

Analiza wybranych utworów fortepianowych Michała Kleofasa Ogińskiego i Marii Szymanowskiej ze szczególnym uwzględnieniem polonezów

*Niniejszy artykuł powstał w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca
„Muzyczne białe plamy”*

dr Maria Stolarzewicz
Instytut Muzykologii Weimar-Jena

Warszawa 2016

Niniejszy tekst jest objęty ochroną prawa autorskiego i jego wykorzystanie w jakiegokolwiek formie wymaga zgody autora lub Instytutu Muzyki i Tańca.

Michał Kleofas Ogiński (1765–1833) i Maria Szymanowska (1789–1831) to twórcy tak zwanej doby „przedchopinowskiej”. Ogiński istnieje w historii muzyki polskiej jako autor polonezów, a właściwie głównie poloneza *Pożegnanie ojczyzny*. Szymanowska zaś jest kompozytorką, która pierwsza wprowadziła do polskiego repertuaru fortepianowego gatunki: nokturn, preludium i etiuda.

Kompozycje Ogińskiego i Szymanowskiej widzi się przede wszystkim przez pryzmat twórczości Fryderyka Chopina. Mieczysław Tomaszewski tak na przykład pisze o utworach Szymanowskiej:

„[Porównania między Szymanowską a Chopinem] są dla niej z reguły druzgocące, lecz wspaniale ukazują Chopinowski punkt wyjścia. Pozwalają wyrazić ujrzenie różnicy między przeciętnym talentem a genialnością – tym bardziej że operują identycznym repertuarem idiomów należących do zastanego języka epoki”¹.

Poza tym uznaje się ich za poprzedników wielkiego kompozytora, którzy przygotowali „przedpole”, tradycję, zespół środków, z których Chopin stworzył potem wybitną muzyczną syntezę:

„Wśród polonezów młodzieńczych [Chopina] widoczny jest spłot dwu tradycji: sentymentalnej, pochodzącej od M. K. Ogińskiego i M. Szymanowskiej, oraz wirtuozowskiej, wywodzącej się od K. M. Webera, być może również od F. Mireckiego i J. Elsnera”².

W tej rozprawie chciałabym postrzegać Ogińskiego i Szymanowską niekoniecznie *tylko* jako poprzedników Chopina. Moim celem jest zbliżyć się do ich fortepianowych kompozycji i przyjrzeć się im w świetle zapisków estetycznych Ogińskiego oraz w kontekście wzajemnych relacji artystów, które pozwalają także nieco odtworzyć epokę, w której żyli. Ze względu na fakt, że Ogiński tworzył przede wszystkim polonezy, analizą będą ujęte kompozycje polonezowe obojga twórców.

ŻYCIE I WZAJEMNE KONTAKTY OGIŃSKIEGO I SZYMANOWSKIEJ

Nie jest udokumentowane, żeby Ogiński i Szymanowska mieli profesjonalne wykształcenie w zakresie kompozycji, choć oboje od najmłodszych lat zajmowali się muzyką. Ogiński³ uczył się gry na fortepianie u Józefa Kozłowskiego, nadwornego muzyka w rodzinnym Guzowie koło Warszawy. Pobierał lekcje gry na skrzypcach u Giovanniego Battisty Viottiego i Pierre’a Baillot. Wśród jego

¹Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010, s. 588. Ale np. artykuły o Szymanowskiej i Chopinie Sławomir Dobrzański pokazał, że jest możliwe porównać muzyczną i tekstową konstrukcję ich utworów i dostrzec w nich pewne paralele lub podobieństwa. Por.: Sławomir P. Dobrzański, „Maria Szymanowska and Fryderyk Chopin: Parallelism and Influence”, w: *Polish Music Journal*, t. 5, nr 1, 2002, s. 1–12, <http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/5.1.02/dobrzanski.html> (dostęp 09.07. 2016).

² Mieczysław Tomaszewski, *Chopin*, ibidem, s. 341.

³ Oparta na wspomnieniach Ogińskiego (*Memoires on Poland and the Poles, 1788–1815*) i innych historycznych źródłach biografia kompozytora ze wskazówkami na dalszą literaturę przedmiotu wyszła spod pióra Włodzimierza Poźniaka, w: Michał Kleofas Ogiński, *Romanse na głos z fortepianem*, red. Włodzimierz Poźniak, Kraków 1962, s. 4–16. Por. też: Igor Bełza, *Michał Kleofas Ogiński*, tłum. Stefan Prus-Więckowski, Kraków 1966; Alina Nowak-Romanowicz, hasło „Michał Kleofas Ogiński”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 18, Londyn 2001, s. 360; (hasło „Michał Kleofas Ogiński”, w: *MGG2* stanowi przekład zacytowanego właśnie hasła Aliny Nowak Romanowicz z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*); Halina Sieradz, Art. „Michał Kleofas Ogiński”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 7, Kraków 2002, s. 150–152; Andrzej Załuski, *Michał Kleofas Ogiński: życie, działalność i twórczość*, Londyn 2003. Tadeusz Strumiłło uważa, że stwierdzenia Ogińskiego *Listach o muzyce* o żmudnych lekcjach general-basu i teorii muzycznej mogą wskazywać na fakt, że Ogiński miał jakiegoś „pedantycznego” nauczyciela kompozycji. Por. Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956, s. 128, 129.

nauczycieli kompozycji i fortepianu należy wymienić także Gioacchina Albertiniego, Pietra Persichiniego, Muzio Clementiego, Louisa Adama i Josepha Woelfla.

Szymanowska⁴ już w wieku ośmiu lat pobierała lekcje gry na fortepianie u Antoniego Lisowskiego i Thomasa Greema. Jednak doskonałość gry, którą później zachwycali słuchacze, zdobyła przede wszystkim jako autodydakta. Swoje zainteresowania muzyczne pogłębiała też w rodzinnym domu w Warszawie, do którego przybywały ówczesne sławy, jak choćby: Ferdinand Paër, Franz Xavier Mozart, Pierra Rode i Karol Lipiński. Nie wiadomo, u kogo Szymanowska brała lekcje kompozycji. Nie jest wykluczone, dał jej jakieś wskazówki Józef Elsner, który także był częstym gościem w domu jej rodziców⁵.

Zarówno Ogiński, jak i Szymanowska rozwijali swoją aktywność w Europie. Ogiński działał jako polityk i dyplomata. Reprezentował Polskę w Hadze, Londynie i w Holandii. Po 1794 r. wyemigrował do Włoch i tam kontynuował polityczną działalność. Był poza tym polskim przedstawicielem w Konstantynopolu i Paryżu. Po Kongresie Wiedeńskim wrócił do Włoch i mieszkał do końca życia we Florencji. Szymanowska była za to jedną z pierwszych zawodowych pianistek w Europie. W latach 1822–1828 odbyła znaczącą trasę koncertową. Rozpoczęła ją występami w Moskwie i Sankt Petersburgu, gdzie przyznano jej tytuł „Pierwszej Pianistki Najdostojniejszych Cesarzowych”, który zapewnił jej europejską renomę i regularne zarobki. Jej dalsze, pełne sukcesów, podróże koncertowe prowadziły przez Niemcy, Francję, Szwajcarię, Włochy, Anglię, Austrię i znów Imperium Rosyjskie. W czasie tego tournée poznała i zaprzyjaźniła się z wieloma ważnymi osobistościami tamtego czasu, jak: Johann Wolfgang von Goethe, Luigi Cherubini, Gioacchino Rossini, Michał Kleofas Ogiński i wielu innych, których wpisy znaleźć można w jej sztambuchu⁶.

Znajomość Ogińskiego i Szymanowskiej nie jest tak dobrze źródłowo udokumentowana jak np. kontakty Szymanowskiej z Johannem Wolfgangiem von Goethe⁷. Ale relacje Ogińskiego z

⁴ O Szymanowskiej i jej życiu por. m. in: Józef i Maria Mirscy (red.), *Maria Szymanowska 1789-183. Album: materiały biograficzne, sztambuchy, wybór kompozycji*, Kraków 1953; Maria Iwanejko, *Maria Szymanowska*, Kraków 1959; Teofil Syga, Stanisław Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Warszawa 1960; Igor Bełza, *Maria Szymanowska*, przeł. Jadwiga Ilnicka, Kraków 1987; Renata Suchowiejko (red.), *Album musical Marii Szymanowskiej = de Maria Szymanowska*, Kraków 1999; Zofia Chechlińska, Art. „Maria Szymanowska”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 24, Londyn 2001, s. 892–893; Andrzej Załuski, *Michał Kleofas Ogiński: życie, działalność i twórczość*, Londyn 2003; Sławomir P. Dobrzański, *Maria Szymanowska. Pianist and Composer*, Los Angeles 2006; Irena Poniatowska, hasło „Maria Szymanowska”, w: *MGG2, Personenteil*, t. 16, Stuttgart i in. 2006, sp. 402; Irena Poniatowska, Art. „Maria Szymanowska”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 10, Kraków 2007, s. 271–273; Anna E. Kijas, *Maria Szymanowska (1789–1831). A Bio-Bibliography*, Lanham (i in.) 2010.

⁵ Anna Schwartz rozważa także możliwość, że Szymanowska brała lekcje kompozycji u Johna Fielda, por: Anne Schwartz, „Maria Szymanowska and Salon Music”, w: *The Polish Review*, 30, 1985, s. 43–58, tu s. 44, 45.

⁶ Por. Józef Mirski, Maria Mirska, *Maria Szymanowska*, ibidem; Renata Suchowiejko, *Album musical Marii Szymanowskiej*, ibidem.

⁷ Wystarczy wziąć do ręki wydania listów Goethego i jego innych wypowiedzi o charakterze pamiętnikarskim. Warto ponadto uwzględnić materiały archiwalne zgromadzone w Archiwum Goethego i Schillera (Goethe- und Schiller-Archiv) w Weimarze, w tym listy Szymanowskiej do Goethego, kanclerza Friedricha von Müllera i listy Goethego do Szymanowskiej. Por. też: Maria Stolarzewicz, „Goethe’s connections with Maria Szymanowska and Her sister Kazimiera Wołowska. Several comments”, w: *Annales / Académie Polonaise des Sciences – Centre Scientifique à Paris*, vol. 16, s. 115–124 i tam dalsze bibliograficzne wskazówki.

Szymanowską można zrekonstruować na podstawie *Listów o muzyce*⁸ Ogińskiego, i na podstawie zachowanych w moskiewskim archiwum kompozytora⁹ listów Szymanowskiej do niego.

Po raz pierwszy Ogiński słyszał grę Szymanowskiej w Warszawie. Najprawdopodobniej było to na początku jej kariery, w latach 1811–1820. Nie jest wykluczone, że się wtedy spotkali osobiście i dyskutowali o polskiej muzyce i o polskim ruchu narodowowyzwoleńczym¹⁰. O swoich wrażeniach z jednego z koncertów Ogiński pisze w następujący sposób:

„Wiele lat temu w Warszawie słyszałem ją grającą na fortepianie z doskonałością, która już wówczas dawała jej jedno z pierwszych miejsc wśród najwybitniejszych artystów”¹¹.

Po raz drugi spotkali się w listopadzie 1824 r. we Florencji, gdzie Szymanowska występowała w ramach swojego tournée po Europie. Ogiński pomógł jej zorganizować kilka koncertów w prywatnych salonach, jeden koncert publiczny oraz zapoznał ją ze swoimi przyjaciółmi w rosyjskiej ambasadzie, np. z A. Swierczkowem i jego żoną. Wtedy także zapisał swój polonez F–dur, *Polonaise Favorite*, i dedykację (po francusku) w jej albumie:

„Polonez ten został przepisany przez autora we Florencji dnia 7 listopada 1824 roku. Oby pamiątka ta przypominała go czasem Pani Szymanowskiej”¹².

