

Rękopis krółodworski I JEGO REZONANS W LITERATURZE MUZYCZNEJ

Mateusz Andrzejewski

KRAKÓW, UJ

Był to dzień 16 września 1817 roku. W mieście Dwór Królowej, w piwnicy kościelnej wieży, grzebiąc wśród oręża z epoki Žižki, znalazłem skarb. Na pierwszy rzut oka zdało mi się, że to łacińskie modlitwy, ale jakaż radość przepełniła moje serce, gdy spostrzegłem, że to po czesku. [...] Lecz niestety! Było tego ledwie dwanaście małych kartek i dwie wążiutkie tasiemki. Pergaminy te zapisane są drobnymi literami, a na podstawie pisma sławny Dobrovský domniemywa, że było to przepisywane między 1290 a 1310 rokiem, układane wszakże, zwłaszcza niektóre utwory, o wiele wcześniej¹.

Tak w 1829 roku opisywał swoje znalezisko czeski uczyony Vacláv Hanka² Hanka był jednak raczej autorem lub współautorem *Rękopisu krółodworskiego*, bo tak od miejsca znaleziska nazwano manuskrypt, niż jego odkrywca. „Odnaleziony” apokryf składał się z 14 utworów poetyckich.

¹ „Bylo to dne 16 zařj 1817, co sem poklad ten w Králowé Dwoře we sklepě w kostelnj weži, přebjrage se w žižkowských stěelách, našel. Na prwnj pohled zdály se mi to býti latinské modlitby, ale gaká radost hnulá srdcem mým, an spatřjm, že to český. A gak zrostala radost ta, když sem čjm dále tjm wjce výbornosti a přjgemnosti nachazel. Přebudiž bohužel! že toho gen dwanácte malých listkůw a dvě uzaučké praužky ostalo. Gest to na pergameně drobnaunkou literau psáno, a dle pjsma domnjwá se slowutný Dobrowský, že to bylo mezi 1290 a 1310 přepisováno, skládáno pak, zvláště některých kusů, mnohem dřjwe” (Václav Hanka: *Předmluva*. w: *Kralodworsky Rukopis*. W Praze 1829, s. XXIII, XXIV. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

² Gwoli przypomnienia: ten sam, którym umuzyczniony przez Chopina wiersz Ignacego Maciejewskiego głosi, iż „bratniego ludu pieśni zapomnienia wydarł pleśni”.

Pod względem gatunkowym dzielą się one na wiersze epickie³ i liryczne⁴. Podział ten odzwierciedlił się w muzycznej twórczości inspirowanej *Rękopisem*. Wątki z pieśni epickich znalazły się w poematach symfonicznych i w operach, natomiast pieśni liryczne inspirowały głównie lirykę wokalną.

Nim jednak przejdziemy do tych utworów muzycznych, trzeba przedstawić pokrótce recepcję *Rękopisu królodworskiego* w kulturze XIX-wiecznej. Tylko bowiem na tle gorących dyskusji, jakie wzbudził manuskrypt, wyjaśnić można zainteresowanie kompozytorów tą tematyką. Dyskusja owa przybrała w Czechach postać tzw. „sporu” czy wręcz „boju” o kwestię autentyczności manuskryptu⁵. Stosunkowo silna była także w krajach słowiańskich, gdzie w związku z rozwojem tendencji panslawistycznych i słowianofilskich poszukiwano najstarszego języka słowiańskiego, będącego „matką” pozostałych języków. Do tego zagadnienia odniósł się Adam Mickiewicz podczas swoich wykładów o literaturze słowiańskiej na Collège de France w Paryżu. Polski poeta rozpatrywał ją w kontekście sporu polsko-rosyjskiego, sprzeciwiając się roszczeniom Rosjan do uzyskania kulturalnego przewodnictwa wśród Słowian. Argumentem przeciw pierwszeństwu języka rosyjskiego był właśnie *Rękopis*, po którego odkryciu zdaniem Mickiewicza (przekonanego o autentyczności zabytku) „kwestia wyższości została rozstrzygnięta na rzecz języka czeskiego”⁶. Poza kręgiem słowiańskim kwestia autentyczności *Rękopisu* traktowana była jako drugorzędna, w krajach Europy zachodniej rozpatrywano bowiem apokryf nie z narodowego punktu widzenia, ale dostrzegając jego walory artystyczne i estetyczne. Docenił je m.in. Goethe, który przełożył na niemiecki jedną z pieśni lirycznych *Rękopisu*.

Dlaczego *Rękopis królodworski* wzbudzał w Czechach takie emocje? Odpowiedź znaleźć można u Lucjana Siemieńskiego, pierwszego polskiego tłumacza całości *Rękopisu królodworskiego*. W roku 1836 w przedmowie do apokryfu pisał on:

Kiedy Niemiec z uczuciem radości spogląda na *Heldenbuch*, na *Nibelungenlied*, na swoje miłośne piosneczki (Minnelieder), kiedy Ers [Celt/Irlandczyk, Szkot] chępli się z Ossyana, Hiszpan z starodawnych romansów o wielkim Ruyz Diaz et Cid Campeador, Polak i Ru-

³ *Záboj, Slavoj i Luděk, Čestmír i Vlaslav, Jelen, Zbyhoň, Oldřich i Boleslav, Beneš Hermanův, Ludiše i Lubor, Jaroslav.*

⁴ *Róže (Róża), Kytice (Wianek), Jahody (Jagody), Zezhulice (Zazulka/Kukułka), Opuščená (Opuszczona), Skřivánek (Skowronek).*

⁵ Zob. ARNE NOVÁK, *Stručné dějiny literatury české*, Olomouc 1946, s. 172.

⁶ ADAM MICKIEWICZ, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, półroczne pierwsze*, w: Idem, *Dzieła*, vol. VIII, Warszawa 1955, s. 133.

sin ze swego Igora [...]; kiedy Serb w dawniejszych i nowszych pieśniach wywodzi, że obok sprawców dzieł znamienitych i mężowie pieśni stoją [...] natenczas Czech niechaj wstydlivych nie spuszcza oczu, bo może je z dumną podnieść radością; *Krółodworski Rękopis* równa się z płodami najlepszych czasów⁷.

