

Mieczysław Tomaszewski

Akademia Muzyczna w Krakowie

Ślady i echa idiomu kresowego w muzyce polskiej „wieku uniesień”*

1. Zacznę od wyjaśnienia tytułu. Kresami nazywano ziemie wchodzące niegdyś w skład państwa polskiego, leżące na Wschodzie, za linią Bugu. Uzyskane dzięki Unii z Litwą (1386), potwierdzonej przez Unię Lubelską (1569), po pierwszej wojnie światowej obejmowały jeszcze Wileńszczyznę, Polesie, Wołyń, Podole i Ziemię Lwowską. Myślę, że niejednemu z nas przyszło spotkać we Wrocławiu, Toruniu czy Gdańsku dawnych mieszkańców owych Kresów, wyróżniających się podpadającą intonacją mowy, pozwalającą rozróżnić osoby pochodzące z Wilna od tych wychowanych we Lwowie.

Z kolei „wiekiem uniesień” nazywam – za Czesławem Miłoszem¹ – czasy polskiego romantyzmu i modernizmu, czyli czasy narodu bez państwa, w których to uniesienia patriotyczne i miłosne przemienne zamieniały się i dopełniały; gdy to kochanek dziewczyny stawał się w jednej chwili

* Tekst wygłoszony 9 kwietnia 2014 w Akademii Muzycznej im. Ignacego J. Paderewskiego w Poznaniu na międzynarodowym sympozjum *Music from the Perspective of Globalisation*.

1 Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa 1987.

kochankiem ojczyzny – jak to ujęła kiedyś Maria Janion². Ale stan rzeczy był tu szczególny. Można by go nazwać heterogenicznością lub hybrydycznością zestrojoną w jeden organizm: owe ziemie na kresach zamieszkiwali wspólnie – nieco upraszczając – Polacy we dworach, a w chatach (odpowiednio): lud ukraiński, białoruski względnie litewski. Starczy wziąć do ręki te tomy *Ludu*... Oskara Kolberga, które objęły owe ziemie kresowe niegdyś Rzeczypospolitej Obojga Narodów³: Litwę, Białoruś i Polesie, Wołyń, Podole, Pokucie i Ruś Czerwoną, albo zbiory pieśni zebrane przez Wacława z Oleska (*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, 1833), Kazimierza Władysława Wójcickiego (*Pieśni ludu Białochrobatów...*, 1836), Żegotę Pauliego (*Pieśni ludu polskiego w Galicji*, 1838 i *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*, 1839) czy Jana Czeczota (*Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny*, 1840), by spotkać rzucającą się w oczy nie tylko odrębność, ale także przemienność i wymiennność zebranych w nich repertuarów.

2. Momentem, który zainspirował podjęcie określonego tytułem tematu, stało się zdanie sobie sprawy z faktu, iż w czasie, o którym mowa – z wyjątkiem Chopina – niemal wszyscy znaczący polscy kompozytorzy urodzili się i co najmniej swoje dzieciństwo przeżyli na Kresach, na ziemi tak wyraźnie „warstwowo” zróżnicowanej: Stanisław Moniuszko, Juliusz Zarębski, Mieczysław Karłowicz, Ignacy Jan Paderewski i Karol Szymanowski⁴.

Wszyscy oni komponowali muzykę polską, to niewątpliwe. W sposób naturalny rodzi się jednak pytanie: czy wyrosnięcie w klimacie owej specyficznej podwójności nie pozostawiło na ich twórczości jakichś śladów? Czy nie odezwało się jakimś echem? Czy nie udzieliło jej jakiejś szczególnej barwy i charakteru?

Penetrując źródła biograficzne, na obecność muzyki o proveniencji pobratymczej w utworach polskich kompozytorów trafić można z niejednego powodu i w niejednej postaci.

2 Maria Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

3 Paweł Jasienica, *Rzeczpospolita Obojga Narodów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

4 Z kompozytorów znaczących w Polsce centralnej poza Chopinem urodzili się jedynie dwaj muzycy „pozytywiści”, Zygmunt Noskowski i Władysław Żeleński.



Rysunek 1. Miejsca pochodzenia polskich kompozytorów: Mieczysława Karłowicza, Stanisława Moniuszki, Juliusza Zarębskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Karola Szymanowskiego

- (1) Instytucję tworzącą ówczesny kanon wychowawczy stanowiła w owych czasach osoba piastunki. Bywała nią najczęściej dziewczyna z miejscowego ludu. Repertuar jej śpiewów otaczał kołyskę przyszłego kompozytora i jego lata dziecięce, utrwalając się w uszach i pamięci.
- (2) Z natury rzeczy – w miarę dorastania – zaczynało się uczestniczenie w życiu wsi, w jej ludowych obrzędach, chłonięcie towarzyszącej im muzyki, tańców i śpiewów, oczywiście ukraińskich, białoruskich, litewskich.
- (3) W którymś momencie życiorysu – w sposób naturalny – pojawiała się muzyka domowa własnej sfery, zderzając się i zestrajając z tą, która najczęściej już egzystowała w uszach i w pamięci. Muzyka poznawana dzięki matce czy siostrze śpiewającej pieśni polskie: Niemcewiczowskie dumy historyczne, Mickiewiczowskie romanse Marii Szymanowskiej, śpiewy z repertuaru powszechnego.
- (4) Wreszcie, u niejednego z kompozytorów nadchodził czas, gdy zadziwiony urokiem i odmiennością, zaczynał sam, na własny użytek, notować melodie zasłyszane podczas wędrówek wzdłuż Niemna, Dniestru czy Dniepru.

