

EWOLUCJA POJĘCIA „POLSKIEJ MUZYKI NARODOWEJ” NA PRZESTRZENI PÓŁWIECZA KOŃCA XIX i POCZĄTKU XX WIEKU W SŁOWIE I DŹWIĘKU

Owo „imaginarium”, aksjomat z pogranicza mitu i narzędzia społecznego przekazu wychowawczego, zjawisko kompensacyjne o ogromnym wydzźwięku emocjonalnym, surogat wreszcie prawdziwej wolnej sztuki, „sztuka średnia”, by strawestować Carla Dahlhaus’a – polska muzyka narodowa, obrosła bogatym słowem teoretyków i krytyków oraz rozkwitła wieloma bardziej czy mniej ważkimi dziełami - stała się zwłaszcza w obecnych czasach przedmiotem rozlicznych dyskusji naukowych (prace C.Dahlhaus’a, w rodzimej muzykografii -A.Czekanowskiej, J.Dankowskiej, A.Jarzębskiej, B.Pocieja, J.Stęszewskiego, M.Tomaszewskiego, i ostatnio D.Gwizdalanki). Stąd ponowne zbliżenie się do problemu w niniejszym tekście, próba nakreślenia charakterystyki i usystematyzowania własnej refleksji w odniesieniu do zbiornicy arcydzieł czy przykładów „stylu narodowego” z czasów przełomu wieków.

Tekst ten z prawdziwą przyjemnością dedykuję Panu Profesorowi dr. hab.Leonowi Markiewiczowi, z którym przez wiele lat mam zaszczyt współpracować, a przedtem miałam przyjemność słuchać wykładów w Macierzystej Uczelni. Słowo to jest także, a właściwie przede wszystkim, podziękowaniem za promocyjne i awansowe starania mojej skromnej osoby, co decydująco przyczyniło się do pokonywania przeze mnie kolejnych stopni „drabiny” akademickiej. Rozprawa niniejsza nie była do tej pory nigdzie publikowana.

1.1. Jeżeli rozważać zagadnienie „muzyki narodowej” w kontekście najpierw politycznej niewoli, a potem w nowej sytuacji odzyskanej niepodległości – zwraca uwagę przemiana znaczenia jej społecznego oddziaływania, i na tej kwestii chciałabym się skupić. Przyjmuję za podstawę moich rozważań argument, iż w naszym kraju jeszcze teraz, do dziś, wszelkie poczynania publiczne mają znamiona polityczne. Dopiero od niedawna niektóre kręgi artystyczne, w tym muzyczne, przedkładają wolną, nieskrępowaną wypowiedź autorską. Stąd też różnorakie obrazy dźwiękowe polskiego XIX wieku są istotnie wtopione w naszą rzeczywistość, z niej wyrastają i noszą w sobie zadania nie tylko artystyczne.

Kolejna podstawa wnioskowania oparta jest na romantyzującym i misyjnym charakterze naszej polskiej sztuki, co przez wiele lat udowadniał pisarstwo Marii Janion, a co odnosi się do sztuki muzycznej dogłębniej, od epoki Chopina świadomie, a przedtem w stanie rozwijającej się świadomości narodowej, co zapoczątkowali w słowie Hugo Kołłątaj i Stanisław Staszic wraz z biskupem Janem Pawłem Woroniczem, a w sferze dźwięku Maria Szymanowska wraz ze swoimi wielkimi muzycznymi preceptorami w postaciach Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego¹. Nie jest to bowiem przypadkiem, że właśnie narodowe aspekty sztuki F.Chopina zostały w kraju, pozbawionym własnej państwowości, najpierw odczytane i zaakceptowane. Inne czynniki Chopinowskiego świata, odkrywcze, pionierskie i wizjonerskie, musiały poczekać na kolejny wiek, by zostały rozpoznane, uświadomione i przetworzone w funkcji inspiracji dla nowej muzyki zrazu Szymanowskiego, a potem polskiej szkoły sonorystycznej II połowy wieku.

1.2. Sięgając po opublikowane myśli polskich badaczy na temat polskiej sztuki, w tym muzyki, narodowej, rozpocząć należy od publikacji wspomnianej Marii Janion, która w

¹ A.Nowak-Romanowicz, Historia muzyki polskiej. Klasycyzm 1750-1830, Warszawa 1995.

najnowszej pozycji „Niesamowita Słowiańszczyzna”² postuluje „widzenie narodu jako zjawiska z dziedziny historii idei, wyobrażeń, sztuki i literatury” (s.262), rysując zarazem ewolucję myślenia patriotycznego od kobiecej postaci alegorycznej i porozbiorową tanatyczność z końca XVIII w., poprzez romantyczną topikę mesjanistyczną i patriotyzm żałobny w opisie J.I.Kraszewskiego, męski stereotyp nacjonalistyczny z końca XIX w. aż po współczesne demistyfikacje, symboliczną transformację obrazu Polonii po 1989 r. i niezniszczalny w polskiej kulturze paradygmat romantyczny, szczególnie oddziałujący w obecnej polityce (s.262-300)³. Twórczość muzyczna wpisała się także w te klimaty, o czym za chwilę.

Aksjomaty XX-wiecznych pojęć kultury narodowej ustanowione przez Antoninę Kłoskowską⁴ stanowią rezultat XX-wiecznego spojrzenia, bogatego w swej różnorodności i bazującego na ideale tolerancji: „Kultura narodowa nie jest takim jednolitym systemem, ale syntagmą – tak jak zdanie – w której występują obok siebie przyległe elementy różnych syntaktycznych kategorii tworząc wspólny układ o określonej strukturze” (s.51). Idąc dalej i sięgając po postmodernistyczne rozumienie kultury, jesteśmy już u podstaw naszego współczesnego oglądu dzieła, w tym muzycznego: „Kultura to system praktyk symbolicznych zakorzenionych w określonej ideologii i opartych na wymianie”⁵.

Przytoczyć trzeba z drugiej strony, inaczej już dzisiaj pojmowane i oceniane charakterystyczne dla europejskiego romantyzmu „budzenie się” narodów, skutkujące zarazem narodzinami także odrębnych orientacji nacjonalistycznych, w tym polskiej w ostatniej dekadzie XIX wieku, kulturotwórczo i państwowotwórczo się odzwierciedlającej w polskiej historii i społecznej świadomości z oddziałującym do dziś podziałem na patriotyzm narodowy i państwowy⁶. Lecz dopiero dzisiaj, w naszych sceptycznych i realistycznie spoglądających w przeszłość czasach, historyk może stwierdzić, iż „żaden naród walczący o swoją wolność w XIX wieku w Europie nie zdobył tej wolności bez pomocy jakiegoś mocarstwa, tylko taka pomoc zapewniała zwycięstwo”⁷. Peter Rietbergen wręcz mówi o typowym dla XIX-wiecznej Europy procesie nacjonalizacji kultur regionalnych, odśrodkowej sile mniejszości etnicznych, często zniewolonych (obok Polski mowa tu o Belgach, Irlandczykach, Finach, Norwegach i ludach bałtyckich czy Węgrach istniejących w monarchii habsburskiej)⁸.