Motyw narodowej dumy, wynikającej z posiadania starodawnego eposu jest najważniejszym kontekstem sporu o *Rękopis krółodworski*. We wczesnej fazie romantyzmu traktowano takie zabytki jako kamienie węgielne narodowych literatur, a nawet narodowych tożsamości, kierując się m.in. myślą Johanna Gottfrieda Herdera, twierdzącego, że pradawna poezja przechowała „ducha narodu” (*Volksgeist*). Na dawne eposy zapanowała też swego rodzaju moda, która w połączeniu z niedoskonałymi metodami naukowej weryfikacji starych tekstów prowokowała do fabrykowania literackich zabytków. Moda ta okazała się nad wyraz trwała: pseudo-zabytki powstawały w XVIII, XIX a nawet XX wieku⁸. Warto zaznaczyć, że niemal jednocześnie z dwoma najbardziej znanymi rękopisami (krółodworskim i zelenohorskim) znaleziono w Czechach kilka innych manuskryptów⁹, co jeszcze wzmogło dezorientację czeskich kręgów naukowych. Niemal od początku niektórzy badacze podejrzewali fałszerstwo ze strony Václava Hanki, bowiem był on nie tylko domniemanym odkrywcą, ale i czołowym propagatorem *Rękopisu*. Inni jednak, nawet tak renomowani jak np. Pavel Josef Šafařík (autor monumentalnego dzieła *Slovanské starožitnosti*), uznawali owe literackie odkrycia za autentyki. Rozwój analizy filologicznej dawnych tekstów w kolejnych dekadach XIX wieku przyczynił się do wykazania w tekście apokryfów licznych anachronizmów leksykalnych oraz gramatycznych. Dopiero jednak pod koniec lat 80. XIX wieku teza o autentyczności manuskryptów znalazła się w odwrocie. Obecnie za prawdopodobnych autorów *Rękopisu krółodworskiego* oraz *Rękopisu zelenohorskiego*

⁷ LUCJAN SIEMIEŃSKI, *Przedślowie*. w: *Krółodworski Rękopis. Zbiór staroczeskich bohatyryskich i lirycznych śpiewów*, Kraków 1836, s. VIII, IX, X.

⁸ Serię falsyfikatów rozpoczęły słynne poematy Jamesa Macphersona: *Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language* (1760), *Works of Ossian* (1765). Jeśli chodzi o utwory będące nawiązaniem do wątków słowiańskich należy wymienić: *Rukopis královédvorský* (1817), *Rukopis zelenohorský* (1818) autorstwa Václava Hanki i Josefa Lindego; *La Guzla, ou Choix de poesies illyriques, recueillis dans la Dalmatie, la Bosnie, La Croatie et l’Hertzegowine* (1827) autorstwa Prospera Mériméego; *Veda Slovena (Wedy słowiańskie, 1874, 1881)* autorstwa chorwackiego duchownego Stepana Verkovicia; *Księgę Welesa* (Велесова книга, 1919) nieznanego autorstwa.

⁹ Najbardziej znane są: *Pieśń wyszehradzka (Piseň Vyšehradská)*, znaleziona w 1816 roku przez Josefa Lindę oraz *Miłosna pieśń króla Waclawa (Milostná Piseň Krále Václava)*.

uważani są Václav Hanka oraz współpracujący z nim poeta Josef Linda. W krąg osób, które mogły przyłożyć rękę do stworzenia rzekomych „zabytków” zalicza się także Václava Aloisa Svobodu, Antonína Marka i Josefa Jungmanna¹⁰.

W tle kontrowersji wokół *Rękopisu* znajduje się ówczesna sytuacja kulturowa Czechów. Początek XIX wieku to w tym kraju epoka narodowego odrodzenia, cechująca się chęcią oddzielenia od dominującej kultury niemieckiej. Czesi pragnęli uczynić własny język równorzędnym z niemieckim nie tylko pod względem urzędowym, ale i kulturowym, udowadniając jego dawność jako języka literackiego. Dlatego poszukiwano dawnych zabytków czeszczyzny a *Rękopis* przyjęto z takim entuzjazmem, że każde wystąpienie przeciw autentyczności manuskryptu było traktowane niemal jak zdrada narodu.

Wpływ *Rękopisu* na czeską kulturę XIX wieku był ogromny. Dostarczył jej wielu motywów i symboli. Ale można tę uwagę odwrócić, gdyż spod starodawnej powłoki *Rękopisu* prześwitują idee czeskiego odrodzenia narodowego. Odbija się w nim więc tendencja do idealizowania kultury dawnych Słowian, udokumentowana w czeskiej historiografii choćby przez wspomniane już *Starożytności słowiańskie* Šafaříka. W kilku utworach *Rękopisu* pojawia się kluczowy dla XIX-wiecznych Czech wątek zmagania Słowiańszczyzny z Niemcami. Stylizacja lirycznych wierszy z manuskryptu na pieśni ludowe odzwierciedla rozmiłowanie czeskich słowianofilów w folklorze. Wreszcie, odnaleźć można odniesienia słowianofilskie. Najwcześniej, bo w wydaniu *Rękopisu* z 1829 roku, podkreślił je Václav Alois Svoboda porównując pieśń *Róža* do jednego z ludowych tekstów rosyjskich¹¹. Kilkanaście lat później we wstępie do niemieckiego wydania *Rękopisu* Pavel Josef Šafařík nie tylko zasugerował jego ogólne pokrewieństwo z bohaterską epiką serbską, bułgarską i ukraińską, ale także to, że rzekomi dawni czescy rapsodowie Zájboj i Lumir wykonywali swoje poematy w podobny sposób jak to czynią ludowi pieśniarze z owych krajów, mianowicie przy akompaniamencie prymitywnego monochordu¹². Podobnie twierdził także pisarz Vladislav Zap. W rozprawie pt. *Rozmowa o muzyce*

¹⁰ A. NOVÁK, op. cit., s. 170.

¹¹ VÁCLAV ALOIS SVOBODA, *Děgopisná zpráva*, w: *Kralodvorský Rukopis*. W Praze 1829, s. 66, 67.

¹² PAVEL JOSEF ŠAFAŘÍK, *Einleitung*, w: *Gedichte aus Böhmens Vorzeit*. Prag 1845, s. 25, 32, 33. Autor pisał tam (s. 25) o „całkowitej zgodności tych poematów [...] ze śpiewami ludowymi plemiennie nam pokrewnych Serbów, Bułgarów i Małorusów” („die völlige Übereinstimmung dießer Gedichte [...] mit den Nationalsängen der uns stammverwandten Serben, Bulgaren und Kleinrussen”).

słowiańskiej (1844) pisał: „nasze pieśni z *Rękopisu króloworskiego* doprawdy inaczej śpiewane być nie mogły niż jak terażniejszy Rusin na brzegach Dniestru niektóre swe – naszym drogim zabytkom podobne – pieśni wyśpiewuje¹³.

