

Liliana Bether

Biblioteka Collegium Historicum
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0009-0007-0328-9216

OD STYLU WIKTORIAŃSKIEGO DO ART DECO – OKŁADKA NUTOWA W XIX I NA POČZĄTKU XX WIEKU

Na przestrzeni XIX i XX wieku okładka¹ nutowa, czy też strona tytułowa utworów muzycznych, przeżywa szczególny moment rozwoju. Muzyka i rysunek od tego czasu są ściśle ze sobą powiązane. Frontyspisy lub ozdobne tytuły stały się figuratywnym przedstawieniem tematu muzycznego². Przy ich tworzeniu uwzględniano najnowocześniejsze techniki drukarskie i trendy stylistyczne, które wpisywały je w modne kanony i gusta ówczesnego społeczeństwa. Jednymi z głównych czynników, które wpłynęły na rozwój drukarstwa muzycznego XIX w. były wydarzenia, które nastąpiły niemal jednocześnie – mowa tu o rewolucji przemysłowej, rozwoju muzyki popularnej oraz o wzroście zainteresowania typografią i litografią³. Rewolucja przemysłowa zmechanizowała muzyczną gałąź wydawniczą – obniżyła koszty druku, umożliwiając druk wielkonakładowy, co doprowadziło do nagłego wzrostu ilości tworzonych nut. Umiejętność czytania i pisania przyniosła w tym czasie miliony nowych czytelników i wywołała tzw. rewolucję czytelniczą. Jednocześnie był to okres stale rosnącego dobrobytu klas wyższych i średnich, które mogły od tej pory pozwolić sobie na zakup modnych książek, czasopism czy nut⁴. Szczególną rolę odegrało również wynalezienie w XVIII stuleciu fortepianu i wprowadzenie go do domów mieszczańskich, gdzie stał się głównym elementem salonu i rodzinnej rozrywki. Jak powszechnie wiadomo, wiele utworów XIX-wiecznych pisanych jest właśnie na ten instrument solo lub z towarzyszeniem wokalnym.

¹ Z uwagi na używanie w publikacjach zarówno terminu „okładka”, „strona tytułowa”, „karta tytułowa” czy „frontyspis” na określenie pierwszej strony druku muzycznego, w niniejszym artykule terminy te stosowane będą wymiennie. Problem ten omawiają m.in. J. M. Łubocki, *Funkcja okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2, s. 93–105; M. Rickards, *The Encyclopedia of Ephemera. A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and the historian*, London 2000, s. 291.

² J. Grand-Carteret, *Les titres illustrés et l'image au service de la musique*, Turin 1904, s. 13; A. Banaś, *Lekcja z nut*, Kraków 1971, s. 17, 21.

³ R. Pearsall, *Victorian Sheet Music Cover*, Detroit 1972, s. 9.

⁴ *The Victorian Era. The Industrial Revolution (1750–1850)*, <https://visualartsdepartment.wordpress.com/the-victorian-era/> (dostęp: 3.07.2023).

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie rozwoju szaty graficznej okładek muzycznych na przestrzeni XIX i początku XX w. W jakim stopniu na jej kształt wpłynęły nowe technologie druku, style artystyczne, aktualne tematy i upodobania odbiorców. Prezentowany artykuł ma charakter opracowania częściowego. Z uwagi na ogromną ilość zachowanych źródeł oraz ich rozpiętość czasową, zakres badań ograniczono do wybranych przykładów, pochodzących z wydawnictw amerykańskich, angielskich, francuskich, niemieckich i polskich. Analizy opierają się na zdigitalizowanych, archiwalnych kolekcjach nut z bibliotek i muzeów dostępnych on-line⁵ oraz na zbiorach muzycznych Biblioteki Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wybrane przykłady mają na celu ukazanie powtarzalnych, wspólnych cech stylistycznych obecnych w okładkach oraz stworzeniu ich wstępnej typologii.

Szata graficzna okładek muzycznych była i jest ważnym elementem wizerunkowym druku muzycznego. Jej rozkwit przypada na XIX i początek XX w. Okładka nutowa swój sukces i popularność zawdzięcza przede wszystkim nowym możliwościom technologii druku, w szczególności litografii i chromolitografii, które wykorzystali ówcześni artyści. Tak jak w przypadku grafik reklamujących różne produkty epoki, okładki nutowe stały się reklamą utworu muzycznego. Zawsze dostosowane do gustów i panujących mód, miały przyciągać swoją estetyką potencjalnego klienta. Zagadnienia dotyczące szaty graficznej wydawnictw nutowych poruszane są rzadko. Prawdopodobnie jako pierwszy zajął się nimi ponad sto lat temu wspomniany John Grand-Carteret, francuski dziennikarz, historyk sztuki i mody, uważany za pioniera w dziedzinie ikonologii. W swojej książce *Les titres illustrés et l'image au service de la musique* dostrzegął on brak zainteresowania dla tak ważnego elementu tworzącego dzieło muzyczne:

Ikonografia muzyczna nie istnieje jeszcze w żadnym kraju jako całość, Tam, gdzie się pojawia, ma jedynie drugorzędne znaczenie, uzupełnia pracę bibliografa [...]. Obraz wciąż odgrywa w muzyce drugorzędną rolę. Tak więc większość katalogów dokumentujących bogactwo publicznych lub prywatnych kolekcji milczy na temat graficznych aspektów dzieł, które opisują⁶.

Po ponad stu latach od napisania tych słów stan badań nie zmienił się w tej kwestii. Najbardziej znanym polskim przekrojowym opracowaniem tego zagadnienia jest książka Andrzeja Banacha *Lekcja z nut*⁷. Autor skupia się w niej głównie na ilustracjach stron tytułowych polskich i zagranicznych wydawnictw nutowych z XIX i XX w. Wskazuje na różnorodność stylistyczną, tematyczną oraz na elementy nieodłącznie związane z aktualnymi wydarzeniami epoki. Dopiero w ostatnich latach, m.in. za sprawą zorganizowanej w 2019 r. na Uniwersytecie Wrocławskim konferencji *Obrazki z nut. Druki muzyczne w kulturze XIX i XX wieku*, zainteresowa-

⁵ Wykaz kolekcji on-line znajduje się na końcu artykułu.

⁶ J. Grand-Carteret, *Les titres illustrés...*, s. 4–7, przeł. L. Bether.

⁷ A. Banach, *Lekcja z...*

nie problemem ilustracji okładowych na nowo odżyło⁸. Tematyka publikacji po-konferencyjnej⁹ obejmowała m.in. istotne zagadnienia dotyczące funkcji okładek dokumentów muzycznych i konieczności podjęcia badań kompleksowych¹⁰, wydań dzieł danego kompozytora¹¹ czy repertuaru¹². W tym samym roku ukazała się również praca *Edytorstwo muzyczne w Krakowie w latach 1850–1918*¹³, w której autor analizuje wybrane przykłady polskich druków muzycznych z tego okresu. Nieco większe zainteresowanie zagadnieniem okładek nutowych zaobserwować można wśród badaczy zagranicznych. Publikacje z zakresu tej tematyki pojawiają się już od końca lat 60. XX w. i skupiają głównie na przykładach z obszarów Anglii, Stanów Zjednoczonych, Francji czy Niemiec. Analizy dotyczą m.in. ilustracji i typografii epoki wiktoriańskiej w Anglii¹⁴, amerykańskiej wojny secesyjnej¹⁵, świata Islamu we francuskich *chanson* i muzyce fortepianowej¹⁶, Chin i Japonii w nutach amerykańskich¹⁷ czy też ilustracji towarzyszących gatunkom muzyki popularnej z przełomu XIX i XX w.¹⁸. Należy wspomnieć również o coraz liczniejszych kolekcjach nutowych muzealnych i prywatnych udostępnianych on-line. Opatrzone rzetelnym komentarzem historyczno-analitycznym stanowią cenne źródło badawcze.

