

Irena Poniatowska

O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku

Niepodległość i Pamięć 12/1 (21), 21-30

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Irena Poniatowska
Uniwersytet Warszawski

O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku

Istnieje wiele definicji narodu, ale rysują się wśród nich trzy najważniejsze: 1. naród jako wspólnota polityczna, 2. jako wspólnota historyczna, 3. jako wspólnota określonych przekonań, uczuć, wartości społecznych. Przynależność do narodu zaczyna się od świadomości, od osobistej więzi między jednostką a wartościami kultury narodowej. Tak ujmuje te problemy, pisząc o latach 1815-1831, Andrzej Zieliński¹. Natomiast Andrzej Walicki dodaje, że w epoce międzypowstaniowej mamy już do czynienia z całkowicie ukształtowaną romantyczną koncepcją narodu, we wszystkich tej koncepcji uwikłaniach – politycznych, religijnych i filozoficznych.

Nowoczesny naród polski dopiero się kształtował, nie było Polski na mapie, ale świadomość wyprzedzała zjawiska realne². Koncepcja narodu jako wspólnoty politycznej genetycznie wiązała się z myślą oświeceniową francuską, natomiast idea narodu jako wspólnoty kultury wywodziła się z niemieckiego romantyzmu³. W czasie zaborów istniało tylko wspomnienie wspólnoty politycznej, początkowo jeszcze żywe, potem ożywiane irracjonalnym marzeniem o wolności, podtrzymywanym powstaniem, a pod koniec stulecia jedynie piśmiennictwem. Miłość ojczyzny – „wampirycznej”, żądającej ofiary krwi – opiewana była w poezji, w pieśni jako uczucie najwyższe w zespoleniu często z miłością do wybranki serca. Ta instrumentalizacja sztuki dla celów politycznych znalazła swój najwyższy wymiar poetycki w *Dziadach*, w metamorfozie Gustawa w Konrada, w unicestwieniu postaci o wymiarze osobistych przeżyć i narodzinach postaci politycznej, działającej w imię miłości ojczyzny. By utrzymana była wspólnota historyczna narodu, potrzebne było poznanie jego dziejów, co dla Maurycego Mochnackiego stanowiło jeden z zasadniczych warunków samowiedzy narodowej, bo – jak pisał – „Naród jest jak roślina [...], która [...] w wysokie drzewo wyrasta [...] Pniem, korzeniem tego drzewa jest przeszłość historyczna”⁴. Natomiast wspólnotę uczuć, przekonań, wartości, tworzyli przez całe stulecie w trzech zaborach ludzie kultury i sztuki. Podstawą wspólnoty był język, ten powszechny, łączący społeczność. Stanisław Staszic pisał, że język pozwala zbierać wszystko, co dotyczy narodu i zachować od zapomnienia. Ale wszyscy mamy świadomość, że bez wielkiej polskiej literatury, która ideę narodowości wznosiła na poziom poetycko-filozoficzny, nie ukształtowałaby się świadomość narodowa. Tu znów Mochnacki wypowiada zasadniczą prawdę, że

1 A. Zieliński, *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1821*. Wrocław 1969, s. 19-20; podobnie ujmuje naród A. Krąpiec OP, *Rozważania o narodzie*, Lublin 1998, s. 18-27.

2 A. Walicki, *Słowo wstępne* [w:] *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porzbiurowych*, red. J. Goćkowski, A. Walicki, Warszawa 1977, s. 11.

3 Tamże.

4 „Kurier Polski” 1830 nr 145, s. 743 [745].

poliska literatura w XIX w. oznacza dla narodu „mieć uznanie w jestestwie swoim”⁵. Tak samo według K. Brodzińskiego literatura „ustalać powinna moralne istnienie narodu”, a nauki ścisłe – fizyczny byt państwa, przy czym pojęcie literatury obejmowało całość kształt życia umysłowego narodu, co Brodziński i Mochnacki przejęli od Schlegla⁶. Literatura – tak szeroko pojęta – pomagała w uznaniu narodu za wspólnotę zintegrowaną wokół określonych wartości. Podobnie muzyka, miała swój udział w procesie identyfikacji narodowej, w procesie kształtowania się idei czy mitu polskości wyrażanych w sztuce.

