

A black and white photograph of conductor Michał Klubiński. He is shown from the waist up, wearing a dark suit, with his right arm raised and hand open, and his left hand holding a baton. He is looking towards the right side of the frame. The background is dark and out of focus, suggesting a concert hall.

Michał Klubiński

Bohdan Wodicki

Dyrygent wobec nowoczesnej kultury muzycznej

universitas

Bohawan Nodier

Michał Klubiński

Bohdan Wodiczko

Dyrygent wobec nowoczesnej kultury muzycznej

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski

Publikacja dofinansowana przez Towarzystwo Miłośników Historii w Warszawie –
Oddział Polskiego Towarzystwa Historycznego

© Copyright by Michał Klubiński and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2017

ISBN 97883-242-3087-7
e-ISBN 97883-242-3295-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Oskar Ostafin

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce
Bohdan Wodiczko podczas próby w Filharmonii Narodowej, 1958,
fot. Marek Holzman

www.universitas.com.pl

Rodzicom

WYKAZ SKRÓTÓW

(A)	nagranie archiwalne
AKP	Archiwum Kompozytorów Polskich
AOS	Akademicka Orkiestra Symfoniczna
APR	Archiwum Polskiego Radia, Warszawa
[b.d.]	bez daty
[b.m.]	bez miejsca
[b.nr.s.]	brak numeru stron
[b.tyt.]	brak tytułu czasopisma
BN AŻM	Biblioteka Narodowa, Archiwum Zygmunta Mycielskiego
BUW	Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie
BWTM	Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego
chor.	choreografia
DG	Deutsche Grammophon Gesellschaft
FK	Filharmonia Krakowska im. Karola Szymanowskiego
FKA	Archiwum Filharmonii Krakowskiej
FŁ	Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina
FŁA	Archiwum Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina
FN	Filharmonia Narodowa w Warszawie
FNA	Archiwum Filharmonii Narodowej
FP	Filharmonia Pomorska w Bydgoszczy
FW	Filharmonia Warszawska
ICO	Iceland Symphony Orchestra
IMRW	Izba Muzealna Rodziny Wodiczków
IMUW	Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego
insc.	inscenizacja
ISPAN AW	Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Archiwum Bohdana Wodiczki
kier. muz.	kierownictwo muzyczne
kop. masz.	kopia maszynowa
kost.	kostiumy
libr.	libretto
LP	longplay
masz.	maszynopis
MKiS	Ministerstwo Kultury i Sztuki
MWRiOP	Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego
NOSPRA	Archiwum Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach
o.	obsada
OBA	Archiwum Opery Bałtyckiej w Gdańsku
OFB	Orkiestra Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku
OiFB	Opera i Filharmonia Bałtycka w Gdańsku
OŁ	Operetka w Łodzi

WYKAZ SKRÓTÓW

OOW	Orkiestra Opery Warszawskiej
OP	Opera Poznańska
OPFK	Orkiestra Państwowej Filharmonii w Krakowie
OPFL	Orkiestra Państwowej Filharmonii w Łodzi
OPFP	Orkiestra Państwowej Filharmonii w Poznaniu
OPFS	Orkiestra Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach
OPR(-iTV)W	Orkiestra Polskiego Radia (i Telewizji) w Warszawie
OSFL	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Łódzkiej
OSFN	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej w Warszawie
OSFP	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy
OSFW	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej
OSPFŚ	Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach
OTWW	Orkiestra Teatru Wielkiego w Warszawie
OW	Opera Warszawska (w sali „Roma”)
PFB	Państwowa Filharmonia Bałtycka
PFK	Państwowa Filharmonia w Krakowie
PFL	Państwowa Filharmonia w Łodzi
PFP	Państwowa Filharmonia w Poznaniu
PFŚ	Państwowa Filharmonia Śląska w Katowicach
PIST	Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie
PKM	Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie
PN	Polskie Nagrania (= Muza)
POS	Pomorska Orkiestra Symfoniczna w Bydgoszczy
POSM	Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna
PR	Polskie Radio
pr.	program
prem.	premiera
PSSM	Państwowa Średnia Szkoła Muzyczna
PWSM	Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie
realiz.	realizacja
red.	redakcja
rej.	rejestracja
reż.	reżyseria
rps	rękopis
scen.	scenariusz
scenogr.	scenografia
TIFC	Towarzystwo im. Fryderyka Chopina
TMG	Teatr Muzyczny w Gdyni
TML	Teatr Muzyczny w Łodzi
TPW	Teatr Polski w Warszawie
TV	telewizja (telewizyjny)
TWŁA	Archiwum Teatru Wielkiego w Łodzi
TWW-ONA	Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej
UMFCA	Archiwum Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina
UMFCF	Fonoteka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina
UWA	Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego
WOSPR(-iTV)	Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (i Telewizji) w Katowicach
ZKP	Związek Kompozytorów Polskich

WSTĘP

W jednym z felietonów opublikowanych w 1958 r. na łamach „Tygodnika Powszechnego” (w swojej stałej rubryce *Gwoździe w mózgu*) Stefan Kisielewski zauważał, że znakiem współczesnego życia muzycznego jest podział specjalizacji dyrygenckiej na dwa typy: dyrygenta-wykonawcy (w większości przypadków) i dyrygenta-kreatora kultury (w mniejszej części przypadków)¹. Od końca XVIII w., kiedy to w Operze Paryskiej przygotowujący muzycznie przedstawienia „taktownik” (*batteur de mesure*) przekształcił się w *maitre’a de musique* – odpowiedzialnego za całość spektaklu, wybór solistów, przygotowanie chórów i składów instrumentalnych, a także koordynację przedstawienia – rozpoczęły się burzliwe spory o estetykę dyrygentury, zakres artystycznej autonomii i kompetencji dyrygenta wobec całości życia muzycznego. Kierujący muzyką odszedł wtedy od instrumentu (skrzypiec lub instrumentu klawiszowego), od którego prowadził przez ostatnie prawie dwa stulecia zespoły instrumentalne i wokально-instrumentalne, tym samym obierając dyrygenturę, obok instrumentalistyki i kompozycji, za równoległą drogę aktywności muzycznej. W 1856 r. Hector Berlioz, wступując na drogę całkowitej autonomii dyrygentury wobec instrumentalistyki, myśląc o swoich nowatorskich ideach kompozytorskich, w traktacie *Le chef d’orchestre* (1856) kreślił nowoczesny, poetycki i podszyty sakralnością program rozwoju sztuki dyrygenckiej – jego zdaniem nie powinna ona być sztuką prowadzenia, ale przede wszystkim interpretacji. Sukces dyrygenta w opinii Berlioza powinien wspierać się na magnetycznym przepływie uczuć artystycznych, niewidzialnej nici pomiędzy przywódcą a orkiestrą. Dyrygent musi odznaczać się niezawodnymi metodami przygotowania prób, znać każdy niuans partytury i każdy instrument w orkiestrze, być organizatorem, nauczycielem i psychologiem. Owemu stanowisku sprzyjał także traktat Richarda Wagnera *Über*

¹ S. Kisielewski, *Sprawy muzyczne, czyli nowa Mazepa*, „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 25 (543), s. 8.

das Dirigieren (1869), z przekonaniem o subiektywizmie natury dyrygenta, jego od-twórczej mocy, nadrzędną rolę narracji i poetyki w procesie interpretacji dzieła muzycznego. W opozycji do tych obu stanowisk na przełomie XIX i XX w. wiedeński dyrygent, późniejszy autor pierwszego kompletnego nagrania symfonii Ludwiga van Beethovena, Felix Weingartner w pamflecie na dyrygenturę słynnego niemieckiego kolegi – Hansa von Bülowa (*Über das Dirigenten*, 1896) postulował, zgodnie z sugestywną w tym czasie pracą Eduarda Hanslicka *O pięknie muzycznym*, zerwanie z mitem o kreacji dyrygenckiej, zwrócenie się w stronę partytury, wypracowanie oszczędnej techniki i pogłębienie świadomości historycznej w zakresie repertuaru, wreszcie tworzenie podwalin pod nowe, uporządkowane całościowo życie muzyczne. Wiek XX, ze swoją erupcją wielkich indywidualności dyrygentury, a także nowymi estetycznymi i społecznymi rolami dyrygenta, zatrze ów spór między dyrygentami-kreacjonistami a dyrygentami-sługami partytury i życia muzycznego. Ci drudzy jednak staną się w latach 20. i 30. szczególnie istotni: będą dyrygentami-progresistami, których zadaniem będzie panowanie nad całością życia muzycznego, ze szczególną rolą edukacji, zamawianiem nowych utworów, łączeniem muzyki z innymi dziedzinami, dbaniem o relacje między muzyką, wizją sceniczną a przestrzenią estrady. O ile pierwsi mistrzowie będą kontemplacyjnie przez całe życie pogłębiać ugruntowany w historii repertuar, o tyle drudzy w tempie *presto* będą ścigać się ze swoimi czasami, nową techniką, cywilizacją oraz publicznością, wprowadzając coraz bardziej dynamiczne formy dystrybucji muzyki.

Bohdan Wodiczko reprezentował w polskim życiu muzycznym ów drugi, nieczęsto spotykany na naszym gruncie model – artysty nowoczesnego, przyjmującego modernistyczny styl interpretacji i modernistyczny światopogląd życia artystycznego, oparty na integracji odmiennych aktywności muzycznych. Model ów fundowany był na ideach międzywojennych, realizował się zaś z przesunięciem czasowym – w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W historii polskiego wykonawstwa muzycznego trudno dostrzec postać, która zaznaczyłaby się mocniej własną koncepcją dyrygentury i płynącego z niej życia muzycznego. Działalność artystyczna miała być dla Bohdana Wodiczki artykulacją autorskiego projektu nowoczesnej kultury muzycznej, z naczelną rolą dyrygenta jako propagatora XX-wiecznego repertuaru i interpretatora muzyki w nowym stylu wykonawczym, twórcy nowoczesnego teatru operowego, pedagoga i popularyzatora muzyki (zwróconego w ostatniej ze sfer głównie w stronę młodzieży), artysty przedstawiającego w licznych wypowiedziach swoje nowatorskie poglądy estetyczne i oryginalne idee w zakresie kultury muzycznej. Jednocześnie nie było u nas kapelmistrza, który poprzez

swoje wszechstronne działania prowadzące do „wrzenia modernizmu” (stylizującego kompozytorów, reżyserów, scenografów, choreografów, wreszcie przyjmowanego entuzjastycznie przez samą publiczność), wzbudzałby tak burzliwy rezonans polityczny i zmieniałby stosunek ideologów do instytucji muzycznych, a nawet do samej istoty sztuki dźwięku.

Niniejsza książka pragnie przyczynić się do rekonstrukcji owego wszechstronnego modelu działalności Bohdana Wodiczki, jej metoda historyczno-analityczna zmierza zaś do uchwycenia zależności pomiędzy tą koncepcją a szerokim tłem kształtowania się instytucji życia muzycznego w powojennej Polsce.

Jako punkt wyjścia do rozważań autor niniejszej książki przyjął spostrzeżenia Bohdana Pocięja w jedynej dotychczasowej monografii o kompozytorze – eseju biograficzno-estetycznym *Bohdan Wodiczko*².

Pocięj widzi Wodickę jako:

1. obiektywistę, którego zadaniem jest bezbłędna realizacja partytury, a jego preferencje podążają w stronę muzyki „o ekspresji zobjektywizowanej, determinowanej ramami formy i rytmu”³, antyromantycznej (unikającej nadmiernego rubata, vibrata, retorycznych wyżyn), a także muzyki dawnych epok,
2. dyrygenta, który ma upodobanie do energii ruchu, gestu i tempa („gest dyrygencki stanowić zaczyna jakby ruchowy symbol kreowania muzycznej formy”⁴), który słyszy w utworze „przede wszystkim strumień rytmicznej energii i na tym niewzruszonym fundamencie nadbudowuje jakby całą melodyczno-kolorystyczno-ekspresyjną «resztę» dzieła”⁵,
3. kapelmistrza, który spełnia model nowoczesności także przez odkrywanie nowych wartości w muzyce, nowych prądów estetycznych i zestawień repertuarowych, prekursorskiego w indywidualnym smaku i potrzebie upowszechniania muzyki w szerokim społeczeństwie.

Niniejsza praca została oparta na obszernym materiale źródłowym, na który składają się:

² B. Pocięj, *Bohdan Wodiczko*, [fot. A. Zborski] [jest to współautorstwo książeczki – M.K.], Kraków 1964.

³ Wypowiedź dyrygenta zacytowana w tekście – tamże, s. 11.

⁴ Tamże, s. 11. Uwaga ta kojarzy się z koncepcjami energetyki muzycznej Ernsta Kurtha z I połowy XX w., por. na ten temat pracę magisterską Michała Bristigera *Krytyka ogólnej koncepcji teoretycznej Ernsta Kurtha ze szczególnym uwzględnieniem przesłanek harmonii teoretycznej*, opublikowaną w: M. Bristiger, *Mysł muzyczna. Studia wybrane II*, Warszawa 2011, s. 299–360.

⁵ Tamże, s. 12.

1. dokumenty, recenzje, wywiady, artykuły, korespondencja oficjalna i prywatna, wspomnienia, szkice – zgromadzone w Archiwum Bohdana Wodiczki w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (2 cz. – dar Ireny Wodiczko oraz Krzysztofa Wodiczki),
2. korespondencja oraz programy udostępnione autorowi przez archiwa filharmonii i teatrów, z którymi współpracował dyrygent, w mniejszej części zaś dostępne w czytelniach Mikrofilmów oraz Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Narodowej, a także w Czytelni Mikrofilmów, Archiwum Kompozytorów Polskich oraz Gabinecie Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie⁶,
3. inne materiały, głównie recenzje, artykuły i wywiady opublikowane w prasie.

Źródłem uzupełniającym stały się rozmowy przeprowadzone przez autora z wdową po dyrygencie, Haliną Wodiczko, oraz uczniami i współpracownikami kapelmistrza.

W kalendarium porównawczym *Bohdan Wodiczko – Zygmunt Mycielski. W stronę nowoczesnej kultury muzycznej*⁷ autor niniejszej książki, odnajdując powinowactwa i „pokrewieństwa z wyboru” pomiędzy dwiema wyrazistymi osobowościami muzyki polskiej XX w., wskazał na ważne dla dyrygenta idee estetyczne i przejawy ich realizacji. Są to: a) muzyczne wzory (Debussy, Strawiński, Bartók), b) fascynacja życiem muzycznym europejskich metropolii, c) „śródziemnomorski” stosunek do kształtu muzycznej materii i jej znaczenia duchowego, d) sympatia do nowoczesności języka wykonawczego – w prymacie konstrukcji dzieła muzycznego nad jego treścią, e) muzyczna empiria – odkrywanie muzyki dawnej dla publiczności, f) rola kanonu – zbioru arcydzieł muzyki dawnej i muzyki XX w. oraz zapomnianych osobliwości w życiu muzyka i słuchacza w powojennej Polsce, g) doświadczalność kultury muzycznej – walka o nowego słuchacza i jego nową świadomość estetyczną, w szczególności tworzenie przedpola dla „Warszawskiej Jesieni” i polskiej szkoły kompozytorskiej, h) wspólnotowość muzyczna – poprzez częste wykonania muzyki oratoryjnej i sakralnej (szczególnie podczas piętnowanych przez władze świąt religijnych i z okazji ważnych wydarzeń historycznych), i) szeroka definicja i własna aksjologia kultury muzycznej (równouprawnienie muzyki nowej, klasycznej, jazzowej, popularnej, j) punkty przecięcia się koncepcji muzycznych z ideologiami politycznymi i przypisywanymi artystom

⁶ Patrz aneksy do niniejszej pracy.

⁷ *Bohdan Wodiczko – Zygmunt Mycielski. W stronę nowoczesnej kultury muzycznej*, „Kamerton” 2012, nr 56, s. 91–110.

rolami społecznymi. Idee te posłużyły autorowi do zrekonstruowania i typologii repertuaru dyrygenta (wraz z dyskografią).