Techniki druku okładek

Do czasu wynalezienia litografii ilustracje drukowano techniką *intaglio*. Była to metoda druku wklęsłego, która polegała na ryciu wzoru czy też rysunku w płycie metalowej. Prym w tej technice wiodły XVIII-wieczne drukarnie Paryża, a książki,

⁸ *Obrazki z nut. Druki muzyczne w kulturze XIX i XX wieku*, konferencja zorganizowana przez Pracownię Badań Pejzażu Dźwiękowego, Instytut Kulturoznawstwa, Bibliotekę Kulturoznawstwa i Muzykologii, Wrocław, 22.11.2019 r.

⁹ *Obrazy z nut*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2.

¹⁰ J. M. Łubocki, *Funkcja okładek dokumentów muzycznych...*

¹¹ K. Staśko-Mazur, *Oprawa graficzna piosenek popularnych Władysława Szpilmana jako świadectwo praktyk artystyczno-wydawniczych i przemian w projektowaniu okładek*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2, s. 33–65.

¹² A. Wincencjusz-Patyna, *Kolory tonacji, nie zawsze pięciolinie. Polska szkoła ilustracji a druki muzyczne dla dzieci i młodzieży*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2, s. 15–32.

¹³ M. Lewicki, *Edytorstwo muzyczne w Krakowie w latach 1850–1918*, Kraków 2021.

¹⁴ A. Hyatt King, *Some Victorian illustrated music titles*, London 1952; Spellman D., Spellman S., *Victorian music covers*, London 1969; R. Pearsall, *Victorian Sheet...*; C. Haill, *Victorian illustrated music sheets*, London 1981.

¹⁵ M. M. Zapata-Rodríguez, *Minstrelsy: Iconography of Resistance During the American Civil War*, „Music in Art” 41, 2016, nr 1–2, s. 111–127.

¹⁶ J. Deaville, *Le Chant du Désert: Images of the Arab-Islamic World in late Nineteenth-Century French Chansons and Piano Music*, „Music in Art” 42, 2017, nr 1–2, s. 343–351.

¹⁷ M. Saffle, *Images of China and Japan in Turn-of-the-Last-Century American Sheet Music*, „Music in Art” 42, 2017, nr 1–2, s. 329–340.

¹⁸ M. Wilk, *Memory lane, 1890 to 1925: Ragtime, jazz, foxtrot and other popular music and music covers*, London 1973.

które w nich tworzone, przewyższały wszystkie inne zarówno pod względem typograficznym, jak i piękna ilustracji czy oprawy. Doskonałość francuskich rytowników w ilustracji *intaglio* była szeroko znana na świecie. Technika ta zdominowała do połowy XIX w. zarówno grafikę artystyczną, jak i większość ilustracji i druków popularnych. Koszty takiego rytowania i drukowania były jednak wysokie, co ograniczało ich produkcję i dostępność¹⁹.

Na przestrzeni XIX i początku XX w. okładki nut wykonywano w takich samych technikach drukarskich, jakich używano w ilustracjach do książek, gazet, plakatów czy reklam. Najbardziej powszechną była litografia, wynalazek, jeden z największych w tej dziedzinie od czasów gutenbergowskiej metody druku ruchomymi czcionkami. Ta wynaleziona w 1796 r. przez Aloisa Senefeldera (1771–1834) technika druku płaskiego polegała na odbijaniu tekstu i obrazu z pokrytych farbą drukarską kamiennych – najczęściej wapiennych – płyt²⁰. Technika litografii była przede wszystkim tania, a zastosowanie pras mechanicznych zwiększyło tempo tłoczenia i obniżyło koszty produkcji. Z jednego kamienia litograficznego wykonywano od 2000 do 5000 kopii jednej okładki²¹. Litografia zapewniała też wysoką jakość odwzorowania szczegółu obrazu, krzywizn czy półcieni, bardzo trudnych do uzyskania we wcześniejszych technikach: drzeworytu czy miedziorytu. Stworzona w Niemczech litografia początkowo zafascynowała przede wszystkim drukarzy francuskich. W Paryżu w 1816 r. powstały pierwsze trzy drukarnie litograficzne: Charles’a Philiberta de Lasteyrie’a, Godefroy’a Engelmana i najpopularniejsza, prowadzona przez François’a-Séraphina Delpecha²². Od tego czasu sztuka litograficzna stała się najbardziej popularną techniką ilustracji wydawniczej. Pierwsze drukarnie litograficzne na terenie Polski założyli Jan Siostrzyński w Warszawie w 1818 r. oraz Karol Antoni Simon w Poznaniu w 1819 r.²³, nazywany ojcem poznańskiej litografii²⁴.

Kamień litograficzny pozwalał na drukowanie ilustracji wielkoformatowych, takich jak np. plakaty oraz dawał możliwość drukowania na prawie każdym gatunku papieru. Miało to ogromne znaczenie dla wydawców muzycznych, wydających duże nakłady tzw. efemeryd, czyli druków okolicznościowych, a takimi niewątpliwie były opracowania ówczesnej muzyki popularnej. Strony tytułowe, oprócz ilustracji, zawierały także informacje o utworze muzycznym: tytuł kompozycji, numer

¹⁹ R. Cave, S. Ayad, *Historia książki. Od glinianych tabliczek po e-booki*, Warszawa 2015, s. 152; *Intaglio*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Intaglio_\(printmaking\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Intaglio_(printmaking)) (dostęp: 22.12.2022).

²⁰ A. Senefelder, *A Complete Course of Lithography containing clear and explicit instructions in all the different branches and manners of that art: accompanied by illustrative specimens of drawings. To which is prefixed a history of lithography, from its origin to the present time*, London 1819; H. Wilder, *Grafika. Drzeworyt, Miedzioryt, Litografia. Wskazówki dla Bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922, s. 39–40.

²¹ R. Pearsall, *Victorian Sheet...*, s. 12.

²² *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*, <http://elec.enc.sorbonne.fr> (dostęp: 3.07.2023); J. Grand-Carteret, *Les titres illustrés...*, s. 162.

²³ A. Brosig, *Dzieje sztuki litograficznej w Poznaniu*, Poznań 1937, s. 7; L. Lewenstam, *Litografie warszawskie 1818–1870*, Warszawa 1931, s. 7.

²⁴ *Ibidem*, s. 14.

dzieła, imię i nazwisko kompozytora lub autora aranżacji, dedykacje, adnotacje wykonawcze, adres wydawniczy druku czy datę wydania²⁵. W początkowym okresie na okładkach pojawia się także nazwisko lub inicjał artysty odpowiedzialnego za ilustracje. Częściej jednak można zaobserwować adnotacje dotyczące firmy litograficznej, w której odbito druk.

W swoich początkach litografia była metodą druku jednokolorowego. Dopiero około 1837 r. pojawiła się litografia kolorowa – *chromolitografia*, opatentowana przez francuskiego artystę i drukarza Godefroya Engelmann (1788–1839). Technika ta wyparła kolorowe ilustracje wykonywane dotychczas ręcznie, najczęściej malowane akwarelą lub kredką. Wymagała ona dużo czasu i umiejętności, a co za tym idzie – była bardzo kosztowna. Ilustracje prawdopodobnie tworzone na indywidualne zamówienie klienta. W chromolitografii uzyskanie kolorowego obrazu wymagało od kilku do kilkudziesięciu kolorów farb, które nakładano na oddzielne płyty kamienne i przenoszono na papier. Był to bardziej czasochłonny proces niż druk jednokolorowy, ale osiągnięty efekt był na owe czasy tak spektakularny, że technikę tę zaprezentowano podczas Wielkiej Światowej Wystawy w 1851 r. w Pałacu Kryształowym w Londynie²⁶. Od tej pory technika ta zrewolucjonizowała proces druku.

