

Jej portret – albo o (polskich) kompozytorkach słów kilka

Zacznijmy od pytania. Według szacunków Marcina T. Łukaszewskiego w Polsce w 2012 roku działało ponad 120 (słownie: sto dwudzieścia!) kompozytorek¹; ile z nich są Państwo w stanie wymienić? Jeśli wciąż niewiele, to właśnie pojawia się okazja do uzupełnienia wiadomości.

W literaturze dostępnej po polsku tematyka kobiet w muzyce pozostaje raczej na marginesie głównego nurtu. W dalszym ciągu książką prawdopodobnie najobszerniej poruszającą ten temat jest wydana przez PWM w 2001 roku (ćwierć wieku temu!) i obecnie trudno dostępna **Muzyka i płeć Danuty Gwizdalanki**, kreśląca w bardzo przystępny sposób szerokie tło społeczne, kulturowe i polityczne sytuacji dyrygentek, śpiewaczek, instrumentalistek, kompozytorek na przestrzeni dziejów. Publikacja ta stanowi znakomity materiał do refleksji i dalszych poszukiwań.

Temat powraca od czasu do czasu zarówno na łamach prasy branżowej, jak i w kręgach naukowych (np. jako tytuł 50. Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich pt. *Muzyka kobiet. Kobiety w muzyce* z września 2021). Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, że problem mniejszej obecności kobiet w programach oper czy filharmonii to kwestia niezwykle złożona, związana z obowiązującym kanonem muzyki klasycznej, a kobiety to nie jedyna grupa, która może i chce domagać się większej widoczności.

Zdecydowanie więcej na temat kobiet w sztuce dzieje się na poletku historyczno-sztucznym; w Polsce ukazał się w końcu (2023) niezmiernie istotny esej Lindy Nochlin z 1971 roku pod przewrotnym tytułem *Dlaczego nie było wielkich artystek*. Z innych publikacji eksplorujących to pole dość wymienić *Histerię sztuki* Soni Kiszy (2024), czy coraz liczniejsze teksty poświęcone artystkom z różnych dziedzin sztuk pięknych, zarówno biografie (jak np. brawurowa książka *Diabli nadali* Angeliki Kuźniak o Zofii Stryjeńskiej), jak i opowieści o całych grupach artystek działających w konkretnym czasie i miejscu, aż po radykalnie kwestionującą obowiązujący kanon *Historię sztuki bez mężczyzn* Katy Hessel.

Jeden z modeli sztucznej inteligencji, po otrzymaniu ode mnie w październiku 2025 polecenia z prośbą o wymienienie 10 kompozytorów muzyki klasycznej (w języku

¹ M. T. Łukaszewski, *Działalność kompozytorska, naukowa i pedagogiczna Alicji Gronau w świetle biografii kompozytorki [w:] „Seminare. Poszukiwania naukowe”, t. 32, 2012, s. 254.*

angielskim, w którym słowo *composer* nie sugeruje płci osoby piszącej muzykę; zachęcam do podobnych eksperymentów we własnym zakresie!), kobiety-kompozytorki ujął dopiero na liście numer 18 i 19. Trudno oczekiwać innego rezultatu, skoro modele te bazują na danych już dostępnych – a kanon muzyki klasycznej był i pozostaje nieubłagane męski.

Z jednej strony od przynajmniej kilkunastu lat repertuar kobiet-kompozytorek zaczyna wymykać się z enklaw festiwali muzyki współczesnej – w samym tylko Wrocławiu w ostatnich latach w repertuarze najważniejszych ośrodków koncertowych miasta znalazły się utwory chociażby Agaty Zubeł i Hanny Kulenty, a z przedstawicieli dawnych epok – Barbary Strozzi czy Maddaleny Casulany. Z drugiej – studenci pierwszego roku instrumentalistyki, z którymi mam przyjemność pracować, poproszeni o wymienienie pięciu kompozytorek, rok w rok z reguły mają problem z wyjściem poza hasła „Grażyna Bacewicz” i „Hildegarda von Bingen”. Jeśli jest w grupie altowiolist(k)a, pojawia się jeszcze Rebecca Clarke, klawesyniści wspominają Élisabeth Jacket de La Guerre, zaś osoby z zacięciem teoretycznym – siostry Boulanger. Pokazuje to, że inicjatywy takie jak Festiwal proponowany przez Fundację l’Amitié nadal mają podwójny potencjał edukacyjny: w zakresie promocji muzyki polskiej i muzyki kobiet-kompozytorek. Paradoksalnie – jak zauważyła jeszcze w 2001 roku Danuta Gwizdalanka, odnosząc się do sytuacji w Polsce – niekoniecznie musi się to spotkać z entuzjazmem samych zainteresowanych:

