Dr. HELENA DORABIALSKA

POLONEZ PRZED CHOPINEM

SKŁAD GŁÓWNY
GEBETHNER i WOLFF
W A R S Z A W A

Dr. HELENA DORABIALSKA

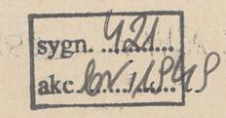
P O L O N E Z
PRZED CHOPINEM

WARSZAWA – 1938 R.

Odbito w drukarni
Spółki Nakładowo-
Wydawniczej
„Robotnik"
Warszawa,
Warecka 7









OD AUTORKI

Praca niniejsza ma naogół charakter analityczny. Na syntetyczne uogólnienia w dziedzinie przedszopenowskiego, polskiego zwłaszcza poloneza wydaje mi się o wiele za wcześnie. Dostępnych, usystematyzowanych materiałów i źródeł wciąż jest zbyt mało. Geneza poloneza polskiego, jego dzieje w ciągu wieku 18 posiadają jeszcze pod tym względem wielkie luki, które tylko wieloletnie zbiorowe badania muzykologów mogą wypełnić.

Od czasu ukończenia mojej pracy (1935 r.) nie jeden szczegół został już mocniej oświetlony, uzupełniony. Dzieląc się z czytelnikami badaniami moimi nad polonezem dodać muszę, iż miałam możność korzystania prawie wyłącznie ze źródeł warszawskich, stąd też olbrzymi dział źródeł zagranicznych oraz materiałów z innych miast Polski został tylko ubocznie uwzględniony.

Nie jeden też brak pracy niniejszej, drukowanej wyłącznie własnymi siłami, spowodowany jest przez wyjątkowo trudne obecnie warunki wydawnicze.

W zakończeniu niech mi wolno będzie podziękować za pomoc i poparcie w pracy p. prof. dr. Zdzisławowi Jachimeckiemu, a za ułatwienie dostępu do źródeł muzycznych p. p. prof. Feliksowi Starczewskiemu, Adamowi Chromińskiemu, Marianowi Mrozowskiemu, Edwardowi Wrockiemu, Eugenii Malickiej - Borowiczowej i Zofii Horoszkiewiczównie.

H. DORABIALSKA.

Warszawa, 1937 r.

I. POCHODZENIE I POCZĄTKI POLONEZA

A. HYPOTEZY DOTYCZĄCE POWSTANIA POLONEZA.

1. Polonez na dworze Henryka Walezjusza i Władysława IV.

Często spotykaną a jednocześnie zupełnie niesprawdzoną hypotezą dotyczącą początków poloneza jest opowiadanie o tem, jakoby taniec ten był już znany na dworze polskim w II-ej połowie 16 wieku, dokładnie w czasie Henryka Walezjusza, któremu w Krakowie, podczas uroczystości koronacyjnych w tym właśnie tańcu panowie polscy prezentowali swoje damy i składali ukłon jako nowemu, pierwszemu przez elekcję wybranemu królowi. Z hypotezy tej korzysta, między wieloma innymi, O. M. Żukowski w jedynej, jaką udało mi się znaleść pracy poświęconej specjalnie polonezowi [1]). Nie powołując się, niestety, na żadne źródło ani dokument historyczny, opisuje on w następujący sposób narodziny poloneza:, „...Henryk Walezy otrzymał wezwanie na tron Jagiellonów. W Krakowie zgotowano przybyszowi z Francji wspaniałe przyjęcie, a że wiedziano, iż młody władca lubuje się w tańcach i jest w nich mistrzem nielada, postanowiono na jego cześć stworzyć taniec, godny królewskiego majestatu. W czasie uroczystości koronacyjnych, dnia 15 lutego 1574 r. gdy Henryk Walezy zasiadł w sali zabaw na tronie, ozwały się dźwięki nieznanego tańca i przed królem przesuwać się zaczął wąż długi, wijący się w niezliczone skręty, w którym tancerze wiedli tancerki za ręce a każda para, przechodząc przed tronem, składała majestatowi ukłon głęboki. Był to polonez".

Być może, iż w opisie tym Żukowski opierał się na twierdzeniu M. Karasowskiego, który w II-gim tomie swojej monografii o Chopinie [2]) również mówi o początkach poloneza, poprzedzając tem omówienie poszczególnych polonezów chopinowskich. „O początku poloneza — pisze Karasowski — krążą u nas rozmaite podania ludowe". Szkoda, że autor cytuje tylko jedno z nich, to właśnie, które słusznie, czy niesłusznie wiąże powstanie poloneza z nazwiskiem Henryka Walezjusza. Może inne rzuciłyby więcej światła na ciemną wciąż sprawę pochodzenia poloneza.

W każdym razie podanie o polskim tańcu czy polonezie z czasów Henryka Walezjusza okazało wielką żywotność, skoro nieomal wszystkie polskie i zagraniczne encyklopedie cytują je; wzmiankuje o nim głęboki znaw-

---

[1]) O. M. ŻUKOWSKI. O polonezie. Przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej. Odbitka z „Wiadomości artystycznych". Lwów. 1899.

[2]) M. KARASOWSKI. Chopin. Życie — Listy — Dzieła. Warszawa 1882 r. Tom II-i, str. 248.

ca formy muzycznej H. Leichtentritt [3]) a Paul Nettl w dziale o tańcu, w źródłowo opracowanym wydawnictwie historyczno - muzycznym pod red. Guido Adlera [4]) pisze wprost że „Die ältesten bekannten Polonaisen sind keine Tanzlieder, sondern instrumentaler Natur, so dass die Ansicht die Polonaise habe ihren Ursprung in einer Defiliercour des polnischen Adels bei der Thronbesteigung Heinrich III von Anjou zu Krakau 1574 viel für sich hat".

Na Karasowskiego również powołuje się, podczas wojny wydana praca M. Walaux [5]), badająca w krótkich zarysach szkicu poświęconego Polsce Niepodległej („A la Pologne independante j'offre l'hommage de cette étude") charakter i źródła naszej muzyki narodowej. Stosunkowo dość dużo uwagi poświęca autorka polonezom i mazurkom polskim. „The exacte date of the invention of the polonaise is not known" — pisze o polonezie. „The Court must have been its birthplace", poczem streszcza przytoczone przez Karasowskiego podanie o tańcu polskim, w którym przedstawiciele narodu polskiego prezentowali swoje małżonki Henrykowi Andegaweńskiemu.

Mimo niewątpliwego uroku i popularności hypoteza poloneza z czasów Henryka Walezjusza nie daje się utrzymać w obecnym stanie badań nad tańcami polskiemi. Nie znajduje ona historycznego potwierdzenia. Prof. Zdzisław Jachimecki w szkicu o dawnych tańcach polskich [6]) obala ją krótko i kategorycznie w słowach: „...że tańce polskie, na które w r. 1574 patrzał Henryk Walezy, nie były jeszcze w swoich rytmach polonezami — to nie ulega kwestii".

Podobnie sprawę tę oświetla Henryk Opieński w „Muzyce polskiej", wydanej w Paryżu w języku francuskim [7]). „Une tradition, qui d'ailleurs n'a jamais été prouvée, veut que la polonaise fut dansée pour la premier fois dévant le roi Henri de Valois au Chateau de Cracovie (1574). Du point de vus choréografique cette dance ancienne pourrait bien avoir été le prototype de la polonaise d'aujourd hui - mais la musique surtout rélativement à la mésure etait certainement toute differente". Opieński mocno podkreśla, że formę choreograficzną poloneza, prawdopodobnie o wiele dawniejszą, pomieszano z jego formą muzyczną. („On a contandu la forme purement choréografique de cette danse, qui est peut étre très ancienne, avec sa forme musicale"). Fakt ten niewątpliwie komplikuje sprawę początków poloneza, zmusza nas do oddzielenia genezy poloneza tańczonego i instrumentalnego [8]).

Jednak o „polonezie" z czasów Henryka Walezjusza nie mamy żadnych — prócz podania Karasowskiego — danych zarówno ze strony choreograficznej jak i muzycznej. Być może, iż w bliższej lub dalszej przyszłości historia dawnych tańców polskich odkryje źródła, które uzgodnią przypuszczenia tradycyjne z faktami historycznemi i badaniami muzykologji. Narazie jednak więcej prawdopodobieństwa posiada przypuszczenie, iż polonez był tańczony na dworze polskim w pierwszej połowie 17 w. za Władysława IV. Podobno sam król Władysław IV tańczył poloneza według muzyki kolendy „W żłobie leży", jak opisuje Łoziński w „Życiu polskiem 16 i 17 wieku" [9]).

Tenże autor w opisie poloneza powołuje się na popularnego historiografa podróży Władysława IV i Marii Ludwiki, Jana Le Laboureur, który w Paryżu w 1648 roku wydał dość obszerny i szczegółowy opis podróży króla, któremu asystował i jednocześnie, jako część drugą, traktat o Polsce jej prowincjach i książętach. Gawędziarski styl tego cennego dokumentu zagranicznego do dziejów Polski charakteryzuje odrazu długi tytuł [10]), nie zapowiadający żadnych wiadomości z zakresu tańca polskiego. Jednakże w rozdziale Des Gentils Hommes Polonais [11]) opowiada nam między innymi Le Laboureur, jak tańczono w ówczesnej Polsce. „Il faut que ie parle aussi de ces dances, qui sont fréquentes dans toutes les assemblées et festins. Une courante se dansera par vingt et trente personnes en mesure temps: elles se tiennent ordinairement les mains deux a deux tournent autour de la place en cadence: le premier tour des hommes qui les suivent de même deux a deux, n'est que de reverences qu'ils font a chaque pas, tenans leur bonnet de la main pour saluer la compagnie. Cela est très - grave au commensement, mais quand ils sont eschauffer pour les bransles ils se meslent hommes et femmes ensemble pour danser".

Łoziński wraz z wieloma innymi obserwatorami staropolskich obyczajów przypuszcza, że mowa tu o polonezie, mimo, iż nazwy tej historiograf króla Władysława IV ani razu nie używa ponieważ nie była ona jeszcze znana. Przeciwnie nawet, taniec ten nazywa Le Laboureur kurantem i branlem, gdyż te właśnie dwa popularne w 17 wieku tańce francuskie wydają mu się najbardziej zbliżone do tego co tańczono w Polsce. Omawia dokładnie sposób tańczenia, ponieważ on właśnie zwraca jego uwagę, jako odrębny w stosunku do innych tańców rozpowszechnionych na Zachodzie. Fakt, że taniec ten rozpoczynali w ukłonach sami mężczyźni, poczem dopiero niewiasty, trzymając się po dwie za ręce, w końcu zaś mieszali się jedni z drugiemi — przeszedł do wszystkich niemal opisów wzmianek choreograficznych o starym polonezie. Zarówno w dziełach historyczno - obyczajowych [12]) jak powieściowych [13]) spotykamy opisy w ten sposób tańczonego poloneza.

W innym znów fragmencie „Rélation du voyage" Laboureura, jeszcze wyraźniej przemawia uznanie jakim autor darzył ówczesny taniec polski. Zwrot o „cadence bien reglée" dotyczy, jak się zdaje charakterystycznej

---

[3]) H. LEICHTENTRITT Dr. Musikalische Formenlehre. Lipsk 1927 r.

[4]) G. ADLER Dr. Handbuch der Musikgeschichte Berlin. 1930 r.

[5]) M. WALAUX. The national music of Poland its charakter and sources... with on introduction by Emil Młynarski. Londyn 1916 r.

[6]) ZDZISŁAW JACHIMECKI DR. „Dawne tańce polskie". „Życie polskie". Luty 1914 r. zeszyt 2 str., 126.

[7]) HENRYK OPIEŃSKI Dr. „La musique polonaise". Paris 1918 r. str. 17.

[8]) Patrz „Problemy formy poloneza".

[9]) WŁ. ŁOZIŃSKI. Życie polskie 16 i 17 w. Lwów. 1908 r.

[10]) J. LE LABOUREUR. „Histoire et rélation du voyage de la Royne de Pologne.... avec un traitté particulier du royaume de Pologne dessou gouvernemen: ancien et moderne, de ses provinces et de ses princes, avec plusieurs tables généalogiques de souverin, dedié a son altësse Me la princesse Donairiere de Condé par ...l'un de Gentils-homme servans du Roy. Paris 1648, egz. w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

[11]) Str. 51. Traitté particulier.

[12]) Ł. GOŁĘBIOWSKI. Gry i zabawy różnych stanów. Warszawa 1831.

[13]) DEOTYMA. „Panienka z okienka" str. 176.

końcówki polonezowej. „La collation faite, les violons changèrent leurs airs en branles et en courantes — czytamy w rozdziale „Estat de ce qui s'est passé de plus notable en la Cour de Pologne à Varsovie“ [14]) „La Mareschalle Kasanowski dansa avec le Seigneur Slavska, grand Trésorier de Lithuanie son frère; le Marquis de Gonzague Myskovski avec sa femme généralement toute la compagnie excepté le Marechal et Me de Guébriant. Je ne vy iamais rien de plus grave de plus doux, ny de plus respectueux. Ils dansaient en cercle et plus ordinairement les femmes estoient deux ensemble, puis deux hommes et ainsi du reste. Le premier tour n'estoit que de reverances, en suite c'estoit **une cadence bien reglée;** de temps en temps les deux Dames qui menoient le branle détournoient par le milieu tout à coup, d'un pas un peu plus viste comme pour se dérober à la poursuite des deux Gentilshomme qui les suiuoient“.

Z opisu tego, niejednokrotnie cytowanego przez dziejopisów tańca polskiego, widzimy dokładnie, że mowa tu o prototypie późniejszego poloneza. Przewodnictwo par czołowych, ukłony, ogólny charakter tańca (grave, respectueux), „une cadence bien reglée“ — wszystko to są cechy przyszłego poloneza.

Niestety Laboureur nie pisze, jak Polacy nazywali wtedy swój taniec. Prawdopodobnie około początku 18 stulecia francuzi i inni ówcześni goście zagraniczni zaczęli go nazywać tańcem polskim, *polonaise* i pod tą nazwą rozpowszechniali po całej Europie. Nazwa „Wielki“ lub „Pieszy“ byłaby dla zagranicy nie zrozumiała i niemożliwa do przyjęcia.

W związku z notatką Laboureura nasuwa się jeszcze przypuszczenie, że w sposobie tańczenia starego „poloneza“ niejedno Polacy przyjęli od popularnych i różnorodnych ówczesnych branles francuskich. Hierarchiczny porządek w ustawianiu par przypomina zwyczaje starej pawany lub też niektóre rodzaje branles, tańczone przez starszych (Branles doubles, simples) i młodzież (Branles Gais) [15]).

Przyznaje to również Oskar Bie, wzmiankując o pochodach tanecznych stosowanych w starych branlach a pokrewnych w znaczeniu późniejszym zwyczajom przyjętym w dworskim polonezie. „Dieser branleartige Aufzug war als Titeltanz alte gute Hofsitte, wie unsere Polonäs“ — pisze Bie w swojej monografii o tańcu [16]). Zagadnienie pokrewieństwa poloneza z innymi tańcami dotyczy już jednak nietyle jego początków ile problemów związanych z jego formą choreograficzną i muzyczną.

2. Poglądy dawnych uczonych na genezę poloneza.

Dorywczo tylko, prawie encyklopedycznie a często nawet zaledwie w dopiskach wspominają badacze życia i kultury staropolskiej o polonezie. Nie posiadamy takich źródeł, któreby nam umożliwiły dokładne orientowanie się w dziejach tego tańca, jak wreszcie i innych tańców polskich, nie posiadamy zwłaszcza w dostatecznej ilości pomników nutowych dawnej muzyki polonezowej w Polsce, któreby pozwoliły odcyfrować przeszłość naszego tańca narodowego we wszystkich fazach jego rozwoju.

Jakże to trafnie wyraził sto lat temu ŁUKASZ GOŁĘBIOWSKI (1773—1849), kiedy pisał w dziale historyczno-muzycznym swoich „Gier i zabaw“ [17]): „Gdyby późniejsze wieki chciały sądzić o teraźniejszym stanie muzyki w Polsce z litografowanych sztuk muzycznych, jakżeby poniżające o nas mieli wyobrażenie, znajdując same tylko walce, mazurki, galopady, polonezy i to najwięcej przez amatorów komponowane. Znakomitszych dzieł muzycznych w partycjach niepodobna jeszcze u nas sztychować, albo litografować dla wielkich nakładów, a małego odbytu“.

Słowa te z perspektywy historycznej nabierają większej jeszcze prawdy i wartości, dowodzą przytem postrzegawczości autora, jego troski o losy współczesnej mu i późniejszej muzyki.

Pod skromnym, mniej zapowiadającym niż ziszczającym tytułem „Gry i zabawy różnych stanów“ probuje Gołębiowski dać krótki szkic dziejów muzyki, może jeden z najstarszych, jakie mamy w Polsce. Jako długoletni bibljotekarz Czackiego i Czartoryskiego [18]) i syn doświadczonego muzyka (ojciec Gołębiowskiego, Józef, jak podaje Sowiński, był kapelmistrzem u ks. Druckiego - Lubeckiego na Litwie) korzystał z licznych źródeł przy pisaniu swej pracy. W opisie poloneza opiera się na „Rélation du voyage“ Laboureura, z polskich autorów cytuje Kurpińskiego, Brodzińskiego, Miaskowskiego i innych. Co do początków poloneza przyznaje Gołębiowski szczerze, że trudno jest oznaczyć, kiedy się zaczął. Jak wielu innym tak i jemu początek tego tańca wydaje się ciemny. Powtarza za Kurpińskim, że polonez „nie zdaje się wynikać z tańca ludu prostego“, że wziął prawdopodobnie początek na dworze królów polskich, ale kiedy — niewiadomo. Autor „Gier i zabaw“ nie probuje nawet szukać początków poloneza. — Ogranicza się do stwierdzenia jego ogólnego charakteru: „Prawdziwie narodowym tańcem jest polonez — pisze ale nie tłumaczy na czem polegają narodowe cechy naszego poloneza — nie znam tańca, któryby do tego stopnia uprzejmość, powagę i przyjemność łączył jak polski. Poważny to, rycerski taniec, jedyny, podobno, który najdostojniejszym osobom, monarchom i rycerskiemu ubiorowi przystoi“. Ciekawe, że opinia ta o polonezie pochodzi nie ze źródeł polskich, a przeciwnie autorowie polscy cytują ją za historiografami zagranicznymi. Opis Gołębiowskiego przypomina zupełnie wyraźnie notatkę z I tomu publikacji „Die Oester. Ungar. Monarchie in Worln. Bild“, którą omawia Dr. Alicja Simon w pierwszym rozdziale swojej pracy, p. t.: „Polnische Elemente in der deutschen Musik“ [19]).

W r. 1820 o jedenaście lat wcześniej niż książka Gołębiowskiego, ukazał się w tygodniku muzycznym artykuł KAROLA KURPIŃSKIEGO „O tańcu

---

[14]) Rélation de voyage str. 214.

[15]) „TANIEC“ — monografia zbiorowa „Muzyki“ tom I.szy str. 113, Warszawa 1930 r.

[16]) O. BIE. Der Tanz. 3 wyd. Berlin, 1923 r.

[17]) Ł. GOŁĘBIOWSKI. „Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach“. Warszawa, 1831 r.

[18]) A. SOWIŃSKI. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych. Paryż 1874 r.

[19]) A. SIMON Dr. Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker. Zurich 1916 r.

polskim, czyii tak przezwanym polonezie“ [20]). Nie przypuszczał Kurpiński, żeby polonez był pochodzenia ludowego, narodził się zapewne na dworze królów polskich, być może, że... powstał z Hiszpańskiego Fandango za Zygmunta I. Dziwny styl jego pozostał nam z wieku 17 przez tradycję pieśni: „W żłobie leży, któż pobieży“. Był to w owym wieku ulubiony taniec, do którego później dopiero dołączono powyższe wiersze i zamieniono w pieśń. Smak muzyczny poloneza zaczął się kształcić ku końcowi 18 w.“. W dalszym ciągu swego artykułu po wymienieniu kilku nazwisk znanych mu autorów polonezów polskich (Barcicki, Wański, Stefani, Kajetani i Ogiński) ubolewa Kurpiński, że „staropolska, szlachetna wesołość“ starych polonezów zdaje się niknąć, natomiast nowsze „po większej części są smutne albo koncertowe, do słuchania tylko“.

Poglądy te wywarły swój wpływ na późniejszych dziejopisów tańca polskiego. Ze stanowiska nie muzyka oczywiście lecz poety poszukuje KAZIMIERZ BRODZIŃSKI (1791—1835) źródeł społecznych poloneza. „Za starodawnych czasów był polonez tańcem zupełnie obrzędowym“ — pisze Brodziński w rozprawce o tańcach, drukowanej w 1829 r. w czasopiśmie literackim A. E Odyńca [21]) — „Król z najznakomitszą osobą płci męskiej wiedli za sobą szereg par z samych mężczyzn złożonych. Polonez rozpoczyna zazwyczaj najpoważniejsza w towarzystwie osoba, która rej wodzi“ (rej wyprowadza Brodziński od rex). Czasem znów polonez przypomina pospolite ruszenie — opowiada dalej Brodziński — lub sejm narodowy, kiedy który z śmielszych tancerzy zawoła „odbijanego“, wtedy wszyscy muszą mu być posłuszni, tancerze zmieniają swoje tancerki, naruszając tem dotychczasowy porządek tańca. Przypomina to „veto“ w sejmie. — W ten sposób polonez jest odbiciem gwarnego i ruchliwego życia szlachty polskiej. Ogólny charakter polonezów charakteryzuje autor „Wiesława“ podobnie jak Kurpiński. „Najdawniejsze polonezy—pisze [22])—okazują najwięcej prostoty i ducha marcjalnego; z końca 17 w. i pierwszej połowy 18 w. mają wiele okazałości, a wszystkie są huczne, z czasów zaś późniejszych oryginalne polonezy znamionują się smutkiem do serca mówiącym“ (autor prawdopodobnie ma na myśli Ogińskiego).

Podobnie do Brodzińskiego, być może iż nawet pod jego wpływem opisuje starego poloneza JOACHIM LELEWEL (1786—1857). Szkoda, że uwagi swe umieszcza w dopisku, jak gdyby z góry przesądzając małą ich wagę w stosunku do innych zagadnień omawianych w dziele „Polska, — dzieje i rzeczy jej“ [23]). Taniec polski narodowy według znakomitego historyka — to „taniec rozhoworu i wrzawy, uprzejmej towarzyskiej rozmowy, poważny, okazały, obywatelski. Posuwistym krokiem kołuje, zakręca się i rozwija; zwalnia lub przyspiesza kroku z małym w takt podrygiem. W długiej par koleji, pierwsza para rej wodzi, przewodzi. Klaśnienie

[20]) TYGODNIK MUZYCZNY pod redakcją K. KURPIŃSKIEGO Warszawa, Nr. 11 „O tańcu polskim cz. tak przezwanym polonezie, przeddokończenie“ o „Pieśniach w ogólności“.

[21]) MELITELE A. E. ODYŃCA. Warszawa r. 1829 egz. w Bibl. Wojskowej.

[22]) Melitele Odyńca.

[23]) J. LELEWEL. Polska, dzieje i rzeczy jej. Poznań 1855 t. III str. 284.

zmieni w niej przewodnika („veto Brodzińskiego“) a gdy z odmętu ona wyprzodkuje wszystko za nią koluje w porządku“.

O pochodzeniu poloneza pisze Lelewel zdecydowanie: „Taniec polski bez wątpienia tak jak nosi nazwę, *pochodzi* z kolebki państwa z *Wielkiej Polski*“ (Szlachta polska w 17 w. nazywa poloneza Wielkim albo Polskim; to ma na myśli autor, kiedy wyprowadza poloneza z Wielkopolski). Niestety na tych paru zdaniach urywają się cenne uwagi Lelewela, dotyczące początków poloneza.

Późniejsi pisarze 19 stulecia nie wiele więcej rzucają światła na genezę poloneza. M. KARASOWSKI (1823 — 1892) w monografii szopenowskiej ogranicza się na podaniu o tańcu na cześć Henryka Walezjusza, nie powołuje się nawet na swoich poprzedników, którzy zresztą nie sięgają w swoich wspomnieniach o polonezie poza Laboureura a więc epokę Władysława IV. „Parę słów o polonezach“ Karasowskiego, wstawione przy omówieniu życiorysu Jana Stefaniego w „Rysie historycznym opery polskiej“ [24]) dotyczą prawie wyłącznie polonezów z czasów panowania Stanisława Augusta i zupełnie pomijają kwestję powstania i początków tego tańca.

Karasowskiego cytuje w rozdziale „Polonez, taniec polski“ [25]) WOJCIECH SOWIŃSKI (1805—1880). O początku poloneza nie podaje żadnych wiadomości prócz skromnej uwagi, że „czas wynalezienia poloneza nie jest wiadomy“. Opis choreografii starego poloneza powtarza prawie dosłownie poglądy Brodzińskiego. Nowością u Sowińskiego jest dalekie pokrewieństwo, jakie autor dostrzega między końcówką polonezową a niektóremi zakończeniami Bogarodzicy. (Takt 17 od końca drugiej strony Bogarodzicy w dodatku nutowym słownika [26]).

Krótkie encyklopedyczne wzmianki: I. KOLBERGA (1815—1890) a potem Z. GLOGERA (1845 — 1910) odsłaniają nowe źródło badania polonezów staropolskich. Bogatym tym źródłem jest—twórczość ludowa. Obaj badacze zgadzają się pod tym względem, że motywy staroszlacheckiego poloneza przechowuje wytrwale lud pod nazwą polskiego, wolnego, wielkiego, chodzonego i t. d. „Polonez jako staroszlachecki taniec rycerstwa Rzeczypospolitej — mówi Kolberg [27]) — miał w swych posuwistych i zamaszystych ruchach coś marcjalnego, w swych zwojach, splotach, skrętach, odbijaniach, szeptach przypominał życie publiczne gwarne i ruchliwe sejmikowej szlachty, tańczono go w stroju polskim i przy karabeli. U ludu wszakże wiejskiego i drobnej szlachty, *skąd wyszedł* (?), zachowuje się pod nazwą Polskiego albo Wolnego“. Kolberg nie chce widzieć początków poloneza na dworach królów polskich, w przeciwstawieniu do Kurpińskiego, Karasowskiego, wyprowadza go z dworków szlacheckich.

Gloger dalej jeszcze posuwa się w przypuszczeniach; skłonny jest upatrywać początek poloneeza w twórczości ludu. Lud wiejski — pisze w Encyklopedii Staropolskiej [28]) — zwie poloneza tańcem polskim lub po prostu

[24]) M. KARASOWSKI. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa 1859 r.

[25]) A. SOWIŃSKI. Słownik muz. polskich str. XXXII.

[26]) Patrz Problemy formy poloneza.

[27]) ENCYKLOPEDIA POWSZECHNA ORGELBRANDA tom 21, str. 4.

[28]) Encyklopedia Staropolska tom IV.

polskim, niekiedy wolnym, wielkim. Klasy wyższe przerobiły nazwę z francuskiego „La polonaise". Obaj znawcy i badacze pieśni ludowej, nie kusząc się bynajmniej o stworzenie jakiejkolwiek teorji powstania narodowego tańca polskiego, odsyłają muzykologów do pieśni ludowych jako do muzycznego źródła dziś już wygasającej tradycji tańców staropolskich.

Obszerniejsze prace polskie drugiej połowy 19 w. z zakresu tańca nie dają przeważnie materiału nowego. O początkach poloneza albo wcale nie wspominają, albo powołują się na Brodzińskiego lub Kolberga. I tak np. więcej miejsca w porównaniu z innymi udziela polonezowi KAROL CZERNIAWSKI [29]) w broszurce o tańcach narodowych wydanej w Warszawie w 1860 r. Poza licznemi cytatami z Brodzińskiego uderza nas na wstępie zdanie: „polonez musiał wyjść z ludu tak jak sama szlachta". Przypomina to Kolberga i jak u niego pozostaje twierdzeniem bez dowodu. Nie tłumaczy go też uwaga ogólna i słuszna, że „w tańcach, ich figurach i wariantach znajdzie się dużo myśli i obrazów z historii i życia naszych ojców i dziadów". Zapowiedziany w tytule „pogląd historyczny" na tańce polskie ogranicza się w polonezie do znanych już dawniejszych opisów.

Na ogólnikach w opisie poloneza poprzestaje też późniejsza nieco praca MARIANA GORŻKOWSKIEGO [30]). Podzieliwszy ogólnie tańce na cztery grupy: tańce religijne, rycerskie, teatralne i okolicznościowe, autor zalicza oczywiście poloneza do drugiej z nich, do tańców rycerskich (...„jeśli taniec jest żywym obrazem ducha narodu, to przede wszystkim Polacy, których przeszłość była wciąż zbrojna, rycerska, musieli w swych tańcach też odwzorować zbrojne swe życie"). I właśnie polonez jako taniec polski narodowy w pierwszym rzędzie „zawarł w sobie historię politycznego życia narodu, wszystkie przymioty, wszystkie razem nasze wady".

W podobnym tonie zestawia polonez z francuskim menuetem WALERY GOSTOMSKI [31]) „Polonez jak menuet jest wytworem arystokracji i jej życia towarzyskiego" (Wprost przeciwnie mówi Kolberg a za nim Czerniawski). Ludzie tańczący poloneza i menueta — uzasadnia Gostomski — cenili swą godność osobistą, tym się objaśnia duma, chęć imponowania w polonezie. Szkoda, iż zastanawiając się nad pochodzeniem obu tańców nie uwzględnił autor ich chronologji i nie dał nam odpowiedzi na pytanie, który z tańców tych jest wcześniejszy. Atmosfera dworu Ludwika XIV w połowie 17 w. stworzyła menuet — dlaczegóżby dziejopisowie i muzykologowie polscy nie mogli wykryć i ustalić warunków powstania i początków poloneza.

Odpowiedzi nie daje również kompilacyjna praca O. M. ŻUKOWSKIEGO [32]) „Czas wynalezienia poloneza (formy muzycznej) trudno dokładnie

[29]) K. CZERNIAWSKI. O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów a w szczególności na tańce polskie. Warszawa 1860 r.

[30]) M. GORŻKOWSKI. Historyczne poszukiwania o tańcach we względzie ich symbolicznego znaczenia. („Choroimania") Warszawa 1869.

[31]) W.GOSTOMSKI. Polonez i menuet. Szkic estetyczno - obyczajowy. 1891 r. W drukarni „Czasu" F. Kluczyckiego i Sp.

[32]) O. M. ŻUKOWSKI. O polonezie. Lwów 1899 r. Odbitka „Wiadomości Artystycznych".

oznaczyć, wnioskując z *zapisków historycznych* (jakich?) o tańczeniu poloneza za Henryka Walezego w r. 1574 oraz z zabytków Diomedesa Katona, zawartych w dziele Besardusa z r. 1603 „Thesaurus harmonicus" p. t. „Choreal Polonicae" można przypuszczać, że *wszedł w użycie z końcem 16 w.* i wtedy był zapewne tylko tańcem dworskim w $^2/_4$ takcie... Dzisiejsza forma poloneza wyrobiła się przy końcu 17 a na początku 18 stulecia". Gdybyśmy mogli wierzyć Żukowskiemu, to nasz polonez przeszło pół wieku wyprzedziłby historycznie menueta. W dzisiejszym stanie badań nad tańcami polskimi, wiadomo jednak, że jeszcze za Władysława IV to, co tańczyli Polacy na dworze królewskim ani pod względem choreograficznym ani tymbardziej muzycznym nie było jeszcze polonezem w dzisiejszym sensie tego słowa.

Niewątpliwie atmosfera dworu polskiego podczas krótkiego pobytu Henryka Walezego w Polsce sprzyjała rozwojowi tańców polskich. Tradycja historyczna przekazała postać tego króla jako wielkiego amatora „Volty" i innych tańców. Żukowski na swoje usprawiedliwienie mógłby się powołać na takie np. notatki jakie spotykamy chociażby w kronice JANA ALBERTRANDEGO, opisującej bardzo szczegółowo rok 1574 i panowanie Walezjusza i Batorego [33]). „Gdy dzień do wyjazdu obrany przyszedł, wieczorem (król) wielką sprawił ucztę królewnie (Annie Jagielonce) z tańcami... Dał się nawet tego wieczora słyszeć z tym, iż chciał przywyknąć do piwa i do *tańców polskich*". Notatek podobnych jest oczywiście więcej, te, które jednak są dziś znane, nie upoważniają jeszcze do łączenia poloneza z nazwiskiem Henryka III.

II. PROBLEMY FORMY POLONEZA

A. ZWIĄZEK POLONEZA Z INNYMI TAŃCAMI EUROPEJSKIMI.

Zarówno choreograficzna, jak i muzyczna forma poloneza niewątpliwie wyrosła na gruncie ogólno - europejskiej kultury tanecznej 17 stulecia.

Ze strony choreograficznej polonez przypomina pavanę 16 w. tańczoną przez panujących, arystokrację, a nawet kler [34]). Miejsce pavany zajął polonez, kiedy w 18 stuleciu i później rozpoczynał a często i kończył bale w całej Europie. W hiszpańskiej odmianie pavany (padwany jak mówiono dawniej w Polsce) używano przy tym gestykulacji, która nie małą rolę odgrywała również w sposobie tańczenia naszego poloneza („Gdy człek w taniec polski stanie, wąs podkręci, tupnie nogą..."). To są prawdopodobnie—między innymi—przyczyny, dla których T. NORLIND [35]) za praformę poloneza polskiego uważa typ tańca parzystego (Tanz) w przeciwstawieniu do pochodnego od niego tańca nieparzystego (Nachtanz), który był dalekim pierwowzorem mazurka (pavane - galliarde). Byłoby to prawdopodobne, gdyby kiedykolwiek w Polsce nasz polonez szedł tak w parze

[33]) J. ALBERTRANDY. Panowanie Henryka Walezjusza i Stanisława Batorego. Kraków 1860 r. str. 16.

[34]) Monografia „Taniec" pod red. M. Glińskiego, Warszawa 1930 r. str. 112.

[35]) T. NORLIND. Zur Geschichte der polnischen Tänze (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft XII 4).

z mazurkiem jak pawana z galliardą w 16 stuleciu. Muzycznie rzecz biorąc, żadnego pokrewieństwa między polonezem i pavaną nie ma.

Ciekawsze są analogie muzyczne między polonezem i sarabandą. Już dawno zwrócił na to uwagę prof. Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI w „Dawnych tańcach polskich“ [36]). „Do skrystalizowania formy poloneza przyczyniła się sarabanda“. Jakież są cechy wspólne między tymi dwoma tańcami. W pierwszym rzędzie cechuje je: brak odbitki (początek na silnej części taktu) i akcent na drugiej ćwiartce taktu, tak charakterystyczny zarówno dla poloneza jak i sarabandy. Poza tym łączy je nietylko wspólność nieparzystego rytmu ale przede wszystkim powaga, grandezza, jak mówią Włosi, podniosłość ogólnego nastroju, który z sarabandy uczynił godnego poprzednika adagia beethovenowskiego a z poloneza — muzyczny wykładnik polskiego ducha narodowego.

Być może również, że i ze strony choreograficznej sarabanda nie pozostawała bez wpływu na rozwój tańców polskich a tym samym i poloneza. Tańczyły ją same kobiety potym dopiero w miarę czasu dołączali się i mężczyźni. U nas często sami mężczyźni tańczyli poloneza, podkreślając tym jego męski, rycerski charakter. Jeżeli zgodzić się z przypuszczeniem, iż w sarabandzie, jak prawdopodobnie nazwa wskazuje (ser a bend, co tłumaczone z arabskiego, znaczy „głowa przewiązana“) kobiety przystrajały sobie głowy, to zwyczaj ten odnaleźliśmy również w starym polonezie. KASPER MIASKOWSKI poloneza ma na myśli, kiedy pisze starą polszczyzną: „W tym to po parze panienki wszedłszy, się ukłonią i wiodą rej, wziąwszy jedna drugą dłonią aż wywabią wesołe z za stołu młodzieńce a ci z nimi tańcują chędogo o wieńce“ [37]). Zwyczaj ozdabiania głów tancerek wieńcami przejął potem i do dnia dzisiejszego utrzymał lud polski.

Starsze chronologicznie od sarabandy, ogromnie różnorodne branles francuskie pośrednio tylko mogły oddziaływać na poloneza. Kiedy czytamy u Gołębiowskiego [38]) jak w dawnej Polsce wyglądał taniec panien, kawalerów, taniec matron, nasuwa się porównanie z niektórymi odmianami branles.

Jakoby z branle de Portu wywodzi się menuet a z nim polonez posiada wiele podobieństwa ze strony pochodzenia i formy. Oba tańce wytworne w ruchach są stylizacją dworskiego życia towarzyskiego [39]), ale mniej ceremonialny od menueta polonez, prędko wyszedł z salonów i sal balowych do skromnych dworków szlacheckich a stamtąd do chat chłopskich, gdzie dotąd zyje tańczony i śpiewany podczas oczepin weselnych. Bardziej demokratyczny od menueta polonez objął u nas wszystkie kręgi społeczeństwa, a, mając szerokie zastosowanie w muzyce artystycznej, okolicznościowej i w twórczości ludowej, wyraził się w dziejach muzyki odpowiednio różnorodnymi formami.

Pod względem muzycznym łączą poloneza z menuetem (prócz taktu ¾) podobne losy w ukształtowaniu formy obu tańców. Nie dotyczy to zresztą

---

[36]) ZDZ. JACHIMECKI Dr. „Dawne tańce polskie“ w „Życiu polskiem“ z 1914 r. zeszyt 2.

[37]) K. MIASKOWSKI „Zbiór rytmów“ 1622 r.

[38]) Ł. GOŁĘBIOWSKI „Gry i zabawy“ str. 308.

[39]) W. GOSTOMSKI „Polonez i menuet“.

tylko poloneza i menueta, gdyż nieomal wszystkie tańce 17 i 18 w. wstawiane przez J. S. Bacha i Händla do suity między sarabandą i gigue'a przechodziły zbliżoną ewolucję formy. Jeżeli uwzględnimy podobny do menueta passepied, liczne gawoty, bourrée, rigaudon — to w dziejach formy tych tańców spostrzegamy stopniowe przejście od małej formy jedno lub dwuczęściowej do złożonej trzyczęściowej, ostatecznie ugruntowanej wstawieniem trla lub, jak dawniej, menueta II, gawota II i t. d.

W dziejach menueta tak jak i poloneza przemiany te są szczególnie widoczne. Najstarsze menuety Lully'ego stanowią krótkie ośmiotakty luo szesnastotakty, regularnie podzielone kadencjami na zdania czterotaktowe. Przeważający ruch ósemkowy, częste progresje opadające, jasno oddzielone frazy dwutaktowe przy ogólnej prostocie treści i formy muzycznej — są to cechy, które utrzymuje zarówno stary menuet jak i polonez. Niestety próbek najstarszych polonezów mamy mało. Jeden z nielicznych, na które w tej chwili mogę się powołać, jest drukowany w Allgemeine Musikalische Zeitung z 1816 r. [40]) Anonimowy ten polonez („Alte polonoise“ — pod względem formy stanowi ośmiotakt 4:1 1:4 w B dur, — przedzielony półkadencją, a zakończony typową kadencją polonezową w tonacji głównej. Całe bogactwo jednoczęściowych „polonezów“ odnajdujemy w twórczości ludowej. Poza nią częściej spotykamy oczywiście formy większe. Małą dwuczęściową formę mogą doskonale reprezentować krótkie polonezy skrzypcowe Franciszka Bendy, lub również krótki szesnastotakt polonez F dur Mozarta [41]). Rzecz jasna, że najłatwiej o przykłady trzyczęściowej formy poloneza, jak i menueta, zarówno w naszej jak i zagranicznej literaturze. Nie potrzebuję ich też oddzielnie wymieniać.

Podobnym przemianom formy jak polonez i menuet podlegały też francuskie bourrées. To jest prawdopodobnie przyczyna, dla której Taubert w Vollkommener Tanzmeister [42]) podaje formę bourrée jako szemat dla tańców polskich. Po przejrzeniu różnych odmian przedbachowskiego i bachowskiego bourrée, nie zdaje mi się jednak, żeby specjalnie ich formy miały być poprzedniczkami polonezów, mazurów i innych tańców naszych. Zarówno rytm parzysty jak i charakter zbliżają je do gawotów, tylko słaba końcówka dość częsta w bourrée [43]) może nasuwać myśl o dalekim pokrewieństwie z końcówką polonezową.

Nietyle muzyczną, ile prawdopodobnie choreograficzną formę poloneza ma na myśli Paul Nettl, kiedy pisze o ścieraniu się wpływów polskiego poloneza i angielskiego kontredansa (Country-dance — wiejski taniec). Składana przeważnie, mało jednolita muzyka kontredansa ani pochodzeniem swym, ani stylem nie przypomina poloneza. Z angielskich tańców muzycznie ze starym polonezem konkurować może krótki, w pomyśle trzyczęściowy (ze zmienioną repryzą) — Hornpipe (taniec marynarzy) Henryka Pur-

---

[40]) Beylage zur Allgemeinen musikalischen Zeitung 1816 r. Bibl. Warszaw. Tow. Muzycz.

[41]) W. A. MOZART. Sechs Wiener - sonatinen w opr. Willy Reyberga.

[42]) P. NETTL. Tanz u Tanzmusik. W Handbuch der Musikgschichte Adlera. Berlin 1930 r.

[43]) J. K. FERD. FISCHER (1650—1746) Bourrée G. w Klaviermusik des 17 u 18 Jakrhunderts. Hug frères ed. Lipsk 1934 r. tom I str. 9.

cella [44]), posługujący się charakterystycznym polonezowym rytmem i słabą, choć niepolonezową końcówką.

Bliższe podobieństwo rytmiczne łączy nasz polonez z hiszpańskim fandango i pokrewnym mu bolero. Na stosunek fandango do poloneza zwrócił uwagę Karol Kurpiński w Tygodniku Muzycznym z r. 1820. Nie wydaje się jednak, aby miał słuszność, uzależniając taniec polski od ludowego fandanga na $^3/_8$, zupełnie inaczej tańczonego, zachowującego jedynie rytm wyraziście podkreślony kastanietami lub tamburinem a wspólny polonezom, fandangom i bolerom.

W stosunku do bolera mamy niewątpliwie jeden więcej przykład wpływu naszego tańca poza krajem. Powstaje ono w Hiszpanii w końcu 18 stulecia (podobno ułożył je Sebastian Cerezo [45]). Bolero zarówno w formie ogólnej, rytmie, jak w charakterze a nawet posuwistych poważnych pas powstaje w kręgu wpływów poloneza i daje niejednemu kompozytorowi pretekst do pisania muzyki Alla Spagnola w tempie i charakterze di Polacca (Finał koncertu skrzypcowego g-moll op. 28 Ludwika Spohra).

Wyraźniejsze jeszcze pokrewieństwo cechuje tańce szwedzkie w stosunku do poloneza. Za Wazów i podczas długich wojen szwedzkich w połowie 17 w. mieszanie się obu kultur nie mogło pozostać bez śladu również w pieśni i tańcu. Najbardziej zbliżone do poloneza są Ostgota Polska i Frykdal Polska, podobnie jak finlandzka Fist polka i Hollola polka [46]).

Badanie pokrewieństwa muzyki polskiej i szwedzkiej nie jest przedmiotem niniejszej pracy, już same tylko wpływy poloneza na tańce szwedzkie wymagałyby specjalnych źródeł. Dostępny choć muzykologicznie mało wartościowy materiał dają nam pod tym względem: „Drei Schwedische Tänze" op. 98 Graenera. Zarówno pierwszy z tych tańców a moll jak i trzeci g-moll posiadają rytmikę wyraźnie polonezową.

B. RYTMIKA I NIEKTÓRE CECHY FORMY MUZYCZNEJ POLONEZA.

Polonez rozpoczyna się zawsze i zdecydowanie na silnej części taktu, bez odbitki. Niema pod tym względem wyjątków, w przeciwstawieniu np. do menueta, który komponowano zarówno z przedtaktem jak i bez przedtaktu (Lully). Siłę wejścia, początku zwiększa jeszcze punkt przy pierwszej ósemce, dając razem z innemi ósemkami charakterystyczny rytm polonezowy, tak często spotykany zwłaszcza w polonezach polskich drugiej połowy 18 w., jak w polonezie Kościuszki, Z Wysokich Parnasów i b. w. innych. Rytm ten (ósemka z punktem, szesnastka, 4 ósemki) przechowuje pilnie lud wielkopolski w swoich „przodkach" śpiewanych i tańczonych po oczepinach panny młodej [47]).

Wcześniejszą odmianą tego rytmu jest fragment rozpoczynający kolędę „Bóg się rodzi" (ósemka z punktem, szesnastka, ćwierć, 2 ósemki) i dający zapowiedź cechy rytmicznej wspólnej wszystkim polonezom m. in. akcentu na pierwszej i drugiej ćwiartce. Trzecia część taktu zostaje słaba i różni

[44]) Tamże str. 21.
[45]) Monografia „Muzyki" — „Taniec" pod red. M. Glińskiego.
[46]) Monografia „Muzyki" — „Taniec" pod red. M. Glińskiego.
[47]) O. KOLBERG. Lud. Kraków 1875 r. seria IX, str. 196.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

tem polonezy od mazurów i mazurków, które specjalnie podkreślają akcentem trzecią ćwiartkę w takcie.

Jeżeli rytm pierwszego taktu „Bóg się rodzi" jeszcze zredukujemy i uprościmy odrzucając w nim punkt i ostatnią ósemkę, otrzymamy rytm starej, prawdopodobnie początku 17 stulecia sięgającej kolędy „W żłobie leży" (2 ósemki, 2 ćwiartki). Tak, jak ją podaje w dodatku nutowym Sowiński [48]) rytmicznie kolęda przypomina menueta raczej niż poloneza.

W niemieckich polonezach 18 stulecia, zwłaszcza pierwszej jego połowy, utrzymuje się często rytm: ósemka, 2 szesnastki, 4 ósemki, jednakże rytm ten nie przechodzi do basu, jak później w polonezach polskich lecz znajduje się przede wszystkim w głosie górnym; bas w równych przeważnie ósemkach lub ćwiartkach podtrzymuje harmonicznie inne głosy w roli basso continuo (Bach, Telemann).

Również Bach a po nim Mozart w małym polonezie z sonatiny F-dur używa rytmu: ósemka, ćwierć, 3 ósemki, który potem nabiera specjalnego znaczenia w literaturze polonezowej. Ostatnie ósemki drobnieją z czasem na szesnastki, często też pierwszą ósemkę zamieniają dwie szesnastki.

Dla zwrócenia uwagi na drugą ósemkę taktu rozdrabnia ją jeszcze kompozytor na cztery trzydziestedrugie: ósemka, 4 trzydziestedrugie, 4 ósemki. W najstarszych polonezach polskich rytm ten rzadko się spotyka, natomiast częsty jest u Jana Schoberta [49]). Z kompozytorów polskich przedszopenowskich stosuje go — między innemi — Józef Nowakowski w polonezie Es-dur poświęconym Marii Rzeszotarskiej (drugi fragment I części), Ogiński w trio poloneza B-dur lub Józef Stefani w „Polonezie z wieku 19". Często też drugą ósemkę zamienia trójka jak w polonezie J. Kozłowskiego z „Rodziny Szwajcarskiej" (takt 4 i 6).