Występujące w *Rękopisie* wzmianki o dawnych rapsodach długo traktowano jako źródło do najstarszych dziejów muzyki czeskiej. Jeszcze w 1872 roku Emanuel Meliš w haśle o historii muzyki czeskiej napisanym do muzycznego leksykonu Hermanna Mendla powołał się na poemat o Záboju. Pisał:

Najdawniejszym zabytkiem muzyki czeskiej jest saga o śpiewaku Lumirze, która opowiada o tym, jak wzburzył on, podobnie jak niegdyś Orfeusz, Wyszehrad i cały kraj. Lumir był ideałem wszystkich późniejszych piewców, o jakich dowiadujemy się z *Króloworskiego rękopisu*. Tak mówi poemat *Záboj, Slavoj i Luděk*: „O ty, Záboj, śpiewasz z serca do serca swoją pieśń tak samo jak Lumir, który słowem i śpiewem wzburzył Wyszehrad i cały kraj”. To przytoczone tutaj świadectwo przekazuje nam równocześnie imię drugiego sławnego czeskiego pieśniarza, Záboja. Także i on należy do pradawnych czasów pogańskich, ale już do okresu, kiedy wszystkimi możliwymi sposobami, również przemocą, próbowano nawrócić Czechów na chrześcijaństwo. O tym, jaki poziom osiągnęła sztuka Záboja, nie da się powiedzieć nic pewnego¹⁴.

Meliš spróbował jednak dokonać teoretycznej rekonstrukcji tego, jak wyglądały śpiewy pogańskich pieśniarzy. Domniemywał, że były one proste i przypominały bardziej śpiewną mowę niż właściwy śpiew, co nasu-

¹³ „Naše písně Kralodvorského rukopisu zajisté mnohem jinak zpívány býti nemohly, než jak nynější Rusín na břehách Dněstru některé své, našim drahým památkám welice podobné, písně odpěvuje” (VLADISLAV ZAP, *Cesty a procházky po Halické zemi*, w: *Zrcadlo života na východní Evropě*, v Praze 1844, s. 11).

¹⁴ „Das älteste Denkmal böhmischer Musik ist die Sage vom Sänger Lumír, von den es heisst, dass er, wie einst Orpheus, mit seinen Gesänge den Vyšehrad und alles Land rührte. Lumír war das ideal aller späteren Sänger und Varytonisten, wie es aus der königinhofer Handschrift erhellt. Es heisst darin in dem Gedichte *Záboj, Slavoj und Luděk*: „Aj, du Záboj, singst du von Herzen zum Herzen, aus innerem Leide singst du dein Lied gleich dem Lumír, der mit Wort und Sang den Vyšehrad und alles Land rührte”. Dieser hier angeführte Zeugniss nennt uns zugleich auch den zweiten berühmter Sänger Záboj. Auch dieser gehört der heidnischen Vorzeit an, aber schon einer Periode, wo versucht wurde, die Böhmen auf alle mögliche, zumeist auf gewaltsame Weise zum Christenthum ze bekehren. Welche Stufe Záboj’s Kunst erreicht, darüber kann nichts Bestimmen gesagt werden” (E[MANUEL] MELIŠ, *Böhmen. Geschichte der Musik*, w: *Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Enzyklopädie für gebildete aller Stände*. Hrsg. von Hermann Mendel. Zweiter Band. Berlin 1872, s. 69).

nęło mu skojarzenie z serbskimi pieśniami bohaterskimi i czeskimi ludowymi wyliczankami.

Intencja rekonstrukcji muzyki starosłowiańskiej przyświecała również kompozytorom czeskim z pierwszej połowy XIX wieku. Już w 1819 roku, a więc niemal natychmiast po „odkryciach” w Dworze Królowej i Zelenej Horze, František Max Kníže skomponował *Pět písní (Pięć pieśni)* op. 18, wykorzystując m.in. tekst jeszcze jednego czeskiego apokryfu – tzw. *Pieśni wyszehradzkiej (Píseň vyšehradská)*. Pieśń Knížego – przeznaczona na głos z towarzyszeniem gitary (zastępującej tu *waryto* – wymyślony instrument, na którym grał staroczeski Lumir) – ukazuje jak kompozytor wyobrażał sobie muzykę dawnych Słowian. Jest ona utrzymana w swobodnej, rapsodycznej formie, melodia (o celowo wąskim ambitusie) opiera się na czystej skali diatonicznej; obserwujemy też rezygnację z regulacji metrycznej na rzecz swobodnego przebiegu rytmicznego notowanego bez kresek taktowych¹⁵.

Najbardziej znane ujęcie muzyczne *Rękopisu krółodworskiego*, a konkretnie zawartych w nim wierszy lirycznych, jest dziełem Vacláva Jana Křtitela Tomáška (1774–1850). Styl Tomáška, czołowego czeskiego kompozytora pierwszej połowy XIX wieku, stanowi przejściowe ogniwo nie tylko między klasycyzmem a romantyzmem, ale również między muzyką wyrosłą z tradycji niemieckiej, a kielkującą twórczością narodową. *Starożytne pieśni do słów Rękopisu krółodworskiego (Starožitné písně na slova Rukopisu královédvorského)*, op. 82 powstały w 1823 roku, a więc niecałe sześć lat po rzekomym odkryciu manuskryptu. Obecny w tytule dzieła przydomek „starożytne” świadczy prawdopodobnie o tym, że kompozytor wierzył w autentyczność *Rękopisu krółodworskiego*, a zarazem wskazuje kierunek, w którym powinna podążać interpretacja muzyczna cyklu. Kompozytor przyjaźnił się z Václavem Hanką i to właśnie domniemany autor *Rękopisu* rozsławił go jako twórcę wzorcowej muzyki czeskiej, wywiedzionej z autentycznych źródeł ludowych¹⁶, stwierdzając w przedmowie do wydania

¹⁵ Warto nadmienić, że cechy te są tożsame z ówczesnymi wyobrażeniami na temat muzyki starogreckiej. Liczne czeskie prace teoretyczne dotyczące muzyki dawnych Słowian rozpatrywały ją bowiem jako kontynuację lub zjawisko równoległe względem muzyki starożytnej Hellady. Poglądy te, szczególnie rozpowszechnione w pierwszych dekadach XIX wieku, utrzymały się także w drugiej połowie stulecia. Np. JOSEF LEOPOLD ZVONAR w artykule o muzyce czeskiej do drugiego tomu *Słownika naukowego Riegera (Riegrův slovník naučný)*, Praga 1862, s. 455 wysunął przypuszczenie, że Lumir przywędrował do Czech z Grecji. Wskazywał też na rzekome podobieństwo imion „Lumir” i „Homer”.

¹⁶ Zob. JITKA LUDVOVÁ, *Hudebni motivy Hankových padělků*, „Hudebni věda” XXV, 1988, č. 4, s. 308.