Historycy piszą jeszcze o kryterium woluntarym. Naród, aby istnieć naprawdę, winien żyć w sercach i umysłach, to wola ludzka nadaje mu sens, tworzy wspólnotę duchową tych wszystkich, którzy akceptują ten sam zespół idei. Jak mówił K. Brodziński: „naród polski [...] jest przez natchnienie filozofem, Kopernikiem w świecie moralnym. Nie zrozumiany, prześladowany, trwa w swoim”, i dalej „o ile bowiem wszelka duma jest występkiem, o tyle narodowa jest powinnością”⁷. Tak więc wola narodu była poświadczona w Polsce a miłość ojczyzny uważana za obowiązek moralny. Ale tę wolę trzeba było podniecać, podtrzymywać nie tylko słowem, także muzyką, obrazem. Tu właśnie zaczynała się rola elit – pisarzy, artystów, kompozytorów. Słusznie pisze W. Rudziński, że do trzech uznanych wieszczów polskiej literatury XIX w. – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, należało by dodać wielu innych, a przynajmniej jeszcze Chopina, Norwida, Matejkę, Wyspiańskiego, Sienkiewicza. Chopina zresztą kreował na czwartego wieszca narodowego już S. Tarnowski, a o Moniuszce W. Ordon napisał, że gdybyśmy chcieli porównywać genjuszy to powiedzielibyśmy, iż Chopin jest Słowackim, a Moniuszko Mickiewiczem naszej muzyki. Moniuszko rozumiał pokrewieństwo z Mickiewiczem i komponował do jego tekstów, choćby *Czaty*, *Widma*, *Trzech Budrysów* i in.⁸

Kompozytorzy polscy od końca XVIII w. podkreślali narodowe różnice muzyki. Do tego jeszcze wysoko ceniono folklor polski w porównaniu z muzyką ludową w krajach zachodnich. Kurpiński, dla którego narodowość muzyki i muzyka ludowa stały się istotnym elementem jego rozważań estetycznych, pisał, że „Włosi już prawie zagubili proste pieśni narodowe, już wszystko zmieniło się w melodię kunsztowną”, dalej „Francuskie proste śpiewki zachowują się jeszcze po prowincjach; a w stolicy kompozytorowie przyozdobili je kunsztem, więcej jeszcze, wzięli je za zasadę stylu opery francuskiej”⁹. Eisner uznawał narodowość za jeden z głównych atrybutów sztuki. Nie pisał wielkich rozpraw estetycznych, ale jego *Rozprawa o melodii i śpiewie* – jako narodowa – znalazła się na indeksie ze względów politycznych i nie mogła być wydana; tak skarżył się w liście do Chopina z 13 listopada 1832 roku¹⁰. Rodzi się jednak pytanie czy „dydaktyka narodowa” nie przekreśla artyzmu, wielkości sztuki, literatury?, czy przerost idei, próba zbliżania sztuki do życia nie pozbawia jej symboliki wyrazowej?

5 Stanisław Staszic, w: *Towarzystwo Naukowe Warszawskie*, praca zbior. Warszawa 1932; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [w:] *Dzieła*, t. 5, Poznań 1863, s. 29. Szerzej omawia problem narodowości w piśmiennictwie Mochnackiego Bronisław Łagowski, *Pojęcie samowiedzy narodowej w filozofii politycznej Maurycyego Mochnackiego*, [w:] *Idee i koncepcje*, op. cit., s. 42-60.

6 A. Zieliński, op. cit., s. 46 wg słów Kazimierza Brodzińskiego z: *Listy o polskiej literaturze*, List I, [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne* w oprac. Zbigniewa J. Nowaka, Wrocław 1964, s. 78.

7 K. Brodziński, *O narodowości Polaków*, czytano na sessji Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 2 maja 1831 roku, s. 5 i 7.

8 W. Ordon (Szancer), *Stanisław Moniuszko*, „Strzecha” 1872, zeszyt 7 i 8, s. 326; W. Rudziński, *Pojęcie Moniuszki w kulturze polskiej XX wieku*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów*, red. K. Bilica, Warszawa 1997, s. 95; S. Tarnowski, *Chopin i Grotger*. Dwa szkice, Kraków 1892, s. 7-8.

9 K. Kurpiński, *Jakie czucie taka ekspresja*, „Tygodnik Muzyczny” 1820 nr 6 s. 21-22; cyt. za: M. Demska-Trębacz (oprac.) *Muzyka i naród, wybór tekstów*. Warszawa 1991, s. 10.

10 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Bronisław E. Sydow, t. 1-2, Warszawa 1955, t. I, s. 220.

Odpowiedzią mogą być słowa Goethego: „Kiedy i gdzie rodzi się klasyczny twórca narodowy [...] Kiedy szczęśliwie ujawnia istotną więź wielkich wydarzeń historycznych swego narodu i ich następstw, [...] jeśli sam, przepełniony duchem narodowym, dzięki wrodzonemu geniuszowi (podkr. moje) czuje się zdolny pokochać przeszłość i terażniejszość”¹¹. Są w tym stwierdzeniu zawarte dwie prawdy – narodowość (zwłaszcza w XIX w.) łączy się ściśle z historyzmem jako zwrotem do przeszłości, nawet uświęceniem historii, oraz – tylko geniusz może udźwignąć ideę zewnętrzną i uformować ją w wielką sztukę. A jak pisze H. Floryńska, „Apooteza indywidualizmu, ubóstwienie twórczego geniusza jako wartości uniwersalnej i zarazem syntezy ducha narodowego jest właściwością ogólną epoki”¹², tzn. wieku XIX. Brodziński właśnie podkreślał, że „Bez uczuć patriotycznych twory geniuszów być wzniosłe nie mogą”¹³. Ale, jak wiemy, Szymanowski, który sam dojrzał przecież do „okresu narodowego”, zapisał, że „Sztuka narodowa jako postulat jest niebezpiecznym nieporozumieniem. [...] Nie można obciążać wolności twórczej, bo to niszczy możliwość narodowej sztuki”¹⁴. Czyli, sam twórca musi wnieść w siebie zapał do narodowej sztuki i sam ukształtować twórczo narodowe w swojej wyobraźni w sposób nowatorski, noszący znamiona nieprzemijalności.

