

**Marek
Szlezer**

**TWÓRCZOŚĆ
FORTEPIANOWA
JADWIGI SARNECKIEJ**



**Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny**

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordinacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2009
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Ewa Bukojemska

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-62-9

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Pamięci wielkiego polskiego kompozytora

„Miłość daje szczęście,

Muzyka – zapomnienie”

Jerzy Lalewicz 1908



Jadwiga Sarnecka (fot. J. Sebald, zbiory BJ w Krakowie)

Spis Treści:

WSTĘP:	6
I: Szkic społeczno-kulturowy – recepcja i historiografia artystów polskich tworzących w kontekście narodowym XIX i XX wieku.....	6
II: Stan badań nad twórczością Jadwigi Sarneckiej – źródła rękopiśmienne, druki, hasła encyklopedyczne i inne publikacje	9
BIOGRAFIA	16
RECEPCJA	28
CHARAKTERYSTYKA OSOBOWOŚCI ARTYSTYCZNEJ	30
I: Osobowość	30
II: Estetyka twórcza	33
III: Styl komponowania, proces twórczy:	39
CHRONOLOGIA TWÓRCZOŚCI:	42
I: Lata edukacji muzycznej, środowisko, pierwsze próby kompozytorskie	43
II: Podział twórczości i charakterystyka poszczególnych okresów.....	45
III: Spuścizna kompozytorska – datowanie i chronologia	49
CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI:	51
I: Opis utworów reprezentatywnych dla twórczości fortepianowej.....	51
II: Problematyka wykonawcza	80
III: Reminiscencje, wpływy i nawiązania.	86
IV: Cechy charakterystyczne indywidualnej stylistyki.	99
ZAKOŃCZENIE	118
SUMMARY:	120
Jadwiga Sarnecka – spis kompozycji:	121

I: Utwory zachowane w rękopisie	121
II. Utwory wydane drukiem	124
Bibliografia.....	126

WSTĘP:

I: Szkic społeczno-kulturowy – recepcja i historiografia artystów polskich tworzących w kontekście narodowym XIX i XX wieku.

Historia muzyki polskiej XIX wieku oraz początków wieku XX, stanowi dla muzyków – zarówno wykonawców jak i teoretyków – wielkie wyzwanie. Przez dziesiątki lat, przede wszystkim poprzez uwarunkowania historyczne, badania nad kulturą polską, w tym muzyką, stanowiły przeważnie doraźne publikacje będące efektem pracy pojedynczych naukowców, bądź muzykologów. Były one zazwyczaj efektem fascynacji jednostką i jej dorobkiem twórczym prezentowanym na tle kultury europejskiej. O ile z sumy tych publikacji wyłania się obraz kultury danego kraju, zadziwiać musi, dlaczego prawie w ogóle nie istnieją prace zajmujące się twórczością wielkich artystów polskich w kontekście ich kręgu kulturowego, rozumianego jako typologia cech wspólnych dla całej generacji, bądź szerzej, osadzająca ich postacie w zależnościach od twórczości lokalnej, krajowej w wybranym okresie.

Powodów takiego stanu rzeczy jest z pewnością kilka. Jako najważniejszy należy uznać niewątpliwie kontekst historyczny: Polska, kraj nieistniejący na mapie Europy przez cały wiek XIX i część pierwszej poł. XX, musiała walczyć o swoją tożsamość narodową. Walka ta odbywała się na polu konfrontacji zbrojnej i kulturowej. W pewnym sensie oba te czynniki, poprzez ich długotrwałe występowanie, oddziaływały w sposób zdecydowanie negatywny na poziom samej kultury. W efekcie powstań, wojen obronnych z mocarstwami ościennymi w XX wieku, Polska traciła nie tylko potencjał ludzki, w osobie wybitnych jednostek, ale przede wszystkim materialny dorobek pokoleń. Rzeczy nieudokumentowane ad hoc, w najbliższym ich powstaniu okresie historycznym, ginęły bezpowrotnie, palone, niszczone i rabowane. Tym samym niemożliwe stawało się budowanie konsekwentnego obrazu kultury – jednostki pojawiały się i znikły w historycznej zawierusze, wymiana informacji pomiędzy pokoleniami przebiegała w zakłóceniu spowodowanym czynnikami zewnętrznymi.

Tym samym świadomość nie tylko samych twórców, ale również badaczy kultury, zawężała się do pola poszukiwań własnych – objęcie stale zmieniającego się horyzontu, w którym za każdym razem pojawiały się i znikły nowe postacie było nieprzydatne. Patrzone zatem w o

wiele jaśniejszy i mniej zawiły obraz kultury krajów zagranicznych, naświetlony licznymi publikacjami. O wiele łatwiej było bowiem rozpoznać daną jednostkę i zaklasyfikować ją na tle np. kultury niemieckiej, niż na tle kultury polskiej (które to pojęcie w sytuacji braku państwowości samo w sobie było ambiwalentne), czy danego regionu.

Walka o tożsamość narodową również na polu kultury powodowała wiele czynników negatywnych. Twórca, poprzez kontekst społeczno-historyczny, predestynowany był do roli „rządcy dusz”, reprezentanta myśli i dążeń Narodu. Poprzez swoiste sprzężenie zwrotne, w samych twórcach powodowało to presję na unikanie rozwoju własnej indywidualności twórczej, by nie zaprzepaścić elementów typowo narodowych w toku postępującej ewolucji wewnętrznej.

Tym samym wiele wybitnych indywidualności pozbawionych było możliwości wyjścia poza ramy twórczości patriotycznej, oddalenia się w krąg uniwersalizmu. Już sam fakt zainteresowania kulturą obcą przez twórcę, był przez jemu współczesnych postrzegany często negatywnie. W związku z powyższym wiele arcydzieł powstawało w rzeczywistości bardzo zawężonej w kontekście ich recepcji. Nie mogąc bowiem podejmować ze swobodą treści uniwersalnych, twórca pozbawiony swojego tła kulturowego stawał się niezrozumiały, a przez to często odrzucany. Równocześnie, główne prądy w sztuce, realizujące się zawsze na polu uniwersalnych przesłań, były bardzo niechętne inkorporacji treści narodowych, specyficznych, odrzucając je jako zbyt hermetyczne. Tym samym typowy twórca polski wieku XIX i początków XX skazany był na wielkie uwielbienie tłumów w kraju i niemal kompletną alienację w kręgach artystycznych zagranicą.

Największą szkodę jednak wyrządziły kulturze narodowej nie wojny i presja społeczna w sztuce, lecz zaniedbania poczynione w okresach wolności, bądź względnej autonomii. Twórczość nastawiona patriotycznie stała się wówczas mało interesująca, nieprzydatna, przez co wszyscy jej przedstawiciele byli i są automatycznie klasyfikowani wspólnie, pod jedną kategorią estetyczną. Badacze nie patrzą wówczas na ich odrębność w obrębie danego idiomu, chcąc raczej wyeksponować twórców narodowo związanych w sposób mniej ścisły, poszukując za wszelką cenę uniwersalizmu.

Ten fenomen tłumaczyć może, w przypadku muzyki polskiej, wyraźne próby promowania przez środowisko kulturalne twórczości artystów takich jak: Zarębski, Karłowicz, Szymanowski. W przypadku wszystkich tych kompozytorów posiadamy bowiem wyraźną

przewagę twórczości kosmopolitycznej, uniwersalnej, o wiele mniej związanej z kontekstem lokalnym, nad tą „uwikłaną” historycznie.

O ile jednak uniwersalizm tych twórców jest zazwyczaj wyraźnie odczuwalny na polu kultury rodzimej, w przypadku szerszego kręgu recepcji bardzo często nie jest on tak bardzo wyraźny. Przeciwnie – odbiorca nieskażony kontekstem lokalnym, poszukuje w dziele czegoś specyficznego, co wyróżni je na tle innych.

Wystarczy dokonać pewnego zestawienia-porównania na polu muzycznym, by zrozumieć wagę tego fenomenu. Najbardziej obecni w świadomości powszechnej i popularni zagranicą kompozytorzy niemieccy to: Bach, Beethoven, Brahms, francuscy: Debussy, Ravel, Poulenc; włoscy: Bellini, Verdi, Puccini; czescy: Smetana, Dvorak, Martinu; rosyjscy: Glinka, Czajkowski, Rachmaninow. Wszyscy ci twórcy są bardzo silnie związani ze swoim kontekstem kulturowym, ich popularność bazuje właśnie na jego specyfice.

Wśród kompozytorów polskich popularnych zagranicą istnieje w świadomości ogólnej tylko jedno nazwisko: Fryderyk Chopin. Żadnego innego twórcy muzycznego nie można w powyższym zestawieniu umieścić obok Chopina, gdyż nie odzwierciedlało by to stanu faktycznego. Polska kultura muzyczna nie umiała niestety, w odróżnieniu od kultury czeskiej, stworzyć w okresach wolności swego własnego indywidualnego obrazu, przez co nie można było nikogo z rodaków porównać z jednostką wybitną, stworzyć szkoły kompozytorskiej, czy nawet szkoły narodowej, pomimo jej rzeczywistego zaistnienia. Nikt z badaczy, ani tym bardziej wykonawców, nie był jednak zainteresowany umiejscowieniem dzieła Fryderyka Chopina w kontekście współczesnej mu muzyki polskiej - całej generacji uczniów Józefa Elsnera: Dobrzyńskiego, Nowakowskiego, Nideckiego, Krogulskiego i innych. Poprzez notoryczny brak podobnych publikacji i prezentacji w formie koncertowej całych grup, czy generacji kompozytorskich, polska kultura stanowi dla zagranicznego obserwatora rozrzucony zbiór wybitnych postaci, niepowiązanych ze sobą, a przez to trudnych do zaklasyfikowania poprzez brak punktów wspólnych w stylistyce.

Innym istotnym czynnikiem, wpływającym na taki stan rzeczy, jest dodatkowo fakt, że opisując kogoś w sposób szczegółowy, biografowie bardzo często spychają na dalszy plan osoby zbliżone kulturowo, by uwydatnić znaczenie danego artysty na tle lokalnym. Jest to częsta i – należy dodać – normalna, powszechna praktyka. Brak prac ogólnych mogących przynieść rekompensatę tego stanu rzeczy powoduje jednak, że przyniosła ona w przypadku

kultury i muzyki polskiej bardzo negatywne, dalekosiężne skutki. Poprzez progresywne tracenie źródeł, w wyniku procesów historycznych, a nader często w wyniku osobistych animozji i zatargów lokalnych, pewne wybitne postacie, o których nie zdążono napisać monograficznej publikacji za życia, lub tuż po ich śmierci, skazane zostały na niebyt. Ponieważ taka wieloletnia praktyka powodowała i powoduje stałe zmniejszanie się czytelności kontekstu kulturowego, w pewnym momencie ulega on tak daleko posuniętemu zatarciu, że staje się niemożliwy do odtworzenia, przez co badacze nie poświęcają mu już uwagi, jako elementowi nieistotnemu. To właśnie najprawdopodobniej określane jest w publikacjach encyklopedycznych jako tzw. „próba czasu”.

W ten sposób kultura polska stanowi bardzo trudne pole do poszukiwań twórczych, ponieważ naznaczona jest cierpieniem jednostek, obojętnością badaczy i dużą dozą, nie zawsze zawinionej, ignorancji. Ofiarą wszystkich tych trzech czynników stała się na przestrzeni minionego wieku twórczość fortepianowa Jadwigi Sarneckiej.

II: Stan badań nad twórczością Jadwigi Sarneckiej – źródła rękopiśmienne, druki, hasła encyklopedyczne i inne publikacje

W przypadku twórczości kompozytorów polskich tworzących w okresie od 1850 roku do wybuchu II wojny światowej stan źródeł jest w najwyższym stopniu niewystarczający. Do takiego wniosku dochodzi się w szczególności konfrontując zawartość haseł encyklopedycznych oraz publikacji specjalistycznych z rzeczywistością. Chodzi tu przede wszystkim o materiały rękopiśmienne oraz wiedzę na temat stanu i miejsca ich zachowania. Większość utworów wymienianych w publikacjach powstałych przed II wojną światową jest obecnie zaginiona lub niedostępna. Katalogi tematyczne są trudno dostępne i przeważnie zawierają informacje nieaktualne bądź błędne. Bardzo często badacze nie sprawdzają źródeł podstawowych cytując relacje pośrednie, powielając w ten sposób informacje nieprawdziwe i dodając często własne nieścisłości.

Źródła dotyczące osoby Jadwigi Sarneckiej wpisują się w ten smutny stan rzeczy. Dodatkową komplikacją przy ich poszukiwaniu, był niewątpliwie fakt, że kompozytorka obracała się w środowisku kobiecym i wyszukiwanie informacji (szczególnie ze względu na zmiany nazwiska) było niezwykle utrudnione. Na temat osób z jej bliższego otoczenia, czy samej rodziny

Sarneckich danych również jest bardzo niewiele. Grób kompozytorki nie istnieje, nie można ustalić dokładnej daty ani miejsca jej urodzenia. Nie udało mi się jak do tej pory odnaleźć żadnych członków rodziny Sarneckich w Krakowie, którzy mieliby świadomość związków rodzinnych z bohaterką tej pracy. Pismo wysłane do polskich placówek dyplomatycznych na Ukrainie nie przyniosło rezultatów, a konsulat polski we Lwowie napisał, że poszukiwania genealogiczne może wszcząć jedynie rodzina zmarłej. Po rozmowie z konsulem Rzeczypospolitej w Łucku, który sam z wykształcenia jest historykiem i pracownikiem UJ, dowiedziałem się, że w wyniku wydarzeń mających miejsce na Wołyniu pod koniec lat czterdziestych ubiegłego wieku odnalezienie jakichkolwiek śladów materialnych, bądź piśmiennych po osobie urodzonej pod koniec XIX wieku jest bliskie zeru.

W Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie znajduje się depozyt - teczka z rękopisami kompozytorki o sygnaturze 35/55-6 zawierająca prawie całą znaną nam w danej chwili twórczość, w tym autografy, rękopisy szkicowe, odbitki korekcyjne oraz jedną pozycję wydaną. Nie wiadomo, kto oddał te materiały na przechowanie do Biblioteki Jagiellońskiej. Być może była to Maria Sarnecka, domniemana matka kompozytorki, której imię omyłkowo widnieje na karcie w starym spisie rękopisów muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej¹? W środku teczki znajduje się jedynie rewers sporządzony i podpisany osobiście przez J. Reissa z dnia 1.XII.1919 roku, który pożycza część z tych materiałów do wglądu. Konkretnie były to: „1) Scherzo 2) Romans 3) Impresya – Studium 4) Impression 5) Ballada 1907 6) Ballada fis-moll i rękopis „Charakterystyka twórczości””. Niestety nie wiemy, co Reiss miał na myśli pisząc o rękopisie „charakterystyka twórczości” tj. czy był to rękopis Sarneckiej czy samego Reissa.

Uporządkowanie i systematyzacja kart w rękopisach szkicowych (włącznie z naniesieniem paginacji i komentarzami ołówkowymi), oraz kolejność utworów w teczce w momencie jej otwarcia najprawdopodobniej były dziełem Józefa Reissa – wskazuje na to charakter pisma, identyczny z tym obecnym na rewersie. Sama zawartość teczki była katalogowana, prawdopodobnie w latach 70-tych XX wieku lub niewiele później, ale stosunkowo niedokładnie i bez porządkowania rękopisów. Piszący te słowa dokonał ostatecznej systematyzacji teczki oraz uściślił informacje zawarte na poprzednim indeksie autografów.

¹ Na karcie pisanej atramentem, prawdopodobnie pochodzącej z początku XX wieku, ktoś napisał „Maria Sarnecka, rękopisy i druki muzyczne” by następnie przekreślić słowo „Maria” i dopisać innym piórem „Jadwiga”.

Sam fakt, że owe materiały istnieją nie znajduje potwierdzenia w żadnym ze znanych mi źródeł, w którym nazwisko Sarneckiej jest wymienione. Prawdopodobnie nikt poza Reisse nie miał świadomości ich zachowania. Niewykluczone również, że depozyt nie jest nam znany w całości. W teczce o sygnaturze 35/55-6 nie ma prawie żadnych rękopisów utworów wczesnych (poza tematem z wariacjami d-moll, które były najwyraźniej przerabiane przez kompozytorkę pod koniec życia). Zastanawia dodatkowo podwójna sygnatura depozytu. Oprócz tego nie ma w środku żadnych kopii autografów wydawniczych utworów opublikowanych przez Musée Jasieński za wyjątkiem op.12, oraz jakichkolwiek szkiców do pieśni, które Sarnecka komponowała najprawdopodobniej również na początku swojej kariery. Pozwala to domniemywać, że istnieć mogą gdzieś jeszcze inne, nieznane nam rękopisy kompozytorki.

W zbiorach muzykaliów Biblioteki znajduje się jeszcze jeden, oddzielnie skatalogowany rękopis autorstwa Jadwigi Sarneckiej. Jest to „*Misteryum (Cinque-centa)*” dedykowane Feliksowi Jasieńskiemu. Wygląd egzemplarza świadczy o tym, że był on prezentem ofiarowanym Jasieńskiemu do jego kolekcji. Jest to wcześniejsza wersja jednego z utworów z *Cinq morceaux* op.7. Na autografie kompozytorki widnieje data: 1.I.1907. Został sprzedany bibliotece w roku 1934 przez J. Reissa.

W Bibliotece Jagiellońskiej znajdują się też wydane utwory Sarneckiej: *Cinq morceaux* op.7, *Wariacje es-moll* op.9, *Romans* op.9, *Quatre Impressions* op.12, *Etiuda „Quasi una dolore”* oraz wszystkie trzy znane nam pieśni: *Tenebrae* do słów własnych, *Lux in tenebris* do słów Zygmunta Krasińskiego² i *Szumny wicherze głuchych pól* do sł. Lucjana Rydla³.

W dziale fotografii BJ znajdują się także dwa oryginalne zdjęcia Jadwigi Sarneckiej wykonane w Krakowie przez atelier J.Sebalda ok. roku 1909⁴. Jedno zdjęcie jest darem Heleny Romaniszynowej⁵, a drugie Olgi Stolfowej. Oba noszą dedykacje. Zdjęcie 2088 b jest zachowane w stanie umiarkowanie dobrym, pełne jest ołówkowych kreśleń na zdjęciu i

² Autor tekstu nie jest wymieniony na okładce, stąd mylna informacja, że obie pieśni powstały do słów własnych kompozytorki w M. Dziadek, L. Moll 2003 *Oto artyści wartościowi, którzy są kobietami; Kompozytorki polskie 1816 – 1939* Katalog wystawy, Górnośląskie Centrum Kultury s.33

³ Monogram JR na okładce wskazywałby, iż także ta pieśń pochodzi ze zbiorów doktora Reissa.

⁴ Sygnatury zgodnie z opisem BJ to IF 2088a (dar Heleny Romaniszynowej) i b (dar Olgi Stolfowej – Drozdowskiej). Datowanie biblioteki bazuje na autografie kompozytorki pozostawionym na 2088a.

⁵ Jest prawie pewne, że była to Halina (Alina, Helena) Skwirczyńska – uczennica Teodora Leszetyckiego, która swoim recitalem we „Floriance” w kwietniu 1905 roku zyskała sobie bardzo pochlebne opinie krytyki.

wygląda na często używane. Dedykacja na nim brzmi: „Dla Ali.⁶”. Prawdopodobnie należało do Haliny Romaniszynowej. Ciekawy dopisek „Zwrot. A.CH.” znajduje się na odwrocie. Czyżby chodziło tu o znanego muzykologa prof. Adolfa Chybińskiego?

Druga fotografia o numerze sygnatury 2088a jest zachowana w stanie idealnym. Opatrzona jest wierszowaną dedykacją, będącą prawdopodobnie wyjątkiem z jednego z wierszy Sarneckiej:

„Pokonana przez fatum na milczenia drodze

Dałam słowo „śmiertelnej ciszy”....i – odchodzę. –„

Zdjęcie posiada także podpis i datę 27.I. 1909 roku.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, w archiwum po Feliksie Jasieńskim znajduje się drugi, liczny zbiór autografów i druków Jadwigi Sarneckiej. Znajduje się tam kompletny autograf cyklu „Muzeum” oraz *Ballady as-moll* na fortepian solo. Wnioskując z zachowanych dedykacji są to rękopisy muzyczne ofiarowywane Jasieńskiemu przez samą kompozytorkę.

W zbiorach Jasieńskiego zachowały się również listy, wiersze oraz pierwodruki dzieł Sarneckiej opatrzone jej odręcznymi naniesieniami. Korektami błędów oraz zamieszczonymi datami powstania niektórych kompozycji, co jest szczególnie cenne w kontekście nielicznych danych faktograficznych. Znajdują się tam egzemplarze drukowane wszystkich utworów wydanych dla wydawnictwa Feliksa Jasieńskiego oraz egzemplarze dzieł wcześniejszych, opatrzone przez kompozytorkę dedykacjami oraz datowaniem. Treść dedykacji wskazuje wyraźnie, że były one darem Sarneckiej dla Jasieńskiego związanym z jego chęcią publikacji późniejszych dzieł kompozytorki.

Stan zachowania większości z wyżej wymienionych materiałów jest idealny, przewyższając pod tym względem źródła przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej. Ze względu na umieszczanie informacji o cyklu „Muzeum” w źródłach encyklopedycznych wydaje się, że był ów zbiór autografów konsultowany. Jest opatrzony ołówkowymi naniesieniami „Jadwiga Sarnecka” na kartach tytułowych niektórych autografów oraz paginacją. Te ostatnie jednak wydają się być pisane ręką samego Jasieńskiego.

W Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach znajdują się dwie pieśni Jadwigi Sarneckiej: *Tenebrae* oraz *Lux in tenebris*. Są to również wydania firmy A.Piarskiego w

⁶ Dedykacja ta jest dowodem, że w Bibliotece Jagiellońskiej najprawdopodobniej pomyłony jest opis katalogowy donacji poszczególnych egzemplarzy zdjęć. „Ala” to najprawdopodobniej Alina Skwirczyńska – Romaniszyn.

Krakowie i pochodzą ze zbiorów J.Reissa zakupionych w grudniu 1974 roku od jego córki Anny Marii. Oprócz tego biblioteka dysponuje utworami fortepianowymi, drukowanymi przez Musée Jasienski, również pochodzącymi ze zbioru Reissa, o czym świadcząby zbliżone sygnatury.

Jest bardzo prawdopodobne, że istnieją jeszcze inne wydrukowane kompozycje autorstwa Sarneckiej, ale niestety nie są mi one obecnie znane.

W Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach znajduje się także *Księga Pamiątkowa z Obchodów setnej rocznicy urodzin Chopina we Lwowie*, wydana w 1912 roku. Zawiera ona referat Jadwigi Sarneckiej „*Twórczość a wirtuozeria w kompozycji muzycznej*”.

W Archiwum Państwowym w Krakowie znajduje się akt zgonu Jadwigi Sarneckiej z 1913 roku (wpisany w księdze Izraelitów, gdyż w księdze wyznania Rzymskokatolickiego skończyło się miejsce!). Jest tam także wpis cenzusowy z roku 1910.

Źródła encyklopedyczne to przede wszystkim hasła i pisma autorstwa Józefa Władysława Reissa, który wyjątkową sympatią darzył całą twórczość Sarneckiej. Wszystkie jego wypowiedzi na temat jej twórczości są nacechowane melancholią i poczuciem niesprawiedliwości, jaka spotkała kompozytorkę ze strony środowiska muzycznego. To Reiss podpisał rewers zachowany w rękopisach Sarneckiej w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie wypożyczając do wglądu jej partytury, oraz z wszelkim prawdopodobieństwem naniósł ołówkową paginację na rękopisy szkicowe. Sprzedał on teże biblioteczki w 1934 roku rękopis „*Misteryum...*” Sarneckiej oraz darował egzemplarz pieśni do sł. Lucjana Rydla. Należy nadmienić, że dwie pieśni Sarneckiej zachowane w Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach oraz *Wariacje es-moll* op.9 także pochodzą z depozytu po tym znanym muzykologu. Z dużą dozą pewności można zatem rzec, że Reiss był ostatnim muzykologiem, który pisząc hasło o autorce konsultował źródła podstawowe.

Przed wszystkim cenne jest jego hasło w *Słowniku Muzyków Polskich*, które zostało opublikowane już po śmierci piszącego. Podaje on tam skrócony biogram kompozytorki oraz wykaz utworów. Oprócz tego w *Podręcznej Encyklopedii Muzyki* autorstwa Reissa znajdujemy rozszerzone, nieco zbeletryzowane hasło o Jadwidze Sarneckiej podające pewne dodatkowe informacje.

Wzmianki Reissa nie są jednak wolne od błędów w warstwie merytorycznej. Po pierwsze zastanawia, skąd Reiss posiadał datę i miejsce urodzenia Sarneckiej, które nie pojawia się w żadnych innych źródłach. Pozostaje też zagadką, dlaczego Reiss, mając świadomość istnienia rękopisów Sarneckiej ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, nie ujął części z nich w spisie jej twórczości. Pisał jedynie o czterech Balladach, znajdujemy ich zaś siedem ukończonych. Píše także o innych utworach, których istnienia w teczce z rękopisami nie potwierdzamy (Preludia, Impromptus⁷). Jest to o tyle zagadkowe, że Reiss wymienia np. informację o sonacie fortepianowej (mając niewątpliwie na myśli *Sonatę es-moll* op.9) nie pisząc, że jest to utwór zaginiony. Co prawda możliwe, że informację tą Reiss podał na podstawie tylko i wyłącznie druków Jasieńskiego. To też najprawdopodobniej stało się źródłem nieporozumienia, Sonata ta została bowiem uznana za „zaginioną” w źródłach późniejszych. Istnieją zatem dwie możliwości – pierwsza z nich to fakt, że Reiss pisał hasło przed zapoznaniem się z rękopisami Sarneckiej w 1919 roku, co wydaje się być zupełnie nieprawdopodobne. Druga możliwość, to pojawienie się części tych autografów w zbiorach biblioteki po roku 1919. Jest to zastanawiające, gdyż Reiss sam ofiarowując do Biblioteki „Misteryum..” w 1934 roku niewątpliwie musiał mieć świadomość tego, co już w jej zbiorach się znajduje oraz być szczególnie „wyczulonym” na spuściznę twórczą Sarneckiej.

Błędna wzmianka Reissa o nagrodzeniu *Wariacji es-moll* op.9 na Konkursie Kompozytorskim we Lwowie w 1910 roku obecna w jego znanej książce *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* z 1946 roku również „odbija” się echem w niektórych źródłach – np. w publikacji Akademii Muzycznej w Krakowie *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888-1988* napotykamy w artykule ks. T. Przybylskiego informację, że *Wariacje* te zostały nagrodzone na Konkursie im. F. Chopina we Lwowie w 1910 roku, co jest najprawdopodobniej przyczyną konsultowania źródła autorstwa Reissa. Ta informacja obecna jest zresztą, w nieco zmienionej formie, w *Słowniku Muzyków Polskich*.

O Jadwidze Sarneckiej pisali również, głównie za życia kompozytorki, Zdzisław Jachimecki oraz Henryk Opieński. Posiadamy recenzję z jej pierwszego występu kompozytorskiego w Krakowie autorstwa Stanisława Bursy oraz tekst Adolfa Chybińskiego recenzującego *Quatre Impressions* op.12.

⁷ Być może J. Reiss miał tu na myśli 2 Impromptus z op.7.

Hasło o Jadwidze Sarneckiej spotykamy w *Encyklopedii Muzycznej PWN* – jest ono skrótem informacji Reissa ze *Słownika Muzyków Polskich*.

Notka biograficzna o Sarneckiej w języku angielskim autorstwa Czesława R. Halskiego znajduje się w jednym ze starszych wydań *Grove's Dictionary of Music and Musicians (Fifth Edition)*. Powtarza ona ogólnie znane informacje, obecne w hasłach Reissa i Jachimeckiego. W nowej edycji *New Grove's Dictionary* notka ta została pominięta.

Notka biograficzna o Jadwidze Sarneckiej znajduje się także w suplemencie do trzeciego tomu włoskiego *Dizionario Universale dei Musicisti* pod red. C. Schimdla. Jest to publikacja z 1938 roku i najprawdopodobniej hasło pisał któryś z Polskich muzykologów (być może J. Reiss). Z ciekawych informacji należy zaznaczyć podanie nazwisk Szopskiego, Melcera i Leszetyckiego, jako pedagogów Sarneckiej, oraz 1878 r wpisany, jako data urodzenia kompozytorki.

Nota biograficzna o Jadwidze Sarneckiej zawarta jest w najbardziej chyba znanej encyklopedii kobiet-kompozytorek *International Encyclopedia of Women Composers* autorstwa Aarona I. Cohena. Przytacza ona informacje bazując na encyklopediach Grove'a i włoskiej encyklopedii muzycznej. Cohen dodaje jedynie informację, że Sarnecka koncertowała na terenie Galicji i Cesarstwa Austriackiego, lecz zapewne autor nie bazował tu na jakichś nowych nieznanych źródłach a jedynie uściślał dla nieobeznanych czytelników kontekst geograficzny.

Hasło o Sarneckiej nie zostało opublikowane w wydanym niedawno tomie *Encyklopedii Muzycznej* Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

Praca ta, a szczególnie jej część biograficzna, oparta na stosunkowo niewielkiej liczbie źródeł musi niestety zawierać pewną ilość założeń hipotetycznych. Tym samym, w wielu aspektach nie wyczerpuje tematu, gdyż uczynić tego nie może. Należy mieć nadzieję, że będzie ona początkiem nowego spojrzenia na niezwykle oryginalną i pełną inspiracji twórczość, stanowiącą - obok Karola Szymanowskiego – ewenement na tle panoramy muzycznej Polski i Europy początków XX wieku.

BIOGRAFIA

Jadwiga Sarnecka (prawdopodobnie herbu Ślepowron) urodziła się na Wołyniu. Według danych encyklopedycznych zawartych w większości publikacji i pochodzących od dr J.Reissa w 1877 roku w Sławucie. Według danych zawartych w spisie ludności mieszkańców Krakowa z 1910 roku 15 października 1883 roku w Szarogrodzie na Podolu.

Z początku wydaje się, że ta pierwsza data jest bardziej prawdopodobna, choć pochodzi ona chyba ze źródła w tym przypadku wątpliwego, jakim jest akt zgonu. Zgon został w nim bowiem stwierdzony w poniedziałek rano przez pośtańca, a wiek zmarłej najprawdopodobniej oceniono szacunkowo. Dodatkowo akt Sarneckiej, z braku miejsca, został dopisany do Księgi zgonów Izraelitów. Podczas cenzusu – który z natury rzeczy jest klasyfikowany, jako źródło mniej wiarygodne – Sarnecka niewątpliwie musiała sama zadeklarować swój wiek i miejsce urodzenia, stąd dopóki nie odnajdą się inne dokumenty mogące potwierdzać jedną, lub drugą datę kwestia ta pozostaje otwarta, choć pewne pośrednie informacje zdają się przechylać szalę prawdopodobieństwa na tę drugą możliwość.

Dodatkowo należy tu nadmienić, że choć w źródłach encyklopedycznych w większości przypadków figuruje data 1877, zdarza się jednak także i rok 1878, co oznaczałoby, że datowanie to bazuje tylko i wyłącznie na akcie zgonu. Jako miejscowość podawana jest zawsze Sławuta, choć często podaje się określenie Wołyń (co jest zgodne z prawdą), lub Podole, co z kolei geograficznie wskazywałoby raczej na Szarogród⁸.

Rodzina Jadwigi Sarneckiej bez żadnych jednak wątpliwości pochodziła z Podola. Nie znamy imienia jej ojca. Matką – według wszelkiego prawdopodobieństwa – była Maria Sarnecka ur.

⁸ Inne poszlaki wskazujące, że Sarnecka w chwili śmierci miała 30 lat, to m.in.: zachowane rękopisy utworów i ich hipotetyczna chronologia. Także lata studiów i pojawienie się Jadwigi w Krakowie są bardzo znaczące (dojrzała kobieta pochodząca z arystokratycznej rodziny w wieku lat 20 zaczynająca naukę gry fortepianowej, czy kompozycji byłaby, jak na owe czasy, zjawiskiem dość osobliwym; oprócz tego Sarnecka pojawia się w Krakowie po raz pierwszy w r.1902, co mogłoby nastąpić być może po zakończeniu w wieku lat 18 w Warszawie studiów w IMW w klasie fortepianu Aleksandra Michałowskiego). Za przyjęciem wariantu roku urodzenia w roku 1877 lub 1878 przemawia datowanie własnoręczne kompozycji zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie autorka określa swój pierwszy wydany utwór na roku 1898. Biorąc pod uwagę, że został on wydrukowany nakładem własnym autorki bardziej logicznym zdaje się być, że miała ona wówczas raczej lat dwadzieścia. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę, że talent swój objawiła w wieku młodym nie można wykluczyć, że ów nakład został sfinansowany przez jej rodzinę, bądź ówczesnych protektorów a autorka miała wówczas lat jedynie 16. Ze względu na brak innych źródeł problem ten musi pozostać otwarty.