Zdecydowana większość okładek nut pochodzących z drugiej połowy XIX i początku XX w. była litografowana, ale spotyka się również strony tytułowe wykonane w technice druku wklęsłego w stalorycie. Technika ta została wynaleziona pod koniec lat dwudziestych XIX w. przez Amerykanów Jacoba Perkinsa i Gideona Fairmana i opatentowana przez Charelsa Heatha w 1820 r. Znalazła ona szerokie zastosowanie m.in. w projektowaniu ilustracji książkowych. Około połowy XIX w. technikę stalorytu udoskonalono, a dzięki zastosowaniu materiału o lepszej twardości niż używana wcześniej miedź, uzyskano większą ilość kopii. Z płyty miedzianej można było otrzymać zaledwie kilkaset dobrych odbitek, z płyty stalowej do dwudziestu tysięcy²⁷. Prawdopodobnie z tego względu staloryt był drugą popularną techniką obecną w projektach okładek XIX w.

Zastosowanie koloru w różnego rodzaju materiałach – reklamach, ulotkach, afiszach i okładkach nut, znacznie wpłynęło na ich atrakcyjność. Mniej więcej od połowy XIX w. wywoływało podobny efekt reklamowy, jak okładki płytowe sto lat później. Strony tytułowe zyskiwały na wartości artystycznej i estetycznej. Okładka, która pojawiła się jako gatunek już na początku XIX w., wkrótce stała się nośnikiem szeroko rozumianej sztuki popularnej i razem z rozwijającym się nieco później pla-

²⁵ Dokładną analizę informacji umieszczanych na stronach tytułowych okładek nut przedstawił M. Lewicki, *Edytorstwo muzyczne w Krakowie...*, s. 55–57.

²⁶ *The Victorian Era...*

²⁷ J. Książek, *Staloryt*, [w:] *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. Mały słownik encyklopedyczny*, red. B. Kleszczyński, K. Racinowski, Wrocław 1982, s. 269; J. Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*, Warszawa–Kraków 1985, s. 129; H. Wilder, *Grafika...*, s. 24; S. Jakuciewicz, S. Khadzhyanova, *Artystyczne techniki graficzne*, Łódź 2017, s. 76.

katem, dawała artystom szerokie możliwości tematyczne²⁸. Analiza stron tytułowych pozwala na wyróżnienie pewnych powtarzalnych cech stylistycznych, dzięki którym można wyodrębnić ich następujące typy:

- okładka typograficzna, w której jedynym elementem graficznym są różne kroje czcionek,
- okładka typograficzno-ilustracyjna, gdzie oprócz literactwa stosowano różne elementy dekoracji, jak np. inicjał, ornament czy bordiurę,
- okładka ilustracyjna, w której głównym elementem graficznym jest ilustracja.

Okładka typograficzna

Pierwszym typem okładki, pojawiającym się przez cały XIX w., była okładka typograficzna. Jej głównym elementem graficznym stało się literactwo. Dominował w niej typowy styl wiktoriański – ze skrajnymi różnicami w rozmiarze i zastosowaniu różnych krojów czcionek²⁹, wypełniających nierzadko cały format strony³⁰. Miało to znaczenie praktyczne, umożliwiające wykorzystanie każdego centymetra cennej przestrzeni³¹. Cechą wyróżniającą tego typu okładki jest wyśrodkowanie układu tekstu na stronie. Dzięki wprowadzeniu litografii i stalorytu zniknęły ograniczenia wynikające ze stosowania technik drukowania jedynie ruchomymi czcionkami. Obie techniki umożliwiły projektowanie nowych, często bardzo ozdobnych krojów czcionek oraz pozwoliły na dowolne rozmieszczenie ich na kamieniu litograficznym lub płycie. W drugiej połowie XIX w. postęp technologiczny umożliwił również odlewanie w metalach liter i ornamentów o różnych fantazyjnych krojach i wzorach. Drukarnie typograficzne, dla których konkurencją stały się drukarnie litograficzne, korzystały z licznych katalogów gotowych zestawów odlewanych czcionek i różnego typu ornamentów³². Estetyka i stylistyka okładek typograficznych była w dużej mierze podobna do wzorów wykorzystywanych w ówczesnej reklamie, np. na opakowaniach produktów, reklamach zamieszczanych w prasie codziennej czy też w różnego rodzaju katalogach promocyjnych.

²⁸ M. Rickards, *The Encyclopedia of Ephemera...*, s. 291.

²⁹ N. Gray, *Nineteenth Century Ornamented Types and Title Pages*, London 1938; Nicolette Gray, *Nineteenth Century Ornamented Typefaces*, Berkeley 1976.

³⁰ Zob.: Antoni Teichmann, *Skowronek, śpiew na sopran z towarzyszeniem forte-pianu napisany i ofiarowany J. M. Pannie Anieli Kłodzińskiej*, Warszawa [ok. 1850]; Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano op. 76*, Offenbach [ok. 1835]. W kartach tytułowych tych kompozycji w słowach „Skowronek” i „Concerto” zastosowano krój pisma tokańskiego. Występują tu również kroje pism gotyckich, kursywa angielska oraz charakterystyczne dla XVIII-wiecznych miedziorytów zawijasy kaligraficzne.

³¹ *The Victorian Era...*

³² Ph. B. Meggs, A. W. Purvis, *Meggs History of Graphic Design*, Hoboken 2016, s. 152, 185.

Okładka typograficzno-ilustracyjna

W okładkach typograficzno-ilustracyjnych stosowano różne rodzaje zdobnictwa, które obecne były również w innych drukach tego okresu, jak książki, czasopisma czy reklamy. Jednym z nich było wyróżnienie inicjału. Litera rozpoczynająca tytuł utworu odróżniała się od pozostałego pisma wielkością, kształtem lub ozdobnością. Na wzór inicjałów z epoki średniowiecza, zwłaszcza w epoce wiktoriańskiej starano się wkomponować w nią różne ornamenty: roślinne (np. kwiaty, winorośle, bluszcze, arabeski), geometryczne lub architektoniczne (np. kartusze³³, okna gotyckie³⁴ czy pergole³⁵). W inicjał wpisywano również niewielkie ilustracje, np. scenki rodzajowe³⁶. Te elementy zdobnicze, zwane winietami³⁷, wykonywane w litografii jednobarwnej, a później również wielobarwnej, pojawiają się przez cały XIX w. Innym elementem graficznym były również dekoracyjne obramowania tekstu, zwane bordiurami³⁸. Miały one formę ozdobnego pasa okalającego kartę tytułową stanowiąc jej zamkniętą całość dekoracyjną. Wypełniano go ornamentem roślinnym, geometrycznym lub architektonicznym, niekiedy z motywami figuralnymi. Obramowania mogły być drukowane na oddzielnych płytach, w innym kolorze niż tekst. Powszechną praktyką stało się wykorzystywanie tych samych wzorów bordiur do publikowania utworów seryjnych. Były to tzw. okładki blankietowe, w których dla rozróżnienia poszczególnych utworów stosowano różną kolorystykę³⁹. Wiktoriańskie eklektyczne wzornictwo wykorzystywało bardzo często mieszanie dekoracyjnych stylów wcześniejszych epok⁴⁰, a także wzornictwo orientalne. Ta różno-

³³ Zob.: Michał Modzelewski, *Valse pour violoncelle avec accompagnement de piano* op. 10, Varsovie 1859. Inicjał wpisany w kartusz i wicią roślinną w stylu renesansowym.

³⁴ Zob.: Władysław Krogulski, *Ave Maria: hymn czterogłosowy na same męzkie głosy* op. 12, Warszawa [ok. 1784].

³⁵ Zob.: *Fleurs mélodiques. Recueils de chants choisis parmi les oeuvres des grands maîtres*, Paris 1876. Inicjał kroju pisma gotyckiego wpisany w pergolę.

³⁶ Zob.: Richards Brinley: *En absence. Nocturne pour le pianoforte* op. 67.1, München [ok. 1874].

