

Twórczość chóralna Kazimierza Serockiego

Kazimierz Serocki urodził się w Toruniu 3 marca 1922 roku. Ukończył studia muzyczne w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi w 1946 roku, i to w dwóch specjalnościach: kompozycję w klasie Kazimierza Sikorskiego oraz studia pianistyczne – w klasie Stanisława Szpinalskiego. I w tym miejscu warto przypomnieć, że jednym z pierwszych koncertów, na których Serocki wystąpił jako pianista i kompozytor, był koncert w Bydgoszczy. Dnia 13 marca 1947 roku z towarzyszeniem Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyrekcją Arnolda Rezlera wykonał on swe *Concertino* na fortepian i orkiestrę¹. Jako stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki uzupełniał swe wykształcenie w latach 1947-1948 w Paryżu, także we wspomnianych wyżej dyscyplinach: kompozycję u Nadii Boulanger, a grę na fortepianie u Lazare’a Lévy’ego.

Początki kompozytorskiej drogi Kazimierza Serockiego przypadły na bardzo nieciekawym pod względem politycznym okres. Na początku sierpnia 1949 roku odbył się w Łagowie Lubuskim Ogólnopolski Zjazd Kompozytorów i Krytyków Muzycznych, na którym referat programowy wygłosiła prof. Zofia Lissa, a nowe założenia polityki kulturalnej władz państwowych przedstawił ówczesny minister kultury Włodzimierz Sokorski.

Głównymi zasadami, jakimi winna charakteryzować się sztuka Polski Ludowej, w tym także muzyka, były:

- wyjście sztuki poza twórczość przeznaczoną wyłącznie dla elit intelektualnych,
- dostosowanie poziomu wszelkich działań artystycznych do poziomu zrozumiałego dla niewykształconych mas chłopskich i robotniczych,
- wzmoczenie narodowego charakteru muzyki we wszystkich jej gatunkach,
- powiązanie ideowe tych gatunków i form z życiem Polski Ludowej².

I w takiej rzeczywistości zaczynał swą kompozytorską działalność Kazimierz Serocki. Aby zastosować się do wymogów oficjalnej linii politycznej państwa,

¹ E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. S-Sł, Kraków 2007, s. 228.

² *Protokół i sprawozdanie ze Zjazdu w Łagowie*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 12-31.

a jednocześnie nie zatracić swego indywidualnego oblicza twórczego, Serocki wraz ze swymi kolegami: Tadeuszem Bairdem i Janem Krenzem założył Grupę 49. Nazwą tą młodzi kompozytorzy chcieli upamiętnić datę i okoliczności jej powstania. Natomiast program artystyczny grupy sformułował muzykolog Stefan Jarociński. Czytamy w nim: „Grupę 49 zawiązało trzech młodych kompozytorów z zamiarem udzielania sobie wzajemnego poparcia w realizowaniu zadań, jakie – zdaniem ich – narzuca nowa rzeczywistość społeczna w Polsce. Nie obciążeni ani patosem posłannictwa, ani fałszywie pojętej sztuki narodowej młodzi ci muzycy pragną nade wszystko zerwać z tradycjami rozpasanego nowatorstwa i przywrócić utracony kontakt z tym słuchaczem, który staje się dziś głównym konsumentem kultury. Ich muzyka, antyelitarna z ducha, nie zamierza jednak schlebiać tanim gustom drobnomieszczkańskim i dlatego, w urzeczywistnianiu swych celów, nie chcą ani rezygnować z jakichkolwiek zdobyczy nowoczesnej harmonii”³.

Pierwsza publiczna prezentacja dorobku kompozytorskiego twórców Grupy 49 odbyła się w Filharmonii Warszawskiej (jeszcze nie Narodowej) 13 stycznia 1950 roku. Na program koncertu złożyły się *Cztery tańce ludowe* Kazimierza Serockiego na małą orkiestrę symfoniczną, *Koncert fortepianowy* Tadeusza Bairda i *I Symfonia* Jana Krenza. W roli solisty wystąpił Kazimierz Serocki, a orkiestrą dyrygował Jan Krenz.