W dwóch ostatnich pokoleniach ilość kompozytorek bardzo widocznie się zwiększyła, i choć nadal mężczyźni są bardziej widoczni, kobiety uprawiające ten zawód czują się tak normalnie², że zdecydowanie sprzeciwiają się traktowaniu ich jako grupy szczególnej ze względu na płeć i energicznie bronią się przed próbami odsyłania ich do „damskiego getta”³

Muzyki polskich twórczyń, podobnie jak w przypadku utworów naszych kolegów po fachu, nie da się ująć w sztywne ramy jednego stylu, kierunku czy ustalonego katalogu cech – trudno tu mówić o „szkole polskich kompozytorek”. Zauważyć można

² Odnosząc się do tej „normalności”, nie mogę nie wspomnieć o fakcie, że przygotowując się do studiów muzycznych w 2012 roku również nie uważałam kobiety-kompozytorki za kuriozum; za sprawą działalności m.in. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil czy Agaty Zubeł wydawało mi się oczywiste, że nie ma w tym nic dziwnego i że etap udowadniania, że też możemy to robić, jest już dawno za nami. Jakież było moje zdziwienie, gdy jeszcze na studiach usłyszałam od (nieuczącego już) wykładowcy na zajęciach zbiorowych, że jako kobieta-kompozytorka mam męski mózg (!) i, generalnie ujmując, „coś z nami kompozytorkami nie tak” (!!!) – przyp. UK.

³ D. Gwizdalanka, *Muzyka i płeć*, PWM 2001, s. 105.

jedynie przypadający na XX i XXI wiek wyraźny wzrost zainteresowania pań kompozycją, choć niewykluczone, że należałoby to zdanie sformułować inaczej: zauważyć można wyraźną **poprawę posiadanych przez kobiety warunków** do pracy twórczej. Niezależność finansowa i prawna (bez względu na status cywilny), dostęp do edukacji muzycznej, zmiana oczekiwań i ról społecznych dają nam nie tylko – parafrazując Virginie Woolf – *a room of our own*, ale przede wszystkim swobodę twórczą, jakiej nie miały nasze przodkinie.

Z autorek XIX-wiecznych najbardziej znana jest Maria Szymanowska (1789-1831), pianistka i kompozytorka o wyjątkowo barwnym życiorysie, choć na salonach brylował wówczas zapomniany dziś utwór Tekli Bądarzewskiej *Modlitwa dziewicy*; jak pisze Gwizdalanka: „drobiazg na pograniczu kiczu”⁴.

W programie Festiwalu ujęte są także kompozycje Ireny Wieniawski (1879-1932), tworzącej w Wielkiej Brytanii pod pseudonimem Poldowski córki polskiego mistrza skrzypiec Henryka Wieniawskiego.

Tekst ten w tym miejscu mógłby z łatwością zmienić się w wyliczankę lub wielostronicowe opracowanie o charakterze kompendium, i niestety muszę pójść w tę pierwszą stronę.

Oprócz wspomnianej już tytanki kompozycji na instrumenty smyczkowe Grażyny Bacewicz (1909-1969), mamy w XX wieku i później cały korowód barwnych i wyrazistych muzycznie postaci. Znana wszystkim uczniom szkół muzycznych Janina Garścia (1920-2004), autorka ponad 700 utworów dla dzieci i młodzieży. Nestorka szkoły krakowskiej Krystyna Moszumańska-Nazar (1924-2008), pionierka elektroniki Elżbieta Sikora (1943-), obdarzona niezwykle wyobraźnią muzyczną i kolorystyczną Grażyna Pstrokońska-Nawratil (1947-); wreszcie Grażyna Krzanowska (1952-), Marta Ptaszyńska (1943-), Joanna Bruzdowicz (1943-2021), Anna Ignatowicz-Glińska (1968-), Alicja Gronau-Osińska (1957-), Lidia Zielińska (1953-), Hanna Kulenty (1961-), Olga Hans (1971-), śpiewaczka i kompozytorka Agata Zubel (1978-), Zofia Dowgiało-Zych (1979-), Dobromiła Jaskot (1981-), Jagoda Szmytka (1982-), Katarzyna Dziewiątkowska (1984-), Marta Śniady (1986-), Ewa Fabiańska-Jelińska (1989-), Teoniki Rożynek (1991-), Żaneta Rydzewska (1991-), Katarzyna Krzewińska (1991-), Hania Rani (1990-), Aleksandra Chmielewska (1993-), Magdalena Gorwa (1993-), Agata Zemla (1994-) – to tylko niektóre z nich. Gorąco zachęcam do śledzenia ich (naszych?) poczynąń.

⁴ D. Gwizdalanka, *ibidem*, s. 116.

Jedną z cech kanonu jest fakt, że pomimo jego pozornej niezmienności, możemy jako publiczność wpływać na to, jakie (i czyje) utwory go tworzą. Życzę więc i Państwu, i sobie jak największego zróżnicowania w programach oper i filharmonii, a przede wszystkim – przyjemności płynącej z obcowania z muzyką na najwyższym poziomie.

Urszula Koza

Wrocław 2025