

Nowak, Andrzej T.

Tradycja romantyczna w polskiej i europejskiej kulturze muzycznej XIX stulecia. Podobieństwa i różnice

Kwartalnik Historii Nauki i Techniki 55/3-4, 267-286

2010

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Andrzej T. Nowak

Uniwersytet Muzyczny

Fryderyka Chopina

w Warszawie

TRADYCJA ROMANTYCZNA W POLSKIEJ I EUROPEJSKIEJ KULTURZE MUZYCZNEJ XIX STULECIA. PODOBIENSTWA I RÓŻNICE

W historii muzyki okres romantyzmu nie jest czasem, dającym się w sposób jednoznaczny precyzyjnie określić; nie stanowi on dającej się jednoznacznie wyodrębnić – jak w literaturze czy sztukach plastycznych – epoki, lecz jest konglomeratem wątków, tematów i tradycji, obecnych przez niemal półtora stulecia w kulturze muzycznej Zachodu. Zasadniczo, chronologia romantyzmu związana jest z procesami i wydarzeniami, jakie zachodziły w sztuce, literaturze, teatrze oraz w plastyce w ciągu XIX stulecia. W warunkach polskich, głównie wskutek skomplikowanych procesów historycznych, uwarunkowanych utratą samodzielnego bytu państwowego, tradycja romantyczna pozostała obecna w rodzimej kulturze jako główny nurt ideowo-programowy aż do czasów niemal nam współczesnych. To swoiste „zapóźnienie” polskiej kultury muzycznej w zestawieniu z dorobkiem zachodnioeuropejskim ma jednak charakter, li tylko, przesunięcia w czasie; w żadnym wypadku nie da się powiedzieć o rodzimej tradycji romantycznej, iż jest wtórna czy uboższa jakościowo od dokonań czołowych ośrodków kultury Zachodu. Ze względu na specyfikę rozwoju społecznego ziem polskich w XIX stuleciu jest ona, po prostu, inna. Mówiąc inaczej, trwałość tradycji romantyzmu na ziemiach polskich, oprócz olbrzymiego wpływu, jaki wywarła ona na proces zachowania ciągłości kulturowej w trudnych

warunkach procesu historycznego, miała istotne znaczenie jako źródło inspiracji, ważny punkt odniesienia dla rodzimej twórczości artystycznej oraz dostarczała ciekawych wzorców dla rozwoju muzyki, zarówno w ościennym obszarze środkowo-europejskim, jak i na zachodzie naszego kontynentu¹.

W dużych, europejskich krajach, stojących na najwyższym etapie rozwoju społeczno-gospodarczego, takich jak Francja, Anglia czy bogate prowincje niemieckie, romantyzm rozwinął się już pod koniec XVIII stulecia i trwał aż po schyłek XIX w. W tym czasie w kulturze muzycznej Zachodu zdołały wykształcić się nowe formy wypowiedzi artystycznej, związane ze społeczno-ekonomicznymi i kulturowymi aspiracjami dawnego „stanu trzeciego”, wówczas przekształcającego się w bogatą burżuazję, kupców, finansistów, inteligencję, przedstawicieli wolnych zawodów – słowem, związanego z cywilizacją miejską mieszczaństwa, rozrastającego się zarówno liczebnie i materialnie, jak też rozwijającego się w pełni wymagającego jakościowo odbiorcy sztuki. Pod pojęciem „tradycji romantycznej” czy – szerzej – romantyzmu należałoby więc rozumieć adekwatną do zmian w strukturze społecznej wypowiedź artystyczną, współtworzącą kulturową rzeczywistość tamtej epoki. W muzyce pojęcia te zawężone zostają do przedstawienia historycznego ujęcia rozwoju gatunków i form oraz ich kontekstu kulturowego; w tym ujęciu możemy więc mówić o reprezentatywnych dla owych czasów zasadniczych typach wypowiedzi instrumentalnej czy też wokalnie-muzycznej, zarówno w sensie wykonawstwa (solowego czy zespołowego), jak i zbioru konkretnych dzieł, stanowiących dorobek tej epoki. W potocznym rozumieniu, z kolei, pojęcie „romantyczny” jest tożsame z różnorodnością stylistyczną, niedookreśloną strukturą formalną, zmiennym nastrojem i charakterem oraz innymi, logicznie nieostro zdefiniowanymi cechami, które – ujmując rzecz całościowo – bardziej przywołują „romantyczny klimat” niż precyzyjnie oddają sens i znaczenie muzyki XIX w., która to epoka okazała się przełomem w nowożytnej historii sztuki².

W sensie lingwistyczno-semantycznym słowo „romantyczny” pochodzi od starofrancuskiego określenia *romance*, oznaczającego wywodzącą się ze średniowiecza opowieść, zazwyczaj w formie wierszowanego poematu, traktującego o losach bohaterów, uwikłanych najczęściej w łańcuch tragicznych przeżyć. W takim ujęciu stanowi więc odległe w czasie połączenie średniowiecznej *chanson de geste* z nowożytną liryką miłosną, opiewającą niespełnione – wskutek przeciwności losu – uczucia. Na dodatek, uzupełnienie takiej fuzji gatunków o elementy fantastyczne, całkiem fikcyjne a także niezbyt lub mało realistyczne, dodaje twórczości romantycznej barwnego kolorytu poetyckiej legendy, cudowności opisu, igraszek formalnych ale też i igrzysk wyobraźni twórczej, słowem – tworzy idealny świat, do którego dostęp mają jedynie wybrańcy. W najbardziej ogólnym sensie, to, co daje się powiedzieć o tradycji romantycznej, zasadza się na niemal kompletnym oderwaniu się twórczości z nią powiązanej od problemów

i trosk realnego, konkretnego świata. Niezwykle silnie eksponowany pierwiastek skrajnego indywidualizmu postaw, działań i zachowań daje w rezultacie mocno zsubiektywizowany ogląd postrzeganego świata, niepoddający się racjonalnej ocenie i niezmiernie trudny w odbiorze. Bezwzględny prymat jednostki nad zbiorowością dodaje tu jeszcze pierwiastka indywidualizmu; ulubionym bohaterem romantycznym jest osoba labilna emocjonalnie, nierzadko skrajnie kontestująca zastaną rzeczywistość, niepoddająca się żadnym przeciwnościom i walcząca do końca nawet o z góry przegraną sprawę. Jak stwierdza A. Novaira, romantyzm jako zjawisko o wartości literackiej, będącej kluczem do właściwego rozumienia tego pojęcia, narodziło się w Niemczech. Tam, jak o terminie *romantisch* pisze ta autorka: „odnosi się on mianowicie do typu wrażliwości, na który składa się nostalgiczność oraz poczucie niezaspokojenia pragnień [...], a dzięki której rzeczywistość przefiltrowana przez obraz poetycki staje się magiczna, sugestywna, niewypowiedziana.”³

Przyjmuje się umownie, że punktem zwrotnym dla narodzin muzyki romantycznej było wydanie w 1808 r. *Symfonii Pastoralnej* (VI Symfonia F-dur op. 68) Ludwiga van Beethovena, dzieła, mającego cechy utworu programowego. Właśnie zjawisko programowości, polegające na nadawaniu utworom treści semantycznych, niezwiązanych bezpośrednio ze strukturą i przebiegiem muzycznym, to cecha charakterystyczna epoki, w której klarowność treści i formy i dążenie do muzycznego absolutu, tak charakterystyczne dla klasycyzmu, ulegały szybkiemu zapomnieniu. Praktycznie większość kompozytorów XIX w., nie wyłączając tych najważniejszych – jak F. Mendelsohn, R. Schumann, H. Berlioz czy F. Liszt, a pod koniec stulecia także C. Debussy i R. Strauss – tworzyła muzykę opartą najczęściej na jakimś programie literackim. Przypominało to subtelniejszą wersję średniowiecznej *Biblia pauperum*, programu kierowanego do niepiśmiennego ludu bożego. Biblia ubogich, przedstawiana we wnętrzach średniowiecznych przybytków religijnych, był to systemowo ujęty program, który – wyrażany za pomocą treści dostępnych ówczesnym sztukom plastycznym, głównie malarstwu i rzeźbie – dawał możliwość obrazowego zapoznania się wiernych z ideowym przesłaniem *Pisma Świętego*. W epoce romantyzmu ilość „niepiśmiennych” wyznawców sztuki była, rzecz jasna, znacznie większa, gdyż – pomimo zaistnienia nowego kręgu uczestników kultury, zwłaszcza bogacącego się szybko mieszczaństwa – przytłaczająca część społeczeństwa nie uczestniczyła w obiegu kulturowym, którego podstawowe wyznaczniki obracały się w kręgu wysokiej sztuki. Masowemu odbiorcy nie towarzyszyła jeszcze, co nastąpiło w wieku XX-tym, masowa ekspansja sztuki kręgu popularnego, ograniczona ówczesnie jedynie do wielkich centrów miejskich, rozlokowanych w najbogatszych krajach naszego kontynentu. To zamożna klasa mieszczańska stała się podstawową klientelą w obiegu kulturowym epoki romantycznej⁴.

