



STUDIA CHOPINOWSKIE

2 | 2018

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI

3

Zofia Chechlińska
**Polska muzyka narodowa.
Pojęcie, funkcja i środki
muzyczne**

4

Irena Poniatońska
**Walor narodowości w dziełach
Chopina z okresu paryskiego**

16

Agnieszka Chwiłek
**Znaczenie instrumentalnej
twórczości Ignacego Feliksa
Dobrzyńskiego dla budowania
stylu narodowego w muzyce
polskiej XIX wieku**

30

Tomasz Nowak
**Polskie tańce narodowe
jako kanon kulturowy –
wyznaczniki, geneza, przemiany**

44

Wiktoria Antonczyk
**Lidia Grychtołówna
i Wanda Szlezyngier-
-Chmielowska: o źródłach
mistrzostwa wykonawczego
i pedagogicznego**

62

Tylko całość
Z profesorem Michałem Bristigerem
rozmawia Kamila Stępień-Kutera

80

RECENZJE

*Goplana. Opera romantyczna w trzech
aktach / Romantic Opera in Three Acts*
Władysław Żeleński
(IS PAN 2016, 2-tomowe wydanie faksymilowe
ze wstępem Grzegorza Zieziuli)
recenzja: Alina Żórawska-Witkowska

87

Wiek XIX. Przedstawienia
Ewa Partyga
(PIW 2016)
recenzja: Iwona Puchalska

90

*British Musical Criticism and Intellectual
Thought 1850–1950*
red. Jeremy Dibble, Julian Horton
(The Boydell Press 2018)
recenzja: Kamila Stępień-Kutera

93





KOMITET REDAKCYJNY

Zofia Chechlińska (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina)
Maciej Gołąb (Uniwersytet Wrocławski)
Jeffrey Kallberg (University of Pennsylvania)
Wojciech Nowik (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)
Irena Poniatowska (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina)
John Rink (University of Cambridge)
Kamila Stępień-Kutera (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina)
Artur Szklener (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina)
Mieczysław Tomaszewski (Akademia Muzyczna w Krakowie)

REDAKCJA

Kamila Stępień-Kutera (redaktor naczelny tomu)
Sylwia Zabieglińska (redaktor tomu)
John Comber (przekłady na język angielski)
Ewa Bogula (sekretarz redakcji)

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

Grzegorz Laszuk^{K+S}, Anna Hegman^{K+S}

NA OKŁADCE WYKORZYSTANO

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17, cz. I, fragm. autografu,
Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego

WERSJA ONLINE

studiachopinowskie.pl

WYDAWCA

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
ul. Tamka 43, 00-355 Warszawa
www.nifc.pl

ISSN

2544-9230

Zrealizowano w ramach programu „Dziedzictwo Muzyki Polskiej”
ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego





OD REDAKCJI

Podejmując zagadnienie narodowej tożsamości i jej odzwierciedlenia w sztuce – ściślej zaś, w muzyce – można, nie ryzykując w tym przesady, sparafrazować obserwację Leopolda von Ranke z 1869 roku, odnoszącą się do spisywania i badania powszechnej historii świata: jest to konieczne, niemniej niemożliwe – ocenił mianowicie Ranke. Niemożliwość owa jednak nie powinna stać się powodem do poddania się rezygnacji – dodawał – gdyż nawet pojedyncze badania są pouczające, jeżeli udaje im się dotrzeć do żywego elementu rozpatrywanych zjawisk, mającego znaczenie uniwersalne – a to nigdzie nie ma miejsca tak często, jak właśnie w dziedzinie historii¹.

Tak też, jak się zdaje, rozumieć należałoby problematykę narodowej tożsamości jako zjawiska kulturowego, rozpatrywanej w relacji do uważanej niekiedy za jej przeciwieństwo, a w rzeczywistości wcale nie przeciwstawnej problematyki uniwersalności wyrażanej i odbieranej poprzez sztukę.

Świadomi, jak niemożliwe oraz jednocześnie konieczne jest mierzenie się z kwestiami odrębności i zgodności różnych narodowych kultur europejskich – odrębności i zgodności mających fundamentalne znaczenie od końca XVIII stulecia i równie istotnych, choć już w inny sposób, w wieku XXI – podejmujemy stale próby zrozumienia fenomenu tożsamości narodów wyrażanych poprzez ich kulturę, a szczególnie – muzykę. Zbieramy głosy w niewyczerpanej dyspacie o tożsamości, w pamięci mając m.in. syntetyczny temat ujmującą myśl Carla Dahlhausa:

„Idea uniwersalności [...] oraz charakter narodowy, które XIX-wieczni kompozytorzy próbowali zaszcześcić w muzyce [...], nigdy nie były przez nich postrzegane jako przeciwieństwa. Narodowość widziano jako środek do osiągnięcia uniwersalności – nie jako barierę dla niej. [...] Dialektyka narodowości i uniwersalności w muzyce nie da się ująć w prostej formule. Koncepcje ogólnoludzkiej wspólnoty, kosmopolityzmu, narodu i indywidualizmu zderzały się ze sobą w estetyce muzyki XIX stulecia, i ni mniej, ni więcej właśnie z tego powodu, że myśl XIX-wieczna krążyła wciąż wokół owych kategorii antropologicznych, relacje pomiędzy nimi są tak splątane”².

KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

1
Zob. Leopold von Ranke, *Aus Werk und Nachlaß*, red. Walther Peter Fuchs, Theodor Schieder, t. 4 *Vorlesungseinleitungen*, München–Wien 1975, s. 463.

2
Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, tłum. J. Bradford Robinson, Berkeley–Los Angeles–London 1989, s. 36–37. Tłum. KSK.





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 autentycznych ludowych, lecz na ich zmodyfikowanych wersjach miejskich. W utworach wokalnych-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 klasycyzacji i romantyczności tudziez o duchu poezji polskiej*, opublikowanej w „Pamiętniku Warszawskim” w 1818 roku, Kazimierz Brodziński pisał m.in.: „Nie bądźmy echem cudzoziemców. [...] Powinniśmy sobie postawić z wszelką narodową gorliwością za prawo i powinność, abyśmy bacznymi do, 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 klasycyzacji 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 nośnikiem 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 metrorrytmiką 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*.





Przykład 1b.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Symfonia c-moll*, część III, t. 1-5.

POLSKA MUZYKA NARODOWA. POJĘCIE, FUNKCJA I ŚRODKI MUZYCZNE

Allegretto ma non troppo

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in Do
2 Fagotti
1, 2 in Fa
Corni
3, 4 in Do
2 Trombe in Do
Trombone
Timpani (C, G)
Allegretto ma non troppo
Violini obligati
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Bassi





Przykład 1c.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Symfonia c-moll*, część IV, t. 1-8.

Vivace assai

Violini I
ff *fz*

Violini II
ff *fz*

Viole
ff *fz*

Violoncelli
ff *fz*

Bassi
ff *fz*

5

Vni I
pp

Vni II
pp

Va
pp

Vc.
pp

B.
pp

POLSKA MUZYKA NARODOWA. POJĘCIE, FUNKCJA I ŚRODKI MUZYCZNE

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 harmonicznej (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 metrycznymi, 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.

Maestoso

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 Dahlhaus⁹ 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, „Przyjaciół 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.





IRENA PONIATOWSKA

WALOR NARODOWOŚCI W DZIEŁACH CHOPINA Z OKRESU PARYSKIEGO

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





Trudno byłoby abstrahować w interpretacjach muzyki Chopina od narodowości, którą Chopin, jak mówi Norwid, „podniósł do ludzkości”¹, czyli zuniwersalizował, ale która jest uchwytna w jego twórczości od początkowych do ostatnich dzieł. Można by to poświadczać chociażby mazurkami, które zaczął tworzyć w roku 1824, a zakończył op. 63 i niedokończonym szkicem *Mazurka f-moll* (albo porzuconym szkicem do *Mazurka f-moll* op. 63 nr 2, jak sugeruje Jeffrey Kallberg²). Także pierwsze polonezy pisał jako ośmioletnie dziecko, a ostatni – *Polonez-fantazję* – skomponował w roku 1846. Jednakże nie chodzi tylko o owe polskie gatunki tańców, co podkreśla również Liszt. Uważa on, że „Chopina można zaliczyć do rzędu najwybitniejszych muzyków, którzy stali się wcieleniem poczucia poetyckiego całego narodu”, i nazywa go poetą o „całkowicie odrębnym sposobie odczuwania [...], który pragnie, by jego pieśni budziły zgodne echo w sercach wszystkich rodaków”³.

Tylko raz w sposób bezpośredni, wyraźny zwerbalizował Chopin swój stosunek do kwestii narodowości w muzyce. Napisał do Tytusa Woyciechowskiego 25 grudnia 1831 roku, a więc w pierwsze Boże Narodzenie spędzone w Paryżu: „Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki”⁴. A jakie było to uczucie narodowej muzyki, przywiezione przez Chopina do Paryża?

Problematyka waloru narodowości w twórczości Chopina nasuwa dwa spostrzeżenia, na których chciałabym się skupić. Pierwsze z nich to zaakcentowanie faktu, że narodowość, styl polski zrodziły się w wyjątkowej sytuacji kraju i były motywem działań – nie tylko zresztą artystycznych – w o wiele silniejszym stopniu niż w innych krajach. Drugą myślą jest przeswiadczenie, że właśnie siła „polskości”, fascynacja narodowymi i artystycznymi ideałami spowodowała, że w Paryżu Chopin stał się „nieprzemakalny” na inne, romantyczne i filozoficzne idee, z jakimi się zetknął. Kształtował indywidualny styl w swoich *espaces imaginaires*, w swoim wnętrzu; stał się wielkim nowatorem muzyki, ale z pieczęcią polskości.

Należy zatem wrócić do źródeł, do związku Chopina z krajem. Bohdan Pociąg zaczyna w swojej książce *Polskość Chopina* (Warszawa 2012) metaforycznie od gleby, która wydała

1 Zob. Cyprian Kamil Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Paryż 1851, s. 47, <https://polona.pl/item/promethidion-rzecz-w-dwuch-dialogach-z-epilogiem,MjgxMjc4/26/#info:meta:ta:ta:ta> [dostęp: 22.11.2018]: „Podnoszenie Ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie *ludowego* do *Ludzkości* nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać się daje się z Muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową” – przyp. red.

2 Jeffrey Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina*, cz. 2: *Mazurek f-moll*, „Rocznik Chopinowski” 18 (1986), Warszawa 1989, s. 48–60, oraz idem, *Ostatni styl Chopina*, w: idem, *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunek muzyczny*, tłum. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2013.

3 Franz Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. Maria Traczewska, Kraków 2010, s. 136–137.

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





kompozytora na świat. Można zatem przypomnieć Przybyszewskiego, który wyartykułował ten punkt widzenia, pisząc: „ziemia nasza ukształtowała duszę Szopena, nadała jej formę, w którą się później wszystkie inne wrażenia zlewać musiały. W tym tkwi ciągłość jego twórczości, odrębność, jego indywidualność i w tym tkwi to, co nazywam metamuzycznym w jego muzyce”⁵. A Roman Brandstaetter w pierwszym akapicie swojego cyklu poetyckiego *Pieśń o życiu i śmierci Chopina* skondensował relację Chopina do kraju w ten sposób:

„Ziemia twojej muzyki.
A muzyka?
Nie wyobrażam sobie bez niej Polski,
Fryderyku”⁶.

Kończąc zaś swój cykl w przedostatnim wierszu – *Rozmowa z siostrą* – pisze:

„W zwierciadle śmierci
Wszystko jest prawdą
I nic nie jest gestem,
Posłuchaj, siostro...
Kocham tę ziemię...
W tej ziemi jestem...”⁷.

Tak widzi Chopina poeta. A trzeba wziąć pod uwagę nie tylko miejsce urodzenia, ale także ukształtowanie świadomości, tożsamości narodowej. Patrząc z perspektywy na cały XIX wiek, musimy stwierdzić, że ówczesna sytuacja Polski pod zaborami wytworzyła wyrazisty, niedający się odrzucić kod historyczno-społeczno-ideologiczny. Ten kod generował sposoby myślenia, silnie oddziaływał na elity intelektualne i artystyczne społeczeństwa, wpływał na przekaz nie tylko treści, ale i wyrazu komunikatu, czy to literackiego, czy muzycznego.

Kanon kultury narodowej rozwinął się w Polsce w XIX wieku jako w pewnym sensie system „zamknięty”, absolutny. Jak pisze Andrzej Tyszka, „kanon może być społecznie akceptowany, ale może też być narzędziem przemocy symbolicznej i nawet indoktrynacji. Nie można być pełnoprawnym członkiem narodowej wspólnoty bez udziału w owym kręgu stereotypów, wyobrażeń, mitów, toposów, archetypów tworzących legendarium”. I dalej: „Kultura narodu była wydatnie, może nawet jednostronnie, służebna wobec idei odzyskania, następnie [już później] utrzymania i zachowania niepodległości”⁸. To dążenie do ukazania wartości narodowych w sztuce było w Polsce o wiele silniejsze i wcześniejsze niż na przykład w muzyce rosyjskiej czy później hiszpańskiej, skandynawskiej. Wyrastało bowiem z ostrej opozycji, z negacji sytuacji, że Polska zniknęła z mapy Europy, a więc z kompleksu „nieistnienia”, lekceważenia wielkiego narodu, wiązało się z odczuciem bóleści, rozpacz, buntu.

Łączy się z tym opisywane przez historyków woluntarne kryterium narodowości, wedle którego wola ludzka nadaje narodowi sens,

5 Stanisław Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, cyt. za: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)* Antologia, red. Irena Poniatowska, Warszawa 2011, s. 106.

6 Roman Brandstaetter, *Pieśń o życiu i śmierci Chopina*, Poznań 1987, s. 5.

7 Ibidem, s. 92.

8 Andrzej Tyszka, *Od kano- nu do uniwersum kultury, w: Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, red. Alicja Matracka-Kościelny, Warszawa–Podkowa Leśna 2002, s. 165, 170, 173.





tworzy wspólnotę narodową. Jak mówił Kazimierz Brodziński, „naród polski [...] jest przez natchnienie filozofem, Kopernikiem w świecie moralnym. Niezrozumiany, prześladowany, trwa w swoim”, i dalej: „o ile bowiem wszelka duma jest występkiem, o tyle narodowa jest powinnością”⁹.

Rozbiory zniweczyły narodowe poczucie znaczenia Polaków w Europie. Zaostrzyła się zatem chęć strzeżenia tego, co swojskie, rodzime. Tę wspólnotę rodzinną, szlachecki zaścianek idealizował Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, Witwicki w *Piosnkach sielskich* i Zaleski w opisach tradycyjnego, nieskażonego cywilizacją życia na Ukrainie. Dworek szlachecki był symbolem myślenia ograniczonego do własnego gniazda, krytyką tego, co obce. Wpłynęło to na ksenofobiczny obraz kultury polskiej XIX wieku, ale należy mocno podkreślić, że wyrażało możliwość ocalenia jedynych wartości, jakie naród mógł zachować jako własne. Stąd też zaczęto lud idealizować jako skarbnicę tradycji, dawnych cnót, obyczajów. Ta sytuacja napięcia narodowościowo-symbolicznego, wręcz metafizycznego, wymusiła niejako narodziny w Polsce wielkiej poezji – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, potem Norwida i muzyki Chopina, którzy, dzięki swemu geniuszowi, wnieśli topos narodowości na najwyższy poziom w kulturze europejskiej. Ale cała sztuka polska, literatura, muzyka, nie tylko ta tworzona na emigracji, była skazana na narodowość, na podporządkowanie się zasadniczej idei. Maria Bogucka pisze, że kultura polska monotematyczna, obsesyjna wręcz – za swą misję „zapłaciła rachitycznością jednostronności, zaniechaniem wielu innych tematów”¹⁰. Miłość ojczyzny – „wampirycznej”, żądającej ofiary krwi – opiewano w poezji i pieśni jako uczucie najwyższe, zespolone często z miłością do wybranki serca. Nie było u nas w zasadzie poezji miłosnej typu *Wertera* czy na wzór Byrona. Powstało natomiast wiele opowiadań w stylu rustykalnym o tęsknotach dziewcząt, ale najczęściej poświęconych z żegnaniem młodzieńca, który idzie na wojnę, albo z oczekiwaniem, aby z wojny wrócił. Ta instrumentalizacja sztuki dla celów politycznych znalazła swój wielki wymiar poetycki i wzór w *Dziadach*, w metamorfozie Gustawa w Konrada, w unicestwieniu bohatera, sile osobistych przeżyć i w narodzinach postaci politycznej, działającej w imię miłości ojczyzny. Kazimierz Brodziński powtarzał na wykładach: „Bez uczuć patriotycznych utwory geniuszów być wzniosłe nie mogą”¹¹.

W dążeniu do muzycznego samookreślenia narodowego zaczęto traktować jako ludowe, a więc narodowe, nie tylko folklor ludu, ale całą twórczość spopularyzowaną – folklor miejski, kulturę dworku szlacheckiego, nawet stylizowane na ludowo melodie, aczkolwiek – trzeba podkreślić – Polska miała w XIX wieku unikatowego w skali światowej zbieracza folkloru różnych regionów – Oskara Kolberga. Trzeba też powiedzieć, że w Polsce dominowało przekonanie o jedności multietnicznych elementów, które wyrastało z koncepcji wielokulturowego państwa polskiego przed rozbiorami.

9
Kazimierz Brodziński, *Mowa o narodowości Polaków i Posłanie do braci wygnańców*, Paryż [1867], s. 17 i 18, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=19346&from=pubindex&dirds=10&lp=899> [dostęp: 21.11.2018].

10
Maria Bogucka, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław 1991, s. 405.

11
Cyt. za: *Muzyka i naród, wybór tekstów*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Warszawa 1991, s. 5.





Karol Kurpiński spuentował tę polietniczność stwierdzeniem, że jak Grecy dzielili śpiewy na lidyjskie, frygijskie, jońskie, doryckie, tak w naszych śpiewach można wyróżnić krakowskie, góralskie, wielkopolskie, kujawskie, ruskie, ukraińskie itp.¹²

Świadomość narodowa Chopina została ukształtowana w tym duchu w pierwszym okresie zaborów – do powstania listopadowego. Przejął on cały bagaż symboliki narodowej. Nowoczesny naród polski kształtował się właśnie w tym czasie. Koncepcja narodu jako wspólnoty politycznej genetycznie wiązała się z myślą oświeceniową francuską, natomiast idea narodu jako wspólnoty kultury wywodziła się z niemieckiego romantyzmu¹³. W okresie warszawskim Chopina istniało jeszcze wspomnienie wspólnoty politycznej, ożywiane irracjonalnym marzeniem o wolności, podtrzymanym przez powstanie 1830 roku, za które społeczeństwo zapłaciło większym zniewoleniem niż uprzednio. Duch patriotyczny panował wśród inteligentkiej młodzieży w Warszawie; poddawana ona była – można rzec – presji mitologizowania dziejów narodu, czerpania z nich nadziei na przyszłość, co było po prostu zobowiązaniem do walki o odzyskanie niepodległości.

Chopin na uniwersytecie w latach 1826–1829 uczył się na wykładach Kazimierza Brodzińskiego i Feliksa Bentkowskiego, w domu śpiewano *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza, ówczesny katechizm patriotyzmu, atmosfera opozycji wobec reżimu carskiego była powszechna. Będąc w Wiedniu, nie mógł sobie darować, że w powstaniu nie było mu dane wziąć udziału, a swoją niechęć do okupantów, do oprawców wyraził w listach i w znanym Dzienniku Stuttgarckim.

Na trzech przykładach formy fantazji (z dwoma dopełnieniami) zarysuję problem narodowy w twórczości Chopina.

Początkowo swoją tożsamość narodową pokazywał Chopin, sięgając po motywy popularnych śpiewów i po polskie tańce (mazur, polonez, krakowiak). Przykładem może być *Fantazja na tematy polskie* op. 13, rodzaj wirtuozowskiego *potpourri* na tematy narodowe. Korzystał więc z gotowych wzorów, by stworzyć aurę polskości. Była tam pieśń z popularnej sielanki Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*, dumka Karola Kurpińskiego i ludowa piosenka *Jedzie Jasio od Torunia*. Można to uznać za „powierzchniowy” typ stylu narodowego. W Wiedniu od listopada 1830 do lata 1831 roku beztrudnie idee adepta sztuki, który chce podbić muzyczną Europę, zamieniły się w rozpacz po wybuchu powstania w Warszawie, w lęk o rodzinę, o Polskę. Nastąpiła gwałtowna inicjacja dwudziestoletniego Chopina w stan dojrzałości, unicestwienie się w rozpacz, symboliczna śmierć, by zrodziło się wyższe „ja”, decyzja o odpowiedzialności za swój los i za wejście „w ten nowy świat”, jakim stał się Paryż. Nastąpiła też gwałtowna przemiana języka wypowiedzi kompozytora, która zaowocowała dramatyzmem, pasją, widoczną w jaskrawej formie w *Scherzu h-moll* (przyjmując, że pomysł – może szkic – stworzenia tego dzieła powstał właśnie w Wiedniu). Skomplikowane figury pianistyczne nie

12

Karol Kurpiński, *Odpowiedź Panu G. na uwagi umieszczone w Gazecie Literackiej Nro 7 nad artykułem (obacz Nro 2 i 3 Tygodnika Muzycznego o popisie uczniów Szkoły Muzyki i Dramatycznej)*, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” nr 7 z 17 lutego 1821 r., s. 25–28, cyt. za: *Muzyka i naród. Wybór tekstów*, op. cit., s. 9.

13

Andrzej Walicki, *Słowo wstępne*, w: *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych*, red. Janusz Goćkowski, Andrzej Walicki, Warszawa 1977, s. 11.





Przykład 1a.

Fryderyk Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 9–16.

Przykład 1b

Fryderyk Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 305–312.

służą tu wirtuozerii, ale wyrażają niezwykle napięcie myśli muzycznej, przechodzące w zaciekłość. A potem następuje nostalgiczne przypomnienie i przetwarzanie kolędy polskiej *Lulajże, Jezuniu*, właśnie może w czasie pierwszego samotnego Bożego Narodzenia Chopina na obczyźnie. W warstwie głębokiej dzieła rodzi się pierwsza synteza nowatorskiego języka muzycznego Chopina z syndromem narodowości.

W okresie paryskim w sposób bezpośredni wyrażał Chopin swoją polskość w pieśniach, tworzonych wyłącznie do tekstów polskich





Przykład 2.

Fryderyk Chopin, *Wojak*, t. 42–50.

42 *accel.*

Le - że! Niech się sta - nie! Leć na krwa - wy bój! Leć na krwa - wy

47 *ff* *rall.*

bój! Leć na krwa - wy bój!

poetów, o tematyce sielskiej i patriotycznej. To w pieśni *Wojak* (słowa – Stefan Witwicki) wzywa Chopin Polaków, powtarzając: „Leć na krwawy bój”, żegnaj ojca, matkę, siostry i pędź na koniu do walki¹⁴. Zawrotna koda instrumentalna zaskakuje. Jest to połączenie artystycznego opracowania po prostu z politycznym wezwaniem.

Natomiast w pieśni *Śpiew z mogiły* (z tekstem Wincentego Pola), kiedy „skończyły się boje”, już „nikt z braci nie wraca” do polskiej krainy, albo zginęli, albo trafili do niewoli, albo zostali na obczyźnie¹⁵. Jest to największy wybuch patriotyzmu w pieśniach Chopina. Tych pieśni wydawcy za życia kompozytora nie znali. Uważał bowiem, że nie są wyczelowane, a może były dla niego zbyt intymne, zbyt bliskie sercu, może stanowiły dlań rodzaj narodowego tabu. Pisano, że trudno było dotrzeć do sanktuarium duszy Chopina. Chronił to, co najgłębsze, niekiedy tylko wykrzykiwał swój „żał”, bunt w listach.

Powstaje teraz praca (Jana Węcowskiego) na temat reminiscencji w twórczości Chopina tematów z polskich pieśni religijnych. I nawet w etiudach – *cis-moll* op. 10 nr 4, *cis-moll* op. 25 nr 7 i *a-moll* op. 25 nr 4 – a więc w gatunku techniczno-universalnym autor dociera do warstwy, w której odnajduje elementy pieśni *Święty Boże, Matko Najświętsza* i kolędy *Jezus malusieńki*. Jeśli analiza to potwierdzi, będzie to

14
Stefan Witwicki, *Wojak*,
[https://pl.wikisource.org/wiki/Wojak_\(Witwicki,_1830\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Wojak_(Witwicki,_1830)) [dostęp: 21.11.2018] – przyp. red.

15
Wincenty Pol, *Śpiew z mogiły*, https://pl.wikisource.org/wiki/Śpiew_z_mogiły [dostęp: 21.11.2018] – przyp. red.





dowodem, że pamięć Chopina zachowała bardzo wiele z polskiej religijnej tradycji muzycznej. Pieśni te grał przecież w kościele Wizytek w latach licealnych.

W drugiej fantazji, *f-moll* (1841) z najbardziej dojrzałego okresu swej twórczości, Chopin ukazał zupełnie nowe środki: ezoteryczność formy częściowo improwizowanej, a częściowo tematycznej, dwoistość struktury (dwa tryby), dwie tonacje (*f-moll*, *As-dur*), dwa systemy konstrukcji tematów (tercjowy i wielkokadencyjny) oraz ton elegijnej skargi z podtekstem narodowym. Ten podtekst to, jak twierdzą Tadeusz A. Zieliński i Mieczysław Tomaszewski, zwroty z *Liwinki* Karola Kurpińskiego, pieśni powstańczej, skomponowanej w roku 1831, która była śpiewana także na emigracji. Jak dowodzi Tomaszewski, podtekst ten tworzy również rytmika dumy (– UU – U / – U – U – U) – polskiej odmiany elegii, stanowiąca podstawę większości *Śpiewów historycznych*¹⁶. Tak więc znów mamy do czynienia z powiązaniem nowatorskich pomysłów strukturalnych, formalnych z reminiscencjami polskimi, ale w formie zawołowanej, wizyjnej, symbolicznej.

Lecz wróćmy do mazurków i polonezów. Idiom mazurkowy zachował Chopin w wielu gatunkach – w pieśniach, w *Preludium A-dur* z cyklu op. 28, w *Nokturnie g-moll* z op. 15, także w *Polonezie fis-moll*. Miał mazurka niejako we krwi. Sam pisał do rodziny w 1845 roku, że znajduje się w „*espaces imaginaires*, [...] a ja prawdziwy ślepy Mazur” – [...] napisałem 3 nowe *Mazurki*” [op. 59]¹⁷. Tę mazurskość, jak pisze Norwid, przekształcił w element estetyczny należący do całej ludzkości, tak jak stało się ze stylami architektonicznymi starożytnej Grecji (jońskim, doryckim)¹⁸. Ale kolumny jońskie czy doryckie były zachowane w formie autentycznej, a Chopin nie operował autentycznymi mazurkami. On stworzył poematy, aluzyjnie podejmujące różne kategorie ludowości – wirowość lub kołysanie taneczne, przytupy, skłócenie rytmu dwójkowego z trójkowym, nieregularną akcentuację, burdony, ostinata, uporczywe powtórzenia fraz, nawoływania, zatrzymania jak w tańcu przy trudnej figurze i kontrasty ekspresji – od żywiołowego obertasa, przez mazura, po melancholijny, rzewny kujawiak. To była sublimacja, synteza, a nie stylizacja gatunku, w połączeniu z chromatyką, ambiwalencją tonalną, z sięgnięciem czy to po recytatyw w basie w *Mazurku h-moll* op. 33 nr 4, czy po wyrafinowaną ornamentykę w wielu mazurkach. Ale odwołajmy się do przykładu mazurkowości w nokturnie.

Nokturn g-moll zaczyna się melodią kujawiakową, która zostaje zatrzymana na jednym dźwięku i kończy się inną frazą. W taktie 69 pojawia się z kolei skoczny mazurek w *G-dur*, ale następstwa akordów są zaskakujące, dochodzą do *gis-moll*, *Fis-dur*, podczas gdy zwroty melodyczne podlegają przetwarzaniu i nastrój zmienia się stopniowo w tragizm. Część środkowa to *religioso*; właśnie w ten sposób Chopin trafia w sedno polskości – ludowość wiąże z przywiązaniem do religii.

16

Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1998, s. 497; Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana, Studia i interpretacje*, Kraków 1996, s. 86–89, oraz idem, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Kraków–Warszawa 2016, s. 400.

17

List z 18–20 lipca 1845 r. do rodziców, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Bronisław Edward Sydow, Warszawa 1955, t. 2, s. 137.

18

Por. pochodzący z 1852 r. i dedykowany Wojciechowi Grzymale szkic Cypriana Kamila Norwida poświęcony muzyce i tańcom słowiańskim, wydany w zbiorze *Pism wszystkich* (t. 6, Warszawa 1971, s. 386–387) pod tytułem *Tańce polskie* nadany przez red. Juliusza Wiktora Gomulickiego. Por. także Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 191–192.





Przykład 3a.

Fryderyk Chopin, *Nokturn g-moll* op. 15 nr 3, t. 1–7.

Lento (♩. = 60)

Przykład 3b.

Fryderyk Chopin, *Nokturn g-moll* op. 15 nr 3, t. 64–69.

sostenuto 64

Zachwycano się w kraju i w prasie emigracyjnej mazurkami, lecz także wytykano je Chopinowi jako smutne i żałosne. Ale były one doceniane we Francji jako egzotyczna poetyka małych form fortepianowych o zakroju narodowym. George Sand napisała nawet, że są warte (dwa mazurki z op. 50) więcej niż 40 powieści i cała literatura stulecia¹⁹.

I wreszcie sięgnijmy do poetyckiej formy *Poloneza-fantazji* op. 61, który wieńczy ten narodowy gatunek znaczonej tak wspaniałymi polonezami, jak choćby *fis-moll* i *As-dur*, a jednocześnie jest kulminacją formy fantazji u Chopina. Przypomnę ciekawą analizę semiotyczną tej formy zaproponowaną przez Eero Tarastiego²⁰. Chopin tworzy w tym *Polonezie* nowy, narracyjny typ formy, mimo że w ogólnych zarysach stanowi ona skrzyżowanie formy sonatowej z trzyczęściową. Tak zwana część wstępna to wykluwanie się tematów, motywów, załączków strukturalnych, a nie konwencjonalna introdukcja. Sposób ich pokazywania jest nowy, wręcz opozycyjny wobec

19

List do Eugène'a Delacroix z 28 maja 1842 r. Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, tłum. Julia Hartwig, red. Krysztyna Kobylańska, nowe oprac. Zbigniewa Skowrona, Warszawa 2010, s. 370 – przyp. red.

20

Eero Tarasti, *Pour la narratologie de Chopin*, „International Review of the Aesthetic and Sociology of Music”, 15/1 (1984), s. 53–75.





Przykład 4a.

Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, wstęp.