Szymanowska podarowała wówczas Ogińskiemu kilka rękopisów swoich kompozycji, pośród których znalazł się jeden z jej najbardziej znanych wówczas utworów, nokturn *Le Murmure*, oraz jeden z walców. Dziś rękopisy te znajdują się w archiwum Ogińskiego w Moskwie. Niestety nie wiadomo, jakie kompozycje Szymanowska wykonała wtedy we Florencji. O wrażeniach z jednego z koncertów Ogiński napisał w *Listach o muzyce*:

„Pani Szymanowska, narodowości polskiej, pianistka ich Cesarskich Mości, dała się poznać jak najkorzystniej w całej Italii, w Niemczech, w Paryżu i Londynie, budząc wszędzie, gdzie tylko się pojawiła, tyleż zainteresowania dla swej osoby, co i podziwu dla swego talentu. Widziałem ją ponownie z niewymowną przyjemnością we Florencji w 1825 roku. [...] Zobaczywszy ją znowu we Florencji, znalazłem, że ciągła uprawa jej talentu oraz wojaże niezmiernie wydoskonaliły jej sposób grania, który zdaje się nie pozostawiać nic do życzenia nawet ze strony najsurowszych krytyków. Ale jeśli zawsze należałem do najgorliwszych wielbicieli Jej talentów muzycznych, w owym czasie jeszcze większym entuzjazmem przejął mnie użytek, jaki czyniła ona ze swoich talentów. Wskutek nieszczęśliwego zbiegu okoliczności rodzinnych pozbawiona dostatku, w jakim ją znałem, przyjęła zawód artysty, z determinacją pokonując wszelkie nieprzyjemności, znosząc wszelkie kłopoty i fatygi podróży, by zaspokoić materialne potrzeby pozostawionych w Warszawie dzieci, dla których talent matki stał się jedynym źródłem utrzymania”¹³.

⁸ *Lettres sur la musique adressées à un de ses amis de Florence en 1826*. Rękopisy listów znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej (rkp. 6731) oraz w Rosyjskim Państwowym Archiwum Akt Dawnych w Moskwie, RGADA (Российский государственный архив древних актов). Współczesne wydanie na podstawie rękopisu z Biblioteki Jagiellońskiej: Michał Kleofas Ogiński, *Listy o muzyce*, przeł. zespół tłumaczy PWM, Tadeusz Strumiłło (red.), Kraków 1956, por. s. 25. Przy cytatach z *Listów o muzyce* będzie w dalszej części tekstu używany skrót M. K. O., *Listy o Muzyce*.

⁹ Archiwum kompozytora mieści się w Rosyjskim Państwowym Archiwum Akt Dawnych w Moskwie, (Российский государственный архив древних актов) RGADA. Zawartość archiwum można poznać, studiując folder 12 katalogu zbiorów muzeum.

¹⁰ Por.: Igor Bełza, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 81.

¹¹ M. K. O., *Listy o Muzyce*, s. 99–100.

¹² Wg: Józef i Maria Mirscy (red.), *Maria Szymanowska 1789-183*, ibidem, s. 44.

¹³ M. K. O., *Listy o Muzyce*, s. 99–100.

W swoim repertuarze koncertowym Szymanowska z pewnością miała popularny wówczas polonez F–dur, *Polonaise Favorite*, Ogińskiego, który wykonywała dość często. W dalszej części swoich *Listów o muzyce* Ogiński pisze:

„Pani Szymanowska, którą już wyżej wspominałem, pisała mi w jednym ze swych listów, datowanym z Londynu 28 maja 1825: »Nie mogę się powstrzymać, Panie Hrabio, od grania Pańskich polonezów we wszystkich towarzystwach; nikt się nie nuży ich słuchaniem, wszyscy znajdują je zachwycającymi!« – W innym liście, pisanym w tymże mieście z datą 26 marca 1826, dodaje jeszcze Pani Szymanowska – »Pańskie polonezy czarują całe tutejsze towarzystwo, jestem obligowana grać je, gdziekolwiek się znajdę. Na ogół wszystkie Pańskie kompozycje są lubiane, ale słuchacze przepadają za *la polonaise favorite*, który trwać będzie tak długo jak świat...«”¹⁴.

W miejscu tym należy podkreślić, że Ogiński nieco przetworzył słowa Szymanowskiej. W pierwszym cytowanym liście w prawdzie zgadza się data i informacje o zachwycie publiczności. Jednak o tym, jakoby nikt się nie nużył polonezami Ogińskiego, nie ma mowy. Z kolei drugi list z Londynu Szymanowska napisała 18 marca i tam stwierdza, że polonezy Ogińskiego są w Londynie popularne i że często wykonuje je z pewną znakomitą harfistką. Niestety o polonezie *Favorite* Szymanowska w ogóle nie wspomina. Nie był to rzadki wypadek, że opisy związanych z nim okoliczności Ogiński w swoich wspomnieniach nieco koloryzuje. Wystarczy przypomnieć ustęp z *Listów o muzyce*, gdzie pisze o spotkaniu z Kurpińskim i jego wypowiedziach o twórczości Ogińskiego¹⁵.

Po spotkaniu we Florencji Szymanowska i Ogiński nawiązali korespondencję. W archiwum Ogińskiego w Moskwie zachowało się dziewięć listów, które Szymanowska do niego napisała¹⁶: dwa z Rzymu (14. 12. 1824 i 12. 02. 1825), dwa z Londynu (28. 05. i 18. 03. 1825) i po jednym z Neapolu (25. 01. 1825), Mediolanu (24. 02. 1825), Paryża (01. 11. 1825), Warszawy (8. 11. 1826) i z St. Petersburga (12. 05. 1829). Niestety nie wiadomo, czy odpowiedzi Ogińskiego się zachowały¹⁷.

W listach tych dostrzega się przede wszystkim dbałość Szymanowskiej o zachowanie kontaktów z osobami, które spotykała w czasie podróży po Europie. Prawie w każdym liście prosi Ogińskiego o to, by przekazywał od niej pozdrowienia osobom, które dzięki niemu poznała. Widać także jej dążenia do tego, by regularnie koncertować, do czego były jej potrzebne odpowiednie znajomości. Na przykład w liście z Rzymu (12. 02. 1825) pisze o konieczności posiadania listów polecających od znaczących osób, by trasa koncertowa w Londynie doszła do skutku. W niektórych listach prosi Ogińskiego o pomoc dla rodziny lub przyjaciół – jej kuzyna (Londyn, 28. 05. 1825) lub dla Adama Mickiewicza (ostatni list, jaki znajduje się w archiwum, z St. Petersburga, 12. 05. 1829), którego Szymanowska Ogińskiemu wręcz rekomenduje i prosi go o wsparcie działań młodego poety. Poza tym opowiada Ogińskiemu o swoich koncertach, pisząc o tym, czy jest z nich zadowolona, gdzie się odbywały, kto z ważnych osobistości się na nich pojawił. W liście z 01. 11. 1825 roku z Paryża Szymanowska chwali patriotyzm Ogińskiego, stwierdzając, że jego nazwisko będzie „w historii naszego narodu świecić [...] blaskiem”¹⁸, i po polsku dodaje: „Pana Michała Ogińskiego, który jest wyższy nad wszystko” odważa się prosić o wszystko. W innym miejscu nazywa Ogińskiego „swoim opiekunem” (08. 11. 1826, Warszawa).

¹⁴ Ibidem, s. 51.

¹⁵ Ibidem, s. 45, por. też komentarz Strumiły w przypisie 19.

¹⁶ W folderze 12 znajduje się 9 listów z numerami: 329–344 i 349. W tym miejscu chciałabym bardzo serdecznie podziękować pani dr Siatkiewicz-Niemahaj, która udostępniła mi swoją jeszcze nieopublikowaną translację listów Szymanowskiej z j. francuskiego na białoruski.

¹⁷ Nie znalazłam ich w katalogu archiwum w Moskwie.

¹⁸ Igor Bełza, *Michał Kleofas Ogiński*, ibidem, s. 77.

Na podstawie listów Szymanowskiej można zatem wyobrazić sobie relacje tych dwojga artystów w następujący sposób: ze względu na społeczny status, zamożność i liczne kontakty Ogiński jest dla Szymanowskiej osobą, u której szuka pomocy dla swoich artystycznych poczynąń. Ogiński czyni to zarówno bezpośrednio w czasie pobytu Szymanowskiej we Florencji, przecierając jej drogę do wielu ważnych osobistości, jak i w sposób pośredni – wielokrotnie wspominając o niej w *Listach o muzyce*, chwając jej występy i artystyczny talent. W jednym z listów podkreśla też jej odwagę, że podjęła karierę artystyczną jako drogę do samodzielnego utrzymania dzieci. Szymanowska natomiast utrzymuje z nim kontakt w czasie podróży po Europie, przysyłając mu listy, i dość często wykonuje jego polonezy. Raz jeszcze pisze do niego już po zakończeniu tournée i osiedleniu się w St. Petersburgu, by młodemu Mickiewiczowi ułatwić nawiązanie kontaktów za granicą.

POLONEZY OGIŃSKIEGO

Zanim przybliżę kształt, charakter i swoistość polonezów Ogińskiego, chciałabym przedstawić najważniejsze punkty w historii poloneza aż do czasów kompozytora, gdyż jego kompozycje tkwią w tej tradycji.

Uważa się, że historia poloneza zaczyna się w XVI wieku¹⁹. Według legendy pierwszy polonez miał być zaprezentowany w 1574 roku przyszłemu królowi Polski, francuskiemu księciu Henri de Valois. Pierwsze zapisem udokumentowane polonezy pochodzą natomiast z końca XVI wieku. Od tej pory można śledzić historię rozwoju tego gatunku. Jego pierwotna forma funkcjonowała w takcie cztermiarowym. Na przełomie XVI i XVII wieków zaczęto stosować praktykę powtarzania tańca w takcie trójmiarowym, który wpierw wykonywano w takcie cztermiarowym. Z tej praktyki wyłonił się w połowie XVII wieku do dziś znany polonez w takcie trójmiarowym. Pierwotny polonez miał też inną formę niż ta, jaka znana jest z polonezów Ogińskiego. Do drugiej połowy XVIII wieku miał przeważnie tylko dwie krótkie części, występowały też polonezy jednoczęściowe. Od ok. roku 1770 doszło do

¹⁹ Wg: Karol Hławiczka, *Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, w: *Svenska samfundet för musikkforskning* 1968, t. 50, s. 51–124, w tym artykule znajdują się także dalsze wskazówki bibliograficzne. O historii gatunku poloneza por. też: Helena Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*, Warszawa 1938, szczególnie s. 58–62 i 77–84; Jan Prosnak, „Nieznane polonezy z drugiej połowy XVIII wieku”, w: *Muzyka* 1957, t. 1, s. 30–34; Karol Hławiczka, „Ze studiów nad stylem polskim w muzyce”, w: *Muzyka* 1960, t. IV, s. 43–69; Karol Hławiczka, „Ein Beitrag zur Verwandtschaft zwischen der Melodik Chopins und der polnischen Volksmusik”, w: Zofia Lissa (red.), *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, Warszawa 1960, s. 176–184; Karol Hławiczka, „Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku”, w: *Muzyka* 1961, t. 1, s. 23–67; Stephen Downes, art. „Polonaise”, w: *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, Londyn 2001, s. 45–47; Daniela Gerstner, Thomas Schallmann, art. „Polnaisse”, w: *MGG2, Sachteil*, t. 7, Kassel 1997, sp. 1686–1692. W porównaniu z artykułami z lat sześćdziesiątych pochodząca z 1982 r. praca Terrance’a Allena Condera *The Development of the Mazurka and the Polonaise from their Dance Origins through their Use by Chopin as Salon Pieces for Piano* (California) wydaje się należeć do nowszych badań. Opiera się niestety na dużo starszej literaturze przedmiotu, przede wszystkim na dwóch artykułach, z których jeden pochodzi z 1911 r. (Tobias Norlind, „Zur Geschichte der polnischen Tänze”, w: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, z. 4., 1911, s. 501–525) a drugi 1912 (Adolf Chybinski, „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland”, w: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* z. 3., 1912, s. 463–505), ponadto na artykule ze starszej wersji encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* z 1980 r. Autor nie wychodzi w swoich wnioskach poza informacje zawarte w tych artykułach. W rozdziale dotyczącym poloneza przed Chopinem (s. 38–43) odnosi się dość powierzchownie do utworów polonezowych F. Couperina, J. S., W. F. i C. Ph. E. Bachów oraz Schuberta. O twórczości Ogińskiego i Szymanowskiej nawet nie wspomina.

dwóch części poloneza jeszcze dwuczęściowe trio. Poza tym w wielu polonezach pojawia się czterotaktowy wstęp, poprzedzający wejście głównego tematu. Do tego dochodzą też powtórzenia poszczególnych mniejszych części i forma da capo lub dal segno, która spina całego poloneza w wielką formę ABA, gdzie litera B symbolizuje trio. Typową formę poloneza, jaką przyjął w rozwoju od XVIII do początku XIX wieku, można przedstawić następująco:

wstęp a a b a b a trio c c d c d c (wstęp) a a b a b a

Była to dojrzała forma tańca, która ukształtowała się przy udziale kompozytorów różnych nacji. Taką formę przejął z tradycji Michał Kleofas Ogiński²⁰, potem Maria Szymanowska i Chopin w swoich młodzieńczych polonezach. W ramach formy ABA następowały różne modyfikacje drobnych ustępów, poszczególne odcinki a, b, c i d nie zawsze były powtarzane tak, jak w powyżej przedstawionym schemacie.

