

POLSKI PATRIOTA W PARYŻU: WOJCIECH (ALBERT) SOWIŃSKI, ESEISTA, ANTOLOGISTA I LEKSYKOGRAF

Winną jestem podziękowania wielu osobom za ich pomoc i cierpliwość w finalnej fazie powstawania tego artykułu. Jestem głęboko wdzięczna Ewie Boguli i całemu zespołowi Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina za sugestię projektu i wsparcie, gdy jego realizacja przekroczyła zakładany termin; rodzicom, Edwardowi i Lindzie Whealtonom, za pomoc w organizacji lektur oraz zapewnienie bezpiecznego schronienia na czas pandemii COVID-19; mojemu bratu, dr. Calvinowi Whealtonowi za pocieszenie; Mylene, mojemu kotu, za nadzorowanie mnie (i powstrzymanie się od zjedzenia najnowszego egzemplarza *Pana Tadeusza*); dr Aidzie Husaynowej za zeskanowanie rozdziału książki, Samuelowi Golterowi za skopiowanie kluczowych pozycji ze specjalnych zbiorów bibliotecznych Uniwersytetu w Wirginii; Liz Weir z Biblioteki im. Jean Outland Chrysler oraz pracownikom biblioteki w Wirginii za zapewnienie rewersów międzybibliotecznych. Dziękuję także recenzentom artykułu za cenne uwagi, które pozwoliły ulepszyć tekst. Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

*Naród ginie, dlaczego? Aby wieszcz narodu
Miał treść do poematu, a wieszcz rym odlewał...*
JULIUSZ SŁOWACKI, *Kordian*

Patriota niekwestionowany, autor niezrozumiany

Wojciech Sowiński (1805–1880), znany jako Albert Sowiński, zapamiętany został w muzykologii przede wszystkim dzięki, po pierwsze, lakonicznemu opisowi z listu Chopina do Tytusa Woyciechowskiego – „innego merytu nie ma jak dobrą figurę i dobre serce dla siebie” – oraz, po drugie, jako autor *Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes. Dictionnaire biographique* (1857)¹, pierwszego w historii muzyki zachodniej studium poświęconego polskiemu muzykom². Fakty te pokazują dwa oblicza Sowińskiego, zaskakująco odmienne: z jednej strony widzimy go jako pełnego uroku emigranta, *pianiste-compositeur*, przypochlebiającego się paryskim salonom i *chateaux* w całej Francji – zdolność tę zachował zresztą na długo po tym, jak przestał już być tym atrakcyjnym młodzieńcem, z którego szedł Chopin³. Z drugiej – jako gorliwego badacza, autora *Dictionnaire biographique*, dzieła, którego innowacyjność polegała nie tyle na związanej z muzyką polską tematyce, ile raczej na tym, że było to pierwsze obszernie studium historyczne napisane przez muzyka, a które ukazało się zaledwie w trzynaście lat po publikacji ostatniego tomu pierwszego wydania *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* François-Josepha Fétisa⁴.

Jakkolwiek prekursorski, *Dictionnaire biographique* nie był jedynym wkładem Sowińskiego w badania nad muzyką polską, stanowił bowiem zaledwie ułamek korpusu studiów i zbiorów, które jej poświęcił (por. Tabela 1). Część z nich stanowiły komentowane antologie, jak *Chants polonais nationaux et populaires* (1830) oraz *Chants religieux de la Pologne* [op. 93] (1859); inne – krótkie artykuły ukazujące się w ramach dłuższych serii lub na łamach czasopism, jak „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque” (1835–1842) czy „La France musicale” (1842); pozostałe zaś, same w sobie – podobnie jak *Dictionnaire biographique* – dzieła monumentalne.

1

List z 25 XII 1831 r., *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1: 1831–1838, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 130. Por. np. Hans Lenneberg, *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*, Gordon and Breach, Nowy Jork 1998, s. 76–77; Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *François-Joseph Fétis et la présence de ses ouvrages musicologiques en Pologne jusqu'au début du XXe siècle*, „Revue belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap” 2006, nr 60, s. 125–126.

2

W 1874 roku w Paryżu nakładem autora ukazała się polska wersja *Dictionnaire biographique*, pt. *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych: kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej: zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów, z muzyką i portretem autora* – przyp. red.

3

Odnosnie do tych aktywności por. Ewa Talma-Davous, *Le pianist du moi: Albert Sowiński (1805–1880)*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół/ Chopin parmi ses amis*, t. 5, *Pianiści-wirtuozi w Paryżu wokół Chopina*, red. Irena Poniatowska i Danièle Pistone, Neriton, Warszawa 1999, s. 130–147.

4

Por. Hans Lenneberg, *Witnesses and Scholars*, op. cit., s. 77; François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. 8, *Saal-Zyka*, Meline, Cans et Compagnie, Bruksela 1844.

Z jednym, godnym uwagi wyjątkiem Ewy Talmy-Davous, muzykologdy nie poddawali analizie ani nie dokumentowali wielowątkowej kariery Sowińskiego, obejmującej kompozycję, nauczanie, wykonawstwo, *tournées*, pracę w charakterze muzyka kościelnego oraz badania, które cieszyły się nie małym zainteresowaniem prasy francuskiej i europejskiej⁵. Żaden artykuł, nie wyłączając niniejszego, nie podobałby zresztą temu zadaniu. Niniejszy esej nie jest też tak bardzo potrzebnym kompletnym przeglądem bibliograficznym wszystkich tekstów i dorobku kompozytorskiego Sowińskiego. Umieszczając *Dictionnaire biographique* w kontekście szerszego korpusu jego pism i zbiorów muzyki polskiej, analizuje on niezwykle pozycję Sowińskiego jako eseisty skupionego na muzyce XIX-wiecznego Paryża.

Tabela 1. Artykuły i zbiory muzyki polskiej Wojciecha (Alberta) Sowińskiego

Tytuł	Wydawca/periodyk	Data
<i>Chants polonais nationaux et populaires</i>	Petit	1830
<i>Chants de la révolution du 29 novembre 1830</i>	nakładem własnym autora	1832
<i>Mélodies polonaises: album lyrique</i>	nakładem własnym autora	1833
<i>Musique, coup d'œil historique sur la musique religieuse et populaire et sur les dances en Pologne</i>	„La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque”, t. 1	1835–1836
<i>Musique, coup d'œil historique sur la musique religieuse et populaire et sur les dances en Pologne</i> [dwa odrębne artykuły]	„La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque”, t. 2	1837–1838
<i>Théâtre polonais, coup d'œil sur l'art dramatique en Pologne</i>	„La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque”, t. 3	1839–1841
<i>Théâtre polonais, coup d'œil sur l'art dramatique en Pologne*</i>	„La Pologne historique, littéraire, monumentale, et illustrée”, t. 3	1839–1841
<i>Chants populaires de l'Ukraine**</i>	„La France musicale”	1842
<i>De l'état actuel de la musique en Pologne***</i>	„La France musicale”	1842
<i>Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes: dictionnaire biographique</i>	Adriene le Clère et Cie	1857
<i>Musique dramatique en Pologne, par Albert Sowiński</i> [dwa artykuły]****	„La Revue et Gazette musicale de Paris”	1857–1858
<i>Chants religieux de la Pologne, op. 93</i>	Girod	1859

* Artykuły napisane niemal w całości przez Leonarda Chodźkę.

** Przedrukowane z „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque”, t. 2.

*** Opracowanie materiału „Neue Zeitschrift für Musik” Friedricha Hieronymusa Truhna.

**** Fragmety z *Dictionnaire biographique*.

Głównym stawianym tu pytaniem będzie: co sprowokowało wykonawcę i kompozytora pokroju Sowińskiego, by poświęcił tak znaczną część swej kariery pisaniu artykułów i esejów, tworzeniu antologii i zagłębianiu się w działalność naukową? Dotychczas zakładano, że aktywność ta powodowana była jego patriotyzmem. O ile jednak

5
Por. Ewa Talma-Davous,
Le pianist du moi...,
op. cit.

mogłoby to wyjaśnić przedmiot pracy, nie uzasadniałoby wyboru naukowego medium; albo inaczej, doprecyzujemy: połączenie uczuć patriotycznych z metodą naukową nie było konieczne. Sowiński potrafił je wyrażać i wyrażał na wiele sposobów przez wszystkie lata swojej kariery we Francji, poczynawszy od drugiej dekady XIX wieku aż do śmierci w 1880 roku w Saint-Germain. Jak udokumentowała Ewa Talma-Davous, brał udział w koncertach charytatywnych na rzecz polskich uchodźców, komponował wielkoformatowe utwory, jak *Oratorium o św. Wojciechu* (1844), grywał w salonach polskiej emigracji⁶. Aktywności te umożliwiały mu wspieranie sprawy polskiej, gromadzenie wyników badań i publikowanie dzieł w rodzaju dwutomowych *Chants polonais nationaux et populaires* czy sześciusetstronicowego *Dictionnaire biographique*.

Patriotyzm nie wyjaśnia zatem całkowicie, dlaczego – dekada po dekadzie – Sowiński pisał własne artykuły oraz publikował zbiory i dzieła związane z muzyką polską. W grę wchodzi jeszcze, moim zdaniem, co najmniej trzy inne istotne czynniki. Po pierwsze, prace te i dzieła nie były tylko wyrazem osobistej patriotycznej żarliwości, lecz stanowiły część strategii obliczonej na pozyskiwanie wsparcia dla sprawy polskiej i często powstawały we współpracy z polskimi organizacjami w Paryżu. Po drugie, dzięki swym pracom pisarskim Sowiński mógł dokonywać bezpośrednich porównań historii muzyki polskiej z historią muzyki narodów zachodnioeuropejskich, promując fascynującą i intrygującą wizję polskiej tożsamości muzycznej, wykraczającej poza granice jednostki, czasu czy miejsca, a dzięki temu tak silnie przemawiającej do społeczności polskiej emigracji, która potrzebowała na wygnaniu rozliczenia ze swoją polską tożsamością. Po trzecie, wykażę, że prace Sowińskiego poświęcone muzyce polskiej – podobnie jak jego patriotyczne kompozycje – odzwierciedlają wyraźnie zaangażowanie i poparcie całej grupy powiązanych siecią znajomości Polaków, ich sympatyków oraz francuskiej arystokracji. Prześledzenie wszystkich personalnych relacji Sowińskiego będzie wymagało znacznie szerszego opracowania. Do kluczowych dla niniejszego artykułu należą środowiska paryskie skupione wokół republikańskiego działacza Leonarda Chodźki (Léonard Chodzko), ucznia Joachima Lelewela, który wszedł do zarządu Komitetu Narodowego Polskiego (Comité National Polonais), nadto krąg znajomych księstwa Czartoryskich związanych z Hotelem Lambert, a także Société académique des enfants d'Apollon oraz przedstawiciele francuskiej arystokracji – markizowie de Queux de Saint-Hilaire i de Pomereu⁷.

Jako pisarz i badacz Sowiński nie ograniczał się do wymieniania cech muzyki polskiej ani zarysowania historii muzyki narodowej. Bywał równie często działaczem i nieustannie borykał się z istotą jej tradycji i tożsamości, angażując się w toczony w Paryżu i poza nim dyskurs na temat narodu polskiego. *Chants polonais*, jego najwcześniejszy zbiór, przełamuje republikańskie ambicje i różnorodne ideologie kręgów Chodźki żywe w późnoburbońskiej stolicy Francji.

6

Ewa Talma-Davous, *Le pianist du moi...*, op. cit., zwłaszcza s. 132, 135–136, 142–145; por. także: Wojciech Sowiński, *St. Adalbert martyr: oratorio en trois parties*, op. 66 (Brandus et Cie, Paryż 1847).

7

O znajomościach Sowińskiego we Francji pisze Ewa Talma-Davous (*Le pianist du moi...*, zwł. s. 130–135, 138, 141–42). Por. także: Roman Robert Koropeckyj, *Adam Mickiewicz. The Life of the Romantic*, tłum. Małgorzata Glasenapp, Cornell University Press, Ithaca 2008, s. 461–462; Jolanta T. Pekacz, *Deconstructing a „National Composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831–1849*, „19th-Century Music” 24 nr 2 (jesień 2000), s. 166; Komitet Narodowy Polski, *Zdanie sprawy z czynności Komitetu Narodowego Polskiego, od grudnia 1831, do maja 1832*, A. Pinard, Paryż 1832. We francuskich publikacjach Leonard Chodźko zazwyczaj pomijał pierwszy człon nazwiska [Borejko] oraz znak diakrytyczny. Odnosnie do informacji na temat rodziny Chodźków zob. Józef Aleksander Wernicki, *Leonard Chodźko i jego prace: krótki rys biograficzny i naukowy*, Księgarnia Polska, Lwów 1880, s. 1–8.

8

Por. Jerzy Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2002, s. 41–42, 55–56, 72–73. Zainteresowanie kręgu Chodźki zróżnicowaniem regionalnym Polski oraz jego dług wobec prac Lelewela jako geografą wymaga dalszych badań. Jednym z głównych projektów Chodźki było dokonanie reprintu *Tableau de la Pologne ancienne et moderne* Conrada Malte-Bruna (red. Léonard Chodźko, Aimé-André, Paryż 1830).

9

Obydwa zbiory wydane w Paryżu, nakładem własnym autora: *Chants de la révolution...* – przyp. tłum.

10

Komitet Narodowy Polski, *Zdanie sprawy z czynności...*, op. cit., s. 100.

11

Więcej na temat Lelewela, Towarzystwa Demokratycznego Polskiego oraz związanych z nim ruchów w Paryżu zob. Serhiy Bilenky, *Romantic Nationalism in Eastern Europe: Russian, Polish, and Ukrainian Political Imaginations*, Stanford University Press, Stanford 2012, s. 143–172.

12

Por. Halina Goldberg, „Remembering that Tale of Grief”: *The Prophetic Voice in Chopin’s Music*, w: *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*, red. eadem, Indiana University Press, Bloomington 2004, s. 56–59; eadem, *O muzyce w Warszawie Chopina*, tłum. Marita Albán Juárez, Kamila Stępień-Kutera, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2016, s. 32–34; Jerzy Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują...*, op. cit., s. 64–65. Na temat dyskusji nad mitologizacją szlachty oraz kwestią mesjanizmu u Mickiewicza oraz poglądów rozłamowych, szczególnie Słowackiego i Kraśńskiego, zob. Monika Coghen, *Polish Romanticism*, w: *The Oxford Handbook of European Romanticism*, red. Paul Hamilton, Oxford University Press, Oksford 2016, s. 564–574.

Kolekcja ta łączy elementy ukierunkowanego na zachód kosmopolityzmu, liberalizmu i republikanizmu początków XIX stulecia, przywołuje pewne wątki, które mogły zyskać popularność wraz z odradzaniem się w XIX wieku sarmatyzmu, włącza rodzącą się republikańską koncepcję Lelewela dotyczącą polskiej tożsamości, a także nawiązuje do prac Lelewela i Chodźki nad geografiją Rzeczypospolitej Obojga Narodów Polski i Litwy⁸.