Zwrot do przeszłości głosili nie tylko estetycy niemieccy w tym czasie, także polscy pisarze zwracali się do dziedzictwa narodowego i ludowego i upatrywali w tym cechę oryginalności w sztuce (Kurpiński, Woronicz, Niemcewicz, Koźmian). W dziedzinie muzyki wymóg narodowości i historyczności zrodził dwie idee – najpierw utożsamiania tego co ludowe z tym co narodowe i – nieco później – nawiązania w tematyce oper do wielkich wydarzeń historycznych (pod koniec stulecia także w gatunkach programowych, jak uwertura koncertowa, poemat symfoniczny, symfonia z programem) oraz walka o język polski w operze. Stylizacja ludowych tańców, rytmów, melodii dokonywała się w różnych gatunkach muzyki, tak instrumentalnej jak i wokalne. Ale w epoce wielkich wartości ideowych, jaką był okres zaborów, narodowo „zaangażowana” muzyka, była przede wszystkim w sposób programowy uwiązana o słowo. K. Kurpiński uznawał różnice narodowe właśnie w muzyce wokalne. „Co stanowi muzyczną literaturę narodową” – pytał. Otóż „Śpiew – bo się łączy z mową ojczystą i w niej nabiera rysów charakterystyczno-narodowych”¹⁵, chodziło mu nie tylko o tekst, ale i o muzykę, o dźwięk, na który ma wpływ intonacja języka. Do tego dochodziły – rzecz jasna – narodowe treści w tekstach pieśni, kantat, w librettach oper. Także Mickiewicz uznawał ścisłą więź poezji i muzyki, nawet zależność poezji od muzyki; „muzyka działając na ducha poety, poskramia materię, powściąga jego siły zwierzęce, wyzwala pierwiastek niematerialny. [...] Bez muzyki zatem nie masz poezji lirycznej”. W. Ordon zaś w sposób poetycki określił ten związek sztuk: „Muzyka jest naturalnym dopełnieniem poezji, bo nieprzestaje być jeszcze słowem ludzi, a zaczyna być już słowem aniołów”¹⁶.

11 J.W. Goethe, *Über Kunst und Literatur*, red. i przedmowa W. Gimus, Berlin 1953, s. 306.

12 H. Floryńska, *Idea Polski w publicystyce modernistycznej*, [w:] *Idee i koncepcje*, op. cit., s. 297.

13 M. Demska-Trębacz, op. cit., pisze, że te słowa utkwiły w pamięci słuchaczy wykładów Brodzińskiego.

14 K. Szymanowski, „O sztuce narodowej”, rks-brulion: Archiwum, z 2 k 40v-41r, [w:] *Pisma*, Tom 2 *Pisma literackie*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1989, s. 209.

15 T. Kuryłowicz, *Poglądy estetyczne Karola Kurpińskiego*, [w:] T. Kuryłowicz, T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej – Ogiński, Elsner, Kurpiński*, Kraków 1960, s. 149.

16 A. Mickiewicz, Wykład XIII, [w:] *Dziela*, t. X *Literatura słowiańska*, Kurs II, Warszawa 1952, s. 161-163. W. Ordon, op. cit., s. 327.

Jednocześnie wyzwaniem kompozytorów od czasów Oświecenia była służba narodowi, sztuka miała być dla wszystkich zrozumiała. Za hasłem Brodzińskiego „użytek niech będzie pierwszą wartością”¹⁷ opowiadali się twórcy do końca stulecia. Konserwatywnie nastawiony J.I. Kraszewski dodawał przy tym, że przystępność muzyki, nawiązanie kontaktu między muzyką a ówczesnym społeczeństwem miało być rękojmią rozwoju muzyki narodowej¹⁸. Paradoksalnie, było to założenie właśnie przeciwko rozwojowi muzyki. Dyktat społecznej akceptacji przez wszystkich prowadzi bowiem do spłylenia sztuki, do uproszczeń, wreszcie do banału. Ale jest płodny. Ani twórcom ani odbiorcom nie chodziło o sięganie po autentyk ludowy, panowała moda na stylizację ludową, swojsko brzmiące melodie, na sentymentalistyczne spojrzenie na wieś i jej zwyczaje. Tworzyli nie tylko profesjonalni kompozytorzy, ale i amatorzy.

