

AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

mgr Magda Niedbała - Solarz

*Patriotyzm w polskiej pieśni XIX i pierwszej połowie XX wieku
na wybranych przykładach.*

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

Promotor: prof. dr hab. Agnieszka Monasterska

Kraków 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, 31. 03. 2023 r.

Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Kraków, 31. 03. 2023 r.

Podpis autora

Spis treści

Wstęp	str. 4
Rozdział I	
Pieśń patriotyczna na przestrzeni wieków	str. 8
1.1. Definicja pojęcia patriotyzmu i rodzaje pieśni patriotycznej	str. 8
1.2. Zarys historii pieśni patriotycznej	str. 12
Rozdział II	
Związki pieśni patriotycznej z religią i kulturą	str. 19
2.1. Istota religijności dla polskiej pieśni patriotycznej	str. 19
2.2. Polskie malarstwo jako ilustracja polskiej pieśni o charakterze patriotycznym	str. 23
2.3. Literatura polska XIX w. jako źródło postaw patriotycznych	str. 30
Rozdział III	
Analizy wybranych utworów, sylwetki kompozytorów i autorów tekstu, opis wrażeń artystycznych	str. 33
3.1. <i>Dwojaki koniec</i> , Fryderyk Chopin	str. 35
3.2. <i>Jesienią</i> , Stanisław Samuel Lipski	str. 40
3.3. <i>Chłopca mego mi zabrali</i> , Ignacy Jan Paderewski	str. 44
3.4. <i>Bociany</i> , Włodzimierz Malawski	str. 51
3.5. <i>Rota</i> , Feliks Nowowiejski	str. 56
3.6. <i>Białe róże</i> , Mieczysław Kozar – Słobódzki	str. 59
3.7. <i>O mój rozmarynie</i> , Stanisław Niewiadomski	str. 63
3.8. <i>Nieszpory</i> , Felicjan Szopski	str. 68
3.9. <i>Na Sybir</i> , Otton Mieczysław Żukowski	str. 71
3.10. <i>Czarny krzyżyk</i> , Stanisław Moniuszko	str. 86
3.11. <i>Modlitwa. Do Ciebie Panie</i> , Stanisław Moniuszko	str. 91
3.12. <i>Hymn do miłości Ojczyzny</i> , Wojciech Sowiński	str. 94
3.13. <i>Leci liście z drzewa</i> , Karol Szymanowski	str. 98
3.14. <i>Czarna sukienka</i> , Władysław Żeleński	str. 102
Zakończenie	str. 107
Aneks	str. 111
Indeks pieśni o charakterze patriotycznym	str. 111
Ikonografia. Wybrane materiały nutowe, rękopisy, oryginalne strony tytułowe	str. 144
Bibliografia	str. 147

*Święta miłości kochanej Ojczyzny,
Czują cię tylko umysły poczciwe!
Dla ciebie zjadłę smakują trucizny,
Dla ciebie więzy, pęta nie zelżywe.*

Ignacy Krasicki

Hymn do miłości ojczyzny

(fragment)

Wstęp

Po ukończeniu studiów w zakresie wokalistyki w Akademii Muzycznej w Krakowie, moja droga zawodowa ukierunkowała się w stronę wykonawstwa muzyki oratoryjnej i kameralnej, zarówno z wcześniejszych epok, jak i czasów współczesnych. Miałam szczęście spotkać na swojej drodze wyjątkowych muzyków, wśród nich dyrygenta, pianistę i aranżera, dr hab. Tomasza Chmiela¹, który opracował wyjątkowy cykl muzyki patriotycznej - głównie dla solistów i orkiestry symfonicznej. Brałam udział w kilkudziesięciu projektach muzycznych w Polsce i poza jej granicami, podczas których śpiewałam pieśni patriotyczne m.in. w jego aranżacji. Koncerty spotkały się ze wspaniałym odbiorem, czuło się wielkie zainteresowanie publiczności tą tematyką. Pojawiało się niecodzienne wzruszenie. Podczas gratulacji usłyszeliśmy wiele słów zachęty, aby koncertów o zabarwieniu patriotycznym było jeszcze więcej.

Miłość do ojczyzny, zdolność do ponoszenia ofiar, znoszenie cierpień dla dobra własnego kraju, wygnanie, tułaczka, to tematy, które fascynowały mnie od dawna. Moje przeżycia artystyczne pogłębiły tylko te zainteresowania i pobudziły potrzebę pójścia śladami polskich twórców, dla których to, co polskie, było sprawą najważniejszą.

Do poszerzania wiedzy w tym zakresie zainspirował mnie także mój mąż – Mariusz Solarz – doktor nauk humanistycznych, pracownik Centrum Dokumentacji Zsyłek, Wypędzeń

¹ Współpracuje z Operą Krakowską, Teatrem Muzycznym w Lublinie i Operą Kameralną w Krakowie. Oprócz pracy naukowo-dydaktycznej w Akademii Muzycznej w Krakowie jest dyrygentem Krakowskiej Młodej Filharmonii. Prowadził liczne koncerty w kraju – m.in. z Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej, Szczecińskiej, Białostockiej, Rzeszowskiej, Łódzkiej a także z Toruńską Orkiestrą Kameralną – oraz poza jego granicami, odbywając tournée zagraniczne, m.in. z Orkiestrą Filharmonii Częstochowskiej (Szwecja, Korea Południowa), Krakowską Młodą Filharmonią (Holandia, Francja, Belgia, Niemcy).

i Przesiedleń Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie². Prowadząc badania dotyczące w dużej mierze zsyłek Polaków w głąb ZSRR, zapoznawał mnie z ciekawymi materiałami archiwalnymi oraz bezcenną literaturą. Były to relacje świadków historii – osób, które jako dzieci zostały dotknięte represjami sowieckimi. Nie sposób było przejść obok nich obojętnie. Czytałam z zapartym tchem o tym, czego doświadczyli nasi rodacy, poczynawszy od konfederacji barskiej i kończąc na reżimie stalinowskim. Poczułam nieodpartą chęć dotarcia do literatury wokalne, która w swoich korzeniach ma przelaną krew, tragiczne historie rozstania oraz ból związany z utratą niepodległości.

W 2019 roku pojawiła się perspektywa zdawania do Szkoły Doktorskiej w Akademii Muzycznej w Krakowie. Był to moment otwarcia się nowych możliwości, aby zgłębić nurtujący mnie temat. Zdając egzaminy wstępne, zaproponowałam serię badań nad polską pieśnią patriotyczną i z radością przyjął fakt, że zostałam przyjęta.

Mam nadzieję, że poniższa praca przyczyni się do spojrzenia w nowy, świeży sposób na literaturę muzyczną o tematyce patriotycznej, powstałą w XIX i XX wieku, a termin *pieśń patriotyczna* nie będzie kojarzony tylko z pieśniami legionowymi. Wybrane przykłady w dysertacji mają ukazać piękno i złożoność pieśni oraz ilustrować dzieje narodu polskiego w tym trudnym okresie.

Przedmiotem pracy są pieśni artystyczne o zabarwieniu patriotycznym, które powstały w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Stan badań nad polską pieśnią patriotyczną i narodową jest dobry. Powstały na ten temat liczne artykuły i monografie. W szczególności należy wspomnieć o badaniach Alicji Matrackiej – Kościelnej na temat pieśni historycznej i powstańczej Karola Kurpińskiego, Magdaleny Chrenkoff, piszącej o pieśniach Moniuszki, Mieczysławie Tomaszewskim, wielkim badaczu historii Fryderyka Chopina, ale również innych kompozytorów XIX w³.

² Jest współautorem książki: H. Chudzio, M. Solarz *Zmarli Polacy w drodze do Ojczyzny. Polskie cmentarze w Afryce Wschodniej i Południowej 1942-1952*, Kraków 2020 oraz wielu publikacji i artykułów naukowych o podobnej tematyce, m. in: M. Solarz, *Opieka duchowieństwa nad polską ludnością cywilną w Valivade, w polskim obozie uchodźczym w Indiach w latach 1942-1948 w świetle dokumentów i relacji źródłowych*, [w:] *Historia-pamięć-tożsamość w edukacji humanistycznej*, t. 5, *Człowiek jako świadek historii*, red. Popiołek B., Chłosta-Sikorska A., Słaby A., Kraków 2019; *W niewoli kazachstańskich stepów. Wspomnienia Barbary Kałużyńskiej*, opr. M. Solarz, „Konspekt. Pismo Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie”, Kraków 2013. Jest członkiem Związku Sybiraków o. w Krakowie, a w 2021 r. został nagrodzony zespołową nagrodą Ministra Nauki i Edukacji za znaczące osiągnięcia w zakresie działalności naukowej.

³ Patrz: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, red. A. Matracka-Kościelna, Warszawa 2002; A. Matracka-Kościelna, *Dumy, śpiewy historyczne i powstańcze Karola Kurpińskiego*, [w:] *Muzyka i liryka*, t. 10, *Pieśń polska. Rekonesans. Odrębność i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. Tomaszewski M., Kraków 2002; M. Chrenkoff, *Pieśń Moniuszki – repertuar gatunków*, [w:] *Muzyka*

Nie ma jednak pracy syntetycznej, opisującej problem całościowo. Taką próbę podjęła dr Jolanta Grygielska. W 2018 roku, w setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości, została wydana książka jej autorstwa pod tytułem *Polska pieśń patriotyczna*. W monografii zawarty jest zarys historyczny pieśni patriotycznej od czasów średniowiecznych do XX wieku. Autorka analizuje 14 utworów napisanych na zespół chóralny. Są to najpopularniejsze dzieła muzyczne w tym zakresie. Jednak monografia ta, mimo swojej wyjątkowości, nie wyczerpuje tematu i nie porusza wątków solistycznych.

W poniższej pracy podjęto następujące problemy badawcze:

- Zdefiniowanie terminu - *pieśń patriotyczna*.
- Rodzaje pieśni patriotycznych.
- Inspiracje kompozytorów tworzących pieśni patriotyczne.
- Ideologiczny związek pieśni patriotycznych z religią, literaturą i malarstwem.
- Historia a pieśń patriotyczna.

Podczas kwerendy, udało się dotrzeć do wielu utworów będących na różnym poziomie opracowania artystycznego. Często były to nieznane, a jednocześnie bardzo wartościowe pozycje. Ich tytuły zostały umieszczone w aneksie pracy. Jednak dla potrzeb nagrania doktorskiego i jego opisu, zostało wybranych 14 pieśni artystycznych na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu o zróżnicowanym charakterze. Są to kompozycje 13 autorów. Wśród nich pojawili się twórcy tacy jak: Fryderyk Chopin, Stanisław Moniuszko, Stanisław Niewiadomski, Ignacy Jan Paderewski, Władysław Żeleński, Karol Szymanowski, Stanisław Lipski, Włodzimierz Maławski, Feliks Nowowiejski, Mieczysław Kozar – Słobódzki, Felicjan Szopski, Otton Mieczysław Żukowski i Wojciech Sowiński.

i liryka, t. 10, *Pieśń polska. Rekoniesans. Odrębność i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. Tomaszewski M., Kraków 2002; M. Chrenkoff, *Twórczość pieśniowa Stanisława Moniuszki: zbiory i cykle pieśni*, [w:] *Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, Białystok 2005; M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sytuacji granicznych*, [w:] *Literatura, kultura religijna, polskość: księga jubileuszowa dedykowana prof. dr. Hab. Krzysztofowi Dybciakowi w 65. Rocznice urodzin*, Warszawa 2015; M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego: rekoniesans*, Kraków 2000; M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego*, Kraków 1998; M. Tomaszewski, *Chopin*, Olszanica 2010; M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem: próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003; M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia i interpretacje*, Kraków 1996; M. Tomaszewski, *Chopin: fenomen i paradoks: szkice i studia wybrane*, Lublin 2009; M. Tomaszewski, *Chopin. 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Warszawa 2016; M. Tomaszewski, *Chopin. Aus dem Polnischen übersetzt von Doreen Daume*, Mainz 2009; M. Tomaszewski, *Chopin*, Bologna 2010; M. Tomaszewski, *Rezonanse i echa liryków Adama Mickiewicza w polskiej pieśni romantycznej*, [w:] *Karol Szymanowski: w perspektywie kultury muzycznej i przeszłości i współczesności*, Kraków-Warszawa 2007; M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej: studia i szkice*, Kraków 2005;

Spora część materiałów została odnaleziona podczas kwerendy w zbiorach bibliotecznych Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie oraz Narodowej Biblioteki w Warszawie. Większość dostępna jest w formie cyfrowej na platformie internetowej Narodowego Archiwum Cyfrowego oraz w bibliotece Polona⁴. Są to nuty, śpiewniki, listy autorskie, wspomnienia w formie dzienników i pamiętników.

Podczas badań zastosowano analityczną, porównawczą oraz chronologiczną metodę badawczą. W cytowanych fragmentach pracy została zachowana oryginalna pisownia.

⁴ Jest to jedna z najnowocześniejszych bibliotek cyfrowych na świecie, administrowanych przez Bibliotekę Narodową.

Rozdział I

Pieśń patriotyczna na przestrzeni wieków

1.1. Definicja pojęcia patriotyzmu i rodzaje pieśni patriotycznej

Pojęcie pieśni patriotycznej wydaje się być powszechnie znane i zrozumiałe, nie istnieje jednak jej pełna definicja. W encyklopediach i pracach naukowych można przeczytać o rodzajach patriotyzmu, różnych postawach itd., ale dotychczas nie sprecyzowano pojęcia pieśni patriotycznej. Patriotyzm z języka greckiego oznacza umiłowanie ojczyzny, którą może być każda okolica lub region, do którego czuje się szczególne przywiązanie (tzw. patriotyzm lokalny). Jest to przede wszystkim (obok szacunku i poszanowania tradycji) umiłowanie kraju, z którego się pochodzi lub wyjątkowa więź z miejscem zamieszkania. Pojęcie to rozumie się również jako pełne poświęcenie dla swojej ojczyzny (nawet za cenę życia), sławienie jej historii, stawianie dobra narodu ponad swoje własne⁵. Jeden z największych polskich filozofów XX wieku i głowa kościoła rzymskokatolickiego - Jan Paweł II - pisał, że patriotyzm to umiłowanie historii, tradycji, języka, krajobrazu i widać go dzięki swoistej pracy na rzecz Ojczyzny⁶.

Istnieją jednak różne oblicza patriotyzmu. Stefan Bednarek wyróżnia jego cztery modele: **romantyczny** - charakteryzowany poprzez nawiązanie do tradycji narodowowyzwoleńczej, walki zbrojnej i kultu przeszłości; **pozytywistyczny** - charakteryzujący się takimi pojęciami jak praca u podstaw i praca organiczna; **liberalny** - zwracający uwagę na teraźniejszość, prawa człowieka, pokazujący dobro ogółu jako suma dóbr indywidualnych oraz **obywatelski** - podkreślający rolę wspólnoty i obowiązki każdego obywatela wobec ojczyzny⁷.

Jednym z elementów, który szczególnie wpływa na przywiązanie do ojczyzny i budowanie patriotyzmu, jest pieśń o tej tematyce. Przez wieki definicja pieśni patriotycznej przybierała różny charakter. W pierwszej kolejności trzeba jednak przypomnieć jej znaczenie gatunkowe. Pieśń może mieć trzy byty – występować jako samodzielny utwór literacki,

⁵ W *Encyklopedii PWN* definicja patriotyzmu brzmi w następujący sposób: W *Encyklopedii Powszechnej PWN* czytamy: **Patriotyzm** [łac. *patria* – ojczyzna, gr. *patriotes*] postawa społeczno-polityczna oparta na zasadach miłości i przywiązania do ojczyzny, jedności i solidarności z własnym narodem, poczuciu więzi społecznej i wspólnoty kulturowej z innymi członkami narodu; forma ideologii narodowej postulująca podporządkowanie i poświęcenie dążeń osobistych sprawom narodu i ojczyzny, jeżeli tego wymaga ich dobro. Patriotyzm, polegający na stawianiu wysoko w hierarchii wartości dobra własnego narodu i ojczyzny, wiąże się z uznawaniem innych wartości społeczeństwa, a zwłaszcza z szacunkiem wobec innych narodów i poszanowaniem ich suwerenności. *Encyklopedia powszechna PWN*, pr. zb., t. 3, Warszawa 1975, s. 472.

⁶ Cyt. za J. Grygielską, *Polska pieśń patriotyczna*, Warszawa 2018, s. 13.

⁷ *Ibidem*, s. 14.

odrębny utwór muzyczny, bądź też stanowić fragment poematu epickiego. Genetycznie pieśń literacka jest ściśle związana z muzyką. To najstarszy gatunek poezji lirycznej. Dlatego właśnie tak chętnie wykorzystywany jest w twórczości pieśniarskiej. W encyklopedii PWN, pieśń o charakterze muzycznym to utwór wokalny, na ogół do tekstu lirycznego, solowy lub chóralny, wykonywany: a) z towarzyszeniem instrumentu solo, zwykle strunowego, np. w starożytnej Grecji: z akompaniamentem liry, gitary, w czasach nowożytnych: gitary, od końca XVIII w. najczęściej fortepianu (p. na głos męski lub żeński, także duety, tercety itd., niektóre p. chóralne); b) z towarzyszeniem kameralnego zespołu instrumentalnego; c) z towarzyszeniem orkiestry (p. orkiestrowe, symfoniczne); d) *a cappella* (p. powszechne, p. chóralne).

Pieśń patriotyczna ma charakter szczególny. Jest to utwór muzyczny, który oddaje cześć i miłość do ojczyzny czy regionu, jednocząc grupę ludzi o tych samych korzeniach. Jak wskazuje Jolanta Grygielska, pieśń patriotyczna symbolizuje jedność i odrębność narodu, stanowi pewnego rodzaju manifestację. Co ważne, jest ona również niejednokrotnie odtworzeniem dziejów narodu⁸.

Wybitny polski badacz i analityk muzyki polskiej, Mieczysław Tomaszewski dokonał podziału pieśni XIX wieku na trzy nurty:

1. Artystyczna pieśń elitarna, pisana dla profesjonalistów.
2. Artystyczna pieśń egalitarna, czyli pieśń artystyczna z możliwością wykonywania przez muzyków amatorów, np. utwory ze śpiewnika Juliana Ursyna Niemcewicza czy *Śpiewnika domowego* Stanisława Moniuszki. Powszechnie znane były również śpiewniki Antoniego Woykowskiego *Piosnki polskie*, Feliksa Dobrzyńskiego *Pieśni sielskie*, Józefa Nowakowskiego *Śpiewy polskie*, Kazimierza Lubomirskiego *Utwory do śpiewu*, Ignacego Krzyżanowskiego *Śpiewnik*, Aleksandra Zarzyckiego *Śpiewnik*, Antoniego Kocipińskiego *Pisni, dumki i szumki ruskoho naroda na Podoli Ukraini i w Małorossyi*, czyli zbiór pieśni kresowych czy Michała Zawadzkiego *Gęślarz wędrowny*. Dzieła te akcentowały niekoniernie rzeczy modne, a tradycyjne, dobrze ugruntowane w kulturze.
3. Pieśń niska, do której zaliczymy pieśń ludową i powszechną.

⁸ Ibidem, s. 26.

Analizując powyższy temat, dokonałam podziału pieśni patriotycznej na grupy, które wyodrębnione zostały ze względu na treść utworów:

1. Pieśń patriotyczna charakteryzująca zdarzenie historyczne ze specjalnie napisanym tekstem poetyckim z tej okazji (np. *Pieśń z okazji śmierci księcia Poniatowskiego*; *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza; *Na Sybir*; utwory przedstawiające powstania, bitwy itp.).

2. Pieśń z treścią religijną jako forma błagalna, modlitwa o pomyślność dla Ojczyzny (bądź w przypadku Rzeczypospolitej ze względu na historię, modlitwa o odzyskanie wolności/niepodległości np. *Nieszpory*, *Modlitwa*).

3. Pieśń z tekstami i muzyką o charakterze ludowym lub treścią i muzyką ludową (przykładem mogą być pieśni Chopina i Moniuszki), która ze względu na umiejscowienie w danym kraju ma dla niego i jego obywateli wartość szczególną, dzięki specjalnie użytym tonacjom, rytmom, gwarze.

4. Pieśń o charakterze hymnicznym (np. *Bogurodzica*, *Rota*), wskazująca na manifestację i odrębność danego narodu.

5. Pieśń o charakterze wojskowym, z treścią ściśle bojową, wskazującą bitwy, żołnierskie losy, powstająca często w czasie walki i mająca podtrzymać wojskowe morale na wysokim poziomie (np. *Białe róże*, *Czerwone maki na Monte Cassino*).

6. Pieśń o charakterze wskazującym na tęsknotę do osoby ukochanej, bliskiej – zmarłej niejednokrotnie na skutek rozłąki czy działań wojennych (pieśni Chopina, Paderewskiego, Majewskiego).

7. Pieśń w charakterze wspomnień tragicznych losów (listy z obozu, wspomnienia i tęsknota za ukochanym miejscem np. *Na Sybir*, *Listy z Kołomy*).

Pieśni patriotyczne w dużej mierze zaliczane są do grupy utworów powszechnych. Analizując jednak oryginalne wydania, można stwierdzić, że pod względem trudności utworów, wiele z nich zasługuje na miano tekstów artystycznych. Pieśni powszechne były ponadregionalne, spajające cały naród polski. Jednak autorzy znanych dzieł niejednokrotnie płacili anonimowością. Do dziś w niektórych przypadkach trudno ustalić autora muzyki i tekstu. Jako pieśni „powszechne” miały one jednak bardzo konkretne zadanie, o czym, jak twierdzi Mieczysław Tomaszewski, pisał Cyprian Kamil Norwid słowami: *O Polsko, pieśnią Pan Bóg Cię zapala/ Aż rozgorejesz jak lampa na globie!*⁹. Julian Ursyn

⁹ <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/promethidion.html>, stan z dnia 4 sierpnia 2022 r.

Niemcewicz w opisie użyteczności pieśni napisał: *Chciało Towarzystwo, by związłością rymów, a nade wszystko wdziękiem pienia, wiadomość dzieiów Oczystych stała się młodzieży powabną, wszystkim powszechną. Silnym jest dźwięk muzyki na sercu i pamięci ludzkiej, wprzód nim Herodot zaczął poważnym piórem kreślić pierwiastki Narodów, iuż w prostych śpiewach podawały pokolenia pokoleniom naddziadów swoich przygody, nic ich nie zdołało zatracić; mogą burzyciele świata zagubić narody, zabierać i niszczyć te xięgi, w których zapisane są plemienia ludzkiego szczęścia i klęski, ale nie zatlumią nigdy w ustach matek tych pieśni, któremi one przypominają dzieciom, że miały ojczyznę*¹⁰.

Siła jaką posiada sztuka muzyczna jest nieoceniona. Niemcewicz zauważył, że to właśnie ta dziedzina najlepiej zakorzeni tradycję i podania historyczne wśród Polaków pod zaborami. O roli pieśni patriotycznej, która wybrzmiewała również na emigracji (co dzieje się z resztą nadal), pisano we wstępie do śpiewnika redagowanego przez lwowskiego muzyka Franciszka Barańskiego. Jego pierwsze wydanie opublikowano w trzydziestą rocznicę powstania styczniowego i cieszyło się tak dużą popularnością, że było wielokrotnie wznawiane. W jubileuszowym wydaniu napisano: (...) *spełniać ono [dzieło nutowe] będzie i nadal swą popularną misję szerzenia pieśni narodowej i patriotycznej, zarówno wśród szerokich kół jej miłośników po najdalszych zakątkach ziemi ojczyznej, jak i na wychodźstwie, wśród zapędzonej nieraz w cudziomskie strony garstki rodaków, docierając okrężną drogą tam nawet, dokąd żadna inna może wieść od macierzy dostępu znaleźć nie zdoła*¹¹. O samych utworach czytamy dalej: *Żywiły te pieśni pokolenia całe w doli i niedoli, zagrzewały do czynów, uczyły wytrwania, opiewając tryumfy dni zwycięskich*¹². Kompozytor Maciej Kamieński, żyjący na przełomie wieków XVIII i XIX, w dedykacji swojego utworu *Nędzy uszczęśliwionej* napisał: *Te śpiewy nie są pisane po modnemu dla krytyków, ale dlatego, aby także Polacy śpiewali*¹³.

Przytoczone powyżej przykłady doskonale ukazują jak wielką świadomość na temat siły pieśni patriotycznej mieli polscy kompozytorzy oraz jak ważną rolę przypisywali sztuce muzycznej. Istotę pieśni pokazuje również fakt, że każdy kraj ma swój niepowtarzalny hymn. Jest on zazwyczaj muzycznym odzwierciedleniem danej kultury i historii. Łączy wszystkich obywateli niewidzialną klamrą. W Polsce, na mocy wydanego 15 października 1926 r. okólnika Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i ogłoszonego 26 lutego 1927 r. okólnika Ministra Spraw Wewnętrznych, jest to *Mazurek Dąbrowskiego*. Inne warianty tytułu polskiego hymnu to: *Pieśń Legionów; Pieśń Legionów Polskich we Włoszech*. Autor muzyki

¹⁰ *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*, red. J. U. Niemcewicz, Warszawa 1818, s. 6-7.

¹¹ *Jeszcze Polska nie zginęła!*, opr. F. Barański, Lwów 1893 (?), s. V.

¹² *Ibidem*, s. VI.

¹³ S. Niewiadomski, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1928, s. 33.

nie jest znany. Tekst do hymnu napisał Józef Wybicki w lipcu 1797 roku. Utwór powstał na obcej ziemi, w Reggio nell'Emilia we Włoszech. Tytuł nawiązuje do polskiego generała Henryka Dąbrowskiego - dowódcy polskich legionów. Ostry rytm mazura oddaje wolę walki i energiczność, z jaką Polacy próbowali odzyskać suwerenność, a słowa dodatkowo wskazywały na siłę narodu, który mimo porażek nie ustawał w próbach odzyskania niepodległości. To zapewne dlatego zarówno melodia, jak i sam tekst, służyły innym państwom (w szczególności słowiańskim) jako wzór¹⁴.

1.2. Zarys historii pieśni patriotycznej

Już w czasach średniowiecznych powstawały pierwsze dzieła skupiające wokół siebie mieszkańców ziem polskich. Są to dwa utwory hymniczne o zabarwieniu religijnym. Mowa oczywiście o *Bogurodzicy* oraz *Gaude Mater Polonia*, tak szeroko omawianych w licznych pracach naukowych. Dzisiaj są to pieśni wykonywane częściej przez zespoły wokalne niż solistów i zaliczane w poczet muzyki patriotycznej.

W późniejszym okresie, w epoce nowożytnej, nie jest łatwe odnalezienie muzyki o takim charakterze. Wprowadzono co prawda do poezji język polski i pieśń stawała się coraz bardziej powszechna, ale treści tych dzieł omawiały bohaterskie czyny rycerzy. Wielokrotnie związane one były oczywiście z walką w imię Rzeczypospolitej, jednak główny nacisk kładziono na odwagę rycerską.

Od momentu upadku I Rzeczypospolitej na terenach trzech zaborów, a także poza nimi, powstawały liczne utwory poetyckie, dzieła malarskie oraz pieśni, które miały pełnić przede wszystkim funkcję podtrzymywania na duchu w dążeniu do niepodległości. Nie było to ich jedyne zadanie. Wszystkie te dzieła pełniły bardzo ważną rolę edukacyjną, szczególnie w czasie zaborów, gdzie tendencja wynarodowienia była bardzo silna. Historię narodu poznawano dzięki literaturze, sztuce i trudno dostępnym (niedopuszczalnym przez cenzurę) opracowaniach historycznych. Kolejną sztuką pełniącą rolę edukacyjną była muzyka, a w największym wymiarze – pieśni.

Po nieudanym powstaniu listopadowym z terenów byłej Rzeczypospolitej wyjechało tysiące Polaków, w tym wielu wspaniałych polityków, artystów i poetów. Rozpoczął się okres tak zwanej Wielkiej Emigracji, ale również zsyłek na Sybir. To właśnie wtedy wszelkiego

¹⁴ Tekst był tłumaczony na różne języki. Na jego słowach wzorowano tekst innych hymnów (w tym m. in. Ukrainy). Więcej patrz: <https://culture.pl/pl/artykul/szcze-ne-wmerla-ukrajina-historia-ukrainskiego-hymnu>, stan z dnia 10 stycznia 2023 r. oraz *Śpiewajmy Polskę. Antologia Pieśni Patriotycznej*, opr. M. Kruszewska-Pulcyn, K. Stankiewicz, W. Korcz, G. Kurylewicz, Kraków 2019, s. 36.

rodzaju pieśni narodowe, patriotyczne i wojskowe były najbardziej potrzebne, szerząc idee „ku pokrzepieniu serc”. Pieśni patriotyczne zyskały na popularności jako jeden z elementów walki z zaborcami. Okres ten przyniósł literaturze muzycznej dziesiątki, a nawet setki drobnych utworów i pieśni. Funkcjonowały one w świadomości Polaków i były drukowane w wydawnictwach nutowych¹⁵

Zabory w historii państwa polskiego nie wpływały pozytywnie na rozwój sztuki, nauki, muzyki czy literatury. Wynikało to przede wszystkim z braku odpowiedniego finansowania w tym zakresie. Cenzura, represje po powstaniach¹⁶, w oczywisty sposób przyczyniły się do nieco wolniejszego rozwoju muzycznego niż w innych częściach Europy. Polscy muzycy czerpali jednak wiedzę i rozwijali swój kunszt w innych ośrodkach europejskich, studiując w Paryżu, Wiedniu, Berlinie czy Petersburgu. Oskar Kolberg, Stanisław Moniuszko, Ignacy Feliks Dobrzyński, Fryderyk Chopin, Zygmunt Noskowski, Jan Gall, Władysław Żeleński, Henryk Wieniawski, Ignacy Jan Paderewski, Mieczysław Karłowicz, Feliks Dobrzyński, Franciszek Mirecki, Felicjan Szopski, Otton Mieczysław Żukowski czy Stanisław Niewiadomski to polscy kompozytorzy i wirtuozi, którzy stali się ambasadorami całego narodu polskiego. Nie tylko w swoich dziełach starali się zawrzeć polski charakter (poprzez rytmikę polskich tańców, nawiązywanie do ludowości, wykorzystywanie literatury polskich wieszczów narodowych, sięgając do polskich tematów w symfoniach czy dramatach), ale również sami czynnie starali się wywalczyć niepodległość lub też swoimi znajomościami pomagać Polakom poddanym represjom¹⁷.

Na tle europejskich romantyków dorobek pieśniarski z podstawowymi cechami epoki (tematyka fantastyczna, baśniowa, uczuciowość, programowość itp.) jest niewielki. Zdecydowanie dużo większy nacisk w kraju nad Wisłą kładzie się na ludowość, narodowość, dobór poezji w większości z literatury polskiej. Wydaje się, że można określić, iż na pierwszym

¹⁵ Chodzi tu o nieznanne w dzisiejszych czasach druki autorstwa Felicjana Szopskiego, Franciszka Rylinga, Ottona Mieczysława Żukowskiego, Zygmunta Noskowskiego czy Stanisława Niewiadomskiego. Przykładowo *Białe róże* (tak często opracowywane na nowo) zostały wydane przez Bronisława Rudzkiego z Drukarni Jana Cotty. Sam Bronisław (Borecha) Rudzki prowadził w Warszawie od 1906 r. sklep muzyczny. Nagrywał i sprzedawał płyty, był przedstawicielem Columbia Records na terenie Polskim. Zajmował się również wydawaniem nut. Współpracował z Drukarnią Jana Cotty, która drukowała dla wielu muzycznych wydawców (oprócz Rudzkiego, również Gebethner czy Wolff). Rudzki został rozstrzelany w 1940 r. w Palmirach. Patrz: M. Walkusz, *Warszawskie druki muzyczne wydane w latach 1875-1918, przechowywane w gdańskich bibliotekach*, Warszawa 2019, s. 86 i 122. <https://podcastblog.pl/bronislaw-rudzki-protoplasta-audiobookow/>, stan z dnia 16 grudnia 2021 r.; Temat wydawnictw wymaga dodatkowych badań naukowych.

¹⁶ Jedną z dotkliwszych represji dla sztuki muzycznej było zamknięcie Konserwatorium w Warszawie po upadku powstania listopadowego.

¹⁷ Znany jest dobrze wszystkim przykład Ignacego Jana Paderewskiego i jego wkład w opinię międzynarodową w kwestii polskiej, mniej jednak mówi się o podobnych zabiegach Henryka Wieniawskiego (nadwornego skrzypka w Petersburgu). Jego wstawiennictwo u cara przyczyniło się do powrotu wielu Polaków z zesłania na skutek powstania styczniowego w 1863 r.

miejscu wyłaniają się utwory z cechami pieśni patriotycznej, narodowej, żołnierskiej bądź opracowania powszechnie znanej pieśni wojennej.

O dziejach narodu państwa polskiego uczono się m.in. ze wspomnianych już w pracy *Śpiewów historycznych* napisanych pod redakcją Juliana Ursyna Niemcewicza w latach 1808-1810. Redaktor wydania, oprócz formy podstawowej, jaką był opis historyczny uznał, że wartościowe będzie przedstawienie części zagadnień wierszem, ryciną i muzyką. W ten oto sposób powstały 34 utwory muzyczne¹⁸ pisane przez wielu zawodowych muzyków, ale i amatorów. Wśród nich pojawiły się takie nazwiska jak: Karol Kurpiński (autor *Warszawianki*), Franciszek Lessel (uczeń i przyjaciel Josepha Haydna) czy Maria Szymanowska (jedna z pierwszych kompozytorek/pianistek, która zrobiła karierę w Europie, rekomendowanej przez m.in. Gioacchino Rossiniego). Nie był to oczywiście jedyny śpiewnik, ale najpopularniejszy. W samym XIX wieku pojawiło się około 16 wydań tego dzieła. Niestety, nie wszystkie posiadały wydanie nutowe. Działo się tak ze względu na różne formy wydawnicze (w tym kieszonkowe), a może także ze względu na trudności wykonawcze, szczególnie partii wokalnych. Współcześnie przepatrując ten zbiór, trudno mówić o wielkich dziełach muzycznych, ale jest to ciekawy i niespotykany repertuar, całkowicie dzisiaj zapomniany i nigdzie nie pokazywany. Pieśni z tego śpiewnika trafiły w zaborze pruskim na listę 241 utworów zabronionych¹⁹.

W większości kompozytorzy polscy piszący pieśni nawiązywali do muzyki ludowej i polskiej poezji. Powstawały utwory na głosy solowe, ale i również na chóry. Pod zaborami tworzyły się bowiem towarzystwa muzyczne i zespoły chóralne, wykonujące muzykę kościelną i świecką (w tym o tematyce patriotycznej).

Czesław Miłosz okres XIX stulecia nazwał wiekiem uniesień. Był to czas nacechowany heroizmem patriotycznym oraz osobistymi, intymnymi przeżyciami (erotyzmem)²⁰. Widać to również w polskiej pieśni tych czasów. Co ciekawe, motywy te w polskiej pieśni się zespoliły, dzięki czemu stały się bardziej prawdziwe i bliższe każdemu słuchaczowi²¹ (chodzi tu przede wszystkim o rozłąkę ze względu na walkę).

Po odzyskaniu niepodległości doszło do swoistego rodzaju stagnacji w tworzeniu dzieł związanych z tematyką walki o pełną suwerenność kraju polskiego. Utrwalono powstałą

¹⁸ W śpiewniku zawarte są liczne pieśni z towarzyszeniem fortepianu, które praktycznie nie funkcjonują pod hasłem polska muzyka patriotyczna. Zawiera on przykładowo takie tytuły jak: *Śpiew o Bolesławie Chrobrym* z muzyką Cecylii Beydale, czy *Stefan Czerniecki* z muzyką Karola Kurpińskiego.

¹⁹ J. Grygielska, op. cit., s. 45.

²⁰ M. Tomaszewski, *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019, s. 9.

²¹ Ibidem., s. 10.

już literaturę, w szczególności pieśni wojskowe, legionowe – tak popularne w okresie pierwszej wojny światowej. Byli legioniści, grupa piłsudczyków, popularyzowali te utwory, które przypominały im czasy Wielkiej Wojny, ale też jej koniec 11 listopada 1918 r. To właśnie teksty z tego okresu w pierwszej kolejności podawane są jako dzieła muzyki patriotycznej.

