

GRZEGORZ DĄBROWSKI

Katedra Etnologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław

MUZYKA OSKARA KOLBERGA

I

W dniach 6 i 14 maja 1881 r.¹ w warszawskiej sali Resursy Obywatelskiej², głównie z inicjatywy Bogumiła Hoffa (Górski 1974, s. 138–139) oraz Zygmunta Glogera³, odbyły się dwa koncerty. Zapewne nie jest bez znaczenia fakt, że planowano urządzić tylko jeden – jak to m.in. określił ówczesny dyrektor Opery Warszawskiej, Adam Münchheimer – „koncert historyczny”⁴. Niemniej, jak donosił⁵ Ludwik Jenike, koncert z 6 maja 1881 r. „[...] powiódł się świetnie. Sala była pełna⁶ i całe zebranie miało charakter jakby jakiejś uroczystości patriotycznej”⁷. W tych okolicznościach, „[...] na ogólne żądanie publiczności i prasy warszawskiej”⁸ wydarzenie zostało powtórzone, a „Rezultat jeszcze świetniejszy od pierwszego koncertu. Sala przepelniona”⁹.

W programie obu koncertów w sposób przekrojowy zaprezentowano muzykę polską, od *Bogurodzicy* po dzieła dziewiętnastowiecznych kompozytorów¹⁰. Wykonano następujące utwory: *Bogurodzicę*, hymn z X wieku, *Powszechną spowiedź*

¹ Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 65, s. 418.

² Tamże, s. 484.

³ Zygmunt Gloger znacząco przyczynił się do ostatecznego efektu tego przedsięwzięcia poprzez swoje publikacje w prasie warszawskiej, apelujące publiczność warszawską do przybycia na te imprezy. Taki apel zamieścił m.in. w „Tygodniku Ilustrowanym” nr 273 z 19 III 1881 r. (DWOK, t. 65, s. 457).

⁴ List Adama Münchheimera do Oskara Kolberga, Warszawa, 20 V 1881 (DWOK, t. 65, s. 500); Sprawozdania z koncertu opublikowała prawie cała prasa warszawska, np. „Gazeta Polska” w nr 93 i 101, „Gazeta Warszawska” nr 106, „Echo Muzyczne” nr 10 w dziale *Zamiast Kroniki*, „Kłosa” nr 828 w *Pokłosiu*, „Tygodnik Ilustrowany” w nr 281 i 282 (DWOK, t. 65, s. 485).

⁵ W liście do Oskara Kolberga, Warszawa, 9 V 1881 (DWOK, t. 65, s. 486).

⁶ Dnia 6 maja 1881 r. w sali Resursy Obywatelskiej „[...] zgromadziło się więcej słuchaczy niżeli można było przypuszczać” (Górski 1974, s. 140, cyt. za: B., *Koncert historyczny*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 102).

⁷ Tak w liście – adresowanym z Warszawy, z dnia 9 V 1881 r. – do Oskara Kolberga pisał Ludwik Jenike (DWOK, t. 65, s. 486).

⁸ List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga, Warszawa, 15 V 1881 r. (DWOK, t. 65, s. 496).

⁹ Tamże.

¹⁰ W dużej mierze do artystycznego sukcesu owych imprez przyczynił się autor ostatecznej wersji programu, Münchheimer, jak i cieszący się w owym czasie dużym uznaniem publiczności i krytyków wykonawcy, których dyrektor Opery Warszawskiej powołał dla okraszenia „koncertu historycznego” (Górski 1974, s. 141).

Wacława z Szamotuł (1529–1672), ze słowami Andrzeja Trzycieskiego, *V psalm* Mikołaja Gomułki, *Sanctus* z *Missa paschalis* ks. Grzegorza Gorczyckiego (1650–1734), arie i poloneza z *Nędzy uszczęśliwionej* Macieja Kamińskiego, kawatinę z *Cudu mniemanego* Jana Stefaniego, duet z *Leszka Białego* Józefa Elsnera, ariettę z *Czaromyska* i pieśń Wandy z *Zamku na Czorsztynie* Karola Kurpińskiego. W części II wykonano *Balladę op. 52* Fryderyka Chopina, pierwszą i ostatnią część *Kwintetu smyczkowego op. 20* Ignacego F. Dobrzyńskiego, dwie pieśni Stanisława Moniuszki: *Anioł dziecina* do słów Maszewskiego i *Kukułka* do słów Jana Czeczota. W tym towarzystwie na zakończenie pojawił się polonez¹¹ z *Króla pasterzy* Oskara Kolberga (DWOK, t. 65, s. 465).

Kompozytor muzyki, która została wykonana w finalnej części obu koncertów, był głównym beneficjentem tych swoistych „uroczystości patriotycznych”. Wypada jednak zaznaczyć, że celem koncertów nie było uczczenie twórczości kompozytorskiej Oskara Kolberga – jakkolwiek można spojrzeć na to i z tej perspektywy. Ich przeznaczeniem było przede wszystkim zebranie funduszu na rzecz wydawanych przez Kolberga prac etnograficznych¹², a przy okazji miało być to także „hołdem” i „symbolem” „podziękowania” dla niego za „mozolną pracę całego żywota na polu narodowym”¹³, „[...] przejawem zbiorowego, społecznego uznania dla wysiłków i badań wysoko już wówczas cenionego ludoznawcy ze strony środowiska, które, jak dotąd¹⁴, nie przychodziło z realną pomocą w urzeczywistnianiu jego zamierzeń i planów” (Górski 1974, s. 142).

W liście do Oskara Kolberga Münchheimer¹⁵ napisał: „«Victoria!» Udało nam się z koncertem historycznym; oba koncerty przyniosły netto 2036 rubli 92 kopiejki według obrachunku [...]”¹⁶. Według obliczeń Kolberga kwota ta miała pokryć wydanie dwóch tomów *Pokucia* (Górski 1974, s. 141; zob. też: DWOK, t. 65, s. 488).

II

Na początku lat sześćdziesiątych XX w. Julian Krzyżanowski napisał, iż „[...] o Kolbergu–kompozytorze wie tylko zawodowy historyk nauki w Polsce” (Krzyżanowski 1961, s. XXI). Tymczasem, „Oskar Henryk Kolberg rozpoczął swoje studia muzyczne od prywatnych lekcji gry fortepianowej, pobieranych

¹¹ Poloneza wykonano chóralnie. Żadne inne kompozycje Kolberga nie pojawiły się podczas obu koncertów (DWOK, t. 65, s. 420).

¹² W warszawskiej prasie pisano, że dzieło życia Kolberga stanowi chlubę narodową, „[...] gdyż równie wyczerpującego i obszernego nie ma w żadnej może literaturze europejskiej” (Górski 1974, s. 138–139, cyt. za: *Koncert historyczny muzyki polskiej*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 99).

¹³ Tak w liście – adresowanym z Jeżewa, 22 I 1881 r. – do Oskara Kolberga pisał Zygmunt Gloger (DWOK, t. 65, s. 457).

¹⁴ Ten rodzaj publicznej pomocy dla Kolberga miał miejsce dopiero w niespełna dziesięć lat przed jego śmiercią.

¹⁵ List adresowany z Warszawy, z dnia 20 V 1881 r. (DWOK, t. 65, s. 500).

¹⁶ Tamże.

w Warszawie u pedagoga [Franciszka – G.D.] Vettera, Łużyczanina z pochodzenia. W 1830 r. widzimy go wśród uczniów J. Elsnera¹⁷, a w latach 1831–1834 nazwisko jego figuruje na liście uczniów I. F. Dobrzyńskiego. Dalsze studia pianistyczne i teoretyczne odbywa w Berlinie¹⁸, w latach 1834–1836, u renomowanych muzyków–pedagogów, jak [Christian Friedrich Johann – G.D.] Girschner i [Karl Friedrich – G.D.] Rungenhagen. Do Warszawy wraca Kolberg ze stemplem studiów zagranicznych jako nauczyciel gry fortepianowej i kompozytor” (Sobieski 1961, s. XLII). Po powrocie z Berlina Kolberg staje do egzaminu przed swoim dawnym nauczycielem, Józefem Elsnerem, który wystawia mu bardzo dobrą opinię „[...] jako fortepianiście, generalbasiście i kompozytorowi muzyki, wskutek czego ma prawo być policzonym i liczę go do rzędu znakomitszych artystów miasta Warszawy” (Górski¹⁹ 1974, s. 27).

Jak słusznie zauważył Krzyżanowski, Kolberg jest mało znany jako kompozytor. Przybliżając pokrótce tę postać należałoby przypomnieć, iż Kolberg, „[...] dzięki hartowi ducha, nieustępliwości, benedyktyńskiej pracowitości [...]” (tamże, s. 146) i wielu innym staraniom, za życia opublikował 33 tomy dzieł etnograficznych (tamże). Tuż przed śmiercią miał powiedzieć: „[...] umieram, Bogu dzięki, z tą pociechą, że według sił moich zrobiłem za życia co mogłem, że nikt mię za próżniaka nie ma i mieć nie będzie, a to, co po sobie zostawiam, przyda się ludziom na długo” (Kopernicki 1890, s. 511). Nie pomylił się. Jeszcze w 1889 r. Jan Karłowicz uznał, że „[...] wszystko, co Kolberg zapisywał, jest czystym złotem etnograficznym” (Karłowicz 1889, s. 472). U schyłku XIX stulecia, opinii utrzymanych w podobnym duchu było znacznie więcej²⁰. Nie zabrakło też działań, które należałoby potraktować, jako akty uznania dla pracy Kolberga²¹.