Symptomatyczne jest, iż idea nacjonalizmu i eksponowania własnej narodowości narodziła się równocześnie z ideą europejskości już u zarania XIX wieku (np.poglądy H.Heinego i I.Kanta na temat „harmonii europejskiej”)⁹; i jeżeli my Polacy myślimy przede wszystkim o naszej skomplikowanej historii, zapominamy, iż te problemy dotyczyły także

² Kraków 2006, cz.II, rozdz. Polonia powielona, s.257-300.

³ P.też: A.Witkowska, Wielkie stulecie Polaków, Warszawa 1987; D.Gawin, Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku, Kraków, „Dante” 2005 (m.in. rozważania na temat apostazji Cz.Miłosza wobec czynników constans kultury polskiej); też: J.Wegner, Biesy sarmackie, Warszawa, „von boroviecky” 2003 oraz: L.Stomma, Polskie złudzenia narodowe. Księgi wtóre, Poznań, „Sens” 2007.

⁴ Kultura narodowa, w:Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze, red.A.Kłoskowska, Wrocław 1991, s.51-62.

⁵ M.P.Markowski, Badania kulturowe, w: A.Burzyńska, M.P.Markowski, Teorie literatury XX wieku. Podręcznik, Kraków 2006, rozdz.XVI, s.523.

⁶ A.Radziwiłł, W.Roszkowski, Historia dla maturzysty. Wiek XIX. Podręcznik. Zakres rozszerzony, liceum ogólnokształcące, Warszawa 2007, s.290-321.

⁷ H.Wereszycki, w: Sprawa polska w XIX wieku, w: Polska XIX wieku: państwo – społeczeństwo – kultura, red.S.Kieniewicz, Warszawa 1977, s.125-132, za: W.Zajewski, Europa wobec sprawy polskiej w XIX wieku, w: Naród – Kościół – kultura. Szkice z historii Polski, Lublin 1986, s.113-138 (121).

⁸ Europa. Dzieje kultury, z angielskiego przeł. R.Bartoń, Warszawa 2001, rozdz.14 (s.249-250); też omówienie specyficznego polskiego nacjonalizmu w: N.Davies, Boże igrzysko. Historia Polski, t.II, przeł.E.Tabakowska, Kraków 1991.

⁹ J.B.Duroselle, Europa. Historia narodów, Warszawa 2002, s.322.

działaczy włoskich, irlandzkich i, paradoksalnie, niemieckich. Procesy takowego myślenia rozpoczęte przez warstwy inteligentne i upolitycznione przez powszechne ruchy patriotyczne oraz datujące się od rewolucji francuskiej i naznaczone przemianami modernizacji kapitalistycznej¹⁰ - przeszły w Europie swoją ewolucję od narodowego patriotyzmu do ideologii stabilnych państw narodowych. Autor konkluduje wręcz: „Europa, jako ucieleśnienie chrześcijańsko-humanistycznego ideału zachodniego, ma swoje korzenie w państwie narodowym, które jest jednym z elementów nowoczesności europejskiej. Choć więc kultura Zachodu wykryształizowała się w idei Europy jako model kulturowy, to właśnie państwo narodowe było nośnikiem nowoczesności europejskiej. To w nim zrodziło się tak ważne pojęcie narodu” (op.cit., s.101).

Stąd, paralelnie do powyższych poglądów, Norman Davies za teorią Friedricha Meineckego z lat dwudziestych XX wieku wyróżnia dwa typy nacjonalizmu: państwowy, obywatelski i ludowy, etniczny¹¹, do pierwszego rodzaju zaliczając politykę Francji i Zjednoczonego Królestwa czy Stanów Zjednoczonych, drugi zaś gatunek reprezentują zjawiska w Irlandii, Polsce i Ukrainie.

Dokonując oglądu kilku przykładów z literatury muzycznej, wziąć należy pod uwagę nie tylko ich wyróżniki „narodowe” w postaci określonych ukształtowań melicznych czy rytmicznych, ale także to, co podkreśla Andrzej Waśkiewicz w podręczniku dla młodzieży: „Wielkość kultury narodowej polega nie tylko na jej oryginalności, ale też na otwartości, na zdolności przyswajania sobie tego, co wartościowe z innych kultur”¹². Podobnie jak to ujmują autorzy fundamentalnej „Teorii literatury” – Rene Wellek i Austin Warren – „Literatura powszechna nie istnieje bez literatur narodowych i odwrotnie”¹³.

Rozwijane w Polsce nowożytnie poczucie własnej zagrożonej narodowości uświadamiane już od pism Józefa Kalasantego Szaniawskiego w 1808 r. dało początek postawie etnocentrycznej; od lat 20-tych XIX wieku datuje Jerzy Jedlicki początek autorefleksji i narodowej psychoterapii, dominujących w rodzimej świadomości kulturalnej¹⁴. Wzmocniona przez słowo Joachima Lelewela i Maurycego Mochnackiego owa polska mitologia została potem wyniesiona na piedestał w epoce romantyzmu. Charakterystyczna dla naszej mentalności idealizacja przeszłości, lekceważenie wymogów cywilizacji naukowo-technicznej, sielankowość nastrojów, typowe dla polskiej wsi izolacje pionowe, poziome i świadomościowe na bazie procesów mityzacji¹⁵ oraz odmienne, utylitarne w funkcji dla polskiej walki o niepodległość pojmowanie uniwersalizmu, tłumaczonego na polską swoistość¹⁶ - stanowiły podłoże orientacji późniejszych, już XX-wiecznych, i skutkowały nierównomiernym rozwojem ziem polskich, co uwidacznia się do dzisiaj.

Stąd droga rozważań prowadzi do pytania o wyznaczniki „stylu narodowego”, do sklasyfikowania dzieła sztuki w funkcji „narodowego”, które to kwestie rozumiane były do niedawna jeszcze w „duchu” romantycznym: „Kultura ludowa z jej cechami pogańskimi, słowiańskimi, rodzimymi była w pojęciu romantyków podstawowym czynnikiem odrębności

¹⁰ G.Delanty, Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość, przekł.R.Włodek, Warszawa-Kraków 1999, s.100 i nn.

¹¹ Europa między Wschodem a Zachodem, przeł.B.Pietrzyk, Kraków 2007, s.42-44.

¹² Jednostka, społeczeństwo, naród, w: Z demokracją na ty. Wiedza o społeczeństwie – zakres podstawowy i rozszerzony. Edukacja prawna i obywatelska, red.T.Merta, Warszawa 2006, s.36.

¹³ Warszawa 1976, s.66.

¹⁴ Narodowość a cywilizacja, w: Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej, t.1.-2., red.J.Kłoczowski, Lublin 1990, s.7-34.

¹⁵ L.Stomma, Polska kultura ludowa w XIX w., w: Uniwersalizm..., op.cit., s.203-221.

¹⁶ M.Król, Polska myśl polityczna XIX wieku, w: Uniwersalizm..., op.cit., s.163-183.

narodowej”, stanowiąc zarazem podstawę polemiki z poprzednią epoką kosmopolitycznego i zakotwiczonego w śródziemnomorskiej kulturze klasycyzmu¹⁷. Obecnie problem „muzyki narodowej” ulega rozszerzeniu i postawić można pytanie, w jakim stopniu i w jakiej funkcji egzystował on w badanym okresie przełomu wieków.