Punktowana ósemka początku powtarza się czasem kilkakrotnie, dając przez to rytm tak często wyzyskiwany, między innemi, przez Spohra a spotykany nie tylko w polonezach a również np. w bolerach, marszach i t. d. Z sarabandy (akcent na 2) weszły do poloneza następujące rytmy:



Najbardziej charakterystyczną stroną rytmiki polonezowej jest niewątpliwie końcówka poloneza, kadencja zamykająca główne jego fragmenty. Niektórzy już w „cadence bien reglée" Labourera domyślają się kadencji polonezowej. Sowiński posuwa się jeszcze dalej, twierdząc, iż „pierwszy zaród tego zakończenia znajdziemy w trzeciej części Boga - Rodzicy, w Allegretto" [50]). Prawdopodobnie autor „Słownika muzyków polskich" brał pod uwagę następujący dwutakt Bogarodzicy, umieszczonej na czele dodatku nutowego „Słownika":



[48]) A. SOWIŃSKI. Słownik muzyków polskich. Paryż 1874 r.
[49]) A. SIMON Dr. Polnische Elemente. Str. 121.
[50]) A. SOWIŃSKI. Słownik. Paryż 1874 r. Str. XXXII.

Zwrot ten, mimo nieco zmienionego rytmu i większych wartości nut rzeczywiście przypomina końcówki polonezowe. Pod wpływem znanej u wykonawców tendencji do przeciągania zakończeń ostatnie dwie nuty podwoiły z czasem swoją wartość i, być może, że przyczyniły się do ustalenia końcówek polonezowych o ogólnym rytmie: 4 szesnastki, 2 ćwiartki. Na ogół zarówno w starych, jak i nowszych polonezach częściej spotykamy zakończenia z opóźnieniem przez sekundę górną niż dolną. Jednakże nie brak również w literaturze polonezowej przykładów na zakończenia polonezowe zbliżone do owego cytowanego w Bogarodzicy przez Sowińskiego (Koniec tria w polonezie Grabowieckiego, pierwszy i trzeci z polonezów staropolskich w opracowaniu prof. Łucjana Kamieńskiego, niektóre polonezy Elsnera i t. d.).

Nad polonezem i jego końcówką zastanawiał się w swoim czasie i Schumann, który w Gesammelte Schriften wygłosił o nim taką, szkoda, że tak krótką, opinię: „Viel Sprachen wir zusammen über das eigentiche Wesen der Polonaise und wie wir uns auch darin als Deutsche zeigten, das wie selbst im Tanz den verschiedenartigsten Völkern nachfussten und dass der letzte Takt der Polonaise mit seinem Schlussfall etwas Trauriges für mich habe“ [51]). Ze słów tych przemawia współczucie do polaków i ich walk wolnościowych z okresu powstania styczniowego, na które w owym czasie „Polonią“ i również polonezem zareagował Wagner. Być może, iż nastrój ten pobudził i Schumanna do probowania formy tańca narodowego polskiego w 8 polonezach na cztery ręce, niedawno odnalezionych a nadawanych w roku 1934 przed radio w Heilsbergu.

Jak wiele innych form muzycznych, polonez w twórczości romantyków osiągnął szczyt rozwoju. Nikt dotąd Chopina w polonezach nie zdołał prześcignąć. Na przeciwległym punkcie w sensie rozwoju formy stoją małe ośmiotakty — polonezy w rodzaju poloneza B-dur z Allgemeine Musikalische Zeitung z 1816 r. lub małego poloneza mozartowskiego z sonatiny F-dur. Daleką drogę między temi dwoma punktami wypełniają dziesiątki a nawet setki polonezów, tańców polskich, polonoisów, polonesów o różnych gatunkach i poziomach. Wszystkich ich nie znamy i znać nigdy nie będziemy. Większość ich zaginęła i to bardzo często z pomiędzy tych, które rzuciłyby mocne światło na genezę zwłaszcza i początki polskiego poloneza.

U podstawy rozwoju formy polonezowej istnieje muzycznie mało istotne zagadnienie czy możliwy jest polonez na 2/4. W drodze wyjątku bywają w obrębie jednego tańca oba rodzaje rytmu, parzysty i nieparzysty (marsz na 3/4 z Karnawału Schumanna, Passacaille na 4/4 Händla i t. p.). W stosunku do poloneza jednakże zachodzi przypuszczenie, że podobnie jak taniec ten w sensie choreograficznym mieszają z polonezem jako formą muzyczną tak i w początkowych stadiach naszego tańca niesłusznie identyfikowano „taniec polski“, „danse polonaise“, „pohlnisch“ z polonezem. Kiedy Mattheson opisując tańce w dziele „Der Vollkommene Kapellmeister“ (1739 r.) [52]) pisze: „Es ist auch keineswegs hiebey zu vergessen die Polonoise oder der polnische Tantz—in *gerader* und *ungerader* Tact-Maasse“— niewątpliwie ma na uwadze wogóle tańce polskie a nie wyłącznie polonez.

O formie muzycznej polonezów starszych niż te, które pochodzą z pierwszej połowy 18 stulecia nic powiedzieć — prócz przypuszczeń — niepodobna. Nie posiadamy autentycznych pomników, na których oprzeć by się można. Źródła historyczne, literatura owych czasów mają niewątpliwie swoją wartość, ale upoważniają jedynie do stawiania hypotez.

Najstarsze znane nam dziś polonezy pierwszej połowy 18 stulecia nie nastręczają naogół żadnych komplikacyj pod względem formy. Budują się przeważnie regularnymi czterotaktami podobnie jak i inne ówczesne tańce europejskie. Półkadencje i kadencje zamykają zdania w tonacji głównej, tonacji dominaty, rzadziej w tonacjach pokrewnych. Tria niema jak również wstępu lub Cody.

Trio w polonezie jest już, ogólnie biorąc, wynalazkiem kompozytorów drugiej połowy 18 stulecia. Jakkolwiek i teraz jeszcze polonezy śpiewane z tekstem patriotycznym lub dramatycznym, komediowym obywają się niekiedy bez tria.

Początkowo trio słabo lub wcale nie kontrastuje z częścią główną zarówno pod względem formy jak treści muzycznej. Tonacja tria często zostaje ta sama, czasem za przykładem starych suit klasycznych zmienia się na jednoimienną. Prawdopodobnie za przykładem Mozarta, który tria w tańcach komponuje prawie zawsze w tonacji subdominanty, utrzymuje się zwyczaj pisania tria w subdominancie. Przestrzegają go też niektórzy kompozytorowie polscy końca 18 i początku 19 wieku. Do nielicznych stosunkowo wyjątków należą tria w tonacjach równoległych lub tercjowo pokrewnych.

Łącznie z budową tria nie kontrastującego z częścią pierwszą wytwarza się w czasach Ogińskiego w Polsce i poza nią maniera pisania poloneza z zastosowaniem potrójnej trzyczęściowości. Pierwsza część z repryzą (aba), trio z repryzą (aba) i całość polonez — trio — polonez (ABA) wytwarzają potrójne Da Capo, będące niewątpliwie ułatwieniem dla kompozytora spieszącego z kompozycją okolicznościową na termin balu, reduty, urodzin, imienin i t. p. ale jednocześnie świadczące o ubóstwie i jednostajności formy. Rzecz inna, że gdy Chopin w tej samej właśnie formie pisze poloneza cis moll op. 26 Nr. 1 wydaje się on słuchaczowi ogromnie bogaty — genialny.

Analogicznie do menueta [53]) i wielu innych tańców polonez rozgałęzia się na różne gatunki formy. Może być tematem do wariacji i wtedy stanowi prostą dwu- lub trzyczęściową formę bez tria oczywiście. Jeżeli jest pisany w tempie poloneza (tempo di polacca) lub na wzór poloneza, alla polacca, wtedy formę ma dowolnie rozszerzoną, swobodną zarówno pod względem konstrukcji jak tematyki.

Stosunkowo najwięcej problemów ze strony formy nasuwa polonez kiedy zbliża się lub często nawet identyfikuje z rondem. Od znanego rondeau en polonaise z sonaty D dur Mozarta poprzez wirtuozowskie polonezy

51) R. SCHUMANN. Gesammelte Schriften über Musik u Musiker 1834—1843. Lipsk, wyd. Dr. H. Simon. Tom II, str. 51.

52) Dr. A. SIMON. Polnische Elemente.

53) Dr. B. WÓJCIK. KEUPRULIAN. Szkice muzykologiczne „O menuecie w sonacie fortepianowej“. Warszawa, 1923 r.

Czernego, Riesa, Hummla i Webera prowadzi droga wprost do złożonych form poloneza szopenowskiego.

Wiadomo, że zasada kilkakrotnego powtarzania tematu głównego stworzyła rondo. W wielkiej formie polonezowej temat główny występuje zazwyczaj około czterech razy. Już sam fakt ten przypomina budowę ronda. jeżeli jeszcze dodamy między poszczególnymi częściami łączniki, których zazwyczaj niema w formach tanecznych, wtedy polonez przechodzi w formę ronda a jego trio odpowiada trzeciemu tematowi C w t. zw. wielkim rondzie trzytematowym w szemacie: ABACABA.

Jeżeli polonez jest częścią składową większej formy muzycznej np. suity, wariacji, sonaty lub opery, wtedy, rzecz jasna, budowa jego uzależnia się od warunków formalnych całości dzieła. W suicie francuskiej Bacha krótki trzyczęściowy polonez E dur, wstawiony po sarabandzie a przed bourrée pełni rolę epizodu lekkiego w stylu włoskim mimo polskiej nazwy utrzymanego, ożywiającego nastrój starych, za czasów bachowskich już przeżywających się tańców: Allemande, Courante, Sarabande i Gigue. W wariacjach budowa poloneza zależy oczywiście od jego położenia na czele w końcu czy też w środku wariacji. Jako temat polonez, podobnie do arii, gawotu czy każdego innego tematu do wariacji musi nadawać się zarówno w formie jak treści do przeróbek wariacyjnych. Jako finał np. w wariacjach B-dur op. 2. Chopina wydłuża się w olbrzymią Codę, zamykając cały utwór. Wewnątrz wreszcie wariacji polonez pełni funkcję wariacji charakterystycznej, jak inne tańce zresztą, dość rzadko w wariacjach stosowanej.

Do sonaty polonez nie wszedł tak jak menuet. Być może iż zbyt prędko rozwinął się w wielką formę samoistną, zbyt wiele miał odrębności aby się zamykać i ograniczać do jednej części w cyklu. Utrzymał się w sonatinach (Mozart, Kuhlau), gdzie w zmniejszonej formie ułatwia małym pianistom orientowanie się w gatunkach muzyki tanecznej.

W polonezach włączanych do opery przybywa nowy jeszcze czynnik formalny — tekst ewent. program poetycki, który uzależnia konstrukcję tego tańca nie tyle ze strony muzycznej ile dramatycznej. Na ogół jednak i w operach polonezy utrzymują się w formie trzyczęściowej ABA.

III. POLONEZ DWORSKI I LUDOWY. ROLA TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ W DZIEJACH POLONEZA POLSKIEGO

Już sama choreografia poloneza, jego spokojne, posuwiste ruchy, brak skoków, kolumny, wężowe linie, girlandy, labirynt i inne sposoby tańczenia dowodzą, że zrodziła go estetyka dworu i jego obyczajów. Słusznie przez literaturę polską podkreślana duma i pewna, z pawaną wspólna polonezowi napuszoność potwierdza jeszcze jego szlacheckie, rycerskie pochodzenie. Zresztą samej nazwy polonaise nie wymyśliłby nigdy lud, tak jak zagranica nie przyjęłaby u siebie *Wielkiego, Pieszego, Chodzonego, Przodka lub na Konopie.*

Jeżeli więc u ludu spotykamy poloneza i to w różnych jego odmianach to należy przypuścić, że lud przejmował od szlachty niektóre jej zwyczaje, przyswajał sobie zarówno jak mowę niejedną piosenkę, taniec, który potem dostosowywał do własnych potrzeb i warunków. Ze strony literatury staropolskiej zwraca na to uwagę Teodor Wierzbowski, pisząc we wstępie do zbioru tekstów pieśni polskich 17 stulecia: „Być może nawet, że za pośrednictwem bakałarzy, rybałtów i klechów schodziły one (pieśni, tańce) aż do ludu i wywierały wpływ na jego twórczość: byłby to więc ciekawy przykład procesu wzajemnego zapożyczania i krążenia rodzinnych motywów poezji w sferach dosyć oddalonych od siebie w zakresie innych pojęć i stosunków społecznych". [54])

Otóż nie ulega wątpliwości, że nie tylko „rodzime motywy poezji" ale i motywy muzyczne również wędrują przez różne warstwy społeczne i, jak ta sama piosenka inaczej śpiewana przez ludność różnych zakątków kraju, przechodzą przez różne fazy swych form rytmicznych, metrycznych, zmieniają znaczenie a nawet styl. Po swojemu a jakże trafnie precyzuje to Lelewel w słowach: „Kiedy mówię, że lud polski tańcuje, mówię o jego tańcu narodowym. Lud bowiem dochowuje taniec ten sam, jaki jest znany szlachcie, bo on pochodzi z czasów, kiedy kmieć ze szlachcicem ściślej był zbratany a wynika z jednostajnych narodowych usposobień" [55])

Z wędrujących motywów polonezowych często spotkać można u ludu formę rytmiczną: ósemka z punktem, szesnastka, 4 ósemki, charakterystyczną dla staropolskiego poloneza „Z wysokich Parnasów" i innych jemu współczesnych. Odnajdujemy ją — między innymi — w serii IX Kolberga (Poznanskie). „Gdy pannę młodą oczepioną wyprowadzą z komory do izby wówczas tańczą z nią p o w o l n e g o (od przodka) swachny na pożegnanie". (Przodek na kilka osób. O. Kolberg. Seria IX. Kraków 1875 r. str. 196).

Inne rytmy, oraz często w staropolskich polonezach używane nuty powtarzane kilkakrotnie (porównaj: „Bednarz", „Kukułka" w artykule Dr. Henryka Opieńskiego [56]) na swój sposób wyzyskuje „Chodzony" z Morownicy pod Szmigłem pow. Kościańskiego. Taniec ten podczas uroczystości weselnych u ludu wielkopolskiego w czasach Kolberga grywany posiada wyraźne cechy poloneza. [57]) Mówi o tem nie tylko rytm ale i akordowa figuracja na — dominantowym akordzie, co charakteryzuje też np. polonez „Z wysokich Parnasów", progresje tak lubiane, akcent na drugą ćwiartkę, wreszcie słabe kadencje z kwintą dominanty opadającą na tonikę. Zwrot re, mi, re, do, si, la, spotyka się u Kurpińskiego, Moniuszki i genialnym echem przeszłości odzywa się w polonezie op. 40 Nr. 1 Chopina, gdzie w D. dur przygotowuje trylem łańcuchowym repryzę tria.

---

[54]) T. WIERZBOWSKI. Tańce, pieśni i padwany 17 stulecia. Warszawa 1903 r. z zapomogi Kasy Pomocy dla osób prac. na polu naukowym. Biblioteka zapomnianych poetów i prozaików polskich, tom 19.

[55]) J. LELEWEL. Polska, dzieje i rzeczy jej. T. III. Poznań 1855 r. str. 284.

[56]) H. OPIEŃSKI Dr. Przyczynek do dziejów poloneza w 18 w. Kwartalnik Muzyczny 17 — 18 1933 r.

[57]) Patrz. O. KOLBERG. Seria X Kraków 1876 r. str. 110.

Z polonezów ludowych, podkreślających akcent drugiej ósemki taktu ciekawy przykład podaje słownik muzyczny Groves'a Dictionary of music [58]) w dziale objaśniającym poloneza i opracowanym przez William Barcley'a.

W innym wariancie pieśń tę podaje również Kolberg [59]). W zbiorach Kolberga najwięcej stosunkowo przodków, chodzonych, wolnych, polskich i t. p. odmian ludowych polonezów odnajdujemy w Poznańskiem. Być może, iż to nie jest tylko przypadek. Fakt, że lud wielkopolski utrzymał i zachował rytmy polonezowe przemawiałby może na korzyść twierdzenia Lelewela, że Wielkopolska jest kolebką jak państwa polskiego tak i jego tańca narodowego.

W innych dzielnicach państwa, zwłaszcza zachodnich i północnych mniej na południo - wschodzie, gdzie folklor ukraiński miesza się bardzo silnie z polskim, spotykamy, jak wszędzie, krótkie, wolne przeważnie majorowe „przodki" śpiewane i tańczone podczas weselnych zaręczyn i oczepin. Szczególnie charakterystyczny przykład „polskiego" z Augustowa podaje Kolberg w Serii XX swego zbioru [60]). Po „polonezie" na 3/4 rytm drobnieje na 3/8 i wolny Polski przechodzi w prędszy Mazurek.

W zwyczajach dworskich i szlacheckich była odmiana poloneza t. zw. okrągłego, który łączono z mazurem. Opisuje go Gołębiowski [61]) „Jest jeszcze polski taniec okrągły, w nim krokiem poważnego tańca zaczynając przechadzkę, w drugiej części już odmiennej muzyką stawano jak w mazura... kończono znowu polskim, ażeby we wszystkiem ojczystą miał cechę". Genialną intuicją twórczą wiedziony Chopin ani przypuszczał jak bliskim był starych zwyczajów polskich kiedy w polonezie fis moll op. 44 wstawił zamiast tria — mazurek.

Z analizy tych i innych polonezów ludowych nie zdaje się wynikać, aby lud wykształcił w tańcu tym jakieś odrębne właściwości rytmiczne jak to podaje Norlind („Proportio peritiorum" i „Proportio plebejorum, powołując się na rozprawę Walleriusa — Retzeliusa „De tactu musico" [62]). W różnorodności małych czworo i ośmiotaktów „przodków" i „polskich" ludowych, spotykamy naogół zwroty rytmiczne właściwe również polonezowi dworskiemu. Synkopy u ludu są częste i w specjalnym charakterze utrzymane. Ósemkę punktowaną, kilkakrotnie powtarzaną, akcent na drugiej ćwiartce a nawet nieregularne, zdawałoby się arystokratyczne w muzyce triolki odnajdujemy również u ludu, chociażby w następującym przykładzie zaczerpniętym z wydawnictwa Jana St. Bystronia [63]):

[58]) GROVE'S. DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIENS. H. C. Colles 1927—28 r. t. IV str. 218—19 egz. w Bibliotece Publicznej w Warszawie.

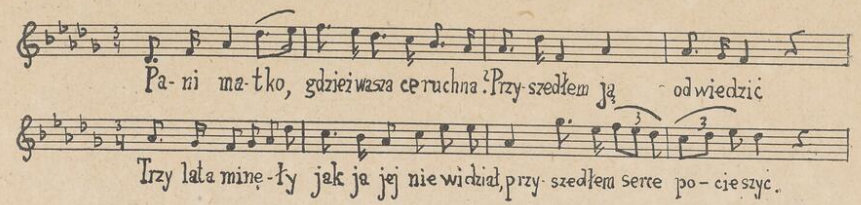
[59]) O. KOLBERG. Lud. seria XX Radomskie. Kraków 1887 r. str. 207.

[60]) O. KOLBERG. Lud. Seria XX Radomskie. Kraków 1887 r. str. 228.

[61]) Ł. GOŁĘBIOWSKI. Gry i zabawy... str. 324.

[62]) Nie mając niestety rozprawy tej pod ręką, korzystam z notatki Dr. A. SIMON w Polnische Elemente in der deutschen Musik. Zürich 1916 r. str. 36.

[63]) J. ST. BYSTROŃ. Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Kraków 1927 r. zesz. I Pieśni balladowe. Str. 47.
pow. gliwicki



Jest dziedzina twórczości ludowej, mało stosunkowo przez muzykologię uwzględniana a jednocześnie odsłaniająca nam niekiedy charakter starych tańców polskich. Są to — kolędy. Już Kurpiński w Tygodniku Muzycznym z 1820 r. w artykule o polonezie zwrócił uwagę na to, że kolęda „W żłobie leży" była w 17 w. tańcem. Tradycja polska — niestety bez dowodów historycznych — przekazała nam pogłoskę jakoby „Bóg się rodzi" był to polonez koronacyjny królów polskich.

Wiadomo, że pieśń brata się często z tańcem i obrzędem. Pierwiastki muzyki tańczonej odnajdujemy w śpiewie, tak jak w muzyce religijnej przebijają motywy świeckie. Dawne polonezy polskie dworskie, kiedy wyszły z użycia u szlachty, skłonnej zawsze do popierania nowości zagranicznych, przedostały się do ludu i tu z nowymi, często zmieniającymi się tekstami asymilowały się, przekształcając się powoli w pieśni i kolędy.

Osobnej pracy wymagałoby porównanie jakie mn. rytmy i właściwości tańców polskich dostały się do kolęd. Ogólnie biorąc wydaje się, że jednym z najwcześniejszych rytmów wspólnych polonezom i kolędom był menuetowy rytm: 2 ósemki, 2 ćwiartki, którym rozpoczyna się kolęda „W żłobie leży". Rytm ten rozwija się potem w dwóch kierunkach: 1) przez dodanie punktu do pierwszej ósemki otrzymujemy często spotykany w kolędach i polonezach rytm: ósemka z punktem, szesnastka, 2 ćwiartki. [64]) 2) przez dodanie punktu przy ćwiartce na dwa: 2 ósemki, ćwierć z punktem, ósemka, przez co otrzymujemy akcent sarabandowy i figurę rytmiczną wspólną np. kolędzie „Śliczna Panienka Jezusa zrodziła" [65]) i bardzo wielu polonezom polskim. (Między innemi Karol Kurpiński od tego właśnie motywu rytmicznego rozpoczyna swoją kantatę - polonez „Witaj królu").

Podobnych przykładów jest wiele. Nietylko zresztą ze strony rytmicznej odnajdujemy cechy polonezowe w kolędach. Pochód melodyjny, posuwistość kroczących akordowo ósemek, opóźnione końcówki a przede wszystkim charakter muzyki świadczą, że w kolędach mamy małe próbki starych tańców ze zmienionemi często zwrotami i dodanym tekstem. Jednym więcej okazem podobnej kolędy o polonezowych cechach może być szesnastotakt: „Pasterze drzymali w dolinie" ze zbioru ks. Mioduszewskiego. [66])

[64]) Przykładem kolędy polonezowej prawie w całości na tym rytmie opartej może być kolęda „Radujcie się bracia mili", drukowana w miesięczniku „Chór". Warszawa. Rok I grudz. 1934 r.

[65]) T. KLONOWSKI. Zbiór pieśni z melodyjami w Kościele rzym. kat. od najdawniejszych czasów używanych. Poznań 1858 r. pieśń 80.

[66]) KS. M. M. MIODUSZEWSKI. Śpiewnik Kościelny 1837 — 49 r. 3 tomy. Bibl. Państwowego Konserw. w Warszawie.

Jeżeli kolędy a często i inne pieśni kościelne przejmują rytm tańców ludowych to dowodzi wzajemnej fuzji muzyki religijnej i świeckiej. Z punktu widzenia dziejów poloneza jest to specjalnie ważne, gdyż nie mając najstarszych pomników naszego tańca musimy posiłkować się źródłami ubocznymi. Nie ulega, mojem zdaniem, wątpliwości, że lud przechował u siebie niektóre motywy muzyczne tańców staropolskich i rzeczą muzykologii współczesnej i przyszłej jest zbadać w jakim stopniu z twórczości ludowej da się wyczytać przeszłośc naszej muzyki narodowej, zwłaszcza jej form tanecznych.

Ślady poloneza polskiego 17 w. żyją dotąd w literaturze (pamiętniki Paska) a nie utrzymały się w muzyce artystycznej. Stąd też w genezie poloneza szczególnie musimy cenić te jego niektóre cechy muzyczne, które wyrosły z gleby twórczości ludowej. Pomysłowość ludu chwyta i na swój sposób utrwala to co w życiu sfer miejskich i dworskich wychodzi z mody i zostaje zarzucone. Niejeden staropolski Wielki szlachecki 17 stulecia znajdzie się w zmienionej formie na karcie w 19 w. wydanego zbioru pieśni Kolberga i jego następców.

Streszczając, znaczenie twórczości ludowej w dziejach poloneza polega na tem, iż przechowuje ona często ślady jak życia dawnego prapradziadów naszych tak i ich pieśni i tańców. Odszukać te ślady jest trudno. Badania muzykologiczne pod tym względem są zaledwie rozpoczęte. Nowe, możliwie ścisłe metody pieśnioznawstwa ludowego wypracowuje obecnie Zakład muzykologiczny Uniwersytetu Poznańskiego.

IV. ZARYS DZIEJÓW POLONEZA PRZED CHOPINEM

A. POZA POLSKĄ.

1. W epoce Telemanna i Bacha.

Prawdopodobnie jeszcze przed Telemannem można odnaleźć w literaturze muzycznej niemieckiej bliższe lub dalsze prototypy polskiego poloneza. Daje to nawet pretekst do twierdzenia niektórych uczonych jak np. T. M. B o e h m e, iż początków poloneza należy szukać nie w Polsce a w Niemczech. [67]) W pewnym sensie potwierdzają to również badania prof. Zdzisława Jachimeckiego, który przyznaje, że „znajomość tańca polskiego (a więc i poloneza) z ostatnich lat wieku 16 i początku 17 polega na źródłach pochodzenia obcego. [68])

W stosunku do genezy poloneza dobrym dowodem jego dawności byłby fakt, że znana staroniemiecka piosenka żartobliwa o Henryku Walezjuszu uciekającym z Polski potrąca o rytm poloneza. Jednakże „Spottlied auf den 1574 aus Krakau entflohenen Polenkönig Heinrich III v. Anjou“ [69]) w rytmie 4/4 jest muzycznie żarcikiem w tempie marsza o cechach ludowej melodii niemieckiej.

---

[67]) T. M. BOEHME. Geschichte des Tanzes in Deutschland. Lipsk. 1886 r.

[68]) Dr. ZDZ. JACHIMECKI. Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Kraków 1911.

[69]) Podaje ją F. M. BOEHME. Volkslieder der Deutschen nach Wort u. Weise aus dem 12 bis zum 17 Jahr. Lipsk 1877 r. str. 514.

Być może, iż z czasem źródła niemieckie i inne dostarczą dowodów na ustalenie chronologii poloneza poza granicami Polski. Opracowania tych źródeł są narazie w zaczątku. Nie mając do nich, niestety, dostępu, muszę się ograniczyć jedynie do wymienienia tych zbiorów tańców, które należałoby rozpatrzeć celem wprowadzenia rodowodu poloneza nie tylko ze strony formy muzycznej ale również ze względu na jego pokrewieństwo z innemi tańcami polskiemi i obcemi. Są to z końca 16 wieku zbiory tańców: CHR. LIEFELHOLTZA (niemieckie wydanie tańców polskich 16 i początku 17 wieku z r. 1585) i zbiór tańców niemieckich i polskich lutnisty z Frankfurtu nad Odrą MATHIAS WAISSELIUSA z 1592—1598 r. p. t. ‚Lautenbuch“. Dobrym choreograficznym źródłem do poznania najstarszych tańców jest Orchesografia Jana Tabourot (pisał pod pseudonimem Arbeau) z 1588 r., ale w niej niestety niema wzmianki o polonezie.

W 17 stuleciu KRZYSZTOF DEMANTIUS ogłasza 77 ulubionych tańców polskich i niemieckich (1601 r.). W dwa lata później w 1603 r. BESARDUS w Kolonii w „Thesaurus harmonicus“ umieszcza tańce i pieśni Wojciecha Długoraja i Diomedesa Catona. Z 1609 r. z Norymbergi pochodzi „Venusgarten 100 liebliche mehrerentheils polnische Tänze mit Teksten gemacht“ WALENTYNA HAUSMANA. Większym jeszcze zbiorem jest „Terpsichore“ M. PREATORIUSA z 1692 r. zawierająca przeszło 300 tańców. Z 1615 r. pochodzi tabulatura lutniowa Fuhrmana „Testudo Gallo - Germanica“, którą cytuje Dr. HENRYK OPIEŃSKI w „Muzyce Polskiej“ [70]). Z późniejszych zbiorów tańców do popularniejszych należą: CHRISTENIUS JAN GULDEN „Venuspfeil“ (1619 r.), JOACHIM VAN DEN HOVE „Delitiae musicae (1622 r.), MERSENNE ‚Harmonie universelle“ (1636 r.), Danse - master (1650—1731) i t. d.

Wszystkie te zbiory mają już dziś znaczenie archiwalne, niezmiernie cenne dla historii tańca a nawet wogóle dla muzykologii porównawczej. Słusznie też pisze Opieński w „Muzyce Polskiej“ [71]), że o polonezie w naszym znaczeniu tego słowa, o jego skrystalizowanej formie muzycznej możemy mówić dopiero w 18 w. w pierwszej połowie tego stulecia, a więc wtedy kiedy Telemann i Bach w muzyce koncertowej zamanifestowali swoje sympatie do tej formy.

JERZY FILIP TELEMANN (1681—1767) jako dwudziestokilkoletni kompozytor zapoznał się z muzyką polską. Jako kapelmistrz hr. Erdmanna z Promnitz odwiedzał Górny Śląsk, Pleszów, Kraków i w czasie tych podróży — jak sam pisze w autobiografii [72]) — „lernete ich die polnische Musik in ihrer wahren barbarischen Schönheit kennen“. Słuchał w gospodach i hotelikach naszych dudarzy i skrzypków, kiedy przygrywali do tańca lub fantazjowali na instrumentach w czasie przerw. „Ein Aufmerckender könnte von ihnen in 8 Tagen, Gedanken für ein ganzes Leben erschnappen. Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concer-

---

[70]) Dr. HENRYK OPIEŃSKI. „La musique polonaise“. Paris 1918 r.

[71]) Dr. H. OPIEŃSKI .„La musique polonaise“. Paris 1918 r. Cette dernière (forma muzyczna poloneza) bien connue de nos jours ne date que du commencement du XVIII siècle“...

[72]) Dr. A. SIMON. Polnische Elemente... str. 34, 35.

te und Trii in dieser Art geschrieben die ich in einem italiänischen Rock mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet".

Sam więc Telemann przyznaje, że w utworach swoich niejednokrotnie korzysta z motywów polskich, przerabiając je w guście włoskim.

Najbardziej charakterystycznym przykładem wpływów polskich w muzyce Telemanna są jego Sonates Polonaises. Nie brak ich w innych utworach jak np. w „Kleine Kammermusic" lub w innych sonatach (Max Schneider), ale „Sonaty polskie" przyznają to zarówno w tytule jak treści. Dwie „Sonates polonaises" Telemanna znamy z dodatku nutowego pracy Dr. A. Simonówny. [73]) Nie wszystkie części sonat w równym stopniu usprawiedliwiają nazwę i charakter ‚polski" sonaty. Naogół styl ich jest włoski nie bez wpływów francuskich. W pierwszej z nich a moll (Affetuoso, Allegro, Grave i Vivace) przebijają niekiedy polonezowe rytmy, wspólne wszystkim niemal niemieckim polonezom, oraz opadające, łukiem po dwie wiązane sekundy. Finał w rodzaju mazurka posiłkuje się motywem rytmicznym: ósemka z punktem ‚szesnastka 2 ćwiartki, wspólnym sarabandzie („Gaudeamus igitur") i jednocześnie bardzo wielu tańcom i pieśniom ludowym polskim.

Z charakteru i rytmiki popularnej polskiej piosenki „Parobczaki od Połańca", użytej przez Elsnera w „Królu Łokietku" [74]) korzysta też Telemann w drugiej „Sonacie polskiej" również a moll (Andante, Allegro, Dolce, Allegro) w finale A dur. O formę i charakter krótkiego i wolnego poloneza potrąca trzecia część tej sonaty Dolce, dzięki swej głównej myśli, akcentom na 2, słabej, choć jeszcze nie polonezowej końcówce.

Nie tylko ówczesna moda, ale niewątpliwie i własne zainteresowanie muzyką polską skłoniło Telemanna do umieszczenia poloneza w suicie i koncercie. Zwłaszcza polonez z suity g moll dziś jeszcze żyje na naszych estradach koncertowych (Audycje Stow. Miłośników Dawnej Muzyki). Zajmuje on w suicie (Ouverture) trzecie miejsce między Napolitaine i Murky (Ouverture Napolitaine-Polonaise-Murky-Menuet-Musette-Harlekinade). Suita pochodzi prawdopodobnie z r. 1731. Napisana jest na „4 ou 6 Dessus, Haut-contre, Taille, Bass et 2 cors ad libitum" [75]). Rytm początku zbliżony jest do bachowskiego poloneza g mol (w opracowaniu Hubera „Der erste Bach" N. 5). Ogólny charakter poloneza Telemanna, jego końcówki, rytmika przypominają Bacha tak, że oba utwory możnaby przypisać jednemu z tych kompozytorów (raczej Telemannowi).

Nieskomplikowana forma poloneza Telemanna łączy w sobie pięć czterotaktów, z których dwa pierwsze i ostatni zawierają ten sam materiał tematyczny. Widocznie podobny sposób komponowania być dość powszechny, skoro identyczną budowę metryczną spotykamy w polonezie z r. 1736, umieszczonym w X tomie Berlińskiego Leksykonu Muzycznego, podanym przez Z. Glogera w jego Encyklopedii Staropolskiej (tom IV str. 67). Oprócz budowy metrycznej i końcówka (takt 8 części pierwszej) z charakterystycznym skokiem w dół o oktawę świadczy o pokrewieństwie formy obu polonezów.

[73]) Dr. A. SIMON. Polnische Eelemente .... str. 157—184.

[74]) M. KARASOWSKI. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa, 1859 r. Str. 271.

[75]) Dr. A. SIMON. Polnische Elemente... Str. 184.

Zwyczajem kompozytorów ówczesnych forma suity upoważniała Telemanna do umieszczania tańców charakterystycznych w rzędzie poszczególnych części. Daje się to zauważyć również i w jego koncertach. W jednym z czterdziestu kilku koncertów drezdeńskich umieszcza Teleman poloneza. Jest to koncert F dur, o którym Schering pisze jako o wyjątkowym pod względem proporcji [76]). „Das Stück hat aussergewöhnliche Proportionen: Presto — Un poco grave — Corsicana-Allegretto-Scherzo-Allegro-*Polacca*-Minuetto.

Częściej niż z polonezami Telemanna można się dziś spotkać z polonezami J. S. BACHA, mającymi obecnie swoje zastosowanie w pedagogii fortepianowej. Dzięki licznym i popularnym opracowaniom Hubera, Hermanna, M. Kurandy (Grosse Meister für Kleine Hände) i in. rozpowszechniły się miniatury klasyków 17 i 18 w., a w ich rzędzie polonezy Jana Sebastiana Bacha (1685 — 1750). Być może, iż w celach pedagogicznych pisał je Bach dla drugiej swojej żony, Anny Magdaleny (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach). Prawdopodobnie pochodzą one z r. 1725, a więc mniej więcej z okresu I tomu Wohltemperiertes Klavier (1722). Niektórzy kwestionują autorstwo tych polonezów bachowskich, nie podają jednakże dowodów [77]). Niezależnie od kwestii ich autorstwa dla większości już przesądzonego na rzecz Jana Sebastiana, analiza tych miniaturek klawesynowych daje pełne wyobrażenie o współczesnym Bachowi polonezie niemieckim, który, jak to sami teoretycy niemieccy zauważyli, prócz niektórych cech rytmicznych nie przypomina późniejszego poloneza polskiego ani z formy ani z treści muzycznej.

Z wydawnictwa „Der erste Bach" w opracowaniu Hansa Hubera znamy 4 polonezy J. S. Bacha. Najkrótszy z nich pierwszy g moll (w zbiorze Nr. 5) przypomina polonez Telemanna z suity g moll, ale wyróżnia się w guście francuskim opadającą całotonową progresją (takty: 7 — 10 drugiej części) jakby z klawesynistów francuskich wyjętą i dwoma sześciotaktami w końcu, rzadkimi stosunkowo w polonezach a częstymi w starych menuetach. Oba sześciotakty są różne pod względem budowy: pierwszy, we wnątrz rozszerzony przez progresję, drugi — przez powtórzenie pierwszego dwutaktu („echo").

Huber notuje polonez trzygłosowo — w dodatku nutowy Dr. Alicji Simon [78]) jest on dwugłosowy i bas nie podaje cyfr upoważniających nas do realizowania głosów środkowych.

Bardziej charakterystycznym w sensie polonezowych rytmów jest następny, nieco dłuższy polonez g moll (w zbiorze Hubera Nr. 16). Rytm jedenastego taktu: ósemka, ćwierć, 3 ósemki pasuje go na poloneza. Początek w oktawach równoległych odrazu zrywa z polifonią. Lutniowa technika pozwala Bachowi przeplatać tu oktawy z akordami trzy i czterogłosowymi.

[76]) A. SCHERING. „Geschichte des Instrumentalkonzerts". Lipsk, 1905. Str. 121. Pisze o nim również Dr. A. Simon w Polnische Elemente..

[77]) *Groves Dictionary of music and musiciens.* Tom IV.

[78]) Dr. A. SIMON. Polonische Elemente...

Prosta budowa regularnych czterotaktów łączy się z oryginalną i urozmaiconą rytmiką, silnie podkreśloną synkopami. Jak zazwyczaj, w mollowych tańcach Bacha początek drugiej części kontrastuje tonacją paraleli majorowej.

Dwa inne polonezy ze zbioru Hubera (18 i 22) posiadają również charakter indywidualny. Pierwszy G dur, w nastroju przypominającym Telemanna, wyraźnie trzyczęściowy A B A, wyodrębnia się ciekawie figurowaną repryzą, drugi — g moll, również homofonicznie pomyślany, pełen zajmujących imitacyj, daje pełnię brzmienia i dosadność w różnych funkcjach przerabianej figury rytmicznej: ósemka, 2 szesnastki, ćwierć. Oznaczenie wydawcy: „Mit Schwung" na czele poloneza dobrze ilustruje nastrój tego nieco pompatycznego i gatunkowo najmasywniejszego tańca całego zbioru.

Popularny i w różnych wydaniach szkolnych umieszczany dwugłosowy polonez E dur Bacha jest częścią suity francuskiej (Allemande, Courante, Sarabande, *Polonaise,* Bourrée i Gigue). Stale w ósemkach poruszające się basy, spokojny liryczny rodzaj typowej bachowskiej kantyleny zbliżają utwór do arii. Tylko rytm, akcenty na dwa, i końcówka charakterystyczna przypominają poloneza więcej zresztą z formy niż z ducha.

Z orkiestrowych polonezów Jana Sebastiana Bacha dwa spotykamy dziś w programach koncertowych. Pierwszy z suity h moll, drugi — z koncertu Brandenburskiego F major.

Suitę h moll („Ouverture") przypomniała w sezonie 1934/35 paryska Orkiestra Symfoniczna (Orchestre symphonique de Paris) pod Dyr. Piotra Monteux [79]). Poszczególne części suity są następujące: Ouverture-Rondeau-Sarabande-Bourrèes I II, - *Polonaise*-Menuet-Badinerie. Partytura całości podobno zaginęła. Natomiast głosy ręką Bacha przepisane znajdują się — w/g informacji „La semaine Musicale" — w Królewskiej Bibliotece Berlińskiej. Suita pochodzi z czasów pobytu Bacha w Coethen.

Tego samego okresu twórczości Bacha sięgają jego koncerty Brandenburskie. Dedykacja „A son Altesse Royalle Monseigneur Cretien Louis Marggraf de Brandenbourg"... pochodzi z Coethen z r. 1721. W pierwszym z nich F dur (Paynes Kleine Partitur Ausgabe. Lipsk E. Eulenburg) umieszcza Bach mało samodzielny muzycznie fragment Polacca. Skład instrumentalny koncertu stanowią: 2 waltornie, 3 oboje, smyczki i basso continuo. Ale Polacca redukuje swoją obsadę wyłącznie do kwartetu smyczkowego: Violino I, Violino II, Viola e Basso. Fragment ten nie stanowi przy tym oddzielnej części koncertu, a jest jak gdyby jednym z trzech rodzajów tria w menuecie, który kompozytor przeznacza jako finale utworu (Allegro-Adagio-Allegro-Menuetto).

Otóż forma menueta jest w swoim rodzaju unikatem; posiada trzy tria: Menuet F dur — Trio I d moll — Polacca F dur — Trio II F dur — Menuet Da Capo. Aby nie powtarzać trzy razy tej samej nazwy Bach wstawił tu trio charakterystyczne na 3/8, wprowadzając Polacca nie dla oznaczenia poloneza ,a celem urozmaicenia nowego fragmentu kontrastującego.

Można oczywiście dyskutować nad tym czy Polacca jest polonezem. Według mnie nim nie jest dla następujących powodów: takt 3/8, mimo za-

[79]) La Semaine musicale et théâtrale z dn. 23 novembre 1934 r.

strzeżenia wolnego tempa, wprowadza zdrobnienie rytmu, nasuwające podobieństwo tego tańca do oberka; następnie, punkt organowy toniki, potem dominanty nastraja całość na ton ludowy, charakterystyczny dla musetty lub oberka, lecz nigdy dla poloneza. Orgelpunkt w polonezie jest na ogół rzadki, chyba, że w artystycznym wcieleniu basso ostinato tria szopenowskiego poloneza op. 53.

Z cech polonezowych Polacca posiada polonezową końcówkę słabą zeskokiem o oktawę w dół, jak u Telemanna, szesnastki po dwie wiązane łukiem, akcenty na dwa—wszystko razem cechy wspólne większości polonezów niemieckich, mogące nasuwać przypuszczenie, że i tu mamy do czynienia z polonezem. Myślę jednak, że przykład ten jest jednym więcej dowodem jak często nazwę Polacca, Danse polonaise i t. p. mieszano z polonezem. Polacca z koncertu Brandenburskiego F dur jest formą stylizowanego tańca bachowskiego o mieszanych wpływach oberka, musetty i poloneza.

Polonezowe rytmy w wokalnych utworach Bacha: Bauernkantate z roku 1742 [80]), finał oratorium „Lobet Gott", „polonez" z mszy h moll są stosunkowo dość częste, ale epizodycznie tylko traktowane.

Np. pierwszy z tych utworów, kantata „Mer Hann en neue Oberkeet" („Od dziś rządzi naszą wsią szambelan możny pan" — w tłumaczeniu M. Modrakowskiej) wprowadza w a moll (utwór jest w A dur), w tempie Adagio epizod polonezowy, jak na Bacha wyjątkowo homofonicznie pomyślany, prawdopodobnie ze względu na wiejski, nieomal humorystyczny nastrój utworu. Orkiestra kameralna już we wstępie (Ouverture) podkreśla dość zabawnie, nie bez ociężałości, motyw rytmiczny: ósemka, 2 szesnastki, 4 ósemki, powtórzony potem w majorze przez sopran. Utwór wydany w Lipsku u Breitkopfa i Härtla z dedykacją: „Zur Huldigung des Kammerherrn Carl Heinrich von Dieskau"... w słuchaniu i w ogólnym wrażeniu wyprzedza niekiedy technikę mozartowskich Singspielów, a, dzięki umyślnie uproszczonej budowie harmonicznej i rubaszności, małym koloraturom w sopranie i basie (kompozycja jest napisana na sopran, bas i orkiestrę), nasuwa niektóre analogie, bardzo zresztą luźne, z najstarszymi polonezami z oper polskich.

Z epoki Bacha i Telemanna pochodzi obszerny zbiór pieśni niemieckich *„Singende Muse an der Pleisse"*. Zapoczątkowany w Lipsku w r. 1736, zbiór ten posiada 228 „numerów", zakwalifikowanych przez wydawcę Sperontesa (pseudonim J. S. Scholtze), jako „die neusten und besten musikalischen Stücke" [81]). Singende Muse interesuje nie tylko jako dokument historyczny, ale jednocześnie jako przykład konkretny wpływów muzyki polskiej na niemiecką [82]).

Scholtze, Ślązak z pochodzenia, znał Polaków i muzykę polską, nie omieszkał też w zbiorze swoim umieścić kilkunastu polonezów obok innych pieśni również spokrewnionych z muzyką taneczną polską i zagraniczną.

[80]) Dr. A. SIMON. Polnische Elemente... Str. 113.

[81]) Obszernie o zbiorze w „Geschichte des neuen deutschen Liedes". H. Kretzschmara. Lipsk, 1911.

[82]) Dr. A. SIMON. „Stosunek Sperontesa Sing. M. an der Pleisse" do muzyki ludowej polskiej". Kwart. Muzycz. Rok I Nr. 1, str. 48.

Z pośród wielu gatunków polonezy zbioru nie wysuwają się jednak na plan pierwszy. Stanowią krótkie dwuczęściowe miniaturki śpiewane, o przeważnie liryczno - miłosnych tekstach. Niezbyt zdecydowany ich charakter polonezowy wyraża się w rytmach: ósemka, 2 szesnastki, 2 ćwiartki, akcentach na dwa, słabych końcówkach i w niewątpliwym pokrewieństwie z polskim „chodzonym". Do popularniejszych miniatur polonezowych zbioru należą: „Aria en Polonaise", „Kirre mich nur immer schmeichelndes Glücke", „Missvergnügter Sinn", „Deine Blicke sind die Stricke" [83]) i t. p.

W twórczości *J. F. Händla* (1685—1759) nie spotykamy polonezów jako utworów oddzielnych. Natomiast niektóre części jego koncertów organowych mają charakter polonezowy. Np. Grand concert d'Orgue g-moll op. 4 (wyd Petersa) zawiera część II o stylu o rytmach poloneza. (Adagio-*Allegro*-Adagio-Allegro):



Synkopa, powstająca w takcie pierwszym przez skok w dół o kwartę z oktawy na kwintę toniki przypomina początek preludium fis moll Bacha z drugiego zeszytu Wohltemperiertes Klavier.

Finał tegoż koncertu organowego na $^3/_8$ również ma polonezowy charakter, dzięki rytmowi: ósemka, ćwierć; ósemka, 2 szesnastki, posuwistym, przeważnie opadającym progresjom.

Znanym, choć mało popularnym polonezem Händla, jest czwarta i przedostatnia część jego Concerto grosso e moll N. III (Larghetto, Andante Allegro - *Polonaise* - Allegro non troppo). Skomponowany jak wszystkie concerti grossi Händla, około r. 1740 posiada wiele cech łączących go stylowo z Bachem i jego epoką. Dłuższy rozmiarami od bachowskiego alla polacca z Koncertu Brandenburskiego przypomina go punktem organowym na tonice. Stały bas trwa u Händla jednak krócej niż u Bacha. Harmonicznie pomyślany ośmiotakt w Andante oparty jest na stałej tonice G (polonez jest G dur). Drugi temat, imitacyjnie pisany, skromniejszy pod względem dźwiękowego nasilenia kontrastuje z pierwszym nie tylko brakiem punktu organowego ale techniką i nastrojem.

Całość jest trzyczęściowa o ogólnym wzorze: A B A coda.

Do charakterystycznych cech utworu należą przedtakty obu jego tematów, zarówno a jak i b. W przeciwstawieniu do menuetowej formy, forma poloneza nie zna odbitki na początku tematów. U Händla polonez

[83]) *Grove's Dictionary of music and musiciens.* Tom IV w dziale „Polonez".

z concerto grosso zaczyna się wprawdzie od silnej części taktu, jednakże, wyjątkowo, ca.y takt odgrywa tu rolę odbitki a zakończenie kadencyjne wyraźnie wskazuje, że mamy tu do czynienia z odbitką całotaktową, wyprzedzającą i rozszerzającą myśl główną do taktów pięciu. Podobnie jak Bach, Händel w planie modulacyjnym utworu posługuje się prawie wyłącznie diatoniką (wyjątkiem jest takt 21 drugiej części), przy końcu części pierwszej moduluje do dominanty a w repryzie przez zboczenia do tonacyj subdominantowych zmierza do Cody.

Obok polonezów lub utworów o charakterze polonezowym Bacha, Händla, Telemanna, które do dnia dzisiejszego nie tracą swego nietylko historycznego ale i artystycznego znaczenia, odnajdujemy w literaturze muzycznej zagranicznej podobnie jak i naszej mnóstwo polonezów pisanych przez amatorów i dyletantów. Są to miniatury proste w formie, ubogie w treści, komponowane w celach rozrywki zarówno autora jak i słuchacza („Unterhaltungsmusik").