W dążeniu do muzycznego samookreślenia narodowego i zaznaczenia specyfiki polskiej zaczęto traktować jako ludowe, a więc narodowe, nie tylko folklor ludu, ale całą twórczość szeroko spopularyzowaną. Wprawdzie Oskar Kolberg zdawał sobie sprawę, że szerzy się z góry niejako, z większych miast to co nie jest ludowe, „jakkolwiek żywołem ludowym sztucznie i trafnie niekiedy podsycane”¹⁹, ale on miał pasję zbierania autentyku ludowego. A większość kompozytorów nie oddzielała folkloru wiejskiego i miejskiego, a także tworzonych na wzór ludowy melodii. Nawet Moniuszko – jak twierdzi W. Rudziński, wchłonął kulturę dworku szlacheckiego i folklor warszawski, który był w tym czasie syntezą polskiej pieśni ludowej²⁰. A więc folklor wiejski, miejski i kultura dworkowa stanowiły jedność, którą uważano za dziedzictwo ludowo-narodowe. Poza politycznym czy patriotycznym wydzwiciem mamy więc do czynienia jeszcze z dwoma założeniami funkcjonalnymi sztuki muzycznej – uproszczeniem i narodowością utożsamianą z tym co ludowe. Ale czym była narodowość, polskość w muzyce? Idea narodowej muzyki oparta była na tezie Herdera o wartościach kultury ludu. Ale którego ludu? W Polsce w XIX w. dominowało przekonanie o jedności multietnicznych elementów, która stanowiła podstawę pojęcia polskiej muzyki narodowej, mimo pojawiania się innych teorii dotyczących czysto prapolskich archetypów w kulturze ludowej. Przyjęcie wieloetniczności wyplýwało z koncepcji państwa polskiego przed rozbiorami. K. Kurpiński spuentował tę polietniczność stwierdzeniem, że tak jak Grecy dzielili śpiewy na lidyjskie, frygijskie, jońskie, doryckie to w naszych śpiewach można wyróżnić krakowskie, góralskie, wielkopolskie, kujawskie, ruskie, ukraińskie itp., a W. Ordon pisząc o Chopinie i Moniuszce skonkludował podobnie, że stworzyli oni muzykę polską „na którą jak na duszę szerokiej ojczyzny naszej, złożyły się i rzewna dumka ruska i dziarski krakowiak i mazur hulaszczy i pół dzika pieśń litewska”²¹. Niektórzy są przeświadczeni, że narodowe funkcje sztuki rozstrzygają się głównie w procesie recepcji sztuki. Ważne jest jednak także zamierzenie kompozytorskie, które z recepcją dzieła nie musi być tożsame. W dziele winna być zawarta owa „symboliczna potencja”, możliwość odczytania narodowych symboli i utrwalania ich w recepcji.

17 K. Brodziński, *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, „Pamiętnik Warszawski”, t. XVIII, listopad 1820, s. 324-342 i grudzień 1820 od s. 416; cyt. s. 453.

18 S. Świerzewski, *J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX w.* Kraków 1963, s. 17-18.

19 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Pisma muzyczne*, t. II, zebrał M. Tomaszewski, Wrocław 1981, s. 512-513.

20 W. Rudziński, op. cit., s. 100.

21 K. Kurpiński, *Odpowiedź Panu G. na uwagi umieszczone w Gazecie Literackiej Nro 7 nad artykułem Pana (obacz Nro 2 i 3 Tygodnika Muzycznego) o popisie uczniów Szkoły muzyki i Dramatycznej, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” 1821 nr 7 z 17 II, s. 25-28; cyt. za: M. Dęmska-Trębacz, op. cit.; W. Ordon, op. cit., s. 326.*

Świadome folkloryzowanie i upraszczanie języka muzycznego oper, pieśni, rozpoczęło się już w dobie Oświecenia, do muzyki użytkowej, zwłaszcza do pieśni i do muzyki kościelnej wciskał się folklor spontanicznie przez plebejskich muzyków i powszechną tradycję wykonawczą. Nobilitowanie polskich tańców i śpiewów na narodowej scenie, wprowadzenie na nią ludu z jego muzyką w wodewilach Kamieńskiego, Stefaniego, zwłaszcza w *Krakowiakach* i *góralach*, pociągnęło za sobą lawinę polonezów, mazurów i krakowiaków w operach XIX w.