Idąc śladem Stanisława Ossowskiego, który wyróżnił narodową więź typu nawykowego i ideologicznego (za A.Kłoskowską, op.cit.), wkraczamy w obszar kultury symbolicznej, odróżnianej od kultury politycznej praktyki. W tych „zaklętych kręgach” mieścić się będzie rysowany tutaj obraz polskiej kultury narodowej XIX i XX w. Za przykład może służyć nam interpretacja Chopinowskiej Ballady g-moll dokonana przez Matti Asikainena¹⁸ - jako „an apotheose of martyrdom and, besides, of „wallenrodism”; przytacza także słowa I.J.Paderewskiego odnośnie Ballady f-moll :”The history of Poland in tempo rubato” (op.cit.,s.90).

1.3. Socjologiczne, polityczne i artystyczne ewolucje orientacji narodowych, czy wręcz nacjonalistycznych (w rozumieniu Ernesta Gellnera¹⁹ - jako sentyment i jako ruch) na przełomie wieków zarysowała Alicja Jarzębska²⁰, wypunktowując ważne w tym względzie znaczenie muzyki, która „dzięki tradycji publicznych koncertów i widowisk działających na sferę emocjonalno-intelektualną człowieka, a także instytucji chóru – okazała się skutecznym medium propagowania określonych idei i łączenie ludzi w zintegrowaną wspólnotę” (op.cit., s.113). Zintensyfikowane te dyskusje zostały w epoce międzywojennej, z wypowiedziami Karola Szymanowskiego na czele, który rozróżniał styl narodowy XIX-wieczny, odrębny wobec nurtów europejskich, oraz „nowoczesny styl narodowy”, będący stopem zarazem muzyki narodowej i europejskiej wraz z elementami z jednej strony „ducha słowiańskiego”, śladem koncepcji Stanisława Ignacego Witkiewicza, a z drugiej strony na bazie nawiązania do twórczości Chopina²¹. Takie podejście zaowocowało bogatym dorobkiem kompozytorskim polskich artystów, zwłaszcza neoklasyków, co zostanie omówione niżej.

„Neoklasycyzm bowiem stanowił opozycję wobec programu nacjonalistycznego, nie był jednak sprzeczny z założeniami stylu narodowego sformułowanymi przez Szymanowskiego... kompozytorzy polscy opowiadali się za wartościami uniwersalnymi kultury europejskiej, równocześnie bronili autonomiczności sztuki muzycznej przed tendencyjnością i utylitarnością programów nacjonalistycznych. W neoklasycyzmie lat międzywojennych zaciera się opozycja tradycji i nowatorstwa z jednej strony oraz opozycja jakości narodowych i uniwersalnych z drugiej” – konkluduje Zofia Helman²², definiując istotę neoklasycznej relacji stylu narodowego i kategorii uniwersalnych, co zostało ukształtowane przez idee Karola Szymanowskiego.

Potwierdza to w swojej wypowiedzi Wojciech Kilar, który w audycji radiowej²³ podkreśla fundamentalne znaczenie myśli i dzieła Szymanowskiego dla polskich kompozytorów, precyzując znaczenie jego nowatorstwa oraz stworzenie muzyki narodowej dorastającej osiągnięciom sztuki europejskiej.

¹⁷ M.Makowiecka, M.Pawłowski, Literatura polska i obca, filozofia, sztuka. Przewodnik po epokach, t.2.: Od romantyzmu do współczesności, Warszawa 2005, s.80.

¹⁸ „Mickiewicz of the Piano”: the National Style of Chopin’s Ballades, w: Interdisciplinary Studies in Musicology, ed. by J.Stęszewski and M.Jabłoński, Poznań 1992, s.81-90 (89).

¹⁹ Nations and Nationalism, Oxford 1983, wyd.polskie: Narody i nacjonalizm, przeł.T.Hołówka, Kraków 1991.

²⁰ Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku, Wrocław 2004, rozdz.IV.

²¹ P.L.Markiewicz, Karol Szymanowski. O Chopinie. O własnej twórczości. O pedagogice. Akademia Muzyczna w Katowicach. Skrypty nr 5, Katowice 1995, rozdz.Problem sztuki narodowej.

²² Dylemat muzyki polskiej XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne, w: Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian, red.A.Czekanowska, Kraków 1995, s.175-200.

²³ Panorama śląskiej kultury muzycznej, 10 taśm z podręcznikiem metodycznym, wyd. Filharmonia Śląska, Polskie Radio Rozgłośnia w Katowicach i Urząd Wojewódzki w Katowicach, red.J.Bauman-Szulakowska, Katowice 1998, aud.10.

Kwestią stylu narodowego w muzyce zajmował się Bohdan Pocij w rozprawie „Muzyczne style narodowe, ich splecione korzenie – dawniej i dziś”²⁴, w pełni akceptując zasadność stosowania tej kategorii do muzyki i akcentując kluczową dla tego pojęcia metaforę zakorzenienia (s.235). Autor wskazuje dwie drogi urzeczywistniania się amalgamatu muzyki narodowej – w dziele H.Schuetza i C.Debussy’ego – od obrazu Debussy’ego wstecz ku kreacji C.Jannequina oraz od świata H.Schuetza, ojca stylu niemieckiego, przez J.S.Bacha i A.Berga. Wskazana przez Autora hermeneutyczna metoda myślenia o stylach narodowych w kontekście kultury, języka danego kraju, jego literatury i mentalności stanowić będzie podłoże również obecnego rozważania.

Podążając dalej tym tropem i przywołując przekonanie Carla Dahlhausa o świadomym przez kompozytora podjęciu idei muzyki narodowej, wysledzić można w poszczególnych dziełach nici przewodnie „myślenia” w wielotorowo pojętych i zmiennych kategoriach sztuki narodowej.

Owa świadomość po raz pierwszy dochodziła do głosu w wieku XVII, co przedstawia również Jan Blanc w swoim wykładzie o budzeniu się narodowych kierunków w sztuce tego czasu, co argumentuje szczególną predestynacją malarzy holenderskich do gatunku pejzażu²⁵.

Tendencja ta w kolejnym stuleciu się intensyfikowała, to jej apogeum, za sprawą Johanna G.von Herdera, a potem Hippolita Taine’a, objawiło się w dobie romantyzmu, kiedy to „możemy mówić o splecionych korzeniach narodowo-etnicznych stylów, które rozwijać się będą już w wieku XX” (op.cit., s.238).

Zintensyfikowane w dobie romantyzmu poszukiwanie tożsamości narodowej, objawione przede wszystkim w literaturze, pogłębione w sferze muzyki, ma zwłaszcza w Polsce charakter myślenia mitycznego (za Ernestem Cassirerem), zainicjowanego genialnie przez kreację Chopina, a kontynuowanego w „duchu” pozytywizmu i „pracy organicznej” w II połowie XIX wieku, podobnie do gatunku odzwierciedlenia dokonanego przez J.I.Kraszewskiego²⁶.