Od chwili śmierci Kolberga owo „etnograficzne złoto” leżało jednak nie obrabiane jako surowiec przez prawie siedemdziesiąt lat, aż wreszcie znalazło swoich jubilerów. Ponownie wydano te prace, które Kolberg opublikował za życia,

¹⁷ Zdaniem Henryka Syski, Józef Elsner był ówczesną „znakomitością pedagogiczną i kompozytorską”. Do jego uczniów należał m.in. Fryderyk Chopin (Syska 1985, s. 11).

¹⁸ Rozpoczęcie tych studiów możliwe było dzięki mecenatowi przemysłowca Samuela Freankela, który zdecydował się na ten krok po zasięgnięciu rad u „ludzi mądrych i uczynnych” oraz przeprowadzeniu z młodym Kolbergiem kilku „zasadniczych rozmów” (Syska 1985, s. 12).

¹⁹ Cyt. za: Zawiliński 1914.

²⁰ H. Biegeleisen napisał o Kolbergu, że „[...] zdołał zebrać i uporządkować prawdziwe skarby ludoznawstwa, które mogłyby przynieść zaszczyt nie jednostce, lecz całemu instytucjom naukowym: dokonał dzieła, które raczej wygląda na rezultat pracy instytucji a nie jednostki” (Biegeleisen 1890, s. 293).

²¹ W dniu 31 maja 1889 r., w sali Towarzystwa Strzeleckiego w Krakowie, z inicjatywy grona przyjaciół Kolberga i krakowskich sfer intelektualnych, odbyła się uroczystość 50-lecia jego pracy. „Udział w niej wzięli m.in. prezes Akademii Umiejętności, dr Józef Majer, malarze tej klasy, co Jan Matejko i Juliusz Kossak, literaci, jak np. Michał Bałucki i Zygmunt Sarnecki. [...] Po części oficjalnej odbył się koncert, na którego program złożyły się utwory F. Chopina, S. Moniuszki, J. Galla, P. Maszyńskiego, O. Kolberga, T. Lenartowicza itp. Wykonawcami byli: orkiestra 13 pułku pod kierunkiem W. Żeleńskiego, R. Andrzejewiczówna (śpiew), W. Siemaszkowa (recytacje), prof. F. Bylicki (fortepian) oraz chór – grono wieśniaków i wieśniaczek” (Górski 1974, s. 147–148).

co ważniejsze, zaczęto opracowywać pozostawione przez niego „teki”²², szacując, że Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga będą liczyć 66 tomów (Gajek 1961, s. XVI). Jak wiadomo, liczba tych tomów wyniosła 69 (nie licząc suplementów, aneksów, indeksów i biografii Kolberga). Scalenia w odrębne (i równie opasłe, jak te etnograficzne) woluminy doczekały się m.in. pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym, fortepianowe kompozycje, jak też utwory sceniczne – muzyka Kolberga, która o ile była publikowana w XIX w. (nie w każdym przypadku), o tyle na ówczesny rynek wydawniczy trafiała w rozproszeniu (umieszczano ją w periodykach bądź wychodziła większymi partiami w tzw. „poszytach”, albo nie była publikowana wcale).

Kim był Kolberg? Kompozytorem, czy etnografem? A może kompozytorem i etnografem?²³ Wracając do warszawskich koncertów z 6 i 14 maja 1881 r., mając przy tym na uwadze fakt, że ich głównym przeznaczeniem było zebranie funduszu na dalsze wydawnictwa Kolberga, warto postawić kolejne pytanie: co bardziej mogło cieszyć osobę będącą zarazem dyplomowanym kompozytorem i etnografem z zawodu – wykonanie fragmentu kompozycji życia (polonez z *Króla pasterzy*), czy dofinansowanie kolejnych tomów etnograficznego „dzieła życia”?

Czytając korespondencję Kolberga można odnieść wrażenie, iż nie przywiązywał on zbyt wielkiej wagi do tego, aby jego utwory zostały odtworzone podczas wspomnianych koncertów. Ilustracją do tej opinii niech będzie reakcja Kolberga na listownie przesłaną propozycję Bogumiła Hoffa. Jak napisał Hoff: „Gdyby nam się udało urządzić wspomniany koncert na korzyść Twego wydawnictwa (*Lud* itd.), byłoby bardzo pożądanym, abyśmy mogli wykonać jak najwięcej Twoich kompozycji czy to na solowe głosy lub chóry, czy na fortepian lub na orkiestrę, może i do deklamacji. Chciej zatem wymienić kilka Twoich kompozycji stosownych na ten cel. Również bądź łaskaw wskazać, gdzie je dostać można, a w razie potrzeby przysłać nam w manuskrypcie”²⁴. W liście do Jana Kleczyńskiego Kolberg pisze: „Pan Hoff sądzi, że w takim razie najstosowniej by było wykonać jak największą liczbę moich własnych kompozycji. Ja zaś co do tego punktu jestem innego zdania; wyszedłszy bowiem od dawna ze sfery kompozytorskiej, by się w inną przenieść, nie mam dostatecznego repertuaru na zapełnienie wieczoru czy poranku; zresztą jednostajność znudziłaby słuchaczy. Więc proponowałbym, aby program obejmował parę większych utworów Szopena, a obok nich po kawałku Moniuszki, Dobrzyńskiego, Krzyżanowskiego, Kleczyńskiego i Münchheimera, moich zaś parę tylko kawałków, np. arię z *Króla pasterzy* i parę *Mazurków* lub *Obertasów*”²⁵. Samemu Hoffowi tak Kolberg odpowiedział: „Co do kompozycji moich, jakie by się do koncertu użyć dały, to tych stosunkowo jest niewiele. Lepiej będzie zapełnić

²² „Oskar Kolberg, sporządzając swój testament, spisał i opisał zawartość wszystkich tek, określając ich ilość na 42” (Gajek 1961, s. XIV).

²³ Marian Sobieski mówi np. o Kolbergu–kompozytorze i Kolbergu–folklorystę, tyle tylko, że określenie „kompozytor” odnosi do wczesnego okresu twórczej aktywności Kolberga, zaś „folklorysta” – do okresu po 1857 roku (Sobieski 1961).

²⁴ Bogumił Hoff do Oskara Kolberga, Warszawa, 10 XI 1880 r. (DWOK, t. 65, s. 418).

²⁵ Oskar Kolberg do Jana Kleczyńskiego, bm., 25 XI 1880 r. (DWOK, t. 65, s. 422).

program kompozycjami innych autorów. Z moich rzeczy przesłałbym na ten cel parę kawałków z *Króla pasterzy* (jeżeli ich nie masz u siebie) i parę *Mazurków* i *Obertasów* – i na tym koniec”²⁶.

Porównując repertuarowe propozycje Kolberga odnośnie jego kompozycji z tym, co zostało wykonane podczas wspomnianych koncertów, zaryzykowałbym twierdzeniem, że odpowiedzialny za muzyczny program owych uroczystości, Münchheimer, głównie z grzeczności zaplanował chórálne wykonanie poloneza z utworu Kolberga pt. *Król pasterzy*²⁷. Z drugiej strony nie można wykluczyć i tego, że Münchheimer zastosował się do uwag Kolberga, który w liście skierowanym do dyrektora Opery Warszawskiej twierdził, iż jego kompozycje „[...] ani liczbą, ani objętością, ani wybitną cechą, do wypełnienia całego wieczoru czy poranku wcale się nie nadają”²⁸.

O ile Münchheimer mógł nie dowiedzieć się od Hoffa, czy Kleczyńskiego, o sugestiach Kolberga, o tyle faktem jest, że podczas warszawskich koncertów nie wykonano żadnego *Mazura*, jak też nie zabrzmiał jakikolwiek *Obertas* – utwór Kolberga, na którym mogłoby ewentualnie zależeć kompozytorowi (zamiast arii z *Króla pasterzy* zabrzmiał polonez). Można przypuszczać, że dla Kolberga problem dotyczący wykonania jego utworów nie istniał, gdyż mogło mu przede wszystkim zależeć na efekcie koncertów – funduszu na kolejne wydawane przez niego dzieła etnograficzne. Na podstawie przedstawionych wcześniej listownych wypowiedzi Kolberga można również sądzić, iż ludoznawca dawno zrezygnował z aspiracji kompozytorskich, zaś jego stosunek do własnej muzyki był mniej afektywny niżli względem kontynuowanych przedsięwzięć etnograficznych. Z jego wypowiedzi przebija wszakże skromność, pokora względem siebie i własnej twórczości muzycznej, nie mówiąc już o pewnej rezygnacji²⁹.