Przykładem podobnych utworów o nikłej wartości muzycznej może być Polonoise J. N. Tischera, umieszczony w części drugiej jego zbioru „Das vergnügte Ohr und der erquickte Geist in Sechs Galanterie-Parthien zur Clavierübung für das Frauenzimmer". Już w samym tytule określony jest ogólnie charakter utworu. Johann Nicolaus Tischer — jak podaje Eitner [84]) był niezłym oboistą ale wykształcenia kompozytorskiego nie posiadał. Urodził się około 1707 r. — umarł po 1784 r., a więc w okresie wpływów Bacha. Jego szesnastotaktowy polonoise ze zbioru „Das vergnügte Ohr" posiada obok niektórych cech Bacha i Telemanna (rytm końcówki ze skokiem w dół na oktawę, frazy dwutaktowe, powtarzające się w progresji) prymitywną budowę. Harmonia kołuje między tonika i dominantą poza krótkimi zboczeniami do C dur i d moll w drugim ośmiotakcie [85]).

2. *Wilhelm Friedemann Bach i współcześni.*

W królewskiej bibliotece w Berlinie znajduje się podobno pod sygnaturą 672 autograf polonezów trzech synów J. S. Bacha: Johanna Christiana, Filipa Emanuela i Wilhelma Friedemanna Bacha [86]). Polonezy ostatniego z nich — najpopularniejsze — żyją do dnia dzisiejszego.

[84]) EITNER. Quellenlexikon. Tom IX, str. 412.

[85]) W dodatku nutowym Dr. A. SIMON w Polnische Elemente... Str. 188.

[86]) Dr. A. SIMON. Polnische Elemente... Str. 117. Nie znam, niestety, tego autografu. P. Dr. Simon w Polnische Elemente nie opisuje go bliżej. Wydaje sie jednak, że synowie J. S. Bacha, mimo niewątpliwego szacunku dla mistrzostwa polifonicznego ojca, odbiegli dość daleko od jego stylu i rozbudowywali swoje miniatury polonezowe w kierunku późniejszej homofonii.

Dobrym pod tym względem przykładem może być polonez Filipa Emanuela Bacha z sonatiny C dur na fortepian, dwa flety, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę. Utwór o ogólnym kształcie: larghetto — allegro molto — alla polacca (wyd. Hjalmar v. Dameck) posiada w zakończeniu trzyczęściowy polonez homofoniczno - imitacyjnej budowy. Zarówno styl jego „galant", jak i rytmika, nie nasuwają myśli o pokrewieństwie z polonezami ojca.

Niewątpliwie najwięcej popularności i znaczenia artystycznego osiągnęły polonezy W. F. Bacha.

„Polonez nasz rokokowy znalazł swoje najgłębsze spełnienie artystyczne" w twórczości Friedemanna Bacha [87]. Przed Chopinem on właśnie w miniaturową formę poloneza niemieckiego tchnął ducha głębokiego, skoncentrowanego nastroju muzycznego, dał, jak później Chopin, próbę zamknięcia w małych rozmiarach tanecznej formy — ważkiej, pełnej wymowy treści harmonicznej. „Es ist ein Wunder — pisze Dr. Falk w monografii o W. F. Bachu — wie er aus der typischen, gebundenen Form dieses Tanzes die allerverschiedenartigsten, höchst persönlichen Gestalten schafft" [88]).

Niepodobna oznaczyć dokładnie, kiedy powstają polonezy WILHELMA FRIEDEMANNA BACHA (1710—1874). Być może, iż pobyt w Dreźnie, gdzie w r. 1733 kompozytor dostaje się na stanowisko organisty w kościele św. Zofii oraz zaznajamia się z muzykami polskimi, dał mu pierwszy impuls do probowania tej formy. Według Garbera r. 1765 jest datą wydania 14 polonezów W. F. Bacha [89]).

Z dwunastu jego polonezów ,które wymienia Eitner [90]), niektóre spotykamy dziś w różnych starych i nowszych wydawnictwach [91]). Pięć z nich: C dur, c moll, D dur, Es dur i f moll, zebrał i opracował Th. Ressel (Biblioteka Warsz. Tow. Muz.). Są to krótkie tańce o dwu lub trzyczęściowej małej formie, umiarkowane lub powolne w tempie (od Allegro do Adagio), muzycznie bardzo różnorodne.

Pierwszy C dur 14:8+14 w rodzaju Gigue mógłby być częścią suity. Pierwsza część jak allemande lub courante u Jana Seb. Bacha, moduluje do tonacji Dominanty aby w zakończeniu odpowiedzieć Toniką. Wyraźna i tym razem nie zmieniona repryza, obok opóźnionych końcówek mówi o pokrewieństwie utworu z późniejszymi polonezami kompozytora.

W rozleglejszy świat wyrazu muzycznego przenosi nas następny polonez c moll, drukowany razem z polonezem d moll w wydawnictwie muzyki XVII i XVIII wieku [92]). Kompozytor sam oznaczył tempo tego poloneza, jako Andante, podkreślając przez to jeszcze powagę i ważność jego treści. Do ciekawszych szczegółów formy należą dwa środkowe sześciotakty 4+4 : 6+6+4+4 rozszerzone wewnętrznie przez rozwinięcie przerywanych pauzami szesnastek, myśli zużytkowanej w popularnym solfeggio Filipa Em. Bacha i tu w polonezie wykorzystanej pomysłowo w sensie harmonicznym i dynamicznym (echo w taktach: 11—12 i 17—18).

W większym jeszcze stopniu na urozmaicenie formy wpływa przepięknie zmieniona repryza (takt 21—22), która również drogą popularnego w muzyce klawesynistów francuskich echa ,powtórzenia tej samej myśli w piano, wprowadza słuchacza do repryzy i tonacji głównej. Ozdobniki bardzo różnostronnie i celowo wprowadzone wzmacniają efekt opóźnień i nut zamiennych, we wszystkich polonezach Friedemanna Bacha ze szczególnym wyrazem używanych. Akord alterowany seksty zwiększonej (ges b des e) przygotowujący do dominanty i repryzy jest zwracającym uwagę środkiem modulacyjnym u Fr. Bacha wykorzystywanym potem u klasyków wiedeńskich i kompozytorów późniejszych.

Dwa następne polonezy w zbiorze Ressel'a: D dur Allegretto i Es dur Allegro moderato przypominają znowu charakterem części suity bachowskiej. Zwyczajem starych niemieckich i francuskich tańców pierwsze ogniwo kończy tonacja dominanty. Skrócona repryza pierwszego poloneza (16 : 14 + 10) jest dość osobliwą cechą formy, gdyż przeważnie temat główny powraca bez zmiany, jak w polonezie Es dur lub wydłużony jak w polonezie f moll.

Do najgłębszych muzycznie należą polonezy f moll, a moll, es moll i d moll. Wszystkie je cechuje wolne tempo (Adagio, Andante, Moderato) obok podniosłego nastroju dramatycznego o poziomie najpiękniejszych preludiów J. S. Bacha [93]).

Polonez f moll techniką przypomina niektóre tańce Muffata; w guście Franciszka Couperin wyzyskuje liczne ozdobniki pojedyńcze i podwójne: mordenty, grupetta, wyprzednie, a nade wszystko nuty zamienne, tak charakterystycznie potęgujące wyraz harmoniczny tematów. Jakże artystycznie wprowadza kompozytor opóźnienie seksty przez septymę (des-f i c opóźniające b), tercji przez kwartę i, co przed Chopinem wydaje się nadzwyczajną śmiałością, nony przez decymę małą (g, h, d, f i b opóźniające as, jak w 24 takcie poloneza c moll). Urok poloneza f moll podnoszą jeszcze ciekawe imitacje między sopranem i basem, przeprowadzające temat punktowany, akcentem na dwa dobitnie nadający się do poloneza.

Najwięcej dramatu, nieomal tragedii dźwięczy w krótkim i spokojnym polonezie e mol (8 + 8 + 8), drukowanym w Alte Meisterstücke Universal Edition.

Jak krople łez powtarzające się akordy w basie, subtelne opóźnienia, są jak gdyby odległym wyprzedzeniem preludium e moll Chopina, nastrojem zaś wyraźnie łączą się z preludium es moll J. S. Bacha z pierwszego tomu Wohltemperiertes Klavier. W prostej, symetrycznej formie mamy tu wcielone małe arcydzieło skupienia i głębi myśli muzycznej.

Podobne cechy posiada polonez es moll Adagio [94]), drukowany, między innymi, w „Alte Meisterstücke". Pod względem formy przerasta rozmiarami inne polonezy Fried. Bacha (4+6+6:8+4+6+4). Pierwszy dwutakt powtarza się w progresji opadającej, jak często bywa w menuetach. Po znaku repetycji ten sam dwutakt powraca w progresji wznoszącej się przy tym imitacje w tenorze pogłębiają muzycznie tematykę poloneza. Repryza początkowo nie zmieniona skraca się przez usunięcie 2 taktów zewnętrznie rozszerzonego zdania sześciotaktowego (1, 2, 1, 2, 3, 4). Ciekawą har-

---

[87]) Dr. Ł. KAMIEŃSKI. O polonezie staropolskim. „Muzyka" z 1928 r.

[88]) Dr. M. FALK. Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke. Lipsk, 1919.

[89]) Dr. M. FALK. Wilhelm Fr. Bach. Sein Leben und seine Werke. Str. 81.

[90]) R. EITNER. Quellenlexikon, t. I, str. 287.

[91]) 12 polonezów Bacha posiada biblioteka Polskiego Stowarzyszenia Muzyków Pedagogów w Warszawie w wyd. Petersa z 1822 r. (Herausgegeben v. Czerny, Grieppenkerl und Roitsch).

[92]) Klaviermusik des 17 und 18 Jahrhunderts. Ausgewählt und bearbeitet von K. Hermann Gebrüder Hug & Lipsk. Zürich, 1934. Tom. II.

[93]) Stylem i techniką imitacyjną polonezy te zbliżone są bardzo do inwencji trzygłosowej Es-dur J. S. Bacha.

[94]) Clavecinistes allemands Durand ed. Paris, 1926.

monię wzbogacają akordy ze zwiększoną sekstą (ces, es, a, takt 9 od końca) lub użycie opóźnień w zmniejszonych akordach (a, c, es, i as opóźniające ges) w takcie szóstym części pierwszej. Rytm: ósemka z punktem, 2 trzydziestedrugie, ćwierć — indywidualizuje utwór z pośród innych polonezów Fr. Bacha.

Najkrótszy z nich d moll [95]) (4 + 4 : 4 + 4) jest rytmicznie ogromnie jednolity. Harmonicznie wyróżnia go chromatyka (f, e, es, d, cis i b., a, as, g, fis, f, e), u braci Bachów rzadko spotykana. Kiedy pochód chromatyczny przenosi się potem do basu (es, d, cis lub as,, g,, fis, f, e) całość robi wrażenie krótkiej wariacji chromatycznej na synkopowany dwutaktowy temat. W sensie formy polonezowej wyróżnia utwór końcówka opóźniająca tonikę przez dźwięk prowadzący (cis na d), a nie przez kwintę dominanty, jak przeważnie bywa w polonezach.

Polonezy Fr. Bacha nie mają jeszcze tria, podobnie jak wszystkie polonezy pierwszej połowy 18 stulecia; przy prostej konstrukcji zawierają jednak tak wiele napięcia dramatycznego, bogactwa harmonii rytmu i plastyki, że mamy prawo zaliczyć je do arcydzieł miniatur w literaturze klawesynowej.

Z polonezów *Filipa Emanuela Bacha* (1714 — 1788). Eitner w „Quellenlexikon" [96]) cytuje trzy i czwarty g moll. W wydawnictwach dawnej muzyki dostępnych mi w Warszawie, nie udało mi się jednak żadnego z nich odnaleźć.

Z pieśni F. E. Bacha podaje Kretzschmar [97]) ponurą Todtengräberlied „Grabe, Spaten, grabe", pisaną na sposób poloneza.

Z kompozytorów niemieckich współczesnych synom J. S. Bacha, największą ilość polonezów zostawił *Johann Philipp Kirnberger* (1721 — 1783).

Jako żart muzyczny przeszła do historii jego, w Berlinie w r. 1757 wydana praca pod tyt. „Der allezeit fertige Polonoisen und Menuettenkomponist", rodzaj mechanicznej recepty na komponowanie polonezów. Po tej rozprawie, zalecającej kompozytorom przy pomocy sztucznych wzorów pisanie tandety tanecznej, opartej na schemacie popularnych polonezów i menuetów, zdawałoby się, że autor dyskwalifikuje się jako kompozytor. Jednakże, niezależnie od żartów teoretycznych, Kirnberger zostawił kilka polonezów, zasługujących na omówienie. Nie posiadają one bynajmniej cech polonezów polskich, mimo, iż Kirnberger w latach 1741 — 1742 był w Polsce jako cembalista i kapelmistrz, bywał w Częstochowie i w Piotrkowie, u hr. Fonińskiego we Lwowie, w Równem u ks. Stan. Lubomirskiego i miał możność zaznajomienia się ze zwyczajami i sztuką polską. Z drugiej znów strony zdawał sobie sprawę, iż różnica między polonezami polskimi 18 w., a niemieckimi jest b. wielka. Sam ją dowcipnie określił porównaniem: „die deutschen polonoisen sind von den wahren polonoisen eben so unterschieden, wie der Todtengräber von dem Priester, obgleich beide schwarz gekleidet sind" [98]).

[95]) Klaviermusik des 17 u. 18 J. Str. 11.
[96]) EITNER. Ouellenlexikon, t. I, str. 280.
[97]) H. KRETZSCHMAR. Geschichte des neuen deutschen Liedes. Str. 259.
[98]) Dr. A. SIMON. Polnische Elemente... Str. 49.

Jednocześnie jako uczeń J. S. Bacha sam Kirnberger w praktyce wypowiedział się po stronie poloneza niemieckiego. Świadczy o tym wyraźnie polonez D dur, drukowany w „Geschichte der Musik in Beispielen" Arnolda Scheringa [99]). Krótki ten polonez: 4 + 4 : 4 + 6 pochodzi z r. 1760 i w budowie imitacyjnej mówi o wpływach Bacha. Sześciotakt, kończący miniaturę, a powstały przez powtórzenie w polifonicznym opracowaniu dwuch pierwszych taktów, zasługuje na uwagę w polonezach Kirnbergera. Spotykamy go również w dwugłosowym polonezie g moll, użytym jako temat do dwuch wariacyj [100]). Same wariacje bynajmniej nie świadczą o wielkiej pomysłowości autora, natomiast temat o dość niezwykłej formie 6 : 8 posiada wszystkie cechy niemieckiego poloneza: akcenty sarabandowe, synkopowaną rytmikę i końcówkę polonezową, opóźniającą tonikę przez dźwięk prowadzący (fis na g).

Z kompozytorów niemieckich epoki bachowskiej długo przebywał w Polsce JOHANN ADOLF HASSE (1699—1783). Konkretne ślady jego zainteresowań muzyką polską pozostały w symfonii, której egzemplarz znajduje się w Królewskiej Bibl. w Berlinie, w części Alla polacca, posiadającej niektóre cechy poloneza.

W Polnische Elemente in der deutschen Musik Dr. A. Simon [101]) wymienia jeszcze jako autorów polonezów: lutnistę S. Z. WEISSA (rękopis pod sygnaturą 18829 w Wiener Hofbiliotek zawiera następujące utwory Weissa: Fantasia, Concerto, Menuet, Courante, Polonoise), C. H. GRAUNa (Tempo di Polonaise G dur w balecie Fetonte), JOHANNA SCHOBERTA (1730—1767), FRANCISZKA BENDĘ (Oden uno Melodien z 1753 r.), J. Ad. HILLERA [102]) (w Wochentlichen Musikalischen Zeitvertreib z r. 1759 — 1760) i nauczyciela Beethovena CHRIST. GOTTL. NEEFE (w Vade mecum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers z 1780). Są to już kompozytorowie przygotowujący epokę klasyków wiedeńskich.

3. W EPOCE KLASYKÓW WIEDEŃSKICH.

W drugiej połowie 18 stulecia, w epoce klasyków wiedeńskich, polonez emancypuje się jako taniec stylizowany, urasta do rozmiarów złożonej formy muzycznej o samodzielnym artystycznym znaczeniu. Proces ten jednak odbywa się powoli. Dawny, jednoczęściowy polonez bez tria nie przestaje być nadal częścią składową form większych lub małym oddzielnym utworem większego zbioru. U tego samego Mozarta spotykamy obok złożonego Rondeau en polonaise z sonaty D dur, prostą miniaturkę polonezową z sonatiny F dur.

O połowę mniejszy jeszcze pod względem rozmiarów od mozartowskiego

[99]) A. SCHERING. Geschichte der Musik in Beispielen. Lipsk, 1931. Jeden z polonezów Kirnbergera umieszcza też wydawnictwo „Grosse Meister für kleine Hände". Zeszyt II.
[100]) Klaviermusik des 17 u. 18 Jahr. Tom II, str. 20. Lipsk, 1931 r.
[101]) Dr A. SIMON. Polnische Elemente... Str. 119.
[102]) EITNER podaje w Quellenlexicon t. V str. 149 skład zbiorowego wydawnictwa, w którym wymienia polonaise Hillera: „Ms. 137 p. 20 ff. in BB enthält 3 son. für Kl. 2 sinfonien für Klavier, 1 suite, 1 polonaise, 1 arioso con variationi".

I-dur jest Alte Polonoise drukowany w Beilage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung [103]).

Anonimowy ten polonez B dur pochodzi prawdopodobnie z połowy 18 w. Wpływ Bacha i jego synów nie jest jednak na nim widoczny, figuracje akordowe, repetycje trójdźwięków, ozdobnik w takcie szóstym, ruch przeciwny w taktach 2, 6 i 7 mówią raczej o dalekim pokrewieństwie z Haydnem i Mozartem.

Alte polonoise



Pośredni styl między polonezami bachowskimi a polonezami z epoki klasyków wiedeńskich reprezentuje polonez d moll FRANCISZKA BENDY (1709—1786), stanowiący część drugą jego sonaty skrzypcowej F dur. Pod względem formy utwór jest identyczny (8+8) z małym polonezem Mozarta z sonatiny F major.

Jednakże, słaba wprawdzie ale jakby ze starej suity wyjęta końcówka ósmego i szesnastego taktu każe przypuszczać, że utwór był prawdopodobnie pisany około połowy 18 w. kiedy jeszcze szablon zakończeń polonezowych nie przyjął się tak powszechnie.

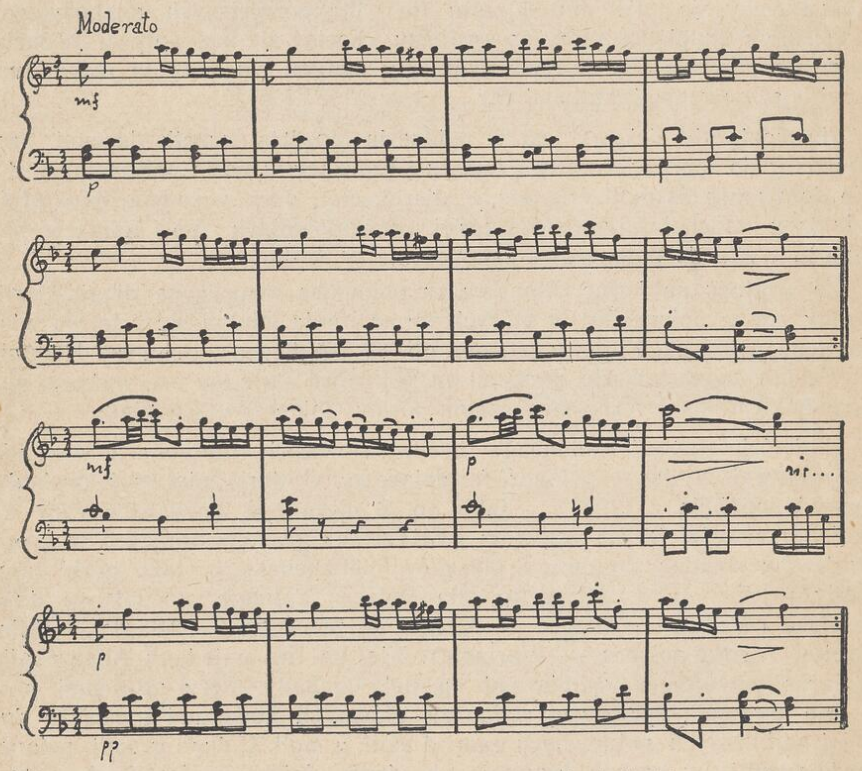


[103]) *Allgemeine musikalische Zeitung* z 1816 r. Beylage 2. Ungarische Volkslieder und Tänze. Alte polonoise.

Benda pochodził z czeskiej rodziny, w której talent muzyczny był dziedziczny. Sam przy tym doskonały skrzypek [104]) znał dobrze efekty swego instrumentu, umiał je wyzyskać nawet w tak drobnym utworze jak powyższy polonez. Regularna, kwadratowa budowa zdań podzielonych prostymi, jasno zarysowanymi kadencjami mieści treść muzyczną również nie skomplikowaną a jednak skrzypcowo bardzo wdzięczną. Być może, iż Benda w czasie pobytu w Dreznie, gdzie, podobnie jak w Pradze czeskiej, dużo koncertował, zainteresował się muzyką polską i nie jednym polonezem zwiększył swój dorobek kompozytorski [105]).

Podobnie jak Franciszek Benda w sonacie skrzypcowej, MOZART w sonacie fortepianowej pozostawił nam polonezy.

Pierwszy z nich z szóstej wiedeńskiej sonatiny (6 Wienersonatinen) przedstawia się skromnie.



Jednakże ogólny charakter poloneza, rytm, końcówki są plastyczne i właściwości naszego tańca podkreślają silniej jeszcze niż polonez d moli Bendy. Przy tym technika basów, brak modulacji do dominanty przy końcu pierwszego okresu czynią ten mały utwór wzorem, z którego czer-

[104]) R. EITNER w Quellenlexikon tom I str. 432, cytuje zdanie o grze Bendy: „Der Ton, den er aus seiner Geige zog war der Nachhall einer Silberglocke".

[105]) W zbiorze *Oden mit Melodien* z 1753 r. znajdują się, między innymi, polonezy Fr. Bendy.

pały dziesiątki kompozytorów przedszopenowskich polskich wpatrzonych w geniusz Mozarta i naśladujących go często bezkrytycznie.

Drugi i więcej znany polonez Mozarta z sonaty fortepianowej D dur (wydawnictwo Petersa nr. 10) jest już znacznie więcej złożony pod względem formy i treści. Jako część druga sonaty (Allegro — Rondeau en Polonaise — Wariacje) zastępuje część wolną (Andante), środkową. Przypadkowym, prawdopodobnie, zbiegiem okoliczności temat główny (a — h — gis — a) przypomina początek kolędy polskiej Wśród nocnej ciszy, której Mozart pewnie nigdy nie słyszał. Kiedy temat główny A wraca po raz drugi jako A^1 a potem i trzeci A^2 (*A B* A^1 *łącznik fis moll* B^1 A^2 Coda) podobieństwo jego do kolędy maleje w miarę jak rosną figuracje. W pierwszym i drugim takcie analogia nasuwa się wyraźnie. Wielokrotny sposób przekształcania myśli głównej (a, a^1, a^2, a^3, a^4, a^5) jest typowy nie tylko dla Mozarta ale i dla późniejszych kompozytorów włącznie z Chopinem, który po swojemu, chociaż nie bez wpływu Mozarta, figuruje powracające motywy kantyleny małymi, za każdym razem inaczej ugrupowanymi nutkami [106]).

Harmonicznie ciekawy jest w polonezie Mozarta łącznik fis moll, prowadzący do repryzy drugiego tematu i kroczący w basie półtonami w dół do dominanty fis moll (fis, eis, e, dis, d, cis), oraz w codzie dwukrotnie złamana kadencja, poprzedzająca i przygotowująca po fermacie nad pauzą, wyraźnie polonezowe zakończenie w A dur.

Ze względu na formę, Rondeau en polonaise rozpoczyna długi, niezliczony szereg polonezów, w których forma ronda miesza się z formą właściwego poloneza. Poprzez polonez op. 89 Beethovena, polonezy Hummla i Webera, mozartowskie Rondeau en polonaise staje się arcyważnym wyprzednikiem historyczno-muzycznym formy polonezów Chopina.

Z dwóch znanych polonezów beethovenowskich (polacca z serenady smyczkowej D dur i polonez fortepianowy C dur), pierwszy pochodzi prawdopodobnie z 1797 r. i jako op. 8 może być zakwalifikowany do rodzaju wcześniejszych utworów BEETHOVENA, powstających w kręgu wpływów Haydna, Mozarta i klasyków mannheimskich. Jako część serenady D dur op. 8, Allegretto alla Polacca zajmuje stosunkowo dużo miejsca (Marcia — Allegro — Adagio — Menuetto — Adagio — Allegretto — Alla polacca — Wariacje). Nie ma tria a jednak Allegro alla polacca przewyższa rozmiarami menuet serenady. Przy ogromnej prostocie harmonii, operującej wyłącznie głównymi funkcjami tonacji F dur i jej najbliższych „pokrewnych gam: d moll, a moll, C dur i g moll, polonez wykorzystuje w basach figuracje akordowe. dające w ósemkach, potem w szesnastkach podstawę dla melodii skrzypiec. Główny motyw o mozartowskim wdzięku i lekkości przechodzi potem imitacyjnie do wiolonczeli, natomiast nie zjawia się w altówce, która odgrywa rolę głosu dopełniającego. Zgodnie ze stylem wiedeńskim serenady trio jak i polonez są pomyślane homofonicznie.

Typ poloneza koncertowego reprezentuje o wiele późniejszy (1815 r.)

[109]) Dr. B. WÓJCIK - KEUPRULJAN. Melodyka Chopina. Lwów, 1930 r.

fortepianowy polonez C dur op. 89 (wyd. Cotta N 138). Już sam wstęp piętnastotaktowy, utrzymany w charakterze improwizacji zapowiada nastrój wirtuozowski utworu:



Cechy stylu beethovenowskiego są tu dostrzegalne w każdym nieomal takcie. Utwór powstaje po sonacie Waldsteinowskiej, z którą go łączy wspólna tonacja, przed sześciu ostatnimi sonatami fortepianowymi. Jego subtelne biegniki mają w sobie coś z powiewnych tematów koncertu fort. G dur op. 58. Należy więc do późnych opusów środkowego okresu w twórczości Beethovena. Poświęcony carowej rosyjskiej posiada jednocześnie niektóre rysy kompozycji konwencjonalnej chociażby ze względu na właściwości poloneza, który autorowi wydał się właśnie najodpowiedniejszą formą muzyczną ze względu na dedykację. Być może, iż to skłoniło

Bülowa do komentowania poloneza beethovenowskiego jako utworu w stylu „galant“ [107]).

Pod względem formy utwór zrywa z dawną bachowską miniaturą polonezową. Zakrojony jest na miarę wielkiego ronda (ABACA), poprzedzonego wstępem a wydłużonego wspaniałą, imitacyjnie komponowaną czterdziesto-dwutaktową codą. Część trzecia C jest rodzajem przetworzenia sonatowego. Repryza A skrócona zmienia się zarówno na początku jak i przy przejściu w codę i daje jeden więcej przykład przepięknych zakończeń beethovenowskiego ronda.

Pod palcami dobrego muzyka i wirtuoza, polonez op. 89 może dać efekty barw i dynamiki całej orkiestry.

Polonezy skrzypcowe w epoce klasyków wiedeńskich również cechuje rozbudowa formy i środków technicznych. Przybywa trio, przeważnie w tonacji subdominanty, zwyczajem Mozarta. Podwójna technika sekst, decym, tercji, częste rozwiązywanie kwart zwiększonych na dur lub moll wzmacniają brzmienie, zwiększają zainteresowanie wykonawcy i słuchacza.

Przykładem i ogniwem pośrednim między polonezami Bendy i Spohra mogą być polonezy BARTŁOMIEJA CAMPAGNOLI (1751—1827). Jest to jeden ze stosunkowo nielicznych wirtuozów włoskich, którzy podróżowali po Polsce i stykali się bezpośrednio z jej kulturą. Jako pedagog a jednocześnie koncertmistrz i dyrektor muzyczny (Musikdirektor) ks. Karola Kurlandzkiego działał Campagnoli około r. 1770 w Dreźnie, które często było punktem ścierania się wpływów muzyki polskiej i obcej. Doskonały znawca i kompozytor polskiej muzyki kameralnej, zostawił 6 polonezów na skrzypce solo lub ad libitum z towarzyszeniem drugich skrzypiec [108]).

Nie bez znaczenia artystycznego, mimo głównie pedagogicznych celów, są Campagnolego: „Sept Divertissements pour Violon, composés pour l'exercice des sept principales positions... op. 18“ wydane w opr. Fr. Hermana przez Petersa w Lipsku. W drugim Divertimento C dur znajduje się polonez z triem w F major; zastępuje on menuet lub scherzo w formie całości (Allegro spiritoso — Poco adagio — Polonaise — Rondo). Regularna budowa poloneza (16+16) odpowiada równie nieskomplikowanej treści rozwiniętej z tematu:



Podwójna technika urozmaica ciąg dalszy poloneza, trio kontrastuje dość wyraźnie gamowymi szóstkami, wznoszącymi się i opadającymi ruladą zręcznych, skrzypcom bardzo odpowiadających biegników. Końcówki

[107]) Komentarz H. BULOWA na str. 7 wyd. Schotta: „Es liegt am Tage, dass dieses im „galanten Stil“ geschrieben Stück noch eine Unzahl erdenklicher und berechtigter Modifikationen der Auffassung zuläst“.

[108]) EITNER. Quellenlexikon, t. II, str. 95

zdecydowanie polonezowe nie nasuwają wątpliwości co do charakteru tańca.

Głównie w celach pedagogicznych a w duchu klasyków wiedeńskich uprawiało formę poloneza wielu kompozytorów po Campagnolim. W muzyce skrzypcowej był to między wieloma innymi FR. MAZAS (1782—1849), w muzyce fortepianowej duńczyk FRYDERYK KUHLAU (1782—1832). Obaj kompozytorowie chronologicznie zbliżają się do romantyków a rodzajem muzyki nie wychodzą z poza zakresu środków prymitywnego klasycyzmu. Mazas w Etudes spéciales op. 36 daje przykład poloneza w Allegro moderato (etude nr. 26), który zbliża się stylem do Campagnolego (Tonacja G dur, Trio C dur), tylko większy pod względem rozmiarów operuje znaczniejszym zasobem techniki skrzypcowej.

Sonatiny fortepianowe Kuhlau, przeznaczone dla początkujących pianistów zawierają również części alla polacca (Sonatiny op. 55). Części te nie miałyby znaczenia dla dziejów poloneza, gdyby nie fakt, iż dzięki swemu rozpowszechnieniu niewątpliwie wpłynęły na kompozytorów polskich, którzy w swoich tańcach przejmowali skromniutką technikę i dziecinny muzycznie styl tych miniaturek fortepianowych.

Podobnie ubogo ze względu na treść harmoniczną przedstawiają się polonezy tych niezliczonych kompozytorów, którzy, wzorując się powierzchownie na Clementim i szkole wiedeńskiej stworzyli typ tak zw. salonowej muzyki. Należy do nich — między innymi — DANIEL STEIBELT (1765—1823), autor poloneza z wariacjami E dur. Ze względu na pustkę muzyczną kompozycja ta nie zasługiwała by wcale na uwagę, jednakże sam pomysł poloneza użytego jako temat do wariacji i poprzedzonego długim wstępem przedstawia formę dość charakterystyczną w literaturze muzycznej przełomu 18 i 19 stulecia. Zresztą utwór należy do obficie reprezentowanego gatunku „Ubungs und Unterhaltungsstücke“, jak o nim czytamy w sprawozdaniach z wydawnictw Breitkopfa i Härtla w Allgemeine Musikalische Zeitung w roczniku z r. 1809.

4. POLONEZ W OPERZE.

Alla polacca w operze wymaga osobnych badań i studiów. Utrudnia je fakt, iż rzadko kiedy, zwłaszcza w operach zagranicznych, spotykamy polonezy w formie zamkniętych fragmentów większych jak np. polonez z op. „Życie za cara“ Glinki lub tempo di polacca z „Cecylii Piaseczyńskiej“ Kurpińskiego. Najczęściej polonezy operowe są to mniej lub więcej krótkie urywki, przeważnie nawet nie oznaczone jako polacca lub tempo di polacca. Treść Spohra „Jessondy“ np. nie zawiera w wykazie poszczególnych numerów ani jednego alla polacca, mimo, że autor, począwszy od drugiego aktu tej opery, posługuje się nieomal wyłącznie techniką polonezową.

W porównaniu z innymi tańcami europejskimi np. menuetem, gawotem, walcem itp. rozpowszechnienie poloneza w operach jest stosunkowo nie tyle większe ile rola jego jest ważniejsza. Zwraca uwagę ilość form i odmian w jakich kompozytor wyzyskuje własności poloneza dla celów muzyczno-dramatycznych. Spotykamy go zarówno w operach seria jak i buffa, w balecie, melodramacie, wodewilu, singspielu lub w tak popu-

larnej w czasach Stanisławowskich i przedszopenowskich komedio-operze polskiej i zagranicznej.

Ogólnie zdawać by się mogło, że obecność poloneza jako tańca polskiego wymaga odpowiedniej akcji w operze, właściwego kolorytu, tekstu itd. Tak jednak nie jest. Zarówno narodowo niemiecka ludowość „Wolnego strzelca" Webera, wschodnie tło „Jessondy" Spohra, żartobliwy humor Rossiniego w ‚Cyruliku Sewilskim", francuskie kuplety w „Les voitures versées" Boildieu jak i wyznania miłosne Soffii w „Sargino" Ferdynanda Paêra łączą się z polonezem w fantazji kompozytorów. Jest to też jedna z przyczyn dla której polonez tak łatwo w drugiej połowie 18-go stulecia awansuje na stanowisko popularnego tańca polskiego o międzynarodowym znaczeniu.

Rzecz jasna, że w ogólnym zastosowaniu polonez operowy musi być uzależniony od warunków libretta, rodzaju akcji, szczegółów techniki scenicznej itd. Kompozytor nie nadaje tańcowi temu samodzielnego znaczenia, wiąże go w całość i, jako jeden z wielu czynników, wyzyskuje przede wszystkim w kierunku zbiorowego teatralnego efektu. Stąd wypływa niewielka stosunkowo artystyczno-muzyczna rola polonezów operowych mimo znacznego urozmaicenia ich form i środków.

Muzycznie najwięcej wykończone bywa polacca operowe wtedy, gdy można je wykonać nawet bez sceny, niezależnie od akcji. Typem podobnego poloneza przed Chopinem może być Polacca z „Życia za cara" GLINKI [109]), utwór niejednokrotnie w swoim czasie wykonywany na estradach. Trio w G dur (polonez jest w D dur) przypomina mazurka a całość z prostym wstępem kilkutaktowym opartym na trójdźwięku tonicznym, z potrójnym Da Capo mało różni się w budowie i technice od polonezów Ogińskiego.

Odmianą dobrze rozbudowanego polacca operowego jest nr. 8 w „Purytanach" BELLINIEGO [110]). Elwira ma w nim pole do popisu wokalnego o charakterze koloratury („Son Vergin verrosa in vesta disposa") urozmaiconego trylem efektownym, wstawkami chóralnymi i dialogiem Enrichetty i Artura. Całość pomyślana na sposób ronda w Allegro Moderato łączy w sobie różne środki techniki operowej w ramach naczelnego rytmu: 4 szesnastki, 4 ósemki. Chronologicznie polonez z „Purytanów" (1834) należy już do czasów szopenowskich.

Obok polacca operowego, które na ogół przed Chopinem jest dość rzadkie w operach zagranicznych, częściej spotykamy fragmenty zatytułowane *alla polacca, tempo di polacca* a najczęściej krótkie urywki polonezowe w formach: *arii*, małych *dialogów* lub zespołów wokalnych, *chórów*, wstawek *baletowych*, lub wreszcie w *uwerturze* lub *finale*.

W ścisłym znaczeniu alla polacca spotyka się w operach przedszopenowskich rzadziej niż tempo di polacca. W muzyce instrumentalnej kompozytor dość wyraźnie rozdziela oba znaczenia. W koncercie skrzypcowym op. 28 Spohra czytamy: „Alla spagnola. Tempo di polacca"; zdaje

[109]) M. GLINKA. „Życie za cara". Wyd. Sniegirewa (Bibl. Warsz. Tow. Muzycz.)

[110]) V. BELLINI J puritani. Paris chez Pacini rue Louis Le Grand 21. (B. W. T. M.).

się zależeć autorowi na hiszpańskim charakterze kompozycji a polonezowym tempie. W operze jednak, zwłaszcza dawniejszej, niepodobna przeprowadzić różnicy tej ściśle. Kompozytorowi mało kiedy zależy na utrzymaniu właściwego polonezowi wyrazu. Jakże dalekim od tego co nazywamy polonezem jest Boildieu, kiedy bohaterowi swej komicznej opery: „Les voitures versées" (ok. 1810 r.) każe śpiewać w rytmie polonezowym: „Loin de Paris prends une femme, vous diront les hommes prudent"... [111]).

W tempie di polacca kompozytor przedszopenowski czuje się jeszcze swobodniej i wprowadza pod tą nazwą często zgoła różne muzycznie rzeczy. SPOHR w operze „Faust" w tempo di polacca (nr. 14) pisze taniec (Pantominischer Tanz) w C dur z triem w F major z rozszerzoną repryzą, z udziałem zręcznie pomyślanego kwartetu wokalnego: Fausta, Kunegundy, Mefista i Rozyny. Natomiast FERDYNAND PAER (1771—1816) przy końcu pierwszego aktu opery Sargino [112]) umieszcza w Tempo di polacca dialog miłosny Sargino i Soffii (Ah, resta nel mio core).

ROSSINI pisze w operze „Harbia Ory" cavatinę (Nr. 1) w polonezowych rytmach (Que les destins prospères...); na większą skalę formę arii polonezowej daje piosence Anusi Weber w „Wolnym Strzelcu". Ale częściej mieszają się urywki śpiewane solo i w zespołach, jak w duetach Jessondy lub w Coro e cavatina z Tankreda Rossiniego (nr. 2 D dur). Udział choru w polonezach operowych łączy się przeważnie z finałami jak np. w Cyruliku Sewilskim, częściowo w Tankredzie lub w L'Ambassadrice Aubera [113]), gdzie chór w B dur opiera się na sarabandowych akcentach drugiej ćwiartki.

Polonezy orkiestrowe w operach przeważnie łączą się z baletami dłuższymi wstępami lub przejściami pomiędzy aktami (Zwischenmusik). Często też natrafiamy na urywek polonezowy w uwerturze jak à la polacca pomyślaną Preciosę WEBERA [114]) lub Allegro moderato z uwertury komicznej jednoaktówki MEHULA „Die beiden blinden von Toledo" [115]), pisanej około 1806 r. Bliskie poloneza bywają też zazwyczaj urywki orkiestrowe oper zainscenizowanych przez rytmy tańców hiszpańskich, np. „Pas de danse des guerriers espagnols" w operze „Ferdynand Cortez" SPONTINIEGO [116]) nasuwa analogię z naszym polonezem (nr. 35).

Od jak dawna szukać należy poloneza w operze? Dziś jeszcze o wiele przedwczesna wydaje mi się odpowiedź na to pytanie. Badania nowe wykrywają coraz to inne dowody żywotności naszego tańca, prace są w toku. Ostrożnie uogólniając możnaby drugą połowę 18 w. przyjąć jako czas, w którym polacca wchodzi w skład opery i utrzymuje się w niej na długo.

[111]) Fr. BOILDIEU. „Les voitures versées" arrangée par Gustawe Ducaron. Paris.

[112]) F. PAER. „Sargino", wyciąg fort. bez okładki w Bibl. Warsz. Tow. Muz.

[113]) D. F. E. AUBER. „L'Ambassadrice" B. W. T. M.

[114]) K. M. WEBER. „Preciosa", Romantisches Schauspiel in 4 Acten.

[115]) E. H. MEHUL „Die beiden blinden V. Toledo". B. W. T. M. Klavierauszug v. C. W. Hennig. Lipsk, Berlin

[116]) SPONTINI. „Fer. Cortez". Leipzig. Friedrich Hofmeister.

Motywy rytmiczne: ósemka, 2 szesnastki, 4 ósemki, sabarandowe akcenty a często i inne właściwości muzyczne poloneza można spotkać o wiele wcześniej. Np. w Perseuszu J. B. LULLYEGO [117]) (1633—1687) jedna z wariacji „Passacaille" potrąca o rytm poloneza. A już niewątpliwy przykład polonezowej wariacji odnajdujemy w słynnej Alceście GLUCKA [118] (ok. 1769 r.) w końcowym balecie, gdzie po marszu, gawocie, menuecie wprowadza kompozytor Chaconne D dur i kończy ją szeroko rozwiniętą codą z motywów quasi polonezowych. Przykład ten jednak może być zaledwie luźną zapowiedzią przyszłych finałów polonezowych.

Na ogół najobfitszy materiał dla badań alla polacca operowego dostarcza literatura muzyczna w Polsce. Być może nawet, iż MACIEJ KAMIEŃSKI w „Nędzy uszczęśliwionej" (1778) jest nie tylko ojcem opery polskiej lecz również i inicjatorem włączenia poloneza do akcji scenicznej. Za przykładem Kamieńskiego kompozytorowie oper polskich poświęcali polonezowi całe numery nie tylko fragmenty, jak przeważnie spotykamy u autorów zagranicznych. ELSNER partytury swoich oper historycznych przepełnia polonezami. „Król Łokietek" [119]) posiada ich cztery: Alla polacca F dur ,polonez A dur, polonez D dur i Alla polacca z tytułem „Mélancolie" w b moll. „Jagiełło w Tenczynie" [120]) urozmaica swoje polonezy w sposób dość pomysłowy. Kwartet alla polacca B dur z aktu pierwszego wyodrębnia się budową rytmiczną, nie dając zresztą w słowach Hermana, Macieja, Basi i Anny („Przybliż się do nas Hermanie i podziel nasze zabawy") specjalnie polonezowego nastroju. Sopranowa cavatina Anny („Wracaj, wracaj Władysławie") dość banalnie rozporządza tonacją E major. Więcej zaciekawia polonez F dur z aktu trzeciego („Żegnam ciebie córko miła"), zakończony krótkim kanonem. Tak rzadko polonez łączy się z polifonią poza twórczością Bacha, że utwór ten zasługuje na specjalne wyróżnienie. Finał opery („...gwiazda szczęścia nam wschodzi, Polacy będą szczęśliwi, Władysław mężnym przywodzi"), mimo nieprawidłowych akcentów słowa i taktu, posiada nie jedną zaletę na większą skalę zakrojonej sceny zbiorowej.

Inny znów świat podmalowuje Elsner rytmami polonezowymi w Es dur w komedjo-operze „Siedem razy jeden" [121]). Podobnie jak dziesiątkom innych kompozytorów polskich przedszopenowskich, sceny i scenki miłosne lub radość z szczęśliwie ukończonego konfliktu dostarczają mu pretekstu do alla polacca. W zbliżony sposób pomyślany jest polonez Basi w B dur pióra J. D. HOLLANDA w komedio-operze „Cudzy majątek

---

[117]) J. B. LULLY. Persée. Chefs d'oeuvres de l'opera français. Michaelis ed.. B W. T. M.

[118]) Chr. GLUCK. Alceste. Klavierauscug v. Ferd. Brissler C. A. Challier et C. Berlin. B. W. T. M.

[119]) J. ELSNER. „Król Łokietek" (głosy w Bibl. Narod. w Warszawie.

[120]) J. ELSNER. Jagiełło w Tenczynie. Partytura. Rękopis z datą paźdz. 1819 r. Bibl. Narodowa.

[121]) J. ELSNER. „Siedem razy jeden", głosy w Bibl. Narodowej.

nikomu nie służy" [122]) (Nr. 3 opery). Wątła harmonizacja na repetujących tonikę lub dominantę basach wspiera romantyczny tekst („Gdy serce kocha szczerze...") [123]).

Rolę poloneza w operze komicznej wyzyskuje FRANCISZEK MIRECKI (1794 — 1862) w „Noclegu w Apeninach". Uczeń Hummla, Mirecki zaczyna swą twórczość pod znakiem poloneza, podobnie jak Chopin. Pierwsze jego wydane dwa opusy [124]) są polonezami fortepianowymi. Sowiński podaje jeszcze: Quatre polonaises pour piano op. 8 i Rondo alla polacca op. 12 Mireckiego. W znacznie później pisanym „Noclegu w Apeninach" według komedii Fredry widoczne jest doświadczenie autora w zastosowaniu tego tańca.

Już coda w uwerturze, nazwanej w wyciągu fortepianowym Ricordiego „sinfonią" jest polonezowo pomyślana. Nazwa „sinfonia" przypominająca czasy J. A. Hillera i jego operę „Der Dorfbarbier" jest dużym anachronizmem w dziele Mireckiego, tym bardziej kontrastującym z polonezowym Allegro deciso D dur, iż w uwerturach — „sinfoniach" napróżno szukamy alla polacca.

Na ogół polonezowe zakończenia numerów „Noclegu w Apeninach" są dość prymitywne. Wyróżnia się polonezowa aria Lisetty A dur „Lecz jeśli sobie życzycie"... dość fantastycznie przerwana na dominancie As major.

Wybitnie polonezowy charakter cechuje tempo alla polacca finału D dur, przechodzącego w codę opery. Finał ten usprawiedliwia słowa kompozytora umieszczone w dedykacji opery, ofiarowanej Potockiemu. Mirecki chce muzykę swoją widzieć „w guście i stylu włoskim" stąd też nie bez wpływu Rossiniego tworzy następujący zręczny czterotakt chóralny poloneza końcowego:



---

[122]) J. D. HOLLAND. „Cudzy majątek nikomu nie służy'. Rękopis w Bibl. Narodowej.

[123]) J. HOLLAND, kapelmistrz ks. Radziwiłła, naucz. muzyki przy Uniw. Wileńskim, jest również autorem „Symfonii narodowej", wykonanej w 1792; w drugiej części symfonii znajduje się „Une polonaise de chasse". Sowiński pisze o „Arii w rodzaju poloneza" Hollanda.

[124]) A. SOWIŃSKI. Słownik.

Przykładów podobnych [125]), niejednokrotnie i słabszych od powyższego mamy w przedszopenowskiej operze polskiej bez liku. KURPIŃSKI, DAMSE, NIDECKI, GAETANO [126]) i wielu innych wprowadzają do oper, komedio-oper i baletów polonezy częściej jeszcze niż inne tańce. Dowolna aria, arietta, cawatina, duet, większy, mniejszy zespół staje się pretekstem do układania alla pollacca. Tym się też tłumaczy znikoma wartość tych tańców, pisanych dla ilustracji dorywczej i przelotnego zabawienia widza.

W podobnej atmosferze rodziły się też dziesiątki polonezów polskich i zagranicznych o tyle związanych z operą że komponowanych na popularne tematy z ROSSINIEGO, WEBERA, DONIZETTEGO, SPONTINIEGO, GRETRY, MOZARTA, MEHULA, BOILDIEU, HEROLDA, WINTERA („Przerwana ofiara") i wielu innych.

5. POLONEZ PRZEDROMANTYCZNY: HUMMEL, SPOHR, WEBER I ICH WSPÓŁCZEŚNI

Już beethovenowski polonez C dur op. 89, mimo iż z ducha klasyków zrodzony, zdradza nowy styl tego tańca, zapowiada późniejszy jego charakter wirtuozowski. Polonez przedromantyczny Hummla, Spohra, Webera jest ostatnim stadium rozwojowym przed polonezami romantyki muzycznej, stanowi też ostatnie ogniwo, łączące dawny, krótki taniec stylizowany z wielką, złożoną formą poloneza koncertowego, którego szczytowym punktem jest i na długo zapewne zostanie Fryderyk Chopin.