Nie można wszak zaprzeczyć, iż publiczność dziewiętnastowiecznej muzyki, prezentowanej już nie tylko w pałacach, kościołach i karczmach, lecz w coraz liczniejszych kawiarniach, salonach i salach koncertowych była znacznie liczniejsza i bardziej zróżnicowana niż krąg odbiorców tej sztuki, reprezentatywny dla poprzedniego stulecia. Wtedy to, nieliczny i raczej homogeniczny, zamknięty świat arystokracji i klas posiadających *ancien régime*, nadawał zjawiskom, zachodzącym w kulturze (w tym muzyce), charakter manifestacji potencjału urodzenia i posiadanej władzy; dzieło sztuki miało dodawać splendoru jego utytułowanemu mecenasowi, królowi, arystokracji czy wysoko postawionemu urzędnikowi dworu. Dzieło sztuki miało też bawić, a bawiąc – uczyć. Ludyczno-edukacyjny charakter sztuki, którego koncepcja ideowa sięga jeszcze zasad późno-antycznej *paidei*, zanika stopniowo wraz z rozwojem muzyki romantycznej. Nie znaczy to, że zanika całkowicie – można zaryzykować twierdzenie, iż raczej zmienia charakter i formy oddziaływania; nie uczy, lecz kształtuje, raczej wychowuje niż bawi; nawet, gdy przybiera nutę liryzmu, nie raduje, lecz bardziej skłania do refleksji. Tymi działaniami wkomponowuje się w działania o charakterze *stricto* politycznym. Jak pisze P. Rietbergen, w owym czasie: „W całej Europie »wymyślano« tradycje, żeby dać obywatelom poczucie odwiecznej solidarności. W całej Europie poprawiano lub pisano na nowo historię z punktu widzenia państwa jako naturalnej formy organizacji, w której naród i społeczność wyrażały się politycznie. Rządy gloryfikowały tę nową przeszłość jako czynnik jednoczący przez podkreślanie znaczenia i skutków wspólnie toczonych bitew, roli wybitnych ludzi – rzadko kobiet – i chlubnych osiągnięć przeszłości, przedstawianych teraz jako »narodowa« przeszłość. Wszędzie do osiągnięcia tego celu przyczyniały się programy szkolne, kładące zdecydowany nacisk na historię.”⁵

Zmieniają się też relacje między mecenasem, twórcą i odbiorcą sztuki. Coraz częściej autor dzieła nie tworzy go na konkretne, indywidualne zamówienie; można powiedzieć, iż rozpoczyna realizację swego pomysłu twórczego bardziej po to, by samemu zrealizować własną wizję świata, niż po to, by przedstawić ją szerszej publiczności. Sztuka romantyczna zaczyna być traktowana jako swoista sublimacja rzeczywistości, otaczającej artystę; dzieło staje się więc niejako artystyczną manifestacją światopoglądu jego twórcy. Nowi mecenas – bogaci kupcy, bankierzy, przedstawiciele ówczesnej plutokracji, osoby, reprezentujące wyższe warstwy wolnych zawodów, poprzez podjęcie działań wspierających artystyczne dokonania twórców zyskują społeczne uznanie. Za pomocą tych środków usiłują dorównać splendorem i znaczeniem dawnym klasom posiadającym, wciąż z tamtego świata czerpiąc wzorce postaw i zachowań, pełnych zarazem noworyszowskiej pogardy dla klas niższych. Arystokracja, chcąc nie chcąc, podejmuje to wyzwanie; w ten oto sposób dla elity twórców muzyki XIX stulecia tworzy się wspinały aczkolwiek niezbyt bezpieczny klimat artystyczny,

uzależniony od chwilowych kaprysów, egzaltacji ale i fobii możliwych ówczesnego świata. Romantyczny artysta, podejmując wysiłki, aby na trwale zagościć w tej niegościnniej rzeczywistości, musi w większym niż dotąd stopniu uwzględniać panujące w „wielkim świecie” mody, gusta, opinie i nastawienia. Trzeba jednak przyznać, iż kultura muzyczna ówczesnych klas posiadających nie może być oceniana, li tylko, według współczesnych nam kryteriów. Jak słusznie zauważa P. Rietbergen, omawiając kulturowy dorobek przełomu XVIII i XIX w., w owym czasie: „w kulturze muzycznej wystąpiły zjawiska o istotnym znaczeniu. Muzyka od wieków stanowiła część europejskiego dziedzictwa kulturowego, przejawiając się zarówno w formach ludowej muzyki jarmarków, czy lokalnych obrzędów, jak i salonów. Była grana i słuchana przez lud – »stan trzeci« – burżuazję i arystokrację, poza oczywiście najstarszym rodzajem muzyki, muzyką kościelną, egalitarną pod względem percepcji, aczkolwiek elitarną pod względem formy i treści. Różnice między rodzajami muzyki były dużo mniejsze, niż możnaby sądzić na podstawie dzisiejszego kultu muzyki klasycznej i jej »opozycyjności« względem twórczości o charakterze rozrywkowym. W rzeczywistości arystokratyczną operę i muzykę kościelną często tworzone na motywach ludowych, świeckich melodii, a piosenki dworskie gwizdano na ulicach”⁶.

Tylko nieliczni, z reguły będący twórcami o ustalonej już renomie i pozycji społecznej, pozwalała sobie na manifestację swoich poglądów, zarówno estetycznych, jak i etycznych. Już Beethoven potrafił wykrzyczeć publiczności, iż „nie gra dla świń”, Schumann, w stworzonym przez siebie periodyku, „walczył z filistrami”; Liszt stał się w krótkim czasie bożyszczem publiczności, urządzając swoiste *theatrum* w czasie licznych, świetnie płatnych koncertów. Twórcą *par excellence* romantycznym – w pełnym znaczeniu tego słowa – był więc niewątpliwie R. Wagner, wprost terroryzujący swoimi artystycznymi żądaniami osobę i otoczenie króla Bawarii, Ludwika II, czy też wzorujący się na nim G. Mahler, stale skonfliktowany ze swym środowiskiem, zarówno w Wiedniu jak i Nowym Jorku. Lista osób, które za życia osiągnęły pełen sukces artystyczny i materialny, nie jest jednak zbyt długa. Na drugim biegunie, nierzadko wegetując w warunkach nędzy, pozostała zdecydowana większość twórców epoki romantycznej, do których nie uśmiechnęło się w porę szczęście; tylko niektórych spośród nich doceniła potomność. Pomiędzy tymi skrajnościami pozostaje spora grupa kompozytorów i wykonawców, która hołdowała powszechnie panującym modom, nie tworząc w swym dorobku niczego oryginalnego, co przetrwałoby próbę czasu. Na miano „geniusza”, którym stosunkowo często operowali artyści doby romantycznej, naprawdę zasłużyło niewielu twórców, choć niektórym miano to nadano już we wczesnej młodości⁷.