2 grudnia 1850 roku w Kupielu na Podolu. Była ona tłumaczem literatury angielskiej⁹. W spisie z 1910 roku osoba o tym imieniu mieszka razem z Jadwigą i pod jej wpisem figuruje dopisek „wdowa”.

Jadwiga Sarnecka odebrała najprawdopodobniej staranne wykształcenie humanistyczne. Mówiła biegle po niemiecku i francusku, czego świadectwem są szkice zawarte w Bibliotece Jagiellońskiej. W języku francuskim pisała również poezje.

Jest więcej niż prawdopodobne, że Jadwiga była powiązana rodzinnie ze znanym literatem, pisarzem i dramaturgiem Zygmuntem Sarneckim, obecnie postacią całkowicie zapomnianą, który założył na rogu ul. Brackiej i krakowskiego Rynku słynny salon sztuki ARS, w którym sprzedawał, jako pierwszy, obrazy twórców okresu Młodej Polski. W zachowanych w krakowskim archiwum miejskim spisach ludności nic jednak nie wskazuje, by Jadwiga Sarnecka była jego córką. W spisie z 1890 oraz 1900 Jadwigi nie ma wpisanej na stanie rodzinnym Zygmunta Sarneckiego. W 1910 roku Sarnecka mieszka już przy ul. Siemiradzkiego. Zarówno jednak Zygmunt, jak i Jadwiga mieszkali przed przybyciem do Krakowa w Poznaniu, co pozwala snuć przypuszczenia o rodzinnych koligacjach.

Inną hipotezą, będącą na obecnym stadium badań praktycznie niemożliwą do sprawdzenia w sposób faktograficzny, jest związek Jadwigi z Konstantym Sarneckim (1864-1911), pochodzącym również z Podola wiolonczelistą i inspiratorem powstania w Berlinie „Spółki Nakładowej Kompozytorów Polskich”. Ludomir Różycki, który zadedykował pamięci „Kostusia” swoją *Sonatę wiolonczelową* op.10 twierdził, że pierwsze edycje „Spółki” zostały ufundowane z prywatnych pieniędzy Sarneckiego. Śmierć Konstantego Sarneckiego 9/22.7

⁹ Niniejsza informacja ustalona na podstawie publikacji: Jerzy Brandes, *Rosya*, Lwów 1905, wydanej nakładem Księgarni Polskiej Połaniecki i „odbitej czcionkami Drukarni Narodowej w Krakowie” oraz Piotr Kropotkin, *Wspomnienia Rewolucjonisty*, wydanej „nakładem tłumacza Lwów 1903”. Jako tłumacz obydwu tych pozycji wymieniona jest Maria Sarnecka (w przypadku książki Kropotkina wspólnie z K. Latoniową). Wspomniany Jerzy Brandes (właśc. Georg Morris Cohen Brandes) był również autorem wstępu do książki Kropotkina, co może wskazywać na jego związki osobiste w Marią Sarnecką. Tekst oparty był na przejrzanym przez autora rosyjskim tłumaczeniu z oryginału angielskiego – było to pierwsze wydanie owej, niezwykle popularnej wówczas, książki. Ze względu na charakter tych publikacji nietrudno założyć, że Maria Sarnecka musiała posiadać progresywne poglądy na sprawy społeczne i polityczne zbliżające ją do kręgu socjalistów. Być może miała kontakt z tzw. Kółkiem Etyków, skupiającego warszawską młodzież uniwersytecką sympatyzującą z ideami Piotra Kropotkina, które jako pierwsze podjęło się tajnego przekładu jego dzieł w 1902 roku. Takie przypuszczenie znajdowałoby swój logiczny kontekst w wyraźnie wyemancypowanej postawie Jadwigi Sarneckiej, jaką możemy wywnioskować z jej postawy twórczej i zachowanych listów.

1911¹⁰ roku w Halżbijówce¹¹ na Podolu wstrząsnęła zaprzyjaźnionym z nim i z jego małżonką Karolem Szymanowskim. Pisał w jednym z listów do Grzegorza Fitelberga „Nie masz pojęcia jakie to na mnie straszne wrażenie zrobiło!¹²” Śmierć Konstantego na gruźlicę w młodym wieku, może stanowić kolejną podstawę do stwierdzenia, że miał on jakiś związek z Jadwigą cierpiącą na tą samą chorobę. Poza tym, podobnie jak i Jadwiga oraz Zygmunt, przebywał on sporo czasu w poznańskim i prawdopodobnie posiadał rodzinę w Wielkopolsce.

Wydaje się, że od swoich najmłodszych lat Jadwiga Sarnecka chorowała na postępującą gruźlicę płuc. Na zdjęciu z 1909, zachowanym w Bibliotece Jagiellońskiej widać na jej twarzy wyraźne symptomy zaawansowanego stadium tej choroby (obrzęk twarzy, rozchylone usta), które możemy także obserwować np. na znanym zdjęciu Fryderyka Chopina autorstwa L.Bissona z 1848 roku. Niewykluczone, że to właśnie pojawienie się symptomów owej nieuleczalnej choroby w życiu artystki spowodowało u niej tak gwałtowny wybuch twórczości.

Podstawy swojego wykształcenia muzycznego Jadwiga Sarnecka zdobyła w Instytucie Muzycznym Warszawskim. Studiowała tam fortepian u Aleksandra Michałowskiego (1895-1900?)¹³. W 1897 roku rozpoczęła w Krakowie studia kompozytorskie u Władysława Żeleńskiego i Felicjana Szopskiego¹⁴. Nie udało mi się znaleźć potwierdzenia tego faktu w Archiwum Miejskim, co oznaczałoby, że pobierała ona u tych dwóch pedagogów lekcje prywatne¹⁵. Być może w związku z powyższym faktem w roku 1898 powstaje kompozycja, którą jako pierwszą Sarnecka ogłosi drukiem: *Etiuda f-moll „Quasi una dolore”*.

Daty powyższych studiów muzycznych, choć umowne i znane jedynie ze źródeł pośrednich, są niewątpliwie prawdopodobne. Na początku roku 1902 Sarnecka rozpoczęła studia pianistyczne u Henryka Melcera – Szczawińskiego. Na podstawie zachowanej korespondencji

¹⁰ Podwójna data według kalendarza gregoriańskiego i juliańskiego – występuje w źródle cytowanym („Przegląd Muzyczny” 1911 n.7).

¹¹ W wersji rosyjskiej nazwa tej miejscowości to Гальжбиевка. Znajdowała się w guberni Jampolskiej, stosunkowo niedaleko od Szarogrodu. Co ciekawe, w spisie właścicieli ziemskich tej guberni z roku 1914 figuruje Сарнецкий Константин Титович. (źródło: www.rodovoyegnezdo.narod.ru/Podolia/yampoluezd.htm). Oznaczałoby to, że był on najprawdopodobniej synem Tytusa Sarneckiego (ur. ok. 1830) i Marii Rościszewskiej (ur. ok. 1840) (źródło: <http://www.sejm-wielki.pl/b.php?o=sw.9990>)

¹² Karol Szymanowski. *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, Kraków PWM 1982 tom I

¹³ Datowanie hipotetyczne za S.Dybowski, *Słownik Pianistów Polskich*, Selene, Warszawa 2003 s.564

¹⁴ Kazimiera Treterowa, córka Jana Drozdowskiego, w młodym wieku chodząca do Szopskiego na naukę harmonii pisze w swoich wspomnieniach, że był to „Bardzo przystojny i woniejący wodą kolońską pan.” (cyt. za rękopisem zachowanym w Archiwum Miejskim w Krakowie). Możemy zatem założyć, że również Sarnecka uczęszczała do niego na lekcje, jako nastolatka co nie wyklucza przyjęcia daty urodzenia na rok 1883.

¹⁵ C.Schmidl *Dizionario Universale dei Musicisti* wymienia tylko nazwisko Szopskiego.

możemy wywnioskować, że zaczęła je pobierać w styczniu bądź lutym. Jak pisze kompozytorka w liście do Feliksa Jasieńskiego z 7 lutego 1902 roku: „Imię profesora: Henryk Melcer – na uczennicę zostałam przyjęta dość niechętnie.¹⁶” W tym samym 1902 roku pianistka wystąpiła po raz pierwszy w Sali Saskiej w Krakowie razem z W.Żeleńskim i J.N. Hockiem – skrzypkiem oraz kapelmistrzem orkiestry wojskowej działającej wówczas w Krakowie¹⁷. Pierwszy koncert miał miejsce 22 czerwca, a następny 28 listopada tego samego roku (bez Żeleńskiego, z hr. Nikodemową Potocką).

W tym samym mniej więcej czasie Sarnecka stara się, prawdopodobnie za namową Feliksa Jasieńskiego, o podjęcie studiów pianistycznych u Teodora Leszetyckiego w Wiedniu. Ich przybliżoną datę na lata 1900-1902¹⁸ podaje tylko jedno polskie źródło, prawdopodobnie jednak czyni to błędnie. W liście z roku 1902 Sarnecka pisze, iż „sejm pominął” jej podanie o studia u słynnego pedagoga, przez co stają się one dla niej „legendą” i chce „pozostać tylko przy kompozycji¹⁹”, co wyraźnie powyższemu datowaniu przeczy. W latach 1905/1906 Sarnecka znajduje się jednak w Wiedniu i pobiera lekcje u asystentek Leszetyckiego, które opisuje w korespondencji. Wynika z niej, że sam Leszetycki nie znalazł dla niej czasu i jedynie polecił studia u innego wybitnego dyrygenta i kompozytora. Trudno zatem powiedzieć, czy i na ile Sarnecką w ogóle można zaliczyć do grona jego uczniów.

Prawdopodobnie w kwietniu, oraz dnia 11 czerwca 1905 odbyły się pierwsze koncerty kompozytorskie Sarneckiej. Chór Akademicki pod dyрекcją Bolesława Wallka-Walewskiego wykonywał na nim pieśni z rękopisu, natomiast pianistka wykonała swoje utwory fortepianowe. Sprawa jest dość niejednoznaczna, Reiss bowiem wymienia w swoim Almanachu koncert z dnia 11 czerwca, jako koncert kompozytorski autorki, podczas gdy jak pisał korespondent „Lutnisty”(podpisujący się jako B. Ursa, prawdopodobnie krył się za tym pseudonimem Stanisław Bursa): „Kwiecień przyniósł parę ciekawych produkcji muzycznych, a najwybitniejszą z nich był koncert Chóru akademickiego, na program którego złożyły się

¹⁶ Jadwiga Sarnecka, list do Feliksa Jasieńskiego z 7.II.1902, archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie

¹⁷ Jak wspomina K.Treterowa w swoich notatkach do wspomnień „Raport z mojego życia” (wyd. Ossolineum 1972, Wrocław): „Przyjaźnił się on wielce z krakowskimi muzykami. Dla kultury muzycznej Krakowa położył duże zasługi.(...) Hock mówił źle po polsku i zabawnie przekręcał wyrazy robiąc w nich niechcąc czasem nieprzyzwoite dowcipy, które potem chciwie podawano dalej.” J.Hock wydawał również opracowania fortepianowe dla oficyny S.A. Krzyżanowskiego m.in. Dwa Oberki z premierowego przedstawienia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego.

¹⁸ Datowanie hipotetyczne za S.Dybowski, *Słownik Pianistów Polskich*, Selene, Warszawa 2003 s.564. Według przypuszczeń piszącego te słowa, datę tę należałoby przesunąć na lata 1902 – 1905.

¹⁹ Jadwiga Sarnecka, list do Feliksa Jasieńskiego, 7 II 1902

niedrukowane i tu w Krakowie niewykonywane jeszcze dotąd utwory muzyków polskich. Koncertowi nadano ogólną nazwę „Z rękopisów”, a na afiszu widniały nazwiska Bersona, Sołtysa, Szopskiego, Świerzyńskiego, Statkowskiego, Waltera, Wszelaczyńskiego, Jachimeckiego, Sarneckiej itd. Dziwna jednak w swych upodobaniach i łatwo na lep zagranicznej i swojskiej reklamy idąca – publiczność krakowska nie zapełniła szczelnie sali – mimo, iż afisze zapowiadały program bardzo interesujący i niezwykle.(...)Na fortepianie, grała własne utwory, - obmyślane oryginalnie acz nieco dziwacznie i nienaturalnie p.Sarnecka.²⁰ Sarnecka grała zatem na zakończenie koncertu i – co niewątpliwie jest znamienne – jako jedyna otrzymała w artykule recenzję nacechowaną negatywnym odbiorem jej oryginalności. Jak jednak dodaje w następnym akapicie korespondent: „Produkcja ta robiła na ogół dodatnie wrażenie na nielicznej, lecz co prawda z najmuzykalniejszych osób złożonej publiczności.”²¹

Na okolice roku 1902 można orientacyjnie datować wydanie przez oficynę A. Piwarskiego trzech pieśni Sarneckiej. Autorka nie była z tych publikacji zbytnio zadowolona – szczególnie zrażona była pretensjonalnymi okładkami w złym guście²². Z pewnością wszystkie trzy pieśni ukazały się drukiem przed przejściem Sarneckiej do wydawnictwa, które założył, w celu wydawania prawie tylko i wyłącznie jej kompozycji, Feliks „Manggha” Jasieński.

Jasieński został wielkim propagatorem twórczości Sarneckiej od ok. roku 1902. Pierwszy znany ślad ich wspólnego kontaktu to list Sarneckiej z lutego 1902 roku opisujący przyjęcie do klasy fortepianu Melcera. Musieli zatem nawiązać kontakt od razu po przybyciu Mangghi do Krakowa. W roku 1903 kompozytorka podsyła mu swoje kompozycje w prośbę o ocenę. W tym samym roku pisze cykl *Muzeum*, który dedykuje „Panu Feliksowi Jasieńskiemu – dziękując mu za światło godzin w jego muzeum spędzonych²³”. W roku 1906 ofiarowuje mu rękopis swojej Ballady. 1.I.1907 roku kolejny ze swoich utworów: „Misteryum Cinque-Centa” – wydane później jako jeden z utworów op.7, którego rękopis zachował się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej. Ewidentnie szuka z nim zblżenia a ich relacja jest bliska i długotrwała.

²⁰ S. Bursa *Korespondencja z Krakowa* z dnia 9 czerwca 1905 roku „Lutnista” 1905 nr 9-10.

²¹ op.cit.

²² Na okładce pieśni *Tenebrae* do słów własnych ofiarowanej Jasieńskiemu Sarnecka dopisała piórem: „Proszę nie krytykować okładki - zmieniono moją myśl.”

²³ Jadwiga Sarnecka, *Muzeum*, cytat z karty tytułowej, zbiory MN w Krakowie.

Jasieński od ok.1902 roku mieszkał na stałe w Krakowie, na rogu Rynku i ul. św. Jana. Na jego koszt autorka opublikowała w latach 1907 - 1911: *Cinq Morceaux* op.7, dwie części *Sonaty es-moll* op.9 (*Temat z wariacjami* oraz *Romans*), *Quatre Impressions* op.12. Utwory wydało powołane przez Mannghę, najprawdopodobniej specjalnie na tę okoliczność Edition Musee Jasieński, szytychowane były zaś – jak większość ówczesnych partytur i wszystkie z zachowanych utworów Sarneckiej – w oficynie Roedera w Lipsku. Poza utworami Sarneckiej wydawnictwo Musee Jasienski wydało jedynie kompozycję Karola Huberta Rostworowskiego.

Fakt powołania przez Jasieńskiego wydawnictwa muzycznego jest zastanawiający z wielu powodów, jako że Jasieński – pomimo swoich bardzo szerokich horyzontów – niechętnie zajmował się edytorstwem. Był natomiast bliskim przyjacielem Zygmunta Sarneckiego. Niewątpliwie kryje się tu jakiś bliżej nieznany nam związek. Podstawowym jednak bodźcem dla Jasieńskiego była bezsprzecznie odczuwana przez niego skala i typ talentu Sarneckiej. Pisał o niej w roku 1907 w warszawskim tygodniku „Świat”²⁴: „Jest to talent - że tak powiem – męski, czyli zupełnie pozbawiony przywar kobiecych: płytkości, banalności, gadatliwości.”

Jadwiga ze swojej strony była zafascynowana słynną kolekcją Jasieńskiego. Napisała nie tylko co najmniej jeden cykl przeznaczony na fortepian solo o nazwie „Muzeum” zainspirowany przedmiotami z kolekcji lecz także zbiór poezji z nią związanych, utrzymanych w młodopolskiej manierze. Co interesujące, ani cykl przeznaczony na fortepian ani towarzyszące mu poezje nie zostały nigdy przez Jasieńskiego wydane²⁵.

Jak ustaliła Halina Marcinkowska, „pierwszy zeszyt Édition du Musée Jasienski, oznaczony numerem 1, wyszedł jesienią 1907 r. i zawierał Wariacje es-moll (Thème et variations) – pierwszą część sonaty fortepianowej, op. 9. Jasieński wybrał jego zdaniem najlepszy utwór z dziesięcioletniego dorobku Jadwigi Sarneckiej. W 1907 r. ukazała się jeszcze druga część

²⁴ Cytat za M. Dziadek, L. Moll 2003 *Oto artyści wartościowi, którzy są kobietami; Kompozytorki polskie 1816 – 1939* Katalog wystawy, Górnośląskie Centrum Kultury s.33

²⁵ Z. Jachimecki informuje na kartach Historii Muzyki Polskiej, iż Sarnecka napisała cały cykl utworów zainspirowanych kolekcją Jasieńskiego, musiał zatem mieć na ten temat informacje z pierwszej ręki, ze względu na brak publikacji tych kompozycji (inf. cyt. w M. Dziadek, L. Moll 2003 *Oto artyści wartościowi, którzy są kobietami; Kompozytorki polskie 1816 – 1939* Katalog wystawy, Górnośląskie Centrum Kultury). Nie można wykluczać, że samodzielna Impresja zachowana w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej należała wcześniej do tego cyklu miniatur, na późniejszym etapie będąc włączona do op.7. Jak wynika z zachowanych autografów Sarnecka „tworzyła” cykle, dopiero w procesie wydawniczym, czego najdobitniejszym przykładem są *Cinq Morceaux* op.7, czy *Quatre Impressions* op.12

sonaty fortepianowej, op. 9 – Romance (jako 2), a w 1908 r. Cinq morceau (jako 3)²⁶. Od tego momentu kariera kompozytorska bohaterki tej pracy wydaje się nabierać tempa. W sezonie 1907/1908, być może wskutek szerzących się informacji o jej niespotykanym talencie, Jadwiga Sarnecka wystąpiła jako pianistka i kompozytorka w Filharmonii Warszawskiej. Niestety nic bliżej nie wiemy o charakterze tego występu. Prawdopodobnie jest on jednak opisany w liście z Warszawy pochodzącym z roku 1907 przesłanym do Feliksa Jasińskiego. Bardzo rozbudowany opis publicznego występu wskazuje na wydarzenie o doniosłym znaczeniu. Jest świadectwem nieoczekiwanego sukcesu: „Wszyscy są dla mnie idealnie najlepsi (podkr.oryg.) - ale ja nic nie rozumiem co się dzieje.²⁷” „Nowaczyński napisał cudowną krytykę.²⁸” Na brzegu listu, małymi literami Sarnecka zapisała, jakby szukając u Jasińskiego potwierdzenia pochlebnych, jak wynika z listu, opinii i krytyk na swój temat : „Czy to prawda, że ja jestem genialna ???²⁹”

28 grudnia 1909 Jerzy Lalewicz, autorytet pianistyczny ówczesnego Krakowa oraz uznany profesor Konserwatorium, wykonał na koncercie w Sali Saskiej *Wariacje es-moll z Sonaty fortepianowej es-moll op.9* Niewykluczone, że było to pamiętne wykonanie, gdyż Reiss wyszczególnił je w swoim spisie koncertów w Almanachu muzycznym Krakowa.

Najważniejszym momentem w artystycznym życiorysie Jadwigi Sarneckiej było otrzymanie nagrody w postaci IV nagrody na konkursie kompozytorskim we Lwowie, zorganizowanym w 1910 roku z okazji 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. W źródłach napotyka się przeróżne informacje na ten temat. Wymienia się, że utworem, za który Jadwiga otrzymała nagrodę były: Ballady fortepianowe/Ballada fortepianowa, lub *Wariacje fortepianowe es-moll*. Obie informacje najprawdopodobniej biorą swój początek w haśle napisanym przez Józefa Reissa w *Słowniku Muzyków Polskich*. Autor pisze tam, że Ballady zostały nagrodzone na konkursie we Lwowie, a przy *Wariacjach* znajdujemy tylko adnotację w nawiasie (nagrodzone), w książce *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* Reiss pisze, że nagrodzone zostały jedynie *Wariacje*. W programie z 1911 napotykamy informację, że autorka wykona na swoim wieczorze kompozytorskim *Balladę cis-moll* „nagrodzoną na Konkursie Chopinowskim we Lwowie”. Przy *Wariacjach es-moll* takiej informacji nie

²⁶ Marcinkowska Halina, Édition du Musée Jasiński: Kilka uwag o publikacjach muzycznych Feliksa Jasińskiego w: *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie* — N.S. 5.2012 s.263-274

²⁷ Jadwiga Sarnecka, list do Feliksa Jasińskiego z 1.12.1907 roku.

²⁸ Op.cit.

²⁹ Op.cit.

znajdujemy. Z pewnością można zatem wykluczyć nagrodę dla *Wariacji es-moll* na Konkursie we Lwowie. Być może autorka otrzymała za nie jakieś inne, nieznane nam niestety, wyróżnienie, lub jest to najzwyczajniej pomyłka ze strony Józefa Reissa.

Należy tutaj zaznaczyć, że sukces Jadwigi Sarneckiej, jako kompozytorki był doprawdy olbrzymi. Na konkurs zgłoszono bowiem ponad 200 utworów. Grand Prix, które otrzymał za *Sonatę c-moll* op.8 Karol Szymanowski zostało natomiast przyznane w swoistym „przedkonkursie” złożonym z parunastu prac. Spowodowało to zresztą ostrą polemikę w prasie specjalistycznej i spotkało się z zarzutami – notabene niepozbawionymi podstaw - że konkurs został „ustawiony” po to, by Szymanowski mógł go wygrać. Nie sposób o tym nie wspomnieć, omawiając wyróżnienie przyznane Sarneckiej³⁰.

O tym, że konkursem próbowano „dopomóc” na drodze kariery, tego niewątpliwie genialnego twórcy, świadczy nie tylko korespondencja kompozytora ze Zdzisławem Jachimeckim (jak wiadomo Szymanowski wcale się nie kwapił do udziału w tym przedsięwzięciu), lecz także same okoliczności przyznania nagrody. Na konkurs miały bowiem zostać wysłane prace nigdy wcześniej niewykonywane publicznie, a *Sonata c-moll* Szymanowskiego była już grana w Warszawie na koncercie Spółki Nakładowej, a oprócz tego sam autor parokrotnie prezentował ją wcześniej prywatnie we Lwowie. Trzeba przyznać, że sam kompozytor miał świadomość niezręczności tej sytuacji. Sam pomysł udziału Szymanowskiego był jednak od początku autorstwa Jachimeckiego – wysłał on Sonatę na konkurs bez wiedzy Szymanowskiego, co zaowocowało zgodą nieświadomego kompozytora udzieloną post factum.

Szymanowski, wiedząc że jego pozycja w razie otrzymania jakiegokolwiek innej nagrody niż Grand Prix, ulegnie stanowczemu nadszarpnięciu, dołączając kopertę ze swoimi danymi opatrzył ją znaczącym napisem: „otworzyć jedynie w przypadku otrzymania pierwszej nagrody”.

Jury zgromadzone we Lwowie w trakcie samych obchodów rocznicy urodzin Chopina pod koniec 1910 roku ogłosiło jedynie wyniki w postaci nagrody głównej, zastaniając się brakiem czasu i zbyt dużą ilością nadesłanych prac, obiecując tym samym rozpatrzyć przyznanie pozostałych nagród w późniejszym terminie. Nagroda dla *Ballady* Sarneckiej oraz innych

³⁰ „Wynik konkursu był ogólnie wiadomy przed otwarciem kopert” („Przegląd Muzyczny” 1911 n.7). Nieznany autor artykułu przytacza, że podobne opinie wygłaszała prasa codzienna jeszcze długo po zakończeniu obchodów rocznicy chopinowskiej.

laureatów (Piotr Maszyński, Henryk Opieński, Feliks Nowowiejski) została zatem przyznana 29 stycznia 1911 roku i wyłoniona spośród wszystkich prac nadesłanych na konkurs. Prace oceniali: St.Głowacki, K.Jakubowski, J.Lalewicz, St.Niewiadomski, M. Sołtys, A.Tchórznicki. Jadwiga wzięła wcześniej czynny udział w odbywającym się w trakcie obchodów rocznicy urodzin Chopina Pierwszym Zjeździe Muzyków Polskich. Przygotowała wystąpienie z referatem pod tytułem *Twórczość a wirtuozeria w kompozycji muzycznej*. Zważywszy na fakt, iż to kobieta-kompozytorka została tak wyróżniona w czasach, gdy twórczości kobiecej nie traktowano na równi z kompozycjami autorstwa mężczyzn wydaje się być bardzo znaczący. Niestety, Sarnecka nie przybyła osobiście na zjazd, najprawdopodobniej ze względów zdrowotnych. Jej referat został przeczytany 25.10.1910 roku w sekcji pierwszej zjazdu w godz. 10:15 – 10:35 przez pannę Kwapińską. Jak pisze sprawozdawca „referat nie wywołał dyskusji”. Po referacie Sarneckiej nastąpiła polemika na temat referatu z dnia poprzedniego.

We środę 9 sierpnia 1911³¹ o godzinie ósmej wieczorem odbył się kolejny koncert kompozytorski Sarneckiej w Sali Saskiej. Zachował się z niego program przechowany w teczce z rękopisami kompozytorki znajdującej się w Bibliotece Jagiellońskiej. Autorka wykonała na nim „Thème et Variations es moll, Impresye, Preludium, Etudę, Romans, Scherzo, Balladę cis moll”. Koncertu tego, z nieznanых powodów, nie wymienia J. Reiss w swojej publikacji³². Być może kompozytorka odwołała go z powodu choroby, pomimo wydrukowanych programów? Wydaje się jednak, że Reiss nie posiadał materiałów źródłowych z okresu od maja do października tego roku, ponieważ w jego *Almanachu muzycznym Krakowa* nie ma w tym okresie wypisanego żadnego koncertu.

W roku 1911 ukazała się drukiem ostatnia znana nam opusowana kompozycja Sarneckiej: *Quatre Impressions* op.12. Jej entuzjastyczną recenzję napisał Adolf Chybiński w szóstym numerze *Przeglądu Muzycznego* z tego roku³³: „Kilka zeszytów kompozycji bardzo utalentowanej p.Jadwigi Sarneckiej, z których wariacje es-moll główną zwróciły uwagę, wymaga szczegółowszego omówienia ich w „Przeglądzie Muzycznym”. Uczynimy to innym

³¹ Data roczna ustalona przeze mnie – na programie widnieje tylko data dzienna. Jako że w interesującym nas okresie 9 sierpnia przypada we środę jedynie w roku 1905 i 1911 roku, a na programie widnieje notka, że Ballada została nagrodzona na konkursie kompozytorskim we Lwowie, wiadomo że jedyną możliwością jest rok 1911.

³² Stoi to także w sprzeczności z twierdzeniem, jakoby Sarnecka ok.1910 roku zrezygnowała z występów publicznych (vide S.Dybowski, *Słownik Pianistów Polskich*, Selene, Warszawa 2003)

³³ Adolf Chybiński *Jadwiga Sarnecka Quatre Impressions pour piano*; Kraków 1911; Władysława Tobiczky – Stefanowska, Lesław Jaworski: *Dzieje muzyki w życiorysach t.2 Lwów 1911 [rec.] „Przegląd Muzyczny” 1911 nr 6 s.13 – 15*

razem, gdy ukaże się nagrodzona na lwowskim konkursie ballada³⁴. Obecnie wydane przez "Muzeum Feliksa Jasieńskiego" impresje (cztery kompozycje na 2 ręce) stwierdzają ponownie wielki talent o szlachetnym polocie inwencji i fantazji – i dowodzą dojrzwania tego talentu wychowanego pod tchnieniem dwóch³⁵ romantyków: Schumanna i Chopina. Faktura stała się gładsza i przejrzystsza, zwłaszcza co do formy, modulacje spokojniejsze i logiczniej przeprowadzone. Szczególnie piękną jest trzecia impresja. "Unisonowa" trzecia³⁶ jest niewątpliwie refleksem pomysłu Chopina z Sonaty b-moll, lecz dość zręcznie pomyślaną w całości i w zdobnych arabeskach, aby mogła uchodzić za rzecz nie naśladowaną lecz oryginalną." Zawartą w owej recenzji intencję wydania *Ballady cis-moll*, nagrodzonej we Lwowie potwierdza również artykuł, który ukazał się w roku 1913 zaledwie na parę dni przed śmiercią kompozytorki autorstwa Jana Drozdowskiego w piśmie „Świat”: „Ostatnia jej ballada (czwarta), która wkrótce ukaże się w druku jest dziełem na wskroś modernistycznym o szerokich, ponurych zarysach, wybuchającym niejednokrotnie w rozbującej fantazji w dzikich przerzutach tonacyjnych, dziełem, świadczącym o niepoślednim, głębokim talencie kompozytorki.³⁷" Zamiar ten nie został nigdy zrealizowany.

Istotnymi osobami w życiu Sarneckiej były kobiety. Przede wszystkim była to Helena Gałęzowska, której autorka dedykowała aż dwa swoje wczesne utwory. Następnie znały bliżej Sarnecką z pewnością: Olga Stolfowa, Helena Romaniszyn (Halina Skwirczyńska³⁸?), Kazimiera Brażowska. Autorka na zachowanym egzemplarzu Etiudy napisała dedykację: „*Bardzo sympatycznym i najmiłszym pod słońcem dziewczynom.*” Nie wiemy kim owe „dziewczyny” były. Być może Gałęzowska, Stolfowa i Romaniszyn należały jednak do ich grona.

W ostatnich latach życia zajmowała się działalnością pedagogiczną - w spisie z 1910 roku, jak i w akcie zgonu w rubryce zawód figuruje wpis "nauczycielka". Kompozytorka mieszkała

³⁴ Według stanu wiedzy piszącego, *IV Ballada cis-moll* Sarneckiej nigdy nie ukazała się drukiem.

³⁵ Wersja ortograficzna w tekście oryginalnym.

³⁶ Błąd w tekście: Chybiński ma tu na myśli drugą Impresję f-moll op.12 nr 2.

³⁷ J. Drozdowski, *Z muzyki polskiej*. Jadwiga Sarnecka (kompozytorka), „Świat”, 1913, nr 51, s. 15;

³⁸ Halina Skwirczyńska – również uczennica Teodora Leszetyckiego w Wiedniu, grała w kwietniu 1905 roku koncert we „Floriance”. Korespondent „Lutnisty”, Stanisław Bursa, radzi jej nazwisko zapamiętać. Olga Stolfowa również była uczennicą Leszetyckiego. Być może były one koleżankami Sarneckiej z czasów jej wiedeńskich studiów?

wówczas w domu nr 10 na ulicy Siemiradzkiego razem z Marią Sarnecką, najprawdopodobniej matką.

Według książki adresowej Krakowa z 1907 roku pod tym adresem mieszkał wcześniej artysta malarz Damazy Kotowski³⁹. Wskazywałoby to na kolejny kontakt Sarneckiej ze środowiskiem malarskim⁴⁰. Dom ten, a właściwie mały pałac z zarośniętym ogródkiem, istnieje do dziś.

Do grona jej uczennic należały najprawdopodobniej w tym czasie m.in. Maja Berezowska⁴¹, Julia Beaupre, Felicja Żmijewska, Stanisława Sobieska⁴², hr. Zofia Tyszkiewicz⁴³. Są one wymienione na ostatnim – prawdopodobnie – rękopisie Sarneckiej, we wzruszającej dedykacji: „Paniom: Julji Beaupre⁴⁴, Felicji Żmijewskiej, Stanisławie Sobieskiej, Hr Zofii Tyszkiewicz, Mai Berezowskiej i Innym.” Jest to VII Ballada fortepianowa, a w pierwotnej, o wiele bardziej rozbudowanej – niestety zatartej – wersji dedykacji możemy przeczytać „z którymi w grudniu 1911 spędzała zimę w Zakopanem”. Pozwala to ustalić datowanie tego utworu na rok 1912. Pismo jest drżące i niewyraźne, zawiera widoczne oznaki wysiłku fizycznego.

³⁹ Damazy Kotowski (1861-1943) – artysta malarz. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki. Naukę kontynuował w Monachium. W krakowskim TPSP wystawiał w latach 1888-1892, podpisując się Damazy K (od 1893 r. już całym nazwiskiem). Był członkiem lwowskiego Związku Artystów Polskich. W westybulu tamtejszego Teatru Miejskiego wykonał alegoryczny fresk. Wystawiał w lwowskim TPSP z przerwami od 1894 do 1927 r. W 1926 r. przeniósł się do Poznania. Malował olejno i pastelami konwencjonalne sceny rodzajowe w guście monachijskim, typy huculskie oraz krajobrazy i martwe natury. (źródło www.artinfo.pl)

⁴⁰ W opublikowanych listach Olgi Boznańskiej znajdujemy pewne odwołanie o wizycie złożonej w Krakowie „u Pani Sarneckiej”. Nazwa kompozycji Sarneckiej *Studyum* odnosi się to terminu malarskiego. Oprócz tego, Zygmunt Sarnecki i Feliks Jasieński byli bardzo blisko związani ze środowiskiem malarskim związanym z Akademią Sztuk Pięknych. Wszystkie te poszlaki wskazują na domniemane związki ze środowiskiem krakowskiej bohemy artystycznej. Niestety, na razie nie można w tej kwestii ustalić żadnych wiążących szczegółów.