Niniejsza monografia jest rozszerzoną, poprawioną i uzupełnioną wersją pracy magisterskiej, którą autor napisał i obronił w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Autor pragnie wyrazić serdeczne podziękowanie osobom, które wspierały go życzliwością, radą i pomocą podczas wieloletniej pracy nad niniejszą książką. W pierwszej kolejności promotorowi pracy, Profesorowi Zbigniewowi Skowronowi, który obdarzył autora bezcenną opieką merytoryczną, a jako dyrektora Instytutu Muzykologii (od 2016 r.) podtrzymał decyzję swojej poprzedniczki, prof. Sławomiry Żerańskiej-Kominek, w zakresie współfinansowania przez Instytut tej publikacji. Autor przekazuje niezmierzone podziękowania Pani Halinie Wodiczko, wdowie po dyrygencie, która od wielu lat ofiarowuje mu swoje wspomnienia i szereg materiałów, jak również inspirowała go wieloma pomysłami w odgadywaniu zagadek i interpretowaniu rozmaitych kontekstów związanych z wszechstronną aktywnością twórczą jej męża. Dziękuję prof. Krzysztofowi Wodiczce, synowi dyrygenta, za życzliwość dla tej książki. Książka nie mogłaby ujrzeć światła dziennego bez szczególnej przychylności i wsparcia finansowego środowisk naukowych, na których ręce składałam ogromne podziękowania: Prorektor ds. Studentów, Doktorantów i Jakości Kształcenia Uniwersytetu Warszawskiego (od 2016 r.), prof. dr hab. Jolanty Choińskiej-Miki, Prorektora ds. Kadrowych i Polityki Finansowej UW, prof. dr hab. Andrzeja Tarleckiego, Dziekan Wydziału Historycznego UW w l. 2008–2016, prof. dr hab. Elżbiety B. Zybert, Dziekan Wydziału Historycznego UW (od 2016 r.), dr hab. Małgorzaty Karpińskiej, prof. UW, Dyrektora Instytutu Muzykologii UW (w l. 1999–2016), prof. dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek, Dyrektora Instytutu Muzykologii UW (od 2016 r.), prof. dr hab. Zbigniewa Skowrona oraz prof. dr hab. Andrzeja Karpińskiego, Wiceprezesa Towarzystwa Miłośników Historii w Warszawie – Oddziału Polskiego Towarzystwa Historycznego. Autor wyraża wdzięczność Recenzentom książki – śp. prof. dr hab. Michałowi Bristigerowi z Komitetu Nauk o Sztuce PAN oraz prof. dr hab. Piotrowi Dahligowi z Instytutu Muzykologii UW.

Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję także w stronę wieloletnich uczniów, współpracowników Bohdana Wodiczki oraz badaczy jego aktywności artystycznej – wszystkich osób oddanych sprawie upamiętnienia dziedzictwa artysty. W pierwszej kolejności prof. Małgorzacie Komorowskiej, za zachęcanie mnie do podjęcia pracy nad tą postacią i wieloletnie inspiracje badawcze. Podziękowania kieruję w stronę: prof. Klaudiusza Barana, śp. prof. Michała Bristigera, prof. Tomasza Bugaja, Elżbiety Jaroń, dr. Mieczysława Kominka,

Andrzeja Knapa, Tadeusza Kozłowskiego, prof. Warcisława Kunca, Jerzego Maksymiuka, prof. Piotra Mikuckiego, śp. prof. Mieczysława Nowakowskiego, Bogdana Olędzkiego, śp. prof. Zbigniewa Osińskiego, prof. Mirosława Perza, prof. Błażeja Sroczyńskiego, prof. prof. Elżbiety i Marka Szwarców, prof. Antoniego Wita, prof. Ryszarda Zimaka oraz wielu innych twórców i badaczy, za pasjonujące rozmowy o Bohdanie Wodiczce oraz akceptację pomysłów naukowych i popularyzatorskich dotyczących artysty. Osobne podziękowania należą się archivistom, bibliotekarzom, nierzadko pracownikom wielu teatrów i filharmonii w kraju, którzy udostępniali autorowi do badań bezcenne materiały, szczególnie Marzenie Kuraś, Kierownik Zbiorów Specjalnych Biblioteki Instytutu Sztuki PAN, gdzie zgromadzone jest obszerne archiwum dyrygenta, Kierownik Annie Kułakowskiej oraz Beacie Kilianek z Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Danucie Michalik (twórczyni Izby Pamięci Rodziny Wodiczek w Wołominie), Kierownik Agnieszce Mazur oraz Marii Bychawskiej z Filharmonii Narodowej, a także tradycyjnie nieocenionym pracownikom Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie: Kierownikowi Piotrowi Maculewiczowi oraz Magdalenie Borowiec, opiekującej się Archiwum Kompozytorów Polskich BUW, gdzie autor mógł zapoznać się z frapującą korespondencją pomiędzy Bohdanem Wodiczką a Romanem Palestrem, oraz wszystkim spadkobiercom praw do plakatów i zdjęć ze spektakli i koncertów, w które zaangażowany był Bohdan Wodiczko, za zgodę na (niekiedy nieodpłatne) udostępnienie tych obiektów na potrzeby tej książki, szczególnie Joannie Holzman za przekazanie fascynujących portretów Bohdana Wodiczki, autorstwa jej ojca, Marka Holzmana, Piotrowi Młodożeńcowi za plakat Jana Młodożeńca do spektaklu *Cztery temperamenty*, Michałowi Plucie za reprodukcje projektów Andrzeja Kreütza-Majewskiego, a także Ewie Hartwig-Fijałkowskiej, śp. Andrzejowi Myszkowskiemu i Chwalisławowi Zielińskiemu. Dziękuję również pani Agnieszce Koecher-Hensel z Instytutu Sztuki PAN, za konsultacje w kwestii twórczości Andrzeja Kreütza-Majewskiego.

Osobno dziękuję całemu zespołowi Towarzystwa Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS w Krakowie.

Książka ta nie powstałaby bez wieloletniej atmosfery muzycznej mojego domu – domu tworzego przez rodziców muzyków, mamy, Bogusławy Szośtak-Klubińskiej (konferansjera muzycznego Filharmonii Narodowej) oraz śp. taty, Jacka Klubińskiego (artysty-śpiewaka). Ich zasługi, tak jak zasługi przyjaciela domu, pianisty, Romualda Mateckiego, dla mojego melomanińskiego, a potem muzykologicznego dojrzewania, pozostaną nieocenione.

Rozdział 1

Prolog. Pierwsze doświadczenia muzyczne

Lata nauki i studiów

1.1. Rodzina. Początkowe kształcenie muzyczne w Wyższej Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina (1926–1929) w Warszawie oraz w stołecznym Państwowym Konserwatorium Muzycznym (1929–1932)

Bohdan Wodiczko urodził się 5 VII 1911 r.¹ w Warszawie, w rodzinie polskiej o czeskich korzeniach², której miejscem zamieszkania był Wołomin – miejscowość położona na wschód od stolicy. Zgodnie z czeskimi tradycjami kulturowymi, w których muzyka odgrywała w społeczeństwie znaczną rolę, a muzycy profesjonalni stawali się nomadami, chętnie korzystającymi z sąsiedztwa narodów o nie mniejszej tradycji muzycznej, założyciel polskiej gałęzi rodziny Wodiczków, Wacław, zgodnie z ruchem wojsk przybył do Polski

¹ Patrz oryginał metryki w ISPAN AW i oraz odpis powojenny, IMRW.

² Zagadką dla wielbicieli archiwaliów wszelkich jest pytanie, czy antenatem polskiej linii Wodiczków był słynny XVIII-wieczny skrzypek Václav (Wenzel, Wenzeslaus) Vodička (1715-1720–1744), członek kapeli nadwornej księcia Karola Albrechta w Monachium, elektora Bawarii, przyjaciel Leopolda Mozarta. Wyzwaniem dla genealogów może być także fakt, że obecnym koncertmistrzem Orkiestry Czeskiej Filharmonii jest Jiří Vodička.

w 1882 r., by jako dyrygent utworzyć orkiestrą ordynacji dóbr Zamoyskich nad Wieprzem, w guberni lubelskiej (obecnie powiat zamojski w woj. lubelskim), i kierować nią. Urodzony na Nizinie Połabskiej, we wsi Těchlovice, która położona jest w północnej części Czech, 8 km na zachód od historycznej stolicy czeskich królów – Hradec Králové – i 111 km na zachód od stolicy), Wacław Wodiczko odbył studia muzyczne w Pradze³. Jako starszy podoficer Orkiestry Wojskowej Tułskiego Pułku⁴, zachęcony perspektywą stabilnej pracy zarobkowej na terenach polskich (w granicach zaboru rosyjskiego), przyjął propozycję rodu Zamoyskich, który nadal posiadał ogromne latyfundia⁵. Utworzony przez dyrygenta w 1883 r. amatorski zespół (złożony ze smyczków, drewna, blachy i perkusji), chociaż teraz o charakterze rozrywkowym i usługowym, miał kontynuować barokowy okres świetności tamtejszego zespołu. We wzmiance w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” podpisanej inicjałem St. czytamy:

Do rzędu najdawniejszych orkiestr amatorskich w kraju należy falanga muzyczna w Zwierzyńcu (w gub. lubelskiej), siedzisku administracji olbrzymich dóbr ordynatów Zamoyskich. Spora liczba oficjalistów ordynackich, istnienie fabryk i, co za tem idzie, tłum ich pracowników, bardzo sprzyjały utworzeniu orkiestry, która dzięki inicjatywie p. Józefa Rz., dyrektora browaru, zawiązała się przed siedmiu laty⁶.

Wacław Wodiczko miał już za sobą doświadczenie w licznych orkiestrach amatorskich i wojskowych na Węgrzech i w Rosji, co pozwoliło mu uzyskać później istotny tytuł Generalnego Inspektora Muzyki Wojskowej. Ze względu na swoją wojskową naturę angażował się jednak w pracy na sekcji blachy, zapominając o wyrównaniu całego zespołu:

³ L.T. Błaszczyk, *Wodiczko Wacław* [hasło], w: tegoż, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w.*, Kraków 1964, s. 331.

⁴ D. Michalik, *Rodzina Wodiczków*, fundacjaoda.pl.

⁵ Ludwik Erhardt, podobnie jak Bohdan Wodiczko, wnuk Czecha, który osiadł w Polsce, zwraca uwagę na to, iż Polacy w tym czasie chętnie zatrudniali Czechów w zastępstwie Niemców. Sytuacja ta była istotna również dla rdzennych mieszkańców Czech, bowiem w czeskich orkiestrach wojskowych tego czasu dominowali Prusacy i Austriacy. Osobnej dyskusji wymaga związan z Wacławem Wodiczko z pułkiem rosyjskim. Całkiem prawdopodobny wydaje się fakt, że Wacława urzekły idee panslawizmu i prorosyjskie odłamy czeskich partii, które, krytyczne wobec dominacji w Czechach narodów niemieckojęzycznych, szczególnie objawiły się po klęsce austrosławizmu w 1876 r. – cykl audycji radiowych *Zapiski ze współczesności* – L. Erhardt, Pr. 2 PR, 2015.

⁶ St., *Orkiestra zwierzyńska*, „EMTA” 1890, nr 348, s. 261. We wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię.

Wyćwiczył on zgruba chór instrumentów dętych, ale z konieczności zaniedbał kwintet smyczkowy. To jednostronne wzmacnianie sił wykonawczych, prawie wcale do działania nieprzygotowanych, zmuszało też do odpowiedniego wyboru kompozycji. Łatało się to, kleiło powierzchownie, brzmiało surowo i szorstko, ale początek był już zrobiony⁷.

Pomimo że jego następca – Józef Gosztowt, muzyk Orkiestry Dworskiej w Petersburgu i Orkiestry Teatru Wielkiego w Warszawie – znacząco podniósł poziom zespołu, który zaczął się teraz odznaczać bogatszym brzmieniem, za czasów Wacława Wodiczki orkiestra zwierzyniecka, zgodnie z łagodną wersją ideałów pozytywistycznych, miała stać się wzorem obyczajów pośród pracowników dworu, dobrego tempa pracy i harmonii życia rodzinnego:

Od czasu zawiązania orkiestry amatorskiej w Zwierzyńcu, zyskały na tem bardzo moralność i życie rodzinne. Członkowie orkiestry rzucili rozrywki inne, garząc się z ochotą do wspólnej pracy, która już dzisiaj wykazuje rezultaty bardzo piękne⁸.

W 1887 r. Wacław opuścił Zwierzyniec (powróci do niego jeszcze na dziesięciolecie 1919–1929), aby przez następne trzydzieści lat prowadzić orkiestry amatorskie i wojskowe w różnych, północnych i kresowych miejscowościach, m.in. w Biłgoraju, Suwałkach, Augustowie, Mariampolu i Kownie. W tym okresie odbywa także jako ekstern studia w Instytucie Muzycznym w Warszawie i staje się pełnoprawnym dyrygentem orkiestr symfonicznych. Umiera w 1942 r. w Korytnicy na Wołyniu, gdzie osiedliła się jego córka i jej mąż – Jadwiga i Stanisław Kuncowie.

Podczas swojego pierwszego pobytu w Zwierzyńcu Wacław Wodiczko był dwukrotnie żonaty. W pierwszym małżeństwie – z Anną z Felklów – urodził się syn Franciszek (1882–1950), przyszły ojciec Bohdana. Franciszek odziedziczył po ojcu zainteresowanie muzyką i zawód dyrygenta, który wzbogacony o ideały społecznikowskie, niezłomność pracy w każdych warunkach i swoistą ruchliwość zawodową (według dzisiejszego określenia), będzie wzorem dla jego syna Bohdana. Urodzony w Zamościu Franciszek Wodiczko kształcił się w grze na skrzypcach już w Suwałkach, aby wkrótce podjąć zawód dyrygenta. W latach 1900–1902, idąc w ślady swojego ojca, prowadzi orkiestrę w Zwierzyńcu⁹. Przestrzenią jego działalności będzie jednak głównie Mazowsze (je-

⁷ Tamże, s. 261.

⁸ Tamże, s. 261–262.

⁹ L.T. Błaszczuk, *Wodiczko Franciszek* [hasło], w: tegoż, *Dyrygenci polscy i obcy*, dz. cyt., s. 331.

dynie w okresie I wojny światowej – 1915–1918 prowadzi orkiestrę teatru polskiego w Jekaterynosławiu w Rosji – obecnie Dniepropietrowsk – gdzie zyskuje sławę szanowanego obywatela, wpływowego kapelmistrza i członka miejscowej socjety¹⁰). Kończy Instytut Muzyczny w Warszawie, aby po pobycie w Rosji związać się ponownie ze stolicą i podwarszawskim Wołominem. Podczas swojego życia wykonywał on niepomierłą liczbę zawodów, angażował się w wiele funkcji społecznych i lokalnych działań, które tworzą razem charakterystyczny portret pół-Czecha, obdarzonego poczuciem humoru, odznaczającego się odpowiedzialnością za otoczenie, ale także swoistą ironią w postrzeganiu historii. Od 1908 r. aż do śmierci (w 1950 r. w Wołominie¹¹) Franciszek Wodiczko pracuje jako urzędnik i dyrygent zespołów kolejowych, straży ogniowej na Bródnie, po osiedleniu się zaś w Wołominie ponownie zostaje zatrudniony na kolei, jest także zarządcą osiedla domów jednorodzinnych w Jabłonie, nauczycielem muzyki w warszawskich szkołach powszechnych (uczy tam honorowo), sekretarzem hufca strażackiego OSP, pracownikiem Urzędu Stanu Cywilnego. Jego działalność przyniosła mu sławę w mieście, w całym powiecie i w stolicy, gdzie z atencją podejmowany był w ratuszu (przez prezydenta Stefana Starzyńskiego) czy w Belwederze. Był także działaczem organizacji wyrażającej marzenia międzywojennego państwa o koloniach zamorskich – Ligi Morskiej Kolonialnej¹².

Franciszek Wodiczko poślubił Annę z Goławskich¹³, z którą miał sześćoro dzieci: Eugeniusza, Halinę, Jadwigę, Bohdana, Jerzego¹⁴ oraz Marię (zmarła w wieku wczesnodziecięcym).

¹⁰ Referat Danuty Michalik, kierownik Izby Muzealnej Rodziny Wodiczków w Wołominie, przedstawiony na sesji popularyzatorskiej *Bohdan Wodiczko – od symfonii do belcanta. Artysta wszechstronny*, I LO im. Z. Nałkowskiej w Wołominie, 19 III 2013, nagr. dyktafonowe.

¹¹ Franciszek Wodiczko zmarł w Wołominie 17 XII 1950 r., pochowany został na cmentarzu Bródnowskim w Warszawie – por. mogiła Anny i Franciszka Wodiczków tamże, kw. 57B/II/14.

¹² Dyplom przyznania Medalu 15-lecia Odzyskania Morza, Liga Morska Kolonialna, Warszawa, 21 XII 1937, Archiwum Bohdana Wodiczki w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (dalej: ISPAN AW).