Allegro maestoso

f *p*

sc

*

Przykład 4b.

Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, część tematu, t. 14–19.

14

18

pp

Przykład 4c.

Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, echo mazurkowe, t. 116–119.

116

dolce

*

*

*

*





Przykład 4d.

Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, echo nokturnowe, t. 148–155.

148 *Poco più lento*

153

155

pp

sempre piano e legato

sostenuto

konwencji. Pierwszy akord oznacza inwersję rytmu punktowanego, charakterystycznego dla poloneza, rozłożony akord *Ces-dur* z dodatkowymi dźwiękami *des* i *fes* prowadzony jest przez całą klawiaturę aż do zaniku brzmienia na fermacie. Nie ma poczucia żadnej formy. Ten zabieg powtarza się czterokrotnie przy schodzeniu w tonację bemolowe, wnoszące przyciemnienie barwy. Temat poloneza rodzi się pomału, Chopin pokazuje jego odcinek od środka do końca, a nie od początku, wszystko na opak. A gdy już po sygnale rytmicznym rozwija się cały temat, to stopniowo wytraca on rytm poloneza – najpierw



potem



kończąc triolami



Następnie pojawia się trzykrotnie „mikrokosmos” mazurka, ale nie jego rytm, lecz nowa, nostalgiczna fraza, charakterystyczna dla mazurków Chopina, a w części środkowej wyraźne nawiązanie do ekspresji i faktury nokturnu.





Nowatorstwo Chopina i poetyka formy *Poloneza-fantazji* były zrazu kompletnie niezrozumiałe, nawet dla Liszta. Ale właśnie pod koniec życia Chopin jeszcze raz sięgnął do majestatu polskiego tańca i zwłaszcza w triumfalnej kodzie zmierzył się z problemem narodowości, tak jakby nie chodziło tylko o styl narodowy, ale o *derrière pensée*, o przetrwanie narodu.



ABSTRACT

The national aspect of Chopin's Paris-period works

Nationality is a fundamental category of Chopin's music, not just in typically Polish dance genres like the mazurka and polonaise, but also, as Franz Liszt stated in his monograph of Chopin from 1852, for conveying in music 'the poetical sense of the nation'. Only once did the young Chopin verbalise his attitude, in a letter of 25 December 1831: 'I partly succeeded in sensing our national music'. He remained faithful to that sentiment, to the ideals he brought from Poland, until the end of his life, even though in Paris he encountered other philosophical and Romantic ideas. He forged a 'self-contained' national style, a style that grew out of the 'Polish soil', as we read in literature and poetry devoted to Chopin. Roman Brandstaetter places on the composer's lips the words: 'I love this land / in this land I am'.

The question of the nationality of Chopin's works is discussed here on the basis of three fantasias: the *Fantasy on Polish Airs*, Op. 13, which is a kind of potpourri of popular and traditional Polish themes, the *Fantasy* in F minor, with its free, complex and at the same time improvised form and its reminiscences of Karol Kurpiński's song 'Litwinka' [Song of Lithuania], and the *Polonaise-Fantasy*, Op. 61. This last work crowns the polonaise and fantasy genres in Chopin's oeuvre in a poetical, synthesising way (echoes of the mazurka and the nocturne), ending with a triumphal coda which heralds the victory not just of the musical form, but also of the 'Polish question', as the ideological bedrock of Chopin's music.

KEYWORDS

Chopin, nationality, fantasy, potpourri

ABSTRAKT

Narodowość jest fundamentalną kategorią dzieła Chopina, i to nie tylko w gatunkach tańecznych typowo polskich – mazurkach czy polonezach – ale, jak stwierdza Franciszek Liszt w monografii o Chopinie z 1852 r., w przekazaniu w twórczości „poetyckiego sensu narodu”. Tylko raz zwerbalizował młody Chopin swą postawę w liście z 25 grudnia 1831 r., pisząc: „po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki”. Temu uczuciu, ideałom wyniesionym z Polski był wierny do końca życia, mimo że w Paryżu stykał się z innymi filozoficznymi i romantycznymi ideami i poznawał je. Tworzył narodowy styl jakby zamknięty w swym wnętrzu, styl wyrosły z „polskiej gleby”, co poświadczają piśmiennictwo i poezja jemu poświęcone. Roman Brandstaetter wkłada w jego usta słowa: „Kocham tę ziemię / w tej ziemi jestem”. Na trzech przykładach zarysowany został problem narodowości dzieła Chopina – w Fantazji na tematy polskie op. 13, która jest rodzajem potpourri popularnych i ludowych tematów polskich, następnie w Fantazji f-moll op. 49, o formie swobodnej, złożonej i jednocześnie improwizowanej, z reminiscencjami pieśni Litwinka Karola Kurpińskiego, oraz w Polonezie-fantazji op. 61. Wieńczy on gatunek poloneza i fantazji w sposób poetycki, syntetyzujący (echa mazurkowości i nokturnowości), z triumfalną kodą zwiastującą zwycięstwo nie tylko muzycznej formy, ale i „sprawy polskiej” jako podłoża ideowego muzyki Chopina.

SŁOWA KLUCZOWE

Chopin, narodowość, fantazja, potpourri





PROF. DR HAB. IRENA PONIATOWSKA

od 1965 do 2003 była związana z Instytutem Muzykologii UW. W latach 1975–1990 stała na czele Rady Naukowej TiFC i następnie była wiceprezesem Towarzystwa. Od 2001 jest przewodniczącą Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina i od 2006 – Rady Festiwalu w Dusznikach. 1974–1991 organizowała współpracę muzykologiczną polsko-włoską, przewodniczyła Kongresom „Musica Antiqua Europae Orientalis” w Filharmonii Pomorskiej (1988–2014) i Kongresom Chopinowskim 1999 (red. wydania materiałów, 2003) i 2010 (współred. Z. Chechlińska 2017). Jest honorowym członkiem ZKP, honorowym obywatelem miasta Duszniki i honorowym członkiem Accademia Filarmonica di Bologna, założonej w 1666. Zainteresowania naukowe prof. Poniatowskiej koncentrują się na historii muzyki fortepianowej i pianistyki, w tym chopinologii, na dziejach muzyki i kulturze muzycznej przede wszystkim XVIII i XIX w. oraz na problematyce recepcji muzyki. Ma na koncie ponad 300 prac – w tym książki, m.in.: *Faktura fortepianowa Beethovena*, 1972, II wyd. z aneksem *Beethoven–Chopin*, 2013; *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX: aspekty artystyczne i społeczne*, 1991; *Historia i interpretacja muzyki*, 1994 i 1995; *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki, Szkice chopinowskie*, 2008; album *Chopin 1810–2010. Człowiek i jego muzyka*, wyd. polsko-angielskie, 2009, wyd. polsko-francuskie, 2010; w serii *Historia muzyki polskiej*, tom 5: *Romantyzm 2A 1850–1900. Twórczość muzyczna*, 2010, wersja ang. 2011; artykuły, redakcje, m.in. 5 tomów *Chopin w kręgu przyjaciół*, 1995–1999; *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej). Antologia* (wersja pol. i ang., 2011); *Jan Ekier artysta stulecia*, 2013; *Chopin w krytyce muzycznej 1918–1939. Antologia*, 2015 (wersja angielska 2016); *Wystawa Powszechna w Paryżu 1900. Autografy polskich kompozytorów* (oprac. w 3 językach, red. i współautorstwo E. Talma-Davous, 2016); *Wdzięk afektu – teksty o tempie rubato* (2017); edycje faksymilowe autografów Fryderyka Chopina (7 tomów, w tym 2 współautorstwo Z. Chechlińska), edycje muzyczne utworów Henryka Wieniawskiego, Marii Szymanowskiej, prace naukowo-popularne.





AGNIESZKA CHWIŁEK

ZNACZENIE INSTRUMENTALNEJ TWÓRCZOŚCI IGNACEGO FELIKSA DOBRZYŃSKIEGO DLA BUDOWANIA STYLU NARODOWEGO W MUZYCE POLSKIEJ XIX WIEKU

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.





Irena Poniatowska zamyka artykuł poświęcony analizie porównawczej stylu Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego i Chopina następującą konkluzją: „Cień Chopina nie powinien przesłaniać całego korpusu dzieł fortepianowych epoki, szczególnie że wciąż kryje ona pewne nierozpoznane skarby warte odkrycia”¹. Tę słuszną uwagę odnieść należy do muzyki nieograniczonej do medium fortepianu, a twórczość Dobrzyńskiego obfituje w utwory różnych gatunków warte bliższego poznania i przywrócenia życiu muzycznemu. Kompozytor ten był prawie rówieśnikiem Chopina, urodził się bowiem w roku 1807. Razem z Chopinem w roku 1826 został uczniem Józefa Elsnera w Szkole Głównej Muzyki, będącej częścią Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego.

Wśród kompozytorów, których można wskazać jako ważnych poprzedników Dobrzyńskiego w dziele budowania stylu narodowego w głównym nurcie muzyki instrumentalnej, wymienić należy przede wszystkim Józefa Elsnera i Franciszka Lessla (ucznia Józefa Haydna). Polskie wątki narodowe w twórczości tego pierwszego analizuje Bogumiła Mika, która za Aliną Nowak-Romanowicz wskazuje między innymi na obecność rytmów polskich tańców w trzech częściach jedynej zachowanej symfonii Elsnera², w jego fortepianowych sonatach pochodzących z pierwszych lat XIX wieku³ oraz w menuecie późniejszego *Septetu*⁴. Natomiast Franciszek Lessel zamyka polskim tańcem skomponowany w 1810 roku *Koncert fortepianowy*. Wprowadzanie do utworów rytmiki polskich tańców było jednym z najczęściej wykorzystywanych sposobów tworzenia muzyki w stylu narodowym. W klasyfikacji środków, za których pomocą wyraża się w muzyce kategoria narodowości, zaproponowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego, wymieniony jest także „śpiew narodowy, czyli pieśń powszechna”⁵. Te dwie metody stanowią fundament budowy stylu narodowego również w twórczości instrumentalnej Dobrzyńskiego. Kształtowanie się fenomenu polskich tańców narodowych w perspektywie historycznej omawia wyczerpująco Tomasz Nowak: „Pod nazwą tą rozumiemy kompleks pięciu tańców, w znacznej mierze pochodzenia ludowego, które z czasem zaadoptowane przez wyższe warstwy społeczne (szlachta, mieszczaństwo) w zmienionej formie muzycznej i choreotechnicznej uzyskały rangę symbolu narodowego charakteru i kwintesencji polskiej kultury tanecznej. [...] Tańce te znamy obecnie pod nazwami: *polonez, mazur,*

1 Irena Poniatowska, *Dobrzyński – Chopin: Similarities and Differences in Style*, w: *After Chopin. The Influence of Chopin's Music on European Composers up to the First World War*, Warszawa 2012, s. 43 [tłum. red.].

2 Alina Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego Oświecenia i wczesnego Romantyzmu*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. Stefania Łobaczewska, Tadeusz Strumiłło, Zygmunt Szwejkowski, Kraków 1966, s. 132. Cyt. za: Bogumiła Mika, *Polska identyfikacja w muzyce Józefa Elsnera*, w: *Józef Elsner (1769-1854). Życie – działalność – epoka*, red. Remigiusz Pośpiech, Opole 2013, s. 340.

3 Ibidem, s. 137.

4 A. Nowak-Romanowicz, *Styl muzyki Elsnera*, w: *Obchody 200 rocznicy urodzin Józefa Elsnera*, red. Piotr Świerc, Grodów 1969, s. 44. Cyt. za: Bogumiła Mika, *Polska identyfikacja...*, op. cit., s. 340.

5 Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, w: idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonstruans*, Kraków 2000, s. 104.



6

Tomasz Nowak, *Polskie tańce narodowe pomiędzy powstaniem kościuszkowskim a styczniowym*, „Studia Choreologica” 11 (2010), s. 165. Wyniki detalicznych badań poświęconych poszczególnym tańcom są przedmiotem kolejnych publikacji: *Mazur w XIX-wiecznej polskiej kulturze tanecznej*, „Studia Choreologica” 12 (2011); idem, *Formy kujawiaka jako tańca narodowego*, „Studia Choreologica” 14 (2013).

7

Idem, *Polskie tańce narodowe...*, s. 184–185.

8

Kazimierz Brodziński, *O tańcach polskich*, „Gazeta Krakowska” 36 (1831), s. 956, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/93614/edition/86946/content?ref=desc> [dostęp: 26.11.2018].

9

Idem, *O tańcach polskich*, „Gazeta Krakowska” 242 (1831), s. 980, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/93633/edition/86964/content?ref=desc> [dostęp: 26.11.2018].

10

Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególniэй o wierszach polskich we względie muzycznym*. Cz. I przez Józefa Elsnera z przykładami rzecz objaśniającemi przez Kazimierza Brodzińskiego, Warszawa 1818, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=2740> [dostęp: 13.11.2018, w pliku s. 17]; por. idem, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, red. Joanna Dzikowska, publikacja sfinansowana przez Instytut Muzyki i Tańcach w ramach programu „Muzyczne Białe Plamy” edycja 2014, s. 37: <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/1.%20Elsner%20-%20Rozprawa%20o%20metryczności%20i%20rytmiczności%20języka%20polskiego%20-%20wydanie%20krytyczne%20.pdf> [dostęp: 27.11.2018].

11

Oba wykłady zamieszczone zostały w: Kazimierz Brodziński, *Mowy i pisma patriotyczne oraz O powołaniu i obowiązkach młodzieży akademickiej*, oprac. Ignacy Chrzanowski, Kraków 1926, s. 1–63 oraz 75–92, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=46049> [dostęp: 13.11.2018]. Znakomite uzupełnienie powyższych stanowi przetłumaczony przez Brodzińskiego tekst *Jak dalece zakłady naukowe mogą mieć wpływ na ukształcenie ducha narodowego? Przekład z Vogta*, w: idem, *Dzieła*, t. 8, op. cit., s. 211–225, <https://polona.pl/item/dziela-t-8-rozprawy-rozne,NjYzMDU3MjM/216/#item> [dostęp: 21.11.2018].

krakowiak, oberek i kujawiak”⁶. Trzy z nich – mazur, oberek i kujawiak – tworzą grupę tzw. tańców mazurkowych. Tomasz Nowak, określając źródło inspiracji mazurków Chopina, wskazuje na „trzy gatunki tańców użytkowych – salonowe *mazury* o silnych i nieregularnych akcentach, wiejskie *kujawiaki* o silnie uwypuklonym (w przeciwieństwie do późniejszej wersji salonowej kujawiaka) *tempo rubato*, słabych akcentach i nieco wolniejszym od *mazura* tempie oraz żywiółowe i najszybsze *oberki* o silnych i regularnych akcentach”⁷.

Dobrzyński w czasie swoich warszawskich studiów miał możliwość uczestniczenia w wykładach poruszających problematykę sztuki narodowej. Jednym z profesorów był wówczas Kazimierz Brodziński, poeta, teoretyk i historyk literatury oraz autor licznych prac dotyczących tego zagadnienia. Pozostawił również zwięzły traktat *O tańcach polskich* z 1829 roku, w którym skupia się jednak przede wszystkim na ogólnym opisie charakteru poszczególnych tańców (poloneza, krakowiaka, mazurka i kozaka), nie podając żadnych informacji o ich cechach muzycznych. We fragmencie poświęconym polonezowi Brodziński formułuje podczas porównywania niemieckiego walca, francuskiego menueta i tańca polskiego uwagę ogólną, dotyczącą relacji między charakterem narodowym a stylem tańca narodowego: „Błogie jest podług mnie panowanie sztuki, przez które naród żywszy przyjmuje w uniesieniu swoim pewne obręby, i wzajem naród poważny, dozwala wolniejszego [swobodniejszego – A.Ch.] objawienia się swoim uczuciom”⁸. Warte uwagi jest jeszcze jedno stwierdzenie dotyczące znaczenia tańców polskich w tradycji patriotycznej: „Są w Polsce mazurki, tak jak polonezy zupełnie historyczne, do których przywiązaną jest pamięć i uczucia natchnione przez różne wypadki narodu”⁹. Pominięte przez Brodzińskiego zagadnienie rytmiki polskich tańców podejmuje Józef Elsner w *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególniэй o wierszach polskich we względie muzycznym*, w której wymienia rytm „trochaiczny w Mazurku, spondaiczny w Krakowiaku i molossyczny w polskim tańcu”¹⁰. Idee Brodzińskiego związane nie tylko z literaturą polską, ale w najogólniejszym sensie z kształtowaniem ducha narodowego, sformułowane są szerzej w wielu innych jego tekstach, wśród których wyróżnić należy przynajmniej trzy: fundamentalną dla kultury polskiej rozprawę z 1818 roku *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, a także dwa wykłady: *O powołaniu i obowiązkach młodzieży akademickiej* wygłoszony w roku 1826 i *O narodowości Polaków* z roku 1831¹¹. Wszystkie one mogły być źródłem



silnej inspiracji dla młodego Dobrzyńskiego, zarówno bowiem kształt jego twórczości, jak i działalność jako nauczyciela i niestrudzonego organizatora życia muzycznego zaświadcza o poczuciu patriotycznej misji, jaką starał się mimo trudności realizować. W punkcie wyjścia ostatniego z tych tekstów napotykamy wyjaśnienie kluczowego pojęcia: „Naród jest wrodzoną ideą, którą członkowie jego, w jedno spojeni, urzeczywistnić się starają. Jest jedną rodziną, mającą swoje rodzinne przygody i powołanie. Uważa się jak jeden człowiek w swoim dążeniu, wyobrażeniach i czuciu. Losy doznane stanowią jego charakter”¹². We wcześniejszej rozprawie literaturoznawczej jednym z ważniejszych zagadnień jest między innymi znaczenie pieśni ludowej dla rozwoju narodowej sztuki. Brodziński podkreśla też łączność między poezją a muzyką i wagę muzyki jako sztuki poruszającej uczucia¹³. Za zwężenie podsumowanie jego przemyśleń przedstawionych w tym rozległym traktacie może posłużyć następujący postulat sformułowany już w punkcie wyjścia: „Nie wy tępiamy na naszej ziemi własnych kwiatów dlatego, że się zagraniczne łatwo na niej krzewią”¹⁴.

Przechodząc do krótkiego omówienia instrumentalnych dzieł bohatera tego artykułu, chciałabym skupić się na wskazaniu obecności wątków polskich w najważniejszej części spuścizny, czyli tej związanej z cyklem sonatowym. W twórczości Dobrzyńskiego gatunek ten ma duże znaczenie również z tego powodu, że jest dość obficie reprezentowany (zwłaszcza jak na polskie warunki). Dobrzyński sięgał po cykl sonatowy przynajmniej II razy – stworzył dwie symfonie, koncert fortepianowy i osiem kompozycji kameralnych: sześć smyczkowych (trzy kwartety, dwa kwintety i sektet) i dwie z fortepianem (trio i duo). Aż 10 dzieł zachowało się do dnia dzisiejszego, co jest godne podkreślenia, zważywszy na straty, jakie poniosła polska kultura w latach II wojny światowej. Utwór, którego rękopis uległ zniszczeniu w czasie działań wojennych, to ostatni kwartet smyczkowy.

Dziełem o zasadniczym znaczeniu dla interesującego nas zagadnienia jest *Koncert fortepianowy As-dur* op. 2 z roku 1824. Siedemnastoletni kompozytor stworzył go jeszcze przed przybyciem do Warszawy, a co za tym idzie, przed podjęciem nauki u Elsnera. Część finałowa *Koncertu* zawiera materiał rytmiczny krakowiaka i zapoczątkowuje w ten sposób zjawisko obecności motywów narodowych w głównym (z punktu widzenia wartości) nurcie twórczości instrumentalnej Dobrzyńskiego.

Cyklem sonatowym Dobrzyńskiego zdecydowanie najsilniej wpisującym się w nurt muzyki narodowej jest *II Symfonia c-moll* „Charakterystyczna w duchu muzyki polskiej” op. 15 z roku 1831, a zatem stworzona już po wybuchu powstania listopadowego. Zofia Chechlińska podkreśla wysoki stopień nasycenia tego dzieła motywiką narodową i wynikające z tego jego znaczenie w historii muzyki: „w *Symfonii c-moll* niemal wszystkie tematy mają rytmikę i charakterystyczne zwroty melodyczne polskich tańców, wykorzystują też popularne melodie, co znalazło wyraz w jej podtytule «w duchu

12
Kazimierz Brodziński,
O narodowości Polaków,
w: idem, *Mowy
i pisma patriotyczne*,
Kraków 1926, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=46049>,
s. 76–77 [dostęp:
13.11.2018].

13
Kazimierz Brodziński,
*O klasycyzmie i romantyczności
tudzież o duchu poezji*,
Kraków 1920, s. 79 <http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=31189>
[dostęp: 14.11.2018].

14
Ibidem, s. 45.





Przykład 1.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *I Kwintet smyczkowy F-dur op. 20, cz. III, Andante. Doloroso ma non troppo lento*, t. 21–38, incipit *Mazurka Dąbrowskiego* (t. 24–37).

ZNACZENIE INSTRUMENTALNEJ TWÓRCZOŚCI IGNACEGO FELIKSA DOBRZYŃSKIEGO DLA BUDOWANIA STYLU NARODOWEGO W MUZYCE POLSKIEJ XIX WIEKU

The musical score is arranged in five staves, labeled Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II. It consists of three systems of music, each starting with a measure number (21, 27, and 33). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *poco cresc.*, as well as performance instructions like *pp e d'un accento di melanconia* and *p con dolore*. The notation includes slurs, accents, and a triplet in measure 33.





muzyki polskiej». Była to pierwsza w muzyce europejskiej symfonia oparta w całości na tematyce narodowej, skomponowana na kilka lat przed *Symfonią c-moll* Nielsa Gadego, uważaną w literaturze za pierwszą tego typu symfonię¹⁵. Kompozytor i wybitny etnograf Oskar Kolberg w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym” z 28 stycznia 1865 zamieszcza obszerny artykuł poświęcony Dobrzyńskiemu w związku z ukazaniem się *Symfonii* w wersji na fortepian na 4 ręce. Jej muzyczną treść przedstawia w następujący sposób: „[...] składa się z dziarskiego *Allegro vivace*, bolejącego *Andante*, jako elegii na śmierć bohatera, humorystycznego *Scherza* mazowieckiego i pełnym [sic] tryskającym życiem a hasającym *Finale* krakowskiego: *Alboż my to jacy tacy*”¹⁶. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment krótkiego opisu tego utworu autorstwa Zdzisława Jachimeckiego: „Dość obszerna kompozycja w czterech częściach jest dziełem pozbawionym cech osobistych, a w pierwszej i drugiej części także rzeczywistych znamion polskości, o których uwydatnienie zasadniczo najbardziej chodziło Dobrzyńskiemu. Tematy części pierwszej potracają o charakter poloneza, a w andante wprowadził Dobrzyński poloneza Kościuszki, menueta uformował alla Masovienne. Dopiero scherzo wpada w autentyczny rytm kujawiakowy, charakter muzyki jednakże zbliża się poza tym raczej do wzorów symfoniki wiedeńskich klasyków, niż do właściwych źródeł polskiej muzyki ludowej. Finale jest długą, ale dość monotonną przeróbką krakowiaka *Albośmy to jacy tacy*”¹⁷. Krytyka Jachimeckiego jest przynajmniej w jednym punkcie zupełnie nietrafiona. Wprowadzenie w elegii czytelnego motywu z refrenu *Poloneza Kościuszki* (do słów: „Oto jest wolności śpiew, my za nią przelejem krew!”) nadaje bardzo wyraziste znamię polskości tej części i całemu cyklowi, pieśń ta była bowiem jedną z ważniejszych w polskim śpiewniku patriotycznym od końca XVIII wieku. Bardziej precyzyjny opis tej symfonii zawierają dwa artykuły Macieja Negreya¹⁸, w których wskazuje on na obecność wzorów rytmicznych tańców polskich we wszystkich częściach cyklu: kujawiaka w dwóch pierwszych, w trzeciej oberka, w finale zaś krakowiaka.

W tym samym roku powstaje jeszcze *I Kwintet smyczkowy F-dur* op. 20, w którym Dobrzyński wprowadza rozwiązanie analogiczne do zastosowanego w *Symfonii*, choć w sposób nieco mniej spektakularny. Wolna część zawiera cytat incipitu *Mazurka Dąbrowskiego* (podanego w trybie minorowym), natomiast w menuecie i finale dostrzec można ślady rytmiki mazurkowej i krakowiakowej.

W artykule *O współczesnych kompozytorach polskich* opublikowanym w poznańskim „Tygodniku Literackim” w kwietniu 1838 roku tak przedstawiany jest przebieg tego cyklu: „Po pięknym, mile płynącym «allegro», następuje «menuet», który, chociaż naśladowany z Onslowa, nie przestaje być dla tego doskonałym. Zręcznie nas wprowadza w rozpaczę pełne «andante», co ono ma wyrażać każdy słuchacz łatwo pojmie. Finale kwintetu przypomina pierwszą część; żywe i wesołe, – w tem jednak niebo się zachmurza; jeszcze raz

15
Zofia Chechlińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 5, cz. I: *Romantyzm 1795–1830*, Warszawa 2013, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnlbWlq> [dostęp: 13.11.2018], s. 580.

16
<http://www.bilp.uw.edu.pl/ti/1865/foto/n29.htm>, s. 30. [dostęp: 14.11.2018].

17
Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1, cz. 2, *Wiek XVIII do połowy wieku XIX*, Kraków 1951, s. 247.

18
Maciej Negrey, *The Polish Symphony after Beethoven*, w: *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Kraków 2009, s. 85–94; idem, *Dobrzyński and Lachner: Two Laureates of the Viennese Composition Competition in 1835*, w: *ibidem*, s. 445–451.





Przykład 2.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *I Kwintet smyczkowy F-dur op. 20, cz. IV, Finale. Vivace assai*, t. 1-II, krakowiak.

The musical score is presented in five staves, labeled Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) shows Violino I with a melodic line starting with a trill and a forte dynamic (*p e gaziioso*). Violino II, Viola, and Violoncello I are silent. Violoncello II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 7-12) shows Violino I continuing its melodic line. Violino II, Viola, and Violoncello I enter with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Violoncello II continues its accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in measures 10 and 12.





smutek, jakby wspomnienie tego co się powiedziało w andante, lecz wkrótce gwiazda nadziei rozprasza smętność, a wesołe nasze tema, tem milej, tem śmielej krzepi po smutkach”¹⁹. Wypowiedź ta dowodzi, jak ogromne znaczenie dla odbiorców tej twórczości miały nawet drobne ślady wątku „sprawy narodowej” zawarte w tematach muzycznych.

Nie we wszystkich utworach pisanych w ramach cyklu sonatowego motywy narodowe odgrywają równie istotną rolę. Wydaje się, że można wyodrębnić grupę kompozycji tworzących dla trzech wyżej przedstawionych rodzaj tła. Pod koniec lat dwudziestych Dobrzyński skomponował dwa kwartety smyczkowe – *e-moll* op. 7 i *d-moll* op. 8. W dwóch pierwszych częściach *Kwartetu e-moll* pojawiają się ślady rytmów mazurkowych, natomiast trzecia część *II Kwartetu* nosi tytuł *Minuetto alla Masovienne*²⁰, podobnie jak w późniejszej *II Symfonii*. Równocześnie z *II Kwartetem* powstaje *I Symfonia B-dur* op. 11. Stefan Śledziński pisze w krótkim omówieniu tego dzieła o rytmach mazurowych w menuecie i temacie wariacji „o charakterze dumki”²¹.

Około roku 1831 powstaje *Trio fortepianowe a-moll* op. 17, zakończone rondem z krakowiakiem w refrenie. W scherzu zauważyć można odwołania do rytmiki mazurkowej.

Dopiero mniej więcej dekadę później Dobrzyński realizuje kolejny cykl sonatowy w *Sekstecie smyczkowym Es-dur* op. 39, którego wolną część stanowi elegia z *Polonezem Kościuszki* znana z *II Symfonii*²². W menuecie znów pojawiają się charakterystyczne elementy rytmów mazurkowych. Sekstet jest najpóźniejszym cyklem sonatowym, w którym „śląd narodowy” został zarysowany w sposób czytelny.

Dwa ostatnie dzieła odbiegają pod tym względem znacząco od wzorów wyznaczonych przez kompozycje popowstaniowe czy nawet wczesny koncert fortepianowy. *II Kwintet smyczkowy a-moll* op. 40 powstały około 1842 roku nie zawiera łatwo uchwytnych motywów. Natomiast w *Duo As-dur* na klarnet i fortepian op. 47²³ skomponowanym przed rokiem 1853 jedynie w finałowym rondzie jeden z kupleatów wprowadza rytmikę mazurkową, motyw czołowy refrenu można zaś odczytać jako swoistą aluzję do rytmu krakowiaka.

Wśród kompozycji o obsadzie duetowej nawiązujących do tematyki narodowej należy wskazać jeszcze jeden utwór – *Introduction et Variations non difficiles sur une Masure favorite* op. 18 na flet i fortepian z roku 1831, którego tematem jest mazur *Witaj, majowa jutrzeńko*.

Narodowe oblicze twórczości instrumentalnej Dobrzyńskiego byłoby przedstawione w sposób niepełny, gdybyśmy nie wspomnieli o trzech pozostałych częściach tej spuścizny – utworach orkiestrowych poza gatunkiem symfonii, kompozycjach typu koncertowego na różne instrumenty i solowej twórczości fortepianowej (ta ostatnia zwłaszcza z punktu widzenia ilościowego jest szczególnie istotna). Pierwszą z tych grup tworzy dziewięć tańców narodowych, spośród których przypadkiem najbardziej interesującym jest *Polonez na dzień dojścia do pełnoletności carewiczka Mikołaja Aleksandrowicza*²⁴. Wśród

19

Y. [b.d.], *O współczesnych kompozytorach polskich*, „Tygodnik Ilustrowany” z 2 kwietnia 1838 r., s. 6, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/88511?tab=1> [dostęp: 14.11.2018].

20

Podaję za: Włodzimierz Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa, w: Z dziejów polskiej kultury muzycznej...*, op. cit., s. 472.

21

Stefan Śledziński, *Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku*, w: ibidem, s. 423.

22

Historię zawitych zależności między materiałem *Sekstetu* i *II Symfonii* przekonująco wyjaśnia Maciej Negrey w przywołanych wyżej artykułach.

23

Kompozycja ta jest w istocie sonatą na obsadę duetową. Numer opusowy 47 powtarza się w utworze *Souvenir de Dresde* na obój, wiolonczelę i fortepian.

24

Grupę tę uzupełniają trzy marsze z lat 1830–1831: *Marsz ulubiony* ks. Józefa Poniatowskiego, *Marsz Gwardii Narodowej* i dedykowany generałowi Janowi Skrzyneckiemu *Marche triomphale*.