Nowe założenia ideologiczne znalazły jaskrawe odbicie przede wszystkim w tak zwanych „pieśniach masowych”. Były to najczęściej utwory okazjonalne, okolicznościowe, propagujące nowy ustrój, współzawodnictwo pracy itp. Z małymi wyjątkami formę tę uprawiali w zasadzie wszyscy działający wówczas kompozytorzy. „Niewątpliwie był to okres niezwykle burzliwy i skomplikowany, wielorako oddziałujący na świadomość twórców. Z jednej strony kompozytorzy odczuwali potrzebę zrzućcia z siebie ciężaru przeżyć okupacyjnych, wyrażenia w swej sztuce tego, co było treścią tych koszmarnych sześciu lat (podobne tendencje możemy zauważyć zresztą we wszystkich sztukach tego czasu: w filmie, literaturze i in.). Z drugiej strony intensywny rozwój życia muzycznego w Polsce po 1945 r. wciągał kompozytorów do współdziałania, rodził potrzebę odnalezienia własnego miejsca w zachodzących procesach odbudowy i przebudowy”⁴.

Pewnym sposobem unikania wpisywania się w oficjalny nurt polityki kulturalnej ówczesnej Polski było nawiązywanie przez twórców do folkloru. Ta tendencja widoczna była zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne. Do polskiego folkloru nawiązywali przede wszystkim twórcy muzyki chóralnej. Dodatkowym impulsem było tu zapotrzebowanie społeczne. Poziom artystyczny licznych chórów amatorskich wymagał repertuaru prostego, „przystępnego dla

³ T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1984.

⁴ Z. Lissa, *Muzyka polska w latach 1945-1956*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, Kraków 1967, s. 14.

przeciętnego śpiewaka-chórzysty i odpowiadającego potrzebom szerokiego kręgu słuchaczy”⁵.

Folklorystyczne zainteresowania Serockiego ujawniły się we wspomnianych już wcześniej *Czterech tańcach ludowych* na orkiestrę. Także w utworach chóralnych kompozytor nawiązał do tej stylistyki. Chóralna twórczość Serockiego jest zróżnicowana pod względem treści, formy i zastosowanego języka kompozytorskiego. W jego tece kompozytorskiej znajdujemy utwory na chóry a cappella, jak i utwory wokalnie-instrumentalne z zastosowaniem chóru, np.: *Symfonia nr 2 „Symfonia pieśni”* na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę (1953) czy muzyka do fragmentów poematu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Niobe* na 2 recytatorów, chór i orkiestrę (1966).

Ilościowo bogatsza jest jego twórczość na chóry a cappella. Serocki pisał utwory na chór tylko w początkowym okresie twórczości i nie wszystkie kompozytor wykazywał w swoim dorobku twórczym. Jednak wymienić tu należy takie utwory, jak:

- *Trzy śpiewki* na chór mieszany (1951),
- *Jarzębinowa pieśń* na chór męski (1953),
- *Sobótkowe śpiewki* na chór mieszany (1954),
- *Suita opolska* na chór mieszany (1954),
- *Kołysanka* na chór mieszany (1956).

Trzy śpiewki na chór mieszany to pierwszy cykl chóralny skomponowany przez Serockiego w 1951 roku. Tryptyk ten dedykowany jest Zbigniewowi Soji – działającemu w latach pięćdziesiątych chórmistrzowi – pierwszemu kierownikowi i dyrygentowi chóru Filharmonii Warszawskiej oraz dyrygentowi Chóru Akademickiego Uniwersytetu Warszawskiego.

Trzy pieśni, które wchodzi w skład kompozycji: *Weselna*, *Miłosna* i *Pasterska* zestawione są na zasadzie kontrastu wyrazowego, kształtowania formalnego i tempa – śpiewka: szybka – wolna – szybka. W utworze kompozytor wykorzystał tylko ludowe teksty, opatrując je stylizowanymi na wzór ludowy własnymi melodiami. Tekst pierwszej pieśni pochodzi z okolic Zambrowa i mówi o sadzeniu i zbieraniu chmielu oraz produkcji płynu, który z niego się uzyskuje. Tytuł pieśni – *Weselna* – wskazuje na to, że nie jest to obyczaj regionalny, a ogólnopolski, bowiem trudno sobie wyobrazić jakikolwiek obrządek weselny w Polsce bez wytworzonego z chmielu produktu. Pieśń ma budowę zwrotkową, w której dominują układy oktawowo, a jej podstawą harmoniczną jest modalna skala dorycka od dźwięku „g”. Pieśń druga – *Miłosna* – ma także budowę zwrotkową. Kompozytor zastosował tu składający się z dwóch planów brzmieniowych model fakturalny. Plan pierwszy to: głos główny – soprany na zmianę z tenorami, które realizują właściwą linię melodyczną, a plan drugi – tło harmoniczo-rytmiczne,