III

Okolo trzydziestoletni Kolberg – zbieracz melodii ludowych i kompozytor inspirowany się muzyką ludu – nie miał w sobie aż tyle pokory, rezygnacji i dystansu wobec własnej muzyki, co Kolberg prawie siedemdziesięcioletni. W pochodzącym prawdopodobnie z początku lat czterdziestych XIX w. liście do Antoniego Woykowskiego³⁰, wydawcy poznańskiego, starając się opublikować własne kompozycje albo opracowane przez siebie „pieśni ludu”, Kolberg napisał: „Towarzyszenie fortepianu może czasami znajdziesz przytłuczone lub zanadto wyrobione; przyznaj jednak sam, czy godziło się dla większej lub mniejszej trudności

²⁶ Oskar Kolberg do Bogumiła Hoffa, Modlnica, 30 XI 1880 r. (DWOK, t. 65, s. 425).

²⁷ W liście do Oskara Kolberga, wysłanym z Warszawy 2 II 1881 r., przedstawiwszy repertuarowe propozycje dodał: „[...] i jaki utwór Szanownego Pana na zakończenie” (DWOK, t. 65, s. 464).

²⁸ Oskar Kolberg do Adama Münchheimera, Modlnica, 21 I 1881 r. (DWOK, t. 65, s. 456).

²⁹ Jak pisał Józef Gajek: „Idąc po linii zawężeń i pogłębień, mierząc «zamiary na siły» Oskar Kolberg, już po pięćdziesiątym roku życia [stopniowo zrezygnował – G.D., zamiast rezygnując – J.G.] z aspiracji kompozytorskich [...]” (Gajek 1961, s. VIII).

³⁰ Nie zachowały się informacje odnośnie daty i miejsca wydania listu (DWOK, t. 64, s. 5–6).

w wykonaniu poświęcać własne wrażenie i pochlebiać, że tak powiem, tłumowi; niechaj się grać uczyć! Wszakże ja nie dla dzieci piszę!”³¹.

Po przestudiowaniu zachowanej po Kolbergu korespondencji pragnę zapewnić, że – poza tą jedną – tego typu wypowiedzi próżno szukać w tomach 64–66 *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*. Co więcej, przełom w postawie Kolberga odnośnie publikowanej przez niego muzyki nastąpił bardzo prędko. Mniej więcej z tego samego okresu, co wcześniej cytowany, pochodzi inny – adresowany do Jana Konstantego Żupańskiego z Poznania – list Kolberga, w którym przyszłemu wydawcy swego pierwszego kompozytorsko-etnograficznego dzieła Kolberg oznajmia: „Powziąłem wiadomość od brata mego, który niedawno wrócił z zagranicy, że Pan nie możesz drukować *Pieśni ludu* moich z przyczyny wielkiej ich trudności w wykonaniu, kiedy właśnie cechą pieśni ludu powinna być prostota. Zgadzam się na to zupełnie i chętnie odmienię; a chociaż mam te same pieśni u siebie, [...] w rękopisie, który Pan posiadasz, porobiłem zmiany i niejedną umieściłem nutę, która dla charakterystyki pieśni była potrzebną”³². Uwaga ta dotyczy przygotowywanych przez Kolberga materiałów, z jakich powstało jego pierwsze znaczące dzieło, mianowicie *Pieśni ludu polskiego*. Nie od razu ukazało się ono w jednym woluminie³³. Pierwszy zeszyt („poszyt”) wspomnianego dzieła ukazał się w 1842 roku. Żupański od 1842 do 1845 r. wydał tylko 5 zeszytów *Pieśni...*, w których łącznie znalazło się 125 utworów (Górski 1974, s. 47). Kontynuacji wydawniczej tego rozproszonego dzieła podjęła się redakcja leszczyńskiego czasopisma „Przyjaciół Ludu” (kolejne pieśni wychodziły w latach 1846–1847) (Pawlak 1986, s. V).

W ramach anonsu do mających się wkrótce ukazać *Pieśni ludu polskiego*, tak pisano w „Tygodniku Literackim”: „Pan Oskar Kolberg zamierza wkrótce wydać zbiór pieśni ludu polskiego zebranych i rozwiniętych przez niego. Już przed kilku laty podczas pobytu jego w Poznaniu mieliśmy przyjemność słyszenia kilku z nich; już wówczas zaczarowały nasz umysł te pełne świeżości, jędrności, to znów tęsknoty lub smutku pieśni kochanego naszego ludu. Te piękne, jasne, niewinne melodie otoczył pan Kolberg blaskiem pięknej instrumentacji; towarzyszenie fortepianu okazuje równie głęboką znajomość teoretyczną muzyki, jak pojęcie poetycznego ducha piosenki każdej” (Doniesienia Literackie 1842, s. 112).

Sam Kolberg natomiast, pisząc krótki wstęp do swego dzieła, zamieścił m.in. takie uwagi: „Wiernie ją schwycić [melodię, która – jego zdaniem – jest duszą pieśni gminnej – G.D.] i oddać w zupełności, ozdobić i ubrać w przegrywki, przystroić w harmonię było zadaniem pracy mojej przy zbieraniu melodii, jako i tekstu samychże pieśni” (Kolberg 1986, s. 1). Nie omieszczał również zaznaczyć: „Muzyk bowiem, który by chciał poznać i korzystać z upowszechnionych u nas melodii, znajdzie tu zbiór bogatych, surowych, rodzimych, ale czerstwych,

³¹ DWOK, t. 64, s. 5–6.

³² Oskar Kolberg do Jana Konstantego Żupańskiego, bm. i d. (DWOK, t. 64, s. 7).

³³ Zwarty tom zawierający całość *Pieśni ludu polskiego* ukazał się dopiero w 1986 roku (DWOK, t. 67, cz. I).

silnych i pięknych piosnek, a geniusz znajdzie obfity materiał do podsycań i rozwijania własnych pomysłów” (tamże, s. 2).

Recenzenci, na ogół, przyjęli zbiór Kolbergowski z dużym uznaniem. Podkreślano głównie fakt, że wreszcie pokazano polską pieśń ludową w pełnej szacie muzycznej (Sobieski 1961, s. XLVII–XLVIII). Nie zabrakło jednak i słów ostrej krytyki. Próbując oddać nastroje odbiorców, głównie krytyków, odnośnie *Pieśni...*, warto przedstawić treść niektórych z ocalałych zapisów wypowiedzi współczesnych Kolbergowi osób. Jeden z liczących się w owym czasie krytyków muzycznych, Marcel Antoni Szulc, stwierdził: „Każdy prawie numer jak najlepiej opracowany, towarzyszenie proste, łatwe, ale zawsze melodii odpowiednie, a niekiedy nawet artystyczne; położenie głosu wygodne; przegrywki przyłączone nie są czczymi dodatkami, lecz zupełnie w duchu pieśni ułożone” (Szulc 1842, s. 336). Inny z recenzentów, Józef Sikorski, choć był przychylny Kolbergowi, zaznaczył, że tego rodzaju publikację należy określać miarą amatorskiego zapotrzebowania (Sobieski³⁴ 1961, s. XLVIII). Innymi słowy – dobre, ale dla amatorów.

Zdecydowanie gorzej wypadły *Pieśni...* Kolberga w ocenie Karola Libelta, który w następujący sposób ocenił jego pracę: „Niechby autor tylko zawsze miał na uwadze, że idzie tu o to tylko, aby śpiew ludu jak najwierniej był oddany, że zatem wszelkie zdobywanie się na sztukę, wszelkie dodatki na koszt wierności i prostoty w oddaniu melodii ludowej nie są na swoim miejscu, przegrywki wydają się nam niestosowne, końcówki melodii zakrawają czasem na coś obcego [...]” (Górski³⁵ 1974, s. 50–51).

W podobnym duchu skwitował dzieło Kolberga Fryderyk Chopin. Tak napisał on w liście do swojej rodziny: „[...] dobre chęci, za wąskie plecy. Często podobne rzeczy widząc myślę, że lepiej nic, bo mógł ten tylko skrzywić i trudniejszą robi pracę geniuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionymi nosami, różowane, z poobcinanymi nogami i albo na szczudłach i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą” (Sydow 1955, s. 193). Chopin ewidentnie krytykuje Kolberga za to, że okraszał melodie ludowe dodatkami, które, po pierwsze, nie są – jego zdaniem – najgenialniejsze, po drugie, zniekształcają tylko istotę pieśni ludowej, utrudniając prawdziwym artystom dotarcie do tejże istoty. Zważywszy na fakt, że Kolberg znał Chopina osobiście (jego brat Wilhelm przyjaźnił się z Chopinem) (Górski 1974, s. 21), jak też uwzględniwszy wielką fascynację Kolberga muzyką tego najwybitniejszego polskiego pianisty z okresu romantyzmu, można zakładać, iż tego typu uwaga, jeśli dotarła do Kolberga, mogła go bardzo zboleć. Piszę tu w trybie przypuszczającym, nie wiadomo bowiem, czy Kolberg dowiedział się kiedykolwiek o krytyce, jaką Chopin wysunął pod adresem jego twórczości (tamże, s. 52).

Nie od razu Kolberg wziął do siebie słowa krytyków. Do roku 1849 opublikował jeszcze kilka tytułów, w których zamieścił okraszzone przez siebie fortepianową

³⁴ Cyt. za: Sikorski 1856.