Rodzi się teraz pytanie o istotę europejskości, czyli tego, czemu przeciwstawiać się będzie lub do czego przylegać sztuka narodowa, także i polska; i idąc tropem Janusza Pelca zastanawiającego się nad funkcją pisarstwa Jana Kochanowskiego, można zastosować trzy wyróżniki Autora: europejskość w rozumieniu tej wartości osiągniętej już przez poprzedników, a przez pokolenie aktualne rozwijanej lub modyfikowanej, europejskość aktualnie przejmowana z zewnątrz, inercyjnie bądź aktywnie, z nadaniem powstającym wytworom swoistego piękna lub wreszcie europejskość jako idea promieniująca na zewnątrz²⁷. Jest to kolejna kwestia zarysowana do rozważań nad ewolucją pojęcia narodowości w muzyce.

Nad istotą związku uniwersalizmu i polskości w muzyce zastanawiała się Jagna Dankowska²⁸, wychodząc z założenia, iż „artysta staje się uniwersalny, gdy wyraża kulturę narodową”. Powstaje w tym miejscu problem aksjologicznej oceny utworów doby pomoniuszkowskiej wobec znacznego nasilenia wyznaczników uniwersalizmu w tym dorobku, utworów zaangażowanych poprzez odpowiednie wykorzystanie elementów sfery warsztatowej, kontynuujących dokonania twórcze muzyki europejskiej, a zarazem

²⁴ W: Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej, red.A.Matracka-Kościelny, Warszawa – Podkowa Leśna 2002, s.231-243.

²⁵ Wiek XVII – barok i klasycyzm, w: Historia sztuki. Od starożytności do postmodernizmu, red.C.Frontisi, przeł. I.Badowska, J.Pańcka, B.Walicka, Warszawa 2006, s.240-286 (270-272).

²⁶ J.Maślanka, Literatura a dzieje bajeczne, Warszawa 1984.

²⁷ Europejskość i polskość literatury naszego renesansu, Warszawa 1984, s.558.

²⁸ Wobec uniwersalizmu i polskości, w: Muzyka źle obecna, t.1., red.K.Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s.97.

określanych mianem eklektycznych, nader kosmopolitycznych. Wynika to z ewolucji pojęcia „muzyki narodowej”, z odmiennego na nią spojrzenia w miarę upływu lat i przemian idei artystycznych.

O narodowej odrębności polskiej kultury w odrodzonej Polsce zastanawiała się Mieczysława Demska-Trębaczowa²⁹, skupiając się na postaciach i oryginalnej myśli M.Kondrackiego i L.M.Rogowskiego oraz na przejawiających wrażliwość społeczną poglądach T.Szeligowskiego.

Być może odpowiedź zasadza się w zdaniu Zofii Lissy, która, mówiąc o zmienności kryteriów stylu narodowego, o prawie do wyboru tradycji, zróżnicowaniu środków i gatunków muzycznych, stwierdza, iż „odbicie własnej rzeczywistości historycznej i narodowej, wyraz wynikającej z niej ideologii – są źródłem tego wkładu w rozwój stylu narodowego, jakie wnoszą w ten styl każda generacja kompozytorów”³⁰. Stanowi to potwierdzenie znanych przekonań Szymanowskiego, dobitnie akcentuje to Julian Krzyżanowski, mówiąc o ponadnarodowej roli arcydzieł, będących najdoskonalszymi przykładami w rodzimej literaturze³¹, celnie konkluduje Stefan Kisielewski: „utwór może funkcjonować jako narodowy tylko wówczas, gdy jest doskonały warsztatowo”³².

Najnowsza wypowiedź Danuty Gwizdalanki³³ w kwestii fenomenu muzyki polskiej obok przypomnienia szeregu dzieł opartych na rodzimych pokładach melorytmicznych klarownie dokonuje opiesu ewolucji tego stereotypu, bardzo istotnego aż do połowy XX wieku, znamiennej w orientacji neoromantycznej i neoklasycznej. Uległo to zmianie w dobie panowania tendencji sonorystycznych, kiedy to uniwersalizm myślenia o kulturze zwrócił uwagę kompozytorów w stronę odmiennych jakości wyrażania „ducha narodowego” – stąd zaznaczona w tytule niniejszej rozprawy granica chronologiczna, z której dopiero od niedawna zdajemy sobie sprawę.

Kategorię narodowości w muzycznej ekspresji określił Mieczysław Tomaszewski, wyznaczając dziewięć aspektów stylu narodowego w muzyce: fenomenologiczny, semiotyczny, strukturalny, estetyczny, etyczny, biologiczny, symbiotyczny, funkcjonalny i typu umiejscowienia w czasie³⁴. Uwaga uczonego została skupiona na sformułowaniu teorii muzyki narodowej w odniesieniu do sztuki polskiej i powszechnej; interesujące są ponadto zarysowane w rozprawie czynniki klasyfikujące utwory w gatunku narodowym: język narodowy, taniec, śpiew, zabiegi archaizacji, ewokowania pejzażu ziemi rodzinnej i umuzyyczniania wątków literatury narodowej. W tym kontekście zastanowić się wypada nad objawami i sposobem rozumienia narodowości w muzyce przełomu wieków.

Twórczość zaangażowaną patriotycznie, „zaangażowaną pozytywnie”, można także podzielić według rodzajów klimatów emocjonalnych, czego także dokonał Mieczysław Tomaszewski, analizując wewnętrzne bodźce i duchową potrzebę kompozytora, skłaniające do napisania dzieła: utwory zostały sklasyfikowane jako twórczość autentyczna, retoryczna, hiperboliczna i panegiryczna³⁵. Dzieła te także mieszczą się w szeroko pojętej kategorii stylu narodowego.

²⁹ Wokół problemów polskość 1918-1939, w: W kręgu muzyki i myśli humanistycznej III, red.M.Demska-Trębaczowa, Akademia Muzyczna im.F.Chopina, Warszawa 1989, s.43-116.

³⁰ Studia nad twórczością Fryderyka Chopina, Kraków 1970, s.6.

³¹ Nauka o literaturze, wyd.III, Ossolineum 1984, rozdz.XI, s.388.

³² Wg wypowiedzi M.Tomaszewskiego, w dyskusji w: Muzyka źle obecna, t.II, red.K.Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s.43.

³³ Muzyka polska, czyli jaka?, w: Kompozytorzy polscy 1918-2000, t.1., red.M.Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005, s.207-217.

³⁴ Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja, w: M.Tomaszewski, Interpretacja integralna dzieła muzycznego, Kraków 2000.

³⁵ O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944-1994 między autentyzmem a panegiryzmem, w: Muzyka a totalitaryzm, red.M.Jabłoński i J.Tatarska, Poznań 1996, s.139-149.

2. Szczególna uwaga należy się nowopowstającej twórczości w odrodzonej Polsce w regionie śląskim, specyficznym zaangażowanym w budowę nowej rzeczywistości. Postulaty narodowości, wartości dydaktycznych i upowszechniających były tu istotnie silnie realizowane ze względu na uwarunkowania polityczne – po sześciu wiekach obcego panowania. Specyficznym rozwijającą się kulturą muzyczną zorientowaną na powszechny w tym regionie aparat chóralski i kameralny o małej obsadzie zdeterminowała gatunek tworzonej tu sztuki o charakterze mieszczańskim, bazującej na ideach historyzmu i epigonizmu, daleko skonwencjonalizowanej, popadającej czasami w hipertrofię emocji, lecz gruntującej w ten sposób zasady dobrego warsztatu. Powoli przezwyciężano infiltrację niemiecką w kierunku nowej orientacji neoklasycznej i wpływów Szymanowskiego. Zaaowocuje to dopiero później, już w epoce powojennej.