Gatunkiem, który miał szansę najszerszego społecznego oddziaływania, była pieśń. W sposób bezpośredni przemawiała aktualnymi treściami pieśń patriotyczna. Posługiwała się tekstem bądź to epickim, opisującym wydarzenia historyczne, bądź też wyzywającym do walki. W pieśni powszechnej, często anonimowej, momenty treściowe, wymogi chwili tłumiły dbałość o zestrzajanie środków poetyckich i muzycznych. Często podkładano tekst do znanych melodii, by na użytek chwili mieć oręż do budzenia uczuć patriotycznych. Muzyka miała tylko być wehikułem, ułatwiającym rozpowszechnianie pieśni. Pojawiła się lawina pieśni, spełniających rolę hymnów patriotycznych okresu zaborów, jak *Pieśń legionów*, *Warszawianka*, odśpiewana w Teatrze Narodowym 5 kwietnia 1831 roku, *Boże coś Polskę* w dwóch wersjach melodycznych, chorał *Z dymem pożarów*. Stały się one symbolami i jako takie cytowane były, także opracowywane w dziełach polskich kompozytorów – Elsnera, Kurpińskiego i obcych – Wagnera, Musorgskiego, Elgara, jako odzwierciedlające ducha polskiego, polska waleczność. Rodziło się też wiele okolicznościowych pieśni, odmalowujących wydarzenia, jak np. popularny w różnych wariantach tekstowych *Polonez Kościuszki* „*Podróż twoja nam nie miła*”. Funkcjonował on jako *Pieśń przy sypaniu okopów na Pradze* (1794), a w czasie Powstania Listopadowego z innym tekstem R. Suchodolskiego *Patrz Kościuszko na nas z nieba jak w krwi wrogów będziem brodzić*. Melodia tego poloneza natomiast wyzyskiwana była w utworach poświęconych Kościuszcze, w dziełach F. Lessla, I.F. Dobrzyńskiego, Elsnera i Lipińskiego²². Pieśni patriotyczne służyły też jako tematy do fantazji granych przez wirtuozów, gdyż nieodłącznym elementem występu było improwizowanie.

„Pieśnią masową średnich sfer”, według określenia T. Strumiłły²³, były *Śpiewy historyczne* do tekstów Niemcewicza, wydawane kilkakrotnie w l. 1816-1860. Mimo nierówności poziomu muzycznego, potknięć prozodycznych, schematyzmu zwrotkowego, braku ścisłego powiązania muzyki z tekstem, zbiór ten, przez historyków muzyki niezbyt ceniony, odegrał wielką rolę w utwierdzeniu poczucia narodowego. Wychował się na nich sam Chopin. Tematyka tego cyklu była źródłem inspiracji dla utworów chóralnych, instrumentalnych, a swoistym hołdem dla Niemcewicza był cykl historycznych pieśni Moniuszki do słów M. Unickiej z 1861 roku (*Piast*, *Bolesław Chrobry* i in.). Na emigracji S. Piliński napisał utwór *Vienna liberata*, podpisując go „pour faire suite aux chants historiques” de Niemcewicz. Oddziaływanie *Śpiewów* sięgało do środowisk emigracyjnych. Wydano je w Paryżu w roku 1867.

Osobną grupę stanowiły pieśni powstaniowe – z 1830 roku *Gdy naród do boju*, *Walecznych tysiąc*, *Grzmiać pod Stoczkiem armaty* i inne. Melodie zapożyczano z pieś-

22 M.in. motywy Mazurka Dąbrowskiego wyzyskiwali: Elsner, Kurpiński (fuga na fort. i oprac. na ork.), W. Sowiński, S. Piliński, także Wagner (w uwerturze *Polonia* poza Mazurkiem, motywy pieśni *Trzeci Maj* i Kurpińskiego *Litwinki*); *Z dymem pożarów* – Elgar (uwertura *Polonia*), Musorgski (w cyklu *Pieśni i tańce śmierci*). *Polonez Kościuszki* „uświęcał” utwory poświęcone Kościuszcze, był zastosowany w *Królu Łokietku* Elsnera, w *Symfonii c-moll* Dobrzyńskiego, w *Potpourri* op. 12 F. Lessla, w *Fantazji* na skrz. i ork. Lipińskiego. Zob. J. Prosnak, *Tadeusz Kościuszko w muzyce*, „Poradnik Muzyczny” 1967 nr 12.

23 T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w.*, Kraków 1954, s. 85-86.

ni ludowych i z oper. Także kompozytorzy włączali się do tego nurtu, jak Elsner (*Święta miłości kochanej ojczyzny*), Kurpiński (*Mazur Chłopickiego*), również J. Stefani, J. Damse, E. Wolff, J. Krogulski, J. Ch. Kiszwalter. Okres Wiosny Ludów przyniósł m.in. *Do broni ludy*, a powstanie styczniowe – *Hej strzelcy wraz*, *W krwawym polu białe ptasze*. Nie należy wnikać we współczynniki muzyczne ich opracowania, gdyż były to śpiewy powszechnie, służące chwili. Ale wiele z nich przetrwało jako muzyka śpiewana w domach nastawionych patriotycznie, także przez żołnierzy, jeszcze w czasie ostatniej wojny. Recepta potwierdziła ich trwałość społeczną, dopóki nastroje patriotyczne były nakazem moralnym. Obecnie stały się kategorią historyczną, poza wieczną żywą pieśnią *Boże, coś Polskę*, śpiewaną w kościele.

