



## *Karola Szymanowskiego wizja nowej muzyki polskiej*

MIECZYŚLAW KOMINEK

Związek Kompozytorów Polskich

Polish Composers' Union, Warsaw, Poland

✉ kominek@polmic.pl

DOI: [10.2478/prm-2021-0004](https://doi.org/10.2478/prm-2021-0004)

W sprawie stylu narodowego w muzyce występuje znaczna rozbieżność stanowisk, ale nie neguje się na ogół istnienia swoistych cech w muzyce różnych narodów, zwłaszcza w XVIII i XIX wieku. Źródłem idei muzyki narodowej była rodząca się w filozofii romantycznej koncepcja narodu, trwale powiązana z tym, co ludowe i pierwotne. W Polsce myśl narodowa stała się podstawą ideologii pozytywistycznej, która w okresie zaborów określiła misję sztuki, polegającą na włączeniu jej w służbę społeczeństwa i narodu. Sformułowana głównie na gruncie literatury, ukształtowała świadomość artystyczną drugiej połowy XIX wieku. Zasadniczym celem i zadaniem muzyki miało być propagowanie ideałów odrodzenia oraz pobudzanie uczuć patriotycznych. W tym pozytywistycznie, narodowo i patriotycznie rozumianym posłannictwie sztuki należy poszukiwać upodobań artystycznych ówczesnych odbiorców i krytyków. Istotą muzyki miała być patriotyczna polskość, czerpiąca ze świetnej przeszłości. Można już tutaj zasygnalizować, że Karol Szymanowski tę patriotyczną muzykę bezceremonialnie krytykował jako zwróconą ku „zmarłym widmom” owej przeszłości.

Marzeniu o narodowej wielkości dawało wyraz wielu polskich kompozytorów, m.in. Zygmunt Noskowski, którego napisany w latach 1895–1897 poemat symfoniczny *Step* stał się symbolem polskiej duszy i patriotycznego

*Karol Szymanowski's Vision of New Polish Music*

© 2021 by Mieczysław Kominek. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/>.

patosu. Program poematu nawiązuje do atmosfery najwybitniejszego dzieła Henryka Sienkiewicza — *Trylogii*, której akcja toczy się w znacznej części na bezkresnych stepach Ukrainy. I tak jak Sienkiewicz w I części *Trylogii* — *Ogniem i mieczem*, stworzył Noskowski dzieło, które współcześnie odbierali „ku pokrzepieniu serc”. Partytura *Stepu* poprzedzona jest inwokacją:

Stepie wspaniały — pieśnią cię witam! Pośród twych niezmiierzonych przestrzeni słyszać było i szum skrzydeł, i dźwięk kopyt konnicy, rozbrzmiewała fujarka pastusza i tęskna pieśń kozacza, której towarzyszyły teorbany i bębenki, rozlegały się okrzyki wojenne i zgrzyt ścierających się szabel. Walki i zapasy olbrzymie skończyły się, wojownicy w grobie legli. Ty jeden tylko, wielki stepie, pozostałeś — wiecznie piękny i spokojny...”<sup>1</sup>.

Nie szczędził słów krytyki wobec rozumianej w ten sposób muzycznej polskości Karol Szymanowski, patrząc na zagadnienie z innej już perspektywy:

Czymże bowiem nie była w minionym okresie niewoli „Sztuka Narodowa”! Nazywało się nią beznadziejne pogrążanie się w odmęcie świetnej przeszłości, wyczarowywanie zmarłych jej widm, trwożliwe zamknięcie oczu na huczący, wartki potok współczesnego życia sztuki, toczący się opodal — wokół nas; nazywało się nią również „pójście pomiędzy lud”, istny hipnotyzm mazurkowo-kolędowy, zbieranie okropnych malinowych wycinanek i zielonych wstążek; była nią akademicko-niemiecka fuga na temat *Niedaleko Krakowa* czy też *Chmielu, chmielu zielony* — czasem nawet stawała się ona zdradliwym zatrutym ostrzem floretu, którym się godzi zniecka w serce „ideowego” przeciwnika [...]”<sup>2</sup>.

Według Szymanowskiego „nasz własny sentymentalizm idzie na lep sentymentalizmu «ludowej pieśni», kąpie się w jej prymitywnym liryzmie, wzrusza własnym wzruszeniem, a nade wszystko zapomina o stawianiu jakichkolwiek krytycznych wymagań w związku z «cywilizowanym» pojęciem o sztuce muzycznej”<sup>3</sup>.

