
ZOFIA CHECHLIŃSKA

POLSKA MUZYKA NARODOWA. POJĘCIE, FUNKCJA I ŚRODKI MUZYCZNE

Niniejszy tekst w wersji angielskiej ukazał się po raz pierwszy w publikacji pokonferencyjnej *Between National Identity and a Community of Cultures*, red. Kamila Stępień-Kutera, Warszawa 2016.

Idea muzyki narodowej zdominowała polską kulturę muzyczną całego XIX wieku. Związana z zachodzącymi w owym czasie przemianami społecznymi i ostateczną krystalizacją nowoczesnego pojęcia narodu, była ona właściwa całej muzyce europejskiej tego czasu. Idea ta, sformułowana najpełniej jeszcze w XVIII stuleciu przez Herdera, została przeszczepiona do Polski przez Kazimierza Brodzińskiego już na początku XIX wieku¹ i trafiła tu na wyjątkowo podatny grunt. Polska straciła niepodległość w 1795 roku i została podzielona między trzech zaborców: Prusy, Austrię i Rosję. W związku z tym sztuka otrzymała funkcję szczególną – stała się głównym terenem manifestowania odrębności i podkreślenia tożsamości narodowej. Toteż znacznie wcześniej niż w innych ośrodkach europejskich postulat tworzenia sztuki narodowej stał się stosunkowo powszechny, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki. Już w latach 20. XIX wieku apel o „unarodowienie” muzyki był obecny w piśmiennictwie warszawskim i równocześnie narodowy charakter muzyki stał się jednym z najważniejszych kryteriów jej oceny. W 1818 roku, po wystawieniu jednej z oper Elsnera (*Król Łokietek*), nauczyciela Chopina, recenzent pisał: „muzyka tej opery ściśle zastosowaną jest do ducha narodowości, przez co zyskuje wartość niepospolitą”². Podkreślanie, że narodowy charakter muzyki jest jej niezwykle ważną zaletą, było w tym czasie powszechne.

Zgodnie z koncepcją Herdera duch narodu zachowany jest przez lud, a w związku z tym sztuka ludowa stanowi emanację tego ducha. Tworzenie sztuki narodowej wymagało zatem sięgania do kultury tradycyjnej jako do źródła. W polskiej praktyce kompozytorskiej sprowadzało się to głównie do bardzo prostych środków, przede wszystkim do operowania właściwościami metrycznymi tańców polskich, do cytowania melodii ludowych i popularnych (te drugie często nie były pochodzenia ludowego), do budowania fraz i motywów na wzór tych właściwych dla odpowiednich tańców. W pierwszym 30-leciu XIX wieku tańce wprowadzane do kompozycji zazwyczaj również nie opierały się na autentykach ludowych, lecz na ich zmodyfikowanych wersjach miejskich. W utworach wokalo-instrumentalnych, przede wszystkim w operach, wprowadzano także lud na scenę, pokazywano tradycyjne obrzędy, które – jakkolwiek miały charakter regionalny – traktowane były jako niosące treści narodowe. Stosunkowo wcześniej, bo już w pierwszej ćwierci XIX wieku, zaczęto też sięgać po tematykę związaną z historią Polski, co z kolei stawało się impulsem do wprowadzania metryczki polskich tańców.

Wykorzystywanie w muzyce komponowanej elementów regionalnych jest zjawiskiem znanym od czasów średniowiecza. Włączanie do oper tańców i melodii ludowych było częste w muzyce polskiej

1
W rozprawie *O klasycyzności i romantyczności cudziej o duchu poezji polskiej*, opublikowanej w „Pamiętniku Warszawskim” w 1818 roku, Kazimierz Brodziński pisał m.in.: „Nie bądźmy echem cudzoziemców. [...] Powinniśmy sobie postawić w wszelką narodową gorliwość za prawo i powinność, abyśmy bacznii na to, w czym przodkowie w literaturze być nam mogą wzorami, co nam ich dzieje wskazują, czym duch narodowy wewnętrznie w nas przemawia, starali się śledzić, co w krainach piękności jest nam właściwe i pożyteczne, [...] [powinniśmy] pracować na własnym polu, przyswajając sobie to [od obcych], co nam przystoi, lub pozbywając się tego, w czym na wzrost narodowej literatury nie będzie można rachować”. Kazimierz Brodziński, *O klasycyzności i romantyczności...*, „Pamiętnik Warszawski” t. 11, lipiec 1818, s. 393, oraz t. 10, marzec 1818, s. 359–360, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=97878> [dostęp: 15.11.2018].