³⁵ Cyt. za: Libelt 1851, s. 233–234.

harmonią pieśni ludowe³⁶. Przełom nastąpił w roku 1857, kiedy ukazały się wydane przez Kolberga *Pieśni ludu polskiego*. W przedmowie do tego dzieła Kolberg napisał: „Oddaję nutę w nieskażonej prostocie (tj. o ile skażenie nie pochodzi z winy śpiewających) tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego, bo mam przekonanie, że najdzielniejszą jest w samorodnej, niczem nie zmaćconej czystości jak ją natura natchnęła” (Kolberg 1961, s. V–VI). Jak wiadomo, *Pieśni...* z 1857 roku Kolberg włączył później do wydawanej przez siebie do końca życia serii *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Co znamienne, poza jednym wyjątkiem³⁷, od 1857 r. w seriach Kolbergowskich już nigdy nie pojawił się akompaniament fortepianowy (Sobieski 1961, s. LII). *Pieśni ludu polskiego* z 1857 r. poniekąd zamknęły i zarazem otworzyły istotny etap w ewolucji Kolberga jako melografa³⁸. Z jednej strony skończyło się ukwiecanie harmonią pieśni ludowych, z drugiej, przed Kolbergiem pojawiły się nowe perspektywy, uznano go bowiem za wybitnego specjalistę i wiele sobie po nim obiecywano (Górski 1974, s. 68–69). Warto na marginesie podkreślić, że etap ten został zainicjowany dziełem, które nosiło ten sam tytuł³⁹, co pierwsza większa publikacja Kolberga z lat 1842–1847.

Przybliżanie wszystkim zainteresowanym informacji dotyczących, mówiąc krótko, ludu polskiego (choć nie tylko), chociaż uznane za najważniejszą, było tylko jedną z płaszczyzn aktywności twórczej Kolberga. Zaraz po ukazaniu się *Pieśni... II*, warszawianie mieli okazję zapoznać się z innego rodzaju twórczością ludoznawcy.

Drugiego marca 1859 r. Teatr Wielki w Warszawie wystąpił z premierą utworu scenicznego Kolberga pt. *Król pasterzy* (Górski 1974, s. 66). Libretto do tej opery napisał Teofil Lenartowicz. Inspiracją był pewien kujawski zwyczaj wiosenny, którego opisu dokonał Łukasz Gołębiowski (Syska 1985, s. 29).

Król pasterzy, łącznie z premierą, w 1859 r. pojawił się na stołecznej scenie siedem razy. Niemniej uznanie krytyki nie poszło w parze z sukcesem scenicznym (Górski 1974, s. 66). Osobą, która wysunęła najostrzejsze zarzuty pod adresem Kolberga był biograf Chopina, Maurycy Karasowski. O ile dostrzegł on w *Królu...* kilka „udanych” i „ładnych melodii”, o tyle więcej miał do powiedzenia na temat tego, co w kompozycji Kolberga nie było – jego zdaniem – dobre. „Gorzej jeszcze z instrumentacją – pisał Karasowski – instrumenta szczególnie dęte, włącza się bez planu, krzyżują śpiew główny narażając nieraz i zacierając

³⁶ W r. 1847 w czasopiśmie „Dzwon Literacki”, Kolberg opublikował *Pieśni litewskie* oraz *Pieśni czeskie i słowackie*. W następnym roku, w „Albumie Literackim”, ukazały się *Pieśni ludu obrzędowe*. W latach 1847–1849 „Biblioteka Warszawska” drukowała *Pieśni ludu weselne* (Pawlak 1986, s. V).

³⁷ *Pieśni ludu do śpiewu*, które wydał A. Dzwonkowski w Warszawie 1862 r. (Pawlak 1986, s. V).

³⁸ Określenia tego użył m.in. Ludwik Kuba, nazywając Kolberga „największym melografem świata” (Górski 1974, s. 44).

³⁹ Z tego też względu, o ile w dalszej części tego artykułu będą pojawiać się odniesienia do tych pozycji, będę stosował następujący zapis: *Pieśni... I* (1842–1847) oraz *Pieśni... II* (1857).

jego deseń melodyjny; widocznie kompozytor nie wiedział stanowczo, co z nimi zrobić. Jako niewprawny kolorysta, zamiast cieni i światła, rozmazał to wszystko razem, nie uwydatniwszy żadnego szczegółu; brak kontrastów, brak różnorodności, stąd jednostajność rozlana w całym tym obrazku, odejmuje mu urok, jaki niechybnie by posiadał, gdyby wprawniej i artystyczniej był odmalowany. W pewnych nawet miejscach instrumenta, snujące się bez potrzeby i potracając w swej niby melodyjnej drodze o główną myśl śpiewu, stają się powodem niepoprawności w harmonii, a nawet jej logiczność na szwank narażają” (Górski⁴⁰ 1974, s. 67). Jak zapewnia Górski, opinia Karasowskiego nie była odosobniona (tamże, s. 68)⁴¹.

Niepochlebne opinie krytyków na temat *Króla pasterzy* skłoniły Kolberga ku temu, by już do końca życia niemal bez reszty poświęcić się etnografii. Jest wielce prawdopodobne, że następująca w tym samym czasie powolna rezygnacja Kolberga na polu kompozycji nie była dla niego przyjemnym doświadczeniem. Zyskując uznanie jako ludoznawca, mógł tylko marzyć o podobnej estymie ze strony odbiorców, jeśli chodzi o jego twórczość kompozytorską (Górski 1974, s. 68–69)⁴².

Jakkolwiek *Król pasterzy* był jedną z ostatnich prób Kolberga, by pokazać się światu jako kompozytor, nie było to jego pierwsze tego typu staranie. Równolegle z dokonaniem na polu etnografii (publikacja pieśni ludowych z akompaniamentem fortepianu), Kolberg realizował swe zapędy kompozytorskie. O ile jego kompozycje były publikowane od 1836 do 1889 roku, o tyle w latach 1848–1859 nastąpił najbardziej intensywny okres jego twórczości. Wówczas powstało najwięcej jego utworów – zarówno fortepianowych⁴³, jak i bardziej rozbudowanych form (nie wszystkie z nich doczekały się publikacji, Kolberg wydawał je bowiem własnym sumptem). Zdaniem Danuty Idaszak, większość utworów fortepianowych Kolberga należałoby zaliczyć do grupy miniatur salonowych, które są architektonicznie nieskomplikowane i przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców (Idaszak 1995, s. V). Odnośnie większych form, należałoby tu wspomnieć o dziełach dramatycznych, czyli wielokrotnie przypominanym w tym tekście *Królu pasterzy*, jak też o takich utworach, jak *Janko spod Ojcowa* Jana Kantego Gregorowicza i *Wiesław Seweryny* Duchińskiej-Pruszkowej (Górski 1974, s. 65). Dodać wypada, że Kolberg w swych kompozycjach wzorował się na muzyce ludowej, przy czym rzadko cytował dosłownie melodie zasłyszane od skrzypków, czy od śpiewaków wiejskich. Niektóre z jego kompozycji nawiązują także do utworów Chopina (Idaszak 1995, s. XV).

Wiele z kompozycji Kolberga zostało wręcz „sponiewieranych” przez krytykę. Jego twórczość określano niekiedy mianem „tandety”, wytykając mu przy

⁴⁰ Cyt. za: Karasowski 1859.

⁴¹ Na marginesie można dodać, że Kolberg przyznał rację Karasowskiemu: „[...] co do instrumentacji ma rację, i dlatego lepiej się to wydaje przy fortepianie” (Górski 1974, s. 68, cyt. za: Zawiliński 1914).

⁴² Po roku 1859 Kolberg prawie wcale nie komponował (Górski 1974, s. 68–69).

⁴³ „Kolberg komponował głównie utwory taneczne, takie jak: kujawiaki, mazury i mazurki, polonezy, walce, polki, kontredanse. Wśród form nietanecznych można wymienić etiudy, marsze, fantazja, sonata, wariacje” (Idaszak 1995, s. XV).

tym brak „polotu”⁴⁴. Zdarzało się jednak i tak, że schlebiano Kolbergowi, jako kompozytorowi, acz głosy uznania bardziej pochodziły od odbiorców jego kompozycji⁴⁵, niżli krytyków. Z życzliwością przyjmowano np. niektóre jego *Kujawiaki*. Współcześni Kolberga najwyżej ocenili liczne jego *Mazury* i *Obertasy*, zwłaszcza te, które cechowała prostota (Górski 1974, s. 62–65). Jeśli chodzi o *Mazury*, to cechą większości z nich było to, że bardziej nadawały się do słuchania, niż do tańczenia (Idaszak 1995, s. XVI).

Zatem na kanwie kompozycji Kolberg, obok wielu przykrości, spotykał się także z pozytywną oceną. Niemniej w XIX wieku zapotrzebowanie na etnograficzne publikacje Kolberga okazało się być większe, niżli na jego twórczość kompozytorską. Toteż po sukcesie *Pieśni ludu polskiego II* i porażce (z perspektywy ówczesnej krytyki) *Króla pasterzy*, Kolberg miał rzekomo porzucić świat sztuki dla świata nauki – „[...] w tej nowej dziedzinie miał powetować zawody, których doznał w pierwszej” (Krzyżanowski 1961, s. XXI–XXII).