⁵ J. Kołaczkowski, *Muzyka chóralna XX w.*, odc. III, „Życie Muzyczne” 1975, nr 11, Warszawa, s. 9.

które kompozytor umieścił w pozostałych głosach chóru. Śpiewka *Pasterska* jest pięciozwrotkową formą z refrenem, o wesołym, dowcipnym, by nie powiedzieć swawolnym tekście z okolic Łomży. Trzymiarowe metrum, żywe tempo, akordowe opracowanie refrenu oraz duże zróżnicowanie dynamiczne utworu wpływają na motoryczny charakter tej pieśni, co powoduje, że pieśń ta jest wirtuozowskim domknięciem całego cyklu.

Elementem wyróżniającym *Trzy śpiewki* spośród kompozycji rówieśników Serockiego jest ich treść harmoniczna. Serocki zestawia akordy, nie stosując się do zasad harmonii funkcyjnej, używa zwrotów harmoniczných wykraczających poza system dur-moll, buduje akordy z septymą wielką, akordy nonowe czy nonowe bez prymy. W ostatniej pieśni – *Pasterska* – kompozytor stosuje zakazane w harmonii funkcyjnej pochody równoległych kwint w partiach tenorów i basów (refren), a także równoległe pochody w trygłosie budowane na kształt organowych mikstur. Z kolei w drugiej – *Miłosna* – Serocki kształtuje tło dla solowej partii tenorów w postaci równoległych kwart. Na uwagę zasługuje tu również kończąca utwór coda. Czterotaktowy odcinek ma treść harmoniczną, którą można zdefiniować enharmonicznie akordami: c-H7<-c-H7<-c7<.

Również zwrotkową budowę ma napisana dwa lata później *Jarzębinowa pieśń* na czterogłosowy chór męski o głosach: tenor I i II oraz bas I i II. Czterozwrotkowy tekst napisał Tadeusz Urgacz. Utwór nosi podtytuł *Pieśń żołnierska* i nawiązuje do folklorystycznej stylistyki. Banalny tekst mówi o żołnierzach, którzy przed wyruszeniem na front przybywają do dziewczyny po jarzębinowe korale. I tu spotykamy znane z pieśni *Miłosnej* kształtowanie fakturalne. W zwrotce śpiewa tenor I, a pozostałe głosy tworzą tło harmonicznno-rytmiczne. Natomiast refren ma charakter mazurkowy o homofonicznej fakturze.

13 żywiej, gwałtowniej (♩=156)

mf

T. I
Ko - ra - la - mi ja - rzę - bi - ny wiatr je - sien - ny, o - stry, zi - mny
Za - mist wi - chru chło - pcy przy - szli, dwa j żol - nie - rze, dwa j czoł - gi - ści
Lśnią - ce pe - rły ja - rzę - bi - ny wzię - li chło - pcy od dzie - wcy - ny
A - le wo - gniu pod Ber - li - nem wspo - mi - na - li ja - rzę - bi - nę

T. II

B. I
Ko - ra - la - mi ja - rzę - bi - ny wiatr je - sien - ny, o - stry, zi - mny
Za - mist wi - chru chło - pcy przy - szli, dwa j żol - nie - rze, dwa j czoł - gi - ści
Lśnią - ce pe - rły ja - rzę - bi - ny wzię - li chło - pcy od dzie - wcy - ny
A - le wo - gniu pod Ber - li - nem wspo - mi - na - li ja - rzę - bi - nę

B. II

Przykład 1. *Jarzębinowa pieśń* – refren

Rok 1954 przynosi kolejny utwór chóralny nawiązujący do folkloru. Utworem tym były *Sobótkowe śpiewki* na 8-głosowy chór mieszany. W cyklu tym kompozytor wykorzystał ludowe teksty z Mazowsza. Pięć pieśni, które składają się na omawiany cykl, tworzy chronologiczny opis obrzędów nocy świętojańskiej.

Ich chronologia przedstawia się następująco:

1. Zaproszenie do zabawy;
2. Dziewczęta wyplatają wianki i puszczają je na wodę;
3. Chłopcy wylawiają wianki;
4. Wróżby związane z wiankami;
5. Ognisko.