3. U każdego z przywołanych tu kompozytorów, co oczywiste, zetknięcia z folklorem pobratymczym przebiegały nieco inaczej, a przede wszystkim – odmienne pozostawiało ślady, mniej lub bardziej widoczne.

MONIUSZKO. Urodził się, jak wiadomo, na ziemi białoruskiej, niedaleko Mińska. Lektura korespondencji i zapisów pamiętnikarskich grona przyjaciół pozwala wytworzyć sobie obraz stanu rzeczy dosyć wyrazisty. Przede wszystkim sam autor *Śpiewników domowych* parokrotnie się zwierzał: „Obdarzony od natury byстрыm i delikatnym słuchem – odpowiadał na pytania jednego z przyjaciół – zaledwem zaczynał chodzić, już zatrzymywałem w pamięci niemal każdą nutę zasłyszanych piosnek”⁵. Z zachowanego szczęśliwie listu do Adama Kirkora można się dowiedzieć dalszych szczegółów: „Pierwszą szkołą pojmowania muzyki – pisał – były dla mnie *Śpiewy historyczne* Niemcewicza, wykonywane dziwnie miłym głosem przez moją matkę. Te poważne melodie były moim codziennym muzykalnym pokarmem i [jako] pięcioletnie dziecko wszystkie najdokładniej śpiewałem nie uczony”⁶. Ze wspomnieniowej relacji Jana Chęcińskiego wiadomo, iż „z największą chciwością lubił przysłuchiwać się kmiącym [białoruskim] chórom, rozlegającym się w wieczornej ciszy w niedzielę lub w dni uroczystości wiejskich”⁷. W latach późniejszych nie ograniczał się do słuchania, notował. Tak było już w Wilnie, z kilkoma pieśniami, które zaśpiewała mu służąca („pocziwa, nieoceniona Maryśka”⁸). A w momencie, gdy zabrał się do komponowania *Witoloraudy* i *Mildy*, utworów inspirowanych legendarnymi dziejami Litwy, ruszył w wileńskie okolice, by swym kantatom dodać autentyczności. August Iwański, z którym swoje wędrówki odbywał, zanotował w pamiętniku: „Po karczmach oraz na tratwach, pływając z flisakami po Wilii i Niemnie, wchłaniał Moniuszko w siebie podania i pieśni ludowe, które miały w przyszłości utwory jego muzyczne zabarwić”⁹.

Inspiracje ze strony ludowej muzyki litewskiej, jak się wydaje, szczegółowiej nieprzebadane, nie są – poza *Witoloraudą*, opartą na litewskich raudach – nazbyt uchwytnie. W oczy rzuca się natomiast wpływ

5 Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955, Tom I, s. 34.

6 W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko...*, Tom I, s. 34.

7 Jan Chęciński, *Stanisław Moniuszko*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1897, nr 23.

8 W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko...*, Tom I, s. 186.

9 August Iwański, *Pamiętniki*, „Ruch Muzyczny”, 1947, nr 21. Cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko...*, Tom I, s. 188.

na Moniuszkę folkloru białoruskiego i ukraińskiego. Nośnikiem stał się wschodnio-słowiański gatunek dumki, oparty na specyficznej strukturze wyjściowej, dyktowanej rodzajem wiersza (8686 i rzadziej: 8585), przejawiający się w paru odmianach, począwszy od odmiany pieśniowo-lirycznej, a skończywszy na gatunkach choreicznych w rodzaju kozaka, kołomyjki i szumki¹⁰.

Швиденько

Од_на го_ра ви_со_ка_я, а дру_га_я низька..

Од_на ми_ла да_ле_ка_я, а дру_га_я близька

Przykład 1. *Oдна гора високая а другая ниска*. Ze zbioru *Ukraiński narodni liryczni pisni*, Ukraińska Akademia Nauk RSR, Kiev 1960, s. 199

[od Winnicy]

Wczo-raj by-la ne-di-łoń-ka, ny-ni po-ne-di-łok,

za-pro-sy-la Ma-ry-seń-ka ko-sy-ty bar-wi-nok.

Przykład 2. Dumka. Za: Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, tom 47 *Podole*, Instytut im. Oskara Kolberga, Wrocław-Poznań 1994, s. 135

Zabie

Oj, na ho-ri że-to. że-to ze-le-ne, ze-le-ne,

o, jak to-bi. mij my-łeń-kij, sc-ho-dne bez me-ne?

Przykład 3. Dumka. Za: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, tom 55 cz. II, *Ruś Karpacka*, Instytut im. Oskara Kolberga, Wrocław-Poznań 1971, s. 524

10 Por. Irena Poniatowska, *Historia muzyki polskiej. T. 5, Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010, s. 171: „Moniuszko uprawiał też charakterystyczne dla Kresów typy pieśni. Wspomniana dumka kojarzy się z Ukrainą, z pieśniami kozackimi...”