¹³ Obecnie znamy tylko datę śmierci matki dyrygenta – 11 VIII 1971 r.

¹⁴ Eugeniusz (1903–1999), najstarszy z rodzeństwa, był inżynierem kolejnictwa, nauczycielem, muzykiem amatorem i społecznikiem (por. Referat D. Michalik, dz. cyt., oraz informacje na płycie nagrobnej Eugeniusza Wodiczki i jego żony Ireny (z domu Cieślińskiej) Wodiczko, Cmentarz Bródnowski, kw. 29E/1/23); Halina (ur.?, zm.?), zam. Deptuła, po ukończeniu SGH i Wydziału Humanistycznego UW została urzędniczką; po wojnie przebywała w Genewie (teczka osobowa Haliny Wodiczko w Archiwum UW, dalej UWA, oraz wspomnienie Marii Wodiczko-Szańkowskiej, córki Eugeniusza Wodiczki, księga wpisów w Izbie Muzealnej poświęconej Rodzinie Wodiczków, Wołomin); Jadwiga (ur. 1906, zm.?), ekonomistka, w czasie wojny urzędnik pocztowy w Ząbkach; po wojnie przez wiele lat

Wspomniany na początku „czeski pierwiastek” rodu Wodiczków¹⁵ wyrażał się nie tylko w umiłowaniu podróży i „małych ojczyzn”, oznaczał również kultywowane w każdym miejscu osiedlenia się rodziny tradycje domowego muzykowania. Chociaż pośród rodzeństwa Bohdana nie było wykształconych muzyków, nie przeszkadzało to Eugeniuszowi czy siostrze – Halinie i Jadwidze, włączać się w rodzinny dom w Wołominie (stał on na miejscu obecnego domu przy al. Armii Krajowej 43¹⁶) w praktykę domowych koncertów, w których znaczną rolę odgrywał kwartet smyczkowy w składzie: I skrzypce – Franciszek Wodiczko, II – Bohdan, altówka – Wacław (brat Franciszka), wiolonczela – Alojzy (drugi brat Franciszka). W składzie często pojawiał się także fortepian (na którym grał najstarszy syn Franciszka, Eugeniusz), łączył się również ze skrzypcami Bohdana i wiolonczelą Alojzego w trio fortepianowe¹⁷.

Obserwowanie bogatej aktywności muzycznej ojca i dziadka (z symboliczną niemal figurą dyrygenta-przywódcy), umiłowanie muzyki przez swoich krewnych, jak również wychowanie w ideałach społecznikowskich skłoniły Bohdana do rozpoczęcia kształcenia muzycznego.

Placówką, w której przyszedł dyrygent rozpoczął edukację, była Wyższa Szkoła Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Bohdan wstąpił do

pracowała w księgowości szpitala w Sławnie, obecnie woj. zachodniopomorskie (informacja zaczerpnięta od Haliny Wodiczko, wdowy po dyrygencie, oraz ze wspomnienia Marii Wodiczko-Szańkowskiej, dz. cyt.); Jerzy (ur. 1920, zm. ?), do końca życia pozostający na emigracji we Francji, był marynarzem, członkiem załogi m.in. okrętu „Dar Pomorza” i okrętów wojennych pod francuską i angielską banderą (por. B. Pocię, *Gest dyrygenta*, „Tygodnik Solidarność” [cykl *Randka z Polihymnią*] 1995, nr 47 (375), s. 12; Referat D. Michalik, dz. cyt).

¹⁵ Określenie Bohdana Pocięja, w jego książce *Bohdan Wodiczko* (dz. cyt., s. 12). Krzysztof Wodiczko, syn dyrygenta, wywodzi z wyjątkowo obfitej i jednoczącej społeczności lokalne działalności muzycznej rodu Wodiczków obserwację na temat społecznego wymiaru idei Bohdana Wodiczki: „Dyrygent musiał grać w brydża z odpowiednimi ludźmi, żeby zebrać pieniądze na instrumenty, na partytury – z jakimś lokalnym przemysłowcem, lekarzem, dowódcą jednostki wojskowej, miejscowym nauczycielem i księdzem. Tak funkcjonował świat robienia muzyki od zera, od uczenia gry na instrumentach, przepisywania partytur, rozpisywania partytur na instrumenty... Ciągła praca” (*Wodiczko. Socjoestetyka*, z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Adam Ostolski, Warszawa 2015, s. 31).

¹⁶ Materialną pamięć o tym domu i jego mieszkańców ożywiła Danuta Michalik, urządziwszy tamże Izbę Muzealną poświęconą Rodzinie Wodiczków. Inauguracja Izby odbyła się 17 IX 2011 r.

¹⁷ Informacje za: J. Waldorff, *Bohdan Wodiczko*, w: tegoż, *Diabły i anioły*, Kraków 1975, s. 241; film oraz zaczerpnięte z filmu dok. Piotra Mikuckiego (*Dedykacja*, 1993), wspomnienie Marii Wodiczko-Szańkowskiej, córki Eugeniusza Wodiczki (dz. cyt.). W relacji Krzysztofa Wodiczki, syna dyrygenta, cała rodzina Wodiczków muzykowała m.in. w ruchu ludowym, w oświacie, miała także za sobą praktykę grania do filmów niemych w Pradze, por. *Wodiczko. Socjoestetyka*, dz. cyt., s. 32, 38.

niej w 1926 r., w wieku 15 lat, do klasy skrzypiec cenionego nauczyciela tego instrumentu Mieczysława Michałowicza (pedagog ten wykształcił później m.in. słynnego Romana Totenberga). Ta nobliwa, prywatna szkoła, mieszcząca się w gmachu Filharmonii Warszawskiej (od strony ul. Sienkiewicza), od momentu jej utworzenia w 1883 r. działała przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, a jej wpływ na kulturę muzyczną Polski schyłku zaborów i międzywojnia był znaczny. Wykładali tu znakomici kompozytorzy, instrumentalści (m.in. pianiści: Aleksander Michałowski, Jerzy Żurawlew, Józef Śmiodowicz¹⁸), wokaliści, a status administracyjny placówki, chociaż nakładający na adeptów wysokie czesne, dawał im po odzyskaniu niepodległości jedyną w Warszawie i rzadką w ówczesnej Polsce szansę uzyskania tytułu magistra, toteż stała się ona znaczną konkurencją najpierw dla Instytutu Muzycznego, następnie dla Państwowego Konserwatorium Muzycznego¹⁹. Dyrektor placówki do pierwszych lat niepodległej Polski, pianista Bolesław Domaniewski (zm. 1925), rozwijał w szkole nowoczesny model kształcenia. Edukacja miała obejmować całokształt psychofizycznego i muzycznego rozwoju adepta, który to obierał za cel karierę wirtuoza. Rzeczywiście szkoła wkrótce, za czasów dyrekcji Adama Wieniawskiego (od 1927 r.), wchodzi na najwyższy poziom kształcenia pianistów i skrzypków, a miarą jej osiągnięć jest nie tylko stałe wystawianie polskiej reprezentacji do Konkursów Chopinowskich (1927, 1932) i Konkursu Wieniawskiego (1935), ale także nadzór organizacyjny nad tymi inicjatywami. Do grona uczniów-kolegów Bohdana Wodiczki należą w tym czasie późniejsi słynni muzycy: obok wspomnianego już Romana Totenberga – Eugenia Umińska, pianiści Leon Boruński i Bolesław Woytowicz²⁰. Niestety brak szczegółowej dokumentacji, zwłaszcza dokumentów osobistych, czyni niemożliwym scharakteryzowanie wpływu, jaki szkoła ta miała na młodego Bohdana Wodiczkę. Niewątpliwie jednak poznanie tajników skrzypiec mogło pozwolić później Bohdanowi swobodnie zgłębiać tajniki instrumentalnej i faktury orkiestrowej podczas studiów.

W tym momencie jednak Bohdan Wodiczko jest zmuszony opuścić szkołę, ponieważ sytuacja materialna rodziców nie pozwala na opłacanie czesnego.

¹⁸ *Szkoła Muzyczna imienia Fryderyka Chopina w Warszawie*, materiał zebrali T. Grabowska, Cz. Szenk, Warszawa 1969, s. 5; A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871–1971*, Warszawa 1971, s. 43–55.

¹⁹ Po wojnie nazwę – im. Fryderyka Chopina – odziedziczyła automatycznie po szkole przy Sienkiewicza Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie, chociaż trzon nazwy pozostał także w Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina nr 2 przy ul. Namysłowskiej 4, która wcześniej uznawała się za oficjalnego kontynuatora placówki.

²⁰ *Tableau szkolne I-sza grupa laureatów polskich oraz ich profesorowie, sezon 1929-30*, reprodukcja w: tamże, s. 34–35.



Ia. Rodzina Wodiczków, Wołomin, ok. 1907. W środku Wacław Wodiczko, dziadek Bohdana, druga od lewej Anna Wodiczko (z d. Stopczyńska) – babcia Bohdana (fot. nieznany). Źródło: Izba Muzealna Rodziny Wodiczków w Wołominie.



Ib. Rodzina Wodiczków, Wołomin, ok. 1910. Pierwszy od lewej Franciszek Wodiczko, pierwsza od prawej Anna Wodiczko (z d. Goćławska), matka Bohdana, druga od prawej (z dzieckiem na ręku) Anna Wodiczko (z d. Stopczyńska), babcia Bohdana (fot. nieznany). Źródło: Izba Muzealna Rodziny Wodiczków w Wołominie.



Ic. Franciszek Wodiczko (siódmy od lewej) ze swoją orkiestrą straży ogniowej, 1920 (fot. nieznan). Źródło: Izba Muzealna Rodziny Wodiczków w Wołominie.



Id. Franciszek Wodiczko (w środku) ze swoją orkiestrą straży ogniowej w Wołominie, 1938 (fot. nieznan). Źródło: Izba Muzealna Rodziny Wodiczków w Wołominie.

W 1929 r., po trzech latach nauki w szkole na Sienkiewicza, przechodzi on do konkurencyjnej instytucji – Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, które mieści się w zaprojektowanym przez Stefana Szyllera modernistycznym gmachu przy ul. Tamka (po prawej stronie pałacu Ostrogskich). Prawdopodobnie jego wiek (18 lat) nie pozwala mu podjąć dalszej nauki gry na skrzypcach, za namową ojca (być może zgodnie z jego doświadczeniem kapelmistrza wojskowego) rozpoczyna on zatem edukację w zakresie waltorni oraz teorii specjalnej (z fortepianem dodatkowym) w tejże uczelni. W Archiwum Bohdana Wodiczki w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN znajduje się obowiązujący wówczas w stosunku do niepełnoletnich kandydatów do szkół muzycznych dokument, w którym rodzic – tu ojciec, Franciszek Wodiczko – prosi „o przyjęcie syna, Bohdana, w poczet uczniów klasy waltorni [na poziomie kształcenia średniego] w PKM”, a na dole dokumentu znajduje się adnotacja-odpowiedź: „Rada pedagogiczna Konserwatorium Muzycznego w Warszawie na zasadzie egzaminu postanowiła zaliczyć kandydata do klasy waltorni; przedmiot dodatkowy obowiązkowy Zasady – Solfeż I – fortepian dodatkowy [podpis: Janusz Miketta]”²¹.

W tych latach Bohdan Wodiczko równolegle kształcił się w znakomitym Gimnazjum Humanistycznym im. Władysława IV na ul. Jagiellońskiej. Lata nauki są okazją do rozmaitego wypróbowywania umiejętności muzycznych i puszczania ich w obieg społeczności szkolnej – Bohdan zakłada i prowadzi w szkole liczne zespoły smyczkowe, dęte, chóry kameralne.

Opisując ten okres, nie sposób nie wspomnieć o kształtującym się już wtedy kręgu ideałów estetycznych przyszłego artysty, które tworzą inny obszar niż ten dominujący wśród ówczesnej młodzieży. Ideały te zakreślają obszar daleki od estetyki uczucia, rozważań na temat relacji sztuki i wolności duchowej artysty czy poglądu na specyfikę kultury polskiej w związku z odrębnością jej folkloru. W relacjach Wodiczki z tego okresu, przytaczanych m.in. przez Bohdana Pocięja, rysuje się niechęć młodego muzyka do poezji i muzyki XIX w., znużenie muzyką Liszta, Wagnera czy Czajkowskiego. Na problem dyskretnego przedstawiania fenomenów uczuciowych (czy symbolizowania uczuć), na immanentne zjawiska muzyczne, związane z potrzebą wiedzy o strukturze dzieła muzycznego, naprowadzić miało przyszłego artystę nowoczesnego studiowanie przy fortepianie wyciągu z *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego. Wodiczko miał doświadczyć kameralności tej muzyki, kondensacji muzycznego wyrazu, racjonalności środków. W niej miał odkryć swoistą antyromantyczność, relacje między formą, barwą a symbolami uczuć,

²¹ Prośba Franciszka Wodiczki o przyjęcie jego syna, Bohdana, w poczet uczniów klasy waltorni w PKM, 5 IX 1929 oraz odpowiedź z dn. 15 X 1929, ISPAN AW.

relacje, które będą miały wpływ na późniejsze wybory repertuarowe dyrygenta i styl jego interpretacji. Podobnie jak w przypadku Witolda Lutosławskiego i Stefana Jarocińskiego, muzyka Debussy'ego poprzez subtelny introspekcję ukształtowała w przyszłym twórcy pojęcie o muzyce XX w. – obok później odkrytej witalistyczno-energetycznej muzyki Strawińskiego. W ostatnim swoim wywiadzie, udzielonym Maciejowi Nowakowi, Wodiczko wspomina:

Wtedy wszystko się we mnie odwróciło, cała estetyka, sens frazy, arii. Debussy mówił to samo co inni, ale w zupełnie nowy sposób, potrafił w obrębie jednej kwarty wypowiedzieć wszystko co chciał. Tak jak w rozmowie między dwojgiem ludzi, bez krzyku, bez hymnów²².

Ówczesna Warszawa, początku lat 30., była jednak niedostatecznie pojemnym terenem do propagowania nowych, romańskich ideałów estetycznych i nowej dźwiękowości. Krąg kompozytorów i wykonawców skupionych wokół Karola Szymanowskiego był ciągle niezbyt wpływowy, a reformy wyższego szkolnictwa muzycznego opracowane przez kompozytora miały nie powieść się.

Po trzech latach wspomnianej nauki na średnim szczeblu w Państwowym Konserwatorium Muzycznym, tuż po zdaniu matury w gimnazjum, Bohdan Wodiczko postanowił zmierzyć się z podglebiem muzycznym swojego ojca i dziadka, wybierając odwrotną drogę niż oni – rozpocząć wyższe studia muzyczne w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Pradze. Aby to uczynić, musiał jednak przerwać kurs w uczelni muzycznej w Warszawie²³.

1.2. Kontakt z europejską awangardą muzyczną. Studia kompozycji i dyrygentury w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Pradze (1932–1936)

Bohdan Wodiczko przyjechał do Pragi w 1932 r.²⁴ Prawdopodobnie w 1933 r. wstąpił na dwa fakultety w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Pradze: kompozycji (którą studiował pod kierunkiem Jaroslava Křižki) i dyrygentury (w klasie Metoda Doležila) – oba kierunki studiował do semestru letniego roku akademickiego 1936/1937²⁵. Rozpoczynając studia kompozytorskie i dyrygenckie w mieście swojego dziadka, Bohdan Wodiczko

²² *Zabraknie nut. Rozmowa z Bohdanem Wodiczką*, [rozm. Maciej Nowak], „Teatr” 1984, nr 8 (815), s. 26.

²³ Życiorys Bohdana Wodiczki w teczce akt osobowych dyrygenta w Archiwum Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (dalej UMFC).

²⁴ Życiorys Bohdana Wodiczki [odpis, b.d.] w aktach osobowych dyrygenta, UMFC.