W rozważaniach nad historią poloneza należy także zwrócić uwagę na proces stylizacji tego tańca, od tańca użytkowego do fortepianowej miniatury, a zatem od poloneza *do tańczenia* do poloneza *do słuchania*. W XVIII wieku polonez przechodzi taką właśnie ewolucję²¹. Stefania Łobaczewska pisze w odniesieniu do dziewiętnastowiecznych tańców:

„Stopień i metody stylizacji tańców dla celów funkcji estetycznej zależały w znacznej mierze od kwalifikacji muzycznych kompozytora. Ale nie tylko. [...] Najdalej zaawansowany z tego punktu widzenia był polonez [...]. W interesującym nas okresie proces ten przebiegał głównie w dwóch kierunkach: miniatury melancholijno-lirycznej oraz w kierunku miniatury klasycyzującej. Polonezy klasycyzujące komponował w pewnym okresie twórczości Elsner [...]. Polonez liryczny znalazł najpełniejszy wyraz w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego. Styl jego polonezów został przejęty z niewielkimi odchyleniami przez wszystkich ówczesnych kompozytorów (Elsner, Kurpiński, Szymanowska) i stał się reprezentatywny dla ówczesnego polskiego poloneza. Wspomniane odchylenia dotyczyły bądź wzbogacenia faktury utworów o środki techniki pianistycznej (Szymanowska), bądź nadania im bardziej bohaterskiego wyrazu (Kurpiński)”²².

W wypadku poloneza interesujące jest też pytanie o to, z jaką warstwą społeczną był ten taniec związany. Zofia Stęszewska²³ pokazuje, że polonez jako wykształcony z wiejskiej tradycji taniec magnacki przekształcał się od końca XVIII wieku w taniec rozpowszechniony wśród warstwy mieszczańskiej. Proces ten wynikał między innymi z faktu, iż rozrywkowe życie dworskie skoncentrowało się w mieście, potrzebne zatem były mieszczańskie zespoły przygrywające do tańca. W mieście powstawały też szkoły z przedmiotem „muzyka”, polonezy wykonywano również w operowym teatrze, przez co upowszechniały się w polskim społeczeństwie. Poza tym nastąpiło powiązanie poloneza z narodowowyzwoleńczym ruchem i taniec ten stał się symbolem polskości²⁴.

²⁰ Wydaje się zatem, że nie można uznać za słuszne stwierdzenie Zofii Stęszewskiej: „Nową formę muzyczną dał polonezowi Michał Kleofas Ogiński. Jego właśnie koncepcja muzyczna została podchwycona i rozpowszechniona przez następców”, wg: Zofia Stęszewska, „Z zagadnień historii poloneza”, w: *Muzyka* 1960, t. 2, s. 77–90, tu s. 78.

²¹ Stefania Łobaczewska (i in., red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1966, t. 2, s. 87–95.

²² Ibidem, s. 143.

²³ Zofia Stęszewska, „Z zagadnień historii poloneza”, ibidem.

²⁴ Por. też rozważania o narodowym charakterze poloneza u Mieczysława Tomaszewskiego w pracy: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010, s. 339.

Obserwację podobnych zjawisk w historii i charakterze poloneza dostrzega się też we współczesnej Ogińskiemu refleksji nad polskimi tańcami. Cytaty tych wypowiedzi zajmują dużo miejsca, dlatego umieszczone są w aneksie na końcu artykułu²⁵.

ANALIZY POLONEZÓW OGIŃSKIEGO²⁶

Najbardziej znany dziś polonez Ogińskiego nr 13²⁷ a-moll *Pożegnanie Ojczyzny* podróżował po Europie w wielu kopiach, wariantach i transkrypcjach na różne instrumenty solo, orkiestrę i zespoły kameralne. Poza *Pożegnaniem Ojczyzny* Ogiński skomponował jeszcze 25 innych polonezów na 2, 3 lub 4 ręce i 2 polonezy wokalne. Poza tym kilka takich miniatur, jak: mazurki, marsze, walce i menuet²⁸, zbiór utworów wokalnych do francuskich, włoskich i polskich tekstów²⁹ oraz pieśni patriotyczne związane z kościuszkowską insurekcją³⁰. Uznaje się, że utwory wokalne Ogińskiego mają polonezowe cechy i stanowią ważne zjawisko w polskiej pieśni przed Chopinem³¹. Ogiński jest także autorem libretta i muzyki opery w jednym akcie *Zelis et Valcourou Bonaparte au Caire* (ok. 1799–1801)³², której rękopis znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej³³. Niestety za życia kompozytora utworu tego nie wykonano³⁴. Niektórzy autorzy uważają, że Ogiński był także autorem muzyki polskiego hymnu narodowego³⁵. Kwestii tej nie będę jednak rozważać w ramach tego artykułu.

W książce o Marii Szymanowskiej Sławomir P. Dobrzański charakteryzuje polonezy Ogińskiego w następujący sposób: „Ogiński był pierwszym kompozytorem, który przetworzył poloneza w miniaturę fortepianową i zapoczątkował tradycję pisania polonezów. [...] Przeważnie opierają się na przemianach melancholijnych i heroicznych nastrojów. Polonezy Ogińskiego reprezentują specyficzny rodzaj sentymentalnego liryzmu, który Strumiłło opisał jako³⁶ tony smutku i melancholii, zamknięte w ramy »dość osobistego, nieoficjalnego zwierzenia«³⁷”.

²⁵ Por. s. 32, 33.

²⁶ Ze względu na brak autografów kompozytora oraz fakt, że w różnych wydaniach polonezy Ogińskiego ulegały zmianom, w analizie pominięto zagadnienia agogiczne, dynamiczne i artykulacyjne.

²⁷ Polonezy numerowane są wg: *Polonez: katalog tematyczny*, (red.) Stefan Burhardt, Maria Prokopowicz, Andrzej Spóz (red.), *Polonez: katalog tematyczny*, t. 2, Kraków 1976, s. 404–415.

²⁸ Katalog dzieł Ogińskiego wg: Halina Sieradz, Art. „Michał Kleofas Ogiński”, ibidem, s. 151. Katalog polonezów Ogińskiego znajduje się też w: Stefan Burhardt, Maria Prokopowicz, Andrzej Spóz (red.), *Polonez*, ibidem. Autorzy wymieniają 28 polonezów, w tym 26 fortepianowych i 2 wokalne z tekstem kompozytora. Podkreślają jednak, że autorstwo niektórych polonezów Michała Kleofasa Ogińskiego jest niepewne. Nie wiadomo bowiem, czy nie stworzył ich Michał Kazimierz Ogiński, por. ibidem, s. 404, przypis 1.

²⁹ Por. Michał Kleofas Ogiński, *Romanse na głos z fortepianem*, Włodzimierz Poźniak (red.), Kraków 1962.

³⁰ Pieśni te uważa się dziś za zaginione. Por. Igor Bełza, *Michał Kleofas Ogiński*, ibidem, s. 58.

³¹ Ibidem, s. 54.

³² O wątpliwym autorstwie opery, opinie o jej jakości, por. Halina Sieradz, Art. „Michał Kleofas Ogiński”, ibidem, s. 152; Tadeusz Strumiłło, Wstęp, w: Michał Kleofas Ogiński, *Listy o muzyce*, ibidem, s. 16 przypis 1 i s. 19–22; Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu*, ibidem, s. 122–124.

³³ Włodzimierz Poźniak podaje sygnaturę: Qu 21, Poźniak w: Michał Kleofas Ogiński, *Romanse na głos z fortepianem*, ibidem s. 14.

³⁴ Fragmenty wykonano w Krakowie w 1953 r. i w Warszawie w 1958 roku. Wg: Halina Sieradz, Art. „Michał Kleofas Ogiński”, ibidem, s. 151. W czasie uroczystości związanych z 250 urodzinami Ogińskiego, we wrześniu 2015 r., operę w całości wykonała z solistami koncertowo Polska Orkiestra Radiowa Tadeusz Strumiłło,

³⁵ Andrzej Załuski, *Dwie zagadki. Epizody w życiu Michała Kleofasa Ogińskiego*, Hove, Sussex 2000, s. 39–62.

³⁶ Sławomir P. Dobrzański, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 81: “Ogiński was the first composer to transform the Polonaise into a piano miniature and to establish a tradition in Polonaise writing. [...] Usually based on the

Autor ten analizuje także polonezy Ogińskiego w sposób bardziej szczegółowy. Oto krótkie podsumowanie:

- polonez ma formę *da capo* z trio;
- tworzą go symetryczne, dwutaktowe frazy;
- przebieg harmoniczny najczęściej opiera się na dwóch harmonicznym funkcjach toniki i dominanty;
- akompaniament jest bardzo prosty, czasem z wykorzystaniem basu Albertiego, którego zastosowanie ma wzmocnić dramatyczne napięcie;
- w odcinkach tria pojawiają się odniesienia do charakteru wojskowego, pod względem charakteru stanowią zazwyczaj rodzaj kontrastu wobec części pierwszej; trio pisane jest przeważnie w tonacji paralelnej wobec tonacji głównej;
- linia melodyczna jest wyrazista i prowadzona w sposób nieprzerwany.

Wnioski swoje Dobrzański opiera przede wszystkim na analizie poloneza nr 13 a–moll. Wszystkie wymienione przez niego cechy można oczywiście dostrzec w tym polonezie. W innych polonezach Ogińskiego forma, budowa fraz i akompaniament też są takie, jak to stwierdził Dobrzański. Jeśli jednak przeanalizuje się je nieco dokładniej, okaże się, że są bardziej skomplikowane, niż wynika to ze stwierdzeń Dobrzańskiego. Miniatury fortepianowe Ogińskiego bazują na krótkich zamkniętych sekcjach, które albo stoją do siebie w kontraście lub jedna sekcja jest wariacją drugiej. Niosą także wiele innych elementów, których obserwacja pozwala dopiero rozpoznać kunszt kompozytorski Ogińskiego. Stęszewska ujmuje to trafnie, pisząc:

„Należy jednak pamiętać, że polonezy Ogińskiego przestały już być muzyką użytkową; były one utworami salonowymi, stylizowanymi, wypracowanymi kompozycjami”³⁸.

O tym wiedział też Ogiński. Celem jego było komponować polonezy, które są artystycznymi miniaturami do słuchania. W *Listach o muzyce* sformułował swoje artystyczne credo:

„Przepowiadano [...], że dokonam wielkiej reformy w charakterze polonezów, które dotąd w kraju służyły jedynie jako tańce towarzyskie, a które mogły, zachowując swój narodowy charakter, łączyć w sobie śpiew, wyraz, smak i uczucie”³⁹.

„Natomiast trzeciego poloneza nie mogę sobie przypisać i gniewałoby mnie, gdybym był jego autorem. Ma on jednak pewną szczególną zaletę, oto znano go powszechnie pod nazwą: „ulubiony polonez Kościuszki”⁴⁰. Nie wiem, kto jest jego twórcą, jest to jednak utwór jedynie do tańca⁴¹ i w niczym nie przypomina wszystkich moich polonezów”⁴².

alternation of melancholic and heroic moods, Ogińskis Polonaises represent a special kind of sentimental lyricism, described by Strumiłło as the “lyrical tone of an intimate confession – not for display – only for himself or for closest friends”. O polonezach Szymanowskiej: s. 81–87.

³⁷ Tadeusz Strumiłło, Wstęp, w: Michał Kleofas Ogiński, *Listy o muzyce*, ibidem, s. 19.

³⁸ Zofia Stęszewska, „Z zagadnień historii poloneza”, ibidem, s. 86.

³⁹ M. K. O., *Listy o Muzyce*, s. 36.

⁴⁰ Karol Kurpiński uważał, że autorem tego poloneza był kompozytor i pianista Barcicki, por. Karol Kurpiński, „O tańcu polskim czyli tak przezwanym POLONEZIE”, w: *Tygodnik Muzyczny*, 1820, Nr. 11, s. 41.