Nieprzypadkowo w momencie narodzenia się polskiej państwowości na ziemiach śląskich kompozytorzy sięgnęli po rodzime melodie ludowe, dokonując ich inkrustacji w neoromantycznie zorganizowaną materię dźwiękową. Odnosi się to do dorobku Tadeusza Prejznera, Stanisława Ignacego Rączki, Stefana Mariana Stoińskiego czy Stefana Ślązaka; najlepsze utwory Michała Spisaka i Jana Sztwiertni bardzo, aczkolwiek z innych pozycji, zbliżały się do kręgu wczesnego Szymanowskiego. Chóralskie utwory Jana Gawłasa przeobrażały niemiecki neoromantyzm w stronę nowego uproszczonego neoklasycyzmu; podobne procedury w europejskim stylu objawiała w muzyce instrumentalnej Władysława Markiewiczówna, a najdonioślej orientację narodową z różnorodnymi kierunkami europejskimi z jednej strony, a z warsztatem Szymanowskiego z drugiej zespółił Bolesław Szabelski, objawiając swoje oryginalne myślenie już w czasach przedwojennych (II Symfonia, powojenna III Symfonia). Jedynie on przedstawia w tym dorobku etap folkloru uniwersalnego, imagine, wywiedzionego od idei ostatnich okresów tworzenia Szymanowskiego. W twórczości powojennej na Śląsku „echo” myśli Szymanowskiego³⁶ odezwie się w dorobku Bolesława Woytowicza (II Symfonia „Warszawska” i III Symfonia koncertująca na fortepian z orkiestrą).

Ta charakterystyczna „gleba historii”³⁷, reprezentująca „duch” tradycjonalizmu³⁸, muzyka której „życie zakończyło się wraz z czasem, który ją zrodził”³⁹ – wpisała się intensywnie w zespół narzędzi upowszechniających i utrwalających nowopojmowaną polskość, zgodnie z ówczesnym, wczesnomodernistycznym traktowaniem kultury w jej służebnej roli: „jako strefy kontaktu twórców i odbiorców bądź też wspólnoty narodowych symboli”⁴⁰. Procesy te zarazem były konsekwencją bardzo wówczas żywych idei regionalizmu⁴¹. Spory zaś estetyczne narodowców i międzynarodowców w okresie

³⁶ p.też: M.Gorczycka, Wpływy ideologii twórczej Szymanowskiego na kompozytorów polskich dwudziestolecia międzywojennego, w: Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości J.Szymanowskiego, Warszawa 1964, s.86-108; Oddziaływanie Szymanowskiego na śląską kulturę muzyczną, Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach nr 5, red.K.Musiół, Katowice 1980.

³⁷ B.Pociej, w dyskusji: Obecność tradycji we współczesności, w: Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1., Kraków 1978, s.202.

³⁸ M.Bristiger, w dyskusji: Obecność tradycji..., op.cit., s.212: „pragnienie utrwalania pewnego istniejącego stanu rzeczy”.

³⁹ A.Nowak, w dyskusji w: Muzyka źle obecna, t.2., red.K.Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s.119.

⁴⁰ Z.Kuderowicz, Tendencje światopoglądowe polskiego modernizmu, w: Muzyka polska a modernizm, Kraków 1981, s.23-40 (25).

⁴¹ B.Stelmachowska, Regionalizm etnograficzny na tle przykładów z współczesnej twórczości literackiej Polski Zachodniej. Przyczynek do teorii regionalizmu. Z.1., Poznań 1936; P.Musiół, Zagadnienia regionalizmu na Śląsku, „Zaranie Śląskie” 1935, nr 2, s.87-90; W.Szewczyk, Syndrom śląski. Szkice o ludziach i dziełach, Katowice 1986.

miedzywojennym nakreślone przez Z.Helman⁴² także na Śląsku miały swoje odzwierciedlenie, nacechowane typową tu utylitarnością, o czym powyżej⁴³.

W utworach działających wtedy kompozytorów, tzn. w opracowaniach i stylizacjach, nastąpiło sprzężenie nie tylko melodii i rytmów regionu śląskiego, ale także religijności ludowej, obrzędów, gwary miejscowej wraz z przywołaniem folkloru miejskiego (Z.K.Rund)⁴⁴. Szczególnie intensywnie trendy te były kultywowane na Śląsku Cieszyńskim (np. J.Hadyna).

Wieloraka funkcja podejmowanego w tym regionie folkloru (jego różnorodne inkorporowanie, stylizowanie i wariantowanie, przykłady utworów wokально-instrumentalnych i dramatycznych, opracowania w stylu użytkowym) – argumentuje traktowanie tworzywa ludowego jako imperatywu twórczego i społecznego.

3. Z powyższych wywodów krystalizują się nam więc kolejne paradygmaty, będące tematem poniższych oglądów dzieł muzycznych XIX i XX w. klasyfikowanych jako „dzieła muzyki narodowej”:

między uniwersalizmem a polskością,

między asymilacją a akulturacją,

przynależność do kanonu narodowej kultury, kanonu istniejącego, acz zmiennego

(A.Kłoskowska),

piętno religijności ludowej i narodowego katolicyzmu,

nacechowanie elementami kultur etnicznych,

bardzo silny stosunek do przyrody, animizowanej i symbolizowanej,

napiętnowanie ekspresją i fabularyzowanie dzieła,

preferencja tradycji, co skutkuje częstymi procedurami archaizacyjnymi, modalizacyjnymi i improwizacyjnymi⁴⁵,

skłonność do głębokiego liryzmu i kontrolowanego przebiegu sekwencji dramatycznej

(A.Czekanowska, op.cit.),

nacechowanie elementami aktualnej politycznej propagandy,

przynależność do narodowej zbiornicy dzieł o specyficznej funkcji symbolicznej,

kreacja dźwiękowa jako skutek zbiorowej motywacji hubrystycznej⁴⁶,

przystawalność do poszczególnych orientacji europejskiej twórczości kompozytorskiej.

Konkludując znaczenie i odmienne upostaciowanie idiomatyki narodowości w muzyce przełomu wieków, można uporządkować wnioski w cztery grupy, będące odpowiedzią na zadanie w temacie pytanie:

zmienne typy europejskości w rozumieniu Janusza Pelca,

ewolucja pojęcia narodowości w miarę rozwoju idei społeczno-politycznych i artystycznych,

elementy warsztatowe stanowiące o koncepcyjnym sklasyfikowaniu poszczególnych

utworów, oraz w końcu

egzemplifikacja powyższych kategorii estetycznych piętnujących dorobek uznawany za

przynależny do „skarbnicy narodowej”.