²⁵ Dokładny przebieg studiów z obu specjalności nie jest możliwy do ustalenia.

dokonał kroku milowego – wkroczył w istotny obszar swoich poszukiwań estetycznych i ideałów wiążących muzykę z jej absolutnym pięknem, ale także zróżnicowanymi funkcjami społecznymi i kodami przekazu muzyki – problemy te pojawiać się będą w jego dojrzałej działalności artystycznej i poglądach na rolę dyrygenta w nowoczesnej epoce. W stolicy Czech, nazywanej ówczesnie „Paryżem Północy”, mieście zasługującym na to miano o wiele bardziej niż ówczesna Warszawa, metropolii naznaczonej awangardą w muzyce, literaturze, teatrze i sztukach plastycznych, jak również obecnością wielkich indywidualności światowej dyrygentury, Wodiczko nie tylko nabywa doskonały warsztat dyrygencki, nie tylko ma kontakt z szerokim spektrum muzyki nowej, ale kształtuje się w nim także wyobrażenie o funkcji kapelmistrza, którą po latach definiuje jako „najwierniejszy świadek muzycznej epoki”²⁶. Dyrygent w wyniesionym z Pragi wyobrażeniu miał być rodzajem obdarzonego najwyższym smakiem autokraty i zarazem społecznikiem, którego zadaniem jest przecieranie szlaków muzyki nowej w stronę wysuwającego się na plan pierwszy wielkomiejskiego odbiorcy, jego funkcją jest zaś „szokowanie estetyczne” odbiorcy, „wyrabianie pozytywnego snobizmu na sztukę”. Ta modernistyczna postawa, którą w Polsce przyjęło dotychczas tylko dwóch dyrygentów – Emil Młynarski, a przede wszystkim Grzegorz Fitelberg – w Pradze wpływa na głównego nurtu życia muzycznego.

Praskie konserwatorium w owym czasie miało charakter międzynarodowy. Przyjmowało chętnie studentów z krajów Europy Środkowo-Wschodniej, z Bałkanów i Skandynawii, a jego nowoczesna orientacja, porównywana z paryskim tygłem, poparta była jednak przystępniejszymi warunkami materialnymi dla studentów – mniejszą wysokością czesnego.

Ówczesne życie muzyczne Pragi nacechowane jest wciąż dualistycznie – nadal znaczącą rolę odgrywa sfera mieszczaństwa niemieckojęzycznego (stąd wzmożona obecność muzyki Ryszarda Wagnera, zainteresowanie niemiecką tradycją wykonawczą, jak również próba odczytywania nowego muzycznego ekspresjonizmu²⁷), od 1905 r. jednak trwają spory o odrębność czeskiej tradycji narodowej, w których to polemikach czescy kompozytorzy pozostają wyraźnie pod większym wpływem muzyki rosyjskiej, poprzez nią odkrywając

²⁶ Por. wypowiedź dyrygenta w audycji Krystyny Bielawskiej *Bohdan Wodiczko*, nagr. 1975, Archiwum Polskiego Radia w Warszawie (dalej APR), GH 394.

²⁷ P. Haas, *The Czech Interwar Avant-garde as a Revolution of Return, Civilism, the Microtonal System and the Atonal Style*, strona internetowa Czech Music Information Centre: http://karelancerl.com/uploads/Haas_Czavantgarde_CMQ0410.pdf (dostęp: 15.07.2017). Por. również oparty na relacjach Wodiczki i wywiadach z czeskimi muzykami rozdział *Bohdan Wodiczko* w książce Waldorffa *Diabły i anioły* (dz. cyt., s. 241–244.).

istotę swojej muzyki narodowej i próbując zdefiniować jej nowy kontekst²⁸. (Nie przeszkadza to oczywiście nawiązywać do nowej muzyki kręgu niemieckojęzycznego – np. w twórczości Josefa Suka). Decydujący w rozwoju moderny będzie tu przełom ok. 1920 r. i tradycyjna próba wyparcia starszego pokolenia czeskich kompozytorów przez młodsze. O ile w próbach uformowania ścisłej czeskiej nowoczesności – obecnej tamże od 1920 r. – uczestniczyli jeszcze przedstawiciele pierwszej moderny (debiut ok. 1905 r.), mocno związani z rosyjskimi szkołami narodowymi (ze szczególnym zainteresowaniem muzyką Musorgskiego, którą studiował również Debussy²⁹) i folklorem czesko-morawskim – Leoš Janaček³⁰, Vítězslav Novák i Otakar Ostrčil (w latach 1924–1933 prezes Towarzystwa Muzyki Współczesnej – Spolek pro Moderní Hudbu), o tyle dopiero kompozytorzy urodzeni między 1890 a 1906 – Bohuslav Martinů, Alois Hába, Erwin Schulhoff, Pavel Haas i Jaroslav Ježek – wprowadzili muzykę czeską w obszar progresywnej moderny. Petr Haas klasyfikuje muzykę tego czasu wedle czterech pojęć: 1. „muzyka cywilizacji”, 2. „muzyka atonalna”, 3. „rewolucja powrotu” (odzyskanie autentyczności w muzyce poprzez szczególną odmianę neoklasycyzmu nawiązującą do folkloru), 4. „muzyka mikrotonowa” (Alois Hába)³¹.

Nowe pokolenie zredefiniuje rolę muzyki rosyjskiej, kiedy to w latach 20. i 30. (z utworami Strawińskiego, Prokofiewa, Mosołowa) trafiać będzie ona do Pragi nie tylko przez Związek Radziecki, ale także przez Paryż. Bohdan Wodiczko, urzeczony podczas praskich studiów nową muzyką Rosji, będzie

²⁸ Na formowanie się wcześniejszego pokolenia, założycieli pierwszej moderny w Czechach (ok. 1905 r.) oraz na ich świadomość patriotyczną muzyka rosyjska miała o wiele większy wpływ niż muzyka niemiecka – zupełnie inaczej niż w Polsce (obszar rosyjskich inspiracji w muzyce polskich modernistów widoczny jest jedynie we wpływie symfoniki Czajkowskiego na poematy symfoniczne Mieczysława Karłowicza, w obecności stylu Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w muzyce i metodzie kompozycji Witolda Maliszewskiego oraz we wpływie muzyki Aleksandra Skriabina, a także we wpływie osoby kompozytora i twórczości Strawińskiego na muzykę Karola Szymanowskiego (zob. na ten temat: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1–3, Kraków 2008, M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012). W latach 30. młodych polskich kompozytorów inspirować będzie Igor Strawiński, wpływ ten jednak ograniczy się (z nielicznymi wyjątkami) do neoklasycyzmu.

²⁹ Debussy'ego z Czechami łączyły wyprawy do Rosji w poszukiwaniu folkloru. Podbudowana inspirującymi tematami z historii i legend, czeska muzyka narodowa czerpała zarówno z lekkości melodii morawskich, z surowości folkloru Musorgskiego, później również z harmoniki i kolorystyki Debussy'ego.

³⁰ Zapalony rusofil i panslawista.

³¹ P. Haas, *The Czech Interwar Avant-garde as a Revolution of Return, Civilism, the Microtonal System and the Atonal Style*, artykuł Czech Music Information Centre, on-line: http://karelancerl.com/uploads/Haas_Czavantgarde_CMQ0410.pdf (dostęp: 15.07.2017).

jednym z ważniejszych artystów przenoszących nową muzykę rosyjską do Polski, szczególnie Igora Strawińskiego. Jednocześnie towarzyszyć będzie przedwojennym i powojennym debiutom polskich młodych kompozytorów urzeczonych Strawińskim. Wpływy te okażą się widoczne w całej karierze dyrygentkiej Wodiczki³².

W kręgu prorosyjskiej idei narodowej, która wkrótce miała grawitować wokół Janaczkowskiego panslawizmu, poruszał się nauczyciel Wodiczki w zakresie kompozycji, Jaroslav Křička (1882–1963)³³. Był on cenionym w swoim kraju kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem, od 1918 r. wykładał kompozycję w praskim konserwatorium. W obszernym haśle na jego temat w powojennym *Czechosłowackim słowniku muzycznym osób i instytucji* (*Česko-Slovenský Hudební Slovník osob a institucí*) możemy przeczytać, że kształcił się on w Pradze, następnie zaś w Rosji – w Jekaterynosławiu, gdzie działał jako dyrygent³⁴. Poznał tam Siergieja Taniejewa i Aleksandra Głazunowa, pozostawał także pod dużym wpływem muzyki kompozytorów z kręgu *Moguczej Kuczki* – Musorgskiego i Rimskiego-Korsakowa³⁵. Wkrótce za sprawą kontaktu z rosyjskim folklorem i muzyką starocerkiewną (jako kompozytor, badacz i pisarz popularyzator) stał się, tak jak nieco wcześniej Janaček (starszy od niego o 28 lat), rusofilem, a później panslawistą.

Fascynował się rosyjską muzyką ludową, pisał o niej i wprowadzał ludowe intonacje do swoich licznych kompozycji. Przyświecająca mu modernistyczna orientacja stylistyczna oraz legendarno-historyczno-ludowa kanwa wielu jego utworów sytuowały Křička zarówno w kręgu Janaczka, jak i równie uznanego w muzyce Czechosłowacji, choć bardziej konserwatywnego modernisty (pochodzenia słowackiego) Vítězslava Nováka, ale w przeciwieństwie do jego kolegów Křička nie przejawiał jednak zainteresowania ani folklorem morawskim, ani słowackim. Niestety nie wiemy, czy Praskie Konserwatorium Muzyczne przechowało jakiekolwiek ćwiczenia z kompozycji Bohdana Wodiczki (archiwalia po dyrygencie nie zawierają takich śladów) i czy student z Polski w swoich próbach kompozytorskich zwracał się w stronę folkloru (morawskiego, słowackiego czy rosyjskiego). W jego późniejszych preferencjach repertuarowych możemy dostrzec dużą rolę utworów inspirowanych melodyką i rytmiką ludową, szczególnie spod znaku rosyjskiego witalizmu,

³² Wodiczko nie stronił od także od XIX-wiecznego neofolkloryzmu w muzyce rosyjskiej.

³³ *Křička Jaroslav* [hasło], w: *Česko-Slovenský Hudební Slovník osob a institucí*, red. G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček, Praha 1963, s. 760–761.

³⁴ *Nomen omen*, orkiestrę prowadził tam kilka lat później Franciszek Wodiczko. Być może tam dowiedział się o Jaroslavie Křičce i polecił synowi tego pedagoga.

³⁵ Tamże, s. 762.

jak również obecność muzyki czeskiej XVIII–XX w. W muzyce nowej wykonywanej w międzywojennej Pradze Wodiczkę zainteresuje także znaczna rola synkopowanego rytmu, ostrość artykulacji i abstrakcja formy, które to cechy będą przejawiać się później w preferencjach dyrygenta skierowanych w stronę neoklasycyzmu, neobaroku czy witalistycznego *perpetuum mobile*.

W zakresie kształtowania się postawy artystycznej u Bohdana Wodiczki ważne znaczenie miał jednak fakt, że jego nauczyciel kompozycji należał do kręgu stronników największego czeskiego dyrygenta XX w., Václava Talicha, sympatyzował z modernistami skupionymi wokół firmowanego przez kapelmistrza organu muzycznych awangardystów – czasopisma „Hudební Revue” (zał. 1919 r.)³⁶.

Nauka pod kierunkiem Václava Talicha będzie decydująca w ukształtowaniu się w przyszłym polskim dyrygencie postawy kapelmistrza: odpowiedzialnego za główny nurt życia muzycznego w kraju, dyrygenta-arystokraty, obdarzonego uznaniem środowiska i społeczeństwa, pełniącego szereg różnych funkcji, jednocześnie dyrygenta-modernisty, który w programach swoich koncertów umieszcza utwory z kręgu nowej muzyki obok utworów z tzw. żelaznego repertuaru. Równolegle do nauki u Talicha – na specjalnym kursie dla najzdolniejszych adeptów dyrygentury w Konserwatorium – Wodiczko na co dzień kształci się pod kierunkiem mniej znanego, ale cenionego dyrygenta i pedagoga Metoda Doležila (1885–1960)³⁷. Z kronikarskiego obowiązku warto wspomnieć, że Doležil był wpływową postacią w przedwojennych i powojennych dziejach praskiej uczelni muzycznej, tamże nauczycielem dyrygentury, solfeżu i teorii specjalnej. Zaznaczył się także jako autor popularnych podręczników m.in. z zakresu zasad muzyki i teorii, w tym wydanej także w Polsce *Nauki solfeżu i elementarnego rytmu*. Przez prawie czterdzieści lat kierował Chórem Związku Nauczycieli Szkół Wyższych w Pradze, odnosząc z tym zespołem liczne sukcesy w kraju i za granicą. Pedagog ten najprawdopodobniej wprowadził Wodiczkę w ważne cechy dyrygentury: szeroki gest i czytelny przekaz w pracy z zespołem³⁸.

W ogniu ścierających się ze sobą różnych orientacji estetycznych i postaw dyrygenckich ukształtuje się w Wodiczce zasygnalizowana już postawa dyrygenta-odkrywcy, odpowiedzialnego za całokształt muzycznego organizmu w nowoczesnym państwie, co później stanie się u niego upartą, bezkompromisową postawą państwowca-modernisty. Dyrygenta, który mając

³⁶ Tamże.

³⁷ Doležil Metod [hasło], w: *Česko-Slovenský Hudební Slovník osob a institucí*, dz. cyt., s. 253–254.

³⁸ Tamże, s. 254.

sympatię do tzw. nurtu obiektywnego w wykonaniach repertuarowych i stylu dyrygentury, będzie w głębi jego interpretacji paradoksalnie umacniać monumentalizm o cechach romantycznych. Pozornie bowiem dwa „obozy” – obóz Václava Talicha (1883–1961), światowej sławy dyrygenta, „arystokraty” o cechach romantycznych swojego stylu (choć ukierunkowanych obiektywistyczną perspektywą), i obóz Otakara Ostrčila (1879–1935), nie mniej wpływowego w Pradze kapelmistrza, nieustającego w działaniach na rzecz zaistnienia nowej muzyki – były wyraźnie skontrastowane.

Wpływ Talicha na całe życie muzyczne Czech i obecność muzyki tego narodu na świecie jest do dzisiaj rozpoznawany, a jego nagrania niezwykle popularne. Był on charyzmatycznym kapelmistrzem i pedagogiem, przez dwadzieścia dwa lata dyrektorem artystycznym Czeskiej Filharmonii w Pradze (1919–1941) i twórcą wielkiego światowego sukcesu tego zespołu, profesorem stołecznego konserwatorium (1932–1945³⁹; do grona jego uczniów należeli m.in. Karel Ančerl i Charles Mackerras), kierował także Narodnim divadlem (1935–1944, 1947–1948). Po studiach skrzypcowych w Pradze (u Otakara Ševčíka) i kontynuacji nauki w zgoła odmiennym od bliskiego opisywanym wyżej artystom obszarze – w Niemczech (gdzie studiował dyrygenturę u Arthura Nikischa i kompozycję u Maxa Regeera w latach 1908–1910) od 1917 r. działał jako dyrygent w Pradze, gdzie wkrótce zasłynął niezwykle namiętną „propagandą” twórczości czeskiej. Chociaż sednem jego repertuaru były utwory czeskiej szkoły narodowej XIX w. (Smetana, Dvořák), do programów swoich koncertów starał się wprowadzać wybitne utwory z kręgu muzyki modernizmu, m.in. Janačka, Suka oraz Martinů. Podobnie jak w Polsce Grzegorz Fitelberg, Talich starał się łączyć romantyczny styl wykonania z nowym programowaniem orkiestr, a za jego sprawą (artysta był przewodniczącym czeskiego oddziału SIMC) Czesi usłyszeli po raz pierwszy utwory m.in. Roussela, *Święto wiosny* Strawińskiego czy Suitę z *Lulu* Berga⁴⁰. Z Czeską Filharmonią odbywał wielkie i entuzjastyczne tournée po wielu krajach Europy, które przynosiły mu propozycje gościnnych koncertów ze światowymi orkiestrami; zaproponowano mu także objęcie dyrekcji Orkiestry Filadelfijskiej po odejściu Leopolda Stokowskiego. Szczególny dylemat, właściwy kilku wielkim kapelomistrzom tego czasu, musiał Talich rozstrzygnąć po aneksji Czech przez Niemcy, kiedy to w 1941 r. dostał zaproszenie, aby

³⁹ A. Neuer, *Talich Václav* [hasło], w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 11, Kraków 2009, s. 12.