⁴¹ Podkreślenie M. S.

⁴² Ibidem, s. 47.

Metodę komponowania Ogińskiego przedstawię, omawiając interesujące zjawiska zaobserwowane w przebiegu wybranych polonezów⁴³.

W polonezie **nr 6, c-moll** linia melodyczna wstępu (t. 1–8) nie jest płynna, przerywają ją dalekie skoki, ornamenty i momenty zatrzymania, wyciszenia. Linia melodyczna ustępu pierwszego głównej części poloneza (t. 9–20) zbudowana jest ponadto z szesnastkowych figuracji i opiera się na krokach wykorzystujących skalę chromatyczną. Pojawiają się w niej też efekty echa: duże skoki w dół, osiągające nawet odległości dwóch oktaw (t. 11 i 12). Ogiński używa różnych ornamentów, jak przednutki długie i krótkie oraz obiegniki. Ornamentacja czyni muzykę bardziej elegancką i zróżnicowaną⁴⁴. W odcinku pierwszym części głównej t. 13–16 są wariacją t. 9–12 (przykład 1).

Przykład 1, t. 1–20



Trio skomponowane jest w tonacji jednoimiennej C-dur. W jego drugiej sekcji (t. 37–44) dostrzega się poruszenie w harmonii wykraczające nieco poza proste odniesienia tonika–dominanta. Sekcja rozpoczyna się w E-dur, potem przechodzi a-moll, następnie wraca do E-dur i kończy się znów w a-moll, potem zaś (od t. 41) powracają relacje toniczno-dominantowe. W akompaniamencie użyty jest bas Albertiego (przykład 2).

⁴³ Analizy dokonano na podstawie wydania: Michal Ogiński, *Douze polonaises favorites pour le Piano-Forte*, Wiedeń 1828, elektronicznie dostępna kopia druku muzycznego przechowywanego w archiwum Biblioteki Uniwersyteckiej w Jenie, sygnatura Aa 407. Przykładu nutowe będą również wzięte z tego wydania. Elektroniczny adres: <http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00006824?&derivate=HisBest_derivate_00000451>, (dostęp: 01. 09. 2016)

⁴⁴ W tym miejscu pragnę podkreślić, że np. Anna Kijas twierdzi, iż Ogiński bardzo rzadko używa ornamentacji. Por. Anna Kijas, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 104.



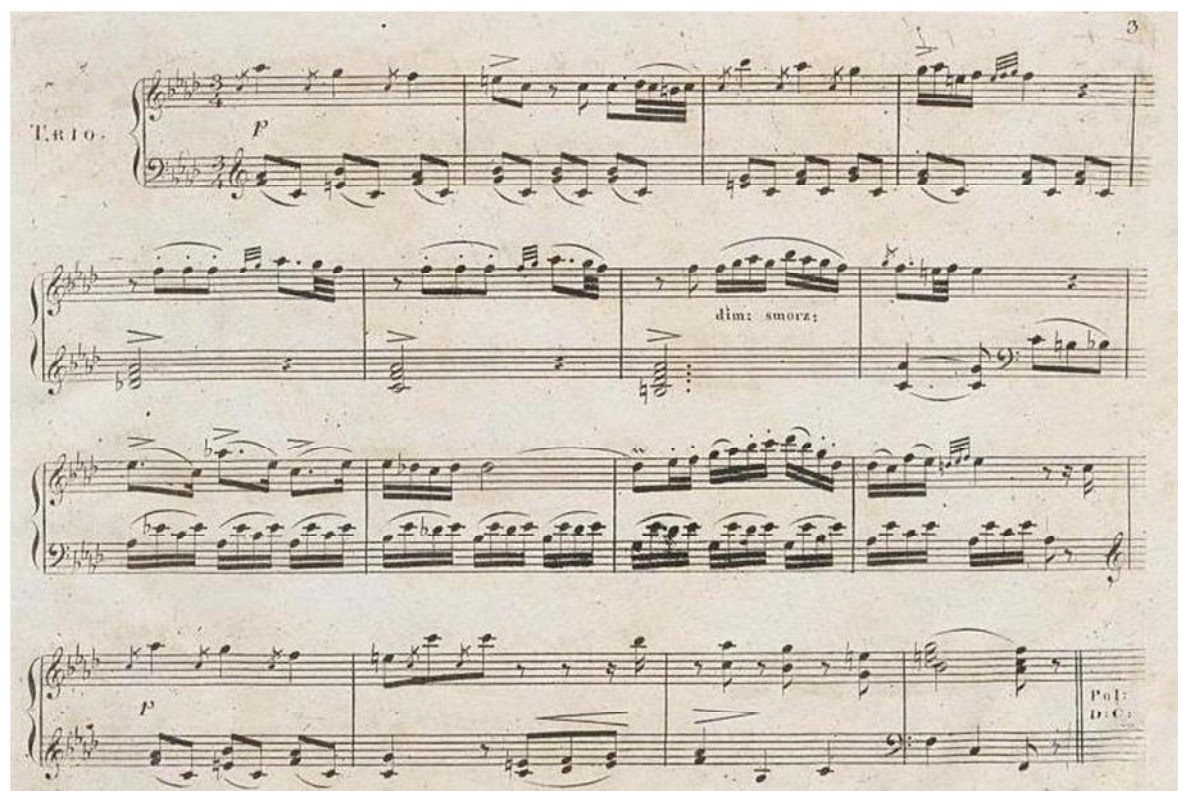
Charakter utworu jest zróżnicowany. Rozpoczyna się bohatersko. Nastrojenie to dostrzega się jednak tylko w pierwszych czterech taktach wstępu. W następnych czterech taktach charakter muzyki się wycisza. Takty następne (9–20) niosą melancholię, charakter kolejnych (21–28) jest już jaśniejszy, ale też niespokojny. W trio pojawia się kontrast między radosnym charakterem a niespokojną melancholią.

Polonez nr 1, F–dur zwany *Polonezem Śmierci*, a nawet *Polonaise favorite* był najbardziej znanym polonezem za życia Ogińskiego⁴⁵. Nie ma bohaterskich elementów, niesie natomiast lekkość, emocjonalną delikatność i elegancję. Tylko melodyczne motywy, które rozpoczynają się na słabej części taktu (t. 21, 23, 34, trio) lub te, które rozpoczynają się przednutką wnoszą w utwór nieco niepokoju. Także pierwsza sekcja tria (t. 21–29), które jest w tonacji f-moll, niesie brzmienie z oddalonego pola walki. W drugiej sekcji tria (t. 30–33) bas Albertiego wprowadza poruszenie (przykład 3).

W **polonezie nr 9, Es–dur**, dostrzega się przełamywanie zasugerowanych początkowo charakterów utworu. Wstęp (t. 1–8) ma charakter fanfarny, pobudkowy i występuje w nim zagęszczenie brzmienia uzyskane za pomocą przebiegów równoległych sekt, oktav i tercji i podobnego rytmu w obu rękach. Ukształtowanie to może przynieść skojarzenie z dużym wojskowym zgromadzeniem. W ostatnim, 8 takcie, pojawiają się jednak dwa obiegniki, które przełamują powagę wstępu, wnosząc element zabawy. W taktach 9–16 zasugerowana jest melodia kantylenowa, jednak przez użycie rytmu punktowanego, synkop oraz basu Albertiego w lewej ręce (t. 13–15) zaburza się charakter kantylenowy, przez co nie ujawnia się on całkowicie. Oba te przykłady pokazują rodzaj gry Ogińskiego z oczekiwaniami słuchacza (przykład 4).

⁴⁵ O anegdocie związanej z tym polonezem, jakoby Ogiński po skomponowaniu go miał popełnić samobójstwo, opowiada Ogiński w *Listach o muzyce*, por. s. 39, 40.

Przykład 3, t. 21–37



Przykład 4, t. 1–18



W polonezie 7, F–dur obserwuje się na niewielkiej przestrzeni kontrastowe zestawienie krótkiego odcinka kantylenowego i fanfarowego. W pierwszych dwóch taktach znajduje się kantylenowa melodia, której wariację uzyskaną przez skrócenie wartości rytmicznych, można zaobserwować na przestrzeni dwóch następnych taktów. Sekstola z taktu 4 zapowiada i wprowadza w fanfarny ustęp o zagęszczonej akordowo fakturze znajdujący się w taktach od 5 do początku 8 taktu. Następny odcinek (t. 9–12) z ozdobnikowo prowadzoną melodią i gamą chromatyczną stanowi rozbudowaną kadencję (przykład 5). Trio, także w F–dur, nie różni się zasadniczo charakterem od części pierwszej – jest pogodne z elementami kantylenowymi, nie ma natomiast ustępu fanfarnego.

Przykład 5, t. 1–12



W pierwszym ustępie **poloneza 10, d-moll** (t. 1–4) pojawia się podobna melodia jak w polonezie a-moll, *Pożegnanie ojczyzny*. Jest ona jednak otoczona dużą liczbą ozdobników i w jej przebiegu występują dalsze skoki. Pierwsza figura ma bardzo wąski ambitus, druga i trzecia dochodzi do oktawy, przez co osiągnięty jest kontrast rejestrów na bardzo wąskim odcinku. Dramatyzm ustępu kolejnego (t. 4–8) Ogiński osiąga, używając jeszcze dalszych skoków (np. między 6 i 7 taktem skok o odległości decymy) i akordów nonowych bez prymy (t. 5 A-dur, t. 7 E-dur). Następny odcinek części pierwszej (t. 13–16) jest w tonacji jednoimiennej D-dur, potem A-dur (t. 17–19), mimo to ma on charakter melancholijny (przykład 6).

Przykład 6, t. 1–24



W pierwszej części tria (t. 28–35) zagęszczony akompaniament jest wypełniony trójdźwiękami i czterodźwiękami, melodia zaś oscyluje między oktawą razkreślną a małą i wielką (przykład 7).

Przykład 7, t. 28–43



Jest to z pewnością ciekawy polonez, którego przebieg w opiera się na kontraście i na różnicowaniu krótkich odcinków. Składa się z miniaturowych zamkniętych i wypracowanych ustępów, które różnicują ogólny melancholijny nastrój.

Także w polonezach Ogińskiego dostrzec można ślady stylu brillant. **W poloniezie 11, G-dur** na trzy ręce, pojawiają się dwa ustępy, w których Ogiński używa fioritur. Tak jest w takcie 24 części głównej poloneza oraz w takcie 50 tria. Fioritury zaburzają równomierny przebieg utworu i otwierają symetryczną formę (przykład 8). Poza tym w poloniezie 11 dostrzega się częste używanie rytmów punktowanych, a w jego trio często pojawiają się appoggiatury zbudowane z trzech lub czterech trzydziestek dwójek (przykład 9). Akordowy akompaniament zawarty w dwóch rękach służy zagęszczeniu faktury brzmienia.

Przykład 8

Część pierwsza poloneza, t. 17–26



Trio, t. 4–50



Przykład 9, t. 43–47



Polonez 3, f–moll otwierają kontrasty rejestrów (t. 1–5). Poza tym melodia przenoszona jest z ręki lewej do prawej (t. 1–4). W przebiegu części pierwszej pojawia się niepokój harmoniczny wynikający z przeciągania dążenia do toniki za pomocą użycia akordów dysonansowych dominanty nonowej bez prymy i ich rozwiązań (t. 14–16). Nasilone użycie chromatyki i stosowanie akordów w obu rękach, np. w t. 13– 23, takich jak choćby zdwojenia oktawowo (t. 21–23) urozmaicają walory brzmieniowe odcinka (przykład 10).

Przykład 10, t. 1–25



W drugim ustępie tria (F–dur) Ogiński prowadzi melodię w basie (t. 38–41), potem przenosi obie ręce w wysoki rejestr (t. 42–46), osiągając znów kontrast rejestrów (przykład 11).

Przykład 11, t. 38–45



W polonezie 4, B–dur, ma się wrażenie, że jego pierwsza część stanowi wprowadzenie do tria, które jest bardziej polonezowe ze względu na rytmikę niż część główna. Dopiero w trio polonez dochodzi do głosu, w taktach 17–19 pojawiają elementy fanfarrowe, które w t. 20 i 21 ulegają wariacjom. Tak więc w tym krótkim polonezie trio nie stanowi elementu kontrastującego z częścią pierwszą, za to jej rozszerzenie (przykład 12).