Przykład 3.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Trio fortepianowe a-moll* op. 17, cz. IV, *Rondo. Allegretto*, t. 1-17, krakowiak w refrenie.

Allegretto $\text{♩} = 100$

7

12

pizz.
p





utworów koncertowych przynajmniej trzy opierają się na motywach polskich. Najobszerniejszy zbiór przynajmniej 42 kompozycji wpisujących się w nurt narodowy odnaleźć można w katalogu solowej twórczości fortepianowej, mieszczącym tańce narodowe: polonezy, mazurki, mazury i kujawiaki. Niektóre rozwiązania zastosowane przez kompozytora w miniaturach fortepianowych doczekały się opinii Zdzisława Jachimeckiego równie krytycznej jak *II Symfonia*: „Pragnąc być oryginalnym, doprowadzał Dobrzyński niekiedy do naiwnej ekscentryczności, jaką było np. użycie charakterystycznych cech mazurka w surowej zupełnej formie w nokturnie”²⁵. Abstrahując od rzeczywistej wartości tego dzieła, należy zauważyć, jak usilnie dążył kompozytor do nadania swym dziełom rysów narodowych, skoro czynił to nawet w gatunkach niekojarzących się zasadniczo z tym nurtem.

Dla uzupełnienia obrazu twórczości widzianej przez pryzmat problematyki narodowej należy dodać, że utwory wokально-instrumentalne tworzył Dobrzyński prawie wyłącznie do tekstów polskich, a dziewięć z tych kompozycji ma w tytule nazwy tańców, w tym nawet oberka.

Kazimierz Brodziński w podsumowaniu jednej z rozpraw o literaturze z roku 1830 pisał: „Polacy w różnych wiekach różnych się wzorów chwyтали, lecz nie posunęli się nigdy na wysoki stopień, przeto najpewniej, że tych wzorów zbyt byli niewolnikami, że nie ośmielili się nigdy pisać o własnych siłach, tak jak ci, których naśladowali”²⁶. Spuścizna Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego poświadcza nieustającą wolę „pisanania o własnych siłach”, rozumianą jako potrzebę silnego zakorzenienia twórczości artystycznej w lokalnej tradycji muzycznej, czego skutkiem ma być tworzenie muzyki o wyrazistych rysach narodowych. Warto oczywiście postawić pytanie o siłę oddziaływania tej spuścizny (a zwłaszcza jej najwartościowszej części) w polskiej kulturze muzycznej. Z całą pewnością nie można jej przeceniać, biorąc pod uwagę dwa zasadnicze fakty wpływające na osłabienie recepcji – niewielką liczbę wykonań najważniejszych utworów i bardzo opóźnione publikowanie materiałów nutowych lub też pozostawanie ich w rękopisach. Niewątpliwie jednak istnienie tego rozległego korpusu dzieł stanowiących konsekwentną realizację klarownych intencji twórcy każe ocenić wkład Dobrzyńskiego w budowanie stylu narodowego jako jeden z najwartościowszych w muzyce polskiej XIX stulecia.

25
Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym...*, op. cit., s. 248.

26
Kazimierz Brodziński, *O stanie i duchu literatury za Stanisława Augusta, za Księstwa Warszawskiego i w teraźniejszych czasach*, w: idem, *Pisma estetyczno-krytyczne*, opr. Aleksander Łucki, Warszawa 1934, t. 2, s. 220, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=29850> [dostęp: 14.11.2018].





Przykład 4.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Sekstet smyczkowy Es-dur op. 39, cz. III, Elegia. Andante espressivo e sostenuto*, t. 1–52, wiolonczela I, *Polonez Kościuszki* (t. 29–51).

Andante espressivo e sostenuto

11

29

43

p dolente

p

p

Przykład 5.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Duo As-dur na klarnet i fortepian op. 47, cz. III, Allegretto mosso e animato*, t. 66–79, rytm mazurka w jednym z epizodów w finałowym rondzie.

66 *poco rit.* *in tempo*

73

p

p





Ignacy Feliks Dobrzyński – cykle sonatowe*, **

Utwór	Części cyklu			
<i>Koncert fortepianowy</i> op. 2 (1824)	Allegro moderato	Andante <u>espressivo</u>	Rondo. Vivace ma non troppo	
<i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 7 (ok. 1828)	Allegro espressivo e moderato	Scherzo: Allegro vivace ma non troppo presto	Adagio molto <u>espressivo</u>	Finale. Presto
<i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 8 (1829)	Allegro	Andante con variazioni	Minuetto alla Masovienne. Allegro moderato	Vivace
<i>I Symfonia</i> op. 11 (1829)	Adagio molto – Allegro	Menuet. Allegro	Andante con variazioni	Finale. Allegro con spirito
<i>III Kwartet Smyczkowy</i> op. 13 (1830)	?			
<i>II Symfonia</i> op. 15 (1831)	Andante sostenuto – Allegro vivace	Elegia. Andante doloroso ma non troppo lento	Minuetto alla Mazovienna. Allegro ma non troppo – Trio	Finale alla Cracovienna. Vivace assai – Presto – Prestissimo
<i>I Kwintet smyczkowy</i> op. 20 (1831)	Allegro moderato	Menuetto. Allegro moderato	Andante. Doloroso ma non troppo lento	Finale. Vivace assai
<i>Trio fortepianowe</i> op. 17 (ok. 1831)	Allegro moderato	Scherzo. Allegro moderato	Adagio fantastico	Rondo. Allegretto
<i>Sekstet smyczkowy</i> op. 39 (ok. 1841)	Allegro moderato ed <u>espressivo</u>	Menuetto. Allegro	Elegia. Andante espressivo e sostenuto	Finale. Allegro
<i>II Kwintet smyczkowy</i> op. 40 (ok. 1842)	Andante	Tempo di minuetto	Presto	Allegro moderato
<i>Duo</i> op. 47 (przed 1853)	Agitato	Adagio <u>doloroso</u> e molto <u>espressivo</u>	Allegretto mosso e animato	

* Pogrubioną czcionką zaznaczono te części cyklu, w których występują rytmy tańców polskich lub cytaty z pieśni narodowych.

** Czcionki podkreślonej użyto do wyróżnienia części, których tytuły zawierają odniesienia do nazw tańców polskich lub określenia sugerujące wzmoczoną wyrazowość (espressivo, doloroso).





ABSTRACT

The significance of the instrumental output of Ignacy Feliks Dobrzyński for the forging of a national style in nineteenth-century Polish music

The literature devoted to the music of Ignacy Feliks Dobrzyński comprises mainly a small number of articles on his operatic output and mentions of the composer's oeuvre in monographic studies of the history of nineteenth-century Polish music. The subject of this composer's instrumental music is also not exhausted by Maciej Negreya's article on the Symphony No. 2 in C minor and William Smialek's monograph. Given the size and quality of this oeuvre, its generic diversity and its suffusion with national elements, Dobrzyński should be regarded as the most outstanding non-exiled Polish composer of the first half of the nineteenth century. In this article, I draw attention to his most important instrumental works (in sonata cycle form) and two ways of composing in the national spirit which Dobrzyński employed in those works. The starting point for my considerations will be selected theoretical and historical texts by Kazimierz Brodziński postulating the need to forge national art.

KEYWORDS

Dobrzyński, sztuka narodowa, tańce polskie, mazurek, mazur, kujawiak, oberek, polonez, krakowiak, pieśń, symfonia, koncert, kameralistyka, sekstet, kwintet, kwartet, trio, duo, cykl sonatowy, sonata

ABSTRAKT

Skromną ilościowo literaturę przedmiotu poświęconą twórczości Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego tworzą przede wszystkim nieliczne artykuły dotyczące tematyki operowej i wzmianki o twórczości kompozytora w opracowaniach monograficznych historii muzyki polskiej XIX wieku. Również artykuły Macieja Negreya poświęcone *II Symfonii c-moll* i monografia Williama Smialka nie wyczerpują problematyki muzyki instrumentalnej tego kompozytora. Rozmiary i wartość artystyczna tej części spuścizny twórczej, jej różnorodność gatunkowa, a także przesylenie jej wątkami narodowymi to powody, dla których należy uznać Dobrzyńskiego za najwybitniejszego polskiego kompozytora I połowy XIX wieku tworzącego w kraju. W artykule zwracam uwagę na grupę najważniejszych jego dzieł instrumentalnych (realizowanych w formie cyklu sonatowego) i dwa sposoby tworzenia muzyki w duchu narodowym, które w tych kompozycjach wykorzystywał. Punkt wyjścia do rozważań stanowią wybrane teksty teoretyczne i historyczne Kazimierza Brodzińskiego postulujące konieczność budowania sztuki narodowej.

SŁOWA KLUCZOWE

Dobrzyński, sztuka narodowa, tańce polskie, mazurek, mazur, kujawiak, oberek, polonez, krakowiak, pieśń, symfonia, koncert, kameralistyka, sekstet, kwintet, kwartet, trio, duo, cykl sonatowy, sonata



DR AGNIESZKA CHWIŁEK

pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego od 1994 roku.

W badaniach koncentruje się na muzyce XIX i XX wieku, szczególnie na twórczości Schumanna oraz Szymanowskiego i innych kompozytorów polskich. Obecnie w kręgu jej zainteresowań badawczych pozostają liryka wokalna Feliksa Nowowiejskiego oraz polska muzyka kameralna XIX wieku w kontekście europejskim. Opublikowała m.in. *Die motivische Integration in den frühen Klavierzyklen von R. Schumann*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół* t. 3, Warszawa 1997; *Problematyka gatunkowa Novelletten op. 21 R. Schumanna*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006; *The Scriabin Theme in the first Phase of Karol Szymanowski’s Creative Development*, „Musicology Today” 2008; „Kennst du das Land?” *Johanna Wolfganga Goethego w pieśniach Stanisława Moniuszki i kompozytorów niemieckich*, w: *Książę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Warszawa 2008; *Znaczenie ostatnich pieśni Roberta Schumanna i Johannes Brahmsa w ich późnej twórczości*, w: „*Odwieczne pieśni*”.... *Mieczysławowi Karłowiczowi w stulecie śmierci*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2009; *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku – problematyka badawcza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2012; *Karol Szymanowski’s Output as the Beginning of the New Era of Polish Music*, w: *On Karol Szymanowski and Polish music*, Beijing 2014; „*I’m devoting a great deal of attention to melody*”. *Melody in piano works of the first decade in the oeuvre of Robert Schumann*, w: *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*, Warszawa 2017.





TOMASZ NOWAK

POLSKIE TAŃCE NARODOWE JAKO KANON KULTUROWY – WYZNACZNIKI, GENEZA, PRZEMIANY

Tekst powstał na podstawie badań prowadzonych w ramach przygotowywania rozprawy habilitacyjnej opublikowanej pt. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016. Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.





Podejmując wskazany powyżej temat, należy na wstępie określić, w jaki sposób narodowość może przejawiać się w tańcu i związanej z nim muzyce. Stanisław Głowacki (1875–1946) pisał: „W granicach rasowo zamkniętych społeczeństw wytwarzają się pewne określone typy tańców, odpowiadających temperamentowi i upodobaniom większości społeczeństw, względnie jego poszczególnych warstw. Taniec taki po pewnym czasie, utrwaliwszy się w obyczaju i tradycji, staje się wspólnym dobrem narodowym, nieraz żywym zabytkiem kultury minionej”¹.

W tym rozumieniu taniec stanowi istotny element kultury, czyli taki, który zdaniem Brunona Nettla „wiąże ze sobą całą społeczność i który symbolizuje jedność całej kultury”². Antonina Kłoskowska dodaje, że tego typu reprezentatywne elementy kulturowe są lokowane przez rozwinięte narody „w kanonie kultury, stanowiącym trzon zespołu wzorów działania i wartości” i będącym „wyrazem tożsamości zbiorowej narodu”³. Wybitny badacz tej problematyki Andrzej Szpociński wskazuje natomiast, że kanon ów może dotyczyć bardzo różnych „grup, wspólnot lub zbiorowości ludzkich żyjących w konkretnych sytuacjach historycznych, kulturowych i społecznych”⁴, przy czym wyjątkowość kanonów kulturowych generowanych przez wspólnoty narodowe wynika z roli w kształtowaniu postaw, zachowań i kompetencji kulturowych, jaką na przestrzeni ostatnich dwóch wieków odgrywała identyfikacja z grupą narodową, jak też ze znaczenia dla kształtowania tejże przez owe kanony⁵. Sam kanon kulturowy autor definiował jako szczególną część tradycji, która „w powszechnym przekonaniu członków zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto dziedziczona ma być z pokolenia na pokolenie. [...] W jego zakres włączone mogą być również elementy współczesne, pod tym wszakże warunkiem, że pozbawione zostaną ulotności i tymczasowości, a uzyskają wymiar ponadczasowy”⁶. Jednocześnie zauważył, że wartość pierwotna elementów włączonych do kanonu kultury „może się zdezaktualizować, a mimo to zdarzenie, postać lub wytwór kultury będzie nadal funkcjonował jako symbol identyfikacji zbiorowej, stając się co najwyżej nośnikiem innych, bardziej aktualnych treści”⁷. Właśnie tak rozumiane elementy kanonu kultury i wskazane powyżej procesy miał na myśli antropolog tańca Roderyk Lange, gdy pisał, że taniec może być „środkiem manifestowania uczuć patriotycznych”, „środkiem umacniającym poczucie tożsamości narodowej” czy też

1 Stanisław Głowacki, *Zarys historii tańca widowiskowego. Biuletyn informacyjny na prawach rękopisu*, Warszawa 1958, s. 108.

2 Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana-Chicago-London 1983, s. 310, przekł. za: Ewa Dahlig-Turek, *Rytmy polskie w muzyce XVI-XIX wieku. Studium morfologiczne*, Warszawa 2006, s. 15.

3 Antonina Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 43.

4 Andrzej Szpociński, *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991 nr 2, s. 47.

5 Ibidem, s. 48.

6 Ibidem, s. 47.

7 Ibidem, s. 49.





8

Roderyk Lange, *Taniec a sztuka ruchu*, w: *Taniec we współczesnej kulturze i edukacji*, red. Dariusz Kubinowski, Lublin 1998, s. 22.

9

Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „Ruch Muzyczny” 1985 nr 6, s. 3–4.

10

Roderyk Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 119.

11

Carlo Blasis, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Milano 1820; idem, *The Code of Terpsichore*, London 1828; idem, *Manuel complet de la danse*, Paris 1830; idem, *Studi sulle arti imitatrici*, Milano 1844.

12

Zob. Viktor Vanslov, *Harakternyj tanec*, w: *Balet: encyklopediä*, red. Ūrij Grigorovič., Moskwa 1981, s. 362–363; Susan Au, *Character Dancing*, w: *International Encyclopedia of Dance: a Project of Dance Perspectives Foundation*, red. Selma Cohen, New York–Oxford 2004, t. 2, s. 106–108.

„integracji kulturowej”⁸. Również Mieczysław Tomaszewski odwoływał się do kanonu tańców narodowych, uznając taniec – obok narodowego języka, śpiewu, wątków historii, wątków literatury, folkloru i muzycznego ewokowania pejzażami ziemi rodzinnej – za medium, przez które narodowość wyrażała się dotychczas także w muzyce⁹.

W dziejach nowożytnej Europy takie podejście do wybranych tańców najwcześniej zaznaczyło się we Włoszech, Hiszpanii i Francji (XV–XVII w.), by objąć stopniowo pozostałe kraje, począwszy od Anglii, poprzez Niemcy i Polskę (I poł. XVIII w.), po Europę Środkowo-Wschodnią i Północną (II poł. XVIII w. – koniec XIX w.). Do początków XIX stulecia szczególnie w odniesieniu do tańców towarzyskich, a niekiedy i ceremonialnych stosowano kategorię tańców narodowych. W Polsce i większości krajów środkowoeuropejskich jest ona wciąż obecna, co – jak się wydaje – wynika z długotrwałej mocarstwowej dominacji nad owymi krajami, która spowodowała utrwalenie się w powszechnej świadomości narodowych wyróżników kultury jako ważnych dla zachowania tożsamości¹⁰. Natomiast w krajach o niezagrożonej w sposób istotny państwowości już w początkach XIX wieku wraz z wychodzącymi z mody tańcami uważanymi za narodowe zarzucano też koncepcję narodowości w tańcu. Rosnące zarazem zapotrzebowanie widzów teatrów baletowych na tańce łączone stereotypowo z niektórymi społecznościami, niekoniecznie narodowymi, tak porywające swą oryginalnością czy wręcz egzotyką, spowodowało rozpowszechnienie terminu „taniec charakterystyczny” (franc. *dance de caractère*, *danse caractéristique*). Określenie to funkcjonowało już wcześniej, jednakże oznaczało głównie tańce danych warstw społecznych i grup zawodowych (np. wieśniaków, rzemieślników, marynarzy, rozbójników) bądź pozaeuropejskich grup etnicznych (np. Turków, Indian). Dopiero w latach osiemdziesiątych XVIII wieku zrodziło się zainteresowanie sceniczną prezentacją tańców konkretnych narodów europejskich (hiszpańskich, francuskich – w tym baskijskich i prowansalskich, styryjskich, greckich, duńskich, norweskich, a później także włoskich, węgierskich, kozackich, polskich, rosyjskich, szkockich, niemieckich, tyrolskich), wobec których zaczęto stopniowo stosować określenie „tańce charakterystyczne”. Ową zmianę terminologiczną spopularyzował szczególnie Carlo Blasis (1797–1878) w swoich niezwykle poczytnych traktatach o tańcu scenicznym¹¹. Wzorców dostarczyli natomiast Filippo Taglioni (1777–1871) i Jules Perrot (1810–1892), szczególnie kreatywni twórcy baletu romantycznego¹².

Koncepcja narodowości w tańcu – choć podobnie postrzegano to zagadnienie na gruncie muzyki – rozwinęła się zatem w erze nowożytnej jako element ambicji i aspiracji poszczególnych społeczności narodowych. Przebieg tego procesu był uwarunkowany głównie rozwojem świadomości narodowej w poszczególnych regionach Europy. Po zaspokojeniu ambicji narodowych w omawianym zakresie wraz z rozwojem demokratyzacji i egalitaryzacji życia społecznego odchodzono od koncepcji tańca narodowego, spychając ją na margines





kultury artystycznej. Koncepcja ta nie straciła wszakże na aktualności w społecznościach zmuszonych do zmagania o zachowanie swojego bytu narodowego. Stąd w niektórych krajach tańce narodowe po dziś dzień stanowią istotny czynnik kultury, w innych zaś koncepcja ta jest już właściwie nierozpoznawalna.

Współcześnie w Polsce w powszechnym rozumieniu na kanon narodowy składa się pięć tańców – polonez, mazur, krakowiak, oberek i kujawiak – wykonywanych nie tylko tanecznie-muzycznie, ale często jedynie muzycznie w oderwaniu od warstwy ruchowej. Wywodzić się one miały z kultury chłopskiej, co z jednej strony stanowiło wynik oddziaływania prądów romantycznych¹³, z drugiej zaś – muzykologii poddanej wszechwładnemu w poł. XX wieku socrealizmowi¹⁴. W toku długotrwałego procesu tańce te zostały zaadaptowane przez wyższe warstwy społeczne (szlachta, mieszczaństwo), by w zmienionej formie muzycznej i choreotechnicznej uzyskać rangę emblematu charakteru narodowego i kwintesencji polskiej kultury tanecznej. Jednakże współczesne badania naukowe takie tezy potwierdzają jedynie w zakresie tańców przyjętych w skład kanonu w epoce preromantyzmu i romantyzmu. Z kolei w przypadku tańców włączanych doń w okresie wcześniejszym wiele zdaje się świadczyć o tym, że wykształciły się one raczej w środowisku dworskim lub szlacheckim w epoce sięgającej początków rozwarstwienia feudalnego, by następnie kształtować się i przeobrażać według własnych reguł po schyłek baroku lub nawet klasycyzmu.

Cytowany powyżej Andrzej Szpociński za zasadę, na której ufundowany został kanon narodowy, uznał swojskość, stanowiącą gwarancję homogeniczności obszaru przeszłości własnej niezależnie od chronologicznego porządku zdarzeń. Wszystkie bowiem elementy swojskie są dawne, przy czym owa „dawność” jest wartością nie-stopniowalną¹⁵. W przypadku tańca na ziemiach polskich świadomość swojskości rodzimych elementów tanecznych i muzycznych wśród szlachty i mieszczaństwa obecna była co najmniej od XVI wieku. Czynnikiem stymulującym jej wykształcenie się stanowił wraz z biegiem lat napływ modnych form tanecznych z zagranicy – początkowo niemieckich, później francuskich, hiszpańskich, węgierskich i włoskich – czemu towarzyszyły też nowe normy obyczajowości. Niektóre zjawiska były bardzo długo odrzucane, czego przykładem chociażby volta. Inne, jak dwuczęściowe skonstrastowane zestawy taneczne (*Vortanz-Nachtanz*, np. pawana-galiarda, *passamezzo-saltarello*, *allemande-courante* itp.) czy długookresowa popularność dystyngowanych tańców chodzonych, spotykały się z aprobatą, a niekiedy bywały implementowane. W ten sposób do polskiej kultury włączono wiele obcych zjawisk taneczno-muzycznych postrzeganych po pewnym czasie jako „swojskie” (m.in. niektóre wzory ruchowe takich tańców zachodnioeuropejskich, jak np. galiardy, kuranta, chaconne, sarabandy, później także menueta, kontredansa, galopa czy kotyliona), na co przy obecnym stanie badań możemy przedstawić przekonujące dowody lub choćby stosunkowo

13
Przykładowo Oskar Kolberg pisał, że „lud nasz Poloneza (inaczej polskiego czyli wielkiego) używa prawie wyłącznie do godów weselnych”. Idem, *Pieśni ludu polskiego...: serya I*, Warszawa 1857, s. VIII.

14
Józef Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Szkic historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych*, Kraków 1958, s. 92.

15
A. Szpociński, op. cit., s. 51.





16

Tomasz Nowak, *Taniec narodowy w polskim kanieonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016, s. 52–92.

17

R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit., s. 117.

18

Liczbę zachowanych tego typu kompozycji powstałych do końca osiemnastego wieku szacuje się na 1500–2500 pozycji katalogowych (zobacz m.in. Zofia Stęszewska, *Polonika w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początku XVIII wieku*, „Muzyka” 1977 nr 3, s. 80, 83, 93). Wykazy tego typu źródeł znajdziemy m.in. w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. T. 1 – Kultura staropolska*, red. Zygmunt Szweykowski, Kraków 1958, s. 307–312; Z. Stęszewska, *Konkordancje „polskich” melodii tanecznych w źródłach od XVI do XVIII wieku*, „Muzyka” 1966 nr 2, s. 94–96. Z ważniejszych źródeł wymienić należy tabulatury, księgi i kompozycje m.in. Hansa Neusidlera (1508–63; *Der Polnisch Tanz* z 1544 r.), Bartholomaeusa Hessena (1518–85; Wrocław 1555), Eliasa Nicolausa Ammerbacha (1530–1597; Norymberga 1571), Christopa Löffelholza z Kołobrzegu (b.d.; *Ein gutter polnischer danntz* wyd. w 1585), Matthaeusa Weisselusa (1540–1602; łącznie 48 tańców polskich z lat 1591–92), Augusta Nörmigera (1560?–1613; wyd. 1598), Valentina Hausmanna (1560–1614; wyd. 1602–03), Christopa Demantiusa (1567–1643; wyd. 1601, 1608, 1613), Hansa Lea Hasslera (1564–1612), Jeana Baptisty Besarda z Kolonii (1567?–1625?; Kolonia 1603), Joachima van den Hove’a (1567?–1620; Utrecht 1612), Georga Leopolda Fuhrmanna (1578–1616; wyd. 1615), Nicolasa Valleta (1583?–1642?; Amsterdam 1615–16 i wyd. 2 1618–19), René Millerana (1655?–po 1713; wyd. 1675), Johanna Fischera (1646–1716; wyd. 1702). Spośród twórców działających na ziemiach polskich należy wymienić Wojciecha Długoraja (1557–1619; *Chorea polonica* z 1619 r.) i Diomedesa Cato (1560–1627).

19

Dobrym przykładem jest tu chociażby wiersz *Proporzec albo Hold Pruski* Jana Kochanowskiego brany za opis najstarszego poloneza (J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, opr. J. Lorentowicz, Lwów 1919, t. 1, s. 198–199, [https://pl.wikisource.org/wiki/Jana_Kochanowskiego_Dzieła_polskie_\(1919\)/Proporzec_albo_Hold_Pruski](https://pl.wikisource.org/wiki/Jana_Kochanowskiego_Dzieła_polskie_(1919)/Proporzec_albo_Hold_Pruski) [dostęp: 07.11.2018]). Także opis parady dostojników z 15 lutego 1574 roku z okazji ceremonii powitalnej Henryka Walezego, wybranego niecały rok wcześniej na króla Polski, uznaje się za jeden z najstarszych opisów tego tańca (por. Maurycy Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie – listy – dzieła*, Warszawa 1882, t. 2, s. 248, <http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=30158> [dostęp: 07.11.2018]); Otto Mieczysław Żukowski, *O polonezie. Przyczynki do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, Lwów 1899, s. 5, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/14061/edition/13216/content?navq=aHR0cDovL3d3dy52YmMub3JnLnBsl2RsaWJyYS9zaW1pbGfYb2JqZWNoOcz9hY3Rpb249U2ltcGxLU2VhcmNoQWNOaW9uJmVpZD01NzY2OAA&navref=YXVsO2E3NCBhcnE7OW8zIDFfYzQ7MThodiAxYmJ3OzE4aHAgMWJidjx0Ghv> [dostęp: 07.11.2018]).

mocne poszlaki¹⁶. Nie należy jednak przy tym zapominać, że z zasady wszelkie wzory pochodzące od obcej kultury w nowym środowisku przechodzą swoisty proces adaptacji i zostają uzgodnione ze środkami wyrazu stosowanymi wewnątrz grupy kulturowej przyjmującej nowe elementy¹⁷.

Z okresu od XVI do XVIII wieku dysponujemy znaczną liczbą muzycznych zapisów tańców, których określenia tytułowe ujęte w różnych językach (np. *Polnischer Tanz* lub *Tantz*, *chorea polonica*, *ballo* albo *balletto polacco* czy też *danza polacca*, *dance polonais*) sugerują ich polską proveniencję („taniec polski”). Terminy takie spotykamy głównie w tabulaturach lutniowych, organowych czy księgach głosowych pochodzących z terenu Pomorza, Prus Królewskich i Książęcych, Świętego Cesarstwa Rzymskiego, Królestwa Szwecji, Danii, Monarchii Habsburskiej (Czech, Węgier, Siedmiogrodu), a nawet Półwyspu Apenińskiego¹⁸. Te łatwo kojarzone ze sfrancuszczonego słowem „polonez” określenia zachęcały wręcz do wyciągania pochopnych wniosków co do ich tożsamości. I rzeczywiście, już od końca XIX wieku konkluzje takie formułowano tym chętniej, że znana nam z zachowanej w Polsce do dziś praktyki wykonawczej poloneza formacja korowodu, dość łatwa do słownego scharakteryzowania i plastycznego zobrazowania, bardzo często spotykana jest w rozlicznych źródłach z XVI i XVII, a nawet pierwszej połowy XVIII wieku¹⁹. Prowokowało to mniej krytycznie ustosunkowanych autorów do uznania udokumentowanych form tanecznych za gatunek poloneza, którą to opinię spopularyzowały następnie bardzo liczne publikacje. Tymczasem realizowane w ostatnim półwieczu badania polskich muzykologów wykazały, że opisywane tańce są bardzo zróżnicowane pod względem melodycznym, metrycznym, rytmicznym oraz formalnym i nie dają się jednoznacznie uporządkować ani geograficznie, ani też chronologicznie, a ponadto ich konkordancje w innych zbiorach noszą często odmienne narodowe określniki (np. „taniec niemiecki”). Dlatego też niektórzy badacze dowodzą, że użycie określenia „polski” w XVI i XVII wieku może oznaczać uznawany za polski typ rytmiki, ale





równie dobrze – tylko polską melodykę. Mogą one też sugerować przyjęcie repertuaru od polskich muzyków, kompozytorów lub słuchających polskim władcom i możnowładcom instrumentalistów²⁰. Dopiero pracochłonna krytyka źródeł i analiza starannie wyselekcjonowanych przykładów pozwalają na zauważenie pewnych tendencji²¹, jak chociażby ta, że cechy muzyczne znane nam z późniejszych form polskich tańców narodowych jeszcze w XVI wieku stanowiły całkowity margines elementów spotykanych w ówczesnych kompozycjach. Pojawiają się one natomiast w coraz większym natężeniu na przestrzeni XVII wieku, by dopiero w XVIII stuleciu odzwierciedlać bardziej jednolitą stylistykę muzyczną i cechy znane nam z późniejszych kompozycji zaliczanych do kanonu tańców narodowych.

Procesy te zbiegają się w czasie ze znaczącymi przemianami w kulturze muzyczno-tanecznej oraz na gruncie publicystyki społecznej. W Polsce dopiero w pierwszej ćwierci XVII wieku w poezji i relacjach kronikarskich niektóre tańce swojskie zaczęto określać jako polskie. Swoją rolę zbierały bowiem wówczas upowszechniane od połowy XVI wieku nacjonalistyczne idee księdza Stanisława Orzechowskiego, rozwijane w pierwszej połowie XVII wieku przez księdza Szymona Starowolskiego oraz ojca Wojciecha Dębółęckiego²². Poglądy te znajdowały odbicie w podejściu do narodowej literatury, stroju i obyczaju czy wreszcie – muzyki (w roku 1647 Jan Aleksander Gorczyń upominał się o pielęgnowanie tego, co polskie w muzyce)²³. W ten sposób dokonywało się przejście od szesnastowiecznego poczucia swojskości niektórych elementów kultury w stronę dojrzałej świadomości polskości kultury narodowej szlachty epoki saskiej i stanisławowskiej. Wówczas dopiero zaistniały warunki do wytworzenia się kanonu, ponieważ – jak twierdzi Szpociński – to właśnie „w grupie narodowej kanon jest jedną z podstawowych płaszczyzn formowania się tożsamości, a wprowadzenie weń dokonuje się już na poziomie pierwotnej socjalizacji”²⁴. Czas zaś do tego był najlepszy – taniec na naśladowanym jako wzór dworze francuskim miał bardzo wysoką pozycję, a najważniejsze państwa europejskie aspirowały do powszechnego uznania ich kultury muzycznej i tanecznej za wyróżniającą, czego dowodem dyskusje o stylach czy gustach włoskich, francuskich, angielskich i niemieckich. Było to zaś w istocie dążenie do uzyskania tego, co współcześnie określa się często terminem „miękkiej siły” (*soft power*) państwa²⁵. Niemal w ostatniej chwili, nie więcej niż na kilkadziesiąt lat przed rozpadem i sto lat przed przesunięciem w Europie punktu ciężkości w stronę uniwersalizmu kultury tanecznej i muzycznej, do grona tego dołączyła Rzeczpospolita. Dzięki temu kultura polska – zwłaszcza muzyczna i taneczna – mimo braku zaplecza instytucjonalnego państwa przez pierwszą połowę XIX wieku służyć będzie za wzór tworzącym się kulturom narodowym naszego regionu od Skandynawii po wybrzeże Adriatyku.