Kozak [Lwów, Sądowa Wisznia]

Przykład 4. Kozak. Za: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, tom 57 cz. II/2 *Ruś Czerwona*, Instytut im. Oskara Kolberga, Wrocław-Poznań 1979, s. 1201

Kolomyjka

Przykład 5. Kołomyjka. Za: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, tom 57 cz. II/2 *Ruś Czerwona*, Instytut im. Oskara Kolberga, Wrocław-Poznań 1979, s. 1196

Andantino

Tam na gó - rze ja - wor sto - i.
 Fer - ne wächst ein grü - ner A - horn
 Fo - rêt tris - te et plei - ne d'om - bre.
 H - oop, emo - ja. *мех* *ска-ла - му.*

ja - wor zie - lo - nie - ňki. Gi - nie Ko - zak w cu - dziej stro - nie, Ko - zak mło - dziu -
 auf des Ber - ges Ran - de. fern auch stirbt ein jun - ger Ko - sak, stirbt im frem - den
 sous ta voi - te obs - cu - re un sol - dat au re - gard som - bre meurt de sa bles -
 e kop - не му про - на - та - ем; на чужой ка - зах сто - по - ле в - на - ю - му -

Przykład 6. Stanisław Moniuszko, sł. Jan Czeczot (?), *Kozak (Tam na górze jawor stoi)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 1-9

Rozstrzygnięcie rodzaju proveniencji nie jest łatwe również z tego powodu, że gatunek nazywany dumką zadomowił się w Polsce już we wcześniejszym od Moniuszki pokoleniu. Dla Karola Kurpińskiego (*O pieśniach w ogólności*¹¹) dumka należała do repertuaru śpiewów

11 Karol Kurpiński, *O pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny”, 1820, nr 9 z 28 IV.

polskich (silniej w nich obecna niż np. śpiewy góralskie czy kaszubskie). Wśród dumek Moniuszki zabarwienie ukraińskie posiadają przede wszystkim: *Kozak* (*Tam na górze jawor stoi*), *Korale* (*Gdym z kozaki szedł na boje*), *Wyjazd na wojnę* (*Rozwiń listki mokry dębie*) i *Ruta* (*Raz dziewczyna ziarno ruty*).

Presto

..Roz - wiń li - stki. mo - kry dę - bie, mroź je wnet po - wa - rzy;
 „Лист! листи-во - ю о - граж-дай - ся про - тив зем - лів сту - жи!”

Przykład 7. Stanisław Moniuszko, sł. Jan Czczot, *Wyjazd na wojnę* (*Rozwiń listki, mokry dębie*), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 1-6

Allegretto

Raz dziewczyna zia - rno ru - ty przed o - kie - nkiem
 sia - ła, przed o - kie - nkiem sia - ła i pio - se - nkę rze - nej nu - ty

Przykład 8. Stanisław Moniuszko, sł. Jan Prusinowski, *Ruta* (*Raz dziewczyna ziarno ruty*) Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968, t. 1-10

Parę innych jego dumek, takich jak: *Dwie zorze* (*Hej tam na górze stała cerkiewka*) czy pieśń wprost *Dumką* nazwana (*Przychodź miły, dzień już biały*) – uległo „polonizacji”, choćby przez zmianę metrum. Nie zabrakło ich także w operach Moniuszki: ani w *Halce* (dumka Jontka: *Szumią jodły na gór szczycie*), ani w *Strasznym dworze* (dumka Jadwigi: *Biegnie słuchać w lasy knieje*); proweniencję ukraińską wyczuć można tu przede wszystkim w intonacji nacechowanej tęsknotą i żalem.

ZARĘBSKI. Urodzony w Żytomierzu, na Wołyniu. Zachowała się wdzięczna fotografia z małym Juliuszem na ręku ukraińskiej piastunki.



Rysunek 2. Zarębski na ręku ukraińskiej piastunki

Inspiracje jego twórczości fortepianowej muzyką ukraińską są widoczne i oczywiste. Autor *Kwintetu fortepianowego g-moll*, dumki obu rodzajów: liryczną i choreiczną zalicza – idąc za przykładem Kurpińskiego – do muzyki polskiej. Świadczą o tym tytuły jego fortepianowych utworów: *Dumka gis-moll* znalazła się obok poloneza i mazurka w cyklu *Suite polonaise* op. 16, *Dumka* i *Kołomyjka* – obok *Mazurka* i dwu *Krakowiaków* w cyklu *A travers Pologne* op. 23, wreszcie cyklem zatytułowanym wprawdzie *Trois danses galiciennes* op. 2, ale stanowiącym drugą część serii noszącej tytuł *Danses polonaises*, objął Zarębski trzy tańce ukraińskie o charakterze bliskim kołomyjkom, których

pierwotny znalazł w znanym zbiorze Waclawa z Oleska¹². We wszystkich tych utworach nie tylko charakter, ale i struktura wskazują na inspiracje idące ze strony muzyki ludowej Zarębskiego ziemi rodzinnej.