⁴⁰ Tamże; J. Waldorff, *Václav Talich*, w: tegoż, *Diabły i anioły*, dz. cyt., s. 203–229. Ówczesnie opera Berga funkcjonowała jeszcze jako niedokończona.

wystąpić ze swoją orkiestrą w Berlinie i Dreźnie⁴¹. Trudno jednoznacznie ocenić tę sytuację. Wpisujący się w przejawy niemieckiej propagandy koncert ten nie tylko uratował orkiestrę przed likwidacją (a z pewnością także życie wielu jej członkom), ale stał się także okazją do manifestacji patriotycznej, za sprawą wykonanych przez Talicha dwóch zakazanych przez Niemców części *Mojej Ojczyzny*: poematów *Tabor* i *Blaník*. Zaraz potem Talich przekazał kierownictwo zespołu Rafaelowi Kubelikowi, który zachęcony możliwością dyrygenckiego debiutu, prowadził orkiestrę do 1949 r.⁴² Udział Talicha we wspomnianych koncertach w Niemczech wywołał jednak po wojnie opór czeskiego społeczeństwa (skądinąd umiarkowanego w swojej patriotycznej płomienności). Dyrygent musiał związać się z orkiestrą i uczelnią w Bratysławie. Przywrócony do łask w 1954 r., zdążył jeszcze powołać do życia festiwal Praska Wiosna, niewiele lat później jednak zmarł. Interpretacje Talicha wyróżniały się wyjątkową jednością elementów: utrzymane w doskonałych tempach i żarliwej ekspresji, wspierały się na nieskazitelnej intonacji i szlachetnym, wyrównanym brzmieniu zespołu.

Trudno nie odnaleźć w relacjach krytyków na temat późniejszego stylu interpretacji i techniki dyrygenckiej Bohdana Wodiczki, który obserwował podczas tych dwóch lat większość prób do koncertów i spektakli mistrza, cech takich jak: nieskazitelna intonacja, doskonale wyrównanie planów orkiestrowych i solidne budowanie architektoniki dzieła muzycznego⁴³. Będąc studentem dyrygentury praskiego konserwatorium Wodiczko realizował także obowiązek uczestniczenia we wszystkich próbach i koncertach swoich mistrzów, co w przypadku Talicha urastało do niepowtarzalnej okazji obcowania z mistrzostwem⁴⁴.

O ile postać Talicha była dla Wodiczki symboliczną figurą w dojrzewaniu dyrygenta-artysty, o tyle postać dyrygenta-społecznika, który szuka nowych form dystrybucji sztuki współczesnej i jest organizatorem nowego teatru muzycznego, przysłała do Wodiczki w trakcie obserwowania pracy Otakara Ostrčila. Jako kompozytor przejawiał Ostrčil zupełne *desinteressement* na punkcie czeskiej tradycji narodowej poprzednich dekad i folkloru tamtych ziem, z upodobaniem zaś tkwił w niemieckim późnym romantyzmie i ekspresjonizmie, pod koniec życia zaś zwrócił się w stronę neoklasycy-

⁴¹ A. Neuer, dz. cyt.

⁴² Trudno jednak rozstrzygać wartość moralną ówczesnych postaw Kubelika, kiedy to tuż po wyzwoleniu, w czasach reżimu komunistycznego musiał opuścić ojczyznę, a w 1968 r., przynębiony inwazją wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, ogłosił apel o bojkot artystów z krajów uczestniczących w tym najeździe.

⁴³ Zob. *Zabraknie nut*, dz. cyt., s. 26–27.

⁴⁴ Tamże.

zmu podszytego groteską, spod znaku nowej szkoły rosyjskiej. Ten wielbiciel i twórca autorskiego teatru muzycznego – szokującego estetycznie widza, zaskakującego pluralizmem stylów i gatunków, operującego skrótem, abstrakcją i zróżnicowanymi idiomami dźwiękowymi – realizował swoje koncepcje na najważniejszej praskiej scenie – Narodní Divádlo (jako dyrektor sekcji operowej tejże sceny w latach 1919–1935). Imponował publiczności nie tylko prezentowaniem nurtu głównego – wystawieniami arcydzieł z udziałem wybitnych wokalistów i dyrygentów (m.in. całego *Pierścienia Nibelunga* czy *Fidelia* pod batutą Ericha Kleibera⁴⁵). Prezentował tam także utwory z kręgu nowoczesnego teatru muzycznego, spod znaku święcącego triumfy w Pradze francuskiego neoklasycyzmu, wiedeńskiej dodekafonii, niemieckiej nowej rzeczowości czy rosyjskiego witalizmu. Premiery czeskie na tej scenie miały m.in. *Peleas i Melizanda* Debussy'ego, *Wozzeck* Berga (1926, w rok po prapremierze dzieła), *Nos* i *Lady Macbeth mceńskiego powiatu* Szostakowicza, opery Milhauda czy Hindemitha⁴⁶. Bohdan Wodiczko widział na tej scenie wiele arcydzieł teatru muzycznego XX w., w tym *Harnasiów* Szymanowskiego (prapremiera sceniczna 11 V 1935, Narodní Divádlo, chor. Jelizawieta Nikolska, dyr. Josef Charvát⁴⁶, uznana przez kompozytora za doskonalszą niż paryska realizacja tego baletu). W teatrze Ostrčila Wodiczko odkrywa także swoje zamiłowanie do dwóch kompozytorów, których dzieła będzie później gorliwie i efektywnie propagował w inscenizacjach, wykonaniach koncertowych i nagraniach w Polsce: Igora Strawińskiego (ogląda jego *Pietruszkę*) oraz neoklasyka Bohuslava Martinů, najbardziej znanego po Janaczku XX-wiecznego kompozytora czeskiego, (widzi na tej scenie m.in. opery *Hry o Marii* i *Julietta*⁴⁷ – już kiedy przybywa do Pragi jako gościnny dyrygent w 1938). Ostrčil fascynował również Wodickę swoim antyromantycznym aktywizmem – dla muzyki nowej gotów był zmieniać programy koncertów, przebudowywać estrady sal koncertowych, organizować koncerty w mniejszych ośrodkach, zbierać opinie młodzieży o sztuce współczesnej.

Poza doświadczaniem nowej, wielkomiejskiej sonosfery Wodiczko w Pradze poznaje szerokie spektrum muzyki dawnej i romantycznej kompozytorów czeskich, a nade wszystko obcuje z najciekawszymi wykonaniami z kręgu wielkich szkół wykonawczych – kształci warsztat, słuchając koncertów pod batutą Felixa Weingartnera, Ericha Kleibera, Bruno Waltera, Charlesa Mun-

⁴⁵ K. Paździora, *Ostrčil Otakar* [hasło], w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, dz. cyt., s. 231.

⁴⁶ J. Waldorff, *Bohdan Wodiczko*, dz. cyt., s. 245. W 1932 r. Praga wystawiła *Króla Rogera* Szymanowskiego w reż. Josefa Munclingra. *Harnasie* w Pradze zostały wystawione w wersji dwuaktowej, dopiero Paryż zobaczył wersję trzyaktową dzieła.

⁴⁷ Tamże.

cha, Pierre'a Monteux, a także Artura Toscaniniego, który przybywa do miasta z Wiedeńskimi Filharmonikami⁴⁸.

Niestety pogarszająca się sytuacja materialna rodziny nie pozwoliła młodemu artyście na kontynuowanie studiów w Pradze. W czerwcu 1934/1935 kończy on trzeci rok studiów dyrygenckich, otrzymując wysokie noty ze wszystkich przedmiotów⁴⁹. Ocenę *chvalitebný* (odpowiednik naszego „bardzo dobrego”) otrzymuje za kursy z: harmonii III stopnia, kontrapunktu z imitacjami, kanonami i fugą, analizy form muzycznych, kurs przygotowawczy z dyrygentury chóralnej, dyrygowania, dyrygowania chórem, analizy słuchowej. Dwa przedmioty zaś – grę *basso continuo* oraz fortepian dodatkowy – kończy najwyższą oceną: *vyborný* (dosłownie: doskonały)⁵⁰. Do Praги Wodiczko powróci jeszcze w 1938 r., aby poprowadzić koncert muzyki czeskiej⁵¹.

Bohdan Wodiczko w okresie swoich studiów w Pradze zapoznał się z modelem nowoczesnej kultury muzycznej, w której dyrygent-organizator – najwyższy autorytet w zakresie sztuki wykonawczej i życia muzycznego – tworzy drogi dla nieznanego repertuaru i nieświadomionych interakcji pomiędzy różnymi sztukami, w stronę masowego, wielkomięjskiego odbiorcy, a repertuar, który poznał, ułoży się z czasem w szeroką konstelację stylów, gatunków i form przekazu. Owa postawa estetyczna zostanie skonfrontowana teraz z indywidualnym doбором repertuaru przez młodego dyrygenta, doskonaleniem warsztatu i skomplikowanym gruntem społeczno-politycznym w Polsce, na którym w jego opinii zaistnieć ma nowa sztuka.

⁴⁸ Tamże, s. 244.

⁴⁹ W jedynym zachowanym w ISPAN ZS AW świadectwie czytamy: „navštěvoval w druhém poloteti školního roku 1935/1936 třetí ročník oddeleni dirigentského státní konservatoře hudby v Praze” („uczęszczał w drugim półroczu roku akademickiego 1935/1936 na zajęcia trzeciego roku wydziału dyrygenckiego Państwowego Konserwatorium w Pradze”), por. Świadectwo Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Pradze, ISPAN AW. Biorąc pod uwagę relację Jerzego Waldorffa, że Wodiczko powrócił do Warszawy na wiosnę 1936 r. (J. Waldorff, *Bohdan Wodiczko*, dz. cyt., s. 244), możemy przyjąć, że drugi semestr III roku dyrygentury w Pradze został zaliczony Wodiczce awansem. Pozostaje jednak do wyjaśnienia, co dyrygent robił przez pierwszy rok pobytu w Pradze (wrzesień 1932–sierpień 1933) – czyżby wcześniej rozpoczął studia z kompozycji? (Za konsultację dziękuję dr. hab. Leszkowi Engelkingowi z Uniwersytetu Łódzkiego – M.K.).

⁵⁰ Świadectwo ukończenia II roku dyrygentury w roku akademickim 1934/1935, z prawem wstąpienia na rok III, nr 66, Państwowe Konserwatorium w Pradze, ISPAN AW.

⁵¹ J. Waldorff, *Bohdan Wodiczko*, s. 245.

1.3. Powrót do Polski. Studia kompozycji i dyrygentury w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie (1936–1939)

Warszawski okres rozpoczął się kolejną cezurą w życiu artysty (jak okaże się później, jedną z wielu), bowiem brak matury muzycznej uniemożliwił mu – po okresie reformy uczelni – wstąpienie na studia w Państwowym Konserwatorium Muzycznym. Po odbyciu kolejnego kursu przygotowawczego i prawdopodobnie zdaniu matury muzycznej eksternistycznie Bohdan Wodiczko w 1936 r.⁵² dostaje się na III rok kompozycji w klasie prof. Piotra Rytyla oraz dyrygentury w klasie prof. Waleriana Bierdiajewa. Warszawska uczelnia muzyczna wchodziła ówczesnie, od 1932 r., w najbardziej obiecujący etap pracy, kiedy to po blisko 15 latach zmieniających się reform i suplementów do ustawy o wyższym szkolnictwie artystycznym udało jej się wreszcie osiągnąć status zbliżony do szkoły wyższej. Pomimo że do wybuchu wojny Konserwatorium nie otrzyma oficjalnego prawa do nadawania swoim absolwentom tytułu magistra⁵³, uczelnia ta, prowadzona przez dyrektora Eugeniusza Morawskiego (1932–1939), zalicza ostatnie lata przed wojną do swojego najlepszego okresu, znaczonego znakomitą kadrą pedagogiczną, dużą liczbą studentów różnych specjalności oraz popisami koncertowymi w mieście, które osiągały istotny poziom artystyczny. Kazimierz Wiłkomirski, w latach 1932–1934 wykładowca wiolonczeli i zespołów kameralnych w PKM, tak ocenia ten czas:

Przyznać należy (...), że uczelnia pod kierownictwem Morawskiego weszła nareszcie na drogę jakiejś względnie spokojnej i uporządkowanej egzystencji. Nie obniżyła swojego poziomu, wykazywała się poważnymi osiągnięciami i rok rocznie przysparzała Polsce wartościowych muzyków⁵⁴.

⁵² Biografowie Wodiczki i autorzy poświęconych mu haseł encyklopedycznych niekiedy błędnie podają rok zakończenia przez Wodickę studiów w Pradze jako 1936. Por. A. Neurer, *Wodiczko Bohdan* [hasło], dz. cyt., s. 226. Kwestię tę rozstrzyga wspomniany *Życiorys dyrygenta* w UMFA (dz. cyt., s. 1).

⁵³ W międzywojennej Polsce jedynie trzy państwowe szkoły wyższe posiadały taki przywilej – Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, wyłoniony ze Szkoły Dramatycznej przy PKM, oraz akademie sztuk pięknych w Warszawie i Krakowie. W stolicy tytuł magistra miała prawo przyznawać jedynie wspomniana prywatna Wyższa Szkoła Muzyczna im. Fryderyka Chopina, por. M. Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010* (t. 1: 1810–1944), Warszawa 2011, s. 466. Po wojenne prawo o szkolnictwie wyższym pozwalało jednak na uznanie świadectw ukończenia PKM za podstawę przyznania tytułów magistra absolwentom uczelni.

⁵⁴ K. Wiłkomirski, *Wspomnienia*, słowo wstępne J. Iwaszkiewicz, Kraków 1971, s. 419, cyt. za: M. Dziadek, dz. cyt., s. 493.

Eugeniusz Morawski, wybitny polski kompozytor, do dzisiaj niedoceniany ekspresjonista o skłonności do wybujałych faktur, własnej harmonii i kolorystyki dźwiękowej, uczeń m.in. Zygmunta Noskowskiego w Warszawie i André Gedalge'a w Paryżu, uczestnik zamachów PPS-u na policję carską (1907), malarz po Szkole Sztuk Pięknych w stolicy, przyjaciel Konstantego Čiurlionisa, w 1930 r. został sprowadzony przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP) na stanowisko profesora Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu, a następnie powierzono mu zadanie poprowadzenia szkoły średniej w ramach istniejącego PKM w Warszawie, na którego czele stanął, wybrany przez Radę Główną szkoły, Karol Szymanowski (istniało także seminarium nauczycielskie pod kierownictwem Stanisława Kazury)⁵⁵. Nowa koncepcja, zainicjowana i wydatnie wspierana przez MWRiOP i jego referenta muzycznego Janusza Mikettę, związana była integralnie z okresem narodowym w twórczości Szymanowskiego i poglądami kompozytora na wychowawczą rolę kultury muzycznej (w czym przejawiały się także na marginesie jego niekiedy interpretowane jako endeckie sympatie w stronę definiowania odrębności „rasowej” muzyki polskiej). Szymanowski przewidywał utworzenie na bazie dotychczasowego konserwatorium elitarniej akademii dla wirtuozów i wybijających się kompozytorów, teoretyków muzyki, a nawet muzykologów, którzy mieli podźwignąć polską muzykę do poziomu awangardy i odbioru przez elitę społeczeństwa. Łączy się to także z zawiązaniem się wokół Szymanowskiego kręgu młodych kompozytorów polskich (głównie jego uczniów), którzy wkrótce za namową swojego mistrza wyjeżdżają na dalsze studia do Paryża, do Paula Dukasa i Nadii Boulanger (tworzyli tam Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków). Niestety na skutek opieszalej biurokracji i nieuporządkowanego statusu szczebla średniego, który nadal nie gwarantował uczniom matury muzycznej, w uczelni pogłębiła się ogromna przepaść pomiędzy adeptami poszczególnych kierunków, a wysokie czesne było uciążliwe dla studentów z różnych warstw społecznych⁵⁶. Morawski, obejmujący uczelnię w burzliwej atmosferze po odejściu Szymanowskiego, dąży do przekształcenia uczelni w jednolitą, państwową strukturę, która pozwoliłaby, przy wprowadzeniu obowiązku legitymowania się na najwyższym szczeblu maturą humanistyczną i maturą muzyczną, kształcić równolegle uczniów w zakresie materiału szkoły średniej i wyższej, zgodnie z lewicową orientacją dyrektora dawać zaś szansę awansu społecznego młodzieży pochodzącej z warstw mniej uprzywilejowanych. Powstaje

⁵⁵ S. Śledziński, *Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie (1919–1944)*, w: 150 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, red. S. Śledziński, Kraków 1960, s. 163.