Wiele przyczyn składa się na to, że polonez przedromantyczny staje się bezpośrednim historyczno-muzycznym poprzednikiem wielkiego poloneza koncertowego.

Pod względem formy polonez epoki Hummla, Spohra i Webera urasta do rozmiarów rozwiniętej, zamkniętej kompozycji o budowie zbliżonej do złożonego, co najmniej trzytematowego ronda. Formę tę zwiększa jeszcze szeroko rozwinięty wstęp, przeważnie mało mający wspólnego z myślą główną polonezową i coda dłuższa lub krótsza spokrewniona zazwyczaj z tematem głównym. Jednocześnie z codą i wstępem inne elementy poloneza również bywają rozszerzane i komplikowane. Zdania i okresy z 8 taktów zwiększają się do szesnastu i 24 taktowych. Obok regularnych okresów spotykamy coraz częściej (choć zawsze w polonezach w drodze wyjątku) nieregularne 5, 7, lub n takty, zakończone nie tylko doskonałą lub półkadencją lecz i kadencjami innymi, włącznie ze zboczeniami nietylko do tonacyj pokrewnych.

Rozbudowie formy towarzyszy rozwój środków harmonicznych i rytmicznych, tak charakterystyczny w ogóle dla muzyki poklasycznej. Już

[125]) Fr. MIRECKI. Nocleg w Apeninach. Firenze Ricordi. Opere teatrali complete. (Bibl. Narodowa). Opera była wystawiona w r. 1845, a więc na 4 lata przed śmiercią Chopina. Kompozytor jednak zarówno datą urodzenia, jak rodzajem muzyki, należy do przedchopinowskich.

[126]) GAETANO. „Żołnierz czarnoksiężnik". Komedio-opera posiada przedostatni numer polonezowy w G-dur: „Waćpani nie bądź kokietką".

we wstępie do „La bella Capricciosa" HUMMEL nie gardzi enharmonią i chromatyką, kiedy przygotowuje dominantą kadencję przed wejściem alla polacca. Akordyka Webera i Spohra w polonezach operuje przeważnie środkami diatoniki i prostych modulacji, jednakże nie jednokrotnie stosowane zboczenia chromatyczne, zręcznie figurowane przy pomocy dźwięków obcych, biegniki, kontrasty tonacyj (Es moll, Es dur, As dur, G dur i Es dur w Grande Polonaise op. 21 Webera) ożywiają treść harmoniczną utworów. Zrzadka urozmaica ją również efekt moll duru, użyty w nonowym akordzie lub mollsubdominancie i orgelpunkt, sposobem łączników w rondzie antycypujący nadejście nowej myśli lub kończący utwór. Alteracje wciąż jeszcze należą do rzadkości, ograniczają się prawie wyłącznie do przygotowania kwartsekstakordu w kadencji.

Ze strony rytmiki i ozdobników polonezowi przedromantycznemu przybywa czynnik nowy, często potem w amatorskich tańcach nadużywany i banalizowany — tremolo. Lubi je zwłaszcza Weber, dla którego orkiestrowy efekt tremola był wygodnym środkiem do odmalowania świata duchów w „Wolnym strzelcu". Tremolando, niezbyt licujące ze stylem poloneza rozpoczyna też polonez fortepianowy Webera Es dur op. 21. Zresztą zmiany rytmiki poloneza przedromantycznego wiążą się ściśle z jego zwiększonymi technicznymi i czysto instrumentalnymi środkami. Związek z orkiestrą prócz tremolanda, uwydatniają jeszcze pozycje szeroko figurowanych akordów, w górę wiolinu i w głąb basu posuwających się głosów, nie oglądających się na trudności wykonawcy. Zasadniczo polonez, jak dawniej, opiera się rytmicznie na sześciu ósemkach, z których druga przez synkopę, ozdobnik lub przez rozbicie na drobniejsze wartości nabiera szczególnej wagi. Natomiast częściej niż zwykle spotykają się nieregularne, często wprost do polirytmii prowadzące grupy, urastające w „La bella capricciosa" Hummla do całej kadencji - improwizacji, wyłamującej się już zupełnie z pod rygoru kresek taktowych, jak późniejsze rulady Liszta.

W związku z elementem wirtuozowskim przedromantycznych polonezów wysuwa się potrzeba zbogacania barwy ich tematów przy pomocy odpowiednio zmieniających się rejestrów skali lub wreszcie przez znaki dynamiczne, frazowanie, pedalizację i inne sposoby komplikujące się wraz z doskonaleniem sztuki odtwórczej.

Dawna dwugłosowa technika małych polonezów przestaje wystarczać wykonawcom. W utworze koncertowym, jakim w ciągu XVIII stulecia staje się polonez, kompozytor daje a słuchacz odbiera całą gamę wrażeń, do jakich przyzwyczaiła go orkiestra i bogactwo jej współbrzmień. Technika homofoniczna trafia do przekonania melomana nastrojonego na ton zbliżającego się romantyzmu muzycznego. Basowe figuracje akordowe uwypuklają rysunek śpiewnego głosu górnego, łatwo wysuwającego się na miejsce naczelne; efektowne, burzliwe pasaże dodają utworowi rozmachu i blasku. Powoli polonez trafia do sal koncertowych, jako forma muzyki, koncentrująca w sobie obok sentymentu polon i werwę, tak dobrze nadająca się jako finał późniejszych lisztowskich i polisztowskich recitalów.

Z polonezów przedromantycznych typu koncertowego ogromną popu-

larność zyskał polonez fortepianowy Hummla Op. 55: La bella capricciosa [127]). Jako uczeń Mozarta, JAN NEPOMUCEN HUMMEL (1778 — 1837) wyposaża swój utwór w powiewną, rokowemi ozdobnikami zrzadka urozmaiconą melodykę, kontrastującą w ogniwach środkowych (trio) z wirtuozowskimi biegnikami łączników. Te ostatnie czterokrotnie przygotowujące wejście tematu głównego, zdecydowanie kwalifikują utwór pod względem formy jako wielkie rondo z długim wstępem (wstęp przypomina autor w skróceniu i przed repryzą po raz drugi), codą i czterema tematami przeplecionymi zgodnie z zasadą ronda, tematem głównym (refren). Na schemacie forma poloneza Hummla przedstawia się tak: Wstęp A B A^1 C A^2 D — skrócony wstęp — A^3 C^1 coda. Powtórzenie C w tonacji głównej w przeciwstawieniu do C w ekspozycji w tonacji dominanty przypomina trochę rolę drugiego tematu w sonacie.

Na charakterze polonezowym utworu nie zależy specjalnie kompozytorowi skoro ogranicza się pod tym względem do końcówki polonezowej i mało istotnej synkopy na drugiej ósemce w takcie dziewiątym Alla Polacca. Koncertując przelotnie w Polsce [128]) Hummel nie zdążył się zapoznać z muzyką polską i w „Bella capricciosa" jak sama nazwa wskazuje, stworzył kaprys-polonez, zgodnie z duchem epoki i jej smaku.

Mówi nam o tem już sam początek wstępu, oscylujący między klasycyzmem a budzącemi się prądami wczesnej romantyki fortepianowej, zabarwionej przytem wpływem salonowej techniki Clementiego, Cramera, Steibelta, Czernego.

W cieniu polonezów Hummla, Spohra i Webera stoją mało znane polonezy JOHNA FIELDA (1782 — 1837). Zasługi Fielda, jako poprzednika Chopina w dziedzinie nokturnów i koncertów tak są głośne, że o jego polonezach zapomniano. Nokturny mają dziś jeszcze zastosowanie w pedagogice fortepianowej, natmiast polonezy Fielda przeszły dawno do historii. Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego przechowuje poloneza Es dur Fielda, utwór skromniutki w pomyśle, krótki, trzyczęściowo (A B A) zbudowany. Jego tytuł Polonaise en rondeau nie usprawiedliwia mało rozwiniętej tanecznej formy kompozycji, przypominającej treścią i budową ówczesne polonezy polskie tejże litografii Płacheckiego (Warszawa, Stare Miasto 37). Pozostając prawie wyłącznie w tonacji Es dur, Field ogranicza się do najprostszych środków techniki polonezowej. Jednostajny rytm, obfitość do znudzenia powtarzanych bez zmiany nut i motywów, banalne tremolando toniki w basie — redukują wartość artystyczną poloneza.

Ciekawsza ze względu na urozmaicone środki fortepianowe jest Nouvelle fantaisie sur le motif de la polonaise „Ah, quel dommage" [129]). Utwór jest rodzajem krótkich wariacji, w których środkowa część H dur (całość jest w G dur) zręcznie kontrastuje. W szybkiej efektownej

[127]) Ed nouvelle et correcte, doigtée par Th. Kullak. Berlin chez A. M. Schlesinger. Paris, M. Schlesinger.

[128]) Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle par Félix Clément. Paris, 1887. Str. 331.

[129]) Lipsk. Breitkopf. Härtel.

codzie łatwo wyczuwa się indywidualność Fielda, ucznia Clementiego, doskonałego pianisty i wirtuoza epoki przedwiośnia romantyki muzycznej.

W muzyce skrzypcowej i operowej szczególnym wielbicielem rytmu polonezowego był LUDWIK SPOHR (1784 — 1859).

Już w drugim koncercie skrzypcowym d moll op. 2, Spohr umieścił polonez jako finał (Allegro moderato — Adagio — Alla Polacca). Zręczna faktura skrzypcowa utworu, jego szybkie a nie trudne biegniki, przyczyniły się do popularności koncertu dziś jeszcze często grywanego. Trio, jak w Bella capricciosa Hummla, powtarzające się w dwóch różnych tonacjach (B dur i D dur) dobrze kontrastuje z powracającą w zakończeniu myślą główną poloneza.

W szóstym koncercie Spohra g moll op. 28 również jest w zakończeniu Tempo di Pollacca, przypominające raczej bolero niż polonez, co sam autor zaznacza, tytułując tę część Alla spagnola (Allegro — Adagio ma non troppo — Recitativo — Alla spagnola in tempo di Polacca). Końcówki zdań charakteryzujące się dwiema małymi wyprzedniemi nutkami, rozlewność łagodnej, triolami zaokrąglonej melodii mówią o pokrewieństwie z włosko-hiszpańskimi motywami. Jedynie rytm (ósemka, 2 szesnastki, 4 ósemki) przypomina poloneza obok formy trzyczęściowej, wspólnej bolerom polonezom i innym tańcom europejskim.

Dwunasty wreszcie i ostatni w wydawnictwie Universal koncert skrzypcowy Spohra również kończy polonez. Fantastyczna budowa utworu o zarysach ogólnych: Andante grave — Larghetto con moto i, najdłuższe z nich, Alla Polacca pozwala na swobodne ukształtowanie się poszczególnych części. Polonez jest właściwie rondem dwutematowym (A B A B A coda), zajmującym nie tyle pod względem harmonii, stosunkowo dość prostej (zmiana jednoimiennego dur i moll stanowią jedyną wyróżniającą się cechę harmonii poloneza) ile ze strony rytmiki i metryki. Rzadkie w tańcach pięciotakty (1, 2, 2, 3, 4) wyodrębniają tę część utworu z pośród innych.

Z form wielkich instrumentalnych rytmy polonezowe spotykamy jeszcze — prócz oper — w 9 symfonii Spohra, zatytułowanej „Pory roku". „Wiosna" w G dur nie jest wprawdzie polonezem, ale przypomina go trochę rytmem i nastrojem.

Przesadnym nieco nagromadzeniem efektów polonezowych w operze Jessonda wywołał Spohr w swoim czasie złośliwą uwagę Wagnera „in Jesonda fast alles à la Polacca".

Rzeczywiście, Spohr, z którego autobiografii [130]) zresztą nie przegląda ani trochę zainteresowania Polską, nie żałował polonezów swoim operom. Nietylko w „Jessondzie", ale również w „Fauście" w „Alchemiku" spotykamy rytmy i końcówki polonezowe zarówno tutti orkiestry, jak i w ariach solowych i zespołach. Jessonda pod tym względem wysuwa się na plan pierwszy, posiada kilkanaście fragmentów polonezowych w różnych odmianach. Już uwertura es moll potrąca o nastrój polonezowy. Poważny, bynajmniej nie taneczny charakter uwertury udziela się potem duetowi Es dur między tenorem (Nadori) i basem (Dandau),

[130]) L. SPOHR. Selbstbiographie. 2 t. 1860—61.

w którym rytm nie odbiega daleko od sarabandy (Larghetto con moto) i poloneza, harmonizując z kontemplacyjnym wyrazem słów: „Aus dieses Tempels heiligen Mauern, o Jüngling, ruft dich heute die Pflicht".

Bliższy związek z polonezem posiada wstęp do II aktu Jessondy. Mówi o tem żywsze tempo myśli głównych, a zwłaszcza, pełen marszowej brawury rytmicznej chór Portugalczyków: „Kein Sang und Klang auf dieser Welt Soldaten Herzen mehr gefällt, als mitten in des Kampfes Drang, Kanonenschuss, Trompetenklang".

W tym samym akcie Allegro non troppo rozwija się w guście poloneza a N. 12 opery jest już zdecydowanym polonezem g moll (Trio G dur) o trzyczęściowej formie choć bez końcówek polonezowych, którym Spohr nie nadaje wielkiego znaczenia. Bez nich też obchodzi się polonezowy duet Jessondy z Amarili, podobnie jak i zwierzenia solowe Jesondy: „Wie ein Lächeln unter Tränen uns der Liebe Glück erscheint".

Rondo N. 16 przypomina poloneza rytmem ósemek a nadewszystko synkopami śpiewu Nadoriego. Reminiscencje polonezowe cechują następnie: duet Amarili i Nadoriego i finał aktu, który zgodnie z opinią Wagnera jest jakby jednym zrzadka przerywanym polonezem.

W akcie trzecim recitativo tenora (Pedro Lopez) przerywają fragmenty polonezowe, podobnie jak i Allegro moderato w g moll N. 27. Finał całości nie obywa się również bez poloneza, który słowami chóru i solistów: „im Herzen Lust u. Liebe blüht" kończy Jessondę analogicznie do „Cyrulika Sewilskiego" Rosiniego.

W „Fauście" Spohra urywków polonezowych jest mniej niż w Jessondzie, natomiast w N. 14 wprowadza autor w C dur tempo di polacca z triem w F major, zręcznie rozszerzoną repryzę o wyraźnie polonezowym zacięciu zarówno w Pantomimischer Tanz, w zespole wokalnym Fausta z Kunegundą i Mefista z Rozyną, jak i w solo Fausta „So hohen Schönheit Fülle wer konnte widerstehn". W następnym numerze Mefisto również wypowiada się w rytmie polonezowym, a chóry: czarownic, potem duchów w zakończeniu potrącają o charakter poloneza, na co im znakomicie pozwalają teksty, jakby specjalnie do trzyćwierciowego rytmu stworzone: „In nachtlicher Stille, beim Zirpen der Grille, im mondlicher Schimmer rasten wir nimmer".

„Der Alchymist" Spohra posiada przypominające poloneza Fandango. które w pałacu Ramira śpiewa chór w a moll (Trio w A dur), ożywiając akcję słowami „Fliehe nicht von Männer Schritten, denn gefangen bist du bald").

Mało wiemy o polonezach Spohra jako oddzielnych formach. O jednym z jego polonezów skrzypcowych wspomina sprawozdawca Allgemeine Musikalische Zeitung z r. 1818. Jest to Polonez a moll „pour Violon, avec l'accompagnement de l'orchestre". „Ein tüchtiges Bravourstück" — jak go nazywa recenzent — wymagający dobrego wirtuoza ze względu na „ernstfeurigen Charakter in breiten Formen". Bogaty akompaniament orkiestry w polonezie Spohra składa się, prócz kwartetu smyczkowego, z 2 klarnetów, 2 Fl, I Fg, 2 corni in A i kotłów.

Z polonezów skrzypcowych przedromantycznego okresu na wspomnienie zasługuje Polonez z wariacjami PAGANINIEGO (1782 — 1840).

Wymienia go Fétis [131]) nie podając, niestety, bliższych szczegółów o utworze, który, prawdopodobnie powstał w związku z zainteresowaniem Paganiniego dla Warszawy (Sonata-Varsavia).

Typ utworów o charakterze wirtuozowskim reprezentują polonezy dwóch uczniów Beethovena: współczesnego Spohrowi FERDYNANDA RIESA (1784 — 1838) i, młodszego od niego, KAROLA CZERNEGO (1791 — 1857).

Zachwycony intensywną działalnością Riesa, Schumann pisał o nim, że jest to kompozytor „dessen entschiedene Eigentümlichkeit nur eine Beethovenische verdunkeln konnte" [132]). O jego koncercie Nr. 9 z orkiestrą (op. 177) wyraża się Schumann po swojemu, entuzjastycznie i poetycznie: „Alles ist fest und klar als könne es nicht anders sein, keine Note zu wenig. Guss des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik. Ueber solche Werke lässt sich so schwer und so wenig sprächen wie über den blauen Himmel".

W sąsiedztwie koncertu fortepianowego op. 177 zrodził się „Grande polonaise" op. 174 Riesa, który również Schumann sygnalizuje pochwałą.

Mniej pochlebnie ocenia wcześniejsze polonezy Riesa recenzent Allg.-Musikalische Zeitung z 1823 r. Omawiając dwa polonezy Riesa na 4 ręce op. 93 streszcza ich zalety w sposób następujący: „Nach kurzer Einleitung, ein munteres, hübsches Thema, das, mit interessanten Zwischenspielen aufgeputzt, zu einem angenehmen Unterhaltungsstück für Liebhaber..."

W zbiorach nutowych Państw. Kons. Muz. w Warszawie znajduje się „Quatrième Grande Polonaise pour le piano a 4 mains" op. 140 Riesa [133]), poświęcony M-lle Nettchen Schmitz. Główny motyw rytmiczny (ćwierć z punktem, 2 szesnastki, 2 ósemki) rozwija się w zajmujących imitacjach w wielką formę trzytematowego ronda ($ABA^1CA^2B^1$ Coda). Tonacja główna D-dur przeważa, tematy poboczne dobrze kontrastują w B dur((B) i fis moll (C). Pierwiastków poloneza jako tańca polskiego jest mało, natomiast dialog między sopranem i basem, kontrapunktyczny sposób rozbudowy tematów, synkopy, szlachetne tremolanda, żywa figuracja akordowa czynią utwór ciekawym muzycznie i technicznie.

Charakterystyczny rodzajem i formą jest polonez F dur Karola Czernego [134]). W porównaniu z polonezami Riesa, Czerny kładzie w nim większy nacisk na stronę wirtuozowską. Spadkobierca nietyle beethowenowskiego stylu ile techniki Clementiego (Czerny był uczniem Beethovena i Clementiego), Czerny nie szczędzi swemu polonezowi szerokich, błyskotliwych figuracyj etiudowych. Doskonała faktura fortepianowa stawia

---

[131]) Fr. FETIS. Biographie universelle des musiciens. Paris, 1862 r.

[132]) R. SCHUMANN. Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker. Wyd. dr. H. Simon. Lipsk — 3 tomy.

[133]) Lipsk. Au bureau de musique de C. F. Peters.

[134]) „Grande polonaise brillante pour le pianoforte av. accomp. (ad. libitum) de deux violon, alto, violoncelle par... op. 118 Vienne chez Artaria. (Egzemplarz w Państw. Kons. Muz. w Warszawie).

polonez F dur Czernego w rzędzie wzorów w zakresie pedagogiki. Z każdego taktu przegląda doświadczenie pedagogiczne autora „Kunst der Fingerfertigkeit" obok salonowego wykwintu, który niewątpliwie był jednym z ważniejszych czynników kształtujących również sztukę Chopina.

Jako gatunek muzyki polonez op. 118 Czernego należy do utworów typu wirtuozowskiego o charakterze złożonej etiudy koncertowej. Pod względem formy wyróżniają go dwa odmienne tria: C-dur i As-dur, połączone z tematem głównym zręcznymi, nie gardzącymi chromatyką biegnikami. Akampaniament kwartetu smyczkowego ad libitum nie dodaje nic nowego pod względem harmonicznym, zasługuje jednak na uwagę chociażby dlatego, że zwyczajem pianistów, kompozytorów przedszopenowskich, chętnie łączono w wydawnictwach ówczesnych fortepian jako instrument koncertujący z kwartetem zamiast z orkiestrą. Wcześniejsze wydania koncertów Chopina [135]) wymieniają kwartet smyczkowy a nie orkiestrę jako towarzyszenie dla fortepianu (Concert pour piano avec quatuor).

W podobnym guście przedromantycznego sentymentu utrzymuje swoje Rondo-polonaise J. B. CRAMER (1771—1858), przychylając się rodzajem muzyki w stronę swego nauczyciela Clementiego i jego szkoły.

Z uczniów Clementiego ciekawy okaz poloneza zostawił w swojej spuściźnie kompozytorskiej AUGUST ALEKSANDER KLENGEL (1783 — 1852). Współczesny Riesa i Fielda autor „Canons et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs" ostatnie lata swej działalności kompozytorskiej poświęcił utworom polifonicznym. Te ostatnie właśnie wywołały w swoim czasie uwagę Köhlera, że Klengel w twórczości reprezentuje „einen modernen neuererfandenen Bach".

Polonez B dur Klengla jest jego utworem znacznie wcześniejszym niż kanony i fugi. Pochodzi, prawdopodobnie, z okresu podróży pianisty wraz z Clementim do Petersburga, gdzie głośne było wówczas nazwisko Marii Szymanowskiej - Wołowskiej, której Klengel swój „Grande polonaise concertante" B dur op. 35 poświęcił (wyd. Breitkopf i Härtel w Lipsku) [136]).

Zarówno w tytule jak w dedykacji podkreśla autor koncertowy wirtuozowski charakter utworu. Fortepianowi towarzyszy mały zespół orkiestrowy, złożony z fletu, klarnetu, altówki, wiolonczeli i kontrabasu (z zastępstwem fl. i kl. przez dwoje skrzypiec). Wielką, trzyczęściową formę poloneza (Wstęp — ABA + CDC + AB + AB Coda) cechuje swoboda zarówno technicznych jak rytmicznych i imitacyjnych środków. Motyw wstępu (Adagio non troppo) gra wiolonczela, odbiera go potem altówka, flet i klarnet. Zręcznie zmienia się repryza, figurując zarówno melodyjnie jak akordowo temat główny (A). Przeczuciem pierwszego taktu sonaty h moll Chopina odzywa się motyw:

[135]) Paris. M. Schlesinger.

[136]) Egzemplarz poloneza B. Klengla znajduje się w zbiorach Państw. Kons. Muz. w Warszawie.



przed wejściem solo fortepianowego. W ogólnym wrażeniu polonez wyróżnia dobra faktura fortepianowa, przez co utwór w pedagogice może mieć zastosowanie.

Szczytowy punkt w rozwoju poloneza przedszopenowskiego reprezentuje KAROL MARIA von WEBER (1786 — 1826). Nie tylko dlatego, że wesołej Anusi w „Wolnym strzelcu" każe śpiewać w rytmie poloneza, ale przede wszystkim dla dwóch w swoim rodzaju arcydzieł muzyki fortepianowej, polonezów: Es dur i E dur.

Pierwszy z nich, oznaczony opusem 21, pochodzi z r. 1810; napisany przed sonatami a po koncercie op. 11 posiada wiele cech przeżywającego się klasycyzmu. Z polonezem C dur Beethovena łączy go orkiestrowy sposób myślenia obu kompozytorów. We wstępie Largo na $^2/_4$ w es moll [137]) odzywają się jak gdyby waltornie. Wyprzedzając „Oberona" motyw gamowy zatrzymuje się na tercji (takt 13 wstępu), przygotowując kontrastem i znakiem zapytania temat główny poloneza, wijący się scherzando na basach równych, zrzadka synkopowanych ósemek.

Odmienny charakter posiada środkowa część, szczególnie pieczołowicie wypracowywana w polonezach Webera. Nie stanowi jej trio oddzielne jako zamknięta całość, tak charakterystyczne dla formy większości polonezów polskich i zagranicznych. Składają się na nią dwie lub więcej myśli opracowane polifonicznie choć jednocześnie na wskroś fortepianowo, kontrastujące tonacją i charakterem, przeplecione przytym tematem głównym, przez co całość stanowi rondo z powracającym refrenem. Środkowa część polonezów Webera nie zamyka się przytym kadencją a przy pomocy dość długiego łącznika — jak bywa w rondach — przechodzi w repryzę. Zazwyczaj w triach tanecznych nie bywa tematu głównego — natomiast Weber wprowadza ze zmianą myśl główną do środkowej części utworu zwyczajem klasyków, którzy, wyspecjalizowani w formie sonatowej, lubili środkowe części ronda wariować w związku z myślą naczelną utworu.

Polacca brillante in E dur op. 72 [138]) Webera jest utworem późniejszym, pisanym w sąsiedztwie słynnego Concertstücku f moll. Pochodzi, prawdopodobnie z roku 1820, kiedy „Wolny strzelec" już gotowy występuje w rok później (w r. 1821, w czerwcu) na scenę berlińską i drezdeńską. Muzycznie też jest dojrzalszy w porównaniu z polonezem Es dur op. 21 i ciąży stylem ku romantyce Mendelssohna i Schumanna. Na całość o ogólnym planie: A A' A + B A C + A A' A coda składają się trzy tematy następujące:

[137]) C. M. v. WEBERS WERKE. Gesammt Ausgabe. Claviercompositionen revidirt von C. Reinecke und E. Rudorff. Berlin Verlag u. Eigenthum der Schlesinger'schen Buch u. Musikhandlung.

[138]) Compositionen für das Pf. von... Lipsk Rob. Forberg.



Pierwszy z nich (a) wstępuje w polonezie aż sześć razy, przeplatając się z drugim również w E dur, nieco żałobnym (b) i trzecim gis moll najbardziej ruchliwym. W codzie łączą się kolejno wszystkie trzy tematy (c, a, i b), z których drugi (b) wydłuża się wznoszącą gamą E dur i kończy utwór trzy razy powtórzonym trójdźwiękiem tonicznym w pozycji oktawy.

Fortepianowe polonezy Webera miał na myśli Liszt, kiedy pisał o nim: „geniusz pochwycił leżące już odłogiem berło tego rodzaju kompozycji. Zrobił on z poloneza dytyramb niby jakiś wzniosły, w którym ni stąd ni zowąd odnalazły się wszystkie dawne tańca tego wspaniałości, wraz z całym olśniewającym ich rozwojem. Polonez E dur rodzajem swego natchnienia i formą zbliża się do Chopinowskiego A dur i As dur“.[139]). Polacca brillante E dur przerobił Liszt na fortepian z orkiestrą po swojemu efektownie dostosowując utwór do wymagań estrady koncertowej.

[139]) FR. LISZT „O Chopinie“ tłum. F. Faleńskiego, Warsz. 873 r.

Do najpopularniejszych polonezów Webera należy Arietta Anusi z II aktu „Wolnego Strzelca“: „Przyjdzie do mnie młodzian jaki, świeży brunet albo blond“. Jest to zkolei Nr. 7 opery, dzielący duet dwóch sopranów: Agaty i Anusi od zwierzeń miłosnych i arii Agaty. Polonezowa piosenka Anusi rozpowszechniła się na scenach niemieckich a stamtąd przywędrowała razem z operą do Polski, gdzie stała się jednym z najbardziej rozpowszechnionych numerów operowych. Kompozytorowie pierwszej połowy ubiegłego stulecia przerabiają na różne sposoby motyw główny arietty.

Z kompozytorów warszawskich, zwłaszcza u Damsego w jego komedio operach i polonezach temat ten łatwo znaleźć można z różnymi tekstami lub w fortepianie, orkiestrze.

Jako numer operowy piosenka Anusi jest lekką muzycznie trzyczęściową kompozycją, mającą na celu charakterystykę dźwiękową Aennchen, którą Weber w swem sercu narzeczonego utożsamiał z Liną, którą poślubił w Pradze w 1817 r. Rytm polonezowy jest tu zastosowany przypadkowo, bynajmniej nie uwarunkowany tekstem sentymentalnym, nie nasuwającym żadnej myśli o tańcu polskim. Harmonicznie piosenka jest prosta nawet nieco naiwna, jej figuracje akordowe, powtórzenia basów, gamki w górę i w dół, były dla późniejszych kompozytorów polskich niewybrednym i ogromnie nadużywanym wzorem w technice polonezowej.

Z pośród licznych polonezów autorów zagranicznych drugiej połowy XVIII w. duże powodzenie miały w swoim czasie polonezy Kalkbrennera. Niedoszły nauczyciel Chopina, FRYDERYK KALKBRENNER (1788 — 1849) napisał ich zapewne większą ilość, niż ta, która ukazała się w druku. Biblioteka Warsz. Tow. Muzycznego posiada w zbiorach Alla polacca A dur Kalkbrennera.[140]). Jak większość wielkich polonezów tej epoki przypomina on budową rondo (A B A + C + A‘ B‘ A‘) rozszerzone wstępem i codą. W regularnych, przeważnie czterotaktami komponowanych tematach wysuwa się na czoło rytm: 2 ósemki, ćwierć z punktem, 6 szesnastek. Pierwiastek wirtuozowski, nieco scherzando przez kompozytora wyzyskany, wyraża się w żywych gamach: A dur i e moll w górę prowadzonych, trylach, pasażach, łamanych oktawach. Rozpęd techniczny nie przeszkadza kompozytorowi pisać fortepianowo, à la Mendelssohn rozmieszczać biegniki naturalnie, zgodnie z właściwościami ręki i efektami instrumentu.

Późniejszym utworem Kalkbrennera jest „Grande marche, interrompu par un orage et suivie d‘une polonaise op. 93 [141]). Tytuł nie usposabia zachęcająco do tej kompozycji. Jednakże chwali ją recenzent G. W. Finck w Allgemeine Musikalische Zeitung z października 1828 r., oceniając utwór jako „Ein höchst brillantes sehr geschmackvolles Konzertstück“, spokrewniony rodzajem muzyki z Hummlem i Moschelesem. Konkretnie o polonezie z długiej recenzji dowiadujemy się zaledwie: „Nach einen nur aus 5 Takten bestehenden Uebergangs-Adagio, folgt ein sehr glänzendes Polacca Allegretto vivace“.

[140]) FRED. KALKBRENNER. Alla polacca A dur op. 45 ed. G. Bock Berlin.

[141]) Lipsk. H. A. Probst. Gr. Marche... pour pianoforte avec 2 violons, Alto, Cello et Contreb, ad lib.

Prawdopodobnie jednym z ostatnich, późniejszych polonezów Kalkbrennera, nie notowanym niestety z opusem, jest „Grande Polonaise, précédée d'une introduction et d'une marche pour six pianos". Dowiadujemy się o nim z ostatnich kart „Pamiątek po Chopinie" w opracowaniu Mieczysława Karłowicza [142]).

W dziale „Rozmaitości" figuruje program koncertu Chopina z dn. 15 stycznia 1830 r., w którym w drugiej części umieszczono polonez Kalkbrennera na sześć fortepianów. Wykonawcami utworów byli wówczas: Kalkbrenner, Mendelssohn, Hiller, Osborne, Sowiński i Chopin. Kalbrennerowi jako autorowi powierzono fortepian pierwszy a Chopinowi — ostatni.

Zbliżony do Kalkbrennera kierunek reprezentuje w polonezie skrzypcowym współczesny mu JÓZEF MAYSEDER (1789 — 1863). Styl brillant techniki skrzypcowej tego wirtuoza i pedagoga zachwycał Liszta, który wyraził się o jego polonezach, iż są to istne „cacka koncertowe" [143]). Istotnie w polonezie Mayesedera tendencja bawienia wykonawcy i publiczności decyduje prawie wyłącznie o jego charakterze [144]).

Chronologicznie bliski a duchem zupełnie odmienny jest GIACOMO ROSSINI (1792 — 1868) jako autor polonezów. Umieszcza je fragmentarycznie w operach, nie tak często jak Spohr i nie tak znacząco jak Weber w „Wolnym strzelcu". Jednakże w wielu operach Rosiniego spotykamy wyraźnie polonezowe fragmenty.

Najpopularniejszy z nich kończy „Cyrulika sewilskiego". „Di si felice innesto serbiam" zaczyna śpiewać w Allegretto Figaro, a po nim cała kompania głównych bohaterów opery: hr. Almaviva, Rozyna, Berta, Don Bartolo i Don Basilio. Krótki, energiczny wstęp orkiestrowy nastraja na ton ogólnego dowcipu komedii i przygotowuje wejście partii wokalnej, przeplatającej się na sposób ronda z tematami pobocznemi (A B A^1 B^1 C B^2 D i coda z tematu A). Opera, po raz pierwszy w Rzymie w 1816 r. wystawiona, rozeszła się szybko po świecie a jej finał polonezowy był obfitym źródłem nietylko zachwytów ale i naśladownictw wśród kompozytorów bezpośrednio poprzedzających Chopina.

Podobnie, jak „Cyrulika" również i „Tankreda" kończy Rossini rytmami poloneza. W rytmie polonezowym (ósemka, 2 szesnastki, 4 ósemki) śpiewa Amenaida ‚Tra quei soavi palpiti brilar mi sento il core" solo lub na przemian z chórem: (N 2 D dur Coro e cavatina). Fragmenty polonezowe bez większego znaczenia dla formy całości spotykamy w operze „Hrabia Ory" (N 1 cavatina A dur).

W kręgu wpływów Rossiniego i opery włoskiej powstają dziesiątki i setki polonezów początku XIX stulecia. Zarówno kompozycje jak i nazwiska ich autorów w ogromnej większości zaginęły. Z ówczesnych pism muzycznych i sprawozdań przegląda zapał, z jakim wtedy komponowano, wydawano polonezy różnych rodzajów. Z Allgemeine Musikalische

[142]) M. KARŁOWICZ. Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa 1904 r. str. 384.

[143]) FR. LISZT. O Chopinie. Warszawa 1873 r.

[144]) Kilka polonezów Maysedera (II, III, V) w układzie fortepianowym Gelincka znajduje się w Ossolineum we Lwowie.

Zeitung pierwszych trzech dziesiątków ubiegłego wieku dowiadujemy się o wydawnictwach Breitkopfa i Härtla, w których z form tanecznych zdecydowaną przewagę mają polonezy. Między autorami spotykają się: BOEHNER J. (Gr. polon. brillante avec introduction pour le pianoforte), BRONSART H. (Polonez b moll poświęcony Lisztowi), BERGER, BEHLING H. A., BOEHM AL., BAERMANN H. (Polonez op. 25 na klarnet z fortepianem), CRAMER J. B. (Rondeau polonaise), CHWATAL F. (2 polonaises brillantes), DERS, DECORTIS LOUIS, EIBLER, ELLIOT A. (Introduction et polonaise na 4 ręce w stylu Cramera), EBERWEIN C., ENCKHAUSEN H. (Gr. pol. pour Flauto et Orch. ou Pf.), FUERSTENAU A. B. (Pol. pour 2 Flauti avec Orch), GABLER C. A. (Pol. na 4 ręce op. 32), HOFFMEISTER F. A., HELFENSTEIN JOS. (Variations et polonaise op. 11 sur un air tyrolien), HILDEBRAND W. (2 pol. für Viol oder Fl. mit Begleitung dees Pianoforte oder der Guitare), HERMANN GUILLAUME KOERNER (nauczyciel gry fortepianowej w Warszawie, auotr „Rondo alla Polacca" e moll), KROMMER, KLOSS, KREUTZER KONR. (Pol. brillante p. Pf. op. 67), KALLIVODA J. (Gr. Pol. op. 8), KRAEGEN KAROL (wspomina o nim Schumann w „Gesammelte Schriften", autor: Rondeau polonaise sur le thémes favoris de concertos Paganini; polonaises à 4 m. op. 9; pol. z „Niemej z Portici"), LAUSKA FR. (2 Grandes polonaises en formes de rondeaux op. 29), LINDEMANN J. D., MOSER, MARTENS, MUEHLING A. (6 polonaises brillantes na fort. na 4 ręce op. 15), MAURER L. (Polonezy Maurera a moll i F dur znajdują się w zbiorach E. Wrockiego), MUELLER TH. AM., MARSCHNER H., (4 polonezy w wyd. Breitkopfa i Härtla, o których pisze recenzent: „Eine gewisse Frischheit in den Ideen"...), MAYSEDER J. Grande polonaise pour Cl. et Pf.[145]), NAVA A, (Variations et Polacca p. Viol. et Guitare op. 54), PAER, POHLENZ AUG. [146]) PETZHOLD, ROMBERG ANT. DE RON MARTIN (Andante et Polonaise pour basson et Orchestre, REISSIGER C. G. (Dix polonaises pour Pianoforte) [147]) de STAREY (6 pol. pour Pf. op. 7 avec l'accompagnement des Violons et Cello) SCHMIDT JOS. (6 pol. poświęconych hr. Aleksandrowicz z domu Ledóchowskiej), STEINACKER C. (Polonezy na 4 ręce z następującą oceną G. F. Runze, recenzenta Allg. Mus. Zeitung z 1808 i 1815 r. „Wir haben unter der Legion Polonaisen, die seit einigen Jahren geschrieben worden sind, nur sehr wenige gehalten, die nicht etwa blos der äusseren Form, sondern dem Sinn u. Charakter nach so ganz Polonaisen waren, wie diese"), SAULSON E., STEGMAYER FERD. (Introduction presque caprice et polonaise op. 7 Vienne Sauer et Leidesdorf), WITLAVSKY (6 polonaises), WESTENHOLZ FRED., VANHALL J. (Variations sur une polonaise pour Pf. avec acc. de Violen op. 62), ZUMSTEEG EMILIE (córka kompozytora — 3 polonaises pour le pianoforte, Bonn et Cologne chez Simrock).

[145]) „Bravourmässig u. pikantgeschrieben" ocenia autor recenzji.

[146]) 6 polonaises. Lipsk. Hofmeister.

[147]) Lipsk. Breitkopf u. Härtel. Recenzent All. Mus. Zeit. z 1822 r. ocenia je w następujący sposób: „im Ganzen viel Belebtheit und ein gefallender Wechsel von Brillantem u. Sanftem, wie das besonders die Polonaise liebt".

Na ogół jednak większość utworów omawianych w recenzjach Allgemeine Musikalische Zeitung z lat 1799 — 1830 należy do rodzaju muzyki rozrywkowej t. zw. Unterhaltungsmusik, którą stwarza przejściowa moda („Was die Zeit will wir geschehen, und mit der Zeit vorübergehen" — jak pisze recenzent pod adresem Jos. Baschny, który we Lwowie wydał u Kühna i Millikowskiego zbiór swoich tańców p. t. „Collections de polonaises, valses, quadrilles et mazures pour pianoforte").

Trwałe znaczenie w dziejach form tanecznych posiadają polonezy fortepianowe na cztery ręce FRANCISZKA SCHUBERTA (1797 — 1828) [148]). Jest ich dziesięć. Prostą, przeważnie regularną budową (4 i 8 takty) przypominają formę polonezów polskich. Nawet wstępy spotykamy rzadko. Jedynie pierwszy polonez ze zbioru op. 61 posiada dwutaktowy wstęp zarówno przed wejściem pierwszej części jak i tria.

To też nie forma ale treść muzyczna wysuwa je na czoło oryginalnej literatury fortepianowej na cztery ręce. Już sam stosunek tonacji tria do tematu głównego pozwala Schubertowi na większe kontrasty harmoniczne. Na dziesięć polonezów tylko trzy posiadają trio w tonacji subdominanty, zwyczajem Mozarta i większości polonezów staropolskich. Poza tym stosunek tonacji tria do tonacji głównej przedstawia się bardzo rozmaicie (polonez d moll — trio B dur, polonez F dur — trio Des dur, B dur — g moll, E dur — C dur, d moll — a moll, B dur — d moll i E dur — Des dur).

Pierwiastek melodyjny odgrywa w obu zbiorach rolę dominującą. Mimo homofonicznej techniki ruchowi głosu górnego towarzyszą szczególnie piękne imitacje lub podwójnie kontrapunktowane głosy „akompaniamentu". Ozdobniki rzadko wprowadzane zrywają z tradycją klasyków. Nieśmiało przebija duch romantyzmu z każdego nieomal taktu.

Rytmika nie wyróżnia się. Natomiast w harmonii spotykamy efekty przed Schubertem prawie nie znane. Dotyczy to przede wszystkim pokrewieństwa tercjowego i z nim związanej enharmonii, którą, z kompozytorów przedchopinowskich Schubert najoryginalniej i najśmielej wyzyskuje.

Ciekawa treść harmoniczna polonezów Schuberta, ich jasna przejrzysta forma, bogactwo melodii, łatwy i zręczny układ fortepianowy przyczyniły się do rozpowszechnienia tych utworów. Stały się też one wzorem ogromnie licznych naśladownictw.

6. POLONEZ JAKO JEDEN Z WAŻNIEJSZYCH CZYNNIKÓW WPŁYWU MUZYKI POLSKIEJ W KULTURZE ZACHODNIEJ

Nie są ukończone badania, dotyczące związku muzyki polskiej z zachodnio-europejską. Muzykologia jako jedna z najmłodszych nauk rozpoczyna zaledwie swoje poszukiwania, wiąże w większe całości dziesiątki i setki dowodów wpływu kultury zachodniej na muzykę polską.[149])

Poszukiwania historyczno-muzyczne uwzględniają najczęściej jakość i stopień wpływu muzyki zachodniej na naszą, o wiele rzadziej natomiast

[148]) 6 Polonaises originals pour pianofonte a 4 m. op. 61. Lipsk Berlin Peters. 4 Polonaises op. 75. egz. w Bibliotece Warsz. Tow. Muzycznego.

[149]) Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI. Wpływy włoskie w muzyce polskiej.

mówi się odwrotnie, w jakim stopniu sztuka polska zaważyła na szali europejskiej [150]).

Nie należy sądzić jakobyśmy wyłącznie Chopinowi zawdzięczali naszą niezależność muzyczną, emancypację w stosunku do wpływów zagranicznych. Niewątpliwie Chopin uczynił to najradykalniej. Jednakże i przed nim twórczość muzyczna polska zostawiła swoje wyraźne ślady w Europie, zwłaszcza tańce rozpowszechniały się szybko a wśród nich jako najważniejszy czynnik wpływu muzyki polskiej na zagraniczną wysunął się — polonez.

Dowodów na to mamy bardzo wiele. Osobne studium w sprawie wpływów muzyki polskiej na powszechną poświęca prof. Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI w zbiorowym dziele: „Polska w kulturze powszechnej". Czytamy tam między innymi: ...„niemieccy wydawcy zbiorowych wydawnictw kompozycji zasilają druki utworami muzyków polskich" [151]). Jako jeden z licznych przykładów cytuje się: BESARDA (1608) G. L. FUHRMANNA (1615), J. van de HOVE'A (1622) i inne. Od połowy XVI stulecia tańce polskie — pisze prof. Jachimecki — spotykamy w tabulaturach lutniowych niemieckich.

Wcześniej jeszcze niż Besard i Fuhrmann ogłasza tańce polskie HANS NEUSIDLER (1544), MATHIAS WAISSELIUS („Lautenbuch" 1592—98) i KRZYSZTOF DEMANTIUS (1601). W zbiorach tych jednak niema jeszcze polonezów.

Typ poloneza kształtuje się powoli dopiero w ciągu XVII stulecia. Ślady jego w literaturze zagranicznej spotykamy jeszcze później. Na pierwsze pomniki natrafiamy w obecnym stanie badań muzykologicznych nie wcześniej niż w pierwszej połowie wieku XVIII.

Wcześniejsze są tylko wzmianki u historyków zagranicznych, jak np. u Jana de Laboureura, dowodzące, że najstarszych form dzisiejszego poloneza należy szukać już w XVII stuleciu. Wzmianki te jednak, opisy nie dają nam najsłabszego nawet pojęcia o muzyce ówczesnych „polonezów". Stwierdzają najwyżej ich istnienie i wypowiadają często opinię przeważnie dodatnią, jaką tańce polskie miały u cudzoziemców.

W początkach poloneza wzmianki zagraniczne utożsamiają polonez z tańcem polskim. Przykładem może być J. MATTHESON, który w „Kern melodischer Wissenschaft" pisze „Die Polonaise oder der polnische Tantz in gerader u. ungerader Takt Maasse..." [152]) przyznając tym parzysty rytm poloneza. Być może, iż takie i tym podobne uwagi uczonych zagranicznych wytworzyły pogląd o parzystości taktów starych polonezów a za nim szerszą teorię o Vortanz i Nachtanz jako poprzednikach historycznych naszego poloneza i mazurka [153]) („chodzony" i „goniony").

[150]) Do nielicznych stosunkowo większych prac w tym zakresie należy często przezemnie cytowana praca Dr. A. SIMON „Polnische Elemente in den deutschen Musik".

[151]) „POLSKA W KULTURZE POWSZECHNEJ". Dzieło zbiorowe pod redakcją Feliksa Koneczneg, Kraków, 1918. Rozdział: Muzyka.

[152]) J. MATTHESON. Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg. 1737. Cytata z pracy A. Simon „Elemente" str. 43.

[153]) T. NORLIND. Zur Geschichte der polnischen Tänze. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1911.

Od najwcześniejszych czasów zwraca uwagę historyków i teoretyków zagranicznych końcówka poloneza, w której Mattheson dopatruje się związku z zakończeniami bourrée i której swoisty charakter podkreśla. Podobnie F. W. Marpurg, zastanawiając się nad cechami tańca polskiego, mówi również o jego kadencji: „Es ist der pohlnische Tanzstil im Dreyviertheiltakt nicht zu vergessen, in welchem der Kadenzeinschnitt aufs zweyte Viertheil fällt... Diese Kadenz kann zwar mit den zwei Sylben eines Trochäus u. also weiblich ausgesprochen werden...[154])

Wcześnie też Mattheson dostrzega odrębność poloneza nie tylko w jego końcówce ale i początku: „Der Anfang einer polonaise im genauen Verstande genommen, hat darin gantz was eigenes“ [155]).

Tej to odrębności poloneza, jego swoistym cechom zawdzięczamy fakt, że zdobywa on sobie powodzenie w całym świecie i wysuwa się na czoło tańców europejskich. Nie odrazu jednak. W różnych fazach rozwoju poloneza zmienia się i jego stosunek do zagranicy.

Do pierwszej połowy 18 stulecia, do czasów Bacha i Händla nie posiadamy autentycznych dokumentów, pomników polonezowych, o które można by oprzeć badania nad dziejami wczesnego poloneza. Teoretyczne a nawet historyczne wzmianki o nich, rzecz jasna, nie wystarczają. Poprzestajemy więc na domysłach i przypuszczeniach.

Dopiero wiek 18, a z nim epoka budzącej się homofonii instrumentalnej daje obfity już materiał nutowy, który pozwala, względnie umożliwia badanie śladów, jakie polonez nasz pozostawił w twórczości kompozytorów obcych.

Za czasów Bacha polonez, jako forma muzyczna, był jeszcze tańcem nowym, niedwie egzotycznym. Przeżywały się już wówczas allemandy, couranty, sarabandy, przeżyły się pavany i gagliardy, natomiast wchodziły powoli w modę francuskie menuety, gawoty i nasze polonezy. W Polsce są to czasy saskie. August II, pragnący na wschodzie odegrać rolę Ludwika XIV [156]) nie szczędził pieniędzy na teatr, balety, przyjęcia, festyny, które dla rozkwitu i rozpowszechnienia tańców stały się terenem urodzajnym. Jest prawdopodobne, że echo ówczesnych zabaw i balów w Polsce obijało się o uszy zagranicy i moda rozpoczynania przyjęć dworskich polonezem rozeszła się po Europie i przysporzyła tańcowi polskiemu rozgłosu.

Wiadomo jednak również, że polonez niemiecki 18 w. nie z tego źródła wypływa; tylko nazwę przejmuje on z Polski, rytm trzyćwierciowy i słabą końcówkę. Poza tym reszta ,styl całości wypływa z parowiekowej kultury starej suity i staje się wyrazem bynajmniej nie polskiej, a zagranicznej sztuki epoki przełomu i zmagania się wpływów polifonii i homofonii. Z tej właśnie przejściowej epoki posiadamy najwcześniejsze znane nam dzisiaj artystyczne polonezy: Bacha, Händla i Telemanna.

