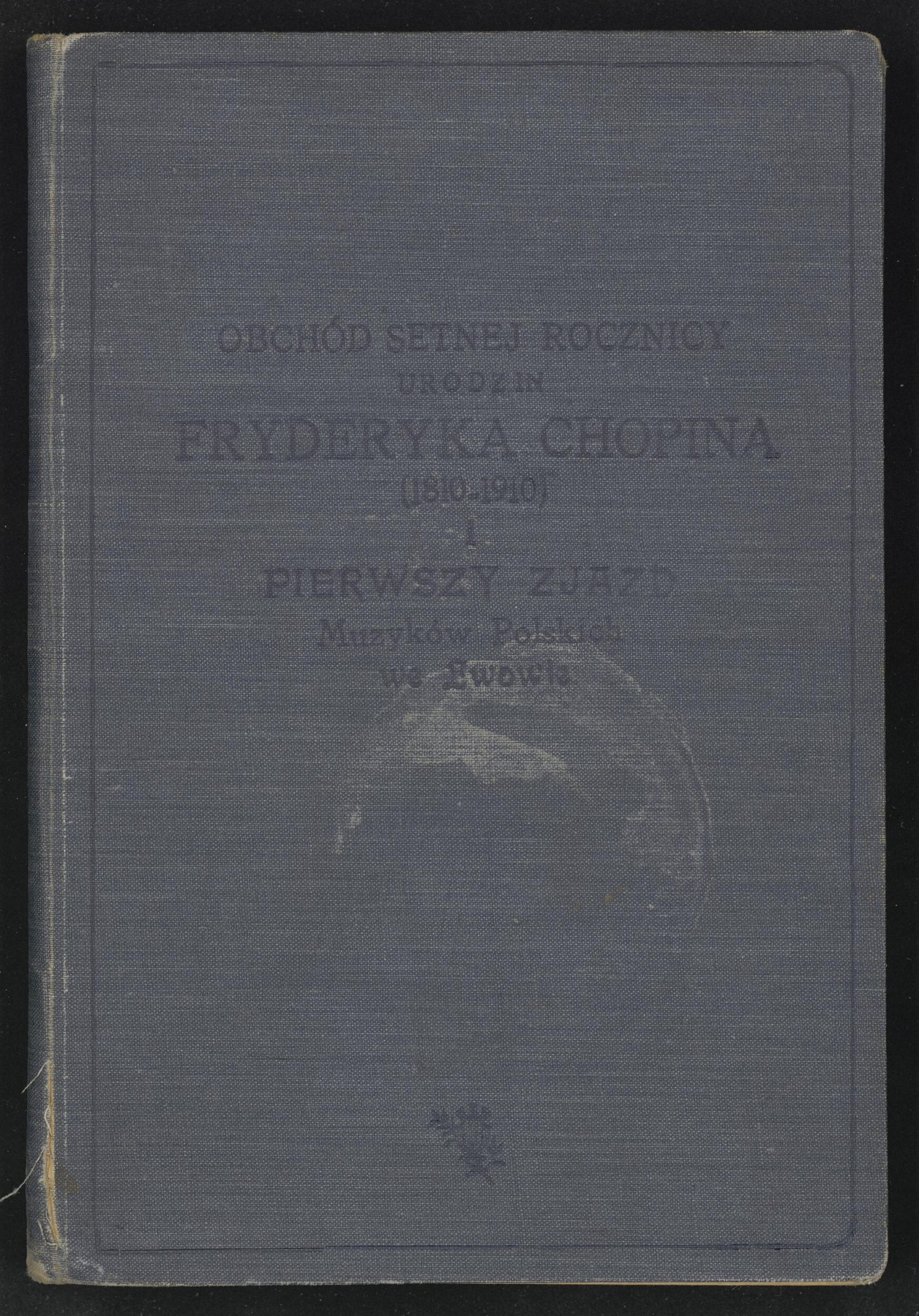
OBCHÓD SETNEJ ROCZNICY
URODZIN
FRYDERYKA CHOPINA
(1810-1910)
I
PIERWSZY ZJAZD
Muzyków Polskich
we Lwowie





9455

OBCHÓD SETNEJ ROCZNICY

URODZIN

FRYDERYKA CHOPINA

I PIERWSZY ZJAZD

MUZYKÓW POLSKICH WE LWOWIE.

Reprodukcyę nieznanej dotąd akwareli T. Kwiatkowskiego, zawdzięcza komitet łaskawej uprzejmości p. Maryi z Ostrowskich Zissy, która ją otrzymała niegdyś w Paryżu w darze od autora. Pani Zissy, obecnie zamieszkała w Rumunji, ofiarowała ją przed laty w dowód wdzięczności, nauczycielowi swemu słynnemu pianiście Mathiasowi, jak wiadomo, uczniowi Chopina. Gdy Mathias w roku 1911 zmarł w Paryżu, akwarela powróciła do rąk swej pierwotnej właścicielki.

Za nadesłanie kliszy i połączone z tem trudy, komitet czuje się obowiązany w tem miejscu złożyć gorące podziękowanie zarówno pani Maryi Zissy, jak i rodzinie państwa Dr. Kucharskich we Lwowie, która była łaskawa pośredniczyć w uzyskaniu dla wydawnictwa cennej tej ozdoby.



FRYDERYK CHOPIN

ur. w Żelazowej Woli 22. lutego 1810 — zmarły w Paryżu 17. Października 1849.

OBCHÓD SETNEJ ROCZNICY

URODZIN

FRYDERYKA CHOPINA

I PIERWSZY ZJAZD

MUZYKÓW POLSKICH

WE LWOWIE

23. DO 28. PAŹDZIERNIKA 1910.

KSIĘGA PAMIĄTKOWA PRZEDŁOŻONA PRZEZ KOMITET OBCHODU.

LWÓW 1912. — ZIENKOWICZ & CHĘCIŃSKI.
Z DRUKARNI JÓZEFA CHĘCIŃSKIEGO, UL. LEONA SAPIEHY 77 (DOM WŁASNY).



FRYDERYK CHOPIN

ur. w Żelazowej Woli 22. lutego 1810 — zmarły w Paryżu 17. Października 1849

OBCHÓD SETNEJ ROCZNICY

URODZIN

FRYDERYKA CHOPINA

I PIERWSZY ZJAZD

MUZYKÓW POLSKICH

WE LWOWIE

23. DO 28. PAŹDZIERNIKA 1910.

KSIĘGA PAMIĄTKOWA PRZEDŁOŻONA PRZEZ KOMITET OBCHODU.

LWÓW 1912. — ZIENKOWICZ & CHĘCIŃSKI.
Z DRUKARNI JÓZEFA CHĘCIŃSKIEGO, UL. LEONA SAPIEHY 77 (DOM WŁASNY).

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
274
BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

SŁOWO WSTĘPNE.

W dniach od 22. do 28. października 1910 r. odbył się we Lwowie uroczysty obchód szopenowski, pierwszy tego rodzaju i w tym zakresie „festiwal“ muzyczny w Polsce. Przedkładając dziś księgę pamiątkową tego obchodu, postanowił komitet urządzający zdać zwięźle sprawę ze swych starań i nakreślić przebieg czynności przygotowawczych.

Inicyatywę uroczystego uczczenia setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina podjęło kilka osób jeszcze we wrześniu 1909 r. Ten komitet inicyatorów odbył szereg posiedzeń, których rezultatem było przedewszystkiem delegowanie prof. St. Niewiadomskiego do mistrza Paderewskiego z prośbą o poparcie podniesionej myśli uczczenia setnej rocznicy Chopina przez przyjęcie prezesury komitetu. Z podróży swej do Morges (Boże Narodzenie 1909) przywiózł delegat komitetu jak najpomyślniejsze relacye, streszczające się w ofiarowanym z własnej inicyatywy współudziale czynnym mistrza Paderewskiego jako koncertanta i dyrygenta, kierującego wykonaniem swej symfonii.

Mając już te poważne dane w ręku, przystąpił komitet przedewszystkiem do powiększenia swego składu przez kooptacyę i do ostatecznego ukonstytuowania się. Na posiedzeniu z dnia 6. stycznia 1910 wybrano przez aklamacyę prezesem J. E. dra Aleksandra Mniszek Tchorznickiego, a wiceprezesami radcę dworu Adama Krechowieckiego i dyrektora Mieczysława Sołtysa, oraz ułożono następującą listę członków komitetu: pp. Zbigniew Barth, dr. Seweryn Berson, Stanisław Cetwiński, dr. Karol Czerny, dr. Ignacy Dembowski, Karol Eppler, wiceprezydent m. Lwowa, Ignacy Fuhrman, Stanisław Głowacki, dr. Leon Gruder, dr. Zygmunt Kulczycki, ks. Andrzej Lubomirski, Cze-

sław Marek, Władysław Marek, Stanisław Meliński, Franciszek Neuhauser, Stanisław Niewiadomski, hr. Leon Piniński, Rajmund Pragłowski, Michał Rolle, Mieczysław Romański, Ludomir Różycki, dr. Tadeusz Rutowski, wiceprezydent m. Lwowa, Piotr Stermicz, Dyonizy Toth, Edmund Walter i Bronisław Wysocki.

Na pierwszem posiedzeniu uzupełnionego komitetu dnia 13. stycznia 1910 r. przyjęto do wiadomości rezygnacyę z godności członka komitetu pp. Neuhausera, Romańskiego i Wysockiego, oraz wysłuchano pierwotnego programu obchodu, referowanego przez pp. Niewiadomskiego i Rollego.

Program ten przedstawiał się następująco:

I. Dzień: uroczysta msza, popołudniu odczyty popularne, wieczorem obchód (akademia).

II. Dzień: koncert zawierający w programie utwory kompozytorów polskich dawniejszych, a zakończony numerem odegranym przez Paderewskiego.

III. Dzień: koncert wyłącznie szopenowski, wykonany przez Paderewskiego.

IV. Dzień: koncert orkiestrowy o programie złożonym z utworów polskich nowoczesnych, a zakończony symfonią Paderewskiego pod osobistem kierownictwem kompozytora.

Na temże posiedzeniu aprobowano w zasadzie podniesioną przez p. Fuhrmana myśl urządzenia I. Zjazdu muzyków polskich.

Z końcem stycznia odbyła się konferencya dyr. Sołtysa z Paderewskim w Wiedniu, a w następstwie jej można było na następnem posiedzeniu dnia 10. lutego ustalić termin obchodu na dnie od 22. do 28. października.

Na tem samem posiedzeniu kooptowano w miejsce pp. Neuhausera, Romańskiego i Wysockiego — pp. dra Tadeusza Goreckiego, dyr. Henryka Jareckiego i prof. dra Włodzimierza Sieradzkiego, przewodniczącego Zarządu powszechnych wykładów uniwersyteckich.

Następnie wybrano komisye: 1) *programowo-artystyczną*, mającą się zająć szczegółami artystycznymi programu; w skład której weszli pp. dr. Berson, Głowacki, Marek, Niewiadomski, Różycki i Stermicz; 2) *zjazdową*, mającą zbadać warunki i szanse urządzenia Zjazdu, w osobach pp. dra Bersona, Fuhrmana i Niewiadomskiego; 3) komisyę *obchodów prowincyonalnych*, w skład której weszli pp. Marek Wł., Pragłowski, dr. Sieradzki i Walter; w końcu 4) komisyę *administracyjną* (finansowo-gospodarczą), złożoną z pp. Bartha, dr. Czernego, dr. Goreckiego, dr. Grudera, Marka Wł., Melińskiego, Rollego i Totha. Sekretarzem generalnym komitetu został wybrany

p. Niewiadomski, sekretarzami pp. Fuhrman i Głowacki, skarbnikiem p. Toth.

Rozpoczęła się trzymiesięczna intensywna praca komisyi, a owoce zabiegów przedstawiono plenum komitetu na posiedzeniu dnia 4. maja. Sprawozdanie wszystkich komisyj przyjęto do wiadomości, nadto po sprawozdaniu sekretarza komisyi zjazdowej o wyniku ankiety u muzyków polskich zamiejscowych co do ich współudziału w ewentualnie urządzonym Zjeździe i co do przygotowania nań referatu — uchwalono następujące wnioski p. Bersona (z tych pierwszy jednogłośnie): 1) Komitet uchwala urządzić I. Zjazd muzyków polskich. 2) Komitet powierza urządzenie Zjazdu w dalszych szczegółach komisyi zjazdowej w porozumieniu z komisyą administracyjną i prezydyum.

W dalszym ciągu tego posiedzenia uprosił komitet prof. Niewiadomskiego o napisanie popularnej broszury o Chopinie, którą wydaną w wielkiej ilości egzemplarzy rozdawanoby bezpłatnie uczestnikom obchodu we Lwowie i na prowincyi.

Kilka posiedzeń poświęcił komitet następnie omówieniu szczegółów przeważnie natury administracyjnej, a głównie sprawie wydania prospektu i jego stylizacyi. Przy tej sposobności uchwalono na wniosek p. Bersona przeznaczyć ewentualny dochód z obchodu na pomnik Chopina we Lwowie.

