

Małgorzata Gumper
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Muzyczne dziedzictwo narodowe — wpływ utworów Michała Kleofasa Ogińskiego na twórczość polskich kompozytorów romantycznych

Wstęp

Niniejszy artykuł skupia się na przedstawieniu osoby księcia litewskiego, Michała Kleofasa Ogińskiego, w kontekście jego wpływu na kierunek rozwoju polskiej muzyki romantycznej. Główny wątek prezentowanego tematu dotyczy oddziaływania tej postaci na sposób wyrażania poczucia tożsamości narodowej w dziełach kompozytorów XIX-wiecznych. Wpływ twórcy preromantycznego uwidocznił się w stylu utworów najwybitniejszych muzyków epoki, w których wybrzmiewała tęsknota za wolną ojczyzną i niepodległym państwem. Celem artykułu jest ukazanie Michała Kleofasa Ogińskiego jako kompozytora, i nadanie większego znaczenia tej dziedzinie jego życia w pamięci potomnych. Aspekt muzykologiczny bywa obecnie minimalizowany ze względu na dużą aktywność polityczną magnata, wynikającą z przynależności stanowej. Marginalizacja ta sprawia, iż skojarzenie jego nazwiska z utworem *Pożegnanie Ojczyzny* pozostaje jedynym wątkiem łączącym Ogińskiego z polskim romantyzmem. Prześledzenie faktycznych powiązań pozwoli współczesnemu odbiorcy spojrzeć na omawianą postać z innej perspektywy. Uwidoczní olbrzymią rolę muzyki w utrwaleniu i przekazaniu zagrożonego dziedzictwa narodowego, niezależnie od niepowodzeń wojskowych i dyplomatycznych.

Michał Kleofas Ogiński przyszedł na świat 25 września 1765 r. w Guzowie¹. Jego rodzice, Andrzej i Paulina z Szembeków Ogińscy, zadbali o wy-

¹ Cały biogram na podstawie: I. Bełza, *Michał Kleofas Ogiński*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967; Z. Libiszowska, A. Nowak-Romanowicz, *Michał Kleofas Ogiński*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 23 (1978), s. 630-636; A. Załuski, *Michał Kleofas Ogiński. Życie, działalność i twórczość*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 2000; I. Załuski, *The Ogiński Gene. The History of a Musical Dynasty*, Załuski Researches, Llandysul 2010.

kształcenie syna w duchu oświecenia. Podczas pobytu rodziny w Wiedniu w latach 1772–1775 pozostawał on pod opieką Jeana Rolaya (ur. 1735)², który wychowywał chłopca zgodnie z ideami filozofii Jeana-Jacques’a Rousseau. Wraz z siostrą Józefą (1760–1846) pobierali od niego nauki, kontynuowane u kolejnych nauczycieli po powrocie do Guzowa. Początek kariery politycznej Michała należy datować na rok 1786, kiedy to został wybrany na członka komisji skarbu Litwy. Trzy lata później jego pierwszą żoną została Izabella Lasocka (1764–1852), z którą doczekał się dwóch synów: Tadeusza Antoniego (1798–1844) oraz Franciszka Ksawerego (1801–1837). W 1790 r. został królewskim posłem nadzwyczajnym i wyprawiono go do Hagi i do Londynu, gdzie zabiegał o możliwość przystąpienia Rzeczypospolitej Obojga Narodów do koalicji holendersko-angielsko-pruskiej. W czasie uchwalenia Konstytucji 3 maja był obecny w Warszawie. Następnie na polecenie króla udał się do Wilna, gdzie złożył podpis na liście mieszczan, motywując do tego wielu innych szlachciców litewskich. W tym samym roku odziedziczył po swym stryju, kuchmistrzu litewskim Franciszku Ksawerym Ogińskim (1742–1814), Zalesie, miejscowość położoną na terenach dzisiejszej Białorusi. Na mocy postanowień braci Kossakowskich, podjętych podczas konfederacji targowickiej, objęto sekwestrem jego majątki w Wielkim Księstwie Litewskim, co wymusiło odbycie pierwszej podróży do Petersburga, w celu odzyskania utraconych posiadłości. Konsekwencją przeprowadzonych wówczas pertraktacji było przyjęcie funkcji wielkiego podskarbiego litewskiego.

Michał Kleofas podjął próbę wycofania się z obrad sejmu grodzieńskiego w 1793 r., tłumacząc się złym stanem zdrowia. Udało mu się na pewien czas opuścić Grodno, jednak groźby ze strony rosyjskiej wymusiły na nim powrót. Jeszcze przed rozpoczęciem posiedzeń odbył kilka rozmów z polskim królem, przekonując go do odrzucenia wszystkich „propozycji” i zawezwania do wspólnej walki przeciw wojskom carskim. Po latach tak opisywał swe dążenia podczas spotkań ze Stanisławem Augustem:

Starałem się obudzić jego miłość własną i przypominałem mu uczucia, które objawiał w obliczu narodu, że będzie bronił ojczyzny i konstytucji z narażeniem życia.³

Dopełnieniem olbrzymiego zawodu, jakiego doznał Ogiński na sali sejmowej wobec uległości królewskiej, było nominowanie go na członka Rady Nieustającej. Burzliwy rok 1794 miał przesądzić o dalszych losach większości

² Jean Rolay był cenionym guwernerem na dworze Marii Teresy. Przed podjęciem pracy u Andrzeja Ogińskiego nauczał najstarszego syna cesarzowej, arcyksięcia Leopolda (I. Załuski, *op. cit.*, s. 19).

³ M. K. Ogiński, *Pamiętniki o Polsce i Polakach od r. 1788 aż do końca r. 1815*, t. I, Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1870, s. 181–186.

magnatów polsko-litewskich, jak i całego ich państwa. Dramatyczność wydarzeń, do jakich doszło podczas oblężenia stolicy, Ogiński uzewnętrzniał, komponując wówczas polonez *Pożegnanie Ojczyzny*. Sam wziął aktywny udział w insurekcji kościuszkowskiej na Wileńszczyźnie, gdzie utworzył 300-osobowy oddział szaserów i poprowadził bogatą w łupy wyprawę w kierunku Mińska. Następnie udał się po posiłki do Warszawy, których nie mógł jednak otrzymać ze względu na trudną sytuację wojsk polskich. W lipcu 1794 r. był świadkiem ataku Rosjan na Wilno, po którym wyruszył w stronę Kurlandii na czele 2,5 tys. żołnierzy. Upadek stolicy Litwy i przytłaczające wieści o przegranej Tadeusza Kościuszki pod Maciejowicami nie zniechęciły księcia, który przyłączył się do oddziałów generałów Romualda Tadeusza Giedroycia i Jana Henryka Dąbrowskiego. Dopiero grudzień przyniósł konieczność ucieczki. Ogiński skierował się przez Wiedeń do Wenecji, gdzie przebywał wraz z innymi emigrantami politycznymi. W okresie od listopada 1795 r. do czerwca 1796 r. odbył podróż dyplomatyczną do Konstantynopola, przyjmując jako tajny agent imię Jeana Riedla. Podjął wówczas wszelkie starania, by wpłynąć na korzystne dla Rzeczypospolitej decyzje ze strony imperium osmańskiego. Zrozumiawszy swą bezsilność, skierował się do Francji, gdzie w 1797 r. wystąpił w roli mediatora między Agencją a Deputacją Polską. Uczestniczył w ułożeniu planu przeprawy Legionów Polskich przez Adriatyk i ich marszu na Galicję, a według przypuszczeń Andrzeja Załuskiego⁴ uczestniczył wraz z Józefem Wybickim, w skomponowaniu *Pieśni Legionów Polskich we Włoszech*. Na ten rok przypadło również pierwsze spotkanie księcia z Napoleonem Bonaparte i w konsekwencji przyjęcie postawy i poglądów wyraźnie pronapoleońskich. Już 16 września 1796 r. Ogiński wystosował do francuskiego generała list, w którego treści odnajdujemy faktyczne uzasadnienie jego późniejszych, rzekomych przemian światopoglądowych:

Obywatelu generale!

[...] Piętnaście milionów Polaków, niepodległych i wolnych niegdyś, którzy się stali ofiarą przemocy, na ciebie swe oczy zwracają [...]. [...] Generale, nie opuszczaj nieszczęśliwego narodu, [...] powróć ojczyźnie naszej wydartą jej niepodległość.⁵

Z powodu skonfiskowania wszystkich jego posiadłości na terenach zajętych przez Rosję, pozbawiony domu, Michał Kleofas ostatnie lata XVIII w. spędził u swego teścia w Brzezinach. Nie pomogło to jednak w uratowaniu związku z Izabelą, który wkrótce został unieważniony.

⁴ A. Załuski, *op. cit.*, s. 105-129.

⁵ Fragment listu Michała Kleofasa Ogińskiego do Napoleona Bonaparte z 16.09.1796 r., w: E. Iwanowski, *Wspomnienia lat minionych*, t. 2, Nakładem autora, Kraków 1876, s. 74-75; www.pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=50371 (dostęp: 29.05.2019 godz. 20:49).

Od 1801 r. rozpoczęła się powolna zmiana w poglądach Ogińskiego „w kierunku wschodnim”, zainicjowana zgodą nowego cara, Aleksandra I, na powrót magnata na Litwę. Rok później, już jako małżonek śpiewaczki Marii de Neri, odzyskał część swych majątków: Mołodeczno oraz Zalesie. W okresie wojen napoleońskich stanęło przed nim trudne zadanie opowiedzenia się po tej ze stron, która byłaby w przyszłości skłonna przywrócić Rzeczpospolitą, wraz z jej dawnym ustrojem i przy pełnej akceptacji założeń Konstytucji 3 maja. Decyzję tę podjął ostatecznie po kolejnym spotkaniu z Napoleonem, do którego doszło w Wenecji w 1808 r. Cesarz Francuzów wywarł wówczas na nim bardzo negatywne wrażenie, nie pozostawiając nadziei na poszerzenie obszarów Księstwa Warszawskiego. Kiedy więc rok później Aleksander I zaproponował Michałowi Kleofasowi stanowisko senatorskie, wyrażając zarazem pragnienie odbudowy państwa polsko-litewskiego, gdy tylko uda mu się pokonać Napoleona, Ogiński nie wahał się. W kolejnych latach, już jako senator rosyjski i tajny radca carski, występował wielokrotnie w interesie szlachty litewskiej, stale przypominając swemu władcy o nadrzędnym celu ich wzajemnej współpracy. Ujął go wyraźnie w memoriale z 1 grudnia 1811 r., którego fragment należy przytoczyć, by usunąć wszelkie wątpliwości na temat jego dążeń politycznych:

Kiedy w miesiącu Maju pozwoliłem sobie zaproponować Waszej Cesarskiej Mości organizacją księstwa Warszawskiego, opierałem mój projekt [...] na pewności, [...] że ta organizacja posłuży jako środek do przywrócenia Polski po dokonaniem połączeniu Księstwa Warszawskiego z Litwą, ponieważ przewidywałem, że prędzej czy później to nastąpić koniecznie powinno. [...] Jakkolwiek wielkimi są korzyści jakieby się podobało Waszej Cesarskiej Mości nadać Litwinom, organizując Litwę w sposób jaki wskazałem, nie mogłoby równać się to z dobroczynnym i wspaniałomyślnym aktem przywrócenia Polski [...].⁶

W 1812 r. Ogiński podążył za Aleksandrem do Wilna, licząc na dalsze postępy w zjednaniu jego osoby dla sprawy polsko-litewskiej. Przekroczenie Niemna przez Wielką Armię zmusiło jednak wojska rosyjskie do odwrotu, uniemożliwiając chwilowo realizację tego optymistycznego planu. Natomiast w listopadzie, po zajęciu Moskwy przez Francuzów, car otwarcie zadeklarował swemu senatorowi przywrócenie „Polski” na drodze połączenia ośmiu guberni wschodnich z ziemiami Księstwa Warszawskiego.