⁴¹ Maja Berezowska (13.IV.1898 w Baranowiczach; zm.31.V.1978 w Warszawie), córka inżyniera Edmunda Berezowskiego, budowniczego kolei transsyberyjskiej, i Janiny z Przeclawskich – uczennicy Konserwatorium krakowskiego (w roku 1892 figuruje na liście studentów, już jako Janina Berezowska i jest studentką III roku). Maja Berezowska przebywała na studiach w Krakowie w latach 1910 – 1912 stąd datowanie ostatniej Ballady Jadwigi Sarneckiej możemy orientacyjnie określić na rok 1911-1912.

⁴² Prawdopodobnie córka, lub siostra profesora UJ Wacława Sobieskiego. (ur.1872 we Lwowie – zm. 1935 w Krakowie).

⁴³ Prawdopodobnie Zofia Tyszkiewiczówna (1893-1989), późniejsza hr. Klemensowa Potocka z podwileńskiej rezydencji Landwarów, własności jej ojca Władysława hr. Tyszkiewicza, zawodowego kolekcjonera antykwarycznych dzieł sztuki i polskiego posła do carskiej Dumy Państwowej. Zostawiła po sobie kolosalną pracę: 8 tomową kronikę rodzinną (w sumie obejmującą kilkadziesiąt stron), zatytułowaną *Echa minionej epoki. XIX-XX wiek. Moje wspomnienia*, pisaną w Warszawie na przełomie lat 60 – 70 .

⁴⁴ W poprzedniej, zatartej wersji tej dedykacji figurowała także Barbara Beaupre. Udało mi się ustalić, że B.Beaupre studiowała w Konserwatorium krakowskim: w 1892 roku została przyjęta na I rok wyższego kursu w klasie prof. Deca. Najprawdopodobniej była równolatką Sarneckiej, bądź też osobą starszą od niej. Oprócz tego, wydają się figurować tam również jeszcze dwa nazwiska, których odczytanie jest niezwykle trudne. Tłumaczyłoby to wymazanie ich z dedykacji – wszystkie inne kobiety wymienione na niej były w latach 1910 – 1913 nastolatkami.

Ze znanych nam informacji można wysnuć wniosek, że pod koniec życia Jadwiga Sarnecka zaprzestała komponowania, ze względu na silną depresję psychiczną. Byłoby to logiczne, w świetle znanych nam informacji o innych twórcach chorych na gruźlicę, którzy w ostatnim okresie życia zazwyczaj zarzucali pracę twórczą. Najprawdopodobniej wówczas też zaczęły się problemy materialne Sarneckiej, o czym może świadczyć zmiana miejsca zamieszkania, na kamienicę czynszową...

Jadwiga Sarnecka zmarła w poniedziałek 29 grudnia 1913 roku o siódmej rano w kamienicy przy ul. Łobzowskiej 47 w Krakowie. Zgon potwierdził przez posłańca dr Golski, być może nie uczynił tego osobiście z powodu, iż był to poniedziałek rano. W akcie zgonu stwierdzono, że oficjalną przyczyną śmierci była gruźlica płuc. Wiek zmarłej określono w akcie na 35 lat, co stałoby w zgodzie z informacjami zawartymi przez Reissa w encyklopedii, choć jednocześnie każe nam zachować pewną wstrzemięźliwość osądu, jako że zgon został oszacowany najprawdopodobniej z drugiej ręki a Sarnecka była na pewno wyniszczona fizycznie przez chorobę. Zmarła została pochowana jeszcze przed końcem roku na cmentarzu Rakowickim, w ówczesnym sektorze XII. Prawdopodobnie grób ten już nie istnieje – pomimo wielogodzinnych poszukiwań nie udało mi się go odnaleźć.

RECEPCJA

Za życia kompozytorki Sarnecką określano jako osobę poddaną „chronicznej depresji” na tle jej „choroby piersiowej”. W Krakowie przyjmowano jej utwory krytycznie, zarzucając im „chaos w treści i opracowaniu”⁴⁵. Kompozytorka podobno bardzo te negatywne opinie przeżywała. Potwierdza to Józef Władysław Reiss, który zawsze pisał na temat Sarneckiej w sposób zdecydowanie pozytywny i mocno spersonalizowany. Jest też wysoce prawdopodobne, że znał on kompozytorkę osobiście. W swojej książce *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* pozwala sobie umieścić następujące zdanie: „Interesująca indywidualność,(...) zgnębiona cierpieniem i niedostatkiem wypowiadała swój ból w kompozycjach owianych smutkiem i rezygnacją.” W publikacji z 1939 roku pisze o niej jako o „niezmiernie interesującej indywidualności, której krytyka nie chciała uznać⁴⁶” oraz, że „słaba odporność nerwowa, choroba oraz niechętny stosunek krytyki do jej kompozycji wprowadziły ją w stan depresji psychicznej.⁴⁷” W jego rękopiśmiennych notatkach do *Podręcznej Encyklopedii Muzyki* odnajdujemy tę myśl nieco rozwiniętą i jeszcze bardziej osobiście nacechowaną: „Zgnębiona cierpieniami i walką życiową wypowiadała w muzyce swój ból i smutek. Jej kompozycje i pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu odznaczają się głębokim tonem nastrojowym, a zarazem śmiałą techniką dysonansową; pod wpływem Chopina pisała preludia, impromptus, ballady, etiudy; jedna z ballad zdobyła nagrodę na konkursie chopinowskim we Lwowie, oryginalne są Wariacje es-moll i pieśni „Tenebrae” i „Lux in tenebris”. Do pogłębienia jej duchowej depresji przyczynił się stosunek krytyki muzycznej, która nie umiała należycie ocenić tej niezwykle interesującej indywidualności i zarzucała jej kompozycjom „chaotyczność w treści(?) i opracowaniu.”⁴⁸

Wielkim admiratorem twórczości Sarneckiej był Feliks Jasieński.

Adolf Chybiński pisał w artykule o współczesnej muzyce polskiej w „Die Musik”, że Jadwiga Sarnecka to „piękny talent”, i że jej Wariacje es-moll „nacechowane są głęboką myślą⁴⁹”. W

⁴⁵ S.Dybowski, *Słownik Pianistów Polskich*, Selene, Warszawa 2003 s.564

⁴⁶ J. Reiss, 1939 *Almanach muzyczny Krakowa*, Biblioteka Krakowska, Kraków s.102

⁴⁷ *ibid.*

⁴⁸ Józef Reiss, rękopis i notatki do *Encyklopedii Muzycznej*, sygn.1052 Biblioteka Główna AM w Katowicach

⁴⁹ *ibid.*

recenzji, przytoczonej wcześniej pisze, że jest to „wielki talent o szlachetnym polocie inwencji i fantazji⁵⁰”.

Zdzisław Jachimecki, wielki propagator twórczości Karola Szymanowskiego, oceniał ambiwalentnie jej dorobek. Za życia autorki pisał: „Już z tego samego względu, że tak mało w naturze tej kobiecości duchowej należy panna Sarnecka nie do kompozytorek, lecz kompozytorów polskich.⁵¹”, co można odczytać, w kontekście epoki, jako zdecydowany komplement. W tym samym artykule chwalił przymioty jej dzieł pisząc, że: „w pomysłach wystrzelają bardzo ponad zwykły u nas poziom muzyczny. Przebija się tu niespotykany temperament, drwiący z wszelkich trudności natury techniczne⁵²”. Samą Sarnecką określił, jako „indywidualność zgoła niepowседневną⁵³”. Na kartach późniejszej *Historii muzyki polskiej (w zarysie)* pozostawił natomiast opinię krytyczną, choć oddającą sprawiedliwość talentowi kompozytorki: „Romantyczny kierunek zaznaczyła nieskoordynowana zupełnie, półdyletancka twórczość młodo zmarłej pianistki Jadwigi Sarneckiej, której choroba zasępiła pogląd na świat i ubierała pomysły cierpieniem i boleścią, o ile one były osobistym wylewem lirycznym lub podniecała do gorączkowych zjaw, kiedy tematy podawały wrażenia z zewnątrz (cykl utworów p.t. „Muzeum” zasugerowanych dziełami sztuki w zbiorach Feliksa Jasieńskiego⁵⁴). Na uciążliwym zmaganiu się idei z niedostatkiem techniki spalał się powoli niewątpliwy talent Sarneckiej.⁵⁵”

⁵⁰ Adolf Chybiński *Jadwiga Sarnecka Quatre Impressions pour piano*; Kraków 1911; Władysława Tobiczka – Stefanowska, Lesław Jaworski: *Dzieje muzyki w życiorysach* t.2 Lwów 1911 [rec.] „Przegląd Muzyczny” 1911 nr 6 s.13 – 15

⁵¹ Z.Jachimecki *Z naszej niwy muzycznej* „Nasz Kraj”1908 n.1275 s.191

⁵² Op.cit.

⁵³ Op.cit.

⁵⁴ Informacja prawdopodobnie błędna, bądź niedokładna. Patrz: Wstęp.

⁵⁵ Z. Jachimecki *Historia muzyki polskiej (w zarysie)* s.237

CHARAKTERYSTYKA OSOBOWOŚCI ARTYSTYCZNEJ

I: Osobowość

Jadwiga Sarnecka, jak podają wszystkie dostępne nam relacje, była niewątpliwie osobowością depresyjną z predyspozycją do mistycyzmu oraz stanów apatycznych. Jej próby poetyckie nacechowane są olbrzymią dawką pesymizmu. Jest on tak skondensowany, że wydaje się być swoistym stanem egzaltacji. Z drugiej strony, kompozytorka była niewątpliwie świadoma swojej sytuacji – wiedziała, że jej życie z dnia na dzień zbliża się do nieuchronnego końca oraz, że nie będzie mogła nigdy stać się częścią otaczającego ją społeczeństwa. Być może to wyalienowanie emocjonalne wynikało z jej ponadprzeciętnej inteligencji i samoświadomości.

Typ charakterologiczny Sarneckiej jest wybitnie psychosteniczny. Szczególnie silnym rysem jej osobowości jest dążenie do perfekcjonizmu, częste wahanie i niezdecydowanie obecne silnie w rękopisach w postaci rozwiniętej wariantowości oraz ilości poprawek⁵⁶. Była ona zarazem osobą bardzo konsekwentną i mocno stąpającą po ziemi - jej uwagi naniesione na próbnych sztychach pierwszych wydań pełne są szczegółowych uwag pod adresem sztycharza. Fragment listu zachowany w rękopisach muzycznych odnośnie starań uzyskania paszportu na wyjazd jest bardzo stanowczy w tonie i pełen rzeczowości w formułowaniu zdań.

Kluczem do osobowości artystycznej Jadwigi Sarneckiej, z braku innych źródeł, stają się jej poezje, rękopisy muzyczne, nieliczne zachowane listy oraz referat o twórczości zawarty w księdze pamiątkowej I Zjazdu Kompozytorów Polskich świadczący, wbrew twierdzeniu Zdzisława Jachimeckiego o „półdyletanctwie⁵⁷”, o wysokiej samoświadomości artystycznej Sarneckiej.

Sam fakt, że Sarnecka zajmowała się równolegle twórczością poetycką, jest bardzo interesujący. Jest to analogiczna sytuacja do Karola Szymanowskiego, który również, jak wiemy, pisał poezje. O ile jednak znane nam przykłady poezji Szymanowskiego

⁵⁶ Istotnym świadectwem osobowości Sarneckiej jest Fuga kończąca Wariacje cis-moll pisane pod koniec życia. Kompozytorka parokrotnie rozpoczynała temat wariacji, następnie nie skreślała go, lecz w momencie, w którym następowało u niej załamanie inwencji, rozpoczynała całość od samego początku...

⁵⁷ Z. Jachimecki op.cit/ str.27

umiejscowione są w klimacie zbliżonym do utworów Kasprowicza i Tetmajera, o tyle Sarnecka zatopiona jest całkowicie w nurcie mistycyzmu.

Pojawiającymi się nieustannie toposami w jej poezjach są: śmierć, samotność, brak miłości lub jej ujęcie jako uczucie wypalające się i przemijające, oraz Bóg/fatum. Sarnecka jest zatem w tym względzie „dzieckiem swoich czasów”, choć trzeba zarazem stwierdzić, że jej poezje są pełne turpizmu, którego nie napotykamy w innych utworach poetyckich tego czasu w tak silnej kondensacji:

*„Dokąd iść, w którą zwrócić się stronę
Wszystkie przede mną drogi chybione.
Cała treść życia rwie się na marne
A na nic wota moja ofiarne.
Gdzie zaś nie spojrzę w przeszłości czyny
Podchodzą ku mnie same ruiny.
Boże! na próżne dni moich trwanie,
Rzuć noc... a nicość niech mi się stanie.”⁵⁸*

Bardzo silne są też w światopoglądzie Sarneckiej wpływy filozofii Nietzschego i Schopenhauera, o czym świadczą najlepiej jej wszechobecny pesymizm oraz częste odwołania (zarówno w poezjach, mottach jak i artykule referatu) do siły woli jednostki, dzięki którym wyzwala się ona z okowów uwarunkowań zewnętrznych. Kondensatem tak ukształtowanego poglądu na rzeczywistość jest niewątpliwie cytat z karty tytułowej jednego z zachowanych utworów:

„Jedna życiu pożądana wszechmoc w trójcy zawarta: Twórczość – Samotność – Milczenie.”⁵⁹

Poezja i muzyka w osobowości Sarneckiej dopełniały się nawzajem. Świadczy o tym fakt, że wiele utworów zaopatrzonych było w mistyczne inwokacje jej autorstwa, które były później wycofywane podczas publikacji. Muzyka posiada zatem ukryte inspiracje programowe, a poezja wyraża się ostatecznie w kompozycji. Przykładem jest tu nieukończona

⁵⁸ Tekst poetycki autorki do pieśni „*Tenebrae*” wyd. A. Piwarski Kraków, data nieznana

⁵⁹ J. Sarnecka, cytat z karty tytułowej Sonaty f-moll, szkic ołówkowy.

najprawdopodobniej Sonata f-moll o nieco pretensjonalnie dziś brzmiącym podtytule „Historya zbrodni” – nie jest to jednak zbrodnia w znaczeniu fizycznym a duchowym, chodzi autorce bowiem o śmierć miłości, która jest w jej pojęciu zbrodnią uczynioną przez los podmiotowi lirycznemu, z którym się ewidentnie utożsamia⁶⁰.

Jedna z impresji, pisanych pod koniec życia, nosi podtytuł „Impresja o Jehowie”, charakterem zaś zbliżona jest bardzo do „Pieśni o Wszechbycie” Mieczysława Karłowicza. Jest to jedna z poszlak wskazujących na możliwe tendencje panteistyczne w światopoglądzie kompozytorki, ale także ukazująca, że dla Sarneckiej Bóg jest starotestamentowym groźnym stwórcą, karzącą ręką sprawiedliwości. Jest absolutem, nieczułym na głos jednostki, stąd być może często występuje w wierszowanych inwokacjach pod swoim biblijnym imieniem:

„1) Nie wznos ku mnie dłoni Twych - nie błagaj. Jako piorun jest gniew mój mściciel, którym jest jehovvah!”⁶¹

W całym dorobku twórczym Sarneckiej widać wyraźną dążność do maksymalnej subiektywizacji świata, swoistego autobiografizmu kompozytorskiego. Wątki tragiczne zarówno w muzyce jak i w wierszowanych ustępach najwyraźniej bowiem nasilają się wraz z postępem choroby Jadwigi i samoświadomością nieuchronnego przemijania, jakie towarzyszyło jej w ostatnich latach życia.

Autorka próbowała również zespolenia tekstu z muzyką w pieśni *Tenebrae*, do której napisała zarówno muzykę jak i słowa. Trudno jednak stwierdzić na ile była to próba udana. Wydaje się, że Sarnecka nie była zadowolona, skoro tego typu zabiegów artystycznych nie kontynuowała.

Trzeba zaznaczyć, że utwory konsekwentnie inspirowane własnym programem poetyckim są ewenementem nie tylko w twórczości kompozytorów polskich, lecz także europejskich owego czasu. Twórczość Sarneckiej jest też zarazem jedynym znanym przypadkiem twórczości dążącej do autobiograficzności w sposób absolutny.

⁶⁰ Motto Sonaty: „Kochać mimo że tylko Sztukę, kwiaty – piękne skorupy i kochanka/ który o nas nie dba – i o którym (*słowo nieczytelne*) bo:/-że sam w sobie dla siebie Bóg –; Motto części drugiej: „Połóż mnie Panie, jak pieczęć i znamię/ na serce swoje i nas swoje ramię./Jak (śmierć jest silna) zło jest zgubną....miłość!...” Motto części trzeciej: „Appassionato Tragico – sulla morte dell’amore”.

⁶¹ Rękopisy i druki Jadwigi Sarneckiej, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie.

Dużo o osobowości kompozytorki mówi też fakt, że jedynie nieliczne utwory posiadają dedykacje. Są to jedynie pieśni, oraz Etiuda i ostatnia, nieukończona Ballada fortepianowa. Osobna dedykacja na rękopisie cyklu *Muzeum* oraz *Misteryum* przeznaczonym dla Feliksa Jasieńskiego posiada charakter bardziej okolicznościowy - według wszelkiego prawdopodobieństwa autorka chciała się mu odwdziżyć za możliwość wydawania swoich utworów. Bardzo symptomatyczne jest to, że Sarnecka większość swoich kompozycji ofiarowuje kobietom. Jest także istotnym faktem wskazującym na osobisty charakter jej twórczości, autonomiczny względem impulsów płynących z zewnątrz..

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że według wszelkiego prawdopodobieństwa Sarnecka była aktywną feministką. Świadczą o tym wzmianki w jej artykule, powołujące się na „wybitny umysł kobiecy”, nikła obecność mężczyzn w jej poezji, dedykacje na zdjęciach podarowanych, charakter twórczości „programowo” starającej się tworzyć kontrast ze stereotypem kobiety tych czasów np. dramatyczna *II Ballada* zatytułowana przez kompozytorkę *Damen-Ballade*. Ten brak przymiotów kobiecych w twórczości jest powtarzającą się też często uwagą, którą zawierają m.in. opinie o Sarneckiej autorstwa Feliksa Jasieńskiego i Zdzisława Jachimeckiego.

Trzeba też na końcu zaznaczyć, że twórczość Sarneckiej spotykała się ze stosunkowo nikłym rezonansem w stosunku do jej wartości. Wpływało to bez wątpienia, na zasadzie wzajemnego sprzężenia, na samą twórczość.

II: Estetyka twórcza

„Bądź twórcą i czyń co chcesz.”⁶²

Bezpośrednich danych na temat estetyki twórczej Jadwigi Sarneckiej jest niezwykle niewiele, choć na całe szczęście są one bardzo znaczące, wszystkie pochodzą bowiem bezpośrednio od autorki. Szczególnie cennych informacji dostarcza nam jej niezwykle interesujący artykuł z 1910 roku, zatytułowany: *Twórczość a wirtuozeria w kompozycji muzycznej*. Już sam tytuł,

⁶² Ten i wszystkie późniejsze cytaty w tym fragmencie za: Sarnecka Jadwiga, 1912 *Twórczość a wirtuozeria w kompozycji muzycznej* w *Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina - księga pamiątkowa* Lwów

narzucający przeciwstawienie sobie aspektu twórczego i odtwórczego w muzyce, pokazuje zainteresowanie autorki tym zagadnieniem. Poza swoim dyskursywnym charakterem, wydaje się być zarazem ukrytą apologią własnej twórczości kompozytorskiej i prezentacją światopoglądu estetycznego.

Jadwiga Sarnecka bardzo czytelnie określa, co wyróżnia w jej mniemaniu twórców muzycznych:

„1. Odnalezienie i wyrażenie nieznanej dotąd idei.

2. Wyodrębniający twórczość ich nerw.

3. Indywidualne ujęcie i przeprowadzenie pomysłu.

4. Uczucie wnętrza tj. to, które wchodzi w bezpośredni związek z władzami ducha i umysłu, ze świadomością i wolą.”

Koncepcja idei, jako pierwotnego impulsu twórczego, podlega dookreśleniu: „Twórca ideę swą czyli pierwszą przyczynę dzieła swego – odnalazłszy – stwarza dla niej odpowiedni język, t.j. wyraz, rzeźbiąc ją w motywie muzycznym. Znaczenie idei w koncepcji muzycznej jest zasadniczo ważne, ona bowiem nadaje dziełu jego wartość duchową, stanowi charakter jego i siłę.”

Powołując się na niezacytowany z imienia i nazwiska „umysł kobiecy” Sarnecka kontynuuje: „W ogólnem znaczeniu idea jest elementem duchowym istniejącym poza poznaniem ludzkim, w którym to elemencie dane jest czerpać twórcy. Idea, który przejdzie proces mózgowy zwany myśleniem – nazywa się pomysłem.” W zdaniu tym widać wyraźne nawiązanie do platońskich i neoplatonickich koncepcji filozoficznych. W rozumieniu Sarneckiej twórca jest bowiem łącznikiem, pomiędzy sferą idei i sferą ludzką, który posiada możliwość wyrażania elementów świata idei za pomocą przefiltrowanych przez siebie doznań odnalezionych w sferze absolutu, jak mówi sama: „(...)twórczość jest przejawem inteligencji obejmującej świat idei – wnętrza, stwarzającej dla nich język i formę własną.”

Jest to bardzo interesująca i oryginalna koncepcja estetyczna, zakładająca że twórczość jest przejawem inteligencji wyższej, mogącej być utożsamianą z istotą Boską.

Element duchowości i siły woli stanowi dla Sarneckiej element determinujący twórczość. „Zawarte w dziełach twórcy uczucie wynikać będzie z najgłębszej istotności twórcy, który udzieli go dziełu swemu przez wejście z dziełem tym w bezpośredni stosunek za pomocą wszystkich swych władz – swej świadomości i woli.” W innym miejscu: „(...)by zostać twórcą,

trzeba mieć w sobie nieodzowną do tego wolę – żywioł sił i uczuć podniosłej jakości, sięgające rdzeniem swym istoty wnętrza twórcy.”

Jest to z pewnością świadome nawiązanie do niezwykle popularnych wówczas w środowisku artystycznym myśli Fryderyka Nietzschego. Odniesienie do tej poetyckiej filozofii zaznacza się wyraźnie i silnie także w innych miejscach wypowiedzi kompozytorki, a szczególnie w zdaniu wieńczącym jej artykuł, stanowiącym swoisty kondensat idei „siły woli”: „Wychodząc z założenia, że wola stanowi geniusz, może i powinien twórca przez ciągłe kształcenie woli, oraz ciągłe uszlachetnianie i wyzwalać uwikłanego w materię ducha – osiągać najwyższe regiony twórcze.”

Odnosnie drugiego podpunktu wyróżniającego twórcę od „wirtuoza” kompozytorka udziela następujących wyjaśnień: „Znamionną cechą każdej twórczości będzie, wyodrębniający ją od innych nerw. Jest on istotą natchnienia, czyli – wyniku działania wewnętrznego, pobudzającego w nas pęd ku twórczości.

Odnalazłszy [go] w całokształcie dzieł twórcy (...), mamy wymiar, z którego możemy wyprowadzać dalsze co do danej twórczości wnioski. Natchnienie bowiem wpływa dominująco na budowę dzieła – na kulturę, formę jego i treść.”

Odnosnie podpunktu trzeciego, łatwo zauważyć w nim, że Sarnecka zaznacza wyraźnie swój modernistyczny pogląd na sztukę: „Ujęcie i przeprowadzenie motywu muzycznego, czyli pomysłu spełni się w twórcy na mocy asymilacyjnych, oraz projekcyjnych zdolności, wskutek których to zdolności, reagując na przejęte przez siebie wrażenia, potrafi twórca przeobrazić je w sobie muzycznie i zabarwić własnym kolorytem. Wobec tego, każdy z pomysłów odpowiednio użyty bez względu na swą pierwotną wartość nabrać może wartości artystycznej.”

Zdaniem autorki, bezwzględna oryginalność melodyczno - motywiczna nie stanowi sine qua non twórcy, jako że „wszystkie (...) wpływy, reminiscencje, użytkowania z myśli poprzednio już podjętych (...), którymi posługując się wirtuozi wchodzi na drogę zgubną – dozwolone są gdy idzie o twórcę. Twórca bowiem na mocy swej cudownej organizacji, zdolen jest, przetworzyć je w sobie wszystkie – twórczo.”

Przeprowadzenie pomysłu muzycznego posiada zdaniem autorki wyraźnie znaczenie drugorzędne, w stosunku do jego genezy. Przy wyraźnym ukształtowaniu idei w sposób

oryginalny, język za pomocą którego jest ona przekazywana jest elementem wtórnym. Istotniejszy nacisk kładzie Jadwiga Sarnecka na zjawisko nazywane przez nią „uczuciem wnętrza”: „Uczucie [wnętrza] w stosunku do twórcy i do jego dzieła posiadając siłę imperatywu, nie żąda od artysty abnegacji na rzecz wrodzonej artyście uczuciowości nerwowej – czyli wrażliwości na podniety zewnętrzne; i owszem, ta uczuciowość może tylko pomódz⁶³ artyście odczuwać głębiej.”

Artysta jest zatem nie tylko istotą „wewnętrzną”, lecz także „zewnętrzną”. Stanowi on swoisty „katalizator” przeżyć personalnych i uniwersalnych, co autorka wyraźnie zaznacza pisząc, że: „Twórca może za pomocą woli utrzymywać w sobie pamięć doznawanych kolejno uczuć, potem zaś, wprowadzając⁶⁴ je w ruch w chwili odpowiedniej pojedynczo, lub zespolone do jednego wyniku.”

Dalej autorka wyraża swoją opinię odnośnie często powtarzanych, uniwersalnych zarzutów formowanych pod adresem twórców: „W całości dzieł kompozytora znajdujemy często, pewne powtarzanie się – jako w dziele kogoś, kto wiele mówił i do wypowiedzania się używał właściwego sobie języka; powtarzanie to możnaby nazwać manierą danego twórcy. Maniera ta jest dozwoloną. Natomiast zdrożnem jest, gdy twórca udzielając dziełu swych właściwości duchowych, wprowadza do dzieła tę manierę, która w stosunku do ducha stanowi powierzchowną stronę samego twórcy. Mianowicie jego przyzwyczajenia, usposobienia, upodobania.” I dalej:

„Błędy, będąc zawsze nieodłączną cechą dzieł twórcy, stanowią w nich cenną skazę, poświadczającą, że dzieła te, nie są wytworem maszyny, lecz ducha, który z natury swej poddany jest załamywaniu się i upadkowi – wynikom uszlachetniającego się wciąż rozwoju(...). Odjąwszy dziełu twórcy błędy, często pozbawilibyśmy to dzieło charakteryzujących je składników.”

Być może powyższe stwierdzenia są zawoalowaną odpowiedzią na głosy krytyki dosięgające autorkę za jej życia? Niewątpliwie istnieje jakiś związek pomiędzy tymi stwierdzeniami, a wieńczącym je zdaniem, będącym swoistym „credo” przyświecającym twórczości Sarneckiej: „Poświęciwszy na rzecz precyzji element duchowości można dojść do bezwzględnej doskonałości wirtuozycznej.”

⁶³ Pisownia oryginalna.

⁶⁴ Prawdopodobnie powinno znajdować się tu słowo „wprowadzać”. Cytat zgodnie z tekstem oryginalnym.

Ciekawą jest jeszcze jedna, zawołowana aluzja do twórczości symfonicznej Ryszarda Straussa i jego naśladowców (w tym niewątpliwie też twórców grupy Młodej Polski w muzyce). W swoim tekście Sarnecka zdaje się odnosić do niej krytycznie: „Przy porównaniu dzisiejszej muzyki symfonicznej z muzyką orkiestrową dawnych mistrzów – wytwarzający się kontrast szalę twórczości przechyla stanowczo na rzecz muzyki dawnej, co jest chyba dowodem, że zarażając się ogólnym prądem, coraz więcej talentów skłania się ku wirtuozji i poczyną jej służyć.”

Jest to pogląd wyjątkowo interesujący, jako że stylistycznie Sarnecka najbliższa była niewątpliwie kompozytorom pochodzącym z kręgu kultury germańskiej. Jest on jednak równocześnie zgodny z jej własną twórczością, w której nie znajdujemy żadnych wpływów mogących pochodzić z kręgów dominującego wówczas niemieckiego nurtu ekspresjonistycznego przejawiającego się głównie na gruncie muzyki symfonicznej – wszystkie osiągnięcia Sarneckiej na polu harmoniki i ekspresji wynikają z indywidualnej ewolucji stylistyki wzorowanej na twórczości Schumanna, Brahmsa z niewątpliwym pośrednim wpływem dzieł „klasycyzujących” Maxa Regera.

Wyżej omawiany artykuł jest jedynym bezpośrednim świadectwem estetyki twórczej Jadwigi Sarneckiej. Inne wnioski wysnuć można bezpośrednio z jej własnych utworów muzycznych.

Z pewnością, w rozumieniu Sarneckiej rozgraniczenie pomiędzy poezją i muzyką było bardzo złudne i niedookreślone. Jej własna twórczość poetycka, jak dotąd odnaleziona przez piszącego te słowa jedynie we fragmentach obecnych na rękopisach jej własnych utworów, stanowi wyraźne świadectwo wzajemnego „dopowiadania” się słowa i dźwięków.

Przede wszystkim warunkuje to sam akt twórczy. Przekładając wyobrażenie genezy jej własnych kompozycji na cytowany powyżej opis kompozytorki dotyczący poszczególnych faz powstawania dzieła można bez cienia wątpliwości stwierdzić, że duża część z zachowanych utworów Sarneckiej powstała w wyniku skonkretyzowania idei najpierw w postaci tekstu wierszowanego/inwokacji, a dopiero następnie w formie „dokompowanego” utworu muzycznego.

W ten sposób powstały *V i VII Ballada*, *Sonata f-moll* obecna w szkicach, i większość z Impresji. Co ciekawe, w żadnym z wydanych utworów Sarneckiej inwokacje poetyckie nie są obecne. Najwyraźniej autorka obawiając się zbytniej „abnegacji uczuciowej” nie dopuszczała

ich do druku. Śladem tak przebytej drogi od poezji do muzyki czystej może być *Romans z Sonaty f-moll* (nie wydany drukiem, choć najprawdopodobniej przygotowywany do tego celu, o czym świadczyłby bardzo staranny czystopis)⁶⁵.

Przekłada się to na ukrytą programowość, czy raczej autoprogramowość, zawartą w dziełach Sarneckiej. Inwokacje posiadają bowiem charakter wzniosły, dotyczą spraw ostatecznych i nigdy nie są podyktowane wrażeniami zewnętrznymi. Są opisem sytuacji emocjonalnej podmiotu lirycznego postawionego w sytuacji dialogu z samym sobą bądź z istotą najwyższą. W światopoglądzie estetycznym Sarneckiej, muzyka jest nośnikiem treści pozamuzycznych, lecz nigdy nie są to treści pozaemocjonalne, wpisane w kontekst doraźny, wrażeniowy.

Niewątpliwie w rozumieniu Sarneckiej rolą wykonawcy było dojście do ukrytego przez nią programu, sedna wyrazowego dzieła w sposób niebezpośredni, poprzez zgłębienie jego specyfiki wyrazowej. Było to najprawdopodobniej jej rozumienie swoistego misterium, Wielkiej Tajemnicy tak istotnej dla jej światopoglądu.

Za bardzo symptomatyczny można uznać fakt, że Sarnecka unika w swoich utworach jakichkolwiek standardowych określeń tempa. Koncentruje się stanowczo w swej twórczej estetyce na charakterze kompozycji, a nie tempie jej wykonania. Stąd prawie całkowity zanik zauważalnych jeszcze we wczesnych utworach określeń muzycznych, jak: *Andante, Allegro, Presto, Largo*. Dominują określenia: *Agitato, Feroce, Tranquillo, Cantando, Con dolore, Sospirando, Misterioso*. Ciekawostką jest nieistniejące po włosku określenie *Gentillo* umieszczone na ostatniej Impresji z op.12 (autorka miała niewątpliwie na myśli określenie *Gentile* – grzecznie). Pojawiają się, we wczesnym oraz środkowym okresie twórczości określenia w języku polskim, jak: *Patetycznie, Żywiotowo, Ze spokojem, Z głębokim wyrazem, Podniosłe, Nastrojowo*. Określenia metronomiczne pojawiają się także niezwykle rzadko. Świadczyłoby to o całkowitej negacji aspektu materialnego, technicznego i uwypuklaniu charakteru emocjonalnego kompozycji. Jakkolwiek jest to trend zaznaczający się wyraźnie w muzyce europejskiej na przełomie XIX/XX wieku, jednak na gruncie muzyki polskiej, poza Karolem Szymanowskim, nie posiadamy przykładu tak dalekiego odejścia od standardowych oznaczeń muzycznych.