Podczas II wojny światowej polscy żołnierze walczyli na wszystkich jej frontach. Wraz z nimi rozbrzmiewała polska pieśń patriotyczna. Na ulicach okupowanych miast polskich, w mieszkaniach (gdzie prowadzono również tajne komplety), śpiewano i grano znane melodie, którym często dodawano nowe teksty na temat trudnej sytuacji i tragizmu tej wojny. Czymś niezwykle stała się czołówka II Korpusu – armii pod dowództwem generała Władysława Andersa, stworzonej z zesłańców sowieckich, którzy na skutek tzw. układu Sikorski - Majski i kolejnych umów wojskowych, zostali uwolnieni i w 1942 r. opuścili tereny ZSRR. Artyści, którzy w 1941 roku wstąpili do szeregów polskiej armii, formującej się na południu ZSRR, przyjmowani byli na ogólnych zasadach żołnierskich i stanowili zespół pod nazwą *Czołówka Teatralna przy dowództwie Armii Polskiej w ZSRR*²². Oficjalna inauguracja zespołu miała miejsce w święto odzyskania przez Polskę niepodległości – 11 listopada 1941 r.²³ 5 stycznia 1942 r. w Tocku powołano do życia *Teatr Żołnierza*²⁴. Generał Władysław Anders bardzo dobrze zdawał sobie sprawę jak ważny pod względem propagandowym jest teatr w wojsku. Zarówno dramatyczny, jak i rewiowy. Po ewakuacji wojska z terenów ZSRR, w 1942 r. w Teheranie, kilka zespołów rewiowych zostało zrzeszone w jeden o nazwie *Polska Parada*. Z inicjatywą tą miał wyjść Henryk Wars, który został kierownikiem i dyrektorem muzycznym, natomiast Feliks Konarski kierownikiem i reżyserem²⁵.

Warto dodać, że pieśni nie były jedyną formą wyrażania patriotyzmu poprzez muzykę. Powstawały również opery, nawiązujące do tematów polskich legend, obyczajowości, historii i literatury. Tworzono symfonie, pisano muzykę na instrumenty solowe (np. fortepian, organy), w których pojawiały się tematy charakterystycznych polskich melodii. Należy też wspomnieć, że dwóch największych europejskich twórców – Richard Wagner oraz Franz Liszt – zafascynowani próbami odzyskania przez Polaków niepodległości, napisali dzieła na orkiestrę symfoniczną, w których zawarte są tematy polskich pieśni patriotycznych. Wagner stworzył

²² S. Piekarski, *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939-1948*, Warszawa 2000, s. 83.

²³ Ibidem, s. 87.

²⁴ Ibidem, s. 90.

²⁵ I. Anders, *Polska Parada*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. Kiec I., Ratajczakowa D., Wachowski J., Poznań 1994, s. 24.

Uwertura Polonia, gdzie brzmią takie pieśni jak: *Witaj, majowa jutrzeńko*, *Mazurek Dąbrowskiego* i *Litwinka*. Liszt jest autorem *Oratorium św. Stanisława* (postać ta, patron Polski, jest jedną z najważniejszych polskich świętych), z którego najpopularniejsze jest interludium zawierające tematy muzyczne *Mazurka Dąbrowskiego* i *Boże, coś Polskę*. Ludwig van Beethoven napisał koncert *Rondo alla Polacca*, a Antonin Dvořák stworzył operę pt. *Wanda*, nawiązującą do polskiej legendy o córce księcia Kraka. Poruszane były również tematy związane ze zsyłkami Polaków na Sybir. Gaetano Donizetti napisał operę *Osiem miesięcy w dwie godziny, czyli zesłańcy z Sybiru (Otto mesi in due ore ossia Gli esiliati in Siberia)*. Libretto opowiada o podróży Elżbiety z Sybiru do Moskwy z prośbą o ułaskawienie swojego ojca hrabiego Stanisława Potoskiego (zapewne Potockiego).

Takich miłych gestów ze strony współczesnych kompozytorów i wydawców było wiele w XIX wieku.

Bez wątpienia, jeżeli chodzi o polskich kompozytorów, najpopularniejszym był Fryderyk Chopin i jego polska muzyka zawarta w dźwiękach fortepianu. Na terenie Polski pod zaborami tworzył zaś Stanisław Moniuszko, piszący takie opery jak *Halka*, *Straszny Dwór* czy *Flis*, nawiązujące do polskiej tradycji.

Mało wykonywanym autorem jest Władysław Żeleński, który stworzył takie opery jak *Konrad Wallenrod*, *Goplana*, *Janek*, *Stara Baśń*.

Zygmunt Noskowski napisał po powstaniu styczniowym (w tym roku [2023] obchodzimy 160 rocznicę wybuchu tego zrywu narodowego) *II Symfonię*, która funkcjonowała jako narodowy symbol. Jego *II Symfonia Elegijna* oparta jest na materiale o wyrażeniu polskich cechach melodycznych. Przesłanie narodowe słyhać w stylizacji krakowiaka w scherzu i w ukrytym cytacie *Mazurka Dąbrowskiego* w finale. Był również twórcą pierwszego polskiego poematu symfonicznego *Step* – nawiązującego do konfliktu polsko - kozackiego, niejednokrotnie porównywany był z *Ogniem i Mieczem*. Napisał też utwór o znaczącym tytule *Odgłosy pamiątkowe*. Podobnie jak Władysław Żeleński, również i on sięgał do polskiej literatury. Opierając się na komedii Aleksandra Fredry, stworzył operę *Mur graniczny*.

Po powstaniu listopadowym, w 1834 r. powstała *II Symfonia c-moll* autorstwa Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Jest to jedno z największych dzieł w muzyce polskiej. W 1835 r. jego *II Symfonia c-moll* – pierwszy tak otwarcie manifestujący narodowość utwór – zajęła II miejsce na konkursie w Wiedniu. Była również wykonana w Warszawie i Lipsku, pod dyrekcją Feliksa Mendelsohna. Od tej symfonii zaczyna się historia polskiej szkoły narodowej. Została wydana w Warszawie w 1862 r. w opracowaniu na 4 ręce pt. *Symfonia charakterystyczna w duchu muzyki polskiej*. W latach 1845-1847 r. Dobrzyński odbył podróż artystyczną po Niemczech

i Austrii. Nie mógł wrócić do Warszawy ze względu na napisane pieśni patriotyczne, więc dłużej zatrzymał się w Berlinie. Po powrocie do Warszawy był dyrektorem Teatru Wielkiego. Niestety, po 1860 r. jego zdrowie się pogorszyło i stopniowo rezygnował z życia muzycznego.

Kolejny wspaniały polski kompozytor – Franciszek Mirecki – tworzył na arenie międzynarodowej. Jego dzieła były wystawiane w Teatro alla Scala w Mediolanie, a nuty wydawane przez Riccordiego. Napisał on dwie opery, które stricte nawiązywały do polskich dziejów i bohaterów narodowych: *Piast* i *Pułaski*.

Kolejnym cenionym polskim kompozytorem był Feliks Nowowiejski. Twórca wielu utworów do słów polskich pisarzy (choć znany jest przede wszystkim z *Roty* do słów wiersza Marii Konopnickiej). Powstały też *Raławice* do wiersza Jerzego Żuławskiego, *Madrygał* do słów Lucjana Rydla oraz *Tren IV* do tekstu Jana Kochanowskiego. Skomponował oratorium *Quo Vadis* oraz operę *Bałtyk*. Ducha polskości wpisywał również w dzieła muzyki organowej, w dużej mierze korzystając z literatury kolędowej. Napisał m. in. *Fantazja. Pasterka w prastarym Kościele Mariackim w Krakowie* op. 31 nr 3; *Fantazja polska Pasterka na Wawelu* op. 9 nr 1; *Noël en Pologne* op. 31 nr 4.

Również polskie tańce bardzo często pojawiały się w twórczości instrumentalnej polskich kompozytorów. Do najslynniejszego należy *Polonez a-moll „Pożegnanie Ojczyzny”*, znany też jako *Polonez Ogińskiego*. Utwór ten został napisany przez Michała Kleofasa Ogińskiego, uczestnika powstania kościuszkowskiego, po którym musiał wyjechać z kraju. Jest to dzieło stylizowane, zaliczane do gatunku polonezów melancholijnych, wyrażające żal i tęsknotę za własnym krajem, jest równocześnie artystycznym opisem utraty przez Polskę niepodległości. Dla Polaków symbol, który przetrwał do dziś. To między innymi ten utwór został wykorzystany przez wielkiego oscarowego polskiego reżysera – Andrzeja Wajdę – w filmowym dramacie z 1958 *Popiół i diament*. Mimo przegranej III Rzeszy Niemieckiej w 1945 r., Polska nie była krajem wolnym, o czym świadczą melancholijne dźwięki *Pożegnania z Ojczyzną* pod koniec filmu. Cenzurze tak silnie działającej w okresie PRL-u, nie udało się wychwycić tego podtekstu, jednak polscy obywatele dobrze zdawali sobie sprawę z nieprzypadkowo użytego poloneza, tego właśnie autora.

*Przejdą lata i wieki przeminą,
pozostaną ślady dawnych dni...
I wszystkie maki na Monte Cassino
czerwieńsze będą,
bo z polskiej wzrosną krwi!*

Tymi słowami Feliks Konarski (ps. Ref-Ren) kończy refren znanej dobrze pieśni z muzyką Alfreda Schütza *Czerwone Maki na Monte Cassino*. Jednak to nie tylko ślady licznych polskich potyczek oraz działań politycznych przyczyniły się do utrwalania losów narodu polskiego w świadomości obywateli. To właśnie pieśni o tematyce patriotycznej sprawiły w dużej mierze, że (...) *pozostaną ślady dawnych dni...* (...) i miejmy nadzieję - nigdy nie zginą.

Rozdział II

Związki pieśni patriotycznej z religią i kulturą.

2.1. Religia a patriotyzm polski w XIX i XX w.

W okresie niewoli państwa polskiego bardzo istotną rolę odegrał Kościół katolicki oraz skupione wokół niego życie religijne. Religia katolicka rozwijała się na ziemiach polskich od X wieku, kiedy to w 966 roku Mieszko I przyjął chrzest, a wraz z nim, stopniowo ochrzczony został cały kraj. W praktyce jednak chrystianizacja okazała się skomplikowanym procesem. Trudno było wyzbyć się wielowiekowych tradycji pogańskich, dlatego niejednokrotnie zaanektowane one zostały przez nowe obrządki i wierzenia. Nie można też zapomnieć o reakcjach pogańskich na ziemiach polskich w XI wieku. Jednak w późniejszych czasach religia chrześcijańska i Kościół katolicki stały się w Polsce swoistego rodzaju bastionem walk o niepodległość. Najśłynniejszym wydarzeniem, które urosło do rangi symbolu i było uważane za cud, to obrona klasztoru na Jasnej Górze (w dużej mierze za sprawą powieści Henryka Sienkiewicza pt. „Potop”). Rok później król Jan Kazimierz złożył śluby we Lwowie, ogłaszając Matkę Boską Królową Korony Polskiej. Był to przede wszystkim gest polityczny, niemniej podkreślający doniosłą rolę Kościoła w historii Rzeczypospolitej. W XIX wieku to właśnie on stał się ostoją wiary i polskości. Bardzo dobrze zdawali sobie z tego sprawę zaborcy, a następnie wrogowie II Rzeczypospolitej, w szczególności ateistyczna Rosja (jak podczas II wojny światowej). Słusznie zauważa Ewa Jabłońska-Deptuła, że **Kościół polski** [w XIX w.], *mimo iż funkcjonował w trzech różnych organizmach państwowych, mimo wszelkich uzależnień i inwigilacji podlegających fluktuacjom, mającym powiązania z prześladowaniem polskości w danym zaborze – pozostał przez cały wiek niewoli, jedyną, trójzaborową instytucją polską o charakterze publicznym, mając prawo przemawiania do ludzi po polsku (...)*²⁶. Stał się instytucją, w której istniały polskie tradycje i łączność z historią kraju. Miał być drogą do wolności. Stąd też polscy artyści wielokrotnie w swoich dziełach zwracali się o pomoc do Boga.

Wiara i religijność mają swoje odzwierciedlenie w polskiej muzyce patriotycznej. W większości jest to bezpośrednia modlitewna prośba do Boga o opiekę nad krajem, zwrócenie utraconej pod zaborami wolności, pokój, pomoc w walce, a także ukojenie tęsknoty i wszelkiego bólu po stracie bliskich oraz przegranych działaniach militarnych.

²⁶ E. Jabłońska-Deptuła, *Kościół-religia-patriotyzm /Polska 1764-1864/*, Warszawa 1985, s. 3.

Jednym z najpiękniejszych fragmentów muzycznych w pieśniach Ignacego Jana Paderewskiego, jest modlitwa dziewczyny w utworze *Chłopca mego mi zabrali* do słów Adama Asnyka.

*Spojrzyj na nas, Ty, Panienko
Przezysta!
I nad serca mego męką
Ty się zlituj, o gwiaździsta
Niebieskiego dnia jutrzeńko!
Osłoń jego swoją ręką,
Przezysta!*

Pieśń, która urosła do miana hymnu kościelnego (z nieco zmienionym tekstem niż w oryginale), jest oczywiście *Boże coś Polskę*. Początkowo był to utwór napisany na cześć cara i króla Królestwa Polskiego *Boże zachowaj cara*, która powstała w 1816 r. Szybko jednak tekst został zmieniony i rok później śpiewano *Naszą Ojczyznę racz nam wrócić Panie*²⁷. Były też pieśni, takie jak *Chorał*, w których oprócz prośby o opiekę, początkowo zauważalne jest zwątpienie wiary w obliczu tzw. powstania chłopskiego z 1846 r.²⁸. Jeszcze przed pierwszym zaborem, podczas konfederacji barskiej, śpiewano tę pieśń z takim zawołaniem:

*Stawam na placu z Boga ordynansu
Rangę porzucam dla nieba wakansu
Dla wolności ginę, wiary swej nie minę.*

W późniejszych zwrotkach, autor zwracał się również do Matki Boskiej, której kult był już bardzo popularny na ziemiach polskich. Pierwszy hymn polski, według zachowanych relacji, śpiewany pod Grunwaldem w 1410 r., to pieśń *Bogurodzica*! Kilka wieków później Juliusz Słowacki napisał inny hymn, także poświęcony Matce Bożej:

*Bogarodzico! Dziewico!
Słuchaj nas Matko Boża
To Ojców naszych śpiew,*

²⁷ *Gaude Mater Polonia. Hymny i modlitwy w intencji ojczyzny. Stulecie odzyskania niepodległości (1918-2018)*, red. S. Rospond, Kraków 2018, s. 8.

²⁸ *Ibidem*, s. 14.

Wolności błyszczy zorza
Wolności bije dzwon
I wolnych płynie krew.
Bogarodzico!
Wolnego ludu krew
Zanieś przed Boga tron!

Do powyższych słów Otton Mieczysław Żukowski napisał niezwykle dramatyczną muzykę, w której słycać błagalne uderzenia dzwonu z prośbą o wstawiennictwo Matki Boskiej u Boga za Naród Polski. Na tym przykładzie widać jak bardzo ważna była religia w czynie wyzwoleniczym narodu polskiego.²⁹ Kościół uczył poświęcenia oraz dochowania wiary wobec Boga i Ojczyzny. Duchowo i materialnie³⁰ wspierał również dążenia wolnościowe.

Kościół katolicki był tak naprawdę jedyną instytucją pod zaborami o charakterze powszechnym. Trzeba przy tym pamiętać, że sama Stolica Apostolska była przeciwna walce niepodległościowej Polaków. Papieżowi zależało na dobrych stosunkach z krajami zaborców. Obawiał się również rewolucyjnych walk na terenie Europy Zachodniej, które mogłyby osłabić Państwo Kościelne. W Watykanie nie zdawano sobie jednak sprawy jak wielu księży polskich angażowało się w walki powstańcze na terenie ziem polskich³¹. Księża wręcz zachęcali do walki zbrojnej. Podczas mszy żałobnej za duszę śp. Jana Henryka Dąbrowskiego, ks. Franciszek Ksawery Szaniawski miał powiedzieć: *Niezliczone są sposoby, przez które pomagamy ojczyźnie. Wszystkie stany w towarzystwie ludzkim przyczyniają się do jej dobra, lecz obrońcy kraju, wojskowe osoby, widoczniejsze i bezpośrednie ofiary, bo z całych siebie, wszystkie swe siły życiowe nawet dla dobra kraju łożą*³². Manifestacje w Warszawie pod zaborem pruskim odbywały się przede wszystkim na terenie kościołów³³. To właśnie w świątyniach brzmiały niejednokrotnie zakazane pieśni religijne o charakterze patriotycznym. Otto von Bismarck uważał, że *źródłem antykościelnych działań w zaborze pruskim jest fakt sprzężenia się polskich ideałów narodowych z międzynarodowym ultramontanizmem oraz narodowym działaniem polskiego kleru*³⁴. Kościół polski próbowano podporządkować różnej polityce zaborczych krajów. Zapanowały odmienne warunki funkcjonalności kościoła

²⁹ E. Jabłońska-Deptuła, op. cit., s. 35.

³⁰ M. Deszczyńska, A. Nowak, *Kościół na straży polskiej niepodległości*, Kraków 2018, s. 90.

³¹ J. Benyskiewicz, *Naród bez państwa. O czynnikach integracji i dezintegracji narodu polskiego pod zaborami*, Zielona Góra 1987, s. 184-185.

³² Cyt. za R. Szczurowski, *Pokolenie czasu upadku Rzeczypospolitej w polskich kazaniach okolicznościowych z lat 1795-1830*, Kraków 2020, s. 145.

³³ J. Benyskiewicz, op. cit., s. 180.

³⁴ *Ibidem*, s. 207.

w poszczególnych zaborach³⁵. Mimo to Kościół na terenach byłej Rzeczypospolitej stał się instytucją integracyjną dla narodu polskiego pod zaborami. Istniał on w codzienności Polaków poprzez tradycje, śpiewy religijne i modlitwy w języku polskim, zarówno w kościele, jak i w domach, poprzez polskie oznaki kultury, takie jak sztandary, chorągwie czy feretrony³⁶. Duchowni podczas swoich kazań nawiązywali do wielu rocznic chwalebnych dla Polski (jak np. zwycięstwo pod Chocimiem w 1621 r.) czy wspominali bohaterów (takich jak np. Tadeusz Kościuszko). Mówili wiernym, że mimo likwidacji państwa, naród może dalej trwać³⁷. Kościół na przełomie XIX i XX w. na terenach byłej Rzeczypospolitej pełnił również bardzo ważną rolę społeczno-kulturalną. To przy parafiach powstawały liczne stowarzyszenia i organizacje kościelne, których działalność miała charakter religijny oraz społeczny³⁸.

Po odzyskaniu niepodległości władze kościelne brały udział w odbudowie polskiej państwowości. Niestety, po dwudziestu latach względnego pokoju, doszło dla kolejnej tragicznej dla ludzkości wojny światowej. W 1939 r. Polska znalazła się pod okupacją III Rzeszy Niemieckiej oraz Związku Socjalistycznych Republik Sowieckich. Nastąpił podział ziem polskich, który przez historyków nazywany jest też IV rozbiorem Polski. Podobnie jak w XIX wieku, Niemcy traktowali Kościół katolicki we wrogi sposób. Działo się tak ponieważ Kościół odnoszący się do czynników patriotycznych, jednoczył polskich obywateli pod okupacją³⁹. Polska była jedynym krajem europejskim pod okupacją niemiecką, gdzie doszło do aresztowań biskupów. Księża byli mordowani i wywożeni do obozów koncentracyjnych. Zamykano seminaria, instytucje kościelne, prowadzono germanizację. Gestapo kontrolowało kazania. Kościoły zostały ograbione z dzieł sztuki, a polskie symbole były usuwane ze świątyń⁴⁰.

Sowiecki okupant ze względu na ideologię komunistyczną walczył o państwo bez Boga. Zdawał sobie jednak sprawę z faktu, jak ważna dla polskich obywateli jest wiara. W związku z tym, początkowe represje były niewielkie. Skupiono się na działalności klasztorów, a kościoły parafialne i ich funkcjonowanie pozostawiono we względnym spokoju. Religia została wycofywana ze szkół, zamknięto katolickie wydziały uniwersyteckie, szkoły, zakazano kapelanom pracy w szpitalach i więzieniach. Prowadzono inwigilacje duchownych oraz

³⁵ R. Szczerkowski, op. cit., s. 27.

³⁶ J. Benyskiewicz, op. cit., s. 208.

³⁷ R. Szczerkowski, op. cit., s. 118.

³⁸ Więcej na temat: D. Olszewski, *Funkcje społeczno-kulturalne polskiej parafii na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kulturotwórcza rola kościoła na przełomie XIX i XX wieku*, red. Ziółek J., Lublin 1997.

³⁹ T. Matuszak, *Wojna i dyplomacja*, [w:] *Historia II wojny światowej*, t. 17, *Kościół katolicki wobec okupacji*, red. M. Niewierowicz, B. Borucki, b.m., b.r., s. 10.

⁴⁰ Więcej na temat sytuacji duchowieństwa polskiego i jego roli w walce z okupantem niemieckim patrz: S. Podlewski, *Wierni Bogu i Ojczyźnie. Duchowieństwo katolickie w walce o niepodległość polski w II wojnie światowej*, Warszawa 1985.

pracowników parafii. Zabroniono pracy kapelanom szpitalnym i więziennym, a ci księża, którzy współpracowali z powstającą partyzantką lub wypowiadali się niepocholebnie o sowieckim ustroju, byli aresztowani i zamykani w więzieniach, a następnie (jeżeli przeżyli przesłuchania) zsyłani do łagrów. Niektórzy z duchownych dołączyli dobrowolnie do masowych deportacji polskich obywateli w głąb ZSRS w latach 1940-1941. Tak naprawdę eksterminację polskich księży na tzw. Kresach Wschodnich II RP pod okupacją sowiecką przerwał atak niemiecki na ZSRS w czerwcu 1941 r. Wówczas to polscy obywatele na podstawie późniejszego układu Sikorski-Majski zostali poddani amnestii. W tym i księża. Na południu ZSRS powstało polskie wojsko pod dowództwem gen. Władysława Andersa. Do armii zapisywali się też duchowni, którzy następnie pełnili rolę kapelanów wojskowych w czasie szlaku bojowego II Korpusu oraz księża pracujący w polskich osiedlach uchodźczych. Byli też tacy, którzy się zdecydowali, aby pozostać z polskimi obywatelami, którym nie udało się opuścić Związku Sowieckiego⁴¹.

Na każdym kroku księża polscy pełnili funkcje integracyjną narodu polskiego. Byli bastionem obyczajowości i języka polskiego, w murach świątyń rozbrzmiewały za ich zgodą pieśni religijne z zabarwieniem patriotycznym, a także prowadzili działalność kulturalno-społeczną. Byli wsparciem w dążeniach niepodległościowych i w walkach z okupantami w XIX i XX wieku.

2.2 Polskie malarstwo jako ilustracja polskiej pieśni o charakterze patriotycznym.

Polscy artyści swoje działania patriotyczne reprezentowali na każdym możliwym polu. To nie tylko wiersz, proza czy poruszana w tej pracy pieśń. To również sztuki plastyczne. Malarstwo zaangażowane, historyczne, przedstawiające dzieje państwa polskiego i prześladowania zaborców, a następnie odzyskanie niepodległości oraz walki podczas II wojny światowej. Są to wspaniałe ilustracje poszczególnych dzieł muzycznych. Cały dramatyzm walk o niepodległość, ukazany tekstem wzmocnionym dźwiękiem muzyki, słyszalny jest niejednokrotnie, gdy patrzy się na dzieła Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, Juliusza Kossaka i innych malarzy polskiego pochodzenia. W okresie romantyzmu jednym z najwybitniejszych był Piotr Michałowski, nie tylko artysta, ale i uczestnik powstania listopadowego, podczas którego kierował produkcją broni i amunicji. Malarze XIX wieku, tak

⁴¹ M. Solarz, *Działalność duszpasterska wśród ludności cywilnej ewakuowanej z ZSRS w polskich osiedlach uchodźczych w Afryce Wschodniej i Południowej, Indiach, Meksyku i Nowej Zelandii (1942-1952)*, Kraków 2022, mps., s. 23-25. Więcej na temat księży represjonowanych pod okupacją sowiecką patrz: R. Dzwonkowski, *Leksykon duchowieństwa polskiego represjonowanego w ZSRS 1939-1988*, Lublin 2003.

jak literaci, przedstawiali dzieje oręża polskiego, wydarzenia historyczne i portrety wielkich Polaków. Nie zapominając przy tym o pracach portretowych i pejzażowych kraju polskiego, czy sytuacji z dnia codziennego, życia w miastach i na wsi. W okresie II wojny światowej artyści malarze, graficy nie mieli warunków do tworzenia. Jednak, tak jak znany z czasów powojennych – Marcin Szancer – niejednokrotnie pracowali oni w ramach państwa podziemnego czy w szeregach II Korpusu jako graficy propagandowi. Przedstawione poniżej dzieła mogą stanowić przykład swoistego rodzaju ilustracji do poszczególnych pieśni patriotycznych⁴².

1. Maksymilian Gierymski „Patrol powstańczy”⁴³

Pejzaż przedstawiający uczestników powstania styczniowego. Może być ikonografią do takich dzieł jak: *Hymn strzelecki*, *Marsz Żuawów* czy *Pieśń strzelców*.



2. Kazimierz Wojniakowski „Uchwalenie Konstytucji 3 maja 1791”⁴⁴

Obraz ten jest swoistą „stop klatką” do utworów takich jak: *Witaj majowa jutrzeńko*, czy *Polonez 3 maja*.



⁴² Więcej na temat: T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie*, Wrocław 1989; J. Wałek, *Dzieje Polski w malarstwie i poezji*, Warszawa 1991; *Polaków portret własny*, red. Rostworowski M., Warszawa 1983.

⁴³ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Patrol_powstańczy_\(obraz_Maksymiliana_Gierymskiego\)#/media/Plik:Maksymilian_Gierymski,_Patrol_powstańczy.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Patrol_powstańczy_(obraz_Maksymiliana_Gierymskiego)#/media/Plik:Maksymilian_Gierymski,_Patrol_powstańczy.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022

⁴⁴ https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Kazimierz_Wojniakowski,_Uchwalenie_Konstytucji_3_Maja.jpg, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

3. Aleksander Orłowski „Zdobycie armat pod Raławicami”⁴⁵

Patrząc na to dzieło, w uszach rozbrzmiewają dźwięki utworów: *Bartoszu, Bartoszu!*, *Dalej bracia bierzwa kosy* i *W Raławieckim polu*.



4. Artur Grottger „Pożegnanie powstania”⁴⁶

W dziele tym wyczuwalne jest poświęcenie polskich rodzin dla sprawy odzyskania niepodległości - rozstanie ukochanych. Utworem z okresu powstania styczniowego pasującym tu idealnie jest *Czarny krzyż*.



⁴⁵ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Bitwa_pod_Raławicami1.jpg, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

⁴⁶ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pożegnanie_i_Powitanie_powstańca_\(obraz_Artura_Grottgera\)#/media/Plik:Pożegnanie_powstańca.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pożegnanie_i_Powitanie_powstańca_(obraz_Artura_Grottgera)#/media/Plik:Pożegnanie_powstańca.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022 r.

5. Aleksander Sochaczewski, „Pożegnanie z Europą”⁴⁷

Prace Aleksandra Sochaczewskiego o temacie zesłań na Sybir są dziełami współgrającymi z balladą *Na Sybir* oraz z innymi utworami opisującymi zesłania XIX wieku publikowane m.in. w śpiewniku Felicjana Szopskiego (*Niewola, Więzień sybirski*).



6. Stefan Garwatowski „Wzgórze 593 Monte Cassino”⁴⁸

Dwudziestowieczni malarze w sposób realny, a często też symboliczny, przedstawiają walki z czasów II wojny światowej czy nawet wojny bolszewickiej. Dzieło Garwatowskiego jest jednak niczym zdjęcie z walk o Monte Cassino. Rozbrzmiewa wtedy w uszach hejnał mariacki, który zabrzmiał na ruinach klasztornych 18 maja 1944 r., a także powstała w tym czasie pieśń *Czerwone maki na Monte Cassino* czy *Droga do Warszawy*.



⁴⁷ <https://bliskopolski.pl/pliki/aleksander-sochaczewski-pozegnanie-europy.jpg>, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

⁴⁸ <https://histmag.org/grafika/articles9/na-syberyjskim-etapie/zakuwanie-w-kajdany.png>, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

7. Jan Nepomucen Bizański „Sypanie kopca Kościuszki”⁴⁹

To dzieło budujące legendę wodza powstania z 1794 r. Jakże słyszalny w tym obrazie jest tekst pieśni *Patrz, Kościuszek, na nas z nieba do Poloneza* napisany przez Tadeusza Kościuszkę.



8. Wojciech Kossak „Olszynka Grochowska”⁵⁰

Zaraz po wybuchu powstania listopadowego powstał cykl ośmiu pieśni Karola Kurpińskiego, a w tym *Bracia do bitwy nadszedł czas*.



⁴⁹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Sypanie_Kopca_Kościuszki#/media/Plik:Jan_Nepomucen_Bizański_-_Rising_of_the_Kościuszek_Mound_-_MNK_II-a-70_-_National_Museum_Kraków.jpg stan z dnia 13 lipca 2022 r.

⁵⁰ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Olszynka_Grochowska_\(obraz_Wojciecha_Kossaka\)#/media/Plik:Wojciech_Kossak_Olszynka_Grochowska.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Olszynka_Grochowska_(obraz_Wojciecha_Kossaka)#/media/Plik:Wojciech_Kossak_Olszynka_Grochowska.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022 r.

9. Teofil Kwiatkowski „Bal w Hôtel Lambert” („Polonez Chopina”)⁵¹

W tej sali, pomimo balu, wyczuwalny jest nastrój poważny, zauważalne są liczne polskie narodowe symbole i wręcz usłyszeć można muzykę fortepianową Chopina, a może i także pieśni jego autorstwa, które wykonywać mogłaby dziewczynka stojąca koło samego mistrza.



10. Wojciech Kossak „Szarża pod Rokitną”⁵²

Jest to obraz pokazujący bohaterstwo i siłę polskich ułanów z okresu I wojny światowej. Na miejscu są tutaj pieśni o ułanach, a może i powszechne żurawiejki⁵³ (które jednak do pieśni artystycznej zaliczyć nie można).



⁵¹ <https://artdone.wordpress.com/2020/10/10/polska-sila-obrazu/teofil-kwiatkowski-a-ball-at-the-hotel-lambert-in-paris-chopins-polonaise-bal-w-hotel-lambert-w-paryzu-polonez-chopina-1859-watercolor-gouache-muzeum-narodowe-w-poznaniu-poznan-mnp/>, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

⁵² [https://pl.wikipedia.org/wiki/Szarża_pod_Rokitną_\(obraz_Wojciecha_Kossaka\)#/media/Plik:Kossak_Rokitna.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Szarża_pod_Rokitną_(obraz_Wojciecha_Kossaka)#/media/Plik:Kossak_Rokitna.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022 r.

⁵³ Krótki, najczęściej dwuwierszowy, żartobliwy kuplet układany dla poszczególnych pułków kawalerii, oceniający z ironią i czarnym humorem ich wojenne losy. Żurawiejki charakterystyczne były dla kawalerii polskiej i wywodziły się z rosyjskiej tradycji. Rozpowszechnione wśród kawalerzystów w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

11. Wojciech Kossak „Rugi Pruskie”⁵⁴



Zarówno dzieło Kossaka, jak i pokazany poniżej obraz Konstantego Górskiego, mogą być ilustracją znanej powszechnie do dziś *Roty*.

12. Konstanty Górski „Rugi Pruskie”⁵⁵



⁵⁴ https://pl.wikipedia.org/wiki/Rugi_pruskie#/media/Plik:Rugi_pruskie.jpg, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

⁵⁵ https://pl.wikipedia.org/wiki/Rugi_pruskie#/media/Plik:Prussian_deportations.PNG, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

2.3. Literatura polska XIX w. jako źródło postaw patriotycznych.

Literatura była ważnym elementem życia kulturalnego Polaków. W XIX wieku polscy pisarze mieli bardzo ważną misję do spełnienia. Ich twórczość, niewątpliwie wysoko artystyczna, przewodziła życiu patriotycznemu, wzbudzając miłość do ojczyzny. Czasy zaborów dla polskich artystów były w dużej mierze naznaczone tułaczką i wygnaniem. Ci piewcy czynów wolnościowych, niejednokrotnie, aby uniknąć więzienia czy zesłania na Sybir, musieli uciekać z własnej Ojczyzny. Będąc na emigracji, nie zapomnieli jednak o kraju - byli jego kulturalnymi ambasadorami. Tworzyli wierszem i prozą, krzepiąc serca tych, którzy osiedlili się we Francji, Niemczech czy Anglii, oraz tych, którzy pozostali na ziemiach polskich.

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba

Podnoszą z ziemi przez uszanowanie

Dla darów Nieba...

Tęskno mi, Panie...

*

Do kraju tego, gdzie winą jest dużą

Popsować gniazdo na gruszy bocianie,

Bo wszystkim służą...

Tęskno mi, Panie...

*

Do kraju tego, gdzie pierwsze ukłony

Są, jak odwieczne Chrystusa wyznanie,

„Bądź pochwalony!”

Tęskno mi, Panie...

Cyprian Kamil Norwid, *Moja piosnka* (fragment)

W cytowanym fragmencie Cyprian Kamil Norwid zawarł kwintesencję polskości, przejawianej w codziennej religijności: szacunku dla chleba, człowieka, a przez to czci do Boga. Wiersz ten do dziś wzrusza, szczególnie tych ludzi, którzy są na emigracji, jednak tym razem zarobkowej. Do tego utworu powstało również opracowanie na chór mieszany autorstwa Józefa Świdra – mistrza polskiej muzyki chóralnej XX wieku. Dźwięki te, frazy, melodia są tak napisane, że odnosi się wrażenie, iż muzyka ta była obecna od początku zaistnienia poezji.

Kompozytor operuje quasi-melorecytacjami z naprzemiennie stosowanymi fragmentami o silnej ekspresji, wyrażającymi olbrzymią tęsknotę.

Polscy autorzy nie byli pierwszymi, którzy sławili miłość i poświęcenie dla ojczyzny, nawet za cenę życia. Taka postawa wobec ojczyzny spotykana była już w starożytności, a przede wszystkim na terenach Grecji. Spartański poeta Tyrtajos, żyjący w VII w. p.n.e. pisał:

*Rzecz to piękna zaprawdę, gdy krocząc w pierwszym szeregu,
Ginie człowiek odważny, walcząc w obronie Ojczyzny...*

Tyrtajos, *Rzecz to piękna* (fragment)

Tyrtajos swoimi dziełami zagrzewał do walki Spartan, którzy w tym czasie ciemnieżyli Messeńczyków. Motywem przewodnim jego twórczości jest idea całkowitego oddania się ojczyźnie. To właśnie m.in. od jego imienia wywodzi się nazwa poezji patriotycznej wzywającej do walki, określanej również poezją tyrtejską. Postawa tyrtejska natomiast oznacza pełną gotowość do poświęcenia życia za ojczyznę. Nawiązując do postaci Tyrtajosa i jego poglądów, poeta Jan Antoni Czeczot nazwał swojego przyjaciela – Adama Mickiewicza – polskim Tyrteuszem.

To właśnie Adam Mickiewicz uważany jest za jednego z największych wieszczów narodowych. Tytuł ten przysługuje również Juliuszowi Słowackiemu i Zygmuntowi Krasińskiemu. Spod ich piór wyszły liczne utwory liryczne, epickie i dramatyczne, opisujące polską historię, bohaterów, obyczajowość, działania wojskowe itd. Znane są powszechnie tytuły takie jak: *Pan Tadeusz*, *Dziady*, *Konrad Wallenrod*, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza czy dzieła Juliusza Słowackiego: *Kordian*, *Lilla Weneda*, *Beniowski*. Z utworów Zygmunta Krasińskiego najbardziej znana jest *Nie-Boska komedia*, a oprócz tego uznania doczekały się *Psalmy przyszłości* i *Irydion*. Do tych romantyków dołącza się również Cypriana Kamila Norwida.

Oczywiście piszących współcześnie autorów było więcej: Henryk Rzewuski, Józef Ignacy Krasicki, Ignacy Chodźko, Bohdan Zaleski, Aleksander Fredro i wielu innych. Większość polskich poetów walczyła nie tylko piórem, ale także czynem, o czym świadczy uczestnictwo w walce, choć nie zawsze bezpośrednie.