W tej samej sprawie Michał Kleofas odbył podróż do Warszawy pod koniec 1815 r. Jednak ze względu na ustabilizowaną już wówczas sytuację Rosji, Aleksander odmówił tak daleko posuniętych zmian terytorialnych. Zasadni-

⁶ M. Ogiński, *Pamiętniki o Polsce i Polakach: od roku 1788 aż do końca roku 1815*, t. III, Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1872, s. 57-69.

czo po kongresie wiedeńskim relacje obu polityków bardzo się ochłodziły. Od tej pory siły Ogińskiego stopniowo słabły, zaś on sam czuł się coraz bardziej ignorowany przez dotychczasowego rzekomego sprzymierzeńca. Było tak m.in. w 1817 r., gdy podczas audiencji u cara przedstawił projekt autonomii Litwy, obalony z łatwością przez Nikołaja Nowosilcowa. Również rok później, po zamieszkach w Wilnie, zbagatelizowano wstawiennictwo księcia za „winnymi” chłopami, którzy walczyli o prawo do uwłaszczenia. Wiele innych, podobnych niepowodzeń doprowadziło magnata do rezygnacji, skłaniając go do opuszczenia Petersburga. Lata 1823–1833 spędził we Florencji, gdzie zmarł i został pochowany. Przed śmiercią udało mu się napisać wspomniane już *Pamiętniki o Polsce i Polakach...*, wydane następnie w 1826 r. w Paryżu staraniem Leonarda Chodźki. W 1829 r., schorowany i zmęczony życiem pełnym porażek, miał okazję gościć u siebie Adama Mickiewicza i Antoniego Odyńca, dla których jako wybitny kompozytor pozostał na zawsze źródłem inspiracji.

Miejsce muzyki w życiu Michała Kleofasa Ogińskiego

W XVIII w. zawód muzyka był zarezerwowany wyłącznie dla mieszczan i plebejuszy. Arystokracja w większości traktowała muzykę rozrywkowo, wykorzystując własne kompozycje do miłego spędzania czasu. Wynikała stąd niepisana wyższość „amatora” nad „zawodowcem” w tym fachu. Arystokraci-amatorzy przejawiali tendencje do pisania muzyki na użytek własny, utwory swe naznaczając bardzo subiektywnie i nie dążąc do ich upowszechnienia wśród ludu. Wybierali małe formy muzyczne, takie jak krótkie utwory fortepianowe czy pieśni, co stwarzało spokojną, relaksacyjną atmosferę podczas spotkań i było charakterystyczne dla sentymentalizmu. Janina Cybulska w następujący sposób nakreśliła sytuację mentalną i stosunek do muzyki tej grupy społecznej na przełomie XVIII i XIX w.:

[...] to ludzie żyjący w dobie, która pamiętała jeszcze hasła racjonalizmu z okresu Oświecenia, z drugiej zaś strony ludzie będący świadkami rodzącego się romantyzmu z jego poczuciem ustawicznego konfliktu jednostki ze światem i otoczeniem [...]. Nie są to jeszcze potężne zrywy uczuciowości romantycznej, raczej wahanie się pomiędzy powierzchowną, mało pogłębioną uczuciowością ludzi salonu a romantycznym zapamiętaniem się w swym własnym życiu emocjonalnym.⁷

Odnosząc się do przykładu Michała Kleofasa Ogińskiego, warto dodać, iż kompozytorzy wywodzący się z magnaterii bywali nie tylko „świadkami rodzącego się romantyzmu”, ale także jego współtwórcami i współuczestni-

⁷ J. Cybulska, *Romans wokalny w Polsce w latach 1800-1830*, [w:] J. Cybulska, J. Gabryś, *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 271-272.

kami. Wynikało to bezpośrednio z oddziaływania czynników zewnętrznych i sytuacji dziejowej, w jakiej się znaleźli. Po 1795 r. doświadczyli niespotykanej uprzednio tragedii, związanej z utratą tożsamości politycznej narodu. Jeśli zachowywali nadal powierzchowność emocjonalną, także w wyrazie artystycznym, to wiązała się ona z wykształconym kulturowo stylem bycia, nie mając nic wspólnego z autentycznie doznawanym cierpieniem. Zrozumiałe wydaje się, iż utrata ojczyzny bolała ich o wiele bardziej, i przyniosła wstrząs bardziej realny, niż uczyniły to późniejsze romantyczne wizje tych wydarzeń w stosunku do następnego pokolenia. Janina Cybulska podążyła jednak utartym szlakiem, pisząc:

Naczelnym rysem mentalności naszej arystokracji z okresu rozbiorów i upadku Rzeczypospolitej Polskiej jest kosmopolityzm [...].⁸

Następnie cytuje za Mieczysławem Tobiaszem:

[...] w miarę postępującej katastrofy Rzeczypospolitej wielu możnowładców, mając na widoku więcej swoją dumę rodową niż ojczyznę, nie chcąc utracić nic ze swej wielkości w porównaniu z arystokracją państw zaborczych, z którą pod nowymi rządami chciano się zrównać, usilnie ubiegało się o tytuły grafów nowych władców.⁹

Definicję tę J. Cybulska łączy z Michałem Kleofasem, przypisując mu także postawę bezkrytycznego naśladownictwa trendów zagranicznych, na przykładzie jego okresowego poparcia dla Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Tymczasem *Pamiętniki o Polsce i Polakach* Ogińskiego nie pozwalają wątpić w to, że samo założenie kosmopolityzmu wiele straciło na znaczeniu w okresie przymusowej emigracji, a międzynarodowa tożsamość właśnie po utracie własnego państwa została po raz pierwszy dostrzeżona jako niepożądana. Już sama niechęć Ogińskiego do dzielenia się uczuciami wyrażonymi w swych kompozycjach, jak i w ogóle subiektywizm w utworach warstwy arystokratycznej, zdają się potwierdzać pouczenie dyskomfortu w dotychczasowym układzie politycznym. Jeszcze wyraźniej zostało to ukazane w treści jego *Listów o muzyce*. Pewne fragmenty tego zbioru przemyśleń artystycznych pozwalają zgodzić się z sugestią Strumiłły na temat marginalizacji muzyki w życiu artysty-amatora. Zarazem zapiski z 1828 r. zawierają przejawy podejścia bardzo osobistego i emocjonalnego do tej dziedziny twórczości. Na ich podstawie Tadeusz Strumiłło stwierdza, iż „fakt podkreślania swobody twórczej związany z subiektywną i uczuciową postawą w stosunku do muzyki może

⁸ *Ibidem*, s. 273.

⁹ *Ibidem* (cyt. za: M. Tobiasz, *Szlachta i możnowładztwo w dawnej Polsce*, Skład główny: Ex Libris, Kraków 1946, s. 118-119).

już być interpretowany jako typowy atrybut twórcy romantycznego¹⁰. Zostaje to zakomunikowane przez Ogińskiego już w *Liście pierwszym*:

Sumienie jednak nakazuje mi, bym na wstępie wyprowadził Pana z błędnego przekonania, jakie masz o moim talencie muzycznym. Wszystko bowiem co mam, to dobre ucho, głębokie poczucie harmonii i smak, który sobie ukształtowałem słuchając i uprawiając często dobrą muzykę. Jeśli kilkakrotnie zdarzyło mi się skomponować jakieś drobiazgi, które amatorzy muzyki, a nawet i artyści najznakomitsi zaszczylili swoimi pochwałami, jeśli wzruszyło się nimi parokrotnie serce czułe, o wibracjach zgodnych z drganiem mojego serca, jeśli wreszcie człowiek miotany gwałtownymi namiętnościami odnajdywał spokój i ucieszenie wykonując jeden z moich polonezów czy też śpiewając mój romans — nie mogę tego przypisywać ani znaczniejszym uzdolnieniom, jakich nigdy nie miałem, ani też głębszej znajomości muzyki.¹¹

Cały zbiór *Listów o muzyce* rozpoczyna się od takiego właśnie objaśnienia, z którego możemy czerpać przekonanie o wyraźnym zdystansowaniu się Ogińskiego względem własnych możliwości kompozycyjnych, jednak nie względem muzyki w rozumieniu ogólnym. Wypowiedź ta sugeruje, że jej autor nie nosił w sobie ambicji miarowego, postępującego rozwoju w dziedzinie kompozycji, ale uwaga jego skupiała się na wyrażeniu uczucia poprzez grę. Do tego zaś wystarczyły odpowiednie predyspozycje, na których spożytkowaniu książę poprzestawał. W kolejnych słowach przekonuje, że tworzył dla własnej przyjemności i tylko w takim przypadku przynosiło to zadowalające efekty. Trudno natomiast na ich podstawie zgodzić się z twierdzeniem o marginalizacji czynności twórczych — mamy tu raczej do czynienia z przeniesieniem ich w sferę intymności i nadaniem rangi wyjątkowo cennej formy wyrazu:

Nie znaczy to, bym zaniedbywał reguły kompozycji i bym w dzieciństwie nie poświęcał dostatecznej ilości czasu na ćwiczenia generalbasu i na studium teorii muzycznej, nakazywano mi bowiem to czynić; wyznam jednak, że nie zasmakowałem w tej pracy [...]. Codziennie też przekonywałem się coraz bardziej, że samo studium reguł nie wystarcza, aby komponować, ani też natchnień nie rodzi. [...] Poryw entuzjazmu, uczucie miłości czy przyjaźni, wzruszenie a czasem ból czy też smutek głęboki dyktowały mi rodzaj dźwię-

¹⁰ T. Strumiłło, *Poglądy na muzykę Michała Kleofasa Ogińskiego*, [w:] T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*. Ogiński, Elsner, Kurpiński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 21.

¹¹ M. K. Ogiński, *Listy o muzyce*, T. Strumiłło (oprac.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, s. 31.

ków i modulacji, które malowały wszystkie te różnorodne emocje i wiernie kreśliły stan mojej duszy.¹²

Przywołane fragmenty z *Listu pierwszego* zdradzają, że Ogiński nie zgadzał się z przyjętymi normami użytkowania muzyki w kręgach kultury magnackiej. Uważał, że żadne reguły komponowania ani zasady i podstawy teoretyczne nie mogą zastąpić uniesień emocjonalnych, dzięki którym spod palców pianisty wydobywa się piękna melodia, odzwierciedlająca autentyczny stan jego duszy. W ten sposób nakreślał kierunek dla muzyki romantyzmu, sygnalizując konieczność subiektywnego odnoszenia się do utworów i uzewnętrzniania w nich własnych przeżyć: „[...] centralnym punktem jego światopoglądu artystycznego było wyznaczenie uczuciowości daleko ważniejszego miejsca, niż zajmowało ono w twórczości jego poprzedników i rówieśników”¹³.