Subiektywny indywidualizm artystyczny, postawa typowa dla epoki romantyzmu, przyniosła owoce także w sferze twórczości literacko-muzycznej. Choć ówczesna publiczność hołdowała raczej eklektycznym gustom, potrafiła doceniać wybitnych wykonawców, podziwiać maetrię ich sztuki, roztkliwiać się

nad losami scenicznych bohaterów, zachwycać się licznymi, epokowymi kreacjami artystycznymi (a także wymyślnymi kreacjami, w których występowały uwielbiane *divy* operowe). Nie znaczy to wcale, iż nawet będący u szczytu powodzenia autorzy i wykonawcy nie ulegali nastrojom zwątpienia, zniechęcenia czy wręcz nie manifestowali pogardy dla ówczasie ukształtowanych, zewnętrznych warunków ich twórczości. Jak słusznie stwierdza F. Claudon, „Berlioz opowiada w *Pamiętnikach*, z jakim trudem starał się o wykonywanie swoich utworów, a przecież dziś nam się wydaje, że były zgodne z estetyką tamtej epoki.” Dalej, pisząc o recepcji weberowskiego *Wolnego strzelca*, komentuje, iż dzieło to „Świetnie obrazuje zalety i wady »wielkiej opery«: imponująca wymiarem (prawie pięć godzin muzyki), bogata i urozmaicona orkiestracja, dramatyczne *recitativo*, wielkie sceniczne chóry, różnorodność form brawurowych popisów wokalnych. Wszystko to objęte paradną inscenizacją. Odpowiadało to typowym muzycznym upodobaniom w omawianym okresie.”⁸

Choć romantyczne dzieła operowe to do dziś nadal kanon sceniczny rozmaitych teatrów muzycznych, to najbardziej reprezentatywną dla epoki formą wypowiedzi literacko-muzycznej stała się pieśń solowa. Ta forma liryki wokalne osiągnęła perfekcję artystyczną już na początku omawianego okresu; jej właściwy twórca, Franciszek Schubert, potrafił nadać temu gatunkowi niezwykle piękno i klarowność, osiągnięte dzięki mistrzowskiemu połączeniu tekstu literackiego i muzycznego. Wzorce estetyczne, wyznaczone przez twórczość Schuberta w dziedzinie liryki wokalne, stały się niezwykle istotnym punktem odniesienia w gruncie rzeczy dla wszystkich artystów epoki, parających się pieśnią. Co istotne, sam kompozytor był artystą niezwykle skromnym, wolnym od traktowania swej twórczości w kategoriach geniuszu i profetyzmu, tak ulubionych przez wielu jemu współczesnych i potomnych. Był za to piewą życia w jego codziennych przejawach, zarówno podczas upojnych biesiad muzycznych, słynnych „schubertiad”, jak i romantycznych wędrówek w okolicach Wiednia. Umiłowanie Natury, wywodzące się jeszcze z tradycji oświeceniowej, romantyzm zamienił w umiłowanie przyrody, także tej współkształtowanej przez człowieka. Parki i ogrody, podmiejskie tereny zielone czy wreszcie wiejskie posiadłości stają się w dobie romantyzmu ulubionymi miejscami spotkań, spacerów i wycieczek, podejmowanych przez ludzi, dysponujących czasem wolnym, zwłaszcza przez rozrastające się liczebnie mieszczaństwo. Przyroda staje się także ważnym elementem twórczej inspiracji dla artystów doby romantycznej; znajduje to swoje odzwierciedlenie nie tylko w muzyce, lecz także w literaturze czy malarstwie⁹.

Przyroda nieokiełznana, dzika, podległa władzy żywiołów jest, z kolei, przedmiotem wielu romantycznych fascynacji oraz istotnym źródłem twórczej inspiracji. Koresponduje to z widocznym u większości artystów, tworzących w epoce romantycznej, zatarciem granic pomiędzy światem rzeczywistym

a tym, co pozostaje w nierozzerwalnym związku z fantazją. To wszystko pociąga za sobą częste podejmowanie tematyki marzeń, irracjonalnych doświadczeń, snów, kreowania odrealnionej rzeczywistości na potrzeby sztuki, swoiste zatrącenie się w świecie utkanym, nie zawsze w sposób w pełni świadomy, ze strzępów wyobraźni. Równocześnie wyzwala to nowe impulsy twórcze; dążenie do oddania tej skomplikowanej struktury świata imaginacji wywołuje chęć i dążenie do nowatorskiego potraktowania komponentów dzieła muzycznego, takich jak melodia, harmonia, struktury rytmiczne, orkiestracja itp., słowem – znalezienia nowego języka sztuki. Nowymi obszarami twórczego zainteresowania stają się też stopniowo emocjonalne stany, w jakich znajdują się romantyczni bohaterowie; ta sfera ludzkich uczuć i odczuć, dotąd pomijana w literaturze i sztuce, wymaga także znalezienia nowego, złożonego sposobu jej opisu. Przekaz kulturowy z tym związany zrywa z uwarunkowaniami religijnymi, zaczyna łamać środowiskowe konwenanse oraz powoli uwalnia się od cenzurujących go ograniczeń, chociaż – z czego nie do końca zdaje sobie sprawę jego odbiorca – staje się zakładnikiem nowej, zbiorowej, zmitologizowanej nieświadomości¹⁰.

Z drugiej strony, po prześladowaniach, jakie u schyłku XVIII stulecia, „wieku Rozumu”, dotknęły Kościół katolicki na zachodzie Europy, myśl i duchowość chrześcijańska zdaje się odradzać, wnosząc ze sobą nowe impulsy twórcze do dorobku kulturowego naszego kontynentu. Zasadniczo jednak, muzyka doby romantyzmu wyzwala się ostatecznie z estetyczno-doktrynalnych ograniczeń, przez wieki stanowiących o przewadze sztuki religijnej nad świecką. Ta koncepcja sztuki, której nadwątlenie związane było z nurtem reformacyjnym w Kościele (począwszy od XVI stulecia), była w XIX wieku, wobec postępujących procesów laicyzacji nowożytnych społeczeństw, nie do utrzymania. Jednak wciąż inspiracje natury religijnej, chociaż w większości pozakościelne, wynikające z osobistych doświadczeń oraz przemyśleń, odgrywały w twórczości kompozytorów doby romantyzmu dość istotną rolę. Religijność nowego typu, o charakterze refleksyjno-mistycznym, staje się też elementem swoistej ucieczki romantycznego artysty (czy – ogólnie – człowieka romantyzmu) od rzeczywistych wyzwań i problemów, jakie stwarza otaczająca go rzeczywistość. Jak pisze wspomniana A. Novaira: „Człowiek romantyzmu, rzucony w sam środek społeczeństwa, które dopiero zaczyna się porządkować po zmianach, jakie zaszły w instytucjach i w układzie sił rządzących, przywiązany do rzeczywistości wyobrażonej, napotyka duże trudności w zetknięciu się z realnym światem konkretów. Mechanizm uruchomiony przez proces industrializacji wydaje się umykać możliwości ludzkiej percepcji, a to wywołuje niepokój, niepewność i pesymizm w tych, którzy przyglądają się temu z boku.”¹¹

Nagromadzenie sprzeczności społecznych spowodowane było burzliwym, nienotowanym dotąd w dziejach, rozwojem ekonomiczno-gospodarczym, który

musiał pociągnąć za sobą gwałtowne przemiany we wszystkich przejawach życia zbiorowego. Zmienić musiał się także charakter zbiorowego oglądu rzeczywistości, czyli poziom i jakość oraz stopień oceny złożoności zjawisk i procesów, zachodzących w sferze świadomości społecznej. Dla muzyki i muzyków oraz dla odbiorców ich pracy miało to, zaiste, fundamentalne znaczenie. Romantyzm, będący chronologiczną kontynuacją klasycyzmu szybko stał się jego antynomiczną negacją; dotyczyło to zresztą wielu aspektów złożonej rzeczywistości tamtej doby. O ile w okresie klasycyzmu większość autorów, niezależnie od rodzaju sztuki, tworzyła w formule „tu i teraz” (oraz „na teraz”), to w dobie romantyzmu twórczość została ukierunkowana zdecydowanie na przyszłość. Artysta romantyczny, pomny rzeczywistych lub urojonych ograniczeń, które stawiał mu otaczający go świat, odwoływał się do osądu jego działań twórczych do bliżej nieokreślonej przyszłości, która w rewolucyjny sposób raz na zawsze miała ulepszyć ten świat i jego mechanizmy rozwojowe. Jak już wspomniano, przesłanki tego typu działań nie miały charakteru i inspiracji religijnej; było to raczej metafizyczne rojenie o „braterstwie ludów i narodów”, działaniu „ducha dziejów”, wreszcie – co niezmiernie istotne – głębokiej wiary w sens oraz rychłe nadejście rewolucji społecznej i mitologizowanie jej zbawienego wpływu na pomyślny i nieskrępowany ograniczeniami rozwój sztuki¹².