3.1. W kwestii pojmowania europejskości według określenia Janusza Pelca w odniesieniu do literatury idea ta opisywana w kontekście jej funkcji dla sztuki narodowej w pierwszym typie, tzn. intensywnie i kreacyjnie dostosowanym do osiągnięć poprzedników, może stanowić

⁴² Neoklasycyzm w muzyce polskiej, Kraków 1985.

⁴³ J.Bauman-Szulakowska, Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim. Próba syntezy, Katowice 1994, rozdz.6.5.

⁴⁴ L.Markiewicz, Z.K.Rund, Katowice 1997.

⁴⁵ A.Czekanowska, Dziedzictwo europejskie a polska kultura w dobie przemian, w: Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian, red.A.Czekanowska, Kraków 1995, s.11-41 (24).

⁴⁶ Tendencja samopotwierdzenia wynikająca z poczucia niższości (Alfred Adler, za: A.Kłoskowska, op.cit.).

wyróżnik dzieła i aktywności Karola Szymanowskiego; rodzaj drugi, europejskość aktualnie przejmowana i wzbogacana odnosi się do przetwarzania XIX - wiecznego neoklasycyzmu i eklektyzmu lat 90-tych w polskiej szkole tzw. pomoniuszowskiej, podnoszącej przede wszystkim elementy warsztatowe i postulaty pozamuzyczne, dydaktyczne i upowszechniające.

Trzeci zaś gatunek europejskości, ten promieniujący na zewnątrz i inspirujący koncepcje światowe, na pewno wskazać można jako idee Chopinowskie, intensywne zwłaszcza od momentu jego odejścia, prorocze w stosunku do muzyki XX wieku, w relacji do dzieł i idei kompozytorów II połowy stulecia. W tym sensie muzyka polska była, według stanowiska Szymanowskiego, i polska, narodowa, i europejska, wzbogacająca sztukę europejską.

Kwintesencją takiej relacji i jej dziejowego rozwoju jest muzyka Lutosławskiego, a jej poniższe opisanie mogą stanowić słowa M.Bristigera: „/Muzykę Lutosławskiego/ odczuwamy jako pewien fundament, jako opokę muzyczną w tej przecież bardzo burzliwej historii naszego stulecia. Naturalnie, jego muzyka jest jego osobistą ekspresją, ale zarazem należy do materii duchowej Polaków. To, że był polskim kompozytorem, to za mało powiedziane. Są kompozytorzy, którzy biorą materiał rodzimy do swoich własnych kompozycji. Tymczasem u Lutosławskiego stało się przeciwnie. To, co u niego było indywidualne, tak przeniknęło nas wszystkich, tak przepełniło naszą wrażliwość muzyczną, świadomie czy nieświadomie, iż cechy jego stylu zaczęły utożsamiać się z polskością muzyki polskiej. Tak było przedtem z Karolem Szymanowskim i jeszcze dawniej z Fryderykiem Chopinem”⁴⁷

3.2. Koncepcja muzyki narodowej uległa przemianie artystycznej i estetycznej w ciągu burz dziejowych XIX i następnego wieku, stanowiąc tych burz część: od muzyki stycznej z tendencją użytkowości w sensie akcentowania czynników melicznych i tanecznych (za wzorcem H.Wieniawskiego – P.Maszyński, J.Gall, R.Statkowski, H.Melcer), poprzez narodowość pojętą uniwersalistycznie i w kategorii duchowej przez myśl i dzieło J.Zarębskiego i M.Karłowicza (obok „Stepu” Z.Noskowskiego) czy przez dorobek I.J.Paderewskiego przynależny do obu tych gatunków (Tańce polskie, Krakowiak fanastyczny, „Album tatrzańskie” z jednej strony, oraz Koncert fortepianowy a-moll, Fantazja polska czy Symfonia h-moll „Polonia” – z drugiej).

Stylizacja neoromantyczna czy romantyzująca stanowiąca podłoże tworzenia H.Melcera, F.Nowowiejskiego czy I.J.Paderewskiego, obok „baśni” Z.Noskowskiego i W.Żeleńskiego - plasują się jako wstęp do stylizacji typu „imaginaire” nowszego rodzaju reprezentowanej przez świat dźwiękowy J.Zarębskiego i M.Karłowicza. Zjawisko to powtórzy się potem w neoklasycyzmie już XX wieku, w dychotomii realistycznego świata ludowości a jego wersji bardziej uniwersalistycznej: dychotomii rozwarstwionej między dziełami np. G.Bacewicz a Z.Mycielskiego, J.Młodziejowskiego a W.Lutosławskiego, T.Szeligowskiego a dorobkiem H.M.Góreckiego, W.Kilara, B.Szabelskiego i B.Woytowicza.

Inne myślenie, inną kategorię polskości zrośniętej z europejskością przedstawia słowo i dźwięk Karola Szymanowskiego – folklor ustrukturalizowany, rozumiany uniwersalistycznie, wraz z ideą duchową narodu, nie tylko w sensie upostaciowań melicznych czy rytmicznych; folklor przynależny zarazem do nowych idei warsztatowych i estetycznych XX-wiecznego ekspresjonizmu i neoklasycyzmu. Jest to jednocześnie twórcza, wzbogacona i na wyższym poziomie intelektu zbudowana kontynuacja edukacyjnej i dydaktyzującej funkcji muzyki narodowej rodem z XIX-wiecznego neoromantyzmu; stanowi to wreszcie właściwe ucieleśnienie uniwersalistycznego rozumienia kategorii narodowości, co reprezentował F.Chopin - kategorii nie traktowanej utylitarnie, funkcjonalnie w kwestii utraconej niepodległości, kompensacyjnie, jak to miało miejsce w XIX-wiecznym akademizmie, lecz

⁴⁷ w: K.Meyer, Wstęp, w: Witold Lutosławski. Postscriptum, red.D.Gwizdalanka, K.Meyer, Warszawa 1999, s.11-12.

kategorii piękna, wyrastającej z dzieła o wysokiej wartości, dzieła głęboko narodowego i europejskiego zarazem, dzieła podejmującego dialog z tradycją i ją aktywnie przetwarzającego.

Klasyfikacji stosowanych w zbiorze „muzyki narodowej” procedur w aspekcie wyznaczników estetycznych i warsztatowych dokonał także, idąc tropem refleksji Waltera Wiory, wspominany tu wielokrotnie Mieczysław Tomaszewski:

melodia ludowa jako cantus firmus („Pieśni kurpiowskie” K.Szymanowskiego),
melodia ludowa w charakterze tematu do wariacji („Fantazja na tematy polskie” F.Chopina),
melodia ludowa jako materiał do cytatu („Fantazja góralska” Z.Noskowskiego),
melodia ludowa jako kompleks muzyczno-obrzędowy („Harnasie” K.Szymanowskiego),
materiał ludowy jako przedmiot imitacji w stylu ludowym („Piosnki sielskie” S.Moniuszki),
materiał ludowy jako wywiedziony z folkloru lecz uabstrakcyjniony „idiom tonalno-strukturalny objawiony kongenialnie w Mazurkach F.Chopina”⁴⁸