Przykład 12, t. 13–24



Polonezy Ogińskiego z pewnością nie były przeznaczone do tańca, lecz to słuchania. O ich stylizacji decyduje przede wszystkim, jak powyżej ukazano, staranna i wypracowana kompozycja krótkich odcinków⁴⁶. W tych polonezach akompaniament nie jest skomplikowany, nie ma w nich także wirtuozowskich ustępów. Polonezy raczej przeznaczone do wykonania przez amatorów. Jest rzeczą

⁴⁶ Także Igorowi Belzie dzięki analizom drobniejszych ustępów w polonezach Ogińskiego udało się wydobyć interesujące elementy. Por. Igor Belza, *Michał Kleofas Ogiński*, ibidem, s. 41–58. W polonezie 2, G–dur, przykładowo, Igor Belza stwierdza brak taneczności, co ma być wyrazem daleko posuniętej stylizacji. W części pierwszej pojawia się fujarkowa przygrywka i sielskie obrazki, w trio zaś „wiolonczelowe” brzmienie.

ważną, by pianista, które je interpretuje, potrafił wydobyć kontrasty charakterów i drobne rozwiązania kompozytorskie dostrzegalne w krótkich odcinkach utworu.

Ważnym zjawiskiem w praktyce wykonawczej XVIII i XIX wieków była improwizacja. W XVIII wieku zapis muzyczny nie uwzględniał wszystkich wytycznych dotyczących wykonania utworu, takich jak np. obsada instrumentów, wskazówki agogiczne, ornamentacja. Elementy te zależały z jednej strony od wykonawcy, z drugiej zaś – od mniej lub bardziej ścisłych konwencji. Romantyzm rozumiał natomiast improwizację min. jako wyraz twórczej inwencji⁴⁷. Chodziło o wykonanie dzieła zapisanego z pewnymi zmianami, dodatkami, które wykonawca-kompozytor lub wykonawca-wirtuoz dodawali spontanicznie w trakcie prezentacji do kompozycji. Wiadomo, że Szymanowska w czasie swoich koncertów przetwarzała oryginalne utwory, za co krytykował ją swojego czasu Józef Elsner⁴⁸. Nie jest wykluczone, że także polonezy Ogińskiego okraszała, dodając np. więcej ozdobników i figuracji. W jego utworach są miejsca, które można improwizacyjnie rozbudować i nieco zachwiać symetryczną formę poszczególnych odcinków. Owo otwarcie na wariacyjne współtworzenie utworu przez wykonawcę w polonezach Ogińskiego zdaje się stać jeszcze w tradycji osiemnastowiecznej.

POLONEZY SZYMANOWSKIEJ

Maria Szymanowska skomponowała ponad 100 utworów, w tym przede wszystkim miniatury fortepianowe takie jak, preludia, etiudy, nokturny i tańce oraz pieśni, m in. do tekstów Juliana Ursyna Niemcewicza i Adama Mickiewicza. Różne gatunki taneczne zajmują dużo miejsca w jej twórczej spuściźnie, np. cykl 24 mazurków, poza tym tworzyła tańce związane z francuską dworską kulturą: walce, kontredanse, kotyliony, anglezy i kadryle. Za jeden z jej najbardziej dojrzałych utworów uznaje się *Nokturn* B-dur. Dostrzega się w nim wpływy Fielda, a nawet ustępy, które wyrastają poza jego osiągnięcia. Trudniejsze technicznie kompozycje Szymanowskiej, jak np. *Vingt Exercices et Préludes pour le pianoforte* czy *Fantaisie, A son Altesse Madame la Princesse Zaiqczek* odzwierciedlają jej doświadczenia zdobyte jako pianista wirtuoz oraz zainteresowanie stylem brillant. Styl brillant stanowił połączenie wirtuozostwa (skoki, obiegniki, zdwojenia dźwięków, akordy arpeggiowane, przebiegi skalowe, i in.⁴⁹) i sentymentalnego liryzmu. W prowadzeniu instrumentalnej melodii starano się naśladować ludzki głos i wydobywać z instrumentu śpiewność. Utwory w stylu brillant charakteryzuje lekkość, prostota i gracia.

Maria Iwanejko⁵⁰ sądzi, że twórczość Marii Szymanowskiej charakteryzuje styl galant. Irena Poniatowska uznaje jednak, że gatunków powstałych później niż styl galant, takich jak nokturn czy

⁴⁷ Por. także inne oceny improwizacji oraz dyskusje nad tym, czy nie jest ważniejsze oddanie utworu in extenso, nie zaś improwizacja w: Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Warszawa 1991, s. 259–277.

⁴⁸ Por. List Elsnera do Chopina z 27 listopada 1831 r. wg <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/letters/detail/page/5/id/705> (dostęp: 11.09.2016):

Maria Szymanowska [...] „dając koncert u nas, na próbie u siebie porozdawała czerwone ołówki dla przekreślenia tu i ówdzie niektórych taktów w Koncercie Hummela, h-minor, choć już wprzód skróciła go sobie była. Co większa, w wariacje, których autora nie przypominam sobie, a które temu samemu uległy losowi, co i biedny Hummel, umieściła jakieś andante Fielda. To nadużycie! Musieliśmy słuchać tylko panią Szymanowską i jej tylko palce podziwiać.”.

⁴⁹ Por. Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991, s. 154–156.

⁵⁰ Maria Iwanejko, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 200, 201

etiuda oraz używanego w nich typu wirtuozowskiej faktury fortepianowej, wychodzącego poza osiągnięcia Mozarta na tym polu, nie można uznać za napisane w stylu galant⁵¹ i wiąże jej twórczość ze stylem brillant. Sławomir Dobrzański uważa natomiast, że ślady stylu galant dostrzec można w tańcach dworskich Szymanowskiej, w jej preludiach, etiudach i w fantazji obecny jest natomiast styl brillant⁵².

Maria Szymanowska skomponowała tylko 6 polonezów na początku twórczej kariery: 4 polonezy w zbiorze *Dix-huit Danses de différent genre* (C–dur, e–moll, A–dur, f–moll) z 1819 r., *Dance polonaise, à Monsieur Baillot* ok. 1825 i *Polonaise sur l'air national favori dufeu Prince Joseph Poniatowski* (rok powstania nieznany). Dobrzański stwierdza, że Szymanowska używa w polonezach struktury formalnej bardzo zbliżonej do tej, jaką stosował Ogiński, a jej partie akompaniamentu są podobnie proste jak Ogińskiego. Poza tym wymienia inne cechy jej polonezów, które uznaje za jej wkład do historii gatunku:

- podstawowy model tego tańca uczyniła bardziej wyrafinowanym, wypełniła go artystycznym i pianistycznym potencjałem;
- w przebiegu kompozycji używa większego ambitusu melodii i jej melodie są bardziej wyszukane niż Ogińskiego;
- wniosła elementy wirtuozowskie takie jak szerokie figuracje, arpeggiowane akordy i częściowo przełamała konwencję prostego akompaniamentu, choć nie używa basu Albertiego;
- w jej polonezach materiał muzyczny trój jest powiązany z resztą kompozycji, przez co utwór staje się bardziej zintegrowany niż u Ogińskiego;
- w jej ujęciu polonez przeobraża się w czarującą, sentymentalną miniaturę⁵³.

Anna Kijas także podkreśla elementy wirtuozowskie polonezów Szymanowskiej, zastosowanie stylu brillant i posługiwanie się dużą liczbą ornamentalnych figur⁵⁴. Zwraca też uwagę na różnicę nastrojów w polonezach Ogińskiego i Szymanowskiej: Ogiński przepełnia swoje utwory nastrojami melancholijnymi i heroicznymi, Szymanowska łączy natomiast melancholię i sentymentalizm, w jej polonezach można znaleźć zdecydowanie mniej elementów heroicznych niż w utworach Ogińskiego.

Igor Bełza⁵⁵ ocenia natomiast, że w zbiorze *Dix-huit Danses de différent genre* Szymanowskiej pojawiają się polonezy liryczne i z rysami heroizmu.

Uważam, że zarówno wobec utworów Ogińskiego, jak i Szymanowskiej należy pozostać przy określeniu „charakter bohaterski” albo „wojskowy”, nie ma bowiem w nich heroizmu, jaki Mieczysław Tomaszewski rozpoznaje w dojrzałych polonezach Fryderyka Chopina⁵⁶.

⁵¹ Irena Poniatowska, „Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości Marii Szymanowskiej”, w: Irena Poniatowska, *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Kraków 1995, s. 94–116 ; tu: 94, 95.

⁵² Sławomir P. Dobrzański, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 68.

⁵³ Ibidem, s. 81–87.

⁵⁴ Anna E. Kijas, *Maria Szymanowska*, ibidem s. 101–104.

⁵⁵ Igor Bełza, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 149.

Na ważną cechę polonezów Szymanowskiej zwraca też uwagę Irena Poniatowska: „Zasadą rozwoju formalnego jest u Szymanowskiej zestawianie części (prostych okresów), ich kontrastowanie lub wariowanie. Były to reguły sięgające w tradycję XVIII w., które jednak na nowo zyskały ważne miejsce w formie romantycznej”⁵⁷. Podobny sposób kształtowania formy muzycznej dostrzega się, jak już wspominałam, w tańcach Ogińskiego. Dalej Poniatowska pisze o tańcach Szymanowskiej:

„Także polonezy M. Szymanowskiej są bliskie użytkowości, ale wykazują bardziej cechy brillant, niż polonezy M. K. Ogińskiego, które przejawiają rysy stylu galant, ale w swej fazie sentymentalnej, nazywanej w Niemczech stylem wzmożonej uczuciowości. Ogiński nasycił swoje polonezy specyficznym nastrojem melancholii. Szymanowska chce wyjść poza ramy salonowości w *Danse polonaise*, próbując nadać mu cechy heroicznego. Szeroko zarysowuje linię melodyczną i pasaże, rozszerza kadencję z noną w akordzie opóźniającym tonikę. Nie uzyskuje jednak blasku wirtuozowskiego.[...] Jednakże jej polonezy, podobnie jak i mazurki prowadzą już od formy użytkowej do formy artystycznej.”⁵⁸

ANALIZA POLONEZÓW SZYMANOWSKIEJ

Forma, jakiej używa Szymanowska w swoich polonezach, odzwierciedla zanotowane powyżej ukształtowanie nawet lepiej niż polonezy Ogińskiego: wstęp a a b a b a trio c c d c d c (wstęp) a a b a b a. On tę formę przeważnie przetwarza, Szymanowska – znacznie rzadziej, czasem nie używa wstępu.

Polonez C-dur ze zbioru *Dix-huit Danses de différent genre*⁵⁹ niesie elementy charakteru wojskowego. Już jego wstęp sugeruje taki charakter, a w t. 5, 6 i 9, 10 pojawia się brzmienie pobudkowe, choć użycie ozdobników zaburza nieco charakter pobudki. W t. 9 i 10 pojawiają się za to brzmienia alarmowe wynikające z użycia trytonu oraz dużej różnicy rejestrów między prawą, sięgającą do oktawy trzynaściolewej, a lewą ręką, sięgającą do oktawy wielkiej. Poza tym używając akordów trójdźwiękowych w ręce prawej (t. 1–4) i dwudźwiękowych w lewej, Szymanowska zagęszcza brzmienie poloneza. Używa też w formie szczątkowej techniki wariacyjnej – t. 7, 8 stanowią wariację t. 5 i 6, (przykład 13).

Odcinek drugi pierwszej części (t. 13–15), skonstruowany z pierwszym, sugeruje charakter kantylenowy, który dochodzi do głosu niebezpośrednio, gdyż w prawej ręce pojawia się figuracja posługująca się dalekimi skokami (np. duodecyma w t. 13), porwaną artykulacją i barwiącą chromatyką. Na końcu części pierwszej (t. 16–23) pojawia się motyw podobny do motywu wstępu przeniesiony w wysokie rejestry – sięga aż do oktawy czterenaściolewej (przykład 14).

⁵⁶ Mieczysław Tomaszewski wyróżnia w dojrzałych polonezach Chopina trzy typy: melancholijny, heroiczny i poemat taneczny, por. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin*, ibidem, s. 342, 343.

⁵⁷ Irena Poniatowska, „Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości Marii Szymanowskiej”, ibidem, s. 103.

⁵⁸ Ibidem, s. 94–116 tu s. 105.