IV

Zdaniem Mariana Sobieskiego, Kolbergowi „[...] zabrakło talentu, by odegrać większą rolę na estradach kraju czy stolicy” (Sobieski 1961, s. XLIV). Nie osiągnął sławy wielkiego i uznanego (przez krytykę) kompozytora, natomiast całkiem dobrze wpisał się w dosyć istotny nurt, jakim była tzw. „muzyka domowa”. W kraju pod zaborami zapotrzebowanie na niezbyt skomplikowaną twórczość muzyczną, najlepiej nawiązującą do rodzimych tradycji, było duże – zwłaszcza po 1830 roku (tamże, s. XLII–XLIII). O ile krytycy muzyczni wytykali Kolbergowi prostotę, o tyle jemu współcześni, oddający się „domowemu muzykowaniu”, raczej z aprobatą przyjmowali jego propozycje pieśni ludowych, ubranych w skromny, fortepianowy akompaniament. Podobnie było z odbiorem samodzielnych kompozycji Kolberga (co najwyżej inspirowanych folklorem muzycznym mieszkańców wsi). Należy tu przypomnieć, że wśród odbiorców (oprócz krytyków) najwyżej ceniono właśnie te „proste” utwory, które nawet nie bardzo wprawieni pianiści mogli odgrywać w domowych salonach.

Chciałbym w tym miejscu zauważyć, że najprawdopodobniej w związku z zapotrzebowaniem na „muzykę domową” Kolberg w większości swoich kompozycji skupił się bardziej na owej „prostocie”, niżli uległ własnym fantazjom muzycznym. Zapewne stać go było na więcej ekspresji twórczej. Był wszakże „policzonym [...] do rzędu znakomitszych artystów miasta Warszawy”, kompozytorem, który odebrał staranne wykształcenie (jego nauczycielem był m.in. człowiek, który w arkana gry fortepianowej wprowadzał Fryderyka Chopina).

Warto też przypomnieć, że „prostota” opracowania np. *Pieśni ludu polskiego I* w większym stopniu mogła być efektem wydawniczej kalkulacji Żupańskiego,

⁴⁴ Informacje te pochodzą z zamieszczonych w t. 69 DWOK fragmentów dziewiętnastowiecznych opinii na temat kompozycji Kolberga (DWOK, t. 69, s. 716–717).

⁴⁵ Bardzo często Kolberg komponował z przeznaczeniem dla konkretnego adresata. Wiele swych utworów dedykował osobom z kręgu rodziny, przyjaciół i znajomych (Idaszak 1995, s. XIV).

niż pierwotnym zamierzeniem Kolberga („Powziąłem wiadomość od brata mego [...], że Pan nie możesz drukować *Pieśni ludu* moich z przyczyny wielkiej ich trudności w wykonaniu, kiedy właśnie cechą pieśni ludu powinna być prostota. Zgadzam się na to zupełnie i chętnie odmienię”).

Podobny rodzaj uległości Kolberga wobec wydawców (zapotrzebowania odbiorców), można zaobserwować również przy okazji jego starań o publikację własnych kompozycji. W początkowym okresie swojej twórczości fortepianowej tak pisał do wydawcy: „Przy moich codziennych kłopotach i pracy, wierząc mi Pan, ile by mi pociechy przyniosło, gdyby przynajmniej moje usiłowania w kompozycji nie były daremnymi; w miarę jak by mi się to powodziło, starałbym się coraz bardziej trafiać w gust, bowiem mam mocne przekonanie, że moja nadzieja nie zawiedzie mnie”⁴⁶.

Być może ta chęć „trafiania w gust” wpłynęła mocno na oblicze kompozycji Kolberga. Znamienne, że *Król pasterzy*, zanim znalazł się na dużej scenie, gościł w warszawskich salonach, co miało miejsce już w 1853 roku. Informuje o tym Karol Kucz: „[...] jednym z znaczniejszych był wieczór w domu znanego muzyka P. Żylińskiego, gdzie zebrani Amatorowie i Amatorki wykonali pod przewodnictwem P. Kolberga dwie opery własnego jego utworu, to jest *Król pasterzy* i *Powrót Janka*. Z tych pierwsza na samych ludowych motywach oparta, odznacza się nadzwyczajną melodią i znaczną liczbą wzniosłych ustępów, i godną byłaby publicznego przedstawienia” (Górski⁴⁷ 1974, s. 65–66). Dla uzupełnienia warto też przybliżyć opinię Józefa Sikorskiego, który po premierze *Króla...* w Operze Warszawskiej (2 marzec 1859 r.) miał stwierdzić, że zaletą tego utworu jest „mała forma, lekkość treści i niewielka obsada”. Jego zdaniem miał to być „wymarzony kąsek” dla zespołów amatorskich, będących podstawą funkcjonowania różnych salonów literackich (Syska 1985, s. 30).

Czy Kolberg był kompozytorem dla amatorów? A może warto byłoby to pytanie sformułować nieco inaczej: Dlaczego Kolberg nie „trafiał w gusta” krytyków muzycznych? Próbuując znaleźć odpowiedź, można by w pierwszej kolejności zauważyć, że Kolberg mógł stać się ofiarą mechanizmów napędzanych przez dziewiętnastowieczną konwencję kulturową. Po raz kolejny pozwolę sobie powtórzyć kulisy starań Kolberga o wydanie *Pieśni ludu polskiego I*, jak też niektóre z wypowiedzi, już to pojawiających się przed, już to po wydaniu *Pieśni... I*: Kolberg w liście do Żupańskiego – „Pan nie możesz drukować *Pieśni ludu* moich **z przyczyny wielkiej ich trudności w wykonaniu**⁴⁸, kiedy właśnie **cechą pieśni ludu powinna być prostota; Zgadzam się na to zupełnie i chętnie odmienię**”; anons *Pieśni... I*, w którym autor zdaje relację z imprezy, podczas której osobiście słyszał zapowiadane pieśni w wykonaniu Kolberga: „Te piękne, jasne, niewinne **melodie otoczył pan Kolberg blaskiem pięknej instrumentacji**;

⁴⁶ Oskar Kolberg do Jana Konstantego Żupańskiego, bm., i d. (DWOK, t. 64, s. 8). W tomie 64 DWOK list ten został umieszczony obok korespondencji Kolberga pochodzących z czwartej dekady XIX w.

⁴⁷ Cyt. za: Kucz 1965, s. 41.

⁴⁸ Wszelkie pogrubienia – G.D.

towarzyszenie fortepianu okazuje równie głęboką znajomość teoretyczną muzyki, jak pojęcie poetycznego ducha piosenki każdej”; przychylna recenzja Szulca po ukazaniu się *Pieśni... I* – „Každy prawie numer jak najlepiej opracowany, **towarzyszenie proste, łatwe**, ale zawsze melodii odpowiednie”; uwaga Sikorskiego, że tego rodzaju publikacje należałoby określać „**miarą amatorskiego zapotrzebowania**”; wreszcie opinia Chopina: „dobre chęci, **za wąskie plecy**”. Po zestawieniu powyższych wypowiedzi można odnieść wrażenie, że autorem aranżacji fortepianowych do *Pieśni... I* był nie-Kolberg (dziewiętnastowieczna konwencja kulturowa) albo Kolberg nie taki, jakim by chciał być. W efekcie, to Kolberg (ten prawdziwy), opracowując melodie ludowe, zamieszczał „towarzyszenie [fortepianu] proste, łatwe”, wreszcie to Kolberg został określony przez Chopina, jako ten, który ma „za wąskie plecy”.

Być może myślę się sądząc, iż ocena Kolberga (tak w XIX wieku, jak współcześnie) jako kompozytora-muzyka (w tym przypadku aranżera „pieśni ludu polskiego”) jest zafałszowana przez liczne czynniki. Niemniej odczułem potrzebę „zrozumienia” tego problemu, między innymi dlatego, że przykładowo taka wypowiedź (zawarta w przedmowie do wydania 67 tomu, cz. I DWOK, *Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym*), jak „Opracowanie jest proste i nie świadczy o zbyt wielkim kunszcie twórczym Kolberga”⁴⁹ (Pawlak 1986, s. VIII) zbyt mocno, w moim przekonaniu, kłóci się z informacjami o tym, jakie szkoły pokończył Kolberg-kompozytor i jakich nauczycieli – kompozytorów spotkał na etapie swojej edukacji muzycznej (przypominam o uznaniu, jakim obdarzył Kolberga-kompozytora J. Elsner).

Jest jednak faktem, że Kolberg, po wielu latach publikowania muzyki dla „amatorów” oraz po zapoznaniu się z licznymi głosami krytyki pod własnym adresem, zrezygnował z aspiracji kompozytorskich (nie do końca), nabrał dystansu wobec własnej twórczości muzycznej i bez reszty poświęcił się etnografii (za co za życia otrzymał słowa uznania od różnych osób i instytucji).

Moim zdaniem nie jest do końca prawdą, iż autor *Króla pasterzy* wyłącznie adresował swe kompozycje do amatorów. Niektóre z jego utworów fortepianowych wydają się być zanadto rozbudowane, jak dla salonowych pianistów. Wśród kompozycji Kolberga są też i takie, których nigdy nie udało mu się opublikować⁵⁰. Czy były za trudne albo „złe”? Jedno jest pewne, człowiek, który chciał parać się kompozycją w czasie, kiedy raczej wzmacniano, niż kruszono fundamenty pod piedestałem Chopina, nie miał łatwego zadania. Z drugiej strony, być może, raczej miał cytowany wcześniej Sobieski – Kolbergowi „zabrakło talentu”.