(Allegretto con moto)



Przykład 9. Juliusz Zarębski, *Trois danses galiciennes* op. 2 nr 1 *Allegretto con moto* g-moll, t. 5-8 [w:] Ryszard Daniel Goliańek, *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 133

Allegro ma non troppo



Przykład 10. Juliusz Zarębski, *Divertissement à la polonaise* op. 12 [w:] Ryszard Daniel Goliańek, *Dzieła muzyczne Juliusza Zarębskiego. Chronologiczny katalog tematyczny*, Rhythmos, Poznań 2002, s. 79

KARŁOWICZ. Urodzony na Wileńszczyźnie, w Wiszniewie, w majątku matki, Sulistrowskiej z Radziwiłłów. Źródła rodzinne mówią o piastunce, przez jednych nazywanej Janową, przez innych Magdalszą. Karłowicza brat cioteczny, Henryk Śniadecki, wspominał: „Mieczysław – niemowlę, a potem dziecko, oddane jest czulej pieczy wspólnej – jego, później

12 Por. Ryszard Daniel Goliańek, *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004 oraz R.D. Goliańek, *Dzieła muzyczne Juliusza Zarębskiego. Chronologiczny katalog tematyczny*, Rhythmos, Poznań 2002.

mojej – piastunki Janowej, skarbnicy piosenek nuconych niewielkim, lecz dźwięcznym, czystym wysokim sopranem”, a „do snu go tuli kołysanka o melodii tak prostej, trzytonowej bodaj, którą po latach wplótł w wieniec tematów *Rapsodii Litewskiej*”¹³. Skrupulatny biograf, Adolf Chybiński, opierając się na dzienniku prowadzonym przez ojca, Jana Karłowicza, w sporządzonej przez siebie *Kronice życia artysty i taternika*, pod datą roku 1878 zanotował: „Janowa dalej go bawi i usypia piosenkami litewsko-białoruskimi”¹⁴. Nieco później mowa o repertuarze śpiewów polskich, przede wszystkim o pieśniach Moniuszki śpiewanych przez matkę, obdarzoną „wspaniałym kontraltem, pełnym uczucia i jakiegoś podkładu tragizmu”¹⁵. Sam Karłowicz wspomni kiedyś, iż „muzycznymi wspomnieniami z lat dziecinnych były mu melodie Moniuszkowskie i melodie ludowe, muzyka urodzona na Litwie”¹⁶.

Na domyslnie ślady i echa inspiracji muzyką kraju lat dziecinnych trafić można w pieśniach, na świadectwa niewątpliwe – w *Rapsodii litewskiej*. Klimat i strukturę bliską białoruskim dumkom odczuć można w dwu piosnkach nostalgicznych, pierwszych z powstałych z dala od Wiszniewa (w Berlinie): *Rdzawe liście strząsa z drzew* czy *Zasmuconej (Chylisz główkę na pierś białą)*.

Przykład 11. Mieczysław Karłowicz, sł. Kazimierz Gliński, *Zasmuconej* op. 1 nr 1 (*Chylisz główkę na pierś białą*), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, t. 8-12

W *Rapsodii* znaleziono aż sześć motywów o proveniencji ludowej. Z zachowanych notatek kompozytora wynika, że niektóre z nich zanotował on w Horhole, inne w Leszczyniętach, jeszcze inne w samym Wiszniewie. „Wykończyłem kompozycję – pisał w listopadzie roku 1906 do Adolfa Chybińskiego – którą nazwę prawdopodobnie *Rapsodią*

13 Henryk Śniadecki. Cyt. za: Adolf Chybiński, *Mieczysław Karłowicz (1876-1909). Kronika życia artysty i taternika*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949, s. 29.

14 A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 29.

15 A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 22.

16 A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*

litewską. Staralem się zakląć w niej cały żal, smutek i niewolę wiekuiącą tego ludu, którego pieśni w mym dzieciństwie brzmiały...¹⁷ Pierwowzory tematów: pierwszego, drugiego i czwartego z wyliczonych przez Elżbietę Dziębowską¹⁸ Jan Sześzewski¹⁹ odszukał w tomach *Ludu Białoruskiego na Rusi Litewskiej* Michała Federowskiego. Z kolei w tymże temacie pierwszym Vytautas Landsbergis odnalazł motywy litewskiej pieśni żniwnej *Bėhit barelia*²⁰, a w czwartym Genovaitė Četkauskaite odkryła motywy litewskiej piosenki dziecięcej *Mylu, mylu, mylu*²¹. Co ciekawe i najważniejsze: jak zapewnia Sześzewski, pieśni uważane za białoruskie „nie są *stricte* białoruskie”, jedynie u Białorusinów zapisane, bo pieśń pierwsza trafia się także na Litwie, druga na Litwie i w Polsce, a czwarta – w całej Europie²². Tak więc można by powiedzieć, iż niezależnie od proveniencji, współtworzą pejzaż dźwiękowy swej małej ojczyzny.