⁵⁹ Utwory ze zbioru *Dix-huit Danses de différent genre Pour le Piano-Forte* cytowane są wg elektronicznej kopii wydania przechowywanego w Bibliotece Księżnej Anny Amalii w Weimarze o sygnaturze Mus V: 239. Elektroniczna wersja dostępna jest pod adresem: <http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=2969>, (dostęp: 01.09.2016).

Przykład 13, t. 1–14



Przykład 14, t. 11–20



Trio ma charakter liryczny. Dochodzi tu do krzyżowania rąk, a melodia pojawia się na przemian raz w niskim (np. t. 24, 25), raz w wysokim rejestrze (np. 26, 27). Odległości między prawą a lewą ręką

dochodzą do co najmniej dwóch oktaw (t. 24, 25), dostrzega się zatem w przebiegu utworu silne kontrasty rejestrów. W melodii pojawia się dużo chromatyki w funkcji kolorystycznej (przykład 15).

Przykład 15, t. 24–32



Przez rozszerzenie ambitusu utworu, kontrasty rejestrów między prawą a lewą ręką, użycie figuracji z odległymi skokami, różnych ozdobników Szymanowska nadaje tradycyjnej strukturze formalnej poloneza nowe brzmienie. Przez nasilenie środków muzyki fortepianowej taniec zyskuje metaforyczny charakter.

Kolejnym polonezem Szymanowskiej z elementami charakteru wojskowego jest **Polonez A-dur**, też ze zbioru *Dix-huit Danses de différent genre*. Polonez ten nie ma wstępu, a motyw pobudkowy, sygnał bojowy (t. 1–4 i 17–20) kształtuje charakter pierwszej części i w sumie całego poloneza. Pod względem środków takich, jak: przenoszenie melodii z prawej do lewej ręki (trio, t. 33–36), kontrastowanie rejestrów, akordowe zagęszczanie brzemienia (t. 1–8) i kolorystyczne użycie chromatyki, polonez A – dur nie różni się zasadniczo od poloneza C–dur. Polonez ten charakteryzuje ponadto lekkość i elegancja (przykład 16).

Przykład 16, t. 1 – 7



Ostatnim polonezem z elementami wojskowymi jest *Polonaise sur l'air national favori du feu Prince Joseph Poniatowski*⁶⁰, C–dur. Już jego wstęp (t. 1–4) zawiera sygnał pobudkowy. W t. 5, 6 słyszy się eleganckie ujeżdżanie konia w umiarkowanym tempie. Ono się jednak dalej nie rozwija, bo następuje zakończenie zdania muzycznego z zatrzymaniem rytmu i przeskokiem do wyższego rejestru fortepianu. Motyw „ujeżdżania konia” jest zatem jedynie zasugerowany i zamknięty przebiegiem muzycznej formy. W drugim ustępie (t. 9–14) części pierwszej występuje podobny motyw rytmiczny jak ten z ustępu pierwszego i jest muzycznie okraszony: dzięki akordowemu prowadzeniu obu rąk Szymanowska osiąga dwa plany dźwiękowe (przykład 17).

W pierwszym ustępie tria (t. 17–24), napisanym w F–dur, pogodna melodia określona mianem *fagotto solo* umieszczona jest na przemian w basie (oktawa mała) i w sopranie (oktawa razkreślna). Do wykonania tego ustępu potrzebne jest krzyżowanie rąk. W ósemkowym akordowym akompaniamencie zdaje się słyszeć miarowy ruch biegnących koni. W drugim ustępie tria (t. 25–28) pojawia się jedyny w utworze dramatyczny moment uzyskany przez ruch melodii w szerokim ambitusie i następstwo akordów: dominanty nonowej, akordu f–moll i b–moll. Dźwięki zaczynające te trzy następujące po sobie takty nie wchodzą równo z początkiem taktu. W dwóch pierwszych taktach poprzedzają je wznoszące się długie przednutki. Punkt kulminacyjny w t. 27 wzmacnia skok o dwie oktawy dźwięku f i synkopa. Ustęp ten ma charakter krótkiej migawki, dramatycznego wspomnienia.. Po tym ustępie wraca pogodny motyw tria i część pierwsza poloneza (przykład 18).

Przykład 17, t. 4–13



⁶⁰ Analiza wykonana na podstawie elektronicznej kopii utworu dokonanej przez firmę Google Inc., zapisanej pod nazwą „IMSLP273333-PMLP443665-PoniatowskiPolonaise” .



Tak jak w innych do tej pory opisanych polonezach Szymanowska zagęszcza brzmienie, używając akordów, a melodię porusza w po szerokim ambitusie od oktawy małej po oktawę trzykreslną, uzyskując w ten sposób zróżnicowanie brzmienia instrumentu i kontrasty rejestrów.

W **Polonezie e-moll** ze zbioru *Dix-huit Danses de différent genre* dużą rolę pełnią figuracje w prawej ręce. W pierwszym ustępie poruszają się w niewielkim ambitusie seksty małej (t. 1, 2), potem dochodzą do ambitusu duodecymy (t. 3, 4). Poza tym t. 5–8 i 13–16 stanowią wariacje taktów 1–4. W ustępie drugim części pierwszej (t. 9–12) dochodzi do przenoszenia melodii z ręki lewej do prawej. Melodia ta porusza w dużym ambitusie, między oktawą małą a oktawą trzykreslną. W trio melodia oscyluje między dźwiękami tonacji D–dur, G–dur a E–dur (t. 17–24). W ustępie drugim tria (t. 24–28) w obu rękach prowadzone są figuracje, przy czym lewa ręka porusza się w odległości dwóch oktaw lub jednej oktawy niemal po tych samych dźwiękach co ręka prawa. Charakter poloneza jest melancholijny. Jednak wariacyjne przekształcanie pierwszego dwutaktowego motywu nieco przełamuje ten charakter i zwraca uwagę na artystyczne użycie muzycznych środków.

Polonez f-moll ze zbioru *Dix-huit Danses de différent genre* ma zagęszczony akordami tercjowymi czterotaktowy wstęp o wąskim ambitusie i smutnym charakterze. W ustępie pierwszym poloneza (t. 5–14) pojawiają się figuracje ze skokami przekraczającymi odległość oktawy. Ponadto figuracje te dochodzą szczególnie dobrze do głosu ze względu na bardzo prostą figurę akompaniamentu. W taktach 11–13 (i 27–29) plany dźwiękowe się rozwarstwiają, melodia prowadzona jest w dwóch rękach, w różnych oktavach. Przez przerywanie melodii ręki prawej pauzami szesnastkowymi plany dźwiękowe się uzupełniają, tworząc migotliwe brzmienie. Podobny efekt osiągnięty jest też w ustępie

drugim części pierwszej (t. 20–21) (przykład 19). Trio w tonacji Des–dur ma charakter skontrastowany wobec części głównej poloneza. W jego drugim ustępi (t. 34–37) przenoszenie melodii w co raz wyższy rejestr służy wzmacnianiu wyrazu.

Przykład 19, t. 5–17



W sześciotaktowym wstępie do **Danse Polonaise**⁶¹ (h–moll) dostrzega się nawiązanie do melodii *Pożegnania ojczyzny* Ogińskiego⁶². Część pierwsza zbudowana jest, podobnie jak inne polonezy Szymanowskiej, z dwóch odcinków. W pierwszym odcinku (t. 7–16) pojawia się kantylena zbudowana z dwóch wariacji (t. 9 i 10 stanowią wariację t. 7 i 8). W t. 11–13 dostrzega się stopniowanie napięcia uzyskane przez coraz dalsze skoki zawarte między zakończeniem taktu poprzedniego i dźwiękiem pierwszym w takcie następnym. Ponadto ruch lewej ręki jest odbiciem lustrzanym ruchu ręki prawej: w ręce prawej następuje figuracja opadająca, a w lewej wznosząca. Sfigurowana melodia przenosi się zatem z ręki lewej do prawej. Skoki, ozdobniki, chromatyka służą wyrazowi.

W drugim odcinku (t. 17–24) prawa ręka porusza się szesnastkami i częściowo akordami. Melodia pojawia się w dolnym dźwięku akordu (t. 17, 19,) lub w szesnastce bez akordu (koniec t. 18 i 20). Przez przeniesienie figury początkowej odcinka o oktawę w górę osiągnięte jest połyskiwanie dźwięków fortepianu (t. 19–24). Od taktu 21 pojawia się w lewej ręce melodia zbudowana m. in. z rozłożonych akordów, co powoduje rozwarstwienia struktury dwa plany dźwiękowe (t. 21 – 24): perliste brzmienia w wysokich rejestrach w ręce prawej i melodia w ręce lewej (przykład 20).

Pod względem charakteru część pierwsza i trio zasadniczo się nie różnią, choć w trio dominuje tonacja D–dur. Między końcem części pierwszej a początkiem tria (t. 25–47) pojawia natomiast kontrast intensywności brzmienia – w trio się ono znacznie redukuje. W zasadzie prawa i lewa ręka prowadzone są osobno. Charakterystyczna figura rytmiczna lewej ręki stoi w dialogu z figuracją

⁶¹ Analiza przeprowadzona wg elektronicznej kopii wydania paryskiego [1825?], kopia znajduje się pod następującym adresem: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015080946463;view=1up;seq=1>>, (dostęp: 01.09. 2016).

⁶² Sławomir P. Dobrzański, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 81, 82.

prawej ręki, której początek jest synkopowany (t. 25–28). Dopiero po trzech taktach (od taktu 29) muzyka pojawia się w obu rękach i brzmienie znów się zagęszcza. Prowadzenie dialogu między partiami obu rąk występuje jeszcze wielokrotnie w przebiegu tria (t. 33, 34, 42–45) (przykład 21).

Danse Polonaise to najciekawszy z polonezów Szymanowskiej. W polonezie tym pojawia się, w porównaniu z innymi, najwięcej elementów stylu brillant. Do nich zalicza się: rozwarstwienie struktury na dwa plany dźwiękowe, używanie kontrastów fakturalnych, dalekie skoki (np. w t. 15 figura przekraczająca naturalny zasięg ręki – skok o dwie oktawy), alternowanie rąk, przebiegi skalowe i ornamentyka. Zastosowane środki muzyczne służą przede wszystkim podkreśleniu ekspresji utworu.

Przykład 20, t. 1–24

The image shows a page of a musical score for a piece titled "DANSE POLONAISE." by "PAR MADAME MARIE SZYMANOWSKA." The score is for piano and is in 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "risoluto", "Espress.", "FED.", "Forte", "sempre più Forte", "Fine. Inco.", and "D. S. al Fine e Poi Trio.". The page number "124" is visible at the bottom center.



ROZWAŻANIA ESTETYCZNE OGIŃSKIEGO I UWAGI O MUZYCE SALONOWEJ

Listy o muzyce, które uważa się za pierwszy polski muzyczno-estetyczny traktat⁶³, stanowią najważniejsze źródło poglądów Ogińskiego na muzykę⁶⁴. Napisał je po francusku w popularnej wówczas postaci fikcyjnej korespondencji. Ich forma i treść nie przypominają jednak ani muzycznych podręczników Kurpińskiego ani rozpraw teoretycznych Elsnera lub C. Ph. E. Bacha⁶⁵ czy J. J. Quantza⁶⁶. Przez swój subiektywny i bezpośredni charakter zbliżają się raczej do prac pamiętnikarskich, takich jak choćby *Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823* czy *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty* Elsnera (napisany podobnie jak *Listy* Ogińskiego po francusku)⁶⁷. Z rozproszonych rozważań Ogińskiego nie wyłania się konkretny estetyczny system. Ogiński pisał o zagadnieniach, które go interesowały i wiązał je z obserwacjami natury autobiograficznej, jak choćby cytowane już wrażenia z występów Marii Szymanowskiej.

Jednym z głównych tematów jego rozważań jest rola emocji w muzyce⁶⁸. Podobnie jak J. J. Rousseau⁶⁹, na którego się w *Listach* powołuje⁷⁰, Ogiński uważa muzykę za mowę serca. Ów głos serca wyraża się i w procesie powstawania kompozycji i w trakcie prezentacji utworu przed

⁶³ Igor Bełza, *Michał Kleofas Ogiński*, ibidem, s. 62.

