

KS. HIERONIM FEICHT CM

IV. WYPISY

Przy obecnym stanie badań nie jest możliwa pełna charakterystyka polskiego chorału średniowiecznego. Większość europejskich i polskich zabytków, zachowanych w różnych archiwach i bibliotekach, nie jest jeszcze zbadana.

Na podstawie nielicznych przebadanych źródeł wysnuć można pierwsze, nie zawsze jeszcze wyczerpujące wnioski. Pierwszą cechą chorału śpiewanego w Polsce jest jego bogatsza struktura melodyczna w stosunku do edycji watykańskiej. Różnice sięgają od kilku do kilkunastu nut w danej melodii względnie jej fragmentach. Melodie polskie posiadają więcej nut przejściowych, niwelujących skoki. (...) W związku ze stosowaniem nut przejściowych i pomocniczych ambitus melodii chorału śpiewanego w Polsce jest większy niż w edycji watykańskiej. (...) Do wzbogacenia melodii polskiego chorału przyczyniają się jeszcze formuły psalmodyczne, mające więcej wariantów finalnych niż edycja watykańska.

Muzyka liturgiczna w polskim średniowieczu, 1965

Z całkowitego milczenia ksiąg liturgicznych XIV w. o *Bogurodzicy*, z pierwszej wzmianki o jej śpiewie pod Grunwaldem, z określenia jej przez cały XVI w. aż po I ćwierć wieku XVII jako pieśni rycerstwa, wreszcie z jej niedostępnej dla ludu melodii i z incipitu pokrywającego się z początkiem piosenki truweru francuskiego [*Par dessor l'ombre d'un bois* Jehana de Braine, †1240] oraz z niegregoriańskiego jej charakteru – wysnuwam wniosek, że *Bogurodzica* powstała wśród sfer kulturalnego polskiego rycerstwa, odpowiednika truwerów francuskich. Takim rycerstwem było rycerstwo śląskie i być może krakowskie przez pogromem pod Legnicą (1241). Twórcą melodii mógł być zarówno sam rycerz-poeta, jak i fachowy muzyk pozostający na jego usługach – u nas zapewne duchowny, ale Polak, a nie Francuz, Włoch czy Niemiec. (...) [Pentatoniczność *Bogurodzicy*] zdaje się wskazywać na to, że twórcą jej był Polak, gdyż Francuz czy Włoch owych czasów był już całkowicie wyzwolony spod wpływów pentatoniki, która wówczas musiała być dla nich obca. (...) melodia obu [najstarszych] zwrotek jest z bezwzględną pewnością dziełem jednego kompozytora (...), powstała więc wówczas, gdy kompozytor miał obydwie zwrotki przed sobą. (...) Melodyka *Bogurodzicy* odpowiada ideałowi melodyki europejskiej na północ od Alp, a nie melodyce

włoskiej, dekoratywnej, bogatszej melizmatycznie, ale spokojniejszej w rozwoju, bez większych skoków. (...) Cechy tonalne pozwalają nam odpowiednio ją ustawić wśród melodii europejskich z terenów na północ od Alp, a więc wśród melodii niemieckich, czeskich, francuskich itd. Dla Niemców i Czechów typowy jest modus *E*, frygijski, natomiast Francuzi, a z nimi cystersi, tworzą swe śpiewy w przytłaczającej większości w modus *D*, doryckim. Melodia *Bogurodzicy* ma pod tym względem cechę wspólną z twórczością cysterską i francuską.

Polska pieśń średniowieczna, 1968

Na tle (...) pieśni o recytatywnej melodyce pacierzowej, o melodyce świeckiej pieśni ludowej, o melodyce wziętej z najpopularniejszych sekwencji i hymnów, słowem o melodyce chwytliwej, natychmiast wpadającej w ucho, jest *Bogurodzica* ciałem obcym: nie mieści się w ramach pieśni ludowych. Poważna, majestatyczna, rycerska, będąca na szczytach artyzmu profesjonalnego, mogła wyjść tylko z ręki muzyka-fachowca (...) z przeznaczeniem (...) dla sfer raczej rycerskich. Ludową mogła się stać dopiero przez uproszczenia, w jakich przekazały nam ją rękopisy XVII w.

Podstawowe zagadnienia polskiej kultury muzycznej wieków średnich, 1963

Nie wszystkim zapewne odpowiada metoda roztaczania przez czytelnikiem analizy utworów takt po taktie – metoda stosowana jest przez znaczną część muzykologów szkoły lwowskiej. Uważa się za bardziej naukową tę, która po przeanalizowaniu dzieła chowa analizę do szuflady, a czytelnikowi podaje samą syntezę. Jest to zapewne metoda najwyższej kategorii naukowej, ale... zabezpiecza analizatora przez kontrolą.