³⁷ Winieta, fr. *vignette* „ozdoba”. Element dekoracji druku, kompozycja graficzna (ornamentalna lub figuralna), pierwotnie oparta na motywach winorośli umieszczana jako ozdoba książki, a także innych druków np. ulotnych. Umieszczana na karcie tytułowej (frontispis) na początku, rzadziej na końcu rozdziału (finalik) czy strony. W najszerszym znaczeniu winietą nazywa się również bordiurę okalającą stronę tytułową, rozwinięty inicjał czy przerywnik, jak też drobne sceny figuralne lub krajobrazowe. J. Wiercinska, *Winieta*, [w:] *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. Mały słownik encyklopedyczny*, red. B. Kleszczyński, K. Racinowski, Wrocław 1982, s. 304–305; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 440; *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 29, red. J. Wojnowski, Warszawa 2005, s. 345.

³⁸ *Bordiura*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...*, s. 49; *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/bordiura;4007773.html> (dostęp: 17.07.2023).

³⁹ Zob.: Carl Czerny, *Les plaisirs du Salon. Six Quadrilles pour le piano*, Bonn [ok. 1830].

⁴⁰ Zob.: *Piosennik Ludwika Nowickiego*, Warszawa [ok. 1870]. Obramowanie strony tytułowej w stylu *rocaille*.

rodność łączenia elementów potwierdza powszechną opinię, że projektowanie graficzne osiągnęło swój szczyt właśnie w okresie wiktoriańskim⁴¹.

Okładka ilustracyjna

Najważniejsze miejsce zajęła w XIX w. ilustracja. Początkowo litografowany rysunek był niewielki i umieszczano go w górnej części karty tytułowej⁴². Stopniowo jednak, wypierając efektowne winiety i bordiury, ilustracja stała się głównym elementem graficznym strony. Różnorodna typografia zastąpiona została liternictwem dostosowanym do aktualnego stylu artystycznego bądź tematyki utworu. Mimo, iż przez cały wiek pojawiać się będą wszystkie ze wspomnianych wcześniej typów okładek, koniec starej i początek nowej epoki należy niewątpliwie do kolorowej, całostronicowej ilustracji. Jednym z tematów ilustracji stron tytułowych stały się wydarzenia historyczne. Burzliwa epoka wojen, dziewiętnastowieczny historyzm i narodowy charakter sztuki⁴³ to elementy, które można odnaleźć w projektach szat graficznych okładek wielu kolekcji nutowych. Jedną z nich jest kolekcja *Anne S.K. Brown Military Collection*⁴⁴ zawierająca ponad tysiąc przykładów nut z około dwustu wydawnictw europejskich i Stanów Zjednoczonych Ameryki. Grafiki okładek przedstawiają sceny batalistyczne i kampanie wojskowe, a także portrety przywódców i żołnierzy w uzbrojeniu. Zbiór ten jest nie tylko dowodem na wielką popularność tej tematyki w XIX w., ale również interesującym źródłem informacji dotyczącym historii wojskowości. Pierwsze polskie litografie o tematyce patriotycznej wykonano w zakładzie litograficznym Karola Antoniego Simona w Poznaniu w 1831 r.⁴⁵. Okładki przedstawiają sceny batalistyczne związane z powstaniem listopadowym czy motyw żołnierza opłakującego zabitych towarzyszy. Wszystkie wykonane zostały w technice litografii według rysunków Teofila Mielcarzewicza, a następnie ręcznie pokolorowane akwarelą⁴⁶. Inspiracją ilustracji okładkowych stała się również kultura ludowa oraz wzrost zainteresowania stylizowaną muzyką ludową. Wśród kolekcji zawierających tę tematykę wymienić można projekty okładek nut Winsława Homera, amerykańskiego malarza, grafika i ilustratora, jednego z najwybitniejszych artystów

⁴¹ C. Belanger Grafton, *Victorian Imagery and Design: The Essential Reference*, New York 2015, s. 7.

⁴² Zob.: Charles Schnabel, *Fantasie brillante pour le Pianoforte op. 19, Sur des Airs polonais nationaux composée et dédiée a Madame Antoinette de Kalkstein*, Breslau 1841. Ilustracja wykonana w technice stalorytu; A. Backus, *Tippecanoe Waltz*, Troy 1840. Ilustracja wykonana w technice litografii.

⁴³ Problem tematu historycznego oraz pojęcia historyzmu podejmuje M. Warkoczewska, *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce. Dzieje i funkcje*, Warszawa–Poznań 1984, s. 73–118.

⁴⁴ Zob.: *Anne S.K. Brown Military Collection*, <https://repository.library.brown.edu/> (dostęp: 23.07.2023).

⁴⁵ M. Warkoczewska, *Malarstwo i grafika...*, s. 73–118.

⁴⁶ Zob.: Jan Ch. Kiszwalter, *Batalia pod Ostrołęką, dnia 26go maja 1831 r.: zkomponowana i ułożona na Fortepian*, Poznań 1831; Ludwik Gliński, *Marsz Generała Umińskiego*, Poznań 1831; J. Guckel, *Attak [!] pod Dębem Wielkim dnia 31go marca 1831 roku: marsz na pianoforte skomponowany i ofiarowany Trzeciemu Pułkowi Ułanów Polskich*, Poznań 1831; Théophile Klonowski, *L' abandonné: polonaise mélancolique pour le piano forté*, Poznań 1831, [w:] M. Warkoczewska, *Malarstwo i grafika...*, s. 102–103.

działających w drugiej połowie XIX w. w Stanach Zjednoczonych⁴⁷. Ilustracje nawiązują do regionalnych strojów ludowych oraz czynności związanych z życiem na wsi np. z czerpaniem wody ze studni⁴⁸ czy grą na ludowych instrumentach muzycznych. Scenki te często umieszczane są na tle wiejskiego krajobrazu. Innymi motywami są zabawy wiejskie z tańczącymi parami i grupami⁴⁹. Druga połowa XIX i początek XX w. to także fascynacja kulturą orientu. Już od czasów napoleońskich niesłabnącym zainteresowaniem cieszył się starożytny Egipt z jego architekturą, literaturą i sztuką⁵⁰. Przykładem tej tematyki jest *Collection of Middle East-inspired Sheet Music*⁵¹. Należy ona do jednej z największych kolekcji nutowych nawiązujących do kultury Bliskiego Wschodu. Zawiera ponad sześćset przykładów nut z lat 1839–1978, pochodzących głównie z wydawnictw amerykańskich i brytyjskich, a większość zbioru stanowią kolorowe litografie okładek nut. W ilustracjach możemy odnaleźć charakterystyczne dla tych rejonów pustynne krajobrazy, egzotyczną roślinność (palmy), fragmenty architektury (piramidy, kolumny, sfinksa, pałace, meczety), instrumenty muzyczne (harfy, sistra), postaci kobiet i mężczyzn w strojach orientalnych oraz zwierzęta (wielbłądy), czyli wszystko to, co kojarzy się ze starożytnym Egiptem⁵² i Bliskim Wschodem. Druga połowa XIX w. to również powszechna moda na wszystko co japońskie. „Duch foremny japonizmu owładną nasze malarstwo, rzeźbiarstwo, garncarstwo, nasze brzozy, meble – wszystko [...] wpływ japonizmu bije w oczy”⁵³. Przyszłe pokolenia epokę tę nazwą czasami *japonizmu* w Europie pisano w ówczesnych czasopiśmie⁵⁴. Do europejskich metropolii przywożone są japońskie artefakty, a na rynku wydawniczym pojawiają się książki o japońskiej sztuce i ornamentach⁵⁵, m.in.

⁴⁷ Zob.: *The Cleveland Museum of Art*, <https://www.clevelandart.org/> (dostęp: 30.07.2023).

⁴⁸ Zob.: Winslow Homer, *Minnie Clyde*, Boston 1857.

⁴⁹ Zob.: *Pieśni ludowe do śpiewu z towarzyszeniem fortepianu zebrał i ułożył Oskar Kolberg*, Warszawa [ok. 1840]; Henryk Chojnacki, *Mazur ludowy*, Warszawa [ok. 1845]; Oskar Kolberg, *Król pasterzy: obrazek z życia ludu wiejskiego w Kujawach*, Warszawa [ok. 1860]; Ignacy Antoni Kossobudzki, *Grajek wiejski*, Warszawa 1897; Kazimierz Łada, *Zabawa wiejska na Kujawach*, Warszawa [ok. 1860].