Od tej pory polonez toruje sobie z łatwością drogę w twórczości kompozytorów europejskich różnej miary i każdego kierunku.

---

154) Dr. A. SIMON. Elemente str. 48, 49.
155) Dr. A. SIMON. Elemente str. 43.
156) M. BOBRZYŃSKI. Dzieje Polski w zarysie Warsz. r. 1879.

Epoka klasyków wiedeńskich, ich wpływy przypadają mniej więcej na czasy Stanisławowskie i pierwsze dziesiątki lat po rozbiorach w Polsce. Nie było u nas wtedy gruntu na przyjęcie wielkich form klasycznych. Natomiast skromna muzycznie postać naszego poloneza natrafiła na rozbudowane pola sztuki muzycznej w Niemczech i urosła do poziomu samodzielnej wielkiej formy, zasilanej przez rondo, a ustalonej przez BEETHOVENA, WEBERA, HUMMLA i innych.

Począwszy od klasyków wiedeńskich, poprzez wczesny romantyzm, romantyków, neoromantyków aż do czasów nam bliższych i najbliższych mało jest kompozytorów, którzy nie pisali polonezów. Jeżeli nie są one tańcami odrzielnymi, to bywają częściami większych cyklicznych całości, jak: wariacje, suita, sonatina, opera, lub piszą się w popularnej ,swobodnej formie zarówno fragmentarycznej, jak samodzielnej, znanej pod nazwą alla polacca. Opierając się na pomnikach polonezowych obecnie znanych, można by pozwolić sobie na następujące uogólnienia, dotyczące faz, przez jakie przechodzi zainteresowanie zagranicy dla poloneza.

Pierwsza połowa 18 w. wskazuje na przyrost polonezów zagranicznych. Wartość ich maleje w początku drugiej połowy tego wieku, poczem znów podnosi się stale poprzez wczesnych romantyków aż do Chopina.

Z czasów Władysława IV, podobnie jak i Jana III posiadamy zaledwie wzmianki historyczne [157]) o polonezie w Polsce. Nasz ówczesny „wielki“ i „pieszy“ nie miał jeszcze wtedy swoich odpowiedników zagranicą. Słyszano jedynie o jego wartościach choreograficznych, kwalifikujących go na miejsce starej pavany.

J. S. BACH, jeden z pierwszych podnosi poloneza do rzędu tańca stylizowanego. Jak w wielu innych tańcach, należących do suity bachowskiej, praktyka taneczna zrodziła formę, która potem zakwitła w muzyce artystycznej.

„Chopin niemiecki 18 w.“ w dziedzinie poloneza, WILHELM FR. BACH dodaje skromnej formie ojcowskiego poloneza ekspresji i subtelności harmonicznych. Nazwisko KIRNBERGERA wiąże się z okresem ilościowego wzrostu niemieckiego poloneza, oraz chwilowego upadku jego wartości artystycznych. Zdanie F. W. Marpurga, który, przerażony zalewem polskich tańców, zabrania pianistom grania ich [158]), widocznie poskutkowało: zainteresowanie polonezem zagranicą, po nie dość przekonywujących radach Kirnbergera w „Allezeitfertige Polonoisen u. Menuettencomponist“ (1757 r.) zmniejszyło się przez parę dziesiątków lat poto jednak tylko, aby potem znów wznieść się falą wyższą i w skutkach dla międzynarodowej wartości poloneza o wiele donioślejszą.

Epoka klasyków i ich zamiłowanie do form wielkich nie dają jeszcze polonezowi gruntu odpowiedniego. Polonez *beethovenowski* jest wyjątkiem, który jako jeden z najwcześniejszych zwiastunów romantyzmu toruje drogę polonezom HUMMLA, SPOHRA, WEBERA, SCHUBERTA i wielu innym, wcześniejszym i późniejszym romantykom. ROSSINI w „Cyruliku Sywilskim“, BELLINI w „Purytanach“ dają ze swej strony wzory do naśladownictw formy polonezowej w dziedzinie muzyki operowej. Z roz-

---

157) LE LABOUREUR, GOŁĘBIOWSKI.
158) Dr. A. SIMON. Polnische Elemente str. 47.

powszechnienia i wzrostu poloneza zagranicznego pełną dłonią czerpie również i geniusz CHOPINA. Jego arcydzieła polonezowe wypływają nie tylko z ducha muzyki narodowej, ale i — między innymi — z bogactw olbrzymiej techniki kompozytorskiej, jaką zdobyli twórcy zagraniczni.

Jednakże, z drugiej strony, duch tańców polskich, ich rytmy, zwroty melodyjne, cechy odrębności podobały się zagranicy i zarówno były jak i są jeszcze źródłem inspiracji kompozytorów obcych. Rzecz jasna, iż na obcej ziemi, pod innymi wpływami, pod ręką nowej indywidualności twórczej polonez nasz przybierał różne formy, czasem nawet od pierwowzoru bardzo dalekie. Różnorodność jego i rozpowszechnienie przebija chociażby z faktu, że polonezy mają zastosowanie w tak odmiennych utworach, jak: „Cyrulik Sewilski" Rossiniego, sonata Mozarta, albo msza h moll Bacha. Jak stara pavana, polonez nasz otwiera bale w całej Europie, ale jednocześnie, niezależnie od swego zastosowania w praktyce, w muzyce stosowanej, jakże często bywa artystyczną częścią lub finałem wielkich form muzycznych, wieńczącym dzieło w nastroju pogody, a czasem wzniosłości, uroczystości. „The Polonaise is one of the most characteristic manifestations of the art of music in Poland" [159]) przyznają badacze zagraniczni, a kompozytorowie przyswajają go sobie, czyniąc z formy naszego poloneza jeden z poważniejszych środków wyrazu muzyki światowej.

W POLSCE

1. POLONEZ POLSKI STYLIZACJĄ ŻYCIA NARODOWEGO. POLONEZ PATRIOTYCZNY.

Jeżeli dla zagranicy polonez jest najbardziej charakterystyczną manifestacją polskiej muzyki narodowej, to dla każdego Polaka taniec ten jest jednocześnie skarbcem pamiątek historycznych, plastyczną stylizacją staropolskiego życia towarzyskiego. Kiedy prof. Zdzisław Jachimecki pisze, że „taniec właściwy zarówno człowiekowi pierwotnemu, jak człowiekowi wysokiej kultury, przejmuje do swojej muzyki i części choreograficznej rysy temperamentu plemiennego na drodze najprostszej" [160]) ma między innymi na myśli również i polonez, jako popularny przykład odzwierciadlenia w tańcu kultury staropolskiej. Najdalej w uogólnieniach pod tym względem posuwa się Kazimierz Brodziński, który uważa, że z polonezem związane są cechy obyczajów narodowych i politycznych do tego stopnia, że z niego jak z obrazu wyczytać można dzieje Polski. „Są w Polszcze mazurki — objaśnia Brodziński — tak jak polonezy zupełnie historyczne, do których przywiązana jest pamięć i uczucia natchnione przez różne wypadki narodu" [161]). Ów związek tańca naszego z dziejami narodu jest jednak na ogół niesłychanie trudny do odczytania, a to ze względu, iż bardzo mało pozostało dziś próbek staroszlacheckiego poloneza, a i te, które przetrwały

[159]) M. WALAUX. The national music of Poland. London 1916 r.

[160]) Prof. Dr. ZDZ. JACHIMECKI. Dawne tańce polskie. Życie polskie. Zeszyt 2. 1914 r.

[161]) K. BRODZIŃSKI. O tańcach w Melitele A. E. Odyńca. Warszawa 1829 r.

otrzymujemy zazwyczaj tak zniekształcone przez wydawców, przeróbki muzyki i tekstu, że ślady oryginału są w nich zatarte często bezpowrotnie. W charakterystyce najstarszych polonezów polskich musimy często, niestety, poprzestać wyłącznie na mniej lub więcej zręcznych, lub jak u Mickiewicza w „Panu Tadeuszu" artystycznych opisach, nie dających oczywiście pojęcia o ich muzyce, natomiast podkreślających zawsze łączność poloneza z dziejami, a nade wszystko z kulturą staroszlacheckiej Polski. Wyczuwa to doskonale Liszt, kiedy w nomografii o Chopinie zastanawia się nad cechami poloneza, właściwą mu „fantazją" i w ogóle nad tradycją tego tańca, z którego już życie uciekało, kiedy go Chopin do nowej świetności przywrócił. „Polonezy Chopina — pisze Liszt — nie przypominają w niczym bawidełek, zalatujących pudrem i gracjami rococo, którymi orkiestry zwykły rozpoczynać bale"... Pierwotny układ poloneza dość jest już trudny do odgadnięcia, tak się ten taniec z postępem czasu odmienił... Nieodłączną jego częścią był strój dawniej noszony, a z nim właściwa temu t. zw. fantazja. Strój owoczesny już samym swoim pokrojem nadawał gracje dziś nie znane: pochylenia miarowe, nagłe prostowanie się, odrzucanie wylotów, ujmowanie się w pasie, podkręcanie wąsa. Dodajmy do tego zbytek w tkaninach, w żywości barw, w kosztownościach"... [162]).

W opisach poloneza Gołębiowski [163]) zgadza się z Brodzińskim [164]), że taniec nasz, jak epos narodowe, odbija charakter narodu, jego obyczaje, stosunki towarzyskie, gust, zamiłowania estetyczne. W zwyczaju odbijania damy Brodziński a za nim inni widzą analogię do zrywania sejmu przez veto. Z tego i innych dowodów wyciąga wniosek Gorzkowski [165]), że „polonez zawarł w sobie historię politycznego życia narodu, wszystkie przymioty i wszystkie razem nasze wady". Wniosek jest zbyt ogólny, ale raz więcej jeszcze potwierdza, że ojczyzną poloneza jest Polska staroszlachecka, Rzeczpospolita Warneńczyków, Sobieskich, Sasów. „Oto strojno i dworno, szumnie i wesoło płyną pary polonezowe długim szeregiem — opisuje Gostomski [166]) — chwieją się czaple pióra u konfederatek, bije blask złotogłowiu i drogich kamieni, słychać szczęk karabeli wojackiej i szum poważnej delii senatorskiej. Niby to uroczysty pochód stanów sejmujących, dostojników, panów i szlachty; niby pospolite ruszenie, co z ochoczą fantazją, a śmiałem sercem rusza na krwawy taniec z wrogiem... Na przedzie jakiś sędziwy senator z godnością w postawie i z powagą w licach. Dalej pobrzękując szablą kroczy butny wojak, mina gęsta, gest zuchwały, zda się cały świat gotów wyzwać na rękę"... Czyż taki obraz mógłby się zrodzić gdzieindziej niż na polskiej ziemi?

Najdosadniejszym przykładem związku naszego tańca z dziejami Polski są polskie polonezy patriotyczne. Przeważnie nie znamy ich autorów. Niektóre z nich pisał jakoby BARCICKI z Wielkopolski, o którym Sowiński pisze, iż w r. 1815 był dyrektorem katedralnej orkiestry w Lublinie, a któremu jednocześnie przypisuje autorstwo popularnego poloneza Kościusz-

[162]) FR. LISZT. O Chopinie, tłum. F. Faleńskiego. Warszawa 1873 r.

[163]) Ł. GOŁĘBIOWSKI. Gry i zabawy... patrz str. 7.

[164]) K. BRODZIŃSKI. O tańcach... str. 12.

[165]) M. GORZKOWSKI. Historia poszukiwania o tańcach. str. 16.

[166]) W. GOSTOMSKI. Polonez i menuet. str. 16.

ki [167]). Na ogół jednak, podobnie jak i większość samych polonezów, tak i nazwiska ich autorów do nas nie doszły.

Najstarsze polonezy patriotyczne są przeważnie śpiewane. Charakterystyczne, że forma śpiewanego polskiego poloneza wydaje się starsza, niż forma poloneza instrumentalnego. Dopiero czasy późniejsze, porozbiorowe, rozwinęły w Polsce gust do poloneza nietańczonego i nieśpiewanego, a instrumentalnego, artystycznego. Jednakże związek bliższy lub dalszy między obiema formami niewątpliwie istnieje, jakże często nowszy kompozytor muzyki polonezowej czerpie z ducha marszowego, rycerskiego i charakteru starych miniatur polonezowych, podyktowanych echem dziejów narodu. Tło patriotyczne starych polonezów, śpiewanych rezonuje silnie i w późniejszych polonezach instrumentalnych, potęgą geniuszu Chopina zaklęte w jego utworach, nieświadomie wzrusza dzisiejszego, przywykłego do innych wrażeń słuchacza.

Z czasów Stanisławowskich wyróżniają się — między innymi — dwa do dnia dzisiejszego znane polonezy patriotyczne: *polonez Trzeciego Maja* z 1791 r. i *polonez Kościuszki,* pisany na pożegnanie odjeżdżającego z kraju naczelnika w r. 1792.

Pierwszy z nich, unieśmiertelniony w „Panu Tadeuszu", przechował się w zeszycie II w zbiorze pieśni polskich z końca XVIII i początku XIX wieku, wydanych przez Juliana Horoszkiewicza [168]). Jego jędrna rytmika, plastyka, treściwość wyrazu muzycznego są daleką zapowiedzią Moniuszki. (Porównanie nasuwa się w tematyce 5 i 6 taktu poloneza i początku aktu III „Halki": „Po nieszporach przy niedzieli").

Zagranicą więcej był znany polonez Kościuszki [169]). Horoszkiewicz w cytowanym powyżej zbiorze, notuje go jako utwór Barcickiego [170]). Wersja Horoszkiewicza nie jest oczywiście jedyna. Opierając się na danych Sowińskiego [171]), pierwsze wydanie poloneza Kościuszki zjawiło się w Po-

[167]) A. SOWIŃSKI. Słownik muzyków polskich. Paryż 1874. str. 15 i 38. Dwa polonezy A. J. Barcickiego znajdują się w zbiorach polonezów J. Horoszkiewicza.

[168]) J. HOROSZKIEWICZ. Echa minionych lat. Wiersze„ pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca XVIII i pocz. XIX wieku. Lwów u Seyfartha i Czajkowskiego. Z drukarni C. G. Rödera w Lipsku. 1889 r. (W zbiorach prof. F. Starczewskiego).

[169]) Patrz Dr. A. SIMON. Polnische Elemente. str. 56.

[170]) Nie bardzo temu jednak można ufać, skoro parę stronic dalej czytamy, że autorem śpiewu Legionów Polskich („Jeszcze Polska") jest M. Ogiński. Horoszkiewicz ma na myśli Ogińskiego, którego autorstwo mazurka Dąbrowskiego bynajmniej nie jest dowiedzione.

[171]) W. SOWIŃSKI. Słownik...

znaniu w dziele: Pieśni i piosenki narodowe (1828 r.), później umieścił go Sowiński w r. 1832 w wyd. paryskim swoich „Chants polonais, nationaux et populaires", wreszcie Leonard Chodźko w „Polsce malowniczej". Polonez Kościuszki, znajdujący się w drugim zeszycie zbioru Horoszkiewicza jest już co najmniej czwartą z kolei odmianą tego utworu. Jako charakterystyczne pozostają tylko zawsze te same słowa tria: „A kiedy odjeżdżasz, bądźże zdrów, O naszej przyjaźni dobrze mów". Zresztą harmonizacja, akompaniament, układ, wstęp, a nawet rysunek ozdobników zmienia się, zależnie od gustu wydawcy.

Obok tych i innych wydawnictw poloneza Kościuszki (między innymi odrębną wersję poloneza Kościuszki podaje prof. FELIKS STARCZEWSKI w swojej rozprawie „Die polnischen Tänze", drukowanej w 4-ym zeszycie „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft" w Lipsku w 1904 r.), posiadamy przykłady wykorzystania tematyki tego utworu w kompozycjach większych rozmiarów. Umieszcza go — między wieloma innymi — Franc. Lessel w potpourri fortepianowym z orkiestrą, gdzie motyw poloneza Kościuszki w B dur odgrywa naczelną rolę, oraz Józef Damse, kiedy w „Pieniach uczuć wolnych Polaków" wiąże go w całość z marszem Księcia Józefa i mazurkiem Dąbrowskiego, poświęcając wszystko razem „Kochającym Ojczyznę Polkom".

W patriotyczny ton uderza krótki dwuczęściowy polonez *„Chorągiewka"*, umieszczony również w zbiorze Horoszkiewicza („Luby, niech do boju tobie, chorągiewkę jeszcze zrobię"), nie wyróżniający się żadnymi zresztą osobliwościami muzyki ani tekstu.

Na ogół bodźcem dla rozwoju polonezów patriotycznych stały się z jednej strony powstania i walki, związane z imieniem i osobą Kościuszki [172]), z drugiej — późniejsze już, bezpośrednio uderzające we wrażliwość Chopina, dni listopadowe. W latach 1830 — 31 roją się polonezy, już przeważnie instrumentalne, lecz również i wokalne (np. „Pieśń więzienna", „Nie dbam jaka spadnie kara", umieszczone w zbiorze Horoszkiewicza z roku 1830 — 31 [173]), związane z bohaterskimi walkami ówczesnych pokoleń. Dla przykładu cytuję polonez à la Chłopicki TADEUSZA KLONOWSKIEGO, „Taniec polski na fortepiano" JULJI PIASECKIEJ, dedykowany „Jwielmożnemu Józefowi Chłopickiemu na pamiątkę oddaney Mu przez Naród dyktatury", lub tegoż Klonowskiego „Polonaise militaire pour le pianoforte,

[172]) W Tygodniku Muzycznym z dn. 25 paźdz. 1820 r. w art. „O historycznych pieśniach ludu polskiego" KURPIŃSKI wymienia następujące polonezy patriotyczne: Sonata i Polonez „Bitwa pod Racławicami" oraz „Smutny polonez do grania, wzięcie Kościuszki w niewolę 1794 r.". Fragment tego ostatniego umieszcza Kurpiński w swojej „Elegii na śmierć Kościuszki".

[173]) J. HOROSZKIEWICZ. „Wspomnienia roku 1830—1831". Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego, odnoszące się do tej epoki. Lipsk 1880 r. W zbiorach Feliksa Starczewskiego.

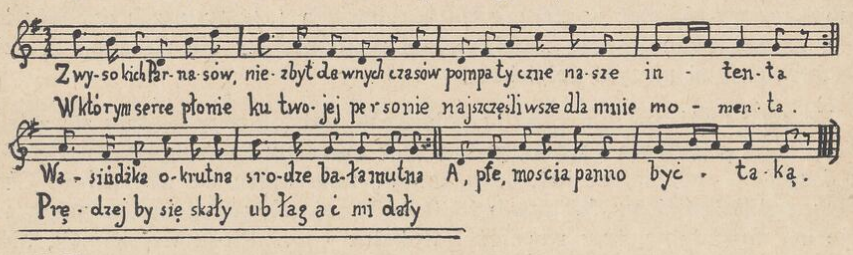
composée et dediée à M. Jean Skrzynecki, généralissimé de l'armée polonaise"... [174]).

Na czele licznych staropolskich polonezów obyczajowych nie znanych autorów stoi najpopularniejszy z nich — polonez śpiewany *„Z wysokich parnasów"*. Pochodzi on z końca XVIII wieku, a że w czasach późniejszych był jeszcze aktualny dowodzi fakt, że Chopin w liście do siostry Ludwiki z grudnia 1847 r. [175]) cytuje pod adresem p. Sand słowa, wyjęte z tego poloneza: „Wszakże i cyprysy mają swe kaprysy".

Zarówno tekst, jak i muzyka starego poloneza są charakterystyczne. Pełen galanterii dla dam, obok lekkiego żartobliwego wdzięku, animusz staropolskiego wiersza odbija doskonale nastroje panujące w stosunkach towarzyskich ówczesnej szlachty. W muzyce przebija daleki wpływ klasyków wiedeńskich (figuracje akordowe), obok zdecydowanie polonezowej rytmiki, wspólnej bardzo wielu polonezom staropolskim.

Z licznych układów „Z wysokich parnasów" wymieniam tylko najpopularniejsze: Maszyńskiego (Polonez z XVIII wieku), Kocipińskiego („Zaloty starożytne — polonez dla czułego głosu z przygrywką spinettu cz. kiawicembalu, a w braku takowego z akompaniamentem fort"), Łodwigowskiego (Rondo na tematy poloneza „Z wysokich parnasów"), „Echa Muzycznego" z 1888 r. Nr. 243.

Następujący wyciąg poloneza zrobiony jest z wydawnictwa „Śpiewy polskie z tow. fort." w układzie Maszyńskiego [176]).



II. Nawet i cyprysy mają swe kaprysy, że się przed zefirem nie ugną.
Ale przyjdą chwile, że się ugną mile i nawzajem na się mrumrugną.
Wasiądzka okrutna, srodze bałamutna
Z wierzchu kondemnaty, w sercu alternaty
A, pfe, mościa panno być taką.

[174]) Oba polonezy znajdują się w zbiorach prof. F. Starczewskiego. W tym samym rodzaju, mimo zupełnie innego układu fortepianowego, jest „Polonez skomponowany na fortepian i poświęcony cieniom generała H. Dąbrowskiego przez JÓZEFA SOSNKOWSKIEGO". (Sztycharnia A. Dzwonkowskiego i sp.). Gdyby utwór ten, znajdujący się w zbiorach prof. F. Starczewskiego pochodził z r. 1818 lub chociażby 1820, tak jak wskazywałaby na to data śmierci gen. Dąbrowskiego (1818), wtedy wartość jego wzrosłaby. Jednakże układ akordów basowych, technika fortepianowa a nawet wygląd egzemplarza, mówią o pochodzeniu znacznie późniejszym.

[175]) M. KARŁOWICZ. Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa 1904.

[176]) P. MASZYŃSKI. Śpiewy polskie z tow. fort. Ulubione pieśni na głosy mieszane z repertuaru „Lutni".

2. DO CZASÓW STANISŁAWA PONIATOWSKIEGO.

a. Wielki i Pieszy 17 st.

W opisach badaczów i muzykografów niema zgody pod tym względem od jak dawna można mówić w Polsce o polonezie. Jedni obliczają jego istnienie przed Chopinem na dwa wieki, inni na wiek zaledwie. Niektórzy starają się natrafić na jego ślady w epoce Reja i Kochanowskiego, inni znów jak Liszt np. twierdzą wprost, że ślady muzyki polonezowej nie przechodzą poza ostatnie stulecie [177]).

Zgodnie z najnowszym stosunkowo poglądem Opieńskiego [178]) na tę sprawę, należałoby we wszelkich badaniach tego tematu wyróżnić możliwie dokładnie stronę muzyczną poloneza w stosunku do choreograficznej, następnie oddzielić pojęcie zbyt ogólne „tańca polskiego", który prawie wyłącznie parzysty w XVI w., nic wspólnego nie miał z polonezem. Zagranicą utożsamiano często taniec polski z polonezem, jako najbardziej europejskim z tańców polskich, i to zwiększa jeszcze trudności w badaniach. Odnajdujemy dobrą muzykę polonezową tam, gdzie tytuł (Opera, koncert) najmniej kazałby się tego spodziewać i, naodwrót, jakże często widnieje pustka muzyczna tam, gdzie utwory są zatytułowane polonezami.

W Polsce to co nazywamy polonezem zmienia również swoją nazwę w zależności od czasu, epoki, kultury, środowiska. Wielki i Pieszy kształtujący się w środowisku zamożnej i drobnej szlachty w 17 w. żyje dalej i przechowuje się pod różnymi nazwami u ludu („Polski", „Wolny", „Na konopie", „Przodek", „Chodzony" i t. d.) równocześnie z arystokratyczną i zeuropeizowaną swoją formą dworską — polonezem. Ten ostatni przyjmuje bardzo często w czasach stanisławowskich i przedszopenowskich nazwę „Tańca polskiego", „Polonesa" lub „Polonaise'a". Mniej więcej około r. 1820 nazwy te zamienia na stałe „Polonez". Jeszcze ośmioletni Chopin, dedykując swój polonez g moll hrabiance Wiktorii Skarbkównie, drukuje go, oczywiście za przykładem Żywnego, jako „Polonoise" [179]).

Fakty te i inne, dowodzą, że to co nazywamy polonezem zarówno w Polsce jak i po za nią nie posiada znaczenia stałego, a przeciwnie, razem z innymi współczynnikami rozwoju form i życia muzycznego zmienia się. W dynamice jego kształtowania, rozkwitu i przekwitania odgrywają rolę wielostronne wpływy zagraniczne obok warunków kultury miejscowej.

Najstarszymi formami, wyprzedzającymi historycznie naszego poloneza wydają się: Wielki i Pieszy 17 st. Jaka była ich muzyka — nie wiemy. Wątpię też, żeby na genezę polskich tańców, nawet w sensie choreograficznym, rzuciła trochę światła stara rozprawa ERAZMA GLICZNERA, podobno niedawno odnaleziona, a w r. 1563 ogłoszona (może to polski

[177]) LISZT. O Szopenie... „Pierwotna muzyka polonezowa, której ślady, jak się zdaje, nie przechodzą poza ostatnie stulecie, wogóle mało ma dla sztuki wartości".

[178]) Dr. HENRYK OPIEŃSKI: La musique polonaise. Paryż, 1918

[179]) „Polonoise pour le pianoforte, dediée à son Excellence M-elle la Comtesse Vict. Skarbek, faite par Fréd, Chopin, musicien agé de huit ans à Varsovie chez J. J. Cybulski à la Nouvelle Ville".

Tabourot?) p. t. „Taniec i rozmowa o nim, w której się to zamyka, skąd poszedł taniec, co są za owoce jego. A jeślisz się godzi człowiekowi krześcijańskiemu z białemi głowami tańcować“ [180]).

Wydaje się też niezrozumiałe, dlaczego nie posiadamy śladów Pieszego i Wielkiego w muzyce artystycznej polskiej 17 st. Żyli przecież: Mikołaj Zieleński, Adam Jarzębski, Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel i wielu innych, a jednak u żadnego z nich nie spotykamy dotąd nie tylko poloneza, ale nawet motywów polonezowych [181]).

Przypuszczam, że głównej przyczyny tego faktu szukać należy dość głęboko. Ówczesna twórczość muzyczna polska była naogół dość spóźnionym odbiciem wpływów zachodnich, za wcześnie było jeszcze wtedy na stworzenie poloneza homofonicznego, koncertowego, a mały polonez polifoniczny w rodzaju Bacha wymagał nawet nie tyle geniuszu twórczego, ile odpowiednich warunków na glebie kompozytorskiej i chętnych słuchaczów, przywykłych do starej zagranicznej, a w Polsce prawie zupełnie nieznanej suity.

W badaniach więc „polonezów“ polskich XVII wieku będziemy musieli prawdopodobnie wyrzec się usłyszenia ich muzyki kiedykolwiek, a platonicznie poprzestać na opisach „wielkiego“ i „pieszego“ w literaturze. I tych jest zresztą niewiele. Najstarsze wzmianki, do jakich mogłam dotrzeć, sięgają 1620 r. Jest to rok wydania w Poznaniu poezji Kaspra Miaskowskiego (1553 — 1622) pod tytułem „Zbiór rythmów“ [182]). Wyraźnie w kręgu wpływów Kochanowskiego pozostający poeta opisuje w następujący sposób ówczesnego „poloneza“ (fragment „Mięsopustu polskiego“):

W tym po parze panienki wszedłszy, się ukłonią
I wiodą rej, wziąwszy jedna drugą dłonią
Aż wywabią wesołe z za stołu młodzieńce,
A ci z nimi tańcują chędogo o wieńce.
Potym Cenar z gonionym, niż wieczerzą dadzą
A gdy koniec półmisków zymą y obrusy,
Znowu bąk z miejsca swego młodzików poruszy,
Z których każdy do swoiey ochotnie pospieszy,
Żeby zaś ponowili wszyscy taniec *pieszy*.

Niewątpliwie na mięsopustach ówczesnych tak jak na wiele późniejszych maskaradach i redutach była muzyka. Przyznaje to zresztą sam Miaskowski, niestety, w bardzo lakonicznych słowach: „Muzyki też brzmiały rozmaite“. Wszelkie domysły na ten temat pozostaną jednakże z powodu braku dokumentów nutowanych wciąż tylko przypuszczeniami.

[180]) Rozprawki tej nie znalazłam, wspomina o niej na str. 168 Józef Gluziński w książce p. tyt. „Taniec i zwyczaj taneczny“. Lwów, wyd. Zakładu Nar. im. Ossolińskich.

[181]) Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI: Muzyka polska od r. 1572 do r. 1795. Rozdział XV w zbiorowym wydawnictwie: „Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej. Warszawa. nakł. Trzaski, Everta i Michalskiego. Tom II.

[182]) K. MIASKOWSKI. Zbiór rythmów. Nowe wydanie Żupańskiego z 1885 r. w Bibl. U. J. P. w Warszawie.

Niewiele też więcej dają pod tym względem pamiętniki J. Chr. Paska z połowy 17 w. (Pasek zaczyna je pisać w 1656 r.) [183]). Czytamy w nich jak autor gościł u siebie w Miłowczycach krewnych żony swojej: Stan. Szembeka, burgrabiego krakowskiego i Franc. Żeleckiego. Na zabawie nie obyło się bez pijatyki, bójek, ale jednocześnie i tańców. „Po wieczerzej poszedł w taniec Szembek, Żelecki mówi do mnie: „pódźwa mu służyć“. Odpowiem: „dobrze“. Tańcujemy tedy, aż skoro już *Wielkiego* poczęli tańcować, a on stojąc na trakcie począł śpiewać:

„Mazurowie nasi po jaglanej kaszy
słone wąsy mają, w piwie je maczają“.

Przymówka do mazurów nie podobała się Paskowi, który gościa swego złapał wpół i cisnął nim w śpiewającego Kardowskiego. Skoczyły na ratunek kobiety (brały one widocznie również udział w tańcach), ale taniec już oczywiście przerwano i pamiętnikarz więcej już o Wielkim nie wspomina.

Charakterystyczne, że Pasek mówi o polonezie granym, tańczonym i śpiewanym jednocześnie. Nie wiem, czy tylko przypadkowym zbiegiem okoliczności tekst „Mazurowie nasi“ może być względnie wygodnie śpiewany na nutę poloneza sto lat późniejszego „Z Wysokich Parnasów“ (ósemka z punktem, szesnastka, 4 ósemki). Nieznana nam muzyka towarzysząca Wielkiemu, opisanemu u Paska, musiała być według wszelkiego prawdopodobieństwa zbliżona rytmicznie do innych polonezów staropolskich. Związek Wielkiego z późniejszym polonezem zdaje się nie ulegać wątpliwości. Być może nawet, iż nie tylko dwuwiersz Paska, ale i inne teksty staropolskich tańców [184]) kryły już w sobie zarodki i dalsze możliwości rozwoju dla rytmiki polonezowej.

b. Staropolskie polonezy pierwszej połowy 18 w. i czasów saskich

Najciemniejszą, ale jednocześnie najciekawszą epoką w dziejach poloneza polskiego jest wiek 18, zwłaszcza pierwsza jego połowa, kiedy natrafiamy na wątłe, najwcześniejsze ślady polskiego poloneza instrumentalnego. Niewątpliwie żyły wtedy i polonezy śpiewane. Zarówno o jednych jednak, jak i drugich nie możemy mieć kompletnego pojęcia, ponieważ brakuje na każdym kroku dokumentów autentycznych, które pozwoliły by na drobne chociaż uogólnienia. Dla muzykologa jest to teren zupełnie jeszcze nie przeorany.

Ciekawe, że podobnie jak w stosunku do starych tańców polskich 16 i 17 w. dla dziejów najstarszego poloneza również dużo materiału dostarczają nam zbiory tańców zagranicznych. H. Opieński pisze [185]) o dwóch polonezach GALLOT d'ANGERS, lutnisty Władysława IV, znajdujących się w Bibl. Konserwatorium Paryskiego w tabulaturze lutniowej z r. 1725.

[183]) J. Ch. PASEK. Pamiętniki z rękopisu. wydane przez Jana Czubka. Kraków, 1929. Nakł. P. Ak. Umiejętności. Bibl. pisarzów polskich. Nr 81, str. 443.

[184]) T. WIERZBOWSKI. Tańce, pieśni i padwany 17 stulecia. Biblioteka zapomnianych poetów i prozaików polskich. Tom XIX, r. 1903 (teksty bez nut).

[185]) Dr. H. OPIEŃSKI. La musique polonaise...

Wiele pokrewieństwa z polonezami polskimi pierwszej połowy 18 w. mają niewątpliwie krótkie poloneziki, umieszczane w latach 1736 — 45 w zbiorze Güntera Scholtze (pod pseudonimem Sperontesa) p. t. „Singende Muse an der Pleisse [186]). Już w samej budowie jednogłosowej, w formie (Np. 4+4+4 : 4+4 jak w polonezie „Deine Blicke sind die Stricke“ [187]), w rytmice, końcówkach — widoczne są cechy wspólne z wieloma późniejszymi polonezami stanisławowskiej epoki.

To co nam dla czasów saskich (r. 1697 — 1763) dostarczają materiały nutowe w kraju jest więcej niż nikłe. Epoce poniżenia politycznego Polski towarzyszy nędza ekonomiczna i kulturalna. Okres zwyrodniałego baroku w literaturze i sztuce nie był atmosferą sprzyjającą dla powstania trwalszych wartości i w muzyce. Nie dziwimy się też ani przez chwilę, że ówczesnego słuchacza nie interesowała polifonia Bacha, że rodziły się wówczas, a jeszcze prędzej umierały polonezy do tańca, dla zabawy, a nie dla sztuki pisane. I jakkolwiek wiele byśmy dziś dali, aby usłyszeć przy jakiej muzyce tańczył np. Jan Sobieski z Marią Kazimierą poloneza, to jednak mało jest prawdopodobieństwa, aby wiadomość ta odkryła nam coś więcej, niż ciekawostkę historyczną.

Zajmującą odbitkę dwugłosowego poloneza z 1736 r., a więc z okresu „Singende Muse an der Pleisse“ podaje Zygmunt Gloger w IV tomie Encyklopedii Staropolskiej [188]).

Polonez jest anonimowy. Jeżeli go pisał Polak, w co ja osobiście wątpię, to o niemieckiej kulturze współczesnej Bachowi i Telemannowi. Technika kontrapunktyczna — mimo kwint równoległych między przedostatnim i ostatnim taktem — jest tak płynna, że nie powstydziłby się jej Kirnberger ani Telemann. Formą zwięzłą (skrócona do połowy repryza) utwór przypomina polonezy Bachowskie, poświęcone Annie Magdalenie. Prosta rytmika, oparta na równych ósemkach z rzadka przeplecionych szesnastkami, kwalifikuje kompozycję wyraźnie do rzędu epigonów niemieckiej polifonii — (patrz str. 71).

Z punktu widzenia twórczości polonezowej rdzennie polskiej pierwszej połowy 18 w. szczególnie interesuje polonez FRANCISZKA CHMIELOWSKIEGO z 1738 r. Autor jego, musicae capelmagister jak go nazywa Sowiński [189]) nie jest znany jako kompozytor i jego polonez skrzypcowy znaleziony przez Mikulego w aktach miejskich we Lwowie stanowi rodzaj muzycznego unikatu [190]).

---

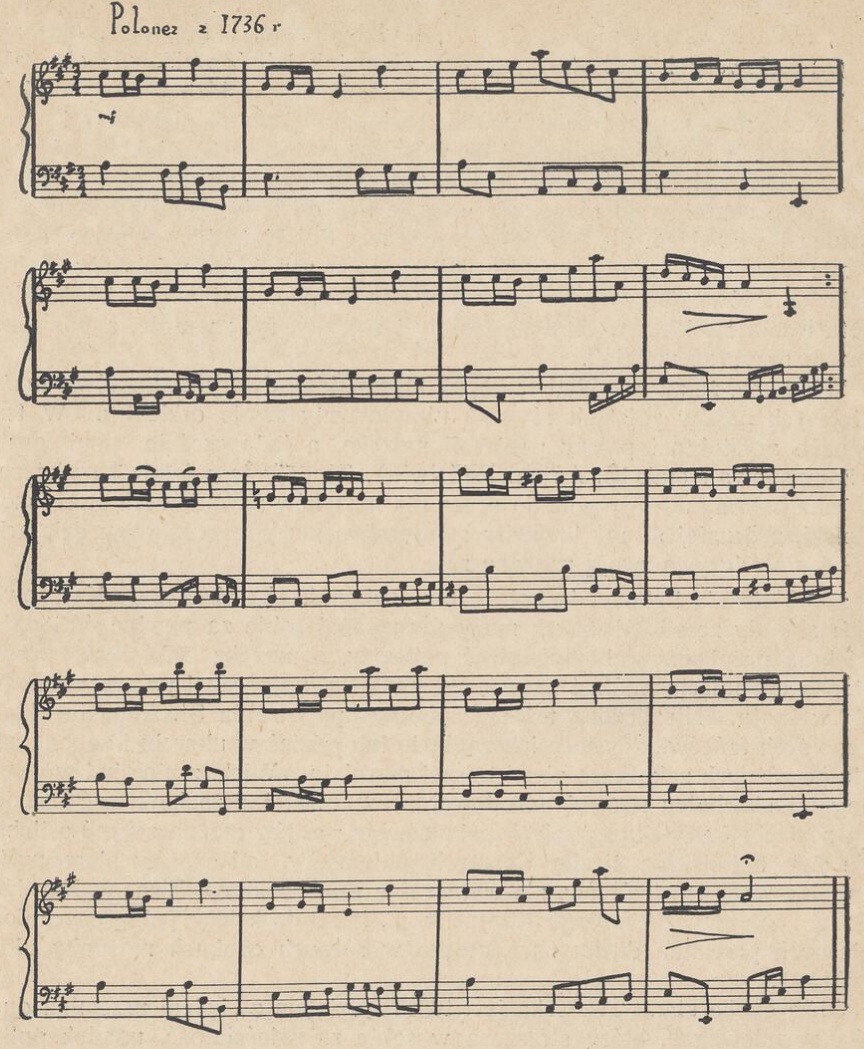
[186]) KRETZSCHMAR. Geschichte des neuen deutschen Liedes. Lipsk, 1911.

[187]) Cytowany w Dictionary of music and musiciens Grove'sa. Str. 218—19.

[188]) Z. GLOGER. Ensyklopedia Staropolska. Tom IV, str. 67. Odbitka z X tomu berlińskiego Leksykonu Muzycznego z r. 1880, str. 100. Obok poloneza Gloger podaje parę uwag, dotyczących dziejów naszego tańca. Cytuje jednak przeważnie Kolberga i Brodzińskiego.

[189]) SOWIŃSKI. Słownik muzyków polskich. Str. 49.

[190]) Pisze o nim również Żukowski w cytowanej już rozprawce „O polonezie“. Mimo starannych poszukiwań, nie udało mi się we Lwowie odnaleźć poloneza Chmielowskiego.



3. EPOKA STANISŁAWOWSKA.

a. Polonez amatorski i do tańca.

Dzieje Polski nie znają okresu, w którym by więcej czasu poświęcano zabawom i tańcom, jak za Sasów i w epoce Stanisławowskiej. „Zwykle zaczynały się assamble po obiedzie, a trwały aż do północy. Łączyły w sobie wszelkie zabawy, grę, muzykę, bal, podwieczorek, kolację i konwersację“ [191]). W upodobaniu do zbytku i dostatku licytowały się ówczesne dwory i salony. Powszechnie znane są bogactwa, dostojeństwa, wpływy na sprawy państwa i jego zewnętrznego poloru takich rodzin, jak: Czarto-

---

[191]) FRYD. SZULC. Polska w r. 1793. Warszawa, 1899, str. 152.

ryscy, Potoccy, Braniccy, Rzewuscy, Czetwertyńscy, Sołtykowie, Sapiehowie, Małachowscy, Ogińscy, Czaccy, Radziwiłłowie, Lubomirscy, Massalscy, Mostowscy i inni. Zabawy dworskie, jak i królewskie nie obywały się oczywiście, bez tańców. „Taniec, owa dusza polskich zabaw, nigdzie w świecie z większym wdziękiem, lekkością, z większą namiętnością i przejęciem nie był wykonywanym (jak wówczas w latach Stanisławowskich). Szczególniej pięknie dwa narodowe tańce: polski i mazur, oba zupełnie od siebie charakterem różne, ale mogące być do najwyższej doskonałości sztuką i wdziękiem postaci doprowadzone. Polski taniec — pisze dalej Szulc [192]) — jest tryumfem osób pięknego wzrostu, które wdzięczne ruchy, szlachetność postawy (jako wzór pod tym względem stawia autor ks. Józefa Poniatowskiego), chód wspaniały i zręczny, rysy wesołe, a poważne razem przybrać umieją".

Wiadomo, że za przykładem kapeli królewskiej, dwory magnatów i możniejszych panów polskich również utrzymywały swoje orkiestry. W ten sposób arystokraci polscy popierali muzykę, a jednocześnie sami grali i komponowali (jak ks. Antoni Radziwiłł). Zespoły te, wielkie i mniejsze, z jednej strony dawały pole do pracy dla muzyków zawodowych ówczesnej Polski, z drugiej strony krzewiły amatorstwo muzyczne, które w dziejach poloneza odgrywa swoją znaczną rolę.

Modę pisania i słuchania polonezów doskonale charakteryzuje Karasowski: „Każdy ze zdolniejszych muzyków uważał sobie za powinność i największą przyjemność komponować polonezy, a muzyka takowych, przystępna do pojęcia ogółu i zgodna ze smakiem, najprędzej upowszechniała się w kraju. Niezliczoną też moc podczas panowania St. Augusta układano tych tańców... Tysiące ich zaginęło lub gdzieś w ukryciu i zapomnieniu po różnych zakątkach ziemi naszej marnieją. Wiele z nich lud w swej bogatej skarbnicy muzyki narodowej przechował i przechowywać będzie na pociechę i użytek przyszłych pokoleń. Lecz gdyby można zebrać o ileby się dało największą liczbę dawnych polonezów, od czasów pierwszych kontuszowych ich twórców, nie wyłączając Kozłowskiego, Elsnera, Kurpińskiego, Chopina, Stefaniego Józefa i t. p., jakąż to księgę pełną psychologicznych przemian ducha narodowego w różnych epokach możnaby ułożyć" [193]).

Otóż, epoka stanisławowska jest tym rozdziałem z „księgi przemian ducha narodowego", który streszcza w sobie zniewieściałość, upadek polityczny i kulturalny narodu. Twórczość polonezowa tego okresu jest jednym z wielu przejawów w układzie ogólnych czynników kulturalnych. To co w zakresie polonezów do nas dotrwało, jest w większości produktem sztuki amatorskiej, naśladowanej. Zapusty, kuligi czasów saskich, bale, reduty, maskarady za Stanisława Augusta wytworzyły atmosferę sprzyjającą dla dziesiątków, setek kompozycyj, które jak „bawidełka zalatujące pudrem", o których mówi Liszt, przepełniły rynek nutowy polonezami amatorskimi przeznaczonymi dla rozrywki i tańca. Niezależnie też od wymagań artystycznej twórczości powstaje symetryczna przeważnie, trzyczęściowa forma poloneza wygodnie tańczonego, która w czasach porozbiorowych przeradza się w manierę polonezową, czyniącą utwory tego typu prawie mechaniczną konstrukcją banalnych oryginalnych lub obcych tematów, przystrojonych w rytmy polonezowe najpowszechniejsze. Bez formułki Kirnberga w rodzaju „der Allezeitfertige Polonoisen u. Menuettencomponist" stworzyliśmy u siebie typ amatorskiego i tańczonego poloneza. Jego potrójna trzyczęściowość (a+b+a : c+d+c : a+b+a z wstępem lub bez wstępu) przechodzi nieomal w regułę, z której—między innymi—Ogiński, Damse, a nawet na swój genialny sposób i Chopin jeszcze korzysta (polonez cis moll, A dur i in.). Jeżeli uwzględnimy skromną, jednostajną tematykę polonezów amatorskich i tanecznych, ich monotonne figuracje akordowe, ubogą harmonikę, ograniczoną technikę, nie wychodzącą często poza skalę najbanalniejszej sonatiny Dusseka lub Kuhlaua, nie zdziwimy się, że polonezy te są w ogólnym wrażeniu zawsze do siebie podobne. Rzecz jasna, że w życiu sztuki odgrywają one rolę czynnika poza artystycznego [194]).

b. Maciej Kamieński, Jan Stefani i współcześni.

Łatwo się domyśleć, że ojciec opery polskiej, MACIEJ KAMIEŃSKI (1734 — 1821) zostawił w swojej spuściźnie kompozytorskiej i polonezy. Z tytułu tylko i tekstu (o ile były śpiewane) były to utwory polskie. Muzyczny ich charakter mówi trochę o studiach w Wiedniu, gdzie Kamieński przez jakiś okres czasu się kształcił; zresztą kompozycje są ogromnie skromne w harmonii i rytmice. Naiwne progresje, koloryzujące sopran, uderzają monotonią. Prymitywna faktura, sztuczność niezaradnego śpiewu, nie umiejącego sobie poradzić z akcentami tekstu, rzeczywiście nie są komponowane „dla krytykusów". Jednocześnie z rękopisów Kamieńskiego przegląda tak wyraźna troska o uzgodnienie tematyki muzycznej z opornym tekstem polskim, że ze wzruszeniem nieomal konstatujemy fakt niewątpliwej polskości jego partytur przy braku odpowiednich środków techniki kompozytorskiej.

Z tych polonezów Kamieńskiego, do których udało mi się dotrzeć, najpopularniejszy jest Nr. 5 partytury „Nędzy uszczęśliwionej" [195]) aryjka Kasi w G dur „jaką w tym krzywdę serce twoje czuje, że nieszczęśliwych ludzi pan ratuje". Trzyczęściowo zbudowane tempo di polacca posiada trio w jednoimiennej tonacji g moll (Nie dba o mowy tych dusz niegodziwe, kto ma prawdziwie serce dobrotliwe). Prawie cały wyciąg, być może, iż ręką samego kompozytora zrobiony [196]), jest dwugłosowy. Po ośmiogłosowym wstępie początek poloneza Kasi wygląda tak:

---

[192]) FRYD. SZULC. Polska w r. 1793. Warszawa, 1899, str. 157.

[193]) M. KARASOWSKI. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa, 1859.

[194]) Konkretnym przykładem podobnej makulatury polonezowej mogą być— między innymi — dwa polonezy Fryderyka Bacciarelliego (w spuściźnie po Julianie Horoszkiewiczu), sekretarza Stan. Augusta. Tria w tych samych tonacjach i trybach nie wnoszą pożądanego kontrastu. Kadencje jednakowe (w G-dur, w drugim polonezie w Es-dur) rażą brakiem pomysłowości i szablonem.

[195]) Rękopis udzielony Bibliotece Warsz. Tow. Muzycznego przez Al. Wejnerta.

[196]) Tamże.



Polonez ten w kilkadziesiąt lat później ułożył Adam Müncheimer na sopran z fortepianem, rozszerzając nieco jego formę [197]).

Oprócz „poloneza" z „Nędzy uszczęśliwionej" spotykamy również w „Słowiku" Kamieńskiego Tempo di polacca [198]). Jest to niestety, zdekompletowany fragment komedyjki, śpiewany przez Basię („O móy miły Janku"), a instrumentowany ubogo przez klarnet (lub obój), dwie waltornie in B, skrzypce i basy (altówka idzie w oktawach z basami). Uderza w harmonii prawie zupełny brak głosów środkowych. Motyw główny poloneza jest nieomal powtórzeniem alla polacca z „Nędzy uszczęśliwionej".

Aż dziwimy się małej pomysłowości autora, który każe Basi wyznawać miłość Jankowi w tych samych zwrotach muzycznych, w których Kasia cieszy się ze swego bliskiego małżeństwa z Antkiem.