Po „walecznym” romantyzmie pojawił się w literaturze okres pozytywistyczny i realizm. Dbano o pracę u podstaw, nakreślano współczesne problemy dnia codziennego i starano się rozpowszechnić literaturę historyczną. W tym czasie powstał tekst do utworu

hymnicznego pt. *Rota*, którego autorka, Maria Konopnicka, była jedną z najwybitniejszych pisarek okresu pozytywizmu w historii literatury polskiej.

*Nie rzucim ziemi, z kąd nasz ród,
Nie damy pogrześć mowy!
Polski my naród, polski lud,
Królewski szczep Piastowy.
Nie damy, by nas zniemczył wróg,
- Tak nam dopomóż Bóg!*

Czołowymi autorami tego okresu byli również Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa, Aleksander Głowacki, Bolesław Prus i Adam Asnyk.

W XX wieku, naznaczonym tragedią I i II wojny światowej, również nie brakuje przykładów literackiej troski o zagrożoną ojczyznę. XIX-wieczna romantyczna postawa była kontynuowana. Pisarze działali na rzecz propagandy polskiej, zarówno w Polsce podziemnej, jak i w szeregach rządu polskiego na uchodźstwie i w II Korpusie. Tworzyli również teksty do powstających wówczas utworów muzycznych, przedstawiających niedole okupowanego narodu i żołnierza polskiego, walczącego na wszystkich frontach II wojny światowej. Najznamienniejszymi wieszczami tego oraz późniejszego okresu XX wieku, byli m.in. Krzysztof Kamil Baczyński, Władysław Broniewski, Tadeusz Różewicz i Czesław Miłosz. Wśród kompozytorów działali wówczas m.in.: Feliks Konarski (Ref-Ren), Alfred Schütz, Henryk Wars, Leszek Krzaklewski, Andrzej Panufnik, Stanisław Magierski, Jan Ekier i inni.

*

*Ziemio ojczysta, ziemio jasna,
nie będę powalonym drzewem.
Codziennie mocniej w ciebie wrastam
radością, smutkiem, dumą, gniewem.
Nie będę jak zerwana nić.
Odrzucam pustobrzmiące słowa.
Można nie kochać cię – i żyć,
ale nie można owocować.*

Wisława Szymborska, *Gawęda o miłości ziemi ojczystej* (fragment)

Rozdział III

Analizy wybranych utworów, sylwetki kompozytorów i autorów tekstu, opis wrażeń artystycznych.

Wybór kilkunastu reprezentatywnych pieśni, spośród kilkuset odnalezionych do dysertacji utworów, nie należał do prostych zadań. Podczas poszukiwań udało się dotrzeć do śpiewników, w których zawarte były bardzo ciekawe i wartościowe opracowania pieśni artystycznych z zabarwieniem patriotycznym. Wiele z nich zostało zapomnianych lub nigdy niewykonywanych. Ostatecznie do pracy wybrano czternaście utworów, które zostały poddane dokładnej analizie, aby we właściwy sposób je zinterpretować. Pomóc w tym miały badania nad sylwetkami kompozytorów i autorów tekstów, a także poznanie tła historycznego poszczególnych pieśni.

Poniżej została przedstawiona tabela z pieśniami wybranymi do pracy i nagrań.

L.p.	Tytuł	Numer	Kompozytor	Autor tekstu	Typ patriotyzmu
1.	<i>Dwojaki koniec</i>	Op. 74 nr 11	Fryderyk Chopin	Bohdan Zaleski	Pieśń z tekstami i muzyką o charakterze ludowym.
2.	<i>Jesienią</i>	Op. 9 nr 6	Stanisław Lipski	Lucjan Rydel	Pieśń z treścią literacką/poetycką.
3.	<i>Chłopca mego mi zabrali</i>	Op. 7	Ignacy Jan Paderewski	Adam Asnyk	Pieśni z treścią religijną jako forma błagalna.
4.	<i>Bociany</i>	-	Włodzimierz Malawski	Marian Gawalewicz	Pieśń z treścią literacką/poetycką. Pieśń z tekstami i muzyką o charakterze ludowym
5.	<i>Rota</i>	Op. 38 nr 2	Feliks Nowowiejski	Maria Konopnicka	Pieśń o charakterze hymnicznym.

6.	<i>Białe Róże</i>	-	Mieczysław Kozar - Słobódzki	Kazimierz Wroczyński	Pieśń o charakterze wojskowym.
7.	<i>O mój rozmarynie</i>	Op. 42 (zeszyt I)	Opr. Stanisław Niewiadomski	Wacław Denhoff - Czarnecki i autorzy niezni (zwrotki 1-6)	Pieśń o charakterze wojskowym.
8.	<i>Nieszpory</i>	„Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych”	Opr. Felicjan Szopski	Zenon Chaworski	Pieśń o charakterze religijnym, modlitewnym.
9.	<i>Na Sybir</i>	Op. 9	O. M. Żukowski	Klemens Kołąkowski	Pieśń w charakterze wspomnień tragicznych losów.
10.	<i>Czarny krzyż</i>	-	Stanisław Moniuszko	Bruno Franciszek Bielawski	Pieśń o charakterze modlitewnym.
11.	<i>Modlitwa. Do Ciebie Panie</i>	-	Stanisław Moniuszko	Józef Bohdan Zaleski	Pieśń o charakterze modlitewnym.
12.	<i>Hymn do miłości Ojczyzny</i>	Maria Wacholec „Śpiewnik Polski” (Wydanie I)	Wojciech Sowiński	Ignacy Krasicki	Pieśń z treścią poetycką, hymniczną.
13.	<i>Leci liście z drzewa</i>	-	Karol Szymanowski	Wincenty Pol	Pieśń z treścią literacką, poetycką.
14.	<i>Czarna Sukienka</i>	Op.12 nr 1	Władysław Żeleński	Konstanty Gaszyński	Pieśń z treścią literacką, poetycką.

3.1. *Dwojaki koniec, Fryderyk Chopin*

(...) Trudno sobie wyobrazić coś równie polskiego co muzyka Fryderyka Chopina. Ten genialny kompozytor i jeden z najslawniejszych pianistów okresu romantyzmu potrafił odnaleźć esencję polskości i wyrazić ją przy pomocy dźwięków.

Mirosław Miroński⁵⁶

Fryderyk Chopin to jeden z najbardziej wyróżniających się kompozytorów XIX wieku, geniusz muzyki polskiej, jeden z twórców narodowych. Uczestnik Wielkiej Emigracji, emisariusz polskiej kultury, historii oraz dążeń wolnościowych na ówczesnej arenie międzynarodowej. Jego muzyka bezsprzecznie kojarzona jest z Polską i tematyką narodową. Tak było i jest do dnia dzisiejszego. Trzon kompozycji stanowią utwory fortepianowe i należą do kanonu najwybitniejszych dzieł w dziejach historii muzyki. Chopin był głęboko zaangażowany w życie polityczne. Przeżywał dogłębnie wszystkie wydarzenia związane z tragiczną historią polskiego narodu. Jego muzyka przepelniona jest tęsknotą za porzuconą ojczyzną.

W przypadku utworów Chopina mamy do czynienia z ładunkiem emocjonalnym, który dla wrażliwego ucha układa się w wyrazisty akcent - polsność. Gdyby ktoś spytał - czym właściwie jest polsność, odpowiedź byłaby różna w zależności od tego, komu i z czym się ona kojarzy. Myślę, że definicji byłoby tyle, ilu rozmówców. Dla mieszkańca Podhala byłaby czymś innym niż dla Mazura, Kaszuba czy Ślązaka. Być może istnieje jakiś wspólny mianownik stanowiący syntezę polskości, ale jest on z pewnością sprawą indywidualną. Tymczasem nikt nie zakwestionuje polskości mazurków czy polonezów Chopina⁵⁷.

Pieśni kompozytora stanowią zaledwie małą część muzycznego dorobku i w jego opinii nie były przeznaczone do druku. Miały być wykonywane dla kameralnej publiczności, zazwyczaj przyjaciół artysty. Ich prostota nie przekreśla znaczenia, jakie pełnią w polskiej literaturze muzycznej⁵⁸. Zdzisław Jachimecki uważa, że pieśni Chopina są równie cenne, co jego polonezy czy mazurki, są one *cudownym wykładnikiem polskości jego ducha*⁵⁹.

⁵⁶ M. Miroński, *Polskość w muzyce Chopina*, <https://www.passa.waw.pl/artukul/polskosc-w-muzyce-chopina,5944?ref=4>, stan z dnia 31 stycznia 2023 r. Mirosław Miroński, malarz, grafik, dziennikarz. Absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

⁵⁷ M. Miroński, op. cit., stan z dnia 31 stycznia 2023 r.

⁵⁸ W sumie wszystkich pieśni Chopina jest dwadzieścia cztery, z czego cztery zaginęły.

⁵⁹ Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, cz. 3, *Muzyka polska od roku 1796 do roku 1863*, b.m., ok. 1931, s. 30.

Chopin unikał tekstów obcojęzycznych⁶⁰, w swojej twórczości pieśniarskiej korzystał z liryki poetów współczesnych, w większości znanych osobiście – Stefana Witwickiego [10 pieśni], Ludwika Osińskiego [1 pieśń], Adama Mickiewicza [2 pieśni], Wincentego Pola [1 pieśń], Józefa Bohdana Zaleskiego [4 pieśni] oraz Zygmunta Krasińskiego [1 pieśń]⁶¹.

Mieczysław Tomaszewski tak określił utwory Chopina z tego czasu: *Pieśni późne i ostatnie Chopina stają się jego dziennikiem intymnym. Przynoszą pogłębioną reakcję na wydarzenia losu własnego i zdarzenia historyczne. Mają metrykę nieprzypadkową: niemal za każdą z pieśni stoi jakaś żywa postać. Raz jako jej adresat, kiedy indziej jako punkt wyjścia dla pieśniowej odpowiedzi*⁶².

Sam autor tekstu, Bohdan Zaleski, jest przedstawicielem nurtu poezji ukraińskiej. Od 1820 r. mieszkał w Warszawie, działał w Związku Wolnych Polaków. Walczył w powstaniu listopadowym i był uczestnikiem Wielkiej Emigracji. Fryderyka Chopina poznał w Warszawie podczas spotkań młodych literatów w restauracji *Dziurka* na ul. Miodowej. Następnie widywali się na emigracji. Bohdan Zaleski ożenił się z uczennicą Chopina – Zofią Rosengardt. Kompozytor był świadkiem na ich ślubie w listopadzie 1846 r. (to właśnie z tej okazji miał powstać jeden z zaginionych utworów wokaln⁶³- instrumentalnych *Veni creator*, który Chopin wykonał na organach)⁶⁴.

Omawiana w niniejszej pracy pieśń *Dwojaki koniec* op. 74 nr 11 (WN⁶⁵ 58) powstała między 18-20 lipca⁶⁶ 1845 r., cztery lata przed śmiercią kompozytora. Jest to jedna z jego trzech ostatnich kompozycji na głos z towarzyszeniem fortepianu. Została wydana w Berlinie w 1857 r., a następnie, dwa lata później, w Warszawie.

W przeciwieństwie do pozostałych utworów wokalnych Chopina, pieśń ta pozbawiona jest charakterystycznej lekkości i prostoty, a w to miejsce pojawia się gorycz, ciężkość i smutek. Bez wątplenia stanowi kolejny przejaw tęsknoty za wolną Ojczyzną.

⁶⁰ J. Ekier, P. Kamiński, *Komentarz źródłowy do Wydania Narodowego „Pieśni” Fryderyka Chopina*, Warszawa 2008, s. 7.

⁶¹ M. Tomaszewski, *Chopin*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, Kraków 1984, s. 151.

⁶² M. Tomaszewski, *Pieśń polska. Chopin...*, s. 80.

⁶³ Na głos solo lub chór. Nie wiadomo.

⁶⁴ <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/text/page/151/id/6724>, stan z dnia 23 lutego 2021 r.

⁶⁵ Wydanie Narodowe Dzieł Fr. Chopina.

⁶⁶ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s.106.

Dwojaki koniec jest typem dumki balladowej⁶⁷, romansowej⁶⁸ (trzeba jednak zaznaczyć, że sam kompozytor nie używał takich określeń). Tekst i muzyka mają charakter ludowy. Linia melodyczna partii wokalne jest statyczna, zachowawcza, nie zawiera popisowych fraz. Jest prowadzona legato, ociężale, deklamacyjnie. Ze względu na pochodzenie autora tekstu, utwór ma wydźwięk charakterystyczny dla ludowych pieśni ukraińskich⁶⁹, z cechami staropolskiej pieśni kościelnej⁷⁰ (np. *Ludu mój ludu; Kto się w opiekę; Wisi na krzyżu*)⁷¹.

Zarówno w głosie solowym, jak i w akompaniamencie, kompozytor proponuje dynamikę *piano*. Niezwykle trafnie oddaje to nastrój utworu, który ze względu na tekst poetycki oraz utrzymaną tonację d-moll, nosi cechy pieśni o charakterze elegijnym⁷².

W swojej książce Mieczysław Tomaszewski zauważa, że cała ekspresja została zdeterminowana przez ścisłą diatonikę naturalnego trybu molowego i nawet niewielkie wykroczenie poza niego może nabrać znaczenia⁷³. Akompaniament brzmi niczym marsz żałobny⁷⁴ (podobnie jak *Marche Funèbre z Sonaty b-moll op. 35 Chopina*)⁷⁵.

Tekst pieśni:

*Rok się kochali a wiek się nie widzieli
Zbolały serca oboje na pościeli
Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu
A kozak leży w dąbrowie na rozdrożu
O nad dziewczyną rodziny całej płacze
A nad kozakiem och siwy orzeł kracze*

⁶⁷ M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo...*, s.102.

⁶⁸ M. Tomaszewski, *Pieśń polska. Chopin...*, s. 43.

⁶⁹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło...*, s. 601. Tego rodzaju intonacje, jak zauważa Tomaszewski – rzecz trudną do udowodnienia, Chopin wykorzystuje w niektórych utworach fortepianowych, w kilku nokturnach.

⁷⁰ M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo...*, s.103.

⁷¹ M. Tomaszewski, *Pieśń polska. Chopin...*, s. 60.

⁷² T. A. Zieleński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1998, s. 554.

⁷³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło...*, s. 546.

⁷⁴ <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/123>, stan z dnia 23 lutego 2021 r.

⁷⁵ Marsz ten został napisany przez Chopina w 1837 r. w wigilię rocznicy powstania listopadowego. Sama sonata powstała w 1840 r. W liście do Solange Clésigner Chopin opisał koncert dla przyjaciół, który zagrał w Anglii 9 listopada 1848 r.: *Wykonałem niej więcej poprawnie allegro i scherzo i już miałem zacząć marsz, gdy nagle ujrzałem wylaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przeklęte widziadła, które pewnego wieczoru ukazały mi się w Chartreuse [na Majorce]. Musiałem wyjść żeby nie opamiętać, po czym bez słowa zacząłem grać dalej. Rok po tym koncercie utwór ten został wykonany na pogrzebie mistrza 30 października 1849 r. Cyt. za M. Solarz, *Marche Funèbre z Sonaty b-moll op. 35 – marszem dusz*, „Wehikuł czasu”, styczeń 2011, nr 11, s. 17.*

Oboje biedni wnętrzości ogień pali
Cierpieli srodze cierpieli i skonali
O nad dziewczyną po siole dzwony biją
A nad kozakiem po lesie wilki wyją
Kości dziewczyny grób zamknął poświęcony
Kości kozaka bieleją na wsze strony.

Tekst poetycki wzrusza dogłębnie, ukazując cierpienie ówczesnych Polaków – najpierw rozłąkę dwojga zakochanych, a następnie śmierć, prawdopodobnie na polu walki. Pokazany jest typowy dla tamtego czasu obraz dwóch klas społecznych i zakazana miłość. Widoczna są dobrobyt i bieda, umieranie dziewczyny w dworskich komnatach, śmierć kozaka w lesie, samotność.

Mieczysław Tomaszewski: *Słuchając tej szesnastotaktowej, balladyzującej dumki, nie ma się wątpliwości, że Chopin wpisał w nią siebie. I że perspektywa, w której to uczynił, ma przydźwięk tragiczny*⁷⁶.

Tempo utworu, w zależności od wydania, jest to Allegro bądź Andante. Wydawcy *Narodowego Wydania dzieł Chopina* uznali za stosowne, aby było ono wolniejsze, spokojniejsze i ostatecznie uznali, że Andante będzie odpowiednio: ćwierćnuta = 66⁷⁷.

Kompozycja jednak daje możliwość romantycznego frazowania ad libitum. Różnorodne wykonania pieśni świadczą o tym, że niektórzy śpiewacy, aby oddać charakter elegijny, wykonują pieśń w bardzo wolnym tempie. Inni mają potrzebę szybszego przekazu.

Prostota akompaniamentu, brak preludium i postludium⁷⁸, potęguje surowość brzmienia, skupienie na warstwie słownej opowiadanej historii. Pieśń jest niezwykle głęboka, lamentacyjna, intymna i wzruszająca.

Utwór podzielony jest na trzy części, a w każdej z nich wyodrębniają się dwa ośmiotaktowe okresy muzyczne. Wykazuje to cechy zbliżone do budowy zwrotkowej, również charakterystycznej dla tego szczególnego gatunku ukraińskiej ballady:

I		II		III	
A	B	A	B	A	B
8 t.	8 t.	8 t.	8 t.	8 t.	8 t.

⁷⁶ M. Tomaszewski, *Pieśń polska. Chopin...*, s. 86.

⁷⁷ J. Ekier, P. Kamiński, op. cit., s. 21.

⁷⁸ M. Tomaszewski, *Pieśń polska. Chopin...*, s. 74.

Allegretto.
M. M. ♩ = 100.

N^o 11.
CANTO
15.

Rok się ko - cha - li a wiek się nie wi - dzie - li Zho - ta - ły ser - ca o -
 ho - je na po - scie - li. Le - ży dziew - czy - na Włomnacze swej na ło - żu
 A kozak le - ży wdąbrowie na roz - dro - żu O! nad dziew - czy - ną ro -

PIANO.
p e legato.
poco cresc.
dim.
p

Tekst pierwszej zwrotki ukazuje parę kochanków, ich tragiczną miłość, rozdarcie i rozstanie. Druga strofa jest opisem cierpień fizycznych oraz samotnej śmierci obojga. Ostatnia część to swoisty marsz żałobny, z którego wynika jak bardzo różniły się losy dziewczyny i kozaka, również na czas wiecznego spoczynku.

Pierwsze ogniwo (A) jest utrzymanym w tonacji d-moll ośmiotaktowym okresem muzycznym, w którym można wyodrębnić dwa równe zdania muzyczne (a, b).

Dwutaktowa fraza wprowadza słuchacza w żałobny nastrój, kilkoma powtórzeniami akordu z wykorzystaniem tzw. *pustych kwint* w fortepianowej partii lewej ręki. Melodia partii wokalne jest oszczędna (zawarta w ambitusie tercji, o nieskomplikowanej rytmice).

W drugim fragmencie pieśni (B) także kilkakrotnie występują ozdobne motywy melodyczno-rytmiczne. Tonacja F-dur utrzymuje się jedynie przez czas trwania poprzednika (c). Następnik (c') jest niemal dosłownym powtórzeniem poprzedzającego go czterotaktu w tonacji zasadniczej – o tercję niżej (takty 13-14), a następnie sekundę niżej (takty 15-16).

I				
	A		B	
a		b	c	c'
4 t.		4 t.	4 t.	4 t.

Staraliśmy się wraz z pianistą odtworzyć charakter dramatu, rozstania i niespełnionej miłości kochanków. W naszym zamyśle było zachowanie klimatu dumki balladowej oraz przekazanie tragicznego wydźwięku pieśni. Aby wyraz artystyczny pozostał pełen ekspresji, głębokości i intymności, zastosowaliśmy umiarkowane rubata. Cezury między zwrotkami wypełniliśmy wyrazowymi oddechami, dając czas słuchaczowi na refleksję i skupienie. Skoki interwałowe o kwartę i oktawę w górę podkreślają kulminacje pojedynczych słów, dlatego jako wykonawcy, pozwoliliśmy im wybrzmieć oraz staraliśmy się w odpowiedni sposób je wyróżnić.

3.2. Jesienią, Stanisław Samuel Lipski

Stanisław Samuel Lipski należy do grona zapomnianych kompozytorów polskich. Urodził się w Warszawie 22 lipca 1880 r., a zmarł 6 października 1937 r. w Krakowie. Był kompozytorem, pianistą i pedagogiem. Przez pierwsze lata nauki przyjmował prywatne lekcje fortepianu w Krakowie. Następnie studiował na ziemiach polskich (pod kierunkiem Władysława Żeleńskiego), niemieckich (uczył się teorii u Hugona Leichtentritta) oraz w Austrii (w klasie m.in. Tadeusza Leszetyckiego). Po studiach pracował w Krakowie i Katowicach. Był twórcą muzyki kameralnej, fortepianowej oraz wokalne. Trzon jego kompozycji stanowią polskie pieśni (solowe oraz chóralne), których napisał ponad 50. Jego muzyka pieśniarska posiada rozbudowaną warstwę fortepianu, bogatą chromatykę oraz różnorodne nastroje.

Kompozytor korzystał z tekstów polskich autorów takich jak: Kazimierz Przerwa Tetmajer, Maria Konopnicka, Juliusz Słowacki, Stanisław Brzozowski, Tadeusz Lenartowicz, Maria Paruszevska, Jan Pietrzycki⁷⁹ oraz Lucjan Rydel.

To właśnie ten ostatni, krakowski poeta, prozaik i dramatopisarz okresu Młodej Polski, jest autorem wiersza pt. *Jesienią*. Znamy go przede wszystkim jako autora poezji, jednak w swojej twórczości nawiązywał również do historii Polski. Jego przedstawienie o charakterze jasełkowym, wystawiane w teatrach we Lwowie i Krakowie w latach 1904-1905, było olbrzymim manifestem patriotycznym. Lucjan Rydel to przyjaciel Stanisława Wyspiańskiego, który obecny był jako gość na jego weselu. W późniejszym czasie uczynił go pierwowzorem Pana Młodego w swoim dramacie pt. *Wesele*.

Wybrana do pracy pieśń pt. *Jesienią*, powstała w 1912 r. i została wydana również z tekstem niemieckim. Należy do zbioru op. 9 nr 6, w którym w sumie zawartych jest 12 kompozycji.

Tekst pieśni:

*Żółte listki brzoź
Dygocą — dygocą,
Bo je dzisiaj nocą
Zwarzył siwy mróz.
I padają z drzew
Jak ulewa złota —
Po ziemi je miota
Zimny wiatru wiew.
Żle tym liściom — źle,
Co zleciały z drzewa,
Wicher je rozwiewa
Na deszczu, we mgle.
Lecą z ostrym tchem
W zawieję okrutną —
Jak tym liściom smutno,
Ja najlepiej wiem...*

Sł. Lucjan Rydel

⁷⁹ *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. k-I, Kraków 1997, s. 366-367.

Utwór ma budowę trzyczęściową, którą należy określić jako A B A₁. Opisane fragmenty utworu określone jako „zwrotka”, nie mają sugerować formy zwrotkowej, odnoszą się jedynie do budowy wiersza. Każda z nich jednak stanowi symetryczny, ośmiotaktowy okres muzyczny.

Już od pierwszych taktów fortepianowego wstępu wyczuwalna jest jesienna słońca, którą podkreśla dynamika *piano*. Molowa tonacja i motoryka powtarzających się ósemek w partii prawej ręki, przywodzą na myśl rytmiczne kapanie kropel deszczu oraz nieco złowróźbny motyw melodyczny w dolnym planie na dźwiękach d-c-d-a.

Na pierwszy rzut oka partia fortepianu zdaje się pełnić jedynie rolę akompaniamentu akordowego (poza wyraźną figuracją w taktach 28-29).

	A			B			A ₁	
	12 t.			19 t.			24 t.	
fortepian	I	II	III	fortepian	fortepian	IV	fortepian	
solo	zwrotka	zwrotka	zwrotka	solo	solo	zwrotka	solo	
4 t.	8 t.	8 t.	8 t.	3 t.	8 t.	8 t.	8 t.	



Rozpoczynający utwór czterodźwiękowy motyw melodyczny w partii lewej ręki fortepianu nie tylko wprowadza w charakter utworu, ale także stanowi zapowiedź do partii wokalne, rozpoczynającej się w takcie piątym. Linia melodyczna partii wokalne występujących w nim zdań muzycznych ma identyczny początek (t. 5-6 i 9-10), różni je zaś ich zakończenie. Jednak wyraźne zmiany zachodzą w warstwie harmoniczej: poprzednik (t. 5-8) utrzymany jest w tonacji zasadniczej (d-moll), następnik zaś (t. 9-12) – moduluje do tonacji paralelnej, a pozornie podobne ich początki – także zyskują nowe brzmienie dzięki zmianom w partii fortepianu.

The image shows a page of a musical score, likely from a 19th-century manuscript. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a four-part texture (treble and bass clefs). The vocal line is in a single staff with lyrics in German. The score is annotated with several colored boxes: a red vertical bar on the left side of the first system, a red vertical bar on the right side of the second system, a yellow vertical bar on the right side of the third system, and a green horizontal bar on the left side of the third system. The tempo marking 'Tempo I.' is visible at the bottom right of the page. The page number '10' is in the top left corner.

Ogniwo B, rozpoczynające się w takcie 13, zyskuje nowy koloryt dzięki wyraźnej zmianie faktury fortepianowej. Dotychczasowe selektywne oddzielanie planów w partii fortepianu ulega zatarciu. Motoryka ósemkowa przenosi się z górnego planu i odtąd występuje w partiach obu rąk. Powolny pochód linii melodycznej z partii dolnego planu przenosi się do najwyższej warstwy i powiela się z warstwą wokalną. Odcinek pieśni odpowiadający drugiej zwrotce wiersza nadal zamyka się w ośmiu taktach (t. 13-20), jednak w przypadku tego okresu muzycznego, występowanie poprzednika i następnika wyraża się najpełniej w warstwie harmoniczej, w której pierwsze ze zdań muzycznych pozostaje w tonacji F-dur, zaś drugie – powraca poprzez szereg wtrąceń do tonacji d-moll. Mimo zagęszczenia faktury, rozszerzenia rejestru w obu partiach – nastrój utworu gwałtownie uspokaja się wraz z rozpoczęciem tekstu zwrotki trzeciej w takcie 21. Ustanie powtarzającego się występowania ósemek podkreśla rolę

tego fragmentu tekstu. Dotąd „deszczowy” akompaniament współgrał z lirycznym opisem spadających jesienią liści. Ograniczenie akompaniamentu do wystąpienia zatrzymanego akordu d-moll, stwarza muzyczną przestrzeń dla wyeksponowania zabiegu personifikacji na słowach: *Źle tym liściom, źle (...)*, ale także daje początek narastającej kulminacji w trakcie trwania trzeciej zwrotki wiersza na odcinku następnych ośmiu taktów (t. 21-28). W przypadku tej strofy, oba zdania występującego tu okresu muzycznego, wyodrębniają się przede wszystkim fakturalnie w partii fortepianu. W poprzedniku ograniczony jest do występowania pojedynczych akordów, następnik zaś kontrastuje z nim, powracając do motoryki ósemkowej, dodatkowo rejestr obu partii stopniowo rozszerza się od skupionego akordu g-moll (t. 25) do wystąpienia kulminacji w takcie 28, której ambitus sięga czterech oktaw. Punkt kulminacyjny jest ponadto wyeksponowany poprzez opadający pochod gam, właściwy dla tonacji zasadniczej, a jego zakończenie opiera się na trzykrotnej ekspozycji dźwięku dominantowego.

Niezwykła opowieść i muzyka kojarzą się z jesiennym tchnieniem wiatru, klimatu typowego dla polskiej złotej jesieni, burzliwej, kolorowej i namiętnej. W utworze słychać jednak pewnego rodzaju dramatyzm, początkowo niedostrzegany w tekście, ale podkreślony w kulminacyjnych fragmentach. W pieśni uwydatnia się zarówno impresjonizm, jak i pewnego rodzaju symbolika. Początkowo, brzmiące dźwięki nie budzą w słuchaczu niepokoju i nastroją go najwyżej melancholijnie. Jednak na koniec pojawia się dekadenccka postawa podmiotu lirycznego i ogarniający go smutek, gdyż jesień w tym przypadku to również metaforyczne przemijanie. Stąd kulminacyjne momenty są niczym zawieszony krzyk ludzkiej rozpacz, niemal odczuwalne są przeżycia człowieka, który nie jest w stanie pogodzić z tak drastycznymi przemianami w swoim życiu.

3.3. *Chłopca mego mi zabrali*, Ignacy Jan Paderewski

Paderewski jest kompozytorem najpierwszej rangi, jednakowoż jego umiejętności i sława jako wirtuoza nieco przyćmiły jego dokonania jako kompozytora oryginalnego. Jego dzieła, podobnie jak jego gra, tchną poetyckim oddechem i szlachetną prostotą. Ze względu na tematykę swych dzieł, Paderewski jest kompozytorem „par excellence” polskim⁸⁰.

⁸⁰ S. Wachowska, A. Lasowski, *Błędny rycerz szczodrości*, „Ruch muzyczny”, nr 10, 2018 r., dostęp online. <https://ruchmuzyczny.pl/article/545>, stan z dnia 8 lutego 2023 r.

Ignacy Jan Paderewski był wspaniałym artystą - wielkim kompozytorem i pianistą - uznanym na całym świecie. Dla Polaków był ikoną polskich dążeń do niepodległości, politykiem i mężem stanu. Jako wybitny muzyk posiadał wielu wielbicieli i przyjaciół wśród najważniejszych polityków XX wieku na arenie międzynarodowej. Powstało wiele biografii Paderewskiego, napisanych przez polskich i zagranicznych badaczy⁸¹, a jego dorobek muzyczny dobrze znany jest muzykologom. Ilość dzieł wokalnych Paderewskiego to w sumie 25 pieśni (są to 3 odrębne utwory⁸² i 22 zawarte w 3 cyklach⁸³). Mowa tutaj o muzyce kameralnej. Nie można jednak pominąć wspaniałego dramatu muzycznego, jakim jest opera *Manru*, która do dnia dzisiejszego widnieje na afiszach polskich i zagranicznych teatrów operowych.

Dla kompozytora niezwykle ważny był język ojczysty, uwielbiał czytać oraz korzystać w swojej sztuce z tekstów polskich wieszczy. Podkreślał jego znaczenie podczas podróży, o czym świadczy wypowiedź z jednego z koncertów: *Prawda, ja kocham muzykę. Kocham muzykę, ale najpiękniejszą dla mnie muzyką jest dźwięk naszej drogiej, przepięknej mowy ojczystej*⁸⁴.

Z pośród szeregu pieśni, do nagrania została wybrana kompozycja z op. 7 (czwarta pieśń cyklu⁸⁵): *Chłopca mego mi zabrali*. W całym *opusie* jest pieśnią najbardziej rozbudowaną i skonstrastowaną. Propozycję jej skomponowania Paderewski otrzymał w 1882 r. od krakowskiego księgarza Jana Krzyżanowskiego. Podjął się tego zadania przebywając w Wiedniu w 1884 r. Planował skomponować nawet osiem utworów wokально -fortepianowych do słów Adama Asnyka, ale ostatecznie napisał ich pięć (w tym *Konwalijkę - op. 7a*). Premiera tych dzieł odbyła się w Warszawie 9 kwietnia 1885 r. i wówczas kompozytorowi towarzyszyła śpiewaczka Helena Weychertowa. Ostatecznie w roku 1887, cykl 4 pieśni został wydany

⁸¹ Patrz: R. Landau, *Paderewski*, Londyn 1934; S. Popielówna, *I. J. Paderewski*, Tarnów 1919; C. Kellogg, *Paderewski*, Nowy Jork 1956; R. Wapiński, *Ignacy Paderewski*, Wrocław 1999; A. Zamojski, *Paderewski*, Londyn 1982; J. Orłowski, *Paderewski*, Chicago 1952.

⁸² *Dans la forêt*. Pieśń a-moll na głos i fortepian; *Dola*. Pieśń na mezzo-sopran i fortepian; *Konwalijka op.7a* do słów Adama Asnyka.

⁸³ Op. 7 Cztery pieśni do słów Adama Asnyka; Op. 18 Sześć pieśni do słów Adama Mickiewicza; 12 pieśni op. 22 do słów Catulle Mendesa.

⁸⁴ Cyt. za X. Pilch-Nowakowska, *Literatura w życiu i działalności Ignacego Jana Paderewskiego*, „Niepodległość i pamięć”, nr 1 (61), 2018, s.72. Dostęp online:

[https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_\(61\)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_\(61\)-s71-92/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_\(61\)-s71-92.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_(61)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_(61)-s71-92/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_(61)-s71-92.pdf) stan z dnia 8 lutego 2023 r.

⁸⁵ Nie jest to jak się czasem uważa ostatnia pieśń kompozytora do słów Adama Asnyka. Istnieje również *Konwalijka* na głos z fortepianem, ale nie została on jednak dołączona do wydania op. 7. *Ignacy Jan Paderewski. Pieśni*, red. M. Perkowska-Waszek, Kraków 2002.

w berlińskiej firmie Ed. Bote und G. Bock⁸⁶. Pierwsze wydanie było dwujęzyczne, ale jeszcze za życia autora dokonano tłumaczenia na język angielski⁸⁷.

Henryk Opieński zauważa w pieśniach op. 7 moniuszkowski styl, z pewnym indywidualizmem Paderewskiego pod względem harmonicznym i melodycznym. Uważa je za *proste, szczerze polskie piosenki*⁸⁸.

Sam autor słów, Adam Asnyk, urodził się w rodzinie szlacheckiej, a jego ojciec został zesłany na Syberię jako uczestnik powstania 1831r. W swoim życiu poeta wiele podróżował, studia ukończył w Heidelbergu, gdzie otrzymał tytuł doktora filozofii. W pierwszym okresie twórczości literackiej dominowały u niego poezje nastrojone pesymizmem, poczuciem klęski i samotności, najpełniej wyrażone w poemacie *Sen grobów*. Osobną grupę stanowiły liryki miłosne. W twórczości poety dostrzec można wpływy romantyków (zwłaszcza Słowackiego) oraz niemieckiego poety Heinego. Wiersze powstałe później mają charakter refleksyjno-filozoficzny.

Tekst pieśni:

*Chłopca mego mi zabrali, Matulu!
W świat daleki go pognali,
A ja zanim umrę z bólu.
Dałam na msze sznur koralu
Niechaj Pan Bóg go ocali Matulu!*

*Do szeregu poszedł z bronią
Mój Boże.
Tam śmierć pewna poszedł po nią,
Miłość moja nic nie może,
Ani lzy go nie zastonią,
Przed zawistnej śmierci dłonią,
Mój Boże.*

⁸⁶ Ignacy Jan Paderewski. *Pieśni*, red. M. Perkowska-Waszek, Kraków 2002, s. 10.

⁸⁷ Ibidem, s. 157.

⁸⁸ H. Opieński, *Ignacy Jan Paderewski*, Kraków 1960, s. 34.

*Nie pytają o to wrogi
Kto ginie
Czy jest sercom ludzkim drogi
Czy płacz siostry zanim płynie
Czy umiera Matka z trwogi
Kiedy pyta śmierci srogiej
Kto ginie.*

*Na kulami zaoranej
Na roli
Ma paść we krwi mój kochany.
Czyliż na to Bóg pozwoli
By samotnie ginął z rany
Zdała swoich na zalanej
Krwią roli.*

*Spojrzyj na nas ty Panienko
Przezysta!
I nad serca me go męką
Ty się zlituj o gwiazdzista
Niebieskiego dnia jutrzeńko
Osłoń jego swoją ręką
Przezysta!*

Pieśń opiera się na pięciowrotkowym wierszu, tworząc formę: A B A' B C (A). Siedmiowersowa budowa strof w tekście wiąże się z koniecznością nieproporcjonalnego rozkładu wersów w opracowaniu muzycznym. Kompozytor decyduje się więc przyjąć założenia architektoniczne poszczególnych części, dzieląc je na trzy fazy, uwzględniające kolejno: dwa, dwa i trzy wersy. Zastosowanie takiej struktury znajduje swoje uzasadnienie po przeanalizowaniu układu rymów, dzięki czemu każda z faz kończy się wspólnym rymem:

Chłopca mego mi zabrali	α
Matulu!	β
W świat daleki go pognali	α
A ja za nim umrę z bólu.	β
Dałam na mszę sznur korali,	α
Niechaj Pan Bóg go ocali	α
Matulu.	β

Andantino.