Powinniśmy jednak pamiętać, że w czasach Ogińskiego komponowanie „dla siebie”, wyłącznie w celu oddania swoich emocji, nie mogło mieć miejsca. Na dworach, w pałacach i teatrach piękne utwory stawały się szybko dobrem wspólnym, częścią ponadnarodowej tożsamości środowisk arystokratycznych, która pod koniec XVIII w. napotykała barierę w postaci żywionych przekonań przez polskich i litewskich magnatów z powodu doświadczanej przez nich tragedii utraty państwa, a co za tym idzie — własnego znaczenia politycznego, wraz z niejako „lokalną” tożsamością państwowo-narodową. Delektowanie się kunsztownością utworów w gronie ludzi, którzy niedawno zagrabilich ich ziemie, okazało się obowiązkiem wyjątkowo nieprzyjemnym. Wydaje się, że rozbiory nadszarpnęły u osób takich jak Ogiński dotychczasową ufność wobec europejskiej wspólnoty arystokratycznej. Trudność pojawiła się w chwili, „gdy serca rozdarte przez ból i smutek”¹⁴ zmuszone zostały do utrzymywania pozorów przyjaźni, a w dobrym tonie pozostawało nadal goszczenie na spotkaniach u znanych polityków-zaborców, wspólne debaty, posiłki, wysłuchiwanie koncertów. Zaistniałą relację musimy nazwać toksyczną, co sygnalizuje sam Ogiński, kiedy w pewnym sensie wypomina: „myślałem raczej o wielu innych rzeczach niż o muzyce; tymczasem, gdziekolwiek się pojawiłem, wpadano w zachwyt nad moim polonezem”¹⁵. W innym miejscu oddaje realizm zaistniałej sytuacji, pisząc, iż był „zmuszony uciekać z ziemi ojczystej, doprowadzony do nędzy, pogrążony w najczarniejszych myślach i nieraz ulegający rozpacz”¹⁶. Każdy, kto nie przejął się bołączką rozbiorów, lub kto czerpał z niej realne bądź domniemane korzyści,

¹² *Ibidem*, s. 31-33.

¹³ T. Strumiłło, *Poglądy na muzykę Michała Kleofasa...*, s. 26.

¹⁴ M. K. Ogiński, *Listy o muzyce*, s. 35-38.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

mógł nadal zachwycać się kompozycjami, umiłającymi czas spotkań towarzyskich czy dyplomatycznych. Jednak dla osoby bardziej świadomej tragizmu sytuacji, silnie przywiązanej do idei wolnej ojczyzny, jak i do samej Rzeczypospolitej Polskiej, spotkania takie nabrały wydźwięku parodii. Tym bardziej nie w smak było prezentowanie na nich własnych utworów, z których ból, poczucie straty i niesprawiedliwości przemawiały tak dobitnie, że niemożliwym zdawało się ich nie słyszeć. Zwłaszcza po roku 1795 grywanie w formie występów artystycznych zostało definitywnie zarzucone przez Ogińskiego właśnie z powodu poczucia krzywdy, wyrządzonej jemu i jego rodakom. Każdorazowe wystąpienie wiązało się z odżywianiem uczuć przytłaczających i nieznosnych. Muzyka była lekarstwem na te rany, ale nigdy wówczas, gdy nie znajdowała należytego zrozumienia wśród odbiorców.

W niektórych fragmentach cytowanego *Listu drugiego* wyraźne są powiązania z romantycznym natchnieniem poety-twórcy dziejów. Wygrywając swe boleści, Ogiński zdawał się być na granicy dwóch równoległych światów, zarazem stwarzać siebie w odniesieniu do nich. Daleki był od oświeceniowego realizmu, gdy pisał, że jego improwizacje były „jakby natchnione przez jakieś majaczenia”¹⁷. W tekście przebija pewna gotowość na przyjęcie nurtu mesjanistycznego, który wykształcił się wkrótce (po 1831 r.) na kanwie wyobrażeń o dziejowym znaczeniu rozbiorów. Nie będą to już czasy Ogińskiego, choć przejmą po takich jak on uczucie straty i potrzebę melancholijnego spoglądania w przeszłość. W muzykę nie wniósł więc książę ani dynamizmu uczuć, ani skrajności form ich wyrazu przez dźwięk, lecz wyciszenie i intymność. Jego utwory domagały się wyzwolenia z wnętrza i, choć różne fonicznie od późniejszych dzieł wielkich romantyków takich jak Chopin, wyznaczyły ten właśnie kierunek swoim spadkobiercom.

Pierwszy przewodnik Ogińskiego po świecie muzyki

Przy omawianiu etapów rozwoju i kształcenia Michała Kleofasa Ogińskiego w okresie dzieciństwa i młodości kwestie muzyczne zasługują na szczególną uwagę. Muzyka była pięknym, cenionym i nieraz wykorzystywanym towarzysko elementem bogatego życia twórcy *Poloneza a-moll: Pożegnanie ojczyzny*. Zgodnie z tradycją w rodzinach arystokratycznych zajmowała ona poczesne miejsce, wypełniając salony dworskie i umilając spotkania rodzinne. Najwięcej czasu Ogiński mógł jej poświęcić w okresie, gdy zdobywał wiedzę i umiejętności pod skrzydłami wybitnych pedagogów w Guzowie. Wcześniej jednak, w czasie pobytów w Wiedniu i w Warszawie, bywał wraz z ojcem na przedstawieniach operowych. W Teatrze Wiedeńskim gościł po

¹⁷ *Ibidem*.

raz pierwszy już w wieku 7 lat¹⁸. Drugim najczęściej odwiedzanym miejscem związanym z muzyką był dwór kuzyna Andrzeja Ogińskiego, Michała Kazimierza Ogińskiego (1728–1800) w Słonimiu, na którym wielki hetman litewski zwykł organizować koncerty i przedstawienia teatralne¹⁹. Sam grał na klawercie i harfie, komponował liczne utwory na skrzypce i fortepian, a także pisał opery, co zapewniło mu sławę wśród wybitnych muzyków europejskich. Za pomocą sztuki operowej upowszechniał idee filozoficzne francuskiego oświecenia. W Słonimiu promował opery polskie, a w librettach swego autorstwa poruszał problemy moralne i społeczne²⁰. O ważnej roli opery w pielęgnowaniu cnót i dobrych obyczajów informował m.in. w przedmowie do napisanego przez siebie w 1771 r. dzieła scenicznego pt. *Filozof zmieniony*:

Maksym fundamentalnych zbior w sobie zawiera
Prawidła obyczaju dobrego otwiera
Gani występki, cnotę gruntownie zaleca
Obrzydza zły obyczaj, chęć dobrego wznieca
Opera polska.²¹

W środowisku magnaterii pasja muzyczna i teatralna przenikały do młodszego pokolenia w sposób naturalny. Umiejętności praktyczne wyniósł Michał Kleofas z fachowych lekcji gry na fortepianie oraz śpiewu, prowadzonych przez Józefa Kozłowskiego. Pracę ze swym nowym uczniem rozpoczął Kozłowski w Guzowie, wkrótce po powrocie chłopca z Wiednia. Wynikało to nie tylko z realizacji zamysłów dydaktycznych, lecz również z chęci i próśb ośmioletniego Michała, wyraźnie zafascynowanego sztuką kompozytorską.

Józef Kozłowski (1757–1831) urodził się i kształcił w Warszawie. Jego relacja z muzyką rozpoczęła się od wstąpienia do chóru chłopięcego, działającego przy katedrze św. Jana. Poza śpiewem praktykował grę na skrzypcach i organach. Wystąpienia młodego muzyka zwróciły uwagę Andrzeja Ogińskiego²², który w 1773 r. zatrudnił Kozłowskiego jako nauczyciela muzyki

¹⁸T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej. Studia i materiały*, [w:] *idem*, (red.), *Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956.

¹⁹B. Mucha, *Z dziejów muzyki polskiej w Rosji: Józef Kozłowski i Michał Kleofas Ogiński*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2001, nr 1/2, s. 152-159.

²⁰W. Nowik, „Przemiana obcych w swoich” — procesy asymilacji w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku, [w:] *idem* (red.), *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 131-144.

²¹*Ibidem*, s. 134; cyt. za: A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4, *Klasycyzm 1750–1830*, Sutkowski Edition, Warszawa 1995, s. 126.

²²Z niewiadomych przyczyn B. Mucha podaje, iż Kozłowski „zwrócił na siebie uwagę księcia Andrzeja Tadeusza Ogińskiego”, co doprowadziło do zatrudnienia go jako nauczyciela

swych dzieci. Michał opanował wówczas podstawy teorii muzyki, gry na fortepianie i na skrzypcach²³. Muzykolog, badacz omawianego okresu, Igor Bełza wysunął przypuszczenie, że

[...] z Guzowa Kozłowski jeździł z pewnością wraz z rodziną wojewody do Słonimia, rezydencji wielkiego hetmana litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego (1731–1803), wszechstronnie wykształconego muzyka, na którego dworze wystawiano opery (autorem niektórych był, jak sądzą polscy badacze, sam hetman) i wykonywano symfoniczne i kameralne utwory.²⁴

Istnieje zatem prawdopodobieństwo, iż młody nauczyciel był zaangażowany w życie rodzinne Ogińskich. Pierwszy etap znajomości z Michałem Kleofasem trwał zaledwie kilka lat, jednak dalsze losy Rzeczypospolitej miały doprowadzić obu panów do ponownego spotkania w zupełnie innych warunkach.

W 1786 r. Kozłowski został powołany do wojska carskiego. Po udziale w wojnie rosyjsko-tureckiej (1787–1792) i uzyskaniu rangi majora, zachęcony przez feldmarszałka Grigorija Potiomkina przeniósł się do Petersburga, gdzie zaczęła się jego wielka kariera w świecie muzyki. Oprócz stanowiska dyrektora orkiestr carskich, z czasem zaczął pełnić także funkcje inspektora muzyki, generalnego dyrektora imprez muzycznych, zarządcy carskiej biblioteki muzycznej²⁵. Sam skomponował muzykę do uroczystości koronacyjnych Pawła I, Aleksandra I i Mikołaja I. Mimo wysokiej pozycji społecznej, Kozłowski interesował się życiem chłopów i kulturą ludową, na podstawie własnych obserwacji tworzył rosyjskie pieśni obyczajowe, które szybko upowszechniły się w pałacach arystokratów. Muzykolodzy wskazują jednak, że „główną domeną twórczości Kozłowskiego [były] polonezy na orkiestrę, fortepian, głos z fortepianem i chór”²⁶. Specyfika tych utworów, komponowanych już po przeniesieniu się do Rosji i dostosowanych do carskiej polityki zwycięstwa, wyraża się w brzmieniu hymnicznym, mającym pobudzać uczucie patriotyzmu. Zwrócił na to uwagę Bełza, który cytując w 1963 r. prace muzykologów radzieckich o kompozycjach Kozłowskiego, zaznaczył: „wyraźny jest pierwia-

muzyki „dzieci książęcych. Wśród nich znalazł się także Michał Kleofas [...]” (B. Mucha, *op. cit.*, s. 152). Prawdopodobnie w zapisie o księciu Andrzeju Tadeuszu wystąpił błąd, gdyż ojciec Michała Kleofasa nazywał się Andrzej Ignacy, natomiast trudno sprecyzować, o kogo mogłoby chodzić w przypadku nierozpoznanego Andrzeja Tadeusza.