3.3. Wskazania elementów warsztatowych dokonywano już wielokrotnie w przytaczanych tekstach. Na ogół są to procesy zrozumiałe, jak to ma miejsce w przypadku sfery metrycznej czy skalowo-melicznej. Muzyka zaliczana do skarbnicy narodowej u początków takowego rozumienia, w II połowie XIX wieku, eksponowała te właśnie czynniki. To wiek kolejny, stosownie do omawianej ewolucji światopoglądu i dziejów, zaaranżował dotychczasowo odsunięte w tej sferze faktory warsztatu kompozytorskiego:

- stylizująca i eksponująca charakterystyczne cechy ludowego tworzywa instrumentacja, maniera wykonawcza (postacie akompaniamentu, wykrzykniki, formuły taneczne, układy ostinatowe), stylizacja obok procesów symbolizowania melodii pochodzenia ludowego z dywersyfikacją koncepcji linearnej akompaniowanej na bazie częstej modalizacji i rozdrobnionego obfitego materiału motywicznego), silna ekspresja, odejście od wymogu użytkowości muzyki wyrastającej z ludowego oryginału, procedury szeregowania i wariowania materiału motywiczno-tematycznego, oddynamizowanie i odeatralizowanie przebiegu fabuły, zdiatonizowanie i uproszczenie przebiegu harmonicznego wraz z nowymi sposobami układów i łączenia pasm dźwiękowych, czyli przemiany harmoniczne i fakturalne, powiązanie z obrazami przyrody w sensie symbolicznym, nie dosłownym, podobne relacje ze sferą religijności ludowej – symboliczne, uniwersalne, dołączenie kategorii humoru, nieodłącznie zrośniętego przecież zawsze z twórczością ludową (jako daleki wzór Kwartet humorystyczny D-dur Z.Noskowskiego).

Mamy więc do czynienia z ewolucją od muzyki narodowej rozumianej w sensie dominującego w XIX wieku dydaktyzującego historyzmu do symbolicznego, artystycznego i uniwersalnego pojmowania tego przesłania w kolejnym stuleciu, z uwolnieniem muzyki od wszelkich postulatów społecznych i pozamuzycznych, koniecznych w wieku poprzednim, do różnorodnych jej objawów w rozwarstwowanym wieku XX. Stosownie do tych przemian postępowali kompozytorzy w zbiorze elementów warsztatowych, służących już innym celom.

3.4. Powracając na koniec tych rozważań do wskazanych powyżej kategorii estetycznych skarbnicy muzyki narodowej, sklasyfikuje się dzieło Chopina jako niepodważalny i wieczny

⁴⁸ Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja, w: Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury, red.L.Bielawski, K.Dadak-Kozicka, K.Lesień-Płachecka, Warszawa 1995, s.160.

kanon polskiej sztuki, jakkolwiek zmienny w swej recepcji i percepcji. Do owego kanonu odnosili się późniejsi twórcy, dokonując procesu asymilacji i akulturacji (poematy W.Kilara, Symfonia h-moll „Polonia” I.J.Paderewskiego, alegoria powstania styczniowego, Koncert na orkiestrę W.Lutosławskiego, ewolucje twórczości R.Palestra z kantatą „Wisła” na czele), dokonując adaptacji polskości do uniwersalizmu (utwory G.Bacewicz, S.Kisielewskiego, K.Regameya i A.Tansmana, III Symfonia B.Szabelskiego, III symfonia J.Kofflera, dorobek K.Szymanowskiego w swych czterech okresach, Mała suita W.Lutosławskiego, III Symfonia H.M.Góreckiego), inspirując się typowo ludową religijnością (pieśni H.M.Góreckiego, „Wielka modlitwa” S.M.Stoińskiego, VI Symfonia „Polska” K.Meyera, poematy W.Kilara, „Polskie Requiem” K.Pendereckiego, „Beatus vir” H.M.Góreckiego, pieśni chóralne J.Świdra), czy różnorodnie, mniej czy bardziej kreacyjnie pojmowaną kulturą etniczną, też stylizowaną (J.Maklakiewicz, „Wierchy” A.Malawskiego, M.Kondracki, poematy W.Kilara, utwory solowe H.Wieniawskiego i I.J.Paderewskiego, skala słowiańska L.M.Rogowskiego, IV Symfonia i II koncert skrzypcowy K.Szymanowskiego obok „Harnasi” naturalnie, też ich śląska „replika” w postaci „Sałaszników” J.Sztwiertni i kantat S.Ślązaka, chóralne pieśni S.Wiechowicza oraz ustrukturuwanie ludowego tworzywa w drobnych wczesnych utworach W.Lutosławskiego), wchłaniając „muzycznie” krajobrazy (poematy M.Karłowicza, symfonia „Od wiosny do wiosny” i „Morskie Oko” Z.Noskowskiego), czyniąc ekspresję i muzyczną „fabułę” elementem konstruktywnym dzieła (romantyzujące utwory z ostatniego okresu tworzenia T.Bairda, fabularyzujące poematy W.Kilara, symfonie organowe F.Nowowiejskiego, koncert fortepianowy I.J.Paderewskiego, I Koncert skrzypcowy K.Szymanowskiego, Etiudy symfoniczne A.Malawskiego, II Symfonia „Warszawska” B.Woytowicza), odnosząc się do tradycji szeroko pojętej i zmiennej w stopniu infiltracji („Z życia narodu. Obrazy fantazyjne na tle Preludium A-dur F.Chopina” Z.Noskowskiego, neoklasyczne wzorce podstawą warsztatu G.Bacewicz, A.Szałowskiego i M.Spisaka, archaizowanie warsztatu T.Szeligowskiego, procedury kontrapunktyczne i z drugiej strony istotne wpływy idei K.Szymanowskiego u B.Woytowicza), emanując szczególnym liryzmem i dramatyczną głębią (liryczny Koncert skrzypcowy M.Karłowicza, „Hungaria” A.Malawskiego, „Step” Z.Noskowskiego, pieśni K.Szymanowskiego, chóralne pieśni J.Świdra, kameralistyka J.Zarębskiego), poddając się momentowo politycznej propagandzie (kantaty B.Woytowicza, ale też programowa, o wydźwięku patriotycznym Symfonia F-dur E.Młynarskiego), poddając się zbiorowej motywacji hubrystycznej (drugorzędna twórczość chóralna kompozytorów śląskich przełomu wieków, także J.Galla i P.Maszyńskiego, oraz patriotyczna i propagandowa w wydźwięku twórczość F.Nowowiejskiego, Fantazja polska i sonata es-moll I.J.Paderewskiego, pendant do wielkiej sonaty es-moll P.Dukasa), ewokując symboliczne funkcje muzyki, zespolonej z tradycją i polską kulturą (kameralistyka, „Ad Matrem” czy II Symfonia „Kopernikowska” H.M.Góreckiego, poematy M.Karłowicza, „Exodus” W.Kilara, symfonie A.Panufnika, Symfonia „Warszawska” B.Woytowicza z mistycyzującym Requiem R.Maciejewskiego w tle), adaptując kreacyjnie orientacje stylistyczne muzyki europejskiej (romantyzm wirtuozowski H.Wieniawskiego, monumentalny neoromantyzm H.Melcera i Z.Stojowskiego, próby dostosowania się do orientacji europejskich u E.Pankiewicza i R.Statkowskiego, konsekwentny neoromantyzm W.Friemanna, eklektyczna i neoromantyczna twórczość kompozytorów śląskich przełomu wieków wraz z nowatorskim warsztatem neoklasycznym W.Markiewiczówny i M.Spisaka, własna interpretacja europejskiej sztuki przez

B.Szabelskiego i B.Woytowicza wraz z przejściem przez nich w różny sposób idei dodekafonii, a nadto cały przebieg ewolucji myślenia twórczego u K.Szymanowskiego).