W pierwszych dniach czerwca wydano program obchodu i I. Zjazdu muzyków polskich. Program obejmował cztery koncerty; w trzech z nich miał współdziałać Paderewski jako wykonawca i dyrygent. Równocześnie podano w prospekcie ceny biletów i oznaczono dzień 1. lipca jako termin rozpoczęcia sprzedaży — gdy wtem w dni kilkanaście po wydaniu prospektu przychodzi na ręce prezydyum wiadomość o chorobie Paderewskiego i niemożności jego współudziału w obchodzie.

Wiadomość ta oznaczała zburzenie całego po tylu trudach ustalonego programu. Prezydyum, nie tracąc jednakże nadziei, że współudział Paderewskiego chociaż zredukowany da się przecież uzyskać, postanowiło ze względu na powodzenie obchodu zawiadomić publiczność o owej zasadniczej zmianie programu dopiero po ukończonych dalszych pertraktacyach z Paderewskim, względnie po ustaleniu nowego programu obchodu.

W końcu po całym szeregu pertraktacyi, listów, zabiegów, zwołało prezydyum komitet na posiedzenie na dzień 12. lipca, na którem uproszono prof. Niewiadomskiego, by wyjechawszy na obchód grunwaldzki do Krakowa ostatecznie, a możliwie najkorzystniej dla obchodu omówił z Paderewskim kwestyę

jego współudziału. Zastanawiano się już jednak również nad wnioskami prezydyum, proponującymi współudział innych pianistów w razie zupełnej lub częściowej odmowy Paderewskiego.

Dnia 19. lipca na posiedzeniu komitetu zdawał sprawę prof. Niewiadomski ze swej konferencyi z Paderewskim. Mistrz zredukował swój współudział tylko do przemówienia na inauguracyi i ofiarowania swej symfonii, której kierownictwo powierzono w myśl życzenia kompozytora p. Opieńskiemu. Jako solistów fortepianowych aprobowano tymczasem Maurycego Rosenthala, który na prośbę prezydyum natychmiast oddał się do dyspozycyi komitetu i Henryka Melcera, mającego na koncercie muzyki współczesnej polskiej wykonać swój koncert fortepianowy z orkiestrą. Uchwalono bowiem obchodowi ku uczczeniu największego muzyka polskiego nadać charakter festiwalu muzyki polskiej, dającego w szeregu chronologicznie zestawionych programów koncertowych przegląd muzyki polskiej od czasów najdawniejszych do chwili obecnej.

Rozpoczęły się ferye letnie, a z niemi wytężona praca kilku tylko we Lwowie pozostałych członków prezydyum. Należało zaprojektowany program złożyć, artystów odpowiednich zaangażować. Prowadzono więc układy z Hofmanem, Landowską, Śliwińskim, wreszcie z Raulem Pugno i Godowskim, z tych atoli tylko jedna Landowska przyrzeczeniem swego współudziału usiłowania nasze poparła. Pozostałym stanęły na przeszkodzie inne zobowiązania; Śliwiński z powodów dla komitetu niedość zrozumiałych usunął się od udziału w koncercie, mimo, że komitet przyjął jego warunki. Dopiero na propozycyę i dzięki poparciu Paderewskiego pozyskano pianistę Ernesta Schellinga.

Na posiedzeniu dnia 26. września przyjął komitet do wiadomości te dalsze poczynione kroki i zarządzenia, oraz aprobował kroki poczynione przez pp. J. E. dra Tchorznickiego, Fuhrmana, Niewiadomskiego, Sołtysa i Totha. Na temże posiedzeniu uczczono pamięć zmarłego członka komitetu ś. p. Stanisława Melińskiego i kooptowano równocześnie w jego miejsce i w miejsce p. Czesława Marka, który zrezygnował, pp. Jakóba Bylczyńskiego i Adama Zagórskiego.

Z początkiem października wydano nowy dokładny program obchodu, a w przeddzień uroczystości ukazał się przewodnik koncertowy, obejmujący objaśnienia do programów wszystkich części obchodu.

Po świetnym przebiegu uroczystości — kronikę tychże na innem miejscu podajemy — zaczęło się nowe stadyum pracy. W myśl uchwał poprzednich i regulaminu I. Zjazdu muzyków polskich, zajął się zredagowaniem księgi pamiątkowej obchodu

i Zjazdu, komitet redakcyjny, w skład którego wchodzi prezydyum i członkowie komisyi zjazdowej pp. dr. S. Berson, I. Fuhrman, St. Niewiadomski, oraz kooptowani później pp. St. Głowacki, L. Różycki i E. Walter, wreszcie jako sekretarz sekcyi p. A. Plohn.

Obraz ten pracy oraz trudów i wysiłków z nią połączonych nie byłby zupełny, gdyby komitet nie zwrócił się wdzięcznem wspomnieniem ku wszystkim tym instytucyom i osobom, które szły mu z pomocą w urzeczywistnieniu pięknego przedsięwzięcia. Rząd, kraj i stołeczne miasto Lwów użyczyli obchodowi i Zjazdowi muzyków moralnego i należytego poparcia. Dostojnicy duchowni, Najprzewielebniejsi księża arcybiskupi Bilczewski i Teodorowicz odprawieniem uroczystych nabożeństw, oraz Najprzew. ks. biskup Bandurski znakomitą wymową swoją dali wyraz łączności między Kościołem a sztuką narodową. Mistrz Paderewski mimo cierpień fizycznych, które nie pozwoliły mu wziąć udziału na czele artystów wykonawców, przybył do Lwowa, aby wygłosić wspaniałą mowę o znaczeniu nieśmiertelnego Chopina i stał się wbrew swej woli tym świetlanym punktem zebrania, ku któremu oczy wszystkich nieustannie się zwracały. Szereg artystów polskich przyjął czynny współudział w produkcyach koncertowych, wśród nich mianowicie pp. Żeleński, Sołtys, Opieński, Różycki jako dyrygenci, jako wykonawcy zaś p. Wanda Landowska, p. Rosenthal, p. H. Melcer, wreszcie uczeń mistrza Paderewskiego, Schelling, Amerykanin, który zrzeczeniem się nietylko honoraryum, lecz nawet zwrotu wysokich kosztów podróży, złożył hojną ofiarę na ołtarzu czci składanej pamięci Chopina. Przyjęli dalej również czynny współudział liczni śpiewacy i śpiewaczki, solistki i soliści, którzy utworzyli chór, jakiego w tym składzie nie łatwo można usłyszeć. Wreszcie i członkowie orkiestry teatru miejskiego i Towarzystwa muzycznego dołożyli swą cegiełkę do dzieła jubileuszu.

Wszystkim tym instytucyom i osobom składamy wyrazy najgorętszej wdzięczności!

Honorowy prezes Obchodu:
J. E. Stanisław hrabia Tarnowski.

KOMITET ŚCIŚLEJSZY OBCHODU:

J. E. dr. Aleksander Mniszek Tchorznicki.
przewodniczący.

Adam Krechowiecki, Mieczysław Sołtys,
zastępcy przewodniczącego.

Stanisław Niewiadomski,
sekretarz generalny.

Ignacy Fuhrman, Stanisław Głowacki,
sekretarze.

Dyonizy Toth,
skarbnik.

Zbigniew Barth
Dr. Seweryn Berson
Jakób Bylczyński
Stanisław Cetwiński
Dr. Karol Czerny
Dr. Ignacy Dembowski
Karol Eppler
Dr. Tadeusz Gorecki
Dr. Leon Gruder
Henryk Jarecki
Dr. Zygmunt Kulczycki
Dr. Andrzej ks. Lubomirski
Władysław Marek
Leon hr. Piniński
Rajmund Pragłowski
Ludwik Ramułt
Michał Rolle
Ludomir Różycki
Dr. Tadeusz Rutowski
Dr. Włodzimierz Sieradzki
Piotr Stermicz
Edmund Walter
Adam Zagórski

członkowie komitetu.

KOMITET OBSZERNIEJSZY:

Osoby ze sfer muzycznych lwowskich zaproszone do komitetu obszernego:

1. Władysław Floryański
2. Jan Gall
3. Prof. dr. Henryk Kadyi
4. Wacław Kochański
5. Vilem Kurz
6. Joanna Laurecka
7. Natalia Loewenhof
8. Janina Łusakowska

9. Helena Ottawowa
10. Kornelia Parnassowa
11. Teodor Pollak
12. Zdzisława Setmajerówna
13. Pelagia hr. Skarbkówna
14. Jan Skrzydlewski
15. Marya Sołtysowa
16. Alojzy Sladek
17. Róża Tothowa
18. Maurycy Wolfsthal
19. Tomasz Wyżdżga.

Muzycy polscy przebywający przeważnie za granicą zaproszeni do komitetu obszernego:

1. Józef Hofman
2. Raul Koczalski
3. Janina Korolewicz-Waydowa
4. Wanda Landowska
5. Teodor Lierhammer
6. Emil Młynarski
7. Jan Reszke
8. Maurycy Rosenthal
9. Zygmunt Stojowski
10. Józef Wieniawski.

Osoby z poza świata muzycznego:

1. Dawidowa Abrahamowiczowa
2. J. E. Dawid Abrahamowicz
3. Prof. dr. Jan Bołoz-Antoniewicz
4. Ks. Jerzy Czartoryski
5. Józef Chmieliński
6. Ludwik Heller
7. Jan Kasprowicz
8. Marya Konopnicka
9. Bolesław Lewicki
10. Ks. Eleonora Lubomirska
11. Ks. Marya Lubomirska
12. Kornel Makuszyński
13. Tadeusz Pawlikowski
14. Karol Perutz
15. Stanisław Przybyszewski
16. Stanisław Rejchan
17. Władysław Reymont
18. Marya Rodziewiczówna
19. Andrzej br. Romaszkan
20. Fryderyk hr. Skarbek
21. Leopold Staff
22. Henryk Sienkiewicz
23. Prof. dr. Kazimierz Twardowski
24. Prof. dr. Ernest Till
25. Dr. Aleksander Vogel
26. Zygmunt Wasilewski
27. Walery Włodzimirski
28. Maryla Wolska
29. Stefan Żeromski.

Towarzystwa zaproszone przez komitet do wysłania delegatów:

Lwów:

Chór akademicki, wyznaczony delegat Ludwik Ihnatowicz

Chór technicki, wyznaczony delegat Tadeusz Polaczek

Echo, wyznaczony delegat Wacław Kaliciński

Hejnał

Koło muzyczne, wyznaczony delegat Alfred Plohn

Lutnia, wyznaczony delegat dr. Karol Czerny

Sekcya muzyczna Związku Nauczycielek

Towarzystwo muzyczne galic., wyznaczeni delegaci ks. Andrzej Lubomirski, dr. Zygmunt Kulczycki

Związek teatrów i chórów włościańskich

Warszawa:

Lutnia, wyznaczony delegat Piotr Maszyński

Towarzystwo muzyczne

Warszawski Związek artystów-muzyków

Kraków:

Lutnia

Towarzystwo muzyczne, wyznaczony delegat prof. dr. Edmund Krzymuski

Brody:

Towarzystwo muzyczne, wyznaczeni delegaci dr. Jakób Byk, Leon Kalir

Częstochowa:

Lutnia

Kalisz:

Towarzystwo muzyczne, wyznaczony delegat Stanisław Bzowski

Lublin:

Towarzystwo muzyczne

Łódź:

Lutnia

Kołomyja:

Towarzystwo muzyczne

Kielce:

Polskie Towarzystwo muzyczno-dramatyczne

Przemyśl:

Towarzystwo muzyczne

Piotrków:

Towarzystwo muzyczne

Płock:

Towarzystwo muzyczne

Radom:

Śpiewackie Towarzystwo Lutnia

Sącz:

Towarzystwo muzyczne

Stanisławów:

Towarzystwo muzyczne im. Moniuszki, wyznaczony delegat Eustachy Bukowski

Tarnopol:

Towarzystwo muzyczne

Tarnów:

Towarzystwo muzyczne, wyznaczeni delegaci dyr. Stefan Surzyński, dr. Stefan Silbiger

Wilno:

Lutnia

Włocławek:

Towarzystwo muzyczno-dramatyczne

Złoczów:

Towarzystwo muzyczne

Lwów:

Rada miejska, wyznaczony delegat Władysław Gubrynowicz

Uniwersytet, wyznaczony delegat prof. dr. Włodzimierz Sieradzki

Politechnika, wyznaczony delegat, radca dworu prof. Karol Skibiński

Akademia weterynaryi, wyznaczony delegat prof. Stanisław Królikowski

Bratnia pomoc słuchaczów Politechniki, wyznaczony delegat Wacław Prenier

Bratnia pomoc słuchaczów Wszechnicy

Czytelnia akademicka

Czytelnia kobiet

Grono artystów teatru miejskiego

Gwiazda

Koło literacko-artystyczne

Muzeum hr. Dzieduszyckich

Skała, wyznaczony delegat Wiktor Jakóbczyński

Towarzystwo dziennikarzy polskich

Towarzystwo ku popieraniu nauki polskiej, wyznaczony delegat prof. dr. Wiktor Hahn

Towarzystwo literackie imienia Mickiewicza

Towarzystwo nauczycieli szkół wyższych, wyznaczony delegat prof. Tadeusz Pini

Towarzystwo sztuk pięknych

Towarzystwo wzajemnej pomocy literatów i artystów

Wzajemna pomoc słuchaczów techniki, wyznaczony delegat Andrzej Sienkiewicz

Zakład narodowy imienia Ossolińskich

Związek naukowo-literacki

Związek towarzystw sokolich, wyznaczony delegat Stanisław Biega

Życie, wyznaczony delegat Adam Konopczyński

Warszawa:

Towarzystwo naukowe, wyznacony delegat prof. dr. Adam Antoni Krywski

Kasa literacka

Towarzystwo dziennikarzy i literatów

Kraków:

Rada miejska, wyznaczony delegat prof. Adam Nowak

Akademia Umiejętności, wyznaczony delegat J. E. Stanisław hrabia Tarnowski

Uniwersytet Jagielloński, wyznaczony delegat prof. dr. Edmund Krzymuski

Akademia sztuk pięknych Jagellonia

Koło literacko-artystyczne

Zarząd główny T. S. L., wyznaczony delegat dr. Ernest Adam

Wiedeń:

Ognisko

Paryż:

Koło studentów polskich

Poznań:

Towarzystwo dziennikarzy i literatów

Kijów:

Towarzystwo dziennikarzy i literatów.