Ludowe teksty Serocki opatrzył własną muzyką. Motywem scalającym cały cykl jest motyw początkowy (przykład 2) – inicjuje on Pieśń I oraz zamyka całą kompozycję w Pieśni V.

Słowa ludowe

Wesoło, rytmicznie (♩ = ca 176)

Soprany

Alty

Tenory

Basy

Oj, so - bó - tka, so - bó - te - cka, so - bó - te - cka,

Przykład 2. *Sobótkowe śpiewki* – początek Pieśni I

Także i tym cyklu na uwagę zasługuje treść harmoniczna poszczególnych utworów. Kompozytor stosuje tu także znany już z *Trzech śpiewek* chwyt fakturalny, którym jest przesuwanie, a nie łączenie akordów, co widać w końcowym fragmencie utworu, gdzie treść harmoniczną określają następujące akordy: A-G-A-h-A-h-C, stosowanie akordów z dźwiękami obcymi: fis7-E9/5-fis7-G. Cały cykl kończy kadencja: A-G-fis7-A.

W tym samym 1954 roku Serocki skomponował kolejny cykl chóralny – *Suitę polską*. Twórca zastosował tu podobne założenia formalne, harmoniczne

i podobną zasadę kształtowania całego cyklu. Także i ten cykl składa się z pięciu części i przeznaczony jest na 8-głosowy chór mieszany a cappella. Materiał do kompozycji, co sugeruje już tytuł utworu, zaczerpnął Serocki ze zbioru pod tytułem *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*⁶. W przeciwieństwie do poprzedniego cyklu, w *Suicie opolskiej* nie ma powiązania fabularnego pomiędzy poszczególnymi pieśniami. Pieśń I ma budowę zwrotkową i utrzymana jest w tonacji d-moll. Dominuje faktura homofoniczna. Podstawą konstrukcyjną Pieśni II jest kształtowanie polifoniczne. Trzytaktowa fraza początkowa ukazywana jest w kolejnych głosach chóru (przykład 3).

Wolno, spokojnie (♩ = ca 66)

W po - lu li - peń - ka

Przykład 3. Polifonizujący początek Pieśni II

Wolne tempo tej pieśni kontrastuje z pierwszą. Pieśń III – *Od Opola dysc* – to powrót do tempa szybkiego, ósemkowych przebiegów rytmicznych realizowanych przez pary głosów chóralnych, co wpływa na motoryczny charakter tej pieśni. Liryczny, powolny tok muzycznej narracji przynosi Pieśń IV – *Jaśku, Jaśku, camu nie orzes?* Utrzymana w trzymiarowym metrum linia meliczna realizowana jest tu przez jeden głos chóralny na tle mormoranda pozostałych głosów. Cykl zamyka Pieśń V – *Uciyklać mi przepiórecka w proso*. Tekst tej pieśni jest znany w różnych regionach Polski, choć często towarzyszy mu różna linia melodyczna. Żywe tempo, oberkowa rytmika, zróżnicowana faktura i bogata warstwa dynamiczna wpływają na motoryczny, popisowy charakter zamykającej suitę tej części utworu. Cała suita zbudowana jest na zasadzie kontrastu agogicznego, dynamicznego i fakturalnego.

W omówionych tu inspirowanych folklorem utworach: *Trzech śpiewkach*, *Sobótkowych śpiewkach* i *Suicie opolskiej* Serocki wykazał wielką inwencję twór-

⁶ *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, Kraków 1954.

czą, opracowując melodie ludowe według swych zasad kompozytorskich, a do ludowych tekstów skomponował własne melodie, nawiązujące do oryginałów. Utwory te – mimo prostoty konstrukcyjnej oraz tradycyjnego potraktowania głosów chóralnych – charakteryzuje interesująca harmonika, wszechstronne opracowanie wokalne i zróżnicowana dynamika.

W 1956 roku powstał ostatni utwór Serockiego na chór a cappella. Była to *Kołysanka*, wyróżniona w 1958 roku na konkursie kompozytorskim, o czym dowiadujemy się z zapisu w partyturze. Tworzywem słownym jest mormorando i głoska „a”. Trzy części utworu, którego podstawą jest sześciotaktowa melodia o rozbudowanej chromatyce, tworzą nastrojową kompozycję, oddającą swym klimatem tytuł utworu. Kołysankowy charakter podkreśla ponadto ostinatowy, monotony akompaniament głosów męskich.