Jadwiga Sarnecka posiadała ewidentną predylekcję do używania tonacji mollowych, w szczególności wielokrzyżkowych i bemolowych, jak cis-moll, es-moll, as-moll i gis moll.

⁶⁵ W rękopisie szkicowym i w pierwszej wersji autografu obecne są jeszcze inwokacje. Pomimo tego, w najpóźniejszej wersji autografu, pisanej atramentem, fragment poetycki został pominięty.

Wiązało się to niewątpliwie z aspektem brzmieniowym, tragicznym i równocześnie tajemniczym, wieloznacznym. Równie charakterystyczne dla jej estetyki jest stałe operowanie brzmieniem ciemnym, niskim, z dużym nagromadzeniem dysonansów w środkowym i najniższym rejestrze. Jako kontrast, autorka stosuje eteryczne brzmienia w rejestrze wysokim, często oparte na akordach zmniejszonych i zwiększonych, które często dysonują z linią basową. Rozpostarta w ten sposób płaszczyzna brzmieniowa jest najbardziej charakterystyczna dla dojrzałej twórczości fortepianowej Jadwigi Sarneckiej.

III: Styl komponowania, proces twórczy:

Spuścizna Jadwigi Sarneckiej pozostawiona w Bibliotece Jagiellońskiej zezwala nam na dokładny wgląd w proces komponowania. Zachowane są bowiem zarówno rękopisy szkicowe, jak i autografy, rękopisy edycyjne, karty korekcyjne oraz pierwsze wydania.

Zazwyczaj praca nad utworem rozpoczynała się od szkicu ołówkowego – są one prawie w całości pozbawione określeń dynamicznych i agogicznych. Ich zapis harmoniczny jest często skrótowy, domyślny (brak znaków przykluczowych) i czasami nielogiczny. W przypadku fragmentów polifonicznych, bardzo często nie są one obecne w rękopisach szkicowych, pojawiając się dopiero przy powstawaniu autografu, bądź rękopisu edycyjnego.

We wczesnych rękopisach szkicowych Sarnecka nie dopracowuje szczegółów rytmicznych i innych. Bardzo często nie rozpisuje też powtórek. Widać, że jest to dopiero pewne określone stadium pracy nad utworem, które jest następnie pogłębiane i kontynuowane. Pod koniec życia, ta sytuacja ulega zmianie – rękopisy szkicowe są staranniej opracowywane, choć zawierają także więcej skreśleń, wymazywań i poprawek. Pojawia się w nich łukowanie oraz określenia agogiczne i dynamiczne. Zawsze obecny jest tytuł roboczy, często inwokacja, fragmenty wierszy.

Autograf (pierwszy) jest drugim stadium pracy nad kompozycją. Następuje w nim rozpisanie elementów zapisanych w rękopisach szkicowych w sposób skrótowy. Równocześnie, pojawia się próba ustalenia tonacji poszczególnych fragmentów utworu, co owocuje pojawieniem się znaków przykluczowych i na pięciolinii. Ten fakt rzutuje na dokładność zapisu, w którym

pojawia się, szczególnie we wczesnym i środkowym okresie twórczości, bardzo duża ilość błędów ortograficznych (znaki przykluczowe i klucze). Autorka przypuszczalnie często zmienia przy pisaniu autografu pierwotną koncepcję tonacji, dokonując zamiany enharmonicznej, co wpływa na nielogiczności w zapisie. Wydaje się też, że autografy nie powstają przy fortepianie, autorka bowiem nie koryguje licznych przeoczeń w nich zawartych. Często następuje zmiana tytułu roboczego kompozycji na wersję ostateczną. Zanikają także, poza nielicznymi wyjątkami, wierszowane inwokacje i motta.

Trzecim stadium jest autograf edycyjny, bądź też autograf noszący cechy korekcyjne w stosunku do autografu pierwszego. Następuje w nim korekta większości błędów pierwszego autografu oraz dokładniejszy i czytelniejszy zapis (pismo staranne i wykaligrafowane). Tego typu rękopisy były wysyłane do wydawcy, bądź były wykorzystywane przez autorkę jako prezent lub nuty, z których, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, wykonywała utwory na swoich koncertach kompozytorskich.

W autografach edycyjnych pojawia się dokładna artykulacja i ostateczna wersja łukowania. Dynamika i agogika ulega dalszemu dookreśleniu.

Pojawiają się dokładne określenia tempa i dynamiki oraz szczegółowe łukowanie. Wyodrębnione zostają poszczególne głosy, następuje polifonizacja faktury. Nie ma wierszowanych inwokacji – pozostaje sam tytuł.

Karty korekcyjne ukazują, że proces dookreślenia dzieła trwał u Sarneckiej do samego końca. Była ona zarazem bardzo wyczulona na szczegóły i błędy sztycharskie. Jej „korespondencja” ze sztycharzem (zachowana na odbitkach próbnych *Romansu z Sonaty es-moll*) jest bardzo emocjonalna, a zarazem dokładna. Kompozytorka wprowadza także do ostatniej chwili szlify i poprawki – szczególnie w zakresie zapisu polifonicznego i szczegółów wpływających na barwę harmonii i logikę modulacji. Doprecyzowanie myśli muzycznej było dla niej niezwykle istotne. Jak pisała w jednym ze swoich listów do Jasieńskiego „Staram się to zawsze, opracować, uprościć – nieraz myślę, że czynię to logicznie.”⁶⁶

⁶⁶ Jadiwga Sarnecka, list do Feliksa Jasieńskiego, 20 I 1906

Wyżej wymieniony sposób komponowania powoduje, iż utwory opublikowane są o wiele bardziej dopracowane pod względem szczegółów i wyrafinowane harmonicznym, ale zarazem są stosunkowo mało reprezentatywne dla oryginalnego stylu Sarneckiej. Autorka bowiem, co ewidentnie unaocznia jej zachowana spuścizna, starała się publikować utwory akceptowalne dla ówczesnego odbiorcy i omijała pozycje bardziej awangardowe pod względem brzmienia i trudniejsze pod względem technicznym, jak Ballady, czy późniejsze Impresje.

Wiele cech wskazuje na zaskakujące pokrewieństwo stylu pracy Jadwigi Sarneckiej ze sposobem komponowania Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego, jaki znamy z zachowanych relacji o tych kompozytorach i materiałów rękopiśmiennych:

- dopracowywanie szczegółów, dążenie do ekstremalnego sprecyzowania własnej wizji interpretacyjnej poprzez ilość określeń w partyturze oraz dokładne łukowanie.
- akompaniamenty posiadające wartość melodyczną i nieustannie dopracowywane podczas powstawania kolejnych wersji autografów.
- wariantowość, niezdecydowanie w wyborze poszczególnych wariantów, przejawiające się w różnych wersjach rytmów, wariantach melodycznych notowanych przy powtórzeniach w formach reprzyzowych i sprzecznym łukowaniu.
- powracanie do pozycji wcześniejszych i ich przerabianie, opracowywanie, zmienianie (np. Wariacje d-moll, prawdopodobnie I i II cz. Sonaty op.9 przed publikacją)

Jest to z pewnością powiązane z cechami charakterologicznymi wspólnymi dla osobowości psychostenicznych, choć niewątpliwym wpływ na tą zbieżność ma także charakter i rodzaj talentu muzycznego

CHRONOLOGIA TWÓRCZOŚCI:

Na samym początku należy zaznaczyć, że wszystkie źródła encyklopedyczne koncentrują się na postaci Jadwigi Sarneckiej, nakreślając jej postać, jako komponującą pianistkę. Wydaje się to być tylko częściowo zgodne z prawdą - w świetle materiałów źródłowych pochodzących z czasów życia Sarneckiej wydaje się, że jej aktywność pianistyczna była traktowana przez nią samą zdecydowanie drugorzędnie, aczkolwiek musiała ona niewątpliwie w dziedzinie tej odnosić jakieś znaczące sukcesy.

Sarnecka studiowała grę na fortepianie pod okiem najbardziej uznanych w ówczesnej Polsce mistrzów. Pobierała naukę w Instytucie Muzycznym Warszawskim w klasie fortepianu Aleksandra Michałowskiego – już wówczas cieszącego się opinią wybitnego chopinisty, brała lekcje u Henryka Melcera we Lwowie, a także prawdopodobnie studiowała w Wiedniu u sławnego Teodora Leszetyckiego a z pewnością pobierała nauki gry u jego asystentek. Niestety bliższych danych na temat przebiegu owych studiów nie posiadamy. Nie wiemy nawet, w których latach dokładnie Sarnecka studiowała, a spekulacje są utrudnione, poprzez brak ustalonej daty i miejsca urodzenia (co zaznaczono w części biograficznej niniejszej pracy).

W roku 1902 pojawia się jednak Sarnecka jako pianistka po raz pierwszy w Krakowie. Występy, których ślady udało mi się odnaleźć, tyczą się jednak tylko i wyłącznie wykonywania własnych kompozycji. Stąd też niewątpliwie płynie wniosek, że Sarnecka graniem i występowaniem publicznym była zainteresowana w sposób wtórny. Jej podstawową ambicją była kompozycja. Sama podkreśla to znacząco w liście do Feliksa Jasieńskiego pisząc, w kontekście swych studiów pianistycznych u Henryka Melcera, że: „Zamiary moje nie były nigdy wedle stałego wirtuozostwa⁶⁷” i kończy swój wywód pisząc, że „pozostaje tylko przy kompozycji.⁶⁸”

⁶⁷ Jadwiga Sarnecka, list do Feliksa Jasieńskiego z 7.II.1902, archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie

⁶⁸ Op.cit.

I: Lata edukacji muzycznej, środowisko, pierwsze próby kompozytorskie

Wedle danych zawartych w publikacji *Magdalena Dziadek, Lilianna Moll Oto artyści wartościowi, którzy są kobietami; Kompozytorki polskie 1816 – 1939* Jadwiga Sarnecka pobierała lekcje od roku 1897 u Władysława Żeleńskiego oraz Felicjana Szopskiego. W zachowanych dokumentach Konserwatorium Krakowskiego nazwisko Sarneckiej się nie pojawia, musiały więc być to najprawdopodobniej lekcje prywatne. Jak wiadomo z zachowanych relacji o Żeleńskim, był on nauczycielem wymagającym, a zarazem nieco kostycznym i doktrynalnym. Jego uzupełnieniem, wydaje się być postać Szopskiego, nauczyciela harmonii w krakowskim konserwatorium, który zdaniem Adolfa Chybińskiego (nie lubiącego, nawiasem mówiąc, postaci Żeleńskiego) „był (...) znakomitym nauczycielem.”⁶⁹ Szopski wpisywał się także w nurt postępowy muzyki polskiej, optując za muzykami wchodzącymi w skład grupy „Młodej Polski w muzyce”: „(...)niektórzy starsi muzycy wrogo odnosili się do tej grupy kompozytorów (...) między którymi tak wytrawni artyści, jak Melcer lub Szopski, stanowili wyjątek.”⁷⁰ Z samym Melcerem Sarnecka zetknęła się niewiele później we Lwowie, być może będzie z nim również konsultowała swoje próby kompozytorskie (jak wiemy Melcer był wyjątkowo chętny takim konsultacjom, za które nie pobierał wynagrodzenia). Tak więc można z pewnością postawić tezę, że twórczość Jadwigi Sarneckiej od początku wzrastała w kręgach postępowych polskiego środowiska muzycznego. Równocześnie jednak, przyjąwszy prawdziwość powyższych informacji, nie miałyby ona styczności z kompozycjami awangardowymi, jako że środowisko galicyjskie niechętnie było wszelkim przejawom zbytniego odejścia od kanonów klasycznych, głównie za sprawą dominującej postaci Żeleńskiego, który muzykę dawną otaczał szczególnym pietyzmem.

Niestety nie udało się piszczemu te słowa ustalić, czy przebieg edukacji kompozytorskiej Sarneckiej posiadał charakter regularny, oraz czy był on kontynuowany podczas jej studiów pianistycznych w Wiedniu. Pewne pośrednie informacje zdają się temu przeczyć.

Podstawowym argumentem przeciwko regularnym studiom kompozytorskim jest, niesprawiedliwy skądinąd, osąd Zdzisława Jachimeckiego, który pisał w swojej *Historii muzyki*

⁶⁹ A. Chybiński *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*. opracowali A. i Z. Szwejkowskcy 1959 PWM, Kraków s.33

⁷⁰ Op.cit s.99

polskiej w zarysie o „półdyletanckiej twórczości” pisząc zarazem o „zmaganiu się idei z niedostatkami techniki” oraz „niewątpliwym talencie⁷¹” Sarneckiej. Jest to opinia przejawiskawiona i tendencyjna, choć częściowo niepozbawiona podstaw. Trzeba pamiętać, że Jachimecki działał w środowisku krakowskim i z Sarnecką znał się osobiście – ich utwory były prezentowane po raz pierwszy publicznie na tym samym koncercie kompozytorskim⁷². Jachimecki, jak wiemy, sam zdradzał wyraźne ambicje twórcze, nie był jednak zbyt utalentowany w tej dziedzinie i sukces kobiety na tym polu mógł rodzić w nim uczucia negatywne. Niemniej, jako człowiek wykształcony i obeznany w środowisku, musiał znać bliżej kulisy edukacji Sarneckiej, jeżeli zarzucał jej wprost „półdyletanctwo”. Pośrednio uwaga ta wskazuje bowiem na niepogłębione (nieukończone) studia w zakresie kompozycji. Również uwaga o „niedostatku techniki” znajduje potwierdzenie w rękopisach Sarneckiej. Twórczość kompozytorki ukazuje bowiem, że stopniowo dochodziła ona do form ścisłych jak forma sonatowa, czy fuga, a szkice zaświadczały o niezadowoleniu i pewnym zmaganiu z uformowaniem pierwotnego zamierzenia pod względem poprawności kontrapunktyczno - harmonicznego. Utwory wczesne noszą w sobie cechy ewidentnego poszukiwania właściwych środków wyrazu. Wszystkie te cechy wskazują na wyraźny autodydaktyzm. Nie ma również żadnego śladu po próbach twórczych wskazujących na, podstawowe wówczas, studia w zakresie orkiestracji czy generałbasu.

Równocześnie jednak, Jadwiga Sarnecka nie była muzycznym „półdyletatem”, a większość jej zamierzeń twórczych wynikała z poszukiwań estetycznych i wyraźnie skonkretyzowanych poglądów na sztukę – najjaskrawszym tego potwierdzeniem jest artykuł z 1910 roku oraz uwaga, z jaką poddawała swoje utwory korekcie przed oddaniem ich do druku. Na miejscu więc zatem będzie chyba przytoczenie sławnego stwierdzenia Arnolda Schönberga: „Geniusz uczy się tylko u siebie”.

⁷¹ wszystkie powyższe cytaty z Z. Jachimecki *Historia muzyki polskiej (w zarysie)* s.237

⁷² 11 czerwca 1905.

II: Podział twórczości i charakterystyka poszczególnych okresów

Dokładny czas powstawania poszczególnych utworów Sarneckiej jest bardzo utrudniony ze względu na brak bezpośrednich źródeł pisanych i bardzo częsty brak dat na manuskryptach. Dodatkowo nie udało się zlokalizować większości autografów edycyjnych bądź ich kopii, przez co nie można porównać ich charakteru pisma z zachowanymi w zbiorach BJ rękopisami⁷³.

Podstawowym kryterium oceny, w którym okresie powstał dany utwór musi zatem pozostać przede wszystkim charakter pisma Sarneckiej, oraz język graficzny zapisu, jakim kompozytorka się posługuje.

Jedyne daty pochodzące od autorki, jakimi można się posłużyć to: datowanie Etiudy na roku 1898 oraz pieśni w latach 1899-1901, Rok 1903 na cyklu Muzeum, 9 sierpnia/19 września 1906 na rękopisie Ballady as-moll, 23 grudnia 1910 na rękopisie szkicowym *Studyum Ces-dur*, określenie w dedykacji odnoszące się do zimy 1911 roku na rękopisie *VII Ballady*, oraz rok 1907 pozostawiony na pierwszej *Balladzie a-moll*. Także rękopis jednego z utworów op.7 datowany jest na rok 1907, choć w tym przypadku trudno stwierdzić, czy jest to data powstania tego utworu, czy jedynie sporządzenia kopii manuskryptu. W stosunku do tych pozycji zostały określone orientacyjne daty dla poszczególnych okresów w twórczości Sarneckiej.

Zważywszy, że koncert kompozytorski autorki odbył się już w 1905 roku, należy domniemywać, że część reprezentatywnych utworów była już wtedy napisana. Utrudnia to ustalenie środkowego okresu twórczości, choć założyć można, iż przed 1905 rokiem nie powstała żadna z Ballad ani Sonat, w związku z czym najprawdopodobniej w 1905 roku Sarnecka wykonywała raczej swoje utwory miniaturowe.

Niewątpliwie najłatwiej jest określić utwory najwcześniejsze (1897 – 1905⁷⁴). Charakteryzuje je:

⁷³ Zastanawiające, że autorka nie posiadała kopii autografów edycyjnych. Być może znajdują się one razem w nieznanym nam miejscu. Jedynym wyjątkiem jest tu *Quatre Impressions* op.12.

- predylekcja do stosowanie homofonicznego układu (melodia+akompaniament)
- Lakoniczność określeń dynamicznych i innych, tempa opisowe w języku polskim
- skonstrastowanie: brak skomplikowanych, rozdrobnionych układów rytmicznych i ekspresjonistyczny rys w utworach pisanych w tym samym czasie
- specyficzna harmonika z przejściowymi modulacjami chromatycznymi i dysonansami.
- pismo jest drobne, precyzyjne z tendencją do mikroskopijności. Rękopisy szkicowe są zapisywane w formie uproszczonej, pojawiające się sprzeczności w zapisach harmonicznym.
- silne zakorzenienie w tradycji muzyki niemieckiej – dominujące, mające cechy naśladownictwa, wpływy dzieł fortepianowych Schumanna i Brahmsa

Do wczesnych utworów zaliczyć można: *Wariacje d-moll* (nieukończone); *Etiudę*; niektóre, bądź wszystkie, z *Cinq morceaux* op.7; *Scherzo* z *Sonaty* op.9, być może także częściowo I wersję finału; *Intermezzo* n.6; cykl *Muzeum* oraz pieśni.

Następnie wyróżnić można utwory z okresu środkowego (1905 – 1910). Następuje w nich dalsze pogłębienie elementów indywidualnych oraz dopracowywanie szczegółów dotyczących kompozytorskiej techniki i gramatyki. Następuje też rozwój twórczości na polu charakterystycznych dla kompozytorki form narracyjnych, jak *Ballady* i *Impresje*, oraz dominacja wielkich form (*Sonaty*, *Fantazja*).

Utwory z okresu środkowego charakteryzują:

⁷⁴ Należy pamiętać że datowanie to, ze względu na niewielką bazę źródłową, musi pozostać na razie hipotetyczne. Ze względu na rozpoczęcie przez Sarnecką studiów kompozytorskich w 1897 roku i datę powstania *Ballady* oraz cyklu *Muzeum*, które są utworami rozpoczynającymi okres dojrzałej, indywidualnej wypowiedzi muzycznej w formach ulubionych przez kompozytorkę, pierwszy okres twórczości możemy określić na lata 1897 – 1905.

- układy polifonizujące, z precyzyjnym ruchem kontrapunktycznym głosów
- precyzyjne łukowanie
- zwiększenie ilości określeń, bardzo duża precyzja zapisu.
- pojawienie się skomplikowanych, piętrowych układów fakturalnych
- harmonika pełna dysonansów i akordów dur-mollowych, skomplikowane opóźnienia
- widoczne stosowanie zasad kontrapunktu
- pismo precyzyjne, autografy pisane z dużą starannością, pismo nieco grubsze, czytelniejsze i prostsze litery, rękopisy szkicowe posiadają naniesione łukowania oraz określenia ekspresyjne i dynamiczne

Do środkowego okresu można zaliczyć: *Ballady I – IV*, *Fantazję*, *Sonatę* op.9, większość *Impresji*.

W środkowym okresie do twórczości Sarneckiej wyraźnie wkracza na polu muzycznym, ale także graficznym, fascynacja muzyką Maksa Regera. Następuje wyraźna hiperbolizacja faktury oraz operowanie strukturą akordową. Autorka przejawia w tym okresie wyraźne tendencje klasycyzujące w zakresie zarówno struktury, brzmienia, jak i wyrazu emocjonalnego.

Utwory z okresu ostatniego (1910 – 1913), charakteryzuje duże skonstrastowanie. Z jednej strony następuje w nich kontynuacja form swobodnych, takich jak *Ballady* i *Impresje*, z drugiej pojawiają się pierwsze próby na polu form ścisłych (fuga z Wariacji cis-moll, finał Sonaty f-moll). Język harmoniczny jest bardziej awangardowy, pojawiają się wyraźne próby politonalne. Porzucona zostaje niemal całkowicie konwencjonalna melodyka o budowie okresowej. Najbardziej wyraziste cechy tego okresu to:

- tendencja do pisania form ścisłych (fuga, forma sonatowa), próby zastosowania ścisłej polifonii
- łukowanie szkiełkowe
- ekstremalna precyzja zapisu rytmicznego, rozdrobnienie wartości (częste zapisy rytmiczne rubata z zastosowaniem 32-jek lub 64-ek z rytmem punktowanym)
- kontrasty fakturalne: homofonia i homorytmia – przesycenie polifonią
- linia melodyczna rozpada się na krótkie, wyraziste „gesty” motywiczne
- brak kadencji finalnych, eksperymenty harmoniczne (zbliżenie do politonalności), przejścia bez modulacji
- brak kadencji końcowych, gasnące dźwięki, akordy dysonujące na zakończenie
- brak autografów – czystopisów (poza nielicznymi wyjątkami), pismo chwiejne i drżące, liczne zmiany i skreślenia w rękopisach ołówkowych, duża ilość utworów niedokończonych, zarazem próba podejmowania utworów zarzuconych

Utwory, które można na pewno zaliczyć do tego okresu, to: *Cztery Impresje* op.12, ostatnie Ballady, nieukończona *Sonata f-moll*, nieukończone (?) *Wariacje cis-moll*, Impresja *Fałszywe skrzypce*(c-moll) oraz *Impresja o Jehovie*.

Ostatni okres twórczości można z pewnością określić mianem „przerwanego lotu”. Znajdują się w nim bowiem złączone elementy stylistycznie sprzeczne, wielokierunkowe poszukiwania, które są świadectwem dążności do przesilenia obowiązującej estetyki. Sarnecka wychodzi tutaj zdecydowanie poza swoje klasycyzujące oblicze, dominujące w okresie poprzednim, podążając – niekiedy dość radykalnie – w kierunku ekspresjonizmu.

Zadziwiające są śmiałe próby wyjścia poza estetykę dźwiękową systemu harmonii dur-moll oraz indywidualna aura brzmieniowa, przeciwstawiona kategoriom kanonu piękna i proporcji.

III: Spuścizna kompozytorska – datowanie i chronologia

Za życia, Jadwiga Sarnecka wydała jedynie trzy dzieła opusowane: *Cinq Morceaux* op.7, *Sonatę* op.9 (cz.I i II) oraz *Quatre Impressions* op.12. Dziełami bez opusu są *Etiuda „Quasi una dolore”* oraz trzy pieśni.

Na obecnym stadium badań należy założyć, że autorka planowała wydanie innych dzieł, pozostawiając na nie miejsce w liście opusowej. Niewykluczone także, że wydane zostały jeszcze jakieś nieznane nam bliżej dzieła Sarneckiej. Nakłady jej dzieł były bardzo niskie, stąd nie można mieć w tym względzie absolutnej pewności.

Bazując na powyższym założeniu, oraz na innych danych biograficznych (w tym na fakcie, że opusy istniejące wydane zostały w latach 1907-1911), możemy częściowo odtworzyć chronologię powstawania niektórych dzieł Sarneckiej:

Etiuda f-moll (domniemany op.1) 1898

Pieśń *Szumny wicherze głuchych pól* do sł. L. Rydla. (domniemany op.2) 1899

Pieśń *Tenebrae* do sł. własn. 1899

Pieśń *Lux In tenebris* do sł. Z. Kasińskiego 1901

Muzeum (cykl) (domniemany op.5) prawd.1903-1905?

Ballada *as-moll* (domniemany op.6) 9.08/19.09.1906

I Ballada a-moll 1907

Cinq morceaux op.7 1905 -1908

Wariacje (I cz. Sonaty) op.9 prawd. 1905-1907

Romans (II cz. Sonaty) op.9 prawd.1905-1907

Scherzo op.9 najprawd. ok.1905?

Finale z Sonaty es-moll op.9 I wersja ok.1907-1909

II wersja ok. 1911-13?

IV Ballada 1910 (domniemany op.10)

Studyum Ces-dur 19 grudnia 1910

V Ballada 1910-11 (domniemany op.11)

Sonata f-moll 1910 – 1913?

Quatre Impressions op.12 1911

VI Ballada 1911

VII Ballada 1912-1913

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI:

I: Opis utworów reprezentatywnych dla twórczości fortepianowej

Najwcześniejszym znanym utworem Sarneckiej są niewątpliwie *Temat i Wariacje* w tonacji d-moll. Jest to utwór pisany ręką osoby niedojrzałej, najprawdopodobniej dziecka, lub osoby bardzo młodej. Wydaje się być to utwór szkolny, rodzaj zadania z harmonii. Można go datować na okolice roku 1897, tj. na domniemany początek studiów kompozytorskich u Władysława Żeleńskiego i Felicjana Szopskiego. Równocześnie, nie jest to z pewnością utwór osoby dwudziestoletniej, co przemawiałoby za tym, że Sarnecka miała wówczas lat 14. Charakter kaligrafii jest szkolny i niewyrobiony, nuty pisane są ze starannością właściwą komuś, kto nie posiada jeszcze zbyt dużej wprawy.

Z drugiej strony autorka najwyraźniej powróciła do tej kompozycji po latach, dokonując poprawek i adjustacji. Świadczy o tym diametralna zmiana charakteru pisma charakterystyczna dla późnego okresu (duże nuty, drżące pismo).

Etiuda f-moll, napisana w roku 1898 i nosząca podtytuł *Quasi una dolore* (nb. z rażącym błędem gramatycznym po włosku – wyraz *dolore* jest bowiem rodzaju męskiego⁷⁵) jest według wszelkiego prawdopodobieństwa wczesną kompozycją Sarneckiej, oraz pierwszym jej opublikowanym utworem. Świadczyłyby o tym następujące argumenty:

- homofoniczność faktury
- charakter tonalny, brak zaawansowanych technik dysonansowych
- oszczędność zapisu
- prosta struktura rytmiczna
- wyraźnie zarysowana linia melodyczna i przystępność w odbiorze

Forma etiudy jest wzorowana na dziełach wielkich romantyków: przede wszystkim na utworach Schumanna i Liszta. Trudno orzec, czy – i o ile – miały wpływ na jej powstanie

⁷⁵ Autorka zdawała sobie z tego sprawę. W kopii przesłanej w roku 1903 Jasieńskiemu wydrapała literę a w słowie *una*.

etiudy chopinowskie. Wydaje się, że niewielki: zarówno faktura, jak i ujęcie problematyki technicznej jest tu wzorowane na utworach kompozytorów niemieckich, czy rosyjskich. Utwór jest wyraźnie zarysowany formalnie, posiada bardzo ekspresyjne kulminacje, regularną budowę frazy i jest jednostajny pod względem struktur rytmicznych. Brak tu wyraźnie zarysowanego problemu technicznego będącego punktem wyjścia dla „powstawania” miniatury, co ma zawsze miejsce w etiudach Chopina.

Etiuda posiada oryginalny, lecz bardzo czytelny schemat formalny będący połączeniem formy sonatowej i łukowej z wyraźnie zarysowaną codą. Bardzo wyraźne są w niej elementy przetworzeniowe. Nadrzędna trudność techniczna polega na częstym krzyżowaniu się rąk pianisty w środkowych partiach faktury, przy zachowaniu jednostajnego rytmu punktowanego:



J.Sarnecka – Etiuda

Już w tym utworze zarysowują się pewne oryginalne cechy, rozwijane w późniejszej twórczości Sarneckiej. Jest tu obecny np. jej charakterystyczny „podpis kompozytorski” w postaci „gasnącego dźwięku”:



J.Sarnecka – Etiuda f-moll

Język harmoniczny jest w tym utworze bardzo klasyczny, choć zdarzają się niekiedy przejściowe współbrzmienia dysonujące, zdające się zwiastować charakterystykę

późniejszego języka harmonicznego Jadwigi Sarneckiej. Szczególnie interesujące jest „przetworzenie”, z zastanawiająco oryginalnym „aposiopesis” przerywającym rwący tok narracji muzycznej:



J.Sarnecka – Etiuda f-moll

Etiuda była niewątpliwie utworem bardzo dla kompozytorki znaczącym – zachowała się w teczce z rękopisami autorki kopia z dedykacją, podarowała ją także wraz z wydrukowanymi pieśniami Feliksowi Jasieńskiemu jako próbkę swoich możliwości kompozytorskich. Była ona też prawdopodobnie wydana w stosunkowo dużym nakładzie, zważywszy na ilość zachowanych egzemplarzy w polskich bibliotekach.

W tym okresie twórczości to pieśni są wyraźnie dla Sarneckiej źródłem kompozytorskich eksperymentów. Cechują się diametralną różnorodnością. Pieśń do słów Lucjana Rydla, pochodząca z roku 1899 jest typową dla owych czasów, tonalną piosnką sentymentalną, nie wyróżniającą się niczym szczególnym na tle współczesnych kompozycji, jakie pisywali m.in.

Żeleński, czy Szopski. Maksymalnie skonstrastowanym kondensatem innowacyjnych rozwiązań, stojących na przeciwległym biegunie, jest pochodząca z roku 1901 pieś *Lux in tenebris* do sł. Z.Kraśińskiego, wyraźnie ciężąca w kierunku czystego ekspresjonizmu niemieckiego. Niezwykle zaawansowane stosowanie sekundowych chromatyzmów, oraz awangardowe połączenia harmoniczne powodują że w połączeniu ze swobodą ekspresji kompozycja traci sens tonalny. Można takie przykłady odnaleźć wyraźnie jaskrawo w partii fortepianowej pieśni:



J.Sarniecka – Pieś *Lux In tenebris* do sł. Z.Kraśińskiego Przykład nr 1



J.Sarniecka – Pieś *Lux In tenebris* do sł. Z.Kraśińskiego Przykład nr 2

Cykl *Muzeum* oraz impresja *Mysteryum Cinque-Centa* (być może będąca częścią drugiego, planowanego cyklu o tym samym tytule⁷⁶) – powstała najprawdopodobniej pomiędzy rokiem

⁷⁶ W Bibliotece Jagiellońskiej jedynym zachowanym utworem o tytule „*Muzeum*” jest druga w kolejności Impresja, będąca najwyraźniej redakcją wcześniejszą miniatury o tym samym tytule znajdującą się w kompletnym autografie całości cyklu zachowanym w zbiorach po Feliksie Jasieńskim. Podobna sytuacja zachodzi w przypadku *Intermezza no.6*, później przemianowanego na *I potem...* i również zawartego w cyklu. Zastanawiające jest jednak, że utwory z op.7, pisane były mniej więcej w tym samym czasie, a rękopis jednego z nich został ofiarowany Jasieńskiemu jako *Mysteryum Cinque-Centa* (rozumianego niewątpliwie jako odniesienie się do epoki renesansu w sztuce). Dodatkowo w zbiorach *Muzeum* Narodowego znajduje się karta tytułowa

1902 a 1906⁷⁷. Jest to jedyny znany utwór Sarneckiej, o którym możemy powiedzieć ze stuprocentową pewnością, że zainspirowany został bodźcem zewnętrznym, poza niejasnym w tym względzie *Mysteryum Cinque-Centa*, które zostało włączone później do wydanych *Cinq Morceaux* op.7. Tak pisze o kolekcji Jasieńskiego Jadwiga Waydel-Dmochowska w swoich „Wspomnieniach” (1958):

„Ściany były niemal wytapetowane obrazami tworzącymi bogatą i kompletną galerię współczesnego malarstwa polskiego. Wśród pejzażów, kwiatów, martwych natur, oko natrafiało raz po raz na portrety gospodarza. (...) Ulubione obrazy wisały w pokoju z widokiem na Rynek, gdzie zwykle siadywał Jasieński. Były tam Łabędzie w Ogrodzie Saskim w nocy i Portret Matki Pankiewicza i ów portret Mangghi przy fortepianie [również Pankiewicza]. (...) Obok tek zawierających drzeworyty japońskie z XVIII i XIX wieku i starsze, religijne, złote na czarnym tle, stały teki z grafiką francuską i polską. Trzeba było całych miesięcy, aby je przejrzeć dokładnie. Najsilniej działały na wyobraźnię wszelkiego typu tkaniny wschodnie. Różnobarwne kimona z odpowiednimi wiązanymi w kunsztowne pukle szarfami, szlafroki, czyli chałaty bucharskie, przetykane srebrem i złotem, wąskie pasy tkanin dekoracyjnych, tworzące, gdy się je zawiesiło na ścianie, zaczarowany ogród, pełen rajskich ptaków z czającym się niekiedy groźnym smokiem. Ogromna kolekcja pasów słuckich, perskich, hinduskich, żydowskich, szale tyfetykowe, stare szaty kościelne: ornaty, kapy, welony na kielichy. W całym mieszkaniu, na podłogach, na ścianach mnóstwo dywanów i kilimów wschodnich wysokiej klasy, różnorodnych modlitewników. Z pułapu zwisały mosiężne świeczniki żydowskie: holenderskie i polskie z gwiazdami i orłami, tak zwane "szabaśniki," wszędzie mnóstwo książek⁷⁸.”

autografu z odręcznym napisem Sarneckiej (*cykl-Muzeum no.2*). Był to czystopis i jest w nich zachowany autograf jednej miniatury....To mogłoby wskazywać na istnienie pierwotnie dwóch cykli miniatur, z których część drugiego została włączona do opublikowanego *Cinq Morceaux* op.7. Jeszcze jedną poszlaką przemawiającą za wyżej wspomnianą hipotezą, jest fakt, że op.7 jest pierwszym znanym nam dziełem Sarneckiej opublikowanym przez Musée Jasieński.