Kolejne antologie, *Chants de la révolution du 29 novembre 1830* (1832) oraz *Mémoires polonaises album lyrique* (1833)⁹, także wspierały agendę republikańskiego Komitetu Narodowego Polskiego, który zaliczał Sowińskiego w poczet swoich członków. Zbiory te demonstrują zarazem stosunek autora do polskiego romantyzmu, gdyż zawierają opracowania [fragmentów] *Dziadów* Mickiewicza¹⁰. Artykuły Sowińskiego powstałe na potrzeby „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque” Chodźki w późnych latach 30. i 40. oraz powiązane z nimi publikacje na łamach „La France musicale” jeszcze silniej komplikują jego relacje z bardziej radykalnymi zwolennikami polskiego republikanizmu w Paryżu¹¹. *Chants populaires* pozostały [przykładami] kluczowymi, choć owe popularne śpiewy Sowiński łączył z polskim chrześcijaństwem, celebrując znaczenie w powstawaniu polskiej muzyki Kościoła Rzymskokatolickiego, tradycji protestanckich, polskiego dworu, teatrów i innych instytucji. *Dictionnaire biographique* kontynuuje pracę w tym samym duchu, dodając głębszy kontekst historyczny i geograficzny i przedstawiając muzykę polską jako wyrażnie słowiańską, a zarazem ściśle powiązaną z zachodnioeuropejską. Ostatni ze zbiorów Sowińskiego, *Chants religieux*, powraca do wątku wpływu katolicyzmu na polską muzykę popularną i nauczaną. Jego temat łączy się nie tylko z dyskursem na temat Polski i tożsamości narodowej, ale także z zainteresowaniem rosnącym w siłę we Francji trendem ultramontanizmu, którego prominentny przywódca zaferował nawet wsparcie finansowe dla tej publikacji.

Korpus antologii i prac badawczych Sowińskiego obfituje w paradoksy, zarysowujące się zarówno w obrębie poszczególnych publikacji, jak i pomiędzy nimi. Jeśli łączy je wszystkie wspólna nić, to jest nią fakt, że w swych monumentalnych wszak dziełach nie monumentalizuje żadnej z historycznych postaci, nie wskazuje jednego wieszczą jako ducha czy zbawiciela narodu polskiego, nie idealizuje szlachty, którą zarówno republikanie, jak i romantycy czcili jako duszę narodu. Unika tym samym dwu elementów definiujących polski romantyzm, zwłaszcza zaś mesjanistycznych inklinacji Mickiewicza¹². Jego pisma, w przeciwieństwie do kolejnej najbardziej znaczącej publikacji poświęconej

muzyce polskiej wydanej w Paryżu w połowie XIX wieku, tj. monografii *Frédéric Chopin* Ferenc Liszta, nie czynią ani z Chopina, ani z żadnej innej postaci narodowego proroka¹³. W tym sensie Sowiński nigdy nie zarzucił idei republikańskiej, którą przyjął jako członek kręgu Chodźki: nieustannie dążył do stworzenia obrazu Polski w najszerszym możliwym kontekście, włączając pełne bogactwo jej regionalnych tradycji, kultury muzycznej i historii.

Niekonwencjonalna kariera Sowińskiego jako autora esejów, redaktora muzycznego i leksykografa

Mimo rozkwitu w ostatnich dekadach badań nad krytyką i prasą muzyczną w dziewiętnastowiecznym Paryżu wkład Sowińskiego w znacznej mierze pozostaje nieopracowany¹⁴. Braku poświęconej mu literatury nie wiążę z poziomem, znaczeniem ani współczesną recepcją jego pism, które wprost wpisują się w środkowodziewnastowieczne badania nad muzyką ludową, narodowymi tradycjami muzycznymi oraz historią muzyki¹⁵. Sugeruję raczej, że wynika to ze skłonności Sowińskiego do działania poza ramami zorganizowanych instytucji i profesjonalnej działalności, na których skupiają się zazwyczaj muzykologowie.

Jako przedstawiciel pierwszego pokolenia muzyków w Paryżu, dla którego pozycja pisarza była tożsama z budowaniem statusu w roli krytyka lub recenzenta periodyków, magazynów o sztuce lub prasy codziennej, Sowiński wytyczył sobie zaskakująco niezależny kurs, z rzadka tylko przecinający się z działalnością znanych postaci i instytucji zajmujących się krytyką muzyczną w Paryżu połowy XIX stulecia¹⁶. W publicznej debacie muzycznej brał udział jedynie przygotowując artykuły dla „La France musicale” w 1842 roku oraz w latach 1857 i 1858, pisząc dla „Le Revue et gazette musicale de Paris” (każdorazowo zbiory wykorzystywały materiał wcześniejszych publikacji¹⁷). Pozostałe teksty naukowe publikował w czasopiśmie związanych ze sprawą polską albo wydawał własnym sumptem dzięki wsparciu mecenasów.

Choć wczesne lata życia kompozytora-badacza nie zostały dobrze udokumentowane, jasne jest, że jego wykształcenie i pochodzenie społeczne nie predestynowały go, ani w Paryżu, ani gdziekolwiek indziej, do roli symbolicznego pioniera w zakresie

13

Ferenc Liszt, *F. Chopin*, Escudier, Paryż 1852 [por. wyd. polskie, m.in. idem, *Fryderyk Chopin*, tłum. Maria Traczewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010 – przyp. red.]. W roku poprzedzającym książkowe wydanie studium Liszta publikowane było jako felieton na łamach należącej do Escudiera „La France musicale”.

14

Przełomowe badanie na temat dziewiętnastowiecznej krytyki francuskiej stanowi praca Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: „La revue et gazette musicale de Paris”*, 1834–1880, Cambridge University Press, Cambridge 1995. Odnośnie do omówienia najnowszych trendów i kierunków zob. Mark A. Pottinger, *French Music Criticism in the Nineteenth Century (1789–1870)*, w: *The Cambridge History of Music Criticism*, red. Christopher Dingle, Cambridge University Press, Cambridge 2019, s. 127–146.

15

Por. Hans Lenneberg, *Witnesses and Scholars...*, op. cit., s. 77.

16

Minął niespełna rok od chwili przybycia Sowińskiego do Paryża do założenia przez François-Josepha Fétisa „La Revue musicale” (1828). Ten paryski periodyk był pierwszym nieefemerycznym tytułem tego typu w ówczesnej Francji. Wkrótce dołączyło doń wiele innych, m.in. „Le Ménestrel” (1833), „La Gazette musicale” (1834) oraz „La France musicale” (1837). Równieży Sowińskiego w Paryżu, Hector Berlioz i Ferenc Liszt, zyskali pozycję autorów w muzycznej prasie burżuazyjnej oraz największych dziennikach „Journal de débats” i „Le Figaro”.

17

Materiał do artykułu zatytułowanego *Musique Étrangère – Chants Populaires de l’Ukraine, Dumy ou Dumki (Réveries)*, „La France musicale” nr 9 z 27 II 1842, s. 82–83, zacierpnięty został z tekstu własnego Sowińskiego *Musique, coup d’œil historique sur la musique religieuse et populaire, et sur les danses en Pologne*, zamieszczonego w drugim tomie *La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque* (Bureau Central, Paryż 1837–1838), s. 241–248; materiały dla *Musique dramatique en Pologne*, „La Revue et Gazette musicale de Paris”, nr 49 z 6 XII 1857, s. 395–396 i *Musique dramatique en Pologne*, „La Revue et Gazette musicale de Paris” nr 19 z 9 V 1858, s. 156–157, pochodzą z *Dictionnaire biographique*; natomiast opracowanie pt. *De l’état actuel de la musique en Pologne, d’après M. Truhn*, „La France musicale” nr 44 z 30 X 1842, s. 375–376, stanowiło streszczenie artykułu Friedricha Hieronymusa Truhna: *Musikalische Reiseblätter–Wilna, Warschau*, który w wrześniu 1841 roku ukazał się we fragmentach na łamach czterech kolejnych numerów „Neue Zeitschrift für Musik” (nr 19–22, s. 74, 79–80, 83–84 oraz 86–88).

18

Jak zauważa Ewa Talma-Davous, nawet za życia Sowińskiego jego biografia była niespójna (zob. *Le pianist du moi...*, op. cit., s. 137–138).

19

W swym *Dictionnaire biographique* Sowiński stwierdził, że pochodzi z Podola (prawobrzeżna Ukraina będąca ówczesnie częścią Imperium Rosyjskiego) i należy do starej polskiej rodziny wywodzącej się z Dukli pod Krakowem. Jego ojciec, Sebastian Sowiński, służył jako muzyk w regimencie pułkownika Malczewskiego i pozostał na Podolu po rozwiązaniu oddziału, by podjąć pracę nauczyciela gry na fortepianie. Wojciech wspomina także swoich dwóch starszych braci, Jeana-Vincenta [Jana Wincentego] oraz Pierre'a [Piotra]. Albert Sowiński, *Musiens polonais et slaves, anciens et modernes, Dictionnaire biographique* (Adrien le Clère et Cie, Paryż 1857, s. 508–509), hasło *Sowiński, Sébastien* [zob. idem, *Słownik muzyków polskich...*, op. cit., s. 346, hasło *Sowiński, Sébastien* – przyp. red.]; François-Joseph Fétis, op. cit., t. 8, Saal-Zyka, hasło *Sowiński Albert*.

20

Korespondencja Fryderyka Chopina, op. cit., t. 2, cz. 1, s. 130.

21

Ewa Talma-Davous, *Le pianist du moi*, op. cit., s. 130.

22

Odnosnie do zapowiedzi występów Sowińskiego we wspomnianych miejscach zob. *Société Philotechnique*, „Le Figaro” z 26 XI 1828, s. 3; *Nouvelles de Paris*, „La Revue musicale” 1830, nr 9 z 3 IV, s. 182, 214, 268; *Bigarrures*, „Le Figaro”, z 29 IV 1830, s. 3; *Exercices et concerts* oraz *Annonces* „La Revue musicale” ze stycznia 1829, s. 115, 116. Por. także: Ewa Talma-Davous, *Le pianist du moi...*, op. cit., s. 131–132.

23

Ewa Talma-Davous, *Le pianist du moi...*, op. cit., s. 132, 134; Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, op. cit., s. 109, 114. Panséron będzie jednym z pięciu subskrybentów *Chants polonais* (1830), pierwszego monumentalnego dzieła Sowińskiego, a później także *Dictionnaire biographique* (1857) – ostatniego. Jak zauważa Ewa Talma-Davous, *Société académique des enfants d'Apollon* była jedną z niewielu podobnych organizacji, do której Sowiński jako obcokrajowiec mógł oficjalnie należeć.

24

Miejscem urodzenia Chodźki był Obork k. Oszmiany (dzisiejsza Białoruś); por. hasło *Chodźko, Leonard*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, PWN, Warszawa 2001–2005.

pisarstwa i leksykografii dedykowanej muzyce polskiej¹⁸. W przeciwieństwie do wielu innych polskich działaczy emigracyjnych we Francji Sowiński nie studiował na żadnym z większych uniwersytetów na terenie dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Nie należał też do Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk ani podobnych polskich instytucji kulturalnych. Nie pochodził nawet z Warszawy, Krakowa, Lwowa, Kijowa czy Wilna. Urodzony w Ładyżynie, wychowany na Podolu, był synem skromnej rodziny muzyków¹⁹. W liście do Tytusa Woyciechowskiego Chopin zasugerował, że Sowiński zrobiłby lepiej, pozostając, gdzie się urodził, zamiast „grzechotać ogromnym paluchem, który gdzieś tam na Ukrainie do ekonomskiego batoga i do lejc był przeznaczony” i „gadać! O wszystkim, a szczególnie o Warszawie, w której nigdy nie był”²⁰.

Po podróży do Włoch i Wiednia Sowiński przybył do Francji około początku 1828 roku²¹. Szybko zaczął budować swój społeczny i kulturalny status w Paryżu okresu restauracji burbońskiej. Opublikował kilka kompozycji; grywał w salonach Dietza i Pape'a, w siedzibie Société Philotechnique oraz sali Érarda; współpracował ze skrzypkiem Josephem Ghy²². W roku 1828 przyłączył się do Société académique des enfants d'Apollon, klubu z własną salą koncertową, stanowiącego ważne miejsce spotkań paryskich muzyków i melomanów. Do jego członków należały dwie osoby, które staną się jednymi z najwierniejszych mecenasów pianisty: markiz de Queux de Saint-Hilaire oraz Auguste Mathieu Panséron, autor pieśni, które, jak zauważyła Halina Goldberg, znane były od dawna w Polsce i dedykowane w 1822 roku księżnej Ostrowskiej, z domu Sanguszko²³.

Wkroczyć zaś w dziedzinę pisarstwa i badań mógł Sowiński za sprawą Leonarda Chodźki, którego ideologiczne afiliacje, zaangażowanie polityczne oraz koneksje społeczne spletały się ściśle z genezą i recepcją pierwszych zbiorów i pism przyjaciela. Podobnie jak Sowiński, także on pochodził ze wschodnich ziem Rzeczypospolitej, ale w przeciwieństwie do kompozytora, dzięki związkom z licznymi intelektualnymi i arystokratycznymi kręgami zdobył w Paryżu przywódczą pozycję wśród Polaków²⁴. Student Lelewela na Uniwersytecie w Wilnie, należał on do Zgromadzenia Filaretów, środowiska związanych z uczelnia polskich patriotów. [Zgromadzenie stanowiło część Towarzystwa Filomatów, a jednym z jego założycieli

był Adam Mickiewicz]²⁵. Po kilkuletniej podróży po Europie w roli sekretarza księcia Michała Kleofasa Ogińskiego Chodźko osiadł w Paryżu przed rokiem 1826 i zaczął publikować prace poświęcone sprawie polskiej²⁶. Cieszył się poparciem i zachętą m.in. ze strony swego byłego profesora, Lelewela, Michała Podczaszyńskiego, Teodora [Théodore'a] Morawskiego, markiza de Lafayette'a (republikanina i przedstawiciela starej liberalnej gwardii francuskiej), Marc-Antoine'a Julliena (wydawcy „*Révue encyclopédique*”) oraz księżnej Ostrowskiej, z domu Sanguszkó, której Sowiński zadedykował pierwszą zaanonsowaną w prasie paryską kompozycję²⁷.

W liście z 3 maja 1828 roku Chodźko informuje Mickiewicza, że – bez wiedzy adresata – zdecydowali wraz z księżną Ostrowską o publikacji jego dzieł, przy czym pośród nazwisk członków kręgu młodych artystów i intelektualistów paryskich wymienia Sowińskiego, charakteryzując go jako pochodzącego „z Podola, fortepianistę i kompozytora pierwszorzędnego”²⁸. Chodźko nie tylko widział w Sowińskim dobrego muzyka, ale jako swego rodzaju odrodzoną Polskę postrzegał całe środowisko przybyłych z Lublina, Kalisza, Wołynia i Litwy. Tak bowiem tę grupę przedstawił: „a więc reprezentujemy Rzeczpospolitą [*sic!*] polską w dawnych jej granicach”²⁹. W grudniu 1829 roku Sowiński podpisał się wraz z Chodźką i szesnastoma innymi rodakami pod listem do Julliena wyrażającym nadzieję na „polski renesans”, który umożliwiłyby „starej republice” i „sarmackim równinom” „wspaniałą i wolną przyszłość”³⁰. To właśnie w otoczeniu owej koalicji republikańskich idealistów, środowiska emigracyjnego, którego serc nie złamały jeszcze upadek powstania listopadowego i perspektywa przedłużenia wygania, Sowiński przystąpił do pisarskiej pracy nad muzyką polską.