⁶⁴ Poza tym Ogiński opublikował *Memoires sur la Pologne et les Polonais, depute 1788 jusqu'a la fin de 1815*, Vol. 1-4, Leonard Chodźko (red.), Paris 1826-1827, ²1833. Polski przedkład: *Pamiętniki Michała Ogińskiego o Polsce i Polakach od 1788 do końca roku 1815*, Poznań 1870, 2 t, nieznany tłumacz. Niestety nie wszystkie pisma Ogińskiego wydano. Wiele rękopisów pozostało w moskiewskim archiwum kompozytora. Por. też Andrzej Załuski, *Dwie zagadki*, ibidem s. 23.

⁶⁵ Carl Philipp E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*; t. 1, Berlin 1753; t. 2, Berlin 1762.

⁶⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752).

⁶⁷ Por. Tadeusz Strumiłło, Wstęp, w: Michał Kleofas Ogiński, *Listy o muzyce*, ibidem, s. 24–27.

⁶⁸ O innych zagadnieniach w *Listach o muzyce* por.: Tadeusz Strumiłło, „Poglądy na muzykę Michała Kleofasa Ogińskiego”, ibidem, s. 7–48.

⁶⁹ W myśli Rousseau muzyka jako mowa uczuć, mowa serca to skomplikowane zagadnienie, które autor rozważa w niejednej rozprawie, np. *L'Essai sur l'origine des langues* (1753), *Lettre sur la musique françoise* (1754), m. in. hasło „Opera” z *Dictionnaire de Musique* (1767), *Traité sur la Musique* (1782), por. też Zbigniew Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa 2010.

⁷⁰ M.K. Ogiński, *Listy o muzyce*, s. 71. W tym miejscu Ogiński omawia utwory opery Rossiniego.

publicznością. Dla powstania poruszającego utworu reguły kompozycji mają mniejsze znaczenie niż spontaniczność i emocje twórcy:

„Poryw entuzjazmu, uczucie miłości czy przyjaźni, wzruszenie a czasem ból czy też smutek głęboki dyktowały mi rodzaj dźwięków i modulacji, które malowały wszystkie te różnorodne emocje i wiernie kreśliły stan mojej duszy”⁷¹.

Także w prezentacji utworu Ogiński podkreśla istotną rolę uczuć, jakimi wykonawca powinien wzruszać swoich słuchaczy. W tym miejscu Ogiński wydaje się nawiązywać nie tylko do Rousseau, lecz także do idei C. Ph. E. Bacha, który w swojej rozprawie podkreśla, że jedynie artysta, który jest sam wewnętrznie poruszony, może wzruszyć słuchacza⁷². Poza tym pisze dalej:

„Na czy zatem polega dobre wykonanie? Na niczym innym jak tylko na umiejętności, śpiewając lub grając, uczynić słuchaczowi odczuwalnymi myśli muzyczne wg ich prawdziwych treści i afektu. („Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen.“)⁷³.

Także dla Ogińskiego przekaz uczuć jest istotniejszy niż jedynie prezentacja znakomitej wykonawczej techniki. I za powierzchowność wykonania krytykuje takich wirtuozów, jak Luigi Paganini i Angelika Catalani:

„Madame Catalani wzbudzała mój podziw i entuzjazm, ilekroć słyszałam ją śpiewając publicznie, nigdy jednak nie poruszyła mojego serca. Moim zdaniem jest ona tym w dziedzinie śpiewu, czym jest Paganini, jeśli chodzi o grę na skrzypcach. Oboje zadziwiają – nie wzruszając i nie pobudzając wrażliwości słuchaczy”⁷⁴.

W sumie jest interesującym zjawiskiem, że Ogiński krytykuje współczesnych sobie, powszechnie uznanych wirtuozów. Chwali natomiast na niejednej stronie swoich *Listów o muzyce* umiejętności wykonawcze Marii Szymanowskiej. Jego ocena fortepianowej gry Szymanowskiej przypomina relacje J. W. Goethego, który nie raz zachwycił się jej wykonawczą sztuką, o czym pisał w swoich listach i wierszu dedykowanym Szymanowskiej *Pojednanie* lub *Do pani Marii Szymanowskiej*.

Emocje, jakie wg Ogińskiego wyrażać powinni muzycy, mieszczą się w zakresie sentymentalnej wyrazowości, nie ma tam miejsca na mocne wzruszenia, wprost przeciwnie – muzyka powinna przynosić ukojenie:

„Jeśli wreszcie człowiek miotany gwałtownymi namiętnościami odnajdywał spokój i uciszenie wykonując jeden z moich polonezów czy też śpiewając mój romans – nie mogę tego przypisać ani znacniejszym uzdolnieniom, jakich nigdy nie miałem, ani też głębszej znajomości muzyki”⁷⁵.

⁷¹ Ibidem, s. 33.

⁷² Por. Carl Philipp E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* t. 1, Berlin 1753, III część *O prezentacji* (Vom Vortrage), § 13, s. 122: „Indem ein Musikus nichts anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt, so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzten können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will“. W tym stwierdzeniu dostrzega się też nawiązanie do myśli Horacego z *Listu do Pizonów*. Por. też: Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, s. 28, 29.

⁷³ Por. Carl Philipp E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, ibidem, § 2, s. 117. Oba tłumaczenia Autorki.

⁷⁴ M.K. Ogiński, *Listy o muzyce*, ibidem, s. 83.

⁷⁵ Ibidem, s. 31.

Pojmowanie muzyki przez Ogińskiego mieści się zatem raczej w kategoriach przełomu XVIII i XIX wieków, wg Tadeusza Strumiłły jest preromantyczne i zapowiadające zjawiska, które dojdą do głosu w historii polskiej muzyki nieco później⁷⁶. Trudno zatem jest do jego twórczości przykładać pojęcia służące do opisu zjawisk muzycznych i estetycznych dojrzałego romantyzmu, jak to czynił Strumiłło:

U Ogińskiego dostrzega się „zawężenie twórczości do typu liryczno-salonowej uczuciowości o raczej intymnym niż popisowym charakterze” [...] Ogiński nie umiał, [...] spojrzeć w nowy sposób na całość wszystkich spraw ludzkich; dostrzegał tylko zaledwie ich część – na ogół tę melancholijną, bardzo rzadko radosną, tylko wyjątkowo bohaterską⁷⁷”.

Jakkolwiek jest to krytyczna opinia, oddaje wszakże bardzo dobrze zarówno zakres wyrazowy polonezów Ogińskiego, jak i jego poglądy na to, jakie emocje powinna przekazywać muzyka. Stwierdzenie natomiast, że Ogiński „nie potrafi spojrzeć na całość wszystkich spraw ludzkich” zdaje się wyrazem niezrozumienia wobec czasu, w jakim utwory Ogińskiego powstawały i wobec założeń estetycznych samego twórcy. A zakres wyrazowy jego polonezów podobny jest do tego, jaki dostrzega się w twórczości Fielda, Hummła i kompozytorów tworzących w stylu brillant.

Strumiłło, Maria Iwanejko, Anne Schwartz⁷⁸ i inni wiążą kompozycje fortepianowe Ogińskiego i Szymanowskiej z tak zwaną muzyką salonową. Maria Iwanejko pisze:

„Polonezy Ogińskiego cechuje raczej pewna intymność zabarwiona melancholią, właściwa wczesnym romantykom [...]. Wspólna jest mu z Szymanowską okoliczność, że typem wyrazowości w swych polonezach oboje nie wychodzą w zasadzie poza ramy salonu”⁷⁹.

Żaden z tych autorów nie przybliży jednak ani definicji pojęcia „muzyka salonowa” ani nie przedstawia jej rysu historycznego, w którego ramach można byłoby znaleźć miejsce dla badanej twórczości Szymanowskiej i Ogińskiego. Zdaje się, że w ich rozumieniu „muzykę salonową” charakteryzuje niższa jakość w porównaniu z wysoką twórczością artystyczną i węższy zakres wyrażanych emocji, które mają być „przyjemne” dla słuchaczy z salonu, niekoniecznie zaś głębokie. Pojęcie muzyki salonowej w odniesieniu do czasów jego istnienia w XIX wieku jest niejednoznaczne, gdyż jego zakres i wartościowanie zmieniało się w historycznym rozwoju:

„Nie ma w zasadzie formalnego określenia muzyki salonowej. Obejmuje ona wiele różnych gatunków, form, przeważnie miniaturowych, a o ich przynależności do muzyki salonowej decyduje typ środków technicznych (lekkość figuracji, wirtuozeria typu brillant) i wyrazowych (sentymentalna uczuciowość, liryczno-elegijny ton, elegancja, intymność, gracia, wytworność.) Ten typ środków i ich dyspozycja określają styl salonowy, rozumiany różnie w poszczególnych latach”⁸⁰.

Andreas Ballstaedt⁸¹ stwierdza, że „salon” to pojęcie obejmujące trzy znaczenia: miejsce architektoniczne, miejsce socjalnej ekskluzywności oraz spotkanie towarzyskie w miłej atmosferze. Autor ten wyróżnia także dwa pojęcia związane z muzyką salonową. Pierwsze to „muzyka w salonie”, która towarzyszyła w różnym zakresie francuskiej kulturze salonowej od XVII wieku. Drugie – „muzyka dla salonu” to właściwa muzyka salonowa, która miała określony repertuar i rozwijała się od

⁷⁶ Tadeusz Strumiłło, „Poglądy na muzykę Michała Kleofasa Ogińskiego”, ibidem, s. 50

⁷⁷ Tadeusz Strumiłło, Wstęp, w: Michał Kleofas Ogiński, *Listy o muzyce*, ibidem, s. 15.

⁷⁸ Anne Schwartz, „Maria Szymanowska and Salon Music”, ibidem. Choć w tym artykule bardziej pisze o kompozycjach Marii Szymanowskiej w ogóle niż o jej miejscu wśród kompozycji muzyki salonowej.

⁷⁹ Maria Iwanejko, *Maria Szymanowska*, ibidem, s. 146.

⁸⁰ Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa*, ibidem, s. 279. Dalsze rozważania s. 278–288.

⁸¹ Andreas Ballstaedt, art. „Salonmusik”, w: *MGG2, Sachteil*, t. 8, Stuttgart i in. 1998, sp. 854–867.

lat trzydziestych XIX wieku do pierwszej wojny światowej. W latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku przez pojęcie „muzyka salonowa” rozumiano przede wszystkim utwory o charakterze wirtuozowskim i wówczas przede wszystkim wirtuozi byli kompozytorami muzyki salonowej. W *Listach o muzyce* Ogiński obserwuje zjawiska tego rodzaju:

„Nikt jednak, mający pretensje do poklasku, nie ośmieli się zagrać w gronie miłośników muzyki, jeśli nie umie wykonać utworów takich kompozytorów, jak Czerny, Pixis, Hummel czy Moscheles. Kompozytorzy ci, słynący z trudności swych utworów, nie byliby uzyskali rozgłosu, jakim się dziś cieszą, gdyby [...] nie znaleźli się wybitni artyści, którzy ustanowili ścisłe reguły dotyczące układu ręki i ruchu palców na klawiaturze”⁸².

W drugiej połowie XIX wieku pojawili się kompozytorzy wyspecjalizowani w tworzeniu salonowej muzyki. Utwory przeznaczone dla salonu były przeważnie małoformatowe, np.: preludia, nokturny, tańce, transkrypcje znanych melodii operowych, fantazje, raczej łatwe do wykonania dla dyletantów, choć robiły wrażenie wirtuozowskich, to pod względem wykorzystania środków techniki kompozytorskiej – nie bardzo skomplikowane. Muzyka salonowa miała ponadto charakter towaru, który łączył się ze sferą kompozycji, produkcji wydawniczej i rozprowadzania druków muzycznych.

Rozwój historyczny muzyki salonowej przynosi zróżnicowaną ocenę estetycznej jakości muzyki salonowej: na przełomie XVIII i XIX wieków notowano ją nisko, do lat trzydziestych XIX wieku jej artystyczne wartości zdobywają uznanie, w latach czterdziestych dostrzega się spadek jej poziomu, a na przełomie XIX i XX wieków – głęboki kryzys.

Mimo krytycznych ocen ze strony romantycznych komentatorów muzyki, jak choćby Robert Schumann, muzyka salonowa odnosiła ogromne sukcesy. Jej masowy triumf wynikał najprawdopodobniej z tego, że wykonywano ją w salonach intelektualistów, artystów, i szerokich kręgach drobniejszego mieszczaństwa, dla którego salon stał się miejscem życia. Z wymaganiami różnorodnej publiczności wiązał się zapewne różny poziom artystyczny salonowej muzyki. I np. Robert Schumann bronił wytwornej muzyki salonowej, takiej jak kompozycje Fryderyka Chopina nacechowane pogłębioną emocjonalną treścią, przed powierzchownymi i czysto zewnętrznymi efektami „gorszego” stylu salonowego⁸³. Do tego „gorszego” stylu należały zjawiska trywialne, jak np. patetyczna błahość, płytki sentymentalizm, „muzyka palcowa”, czyli tania wirtuozeria, przesadny patos i cklawe melodyczne konstrukcje.