PADEREWSKI. Przypomnę, iż rodził się na Podolu, w Kuryłówce. Od dziecka stykał z repertuarem pieśni, które Antoni Kocipiński upowszechnił w słynnym, wydanym w roku 1861 równocześnie w Kamieńcu Podolskim i Kijowie, zbiorze zatytułowanym *Pisni, dumki i szumki ruskoho narodu na Podoli, Ukraini i w Małorosyi*. Recenzując ów tom Kocipińskiego, Józef Ignacy Kraszewski zauważył: zebrane w nim „dumki i szumki, gdyby im nawet słów zabrakło, tak malują stan, dzieje, tęsknotę, rezygnację, wesele łzawe i smutek często uśmiechnięty, że sama melodia ich wprost mówi do duszy...²³

Wsluchując się dobrze w Paderewskiego kompozycje fortepianowe, można mieć niekiedy wrażenie, iż miniatury te – przebiegające w tempie umiarkowanym, w metrum parzystym i o strukturze ekwiwalentnej, pieśniowo-choreicznej – swym dyskretnym pulsem ósemkowym

17 M. Karłowicz do A. Chybińskiego, 24 XI 1906. Cyt. za: *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 31.

18 E. Dziębowska, *Twórczość symfoniczna* [w:] *Z życia i twórczości...*, s. 80.

19 Jan Sześzewski, *Zbiór muzyczny J. Karłowicza, J. Traczyka i L. Potułowny w tomie V i VII Ludu białoruskiego M. Fedorowskiego*, Warszawa 1969. Cyt. za: Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 94-95.

20 Vytautas Landsbergis, *O wariacjach w muzyce litewskiej i „Wariacjach dzukskich” Broniusa Kutavičiusa* [w:] *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie. „Ars nova – ars antiqua”, wrzesień 1977*, red. T. Malecka, L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 269.

21 Genovaitė Četkauskaite, *Dzuku dainos*, komentarz do płyty *Melodii*, Wilno 1974. Cyt. za: L. Polony, *Poetyka muzyczna...*, s. 94.

22 Zob. L. Polony, *Poetyka muzyczna...*, s. 94, przypis 12.

23 Józef I. Kraszewski, „Gazeta Polska”, 1862, nr 141.

zdradzają echa owych podolskich dumek, kozaków i szumek. Mowa o takich miniaturach, jak temat do *Wariacji i fugi a-moll* op. 11, jak *Intermezzo* z op. 3 czy nawet słynna *Legenda* z op. 16. Wrażenie podobne przynosi wsłuchanie się w niektóre tematy *Koncertu fortepianowego a-moll*, *Fantazji polskiej* i *Sonaty skrzypcowej a-moll*.

Prestissimo

401 *piano e poi sempre cresc.*

pp *cresc. sempre al fine*

Przykład 12. Ignacy Jan Paderewski, *Sonata skrzypcowa a-moll* op. 13, *Prestissimo*, t. 401-406

Również słuchając pieśni, tych z pierwszego ich zeszytu (do słów Asnyka): *Gdy ostatnia róża zwiędła*, *Siwy koniu, siwy koniu, coś tak zadumany* czy *Chłopca mego mi zabrali* – można natknąć się na echa – zatrzymanej w uszach od lat dziecinnych muzyki miejsca urodzenia.

[p]

Gdy o - sta - tnia ró - ża zwię - dla, Rze - kłam chlop - cu
Ro - sen - ta - ge sind ver - ron - nen, Lieb - ster geh'! bist

idź! Zer - wa - ła się zło - ta nieć, Któ - ra mi - łość przę - dla.
frei! Der Gold - ja - den riss ent - zwei, Den die Lieb' ge - spon - nen.

[mf]

Przykład 13. Ignacy Jan Paderewski, sł. Adam Asnyk, *Cztery pieśni* op. 7 nr 1: *Gdy ostatnia róża zwiędła* [w:] I.J. Paderewski, *Pieśni*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Ośrodek Dokumentacji Życia i Twórczości I.J. Paderewskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego, Musica Iagellonica, Kraków 2002, t. 5-14

SZYMANOWSKI. Tymoszwówka, w której autor stylizowanych na prastowiańskość i panstowiańskość *Śłopiewni* się urodził, leżała na bardzo już dalekiej Ukrainie, w powiecie czehryńskim, w ówczesnej gubernii kijowskiej. Jak relacjonuje autorka precyzyjnie udokumentowanej, wiarygodnej biografii, Teresa Chylińska, „oddane niańki, kochające miłą «detynę» wyśpiewywały jej dumki i opowiadały dawne baśnie”²⁴. Znanе są nawet ich imiona i przezwiska: „baba Hanna” i Juroska. Według wspomnień siostry Szymanowskiego, Zofii (*Opowieść o naszym domu*), tę ostatnią, „dzieci ubóstwiały”; była „nieprzebraną skarbnicą bajek i przysłów”²⁵, oczywiście ukraińskich. Swoje wspomnienia Zofia Szymanowska otwiera momentem, w którym wraz z bratem słuchają rozlegającego się nad Tymoszwowieckim stawem przejmującego śpiewu ukraińskiej dziewczyny o sokole. Parę stron dalej mowa o zwyczaju śpiewania w tymoszwowieckim dworze *Śpiewów historycznych* Niemcewicza i pieśni Moniuszki...²⁶

Może to dziwne, ale wysłyszeć w muzyce Szymanowskiego echa muzyki stron rodzinnych – niełatwo. Została w biegu życia poddana tak wielu wpływom i fascynacjom – zrazu „wysokopiennym” lub egzotycznym, później podhalańskim i kurpiowskim – że wątek inspiracji ukraińskich się zagubił. Na jego ślady trafić można we wczesnych preludiach, etiudach i wariacjach fortepianowych a także we wczesnych pieśniach polskich. Raz owa „ukraińskość” daje o sobie znać poprzez ósemkowy puls choreicznej narracji (np. w *Wariacjach na polski temat ludowy h-moll* op. 10).