⁵⁰ R. H. Fritze, *Egyptomania: a history of fascination, obsession and fantasy*, London 2016.

⁵¹ *Johns Hopkins Digital Collections – Collection of Middle East-inspired Sheet Music*, <https://www.jstor.org/site/johnshopkins/middleeastssheetmusic/?searchkey=1690724455749&so=old> (dostęp: 30.07.2023).

⁵² Zob.: Léon Chenal, *Arabesque: polka-mazurka pour piano* op. 6, Paris 1899; Firmin Bernicat, *Ali-pot-d'rhum, opérette en 1 acte, paroles de Cehem Ghédé*, Paris 1899; Bardin-Royer, *Eugénie, L'Égyptienne: valse élégante pour piano* op. 15, Paris 1871; Victor Chéri, *Paris-revue, L'Égyptienne réaliste*, Paris 1870; Angelo Dal Vesco, *Fête égyptienne: divertissement de concert pour piano* op. 35, Lyon 1891; Antonio Bernardi, *Soirées orientales. 5, Chants et danses des Devadhâzis* op. 25, Paris 1883; W. F. Taylor, *The Nile Expedition*, London [koniec XIX w.].

⁵³ J. Wdowiszewski, *Sztuka w plakatach: cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu*, Kraków 1898, s. 20.

⁵⁴ *Wrażenia z Wiedeńskiej Wystawy jubileuszowej Sztuk pięknych*, „Czas” 41, 1888, nr 128, s. 1; *Wystawa powszechna w Paryżu 1878 r.*, „Tygodnik Powszechny” 2, 1878, nr 27, s. 426; *Z obcego świata*, „Tygodnik Ilustrowany” Seria 4, t. 3, 1884, nr 54, s. 21.

⁵⁵ P. B. Meggs, A. W. Purvis, *Meggs History...*, s. 212.

cenione 2-tomowe dzieło *L'art japonias*⁵⁶ Louisa Gnose. Kultura japońska wywarła głęboki wpływ na malarstwo, architekturę, design, teatr czy literaturę europejską i amerykańską⁵⁷. W grafikach okładek nut widzimy przede wszystkim stylizowane wizerunki kobiet w kimonach i mężczyzn w kimonach lub zbrojach, tradycyjne instrumenty muzyczne oraz inne artefakty kojarzone z kulturą Japonii, takie jak np. wachlarz czy parasolka. Zauważa się również częste nawiązywanie do krajobrazu i roślinności np. kawałków bambusa, jak i stylizacji typograficznej japońskich znaków pisanych⁵⁸. Kompozycja graficzna okładek, jej kolorystyka i styl naśladują drzeworyty japońskie *ukiyo-e*⁵⁹, które od połowy XIX w. zajmują wyjątkową pozycję w sztuce Zachodu i należą do najlepiej znanych w Europie nurtów malarstwa i grafiki japońskiej⁶⁰. Drzeworyty *ukiyo-e* inspirowały m.in. twórców takich kierunków sztuki, jak impresjonizm, postimpresjonizm czy *Art Nouveau*. W konstrukcji ilustracji okładek podstawowym elementem kompozycji stała się kreska o wyrazistych konturach, stosowanie niemal całkowitej płaskości kształtów postaci, przedmiotów i krajobrazu, bez użycia światłocienia oraz wypełnianie ich jednolitym kolorem. Zarówno w japońskich drzeworytach, jak i w pracach artystów Zachodnich preferowane były pastelowe odcienie barw niebieskiego, zielonego, szarego, różowego, fiołkowego czy beżowego.

Projektanci okładek nutowych uwzględniali również XIX i XX-wieczne nowinki techniki. Szczególnie popularne były przedstawienia nowoczesnych środków transportu: powozów, pociągów, sterowców, balonów, samochodów czy samolotów⁶¹. Pod koniec lat 80. i 90. wielką popularnością cieszył się także rower. „Rowerowe szaleństwo” miało ogromny wpływ na ówczesne społeczeństwo rewolucjonizując podróże, wypoczynek, politykę, modę oraz wspierając emancypację kobiet. Rower stał się symbolem kobiecej wolności, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych⁶². Nie dziwi więc fakt, że na większości okładek z tego okresu dominują

⁵⁶ L. Gnose, *L'art japonias*, Paris 1883.

⁵⁷ W. A. Sheppard, *Extreme Exoticism: Japan in the American Musical Imagination*, Oxford 2019, s. 1.

⁵⁸ *Illustrated Sheet Music, Japan*, <https://www.imagesmusicales.be/> (dostęp: 30.07.2023).

⁵⁹ Termin *ukiyo-e* odnosi się do stylu malarstwa rodzajowego i druku drzeworytniczego, który powstał w Japonii w XVII w. i trwał aż do końca XIX w. Te „obrazy przepływającego świata” zostały stworzone przez artystów i rzemieślników o plebejskim lub niskim pochodzeniu samurajskim. Grafiki przedstawiają sceny z życia codziennego i rozrywki klas miejskich, a ich popularność leżała właśnie wśród samych mieszczan. *Ukiyo-e* reprezentują ostatni okres rozwoju tradycyjnej sztuki obrazkowej przed wejściem Japonii w erę nowoczesności, [w:] T. Kobayashi, *Ukiyo-e: an introduction to Japanese woodblock prints*, Tokyo 1997, s. 1, 65.

⁶⁰ A. Pawłowska, J. Niewiarowska-Kulesza, *Japonizm w sztuce modernizmu: obrazy przepływającego świata*, Łódź 2016, s. 7; K. Maleszko, *Krajobrazy Japonii: drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 19.

⁶¹ Zob.: *Bella C. Landauer Collection of Aeronautical Sheet Music*, <https://library.si.edu/digital-library/collection/aeronautical-sheet-music> (dostęp 30.07.2023).

⁶² *Daisy Bell, a countess, a computer, and a curious life of a song*, https://en.wikipedia.org/wiki/Daisy_Bell (dostęp: 3.07.2023); K. Jungnickel, *Bikes and Bloomers. Victorian Women Inventors and Their Extraordinary Cycle Wear*, London 2018, s. 3–7.

kobiety na rowerach. Ilustracje wykonane są zarówno w technice litografii monochromatycznej, jak i kolorowej⁶³.

Okladki nutowe końca XIX w. nawiązują do europejskiego stylu zwanego *Art Nouveau*⁶⁴. Modernistyczny ruch *Arts and Crafts*, dążący do przeciwstawienia się powszechnej industrializacji produktów, podniesienia rangi sztuki użytkowej i uwolnienia jej od wpływu wszechobecnego historyzmu⁶⁵, zainspirował również twórców okładek druków muzycznych. Propagatorzy nowego ruchu byli wręcz zniesmaczeni „taniami i paskudnymi”, produkowanymi masowo towarami z epoki wiktoriańskiej i postulowali potrzebę tworzenia nowego wzornictwa oraz powrotu do rękodziela. Bezpośrednim następstwem ruchu *Arts and Crafts* było powstanie *Art Nouveau*, stylu, który trwał przez mniej więcej dwie dekady (ok. 1890–1910)⁶⁶. Nowy styl był próbą zjednoczenia i zrównania sztuk wszystkich mediów. Jego głównym przesłaniem stało się dążenie do *Gesamtkunstwerk*, czyli całościowego dzieła sztuki, harmonijnej integracji sztuk uformowanych w jedno arcydzieło⁶⁷. Zaproponowane przez artystów nowe zdobnictwo było niezwykle bogate i różnicowane. Głównymi elementami nowego stylu stały się motywy roślinno-ornamentalne o płynnych, giętkich liniach, naśladujące wzory kwiatów lub winorośle⁶⁸. Symetryczne, jak i asymetryczne układy kompozycji często zestawiane były ze stylizowanymi postaciami smukłych kobiet o długich włosach⁶⁹. W większości przykładów dominują stonowane, naturalne kolory. Typografia w tych realizacjach stała się dostosowanym do stylu dodatkiem. *Art Nouveau* trwał stosunkowo krótko, ale duża liczba zachowanych przykładów okładek nutowych wskazuje, że był on popularny. Sięgali po niego znani i cenieni twórcy, tacy jak np. nazywany mistrzem plakatu Eugène Grasset, który wywarł znaczący wpływ na język artystyczny wielu grafików secesyjnych – zarówno

⁶³ Zob.: M. Florence, *Bloomer march*, New York 1895; Frédéric Barbier, *Clara, où donc qu' tu vas?: chansonnette*, Paris 1878; Arthur Grenville's *new velocipede galop*, London 1869; Giuseppe Operti, *Velocipede galop*, op. 134, New York 1869.