Oczywiście, bardzo istotną rolę odegrała tu postawa dworu królewskiego, a w ślad za nim – także dworów magnackich. I chociaż już

20
Por. Zofia Stęszewska, *Tańce polskie z tabulatur lutniowych I (Źródła do Historii Muzyki Polskiej; z. 2)*, Kraków 1962, s. III.

21
Zob. E. Dahlig-Turek, *Rytmy polskie...*, op. cit.

22
Jan Stanisław Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVIII*, Kraków 1933, t. 2, s. 273-277, <http://bc.radom.pl/dlibra/doccontent?id=24823> [dostęp: 07.11.2018].

23
Jan Aleksander Gorczyń, *Tabulatura muzyki albo zaprawa muzyczna*, Kraków 1647, k. A6.

24
A. Szpociński, op. cit., s. 51.

25
Joseph S. Nye, *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, New York 1990.





26

Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „*Taniec polski*” w siedemnastowiecznych przekazach literackich, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów: Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków 2009, s. 227–238.

27

Alina Żorawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich. Cztery studia z dziejów kultury muzycznej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1992, s. 47; eadem, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 336.

28

Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku. Okres saski (1730–1764), opr. Jadwiga Szwedowska, Kraków 1975, s. 131–133, 145.

29

Johann Bernoulli, *Podróż po Polsce 1778*, tłum. Waclaw Zawadzki, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. Waclaw Zawadzki, Warszawa 1963, t. 1, s. 416; Nathaniel William Wraxall, *Wspomnienia z Polski 1778*, tłum. Halina Krahelska, w: ibidem, t. 1, s. 529; Elise von der Recke, *Na polskim dworze królewskim*, tłum. Waclaw Zawadzki, w: ibidem, t. 2, s. 257.

30

Tj. Leopolda II Habsburga Lotaryńskiego (1747–92) – wielkiego księcia Toskanii od 1765 roku, następcy starszego brata, Józefa II Habsburga, na tronie cesarza rzymskiego narodu niemieckiego i króla Węgier i Czech – przyp. red.

31

„Gazeta Narodowa i Obca” 1791 nr 73, s. 292.

32

„Messenger de Vilna” 1802 nr 96.

33

Friedrich Schulz, *Podróż Infantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, tłum. Józef Ignacy Kraszewski, w: *Polska stanisławowska...*, op. cit., t. 2, s. 510.

34

Prot Lelewel, *Pamiętniki i dziariusz domu naszego*, red. Irena Lelewel-Friemannowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 114–115.

siedemnastowieczny ceremoniał dworski miał w repertuarze dystyngowane tańce chodzone określane jako „polskie”²⁶, to jednak o początkach kanonu możemy mówić wtedy, kiedy na dworze królewskim – wówczas zarówno w Warszawie, jak i Dreźnie – za ważne uznano swojskie tańce szerzej praktykowane przez naród szlachecki. Nastąpiło to zaś około drugiej dekady XVIII wieku, gdy sięgnięto po świeżo wykrystalizowaną formę poloneza, a zapewne również mazura, czego potwierdzenie na kartach historii znajdujemy jednak dopiero dwadzieścia lat później²⁷. Pod koniec lat czterdziestych XVIII wieku gatunkom tym przypisano w praktyce nowe funkcje. Odtąd włączenie się w korowód taneczny było nie tylko postrzegane jako rozrywka i towarzyski obowiązek, ale jednocześnie stanowiło manifestację patriotyzmu, poglądów na kulturę i politykę krajową oraz stosunku do zjawisk modnych, choć obcych. Także monarchom taniec służył za wygodny i łatwo dostępny sposób budowania wizerunku władcy stojącego na straży wartości najważniejszych dla narodu szlacheckiego: obyczajów narodowych, idei sarmatyzmu i wszystkiego, co z tym łączono, a więc i złotej wolności szlacheckiej oraz jej przywilejów. Już zatem nie tyle sam orszak senatorów i dwórek w korowodzie tanecznym czynił władcę, jak jeszcze w XVII wieku, ile przewodzenie sarmackim tańcom, podkreślane przywdzianiem stroju w barwach narodowych (spójrzmy na dworskie paradne ubiory Augusta II Mocnego i Augusta III Sasa w zbiorach Grüne Gewölbe zamku drezdeńskiego) czy wręcz kontusza i żupana²⁸. Także później za pomocą poloneza Stanisław August Poniatowski podkreślał swoje przywiązanie do polskości i zarazem oświeceniowej wytworności²⁹, a elektor saski Fryderyk August I badał stosunek swych działań służących podtrzymaniu państwowości polskiej³¹. Inna rzecz, że po 1795 roku także car Aleksander I wykonaniem polonezów starał się przekonać nowych polskich poddanych o swej koncyliacyjności³². Z kolei mazurem książe Józef Poniatowski udowodnił, że w wojsku austriackim nie zatracił swej polskości³³, a infantka Maria Augusta Wettyn dowodziła, że Warszawa jest jej tak samo bliska, jak Drezno³⁴.

Tym sposobem tańce należące do kanonu zyskały pewne nowe, symboliczne treści, mające zarazem charakter auto-stereotypu i stanowiące przejaw myślenia esencjalistycznego. Wyrażały one to, co dla narodu szlacheckiego było najważniejsze z punktu widzenia idei sarmatyzmu i rubasznnej, choć dość konserwatywnej obyczajowości szlacheckiej z wyraźnym, acz delikatnym piętnem zasad moralnych Kościoła katolickiego zaznaczającym się w relacjach między





plciami³⁵. Zwłaszcza więc układ i formacja tańców podkreślały z jednej strony równość szlachecką wobec prawa, z drugiej zaś – mocno rozbudowany hierarchiczny układ społeczny. Postawa i gesty tancerzy w polonezie na tle charakterystycznej rytmiki symbolizować miały zarówno szlacheckie dostojęstwo, jak i indywidualizm – często-kroć kapryśny – który z jeszcze większą mocą objawiał się w mazurze³⁶. Ujęcia i ustawienia w parze wyrażały partnerstwo pod przewodnictwem mężczyzny z pewnym marginesem samodzielności kobiety, a ponadto zdystansowany szacunek panów dla płci pięknej³⁷. Mazur – a później też kozak i krakowiak – dodatkowo pozwalał na zaprezentowanie junackiej zręczności i kobiecego wdzięku³⁸. Ale na tym nie koniec – katalog cech wchodzących w skład autostereotypu zaczął rozrastać się po trzecim rozbiórze Rzeczypospolitej, a potem także po kongresie wiedeńskim. Aż do końca XIX wieku ideolodzy narodowi doszukiwali się więc w tańczeniu polonezów, mazurów czy krakowiaków deklaracji przywiązania do rodziny, wierności, stałości, szacunku dla płci przeciwnej i pozostałych współuczestników tańca. W krokach i gestach tancerek dostrzegano nadzwyczajne walory Polek – wybitną urodę, wdzięk, zdrowie, roztropność i swoiście pojętą samodzielność, co muzycznie akcentować miało dodane z czasem trio. I wreszcie, w ruchach tanecznych mężczyzn dopatrywano się manifestacji sprawności i gotowości wojskowej, szacunku dla historii narodowej i tradycji oręża polskiego, co zdawała się dyktować również muzyka przedromantycznego kanonu tańców narodowych³⁹.

Cały ten katalog cech autostereotypu wynikał z faktu, że w obliczu utraty państwowości to właśnie w rodzinie zaczęto upatrywać głównych sił podtrzymujących tożsamość narodową poprzez międzypokoleniowy przekaz wartości moralnych i najważniejszych elementów kultury. Strategia ta okazała się skuteczna, tym bardziej że po klęsce powstania listopadowego (1830–31) rodzinne salony szlacheckie i mieszczańskie stać się miały głównym ogniskiem krzewienia polskości, w czym ważne miejsce zajęły tańce narodowe⁴⁰. Co jednak ciekawe, w tym kontekście nawet sama warstwa muzyczna tańca, sam gest pozbawiony muzyki czy wręcz określenie gatunku (polonez, mazur, krakowiak) wystarczały do przywołania wartości ukrytych w stereotypie tanecznym⁴¹.

Większość przytoczonych powyżej cech łączyła się z polonezem i mazurem, czyli tańcami o formach wykształconych w kontakcie z dworem lub wręcz na dworze u zarania kanonu polskich tańców narodowych. Jak

35

Kazimierz Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach*, „Melitele” 1829 nr 1, s. 88–92, <https://archive.org/details/melitenoworoc00odyngoog/page/n106> [dostęp: 07.11.2018]; Walery Gostomski, *Polonez i menuet. Szkic estetyczno-obyczajowy*, Kraków 1891, s. 14–23, <https://polona.pl/item/polonez-i-menuet-szkic-estetyczno-obyczajowy,MTExmJjU4ODQ/15/#info:metadata> [dostęp: 07.11.2018].

36

W. Gostomski, op. cit., s. 13–14.

37

Ibidem, s. 7–9; Mieczysław Rościszewski, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracjami*, Warszawa 1904, s. 12–13, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/39018/edition/39712/content?ref=desc> [dostęp: 07.11.2018].

38

W. Gostomski, op. cit., s. 9–10.

39

Karol Czerniawski, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847, s. 53; idem, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860, s. 84, <https://polona.pl/item/o-tancach-narodowych-z-pogladem-historycznym-i-estetycznym-na-tance-roznych-narodow-a-w-NjxMzU2/49/#info:metadata> [dostęp: 07.11.2018]; C.Ch., *Tańce narodowe*, „Dziennik Literacki” 1860 nr 97, s. 775, <https://polona.pl/item/dziennik-literacki-r-8-t-1-2-nr-97-4-grudnia-1860,MTYxMTA4MTM/6/#info:metadata> [dostęp: 07.11.2018]; Marian Gorzkowski, *Choroimania: historyczne poszukiwania o tańcach, tak starożytnych pogańskich jak również społecznych i obyczajowych we względzie symbolicznego znaczenia*, Warszawa 1869, s. 73, <http://bc.radom.pl/dlibra/docmetadata?id=9701> [dostęp: 07.11.2018].

40

Aleksander Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku w. XVIII i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa 1916, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=6765> [dostęp: 07.11.2018].

41

A. Szpociński, op. cit., s. 49.





jednak stwierdził Andrzej Szpociński: „I obszar przeszłości własnej, i zakres kanonu nie są dane raz na zawsze, lecz zmieniają się w czasie i przestrzeni społecznej. Zmienia się także ich usytuowanie wobec kanonów i tradycji innych zbiorowości. Zakres kanonu i obszar przeszłości własnej stanowią w mniejszym lub większym stopniu odbicie wyobrażeń zbiorowości o tym, jakie współcześnie żyjące grupy jest ona skłonna zaliczać do swojej wspólnoty”⁴².

Polski kanon tańców narodowych także ulegał zmianom, przy czym podstawę wprowadzenia nowych tańców stanowiło rozszerzenie zakresu rozumienia tego, co uważano za „swojskie”. Akceptowano więc tylko te tańce, których formy źródłowe pochodziły z terenów Korony, a nie Wielkiego Księstwa Litewskiego. Nawet jednakże na ziemiach koronnych szlachta zmuszona była do przekraczania barier i otwierania się na inne klasowo czy wręcz etnicznie grupy społeczne, co wszakże nie było już takie proste, wymagało czasu i wieloetapowych procesów. Nie ulega przy tym wątpliwości, że zainteresowanie tańcami „innych” na początku miało zawsze charakter swoistego fantazmatu, by dopiero później spostrzeżenia i doświadczenia grup je implementujących mogły przybrać formę pewnego zbiorowego obrazu przedstawiającego tańce odmiennej grupy społecznej w postaci stereotypu. Dla utwierdzenia go zaś w kanonie narodowym potrzebne było jeszcze jedno działanie – mitologizacja. Mit bowiem pozwalał szlachcie na dokonanie połączenia swych stereotypów fascynujących ją zjawisk tanecznych z własną kulturą taneczną oraz odpowiedź na pytanie, dlaczego właściwie stereotypy te należy uznać za swojskie.

Szczególnie silnym wśród Polaków fantazmatem okazał się kozak, uosabiający dziką wolność i swobodę oraz junacką żywiołość. Swoją popularność wśród naszej szlachty zawdzięczał zresztą przede wszystkim zamiłowaniu panów kresowych do podziwiania na własnych dworach w XVII i XVIII wieku popisów kozackich, co zaowocowało włączeniem tańców kozackich do programu nauczania i popisów szkół konwentualnych⁴³. Ważny element stanowiła jednak również zmiana postrzegania Kozaków przez Polaków, jaka zaszła w połowie XVII wieku. Spóźniona ugoda hadziacka z roku 1658 – ponowiona w części przez ugodę cudnowską z 1660 roku – była bowiem nie tylko desperacką polityczną próbą ratowania stanu posiadania Rzeczypospolitej, ale także dowodem na to, że szlachta polska dojrzała do podzielenia się częścią własnych przywilejów z wolnymi Kozakami z wojska zaporoskiego. Z tego samego też względu na przełomie XVII i XVIII wieku szlachta polska nie widziała już niczego zdrożnego w tym, aby jej synowie uczyli się w szkołach tańca kozackiego i prezentowali swe umiejętności publicznie, w tym na równi z Kozakami – na dworach możnowładców. Musiało jednak upłynąć jeszcze wiele czasu, zanim publiczne tańczenie kozaków przez dorosłą szlachtę polską zostało społecznie zaakceptowane. Absolwenci szkół jezuickich, którzy jako pierwsi opanowywali tę sztukę, dochodzili już wówczas sędziwego wieku.

42
Ibidem.

43
T. Nowak, op. cit.,
s. 120–122, 127–128,
139–140, 177–179.



Podstawami funkcjonowania kozaka w kanonie zachwiało zagarnięcie ziem kozackich w trakcie pierwszego zaboru i w konsekwencji przejście Kozaków w służbę cara. Tym samym przestali oni być więc „swoimi”. To odczucie pogłębiło się jeszcze w wyniku udziału Kozaków w pacyfikacji polskich dworów i miejscowości po trzecim zaborze, odwróceniu wojsk napoleońskich spod Moskwy oraz powstaniu listopadowym. Tymczasem nie wytworzyła się żadna mitologia, która mogłaby na trwałe wiązać kozaka z polską kulturą szlachecką, wobec czego w pierwszej połowie XIX wieku taniec ten ulegał w niej stopniowemu zanikowi, aż do kompletnego wyrugowania z kanonu⁴⁴.

Miejsce opuszczone przez kozaka zajął krakowiak, który zgodnie z zachodnią modą na prezentowanie na scenie tańców chłopskich poszczególnych prowincji pojawił się w wielu baletach, operach i singspielach ostatniego ćwierćwiecza XVIII wieku⁴⁵. Jego specyficzny, żywiołowy charakter sprawił, że zaczęto traktować go w kategoriach fantazmatu, który następnie reprodukowano muzycznie w pałacowych salonach i śpiewaczo podczas rozmaitych biesiad. Niemniej dopiero skojarzenie go z insurekcją kościuszkowską, dzięki znaczeniu, jakie dla mobilizacji społeczeństwa miał i *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*, i liczne śpiewy powstańcze na nutę krakowiaka, oraz dzięki pionierskiej i symbolicznej roli, jaką odegrały w insurekcji regimenty grenadierów krakowskich, ten taniec przeniesiony został na inny poziom funkcjonowania w kanonie kultury narodowej. Co ciekawe, był to od razu poziom mitu, i to zanim wytworzono wspólny szlachcie wszystkich prowincji stereotyp ruchowy tańców chłopów podkrakowskich. W Warszawie i Wilnie wykonywano bowiem dwa, całkowicie odmienne od siebie typy tego tańca. Jednolita forma krakowiaka „narodowego” powstała dopiero z inspiracji literackimi opisami Kazimierza Brodzińskiego⁴⁶ i choreograficzną wizją twórców baletu *Wesela w Ojcowie*. Wraz z odnowionym zabawą w wesele krakowskie kuligiem dotarła w czasach dojrzałego już romantyzmu do najodleglejszych dworów i zaścianków szlacheckich. I rzecz znamienita – w Krakowskim szlachta nie przyjęła na własny użytek żadnego stereotypu chłopskich tańców podkrakowskich⁴⁷. Zbyt się tu obawiano – i jak wykazał rok 1846 niebezpiecznie – zniesienia barier między szlachtą a chłopami.

Wiek XIX umocnił mit kościuszkowski, podnosząc także pozycję krakowiaka w kanonie tańców narodowych. Jego rangę wzmocniły ponadto idee romantyzmu, postulujące zwrot ku ludowości i nowe rozumienie narodu jako wspólnoty etnicznej. Wszystko to otworzyło zaś drogę do przyjęcia do kanonu tańców chłopskich z innych prowincji mazowieckiego oberka i kujawskiego kujawiaka. Jednak nawet romantyczny mit wspólnoty etnicznej nie zapewnił im takiej pozycji, jaką uzyskał kojarzony insurekcyjnie krakowiak. Co więcej, zauważamy, że powszechnie znany w wioskach niemal całego kraju oberek uzyskał relatywnie wyższą pozycję, wchłaniając często kujawiaka. Ten ostatni jako gatunek osobny był w początkach

44

Ibidem, s. 190, 240–242.

45

Ibidem, s. 179–182.

46

Por. np. *O tańcach narodowych*, Warszawa 1860, s. 67–79, <https://polona.pl/item/o-tancach-narodowych-z-pogladem-historycznym-i-estetycznym-na-tance-roznych-narodow-a-w-NjxMzU2/40/#info:metadata> [dostęp: 08.11.2018]; *O tańcach polskich*, „Gazeta Krakowska” 1831 nr 242, s. 4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/93629/edition/86962/content?ref-desc> [dostęp: 08.11.2018] – przyp. red.

47

Oskar Kolberg, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce: serya V, Krakowskie, Część pierwsza*, Kraków 1871, s. 255, <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=2224&from=publication> [dostęp: 11.11.2018]; idem, *Lud... serya IX, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. I*, Kraków 1875, s. 121–123 <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=1790&from=publication> [dostęp: 11.11.2018]; Kazimierz Władysław Wójcicki, *Kulig*, w: idem, *Stare gawędy i obrazy*, Warszawa 1840, t. 1, s. 154–156; idem, *Zdania cudzoziemców o tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830 nr 38, s. 4, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=17070> [dostęp: 07.11.2018].





XX wieku kultywowany tylko wśród ziemian kujawskich, u których chęć podkreślenia regionalnej odrębności całkowicie zniwelowała obawy przed kulturowym spoufaleniem się ze stanem chłopskim⁴⁸. Stan ten przeszedł przez minione sto lat znaczące przemiany. Przeprowadzone w połowie XIX wieku uwłaszczenie zniosło główne zarzewie antagonizmów między wsią a dworem, a proces demokratyzacji życia społecznego nabierał coraz większego tempa.

Przyjęcie ideologii romantyzmu i koncepcji narodu umocowanego etnicznie miało wszakże jeszcze jedną konsekwencję: ideolodzy narodowi i teoretycy tańca musieli dokonać karkołomnej woltzy, aby dowieść chłopskich źródeł poloneza i mazura. Autorzy ci odwoływali się więc do argumentów najogólniejszych i wcale nie specyficznych (formacja korowodu⁴⁹ w polonezie i chodzonym, formacja koła par⁵⁰ w mazurze, oberku i kujawiaku, częstokroć przypadkowa lub wieloznaczna wspólnota terminów w tańcu), nie bacząc na to, że przytaczane przez nich cechy świadczą raczej o utrzymaniu chętnie manifestowanych więzi społecznych, niż o wspólnocie pochodzenia poszczególnych tańców⁵¹. Jednocześnie przemilczali lub marginalizowali daleko idące zróżnicowanie kroków, gestów i figur czy też melodyki wysublimowanych niegdyś tańców dworskich. Przywoływano lakoniczne niepełne lub zmyślane zapisy kronikarskie, dające szerokie pole do opisu oratorskiego osób usiłujących uzasadnić w ten sposób teorię wspólnoty pochodzenia tańców z kanonu narodowego. W nieskończoność powtarzane i bezkrytycznie reprodukowane zapisy utrwały się w świadomości społecznej, tworząc z teorii o chłopskim pochodzeniu tańców narodowych fundament dla całej formacji.

Kanon tańców narodowych nie był jednak przypadkiem odosobnionym. Nasuwa się tu chociażby analogia z romantycznym potraktowaniem zagadnienia dworu staropolskiego. Jak bowiem wykazały współczesne badania, dwór barokowy był w Polsce zjawiskiem stosunkowo nowym, powstałym w latach trzydziestych XVII wieku jako funkcjonalno-formalna redukcja europejskich nowożytnych rozwiązań wielkorezydencjonalnych. Nie stanowił więc specyfiki polskiej – jak chcą tego nawet dziś niektórzy autorzy – choć na przestrzeni dwóch wieków różne jego wersje weszły do powszechnego użycia. Tymczasem w połowie XIX wieku wraz z rodzeniem się mitu ziemiańskiego patriotyzmu literacko-historiozoficzny konstrukt dworu-domu utrwalił się w społecznej wyobraźni jako przejaw polskości. Co więcej, w zgodzie z historyzmem oraz lokalnymi mitami sarmackimi i słowianofilskimi jego genealogię wyprowadzono z chałupy chłopskiej, nadając dworowi pozory rodzimości i dawności⁵².

Przełom wieku XIX i XX przyniósł wiele istotnych zmian w zakresie funkcjonowania kanonów narodowych. Przede wszystkim zaczęto w nie włączać coraz szersze kręgi społeczeństwa. Na gruncie muzyki i tańca odbywało się to zazwyczaj dzięki licznym a przystępnym instytucjom, takim jak publiczne sale i szkoły taneczne, teatry ogródkowe i ludowe, jak również koncerty plenerowe. Jednocześnie

48
T. Nowak, op. cit.,
s. 251–256.

49
Por. R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit.,
s. 95–96.

50
Por. ibidem, s. 94–96.

51
Por. ibidem, s. 98.

52
Marta Leśniakowska, *Architektura „staropolska” – architektura „nowopolska”. O problemie ciągłości w kryzysach*, w: *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII–XIX)*, red. Urszula Augustyniak i Adam Karpiński, Warszawa 1997, s. 113–128.



demokratyzacja życia społecznego wywołała odejście od „zbioru ściśle określonego, poniekąd «zamkniętego» w stronę kanonu o formule otwartej”⁵³. Pierwszym tego sygnałem był zwrot w stronę kultury muzyczno-tanecznej górali podhalańskich, którą różni autorzy promowali za pomocą licznych wydawnictw literackich, muzycznych i dziennikarskich, sceny teatralnej, operowej i baletowej czy też dzieł plastycznych. Z całą pewnością zarówno taniec góralski, jak i zbójnicki funkcjonowały jako kolejne fantazmaty pochodzenia ludowego. Jednak w przeciwieństwie do poprzednich tym fantazmatom zabrakło jasnej i przystępnej dla inteligencji końca XIX wieku wizji stereotypów tańców góralskich. Nie dostarczyły ich ani edukacja, ani scena, ani podręczniki tańca. Dlatego też inteligencja musiała zadowolić się pokazami tańców góralskich w wykonaniu grup górali organizowanych przez Tytusa Chałubińskiego, Marię i Bronisława Dembowskich oraz ich licznych naśladowców⁵⁴. Tańce te, nie uzyskawszy wprawdzie właściwych im stereotypowych wersji w obrębie kanonu, znalazły miejsce na jego peryferiach w swych formach tradycyjnych, choć zmodyfikowanych w pewnym zakresie przez oderwanie od własnego naturalnego kontekstu. Co jednak ważne, ich wykonawcami byli przedstawiciele ludu, którzy – nieinstruowani na ogół przez swoich inteligentkich inspiratorów i opiekunów – włączali się mimo to w dyskurs społeczny jako wykonawcy „przemawiający” śpiewem i ruchem o swoim kanonie kulturowym.

Ten model włączania tańców w szerszy obieg społeczny z pominięciem etapu tworzenia przez grupę dominującą jego stereotypowej wizji stał się w wieku dwudziestym powszechny. Rozwój badań etnograficznych dostarczył bowiem olbrzymiego materiału potwierdzającego wartość wielu wiejskich zjawisk tanecznych, a przykład Skandynawii uczył, że niepoddawane retuszowi lepiej spełniają one integrujące i edukacyjne funkcje społeczne. Na dodatek po upadku monarchii zaborczych oraz odzyskaniu niepodległości przez wiele państw europejskich kanony tańców narodowych przestawały zazwyczaj odgrywać rolę arki zagrożonych wartości narodowych, tworząc w zamian zbiór o znaczeniu historycznym i pedagogicznym. Stało się to również udziałem Polski, w której pomimo wielu prób wprowadzenia przez lokalne elity do kanonu tańców narodowych także tych regionalnych – głównie za sprawą pokazów scenicznych oraz załączanych do publikacji poświęconych gatunkom kanonicznym opisów tańców regionalnych – zestaw pozostał nienaruszony.

Zresztą w XX wieku znaczenie elit intelektualnych (ideologów narodowych, regionalistów, badaczy, choreografów, kompozytorów i muzyków), które latami miały decydujący wpływ na kształt kanonów kulturowych w społeczeństwie, zaczęło się zmniejszać, a ich miejsce przejmowały stopniowo elity polityczne⁵⁵. Oczywiście nie było Polakom łatwo przywyknąć do nowej sytuacji współpracy z administracją, zwłaszcza że wcześniej przez ponad wiek dzielili obawę, że pełna kooperacja z władzami zaborców może spowodować wynarodowienie⁵⁶. Nowe elity polityczne proponowały w zamian

53

A. Szpociński, op. cit., s. 53; idem, *Od zamkniętej do otwartej formuły kanonu kulturowego*, „Kultura Współczesna” 1994 nr 1, s. 40–45, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/4_andrzej_szpociński_od_zamknietej_do_otwartej_formuły_kanonu_kulturowego.pdf [dostęp: 07.11.2018].

54

Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa–Kraków 1992, s. 40–41, 58.

55

A. Szpociński, *Kanon kulturowy*, op. cit., s. 53.

56

Ibidem, s. 50.





wiele – przedwojenny program „Polska i jej kultura” Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, propozycje repertuarowe, a w tym tańce narodowe w formie towarzyskiej propagowane przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.

Pomimo tych inicjatyw współczesną wizję tańców narodowych w polskiej kulturze kształtują formy, które ustabilizowały się (choć na pewno nie definitywnie) na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Powstawały one przede wszystkim pod presją wymogów scenicznych, uwarunkowań prowadzenia edukacji tanecznej w szkole i amatorskich zespołach oraz ograniczeń w dostępie do materiałów źródłowych. Można więc powiedzieć, że gatunki będące od ponad pół wieku historycznymi, są odtwarzane na podstawie źródeł o charakterze pośrednim, w tym tradycji przekazywanej oralnie i przez naśladownictwo. Trudno utrzymać zatem, że wykonywane obecnie tańce narodowe są bezpośrednią rekonstrukcją tych z epoki sarmatyzmu, Księstwa Warszawskiego czy też Królestwa Polskiego, jak zwykle się uważać. „Pielęgnowanie” tańców narodowych na scenie amatorskiej i zawodowej bliskie jest więc raczej temu, co Walter Wiora określił jako „drugi byt” (*Zweites Dasein*)⁵⁷, a co drogę do dalszych przemian gatunku pozostawia otwartą.

Andrzej Szpociński zwrócił uwagę na to, że współcześnie mamy do czynienia z „prywatyzacją” (choć bardziej adekwatne wydaje się określenie „indywidualizacja”) oraz „autonomizacją” kanonu. Odnosząc te tendencje do obserwacji kultur zachodnioeuropejskich, autor wieszczy, że dalsze przemiany podążą w kierunku rozwarstwienia kulturowego społeczeństwa oraz zmniejszenia roli kanonu kulturowego jako jednego z najważniejszych elementów konstytuowania się tożsamości narodowej⁵⁸. Z kolei Jan Stęszewski w zakończeniu swojego artykułu poświęconego polskiemu charakterowi w muzyce uchylił się przed udzieleniem odpowiedzi na postawione przez siebie futurologiczne pytanie: „przeszłość uczy, że etniczne i narodowe stereotypy muzyczne zaspakajają potrzeby orientacji człowieka w otaczającym go świecie. Czy tego rodzaju potrzeba zachowa swą ważność w standaryzującym się świecie i nie będzie postrzegana jako szkodliwy, nie na czasie przejaw alergii rasowych, etnicznych, narodowych?”⁵⁹. Sytuację tę będą mogły skonkludować dopiero przyszłe pokolenia muzykologów i choreologów

57

Walter Wiora, *Der Untergang des Volksliedes und sein Zweites Dasein*, „Musikalische Zeitfragen: Das Volkslied heute” 7, Kassel 1959, s. 9–25.

58

A. Szpociński, *Kanon kulturowy*, op. cit., s. 55–56.

59

Jan Stęszewski, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takie-go?*, w: *Narody i stereotypy*, red. Teresa Walas, Kraków 1995, s. 231.





ABSTRACT

Polish national dances as a cultural canon: determinants, origins and change

This text addresses the issue of Polish national dances as a cultural canon, taking account of the origins, determining features and key moments of that canon and also how it has evolved. The question of national dances, present in Europe for more than three centuries, has been considered by Polish scholars studying the history and provenance of dance since the beginning of the nineteenth century, and by musicologists since the end of that century. Stanisław Głowacki set dance within the context of cultural canons, and Mieczysław Tomaszewski numbered it among the media through which nationality can be expressed. For the purposes of this article, I have employed the concept of the cultural canon elaborated by Andrzej Szpociński, understood as a renewable part of tradition bearing non-dance content and binding for all the members of a community or society.

I discuss primarily the development of the cultural canon and the first genres of national dance (polonaise, mazur and cosaque). I then turn my attentions to the change that occurred around the turn of the nineteenth century, as a result of which the cosaque was eliminated from the canon and replaced by the krakowiak. I go on to discuss the incorporation of the kujawiak and the oberek in the canon and unsuccessful attempts made to promote highland dances as part of the canon. I indicate the significance of the functions of national dances, changes to which have usually brought about modifications to the canon as well (the significance of the performance of a polonaise during the age of absolutism and of national dances in the pre-Romantic and Romantic era, changes in dance genres at the start of the twentieth century, and the transferral of national dances to education and to stage performance). Auxiliary terms included stereotype, myth and phantasm.