Singstimme.
 Haub-ten mir ihn, mei-nen Lie-ben, Müt-ter
Chłop - ca me - go mi za - bra - li, Ma - tu -
 They have sent a - way my lo - ver, Mo - ther

Pianoforte.
 lein! Ha - ben wit ihn fort - ge - trie - ben, nim - mer kann ich
lu! a świat da - le - ki go po - gna - li a ja za - nim
 dear! Far a - way the broad seas o - ver, Nought my an - xious

Ar - me froh sein. Gab dem Priester die Ko - ral - len,
u - me z bó - lu. Da - lam na msze sznur ko - ra - li
 heart can o - ver cheer. Yet the priest for him is pray - ing

dass Ge - sän - ge für ihn schallen im Kirch - lein.
nie - chaj Pan Bóg go o - ca - li Ma - tu - lu.
 Masses for the ab - sent say - ing, Mo - ther dear!

Powściągliwy wstęp fortepianu w postaci dwukrotnego powtórzenia akordu tonicznego w tonacji *g-moll* wprowadza w melancholijny nastrój utworu. Przypominają one bicie dzwonu kościelnego, kończącego mszę żałobną i rozpoczynającego kondukt pogrzebowy. Jest to wzruszający początek, który wraz z kolejnymi frazami rozwija historię o tęsknocie za

ukochanym oraz żarliwą prośbą, modlitwą o pomoc, jednocześnie uświadamiający słuchacza o tragizmie całej opowieści.

Wraz z rozpoczęciem partii wokalne akompaniament ogranicza się do uzupełniania warstwy harmoniczej, w dalszym przebiegu pieśni nabywa on jednak aktywniejszego charakteru, korespondując z partią wokalną niewielkimi fragmentami opartymi na imitacji (w taktach 9-10/11-12 oraz 13/14). Występowanie kolejnych faz zwrotki najwyraźniej przejawia się w partii głosu, w której następuje ich oddzielenie krótkimi pauzami, linia melodyczna zaś kształtuje się na zasadzie ewolucyjności, polegającej na konsekwentnym powiększaniu się ambitusu. Pierwsza faza zawiera się więc w interwale kwinty, druga – septymy, trzecia zaś rozszerza się aż po interwał nony. Dwutaktowy ustęp fortepianowy wieńczący pierwszą zwrotkę stanowi motyw melodyczno-rytmiczny, nawiązujący do uprzednio występującego w partii wokalne w takcie 10, mający charakter spajający formę, także w dalszym przebiegu pieśni.

Opracowanie materiału tekstowego w drugiej części utworu przyjmuje podobne założenia formalne jak w poprzednim ogniwie. Tym razem jednak we wszystkich trzech fazach zwrotki kontrast przejawia się już na poziomie ogólnego ich wyrazu, co dodatkowo podkreślone jest terminami: *animato*, *con passione* oraz *doloroso*. W tworzeniu formy ma także aktywny udział partia fortepianowa. W akompaniamencie bowiem wprowadzone zostają nowe myśli motywiczne: rozdrobnienie rytmiczne w postaci zastosowania charakterystycznej formuły trzydziestodwójkowej w początkowej fazie zwrotki, szeregu uzupełnień szesnastkowych – w środkowej fazie oraz powrót do pionów akordowych w fazie ostatniej. Elementem integrującym tę część pieśni z poprzednią jest kilkukrotne powtórzenie charakterystycznego motywu melodyczno-rytmicznego, zarówno w partii wokalne (takty 20-21), w akompaniamencie (takty 22-23) oraz ponownie w zakończeniu zwrotki (takty 32-34).

Dalsza część utworu nie wykazuje istotnych zmian. Jedynie w trzeciej zwrotce występują środki często stosowane w technice wariacyjnej w postaci zmian rejestru w przebiegu akompaniamentu akordowego. W zakończeniu czwartej zwrotki natomiast partia fortepianowa zapowiada zmianę nastroju poprzez wprowadzenie oktaw w rytmie ósemkowym, który będzie towarzyszył partii głosu niemal do końca utworu.

Mimo wyraźnych nawiązań do części początkowej w partii wokalne, ostatnie ogniwo utworu opiera się na nowej myśli muzycznej, tworząc ustęp o charakterze rozbudowanej kody. Kompozytor w tej części decyduje się na ingerencję w tekst wiersza, stosując powtórzenie dwóch wersów:

Tekst oryginalny:

Tekst użyty w pieśni:

Spojrzyj na nas, Ty, Panienko

Przezycza!

I nad serca mego męką

Ty się zlituj o gwiazdzista

Niebieskiego dnia jutrzeńko!

Osoń jego swoją ręką

Przezycza!

Spojrzyj na nas, Ty, Panienko

Przezycza!

I nad serca mego męką

Ty się zlituj o gwiazdzista

Niebieskiego dnia jutrzeńko

Ty się zlituj o gwiazdzista

Niebieskiego dnia jutrzeńko

Osoń jego swoją ręką

Przezycza!

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written in German and Polish. The first system has the following lyrics:
Original: Blick auf uns aus Himmels-hö-hen, Kö-ni-gin! Hö-re mei-nes
Adapted: Spoj-rzj na nas ty Pa-nien-ko prze-czy-sła! I nad ser-ca
English: Look down from thy throne of glo-ry, Queen of Heaven! See, I throw my -
The second system:
Original: Her-zens Fle-hen, du, die thronst im Ster-nen-zel-te, mögst du schüt-zend
Adapted: me go się kę ty się zli-tuj o gwa-izd-zi-sła nie-bie-skie-go
English: self be fore thee, Hear, o hear me, I im-plore thee, Hear, O hear me.
The third system:
Original: bei ihm ste-hen, hö-re mei-nes Her-zens Fle-hen, las-se mich ihn
Adapted: daś ja-trzeń-ko ty się zli-tuj o gwa-izd-zi-sła nie-bie-skie-go
English: I im-plore thee, In thy gra-cious care en-fold him, Let me once a -
The fourth system:
Original: wie-der-se-hen, las-se mich ihn wie-der-se-hen, Kö-ni-gin!
Adapted: daś ja-trzeń-ko o so-ń je-go swo-ją rę-ką Prze-czy-sła!
English: gain be-hold him, Let me once a-gain be-hold him, Queen of Heaven!
The score includes musical notation such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'rall.' and 'poco più lento'. There are also some circled symbols at the bottom of the piano part.

Pochód melodyczny rozpoczyna się na niskich dźwiękach oktawy rozkreślnej i stopniowo wchodzi w górne rejestry, po czym znowu opada i wznosi się. Sprawia to wrażenie

różnych nastrojów podmiotu lirycznego w trakcie trwania utworu: od wielkiego żalu, po furję złości i rozpacz. Muzyka niezwykle współgra ze słowami pieśni. Całość kończy zwrotka zwiastująca ostatnią nadzieję na powrót ukochanego.

Prośba, błaganie, piękna modlitwa dziewczyny - wykonana prosto, niemalże jak piosenka lub kołysanka utulająca do snu, z niewielką dynamiką, powściągliwością, wolnym tempem i przejęciem sprawia, że słuchacz może przenieść się w świat intymnej modlitwy. Duże skoki i różnorodność emocjonalna wymagają od wykonawcy olbrzymiego skupienia, pilnowania prowadzenia w sposób właściwy fraz – niezbyt szeroko, a zarazem w ścisłym legacie. Mimo iż fortepian pełni tu rolę akompaniamentu, to głos wokalny musi być z jego warstwą zespojony. Bardzo ważna w tym utworze jest pedalizacja wspólnie ustalona z wokalistą, której dobre zastosowanie buduje efekt rozbrzmiewających dzwonów i kontrapunktowych instrumentów.

3.4. *Bociany*, Włodzimierz Malawski.

Autorem muzyki do pieśni *Bociany* jest Włodzimierz Malawski, polski śpiewak (tenor) oraz reżyser teatralny. W swoim życiu pracował w wielu teatrach operowych i operetkowych. Debiutował w krakowskim Konserwatorium Muzycznym. Następnie otrzymał angaż m.in. Opery we Lwowie, Teatru Wielkiego w Warszawie oraz Poznaniu. Artysta komponował również utwory wokalne. W roku 1930 wydał cykl *4 Pieśni na śpiew z towarzyszeniem fortepianu* (1. *Idylla majowa*; 2. *Zawód*; 3. *Bociany*; 4. *A więc kochaj*), który zadedykował swojej drugiej żonie, Marii Zamoyskiej⁸⁹.

Autorem tekstów jest Marian Gawalewicz, polski powieściopisarz, dramaturg i krytyk teatralny, który był cenionym lwowskim publicystą. Obok dziennikarstwa i literatury, jego wielką pasją był teatr. Aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym Warszawy, Łodzi i Lwowa. Z poezji autora korzystali również inni polscy kompozytorzy, m.in. Stanisław Niewiadomski, Władysław Żeleński, Jan Gall czy Zygmunt Noskowski.

Na potrzeby dysertacji, została wybrana trzecia pieśń z cyklu pt. *Bociany*.

⁸⁹ Na stronie tytułowej widnieje dedykacja: *MEJ ŻONIE MARJI POŚWIĘCAM*. W. Malawski, *4 pieśni na śpiew z towarzyszeniem fortepianu*, Poznań 1930.

Tekst pieśni:

*A gdzie, a gdzie lecicie bociany we mgle?
Rozwiane, rozkrzyczane.
A gdzie, a gdzie?
Leciały, leciały, krążyły, wracały, klekotały.
Zataczały wielkie półkola tam,
gdzie kiedyś miast pola był dwór i sad i stodoły,
zębate dwa koła na dachu, jak trzeba i modry skraw nieba.
Leciały, leciały, krążyły, wracały nie poznawały,
bo tam zgliszcza i rowy ziemia zryta w parowy.
Dworu, sadu, ni śladu...
I leciały z powrotem,
z ciężkim skrzydeł łopotem rozwiane, rozkrzyczane we mgle.
A gdzie? A gdzie?*

Jest bardzo prawdopodobne, że tekst *Bociany* (tak samo jak i pozostałe utwory z cyklu pieśni Malawskiego) powstały specjalnie dla tej kompozycji. Nie widnieją one bowiem w wydanych dziełach autora, w tym tomie poezji, który doczekał się kilku wydań w XIX wieku.

Podjęwając się analizy pieśni, nie sposób pominąć wpływu warstwy tekstowej na zjawiska muzyczne występujące w utworze. W przypadku pieśni *Bociany* zależność ta jest tym bardziej widoczna, że ma bezpośredni wpływ na założenia architektoniczne pieśni. Choć utwór skomponowany został na zasadzie szeregowania myśli tematycznych, to możliwym jest wyróżnienie trzyczęściowej budowy utworu, którą determinuje tekst poetycki:

I	II	III
t. 1-16	t. 17-48	t. 49-64
A1	B1	A2 B2
		A3

Należy w tym miejscu raz jeszcze podkreślić, że określenia formy A i B dotyczą tylko warstwy tekstowej, w której każde A dotyczy akcji wiersza (opis bocianów i ich lotu), a B – przedstawia krajobraz, który zastają w trakcie lotu. Ponieważ jednak z punktu widzenia formy, kompozytor nie posługuje się dosłownie, ani w przeobrażeniu poprzednim materiałem formalnym (jedynie

w określonych sytuacjach używa nawiązań do poprzednio wykorzystanych motywów) – należy powyższy schemat traktować symbolicznie – jako wstęp do dalszej analizy.

Utwór rozpoczyna się pytaniem:

A gdzie, a gdzie lecicie bociany we mgle? Rozwiane, rozkrzyczane? A gdzie, a gdzie?

The image shows a musical score for a song. The top staff is labeled 'Śpiew' (Singer) and the bottom staff is labeled 'Fortepian' (Piano). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is 'Dość żywo.' (Moderately lively). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: 'A gdzie, a gdzie le - ci - cie bo - cia - ny we mgle? roz - wia - ne, roz - krzy - cza - ne? A'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and is marked 'dość żywo.'. The score includes various musical notations such as triplets and dynamic markings like 'wolniej' (more slowly).

Każde z trzech zawołań wyrażone jest muzycznie w odrębny sposób. W pierwszym z nich, obok kantylenowej frazy głosu solowego, uwagę przykuwa zastosowanie akordów *arpeggio* w kadencji ($^{\circ}T - ^{\circ}SII^7 D - ^{\circ}T$), utrwalającej tonację zasadniczą (e-moll) pieśni w wysokim rejestrze fortepianu. Zabieg ten już od pierwszych taktów eksponuje istotę akompaniamentu, który nie ogranicza się tylko do podkreślania prostych pionów akordowych, ale często, dzięki zastosowaniu rozmaitych zwrotów rytmicznych oraz artykulacyjnych, staje się źródłem wartości kolorystycznych. Drugie zawołanie kontrastuje z poprzednim, w wyniku zastosowania melodyki deklamacyjnej, przywodzącej na myśl styl recytacyjny. W partii fortepianu także na chwilę następuje rezygnacja z dotychczasowych zabiegów kolorystycznych, aby powróciwszy do nich, dodatkowo podkreślić doniosłość trzeciego zawołania. Dodatkowo ostatnie pytanie jest uwydatnione w warstwie harmoniczej poprzez zawieszenie na funkcji dominanty.

Apostroficzny wyraz tekstu ustępuje miejsca opisowi losu tytułowych bocianów:

Leciały, leciały, krążyły, wracały, klekotały...

The image shows a musical score for a song. The top staff is labeled 'bardzo wolno' (very slowly) and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are: 'Le - cia - ły le - cia - ły, krą - ży - ły, wra - ca - ły, kle - ko - ta - ły...'. The piano accompaniment is marked 'bardzo wolno' and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as triplets and dynamic markings like 'p'.

Motyw rytmiczny: ćwierćnuta - dwie ósemki pojawia się kilkakrotnie w progresji opadającej, jednak kompozytor decyduje się na zastosowanie jej tylko w przypadku pierwszych czterech określeń – opisujących lot tytułowych bocianów. Ostatnie wyrażenie zaś nawiązuje do uprzednio występującej już frazy, powracając do zastosowania melodyki deklamacyjnej. Kompozytor nie przez przypadek używa podobnego motywu – w obu miejscach ma on ścisły związek z tekstem utworu; przyporządkowano mu rolę ilustrującą odgłosy wydawane przez bociany (*rozkrzyczane, klekotały*). Część I zakończona jest wystąpieniem oktaw w niskim rejestrze, przywodzącymi na myśl złowrogie bicie dzwonów.

W kolejnej części pieśni następuje opis krajobrazu, który ujrzaly ptaki. Utwór staje się coraz bardziej pogodny, następuje ożywienie tempa. Warstwa harmoniczna, oparta o szereg akordów pobocznych, doprowadza do osadzonego przez pięć taktów trójdźwięku C-dur, którego wystąpienie można zinterpretować symbolicznie. Krótki motyw solowy fortepianu w taktach 25-27 zapowiada przejście do tonacji jednoimiennej (E-dur), rozjaśnia charakter utworu (*dolcissimo*) i doprowadza do momentu kulminacyjnego tej części (na słowach: *i modry skraw nieba*), którą dodatkowo uwydatnia dynamika (*forte*) oraz wystąpienie kadencji wielkiej doskonałej. Gwałtowna zmiana ma miejsce natychmiast: następuje ograniczenie tempa i dynamiki utworu na słowach: *Leciały, leciały, krążyły wracały*, gdzie kompozytor decyduje się na użycie motywu rytmicznego tożsamego z poprzednim (t. 9-12). Pierwsza wzmianka o tym, co ujrzaly bociany (*Nie poznawały*), nabiera złowróbnego kolorytu, dzięki wykorzystaniu techniki *parlando* oraz wystąpieniu akordu B-dur (współbrzmienie to posiada silne nacechowanie dysonansowe w zestawieniu z występującym bezpośrednio przed nim akordem E-dur, które oddalone są od siebie o odległość trytonu). Dramatyczny opis zastanej przez ptaki rzeczywistości zmierza od wyrazistego, w dynamice *mf* i nieco żywszym tempie, w wysokim rejestrze obu partii – do zamierającego zakończenia tej części, wyszeptanych nut bez akompaniamentu fortepianowego i głuchego uderzenia dźwięku *e* w zdwojeniu oktawowym w niskim rejestrze fortepianu.

Kolejna, ostatnia część, niesie ze sobą elementy integrujące formę, nie tylko ze względu na wykazany wcześniej związek z tekstem literackim, ale także na powroty myśli motywicznych z części pierwszej, kolejno:

- charakterystyczny motyw rytmiczny (*I leciały z powrotem z ciężkim skrzydeł łopotem*),
- motyw recytatywu (*rozwiane, rozkrzyczane*),
- zawołanie/zapytanie (*a gdzie? a gdzie?*),

- charakterystyczne zakończenie części w niskim rejestrze fortepianu (dźwięk *e* w zdwojeniu oktawowym ozdobiony oktawami *e-h-d-h* w partii prawej ręki oraz określony dodatkowo: *diminuendo et morendo*).



Niezwykle piękne i mądre ptaki, jakimi są bociany, dla Polaków są symbolem wędrówki, zwiastowania wiosny, budowania i pielęgnowania gniazda (domu rodzinnego). Przede wszystkim jednak są symbolem Polski. Tekst ukazuje odlot ptaków na zimę, a następnie ich powrót. Podczas ciężkiej i wycieńczającej drogi ginie część stada. Nie sposób nie wspomnieć tutaj o wolności, której doświadczają ptaki w locie. Pieśń Malawskiego w piękny sposób oddaje klimat tęsknoty (za wolną ojczyzną), niepewności (co przyniesie jutro), walki o wolność (upragnioną) oraz powrotu do domu po ciężkiej i długiej tułaczce. W metaforycznym ujęciu bociany symbolizują grupy Polaków, które musiały opuścić kraj i udać się na emigrację. Różne represje zaborców (np. po powstaniach) niejednokrotnie doprowadzały do zniszczeń dworów i pałaców polskich szlachciców, którzy walczyli o niepodległość kraju. To właśnie ten widok rozpościera się przed powracającymi „bocianami”, które muszą budować nowe „gniazda” już w innym miejscu.

3.5. *Rota*, Feliks Nowowiejski.

Autorka tekstu *Roty* - Maria Konopnicka, była jedną z najwybitniejszych pisarek w historii polskiej literatury. Jej teksty wzbudzały kontrowersje, ale w swoich czasach była bardzo popularną twórczynią literacką. Tworzyła m.in. poezje, nowele oraz wiersze dla dzieci.

Jej inspiracją do napisania *Roty* było zachowanie polskich dzieci w pruskiej szkole, które nie chciały modlić się w języku niemieckim. Zostały za to ukarane cielesnie.

Rota została opublikowana drukiem po raz pierwszy w 1908 r. w tygodniku „Głos Wielkopolanek”, a w całości wydrukowano ją w gazecie pt. „Gwiazdka Cieszyńska”⁹⁰.

Do utworu powstała muzyka Feliksa Nowowiejskiego⁹¹. Melodię zanotował na skrawku koperty podczas spaceru po krakowskich błoniach⁹². Ten polski późnoromantyczny kompozytor, organista i dyrygent, był twórcą licznych utworów wokalnych i chóralnych. Napisał około 600 pieśni. Ponadto skomponował msze, symfonie, balet, operę, oratorium i wiele innych form muzycznych.

Rota Feliksa Nowowiejskiego jest dziełem, które pretendowało do miana hymnu narodowego. Do dnia dzisiejszego z resztą traktuje się je jako jeden z nieoficjalnych hymnów Polski. Przyjęło się, że pierwsze wykonanie *Roty* odbyło się w 500. rocznicę bitwy pod Grunwaldem - 15 lipca 1910 r. Wówczas pieśń została odśpiewana przez zespół liczący 600 osób. Było to niezwykle wydarzenie muzyczne, a chór złożony był z zespołów ze wszystkich zaborów. Sam kompozytor starał się o to, aby wśród śpiewaków pojawiły się chóry ze Śląska, Wielkopolski czy Prus. Podczas tej akcji osobiście przygotowywał materiał nutowy, który wysyłał zainteresowanym⁹³. Przed wykonaniem, podczas obchodów grunwaldzkich, rozesłano około 2000 kopii *Roty*. Pierwotnie utwór miał mieć prawykonanie w 47. rocznicę powstania styczniowego 23 stycznia 1910 r. w budynku Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w Krakowie⁹⁴.

Ten tekst bez wątplenia jest dobrze znany każdemu Polakowi. Dzieło stało się własnością całego narodu. Dyrygent Chóru Mieszanego Towarzystwa „Jedność” wspomina: [...] *Płomienne słowa i spiżowa muzyka! Nietrudno się domyślić, że i dyrygent zabrał się do*

⁹⁰ Patrz: „Głos Wielkopolanek: tygodnik społeczno-narodowy dla kobiet wszystkich stanów”, R. 1, 23 sierpnia 1908, nr 21, s. 1; „Gwiazdka Cieszyńska”, R. 61, 7 listopada 1908, nr 90, s. 444.

⁹¹ Nie był to jednak jedyny kompozytor wykorzystujący tekst Marii Konopnickiej. Znanych jest co najmniej sześciu kompozytorów podejmujących próbę stworzenia muzyki do *Roty* (w tym m.in. Stanisław Niewiadomski). Żadna jednak kompozycja nie dorównała *Rocie* Nowowiejskiego. Więcej patrz: *Śpiewajmy Polskę!...*, s. 191.

⁹² Ibidem, s. 191.

⁹³ I. Fokt, *Feliks Nowowiejski*, Poznań 2016, s. 126.

⁹⁴ J. Grygielska, op. cit., s. 72.

pracy z zapalem i śpiewacy ćwiczyli chętnie. [...] „Rota” stała się wówczas już własnością ogółu, stała się popularną pieśnią narodową⁹⁵. Melodia Nowowiejskiego została wykorzystana również w kościelnym hymnie *Nie rzucim Chryste świątyń twych*, spopularyzowanym po pierwszej pielgrzymce Jana Pawła II do Polski.

Rotę wykonywano w czasie powstań śląskich. Śpiewano ją podczas dwóch wojen światowych i później, w okresie PRL-u. Gdy w 1943 r. dla Gwardii Ludowej powstał 48 stronicowy tomik, który zawierał pieśni i wiersze, wśród nich była również *Rota*⁹⁶. W każdym z kolejnych wykonań modyfikowano tekst, pozostawiając jednak melodię Nowowiejskiego.

Tekst pieśni:

*Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród,
Nie damy pogrześć mowy!
Polski my naród, polski lud,
Królewski szczep piastowy,
Nie damy, by nas zniemczył wróg.
Tak nam dopomóż Bóg!*

*Do krwi ostatniej kropli z żył
Bronić będziemy Ducha,
Aż się rozpadnie w proch i w pył
Krzyżacka zawierucha.
Twierdzą nam będzie każdy próg.
Tak nam dopomóż Bóg!*

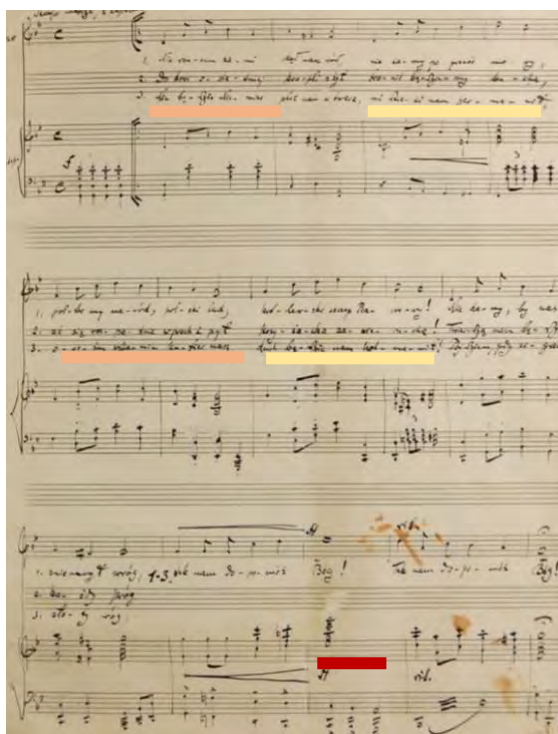
*Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz,
Ni dzieci nam germanił.
Orężny wstanie hufiec nasz,
Duch będzie nam hetmanił,
Pójdziem, gdy zabrzmie złoty róg.
Tak nam dopomóż Bóg!*

⁹⁵ Cyt. za: I. Fokt, op. cit., s. 127.

⁹⁶ T. Szewera, *Niech poniesie ją wiatr. Antologia pieśni z lat 1939-1945*, Łódź 1975, s. 287.

Z uwagi na fakt, że *Rota* jest sekstyną, ilość wersów oraz układ ich rymów ($\alpha\beta\alpha\beta\gamma\gamma$) mogą nastręczyć pewnych trudności w zachowaniu symetrycznej budowy formalnej. Kompozytor decyduje się w tym wypadku na zastosowanie budowy dwuczęściowej, w której początkowa faza utworu oparta jest na czterech pierwszych wersach strofy, w następnej zaś pojawia się ingerencja w tekst wiersza poprzez powtórzenie dwóch ostatnich wersów: *Nie damy by nas zniemczył wróg / Tak nam dopomóż Bóg*.

Pierwsza faza utworu zawiera się w ośmiotaktowym, symetrycznym okresie muzycznym, złożonym z dwóch zdań oddzielonych od siebie pauzą. Pieśń wyłania się z użytego w przedtacie dźwięku tonicznego, a skok o kwintę w górę oraz natychmiastowe poszerzenie faktury fortepianowej wpływają na podkreślenie wzniosłego charakteru tekstu. Partię wokalną cechuje nieskomplikowana linia melodyczna, a akompaniament ogranicza się do uzupełnienia warstwy harmoniczej. Kompozytor podkreśla budowę wiersza muzycznie porządkując układ rymów występujących w czterech pierwszych wersach strofy: wers pierwszy i trzeci (*Nie rzucim ziemi skąd nasz ród / My polski naród polski lud*) opierają się na identycznym, dwutaktowym motywie inicjującym poprzednik oraz następnik, wers drugi i czwarty (*Nie damy pogrześć mowy / Królewski szczep piastowy*) bazują na motywach modulujących kolejno do tonacji toniki i dominanty. Wykorzystanie tego nietypowego, z punktu widzenia budowy okresowej, zabiegu harmonicznego, znajduje swoje uzasadnienie: początkowo utwierdza na tym niewielkim odcinku muzycznym w tonacji pierwotnej, następnie otwiera formę na dalszy jej rozwój. Wyraźny kontrast w stosunku do poprzedniej części wprowadzony zostaje poprzez gwałtowną zmianę dynamiczną w takcie 8 oraz rozbudowanie warstwy brzmieniowej w partii fortepianu. Potęgowaniu napięcia w tej fazie utworu służą dwutaktowe zwroty o charakterze progresywnym, wzbogacenie środków harmoniczych przez wystąpienie procesów modulacyjnych, prowadzących do tonacji paralelnej oraz poszerzenie wolumenu brzmienia aż do osiągnięcia kulminacji w takcie 12. Integralność formy zachowana jest jednak poprzez konsekwentne powtarzanie struktury rytmicznej, użytej w początkowej fazie utworu. Występująca w zakończeniu kadencja stanowi powrót do tonacji zasadniczej, a opadająca kwinta *c-f*, nawiązująca wyraźnie do interwału z początku utworu, dodatkowo spaja i zamyka formę.



Podczas nagrania został użyty oryginalny tekst, zapisany przez kompozytora. Jest on zgodny z pierwszymi wydaniem *Roty* Marii Konopnickiej⁹⁷. Feliks Nowowiejski traktował *Rotę* jako pieśń wojskową i w związku z tym radził unikać wolnego tempa⁹⁸.

3.6. *Białe róże*, Mieczysław Kozar – Słobódzki.

Autor muzyki nie jest postacią powszechnie znaną, pomimo że jego kompozycje *Białe róże* oraz *Maszerują chłopcy* są najbardziej rozpoznawanymi utworami muzyki patriotycznej i wykonuje się je podczas większości uroczystości państwowych, apeli szkolnych oraz koncertów muzyki patriotycznej. Mieczysław Kozar - Słobódzki był muzykiem, nauczycielem języka niemieckiego, dziennikarzem, działaczem społecznym, a zarazem legionistą i żołnierzem Wojska Polskiego. Wojskowy pseudonim – Kozar – dołączył do swojego nazwiska⁹⁹.

Pierwsza wersja utworu *Białe róże* została napisana w Makowie przez Jana Emila Lankau (1914 r.) do melodii czardasza pt. *Może pszczółka zanieś ci to, com napisała serca mego krwią*. Następnie tekst został uzupełniony przez Kazimierza Wroczyńskiego (1918 r.).

⁹⁷ Patrz przypis nr 1.

⁹⁸ *Śpiewajmy Polskę!*..., s. 191.

⁹⁹ *Mieczysław Kozar-Słobódzki. Legionista, kompozytor, nauczyciel, świdniczanin*, opr. Z. Curył, M. Korzekwa, A. Brożbar, Świdnica 2018, s. 8.

W tym samym roku Mieczysław Kozar – Słobódzki skomponował nową muzykę do pieśni i to w jego formie zyskała największą popularność. Stało się tak m.in. dzięki kabaretowi warszawskiemu „Czarny kot”, który w 1918 r. za sprawą dyrektora Wroczyńskiego, dołączył do repertuaru utwor Słobódzkiego¹⁰⁰. Kompozycja *Białe róże*, inaczej *Rozkwitały pąki białych róż*, pierwszy raz została wydana w 1918 r. i pojawiła się w czasopiśmie „Estrada”, a w 1919 r. w cyklu „Żołnierska dola”¹⁰¹.

Tekst pieśni:

*Rozkwitały pąki białych róż.
Wróc Jasieńku, ach z wojenki wróc.
Wróc, pocałuj jak za dawnych lat.
Dam ci za to róży najpiękniejszy kwiat.
Wróc, pocałuj jak za dawnych lat.
Dam ci za to róży najpiękniejszy kwiat.
Przekwitały pąki białych róż.
Przeszło lato, jesień, zima już.
Cóż ci teraz dam Jasieńku, hej.
Gdy z wojenki wrócisz do dziewczyny twej.
Cóż ci teraz dam Jasieńku, hej.
Gdy z wojenki wrócisz do dziewczyny twej.*

*Jasieńkowi nic nie potrzeba już.
Rosną ci mu nowe pąki róż.
Tam nad jarem, gdzie w wojence padł.
Rozkwitł u mogiły białej róży kwiat.
Tam nad jarem, gdzie w wojence padł.
Rozkwitł u mogiły białej róży kwiat.*

Pieśń *Białe róże* zawiera elementy rytmiczno - agogiczne, przywodzące na myśl pierwszą część czardasza (Lassan). Posępny nastrój, dynamika *piano*, tonacja minorowa, a nawet użyte na początku utworu określenie wykonawcze z *sentymentem*, dodatkowo podkreślają nastrój tekstu poetyckiego. Z powodu swojej popularności, pieśń była

¹⁰⁰ *Śpiewajmy Polskę!...*, s. 241.

¹⁰¹ *Mieczysław Kozar-Słobódzki*. Op. cit., s. 10; *Śpiewajmy Polskę!...*, s. 241; T. Szewera, op. cit., s. 135.

opracowywana na wiele sposobów, w różnej fakturze oraz różnorodną ilością strof. Omawiany przykład jest oparty o trzy zwrotki, opracowane w jednolity sposób.

Czterotaktowy wstęp fortepianu stanowi rodzaj ekspozycji materiału tematycznego poprzez zastosowanie, występującego w dalszym przebiegu utworu, myśli tematycznej. Zabieg ten w pełni tłumaczy zastosowanie środków harmoniczych, w których akord toniczny tonacji zasadniczej pojawia się dopiero w ostatnim takcie wstępu.



Budowa pieśni opiera się na wykorzystaniu czynnika ewolucyjnego, opartego na dwutaktowym motywie rytmicznym. Jednakże można wyróżnić w nim pewne fazy rozwojowe, zdeterminowane użytym tekstem literackim. Jedna zwrotka jest bowiem podzielona na dwie części, z czego druga z nich występuje dwukrotnie w oparciu o podobny materiał tematyczny.

Partię wokalną inicjuje prosta melodyka, oparta na powtórzonym dźwięku *a* i następującym po nim, opadającym pochodzie sekundowym w kierunku dźwięku tonicznego (takt 5-6). Wyeksponowany jest dzięki temu przejmujący skok o oktawę w górę pomiędzy taktami 6 i 7, który jest największą odległością interwałową w partii wokalnej tej pieśni, po nim zaś następuje powrót do dźwięku *a*. Czynniki harmoniczne z początku jest nieskomplikowany, oparty na akordach toniczo – dominantowych, przeprowadzona jest modulacja do tonacji paralelnej w takcie 8 (F-dur). Na jednolitość tej fazy pieśni (takty 5-8) wskazuje materiał motywiczny partii fortepianu, który wyróżnia się wznoszącym pochodem diatonicznym w dolnym planie, w górnym zaś – pojawieniem się charakterystycznego arpeggiowanego rytmu synkopowanego i przeciwstawionego mu rytmu punktowanego.

z sentymentem

1. Roz-kwi-ta - ty pa-ki bia-łych róż. Wróć Ja-sień-ku, ach z wo-jen-ki wróć! Wróć! po-ca - łuj
 2. Prze-kwi-ta - ty pa-ki bia-łych róż. Prze - szło la - to, Je-sień, zi-ma już. Cóż ci te - raz

mp

cresc.

jak za daw-nych lat, Dam ci za to ró - ży naj-pię-kniej-szy kwiat. Wróć! po-ca - łuj
 dam Ja-sień-ku hej, Gdy z wo-jen-ki wró - eisz do dziew-czy-ny twej? Cóż ci te - raz

3 zwrotka.

jak za daw-nych lat, Dam ci za to ró - ży naj-pię-kniej-szy kwiat.
 dam Ja-sień-ku hej, Gdy z wo-jen-ki wró - eisz do dziew-czy-ny twej? molto sostenuto

pp

Następna faza utworu przypada na takty 9-12, a jej założeniem jest dążenie do osiągnięcia momentu kulminacyjnego w takcie 13. Cel partii fortepianu to coraz wyraźniejsze podkreślanie linii melodycznej, w dodatkowym zdwojeniu oktawowym dla wzmocnienia tego efektu, przy jednoczesnym uzupełnianiu warstwy harmoniczej. Jednak jego rola nie jest ograniczana do tworzenia prostego akompaniamentu – stosowanie ozdobników w przebiegu całego utworu nadaje partii fortepianu aktywnego charakteru.

Ostatnią fazę zwrotki rozpoczyna wspomniany punkt kulminacyjny, którego napięcie jest rozładowywane na przestrzeni kolejnych czterech taktów. Harmonika tego fragmentu dąży do powrotu do tonacji zasadniczej. Na największą uwagę zasługuje partia fortepianu, która jest dokładnym przedstawieniem materiału użytego we wstępie.

Mimo określenia warstwy muzycznej utworu jako opracowanej w sposób jednolity, dwie pierwsze zwrotki pieśni zyskują jednakowe brzmienie, trzecia zaś ma nieco inny, posępniejszy nastrój w związku z treścią tekstu literackiego. W niniejszym opracowaniu pieśni zastosowane jest określenie *molto sostenuto* oraz dynamika *pp*. Linia melodyczna zostaje wyraźnie uproszczona rytmicznie i melodycznie, w partii fortepianu ponadto następuje przeniesienie akompaniamentu do niższego rejestru. Środki te sprzyjają uzyskaniu jeszcze większego kontrastu dynamicznego oraz kolorystycznego w procesie osiągnięcia momentu kulminacyjnego w analogicznym miejscu (takt 29).

Białe róże to jeden z utworów kanonu muzyki polskiej, który wskazuje na problem rozstań, pożegnań, utraty ukochanej osoby na skutek walki wojennej. Przepiękne opracowanie Mieczysława Kozara -Słobódzkiego oddaje uczucie bólu i tęsknoty podmiotu lirycznego. Dzięki pięknej partii fortepianu, pozwala również dawać nadzieję (co symbolizują białe róże), która wprawdzie umiera, by za chwilę znowu obudzić się do życia.

3.7. *O mój rozmarynie*, Stanisław Niewiadomski.

[...] *pozostaliśmy dłużnikami Stanisława Niewiadomskiego za wszystko co stworzył jako kompozytor, co działał jako nauczyciel, za wszystko co jako krytyk i literat muzyczny ogłaszał w setkach artykułów w dziennikach i w czasopismach i w osobnych studjach*¹⁰².

Tymi słowami wspominał kompozytora jego uczeń - prof. Zdzisław Jachimecki. Dziś niestety opracowania Stanisława Niewiadomskiego uległy zapomnieniu. Nie korzysta się z istniejących wydanych śpiewników z muzyką narodową, wojskową, ludową czy opracowań kolęd.