Nie przekładało się to w pełni na sposób strukturyzowania i sferę sensualną oraz semantykę samego języka muzycznego. Pod tym względem artyści epoki romantycznej kontynuowali twórczo dorobek, wypracowany przez swych klasycznych poprzedników. Kompozytorzy wciąż zamykali swe utwory w formach sonaty, symfonii, kwartetu smyczkowego czy opery. Aż do schyłku XIX stulecia nie nastąpiły też zasadnicze zmiany w sposobie organizacji samego materiału muzycznego; wciąż dominowała faktura homofoniczna, a harmonia ulegała jedynie kosmetycznym zmianom. Symfonie J. Brahmsa czy P. Czajkowskiego są pełnym uszanowania hołdem dla tych samych form i struktur języka muzycznego, które – w podobny sposób – powoływał do życia starszy o kilka pokoleń Beethoven. Tacy twórcy jak F. Mendelsohn, J. Brahms czy nawet M. Reger z perspektywy czasu wydają się nam artystami konserwatywnymi, chociaż nadal uważamy ich za reprezentatywnych przedstawicieli stylu muzyki romantycznej. „Awangardowi” w swoich czasach H. Berlioz, R. Wagner czy ekscentryczny F. Liszt, nie wspominając o nierównym artystycznie G. Mahlerze, są jedynie kompozytorami bardziej radykalnie operującymi materiałem muzycznym od siebie współczesnych twórców, śmieiej kontestującymi świat i przy tym usiłujący go sobie podporządkować. Co więcej, z dzisiejszego punktu widzenia możemy mówić w tych przypadkach najwyżej o „awangardowym” sposobie życia, łamiącym do cna ówczesne konwenanse. Twórcy ci są przy tym osobami o dość kontrowersyjnym poziomie etycznym, nastawionymi na ciągłe zaspokajanie swych hedonistycznych potrzeb, najczęściej wynikających z perturbacji życia osobistego. Najbardziej złożoną osobowość posiadał, niewątpliwie, R. Schumann; swoje

rozterki duchowe i pełne pasji działania przyplacił zresztą chorobą umysłową. Wielcy twórcy, których śmiało możemy określić jako pełnoprawnych romantyków (w sensie stylistyki ich dzieł), R. Strauss i J. Sibelius, dokonali swego żywota w połowie ubiegłego stulecia, niemal do końca pozostając wiernymi epi-gońskiej już konwencji muzycznej, zrodzonej półtora wieku wcześniej¹³.

Trwałość i estetyczną ciągłość tradycji romantycznej w muzyce europejskiej tłumaczy się w rozmaity sposób. Faktem jest, iż romantyzm, jako język wypowiedzi artystycznej, zwłaszcza w sferze ekspresji literacko-muzycznej, stanowi raczej zbiór indywidualnych stylów, reprezentowanych przez środowiska, wywodzące się z różnych nacji (czy też przez poszczególnych kompozytorów), niż jest konwencjonalnym, „międzynarodowym” stylem muzycznym. Wynika to z pewnością z faktu, iż po raz pierwszy w dziejach sztuki jej kreator zetknął się z odbiorcą masowym, zinstytucjonalizowanym a jednocześnie niemal w pełni anonimowym. Zjawisko rozszerzania się kręgu odbiorców sztuki było związane z rozwojem nowych form jej propagowania i społecznej recepcji, chociaż pierwociny tego procesu można już odnaleźć u schyłku poprzedniej epoki, szczególnie w przodującej ekonomicznie Anglii. Jak pisze wspomniany już F. Claudon: „Zamówienia prywatne, mecenat zostaje zastąpiony przez placówki państwowe, uczelnie, konserwatoria [...], prawdziwe »spółki« zajmujące się urządzaniem koncertów”. Rozwój wspomaganych finansowo przez państwo instytucji, takich jak towarzystwa muzyczne, filharmonie, chóry i zespoły instrumentalne, stowarzyszenia miłośników muzyki itp., to z całą pewnością zjawisko nowe, odciskające swoje piętno również w sferze percepcji sztuki. Uczęszczanie na koncerty, próby zespołów, wzrastająca obecność muzyki plenerowej, rozwój teatrów i wydawnictw muzycznych itd. tworzyło nowy klimat i sposób funkcjonowania sztuki oraz jej społecznego odbioru. Najwybitniejsi kreatorzy, zwłaszcza w dziedzinie muzyki i teatru byli podziwianymi ulubieńcami ówczesnego słuchacza i widza; spektakle operowe, jak i koncerty wywoływały żarliwy aplauz lub miazdzącą krytykę. Szczególnie ceniono muzykę solową, jej kreatorzy stawali się ówczesnymi „bożyszczami tłumu”, starając się swym kunsztem nadażyć za oczekiwaniami publiczności. Claudon stwierdza m.in.: „Ulubiona muzyka epoki romantycznej wykonywana była przez artystów, którzy zasłużyli na zapamiętanie. Romantyzm był dla wirtuozów złotym wiekiem.”¹⁴

Swoistą „ucieczką” od wyzwań realnego świata była wspomniana już mitologizacja przeszłości, którą artyści doby romantycznej uprawiali z dużym upodobaniem. Romantyzmowi zawdzięcza światowa kultura muzyczna odkrycie twórczości kompozytorów tej miary co J.S. Bach, G.P. da Palestrina czy A. Vivaldi, jakże niesłusznie wcześniej zapomnianych. Jednak jest rzeczą charakterystyczną, iż dokonująca się gloryfikacja – skądinąd słuszna – znaczenia dorobku Bacha była początkowo pomyślana jako rodzaj odwołania się do

„przedklasycznej” rzeczywistości, jako ostatniej „epoki ducha”. Twórcom i badaczom, działającym zgodnie z duchem epoki romantycznej, przypisać należy również odkrycie twórczości ludowej jako ważnego komponentu muzycznej tradycji, budowanej przez pokolenia w danej zbiorowości oraz podjęcie systemowych badań nad istotą folkloru i jego powiązań z muzyką, oscylującą wokół kręgów wysokiej kultury. Na bazie podejmowanych badań rozwinęła się też z czasem muzykologia, wyodrębniona jako samodzielna dyscyplina naukowa, która dokonaniem epoki romantycznej zawdzięcza sformułowanie podstaw metodologicznych, zarysowanie obszaru badań oraz podjęcie wysiłku dokumentowania tradycji, systematyzację określeń terminologicznych itp. Muzykologia doby romantycznej była więc swoistą próbą racjonalnego ogarnięcia pozornie irracjonalnej tkanki życia muzycznego swojej epoki; trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż była to kolejna próba ominięcia rzeczywistych problemów społeczno-kulturowych, inna forma wspomnianej już „ucieczki”¹⁵.

Próbą przewyciężenia klasycznej tradycji, wciąż mocno odciskającej się na życiu umysłowym i kulturowym XIX stulecia, była też – w dziedzinie samej muzyki – szeroko zakrojona gama twórczych poszukiwań, podejmowanych przez czołowych kompozytorów epoki. Objęła ona zwłaszcza sferę ideowo-programową oraz przyniosła pogłębione studia nad problematyką środków muzycznych, służących większemu nasyceniu emocjonalnemu dzieła. Zwieńczeniem tych poszukiwań stał się nowatorski podręcznik H. Berlioza *Grand trait d'instrumentation et d'orchestration modernes (Traktat o instrumentacji i orkiestracji)*, wydany w Paryżu w 1844 r. Droga wytyczoną przez Berlioza poszli wkrótce inni twórcy doby romantyzmu, rozszerzając bazę dźwiękową swoich utworów o mocno schromatyzowane współbrzmienia, pochodzący akordowe, łamiące dawne zasady harmonii i kontrapunktu, nowe sposoby dokonywania modulacji, nasycenie melodii alteracjami itp. środkami techniki kompozytorskiej, co w prostej linii prowadziło do rozbicia tradycyjnej struktury dur-moll. Nowe efekty dźwiękowe, uzyskiwane tą drogą, stały się swoistymi wyróżnikami rozwiniętego romantyzmu, kształtując też stopniowo gusta odbiorców sztuki muzycznej, wychowanych na tradycyjnych, klasycyzujących wzorcach. Na rozszerzonym tonalizmie, opartym jednak wciąż na bazie systemu dur-moll, bazowała (i nadal to czyni) muzyka, przynależna do kręgu kultury popularnej; wiele elementów późnoromantycznej estetyki kształtowało też wzorce rodzącej się sztuki użytkowej epoki masowego przekazu. Rozszerzenie dźwiękowego spectrum było też odpowiedzią na rozchwianie systemu norm estetycznych, ale i etycznych, jakie dawało się odczuć w trakcie ewolucji wzorców kulturowych doby romantyzmu. W tak pokrewnej gatunkom wokalnemu dziedzinie, jak literatura, można było obserwować zjawiska ucieczki od dawnych wzorców, postawy negacji wobec tradycji poklasycznej, odzwierciedlane w postaci zarysowujących się konfliktów postaw ideowych z rzeczywistością – zarówno upostaciowionych jako fikcja literacka, jak i mających również odniesienia do konkretnych realiów¹⁶.