⁷⁷ Ok. roku 1902 Feliks Jasieński przeniósł się do Krakowa. W Nowy Rok 1907 Sarnecka ofiarowuje mu swój rękopis, *Mysteryum Cinque-Centa*, dla którego inspiracją powstania najprawdopodobniej była pierwotnie także kolekcja Jasieńskiego.

⁷⁸ Przemysław Osuchowski: *Nieobliczalny Manggha*. Cracoviana - Krakowski Magazyn Ilustrowany, Nr. 4, 1992

Całość cyklu wykazuje istotne podobieństwa z powstałym niewiele później op.7. Impresja „Muzeum” o bardzo prostej budowie i skupionym charakterze jest bardzo zbliżona stylistycznie do dzieł fortepianowych Schumanna – jej interesującym aspektem są dysonujące nuty pedałowe stanowiące bazę dla akordu Des-dur, jednakże na tle innych dzieł Sarneckiej Impresja ta jest dość nastrojowym, choć mało interesującym utworem. Widać silny wpływ Brahmsa w Intermezzo oraz Studium odrzuconym, otwierającym cykl. Ciekawą kompozycją jest Widzenie oraz ostatnie ogniwo zainspirowane obrazem Podковиńskiego „Szał”. Widać w nich już wyraźnie cechy wykrystalizowanego indywidualnego stylu Sarneckiej oraz drogę ewolucji od miniaturowych impresji w kierunku rozbudowanych form wariacyjnych o złożonej budowie formalnej.

Najtrudniejszymi do datowania utworami Sarneckiej są właśnie wzmiankowane powyżej impresje. Były one niewątpliwie najwcześniejszą formą oryginalną, tworzoną od pierwszych lat aktywności twórczej kompozytorki. Część z nich autorka opublikowała, jako dwa opusy miniatur: op.7 i op.12. O ile op.7 jest wyraźnym zbiorem nie posiadającym wyraźniejszej koncepcji całościowej, o tyle *Quatre Impressions* op.12 są pomyślane jako zintegrowana całość. Zachowany autograf edycyjny umożliwia ustalenie, iż powstały one w tym samym okresie, prawdopodobnie w bardzo szybkim tempie – autografy szkicowe zostały na tych samych kartach przepisane atramentem i noszą wyraźne ślady impulsu twórczego.

Datowanie tych utworów można ustalić na koniec 1910, lub początek 1911 roku. Wydane zostały one drukiem w połowie roku 1911 i z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że autorka przerwała wydawanie poszczególnych części Sonaty op.9 tym właśnie cyklem, na fali popularności związanej z nagrodą na lwowskim konkursie w roku 1910.

Stosunek tonacji poszczególnych impresji jest ściśle zaplanowany według relacji zbliżonych: E-dur – f-moll – cis-moll – Des-dur. Nietrudno zauważyć tutaj korespondencję pomiędzy numerem I-III i II-IV. Oprócz tego, wyraźnie podkreślona jest relacja tonacji dur-moll występująca pomiędzy impresją III a IV.

Podobnie, jak w przypadku op.7, również op.12 jest przez Sarnecką zaplanowany według pewnych ustalonych reguł. Pierwsza impresja jest najbardziej melodyczna i konserwatywna brzmieniowo, stanowi rodzaj swoistego Preludium. Po niej następuje kontrast – utwór burzliwy, w przeciwnym trybie. Impresja „charakterystyczna” znajduje się na miejscu

przedostatnim, a zwieńczenie cyklu stanowi redukująca napięcia, pogodna w charakterze miniatura. Można doszukiwać się w takim układzie swoistego hołdu dla klasycznej harmonii formy cyklicznej.

Op.12 stanowi, spośród wszystkich dzieł wydanych drukiem, najbardziej wyrazistą prezentację wszystkich aspektów osobowości twórczej Sarneckiej. Każda z miniatur ukazuje bowiem w sposób wyraźnie wyeksponowany jedną z charakterystycznych cech jej stylu kompozytorskiego.

Pierwsza z impresji umiejscowiona jest w idiomie „idyllicznym” Sarneckiej. Jest to wyraźna forma dwuczęściowa oparta na kontraście trybów harmoniczych. Wyraźna, choć oszczędna, linia melodyczna oparta jest na wyszukanym akompaniamencie. Dominuje tutaj prostota, harmonia i skupienie brzmienia.

Druga impresja przynosi radykalną zmianę nastroju. Prawie w całości oparta na unisonowych pasażach i pochodach agitato, stanowi jeden z najbardziej dramatycznych utworów w dorobku Sarneckiej. Bardzo wyrazisty schemat rytmiczny powtarzany jest niemal ostinatowo – końcowa faza utworu eksponuje go dodatkowo poprzez zakotwiczenie na dźwięku f:



J.Sarnecka – Quatre Impressions op.12 nr 2

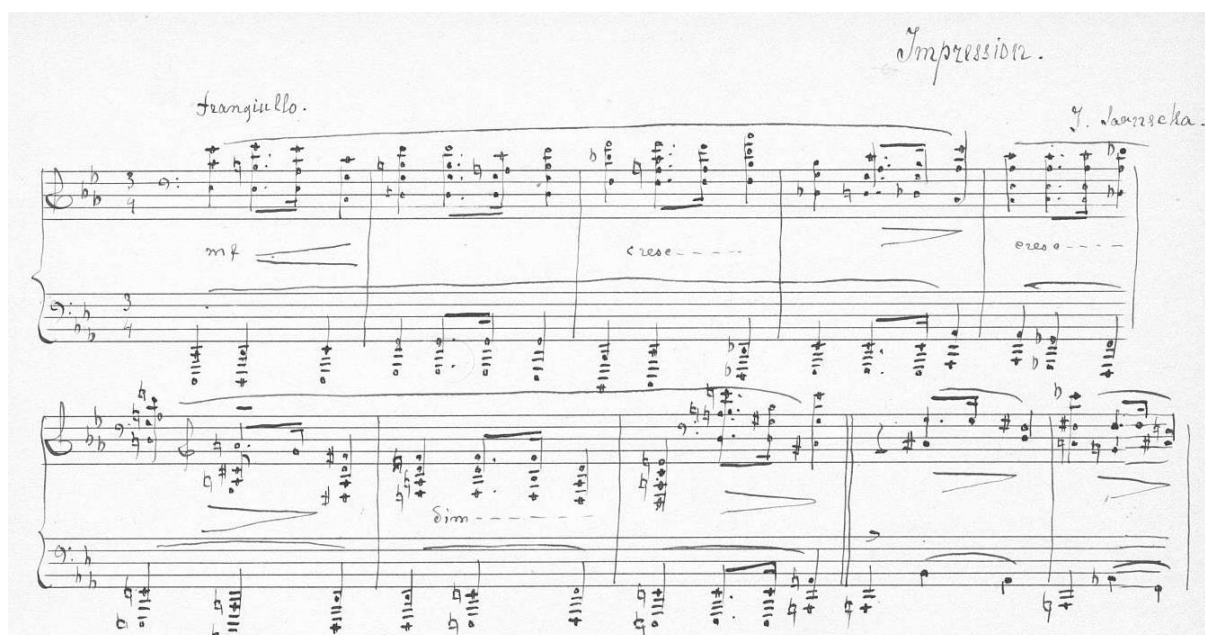
Cały utwór posiada niewątpliwie charakter etiudowy – jest bardzo wymagający technicznie i przez cały czas trwania prezentuje konsekwentnie jeden rodzaj zagadnienia muzyczno-fakturalnego. Forma jest ewolucyjna, z wyraźnymi elementami przetworzeniowości.

Trzecia impresja z op.12 jest jednym z najpiękniejszych oraz najbardziej indywidualnych utworów Sarneckiej. Melancholia i smutek znajdują tutaj swój wyraz w formie absolutnie indywidualnej – jest to swobodna forma łukowa, z wyraźnie zarysowaną kulminacją.

Uderzają w tym utworze odważne harmonie, brak kadencji końcowej oraz przejmująca poetyczność. Utwór ten ogniskuje w sobie wiele cech typowych dla późnych utworów kompozytorki.

Czwarta z impresji stanowi powrót do świata harmoniki funkcyjnej dur-moll, muzyki pochodzącej od Schumanna i Brahmsa. Jest ona opatrzona dziwnym, nieistniejącym po włosku określeniem *Gentillo* – prawdopodobnie autorce chodziło o określenie *Gentile* (grzecznie). W rzeczywistości, utwór ten jest w istocie kompozycją „grzeczną” pod każdym względem. Posiada klasyczną formę ABA z rozbudowaną kodą, harmonie są bardzo przejrzyste, a linia melodyczna jest bardzo wyraźnie zarysowana. Bardzo subtelnie wprowadzone elementy polifonizujące świadczą o rosnących aspiracjach kompozytorki w tym względzie. Utwór ten jest najlżejszy pod względem wyrazowym ze wszystkich ujętych w op.12, stanowiąc wyraźny kontrast dla melancholii impresji poprzedzającej.

W teczce z rękopisami autorki przechowywanej w Bibliotece Jagiellońskiej zachowało się 9 Impresji nieopublikowanych. Jest to liczba równa ilości wydanej drukiem. Należy zakładać, że większość z tych utworów powstała po wydaniu op.7, choć charakter pisma niektórych z nich wskazuje, że mogą być to utwory stosunkowo wczesne. Niewątpliwie ciekawą jest jedna z impresji, pochodząca najprawdopodobniej ze środkowego okresu, umiejscowiona w tonacji c-moll. Swoim klimatem zainspirowana niewątpliwie *Preludium c-moll* z op.28 Chopina jest jego daleko posuniętą kontynuacją, jeszcze głębiej sięgającą idiomu marsza żałobnego. Jest to muzyka wzruszająca w swojej bezpośredniości i oszczędności środków wyrazowych. Jest też jednym z niewielu tak wyraźnych przykładów na inspiracje chopinowskie w twórczości Jadwigi Sarneckiej:



Sonata es-moll op.9 jest w twórczości Jadwigi Sarneckiej dziełem przejściowym, powstającym na przestrzeni lat ewoluującej stylistyki kompozytorki. Niewątpliwie cierpi na tym integralność jego struktury muzycznej. *Scherzo* i I wersja finału sięgają stylistycznie jeszcze wczesnego okresu twórczości, zarazem wprowadzając elementy charakterystyczne dla okresu środkowego. Z kolei część pierwsza i *Romans* są bardziej dopracowane i noszą w sobie załączki cech stylu ostatniego.

Przypuszczalnie utwór powstawał w latach przed 1905 do 1907 w swojej wersji pierwotnej. Bardzo trudno określić czas powstawania poszczególnych ogniw Sonaty, ze względu na brak autografów pierwszych dwóch części, które zostały wydane przez edycję Jasieńskiego. Autograf zarówno scherza, jak i I wersji finału wskazuje jednak, że najprawdopodobniej jest to dzieło stosunkowo wczesne. Charakter pisma Sarneckiej jest precyzyjny i pewny, nie nosi w sobie znamion choroby.

Sonata została pomyślana, jako cykl czteroczęściowy. Pierwszą część stanowi temat z wariacjami w tonacji es-moll, następnie część wolna, nazwana „Romansem”, o formie ABA'B' w tej samej tonacji, a następnie *Scherzo* w tonacji As-dur o klasycznej budowie ABA i Finał. Autorka nie była zadowolona jego pierwszej wersji, na którym pozostawiła adnotację „Zanadto grotesque, do zmiany” zakreślając całą grupę I tematu. Zaważyło to z pewnością na

losie całości dzieła, które autorka zaczęła publikować partiami, zachęcona niewątpliwie rozgłosem wywołanym wykonaniem części pierwszej, jako odrębnej kompozycji, przez Jerzego Lalewicza.

Bez żadnych wątpliwości można stwierdzić, że Jadwiga Sarnecka bardzo chciała, aby *Sonata* op.9 została opublikowana w całości. Części pierwsza i druga, wydane w oficynie Feliksa Jasieńskiego, posiadają wyraźną adnotację w języku francuskim, że pochodzą z „pierwszej Sonaty op.9”. Do druku niewątpliwie przygotowane było również *Scherzo*, którego autograf-czystopis jest zachowany. Finał w swej pierwszej wersji jest również zachowany w formie czystopisu, jednakże jest on pełen błędów, przeoczeń i niejednoznaczności w zapisie. Najprawdopodobniej autorka nie kontrolowała go przy fortepianie dokonując transpozycji z rękopisu szkicowego i nie przywiązywała zbytnej wagi do swojej pracy, nie będąc zadowolona z ostatecznego zwieńczenia formy.

Finał w wersji drugiej, poprawionej, niestety nie został nigdy ukończony. Zważywszy na charakter pisma, można przypuszczać, że praca nad nim postępowała w latach 1910/1911-1913 i najwyraźniej umotywowana była chęcią ukończenia publikacji cyklu. Grupa pierwszego tematu jest w tej wersji wielokrotnie zmieniana i wymazywana. Tonacja zasadnicza została zmieniona na es-moll, a charakter naszkicowanego tematu pierwszego jest wyraźnie tonalny i posiada charakter melodyczny. Towarzyszący mu akompaniament posiada formę daleko idącego uproszczenia. Temat kontrastujący oraz części łącznikowe podległy dość zaawansowanej korekcie i udoskonaleniu w stosunku do autografu wersji pierwszej. Niestety, druga wersja finału urywa się na początku cody, co uniemożliwia jej ostateczną rekonstrukcję.

W swoim założeniu makroformalnym pierwsza Sonata Sarneckiej jest utworem wyjątkowym. Całość dzieła jest wysoce zintegrowana, a punktem wyjścia formy jest temat wariacji części pierwszej. Posiada on charakter żałobnej elegii i przynosi dalekie echo zaśpiewu charakterystycznego dla ukraińskich dum:

Hedvige Sarnecka Op. 9.

Lento et tranquillo. M.M. ♩ = 76

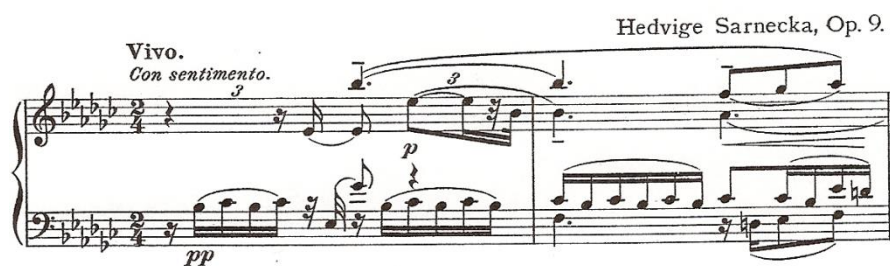
Piano.

J.Sarnecka – Sonata es-moll op.9 temat cz.I

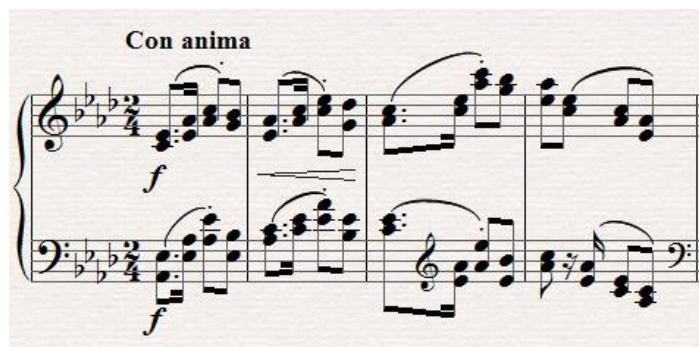
Całość Sonaty jest wyraźnie zarysowaną hybrydą formy wariacyjnej z formą sonatową. Temat części pierwszej staje się franckowskim „principe cyclique”, z którego są wywodzone kolejno tematy poszczególnych części dzieła:

Lento et tranquillo. M.M. ♩ = 76

J.Sarnecka – Sonata op.9 cz.I



J.Sarnecka – Sonata op.9 cz.II



J.Sarnecka – Sonata cz.III



J.Sarnecka – Sonata cz.IV t.II

Czoło tematu części pierwszej powraca, jak memento, w codzie Finału, w diametralnie zmienionym charakterze wyrazowym:



J.Sarnecka – Sonata cz.IV coda

Jest bardzo interesujące, z punktu widzenia konstrukcji kompozytorskiej, że *Romans* i *Scherzo*, ze względu na bardzo zbliżoną budowę i pokrewieństwo melodyczne do tematu części pierwszej można próbować interpretować jako bardzo rozbudowane wariacje, po których następuje kompozytowy i wieloznaczny w swojej budowie finał.

Sonata op.9 Sarneckiej, podobnie jak większość innych jej utworów, posiadała niewątpliwie u swojej genezy podłoże poetycko – programowe. Świadczy o tym wyraz „Wszechmoc” podany jako podtytuł *Scherza* na karcie autografu.

Schemat formalny utworu:

Temat z Wariacjami:

T	I	II	III	IV	V	VI	VII
Ekspozycja					Przetw. Repryza		

Romans:

A	B	A	B'
---	---	---	----

Scherzo:

	A			B	(C)		A	
a	b	a	a	b	c	a	b	a

Finał:

A	B	C	A	C	A	B	C	A
Ekspozycja			Przetworzenie		Repryza		Koda	

Pierwsza część Sonaty, najbardziej rozbudowana pod względem formy, to cykl VII wariacji, z których VI posiada wyraźnie zarysowane cechy przetworzeniowe, a VII rekapitulacji formy (w tonacji równoimiennej Es-dur). Na szczególną uwagę zasługuje tutaj konsekwentne trzymanie się w wariacjach schematu konstrukcji tematu oraz niezwykle gęsta faktura pianistyczna, wzorowana na dziełach Regeera.

W całym cyklu wariacyjnym wyraźnie przeważa idiom liryczny, melodyczny. Jedynie III wariacja przynosi swego rodzaju burzliwe interludium, antycypując pod tym względem rozbudowaną wariację szóstą, w której następuje spiętrzenie napięcia:

5

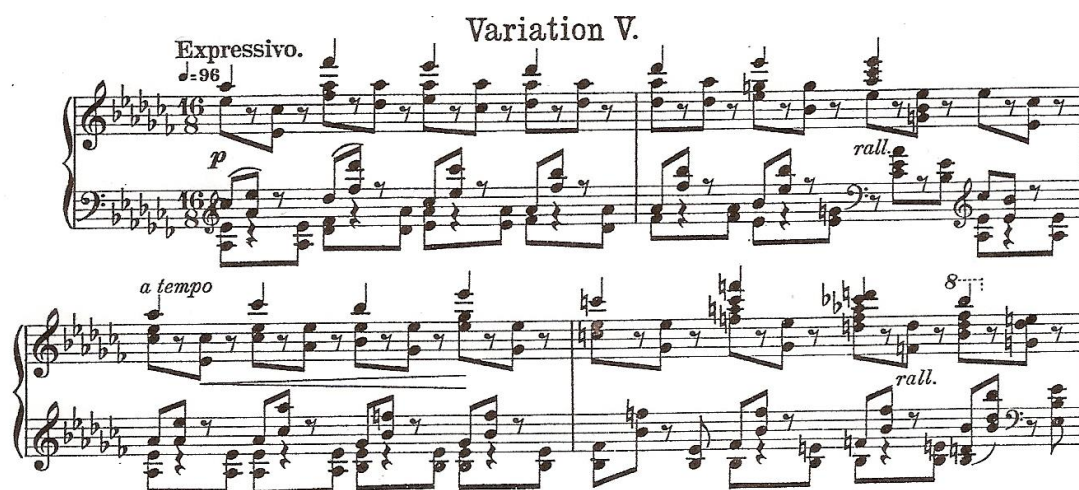
Variation III.

Con brio. $\text{♩} = 138$

The musical score for Variation III is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'Con brio. $\text{♩} = 138$ ' and the dynamic 'mf poco a poco cresc.'. The second system includes the dynamic 'f' and a 'p' marking. The third system continues the dense, rhythmic pattern. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8.

J. Sarniecka – Sonata es-moll op.9 cz.I war.III

Wariacje są niezwykle rozbudowane pod względem wyrafinowania języka harmonicznego. Już w pierwszych taktach tematu uderza naprzemienne stosowanie durowej i mollowej toniki. Zdarzają się bardzo odległe wyrzutnie harmoniczne – w VI wariacji następuje sekwencja akordów z wstawionym D-dur do as-moll. Oprócz tego Sarniecka stosuje bardzo kunsztowne zabiegi fakturalno-pianistyczne eksponujące barwy poszczególnych rejestrów fortepianu:



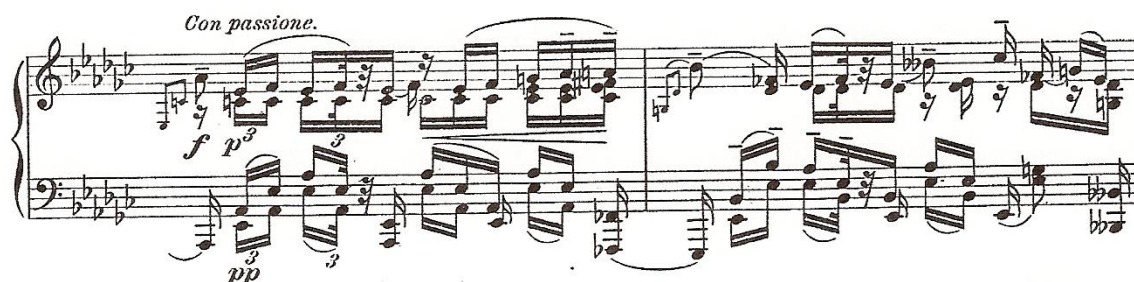
J.Sarnecka – Sonata es-moll op.9 cz.II war.III

Romans jest przedłużeniem wyrazowym zakończenia wariacji. Jedność tonacji oraz prosta budowa sprzyjają płynności narracyjnego przejścia pomiędzy częściami. Linia melodyczna jest mało śpiewna, wyszukana. Rozszczepiona struktura wielogłosowa powoduje dojmujące uczucie przestrzeni, osamotnienia:

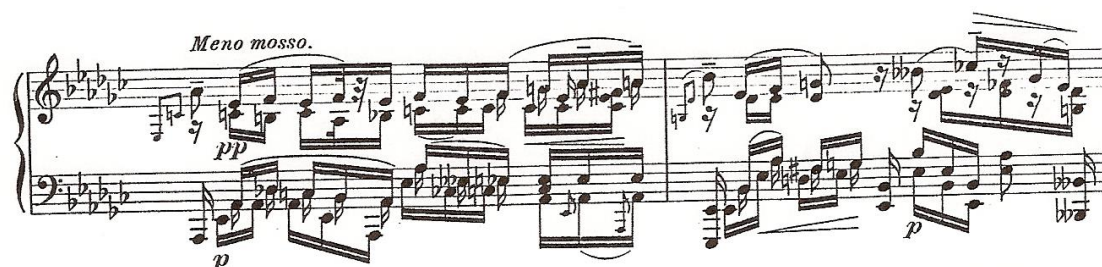


J.Sarnecka – Sonata es-moll op.9 cz.II

Część B, rozpoczynająca się w tonacji As-dur posiada charakter quasi – taneczny. Charakterystyczny motyw wychyleniowy nadaje melodii i rytmice specyficzną pulsację. Za każdym razem początkowa fraza jest prezentowana w odmiennym klimacie wyrazowym i widać na jej przykładzie wagę, jaką kompozytorka przywiązuje do wariantowości zapisu:



J.Szymanowski – Sonata es-moll op.9 cz.II przykład 1



J.Szymanowski – Sonata es-moll op.9 cz.II przykład 2



J.Szymanowski – Sonata es-moll op.9 cz.II przykład 3

Pod koniec utworu, część B powoli podlega stopniowemu wyciszeniu i zamieraniu ulatując w coraz wyższe rejestry fortepianu. Opatrzona znaczącym i rzadziej spotykanym u Szymanowskiej określeniem *sospirando* w dynamice **PPP** z pewnością posiadała wcześniej jakieś znaczenie programowe, bądź autoprogramowe. Gwałtowna kadencja, budząca analogie z tą wieńczącą część pierwszą Sonaty, prowadzi *attaca* do części następnej:



J.Szymanowski – Sonata es-moll op.9 cz.II zakończenie

Scherzo jest najbardziej klasyczną pod względem budowy częścią cyklu. Przejrzystość harmoniczna części skrajnych stanowi swoiste wytchnienie po meandrach i zawiłościach tonacyjnych poprzednich dwóch części:



J.Sarnecka – Sonata es-moll op.9 cz.III Scherzo, początek

Cały utwór porywa swoją witalnością, bezpośredniością i bardzo jasnym brzmieniem. Harmonika jest tu o wiele bardziej przejrzysta a faktura pianistyczna bardzo przestrzenna. Wyraźnym echem w częściach skrajnych odbijają się cechy charakterystyczne dla muzyki niemieckiej – konsekwencja rytmiczna, nadrzędność harmonii nad elementem melodycznym, homorytmiczność występująca naprzemiennie z rytmami punktowanymi. Widać tu także pewne analogie z częścią B *Romansu* – ruch muzyki jest wyraźnie taneczny, tonalność jest silnie ustabilizowana.

W środkowej części utworu powraca zasadnicza tonacja es-moll przynosząc ze sobą brzmienia ewokujące temat części pierwszej, swoiste „memento” utworu. Faktura ponownie gęstnieje i pogrąża się w dysonansowości i niejednoznaczności. Następujące po tym fragmencie *transitio* do części A posiada niezwykle wyraziste elementy *scherzanda* połączone z lekkością faktury :



J.Sarnańska – Sonata es-moll op.9 cz.III Scherzo, część środkowa

Finał Sonaty, w swojej pierwszej wersji, został napisany w bardzo nietypowej tonacji fis-moll. Autorka posłużyła się w nim formą ronda sonatowego o dość ciekawej budowie, tym samym wprowadzając do *Sonaty* op.9 jedyne ogniwo oparte o formę zbliżoną do allegro sonatowego.

Autograf (czystopis) zachowany w zbiorze rękopisów Sarnańskiej w Bibliotece Jagiellońskiej jest bardzo zagadkowy. Napisany jest atramentem, a jednocześnie autorka przekreśliła na nim ołówkiem (zapewne parę lat po napisaniu, na co wskazywałoby zażółcenie papieru pod skreśleniem) całą grupę tematu I zaznaczając na nim „zanadto grotesque, do zmiany”.

Trzeba zaznaczyć, że autograf posiada bardzo dużą ilość błędów i niedokładności w zapisie, w szczególności w codzie, co praktycznie uniemożliwia jej odczytanie zgodne z intencjami

autorki. Komplikację dodatkową stanowi fakt, że finał sonaty jest w założeniu bardzo awangardowy harmonicznie – chyba najbardziej z całej *Sonaty* op.9. Bardzo często występuje tu celowe nagromadzenie dysonansów i niekonwencjonalnych przejść harmonicznych. Utrudnia to odczytanie prawdziwych intencji autorki, dla której elementem charakterystycznym są częste brzmienia quasi-politonalne niezwiązanych ze sobą harmonicznie akordów (np. dur-moll występujący równocześnie).

Co najbardziej zaskakuje, najbardziej awangardowe w swym brzmieniu elementy formy (jak element grupy ewolucyjnej C po drugim temacie), autorka w szkicu wersji II pozostawiła praktycznie niezmienione, dokonując jedynie drobnych adjustacji. Finał I wersji, pomimo wielu dyskusyjnych miejsc pod względem intencji brzmieniowych kompozytorki, jest jedną z bardziej fascynujących stronic w historii polskiej literatury fortepianowej:



J. Sarnecka – Sonata es-moll op.9 cz.IV Finał (I wersja) zakończenie ekspozycji

Od samego początku finału uderza awangardowość brzmienia. Grupa tematu pierwszego, prowadzonego unisono i nieustannie modulującego przywodzi na myśl analogie chopinowskie. Na samym początku utworu, pomimo obowiązującej tonacji fis-moll, pierwszy czterotakt zmierza do tonacji As-dur, co jest niewątpliwie świadomym nawiązaniem do zakończenia Scherza:



J.Sarnačka – Sonata es-moll op.9 cz.IV Finał (I wersja) początek

Temat drugi, w tonacji B-dur, o charakterze maksymalnie skonstrastowanym, jest bardzo prosty i tonalny, niemniej w swoich zwrotach kadencyjnych i grupie ewolucyjnej podlega dość gwałtownym modulacjom:

J.Sarnačka – Sonata es-moll op.9 cz.IV Finał (I wersja) II temat

Przetworzenie koncentruje się na grupie tematu pierwszego oraz na grupie ewolucyjnej tematu drugiego. Jest ono wyraźnie segmentowe i nie ma w nim elementów polifonicznych. Modulacje stają się jeszcze bardziej gwałtowne, a stosunek między poszczególnymi akordami

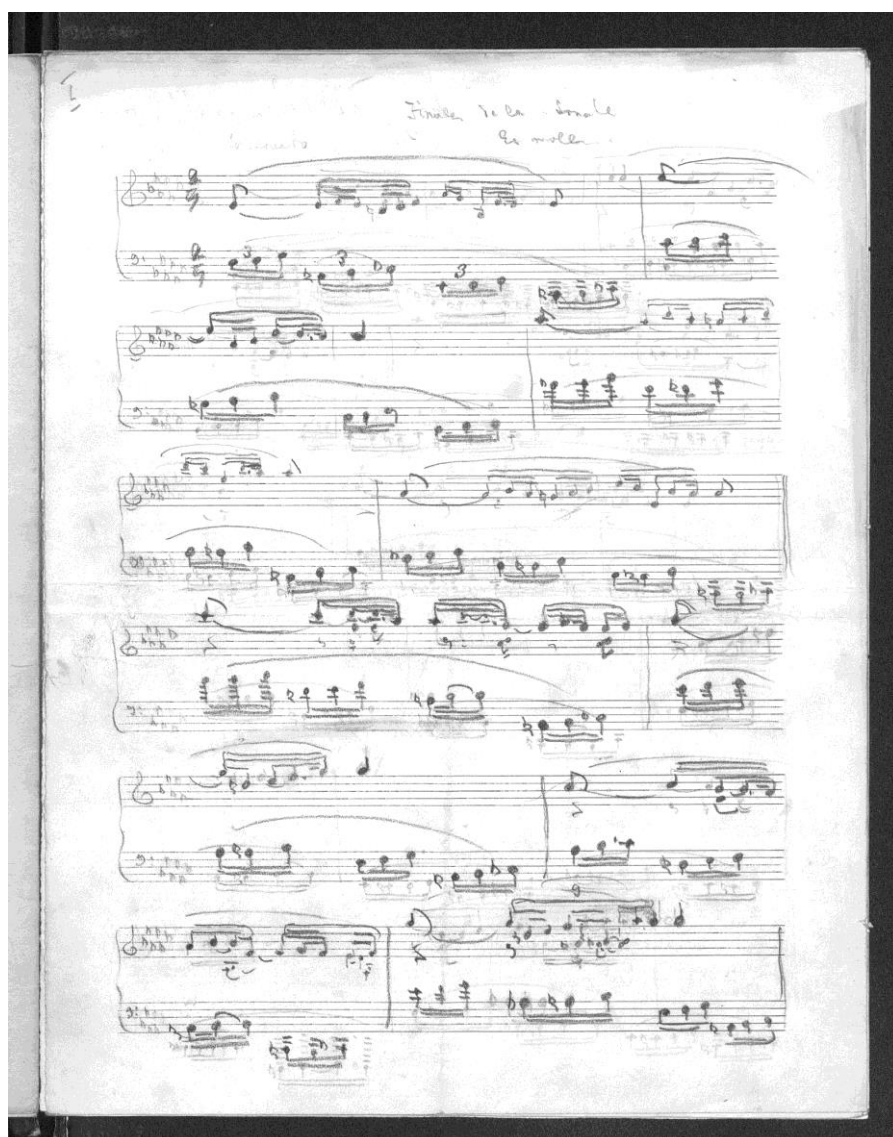
jest coraz bardziej odległy. Repryza drugiego tematu przebiega w tonacji Des-dur (prawdopodobnie w domyśle jest to tonacja Cis-dur, czyli dominanty). Sama coda jest bardzo burzliwa, nawiązuje silnie do motoryki tematu pierwszego i powtarza równocześnie pewne elementy fakturalne przetworzenia, wyprowadzając z nich temat części pierwszej. Silnie zaznaczona jest w nim kadencyjność, choć z drugiej strony bardzo odległa wyrzutnia harmoniczna następująca przed finalnym pokazem tematu Wariacji w lewej ręce wymyka się wszelkiej interpretacji funkcyjnej⁷⁹:

The image shows a musical score for the Coda of the fourth movement of J. Sarnicka's Sonata in E-flat major, Op. 9, No. 4. The score is in three systems, measures 138 to 145. It features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes, and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like *sf* and *p*.