Chants polonais nationaux et populaires: muzyka odrodzenia i rewolucji

W ciągu dwóch lat poprzedzających publikację *Chants polonais nationaux et populaires* Sowiński zdobył w nowopowstałym periodyku Fétisa „*La Revue musicale*” oraz w wiodących dziennikach, jak „*Le Corsaire*” i „*Journal des débats politiques et littéraires*” reputację eleganckiego młodego pianisty i obiecującego kompozytora. Redakcje dodawały niekiedy do jego nazwiska przymiotnik *polonais*, choć nie został jeszcze obsadzony w roli twórcy polskiego³¹. Pierwsze symptomy jego ambicji, by zostać ambasadorem rodzimej muzyki, pojawiły się dopiero w lutym 1830 roku, w zamieszczonym w „*Le Figaro*” anonisie jego *Chants polonais*³².

25

Joan S. Skurnowicz, *Romantic Nationalism and Liberalism: Joachim Lelewel and the Polish National Idea*, Eastern European Monographs, Boulder 1981, s. 32–34, 38, 42, 130; Józef Aleksander Wernicki, *Leonard Chodźko i jego prace*, op. cit., s. 9–10; Roman Koropeckij, *Adam Mickiewicz*, op. cit., s. 262. W przeciwieństwie do Mickiewicza Chodźki dawno już nie było w Wilnie, gdy nastąpiły aresztowania studentów w latach 1823 i 1824.

26

Por. Józef Aleksander Wernicki, *Leonard Chodźko i jego prace*, op. cit., s. 10–12; Mark Brown, *The Comité Franco-Polonais and the French Reaction to the Polish Uprising of November 1830*, „*The English Historical Review*” 93, nr 369 (1978), s. 777–778.

27

Por. Mark Brown, *The Comité Franco-Polonais...*, op. cit., s. 777–778, 780; Lloyd S. Kramer, *The Rights of Man: Lafayette and the Polish National Revolution, 1830–1834*, „*French Historical Studies*” 14 (jesień 1986), s. 521–525, 537; Roman R. Koropeckij, *Adam Mickiewicz...*, op. cit., s. 105; Józef Aleksander Wernicki, *Leonard Chodźko i jego prace*, op. cit., s. 11–12. Utworem, który Sowiński zadedykował księżnej Ostrowskiej née Sanguszkó, były *Variations brillantes sur un air polonais, pour le piano*, op. 7 (Hanry, Paryż 1828); zarówno tytuł kompozycji, jak i nazwisko adresatki dedykacji zostały ogłoszone w „*La Revue musicale*” 1828, s. 503.

28

Korespondencja Adama Mickiewicza, t. 2, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1872, s. 54.

29

Ibidem.

30

„*La renaissance de Pologne*”; „*vielle république*”; „*les plaines sarmates*”; „*un avenir de gloire et de liberté*”; *Notice biographique sur Marc-Antoine Jullien de Paris*, Sédiillot, Paryż 1831, s. 67–68.

31

Zob. np.: *Butin*, „*Le Corsaire*” z 9 V 1828, s. 4; *Bigarrures*, „*Le Figaro*” z 5 III 1829, s. 3.

32

Bigarrures, „*Le Figaro*” z 21 II 1830, s. 3.

33

[Marc-Antoine] Jullien de Paris, *Soirée Polonoise à Paris, pour célébrer le 84^e anniversaire de la naissance du général Kosciuszko*, „Revue encyclopédique” t. 45, nr 1, styczeń–marzec 1830, s. 484–491. Tekst został przedrukowany pod tytułem *84^e anniversaire de la naissance de Thadé Kosciuszko*, J. Barbezat, Paryż 1830.

34

Ibidem, s. 484–489. Launer był skrzypkiem w orkiestrze operowej oraz koncertmistrzem Société académique des enfants d’Apollon, a jego żona – Marie-Pierre Launer – wydawcą muzycznym przez dekady współpracującym z Sowińskim. Zob. Maurice Decourcelle, *La Société académique des enfants d’Apollon (1741–1880)*, Durand, Paryż 1881, s. 59–66; *Nouvelles*, „La France Musicale” nr 57 z 6 X 1839, s. 535. Por. Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, Oksford 2005, s. 11. Związki Sowińskiego z Cohenem nie wydają się po roku 1830 częste, wystąpił on ponownie na koncercie kompozytora w salonie Pape’a 27 III 1830. Majowy numer „La Revue musicale” z tego samego roku zawiera informację, że Cohen dedykował Sowińskiemu swoją najnowszą aranżację *Auld Eang [sic!] Syne*; zob. *Nouvelles de Paris* oraz *Bulletin d’Annonces* „La Revue musicale” 1830, op. cit. (nry z 3 IV, s. 268, oraz 8 V, s. 32).

35

„Revue encyclopédique” nie podaje imion Fayota ani Villeneuve’a, ale informacja, że byli oni autorami tekstów o Kościuszcze, pozwala założyć, że mowa o Charles’u-Frédéricu-Alfredzie Fayocie, który opublikował *Histoire de Pologne, depuis son origine jusqu’en 1831*, Hocquart, Paryż 1831, oraz Jeanie-Paulu-Albanie Villeneuve-Barcement, autorze prac z dziedziny ekonomii politycznej. Owych siedem nazwisk z listu – choć ze zmianami w pisowni – to: Léonard Chodźko, Michel Podcza[s]zinski, Ferdinand Fredro Boniecki, Władysław Oleszczyński, Antoine Oleszczyński, Félix [Feliks] Boncza Miakowski, [Karol] Wodziński.

36

Do wymienionych francuskich arystokratek należały: markiza de la Valette, księżna de Flahaut oraz wicehrabina Hocquart.

37

Por. Maurice Decourcelle, *La Société académique des enfants d’Apollon...*, op. cit., s. 13–17.

W „Revue encyclopédique” Julliena znalazł się obszerny opis pewnego wydarzenia uwzględniającego przedpremierowe wykonanie *Chants polonais*, mianowicie zorganizowanej przez Chodźkę 12 lutego 1830 roku uroczystości w 84. rocznicę urodzin zmarłego już wówczas Tadeusza Kościuszki³³. Spotkanie zgromadziło polską emigrację, francuskich polonofilów, wśród nich markiza de Lafayette’a, Julliena, Victora Hugo, oraz przyjaciół i mecenasów Polski ze Szwajcarii, Anglii i Stanów Zjednoczonych. Salę ozdabiały posągi polskich bohaterów, litografie z widokami polskich miast i mapy kraju autorstwa Seweryna Oleszczyńskiego. Pośród tych *souvenirs de la patrie* stanęli Sowiński, skrzypek Jean-Marie Launer i śpiewak Henri Cohen. Wykonali pieśni z mającego się ukazać zbioru, stanowiące kontrpunkt muzyczny do wizualnych ewokacji Polski i jej bohaterów³⁴. „Revue encyclopédique” jasno sformułowało cel przedsięwzięcia: chodziło wyłącznie o wezwanie do poparcia republikańskiego dziedzictwa Kościuszki i pomocy jego ukochanemu narodowi.

Same *Chants polonais* przypominały pod wieloma względami to spotkanie. Miały bowiem przemawiać do szerokiej koalicji Polaków i polonofilów z kraju, z Francji i spoza ich granic. Potwierdza to lista subskrybentów. Pięciu z grupy 86 – tj. Chodźko, Frédéric Fayot, Launer, Jullien i Alban de Villeneuve – wymieniono w „Revue encyclopédique” jako uczestników obchodów kościuszkowskich; siedem nazwisk pojawia się obok Sowińskiego na wspomnianym liście do Julliena, a spośród nich Antoni i Władysław Oleszczyński, którzy byli także autorami prac zaprezentowanych podczas uroczystości³⁵. Pozostałych 28 osób z listy subskrybentów to członkowie polskich rodzin arystokratycznych: Radziwiłłów, Potockich, Czarotowskich i Ogińskich. Patronką albumu została księżna de Berry, a w spisie pojawiło się jeszcze kilka nazwisk francuskich arystokratek³⁶. Siedmiu subskrybentów było członkami Société académique des enfants d’Apollon: Daniel Auber, Henri-Montan Berton, Friedrich Kalkbrenner, Launer, Auguste Panséron i Henri-Jean Rigel³⁷. Do innych prominentnych paryskich muzyków i wydawców z listy subskrybentów należeli François-Joseph Fétis, Michel Carafa, Ignace [Ignaz] Moscheles, Henri Romagnesi, Charles Schunke i Maurice Schlesinger. Szereg tak różnych a znaczących postaci dowodzi, jaki status zapewnił sobie Sowiński na paryskiej scenie artystycznej oraz w środowisku polskiej emigracji.

Chopin odnosił się z pewnością właśnie do *Chants polonais*, gdy pisał do Woyciechowskiego w roku 1831 o „zbiorze [...] karczemnych, bez sensu, najgorzej akompaniowanych,

bez najmniejszej znajomości harmonii i prozodii układanych śpiewek z zakończeniami kontredansowymi”³⁸. W przeciwieństwie do pieśni Chopina opracowania *Chants polonais* są w najlepszym wypadku skromne; w ramach estetyki i konwencji późnobarockiego Paryża były jednak ambitne. Tamtejsi wydawcy ogłosili drukiem zaledwie kilka kolekcji *chants populaires*, a termin ten oznaczał zazwyczaj muzykę dawną, często przekazywaną ustnie, pochodzącą z terenów wiejskich. Zbiory były rodzajem *potpourri* z regionalnych i narodowych tradycji, nie zaś społecznohistorycznymi komentarzami, a z pewnością nie były pomyślane jako sposób wsparcia narodu pozbawionego praw wyborczych³⁹. *Chants polonaise* Sowińskiego stanowiły tymczasem potężną, starannie skonstruowaną kolekcję zawierającą *chants populaires* i pieśni pochodzące z regionalnych tradycji, muzyczny odpowiednik „zbiorowych portretów” rodaków, bardzo modnych – jak zauważył Jerzy Jedlicki – wśród polskich intelektualistów epoki postnapoleońskiej. Są one więc wedle standardów lat 30. owego stulecia pracą monumentalną, nawet jeśli nieporównywalną z żadnym innym większym XIX-wiecznym opracowaniem⁴⁰. Stanowiły zarazem jasną kontynuacją programu Chodźki: stworzenia i publikowania badań nad polską kulturą.

Wydane w dwu tomach *Chants polonaise* obejmują czterdzieści opracowań na głos wokalny z fortepianem *chants populaires* oraz *chants nationaux*, tj. muzykę patriotyczną. Jak pokazują Tabele 2A i 2B osiemnastu z nich towarzyszą komentarze na temat ich pochodzenia lub znaczenia historycznego⁴¹. Słowa podane są w języku polskim oraz tłumaczeniach na francuski G. Fulgence’a (Gustave-Fulgence Olivier), który przełożył także *Konrada Wallenroda* Mickiewicza dla Leonarda Chodźki, oraz J. de Frémonta⁴². Sowiński daje bogate dwustronicowe wprowadzenie o muzyce polskiej: w pierwszej części rozważa znaczenie *chants nationaux* i *populaires* w polskiej tożsamości narodowej, w drugiej zaś zamieszcza przegląd rodzimych regionalnych tradycji muzycznych. Okładki obu tomów zdobią efektowne litografie Władysława Oleszczyńskiego, artyście z kręgu Chodźki⁴³. Przykuwający uwagę i wysoce symboliczny obraz Oleszczyńskiego, pokazany na Il. 1, przedstawia kilka postaci, prawdopodobnie polskich: żołnierza z epoki napoleońskiej, odwracającego wzrok od piramid po lewej stronie; zmęczonego wiarusa spoczywającego na kamieniu, ze zwisającą szablą, ubranego w kontusz z pasem; młodszych członków rodziny, zapewne także szlacheckiej, o czym świadczą ich sarmacki strój;

38

Korespondencja Fryderyka Chopina..., op. cit., s. 130. Jean-Jacques Eigeldinger (*Deux timbres populaires polonais harmonisés par Chopin: Répercussions chez Liszt*, w: Frédéric Chopin: *Interprétations*, red. Jean-Jacques Eigeldinger and Jacqueline Waeber, Droz, Geneva 2005, s. 141, 152) sugeruje, że swoje nieopublikowane utwory folklorystyczne, *Allegretto a-moll* oraz *Mazura d-moll* (1832/1833), Chopin skomponował jako wyraz niechęci dla Sowińskiego.

39

W Paryżu ukazało się kilka wydań *chants populaires* bez muzyki. Jednym z niewielu wczesnych przykładów owych publikacji z opracowaniem muzycznym jest zbiór *Cent chants populaires des diverses nations du monde* G. Fulgence’a (t. 4, Ph. Petit, Paryż 1830). Egzemplarz w depozycie Bibliothèque nationale de France nosi odręczną adnotację z datą „11 janvi[e] re 1830”. Por. także: Ruth Rosenberg, *Music, Travel, and Imperial Encounter in 19th-Century France: Musical Apprehensions*, Routledge, Nowy Jork – Londyn 2015, s. 110.

40

Jerzy Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują...* op. cit., s. 62.

41

Obydwa tomy noszą datę 1830, niemniej raport z „La Revue musicale” sugeruje, że tylko pierwszy ukazał się w tym roku. Zob. *Bulletin d’Annonces*, „La Revue musicale” nr 45 z 17 XII 1831, s. 364. Więcej informacji na temat *chants populaires* i *chants nationaux* zawiera praca doktorska autorki (Virginia E. Whealton, *Travel, Ideology, and the Geographical Imagination: Parisian Musical Travelogues, 1830–1870*, Indiana University, Bloomington, 2018, s. 147–148).

42

Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod, récit historique tiré des annales de Lithuanie et de Prusse: Le faris. Sonnets de Crimée*, tłum. Félix Miaskowski, G. Fulgence, Sédillot, Paryż 1830. G. Fulgence’a identyfikowano niekiedy jako Fulgence’a de Bury (zm. 1845), Sowiński jednak podał później jako swego współpracownika „M. Gustave’a Fulgence’a Oliviera”; Albert Sowiński, hasło *Bracicki*, w: *Dictionnaire biographique*, op. cit., s. 101–102 [zob. idem, *Słownik muzyków polskich...*, op. cit., s. 38, hasło *Bracicki* czyli *Barcicki* – przyp. red.].

43

Korespondencja Adama Mickiewicza, op. cit., t. 2, s. 54.