- 1 Zygmunt Noskowski, *Step: poemat symfoniczny* op. 66, red. Jan Krenz, Kraków 1982 (seria Musica Viva: antologia dzieł i arcydzieł muzyki dawnej i nowej. Muzyka orkiestrowa), s. 5.
- 2 Karol Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, w: idem, *Pisma muzyczne*, zebrał i opracował Kornel Michałowski, Kraków 1984, s. 39.
- 3 Karol Szymanowski, *Muzyka Podhala*, w: ibidem, s. 251.

Kryterium „cywilizowanej sztuki muzycznej” spełniał według Szymanowskiego wyłącznie Chopin. 16 października 1924 roku na uroczystym koncercie z okazji 75. rocznicy śmierci Chopina Karol Szymanowski wygłosił przemówienie, w którym dzieło Chopina nazwał „Mitem o Duszy Polskiej”:

Na dnie czarodziejskiego piękna, w bogactwie i różnorodności swych form, skrzy się ono zawsze tą samą niezmienną prawdą niewątpliwej swej Polskości. Podobnie Mít historyczny nie jest wszak baśnią, ozdobnym kłamstwem jedynie; w nim to właśnie utrwała się to, co stoi już poza nieuchwytną, zmienną rzeczywistością wieczystego „stawiania się” Dziejów — w nim się krystalizuje w precyzyjnym swym kształcie najgłębsza prawda Narodu, odbija się, jak w czarodziejskim zwierciadle, jego istotne oblicze. [...] Tę cechę właśnie nieziennej Polskości — Polskości istniejącej poza tym lub owym zdarzeniem dziejowym, skupiającej w sobie jak w soczewce wszystko, co w niej jest Światłem i Pięknem, ma w sobie dzieło Fryderyka Chopina, nie „wypowiedziany” a „wyspiewany” z najgłębszej otchłani serca Mít o Duszy Polskiej<sup>4</sup>.

#### Zdaniem Szymanowskiego:

w całej naszej muzycznej przeszłości tylko dzieło Chopina nosi znamię bezsprzecznie polskiego stylu, w najszlachetniejszym i najgłębszym tego słowa znaczeniu. To znaczy, że „polskość” ta, wznosząc się ponad pewnego rodzaju ludowy, łatwiutki egzotyzm, właściwy tzw. muzyce „narodowej”, zmierza ku najczystszyemu wyżynom transcendentalnego wyrazu samej duszy naszego narodu. Dzieło Chopina ze wszystkimi osobliwościami swego stylu, stanowiące najszczytniejsze do dziś dnia osiągnięcie muzyki polskiej, bynajmniej nie zamyka się w ciasnych ramach uczuć jednego narodu, nie wychodzących poza granice etniczne, przeciwnie, ta muzyka polska, osiągnąca swym szczytnym wysiłkiem poziom najwyższy sztuki „międzynarodowej”, potrafiła z rzadką intensywnością wlać się w uczuciowość wszystkich, potrafiła zaimponować nieznaną i zadziwiającą koncepcją swojego owoczesnego „modernizmu”, piękna muzycznego, które — od stu lat prawie — nic nie straciło ze swojego czaru, tworząc w ten sposób tajemnicze więzy pomiędzy nami a całą ludzkością. Jasne jest więc, że w ten sposób Chopin przedstawia dla nas nie tylko symbol prawdziwej wielkości muzyki polskiej, ale jeszcze daleko więcej: — jest on dla nas jedynym nauczycielem, który przez swoje cudowne rzemiosło potrafił praktycznie rozwiązać zasadnicze zagadnienie każdej wielkiej sztuki: — jak osiągnąć w swym dziele wyraz najdoskonalszy

4 Karol Szymanowski, *Fryderyka Chopina mít o duszy polskiej*, w: *ibidem*, s. 134.

wielkości i godności najgłębiej i najpowszechniej ludzkiej, nic nie tracąc ze swoich cech wrodzonych i ze swojej narodowej oryginalności.

Szymanowski konkluduje:

Nie chcemy już widzieć w nim tragicznej maski „bohatera narodowego”, którego rysy spostrzegaliśmy ledwie przez mętny i gęsty tuman egzaltowanego romantyzmu; wydaje się on nam dzisiaj o wiele bardziej ludzki i żywy w postaci największego polskiego artysty. Zbliży się on ku nam, podczas kiedy staramy się — w świetle jasnym naszej odzyskanej wolności — podpatrzeć uwodzicielską tajemnicę jego wspaniałego rzemiosła. Postawa ta szczerze „pozytywistyczna” i *terre-à-terre* [pospolita, przyziemna — M.K.] — aczkolwiek niedopuszczalna zapewne zdaniem niektórych znanych tradycjonalistów — narzuca się nieodparcie wszystkim tym, którzy czują się powołani do nadania z powrotem znaczenia i głęboko ludzkiego sensu nowej muzyce polskiej<sup>5</sup>.