Przykład 14. Karol Szymanowski, *Wariacje na polski temat ludowy h-moll* op. 10, *Tema. Andantino semplice*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, t. 9-12

Innym razem – jako przejmujący, tęskny zaśpiew pieśniowej intonacji, np. w jednej z pieśni do słów Tetmajera: *Daleko został cały świat*.

- 24 Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Musica Iagellonica, Kraków 2008, Tom I, s. 57.
- 25 Zofia Szymanowska, *Opowieść o naszym domu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 63-67.
- 26 Z. Szymanowska, *Opowieść...*, s. 36.

Echa, dosyć odległe, odzywają się dość niespodziewanie w cyklu przywołującym tymoszwowieckie lata dziecinne – w *Rymach dziecięcych*: puls i intonacja dumki prześwieca przez takty piosenki otwierającej (*Przed zaśnięciem*), struktura metryczna szumki i kołomyjki zdaje się rezonować w *Rymach* o charakterze narracyjnym (*Ślub królewny*, *Trzmiel i żuk*, *Wizyta u krowy*, *Myszy*, *Kołysanka gniadego konia*).

Molto moderato
p dolce

Canto

Jak - by się do - brze spa - lo. gdy - by ty - le ko - lo - ro - wych
Oh, qu'il fe - rait bon dor - mir, si tou - tes les pen - sées et les cou -
O jetzt kömmt'ich herr - lich schla - fen. müß' ich nicht so bun - te Sa - chen

Piano

pp *p dolciss.* *pp*

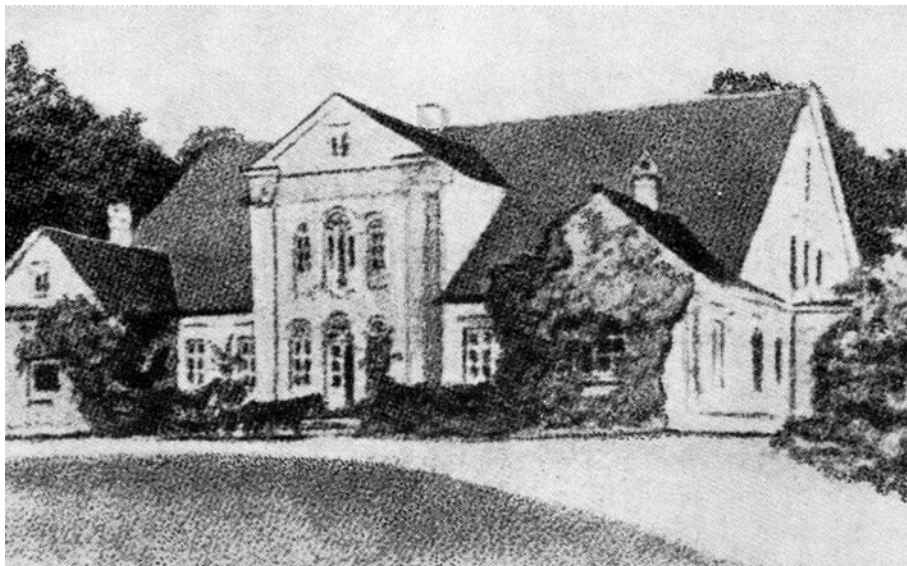
avvivando

mysz - li przez głó - wę nie wia - lo. Lal - ka jest nie - da - le - ko
- leurs ne souf - flaient pas par la tê - te! Lal - ka n'est pas bien loin, je l'en -
se - hen, die mir den Kopf ver - dre - hen: Pup - pe steht in der Nä - he.

Przykład 15. Karol Szymanowski, sł. Kazimiera Iłłakowiczówna, *Rymy dziecięce* op. 49, *Przed zaśnięciem* (*Jak by się dobrze spało*), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, t. 1-12

4. Czas, by wyciągnąć wnioski z naszkicowanego tu stanu rzeczy, będącego wynikiem nie więcej, niż wstępnego rekonesansu. By na podstawie owych śladów i ech spróbować scharakteryzować to, co można by nazwać „idiomem kresowym” muzyki polskiej wieku uniesień.

W wyniku kilku wieków trwającej koegzystencji dwu warstw kulturowych: kultury polskiej, o charakterze kultury nazywanej „wysoką”, i kultur pobratymczych: ukraińskiej, białoruskiej i litewskiej, noszących charakter kultur ludowych – ta pierwsza, czyli polska twórczość muzyczna powstająca na tak zwanych Kresach, zyskiwała pewien odcień odmienności.



Rysunek 3. Dwór Karłowiczów w Wiszniewie



Rysunek 4. Chaty wiejskie w Tymoszwóce Szymanowskich

Została „dobarwiona” o pewien charakter sobie właściwy. Przejawia się on poprzez obecność w niej – bardziej wyrazistą lub wymagającą „wysłuszenia” – mniejszej lub większej ilości utworów o owym nacechowaniu szczególnym. W tym pierwszym przybliżeniu do tematu wydaje się, że następujące właściwości, jako charakteryzujące ów „idiom kresowy” można by wyciągnąć przed nawias:

(1) Podpadająca przewaga temp wolnych nad szybkimi, nastrojonych refleksyjnie i „zadumanych” – nad pojawiającymi się spontanicznie, nacechowanymi dynamizmem. Przewaga trwania w określonym nastroju – nad dążeniem.