Przykład 4. *Kołysanka* – początek utworu

Kołysanka była ostatnim utworem Kazimierza Serockiego na chór a cappella. Tę dziedzinę twórczości kompozytor zamknął na zawsze. Do chóru powrócił dopiero w roku 1966 w kompozycji – o której wspomniano już wcześniej – *Niobe*, na dwoje recytatorów, chór mieszany i orkiestrę. Kompozycja powstała do fragmentów poematu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pod tym samym tytułem. W utworze tym Serocki zrezygnował z tradycyjnego śpiewu na rzecz recytacji. „Tym razem ambicją kompozytora było wykorzystanie nowej kolorystyki do celów ekspresyjnych i zespolenie jej z recytowanymi słowami w jednolitą wizję dźwiękowo-poetycką o silnym ładunku uczuciowym i sugestywnej, plastycznej obrazowości”⁷. Prawykonanie tego wokально-instrumentalnego dzieła odbyło się w ramach X Międzynarodowego Festiwalu „Warszawska Jesień”, 17 września 1966 roku. Wykonawcami byli: recytatorzy – Zofia Rysiówna i Tadeusz Łomnicki, chór i orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyrykcją Stanisława Wiślockiego.

⁷ T.A. Zieliński, dz. cyt., s. 89.

Ostatnim utworem Kazimierza Serockiego była *Pianofonia* na fortepian z elektroniczną transformacją dźwięku i orkiestrę, napisana w 1978 roku. W kilka miesięcy później, we wrześniu 1979 roku, kompozytor przeszedł ciężki wylew krwi do mózgu i paraliż prawej strony ciała. Zmarł w styczniu 1981 roku.

Po śmierci artysty, jego przyjaciel Tadeusz Baird wyznał: „Jest dla mnie więcej niż pewne, że był – jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów ostatnich dziesięcioleci i że jego muzyka ma w sobie dość odrębności, siły i prawdy, by wierzyć w jej długą trwałość”⁸. Postać Kazimierza Serockiego wspominał także długoletni redaktor naczelny dwutygodnika „Ruch Muzyczny” Zygmunt Mycielski, który pisał: „był jednym z tych, którzy na swoim odcinku próbują wprowadzić trochę porządku do chaosu, który atakuje nasze uniwersum. Znane są jego zabawne ucieczki przed gratulacjami po wykonaniu swoich utworów. Miał do takich gratulacji stosunek sarkastyczny, zabarwiony typowym dla niego humorem. Chował się przed kamerami, nie udzielał wywiadów. [...] Jako kolega natomiast był otwarty, serdeczny, wesoły – aż do rubaszości – i zawsze skłonny pomagać słabszym w toczącej się bezwzględnej walce o egzystencję. Kipiał radością życia niemalże zachłanną i fantazją ocierającą się być może aż o samounicestwienie”⁹. Wspomniana przez Mycielskiego radość życia, humor, a nawet rubaszość znalazły pełne odbicie w jego twórczości chóralnej a cappella, tak w warstwie tekstowej, jak i muzycznej.

Patrząc na zamkniętą już twórczość Serockiego, można wyodrębnić w niej dwie tendencje, związane z różnymi postawami estetycznymi. „Pierwsza postawa określiła wczesną twórczość Serockiego – do *Sinfonietty* włącznie. W okresie tym kompozytor respektował najogólniej tradycyjny układ elementów muzyki i rozwijał indywidualne zdobycze dźwiękowe pierwszej połowy XX wieku. Druga postawa zaważyła na całej jego późniejszej twórczości i wyraziła się w ambicji budowania nowych z gruntu jakości muzycznych i ich nowego ładu”¹⁰. Przedstawione tu utwory chóralne Kazimierza Serockiego należą do pierwszego nurtu jego twórczości. Tradycyjna forma tych utworów i prostota wypowiedzi wzbogacone są nowatorską treścią harmoniczną.

Kilka miesięcy po śmierci Serockiego, w tym samym roku, zmarł także Tadeusz Baird. Ich przedwczesna śmierć zamknęła pewną epokę. Założeniem programowym kompozytorów Grupy 49 było „pisanie muzyki emocjonalnej, nie rezygnującej ze współczesnych środków wyrazu, a jednak przeznaczonej dla szerokiego odbiorcy”¹¹. Tadeusz Marek już w latach pięćdziesiątych na łamach kwartalnika „Muzyka” następującymi słowami zrecenzował dorobek członków

⁸ Kazimierza Serockiego wspominają: Tadeusz Baird, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 17, s. 3.