PROTOKÓŁ

OBRAD PLENARNYCH ZJAZDU.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Protokół

plenarnego posiedzenia 1-go Zjazdu muzyków polskich, dnia 24. października 1910 r. o godzinie 11-tej przedpołudniem w sali Towarzystwa Muzycznego we Lwowie.

O godzinie 11'40 prezes komitetu obchodowego J. E. dr. Tchorznicki otwiera uroczyście I. Zjazd, którego celem jest uczczenie Chopina, ale trwałe, gdyż połączony z obchodem szopenowskim kongres muzyków polskich wyda niewątpliwie trwałe dodatnie owoce dla muzyki polskiej — wita wszystkich zebranych imieniem komitetu.

Imieniem Towarzystwa muzycznego wita obecnych prezes tego Towarzystwa J. E. Andrzej ks. Lubomirski, jako gospodarz tego gmachu, w którym członków Zjazdu się przyjmuje. Wita imieniem wszystkich towarzystw muzycznych i chórów tudzież Związku teatrów i chórów włościańskich.

Prezydent miasta Stanisław Ciuchciński wita imieniem miasta.

Prezes komitetu J. E. dr. Tchorznicki przystępuje do formalności i proponuje skład prezydyum, a to:

Prezes: Ignacy Paderewski.

Wiceprezesi: ks. Surzyński, Wład. Żeleński, Piotr Maszyński, Roman Statkowski.

Sekretarz: Bernard Szarlit. — Uchwalono jednomyślnie.

Przemawia Paderewski, oświadczając, że przybył tylko na chwilę, by wyrazić zebranym głęboki szacunek i pozdrowienie, jakoteż aby złożyć życzenie wszystkim, by trudy i praca kongresu wydały plon obfity i w skutki bogaty. Żałuje, że brak czasu nie pozwala mu na czynny udział w obradach i dlatego dziękując za zaszczyt obrania go prezesem, oświadcza, iż z godności tej musi zrezygnować, a proponuje w swoje miejsce ks. prałata dr. Surzyńskiego. Wyraża też gorące podziękowanie członkom komitetu obchodowego t. j. J. E. dr. Tchorznickiemu, J. E. ks. Andrzejowi Lubomirskiemu i generalnemu sekrezowi prof. Niewiadomskiemu.

Ks. dr. Surzyński wniósł, by rezygnacyi Paderewskiego nie przyjęto — co też uchwalono.

Sekretarz Szarlit odczytuje nadesłane telegramy:

1. Kaliskie Towarzystwo muzyczne.
2. Dr. Malcz, prezes założyciel Towarzystwa muzycznego warszawskiego.
3. Prof. Marya Sobolewska, Warszawa.
4. Józefina Szlezygierówna, Warszawa.
5. Alicya Simonówna, Warszawa.
6. Henryk Pachulski, Moskwa.
7. Piotr Maszyński, Warszawa.
8. Jan Reszke, Paryż.
9. Ignacy Pilecki, Warszawa.
10. Towarzystwo literatów i dziennikarzy polskich, Warszawa.
11. Emilia Bohowiczowa (kursy muzyczne im. Chopina), Kalisz.
12. Mieczysław Horszowski, Paryż.
13. Napoleon Rutkowski, Birnbaum k. Poznania.
14. Emil Młynarski, Petersburg.
15. Feliks Nowowiejski, Kraków.
16. Towarzystwo „Lutnia“, Łódź.
17. Towarzystwo muzyczne im. Chopina, Łódź.
18. Redakcya „Nowości muzycznych“, Warszawa.
19. Ludwik Grossman, Charlotenburg.

Wiceprezes ks. dr. Surzyński zamyka posiedzenie. — Ciąg dalszy o godzinie 4-tej popołudniu.

(Ciąg dalszy.)

Dnia tego samego o godzinie 4-tej popołudniu.

Przewodniczy wiceprezes: ks. dr. Surzyński.

Sekretarzuje: p. Szarlit.

Przewodniczący udziela głosu przedstawicielowi młodzieży p. Henrykowi Strengerowi, który wita Zjazd jako zaczątek nowego rozwoju muzyki polskiej i zawiadamia, że Towarzystwo młodzieży: „Życie“ ustanowiło fundusz im. Chopina.

Przewodniczący przedstawia porządek obrad. — Przyjęto bez dyskusyi.

Przewodniczący proponuje podział na sekcye z tą zmianą, by sekcye II. i III. połączono pod jednem prezydyum do wspólnych obrad. Uchwalono.

Profesor Niewiadomski referuje sprawę konkursu, który został załatwiony tylko częściowo i zawiadamia, że I. nagrodę otrzymał Karol Szymanowski za Sonatę fortepianową.

Ks. dr. Surzyński odczytuje swój referat „Nowoczesne badania nad dziejami muzyki w Polsce“[1]).

Do dyskusyi zgłaszają się: dr. Jachimecki, Szarlit i Walter. Dyskusyę z powodu spóźnionej pory odłożono do obrad w sekcyi I.

Protokół

ostatniego posiedzenia Zjazdu z dnia 28. października 1910.

Wiceprezes ks. dr. Surzyński zagaja o godzinie 4-tej popołudniu posiedzenie i udziela głosu dr. Zdzisławowi Jachimeckiemu, który wygłasza referat p. t.: „Stan badań historycznych nad muzyką polską“.

Następuje sprawozdanie gospodarzy sekcyi.

Odczytano rezolucye, które obecni przyjmują. — Wybór komisyi językowej w myśl rezolucyi sekcyi I. nr. 2.

Wybrani zostali: a) na Poznańskie: ks. dr. Surzyński, Sokolnicka i dr. Tadeusz Szulc; b) na Lwów Ignacy Fuhrman, profesor Stan. Niewiadomski, dyr. M. Sołtys; c) na Kraków dr. Zdzisław Jachimecki, Ferdynand Hoesick i Bolesław Wallek-Walewski.

Przystąpiono do ustalenia ciągłości zjazdów i wyboru stałej komisyi organizacyjnej tychże.

Dr. Berson stawia rezolucyę: I. Zjazd muzyków polskich uchwala ciągłość zjazdów przynajmniej co 2 lata urządzanych i zaleca wybór stałej komisyi organizacyjnej złożonej z 12 członków, do której proponuje:

Lwów:

Berson
Niewiadomski
Sołtys.

Kraków:

Żeleński
Jachimecki
Walewski.

Warszawa:

Poliński
Szopski
Statkowski
Maszyński.

Poznań:

Eichstaedt
ks. Surzyński.

Przyjęto przez aklamacyę.

Wyrażono podziękowanie dr. Krzymuskiemu jako delegatowi Almae matris krakowskiej, ks. dr. Surzyńskiemu za prowadzenie obrad, poczem posiedzenie zamknięto.

---

[1]) Referaty niestreszczone w sprawozdaniach z obrad, znajdują się w całości w osobnym rozdziale.

REZOLUCYE PIERWSZEGO ZJAZDU MUZYKÓW POLSKICH WE LWOWIE.

REZOLUCYE

I-go Zjazdu muzyków polskich we Lwowie.

SEKCYA I.

1. Dr. Seweryn Berson — Lwów.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie wyraża życzenie, ażeby na sprawozdawców muzycznych powoływane były osoby posiadające potrzebne wykształcenie fachowe.

2. Ignacy Fuhrman — Lwów.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje sprawę ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej polskiej za ważną i aktualną; w celu załatwienia jej wybiera komisyę językową, złożoną z 3 grup po 3 członków (z prawem kooptacyi) w miastach: Poznaniu, Krakowie i Lwowie, a Sekcyę naukową przy Warsz. Towarzystwie muzycznem zaprasza do współudziału w tej pracy. Tejże komisyi językowej poleca przyjście z dokładnymi w tej sprawie wnioskami na II. Zjazd muzyków polskich.

3. Stanisław Niewiadomski — Lwów.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje, iż poszczególni nauczyciele harmonii posługiwali się i posługują się przykładami czerpanymi z utworów Chopina, zaleca jednakże, ażeby w nauce wyższej harmonii, a nadewszystko w nauce formy, utwory Chopina znalazły w przyszłości zastosowanie o ile możności jak najszersze i jak najpowszechniejsze.

4. Józef Rosenzweig — Warszawa.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie wyraża życzenie, ażeby w plan nauk w szkołach muzycznych włączono wykłady estetyki muzycznej, jako przedmiotu obowiązkowego dla tych, którzy uczęszczają na kursy kompozycyi lub zamierzają uzyskać patent profesorski.

5. Edmund Walter — Lwów.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę podręcznika dla nauki harmonii stojącego na wysokości potrzeb czasu.

SEKCYA II.

1. Stanisław Głowacki — Lwów.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie w uznaniu istotnej pożyteczności systemu gimnastyki rytmicznej Emila Jaques Dalcroze'a dla elementarnego nauczania muzyki, zaleca wszystkim polskim uczelniom muzycznym wprowadzenie jej zarówno w oddzielnym kursie dla nauki wstępnej, jak i w klasach przygotowawczych instrumentalnych jako przedmiot uboczny, tudzież przy kursach nauczycielskich.

2. Zofia Horoszkiewicz — Lwów.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę podniesienia poziomu nauki muzyki w szkołach ludowych, średnich i seminaryach nauczycielskich specyalnie w kierunku ćwiczeń słuchu i głosu.

3. Tadeusz Jarecki — Lwów.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę stałego peryodycznego urządzania koncertów muzyki polskiej, na których byłyby wykonywane dzieła wszystkich kompozytorów polskich bez względu na styl, szkołę i kierunek.

4. Henryk Opieński — Warszawa.

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę ułożenia podręcznika do nauki historyi muzyki dla konserwatoryów i szkół muzycznych, po rozpatrzeniu projektów przez dyrekcye konserwatoryów polskich.

SEKCYA III.

1. Dr. Karol Czerny — Lwów.

Poprawki { **Dyr. A. Wroński — Lwów.** / **Jarosław Leszczyński — Lwów.**

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę odniesienia się do Rad miejskich we Lwowie i Krakowie, aby reaktywowały, względnie ustanowiły wydatną subwencyę dla utrzymywania orkiestr symfonicznych w tych miastach, tudzież do Sejmu krajowego, aby dla towarzystw śpiewackich we Lwowie i Krakowie utworzył subwencyę w osobnych pozycyach budżetowych w wysokości znacznie wydatniejszej od dotychczasowej.

2. Ludomir Michał Rogowski — Wilno.

Poprawka **dr. Bernard Szarlit — Wiedeń.**

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę wydania dokładnego katalogu dzieł kompozytorów polskich w 3 językach

(polskim, francuskim i niemieckim), oraz wydania pracy teoretyczno-muzycznej, zawierającej przedewszystkiem dokładne wskazówki co do organizowania i prowadzenia orkiestr i chórów.

3. Ludomir Michał Rogowski — Wilno.

Poprawki { **Dr. M. Margulies — Frankfurt n/M.** / **Dante Baranowski — Lwów.** / **Zofia Sokolnicka — Poznań.**

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę poparcia tworzenia orkiestr i chórów po miastach i wsiach w porozumieniu ze Związkiem teatrów i chórów włościańskich we Lwowie i władzami krajowemi i miejskiemi, tudzież rozszerzenia działalności w tym kierunku na inne zabory.

4. Ludomir Michał Rogowski — Wilno.

Poprawki { **Leon Chojecki — Warszawa.** / **Tadeusz Jarecki — Lwów.**

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę przeprowadzenia ankiety w sprawie organizacyi spółki wydawniczej kompozytorów polskich i ewentualnie połączonej z nią ogólnej organizacyi muzyków polskich.