CHANTS POLONAIS
Nationaux & populaires.
avec accompagnement de Piano ou basse
Textes et Notices,
publiés par
ALBERT SOWIŃSKI.
et traduits en français
par
G. Fulgence et J. de Frémont.
En deux livraisons prix 30 fr.

Déposé. *2^{me} Livraison.*

Lith. de Engelmann
à PARIS,
chez Ph. Petit, Editeur de Musique, rue Favennecq N^o 18.
1830.

Ilustracja 1. Wojciech (Albert) Sowiński, *Chants polonais. Nationaux & populaires*, livre 2, Ph. Petit, Paryż 1830, Biblioteka cyfrowa Polona, Mus.III.71.065/2 Cim.

łowczego, rybaka i kilka innych. W centrum znajduje się bard z lirą, niewątpliwie mający przypominać wieszczka-wajdelotę, którego dopiero co wychwalał Mickiewicz *Konradzie Wallenrodzie* (1828)⁴⁴.

O ile litografia Oleszczyńskiego odzwierciedla uniwersalne cechy *Chants polonais*, o tyle struktura i zawartość zbioru podkreślają znaczenie polskiego republikanizmu, a zwłaszcza lelewelowskiej jego odmiany propagowanej przez krąg Chodźki⁴⁵. Jak widać w Tabeli 2A, pierwszy tom wieńczy *Taniec Kościuszki*, uhonorowanie polskiego generała, który walczył o idee republiki i demokrację w Stanach Zjednoczonych i Polsce. Tabela 2B pokazuje, że tom drugi zamyka opatrzona numerem 40. pieśń *Trzeci Maja*, upamiętniająca Konstytucję z roku 1791 – dokument, który był dla Lelewela i innych polskich republikanów punktem zwrotnym ([kompromisową poniekąd] Konstytucję poparł nawet pragnący bardziej postępowych rozwiązań Kościuszko)⁴⁶. Z pozostałych pieśni do określonych postaci odnoszą się jeszcze tylko nry 14 *Krakowiak du Prince Joseph Poniatowski* oraz 16 – *Mazur Dąbrowskiego*. Pod względem gromadzenia muzyki związanej z sylwetkami Poniatowskiego, Dąbrowskiego i Kościuszki zbiór Sowińskiego miał godnych poprzedników, by wspomnieć choćby scenę snu z opery Józefa Elsnera *Król Łokietek* (1818), w której melodie łączące się z owymi bohaterami zbiorowej wyobraźni stały się muzycznymi metonimiami historii, do której można było nawiązać jedynie pośrednio⁴⁷. Włączenie do *Chants polonais* hymnu Królestwa Kongresowego *Boże, coś Polskę* ze zrewidowaną wersją tekstu z 1817 roku, w której pochwały kierowane do rosyjskiego władcy zastąpiło uczczeniem ojczyzny, jeszcze silniej osadziły zbiór w wydarzeniach rozgrywających się wówczas w Warszawie⁴⁸.

44
Jonathan Bellman, *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 67–72.

45
Lloyd S. Kramer, *The Rights of Man...*, op. cit., s. 537.

46
Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 64–65; Alex Storozynski, *The Peasant Prince: Thaddeus Kosciuszko and the Age of Révolution*, Thomas Dunne Books – St. Martin's Press, Nowy Jork 2009, s. 149–150.

47
Por. Halina Goldberg, *Descriptive Instrumental Music in Nineteenth-Century Poland: Context, Genre, and Performance*, „Journal of Musicological Research” 34, nr 3 (2015), s. 439.

48
Maja Trochimczyk, *Boże Coś Polskę*, Polish Music Center.

Tabela 2A. Pierwszy tom *Chants polonais* Sowińskiego

Nr	Tytuł	Gatunek	Region(y)
1*	<i>Lilie/ Les Lys</i>	pieśń	Litwa
2	<i>Gdy w czystém polu.../ Lorsque de printemps</i>	mazurek	[brak]
3*	<i>Hryć/ Gregoire</i>	dumka	Podole, Ukraina, Wołyń
4	<i>Ctéry lata/ Chant mazovien</i>	pieśń mazowiecka	Mazowsze
5	<i>Oy szumyt i hude/ La jeune fille et le galant Kozak</i>	pieśń ukraińska	Ukraina
6	<i>Skowrónek/ L'allouette</i>		[brak]
7	<i>Arya, te brzóz kilka/ Le souvenir</i>		[brak]
8*	<i>Kolęda [Anioł pasterzom mówił]/ La noël*</i>	kolęda	[brak]
9*	<i>Susida/ La voisine*</i>	dumka ukraińska	Małopolska i Ukraina
10*	<i>Laura i Filon/ Laure et Filon</i>	sielanka	[brak]
11*	<i>Alboż myto jacy tacy/ N'valons nous pas ceux-ci ceux-la</i>	krakowiak	Kraków
12	<i>Oy biada nam Mazury/ Malheur! Gens de Mazovie</i>		Mazowsze
13*	<i>Zielone/ Le Jeu du vert</i>		[brak]

14*	<i>Krakowiak du Prince Joseph Poniatowski/ Veux-tu faire un marché fillette</i>	krakowiak	[brak]
15*	<i>Jchaw Kozak za dunay/ Les Adieux du Kozak</i>	dumka kozacka	Małopolska i Ukraina
16*	<i>Mazur Dąbrowskiego/ Mazurek Dombrowski</i>	mazurek	[brak]
17*	<i>Krakowiak/ Bon Drelich de Mazovie*</i>	krakowiak	Mazowsze
18*	<i>Taniec Kościuszki/ Polonaise Kościuszko</i>	polonez	[brak]

* z komentarzem

Tabela 2B. Drugi tom *Chants polonais* Sowińskiego

Nr	Tytuł	Gatunek	Region(y)
19	<i>Kochajmy się/ Mazurek aimons-nous</i>	mazurek	
20*	<i>Dumka/ En descendant des montagnes...</i>	dumka	Ukraina
21	<i>Mazurek/ Staś adorait une belle</i>	mazurek	
22*	<i>Piosnka weselna litewska/ Chanson de noce</i>	pieśń weselna	
23	<i>Kukułeczka/ Le coucou</i>	krakowiak	
24*	<i>Bieży strumień po dolinie/ Au vallon coule le ruisseau</i>	aria	Poznań [Wielkopolska]
25	<i>Sidir widir/ Chansonnette lithuanienne</i>	pieśń litewska	Litwa
26	<i>Utan/ Le Lancier polonais</i>	krakowiak	
27*	<i>Kozak i Diwka/ Un gai kozak au ruisseau...</i>	melodia kozacka	
28*	<i>Polak nie Sługa/ Mazurek*</i>	mazurek	
29	<i>Lipy/ Les Tilleuls</i>	romans	
30*	<i>Duma Ukraińska/ Sur la terre étrangère</i>	dumka ukraińska	Ukraina
31	<i>Modlitwa wojska Polskiego [Boże, coś Polskę]/ Prière des troupes polonaises</i>	[pieśń <i>a cappella</i>]	
32	<i>Hej Rozyno/ Mazurek à Adèle</i>	mazurek	
33	<i>Podróż na zaręczyny/ Le voyage du fiancé</i>	pieśń litewska	Litwa
34	<i>Chłopiec ci ja chłopiec/ Je suis né laboureur</i>	mazurek	
35	<i>Piosneczka pijacka/ Chanson à boire</i>	pieśń pijacka	
36	<i>Do Jacenty/ Bonne nuit ma rose...</i>		
37	<i>Do wąsów/ À la moustache</i>		
38	<i>Przymiodzie/ À l'hydromel</i>	[pieśń <i>a cappella</i>]	
39*	<i>Przepióreczka/ La caille</i>		
40	<i>Trzeci Maja/ Polonaise du trois mai</i>	polonez	

* z komentarzem

49
Joan S. Skurnowicz, *Joa-chim Lelewel...*, op. cit., s. 46–48, 66–67, 70–72, 115–129; Jerzy Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują...*, op. cit., s. 72–74.

Polski ruch republikański zapoczątkowała szlachta. W późnych latach 20. i kolejnym dziesięcioleciu Lelewel walczył coraz usilniej o pogodzenie republikanizmu i wolności szlacheckich z [ideą zwyciężenia] nierówności społecznych obecnych w Rzeczypospolitej Obojga Narodów – problemem, któremu poświęcił w późnych pismach wiele miejsca⁴⁹. Problematyczny okazał się zatem również sarmatyzm, uwikłany w relację z autoidentyfikacją szlachty jako

prawdziwych [reprezentantów] narodu polskiego i z jej historycznymi przywilejami⁵⁰. Mimo sarmackiego ducha zamieszczanej na okładce litografii Oleszczyńskiego *Chants polonais* traktują sarmatyzm i jego kulturowe przejawy z przymrużeniem oka, jak w utworze 37., *Do wąsów*, przewrotnej piosence w metrum 6/8 wychwalającej charakterystyczne sarmackie wąsy. Wart odnotowania jest brak we wstępie Sowińskiego i wybranym przezeń repertuarze szczególnego nacisku na tematykę polskiej monarchii i arystokracji, potępianych przez Lelewela w *Dziejach Polski* (1829) jako zagrażające republice (Rzeczypospolitej) kosztem szlachty i niższych warstw społecznych⁵¹.

Kwestionując prymat szlachty jako miary narodu polskiego, Lelewel podważał samą koncepcję tegoż narodu. W swoim tekście *Trzy konstytucje polskie. 1791, 1807, 1815 r.* dowodził, że zarówno szlachta, jak i lud mogą mieć ducha narodowego i sprawczość polityczną⁵². W eseju wstępnym do *Chants polonais* pojawiają się podobne argumenty. Sowiński twierdzi, że pieśni ze zbioru – znane mu „od kołyski” – stały się wspólną własnością wszystkich Polaków zwłaszcza dzięki Polkom, które wpajały swoim dzieciom „niezarty charakter naszej narodowości”⁵³. Ten nawiązujący do Rousseau argument potwierdzał pośrednio wkład klas niższych w ducha narodowego i zmniejszał dystans między dwoma rodzajami muzyki zawartymi w zbiorze – *chants nationaux* i *chants populaires*⁵⁴. Narodowość, [przekonuje nas pośrednio autor,] może być wyrażona zarówno w pieśniach patriotycznych, jak i popularnych czy ludowych. Przyjmując paradygmat Herdera, polska kultura ludowa – lub też wyimaginowana polska kultura ludowa – odzwierciedlała polską tożsamość narodową⁵⁵.

Zainteresowanie kulturą ludową nie było w Polsce postnapoleońskiej konceptem nowym, ale połączenie go z radykalizującymi się teoriami republikańskimi Lelewela – owszem. Zachwianie roli szlachty w [budowaniu] owej tożsamości postawiło pod znakiem zapytania także hierarchie regionów dziedzictwa i miejsc. W przeciwieństwie do wielu polskich republikanów Lelewel nie był zwolennikiem centralizacji jako elementu koniecznego ani nawet pożądanego. Nie postrzegał także różnorodności dziedzictwa czy religii jako przeszkody w kształtowaniu się wielkiej [ogólnej] świadomości narodowej; przeciwnie, wierzył, że może mu ona sprzyjać. Monika Baár dowodzi, że Lelewel widział „kulturalne zróżnicowanie dawnej Rzecz[y]pospolitej [jako] model przyszłej Polski”⁵⁶. Celem Komitetu Narodowego Polskiego było stworzenie kraju, którego naród łączyłyby różne narody Rzeczypospolitej Obojga Narodów⁵⁷.

Sowiński zwłaszcza we wstępie oraz pierwszym tomie *Chants* starał się podkreślić unikatowy wkład poszczególnych polskich

50

Por. Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina...*, op. cit., s. 32–34.

51

Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 48–50, por. Jerzy Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują...*, op. cit., s. 71–72, 186–187. Na temat przenikania się pewnych warstw szlacheckich z arystokracją por. Norman Davies, *Boże igrzysko*, t. 1: *Od początków do roku 1795*, tłum. Elżbieta Tabakowska, Znak, Kraków 1996, s. 229–287.

52

Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 66–67, 70–71.

53

„Ces chants dont beaucoup m'ont bercé”; „ce caractère indéfectible de nationalité qui est le nôtre”; Wojciech Sowiński, *Chants polonais nationaux et populaires*, t. 1, Petit, Paryż 1830.

54

Pogląd Sowińskiego o wspólnym dziedzictwie pieśni pozwolił mu zrezygnować z konieczności ich klasyfikacji, którą zajmowali się później Oskar Kolberg i in. Por. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin's Inspiration from Polish „Common” Song*, w: *Chopin's Work: His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, red. Artur Szklener, NIFC, Warszawa 2003, s. 44–45 [wersja polska zob. idem, *Inspiracje polską pieśnią powszechną*, w: idem, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, red. Kamila Stępień-Kutera, NIFC–PWM, Warszawa–Kraków 2016, s. 455–470 – przyp. red.].

55

Por. Jerzy Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują...*, op. cit., s. 61–65, 71–72.

56

Monika Baár, *Historians and Nationalism: East-Central Europe in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oksford 2010, s. 234.

57

Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 74–75, 77–78.

58

Por. Anna Czekanowska, *Polish Folk Music: Slavonic Heritage – Polish Tradition – Contemporary Trends*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, s. 56. Jestem szczególnie wdzięczna jednemu z recenzentów za zwrócenie mi uwagi na ten wątek.

59

Kazimierz Brodziński, *O tańcach narodowych (polonez, krakowiak, mazurek, kozak)*, „Melitele” 1 1829, s. 85–101. Także Brodziński nawiązywał do dialektyki pomiędzy jakościami narodowymi a regionalnymi, choć nie akcentował w takim stopniu jak Sowiński relacji jeden do jednego pomiędzy gatunkiem i regionem.

60

Sowiński złożył podziękowania „moim przyjaciółom z Francji i Polski” („mes amis de France et de Pologne”); Wojciech Sowiński, *Chants polonais...*, op. cit., t. 1.

61

Barbara Milewski, *Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk*, „19th-Century Music” 23, nr 2 (jesień) 1999, s. 124. Jedynymi członkami Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, których nazwiska znalazły się na liście subskrybentów *Chants polonais* Sowińskiego, byli Adam Czartoryski i Marc-Antoine Jullien; por. *Lista imienna członków Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk w Warszawie w styczniu 1829 roku* ([Warszawa]: [1829]).

62

Por. Halina Goldberg, *Nationalizing the Kujawiak and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas*, „19th-Century Music” nr 39 (2016), s. 232, przyp. 14; Norman Davies, *Boże igrzysko*, t. 1: *Od początków do roku 1795*, op. cit., s. 283.

63

Na temat historycznej roli Małopolski zob. Norman Davies, *ibidem*, s. 48–49.