⁵⁶ Tamże, s. 168; M. Dziadek, dz. cyt., s. 463.

sześć wydziałów: 1. teorii i kompozycji, 2. gry fortepianowej, organowej i na harfie, 3. instrumentów smyczkowych, 4. instrumentów dętych i perkusji, 5. wokalny, 6. pedagogiczny i kształcenia nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach powszechnych, średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich, oraz innowacyjny, 7. wydział muzykologiczny. Samodzielność Morawskiego, jego wyczucie realiów administracyjnych i ostrożny kurs wobec zmiennej polityki państwowej paradoksalnie wytworzyły mu czarną legendę wśród zwolenników Szymanowskiego, na wiele lat odsuwając jego zjawiskową twórczość w zapomnienie⁵⁷. Pomimo problemów administracyjnych, wysokiego czesnego i niedostatecznie dużej liczby laureatów konkursów muzycznych uczelnia staje się największą wyższą szkołą muzyczną w ówczesnej Polsce (o liczbie 683 uczniów i 61 nauczycieli⁵⁸), a wysoki poziom kształcenia zapewniają zatrudnieni jeszcze przez Szymanowskiego pedagodzy, m.in. Zbigniew Drzewiecki, Józef Turczyński, Kazimierz Sikorski i Stanisław Kazuro.

Po odejściu Szymanowskiego wśród adeptów kompozycji wygasa poczucie ciągłości pokoleniowej, kierownicy dwóch klas kompozycji w PKM, Kazimierz Sikorski i Piotr Rytel, nadal dbają o wysoki poziom rzemiosła i techniki muzycznej⁵⁹. Morawski, przy swoim frapującym, modernistycznym języku dźwiękowym, postanawia usunąć się estetycznie na dalszy plan, sympatyzując raczej z kręgiem konserwatystów. Klasa Kazimierza Sikorskiego, wyraźnie pronowoczesna, stanie się później kuźnią znakomitego warsztatu i wylęgarnią wielu talentów. Pedagog ten, legendarny wychowawca ponad 50 polskich kompozytorów, autor podręczników do instrumentoznawstwa, harmonii i kontrapunktu (dwa ostatnie wydane po wojnie), wykłada na uczelni obok kompozycji także przedmioty teoretyczne oraz historię sztuki na utworzonym później wydziale muzykologicznym⁶⁰. Do grona jego uczniów należą w tym czasie Roman Palester, Andrzej Panufnik, Artur Malawski, Stefan Kisielewski, Wawrzyniec Żuławski czy Jan Ekier, wcześniej zaś kończy studia Grażyna Bacewicz. Drugą klasę, do której wstąpił Bohdan Wodiczko, prowadził Piotr Rytel, z uczelnią związany dotychczas jako wykładowca harmonii

⁵⁷ Por. na ten temat: J. Kukla, *Eugeniusz Morawski – kompozytor zapomniany czy wygnany z pamięci?*, „Ruch Muzyczny”, cz. 1: 1989, nr 14 (2 VII), s. 25–27, cz. 2: 1989, nr 15 (16 VII), s. 24–26. Bohdan Wodiczko ratował pamięć o dyrektorze swojej uczelni, wystawiając w 1962 r. w Teatrze Wielkim *Świteziankę*, a dzisiejszy renesans twórczości kompozytora przeżywamy dzięki znakomitym działaniom dyrygentki Moniki Wolińskiej – koncertom i płytce kompaktowej.

⁵⁸ Liczba podana przez Magdalenę Dziadek (dz. cyt., s. 475).

⁵⁹ Podobnie wysoki poziom prezentuje Witold Maliszewski, wykładając ówczesnie formy muzyczne w konserwatorium, kompozycję prowadzi w formie indywidualnych lekcji. Wkrótce poszczyci się znakomitym absolwentem – Witoldem Lutosławskim.

⁶⁰ Tamże, s. 476.

specjalnej i form muzycznych, od 1932 r. wykładający oprócz kompozycji także harmonię i kontrapunkt. Do jego uczniów należą w tym czasie Zbigniew Turski oraz nieobecni już dzisiaj w historii muzyki polskiej Alina Karafa-Korbutówna, Ber Bagon⁶¹ i Tomasz Kiesewetter (absolwent w 1936 r.)⁶². Trudno nie mówić o Rytlu, tym obdarzonym talentem kompozytorze, jako o *enfant terrible* międzywojennego życia muzycznego. Zagorzały przeciwnik wszelkiej nowej dźwiękowości, wielbiciel harmonii późnoromantycznej oraz gęstych orkiestrowo i fakturalnie partytur Liszta, Wagnera, Straussa, Mahlera, każdy koncert muzyki nowej traktował jako pretekst do zajadłych recenzji, które, nie stroniące od tonu groteski, przechodziły nawet w stronę jawnie antysemickich pamfletów. Zajęcia w konserwatorium prowadził w oparciu o własny podręcznik, w którym objaśniał nieaktualny już system harmonii Riemanna⁶³, a studentów przestrzegał przed pochopnym opuszczaniem systemu dur-moll⁶⁴. Słynne były także w ówczesnej, ogarniętej własnym kodem towarzyskim Warszawie jego miejskie spaceru w asyście konserwatystów, do których z chęcią przystawał rektor Morawski⁶⁵.

W ocenie Konstantego Regameya dydaktyka Sikorskiego prowadziła do znalezienia przez adepta kompozycji indywidualnego języka dźwiękowego, studenci Rybla zaś, choć urzeczeni jego podręcznikiem do harmonii, byli obligowani do konfrontowania się z przestarzałą formą i estetyką tradycji, m.in. romantycznych poematów symfonicznych⁶⁶. Włodzimierz Kotoński, który pod kierunkiem Rybla studiował w warszawskiej uczelni po wojnie, restytuuje tę postać, widząc w niej cechy pedagoga uniwersalnego, który miał precyzyjnie objaśniać zawiłości formy muzycznej (dysponując znakomitą pamięcią w zakresie literatury muzycznej XIX w.), jak również odznaczał się niepospolitą znajomością kontrapunktu i harmonii⁶⁷. Niestety brak jakichkolwiek zapisków Bohdana Wodiczki z okresu studiów w Warszawie (czy też wspomnień o tym momencie życia) nie pozwala nam scharakteryzować wpływu pedagoga na młodego artystę. Do swojego nauczyciela jako zagorzałego wroga moderny

⁶¹ Być może ofiary II wojny światowej.

⁶² *150 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie*, dz. cyt., s. 173.

⁶³ Teodor Zalewski pisze, że podręcznik ten był najbardziej popularnym podręcznikiem do harmonii wśród studentów kierunków muzycznych przed wojną – osiągnął on rekordowy nakład 3 tys. egzemplarzy, por. tegoż, *Pół wieku wśród muzyków 1920–1945*, Kraków 1977, s. 118–119. O wiele bardziej oryginalne w metodzie podręczniki Sikorskiego z powodów finansowych nie mogły się wtedy ukazać.

⁶⁴ Tamże, s. 118–119.

⁶⁵ Z. Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 1971, s. 101.

⁶⁶ Por. M. Dziadek, dz. cyt., s. 505.

⁶⁷ M. Gąsiorowska, *Rozmowy z Włodzimierzem Kotońskim*, Warszawa 2010, s. 19–20.

Wodiczko do końca życia miał stosunek co najmniej ambiwalentny⁶⁸. Możemy jedynie domyślać się, że decyzja Wodiczki, aby zapisać się do klasy Rytle, spowodowana była nie tyle preferencjami estetycznymi, ile przerwami dyrygenta w edukacji w zakresie przedmiotów teoretycznych, a więc obawą o niedostatecznie dobre opanowanie rzemiosła muzycznego, aby mierzyć się z teoretyczno-kompozytorskim warsztatem Kazimierza Sikorskiego. W opinii Magdaleny Dziadek⁶⁹ Kazimierz Sikorski jako jeden z przywódców stronnictwa Szymanowskiego był nie najlepiej postrzegany w szkole – gdzie dominowały koncepcje Morawskiego – permanentnego modernisty w kompozycji, zachowującego jednak pewien dystans do obecności nowoczesnego repertuaru w procesie kształcenia, oraz jego stronnika Bierdiajewa – zorientowanego głównie na repertuar XIX-wieczny. Najbardziej widoczne w różnych rozproszonych wzmiankach są ciepłe relacje Wodiczki z gronem kolegów z klasy kompozytorskiej Rytle (Zbigniewem Turskim i Tomaszem Kiesewetterem) oraz klasy Sikorskiego: Grażyną Bacewicz, Arturem Malawskim, Romanem Palestrem, Stefanem Kisielewskim czy Andrzejem Panufnikiem. Po wojnie muzyka tych twórców będzie najchętniej wykonywana przez dyrygenta.

W ankietach osobowych dyrygenta przechowywanych w Archiwum Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina oraz w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej znajduje się informacja, że Bohdan Wodiczko studiował jeszcze w PKM w ramach nowo utworzonych tamże studiów muzykologicznych (1936–1938)⁷⁰.

Jak zaawansowana była idea zbliżenia w Warszawie muzykologii do praktyki muzycznej, można zorientować się w relacjach z ówczesnej prasy. W nawiązaniu do idei Szymanowskiego, który, zgodnie z ideą akademii, marzył o objęciu studentów wydziałów instrumentalnego, wokalnego, a zwłaszcza kompozytorów, teoretyków muzyki i dyrygentów obowiązkowymi studiami w zakresie historii i estetyki muzycznej, a także wielodzielinowej humanistyki, Ministerstwo Wyznań i Oświecenia Publicznego zadecydowało w 1932 r. o powołaniu na uczelni wydziału siódmego muzykologicznego. W inspiro-

⁶⁸ W listopadzie 1962 r. Wodiczko pisał do Romana Palestra, że najlepiej byłoby, aby jego korespondent wyemitował w Radiu Wolna Europa audycję cytującą wszystkie ważniejsze wypowiedzi krytyka przed wojną, por. List Bohdana Wodiczki do Romana Palestra, 25 XI 1962, AKP BUW. Za udostępnienie korespondencji Romana Palestra i Bohdana Wodiczki serdecznie dziękuję Panu Piotrowi Maculewiczowi, Kierownikowi Gabinetu Zbiorów Muzycznych BUW, oraz Pani Magdalenie Borowiec, opiekującej się Archiwum Kompozytorów Polskich w ramach tegoż gabinetu.

⁶⁹ Teza wygłoszona podczas rozmowy z autorem.

⁷⁰ Por. Życiorys dyrygenta w jego teczkach osobowej, UMFCA; Teczka osobowa dyrygenta w Dziale Kadr Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (TWW-ON).

waniu muzyków, kompozytorów i dyrygentów nową w Warszawie dziedziną muzykologii miał pomóc kompozytor, muzykolog i dyrygent, a później niezłomny działacz życia muzycznego w Polsce Stefan Śledziński, który wcześniej wykładał w PKM instrumentację wojskową i dyrygowanie zespołami popularnymi, by po kilkuletniej przerwie powrócić na uczelnię z tytułem doktora muzykologii, uzyskanym we Lwowie pod kierunkiem prof. Zdzisława Jachimeckiego (za dysertację o symfonii warszawskiej I połowy XIX w.)⁷¹. Pomimo że Śledziński był pierwszym kierownikiem Wydziału Muzykologicznego (studia prowadzone były od 1934 r.), a funkcję doradcy naukowego kierunku pełnił prof. Zdzisław Jachimecki z UJ, faktycznym autorem programu i pierwszą osobą odpowiedzialną za kształcenie muzykologiczne w Warszawie stał się wybitnie zdolny muzykolog pochodzący z polskiej rodziny, która osiadła w Niemczech – Julian Pulikowski. Wykształcony we Lwowie i w Berlinie, po dojściu Hitlera do władzy w 1933 r. przeniósł się do Polski i obronił we Lwowie pod kierunkiem Adolfa Chybińskiego doktorat o pieśni ludowej. Po habilitacji na UW w 1935 r. utworzył w Bibliotece Narodowej Dział Zbiorów Muzycznych, który, wraz z pionierskim Centralnym Archiwum Fonograficznym polskiego folkloru, znalazł swoje miejsce w budynku przylegającym do kościoła Wzytek, tuż obok dzisiejszej siedziby Instytutu Muzykologii UW⁷². Rok wcześniej na łamach „Muzyki Polskiej” Pulikowski ogłosił prowokacyjny manifest i zarazem program studiów muzykologicznych w Warszawie: *Muzykologia – l’art pour l’art*, objaśniający idee stojące u podstaw uprawiania tej dziedziny i potrzebę jej rozwoju akademickiego w Polsce. Tekst był oparty na przeświadczeniu, że muzykologia, jako jedna z najdonioślejszych i najnowocześniejszych dziedzin naukowych w Europie, nie powinna służyć tylko praktyce muzycznej i aktualnemu życiu muzycznemu jako subdziedzina, ale określać siebie poprzez pogłębione i nowatorskie metody badawcze nad trudną do jednoznacznego uchwycenia muzyką. Toteż studia zaproponowane przez Pulikowskiego dla PKM były nowoczesne: znalazły się tam zajęcia z wciąż rozwijającej się ówczesnie w Polsce dziedziny muzykologii systematycznej i porównawczej oraz paleologii muzycznej (wykł. Pulikowski), na równi z zajęciami z historii muzyki (wykł. Śledziński), form muzycznych (prow. Helena Dorabalska) oraz historii sztuki (wspomniany Kazimierz Sikorski)⁷³. Niestety mała liczba zainteresowanych adeptów (od

⁷¹ M. Dziadek, dz. cyt., s. 468.

⁷² Tamże, s. 469; P. Dahlig, *Pulikowski Julian* [hasło], w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, dz. cyt., s. 242. Niestety zbiory te zostały spalone przez nazistów.

⁷³ Tamże, s. 469.

początkowych 10 osób po 4 osoby w roku akademickim 1936/1937⁷⁴), jak również brak uprawnień do nadawania studentom tytułu magistra spowodowały, że Pulikowski, dodatkowo zachęcony powodzeniem swoich wykładów na Wydziale Humanistycznym UW, w 1937 r. postanowił przenieść studia na uniwersytet i utworzyć tam Zakład Muzykologii, który po wojnie, reaktywowany przez Zofię Lissę pod tą samą nazwą, stał się prototypem obecnego Instytutu Muzykologii⁷⁵. W swoim zakładzie Pulikowski wprowadził nowe przedmioty: filozofię, socjologię muzyki oraz pionierską teorię techniki artystycznej. Placówka ta początkowo miała ściśle współpracować z muzykologią na PKM, ale niestety wycofano się z tych planów, co przyspieszyło ostateczną likwidację wydziału muzykologicznego na uczelni muzycznej. Wspomniana na początku akapitu informacja, że Bohdan Wodiczko studiował muzykologię w latach 1936–1938, sugeruje, że mógł on być także w gronie pierwszych słuchaczy fakultetu po przeniesieniu go na UW. Niestety poza znajomością nazwisk kolegów, którzy pobierali z nim nauki muzykologiczne (byli to: Tadeusz Grabowski, późniejszy wybitny etnomuzykolog Karol Hławiczka i kompozytor Wawrzyniec Żuławski⁷⁶), niewiele wiemy na temat wpływu tych studiów na ówczesne kształcenie dyrygenta, ale śladem, że muzykologia mogła inspirować artystę, jest głoszony przez niego wielokrotnie pogląd, że nie sposób wyobrazić sobie dyrygenta współczesnego – „nie znającego – i to w sposób gruntowny – polifonii niderlandzkiej, renesansowego stylu a cappella, czy różnych prądów stylistycznych epoki baroku”⁷⁷, jak również szeroki pod względem historycznym i estetycznym obraz nowego teatru muzycznego w Polsce (w sali „Roma” w latach 1961–1965) – przekonanie o konieczności ukonstytuowania się opery, którą można nazwać polihistoryczną i poliestetyczną. Dyrygent do repertuaru swoich późniejszych koncertów włączał wiele utworów z kręgu muzyki dawnej, m.in. Monteverdiego, Bacha, Telemanna, Vivaldiego, Corellego, Rameau czy Glucka, a przy Filharmonii Narodowej w połowie lat 50. utworzył Grupę Wokalną Zespołu Muzyki Dawnej, pod kierunkiem Zbigniewa Soi i Mirosława Perza (w 1957 r. pracownika i doktoranta Instytutu Muzykologii UW)⁷⁸.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże, s. 470.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ *Bohdan Wodiczko o roli dyrygenta i problemach stylistycznych dyrygentury* [rozmowa z Bohdanem Pociemem], „Ruch Muzyczny” 1960, nr 9, s. 6.

⁷⁸ Niewątpliwą kontrowersją towarzyszącą dyrygentowi przez całą jego karierę było wprowadzanie przez niego licznych skrótów do obszernych symfonii, oper czy dzieł wokально-instrumentalnych, co świadczy jednak o tym, że zmysł dyrygenta praktyka brał tutaj górę nad warsztatem muzykologicznym.