⁶⁴ W Polsce zwany – secesją, w Niemczech – *Jugendstil*, we Włoszech *modern style*.

⁶⁵ N. Fiodorowicz Lorentz, *Ornament. Wielka kolekcja*, Warszawa 2011, s. 79.

⁶⁶ P. B. Meggs, A. W. Purvis, *Meggs History...*, s. 188, 212.

⁶⁷ E. Grzymkowski, *Art 101: From Vincent van Gogh to Andy Warhol, Key People, Ideas, and Moments in the History of Art*, Avon 2014, s. 7.

⁶⁸ Zob.: Gabriel Fauré, *Collection: La Chanson d'Eve*, Paris 1908; Gabriel Fauré, *Crépuscule*, Paris 1906; Gabriel Fauré, *Chanson op. 95*, Paris 1907; Gabriel Fauré, *Poème d'un jour*, Paris 1905; Jules Massenet, *Ton Souvenir*, Paris 1909; Jules Massenet, *Rêverie sentimentale*, Paris 1910; Jules Massenet, *Dieu créa le désert*, Paris 1910; Jules Massenet, *La Mort de la cigale*, Paris 1911; Jules Massenet, *Rien ne passe*, Paris 1911; Jan Karol Gall, *4 pieśni ludowe włoskie: na średni głos z towarzyszeniem fortepianu*, Lwów [ok. 1900]; Apolonia Krokiewiczowa, *Toccata na fortepian op. 33*, Wieliczka [ok. 1900]; Stanisław Niewiadomski, *Pieśni i piosnki*, Lwów [ok. 1900]; Władysław Żeleński, *Z kantaty jubileuszowej*, Kraków [ok. 1900]; Max Reger, *Sechs Intermezzi op. 45*, Leipzig 1900; Alfred Margis, *Petite-Source. Valse pour piano*, Paris 1900.

⁶⁹ N. F. Lorentz, *Ornament...*, s. 79; Zob.: Auvray, Georges, *Art nouveau: polka pour piano*, Paris 1902; Stanisław Moniuszko, *Flis: opera. No. 3, Pieśń Flisa (Płyną tratwy po Wiśle)*, Warszawa [ok. 1900]; Edmond Filippucci, *Roman d'Amour*, Paris 1900; *Illustrated Sheet Music, Art Nouveau*, <https://www.images-musicales.be/> (dostęp: 30.07.2023).

no francuskich, jak i zagranicznych⁷⁰. Zaproponowane przez artystę ilustracje do partytury opery Jules'a Masseneta *Esclarmonde*⁷¹ obejmowały aż jedenaście kart. Odnajdujemy w nich wpływy drzeworytu japońskiego *ukiyo-e*, charakterystyczne płaskie kształty postaci, elementy architektoniki i wzory chmur bez światłocienia z wyraźnym konturem kreski. Prawdopodobnie artysta zainspirował się tu kolorystyką znanego w XIX w. drzeworytu *Wielka fala w Kanagawie* Katsushika Hokusai z jego pastelowymi, niebieskimi i beżowymi barwami. Widoczne są tu również stylizowane ornamenty roślinne i geometryczne np. bizantyjskie, obecne w stroju głównej bohaterki opery oraz celtyckie plecionki czy też obramowania nawiązujące do zdobień manuskryptów średniowiecznych.

W okresie tzw. dwudziestolecia międzywojennego rozwija się kolejny styl, który można zaobserwować w projektach okładek nutowych – *Art Déco*. Jego rozkwit przypada na lata 30. i 40. XX w. Termin *Art Déco* po raz pierwszy pojawił się w artykule architekta Le Corbusiera, który w wydawanym przez siebie piśmie „L'Esprit nouveau”, recenzując paryską wystawę sztuki dekoracyjnej, zamieścił w nagłówku tytuł: *1925 Expo: Arts Déco*. Jako nazwa stylu określenie *Art Déco* pojawiło się po raz pierwszy w 1968 r. w książce Bevisa Hilliera *Art Deco of the 20s and 30s*⁷². Charakterystycznymi jego cechami stała się symetria figur geometrycznych, zaczerpniętych z motywów wernakularnych (etnicznych, tworzonych przez anonimowych twórców), zestawianych na zasadzie powtarzania motywu⁷³. Zgeometryzowane, uproszczone formy dotyczyły również postaci ludzkich⁷⁴, ubiorów, przedmiotów użytkowych, maszyn np. samochodów, pociągów, architektury czy zastosowanej typografii. Secesyjna wielobarwność odcieni zastąpiona została kontrastowym zestawianiem kolorów monochromatycznych. W ilustracjach okładek zaczynają dominować intensywne barwy, czerwienie, czernie, szarości, błękity, fiolety i zielenie⁷⁵.

Artyści, którzy tworzyli projekty okładek oraz wykwalifikowani rzemieślnicy, którzy przenosili je na kamienie litograficzne, pozostają w większości anonimowi. Na stronach tytułowych okładek figurowała zazwyczaj nazwa firmy litograficznej, a nie nazwiska poszczególnych artystów odpowiedzialnych za grafikę. Dopiero od lat 20. i 30. XIX w. sytuacja ta zaczyna się zmieniać, pojawia się coraz więcej na-

⁷⁰ Z. Mikołajek-Kiełb, *Triumf kobiecości i sekretna mowa kwiatów – Eugène Grasset jako prekursor secesji*, <https://mnwr.pl/triumf-kobiecosci-i-sekretna-mowa-kwiatow-eugene-grasset-jako-prekursor-secesji/> (dostęp: 5.07.2023).

⁷¹ Jules Massenet, *Esclarmonde: opéra romanesque*, Paris 1900. Zob.: *University of South Carolina Libraries*, <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/massenet/id/682/rec/2> (dostęp: 5.07.2023).

⁷² B. Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, London 1968; I. Kozina, *Art déco: historia, sztuka, ludzie*, Warszawa 2022, s. 9.

⁷³ I. Kozina, *Art déco...*, s. 26.

⁷⁴ Zob.: *Die Nacht der Nächte, musik von Rudolph Nelson*, Berlin 1925.

⁷⁵ Zob.: *Illustrated Sheet Music, Art Deco*, <https://www.imagesmusicales.be/> (dostęp: 30.07.2023); Milton Ager, *Jewels of Pandora*, New York [ok. 1920]; Billy Rose, Con Conrad, Youve Got To See Mamma Evry Night (or you cant see Mamma at all), New York 1923.

zwiąsk, nierzadko wybitnych grafików. Do tej pory przeprowadzono niewiele badań na temat artystów grafików zaangażowanych w projektowanie szat graficznych okładek nut⁷⁶.