W całej polskiej literaturze trudno byłoby znaleźć równie kwieciste i z podobnym zaangażowaniem wyrażoną koncepcję muzyki narodowej. Zarazem nie sposób nie zauważyć mitotwórczego oddziaływania słów Szymanowskiego, który podniósł dzieło Chopina do rangi niedoścignętego wzorca polskości, wyrastającego z prześwietlonej geniuszem kompozytora duszy polskiego ludu. Ideał polskości najpełniej obrazowały Chopinowskie mazurki, które historycy interpretowali jako narodowe dzieła, tkwiące korzeniami w autentycznej tradycji muzycznej<sup>6</sup>. Wskazywano niezmiennie na elementy ludowe, takie jak kwarta lidyjska, kwinty burdonowe i krótkie powtarzane motywy, oparte na skalach wąskozakresowych.

Wiadomo jednak, że „narodowy” styl mazurków nie wynika z inspiracji autentyczną muzyką ludową, z którą Chopin miał dość pobieżny kontakt. Znacznie bliższy mu był stylizowany „taniec ludowy” i „ludowe pieśni”, asymilowane w polskich narodowych operach, operetkach i wodewilach takich kompozytorów, jak Karol Kurpiński, Józef Elsner oraz przez „ludowe” mazurki fortepianowe, komponowane dla salonów przez — na przykład — Marię Szymanowską. Wbrew interpretacji przyjętej

5 Karol Szymanowski, *Fryderyk Chopin a polska muzyka współczesna*, w: ibidem, s. 315–316.

6 Zob. np. Helena Windakiewiczowa, *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Studium muzykologiczne*, Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU w Krakowie, Seria III, vol. 16, Kraków 1926.

w literaturze chopinologicznej, mazurki są narodowym dziełem bez istotnej i autentycznej treści ludowej. Innowacyjne pod względem formalnym i melodycznym, genialne pod względem wyrazowym mazurki Chopina zawierają fragmenty lub tylko „ślady” melodii ludowych. Dzięki temu były i są nadal znakomitym materiałem dla mitotwórczej interpretacji, ostatecznie stając się najbardziej rozpoznawalnym symbolem polskiej muzyki narodowej.

Po Chopinie muzyka polska osunęła się — według Szymanowskiego — w „mętny i gęsty tuman egzaltowanego romantyzmu” o prowincjonalnym wydźwięku. Szymanowski uważał więc, że wraz z odzyskaniem państwowości sztuka polska powinna uwolnić się od patriotycznej dydaktyki i zwrócić uwagę na jakości estetyczne, co miało skutkować znoszeniem podziałów między polskością a europejskością, między tym, co narodowe a tym, co międzynarodowe, uniwersalne, europejskie. Lecz nowe nurty w muzyce europejskiej tego czasu, reprezentowane — między innymi — przez Igora Strawińskiego, Bełę Bartóka, Leośa Janáčka, George’a Enescu czy wreszcie przez samego Szymanowskiego, nie znalazły zrozumienia wśród starszego pokolenia polskich kompozytorów i krytyków, które wciąż ceniło przede wszystkim „polskość” muzyki. Jeden z nich — Stanisław Niewiadomski — pisał:

Dziś wśród ogółu nikt u nas narodowego kolorytu nie pojmuje bez rytmów tańecznych i bez zwrotów przypominających naszą pieśń ludową. Toteż u Szymanowskiego słuchacz nie wyczuwa polskości poza momentami reminiscencji chopinowskich i poza wspomnianą noblessą, którą przywykliśmy za właściwość naszą uważać; a nie wyczuwa z tej prostej przyczyny, że tych rytmów tam nie ma, melodia zaś i harmonia zbyt dużo zawierają w sobie internacjonalnego elementu nowoczesnego, aby w nich było się można narodowej nuty dosłuchać<sup>7</sup>.

Wynika z tego, że konserwatywna część krytyków i kompozytorów styl narodowy utożsamiała z prostotą techniki kompozytorskiej. Symbole narodowe, twierdził Niewiadomski, mogą być rozpoznawalne dopiero

7 Stanisław Niewiadomski, *Karol Szymanowski, „wspaniałe osamotniony”*, „Rzeczpospolita” 1922 nr 330 (3 XI), s. 4. Cyt. za: K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 77.

wówczas, gdy „formalna strona danej muzyki zacznie być zupełnie jasną”<sup>8</sup>. Muzyczny patriotyzm miał być oparty na niezmiennych, znanych słuchaczowi założeniach klasyczno-romantycznych.