„Ronda” Fryderyka Chopina, 1948

Z pośród ważniejszych szczegółów, jakie trzeba zebrać z tej analizy [*Ronda à la Krakowiak* op. 14 Chopina], wysuwa się bezsprzecznie na plan pierwszy stosunek tonacji II stopnia do tonacji zasadniczej. Z a b a r w i e n i e tego utworu durowego mollową tonacją stopnia II, jest tak znaczne i charakterystyczne, że należało stosunek obu tonacji do siebie ustalić statystycznie. Wyniki są dosyć nieoczekiwane: oto czystego *F-dur* (nie zmaconego na dłuższą miarę, tj. na czas czterech taktów) jest 213 taktów a takiegoż *g-moll* 144 takty; wszystkie zaś inne tonacje razem wzięte wypełniają 324 takty. Jeżeli zwrócimy uwagę, że ilość 324 taktów obcych tonacji wypełnia w dziele niemal jego połowę (...), to jest rzeczą jasną, iż drugą połowę winna wypełnić tonacja podstawowa dzieła: *F-dur*. Tymczasem wypełnia ona

tę połowę (...) dopiero razem z tonacją stopnia II, tj. *g-moll*, czyli że sama tonacja główna opanowuje nawet mniej (...) niż 1/3 jego część. Jaki z tego wniosek? Czy może polemika z Bronarskim, który ustalił w dziełach Chopina równowagę między tonacjami durowymi a mollowymi, z lekką nawet przewagą pierwszych nad drugimi, i obalił zarówno mit o „żału” jako najwybitniejszej cesze muzyki chopinowskiej, jak i teorię Fr. Herzfelda o chorobliwości ustroju fizyczno-psychicznego Chopina? (...) Wręcz przeciwnie, właśnie analizom Bronarskiego zawdzięczam powstanie tej mojej hipotezy, którą tu stawiam: z a b a r w i e n i e utworów durowych mollową tonacją stopnia II jest jedną z cech charakterystycznych muzyki polskiej, a może nawet nie samej polskiej, jeno w ogóle słowiańskiej. Chopin jednak widocznie odczuwał to jako zabarwienie muzyki polskiej.

(...) Oczywiście jest rzeczą aż nazbyt dobrze znaną, że w muzyce romantycznej odegrał znaczną rolę stopień II, ale odegrał ją tylko w kadencji, gdzie zastąpił stopień IV (...). Nie odegrał już tej roli stopień II w zestawieniu czterech części sonaty w cykliczną całość, a nie można wcale w tej chwili odpowiedzieć, czy odegrał taką jak tu w *Krakowiaku* Chopina rolę w ramach jednej ich części, stanowiącej dla siebie całość, czy w ogóle w ramach kompozycji samodzielnych, niecyklicznych. Słowem, nie wiemy w tej chwili czy poza Chopinem istnieją kompozycje tak zabarwione tonacją stopnia II. Natomiast wiemy, że jeśli idzie o polską muzykę ludową, to rola stopnia II w akompaniamencie – a nie tylko w kadencji muzyki góralskiej – jest dobrze znana (...).

Stawiam więc hipotezę, która zapewne wywoła jakiś oddźwięk i ożywi może badania muzykologiczne. Nie mogę oczywiście wiedzieć, czy hipoteza znajdzie potwierdzenie i utrzyma się, ale na pewno nie postawiłem jej bez podstawy.

„Ronda” Fryderyka Chopina, 1948

Przed niespełną czterdziestu laty odezwał się dźwięk w muzyce polskiej cudny a świeży. (...) [Szymanowski] wszczął walkę o *czyn pierwszy* swego życia: muzykę polską postawić na wyżynie europejskiej! (...) [Po nim nastąpił] *Czyn drugi*: dotrzymać kroku najbardziej postępowym ideom nowoczesnej muzyki (...), [a po nim –] *czyn trzeci* i ostatni, czyn artysty najdojrzałego. Na europejskiej wyżynie stojącą swą muzykę zrobić muzyką od europejskiej odrębną, jak najodrębniejszą. Nie tylko wyłącznie swoją, bo tą są i *Mity* i *Maski* czy *Metopy* – utwory, mimo ich europejskości, napisane przez Polaka. Chodziło teraz o to, by swą polską

muzykę zrobić jeszcze bardziej, widoczniej, namacalniej narodową; stopić ją z polską glebą, polskim ludem, polskim tańcem i różańcem. (...) Czyn trzeci i ostatni stworzył muzykę niespożytą jak spiż, świetną i drogocenną jak złoto, tak z głębin ducha polskiego wydobytą, jak górnik wydobywa kruszec drogi z pieczar ziemi. Czyn trzeci i ostatni nie został w całości, w całej rozciągłości i możliwości wyczerpany. (...) czyn życia Szymanowskiego mówi, że zawsze, we wszystkich fazach tego życia *On ci był świecą gorejącą i świecącą* [J 5, 35]. Może zresztą nie ma tu wcale czynów trzech, może jest tu czyn ciągły, czyn jeden; może tak to w przyszłości będzie wyglądało. Znikną muzykologiczne kreski podziału, przedziału czy kratkowania. Może, gdy słuchem i przytomnością umysłu ogarniemy i zatrzymamy w pamięci całość tak, jak ogarnęliśmy Chopina, pokaże się, że od młodości do śmierci jest to Szymanowski jeden, jednolity, coraz głębiej wewnątrz się rozwijający. Ale na pewno takie kolejno były myśli przewodnie Szymanowskiego, pnącego się nieustannie wzwyż, szukającego piękna najidealniejszego dla siebie, a chwały dla ojczystej muzyki.

*Nad trumną ś.p. Karola Szymanowskiego. Mowa wygłoszona
w dniu trzydziestym po jego skonie, dnia 29 kwietnia 1937 r.*