Rękopisu królowodzkiego z 1829 roku, że pieśni Tomáška napisane zostały w „duchu narodu i starodawnych czasów” („v duchu národu a starověkosti”)¹⁷. Hanka próbował wykreować Tomáška na „ikonę” czeskiej muzyki narodowej także później, publikując w 1859 roku w czasopiśmie „Libussa” rzekomy list kompozytora (który wówczas już nie żył), zawierający uwagi o wielkim znaczeniu *Rękopisu królowodzkiego* i roli folkloru dla muzyki narodowej. Czeska badaczka Jitka Ludvová uważa ów list za ostatni z licznych falsyfikatów Václava Hanka. Udowadnia ona, posiłkując się notatką samego Tomáška z wydanego przez niego pamiętnika (*Vlastni životopis*), że kompozytor słabo znał muzykę ludową¹⁸. Cenił w niej prostotę, a więc cechę bliską wyznawanemu przezeń ideałowi stylu klasycznego i poezji antycznej, do której nawiązują tytuły jego dzieł fortepianowych (dytyramby, eklogi, rapsodie).

Nie da się jednak zaprzeczyć, że do lat 70. XIX wieku uznawano pieśni Tomáška do słów *Rękopisu królowodzkiego* za wzór muzyki narodowej. I to nie tylko w Czechach. O istnieniu tych utworów informowały m.in. lwowskie „Rozmaitości”, uznając ich wydanie za ważne wydarzenie w ruchu słowiańskim¹⁹, a z hasła Emanuela Meliša o muzyce czeskiej z *Musikalische-Conversations-Lexicon* Mendla dowiadujemy się, że „przechowały one ducha narodowego”²⁰. Podobnie podszedł do dzieła Tomáška Oskar Kolberg w artykule *Rozwój pieśni w Czechach pod względem muzycznym* („Biblioteka Warszawska”, 1864), stanowiącym w znacznej części swobodne tłumaczenie tekstu Meliša pt. *Vývin českých písní*²¹. Kolberg wyraził tam pogląd, iż „pieśń czeska od dawna i w przeważającej mierze pozostała szczerym dziecięciem czeskiego ludu, podczas gdy u innych narodów, mianowicie Niemców, już w zeszłym stuleciu ściśle ze sztuką ukształconą z artyzmem skojarzyła się”²². Ludowość jawi się w oczach Kolberga jako „prawdziw[e] źródł[o] czeskiej muzyki narodowej”, a jako pierwszy czerpiący z niego kompozytor zostaje wymieniony właśnie Tomášek. On to swoimi pieśniami „prawdziwą [...] kompozytorom czeskim wytknął drogę, po jakiej nadal postępować mają”²³. Jest nią naśladowanie prostoty pieśni ludowych.

¹⁷ V. HANKA, *Předmluva*, w: *Kralodvorský Rukopis*, v Praze 1829, s. XXVI.

¹⁸ Zob. J. LUDVOVÁ, op. cit., s. 308.

¹⁹ [Tekst bez tytułu]. „Rozmaitości” [dodatek do „Gazety Lwowskiej”] R. XXVII, 1838 nr 23, s. 183.

²⁰ E. MELIŠ, *Böhmen. Geschichte der Musik*, dz. cyt., s. 96.

²¹ E. MELIŠ, *Vývin českých písní*, „Dalibor”, VI 1863 nr 8, s. 57–58.

²² OSKAR KOLBERG, *Rozwój pieśni w Czechach pod względem muzycznym*, w: *Dzieła wszystkie*. Tom 62 (*Pisma muzyczne. Część II*). Wrocław–Poznań 1981, s. 554.

²³ Ibidem.

W drugiej połowie XIX wieku Tomášek zaczął tracić nimb czołowego narodowego kompozytora, a w artykule Václava Judy Novotnego z 1873 roku stał się wręcz symbolem twórcy całkowicie podległego wpływom niemieckim (Mozarta i Beethovena). Novotný zarzucił Tomáškowi, że nie miał on siły ani wrażliwości twórczej, by uchwycić w *Rękopisie królowodworskim* obecny w nim „żywiół czysto słowiański”. Nie znaczy to jednak, że kompozytor nie usiłował tego zrobić, co sam Novotný przyznaje, pisząc:

W tych czysto narodowych staroczeskich pieśniach Tomášek usiłował – to w sposób oczywisty ujawnia całe dzieło – znaleźć ów szczególny wyraz ludowego żywiołu słowiańskiego. Trzymał się przede wszystkim oznak zewnętrznych; myślał zatem, że szczególną cechą charakterystyczną słowiańskich pieśni jest wyłącznie tonalność molla, dlatego skomponował cały cykl przeważnie w tym właśnie trybie²⁴.

Użycie przez Tomáška wyłącznie trybu minorowego wiąże się z postrzeganiem go w pierwszej połowie XIX wieku jako dawniejszego niż majorowy²⁵. Tryb minorowy uważany był ponadto za typowy dla Słowian i stanowiący jakoby odbicie ich melancholijnego charakteru. We wzorcowej formie ten pogląd wyrażony został przez ks. Františka Sušila we wstępie do wydanego w 1835 roku zbioru *Morawské národní písně*. Czeski folklorysta stwierdza tam, że „ton měkky (moll), Słowianom podoba się najbardziej” („ton měkky ovšem Slovani nejvíc se libujou”)²⁶. Za charakterystyczny dla pieśni słowiańskich Sušil uznał także dualizm trybu, wynajdując w tym celu pojęcie *mollezza dura*, „jasnej miękkości”. Płynność przejścia między moll a dur jest zdaniem Sušila muzyczną analogią poetyckiego przejścia od przyrody do serca, a zatem od opisu zjawisk natury do opisu uczuć. Spostrzeżenie Sušila idealnie odpowiada poetyce lirycznych pieśni *Rękopisu królowodworskiego*. Wykorzystanie motywów świata przyrody jako metafory ludzkich uczuć widoczne jest w każdej z nich. Obecność

²⁴ „Při těchto ryze národních písních staročeských nutil se Tomášek – to patrně z celé práce vysvítá – aby našel zvláštní onen výraz národního živlu slovanského. Především se držel tedy znaměk zevnějších; myslil totiž, že zvláštní charakteristikou slovanské písně jest výhradně tonina měkka; proto komponoval celý cyklus převladně v tonině této” (V. J. NOVOTNÝ, *Rukopis Královédvorský a literatura hudební*. „Dalibor”, R. I 1873, nr 32, s. 258).

²⁵ Jeszcze w 1860 roku pisał na ten temat Josef Leopold Zvonař w artykule pt. *Slovo o českých národních písních* („Dalibor”, R. III, 1860, nr 23, s. 182). Tryb minorowy uznaje autor za charakterystyczny dla starszych, zaś majorowy dla nowszych pieśni. Starsze pieśni podlegały bowiem wpływowi chorału gregoriańskiego, którego melodie są, zdaniem Zvonařa, bliższe, choć nie tożsame ze współczesnym minorem.