Stosunek Karola Szymanowskiego do tak rozumianej muzyki narodowej przejawia się bodaj najwyraźniej w jego opinii na temat *Symfonii h-moll op. 24 „Polonia”* Ignacego Jana Paderewskiego, skomponowanej w latach 1903–1908. To wielkie dzieło powstało jako apoteoza zrywu Polaków przeciw rosyjskiemu zaborcy — powstania styczniowego 1863 roku. Szymanowskiego jednak nic nie powstrzymało od fundamentalnej krytyki, którą najdobitniej wyraził w liście do Zdzisława Jachimeckiego z 13 listopada 1911 roku:

*Symfonia* Paderewskiego to niesłychane zgoła paskudztwo muzyczne, dla którego nie ma w ogóle dość obelżywego słowa. [...] Zaprasza się ludzi na bankiet i daje im się zamiast ostryg i szampana — g...! (przepraszam za ordynarność... metafor!) Symfonia była wykonana świetnie — z największym pietyzmem i ofiarnością — ale cóż może pomóc temu dziełu! Przysięgliśmy sobie z Ficiem [Grzegorz Fitelberg prowadził koncert z *Symfonią* Paderewskiego w Wiedniu, który komentuje tu Szymanowski — M.K.] na imię Apolla i 9 muz — nie popełniać już nigdy żadnego artystycznego kompromisu, nawet w imię pomnika Jagiełły! Szczególniej zaś u nas patriotyzm w dziedzinie muzyki jest niemożliwym wprost absurdem<sup>9</sup>.

Przełamania zdawkowej, powierzchownej, „folklorystycznej” konwencji wyrażania polskości, owego surogatu polskiej muzyki, jaką był „świat mazurkowo-kolędowego hipnotyzmu” dokonał Karol Szymanowski w późniejszym okresie — głównie w *Harnasiach*, ale także w mazurkach i *Pieśniach kurpiowskich*. Balet-pantomima *Harnasie* — o góralach spod Tatr — odegrał szczególną rolę na drodze kształtowania mitu polskości w muzyce. Fundament tego mitu nakreślił najpierw Kazimierz Tetmajer w opowiadaniach *Na skalnym Podhalu* (1903–1910) i w *Legendzie Tatr* (1909–1911), w których zbudował obraz niezwyklego świata tatrzańskich

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> *Karol Szymanowski do Zdzisława Jachimeckiego w Krakowie*, w: Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 1, Kraków 1982, s. 310.

zbójników, myśliwych i juhasów, ich obyczaju i kultury. Legendy góralskie, opowiedziane w *Na skalnym Podhalu*, zostały dopełnione drzeworytami Władysława Skoczylasa, akwarelami Zofii Stryjeńskiej oraz *Harnasiami* Szymanowskiego. W ten sposób literatura, sztuki wizualne oraz muzyka stworzyły obraz nieznanego dotąd świata, który stopniowo wrażał w świadomość Polaków, stając się częścią ich wyobraźni.

Po premierze paryskiej *Harnasiów*, która miała miejsce 27 kwietnia 1936 roku, Jan Lechoń pisał:

*Harnasie* w istocie zamykają i genialnie dopełniają wspaniałą budowlę, którą wzniosły w ostatnich trzydziestu paru latach wszystkie dziedziny polskiej sztuki na skale sztuki góralskiej, są one muzyczną legendą Tatr, jak arcydzieło Tetmajera jest ich legendą literacką, a cykle Stryjeńskiej i drzeworyty Skoczylasa — plastyczną. To zamknięcie uprzytomnia nam wagę i niezwykłość całego zjawiska, stawia nas wobec niebywałego faktu, że w ciągu kilkudziesięciu lat zaledwie geniusz artystów stworzył doskonały obraz nie znanego przedtem świata, skończony nie tylko artystycznie, ale i moralnie, i że ten świat tak wrósł w świadomość narodu, że stał się częścią jego kultury, jego wyobraźni. [...] Góralszczyzna Tetmajera, Skoczylasa i Szymanowskiego będąc pozornie regionalizmem, stała się ruchem artystycznym i w pewnym sensie ideowym, który przeniknął do całego narodu. Dała ona w życiu naszym takie znaczenie Podhalu, jakie mu się historycznie ani terytorialnie nie należy. [...] Wydawać by się to mogło dziwne, nawet społeczne, że artyści polscy ulubili sobie świat, którego jednym z najwyższych wyrazów było zbójnictwo, niejeden opierać się będzie idealizowaniu Janosików i harnasiów, symbolizowaniu w nich wbrew oczywistej prawdzie rasy polskiej.