Pieśń artystyczna karmiła się wątkami liryczno-refleksyjnymi, ale symbole narodowej żaloby (*Czarna sukienka* W. Żeleńskiego), motywy walki były również obecne. Doskonałym przykładem jest *Wojak* Chopina, *Wyjazd na wojnę*, oraz *Stary kapral* Moniuszki, z refrenem *Naprzód wiara iść przytomnie, tylko wara płakać po mnie*. Jak pisze M. Tomaszewski, pieśń odzwierciedlała m.in. specyficznie polskie zaangażowanie w sprawy narodowe i społeczne, wolę narodowej tożsamości (słowa tylko polskich poetów), ton elegijno-bohaterski i sielsko-rzewny i skłonność do przejmowania rytmów tańców polskich²⁴. Moniuszko w pieśniach reprezentuje różne poziomy opracowania – od bardzo prostej stylizacji czy naśladowania ludowych śpiewów do artystycznego ujęcia tekstu poetyckiego. Karasowski cenił przede wszystkim ową prostotę Moniuszkowskich pieśni: „Dla wyśpiewania tej trudnej do oznaczenia liczby piosnek Moniuszki, nie potrzeba ani nadzwyczajnego głosu, ani uczoności. Każdy co czuć umie, co ma jakiegokolwiek pojęcie muzyki, z łatwością je wykona, tak wielką prostotą melodyjnego deseni się odznaczają. I w tem leży według nas, największa ich zaleta, w tem leży trwałości ich rękopisów, bo przystępne dla wszystkich upowszechniając się bez trudu, snadniej także w żywotność narodu wsiąknąć muszą”²⁵. Nie dostrzegając głębszej wartości artystycznej wielu pieśni, nie analizował ich, skupiając się tylko na funkcjach społeczno-edukacyjnych *Śpiewników* Moniuszki. Przez całe stulecie przewijała się w operze tematyka historyczna, począwszy od *Piasta* W. Lessla z tekstem Niemcewicza, ale jeszcze z muzyką wodewilową (Puławy 1800), przez największe opery Elsnera (*Król Łokietek*, *Jagiello w Tencynie*) i Kurpińskiego (*Zamek na Czorsztynie*, *Królowa Jadwiga*) oraz kompozytorów mniejszej rangi – J. Wygrzywalskiego (*Kazimierz Wielki i Bródka*), J. Czubskiego (*Córa Piastów*), a kończąc na H. Jareckim, L. Marku, K. Hofmanie czy L. Różyckim, z jego *Bolesławem Śmiałym* z 1909 roku. Moniuszko do tych tematów nie sięgał. On podjął tematykę obyczajowo-społeczną, nie rezygnując z silnych akcentów patriotycznych. To Miecznik śpiewa w *Strasznym dworze*: „Mieć w miłości kraj ojczysty [...], na skinienie oddać krew”, jak w pieśniach wzywających do walki. Nie pokusił się także o nawiązania do wielkiej literatury polskiej, co stało się kanwą wielu polskich oper w XIX w., głównie po Moniuszce, by wspomnieć Słowackiego – *Balladynę* (W. Żeleński, S. Piliński), *Beniowskiego* (W.F. Doppler), *Mazepę* (A. Minchejmer, H. Jarecki, R. Koczalski), Mickiewicza – *Konrada Wallenroda* (I.F. Dobrzyński, W. Żeleński), *Świteziankę* (W. Kazyński, A. Sonnenfeld), *Lilie* (F. Szopski), *Powrót taty* (H. Jarecki), *Pan Tadeusz* (J.T. Wydźga), czy J.I. Kraszewskiego – *Chata za wsią* (Z. Noskowski, I.J. Paderewski), *Stara baśń* (W. Żeleński), H. Sienkiewicza – *Pan Wołodyjowski* (H. Skirmuntt), *Szkice węglem*

24 M. Tomaszewski, *Oblicze i losy pieśni polskiej 1795-1918*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów*, op. cit., s. 19-20.

25 M. Karasowski, *Stanisław Moniuszko*, „Tygodnik Ilustrowany” 1859 nr 8, s. 57.

(Z. Noskowski *Pan Zozzikiewicz*) oraz A. Malczewskiego *Maria*, do której muzykę napisało kilku kompozytorów. Niestety, poza Żeleńskim, kompozytorzy wymienionych oper nie wzniesli się na poziom literackich pierwowzorów. Dzieła te są jednak dowodem konsekwentnie narodowej postawy środowiska kompozytorskiego – oporu wobec obcych elementów, walki z dominacją opery włoskiej, zmagani o miejsce dla polskiej twórczości. Idąc za cytowaną wypowiedzią Goethego, można powiedzieć, że jest w nich zrozumienie wagi historii i narodowego elementu sztuki, ale brak genialności artysty.