2
„Gazeta Warszawska” nr 36 z 5 maja 1818, dodatek.

już w XVIII stuleciu. W XIX wieku zjawisko to wprawdzie nasila się, ale sposób wykorzystywania elementów ludowych w zasadzie nie ulega zmianie, zmienia się natomiast w zasadniczy sposób ich funkcja. W XVIII wieku były nośnikami kolorytu lokalnego, charakteryzowały występujące na scenie, na ogół sielankowe postacie z ludu, nie były jednak odbierane w kategoriach narodowych. Po utracie niepodległości, a także w związku z coraz bardziej powszechnymi hasłami unarodowienia sztuki i wskazywaniem jej misji zaczęto je postrzegać jako właściwości, które nadają dziełu już nie lokalny koloryt, lecz narodowy charakter. Zmiana dokonała się więc raczej w sferze odbioru i w intencjach twórców, a nie w sposobie posługiwania się pierwiastkami ludowymi, czyli nie w środkach muzycznych, na co zwrócił już uwagę Dahlhaus³. Dlatego też elementy ludowe pojawiały się nie tylko tam, gdzie ich obecność uzasadniona była określoną sytuacją sceniczną, ale nasycaly utwory niezależnie od związków tematycznych. Infiltracja elementów polskich charakteryzowała zarówno opery, jak i całą ówczesną polską twórczość kompozytorską, łącznie z muzyką religijną, dążono bowiem powszechnie, aby wszelka muzyka miała charakter narodowy. Dla polskiej społeczności tamtych czasów było to niezwykle ważne. W sytuacji kraju pozbawionego samodzielnego bytu państwowego od sztuki oczekiwano nie tylko przeżyć estetycznych, lecz również, a nawet przede wszystkim, patriotycznych. Sztuka miała podtrzymywać na duchu, umacniać poczucie tożsamości narodowej, i aby tę funkcję pełnić, musiała zawierać komponenty wywołujące odpowiednie skojarzenia.

Utworem, który w sposób szczególnie intensywny wykorzystywał elementy polskich tańców, była *Symfonia c-moll* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, kolegi Chopina z klasy kompozycji Elsnera w Konserwatorium Warszawskim. W *Symfonii* tej, uhonorowanej II nagrodą na konkursie kompozytorskim ogłoszonym przez Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu w roku 1836, tematy wszystkich części mają rytmikę i charakterystyczne zwroty melodyczne polskich tańców, wykorzystują też popularne melodie⁴, co znalazło wyraz w jej podtytule: „w duchu muzyki polskiej”.

Tematy te zostały jednak wkomponowane w język muzyczny właściwy dla dojrzałego klasycyzmu, a więc z punktu widzenia środków muzycznych posługiwanie się metryką tańców polskich nie miało istotnego znaczenia, co było charakterystyczne dla utworów wszystkich kompozytorów polskich tego okresu z wyjątkiem Chopina.

Chopin z ideą unarodowienia muzyki stykał się od najmłodszych lat i ukształtowała ona w znacznym stopniu jego postawę kompozytorską; pozostał jej wierny przez całe życie. Świadomy niedoskonałości i banalności metod używanych przez kompozytorów warszawskich, gdy starali się nadać swoim utworom charakter narodowy, intensywnie poszukiwał odpowiednich środków wyrazu, dzięki którym jego utwory nabrałyby autentycznych rodzimych cech.

3
Carl Dahlhaus, *Nationalism and Music, w: Between Romanticism and Modernism*, tłum. Mary Whittall, Berkley 1980.

4
Część III oparta jest na temacie popularnego *Po-loneza Kościuszki*, a *Finale* – na temacie znanego krakowiaka *Albośmy to jacy tacy*.

Vivace assai

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Bassi

5
Vni I
Vni II
Va
Vc.
B.

Świadczy o tym m.in. wypowiedź zawarta w liście pisanym z Paryża do przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego: „Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki”⁵.

Chopin, podobnie jak inni kompozytorzy, również wykorzystywał polską metrykę taneczną zarówno w postaci samodzielnych tańców (mazurek, polonezy), jak i fragmentów w innych gatunkach, ale poza tym znacznie głębiej sięgał do cech ludowej muzyki; naśladował ludową praktykę wykonawczą (poza burdonami, które stosowali również inni polscy kompozytorzy, imitował różne sposoby gry na ludowych instrumentach, np. fujarce lub skrzypcach, co przybierało postać melodyki o charakterze kolistym, umieszczonej w bardzo wysokim rejestrze fortepianu).