SPRAWOZDANIE Z OBRAD SEKCYJ.

SPRAWOZDANIE

Sekcyi pierwszej: „Historya muzyki, teorya, estetyka i krytyka".

1. POSIEDZENIE

dnia 25. października 1910 o godzinie 10-tej rano.

Przewodniczy: gospodarz Sekcyi dr. Berson.

Sekretarz: Walter.

Obecnych: 33 osób.

O godzinie 10·15 gospodarz dr. Berson otwiera posiedzenie i oświadcza, że z powodu niejawienia się zapisanych do dyskusyi nad referatem ks. dr. Surzyńskiego, odczytanym na wczorajszem posiedzeniu plenarnem, przestawia dzisiejszy porządek dzienny w ten sposób, że naprzód wygłoszony będzie referat pny Jadwigi Sarneckiej, a potem odbędzie się dyskusya nad referatem wczorajszym. Gospodarz udziela głosu pnie K. Kwapińskiej celem odczytania referatu nieobecnej pny Sarneckiej.

Pna Kwapińska odczytuje referat p. t.: „Twórczość a wirtuozya w muzyce". Koniec czytania o godzinie 10.35. Referat nie wywołał dyskusyi.

Wobec tego przystąpiono do dyskusyi nad referatem ks. dr. Surzyńskiego.

Zabiera głos p. Walter. Wyraża zadowolenie z powodu, że sprawę, która tyle złej krwi narobiła, tj. ocenę „Dziejów muzyki polskiej" Polińskiego, wytoczono przed forum najodpowiedniejsze — poważne zebranie muzyków polskich. Trzebaby ostatecznie zdać sobie sprawę z tego, czy dzieło to zasługuje na tak surową ocenę, jakiej doznało od pewnej części krytyki, czy też odwrotnie na pochwały. Zarzuca,

Następnie prof. Niewiadomski odczytuje ten referat. Koniec referatu o godzinie 10·40.

W dyskusyi zabierają głos:

Gospodarz dr. Berson twierdząc, że odczytany referat do dyskusyi właściwie się nie nadaje, gdyż zawiera jedynie obliczenia czysto arytmetyczne, bez względu na wpływ na melodyę, harmonię i wogóle istniejący system muzyczny. Ponadto możliwość zastosowania tego pomysłu zależałaby od tego, czy udałoby się sporządzić nstrumenty, posługujące się ćwierćtonami.

Ks. Surzyński zauważa, że w Damaszku słyszał raz muezzina śpiewającego zupełnie dobrze ćwierćtonami i że to brzmiało dla ucha bardzo oryginalnie, ale nie nieprzyjemnie.

P. Walter podnosi, że i teraz posługujemy się poniekąd nieświadomie ćwierćtonami, np. przy glissandzie itp.

P. Supiński twierdzi, że ucho nasze nie mogłoby się do tych tonów przyzwyczaić i przyczyniałyby się one tylko do tem większego zdenerwowania.

Prof. Niewiadomski odpiera to twierdzenie, sądząc, iż ucho przyzwyczai się do wszystkiego.

O godzinie 11-tej udziela gospodarz głosu pnie Zdzisławie Setmajerównej, która wygłasza swój referat pt.: „Piękno w muzyce i metodzie Chopina".

Prelegentka przedstawia, że Chopin do ostatnich czasów był niedoceniany, dalej wykazuje jeszcze właściwość Chopina jako twórcy, jako wykonawcy i pedagoga i podnosi prostotę i naturalność, jaka panuje w metodzie szopenowskiej, dalej zasługi śp. Mikulego około zaznajomienia ogółu z tą metodą, tudzież wartość jego wydania dzieł Chopina.

Gospodarz otwiera dyskusyę nad tym referatem.

Dr. Czerny odnośnie do zdania prelegentki o grze śp. Mikulego twierdzi, iż śp. Mikuli za mało zwracał uwagi na dramatyczność, tkwiącą w dziełach Chopina i że przedewszystkiem kładł nacisk na stronę liryczną.

Pna Setmajerówna odpiera ten zarzut.

O godzinie 11·20 udziela gospodarz głosu pni Kornelii Parnasowej, która wygłasza referat „Nieznane utwory i warjanty Chopina". Podczas referatu prelegentka demonstruje pamiątki po Chopinie, a to album Maryi Wodzińskiej z autogramami pieśni Chopina, między któremi jedna pt.: „Czary" jest dotychczas nieznana. Wskazuje też prelegentka na różnice między autogramem pieśni „Życzenie" znajdującym się w albumie, a wydaniem drukowanem (po śmierci). Okazuje też manuskrypty 2 piosnek kompozycyi Maryi Wodzińskiej.

Po referacie pna Heinrichówna odśpiewała pieśń „Czary", a pni Lewicka Matylda piosnkę Maryi Wodzińskiej do słów „Czemu

Ty poziewasz?", akompaniowali prof. Niewiadomski i pna Setmajerówna.

Na tem o godzinie $12^1/_2$ zamyka gospodarz posiedzenie, wyznaczając następne na godzinę 4-tą popołudniu.

III. POSIEDZENIE

dnia 26. października 1910 o godzinie 4-tej popołudniu.

Przewodniczy: gospodarz dr. Berson.

Sekretarz: Walter.

Obecnych: 42.

Gospodarz udziela głosu p. Juliuszowi Tennerowi, który wygłasza referat pt.: „Muzyka tonów i muzyka słowa — przeciwieństwa i różnice".

Referat skończono o godzinie 4'50.

Gospodarz otwierając dyskusyę, sprzeciwia się twierdzeniu prelegenta, ażeby wykonawca muzyki jakiegoś kompozytora był w lepszem położeniu, niż wygłaszający słowa jakiegoś poety — przeciwnie twierdzi, że znajduje się on w położeniu gorszem, gdyż słowa same wskazują swe znaczenie, podczas gdy nuty czy tony same przez się nie dają wykonawcy żadnych wskazówek.

P. Szarlit przyłącza się do tego zdania i powołuje się na to, że słowa i mowa są nam dane z natury, podczas gdy nut musimy się dopiero uczyć.

Referent broni swego zapatrywania.

Na tem posiedzenie zakończono.

IV. POSIEDZENIE

dnia 27. października 1910 o godzinie 10-tej rano.

Przewodniczy: gospodarz dr. Berson.

Sekretarz: Walter.

Gospodarz udziela głosu p. E. Walterowi, który wygłasza swój referat pt.: „Chopin i Schumann".

Gospodarz otwiera dyskusyę.

P. Charzewski zarzuca, że referent traktuje Schumanna tylko jako kompozytora fortepianowego nie uwzględniając twórczości jego na polu pieśni, symfonii i muzyki kameralnej.

Referent odpowiada, że twórczość Schumanna w tych kierunkach nie nadawała się do stawiania porównań między Chopinem a Schumannem i dlatego jej nie uwzględnił.

Następnie gospodarz udziela głosu p. J. Rozenzweigowi, który odnośnie do swego referatu, wygłoszonego na pierwszem posiedzeniu Sekcyi żąda zmiany rezolucyi wówczas uchwalonej i stawia natomiast następującą rezolucyę: „I. Zjazd muzyków polskich wyraża życzenie, żeby w plan nauk w szkołach muzycznych wchodziły też wykłady estetyki muzycznej jako przedmiotu obowiązkowego dla tych, którzy uczęszczają na kurs kompozycyi lub chcą uzyskać patent profesorski".

Bez dyskusyi postanowiono cofnąć rezolucyę poprzednio uchwaloną, a w jej miejsce przyjąć rezolucyę o brzmieniu podanem przez p. Rosenzweiga.

Następnie gospodarz udziela głosu p. Bolesławowi Wallek-Walewskiemu, który przedewszystkiem prostuje tytuł swego referatu, mylnie wydrukowany w programie jako: „Współczesna kultura muzyczna w Polsce", na właściwy „Współczesna krytyka muzyczna w Polsce", poczem wygłasza swój referat, który kończy o godzinie 11'30.

Gospodarz otwiera dyskusyę nad tym referatem.

Ks. dr. Surzyński wskazuje, iż stosunki panujące u nas są w samej rzeczy smutne i przyznaje słuszność wywodom prelegenta.

P. Walter twierdzi, że są dwa główne źródła złego: 1) brak czasopism fachowych, 2) brak ludzi fachowych. Brak pierwszy sprawia, że krytyka muzyczna ograniczyć się musi do pism codziennych, gdzie krytyki ze względu na aktualność muszą być drukowane zaraz, stąd pisze się je na kolanie, bez przygotowania i przetrawienia tego, co się słyszało. Brak ludzi fachowych, którzy przy tem mieliby dobre pióro sprawia, że dzienniki muszą z konieczności posługiwać się ludźmi, nie mającymi odpowiednich kwalifikacyj.

P. Charzewski polemizuje z referentem co do niektórych jego twierdzeń. I tak sądzi, że mylne jest twierdzenie, jakoby krytyk musiał być objektywny, bo to jest ideał, abstrakcya. Krytyka powinna więc składać się z dwóch sądów: jednego możliwie objektywnego i drugiego subjektywnego. Nie zgadzając się na subjektywność, prelegent rozróżnia 2 kategorye krytyków traktujących utwory wedle pojęć własnych bądźto przestarzałych, bądź też modernistycznych. Poza tem, iż jest to właśnie zupełną subjektywnością w krytyce, oba te typy są tylko ujemne, a dodatnim będzie typ prawdziwego krytyka, który potrafi wniknąć w ducha twórcy i odtwórcy, i wczuć się w świat, z którego utwór czy artysta wyszli. Subjektywność należy ściśle odróżnić od stronniczości, jak i objektywność od fachowości rozbioru, co autor ze sobą zamienił. Ponadto niezgodność zdań krytyków nie jest objawem ujemnym, ale tylko dowodem sądu subjektywnego. Wykształcony krytyk powinien prócz znajomości teoretycznej strony muzyki posiadać podobną jak dyrygent znajomość dokładną każdego instrumentu i gry na nim, a to w celu możności wskazania, jak pewien szczegół winien być wykonany.

Niekompetencya tłumu do sądzenia jest pozorną, bo publiczność przyjmując to, co słyszy bezpośrednio, bez analizy, częstokroć lepiej od fachowców skwalifikuje dany przedmiot z punktu estetyki. Zadaniem recenzyi dziennikarskiej jest dać główne rysy, bez wnikania w przeciętnych wypadkach w drobiazgi i subtelności, a te krytyk fachowy natychmiast nakreślić potrafi, bez głębszego zastanawiania się, a zatem konieczność pisania krytyki bezpośrednio po koncercie ujemną dla niej nie jest. Zresztą mowca uznaje opłakany stan krytyki dziennikarskiej u nas i konieczność jej podniesienia.

Gospodarz dr. Berson wnosi rezolucyę: I. Zjazd muzyków polskich wyraża życzenie, by na sprawozdawców muzycznych powoływani byli tylko ludzie posiadający fachowe wykształcenie. — Uchwalono.

Na tem zakończono o godzinie $12^1/_2$ popołudniu.

V. POSIEDZENIE

dnia 27. października 1910 o godzinie 4-tej popołudniu.

Przewodniczy: gospodarz dr. Berson.

Sekretarz: Walter.

Obecnych: 28.

Gospodarz udziela głosu dyr. Mieczysławowi Sołtysowi, który wygłasza referat pt.: „Karol Mikuli jako teoretyk kontrapunkcista".

Gospodarz otwiera dyskusyę.

P. Leszczyński zapytuje, czy możnaby wydostać manuskrypt dzieła teoretycznego śp. Mikulego i starać się choć częściami go opublikować.

Dyr Sołtys odpowiada, że rękopis tego dzieła widział jeszcze za życia śp. Mikulego, że zapewne będzie on w rękach rodziny, skąd go będzie można wydostać.

Następnie udziela gospodarz głosu p. Felicyanowi Szopskiemu, który wygłasza referat pt.: „O teoryi harmonii Riemanna".

P. Fuhrman jest zdania, że teoryę Riemanna można uwzględnić, o ile idzie tylko o teoryę — sądzi jednak, że w praktycznej nauce nie można jej stosować, zwłaszcza przy obecnym planie nauk.

Referent oświadcza, iż ucząc teoryą Riemanna dość długo, osiągnął doskonałe rezultaty.

P. Rogowski podaje, że teoryę tę stosował w szkole organistów w Wilnie przez 2 lata z doskonałym rezultatem.

P. Leszczyński wyraża zapatrywanie, że należałoby w szkołach muzycznych zapoznawać uczniów ze systemem harmonii Riemanna.

Na tem zakończono o godzinie 5'45.

VI. POSIEDZENIE

dnia 28. października 1910 o godzinie 10-tej rano.

Przewodniczy: gospodarz dr. Berson.

Sekretarz: Walter.

Obecnych osób: 59.

Gospodarz dr. Berson wygłasza swój referat: „O reformie partytury“ i otwiera nad nim dyskusyę.