²⁶ *Předmluva*, w: *Morawské národní písně*, sebral F. S. [František Sušil], v Brně 1835, s. V.

symboliki natury dała Vaclávowi Tomaškowi okazję do zastosowania onomatopei. Jest ona główną zasadą kompozycyjną kilku pieśni cyklu, co jest szczególnie wyraźne w pieśni *Zezhulice* (*Kukułka*). Opadający interwał tercji, będący konwencjonalnym sygnałem dźwiękowym związanym ze śpiewem tego ptaka, przenika całą niemal partię fortepianu, pojawia się też w partii wokalne.

Pieśni Tomáška, jak już wspomniano, przez długi czas uważane były za wzorcowe opracowanie muzyczne *Rękopisu krółodworskiego*. Dlatego dopiero w drugiej połowie XIX wieku następni kompozytorzy odważyli się sięgnąć po słowa apokryfu. Znaleźli się wśród nich nie tylko kompozytorzy czescy (František Zdeněk Skuherský, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Karel Bendl²⁷), ale i twórcy z innych krajów: Robert Franz²⁸, Mikołaj Rimski-Korsakow oraz Władysław Żeleński.

Napisane około 1862 roku *Pięć śpiewów z Rękopisu krółodworskiego* (*Pět zpěvů z královédvorského rukopisu*) Żeleńskiego to jedno z bardzo niewielu polskich bohemików muzycznych. O pieśniach tych sam kompozytor napisał: „zaznaczył się w nich typ słowiański, który zawdzięczam pobytowi w Pradze, gdzie duch narodowy zaczął się budzić u Czechów”²⁹. Żeleński spędził w Pradze sześć lat, studiując w konserwatorium kompozycję pod kierunkiem Josefa Krejčíego. Pieśni Żeleńskiego oparte są na przekładzie Lucjana Siemieńskiego. Ze stylu utworów wynika, że Żeleński potraktował *Rękopis* jako zwykłą poezję liryczną i nie usiłował uchwycić jego domniemanej dawności. Wykorzystał za to możliwości w zakresie ilustracji zjawisk natury. Szczególnie widoczne jest to w pieśni *Wianek*, którą zaczyna dość rozbudowany wstęp fortepianu ilustrujący wartki prąd strumienia. Pieśń ta została udramatyzowana nieco wbrew idyllicznej treści słów. Jest ona stylizowana na scenę operową. Po wstępie fortepianu następuje wejście głosu wokalnego, przechodzące płynnie z recytatywu w arioso. Druga część pieśni ma już charakter konwencjonalny, a zarazem kontrastowy względem pierwszej: utrzymana jest tonacji majorowej i stylizowana na piosenkę ludową o regularnym rytmie i płynnej melodyce.

Podczas gdy wiersze liryczne z *Rękopisu krółodworskiego* wykorzystywano w pieśniach, to poematy epickie kilkakrotnie były przenoszone na scenę operową i do muzyki programowej. Najbardziej znany z nich jest

²⁷ František Zdeněk Skuherský, *Tři písně z Rukopisu královédvorského* (1852), Antonín Dvořák, *Písně na slova z rukopisu královédvorského* op. 17 (1872), Zdeněk Fibich, *2 Písně z Rukopisu královédvorského: Skřivánek, Opuštěná* (1871), *Patero zpěvů*, nr 3: *Růže* (1871), *Žezhulice*, (1875), *Jahody* (1877), Karel Bendl, *Šest písní z Rukopisu královédvorského* (1875).

²⁸ *Die Verlassene – Opuštěná* (6 Gesänge op. 40, nr 5, 1867).

²⁹ WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI, *Moje pamiętniki*. „Wiadomości Literackie” R. XIII, 1937 nr 30, s. 3.

poemat symfoniczny *Vyšehrad* Bedřicha Smetany (1874), opiewający dzieje Czech, symbolizowanych przez niegdyś potężny zamek wyszehradzki. Pojmowanie Wyszehradu jako symbolu narodu rozpowszechniło się dzięki rękopisom królowodworskiemu i zelenohorskiemu; jest miejscem akcji opisywanych w nich bohaterskich czynów i siedzibą pierwszych, legendarnych czeskich władców. Wbrew niektórym opracowaniom³⁰, w programie poematu Smetany nie został wspomniany wprost legendarny pieśniarz Lumir. Co prawda już w literackim komentarzu do drugiego wydania utworu (drukowanego około 1880 roku u praskiego wydawcy Františka Augustina Urbánka) czytamy: „Przy wejrzeniu na wyniosłą skałę wyszehradzką do dawnej przeszłości przenosi poetę wspomnienie dźwięku lumirowego waryta”³¹. Oryginalna notatka Smetany (*Krátký nástin obsahu symfonických básní / Krátky szkic treści poemátův symfonických*) mówi jednak tylko tyle: „Harfy wieszczów zaczynają; śpiew wieszczów o dziejach Wyszehradu”³². Mowa jest zatem o więcej niż jednym pieśniarzu, co odpowiada instrumentacyjnym dyspozycjom Smetany, który sławne arpeggiowane akordy rozpoczynające dzieło przeznaczył dla dwóch harf.

Jednak temat z *Rękopisu królowodworskiego* pojawił się w muzyce symfonicznej już wcześniej. W 1873 roku Zdeněk Fibich ukończył poemat *Záboj, Slavoj a Luděk*. Kompozycja została przyjęta entuzjastycznie przez czeską publiczność, która powitała w niej pierwszy czeski poemat symfoniczny o tematyce narodowej (wcześniejsze poematy Smetany: *Haakon Jarl* i *Ryszard III* były bowiem oparte o wątki obce). Krytyka muzyczna dostrzegła w poemacie symfonicznym Fibicha coś więcej niż tylko muzyczną wersję popularnego podania. Publicysta Vacláv Juda Novotný interpretował dzieło, będące opisem walki pogańskich Słowian z Niemcami, jako metaforę aktualnej sytuacji Czechów:

Do współczesnych dni – pisze Novotný – walczymy w tej samej bitwie, którą przedstawia bohaterski poemat. Do tej pory gramy tylko wariacje na stary, tysiącletni temat, który tak chwalebnie wykonali nasi ojcowie pod sławnym przywództwem Zábojowym. Mam prawie podejrzenie co do Fibicha, że nie szedł daleko po natchnienie dla

³⁰ Należy do nich np. popularny polski *Przewodnik koncertowy*, tekst Richarda Taruskina pt. *Slavs as subjects and citizens* w jego książce *Music in the nineteenth century* (Oxford 2009).