KEYWORDS

cultural canon, Polish national dances, polonaise, mazur, krakowiak, oberek, kujawiak, cosaque, highland dance, stereotype, myth, phantasm

ABSTRAKT

Tekst podejmuje zagadnienie polskich tańców narodowych jako kanonu kultury z uwzględnieniem jego wyznaczników, genezy, kluczowych momentów i kierunków jego przemian. Problematyka tańców narodowych obecna w Europie od ponad trzech stuleci stanowi przedmiot rozważań polskich badaczy historii i propedeutyki tańca od początku XIX wieku, a muzykologów – od końca tamtego stulecia. Już Stanisław Głowacki umieścił taniec w kontekście kanonu kultury, a Mieczysław Tomaszewski zaliczył go do mediów, poprzez które wyrażać się może narodowość. Na potrzeby niniejszego artykułu zastosowano wypracowaną przez Andrzeja Szpocińskiego koncepcję kanonu kulturowego, rozumianego jako podlegająca aktualizacji część tradycji, stanowiącej nośnik treści pozatanecznych i obowiązującej wszystkich członków wspólnoty.

W tekście omówiono przede wszystkim proces kształtowania się kanonu kulturowego oraz pierwszych gatunków tańców narodowych (polonez, mazur i kozak). Następnie zwrócono uwagę na przemianę z przełomu XVIII i XIX w., w której wyniku wyeliminowany został z kanonu kozak, a zastąpił go krakowiak. W dalszej części omówiono włączenie do kanonu kujawiaka i oberka oraz nieudane próby wypromowania w ramach kanonu tańca góralskiego. Wskazano przy tym znaczenie funkcji tańców narodowych, których zmiany wywoływały z reguły także modyfikacje kanonu (znaczenie wykonywania poloneza w epoce absolutyzmów, tańców narodowych w epoce preromantyzmu i romantyzmu, przemiany gatunków tanecznych na początku XX wieku oraz przeniesienie tańców narodowych do dziedziny edukacji i do prezentacji scenicznych). Pomocniczo wykorzystano terminy: stereotyp, mit, fantazmat.

SŁOWA KLUCZOWE

kanon kulturowy, polskie tańce narodowe, polonez, mazur, krakowiak, oberek, kujawiak, kozak, taniec góralski, stereotyp, mit, fantazmat

TOMASZ NOWAK

dr hab. nauk o sztuce. Absolwent studiów muzykologicznych (UW 1997), doktoranckich (UW 2003), podyplomowych studiów teorii tańca (AMFC 2005) i menedżerskich (UW 2006). Od 1997 r. wykłada w Instytucie Muzykologii UW (obecnie adiunkt i zastępca dyrektora ds. studenckich). Gościnnie wykłada także w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina i Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Autor i redaktor książek oraz ponad pięćdziesięciu artykułów naukowych z zakresu tradycyjnej muzyki i tańca (m.in. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014; *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*, Warszawa 2005). Laureat Nagrody „CLIO” (III st. 2006, wyróżnienie 2017), Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta (2007), nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej (2016), odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi i Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.







alle modeste *M^o 2^o mod^o*
1 = 132

BIBLIOTEKA
Warszawskiego
Tow. Muzycznego

7554

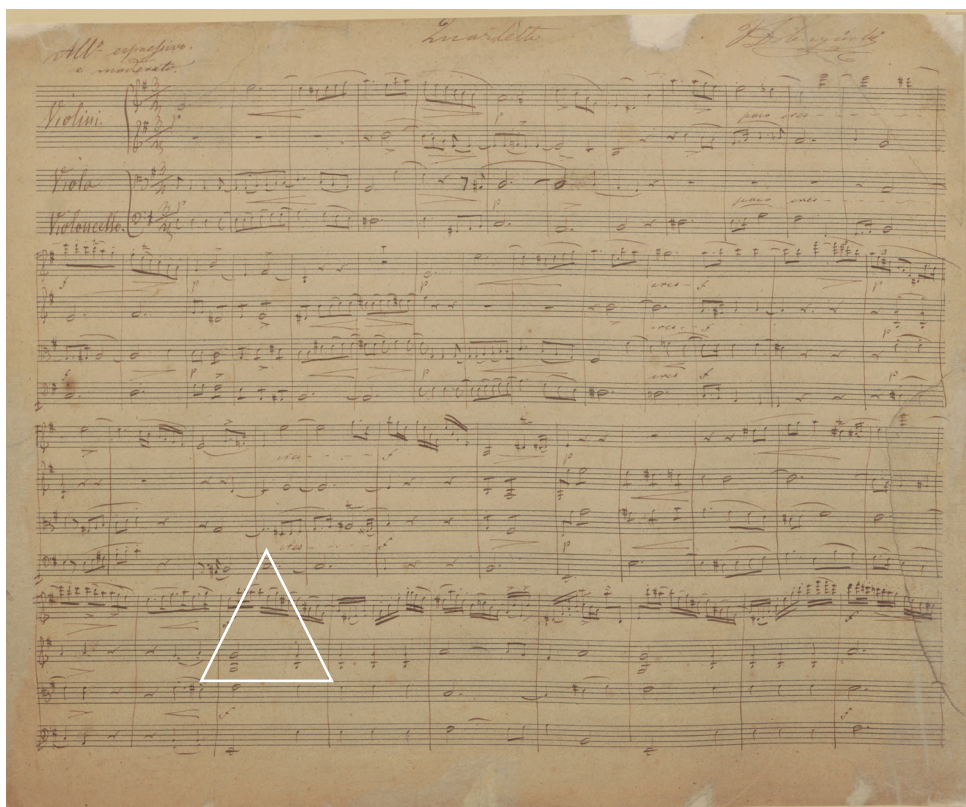
Piano
Cello
Violina
Viella

piano
con piano
con più piano

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17, cz. I, fragm. autografu,
Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego







Ignacy Feliks Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy e-moll op. 7*, fragm. autografu,
Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego





WIKTORIA ANTONCZYK

LIDIA GRYCHTOŁÓWNA I WANDA SZLEZYNGIER- -CHMIELOWSKA: O ŹRÓDŁACH MISTRZOSTWA WYKONAWCZEGO I PEDAGOGICZNEGO

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.





18 lipca 2018 roku piękny jubileusz 90. urodzin obchodziła Maestra Lidia Grychtołówna – jedna z najwybitniejszych polskich pianetek powojennego pokolenia, laureatka V Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina oraz innych prestiżowych konkursów pianistycznych, ceniona interpretatorka utworów „czwartego wieszca”. Jako członek gremium jurorskiego oceniała młodych chopinistów podczas sześciu edycji warszawskiego Konkursu Chopinowskiego oraz podobnych turniejów pianistycznych w Miami, Darmstadtzie i Getyndze.

Profesor Lidia Grychtołówna, która nieustannie koncertuje i prowadzi kursy mistrzowskie w kraju i za granicą, znalazła także czas, żeby podzielić się wspomnieniami o pierwszych krokach w swojej karierze i o swojej mentorce sprzed 84 lat – Wandzie Chmielowskiej. To właśnie bowiem lata nauki w klasie profesor Chmielowskiej okazały się kluczowe dla ukształtowania się osobowości artystycznej sławnej pianistki.

Wiktoria Antonczyk: *Z zawartych w Pani biografii dat wynika, że gdyby nie II wojna światowa, nie przerywałaby Pani nauki w klasie Wandy Chmielowskiej. Czy można powiedzieć, że właśnie dzięki profesor Chmielowskiej postanowiła Pani poświęcić się zawodowi muzyka i pedagoga? Czy była ona dla Pani głównym przykładem do naśladowania?*

Lidia Grychtołówna: Nie powiedziałabym tak. Główną inspiracją dla mnie była sztuka wykonawcza mojej mamy. Jeszcze kiedy leżałam w wózku jako niemowlę, moje zainteresowanie muzyką zauważyli rodzice. W skupieniu słuchałam utworów w wykonaniu mamy, która bardzo dobrze grała i często w domu ćwiczyła, prowadziła również lekcje prywatne. Gdy tylko zaczęłam chodzić, podchodziłam do instrumentu i wpatrywałam się, jak mama gra. Kiedy miałam niecałe trzy lata, zaczęłam sama pogrywać. W wieku czterech lat udało mi się powtórzyć za mamą *Mazurka B-dur* Chopina – obserwując codziennie jej ćwiczenia na fortepianie, zbudowałam sobie ten utwór prawdopodobnie na zasadzie optycznej. Mam słuch absolutny – od razu podpowiadał mi, jeśli coś było nie tak. Rybnik, gdzie mieszkaliśmy, jest miastem niedużym, więc szybko rozeszła się wieść o cudownym dziecku. Moi rodzice w tej sytuacji zaczęli myśleć o tym, żebym trafiła pod jakąś profesjonalną opiekę. Zwrócili się z prośbą o konsultację do braci Antoniego i Karola Szafranków, którzy mieli swoją własną szkołę muzyczną i organizowali w mieście rozmaite wydarzenia, m.in. doroczne koncerty. Panowie naturalnie powiedzieli, że warto, by się dziecko kształciło. Ale najpierw zaproponowano mi niewielki występ podczas recitalu skrzypka Antoniego



Szafranka w pięknej balowej Białej Sali Hotelu Polskiego. Zagrałam wtedy właśnie *Mazurka B-dur Chopina*, *Poloneza „Pożegnanie Ojczyzny”* Ogińskiego i jeszcze jakieś miniatury. Ojciec mój był bardzo zdenerwowany z powodu zorganizowanej akcji reklamującej wydarzenie – chłopcy chodzili z takimi dużymi tablicami, na których widniał napis: „Najmłodsza pianistka”. Nie wiedział, jak się zachowa jego czteroipółletnie dziecko podczas koncertu, gdy zobaczy dużo ludzi. Ale ja się czułam jak ryba w wodzie. Gdy publiczność mi biła brawo po koncercie, to i ja klaskałam.

Ojciec mój pracował w starostwie, które mieściło się *vis-à-vis* gimnazjum sióstr urszulanek. Dowiedział się, że raz w miesiącu do gimnazjum przyjeżdżała na umuzykalniające lekcje profesor Wanda Chmielowska – świetny pedagog, przede wszystkim dla dzieci. Przywoziła na zajęcia również swoją najlepszą uczennicę Klarę Langerównę. Wobec tego ojciec udał się do gimnazjum, spotkał się z profesorem Chmielowską i powiedział, że ma sześciolletnią córkę, która jeszcze nie zna nut, ale sporo gra ze słuchu. Byłby więc bardzo szczęśliwy, gdyby Pani Profesor do nas do domu się pofatygowowała i na miejscu oceniła zdolności jego dziecka. Chmielowska przyjęła zaproszenie, przyszła do naszego domu i zapytała się mnie: „Co, malutka, co mi zagrasz?”. Odpowiedziałam: „Proszę do wyboru, znam kilka utworów” – i wymieniałam, co wówczas już umiałam wykonać. Zbadała także mój słuch i powiedziała, że jest absolutny, oraz że koniecznie trzeba dziecko kształcić, i to jak najprędzej.

Następnie z ojcem albo z mamą dwa razy w tygodniu jeździłam do Katowic na lekcje prywatne do domu pani Chmielowskiej. Lekcje prywatne u Pani Profesor były drogie. W ciągu pół roku ustawiła mi właściwie rękę, nauczyła czytać nuty, grać gamy i odpowiednie dla dziecka utwory, m.in. Rybickiego. Chmielowska w swoim mieszkaniu miała na podłodze zamiast dywanów skóry z niedźwiedzia. I jeśli miałam dobrą lekcję, to w nagrodę mogłam się położyć i pogłaskać te skóry. Dlatego zawsze chciałam, żeby lekcja skończyła jak najszybciej!

We wrześniu 1935 roku zdawałam egzamin wstępny do Śląskiego Konserwatorium Muzycznego. W przedwojennym Konserwatorium kształcenie prowadzono wedle trzystopniowego systemu nauczania: studia niższe, średnie i wyższe. Podczas egzaminów wstępnych na studia niższe jako najmłodsza zostałam poproszona w pierwszej kolejności. Komisja, w której zasiadał profesor Bielicki, wiedząc, że mam słuch absolutny, zabawiała się, grając rozmaite akordy, które starałam się rozpoznawać i powtarzać na instrumencie. Wyniki były pozytywne i zostałam przyjęta w 1935 roku do klasy profesor Chmielowskiej. Serdecznie się mną opiekowała. Nauka u dobrego pedagoga jest niezwykle ważna. Dzięki moim rodzicom jestem teraz pianistką, ponieważ bez względu na to, że lekcje w Konserwatorium przed wojną były płatne, zdecydowali się jednak na te spore wydatki. I to dało później swoje owoce. W drugim roku nauki miałam już stypendium wojewody Michała Grażyńskiego i rodzice nie musieli płacić za mnie.



Mężem mojej Profesor był znany inżynier Janusz Chmielowski¹. Była więc to rodzina o wysokim statusie społecznym. Pani Profesor przyjeżdżała na lekcje elegancką limuzyną i gustownie się ubierała. Nie lubiłam jedynie jej beżowej bluzki, ponieważ ilekroć była w nią ubrana, tylekroć nie najlepiej mi lekcja szła. Podziwiałam grę jej najlepszej uczennicy Langerówny podczas publicznych popisów klasy Chmielowskiej. Ja grałam na początku, a ona – na końcu. Z wypiekami na twarzy słuchałam, jak Langerówna wykonuje trudne utwory – *Andante spianato*, *Les Papillons*, preludia i fugi Bacha – i myślałam: „Boże, kiedy ja tak będę grać?”. Ale wybuchła wojna i dzieciństwo się skończyło. Kontakt z Panią Profesor straciłam, ponieważ wyjechała do Warszawy.

Mój ojciec ukrywał się w Sosnowcu. My z mamą mieszkaliśmy na Śląsku, który był wcielony do Rzeszy. A tam obowiązywały takie reguły, jak w całej Rzeszy. Wprowadzono kartki na żywność dla ludzi miejscowych, ale Polakom kartek nie dawano. W czasie okupacji musiałam w ciągu dwóch miesięcy nauczyć się płynnie mówić w języku niemieckim: do mnie należało zaopatrzenie mojej mamy i mnie. Umawiałam się na wizytę z niemieckimi właścicielami sklepów, którzy współczuli proszącemu o pomoc dziecku. Jeśli pozostawały pod koniec dnia niewyprzedane produkty, to odkładano je dla mnie. W czasie okupacji zgodził się mnie uczyć pianista Karol Szafrańek, który mieszkał wówczas koło Katowic. Szłam z Dębieńska na piechotę do dworca kolejowego cztery kilometry, żeby dojeżdżać na zajęcia. Bardzo dużo skorzystałam na tych lekcjach. W wieku 15 lat grałam utwory z repertuaru pianistów estradowych. Ale nie miałam żadnych możliwości ćwiczenia. Chodziłam codziennie trzy kilometry (tam i z powrotem) do następnej wsi do restauracji, w której było strasznie rozstrojone pianino. W zimie ćwiczyłam w płaszczu i rękawiczkach. Mimo wszystko, jak człowiek chce, jak dąży do jakiegoś celu, to każdy środek jest dobry. I to tak w moim przypadku było.

Po wojnie, kiedy powstała PWSM, kontynuowałam studia u Chmielowskiej. Ale w nowej uczelni wymagana była matura, więc musiałam ukończyć przyspieszony kurs szkoły ogólnokształcącej, jednocześnie uczęszczając na lekcje prywatne. Już w roku 1947 zdałam maturę eksternistyczną. W 1951 roku otrzymałam dyplom z najwyższym odznaczeniem.

W.A.: Profesor Chmielowska łączyła działalność koncertową z pedagogiczną, przy czym ta druga znacząco dominowała. Czy uważała to za swoje powołanie? Być może z jakichś powodów kariera koncertującej artystki jej nie odpowiadała?

L.G.: Chmielowska prawie w ogóle nie koncertowała. Była uczennicą Anny Jesipowej. Na zakończenie studiów w Konserwatorium Petersburskim grała *V* czy *IV Koncert fortepianowy* Saint-Saënsa z orkiestrą. Jej publicznym występom towarzyszyła trema, prawie że chorowała przed każdym wyjściem na estradę. Opowiadała, że postanowiła nie psuć sobie życia takimi rzeczami. Dość wcześnie

¹ Jak ustalił Leon Markiewicz, „inżynier metalurg Janusz Chmielowski pracował w Hucie Pokój. Z zamiłowania taternik i alpinista, przyjaciel Mieczysława Karłowicza, był jednym z[e] współzałożycieli Towarzystwa Tatrzańskie-go i współorganizatorem pierwszych organizacji turystyki wysokogórskiej; jako pierwszy zdobywca wielu tatrzańskich szczytów był też autorem pierwszego przewodnika dla taterników. [...] był wysoko cenionym redaktorem naukowym Państwowych Wydawnictw Naukowych”. Zob. Wanda Chmielowska, *O sztuce nauczania gry na fortepianie: prace pedagogiczne*, red. Leon Markiewicz, Katowice 2010, s. 5.





wycofała się z działalności koncertowej, która jej nie odpowiadała. Była znana jako pedagog dla dzieci i ten rodzaj pracy najbardziej lubiła. W rozmowach prywatnych z kolegami ze studiów nazywali ją pieszczotliwie „Wandzia”. Na pewno dużo się u niej nauczyłam, ale Szafranek dawał mi pewną swobodę, dawał trudne utwory, co zawsze było dla mnie dużym wyzwaniem. Starałam się grać nowy repertuar jak najlepiej, choć nie obyło się bez dysonansów. Do dzisiaj nie wykonuję na estradzie *Wariacji c-moll* Beethovena ani *Ronda à la Mazur* Chopina. Wypełniały one większość czasu lekcyjnego przez dobrych kilkanaście tygodni, ale z ich wykonania Pani Profesor nigdy nie była zadowolona. W sumie jednak bardzo byliśmy zaprzyjaźnieni. Wanda Chmielowska dawała dobry warsztat pianistyczny, a jest to bardzo ważne, jeśli się chce być estradowym pianistą: gdy nie ma warsztatu, to potem nie ma w ogóle grania. W Katowicach wśród profesorów-pianistów Chmielowska liczyła się najbardziej. Miała autorytet wśród swoich kolegów i koleżanek.

W.A.: Jak wiadomo, ojciec był pierwszym nauczycielem Chmielowskiej. Czy wspominała o nim podczas lekcji i rozmów z uczniami?

L.G.: Wspominała jedynie o tym, że był właścicielem szkoły muzycznej. Myślę, że ona już się chciała wyprofilować, nie kopiować pomysłów swego ojca. Może nawet świadomie od tego odchodziła i szukała własnego stylu nauczania. Wyjeżdżała w lecie co roku do Poczdamu, gdzie Edwin Fischer i Wilhelm Kempff prowadzili kursy mistrzowskie. Chmielowska była pasywnym uczestnikiem. Skrupulatnie wszystko notowała: i utwory, które tam były grane, i jakie padały uwagi ze strony wykładowców w stosunku do tych młodych pianistów. Po przyjeździe dzieliła się wrażeniami.

W.A.: Stanisław Szlezyngier również opisał swoją metodę autorską. Na przykład, zalecał wszechstronny rozwój techniczno-artystyczny ucznia i to, by strona techniczna nie była celem samym w sobie: „Celem ucznia nie jest zawód ekwilibrysty cyrkowego, posyłającego publiczności całusy, lecz dążenie do tego, żeby być głęboko rozumiejącym [sztukę] pianistą-artystą”. Czy tych samych zasad trzymała się profesor Chmielowska?

L.G.: Dobrze by było dać to jako plakat w każdej szkole muzycznej, gdzie kształcą się pianiści! Te wszystkie modne obecnie zawrotne tempa – jak je nazywam: „elektroluksy pianistyczne”. To jest okropne.

W.A.: Dla swoich uczniów Szlezyngier dobierał utwory kompozytorów uznanych za geniuszy muzyki fortepianowej. Etiudy Carla Czernego, Alberta Lösschorna, Carla Heinricha Döringa uważała za najsilniejszą truciznę w nauce gry na fortepianie, która przyczynia się jedynie do mechanizacji gry. Etiudy zastępował sonatami klasyków, dzięki którym uczeń mógł poznać tę



doskonałą formę muzyczną, połączyć opanowanie nowych środków technicznych ze sztuką interpretacji i odtworzenia ich stylu.

L.G.: Mój człowiek! Profesor Chmielowska też uważała, że bezsensownym jest klepanie tych ćwiczeń i na szczęście mi tego nie dawała. Powtarzanie jakichś formułek tam i z powrotem jest monotonne i działa usypiająco na słuch grającego. Wykonanie np. sonat Muzia Clementiego uczy kreować koncepcję utworu.

W.A.: Za niezbędny etap w pracy nad koncepcją wykonawczą Szlezyngier uważał analizę formalną i harmoniczną utworu.

L.G.: Z tym absolutnie się zgadzam. Praca nad utworem uwzględnia również zrozumienie logiki całej kompozycji. Chmielowska zawsze mówiła: „Jeśli długi utwór w pewnym momencie wyda Ci się dużo krótszym, to znaczy, że jest już gotów na estradę”.

W.A.: Za kontynuatorkę której szkoły uważała siebie profesor Chmielowska, być może szkoły Teodora Leszetyckiego?

L.G.: Tak myślę. Czasem wspominała o profesor Jesipowej. Też włączyła do repertuaru uczniów sporo utworów Chopina.

W.A.: Czy opowiadała o swoich kontaktach z przedstawicielami Polonii petersburskiej?

L.G.: Prawie nie rozmawialiśmy z nią o czasach jej młodości, a wydaje mi się, że byłam raczej jedyną uczennicą, której poświęcała tak dużo czasu. Byłam do niej bardzo przywiązana i ona do mnie chyba też. Zdaje się, że z żadnym ze swoich uczniów nie miała takich kontaktów. Po lekcjach spacerowałyśmy. Zapraszała mnie również do swojego mieszkania na herbatkę, bo to w Rosji przecież był taki zwyczaj. Słuchałyśmy razem całe popołudnia płyt gramofonowych z nagraniami słynnych pianistów, w tym Artura Rubinsteina. Można przypuszczać, że chciała odciąć się od wspomnień o latach młodości w Petersburgu. Warto zaznaczyć, że jej język polski był perfekcyjny, mówiła po polsku bezbłędnie, nienagannie, bez żadnego akcentu.

W.A.: Czy potomkowie Wandy Chmielowskiej kontynuują rodzinną tradycję muzyczną?

L.G.: Z tego, co wiem, Wanda Szlezyngier-Chmielowska była jedynaczką, małżeństwo Chmielowskich zaś pozostało bezdzietne. Kiedy będąc jeszcze dzieckiem, składałam życzenia noworoczne mojej Profesor, mówiła mi: „Życz mi lepiej, żebyś znalazła pod choinką takiego aniołeczka, jak Ty”.

Dziękuję profesor Lidii Grychtołównie za możliwość spotkania w jej wykwintnym salonie i za cenne wspomnienia, którymi zechciała się podzielić.

2
Wanda Chmielowska,
O sztuce nauczania gry
na fortepianie, op. cit.,
s. 5.



3

Spowinowacony z muzykiem wybitny polski etnolog Stanisław Ciszewski wspominał jego nazwisko (w brzmieniu „Szlezynger”) w jednej ze swoich prac. Por. Stanisław Ciszewski, *Pieśń rekrutów*, „Ziemia” nr 3 z 1 lutego 1929 r., s. 39. W ówczesnej prasie petersburskiej przeważa natomiast forma „Szlezyngier”. W takiej pisowni nazwisko podaje również Leon Markiewicz, redaktor pism Wandy Chmielowskiej.

4

Grigorij Bernandt, Izrail' Āmpol'skij, *Kto pisał o muzyce: bio-bibliografičeskij slovar' muzykal'nyh kritikov i lic, pisavših o muzyke v dorevolucionnoj Rossii i SSSR*, Moskwa 1989, t. 4, s. 28; Ira Petrovskaa, *Muzykal'nyj Peterburg, 1801–1917: ěnciklopedičeskij slovar' -issledovanie*, Petersburg 2010, t. 11, ks. 2, s. 494–495; eadem, *Muzykal'noe obrazovanie i muzykal'nye obšestvennye organizacii v Peterburge 1801–1917: ěnciklopediã*, Petersburg 1999, s. 326–327.

5

Šlezinger Stanislav Fedorovič, piśma Nikolaū Findejzenu. Avtobiografiã, Oddział Rękopisów Rosyjskiej Narodowej Biblioteki (dalej OR NRB), f. 816, op. 2, nr 2027, k. 9–11.

6

Kilka lat wcześniej w tym samym Instytucie Muzycznym u Henryka Komana (1824–1887) kształcił się Ignacy Jan Paderewski – przyp. red.

7

Rudolf Strobl (1831–1915) – ceniony pedagog, nauczyciel m.in. Józefa Śliwińskiego i Henryka Melcera-Szczawińskiego – przyp. red.

8

Gustaw Roguski (1839–1921) – kompozytor, pedagog, redaktor i działacz muzyczny – przyp. red.

9

Kazimierz Hofmann (1842–1911) – kompozytor, pedagog, pianista, a także dyrygent Teatru Wielkiego w Warszawie – przyp. red.

10

Muzykal'naã škola Svobodnogo Hudoźnika St. Šlezingera, Petersburg 1899.

11

W encyklopediach autorstwa Iry Pietrowskiej (zob. przypis 4) nie odnotowano wśród przedmiotów specjalistycznych gry na wiolonczeli.

Po muzycznej rodzinie Szlezyngierów w polskim piśmiennictwie pozostało niewiele śladów.

Przygotowując wydanie prac naukowych i wykładów Wandy Chmielowskiej, profesor Leon Markiewicz poświęcił we wstępie dwa akapity petersburskiemu okresowi działalności Szlezyngierów², i jest to jedyna znana mi publikacja w języku polskim, w której wzmiankowane są zasługi Stanisława Szlezyngiera³ dla wychowania przyszłych artystów, w tym jego córki – wybitnego pedagoga metodyka.

Los Stanisława Szlezyngiera, wymagający przybliżenia w ramach tej pierwszej poszerzonej prezentacji sylwetki muzyka, odtworzyłam na podstawie materiałów archiwalnych przechowywanych w Petersburgu. Publikowane dotąd informacje biograficzne o artyście zawierają pewne nieścisłości⁴. W celu ich sprostowania przytoczę dane zawarte przez samego Szlezyngiera w jego spisanej w formie artykułu autobiografii⁵.

Stanisław Szlezyngier, syn inżyniera Teodora Szlezyngiera urodził się w 1861 roku w Rzeżycy (obecnie miasto Rēzekne na Łotwie), która to miejscowość w latach 1582–1772 znajdowała się w granicach Rzeczypospolitej. W krótkim czasie rodzina przeniósł się do Warszawy, gdzie Stanisław ukończył gimnazjum, a następnie rozpoczął kształcenie zawodowe jako pianista w klasie Henryka Komana⁶ i Rudolfa Strobla⁷ w Warszawskim Instytucie Muzycznym (1879–1882). Uczęszczał na lekcje kontrpunktu i kompozycji Gustawa Roguskiego⁸ oraz harmonii – Kazimierza Hofmanna⁹. Pragnąc kontynuować studia, Szlezyngier w 1882 roku przeniósł się do Petersburga i wstąpił do tamtejszego Konserwatorium, po którego ukończeniu otrzymał w 1887 tytuł „artysty wyzwolonego”. Podkreślał, że o jego kunszcie wykonawczym pochlebnie wypowiedział się założyciel Konserwatorium, pianista i kompozytor Anton Rubinstein. Prywatną praktykę pedagogiczną Szlezyngier podjął jeszcze w Warszawie, w Petersburgu postanowił zaś poświęcić się działalności dydaktycznej całkowicie. Po przestudiowaniu aktualnych prac ze swej dziedziny stworzył autorską metodykę, która stała się podstawą systemu nauczania gry na fortepianie w stworzonej przezeń instytucji edukacyjnej. Po ukończeniu Konserwatorium założył Klasy Muzyczne, przemianowane w 1894 roku na Szkołę Muzyczną Artysty Wyzwolonego Stanisława Szlezyngiera, którą kierował do śmierci w 1917 roku.

Organizację mieszczącą się przy ulicy Sadowej 66 szkoły Szlezyngiera opisano w jej prospekcie z 1899 roku¹⁰. Oferowała ona zawodowe kształcenie w klasach śpiewu, gry na fortepianie, skrzypcach i wiolonczeli¹¹. Szlezyngier





wprowadził podział na dwa kierunki: artystyczny i pedagogiczny, a liczbę stopni nauczania uzależnił od specjalizacji.

Kierunek artystyczny w klasie fortepianu obejmował cztery stopnie: przygotowawczy, młodszy, średni i wyższy, w klasach instrumentów smyczkowych – młodszy, średni i wyższy, natomiast w klasie śpiewu – tylko dwa ostatnie. Nauka w obrębie każdego z tych stopni trwała dwa lata, a przejście na kolejny etap odbywało się w przypadku uzyskania pozytywnych ocen po egzaminie klasyfikacyjnym pod koniec roku akademickiego. Poza przedmiotami specjalistycznymi do obowiązkowych zaliczano również solfeż, teorię muzyki, harmonię, kompozycję, historię muzyki, czytanie nut *a vista*, grę zespołową oraz śpiew chóralny.

Kierunek pedagogiczny adresowany był jedynie do adeptów fortepianu. Prowadzono dla nich dodatkowe wykłady z metodyki teoretycznej (obejmującej zagadnienia techniki fortepianowej, palcowania, psychologii wykonawstwa, historii literatury fortepianowej) oraz metodyki artystycznej (dotyczącej organizacji systematycznego nauczania gry na fortepianie i prowadzenia dokumentacji pedagogicznej).

Czesne za rok nauki wynosiło: w klasie przygotowawczej – 50 rubli, stopień młodszy – 75, średni – 100, wyższy – 125. Studia na kierunku pedagogicznym wiązały się z dopłatą 75 rubli.

Szkoła Muzyczna Stanisława Szlezyngiera należała w latach 1888–1917 do najbardziej liczących się w systemie edukacji muzycznej Petersburga, a jej założyciel był jednym z pierwszych w Rosji autorów programu kształcenia specjalistów metodyki gry fortepianowej. Przy swojej szkole otworzył też w 1901 roku kursy pianistów metodologów wieńczone dyplomem nauczyciela. Zainicjował ponadto powstanie Towarzystwa Pianistów Metodologów, organizującego (od 1906) coroczne konferencje.

Szkoła Szlezyngiera dysponowała wygodną salą, w której urządzano uczniowskie koncerty. Serię wieczorów tematycznych rozpoczął występ 31 października 1899 roku upamiętniający 50-lecie śmierci Fryderyka Chopina. 15 marca 1911 roku uczczono 30-lecie śmierci Modesta Musorgskiego. Nierzadko w sali szkoły organizowane były także koncerty uczniów prywatnych pedagogów petersburskich. I tak 27 października 1907 roku wystąpili uczniowie gospodarza sali, a także innych petersburskich pedagogów: Filipowej, Brandt, Bloch, Sałmanowa, Wysockiego¹².