P. Statkowski zapytuje, czy reforma ma mieć zastosowanie także do fortepianu.

Referent odpowiada, że na razie stosuje ją tylko do partytur orkiestralnych.

P. Lipski zapytuje, czy ustawianie kluczów na rozmaitych liniach systemu nutowego nie sprawia trudności.

P. Walter jest zdania, że reforma ta nie ma wielkiego znaczenia, gdyż zorjentowanie się w partyturze pisanej wedle zasad tej reformy nie jest tak łatwe. Właściwie każda partytura powinna być drukowana w podwójny sposób, t. j. mieć dwa wydania: jedne dla muzyków i kopistów, w którejby głosy były pisane tak, jak mają być rozpisane przez kopistę — drugie zaś dla nieznawców t. z. Laienpartitur, któreby było jak najprostsze, posługiwało się tylko dwoma najbardziej znanymi (z fortepianu) kluczami i w którem wszystkie głosy pisane by były tak, jak brzmią.

Dr. Berson odpowiada, że przez swą reformę chce właśnie uniknąć potrzeby wydawania podwójnej partytury, albowiem system jego łączy obydwie te partytury w jedną.

Ks. dr. Surzyński jest za tem, by tylko ilość kluczy zmniejszyć, bo przedtem było 9 kluczów, a całkiem słusznie zarzuciło się stare klucze — najlepiej zatrzymać tylko 3 klucze: sopranowy, altowy i basowy.

P. Statkowski podnosi trudności, jakie mogą powstać, jeśli piszący partyturę systemem projektowanym przez referenta zapomni dać znaczki, którymi się reformowana partytura tak często posługuje.

P. Markowski zapytuje, jak się będzie oznaczało partyturę chóru męskiego w kluczach proponowanych przez referenta.

Dr. Berson daje odpowiedne wyjaśnienie.

P. Szarlit podaje, iż z referatu odebrał wrażenie, iż prelegentowi głównie idzie o optyczne (dla oka) ułatwienie partytury i zapytuje, czy wobec tego nie byłoby właściwszem ułatwieniem drukowania zamiast w różnych kluczach różnemi kolorami.

Gospodarz udziela głosu p. Fuhrmanowi, który odczytuje list, nadesłany z Warszawy przez p. Piotra Maszyńskiego zawierający parę projektów uproszczenia pisowni muzycznej. Piszący proponuje tam:

1) używanie zamiast dwóch kluczów jednego, a mianowicie tz. dawnego francuskiego (g na pierwszej linii), ustalającego jednakową nazwę dla nut obu kluczów i różniącego je tylko wysokością położenia. 2) Usunięcie przeżytku polegającego na nazywaniu siódmego stopnia c-dur gamy h. Siódmy stopień gamy c powinien się nazywać b, a w odmianach chromatycznych: bis, bisis — bes, beses. 3) Ustalenie kwestyi używania znaków chromatycznych w tym sensie, aby każdy z nich miał przy nucie jedno tylko raz na zawsze znaczenie. A więc czy po podwójnym krzyżyku, czy po podwójnym bemolu pojedynczy kasownik przywracają nucie całkowite jej normalne znaczenie — pojedynczy krzyżyk podwyższa ją o pół tonu, a bemol obniża. Nie ma ani podwójnego kasownika, ani kombinacyi kasownika z innym znakiem chromatycznym.

Następnie p. Fuhrman referuje „O ujednostajnieniu nomenklatury muzycznej“. Referent proponuje wybór komisyi.

Dr. Berson proponuje, by do tej komisyi wybierano nie tylko muzyków, ale i lingwistów — może ich jednak komisya kooptować.

P. Statkowski podaje, że przy Towarzystwie muzycznem w Warszawie istnieje sekcya mająca ten sam cel, co proponowana komisya.

W myśl wywodów referenta uchwalono rezolucyę:

„I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje sprawę ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej polskiej za ważną i aktualną; w celu załatwienia jej wybiera komisyę językową, złożoną z 3 grup po 3 członków (z prawem kooptacyi) w miastach: Poznaniu, Krakowie i Lwowie, a Sekcyę naukową przy Warsz. Towarzystwie muzycznem zaprasza do współudziału w tej pracy. Tejże komisyi językowej poleca przyjście z dokładnymi w tej sprawie wnioskami na II. Zjazd muzyków polskich.“

Gospodarz udziela głosu prof. Niewiadomskiemu, który wygłasza referat „Chopin w nauce harmonii“.

Referent stawia rezolucyę: „I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje, iż poszczególni nauczyciele harmonii posługiwali się i posługują się przykładami czerpanymi z utworów Chopina, zaleca jednakże, ażeby w nauce wyższej harmonii, a nadewszystko w nauce formy, utwory Chopina znalazły w przyszłości zastosowanie o ile możności jak najszersze i jak najpowszechniejsze.“

P. Walter popiera to ze względów formalnych. A nadto stawia rezolucyę: „I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę podręcznika dla nauki harmonii stojącego na wysokości potrzeb czasu.“

Uchwalono rezolucye Niewiadomskiego i Waltera.

Gospodarz dr. Berson dziękuje wszystkim za liczny udział w obradach Sekcyi i zamyka posiedzenie o godzinie 1-szej.

SPRAWOZDANIE

Sekcyi II-giej: „Pedagogika i wykonawstwo“ i Sekcyi III-ciej: „Sprawy zawodowe“.

Obie Sekcye obradują wspólnie pod kierownictwem pp. Stanisława Głowackiego jako gospodarza i Alfreda Plohna jako sekretarza w sali V. konserwatoryum Gal. Towarzystwa muzycznego.

Posiedzeń odbyło się 6, przeciętna liczba obecnych 42.

I. POSIEDZENIE

dnia 25. października o godzinie 10-tej rano.

Porządek obrad: 1. Zagajenie; 2. „Towarzystwo muzyków polskich“ — Władysław Cyrbes, Przemyśl; 3. „O rozwoju kultury muzycznej u nas“ — L. Rogowski, Wilno.

Po zagajeniu obrad przez gospodarza i odczytaniu regulaminu, zabiera głos pierwszy referent p. W. Cyrbes.

Referent nawołuje muzyków do zorganizowania się. „Fundamentem pod przyszły rozkwit muzyki polskiej jest szeroka, silna organizacya, zrzeszenie się, innemi słowy „Towarzystwo muzyków polskich“, na wzór istniejących już w każdej gałęzi pracy...“

Wskazuje też na znaczenie muzyki polskiej, na rozgłos jej w świecie całym, na sławę, którą sobie zdobyli muzycy polscy. „Muzyka polska, to jeden z wielu dowodów widocznych, że żyjemy i żyć będziemy...

„Ale gdy przypatrzymy się warunkom obecnym, wśród których żyje muzyka polska i działa nie tylko w wielkich instytutach, akademiach, lecz przedewszystkiem wśród społeczeństwa, w towarzystwach, szkołach w stolicach i na prowincyi, ujrzymy całe szeregi obrazków, szczegółów, które koniecznie wymagają od dawna reformy i naprawy. A najpierw każdy bystry obserwator ujrzy, że w żadnym zawodzie niemasz takiego rozbicia, jak wśród muzyków... Mam pewność niezachwianą, że Towarzystwo muzyków polskich zjednoczy nas, złączy już swą siłą organizacyi i przyniesie wszystkie błogie skutki, jakie jedność w sobie

i muzyce przynieść ogromne korzyści w przyszłości, t. j., by utworzyć zawiera... Przy pierwszym zjeździe rzucam myśl, która może muzykom Towarzystwo muzyków polskich, które popierałoby, rozwijało, broniło wszystkich spraw muzyków, a więc artystycznych, prawnych, etycznych i ekonomicznych. Referent w dalszym ciągu zwraca uwagę, że towarzystwo to mogłoby utworzyć ajencyę koncertową, mogłoby też uzdrowić stosunki wydawnicze. W końcu przystępuje do omawiania stosunków materyalnych. „Trzeba nam koniecznie działać, by lepsza przyszłość zajaśniała dla tej wielkiej rzeszy muzyków... trzeba obmyśleć środki, za pomocą których moglibyśmy nieść pomoc braciom naszym w nieszczęściu lub w razie nieudolności do pracy. To uczynić możemy tylko wspólnemi siłami, jeśli związemy się w towarzystwo muzyków polskich, które będzie miało na celu nie tylko sprawy artystyczne, lecz także i wzajemną pomoc członków... Organizują się wszyscy — my jedni tylko chodzimy luzem i każdy z nas musi się oprzeć tylko na samym sobie, nie znajdując nigdzie pomocy i poparcia. — A więc lepiej późno, niż nigdy; w jedności siła, zgoda, miłość i pomoc wzajemna. Stwórzmy tedy towarzystwo silne, pulsujące życiem, a chociaż my z niego korzystać nie będziemy, to jednak następne pokolenia błogosławić nas będą... Zważywszy, że daje się odczuwać brak spójności i solidarności wśród muzyków polskich — dalej zważywszy, że stosunki prawne, ekonomiczne wielu muzyków, w razie choroby, a zwłaszcza nieudolności do pracy w starości, wymagają koniecznej poprawy, upraszam o uchwalenie następującej rezolucyi:

1) „Pierwszy Zjazd muzyków polskich uznaje konieczną potrzebę założenia: stowarzyszenia muzyków polskich, któreby miało na celu poparcie i ochronę muzyków zarówno w kierunku artystycznym, jak i materyalnym.“

2) „Wykonanie uchwały powierza się wybranemu przez Pierwszy Zjazd muzyków polskich komitetowi, który najpóźniej do roku ma uchwałę zamienić w czyn.“

W dyskusyi bardzo ożywionej rozpatrywano, czy towarzystwo takie miałoby obejmować tylko muzyków galicyjskich, czy też muzyków polskich ze wszystkich trzech zaborów.

Stosunki panujące w poszczególnych dzielnicach Polski objaśniali pp. Sokolnicka (Poznań), Jakubowicz (Sosnowiec), Rogowski (Wilno). — Ponadto w dyskusyi udział brali pp. Kurz, Głowacki, Krauzowa, Laurecka, Supiński, Mayer i inni. W końcu wybrano komisyę, która ma sprawę dokładnie zbadać i zdać sprawę na jednem z najbliższych posiedzeń sekcyi. W skład komisyi tej weszli pp. Sokolnicka, Laurecka, Krauzowa, Jakubowicz, Cyrbes.

Następuje referat p. L. M. Rogowskiego.

Dyskusyę nad powyższym referatem odłożono z powodu spóźnionej pory do następnego posiedzenia.

II. POSIEDZENIE

dnia 26. października o godzinie 10-tej rano.

Porządek obrad: 1. Dyskusya nad referatem p. Rogowskiego; 2. „W sprawie nauczania historyi muzyki“ — Henryk Opieński, (Warszawa).

Po krótkiem streszczeniu swego referatu dodaje p. Rogowski do poprzednich rezolucyj nową:

„Sędziami w konkursach powinni być cudzoziemcy, którzyby spełniali funkcye za honoraryum i nie znali charakteru polskich kompozytorów.“

Dyskusyę nad tym referatem rozdzielono stosownie do poszczególnych rezolucyi.

I tak omawiano najpierw sprawę zakładania orkiestr.

P. M. Margulies (Kraków) oświadcza się za jak najszerszą akcyą przy pomocy towarzystw sokolich Związku chórów i teatrów włościańskich, Rad szkolnych okręgowych, zarządów miejskich itd.

Dyr. Wroński przedstawia trudności, z jakiemi orkiestry cywilne muszą walczyć szczególnie przy braku wszelkich subwencyj i konkurencyi orkiestr wojskowych. W dalszej dyskusyi przemawiają pp. Charzewski (Kraków), Rogowski i Margulies, wniosków atoli na razie nie uchwalano, przystępując do dyskusyi nad 2-gą rezolucyą w sprawie założenia katalogu dzieł polskich kompozytorów.

Na wstępie zaznacza p. Opieński, że nad sprawą tą nie potrzeba się wogóle zastanawiać, bo nie ulega kwestyi, że dzieło takie jest bardzo konieczne, szłoby tylko o to, kto się wydawnictwem tem ma zająć i kto ma dostarczyć potrzebnych funduszów. P. Szarlit (Wiedeń) proponuje, by wydawnictwem tem zajęło się mające powstać towarzystwo muzyków polskich wszystkich trzech zaborów i dodaje do wniosku p. Rogowskiego, że katalog ten powinien być sporządzony w 3 językach: polskim, francuskim i niemieckim. Ze sprawą tą połączono wniosek 1. i uchwalono w końcu wniosek p. Rogowskiego z poprawką p. Szarlita, 2. Ludomir Michał Rogowski (Wilno), poprawka dr. Bernard Szarlit (Wiedeń):

„I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę wydania dokładnego katalogu dzieł kompozytorów polskich w 3 językach (polskim, francuskim i niemieckim), oraz wydania pracy teoretyczno-muzycznej, zawierającej przedewszystkiem dokładne wskazówki co do organizowania i prowadzenia orkiestr i chórów.“

Dyskusyę nad 4-tą i dodatkową rezolucyą p. Rogowskiego na wniosek p. Jareckiego odłożono na później, t. j. po referacie p. Jareckiego.