Jeżeli jednak instynkt sztuki polskiej zwrócił się ku nim, jeśli przeniósł ich nad sielankowych Wiesławów i, prawdę mówiąc, nad gospodarnych Borynów — to nie dlatego, żeby zbójnictwo było doskonałą formą temperamentu, namiętności, ale dlatego, że w tym ułomnym wyrazie wypowiedziała się jak nigdzie indziej w Polsce elementarna, radosna, twarda, zwycięska siła, której wtedy łaknęła i sztuka polska, i my wszyscy. [...] [*Harnasie*] to głos twórczego instynktu polskiego, triumfującego nad słabością, bezładem, beżmyślnością, nad ową łatwą rasowością, nad obrzędową, jasełkową polskością, biorącego świadomie z własnej duszy to, co brać chce, co go podżwiga, rozszerza; jest to arcydzieło polskości mocnej, godnej, biorącej z ludu, ale nie schlebiającej prostactwu, podnoszącej tę ludowość do wielkiej sztuki tak właśnie, jak czynił Chopin. Kiedy wpatrywailiśmy się i wsłuchiwali w bliskie arcydzieła przedstawienie *Harnasiów* w Paryżu, siedł przez nas dreszcz, podobny temu, jaki muszą odczuwać Niemcy słuchając *Nibelungów*. Cóż z tego, że niewymyślny scenariusz jest historią, jakich wiele, która przydarzyć by się mogła wszędzie? Ta prosta opowieść niesiona na potężnej fali muzyki Szymanowskiego staje się boską pieśnią o sile, o młodości,

pieśnią prawieczną, symboliczną, pieśnią całego ludu. [...] W *Harnasiach* mit polski wszedł jako równoprawny, dla wszystkich pojętny, do wspólnego marzenia ludzkości o jej najwyższym pięknie<sup>10</sup>.

Spośród wielu recenzji paryskiego przedstawienia *Harnasiów* artykuł Lechonia najbardziej Szymanowskiemu odpowiadał. On sam twierdził:

Góralską muzykę taneczną albo się rozumie i odczuwa tajemnym jakimś instynktem rasy: wówczas tęskni się do jej tętniącego uniesieniem życia, albo się jej nie rozumie. Wyjątkowe stanowisko muzyki Podhala w naszym folklorze polega na tym, że brak jej wszelkiego obyczajowego liryzmu<sup>11</sup>.

Tym obyczajowym i obrzędowym liryzmem Szymanowski szczerze pogardzał i uważał, że jedynie muzyka podhalańska może być dla muzyki polskiej źródłem głębokiej inspiracji; jest, jak mówił, granitowym słupem, który raz na zawsze unicestwi świat sentymentalnego pozoru i surogatu polskości. Słowa Szymanowskiego można rozumieć jako wyraz głębokiego przekonania, że w *Harnasiach* udało mu się muzykę regionalną podnieść do rangi sztuki narodowej spod znaku Tatr. Nie ulega wątpliwości, że zdołał znaleźć muzyczny komponent podhalańskiego mitu i powiązać go już na zawsze z symboliką narodową.

Bezpośrednio przed i po odzyskaniu niepodległości w roku 1918 oraz po II wojnie światowej definicja polskości i stylu narodowego w muzyce z wielu różnych powodów stała się wiodącym tematem w polskiej literaturze. Część badaczy podążała za idealistyczną koncepcją Herdera, inni zaś, jak na przykład Stefania Łobaczewska czy Zofia Lissa<sup>12</sup>, zakładali istnienie hipotetycznego zespołu wspólnych i niezmiennych dyspozycji psychicznych, występujących w pewnej zbiorowości niezależnie od epoki historycznej i określających stale wszelkie jej poczynania twórcze. Źródłem narodowego charakteru miał być emocjonalny klimat folkloru, re-

10 Jan Lechoń, *Narodziny mitu*, „Gazeta Polska” 1936 nr 165, s. 5. Cyt. za: K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4, Kraków 2002, s. 312–315.