¹⁰² Z. Jachimecki, *Stanisław Niewiadomski i jego znaczenie dla polskiej kultury muzycznej*, „Wiek Nowy”, Lwów, styczeń 1938.

Pierwszą kompozycją, którą przedstawił szerszej publiczności Stanisław Niewiadomski, była kantata do tekstu Kornela Ujejskiego pt. *Akt wiary*. Napisana została z okazji 50. Rocznicy Powstania Listopadowego w 1880 roku. Utwór spotkał się z życzliwym przyjęciem i zapoczątkował karierę kompozytorską Niewiadomskiego.

W swojej twórczości Stanisław Niewiadomski prawie całkowicie poświęcił się pieśniarstwu¹⁰³. We lwowskim konserwatorium nauczał śpiewu chóralnego. Był kierownikiem opery w Teatrze Miejskim we Lwowie. Swoje doświadczenie wokalne starał się zdobywać w czasie wolnym, podczas licznych podróży po teatrach operowych w Europie. Brał udział w wokalnych kursach, prowadzonych zgodnie z włoską nauką śpiewania¹⁰⁴. Wszystko to bez wątpienia miało wpływ na jego dzieła wokalne, w których wyczuwa się bardzo dobre prowadzenie głosu, w sposób śpiewny i wokalny (a nie instrumentalny). *Niewiadomski zrozumiał jak mało innych kompozytorów polskich, potrzebę najliczniejszych kół melomanów na punkcie liryki muzycznej o cechach artystycznych, łączącej w sobie w równej mierze wykwinność środków z czynnikami popularnymi liryki o melodyce przystępnej i akompaniamencie łatwym do opanowania*¹⁰⁵. Akompaniament ten nie jest jednak prosty, a opracowania pieśni kompozytora są wyjątkowe i mają bogatą oraz niezwykle ciekawą partię fortepianu.

Wybrana do pracy pieśń *O mój rozmarynie* w opracowaniu Stanisława Niewiadomskiego stanowi kolejny przykład doskonałej aranżacji autora.

Pierwowzorem pieśni była prawdopodobnie, znana już od czasów kampanii napoleońskiej, ludowa piosenka *Koło ogródeczka woda ciekła*, a dokładniej jej 2 i 3 zwrotka, zapisane przez Oskara Kolberga w formie:

*A choćby mi rzekła,
nie boję się,
werbują ulany,
werbuję i ja się.*

*Dostanę ja mondur z guzikami,
i buciki ładne,
da i z ostrogami*¹⁰⁶.

¹⁰³ Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, cz. 4, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, b.m., ok. 1932, s. 15.

¹⁰⁴ Chodzi tutaj o tzw. styl bel canto (z języka włoskiego tł.: piękny śpiew). Technika wokalna oraz styl muzyczny.

¹⁰⁵ Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, cz. 4, *Muzyka polska...*, s. 16.

¹⁰⁶ https://pl.wikipedia.org/wiki/O_mój_rozmarynie, stan z dnia 14.02.2023r.

W śpiewnikach utwór pojawia się już od 1915 roku. Po raz pierwszy został wydrukowany w zbiorze *Żołnierskie piosenki obozowe* Adama Zagórskiego. Dwie zwrotki dopisał Wacław Denhoff – Czarnocki, a jedna powstała w 4 Pułku Legionów. Także w późniejszych czasach dopisywano kolejne strofy, jednak autorzy większości tekstu są anonimowi¹⁰⁷.

Tekst pieśni:

O mój rozmarynie, rozwijaj się
O mój rozmarynie rozwijaj się.
Pójdę do dziewczyny, pójdę do jedynej,
Zapytam się.

A jak mi odpowie: nie kocham cię,
A jak mi odpowie nie kocham cię,
Ułani werbują, strzelcy maszerują,
Zaciągnę się.

Dadzą mi konika cisawego.
Dadzą mi konika cisawego.
I ostrą szabelkę, i ostrą szabelkę.
Do boku mego.

Powiodą z okopów na bagnety.
Powiodą z okopów na bagnety,
Bagnet mnie ukłuje, śmierć mnie ucałuje,
Ale nie ty.

Opracowanie pieśni wykorzystuje cztery zwrotki tekstu. W partii wokalne można wyróżnić dwie fazy, zdeterminowane warstwą tekstową. Otwiera ją czterokrotne powtórzenie dźwięku tonicznego, skok o kwartę w górę oraz opadanie linii melodycznej do dźwięku początkowego. Wyodrębniają się tu dwa podstawowe motywy rytmiczne: cztery ósemki - dwie ćwierćnuty oraz ćwierćnuta, dwie ósemki - ćwierćnuta, pauza – będą one miały istotny wpływ w dalszym przebiegu melodii wokalne. Ze względu na powtórzenie tekstu – zwrot melodyczno

¹⁰⁷ Ibidem.

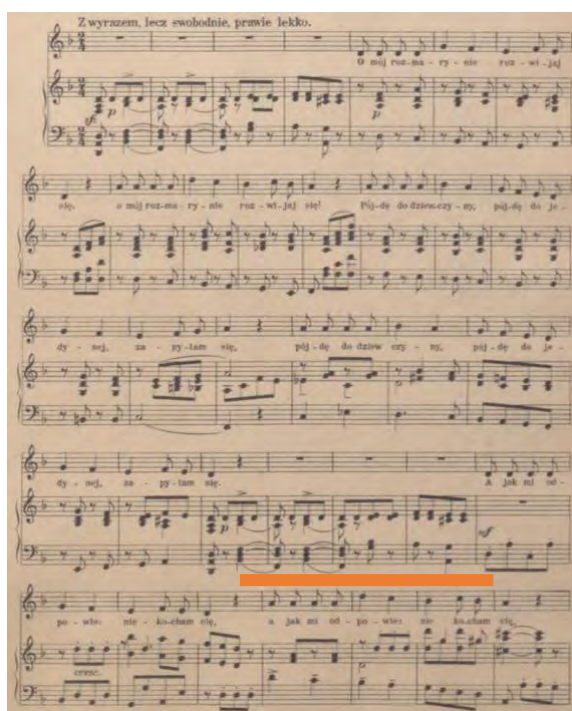
- rytmiczny z taktów 5-8 również ulega powtórzeniu, tym razem od dźwięku dominantowego w takcie 9. Kolejna faza zwrotki jest nieco dłuższa od poprzedniej – dopasowanie do tekstu osiągnięte jest poprzez wtrącenie dodatkowego dwutaktowego motywu rytmicznego: cztery ósemki – dwie ćwierćnuty. Wyraźne jest tu również nawiązanie do poprzednich motywów melodycznych, takich jak powtórzenie dźwięku oraz sekundowe pochody opadające.

Partia fortepianu pełni najważniejszą rolę formotwórczą w niniejszym opracowaniu pieśni:

wstęp	I	II	łącznik	III	IV	zakończenie
1-4	5-27	28-50	51-60	61-82	83-105	106-114

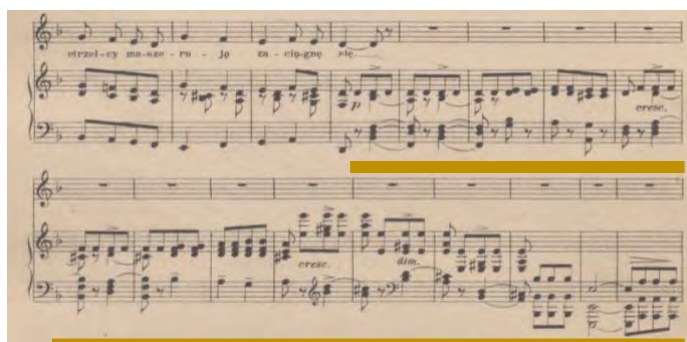
Główną rolę fortepianu we wstępie jest wprowadzenie i utwierdzenie w tonacji zasadniczej, jednak pełni on tu również zapowiedź początkowej linii melodycznej partii wokalne poprzez motoryczne powtarzanie dźwięku *d* w rytmie ósemek.

Akompaniament w pierwszej zwrotce tekstu osadzony został w dynamice *piano*. Cechuje go przewaga akordów występujących na słabą część taktu, a stosowanie pionów akordowych wpływa na wyrazistość harmoniczną tego fragmentu utworu. Zwrotkę kończy czterotaktowy odcinek solowy fortepianu (takty 24-27), który jest dokładnym powtórzeniem materiału użytego we wstępie – taka formuła zakończeniowa występuje po każdej ze zwrotek.

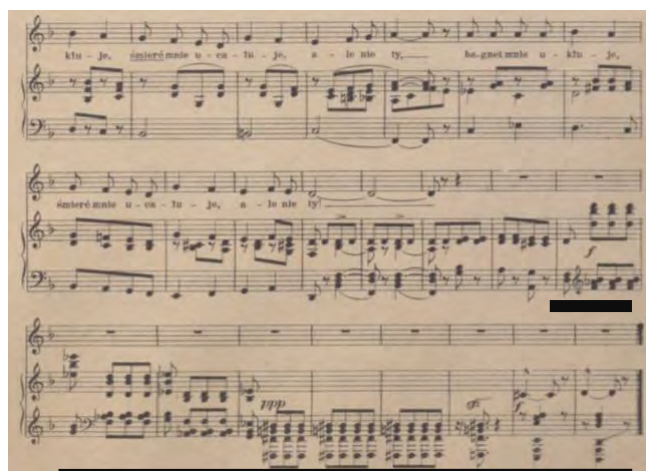


Treść harmoniczna kolejnej zwrotki nie zmienia się, zachodzi jednak istotna zmiana w traktowaniu materiału motywicznego akompaniamentu w jej pierwszej fazie. W tym ogniwie bowiem przychodzi na myśl faktura polifonizująca. Brzmienie niemal imitacyjne zyskują te fragmenty, w których – na wzór motywu otwierającego partię wokalną – następuje kilkukrotne powtórzenie dźwięku *d* oraz następujący po nim skok w górę (t. 29-30, 31-32, 33-34).

Z fortepianowego odcinka kończącego zwrotkę w takcie 51 wyłania się faza utworu przyjmująca charakter łącznika do drugiej części utworu. Bazuje on wyłącznie na uprzednio stosowanym ósemkowym motywie rytmicznym z powtarzającym się dźwiękiem (w górnym planie). Końcówka łącznika rozszerza się fakturalnie poprzez stosowanie powtórzeń w różnych rejestrach, kształtowana jest tu myśl harmoniczna, bazująca na szeregu wtrąceń dominantowych.



Powtarzający się motyw fortepianowy, poprzedzający każdą zwrotkę, jest swoistą zapowiedzią czegoś złego, nieuniknionego. W odsłuchu jest nieco ciężki, a odpowiednio akcentowany (zgodnie z adnotacją autora), brzmi niczym marsz żałobny. Jednak po wejściu partii wokalnej, staje się trochę lżejszy, niczym odgłos kopyt ułańskich koni. Daje on wokaliście możliwość interpretacji w różnicowany sposób kolejnych zwrotek i prowadzenia zupełnie innej narracji. Finał pieśni nie należy do duetu czy śpiewaka, ale do pianisty. Po oddaniu ostatniego *tchnienia* (zgodnie z tekstem: *bagnet mnie ukłuje, śmierć mnie pocałuje*), partia fortepianowa wychodzi na pierwszy plan i podkreśla dramatyzm tekstu, nie zostawiając wątpliwości, że wojna i walka przynoszą niejednokrotnie śmierć, a nieco krzykliwe ostatnie akordy całkowicie pozbawiają słuchacza złudzeń, co do lekkości samej treści.



Bez wątplenia utwór *O mój rozmarynie* jest jedną z najpopularniejszych pieśni wojskowych okresu I Wojny Światowej. Śpiewany przez pokolenia, w różnych wykonaniach i aranżacjach, wzrusza i zachwyca Polaków podczas wspólnych spotkań. Według wierzeń ludowych, wspomniany w pieśni rozmaryn, odnosi się do miłości i wierności.

Opracowanie pieśni przez Stanisława Niewiadomskiego jest jednym z wielu, ale z pewnością zasługuje na uznanie i wykonanie artystyczne.

3.8. *Nieszpory*, Felicjan Szopski.

Felicjan Szopski był polskim kompozytorem, pianistą, pedagogiem i krytykiem muzycznym. Swoją warsztat doskonalił u Władysława Żeleńskiego w Krakowie, Zygmunta Noskowskiego w Warszawie, Heinricha Urbana w Berlinie oraz Hugo Riemanna w Lipsku. Dał się poznać jako autor m.in. utworów fortepianowych, pieśni na głos i fortepian oraz muzyki chóralnej. Znany jest z hasła Chóru Akademickiego Uniwersytetu Jagiellońskiego *Leć pieśni w dal*.

Wybrane do dysertacji opracowanie pieśni pt. *Nieszpory* ma charakter religijny, który ze względu na warstwę tekstową oraz charakterystyczny (w tym wypadku parzysty) układ rymów, nawiązuje do psalmu nieszpornego. Utwór jest utrzymany w tempie umiarkowanym (*Andante religioso*), dynamice *piano*, tonacji a-moll. Różnice w opracowaniach tego utworu zawierają się w partii akompaniującej – melodia wokalna pozostaje bez zmian. Autorem tekstu i melodii jest Zenon Chaworski, o którym nie ma żadnych informacji. Utwór powstał w 1832 r.¹⁰⁸, czyli po upadku powstania listopadowego.

¹⁰⁸ *Pieśni z muzyką. Marsze Wojska Polskiego z końca 18go i początku 19go wieku*, Z. I, opr. Horoszkiewicz J., Kraków 1889, s. 88.

Tekst pieśni:

*Sprawiedliwość Twoja Boże pocieszenia,
Ukarła grzechy lackiego plemienia.
Widzisz Twą chłostę znoszących w pokorze,
Widzisz jak cierpień wypijamy morze.*

*Racz już sprawiedliwość na litość zamienić.
Nie dozwól Twych wiernych ze szczętem wyplenić.
Nie daj po naszej wrogom deptać ziemi,
Okryj ją znowu skrzydłami Twojemi.*

*Wrogi już nas liczą za zgubnych na wieki,
Mówią żeśmy Twojej nie warci opieki.
Pokaż im Panie żeś nas tylko smucił,
Żeś nas napomniał, ale nie odrzucił.*

Ze względu na charakter pieśni, cechuje się ona powściągliwością. Nie ma w niej również miejsca na solowy wstęp fortepianu, a jego rola ogranicza się jedynie do prostego towarzyszenia partii wokalne. Pieśń odznacza się nieskomplikowaną budową formalną – bazuje na dwóch czterotaktowych okresach muzycznych. Czynniki harmonicznego dodatkowo podkreśli utworzony z obu tych ogniw łącznie - jednego pełnego okresu muzycznego, tzw. wyższego rzędu.

P		N		
P	N	P	N	
2	2	2	2	

Pierwsze ogniwo rozpoczyna się poprzednikiem, który na przestrzeni dwóch taktów przeprowadza warstwę harmoniczną: od akordu tonicznego tonacji zasadniczej do dominanty. Linia melodyczna partii wokalne bazuje w głównej mierze na pochodach sekundowych. Rozpoczynający się w takcie trzecim następnik, wyraźnie wykorzystuje motyw melodyczno-rytmiczny, inicjujący poprzednik. Uwagę zwraca także wzbogacenie warstwy harmonicznego tego odcinka – poprzez wychylenie do tonacji III stopnia (C-dur), powrót do tonacji zasadniczej (a-moll).

Andante religioso.

Spra-wie-dli-wość Two - ja, Bo - że po - cie - sze - nia,
 U - ka - ra - za grze - chy łac - kie - go ple - mie - nia,
 Wi - dzisz Twą chło - stę, zno - szą - cych w po - ko - rze,
 Wi - dzisz jak eier - pień, wy - pi - ja - my mo - rze.

Z uwagi na dalszy rozwój formy w omawianym opracowaniu, w zakończeniu taktu czwartego użyty został akord A⁹, który jest wtrąceniem do akordu subdominantowego (d-moll), otwierającego drugi okres muzyczny – co jest dowodem na określenie budowy pieśni jako „wielowarstwowej” formy muzycznej. Dodatkowo przykuwa uwagę śmiały skok występujący w wokalne linii melodycznej pomiędzy tymi odcinkami utworu, kreując w tym miejscu moment najwyższego napięcia i ekspresji w pieśni. W drugiej części melodyka, mimo zachowania powściągliwego charakteru, odznacza się większą ilością skoków interwałowych. Harmonika po raz kolejny podąża do tonacji III stopnia, by w ostatnim takcie powrócić do tonacji właściwej. Utwór kończy się wystąpieniem kadencji opartej na współbrzmieniach: °T – S – °T. Zabieg ten jest charakterystyczny, ze względu na wystąpienie durowego akordu subdominantowego – jest to odpowiedzią na użyty w linii melodycznej tetrachord dorycki, a więc wymuszający tryb majorowy tego trójdźwięku. Z drugiej strony jednak jest ukłonem w stronę kadencji plagalnej – często wykorzystywanej w utworach religijnych. Ten z pozoru nieznaczący szczegół, podkreśla w zakończeniu charakter i tematykę pieśni. Sama faktura fortepianowa brzmi jak akompaniament organowy, a sam śpiew mimo wielu możliwości wyrazowych, jest pohamowany i wstrzemięźliwy, niczym osobista, intymna modlitwa.

3.9. *Na Sybir*, Otton Mieczysław Żukowski.

Otton Mieczysław Żukowski jest dzisiaj mało znanym kompozytorem przełomu XIX i XX wieku. Wydaje się, że kojarzony jest bardziej w kręgach muzyki kościelnej i chóralnej. Był synem organisty (Józefa Żukowskiego)¹⁰⁹, co niewątpliwie miało wpływ na wybór głównego nurtu jego muzycznych zainteresowań, jakim była muzyka religijna. Kształcił się i żył głównie w Czerniowcach. We Lwowie ukończył studia. Był nauczycielem, pianistą i dyrygentem chóralnym¹¹⁰, pełnił funkcję inspektora szkolnego na Bukowinie¹¹¹.

Na potrzeby pracy wybrana została balada na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 9 – *Na Sybir*. Celowo została zachowana pisownia oryginalna „balada”, nie „ballada”, ponieważ w literaturze jest to odmiana pieśni tanecznej¹¹², co na pewno miało wpływ na muzyczną budowę dzieła. Dodatkowo, tak właśnie brzmi oryginalny zapis druku nutowego z początków XX wieku. Żukowski w swojej kompozycji podkreśla cechy literackiej balady, wykorzystując do tego muzyczny gatunek, jakim jest ballada.

Utwór *Na Sybir* został opublikowany w Krakowie w Głównym składzie Księgarni A. Piwowskiego i Ski. Słowa do niego napisał lwowski redaktor i wydawca „Gazety Polskiej” oraz „Tygodnika Narodowego”, Klemens Kołakowski. W jego wydaniu z 1905 r. zamieszczono fragment recenzji opublikowanej w „Gazecie polskiej” z 10 listopada 1901 r.¹¹³ Jej autor podkreśla, że muzyka we wspaniały sposób ilustruje tekst całej ballady: [...] *Napisać muzykę do balady nie jest rzeczą łatwą; potrzeba być bowiem nie tylko panem formy, ale i mieć spory zasób żywej wyobraźni, obrazowości i siły dramatycznej, aby pogodzić treść balady z muzyką i ująć słowa w takie frazy muzyczne, aby nawzajem się nie paraliżowały. [...] Trudno zaiste wyobrazić sobie dokładniejsze zespolenie poezji z muzyką, lepszą ilustrację tekstu. Muzyka zlewa się ze słowami w jednolitą całość i oddaje nader plastycznie i barwnie wszystkie dramatyczne sceny wiersza, opisującego jeden z epizodów naszej martyrologii. Szczególniejszą uwagę zwraca na siebie część utworu malująca jazdę kibiłką; czuć tu i świst wichru i tętent koni i mroźną śnieżycę i wielki, beznadziejny step sybirski. [...] Całkiem inny nastrój panuje w rozmowie dziecka. Rozlewa się tu dziwnie miękki i rzewny liryzm; [...] Do nader udatnych ustępów należy również jasnowidzenie oraz tragiczna śmierć dziecka. [...] Balada ta, należąca do najlepszych utworów kompozytora, nadaje się znakomicie na obchody patriotyczne*

¹⁰⁹ R. Kaczorowski, *Otton Mieczysław Żukowski (1867-1942)-życie i twórczość*, Pelplin 2020, s. 8.

¹¹⁰ Ibidem, s. 9.

¹¹¹ Ibidem, s. 8.

¹¹² <https://pl.wikipedia.org/wiki/Balada>, stan z dnia 18.02.2023 r.

¹¹³ „Gazeta Polska w Czerniowcach”, nr 89, 10 listopada 1901.

i powinna znajdować się w każdym muzycznym domu polskim i wyrugować katarynkowe melodie z bezwartościowych operetek niemieckich.

Tekst pieśni:

*Pośród stepowej śnieżnej zameci
wiatr tuman śniegu w obłoki szle,
północna zorza na niebie świeci,
w stronę Sybiru kibitka mknie.*

*To na Kamczatkę jedzie ofiara,
ofiara matka i mały syn,
ich potępiła swawola cara
za to, że wolni byli od win.*

*A chcąc tem większej oddać ich męce
kozak w podróży strzegący ich,
skul nieszczęśliwym nogi i ręce,
by się z miejsc ruszyć nie mogli swych.*

*„Mamo, mnie zimno, jam śpiący matko,
mamo zdejm z nóg mych żelaza te,
gdzież to my jedziem, gdzież jest nasz tatko,
i gdzie jest dom nasz, zabawki me?”*

*Tak szczebiotąło zmarznięte dziecko,
matce po licach łez strumień ciekł;
a kozak patrząc w chłopca zbójcecko,
uderzył pletnią i „malczy” rzekł.*

*Pędzą! Wiatr coraz mroźniejszy wieje
i dzwonka zda się smutniejszy ton,
zsiniałe dziecię z zimna kostnieje,
zwiastując matce bliski swój skon.*

*Wzrok utopilo w szarym obloku,
na twarzy lśniła ostatnia łza,
gdy w walce z śmiercią w dziecięcia oku
nieziemskich natchnień zabłyśła skra.*

*Dziecię szeptało: „Czy widzisz matko,
tam, tam u góry, w niebiosów mgle
patrz, mamo, z tamtąd drogi nasz tatko
dla mnie i ciebie wianuszki szle.*

*A tam, czy widzisz wyżej na tronie,
co go otacza aniołów rój,
siedzi królowa w jasnej koronie,
gwiazdek miliony zdobią jej strój.*

*Czy słyszysz, mamo moja jak pięknie
Hosannę śpiewa niebianków chór?
O nie drzyj! Kozak niechaj się złęknie
tych czarnych nad nim zwieszonych chmur.*

*Ten świat mnie nęci, wabi do siebie
pozwól, o puść mnie do rajskich stron,
ja tam wymodłę, mamo, dla ciebie
siłę w cierpieniu i świętych skon.”*

*I dalej pośród śnieżnej zamieci
wiatr tuman śniegu w obłoki szle,
północna zorza na niebie świeci,
w stronę Sybiru kibitka mknie.*

Utwór Ottona Mieczysława Żukowskiego cechuje wieloczęściowość, daleko wykraczająca poza układ trzyczęściowy. Mimo powracających tematów, nie odzwierciedla formy ronda. Sposób opracowania poszczególnych zwrotek nie jest jednoznacznie spójny z założeniami pieśni przekomponowanej. Jednakże po przeanalizowaniu głębokiej korelacji

warstwy muzycznej z tekstem Kołakowskiego, który cechuje się mnogością różnych form narracji oraz mocnym nawarstwieniem emocjonalnym, należy skłonić się ku określeniu kompozycji jako ballady. Stanowi ona bowiem w swoim założeniu rodzaj pieśni epickiej, której założenia formalne mogą nawiązywać do określonych form muzycznych, jednak podstawowym czynnikiem wpływającym na kształt utworu jest warstwa tekstowa. I tak inne opracowania otrzymują fragmenty opisowe, inne – oparte są na relacji wydarzeń, a jeszcze inne – to dosłowne wypowiedzi. Pewne odcinki utworu, ze względu na wyraz tekstu, będą ulegały powtórzeniom, pozostałe zaś – oparte są na jednorazowych opracowaniach. Zmiany te dotyczą nie tylko partii wokalne, ale również przenikają przez partię fortepianu, który nie tylko towarzyszy, ale i współtworzy formę.

Istotną rolę akompaniamentu w kształtowaniu przebiegu utworu zapowiada już czterotaktowy wstęp, w którym mimo nieskomplikowanego przebiegu harmonicznego, osadzonego w akordyce toniczno-dominantowej w tonacji *e-moll*, zarówno kontrasty dynamiczne, jak i moment kulminacyjny w takcie trzecim, budują swoistą autonomię przygrywki.

*Pośród stepowej śnieżnej zameci
wiatr tuman śniegu w obłoki szle,
północna zorza na niebie świeci,
w stronę Sybiru kibitka mknie.*

Pierwszy odcinek pieśni (takty 5-12), podobnie jak większość muzycznych opracowań kolejnych zwrotek wiersza, opiera się na założeniach budowy okresowej. W tym wypadku zawiera się on w ośmiu taktach, w których oba współczynniki, poprzednik i następnik, rozpoczynają się podobnym motywem. Już od początku na pierwszy plan wysuwa się kantylenowa linia melodyczna partii wokalne oraz jej charakterystyczne powroty na dźwięk toniczny. Akompaniament uzupełnia warstwę harmoniczną, lecz w taki sposób, który z pewnością przyczynia się do urozmaicenia kolorystycznego utworu. Szczególnie przejawia się to w użyciu *tremolo* w partii prawej ręki, w dolnym planie zaś wyeksponowany zostaje czynnik brzmieniowy poprzez bogate użycie ozdobników. Środki te nadają rolę muzycznej ilustracji ruchu pojazdu i panującej niepogody.

Po - śród ste - po - wej śnie - żnej za - mie - ci wiatr tu - mań śnie - gu
tremolo
f *basso ben marcato*
w o - blo - ki szle, pół - noc na zo - rza na nie - bie świe - ci, w stro - nę Sy - bi - ru
ki - bi - tka mknie. To na Kam - cza - tkę je - dzie o - fia - ra,
dim. *cresc.*

*To na Kamczatkę jedzie ofiara,
ofiara matka i mały syn,
ich potępiła swawola cara
za to, że wolni byli od win.*

W następnej części (od taktu 13) charakter utworu ulega zmianie. Mimo narastającej dynamiki, *tremolo* w partii fortepianu stopniowo ustępuje miejsca prostym pionom akordowym, czynnik harmoniczny ulega rozszerzeniu, a linia melodyczna partii wokalne tworzy kontrast w stosunku do poprzedniej fazy pieśni – rozpoczyna ją wznoszący pochod chromatyczny, aby powrócić do kantylenowej melodii w taktach 15-16.

*A chcąc tem większej oddać ich męce
kozak w podróży strzegący ich,
skuł nieszczęśliwym nogi i ręce,
by się z miejsc ruszyć nie mogli swych.*



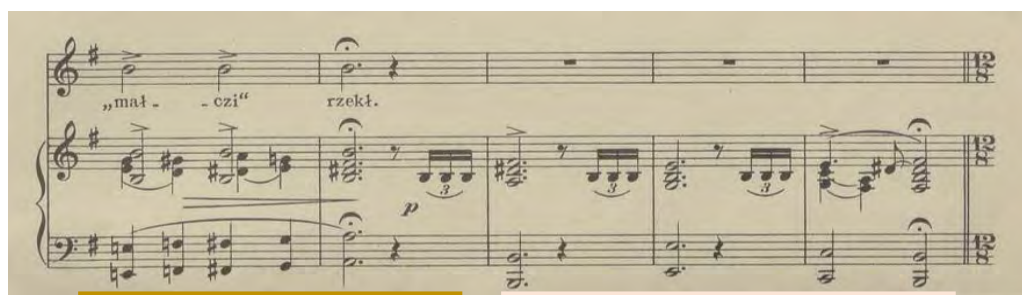
Mimo wzbudzającej poczucie smutku treści, użycie tonacji durowej ma za zadanie przywoływać na myśl niewinność dziecka i jego nieświadomość nadchodzącego losu. Fragment ten zawiera się w ośmiu taktach o budowie okresowej, w których poprzednik i następnik rozpoczynają się tym samym motywem od dźwięku *d*. Niejako nawiązuje to do pierwszego ogniwa utworu, w którym również użyto podobnej budowy zdań muzycznych, a także ciągle powracanie do dźwięku rozpoczynającego tę część. Linia melodyczna wokalu zyskuje wtór w postaci drugiego głosu, który występuje w górnym planie partii fortepianu. Każdy dźwięk rozpoczyna się ozdobnikiem, mającym swoje miejsce w wyższym rejestrze. Ten zabieg kolorystyczny daje wrażenie „piskliwości” dziecięcego głosu, a więc po raz kolejny zyskuje miano ilustracyjnego. Dolny rejestr partii fortepianu stanowią rozłożone w ruchu triolowym akordy toniczo-dominantowe.

Z łagodnego tonu wrywa dysonujący czterodźwięk zmniejszony, uwydatniony dodatkowo akcentami oraz nagłą zmianą dynamiki na *forte*. Następujący po nim akord *H*, wprowadza z powrotem do tonacji zasadniczej (t. 32), która przywraca posępny nastrój w następnej strofie:

*Tak szczebiotało zmarznięte dziecko,
matce po licach łez strumień ciekł;
a kozak patrząc w chłopca zbójcecko,
uderzył pletnią i „malczy” rzekł.*



Fragment ten wprowadza nową myśl muzyczną w postaci krótkich motywów rozdzielonych od siebie pauzami, symbolizujących westchnienia nad tragicznym losem bohaterów. Melancholijny nastrój dwóch pierwszych wersów wyróżniają zastosowane akordy *arpeggio*, które wraz z rozwojem akcji, ustępują miejsca akcentowanym pionom akordowym, z narastającym wolumenem brzmieniowym, budującym dramaturgię aż do charakterystycznego motywu wykrzyknienia, zawieszzonego na trzech długich dźwiękach powtórzonych na tej samej wysokości (takty 40-41).



Następujące po nim złowrogie akordy, poprzedzone triolami, pełnią funkcję wyciszenia i stanowią łącznik do dalszego przebiegu utworu.

Kolejne trzy strofy tekstu przywracają wydarzenia i stany uczuciowe występujące na początku utworu. Wraz z nimi następuje więc powtórzenie myśli tematycznych, w których dalsze wersy wykazują następujący układ:

- od taktu 45 powraca ogniwo pierwsze z charakterystycznym *tremolo* w partii fortepianu:

*Pędzą! Wiatr coraz mroźniejszy wieje
i dzwonka zda się smutniejszy ton,
zsiniałe dziecię z zimna kostnieje,
zwiastując matce bliski swój skon.*

Tempo I.
 Po - dzał Wiatr co, raz mro - źniej, szy wie - je i dzwon - ka zda się smu - tniej - szy, ton,
tremolo
Il basso ben marcato
 zai - nia - ła dzie - cię z zim - na ko - stnie - je, zwi - stu - jąc mat - ce bli - zki swój skon.
dim.

- od taktu 53 wykorzystane zostaje drugie ogniwo – jednak tylko w początkowej jego części, a więc to, które rozpoczyna się pochodem chromatycznym postępującym ku górze:

*Wzrok utopilo w szarym obloku,
 na twarzy lśniła ostatnia łza,
 gdy w walce z śmiercią w dziecięcia oku
 nieziemskich natchnień zabłysła skra.*

Wrok u - to - pi - ło w szarym o - blo - ku, na twa - rzy lśni - ła o - sta - tnia łza,
 gdy w wal - ce z śmier - cią w dzie - cię - cia o - ku nie - ziemskich natchnień za - bły - sła skra.
dim.

- w takcie 57 pojawia się ponownie ogniwo trzecie – a więc charakteryzujące wypowiedź chłopca:

*Dziecię szeptało: Czy widzisz matko,
 tam, tam u góry, w niebiosów mgle
 patrz, mamo, z tamtąd drogi nasz tatko
 dla mnie i ciebie wianuszki szle.*

Kończący ten fragment utworu akord *G*, wprowadza jako funkcja dominanty do tonacji *c-moll*, mającej w tym kontekście wydźwięk nieco bardziej niepokojący. Trzytaktowy ustęp fortepianowy, rozłożonymi akordami przenosi partię do niższego rejestru. Dalszy przebieg utworu, chociaż nadal pozostaje w ścisłym związku z warstwą tekstową, przynosi nieco odmienne jego traktowanie pod względem architektonicznym:

*A tam, czy widzisz wyżej na tronie,
co go otacza aniołów rój,
siedzi królowa w jasnej koronie,
gwiazdek miliony zdobią jej strój.*

The image shows a page of a musical score for piano and voice. It consists of three systems of music. The first system has a tempo marking 'Allegro ma non troppo.' and the lyrics 'dla mnie i ciebie wiążę szczyt'. The second system has the lyrics 'A tam, czy widzisz,'. The third system has the lyrics 'wyżej na tronie, co go otacza s- nie- - lów rój,'. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various musical notations like notes, rests, and dynamics.

*Czy słyszysz, mamo moja jak pięknie
Hosannę śpiewa niebianków chór?
O nie drżj! Kozak niechaj się złąknie
tych czarnych nad nim zwieszonych chmur.*

Pierwsze dwa wersy przytoczonego fragmentu tekstu (takty 68-71) ograniczają kantylenowość partii wokalne, nasuwając skojarzenie z recytatywem. Istotne w tej wypowiedzi wyrażenia, zapowiadające kierunek, w którym podążają wydarzenia (*tronie / aniołów*), podkreślone zostają poprzez skoki interwałowe o kwintę w górę.

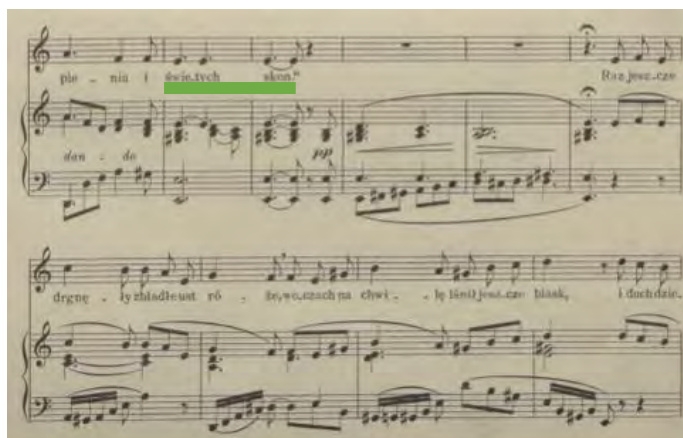
Akompaniament charakteryzuje się ograniczoną fakturą partii fortepianu, opartej o nieskomplikowaną strukturę melodyczną oraz osadzeniem w dynamice *piano*.

Dotąd myśl tematyczna towarzyszyła każdej ze zwrotek przez cały okres jej trwania. W tym fragmencie pieśni kompozytor decyduje się na zerwanie z tym założeniem i wyodrębnia pozostałą część strofy oraz pierwszą połowę następnej – a więc te, w których w przedśmiertnej wizji chłopiec widzi Matkę Boską. Choć pozostają w nawiązaniu do poprzedniego ogniwa, zyskują opracowanie charakteryzujące się jeszcze większym uproszczeniem elementu harmonicznego i rytmicznego oraz osadzeniem w tonacji majorowej – *Es-dur* (takty 72-79).

Wyraźny kontrast w przedostatnim wersie (takty 80-81) uzyskany jest poprzez nagłą zmianę elementów muzycznych: harmonicznego – dysonujący akord nonowy przywracający tonację *c-moll*; rytmicznego – krótkie motywy oddzielone pauzami; dynamicznego – nagłe wystąpienie *forte* oraz agogicznego – *staccato*. Na uwagę również zasługuje ponowne wystąpienie złowrogięgo w wyrazie motywu, w którym trzykrotnie powtarza się dźwięk na dłuższych wartościach rytmicznych (takt 83). Instrumentalny łącznik prowadzi do nowej myśli tematycznej.