Następuje referat p. Opieńskiego.

Dyskusya: P. Szarlit jest zdania, że należy w gimnazyach zapoznać młodzież z historyą muzyki w godzinach nadobowiązkowych, a p. Opieński zaznacza, że postulat ten stawia Międzynarodowe towarzystwo muzyczne (S. I. M.). P. Leszczyński natomiast proponuje, by uzupełniono odpowiednie podręczniki historyi powszechnej, podczas gdy p. Statkowski (Warszawa) zwraca uwagę, że nauka ta nie powinna być balastem pamięciowym, lecz uzupełniana objaśnieniami. W dalszym ciągu przemawiają pp. Baranowski, Różycka, Opieński, Rogowski, Leszczyński, w końcu uchwalono wniosek referenta:

„I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę ułożenia podręcznika do nauki historyi muzyki dla konserwatoryów i szkół muzycznych po rozpatrzeniu projektów przez dyrekcye konserwatoryów polskich."

III. POSIEDZENIE

dnia 26. października o godzinie 4-tej popołudniu.

Porządek obrad: 1. „O systemie gimnastyki rytmicznej Emila Jaques Dalcroze'a — Stanisław Głowacki (Lwów); 2. O gimnastyce mięśni rąk i palców dla uzyskania biegłości w grze na instrumentach muzycznych podług metody Anglika Jacksona w porównaniu z wynalazkiem Altenberga zaprowadzonym w konserwatoryum paryskiem przez prof. Laforet (wykład z demonstracyami) — Paulina Lachner-Kościelecka (Lwów).

P. Głowacki uprasza p. R. Statkowskiego, by tenże objął chwilowo przewodnictwo Sekcyi i następnie sam wygłasza swój referat.

Po odczycie nastąpiła demonstracya najważniejszych ćwiczeń, wykonana przez 2 uczniów klasy gimnastyki rytmicznej Lwowskiego Instytutu Muzycznego.

W dyskusyi pierwszy głos zabiera p. Supiński, który proponuje, aby nauczyciele muzyki baczną zwracali uwagę na fizyczne wychowanie młodzieży ze względów zdrowotnych. Ponadto wnosi, ze względu na to, że nie istnieje polski podręcznik gimnastyki rytmicznej — aby uproszono prof. Głowackiego, by się podjął napisania takiego podręcznika, i to — o ile możności z ilustracyami, jakoteż, aby urządzał we Lwowie kursy wakacyjne gimnastyki rytmicznej. — Pni Laurecka dziękuje referentowi za jego trud, a następnie po kilku wyjaśnieniach referenta uchwalono przedłożony wniosek:

„I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie w uznaniu istotnej pożyteczności systemu gimnastyki rytmicznej Emila Jaques Dalcroze'a dla elementarnego nauczania muzyki, zaleca wszystkim polskim uczelniom muzycznym wprowadzenie jej zarówno w oddzielnym kursie dla nauki

wstępnej, jak i w klasach przygotowawczych instrumentalnych jako przedmiot uboczny, tudzież przy kursach nauczycielskich.

Następuje referat p. Lachner-Kościeleckiej.

Referentka w treściwem przemówieniu kreśli historyę powstania metody Jacksona, który, doszedłszy do przekonania, że wśród mięśni palców u rąk najbardziej są zaniedbane, ścięgna i mięśnie poprzeczne, stworzył system gimnastyki palców, która miała na celu równomierne wydoskonalenie wszystkich mięśni. System ten uzupełnił następnie Ernst, a referentka wszystkie te ćwiczenia uporządkowała i do użytku przysposobiła. Wspomina następnie o wynalazku Altenberga i wykazuje na przykładach wyższość metody Jacksona nad tą ostatnią.

Następuje krótka dyskusya, w której głos zabierają pp. Laurecka, Kościelecki i Głowacki, a w końcu zachęcono referentkę do wydania stosownego podręcznika, który po wydaniu orzeczeń fachowych, możnaby wprowadzić w uczelniach muzycznych.

IV. POSIEDZENIE

dnia 27. października o godzinie 10-tej rano.

Porządek obrad: 1. „Kompozytor a społeczeństwo" — Tadeusz Jarecki (Lwów); 2. „Reformy kształcenia słuchu" — Zofia Horoszkiewicz (Lwów).

Przed przystąpieniem do pierwszego punktu obrad, odczytuje p. Głowacki przesłane przez p. Chojeckiego (Warszawa) uwagi:

1. „O rozwoju twórczości polskich kompozytorów".
2. „O utworzeniu udziałowego wydawnictwa polskich muzyków z własnym magazynem nutowym".
3. „O wydawnictwie tygodnika literacko-nutowego, poświęconego muzyce".

Następuje odczyt p. Jareckiego.

Po odczycie p. Jareckiego otwiera p. Głowacki dyskusyę nad sprawą założenia spółki wydawniczej, względnie nad urządzeniem stałych konkursów, jakoteż nad składem sędziów tychże.

Na wstępie zaznacza p. Rogowski, że po porozumieniu się z prof. Melcerem uznaje wniosek swój co do mianowania sędziami konkursów cudzoziemców za nieodpowiedni, a jest raczej za urządzaniem konkursów jawnych, albo za zupełnem zaniechaniem tychże. P. Jarecki proponuje, aby spółka wydawnicza urządzała konkursy i aby zamianowano specyalną komisyę, któraby kompozycye oceniała. Po dalszych wywodach pp. Marguliesa, Horoszkiewiczówny, Rogowskiego, Połonieckiego, Statkowskiego i Leszczyńskiego, uchwalono wniosek (1) (3).

Następnie toczy się w dalszym ciągu odroczona poprzednio dyskusya nad sprawą założenia orkiestr, w której zabierają głos pp. Margulies,

dr. Czerny, Baranowski, Leszczyński, dyr. Wroński, Sokolnicka i uchwalono następujące 2 rezolucye:

Następuje odczyt p. Zofii Horoszkiewicz.

Zachęcona przykładem p. Ksawery Zacharjasiewicz, nauczycielki muzyki, która pierwsza, bo jeszcze w r. 1885, zajmowała się nauką rytmiki wedle nowej przez nią obmyślanej metody, czyni prelegentka doświadczenia dalsze i próby z zakresu ćwiczeń rytmicznych. Idzie przedewszystkiem o naukę elementarną, a w pierwszym rzędzie należy kształcić słuch. Zachodzi tu najzupełniejsza analogia z elementarną nauką rysunków, gdzie należy przedewszystkiem zapoznać ucznia z kierunkami i kształtami linij, figur płaskich itp., nie zaniedbując atoli ćwiczeń technicznych. Omawiając następnie różne wady i zalety słuchu, dochodzi referentka do definicyi, że „słuch muzykalny powinien umieć rozpoznać: długość tonów, stosunek długości kilku tonów, podział utworu na takty, ich budowę i rodzaje, wysokość tonów, czystość intonacyi, interwały, ruch melodyi, odcienia dynamiczne i akcenty, barwę tonów, zgodność kilku równocześnie brzmiących, rodzaje akordów, tonacye itd."

Tego wszystkiego dzieci nie uczą się, pobierając elementarną naukę muzyki w szkołach ludowych, a i sam plan nauki jest niedostateczny. Zdaniem prelegentki nauka śpiewu w szkołach ludowych powinna obejmować:

1) kształcenie słuchu i głosu;

2) znajomość łatwych rytmów, ćwiczenia i dyktaty rytmiczne;

3) znajomość melodyi opartej na gamie, ćwiczenia w trafianiu z nut t. j. śpiewaniu z nut łatwych melodyj i dyktaty melodyczne;

4) poznanie trójgłosów głównych i kadencyi całej, ćwiczenia w rozpoznawaniu akordów;

5) poznanie zdań i okresów muzycznych;

6) śpiewanie pieśni religijnych i świeckich;

7) uszlachetnianie umysłu i kształcenie uczuć religijnych i patryotycznych.

Tak samo daje się odczuwać brak dobrych wzorów i przykładów, na których dzieci mogłyby wykształcić słuch i umysł.

W końcu stawia prelegentka następujące rezolucye:

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę:

1. Wprowadzenia nauki o formach muzycznych do planu nauki muzyki w seminaryach nauczycielskich.

2. Rewizyi planu naukowego dla nauki śpiewu w szkole ludowej i wprowadzenie koniecznych zmian w myśl referatu.

3. Urządzania koncertów dla młodzieży z doborowym programem w godzinach popołudniowych w sobotę lub niedzielę po cenach przystępnych.

Dyskusyę nad tym odczytem odłożono do następnego posiedzenia.

V. POSIEDZENIE

dnia 27. października o godzinie 4-tej popołudniu.

Przed przystąpieniem do pierwszego punktu podaje p. Plohn 2. Dyskusya nad referatem p. Jareckiego.

Przed przystąpieniem do pierwszego punktu podaje p. Plohn wynik obrad komisyi wybranej w sprawie założenia tow. muzyków polskich. Komisya uprosiła p. Sokolnicką z Poznania i p. Jakubowicza z Sosnowca, by zebrali materyał odnośnie do zastępywanych przez nich dzielnic i następnie porozumieli się z p. Cyrbesem co do dalszej akcyi. W dyskusyi nad referatem p. Horoszkiewicz zaznacza p. Supiński, że zdaniem jego baczną należy zwracać uwagę na rozwój słuchu absolutnego. Dr. Byk (Brody) natomiast konstatuje, że zdaniem wybitnych pedagogów posiadanie słuchu absolutnego nie jest konieczne i że szłoby tylko o wyrobienie u uczących się słuchu względnego. Powinni też nauczyciele choć kilka chwil poświęcać ćwiczeniom słuchu.

Dr. Markowski (Kęty) żąda, by Rada szkolna większą opieką otaczała naukę muzyki w seminaryach i aby wydano odpowiedni podręcznik. Na uwagę p. Baranowskiego, że winą złych wyników nauki muzyki w seminarych są liche płace dla nauczycieli, a zatem i gorszy materyał nauczycielski, zaznacza atoli p. dr. Markowski, że główną winę przypisać należy planowi nauki. Należy dzieci umuzykalniać, a nie, jak dotychczas dręczyć nauką.

Wobec tego formułuje p. Głowacki wniosek:

„I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę podniesienia poziomu nauki muzyki w szkołach ludowych, średnich i seminaryach nauczycielskich specyalnie w kierunku ćwiczeń słuchu i głosu" — który też został uchwalony.

P. Jarecki w kilku słowach streszcza swój referat i przedstawia ostateczny wniosek:

„I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje potrzebę stałego peryodycznego urządzania koncertów muzyki polskiej, na których byłyby wykonywane dzieła wszystkich kompozytorów polskich bez względu na styl, szkołę i kierunek" — który został uchwalony.

VI. POSIEDZENIE

dnia 28. października o godzinie 10-tej rano.

Porządek obrad: 1. „Ochrona bytu prywatnych nauczycielek muzyki" — Joanna Laurecka (Lwów); 2. „Kilka słów o jednym ze sposobów wzmocnienia palców i wskazówki hygieniczne dla uprawiających muzykę" — Władysław Supiński (Sanok).

Przed przystąpieniem do obrad wnosi p. dr. Z. Jachimecki (Kraków):

„I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie wnosi inicyatywę stworzenia funduszu żelaznego jako żywego pomnika Chopina, z którego odsetki mają być użyte wedle postanowienia Zjazdu: 1) na stypendya dla młodych talentów w celu kształcenia ich za granicą lub 2) na stwarzanie nagród w konkursach ogłaszanych peryodycznie".

Wniosek ten przyjęto przez aklamacyę, ze względu atoli na to, że nie był poprzednio zgłoszony, uprasza gospodarz dr. Jachimeckiego, aby wniosek swój ponownie przedstawił na plenarnem posiedzeniu Zjazdu.

Następuje referat p. Laureckiej, która omawia stosunki materyalne nauczycielek, wskazuje na dodatnią działalność „Sekcyi muzycznej" Związku nauczycielek i zaprasza obecne panie, aby przystąpiły do tego Związku.

Po odczycie p. Supińskiego, który wniosków nie stawia, zamyka gospodarz p. Głowacki ostatnie posiedzenie II. i III. sekcyi.

Lista uczestników Zjazdu.

d'Abancourt Jadwiga, Lwów
Abrahamowiczowa Antonina, Lwów
Adam dr. Ernest, Lwów, delegat T. S. L.
Argasińska Stanisława, Lwów
Aschkenazy dr., Lwów
Augustynowicz.