Wymianę doświadczeń pedagogicznych w formie koncertów oraz konferencji zapoczątkowało Towarzystwo Muzycznych Pedagogów i Innych Działaczy Muzycznych. Powstała w 1899 roku organizacja była pierwszą w Petersburgu deklarującą zintegrowanie grupy zawodowej artystów. Wśród należących do niej siedemnastu założycieli znaleźli się m.in. polscy muzycy: Ignacy Glasser (znany jako właściciel szkoły muzycznej, pierwszy nauczyciel fortepianu Dymitra Szostakowicza) i Stanisław Gabel (śpiewak, profesor Konserwatorium Petersburskiego) oraz takie osobistości tamtejszego świata

12
Istoriâ russkoj muzyki: v desâti tomah, t. 10b, 1890–1917. *Hronograf*, ks. 1, red. E.M. Levaševa, Moskwa 2011, s. 644, 785, 861,



muzycznego, jak dyrygent Teatru Maryjskiego Eduard Nápravník i dyrektor Nadwornej Kapeli Śpiewaczej Anton Arieński. Stanisław Szlezzyngier pełnił funkcję skarbnika. Był on również członkiem zarządu Towarzystwa Przyjaciół Muzyki, które na początku XX wieku urządziło cykle koncertów „Wieczory muzyczno-pedagogiczne”. Poza tym, że prezentowały osiągnięcia młodych adeptów sztuki muzycznej, odgrywały one także rolę popularyzatorką, ponieważ wstęp na nie był bezpłatny.

Propagatorski charakter działalności Szlezzyngiera przejawiał się również w dziedzinie metodyki nauczania gry na fortepianie. Swoje doświadczenie pedagogiczne i wiedzę przekazywał, nie tylko prowadząc wykłady dla przyszłych nauczycieli, lecz także w formie publikacji. Niektóre z nich były wydawane pod szyldem Szkoły Muzycznej Szlezzyngiera. Te postępowe wówczas prace zaczęły ukazywać się od końca XIX wieku i wywarły znaczący wpływ na pedagogikę muzyczną Rosji tamtego czasu.

Wszystkie zajęcia w omawianej szkole autorskiej odbywały się według pisanych i wydawanych przez Szlezzyngiera podręczników, które uzyskały rekomendacje Resortu Instytucji Cesarzowej Marii, nadzorującego pracę instytucji dobroczynnych i naukowych¹³.

Już w pierwszych publikacjach¹⁴ pianista wystąpił jako przeciwnik systemu kształcenia przyszłych artystów w ówczesnym Konserwatorium Petersburskim. Za najłabszą stronę tych studiów uważał brak wypracowanej metody nauczania, ukierunkowanej na wykształcenie u młodych wykonawców umiejętności analitycznych. Przewaga praktycznej strony kształcenia nad teoretyczną na uczelniach wyższych doprowadziła, jego zdaniem, do sytuacji, gdy dominującą metodą wielu wykładowców stała się „tresura” studentów, uniemożliwiająca ich właściwy muzyczno-artystyczny rozwój.

Jako alternatywę Szlezzyngier proponował własną koncepcję, będącą syntezą wieloletniego doświadczenia oraz najlepszych osiągnięć ówczesnej europejskiej pedagogiki muzycznej. Została ona przedstawiona w szczegółowej i przekonującej formie w postaci planów zajęć zawierających ćwiczenia techniczne, proponowany repertuar oraz teoretyczne uzasadnienie nowego systemu¹⁵. Jego podstawowym założeniem miało być połączenie indywidualnego podejścia do możliwości każdego ucznia z precyzyjną organizacją procesu nauczania, podzielonego na trzy fazy – przygotowawczą, techniczną i artystyczną – tak na poziomie całego kursu nauki gry na fortepianie, jak w procesie przygotowywania przez wykonawcę każdego utworu¹⁶. W fazie przygotowawczej praca nad kompozycją koncentrowała się na przykład na prawidłowym odczytywaniu tekstu nutowego. Faza techniczna uwzględniała szczegółowe przepracowanie poszczególnych fragmentów za pomocą ćwiczeń rytmicznych i artykulacyjnych autorstwa Szlezzyngiera, osiągnięcie prawidłowego tempa i przezwyciężenie trudności technicznych. Ostatnia faza poświęcona zaś była interpretacji wedle trzynastu wyznaczników, między innymi technicznej doskonałości

13

Ol'ga Perederij, *Metodologiczne zasady St. F. Szlezzyngiera w kontekście rozwoju otečestvennoj fortepiannoj pedagogičeskoj mysli na rubeže XIX-XX vekov*, w: „Izvestiia Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A.I. Gercena” nr 42 (2007), s. 163.

14

Stanislav Szlezzyngier, *Sistematičeskij hod obučeńiä igre na fortepiano, predstavlennoj v forme urokov*, Petersburg 1898; Idem, *Po metode Konservatorii*, Petersburg 1898; Idem, *Gammy diatoničeskiä i hromatičeskiä, razmatrivajemyä kak odin iz otdelov tehnik*, Petersburg 1899, *Étudy po fortepiannoj metodologii*, Petersburg 1899, *O pedagogičeskoj podgotovke učitelej muzyki*, Petersburg 1901.

15

Stanislav Szlezzyngier, *Sistematičeskij hod...*, op. cit.

16

Ibidem, s. 3–4.





i szczegółowej analizy dzieła oraz świadomego odtworzenia jego treści.

Za główne kryterium efektywności w nauczaniu gry na fortepianie Stanisław Szlezzyngier uważał postępy techniczne. Kilka prac metodologicznych poświęcił roli gam w rozwoju warsztatu pianistycznego ucznia. Książka Szlezzyngiera *Gamy chromatyczne i diatoniczne*¹⁷, jak ustaliła Olga Pieriedierij, była uznawana przez współczesnych¹⁸ za jedno z najlepszych opracowań tego zagadnienia zawierające systematyzację palcowania.

Przedmiot jego naukowych badań stanowił również uczniowski repertuar (*Nasze repertuary*¹⁹). Na podstawie analizy rozpowszechnionych w praktyce pedagogicznej utworów Szlezzyngier po raz pierwszy w rosyjskiej pedagogice fortepianowej sklasyfikował je wedle kilku parametrów: styl, gatunek, poziom techniczny i dominujący rodzaj techniki²⁰.

Swoje nowatorskie idee muzyk propagował również w wydawanej przez siebie²¹ serii „Pianista metodolog”, której 24 zeszyty ukazały się w latach 1902–1906. Jej celem było „w szeregu broszur, napisanych w miarę możliwości w sposób przystępny, połączonych i przenikniętych pewnymi zasadniczymi ideami i zarodkami, przedstawić jasno wszystko to, co jest niezbędne, ważne i istotne, co nauka i praktyka nauczycielska reprezentują obecnie w planie nauczania i pracy samodzielnej, w kwestii gry na fortepianie jako przedmiotu ogólnokształcącego oraz jako sztuki”²². Dlatego w serii tej autor poświęca uwagę analizie wartościowych, jego zdaniem, prac muzyczno-pedagogicznych, jak na przykład: *Vademecum für den ersten Klavierunterricht* Huga Riemanna, *Wie spielt man Klavier?* Heinricha Germera, *Guide du jeune pianiste* Charles’a Eschmanna-Dumura, *Opyt metodiki igry na fortepiano* Władimira Diemianskiego.

Oprócz tego, że wdrażał w proces edukacyjny odkrycia badawcze i uogólniał najlepsze tradycje pedagogiczne, teoretyk gry fortepianowej w swojej serii szczegółowo przeanalizował każdy element techniki fortepianowej w jej związku z anatomią ręki i składowymi języka muzycznego:

Nr 1: *O technice igry na fortepiano (razbor ponatiâ tehniki)* [O technice gry na fortepianie (omówienie pojęcia techniki)].

Nr 2: *O tehničeskoj nezavisimosti ruk i ih częstej v igre na fortepiano* [O technicznej niezależności rąk i ich części w grze na fortepianie].

Nr 3: *O važnom značenii igry naizust’* [O dużym znaczeniu gry z pamięci].

Nr 4: *Razbor nekotorych voprosov, kasaûsihsâ naličnosti apparata* [Analiza niektórych kwestii dotyczących aparatu].

Nr 5: *Učenie ob udare* [Nauka o uderzeniu].

Nr 6: *Učenie o sposobah igry* [Nauka o sposobach gry].

Nr 7: *Ščet kak sredstvo dostiženâ ritmičeskoj igry* [Liczenie jako środek do osiągnięcia gry rytmicznej].

Nr 8: *O pokoe, položeniah i dviženiah (statika i kinetika)* [O spoczynku, pozycjach i ruchach (statyka i kinetyka)].

17
Stanislav Šlezinger, *Gamy diatoničeskiâ i hromatičeskaâ...*, op. cit.

18
Roh Gil’, *Gammy mažornye i minornye voktavah, v dvojnyh terciâh i dvojnyh sekstah s izmenennoj aplikaturoj, osnovannoju na simmetričnom raspołożenii klaviš*, Moskwa–Lipsk 1901.

19
Stanislav Šlezinger, *Naši repertuary kak posobie dlâ izučeniâ fortepiannoj literatury*, Petersburg 1899.

20
Stanislav Šlezinger, *Naši repertuary...*, op. cit., s. 2–3.

21
Adres wydawniczy serii: „Wydanie Szkoły Muzycznej Szlezzyngiera, ulica Sadowa 66, m. 6”.

22
Stanislav Šlezinger, *O tehnicke igry na fortepiano. Razbor ponatiâ tehniki. Poâsnenie idei „Pianista-metodologa”*, Petersburg 1902, s. 25.





Nr 9: *Ob  kzersirovke i tehni eskoj vyder ke* [O egzercycjach i wytrzymałości technicznej].

Nr 10: *Razbor glavnyh  elementov muzykal'nogo proizvedeni * [Analiza g o wnych elementów utworu muzycznego].

Nr 11, 12, 16: *Teori  tehnik ( ast' prakti eska )* [Teoria techniki (cz e c praktyczna)].

Nr 13–15: *Opyt didakti eskoj sistematiki proizvedenij F.  opena* [Próba dydaktycznej systematyzacji utworów F. Chopina].

Nr 17–23: *Klasi eski-hudo estvennoe napravlenie v obu enii igre na fortepiano* [Klasyczo-artystyczny kierunek w nauczaniu gry na fortepianie].

Nr 24: *Ob igre tancev* [O graniu tańców].

Dodatek 1: *Doklad o hode zan tij S.F.  lezingera s u enicej, vnov' postupi ej v ego klass* [Raport o przebiegu zaj c S.F. Szlezyniera z uczennic , która wstąpiła do jego klasy].

Dodatek 2: *Pod  'im vli niem razvilas' genial'nost' F.  opena* [Pod czym wplywem rozwin l si  geniusz F. Chopina].

Warto po wieci c więcej uwagi pracy Szlezyniera o dydaktycznej systematyzacji utworów Fryderyka Chopina, która ukazała się w 1903 roku. Składa się ona z dwóch cz e ci: w pierwszych trzech mniejszych paragrafach autor broni tezy o konieczności wprowadzenia utworów Chopina do programów szk o  muzycznych, natomiast kolejne pi c ustępów stanowi  opisy 187 rekomendowanych przez Szlezyniera kompozycji oraz ich systematyzacja zarówno wedlug stopnia trudności, jak i kryterium gatunkowego.

W pierwszym paragrafie, zatytułowanym „Rzut oka na F. Chopina jako na pianistą i kompozytora”, om wi l wplyw, jaki wywarly polskie środowisko arystokratyczne i ówczesna muzyka salonowa na ksztaltowanie wy tkowego stylu Chopinowskiego. Tak samo, jak w dodatku nr 2 do serii „Pianista metodolog”, kompozytor jest określany jako „nasz poeta dźwięków”, „wysoko oryginalny” geniusz, którego utwory odzwierciedlały i polski koloryt narodowy, i tradycje paryskich salonów z ich zamiłowaniem do romantycznych miniatur. W każdej składowej jego języka muzycznego Szlezynier znajduje potwierdzenie tezy, że Chopin by  „wielki w małych formach”²³. „O dużym znaczeniu utworów F. Chopina w nauczaniu gry na fortepianie” Szlezynier pisa  w drugim paragrafie pracy, podkreślając, że własnie utwory polskiego twórcy są szczytem piękna i technicznej doskonałości. Dlatego pedagog pianista jest wręcz zobowiązany zbudowa  program nauczania w taki sposób, by przygotowa  ucznia pod wzg dem technicznym i muzyczno-artystycznym do analizowania oraz wykonywania genialnych utworów Chopina. Odpowiadają one również najlepiej zadaniu ksztalcenia dobrego gustu, wychowania moralnego, duchowego i estetycznego przyszłych artystów, a osiągnięcie tego celu jest uwarunkowane przyswojeniem zaproponowanego przez Szlezyniera systemu nauczania utworów Chopinowskich. Jego podstaw  stanowiły wspomnienia o działalności pedagogicznej kompozytora

23

Stanislav  lezinger, *Opyt didakti eskoj sistematiki proizvedenij F.  opena*, Peterburg 1903, s. 3.



autorstwa Jana Kleczyńskiego, Franza Liszta oraz doświadczenie pedagogiczne samego Szlezyniera. Po pierwsze, ustalił on, „kiedy można dawać uczniowi utwory Chopina” (§3), zalecając wprowadzenie do uczniowskiego repertuaru mazurków już w początkowym etapie nauczania, pod warunkiem że uczeń osiągnął pewną techniczną i artystyczną samodzielność, panuje nad koordynacją ruchów oraz czytaniem nut *a vista*. Po drugie, Szlezynier zalecał dobór utworów Chopina odpowiedni dla różnych stopni nauczania, zaczynając od mazurków z ich przejrzystą fakturą i wyrazistą melodią, a kończąc *Polonezem-Fantazją* op. 61 oraz *Koncertem f-moll* op. 21. Najwięcej uwagi pedagog poświęcił rekomendacjom metodycznym dotyczącym pracy nad 187 wybranymi kompozycjami.

Sam Szlezynier, wysyłając biogram do redaktora „Rosyjskiej Gazety Muzycznej” Nikołaja Findeisena, w następujący sposób przedstawił swoje nowatorstwo w zakresie metodyki fortepianowej: „Jako nauczyciel muzyki Szlezynier jest bardzo oryginalny. Podczas zajęć prowadzi notatki z pracy swoich uczniów, jednocześnie wszystko tłumacząc dokładnie uczniowi, rejestruje nie tylko szczegóły każdej lekcji, ale także wszelkie komentarze samych uczniów. Będąc niezwykle spostrzegawczym, Szlezynier dba o wszechstronny rozwój techniczny ucznia, nie zaniedbując w jego ogólnym rozwoju strony muzyczno-artystycznej, która zawsze i wszędzie powinna traktować technikę jako środek służebny. Przerabiając z nim szczegółowo rodzaje techniki, Szlezynier śledzi wszystkie próby ucznia, [pilnując], by grał gamy jak gamy, a arpeggia jak arpeggia i tak dalej, bez popisów, i wskazuje dość trafnie, że celem ucznia nie jest zawód ekwilibrysty cyrkowego posyłającego publiczności całusy, lecz dążenie do tego, żeby być głęboko rozumiejącym [sztukę] pianistą-artystą. Uparcie tonując w uczniu ograniczającą potrzebę zmechanizowania swej gry, racjonalnie kieruje i wzbudza w nim silny, szlachetny i poetycko-artystyczny zapał, uniesienia i skłonności. Nic dziwnego, że również Szlezynierowski repertuar przerabianych z uczniem utworów wyróżniają czołowe w literaturze fortepianowej nazwiska. Etiud Czernego, Löschora, Döringa itp. Szlezynier nie uznaje, uważając je za najsilniejszą truciznę w nauce gry na fortepianie. Po prostu zabijają one w uczniu jego świadomość i przyczyniają się jedynie do zmechanizowania gry, stopniowo przystępując w nim najwyższą potrzebę wnikania w pomysł, ideę i koncepcję dzieła muzycznego. Według Szlezyniera, piszą je [etiudy] muzyczne miernoty, rozcieńczając jedynie to najlepsze, to, co stworzyły talenty i geniusze; dlatego tam, gdzie potrzebny jest prawdziwy pokarm duchowy, etiudy się nie nadadzą. W nauczaniu Szlezyniera są one zastępowane sonatami, poddawanymi najbardziej starannemu doborowi. Muszą być przerabiane w całości i rozpatrywane jako najlepsze przykłady najwyższej formy muzycznej, stylu klasycznego i silnego ducha twórczego wielkich mistrzów literatury fortepianowej. Ponadto uczeń, poważnie studiując sonaty pod kierunkiem Szlezyniera, po raz pierwszy staje przed artystycznym wyzwaniem

24
Šlezinger Stanislav Fedorovič, piś'ma Findejzenu za 1900–1904 g., OR RNB, f. 816, op. 2, nr 2027, k. 9–11. Tłumaczenie z rosyjskiego – W.A.





25

Wanda Chmielowska,
*O sztuce nauczania gry
na fortepianie*, op. cit.,
s. 5.

26

Muzykal'nââ škola
svobodnogo hudożnika
St. Ślezingera, 1899, OR
RNB, f. 639, op. 1, nr 349.

27

Ličnoe delo êksterna
Vandy Ślezinger, Central-
ne Państwowe Archiwum
Historyczne – Central'nyj
Gosudarstvennyj
Istoričeskij Arhiv (dalej
CGIA), f. 361, op. 3, nr
220, k. 2.

28

Jerzy Habela, *Chmielowska Wanda*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*,
Kraków, PWM, 1984, t. 2,
s. 103.

29

Otčet S.-Peterburgskogo
otdeleniâ Imperatorskogo
Russkogo Muzykal'nogo
Obščestva za 1910–1911 g.,
Petersburg 1911.

30

Wanda Chmielowska,
Internat, w: *Z murów św.
Katarzyny: księga pamiąt-
kowa byłych wychow-
wanek i wychowanków
gimnazjów przy Kościele
świętej Katarzyny w Pe-
tersburgu*, Warszawa,
1933, t. 1, s. 149.

odtworzenia ich stylu. Wymóg ten prowadzi ucznia bezpośrednio do solidnego badania [twórczości] wielkich kompozytorów i ich genialnych dzieł, czyli do praktycznego studiowania literatury fortepianowej. [...] Szlezyn gier jest nie tylko w Rosji, lecz także za granicą pierwszym pianistą metodologiem, który potrafi realizować swoją *idée fixe* na podstawie ściśle naukowego warsztatu”²⁴.

W atmosferze muzykowania oraz dyskusji o najnowszych tendencjach edukacyjnych ze znanymi stołecznymi pedagogami wzrastała Wanda, córka Stanisława Szlezyn giera i Zofii z Ciszewskich. Ojciec był jej pierwszym i głównym nauczycielem. Publiczny debiut Wandy odbył się podczas koncertu jego uczennic 2 lutego 1901 roku w Pietropawłowskiej Szkole Niemieckiej. Poza Szkołą Muzyczną Szlezyn giera uczęszczała również do szkoły ogólnokształcącej – w 1908 roku ukończyła siedem klas Petersburskiego Gimnazjum Żeńskiego W. Subbotinej. Dzięki temu, że placówka jej ojca, oferująca również wykształcenie muzyczno-pedagogiczne, była jedną z najlepszych w stolicy, Wanda zrezygnowała ze studiów w Konserwatorium Petersburskim. Jak ustalił Leon Markiewicz, pobierała jedynie lekcje prywatne u profesor Konserwatorium Anny Jesipowej, drugiej żony Teodora Leszetyckiego²⁵. W celu uzyskania tytułu „artysty wyzwolonego”, który umożliwiał swobodny wybór miejsca pracy w Imperium Rosyjskim, oraz dyplomu uczelni wyższej Wanda jako ekstern przystąpiła do egzaminów w Konserwatorium z gry na fortepianie, teorii muzyki, instrumentacji, estetyki i otrzymała ze wszystkich tych przedmiotów stopnie celujące. Jest to dobitnym świadectwem wysokiego poziomu nauczania w Szkole Stanisława Szlezyn giera, której program dorównywał wyższej uczelni muzycznej²⁶. Tekst dyplomu z 7 maja 1911 roku²⁷ podważa więc zawarte w *Encyklopedii muzycznej PWM* informacje o studiach Chmielowskiej w Konserwatorium pod kierunkiem Anny Jesipowej²⁸. W tym samym 1911 roku uczelnię tę ukończyli m.in. wielki rosyjski symfonik Nikołaj Miaskowski i polski skrzypek Józef Lesman (kuzyn wybitnych poetów Bolesława Leśmiana i Jana Brzechwy)²⁹.

Po otrzymaniu dyplomu Wanda wykładała nie tylko w szkole swojego ojca, lecz także w Gimnazjum Żeńskim przy kościele katolickim św. Katarzyny. Potwierdzają to wspomnienia absolwentki gimnazjum, w którym uczyły się i wykładały osoby urodzone przezważnie na terenie I Rzeczypospolitej³⁰. Wanda Szlezyn gier była aktywną uczestniczką życia artystycznego Polonii petersburskiej, co podkreślano w tamtejszej polskojęzycznej prasie. Wraz z córką znakomitej pianistki Zofii Poznańskiej-Rabcewicz, Marią Rabcewiczówną, były jednymi z najbardziej zaangażowanych członkiń sekcji muzycznej Koła Artystycznego Młodzieży Polskiej działającego przy Domu Polskiej Młodzieży „Zgoda”. Sekcja ta urzędzała wykłady i zebrania muzyczne. Specjalny koncert uświetnił ceremonię otwarcia Klubu, podczas której Wanda Szlezyn gier wystąpiła na jednej scenie z pianistą Zbigniewem Dymmkiem (późniejszym wykładowcą Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie





i Śląskiego Konserwatorium Muzycznego) oraz skrzypkiem Tadeuszem Ochlewskim (przyszłym założycielem PWM). 13 września osobny występ poświęcono pożegnaniu jej samej, gdy opuszczała Piotrogród na zawsze. Dzięki nieznanemu dziennikarzowi możemy poznać opinię, jaką cieszyła się pianistka w środowisku polonijnym Petersburga: „Młodzież polska traci w osobie p. Szlezyngierówny nie tylko wybitną siłę artystyczną, o głębokim poczuciu, niezaprzeczonej kulturze muzycznej i świetnej technice, lecz zarówno szczerego, serdecznego i skromnego towarzysza pracy. Po raz ostatni, we środę, posłyszemy tu w Piotrogradzie jej grę artystyczną, to też przypuszczać należy, że dnia tego nikogo nie zabraknie na Sali spośród licznych wielbicielek i wielbicieli talentu młodej pianistki”³¹.

Fakty te tłumaczą, dlaczego – mimo że urodziła się w Petersburgu i spędziła tam 26 lat – Wanda Szlezyngier doskonale („nienagannie”, według określenia Lidii Grychtołówny) posługiwała się językiem polskim. Niewątpliwie była osobą bilingwiczną, a z domu rodzinnego wyniosła zamiłowanie do polskiej kultury.

Szkoła Muzyczna Szlezyngiera przestała istnieć w 1917 roku, tragicznym dla Imperium Rosyjskiego i wielu rodzin, w tym dla Szlezyngierów. Ojciec zmarł na zawał serca w trakcie lekcji. W okresie kryzysu spowodowanego pierwszą w 1917 roku rosyjską rewolucją lutową Wanda Szlezyngier postanowiła opuścić Petersburg. W kolejnym roku wraz z matką przeniosła się do ojczyzny przodków, by zgodnie z rodzinnymi tradycjami poświęcić się działalności muzyczno-pedagogicznej.

Lidii Grychtołównie nie było dane słuchać występów publicznych profesor Chmielowskiej. Lecz na początku jej działalności w Polsce ukazywały się recenzje koncertów z jej udziałem. Jak wiadomo, studiowała w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie w klasie Henryka Melcera. W 1919 roku profesor przygotował ją do Konkursu Pianistycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego, na którym uzyskała dyplom uznania. Jej grę dziennikarz scharakteryzował następująco: „P. Wanda Szlezynger wykazała, że jest pianistką b. zdolną i poważnie w grze zaawansowaną. Nie mówiąc o mechanizmie i technice, które są rozwinięte już wcale poważnie, p. S. ma dużo umiaru artystycznego, co uwydatniło się zwłaszcza w sonacie Beethovena. Tylko duszyczka niepotrzebnie tak długo jeszcze śpi, przydałoby się trochę ciepła, a wówczas Chopin nie byłby tak strasznie zimny, oniemal śmiertelnie sztywny”³². Być może winna wszystkiemu była wspomniana przez Lidię Grychtołówną trema? Rozwój zawodowy Chmielowskiej nie ograniczał się wszakże do działalności koncertowej w Warszawie. Prowadziła klasę fortepianu w Warszawskiej Szkole Muzycznej Michała Piotrowskiego.

Po zawarciu związku małżeńskiego przeniosła się na Śląsk, i w 1925 roku były dyrektor opery katowickiej, Stefan Stoiński, zaoferował jej poprowadzenie klasy fortepianu w nowo utworzonym Instytucie Muzycznym. W artykule promującym nową uczelnię pisano o młodej wykładowczyni: „Pani prof. Szlezynger-Chmielowska,

31
Koło Artystyczne Młodzi Polskiej, „Dziennik Polski” nr 207 (1917) z 12 [25] września, s. 3.

32
W. Brzostowski, Z Konkursu im. Paderewskiego, „Głos Lubelski” nr 174 z 30 czerwca 1919, s. 2.





Wanda Szlezzyngier-Chmielowska, fot. pochodzi z artykułu *Instytut Muzyczny w Katowicach*, „Tygodnik Śląski” nr 1, s. 45.

33
X. [b.d.], *Instytut Muzyczny w Katowicach*, „Tygodnik Śląski” nr 1 z 8 grudnia 1925, s. 45.

34
Feliks Sachse, *Katowice*, „Muzyka VI” nr 11-12 (1929), s. 521.

35
Feliks Sachse, *Katowice*, „Muzyka VII” nr 4 (1930), s. 247.

36
Z.W., *Katowice*, „Szopen I” nr 4 (1932), s. 36.

37
Herbert Krzok, *Katowice*, „Muzyka Polska” 1934, s. 340.

38
Herbert Krzok, *Katowice*, „Muzyka Polska” 1935, s. 151.

absolwentka konserwatorium petersburskiego, laureatka konkursu im. Paderewskiego, była asystentka prof. H. Melcera w Warszawie, należy do pierwszych powag pedagogicznych w Polsce, której występy w Filharmonii Warszawskiej budziły uznanie całej prasy stołecznej³³.

Gdy powstała pierwsza państwowa wyższa uczelnia muzyczna w Katowicach – Konserwatorium Muzyczne – jej dyrektor, Witold Friemann, zaproponował znanej już w polskim środowisku muzycznym specjalistce stanowisko wykładowcy klasy fortepianu i metodyki nauczania gry na fortepianie. Podczas trudnych dla szkoły pierwszych lat istnienia angażowała się również w organizację koncertów. Przy tej okazji przytoczyć można kilka mało znanych faktów na temat jej aktywności wykonawczej: Chmielowska wzięła udział m.in. w pierwszym koncercie w Konserwatorium poświęconym muzyce pol-

skiej³⁴, w cyklu koncertów kameralnych z prelekcjami w 1930 roku³⁵ oraz w pierwszym koncercie chopinowskim wykładowców uczelni³⁶, ponadto uczestniczyła w symfonicznym występie otwierającym sezon Śląskiego Towarzystwa Muzycznego w 1934 roku, wykonując wraz z innymi wykładowcami *Koncert na cztery fortepiany (klawesyny)* Johanna Sebastiana Bacha BWV 1065³⁷. Śląskie Towarzystwo Muzyczne systematycznie prowadziło audycje szkolne w postaci poranków symfonicznych z prelekcjami, które wygłaszała również Wanda Chmielowska³⁸.

Nieustannie pogłębiała swoją wiedzę o najnowszych koncepcjach w dziedzinie dydaktyki pianistycznej. Pracy pedagogicznej nie przerywała nawet podczas II wojny światowej: prowadziła w Warszawie tajne nauczanie oraz pisała podręcznik metodyki gry na fortepianie. W reaktywowanej po wojnie katowickiej uczelni przemianowanej na Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną, gdzie otrzymała tytuł profesora zwyczajnego, Chmielowska piastowała stanowiska dziekana Wydziału Instrumentalnego, następnie prorektora i kierownika Katedry Pianistyki. Za swój wkład w rozwój polskiej pedagogiki muzycznej została uhonorowana ważnymi odznaczeniami państwowymi. Wychowała wielu znanych wirtuozów.

O osiągnięciach pianistki pisano niejednokrotnie. Warto natomiast poruszyć nierozpatrywany dotychczas wątek powiązań pomiędzy publikacjami z zakresu metodyki autorstwa Wandy Chmielowskiej a pracami jej ojca powstałymi na przełomie XIX i XX wieku. Nie stawiała sobie ona – naturalnie – za cel kontynuowania koncepcji przestarzałych już z punktu widzenia





współczesnych naukowców. Nie powoływała się też na nazwisko ojca. Niemniej pomiędzy poglądami na metodykę nauczania gry fortepianowej tych pedagogów można odnaleźć pewne podobieństwa.

Stanisław Szlezinger w jednej ze swoich pierwszych prac postulował, by na podstawie osiągnięć twórczych przedstawicieli czołowych szkół wykonawczych pedagog opracowywał własną metodę kształcenia³⁹. Znajomość aktualnej literatury naukowej i nieustanne poszerzanie wiedzy dydaktycznej Wanda Chmielowska uważała za niezbędny komponent pracy pedagogicznej. Jak pisała: „Obok znajomości poważnego zasobu praktycznych ćwiczeń, mających na celu wszechstronny rozwój techniki ucznia, każdy nauczyciel winien posiadać obecnie dużą ilość czysto teoretycznych wiadomości, zaczerpniętych z rozmaitych źródeł naukowych, a niezbędnych do jasnego postawienia i logicznego uzasadnienia każdego wymagania, dotyczącego sposobu wykonania technicznych zadań”⁴⁰.

Szlezinger bronił tezy o kluczowym w procesie kształcenia znaczeniu indywidualnego podejścia do każdego ucznia ze względu na jego niepowtarzalne zdolności⁴¹. Wtórowała mu córka: „Kierowanie technicznym rozwojem dziesiątków i setek par rąk, z których każda para jest inna i należy do innego osobnika o specyficznym kompleksie uzdolnień, nie powinno trzymać się szablonu, wzorowanego na jednym przykładzie, jakim jest przebieg technicznych studiów danego nauczyciela”⁴².