Elementarny wpływ na kształtowanie się osobowości dyrygenckiej Wodiczki w tym czasie miał jego polski pedagog dyrygentury, podobnie jak Talich uczeń Nikischa i Regeera, Walerian Bierdiajew (1885–1956). Wodiczko w wywiadzie udzielonym Maciejowi Nowakowi przyznaje, że kapelmistrz, obok praskiego mistrza – Václava Talicha – wywarł największy wpływ na rozwój jego osobowości⁷⁹. W 1931 r. Bierdiajew po Grzegorzcu Fitelbergu (który odszedł z PKM po złożeniu dymisji przez Szymanowskiego) odziedziczył jedyną klasę dyrygentury na uczelni. Ta charakterystyczna postać Rosjanina polonofila, intuicjonisty w pedagogice, rzecznika wielkiej ekspresji i romantycznej swady, miała niebagatelny wpływ na dużą część polskiej szkoły dyrygenckiej – jego wychowankami byli późniejsi znakomici dyrygenci, m.in. Tadeusz Wilczak, Adam Kopyciński, Artur Malawski, Andrzej Panufnik, Stanisław Skrowaczewski, Stefan Stuligrosz i Henryk Czyż.

Aby zrozumieć znaczenie Bierdiajewa dla polskiej szkoły dyrygentury, należy odczytać śmiałą tezę profesora Mirosława Perza, jakoby „polska dyrygentura jest dyrygenturą lipską”, bowiem „rodowodu polskiej sztuki dyrygenckiej należy szukać w tym mieście na progu XX w. – w katedrze Arthura Nikischa w lipskim konserwatorium” (od 1892 r. stojącego na czele Orkiestry Lipskiego Gewandhausu, później na czele Berlińskich Filharmoników, od 1902 do ok. 1910 r. profesora lipskiej uczelni)⁸⁰. W sporze o twórczy rozwój tej dziedziny na polskim gruncie linia Nikischa za sprawą Bierdiajewa zdecydowanie wygrywa z linią Enescu (rozwinętą na polskim gruncie przez Stanisława Wisłockiego)⁸¹. Dyrygentura Nikischa, rozkwit której przypadł na czas publikacji zorientowanego w stronę myśli Hanslicka traktatu Weingartnera, rozwijała twórczo założenia jego pracy, konfrontując je z tymi osiągnięciami innych wybitnych dyrygentów tej epoki (w przeciwieństwie do niego jednak wielkich kompozytorów) – Mahlera i Straussa, którzy, choć związani z odchodzącą w przeszłość muzyką programową, postawili na plastyczny wyraz

⁷⁹ *Zabraknie nut*, dz. cyt., s. 26.

⁸⁰ Teza wygłoszona podczas spotkania wspomnieniowego w 30. rocznicę śmierci Bohdana Wodiczki, Związek Kompozytorów Polskich, 18 XI 2015. Śledząc zagraniczne rodowody artystyczne polskich dyrygentów XX w., trzeba wspomnieć o Borysie Chajkinie i Jewgieniju Mrawińskim (Jerzy Semkow), Pierre Dervaux (Gabriel Chmura), Ilji Musinie (Michał Klauza), Franzu Schalku (Artur Rodziński, Zdzisław Górzyński), Franzu Schrekerze (Jerzy Bojanowski), Hansie Swarowskim (Gabriel Chmura, Ewa Michnik), Feliksie Weingartnerze i Philippie Gaubercie (Andrzej Panufnik), ale żaden z polskich wychowanków tych wielkich pedagogów nie prowadził regularnej działalności pedagogicznej.

⁸¹ Wisłocki, uczeń Enescu, poprowadził niepomierną ilość wychowanków, przegrywał jednak w liczbie wybitnych uczniów z Walerianem Bierdiajewem oraz jego uczniem Bohdanem Wodiczką.

ruchu rąk i ciała dyrygenta⁸². Nikisch, poza wspomnianą elegancją i precyzją gestu, odznaczał się szczególnym refleksem podczas koncertu, pozwalającym na urzeczywistnienie w mig jego intencji. Współbrzmiało to również z rodzącą się ówczesnie nową sylwetką dyrygenta, wpisującego się w dynamiczną cywilizację wielkomięską, zauważalnego przez liczne wypowiedzi medialne, jak również współautora (obok świetnych impresariów) wielkich tournée zespołów symfonicznych na całym świecie⁸³. Szczególna osobowość Nikischa, łączącego w swojej sztuce romantyczny temperament z klasycyzującą prostotą, wyróżniającego się elegancją stroju i zachowania na estradzie, dbającego o właściwe proporcje temp, staranne frazowanie i śpiewność⁸⁴, odznaczającego się sugestywną, nieco teatralną, choć zarazem bardzo precyzyjną techniką manualną (przejętą od swoich słynnych poprzedników – Straussa i Mahlera, rozwinięta technika nadgarstka), zaangażowaniem całego ciała w dyrygowanie, jak również elegancją ruchów i poleceń podczas pracy z zespołem, przyciągała do Lipska szereg znakomicie zapowiadających się dyrygentów. Do uczniów Nikischa należało ówczesnie obok Bierdiajewa przyszłe wielkie osobowości światowej dyrygentury, m.in. Albert Coates czy też Václav Talich⁸⁵, który będzie ważnym punktem odniesienia dla Bohdana Wodiczki.

Walerian Bierdiajew, uczeń Nikischa do 1906 r. w Lipsku – okazał się „pedagogiem opatrnościowym dla polskiej młodej sztuki dyrygenckiej”⁸⁶, podczas swojej 25-letniej pracy pedagogicznej na terenie Polski⁸⁷, prowadząc gigantyczną liczbę 77 uczniów⁸⁸, spośród których około 25 dyrygentów wnio-

⁸² Por. liczne karykatury Gustava Mahlera jako dyrygenta.

⁸³ Tamże, s. 269.

⁸⁴ Cechy te potwierdzają nie tylko liczne relacje świadków jego koncertów, ale także kilka orestaurowanych nagrań dyrygenta, dostępnych na YouTubie, m.in. zapis pierwszego w historii pełnego nagrania V Symfonii Beethovena (1913).

⁸⁵ Do fascynacji sztuką interpretacji i techniką manualną Nikischa przyznawali się także Wilhelm Furtwängler i Fritz Reiner.

⁸⁶ Wypowiedź ucznia dyrygenta, Zygmunta Szczepańskiego, w aneksie do pracy magisterskiej Anny Jagiełło, *Walerian Bierdiajew. Życie i działalność pedagogiczna*, prom. Stefan Śledziński, PWSM w Warszawie, Wydz. I – Sekcja Teorii, Warszawa 1975. O szczególnej roli formacyjnej szkoły Bierdiajewa – zarówno ze względu na etos pracy, pokorę wobec partytury, jak i precyzyjną technikę oraz żarliwość – mówi zgodnie 19 uczniów pedagoga objętych przez Annę Jagiełło ankietą.

⁸⁷ Bierdiajew wykładał kolejno: w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie (1931–1939), Staatliche Musikschule in Warschau (1941–1945, półlegalnie), Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie (1945–1949), PWSM w Poznaniu (1949–1954), PWSM w Warszawie (1953–1956). Najwięcej osób (43) studiowało u niego w przedwojennym warszawskim konserwatorium.

⁸⁸ Liczba ustalona przez Annę Jagiełło, dz. cyt. Pełny wykaz uczniów znajduje się w tejże pracy (por. tamże, s. 52–54).

sło wybitny wkład w rozwój polskiej, a nawet światowej kultury muzycznej⁸⁹. Urodzony w Grodnie, przez wiele lat dyrygował w Teatrze Maryjskim (później Kirowa) i w Filharmonii Leningradzkiej. Zachęcony wcześniejszymi sukcesami artystycznymi na polskim gruncie, w 1930 r. osiadł w Warszawie, gdzie oprócz zajęć w konserwatorium prowadził spektakle w Teatrze Wielkim, sporadycznie występował w Filharmonii. Wśród filharmonicznych słuchaczy odnosił wielkie sukcesy (w repertuarze rosyjskim XIX–XX w.), w przeciwieństwie do Fitelberga, którego nowoczesne preferencje repertuarowe nie przynosiły entuzjazmu publiczności. Działalność obu postaci spowodowała charakterystyczny (i wytworzony później w stosunku do Bohdana Wodiczki oraz Witolda Rowickiego) spór dwóch obozów (aspekt towarzyski starcia obozów Fitelberg–Bierdiajew łączył się, jak pisze Zbigniew Drzewiecki⁹⁰, z częstym przebywaniem Fitelberga w towarzystwie „młodzi kompozytorskiej” i krytyków uważanych za postępowych, Bierdiajew zaś wołał spędzać czas wolny w domu). Chociaż we wspomnieniach muzyków z tamtego okresu znajdujemy różne relacje na temat precyzji dyrygenckiej Bierdiajewa, jego umiejętności pedagogicznych i znajomości repertuaru⁹¹, obserwatorzy są zgodni w tym, że dyrygent frapował ówczesną i powojenną publiczność ekspresją swoich interpretacji, potrafił operować także zestawem umiejętności, które czyniły muzykę interesującą dramaturgicznie – prowadzić w zróżnicowany sposób frazę, cieniować dynamikę, plastycznie uwypuklać kulminacje i rzeźbić w misternych fakturach utworów. Według Kazimierza Wiłkomirskiego ów styl miał być dla ówczesnej publiczności niekiedy bardziej przekonujący niż dualistyczna sztuka dyrygencka Fitelberga:

⁸⁹ Równie znaczącą, choć nieobfitującą w tak znaczną liczbę wybitnych wychowanków, była szkoła dyrygencka Stanisława Wisłockiego, wywodząca się od Goerge’a Enescu. Trzeba zaznaczyć, że uczniowie Bierdiajewa wytworzyli własne szkoły dyrygentury, wśród których wyróżniała się linia Henryka Czyża, Adama Kopycińskiego i Bohdana Wodiczki. Por. M. Klubiński, *Dyrygentura jako budowanie nowego świata. Nikisch, Bierdiajew, Talich, Wodiczko – kapelmistrzowie modernistyczni?*, referat na Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Walerian Bierdiajew in memoriam, Poznań, 8–9 V 2016 (w przygotowaniu do wydania).

⁹⁰ Z. Drzewiecki, dz. cyt., s. 83.

⁹¹ Podajmy dwa przykłady: Andrzej Panufnik, uformowany jako dyrygent przez Philippe’a Gauberta i Felixa Weingartnera, twierdził znowu, że lekcje u Bierdiajewa w przedwojennej PWSM polegały na niewolniczym powtarzaniu ruchów mistrza i rezygnacji przez pedagoga z omawiania budowy, instrumentacji, frazowania utworów (A. Panufnik, *Panufnik o sobie*, Warszawa 1990, s. 47). Na ten problem zwraca uwagę B. Bolesławska (*Panufnik o sobie*, dz. cyt., s. 44). Niektórzy uczniowie omawiają mankamenty metody pedagogicznej Bierdiajewa: „intuicjonizm” (Cz. Lewicki, wypowiedź w aneksie do pracy A. Jagiełło, dz. cyt.), dystans do przedstawiania problematyki utworu, skłonność do prezentacji, jak należy zadyrygować utworem (Z. Szczepański w pracy A. Jagiełło, dz. cyt.), „ciężką technikę” (R. Sosnowski, wypowiedź w aneksie do pracy A. Jagiełło, dz. cyt.).

Rozlewna, soczysta kantylena Bierdiajewa, jego pięknie zaokrąglona fraza, jego bogata dynamika, przejmujące piano i doskonale uwypuklone kulminacje, jego finezyjna, koronkowa robota w motywach złożonych z drobnych wartości rytmicznych, jego świetne operowanie zespołami wokalnymi – wszystko to było raczej obce niepoetycznej, dwuwymiarowej, czarnobiałej sztuce wykonawczej Fitelberga. Natomiast błyskawiczna orientacja tego ostatniego, jego zdolność szybkiego opanowania każdej partytury, odczytania i realizowania jej muzycznej zawartości, umiejętność natychmiastowego dostosowania się do tempa i rytmu solisty (...), to były sprawy dla Bierdiajewa kłopotliwe, i to mocno⁹².

Klasa dyrygencka Bierdiajewa w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie przed wojną (1931–1939) była pierwszą klasą tej dyscypliny w naszym kraju z prawdziwego zdarzenia. Przypomnijmy, że pierwszy dyplom z dyrygentury przyznano na tej uczelni kilka lat wcześniej – w 1924 r. Chociaż w latach 1919–1922 w warszawskiej uczelni dyrygowania uczył jej dyrektor Emil Młynarski, a wśród jego uczniów znaleźli się Paweł Klecki, Zbigniew Dymmek i Mieczysław Mierzejewski, a kolejnym wykładowcą tegoż fakultetu był Grzegorz Fitelberg (1927–1931), mając sukcesy w zakresie prowadzenia szkolnej orkiestry wyższej szkoły muzycznej i znakomitych studentów, m.in. Anatola Zarubina i Mieczysława Mierzejewskiego oraz Mariana Neuteicha (utalentowanego skrzypka i kompozytora, podczas wojny współtwórca Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej w getcie warszawskim), dopiero Bierdiajew poświęcił się bezgranicznie swoim uczniom. Oprócz prowadzenia zajęć w Konserwatorium w trzech klasach: dyrygentury, orkiestrowej i operowej⁹³, kierował on trzema zespołami uczelnianymi: orkiestrą przygotowawczą (funkcjonującą nieregularnie, w miarę napływu nowych adeptów Konserwatorium), wielką uczelnianą orkiestrą symfoniczną i specjalnie założonym przez niego dla klasy dyrygentury małym zespołem symfonicznym, złożonym z najlepszych instrumentalistów⁹⁴. Był odpowiedzialny za przygotowanie koncertów z dużymi składami wokально-instrumentalnymi⁹⁵. Zainicjował także kursy z propedeutyki dyrygowania dla kompozytorów. Kształtując w studentach dyscyplinę, pokorę wobec partytury, stawiając na konfrontację ich przygotowania z innymi adeptami klasy, ogłaszając obowiązek uczestniczenia we wszystkich swoich próbach w Filharmonii i Operze, dawał swoim wychowankom możliwość wszechstronnego rozwoju i mocnego wkroczenia na sceny operowe i estrady filharmoniczne w całym kraju i za granicą.

⁹² K. Wiłkomirski, *Wspomnienia*, dz. cyt., s. 350.

⁹³ M. Dziadek, dz. cyt., s. 472, 509–511; A. Jagiełło, dz. cyt., s. 19.

⁹⁴ M. Dziadek, dz. cyt., s. 472; A. Jagiełło, dz. cyt., s. 45–46, oraz wypowiedź Bohdana Wodiczki w aneksie do pracy.

⁹⁵ B. Wodiczko, [wypowiedź], w: A. Jagiełło, dz. cyt.

Zarówno Stefan Śledziński, jak i Bohdan Wodiczko są zgodni, że klasa dyrygentury Bierdiajewa „przodowała”⁹⁶ na uczelni. Nie wiemy, czy Wodiczko, którego później krytycy będą uważać za spadkobiercę Fitelberga w propagowaniu nowoczesności w Polsce⁹⁷, słuchał w Warszawie koncertów ostatniego dyrygenta w Filharmonii, z zespołem tej instytucji czy z jego własną Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia. Słuchając nagrań Wodiczki, m.in. archiwalnej rejestracji Uwertury *Egmont* z Wielką Orkiestrą Polskiego Radia i Telewizji (WOSPRiT, 1976⁹⁸), możemy za to intuicyjnie odkryć pośledni wpływ osobowości Bierdiajewa na specyficzne rozwiązania stosowane przez Wodiczkę – efekty zróżnicowania dynamicznego, nagłych crescend i diminuend, mocniejszych akcentuacji niektórych odcinków i wprowadzania nieprzewidzianych zagęszczeń faktury. Dyrygent w okresie studiów u Bierdiajewa mógł dzięki pedagogowi poznać wiele nieznanych w Polsce partytur rosyjskiej symfoniki XIX w. i *fin de siècle*’u (zwłaszcza spod znaku muzyki charakterystycznej), która będzie wypełniać repertuar prowadzonej przez Wodiczkę po wojnie (1945–1950) Filharmonii Pomorskiej. Młodemu dyrygentowi imponował także ciepły stosunek Bierdiajewa do swoich absolwentów, w czym możemy dostrzec zapowiedź późniejszych relacji pomiędzy profesorem Wodiczką a jego wychowankami:

Bierdiajew miał specyficzny sposób uczenia, ale jako pedagog, jako człowiek był naprawdę wspaniały. Po wręczeniu dyplomu zajmował się jeszcze jak mógł swoimi absolwentami. Utrzymywałem z nim kontakt jeszcze po wojnie, chociaż ja pracowałem na Wybrzeżu, a on w Poznaniu [jako szef Filharmonii w latach 1949–1954 – M.K.], wcześniej w Krakowie [gdzie także prowadził Filharmonię, 1947–1949 – M.K.]. Jeździłem do niego z niektórymi partyturami⁹⁹.