3.5. Widzimy więc ewolucje myślenia o idiomie muzyki narodowej, zmienność pojmowania tego aksjomatu i oczywistą zmienność jego realizacji, stosownie do przemian w orientacjach artystycznych i estetycznych sztuki europejskiej. Kolejnym odwiecznym problemem był stosunek rodzimej sztuki do kanonów europejskich, osadzony, poza uwarunkowaniami politycznymi, m.in. na odmiennej recepcji romantyzmu u nas i na Zachodzie... na traktowaniu twórczości artystycznej jako wyrazu tożsamości narodowej;... /gdyż/ u nas dużo dłużej niż na Zachodzie przetrwała żywotność i powaga romantycznych pytań zasadniczych⁴⁹. Podobnie opisuje to Maria Janion w fundamentalnej rozprawie pt. „Gorączka romantyczna”⁵⁰, traktując romantyzm jako początek kultury nowożytnej w naszym kraju, a podział autorki na dorobek literacki emigracyjny i krajowy według ich funkcji mesjanistycznej i tyrtejskiej, można trawestować na polską twórczość muzyczną⁵¹.

Na tej podstawie estetycznej dokonywała się rodzima twórczość muzyczna, klasyfikowana aż do początku XX wieku w innych kategoriach niż artystyczne. Te możliwości otworzyły się dopiero stosunkowo niedawno – w 1956 roku, z chwilą wybrzmienia pierwszej Warszawskiej Jesieni.

Jeżeli więc polski partykularyzm polega na „dialektycznej grze między apologetyką własnej odrębności a uniwersalizmem”⁵² – chyli się ku postawom romantycznym, kompensującym, ku literackości muzyki, ku jej zmitologizowaniu i usymbolizowaniu, a wszelkie narzędzia służą celom dalszym niż sama sztuka. Muzyka wtedy opiera się na tendencji do zachowania ciągłości lub budowaniu jej zrębów, czasami bez twórczego „uczucia znudzenia zastanym”⁵³ z nasiloną ekspresyjnością i realizowaną swoimi środkami postulatynością.

Jeżeli tylko niektóre z dzieł polskiego akademizmu pomoniuszkowskiego pełnią rolę ogniwa pomiędzy szczytem polskiego romantyzmu a Młodą Polską Karłowicza i Szymanowskiego, można stwierdzić, iż ów styl eklektyczny, naznaczony polskością w sielankowym czy „siermiężnym” wyobrażeniu, objawia dobre podstawy warsztatowe, zmysł logiki fakturalno-formalnej i bogactwo inwencji. Bez wyolbrzymiania jego znaczenia dla późniejszej twórczości rodzimej i europejskiej, należy podkreślić, iż bez tych wielu, nawet nierównej wartości dzieł, nasza kultura byłaby o wiele uboższa i nie mogłaby osiągnąć wyższego poziomu tworzenia w okresie Młodej Polski i 20-lecia międzywojennego, a Szymanowski nie miałby odpowiedniego pola do konstruktywnej negacji. Twórcy ci, trawestując myśl J.Krzyżanowskiego⁵⁴, „dzięki małej samodzielności, dzieł powtarzaniu pomysłów mistrzów, docierają tam, gdzie wybitni twórcy posłuchu by nie znaleźli, popularyzują ich sztukę w łatwych do przyjęcia, uproszczonych schematach i w ten sposób upowszechniają w dołach kulturę szczytów”.

Celne podsumowanie tego dorobku, wraz z jego duchem myślenia w kategoriach splotów czynników narodowych i uniwersalnych, można znaleźć w sentencji J.Kulczyckiej-Saloni w odniesieniu do literatury tej doby: „Działając w warunkach najostrzejszego terroru politycznego, balansując często na granicy legalności i konspiracji, pokolenie to wypracowało

⁴⁹ J.Woźniakowski, Między mitem narodów, a tym, co jest wszędzie, w: Uniwersalizm a swoistość..., op.cit., s.247-260.

⁵⁰ Warszawa 1975.

⁵¹ Ibidem, rozdz.5. Wieszczy i słuchacze; por.też: M.Janion, M.Żmigrodzka, Romantyzm i historia, Słowo obraz/terytoria Gdańsk 2001.

⁵² A.Witkowska, Wielkie stulecie Polaków, Warszawa 1987, s.158.

⁵³ W.Lutosławski w dyskusji, w: Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie, t.1., Kraków 1978, s.217.

⁵⁴ Nauka o literaturze, wyd.III, Ossolineum 1984, s.268.

imponujący plan rozwoju narodu w wielu dziedzinach życia kulturalnego i mimo minimalnych możliwości plan ten wykonało. Przede wszystkim dokonało poważnych zmian w tym, co nazwać by można klimatem intelektualnym⁵⁵. Sytuację tę odmienił dopiero Karol Szymanowski, nawiązując do roli muzyki narodowej wzorem Fryderyka Chopina⁵⁶, a współczesne pokolenia kompozytorów polskich stan ten twórczo ugruntowały, pogłębiły, uczyniwszy sławną „polską szkołę kompozytorską”.

W związku z tym można obserwować ewolucję odzwierciedlania kategorii narodowości w muzyce polskiej od jej obrazu dosłownego, funkcjonalnego i utylitarnego, od rodzaju inkrustacji (z wyłączeniem twórczości I.J.Paderewskiego i J.Zarębskiego wraz z częścią dorobku W.Żeleńskiego) w końcu wieku XIX do jej wersji symbolicznej, transcendentnej i kreatywnej w XX wieku i w czasach postmodernizmu. Jeżeli styl uniwersalny, eklektyczny, duch tradycjonalizmu bez własnej odpowiedzi przeważa w dorobku końca poprzedniego wieku, do czego można przytoczyć znamieny i przeciwny przykład kompozytorów słowiańskich tej doby, umiejętnie równoważących te oba kręgi wpływów - to sytuacja ta ulega zmianie w XX wieku, a zwłaszcza w drugiej jego połowie - najpierw z chwilą rozpowszechnienia się kierunku neoklasycznego, a potem w dobie rozkwitu polskiej moderny sonorystycznej, która na rozliczne, kreacyjne sposoby trawestowała dokonania poprzedników, także obierając pokłady rodzimej sztuki za podstawę, za punkt odniesienia; funkcja i estetyka uległy zmianie wówczas z postulatycznej, kompensacyjnej i zideologizowanej w wymiar uniwersalny, a zarazem indywidualny, zależny jedynie od jednostkowego świata twórcy.

JOLANTA SZULAKOWSKA - KULAWIK

Kontakt: poliwoda@autograf.pl

⁵⁵ Pozytywizm, w: Literatura polska. Od średniowiecza do pozytywizmu, red. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1979, s. 691.

⁵⁶ M. Tomaszewski, Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans, Poznań 1998.