⁹ Kazimierza Serockiego wspominają: Zygmunt Mycielski, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 17, s. 4.

¹⁰ T.A. Zieliński, dz. cyt., s. 151.

¹¹ T. Marek, *Grupa 49. (Próba charakterystyki)*, „Muzyka” 1953, nr 5-6, s. 45.

Grupy 49: „W ocenie twórczości kompozytorskiej »Grupy 49« nie można zapominać o tym, że są to artyści, których wiek wynosił w chwili założenia grupy: 21 (Baird), 23 (Krenz) i 27 (Serocki) lat. Okres okupacji pozbawił tę wyjątkowo zdolną młodzież możliwości normalnego rozwoju, odcinając ją od sal koncertowych, uniemożliwiając dokonywanie szerszych porównań, zestawień”¹².

W roku 1982, a więc rok po śmierci Serockiego (a także i Bairda), prof. Marek Podhajski upominał się o pamięć o zmarłych twórcach polskiej kultury. Rocznica śmierci obu kompozytów nie znalazła żadnego oddźwięku w prasie, radiu i telewizji. Bardzo łatwo, niestety, zapominamy o tych, którzy odeszli. Prof. Podhajski pisał: „Trzeba natomiast w swej pracy nauczycielskiej na co dzień kierować się zasadą, że nigdy dość troski o to, aby wpajać poznanie i umiłowanie tego, co piękne i cenne w naszej kulturze. Uczyc się szacunku do każdego przejawu naszej tradycji, rozbudzać pasję dogłębnego jej poznania, zrozumienia i przekazywania. To nasz pierwszy, wspólny obowiązek. Szczególnie doniosły w środowisku ludzi kultury, w naszych czasach”¹³.

Bibliografia

- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. S-Sł, PWM, Kraków 2007.
- Kazimierza Serockiego wspominają: Tadeusz Baird, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 17.
- Kazimierza Serockiego wspominają: Zygmunt Mycielski, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 17.
- Kołaczkowski Jerzy, *Muzyka chóralna XX w.*, odc. III, „Życie Muzyczne” 1975, nr 11, PZChiO, Warszawa.
- Lissa Zofia, *Muzyka polska w latach 1945-1956*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, PWM, Kraków 1967.
- Marek Tadeusz, *Grupa 49. (Próba charakterystyki)*, „Muzyka” 1953, nr 5-6.
- Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, Państwowy Instytut Sztuki, PWM, Kraków 1954.
- Podhajski Marek, *Refleksje nad twórczością Tadeusza Bairda i Kazimierza Serockiego*, „Zeszyty Naukowe XXI-XXII”, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1983.
- Protokół i sprawozdanie ze Zjazdu w Łagowie*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14.
- Zieliński Tadeusz A., *O twórczości Kazimierza Serockiego*, PWM, Kraków 1984.

The choral output of Kazimierz Serocki

The figure of Kazimierz Serocki is connected with Pomorze and Kujawy. He was borne in Toruń in 1922. It was there that he gained the basis for of the music education. Despite the fact that he completed his music studies in Łódź: composing in the class of Kazimierz Sikorski and piano in the class of Stanisław Szpinalski, he choose Bydgoszcz

¹² Tamże, s. 56.

¹³ M. Podhajski, *Refleksje nad twórczością Tadeusza Bairda i Kazimierza Serockiego*, „Zeszyty Naukowe XXI-XXII”, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1983, s. 246-247.

as the place for his artistic debut. It was in Bydgoszcz where he performed as composer and pianist, where on 13th March 1947 with the accompaniment of Pomorska Symphony Orchestra with Arnold Rezler as director performed his *Concertino* for piano and orchestra. The beginnings of his composing path fell on very unattractive period in terms of politics. In order to adjust to the requirements of the official political line of the nation and also without losing his individual artistic aspect Serocki searched for the inspiration in the folk music. He also referred to Polish folklore in the choral music.

The choral music was not the main stream in the output of Serocki. His artistic choral output encompasses only 5 pieces. These are both single pieces and cyclical compositions. All these pieces were created in the 50's and all refer to folklore. In his choral compositions, Serocki showed great creative invention creating folk melodies according to his own composing rules, and he composed his own melodies to the folk texts – referring to the folk original pieces. These pieces despite the construction simplicity, traditional approach to the choral voices are characterized by the interesting harmonics, versatile vocal part and diversified dynamics.