*Ten świat mnie nęci, wabi do siebie
pozwól, o puść mnie do rajskich stron,
ja tam wymodłę, mamó, dla ciebie
siłę w cierpieniu i świętych skon.*

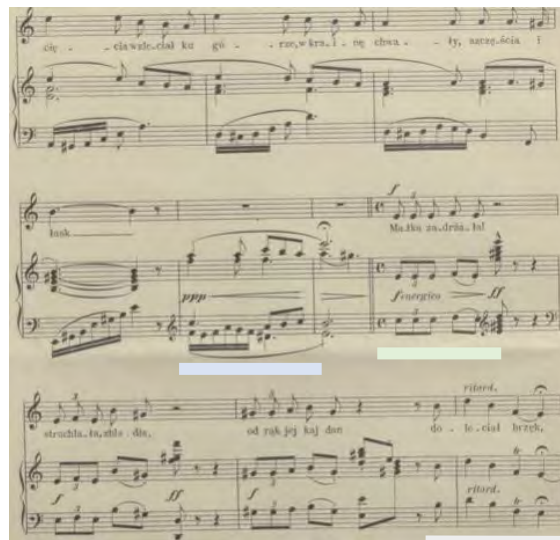
Zmieniający się nastrój tekstu tego odcinka utworu podkreślony jest modulacją z symbolicznej, „czystej” tonacji *C-dur*, do minorowej tonacji paralelnej – *a-moll*. W akompaniamencie występuje rodzaj rozłożonych współbrzmień, przywodzących na myśl powolne przebiegi harfowe, w dźwiękach którego zawiera się linia melodyczna partii wokalne, dając wrażenie wzajemnego przenikania się czynnika melodycznego i harmonicznego. Zakończenie tej zwrotki po raz kolejny podkreśla słowa trzykrotnym powtórzeniem tego samego dźwięku (takty 99-100).



*Raz jeszcze drgnęły zbladłe ust róże,
w oczach na chwilę lśnił jeszcze blask,
i duch dziecięcia wzleciał ku górze,
w krainę chwały, szczęścia i łask.*

Kolejne ogniwo pieśni wprowadza nowy materiał motywiczny, oparty głównie na powtarzającej się strukturze rytmicznej, w której wyraźnie wyodrębniają się dwie odmienne faktury. Pierwsza część taktu oparta jest na wartościach rytmicznych: ćwierćnuta-ósemka w linii melodycznej, dolny plan natomiast uzupełnia dłuższą wartość szesnastkami. Przedtakt/druga połowa taktu ogranicza się do rytmu ósemkowego poprowadzonego w obu partiach. Fragment ten jednak nawiązuje w pewnym stopniu do poprzedniego odcinka utworu poprzez pewne założenia melodyczne: w partii prawej ręki akompaniamentu nadal podkreślana jest linia melodyczna partii wokalne, zaś w partii lewej ręki, kontynuowany jest motyw „harfowy”, wzbogacony o częste następstwa półtonowe, które wzmagają napięcie. Ostatni takt (112) oraz następujący po nim dwutaktowy ustęp fortepianowy pełnią rolę ilustrującą motyw wznoszenia się duszy chłopca ku górze poprzez zastosowanie pochodu pasażowego oraz wysoki rejestr i dynamikę *piano*.

*Matka zadrżała! Struchlała, zbladła,
od rąk jej kajdan doleciał brzęk,
i na twarz dziecka martwą upadła,
ostatni z bólów wydając jęk.*

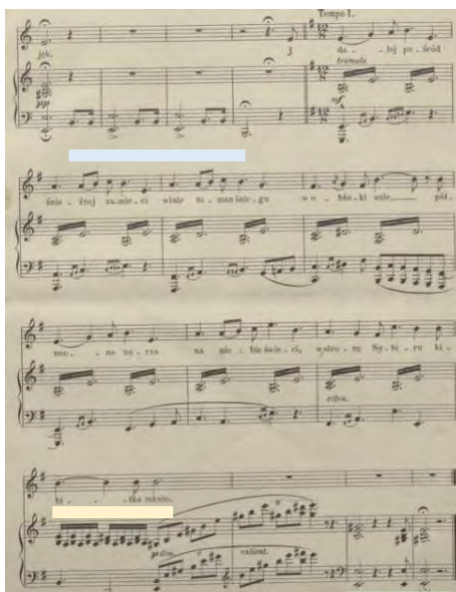


Inaczej przedstawiona została śmierć matki. W przeciwieństwie do chłopca, który do końca wydawał się nie rozpoznawać tragedii sytuacji, w której się znalazł, jego matka odeszła w poczuciu strachu i bólu. Do środków eksponujących dramaturgię pierwszej części kolejnej strofy należy przede wszystkim zaliczyć zmiany fakturalne – wykrzyknienie w partii wokalne oparte jest na zdwojeniach (unisonowych i oktawowych), zakończonymi akcentowanymi akordami fortepianowymi. W pozostałej części zwrotki, utrzymanej w dynamice *piano*, czynnik harmoniczny powraca z wykorzystaniem długich wartości rytmicznych, a linia melodyczna partii wokalnej postępuje w kierunku opadającym, by doprowadzić po raz kolejny do motywu zawierającego trzykrotne powtórzenie dźwięku (122-123). Fragment ten wieńczy krótki motyw przywodzący na myśl żałobne dzwony.

*I dalej pośród śnieżnej zamieci
wiatr tuman śniegu w obłoki szle,
północna zorza na niebie świeci,
w stronę Sybiru kibitka mknie.*

Ostatnią fazę utworu stanowi powrót do pierwszego ogniwa, zamykający utwór klamrą formalną, zarówno w warstwie muzycznej, jak i tekstowej. W zakończeniu dzieło nabiera

pogodnego charakteru, dzięki zastosowaniu tercji pikardyjskiej w ostatnim akordzie tonicznym, który przybiera postać wznoszącego pasażu, a następnie współbrzmienia w układzie skupionym.



Z uwagi na budowę pieśni, dokonać można jej usystematyzowania w formie wykresu:

BUDOWA TEKSTU (STROFY)														
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	
FORMA MUZYCZNA (OGNIWA)														
a	b	c(b)	d	e	a	b	d	f	g	h	i	j	k	a'
LICZBA TAKTÓW (partia wyłącznie fortepianowa / partia głosu + akompaniamentu)														
4				2				3						
+				+				+						
8	4	4	8	9	8	4	8	4	8	4	16	8	9	8
	+	+		+					+	+	+	+	+	+
	1	1		3					2	3	2	3	3	3

Jak ukazuje powyższa tabela, pieśń jest niezwykle rozbudowana, zarówno pod względem tekstowym, jak i formalnym, a więc pozostaje w zgodzie z założeniami gatunku ballady romantycznej. Należy dodać, że w toku całej pieśni aż dziewięciokrotnie zmienia się tonacja ($e \rightarrow G \rightarrow e \rightarrow G \rightarrow c \rightarrow Es \rightarrow c \rightarrow C \rightarrow a \rightarrow e$), siedmiokrotnie – oznaczenie metryczne ($^{12}/_8 \rightarrow c \rightarrow ^{12}/_8 \rightarrow c \rightarrow ^{12}/_8 \rightarrow ^6/_8 \rightarrow c \rightarrow ^{12}/_8$), a sześciokrotnie – oznaczenie tempa ($Moderato \rightarrow Andante cantabile \rightarrow Tempo I \rightarrow Andante cantabile \rightarrow Allegro ma non troppo \rightarrow Allegretto \rightarrow Tempo I$). Aby zachować spójność formy, kompozytor stosuje powtórzenia wybranych ogniw utworu, jednak tylko w tych fragmentach, w których znajduje to uzasadnienie w warstwie tekstowej.

Balada *Na Sybir* to trwający ponad 8 minut utwór, opowiadający o tragicznym losie matki i syna zesłanych na Sybir. Nagranie utworu odbyło się w pierwszym kwartale 2022 roku, chwilę po rozpoczęciu wojny za wschodnią granicą Polski. Niestety tematyka, pomimo upływu wielu lat, okazała się być nadal aktualna, dlatego utwór ten ma szczególne miejsce w pracy. Jest niejako hołdem dla zesłańców na Sybir (od czasów konfederacji barskiej począwszy). Uważny słuchacz może odnieść wrażenie, że jest świadkiem realnych zdarzeń. Od wykonawcy jednak zależy na ile prawdziwa stanie się ta historia. Trudno jest bowiem podczas trwania utworu tak często zmieniać nastawienie emocjonalne - od zaangażowanego narratora począwszy, do niewinnego, małego umierającego chłopca na końcu. Tematyka śmierci dziecka oraz podróży przypominają jedną z najsłynniejszych ballad romantycznego twórcy - Franza Schuberta pt. *Erlkönig* do słów Johanna Goethego¹¹⁴, która opisuje scenę pędzących konno w ciemności przez las ojca z synem. Na końcu następuje niespodziewana śmierć dziecka z rąk nadprzyrodzonej istoty, ducha, tytułowego króla. W obydwu utworach doskonale ukazane zostały odgłosy drogi. Tak jak w balladzie Schuberta, akompaniament odzwierciedla galop konia, tak w pieśni Żukowskiego słychać stukot kół mknącej kibitki. W obu wypadkach ten zabieg muzyczny budzi pewnego rodzaju niepokój, a słuchacz z uwagą czeka na finał opowiadanej historii.

¹¹⁴ Oryg. niem. *Der Erlkönig*, tł. *Król Olch*. Ballada napisana w 1782 roku.

3.10. Czarny krzyż, Stanisław Moniuszko.

Stanisław Moniuszko był jednym z najwybitniejszych kompozytorów polskiego romantyzmu. Tworzył muzykę nacechowaną narodowo, wplatając w swoje utwory polską obyczajowość oraz wyraziste elementy rodzimego folkloru. Został nazwany „ojcem polskiej opery narodowej”¹¹⁵. Bez wątplenia zasłynął z cyklu *Śpiewników domowych* oraz wspaniałych dramatów scenicznych, takich jak np. *Halka*, *Straszny dwór*, *Flis*, *Verbum nobile* oraz *Paria*.

O *Śpiewniku domowym* Stanisław Niewiadomski napisał: [...] na rok 1843 przypada publikacja pierwszorzędnej wagi, mianowicie „*Śpiewnik domowy*”, będący dla polskiej pieśni pełnym znaczenia zapoczątkowaniem nowego okresu. Mimo bowiem istnienia dość nawet licznych piosnek muzyków zawodowych, pieśni w szerszym i głębszym znaczeniu tego słowa nie było. Jeżeli za najwybitniejsze zjawisko na tem polu musimy uważać wspomnienie poprzednio „*Śpiewy historyczne*”, to jednak niewysoki ich poziom i nadal nie zmienił się w pieśni. Pojawiły się prace Elsnera i Kurpińskiego o metryczności polskiego języka i prozodji, Konserwatorium warszawskie uprawiało naukę śpiewu i naukę teorii, ukazywali się zdolni śpiewacy i muzycy, biegli zwłaszcza fortepianiści, pieśń jednak nie wzrastała, mimo iż rozkwit literatury naszej powinien był ją użyźnić¹¹⁶. To właśnie *Śpiewy historyczne*, mimo iż utwory tam zawarte przez Niewiadomskiego zostały uznane za słabe, miały wpływ na powstanie w twórczości Moniuszki dzieł o charakterze patriotycznym.

Pierwsze pieśni kompozytora zostały wydane w 1838 r., podczas jego studiów muzycznych w Berlinie. Już wtedy teksty czerpał z narodowej literatury. *Sen*, *Niepewność* oraz *Do D.D. (Moja pieszczotka)* należały do poezji wieszczka narodowego – Adama Mickiewicza¹¹⁷. Wydane zostały w języku niemieckim, w znanym berlińskim wydawnictwie Bote-Bock¹¹⁸. Do tego momentu brakowało tak naprawdę dobrej, polskiej literatury pieśniarskiej. Niewielu twórców podejmowało ten wątek, a jak już do tego dochodziło, to ich poziom niezbyt często był zadawalający. Moniuszko, jak żaden inny polski kompozytor, był twórcą pieśni we wszystkich gatunkach, dotykał różnorodnych tematów. Pisał pieśni idylliczne/sentymentalne, miłosne/liryczne, refleksyjne/elegijne, obyczajowe/namiętne, narodowe/heroiczne, fantastyczne/surrealne, patriotyczne, nabożne, religijne, lamenty, ballady, dumy, dumki¹¹⁹ itd. Mieczysław Tomaszewski uważa, że pieśni o tematyce patriotycznej u Moniuszki wcale nie

¹¹⁵ https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanisław_Moniuszko, stan z dnia 16.02.2023 r.

¹¹⁶ S. Niewiadomski, op. cit., s. 27-28.

¹¹⁷ Wydane pieśni w Berlinie zostały dobrze przyjęte przez niemiecką krytykę, między innymi przez redaktora „Allgemeine Musik-Zeitung” - Finka. S. Niewiadomski, op. cit., s. 21.

¹¹⁸ Z. Jachimecki, *Moniuszko*, Kraków 1983, s. 35.

¹¹⁹ M. Tomaszewski, *Pieśń polska. Chopin...*, s. 187.

występowały na pierwszym miejscu, jednakże co warto podkreślić, były obecne w jego twórczym życiu przez cały czas¹²⁰.

Na potrzeby tej pracy, spośród kilkuset utworów kompozytora, zostały wybrane dwa tytuły. Pierwszy z nich, o charakterze marszowym - *Czarny Krzyżyk*, podobnie jak *Czarna sukienka* Władysława Żeleńskiego, nawiązuje bezpośrednio do powstania styczniowego.

Autorem słów pieśni *Czarny Krzyżyk* jest poeta i dziennikarz - Brunon Bielawski¹²¹.

Tekst pieśni:

*Gdym na ciężkie krwawe boje
iść przed laty miał,
tom żegnając dziewczę moje,
czarny krzyżyk dał.*

*Rankiem modląc się do Boga,
za mnie pacierz zmów,
a choć ostre miecze wroga,
wrócę z boju znów!*

*Tylko stała w mej obronie
szczerze Boga prosź.
Z wiarą w przyszłość, na swem łonie
czarny krzyżyk noś!*

*Widać w jasnym łez jej zdroju
szczerosc widział Bóg...
Tysiąc braci legło w boju,
a mnie nie tknął wróg.*

*Lecz z powrotem mając milę,
gdym ją witać chciał,
jej nie było!... Na mogile*

¹²⁰ Ibidem, s. 186.

¹²¹ Stanisław Moniuszko nie był jedynym kompozytorem, który do tego tekstu napisał muzykę. Znana była jeszcze wersja Adama Münchheimera – polskiego kompozytora, dyrygenta, skrzypka, pedagoga i dyrektora opery warszawskiej – żyjącego w latach 1830-1904.

czarny krzyżyk stał!...
Jej nie było!... Na mogile
czarny krzyżyk stał!...

Czarny Krzyżyk został wydany w *X Śpiewniku* i nawiązuje bezpośrednio do działań wojennych¹²². Jest to pieśń patriotyczna o charakterze wojskowym, z wątkiem rozstania ukochanych.

Utwór, ze względu na swoją tematykę, ma charakter marsza wojskowego. W niewielkich rozmiarów wstępie fortepianu nasuwa się skojarzenie z rytmem werbla, nie tylko ze względu na występującą w nim charakterystyczną strukturę rytmiczną, ale także na potraktowanie warstwy melodyczno - harmoniczej, opartej o dwukrotne powtórzenie jedynie dwóch dźwięków: dominantowego i tonicznego. Razem z rozpoczęciem partii wokalne, akompaniament nabywa aktywniejszego charakteru, jest współtwórcą głównej linii melodycznej, jednak pomiędzy niektórymi częściami formalnymi utworu przywołuje motyw melodyczno-rytmiczny z pierwszego taktu.

Tekst pięciostrofowego wiersza Bielawskiego decyduje o założeniach formalnych dzieła, które otrzymuje układ: A B A B A – nawiązując do budowy zwrotkowej. Każde z ósmiotaktowych ogniów oparte jest na budowie okresowej; symetria i prostota formalna dostrzegalna w tym utworze należy bowiem do jednej z najbardziej charakterystycznych cech marsza.

Non troppo lento. ♩ = 120. B. Bielawskiego.

ŚPIEW. Gdym na cięż - kie krwa - we bo - - je
PIANO. p

isć przed la - ty miał, tom żegna - jąc dziew - cze mo - je
czar - nym krzy - żyk dał. „Rankiem mo - dlać się do Bo - ga

¹²² M. Chrenkoff, I. Poniatońska, *Pieśni*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R. D. Goliańska, Kraków 2020, s. 434.

Utrzymująca się w średnim rejestrze obu partii część pierwsza, nie odznacza się szczególną wyrazistością motywiczną w toku melodycznym. O ile doszukać można się w poprzedniku nieco bardziej charakterystycznych zwrotów, jak niewielkie skoki interwałowe (t. 2) czy rozłożony trójdźwięk opadający (t. 4), o tyle następnik bazuje jedynie na powściągliwych pochodach sekundowych. Na uwagę natomiast zasługuje warstwa harmoniczna, w której na przestrzeni poprzednika zachodzi modulacja do tonacji paraleli (F), aby w następniku powrócić do tonacji zasadniczej (d). Oba zdania muzyczne zakończone są wspomnianym wcześniej motywem *quasi-werblowym*.

Kontrast, w stosunku do poprzedniej części utworu, przejawia się w zwiększeniu aktywności linii melodycznej, która z kantylenowej – staje się niemal figuracyjna w związku z częstym użyciem rozłożonych akordów; zastosowany typ melodyki, jest kolejnym czynnikiem uwydatniającym w tej pieśni charakter marsza jako gatunku muzycznego. Wyraźnym modyfikacjom ulega również struktura harmoniczna, w której nie zachodzą procesy modulacyjne, a współbrzmienia akordowe pozostają w prostych relacjach, opartych o akordy toniczne, subdominantowe, dominantowe i akord szóstego stopnia (m.in. w kulminacji w takcie 14).



W omawianym fragmencie następuje rozrzedzenie występowania kolejnych współbrzmień harmoniczných. W przeważającej mierze, nowy akord pojawia się tylko jeden raz w ciągu całego taktu, podczas gdy w poprzednim ogniwie zmiana funkcji miała miejsce niemal na każdą jego miarę. Zakończenie części ma charakter otwarty, ze względu na zastosowaną dominantę, prowadzącą płynnie do łącznika między kolejnymi strukturami formalnymi dzieła.

Reszta utworu nie wykazuje istotnych zmian względem analogicznie występujących części, jedynie samo zakończenie pieśni wprowadza nową myśl muzyczną. Po zakończeniu melodii partii wokalne, fortepian jeszcze raz przywołuje motyw melodyczno-rytmiczny, który występował we wstępie. Ztraca on jednak swój charakter wojskowy, a w kontekście warstwy tekstowej ostatniej strofy:

*Lecz z powrotem mając mile
gdym ją witać chciał
jej nie było... na mogile
czarny krzyżyk stał.*

nabiera raczej zabarwienia marsza żałobnego, dodatkowo podkreślonego trzykrotnym molowym akordem tonicznym w tonacji zasadniczej¹²³.

Głównym wątkiem w pieśni jest rozstanie i walka. Czarny krzyżyk symbolizuje mesjanizm narodu polskiego. W warstwie tekstowej dochodzi do śmierci, ale nie żołnierza czy tułacza, po którym matka lub ukochana opłakują jego odejście, ale do śmierci dziewczyny, która zęgnęła chłopaka przed pójściem na *ciężkie, krwawe boje*. Czarny krzyżyk w pewien sposób nawiązuje do wiary Polaków i siły modlitwy. Jednocześnie ukazuje dramat wojny, która nie oszczędza nikogo – w tym cywili.

Autor tekstu, natchniony walkami Giuseppe Garibaldiego we Włoszech, napisał ten poemat w 1860 r. Było to kilka lat przed powstaniem styczniowym. Nie wiedział wówczas, że podczas jego trwania utwór stanie się bardzo popularny. Przed wybuchem i w trakcie powstania kolor czarny na terenach ziem polskich nabrał szczególnego znaczenia. W żadnym kraju nie był on tak symboliczny, jak w Polsce, a po upadku powstania stał się znakiem żałoby narodowej. Kobiety ubierały czarne suknie, dodatki i biżuterię, w tym bardzo popularne czarne krzyżyki.

¹²³ Patrz też: M. Chrenkoff, I. Poniatowska, *Pieśni...*, s. 474.

3.11. Modlitwa „Do Ciebie Panie”, Stanisław Moniuszko.

Drugą pieśnią Stanisława Moniuszki wybraną do dysertacji jest *Modlitwa „Do Ciebie Panie”*. Nie można bowiem pominąć tak ważnej sfery w jego działalności kompozytorskiej, jaką jest muzyka religijna. Moniuszko tworzył różne gatunki muzyki sakralnej, w tym hymny, pieśni pokutne, psalmy oraz modlitwy.

Modlitwa „Do Ciebie Panie” została skomponowana do słów Józefa Bohdana Zaleskiego, poety wspomnianego już w pieśni Fryderyka Chopina pt. *Dwojaki koniec*. Pieśń została wydana przed 1882 rokiem w zbiorze *Sześciu pieśni*. Wówczas zawierała tylko jedną zwrotkę i nie miała podanego pełnego tytułu wiersza *Modlitwa za Polskę*. Wydanie w *Śpiewniku domowym* nr XI w 1908 r. również nie zawierało całego tekstu. Zmieniono także słowa i tak np. „nad Matką Polską” zostały przekształcone na „nad duszą polską”¹²⁴. Są to oczywiste ślady cenzury.

Pieśń Stanisława Moniuszki nacechowana jest religijnością, to tak zwane dzieło nabożne, zbiorowe wołanie i modlitwa w intencji ojczyzny. Przez samego kompozytora została określona jako modlitwa na głos z organami lub fortepianem. W utworze pojawiają się odniesienia do spraw narodowych, widoczny jest swoisty dla Polaków tego okresu mesjanizm.

Kraj był ważniejszy od ludzkiego cierpienia. Dokonano jego personalizacji, a ból i krzywda stały się ważniejsze od udręczenia jednostki. Dzieło jest więc rodzajem błagania o litość nad ojczyzną¹²⁵.

Tekst pieśni:

*Do Ciebie Panie wznosim nasze modły,
W drodze żywota znękani niezmiernie,
Albowiem wszystkie świata tego ciernie,
Kolcami na wskrós do serc nam przebodły.
Przecież o Panie, nie nad nami Panie!
Nad Matką Polską miej pożałowanie.*

*Do Ciebie Marjo, modlim się ze łzami,
Grzeszni nie śmiemi iść sami do Boga.
Aby być mogła lżejszą życia droga,*

¹²⁴ M. Chrenkoff, I. Poniatońska, *Pieśni...*, s. 480.

¹²⁵ M. Chrenkoff, I. Poniatońska, *Pieśni...*, s. 479.

*Królowo nieba, Syna proś za nami.
Jezu dla Matki, usłysz to wołanie,
Nad duszą biedną, zlituj się, o Panie.*

Modlitwa „Do Ciebie Panie”, ze względu na modlitewny charakter, jest powściągliwa, osadzona w tempie *Adagio* oraz przez większość czasu utrzymana w umiarkowanym wolumenie brzmieniowym (kompozytor dwukrotnie posługuje się dynamiką *forte* dla podkreślenia punktów kulminacyjnych utworu). Akompaniament pieśni jest aktywny, miarowy, oparty na motoryce ósemkowej – najczęściej w układzie: partia prawej ręki = ćwierćnuty, partia lewej ręki = rytmy synkopowane/uzupełnienie ósemkowe.

Pieśń wykazuje budowę dwuczęściową, należy jednak podkreślić, że kontrast między częściami nie opiera się o istotne zmiany elementów dzieła. Zróznicowanie części A i B uwidacznia się przede wszystkim po analizie układu rymów tekstu poetyckiego. Ostatecznie decyduje on o strukturze formalnej dzieła, dodatkowo wpływając na znaczną różnicę w długości obu fragmentów. Ponadto warto zwrócić uwagę na różne ich role, szczególnie po uwzględnieniu znaku repetycji - wtedy obie części nabierają cech układu zwrotkowego.

Układ dwuczęściowy:	A	B
Układ zwrotkowy (po uwzględnieniu repetycji):	Zwrotka	Refren
Liczba taktów:	16 t.	8 t.
Wewnętrzny podział części:	8 t.	8 t.
Układ rymów:	$\alpha \beta$	$\beta \alpha$
		$\gamma \gamma$

Utwór rozpoczyna czterotaktowy wstęp partii fortepianu. W jej przebiegu wyodrębniają się dwa elementy: linia melodyczna (umieszczona w niskim rejestrze – z wychyleniem do partii prawej ręki w takcie drugim) i uzupełnienie akordowe, utrwalające tonację f-moll. Już na tym etapie wprowadzone są trzy myśli motywiczne, istotne w dalszym toku pieśni:

- rytmiczna: rytm punktowany – ósemka z kropką-szesnastka oraz dwie ćwierćnuty (t.1 i 3),
- rytmiczna: ćwierćnuta z kropką – trzy ósemki (t. 2),
- melodyczna: rozłożony akord (f-moll) w rytmie ćwierćnut (t. 4).

Ośmiotaktowy okres muzyczny podzielony jest symetrycznie na dwa zdania. Poprzednik cechuje się obecnością motywów użytych we wstępie: rozłożonego akordu rozpoczynającego partię wokalną (t. 5) oraz struktury rytmicznej: ćwierćnuta z kropką – trzy ósemki (t. 7). Dzięki użyciu akordu dominantowego, kompozytor otwiera drogę ku następnikowi, w którym brak jest jakichkolwiek zwrotów charakterystycznych w przebiegu linii melodycznej partii wokalnej (pochód sekundowy, rytmika ćwierćnutowa), następuje jedynie szereg akordów dążących do powrotu tonacji zasadniczej.

Bezpośrednio sąsiadujący z nim kolejny okres muzyczny, tym razem utrzymany jest w tonacji dominanty (C). Choć na pierwszy rzut oka wykazuje on duże podobieństwo do poprzedniego, dostrzec można w nim cechy ewolucyjnego kształtowania materiału muzycznego. Poprzednik, podobnie jak wcześniej, odznacza się wystąpieniem charakterystycznych motywów w analogicznych miejscach, natomiast u jego kresu wyróżnia się punkt kulminacyjny (*forte*) (t. 16), tym razem osadzony na akordzie jednoimiennym do tonacji wyjściowej (c). W następniku również zwiększa się aktywność linii melodycznej – wprowadzony zostaje nowy motyw rytmiczny (t. 19) oraz większe skoki interwałowe (t. 18-19). W warstwie harmoniczej dostrzec można ciąg akordów modulujących z powrotem do tonacji C-dur, która stanowi swoiste wprowadzenie do drugiej – refrenowej – części utworu.

Najistotniejsza modyfikacja w ostatnim ogniwie formy zachodzi w strukturze harmoniczej, w której wprowadzony zostaje tryb durowy tonacji zasadniczej (F). Chociaż fragment ten nadal opiera się o wykorzystane wcześniej założenia formalne, dochodzi do ich

kolejnych przekształceń. Pierwszy jego czterotakt bazuje na temacie rytmicznym, określonym w występujących wcześniej poprzednikach, lecz w warstwie melodycznej na nowo wykorzystuje pochody sekundowe. Charakterystyczny rozłożony akord daje początek tym razem następnikowi, inicjując wystąpienie kolejnego punktu kulminacyjnego (t. 26), po którym pierwszy raz – i jedyny – w partii wokalne użyty zostaje motyw rytmiczny (rytm punktowany), zaprezentowany we wstępie (t. 27). Figura przywodząca na myśl rytm mazurkowy stanowi środek stylistyczny, podkreślający patriotyczny wyraz warstwy tekstowej.

Utwór zamyka czterotaktowe fortepianowe zakończenie, z czego pierwszy jego takt zazębia się z dobiegającą końca partią wokalną. W sposób dosłowny nawiązuje do wstępu, jednak do końca utrzymany jest w trybie durowym.

Liryka wokalna Stanisława Moniuszki to niezwykle piękny i wartościowy materiał muzyczny. Dominuje w nim prostota, szlachetność, głębia duchowego przesłania oraz skromność w doborze środków wirtuozowskich. Są to kompozycje o charakterze belcantowym, romantycznym. Kompozytor, będący również organistą, tworząc dzieła modlitewne, miał na celu pogłębienie przeżyć duchowych wiernych¹²⁶.

3.12. *Hymn do miłości Ojczyzny*, Wojciech Sowiński.

Pierwszą powszechnie znaną wersję *Hymnu do miłości Ojczyzny* stworzył Józef Elsner. W późniejszym okresie, twórców, którzy pisali muzykę do słów *Hymnu* było więcej, ale najważniejszą, wykonywaną do dziś, jest melodia napisana w 1831 roku przez Wojciecha Sowińskiego. Ten polski pianista, kompozytor i pisarz muzyczny XIX wieku w swoim życiu podejmował wiele starań, aby zaznajomić obcokrajowców ze skarbami melodii narodowych i dziełami sztuki polskiej¹²⁷. Jednym z jego najważniejszych sukcesów muzycznych był udział w paryskim debiucie Fryderyka Chopina, gdzie wraz z m.in. Feliksem Mendelssohmem akompaniował Chopinowi i Kalkbrennerowi w *Marche suivi d'une polonaise* na 2+4 fortepiany Friedricha Kalkbrennera¹²⁸.

Hymn do miłości Ojczyzny napisał jeden z czołowych przedstawicieli polskiego oświecenia, nazwany „księciem poetów polskich”¹²⁹. Mowa o dostojniku kościelnym - Ignacym Krasickim. Utwór należy do polskiej liryki patriotycznej z czasów rozbiorów. Pełnił

¹²⁶ M. Fedyk-Klimaszewska, *Od modlitwy do belcanta – solowa liryka sakralna Stanisława Moniuszki*, [w:] *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające*, red. Bramorski J., Gdańsk 2016, s. 216.

¹²⁷ https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech_Sowiński, stan z dnia 12.12.2022r.

¹²⁸ https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/3189/wojciech-sowinski/index.html, stan z dnia 19.02.2023r.

¹²⁹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignacy_Krasicki, stan z dnia 12.12.2022r.

również rolę hymnu narodowego tego okresu, a sam autor napisał go jako hymn dla szkoły rycerskiej. Pierwotnie jego druga część pochodzi z innego utworu Krasickiego pt. *Wojna chocimska* z 1780 r., ale od XIX wieku, śpiewniki podawały już obydwie te wiersze jako jeden, o tytule *Hymn do miłości Ojczyzny*. Utwór doczekał się wielu przekładów, w tym trzech na język francuski.

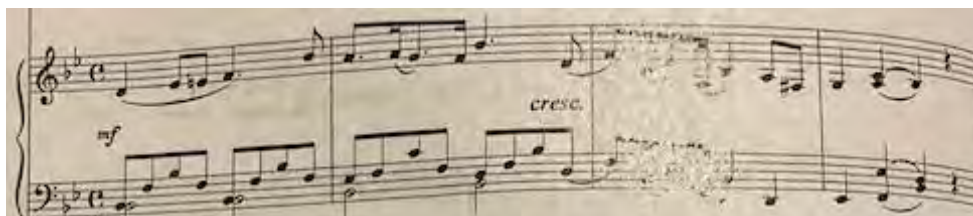
Tekst pieśni:

*Święta miłości kochanej Ojczyzny,
Czują Cię tylko umysły poczciwe!
Dla ciebie zjadł smakują trucizny,
Dla ciebie więzy, pęta nie zelżywe.
Kształcisz kalectwo przez chwalebne blizny,
Gnieździsz w umyśle rozkoszy prawdziwe.
Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać.
Wolności! której dobra nie docieka
Gmin jarzma zwykły, nikczemny i podły,
Cecho dusz wielkich! ozdobę człowieka,
Strumieniu boski, cnót zaszczycon źródły!
Tyś tarczą twoich Polaków od wieka,
Z ciebie się pasmem szczęścia nasze wiodły.
Więszaś nad przemoc! – A kto ciebie godny
Pokruszył jarzma albo padł swobodny.*

Pieśń *Hymn do miłości Ojczyzny* jest utrzymana w tonacji B-dur, w dynamice *mf* oraz tempie określonym jako *Umiarkowane*. Niewątpliwie już te podstawowe elementy dzieła wpływają na jego pogodny charakter, pomimo podniosłego wyrazu, właściwego dla gatunku hymnu.

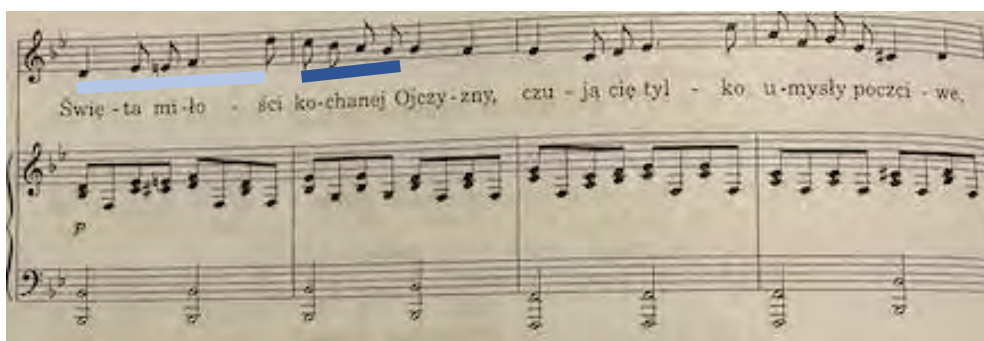
Utwór wykazuje cechy formalne, odpowiadające budowie dwuczęściowej. Pomimo wprowadzenia nowej myśli tematycznej w drugiej części – nie zachodzi pomiędzy nimi wyraźny kontrast, co skłania do określenia formy jako A A'. Ponadto z punktu widzenia budowy okresowej, można je określić mianem poprzednika i następnika (okres niesymetryczny):

wstęp	A		A'		zakończenie
	8		10		
(a)	a	a1	b	a2	
4	4	4	4	6	2



Pieśń rozpoczyna się czterotaktowym wstępem fortepianowym. Już w pierwszym takcie linia melodyczna w partii prawej ręki nawiązuje do motywu, który będzie inicjował większość części formalnych utworu. Wystąpienie rytmów zrywanych (punktowanych) na rozłożonym akordzie dominantowym podkreśla dodatkowo pogodny nastrój pieśni. W procesie początkowego utrwalania tonacji zwraca uwagę charakterystyczne zjawisko harmoniczne – elipsa: T – D⁷ – T – D – (D) – [TVI]S – D⁷ – T. Istota wystąpienia tej funkcji jest o tyle znacząca, że w dalszym toku utworu struktura harmoniczna ogranicza się w przeważającej mierze do następstw akordów głównych.

Wraz z rozpoczęciem partii wokalne, akompaniament ogranicza swoją rolę. W dolnym planie partii fortepianu występują zdwojenia oktawowe, które tworzą podstawę harmoniczną, zaś w górnym – uzupełnia się reszta warstwy harmoniczej poprzez akordy rozłożone w pulsie ósemkowym.

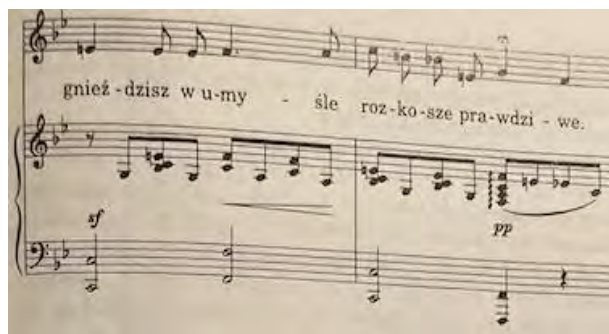
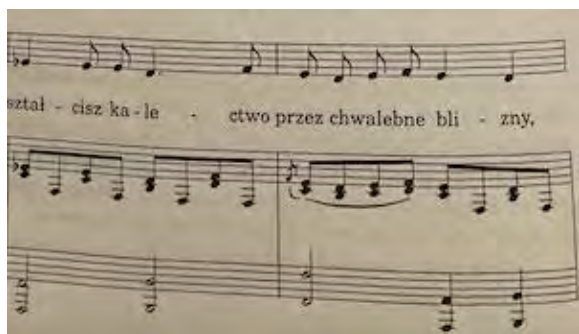


W części formalnej określonej jako a, melodię rozpoczyna charakterystyczny pochod chromatyczny (*d-es-e-f*) oraz następujący po nim skok o sekstę wielką w górę (do dźwięku *d*), w rytmie: ćwierćnuta – dwie ósemki – ćwierćnuta z kropką – ósemka. W następnym takcie pojawia się pochod sekundowy w kierunku opadającym w rytmie: cztery ósemki – dwie

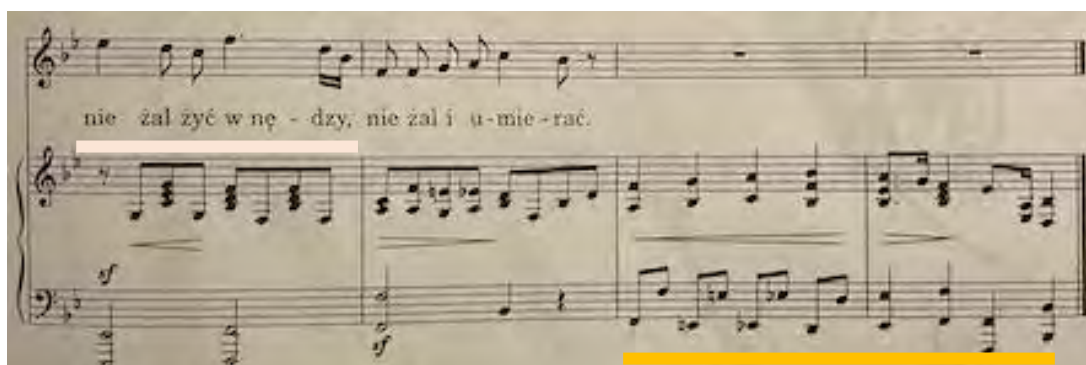
ćwierćnuty. Opisany w tych taktach temat rytmiczny, powtarza się w niemal niezmienionej formie do końca partii wokalne. Jedynie czynnik melodyczny ulega zmianom, niemniej także opiera się w głównej mierze o założenie kształtowania linii melodycznej na zasadzie przeciwstawiania dużych skoków interwałowych i pochodów gamowych/chromatycznych.