O ile pieśń oscylowała między poziomem pieśni powszechnej i artystycznej, opera zmagala się z osiągnięciem wyższego poziomu arcyzmu, to istniały liczne utwory okolicznościowe – wokalne i instrumentalne, albo użytkowe, albo też tzw. charakterystyczne, które schodziły do poziomu muzyki popularnej. Niekiedy dedykacje nadawały utworom charakter okolicznościowy (np. *Polonaise à la Chtopicki* T. Klonowskiego). Dominowały rytmy poloneza, mazura i marsza. Tematyka bohatera skoncentrowana była wokół postaci ks. Józefa Poniatowskiego, Kościuszki²⁶, tworzone batalistyczne obrazy, rodzaj poematów ilustracyjnych, np. *Bitwa pod Mołajem* Kurpińskiego, po upadku Napoleona zmieniona na *Symfonię bitwę wyobrażającą*, 1812). Powstawało też wiele prymitywnych opisów bitew, przeważnie na fortepian, np. *La bataille de Grochów* L. Glińskiego, *Batalia pod Ostrołęką* J. Kiszwaltera i wiązanki pieśni powstańczych, marszów, hymnów, powiązanych wstawkami ilustracyjnymi, w transkrypcji fortepianowej. W okresach popowstaniowych wiele wydawnictw patriotycznych powstawało także na emigracji, że wspomnę ks. Praniewicza *Marche à la bataille d'Ostrolinka*, i *Dialogue sur la Tombe du Prince Poniatowski entre l'Ombre de ce Prince et le Passant*, także różne pieśni, również utwory W. Sowińskiego i S. Pilińskiego przepojone tematami z historii i literatury polskiej²⁷. F. Lesure podaje z kolei wybór utworów francuskich kompozytorów muzyki użytkowej, inspirowanych tematyką polskich powstań. Tylko w latach 1863-65 wydano ok. 30 tego typu kompozycji²⁸. Nazywa tę twórczość „patriotycznym kiczem”. Kicz jest charakterystyczny dla XIX w. Rodzi się wówczas pretensjonalność użytkowego „seryjnego” produktu, w którym, jak mówi C. Dahlhaus, „prostota popada w przesadę a patetyczne akcenty podkreślają 'wytartłość' środków zamiast ją ukryć”²⁹. To odpowiadało przeciętnym gustom ówczesnego odbiorcy mieszczańskiego – czy to będzie *Modlitwa dziewczicy* T. Bądarzewskiej, czy *Dwie tzy z pobożowiska dziewczicom polskim święcone* B. Dembińskiego (Berlin i Poznań 1858, zob. przykłady muz.). Można tylko powiedzieć, że natrętność ilustracyjności, werbalizacji muzyki jest w utworach „patriotycznych” w pewnym stopniu usprawiedliwiona spontanicznością tworzenia, i przynajmniej część tych utworów dzięki kontekstowi historycznemu i funkcji społecznej zapisuje się w historii kultury, mimo iż nie mieści się w zakresie pojęcia tzw. sztuki wysokiej. Genialną syntezę idei narodowości wzniesioną na poziom uniwersalny stworzył Chopin, bez uciekania się do literackich programów, patriotycznych dedykacji. Ale nawet muzyka Chopina nie obroniła się przed aranżacjami i podkładaniem pod nią patriotycznych tekstów. Np. do części środkowej *Marsza żałobnego* z *Sonaty b-moll* podkładano słowa „Gdy naród polski dzisiaj

26 Np. Elsnera *Muzyka na wyprowadzenie zwłok ks. Józefa Poniatowskiego* (z tekstem Brodzińskiego) z 1814 r., opera *Le passage de l' Elsner* z muzyką Sergenta. Temat Kościuszki inspirował różne dzieła – K. Kurpińskiego, K. Nowakiewicza, F.S. Dutkiewicza, F.S. Hofmana, M. Swierzyńskiego, F. Nowowiejskiego, W. Żeleńskiego.

27 Odnośnie do S. Pilińskiego zob. I. Poniatowska *Autografy Stanisława Pilińskiego w Bibliotheque Nationale w Paryżu*, „Pagine” nr 4, Kraków-Warszawa 1980, s. 195-232.

28 F. Lesure, *L' Histoire de Pologne dans la musique française de 1830 à 1865*, „Muzyka” 1972 nr 2, s. 57-68.

29 C. Dahlhaus *Trivialmusik und dästhetisches Urteil*, [w:] *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, s. 25.

we *tzach tonie*". Pieśń *Hulanka* wydana została w Poznaniu po 1850 roku z nowym tekstem S. Hemisza, jako *Pieśń potryotyczna*. Taki był trend epoki.