J.Sarnicka – Sonata es-moll op.9 cz.IV Finał (I wersja) coda

⁷⁹ Miejsce to nie może być niestety interpretowane w pełni, jako odpowiadające intencjom kompozytorki, ponieważ bardzo duże nagromadzenie błędów i przeoczeń w codzie finału uniemożliwia stuprocentowe odtworzenie właściwego tekstu muzycznego.

Jadwiga Sarnecka sporządziła pod koniec życia drugą wersję finału, której najprawdopodobniej nie zdążyła ukończyć z powodu depresji i postępującej gruźlicy⁸⁰. Grupa tematu pierwszego oraz tonacja zasadnicza zostały zmienione (tym razem autorka pozostawiła konwencjonalne rozwiązanie zachowując tonację zasadniczą es-moll). Zamiast grup ósemkowych unisono umiejscowionych praktycznie poza jakąkolwiek tonacją, autorka zdecydowała się na śpiewny, klasyczny w swej budowie temat z akompaniamentem. II wersja, pomimo jej nieukończenia, posiada cechy kompozycji poddanej istotnym szlifom i przemyśleniom – niewątpliwie prace nad nią postępowały w okresie o wiele większej świadomości twórczej autorki :



J.Sarnecka – Sonata es-moll op.9 cz.IV Finał (II wersja) I temat

⁸⁰ Pismo kompozytorki, szkice do finału V *Ballady* na marginesie oraz ten sam rodzaj papieru nutowego co w przypadku VII *Ballady* wskazywałyby, że prace nad II wersją Finału *Sonaty es-moll* przebiegały równolegle nad wyżej wymienionymi utworami od zimy 1911 do śmierci autorki.

Sonata fortepianowa f-moll, druga w kolejności i nosząca w sobie elementy programowości jest zachowana w bardzo zaawansowanym szkicu, który ze względu na swoją nikłą czytelność wymaga oddzielnych, pogłębionych studiów. Być może jest możliwa w przyszłości jej pełna rekonstrukcja, jednakże stan rękopisów oraz panujący w nich nieład uniemożliwia bliższe przyjrzenie się owemu utworowi na obecnym etapie badań.

Żadna z obydwu sonat fortepianowych, które pozostawiła autorka nie doczekała się właściwego ukończenia i wydania. Najprawdopodobniej było to spowodowane chorobą, a także zmaganiem się z wielkością zaplanowanej formy. Obie sonaty Sarneckiej były w założeniu utworami czteroczęściowymi o szeroko zakrojonym czasie trwania. Autorka pragnęła dodatkowo, aby finał posiadał wyjątkowo istotne znaczenie w dramaturgii wyrazowej cyklu sonatowego. Wskazywałyby na to dwie wersje finału *Sonaty es-moll* oraz bardzo nieuporządkowane szkice do finału *Sonaty f-moll*, parokrotnie zaczynanego i prawdopodobnie nigdy nieukończonego.

Ballady Sarneckiej są zjawiskiem wyjątkowym na tle panoramy muzycznej początków XX wieku. Nawiązanie bezpośrednie do charakterystycznej formy chopinowskiej w przypadku kompozytora polskiego musiało być aktem niewątpliwej odwagi. Sarnecka zdecydowała się na to prawdopodobnie w roku 1907⁸¹ – taka data widnieje na autografie pierwszej *Ballady a-moll*. Najprawdopodobniej już od samego początku autorka wyczuła, że w tej formie swobodnej najpełniej się realizuje – we wszystkich zachowanych Balladach Sarneckiej widać najpełniejszą symbiozę środków wyrazowych i fakturalnych, współgranie idealne formy i treści.

Ballady są swoistym *opus magnum* Sarneckiej – jej najwyższym osiągnięciem artystycznym. Każda z Ballad posiada inną budowę i charakter, odmienny rodzaj narracji muzycznej. Widać w nich pełne spektrum talentu i genialnych możliwości twórczych kompozytorki.

⁸¹ Można przypuszczać, że data ta – podana w cudzysłowie – jest również godłem użytym podczas wysłania tej pracy na jakiś konkurs kompozytorski.

W *IV Balladzie*, nagrodzonej na konkursie kompozytorskim we Lwowie w roku 1910, Adolf Chybiński dojrzał „formę zbliżoną do Ronda.⁸²” Jest to niewątpliwie forma repryzowa o dokładnie zarysowanej symetrii:

A B C A B' coda

Wydaje się, że jest to utwór napisany w celach „konkursowych”. Sarnecka posiadała już napisane wcześniej trzy utwory o tym tytule, o rozbudowanej formie i dramaturgii. Nadrzędną rolę odgrywał w nich liryzm oraz ewolucyjność myśli muzycznej rozpostartej na szerokich odcinkach formalnych. Tymczasem *IV Ballada* jest ze wszystkich zachowanych kompozycją najbardziej ścisłą formalnie i dramatycznie skondensowaną. Nie ma w niej praktycznie żadnych elementów łącznikowych, panuje żelazna symetria formy. Całość jest bardzo logicznie przeprowadzona, widać doskonałe operowanie warsztatem kompozytorskim. Równocześnie, spośród zachowanych Ballad Sarneckiej, jest to kompozycja najbardziej dramatyczna i najmniej swobodna narracyjnie.

Ballada ta wydaje się być kolejnym eksperymentem Sarneckiej na drodze stworzenia formy beztematycznej. Próby tego rodzaju odnajdujemy już w niektórych Impresjach, oraz w *III Balladzie*, gdzie sama ewolucja harmonii i barwy kształtuje formę utworu. W rzeczywistości, wydaje się, że naturalna melodyka Sarneckiej ulega znaczącej ewolucji w stronę operowania ekspresją motywu, gestu. W rzeczy samej, w *IV Balladzie*, poza wyraźnym kwartowym motywem czołowym, nie można wyodrębnić żadnej wyrazistej linii tematycznej:

⁸² „Przegląd Muzyczny”n.7, Warszawa 1911

Quatrieme Ballade

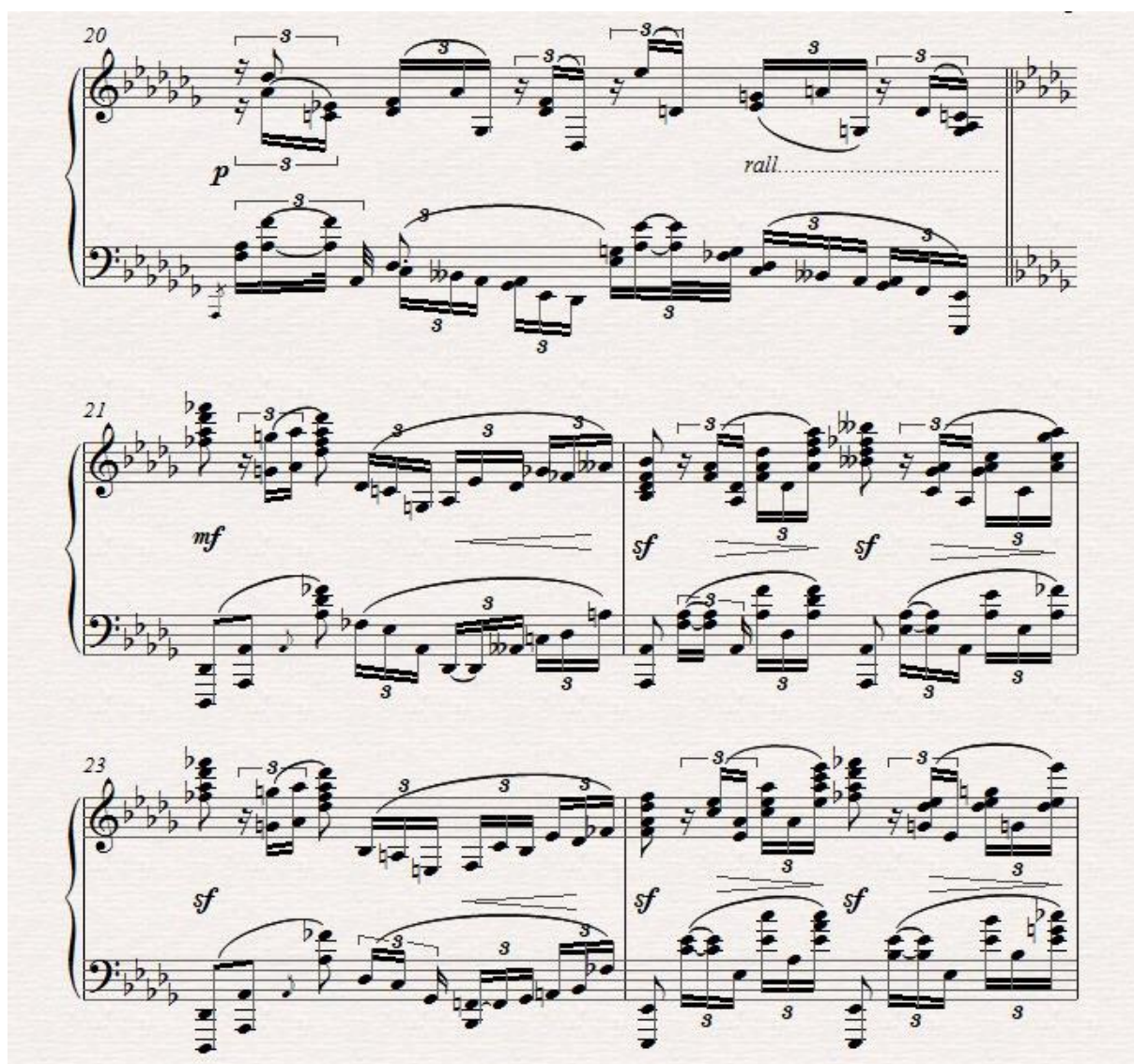
Tranquillo molto cantando

J.Sarnecka

The musical score is for a piece titled "Quatrieme Ballade" by J. Sarnecka. It is in 6/8 time and the key signature has two sharps (D major). The tempo/mood is "Tranquillo molto cantando". The score is divided into two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 4, indicated by a "4" above the staff. This system includes a forte (*sf*) dynamic and a crescendo marking ("crescen..."). The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and concludes with a "do..." marking.

J.Sarnecka – IV Ballada temat inicjalny

Jest to kompozycja zdeterminowana emocjonalnie – od samego początku autorka prowadzi nas w kierunku przecucia nieuniknionej katastrofy. Ewolucja formy następuje bardzo szybko. W jej wyniku, ledwie zaznaczony w początkowych taktach idiom narracji lirycznej zostaje porzucony i w części B pojawia się przeciwstawny wyrazowo segment muzyczny przynoszący wraz ze sobą idiom motoryczny i dynamiczny, zbudowany z symetrycznych dwutaktów:



J.Sarnecka – IV Ballada temat przeciwny

Odcinek B, poprzez liczne powtórzenia i meandry modulacji enharmonicznych i chromatycznych prowadzi do wydzielonej fakturalnie części środkowej Ballady. Następuje w niej chwilowe zahamowanie motoryki oraz wyraźne cofnięcie dynamiczne do piano, lecz napięcie zbudowane na przestrzeni formy nie słabnie – przeciwnie, autorka, zręcznie operując środkami agogicznymi, zagęszcza fakturę doprowadzając do wspaniale skonstruowanej kulminacji, po której następuje wygaszenie i powrót do nastroju lirycznej zadumy. Należy zaznaczyć, że część środkowa jest jedynym momentem w Balladzie, w którym następuje chwilowy przebłysk tonacji durowych:



J.Sarnačka – IV Ballada część środkowa (*Meno mosso cantando*)

Część A zostaje w repryzie powtórzona w formie skróconej. Modulacja powoduje, że odcinek B jest prezentowany w tonacji mollowej dominanty as-moll (gis-moll), podczas gdy w ekspozycji był umiejscowiony w tonacji des-moll (cis-moll). Na szczególną uwagę zasługuje wirtuozowski, dramatyczny finał Ballady, oparty na pochodach oktawowych obu rąk. Przynosi on apoteozę tragizmu i mrocznego pesymizmu, spełnienie wszystkich wcześniej sygnalizowanych obaw. Jest to jeden z niewielu tak rozbudowanych i karkołomnych pianistycznie finałów w całej zachowanej twórczości fortepianowej Sarnačkiej:



J.Sarnecka – IV Ballada początek finału

Zwieńczenie wielkiej formy staje się w końcowym okresie twórczości bardzo istotne dla kompozytorki. Świadczy o tym wielokrotnie zaczynana i przerabiana fuga mająca stanowić zakończenie *Wariacji cis-moll*, pozostających w rękopisie szkicowym, oraz bardzo rozbudowany finał *V Ballady*. Najwyraźniej Sarnecka pragnęła oderwać się pod koniec życia od koncepcji formy symetrycznej na rzecz dramaturgii ewolucyjnej dążącej do końcowej kulminacji.

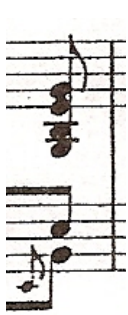
II: Problematyka wykonawcza

Cała zachowana twórczość Jadwigi Sarneckiej jest przeznaczona na fortepian solo. Nawet w wydanych pieśniach partia fortepianu, która z natury rzeczy powinna podlegać pewnym ograniczeniom fakturalnym, jest ewidentnie dominująca. Jadwiga Sarnecka jako artystka była niewątpliwie symbiotycznie i głęboko zżyta ze swoim instrumentem, co przekłada się na problematykę techniczną zachowanych utworów.

Niestety nie wiemy, jaką pianistką Sarnecka była – nie udało się piszącemu te słowa odnaleźć żadnych zachowanych świadectw na temat jej wykonań. Na pewno dysponowała niezwykle rozbudowaną bazą techniczną, na co wskazuje różnorodność środków fakturalnych stosowanych w jej kompozycjach i ich niespotykany stopień trudności. Musiała również mieć rękę o sporej rozpiętości, gdyż pisownia rozłożonych współbrzmień często obejmuje decymy wykonywane w szybkim tempie, co uniemożliwia domyślne łamanie akordów.

W twórczości kompozytorskiej z pewnością odbijają się pewne cechy indywidualnej stylistyki odtwórczej Sarneckiej oraz jej predyspozycji technicznych. Widać w niej częste stosowanie pewnych elementów fakturalnych, których wykonanie wymaga aplikacji tzw. metody ciężarowej, czy też ramieniowo-barkowej pochodzącej ze szkoły pianistycznej Anny Esipow i Teodora Leszetyckiego. Niewątpliwie technikę dwudźwiękową Sarnecka miała opanowaną w bardzo wysokim stopniu, o czym świadczy dominacja pochodów oktaowych i dwudźwiękowych w utworach wykonywanych przez nią publicznie za życia. Ciekawym świadectwem natomiast jest bardzo niska obecność w nich elementów pasażowych, gamowych, artykulacji brillant.

Z punktu widzenia stylistyki wykonawczej niezwykle interesujące są zapisy przednutek. Wydaje się, że Sarnecka nie chciała pozostawić wykonawcy dowolności w zakresie realizacji rozłożonych akordów i antycypacji, lecz wyraźnie zaznaczała je w rękopisie. Odnajdujemy w tym względzie bardzo dużą ilość wariantów zapisu:



Przykład 1



Przykład 2



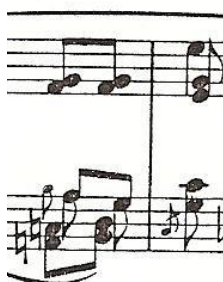
Przykład 3



Przykład 4



Przykład 5



Przykład 6

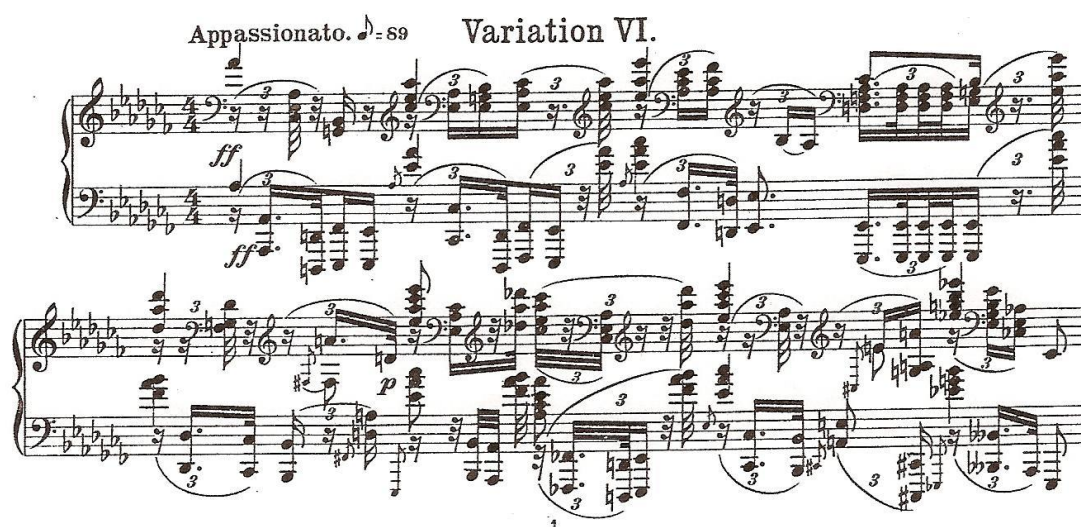
W świetle panującej wówczas estetyki wykonawczej, zakładającej niejako apriorycznie swobodną antycypację basu, jest to ciekawe zjawisko.

Sarnecką-kompozytorkę od samego początku w twórczości cechowało niebywałe, bardzo indywidualne wycucie faktury fortepianowej. Instynktowne stosowanie dysonansów nigdy nie prowadzi do zatarcia rysunku melodycznego, prowadzenie poszczególnych głosów jest niezwykle czytelne, a brzmienie nigdy nie traci swej pełni. Równocześnie, przy strukturach rozszczepiających się tonalnie, nie rażą one słuchacza lecz uwypuklają się wzajemnie podkreślając swoją odrębność. Duża w tym zasługa umiejętnego operowania rejestrami fortepianu przez kompozytorkę.

Utwory Sarneckiej są zatem niebywale wręcz „pianistyczne” w swoim aspekcie techniczno-fakturalnym. Równocześnie jednak stopień ich złożoności i komplikacji środków powoduje, że większość z nich jest niedostępna dla szerokiego grona wykonawców.

Cała zachowana spuścizna Sarneckiej jest dla pianisty niezwykle wymagająca technicznie. Zdarzają się w niej momenty pisane wręcz na granicy możliwości manualnych grającego, co

może wskazywać czasami na swoiste przedkładanie pomysłu nad jego praktyczną realizację. Tak jest np. w VI wariacji z I cz. Sonaty op.9:



Zapis rytmiczny jest niezwykle skomplikowany, a skoki trzy i cztero-oktawowe w drugim systemie praktycznie uniemożliwiają wykonanie utworu w tempie metronomicznym podanym przez kompozytorkę. Bardzo często w swojej twórczości Sarnecka przedkłada idee brzmienia faktury fortepianowej, nad aspekt czysto techniczny, czego przykładem są także liczne inne utwory. Finał *Sonaty es-moll* posiada partie, w których skoki przednutkowe są praktycznie niewykonalne w tempie początkowo wskazanym w rękopisie.

Podstawową barierę techniczną w całej spuściźnie Sarneckiej stanowią rozpiętości i akordyka, która nawet dla szerokiej ręki stanowi wyzwanie. Oprócz tego, częste zmiany pozycji ręki przy szerokim rozstawieniu palców powodują utrudnienia przy prowadzeniu linii melodycznych, które przeważnie są obecne równolegle z gęstym akompaniamentem harmonicznym. Częste stosowanie przez Sarnecką współbrzmień dysonującej sekundy pociąga za sobą nietypowe chwyt pianistyczne, jak np. częste występowanie chwytów nonowych, decymy małej z trytonem i innych, zmieniających się w bardzo szybkim tempie. Dobrym przykładem tego typu problematyki jest drugi utwór z *Cinq Morceaux* op.7:

Impromptu.

Vivo ma non troppo. ♩ = 120.

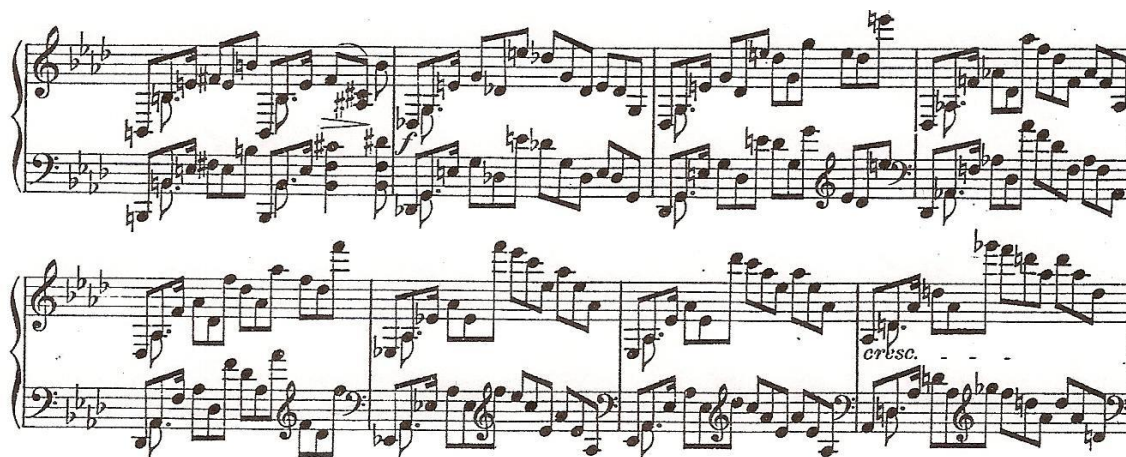
Piano. *p*

Jak widać to także na powyższym przykładzie, nagminne jest stosowanie przez Sarnecką w przeważającej większości zachowanych utworów fortepianowych elementów techniki dwudźwiękowej. Jest ona pochodną elementów pianistyki spotykanych najczęściej w dziełach Brahmsa i dużą w nich rolę pełnią paralelizmy i mikstury interwałowe.

W przypadku techniki gamowo-pasażowej, utwory Sarneckiej w większości nie stanowią zbytniego wyzwania dla grającego – obecność elementów o tej proveniencji jest w całokształcie jej dorobku raczej znikoma. Jeśli jednak elementy te już występują, są przedstawione na bardzo wysokim stopniu trudności, jak np. w Finale z Sonaty es-moll, czy Impresji op.12 nr 2. Jednym z przykładów zastosowania tego rodzaju techniki w sposób zaawansowany pianistycznie jest również akompaniament pieśni do sł. L. Rydla:



Faktura wyżej przedstawiona jest jednak raczej ewenementem na tle innych utworów fortepianowych. W nich Sarnecka lubi bowiem stosować elementy gamowo-pasażowe w postaci unisonowej, opierając się na pochodach diatonicznych i pasażowych występujących naprzemiennie:



J.Sarnecka – Quatre Impressions op.12 nr 2

Dużą trudnością dla pianisty w przypadku wykonywania utworów Jadwigi Sarneckiej jest również właściwa pedalizacja. Nawarstwienia dysonansów, ukośne brzmienia półtonów oraz częste i gwałtowne zmiany modulacyjne skłaniają wykonawcę do szczególnej precyzji w tym

względzie. Wariantowość zapisu i wielowarstwowa faktura stwarzają również dla wykonawcy wymóg niezwykle intelektualnego podejścia do wykonywanych utworów. Poprzez zagęszczenie elementów nad którymi trzeba sprawować kontrolę, indywidualne emocje grającego siłą rzeczy schodzą na dalszy plan.

III: Reminiscencje, wpływy i nawiązania.

Za życia Jadwigi Sarneckiej często podkreślano związki jej muzyki z twórczością Fryderyka Chopina. J.Reiss pisał, że utwory Sarneckiej powstawały „pod wpływem Chopina⁸³”, A. Chybiński pisze, że Sarnecka została „wychowana pod tchnieniem dwóch romantyków: Schumanna i Chopina”. Ta druga opinia wydaje się być o wiele bardziej trafna.

Dominujący wpływ na muzykę Sarneckiej wywarł niewątpliwie krąg niemieckiej kultury muzycznej. Oprócz predyspozycji natury estetycznej, oraz ogólnej mody panującej w środowisku kompozytorów pokolenia Młodej Polski, miały na to wpływ niewątpliwie także względy biograficzne – autorka przez większość swojego życia pozostawała na terenie zaborów pruskiego i austriackiego, w niemieckojęzycznym kontekście kulturowym⁸⁴.

Jadwiga Sarnecka, szczególnie w swojej twórczości wczesnej, w sposób zdecydowany identyfikuje się emocjonalnie z dziełami Roberta Schumanna. Wydaje się to być utożsamienie absolutne, przejawiające się w strukturze i melodyce jej wczesnych utworów.

Pod pierwszym z *Cinq Morceaux* op.7 mógłby podpisać się bez cienia wątpliwości sam Euzebiusz:



J.Sarnecka – Cinq Morceaux op.7 nr 1

⁸³ J.Reiss – notatki do *Małej encyklopedii muzyki*, Katowice, Biblioteka Główna AM, dział rękopisów.

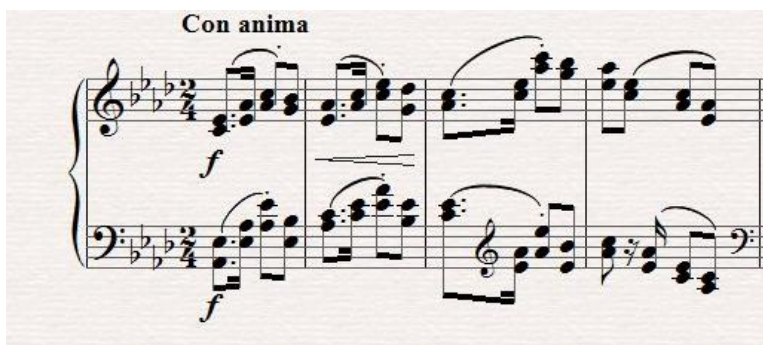
⁸⁴ W wydanych drukiem kompozycjach Jadwiga zawsze występuje pod niemiecką wersją swojego imienia: „Hedvige”. Co ciekawe, używa go również niekiedy na niektórych swoich rękopisach. Nie można wykluczyć, że mogło mieć to jakiś związek w chęcią przeznaczenia owych pozycji do późniejszej publikacji.

Podobnie ostatni z *Cinq Morceaux* op.7 nosi w sobie wyraźne piętno Schumannowskich miniatur:



J.Sarnecka – Cinq Morceau op.7 nr 5

Charakterystyczną cechą wspólną, typową dla twórczości Schumanna i Sarneckiej, jest także ostateczne, uporczywe powtarzanie rytmów punktowanych w obrębie jednej myśli tematycznej, bądź frazy:



J.Sarnecka – Scherzo z Sonaty es-moll op.9

FINALE. Allegro brillante. $\text{♩} = 68.$

f *Pedale* *f* *p*

f *Pedale* *f*

1. *f* 2. *mf* *f* *p*

R.Schumann – Etiudy symfoniczne op.13

PIANO. Agitato.

mf *con Ped.*

p

mf

J.Sarnecka - Etiuda

Reminiscencje stylistyki Schumanna są obecne w twórczości Sarneckiej prawdopodobnie nie tylko z powodu upodobań estetycznych, ale także z powodu zaistnienia podobnego rodzaju talentu melodycznego. Świadczą o tym późniejsze utwory kompozytorki, w których indywidualna melodyka jest oparta na dalszej ewolucji charakterystycznych elementów obecnych już w dziełach wczesnych, jak: wyraźna diatoniczność, częste rozpoczynanie melodii od rozłożonego akordu w przewrocie sekstowym, czy charakterystyczna „otwartość” frazy.

Oprócz Schumanna, we wczesnej i dojrzałej twórczości Sarneckiej można odczuć silną identyfikację stylistyczną z dziełami Johannes Brahmsa. Wydaje się to być fakt naturalny, mając świadomość jak bardzo sam Brahms inspirował się twórczością swojego wielkiego protektora.

Najbardziej znaczącym w tym aspekcie utworem jest *Intermezzo n.6* włączone później do cyklu *Muzeum* i zachowane w rękopisie⁸⁵. Na inspiracje brahmsowskie wskazuje już sam tytuł, lecz dopiero zapoznając się z warstwą brzmieniową można mieć nieodparte wrażenie, że słuchamy jakiegoś nieznanego, zaginionego utworu fortepianowego Brahmsa. Od samego początku z muzyki tej przebija myśl „ja też tak potrafię.”:



J.Sarnecka – Intermezzo n.6/ I potem....

⁸⁵ Prawdopodobna data powstania tego utworu to ok.1903 rok.

Bardzo głęboki wpływ dzieł Brahmsa widać w przeciągu całej twórczości Sarneckiej w aspektach jej techniki kompozytorskiej – przede wszystkim w zakresie formalnym oraz upodobań dotyczących faktury pianistycznej. Segmentowość formy, jej wysoki stopień symetrii i proporcjonalności jest niewątpliwie efektem styczności z dziełami Brahmsa takimi jak Sonaty fortepianowe, *Intermezza* czy *Ballady*. Faktura pianistyczna jest również bardzo zbliżona – częste stosowanie układów akordowych, paralelizmów, pochodów oktaawowych, współbrzmień kwintowych jest tego jednoznacznym dowodem.

Trzeba zaznaczyć, że echa twórczości Brahmsa rezonują silnie w otoczeniu, w jakim Sarnecka pobiera swoją edukację muzyczną. Zarówno twórczość Władysława Żeleńskiego, Felicjana Szopskiego, Henryka Melcera, jak i Teodora Leszetyckiego nosi w sobie wyraźne ślady proveniencji brahmsowskiej. Możliwe zatem, że wpływy te w przypadku Sarneckiej mogły być wzmacnianie zetknięciem z tymi osobami, bądź ich dziełami.

Co do bezpośrednich wpływów twórczości Fryderyka Chopina, w kompozycjach Sarneckiej sytuacja wydaje się być dalece niejednoznaczna. Z jednej strony są one niewątpliwie obecne, z drugiej jednak wydają się być one jedynie daleką inspiracją, rzadko bezpośrednim przełożeniem stylistycznych wzorców, jak w przypadku Schumanna, czy Brahmsa. W tym względzie wydaje się, że opinie współczesnych o charakterze twórczości fortepianowej Jadwigi Sarneckiej są zdecydowanie zbyt daleko idące, prawdopodobnie podyktowane bardziej tytułami i formami znanych kompozycji, niż ich rzeczywistą aurą brzmieniową.

Głównym impulsem prowokującym opinie o związkach twórczości kompozytorki z twórczością Chopina są niewątpliwie jej ballady fortepianowe. Należy tutaj wyraźnie podkreślić, że podjęcie formy chopinowskiej Ballady, jest absolutnym **evenementem** na tle twórczości kompozytorów polskich po Chopinie. Nikt bowiem ze znanych nam z zachowanej twórczości kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku nie podejmował tej formy, jako utworu na fortepian solo⁸⁶. Sarnecka podejmuje styl chopinowskiej narracji, personalizując formę utworu poprzez swój unikatowy język harmoniczny i koloryt wyrazowy nacechowany pesymizmem i patetyzmem.

⁸⁶ Jedyne utwór tego typu na fortepian i orkiestrę, pochodzący już z okresu Młodej Polski, to Ludomira Różyckiego *Ballada* op.18 z roku 1904. Ballada na fortepian solo Juliusza Wertheima (1880-1928) opublikowana w roku 1923 została najprawdopodobniej napisana już po śmierci Jadwigi Sarneckiej.

Na tle innych znanych kompozytorów europejskich tej epoki jest to także zjawisko unikatowe – z żyjących współcześnie uznanych twórców jedynie Gabriel Fauré nawiązał do formy chopinowskiej, pisząc *Balladę op.19* i również – podobnie jak Ludomir Różycki – dokonał tego ostatecznie w formie utworu koncertującego na fortepian i orkiestrę⁸⁷.

Generalną zasadą kształtowania formy ballad jest, podobnie jak u Chopina, ich narracyjność, lecz Sarnecka stosuje zasadę symetrii formy i rzadko powtarza ten sam odcinek muzyczny w postaci ewolucyjnej fakturalnie, czy też stosuje stretta tematyczne. Myśl muzyczna szybko natomiast ewoluuje w swojej fazie początkowej, a następnie jest zestawiana na zasadzie kontrastu z tematem przeciwnym wyrazowo. W późniejszych utworach istotną rolę pełnią rozbudowane cody.