W dziedzinie twórczości wokально-instrumentalnej oraz w pieśni wzrosło uzależnienie warstwy muzycznej od tekstu literackiego. Widać to szczególnie w twórczości, reprezentowanej przez autorów przynależnych do niemiecko-języcznego kręgu kulturowego. Wątki tematyczne kanwy literackiej były inspirowane w owej dobie przez pierwiastki historyczne, najczęściej w wersji mocno zmitologizowanej czy symbolicznej; znacznie wzrosło też zainteresowanie kompozytorów omawianej epoki wątkami, czerpanymi z bogatej skarbnicy folkloru i sztuki popularnej. Wiele romantycznych ballad, ulubionej formy wypowiedzi literacko-muzycznej, było rozbudowanymi fabularnie opowieściami o przygodach, zaskakujących zdarzeniach, niezwykłych losach i nadnaturalnych kolejach losu swoich bohaterów. Zarówno romantyczni poeci, jak i kompozytorzy owej doby mieli za swoisty punkt honoru zadziwić i wzruszyć swych odbiorców, dostarczyć im niezwykle barwnie zarysowanych opowieści, na długo zapadających zarówno w sferę świadomej percepcji, jak też rezydującej w podświadomości. Ballada romantyczna posiadała w związku z tym zupełnie różną od osiemnastowiecznej lirycznej pieśni zwrotkowej strukturę formalną; była rozbudowaną, pełną nieoczekiwanych zwrotów akcją dramatyczną, zawierająca wiele tematów i wątków. Mistrzem tego rodzaju twórczości był zwłaszcza Franciszek Schubert (1797–1828). Jego wpływ na twórców romantycznej pieśni jest nie do przecenienia, zarówno w sensie jakościowym, jak też w liczbie skomponowanych dzieł. W jednym tylko roku 1815 napisał on ponad 140 pieśni, z których większość do dziś należy do kanonu repertuarowego śpiewaków na całym świecie. Spośród dorobku czterech wielkich twórców pieśni doby romantycznej (oprócz niego jeszcze Schumanna, Brahmsa i Wolffa), dzieła tego właśnie kompozytora stały się największą inspiracją dla polskich autorów, działających w okresie romantyzmu oraz pozostających pod wpływem tej konwencji stylistycznej¹⁷.

Wpływ Schuberta jest widoczny szczególnie w twórczości pieśniarskiej dwu naszych największych kompozytorów doby romantycznej, Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki. U obu tych kompozytorów sam sposób kształtowania linii melodycznej w pieśniach jest – mimo obecności rodzimych wątków tematycznych – niezwykle podobny do tego, który został wypracowany przez Schuberta. Pięknie ukształtowana warstwa meliczna koresponduje w pełni z kontrpunktycznie uzupełniającą ją partią akompaniamentu, rozwijająca się w sposób klarowny i dyskretny. Dobór środków kompozytorskich uzależniony jest tu od semantycznych walorów tekstu literackiego, ewoluując razem z przebiegiem energetycznym frazy słownej. Całość sprawia nieodparte wrażenie powabnej lekkości, osiąganey również dzięki równowadze konstrukcji formalnej utworu; forma muzyczna jest w pełni uzależniona od wymogów, narzuconych przez strukturę tekstu literackiego. Co ważne, artyści doby romantyzmu posiadali z reguły umiejętności optymalnego doboru tekstu, użytego w charakterze słów

do komponowanych przez siebie pieśni; dotyczyło to szczególnie twórczości Chopina. O jego dorobku i miejscu w muzyce polskiej tak pisał współczesny mu inny, wielki kompozytor romantyczny, R. Schumann: „To, co ostatnio stworzyli polscy kompozytorzy, da się w większym czy mniejszym stopniu sprowadzić do Chopina. Przez niego otrzymała Polska miejsce i głos w wielkiej muzycznej wspólnocie narodów. Politycznie unicestwiona, będzie ona, być może, w naszej sztuce rozkwitać jeszcze długo.”¹⁸

W swych dziełach Fryderyk Chopin zawarł kwintesencję polskiej tradycji narodowej, wzbogacając ją pierwiastkami typowymi dla arsenału estetyki romantycznej. Do ważnych inspiracji, których przykłady odnaleźć można niejednokrotnie w twórczości tego kompozytora, należy niewątpliwie polska kultura ludowa. Pierwiastki naszego narodowego folkloru muzycznego stają się często osią tematyczną utworów Chopina, zwłaszcza jego pieśni i mazurków. Kompozytor ten nie stosował jednak techniki cytatu muzycznego *in extenso*; wolał posługiwać się artystycznie dokonaną tawestacją motywów ludowych, tworzyć bardziej klimat niż wplatać konkretny, obcy materiał dźwiękowy w swoje starannie cyzelowane utwory. Pod tym względem można go określić jako „romantycznego klasyka”, choć efekty sonorystyczne, uzyskiwane w ten sposób nierzadko wyprzedzają swoją epokę. Jak stwierdza wspomniany H. Swolkień, Chopin: „[...] dobrze znał polską muzykę ludową. W twórczości ograniczał się jednak świadomie tylko do przejmowania jej elementów formalnych, jak różnorodność rytmów z charakterystycznymi akcentami, odrębność tonacji z częstymi zwrotami lidyjskimi, frygijskimi i eolskimi.”¹⁹

Ale za właściwego twórcę polskiej pieśni artystycznej doby romantyzmu należy uznać Stanisława Moniuszkę (1819–1872). Ten największy po Chopinie reprezentant stylu narodowego w naszej muzyce nawiązywał głównie do twórczości kompozytorów klasycznych, K. Kurpińskiego czy M. Szymanowskiej, lecz największy wpływ na artystyczną drogę Moniuszki, zwłaszcza w późniejszym jej etapie, wywarli zachodni kompozytorzy operowi doby wczesnego romantyzmu, tacy jak Bellini, Donizetti i Rossini. W zakresie formalnym wpływ na styl i charakter pieśni Moniuszki miała również w znacznym stopniu liryka wokalna, uprawiana przez Schuberta. Narodowy charakter twórczości wokalne ojca polskiej opery determinowany był także przez dobór tekstów literackich, ich problematykę, wątki tematyczne, sposób narracji, prozodię itp., często nawiązujące do kanonu polskiej liryki i epiki ludowej. Nie sposób nie wspomnieć tu o zwrotkowej – najczęściej – formie pieśni Moniuszki oraz elementy melodyki, stanowiące strawestowane cytaty z narodowego folkloru ziem polskich. Nawet w operach, autorstwa tego kompozytora, elementy ludowe warstwy muzycznej wbudowane zostają często w rozwijającą się akcję dramatyczną, stanowiąc o jej specyficznym, narodowym kolorycie. Tu także wykorzystuje Moniuszko oryginalny cytat folklorystyczny w postaci przytoczenia *in extenso* konkretnych pieśni a także wykorzystując elementy rodzimej kultury tanecznej²⁰.