Moniuszko tworzył w kraju i musiał odpowiedzieć na wszystkie wyzwania społeczeństwa polskiego – na potrzebę prostych piosenek rzewnych i bohaterkich, patriotyzmu i edukacji młodzieży, także na zapotrzebowanie na utwory sceniczne „lżejszej muzy” – operetki, balety – i wreszcie udźwignął ciężar stworzenia narodowej opery. Jak sam napisał, „śpiewy moje, chociaż mieszczące w sobie różnego rodzaju muzykę, dążność jednak i charakter mają zawsze krajowy”³⁰, w znaczeniu narodowy. Ciekawe, że po wystawieniu *Jawnuty* M. Karasowski chwalił, że w niej „cecha muzyki gminnej wydatniejszą i czyściejszą jest jak w *Halce* i *Flisie* nawet”, że Moniuszko „formę pieśni ludowej tak dalece naśladowuje” jakby „żywcem przejął je [pieśni] od ludu”³¹. Ale po zachłyśnięciu się wymiarem narodowości *Halki* i *Straszego dworu* krytycy nie mogli wybaczyć mu operetki *Beata* i baletu *Monte Christo*, które, ich zdaniem, nie były godne talentu twórcy wielkiej narodowej sztuki. Choć pozytywiści przygasili płomień narodowości, to jednak specyficznie polskie było powiązanie hasła użyteczności, czyli sztuki funkcjonalnej, opartej na wzorcach rodzimych, ludowych z romantycznym dążeniem do wypowiedzi artysty wolnego, przedstawiciela narodu a zarazem całej ludzkości. W tym duchu podsumował *Halkę* J. Sikorski, wymieniając trzy stopnie jej narodowości: 1. rytmy wyraziste przejęte z muzyki polskiej – polonez, mazur, tańce góralskie; 2. ustępy pieśniowe na wzór ludowy, np. „*Jako od wichru krzew połamany*”, „*Gdyby rannym słonkiem*”, 3. to co indywidualne, zrodzone tylko z natchnienia kompozytora³². Moniuszko przejął po Chopinie imię narodowego twórcy, tyle że w dziedzinie muzyki wokalne a nie instrumentalnej. Nie był uznany w świecie jak Chopin, ale *Halkę* poza Warszawą wystawiono we Lwowie, Pradze, Moskwie, Petersburgu, potem w Krakowie, Poznaniu i wszędzie zyskała duże uznanie, spełniając w trzech zaborach rodzaj kulturowego spoiwa. Negatywne elementy w recepcji Moniuszki ujawniły się w okresie modernizmu, ujawniają się i obecnie w próbach poprawiania jego tekstu muzycznego, w krytykowaniu niedostatków stylu. Choć i Chopinowi wypomina się niedociągnięcia w instrumentacji koncertów, przykładając doń jakby miarę Berlioza, a nie kręgu stylistycznego, jaki był jego wzorcem, czyli Hummlem, Moschelesem. Przy ocenie Moniuszki nie da się oddzielić kontekstu historycznego, ideowo-społecznego a także czysto organicznego, osobistego, od twórczości. M. Tomaszewski w swojej analizie integralnej dzieła muzycznego wymienia kontekst jako jedną z istotnych kategorii rozumienia dzieła, bo tylko kontekst pozwala zrozumieć w pełni wiele dzieł muzyki polskiej³³. Z drugiej strony, jeśli Moniuszko pisał operetki, balety do librett trzeciorzędnych, jakie były popularne w tym czasie, to nie znaczy, że są one zupełnie bez artystycznej wartości – w swoim *genre*. W znaczeniu wtopienia się w społeczne i ideowe zapotrzebowania epoki *hic et nunc*, a jednocześnie ukazanie syntezy narodowości i wysokiego kunsztu kompozytorskiego w swych wielkich operach – *Halce* i *Strasznym dworze* – należy uznać Moniuszkę za twórcę wszechstronnego. Kod zewnętrzny czyli nakaz prostoty, niekiedy uproszczenia formy, idei narodowości vel ludowości i kod wewnętrzny czyli struktura indywidualnej wypowiedzi połączyły się u Moniuszki w całość, ale nie w każdym dziele lecz w jego twórczości

30 Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, oprac. W. Rudziński, Kraków 1969, s. 602.

31 Maurycy Karasowski, *Kronika sztuk pięknych. Muzyka Jawnuta...* „Tygodnik Ilustrowany” 1860 nr 40, s. 363.

32 J. Sikorski, *Halka*, „Ruch Muzyczny” 1858 nr 1.

33 M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, [w:] *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 56.

traktowanej *en bloc*. Należy też powiedzieć, że w operach Moniuszki – tych największych – narodowość oznacza harmonię między zamierzeniem kompozytora i recepcją jego dzieł.



Marsz kosynierów

The image shows a page of a musical score titled "Marsch der Nationalgarde in Warschau". The title is written in a decorative, arched font. Below the title is an illustration of three men in military uniforms, holding rifles, standing in front of a building. The text "Marsch der Nationalgarde in Warschau" is written below the illustration. The score itself is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pud. f" and "pud. sf". At the bottom of the page, there is a small circular logo and the text "Mus. II. 22. 465 Gm.".

Marsz Narodowej Gwardii Izraelitów w Warszawie

(Przykłady muzyczne – ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie)


DWIE ŁZY
z pobjowiska
DZIEWICOM POLSKIM

Świecone
przez

POLESIAWA DEMBINSKIEGO.

Wiedeń: w drukarni...
BERLIN I POZNAŃ
KRAKÓW ED. BOTECH I C. BOCKA.
(KRAKÓW)
Kutwony: Kupiec męski...
Wydawca: księża Pruskiego...
Wydawca: księża Pruskiego...

Z archiwum Autorki –
prof. dr hab. Ireny Poniatowskiej



DIALOGUE
Sur la Combe du Prince
Poniatowski.
Entre l'Empereur et le Prince de Lascaris.
Paroles en deux langues (Polonoise et Françoise)
Musique et Accompagnement de Piano
par
M. Chmura Braniewicz.

de l'ouvrage de M. de Brackley, sur la Combe du Prince de Lascaris
et des deux langues (Polonoise et Françoise)

Paris.
1831.