⁴⁹ Moim zdaniem autor tej wypowiedzi popełnia taki sam błąd, jak dziewiętnastowieczni krytycy, komentując w ten sposób coś, co zanim ujrzało światło dzienne przeszło przez korektę w wydawnictwie, żeby nie powiedzieć: zostało wydane pod takim warunkiem, ażeby nie było za trudne („cechą pieśni ludu powinna być prostota”).

⁵⁰ Kolbergowi, w stosunku do tego, co skomponował, niewiele udało się opublikować (Sobieski 1961, s. XLIII).

V

W nocy edytorskiej do 69 tomu *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*, Danuta Idaszak napisała: „Rękopisy kompozycji Kolberga zawierają szereg niezgodności z zasadami harmonii i ortografii muzycznej” (Idaszak 1995a, s. XIX). Czy fakt ten wyjaśnia kompozytorskie niepowodzenia Kolberga i niezbicie pozwala sądzić, że jako kompozytorowi zabrakło mu talentu? Moim zdaniem wcale nie musi to być prawdą. O ile stosowanie się do obowiązujących w danym okresie historycznym (danej konwencji kulturowej) zasad „ortografii muzycznej” wydaje się być ważne, gdyż pozwala na to, aby każdy muzyk wychowany w tej samej konwencji odegrał dany utwór zgodnie z zamierzeniami kompozytora, o tyle – odnośnie „niezgodności z zasadami harmonii” – chciałbym tutaj zauważyć, że do innych zasad harmonii stosowali się np. Jan Sebastian Bach, Arnold Schönberg, Igor Strawinski, Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis czy Karlheinz Stockhausen. Moim zdaniem, oceniając twórczość muzyczną Kolberga, należałoby raczej zastosować kryterium oparte na opozycji między tym, co „swoje”, a tym, co „obce”, zamiast wytykać mu wspomniane już „niezgodności z zasadami harmonii”. Wszakże zasady te nie są czymś „objawionym”, „stałym” i niezmiennie obowiązującym, tylko wciąż podlegają procesom konwencjonalizacji (np. we współczesnej muzyce poważnej dysonans już dawno przestał być uważany za fałsz).

Przykładem tego, że zarzuty wobec Kolberga mogły wynikać z obowiązującej w XIX w. konwencji muzycznej może być krytyka Libelta pod adresem *Pieśni ludu polskiego I*. Wspomniany krytyk, zarzucając Kolbergowi, iż ten niepotrzebnie wzbogacił melodie ludowe harmonią, dodał również: „[...] bas za sztuczny i mało zbliżony do tonów, które w kompozycjach Chopina, właśnie w basie tak silnie uderzają” (Górski⁵¹ 1974, s. 50–51). Chciałbym także w tym miejscu przypomnieć fragment wcześniej cytowanej opinii Karasowskiego (być może nie bez znaczenia jest fakt, że był on biografem Chopina), która dotyczy harmonii zastosowanej przez Kolberga w *Królu pasterzy*: „W pewnych nawet miejscach instrumenta, snujące się bez potrzeby i potracając w swej niby melodyjnej drodze o główną myśl śpiewu, stają się powodem niepoprawności w harmonii, a nawet jej logiczność na szwank narażają”.

Zakładając, że twórczość muzyczna polskiego ludoznawcy (jego opracowania pieśni ludowych, jak i autorskie kompozycje) mogła zostać niezrozumiana przez jemu współczesnych, chciałbym zwrócić uwagę na motywy, jakie towarzyszyły Kolbergowi – absolwentowi–kompozytorowi – przy okazji wkraczania w arkana sztuki muzycznej. Jak zauważa jeden z jego biografów, młody Kolberg, „[...] znajdujący się pod wpływem muzyki Fryderyka Chopina, nie wyobrażał sobie twórczości kompozytorskiej bez odwoływania się do źródeł ludowych, bez przetwarzania i nawiązywania do melodii ludowych. Sądził, że nieodzownym warunkiem jego pracy kompozytorskiej będzie zapoznanie się z muzyką ludową,

⁵¹ Cyt. za: Libelt 1851, s. 233–234.

o której nie dawały dostatecznego wyobrażenia ówczesne publikacje z tego zakresu (np. zbiory pieśni)” (Górski 1974, s. 32).

Najprawdopodobniej z tego też względu, co najmniej od końca lat trzydziestych XIX w., Kolberg rozpoczął swe „etnograficzne wędrówki po kraju”, podczas których notował melodie wykonywane przez wiejskich muzykantów (Idaszak 1995, s. V). Niektóre z nich „przystrajał” w akompaniament i przygotowywał do publikacji, jako pieśni ludu, inne traktował (w zgodzie z wcześniejszymi zamierzeniami i „duchem” muzyki Chopina), jako inspirację do swych autorских kompozycji. Zwłaszcza w tym drugim nurcie twórczości udało mu się „dość wiernie naśladować cechy ludowej muzyki”, dzięki czemu jego utwory „[...] utrzymane są w nieco innej konwencji stylistycznej niż dzieła kompozytorów polskich jemu współczesnych” (tamże, s. XIV–XV)⁵².

Zastanawiając się nad przyczynami kompozytorskich niepowodzeń Kolberga chciałbym odwołać się raz jeszcze do cytatu, tym razem, będącego fragmentem wypowiedzi samego Kolberga, który – dzieląc się z odbiorcami *Pieśni... I* – stwierdził: „Rozpoznawszy i przejąwszy się duchem, jaki w takowych [pieśniach i melodiach ludowych – G.D.] panuje, po mozolnym ich zbieraniu w różnych częściach kraju naszego i przełamaniu rozlicznych przeszkód, jakie się co krok nasuwały, śmiało oddaję współziomkom snop ten z pola naszej muzyki zebrany” (Kolberg 1986, s. 2). Zatem, słysząc i notując muzykę ludową w „różnych częściach kraju”, Kolberg „rozpoznał” jej ducha, co można by sparafrazować w następujący sposób: Kolberg, osoba z „klasycznym” – jak na owe czasy – wykształceniem muzycznym albo osoba znająca „klasyczny” język muzyczny, wskutek zaangażowanych „etnograficznych wędrówek po kraju”, „przejąwszy się” językiem muzycznym ludu, zrozumiał go, nauczył się go rozpoznawać, także notować – nauczył się tego języka (muzycznego). Można w związku z tym zauważyć, że Kolberg, jeśli chodzi o język muzyczny, był „dwujęzyczny”.

Jak wiadomo z wcześniejszej części mego wywodu, fakt, że Kolberg poznał język muzyczny ludu i nauczył się go notować (od 1857 r. zaczął go także publikować w „nieskażonej formie”), został doceniony. Chciałbym jednak zaznaczyć, że ostatecznie umiejętność tę doceniono o tyle, o ile Kolberg, publikując melodie ludowe, nic od siebie nie dodawał, tylko przedstawiał muzykę ludową taką, jaką była w wyobrażeniach jemu współczesnych – „prostą” („cechą pieśni ludu powinna być prostota”; „wszelkie dodatki na koszt wierności i prostoty w oddaniu melodii ludowej nie są na swoim miejscu”). Podkreślenia wymaga również i to, że „dwujęzyczny” Kolberg, pragnąc w swych kompozycjach (czy też wcześniejszych próbach przedstawienia muzyki ludu – zanim np. Żupański nie kazał mu jej upraszczać) podzielić się z odbiorcami osobliwością języka muzycznego ludu, nie „trafił w ich gusta” (przynajmniej krytyków), ponieważ „obcy” język

⁵² Można dodać, że w przypadku muzycznej twórczości Kolberga „Związki z muzyką ludową wyrażają się w ukształtowaniu formy muzycznej, stosowaniu ludowych wzorów rytmicznych, stosowaniu burdonu w akompaniamentcie, falującej linii melodycznej, w lidyzmach, licznych ozdobnikach, nieregularnych akcentach” (Idaszak 1995, s. XVII).

muzyczny nie przystawał do „swojego” – „klasycznego” – języka muzycznego („przegrywki wydają się nam niestosowne, końcówki melodii zakrawają czasem na coś obcego”; „bas za sztuczny i mało zbliżony do tonów, które w kompozycjach Chopina, właśnie w basie tak silnie uderzają”⁵³).

Sugerując wcześniej, że odpowiedzi odnośnie „niepowodzeń” (niedocnienia Kolberga jako kompozytora) na gruncie kompozycji należałoby szukać za pomocą narzędzia, jakim jest kryterium „swoje” / „klasyczne” – „obce” / „ludowe”, chciałbym postawić dwa pytania (moja odpowiedź na nie, *implicite*, została przed chwilą przedstawiona): Czy dostrzeżenie przez Karasowskiego „nieprawidłowości w harmonii” w partyturze *Króla pasterzy* nie było przypadkiem wynikiem tego, że krytyk nie znał tak dobrze jak Kolberg języka muzycznego ludu? Czy dzisiaj, kiedy idee relatywizmu kulturowego nie są w humanistyce niczym nowym, można z całą pewnością twierdzić, że „Rękopisy kompozycji Kolberga zawierają szereg niezgodności⁵⁴ z zasadami harmonii”?