Na przykładzie artystycznych kolei losu, będących udziałem Moniuszki, widać całe ubóstwo życia muzycznego w kraju, którego struktura społeczna nie znalazła zwornika w postaci własnego organizmu państwowego. Naród, a właściwie społeczeństwo bez państwa, to efekt dokonanych w II połowie XVIII w. rozbiórów Polski, zjawiska ewidentnie unikatowego dla nowożytnych dziejów Europy. Pozbawienie ziem polskich statusu samodzielnego państwa odcisnęło poważne skutki we wszystkich sferach życia społecznego, nie wyłączając rodzimej kultury muzycznej. Na terenach dawnej Rzeczypospolitej podupadł mecenat arystokratyczny, tak bujnie rozwijający swą opiekę nad rodzimymi twórcami, zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX stulecia. Z oczywistych względów zanikł mecenat dworu królewskiego; nawet podejmowane przez niektórych władców państw zaborczych próby jego ożywienia napotykały na przeszkody w postaci braku szerszej społecznej akceptacji dla tych działań. Ta patriotyczna obstrukcja doprowadziła do jeszcze większego zubożenia oficjalnego życia muzycznego; w obiegu kultury o wymiarze prywatnym nie działo się zresztą lepiej. Nie rozwinął się jeszcze, tak jak miało to miejsce w zachodniej Europie, rodzimy mecenat klas średnich; na ziemiach polskich rodzime mieszczaństwo stanowiło znikomą mniejszość, coraz szerszy napór mieszczaństwa niemieckiego i żydowskiego, preferujących rodzime wzorce sztuki miał także swój wymiar kulturowy. Odbiór wysokiej kultury ograniczał się więc, w praktyce, do stosunkowo wąskiej warstwy klas posiadających, wywodzących się głównie ze środowiska szlacheckiego. Jak wspominał sam Moniuszko: „Krag mego działania ogranicza się na dawaniu najniecznośniejszych lekcji młodym panienkom, które tak się do muzyki przykładają, jak gdyby nigdy grać nie miały zamiaru.”²¹

Typowa dla epoki romantycznej była obecna często u Moniuszki refleksja historyczna; jednak w przeciwieństwie do zmitologizowanych, traktowanych wręcz nazbyt serio dziejów średniowiecznych, stanowiących ulubioną kanwę literacką autorów zachodnich, nasz kompozytor odwoływał się do zyczliwie, aczkolwiek niekiedy krytycznie, traktowanej sarmackiej przeszłości Polski szlacheckiej. Odwoływanie się do tradycji, ukształtowanych w dobie niepodległej Rzeczypospolitej, to jeden z najbardziej trwałych elementów rodzimego dziedzictwa kulturowego, obecny w twórczości wielu kompozytorów, chociaż nazbyt oczywiste powoływanie się na te wątki lub korzystanie z tych wzorców narażało autorów na utarczki z cenzurą. W rezultacie, na rynku krajowym dominował w oficjalnym obiegu typowy repertuar użytkowy, bazujący na obcych, sprawdzonych wzorcach. Wzorce te były, w sposób najczęściej wtórny, powielane przez rodzimych twórców. Jak uboga jakościowo była ta oferta, niech świadczy fragment recenzji współczesnego Moniuszce – Józefa I. Kraszewskiego, zamieszczonej po ukazaniu się pierwszego zeszytu pieśni tegoż kompozytora: „Chcielibyśmy, aby natchnione utwory pana Moniuszki zastąpiły miejsce tych bladych, bezbarwnych śpiewek warszawskich, których tyle widzimy na

każdym fortepiano, tyle słyszemy zawsze jednakowych, zawsze płynących po wierzchu duszy i nie mogących docisnąć się do środka. Dlatego to prosimy pana Moniuszkę, aby nie zniżył się do pojęcia ogółu i uczynił łatwym.”²²

Jakkolwiek układała się recepcja obcych wzorców kulturowych, to nawet nieskomplikowana fakturalnie i wykonawczo wczesna twórczość pieśniarska Moniuszki nie od razu zyskała uznanie szerszej publiczności. Dopiero po latach dorobek Moniuszki stał się powszechnie uznawanym wzorcem kulturowym, zarówno dla amatorów, jak profesjonalnych muzyków, związanych z kręgiem rodzimej kultury. Co więcej, rodzimi twórcy długo nie mogli wyzwolić się spod dominującego w polskim życiu muzycznym wpływu tradycji chopinowsko-moniuszkowskiej; widać to szczególnie na przykładzie pieśni. Jedyne niektórym kompozytorom – dla przykładu Ignacemu J. Komorowskiemu – udało się nieco przełamać tę tradycję, trwale dominującą w polskiej kulturze muzycznej po połowie XIX w. Trwanie w niej zapewniało społeczeństwu polskiemu zachowanie ciągłości kulturowej, elementu tak ważnego dla budowania nowożytnej świadomości zbiorowej. Jak słusznie zauważa A. Walicki, była to – unikatowa w skali Europy – próba formowania nowożytnego narodu, będącego najwyższym suwerenem polityczno-terytorialnym w społeczności pozbawionej zinstytucjonalizowanych form własnej państwowości. Wspomniany przez Walickiego polski myśliciel owej epoki, K. Libelt, twierdził nawet, że „narody są kreacją Boga”, co z góry zostało zaakceptowane przez obecne w polskiej myśli politycznej koncepcje mesjanistyczne²³.

Na inną, charakterystyczną dla polskiej kultury (traktowanej w sensie ogólnym) specyficzną cechę, zwraca uwagę J. Kłoczowski. Uważa on, że w rodzimej tradycji kulturowej następowało zjawisko nadmiernej regionalizacji; co przeniosło się w XIX stuleciu na zmarginalizowanie dorobku rodzimej tradycji. Zjawisko to spowodowało ważne przesunięcie akcentów przekazu – tak w warstwie semantycznej, jak też czysto komunikatywnej – owej transmisji rodzimych wzorców do powszechnego obiegu kulturowego. Zjawisko to uległo nasileniu zwłaszcza w dobie zaborów, naznaczonej stygmatem nieudanych powstań narodowych oraz rosnącego ucisku narodowościowego. To względne niedocenianie wartości o charakterze uniwersalnym, których recepcja i dalszy przekaz powinny stać się nadrzędnym elementem komunikacji kulturowej, powodowało, że polska kultura – w tym kultura muzyczna – nie stała się w wystarczającym stopniu elementem dziedzictwa europejskiego. Nadrzędna rola wartości specyficznych dla narodowej tożsamości, ich prymat nad uniwersaliami, pojętymi w duchu nowożytnego kodu wartości, utrudniała w poważnym stopniu recepcję kultury polskiej za granicą; wyłom w tej transmisji można zauważyć jedynie w przypadku twórczości F. Chopina, K. Szymanowskiego czy kompozytorów doby współczesnej, odrywających się od powielania wątków tradycji romantycznej²⁴.

Warto podkreślić, iż – zwłaszcza w II połowie XIX stulecia – właśnie w oparciu o elementy tradycji romantycznej wypracowany został w pełni społecznie akceptowany katalog wartości, stanowiących trzon polskiego toposu narodowego. Ważna rola w tym trudnym procesie formowania nowożytnej świadomości zbiorowej przypadła też instytucjom muzycznym, zwłaszcza powołanemu w 1861 r. warszawskiemu Instytutowi Muzycznemu, a także placówkom kulturalnym zaboru austriackiego, cieszącego się po roku 1867 znaczną autonomią. Działające w Krakowie i Lwowie placówki edukacji kulturalnej miały dodatkowe, mocne wsparcie w postaci prężnie rozwijających się tam uniwersytetów. Również w zaborze pruskim, zwłaszcza w Poznaniu, doszło na przełomie XIX i XX stulecia do znacznego ożywienia życia kulturalnego; w Wielkopolsce rozwijał się szczególnie ruch muzykowania amatorskiego, animowany w dużym stopniu przez instytucje kościelne. Niemniej, w ogólnym rozrachunku, wzorce kulturowe doby romantycznej, przeszczepiane na rodzimy grunt wciąż jakościowo odbiegały od czołowych osiągnięć sztuki zachodnioeuropejskiej, rozwijającej się już w kręgu wartości uniwersalnych. Ale jak zauważa M. Bogucka: „Rozbiory i kolejne klęski nie tylko nie zdławiły więc życia kulturalnego Polski, ale wręcz otworzyły nowy etap jego rozwoju. Bogata w formie, głęboko patriotyczna w treści kultura polska tych lat spełniała niezwykle ważne zadania społeczne i polityczne.”²⁵

Druga połowa XIX oraz początek XX w. to w dziejach sztuki zachodniej ważny okres rosnącej dominacji niemieckiej kultury muzycznej, która starała się przewyższyć osiągnięcia francuskojęzycznego kręgu kulturowego. Wzorce wypracowane w niemieckojęzycznym kręgu cywilizacyjnym miały zdecydowany wpływ na twórczość młodszego pokolenia romantyków polskich, takich jak Jan Gall czy Stanisław Niewiadomski, czy też twórców związanych z neoromantyczną konwencją stylistyczną, chociaż Romana Statkowskiego, Władysława Żeleńskiego a zwłaszcza Ignacego J. Paderewskiego. Z drugiej strony, podejmowano też próby przełamania tego splotu tradycji, jaki zarysowywał się w polskiej kulturze muzycznej; wiązało się to z poszukiwaniem nowego sposobu wypowiedzi literacko-muzycznej, czego przykładem może być liryka wokalna, reprezentowana przez przedwcześnie i tragicznie zmarłego Mieczysława Karłowicza. Twórca ten pozostawał pod wpływem neoromantycznej tradycji, ukształtowanej przez Richarda Straussa i to jego dorobek wokalny stał się w polskich warunkach nowym, istotnym punktem odniesienia dla innych autorów pieśni. Pokolenie Karłowicza, zwłaszcza młodszy odeń Ludomir Różycki, a szczególnie Karol Szymanowski, stało się też stosunkowo szybko grupą twórców, którzy starali się włączyć do swego artystycznego *dossier* to wszystko, co na przełomie stuleci przyniosły kulturze muzycznej inspiracje płynące z kręgu kultury francuskojęzycznej, przodującej wówczas w Europie. Nie stanowili oni, bynajmniej, większości; ich zamierzenia i dokonania na niwie liryki wokalne

długo pozostawały w opozycji do głównego nurtu, panującego w kręgu rodzimej kultury muzycznej²⁶.