64

Kilka z nich sporządził tłumacz, Fulgence.

regionów w polskiego ducha narodowego. Podejście Sowińskiego może stanowić nawiązanie do idei panslawizmu: jest ono bez wątpienia oparte na herderowskim paradygmacie zaadoptowanym dla muzyki polskiej przez Karola Kurpińskiego⁵⁸. Zwrócenie uwagi na tradycje regionalne, prawdopodobnie bardziej niż jakikolwiek inny element *Chants polonais*, zdradza społeczny i intelektualny dług Sowińskiego wobec Chodźki i Lelewela i odróżnia jego przegląd od przełomowego artykułu Kazimierza Brodzińskiego poświęconego polskim tańcom, opublikowanego w „Melitele” rok wcześniej⁵⁹. Bezpośrednim źródłem celebrowania w ten sposób przez Sowińskiego różnych polskich tradycji byli zapewne jego współpracownicy z kręgu Chodźki. Deklarowane pochodzenie lokalne pieśni, tj. Litwa, Podole, Ukraina, Wołyń, Mazowsze, Małopolska i Poznań, pokrywa się w znacznym stopniu z regionami paryskiej „Rzeczypospolitej Polskiej” Chodźki, którą ten chwalił się przed Mickiewiczem⁶⁰. Esej wstępny Sowińskiego zawierający zarys poszczególnych polskich tradycji wypada błado na tle jego późniejszych pism – wówczas jednak miał charakter przełomowy. Członkowie Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk, choć zaangażowani w zbieranie pieśni ludowych, nie opublikowali bowiem do tamtego momentu owoców swoich badań. Miną jeszcze trzy lata, zanim w zbiorze *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* (1833) Wacława Zaleskiego ukażą się opracowania Karola Lipińskiego (1790–1861), uważane często za pierwszą antologię utworów na głos z fortepianem w języku polskim⁶¹.

W swym eseju wprowadzającym Sowiński poloneza łączy z Wielkopolską, podkreślając związek tańca z polską szlachtą⁶². Kozakom i ukraińskim chłopom przypisuje smutną dumkę, gatunek obecny także na Podolu i Wołyniu. Mazurka (i mazura) umiejscawia na Mazowszu, dodając, że stanowi on najlepszy model dla nowej polskiej muzyki. Dalej wspomina także siełankę i tańce kozackie, nie podając wszakże ich specyficznych regionów pochodzenia. Przegląd zamyka zaś Kraków (Małopolska), serce złotej ery Polski, i jego charakterystycznie błyskotliwy taniec, krakowiak⁶³.

Zbiór *Chants polonais* – pośród innych – zawiera wiele przykładów tych gatunków. Niemal połowie utworów towarzyszą dodatkowe komentarze lub przypisy tekstowe (jak zaznaczono w Tabelach 2A i 2b)⁶⁴. Dotyczą one dwóch związanych ze sobą kwestii. Sowiński podkreśla, że wschodnie tereny Polski oraz Kresy, jak jego rodzinne okolice – Podole, stanowią integralną część polskich tradycji muzycznych. Zaznacza w ten sposób zarówno związku, jak i różnicę pomiędzy poszczególnymi regionami.

Cztery z pieśni, wraz z pierwszą w zbiorze, łączą się z Litwą, obszarem, którego Sowiński nie wymienia we wstępie. Nie wiąże jej z jednym gatunkiem, stylem muzycznym ani nawet tematem.

Pisze, że pieśń będąca podstawą pierwszego utworu *Lilie*, utrzymana w stylu nokturnowym, jest bardzo starą melodią o korzeniach litewskich, choć zyskała popularność na terenie całej Polski. Wspomina też *Lilie* Mickiewicza ze zbioru *Ballady i romanse* z 1822 roku; użyty przez niego tekst jest jednak prostszy niż Mickiewiczowski⁶⁵. Numer 22, *Piosnka weselna litewska [sic!]*, to pieśń weselna, numer 25, *Sidir widir*, jest lekką pieśnią w dwudzielnym metrum, a 33 – *Podróż na zaręczyny* – pieśnią liryczną w takcie na $\frac{3}{4}$, z elementami mazurka.

Sowiński – czy to w komentarzach, czy uwagach – łączy wprost aż siedem z czterdziestu utworów z Ukrainą, Podolem, Wołyniem (dla porównania: z Małopolską – 2, Mazowszem – 2, Wielkopolską, a dokładniej Poznaniem – 1). Zauważa, że wschodnie regiony dzielą wspólny repertuar, jak numer 3 *Hryć*, żalostną dumkę, której słowa podaje w podolskiej gwarze („patois”) i która podobnie jak numer 9, *Susida*, służy mu jako przykład odrębnych, choć razem czytelnym polskich tradycji. Z dzisiejszej perspektywy „patois” trafniej byłoby nazwać językiem ukraińskim, niemniej gwara służy Sowińskiemu, patrzącemu z polskiej perspektywy swoich czasów, jako przykład różnych wersji języka polskiego, sugerując intrygujące rozszerzenie „gente Rutheni, natione Poloni” stosowane zarówno do ludu, jak i szlachty (adekwatnie zachowuje on litewski w pieśniach litewskich)⁶⁶.

Autor potępia rosyjski imperializm kulturalny, twierdząc, że Rosjanie przywłaszczyli sobie ukraińskie pieśni, jak kozacką dumkę *Jchaw Kozak za dunay*, numer 15. Wymienia ją wraz z numerem 9 *Susida* jako należącą do tradycji ukraińskiej i małopolskiej, pokazując w ten sposób związku pogranicza z sercem Polski.

Łącznym rezultatem słowa wstępnego i kolekcji utworów Sowińskiego nie jest wyłącznie katalog; to zdumiewający portret wielu grup – Polaków, Kozaków, Litwinów, Ukraińców i innych – wnoszących wkład w muzykę polską, a dzięki temu będących z gruntu polskimi. Autor zauważa, że tradycje regionalne nie mają stałego charakteru; we wstępie zaznacza ich stylistyczny wpływ na repertuar i emocjonalny wyraz nowych polskich kompozycji. Owo napięcie pomiędzy tożsamością regionalną i narodową, między tradycjami ustnymi a nowo skomponowaną muzyką było już zatem wówczas obecne w Polsce. Ale takie podejście do *chants populaires* stanowiło coś niezwykłego we Francji, gdzie zainteresowanie zbieraniem tych pieśni dopiero się rodziło, mimo że postrzegano je jako ważne zabytki dziedzictwa narodowego⁶⁷. Sowiński twierdził, że Polska wyprzedza kraje Europy Zachodniej pod względem muzyki narodowej, podobnie jak Lelewel argumentował, że zdystansowała kraje Europy Zachodniej w kwestii demokracji⁶⁸.

Zainteresowanie Sowińskiego polską tożsamością nie przeszkodziło mu w sugestii, że wyzwolenie Polski może okazać się częścią rewolucyjnego losu Francji. *Mazur Dąbrowskiego* (nr 13) miał przypominąć udział rodaków w kampaniach Napoleona⁶⁹. Niemniej, Sowiński nie eksponował owego francusko-polskiego związku

65

Barbara Milewski, *Chopin's Mazurkas...*, op. cit., s. 125, przyp. 40.

66

Kai Struve, *Civil Society, Peasants, and Nationalism in Austrian Galicia from the 1860s until 1914*, w: *The Politicisation of Rural Areas in Central Europe*, red. Milan Řepa, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2020, s. 14. Jestem wdzięczna dr. Anthony'emu Qualinowi i Christopherowi Hepburnowi za analizę tych tekstów na wcześniejszych etapach pracy nad niniejszym projektem oraz jednemu z recenzentów za zwrócenie mi uwagi na możliwość poszerzenia dyskursu dotyczącego tożsamości ruskiej.

67

Ruth E. Rosenberg, *Music, Travel, and Imperial Encounter...*, op. cit., s. 109–110.

68

Jerzy Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzeują...*, op. cit., s. 72–73.

69

Por. Norman Davies, *Boże igrzysko*, t. 2: *Od roku 1795*, tłum. Elżbieta Tabakowska, Znak, Kraków 1996, s. 31–32.

70

Pieśni światowe z najnowszych oper, komediooper, drammm i tragedji... jako też wierszy dla rycerzy polskich po wojnie w r. 1809 powracających zebrane, Warszawa 1810.

71

Lloyd S. Kramer, *The Rights of Man...*, op. cit., s. 531.

72

Greg Burgess, *Refuge in the Land of Liberty: France and Its Refugees, from the Revolution to the End of Asylum, 1787-1939*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, s. 69-71; Roman Koropeckij, *Adam Mickiewicz...*, op. cit., s. 459-462.

73

Roman Koropeckij, *Adam Mickiewicz...*, op. cit., s. 461-465; Lloyd S. Kramer, *The Rights of Man...*, op. cit., s. 537; Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 73-74, 134; Józef Aleksander Wernicki, *Leonard Chodźko i jego prace...*, op. cit., s. 80-105; por. Komitet Narodowy Polski, *Zdanie sprawy z czynności...*, op. cit.

74

Greg Burgess, *Refuge in the Land of Liberty...*, op. cit., s. 53; Lloyd S. Kramer, *The Rights of Man...*, op. cit., s. 528, 531; Roman Koropeckij, *Adam Mickiewicz...*, op. cit., s. 450-451, 186; Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 78-83, 134.

75

Lloyd S. Kramer, *The Rights of Man...*, op. cit., s. 533; Roman R. Koropeckij, *Adam Mickiewicz...*, op. cit., s. 450-451; Greg Burgess, *Refuge in the Land of Liberty...*, op. cit., s. 57-72, 85.

76

Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 81-83; Lloyd S. Kramer, *Lafayette in Two Worlds: Public Cultures and Personal Identities in an Age of Revolution*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1996, s. 266.

w takim stopniu, jak inne polskie zbiory, choćby wydane w 1810 roku *Pieśni światowe z najnowszych oper, komediooper, drammm i tragedji*⁷⁰. W *Chants polonais* istotne miejsce zajęli polscy bohaterowie, Konstytucja 3 maja, a zwłaszcza *chants populaires*.

W kontekście dyplomacji kulturalnej album *Chants polonais* stanowi dzieło ambitne i wizjonerskie, czerpiące z różnorodnych koncepcji polskiej tożsamości narodowej, a nawet promującą działalność koła Chodźki. Pierwsze miesiące po ukazaniu się tego zbioru dowiodą jednak, że jego etos optymizmu i intencja budowania koalicji we wspólnym wysiłku okażą się zbyt kruche i efemeryczne.

Lata 30. i 40. – współpraca z kręgiem Chodźki i innymi

W 1830, roku publikacji *Chants polonais*, środowisko emigracyjne w Paryżu oraz pogląd na sprawę polską zmieniły na zawsze dwa wydarzenia. Rewolucja lipcowa obaliła rządy Bourbonów, ustanowiła monarchię lipcową, a na tronie posadziła Ludwika Filipa I. Lafayette znów stanął w pierwszym szeregu francuskiej polityki, z Chodźką jako swym *aide-de-camp*⁷¹. Powstanie listopadowe 1830 roku zapoczątkowało Wielką Emigrację, rzesze Polaków z Królestwa Kongresowego schroniły się we Francji, która początkowo przyjmowała ich chętnie⁷². Paryż przyciągał polskich artystów, intelektualistów, arystokratów oraz przywódców konspiracyjnych. Adam Czartoryski, stojący na czele liberalnego odłamu, reprezentował konserwatywną grupę opowiadającą się za polską autonomią narodową. Lelewel, prowadzący bardziej postępowe skrzydło republikańskie, został przewodniczącym nowo powstałego Komitetu Narodowego Polskiego, a jego dawny student – prominentnym członkiem⁷³.

Mimo sporego poparcia dla polskich uchodźców we francuskiej stolicy w czasie powstania listopadowego i po nim pozycja Sowińskiego jako Polaka w Paryżu zachwiała się. Francuskie władze obawiały się, że polscy uchodźcy, których liczba wciąż rosła, mogą wzniecić kolejny zryw lub przyłączyć się do rozruchów we Francji lub za granicą. Brak bezpośredniego wsparcia dla Polski wywołał protest i zamieszki w Paryżu⁷⁴. Tutejszy rząd szukał więc sposobu uniknięcia niepokojów w stolicy, wysyłając tych Polaków, którzy przyjęli pomoc, do innych miast na prowincji. Prawo ustanowione w kwietniu 1832 uniemożliwiło Polakom osiedlanie się w Paryżu⁷⁵. W kolejnych miesiącach Chodźko i Lelewel zostali wygnani z Paryża za apele do Rosjan o obalenie cara, a rząd zadekretował, że w każdym francuskim mieście może osiąść tylko jeden członek Komitetu Narodowego Polskiego. Lelewel został szybko zmuszony do opuszczenia Francji⁷⁶. Paryska sieć francuskich i polskich arystokratów i działaczy oraz intelektualistów, dzięki którym Sowiński znalazł się w centrum propolskiej działalności, została całkowicie rozbita. Pianista natomiast, którego nazwisko widniało na liście

przyciącił Komitetu Narodowego Polskiego, odbywał w latach 1833 i 1834 dalekie podróże po całej Francji, trzymając się z dala od stolicy⁷⁷.

Mimo przeszkód Chodźko i jego krąg nadal pracowali nad publikacjami promującymi polskie bogate tradycje intelektualne, kulturę, historię i geografę, a Sowiński uczestniczył w tym przedsięwzięciu, redagując zbiory muzyczne i pisząc artykuły. Jego antologia *Chants de la révolution polonaise* (1832) ogłoszona została nie później niż w czerwcu tego roku, w krytycznych miesiącach pomiędzy ustanowieniem kwietniowego prawa a wydaleniem Lelewela. Zbiór ten, liczący sześć pieśni, dedykowany jest kobietom z Metz, najprawdopodobniej jako wyraz wdzięczności za ich wsparcie dla Komitetu Narodowego Polskiego⁷⁸. *Mélodies polonaises: Album lyrique*, którego zawartość podsumowuje Tabela 4, był także silnie związany z kręgami Chodźki. Pięć z dziesięciu jego pieśni stanowi opracowanie tekstów Adama Mickiewicza, w tym trzy – fragmentów z III części *Dziadów*. Pieśń trzecią, *Skowronek na polach wawru* (do słów Seweryna Goszczyńskiego), Sowiński dedykował żonie Chodźki, Olimpii Maleszewskiej-Chodźko.

[Warto dodać, że] w latach 1835–1842 Chodźko wydał trzypięciową serię poświęconą polskiej historii i kulturze, zatytułowaną „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque”, w której kompozytor zamieścił cztery artykuły (por. Tabela 1). Kolejny cykl Chodźki „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et illustrée” zawiera tekst zatytułowany *Théâtre [sic!] polonais, coup d’œil sur l’art dramatique en Pologne*, także sygnowany przez Sowińskiego, choć – jak sprostował później – napisał on jeden zaledwie akapit, autorem pozostałej części był zaś Chodźko⁷⁹.

Chants de la révolution polonaise oraz *Mélodies polonaises* różnią się pod względem monumentalności i kompleksowości od pozostałych zbiorów polskich pieśni Sowińskiego, choć drugą z tych antologii zdobi na okładce piękna litografia (Il. 2)⁸⁰. Te skromniejsze publikacje wydane w latach 1832 i 1833 ukazały się w najtrudniejszym dla emigracji we Francji okresie, kiedy kwestia polska stała się jeszcze bardziej paląca. Łączyły się już nie z teoriami republikańskimi, ale bardziej podstawowymi obawami: Sowiński upamiętnił za ich pomocą upadek powstania, włączył romantyzm w wydaniu Mickiewicza, nadając nowy sens tożsamości Polaka na wygnaniu.