Balicka Marya
Balicka Wiktorya
Balicki dr. Wacław
Bandrowska Zofia, Lwów
Baranowski Dante
Barth Zbigniew, Lwów
Bauer Bernard, Lwów
Bełza Witołd
Bełza Władysław
Berson dr. Seweryn, Lwów
Białecka Antonina, Lwów
Białecka
Biega Stanisław, Lwów, delegat Związku Polskich Gimn. Tow. sokolich
Biernacka Paulina, Lwów
Blauthowa Marya, Lwów
Blauth Tadeusz
Boguniewicz Marya, Stanisławów
Braunseis Henryka
Bronowski Stanisław, Kalisz, delegat Tow. muzycznego
Bryła Władysław
Bukowski Eustachy, Stanisławów, delegat Tow. muzycznego im. Moniuszki
Byk dr. Jakób, Brody, delegat Tow. muzycznego
Bylczyński Jakób, Lwów.

Cetwiński Stanisław, Lwów
Chabielski Ignacy
Charzewski Tadeusz, Kraków
Cieńska Marya
Cieńska Róża
Cyfrowiczowa Józefa
Cyrbes Władysław, Przemyśl
Czapelski Tadeusz
Czerny dr. Karol, Lwów.

Dembowski dr. Ignacy, Lwów
Dietz Ludwik, Przemyśl
Dobrucka dr. J., Stanisławów
Dobrzycki dr., Warszawa, delegat
Dobrzyński dr. W., Kijów
Dolański
Drexler
Dudziak ks. Ignacy
Dwernicka Jadwiga, Lwów
Dworska Marya, Lwów
Dzieduszycka hr. Marya
Dzieduszycka hr. Zofia
Dzieduszycki hr. August
Dłuski dr. Kazimierz, Zakopane.

Eichstaedt Mieczysław, Poznań
Eppler Karol, Lwów.
Franke Berta, Lwów
Fuglewicz Emilia, Lwów
Fuhrman Ignacy, Lwów.

Gajewski Marceli, Lwów
Głowacki Stanisław, Lwów
Głuszkiewicz Wanda
Gnoiński Wincenty
Gorecki dr. Tadeusz, Lwów
Gostyńska Ewa, Lwów

Gruder dr. Leon, Lwów
Gubrynowicz Władysław, Lwów, delegat Rady m. Lwowa.

Hahn dr. Wiktor, Lwów, delegat Tow. dla popierania nauki polskiej
Heinrich-Witosławska Jadwiga, Lwów
Heldenburg Józef, Lwów
Horoszkiewicz Zofia, Lwów.

Ihnatowicz Ludwik, Lwów, delegat Lwowskiego Chóru Akadem.
Illasiewicz Janina, Lwów.

Jachimecki dr. Zdzisław, Kraków
Jackl Franciszek, Lwów
Jahl Jarosław, Lwów
Jakubowicz Stefan, Sosnowiec, delegat Tow. muzycznego
Jampolski
Jamrógiewicz
Jarecki Tadeusz, Lwów.

Kaliciński Wacław, Lwów, delegat „Echa"
Kallir Leon, Brody, delegat Tow. muzycznego
Kasparek Sabina, Lwów
Klein ks. Kazimierz, Gniezno
Kloss Kazimierz
Kochański Wacław, Lwów
Kohl dr. Alfred, Lwów
Kolasiński Zygmunt
Konopczyński Adam, Lwów, delegat „Życia"
Kościelecka-Lachner Paulina, Lwów
Kościelecki Jędrzej, Lwów
Kozłowska Zofia
Krechowiecki Adam, Lwów
Kretz dr. J., Lwów
Kretzowa Marya, Lwów
Krokowska Zofia, Lwów
Krokowska Józefa, Lwów
Królikowski prof. mag. Stanisław, Lwów, delegat Akademii Weterynaryi
Kryński prof. dr. Adam Antoni, Lwów, delegat Tow. Naukowego Warszawskiego
Krzymuski prof. dr. Edmund, Kraków, delegat Uniwersytetu Jagiellońskiego i Tow. muzycznego
Kubalska Wanda, Lwów
Kulczycki dr. Zygmunt, Lwów, delegat Tow. muzycznego
Kuncewiczowa Kazimiera, Lwów
Kurz Vilem, Lwów
Kwapińska Kamilla, Lwów.

Lalewicz Jerzy, Kraków
Landowska Wanda, Paryż
Landowski-Lew Henryk, Paryż
Latour de Izabella, Lwów
Laurecka Joanna, Lwów
Leszczyński Jarosław, Lwów
Lewicka Matylda, Lwów
Librecht-Makowowa Zofia, Kalisz, delegatka szkoły Tow. muzycznego im. Chopina
Lipski Stanisław, Kraków
Loewenherz dr. Henryk
Loewenherz Róża, Lwów
Loewenhof Natalia, Lwów
Lubomirski ks. Andrzej, Lwów, delegat Gal. Tow. muzycznego

Łabuda ks. Jan, Przemyśl
Łusakowska Janina, Lwów.

Makarewicz Bolesław
Makarewicz Juliusz
Makowski Henryk
Małaczyński
Mann Józef, Lwów
Mańkowski Stanisław, Lwów
Mareczkowa Ema, Tarnów
Marek Władysław, Lwów
Margulies dr. Marek, Kraków
Markowski Michał, Kęty
Mayer Teodor, Lwów
Merunowicz Adolfina
Miller Wiktor
Mosiewicz dr. Z., Kijów, delegat Koła literatów i dziennikarzy polskich.

Nawrocka
Niewiadomski Stanisław, Lwów
Nousanne de, Paryż
Nowak dr., Kraków, delegat Rady m. Krakowa
Nowakowska-Pawlików Marya, Lwów
Nowosielecka H.
Nowosielecki
Nowosielecki
Nowowiejski Feliks, Kraków
Nowowiejski ks. Rudolf, Lwów.

Obtułowicz Janina, Lwów
Obtułowicz Stanisława, Lwów
Okoński Adam, Lwów
Opieński Henryk, Warszawa
Ottawowa Helena, Lwów.

Paderewski Ignacy Jan, Morges
Paderewska Helena, Morges
Parnasowa Kornelia, Lwów
Pilecki Ignacy
Pini prof. Tadeusz, Lwów, delegat Tow. Nauczycieli szkół wyższych
Piniński hr. Leon, Lwów
Plohn Alfred, Lwów, delegat „Koła muzycznego"
Pohorillesowa
Polaczek Tadeusz, Lwów, delegat „Lwow. Chóru technickiego"
Poliński Aleksander, Warszawa
Pollak Teodor, Lwów
Pordes Karol, Lwów
Pożakowska Georginia, Lwów
Pragłowski Rajmund, Lwów
Praschilówna Marya, Lwów
Prenier Wacław, Lwów, delegat Tow. Bratniej Pomocy Słuch. Politechniki.

Raczyński Bolesław, Kraków
Rarecz Stanisław
Richtman Karol, Lwów
Rogowski Ludomir Michał, Wilno, delegat Filharmonii
Rolle Michał, Lwów
Romańska Jadwiga, Lwów
Romaszkan br. Andrzej, Lwów
Romaszkan br. Franciszek, Stanisławów
Rosenbuschówna Lina, Lwów
Rosenzweig Józef, Warszawa
Roth Ludwik
Różycki Ludomir, Lwów
Rutowski dr. Tadeusz, Lwów.

Sapieżyna ks. Janowa
Sapieżyna
Scharlitt Bernard, Wiedeń
Schultz dr. Tadeusz, Poznań
Setmajer Zdzisława, Lwów
Seyda dr. Maryan, Poznań
Sienkiewicz Andrzej, Lwów, delegat Tow. Wzaj. Pom. Słuchaczy Politechniki
Sieradzki prof. dr. Włodzimierz, Lwów, delegat Uniwersytetu lwowskiego
Sikorska Wanda
Silbiger dr., Tarnów, delegat Tow. muzycznego
Siwadłowska Ada, Brzeżany
Skarbek hr. Pelagia, Lwów
Skibiński prof. Karol, Lwów, delegat Politechniki
Smutny Artur, Lwów
Sokolnicka Zofia, Poznań, delegatka Komitetu Szopenowskiego
Sołtys Mieczysław, Lwów
Sołtysowa Marya, Lwów
Statkowski Roman, Warszawa, delegat Instytutu muzycznego
Stermicz Piotr, Lwów
Strenger Henryk, Lwów
Strumiłło Tadeusz
Supiński Władysław, Sanok
Surzyński ks. dr. Józef, Poznań
Surzyński dyr. Stefan, Tarnów, delegat Tow. muzycznego
Szczycińska Natalia, Lwów
Szenk dr. Mieczysław
Szeremeta Józef, Lwów, delegat Tow. „Skały"
Szopski Felicyan, Warszawa
Szydłowski Maryan
Świerzyński Michał, Kraków.

Taczanowska Helena, Poznań
Tadema Alma, Londyn
Tarnawska Kornelia, Lwów
Tarnowski hr. Stanisław, Kraków, delegat Akademii Umiejętności
Tchorznicki dr. Aleksander, Lwów
Teleśnicki Włodzimierz
Tendler Zygmunt
Tenner Juliusz, Lwów
Till dr. Ernest, Lwów
Tokarska
Toth Dyonizy, Lwów
Türk Maksymilian, Lwów.
Tymińska Marya, Lwów.

Walewski Bolesław, Kraków
Walter Edmund, Lwów
Wasung dr., Kraków, delegat Rady m. Krakowa
Wełeszczuk Józef, Lwów
Wełeszczukowa Marya, Lwów
Wernicka Marya, Lwów
Węclewska Felicya
Wilczkowski Franciszek

Wilkońska
Wize dr. K., Kraków
Włodzimirski Walery, Lwów
Wroński Adam.

Zagórski Adam, Lwów
Zawziętówna Wanda, Lwów

Zborowska Aleksandrowa
Zellinger Wincenta, Lwów
Ziembicka Jadwiga, Lwów
Żeleński dr. Władysław, Kraków
Żukiewicz
Żukowski O. Mieczysław.

REFERATY SEKCYI PIERWSZEJ.

DR. SEWERYN BERSON — ZE LWOWA.

Projekt reformy notowania partytur orkiestralnych.

Wiadomo, że w ostatnich latach stanęła na porządku dziennym kwestya uproszczenia notacyi partytur orkiestralnych. Konieczności tego uproszczenia dowodzić nie potrzeba — wystarczy w tym celu jeden rzut oka na któráś z najnowszych, a chociażby tylko wagnerowskich partycyi.

Projektów pojawiło się kilka, wszystkie idą one w dwojakim kierunku: raz ograniczają liczbę używanych dotychczas kluczów, powtóre schodzą się w tym, aby głosy instrumentów transponujących notować tak, jak brzmią istotnie, a nie tak, jak grać je ma instrumentalista. Proponowano jeden klucz (wiolinowy), dwa (wiolinowy i basowy) wreszcie trzy (obydwa ostatnie i altowy). Ta ostatnia propozycya (Weingartnera) znalazła, jak się zdaje, najwięcej poklasku.

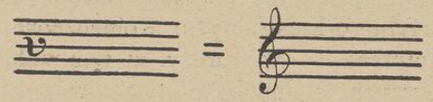
Wszystkie te propozycye, zdaniem mojem, nie trafiają w sedno rzeczy, przynajmniej o ile idzie o instrumenta transponujące. Tanim kosztem usiłują rozwiązać trudności — w istocie nie rozwiązują ich jednak wcale. I cóż z tego, że w partyturze wpisany będzie głos np. klarnetu w **a** tak jak on brzmi istotnie? Kto na tem zyska? Oto kapelmistrz i kompozytor. Ci obaj, to owe jedynie w całej orkiestrze teoretycznie w instrumentacyi wykształcone osoby, to ci artyści, którzy czas nauki i całe swoje życie trawią na czytaniu, pisaniu i graniu partytur. Całą natomiast pracę zwala się albo na instrumentalistę albo na — kopistę. Bo albo kopista nie będzie wypisywał z partytury głosów, tak jak je tam znajdzie notowane, lecz będzie je musiał sam transponować (np. dla klarnetu w A z C-dur do Es-dur), albo wypisywać je tak, jak je będzie widział, ale wtedy klarnecista (rożek angielski, waltornia, trąbka i t. d.) zmuszony będzie — i to à vista — transponować je podczas próby. A więc całą tę wcale nie łatwą pracę spycha się ostatecznie na jednego z tych dwu ludzi, od których

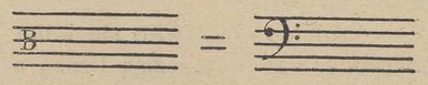
w ostatnim chyba rzędzie wolno wymagać dostatecznych po temu kwalifikacyi.

Projekt mój dąży do tego, aby trudność notowania transponujących instrumentów usunąć rzeczywiście, a nie tylko pozornie. Że z tem łączy się takie ograniczenie liczby kluczów to rzecz naturalna. Podzielę zatem rzecz całą na dwie części: klucze i notowanie instrumentów transponujących.

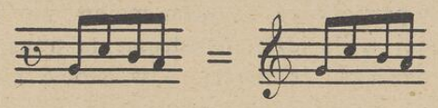
I. Klucze i położenie oktawowe.