VI

W przedmowie do *Pieśni ludu polskiego* z 1857 roku Kolberg napisał: „Skrzypek wiejski grajkiem lub wesołkiem zwany (zwołując innych do powszechnej zabawy), coraz to bardziej sam się przy grze zapala; przychyła głowę ku skrzypcom i nadstawia im ucha jakoby wysłuchiwał z głębi (najczęściej bardzo niedokładnie zbudowanego) narzędzia wydobywających się tonów, które nieraz niby w krzyki, piski lub skargi przechodzą; gdy tak gra mówią, że rżnie od ucha. Z przytoczonych tu melodii tanecznych gra on jedną po kilkanaście razy w kółko, pstrząc ją gdzieś tam dodatkami, nim wpadnie na drugą, którą tak samo obrabia. A nie zamieniłby jej na żadne modne kontredanse, polki, walce i mazury których nie rozumie, chyba by je na swoje (jak to mówią) kopyto przerobił” (Kolberg 1961, s. IX).

Sugerując się tą wypowiedzią, jak też mając na uwadze to, co stało się do tychczasowym efektem mojej analizy w tym artykule, chciałbym stwierdzić, że – być może – dziewiętnastowieczni odbiorcy po prostu „nie rozumieli” (nie docenili) kompozycji Kolberga, bowiem ten muzykę ludową „na swoje kopyto przerobił”. Ponadto, Kolberg, doceniony za prace etnograficzne (roszczący wielkie nadzieje)⁵⁵ i krytykowany za kompozycje, zrezygnował z artystycznych aspiracji, natomiast poświęcił się działalności ludoznawczej – niczym skrzypek wiejski, który zamiast do skrzypiec, ucho przystawił do pieśni ludu i wsłuchawszy

⁵³ A może Kolberg wierniej oddał istotę basu ludowego, niż Chopin?

⁵⁴ Na marginesie, nawiązując do tego, że – zdaniem Idaszak – obok „niezgodności z zasadami harmonii” w rękopisach Kolberga pojawiają się także „niezgodności z zasadami ortografii muzycznej”, chciałbym dodać, że, być może, osoba taka jak Kolberg – „dwujęzyczna” – stosowała inny system znaków, chociażby po to, by „ducha” muzyki ludowej przetransponować na „ducha” muzyki, jaka mieściła się dziewiętnastowiecznej konwencji muzycznej.

⁵⁵ W przeciwieństwie do działalności artystycznej, etnograficzne poczynania Kolberga spotkały się z przychylnym i żywym oddźwiękiem społecznym (Górski 1974, s. 68).

się w jej głębie, zapalił się do spisywania oraz publikowania kolejnych melodii (bez akompaniamentu – solo).

„Różną od ucha”, chociażby w *Pieśniach ludu polskiego II*, Kolberg w przypadku wielu pieśni zamieszczał „po kilkanaście” ich wariantów. Znamienne, że np. w *Pieśniach ludu polskiego* z lat 1842–1847 partie melodyczne drugiej i kolejnej zwrotki rzadko stanowiły wariant pierwszej (Pawlak 1986, s. VIII). W związku z tym można zauważyć pewną opozycję: Kolberg, aspirujący do tego, by zostać kompozytorem, zwykle nie stosował wariantów – Kolberg ludoznawca stosujący jednogłosowy zapis melodii, bardzo chętnie uciekał się do zamieszczania wariantów.

O ile krytycy chwalać jego dzieło (*Pieśni...* z 1857 r.) uważali, że tego rodzaju zabiegi (warianty) nie są potrzebne – przynajmniej nie w tak dużym stopniu (Górski 1974, s. 87), o tyle Kolberg chciał w ten sposób ukazać pieśń w jej różnorodności. Ze swej strony pragnę zauważyć, że zamieszczane przez Kolberga kolejne warianty tej samej pieśni nie tylko ukazują jej różnorodne formy, ale także pozwalają na to, że dana pieśń, zagrana ciągiem – wariant po wariacie – nie jest banalna i prostą melodią. W wielu wypadkach jest ona zróżnicowaną melodycznie, harmonicznie i rytmicznie miniaturą muzyczną (żeby nie powiedzieć kompozycyjną) – wszakże to Kolberg decydował o tym, jakie warianty (i pieśni) zamieszczać. Jak zaznaczył w przedmowie do *Pieśni...* z 1857 r.: „[...] nie omieszkalem wcielić do mego zbioru i tego, co inni skrzętni badacze różnemi czasy nagromadzili, o ile mi się tylko właściwa melodia nawinęła” (Kolberg 1961, s. XI). Skończywszy pracę nad *Pieśniami...* II, w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego, oznajmił: „Co do muzyki, tu już rządziłem się jak we własnym domu”⁵⁶.

Moje uwagi, iż Kolberg (po 1857 roku), wydając swoje dzieła etnograficzne, nie przestał być kompozytorem są raczej swego rodzaju prowokacją, służącą szukaniu różnych tropów w twórczości Kolberga. Warto jednak wspomnieć, że ów ludoznawca stosował także i inne, obok wymienionych, „zabiegi edytorskie”. Konsekwentnie, we wszystkich pracach etnograficznych (po 1857 roku), praktykował np. uproszczony zapis nutowy – podawał tylko jedną linię melodyczną. Nie podejrzewam, że tego rodzaju konsekwencja jest czymś więcej (np. świadomym kreowaniem muzyki) niżli tylko dbałością o to, ażeby jak najrzetelniej przedstawić „nutę” ludową. Wspominam jednak o tym, gdyż problem „braku współbrzmień” w etnograficznych pracach Kolberga można potraktować jako ważny czynnik zniekształcający obraz opisywanej przez niego rzeczywistości. Rzecz dotyczy bowiem tego, iż kapele ludowe częstokroć składają się (składały) z kilku muzyków (np. skrzypek, basista i „bębniarz”). Kolberg natomiast, zwłaszcza podając „nutę” taneczną (często samą melodię bez tekstu słownego), zapisywał tylko głos jednego z instrumentów (melodię główną). Zdaniem Sobieskiego,

⁵⁶ List adresowany z Warszawy, z dnia 6 VI 1857 r. (DWOK, t. 64, s. 73). W liście do Fryderyka Salomona Kraussa, adresowanym z Krakowa w dniu 10 XII 1886 r., Kolberg napisał, że wydając *Pieśni...* I „[...] ani myślał zostać etnografem, i tylko dla celów ludowo-muzycznych [...]” je ogłosił (DWOK, t. 66, s. 392).

na decyzji Kolberga – by nie zapisywać współbrzmień – mógł m.in. zaważyć „[...] wzgląd na ogromną czasochłonność tego rodzaju zapisu” (Sobieski 1961, s. LIV). Sądzę, że jest to dobre uzasadnienie przedstawionego stanu rzeczy. Z drugiej jednak strony korci mnie, ażeby stwierdzić, iż jednogłosowy zapis (z wariantami) melodii jest po prostu konsekwencją – poniekąd nagięciem się do postulatów krytyków – przyjętego przez Kolberga stylu publikowania muzyki ludu, a może, używając współczesnych pojęć muzycznych, konsekwencją minimalistycznej kompozycji inspirowanej muzyką ludu. Odważam się tak mniemać (niezobowiązująco), gdyż, jeśli chodzi o warstwę muzyczną, w dziełach etnograficznych Kolberga jest znacznie więcej zafałszowanych elementów. Co więcej, powstałych na skutek ingerencji Kolberga. O ile autor *Pieśni...* z 1857 r. w przedmowie zapewniał: „Oddaję nutę w nieskażonej prostocie”, o tyle zaznaczył również, iż „Głos wieśniaków naszych z natury dźwięczny jest i donośny; lecz u wielu z nich nadużycie trunku i ciężka praca fizyczna pozostawiły w miejscu jego tylko chrypliwą artykulacją tonów do niewiedzieć jakiej gamy należących, które jedynie jaki taki rytm i pewien mimowolny a szczęśliwy instynkt śpiewaka ze sobą wiąże. Oczyścić pieśń przy spisywaniu jej z takich fałszów i pleśni po bacznie w nią wsłuchaniu się, było rzeczą mego sądu i sumienia” (Kolberg 1961, s. VIII). Zapewne sprawą sumienia było także weryfikowanie, czy nadsyłane przez licznych korespondentów melodie są autentyczne⁵⁷. Z pewnością, jak mógł mniemać Kolberg, pomocna była tutaj znajomość języka muzycznego mieszkańców wsi. Bywało bowiem tak, że ci współpracownicy Kolberga, którzy nie znali nut, „w pamięci je chowali” i czekali na stosowną okazję, by przedstawić ludoznawcy zebrane wśród ludu melodie⁵⁸. Zdarzało się także, iż korespondenci nie do końca pewni byli rzetelności sporządzonych przez siebie zapisów nutowych z pieśniami ludu (czy rzeczywiście były to „autentyczne” pieśni ludu)⁵⁹, na co Kolberg odpowiadał: „Zresztą prawda wyziera z samej melodii, a tę znawca rozpoznać i odróżnić od innych umie”⁶⁰.