Pieśni zawarte w *Chants de la révolution polonaise* tworzą interesującą rozwidlającą się narrację. Do trzech pierwszych – nr 1. *Mazur wojenny zwany Chłopiński*/ *Chant de Guerre* Karola Kurpińskiego (sł. Jędrzej Słowaczyński), nr 2. *Trzeci maj/ Le 3 Mai* (sł. Stanisław Doliwa Starzeński) oraz nr 3. *Kossyniery Krakusy* – wydrukowano słowa w językach polskim i francuskim. Wpisują się one w ducha pieśni narodowych lub *chants populaires* i wspólnie przywołują zapał i republikańskie nadzieje związane z powstaniem listopadowym⁸¹. Trzy pozostałe utwory, do tekstów francuskich, podnoszą

77

Komitet Narodowy Polski, *Zdanie sprawy z czynności...*, op. cit., s. 100; *Nouvelles de Paris*, „La Revue musicale” t. 8, nr 3 z 2 II 1833, s. 21; *Bals de l’Opéra*, „La Revue musicale”, t. 8, nr 48 z 28 XII 1833, s. 404; *Chronique*, „Le Pianiste” t. 2 nr 2 z 20 XI 1834, s. 15.

78

Komitet Narodowy Polski, *Zdanie sprawy z czynności...*, op. cit., s. 59, 75–76; por. ibid., 11, 13, 16, 19–20; *Bulletin d’Annonces*, „La Revue musicale” t. 6, nr 20 z 17 VI 1832, s. 160.

79

Por. Wojciech Sowiński, hasło *Chodźko, Léonard*, w: idem, *Dictionnaire biographique*, op. cit., s. 112 [zob. idem, *Słownik muzyków polskich...*, op. cit., s. 50, hasło *Chodźko, Leonard* – przyp. red.]. Mowa o artykule *Théâtre polonais, coup d’œil sur l’art dramatique en Pologne*, w: „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et illustrée”, Bureau Central, Paryż 1841, t. 3, 281–289.

80

Choć *Chants de la révolution polonaise* and *Mélodies polonaises: Album lyrique* odnotowane zostały w „La Revue musicale”, „La Gazette musicale” i prasie niemuzycznej, nie przyciągnęły takiej uwagi krytyków, jak *Chants polonais*. „La Revue musicale” wskazywała, że *Chants de la révolution* postrzegane były jako kontynuacja pierwszego zbioru.

81

Por. Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 58–68. Sowiński określił później nr 3, pieśń popularną *Kossyniery Krakusy* jako „rozpalającą żołnierski zapał” („d’enflammer l’ardeur guerrière du soldat”). Wojciech Sowiński, *Musique, coup d’œil historique sur la musique religieuse et populaire, et sur les danses en Pologne*, op. cit., s. 243.



Ilustracja 2. Wojciech (Albert) Sowiński, *Chants de la révolution polonaise*, Louis Lemaître, Paryż ok. 1833, s. 3, Biblioteka cyfrowa Polona, BJ Muz. 7710 II

kwestię miejsca Polaków we Francji oraz relacji polsko-francuskich. Czwarta, *À Beranger*, to apel o wsparcie polskiej sprawy do Pierre'a-Jeana de Bérangera, słynnego szansonisty, bliskiego współpracownika Lafayette'a⁸². Zarówno piąta, jak i szоста pieśń, *Le 29 November 1831* oraz *La Pologne en France*, napisane są w stylu marszowym: jedna – na nutę marsza żałobnego, druga – z chwilami triumfu przeplatanego upiorną ciszą. Nr 5. upamiętnia pierwszą rocznicę wybuchu powstania listopadowego, dzień, w którym Lafayette zwołał publiczne zgromadzenie i wezwał do wznowienia wsparcia dla Polski⁸³. Ostatni utwór stanowi obietnicę, że Polska przetrwa na francuskiej ziemi.

Za sprawą dziesięciu utworów z *Album lyrique* Sowiński zarysował bardziej nowoczesną i romantyczną wizję Polski, przynajmniej jeśli chodzi o teksty i gatunki, a zarazem bardziej złożony obraz Polaków na wychodźstwie. „*Revue de Paris*” odnotowało, że ten zbiór „romansów” i „szansonetek” jest odpowiedni zwłaszcza dla amatorów, choć słowa pieśni nasuwają pytanie, o jakich amatorach mowa⁸⁴. Utwory pierwszy i ósmy, poświęcone polskim kobietom, zaopatrzone zostały w teksty polski i francuski, w przekładach – odpowiednio – Louisa Lemaître'a i Fulgence'a. *La Mort du Colonel* [*Śmierć Pułkownika*] (nr 1) to hołd Mickiewicza złożony Emilii Plater. *Les Adieux de Ladislaw et Wanda* [*Pożegnanie Władysława i Wandy*] (sł. Jędrzej Słowaczyński) opowiada historię mitycznej średniowiecznej księżniczki, która wolała umrzeć niż wyjść za mąż za

82
Xavier Jon Puslowski, *Franz Liszt, His Circle, and His Elusive Oratorio*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2014, s. 22–46.

83
Lloyd S. Kramer, *Lafayette in Two Worlds*, op. cit., s. 271.

84
Album, „*Revue de Paris*”, t. 54, 1833, s. 126.

Niemca⁸⁵. Tekst trzeciej pieśni, sentymentalnego *Le dernier Slave* [Ostatni Słowianin] (sł. Ambroise Bétourné) opublikowany został tylko w wersji francuskiej. Pozostałe zaś, w tym opracowania fragmentów III części *Dziadów* Mickiewicza, podane są jedynie w wersji polskiej. Treść i mniej zawołowane polityczne ostrze tych [ostatnich] tekstów mogły skłaniać do ostrożności. Pierwsze opracowanie [*Wierny poddany*] to pieśń Feliksa z I sceny [I aktu III części *Dziadów*], w której śpiewak, pozostając lojalnym poddanym cara, przywołuje różne sposoby, żeby odegrać wobec niego rolę Brutusa. Wziąwszy pod uwagę, że Komitet Narodowy Polski miał zatarg z francuskimi władzami na tle rzekomo antycarskich nastrojów, tekst ten jest prowokacyjny. Po utworze siódmym, *Chórze Aniołów* ze sceny IV [aktu I] pojawia się wspomniana już pieśń o Wandzie jako swego rodzaju błogosławieństwo. Opracowanie ostatniego fragmentu *Dziadów* (nr 10), *Pieśń Konrada* ze sceny pierwszej, puentuje zbiór przerażającym i wściekłym wezwaniem do odwetu. Choć więc w *Mémoires polonaises* pojawia się mniej jawnych odniesień politycznych, ich narracja jest bardziej złowieszcza.

Tabela 4. Zawartość zbioru *Mémoires polonaises: Album lyrique* (1833)

Nr	Tytuł	Słowa*
1	<i>La Mort du Colonel</i>	Adam Mickiewicz
2	<i>Narodowa nuta</i>	Konstanty Gaszyński
3	<i>Skowronek na polach wawru</i>	Seweryn Goszczyński
4	<i>Le dernier Slave</i>	Ambroise Bétourné
5	<i>Wierny poddany**</i>	Adam Mickiewicz
6	<i>Do konika Kiejstutowego**</i>	Adam Mickiewicz
7	<i>Chór Aniołów</i>	Adam Mickiewicz
8	<i>Les Adieux de Ladislas et Wanda</i>	Jędrzej Słowaczyński
9	<i>Stach z Zamiechowa</i>	S. D. S. [Stanisław Doliwa-Starzeński]
10	<i>Pieśń Konrada**</i>	Adam Mickiewicz

* Sowiński podaje niekiedy jedynie inicjały autorów tekstów.

** Z III części *Dziadów*.

W swoich artykułach opublikowanych w „La Pologne... pittoresque” (t. 1 i 2, 1835–1838) Sowiński unikał tak bezpośredniego krytykowania cara. Podejmował w nich za to dwa główne wątki: historii polskiej muzyki klasycznej, głównie powiązanej z Kościołem, oraz polskiej muzyki powszechnej [*musique populaire*]. Ujęcie pierwszego zagadnienia stanowi szeroko zakrojone omówienie trzech dziedzin muzyki nauczanej w Polsce: kościelnej, począwszy od św. Wojciecha, muzyki *la vie intérieure*, tj. salowej i teatralnej, oraz muzyki dworskiej. Ten krótki materiał nie obejmuje nawet całości pierwszego artykułu. Część pozostała tego cyklu poświęcona jest muzyce

85

Opowieść o Wandzie powróciła w nowych opracowaniach w okresie romantyzmu; por. Albina I. Kruszevska i Marion M. Coleman, *The Wanda Theme in Polish Literature and Life*, „The American Slavic and Eastern European Review” 6, nr 1/2 (1947), s. 19–35; Agnieszka Gajda, *Romanticism and the Rise of Neopaganism in Nineteenth-Century Central and Eastern Europe: The Polish Case, w: Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe*, red. Kaarina Aitamurto, Scott Simpson, Routledge – Taylor and Francis Group, Londyn 2014, s. 57–58.

86

„De ces hymnes sacrées, de ces pieuses légendes ou nos poètes ont puisé de si belles inspirations, surgit une musique populaire, expression simple et naïve des mœurs de la nation”; „Notre musique populaire est le miroir fidèle de l'existence morale de la nation polonaise”. Wojciech Sowiński, *Musique, coup d'œil historique sur la musique religieuse et populaire*, t. 1, Bureau Central, Paryż 1835–1836, s. 329, 335; idem, *Musique, coup d'œil historique sur la musique religieuse et populaire, et sur les danses en Pologne*, w: „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque”, t. 1, Bureau Central, Paryż 1835–1836, s. 425.

87

Wojciech Sowiński, *Musique, coup d'œil historique sur la musique religieuse et populaire en Pologne*, op. cit., s. 335.

88

„Le peuple polonais leur [...] offrit une alliance fraternelle. Ces peuples, groupés autour de trône, ne formaient qu'une nation; le roi, premier citoyen de l'Etat [sic], répandait la liberté sur tous, comme un lumière bienfaisante”. Wojciech Sowiński, *Musique, coup d'œil historique sur la musique religieuse et populaire en Pologne*, w: „La Pologne historique, littéraire, monumentale, et pittoresque”, t. 2, Bureau Central, Paryż 1837–1838), s. 424.

89

Por. Joan S. Skurnowicz, *Joachim Lelewel...*, op. cit., s. 74.

90

Por. ibidem, s. 116–129. Na temat tego, jak przedstawiciele tradycji rusińskiej stawali się Polakami skupionymi przy Hôtel Lambert, por. Serhiv Bilenny, op. cit., s. 106–132.

powszechnej i omawia: poloneza, mazurka, krakowiaka i pokrewne gatunki, muzykę kozacką, litewską, Żmudzi, Podlasia, Białorusi. Sowiński zamieszcza tu trzydzieści prosto zaaranżowanych przykładów.

W artykułach kluczem do polskiej muzyki i kultury nie są już tradycje republikańskie. Sowiński opisuje teraz Polskę jako naród żarliwie chrześcijański, od wieków – dzięki kulturowej wymianie – związany z Europą Zachodnią. Już w pierwszych zdaniach podkreśla, że Polska górowała nad innymi narodami słowiańskimi w nauce, a na narodowy charakter Polaków silnie wpłynęło chrześcijaństwo. Następujący dalej przegląd polskiej muzyki nauczanej obejmuje nazwiska zaledwie nieco ponad tuzina kompozytorów, a głównymi bohaterami są instytucje Kościoła i dworu. Także w opracowaniu muzyki popularnej, powszechnej, na pierwszy plan wysuwa się rola chrześcijaństwa. Omawiając poloneza, Sowiński stwierdza, że polska „*musique populaire*, prosty i naiwny wyraz zwyczajów narodu”, była wynikiem wpływu muzyki religijnej na charakter ludu oraz że „nasza muzyka powszechna jest wiernym odbiciem moralnego ducha narodu polskiego”⁸⁶. Przy okazji niemal każdego gatunku czy odmiany *musique populaire* odnosi się on do zachodniej teorii muzyki lub samej muzyki Zachodu. Gdy na przykład objaśnia metrum i rytm poloneza, przywołuje koncepcję doskonałości metrum trójdzielnego Franca z Kolonii⁸⁷.

Chętniej niż w *Chants polonaise* Sowiński uwzględnia tu kwestie geografii, klimatu i wydarzeń politycznych, które wpłynęły na zróżnicowanie – a nawet sprzeczności – charakterów. Niemniej utrzymuje, że polska muzyka powszechna stała się rodzajem narodowego patrymonium, i żarliwie opowiada o losie narodu. Dowodzi nawet, że te z „innych słowiańskich narodów”, które żyły na ziemiach polskich, przejęły polską muzykę, podobnie jak same stały się częścią ludu [*peuple*] i narodu polskiego w okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów: „Lud [*peuple*] polski zaferował im braterski sojusz. Ludy [*peuples*] te zebrawszy się wokół tronu, stworzyły naród; król, pierwszy obywatel Państwa [*État*], rozszerzył wolność dla wszystkich, jak dobroczynne światło”⁸⁸. Argument ten zawiera elementy teorii Lelewela – uświęcenie wolności jako prawa wszystkich ludów wchodzących w skład narodu polskiego⁸⁹. Sowiński pominął zarazem – tak ważny dla Lelewela – problem szlachty, odwołując się do monarchii i tradycji, a więc kwestii przemawiających do bardziej konserwatywnego odłamu republikańców i lepiej odpowiadających stonowanemu politycznemu kursowi monarchii lipcowej⁹⁰.

Osadzając historię polskiej muzyki w dziedzinach edukacji z jednej strony i *musique populaire* – z drugiej, Sowiński przeciwstawił się zarówno tym (w Paryżu i poza nim), którzy z Polski uczynili studium przypadku radykalnie populistycznego republikanizmu, jak i tym, którzy nawiązując do tradycji Woltera, stosowali w odniesieniu do Polski twierdzenie, jakoby była krajem zajmującym niepewne

obrzeża europejskiej cywilizacji⁹¹. W o trzy lata wcześniejszej serii trzech artykułów na łamach „La Gazette musicale” Joseph Mainzer dowodził, że Polska nie ma własnej muzyki narodowej, ponieważ muzyka uczone kontrolowana była przez Kościół lub dwór – nie zaś pisana dla ludu – a żadna polska muzyka powszechna nie przekazywała w wystarczającym stopniu ducha narodowego. Rozwiązaniem było, jego zdaniem, oddanie przez artystę-przywódcę głosu polskiemu narodowi i zainicjowanie akcji politycznej⁹². Publikacje Truhna, które Sowiński zaadoptował dla „La France musicale” w roku 1842, przedstawiały Elsnera i Chopina jako zbawców muzyki polskiej, jeśli nie wręcz całego narodu. Dokonane przez Sowińskiego opracowanie tekstów Truhna pozostaje wierne duchowi artykułów zebranych w „Pologne... pittoresque”: niczym Doktor z *Kordiana* Słowackiego Sowiński nie widział nic pożytecznego ani w wieszczach, ani bohaterach-zbawcach; zamiast nich wołał propagować dumną zbiorową historię, w którą naród polski mógł spojrzeć, walcząc o swoją przyszłość⁹³.