Charakterystyczną cechą publikacji Szlezingiera było dążenie do porządkowania procesu edukacji. W pracy *Usystematyzowany przebieg nauczania gry na fortepianie* podzielił cały tok kształcenia na trzy fazy: przygotowawczą, techniczną i artystyczną⁴³. Odpowiadają im stadia pracy nad poszczególnymi utworami: prawidłowe odczytanie tekstu, doskonalenie strony technicznej wykonania oraz interpretacja. Tego samego zdania była Chmielowska: „Przebieg studiów nad utworem fortepianowym można rozbić na pewne etapy, zależnie od kolejności zadań, nasuwających się w toku pracy. Pierwszym zadaniem jest zazwyczaj odczytanie tekstu danego utworu, po czym następuje okres motorycznego i pamięciowego opanowania tekstu, a równocześnie krystalizują się w słuchowej wyobraźni grającego przewodnie idee interpretacyjne. Dalszym zadaniem jest techniczne i artystyczne wykończenie wykonania, a w końcu uduchowienie [sic] tego ostatniego”⁴⁴. Oboje pedagogzy komponowali ćwiczenia na różne rodzaje techniki oraz nieskomplikowane miniatury przeznaczone dla uczniów początkujących.

Szybkie opanowanie pierwszego etapu zapewniało, zdaniem Stanisława Szlezingiera, wyrobienie u uczniów nawyków analitycznych: „Po pierwsze – każdy opanowywany ruch powinien być przez nas koniecznie uświadamiany i rozumiany, i z mocną chęcią świadomie odtwarzany, po drugie – każdy opanowywany ruch powinien być odtwarzany bardzo powoli, lecz dokładnie”⁴⁵. Wanda Chmielowska akcentowała znaczenie dyscypliny myślowej w trakcie ćwiczeń: „Jest rzeczą niezmiernie ważną, by pamięciowe przyswojenie kolejności

39
Stanislav Šlezinger,
Po metode Konservatorii,
op. cit., s. 13–15.

40
Wanda Chmielowska,
*Metodyka nauczania gry
na fortepianie*, w: eadem,
*O sztuce nauczania gry
na fortepianie*, op. cit.,
s. 15.

41
Stanislav Šlezinger,
Po metode Konservatorii,
op. cit., s. 12.

42
Wanda Chmielowska,
*Metodyka nauczania gry
na fortepianie*, op. cit.,
s. 16.

43
Stanislav Šlezinger,
Sistematičeskij hod,
op. cit., s. 3.

44
Wanda Chmielowska,
*Wstęp do kursu meto-
dyki nauczania gry na
fortepianie*, w: eadem,
O sztuce nauczania gry...,
op. cit., s. 130.

45
Stanislav Šlezinger,
*Razbor nekotoryh vopro-
sov, kasaúšihsâ naličnosti
apparátov*, Petersburg
1903, s. 24. Tłumaczenie
– W.A.





dźwięków i palców dokonywało się przy udziale refleksji myślowej, nie zaś drogą mechanicznych powtórzeń. [...] Słuch świadomy, poparty pewną refleksją ma dla wykonawcy daleko większą wartość, niż rozpoznawanie i zapamiętywanie pojedynczych dźwięków bez zdawania sobie sprawy ze związku, jaki istnieje między nimi. Gdy w świadomości i wyobraźni słuchowej ucznia zarysuje się obraz danego ćwiczenia, inaczej mówiąc, gdy wie on, co ma grać, wówczas umysł jego może skierować się ku temu, czym ma grać i jak ma grać⁴⁶.

Wymienione postulaty są właściwe nie tylko metodyce Szlezyngerów. Zaliczyć je można obecnie do kanonu współczesnej polskiej dydaktyki muzycznej, a przyczyniła się do tego para bohaterów niniejszego artykułu. Publikacje Stanisława Szlezyngera dowodzą, że był on jednym z największych rosyjskich metodologów muzycznych początku XX wieku. Odważnie krytykował niedociągnięcia systemu kształcenia pianistów w Konserwatorium Petersburskim i proponował alternatywną, szczegółowo opisaną metodę, bazującą na postępowych tendencjach pedagogiki europejskiej. Opublikowany obszerny materiał teoretyczny natychmiast był wdrażany w praktyce. Szlezynger, przypomnijmy, zainicjował ponadto pierwsze w Rosji kursy pianistów metodologów, na których zajęcia były prowadzone według jego autorskiego, wydanego drukiem programu i konkurowały z Klavierlehrer-Seminar w Stuttgarcie⁴⁷. Jako prawdziwy polski patriota promował w Imperium Rosyjskim muzykę Fryderyka Chopina, udowadniając, że praca nad jego utworami powinna stanowić kulminację procesu kształcenia pianistów. Wanda Chmielowska zaś, nie będąc wprawdzie bezpośrednią kontynuatorką pracy swego ojca, poświęciła większą część życia tej samej dziedzinie. Stworzyła wiele cennych prac metodycznych oraz tłumaczeń publikacji wybitnych rosyjskich pianistów pedagogów. Jej książkę *Metodyka nauczania gry na fortepianie* nazwano pionierską polską koncepcją podręcznika dla nauczycieli pianistów⁴⁸, a studium historyczno-krytyczne *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie*, zawierające wszechstronny przegląd metod nauczania gry fortepianowej różnych wykonawczych szkół europejskich od XVIII do XX wieku, stało się jedną z najważniejszych pozycji w programie kształcenia pedagogicznego studentów polskich akademii muzycznych. Poza wykładami w ramach programu nauczania katowickiej PWSM prowadziła seminaria i odczyty na licznych kursach dokształcających dla pedagogów pianistów z całej Polski na zlecenie Ministerstwa Kultury i Centralnego Ośrodka Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego. Była konsultantką naukową na studium doktoranckim w stołecznej PWSM (obecnie UMFC). Wielu spośród jej wychowanków otrzymało nagrody na prestiżowych konkursach w kraju i za granicą. Dwoje z nich zostało wyróżnionych przez jurorów Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina⁴⁹. Wanda Chmielowska uznana więc została za wybitego polskiego pedagoga i niekwestionowany autorytet w dziedzinie metodyki nauczania gry na fortepianie.

46
Wanda Chmielowska, *Metodyka nauczania gry na fortepianie*, op. cit., s. 49.

47
Ira Petrovskaâ, *Muzykalnyj Peterburg*, op. cit., s. 495.

48
Leon Markiewicz, *Uwagi redakcyjne*, w: Wanda Chmielowska, *O sztuce nauczania gry...*, op. cit., s. 9.

49
Lidia Grychtołówna – VII nagroda podczas konkursu w 1955 roku; Józef Stempel – wyróżnienie w 1960 roku.





ABSTRACT

Lidia Grychtołówna and Wanda Szlezynghier-Chmielowska: on the sources of pedagogic and performance mastery

This article was inspired by the ninetieth birthday this year of the outstanding Chopin interpreter Lidia Grychtołówna. It comprises the pianist's memories and a description of the sources of the pedagogic and performance mastery of her mentor, Professor Wanda Chmielowska, who was the daughter of the outstanding teacher and pianist Stanisław Szlezynghier, a graduate of the Warsaw Institute of Music. The history of the musical Szlezynghier family has yet to be discussed at length in Polish letters. As part of the first extended portrait of Stanisław Szlezynghier, I provide information about his life and work, taken from archive materials held in St Petersburg, and also hitherto unknown facts about the St Petersburg period in the work of Wanda Chmielowska. Also addressed are the links between Chmielowska's publications on methodology and the works written by her father around the turn of the twentieth century. As a true Polish patriot, he promoted the music of Fryderyk Chopin in the Russian Empire, demonstrating that work on Chopin's compositions should form the crowning point in the training of pianists.

KEYWORDS

Lidia Grychtołówna, Wanda Chmielowska, Stanisław Szlezynghier, Fryderyk Chopin, piano-playing method

ABSTRAKT

Inspiracją dla powstania tekstu był jubileusz, który obchodziła w 2018 roku wybitna chopinistka Lidia Grychtołówna. W skład artykułu wchodzi wspomnienia pianistki oraz opis źródeł mistrzostwa wykonawczego i pedagogicznego jej mentorki – profesor Wandy Chmielowskiej, która była córką znakomitego pedagoga i pianisty, absolwenta Warszawskiego Instytutu Muzycznego, Stanisława Szlezynghiera. W polskim piśmiennictwie historia muzycznej rodziny Szlezynghierów nie była, jak dotąd, szerzej omawiana. W ramach pierwszej poszerzonej prezentacji sylwetki Stanisława Szlezynghiera przytoczone są dane o jego życiu i twórczości, zaczerpnięte z materiałów archiwalnych przechowywanych w Petersburgu, jak również nieznanne dotychczas fakty o petersburskim okresie działalności Wandy Chmielowskiej. Został ponadto poruszony wątek powiązań pomiędzy publikacjami z zakresu metodyki autorstwa Chmielowskiej a pracami jej ojca, powstałymi na przełomie XIX i XX wieku. Jako prawdziwy polski patriota promował w Imperium Rosyjskim muzykę Fryderyka Chopina, udowadniając, że praca nad jego utworami powinna stanowić kulminację procesu kształcenia pianistów.

SŁOWA KLUCZOWE

Lidia Grychtołówna, Wanda Chmielowska, Stanisław Szlezynghier, Fryderyk Chopin, metodyka nauczania gry na fortepianie

WIKTORIA ANTONCZYK

Absolwentka studiów doktoranckich Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, stypendystka Rządu RP, redaktor Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się polsko-rosyjskie związki kulturalne i polonika muzyczne w archiwach Rosji. Tematem jej dysertacji doktorskiej jest działalność polskich muzyków w Petersburgu w XIX wieku. Temat ten był prezentowany na rozmaitych konferencjach międzynarodowych, takich jak 19th Congress of the International Musicological Society, III Kongres „Rosja i Polska: pamięć imperium/imperia pamięci”.





ROZMOWA

TYLKO CAŁOŚĆ

**Z profesorem Michałem Bristigerem
rozmawia Kamila Stępień-Kutera**





Kamila Stępień-Kutera: Jak można opisać znaczenie Chopina dla XIX wieku?

Prof. Michał Bristiger: Już w tym jednym pytaniu mieści się drugie, druga sugestia: że widocznie w XIX wieku to znaczenie jest inne niż w XX. Rzeczywiście, owo znaczenie zaczyna się kształtować w XIX stuleciu, lecz trwa bez przerwy, ostatnio – sędzę – zaczynamy mieć do czynienia z jakimś obrazem Chopina w życiu kulturalnym – już nawet nie Europy, ale świata – zupełnie przedtem nieprzewidywanym. Mówiąc o XIX wieku, myślimy przede wszystkim o Chopinie, który mając 20 lat, znalazł się w centrum Europy, czyli w Paryżu, i o tym, jak potoczyło się jego życie, jakie były jego osiągnięcia – które skończyły się, niestety, po niespełna 20 latach. Pytanie jedno z najbardziej zasadniczych to: co się wydarzyło w kulturze poświęconej Chopinowi później?

Myślę, że mamy w tej chwili taki okres, w którym pojawiają się zupełnie nieznanne wcześniej zagadnienia związane z osobowością Chopina i jego udziałem w kulturze. Należą one przy tym do kwestii dla naszej współczesnej kultury muzycznej zasadniczych i niewiele mamy – poza Chopinem – do czynienia z problemami o takiej wadze. Chopin inicjuje światowe znaczenie kultury polskiej i podejmujemy poprzez niego pewien problem kulturowy, który – jak sędzę – sięga nawet daleko poza samą muzykę. Warto sobie zdać z tego sprawę i wziąć udział w budowaniu i odczytywaniu owego znaczenia, które dotyczy całej kultury polskiej w kolejnych stuleciach, i co więcej – europejskiej, i co jeszcze więcej – światowej.

Chopin w kulturze ma miejsce bardzo szczególne, dlatego że poświęcił całą swoją twórczość kulturze pianistycznej. To jest przypadek dość oryginalny – nie wydarzyło się to ani z Mozartem, ani Beethovenem, ani innymi kompozytorami XIX wieku. I tutaj mamy już pierwszy problem. Choć muzyczna kultura tamtego czasu związana była z fortepianem, to dopiero w XX wieku nastąpiło pełne uświadomienie sobie, że to skoncentrowanie Chopina na pianistyce nie jest ograniczeniem – za jakie niekiedy uchodziło wcześniej – tylko nagle otwiera dostęp do nieprzewidywanych wartości kulturowych. Jest to przypadek naprawdę wyjątkowy. Bardzo często bowiem kompozytor, który ograniczał się do jednego instrumentu, nie należał do największych twórców swojej epoki. Chopin jednak należał. Ponadto był to u niego świadomy wybór. Przecież gdyby chciał, kontynuowałby koncerty fortepianowe, od których zaczął i które przypadają na tę zmianę w jego życiu i muzyce między Polską a Paryżem.

Dla innych twórców XIX-wiecznych, choćby dla Liszta, fortepian ma znaczenie, ale wszystko inne także, i dlatego to, czym jest fortepian Liszta, można rozważać i nawet trzeba rozważać – ale to jest jeden problem z wielu. Twórczość Chopinowska natomiast jest tak dobrze skoncentrowana, tak związana z bardzo określonymi formami muzycznymi, że sposób rozwiązywania wartości kulturowych współcześnie jest w stosunku do muzyki Chopina, dla muzykologów zwłaszcza, niezwykle ciekawym problemem w ogóle.

I oto jesteśmy na początku XXI wieku, a kultura związana z Chopinem, muzyczna





kultura, znowu zmienia swoje sensy. Mamy zupełnie nowy okres, z którego niekoniecznie zdajemy sobie w pełni sprawę. Widzimy to po ostatnim konkursie chopinowskim – jak okazał się ważny. Nie tylko, gdy trwał – nawet pozostawił potrzebę kontynuowania tego bliskiego stosunku do Chopina po zakończeniu samego konkursu, tak jak gdyby było za mało w kulturze Chopina. Jest to zjawisko zupełnie niespotykane i stawia pytania: co to znaczy w kulturze europejskiej? A w kulturze polskiej? Światowej? Wiemy po części, czym fortepian Chopina jest w Polsce; ale czym jest w Stanach Zjednoczonych? Widzimy, że ten problem zasługuje na przemyślenie, ponieważ odpowiedzi na takie pytania nie są wcale jasne.

K.S.K.: Czyli można by powiedzieć, że mimo dystansu czasowego między nami a kompozytorem recepcja Chopina nie jest jeszcze zamknięta?

M.B.: Ja bym to sformułował trochę inaczej. Nie, czy jest zamknięta, ale co znaczy jej nowe otwarcie. Ponieważ w chwili obecnej czujemy, że następuje nowe otwarcie. Pojawiają się nowe wartości związane z muzyką Chopina, które przypadają na zupełnie inny okres w życiu różnych kultur światowych. To, że w tej chwili czy to pianista chiński, czy z innych państw Azji, może zdobyć jedno z najwyższych miejsc w konkursie Chopina, było dawniej w ogóle nieprzewidziane, a nawet niemożliwe.

Coś się zmienia. Zmienia się po stronie wykonawców tej ogólnej kultury muzycznej (tym samym: chopinologicznej), ale również zmieniają się wartości, które tworzy dzieło Chopina i które ono przybiera. Wyobraźmy sobie właśnie Chiny, które odgrywają ważną rolę dzisiaj w odtwórczości Chopina. Możemy w sposób usprawiedliwiony oczekiwać powstawania w takiej sytuacji wartości nieprzewidywanych dotąd: jak w kulturze takiej, jaką mają Chiny tradycyjnie i współcześnie, nastąpi kultuwanie muzyki Chopina? Co Chopin znaczy tam i co tamto znaczenie znaczy dla nas tu?

K.S.K.: Być może moje pytanie jest dzieleniem włośa na czworo, ale czy dałoby się powiedzieć, co jest takiego chopinowskiego w muzyce Chopina, że go rozpoznajemy, że tak silnie do nas dociera?

M.B.: Oczywiście tak *ad hoc* można snuć bardzo różne rozważania, i to są właśnie te różne z wielu. Mnie nasuwa się perspektywa na same utwory uprawiane przez Chopina: otóż formy muzyczne są u niego rozmaite, ale treść jest zawsze ta sama. Za każdym razem będziemy mieli do czynienia z formą, w stosunku do której zawsze możemy postawić pytanie, czy jest polską formą, czy nie, ale równocześnie – czy jest formą ogólnej kultury muzycznej i jednocześnie polską w innej jakiejś recepcji. I to się powtarza. Proszę zwrócić uwagę, każda forma stawia to samo pytanie: Chopin chce napisać utwór w formie preludium albo formie tańca – i odpowiada na to pytanie, ale odpowiedź jest zarazem dawana z punktu widzenia całości jego muzyki. Pewne momenty sposobu widzenia poszczególnych form można ze sobą porównywać. Jak słuchamy np. fantazji Chopina, a jak słuchamy jego walca? Wolno nam czynić takie porównania, ponieważ technika kompozytorska jest u niego zawsze ta sama, jedna, ona jest tylko wykorzystywana w różny sposób.

Widzę styl Chopina jako jedność. Jeden styl Chopina. Chopin myśli wyłącznie po chopinowsku. Natomiast wie, jaką formę wybiera w konkretnym przypadku.

Dotknąłbym przy tej okazji innego problemu, który się z tym łączy: czy Chopin był zupełnie nowy w twórczości pianistycznej? Otóż jest bardzo ciekawe, że był absolutnie nowy, przy tym nie odwracając się od kultury, która poprzedzała jego osiągnięcia. Chopin myśli o nowej muzyce, która nie zrywa z historią muzyki. A zarazem, gdy mowa o Chopinie, stoimy wobec przypadku jedyne w historii muzyki: niemal w każdym utworze tworzy absolutnie nową formę – nową balladę, nową etiudę, wszystkie formy





nowe. I okazuje się ponadto, że zawsze będzie to, może z jednym tylko wyjątkiem walców (które tak czy siak należą do czołówki), najwybitniejsze osiągnięcie w danym gatunku. Innymi słowy, u Chopina wprawdzie nie następuje zerwanie z przeszłością, ale w każdym gatunku uzyskuje on coś, co przewyższa wszystko inne, jeśli chodzi o muzykę fortepianową. Zwróćmy uwagę, że u przywoływanego już Liszta jedne utwory są bardzo wybitne, inne mniej. U Chopina tak nie ma, bo w każdym gatunku napisał najwybitniejsze dzieła, czy to będzie etiuda, czy to będzie jakiś taniec. U Beethovena np. też następuje twórczość nowego typu, ale on po prostu tworzy z dzieł ostatniego okresu zupełnie nowe grupy utworów, które prowadzą do innej epoki. U Chopina w jednym momencie następuje jakaś absolutna zmiana, bo wszystko, co pisze, jest niespodziewane, nowe i twórcze. To jeszcze jedna wielka tajemnica, to dojrzewanie Chopina do genialności. Dlatego też sądzę, że nie jest to muzyka, której rozważanie można zakończyć. Odwrotnie: jest to stale muzyka, która może coś zacząć, czego jeszcze nie było.

K.S.K.: Pan Profesor mówi o treści muzyki i o jej wartościach. To jest istotna kwestia: czy etyka i estetyka muszą się w muzyce zawsze spotkać? Czy muzyka może być formalnie piękna, a zarazem nieść etycznie jakiejś wartości negatywne?

M.B.: Może być. Dowód – Wagner. Niezaprzeczalny dowód. Jeżeli chodzi o jego cztery opery ostatniego okresu, można powiedzieć, że to jest muzyka związana z negatywnymi wartościami, ale muzyka wielka, zatem – szczególny problem. Nie jest to tak, że jeżeli muzyka jest dobra z punktu widzenia estetyki, to wtedy wchodzi bez trudu do wartości etycznych. Tutaj bowiem mamy przykład niezwykle zaskakujący w kulturze europejskiej: jak Wagner, uzyskując artystycznie pułap arcywysoki, a może nawet jeden z najwyższych, poświęca to idei sztuki, która jest negatywna. Zatem jest Wagner dla mnie

ważnym przypadkiem jako ostrzeżenie. Ale dyskusja na ten temat trwa, jeszcze na pewno spotkamy się z bardzo różnymi próbami i rozwiązaniami tego dylematu. Rozważania takie, z którymi się stykamy nawet u autorów polskich, że także te utwory, które są zbudowane na etyce negatywnej, mają wartość pozytywną, są dla mnie nie do przyjęcia, ponieważ jest to po prostu sprzeczne z uświęconymi celami sztuki muzycznej. Musimy się zetknąć z sytuacją, w której jednoznacznie się powie: to w muzyce jest złem, ale wysokim złem. Tyle mogą powiedzieć.

K.S.K.: Czy widzi Pan Profesor, że europejska kultura muzyczna jest teraz w jakimś szczególnym momencie? Czy w ogóle istnieje europejska kultura muzyczna?

M.B.: Musimy zacząć od tego, że to, co się nazywa europejską kulturą muzyczną, obejmuje również Stany Zjednoczone i Kanadę oraz zaczyna obejmować Amerykę Południową. Więc istnieje problem uniwersalny tego, co nazywane jest kulturą europejską. Oczywiście, że jest to nowy okres kultury. Sądzę nawet, że to jest jedno z najtrudniejszych pytań i najważniejszych: czy kultura europejska, taka, jaka zachowała się w XIX i XX wieku, ma szansę rozwoju, czy znajduje się w zupełnie odmiennej sytuacji kulturowej i technicznej, co do sposobu nagrywania, przedstawiania muzyki poważnej w jakiejś innej, dziwnej sytuacji, której nie rozumiemy do końca? Ciągłe też czekamy na wielkie osiągnięcia tej kultury.

K.S.K.: Czy nie do końca sprecyzowana sytuacja w dzisiejszej kulturze europejskiej stawia przed nami jakieś zadania?

M.B.: Jest to najistotniejsze zagadnienie dotyczące aktualnej sytuacji tzw. muzyki poważnej. Czy muzyka poważna ma swoje zadania? Zawsze je miała dotychczas, ale w tej chwili trudno jest odpowiedzieć, czy i jakie cele miałyby przyjąć, ażeby utrzymać ten priorytet w sprawach kultury.





Spójrzmy: inna sytuacja dotyczy poezji, inna muzyki. Poezja ma związek z konkretnym językiem, stąd muzyka z uwagi na swoją ogólność języka miałyby, w rozumieniu niektórych, nie mieć tych zadań, które mają literatura, teatr itd. Konkuruje jednak z tym poglądem i inny, że muzyka zachowuje absolutne wielkie znaczenie w kulturze pod jednym warunkiem: że nie opuści tego obszaru, który decyduje o sensie kultury. A pewne sytuacje związane z chęciami opuszczenia tej funkcji kulturowej widzimy w życiu codziennym. Lutosławski tworzył w ostatnim okresie – ale również środkowym – dzieła, które były związane z najwyższą funkcją etyczną muzyki, choć był w tym odosobniony. Jakie tendencje przeważają, tego nie możemy przewidzieć, możemy tylko powiedzieć, że jednak opuszczenia takich zadań kulturowych, które należą do najważniejszych, nic nie usprawiedliwia. *IX Symfonia* Beethovena była napisana obok innych utworów, które były utworami życia codziennego Beethovena, ale to nie znaczyło, że Beethoven, który pisze te inne utwory, ma opuścić to, na czym mu zależało, by wyrazić to jedynie w *IX Symfonii*. XIX wiek rozwinął bardzo również etyczną stronę muzyki. Dzisiaj widzimy, że wielu twórców i tych, którzy odbierają ich muzykę, mogłoby się pogodzić z opuszczeniem takich zadań muzyki.

K.S.K.: A czy muzyka jako ów uniwersalny język może mówić wyłącznie sama za siebie? Czy o muzyce trzeba rozmawiać i pisać o niej, czy raczej należy ją zostawić samej sobie?

M.B.: Kultura ma to do siebie, że tworzy dzieła, które są pokazywane, realizowane – ale do kultury należy też rozmawianie. Przy czym takie pytanie porusza problem udziału w kulturze muzycznej przez trzy grupy: twórców i poszczególnych odbiorców, połączonych środkowym obszarem – krytyki muzycznej, czyli takiej literatury, która nie tworzy nowych dzieł, ale tworzy tych dzieł rozumienie. Ma niezwykle ważne funkcje,

ponieważ krytycy muszą pojmować to, co się dzieje w wartościach najwyższej sztuki, ale też brać pod uwagę sytuację normalnego człowieka, który się zajmuje sztuką, choć nie penetruje jej bardzo szczególnych zasad. W Polsce rzecz jest o tyle alarmująca, że ta środkowa część kultury nie wypełnia swoich obowiązków. Z tym się nie można pogodzić. Istnieje cała przestrzeń rozważań o sztuce muzycznej, która zupełnie nie zajmuje się jej wartościami, celami ani jej obowiązkami, tylko tym, czy było przyjemnie, a odpowiedź sprowadza się do: było przyjemnie.

K.S.K.: Jak to się stało, że Pan Profesor zdecydował się zająć muzykologią? Czy był jakiś szczególny moment, impuls?

M.B.: U podstawy tego był mój błąd. Na czym polegał? Mianowicie doszedłem w pewnym momencie życia do wniosku, że przed południem będę się zajmować medycyną, a po południu muzyką. Skończyłem studia, jedno i drugie. Przez rok byłem lekarzem, gdy się okazało, że to jest tylko pozorna możliwość, że nie da się jej zrealizować. Uświadomiłem sobie, że jedną dziedzinę trzeba rzucić i rzuciłem medycynę. Popelnilem błąd XIX-wiecznego lekarza, który po południu słucha muzyki. Ale skoro wiedziałem już, że to błąd, to postanowiłem go w okamgnieniu poprawić. Tylko całość. W kulturze i w problemach kultury tylko całość może wnieść coś istotnego. Tylko zaangażowanie całościowe może usprawiedliwić to, by się tym zajmować.

(wywiad przeprowadzony w domu Profesora, w poniedziałek 4 kwietnia 2016 roku, w samo południe)





MICHAŁ BRISTIGER

urodzony 1 sierpnia 1921 roku w Jagielnicy, zmarł 16 grudnia 2016 roku w Warszawie – był profesorem muzykologii, wychowawcą kilku pokoleń polskich humanistów, erudytą imponującym zakresem i różnorodnością zainteresowań. Stworzył oryginalną koncepcję związków muzyki i słowa, był autorem wielkiej ilości opracowań historycznych, obejmujących estetyczne, teoretyczne i praktyczne problemy muzyki od średniowiecza do współczesności. Zainicjował i prowadził wiele naukowych serii wydawniczych, wśród nich długoletnie cykle „Res Facta” i „Res Facta Nova”, „De Musica”, „Pagine”, „Diagonali”. Był pomysłodawcą, animatorem lub konsultantem licznych inicjatyw artystycznych, wśród nich Festiwalu Muzycznych Polskiego Radia, Festiwalu „De Musica”, spotkań dyskusyjnych „Atelier sceny muzycznej”, serii programowych Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. W jego aktywności zawodowej ważne miejsce zajmowała muzyka polska, zwłaszcza twórczość Fryderyka Chopina i Witolda Lutosławskiego. Po przejściu na emeryturę w 1991 roku stworzył, a następnie prowadził do ostatnich chwil prywatne seminarium naukowe, skupiające grono młodych humanistów.



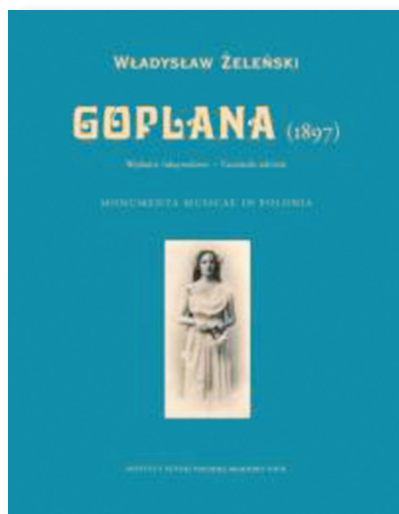


STUDIA CHOPINOWSKIE

2 | 2018

RECENZJE





ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA

Władysław Żeleński

*Goplana. Opera romantyczna w trzech aktach /
Romantic Opera in Three Acts*

Libretto / Libretto by Ludomił German. Partytura orkiestrowa / Orchestra Score (Wien 1897). Wyd. faksymilowe / Facsimile Edition. Wydał i wstępem opatrzył / Edited and introduced by Grzegorz Zieziula, w serii „Monumenta Musicae in Polonia”, Seria / Series D *Biblioteca antiqua*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, t. 1–2.
Twarda oprawa, t. 1, 231 s., t. 2 XXV s.
+ wydanie faksymilowe o objętości 655 s.
ISBN: 9788365630162 (całość); 9788365630148 (t. 1), 9788365630155 (t. 2).
Przybliżona cena: 400 zł.

To kolejna pozycja w założonej w 1951 roku przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk dokumentacyjno-źródłowej serii wydawniczej „Monumenta Musicae in Polonia”, której redaktorem naczelnym jest obecnie Barbara Przybyszewska-Jarminska. *Goplana* ukazała się tu dzięki finansowemu wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki) i obejmuje dwa tomy. Pierwszy zawiera napisany przez Grzegorza Zieziulę obszerny, dwujęzyczny, polsko-angielski *Wstęp* i wraz z dodatkami (aneksami i faksymilami wkładek do partytury) obejmuje stron 231. Drugi tom,

s. XXV, 655, stanowi poprzedzoną uwagami szczegółowymi o reprodukowanym egzemplarzu faksymilową edycję partytury dzieła, wydanej w postaci zapisu rękopiśmiennego w Wiedniu w 1897 roku nakładem kompozytora w drukarni Josef Eberle & Co. (W partyturze pod librettem w języku polskim wpisane zostało tłumaczenie na niemiecki). Całość niezwykle starannie przygotował dr Grzegorz Zieziula, wcześniej wydawca w tejże serii faksymile partytury orkiestrowej (1861) *Halki* Stanisława Moniuszki i Włodzimierza Wolskiego (t. 1–4, Warszawa 2012). W przypadku *Goplany* zreprodukowany został wspomniany pierwodruk partytury, przechowywany w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM w Warszawie, a uzupełniają go zamieszczone w tomie pierwszym rękopiśmienne dodatki do partytury, sporządzone przez kompozytora w latach 1897–98 i unikatowo zachowane w zbiorach Národního Divadla w Pradze.