Trudno wskazać na jakieś znaczące paralelizmy z Balladami Chopina w kwestii języka muzycznego i układu formalnego. Pod względem ujęcia narracji, większość Ballad Sarneckiej trzyma się schematu zbliżonego do Ronda sonatowego zakończonego codą, co mogłoby wskazywać na jakiś wzorzec w postaci *Ballady F-dur op.38*, najpewniej jednak decydującą rolę odgrywały tutaj czynniki indywidualnych upodobań estetycznych.

Najwięcej śladów chopinowskiej stylistyki i melodyki można doszukać się w miniaturach Sarneckiej – Impresjach, pisanych w przeciągu całego jej krótkiego życia. Rzadziej niż do nokturnów, można znaleźć tu nawiązania do chopinowskich *Preludiów op.28*, czy większych form narracyjnych, takich jak *Sonata b-moll*. Wiąże się to najprawdopodobniej z typem narracji muzycznej, który u Sarneckiej nie jest oparty na ewolucji melodycznej, lecz przede wszystkim na wzajemnych zależnościach harmonii i faktury.

Na podobieństwo, tudzież swoiste „dopowiedzenie” do Finału z *Sonaty b-moll Impresji op.12 nr 2* zwrócił już uwagę Adolf Chybiński:

⁸⁷ *Ballada op.19* G.Fauré’go powstała najpierw jako utwór na fortepian solo. Później autor dokonał jego transkrypcji na fortepian i orkiestrę, w której to postaci utwór jest obecnie najczęściej prezentowany.



J.Sarnačka – Impresja op.12 nr 2



F.Chopin – Sonata b-moll op.35 cz.IV Finale

Wydaje się, że jest to jednak muzyka wchodząca bardziej w dialog, niż bezpośrednią inspirację – charakter kompozycji jest dramatyczny, odmienny stylistycznie i wyrazowo, pomimo zbliżonej pierwotnej idei fakturalnej.

Także klimat i faktura następnej Impresji z tego samego opusu wydają się mieć genezę chopinowską:



J.Sarniecka – Impresja op.12 nr 3



F.Chopin – Preludium op.28 nr 2

Można z wyżej wymienionych przykładów wyprowadzić wniosek, że w osobowości Jadwigi Sarnieckiej szczególny rezonans pobudza Chopin na owe czasy niepopularny, nazywany wg słów Jana Kleczyńskiego „chorobliwym”, którego raczej nie wykonywano na estradach uważając go za „dziwaczego”. Otwartą kwestią, którą jednak należy postawić, pozostaje tutaj wpływ przewlekłej choroby doświadczanej przez oboje twórców na zbliżony charakter niektórych ich kompozycji.

Reasumując, w całości dorobku twórczego Jadwigi Sarneckiej można odnotować niewątpliwie silne wpływy tradycji prądów klasycyzujących w muzyce. Słabną one w ostatnim okresie twórczości na rzecz skonstrastowania środków wyrazowych i wyraźnej emancypacji elementów ekspresjonistycznych. W związku z tym, twórczość Sarneckiej zbliża się do kręgu twórców jej współczesnych nacechowanych swoistym "zapatrzeniem w przeszłość", co nie musi być utożsamiane z ich konserwatywnym poglądem na muzykę.

Z kompozytorów żyjących współcześnie, w utworach Jadwigi Sarneckiej można dostrzec pewne wyraźne echa stylu Felicjana Szopskiego i Władysława Żeleńskiego, przejawiające się w fakturze pianistycznej, zwartym języku melodycznym oraz w archaizującym kolorycie harmonicznym. Nie jest to z pewnością wpływ dominujący, ale zaznacza się on wyraźnie. Przykładem mogą być kadencyjne przejścia harmoniczne z młodzieńczego Tematu z wariacjami, przywołujące aurę brzmieniową znanej *Pieśni Jaruhy*:



J.Sarnecka – Temat i Wariacje d-moll III Wariacja (wyjątek)



W.Żeleński – *Pieśń Jaruhy* (początek)

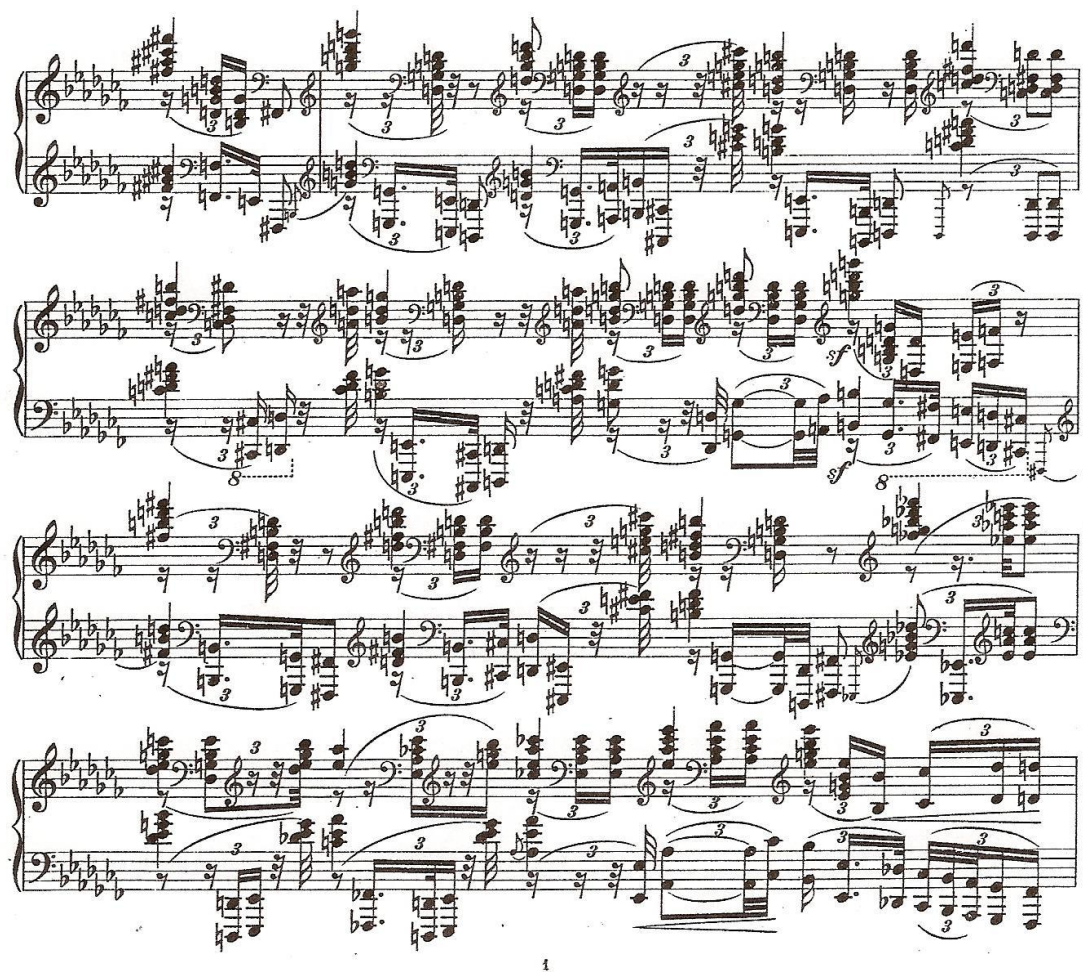
Najprawdopodobniej wpływy te są wynikiem wspominanych w źródłach lekcji pobieranych u obu tych kompozytorów. Można zaryzykować hipotezę, że wbrew ustalonemu pogładowi o

skrajnym konserwatyzmie szkoły krakowskiej założonej przez Żeleńskiego, twórczość Jadwigi Sarneckiej stopniowo wyzwala się z zależności systemu dur-moll, właśnie dzięki modalizmom i operowaniu dysonansami melodycznymi, które są dla owej szkoły charakterystyczne. Już bowiem w twórczości Felicjana Szopskiego, który był kompozytorem mającym wielki szacunek dla postaci Żeleńskiego, droga podążająca szlakiem modalizmów przybliża go, w bardziej zaawansowanych stylistycznie utworach, do twórczości Gabriela Fauré'go, czy wczesnego impresjonizmu⁸⁸. Podobnie w kompozycjach samego Żeleńskiego, częste używanie kadencji plagalnych oraz chwilowo dysonujące przejścia harmoniczne – uważane niekiedy za brak wystarczającej edukacji w zakresie prowadzenia kontrapunktu – w specyficzny sposób zbliżają stylistycznie jego twórczość do twórczości Brahmsa i Francka.

Okres największego rozkwitu kompozytorskiego Sarneckiej w latach 1908 – 1911 przypada na apogeum fascynacji twórczością Maxa Regera w środowisku polskich modernistów. Być może to powoduje, że w dojrzałej i późnej twórczości kompozytorki pojawiają się zdecydowanie i wyraźnie cechy wskazujące na inspiracje regerowskie.

Prawdopodobnie kluczowy dla kompozytorki kontakt z tą twórczością miał miejsce około roku 1907. Przede wszystkim na bezpośredni kontakt z dziełami Regera wskazuje sposób zapisu nutowego, charakterystyczny dla tego kompozytora – rozdrobnienie wartości, wieloplanowość struktury dźwiękowej i komplikacja zapisu rytmów złożonych, który pojawia się w twórczości Sarneckiej po roku 1907:

⁸⁸ Podobny przykład stanowi tu też twórczość innego, wcześniejszego ucznia Władysława Żeleńskiego, słynnego polskiego kompozytora Zygmunta Stojowskiego.



J.Sarnecka – Sonata es-moll op.9 cz.I Temat z wariacjami (war.VI)

Być może polska kompozytorka miała kontakt z głośnymi wówczas *Wariacjami i fugą na temat Bacha* op.81, pochodzącymi z roku 1904. Układ zapisu faktury Regeera oraz Sarneckiej w pisanej wówczas *Sonacie es-moll* wydaje się być niezwykle zbliżony:



M.Reger – Wariacje i fuga na temat Bacha op.81

Sarnecka wydaje się również, w okolicach 1907 roku, adoptować pewne cechy stylistyki regerowskiego języka harmonicznego – występują u niej częstsze mediantowe powiązania akordów oraz równoważność trybów durowego i mollowego.

Niewątpliwą inspiracją regerowską są próby podejmowania form ścisłych w późniejszym okresie życia autorki, ze szczególnym uwzględnieniem fugi, potraktowanej jako zwieńczenie utworu. W tym przypadku, również styl traktowania rozbudowanej polifonii nosi w sobie wyraźny wzorzec regerowski w postaci częstego dublowania głosów oraz rozbudowanych fakturalnie odcinków łącznikowych o charakterze homofonizującym.

Nie sposób na końcu nie porównać twórczości Jadwigi Sarneckiej do twórczości fortepianowej generacji kompozytorów, będących jej rówieśnikami. W szczególności do Karola Szymanowskiego – który był niewątpliwie, wraz z Ludomirem Różyckim, najbardziej płodnym i popularnym młodym polskim kompozytorem tego okresu w zakresie twórczości na fortepian solo.

Na pewno Sarnecka знаła z autopsji twórczość Szymanowskiego. Świadczy o tym zachowana w jej dokumentach obwoluta wydanej przez oficynę Piwarskiego *Sonaty c-moll* op.8, a zarówno Sarnecka, jak i Szymanowski bywali również w zbliżonych środowiskach muzycznych: Wiedniu, Lwowie, Krakowie i Warszawie. Niestety, brak danych na temat Sarneckiej nie pozwala nam na zgłębienie dokładnej natury jej wzajemnych relacji z równymi wiekiem kompozytorami⁸⁹.

W zakresie charakterystyki twórczości muzycznej, w kompozycjach Sarneckiej i Szymanowskiego (w okresie do roku 1914) odnajdujemy bardzo wiele punktów wspólnych:

- fascynacje muzyką niemiecką odbijające się w silnych wpływach tychże na kształt własnej twórczości
- wpływ twórczości Maxa Regera na harmonikę i zapis nutowy
- rozbudowana, przesyciona faktura pianistyczna
- dokładność zapisu muzycznego, wariantowość
- grawitacja twórczości w kierunku rozbudowanych form narracyjnych (Sonaty, Fantazje)
- brak samodzielnych form tanecznych
- wpływy chopinowskie

Wszystkie te cechy rzutują na zbliżoną w pewnych aspektach aurę brzmieniową utworów fortepianowych Szymanowskiego i Sarneckiej (akordowość, dysonansowość, silne zarysowanie kulminacji, kondensacja napięcia). Występują jednak pomiędzy tymi dwoma osobowościami znaczące różnice stylistyczne. O ile bowiem Szymanowski znajduje się w swojej wczesnej twórczości fortepianowej pod wyraźnym wpływem dzieł Skriabina, o tyle w twórczości Sarneckiej wpływów takowych nie odnajdujemy. Stylistyka chopinowska również jest Szymanowskiemu bliższa – znajdujemy w jego utworach o wiele więcej wyraźnych stylistycznych „zapożyczeń” chopinowskich niż w utworach Sarneckiej. Jest wreszcie Szymanowski całkowicie odmienny pod względem traktowania formy: od samego początku stosuje formy klasyczne, takie jak fuga, allegro sonatowe, wariacje – przetwarzając je i rozbudowując narracyjnie. U Sarneckiej, prawdopodobnie ze względu na braki edukacyjne, dopiero pod koniec życia odnajdujemy próby stosowania form ścisłych.

⁸⁹ Szymanowski – podobnie jak Sarnecka – pochodził z terenów kresów dawnej Rzeczypospolitej, łączyły ich prawdopodobnie również jakieś dalekie koligacje – herb szlachecki Ślepowron był używany w rodzinie Szymanowskich, podobnie jak i Sarneckich.

Należy zaznaczyć, że dla Szymanowskiego twórczość fortepianowa miała być swoistym preludium do twórczości symfonicznej – w niej bowiem upatrywał on od samego początku swoje prawdziwe powołanie twórcze. Dla Sarneckiej tymczasem była ona szczytem i jedyną prawdziwą ambicją kompozytorską. Być może brak edukacji w zakresie instrumentacji powodował, że symfonia znajdowała się poza zakresem zainteresowań kompozytorki.

IV: Cechy charakterystyczne indywidualnej stylistyki.

Całkowity brak form tanecznych, bądź nawiązań do rytmów tańców narodowych i popularnych

Brak w twórczości Jadwigi Sarneckiej jakichkolwiek mazurków, walców, polonezów, bodaj nawet prób podejmowania form tanecznych, tak charakterystycznych dla stylistyki końca XIX i początków XX wieku, jest bardzo znaczący. Znajdując się w kontekście muzyki polskiej okresu zaborów, szkoły Żeleńskiego oraz ogólnego trendu tzw. „mazuromanii” obecnej w środowisku kompozytorów i kompozytorów-amatorów jest to niewątpliwie rodzaj swoistej manifestacji estetycznej. Jadwiga Sarnecka, nawiązując do form chopinowskich nigdy nie umieszcza w nich żadnych elementów mogących wskazywać bezpośrednio, lub pośrednio, na proveniencję ludową, mazurkową. Tzw. element narodowy jest w nich całkowicie nieobecny. Jest to ewidentne świadectwo próby pójścia „pod prąd” obowiązującej mody. Powoduje to równocześnie niemożność powstania jakichkolwiek zarzutów o „salonowość” twórczości – było to niewątpliwie istotne w świetle bijącej w tym czasie wszelkie rekordy popularności *Modlitwy dziewicy* Tekli Bądarzewskiej⁹⁰...

Indywidualne ujęcie formy

Sarnecka posiadała w przeciągu całej swojej twórczości predylekcję do formy swobodnej, narracyjnej. Przeważająca większość jej utworów posiada cechy reprzyzowości, lecz forma

⁹⁰ Utwór ten, powstały w roku 1856, był prawdziwym „królem salonów”. Do pierwszych lat XX wieku doczekał się ponad 80 wydań!

ABA w swej czystej postaci występuje niezwykle rzadko. Bardzo często można odnaleźć natomiast (szczególnie w większych formach) nawiązania do formy Ronda, co zauważył już A.Chybiński:

I Ballada:

A B A B' A'

II Ballada:

A B A C A (B') coda

IV Ballada:

A B C A B' coda

Inną ulubioną formą Sarneckiej jest forma dwuczęściowa, przedstawiająca tą samą sytuację dźwiękową w innej aurze emocjonalnej:

Romans z Sonaty es-moll op.9

A B A B'

Quatre Impressions op.12 nr 1

A B A B'

Forma u Sarneckiej jest zawsze ujęta bardzo konsekwentnie. Elementy łącznikowe w utworach rozbudowanych są bardzo znikome, co powoduje konkretyzację i krystalizację dzieła, równocześnie stwarzając pewną „blokowość” struktury. Jest to zjawisko nietypowe, zważywszy na częste stosowanie form swobodnych. Jest to także tendencja przeciwna w

stosunku do twórczości kompozytorów polskich okresu Młodej Polski, u których dominuje ewolucyjność i dominacja przetworzeniowości w formie (z wyłączeniem twórczości Ludomira Różyckiego, u którego elementy łącznikowe w formach rozbudowanych są bardzo krótkie, bądź w ogóle nieobecne⁹¹).

Nie znajdujemy u Sarneckiej śladów stosowania formy allegro sonatowego w jego przyjętym kształcie. Nie ma również w jej zachowanych wariacjach ustalonego ściśle porządku typowego dla tej formy (ostatnia wariacja traktowana jako kulminacja formy, co najmniej jedna wariacja w trybie przeciwnym⁹² itp.).

Brak kadencji końcowych

Jest to zjawisko zastępujące finalną kadencję w utworze. Charakteryzuje się zawieszeniem ostatniego współbrzmienia na akordzie dysonującym. Przykład taki występuje już we wcześniejszych *Cinq Morceaux* op.7:



J.Sarnecka – Cinq Morceaux op.7 nr 2 („Impromptu”)

Sarnecka bardzo często rezygnuje z rozwiązania dominanty w tonacji zasadniczej, dodając do niej dźwięk dysonujący. Często też akord toniczny występuje przejściowo, po nim zaś następuje jego opóźnienie i zawieszenie.

⁹¹ M.in. w twórczości Stojowskiego, Szymanowskiego, Szeluty, Karłowicza możemy dostrzec wyraźną dominację elementów ewolucyjnych nad tematycznymi. Jest to niewątpliwie związane z narracyjnością typową dla kompozytorów słowiańskich końca XIX w., u których ekspresja determinuje formę utworu (jaskrawym tego przykładem jest twórczość kompozytorów rosyjskich).

⁹² Być może pierwszą takową kompozycją miały być, nieukończone ostatecznie, *Wariacje cis-moll* pochodzące z okresu 1910-1913.

Jest to zabieg stosowany często w utworach późniejszych, jak *Impresja* op.12 nr 3, pieśń *Tenebrae* i inn.:



J.Sarnačka – Impresja op.12 nr 3



J.Sarnačka – Pieśń „Tenebrae”

Brak końcowej kadencji jest cechą absolutnie unikatową na polu twórczości kompozytorów polskich okresu Młodej Polski. Bardzo często powiązany jest ten efekt z dynamiką *pp*, *ppp*, rallentandem, ritenutem, zamieraniem. Staje się symbolem tajemnicy istnienia, nieukończonej myśli, wyjściem poza sferę ziemską. Jest nacechowany silnie emocjonalnie i powiązany niemal symbiotycznie z charakterystyką następną:

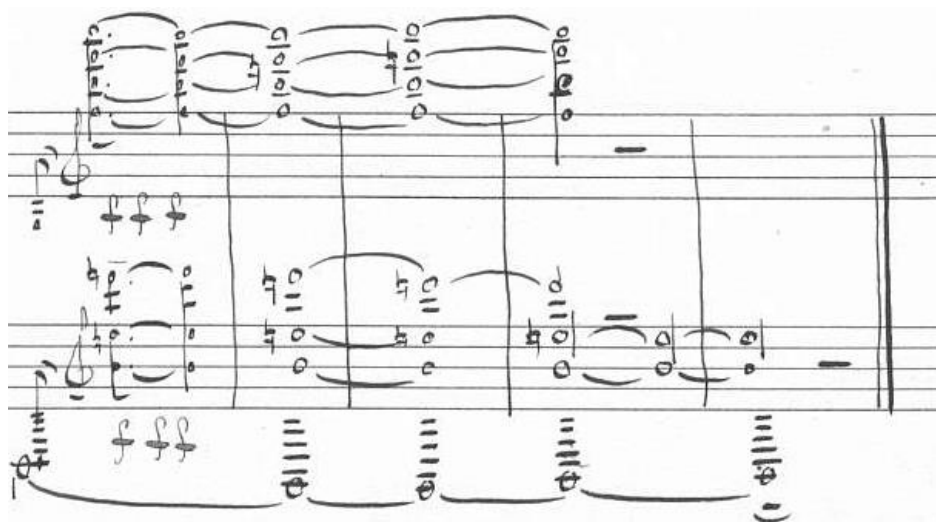
Idea „gasnących dźwięków” – wprowadzenie swego podpisu kompozytorskiego.

Charakterystyka będąca konsekwencją, dopowiedzeniem emocjonalnym poprzedniej. Pojawia się zdecydowanie częściej pod koniec środkowego i w późniejszym okresie twórczości, choć występuje już w utworach wczesnych:



J.Sarnecka – Etiuda

Polega ona na przetrzymaniu pewnych składników akordu, lub pojedynczego dźwięku do jego całkowitego wygaśnięcia. Na końcu *Fantazji b-moll* zjawisku stopniowego wygaszania podlega cały końcowy akord:



Wygaszenie ostatnich dźwięków w utworze, powiązane jest w większości przypadków z dysonansem końcowym, brakiem czystej kadencji, bądź też kadencji w ogóle. Jest swoistym

„zamiennikiem” rozładowania napięcia, które przynoszą akordy końcowe utworu. Może być to efekt stosowany także w przypadku pojedynczego dźwięku:



J.Sarnecka – Romans z II Sonaty f-moll, zakończenie

Zabieg ten ma znaczenie zarówno sonorystyczne, jak i emocjonalne. Powoduje on zawieszenie w przestrzeni ostatniego akordu nadając mu brzmienie osamotnionego, wyobcowanego a zarazem symbolicznego. Jest to charakterystyka unikatowa, a Sarnecka stosuje ją jako rodzaj kompozytorskiego podpisu. W latach 1900-1915 podobne przypadki znajdujemy jedynie w twórczości francuskich impresjonistów – na gruncie ekspresjonizmu jest to zjawisko całkowicie niespotykane.

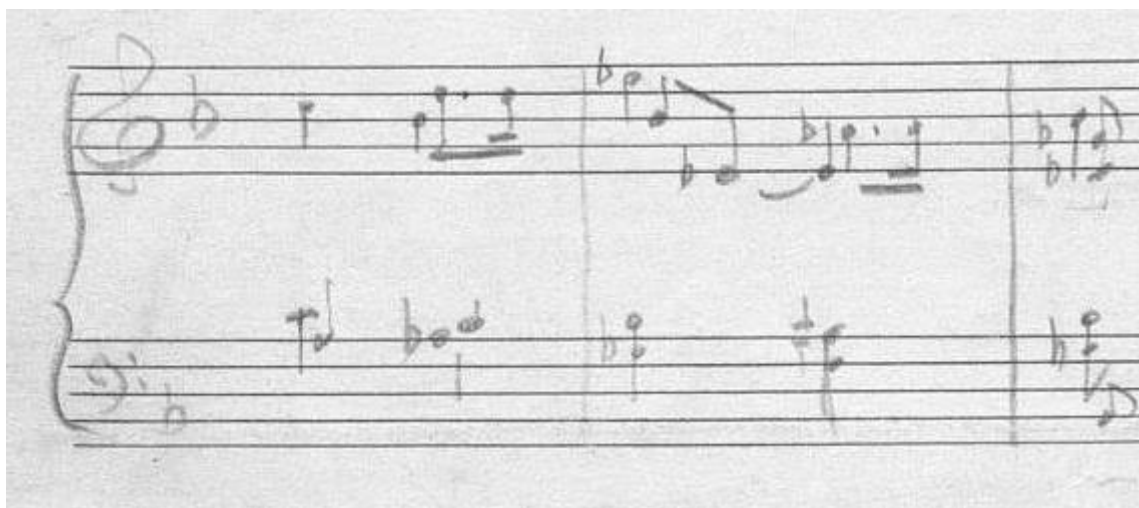
Harmonika - ewolucja emancypacji dysonansu: próby politonalne

Już od pierwszych zachowanych utworów, uderza w utworach Jadwigi Sarneckiej absolutnie indywidualne ujęcie języka harmonicznego. Z jednej strony oparty jest on na silnych podstawach funkcyjności systemu tonalnego dur-moll, równocześnie jednak autorka podejmuje już w bardzo młodym wieku śmiałe zabiegi, prowadzące do zagęszczenia dysonansowego zbliżonego niekiedy do wczesnej twórczości ekspresjonistycznej Arnolda Schönberga.

Od samego początku można zaobserwować u autorki bardzo gwałtowne i skomplikowane zwroty modulacyjne. Ich stosowanie nie może być tłumaczone jako efekt braku edukacji (we wczesnych utworach bardzo często są one stosowane nieproporcjonalnie w stosunku do

ujęcia całości formy, bądź zapisane nieporadnie, wręcz niepoprawnie harmonicznie⁹³), lecz raczej jako wynik instynktownych upodobań do komplikacji języka dźwiękowego. W swoich późniejszych utworach Sarnecka stara się używać zaawansowanych środków harmonicznych w sposób zdecydowanie bardziej przemyślany i mniej chaotyczny, co stanowiłoby jasny argument przemawiający za autodydaktyzmem w tej dziedzinie⁹⁴.

Najbardziej charakterystycznym elementem indywidualnym dla stylistyki języka muzycznego Jadwigi Sarneckiej są dysonujące współbrzmienia sekundowe. Już w pierwszych *Wariacjach d-moll* będących wedle wszelkiego prawdopodobieństwa utworem szkolnym, uderza celowo zastosowany w temacie zwrot harmoniczny zakładający współbrzmienie dysonansowe dźwięków as i a:



J.Sarnecka – Temat i wariacje d-moll

Oczywiście, w ciągu zaawansowanej modulacji z a-moll do es-moll efekt ten może być wytłumaczony jako „niewłaściwe” zastosowanie zasad kontrapunktu (harmonicznie może być to miejsce interpretowane wieloznacznie, bądź jako alterowana dominanta bez kwinty w B-dur, bądź też pochodna akordu As-dur, bądź alterowana Subdominanta drugiego stopnia w es-moll). Wydaje się jednak, że jest to po prostu celowe zarzucenie zasad harmonii na rzecz

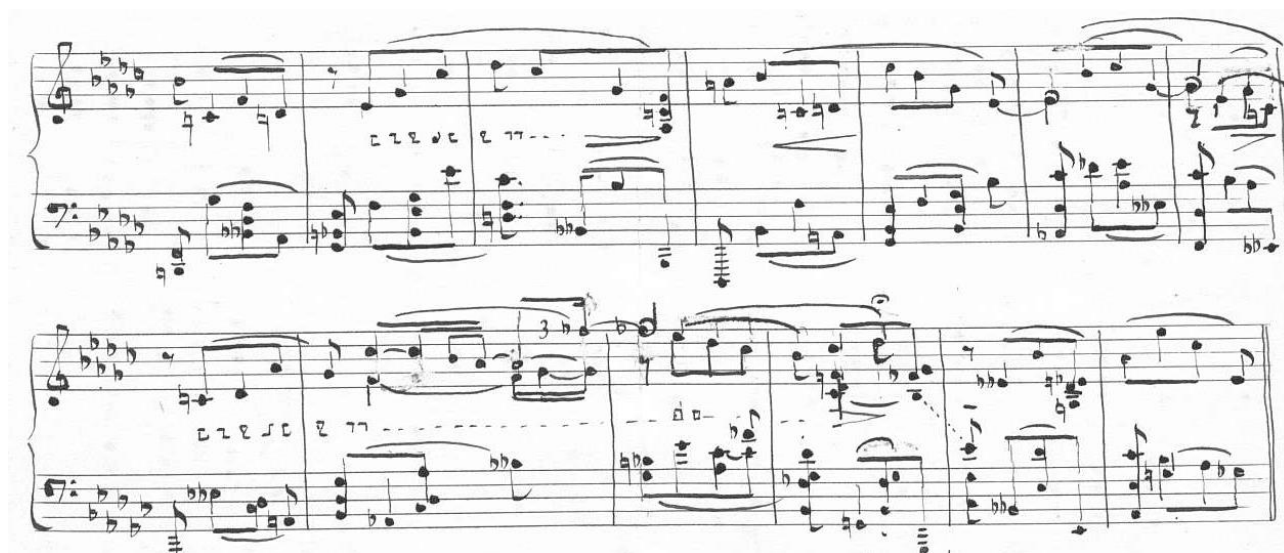
⁹³ Bardzo częste są we wczesnych utworach przypadki stosowania jako alteracji krzyżyków w tonacjach bemolowych i odwrotnie. Równie często zdarzają się, być może nieświadome, przejściowe momenty zapisu politonalnego (np. pr.r. w Ges-dur, l.r. w Fis-dur) w modulacjach.

⁹⁴ Por. cyt. za A. Chybińskim recenzującym op.12 „(...)Faktura stała się gładsza i przejrzystsza, zwłaszcza co do formy, modulacje spokojniejsze i logiczniej przeprowadzone.” („Przegląd Muzyczny” 1911 nr 6 s.13 – 15)

przejściowego brzmienia dysonującego, które zgodnie z zasadami kontrapunktu rozwiązuje się w takcie następnym.

Jak można zauważyć, takie potraktowanie dysonansu – sprzeczne z regułami harmonii – prowadzi do podskórnego „rozszczenia” tonalnego danej funkcji na F-dur i As-dur. Z początku może być brane pod uwagę jako efekt „dyletantyzmu” kompozytorki. Kontynuacja i pogłębianie częstotliwości stosowania takowych współbrzmień świadczyłoby jednak o celowości takich zabiegów.

We wczesnym Scherzu z *Sonaty es-moll*, szczególnie w części środkowej, znajdujemy przykłady, w których myślenie linearne determinuje celową dysonansowość i wyjście poza estetykę systemu dur-moll:



Już w pierwszym takcie przykładu w lewej ręce znajdujemy brzmiące równocześnie des i d, rozwiązane indywidualnie w takcie następnym. Podobna sytuacja jest w takcie trzecim przykładu, z tym że tutaj mamy dodatkowo dźwięk heses w lewej ręce, znajdujący swoje harmoniczne rozwiązanie dopiero na drugiej ósemce taktu następnego. W całym cytowanym fragmencie współbrzmienia sekundowego dysonansu występują nagminnie, tak że nie można poddać w żadną wątpliwość świadomej celowości tego zabiegu.

Harmonika tego przebiegu, poprzez taką działalność „rozszczenia” się tonalnie. Pomimo wyraźnego zakorzenienia w tonacji es-moll, nagromadzenie dysonansowości powoduje zatarcie ciężarów funkcyjnych na rzecz kolorytu brzmienia poszczególnych współbrzmień. Przez to, już w pierwszym takcie przykładu w prawej ręce brzmi wyraźnie akord B-dur, podczas gdy w ręce lewej stabilizuje się Des-dur. Trudno tutaj jeszcze mówić o celowości takiego

zamierzenia, w sensie świadomego stosowania politonalności, jednakże jest to niewątpliwie świadomy krok wyjścia poza estetykę harmoniki funkcyjnej.

W tym samym utworze spotykamy także niezwykle zaawansowane, biorąc pod uwagę kontekst muzyki polskiej, opóźnienia dominantowe:



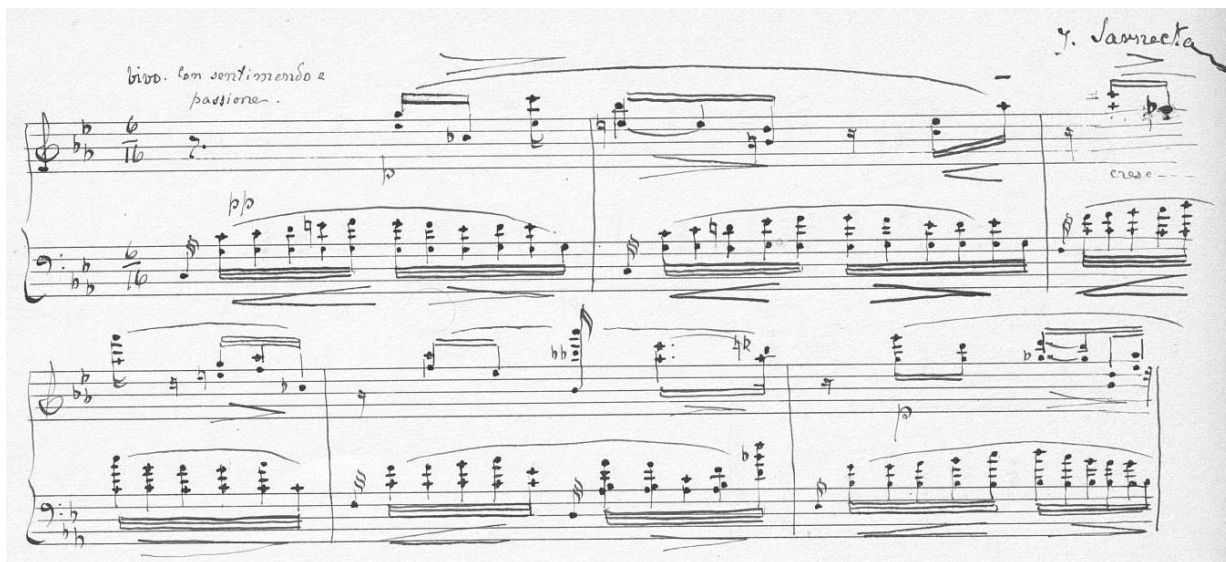
Na szczególną uwagę, jako wyrazne świadectwo oryginalnej estetyki dźwiękowej jest ostatni takt pierwszego systemu – wyraźny, nierozwiązany dysonans sekundowy jest podkreślony sforzatem. Podobnie w czwartym takcie systemu drugiego dominanta wtrącona As-dur > Des-dur opatrzona jest dysonującą tercją zmniejszoną d-fes, brzmiącą szokująco, nawet dla współczesnego słuchacza.