³¹ „Při pohledu na velebnou skálu vyšehradskou do dávné minulosti přenáší básníka upomínku na zvuky varyta Lumirova” (B. Smetana, *Vyšehrad*. Nakladatel F. A. Urbánek v Praze. Druhé vydání [ok. 1880], po stronie tytułowej).

³² „Harfy věštců začnou; zpěv věštců o dějích na Vyšehradě”. Cyt. za: HANA SEQUARDROVÁ, *Bedřich Smetana*. Praha 1988, s. 212.

swego poematu; twierdzą wręcz, że pod starym tytułem opiewa on czasy najnowsze. Czy wszakże wypełni się to, co w blasku chwalebnej przyszłości dostrzega jego proroczy duch? Czy w decydującym momencie wystąpi ku naszej obronie nowy Zábój?³³

Silnie upolityczniona, antyniemiecka interpretacja Novotnego idzie niewątpliwie za daleko. Nie zachowały się żadne źródła mogące potwierdzić, że Fibich traktował swoje dzieło jako obraz współczesnej sytuacji Czechów, we własnym mniemaniu cierpiących pod panowaniem Habsburgów. Krytyk miał rację tylko pod tym względem, że narracja muzyczna utworu Fibicha wyraźnie odzwierciedla główną myśl poematu *Zábój, Slavoj i Luděk z Rękopisu* – konflikt Słowian z Niemcami. Akcja tego poematu dzieje się w niesprecyzowanym bliżej okresie między VII a IX wiekiem. Główni bohaterowie Zábój i Slavoj są słowiańskimi wodzami, przy czym Zábójowi przypisana została także władza wieszczka, moc zagrzewania pieśnią do boju; Luděk jest natomiast dowódcą najeźdźców. Niektórzy badacze uznający *Rękopis* za wiarygodne źródło widzieli w Luděku postać króla Ludwika Niemieckiego, wnuka Karola Wielkiego. Najeźdźcy są chrześcijanami i starają się wyplenić kult słowiańskich bożyszcz oraz rodzime tradycje.

Kolejność wydarzeń w poemacie jest następująca:

1. Płacz Zábója nad losem ujarzmionej krainy
2. Zawiązanie spisku
3. Pieśń wojenna Zábója
4. Powstanie Słowian
5. Bitwa z Niemcami
6. Walka Zábója z Luděkiem
7. Zwycięstwo Słowian
8. Pogoń za wrogami
9. Dziękczynienie bogom i pogrzeb poległych bohaterów

Konstruując narrację muzyczną poematu Fibich starał się zachować równowagę między fabułą eposu a jego myślą przewodnią. Ideę walki Czechów z Niemcami reprezentuje opozycja dwóch myśli muzycznych,

³³ „Do dnů nejmladších bojujeme tentýž boj, jenž ličen tam v básni hrdinské. Dosud hraje me pouze variace na staré tisícileté thema, jež tak svěle provedli otcové naši pod věhlasným vojevůdstvím Zábójovým. Mam téměř podezření na Fibicha, že nešel daleko pro nadšení ku své básni, ba trvdil bych skoro, že pod starým titulem opěva dobu nejnovější, zдал-li se však vyplní, co v záři skvěle budoucnosti zří prorocký jeho duch? Zda vystoupí v okamžiku rozhodném ku spáse naše též nový Zábój?” (V. J. NOVOTNÝ, *Rukopis královédvorský a literatura hudební: kritický nástin*. „Dalibor” R. I, 1873, nr 36, s. 292).

natomiast zwroty akcji ilustrowane są poprzez przemiany tych tematów, dotyczące głównie ich treści ekspresywnej. Narrację inicjuje zderzenie obu głównych tematów. Ich charakter wyrazowy idealnie wpisuje się w stereotyp niemieckiej wojowniczości i słowiańskiej łagodności. Niemców reprezentuje gwałtowny, wręcz agresywny temat o wyrazistym rytmie. Po nim pojawia się skrajnie z nim skontrastowany temat „czeski”, powolny i pełen smutku. W dalszym toku temat ten poddawany jest przetworzeniu. Nabiera on jakby energii, podczas gdy temat niemiecki pozostaje niezmienny. Centralny punkt poematu Fibicha stanowi fragment przedstawiający bitwę. Jest to muzyczne starcie obu głównych tematów, które kompozytor spleta kontrapunktycznie. W tym polifonicznym boju widoczna jest symbolika: początkowo temat niemiecki znajduje się w górnym głosie, co oznacza przewagę najeźdźców. Zmianą położenia głosów kompozytor przedstawia zwycięstwo Czechów. Od tego momentu dzieła temat czeski całkowicie zmienia charakter w porównaniu z początkiem. Kompozytor zmienia jego tryb na durowy, nadaje mu też cechy marsza triumfalnego. Temat niemiecki natomiast słabnie, by wreszcie całkowicie zniknąć. Zakończenie kompozycji przynosi uspokojenie, jest ono odpowiednikiem końcowych wersów poematu, które opiewają pamięć poległych bohaterów. *Záboj, Slavoj i Luděk* miał być jedynie pierwszym ogniwem cyklu symfonicznego opartego na *Rękopisie krółodworskim*. Fibich rozpoczął pracę nad poematem *Jaroslav*, opisującym rzekome zwycięstwo Czechów nad Tatarami pod Ołomuńcem. Jak wynika z informacji czeskiej prasy, kompozytorowi brakowało do ukończenia jedynie instrumentacji³⁴. Można przypuszczać, że porzucenie kompozycji wiązało się ze zbytym podobieństwem tematyki *Jaroslava* i *Zaboj*... (chodzi o epizod bitewny).

Nierealizowane pozostały również operowe plany Bedřicha Smetany związane z *Rękopisem krółodworskim*. W 1869 roku znana czeska poetka Eliška Krásnohorská zaproponowała kompozytorowi libretto pt. *Lumir*. Mimo zaawansowanych rozmów, Smetana ostatecznie nie przystąpił do pracy nad dziełem, gdyż Krásnohorská listownie wycofała propozycję, tłumacząc się niemożnością wystawienia ambitnie zamierzonego dzieła w ograniczonych warunkach, jakimi dysponował czeski Teatr Tymczasowy (wstępna forma Teatru Narodowego – Národního Divadla)³⁵. Nie bez znaczenia wydaje się również fakt, iż Smetana pracował wówczas nad dziełem o bardzo podobnej tematyce, a mianowicie nad uroczystą operą *Libusza*, wykorzystującą wątek *Sądu Libuszy z Rękopisu zelenohorskiego*.

³⁴ [bez nazwiska autora], *Zprávy z Prahy a z venkova*, „Dalibor” R. I, 1873, nr 33, s. 287.