²³ *Ibidem*, s. 152, 155–156.

²⁴ I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 31.

²⁵ B. Mucha, *op. cit.*, s. 152, 153.

²⁶ *Ibidem*, s. 153.

stek hymnu oraz uczucia narodowej dumy i miłości ojczyzny”²⁷. Polonezy Kozłowskiego stały się filarem rosyjskiej kultury muzycznej i tradycyjnej muzyki klasycznej w tym kraju. Na dworze carskim powstał m.in. jego polonez chóralny *Grom победы razdawajsia* (*Niech rozbrzmiewa grom zwycięstwa*)²⁸, który był nieoficjalnym rosyjskim hymnem narodowym w latach 1791–1833²⁹. Zaprezentowany został po raz pierwszy wiosną 1791 r. w pałacu Taurydzkim, w czasie trwania uroczystości z okazji zdobycia przez oddziały Aleksandra Suworowa twierdzy Izmail³⁰. Warto wspomnieć, że z porad polskiego kompozytora korzystał m.in. Piotr Czajkowski, podczas układania oper „Eugeniusz Oniegin” i „Dama pikowa”³¹.

W dziedzinie muzyki kościelnej najbardziej zasłynął Kozłowski ze swego *Te Deum laudamus dla dwóch chórów i wielkiej orkiestry*, który to utwór opracował z dedykacją dla cara Aleksandra I, dla uczczenia zwycięstwa nad Napoleonem Bonaparte w 1812 r. Pozostawił po sobie także słynne dzieło *Requiem Es-moll* (*Missa pro defunctis*), napisane w Petersburgu na prośbę Stanisława Augusta Poniatowskiego i odegrane po raz pierwszy na jego pogrzebie 22 lutego / 5 marca 1798 r.³² Interpretację tego utworu przytoczmy za Borisem Władimirowiczem Asafiewem:

Zestawiając Requiem z majestatem posępnych rytmów narodowego żalu i bólu [...], wyczuwa się, że uroczysty nastrój chwały nie mógł ukoić i nie ukoił w sercu kompozytora głębokiego smutku z powodu pohańbienia i utraty ojczyzny. Element żałobny w muzyce Kozłowskiego jest równie cenny jak element ceremonialny.³³

Z powodu zawału serca kompozytor zaprzestał służby na dworze carskim. Dla poratowania zdrowia wyjechał na trzy lata (1821–1824) do Warszawy, zaś po powrocie do Petersburga nie podjął się ponownie aktywności kompo-

²⁷ I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich...*, s. 32.

²⁸ B. Mucha, *op. cit.*, s. 152.

²⁹ Datę tę podają za: I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich...*, s. 31. Inną datą końcową pełnienia przez ten polonez funkcji hymnu, podawaną przez muzykologów, jest rok 1816.

³⁰ *Ibidem*; B. Mucha, *op. cit.*, s. 152.

³¹ B. Mucha, *op. cit.*, s. 154.

³² *Requiem Es-moll*, patrz: www.cameralmusic.pl/vid/jozef-kozlowski-requiem-es-moll-1534.html. Więcej na ten temat m.in. w: W. Antonczyk, *Requiem dla Stanisława Augusta w 215 rocznicę wykonania*, „Kronika Zamkowa” 1-2 (65-66), 2013, s. 83-96. Michał Kleofas Ogiński wspomina o okolicznościach tworzenia tego utworu w swoich *Listach o muzyce*.

³³ B. W. Asafiew, *Pamiętka o Kozłowskim*, [w:] *Muzyka i muzykalnyj byt staroj Rossii*, s. 117 (cyt. za: I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich...*, s. 33).

zytorskiej, choć pozostawał w kontakcie z Marią Szymanowską, jak i innym wielkim twórcą polskim tamtego okresu — Adamem Mickiewiczem³⁴.

Dalsze losy mistrza i ucznia — w petersburskiej „złotej klatce”

Polonezy zdają się być głównym elementem łączącym Kozłowskiego i Ogińskiego w dziedzinie twórczości muzycznej. Choć książkę napisał ich prawdopodobnie zaledwie 28, zaś jego nauczyciel i przyjaciel — kilkaset³⁵, sam fakt wyniesienia tego tańca na piedestał wśród innych kompozycji zasługuje na szczególną uwagę. W pewnym sensie obaj muzycy spotkali się na początku swej drogi artystycznej, Kozłowski był bowiem zaledwie nastoletnim nauczycielem małego Ogińskiego, poszukującym dopiero określenia swego stylu w muzyce. Pewną część własnych zapatrywań przekazał uczniowi, który wiele lat później, w roku 1792, wyraził rozpacz po zajęciu Warszawy przez Rosjan, komponując swój najbardziej znany utwór — *Polonez a-moll: Pożegnanie Ojczyzny*. Niemniej istnieją „pewne różnice między polonezami obu twórców. Kompozycje Ogińskiego w większym stopniu niż Kozłowskiego, przepojone są heroiczno-dramatyczną melodyką, patriotycznym smutkiem z powodu utraty ojczyzny”³⁶.

Józef Kozłowski stworzył nowy typ polonezów instrumentalnych i chóralnych. Stało się to wiele lat po tym, jak uczył Michała Kleofasa, w czasie pobytu w Rosji. Niemniej mieszkając w Petersburgu, spotykał się ze swym byłym uczniem wielokrotnie, stwarzając okazję do wymiany poglądów muzycznych.

Do pierwszego, krótkiego spotkania doszło w 1793 r., gdy Ogiński udał się do Petersburga w sprawie odzyskania posiadłości ziemskich utraconych po konfederacji targowickiej. Józef Kozłowski przedstawiał księcia znanym osobistościom świata muzycznego, promując jego polonezy³⁷. Drugie, dłuższe trwające „spotkanie” obu kompozytorów odbyło się w latach 1802–1822, kiedy to car Aleksander I pozwolił Ogińskiemu na przybycie do Petersburga, aby następnie zaproponować mu pełnienie funkcji senatora i tajnego radcy. Okres kolejnego pobytu Michała Kleofasa w stolicy Rosji możemy nazwać „dwudziestoleciem muzycznego uzupełniania się” księcia i dyrektora orkiestr carskich. Jakkolwiek po roku 1815 magnat ponownie osiadł w Zalesiu, był stale obecny w Wenecji Północy, składając liczne wizyty dyplomatyczne

³⁴ B. Mucha, *op. cit.*, s. 155.

³⁵ *Ibidem*, s. 154, 156.

³⁶ *Ibidem*, s. 157; za: M. Semenovich Druskin, J. Wsiewiłodowicz Kiełdysz (red.), *Oczerki po historii ruskiej muzyki 1790–1825*, Leningrad 1956, s. 177.

³⁷ B. Mucha, *op. cit.*, s. 156.

i prywatne. Bogusław Mucha stwierdza, iż w tym czasie „obydwu artystów zbliżyło nie tylko polskie pochodzenie i zażyłość zapoczątkowana jeszcze w latach edukacji domowej [...], ale także podobne poglądy estetyczne”³⁸. Józef Kozłowski zainicjował wydawanie w drukarni Dalma³⁹ w Petersburgu nowych, poprawionych zbiorów polonezów i utworów wokalnych Ogińskiego, a jeden z marszów wojskowych Michała Kleofasa został zamieszczony w albumie cesarzowej Elżbiety⁴⁰. W ten sposób przyczyniał się do ciągłego wzrostu popularności muzycznej swego rodaka.

Polonezy Ogińskiego i Kozłowskiego różniły się znacznie, ale przez współczesnych były oceniane tak samo. Przede wszystkim obaj przyjaciele odchodzili w nich od typu tańca użytkowego — do zagadnienia tego powrócę jeszcze przy okazji omawiania wkładu samego Ogińskiego w tworzenie polskiej muzyki romantycznej. Poza tym hymniczność polonezów Kozłowskiego zbiegła się w pewnym sensie z motywem marszowym, powstańczym, który Ogiński wprowadzał w formie pobudek-fanfarów (np. w środkowej części poloneza *Pożegnanie Ojczyzny*)⁴¹. Bełza przytacza treść nekrologu z 21 marca 1831 r., zamieszczonego po śmierci Kozłowskiego w „Moskowskich Wiadomościach”, będącego jakby potwierdzeniem wspólnej drogi muzycznej obu postaci:

Nie mając rywali oprócz hr. Ogińskiego w komponowaniu polonezów i melodii ludowych, Kozłowski zasłużył sobie na aprobatę znawców również większymi kompozycjami.⁴²

Prekursor polskiej muzyki romantycznej

Michał Kleofas Ogiński wpisał się w jeden z nurtów polskiego sentymentalizmu, nazwany przez Tadeusza Strumiłłę „nurtem amatorskiego muzykowania arystokracji”⁴³. Ten znawca historii muzyki polskiej oraz specjalista w dziedzinie analiz muzykologicznych stwierdził, iż nurt amatorsko-arystokratyczny charakteryzowała „melancholia”, oraz „chęć ucieczki od nowej i obcej rzeczywistości”⁴⁴. Ważne to przemyslenie ukazuje proces klarowania

³⁸ *Ibidem*, s. 157.

³⁹ I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich...*, s. 35,36.

⁴⁰ B. Mucha, *op. cit.*, s. 157.

⁴¹ I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich...*, s. 35, 36.

⁴² *Ibidem*, s. 34.

⁴³ T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej. Studia i materiały*, [w:] *idem* (red.), *Studia i materiały do...*, s. 91-92.

⁴⁴ *Ibidem*.

się uczucia odrębności polskiej magnaterii w stosunku do „obcej” arystokracji. W okresie przed rozbiorami magnaci traktowali ich, obcych arystokratów, bardziej jako „swoich”, prowadząc prywatną politykę międzynarodową i mając odnośnik w formie swojego, tzn. przez siebie zarządzanego państwa. Tymczasem wraz z rozbiorami i rzeczywistością zaborczą wkradł się do ich kosmopolityzmu dziwny wątek wyobcowania, związany z pogwałceniem praw wolnościowych uprzywilejowanego stanu. Grupa arystokratów-amatorów zaczęła przelewać specyficzny tragizm swej sytuacji w komponowane utwory muzyczne.