Przedstawione tu uwagi pojawiły się przy okazji szukania przeze mnie różnych tropów w twórczości Kolberga. Chcąc uzasadnić, dlaczego w ten, a nie w inny sposób starałem się spojrzeć na tę postać, po raz kolejny ucieknę się do przedstawienia opinii i spostrzeżeń różnych osób.

Dając pierwszeństwo zabrania głosu Kolbergowi, pozwolę sobie przybliżyć fragment jego listu do Fryderyka Salomona Krausa: „[...] muzyka stanowi

⁵⁷ Angażując się w pracę nad *Ludem...*, Kolberg wciągnął do współpracy wiele osób, które zajmowały się zbieraniem dla niego szczegółów etnograficznych (Górski 1974, s. 101).

⁵⁸ Zob. List Jana Żurkowskiego do Oskara Kolberga, Końskie, 18 VIII, 1860 r. (DWOK, t. 64, s. 93).

⁵⁹ Zob. List Henryka Szopowicza do Oskara Kolberga, Jarmolińce, 10 V 1870 r. (DWOK, t. 64, s. 356).

⁶⁰ W tym samym liście Kolberg zapewnia swojego korespondenta, że „Przy wydawnictwie, do którego wziąć się zamierzam w przyszłości, nie omieszkam z nich skorzystać [z tych melodii ... G.D.]” – List Oskara Kolberga do Henryka Szopowicza, bm, 18 VI 1870 r. (DWOK, t. 64, s. 260–261).

[w seriach *Lud-u* – G.D.] jeden z głównych przedmiotów moich badań [...] nakazuje mi to już moja muzykalna natura, która mnie do tej sztuki ciągnęła, jak szewca do kopyta, a której się podobno już do końca życia pozbyć nie będę mógł⁶¹”. Biorąc pod uwagę tylko etnograficzną twórczość Kolberga, warto byłoby zaznaczyć, że – zdaniem Górskiego – „Żaden ze składników folkloru nie został przez Kolberga uwzględniony w *Ludzie*... w tak szerokim zakresie, jak pieśń ludowa” (Górski 1974, s. 193). Jak podliczył Krzyżanowski: „[...] liczba pieśni sięga dwunastu tysięcy, bajki nie dochodzą tysiąca, przysłowia trzech tysięcy” (Krzyżanowski 1961, s. XXVII). O ile nie wszystkie pieśni zostały przez Kolberga opublikowane z melodią, o tyle – włączając w to tańce – liczba melodii prawie nie ustępuje pieśniom. Według Sobieskiego, rezultatem etnograficznych publikacji Kolberga od 1857 roku jest około 10 000 melodii (Sobieski 1961, s. LII).

Trudno dziwić się tym statystykom, skoro dla Kolberga to właśnie „nuta” stanowiła istotę pieśni. Uważał on, że bez niej „tekst jest jakoby ciało bez duszy” (Kolberg 1847, s. 188). Dla niego melodia była „duszą pieśni gminnej” (Kolberg 1986, s. 1), bowiem, jak pisał: „w niej poznasz myśl i serce jak w zwierciadle, ona znamionuje ducha każdego pokolenia” (tamże).

VII

Kończąc ten artykuł, zamiast podsumowania chciałbym zauważyć, że pojawiło się w nim bardzo dużo pytań. Na większość z nich starałem się udzielić odpowiedzi – w wielu jednak wypadkach tylko *implicite*. Chcąc jednak podsumować twórczość (muzyczną) Kolberga, pragnę zaznaczyć, że był on nie tylko kompozytorem i etnografem (a może tylko kompozytorem inspirującym się muzyką ludu). Z pewnej perspektywy można bowiem stwierdzić, iż odegrał on przede wszystkim rolę mediatora – między wsią a miastem, między językiem muzycznym wsi a „klasycznym” językiem muzycznym jego epoki. Jak to zwykle bywa, wszystko, co ma charakter mediacyjny nie jest jednoznacznie określone. Być może z tego właśnie względu postać Kolberga budzi tyle emocji (przynajmniej w moim odczuciu).

Aby nie mnożyć już więcej wątpliwości, pragnę jedynie dodać, że Oskar Kolberg, jak na mediatora przystało, w oczach potomnych stał się zasłużonym, acz nie wolnym od błędów, ludoznawcą – autorem nośników informacji na temat sporego skrawka dziewiętnastowiecznej rzeczywistości. I chyba też, czego zapewne bardzo pragnął, inspiracją dla artystów, czego nie będę tu starał się udowadniać, gdyż problem ten wymaga odrębnego potraktowania. Zaświadczę jedynie, iż nie jeden z kompozytorów, czy zespołów muzycznych, już to folklorystycznych, a już tzw. folkowych, repertuar swój budował i buduje opierając się na „muzyce” Oskara Kolberga.

⁶¹ Oskar Kolberg do Fryderyka Salomona Kraussa, Kraków, 10 XII 1886 r. (DWOK, t. 66, s. 392).

LITERATURA

- Biegeleisen H. 1890, Oskar Kolberg, *Prawda*, nr 24 i 25, s. 292–293.
- Doniesienia Literackie 1842, *Tygodnik Literacki*, nr 14, s. 112.
- Gajek J. 1961, „*Dziela wszystkie*” Oskara Kolberga (DWOK, t. 1), s. VII–XVIII.
- Górski R. 1974, *Oskar Kolberg, zarys życia i działalności*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Idaszak D. 1995, Twórczość fortepianowa Oskara Kolberga, [w:] *Oskar Kolberg, Kompozycje fortepianowe* (DWOK, t. 69), s. V–XVII.
- 1995a, Nota edytorska, [w:] *Oskar Kolberg, Kompozycje fortepianowe* (DWOK, t. 69), s. XVIII–XIX.
- Karasowski M. 1859, Przegląd muzyczny. Koncerta: Król pasterzy – Małżeństwo przy latarniach, *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, nr 81.
- Karłowicz J. 1889, Oskar Kolberg, *Wisła*, t. 3, s. 474.
- Kolberg O. 1847, Pieśni ludu weselne (z muzyką), *Biblioteka Warszawska*, t. 2, s. 188–206, 649–661.
- 1961, Pieśni ludu polskiego – przedmowa (DWOK, t. 1), s. V–XI.
- 1986, Pieśni ludu polskiego – przedmowa (DWOK, t. 67, cz. I), s. 1–2.
- Korespondencja Oskara Kolberga* cz. I (DWOK, t. 64).
- Korespondencja Oskara Kolberga* cz. II (DWOK, t. 65).
- Korespondencja Oskara Kolberga* cz. III (DWOK, t. 66).
- Kopernicki I. 1890, Śmierć O. Kolberga, *Wisła*, t. 4, s. 509–513.
- Krzyżanowski J. 1961, Dorobek Oskara Kolberga w dziedzinie literatury ludowej (DWOK, t. 1), s. XIX–XXI.
- Kucz K. 1965, *Pamiętniki miasta Warszawy z roku 1853*, Warszawa.
- Libelt K. 1851, *Pisma pomniejsze*, t. 5, Poznań.
- Pawlak A. 1986, „Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym” Oskara Kolberga (DWOK, t. 67, cz. I), s. V–XVIII.
- Sikorski J. 1856, „Pieśni ludu polskiego” przez Oskara Kolberga, *Gazeta Codzienna*, nr 219 i 297.
- Sobieski M. 1961, Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny (DWOK, t. 1), s. XLII–LVI.
- Sydow B. (zebrał i opracował) 1955, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Poznań.
- Syska H. 1985, *Rzecz o Kolbergu*, Towarzystwo Przyjaciół Ostrołęki, Mazowiecki Ośrodek Badań Naukowych, Ostrołęka.
- Szułc M. A. 1842, Pieśni ludu polskiego. Zebrał i rozwinął Oskar Kolberg. Oddział I., *Tygodnik Literacki*, nr 42.
- Zawiliński R. 1914, Pamięci Kolberga w setną rocznicę jego urodzin (1814–1914), *Czas*, nr 54.

GRZEGORZ DĄBROWSKI

THE MUSIC OF OSKAR KOLBERG

Summary

The main achievement of Oskar Kolberg, the eminent Polish ethnographer and folklorist, was his voluminous ethnographic work. That is how he was perceived – as an outstanding author of ethnography. His education, however, was musical. He was also a composer.

That is why the author of the article tries to answer the question about the connection between Oskar Kolberg's education and the fact that in the "crop" of Polish folk culture "harvested" by him, songs and melodies predominate other items.

Search for this plot in the life and research activities of Oskar Kolberg seems interesting, the more so, because he never found approval as a composer. Having made some, not very successful, attempts of "meeting the taste" of his contemporaries he eventually concentrated on ethnography and that brought him great fame and esteem in the 19th century Poland and in many other countries as well.

Why didn't he gain popularity as a composer? To what extent can and should his ethnographic work be defined as a kind of artistic creativity? These are the questions the author asks in the article. He admits that no direct answer is possible to be given now. He simply presents and juxtaposes particular facts from Kolberg's life. This may not only suggest certain answers but also allows for the analysis of the mechanisms of the 19th century cultural convention. The latter could be one of the clues to understanding the musical and ethnographic production of Oskar Kolberg.

Translated by Anna Kuczyńska