Jednym więcej dowodem, że Kamieński nie umiał zdobyć się na rdzennie polską muzykę polonezową jest fakt, że nie napisał poloneza w kantacie na inaugurację pomnika Jana Sobieskiego [199]), gdzie rodzaj ten specjalnie był pożądany. Partytura wskazuje tylko gdzie niegdzie na rytmy polonezowe (Maestoso str. 95 egz. autografu z Bibl. Tow. Muz.), ani formą ani charakterem nie dające spodziewanego efektu.

Sowiński w słowniku, a za nim Poliński [200])) wspomina o polonezie Kamieńskiego na tematy Rossiniego. Prawdopodobnie nie był to jeden tylko polonez autora „Słowika", zaczerpnięty z tematów obcych. Nie tylko „Kopciuszek", ale wszystkie opery Rossiniego szczególnie w Polsce lubiane z „Cyrulikiem Sewilskim" na czele miały niezliczonych naśladowców. Jednym z nich był również w swoich polonezach i JAN STEFANI (1746 — 1829).

Karasowski pisze, że autor „Krakowiaków i górali" napisał około stu polonezów, o które ubiegali się panowie polscy [201]). „Zalecały się one wielką śpiewnością, wyborną instrumentacją, a mianowicie właściwą cechą charakteru narodowego. Dlatego też, nie tylko lubiane były niezmiernie w całej Polsce, lecz nawet zagranicą... wielu bogatych panów, utrzymujących na swoich dworach orkiestry, często zamawiali polonezy u Stefaniego".

---

[197]) W zbiorach F. Starczewskiego.

[198]) Str. 30 rękopisu autora. Rękopis „Słowika" znajduje się w Bibl. Warsz. Tow. Muz.

[199]) W Bibliotece Warsz. Tow. Muz. (nie wydany autograf Kamieńskiego).

[200]) Al. POLIŃSKI. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów, wyd. Tow. Naucz. Szkół Wyższych.

[201]) KARASOWSKI. Rys historyczny opery polskiej. Str. 230.

Prawdopodobnie jednak większość polonezów była przerabiana z tematów obcych, jak to wskazuje polonez C dur (trio F dur), ułożony na pianoforte z tematów opery „Cyrulik Sewilski", który przechował się w Bibl. Warsz. Tow. Muz.

Z polonezów oryginalnych Stefaniego wyróżnił się Nr. 3 „Krakowiaków i górali", również w C dur niezbyt szczęśliwie i, prawdopodobnie za przykładem Kamieńskiego, wprowadzony jako piosenka sopranowa. Pouczające słowa Doroty, „Rzadko to widać na świecie, by się małżeństwo kochało" słabo nadają się do nastroju polonezowego. Nie mogą też natchnąć autora bardziej wartościowym tematem muzycznym. Nie tylko w formie tego poloneza (trio jest w c moll), w nieudolnej deklamacji tekstu, ale już w samym temacie początkowym, kołującym dokoła progresyj tercjami, widoczne jest pokrewieństwo z „Nędzą uszczęśliwioną" Kamieńskiego. Nawet w instrumentacji niema zmian zasadniczych. Dorota śpiewa unisono ze skrzypcami, a skład instrumentów ogranicza się do oboju, dwóch waltorni in C, skrzypiec, altówki, wiolonczeli i kontrabasu [202]).

Mimo, iż Karasowski zapewnia nas, że polonezy Stefaniego w narodowym polskim guście były pisane, to jednak, opierając się na podobnych przykładach, jak polacca z „Krakowiaków i górali", trudno się z nim zgodzić.

Nie zdaje mi się również, aby pierwiastki narodowe przemówiły silniej w polonezach trzech innych kompozytorów Stanisławowskich czasów: KAJETANIEGO [203]), WEJNERTA i J. D. HOLLANDA [204]).

Ciekawy materiał dla badań nad polonezami polskimi w drugiej połowie 18 w. dadzą prawdopodobnie zbiory 63 polonezów na harfę (zbiór JÓZEFA SYCHRY) z lat 1772 — 1790, omawiane przez prof. dr. Łucjana Kamieńskiego w jednym z artykułów miesięcznika „Muzyka" [205]). Niestety autor artykułu nie podaje miejsca, gdzie możnaby zapoznać się z kompozycjami, sam zresztą zastrzega, że ze stanowiska muzykologa omówi je innym razem. Natomiast przykłady nutowe staropolskich polonezów w opracowaniu prof. Kamieńskiego są przyjemne w słuchaniu, ale we współczesnym układzie względną tylko mieć mogą wartość historyczną i muzykologiczną.

Szkoda też, że nie posiadamy więcej utworów tego typu co polonez GRABOWIECKIEGO, drukowany w r. 1782, w pierwszym tomie Musik. Kunstmagazin J. Fr. Reichardta [206]). Pod względem konstrukcji trzyczęściowej (trio w tej samej tonacji B dur), techniki dwu, czasem trzygłosowej nic wyróżnia się bynajmniej od innych polonezów swojej, a nawet nie-

---

[202]) Kopia partytury „Cud mniemany cz. Krakowiaki i górale" w Bibl. Warsz. Tow. Muz. za sygnaturą 10997.

[203]) GAETANO: „Żołnierz czarnoksiężnik". Polonez G-dur „Waćpani nie bądź kokietką". Bibl. Nar. w Warszawie.

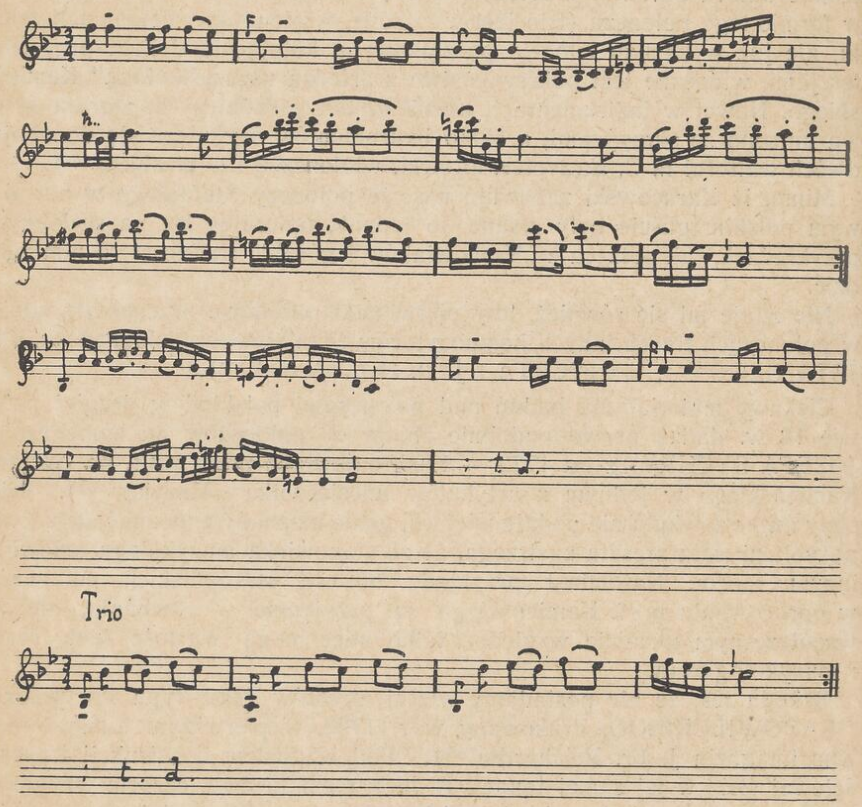
[204]) J. D. HOLLAND: „Cudzy majątek nikomu nie służy". Alla polacca B-dur. Biblioteka Narodowa.

[205]) Dr. Ł. KAMIEŃSKI: O polonezie staropolskim. „Muzyka", Warszawa, 1928 r. nr. 3.

[206]) Odbitka poloneza Grabowieckiego znajduje się w dodatku nutowym pracy dr. A. Simonówny „Polnische Elemente"... Str 194.

co późniejszej epoki. Regularne czterotakty i dwa sześciotakty, włącznie ze wstępem nie nasuwają żadnych uwag. Natomiast treść muzyczna, zwłaszcza rytmika i właściwości melodyki są tak plastyczne i dociągnięte w wyrazie, że krótką tę kompozycję możemy zaliczyć do małych arcydzieł na tle wymuszonych elaboratów polonezowych Kamieńskiego i Stefaniego.

Już sama progresja pierwszego taktu, daleka od banalności, mówi o zacięciu polonezowym i dobrze usposabia do dalszego ciągu poloneza. Z figury tercji łamanej, z której Kamieński i Stefani układają suchą wprawkę, Grabowiecki daje zakończony, zręczny motyw prawdziwie polonezowy.



Celowo wprowadzony ozdobnik taktu drugiego odświeża progresję, daje przedsmak późniejszych melodyjnie figurowanych progresyj Chopinowskich. Rodzaj echa klawesynistów, które otrzymujemy w taktach 6 i 8 daje również dobre wrażenie, urozmaicone podobnie jak progresja, zmianą początku poraz drugi powtórzonego dwutaktowego tym razem motywu. Z czterech końcówek polonezowych, z których każda jest inna, najciekawsza kończy pierwszy, wewnętrznie rozszerzony sześciotakt arpedżjowanym w dół akordem pół zmniejszonym (e—g—b—d) opóźniającym z dołu tonikę (takt 18). Mozartowski wdzięk tria nasuwa myśl o zamiłowaniach klasycznych autora.

Autora poloneza nie znamy ani z imienia, ani z innych utworów lub zasług. Nie pisze o nim Sowiński, nie wymienia go również Eitner. Sam utwór dowodzi kultury kompozytora, jego dużej intuicji muzycznej.

Być może, iż gdyby podobnych polonezów polskich można było odnaleźć więcej ,nasz sąd o twórczości polskiej polonezowej czasów Stanisławowskich byłby zupełnie inny.

Ciekawym dokumentem Stanisławowskiej sztuki polonezowej jest „L'arpa, arietta, minue con quatro variazioni e con due Balli Pollachi" FABIANA MĄCZYŃSKIEGO (w Bibl. Narodowej w Warszawie). Utwór pochodzi z 1780 r. i zawiera jeden polonez śpiewany („przezacne damy, cnej mitry korony") ,a drugi F dur (trio w C dur) instrumentalny, dwugłosowo pisany, z rzadko dopełniającymi prymitywną harmonię głosami środkowymi. Rytmika o typowo polonezowym zacięciu kwalifikuje Balli pollachi Mączyńskiego do rzędu ważnych ogniw staropolskiego poloneza.

4. CZASY POROZBIOROWE DO CHOPINA.

a. Przed Ogińskim. Józef Kozłowski i inni.

Zdawać by się mogło, że epoka rozbiorów i bezpośrednio po niej następujące czasy porozbiorowe najmniej nadawały się do pisania polonezów. A jednak nigdy nie komponowano ich więcej, niż wtedy właśnie. Nie było takiego tematu swojego lub obcego, na którym nie można by układać alla polacca. Aria operowa, pieśń ludowa lub narodowa, hymn, romans, serenada, wszystkie motywy lubiane i rozpowszechnione bywały w lot dostosowywane do trzyćwierciowego rytmu poloneza. Bale, reduty i modne maskarady w ogromnym stopniu zwiększały jeszcze ilość tanecznej tandety polonezowej. Nie brakowało jej też w w dziesiątkach „Tańców polskich", zamawianych, opłacanych i szumnie dedykowanych różnym ówczesnym dygnitarzom polskim i rosyjskim, obywatelom, kupcom warszawskim i różnym amatorom polonezów z dedykacjami. Rozpęd pisania panegiryków polonezowych sięga po rozbiorach aż tak daleko, że — dziś wydaje nam się to hańbiące — Józef Kozłowski pisze poloneza „Sławsia nam Jekatierina" [207]) na cześć Katarzyny II, a Tomasz Nidecki za temat główny swego poloneza D dur na orkiestrę obiera hymn Lwowa „Boże cara chrani" [208]).

W związku z zaborami na twórczość polonezową polską zaczynają oddziaływać wpływy rosyjskie, które, zależnie od indywidualności kompozytora, mieszają się jeszcze z silną dawką tematów: Rossiniego, Mozarta i oper, wystawianych w ówczesnym teatrze Narodowym, a w Polsce bardzo lubianych i popularnych. Jednocześnie w czasach przedszopenowskich należało by również odwrotnie mówić o wpływach Kozłowskiego, Ogińskiego i innych na twórczość rosyjską [209]). Jednym z wielu przykładów mogą być polonezy Al. Werstowskiego (w zbiorach E. Wrockiego) w duchu pol-

[207]) Polonez ten cytuje prof. Jachimecki w „Polska, jej dzieje i kultura", t. III, str. 632.

[208]) W Bibl. Warsz. Tow. Muz. za sygnaturą 22341.

[209]) Dla badań muzykologii porównawczej nie bez znaczenia było by wyśledzenie zależności i wpływów Kozłowskiego, Ogińskiego, Kurpińskiego na kompozycje rosyjskie XIX w.

skim pisane. Zwłaszcza jego polonez a moll z op. „Pan Twardowski“ łączy w sobie zręcznie animusz rycerski z sentymentem romansu rosyjskiego.

Na ogół polonezy polskie przed Ogińskim, mimo swej liczebności, nie są na tyle oryginalne, aby mogły wnieść trwałe wartości do muzyki narodowej. Podobnie jak „Nędza uszczęśliwiona“, prócz tekstu, nic polskiego w sobie nie mieści, tak i pierwsze polonezy polskie nie miały jeszcze odrębności i — prócz oczywiście polonezów patriotycznych — nie manifestowały swego charakteru narodowego tak, jak to widzimy w polonezie Ogińskiego. Nie jest to zresztą dziwne. Polonez instrumentalny w Polsce, podobnie jak i operę, rozpoczynają kompozytorowie niepolskiego pochodzenia: Kamieński, Gaëtani, Stefani (ojciec) i Weinert. Wszyscy oni pisali polskie polonezy nie w polskim duchu. Pierwszym dopiero kompozytorem Polakiem, produkującym masowo polonezy, jest JÓZEF KOZŁOWSKI (1757 — 1831), warszawiak z urodzenia, a Rosjanin z kultury.

Z wielkiej ilości polonezów, które komponował Kozłowski [210]), przechowało się w archiwach i bibliotekach stosunkowo bardzo niewiele. Niektóre — jak pisze Sowiński — drukowane były w Berlinie u Lischke, inne w Pradze; te, z których obecnie korzystam, a które przechowuje Bibl. Warsz. Tow. Muz., wydane są u Dalmasa w Petersburgu. Niewątpliwie większa część poginęła, a wiele jeszcze tuła się po Rosji lub kurzy się po zbiorach prywatnych.

Można podzielić polonezy Kozłowskiego na dwie grupy: polonezy na tematy własne i polonezy na tematy obce. Ciekawszą pierwszą grupę mogą reprezentować „Deux polonaises composées pour la fête de sa Majesté l'Imperatrice Elisabeth Aleksiejewna“. Są to utwory umieszczone pod op. 45 i pochodzą z 1810 r. Pierwszy z nich C dur (trio również C dur), stosunkowo ciekawszy, mógł być niegdyś wzorem dla Ogińskiego. Mówią o tym niektóre zwroty melodyjne, figuracje basowe (zresztą wspólne dla wszystkich nieomal polonezów polskich końca 18 i początku 19 wieku) i forma, oparta prawie całkowicie na czterotaktach. Trio w jednakowych tonacjach, słabo kontrastuje. Uporczywy, monotonny ruch ósemek nie chce powstrzymać ani na chwilę schematycznego biegu poloneza. Z małymi zmianami końcówki powracają stale w C dur (jedna tylko zbacza do G dur) i aż dziwią słuchacza jednakowością swego skromnego wyrazu. Sam temat główny początku jest jednak wdzięczny:



szkoda tylko, że więcej obiecuje niż potem dotrzymuje. Gamowy przedtakt w takcie drugim przechodzi od Kozłowskiego do polonezów Ogińskiego, podobnie jak i Mozartowska figuracja szesnastek w pierwszym czterotakcie tria:

[210]) Poliński pisze, że było ich kilkaset. („Dzieje muzyki“... Str. 157).



Drugi polonez op. 45 w tonacji F dur (trio tak samo w F dur) posiada ogólny charakter scherzando, przypominający trochę rytmem pierwszy dwutakt poloneza B dur z 18 w. w opracowaniu prof. Kamieńskiego [211]). Motyw rytmiczny z ozdobnikami (3 ćwiartki z wyprzednimi nutkami) utrzymuje się w wielu polskich polonezach 18 w., mamy go też, między innymi, w polonezie Ogińskiego F dur (trio) „qui a fait le tour du monde“ na czele cyklu „Douze polonaises favorites“. Motyw ten zresztą u Kozłowskiego rozdrabnia się na sześć ósemek z trzema ozdobnikami, co zwiększa jeszcze żartobliwość tematyki, nie zmniejsza jednak ubóstwa harmonii i ogólnej monotonii utworu. Polonez ten więcej niż inne przypomina w technice i pomysłowości współczesne sobie sonatiny Kuhlau (1786 — 1832), które niewątpliwie związane są pokrewieństwem techniki fortepianowej z Ogińskim.

Mniej interesującą grupę utworów Kozłowskiego stanowią polonezy na tematy obce. Przeważnie wiązały się one z fragmentami operowymi lub popularnymi romansami francuskimi. Upodobanie do tych ostatnich przekazał Kozłowski uczniowi swemu Ogińskiemu, który w czasie pobytu we Francji komponował pieśni miłosne do słów francuskich obok polonezów.

Z przykładów polonezowych Kozłowskiego przechowały się jeszcze petersburskie wydawnictwa (u J. Paëza) polonezów na tematy: „Westalki“ i „Rodziny szwajcarskiej“, poświęcone „à sa Majesté l'Imperatrice Elisabeth Aleksiejewna par son très humble et très obëissant serviteur“... w tonacjach C dur z triami w tych samych tonacjach i „Polonaise sérieuse en forme de fantaisie“, dedykowany Marii Antoninie Naryschkin na tematy dwóch romansów francuskich: „Repose en paix ma Virginie“ i „Les souvenir présent céleste“ [212]).

W ostatnim z nich f moll (trio F dur) forma nie daje nic fantastycznego mimo zapowiedzi tytułu, natomiast w opracowaniu tematów zwraca uwagę wpływ klasyków wiedeńskich, zwłaszcza Beethovena. Słaby odblask księżycowej sonaty przebija w takim urywku:



[211]) Dodatek nutowy miesięcznika „Muzyka“ z 1928 r.

[212]) W zbiorach F. Starczewskiego.

Ogólnie biorąc, polonezom Kozłowskiego brakuje wykończenia technicznego; widoczne, że komponował je muzyk z talentem, ale i z małym przygotowaniem kompozytorskim.

Z kompozytorów, poprzedzających Ogińskiego, zasługuje na uwagę JAN WAŃSKI, skrzypek i ojciec muzykalnej rodziny, pod której muzycznymi wpływami kształcił się potem K. Kurpiński. Urodzony w Poznaniu w 1762 r. kompozytor ten „napisał wielką liczbę polonezów", jak twierdzi Sowiński [213]). Być może, iż w Wielkopolsce można by dziś jeszcze trafić na ich ślady. Do bibliotek warszawskich na razie nie dotarł, jak się zdaje, ani jeden z jego utworów.

Do kompozytorów, zbliżonych stylem muzyki do Ogińskiego, należy A. J. BARCICKI, autor dwóch — między innymi — polonezów poświęconych Karolowi Magnusowi. Oba polonezy w a moll (tria w A dur) — znajdujące się w zbiorach J. Horoszkiewicza — cechuje motywika muzycznie i technicznie (krzyżowanie rąk) przypominająca Ogińskiego.

b. Michał Kleofas Ogiński.

W zakresie polskiej twórczości polonezowej na pierwsze miejsce przed Chopinem wysuwa się podskarbi litewski i senator z końca 18 i początku 19 stulecia, ks. MICHAŁ KLEOFAS OGIŃSKI (ur. w Guzowie 1765 r., a zm. we Florencji w 1833 r.). Jedyny to kompozytor polski przedszopenowskiej epoki, którego polonezy żyją do dnia dzisiejszego i w kołach amatorów muzyki lekkiej, salonowej, a zwłaszcza technicznie łatwej cieczą się wciąż jeszcze powodzeniem.

Nie tylko w historii, ale i w tradycji muzycznej nazwisko Ogińskiego na stałe związane jest z polonezem. Ani opera („Zélis-et Valcour ou Bonaparte au Caïre"), ani romanse [214]) do francuskich tekstów nie dały autorowi tego rozgłosu, co miniatury polonezowe, łatwo rozpowszechniające się i znajdujące chętnych wydawców.

W rodzinie książąt Ogińskich kult muzyki przechodził z ojca na syna. Stryj Michała Kleofasa Ogińskiego (ks. Michał Kazimierz) również pisywał polonezy w guście narodowym [215]); utwory te przypisywano potem synowcowi. Michał Kleofas skoncentrował w swojej osobie zamiłowania muzyczne rodziny. Jednym z licznych dowodów jego popularności i wszechstronnych uzdolnień jest napis na grobie we Florencji w kościele Santa Maria Novella: „Michael Ogiński, domo Lithuania... hic situs est. Fuit ille ingenio, doctrina, arte musica, gallice, germanice, italice loquendo, scribendo, apprime eruditus, post multas peragratas Europae regiones et annos plures Florentiae peractos, natus ann. LXVIII clausit...".

Ogiński był współczesny rozbiorowi Polski, w polonezach jego jednak nie wyczuwa się buntu, tragedii syna kruszącego się państwa; nastrojem

[213]) Słownik muzyki polskiej...

[214]) Romansowi wokalnemu Ogińskiego oddzielną rozprawę poświęca dr. Włodzimierz Poźniak w I zeszycie „Rozpraw i notatek muzykologicznych" pod red. dr. Zdzisł. Jachimeckiego. Kraków, 1934

[215]) ALB. SOWIŃSKI. Słownik... Str. 292. Polonezy te wyprzedzałyby jeszcze Macieja Kamieńskiego, ponieważ ks. Michał Kazimierz urodził się w r. 1731.

ciążą one raczej ku zniewieściałej epoce stanisławowskiej . To też trafnie spostrzega Gloger, że polonezy Ogińskiego są obrazem ducha narodowego wraz ze skażoną miękkością epoki swojej [216]). Autor „Pożegnania ojczyzny" nie zna jeszcze tak jak Chopin niewoli swego narodu, nie starcza mu też siły twórczej i techniki kompozytorskiej, aby formie swego poloneza dać wyraz skończony. Po Chopinie też dziwnie obojętnie słuchamy poloneza F dur Ogińskiego z 1793 r., którego tytuł „Todes-polonaise" wydaje się nie odpowiedni nie tylko ze względu na tonację, ale przede wszystkim ze strony monotonnej rytmiki i lekkiej, słodkawej melodyki. Częściowo tylko usprawiedliwia ją żartobliwa notatka wydawcy, umieszczona na czele lipskiego wydania 2 polonezów Ogińskiego (Berichtigung eines tragischen Mährleins — w zbiorach E. Wrockiego).

Polonez F dur rozpoczyna cykl czterech „National polonoisen", wydanych u Schlesingera w Berlinie [217]. Eitner w Quellen-lexicon podaje jeszcze wydawnictwo praskie tych polonezów. Zresztą wychodziły one dalej w parze lub łącznie z romansami śpiewanymi.

Najstarszy znany mi zbiór rękopiśmiennych polonezów Ogińskiego znajduje się obecnie w Bibl. Warsz. Tow. Muz. i posiada tytuł: „12 polonezów skomponowane przez J. W. Hetmana Ogińskiego na fortepiano; przydane są trzy mazurki nowe". Czy mazurki owe oraz trzynasty z kolei polonez B dur (z triem w Es dur) są Ogińskiego — trudno powiedzieć. Być może, iż rękopis jest po prostu przepisany z autografu Ogińskiego i jakiegoś innego jeszcze kompozytora polskiego. W każdym razie układ polonezów wszystkich dwunastu jest z małymi zmianami ten, na którym wzorowali się wszyscy późniejsi wydawcy Ogińskiego [218]).

Na czele zbioru figuruje polonez F dur „Qui a fait le tour du monde", zwany w Polsce jakoby „rozbiorem Polski", a przez Niemców „Todes-polonaise". Liszt wspomina o nim w monografii szopenowskiej. Podobno w jednym z pierwszych wydań tego poloneza autor na okładce odbiera sobie życie wystrzałem z pistoletu. Nie robiąc użytku z tej wiadomości, Liszt w dalszym ciągu omawia pobłażliwie charakter kompozycji. „Pierwotna rytmu buńczuczność zaciera się tam zwolna, jakby pochód taneczny z gwarliwego wprzódy stawał się zamyślony" [219]). Niezależnie zresztą od oceny uczuciowej ów „polonaise favorite en fa major" należy do bardzo typowych utworów nie tylko dla Ogińskiego, ale nawet dla innych wzorujących się na nim kompozytorów polskich. Forma zawiera potrójne Da Capo: A (a b a) : B (a b a) : A (a b a), które naogół spotykamy zawsze w polonezach przedszopenowskich. Następnie trio jest w tonacji jednoimiennej w zmienionym trybie, co zazwyczaj charakteryzuje polonezy Ogińskiego i jego nauczyciela Kozłowskiego.

Tylko dwa polonezy dodawane już później do zbioru wyróżniają się równoległymi tonacjami tria (a moll z triem w C dur i d moll z triem

[216]) Z. GLOGER. Encyklopedia staropolska. Str. 66, t. 4.

[217]) C. F. WEITZMANN. Geschichte des Klavierspiels u. Klavierliteratur. Stuttgart, 1863.

[218]) „Douze polonaises" wydane przez Kozłowskiego u Paëza w Berlinie, „Douze pol." w Londynie w Harmonicon w 1824 r. (według Sowińskiego).

[219]) Tłum. Faleńskiego.

w F dur). W zbiorze rękopiśmiennym, znajdującym się w bibliotece Warsz. Tow. Muz. wszystkie tria są w tonacjach jednoimiennych w zmienionym lub nawet niezmienionym trybie.

Budowa poloneza F dur, jak i większości innych u Ogińskiego, jest tak regularna, symetryczna, iż zdania sześciotaktowe należą do rzadkości (polonez f moll, a moll, G dur na troje rąk). Do wyjątków też trzeba zaliczyć siedmiotakty poloneza d moll [220]) jednego z głębszych muzycznie choć nie utytułowanych jego utworów.

Schubertowska pieśniowa forma miniatur polonezowych Ogińskiego łączy się zręcznie, choć nie bez monotonii, z ogólnym wyrazem dolce et amoroso, którym to oznaczeniem zaopatrzył Litolff poloneza F dur N 1 w swoim wydawnictwie [221]). W charakterze tym utrzymane są — prócz pierwszego — polonezy. F dur N 6, f moll N 7, a moll N 12, zwany przez Polińskiego „Pożegnaniem ojczyzny", G dur na 4 ręce i polonez nie włączony do zbiorów p. t. „Sirotinuszka" d moll, znajdujący się w posiadaniu prof. F. Starczewskiego. Nieco rycerskiego animuszu dopatrzeć się można w polonezach: B dur N 8, d moll N 11 i G dur N 13. Trochę patetycznego wyrazu przegląda z taktów poloneza f moll N 2, c moll N 5 zatytułowanego w wydawnictwie I. F. Dobrzyńskiego [222]), a za nim u Litolffa: „Les Adieux" i d moll N 9. Polonezy: Es dur N 4, a zwłaszcza G dur N 10, wnoszą do zbioru nastrój un poco scherzando, który częściej spotyka się później u Kurpińskiego.

Liczba 12 utrzymuje się w większości wydań zagranicznych i krajowych Ogińskiego [223]). Jednakże wydawnictwa Dobrzyńskiego i Litolffa dodają jeszcze dwa (a moll „Pożegnanie ojczyzny" [224]) i patetyczny d moll), następnie w trzecim wydaniu Antoniego Kocipińskiego [225]) mamy ich już 16, ponieważ przybywają jeszcze dwa polonezy: C dur (trio w C dur) N 14 i g moll (trio w G dur) u Kocipińskiego N 15. Oba polonezy ogromnie skromne pod względem środków wyrazu muzycznego, techniką fortepianową i rodzajem przypominają nam dzisiaj łatwiejsze sonatiny Kuhlau a i Clementiego.

---

[220]) W wydaniu Litolffa Nr. 9.

[221]) Czternaście polonezów Ogińskiego w wyd. H. Litolffa w opalcowaniu L. Köhlera. Litolff Nr. 256. Jest to stosunkowo najtrafniejsze, chociaż nieco uwspółcześnione wydanie polonezów Ogińskiego.

[222]) XIV Polonaises rev. par. J. F. Dobrzyński. Recueil de comp. modernes Varsovie chez Gebethner et Wolff.

[223]) Jedno z nich (12 polonaises favorites) znajduje się obecnie w dziale muzykologicznym Biblioteki Narodowej w Warszawie. (Wydanie wiedeńskie Haslingera). 12 miedziorytów ze szychami pol. O. jest w Bibl. Uniwers. w Wilnie.

[224]) Charakterystyczna końcówka chromatyczna: g-fis-f w tym jednym z najpopularniejszych polonezów O. — jest spokrewniona z podobnym motywem (a-gis-g) poloneza patriotycznego D-dur p. t. „Strój polski" w zbiorze J. Horoszkiewicza „Wspomnienia z 1830—31 r." (Lipsk, druk C. G. Rödera 1880 r.).

[225]) „Seize polonaises favorites", 3 wydanie révue et corrigée par A. Kocipiński w zbiorach F. Starczewskiego.

Prócz tych 16 polonezów mamy jeszcze dwa mniej znane [226]): d moll (trio D dur), wydany w Moskwie w 1911 r. przez S. J. Jambora i zatytułowany „Sirotinuszka" i drugi G dur, drukowany w „Kurierze Warszawskim" z 1902 r.

Pierwszy z nich zbliżony jest sentymentem do poloneza a moll, chociaż w całości o wiele słabszy w pomyśle i ubogiej, w obrębie toniki i dominanty wciąż pozostającej harmonii [227]).



Drugi, osiemnasty z kolei, drukuje „Kurier Warszawski" z r. 1902 w numerze noworocznym. Jest to „Polonez niewydany na skrzypce z fortepianem". Jeżeli autorem jego jest Michał Kleofas Ogiński to utwór ten należy do jego słabszych polonezów. Temat maestoso w G dur (trio w tej samej tonacji) przypomina sonatinę szkolną, harmonicznie powtarzając nazbyt często schemat T D D T. Nieskomplikowana partia skrzypiec posuwa się metodą najmniejszego wysiłku w ciągu sześciu taktów równoległymi tercjami z fortepianem [228]).

Dziewiętnastym z rzędu polonezem Ogińskiego byłby polonez Es dur (trio w tej samej tonacji), drukowany w elsnerowskim „Wyborze dzieł muzycznych i pieśni polskich" z r. 1805. Utworu tego nie ma ani w zbiorze Kocipińskiego ani u Litolffa i Dobrzyńskiego. Często powtarzany motyw szesnastkowy, obok zręcznie użytych dźwięków zamiennych, wskazuje na luźne pokrewieństwo z polonezem B dur Grabowieckiego. Wpływy klasyków wiedeńskich są wyraźne. Często spotykane u Ogińskiego przekładanie prawej ręki do basu (polonezy c moll i d moll) odróżniają utwor ten od drugiego poloneza Es dur Ogińskiego (trio również w Es dur), drukowanego u Litolffa jako numer 4. Być może, iż efekt przenoszenia do basu motywu imitującego, dostał się do poloneza cis moll Chopina właśnie przez Ogińskiego. Po ośmiotaktowym wstępie urywek ten z zastosowaniem techniki „przekładania rąk" brzmi w następujący sposób:

---

[226]) W zbiorach F. Starczewskiego.

[227]) Umyślnie przedłużam czterotakt o odbitkę gamową, ponieważ ona występuje w wielu polonezach Ogińskiego. Podobny przedtakt gamowy, po mistrzowsku przez Czajkowskiego wyzyskany w jego Symfonii h-moll, zdaje się prowadzić swój rodowód po przez Ogińskiego.

[228]) Autorstwo dwóch ostatnich polonezów (d-moll i skrzypcowy z „Kuriera Warszawskiego" z 1902 r.) wydaje mi się rzeczą sporną. Być może, iż skrzypcowy polonez G-dur pisał Michał Kazimierz Ogiński. Wydawnictwo Jambora w Moskwie również nie wzbudza zaufania. Nie mogąc w tej chwili rozwiązać tej kwestii, oddaję ją pod rozwagę badaczom twórczości Ogińskiego.



Orientowanie się w ilości polonezów Ogińskiego jest ogromnie utrudnione przez to, że ukazywały się one często pojedyńczo w różnych układach, przerobkach. i wydawnictwach [229]).

Niektore też oczywiście były orkiestrowane, jak np. c moll (Les adieux) i a moll (Les adieux à la patrie) [230]). Do przyszłej monograficznej pracy o Oginskim będzie należało zbadanie w jakim stopniu i jakim ewolucjom podlegały jego „tańce polskie".

U współczesnych Ogiński spotykał się na ogół z uznaniem, a często nawet z zachwytem. Stwierdzają to dość liczne artykuły i opinie zarówno polskie jak zagraniczne. Jedną z najsurowszych krytyk o Ogińskim podaje Allgemeine Musikalische Zeitung z r. 1827 [231]). Autor przyznaje mu prawdziwy talent mimo, że na ogół nie jest przychylnie usposobiony do polskich „Galanteriesachen" jak polonezy nazywa. „Der Fürst Ogiński machte vor etwa fünfzehn Jahre in mehr als einer Hinsicht Aufsehen, unter denen die ihm persönlich konnten und die nur von ihm hörten besonders unter Damen... Talent besass er wirklich aber es war ein sehr einseitiges...".

Niezależnie od tego jakie strony twórczości Ogińskiego przyszłość jeszcze odsłoni, zawsze polonez jego będzie pamiętnym symbolem naszej przeszłości narodowej w muzyce, a w literaturze fortepianowej — wdzięczną choć nieśmiałą zapowiedzią romantyzmu.

---

[229]) W r. 1935 dr. WŁODZIMIERZ POŹNIAK i Wł. HORDYŃSKI opublikowali w Kalendarzu „Ilustrowanego Kur. Codziennego" dwa nieznane polonezy Ogińskiego, odnalezione w zbiorach prywatnych. Pierwszy z nich B-dur (trio b-moll) posiada mniej oryginalności od innych polonezów O., zwłaszcza w trio, które w minorowej odmianie przypomina początek motywu Anusi z „Wolnego strzelca", w budowie jednak jest dość dla kompozytora typowy (rozwój drugiej części, łukowane po dwie szesnastki przekładanie prawej ręki do basu, przejścia do repryzy). Drugi Es-dur, niedokończony (bez tria), komponowany dwutaktowymi frazami, zapowiada się ciekawiej rytmicznie. Zwracają w nim uwagę wpływy klasyków wiedeńskich, widoczne nie tylko w użyciu ozdobników.

[230]) Oba znajdują się w partyturach w Bibl. Warsz. Tow .Muz.

[231]) W Bibl. Warsz. Tow. Muz.

c. Józef Elsner.

Nie tylko jako dyrektor Opery Narodowej, krzewiciel oświaty muzycznej, nauczyciel całego pokolenia muzyków współczesnych Chopinowi, włącznie z nim samym, stanowi JÓZEF ELSNER (1769 — 1854) indywidualność wybitną na przełomie 18 i 19 stulecia. Na tle różnostronnej jego twórczości kompozytorskiej polonezy, zdawało by się, odgrywają rolę zupełnie podrzędną, tym bardziej, iż są prawie nie znane. Tak jednak nie jest. I w kilkunastu co najmniej polonezach Elsnera spotykamy cechy dotychczasowym polonezom Kamieńskiego, Stefaniego, Kozłowskiego i Ogińskiego obce. Elsner pierwszy wprowadza do poloneza polskiego kontrapunkt i imitacje. Jest ich stosunkowo nie wiele ,ale wystarczą, aby zadokumentować obecność głębszego wykształcenia technicznego w sztuce polonezowej polskiej.

Najobfitszym źródłem do badań polonezów elsnerowskich jest wydawnictwo Elsnera z pierwszych lat 19 w., popularny w swoim czasie „Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich", w którym jako członek Tow. Przyjaciół Nauk, umieszcza Elsner po kilka kompozycyj współczesnych polskich, poprzedzając je każdorazowo następującą dedykacją: „Towarzystwu uczonych Polaków, jako rozkrzewicielom światła w narodzie, zakładaczom węgielnego kamienia trwałości języka polskiego, podporom nauk y kunsztów ten zbiór pięknych muzyk i pieśni polskich, owoc własnego ich ogrodu z uwielbieniem gorliwości godney serc obywatelskich ofiaruje J. E.". W zbiorze tym drukuje Elsner obok Ogińskiego, Stefaniego, Tyszkiewicza, Unickiego, Cybulskiego, Merliniego, Montfreille'a, Staniszewskiego, Gabla, Karbowskiego, Janickiego, Andrychowiczówny, Weinertówny, również i polonezy własne.

Charakterystyczne jest, że w przeciwstawieniu do Kurpińskiego i Damsego Elsner pisze swoje polonezy przeważnie na tematy oryginalne, a nie zapożyczone z oper lub romansów [232]). Nie ma też zwyczaju dedykowania ich poszczególnym osobom, jak to czynią inni kompozytorowie polscy współczesni. Obok tych cech zewnętrznych elsnerowskie „Tańce polskie" posiadają dość znaczną odrębność formy i treści muzycznej.

Pomiędzy polonezami Elsnera, przechowywanymi w Bibl. Warsz. Tow. Muz., oraz w prywantych zbiorach prof. Feliksa Starczewskiego, spotykamy trzy gatunki: instrumentalne, śpiewane i operowe.

Samych fortepianowych, drukowanych przeważnie w „Wyborze pięknych dzieł muzycznych" w latach 1803 — 1805 jest przeszło dziesięć. Z nich na większą uwagę zasługują trzy polonezy na 4 ręce: G dur (trio G dur), C dur (trio F dur) i f moll (trio F dur) [233]). Rzecz ciekawa, że utwory te, zarówno muzycznie jak technicznie bardzo zręczne, wychodzą w druku przed Szubertem (Schubert ma wtedy zaledwie lat 8) i nauczyciel Chopina jest jednym z pierwszych krzewicieli tego rodzaju literatury muzycznej. W dwuch pierwszych dziesiątkach lat ubiegłego wieku i później polonezy na 4 ręce rozpowszechniają się i dają specjalny gatunek formy „tańca polskiego".

---

[232]) Rzadkim pod tym względem wyjątkiem są jego 4 pol. na 4 ręce „d'après la marche" „Les deux journées de Cherubini".

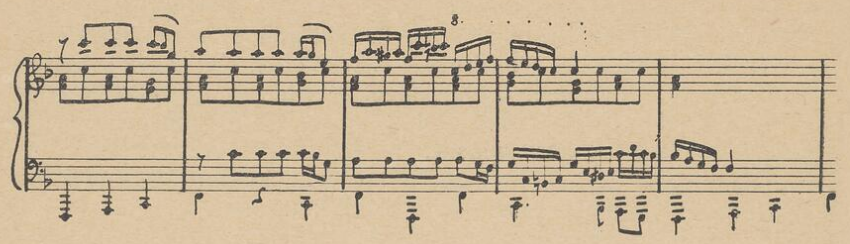
[233]) EITNER podaje 5 polonezów Elsnera na 4 ręce t. III, str. 334.

Elsnerowskie polonezy na 4 ręce wyróżniają sie przede wszystkim tym, że technika ich kompozytorska, zwłaszcza w początkach zdań, nie jest homofoniczna a imitacyjno - polifoniczna. Gdzieniegdzie myśli wracają znów do dawnego stylu Ogińskiego. Jednakże dzięki imitacyjnej budowie i z lekka chociaż markowanej polifonii powstają pomysłowe wydłużenia, zajmujące naśladowania motywów ważniejszych, słowem utwory nieco orkiestrowo pomyślane, co im dodaje powagi muzycznej.

W polonezie G dur z 1803 r. otrzymujemy np. następującą próbkę kontrapunktu elsnerowskiego:



Równie wyraźną ,choć nieco swobodniejszą imitację kontrapunktyczną posiada następujący początek tria poloneza f moll:



Imitacyjna budowa zdań pozwala autorowi na urozmaicenie formy okresu, tworzą się siedmiotakty, pięciotakty (1, 2, 1, 2, 3, 3, 4 lub 1, 2, 3, 3, 4), dające w całości zajmujące okresy nieregularne dotychczas w polonezie polskim nie używane. Ciekawym szczegółem formy są repryzy elsnerowskie, często skrócane, chociaż na ogół, podobnie jak u Ogińskiego, nie zmieniane [234]).

Z dziesięciu znanych mi fortepianowych polonezów Elsnera na dwie ręce [235]) z lat 1803 — 5, większość (np. Es dur, B dur) przypomina zarówno formą jak treścią inne polonezy współczesne. Małą nowością i odmianą formy byłaby tylko tonacja tria częściej w paraleli lub subdominancie aniżeli w tonacji jednoimiennej utrzymana (jak u Kozłowskiego i Ogińskiego) i harmonia niewątpliwie bogatsza w porównaniu z dawniejszymi polonezami. Częstsze modulacje chromatyczne, użycie akordu nonowego z małą i wielką noną, zastosowanie dźwięków zamiennych, wprowadzanie imitacyj, punktu organowego, akordów zwiększonych — są to cechy harmoniki swobodniej stosowanej, niż u poprzedników Elsnera w Polsce. Ze strony rytmicznej spotykamy urozmaicenie; częściej pojawiają się dwójki z trójkami, a następnie ruch ósemkowy i jednostajność basów nie utrzymuje się tak stale i uparcie jak w niektórych słabszych polonezach Kozłowskiego i Ogińskiego.

Szczególnie piękne ze względu na prostotę i subtelność brzmienia są małe polonezy B dur z triem w tonacji równoległej mollowej i G dur z triem w C dur. Oba utwory mogłyby mieć doskonałe zastosowanie jeszcze dzisiaj w pedagogice fortepianowej. Ich plastyczna tematyka, ciekawa konstrukcja (dziewięciotakty i siedmiotakty w polonezie B dur, który należy odróżnić od innego elsnerowskiego poloneza B dur z triem w tej samej tonacji), bynajmniej nie banalna harmonia (polonez B dur zaczyna się od razu dyssonansem b - d - e), pomysłowo łamane oktawy — dają słuchaczowi zadowolenie.

Polonez d moll z triem w F dur wyróżnia się nieco patetycznym nastrojem, przechodzącym potem w lekkie scherzando. Jak gdyby dalekie pokrewieństwo z wstępem poloneza cis moll Chopina przebija z drugiego taktu:

Nie tyle właściwościami prostej harmonii, ile formą i rytmiką zwraca uwagę polonez C dur z 1805 r. z triem w a moll. Schemat formy daje potrójne Da Capo jak u Ogińskiego, ale z jakże oryginalną budową zdan (Wstęp czterotaktowy 4 + 7 + 8 + 4 + 7 + 5 + 9 + 5). Siedmiotakty układają się: 1, 2, 3, 3, 3, 4, 4, pięciotakty — 1, 2, 2, 3, 4 a dziewięciotakt — 1, 2, 1, 2, 3, 3, 3, 4, 4.

Temat początku tria, wyraźnie kontrastującego tonacją, figuruje dolce motyw wstępu. Motyw ten z trzykrotnie powtórzonym dźwiękiem g, zbliżony jest do początku „Bednarza", charakterystycznego poloneza jednogłosowego, który — obok pięciu innych polonezów w tym rodzaju — omawia dokładnie dr. Henryk Opieński w kwartalniku muzycznym [236]). Elsne-

---

[234]) Problem repryzy jest ważny u kompozytorów polskich i obcych przedszopenowskich, ze względu na genialne repryzy w sonatach i innych utworach Chopina. W polonezach możemy mówić o repryzie, oczywiście nie w znaczeniu sonatowym, a w sensie powrotu tematu głównego dwa lub więcej razy.

[235]) D-moll (Trio F-dur), C-dur (Trio C-dur), Es-dur (Trio C-moll), B-dur (Trio B-dur), Es-dur (Trio Es-dur), B-dur (Trio B-dur), C-dur (Trio A-moll), D-dur (Trio D-dur), G-dur (Trio C-dur) i B-dur (Trio G-moll). W zbiorach prof. F. Starczewskiego. Z drukarni Grassa i Bartha we Wrocławiu.

[236]) Dr. H. OPIEŃSKI. Przyczynek do dziejów poloneza w XVIII w. Kwartalnik muzycz. Nr. 17—18 z 1933 r. Autor analizuje w artykule 6 polonezów jednogłosowych („Bednarz", „Starosta", „Poważniś", „Fizyk", „Kukułka", „Pastornia") bardzo charakterystycznych dla dziejów staropolskiego poloneza. Są to żarciki polonezowe, elementarne w formie (jeden „Fizyk" tylko posiada zdania sześciotaktowe, reszta operuje wyłącznie czterotaktami), a w treści muzycznej pełne typowego polonezowego wyrazu.

rowskie polonezy śpiewane i operowe w ogólnym charakterze są wzorowane na Mozarcie.

Przykładem śpiewanego poloneza Elsnera mogą być „Życzenia w samotności“ do słów Niemcewicza, drukowane w „Wyborze pięknych dzieł muzycznych“ z r. 1803 [237]). Jest to Alla Polacca na mezzo sopran z klawikordem w A dur, bez tria, piosenka dość wymuszona w inwencji, czego dowodzi chociażby pierwsze zdanie techniką wokalną przypominające Kamieńskiego.



dzieli swe chwile, mądrym znaną tylko sztuką
między lubą nadzieją i tkliwym wspomnieniem
między spoczynkiem — nauką.

Piękne słowa Niemcewicza nie znalazły jednak odpowiednika w muzyce Elsnera. Czasem głos fortepianu kontrapunktuje lub imituje sopran. Na ogół jednak muzyka sztuczna w koloraturze partii wokalnej nie chce dorównać tekstowi i w dalszej części kompozycji nuży monotonią i brakiem pomysłowości.

Podobnie nienaturalną melodyjnością, upstrzoną suchymi koloraturowymi biegnikami, odznacza się polonez z opery „Jagiełło w Tęczynie“: „Wracaj prędzej Władysławie, pociesz Polskę obecnością, winieneś to własnej sławie, miłość się płaci wdzięcznością“. Utwór nie posiada tria i w ogóle żadnych kontrastów, rozgrywa się cały w obrębie tonacji C dur (rzadko nawet zbacza do G dur), a jego pięciotaktowa koloratura na septymowo-dominantowym akordzie g h d f z fermatą (na słowach „piękne nadzieje“) jest niezręcznym ukłonem w stronę włoskich śpiewaków operowych. Kompozycję nieudolnie ułożył na sopran z fortepianem Walenty Kratzer [238]).

Numer 2 „Króla Łokietka“ również jest alla polacca w F dur. Stanowi on duet na dwa soprany („Wesołość córka swobody, obraz czystego sumienia“ [239]).

W jednej z trzech sonat skrzypcowych Elsnera znajduje się polonezowy finał wariacyj, ale, niestety, partia jego skrzypcowa zginęła [240]).

---

[237]) W Bibl. Warsz. Tow. Muz.

[238]) Polonez do śpiewania z op. „Jagiełło w Tenczynie“ komp. J. P. J. Elsnera, ułoż. z tow. fortepianu przez... W. Kratzera“ Warsz. Sztychował A. Płachecki, Rynek Starego Miasta 26.

[239]) Pisze o nim Karasowski w „Rysie hist. opery polskiej“, jak również o „dawnych polonezach“, znajdujących się w drugim akcie tej opery.. Sowiński podaje jeszcze w spisie utworów Elsnera:: 2 polonezy orkiestrowe i polonez fort. z orkiestrą

[240]) Patrz praca magisterska p. Kowalczewskiej o sonatach Elsnera (w rękopisie).

d. Od Elsnera do Kurpińskiego.