Wysoka kultura artystyczna i osobista, granicząca nieraz aż z wyrafinowaniem, szerokie i gruntowne wykształcenie ogólne a niekiedy nawet fachowe muzyczne [...] — to cechy wyraźnie odbijające się w kompozycjach przedstawicieli tego gatunku — Michała Kleofasa Ogińskiego czy Antoniego Radziwiła. Psychice ich odpowiada raczej ton intymnego, lirycznego zwierzenia [...]⁴⁵.

Strumiłło zauważa, że główną „zdobyczą” tego nurtu jest znaczny wzrost uczuciowości, prowadzący w kierunku Romantyzmu⁴⁶. To spostrzeżenie wyznaczyło kierunek dalszych analiz niniejszego artykułu, zmierzających do ukazania ważnej roli Michała Kleofasa w ukształtowaniu polskiej szkoły narodowej.

Elżbieta Dziębowska wskazuje na Fryderyka Chopina jako klasycznego przedstawiciela wspomnianej szkoły, przypisując omawianemu pojęciu miano „kategorii historycznej, typowej dla muzyki XIX w.”⁴⁷ Charakteryzowała się ona zaistnieniem specyficznego stylu narodowego w utworach wielkich kompozytorów, którzy wykorzystywali folklor muzyczny, wyrażając w swych kompozycjach rodzimą tradycję artystyczną. Najistotniejszym „czynnikiem decydującym o istnieniu szkoły narodowej w danym kraju jest *ś w i a d o m o ś ć n a r o d o w a*”, kształtująca się i stabilizująca dzięki „postawie ideowo-artystycznej twórcy, jego związku ze społeczeństwem [...]”⁴⁸. Na tej podstawie badaczka nazywa Chopina, Moniuszkę i Kolberga „ekstraktem polskiej szkoły narodowej”⁴⁹; każda z wymienionych postaci z dużym zaangażowaniem przyjęła muzyczny obyczaj wsi polskiej. Chopin — poprzez nadanie swym mazurkom oraz polonezom ludowego brzmienia, Moniuszko — opierając swe opery na rytmach krakowiaka, kujawiaka, mazura, polo-

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ E. Dziębowska, *O polskiej szkole narodowej*, [w:] Z. Chechlińska (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, Warszawa 1971, s. 15, 19-20.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 19-20.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 24.

neza, wreszcie Kolberg, wydając w 1857 r. w Warszawie zbiór *Pieśni ludu polskiego*. Działalność wirtuozów na arenie międzynarodowej rozpowszechniała w świecie muzykę polską, a co ważniejsze, utrwałała „świadomość narodową społeczeństwa polskiego”⁵⁰.

W tym miejscu należy jednak zasygnalizować, że aby móc zaistnieć, szkoła narodowa potrzebowała impulsu, który odsłoniłby nowe horyzonty, wyzwalając tradycyjną muzykę klasyczną spod dotychczasowej dominacji sentymentalizmu arystokratycznego. Impuls ten wypłynął z twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego. Jak zaznaczył Igor Bełza, „koncepcje etyczne polskiego romantyzmu dojrzywały już w epoce oświecenia, która wywarła zasadniczy wpływ na proces ukształtowania się klasyki narodowej [...]”⁵¹.

Zdecydowanym łącznikiem między księciem a pokoleniem pierwszych romantycznych kompozytorów polskich, czynnikiem wywodzącym się z pieśni ludycznej, przejętym następnie także przez twórców oper i symfonii, było stosowanie intonacji lidyjskiej kwarty, czyli podwyższenia o półton czwartego stopnia gamy durowej. Połączenie w ten sposób stopnia naturalnego z podwyższonym należy poczytywać jako jedną z najbardziej typowych cech, jakie rozwinęły się w twórczości polskich kompozytorów omawianego okresu⁵². Fachowa analiza Bełzy potwierdza wyraźny związek magnackich polonezów-pochodów z romantycznymi polonezami-poematami. Samotnie nasuwa się pytanie, czy możemy uznać polonez *Pożegnanie ojczyzny* Ogińskiego za utwór reprezentatywny dla okresu przejściowego w rozwoju muzyki polskiej i przypisać mu rolę inicjatora tendencji romantycznych w kompozycjach fortepianowych XIX w. Stałby się w takim przypadku *Polonezem powitania [nowej] ojczyzny*, zarazem kończącym rozdział polskości szlacheckiej i magnackiej, a rozpoczynającym nie tyle opozycyjną do dawnej, lecz ulegającą wyraźnej metamorfozie, polskość romantyczną. Byłaby to w pewnym sensie nadal polskość szlachecka, jednak po przejęciu jej przez stany niższe, dostosowaniu do ich kultury, po nadaniu jej szerszego zasięgu znaczeniowego, wreszcie — po uzupełnieniu luk na płaszczyźnie wspólnoty dziedzictwa.

„Ojciec polonezów”

Wkład Michała Kleofasa w rozwój romantycznej muzyki europejskiej był tak duży, że bez żadnej przesady można nazywać go „ojcem polonezów”. Proces

⁵⁰ *Ibidem*, s. 31.

⁵¹ I. Bełza, *Portrety romantyków*, przeł. E. i J. Sułkowskie, IW Pax, Warszawa 1974, s. 9, 15.

⁵² I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem. Polska w początkach XIX wieku*, przeł. S. Prus-Więckowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1961, s. 261.

stylizacji poloneza, rozpoczęty świadomie przez Ogińskiego, zmuszał do pogłębienia treściowego tej poprzednio tylko tanecznej formy muzycznej, i doprowadził w rezultacie do stworzenia prototypu nastrojowej fortepianowej miniatury, tak typowej dla romantyzmu europejskiego⁵³.

W XVIII w. w Polsce na dworach szlacheckich, zaś na początku wieku XIX w domach mieszczańskich fortepian był sprzętem bardzo popularnym a wraz z nim w życiu towarzyskim popularność zyskały miniatury taneczne. Po upadku państwa następowała stopniowa zmiana funkcji tego typu utworów z użytkowej, służącej do tańca, na estetyczną, przeznaczoną bardziej do słuchania. Regina Smendzianka podkreśla, że to właśnie „miniatura taneczna odegrała w naszym kraju ważną rolę w procesie formowania się stylu narodowego, wskutek posługiwania się elementami pieśni i tańca ludowego [...]”⁵⁴. Do około 1830 r. miniatura fortepianowa zyskała na tyle dużą popularność, iż właśnie od tego czasu można uznać ją za gatunek reprezentatywny dla romantyzmu. „W procesie tym istotną rolę odegrały polonezy, które były najpopularniejszym rodzajem komponowanych wówczas utworów”⁵⁵ — to one były ulubionym gatunkiem Ogińskiego. Skomponował on na fortepian cztery marsze oraz cztery walce, trzy mazurki, dwa kadryle, po jednym galopie i menuecie⁵⁶, a także co najmniej dwadzieścia sześć polonezów — prototypów poloneza polskiego⁵⁷. Melancholijno-sentymentalny styl na przestrzeni XIX w. uległ metamorfozie w kierunku melodycznej prostoty i przystępności, nie wytracając pierwotnej uczuciowości. Mimo dużych różnic w brzmieniu między późnymi utworami Chopina a twórczością Ogińskiego, na pewnym etapie możliwe jest wychwycenie ich zgodności twórczej. W celu udowodnienia pierwotnego podobieństwa, przytoczmy opis tego zagadnienia za Smendzianką:

Cieszące się wielką popularnością polonezy Ogińskiego [...] wywarły znaczny wpływ na twórczość polonezową niemal całego XIX wieku. [...] Urokowi tego wzorca ulega także siedmioletni Fryderyk Chopin. Swoją drogę twórczą rozpoczyna on dwoma polonezami: B-dur i g-moll, utworami, w których formie i rodzaju ekspresji odnajdujemy uderzające podobieństwo do kompozycji księcia-senatora. Bliższa analiza wykazuje u obu kompozytorów przyjętą dla poloneza trzyczęściową formę ABA, którą poprzedza czasami kilkuk-

⁵³ T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu...*, s. 134.

⁵⁴ R. Smendzianka, *Topos narodowy w polskiej muzyce fortepianowej przełomu XVIII i XIX wieku*, [w:] W. Nowik (red.), *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 298.

⁵⁵ Z. Chechlińska, *Romantyzm. Część pierwsza 1795–1850*, [w:] S. Sutkowski (red.), *Historia muzyki polskiej*, t. 5, Sutkowski Edition, Warszawa 2013, s. 116.

⁵⁶ R. Smendzianka, *op. cit.*, s. 299.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 300.

towa introdukcja. Ekspozycję i reprzykę tworzą dwa tematy, kończące się typową formułą kadencyjną. Podobnie kształtowana jest część środkowa (Trio) o kontrastowym nastroju, w tonacji paraleli lub — równoimiennej. Polonezy Ogińskiego i pierwsze polonezy Chopina nie posiadają kody. Znamienny rytm dobiegający, nierzadko u Ogińskiego bardziej zadzierzasty przez punktowaną pierwszą szesnastkę oraz charakterystyczne formuły kadencyjne, wyróżniające poloneza spośród innych gatunków tanecznych w metrum $\frac{3}{4}$, występują u obu kompozytorów. Częsty u księcia motyw fanfarny odnajdujemy także u Chopina. Charakterystyczne dla Ogińskiego dosłowne powtórzenia tematów stosuje również drugi z kompozytorów w początkowej fazie swej polonezowej twórczości.⁵⁸

Późniejsza ewolucja twórczości chopinowskiej podążyła w kierunku nie spotykanej dotąd ekspresji i dynamizmu. Można podsumować ten niepowtarzalny sposób i styl jako dojrzałą metamorfozę pierwowzoru, przyjętego od Ogińskiego, który skierował Chopina ku wyrażeniu najgłębszych emocji poprzez grę. Fryderyk nie był jednak jedynym spadkobiercą tychże przemian. Przyjrzyjmy się bliżej jemu i kilku innym kompozytorom, którzy kontynuowali książęcy przełom muzyczny.

Jakkolwiek w polskiej muzyce instrumentalnej doby romantyzmu pierwszorzędne miejsce zajmuje Fryderyk Chopin (1810–1849), nie można zapomnieć o preromantycznych korzeniach kompozytorskich tego wybitnego artysty. Chopin nie tyle wprowadził do muzyki narodowej nowego ducha, co spotęgował i wyklarował przekaz, który do tej pory rysował się nieśmiało w stylu kompozycji dworskich. Brzmienie XIX-wiecznych polonezów musiało sprostać wymogowi czasów i wyrazić w całej pełni tłumione dotąd emocje narodowe. Pierwszy kontakt Chopina z muzyką to właśnie twórczość artystów-amatorów ze stanu szlacheckiego. Zdzisław Jachimecki przypomina, że „w dzieciennych latach padał wzrok Chopina przede wszystkim na kompozycje, które obok polonezów Ogińskiego należały do repertuaru współczesnej muzyki polonezowej w Warszawie”⁵⁹. To właśnie najwcześniejsze utwory Chopina potwierdzają siłę oddziaływania na niego polonezów Ogińskiego w okresie dzieciństwa i młodości. Zarówno wspomniane już polonezy B-dur i g-moll (wydrukowany w 1817 r.), jak i Polonez As-dur (1821 r.) zbudowane są w formie trzyczęściowej, o symetrycznej budowie, wynikającej „z pulsacji czterotaktowych odcinków, operują konwencjonalnymi formułami rytmiczno-melodycznymi, bardzo prostą harmoniką, ograniczoną [...] do relacji dominantowo-tonicznych”⁶⁰. Podobne trio pojawia się w temacie *Poloneza a-moll*

⁵⁸ *Ibidem*, s. 299, 300.