Obszerny i erudycyjny *Wstęp* to prawdziwa i do tego pierwsza monografia *Goplany*, dzieła blisko 60-letniego kompozytora Władysława Żeleńskiego (1837–1921) i 46-letniego librecisty Ludomiła Germana (1851–1920). W pięciu w istocie rozdziałach *Wstępu* Zieziula przedstawia następujące zagadnienia: 1) „Geneza *Goplany*”, gdzie wyróżnia takie kwestie, jak „Żeleński i opera”, „Kompozytor i librecista”, „Od *Baladyny* do *Goplany*”, „Droga do prapremiery”; 2) „*Goplana* na scenie”, gdzie podaje informacje o krakowskiej prapremierze (23 lipca 1896), premierach lwowskiej (28 stycznia 1896) i warszawskiej (8 stycznia 1898), a także o „niezrealizowanych marzeniach” kompozytora, czyli próbach wystawienia dzieła w Wiedniu, Pradze, Zagrzebiu i Bratysławie; 3) „Współcześni o *Goplanie*”, gdzie omawia „Konteksty recepcji prasowej”, „Polskie zachwyty i czeskie reprimendy”, „Ludowość i wagneryzm”; 4) „Patrząc z oddali: *Goplana* na tle twórczości operowej końca wieku”, gdzie porusza takie zagadnienia, jak „Findesieclowy tygiel operowy” i „W stronę *opéra lyrique*”; 5) „*Goplana*





w druku i rękopisach”, gdzie daje sumę informacji o przekazach libretta i muzyki.

W swym *Wstępie* Grzegorz Zieziula na podstawie szerokiej i nader skrupulatnej kwerendy przeprowadzonej w zasobach instytucji przede wszystkim polskich, ale też zagranicznych (wykaz 16 bibliotek i muzeów na s. 10), a także wyczerpującej eksploracji prasy, wspomagając się przy tym szczupłą literaturą przedmiotu, przedstawił kompozytora, librecistę oraz samo dzieło w nowym świetle. Autor podkreśla, że w przypadku *Goplany* „niedostatek opracowań kontrastuje z obfitością i dobrym stanem zachowania źródeł dokumentujących interesujące nas wydarzenia. Dotychczasowa wiedza w tym zakresie zawiera tak liczne luki, powierzchowne stwierdzenia, a nawet błędy w transkrypcji szczerunkowo tylko cytowanych listów i innych rękopiśmiennych dokumentów, że dokonanie źródłowej, chronologicznej rekonstrukcji dziejów *Goplany* wydaje się rzeczą niezbędną dla dalszego postępu badań nad ciągle jeszcze niedocenianą i skazywaną na sceniczny niebyt spuścizną Żeleńskiego” (s. 21). Otrzymaliśmy zatem frapującą, a nieznaną nam dotąd historię powstawania i przekształceń *Goplany*, tytułowanej pierwotnie *Balladyna* (libretto Ludomiła Germana oparte zostało na znanej tragedii Juliusza Słowackiego), publicznych prezentacji jej fragmentów, zakulisowych perypetii związanych z pozyskiwaniem obsady wokalne, w sumie – długiej i wyboistej drogi do prapremiery 23 lipca 1896 roku w Krakowie, z sukcesem zaprezentowanej przez gościnnie tam występujący zespół opery lwowskiej pod dyrekcją Henryka Jareckiego. W Krakowie odbyło się jedynie sześć przedstawień opery, ale już 28 stycznia 1897 roku miała miejsce jej premiera we Lwowie, również pod batutą Jareckiego. Mimo że także tam dzieło uznano za doniosłe wydarzenie artystyczne, to miało ono zaledwie osiem spektakli. Żeleński dążył zatem do wprowadzenia opery na scenę warszawskiego Teatru Wielkiego (który był najlepiej na ziemiach polskich

wyposażonym teatrem operowym), następnie zamierzał – jak pisze Zieziula – „posłać *Goplanę* dalej, w szeroki świat. Na początek do Pragi, później do Wiednia, a może i na inne sceny austro-węgierskie?” (s. 49). Premiera w Teatrze Wielkim odbyła się 8 stycznia 1898 pod dyrekcją Cezara Trombiniego. Bardzo wysoko oceniono efektowną i kosztowną warszawską inscenizację *Goplany*, reżyserię spektaklu, choreografię baletów, a o skali sukcesu świadczy 28 tym razem spektakli, jakie miały miejsce do czerwca 1898. Marzeniem Żeleńskiego było jednak wprowadzenie *Goplany* na sceny zagraniczne – do wiedeńskiej Hofoper i praskiego Národního Divadla, co ukazuje korespondencja Żeleńskiego i jego żony Wandy z Ludomiłem Germanem. Jak konstatuje Zieziula, „pani Wanda [Żeleńska] stanie się w ogóle *spiritus movens* wszystkich zagranicznych inicjatyw operowych związanych z *Goplaną*” (s. 74). Liczne cytaty z korespondencji będącej kopalnią wiedzy w omawianym aspekcie stanowią rozbudowaną część opowieści autora *Wstępu*. Mimo wielokrotnie ogłaszanych terminów premiery *Goplany* w Pradze do wykonania tam opery nie doszło, co więcej, w 1901 roku Národní Divadlo wystawiło *Rusalkę* Antonína Dvořáka, której – zdaniem Zieziuli – „tytułowa bohaterka [...] jest rodzoną siostrą *Goplany*” (s. 84). Niepowodzeniem zakończyły się też zabiegi o wykonanie *Goplany* w Wiedniu, Zagrzebiu i Bratysławie.

Ustęp „Współcześni o *Goplanie*” to krytyczny przegląd sprawozdań prasowych towarzyszących premierom we Lwowie i Warszawie. Zieziula zauważa, że wśród licznych doniesień publikowanych na łamach dzienników, czasopism społeczno-kulturalnych i prasy muzycznej „wyróżnić można jedynie kilku [recenzentów] przemawiających głosem mocniejszym” (s. 87). Stwierdza, że „bywalcy opery, zwłaszcza ci z zaboru rosyjskiego, traktowali premiery dzieł takich jak *Halka* czy *Goplana* przede wszystkim jako narzędzie walki o obecność polskiego języka i kultury w przestrzeni





publicznej”, i zastanawia się: „jak dalece stępiało to ostrze fachowej krytyki i do jakiego stopnia blokowało merytoryczną dyskusję, zmuszając do stosowania taryfy ulgowej i uniemożliwiając *de facto* niezależną ocenę estetycznego wymiaru dzieła?” (s. 88). Dostrzega też Zieziula inne zjawisko, skrzętnie skrywane „pod maską udawanej życzliwości i eleganckiej obłudny”, to jest „mniej lub bardziej otwarte współzawodnictwo i konflikty interesów między artystami, instytucjami i grupowych wpływów [...]. Ciśnienie tych dwóch niewidocznych, ale jakże istotnych czynników warunkowało i okoliczności towarzyszące publicznym prezentacjom dzieła, i jego ostateczną ocenę” (s. 88). Wśród popieczników *Goplany* byli m.in. Zygmunt Noskowski, Władysław Bogusławski, Aleksander Poliński, Stanisław Tomkowicz (historyk sztuki), Antoni Sygietyński, Felicjan Szopski, ale i oni wytykali pewne ułomności dzieła i np. proponowali zastosowanie w nim skrótów. (Sygietyński w efekcie uznał jednak, że *Goplana* „jako dzieło muzyczne jest w swoim rodzaju epokowym na naszej scenie”; cyt. za s. 96).

Sporo miejsca Zieziula poświęcił też obecnej w recenzjach kwestii związków operowego idiomu Żeleńskiego z polską muzyką ludową (problem „swojskości”, „ludowości”, „narodowości”) oraz stosunku *Goplany* do twórczości Richarda Wagnera. Sam Żeleński wyznał, że w pracy nad swym dziełem korzystał z rad i pomocy sędziwego już wówczas Oskara Kolberga, zwracał też uwagę na zastosowanie „progresywnych” motywów przewodnich. Zieziula pokazuje jednak różnicę w ich przez Żeleńskiego pojmowaniu i realizowaniu w stosunku do Wagnera, dostrzega też przeoczone przez recenzentów nawiązanie do konwencji opery werystyckiej. Konkluduje: „Kierunek refleksji polskiej krytyki operowej tego czasu, starającej się określić wartość dzieła poprzez jednoczesne rozpatrywanie go w świetle postulatów muzycznego nacjonalizmu i wagneryzmu, wpisuje się zresztą w szerszą tendencję, którą daje się

zaobserwować w wielu krajach ówczesnej Europy” (s. 104).

Oceniając *Goplanę* na tle twórczości operowej końca wieku XIX, Zieziula daje najpierw zarys bogatej, różnorodnej i wielowątkowej estetyki europejskiego teatru operowego końca XIX stulecia, określając ją mianem „findesieclowego tygla operowego” (s. 104). Składały się na ów tygiel opery typu wagnerowskiego, werystyckie dzieła włoskie, nowatorskie rozwiązania późnego Giuseppe Verdiego, odrębność francuskiej szkoły operowej, eklektyzm Wiednia, kompilacyjna stylistycznie twórczość Rosjan i Czechów, także Żeleńskiego, który wręcz oświadczył: „Nie jestem modernistą” (cyt. za s. 107). Zdaniem Zieziuli Żeleński nawiązał w *Goplanie* przede wszystkim do nurtu francuskiej *opéra lyrique* (kompozytor znał ją dobrze z czasu swych 4-letnich studiów w Paryżu) i wkroczył „na ścieżkę «gounodyzmu». Pewne ustępy tej opery potraktować można wręcz jako wyraz hołdu złożonego autorowi *Fausta*” (s. 110). Podkreśla też „zakorzenioną w przeszłości” rolę współczynnika choreograficznego, twierdząc: „*Goplana* pomyślana została jako wielkie widowisko muzyczno-choreograficzne, nawiązujące do francuskich tradycji” (s. 112) – tyle że połączone z polskim idiomem tanecznym.

Po erudycyjnej części *Wstępu* następuje część zatytułowana „*Goplana* w druku i rękopisach”, na którą składają się informacje dotyczące zachowanych przekazów libretta i jego wariantów, wyciągu fortepianowego i partytury, rękopiśmiennych wkładek do drukowanej partytury, także źródłowo udokumentowane perypetie związane z powstawaniem tych przekazów. Tom zawiera również trzy aneksy: 1) plan libretta *Goplany* według rękopisu Ludomiła Germana z ok. 1885 roku; 2) schemat strukturalny libretta według rękopisu z roku 1889; 3) „Synoptyczne zestawienie struktury dzieła zarejestrowanej w partyturze orkiestrowej, wyciągu fortepianowym oraz w przekazach libretta”. Dalej podana





została bibliografia, źródła dotyczące 22 ilustracji wybranych ze szczególnym smakiem i znajomością rzeczy, wreszcie uwagi szczegółowe o reprodukowanych wkładkach rękopiśmiennych dołączonych do partytury orkiestrowej. Całość tomu wieńczy faksymile owych wkładek. Na uwagę zasługuje też zachwycająca szata graficzna tej edycji, przygotowana przez Wojciecha Markiewicza.

Trudno byłoby dziś wyobrazić sobie doskonalszą edycję *Goplany* i bardziej kompetentne omówienie dzieła niż to, które przedstawił Grzegorz Zieziula, muzykolog w Polsce najlepiej bodajże zorientowany w meandrach opery z drugiej połowy XIX wieku.

Od czasu XIX-wiecznych premier *Goplany* w Krakowie, Lwowie i Warszawie dzieło wznawiane było przez Operę Warszawską w 1949 roku, Operę Bałtycką w 1970 roku i przez Teatr Wielki – Operę Narodową w Warszawie w roku 2016.

Można wszak żywić nadzieję, że w związku z ukazaniem się omawianej tu edycji *Goplany* zainteresują się tym wartościowym dziełem także inne polskie, a może i zagraniczne sceny operowe, spełniając tym samym marzenie kompozytora.



IWONA PUCHALSKA

Ewa Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*

Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Oprawa twarda, 535 s. ISBN: 9788364822834.

Przybliżona cena: 70 zł.

Wiek XIX. Przedstawienia Ewy Partygi to jedna z czterech części „multimedialnej historii teatru polskiego”, zatytułowanej „Teatr publiczny 1765–2015. Przedstawienia” i wydawanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy oraz Instytut Sztuki PAN. Wieloznaczny podtytuł „przedstawienia” wiąże ze sobą konceptualnie wszystkie pozycje serii, ale składające się na nią tomy są odmienne – łączy je pokrewieństwo podobne do relacji członków rodziny, z których każdy naznaczony jest wprawdzie pewną wspólnotą genetyczną, ale rozwija się po swojemu.

Postawione przez Autorkę na wstępie pytanie: „Jak długo trwał wiek XIX?”, od razu daje wgląd w metodę opowieści zastosowaną w książce. „Wiek XIX” to termin





oznaczający pewną formację kulturową, której ramy czasowe można różnie wyznaczać. Oczywiście taka definicja może budzić nieufność – z jednej strony ze względu na zadeklarowaną jasno przez Autorkę arbitralność widzenia, z drugiej zaś z uwagi na mnogość mieszczących się w tak rozumianym wieku XIX elementów. Na przykład w tradycyjnej perspektywie literaturoznawczej stulecie to zawiera w sobie trzy (co najmniej) odmienne od siebie epoki historycznoliterackie, a ponadto wypełnione jest licznymi i różnymi prądami estetycznymi. Takie bogactwo trudno jest sprowadzić do wspólnego mianownika. Na tym jednak polegają koncept i strategia książki: na ukazaniu jakiegoś aspektu życia społecznego, społecznego poprzez pryzmat konkretnej sztuki scenicznej potraktowanej emblematycznie – jako wspólny mianownik właśnie.

Owych „emblematów” jest siedem – siedem sztuk teatralnych, których tytuły sygnują siedem rozdziałów traktujących o siedmiu fenomenach życia społecznego. Każdy z przywoływanych spektakli stanowi kanwę, na której Autorka rozpina opowieść kolejno o narodzinach inteligencji, o statusie kobiety, o formowaniu się ideałów pozytywistycznych, o miejskich uciechach, o problemie chłopskim, żydowskim i wreszcie – o statusie elit.

Zasygnalizowana już samym układem spisu treści perspektywa antropologiczno-kulturowa i socjologiczna może stanowić dość przekonujące uzasadnienie zarówno dla zmarginalizowania w książce wielu głównych autorów dramatycznych wieku XIX (niektórych – jak Fredro – wprowadzanych jedynie w roli pomocniczej), jak i dla doboru tych akurat, a nie innych sztuk. Oczywiście jest, że elementy składowe wywodu są wyselekcjonowane arbitralnie – formuła książki jasno określa decydującą rolę osobistego, choć wspartego argumentem reprezentatywności, wyboru Autorki. Można by jednak zadać pytanie, dlaczego w tych przedstawieniach nie uwzględniono

na przykład obok chłopów również robotników, a obok „elit” – choćby lumpenproletariatu i świata przestępczego...

Tematem książki w sposób oczywisty nie jest teatr sam w sobie, nie jest nim nawet teatr w kontekście socjologicznym, politycznym czy kulturowym – teatr występuje tu w roli głównego świadka epoki, a jego świadectwo jest wsparte innymi głosami – prasy, literatury, różnego rodzaju dokumentów, zapisków prywatnych... Taka strategia „przedstawię” obowiązuje w całej książce, choć poszczególne rozdziały różnią się w sposobie jej realizacji. I tak na przykład w rozdziale pierwszym problem społecznej funkcji aktorów i ich inteligenckiego etosu wprowadzany jest analizą komedio-opery *Wezbranie Wisły* Ludwika Adama Dmuszewskiego, która stanowi zasadniczy teatralny punkt odniesienia dla tego tematu; podobnie osiłą rozdziału czwartego, *„Podróż po Warszawie”, czyli widz-konsument*, jest jedna sztuka – wodewil *Podróż po Warszawie* Feliksa Szobera. Natomiast rozdziały *„Halka”, czyli kobieta* oraz *„Pozytywni”, czyli nowy człowiek* operują większą liczbą przykładów teatralnych, mających punktować poszczególne etapy ewolucji przedstawianego zagadnienia.

Tym, co w książce Ewy Partygi zwraca uwagę już na pierwszy rzut oka, jest syntetyczność, zgodna z multimedialnym założeniem serii. To opowieść operująca w równej mierze słowem i obrazem, a także – choć w nieco mniejszym zakresie – filmem w postaci dołączonych do książki materiałów zespolonych w montażu *found footage*.

Autorka, zanim przemówi do odbiorcy tekstem, stymuluje jego wrażliwość wizualną. Czytelnik zaraz po zaznajomieniu się ze spisem treści zostaje zanurzony w świat obrazów: na kolejnych trzynastu stronach czeka nań ciąg fotografii – coś w rodzaju przeglądu scenografii, w jakich będą się odbywać zapowiedziane w tytule książki „przedstawienia” wieku XIX. Otrzymujemy kolejno widoki znaczące: Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie, następnie





zdjęcie kontrastującego z nim (kulturowo i społecznie) rogu ulic Targowej i Żąbkowskiej, fotografię gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie, a potem jego wnętrza, widok Teatru Skarbrowskiego we Lwowie, ryciny z czasopism z epoki przedstawiające publiczność teatralną, wreszcie – wprowadzające odbiorcę na kolejny poziom metatekstowości – zdjęcie fotografa robiącego zdjęcie. Ciąg ilustracji prowokuje do poszukiwania między nimi pewnych powiązań – ich następstwo stanowi rodzaj wizualnej uwerury, informującej odbiorcę, że powinien zająć wobec tej publikacji pozycję nie tylko jako czytelnik, ale i jako widz. Prezentowane materiały wizualne są różnorodne, nie tylko o charakterze ikonograficznym, ale i typograficznym – to nie tylko zdjęcia określonych miejsc, portrety, reprodukcje obrazów i rycin, ale i skany fragmentów tekstu, wywołujące wrażenie bliższego obcowania z zapisami z epoki w ich naturalnym kształcie edytorskim. Czytelnik-widz otrzymuje ponadto precyzyjne wskazówki dotyczące relacji między ilustracjami a tekstem: podkreślone na zielono frazy lub zdania odsyłają – dzięki umieszczonym obok nich numerom stron również w kolorze zielonym – do konkretnej ilustracji lub faksymile. Linie tych podkreśleń prowadzą odbiorcę, na wzór nici Ariadny, przez pogranicze tekstu i obrazu.

Trzeci element tej syntetycznej publikacji, *found footage*, odgrywa w moim odczuciu rolę suplementu, który, choć jego ważność jest przez Autorkę podkreślana, ma znaczenie nieco mniejsze. Jako wymagający odtworzenia na osobnym nośniku nie wchodzi bowiem w ścisłą interakcję z książką. Ilustracje i tekst są stabilnie ze sobą zespolone więzami układu edytorskiego i typograficznego, natomiast element filmowy, siłą rzeczy wprowadzający swoją własną czasoprzestrzeń i swoją narrację, odciąga odbiorcę od opowieści tekstowo-ilustracyjnej i pozostaje do niej (percepcyjnie) w relacji albo-albo. Pisząc o suplementacyjnym charakterze filmów *found footage*, nie mam jednak na myśli roli czysto ornamentacyjnej – ich obecność

jest istotna, gdyż stanowią one pewne zabezpieczenie przed wrażeniem bezpośredniego obcowania ze światem wieku XIX, jakie może wywoływać książka. Dzieje się tak dlatego, że wykorzystane w montażu filmowym elementy pochodzą z wieku XX – przeważnie są to fragmenty filmów fabularnych będących ekranizacjami literatury dziewiętnastowiecznej. Są więc pozbawione znamion „autentyzmu”, jakie mają reprodukowane w książce materiały ikonograficzne z epoki – są naznaczone estetyką czasów, w których powstały, a tym samym relatywizują tekstową narrację o rzeczywistości XIX stulecia, stanowiąc kolejny, wyraźnie uwypuklony punkt widzenia jej. Rzecz to niby oczywista, że prezentowana przez Ewę Partygę wizja wieku XIX to nie rzeczywistość wskrzeszona, lecz ukazywana w optyce naszych czasów i przefiltrowana przez osobowość Autorki – ale sugestywność wielopoziomowej, intersemiotycznej narracji w książce skłania i kusi odbiorcę do wyzbycia się dystansu poznawczego i oddania się wrażeniu autentycznej podróży w czasie.

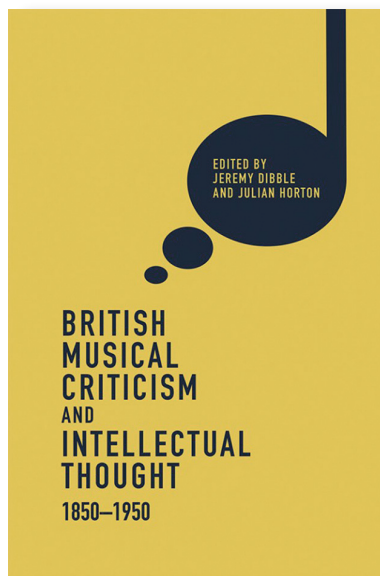
Owa pokusa zawrzenia zwartemu w książce „przedstawieniu” stanowi zresztą jeden z podstawowych uroków tej publikacji, z jednej strony wyposażonej w starannie, według tradycji uniwersyteckich opracowane zaplecze bibliograficzne i dokumentacyjne, a z drugiej uwodzącej sugestywnością wizji, przemawiającej do szerokiego kręgu czytelników. Książka przemycia w ramach swobodnej, atrakcyjnej, chwilami wręcz gawędowej narracji potężną dawkę wiedzy i informacji, sumiennie udokumentowanej, choć w kilku miejscach zdarzają się drobne lapsusy (na przykład: Moniuszko nie mógł poznać Wolskiego, jak o tym mowa na s. 119, w 1846 roku w salonie nastoletniej dopiero wówczas Deotymy – Jadwigi Łuszczewskiej, lecz w salonie jej matki, Niny Łuszczewskiej). Tego typu potknięcia, chyba niemożliwe do uniknięcia przy tak nasyczonej faktograficznie i obejmującej tak wiele poziomów wiedzy opowieści, nie niwelują oczywiście jej ogromnej





wartości poznawczej. „Przedstawienia wieku XIX” Ewy Partygi przypominają gabinet luster, gdzie poszczególne fenomeny odbijają się w różnych ujęciach. Świadczenie teatru jest jednak w książce rzadko kwestionowane – towarzyszące mu odniesienia historyczne, prasowe, literackie czy ikonograficzne są zgodne i ta powszechna zgoda budzić może podejrzenia, że wielogłosowość wpisana w założenie publikacji jest nieco pozorna, że chór jednomyślnych opinii składających się na spójny obraz epoki brzmi czysto dzięki procesowi eliminacji niedostrojonych głosów. Bo przecież właściwie każdemu spektaklowi występującemu w roli „głównego świadka” można by dobrać antagonistę inaczej ukazującego stan rzeczy. Zwłaszcza dość unifikująca wydaje się kategoria „melodramatycznego modelu kobiety upadłej”, przedstawiona jako dominująca w wieku XIX formuła kobiecości: dlaczego, gdy mowa o kobiecie, akurat *Halka*, a nie, na przykład, również Moniuszkowska *Hrabina*, Żabusia Zapolskiej lub też inna z licznych różnego autoramentu „lwic salonowych”? Kontrowersyjny wydaje się również tytuł: „Pozytywni”, czyli nowy człowiek dla rozdziału, podającego – zresztą w bardzo przekonującym wywodzie Autorki – przyczyny, dla których finansjera („nowi ludzie”) w polskiej rzeczywistości wieku XIX odgrywała rolę odmienną niż w krajach zachodnich i nie przyczyniła się zasadniczo do rozwoju ruchu pozytywistycznego.

Postawione przeze mnie pytania nie mają (wbrew pozorom) charakteru kontestacji. Są raczej wyrazem apetytu pobudzonego znakomitą lekturą, są wyrazem chęci dalszego podążania wskazaną przez Ewę Partygę drogą. Książka przedstawia świat wieku XIX, przez który chciałoby się wędrować dalej – pod tym samym fascynującym przewodnictwem Autorki; świat, którego inne aspekty i problemy także chętnie by się obejrzało przez zastosowany przez nią pryzmat; świat, o który chciałoby się jej zadać więcej pytań. To przedstawienie, które chciałoby się oglądać znacznie dłużej.



KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

*British Musical Criticism
and Intellectual Thought 1850-1950*

red. Jeremy Dibble i Julian Horton, Boydell & Brewer,
Martelsham, Suffolk 2018.
Oprawa twarda, 390 s. ISBN: 9781783272877, ebook:
9781787442801.
Przybliżona cena: 65 funtów.

W *Rzeczywistych obecnościach* George Steiner, stawiając tezę o „nędzy” kultury słowa oraz percepcji sztuki współczesnego świata – nędzy spowodowanej „dominacją tego, co wtórne i pasożytnicze” – przedstawia wizję wyobrażonej społeczności, w której zasadą stałaby się „pierwotność, bezpośredniość w odniesieniu do tekstów, dzieł sztuki i kompozycji muzycznych. Chodzi o taki rodzaj edukacji – wyjaśnia Steiner – taką definicję wartości, które byłyby oczyszczone, w możliwie największym stopniu, z «metatekstów», to znaczy tekstów o tekstach (czy o malarstwie lub muzyce); z całej tej akademickiej, dziennikarskiej i akademicko-dziennikarskiej – obecnie ten właśnie model dominuje – gadaniny o estetyce. Miałoby raczej malarzy, poetów i kompozytorów,





choreografów niż krytyków sztuki, literatury, muzyki czy baletu [...]”¹.

Steiner podważa sens funkcjonowania krytyki sztuki – lecz nie sens reagowania na sztukę. Sprzeciwia się jedynie płytkiej, „plotkarskiej”, jak ją nazywa, gadaniźnie, przeciwstawiając jej odpowiedzialne, aktywne zrozumienie dzieła, poprzedzone – czy też raczej dokonujące się w ramach – jego doświadczania: „Czy literatura, muzyka i sztuka w wymyślnym społeczeństwie istniałyby i rozwijały się nie przebadane, nie poddane ocenie, oddzielone od energii interpretacji i dyscyplin zrozumienia? Czy ostracyzm wobec wzniosłej plotki [...] zrodzi pustą i pasywną ciszę – cisza może mieć także charakter niezwykle aktywnej, niosącej odpowiedź jakości – wokół twórczej wyobraźni? W żadnym wypadku”².

Jakkolwiek postawa Steinera na pierwszy rzut mogłaby zdawać się tak radykalna, że aż skrajna, to po chwili namysłu musimy przyznać, że to samo w stosunku do dyskursu o sztuce postulują nader liczni rozważający go myśliciele. Ideę krytyki jako niepasywnego, twórczego uczestnictwa, dawania świadectwa i odpowiedzi, znajdujemy u Stanisława Brzozowskiego w jego kanonicznym studium *Współczesna krytyka literacka w Polsce z 1907 roku* („Krytyka i sztuka nie są dwoma niezależnymi od siebie dziedzinami – stwierdza wprost – mamy do czynienia z dwoma różnymi formami, jakie przybiera jeden i ten sam fakt życia ludzkiego” – tj. „uprzystępnianie innym swoich własnych stanów wartościowych”³; a ponieważ „sztuka każdej epoki mówi nam, co dzieje się w niej z człowiekiem, z jego istotą najgłębszą”, to zadaniem krytyki jest „te dzieje odczytywać. [Krytyka] Winna zrozumieć właściwości i odrębność każdej duszy ludzkiej wypowiadającej się poprzez dzieło sztuki, odnaleźć jej wartość

wewnętrzzną i ukazać jej miejsce w systemie innych wartości”⁴). Sprzeciw wobec krytyki biernej i doświadczenie dzieła jako warunek *sine qua non* opisu dzieła i sądzenia o nim wyraża w jednym ze swoich tekstów poświęconych tym zagadnieniom Michał Bristiger⁵.

W dyskusji o krytyce – a argumenty w niej podnoszone można by wymieniać długo – opracowania takie, jak *British Musical Criticism and Intellectual Thought 1850–1950* pod redakcją Jeremy’ego Dibble’a i Juliana Hortona (wyd. Boydell & Brewer, Martels-ham, Suffolk 2018) stanowią wypowiedź o wielkiej wadze. Na publikację składa się bowiem czternaście tekstów, z których każdy poświęcony jest jednej z najwybitniejszych osobowości brytyjskiego piarstwa muzycznego tworzących w stuleciu pomiędzy połową XIX a połową XX wieku. Na bohaterów esejów redaktorzy wybrali zarówno filozofów, jak i piszących artystów, kompozytorów i naukowców – pozostających w swoim piarstwie niejednokrotnie pod wpływem konkretnych szkół i trendów intelektualnych: czy to empiryzmu, darwinizmu społecznego, heglizmu, idealizmu, czy utylitaryzmu. Analizując i prezentując dorobek m.in. Bernarda Shawa, Donalda Francisa Toveya, „angielskiego Hanslicka” – Ernesta Walkera, Ernesta J. Denta, autorzy artykułów o nich dokonują przy tym rzeczy kapitalnej: nie tylko bowiem dokumentują dzieła każdego z intelektualistów, lecz także starają się wnikać w ich sposób myślenia.

Systemy filozoficzne, w których ramach działali uwzględnieni w publikacji twórcy i naukowcy, są nierzadko silnie związane ze swoim czasem, a zatem większą mają wagę historyczną niż uniwersalną. W żaden sposób jednak nie stanowi to o ich zbędności – uzbrojeni w coraz to doskonalsze urteksty i ambicje dokonywania historycznie prawdziwych interpretacji

1 George Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przełożyła Ola Kubińska, Gdańsk 1997, s. 10.

2 Ibidem, s. 10.

3 Stanisław Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, Warszawa 1907, s. 31.

4 Ibidem, s. 38–39.

5 Zob. Michał Bristiger, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 4 z 1972 roku, s. 56–66.





wcześniejszej muzyki, potrzebujemy wiedzy o tym, jak była grana i widziana przez współczesne dla niej grono odbiorców. Nasza recepcja dokonywana z perspektywy dziesięcioleci (wręcz stuleci) jest istotna, nieodzowna – lecz nie może pozostać jedyna.

British Musical Criticism and Intellectual Thought 1850–1950 rozbudza apetyt – takich opracowań chciałoby się czytać więcej, poświęconych krytyce muzycznej kolejnych, poza brytyjskim, kręgów kulturowych. Warto pamiętać o pracach już istniejących – w Polsce do istotnych należy seria wydawana przez Uniwersytet Zielonogórski, powstała dzięki współpracy ze Stowarzyszeniem „De Musica”, a zredagowana przez Michała Bristigera i Rafała Ciesielskiego (*Krytyka muzyczna: teoria, historia, współczesność* z roku 2009, następnie jeszcze dwa tomy o podtytułach *Krytyka czy krytyki* z 2012 oraz *Krytyka operowa* z 2016 roku), ponadto *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914: koncepcje i zagadnienia* Magdaleny Dziadek, czy zredagowane przez Irenę Poniatowską dwa tomy antologii *Chopin w krytyce muzycznej* (tom obejmujący czas do I wojny światowej ukazał się w roku 2012, a ten dotyczący okresu międzywojnia – w 2016), mieszczące także syntetyczne eseje dotyczące krytyki francuskiej, niemieckiej, angielskiej, polskiej i rosyjskiej. Niemniej bez wątpienia także w polskim piśmiennictwie jest miejsce na studium w analogiczny do brytyjskiej publikacji sposób ujmujące problematykę pisarstwa muzycznego.





Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