Następcy Elsnera w sztuce polonezowej, nawet jego uczniowie, wyłączając Chopina, nie dodali tańcom polskim nowych wartości. Przeciwnie nawet,banalizowali je, parodiując w tej formie tematy swojskie i zagraniczne, stwarzając, jak np. Damse, manierę sypania polonezami błahymi, na poczekaniu komponowanymi, żyjącymi często nie dłużej niż jeden wieczór.

Linia, zapoczątkowana przez elsnerowskie polonezy, urywa się. Polonezomania szerzy się wśród kompozytorów i powstają setki „bawidełek zalatujących pudrem“, nie przynoszących korzyści sztuce, a na odwrót sygnalizujących prędki upadek tej, najbogatszej z form tańca polskiego. Że jeszcze w powodzi tandety polonezowej utrzymują się takie „tańce polskie“, jak Lessla lub nawet Würfla, dowodzi to wielkiej żywotności poloneza artystycznego, który pod powierzchnią zalewającej go fali tańców przerabianych i balowych nie zamiera, a dotrwa czasów Chopina.

Chronologicznie najbliższym ze znanych autorów polonezowych po Elsnerze jest JÓZEF WOELFL (1772 — 1812). Wiemy o nim, że był uczniem Michała Haydna (brat Józefa), że sprowadził go Ogiński do Warszawy i tu był Woelfl nauczycielem klawikordu. Krótko był w Polsce w czasach rozbiorów, a „w październiku 1792 r. gra na koncercie sonatę z nową polonezą własnej kompozycji“. Już w r. 1795 wraca do Wiednia [241]).

Ze szkoły haydnowskiej wychodzi też młodszy o lat 8 FRANCISZEK LESSEL (1780 — 1838), uczeń początkowo ojca swego, Wincentego, a potem w Wiedniu — Józefa Haydna. Podobnie jak Ogiński, Dobrzyński, Stefani pochodzi z rodziny, w której zamiłowanie do muzyki jest dziedziczne. Mimo, że Sowiński, notujący skrupulatnie w swoim słowniku wszystkie znane mu polonezy polskie, o tym nie wspomina, LESSEL WINCENTY (ojciec) również pisywał polonezy. Prawdopodobnie jeden z 23 polonezów ze zbioru Nahkego w Lipsku z 1800 r., opatrzony nazwiskiem V. F. Lessel jest jego utworem [242]). Tym bardziej przypuszczenie to jest możliwe, iż jeden z polonezów Wincentego Lessla, kapelmistrza ks. Czartoryskich ,drukuje Elsner w swoim Wyborze pięknych dzieł muzycznych z r. 1805. Polonez jest w B dur z triem w tej samej tonacji. Całość jest pisana pod wyraźnymi wpływami klasyków wiedeńskich, zwłaszcza w guście menuetów Haydna. Dowodzi tego ogólny charakter utworu i niektóre szczegóły techniczne jak forma, zastosowanie ozdobników, punktu organowego na dominancie, użycie akordu z sekstą zwiększoną lub niektóre sposoby figuracji akordowej, którą wiedeńczycy przejęli od mannheimczyków a Polacy od Haydna i Mozarta. Ciekawym szczegółem jest zastosowanie pokrewieństwa tercjowego (połączenie f-a-c z des f-as w trio) dopiero od Schuberta i romantyków częściej spotykanego.

W spuściźnie po Fr. Lesslu (syn Wincentego) mamy więcej znanych polonezów. W ostatnich nawet czasach datuje się odrodzenie niektórych jego utworów, nie tylko fortepianowych ale nawet orkiestrowych. Do

---

[241]) Kwartalnik muzyczny z 1929 roku „Materiały do muzyki polskiej“.

[242]) O zbiorze polonezów Nahkego pisze prof. Dr. L. Kamieński w „Muzyce“ z 1928 r.

dzisiejszego dnia dożyły „Potpourri“ Lessla na skrzypce z orkiestrą z r. 1814. Już wstęp[243]) tego utworu w andante B dur ma charakter polonezowy, następnie techniką wariacyjną autor wprowadza polonez Kościuszkowski, a potem rytmy taneczne krakowiaka i oberka. Przed oberkiem krótka kadencja przekształca się potem w finale, w dużą rozwiniętą kadencję na sposób koncertu kończącą całość.

Kompozycja ta w przeróbce fortepianowej, opatrzona opusem 12 ukazała się w druku w Lipsku u Breitkopfa i Härtla z tytułem: „Potpourri pour le pianoforte avec accompagnement de l'orchestre dediée aux dames polonaises par...“. Rękopis z autografem Lessla na Violino solo z orkiestrą jest w Bibl. Warsz. Tow. Muz.[244]).

Wcześniejszym utworem skrzypcowym Lessla jest Andante i Polonoise z r. 1807. Kompozycja ta w D dur zawiera polonez dość konwencjonalny w fakturze i treści. Wpływy Haydna są widoczne jak zawsze u Lessla. Notatka po tytule: (arrangées par Fr. Lessel) nasuwa przypuszczenie, że utwór jest przeróbką.

Muzycznie ciekawy jest krótki, regularnymi czterotaktami budowany polonez fortepianowy Lessla D dur z triem również w D dur[245]). Po czterotaktowym wstępie, prosty, w duchu ludowym utrzymany temacik harmonizują elementarnie powtarzane trójdźwięki. Dalej jednak, zręczna figuracja nie unikająca sekundy zwiększonej w sopranie, imitacja w basie a nade wszystko pomysłowa kontrapunktycznie zmieniona repryza tria — mówią o wykształceniu kompozytorskim autora.

Przykład kontrapunktu podwójnego swobodnie stosowanego i tematu odwróconego (w alcie) daje porównanie następujących dwóch urywków poloneza:



[243]) Utwór ten wykonano w Warszawie przez radio w lecie 1935 r.

[244]) za Nr. 8362.

[245]) Znajduje się w Zakładzie im. Ossolińskich we Lwowie w zbiorze muzykaliów. Sygn. 226 „Terpsychora cz. zbiór najnowszych i najbardziej ulubionych w Towarzystwach Warszawskich rozmaitych tańców na pianoforte“ I. Lessel Polonaise 2. W. Würfel Valse. 3. Cerchamazur et valse, 4. Field Caprice à la valse. 5. Beethoven Valse. r. 1821. Letronne.

Podobnie zmienionej repryzy tematu nie znajdziemy u Ogińskiego ani nawet u Elsnera. Naogół we wszystkich prawie polonezach polskich powtórzenia odbywają się bez zmian harmonicznych a tymbardziej kontrapunktycznych dlatego urywek ten z poloneza Lessla nabiera zasłużonego znaczenia. W małym tym utworze Franciszek Lessel jest nie tylko uczniem swego wielkiego nauczyciela, ale i kontynuatorem polonezów fortepianowych na cztery ręce Józefa Elsnera. Obok Lessla, który staje się w Polsce przed Chopinem krzewicielem sztuki Haynda, stosunkowo mało znamy dziś kompozytorów polskich ówczesnych, trudniących się kompozycją ze znawstwem i odpowiednim wykształceniem. Na ogół piszą polonezy mniej lub więcej zdolni amatorowie - dyletanci w rodzaju ks. Antoniego Radziwiłła (1775—1833), który miał dobre pomysły muzyczne, ale nie potrafił ich ująć w ramy formy.

Solidniej na tym tle wyglądała by może twórczość dwóch kompozytotów polskich, urodzonych jeszcze przed Kurpińskim, IGNACEGO DOBRZYŃSKIEGO, ojca (1777—1841) i JÓZEFA DESZCZYŃSKIEGO (1781—1844), gdybyśmy ich kompozycje dziś znali.

Pierwszy z nich — według Sowińskiego[246]) — przez kilkanaście lat skrzypek w orkiestrze hr. Ilińskiego w Romanowie, zamiłowany ogromnie w muzyce kameralnej „celował szczególnie w polonezach, które pisał w duchu staropolskim“.

Drugi, urodzony w Wilnie, dał się poznać jako autor muzyki do śpiewu historycznego Niemcewicza (Zygmunt III), a potem przez liczne większe i mniejsze dzieła drukowane za granicą. Sowiński podaje poloneza Deszczyńskiego na 4 ręce, sztychowanego w Wiedniu u Steinera i kwartet a moll op. 39 (wydany w r. 1828 nakładem Hofmeistra), w którym podobno jest polonez. Oprócz tego Eitner[247]) wymienia dwa fortepianowe polonezy Deszczyńskiego jako op. 1 i op. 2 wydane w Lipsku u Gerbera („Polonaise nationale“ op. 1 i op. 2).

Zbyt skąpe również materiały dostarcza dziś twórczość polonezowa rówieśnika Deszczyńskiego, głośnego w swoim czasie skrzypka — STANISŁAWA SERWACZYŃSKIEGO (1781—1859). W obszernej biografii tego wirtuoza Sowiński omawia wszechstronną jego działalność[248]) i, między innymi utworami na skrzypce, wymienia: „Polonaise pour violon principale publiée en 1841“. Prawdopodobnie wcześniejszy jest „Polonaise lugubre“ g moll Serwaczyńskiego, znajdujący się obecnie w Bibl. Warsz. Tow. Muz.[249]). Niestety, zdekompletowany utwór ten (brakuje jednej kartki) nie pozwala na wniknięcie w szczegóły. Całość jednak interesuje kontrastem myśli tria (polonez posiada trio zmienione w rytmie i charakterze), skupionym, dramatycznym nastrojem wstępu. Zręcznie wyzyskane łuki, tryl łańcuchowy, pozorne synkopy szesnastek, ruchliwość głosu górnego — przypominają, że autorem jest skrzypek, znający się dobrze na sztuce smyczkowania. Słowem, treść muzyczna

[246]) Słownik str. 79, wyd. polskiego.

[247]) Quellenlexikon III str. 189.

[248]) SOWIŃSKI. Słownik, str. 333 wyd. z 1874 roku.

[249]) S. SERWACZYŃSKI. Polonaise lugubre au souvenir du jeune Constantin Grommicki. Druk. Varsovie chez A. Brzezina.

poloneza tego, prawdopodobnie z żałobnym wspomnieniem poświęconego Konstantemu Gromnickiemu, zachęca do szukania innych utworów Serwaczyńskiego.

W zbiorze polonezów po ś. p. Julianie Horoszkiewiczu znajduje się w wiedeńskim wydaniu (Artaria) fortepianowy Polonaise brillante D dur Serwaczyńskiego, poświęcony Alfredowi Ohanowiczowi. Zajmujące imitacje w basie, urozmaicone końcówki, poważne, usprawiedliwiające tytuł środki techniczne, wreszcie harmonia zręcznie wykorzystująca pokrewieństwo tercjowe (połączenia d—fis—a z fis—ais—cis lub g—h—d z h—dis—fis—a) kwalifikują utwór do rzędu ciekawszych przed Chopinem.

Z polonezów drugiego dziesięciolecia ubiegłego wieku, sztychowanych w Warszawie u Płacheckiego wyróżnia się nieco wyższym poziomem „Favorite polonoise" G dur (trio C dur) F. KROMMERA [250]).

Polonez jest orkiestrowy, na instrumenty dęte pomyślany. Charakterystyczne dla fagotu tematy potwierdzają to wyraźnie mimo, że w tytule czytamy: „Pour le pianoforte". Liczne gamowe łączniki, powtórzenia figuracyj basowych nie różniły by poloneza Krommera od wielu innych. Natomiast energiczna Coda a przede wszystkim zajmujące imitacje w głosach, kwalifikują go wyżej ponad przeciętne polonezy ówczesne. „Favorite polonaise" Krommera ogłasza Allg. Mus. Zeitung z r. 1814 [251]) obok polonezów KOERNERA [252]), (Rondo alla polacca e moll) i KACZKOWSKIEGO (polonez z tematów finału koncertu skrzypcowego Rodego d moll).

Nieliczne polonezy polskie na instrumenty dęte dotrwały naszych czasów. Do wyjątków należy Rondo alla polacca na fagot ANDRZEJA HOROSZKIEWICZA (1775 — 1838). Autor (ojciec Juliana Horoszkiewicza, popularnego krzewiciela polskiej pieśni patriotycznej w czasach zaborów), powstaniec kościuszkowski, kształcił się w muzyce w orkiestrze dworskiej ks. Sapiehów. Po bitwie pod Maciejowicami zaangażował się do orkiestry hr. Chołoniewskiego w Łopatynie. Tu jako solista na fagocie, dyrygent chóru kościelnego pracował do zgonu. Tutaj też powstały jego polonezy, których próbkę daje Rondo alla placca C dur z triem w a moll. Fagotowi towarzyszą: skrzypce klarnety, waltornie i basy. Muzyka jest niewymuszona, na klasykach wiedeńskich wzorowana.

c. Kurpiński i Damse.

Następca Elsnera jako dyrektor Opery ówczesnego Teatru Narodowego, KAROL KURPIŃSKI (1785 — 1857) nie wiele stosunkowo czasu poświęcał na komponowanie. Kapelmistrz, kompozytor oper i komediooper, organizator, redaktor Tygodnika, autor podręczników muzycznych — stanowi

[250]) KROMMER F. Favorite polonaise p. pianoforte. Varsovie, gravé par Płachecki. Bibl. Warsz. Tow. Muzycznego. O polonezie tym wzmiankuje Alg. Mus. Zeitung z roku 1915 w sprawozdaniach z Warszawy... die Blasinstrumente des Orchesters trugen die Favorite — Polonaise von Krommer vor".

[251]) Allg. Mus Zeitung. Lipsk, 1814.

[252]) pianista, nauczyciel warszawski.

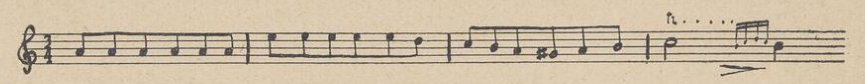
Kurpiński, podobnie jak Elsner, typ głośnego działacza w epoce przedszopenowskiej.

Na tle jego ogólnego dorobku twórczego, polonezy odgrywają jednak dość pokaźną rolę. Przede wszystkim ilościowo, pośród innych tańców, obejmują rubrykę największą a przy tym — mimo, że nie są tak popularne jak polonezy Ogińskiego — posiadają niektóre cechy wyróżniające je w porównaniu z dawniejszymi.

W pierwszym rzędzie zwraca uwagę fakt, że polonezy Kurpińskiego w większości są pisane na orkiestrę. Zaznaczają to wyraźnie tytuły jak np. „Dwa polskie tańce ułożone na dzień balu danego od miasta Warszawy dla Naj. Marii Teodorówny, z całej orkiestry na klawikord przełożone". Oba te polonezy, pochodzące z 1818 r., sztychowane u Płacheckiego razem z mazurkiem z balu „Nowa osada Terpsychory nad Wisłą" przechowane są w Bibl. Warsz. Tow. Muzycznego w układzie fortepianowym. Tria są w tonacjach subdominantowych, jak przeważnie w polonezach Kurpińskiego. Zaznaczone są gdzieniegdzie instrumenty a więc: klarnety, grające równoległemi tercjami, piccolo, obój w trio, oraz flażolety skrzypcowe, jak na owe czasy dość postępowe.

Na wielką orkiestrę pisze też Kurpiński polonez na temat God save the King (temat tego hymnu umieszcza w trio). Polonez ten ukazuje się w sztycharni Płacheckiego w roku 1819 [253]). Podobnie jak dwa tańce poprzednie utwór jest zdawkowo, konwencjonalnie komponowany.

Z r. 1820 posiadamy również okolicznościowy polonez pisany na imieniny cesarzowej.[254]). Z tegoż roku pochodzi jeden z najciekawszych oddzielnych polonezów Kurpińskiego: „Taniec polski" a moll (Trio A dur), drukowany w majowym numerze Tygodnika Muzycznego Kurpińskiego z r. 1820. Zwraca uwagę temat, wyjątkowo u autora, polifonicznie pomyślany:



Odpowiada mu na sposób fughetty imitacja w kwincie w formie polonezowej nigdy nie spotykana. W dalszym rozwoju utworu natrafiamy jeszcze na zajmujące współbrzmienia, wywołane przeciwnym ruchem głosów. Trio tylko zawodzi, gdyż najprymitywniej przekształca temat w naiwną repetycję trójdźwięków.

Datę 11 września 1821 posiada następny „Polonaise executée a l'ouverture du bal donné par son Altesse le prince Lieutenant Zajączek a l'occasion de la fete de sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies", poświęcony Aleksiejewnie Teodorównie. Utwór D dur zdradza wpływy Rossiniego chociażby już w samym początku, kiedy rozpoczyna się na wzór pierwszego taktu uwertury Tankreda (trzy wyprzednie nutki a h cis przed tonika). Równoległe tercje i seksty stają się zwykłą manierą w prowadzeniu głosów podobnie jak u Damsego.

W następnym 1822 r. ogłasza Kurpiński również orkiestrowy polonez

[253]) „Polonaise à Grand Orchestre arrangée pour le pianoforte à son altésse royale Monseigneur le duc de Cumberland à Varsovie. Octobre 1819 r.

[254]) Z dn. 11 września 1820 r.

„Na dzień 11 września 1822 r. jako doroczną uroczystość imienin Najjaśniejszego Cesarza Wszechrosji, króla polskiego, grany tegoż dnia przez orkiestrę w Teatrze Narodowym". Utwór jest w C dur i posiada jak w dawnych polonezach polskich trio w c moll, zresztą jego muzyka jest podobnie etykietalna jak nagłówek.

Podobnie dalej z r. 1824 przechował się „Taniec polski grany 25 stycznia 1824 r. na balu J. Oświeconego ks. namiestnika, jako w doroczną uroczystość urodzin Najjaśniejszej cesarzowej panującej". Marszowy charakter początku tego poloneza w D-dur przechodzi po tym w płytkie, rozwodnione myśli muzyczne, które nic nie mają do powiedzenia.

Z roku 1825 mamy dwa polonezy D-dur, wykonywane przez orkiestrę Teatru Narodowego przy okazji różnych galowych uroczystości [255]). Drugi z nich, z czternastotaktowym wstępem h-moll, posiada trochę więcej wyrazu. Widoczne są zamiary kompozytora, aby nastrój poco maestoco przeciwstawić nie dość zresztą żartobliwemu scherzando w G-dur (trio).

Tak więc najbardziej produktywna twórczość polonezowa Kurpińskiego przypada mniej więcej na lata 1818 — 1825. Niewątpliwie „Tańców polskich" pisał bardzo wiele, jeżeli uwzględnimy, że ogromna ich większość zaginęła (najstarsze wydawnictwa polonezów Kurpińskiego przechowały się w zbiorach E. Wrockiego).

Mielibyśmy ich mniej jeszcze dzisiaj, gdyby nie to, że Józef Brzowski, spokrewniony z Kurpińskim, przy tym jego uczeń, zebrał 15 najpopularniejszych polonezów swego nauczyciela i przyczynił się do wydania ich [256]).

Niemało jest zresztą wydawnictw polonezów Kurpińskiego. Do najstarszych należy „Zbiór ulubionych polonezów ,ułożonych na pianoforte przez Kapelmistrza K. Kurpińskiego". Firma Ign. Klukowskiego umieszczona na „poszytach" mówi o ich dawności. Młodsze wydania niektórych polonezów autora „Zamku na Czorsztynie", pochodzą od Gustawa Sennewalda [257]) a, najmłodsze wreszcie, to nakłady Gebethnera i Wolffa, z pomiędzy których już dziś zapomniane prawie są „Wiosenne siewy" w wątpliwej wartości układzie E. S. Łodwigowskiego [258]).

Łodwigowski poprawia Kurpińskiego tak jak Kocipiński Ogińskiego.

[255]) Polonez egzekwowany na balu w sali Teatru Nar. dn. 9 czerwca 1825 r. przez Karola Kurpińskiego, mistrza kapeli Dworskiej Cesarsko Królewskiej", Polonez był, zdaje się z tekstem, którego autorami byli L. Osiński i Fr. Drzymała. „Polonez na dzień 11 września 1825 roku jako w doroczną uroczystość imienin Najjaśniejszego Cesarza, Króla polskiego, egzekwowany w Teatrze Narodowym przez wielką orkiestrę, skomponowany i ułożony na fortepian przez K. Kurpińskiego, mistrza kapeli Dworu Królestwa Polskiego".

[256]) 15 polonezów na fort. kompozycji K. Kurpińskiego, b. Mistrza Kapeli Dworu Królestwa Polskiego i Dyrektora Opery Polskiej, zebranych staraniem Józefa Brzowskiego". Nakł. Geb. i Wolffa. W zbiorach F. Starczewskiego.

[257]) 15 polonezów Kurpińskiego nakładem Sennewalda. Miodowa 4. Z podobizną autora.

[258]) „Wiosenne siewy". Zbiorek melodyj polskich ułożył na fortepian w formie małych rond i wariacyj E. S. Łodwigowski.

Poprawki obu wydawców i kompozytorów [259]) polegają na tym, iż zależnie od ich gustu, zwiększa się lub zmniejsza formę danego utworu przez powtórzenie niektórych taktów (Np. w polonezie f-moll Ogińskiego, do czterotaktu tria, Kocipiński dodaje jeszcze jeden takt, przez co otrzymujemy pięciotaktowe zdanie u Ogińskiego zupełnie niezrozumiałe). Niejednokrotnie też spotykamy dublowanie oktaw, nie zawsze udatne wypełnianie harmonii, pododawane punkty, dodane lub upraszczane ozdobniki, które nie godzą się ze smakiem i wypaczają pojęcie o utworze. Najdosadniejszym też przykładem podobnego zniekształcenia dawnych zabytków polskich przez wydawców może być, między innymi, polonez Kurpińskiego z „Zamku na Czorsztynie", transponowany do tonacji C-dur z B-dur z zupełnie zmienionym wstępem i harmonią.

Pod tym względem wdzięczniejszy materiał dla muzykologa stanowią polonezy, zebrane przez Brzowskiego. Jakkolwiek ich układ nie jest oczywiście wierny, chociażby przez to, że polonezy orkiestrowe znajdujemy tu w układzie fortepianowym, jednakże forma utworów, ich sens rytmiczny i harmoniczny można wyczytać względnie dobrze.

Ze względu na tonacje układ polonezów jest następujący: D-dur, B-dur, C dur, (trio wyjątkowo w A dur), D dur, F dur, D dur, Es dur, B dur, D dur, C dur, D dur, F dur, C dur, Es dur i D dur. Jak widzimy, tonacja Tankreda Rossiniego (D major) przeważa, przy tym wszystkie utwory są durowe, tylko czasem w charakterze wstępu wprowadza autor minor.

Forma jest w każdym podobna, potrójne Da Capo, oczywiście bez zmian w repryzach, ułatwiało kompozytorowi pracę, ale mechanizowało też jego inwencję. Pasaże w górę i w dół, powtarzanie tych samych motywów w płaskich progresjach, a często nawet identycznie, suche biegniki poza rytmem polonezowi obce, monotonia końcówek, składają się na ubogie muzycznie wrażenia.

Wpływ Beethovena, Webera a nadewszystko Rossiniego, jest bardzo widoczny, mimo, że autor nie daje cytat i nie uważa swoich utworów za przeróbki. U Kurpińskiego jednak rzadziej niż u Damsego i Stefaniego, spotykamy polonezy na tematy operowe zagraniczne. Przez dyrygowanie przedstawieniami operowymi przywykł on tak do nich, że wykorzystywał je narówni z pomysłami swoimi.

Na korzyść cyklu 15 polonezów Kurpińskiego przemawia fakt, że pisze on je zawsze z myślą o orkiestrze (B dur nr. 2), słyszy w nich poszczególne grupy instrumentów.

Obok orkiestracji Kurpińskiego zwraca uwagę fakt, że i w niektórych pomysłach harmonicznych nie brak mu inwencji. Przykładem pod tym względem są niektóre figuracje i wydłużenia na dominancie, zapowiadające repryzę, zręczne poco a poco crescendo na punkcie organowym lub chociażby następujący czterotakt, będący dość wyraźną zapowiedzią Chopina:

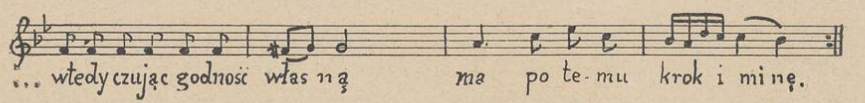
[259]) Kocipiński komponował również polonezy.



Z polonezów śpiewanych nieoperowych Kurpińskiego, wielką popularność miał polonez D dur (trio G dur) pod tyt. Witaj Królu. Obok innych był on zamówiony na bal dla cara Aleksandra I i, podobnie jak „Sławsia nam Jekaterina“ Kozłowskiemu, nie przynosi zaszczytu autorowi. Jednakże muzykę ma dość zręczną [260]), harmonię elementarną ale przejrzystą (dobrze zastosowana paralela toniki w 6 takcie), rytm jędrny, mało ozdobników; wszystko razem mogło się naszym pradziadom podobać. Tylko słowa Osińskiego i Grzymały (...Witaj królu polskiej ziemi, ojcze między dziećmi twymi, tyś nam wrócił był i prawa, wieczna tobie cześć i sława“), oby były raczej nie dotrwały naszych czasów razem z polonezem. Wszak prawie jednocześnie z nimi rodziła się Wielka Improwizacja Mickiewicza.

Na szczęście, nie tylko takie polonezy śpiewane zostawił nam Kurpiński. Z natury pogodny, żywy, wnosił i do swej twórczości polonezowej dużo zabawy i humoru. Melancholii Ogińskiego, uczoności Elsnera przeciwstawia własną wesołość i dowcip.

Typowy pod tym względem jest polonez Kurpińskiego dzisiaj jeszcze przez zespoły chóralne wykonywany: „Gdy człek w taniec polski stanie“ [261]). Stylowy tekst jego należący do komedii „Staroświecczyzna i postęp“ napisał J. N. Kamiński, autor dramatyczny, popularny librecista oper i operetek polskich przedszopenowskich. Utwór jest tak znany, że niema potrzeby przytaczania go w całości. Natomiast dosyć charakterystycznym szczegółem muzycznym jest 3 i 4 takt tria (od końca) jak gdyby wyjęty z Cyrulika Sewilskiego:



Podobnie jak Damse, Kurpiński korzystał z formy i rytmu poloneza w kupletach wstawianych do komediooper. Dla muzyki było to oczywiście, przeważnie ze stratą, natomiast odpowiadało potrzebie humoru i rozrywki na scenie.. Tak też powstaje polonez — kuplet z operetki „Dowcipni nowożeńcy“ [262]).

Podobnie zabawnym żartem jest polonez z komedioopery „Trzy upiory“ [263]), śpiewany w swoim czasie przez P. Kurpińską („Od tak pięknych ocząt przecie nie przyjmuje się zapłata“). Utwór ten w licznych wydawnictwach (np. „Grochowy wieniec“ — dodatek do Echa Muzycznego) drukowany jest i przerabiany bez tekstu.

Zresztą w mało której operze i operetce Kurpiński nie wstawiał poloneza. Jeżeli nawet nie nazywa jej polacca, to jednak daje rytmy mniej lub więcej polonezowe jak np. w piosnce Gawła z „Pałacu Lucypera“ [264]).

Oczywiście, że w operach było więcej okazji do wyzyskania rytmiki i charakteru poloneza, to też najbardziej reprezentacyjne polonezy operowe Kurpińskiego należą do najpopularniejszych jego oper: „Szarlatan“ [265]), „Jadwiga“, „Nowe Krakowiaki“, „Cecylia Piaseczyńska“ i „Zamek na Czorsztynie“.

Przeważnie autor wprowadza poloneza jako zakończenie aktu (finał I-go i III-go aktu „Jadwigi“), rzadziej w uwerturze, jak w op. „Nadgroda“. Czasem znów, jak w Cecylii Piaseczyńskiej, każe śpiewać jednemu z bohaterów (polonez organisty) i wtedy forma polonezowa najtrafniej charakteryzuje sytuację [266]).

W stosunku do Kamieńskiego, Stefaniego a nawet Elsnera, polonezy operowe Kurpińskiego charakteryzuje dążenie do uproszczenia partii śpiewanej. Mimo, że błędów deklamacyjnych znajdziemy niemało również u Kurpińskiego jednakże jego arje polonezowe posiadają mniej stosunkowo koloratur. Jest to wyraźne zwłaszcza w ostatnich jego operach. W trosce o ułatwienie śpiewakowi posuwa się Kurpiński nawet tak daleko, iż stara się oszczędną instrumentacją podkreślać harmonię i głosy śpiewane, nie wprowadzając imitacji, mogących utrudnić śpiewakowi słyszenie własnego głosu. Zaznacza to na partyturze poloneza „Zamku na Czorsztynie“ w słowach: „Jeżeli śpiewający czuje przygrywanie fagotu za niepotrzebne, można jego solo wyrzucić“.

---

[260]) Wystarczy, że istnieje pokrewieństwo między jego początkiem a tematem głównym poloneza c moll Chopina.

[261]) Nakładem J. Müllera. Trzy śpiewy. Mazur Nowakowskiego, Krakowiak Tarnowskiego i Polonez Kurpińskiego. Warszawa 1896. Bibl. Uniwersytetu J. Piłsud.

[262]) „Choć dawnom nie był w Warszawie, lecz w najdalszej okolicy, wszystkomy tam wiemy prawie, co się dzieje w tej stolicy. Jak się żyje, stroi, chodzi, jaką jeździ się karetą, czasem prędzej nas dochodzi, niżeli kurier z gazetą. Ja też z wieśniaków nikomu o wszystkiem uwiadomiony nie radziłbym brać do domu z miasta stołecznego żony. Nie czytują jak romanse, a stąd tylko bieda nasza, wiedzą co są kontredanse, a nie wiedzą co jest kasza“. Ze zbiorów F. Starczewskiego.

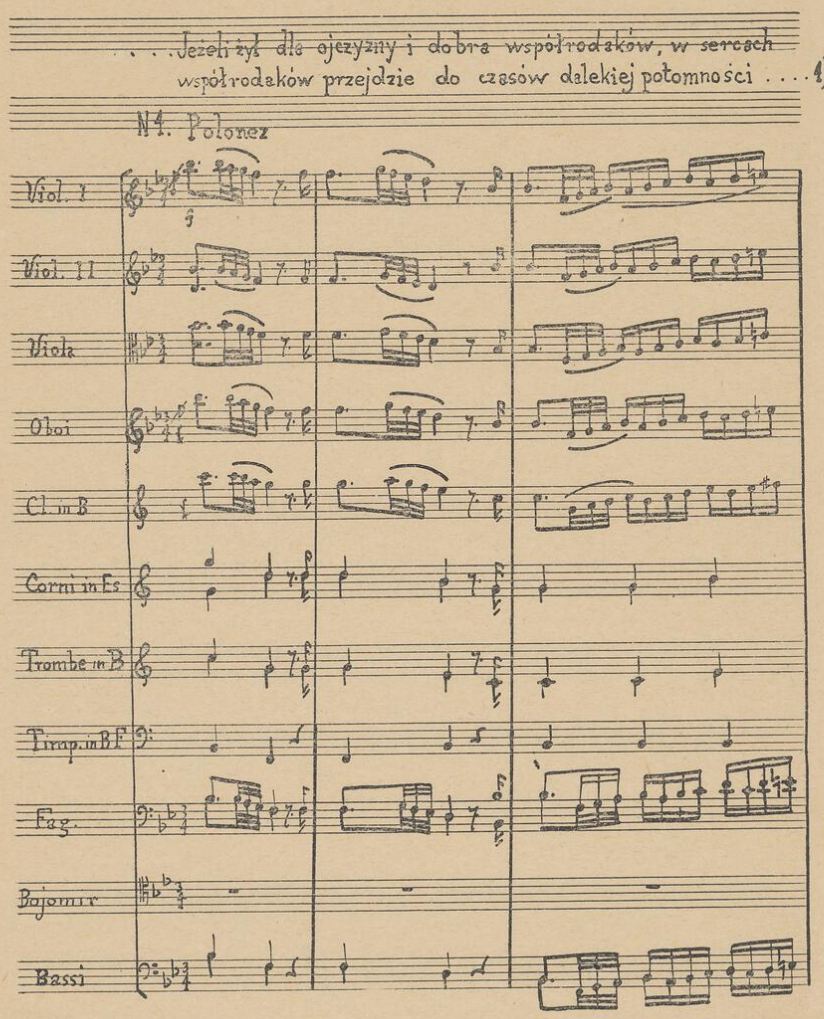
[263]) Drukowany jako dodatek do Kuriera dla płci pięknej N. 10.

[264]) Ośmiotakt tego numeru (2) „Pałacu Lucypera“ podaje Karasowski na str. 239.

[265]) Polonez z „Szarlatana“ znajduje się w układzie Łodwigowskiego w „Wiosennych siewach“. Warszawa. Nakł. Geb. i Wolffa.

[266]) Cytatę poloneza organisty z Cecylii Piaseczyńskiej podaje Karasowski na str. 306 „Rysu historycznego opery polskiej“. Uwerturę do opery „Nadgroda“ z tempo di polacca drukuje Kurpiński w swoim Tygodniku Muzycznym z 1820 r. (Bibl. Warsz. Tow. Muz.).

To też instrumentacja polonezów Kurpińskiego jest ogromnie prymitywna ,co unaocznia chociażby pierwsza strona partytury poloneza Bojomira z „Zamku na Czorsztynie".



Sam układ partytury ze skrzypcami u góry a obojami między altówką i klarnetem, wreszcie skład instrumentów, ich dublowanie — dowodzą nieskomplikowanej pracy kompozytora. W dalszym ciągu, gdy Bojomir „przywdział zbroje, wtedy się już jego chwała przez krwawe zaczęła boje" — orkiestracja niewiele się wzbogaca. Czasem tylko wyodrębniają się wiolonczelle, głos skrzypcowy mniej lub więcej niezgrabnie kontrapunktuje tenor, a imitacje rzadkie każe kompozytor jeszcze odrzucać w razie, gdyby zawadzały śpiewakom. Jako finał aktu pierwszego, polonez jest pomyślany elementarnie, zarówno w sensie orkiestracji, jak muzyki.

[267]) Kopia zrobiona jest z partytury „Zamku na Czorsztynie" będącej w prywatnym posiadaniu P. M. Mrozowskiego. Słowa wypisane u góry stronicy były prawdopodobnie sygnałem do wejścia poloneza.

Zniżeniem środków kompozytorskich Kurpińskiego są też jego utwory tego typu co „Polonez do tańcowania i mazurek", dedykowany wraz ze wszystkimi tytułami Genowefie Puślowskiej, frejlinie dworu carskiego a sztychowany, jak większość ówczesnych tańców polskich, u Płacheckiego. Utwór ten w B dur (trio Es dur) prymitywną budową, do znudzenia powtarzanymi trójdźwiękami w basie, prowadzi już wprost do ilościowo obfitej, ale jakże muzycznie ubogiej twórczości polonezowej JÓZEFA DAMSEGO (1789 — 1852) [268]).

Ogromnie zdolny, różnostronny muzyk i aktor dramatyczny, Damse zdumiewa przede wszystkim ilością swoich tańców. Jak wiele musiał ich napisać dowodzi chociażby fakt, że jeszcze w tej chwili w Bibliotece Uniwersytetu I. Piłsudskiego w Warszawie, znajduje się około 100 samych jego polonezów. Niektóre z nich omawiam w osobnej pracy o Damsem [269]) w rozdz. poświęconym baletom i tańcom.

Chronologicznie niepodobna oczywiście ustalić czasu powstawania tych tańców, ponieważ na nielicznych tylko pozostały daty. Jednakże na podstawie materiałów tych, które są mi dostępne, można mniej więcej, okres najintensywniejszej twórczości polonezowej Damsego wyznaczyć na lata 1822—1844 [270]).

Z roku 1822 dochował się „taniec polski" B dur (trio Es dur) Damsego, ofiarowany hr. Ludwikowi Pacowi, generałowi ówczesnych wojsk polskich a oddany niegdyś do Bibl. Towarzystwa War. Przyjaciół Nauk (stemple na egzemplarzu). Muzycznie reprezentuje utwór ten zwykłą manierę polonezową Damsego, ograniczającą się do potrójnego Da Capo, pustych gamek i pasażów, obracanych monotonnie na tonice i dominacie. Z r. 1844 mamy podobnie budowany „Taniec polski C dur" (trio F dur) ofiarowany (i na zamówienie pewnie pisany) Józefowi Epsztejn.

W granicach mniej więcej tych lat mieści się i reszta polonezów Damsego, pisanych zawsze naprędce, częściej na tematy obce niż własne. Autor „Kontrabandzisty" nie uważał nawet za stosowne zaznaczyć, że pisze utwór na taki lub inny temat, stąd lub zowąd zaczerpnięty. Np. jego „Wieczór Sylwestrowy" (w C dur, z triem F dur), ofiarowany członkom Resursy Kupieckiej jako „Nowy taniec polski" bez żadnego skrupułu wyprowadza na tle figuracji akordowej w basie następujący czterotakt serenady Schuberta:

[268]) Między Kurpińskim i Damsem mamy oczywiście wielu jeszcze kompozytorów. O jednym z nich wspomina Sowiński w Słowniku. Jest to uczeń Fielda Ignacy Platon Kozłowski (1786 — 1861). „Wydał też kilka polonezów" pisze o nim Sowiński, ale gdzie i kiedy je wydał — nie wiadomo.

[269]) H. DORABIALSKA. „Józef Damse i jego komedie muzyczne". Warszawa 1923 (w rękopisie). Między innymi znajduje się tu cytata z często grywanego w swoim czasie poloneza Damsego t. zw. Sylwestrowego.

[270]) Jeden z najwcześniejszych polonezów Damsego w C dur drukuje Kurpiński w dodatku nutowym Tygodnika Muzycznego z 1820 r. Polonez jest dedykowany cesarzowi Aleksandrowi I.



Jednakże naogół tam, gdzie nazwisko głośnego kompozytora, tytuł znanej opery, popularny temat ludowy mogą się przyczynić do zwiększenia efektu kompozycji, tam Damse podaje źródło tematów, np. polonez z „Cyrulika Sewilskiego“, („Aria o płotce“ Don Bazilia), z „Wolnego Strzelca“ (dedykowany Nowosilcowi), z „Zampy“, ze „śpiewki rosyjskiej“ Sarafan albo z tematu piosenki górali kaukaskich itp.

Oryginalne lub pseudo-oryginalne polonezy Damsego są na ogół tak pozbawione indywidualności, że po prostu trudno dopatrzeć się różnicy w ich budowie, harmonii i rytmie, bo o melodyce już się zapomina w powodzi nic nie mówiących powtórzeń, pasażów i gamek. Ogromnie bez osobistą muzykę tę wyróżniają jedynie tytuły, jak wiadomo dla ówczesnych kompozytorów mało zaszczytne. Podobnie więc jak Kozłowski i Kurpiński, Damse dedykuje swoje tańce różnym dygnitarzom rosyjskim (Nowosilcowowi, gen. Kołzakowowi, gen. Strogonowowi, ks. Gólicynowi, Pankratiewowi „na koronację Mikołaja I“), ich rodzinom (księżniczce Marii Mikołajewnie, senatorowej Zofii Hauke), dygnitarzom polskim: Karolowi Woydzie, prezydentowi m. Warszawy, gen. Wincentemu hr. Krasińskiemu, Stanisławowi Piwnickiemu, marsz. Izby poselskiej, Raymundowi Rembielińskiemu, marsz. Sejmu Król. Polskiego, Zygm. Kornatowskiemu, gen. Brygady, dowódcy pułku strzelców konnych gwardii polskiej ,kpt. Duninowi, gen. Włodkowi itp., damom polskim (hr. Karolinie Potockiej, tancerce Mierzyńskiej, Marii Kobylińskiej na dzień ślubu, Wiktorii Komarnickiej, Antonilli Dłużewskiej, Helenie Krasowskiej, Dorocie Hussakowej), obywatelom i kupcom m. Warszawy (Samuelowi Koch, Danielowi Hensel, Fukierowi, Michałowi Piotrowskiemu, Janowi Żelazowskiemu z powodu otwarcia Instytutu Wód Mineralnych, „zwolennikom Bachusa itp.“, bardzo licznym osobom i grupom ludzi zamawiającym u niego polonezy [274]).

Jeżeli dodamy do tego wielką ilość polonezów wraz z mazurami i mazurkami, pisanymi przy okazji Nowego Roku, reduty, Karnawału, balu publicznego i prywatnego bez dedykacji, a wprost jako muzyka „do tańcowania“, wtedy ilość tańców Damsego powiększy się conajmniej w trójnasób.

Kurpiński, w niektórych swoich polonezach kontynuator i spadkobierca Ogińskiego, umiał czasem „uderzyć w ton narodowy“ i uchwycić ducha staropolskiego tańca, natomiast Damse nie wnosi do swoich polonezów cech charakterystycznych polskich. Wtrąca tematy ludowe (pol. „Staropolski“) lub narodowe („Jeszcze Polska nie zginęła“ lub polonez Kościuszki) ale często zeszpeca je tylko niezręcznym układem fortepianowym lub płaską harmonizacją.

Podobnie też i śpiewanym polonezom w komedio-operach Damsego („Bankocetle przecięte“, „Przykaz“) brakuje indywidualności. Rodziły się one łatwo, prędko też zeszły ze sceny i zostały zapomniane.

[271]) Wszystkie wymienione polonezy znajdują się w Bibl. Uniwer. J. Piłsudskiego w Warszawie.

Po amatorsku pisane polonezy Damsego zalały swym dyletantyzmem krajową produkcję polonezową, obniżyły w ogromnym stopniu jej bieg, nakreślony przez Ogińskiego, Elsnera i Kurpińskiego. Zdawały się potwierdzać słowa anonimowego recenzenta Allgemeine Musikalische Zeitung z r. 1809, który po ukazaniu się pierwszego kajetu National-polonoisen [272]) żałuje, że „was nun hier gegeben wird, stehet dem Ideen nach, nicht eben hoch, zeigt auch nicht selten der musikalischen Ausarbeitung nach, einen Mangel an Schule oder doch an Ubung und Gewandheit in der Komposition“.

Surowe, ale prawdziwe te słowa w pierwszym rzędzie odnosić się mogą do kompozytorów polskich w rodzaju Damsego, którego wrodzona łatwość komponowania nie szła w parze z wykształceniem i odpowiedzialnością za pisane utwory. Ironią zdarzeń te właśnie słabizny, drukowane w wielkich ilościach, doczekały naszych czasów, a cenniejsze od nich i być może, iż nawet bardzo wartościowe — poginęły.

Jakże chętnie np. studiowalibyśmy dziś polonezy Würfla, który zarówno stroną muzyczną jak przede wszystkim techniczno fortepianową daje po Damsem — wrażenia wprost ożywcze.

Wilhelm Wacław Würfel (około 1790 r. urodzony), czech z pochodzenia, był podobno w latach 1815 — 1826 [273])) cenionym pedagogiem fortepianu i generałbasu w Konserwatorium Warszawskim. Niezależnie od lat i szczegółów biograficznych, które Sowiński często podaje nieściśle, mamy dziś jeszcze w spadku po twórczości Würfla cztery jego polonezy z lat 1819 — 1822, przechowane w Bibl. Warsz. Tow. Muzycznego [274]), polonez Allegro Maestoso B dur (trio Es dur), 2 polonezy „à son Altésse la princesse Angelique Sapieha...“ B dur i D dur, oraz „Polonaise mélancolique“.

Wszystkie one są dość odmienne w charakterze, mówią o znajomości technicznych efektów fortepianu i harmonii. Już w samych końcówkach polonezowych spotykamy zręczną figurację melodyjną nie bez romantycznego wdzięku:



[272]) Allg. Musik. Zeitung z 1809 r. ogłasza ukazanie się druku wyd. F. M. Forchta w Dreznie ośmiu National polonoisen kompozytorów polskich „in und bei Warschau“ zamieszkałych. Następne zeszyty posiadały już wartość większą. W trzecim z nich znajdują się polonezy Ogińskiego (f moll z triem w F dur), Barcińskiego, Żywnego Unickiego, Jonasza, Andrychowiczówny i Elsnera (na 6 rece C dur).

[273]) Słownik Sowińskiego.

[274]) Sztychowane u Płacheckiego i u Letronne'a.

Polonezy Würfla w ogólnym charakterze stanowią fazę przejściową w rozwoju polskiego poloneza od Damsego do późniejszego poloneza koncertowego, któremu ostateczny kształt nadał Chopin. W każdym razie właściwości salonowej elegancji, sentymentu obok zwiększonych środków technicznych przebijają dość jasno i z tych polonezów Würfla, które obecnie posiadamy.

Obok wpływu Ogińskiego niektóre miejsca wyraźnie zapowiadają Chopina, jak np. następujący czterotakt z „Polonaise mélancolique" d moll (trio B dur) z r. 1822 [275]).



Akord neapolitański w drugim takcie tego zdania jest prawie tak samo figurowany jak 9 takt walca Chopina As dur, który pisany jest kilkanaście lat później (1835 r.) [276]).

Salonowy nastrój utworów Würfla w większym jeszcze stopniu cechuje polonezy głośnej z czasów przedszopenowskich pianistki MARII SZYMANOWSKIEJ (1790—1831) [277]).

Oprócz innych kompozycji o charakterze salonowym mamy zbiór jej tańców p. t. „Dixhuit danses de différent genre pour le pianoforte composées et dediées à M. la princesse Wiasensky née Gagarin" [278]). W zbiorze tym obok: anglaises, valses, contredances, marsza, mazurka, kadryla i kotyliona znajdują się 4 polonezy: C dur (trio w C dur), e moll (trio w G dur), A dur (trio w fis moll) i f moll (trio Des).

Stanowią one w zbiorze rubrykę muzycznie najpoważniejszą. Jakościowo nie są bynajmniej gorsze od wielu innych polonezów współczesnych włącznie z polonezem Es dur Fielda, mistrza Szymanowskiej.

Dość charakterystyczne jest, że więcej przebija w nich wpływ Clementiego i Czernego niż Ogińskiego. Pianistyczne efekty były dla wirtuozki widocznie droższe niż muzyczne. To też nie brakuje, oczywiście, w jej polonezach pustych gamek, pasażów, tryla, martellata, błyskotliwych a zbytecznych równoległych akordów sekstowych (zakończenie poloneza C dur), krzyżowania rąk na sposób Ogińskiego itp. szczegółów technicznych. Końcówki polonezowe z dołu do góry, na ogół w polonezach rzadsze niż odwrotne (opadanie kwinty dominanty na tonikę), u Szymanowskiej spotykają się prawie zawsze. Regularna czterotaktowa budowa rzadko pozwala na wyjątki w konstrukcji zdań (wyjątkiem jest pierwszy sześciotakt w polonezie f moll). Technika imitacyjna jest oczywiście kompozytorce, jak większości polskich kompozytorów przedszopenowskich, zupełnie obca, jednakże i pod tym względem znajdujemy wyjątek w ładnie zastosowanym przeniesieniu tematu sopranowego do altu na początku poloneza f moll.

Stosunkowo najbardziej wirtuozowskim polonezem Szymanowskiej jest pierwszy z nich C dur [279]), najbardziej romantycznym — e moll. W polonezie A dur, zbliżonym w temacie do staropolskiego „Bednarza", przeważa mechanizm palcowy kłócący się z powagą polonezowej formy tanecznej. Niezależnie od braków, zwraca uwagę z rozmachem użyty punkt organowy najswobodniej budowanego czwartego polonaise'a f moll, w którym spotykamy taki np. urywek, któregoby się może i Chopin w swoich młodszych kompozycjach nie powstydził:



Zwłaszcza ostatnie dwa takty świadczą o intuicji harmonicznej pianistki.