⁵⁹ Z. Jachimecki, *Chopin*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 113.

⁶⁰ Z. Chechlińska, *op. cit.*, s. 161.

Ogińskiego z 1794 r.⁶¹ Tym samym Chopin wpisuje się na początku swej kariery w model użytkowany już przez innych naśladowców księcia, m.in. Kurpińskiego czy Elsnera. Jak stwierdził Józef Władysław Reiss, kompozytor pamiętający czasy przedrozbiorowe wpływał na dzieło Fryderyka w ten sposób, że „kształcił jego smak swymi elegijnymi polonezami”⁶².

Jednym z kontynuatorów stylu Ogińskiego, mającym wielki wkład w powstanie i ustabilizowanie się szkoły narodowej, był Józef Elsner (1769–1854). Niemalże rówieśnik Michała Kleofasa, w latach 1799–1824 został dyrektorem Teatru Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie. Już na początku XIX w. powołał sztycharnię nut — pierwszą w Warszawie firmę drukującą wyłącznie polskie utwory. Czwartego lutego 1803 r. Elsner zamieścił w „Gazecie Warszawskiej” informację o prenumeracie, zatytułowanej *Wybór pięknych dzieł muzycznych y pieśni polskich*, w której co miesiąc miało pojawiać się kilka utworów. Każdy z zeszytów opatrzony był dedykacją dla Towarzystwa Przyjaciół Nauk, do którego Elsner należał. Pierwszy numer zawierał następujące utwory: *Polonez c-moll* Ogińskiego, *Sen Fillidy* z kompozycją Elsnera do Osińskiego, *Polonez B-dur* Stefaniego, *Do Zosi* z kompozycją Elsnera do słów Niemcewicza, *Marsz* z opery *Przerwana ofiara* Wintera. Elsner zapisał później w swoim *Sumariuszu moich utworów muzycznych*, że wydanie w pełni się powiodło, zeszyty były kupowane przez rzesze i zamawiane przez księgarzy spoza Warszawy, np. z Poznania, Wilna, Lwowa, Krakowa czy Grodna⁶³. *Polonez Les Adieux (Pożegnanie)* Ogińskiego rozpoczynał całość zbioru i serii wydawniczej, gdyż tak jak inne jego utwory w tym okresie cieszył się wielką popularnością zarówno na terenach dawnej Polski, jak i wśród emigrantów.

Również własna twórczość kompozytorska Elsnera ukazuje wyraźne związki z „ojcem polonezów”. W jego utworach „spotykamy typowe dla Ogińskiego zestawienie tematu-fanfary (pobudka) we wstępie z późniejszą liryczną melodią, obficie ornamentowaną”⁶⁴. Typ poloneza gościł w sonatach i dziełach koncertowych Elsnera, zaś „treść emocjonalna tych utworów na ogół zbliżona była do muzyki Ogińskiego”⁶⁵. Zarysowywały się już pewne różnice, bowiem utwory Michała Kleofasa nie odznaczały się jeszcze silnymi kontrastami. Stosował on zazwyczaj tonacje jednoimienne, gdy tymczasem

⁶¹ P. Strzelecki, *Przeszłość w twórczości kompozytorów polskich pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] W. Nowik, *Topos narodowy...*, s. 118.

⁶² J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Szkic historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958, s. 134.

⁶³ M. Prokopowicz, *Z działalności warszawskich księgarzy i wydawców muzycznych w latach 1800–1831*, [w:] Z. Chechlińska (red.), *Szkie o kulturze...*, s. 37–38.

⁶⁴ I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem...*, s. 39–40.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 41.

u Elsnera, np. w początkowym trio *Poloneza F-dur*, występuje tonacja subdominantowa⁶⁶.

Trzecią płaszczyzną, łączącą Elsnera z litewskim magnatem, były wątki wyraźnie patriotyczne, dominujące w pieśni narodowej okresu porobiorowego. Echa twórczej działalności Ogińskiego, związanej z czasem walk w obronie ojczyzny, rozbrzmiewały następnie w okresie powstania listopadowego.

Podczas powstania 1830–1831 r. właśnie Elsner i jego uczniowie [...] napisali podstawowy zbiór pieśni tych lat, sięgając do tradycji pieśni powstańczych z 1794 r. (związanych przede wszystkim z postacią Ogińskiego) i rozwijając je⁶⁷

— pisze Bełza, przypominając w ten sposób o marginalizowanych we współczesnej biografistyce obszarach książęcej aktywności sprzed 1795 r. Nie tylko pieśń wojskowa, ale także teatralna zawdzięczają wiele swemu preromantycznemu twórcy. I w tym przypadku dzieła elsnerowskie umożliwiły utrwalenie i rozwinięcie przemian, zapoczątkowanych pod koniec wieku XVIII. Kwestię tę porusza Strumiłło, zwracając uwagę na problem „drugoplanowego traktowania fragmentów czysto instrumentalnych”, takich jak np. uwertury, w operach polskich doby oświecenia. W przedstawieniach tych tekst dominował nad muzyką, pełniąc jedynie funkcję niewiele znaczącego ozdobnika. Na początku XIX w. zmienia się to dzięki Elsnerowi, ale także przy dużym udziale promowanej i silnie rozbudowanej przez Ogińskiego formy, jaką jest melodramat. Gatunek ten staje się szybko „wyrazem dążeń do maksymalnego przepojenia muzyką całości akcji z jednej strony oraz jedną z dróg prowadzących do silniejszego udramatyzowania przebiegu utworu z drugiej strony”⁶⁸.

Przejdźmy teraz od tematyki teatralnej do związków Marii Szymanowskiej (1789–1831) z twórczością Michała Kleofasa Ogińskiego, pamiętając o wspaniałych jej koncertach jednej z pierwszych od 1827 r. europejskich pianistek w Teatrze Narodowym w Warszawie. Do ich pierwszych spotkań dochodziło podczas częstych odwiedzin składanych przez kompozytora jej rodzicom — państwu Wołowskiemu. Jej ówczesny nauczyciel, Elsner, również cenił Ogińskiego i chwalił jego utwory. Igor Bełza pisze na temat tej pary artystów: „Tak Ogiński, jak i Szymanowska do końca swojego życia nie zaprzestali poszukiwań nowych dróg rozwoju muzyki polskiej”.

Następnie dodaje, że „ich najlepsze utwory mamy prawo zaliczyć do wielkich osiągnięć tej przedchopinowskiej epoki, której sztandarowa posta-

⁶⁶ *Ibidem*, s. 42.

⁶⁷ I. Bełza, *Portrety romantyków*, s. 32.

⁶⁸ T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu...*, s. 36-37.

cią był Elsner⁶⁹. Również „polonezy Szymanowskiej zdradzają niewątpliwy wpływ polonezów Ogińskiego, które pianistka знаła dobrze i często grywała zarówno w domu, jak i na publicznych występach”⁷⁰. Maria propagowała utwory księcia m.in. w Petersburgu, już po jego wyjeździe do Florencji (opuścił on Rosję w 1822 r.). Swą wielką fascynację twórczością, jak i zachwyt samą osobą Michała Kleofasa, wyrażała w prowadzonej z nim korespondencji. W zbiorach archiwum moskiewskiego znajduje się osiem listów tej pianistki do Ogińskiego, pisanych w języku francuskim⁷¹. W jednym z nich czytamy: „Nie mogę się powstrzymać, Panie Hrabio, od grania pańskich polonezów we wszystkich towarzystwach; nikt się nie nuży ich słuchaniem, wszyscy znajdują je zachwycającymi”⁷².

W innym liście stwierdza: [...] wszystkie pańskie kompozycje są lubiane, ale słuchacze przepadają za la polonaise favorite, który trwać będzie tak długo jak świat...”⁷³.

Tym, co łączyło polonezy Marii Szymanowskiej z utworami jej autorytetu muzycznego, były kompozycje nie przeznaczone do tańca, lecz utrzymane w charakterze uroczystego, posuwistego i dostojnego pochodu. Bełza posługuje się w tym przypadku pojęciem „tańca-pochodu”⁷⁴, zwracając również uwagę na inne podobieństwa, jak np. zastosowanie, wspomnianego już przy okazji opisu twórczości Chopina, lirycznego trio na początku kompozycji, pojawianie się motywu fanfary czy zestawienie melodii z rejestru niskiego z miarowym tłem w rejestrze wyższym⁷⁵. Autor w zrozumiałym sposób definiuje także zjawisko przedwstępnego kształtowania kierunków muzyki fortepianowej dla zbliżającej się epoki romantyzmu, w które wkład Ogińskiego był co najmniej znaczny:

W polonezach Szymanowskiej, jak i w polonezach Ogińskiego, przebija wyraźnie dążenie do poematyzowania [...]. Zanikanie elementu tanecznego wiąże się tu ze znacznym poszerzeniem i wzbogaceniem sfery wizji poetyckiej. Zachowując w wielu wypadkach rytmikę poloneza i charakter tego

⁶⁹ I. Bełza, *Portrety romantyków*, s. 28.

⁷⁰ I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem...*, s. 209.

⁷¹ Bełza przytacza fragment jednego z nich, pisanego z Paryża 1 XI 1825, w: I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem...*, s. 225; źródło: zbiory Archiwum Michała Kleofasa Ogińskiego, Gosarchiw, XII nr 300, k. 342.

⁷² B. Mucha, *op. cit.*, s. 158; za: T. Syga, S. Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, PIW, Warszawa 1960, s. 311.

⁷³ *Ibidem*. Autorzy podejrzewają, że z dużym prawdopodobieństwem Szymanowska pisała w tym fragmencie o polonezie *Pożegnanie Ojczyzny*.

⁷⁴ I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem...*, s. 210.