³⁵ Zob. JOHN TYRRELL, *Czech Opera*. Cambridge 1988, s. 106, 107.

Nie poszczęściło się także innej operze związanej tematycznie z *Rękopisem królowodworskim*. Mowa o operze *Záboj* skomponowanej przez Josefa Leopolda Zvonařa³⁶ do libretta Vojtěcha Aloisa Šmilovského. Dzieło nie do czekało się nigdy pełnego scenicznego wykonania. W wersji koncertowej zaprezentowano fragmenty *Záboja* w marcu 1863 roku w Pradze. Partytura opery, z wyjątkiem kilku ustępów zaginęła. Libretto, w najogólniejszym zarysie podążające wiernie za domniemanym staroczeskim poematem o Záboju, zawiera szereg modyfikacji w stosunku do „oryginału” (pamiętajmy, że w odniesieniu do *Rękopisu królowodworskiego* słowo to ma szczególny wydźwięk...). Wynikły one z potrzeby dostosowania epickiej treści *Rękopisu* do wymogów dramaturgii operowej. Poematy epickie apokryfu mają bowiem tematykę bohaterską, brak im natomiast tego, co uważane jest za esencję dzieła operowego – wątku miłosnego. Librecista Vojtěch Alois Šmilovský wymyślił więc motyw romansu tytułowego bohatera z piękną Bohuną. Wprowadził także sceny akcentujące *colour locale*, a mianowicie pogańskie obrzędy słowiańskie (już w pierwszej scenie pojawia się obrzęd ku czci bogini Wiosny). Trudno powiedzieć coś o stronie muzycznej opery Zvonařa jako że – jak już wspomniano – partytura nie zachowała się. Plan muzyczny dzieła zawierał m. in. kilka arii określonych jako *duma* bądź *dumka*, w czym można dopatrzeć się echa szczególnej uwagi ówczesnego czeskiego środowiska muzycznego dla folkloru narodów słowiańskich, zwłaszcza zaś ludowych pieśni ukraińskich³⁷.

O popularności *Rękopisu królowodworskiego* i *zelenohorskiego* poza granicami Czech świadczy fakt, że wątki z nich znalazły się w operze-balecie *Młada* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Dzieło to należy to popularnego w Rosji gatunku oper o tematyce czarodziejskiej, fantastycznej (*wolszebna-ja opera*³⁸). Jego wątki akcja, oparta na wątku miłości i zbrodni, rzucona została na tło fikcyjnego epizodu z dziejów pogańskich Słowian połabskich. Zresztą to tło w operze Rimskiego-Korsakowa zdecydowanie przeważa, na co wskazuje duża liczba scen obrzędowych i fantastycznych, a także fragmentów o charakterze pieśniowym. Materiał źródłowy wykorzystany przez librecistę Wiktora Kryłowa był obszerny. W zupełnie rów-

³⁶ Zvonař był wybitną postacią czeskiego życia muzycznego środkowych dekad XIX wieku. Jego działalność cechowała się wszechstronnością: był kompozytorem, chórmistrzem, krytykiem muzycznym, teoretykiem, zajmował się także rodzimym folklorem - zostawił kilka prac na ten temat.

³⁷ Na temat opery *Záboj* zob. TEREZA BERDYCHOVÁ, *Josef Leopold Zvonař, hudební teoretik a významný zjev hudby předmetanovské. Příspěvek ke vzniku a pojetí české národní hudby*. Brno 2009.

³⁸ Klasycznym przykładem jest *Ruslan i Ludmiła* Michaiła Glinki. Później gatunek opery baśniowej kulturyował omawiany Rimski-Korsakow.

norzędny sposób potraktował on dzieła historyczne, pseudohistoryczne i folklor, wrzucając do jednego worka motywy wzięte ze średniowiecznych kronik niemieckich, duńskich, staroruskich i polskich, z Thietmara oraz Saxo Grammaticusa, z Nestora i Jana Długosza, z baśni i folkloru rosyjskiego, wreszcie z *Rękopisów króloworskiego* i *zelenohorskiego*. W ten sposób opera staje się nie tyle panslawistyczną syntezą, i nawet nie kompilacją, co zlepkiem motywów słowiańskich. Nawiązania do czeskich *Rękopisów* występują w dwóch fragmentach *Młady*. W pieśni księżniczki Wojsławy z pierwszego aktu wykorzystany został tekst pieśni *Opuszczona* z *Rękopisu króloworskiego*, odpowiadający sytuacji bohaterki porzuconej przez ukochanego. Z kolei w akcie drugim pojawia się czeski wieszcz Lumir. Słowa, jakie włożono w jego usta stanowią kolejny dowód na kompilacyjny charakter libretta: złączono tu w jedną całość fragmenty poematu *Záboj, Slavoj i Luděk* z *Rękopisu króloworskiego* z *Sądem Libuszy* z *Rękopisu zelenohorskiego*.

<i>Młada</i> , akt II, scena 2	<i>Rękopis króloworski</i> , <i>Rękopis zelenohorski</i> , tłum. Lucjan Siemieński
<p>ЛУМИР. Ворвался силой к нам чужой в дедину; словами он чужими заповедал нам друженьку единую иметь. Чужим богам велел он поклоняться, своим под сумрак пищу не носить, священных ястребов с погостов выгнал. Ввести немецкую нам хочет правду; не хвально в немцах правды нам искать. Святая правда есть у нас издавна, чрез три реки отцы её несли, когда они за чехом шли из Татр.</p> <p>НАРОД. Сердцем к сердцу он поёт.</p>	<p>I cudzy do naszej ziemi na siłę wdarł się I słowami obcemi Kazał jedną towarzyszkę mieć od Wiosny do Morany. Przyniósł nam bogi gdzieś z cudzych krajów, Przed tymi bogi czołem bić każe. Któż starym bogom wyrządzi cześć Kto im w przymroku poniesie jeść? Święte krogulce wypłoszył z gajów (<i>Záboj, Slavoj i Ludiek</i>, RK)</p> <p>Nie chwalno patrzeć w Teutonów prawa, U nas prawo w świętym jest zakonie, A ten zakon wnieśli nam ojczyce Przez trzy rzeki, do tych ziem żyznych (<i>Sąd Libuszy</i>, RZ)</p> <p>Serce ku sercu ześpiewałeś pieniem (<i>Záboj, Slavoj i Ludiek</i>, RK)</p>

Kompozytor archaizował śpiew Lumira budując melodię na skali frygijskiej. Towarzyszenie harfy przypomina, że według poematu czeski piewca grał na warycie. Kompilacyjny charakter tekstu znalazł odbicie w muzyce. Artystycznie wypracowane stylizacje ludowej muzyki rosyjskiej występują obok konwencjonalnego ujęcia innych słowiańskich idiomów narodowych, głównie tańców. Wspomnianą już pieśń księżniczki Wojsławy opiera się na rytmie mazurka. W scenach baletowych z II aktu pojawiają się popularne tańce słowiańskie (mazur, polonez, krakowiak i czeska redowa), co stanowi oczywisty anachronizm.