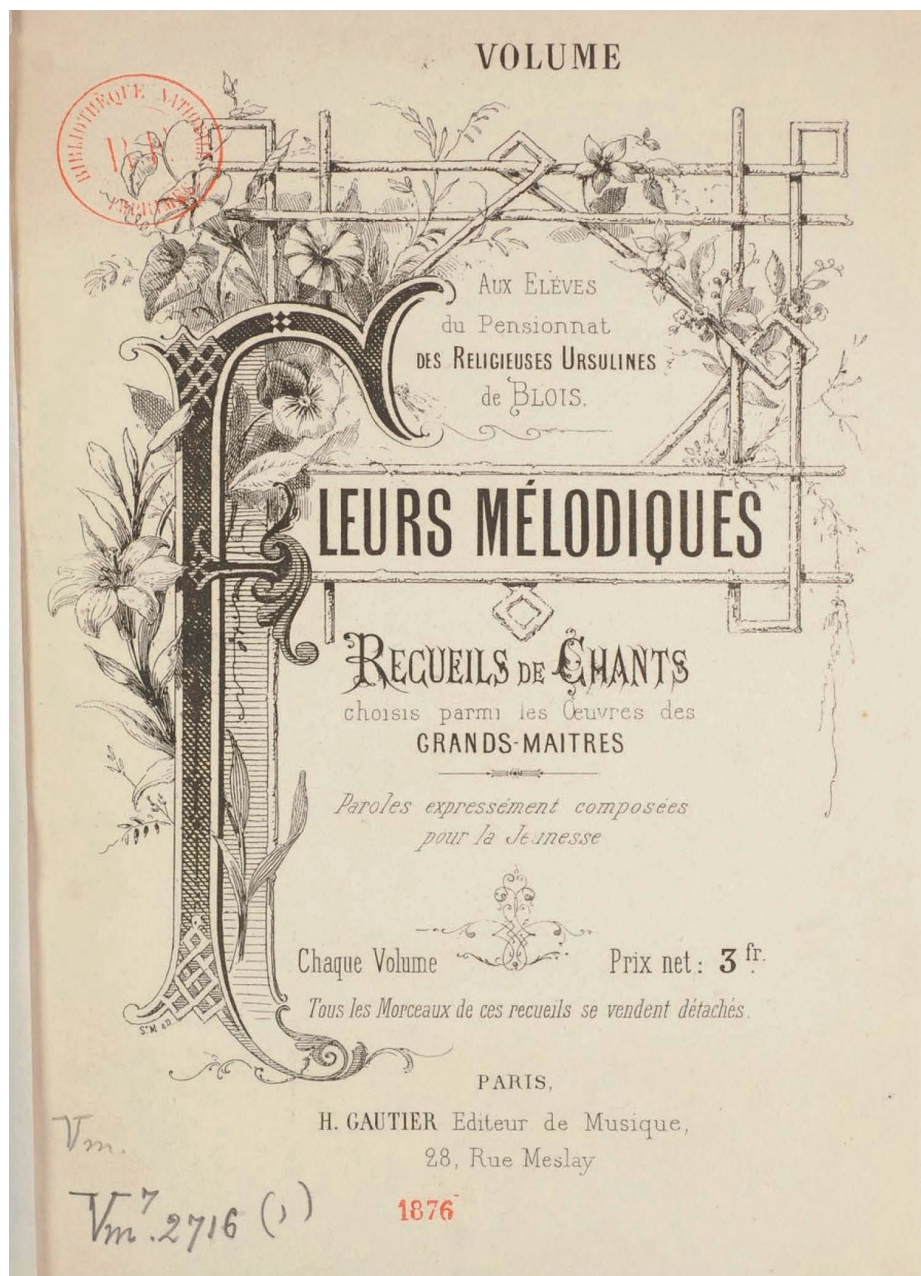
Wnioski

Rozwój szaty graficznej okładek nut, które pojawiały się na przestrzeni XIX i w początkach XX w. w Europie i Stanach Zjednoczonych Ameryki, uzależniony był od nowych technologii druku, zwłaszcza litografii i chromolitografii. Na jej kształt miała również wpływ XIX-wieczna typografia, która w tym okresie osiągnęła wysoki poziom artystyczny oraz nowe style w sztuce, m.in. takie jak *Art Nouveau* czy *Art Deco*. Bardzo ważnym czynnikiem stały się również aktualne tematy np. te związane z nowymi wynalazkami i przenikaniem się kultur. Przykładem może być tu wspomniany wpływ kultury japońskiej na kształtowanie się stylu *Art Nouveau*. Grafiki okładek druków muzycznych wykazują mniej więcej równomierną tendencję rozwoju w odniesieniu do czasu i rejonu. Podobne upodobania stylistyczne odnajdujemy zarówno przy tworzeniu okładek na terenie Europy, jak i Stanów Zjednoczonych, co jest dowodem wzajemnego przyswajania pewnych ogólnych nurtów. Mimo iż zdecydowanie większa część projektów szat graficznych okładek nut wpisuje się w ówczesne nowe mody i style artystyczne, nadal tworzone są okładki wykorzystujące wcześniejsze wzory typograficzne i typograficzno-ilustracyjne. Analizowane przykłady potwierdzają jednak, że od około połowy XIX stulecia dominują okładki ilustracyjne, monochromatyczne, a później kolorowe, które podnoszą ich wartość wizerunkową. Okładka, która w XIX w. stała się odrębnym gatunkiem, dała artystom pole do realizacji nowych pomysłów tematycznych. Ich twórcy w większości pozostają nadal anonimowi. Mamy jednak dowody na to, że wśród nich byli tacy znani i cenieni artyści jak wspomniani Winslow Homer czy Eugène Grasset. Kto jednak wykonywał grafiki do polskich okładek? Czy pracę tę powierzano rodzimym twórcom, jak Teofil Mielcarzewicz i Karol Antoni Simon, czy też zlecano ją drukarniom i sztycharniom zagranicznym? Te i inne pytania czekają na dalsze badania. Podjęty w artykule temat szaty graficznej okładek nut XIX i początku XX w. nie wyczerpuje zagadnienia. Wymaga on kolejnych szczegółowych badań, a zaproponowana typologia może być dalej rozwijana i poszerzana.

⁷⁶ R. Pearsall, *Victorian Sheet...*, s. 7; *Obrazki z nut: druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia*, opracowanie redakcyjne J. Czarnik, A. Ćwik, Wrocław 2018.



1. Okładka typograficzna. H. Wieniawski, *Concerto*, ok. 1880, Bibliothèque Nationale de France, <https://www.bnf.fr/fr/departement-de-la-musique>.



2. Okładka typograficzno-ilustracyjna. *Fleurs Mélodies*..., ok. 1876, Bibliothèque Nationale de France, <https://www.bnf.fr/fr/departement-de-la-musique>.



3. Okładka ilustracyjna – litografia kolorowa. Daniel Imhof, *La Belle Vue*, 1852–1860, (litogr. S. Rosenthal), British Museum Collection, <https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=sheet&keyword=music>.



4. Okładka w stylu Art Nouveau. T. M. Tobani, *Salome Dance*, 1908, Sheridan Libraries, Johns Hopkins University, <https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/>.