Badawczy monumentalizm: *Dictionnaire biographique (1857)*

Niemal trzy dekady dzielą artykuły Sowińskiego dla „La Pologne... pittoresque” oraz „La France musicale” i kolejne wielkie dzieło na temat muzyki polskiej – *Dictionnaire biographique*. Pianista wiele podróżował po Francji, wciąż szerząc polską sprawę⁹⁴. Chociaż sam zrezygnował z tropu mesjanistycznego, nie powstrzymało to Henriego Blancharda od przedstawienia go w takim świetle w artykule z 1839 roku dla „La Revue et gazette musicale de Paris”:

[Antoni] De Kontski, Chopin i Albert Sowiński tworzą pianistyczną trójcę, z własną regułą, nabożeństwem i wiernymi, żarliwymi wielbicielami. Pana Sowińskiego umieścilibyśmy w niej jako Ducha Świętego, bo razem z gołębiami pocztowymi, które niosą przesłania wiary, miłości i nadziei, niczym ptak boski pan Sowiński często wędruje po muzycznym świecie, aby tchnąć w umysły i serca artystyczną wiarę i miłość. Obrabiał sobie misję szerzenia każdego roku gustu dobrej muzyki na prowincji, popularyzację fortepianu, tego instrumentu, który znajdujemy obecnie nawet wśród rolników z owych czarnych regionów najsilniej stygmatyzowanych w statystyce pana barona Charles’a Dupina⁹⁵.

Ten okres życia Sowińskiego zasługuje na większą badawczą uwagę; jasne jest, że mimo swego stałego zainteresowania muzyką popularną nie był on [muzycznym] populistą. Cieszył się wsparciem rosnącego grona francuskich arystokratów, i to wcale nie tych należących do bastionu liberalizmu Lafayette’a. Byli to arystokraci konserwatywni – legitymiści i orleaniści – którzy pragnęli przywrócenia przynajmniej elementów restauracji burbońskiej, jeśli nie *ancien régime*’u. Do głównych patronów Sowińskiego należeli markizostwo

91

Por. Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 1994.

92

Joseph Mainzer, *De la musique et de la poésie nationales*, „La Gazette musicale de Paris”, t. 1, nr 10 z 9 III 1834, s. 75–78; nr 11 z 16 III 1834, s. 85–88 oraz nr 14 z 6 IV 1834, s. 113–116. Por. Virginia Whealton, *Travel, Ideology, and the Geographical Imagination*, op. cit., s. 164–166.

93

Monika Coghen, *Polish Romanticism...*, op. cit., s. 566–567.

94

Por. Ewa Talma-Davous, *Le pianiste de moi...*, op. cit., s. 138–139.

95

„De Kontski, Chopin, et Albert Sowiński forment une trinité pianistique qui a son culte, son fidèles, ses fervents adorateurs. Nous serions tentés de croire que M. Sowiński est le saint-esprit de cette trinité, car ainsi que les pigeons voyageurs qui portent des messages de foi, d’amour et d’espérance, comme le divin oiseau, M. Sowiński parcourt fréquemment le monde musical pour descendre dans les esprits et les cœurs la foi et l’amour artistiques. Il s’est donné la mission d’aller répandre le goût de la bonne musique en province chaque année, de populariser le piano, cet instrument qu’on trouve maintenant jusque chez l’agriculteur des départements les plus stygmatisés [sic] de noir par le statisticien M. le baron Charles Dupin”. Henri Blanchard, *Revue critique*, „La Revue et gazette musicale de Paris” t. 6, nr 52 z 20 X 1839, s. 413.

96

Pomereu byli legitymistami; wielu członków rodu należało do konserwatywnego klubu Cercle Agricole. Por. Philippe de Massa, *Souvenirs et Impressions, 1840–1871*, Calmann Lévy, Paryż 1897, s. 31; Charles Yriarte, *Les cercles de Paris, 1828–1864*, Librairie Parisienne, Paryż, 1864, s. 166, 202, 210, 295. Ewa Talma-Davous, *Le pianiste de moi...*, op. cit., s. 146–147.

97

„Sous vos auspices”; Wojciech Sowiński, *Dictionnaire biographique*, op. cit.

98

Jolanta T. Pekacz, *Deconstructing a „National Composer”...*, op. cit., s. 166; Wojciech Sowiński, hasło *Grabowski*, *Charles Comte de*, w: *Dictionnaire biographique*, op. cit., s. 250 [zob. idem, *Słownik muzyków polskich*, op. cit., s. 139 – przyp. red.]; L.-J. Morié, *Bourbons & Orléans: Princes d’Orléans Bourbons d’Espagne, de Naples et de Parme; Histoire; Généalogie; Héraldique; Armoiries et Ordres de Chevalerie, Anecdotes*, etc., Librairie A. Charles, Paryż 1898, s. 40–41.

99

„Sous vos auspices”; „un livre spécial”; „fruit de patients recherches”; „un souvenir de mon séjour en France, où j’ai reçu l’accueil le plus flatteur et passé mes plus belles années”; Wojciech Sowiński, *Dictionnaire biographique*, op. cit.

100

Ibidem, s. 44. [W polskiej wersji *Słownika Sowińskiego* pomija ów fragment, pisząc na zakończenie eseju jedynie o W. Mazurkiewiczu, który przetłumaczył pierwszą część „Rysu historycznego muzyki w Polsce”; zob. idem, *Słownik muzyków polskich*, op. cit., s. XLVI – przyp. red.].

de Pomereu, którzy zapewniali mu przez wiele lat gościnę w swym paryskim domu i którym dedykował *Dictionnaire biographique*⁹⁶.

W dedykacji tej Sowiński pisze wprawdzie, że tworzenie słownika rozpoczął „pod auspicjami” markiza i markizy Étienne de Pomereu, ale geneza i źródła tej pracy pozostają niejasne⁹⁷. Zachowało się i jest dostępnych tylko kilka osobistych dokumentów autora, a jego własny komentarz w *Dictionnaire biographique* tyleż samo ujawnia, co ukrywa. Więcej niż trzecia część z listy 165 subskrybentów ma arystokratyczne tytuły, a ich znakomitą większość stanowią Francuzi. Sowiński pozyskał też subskrybentów wśród liderów konserwatywnych polskich republikanów z Paryża, mianowicie księcia Adama Czartoryskiego i jego żonę księżną Annę z Sapiehów, ich syna Władysława, który poślubił Marguerite de Bourbon-Orléans, zacieśniając tym samym więzy z legitymistami, oraz ich siostrzeńca, hrabiego Charles’a Grabowskiego⁹⁸. Tylko garstka osób z tej listy pochodziła z kręgu Chodźki i Lelewela, tj. sam Chodźko, Feliks Miaskowski, Teodor Morawski i Władysław Oleszczyński. Jedną z grup subskrybentów stanowili specjaliści i urzędnicy rządowi z Witebska, inną – badacze, biblioteki, księgarze z zaboru austriackiego, np. Ambroży Grabowski i ksiądz [Michał] Mioduszewski z Krakowa, biblioteka hrabiego Ossolińskiego i księgarz [Jan] Milikowski ze Lwowa, kolejną – biblioteki zagraniczne, m.in. Lassabathies, administrator Konserwatorium Paryskiego, Louis[-Ignace] Moreau, pracownik paryskiej Bibliothèque Mazarine oraz Constant Wurzbach [von Tannenberg] reprezentujący bibliotekę austriackiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

W swojej dedykacji Sowiński określił *Dictionnaire biographique* jako „książkę szczególną”, będącą zarówno „pamiętką z Francji, gdzie spotkałem się z najpochlebniejszym przyjęciem i spędziłem swe najlepsze lata”, jak i „owocem cierpliwych badań”⁹⁹. Twierdzenie, być może nieszczerze, łatwo jest źle odczytać. Termin „souvenir” nie musi bowiem oznaczać – jak dziś – bibelotu; był to bowiem wówczas popularny gatunek pisarstwa autobiograficznego (i środek artystycznej ekspresji) używany przez romantyków, w tym Sowińskiego, Berlioza czy Liszta. Tego rodzaju *souvenirs* często łączyły elementy prozy osobistej, naukowej i krytycznej. Ta książka nie zawiera wprawdzie autobiograficznych zwierzeń *sensu stricto*, ale daje intrygujące wskazówki na temat życia autora, warte wyłowienia szczególnie w kontekście jego naukowej i osobistej wiedzy na temat występów w domach francuskiej i polskiej arystokracji. W podsumowaniu 44-stronicowego eseju wstępnego, poświęconego muzyce polskiej, Sowiński pisze o swoich wielu współpracownikach, w tym muzykach obydwu narodowości, badaczach i bibliotekarzach, którzy – jak dowodzą adnotacje w poszczególnych hasłach – dostarczali mu osobistych sprawozdań, rekomendacji źródeł, zbiorów archiwalnych i weryfikowali rękopisy¹⁰⁰.

Staranność, z jaką Sowiński gromadził materiały do *Dictionnaire biographique*, wskazuje na jego rozwinięte rozumienie historii muzyki i potencjał jako badacza historii, wyniesione z pewnością z lektury monumentalnej *Biographie universelle des musiciens* (1834–1842) François-Josepha Fétisa, którego dzieło widnieje wśród wykazu źródeł w *Dictionnaire*. Sowiński mógł także brać przykład z *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* Bohumíra Jana Dlabáča (Praga 1815), przełomowego słownika muzyków czeskich – także wzmiankowanego w *Dictionnaire biographique*¹⁰¹. Praca Sowińskiego opiera się na imponującej liczbie źródeł drobniawo dokumentowanych aż po numery konkretnych stron. Do najważniejszych z owych źródeł należały prace naukowe historyka i archeologa Ambrożego Grabowskiego, studium porównawcze *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali* (1834–1842) Sebastiana Ciampiego, wspomiane już *Biographie universelle* Fétisa oraz *Lud polski* (1830) Łukasza Gołębiowskiego. Sowiński często włączał materiały publikowane w ówczesnej prasie polskiej i zagranicznej, m.in. „Tygodniku Petersburskim” i „Kurierze Warszawskim”.

Wstępny esej poświęcony historii muzyki polskiej ma mniej poetycki, bardziej zaś empiryczny, systematyczny i krytyczny charakter aniżeli wcześniejsze pisma Sowińskiego. Kluczowymi kwestiami pozostają Kościół, dwór i chrześcijaństwo, natomiast opis *musique populaire* (czy też *musique villageoise*) ograniczony został do krótkiego ustępu. Hasła biograficzne poprzedza 10-stronicowy tekst na temat polskich instrumentów, który zamiast omawiać instrumentarium ludowe, skupia się raczej na użyciu w polskich realiach fortepianu, gitary i instrumentów orkiestrowych. Zarówno więc wprowadzający esej, jak i ów przegląd sygnalizują świadome unikanie przez autora dokumentowania regionalnego dziedzictwa i kultur powszechnych na rzecz uwypuklenia muzycznych, religijnych i kulturowych związków Polski z Europą Zachodnią.

Wiele z ponad 500 haseł *Dictionnaire biographique* popiera rolę Kościoła i dworu w promowaniu wymiany muzycznej pomiędzy Polską a Zachodem. Sowiński przywołuje najrozmaitsze postaci – arystokratów, świętych, muzyków dworskich i kościelnych, badaczy, poetów, budowniczych instrumentów, luterańskich pastorów, sprawnych amatorów, kompozytorów i wiele kobiet zajmujących się muzyką – których działania w jakikolwiek sposób spletały się z polskim życiem muzycznym rozumianym w najszerszym kontekście Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Niektórzy spośród owych muzyków, jak Adam Jarzębski, urodzili się i żyli na terenie Polski; inni, jak Johann Adolph Hasse, Luca Marenzio i Marco Scacchi, byli obcokrajowcami z urodzenia, lecz działali na polskim dworze; jeszcze inni zaś, jak Michaił Glinka, spędzili w Polsce jedynie jakiś czas. Sowiński włączył również muzyków polskich urodzonych poza granicami kraju lub tam głównie działających, jak choćby

101
Johann Gottfried Dlabacz
[Bohumír Jan Dlabáč],
*Allgemeines historisches
Künstler-Lexikon für
Böhmen und zum Theil
auch für Mähren und
Schlesien*, Haase, Praga
1815.

102

Wojciech Sowiński, *Dictionnaire biographique*, op. cit., s. 44. [Warto zauważyć, że z polskiej wersji *Słownika* fragmentów został usunięty – przyp. red.]

103

Serhiv Bilenny, op. cit., 137–38.

10

Por. Rebecca Rogers, *From the Salon to the Schoolroom: Educating Bourgeois Girls in Nineteenth-Century France*, Penn State University Press, University Park 2010, s. 45–81; eadem, *Competing Visions of Girls' Secondary Education in Post-Révolutionary France*, „History of Education Quarterly” 34, nr 2 (lato 1994), s. 147–170. We wstępie do *Chants religieux* Sowiński dodaje, że także mężczyźni mogą skorzystać ze zbioru. Wojciech Sowiński, *Avant propos*, w: *Chants religieux de la Pologne* op. 93, Girod, Paryż 1859, s. III.

105

Por. John W. Padberg, SJ, *Cardinal Louis-Edouard-Désiré Pie, w: Varieties of Ultramontanism*, red. Jeffrey Paul Von Arx, SJ, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 39–60; Sudhir Hazareesingh, *The Saint-Napoleon: Celebrations of Sovereignty in Nineteenth-Century France*, Harvard University Press, Cambridge 2004, s. 30–31.

106

L.H. Pénot, *Douze chants religieux*, Girault-Huguet, Poitiers, 1855.

pianistę Emila Wróblewskiego. Zamiast ograniczać pojęcia polskiej tożsamości narodowej, ujmując ją w sztywne ramy geograficzne lub rodzimego dziedzictwa, Sowiński wołał opiewać długo odgrywaną przez swój kraj rolę centrum kulturowego i podtrzymywać w narodzie nadzieję.

Dictionnaire biographique stanowi kontynuację sięgającego jeszcze czasów współpracy z kręgiem Chodźki dążenia autora do odzwierciedlenia różnorodności i pełnego spektrum polskiej tożsamości. Sowiński jeszcze silniej odchodzi od idealizowania szlachty i sarmatyzmu. Paradoksalnie, *Dictionnaire biographique*, najlepiej zapamiętana z jego prac promujących polskie dziedzictwo, jest wobec polskiej historii najbardziej krytyczna. Sowiński konstatuje polityczny upadek kraju w II połowie XVIII wieku, nie winiąc zań jednak zewnętrznych agresorów. Jego pochwały dla cara Mikołaja I za „dobre prawo” przyznające świadczenia polskim muzykom związanym z wybranymi instytucjami sugerują, że najlepszą drogą dla Polaków może być właśnie współpraca z rosyjskimi władzami, a nie walka przeciw nim¹⁰². Tego rodzaju pragmatyczne spojrzenie prezentował już Michał Grabowski¹⁰³. Dzieło to dowodzi, że autorowi udało się poza kręgiem Chodźki wyzwolić badawczy impuls i potrzebę natychmiastowego działania, stanowi odbicie lelewolskiego republikanizmu, który zapoczątkował jego intelektualną ścieżkę.