(2) Znacząca przewaga metrum parzystego nad nieparzystym, rytmu i pulsu dumy i dumki nad rytmami i pulsem poloneza, mazura, oberka czy kujawiaka.

(3) Zdecydowana przewaga trybu molowego nad durowym, rejestru głębokiego nad wysokim, barw dźwięku przyciemnionych nad jasnymi.

(4) Wyrazista przewaga charakteru tęsknego, nostalgicznego, melancholijnego nad radosnym, wesołym i pogodnym.

Szczególnie widoczna bywa ta ostatnia właściwość, streszczająca, bo wynikająca z wszystkich poprzednich. Badając problem od strony recepcji, można by powiedzieć, iż jest to właściwość niezmiennie i refrenicznie obecna we wszystkich wypowiedziach dotyczących tak całokształtu twórczości zdeterminowanej kresową proveniencją, jak i poszczególnych gatunków i utworów.

5. Jeszcze jeden aspekt zagadnienia, już jako *post scriptum*. Dotyczy twórczości Chopina. Urodził się i wychował w samym centrum Polski i polskości, najsilniej związał, jak wiadomo z Mazowszem, Kujawami i Ziemią Dobrzyńską. Co paradoksalne, jego związek z kulturą pobratymczą – mimo iż sam nie należał do urodzonych na Kresach – przejawiał się silniej niż u innych, jednak na sposób odmienny.

Z tzw. ludem ukraińskim i jego śpiewami zetknął się Chopin bezpośrednio tylko jeden raz: w lipcu roku 1830. Zetknął przelotnie, choć chyba dogłębnie, podczas parodniowego pobytu u Tytusa Woyciechowskiego na ziemi granicznej, hrubieszowskiej. W liście dziękczynnym padają słowa: „jakąś tęsknotę zostawiły mi twoje pola”²⁷. Jeszcze w Warszawie komponuje serię utworów, w których motywy i struktury o proveniencji ukraińskiej zostają – zgodnie z ówczesnym przekonaniem – potraktowane jako komponenty

27 Chopin do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 21 VIII 1830.

muzyki polskiej; dumki są tu „równoprawne” wobec mazurków i krakowiaków. Znaleźć je można w finałach *Tria g-moll* i *Koncertu e-moll*, w *Fantazji A-dur na tematy polskie* op. 13 i *Rondzie à la Krakowiak F-dur* op. 14. oraz w dwu innych *Rondach*: *c-moll* op. 1 i *C-dur na dwa fortepiany*.

The image shows a musical score for two pianos, measures 289 to 298. The score is in C major and 3/4 time. It features a variety of rhythmic patterns and articulations. Key markings include 'semplice' at the beginning, 'p' (piano) throughout, and 'e', 'sempre', and 'staccato' in the later measures. The score is written for two staves per piano, with a grand staff layout.

Przykład 16. Fryderyk Chopin, *Rondo C-dur* na dwa fortepiany WN 15, kuplet *Simplice*, Fundacja Wydania Narodowego, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2010, t. 289-298

Intonacje i zaśpiewy melodyczne bliskie tym, jakie charakteryzują śpiewy ukraińskie, odnaleziono również w paru nokturnach²⁸.

Do bliskich przyjaciół warszawskich – a potem paryskich – Chopina należało dwu pisarzy zwanych „ukraińskimi”: Stefan Witwicki, urodzony na Podolu i Bohdan Zaleski – na Kijowszczyźnie. I w pieśniach napisanych do ich słów wyraził Chopin charakter i istotę tego, co „ukraińskie”. Dramatyczną balladę Witwickiego o *Narzeczonem*, który zbyt późno wraca z wojny, oparł na rytmach i kształcie dumki choreicznej.

28 *Nokturny g-moll* op. 15 nr 3, *g-moll* op. 37 nr 1, *fis-moll* op. 48 nr 2 i *f-moll* op. 55 nr 1. Por.: Stefania Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina* [w:] *The Book of the first International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa 16th-22nd February 1960*, red. Zofia Lissa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 358: „Pokrewieństwo folkloru polskiego i ukraińskiego [...] jest tak duże, że często na ziemiach tych w ogóle nie odróżnia się pieśni polskich od ukraińskich”.

agitato

1. Wiatr za - szu - miał mię - dzy krze - wy, nie w czas, nie w czas ko - niu,
 *2. Czy nie wi - dzisz tam nad la - sem te - go kru - ków sta - da?
 3. „Gdzie - żeś, gdzie - żeś dzie - wczę ho - że? Cze - muž nie wy - bie - ży?”

Nie w czas chło - pce cza - rno - bre - wy, le - cisz tu po bło - niu,
 Jak po - dle - ci, krą - ży cza - sem, i w las znów za - pa - da?
 „Ja - kże, ja - kże wy - bieć mo - że, kie - dy w trumnie le - ży?”