Cząstka a1 niemal dosłownie powtarza materiał pierwszych dwóch taktów z fragmentu a, różnią się od siebie tylko warstwą melodyczną i harmoniczną w pozostałej części. Całość pierwszego ogniwa pieśni kończy akord dominantowy, co jeszcze bardziej utwierdza jego rolę jako poprzednika w utworze.

Cechą odróżniającą wszystkie frazy określone jako a i jego pochodne od frazy b, jest brak charakterystycznego motywu melodyczno-rytmicznego na jego początku. Oba dwutaktowe odcinki rozpoczynają trzykrotne powtórzenie tego samego dźwięku (*es* w takcie 13, *e* – w 15), a warstwa harmoniczna opiera się na relacji dominantowo-tonicznej w tonacji toniki (t. 13-14) i dominanty (t. 15-16).



Ostatnia faza utworu (a2) wykorzystuje tylko pierwszy takt zawarty we frazie a. Dalej wprowadza zmiany nie tylko w warstwie melodycznej i harmoniczej (warto zwrócić uwagę na wystąpienie akordu szóstego stopnia i wtrąconej do niego dominanty w takcie 18), ale także w strukturze formalnej – przedłużając go o dwa takty (z powtórzeniem tekstu ostatniego wersu) i tym samym znajdując miejsce dla kulminacji w takcie 21.



Utwór kończy partia fortepianu, w której na przestrzeni dwóch taktów, wprowadzony jest ciąg wtrąceń dominantowych oraz kadencja wielka doskonała w rytmie punktowanym, nawiązującym do wstępu.

Hymn do miłości Ojczyzny Ignacego Krasickiego jest to jedna z najważniejszych pozycji literatury polskiej XIX wieku, w której poeta splótł wątek miłości do ojczyzny z poświęceniem i wielkim cierpieniem. Hymn biskupa warmińskiego nie stracił na znaczeniu również w późniejszym czasie, wpisując się w popularną wówczas filozofię mesjanistyczną¹³⁰. W wydaniu francuskim z 1831 r., w akompaniamencie zaznaczone są akcenty na 1 i 4 miarę czasu. Poniekąd akcenty te (choć już nie są zapisane) przejmuje linia wokalna, traktując je nieco delikatniej, niczym taneczne ukłony w polonezie. Rozczytując utwór, początkowo można odnieść wrażenie braku spójności między tekstem (bardzo bohaterskim, wzniosłym, hymnicznym) a muzyką (spokojnie prowadzoną ścisłym legatem, dość stateczną). Jednak spokojny charakter melodii podkreśla dostojność tekstu i jego zrozumienie. Z poszczególnych taktów wypływa uderzające ciepło i spokój, a zarazem niesamowita czułość, mające świadczyć o prawdziwości uczucia wobec własnej ojczyzny – bezgranicznej, prawdziwej miłości.

3.13. *Leci liście z drzewa*, Karol Szymanowski.

[...] *Karol Szymanowski był postacią szczególną i w istocie niezastąpioną. W swojej postawie estetycznej, wywiedzionej w wielkiej mierze z duchowej tradycji Chopina, w typie swojej ekspresji i uczuciowego napięcia, w niezwyklej wrażliwości i finezji nowoczesnego języka dźwiękowego - kompozytor ten wypełniał w muzyce swoich lat niewątpliwą lukę, która bez niego czyniłaby ówczesną twórczość jako niepełną, by nie rzec, kaleką*¹³¹.

Karol Szymanowski był jednym z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX wieku. W jego dorobku nie brakuje symfonii, mszy, miniatur fortepianowych, pieśni czy oper. Kompozytor dał się poznać szerszej publiczności jako autor wielu wspaniałych dzieł wokalno-instrumentalnych, m.in. opery *Król Roger*, a także utworów na głos i fortepian, jak np. *Pieśni Kurpiowskie op.58* czy np. baletu *Harnasie*. Twórczość Szymanowskiego biografowie dzielą na trzy wyróżniające się okresy: neoromantyczno-modernistyczny, orientalny oraz folklorystyczny¹³². Ostatni nurt spowodowany był fascynacją muzyką ludową,

¹³⁰ <http://spiewajmypolske.pl/utwory/hymn-do-milosci-ojczyzny/>, stan z dnia 18.02.2023r.

¹³¹ T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 11.

¹³² <https://www.historiamuzyki.pl/karol-szymanowski/>, stan z dnia 19.02.2023r.

w szczególności folklorem podhalańskim i kurpiowskim. W jego kompozycjach słycać szereg genialnych koncepcji folklorystyki, do których odwoływali się następcy, szukający wzorców ludowych¹³³. W 1905 roku Karol Szymanowski wraz z Grzegorzem Fitelbergiem, Ludomirem Różyckim i Apolinarym Szeluto założył spółkę promującą twórczość polskich kompozytorów współczesnych. Grupa ta zyskała miano „Młodej Polski”¹³⁴.

W 1926 roku twórca wraz ze swoim starszym bratem, Feliksem Szymanowskim, opracował dwadzieścia popularnych pieśni żołnierskich na fortepian z podłożonym tekstem. Zbiór ten pt. *Pieśni polskie* ukazał się drukiem w 1928 roku u *Gabethnera i Wolffa*. Feliks opracował jedenaście z nich, a Karol dziewięć¹³⁵: *Idzie żołnierz borem, lasem; Ułani, ułani, malowane dzieci; Tam na błoni błyszczą kwiecie; Jak to na wojence ładnie; I zabujały siwe labędzie; Hej strzelcy wraz; O mój rozmarynie; Gdzież to jedziesz, Jasiu* oraz wybrana do tej dysertacji pieśń *Leci liście z drzewa*. Nie były to jedyne dzieła w twórczości pieśniarskiej Szymanowskiego o tematyce patriotycznej. W 1920 r., wstąpił do Centralnego Komitetu Propagandy Związków Artystycznych, który za zadanie miał organizację koncertów, występów i innych kulturalnych wydarzeń dla żołnierzy (którzy walczyli w wojnie o ustabilizowanie wschodniej granicy II RP), powstały trzy pieśni żołnierskie: *Do dziewczyny; O zwiedzionym żołnierzu* oraz *Wyszywała raz Hanka*¹³⁶.

Wiersz *Leci liście z drzewa* Wincentego Pola został w 1836 roku opracowany muzycznie przez Fryderyka Chopina i to w jego wersji jest najpopularniejszy do dziś. Aranżacja Szymanowskiego jest praktycznie nieznana, dotyczy to niestety całego zbioru pieśni patriotycznych braci Szymanowskich.

Autorem słów wiersza *Leci liście z drzewa* jest wspomniany już Wincenty Pol. Polski poeta, który w początkach swojej twórczości literackiej, inspirował się dziełami Johanna Goethego, Friedricha Schillera czy Adama Mickiewicza. Brał udział w powstaniu listopadowym, tworząc 51 wierszy o nazwie *Pieśni Janusza, inspirowanych wydarzeniami tego czasu*. Dzieło to miało być popularne niczym *Śpiewy historyczne* Niemcewicza. Jego znajomość było dowodem patriotyzmu. Sam Fryderyk Chopin improwizował na żywo pod treść wiersza Pola. Niestety, dzieła te nie zostały przez niego spisane. Najbardziej znaną wersją muzyczną pieśni *Leci liście z drzewa* jest utwór wspomnianego Fryderyka Chopina.

¹³³ <https://zpe.gov.pl/a/mloda-polska-tworczosc-karola-szymanowskiego/DO63Sp8BM>, stan z dnia 20.02.2023r.

¹³⁴ <https://culture.pl/pl/tworca/karol-szymanowski>, stan z dnia 15.11.2022r.

¹³⁵ https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/piesni-dz-20,karol-szymanowski,2530,ksiegarnia.htm?fbclid=IwAR2DPEIM6Aog2Rl-ZbMIYe3MEkQS7hjSNjGyjAOLFH94BE1Ix5aLO_k45mU, stan z dnia 20.02.2023r.

¹³⁶ T. A. Zieliński, op. cit., s. 179.

utrzymany jest w tonacji durowej i już od początku doprecyzowuje nastrój określeniami: *Andantino dolce e tranquillo* oraz *dolcissimo*. Pieśń wykazuje nieskomplikowaną budowę, opartą na niesymetrycznym okresie muzycznym z dwutaktowym wstępem:

Wstęp	Poprzednik	Następnik
2	8	12

Wstęp fortepianu składa się z dwóch powtórzonych taktów, z następstwem toniczno-dominantowym, utwierdzającym w tonacji D-dur. Charakterystycznym motywem jest pochod sekundowy w planie środkowym oraz przeciwstawione mu dalekie skoki interwałowe w planie najniższym – te dwie formuły pojawią się wielokrotnie w dalszym przebiegu utworu. We wstępie pojawia się także powtórzenie w rytmie synkopowanym dźwięku *a*, co w późniejszym biegu pieśni będzie podkreślać zmiany formalne. Mimo nieskomplikowanej faktury fortepianowej, w akompaniamencie dalszej części pieśni, znajduje się miejsce na użycie rozmaitych środków harmoniczných, takich jak dźwięki przejściowe i obce, które nadają pieśni zabarwienie utworu artystycznego.

Zarówno w poprzedniku, jak i następniku, wyróżnić można frazy złożone z czterech taktów, one zaś ulegają podziałowi na jeszcze mniejsze, dwutaktowe części formalne. Schemat ten pozostaje w ścisłym związku z warstwą literacką; fraza muzyczna bowiem jest odpowiednikiem jednego wersu w tekście poetyckim, a jej wewnętrzny podział wynika z występującej w połowie wersu średniówki.

Już od pierwszych taktów wystąpienia partii wokalne wyraźna jest rola opisywanych wcześniej motywów melodycznych. Poprzednik rozpoczyna się w tonacji zasadniczej pochodem sekundowym – tym razem poprowadzonym w kierunku wznoszącym, a bezpośrednio po nim przeciwstawione są mu dalekie skoki interwałowe, takie jak kwinty i seksty. Pierwsza fraza prowadzi do tonacji paraleli w takcie 6 (h-moll), by w dalszym przebiegu utworu zakończyć całe zdanie muzyczne w najbardziej klasyczny sposób – na akordzie dominantowym (takt 10). Oprócz wszechobecnych pochodów sekundowych, występujących naprzemiennie z dalekimi odległościami interwałowymi, przy końcu poprzednika w partii fortepianu pojawia się ostatni z motywów użytych we wstępie – powtarzający się w rytmie synkopy dźwięk *a*, zapowiadający przejście do kolejnego odcinka muzycznego.

Pieśni polskie nawiązują do tradycji domowego muzykowania. Nie są to jednak utwory przeznaczone dla muzyka amatora. Pojawiają się w nich brzmienia mało klasyczne, a zarazem

nawiązujące do polskich rytmów tanecznych. Autor wstępu do wydania wybranych dzieł ze śpiewnika, które zostały wydrukowane w 1956 r. przez krakowskie wydawnictwo PWM, napisał: *Harmonizacja Szymanowskiego nie gubi, lecz potęguje możliwości brzmieniowe tkwiące w oryginałach. Ich szorstkość staje się jeszcze bardziej szorstka, smutek - jeszcze głębszy, zamyślenie pełniejsze.*

3.14. Czarna sukienka, Władysław Żeleński.

*Pieśni Żeleńskiego mają znamię oryginalności, styl ich jest wyłączną własnością autora, są przytem nawskroś polskie [...]. Dużo w tych pieśniach rytmów i nastrojów, potrącających o strunę naszą narodową i ludową. Odzywa się tu czasem echo prastarej jakiejś nuty z przeszłości naszej*¹³⁷.

Władysław Żeleński był jednym z głównych przedstawicieli neoromantyzmu w muzyce polskiej. *Jego styl cechuje powaga, liryzm, niekiedy patos – kategorie typowe dla ogólnego pejzażu sztuki polskiej okresu po powstaniu styczniowym*¹³⁸. Kompozytor tworzył muzykę instrumentalno-orkiestrową i uważano go za jednego z najwybitniejszych (zaraz po Stanisławie Moniuszce) twórców oper i pieśni¹³⁹. Skomponował m.in. operę *Goplana*, *Janek* czy *Konrad Wallenrod*. Twórczość pieśniarska Żeleńskiego również jest wyjątkowa, gdyż nie są to dzieła proste, których pisano niemało w XIX wieku¹⁴⁰. Wiele jego utworów ukazało się drukiem w renomowanych wydawnictwach w Niemczech i Włoszech. Niestety, spora część twórczości kompozytora zaginęła.

Do dysertacji została wybrana pieśń pt. *Czarna sukienka* do słów polskiego poety, prozaika i publicysty - Konstantego Ildefonsa Gaszyńskiego. Utwór jest dziełem nawiązującym bezpośrednio do zrywu narodowego z 1963 roku. Chodzi tu o tradycję noszenia przez polskie damy (w szczególności z wyższych sfer) ubioru w kolorze czarnym, na znak żałoby po upadku powstania styczniowego. Oprócz samych strojów, bardzo popularna stała się wówczas czarna biżuteria. Kompozytor był świadkiem walk o niepodległość. Osobiście chciał wziąć udział w powstaniu listopadowym. Jego koledzy namówili go jednak na dalsze kształcenie

¹³⁷ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa 1928, s. 46.

¹³⁸ <https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/poczet-rektorow/rektorzy-akademii-muzycznej/wladyslaw-zelenski/>, stan z dnia 20.02.2023r.

¹³⁹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Żeleński, stan z dnia 20.02.2023r.

¹⁴⁰ M. Negrey, *Władysław Żeleński 1837-1921*, [w:] *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny. Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Kraków-Skarbona 2017, s. 101.

i odstąpienie od tych zamiarów¹⁴¹. Nie jest to jedyne dzieło upamiętniające tego rodzaju zdarzenia. Innym utworem o charakterze patriotycznym jest m.in. *Hymn Orłów*¹⁴². Jednak to *Czarna sukienka* stała się jednym z najbardziej popularnych utworów wokalnych z towarzyszeniem fortepianu.

Tekst pieśni:

*Schowaj, matko, suknie moje,
Perły, wieńce z róż:
Jasne szaty, świetne stroje,
To nie dla mnie już.
Niegdyś jam stroje, róże lubiła,
Gdy nam nadziei wytryskał zdrój;
Lecz gdy do grobu Polska wstąpiła,
Jeden mi tylko przystoi strój:
Czarna sukienka.
Gdy kochanek w sprawie bratniej
Mściwą niosąc broń,
Przy rozstaniu raz ostatni
Moją ścisnął dłoń,
Wtenczas, choć smutna, lubiłam stroje,
Lecz gdy się krwawy ukończył bój,
A on gdzieś poszedł w strony nie swoje,
Jeden mi tylko przystoi strój:
Czarna sukienka.
Gdy liść lauru, Wawru kwiaty,
Dał nam zerwać los,
Brałam perły, drogie szaty,
I trefiłam włos.*

¹⁴¹ F. Szopski, op. cit., s. 15.

¹⁴² F. Szopski, op. cit., s. 16

Lecz gdy nas zdrady wrogom sprzedały,
 Gdy zaległ Polskę najeźdźców rój,
 Gdy w więzach jęczy naród nasz cały
 Jeden mi tylko przystoi strój:
 Czarna sukienka.

Przejmujący tekst wiersza znajduje doskonałą interpretację we wspomnianej pieśni. Partia wokalna – ze względu na pełen smutku monolog dziewczyny – jest oszczędna w aspekcie melodycznym oraz rytmicznym. W związku z powściągliwością warstwy wokalnej, partia fortepianu pełni niezwykle ważną rolę. Obecne w toku całego utworu bogactwo wszelkich środków muzycznych: w warstwie harmoniczej, rytmicznej czy dynamicznej, stanowi doskonale uzupełnienie niezwykle emocjonalnego wyrazu tekstu.

wstęp	A	B	C(A)	:	zakończenie
2	8	8	6		4

Wyłonienie się pierwszych dźwięków linii melodycznej na słabej części taktu wywołuje napięcie już na samym początku utworu. Dodatkowo w górnym planie dwukrotnie występuje para akordów: $^{\circ}S_{II} - ^{\circ}T$ oraz $D^{>-1} - ^{\circ}T$, które złożone są z dźwięków bezpośrednio opóźniających składniki akordu tonicznego. Jest to niezwykle istotne, biorąc pod uwagę dalszy przebieg utworu i częste występowanie wtórnych zjawisk harmoniczych (alteracji, opóźnień).

The image shows a musical score for the song 'Czarna sukienka'. It consists of three systems of music. The top system is labeled 'Śpiew.' (Vocal) and 'Fortepian.' (Piano). The lyrics are in Polish and Russian. The piano part includes dynamic markings like *p*, *pp*, and *f*. There are blue and yellow highlights under the piano part in the first system.

pomocy szeregu środków muzycznych, takich jak: znaczne uproszczenie faktury fortepianowej czy wydobywanie ostatnich zawołań w partii wokalne poprzez oddzielenie ich od siebie pauzami. Ścisły związek z tekstem słownym wykazuje ponadto: użycie opadających pochodów dźwiękowych – co stanowi zabieg retoryczno-muzyczny, wprowadzający w żałobny nastrój (czarna sukienka jest elementem żałoby) oraz podkreślenie wagi emocjonalnej tekstu poprzez dwukrotne jego powtórzenie (co nie ma miejsca w oryginalnym tekście wiersza).

Skojarzenia z częścią A budzi zarówno ogólny wyraz tego fragmentu, jak i pomniejsze elementy (np. opadająca kwinta na dźwiękach *h – e* w fortepianowej linii melodycznej), co skłania do określenia formy jako A B C_(A). Jednak ogniwo to ma pewien charakter integrujący całą formę. Nie brakuje tu odniesień do części B (rytmika partii wokalne, nawiązująca do środkowej części), a nawet do wstępu (zwroty harmoniczne oparte na tych samych akordach). Ostatni rozłożony akord zmniejszony (takt 24), mający charakter opóźnienia do toniki, doprowadza do dwutaktowego wstępu przed kolejną zwrotką – bądź czterotaktowego zakończenia utworu opartego na myśli tematycznej wstępu, co dodatkowo integruje i zamyka formę.

Czarna sukienka porusza kilka problemów. Walka o niepodległość to tylko jeden z nich. Utwór ukazuje przegraną i deportacje na Sybir (o czym świadczą słowa: *Lecz gdy się krwawy ukończył bój, A on gdzieś poszedł w strony nie swoje*). Nie był to bowiem akt porzucenia ukochanej po walkach, lecz zsyłka w nieznaną przegranych polskich powstańców). Jest też trzecia bardzo ważna i rzadko zauważalna warstwa: stosunek ówczesnych kobiet do spraw narodowościowych i ich zaangażowanie w walkę. Działo się to w sposób jawny (były kobiety, które brały czynny udział w powstaniu styczniowym) i symboliczny, po zakończonych walkach. W wierszu *Czarna sukienka* podmiot liryczny (kobieta) przywdziewa czarny strój, przede wszystkim ze względu na tragedię całego narodu, co uważa za swój patriotyczny obowiązek. Nastrój pieśni jest melancholijny, a z dźwięków wydobywa się niesamowity żal i niepokonany smutek. Rzadko która z pieśni jest przepełniona tak ponurym nastrojem, jak właśnie *Czarna sukienka*.

Zakończenie

Polska pieśń artystyczna o tematyce patriotycznej z okresu XIX oraz pierwszej połowy XX wieku to temat bardzo obszerny, ciekawy i niezwykle przejmujący. Do tej pory nie doczekał się on jednak pełnego opracowania naukowego. Powszechnie rozumiane pojęcie *pieśń patriotyczna* nigdy nie zostało w pełni zdefiniowane. Brakowało również spójnego zbioru tytułów utworów o tej tematyce.

W dysertacji, spośród znalezionych i umieszczonych w aneksie 365 pieśni, do nagrania i szczegółowej analizy zostało wybranych czternaście utworów trzynastu kompozytorów. Ukazują one różnorodność muzyki wokalne o charakterze patriotycznym. Podczas poszukiwań udało się dotrzeć do zapomnianych śpiewników i nieznanych dziś utworów. Znane kompozycje zweryfikowano i przypomniany został ich oryginalny charakter oraz tekst. Niezwykle ważnym wynikiem badań niniejszej pracy jest odkrycie śpiewników pieśni patriotycznych autorstwa Feliksa Nowowiejskiego, a także nieznanego szerzej Felicjana Szopskiego. To tam znajdują się m.in. utwory tematycznie nawiązujące do XIX-wiecznych zsyłek na Sybir, zupełnie do tej pory niespotykane.

Zamieszczony w pracy indeks zawiera tytuły ponad 300 utworów. W katalogu tym znajdują się informacje, które wskazują, z jakiego konkretnego zbioru pochodzi dana pieśń. Ma to na celu ułatwienie dotarcia do materiałów nutowych wybranych dzieł.

Podczas pracy nad utworami o tematyce patriotycznej, warto zwrócić uwagę na właściwy tekst, który niejednokrotnie zmieniał się na przestrzeni lat. Często bowiem treści utworów były przez ludzi wykonujących wspomniane piosenki zmieniane, zniekształcane i uwspółcześniane. Dopisywano kolejne zwrotki. Sięgając do oryginalnych tekstów, napotyka się na rytmikę i podział sylab inne niż współcześnie.

Należy również zwrócić uwagę na różnego rodzaju zapiski autora oraz nieznaną dynamikę - często nieuwzględnianą w dzisiejszych wydaniach nutowych¹⁴³. Kolejnym aspektem są ewentualne błędy wydawnicze, które należy skorygować, zarówno w fakturze wokalne, jak i fortepianowej. Z perspektywy zdobytych i przejranych na potrzeby pracy materiałów nutowych, nasuwa się myśl, iż większość pieśni powinna zostać wydana na nowo. Zwiększyłoby to możliwości korzystania z dobrodziejstw i różnorodności wokalne muzyki o tematyce patriotycznej. Jest to z pewnością ciekawy materiał dla młodych, zainteresowanych tematem polskich kompozytorów, którzy w rodzime utwory tamtych czasów, mogliby tchnąć nowe życie i pomysły dla wykonawców.

¹⁴³ Współcześnie ogranicza się do emocji wyrażonych jedynie poprzez określenia dynamiczne *piano* lub *forte*.

Ówcześni twórcy czerpali swoje inspiracje ze zdarzeń historycznych, istniejącej i powstającej literatury oraz muzyki ludowej. Wykorzystywano teksty autorstwa wieszczy narodowych tj.: Adama Mickiewicza, Stefana Witwickiego, Zygmunta Krasieńskiego, Bohdana Zaleskiego, Wincentego Pola, Ignacego Krasickiego i wielu innych. Dzieła te ukształtowały poniekąd polską szkołę narodową w sztuce wokalne. Widoczne jest to w twórczości Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki, ale również wśród dzieł późniejszych kompozytorów. Polska muzyka wokalna XIX wieku ma szczególny charakter, a jej twórcy są zaangażowani w podkreślanie cech narodowych.

Ważnym aspektem poruszonym w pracy jest również ideologiczny związek pieśni patriotycznej z religią, literaturą i malarstwem. Wiara odgrywała bardzo ważną rolę w twórczości współczesnych polskich artystów. Była ona zachętą do działania, inspiracją oraz siłą do tworzenia nowych dzieł. Sztuka malarska natomiast niejednokrotnie odzwierciedlała dzieje narodu polskiego. Obrazy przedstawione w pracy są wspaniałymi ilustracjami dzieł muzycznych o historii Polski. Literatura była zaś oczywistym bodźcem, który w naturalny sposób wykorzystywano w twórczości pieśniarskiej.

Oddziaływanie muzyki patriotycznej było bardzo duże na terenie wszystkich trzech zaborów: pruskiego, austriackiego i rosyjskiego, ale również poza ich granicami. Działo się tak w dużej mierze za sprawą tzw. Wielkiej Emigracji oraz działalności wspaniałych muzyków polskiego pochodzenia (Chopin, Wieniawski, Dobrzyński, Szymanowski i inni). Polskie pieśni wydawano również za granicą, z tłumaczeniami na inne języki. Były zatem popularne wśród Polaków i znane innym narodowościom. Na terenie zaborów wykonywano je często w tajemnicy. Na emigracji organizowano spotkania, podczas których prezentowano dzieła w formie koncertów kameralnych lub w rodzinnych gronach. Wykonywane były również przez polskie wojsko i formacje wojskowe. Działo się tak od konfederacji barskiej, poprzez powstania, aż do czasów uformowania polskich legionów podczas I wojny światowej.

Współcześni słuchacze, mający w pamięci tragiczną historię narodu polskiego oraz utwory muzyki patriotycznej, są odbiorcami zainteresowanymi nowymi, ciekawymi tytułami, aranżacjami i koncertami muzyki o tematyce narodowej. W Polsce obchodzone są liczne rocznice, podczas których niemalże we wszystkich ośrodkach kultury, teatrach, filharmoniach, a nawet kościołach, organizowane są wydarzenia z wykorzystaniem muzyki o charakterze patriotycznym. Oznacza to, że zapotrzebowanie na tego rodzaju sztukę jest duże. Wielu artystów - śpiewaków, wykonujących repertuar muzyki polskiej, w pięknym stylu ukazuje

szeroki zakres sztuki wokalne. Niewątpliwie jednak za mało korzysta się z wydań nutowych, publikowanych w XIX wieku we Lwowie, Krakowie i Warszawie.

Nagrana do dysertacji płyta zawiera utwory nacechowane polską stylistyką. Wśród nich znaleźć można pieśni z muzyką i tekstem o charakterze ludowym, z treścią literacką, pieśni w formie modlitwy błagalnej, utwory o charakterze hymnicznym, wojskowym, a także te nastrojowe, będące wspomnieniem tragicznych losów.

Podczas nagrania płyty, którego dokonałam wraz z pianistą dr. Mateuszem Kurcabem, towarzyszyły nam różne nastroje. Od melancholijności, ogromnego skupienia, modlitwy, po poczucie powagi, dumy, złości i bezsilności podmiotu lirycznego. Po ukończeniu nagrań, czuliśmy ogromną radość z zebrania tak różnych aspektów patriotycznych w muzyce polskiej.

Mam nadzieję, że niniejsza dysertacja będzie stanowić pewnego rodzaju inspirację i źródło wiedzy do pracy dla kolejnych artystów i badaczy. Patriotyzm w różnych odmianach jest niezwykle żywy w Polsce. Już od wieku przedszkolnego angażuje się młodych mieszkańców naszego kraju do aktywności na tym tle (koncerty, apele, konkursy, śpiewanie pieśni patriotycznych itd.). Cieszę się, że i ja byłam wychowywana w tym duchu – zarówno w szkole, jak i w domu. W dzisiejszych czasach, czasach dużej migracji, otwartych granic i coraz większej otwartości na szeroko pojętą różnorodność, patriotyzm oznacza co innego niż to, co czuli i przeżywali nasi przodkowie w tym temacie. Z jednej strony żyjemy w momencie dużych ułatwień życiowych, możliwości mieszkania właściwie w dowolnym miejscu na świecie. Z drugiej jednak strony musimy tym bardziej dbać o swojego ducha narodu.

Trudno jest jednym słowem opisać, co oznacza bycie patriotą. Dla jednych jest to poszanowanie ojczyzny, uczciwość, dla innych szerzenie wiedzy o historii kraju, duma oraz poczucie przynależności do społeczeństwa. Jednak ważny akcent w tym wszystkim stanowi słowo i muzyka. Muzyka, która jest polska, barwna, odzwierciedlająca dzieje narodu, niezwykła, głęboka, wzruszająca i w końcu - nasza. Nie może być ona jednak potraktowana bez zaangażowania, bez próby jej interpretacji w związku z tekstem i z pominięciem kontekstu historycznego. Dysertacja pozwoliła mi na poznanie wielu nieznanych dzieł, zrozumienie znanych już utworów, a także zgłębienie postaw patriotycznych poetów, muzyków, mieszkańców polskich ziem na przestrzeni lat.

Praca ta ma na celu upamiętnienie tragicznych wydarzeń historii Polski XIX i pierwszej połowy XX wieku. Trudne czasy rozbiorów, powstań, wojen światowych, deportacji oraz walki o niepodległość, przypominają o naszych rodakach, którzy walczyli w duchu hasła

za naszą i waszą wolność. Ważne, aby historia nie zgasła, a krew przelana przez nasze ziemie była zapamiętana i zrozumiana.

Mam nadzieję, że będę w stanie przekazać to podejście następnym pokoleniom – w tym moim uczniom, a odkryte na nowo materiały nutowe, staną się powszechne i dzięki zastosowaniu ich podczas koncertów, ukażą poprzez muzykę różne ścieżki patriotyzmu i artystyczne podejście do tak ważnego tematu.

Aneks

Indeks pieśni o charakterze patriotycznym

L.p.	Tytuł utworu	Tytuł zbioru
1	<i>A tam gdzieś Gdynia...</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
2	<i>A tu jest Warszawa.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
3	<i>Ale serce tęskni.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
4	<i>Aleja Sybiraków.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
5	<i>Antoni Kociubiński.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
6	<i>Bajka krakowska.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
7	<i>Ballada o ryżu.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
8	<i>Ballada o zakochanej syrenie.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
9	<i>Ballada świąteczna.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
10	<i>Bartoszu! Bartoszu!</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Stanisław Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
11	<i>Batiar z Łyczakowa.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
12	<i>Białe róże (Rozkwitały pąki białych róż).</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .

13	<i>Bogdaj to złote wieki</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
14	<i>Bogurodzica</i> <i>Dziewica</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
15	<i>Bolesław</i> <i>Krzywousty.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
16	<i>Bolesław Śmiały.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
17	<i>Boże coś Polskę.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
18	<i>Boże łaskawy,</i> <i>przyjmij płacz</i> <i>krwawy</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
19	<i>Boże Ojczy Twoje</i> <i>dzieci.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
20	<i>Bracia do bitwy</i> <i>nadszedł czas.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

21	<i>Bracia rocznica więć dla zwyczaju.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
22	<i>Być ułanem, jakże miło</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
23	<i>Było szczęście w naszym kole</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
24	<i>Bywaj dziewczę zdrowe.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
25	<i>Celne oko, pewna dłoń.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
26	<i>Chcecie bym wam zaśpiewał.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
27	<i>Chociaż bieda to hoc, hoc.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
28	<i>Chorał. (Z dymem pożarów).</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .

29	<i>Cieszymy się bracia nadzieją.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
30	<i>Ciężko ranny w boju chwały.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
31	<i>Co to za gwar.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
32	<i>Codzienny list.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
33	<i>Coś ty za jeden?</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
34	<i>Credo 2-go Korpusu.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
35	<i>Czas do boju, czas</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
36	<i>Czego płaczesz Polsko droga?</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
37	<i>Czerwone Maki na Monte Cassino.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
38	<i>Czerwone Maki na Monte Cassino.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
39	<i>Cześć polskiej ziemi cześć.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski

40	<i>Cześć polskiej ziemi, cześć!</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
41	<i>Czy widzisz na tej błoni.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
42	<i>Dalej bracia (chłopcy) bierzwa kosy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
43	<i>Dalej bracia (chłopcy) dalej żywo.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
44	<i>Dalej bracia głośmy pienia.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
45	<i>Dalej bracia moi mili.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
46	<i>Dalej bracia do bułata</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
47	<i>Dalej bracia topór w dłonie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

48	<i>Dalej bracia wszyscy razem.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
49	<i>Dalej strzelcze chwyć za broń.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
50	<i>Dalej flankiery</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
51	<i>Deszcz jesienny.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
52	<i>Dlaczego? Dlaczego? „Perkie”?...</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
53	<i>Dnia pierwszego września.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
54	<i>Do broni hej! Ojczyzny dzieci.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
55	<i>Do broni ludy powstańmy wraz.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
56	<i>Do pracy! Razem do pracy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
57	<i>Dobry karabin, bagnety.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
58	<i>Dręczy lud biedny Moskal okrutny.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
59	<i>Droga do Warszawy.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.

60	<i>Droga służbowa.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
61	<i>Duma o kniaziu Michale Glińskim.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
62	<i>Duma o Stefanie Potockim.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
63	<i>Duma o żółkiewskim</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
64	<i>Dwa kroki jeszcze tylko...</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
65	<i>Dziś w Warszawie gdyby w grobie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
66	<i>Ech, te oczy niebieskie.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
67	<i>Gdy na wybrzeżach Twojej ojczyzny.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
68	<i>Gdy naród do boju wystąpił z orężem.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
69	<i>Gdyby orłem być.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
70	<i>Gdy naród do boju</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
71	<i>Gdzie dom jest mój?</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.

72	<i>Gdzie najlepiej?</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
73	<i>Gdzie przyjemniej trawić chwile.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
74	<i>Gdzieżeś jest aniele mój</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
75	<i>Gdzież to jedziesz Jasiu.</i>	Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i> . <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
76	<i>Goniec.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
77	<i>Górq czwartaki.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
78	<i>Grzmią hucznie dzwony</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
79	<i>Grzmią pod stoczkiem armaty.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
80	<i>Gwiazdka w Kazachstanie...1940.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
81	<i>Haniś moja, Haniś</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

82	<i>Hej koledzy dalej w koło.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał Franciszek Barański.</i>
83	<i>Hej koledzy przez frasunek.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał Franciszek Barański.</i>
84	<i>Hej Mazury, hejże ha!</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał Franciszek Barański.</i>
85	<i>Hej minęły moje dni spokojne.</i>	Stanisław Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
86	<i>Hej Polacy, hej rodacy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał Franciszek Barański.</i> <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych, opr. F. Szopski, Warszawa 1917.</i>
87	<i>Hej Polska nie zginęła</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu, op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski</i>
88	<i>Hej strzelcy wraz, nad nami orzeł biały.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał Franciszek Barański.</i> Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich.</i> <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych, opr. F. Szopski, Warszawa 1917.</i>
89	<i>Hej tam od Krakowa modra Wisła płynie</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych, opr. F. Szopski, Warszawa 1917.</i>
90	<i>Hej tam w karczmie za stołem</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych, opr. F. Szopski, Warszawa 1917.</i>
91	<i>Hej tatulu co to znaczy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał Franciszek Barański.</i>
92	<i>Hej Wołyńce Ukraince.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe, zebrał Franciszek Barański.</i>

93	<i>Hej zielenią się.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
94	<i>Henryk Walezyusz.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
95	<i>Hymn do Bałtyku.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
96	<i>Hymn do miłości Ojczyzny.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
97	<i>Hymn strzelecki.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
98	<i>I zabujały siwe łabędzie.</i>	Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i> .
99	<i>Idzie żołnierz borem, lasem.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i> . <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
100	<i>Idźmi bracia, Bóg jest z nami.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
101	<i>Ja jestem inna.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
102	<i>Jadą huzarzy.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
103	<i>Jadwiga K.P. Śpiew historyczny.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
104	<i>Jak bociany na wiosnę.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
105	<i>Jak to było w Kizil Ribat?</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.