⁵ List z 25 grudnia 1831, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1 1831–1838, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, s. 130.

Przykład 2.

Fryderyk Chopin, *Mazurek F-dur* op. 68 nr 3, t. 33-44.

Niektóre z cech muzyki tradycyjnej w postaci przetworzonej stały się elementami stylu kompozytora. Należy do nich m.in. słynne Chopinowskie *tempo rubato* występujące w grze wiejskich skrzypków z zachodniego Mazowsza i Kujaw⁶, a więc tych regionów, które kompozytor dobrze znał z pobytów wakacyjnych w okresie młodzieńczym i gdzie często słuchał ludowej muzyki, o czym sam pisał w listach. Inne cechy to uporczywa powtarzalność, która w mazurkach Chopina ma postać powtarzalności dosłownej lub z niewielkimi zmianami niuansowymi (np. *Mazurek gis-moll* op. 33 nr 1, *Mazurek cis-moll* op. 30 nr 4), zmienność akcentów typowa dla mazurkowych tańców ludowych, przeplatanie w utworze wolniejszych i szybszych odmian tańca w rytmie mazurkowym – praktyka w muzyce ludowej nosząca nazwę „okrągły”⁷ – a także elementy skal modalnych. Brzmienia lidyjskie pojawiały się już wcześniej u polskich kompozytorów w melodyce, ale z reguły łączone z harmoniką funkcyjną traciły swój charakter modalny. Chopin nie tylko poszerza zakres elementów modalnych o eolskie (przykład 3b) i frygijskie (przykład 3a), ale przede wszystkim w inny sposób funkcjonują one w utworze – pojawiają się albo bez towarzyszenia harmonicznego, ewentualnie nad kwintowymi burdonami, albo z akompaniamentem akordów niemających jasno określonej funkcji harmonicznego (np. dominanta bez tercji lub tzw. akordy poboczne), dzięki czemu modalność zostaje wyeksponowana.

Oczywiście cechy modalne nie są właściwością wyróżniającą folklor polski. Występują w dawnych melodiach ludowych w całej muzyce europejskiej, jednak w połączeniu z innymi elementami stylizowanymi przez kompozytora, w tym również metrorytmicznymi, podkreślają polski charakter utworów.

6 Por. Piotr Dahlig, *Inspiracje ludowe*, w: *Encyklopedia Chopinowska* (w przygotowaniu do druku).

7 Praktyka ta opisana została przez Kolberga; por. Oskar Kolberg, *Lud...*, seria 4, *Kujawy*, cz. 2, Kraków 1979, s. 204.

Przykład 3a.

Fryderyk Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 41 nr 4, t. 1-9.

Przykład 3b.

Fryderyk Chopin, *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2, t. 5-8.

Inną właściwością ludowej muzyki, która przez Chopina została przetransformowana w mazurkach, jest prostota, przejawiająca się w jego dziełach niezwykle oszczędną fakturą fortepianową, cienką, pozbawioną wielodźwięków i wirtuozowskich przebiegów. Wszystkie te środki, w postaci przekształconej przez kompozytora, pojawiają się w mazurkach w szczególnym zagęszczeniu, ale obecne są w znaczącej liczbie innych utworów.

Kolejnym elementem nawiązującym do polskiej tradycji, który można wysledzić w warstwie muzycznej, są cytaty – czy raczej mikrocytaty – wybranych fraz czy nawet motywów z popularnych polskich pieśni, często w formie przetworzonej. Na ogół są to pieśni komponowane w czasie powstania listopadowego lub bezpośrednio po nim. Mają one charakter aluzji do określonych wydarzeń i pojawiają się jedynie sporadycznie w różnego rodzaju utworach⁸, co może sugerować, że kompozytor starał się wyrazić w dziele emocje

8

Np. pieśń Karola Kurpińskiego *Litwinka* o tematyce związanej z powstaniem jest aluzyjnie zacytowana w *Fantazji f-moll* Chopina.

związane właśnie z tymi tragicznymi dla kraju chwilami; mogą stanowić klucz do prób semantycznej interpretacji utworu.