Szymanowskiej dedykuje JÓZEF KACZKOWSKI [280]) (ur. około 1790) swoje fortepianowe „Deux polonaises mélancoliques" f moll i e moll [281]). Oba są pisane pod wyraźnymi wpływami klasyków wiedeńskich a indywidualnych cech posiadają nie wiele. Jednakże w porównaniu z Damsem np. wykazują ogromny postęp środków technicznych i muzycznych. Chromatyka opadająca, patetycznie brzmiące akordy zmniejszone, ożywione rejestry wysokich wiolinów, urozmaicone końcówki polonezowe, słodkawa ale plastyczna melodyka — wszystko to składa się na dość szlachetną całość w duchu salonowego ówczesnego eklektyzmu muzycznego. Tylko basy powtarzają się uporczywie, mimo że czasem zjawia się w sopranie myśl szczersza:

---

[275]) Bibl. Warsz. Tow. Muz.

[276]) Walc op. 69 poświęcony Marii Wodzińskiej.

[277]) Mniej więcej współczesna Szymanowskiej jest ELIZA FILIPOWICZ z domu MINELLÓWNA (1794 — 1841). Skrzypaczka ta, uczennica Spohra, jest autorką Ronda alla polacca na skrzypce z fortepianem. Kompozycję tę wymienia Sowiński między innymi rękopisami autorki.. Jeden z drukowanych skrzypcowych polonezów Filipowiczowej, F dur (trio d moll) w układzie fort. I. Bielawskiego znajduje się w zbiorach po Julianie Horoszkiewiczu (obecnie własność prof. Dr. Witolda Ziembickiego).

[278]) Biblioteka Warsz. Tow. Muz. Sygnatura 11506.

[279]) Polonez ten grywa dziś jeszcze na koncertach Lucyna Robowska.

[280]) Prawdopodobnie nietylko Józef Kaczkowski ale i skrzypek Joachim Kaczkowski komponował polonezy. Dowiadujemy się o tym z dwuch polonezów, które Justyna Krainska ofiarowuje „Joachimowi Kaczkowskiemu jako nauczycielowi swemu. Oba polonezy C dur i Es dur znajdują się (druki) w Bibl. Warsz. Tow. Muz. Utwory są muzycznie ubogie, rytm polonezowy występuje w nich konwencjonalnie jakby z obowiązku. Tylko początek poloneza Es dur rytmiką zapowiada trochę temat szopenowskiego poloneza A major.

[281]) Bibl. Warsz. Tow. Muz.



Jeden z polonezów Kaczkowskiego (B dur z triem w tej samej tonacji) drukowano niedawno w dodatku muzycznym „Muzyki w szkole“ [282]). Polonez jest jednym z „Trois polonaises pour le pianoforte, dediées a Melle la Comtesse Julie Skarbek). Pochodzi on z 1825 r. i w ogólnym charakterze przypomina słabsze polonezy Ogińskiego.

Sowiński wymienia około 18 polonezów Kaczkowskiego, drukowanych przeważnie u Breitkopfa i Härtla w Lipsku [283]). Stąd też o sześciu polonezach jego op. 5 na skrzypce z tow. drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli czytamy następującą recenzję w lipskiej Allgemeine Musikalische Zeitung z 1808 r.: „...sind Kleinigkeiten, könnte man ihnen freilich vorwerfen dass ihnen häufig, trotz des 3/4 Takts und gewisser polonaisen Rhytmen der polonaisen Charakter fehle. Inzwischen sind sie kurze u, gefällige Handstücke, die einen guten Effekt machen werden. Die Melodie ist stets mit Geschmack verziert u. der Vortrag fordert daher einen langen Bogen und ein reines und zartes Spiel“. Na ogół inne sprawozdania zagraniczne o Kaczkowskim wyróżniają zalety skrzypcowe partii jego polonezów (Kaczkowski sam był cenionym skrzypkiem) ich „reichen u. brillanten Figuren“ [284]).

Zarówno w grze na skrzypcach jak w kompozycji przewyższył Kaczkowskiego popularnością rówieśnik jego — KAROL LIPIŃSKI (1790—1861). Jako kompozytorowi zarzucano Lipińskiemu zawsze brak wykształcenia teoretycznego [285]). Liszt wprost w monografii szopenowskiej ocenia polonezy jego jako mało poważne. Na twórczość Lipińskiego zazwyczaj historyk muzyki zapatruje się w związku z jego wielkim talentem wirtuozowskim. Jest to zresztą zrozumiałe, gdyż pierwiastek wirtuozowski w twórczości Lipińskiego a więc również i w jego polonezach odgrywa ważną roię.

Jedną z najwcześniejszych, młodzieńczych jeszcze kompozycji Lipinskiego była operetka „Kłótnia przez zakład“, w której umieszcza młodziutki jeszcze autor poloneza [286]).

Do wcześniejszych również, niewymienionych u Sowińskiego należą: „Trois polonoises pour piano-forte“, wydane w Lipsku u Breitkopfa

---

[282]) „Muz. w szkole“ r. 1832—33 N. 7.

[283]) Jako opusy polonezów Kaczkowskiego podaje: 3, 5, 9, 11 i 15.

[284]) W składzie u A. Brzeziny znajdował się jeszcze, między wielomа innymi, polonez Kaczkowskiego ofiarowany Rozalii Mostowskiej. Utwór ten nie dodaje specjalnych wartości naszej twórczości polonezowej, wyróżnia się tylko tonacją tria A dur (w dominancie) w stosunku do D dur jako tonacji głównej.

[285]) AL. POLIŃSKI w Kurierze Warsz. z dn 17 grudnia 1911 r.

[286]) Pisze o nim Sowiński w słowniku

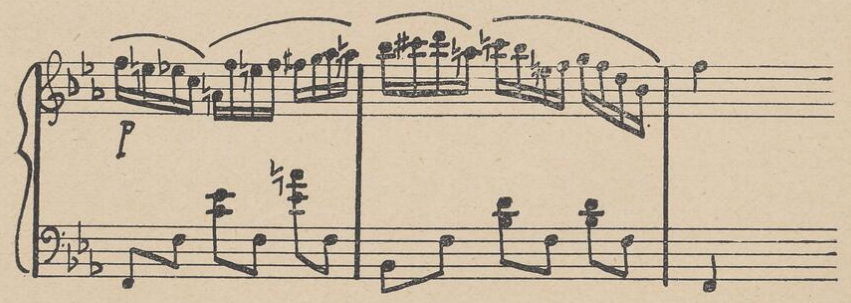
i Härtla pod opusem 5, o których w Allgemeine Musikalische Zeitung z r. 1815, wzmiankuje niepodpisany autor krótko i niezbyt pochlebnie: „Im Charakter echte Polonoisen, im übrigen vernachlässigt, auszuführen leicht“.

Sądząc z ostatnich słów dotyczących wykonania polonezów, nie musiały byc one jeszcze dla wirtuoza typowe, ponieważ brak im cech wirtuozowskich tak charakterystycznych dla późniejszych utworów Lipińskiego.

W dalszym ciągu u Breitkopfa i Härtla ukazują się następne dwa polonezy na skrzypce z orkiestrą op. 6. Uderza w nich konserwatyzm autora w układzie tria i w ogólnej formie A BA gdzie repryza pozostaje bez zmiany a trio występuje w tonacji jednakowej z pierwszą częścią. Zarówno pierwszy z nich E dur, jak i drugi A dur posiadają zręczną partię skrzypcową, natomiast w układzie instrumentów pozostałych nie brak im zwykłych w polonezach polskich powtórzeń i nic nie mówiących biegników. W zespole orkiestry, prócz smyczków w komplecie, znajdują się jeszcze dwa oboje, dwa klarnety, dwa flety, dwie trąbki, dwa fagoty, dwie waltornie i kotły. Ze sposobów instrumentacji przeważają zdwojenia w oktawach i unisonach.

Z następnych polonezów Lipińskiego wymienia się zazwyczaj opusy: 9 (3 polonezy na skrzypce i fortepian) i 2 ronda alla polacca op. 13 i 17 (krytyk Allg. Musik. Zeitung z r. 1816 uważa, że nie mają one nic wspólnego z rondem).

Jednym z późniejszych prawdopodobnie utworów Lipińskiego jest jego polonez fortepianowy Es dur (trio w As dur z zastosowaniem krzyżowania rąk), odbity razem z artykułem Polińskiego w Kurierze Warsz. z dn. 17 grudnia 1911 r. Formę jego możemy niewątpliwie odnieść do czasów Ogińskiego, natomiast ze względu na masywność dźwięku, obfitość oktaw, walory techniczne utwór znajduje się w cieniu szopenowskich wpływów. Mówi o tym chociażby następująca figuracja:



Lipiński urodził się 20 lat przed Chopinem a przeżył go również o lat około 20-stu, dlatego i jego polonezy możemy podzielić na przedszopenowskie i poszopenowskie. Do tych ostatnich należą jeszcze dwie transkrypcje polonezów cis moll i es moll Chopina na skrzypce z fortepianem.

Twórczość polonezowa Karola Lipińskiego nasuwa w stosunku do kompozytorów zagranicznych porównanie z Maysederem.

Do kompozytorów polskich przedszopenowskich, którzy ogłaszali swoje polonezy zagranicą a byli rówieśnikami Lipińskiego, należy uczeń Hummla

FRANCISZEK MIRECKI (1791—1862). Kilkanaście z jego polonezów podaje Sowiński [287]). Niektóre z nich wychodziły w świat ze stemplem popularnej dziś, starej firmy wydawniczej włoskiej Ricordiego. Dzięki temu wydawnictwu posiadamy obecnie jeszcze doskonale zachowany [288]) wyciąg fortepianowy „Noclegu w Apeninach" Mireckiego, gdzie fragmenty polonezowe à la Rossini występują w najbardziej odpowiedzialnych momentach komedio-opery.

Zagranicą też, w Lipsku u Breitkopfa i Härtla drukuje swoje polonezy ALOIZY STOLPE [289]). Lipska Allgem. Musik Zeitung z r. 1813 ogłasza „Quinze polonoises pour le pianoforte composées par Aloys Stolpe" O zbiorze tym recenzent gazety wyraża się na ogół pochlebnie, mimo, że nie szczędzi formie polonezowej uwag krytycznych. „Wer bey einem Werkchen dieser Art über Inkorrektheiten und Verstösse gar mancher Art gegen das, was man früh in strenger Schule gelernt haben sollte, unter gewissen Umständen nicht hinwegsehen kann, der wird gegen diese polonaise viel einzuwenden haben. Wer aber Geist u. Charakter zu erkennen weiss dabey aber auch viel Fertigkeit und Kraft besitzt, der wird die meisten dieser oft gar wunderlichen Stücke nicht ohne Vergnügen spielen. *Referent kennet sehr wenig polonaisen die, wie diese, an den Tag legen,* wohin diese Gattung eben jetzt durch feurige u. kunstfertige Polen getrieben worden u. wie die jetzige von der ehemaligen, bequem hinschlendernden Polonaise fast eben so weit abstehet als die Haydnsche symhonie — Menuett von der unsrer Grossmütter. Dass man nicht viele hintereinander spielen dürfe, wenn man die rechte Wirkung erfahren will, liegt in der Gattung, die zwar gross Mannigfaltigkeit in Einzelnen zulässt aber im ganzen doch etwas einformig bleiben muss".

W dwa lata później w r. 1815 gazeta lipska wymienia szesnasty z rzędu polonez Stolpego. Niewątpliwie też zaszczytne dla kompozytora jest umieszczenie dwuch jego polonezów: B dur i G dur w dodatku nutowym Allg. Musik. Zeitung [290]), gdzie poważnie traktowano ten dział pisma i przy tym mało który autor muzyki polskiej mógł liczyć na przyjęcie swego utworu.

Zwłaszcza drugi z polonezów (G dur z triem w tej samej tonacji) zasługuje na uwagę, wyróżnia się z pośród innych większą rozpiętością środków technicznych, urozmaiceniem rytmu, pokaźnym zasobem pomysłów zręcznych jak np. początek tria, pisany z wprawą Moschelesa (Kontrapunkt głosu środkowego jak w etiudzie a moll Moschelesa).

Pierwszy z polonezów (B dur z triem również w B dur) znajduje się w zbiorze „Huit polonoises" [291]) jako N. 6. Nie posiada cech szczególnych,

[287]) Op. I (3 polon. na fort.), op. 2 (4 pol. na fort.), op. 8 (4 pol. na fort. i op. 12 (‚Rondo pour piano alla polacca).

[288]) W Bibliotece Narodowej

[289]) Daty urodzin i śmierci A Stolpego są niesprawdzone. Sowiński wymienia dwuch muzyków tego nazwiska (Antoni i Aloizy Stolpe), nie podając ich chronologii. Prawdopodobnie Aloizy Stolpe urodził się około 1790 r., skoro jego polonezy ukazują się w druku już w r. 1813.

[290]) Beylage zur Allg. Musik. Zeitung z r. 1813.

[291]) „Huit polonaises par Aloys Stolpe", rękopis Bibl. Warsz. Tow. Muz.

natomiast może dobrze reprezentować ogólny charakter zbioru [292]). Tria nie nasuwają specjalnych uwag, należy jednak podkreślić, iż, chociażby w stosunku do Ogińskiego, wykazują większą rozmaitość i kontrast w rytmice. Treść muzyczna koncentruje się wyłącznie, mówiąc pianistycznie, w prawej ręce. Lewa ogranicza się nazbyt do zakreślenia rytmu i akordowej figuracji trójdźwięków. Prymitywna technika fortepianowa nie przeszkadza autorowi w urozmaicaniu końcówek polonezowych, wprowadzania tematu do basu (krzyżowanie rąk jak u Ogińskiego), zdobienia melodii przejściowymi dźwiękami chromatycznymi. Sens harmoniczny wzbogacają czasem alteracje, a nawet enharmonia akordu ze zwiększoną sekstą. Progresje opadające i wznoszące nie ograniczają się tylko do sekundy a oddalają się również o tercję. Z efektu paraleli minorowej korzysta Stolpe dość często (tria). W figuracjach melodyjnych na dominancie, w zboczeniach chromatycznych, wreszcie, w charakterystycznym dla poloneza użyciu synkop wykazują „Huit polonoises" Stolpego znaczną rozmaitość. Jeżeli utwory te nie były w Polsce tak popularne jak np. polonezy Ogińskiego to niewątpliwie nie wskutek braku zalet muzycznych.

Nie zagranicą a w kraju, w Warszawie u Letronne'a i we Lwowie u Pillera drukowali polonezy J. PESCHKE i JAN KUBAK.

Swój polonez fortepianowy F dur (trio B dur) Peschke ofiarowuje razem z marszem „Wmu Trębickiemu, półkownikowi, adiutantowi J. Cesarzowiczowskiej Mości". W utworze mało stosunkowo wyczuwa się poloneza, natomiast dokuczliwe zazwyczaj basy Albertiego stosuje kompozytor dość pomysłowo. Zboczenia chromatyczne, enharmonia (as-c-es i e—gis—h, albo e—g—b—des i fis—ais—cis—e), wykorzystanie dźwięków zamiennych — dowodzą kultury kompozytorskiej autora.

Uboższe w środki i tematy są 4 polonezy J. Kubaka (w zbiorach J. Horoszkiewicza). Zwłaszcza okolicznościowo komponowane są te, które kompozytor dedykuje hrabiankom: Horodyskim i Komorowskiej. Tria nie różnią się przeważnie tonacjami. Sentyment w rodzaju Ogińskiego nie okupuje braku życia tych tańców, monotonii ich tematyki. Czasem tylko rytmiczna strona przelotnie zainteresuje słuchacza, nie naruszając zresztą homofonicznego szablonu całości.

g. Od Nideckiego do Chopina.

Im bardziej posuwamy się chronologicznie w kierunku Chopina, tym mniej może być mowy o poprzednikach [293]) jego a więcej o rówieśnikach lub naśladowcach.

[292]) Całość zawiera polonezy następujące: C dur (trio F dur), h moll (trio H dur), A dur (trio D dur), C dur (trio a moll), F dur (trio d moll), B dur (trio B dur), G dur (trio g moll) i B dur (trio b moll).

[293]) Bez straty dla badań muzykologicznych możemy w twórczości polonezowej pominąć takich poprzedników Chopina jak jego nauczyciel Wojciech Żywny. Prymitywny polonez Żywnego drukowany w III zesz. National polonoisen Forchta nie wychodzi ani razu z obrębu T.D i S. tonacji C dur. Jako wyraz naiwnej dobroduszności autora nie mógł być wzorem nie tylko dla Chopina ale nawet dla jego kolegów i naśladowców.

Pokolenie uczniów Elsnera z Chopinem na czele stwarza pierwszą w Polsce porozbiorowej szkołę kompozytorów, na którą zwrócone były oczy nie tylko polskich ale i zagranicznych miłośników muzyki. Jedno z pierwszych sprawozdań zagranicznych po produkcji kompozytorskiej uczniów Szkoły Głównej Muzyki czytamy w Allg. Musik Zeitung z roku 1825 [294]). Występował wtedy piętnastoletni Antoni Orłowski, Nowakowski, Nidecki i Józef Stefani, którzy — jak zaznacza autor recenzji — nie tylko grali swoje własne kompozycje ale posiadają już drukowane: ronda, wariacje i polonezy [295]) (polonez E dur Orłowskiego znajduje się w zbiorach E. Wrockiego).

Jak tego najlepiej sam Chopin dowodzi, w twórczości uczniów Elsnera forma poloneza odgrywała poważną rolę. Niewątpliwie wszyscy oni pisali polonezy. Zatrzymam się trochę przynajmniej na najważniejszych.

Najstarszym chronologicznie z autorów polonezów a uczniem Elsnera jest TOMASZ NIDECKI (1800—1852). Wiadomo, że Elsner wiele się po nim spodziewał. Niewątpliwy rozmach kompozytorski Nideckiego przerwała jednak praca na stanowisku dyrektora Opery po Kurpińskim a następnie jeżeli chodzi o muzykę taneczną, zwrot zamiłowań kompozytora w kierunku muzyki religijnej. Polonezy w jego twórczości odgrywały zupełnie podrzędną rolę. Kilka z nich znajduje się w Bibl. Opery w Warszawie.

Naszych czasów doczekał polonez D dur (trio G dur) na temat „Boże cara chrani". Utwór świadczy o dość swobodnej technice kompozytora, zręcznym zastosowaniu modulacyj (przez fis moll do A dur), chromatyki, głosów dopełniających, a nawet alteracyj (po a—c—e, ais—cis—e—g jako subdominanta alterowana do kadencji w G dur). Dość ciekawym harmonicznym szczegółem poloneza jest prowadzenie dominanty na subdominantę (h dis fis na a c e) w e moll, co przedostało się do muzyki jako wskazany wyjątek z reguły prowadzenia subdominanty na dominantę a nie odwrotnie.

Ogólnie biorąc, technika polonezowa Nideckiego stoi bez porównania wyżej od np. Damsego, mimo, że nawiązuje formą i treścią do czasów Kurpińskiego.

O wiele produktywniejszy w twórczości polonezowej jest kolega Nideckiego, uczeń Elsnera i Würfla, JÓZEF NOWAKOWSKI (1800—1865). Jak wszystkie jego opusy (było ich podobno około 60), tak i polonezy powstają w kręgu wpływów szopenowskich. Zapatrzony w autora ballad i mazurków „poczciwy Nowak" jak go Chopin w listach nazywa wierzył w powodzenie swoich utworów tylko wtedy kiedy je Chopin pochwalił. A Chopin traktował Nowakowskiego i jego muzykę z pobłażliwością lecz nawpół serio [296]).

[294]) Nowember 1825 r.

[295]) Jest to również jedna z najwcześniejszych krytyk o Chopinie, ponieważ między numerami programu był wtedy koncert f moll Moschelesa (pierwsza część) w wykonaniu Chopina oraz jego improwizacja na aelopantalonie.

[296]) List Chopina do rodziny z dn. 19 kwietnia 1847 r.

Wiedział też o Nowakowskim Schumann, gdyż wspomina o jego „Grosse pathetische Polonaise" op. 11 [297]).

Z pomiędzy orkiestrowych i fortepianowych polonezów Nowakowskiego przechowały się w Bibl. Warsz. Tow. Muz. tylko 2 jego fortepianowe polonezy: b moll (trio B dur) i Es dur z triem w subdominancie (As dur). Pierwszy, poświęcony Karolowi Lipińskiemu dobrze, myślę, charakteryzuje autora. Tani sentyment utworu idzie tu w parze z dążnościami wirtuozowskimi, niektóre biegniki jednak odzwierciadlają ducha ówczesnej, atmosferą salonów przesiąkniętej muzyki fortepianowej i zupełnie wyraźnie wskazują na analogie z Chopinem.



Zresztą polonez Nowakowskiego, z pewną sympatyczną grandezzą fortepianową pomyślany, należy, przypuszczam do reprezentacyjnych jego utworów.

O wiele słabszy muzycznie jest drugi z nich, Es dur, poświęcony Marii Rzeszotarskiej. Tu płytkość myśli idzie w parze z niezgrabnym układem fortepianowym, dość niezrozumiałym u pianisty i autora „Metody na fortepian".

Podobnie jak Nowakowski tak i JÓZEF STEFANI (1802—1865) przeżył Chopina i dlatego bardzo wiele z jego polonezów późniejszych nosi stempel wpływów szopenowskich. Charakterystyczny pod tym względem jest „Polonaise avec deux trios". na orkiestrę [298]) w tonacji D dur (oba tria w G dur), w którym oczywiste jest pokrewieństwo początkowego motywu rytmicznego z polonezem A dur Chopina.

Wcześniejsze jego polonezy w masowych ilościach rekrutują się przede wszystkim z pomiędzy baletów i komedio-oper. Dlatego styl ich nawiązuje do rodzaju Damsego. Zresztą styl ten utrzymuje się w Polsce wyjątkowo długo, sięga głęboko jeszcze w poszopenowskie czasy. Z r. 1853 pochodzi „6 nowych polonezów, skomponowanych na orkiestrę, grywanych obecnie w Teatrze Rozmaitości, kompozycja i przekład na fortepiano p. J. Stefani b. dyrektora i prof. przy Teatrach Warszawskich i Instytucjach, obecnie 51-letniego Jubilata zawodu muzycznego" [299]). Polonezy te zaopatrzone w tytuły (Pol. militarny, „Z dawnych lat", „Z wieku 19", „Starodawne kochajmy się" i „Na ustroniu") cechuje naiwność nie tylko w tytułach ale i w muzyce. W porównaniu z dawnymi polonezami polskimi zwraca w nich uwagę forma nieco swobodniejsza np. Codę wprowadza Stefani gdzieniegdzie, czego nie znajdowaliśmy u jego poprzedników. Jeżeli jednak weźmiemy pod uwagę, że okolicznościowa ta, nie-

[297]) Schumann. Gesammelte Schriften t. 2, str. 51.

[298]) Bibl. Warsz Tow. Muz. za sygnaturą 10515.

[299]) W zbiorach F. Starczewskiego.

ledwie mechaniczna muzyka polonezowa zaczyna żyć w parę lat po śmierci Chopina, wtedy wartość jej historyczno-muzyczna redukuje się do minimum.

Z autorów polskich, którzy pisali polonezy a urodzili się w pierwszym dziesiątku ubiegłego wieku wymienia się jeszcze WOJCIECHA SOWIŃSKIEGO (1805—1880) [300]) i IGNACEGO FELIKSA DOBRZYŃSKIEGO (1807 — 1867). Dwa polonezy tego ostatniego podaje Sowiński: Rondo alla polacca z orkiestrą i drugie, niewydane rondo alla polacca na flet z orkiestrą [301]).

Niezależnie od tych nazwisk kompozytorów mniej lub więcej znanych z utworów czy opisów, jakże wiele jest polonezów i ich autorów zapomnianych, takich, których przyszłość może dopiero odkryje lub też innych, do których dostęp jest dla nas stracony bezpowrotnie.

Gdy cofamy się myślą wstecz poza dziesiątki i setki polonezów poniszczonych lub zagubionych, przychodzą na myśl słowa Karola Sienkiewicza w przedmowie do wydawnictwa „Dziejów Polski" Lelewela: „Dziwna jest i zasmująca obojętność przodków naszych na uwiecznienie pomników historii narodowej". W zastosowaniu do dziejów poloneza obojętność ta utrudnia i zawsze utrudniać będzie odtwarzanie wierne obrazów naszego dawnego życia muzycznego i jego twórczych przejawów.

Wypełnianie luk i niedomówień komplikuje jeszcze fakt, że na tle zabytków polonezowych tak często spotykamy utwory anonimowe. Zagadkę łatwiej rozwiązać w stosunku do epoki, natomiast trudniej w odniesieniu do kompozytora [302]).

Z jednej więc strony historia przekazuje nam szereg nazwisk znanych kompozytorów, których polonezów nam brak, z innej natomiast strony przechowały się do dziś, dziesiątki polonezów, których autorowie nie mówią nam zgoła nic lub mało w stosunku do dziejów muzyki. Są to — między wieloma innymi — ANDRYCHOWICZÓWNA, GREM (3 polonezy poświęcone hr. Taszyckiej), JANICKI [303]), KARBOSKI, J. KRAIŃSKA, LEOPOLD [304]), MAGNUS [305]), MERLINI, MONTFREUILLE, MĘCIŃSKI,

[300]) Polonez op. 16 na fortep. z tow. kwartetu.

[301]) O pierwszej z tych kompozycji Schumann pisze: „ist von geschickter Finger komponiert, korrekt geschrieben, national gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhaltnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch auf den 40 Seiten umsonst. Oryginelles hat sie gar nichts. „Słowom tym nie przeczy również polonez D dur op. 3 Dobrzyńskiego, znajdujący się w układzie fort. na 4 ręce w Bibl. Nar. w Warszawie.

[302]) Dla przykładu wymienię mały, czterotaktami samymi komponowany, anonimowy polonez G dur (trio g moll) ze zbiorów Dr. Stefana Śledzińskiego. Utwór pochodzi mniej więcej z 1820 r. W muzycznej treści przypomina w pierwszym takcie menuet z Don Juana a na ogół daje wrażenie swobodnej przeróbki z N. 6 Tankreda: ‚Amori scendete'.

[303]) Polonez F dur z Telemaka.

[304]) Quatre polonaises", poświęcone „a son Altesse M-me la princesse Dołowicz" (na fortepian u Letronne'a).

[305]) „Taniec polski do słuchania" b moll (Trio Des), drukowany w Tygodniku Kurpińskiego z 1821 r. oraz „Trois polonaises nouvelles" wydane u Dalmasa w Petersburgu (Zb. E. Wrockiego).

PROKOPOWICZ, POTOCKA, RUCIŃSKA, STANISZEWSKI, TYSZKIEWICZ, UNICKI [306]), WEINERTÓWNA.

Już sama ilość polskich polonezów polskich, które naszych czasów doczekały dowodzi jak wiele dawniej ich pisano, jak głęboko forma ta tkwiła w życiu muzycznym naszych prapradziadów. Oczywiście, że ilość nie idzie tu w parze z jakością. W przebiegu rozwojowym poloneza polskiego od Kamieńskiego przez Ogińskiego, Elsnera, Kurpińskiego, Lipińskego bywały chwile żywsze, nie pozbawione blasku sławy u współczesnych. Kozłowski, Lessel, Deszczyński, Würfel, Kaczkowski, Aloizy Stolpe, Serwaczyński, Dobrzyński zapisali się w dziejach poloneza polskiego na rachunek niewątpliwych jego zdobyczy w zakresie techniki i powolnego przejścia od klasyków wiedeńskich do romantyki. Jednakże w obrębie formy i treści muzycznej poloneza polskiego wszystko to są próby, szukanie drogi, której żadnemu z tych kompozytorów, włącznie z Ogińskim, nie sądzone było znaleźć.

Długo Polska musiała czekać, zanim jej polonez znalazł swój wyraz skończony, zanim zjawił się muzyk, który z formy dawnych „bawidełek zalatujących pudrem" ulepił dzieło sztuki a z błąkających się po fortepianie pustych biegników stworzył arcydzieła wdzięku i poetyczności, który polonezem swym uderzył w ton muzyki narodowej i przemówił nią do „wszystkich ludów ziemi" a potęgą wyrazu sięgnął szczytu natchnień twórczych. Artystą tym był — FRYDERYK CHOPIN.

[306]) Polonezy trzech ostatnich są drukowane w ‚Wyborze" Elsnera.

T R E Ś Ć

I. *Pochodzenie i początki poloneza* 5

A. *Hypotezy, dotyczące powstania poloneza* 5

1. Polonez na dworze Henryka Walezjusza i Władysława IV. . . . 5

2. Poglądy dawnych uczonych polskich na genezę poloneza . . . 8

II. *Problemy formy poloneza* 13

A. *Związek poloneza z innymi tańcami europejskimi* 13

B. *Rytmika i niektóre cechy formy muzycznej poloneza* 16

III. *Polonez dworski i ludowy. Rola twórczości ludowej w dziejach poloneza polskiego* 20

IV. *Zarys dziejów poloneza przed Chopinem* 24

A. POZA POLSKĄ.

1. W epoce Telemanna i Bacha 24

2. Wilhelm Friedeman Bach i jemu współcześni 31

3. W epoce klasyków wiedeńskich 35

4. Polonez w operze 41

5. Polonez przedromantyczny: Hummel, Spohr, Weber i współcześni . 46

6. Polonez, jako jeden z ważniejszych czynników wpływu muzyki polskiej w kulturze zachodniej 58

B. W POLSCE.

1. Polonez polski — stylizacja życia narodowego. Polonez patriotyczny i obyczajowy 62

2. Do czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego 67

a. Wielki i Pieszy 17 stulecia 67

b. Staropolskie polonezy I-ej połowy 18 w. i czasów saskich (1697—1764) 69

3. Epoka Stanisławowska (1764—1795) 71

a. Polonez amatorski i do tańca 71

b. Maciej Kamieński, Jan Stefani i współcześni 73

4. Czasy porozbiorowe do Chopina 77

a. Przed Ogińskim, Józef Kozłowski i inni 77

b. Michał Kleofas Ogiński 80

c. Józef Elsner 85

d. Od Elsnera do Kurpińskiego 89

e. Kurpiński i Damse 92

f. Od Damsego do Nideckiego 101

g. Od Nideckiego do Chopina 107

V. *Źródła* 114

ŹRÓDŁA

KSIĄŻKI

ADLER G. Handbuch der Musikgeschichte, Berlin 1930.
ALBERTRANDY J. Panowanie Henryka Walezjusza i Stefana Batorego. Kraków. 1860.
BYSTROŃ J. Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Kraków 1927.
BERNACKI L. Teatr dram. i muz. za St. Augusta. Lwów. 1925.
BIE O. Der Tanz als Kuntswerk. Berlin. 1923.
BOEHME F. M. Volkslieder der Deutschen nach Wort u. Weise aus dem 12 bizum 17 Jahr. Lipsk. 1877.
BRODZIŃSKI KAZ. O tańcach. „Melitele", 1829.
CLEMENT F. Les musiciens célèbres. Paris. 1887.
CZERNIAWSKI K. O tańcach narodowych. Warszawa. 1860.
EITNER R. Biographisch - Bibiographisches Quellen Lexicon 10 t.
FALK M. Dr. Wilhelm Friedemann Bach. Lipsk. 1919.
FETIS FR. Biographie universelle des musiciens. Paris. 1862.
GLOGER Z. Encyklopedia staropolska. T. 4. 1903.
GÓRNICKI Ł. Dworzanin polski. Warszawa. 1914.
GOSTOMSKI W. Polonez i menuet. Warszawa. 1891.
GOŁĘBIOWSKI Ł. Gry i zabawy różnych stanów. Warszawa. 1831.
GORZKOWSKI M. Historyczne poszukiwania o tańcach. Warszawa. 1869.
GLUZIŃSKI . Taniec i zwyczaj taneczny. Wyd. Ossolineum.
GROVES. Dictionary of music and musiciens. Londyn. 1883.
JACHIMECKI ZDZ. Dr. Historia muzyki polskiej w zarysie. Warszawa. 1920.
JACHIMECKI ZDZ. Dr. Muzyka w Polsce w wyd. „Polska, jej dzieje i kutura".
JACHIMECKI ZDZ. Dr. „Muzyka" w wyd. „Polska w kulturze powszechnej". Kraków. 1918.
JACHIMECKI ZDZ. Dr. Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Kraków. 1911.
JACHIMECKI ZDZ. Dr. Dawne tańce polskie. 1914.
KARASOWSKI M. Chopin. Warszawa. 1882.
KARASOWSKI M. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa. 1859.
KRETSCHMAR H. Geschichte des neuen deutschen Liedes. Lipsk. 1911.
KARŁOWICZ M. Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa. 1904.
KOLBERG O. Materiały do etnografii słowiańskiej. 20 t.
KEUPRULJAN BRON. Dr. Szkice muzykologiczne. Warszawa. 1923.
KEUPRULJAN BRON. Dr. Melodyka Chopina. Lwów. 1930.
KLONOWSKI T. Zbiór pieśni z melodyjami w kościele R . Kat. od najdawniejszych czasów używanych. Poznań. 1858.
LELEWEL J. Polska, dzieje i rzeczy jej. Poznań. 1855.
LEICHTENTRITT H. Dr. Musikalische Fomenlehre. Lipsk 1927.

LISZT FR. Chopin, tłum. Faleńskiego. Warszawa. 1873.
LABOUREUR J. Histoire et rélation du voyage... Paris 1648.
ŁOZIŃSKI W. Życie polskie w 16 i 17 w. Lwów 1908.
MIASKOWSKI K. Zbiór rytmów. 1622.
MIERCZYŃSKI S. Muzyka Podhala. Lwów. 1930.
MIODUSZEWSKI M. M. Śpiewnik kościelny 1837 — 1849.
ORGELBRAND. Encyklopedia.
OPIEŃSKI H. Dr. La musique polonaise. Paris. 1918.
POLIŃSKI AL. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów, wyd. Tow. Naucz. Szkół Wyższych.
PASEK J. CH. Pamiętniki. Kraków. 1929.
SOWIŃSKI ALB. Słownik muzyków polskich. Paryż. 1874.
SIMON AL. Dr. Polnische Elemente in der deutschen Musik. Zurich. 1916.
SCHUMAN R. Gesammelte Schriften. Lipsk. 1834 — 1843.
SZULC FRYD. Polska w 1793 r. Warszawa. 1899.
STARCZEWSKI F. Die polnischen Tänze. Lipsk. 1901.
SCHERING AR. Geschichte des Instrumentalkonzerts. Lipsk. 1903.
WIERZBOWSKI T. Tańce, pieśni i padwany 17 stulecia. 1903.
WALAUX M. The national music of Poland. London, 1916.
WEITZMAN C. Geschichte des Klavierspiels u. der Klavierliteratur. Stuttgart. 1863.
ŻUKOWSKI O. M. O polonezie. Lwów. 1899.

CZASOPISMA

Allgemeine Musikalische Zeitung. Lipsk. 1799 — 1830.
Echo Muzyczne i Teatralne.
La Semaine musicale et theatrale Paris .1934
Kwartalnik Muzyczny. 1933.
Kurier Warsz. z 1911 r.
Melitele Odyńca. Warszawa. 1829.
Muzyka w szkole. 1932 — 1933.
Miesięcznik „Muzyka". Warszawa. 1930.
Rozprawy i notatki muzykologiczne pod red. prof. D-ra Zdzisława Jachimeckiego. Kraków. 1934.
Ruch muzyczny pod red. Sikorskiego. 1857 — 1860.
Tygodnik Muzyczny pod red. K. Kurpińskiego. Warszawa 1820 — 1821.
Życie polskie. 1914.

NUTY (PRÓCZ POLONEZÓW I RĘKOPISÓW)

MOZART. Sonaten. Peters Ausgabe.
MOZART. 6 Wienersonatinen, w oprac. Willy Rehberga.
BACH J. S. Brandenburgischen Konzerten.
BACH J. S. Bauerkantate. Lipsk, Breitkopf u. Hartel.
Collections des oevres classiques. Bote et Bock ed.
Clavecinistes allemands. Durand ed. Paris 1926.
HANDEL G. Concerti grossi Eulenburgs kleine Partitur Ausgabe.
Klaviermusik des 17 u. 18. Jahr. Hug. frères ed. Lipsk 1834.
SCHERING A. Geschichte der Musik in Beispielen. Lipsk. 1931.
STEINITZER M. Musikgeschichtlicher Atlas. Freiburg. 1908.

WEBER C. M. Klavierkompositionen.
SPOHR L. Koncerty skrzypcowe. Peters Ausgabe.
BEETHOVEN L. Serenady — tria.
MASZYŃSKI P. Ulubione pieśni z rep. Lutni.
HOROSZKIEWICZ J. Echa minionych lat. Lwów. 1889.
HOROSZKIEWICZ J. „Wspomnienia z 1830 — 31 r." Lipsk. 1880.
ROSSINI G. Cyrulik Sewilski. Tarkred, Hrabia Ory. Berlin.
SPOHR L. Jessonda, Faust, Alchimist. Lipsk Peters ed.
SPONTINI. Ferdinand Cortez Lipsk. Friedr. Hofmeister.
WEBER K. M. Freischütz, Preciosa. Wyciąg autora.
KURPIŃSKI K. Cecylia Piaseczyńska. Warsz. u. A. Brzeziny. Wysiąg fort.
MUSSORGSKI M. Borys Godunow. Bessel et Comp. ed. Moskwa.
GLINKA. Życie za cara, wyd. Sniegirewa.
THOMAS. Mignon Paris. Heugel ed.
KOLBERG O. Król pasterzy. Warszawa, nakł. Wł. Otto.
LULLY J. B. Persée. Michaelis ed. Chefs d'oeuvre de l'opera français.
MEHUL. Die beiden Blinden von Toledo Lipsk Klavierauszug v. C. B. Hennig.
PAER FERD. Sargino, Wyciąg fort.
CZAJKOWSKI P. Onegin, Dama pikowa.
GLUCK W. Alceste Klavierauszug v. Ferd. Brissler. Berlin, C. A. et Comp.
AUBER L. L'Ambassadrice.
BELLINI V. I Puritani Paris chez Paccini.
BOILDIEU. Les voitures versées Paris arrangée par Gustave Ducaron.
MIRECKI F. Nocleg w Apeninach. Firenze, Ricordi. Opere teatrali complete.
GRAENER. Drei Schwedische Tänze, op. 98.

SKOROWIDZ NAZWISK

Adler 6
Alberti 107.
Albertrandy 13
Andrychowicz 85, 110
Angers 69
Auber 43

Bach F. E. 31, 32, 34
Bach J. Ch. 31
Bach J. S. 15, 17, 20, 24—31, 33, 35, 36, 44, 52, 60—62, 68, 70
Bach W. Fr. 31—34, 61
Barcicki 10, 63, 64, 80
Barcley 22
Batory 13
Bärman 57
Bashny 58
Behling 57
Bellini 42, 61
Beethoven 38, 39, 50, 53, 61, 79, 95
Benda 15,35 — 37
Berger 57
Besard 13, 25, 59
Bie 8
Boĝhme 24
Böhm 57
Böhner 57
Boidieu 42, 43, 46
Breitkopf Härtel 29, 41, 52, 57, 90, 104, 106
Brodziński 9, 10—12, 62, 63
Bronsart 57
Brzowski 94, 95
Bystroń 22

Campagnoli 40, 41
Caton 13, 25
Chmielowski 70
Cerezo 16
Chołoniewski 92
Christenius 25
Chvatal 57
Clementi 41, 48—52, 82, 102
Chłopicki 65

Couperin 33
Cramer 48, 52, 57,
Chodźko 65
Chopin 5, 18—22, 32, 33, 38, 42, 45, 48, 52, 54—56, 59, 61—67, 72, 73, 77, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 92, 95, 102, 103, 105, 107—111
Czacki 9
Czartoryski 9, 71, 89
Czerniawski 12
Czerny 20, 48, 51, 52, 102
Cybulski 85

Dalmas 78
Damse 46, 55, 65, 73, 85, 89, 92, 93, 95, 96, 99, 100—103, 108, 109
Dąbrowski 65
Decortis 57
Demantius 25, 59
Deszczyński 91, 111
Ders 57
Dieskau 29
Długoraj 25
Dłużewska 100
Dobrzyński 82, 83, 89, 91, 110, 111
Donizetti 46
Drucki-Lubecki 9
Dunin 100
Dussek 73

Eberwein 57
Eibler 57
Eitner 31, 32, 34, 77, 81, 91
Elliot 57
Epsztejn 99
Elsner 18, 26, 44, 72, 85, 87—89, 91, 93, 96, 97, 101, 108, 111
Erdman 25
Enckhausen 57
Eulenburg 28

Falk 32
Field 48, 49, 52, 102
Filipowicz 102

Fink 55
Fredro 45
Fuhrmann 25, 59
Fukier 100
Fürstenau 57

Gabel 85
Gabler 57
Gagarin 102
Garber 32
Gerber 91
Gliczner 67
Glinka 41, 42
Gloger 11, 26, 70, 81
Gluck 44
Golicyn 100
Gołębiowski 9, 14, 22, 63
Gorżkowski 12, 63
Gostomski 12, 63
Grabowiecki 18, 75, 76, 83
Graener 16
Graun 35
Grem 110
Gretry 46
Gromnicki 92
Grzymała 96

Hauke 100
Hasse 35
Haydn J. 36, 38, 89—91
Haydn M. 89
Hausman 25
Händel 15, 18, 30, 31, 60
Helfenstein 57
Herrman 27, 40
Herold 46
Hildebrand 57
Hiller 35, 45, 56
Hofmeister 57, 91
Hensel 100
Holland 44, 75
Horodyska 107
Horoszkiewicz A. 92
Horoszkiewicz J. 64, 65, 80, 92
Hove 25, 59
Huber 26—28
Hummel 20, 38, 45—49, 55, 61, 105
Hussakowa 100

Iliński 91

Jachimecki 6, 14, 24 59, 62
Jambor 83
Janicki 85, 110
Jarzębski 68

Kaczkowski 92, 103, 104, 111
Kalliwoda 57
Kamieński Ł. 18, 75, 79
Kamieński M. 44, 73—76, 78, 85, 88, 97, 111
Kamiński J. N. 96
Kajetani 10, 46, 75, 78
Kalkbrenner 55, 56
Karasowski 5, 6, 11, 72, 74, 75
Karbowski 85
Karboski 110
Karłowicz 56
Kirnberger 34, 35, 61, 70, 73
Klengel 52
Klonowski 65
Kloss 57
Klukowski 94
Kochanowski 67, 68
Kobylińska 100
Kocipiński 66, 82, 83, 94, 95
Kolberg 11, 12, 20, 22, 24
Komarnicka 100
Komorowska 107
Kościuszko 16, 63—65, 100
Köhler 52
Körner 57, 92
Kornatowski 100
Kozłowski 17, 72, 77—81, 85, 86, 96, 100, 111
Kołzakow 100
Koch 100
Krägen 57
Kraińska 110
Krasiński 100
Kretschmar 34
Kreutzer 57
Kratzer 88
Krommer 57, 92
Krassowska 100
Kubak 107
Kuhlau 20, 41, 73, 79, 82
Kurpińska 97

Kuranda 27
Kurpiński 9—11, 16, 21, 23, 41, 46, 72, 80, 89, 91—101, 108, 111
Kühn Millikowski 58

Laboureur 7, 9, 17, 59
Lauska 57
Leichtentritt 6
Lelewel 10, 11, 21
Letronne 107
Leopold 110
Lessel W. 89
Lessel Fr. 65, 89—91, 111
Liefelholtz 25
Lindeman 57
Lipiński 104, 105, 109, 111
Lischke 78
Liszt 47, 54, 56, 63, 67, 72, 81, 104
Lubomirski 34
Lully 15, 16, 44
Litolff 82, 83

Łodwigowski 66, 94
Łoziński 7

Magnus 80, 110
Marpurg 60, 61
Marschner 57
Martens 57
Maszyński 66
Mattheson 18, 59, 60
Maurer 57
Mayseder 56, 57, 105
Mazas 41
Mączyński 77
Mehul 43, 46
Męciński 110
Mendelssohn 53, 55, 56
Merlini 85, 110
Mersenne 25
Miaskowski 9, 14, 68
Mioduszewski 23
Mickiewicz 63, 96
Mierzyńska 100
Mikuli 70
Mirecki 45, 106
Moniuszko 21, 64
Montfreuille 85, 110
Moscheles 55, 106
Moser 57
Mozart 15, 17, 19, 20, 35—38, 40, 46, 48, 58, 62, 77, 88, 89
Muffat 33
Mühling 57
Müller 57
Münheimer 74

Naryszkin 79
Nahke 89
Nava 57
Neefe 35
Nettl 6, 15
Neusidler 59
Niemcewicz 88, 91
Nidecki 46, 77, 101, 107, 108
Norlind 13, 22
Nowakowski 17, 108, 109
Nowosilcow 100

Odyniec 10
Ogiński M. K. 10, 17, 19, 42, 73, 77—89, 91, 93—96, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 111
Ogiński M. Kaz. 80
Ohanowicz 92
Opieński 6, 21, 25, 67, 69, 87
Orłowski 108
Osborne 56
Osiński 96

Pac 99
Paër 42, 43, 57
Paez 79
Paganini 50, 51
Pankratjew 100
Pasek 24, 69
Pękiel 68
Peschke 107
Peters 30, 38, 40
Petzhold 57
Piller 107
Piasecka 65
Piotrowski 100
Piwnicki 100
Płachecki 48, 92, 93, 99
Pohlenz 57
Poliński 74, 82, 105
Potocka 100, 111

Poniatowski St. A. 67
Poniński 39
Potocki 45, 72
Praetorius 25
Prokopowicz 111
Purcell 15
Pusłowska 99

Radziwiłł 72, 91
Reichardt 75
Reissiger 57
Rej 67
Ressel 32, 33
Retzelius 22
Ricordi 45, 106
Ries 20, 51, 52
Rembieliński 100
Romberg 57
Ron 57
Rossini 42, 43, 45, 46, 50, 56, 61, 62, 74, 77, 93, 95, 106
Rzeszotarska 17, 109
Rucińska 111

Sand 66
Sapieha 92, 101
Saulson 57
Schering 27, 35
Schlesinger 81
Schmidt 57
Schobert 17, 35
Scholtze 29, 70
Schubert 58, 61, 85, 89, 99
Schumann 18, 51, 53, 109
Serwaczyński 91, 92, 111
Sienkiewicz K. 110
Simon 9, 26, 27, 35
Skarbek 67, 104
Skrzynecki 66
Sobieski 70, 74
Sowiński 9, 11, 17, 18, 45, 56, 63—65, 74, 77, 78, 89, 91, 101, 104, 106, 110
Spohr 16, 17, 41—43, 46—50, 56, 61
Spontini 43, 46
Staniszewski 85, 111
Starczewski 65, 82, 85
Starey 57
Stegmayer 57
Steibelt 41, 48
Steiner 91
Steinacker 57
Stefani Józef 17, 72, 108, 109
Stefani Jan 10, 11, 73—76, 78, 85, 89, 95, 97
Stolpe 106, 107, 111
Strogonow 100
Sychra 75
Szulz 72
Szymanowska 52, 102, 103

Taszycka 111
Taubourot 25
Taubert 15
Telemann 17, 24—29, 31, 60, 70
Tischer 31
Trębicki 107
Tyszkiewicz 85, 111

Unicki 85, 111

Wagner 18, 49
Walaux 6
Walezjusz 5, 6, 11, 13, 24
Waisselius 25, 59
Wański 10
Weber 20, 38, 42, 43, 46—48, 53—56, 61, 95
Weiss 35
Wejnert 75, 78, 85, 111
Werstowski 77
Westenholz 57
Wierzbowski 21
Winter 46
Witlawski 57
Włodek 100
Woelfl 89
Woyda 100
Wrocki 77, 81, 94, 108
Würfel 89, 101, 102, 108, 111

Vanhall 57

Zajączek 93
Zieleński 68
Zumsteeg 57

Żelazowski 100
Żukowski 5, 12, 13
Żywny 67

421
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

Dr. HELENA DORABIALSKA

P O L O N E Z
PRZED CHOPINEM

W A R S Z A W A — 193