⁷⁵ *Ibidem*.

tańca, Ogiński, Szymanowska, a następnie [...] Feliks Ostrowski i inni najbliżsi poprzednicy Chopina nasycali swoją „polonezową” muzykę nie tylko dynamicznym elementem heroizmu, ale i treścią liryczną. [...] poetyckie formy polskiej muzyki romantycznej dojrzywały w procesie rozwoju szeroko i swobodnie traktowanego poloneza.⁷⁶

Owo „poematyzowanie” każe nam zatrzymać się przy innym wielkim twórcy romantyzmu polskiego, czerpiącym z dziedzictwa Ogińskiego i aranżującym je w dziedzinie poezji. W latach 20. XIX w. wpływ muzyki Szymanowskiej na twórczość Adama Mickiewicza, dzięki ich bliskim, bezpośrednim kontaktom towarzyskim, które później po 1829 r. przyjęły formę listowną, był bardzo dopbitny. Maria wraz z dwiema córkami — Heleną i Celiną — przybyły do Moskwy 16 listopada 1827 r. i mieszkały tam do 24 lutego 1828 r., następnie zaś osiadły na stałe w Petersburgu⁷⁷. W okresie moskiewskim ich spotkania towarzysko-artystyczne z poetą stały się regularne i bardzo częste (codzienne) w Petersburgu, aż do momentu wyjazdu Mickiewicza z Rosji pod koniec maja 1829 r. Helena Szymanowska opisywała w swym *Dzienniku* charakter spotkań, podczas których wieszcz improwizował przy akompaniamencie fortepianu. Czytamy m.in.:

P. Mickiewicz był u nas rano. O czwartej pojechaliśmy do niego na obiad. Oprócz nas był tylko ks. Wiaziemski, p. Puszkini i Oleszkiewicz, i Chodźko. Bardzośmy się wesoło zabawili, p. Mickiewicz improwizował ślicznie, ale bardzo krótko. P. Mickiewicz i Chodźko odprowadzili nas do domu [...].⁷⁸

Z innego fragmentu dowiadujemy się o szczegółach teatralnych tychże pożytecznych zabaw:

P. Malewski improwizował na fortepianie tryumfalnego marsza. P. Mickiewicz akompaniował na basetli, a p. Slizin [Slizień] na gitarze. Kostiumy były następujące. P. Malewski: Julini [Wołowskiej, ciotki] popielata salopa, czeppek, perską czapkę na wierzchu, okulary, wąsy, pod czepkiem pietruszką zieloną za kwiaty. P. Mickiewicz: płaszcz z karmazynową podszewką na lewą stronę, papierowa czapka, wąsy, broda z loków fałszywych; p. Slizin: kasa-wejka i kapelusz. Była to surpriza dla Mamy, która nas bardzo zabawiła.⁷⁹

We wspomnieniach Józefa Przecławskiego spotykamy istotną refleksję na temat korzyści tej znajomości dla rozwoju twórczego Mickiewicza:

⁷⁶ *Ibidem*, s. 211, 212.

⁷⁷ Z. Sudolski, *Moskiewsko-petersburskie „realia mickiewiczowskie” w świetle „Dziennika” Heleny Szymanowskiej*, „Pamiętnik Literacki”, nr 68/4, 1977, s. 214, 217.

⁷⁸ H. Szymanowska-Malewska, *Dziennik 1827–1857*, oprac. Z. Sudolski, Wydawnictwo Ancher, Warszawa 1999; cyt. za: Z. Sudolski, *op. cit.*, s. 221.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 222.

W liczbie domów, w których bywaliśmy z Mickiewiczem, był jeden, który znacząco wpłynął na całą przeszłość mojego przyjaciela. Mówię tu o domu p. Szymanowskiej, znanej, europejskiej sławy pianistki, która zamieszkała wtedy w Petersburgu. [...] Mickiewicz i Malewski zawsze z przyjaźnią przyjmowani tu byli i dom ten jakby rodzinnym stał się dla nich. Często bardzo wesoło tu bywało; sama gospodyni prześlicznie grała, córki śpiewały różne mazurki i krakowiaki. [...] U p. Szymanowskiej Mickiewicz czuł się jak w domu [...].⁸⁰

Swój zachwyt kompozytorskim talentem Szymanowskiej i jej wkładem w formowanie się kultury artystycznej romantyzmu wyraził Mickiewicz w wierszu *Do M.S.*, nazywając ją w nim „królową tonów”⁸¹. Utwory naznaczone dostojnością czy nostalgią motywowały wieszczka do improwizacji. Pobrzmięwało w nich echo przemijającego pokolenia szlacheckiego narodu, ogołoczonego ze wszystkiego, co stanowiło o jego dotychczasowym istnieniu. Romantyzm powstał z bólu i cierpienia szlacheckiego narodu, którego stał się bezpośrednim spadkobiercą. Wiemy, że Ogiński czytał wiersze Mickiewicza, przesłane mu z Paryża przez Leonarda Chodźkę w maju 1828 r.⁸² Natomiast pierwszym owocem opisywanej znajomości był utwór wokalny Szymanowskiej, skomponowany do mickiewiczowskiej ballady *Świtezianka*, i wydrukowany w Moskwie na początku tego roku. W dodatku Bełza uważał za wysoce prawdopodobne, że Mickiewicz brał udział w debatach na temat *Pamiętników o Polsce i Polakach* Ogińskiego, które rozgorzały zimą 1827/1828 r. wśród zaczytującej się tym dziełem Polonii rosyjskiej. W *Dzienniku* Heleny Szymanowskiej istnieją bowiem zapisy (z 11 lutego 1828 r.) poświadczające, że Maria dawała swym córkom *Pamiętniki* do czytania jako wielka zwolenniczka zawartych w nich idei patriotycznych⁸³.

Jako kolejny przykład kompozytora czerpiącego ze spuścizny po Ogińskim warto przywołać osobę Karola Kurpińskiego (1785–1857). Podczas podróży po Europie, odbywanej w 1823 r., a trwającej prawie 9 miesięcy, Kurpiński prowadził dziennik (*Karola Kurpińskiego Dziennik podróży 1823*⁸⁴), w którym zmieścił zapiski na temat opery polskiej, jej perspektyw i oddziaływania na więzi narodowe. W Dreźnie natrafił przypadkiem na Michała Kleofasa, którego określił „kompozytorem pięknych i tak powszechnie znanych

⁸⁰ Cyt. za: T. Syga, S. Szenic, *op. cit.*, s. 400; por. Z. Sudolski, *op. cit.*, s. 224.

⁸¹ A. Mickiewicz, *Poezje*, t. 1, *Poezje rozmaite (1817–1854)*, S. Pigoń (wyd.), Wydawnictwo Gubrynowicz i Syn, Lwów 1929, s. 22.

⁸² I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem...*, s. 234.

⁸³ I. Bełza, *Z dziejów polsko-rosyjskich...*, s. 84.

⁸⁴ K. Kurpiński, *Karola Kurpińskiego Dziennik podróży 1823*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954.

polonezów”⁸⁵. W skomponowanej przez Kurpińskiego, do tekstu Dmuszewskiego, i wystawionej po raz pierwszy 31 maja 1829 r., operze *Cecylia Piaseczyńska*, pojawiają się tematy heroiczne, przypominające fanfarowe melodie, typowe dla polonezów Ogińskiego, a następnie Chopina⁸⁶.

W polonezach Kurpińskiego znajdujemy [...] cechy świadczące o świadomym kontynuowaniu przez kompozytora zapoczątkowanego już w najwcześniejszych utworach Ogińskiego procesu ewolucji poloneza, który można by określić jako drogę prowadzącą od tańca do niedużego utworu lirycznego.⁸⁷

Poza tym cechą łączącą niektóre utwory Kurpińskiego (np. *Polonez a-moll*) ze stylem Ogińskiego, jest podporządkowanie całego utworu, łącznie z początkowym trio, wstępnej figurze rytmicznej. W swoim artykule pt. „O tańcu polskim, czyli tak przezwanym Polonezie” Kurpiński napisał:

Polonez, ten poważny taniec nie zdaje się wynikać z tańca ludu prostego, wziął on zapewne początek na dworze królów Polskich [...]. Dawny styl i tok jego pozostał nam z wieku 17 przez tradycją w pieśni: W żłobie leży, któż pobieży. [...] Smak muzyczny Poloneza zaczął się kształcić ku końcowi 18 wieku. Dodano mu drugie dwie części pod nazwiskiem Tria. [...] Po rozbiore zjawily się owe melancholiczne i zachwycające polonezy Ogińskiego. Moc tokowej melodji, namnożyła w krótkim przeciągu czasu tyle naśladowców, że do dziś dnia nikt prawie nie pisze wesołych do tańcowania; wszystkie powiększej części są smutne, albo koncertowne do słuchania tylko.⁸⁸

Z tekstu wynika, że mimo licznych twórców XVIII-wiecznej wersji poloneza (Kurpiński wymienia Barcickiego, Wańskiego i Stefaniego), najsilniejszy wpływ na jego melancholiczną formę wywarł właśnie Ogiński.

Zwiasunem niektórych cech stylu chopinowskiego, a spadkobiercą twórczości Ogińskiego, był również Feliks Ostrowski (1802–1860). Spotęgował on dążenie w kierunku oczyszczenia poloneza z cech tańca na rzecz utworu lirycznego. Podobnie jak inni, mniej czy bardziej świadomi, naśladowcy Michała Kleofasa, akcentował bohaterski wydźwięk „tańca-pochodu”⁸⁹. Przywołani muzycy często wprowadzali do utworów nastroj heroizmu, przy czym u Feliksa Ostrowskiego dodatkowo dochodziło do głosu, zainicjowane wcze-

⁸⁵ Karola Kurpińskiego *Dziennik podróży 1823*, Biblioteka Jagiellońska rkps 4177; cyt. za: I. Bełza, *Portrety romantyków*, s. 56.

⁸⁶ I. Bełza, *Portrety romantyków*, s. 62-63.

⁸⁷ I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem...*, s. 81.

⁸⁸ K. Kurpiński, *Przed-dokończenie o Pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny” z 12 lipca 1820 r., nr 11, s. 41-41; Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, www.jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/plain-content?id=165076 (dostęp: 1.02.2019).

⁸⁹ I. Bełza, *Między oświeceniem i romantyzmem...*, s. 259.

śniej przez Szymanowską „poematyzowanie”⁹⁰. Bełza opisuje tę cechę dzieł Ostrowskiego jako „elastyczne, śpiewne, wyraziście ornamentowane pasaże, które nasycają muzykę [...] rdzennie liryczną tkliwością”⁹¹, i zwraca uwagę, iż „w jego polonezach, tak jak i w polonezach innych polskich kompozytorów tego czasu, odczuwalna jest dziedziczna więź z Ogińskim [...]”⁹². Wynika ona przede wszystkim z bardzo rozwiniętego wstępu, stylu heroicznego tańca-pochodu oraz utrwalenia się kilku innych, typowych u Michała Kleofasa Ogińskiego rozwiązań muzycznych. Przykład twórczości Ostrowskiego posłużyć może jako podsumowanie dotychczasowych rozważań:

Jeśli porównać polonezy Ostrowskiego z niektórymi polonezami Ogińskiego lub z polonezem F-dur Szymanowskiej, to można wywnioskować, że już w przedchopinowskim okresie rozwoju polskiej muzyki polonez był tą podstawą, na której powstały rozliczne rodzaje fortepianowych utworów-poematów. [...] W ślad za Ogińskim często stosował on [Ostrowski — M.G.] charakterystyczną dla muzyki wielu słowiańskich narodów intonację lidyjskiej kwarty i przeważnie korzystał z połączenia czwartego zwiększonego stopnia z czystym czwartym stopniem durowym i mollowym. [...] połączenie to należy uważać za jedną z najbardziej typowych cech rozwiniętych w zachodniosłowiańskiej twórczości, opartych na podstawach szyku intonacyjnego ludowej pieśni; dotyczy to zwłaszcza polskich kompozytorów.⁹³

Powyższy zarys wpływu twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego na tendencje kompozycyjne wybitnych muzyków romantyzmu polskiego uświadamia, iż postaci tej nie powinniśmy kojarzyć wyłącznie z pełnionymi przez nią funkcjami politycznymi. Nie wystarczy również uznawać wielkiego talentu księcia, powołując się niejako schematycznie na polonez *Pożegnanie Ojczyzny*. Jego oddziaływania sięgnęły znacznie dalej, a on sam przyczynił się do nadania stylowi narodowemu kierunku heroiczno-żałobnego, udostępniając przestrzeń muzyczną dla uczuć trudnych do wyrażenia słowami. Zdając sobie sprawę ze swej wielkiej popularności, Ogiński musiał tworzyć z myślą o swych rodakach, tak jak on ogołoconych z przynależności do państwa-ojczyzny. Mało prawdopodobne, aby nie kierował przesłania swych utworów do współbraci, dla których przez wiele lat angażował się na dworze królewskim, a następnie carskim. Dając poprzez muzykę upust własnym żalom i bolączkom, stawał się dodatkowo ich reprezentantem podczas swych koncertów odgrywanych na salonach wielkich zwycięzców. Michał Kleofas Ogiński stworzył nowy twór muzyczny i przekazał go w artystycznym spadku poko-

⁹⁰ *Ibidem*, s. 259.