Sarnecka fascynuje się brzmieniem niejednoznacznym, nieharmonijnym, stosując go jako zaprzeczenie, bądź dobarwienie akordu czystego. Łatwo doszukać się tu porównań z turpizmem i pesymizmem wszechobecnym w jej poetyckim światopoglądzie. Bardzo często, na wyraźny harmonijny plan tonalny obecny w jednym systemie nakładane są obce dysonanse obecne w systemie równoległym.

Najwyraźniejszym przykładem ekstremum harmoniki Sarneckiej są utwory z lat 1910 - 13, w których aspekt harmoniczny ulega zwrotowi ekspresyjnemu, niekiedy zatracając całkowicie swoją funkcjonalność. Szczególnie jaskrawym przykładem talentu kompozytorskiego w tej dziedzinie jest Impresja, nosząca w rękopisie podtytuł „Fałszywe skrzypce”.

Jest to niewątpliwie jeden z pierwszych utworów pisanych z zastosowaniem technik politonalnych w historii muzyki polskiej, pochodzi prawdopodobnie z okolic roku 1910. Już

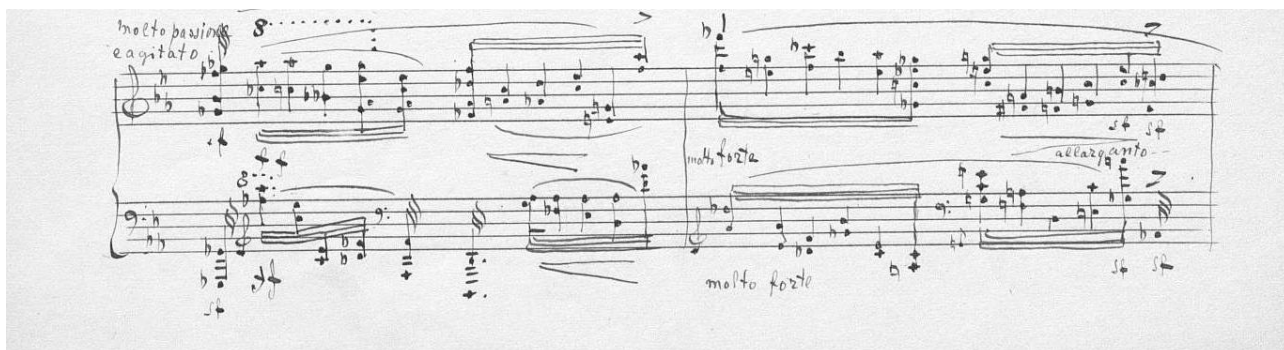
sam podtytuł, pominięty w autografie, wskazuje na specyfikę języka dźwiękowego. W rzeczywistości, utwór posiada charakterystyczny plan tonalny, polegający na łańcuchowym przeplataniu się trybów pomiędzy akompaniamentem a linią melodyczną:

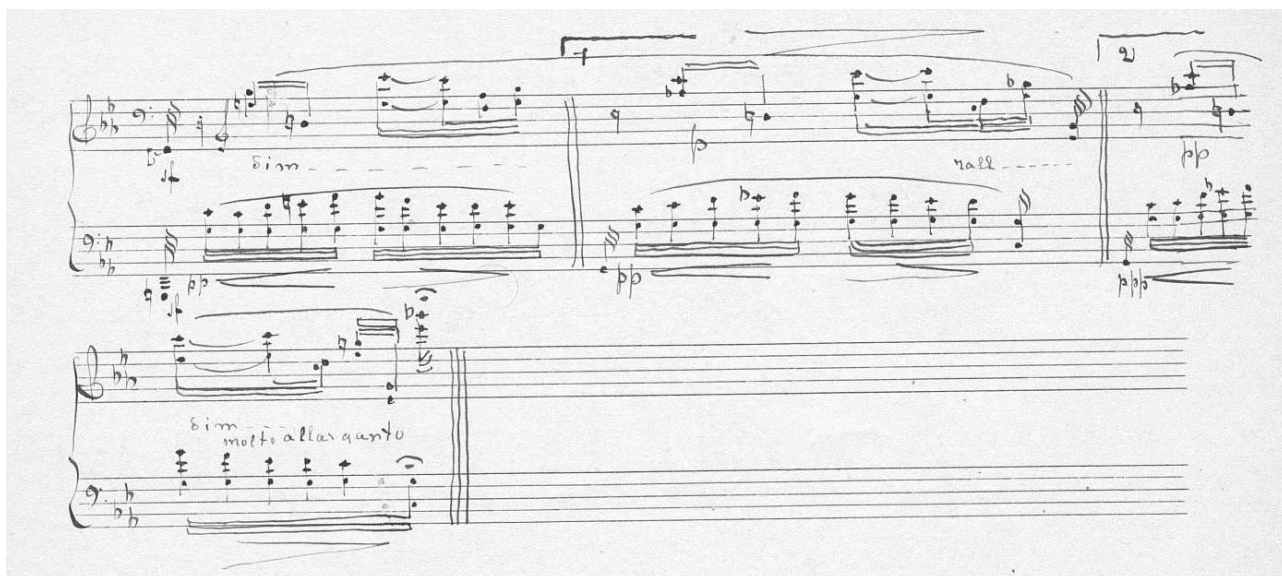


J.Sarnecka – Impresja c-moll

Plan melodyczny oparty jest na akordach zwiększonych i zmniejszonych, podczas gdy akompaniament jest zakotwiczony w ruchu diatonicznym po skali. Powoduje to celowo pojawienie się nierozwiązywanych dysonansów i współistnienie dwóch, wyraźnie słyszalnych planów harmoniczných obrazujących efekt swoistego rozstrojenia, czy raczej przesunięcia.

Dopiero w dwóch taktach kulminacji oba plany łączą się tonalnie, by następnie przy końcu utworu ponownie się rozejść.





J.Sarnecka – Impresja c-moll

W końcowym okresie twórczości, pomimo kontynuacji stosowania zaawansowanego języka harmonicznego opartego na modulacjach, odnaleźć można przejścia dokonywane bez jakiegokolwiek modulacji:



J.Sarnecka – Impresja op.12 nr 2

Bardzo charakterystycznym dla Sarneckiej jest również stosowanie w tym czasie homofonii i homorytmii oscylującej w obrębie komórek pentatonicznych, bądź czyste współbrzmienia kwintowe:



J. Sarnecka – Wariacje cis-moll (war. II)⁹⁵

Także zakończenie krótkiego *Studyum Ces-dur* na fortepian solo stara się wychodzić poza interpretację tonalną, poprzez swój recytatywny charakter:



J. Sarnecka – Studyum Ces-dur, zakończenie

Brak określeń tempa – określenia emocjonalne

⁹⁵ W ten sposób została ona umiejscowiona w teczce z rękopisami. Trudno niestety stwierdzić, czy było to zgodne z intencjami autorki, czy też było efektem działań osób mających później styczność z zachowanymi rękopisami kompozytorki.

Charakterystyka opisana została szczegółowo w rozdziale *Estetyka twórcza*⁹⁶. W zachowanej twórczości fortepianowej prawie nieobecne są standardowe włoskie określenia tempa. Są one zastąpione określeniem charakteru kompozycji, takim jak *Agitato*, *Con sentimento* itp. Najczęściej używanymi przez Sarnecką określeniami są *Con dolore* oraz *cantando* lub *cantabile*. Dominują one w większości zachowanych rękopisów. Równie często występuje określenie *passionato*, *feroce*, bądź *con passione*. Tempo jest dla poglądu estetycznego Sarneckiej rzeczą wtórną w stosunku do charakteru kompozycji.

Wyrażanie siebie poprzez muzykę – programowy autobiografizm

Ostatnia cecha charakterystyki twórczości fortepianowej Jadwigi Sarneckiej jest najbardziej specyficzną, choć też niewątpliwie dyskusyjną. W przypadku każdego kompozytora bowiem doszukujemy się związków pomiędzy jego życiem i twórczością, szukając wzajemnych relacji pomiędzy obydwoma czynnikami. Najtrudniej jednak udowodnić pewne związki, nie popadając w manierę zbytnej przesady, związanej z doszukiwaniem się pewnych symbolicznych znaczeń, gdy nie ma do takowych spekulacji żadnych realnych podstaw.

W całym zachowanym dorobku Sarneckiej znajdujemy jednak cechy świadczące o apriorycznym założeniu autoprogramowym jej własnej twórczości. Ścisły związek z własną biografią jest podkreślany przez kompozytorkę w sposób szczególny poprzez same elementy charakterystyczne jej stylu:

- predyspozycję do tonacji mollowych, absolutną dominację tychże w zachowanych dziełach
- tragizm, patetyczność wyrazową kompozycji
- podkreślane uczucie odrealnienia, dysharmonii, rozdzwisku wewnętrznego, osiągnęte poprzez specyficzne środki harmoniczne
- brak kadencji, zakończenia, konkluzji mogącej oddać uczucie zwieńczenia, nadziei
- autocytały
- inwokacje poetyckie

Twórczość Sarneckiej traktowana integralnie jest celowym, programowym zapisem choroby kompozytorki i jej powolnego odchodzenia. Z psychologicznego punktu widzenia, może być

⁹⁶ Por. s.36

to łatwo wytłumaczalne, jako rodzaj swoistej kompensacji wewnętrznego napięcia związanego z perspektywą nieuchronnej, zbliżającej się śmierci. Zastanawiają jednak przesłanki świadczące o tym, jak bardzo autorka wiązała ze sobą elementy życia i twórczości.

Wśród utworów opublikowanych najwięcej dowodów poświadczających programowy autobiografizm nasuwają pieśni, wydane w oficynie Piwarskiego. Niestety nie znamy dokładnej daty, ani chronologii ich powstawania ze względu na brak dostępnych autografów. Wybór tekstów jest odczuwalnie podyktowany względami autobiograficznymi. Wszystkie trzy teksty: Lucjana Rydla, Zygmunta Krasińskiego i własny autorki mówią o śmierci, przemijaniu, żegnaniu się ze światem doczesnym. Są one diametralnie różnie oddane w warstwie dźwiękowej, lecz w swym przesłaniu niemal bliźniacze:

*„Szumny wicherze dzikich pól
Poleć jak najdalej
Zabierz z sobą gorzki ból
Co mi duszę pali.
Zabierz z sobą gorzki ból
Niech przestanie boleć
Szumny wicherze głuchych pól
Na kraj świata poleć.
(Na kraj świata poleć! Ach, ach.
Na kraj świata poleć!)”*
Sł. L.Rydel

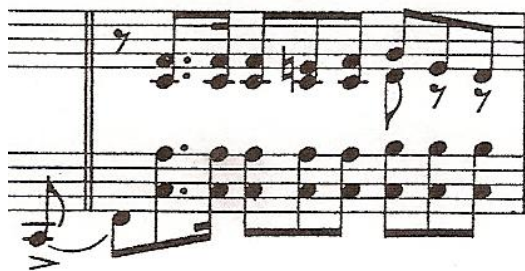
*„Przed nocą wieczną niech głos twój usłyszę,
Jak pieśń nadziei w godzinie skonania.
A może wtedy ponad grobu ciszę
Wезде mi blady księżyc zmartwychwstania.
A jeśli płacząc na zgasłych źrenicach
Złożysz, (złożysz) jak kwiaty Twoje ciche ręce
Grób spłonie ogniem. I w stu błyskawicach
Słońc nieśmiertelnych,(słońc nieśmiertelnych) obleją mnie wieńce.”*

Sł. Z. Krasiński

*„Dokąd iść, w którą zwrócić się stronę
Wszystkie przede mną drogi chybione.
Cała treść życia rwie się na marne
A na nic wota moje ofiarne.
Gdzie zaś nie spojrzę w przeszłości czyny
Podchodzą ku mnie same ruiny.
Boże! na próżne dni moich trwanie,
Rzuć noc... a nicość niech mi się stanie.”⁹⁷*

Sł. J. Sarnecka

Jak widać koloryt pesymizmu w każdym kolejnym tekście zagęszcza się coraz bardziej. Na tej podstawie można ustalić prawdopodobną chronologię powstawania samych pieśni. W pieśni *Lux In tenebris* do sł. Z. Krasińskiego, dedykowanej Helenie Gałęzowskiej odnajdujemy dodatkowo na samym początku autocytat z *Etiudy* na fortepian solo, poświęconej tej samej osobie:



J. Sarnecka – Etiuda „quasi una dolore”

⁹⁷ Tekst poetki do pieśni *Tenebrae* wyd. A. Piwarski Kraków, data nieznana



J.Sarnecka – Pieśń „Lux in tenebris”

Niewątpliwie autocytat ten podkreśla silne związki biograficzne – tekst Krasińskiego jest w całości zwrócony do osoby bliskiej. Autocytat podkreślić miał w sposób dodatkowy identyfikację adresatki tekstu poetyckiego z Heleną Gałęzowską.

Wydaje się, że w pewnym momencie życia dotknął Jadwigę Sarnecką wyraźny zawód miłosny. W zbliżonym okresie do pieśni powstaje bowiem monumentalna w swoich zarysach, nigdy nie ukończona II Sonata f-moll „Historia zbrodni” której motywem przewodnim jest śmierć miłości, zabitej w podmiocie lirycznym przez kochanka. Na sąsiadujących manuskryptach odnajdujemy gorączkowe inwokacje o natężeniu wcześniej niespotykanym, oraz nieczytelne szkice poezji o charakterze erotycznym – jedyne w całym zachowanym dorobku Sarneckiej – być może skierowane do kochanka...:

„Do ”

*Umarłeś jeszcze się mi czar przyśniwa
 zgaśłego szczęścia - skroś snów i **pochowaj** (?⁹⁸)
 wyczuwam tętno słodkich – rozczarowań
 Z twoich ramion - i ducha (Jakby nów **szczęśliwy**?⁹⁹)
 Nieczystą nocą zamknięte źrenice
 Jawno się patrzą w twoje – jasne wiosny
 wyraźnie patrzą się w to bezlitosne....*

⁹⁸ Słowo nieczytelne.

⁹⁹ Ibid.

W Twoje samego Boga – chmurną *Ciszę* (?¹⁰⁰)”

W innym miejscu:

“Tyś jest jak *krzew*¹⁰¹ pachnący
na wargach twoich gorejące moce
lecz ich piosenka uspokaja duszę(...)”

Innym dowodem na świadomy autobiografizm kompozytorski jest monumentalna, nigdy nie wydana drukiem *V Ballada* nosząca w szkicowym autografie podtytuł „O tej co zabiła byt, by istniało bóstwo”. Jest to najprawdopodobniej autoinwokacja, a Sarnecka opisuje w niej muzycznie swoją własną osobowość.

Jest nim także ostatni zachowany utwór, niedokończona *VII Ballada* ze znaczącym mottem – wierszem napisanym w języku francuskim¹⁰²:

*„Quand l’amant sorti
J’entendu la porte
Quand l’amant sorti
Elle avait souri
Mais quand-il rentra
J’entendu la lampe
Mais quand-il rentra
(une autre) Les autres etait la
Et j’ai vu la mort
Qui m’attend (de lors?¹⁰³)
Ahi...ahi....*

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Być może „krew”. Słowo słabo czytelne.

¹⁰² W wolnym tłumaczeniu:

Kiedy kochanek wyszedł/ Usłyszałam trzask drzwi/Kiedy kochanek wyszedł/ Uśmiechnęła się/Lecz kiedy powracał/Zapaliłam lampę/Lecz kiedy powracał/ (Inny) Inni byli tam/ I ujrzałam śmierć/ Która na mnie (tam) czeka / (tłumaczenie M.Sz)

¹⁰³ Słowa nieczytelne.

Koloryt brzmieniowy dzieł Sarneckiej ulega bardzo widocznym przemianom wraz z postępem jej choroby. Z początku jej twórczość jest wyraźnie zbalansowana, choć wielokierunkowa i elementy dramatyczne, nostalgiczne i pozytywne równoważą się – tryb mollowy nie dominuje absolutnie, obecne są elementy delikatne, zwiewne, ulotne. W okresie środkowym następuje dominacja elementów tragicznych, zagęszczenie wyrazowe, posępność, niemal całkowita rezygnacja z trybu durowego. W ostatnim okresie pojawia się element rozpięcia pomiędzy krańcowym agitatem, rozedrganiem emocjonalnym, a refleksyjnością, muzyką pochodzącą już z innej sfery, którą możemy odnaleźć w ostatnim utworze Jadwigi:



J.Sarnecka – VII Ballada, początek

ZAKOŃCZENIE

Jadwiga Sarnecka, umierając w kompletnym zapomnieniu, miała do końca świadomość, na przekór wszystkim przesłankom, że jej dorobek kompozytorski posiada wartość. Pomimo negatywnych recenzji i braku możliwości fizycznych do jej prezentowania w późniejszym okresie swojego życia nie zaprzestała tworzenia, pragnąc, w chorobliwy niemal sposób, pozostawić po sobie jakiś materialny ślad.

Osoba, która po jej śmierci podarowała rękopisy Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie również miała przeświadczenie, że jest to twórczość istotna. To dzięki tym dwóm czynnikom było możliwe powstanie tej pracy.

Cały zachowany dorobek Jadwigi Sarneckiej wymaga dokładnych, szczegółowych badań muzykologicznych. Praca ta może być w tym względzie jedynie początkiem, zarysem pewnych cech charakterystycznych twórczości. Należy mieć nadzieję, że wkrótce postać Sarneckiej zostanie ujęta w kontekście twórców pokolenia Młodej Polski, a badania nad rękopisami – tak bardzo czasochłonne – zostaną pogłębione i nabiorą charakteru systematycznego. Należałoby również postulować jak najszybsze opracowanie i wydanie drukiem większości pozycji zachowanych w rękopisie, aby można było przywrócić tej oryginalnej twórczości należne jej miejsce.

Ballady Jadwigi Sarneckiej są jednym ze szczytowych osiągnięć polskiej szkoły kompozytorskiej. Wskazują one nie tylko na twórcze rozwinięcie idei chopinowskich, lecz także na możliwość podejmowania z nimi dialogu. Poprzez wzbogacenie formy elementami charakterystycznymi dla indywidualnego języka dźwiękowego, Sarnecka przeniosła tę wielką formę narracyjną w wiek XX. To samo uczyni dla mazurków fortepianowych w 10 lat po jej śmierci Karol Szymanowski.

Pragnę wyrazić swoją wdzięczność nieznanej mi osobie, która ocaliła rękopisy Sarneckiej. Bez nich niemożliwe byłoby ocenienie jej dorobku i artystycznej osobowości. Nie byłoby też podstaw do napisania tej pracy.

Dziękuję również mojej rodzinie za miłość i cierpliwość, która mnie otaczała podczas pracy, a mojemu promotorowi za poświęcenie czasu i wysiłku oraz zaangażowanie.

Najgorszym, co może spotkać każdego twórcę jest zapomnienie. Nawet najgorsze krytyki, zarzuty, przesadne zachwyty nie wyrządzają mu szkody. Prawdziwą klęską jest dla niego cisza zapadająca nad nim, jego dorobkiem, osobowością.

Najważniejsze jest przerwanie tego milczenia.

Kraków 02.03.2009-19.12.2016

SUMMARY:

Jadwiga Sarnecka (1877/1883 - 1913) was a Polish female composer and pianist. She has begun her musical education very early, studying under the tutorship of renowned piano teachers of the era, like Aleksander Michałowski and – probably - Teodor Leszetycki. Being already a brilliant pianist, her main ambition become composition. She commenced her studies with Władysław Żeleński and Felicjan Szopski in 1897. Those mentioned, were most probably private lessons of irregular character. Sarnecka made her first public appearance as a composer in Krakow in 1905 and met mostly negative reciepience. She was criticized for the unclearness and strangeness of her music. In the year of 1907 Feliks “Manggha”Jasieński, a renowned conneseur of art sponsored a special edition called “Musee Jasienski” to let Sarnecka to stamp her piano works at Roeder’s in Leipzig. She started to be one of the most important musical figures of her time. In 1910 she won the II'nd prize on Chopin Competition for composers organized in Lwów, her IVth Ballade being chosen among 200 other works. She was also a first woman to present a lecture on the Ist Assembly of Polish composers, that took place during the Centenary of Chopin's birth.

Sarnecka has died in poverty for tuberculosis at the end of 1913. Her works, mostly manuscripts were luckily preserved in the archives of Biblioteka Jagiellońska and National Museum in Kraków but their existence was widely unknown till 2007.

Current doctors thesis concentrates on piano works of Jadwiga Sarnecka in a context of their originality and importance for the Polish piano literature of the XX-th century. Author presents the facts which forms composer’s biography and presents an analysis of her musical personality. In the following chapter he presents a hypothetical chronology of her compositions based on sources he had in his disposition. Later on, author presents characteristics of Sarnecka's musical language in a context of her originality and influences she was exposed to,including a brief interpretation of technical aspects of her compositions.

Jadwiga Sarnecka – spis kompozycji:

I: Utwory zachowane w rękopisie

Utwory zachowane w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie:

a) Teczka sygn. 35/55-6

Ballady:

1. Ballada a-moll „1907” 4 karty autograf
2. Ballada a-moll „1907” 4 karty autograf II
3. Ballada As-dur „Damen Ballada” 4 karty autograf
4. Ballada as-moll 4 karty autograf
5. 4’eme Ballade des-moll (cis) 4 karty autograf
6. Ballade V fis-moll 14 kart w obwolucie
 - a) 4 karty autograf
 - b) 4 karty autograf niedok. II red.
 - c) 6 kart rękopis szkicowy (ołówek)
7. Ballada as-moll („nie konkursowa”) 6 kart autograf (inna redakcja poz.4?)
8. 7’eme Ballade 4 karty w obw. rękopis szkicowy niedok. (ołówek)
9. Ballade Es-dur 10 kart w obw. rękopis szkicowy (ołówek)

Etiuda “quasi una dolore” wydanie (nakładem autorki, z odręcną dedykacją)

Fantasie b-moll (es-moll) 4 karty autograf

Impressions (w obw. „Impresje 13”) rękopisy

1. Impression Ges-dur (moll) 6 kart w obw. z tekstem
 - a) 1 karta autograf
 - b) 2 karty rękopis szkicowy (ołówek)

2. Impression n.2 „Muzeum” Des-dur 2 *karty autograf*
3. Impression Des-dur 2 *karty autograf*
4. Impression n.4 cis-moll (Des-dur) 4 *karty autograf*
5. Impression Des-dur 2 *karty autograf*
6. Impression c-moll 2 *karty autograf*
7. Impression c-moll 2 *karty autograf*
8. Impression cis-moll 2 *karty autograf*

Impresje rękopisy szkicowe (w obwolutie)

9. „Fałszywe skrzypce(?)” 2 *karty rękopis szkicowy poz. 7 (ołówek)*
10. „Impresja o Jehowie” es-moll (?) 2 *karty rękopis szkicowy (ołówek)*

Quatre Impressions 5 kart wydanie (FJ jako op.12)

11. Impression E-dur 1 *karta autograf*
12. Impression f-moll 2 *karty autograf*
13. Impression cis-moll 1 *karta autograf*
14. Impression Des-dur 1 *karta autograf*

Intermezzo n.6 3 karty autograf

Sonata fortepianowa es-moll op.9

[I : Theme et variations wydanie (FJ jako op.9) (es-moll)] brak autografu

[II: Romance wydanie (FJ jako op.9) (es-moll)] brak autografu

III: Scherzo („Wszechmoc”) *autograf*.

IV. Finale II wersje.

17 kart w podw. obw.

- a) 4 *karty* Finale de la Sonate es-moll *autograf*
- b) 13 *kart* Finale alt. wer. *rękopis szkicowy niedok. (ołówek)*

Sonata fortepianowa f-moll („Historya zbrodni”) 47 kart w obw. rękopis szkicowy (ołówek)

Agitato ma non troppo – Romance – Apassionato(!) tragico – Finale

1. Agitato ma non troppo 11 kart rękopis szkicowy
karty n. I-VII, XII-XV (brak VIII-XI)
2. Romance 3 karty rękopis szkicowy
- 2a. Romace As-dur – autograf 4 karty
- a) 2 karty autograf
- b) 2 karty rękopis szkicowy (ołówki)
3. Da capo al segno 3 karty + 1 karta pusta rękopis szkicowy
4. Apassionato Tragico 4 karty rękopis szkicowy kompletny
5. Finale 25 kart szkic roboczy niekompletny(?)
- a) 1 karta Finale
- b) 3 karty Finale Con passione ma tempo non troppo
- c) 7 kart Finale
- d) 13 kart Finale Con passione ma tempo non troppo
- e) 1 karta Finale Energico con anima

Studium Ces-dur 2 karty

- a) 1 karta autograf
- b) 1 karta rękopis szkicowy (« 29-ty grudnia 1910 »)

Studium Des-dur 4 karty autograf

Temat i wariacje d-moll 6 kart rękopis szkicowy niedok. (ołówki)

Variations cis-moll 18 kart + 21 kart + 7 kart + 8 kart rękopis szkicowy (ołówki)

(2 wersje finałowej fugi, w tym jedna ukończona)

b) „Misteryum Cinque-centa“ 2 karty autograf ded. „Panu Feliksowi Jasieńskiemu¹⁰⁴“

¹⁰⁴ Opublikowane w Cinq Morceaux op.7 jako nr 4 pt. Impression II

Utwory fortepianowe i pieśni w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie:

Muzeum – cykl 37 kart autograf ded. Panu Feliksowi Jasieńskiemu

1. **Studjum odrzucone** 8 kart
2. **Muzeum** 2 karty
3. **Czasu onej godziny** 5 kart
4. **Widzenie** 5 kart
5. **Das Ewig Weibliche** 7 kart
6. **I potem... (Intermezzo)**¹⁰⁵ 4 karty
7. **Szał** 5 kart

Muzeum 2 karty autograf (wariant nr 2 z cyklu)

Ballada as-moll 10 kart autograf 9.VIII/19.IX.1906

Muzeum (cykl-Muzeum no.2) 2 karty autograf (wariant nr 2 z cyklu)

II. Utwory wydane drukiem

Jeżeli nie zaznaczono inaczej, edycje opublikowane nakładem Edition Musée Jasienski

Etiuda “quasi una dolore” wydanie (nakładem autorki) 1898

Cinq Morceaux wydanie (FJ jako op.7)

1. Romance
2. Impromptu
3. Impression I
4. Impression II
5. Melodie

Sonata fortepianowa es-moll op.9

I : Theme et variations wydanie (FJ jako op.9) (es-moll)

¹⁰⁵ Inna redakcja Intermezzo no. 6 ze zbiorów BJ.

II: Romance *wydanie* (FJ jako op.9) (es-moll)

Quatre Impressions *wydanie* (FJ jako op.12) 1911

1. Impression I
2. Impression II
3. Impression III
4. Impression IV

Pieśni na 1 gł. z tow. fortepianu:

Lux in tenebris do słów Zygmunta Krasińskiego 1901

Szumny wicherze głuchych pól do sł. Lucjana Rydla 1899

Tenebrae do słów własnych 1899

Wszystkie w/w pieśni zostały wydane w oficynie A.Piwarskiego w Krakowie, data wydania nieznana (wg. katalogu BJ szacowany czas wydania ok.1905. Najprawdopodobniej wydane w latach 1901-1903)

Bibliografia

Encyklopedie, monografie, publikacje zbiorcze:

Encyklopedia muzyczna PWM 1979 – 2009 red. E. Dziębowska, Kraków

Encyklopedia muzyczna PWN 1995 red. A. Chodkowski, Warszawa

Groves Dictionary of Music and Musicians (Fifth Edition) 1954 ed. E. Blom

Słownik Muzyków Polskich red. J. Chomiński 1962 Instytut Sztuki PAN

The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition 2001 ed. S. Staley

The New Groves Dictionary of Music 2007 wersja html

Muzyka polska a modernizm - praca zbiorowa PWM 1981, Kraków

Błaszkiwicz Teresa, 1976 *Polifonia w twórczości fortepianowej kompozytorów polskich XX wieku* [w] *Muzyka fortepianowa, Prace Specjalne 10 PWSM Gdańsk*

Cohen I. Aaron, 1987 *International Encyclopedia of Women Composers* Books & Music USA 2 edition (June 1987)

Chomińscy J. i K., 1996 *Historia Muzyki Polskiej* PWM, Kraków

Chybiński Adolf 1959 *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia. opracowali A. i Z. Szwejkowskcy* PWM, Kraków

Dybowski Stanisław, 2003 *Słownik Pianistów Polskich*, Selene, Warszawa

Dziadek Magdalena, Moll Lilianna 2003 *Oto artyści wartościowi, którzy są kobietami; Kompozytorki polskie 1816 – 1939* Katalog wystawy, Górnośląskie Centrum Kultury

Dziadek Magdalena, 2002 *Polska krytyka muzyczna w latach 1890 – 1914. Koncepcje i zagadnienia* Wydawnictwo uniwersytetu śląskiego, Katowice

Helman Zofia, 1963 *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego*, The book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. Warszawa. 16th-22nd February 1960, PWN, Warszawa

Jasiński Roman, 2006 *Zmierzch starego świata - Wspomnienia 1900 – 1945*, Wydawnictwo Literackie

Kamiński Michał, 1987 *Ludomir Różycki - opowieść o życiu i twórczości* wyd. Pomorze, Bydgoszcz

Kozłowska - Lewna Anna, 1994 *Polska sonata fortepianowa 1845 – 1910 na tle sonaty ogólnoeuropejskiej* Prace specjalne, Gdańsk

Łobaczewska Stefania, 1950 *Karol Szymanowski. Życie i twórczość* PWM, Kraków

Malinowski W., 2003 *Karola Szymanowskiego nieznany rękopis i nieznany utwór* De Musica vol.V

Marcinkowska Halina, *Édition du Musée Jasiński: Kilka uwag o publikacjach muzycznych Feliksa Jasieńskiego* w: Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie — N.S. 5.2012 s.263-274

Reiss Józef, 1939 *Almanach muzyczny Krakowa*, Biblioteka Krakowska, Kraków

Rubinstein Artur, 1986 *Moje młode lata* PWM, Kraków

Sarnecka Jadwiga, 1912 *Twórczość a wirtuozeria w kompozycji muzycznej w Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina - księga pamiątkowa* Lwów, wyd. niezn.

Schimdl Carlo, 1938 *Dizionario Universale dei Musicisti* wyd. Sonzogno, Mediolan

Wightman Alistair, 1996 *Karłowicz: Młoda Polska i Muzyczny Fin de siècle* PWM, Kraków

Zieliński Tadeusz A., 1997 *Karol Szymanowski: Liryka i ekstaza* PWM, Kraków

Karol Szymanowski. Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora, Kraków PWM 1982

Czasopisma:

„Lutnista” numery z lat 1905 – 1907, wersja elektroniczna, zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie

„Przegląd Muzyczny” z lat 1900 – 1913, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej i Akademii Muzycznej w Krakowie

J. D r o z d o w s k i, Z muzyki polskiej. Jadwiga Sarnecka (kompozytorka), „Świat”, 1913, nr 51, s. 15;

Rękopisy i materiały archiwalne:

Sarnecka Jadwiga, rękopisy i druki muzyczne, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Sarnecka Jadwiga, rękopisy i druki muzyczne, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Reiss Józef, notatki osobiste i rękopisy, zbiory Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach

Materiały z Archiwum Państwowego w Krakowie dotyczące Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego z lat 1890 - 1917
(oddział na ul. Grodzkiej i Lubicz)

Spisy ludności z lat 1890 – 1910 oraz akty zgonu z Archiwum Państwowego w Krakowie
(oddział na ul. św. Krzyża)

Strony www:

Wikipedia

www.wikipedia.org.

WIEM darmowa encyklopedia

www.portalwiedzy.onet.pl

Polskie Centrum Informacji Muzycznej

www.polmic.pl

Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A.

www.pwm.com.pl

Polish Music Journal

www.usc.edu/go/polish_music/PMJ/issues.html

Strona Instytutu im. Adama Mickiewicza

www.culture.pl

Strona Internetowa Miasta Słupcy

www.slupca.com.pl

College of Music University of North Texas

The “Lost Composers and Theorists” Project of the Center for Schenkerian Studies at the University of North Texas

https://web3.unt.edu/the/centers.php?css=lost_composers_2

Sibley Music Library at the Eastman School of Music New York

<https://urresearch.rochester.edu/handle/1802/291>