Według Dahlhausa⁹ największe znaczenie idei unarodowienia dla rozwoju muzyki polega na tym, że wykorzystywane w utworach elementy folkloru stanowiły impuls do poszukiwań i innowacji w zakresie języka muzycznego, innowacji, które następnie stawały się immanentną cechą twórczości danego kompozytora i pojawiały się również w utworach niepowiązanych z folklorem. Dahlhaus, podejmując to zagadnienie, opiera się przede wszystkim na twórczości kompozytorów II połowy XIX wieku, ale wydaje się, że jest to również prawdziwe w odniesieniu do Chopina. W wielu jego utworach nie da się wysledzić ani nawiązań do folkloru, ani do polskiej pieśni popularnej, a mimo to cała jego twórczość uważana była od początku za narodową. Już po pożegnalnych występach w Warszawie, na których Chopin wykonał swe oba koncerty, krytyka uznała go za kompozytora narodowej muzyki. W latach trzydziestych i później recenzenci z reguły określali go mianem „wielkiego, prawdziwie narodowego kompozytora”¹⁰, a Marceli Szulc, w przyszłości autor pierwszej polskiej monografii Chopina, w artykułach publikowanych w latach trzydziestych pisał: „[...] on [Chopin] żywi w naszych sercach święty znicz narodowości. On najwymowniej tłumaczy myśl narodu, jego dzieła są świętym przybytkiem, ową arką, jak Mickiewicz mówi, w której skarb muzyki rodzimej złożony, w niej utajone wszystko to, co tylko szlachetniejszego, pięknego i wzniosłego tętni w piersi Polaka, przędza myśli gminnej, spadek i dziedzictwo kilku-wiekowe, chlubne świadectwo poezyjnej dążności ludu naszego”¹¹. A w innym miejscu dodaje: „Chopin stworzył muzykę narodową. W jego muzyce zaiste charakter narodowy w najpiękniejszym się objawia blasku; to samo tam powietrze, którym my oddychamy, to samo niebo, do którego oczy wznosimy”¹². Pomijając specyficzny dla XIX wieku język, widać tu wyraźnie, że za narodowe uważano całe dzieło Chopina, nie tylko te utwory, które miały bezpośrednie konotacje z muzyką ludową. Taki sposób postrzegania Chopina był charakterystyczny dla całego polskiego XIX wieku. Jego źródłem była najprawdopodobniej nie tylko znakomita twórczość kompozytora, ale również pozycja, jaką zdobył on w europejskim świecie muzycznym. Naród ponoszący klęski uznał Chopina za swego przedstawiciela, swoisty symbol, który zdobył uznanie świata, i to uznanie pojmowano jako uznanie dla całego narodu.

Odbiór Chopina w kategoriach narodowych nie był jednak wyłączną domeną Polaków. Wiadomo, że w taki sam sposób był on również postrzegany przez krytyków za granicą. Schumann dopatrywał się cech polskich we wszystkich utworach Chopina, łącznie z etiudami, w których nie ma żadnych widocznych odniesień do muzyki polskiej, ani ludowej, ani popularnej. Wydaje się, że na tego rodzaju odbiór miały wpływ przede wszystkim dwa czynniki: postawa kompozytora i oryginalność jego idei. Chopin na każdym kroku manifestował swą polskość, związek emocjonalny z Polską

9
Carl Dahlhaus, op. cit.

10
Np. Antoni Woykowski w zakończeniu artykułu *Chopin, „Przyjaciel Ludu”* nr 30 z 23 stycznia 1836, s. 238, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=15490> [dostęp: 15.11.2018].

11
Marceli Antoni Szulc, *Przegląd ostatnich dzieł Chopina*, „Tygodnik Literacki” 10 (1842), s. 76, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/87305?tab=1> [dostęp: 15.11.2018].

12
M.A. Szulc, *O najnowszych utworach Chopina*, „Oreodownik Naukowy” nr 26 z 27 czerwca 1841, s. 211, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/43266?tab=1> [dostęp: 15.11.2018].

i jej problemami. Ze środowiska bliskiego kompozytorowi pochodzi wiele semantycznych interpretacji jego dzieł, związanych zarówno z martyrologią, jak i wspaniałą przeszłością narodu. Poza tym muzyka Chopina była unikatowa, odmienna od twórczości innych działających wówczas w Paryżu kompozytorów. Oryginalność twórcy, pochodzącego z dalekiego, nieznanego kraju, poczytywano za cechę polską, w czym niewątpliwie były pomocne te dzieła, w których istotnie elementy rodzime były ewidentne. Nastąpił tu więc, jak się wydaje, rodzaj identyfikacji indywidualnego stylu kompozytora ze stylem narodowym i ten pierwszy zaczął być pojmowany jako wzorzec tego drugiego.