Konserwatyzm głównego nurtu polskiej kultury muzycznej, jaki daje się zaobserwować w twórczości wokalnie-instrumentalnej (jak i symfonicznej) kompozytorów, działających w początkowych dekadach XX stulecia, można w dużej mierze przypisać również długotrwałym fascynacjom dorobkiem niemieckich autorów, tworzących w konwencji późnoromantycznej, przede wszystkim Franciszka Liszta i Richarda Wagnera. Zdecydowanie mniejszym zainteresowaniem cieszyły się natomiast artystyczne pomysły, zawarte w utworach Johannes Brahmsa, nie mówiąc już o oryginalnych w formie i treści dziełach Hugo Wolffa czy Gustawa Mahlera. Wynikało to, niewątpliwie, z faktu, iż twórców polskich nie interesowała w tym czasie subiektywna liryka wokalna, oddająca nieco wyimaginowaną rzeczywistość za pomocą uniwersalistycznie pojętych wartości. W przypadku twórczości Liszta, a zwłaszcza Wagnera, mamy do czynienia z eksplozją nastrojów nacjonalistycznych, podkreślaniami wyjątkowości wspólnoty narodowej, odwoływanie się do jej mitycznej historii oraz do predestynacji w kierowaniu losami Europy. Rodzimi kompozytorzy polscy tworzyli przede wszystkim „ku pokrzepieniu serc”, znajdując wdzięcznych odbiorców na gruncie lokalnych tradycji, przywiązanych do traktowania narodowych problemów, związanych z życiem pod zaborami jako osi zainteresowania wszystkich nacji europejskich. Repertuar patriotyczny zdominował na wiele dziesiątek lat twórczość polskich autorów, zarówno tych znaczących, jak i całkiem przeciętnych, zawężając ich horyzonty twórcze i oddalając od głównego nurtu przemian europejskiej estetyki muzycznej. Tak pojęta „misja” kulturowa, realizowana przez rodzimych twórców, musiała wydawać – oceniając to w dłuższej perspektywie czasu – cokolwiek zatrute, a przynajmniej nieświeże, owoce, chociaż w ówczesnej rzeczywistości, zdominowanej przez politykę zaborców, spełniała niewątpliwie społecznie pozytywną rolę²⁷.

Trzeba też zauważyć, iż w specyficznie polskich warunkach, wobec braku silnego ośrodka państwowego, postępującej deklasacji szlachty i niedorozwoju rodzimego mieszczaństwa rolę nosiciela tradycji kulturowej przejęły w ciągu II połowy XIX stulecia rozrastające się szeregi inteligencji, warstwy zróżnicowanej genetycznie i tworzącej dopiero własne wzorce i normy zachowań i nastawień o charakterze społecznym. Wobec słabości oddziaływania instytucjonalnego Kościoła na te środowiska, spowodowanego w większości przez występowanie postaw antyklerykalnych wśród polskiej inteligencji, nastawienie tej grupy społecznej stało się rychło reprezentatywne dla tzw. „postępowej” części naszego społeczeństwa. Warstwa polskiej inteligencji, chociaż w znacznym stopniu zróżnicowana również światopoglądowo, niemal w całości była eksponentem romantyczno-patriotycznej tradycji, kształtowanej, rzecz jasna, w imię realizowania własnych, społecznych celów i interesów. Jak stwierdza wspomniana

już M. Bogucka: „W kulturze polskiej XIX w. rola inteligencji okazała się prze-
można, zarówno w aspekcie tworzenia dóbr kulturalnych, jak i ich odbioru,
a także – co zresztą łączy się ściśle z poprzednim – w zakresie tworzenia sub-
stytutu własnego państwa, unicestwionego w wyniku rozbiorów i zastąpionego
przez państwo zaborcze. Tym substytutem miało być zorganizowane społecz-
ństwo, naród i jego kultura podtrzymywane w swej świadomości i sterowane
w rozwoju właśnie przez inteligencję, żyjące własnym życiem mimo narzuconej
siłą podległości państwu zaborczemu”²⁸.

Tworzenie społeczeństwa alternatywnego wobec narzuconych, obcych struk-
tur państwowych nie było – wbrew pozorom – zadaniem łatwym; klasy posia-
dające, zwłaszcza burżuazja, w której element polski stanowił mniejszość, nie
były zainteresowane konfrontacyjnym nastawieniem wobec polityki zaborów.
Również ziemiaństwo i bogatsza szlachta, szczególnie w Galicji, prezentowali
na ogół postawy lojalistyczne wobec coraz mniej represywnej władzy rządów
państw zaborczych. Z kolei dół hierarchii społecznej, zwłaszcza dominujące
liczebnie chłopstwo, dopiero rozpoczynało – jako organizująca się powoli zbioro-
wość – żmudny proces kształtowania własnej świadomości, tak politycznej,
jak i kulturowej. Zjawiska, które legły u podstaw tego procesu są barwnie opi-
sywane w literaturze pięknej, by przywołać choćby *Wesele* St. Wyspiańskiego
czy *Chłopów* Wł. Reymonta, utwory powstałe u progu XX stulecia. Większą
świadomość społeczną – co nie jest tożsame ze świadomością narodową – posia-
dała rozrastająca się liczebnie klasa robotnicza, skupiona jednak w niewielu
ośrodkach miejskich o charakterze metropolitarnym (głównie w Warszawie
i Łodzi, chociaż już znacznie słabiej w takich miastach, jak Lwów, Wilno czy
Poznań i Kraków). Środowiska artystycznej bohemy, mimo swojej barwności
i recypowania wzorców kultury z krajów zachodnich nie zyskały szerszej recep-
cji społecznej; co więcej w środowiskach klerykalno-mieszczańskich
w mniejszych ośrodkach były one ostro zwalczane. Również oddziaływanie
artystycznej awangardy było minimalne, a jej przedstawiciele uważano,
w najlepszym wypadku, za zdemoralizowanych ekscentryków. W powszechnym
obiegu dominował wciąż model kulturowy głęboko zakorzeniony
w patriotyczno-szlacheckiej tradycji, odwołujący się do systemu wartości daw-
nej Rzeczypospolitej; natomiast wśród środowisk mieszczańskich oddźwięk
znalazły idee pozytywizmu, pracy organicznej, pracy od podstaw, przy której
sprawy związane z szeroko pojętym obiegiem kulturowym miały zdecydowanie
mniejsze znaczenie. Na kształtowanie się takich postaw niewątpliwie ogromny
wpływ wywarła klęska Powstania Styczniowego (1864) i represje wobec pol-
skich elit, będące tego skutkiem oraz wiążące się z tym nierozzerwalnie ban-
kructwo szlachecko-ziemiańskiej koncepcji wyzwolenia Ojczyzny spod jarzma
zaborców drogą zbrojnej insurekcji²⁹.