BIBLIOGRAFIA

- Banach A., *Lekcja z nut*, Kraków 1971.
- Bordiura*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/bordiura;4007773.html>.
- Brosig A., *Dzieje sztuki litograficznej w Poznaniu*, Poznań 1937.
- Cave R., Ayad S., *Historia książki. Od glinianych tabliczek po e-booki*, Warszawa 2015.
- Daisy Bell, a countess, a computer, and a curious life of a song, https://en.wikipedia.org/wiki/Daisy_Bell.
- Deaville J., *Le Chant du Désert: Images of the Arab-Islamic World in late Nineteenth-Century French Chansons and Piano Music*, „Music in Art” 42, 2017, nr 1–2.
- Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*, <http://elec.enc.sorbonne.fr>
- Fritze R. H., *Egyptomania: a history of fascination, obsession and fantasy*, London 2016.
- Gnose L., *L'art japonais*, Paris 1883.
- Grand-Carteret J., *Les titres illustrés et l'image au service de la musique*, Turin 1904.
- Gray N., *Nineteenth Century Ornamented Types and Title Pages*, London 1938.
- Gray N., *Nineteenth Century Ornamented Typefaces*, Berkeley 1976.
- Grzymkowski E., *Art 101: From Vincent van Gogh to Andy Warhol, Key People, Ideas, and Moments in the History of Art*, Avon 2014.
- Haill C., *Victorian illustrated music sheets*, London 1981.
- Hillier B., *Art Deco of the 20s and 30s*, London 1968.
- Intaglio*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Intaglio>.
- Jakućewicz S., Khadzhynova S., *Artystyczne techniki graficzne*, Łódź 2017.
- Jungnickel K., *Bikes and Bloomers. Victorian Women Inventors and Their Extraordinary Cycle Wear*, London 2018.
- King A. H., *Some Victorian illustrated music titles*, London 1952.
- Kobayashi T., *Ukiyo-e: an introduction to Japanese woodblock prints*, Tokyo 1997.
- Kozina I., *Art déco: historia, sztuka, ludzie*, Warszawa 2022.
- Lewenstam L., *Litografie warszawskie 1818–1870*, Warszawa 1931.
- Lewicki M., *Edytorstwo muzyczne w Krakowie w latach 1850–1918*, Kraków 2021.
- Lorentz N. F., *Ornament. Wielka kolekcja*, Warszawa 2011.
- Łubocki J. M., *Funkcja okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2.
- Maleszko K., *Krajobrazy Japonii: drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005.
- Meggs P. B., Purvis A. W., *Meggs History of Graphic Design*, Hoboken 2016.
- Mikołajek-Kiełb Z., *Triumf kobiecości i sekretna mowa kwiatów – Eugène Grasset jako prekursor secesji*, <https://mnwr.pl/triumf-kobiecosci-i-sekretna-mowa-kwiatow-eugene-grasset-jako-prekursor-secesji/>.
- Obrazki z nut: druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia*, opracowanie redakcyjne J. Czarnik, A. Ćwik, Wrocław 2018.
- Obrazy z nut*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2.
- Pawłowska A., Niewiarowska-Kulesza J., *Japonizm w sztuce modernizmu: obrazy przepływającego świata*, Łódź 2016.
- Pearsall R., *Victorian Sheet Music Cover*, Detroit, Mich 1972.
- Rickards M., *The Encyclopedia of Ephemera. A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and the historian*, red. M. Twyman, London 2000.
- Saffle M., *Images of China and Japan in Turn-of-the-Last-Century American Sheet Music*, „Music in Art” 42, 2017, nr 1–2.
- Sheppard W. A., *Extreme Exoticism: Japan in the American Musical Imagination*, Oxford 2019.
- Senefelder A., *A Complete Course of Lithography containing clear and explicit instructions in all the different branches and manners of that art: accompanied by illustrative specimens of drawings. To which is prefixed a history of lithography, from its origin to the present time*, London 1819.
- Spellman D., Spellman S., *Victorian music covers*, London 1969.
- Staśko-Mazur K., *Oprawa graficzna piosenek popularnych Władysława Szpilmana jako świadectwo praktyk artystyczno-wydawniczych i przemian w projektowaniu okładek*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2.

- Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996.
- The Victorian Era. The Industrial Revolution (1750–1850), <https://visualartsdepartment.wordpress.com/the-victorian-era/>.
- Warkoczewska M., *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce. Dzieje i funkcje*, Warszawa–Poznań 1984.
- Wdowiszewski J., *Sztuka w plakatach: cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu*, Kraków 1898.
- Wilder H., *Grafika. Drzeworyt, Miedzioryt, Litografia. Wskazówki dla Bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922.
- Wilk M., *Memory lane, 1890 to 1925: Ragtime, jazz, foxtrot and other popular music and music covers*, London 1973.
- Wincencjusz-Patyna A., *Kolory tonacji, nie zawsze pięciolinie. Polska szkoła ilustracji a druki muzyczne dla dzieci i młodzieży*, „Prace Kulturoznawcze” 25, 2021, nr 2.
- Winieta, [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 29, red. J. Wojnowski, Warszawa 2005.
- Wrażenia z Wiedeńskiej Wystawy jubileuszowej Sztuk pięknych, „Czas” 41, 1888, nr 128.
- Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. *Mały słownik encyklopedyczny*, red. B. Kleszczyński, K. Racinowski, Wrocław 1982.
- Wystawa powszechna w Paryżu 1878 r., „Tygodnik Powszechny” 2, 1878, nr 27.
- Zapata-Rodríguez M. M., *Minstrelsy: Iconography of Resistance During the American Civil War*, „Music in Art” 41, 2016, nr 1–2.
- Z obcego świata, [w:] „Tygodnik Ilustrowany”, Seria 4, t. 3, 1884, nr 54.

KOLEKCJE NUT ON-LINE

- Bella C. Landauer Collection of Aeronautical Sheet Music, <https://library.si.edu/digital-library/collection/aeronautical-sheet-music>.
- Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/>.
- Collections with Notated Music. Library of Congress, Washington, <https://www.loc.gov/notated-music/collections>.
- FBC – Zbiory polskich instytucji kultury on-line, <https://fbc.pionier.net.pl/>.
- Gallica. Bibliothèque Nationale de France, <https://gallica.bnf.fr>.
- Historic American Sheet Music Project, <https://repository.duke.edu/dc/hasm>.
- Illustrated Sheet Music – Japan, Art Nouveau, Art Deco, <https://www.imagesmusicales.be>.
- Internet Archive, <https://archive.org>.
- Johns Hopkins Digital Collections – Collection of Middle East-inspired Sheet Music, <https://aspace.library.jhu.edu/repositories/3/resources/1496>.
- Munich Digitization Center (MDZ), <https://www.digitale-sammlungen.de/en/>.
- Nineteenth Century American Sheet Music Collection at the UNC-Chapel Hill Music Library, <https://dc.lib.unc.edu/cdm/about/collection/sheetmusic>.
- Petrucchi Music Library, <https://imslp.org>.
- Polona. Repozytorium Cyfrowe BN, <https://polona.pl>.
- Prints, Drawings and Watercolors from the Anne S.K. Brown Military Collection, <https://library.brown.edu/cds/askb/>.
- Smithsonian Institution, <https://www.si.edu/spotlight/love-and-music/sheet-music>.
- University of South Carolina Libraries, <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/massenet/id/682/rec/2>.
- Victoria and Albert Museum, London, <https://collections.vam.ac.uk/>.
- Victorian Sheet Music Covers Collection, <https://library.csun.edu/sca/peek-stacks/victorian-sheet-music-covers>.

ABSTRAKT

Celem artykułu jest ukazanie przemian, jakim ulegała szata graficzna okładek nut pojawiających się w Europie i Stanach Zjednoczonych Ameryki w XIX i na początku XX wieku. Analizie poddane zostały techniki druku, rozwijające się nowe style artystyczne, aktualna tematyka oraz ich wpływ na kształt graficzny stron tytułowych okładek. W oparciu o zastosowane w okładkach elementy typograficzne i ilustracyjne wyodrębniono w nich wspólne cechy stylistyczne, które umożliwiły stworzenie wstępnej typologii. Większość analiz opiera się na kolekcjach dostępnych on-line należących do instytucji państwowych oraz prywatnych.

Słowa-klucze: okładka nutowa, frontispis, litografia, chromolitografia, staloryt, typografia, *art deco*, *art nouveau*, japonizm, orientalizm

From Victorian to Art Deco style – the sheet music cover in the 19th and early 20th centuries

ABSTRACT

The purpose of this article is to show the changes in the graphic design of sheet music covers appearing in Europe and the United States of America in the 19th century and early 20th century. Printing techniques, developing new artistic styles, themes of that time and their influence on the graphic design of cover pages are analyzed. Based on the typographic and illustrative elements used on the covers, we can distinguish some common stylistic features in them, allowing us to make a preliminary typology. Most of the analyses are based on collections available online belonging to state and private institutions.

Keywords: sheet-music cover, frontispiece, lithography, chromolithography, intaglio, typography, *art deco*, *art nouveau*, Japonism, Orientalism

BIOGRAM

Liliana Bether – bibliotekarz muzyczny, muzykolog. Absolwentka muzykologii oraz studiów podyplomowych w zakresie bibliotekoznawstwa i informacji naukowej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie pracuje jako kustosz w Sekcji Muzykologii Biblioteki Collegium Historicum UAM. Autorka artykułów z zakresu bibliotekoznawstwa muzycznego i fonografii.