11 K. Szymanowski, *Muzyka Podhala*, op. cit., s. 250–251.

12 Zob. np. Stefania Łobaczewska, *Czy istnieje styl narodowy w muzyce?*, „Pion” 1936 nr 23; Zofia Lissa, *Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 1956, s. 96–170.



prezentującego psychikę narodu, jego postawy i nawyki recepcji muzyki. Przypuszczano, że w ramach wspólnoty narodowej istnieją jakieś trwałe systemy przekazywania cech narodowych, które decydują o tworzeniu się poczucia więzi, identyfikacji i tożsamości.

Intuicyjnie i nieprecyzyjnie zdefiniowana kategoria polskości w muzyce stanowiła podstawowe kryterium porządkowania i wartościowania materiału w polskiej historiografii muzycznej. Celem historyków stała się narracja o narodowej muzyce jako systemie związków i kontynuacji cech uznanych za polskie. Do najbardziej reprezentatywnych historii muzyki polskiej napisanych w tej konwencji należy książka Józefa Reissa *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Szkic historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych*, wydana w roku 1946, a więc tuż po wojnie, co nie było bez znaczenia dla jej emocjonalnego wydźwięku. Autor we wstępie napisał:

Z polskich gór i dolin popłynęła pieśń polska. Lud polski dał więc narodowi jego pieśń rodzimą. Istnieje ona tak długo, jak długo istnieje naród polski; a zatem powstała ona w chwili, gdy na widowni dziejowej zjawił się naród polski. Pieśń ta jest, tak samo jak mowa ojczysta, nieodłączną częścią organizmu narodowego. Jej melodia wyrosła z gleby polskiej; kielkowała ona od wieków w duszy narodu, by wejść następnie w głąb rodzimej kultury muzycznej, nadać jej charakterystyczny ton i zabarwić ją właściwościami swej odrębności<sup>13</sup>.

Kategoria narodowa lub polskość w muzyce, rozumiana bądź w postaci sprawczego ducha (*Volkgeist*) bądź jako mechanizm zbiorowej psychiki narodu, nie doczekała się jednak w polskiej literaturze muzykologicznej krytycznej rewizji. Wydaje się przy tym pewne, że współczesne badania stawiają pod znakiem zapytania wiele przesłanek leżących u podstaw idei muzyki narodowej. Do najbardziej wątpliwych należy dzisiaj determinujący motyw polskości w muzyce, a mianowicie pojęcie „muzyka ludowa”. Etniczna czystość muzyki ludowej jest upraszczającym mitem, który niewiele ma wspólnego z rzeczywistością. Jeżeli przez „polski lud” rozumiemy ludność wiejską zamieszkującą dawne i obecne tereny Polski, to

13 Józef Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Wyd. 2 przejrz. i uzup., Kraków 1958, s. 13.

oczywiste wydaje się, że wytwarzana przez tę ludność muzyka, zwana polską, jest amalgamatem różnych składników, który powstał w wyniku kontaktów różnych grup i międzykulturowej wymiany. Podobne wątpliwości budzi także etniczna czystość muzyki podhalańskiej, swoistą odrębność zawdzięczająca silnym wpływom odmiennej od kultur Polski nizinnej kultury górali karpaccich. Reinterpretacji wymaga także pojęcie ludowości, albowiem nie wszystko, co zwykliśmy kojarzyć z polskim idiomem, ma genezę chłopską, którą zwykle uważa się za najważniejszy wyznacznik ludowości. Najnowsze studia nad twórczością Chopina nakazują zachowanie powściągliwości i dystansu w tym zakresie<sup>14</sup>.

Z przedstawionych rozważań wynika, że nie istnieją kryteria, wedle których można by było zdefiniować polskość jako immanentną właściwość muzyki nazywanej niekiedy polską muzyką narodową. Polskość jest mitem, narracją, konstruktem powstającym w określonym czasie i na określone potrzeby społeczne i polityczne. Na narrację taką składają się różne komponenty, wybierane z heterogenicznego dziedzictwa intelektualnego i artystycznego, którym nadaje się określone znaczenia symboliczne, ukazujące pożądane wartości z punktu widzenia interesu narodowego. W tym procesie „wymyślenia tradycji” odgrywają rolę indywidualne zainteresowania i preferencje intelektualistów i artystów, których Szymanowski jest wybitnym przykładem.