Na okres studiów przypadają początki działalności artystycznej Bohdana Wodiczki. Jednym z pierwszych doświadczeń będzie udział przyszłego kapelmistrza operowego w popisie otaczanej szczególnym zainteresowaniem władz uczelni klasy operowej. Klasa ta, działająca w Konserwatorium od połowy lat 20., miała uczyć studentów dobrego warsztatu operowego, z intencją tworzenia kadr do Teatru Wielkiego, który w latach 30. przeżywał poważny kryzys artystyczny i problemy administracyjne. Prowadzona w tym czasie przez śpiewaka Edmunda Heintzego oraz reżysera, absolwenta PIST, Franciszka

⁹⁶ S. Śledziński, *Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie*, w: *150 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej*, dz. cyt., s. 170; wypowiedź Bohdana Wodiczki w aneksie do pracy Anny Jagiełło (dz. cyt.).

⁹⁷ Por. np. J. Waldorff, *Wodiczko* (cykl „Uszy do góry!”), „Polityka” 1985, nr 24 (1467), s. 10.

⁹⁸ Archiwum Polskiego Radia w Warszawie (dalej APR), sygn. CR PA-3124, R II P-3937 B.

⁹⁹ *Zabraknie nut*, dz. cyt., s. 26.

Freszla klasa współpracowała stale ze zdolnymi studentami scenografii na warszawskiej ASP i orkiestrą Bierdiajewa¹⁰⁰. Od 1933 r. odbyły się w uczelni wystawienia kolejno: *Wesela Figara*¹⁰¹, *Wesołych kumoszek z Windsoru*, *Don Giovanniego*, w 1939 r. zaś *Il matrimonio segreto* Cimarosy¹⁰². W Archiwum Bohdana Wodiczki w Instytucie Sztuki PAN zachował się program popisu klasy operowej z 7 II 1938 r. (spektakl powtórzone 8 II¹⁰³), podczas którego wystawiono *Jasia i Małgosię* Humperdincka¹⁰⁴. Zgodnie z tradycją przedstawienie przygotował muzycznie Bierdiajew (wraz z korepetytorką śpiewu Heleną Zalewską i konsultantką dykcji Heleną Pauly-Zahorską), w układzie choreograficznym Felicji Brattówny wystąpiły uczennice cenionego Studium Tańca Artystycznego Janiny Hryniewieckiej i Felicji Brattówny przy Teatrze Wielkim. Wyjątkowo w spektaklu zamiast nowej scenografii, zamawianej zwykle u scenografów teatru, wykorzystano stare dekoracje operowe. Obsadę solistyczną tworzyli uczniowie klas wokalnych Marii Kozłowskiej, Edmunda Heintzego i Marii Sankowskiej: Maria Kunicka (Matka), Stanisław Zmorzyński (Ojciec), S. Derdykówna (Jaś), Janina Szczygłówna (Małgosia), Janina Wojtkiewiczówna (Baba Jaga), E. Czerniawska, M. Konówna (mgły). Zgodnie z tradycją, że każdego roku najlepszy student klasy dyrygentury prowadził uwerturę do spektaklu, Wodiczko w 1938 r. dostąpił tego zaszczytu. Nie znajdujemy wzmianek recenzenckich na temat tego debiutu, krytycy za to, Jerzy Waldorff i Teodor Zalewski, uznają poziom wokalny spektaklu za niezadowolający¹⁰⁵.

W 1938 r. dyrygent prowadzi także podczas jednego z koncertów w Warszawie¹⁰⁶ utwory Beethovena, wiosną tego roku powraca również do Pragi, aby dać z jednym z tamtejszych zespołów koncert muzyki czeskiej¹⁰⁷.

Prawo dawania koncertów w ówczesnym Konserwatorium mieli jedynie jego absolwenci i pedagodzy. Toteż wielu studentów, aby opłacić niemałe czesne, podejmowało się rozmaitych zajęć artystycznych i korepetytorskich na mieście. Bohdan Wodiczko daje się poznać w tym czasie jako charyzmatyczny dyrygent orkiestry symfonicznej Domów Akademickich w Warszawie. Z zespołem tym odbył malownicze tournée po Wileńszczyźnie, prowadząc

¹⁰⁰ M. Dziadek, dz. cyt., s. 499.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże, s. 517.

¹⁰³ Tamże, s. 515.

¹⁰⁴ Program Popisu Klasy Operowej PKM w Warszawie, 7 II 1938, ISPAN AW.

¹⁰⁵ M. Dziadek, dz. cyt., s. 515.

¹⁰⁶ Orkiestra nieustalona.

¹⁰⁷ B. Pocię, *Bohdan Wodiczko*, dz. cyt., s. 14.

m.in. poematy symfoniczne Karłowicza w Wiszniewie, miejscowości rodzinnej kompozytora, podczas koncertu z okazji 30-lecia jego śmierci¹⁰⁸.

Po powrocie do Warszawy na zmianę z kolegą z konserwatorium Tadeuszem Wilczakiem, Wodiczko podjął się dyrygowania muzyką swojego kolegi z PKM Romana Palestra do spektaklu *Wesele Figara* Beaumarchais w Teatrze Ateneum¹⁰⁹ (placówki, która zyskała sobie pod koniec lat 30. miano „Komedii Francuskiej na Powiślu”). Sztuka miała premierę 4 IV 1939 r. w reżyserii Stanisławy Perzanowskiej, w scenografii i z kostiumami Władysława Daszewskiego, a w obsadzie byli wybitni aktorzy: dyrektor teatru Stefan Jaracz (Bartolo) i Mariusz Maszyński (Figaro)¹¹⁰.

Na czas przedwojenny przypada także, zgodnie z nowoczesną epoką, zainteresowanie młodego artysty jazzem, co przyczyni się po wojnie do pomysłu dyrygenta, aby po raz pierwszy w Polsce wprowadzić w Filharmonii Narodowej jazz na „wysoką estradę”. Od 1937 r. Wodiczko¹¹¹ chętnie angażował się w działalność nowo powstałej młodzieżowej sekcji „Jazz Club”, utworzonej przy polskim ośrodku YMCA (Young Men's Christian Association)¹¹². Podczas licznych koncertów, które odbywają się w lokalu przy ul. Konopnickiej, uważanych przez badaczy za jedno z pierwszych koncertów jazzowych w Polsce (nie licząc występów big-bandów w nocnych klubach), pojawiają się na tej estradzie znakomici muzycy i znane postacie, m.in. słynny gitarzysta jazzowy Albert Harris, aktor Kazimierz Rudzki (w 1938 r. kończy PIST), współtwórca Kabaretu Starszych Panów Jerzy Wasowski (ówcześnie pracownik działów technicznych Polskiego Radia), świetny trębacz jazzowy Ady Rosner¹¹³. Wodiczko gra na fortepianie w studenckim zespole braci Stefana (trąbka) i Wiesława (saksofon, trąbka, akordeon, fortepian) Brodzińskich¹¹⁴.

Latem 1939 r. następuje także przełom w życiu osobistym artysty. Bohdan Wodiczko żeni się z Ireną Łabuszyńską (1911–1999), córką znakomitego kontrabasisty przedwojennej Orkiestry Filharmonii Warszawskiej, Józefa

¹⁰⁸ L.T. Błaszczyk, *Wodiczko Bohdan*, w: tegoż: *Dyrygenci polscy i obcy*, dz. cyt., s. 330.

¹⁰⁹ J. Waldorff, masz. szkicu *Bohdan Wodiczko* pt. „Życiorys” [później rozdział książki *Diabły i anioły*], ISPAN AW; por. także: Z. Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 364.

¹¹⁰ Baza internetowa e-teatr.pl, www.e-teatr.pl/en/realizacje/22785,szczegoly.html (dostęp: 15.07.2017).

¹¹¹ Podobnie jak Stefan Kisielewski, który w swojej przedwojennej działalności artystycznej uwzględnia praktykowanie jazzu.

¹¹² W lokalu przy ul. Konopnickiej, który przed wojną był siedzibą klubu, mieści się dzisiaj znany warszawski teatr – o nazwie, która nieco humorystycznie nawiązuje do skrótu przedwojennej organizacji – IMKA.

¹¹³ K. Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010, s. 71.

¹¹⁴ Tamże, s. 72.

Łabuszyńskiego¹¹⁵. Wykształcona w PKM i na UW pianistka i mikrobiolog będzie pierwszą żoną dyrygenta i jego współpracowniczką w życiu koncertowym i działalności pedagogicznej¹¹⁶.

Nim jednak Wodiczko wejdzie w harmonię życia rodzinnego, w maju i w czerwcu zakończy studia wyższe dyplomem w Państwowym Konserwatorium Muzycznym. W *Zaświadczeniu o ukończeniu studiów w zakresie kompozycji i dyrygentury* (PKM, Warszawa, 1 VI 1939, nr 759/39) oraz na *Świadectwie ukończenia studiów w zakresie kompozycji i dyrygentury* (PKM, Warszawa, 24 V 1939, nr 18/38–39)¹¹⁷ czytamy, że muzyk ukończył „całkowity kurs nauk na Wydziale I – Teorii, Kompozycji i Dyrygowania”, a „na egzaminach końcowych osiągnął następujące wyniki: z dyrygowania – 5, oraz z zasad muzyki, solfeży, harmonii, instrumentoznawstwa, form muzycznych, historii muzyki, kontrapunktu, akustyki, instrumentacji symfonicznej, instrumentacji na orkiestrę dętą, fortepianu dodatkowego, śpiewu chórowego – 5”. I dalej: „Na skutek tego (...) Rada Naukowo-Artystyczna PKM w Warszawie przyznaje p. Bohdanowi Wodiczce niniejsze świadectwo z odznaczeniem” (podpisy: rektor Eugeniusz Morawski, wicerektor Józef Turczyński, wykładowcy przedmiot specjalny Walerian Bierdiajew, członkowie Rady Naukowo-Artystycznej: Edward Heintze, Józef Jarzębski, Piotr Rytel, Seweryn Śnieckowski, Wincenty Laski,

¹¹⁵ Kazimierz Wilkomirski w swoim szkicu pisze o Józefie Łabuszyńskim w kontekście orkiestry przedwojennej Filharmonii Warszawskiej jako o „jednym z najmocniejszych filarów” tego zespołu, por. K. Wilkomirski, *Filharmonia Warszawska w latach 1901–1939*, w: 75 lat *Filharmonii w Warszawie. Uroczyste koncerty symfoniczne*, 5–6 XI 1975, Filharmonia Narodowa, Warszawa 1975, s. 61.

¹¹⁶ Po wojnie Irena Wodiczko pracowała m.in. jako: mikrobiolog w Łodzi i w Wytwórni Surowic i Szczepionek w Krakowie, akompaniator w Filharmonii Bałtyckiej, wykładowczyni fortepianu dodatkowego w Instytucie Muzycznym w Sopocie, akompaniator w PWSM w Krakowie, korepetytorka solistów w teatrach operowych, profesor Akademii Muzycznej w Łodzi, redaktor PWM i kierownik działu muzycznego TVP. Pracując na ostatnim ze stanowisk, była członkiem zespołu Teatru TV jako kompozytorka i autorka opracowań muzycznych, m.in. do spektakli: Konrada Swinarskiego (*Mars i Flora* Kurpińskiego, reż. Konrad Swinarski, chor. Witold Gruca, 1967); *Historia od początku* Jerzego Wittlina (także w reż. Swinarskiego, 1962), do przedstawień: Adama Hanuszkiewicza (*Środek nieba* Andrzeja Wydrzyńskiego, 1962; *Niby gaj* Andrzejewskiego, 1961; *Amy Foster* Conrada, 1960; *Apollo z Bellac* Giraudoux, 1958), Erwina Axera (*Męczeństwo Piotra Oheya* Mrożka, 1962, oraz opracowania muzycznego do filmu dokumentalnego *Wacław Taranczewski*, real. Barbara Pietkiewicz, Polska 1974). Jako korepetytorka uczestniczyła w przygotowaniach do wystawienia opery *Carmen* Bizeta w Teatrze Narodowym w Reykjavíku, pod dyr. Bohdana Wodiczki. Por. hasło „Irena Wodiczko” w portalu Film polski: <http://filmpolski.pl/fp/index.php/11117715>, ankiety osobowe B. Wodiczki w UMFA oraz TWW-ONA, jak również: *Romantycy umierali na zawal*. Z Krzysztofem Wodiczką, artystą multimedialnym rozmawiają Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka, „Duży Format” 2008, nr 8 (767), s. 7. Irena Wodiczko zmarła w 1999 r. w Warszawie.

¹¹⁷ Oba dokumenty w ISPAN AW.

Jerzy Lefeld)¹¹⁸. Reprodukowany w książce Magdaleny Dziadek wykaz absolwentów PKM w roku akademickim 1938/1939 (dat. czerwiec 1939) podaje, że w owym roku uczelnię ukończyło 66 osób, w tym najwięcej na Wydziale VIB – dla kształcenia nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach powszechnych, ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich. Grono absolwentów studiów kompozytorskich (wszyscy kończą studia z wyróżnieniem) tworzyły w tymże roku cztery osoby: Ber Bagon, Alina Karafa-Korbutówna, Bohdan Wodiczko (wszyscy z klasy Piotra Rytla) oraz Artur Malawski (z klasy Kazimierza Sikorskiego)¹¹⁹. W rubryce absolwentów dyrygentury (pięć osób) oprócz Wodiczki odnajdujemy nazwiska Bera Bagona, Felicjana Lasoty, Artura Malawskiego i Wacława Fronczyka (ekstern), jednak tylko przy nazwisku Wodiczki widnieje informacja, że ukończył studia z wyróżnieniem¹²⁰.

W czerwcu 1939 r., w Filharmonii Warszawskiej odbyły się uroczyste koncerty dyplomantów Konserwatorium. Była to już piąta odsłona prezentacji najzdolniejszych dyplomantów na filharmonicznej estradzie. Podczas wieczoru symfonicznego zaprezentowali się najlepsi absolwenci z klas kompozycji, dyrygentury, fortepianu i skrzypiec. Swoje kompozycje prezentowali wtedy: Artur Malawski (początkowe ogniwo swojej I Symfonii), Alina Karafa-Korbutówna, Ber Bagon i Bohdan Wodiczko. Tadeusz Wroński (z którym później łączyła Wodiczkę wieloletnia przyjaźń i współpraca koncertowa) wykonał pierwszą część Koncertu skrzypcowego D-dur Brahmsa. Oprócz niego wystąpili wtedy pianiści: Janina Brzostowska-Kutermachowa, Andrzej Wąsowski, Halina Ekierówna¹²¹. Wodiczko dyrygował swoją Uwerturą (na koncercie kameralnym przedstawił swój kwartet smyczkowy, utworem dyplomowym była jednak niewykonana *Msza* na solistów, chór podwójny i orkiestrę¹²²), umiejętności kapelmistrzowskie zaś prezentował w pierwszej części IX Symfonii Beethovena¹²³. Utwór symfoniczny Wodiczki zostaje oceniony przez Konstantego Regameya na łamach „Muzyki Polskiej” jako przejaw znacznego

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ M. Dziadek, dz. cyt., s. 476.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ J. Waldorff, *Popis narybku*, „Kurier Poranny” [rubryka: *Z życia muzycznego Warszawy*] 1939, nr 154, s. 8; K. Regamey, *Z ruchu muzycznego w Polsce*. Warszawa [rubryka], „Muzyka Polska” 1939, nr 6–7, s. 338; M. Dziadek, dz. cyt., s. 517.

¹²² Właściwym utworem dyplomowym była *Msza* na solistów, chór podwójny i orkiestrę, niezaprezentowana publicznie, por. J. Waldorff, *Diabły i anioły*, wyd. 3 zmienione, Kraków 1988, s. 244.

¹²³ J. Waldorff, dz. cyt.; S. Kisielewski, *Bohdan Wodiczko*, „Ty i Ja” 1962 [b.d., nr czas. i nr s.], przedruk w: tegoż, *Z muzycznej międzyepoki*, Warszawa 1966, s. 221; *Zabraknie nut*, dz. cyt., s. 26.