Ultramontanism a naród polski: *Chants religieux de la Pologne (1859)*

Chants religieux de la Pologne z roku 1859 stanowią pośród opracowań Sowińskiego dedykowanych muzyce polskiej zbiór unikatowy, niezwiązany otwarcie ani ze środowiskiem emigracyjnym, ani z arystokracją francuską. Ten wydany nakładem Giroda dwutomowy album trzydziestu utworów przeznaczony był dla francuskich odbiorców należących do klasy średniej oraz kobiet. Sowiński nie zamieszcza w nim tekstów polskich, lecz jedynie francuskie bądź łacińskie. Opracowane zostały na organy i dwa (*dessus-dessus*) lub trzy (*dessus-dessus-contralto*) głosy. Adnotacja na okładce informuje, że zbiór jest użyteczny dla „couvents et maisons d'éducation”, co oznaczało francuskie szkoły dla panien z domów mieszczkańskich¹⁰⁴.

Zbiór zawiera list zatwierdzający arcybiskupa Lyonu, ks. Louisa-Édouarda Pie, legitymisty burbońskiego i przywódcy ruchu ultramontanistów, który rekomenduje dzieło do nabożeństw maryjnych lub *pieuses reunions*¹⁰⁵. Arcybiskup Pie prawdopodobnie chętnie promował tego typu muzykę; podobny wstęp jego autorstwa odnaleźć można w zbiorze *Douze chants religieux* z 1855 autorstwa ojca L.-H. Pénota¹⁰⁶. Dołączony do zbioru Sowińskiego wstęp arcybiskupa Pie wiązał go niejako z dwoma, mogącymi zasiać ferment, ruchami politycznymi. Po pierwsze, Pie był w opozycji wobec władz – II Cesarstwa – i wspierał Burbonów, dynastię rządzącą we Francji w latach,

w których osiedlił się tam Sowiński. Po drugie, popierał stanowisko Kościoła, które kwestionowało władzę państwową oraz ideologie narodowe. Jak wskazuje Peter Raedts, wraz ze stopniowym wzmacnianiem się w połowie stulecia pozycji papieża w Kościele rzymskokatolickim, rosło również pragnienie:

wspólnej, homogenicznej kultury, pomyślanej tak, by objęła życie zwyczajnych katolików we wszystkich aspektach: politycznym, społecznym, kulturalnym i religijnym. Kościół stworzył własną ideologię narodową – ultramontanizm [...]. W 1850 roku Kościół doprowadził do powstania alternatywnego państwa narodowego, a ściślej mówiąc, zmiany własnej instytucji w państwo narodowe, które – przez wzgląd na boskie źródło jego uniwersalnego losu – obejmowało wszystkie inne państwa i łączyło wszystkich ludzi świata w jeden katolicki naród¹⁰⁷.

W swoich *Chants religieux* Sowiński sportretował polską tożsamość narodową w taki sposób, by nie zagrażała nadrzędnym celom ultramontanizmu, tworząc muzykę, która odwoływała się do idei tych kręgów. Udało mu się to poprzez wykorzystanie jednego z tematów, które absorbowały Czartoryskich i centralno-konserwatywne ugrupowania działające przy Hôtel Lambert – tożsamości Polaków jako narodu z gruntu katolickiego¹⁰⁸.

W dwustronicowym wprowadzeniu do zbioru deklaruje: „Celem niniejszej publikacji jest zaznajomienie Francji z pieśniami katolickiej Polski”¹⁰⁹. „Katolicka Polska” sugeruje ograniczenie jej tożsamości w stosunku do tej prezentowanej we wcześniejszych pracach Sowińskiego; niemniej bardziej niż w *Dictionnaire biographique* podkreśla on muzyczne doświadczenie niższych warstw społecznych, a nie tylko tych sprawujących władzę polityczną lub religijną. Twierdzi, że polska muzyka powszechna i religijna od dawna spletały się ze sobą, czego dowodem jest repertuar nieliturgicznych pieśni religijnych zawartych w zbiorze, w większości anonimowych. W związku z tym uważa, że w owych polskojęzycznych utworach widoczny jest dwojaki wpływ: chorału oraz polskiej *musique populaire*¹¹⁰. Zamiast kultywować polską *musique populaire* jako wyraz tradycji regionalnych, jak to czynił w *Chants polonais*, w *Chants religieux* prezentuje ją jako świadectwo religijnego charakteru kraju. Krótko mówiąc, Sowiński domaga się uznania narodu polskiego, łączącego tożsamość narodową i religijną, torując drogę do ultramontanizmu.

Dostrzega teraz nurt popularnych pieśni religijnych, ważnych w kraju od początków stulecia, a zepchniętych na margines jego wcześniejszych prac i zbiorów. Jako kluczowe źródło tej muzyki cytuje Michała Mioduszewskiego; istotnie, zaledwie kilka utworów *Chants polonais* nie znajduje odpowiedników w *Śpiewniku kościelnym z melodyjami* (1838) Mioduszewskiego, niezwykle popularnym zbiorze setek monofonicznych polskich śpiewów religijnych, lub w jego zrewidowanej i rozszerzonej edycji¹¹¹. Sowiński stwierdza, że *Chants religieux* obrazują rozwój polskiej muzyki religijnej od średniowiecza

107

Peter Raedts, *The Church as Nation State: A New Look at Ultramontane Catholicism 1850–1900*, „Nederlands archief voor kerkgeschiedenis / Dutch Review of Church History” 84 (2004), s. 485–486.

108

Serhiv Bilenyk, op. cit., 106–112, 124–132.

109

„Le but de cette publication est de faire connaître en France les chants religieux de la catholique Pologne”. Wojciech Sowiński, *Chants religieux*, op. cit., s. III.

110

Wojciech Sowiński, *Avant Propos*, op. cit., s. III.

111

Por. Mieczysław Tomaszewski, *Inspiracje polską pieśnią powszechną*, w: idem, *Chopin 2*, op. cit., s. 462–463; Jan Węcowski, *Polish Religious Music (Outline History) – V. 19th Century Polish Religious Music*, „Polish Music/ Polnische Musik” 1981, s. 30–34.

i podaje przybliżone daty powstania sześciu utworów, sięgające od X do XVII wieku¹¹².

Ideologicznie zbiór ten daleki jest od *Chants polonais*, a nawet *Dictionnaire biographique*; politycznie i społecznie nie zawiera już tropów nawiązujących do wcześniejszej działalności; jego zwięzłość wyklucza też ambicje monumentalistyczne. Jest raczej rodzajem świadectwa toczącej się wówczas dysputy na temat narodu polskiego prowadzonej wśród środowisk emigracyjnych oraz tego, z jaką siłą argumenty tej debaty przemawiały do intelektualistów i przywódców francuskich oraz do muzycznych amatorów.

Podsumowanie

Pisma naukowe i antologie polskiej muzyki Sowińskiego ukazują znacznie więcej niż tylko przystojnego młodego człowieka, pedanta i bohatera drugiego planu. Świadczą o tym, jak ten bystry i odnośzący sukcesy muzyk silnie angażował się w życie polskiej emigracji, francuskich arystokratów, paryskich artystów i przywódców kościelnych we Francji oraz przyjaciół i kolegów na ziemiach polskich. Wszystkie te środowiska wpłynęły na genezę, zawartość i recepcję jego prac naukowych i zbiorów muzycznych. Dalsze zgłębianie pełnego zakresu jego dorobku, znajomości, źródeł i odbioru pomoże jeszcze lepiej zdekonstruować jego karykaturalny portret utrwalony w literaturze, a praca ta otworzy nowe ścieżki dla badań nad jego fascynującymi i złożonymi koncepcjami polskiej tożsamości. Co nie mniej ważne, publikacje i kariera Sowińskiego powinny skłonić z kolei do analizy tego, jak wielu polskich muzyków we Francji w XIX wieku, czy to wygnańców, emigrantów, czy przejezdnych, poszukiwało odpowiedzi na pytania o [nowy paradygmat] polskiego narodu.

tłum. Sylwia Zabieglńska

112

Są to nr 1, *Św[ięty] Wojciech, Fragment d'un hymne à la Ste. Vierge (Boga Rodica)*, X wiek; nr 2, *Chant à Marie*, XVI wiek; nr 6, *O Gloriosa Domina Antienne / (O Gospodze uwielbiona)*, XVI wiek; nr 7, *Św[ięty] Kazimierz / Diomedes Caton, Omni Die. Hymne à Marie*, ca. 1480/ XVII wiek; nr 22 *Saint Hiacinthe (Jacyncie święty)*, XII wiek.

ABSTRACT

Albert Sowiński, Essayist, Anthologist, and Lexicographer

If there was one musician in mid-nineteenth Paris who diligently promoted Polish accomplishments, it was Albert Sowiński (Wojciech Sowiński). From his arrival in France in 1828 until his death in 1880, he championed the Polish cause as a performer, composer, and scholar. Sowiński was a prolific writer, but with the exception of his *Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes: dictionnaire* (1857), his studies of Polish repertoire rarely receive more than passing attention in modern scholarship. In this essay, I investigate Sowiński's developing paradigms of Polish nationalism and Polish identity across the entirety of his major writings about and collections of Polish music: *Chants polonais nationaux et populaires* (1830), *Souvenirs de Pologne. Chants de la révolution du 29 novembre 1830* (1830), *Mémoires polonaises: album lyrique* (1833), "Chants populaires de l'Ukraine" (1842), "De l'état actuel de la musique en Pologne" (1842), *Dictionnaire* (1857), and *Chants religieux de la Pologne*, op. 93 (1859). The four works from the 1830s, which focused on Polish folk music and revolutionary songs, were closely tied to Sowiński's work with Léonard Chodzko (Leonard Chodźko) and his circle in Paris. Especially in the *Chants polonais*, Sowiński followed Chodzko and Joachim Lelewel in emphasizing the exceptional geographic, linguistic, and even ethnic diversity of the old Polish-Lithuanian Commonwealth, viewing this diversity as the basis for a glorious musical and political future. By the time of his *Dictionnaire* and *Chants religieux de la Pologne*, Sowiński deemphasized Poland's musical exceptionalism in favor of delineating its long tradition of exchange with Western Europe, facilitated particularly through courts and the Roman Catholic Church.

KEYWORDS

Albert Sowiński, nationalism, Paris, music criticism

ABSTRAKT

Jeśli w Paryżu połowy XIX wieku żył jakkolwiek muzyk żarliwie propagujący zdobycze kultury polskiej, to był nim Albert (Wojciech) Sowiński. Od przyjazdu do Francji w 1828 roku aż do śmierci w roku 1880 był on orędownikiem sprawy polskiej jako pianista, kompozytor i badacz. Był też płodnym autorem, a mimo to jego liczne prace poświęcone polskiemu repertuarowi – z wyjątkiem *Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes: dictionnaire* (1857) – z rzadka jedynie i przelotnie przyciągały uwagę współczesnych badaczy. W niniejszym eseju śledzę ewolucję paradygmatu postawy narodowej i polskiej tożsamości w najważniejszych pismach Sowińskiego poświęconych tym kwestiom oraz w zbiorach polskich melodii: *Chants polonais nationaux et populaires* (1830), *Souvenirs de Pologne. Chants de la révolution du 29 novembre 1830* (1830), *Mémoires polonaises: album lyrique* (1833), *Chants populaires de l'Ukraine* (1842), *De l'état actuel de la musique en Pologne* (1842), *Dictionnaire* (1857) oraz *Chants religieux de la Pologne* op. 93 (1859).

Cztery dzieła z roku 1830, aranżacje polskich melodii ludowych i pieśni powstańczych, łączyły się ściśle ze współpracą Sowińskiego z Leonardem Chodźką i jego paryskim otoczeniem. Zwłaszcza w *Chants polonais* kompozytor nawiązał do propagowanych przez Chodźkę i Joachima Lelewela poglądów podkreślających wyjątkową geograficzną, językową i etniczną różnorodność Rzeczypospolitej Obojga Narodów, różnorodność, która miała zaowocować wspaniałą muzyczną i polityczną przyszłością. Tymczasem w swoich pismach krytycznych z lat 40. ludowe tradycje ukraińskie Sowiński interpretował już jako przemawiające głównie do doświadczeń regionalnie ograniczonych, za podstawę dla tworzenia się nowoczesnej polskiej tożsamości muzycznej uznając Warszawę z jej muzycznymi instytucjami. W okresie pracy nad *Słownikiem i Polskimi pieśniami religijnymi* kompozytor przesunął punkt ciężkości swojej argumentacji z owego wyjątkowego statusu Polski na rzecz długiej tradycji wymiany intelektualnej z Europą Zachodnią, którą kraj miał w przeważającej mierze zawdzięczać działalności dworów i Kościoła katolickiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Wojciech (Albert) Sowiński, nacjonalizm, Paryż, krytyka muzyczna

VIRGINIA E. WHEALTON

jest adiunktem na Wydziale Muzykologii Teksaskiego Uniwersytetu Technicznego, gdzie pełni również funkcję koordynatorki studiów podplomowych w tamtejszej Szkole Muzycznej. Specjalizuje się w muzyce dziewiętnastowiecznej, a jej badawcze zainteresowania wiążą się z paryskim środowiskiem muzycznym, zagadnieniem nacjonalizmu i kosmopolityzmu w muzyce, roli prasy w kształtowaniu wizerunku muzyków romantycznych. Bada również życie muzyczne w Norfolk w stanie Virginia w pierwszej połowie XIX stulecia.

Wygłaszała referaty na konferencjach muzykologicznych i interdyscyplinarnych w Ameryce Północnej i Europie, m.in. podczas dorocznego zjazdu American Musicological Society. Na swoje publikacje i prace w archiwach otrzymała kilka grantów, m.in. stypendium Mellon – dla innowacyjnych badań międzynarodowych i edukacji, grant Bartlet fundowany przez American Musicological Society, a także grant im. Pułaskiego na rzecz kultury polskiej Instytutu Amerykańskiego. Jej artykuł zatytułowany *Franz Liszt's 'Album d'un voyageur': Music, Memorials, and the Anthropocene* został opublikowany na łamach „Nineteenth-Century Contexts” (2019), a esej „Transformed Abruzzi: 'Harold en Italie', 'The Récit de voyage', and French Romantic Visual Culture” ukazał się w książce *Symphonism in Nineteenth-Century Europe* (Turnhout: Brepols, 2019).

Virginia E. Whealton uzyskała stopień doktora muzykologii Indiana University w Bloomington.