Pod względem formy, charakteru i wymogów technicznych kompozycje Ogińskiego i Szymanowskiej mieszczą się w kategoriach muzyki salonowej. Czego nie można jednak o nich powiedzieć to to, że są trywialne. Sam Franciszek Liszt w biografii Chopina przedstawił poetycko polonezy Ogińskiego:

„Z kolei potem polonezy Ogińskiego niebawem zaślęły szeroko. Zachowując jeszcze ów odcień posępny, łagodzą go jednak pewnym tkliwości wdziękiem, co im nadaje charakter słodkiej melancholii. Pierwotna rytmu buńczuczność zaciera się tam zwolna, natomiast zaś występuje modulacja: właśnie jakby pochod taneczny, z gwarliwego wprzód, stawał się zamyślnym i niezbyt już chętnym do śmiechu... Jedna tylko miłość błąka się tam uporczywie, bez końca niby nucąc zwrotkę, którą bard zielonego Erinu współcześnie w łagodnych powiewach morskich wyspy swej podsłuchał: Miłość z bólu zrodzona, jest jak ból prawdziwa. W istocie, w tych tak znanych

⁸² M. K. O., *Listy o muzyce*, ibidem, s. 95–96.

⁸³ Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa*, ibidem, s. 281.

powszechnie utworach Ogińskiego, zdaje się słyszysz nieustannie szept myśli tej wśród dwóch westchnień przyśpieszonych, lub odgadujesz go przynajmniej w oczach zasłanych łzami”⁸⁴.

Po obserwacjach i próbach oceny polonezów Ogińskiego i Szymanowskiej warto jeszcze zwrócić uwagę na ich relacje z warszawskimi polonezami Chopina. Szczególnie bardzo wczesne polonezy Chopina⁸⁵ wykazują silne podobieństwo do struktury formalnej, jakiej używali Ogiński i Szymanowska, w późniejszych dochodzi jednak do daleko idących modyfikacji budowy formalnej poloneza. Także podobnie prosty akompaniament jak w polonezach Ogińskiego i Szymanowskiej znaleźć można w niejednym *warszawskim* polonezie Chopina. Tym co zasadniczo odróżnia polonezy Chopina od polonezów jego poprzedników, są odległe relacje tonalne między pierwszą częścią a trio. Poza tym w różnym nasileniu dostrzega się kontrasty między tonalnością stabilną i labilną i tendencje do zniesienia centralizacji tonalnej. W prowadzeniu głosu stwierdza się wpływy stylu brillant – rozbudowane figuracje.

Przeważnie w historii muzyki uwzględnia się wielkich artystów, takich jak Mozart, Beethoven i Chopin. Jeśli jednak chce się zbadać, jak wyglądało życie muzyczne konkretnego czasu, należy poznać także utwory tych twórców, których nie uznaje się za geniuszy, którzy byli jednak popularni w danym okresie, których kompozycje wykonywano w różnych środowiskach i którzy mieli znaczący wówczas wpływ na muzykę. Polonezy Ogińskiego i Szymanowskiej nie należą do „najgorszego” typu salonowej muzyki, raczej do typu „wypracowanej stylizacji” i stanowią ważne zjawisko w historii polskiej „muzyki popularnej” XIX wieku. Mając to wszystko na uwadze można powiedzieć, że Ogiński i Szymanowska byli niezwykle znaczącymi postaciami w historii polskiej lub nawet europejskiej muzyki.

⁸⁴ Franciszek Liszt, *Fr. Szopen*, przeł. Felicjan Faleński, Warszawa 1873, s. 18, 19.

⁸⁵ Por.: Tomasz Baranowski, „Przemiany muzycznych kategorii formalnych w fortepianowych polonezach Chopina”, w: Maciej Gołąb, *Przemiany stylu Chopina*, Kraków 1993, s. 91–107.

ANEKS

Kazimierz Brodziński w rozprawie *O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów a w szczególności na tańce polskie* charakteryzuje poloneza w następujący sposób:

„Polonez jest bardzo dawnym tańcem; musiał kiedyś wyjść z ludu, tak jak sama szlachta nasza, wyszedłszy z korzenia słowiańskiego ludu, w potężne konary się rozrosła. Poloneza zwano dawniej *tańcem wielkim, pieszym*, później polskim, wreszcie polonezem”⁸⁶.

I stwierdza dalej:

„Dziś prawdziwego poloneza już nie ma, zwietrzał on, skosmopolityzował się: – jest tańcem wszystkich prawie zagranicznych dworów, rozpoczynającym wielkie zgromadzenia. Z tańcem poloneza, zginęła i muzyka jego; znajdziesz ją jeszcze rozsianą w pieśniach ludu naszego i po dworach szlacheckich, jako złote okruchy dawnych bogactw. Proch wrócił do tej ziemi, z której ciało powstało. Polonezy Ogińskiego pełne głębokiego smutku, i Kurpińskiego, marsze wojenne zakrawające, mogą nam dać wyobrażenie dawnej muzyki polskiego tańca. Polonezy Szopena, to apoteoza polskich pieśni na francuskiej ziemi”⁸⁷.

Także w czasopiśmie *Melitele* (1829), które wydawał Antoni Edward Odyniec, Brodziński pisze o polonezie:

„Polski taniec, jest jeden ze wszystkich, który męzkemu wiekowi przystoi, który powadze żadnego stanu nie ubliży; dla tego jest on tańcem Monarchów, Bohaterów, a nawet starców; tańcem jedynym. Który ubiorowi rycerskiemu przystoi. Nie wyraża żadnego uczucia namiętności, ale zdaje się być tryumfalnym pochodem, i wyrazem ułagodzonych rycerskich uczuć. Przeto znamionuje go zawsze uroczysta powaga. Jest to może jedyny taniec, który nie przypomina jak inne, ani uniesień ludu jeszcze surowego, ani zalotności ludu przez cywilizacją zniewieściałego. Prócz tego ogólnego charakteru, ma razem z właściwą cechą zwyczajów i obyczajów narodowych. I tak: układ jego przypomina arystokratyczną Rzeczpospolitą, mającą zaród anarchii, która wypływa raczej z formy rządu, aniżeli z charakteru narodowego”⁸⁸.

O charakterze narodowym poloneza Brodziński pisze dalej w następujący sposób:

„Niemniej polonez maluje charakter narodowy. – Muzyka jego, która więcej niż inne tańce sztuki dopuszcza, obok rytmu marcyalnego, ma w sobie słodycz przypominającą wiejskość i prostotę.” [...] Dzisiejszy taniec polski jest tylko przechadzką i spoczynkiem, który dla młodzieży nie ma żadnego powabu, dla starszych zaś jest tylko obowiązkiem etykiety.

Dawni Polacy tańczyli go z dziwną zręcznością obok szlachetnej powagi. Przy krokach posuwistych bez skoków, urozmaicał tańczący swą postać poruszeniami szabli, czapki i rękawów, pokręcaniem wąsa, owemi oznakami rycerza, obywatela i męża”⁸⁹.

O polonezach Ogińskiego Brodziński napisał, że są „tchnące narodowością i rzewnym smutkiem”⁹⁰.

⁸⁶ Kazimierz Brodziński, „Tańce Polskie. 1. Polonez”, w: *O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów a w szczególności na tańce polskie*, red. Karol Czerniawski, Warszawa 1860, s. 61–66, tu: s. 61, 62.

⁸⁷ Ibidem, s. 65, 66.

⁸⁸ Kazimierz Brodziński, „Wyjątek z pisma o tańcach”, w: *Melitele. Noworocznik*, red. Antoni Edward Odyniec, s. 88.

⁸⁹ Ibidem, s. 90, 91.

Także Józef Elsner pisał o polonezach. Jego wypowiedzi koncentrują się przede wszystkim na formie i charakterze utworów. W jednym z listów z Warszawy z 16 lutego 1812 r. do Breitkopfa i Haertlapisze o procesie stylizacji tańca:

„Uważam też za wskazane załączyć uwagę iż tutaj (tzn. w Warszawie) polonezy dzielą się na dwa główne gatunki: Polonez do tańca⁹¹ oraz Polonez uważany jako kompozycja muzyczna (musikalisches Stück); tempo pierwszego gatunku jest tutaj nieco szybsze niż za granicą, tempo drugiego rozmaicie, jednak zawsze bardziej umiarkowane”⁹².

W liście z 14 września 1812 r. Elsner obserwuje przemiany formalne poloneza:

„Przepisałem dla Pana jeden stary polonez wzięty z biblioteki muzycznej zmarłego muzyka, zawierającej zbiór dawnych polonezów. W owych czasach (?) polonez nie posiadał jeszcze drugiej części, tylko powtarzano tę samą melodię w dominancie i powracano do toniki. Do dziś dnia jeszcze można znaleźć ten zwyczaj w Polsce, na wsi. Następnie, Polonez późniejszej kompozycji posiada część drugą, ale nie ma Tria, potem dopiero w czasach saskich zjawia się Polonez (z częścią) która już wówczas ten tytuł nosiła. Widzi się więc, jak z czasem polonez coraz bardziej się rozszerza (größer geworden ist) i to tak, że obecnie czasami staje się podobnym do Ronda, Symfonii etc. Przyczyna tego może być w różnicy, iż przedtem mógł być Polonez jedynie tańcem o kilku narodowych „pas” („nationale Schritte”), kiedy tymczasem obecnie należy go uważać jako odpowiednio ułożony („geordneter”) marsz w sali balowej”⁹³.

O historii tańca, jego przemianach formalnych i polonezach Ogińskiego wypowiadał się też Karol Kurpiński w swoim „Tygodniku muzycznym”:

„Smak muzyczny Poloneza zaczął się kształtować ku końcowi XVIII wieku. Dodano mu drugie dwie części pod nazwiskiem Tria. [...] Po rozbiórce pojawiły 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 po większej części są smutne, albo koncertowe do słuchania tylko”⁹⁴.

⁹⁰ Ibidem, s. 93, przypis autora.

⁹¹ Podkreślenia pochodzą od Elsnera.

⁹² Za: Henryk Opieński, „Józef Elsner w świetle nieznanych listów”, *Polski Rocznik Muzykologiczny*, t. 1, Warszawa 1935, s. 76–90, tu: 80. Cytowane za:

<<http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=193337&from=publication>>, (dostęp 11.09. 2016).

⁹³ Henryk Opieński, „Józef Elsner w świetle nieznanych listów”, ibidem, s. 82, 83.

⁹⁴ Karol Kurpiński, „O tańcu polskim czyli tak przezwanym POLONEZIE”, ibidem, s. 41, 42.

dr Maria Stolarzewicz – pracownik naukowy w Katedrze Historii Muzyki Żydowskiej w Instytucie Muzykologii Weimar-Jena przy Wyższej Szkole Muzycznej im. Franciszka Liszta w Weimarze. Rozprawę doktorską *Christoph Martin Wielands deutschsprachiges Musiktheater Idee und Verwirklichung* napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Karola Sauerlanda (UW) i prof. dr hab. Helen Geyer (Weimar-Jena) obroniła na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego w 2013 roku. Stypendystka: programu Sokrates-Erasmus, DAAD, Wolnego Uniwersytetu w Berlinie, Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur i Klassik Stiftung Weimar. W latach 2012-2014 była asystentką dyrektora Instytutu Muzykologii Weimar-Jena. W 2015 r. otrzymała grant w programie Instytutu Muzyki i Tańca *Muzyczne Białe Plamy* na badania nad polonezami Michała Kleofasa Ogińskiego i Marii Szymanowskiej. Razem z prof. Helen Geyer wydała w 2015 r. książkę *Weibliche Mythen in Musik, Literatur und bildender Kunst* (von Bockel Verlag). Obecnie wraz ze Stanisławem Gromadzkim, Anną Wołkowicz i Wojciechem Zahaczewskim przygotowuje specjalne wydanie „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego” z okazji osiemdziesiątych urodzin profesora Karola Sauerlanda.