Wszystko to nie zmienia faktu, iż wzorce kulturowe, propagowane
i aprobowane w ówczesnym polskim społeczeństwie miały wciąż szlachecki

rodowód i konotacje; nawet próby poszukiwania nowych dróg wyrażenia idei, znalezienia odpowiedniego dla swego czasu języka artystycznego przekazu, tworzenia nowych sposobów wypowiedzi literacko-muzycznej itp. nie wychodziły, w zasadzie, poza sarmacko-patriotyczny kontekst programowy, wzbogacony – ewentualnie o trawestacje obcych motywów i wątków, zbliżonych do rodzimych wzorców. W nurcie, który można by nazwać „mieszkańskim”, zabrakło oryginalnych talentów twórczych; zarówno literaci, jak i muzycy ograniczali się do recepcji obcych wzorców kulturowych, nie starając się nawet o ich artystyczne przetworzenie. Odrębnym nurtem rozwijała się twórczość pieśniarska licznych na dawnych ziemiach polskich mniejszości narodowych; dla ludności zamieszkującej kresy dawnej Rzeczypospolitej był to czas budzenia świadomości narodowej, gdzie tożsamość i identyfikacja kulturowa odgrywała niezwykle istotną rolę. W warunkach braku państwowości polskiej, chociaż jego oddziaływanie stanowiło ważny punkt odniesienia dla twórców, reprezentujących różne nacje mniejszości narodowych, rodzimy topos kulturowy nie był jedynym możliwym wzorcem do realizacji. Zjawiska dyfuzji kulturowej miały kapitalne znaczenie dla procesu kształtowania się nowożytnej tradycji muzycznych pośród licznych nacji, zamieszkujących ziemię dawnej Rzeczypospolitej. Osobnym też zagadnieniem stał się wpływ dorobku twórców pochodzenia żydowskiego, reprezentujących nurt asymilacji kulturowej ze społeczeństwem kraju osiedlenia, identyfikujący się – w znacznej mierze – z założeniami ideowo-programowymi, reprezentatywnymi dla zasadniczego nurtu rodzimej kultury polskiej. Wielonarodowy kształt kultury muzycznej, obecnej na ziemiach polskich w czasach nowożytnych, był unikatem na skalę europejską; w żadnym kraju – może za wyjątkiem monarchii austro-węgierskiej – wielokulturowość nie odcisnęła tak wyraźnego piętna na życiu muzycznym tak dużego terytorialnie obszaru. Reperkusje tego stanu rzeczy są odczuwalne w rodzimej kulturze muzycznej aż po czasy nam współczesne³⁰.

Przypisy

¹ Por. *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* (opr. zbiorowe). Kraków 1966, t. II *Od Oświecenia do Młodej Polski*, s. 27 i n.

² Zagadnienia kultury muzycznej w okresie preromantyzmu w Polsce i jej konotacji europejskich wyczerpująco są omówione w pracy J. Gabrysia i J. Cybulskiej: *Z dziejów polskiej pieśni solowej*. Kraków 1960. Trzeba też uzmysłowić sobie fakt, iż w języku polskim pojęcie „romantyzmu” ma dwa znaczenia: jest określeniem postawy estetyczno-osobowościowej oraz potoczną nazwą stylu w sztuce. (przyp. aut.).

³ W Polsce terminu „romantyczność” jako pierwsza użyła ks. Izabela Czartoryska w swej pracy *Mysli różne o sposobie zakładania ogrodów*, opublikowanej w 1806 r. Por. A. Chwała: *Historia Polski 1795–1918*. Kraków 2000, s. 134.

⁴ Por. P. R i e t b e r g e n : *Europa. Dzieje kultury*. Tłum. R. Bartołd. Warszawa 2001, s. 350 i n.

⁵ Tamże, s. 362.

⁶ Tamże, s. 362.

⁷ Por. H. S w o l k i e ń : *Od Chopina do Szymanowskiego*, [w:] *Dzieje muzyki polskiej*. Pod red. T. O c h l e w s k i e g o . Warszawa 1984, s. 82.

⁸ Por. F. C l a u d o n : *Muzyka*, [w:] *Encyklopedii romantyzmu*. Opr. zbiorowe (tłum. H. Kęszycka). Warszawa 1997, s. 297.

⁹ Por. M. S t r a s z e w s k a : *Romantyzm*. Warszawa 1977, s. 7 i n.

¹⁰ Por. *Człowiek romantyzmu*. Pod red. F. F u r e t a . Tłum. J. Łukaszewicz i J. Ug-niewska. Warszawa 2001, s.270–271.

¹¹ Por. A. N o v a i r a : *Romantyzm i liberalizm*, [w:] *Historia powszechna*. Opr. zbiorowe. Warszawa 2007, t. XV, s. 24.

¹² Tamże, s. 28.

¹³ Por. J. C h o m i ń s k i , K. W i l k o w s k a -C h o m i ń s k a : *Historia muzyki powszechnej*. Kraków 1989–1990, t. II, s. 91 i n.

¹⁴ Por. F. C l a u d o n : dz.cyt., s. 301.

¹⁵ Jak pisze wybitny znawca tej problematyki, E. Auerbach, w literaturze owego czasu znać narastanie nastrojów nihilistycznych, brutalizowanie form wypowiedzi artystycznej i obecność innych, negatywnych elementów konstruktywno-programowych. „Pojawia się w nich często coś skrytego, a budzącego niepokój, jakaś wrogość w stosunku do rzeczywistości przedstawianej przez te utwory; nierzadko także zaznacza się tutaj odwrót od praktycznej woli życia albo też radość, jaką budzi przedstawianie jego najbardziej brutalnych form; wrogość wobec kultury, wyrażana za pomocą najsubtelniejszych narzędzi stylowych, jakie kultura ta stworzyła; niekiedy nawet przejawia się tu jakiś zażarty i radykalny instynkt niszczycielski.” Por. E. A u e r b a c h : *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłum. Z. Żabicki. Warszawa 2000, s. 524.

¹⁶ Jak słusznie zauważa M. Straszewska: „, Na kształtowanie się nowych wymogów, jakie stawiano sztuce, głównie literaturze, z ogromną siłą oddziaływała też wzrastająca świadomość odrębności narodowych, upamiętniona później nieustępliwą walką narodów o niezawisłość polityczną. Rodziło się pragnienie sztuki rodzimej, wywiedzionej z prakultury i tradycji narodu, oddającej jego ducha”. Por. M. S t r a s z e w s k a : *Romantyzm*, dz. cyt., s. 17.

¹⁷ Por. J. C h o m i ń s k i , K. W i l k o w s k a -C h o m i ń s k a : dz.cyt., s. 124 i n.

¹⁸ Por. H. S w o l k i e ń : dz.cyt., s. 82.

¹⁹ Por. H. S w o l k i e ń : tamże, s. 86.

²⁰ Por. W. R u d z i ń s k i : *Stanisław Moniuszko*. Kraków 1978, s. 128 i n.

²¹ Por. H. S w o l k i e ń : dz.cyt., s. 88.

²² Tamże, s. 92. Zachowano oryginalną pisownię tekstu (przyp. aut.).

²³ Por. A. W a l i c k i : *Filozofia polskiego romantyzmu*. Warszawa 2009, s. 466–467.

²⁴ Por. J. K ł o c z o w s k i (red.): *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*. T. I–II. Lublin 1990, t. II, s. 37 i n.

²⁵ Por. M. B o g u c k a : *Kultura, naród, trwanie. Dzieje kultury polskiej od zarania do 1989 roku*. Warszawa 2008, s. 267.

²⁶ Por. S. G o l a c h o w s k i : *Karol Szymanowski*. Kraków 1956, s. 127 i n.

²⁷ Jak zauważa cytowany już P. Rietbergen: „Muzyka – zwłaszcza wokalna – często była środkiem wyrażania wartości społeczeństwa nie tylko mieszczańskiego, lecz także nacjonalistycznego, zadowolonego ekonomicznego i politycznego rozwoju: w operach, kantatach i pieśniach w poruszających melodiach często sławiono chwalebłą przeszłość narodu lub pośrednio wyrażano wyższość Europy nad resztą świata.” Por. R i e t b e r g e n : dz.cyt., s. 364.

²⁸ Por. M. B o g u c k a : dz. cyt., s. 280.

²⁹ Jak stwierdza J. Kulczycka-Saloni: „Przegrana polityczna szlachty, kryzys ekonomiczny ziemiaństwa, gasnący powoli urok szlacheckiej tradycji, to wszystko wpłynęło na ponowne uświadomienie, że Polska nie miała swego stanu trzeciego, który by odegrał kulturotwórczą i ekonomiczną rolę w jej dziejach. [...] Wzorem była Europa Zachodnia, wystarczy przypomnieć tu jako samorzutnie nasuwające się przykłady rozważania Wokulskiego nad »logiką« Paryża czy anglomanię panny Howard w *Emanypantkach*”. J. K u l c z y c k a -S a l o n i : *Pozytywizm*. Warszawa 1971, s. 15–16.

³⁰ Do wyróżniających się postaci polskiego życia muzycznego tej doby należą tacy twórcy pieśni, jak: Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski oraz Ignacy J. Paderewski. Por. H. S w o l k i e Ń : dz.cyt., s. 94 i n.