Postać Karola Szymanowskiego wiąże także naszą muzyczną współczesność, której symbolem jest Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, z pierwszymi latami niepodległej Polski. Szymanowski należy z całą pewnością do historii, jego twórczość jest zamkniętą kartą, „Warszawska Jesień” zaś to nie tylko teraźniejszość muzyki, ale również jej przyszłość. A jednak Szymanowski jest dla „Warszawskiej Jesieni” ważny. Bo „Warszawska Jesień” zrealizowała Karola Szymanowskiego wizję nowoczesnej muzyki polskiej. W tej wizji muzyka polska była pełnowartościowym elementem kultury europejskiej. Przed Szymanowskim nie była. Nie była również przed „Warszawską Jesienią”. I tak jak „Szymanowski po

14 Zob. np. Barbara Milewski, *Chopin and folk music?*, w: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, red. Irena Poniatowska, vol. 1, Kraków 2003, s. 464-474.

okresie zastoju polskiej muzyki po śmierci Chopina dał jej ożywczy impuls dla dalszego rozwoju” (z Uchwały Sejmu RP, ogłaszającej rok 2007 Rokiem Karola Szymanowskiego w 125. rocznicę jego urodzin i 70. rocznicę śmierci), tak „Warszawska Jesień” po zastoju kultury polskiej w okresie socrealizmu ożywiła polską muzykę, wprowadzając ją ponownie na scenę europejską<sup>15</sup>.

„Szymanowski urasta dziś do rozmiarów symbolu — jego twórczość stanowi bramę, przez którą muzyka polska weszła w nowe czasy i przez którą, nieco później, miała wyjść na szeroki świat”<sup>16</sup> — pisał w książce programowej jednego z festiwali muzykolog Bohdan Pilarski. I choć nie ma już w programach festiwalu żadnych utworów Szymanowskiego, to jego muzyczne dziedzictwo jest wciąż ważne dla Warszawskiej Jesieni i dla polskiej kultury. Paderewski zamykał symbolicznie pewną epokę, w której mit narodowy opierał się na emocjonalnym tradycjonalizmie, podsycanym latami walki o niepodległość ojczyzny w okresie zaborów. Szymanowski stworzył nowy mit narodowy, w którym najważniejsze znaczenie miały jakości estetyczne i sam zajmuje w nim ważne miejsce. Ten nowy mit jest w znacznym stopniu konstruktem intelektualnym, pełni jednak ważną funkcję w definiowaniu polskości i określaniu tożsamości narodowej w kontekście europejskiej uniwersalności.

#### BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

Jan Lechoń, *Narodziny mitu*, „Gazeta Polska” 1936 nr 1655.

Zofia Lissa, *Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 1956.

Stefania Łobaczewska, *Czy istnieje styl narodowy w muzyce?*, „Pion” 1936 nr 23.

Barbara Milewski, *Chopin and folk music?*, w: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, red. Irena Poniatowska, vol. 1, Kraków 2003.

15 Zob. „Warsaw Autumn” as a Realisation of Karol Szymanowski’s Vision of Modern Polish Music, red. Aleksandra Jagiełło-Skupińska, Anna Grzywacz, Warszawa 2007.

16 Bohdan Pilarski, Wstęp do książki programowej VI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1962, s. 5.

- Stanisław Niewiadomski, *Karol Szymanowski „wspaniale osamotniony”*, „Rzeczpospolita” 1922 nr 330 (3 XII).
- Zygmunt Noskowski, *Step: poemat symfoniczny op. 66*, red. Jan Krenz, Kraków 1982 (seria Musica Viva: antologia dzieł i arcydzieł muzyki dawnej i nowej. Muzyka orkiestrowa).
- Bohdan Pilarski, Wstęp do książki programowej VI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1962.
- Józef Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Wyd. 2 przejrz. i uzup., Kraków 1958.
- Karol Szymanowski, *Korespondencja, Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 1, Kraków 1982.
- Karol Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, w: idem, *Pisma muzyczne*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski, Kraków 1984.
- Karol Szymanowski, *Muzyka Podhala*, w: idem, *Pisma muzyczne*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski, Kraków 1984.
- Karol Szymanowski, *Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej*, w: idem, *Pisma muzyczne*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski, Kraków 1984.
- Karol Szymanowski, *Fryderyk Chopin a polska muzyka współczesna*, w: idem, *Pisma muzyczne*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski, Kraków 1984.
- “Warsaw Autumn” as a Realisation of Karol Szymanowski’s Vision of Modern Polish Music, red. Aleksandra Jagiełło-Skupińska, Anna Grzywacz, Warszawa 2007.
- Helena Windakiewiczowa, *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Studium muzykologiczne*, Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU w Krakowie, Seria III, vol. 16, Kraków 1926.