106	<i>Jak to na wojence ładnie.</i>	<p><i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i>, zebrał Franciszek Barański.</p> <p><i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i>, op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski</p> <p>Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.</p> <p>Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i>.</p> <p>Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i>.</p> <p><i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i>, opr. F. Szopski, Warszawa 1917.</p>
107	<i>Jak wspaniała nasza postać.</i>	<p><i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i>, zebrał Franciszek Barański.</p> <p><i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i>, opr. F. Szopski, Warszawa 1917.</p>
108	<i>Jam Polak znany z niedoli.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
109	<i>Jan Albrycht.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
110	<i>Jan III.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
111	<i>Jan Kazimierz.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
112	<i>Jan Tarnowski.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
113	<i>Jechał kozak zaporoski.</i>	<p><i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i>, zebrał Franciszek Barański.</p> <p><i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i>, opr. F. Szopski, Warszawa 1917.</p>
114	<i>Jechał Kuba dnia jednego</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski

115	<i>Jedzie Drewicz, jedzie</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
116	<i>Jedzie hulana.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosenki żołnierskie</i> op. 42.
117	<i>Jedzie sobie ulan żwawy</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
118	<i>Jedzie ulan lasem.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
119	<i>Jesień.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
120	<i>Jestem sobie ulan żwawy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
121	<i>Jeszcze jeden Mazur dzisiaj.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
122	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Mazurek Dąbrowskiego.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
123	<i>Już ku ziemi wiek nas tłoczy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
124	<i>Już nadeszła chwila święta</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

125	<i>Już się trąby odezwały.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
126	<i>Już strzał działowy nas nie dostanie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
127	<i>Już śpiewasz skowroneczku.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
128	<i>Już was żegnam niskie strzechy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
129	<i>Kasza.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
130	<i>Kazimierz Jagiellonczyk.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
131	<i>Kazimierz Mnich. Śpiew historyczny.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
132	<i>Kazimierz Wielki.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
133	<i>Klapi...Klapi...Klapi.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
134	<i>Kołysanka leśna (Dziś do ciebie przyjść nie mogę).</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
135	<i>Kołysanka.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
136	<i>Konstanty Xze Ostrogski.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.

137	<i>Krew nam polska w żyłach krąży.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
138	<i>Król Alexander.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
139	<i>Ksiądz mi zakazał.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
140	<i>Kuźnie kaźni.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
141	<i>Lazła niegdyś polska skóra.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
142	<i>Lecą liście z drzewa.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i> . <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
143	<i>Legenda Tatr.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
144	<i>Listy z Kołymy.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
145	<i>Łzy matczyne.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
146	<i>Maki.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
147	<i>Malowane usta.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
148	<i>Marsz I Korpusu (Spoza gór i rzek).</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
149	<i>Marsz lotników.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .

150	<i>Marsz, marsz me serce.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
151	<i>Marsz Mokotowa.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
152	<i>Marsz obozowy z 1831 r.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
153	<i>Marsz Sybiraków.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
154	<i>Marsz Żuawów.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
155	<i>Marsz, marsz Polonia.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
156	<i>Michał Korybut.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
157	<i>Mnóstwo ludzi przed gospodą.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
158	<i>Moja Zenitówka.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
159	<i>Morze nasze morze.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
160	<i>Moskalu wgnany.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
161	<i>Może dzień, może rok.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
162	<i>Mój strzelec Stach.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.

163	<i>Muszko moja czyś posłanką.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
164	<i>Myśmy czasami i pochulali.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
165	<i>Na groby bracia, na groby</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
166	<i>Na odgłos narodu i wodza i brata.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
167	<i>Na tem twardem szczudle.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
168	<i>Na Wawel, na Wawel.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917. <i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
169	<i>Na wschód patrząc mym zwyczajem.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
170	<i>Naprzód drużyno strzelecka</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
171	<i>Naprzód, Lwowskie dzieci.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
172	<i>Nasz Chłopicki wojak.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski

		<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
173	<i>Nasz Kościuszko dobry był.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
174	<i>Nasze miasta.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
175	<i>Nasze skiby, nasze łany.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
176	<i>Niechaj wesoło zabrzmi.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
177	<i>Nie chodź Marysiu.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosenki żołnierskie</i> op. 42.
178	<i>Nie dbam jaka spadnie kara.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
179	<i>Nie opuszczaj nas.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
180	<i>Nie tak in illo tempore bywało.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
181	<i>Nie masz pana nad ułana.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

182	<i>Nie masz to wiary jak w naszym znaku.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
183	<i>Nie masz to wiary.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
184	<i>Nieświadom smutku, w miłym serca szale</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
185	<i>O Chodkiewiczu.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
186	<i>O gwiazdeczko coś błyszczała.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
187	<i>O matko Polko, jeśli syn twój</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
188	<i>O mój rozmarynie.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42. Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i> . Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
189	<i>O ojczyźnie i o sławie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
190	<i>O święty kraju nasz.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski

191	<i>O ty Polsko nieszczęśliwa.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
192	<i>O wy młodzi wojownicy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
193	<i>O, zabłyśnij, złote słońce</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
194	<i>Och Helenka.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
195	<i>Ochotniczki.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
196	<i>Od zimy, od Wincentego.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
197	<i>Od Warszawy do Krakowa.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
198	<i>Oj, będziemy bići.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
199	<i>Ojczy nasz, Ty, który w niebie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
200	<i>Ojczy, ja wzywam cię.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
201	<i>Ojczyzna długo gnębiona.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.

		<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
202	<i>Ojczyznę naszą za dawnych lat.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
203	<i>Orły do lotu.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
204	<i>Ospały i gnuśny.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
205	<i>Ostatni mazur.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
206	<i>Oto dziś dzień krwi i chwały.</i> <i>Warszawianka.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
207	<i>Oto już pora dla nas Polaków.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
208	<i>Panna młoda jak jagoda.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
209	<i>Panienczko, Litwineczko.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
210	<i>Patrz Kościuszko na nas z nieba.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
211	<i>Piast.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
212	<i>Piechota (Nie noszą lampasów).</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
213	<i>Pierwsza Brygada.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .

214	<i>Pierwsza Kadrowa.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
215	<i>Pies...</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
216	<i>Pieśń Filaretów.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
217	<i>Pieśń konfederatów.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosenki żołnierskie</i> op. 42.
218	<i>Pieśń ma była już w grobie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
219	<i>Pieśń o wodzu miłym.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
220	<i>Pieśń strzelców (Marsz strzelców z 1863 r.)</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
221	<i>Pieśń wielkanocna.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
222	<i>Piękna Basiu, dobra Basiu.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
223	<i>Piękna nasza Polska cała.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
224	<i>Piosenka o mojej Warszawie.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>

225	<i>Piosenka o Warszawie.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
226	<i>Piosnka cygańska.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
227	<i>Ploteczki z Ługowaja.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
228	<i>Płonie ognisko i szumią knieje.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
229	<i>Płynie Wisła płynie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
230	<i>Płynie Wisłą, płynie.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
231	<i>Po mlecznej drodze</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
232	<i>Pod Krakowem czarna rola.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
233	<i>Pod namiotem.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
234	<i>Podobni do martwych węgli</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
235	<i>Podróż twoja nam niemiła</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
236	<i>Pogrzeb Xięcia Józefa Poniatowskiego.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
237	<i>Polacy do broni.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
238	<i>Polak nie sługa.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

239	<i>Polak nie sługa.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
240	<i>Polonez Kościuszki.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
241	<i>Polonez rycerski.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
242	<i>Polonez Warszawski.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
243	<i>Polska młodzież niech nam żyje.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
244	<i>Polski przemysł niech nam żyje.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
245	<i>Polskie serce.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
246	<i>Pomoc dajcie mi rodacy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
247	<i>Ponad falą mewa leci.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
248	<i>Powitasz mnie łzą.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
249	<i>Pożegnanie ze Lwowem.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
250	<i>Pójdę za mąż, pójdę może.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
251	<i>Precz, precz od nas smutek wszelki.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

252	<i>Prędeż, prędeż koniku.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
253	<i>Prowadź, panie generale.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
254	<i>Przestań przede mną łzy ronić.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
255	<i>Przybyli Ułani pod okienko.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
256	<i>Pytasz moja miła.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
257	<i>Rota.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
258	<i>Rozproszone po wszem świecie</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
259	<i>Rozszumiały się wierzby płaczące.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
260	<i>Rozwesel lica cudzoziemcze młody.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
261	<i>Rzeżko, żwawo, stuku puku.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
262	<i>Rzy koniczek mój bułany</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
263	<i>Schowaj matko suknie moje.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski

264	<i>Serce w plecaku.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
265	<i>Siedmiu braci.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
266	<i>Siedzi Krakus pod drzew cieniem.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
267	<i>Skuteczność komunizmu.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
268	<i>Słoneczna Italia.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
269	<i>Spacer urlopowy.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
270	<i>Sprawiedliwość Twoja Boże</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
271	<i>Stań w progu dziewczyno.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
272	<i>Stańmy bracia wraz.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
273	<i>Stawam na placu z Boga ordyansu.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
274	<i>Stefan Batory.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
275	<i>Stefan Czarniecki.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
276	<i>Step się budzi.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
277	<i>Strach.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.

278	<i>Swobody przyszedł czas.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
279	<i>Sybiracy – zesłańców spadkobiercy.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
280	<i>Szkoda... szkoda.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
281	<i>Szumią fale modrej Wisły.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
282	<i>Szumny wiatr wionął</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
283	<i>Szydzisz ze mnie.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosenki żołnierskie</i> op. 42.
284	<i>Szynkareczko, szafareczko.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
285	<i>Śmiało podnieśmy sztandar nasz w górę.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
286	<i>Śpiew o Bolesławie Chrobrym.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
287	<i>Śpiew o Janie Zamoyskim.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
288	<i>Śpiew o Leszku Białym.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
289	<i>Śpiew św. Wojciecha.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
290	<i>Święta miłości kochanej Ojczyzny.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
291	<i>Święty Boże, święty mocny.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.

292	<i>Tam gdzie Wisła swemi wody.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
293	<i>Tam na błoniu błyszczą kwiecie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i> . <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosenki żołnierskie</i> op. 42. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
294	<i>Tańczycie dziewczęta</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
295	<i>Targa swój wianeczek.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
296	<i>Tili-Bom</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
297	<i>To nic, że kraj daleko stąd.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
298	<i>To nic, że mróz.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
299	<i>Troski codzienne.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
300	<i>Tylko tam.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
301	<i>Tysiąc walecznych opuszcza Warszawę.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

302	<i>Uderzcie w bębny.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
303	<i>Użyjmy dziś żywota.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
304	<i>Ułan.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
305	<i>Ułani ułani, malowane dzieci.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . Karol Szymanowski, <i>Z pieśni polskich</i> .
306	<i>Uśmiech Wilna.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
307	<i>W 10-tej Dywizji.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
308	<i>W całej Polsce jak w Warszawie</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
309	<i>W górę serca i czoła.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
310	<i>W górę serca świat się pali.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
311	<i>W krwawym polu srebrne ptasze.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .

		Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
312	<i>W małej ziemiance.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
313	<i>W poświstach wichrów losu.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
314	<i>W Raclawickiem polu.</i>	<i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
315	<i>Wara z granic płatni słudzy</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
316	<i>Walecznych tysięcy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
317	<i>Warczą karabiny.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
318	<i>Warszawianka (oto dziś dzień krwi...)</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
319	<i>Warszawianka dla kochanka.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
320	<i>Warszawo!</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
321	<i>Warszawskie dzieci.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
322	<i>Weselmy się wraz koledzy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.

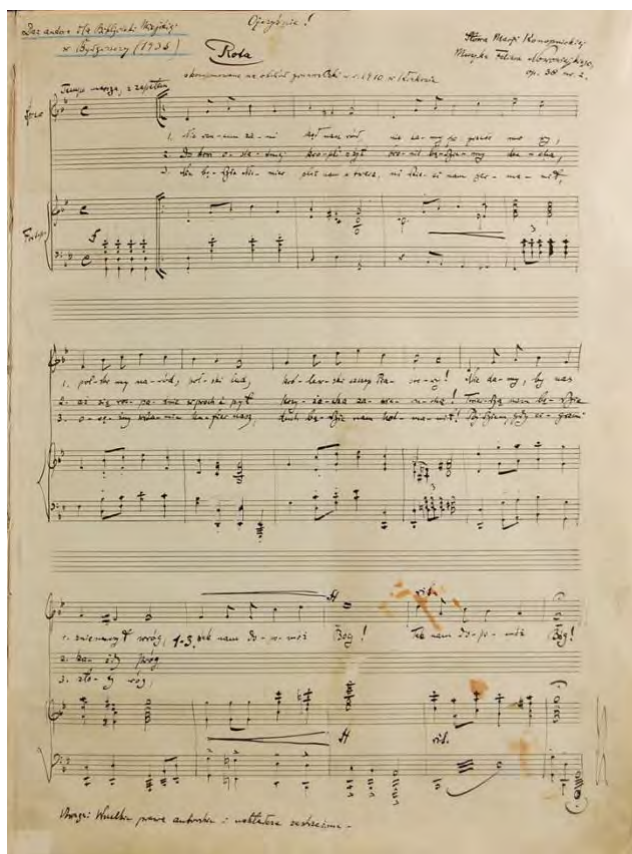
323	<i>Wędrowali trzej ułani</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
324	<i>Wiatr szumny wionął.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
325	<i>Widzisz dziewczę.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
326	<i>Wilija.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> .
327	<i>Wionął wiatr błogi.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
328	<i>Wisło moja, Wisło stara.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski
329	<i>Witaj majowa jutrzenko. (Mazurek 3 maja).</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski</i> . <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
330	<i>Władysław IV.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
331	<i>Władysław Jagiełło. Bitwa pod</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.

	<i>Grunwaldem z Krzyżakami.</i>	
332	<i>Władysław Łokietek.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
333	<i>Władysław Warnencyk.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
334	<i>Wnukowie Sybiraków.</i>	M. Jonkajtys, <i>12 pieśni Sybiraków z muzyką Czesława Majewskiego (Żywa pamięć)</i> , Warszawa 1997.
335	<i>Wojenka.</i>	Maria Waholc, <i>Śpiewnik Polski.</i>
336	<i>Wrony konik w lot biega.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
337	<i>Wstań biały orle wstań.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
338	<i>Wstąp bracie między strzelce</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
339	<i>Wszehmocny Boże, ojców naszych Panie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
340	<i>Wszystko jedno, - czy Żubr.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
341	<i>Wszystko co nasze Polsce oddamy</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
342	<i>Wy do boju pospieszacie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.

		<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
343	<i>Wyskoczmy chylkiem z domu.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
344	<i>Wznieśmy w niebo oręż krwawy.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański.
345	<i>Z dymem pożarów.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Pieśni narodowe w układzie na fortepian z podłożonym tekstem do śpiewu</i> , op. 64, opr. Otton Mieczysław Żukowski <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
346	<i>Z tamtej strony jezioreczka.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.
347	<i>Z pomiędzy bojów i gwarów ognistych</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
348	<i>Za 7-mą górą.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
349	<i>Za kratami cytadeli</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
350	<i>Za murami, za kratami.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
351	<i>Za Niemen tam precz.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917. Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosnki żołnierskie</i> op. 42.

352	<i>Za ojców, braci kości bielejące.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
353	<i>Za pięć dwunasta.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
354	<i>Ze łzą bracie wspomnij sobie</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
355	<i>Zakochałem Ci się.</i>	Franciszek Niewiadomski, <i>Polskie piosenki żołnierskie</i> op. 42.
356	<i>Zawisza Czarny.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
357	<i>Zbudź się, z gnuśnej powstań leży</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
358	<i>Zegar uderzył, dziewiąta wybiła.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
359	<i>Zgasły dla nas nadziei promienie.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
360	<i>Zgoda sejmu to sprawiła</i>	<i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.
361	<i>Zygmunt August.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
362	<i>Zygmunt III.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
363	<i>Zygmunt Pierwszy.</i>	<i>Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami</i> , J.U. Niemcewicz.
364	<i>Żołnierski szlak.</i>	F. Konarski (Ref-Ren), <i>Piosenki z plecaka Helenki (z nutami)</i> , Rzym 1946.
365	<i>Żołnierz idzie od Krakowa.</i>	<i>Jeszcze Polska nie zginęła. Pieśni patriotyczne i narodowe</i> , zebrał Franciszek Barański. <i>Śpiewnik Polski. Zbiór pieśni narodowych</i> , opr. F. Szopski, Warszawa 1917.

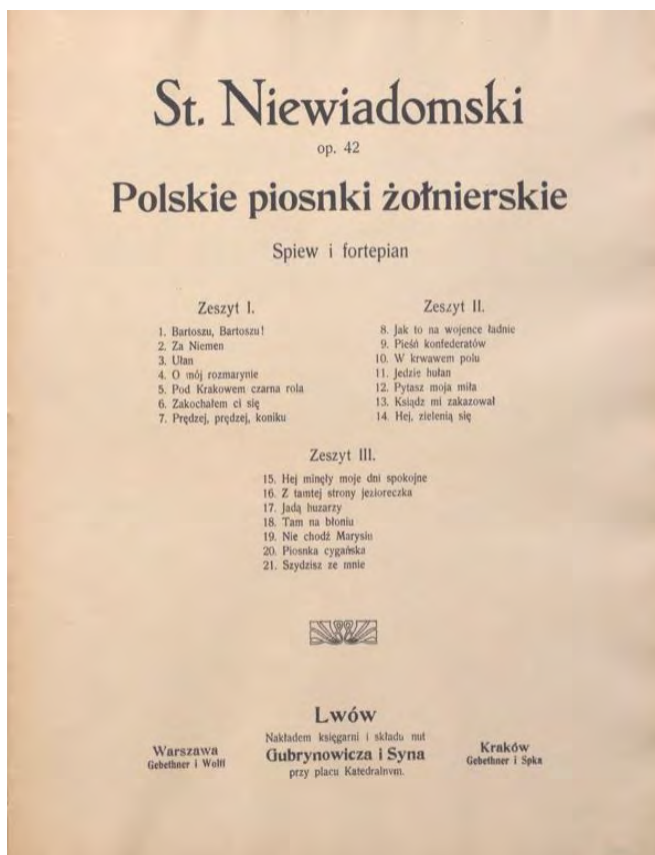
Ikonografia. Oryginalne materiały nutowe i strony tytułowe.



Fot. 1. Rękopis Roty Feliksa Nowowiejskiego z Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszcy.



Fot. 2. Święta miłości kochanej Ojczyzny Alberta Sowińskiego, wydanie z 1831 r., Paryż.



Fot. 3. Strona tytułowa *Polskich piosnek żołnierskich* op. 42 Stanisława Niewiadomskiego.



Fot. 4 Strona tytułowa *Balady Na Sybir* Ottona Mieczysława Żukowskiego.



Fot. 5 Strona tytułowa *Śpiewnika polskiego. Zbiór pieśni narodowych* 1917r., w opracowaniu Felicjana Szopskiego (na stronie błędnie podana imię Feliks).

Bibliografia

Archiwalne materiały nutowe

- Barański F., *Jeszcze Polska nie zginęła!*, Lwów [1893-1910].
- Kozar-Słobódzki M., *Białe róże*, Warszawa b.d.
- Lipski S., *Jesienią* op. 9 nr 6, Kraków 1912.
- Moniuszko S., *Czarny krzyżyk*, b.m. ok. 1870.
- Niewiadomski S., *Jadą ulany...*, Lwów 1900.
- Niewiadomski S., *Polskie pieśni żołnierskie* op. 42, t. I-III, Lwów 1920.
- Nowowiejski F., *Rota*, 1910.
- Sowiński A., *Święta miłości kochanej Ojczyzny*, Paryż 1831.
- Szopski F., *Śpiewnik polski*, Warszawa 1918.
- Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*, red. J. U. Niemcewicz, Warszawa 1818.
- Żeleński W., *Czarna sukienka* op.12, Kraków 1893.
- Żukowski O. M., *Na Sybir. Ballada na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu*, Czerniowce 1905.
- Żukowski O. M., *Pieśni Narodowe*, Kraków 1910.

Literatura tematu

- Anders I., *Polska parada*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. Kiec I., Ratajczykowa D., Wachowski J., Poznań 1994.
- Adrjański Z., *Złota księga pieśni polskich*, Warszawa 2000.
- Andrzejowski Z., *Wojenna pieśń polska*, Warszawa 1935.
- Barbarg S., *Studium o pieśniach Chopina*, Lwów 1927.
- Benyskiewicz J., *Naród bez państwa. O czynnikach integracji i dezintegracji narodu polskiego pod zaborami*, Zielona Góra 1987.
- Bogusz S., *Mocarni Polski miłowaniem. Antologia pieśni i wierszy Polski walczącej 1939-1945*, Warszawa 2006.
- Bystron S., *Historia pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1925.
- Cechlińska Z., *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, Warszawa 1976.
- Chomiński J., *Chopin*, Kraków 1978.
- Chrenkoff M., I. Poniatowska, *Pieśni*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R. D. Golianka, Kraków 2020.

Chudzio H., Solarz M., *Zmarli Polacy w drodze do Ojczyzny. Polskie cmentarze w Afryce Wschodniej i Południowej 1942-1952*, Kraków 2020.

Deszczyńska M., A. Nowak, *Kościół na straży polskiej niepodległości*, Kraków 2018.

Dobrowolski T., *Malarstwo polskie*, Wrocław 1989; J. Wałek, *Dzieje Polski w malarstwie i poezji*, Warszawa 1991; *Polaków portret własny*, red. Rostworowski M., Warszawa 1983.

J. Ekier, P. Kamiński, *Komentarz źródłowy do Wydania Narodowego „Pieśni” Fryderyka Chopina*, Warszawa 2008.

Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. c-d, Kraków 1984.

Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. k-l, Kraków 1986, 1997.

Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. Sm-ś, Kraków 2007.

Fedyk-Klimaszewska M., *Od modlitwy do belcanta – solowa liryka sakralna Stanisława Moniuszki*, [w:] *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające*, red. Bramorski J., Gdańsk 2016.

Fokt I., *Feliks Nowowiejski*, Poznań 2016.

Gaude Mater Polonia. Hymny i modlitwy w intencji ojczyzny. Stulecie odzyskania niepodległości (1918-2018), red. S. Rospond, Kraków 2018.

Grygielska J., *Polska pieśń patriotyczna*, Warszawa 2018.

Ignacy Jan Paderewski. Pieśni, red. M. Perkowska-Waszek, Kraków 2002.

Jabłońska-Deptuła E., *Kościół-religia-patriotyzm /Polska 1764-1864/*, Warszawa 1985.

Jachimecki Z., *Moniuszko*, Kraków 1983.

Jachimecki Z., *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. I, *Od Bogarodzicy do Chopina włącznie*, Kraków 1948.

Jachimecki Z., *Muzyka polska*, cz. 3, *Muzyka polska od roku 1796 do roku 1863*, b.m., ok. 1931.

Jachimecki Z., *Muzyka polska*, cz. 4, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, b.m., ok. 1932.

Kaczorowski R., *Ottom Mieczysław Żukowski (1867-1942) - życie i twórczość*, Pelplin 2020.

Karasowski M., *Fryderyk Chopin. Życie, listy, dzieła*, Warszawa 1882.

Korwin-Szymanowska S., *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego*, Kraków 1957.

Mieczysław Kozar-Słobódzki. Legionista, kompozytor, nauczyciel, świdniczanin, opr. Z. Curył, M. Korzekwa, A. Brożbar, Świdnica 2018.

Landau R., *Paderewski*, Londyn 1934; S. Popielówna, *I. J. Paderewski*, Tarnów 1919; C. Kellogg, *Paderewski*, Nowy Jork 1956; R. Wapiński, *Ignacy Paderewski*, Wrocław 1999; A. Zamojski, *Paderewski*, Londyn 1982; J. Orłowski, *Paderewski*, Chicago 1952.

Lisowska A., *Twórczość pieśniarska Karola Kurpińskiego*, [w:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 4 red. Z. Chechlińska, Warszawa 1980.

Łochowski L., *Za Ojczyznę. Bitwa Warszawska 1920 r. w dokumentach, literaturze i pieśniach*, Warszawa 2001.

Matuszak T., *Wojna i dyplomacja*, [w:] *Historia II wojny światowej*, t. 17, *Kościół katolicki wobec okupacji*, red. M. Niewierowicz, B. Borucki.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Rugi_pruskie#/media/Plik:Rugi_pruskie.jpg, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

Mieczysław Kozar-Słobódzki. *Legionista, kompozytor, nauczyciel, świdniczanin*, opr. Z. Curył, M. Korzekwa, A. Brożbar, Świdnica 2018.

Muzyka i liryka, t. 10, *Pieśń polska i rekonesans. Odrębność i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2002.

Muzyka, słowo, sens, red. A. Oberc, Kraków 1994.

Negrey M., *Władysław Żeleński 1837-1921*, [w:] *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny. Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Kraków-Skarbona 2017.

Niewiadomski S., *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1928.

Noty do wydania *Z pieśni polskich. Na fortepian ułożył Karol Szymanowski*, Kraków 1956.

Olszewski D., *Funkcje społeczno-kulturalne polskiej parafii na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kulturotwórcza rola kościoła na przełomie XIX i XX wieku*, red. Ziółek J., Lublin 1997.

Opieński H., *Ignacy Jan Paderewski*, Kraków 1960.

Piekarski S., *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939-1948*, Warszawa 2000.

Podgórski W. J., *Skąd nasz naród. Polskie pieśni hymniczne*, Warszawa 1991.

Polskie hymny narodowe, red. A. K. Kunert, Gdańsk 2007.

Podlewski S., *Wierni Bogu i Ojczyźnie. Duchowieństwo katolickie w walce o niepodległość polski w II wojnie światowej*, Warszawa 1985.

Prosnak J., *Siedem wieków pieśni polskiej*, Warszawa 1979.

Rudziński W., *Pozycja Moniuszki w kulturze polskiej XIX w.* [w:] *Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Warszawa 1997.

Solarz M., *Opieka duchowieństwa nad polską ludnością cywilną w Valivade, w polskim obozie uchodźczym w Indiach w latach 1942-1948 w świetle dokumentów i relacji źródłowych*, [w:] *Historia-pamięć-tożsamość w edukacji humanistycznej*, t. 5, *Człowiek jako świadek historii*, red. Popiołek B., Chłosta-Sikorska A., Słaby A., Kraków 2019.

Solarz M., *Działalność duszpasterska wśród ludności cywilnej ewakuowanej z ZSRS w polskich osiedlach uchodźczych w Afryce Wschodniej i Południowej, Indiach, Meksyku i Nowej Zelandii (1942-1952)*, Kraków 2022, mps., s. 23-25. Więcej na temat księży represjonowanych pod

okupacją sowiecką patrz: R. Dzwonkowski, *Leksykon duchowieństwa polskiego represjonowanego w ZSRS 1939-1988*, Lublin 2003.

Szczurowski R., *Pokolenie czasu upadku Rzeczypospolitej w polskich kazaniach okolicznościowych z lat 1795-1830*, Kraków 2020.

Szewera T., *Niech poniesie ją wiatr. Antologia pieśni z lat 1939-1945*, Łódź 1975.

Szewera, *Niech wiatr ją poniesie*, Łódź 1975.

Szopski F., *Władysław Żeleński*, Warszawa 1928.

Śpiewajmy Polskę! Antologia Pieśni Patriotycznej. 100 pieśni na głos z fortepianem i chwytami gitarowymi, opr. M. Kruszewska-Pulcyn, K. Stankiewicz, W. Korcz, G. Kurylewicz, Kraków 2019.

Tomaszewski M., *Polska świadomość narodowa*, Warszawa 2000.

Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.

Tomaszewski M., *Muzyka na nowo odczytana*, Kraków 1996.

Tomaszewski M., *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.

Tomaszewski M., *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019.

Tomaszewski M., *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019.

Walkusz M., *Warszawskie druki muzyczne wydane w latach 1875-1918, przechowywane w gdańskich bibliotekach*, Warszawa 2019.

Wojenna pieśń polska. Pieśni rycerskie, żołnierskie i ludowo – żołnierskie z okresu Rzeczypospolitej dawnej, opr. Z. Andrzejowski, t. I, Warszawa 1939.

Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej, red. A. Matracka-Kościelny, Warszawa 2002.

Z dziejów polskiej pieśni solowej, red. J. Cybulska, J. Gabryś, Kraków 1969.

Zieleński T. A., *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1998.

Zieliński T.A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

Prasa

„Gazeta Polska w Czerniowcach”, 1901

„Konspekt”, 2013

„Wiek Nowy”, 1938

„Ruch muzyczny”, 1992

„Wehikuł czasu”, 2011

„Studia muzykologiczne”, 1956

Pilch-Nowakowska X., *Literatura w życiu i działalności Ignacego Jana Paderewskiego*, „Niepodległość i pamięć”, nr 1 (61), 2018.

„Głos Wielkopolanek: tygodnik społeczno-narodowy dla kobiet wszystkich stanów”, R. 1, 23 sierpnia 1908, nr 21, s. 1; „Gwiazdka Cieszyńska”, R. 61, 7 listopada 1908

Netografia

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/promethidion.html>,

<https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/123>,

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Melancholia_\(obraz_Jacka_Malczewskiego\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Melancholia_(obraz_Jacka_Malczewskiego)),

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Rejtan_\(obraz_Jana_Matejki\)#/media/Plik:Rejtan_at_Sejm_of_1773_by_Jan_Matejko,_1866.png](https://pl.wikipedia.org/wiki/Rejtan_(obraz_Jana_Matejki)#/media/Plik:Rejtan_at_Sejm_of_1773_by_Jan_Matejko,_1866.png),

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Patrol_powstańczy_\(obraz_Maksymiliana_Gierymskiego\)#/media/Plik:Maksymilian_Gierymski,_Patrol_powstańczy.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Patrol_powstańczy_(obraz_Maksymiliana_Gierymskiego)#/media/Plik:Maksymilian_Gierymski,_Patrol_powstańczy.jpg),

https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Kazimierz_Wojniakowski,_Uchwalenie_Konstytucji_3_Maja.jpg,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Bitwa_pod_Raclawicami1.jpg,

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Pozegnanie_i_Powitanie_powstańca_\(obraz_Artura_Grottgera\)#/media/Plik:Pozegnanie_powstanca.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pozegnanie_i_Powitanie_powstańca_(obraz_Artura_Grottgera)#/media/Plik:Pozegnanie_powstanca.jpg),

https://pl.wikipedia.org/wiki/Śmierć_na_etapie#/media/Plik:Smierc_na_etapie.jpg,

<https://bliskopolski.pl/pliki/aleksander-sochaczewski-pozegnanie-europy.jpg>,

<https://histmag.org/grafika/articles9/na-syberyjskim-etapie/zakuwanie-w-kajdany.png>,

<https://histmag.org/grafika/articles9/na-syberyjskim-etapie/zakuwanie-w-kajdany.png>,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Stachowicz_Przysięga_T._Kościuszki_na_rynku_w_Krakowie.jpg,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Rzez_Pragi.jpg,

https://pl.wikipedia.org/wiki/Sypanie_Kopca_Kościuszki#/media/Plik:Jan_Nepomucen_Bizański_-_Rising_of_the_Kościusko_Mound_-_MNK_II-a-70_-_National_Museum_Kraków.jpg,

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Olszynka_Grochowska_\(obraz_Wojciecha_Kossaka\)#/media/Plik:Wojciech_Kossak_Olszynka_Grochowska.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Olszynka_Grochowska_(obraz_Wojciecha_Kossaka)#/media/Plik:Wojciech_Kossak_Olszynka_Grochowska.jpg),

<https://artdone.wordpress.com/2020/10/10/polska-sila-obrazu/teofil-kwiatkowski-a-ball-at-the-hotel-lambert-in-paris-chopins-polonaise-bal-w-hotel-lambert-w-paryżu-polonez-chopina-1859-watercolor-gouache-muzeum-narodowe-w-poznaniu-poznan-mnp/>,

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Szarża_pod_Rokitną_\(obraz_Wojciecha_Kossaka\)#/media/Plik:Kossak_Rokitna.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Szarża_pod_Rokitną_(obraz_Wojciecha_Kossaka)#/media/Plik:Kossak_Rokitna.jpg),

https://pl.wikipedia.org/wiki/Rugi_pruskie#/media/Plik:Rugi_pruskie.jpg,

https://pl.wikipedia.org/wiki/Rugi_pruskie#/media/Plik:Prussian_deportations.PNG,

<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/text/page/151/id/6724>,

<https://podcastblog.pl/bronislaw-rudzki-protoplasta-audiobookow/>.

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Patrol_powstańczy_\(obraz_Maksymiliana_Gieryskiego\)#/media/Plik:Maksymilian_Gieryski,_Patrol_powstańczy.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Patrol_powstańczy_(obraz_Maksymiliana_Gieryskiego)#/media/Plik:Maksymilian_Gieryski,_Patrol_powstańczy.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Kazimierz_Wojniakowski,_Uchwalenie_Konstytucji_3_Maja.jpg, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Bitwa_pod_Raclawicami1.jpg, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Pożegnanie_i_Powitanie_powstańca_\(obraz_Artura_Grottgera\)#/media/Plik:Pożegnanie_powstanca.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pożegnanie_i_Powitanie_powstańca_(obraz_Artura_Grottgera)#/media/Plik:Pożegnanie_powstanca.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022 r.

<https://bliskopolski.pl/pliki/aleksander-sochaczewski-pozegnanie-europy.jpg>, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

<https://histmag.org/grafika/articles9/na-syberyjskim-etapie/zakuwanie-w-kajdany.png>, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Sypanie_Kopca_Kościuszki#/media/Plik:Jan_Nepomucen_Bizanski_-_Rising_of_the_Kościuszko_Mound_-_MNK_II-a-70_National_Museum_Kraków.jpg, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Olszynka_Grochowska_\(obraz_Wojciecha_Kossaka\)#/media/Plik:Wojciech_Kossak_Olszynka_Grochowska.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Olszynka_Grochowska_(obraz_Wojciecha_Kossaka)#/media/Plik:Wojciech_Kossak_Olszynka_Grochowska.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022 r.

<https://artdone.wordpress.com/2020/10/10/polska-sila-obrazu/teofil-kwiatkowski-a-ball-at-the-hotel-lambert-in-paris-chopins-polonaise-bal-w-hotel-lambert-w-paryżu-polonez-chopina-1859-watercolor-gouache-muzeum-narodowe-w-poznaniu-poznan-mnp/>, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Szarża_pod_Rokitną_\(obraz_Wojciecha_Kossaka\)#/media/Plik:Kossak_Rokitna.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Szarża_pod_Rokitną_(obraz_Wojciecha_Kossaka)#/media/Plik:Kossak_Rokitna.jpg), stan z dnia 13 lipca 2022 r.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Rugi_pruskie#/media/Plik:Prussian_deportations.PNG, stan z dnia 13 lipca 2022 r.

M. Miroński, *Polskość w muzyce Chopina*, <https://www.passa.waw.pl/artykul/polskosc-w-muzyce-chopina,5944?ref=4>, stan z dnia 31 stycznia 2023 r.

<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/text/page/151/id/6724>, stan z dnia 23 lutego 2021 r.

<https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/123>, stan z dnia 23 lutego 2021 r.

S. Wachowska, A. Lasowski, *Błądny rycerz szczodrości*, „Ruch muzyczny”, nr 10, 2018 r., dostęp online. <https://ruchmuzyczny.pl/article/545>, stan z dnia 8 lutego 2023 r.

[https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_\(61\)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_\(61\)-s71-92/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_\(61\)-s71-92.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_(61)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_(61)-s71-92/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2018-t25-n1_(61)-s71-92.pdf), stan z dnia 8 lutego 2023 r.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech_Sowiński, stan z dnia 12.12.2022r.

https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/3189/wojciech-sowinski/index.html, stan z dnia 19.02.2023r.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignacy_Krasicki, stan z dnia 12.12.2022r.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignacy_Krasicki, stan z dnia 12.12.2022r.

<http://spiewajmypolske.pl/utwory/hymn-do-milosci-ojczyzny/>, stan z dnia 18.02.2023r.

<https://www.historiamuzyki.pl/karol-szymanowski/>, stan z dnia 19.02.2023r.

<https://zpe.gov.pl/a/mloda-polska-tworczosc-karola-szymanowskiego/DO63Sp8BM>, stan z dnia 20.02.2023r.

<https://culture.pl/pl/tworca/karol-szymanowski>, stan z dnia 15.11.2022r.

https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/piesni-dz-20,karol-szymanowski,2530,ksiegarnia.htm?fbclid=IwAR2DPEIM6Aog2RIZbMIYe3MEkQS7hjSNjGyjAOLFH94BE1Ix5aLO_k45mU, stan z dnia 20.02.2023r.

<https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/poczet-rektorow/rektorzy-akademii-muzycznej/wladyslaw-zeleński/>, stan z dnia 20.02.2023r.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Żeleński, stan z dnia 20.02.2023r.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Żeleński, stan z dnia 20.02.2023r.