⁹¹ *Ibidem*, s. 260.

⁹² I. Bełza, *Portrety romantyków*, s. 78.

⁹³ *Ibidem*, s. 78-80.

leniom porozbiorowym. Tworem tym był polonez, pełniący funkcję nośnika pamięci o przeżyciach ludzi, którzy utracili swoją Rzeczpospolitą.

Jednoaktowa zagadka

Jedną z niedocenianych sfer twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego pozostaje romans wokalny, który został przeniesiony do Polski oraz uległ dalszemu rozwojowi głównie dzięki niemu, jego synowi z pierwszego małżeństwa — Ksaweremu, oraz córce z drugiego małżeństwa — Amelii⁹⁴. W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej zachowały się cztery romanse Ksawerego oraz dwa utwory jego siostry, w tym jeden z datą 1825 r. Janina Cybulska zaznacza jednak, iż kompozytorzy ci nie przejawiają takiego geniuszu muzycznego, który pozwala na nazywanie ich ojca amatorem-artystą⁹⁵. Tymczasem romanse Ogińskiego nie cieszyły się równie dużą popularnością zagraniczną, jak jego wielce cenione polonezy, wydawane w całej Europie, np. przez takie firmy, jak: Ricordi w Mediolanie, Haslinger i Diabelli w Wiedniu, Berra w Pradze, Meinhold w Dreźnie, Concha & Comp. w Berlinie, Lischke w Berlinie, Horneman & Erslev w Kopenhadze, Paëz w Petersburgu⁹⁶. Teksty romansów pozostają utrzymane w atmosferze sentymentalnej kontemplacji. Ich melodie (jak i inne cechy romansów) są silnie powiązane ze stylem opery włoskiej (np. romans *Doux Souvenir*), nieco słabiej ze stylem operowych romansów francuskich (np. *Je ne t'ai pas vu sourir*)⁹⁷. Niemniej sam fakt zaistnienia tego typu formy muzycznej scena polska w XIX w. zawdzięczała książęcej ambicji wypróbowania swych sił wobec romansu wokального. Wśród popularniejszych kompozycji Ogińskiego znajdują się następujące tytuły: *Zamilcz, ach zamilcz*; *Piękna pani*; *Wspomnienia*; *Piękna róża*; *Przebudzenie*; *Niechaj miłość nas połączy*; *Przy boku twym*; *Minęły błogie dni*⁹⁸ — sugestywnie uwidaczniające tematykę utworów oraz atmosferę, w jakiej były utrzymane.

Ciekawym zagadnieniem pozostaje również jednoaktowa opera *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire. Musique de M.O.*, napisana do tekstu francuskiego, do własnego libretta, w celu uczczenia Napoleona Bonaparte. Była to pierwsza w historii opery polskiej sztuka zawierająca sceny melodrama-

⁹⁴ J. Cybulska, *Romans wokalny w Polsce...*, s. 268.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 326.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 287, przypis.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 293-295.

⁹⁸ Przykładowe tytuły wybrano z: www.open.spotify.com/album/17ZgeGjeaWpxpTE-o9miHEf

tyczne⁹⁹. Jest sporo niecisłości w kwestii autorstwa, przypisywanego na podstawie inicjałów Michałowi Kleofasowi Ogińskiemu. Powstała około 1799 r. i jeśli pominiemy wspomnianą niepewność, warto zacytować za Strumiłłą, że „w operze Ogińskiego nowością była sama chęć oddania w muzyce orientального kolorytu”¹⁰⁰, bowiem *Zelida i Valcour albo Bonaparte w Kairze* reprezentuje rzadkie w tamtym okresie w Polsce dzieła naznaczone egzotyką i wątkami orientalnymi¹⁰¹. Są one odczuwalne głównie dzięki krótkim akcentom zaczerpniętym z kapel janczarów oraz pewnej monotonii melodycznej. W ten sposób operowa „muzyka Ogińskiego znamionuje bardzo istotny krok naprzód w kierunku powiązania wyrazowego i nastrojowego muzyki z librettem”¹⁰². Dzieło uwidacznia wpływy muzyki tureckiej na twórcę, który miał z nią kontakt podczas swego pobytu jako dyplomata w Konstantynopolu między listopadem 1795 r. a czerwcem 1796 r. Treść opowiada o niešťczęśliwej miłości faworyty paszy Egiptu, Zelis (Zelidy), i francuskiego jeńca Valcoura, którzy zakochują się w sobie w 1798 r., na krótko przed wkroczeniem wojsk napoleońskich do Kairu. Dowiedziawszy się o tym, żądny zemsty pasza Abubokir postanawia zabić oboje, przed czym powstrzymuje go docierająca w ostatniej chwili informacja o zwycięstwie Napoleona nad mamelukami. Po zajęciu pałacu przez francuskiego wodza, pasza uwalnia Valcoura i pozwala Zelidzie odejść wraz z ukochanym¹⁰³. Szczęśliwe zakończenie służy pozytywnemu ukazaniu postaci samego Bonapartego i jego wpływu na życie poszczególnych postaci.

Strumiłło podważał jednak autorstwo Ogińskiego w przypadku tej opery, zaznaczając, że jest mało prawdopodobne, aby tak wielki miłośnik muzyki operowej miał zrezygnować z jej pisania, poprzestawszy zaledwie na jednym dziele. Poza tym muzykologa dziwiła „duża różnica stylistyczna pomiędzy nielicznymi zresztą polonezowymi fragmentami tej opery a fortepianowymi polonezami Ogińskiego”¹⁰⁴. Biorąc jednak pod uwagę czas jej powstania, umiejscowienie kulturowe bohaterów oraz główne przesłanie pronapoleońskie, z dużym prawdopodobieństwem można uznać Michała Kleofasa za twórcę tego krótkiego dzieła scenicznego. Z całą pewnością z powodu nowa-

⁹⁹Z. Chechlińska, *Romantyzm. Część pierwsza 1795–1850*, [w:] S. Sutkowski (red.), *Historia muzyki polskiej*, t. 5, s. 123.

¹⁰⁰T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu...*, [w:] *idem* (red.), *Studia i materiały...*, s. 124.

¹⁰¹*Ibidem*, s. 122-124.

¹⁰²*Ibidem*, s. 124.

¹⁰³Więcej o wystawieniu opery Ogińskiego w Operze Wrocławskiej w 2015 r. m.in. na stronie www.niezalezna.pl/71321-dwie-polskie-opery

¹⁰⁴T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu...*, s. 123 i kolejne (przypis).

torstwa w dziejach opery polskiej, zasługuje ona na jej częstsze wystawianie w teatrach.

Podsumowanie

Choć Strumiłło nie zrezygnował z ostrej krytyki treści *Listów o muzyce*, jak i samego ich autora, zdecydował się ostatecznie podsumować twórczość Ogińskiego w następujący sposób:

[...] tak silne podkreślenie w *Listach o muzyce* roli uczucia w sensie subiektywnym, nieraz nawet z wyraźnym akcentem na przewyżczenie owej salonowej czułościowości stylu galant („prostota, naturalność, smak, wyraz”), nie mieści się już w granicach wyrazowości XVIII wieku, ale przywołuje na myśl postulaty muzyki romantycznej.¹⁰⁵

Sytuuje to omawianą postać na pograniczu oświecenia i romantyzmu, przypisując jej zarazem rolę prekursora niektórych tendencji drugiej z wymienionych epok. Z pewnością konieczne jest nadanie Michałowi Kleofasowi miana „ojca polonezów” i dostrzeżenie w tym typie utworów artystycznego wyrazu wrażliwości osobistej i grupowej wobec presji zaborców. Z tego powodu książęce polonezy stały się na długi czas formą reprezentacyjną polskiej szkoły narodowej, a zasięg ich wpływu poszerzał się dzięki muzykom wywodzącym się z mieszczaństwa, takim, jak Maria Szymanowska. Wybrzmiewająca w nich nostalgia dopełniała wrażenie wywierane na uciemionym narodzie w trakcie przedstawień teatralnych i odczytów wierszy wybitnych poetów. Choć Ogińskiemu nie udało się przekonać cara Aleksandra do swego planu złączenia ziem polskich i litewskich, wkład księcia w wyznaczenie kierunku dziedzictwa kulturowego narodu był olbrzymi.

Małgorzata Gumper

National Musical Heritage — the Influence of Michał Kleofas Ogiński's Piano Songs on the Creativeness of Polish Romantic Composers

Abstract

The article proposes to look at Prince Michał Kleofas Ogiński from an unpopular perspective which takes into account his participation in the formation of the national school in romantic music. The goal is to bring to the fore the magnate's relationship with Polish culture of the 19th century, which has been marginalized so far due to

¹⁰⁵ T. Strumiłło, *Poglądy na muzykę Michała Kleofasa...*, s. 48.

his political functions. Another reason for ignoring the entire cultural contribution is to attach importance only to the popular polonaise *Farewell to the Fatherland*. After a short biography, the family and Józef Kozłowski's contribution to education and cultivating Ogiński's musical passions was presented. Then, the influence of Ogiński's art on early works of Fryderyk Chopin, as well as its connections to Karol Kurpiński, Feliks Ostrowski, and the activities of Józef Elsner were presented. An important thread of his art is shown in Ogiński's relationship with Maria Szymanowska, and in how his specific dance-march influenced the poetry of the Polish bard, Adam Mickiewicz. The links between Ogiński's art and the development of vocal romances and the theater stage were also detailed. The whole ends with the analysis of short fragments of *Letters about music*, which concern the dramatic change in the sense of the magnate's national identity during the partitions.

Keywords: polonaise, national school, polish romantic music, dance-march, Michał Kleofas Ogiński.