Przykład 17. Fryderyk Chopin, sł. Stefan Witwicki, *Narzeczony* WN 40 (*Wiatr zaszumiał między krzewy*), Fundacja Wydania Narodowego, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2008, t. 9-16

[Andante]

Voce

1. Rok się ko - cha - li, a wiek się nie wi - dzie - li; zbo - la - ła
 *2. Tam u dzie - wcy - ny we - zgło - wie, i pu - cho - we: a u ko -

[Andante]

Piano

p e legato

se - rca, o - bo - je na po - ście - li. Le - ży dziewcy - na w komnacie swej na
 - za - ka zu - pa - nik och! pod gło - wę. Tam u dziewcy - ny nale - wki, wi - na,

Przykład 18. Fryderyk Chopin, sł. Bohdan Zaleski, *Dwojaki koniec* WN 58 (*Rok się kochali, a wiek się nie widzieli*), Fundacja Wydania Narodowego, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2008, t. 1-11

*

Można to uznać za paradoksalne: kompozytorzy urodzeni na Kresach pisali muzykę własną, dobarwioną – na sposób specyficzny i niepowtarzalny ludowością wśród której wzrastali – rzecz można podświadomie. U Chopina utwory nacechowane klimatem ukraińskim powstawały jako wynik świadomej chęci uchwycenia charakteru jednej z odmian muzyki odczuwanej jako „polska” w owym szerokim, „jagiellońskim” rozumieniu. Uczynił to Chopin zresztą bezbłędnie, wpisując w nią przy tym uczucia osobiste, niezależne od miejsca urodzenia.

Kraków, wiosną 2014

Bibliografia

- Chęciński J., *Stanisław Moniuszko*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 23.
- Chybiński A., *Mieczysław Karłowicz (1876-1909). Kronika życia artysty i tatarnika*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949.
- Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, tom I, Musica Iagellonica, Kraków 2008.
- Golianek R.D., *Dzieła muzyczne Juliusza Zarębskiego. Chronologiczny katalog tematyczny*, Rhythmos, Poznań 2002.
- Golianek R.D., *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Jasienica P., *Rzeczpospolita Obojga Narodów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, tom 47 *Podole*, Instytut im. Oskara Kolberga, Wrocław–Poznań 1994.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, tom 55 cz. II, *Ruś Karpacka*, Instytut im. Oskara Kolberga, Wrocław–Poznań 1971.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, tom 57 cz. II/2 *Ruś Czerwona*, Instytut im. Oskara Kolberga, Wrocław–Poznań 1979.
- Kraszewski J.J., „Gazeta Polska” 1862, nr 141.
- Kurpiński K., *O pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny”, 1820, nr 9.
- Landsbergis V., *O wariacjach w muzyce litewskiej i „Wariacjach dzukskich” Broniusa Kutavičiusa* [w:] *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie. „Ars nova – ars antiqua”, wrzesień 1977*, red. T. Malecka, L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Miłosz Cz., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Pawliszyn S., *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina* [w:] *The Book of the first International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa 16th-22nd February 1960*, red. Z. Lissa, PWN, Warszawa 1963.

- Polony L., *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.
- Poniatowska I., *Historia muzyki polskiej. T. 5, Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010.
- Rudziński W., *Stanisław Moniuszko*, tom I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955.
- Szymanowska Z., *Opowieść o naszym domu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Ukraiński narodni liryczni pisni*, Ukraińska Akademia Nauk RSR, Kiev 1960.
- Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.

Traces and Echoes of a “Kresy” Idiom in the Polish Music of the “Age of Raptures”

S u m m a r y

The subject of this reconnaissance is a quite particular situation that took place in the territory which in the old Poland used to be called “Kresy”, that is the lands situated to the east of the Bug River in the times of Romanticism and Modernism, i.e. the period of a nation without a state. The nature of this situation may be defined as “heterogenic hybridity”. Its anthropological and cultural particularity consists of a co-existence of two cultures: the one of “high” nature, reigning at courts and folk culture – dominating village cottages. Polish culture most often ruled the courts, whereas in the cottages these were respectively: Ukrainian, Belorussian and Lithuanian cultures.

The moment that inspired the author to consider the subject defined by the title was the realisation that during the discussed period, except for Chopin – almost all significant Polish composers were born in the area described as Kresy and lived out at least their youths in a situation diversified in terms of class: Stanisław Moniuszko was born in the Belorussian lands, near Minsk, Juliusz Zarębski in the region of Volhyn, Mieczysław Karłowicz in the Vilnius Region, Ignacy J. Paderewski in Podolia, and Karol Szymanowski in the region of Kiev. The ears of all of them, since the day they were born, were filled with Ukrainian, Belorussian or Lithuanian music. At first they heard it from their folk nannies (often known by name), later – while participating in village festivities and observing folklore customs, and finally – wandering from village to village and transcribing folk melodies

to introduce them in their scores, just as Moniuszko did with his songs and cantatas and Karłowicz with his *Lithuanian Rhapsody*.

The discussed symbiotic situation could not obviously remain without influence upon the shape and nature of the work of Polish composers born in Kresy. Capturing at least their traces and echoes became the objective of this reconnaissance.

Słowa kluczowe: Fryderyk Chopin, dumka, idiom muzyczny, Mieczysław Karłowicz, kołomyjka, kozak, Kresy, Ignacy Jan Paderewski, Karol Szymanowski, Juliusz Zarębski

Keywords: Frédéric Chopin, dumka, musical idiom, Mieczysław Karłowicz, kolomyjka, kazachok, Kresy, Ignacy Jan Paderewski, Karol Szymanowski, Juliusz Zarębski