**BIOGRAM**

Mieczysław Kominek — Muzykolog, reżyser dźwięku, publicysta, dziennikarz, organizator życia muzycznego. Studiował muzykologię na uniwersytetach Jagiellońskim i Warszawskim, reżyserię dźwięku w PWSM (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) w Warszawie oraz sonologię na Uniwersytecie w Utrechcie. W roku 1987 uzyskał stopień

**BIOGRAM**

Mieczysław Kominek — Musicologist, sound engineer, journalist, critic, organiser of musical life. He studied musicology at the Jagiellonian University and the University of Warsaw, sound engineering at the State School of Music (currently University of Music) in Warsaw and sonology at the Utrecht University. In 1987 he obtained a PhD on the basis

doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Rozwój techniki a kształtowanie się muzycznej świadomości fonograficznej*.

Pracował m.in. w Polskim Radiu, Wytwórni Filmów Dokumentalnych, Polskim Wydawnictwie Muzycznym, Akademii Muzycznej w Warszawie, Warszawskiej Operze Kameralnej i Polskich Nagraniach. W roku 1992 założył magazyn płytowy i radiowy „Studio” i był jego redaktorem naczelnym do 1999. Od roku 2001 jest dyrektorem Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC przy Związku Kompozytorów Polskich. Od roku 2015 pełni funkcję Prezesa ZKP.

#### STRESZCZENIE

##### *Karola Szymanowskiego wizja nowej muzyki polskiej*

W Polsce XIX wieku, znajdującej się pod zaborami Rosji, Prus i Austrii, zasadniczym celem muzyki było propagowanie odrodzenia oraz pobudzanie uczuć patriotycznych. Istotą muzyki miała być patriotyczna polskość, czerpiąca ze świetnej przeszłości, nowoczesność języka kompozytorskiego była zaś drugorzędna. Karol Szymanowski tę patriotyczną muzykę bezceremonialnie krytykował jako zwróconą ku prowincjonalnej polskiej tradycji. Kryterium polskiej, a równocześnie „cywilizowanej sztuki muzycznej” spełniał wedle Szymanowskiego wyłącznie Chopin. Wraz z odzyskaniem państwowości sztuka polska powinna uwolnić się od patriotycznej dydaktyki i zwrócić uwagę na jakości estetyczne, co miało skutkować

of the dissertation *Rozwój techniki a kształtowanie się muzycznej świadomości fonograficznej* [Technological Development and the Emergence of Phonographic Awareness].

He has worked at the Polish Radio, Documentary Film Studio, PWM Edition, Warsaw Academy of Music, Warsaw Chamber Opera and Polskie Nagrania. In 1992 he founded the *Studio* recording and radio magazine and was its editor-in-chief until 1999. Since 2001 he has been director of the POLMIC Polish Music Information Centre affiliated with the Polish Composers' Union. Since 2015 he has been president of the Polish Composers' Union.

#### ABSTRACT

##### *Karol Szymanowski's Vision of New Polish Music*

In 19<sup>th</sup>-century Poland — under Russian, Prussian and Austrian rule at the time — the main goal of music was to promote revival and to stimulate patriotic feelings. Patriotic Polishness drawing on the country's glorious past was to be the essence of music; modernity of the composer's language was of secondary importance. Karol Szymanowski unceremoniously criticised this patriotic music as turned towards the provincial Polish tradition. According to Szymanowski, the criterion of Polish and at the same time “civilised musical art” was met only by Chopin. With the regaining of independence Polish art should free itself from patriotic didacticism and pay attention to aesthetic qualities, which was to eliminate the discrepancy between

znoszeniem podziałów między polskością a europejskością, między tym, co narodowe a tym, co międzynarodowe, uniwersalne, europejskie.

Postać Karola Szymanowskiego wiąże naszą muzyczną współczesność, której symbolem jest Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, z pierwszymi latami niepodległej Polski. Bo „Warszawska Jesień” zrealizowała Karola Szymanowskiego wizję nowoczesnej muzyki polskiej. W tej wizji muzyka polska była pełnowartościowym elementem kultury europejskiej.

**SŁOWA KLUCZOWE** styl narodowy, mazurki, Karol Szymanowski, Fryderyk Chopin, „Warszawska Jesień”

Polishness and Europeanness, between what was national and what was international, universal and European.

The figure of Karol Szymanowski links our musical present, symbolised by the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music, with the first years of independent Poland, for Warsaw Autumn realized Karol Szymanowski's vision of modern Polish music. In this vision Polish music was a rightful element of European culture.

**KEYWORDS** national style, mazurkas, Karol Szymanowski, Frédéric Chopin, Warsaw Autumn festival