W tym momencie rodzą się pytania bardziej ogólnej natury: na ile jest to zjawisko odnoszące się do innych wybitnych kompozytorów, których muzyka odbierana jest jako narodowa? Czy znajdujące się w utworze elementy zaczerpnięte z folkloru lub innej muzyki łączonej z tradycją narodu są wystarczające, aby dany utwór odbierać w kategoriach narodowych? W XIX wieku wielu kompozytorów w poszukiwaniu nowego materiału muzycznego wprowadzało do swych dzieł orientalizmy bądź sięgało do tradycyjnej muzyki innych narodów europejskich. Takim ewidentnym przykładem jest fantazja *Jota aragońska* Glinki, która – mimo użycia w niej elementów muzyki hiszpańskiej – nigdy nie była postrzegana jako narodowa muzyka hiszpańska. A zatem samo posługiwanie się elementami muzyki tradycyjnej nie decyduje jeszcze o rozumieniu utworu w kategoriach narodowych. Co wobec tego jest jeszcze niezbędne dla tego rodzaju odbioru? Czy decyduje tu samo dzieło, czy może jakieś elementy pozamuzyczne? Trzeba oczywiście pamiętać, że recepcja sztuki w kategoriach narodowych jest zjawiskiem historycznie zmiennym. Ale co było niezbędne dla odbiorców XIX wieku? Wydaje się, że istotną rolę odgrywał tu cały zespół czynników. Oprócz powszechnie uznawanych nawiązań do folkloru czy innej muzyki miejscowej duże znaczenie musiała mieć nie tylko narodowość kompozytora, ale również jego postawa wobec problemów własnego narodu i narodowego charakteru sztuki.

ABSTRACT

Polish national music: notions, functions and musical means

In connection with the concept of equating the traditional with the national – widespread during the nineteenth century – I describe the elements which Polish composers used to impart a national character to their music and point to the distinctiveness and specificity in this area of the music of Fryderyk Chopin. Based on analysis of a range of musical examples, I advance the thesis that the national character of music lies within the domain of reception, and not the actual structure of a work, and that the use of elements of traditional music is not a sufficient factor for the reception of a work in national terms.

Crucial during the nineteenth century were a composer's nationality and his attitude towards the problems of his own nation, as well as the national character of art.

KEYWORDS

national music, national art, the metric and rhythmic properties of dances, traditional folk melodies, national identity, Polish dances, tempo rubato, modal scales, mazurkas, Chopin

ABSTRAKT

W związku z powszechną w XIX wieku koncepcją stawiającą znak równości między tym co ludowe, a tym co narodowe, Autorka artykułu opisuje elementy, które polscy kompozytorzy stosowali dla uzyskania narodowego charakteru muzyki. Wskazuje na odrębność i specyfikę w tym zakresie muzyki Fryderyka Chopina. Na podstawie analizy różnych przykładów muzycznych stawia tezę, że narodowy charakter muzyki leży w sferze recepcji, a nie samej struktury dźwiękowej utworu, a posługiwanie się elementami muzyki tradycyjnej, nie jest wystarczającym czynnikiem do odbioru utworu w kategoriach narodowych.

W XIX wieku istotne znaczenie miała narodowość kompozytora, jego postawa wobec problemów własnego narodu i narodowego charakteru sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

muzyka narodowa, sztuka narodowa, właściwości metryczno-rytmiczne tańców, melodie ludowe, tożsamość narodowa, tańce polskie, tempo rubato, skale modalne, mazurki, Chopin

ZOFIA CHECHLIŃSKA

członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, emerytowany profesor muzykologii, pracowała w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, gdzie przez kilkanaście lat była kierownikiem Zakładu Historii i Teorii Muzyki, oraz w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na twórczości Chopina oraz kulturze muzycznej w Polsce w XIX wieku. Z tego zakresu opublikowała wiele artykułów oraz dwie książki: *Wariacje i technika wariacyjna Chopina* (1995) oraz *Romantyzm 1795–1850*, t. 5 serii *Historia muzyki polskiej* (2013). Była także inicjatorem i redaktorem serii poświęconej polskiej kulturze muzycznej XIX wieku (*Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*), jak również autorem licznych tomów wydania źródłowego utworów Henryka Wieniawskiego. Aktualnie jest redaktorem naczelnym serii *Dzieła Chopina. Wydanie faksymilowe*, publikowanej przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.