Ciekawe, że ostatnie dzieło operowe inspirowane *Rękopisem królowodworskim* powstało w czasie, gdy manuskrypt nie był już uważany za autentyczny zabytek. W latach 1905-1909 Emanuel Chvála skomponował operę bohaterką *Záboj*. Libretto jest autorstwa wybitnego poety czeskiego Jaroslava Vrchlickiego (m.in. autora kilku tekstów dramatycznych dla Zdeňka Fibicha). Premiera opery odbyła się w praskim Národním Divadle w marcu 1918 roku, a zatem zaledwie kilka miesięcy przed końcem I wojny światowej i powstaniem Czechosłowacji. Autor recenzji dzieła w gazecie *Národní Listy* wykluczył jednak, sugerując się czasem powstania opery, jakiegokolwiek świadome odniesienie do aktualnej sytuacji politycznej³⁹. Jeśli chodzi o stronę muzyczną opery, recenzja odnotowuje zależność stylistyczną od Wagnera i Fibicha (który był nauczycielem Chvály), a zwłaszcza takie cechy jak: deklamacyjny charakter partii wokalnych, istotną rolę orkiestry i użycie motywów przewodnich. Libretto Vrchlickiego, podobnie jak to było w przypadku opery Zvonařa pod tym samym tytułem, uatrakcyjnione zostało wątkiem miłosnym. Autor recenzji doszukał się tu kalki sytuacji z *Libuszy* Smetany: *Záboj* i *Slavoj* (którzy u Vrchlickiego są braćmi) konkurują o względy jednej kobiety, co początkowo przeszkadza im we wspólnej walce przeciwko najeźdźcom. Dzieło kończy apoteoza, będąca pochwałą narodowej zgody i triumfu nad wrogami.

Przegląd literatury muzycznej inspirowanej *Rękopisem królowodworskim* chciałbym dopełnić wzmianką o jego współczesnym muzycznym ujęciu. Ewa Fabiańska-Jelińska skomponowała w 2014 roku cykl pięciu pieśni według zawartych w manuskrypcie liryków. Pisząc muzykę kompozytorka skorzystała z tłumaczenia Lucjana Siemieńskiego, opuszczając jeden z wierszy (*Jagody*). Odautorski komentarz zawiera następującą charakterystykę utworu:

Kompozycja z jednej strony jest hołdem skierowanym w stronę tradycji, dlatego ważną rolę pełni w niej kantylena, liryzm, nawiązania do muzyki ludowej. Z drugiej strony istotne jest poszukiwanie oryginalnych sposobów wydobywania dźwięku, jego barwy, co wiąże się z zastosowaniem struktur bitonalnych i politonalnych oraz różnych rodzajów artykulacji. Istotne staje się kształtowanie dramaturgii muzycznej – od pierwszej części cyklu (*Wianek*) jako intrady o charakterze balladowym, przez część drugą utrzymaną w charakterze recytatywu (*Róża*) i dwie części prowadzące do kulminacji całej

³⁹ [bez nazwiska autora], *Národní Divadlo. Emanuel Chvála: Záboj*, „*Národní Listy*”, R. XLVIII, 1918, nr 57, s. 5.

formy muzycznej (*Zazulka, Opuszczona*), by cały cykl zakończyć pieśnią utrzymaną w spokojnym, pastoralnym nastroju (*Skowronek*)⁴⁰.

Styl utworu można określić jako połączenie elementów kojarzących się z szeroko pojętą muzyką współczesną (jak wspomniana w cytacie poli- i bitonalność) oraz raczej konwencjonalnej archaizacji (łańcuchy równoległych kwint). W sferze harmoniki widoczne jest dążenie do brzmień eufonicznych. Podkreślone przez kompozytorkę nawiązania do muzyki ludowej mogą w niektórych fragmentach kojarzyć się wręcz z muzyką folkową. Utwory te zostały nagrane na płycie pt. *Pieśni inspirowane Rękopisem królowym* (RecArt, 2014).

SUMMARY

In 1817 Václav Hanka “discovered” so called *Manuscript of Dvůr Králové*. Although the poems, all supposedly from the verge of the thirteenth and fourteenth century, were widely considered beautiful, the authenticity of the manuscript itself raised doubts from the very beginning. Apart from the common suspicions of forgery, the issue was controversial, because in the referred period Czech people strove to break the long dominance of the German culture over their own one. *The Manuscript* was a popular topic of literary disputes, but it was also frequently referred to in the musical criticism, mainly in Bohemia. Some of the authors of the nineteenth-century studies concerning the Slavic music took strictly historical approach and used the *Manuscript* as a source of arguments for the practical principles of the reconstruction of the music of the ancient Slavs they were involved in. However, many others found there useful clues for the creation of the modern national Slavic style. From such views stemmed the multiple musical compositions. Contrary to the opinion by Adam Mickiewicz that the lyrical poems included in the *Manuscript* are not worth closer look, the music composers (for instance Václav Tomášek) found them a great source of inspiration; and it was the epic poetry in the *Manuscript* that influenced musicians much less frequently. The *Ancient Songs to the Text of the Manuscript of Dvůr Králové* [Starožité písně na slova Rukopisu královédvorského] by Václav Tomášek,

⁴⁰ Książeczka do płyty *W kręgu muzyki słowiańskiej. Pieśni inspirowane Rękopisem królowym*, s. 10.

composed in 1825, have long been considered an exemplary musical arrangement of the supposed literary monument and a paragon of Czech national music. Therefore, no earlier than in the 1850-ties other composers found courage to refer to the lyrics of the outstanding hoax. Among them were not only Bohemians (Dvořák, Fibich, František Zdeněk Skuherský, Karel Bendl) but also foreigners: Robert Franz, Nikolai Rimsky-Korsakov and Władysław Żeleński.

SŁOWA KLUCZOWE: *Rękopis królowodworski (Rukopis královédvorský)*, muzyka czeska, pieśni, poematy symfoniczne, Václav Hanka, Vacláv Tomášek, Władysław Żeleński, Bedřich Smetana, Zdeněk Fibich, cykl *Moja ojczyzna*

KEYWORDS: *Manuscript of Dvůr Králové (Rukopis královédvorský)*, Czech music, songs, symphonic poems, Václav Hanka, Vacláv Tomášek, Władysław Żeleński, Bedřich Smetana, Zdeněk Fibich, *Má vlast* (the cycle of symphonic poems)