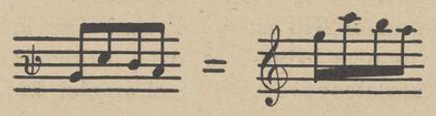
Z łatwo zrozumiałych powodów oświadczam się za dwoma kluczami i obecnie już najwięcej w używaniu będącymi: wiolinowym i basowym*). Jasnem jest, że przy tem systemie dosyć często potrzebne będą przesuwania kluczy o oktawę w górę (klucza wiolinowego) lub w dół (basowego). Dla tego, ażeby uniknąć zbyt częstego używania znaków 8-a... lub 8-a bassa, zabierających w partyturze zbyt wiele miejsca, koniecznem jest zmienić taki zewnętrzny wygląd kluczy. Należałoby notować tedy klucz wiolinowy, skróceniem v, a basowy skróceniem B a zatem:

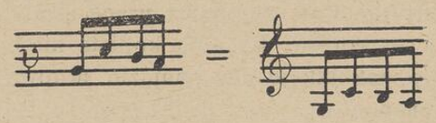




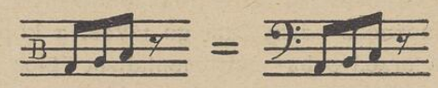
Znaki te kładziemy na trzeciej linii, a dlaczego tak być musi, pokaże się w drugim rozdziale. Podniesienie o jedną oktawę klucza wiolinowego oznaczamy przez przeciągnięcie kreski pionowej przy kluczu w górę, a obniżenie przez przeciągnięcie jej w dół. A więc:

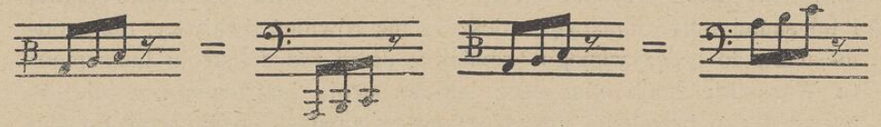






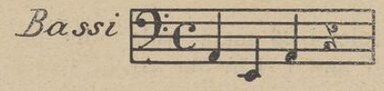
*) Początkowo miałem zamiar sprowadzić cały system do jednego klucza wiolinowego i na tej zasadzie cały mój system już wypracowałem. Z rozmaitych względów, których rozważanie zabrałoby tutaj zbyt wiele miejsca, zdecydować się musiałem na zastosowanie dwu kluczów.



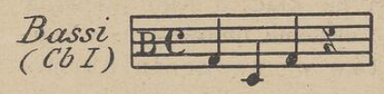


Dotychczasową praktykę zastosowania kontrabasów o oktawę wyżej, aniżeli brzmieć mają, możnaby zatrzymać tam, gdzie pisze się je razem z wiolonczelami w jednym systemie jako „Bassi". Natomiast nie miałoby sensu czynić to także tam, gdzie warunek ten odpada, a więc we wypisanym głosie kontrabasowym, tudzież w partyturze, jeżeli każdy z tych instrumentów pisze się na osobnym systemie.

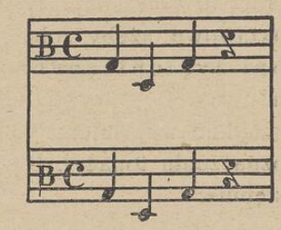
Ażeby wszelako nie wprowadzić w błąd kopisty przez ten dwojaki sposób notowania, wskazanem byłoby zaznaczyć obniżenie w partyturze (op. Cb. I.). Gdzie zatem dzisiaj notujemy



należałoby notować wedle mojego projektu:



albo:



Wypisany głos kontrabasowy należy notować zawsze tak jak w ostatnim przykładzie, a więc w prawdziwem brzmieniu.

Przejściowo, na krótkie ustępy i tam, gdzie w partyturze znajdzie się na to miejsce, można zresztą używać także znaku 8-a..., zwłaszcza celem podniesienia klucza wiolinowego.

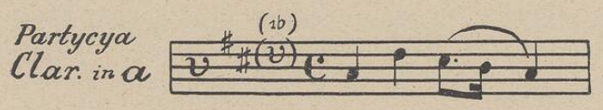
II. Notowanie instrumentów transponujących.

Przyjmując zasadę, iż wszystko należy notować w partycyi tak, jak brzmieć ma w rzeczywistości, zarazem atoli dać możność czytania głosu tak, jak go grać ma instrumentalista, szukać należy sposobu połączenia obydwu tych rzeczy w jednym znaku nutowym. Inaczej mówiąc: znak nutowy musi być tak urządzony, ażeby go bez trudności czytać można na obydwa sposoby. W tym celu notuje się w partyturze głos tak, jak brzmi po transpozycyi, w odnośnym kluczu

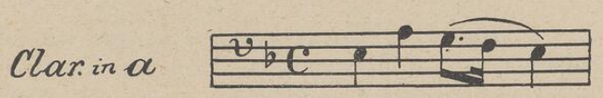
a względnie znaku oktawowym (głos transponowany), ażeby wszelako dać dyrygentowi możność odczytania go także, a kopiście wypisania go tak, jak go ma przed sobą instrumentalista (głos transponujący), umieszcza się zarazem klucz względnie znak oktawowy odpowiednio wyżej lub niżej, przez co osiąga się owo dwojakie znaczenie jednej i tej samej nuty. Tonacyę umieszcza się również dwa razy, raz w odniesieniu do rzeczywistego brzmienia, drugi raz do stroju instrumentu. Wszystkie znaki odnoszące się do stroju instrumentu, a nie do prawdziwego brzmienia umieszcza się w nawiasie, oznaczenie tonacyi odpowiadającej strojowi instrumentu przed systemem notowanym przez podanie odnośnej ilości krzyżyków lub bemoli.

Wypisany głos instrumentalny zaopatruje się oczywiście tylko pojedynczym znakiem, a mianowicie tak jak powinien być grany, a nie, jak ma brzmieć.

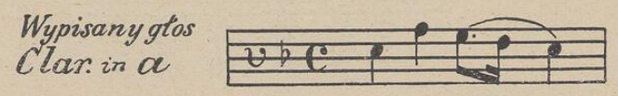
Następujący przykład objaśni rzecz całą.



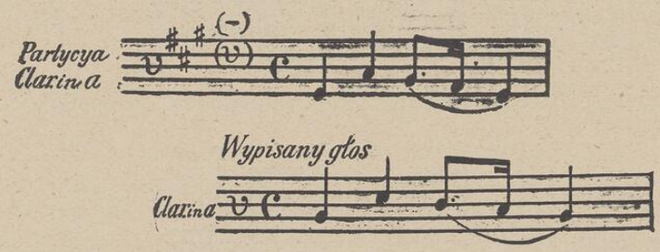
Znak **v** na trzeciej i 2♯ mają walor dla prawdziwego dźwięku znak **(v)** na czwartej linii i (**1 b**) dla stroju instrumentu. Miejsce to, brzmi zatem a', d", cis", h' a', lecz gra się je c", f", e", d", c". Jeżeli zatem dyrygent chce się przekonać, jak klarnecista ma tę frazę zagrać, to potrzebuje tylko rzucić okiem na klucz i jego położenie oktawowe, ażeby zobaczyć, o ile miejsc systemu liniowego — stopni dyatonicznych; nie interwałów w znaczeniu harmonicznem — wyżej lub niżej miejsce to grać należy, a tak samo znajduje wyjaśnienie zmian chromatycznych we wziętym w nawias oznaczeniu tonacyi. Dla klarnecisty wypisuje się to miejsce jak następuje:



Z tego widoczne, że klucz nie znajduje się we wypisanym głosie tak, jak przy instrumentach nietransponujących zawsze na trzeciej linii, ale także na innych liniach, lub też pomiędzy niemi, co wszakże dla instrumentalisty jest zupełnie obojętne, gdziekolwiek jego znak się znajduje, on go czyta zawsze tylko w odnośnym kluczu i położeniu oktawowem. Jeszcze lepiej będzie, jeżeli wszystkie wypisane głosy instrumentalne, a więc tak transponujących, jak i nietransponujących instrumentów raz na zawsze pisać będziemy tak, że klucz kłaść będziemy zawsze na trzeciej linii, a to bez względu na to, gdzie położone są w partyturze. To obchodzić może jedynie kopistę, który sobie regułę tę zapamięta chyba bez trudności. Dla jednolitości przyjmujemy ten ostatni sposób i prostujemy wobec tego powyższy przykład w sposób następujący:



Jeżeli instrument transponujący grać ma w C-dur (A-moll), a więc nie otrzymać żadnych znaków tonacyjnych, należy celem uniknięcia pomyłek położyć w partycyi nad systemem poziomą kreskę w nawiasie, a więc:



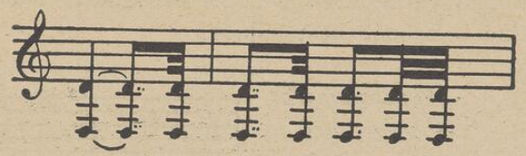
Rozumie się samo przez, się że przy tym sposobie notowania takie transponujące instrumenty blaszane otrzymać muszą oznaczenie tonacyi, co od zaprowadzenia wentylów stać się było powinno regułą i w nowszych partyturach coraz częściej się spotyka.

Radykalniejszą od tej ostatniej zmiany byłaby ta, że niektórzy instrumentaliści przyuczyćby się musieli do nowego klucza lub też dwu. Używając wydatnie znaków oktawowych, dałoby się wprowadzić i nadal przeprowadzić, by waltornie, klarnety, trąbki basowe i t. d. notować zawsze w kluczu wiolinowym, atoli sądzę, że nie miałoby to żadnej racyi w systemie, który dać ma jak największą przejrzystość partytury. Jako tako wykształcony muzyk orkiestralny zna i tak obydwa główne klucze, nie trudno mu zatem będzie przyzwyczaić się do tego, by głos swój zamiast jak dotychczas wyłącznie we wiolinowym, czytać wyłącznie w basowym albo też, stosownie do pozycyi, raz we wiolinowym, a raz w basowym kluczu, wszak zmianie klucza poddani są już i dzisiaj wioliści (2 klucze), wiolonczeliści (3 klucze) i inni. Zdaje mi się zatem, że przeprowadzenie tego żądania nie natrafiłoby na żadne trudności.

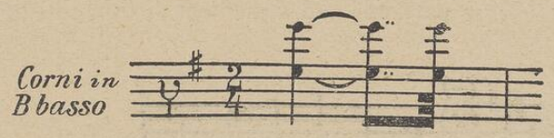
Jeżeliby się wszakże chciało koniecznie zachować obecny system notowania pewnych instrumentów w pewnych kluczach (n. p. waltorni w kluczu wiolinowym), to i na to podaje system mój sposób bardzo prosty. Weźmy n. p. następujące miejsce dla waltorni w B basso z 9 symfonii. Notowane jest tak:



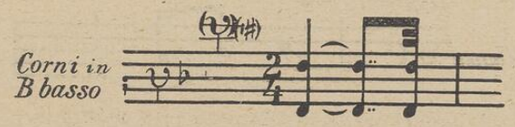
a brzmi tak:



Wedle zasad dotychczas podanych, należałoby miejsce to notować w partyturze we wiolinowym kluczu albo tak:



a w takim razie wypisany głos waltornistów wyglądałby jak następuje: albo też:



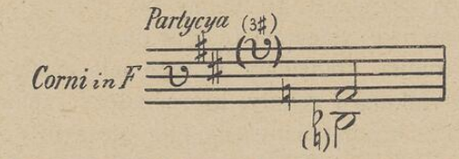
W pierwszym wypadku ma waltornista, w drugim kapelmistrz zanadto wiele linii dodanych, prócz tego posiadają obydwie metody tę niekorzyść, że znak kluczowy przypada na linie dodane, czego należy w każdym razie unikać. Zapobiegnie się zaś wszystkim tym niedogodnościom, jeżeli się w partycyi połączy obydwa znaki (t. z. klucz wiolinowy w zwyczajnem swem położeniu z tymże kluczem, atoli obniżonym o oktawę). Wtedy miejsce to będzie w partyturze wyglądało jak następuje:



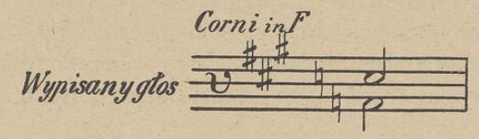
Poradzić sobie można zawsze w ten sposób tam, gdzie klucz głosu transponowanego znalazłby się zanadto daleko od klucza głosu transponującego.

Jasnem jest samo przez się, że zmiany chromatyczne w transponowanym i transponującym głosie (z nielicznymi tylko wyjątkami, o których będzie jeszcze mowa poniżej) wzajemnie się warunkować będą, bo wszakże wszystkie instrumenta otrzymać mają znaki tonacyjne. Jeżeli zmiany te są te same dla obydwu głosów (♯, 𝄪, ♭, ♭♭, ♮), to znaczy się je tylko raz, w samym systemie liniowym, a odnoszą się one w takim razie do obydwu głosów. Jeżeli zaś znaki te są różne (♯ przeciw ♮ itp.), to kładzie się znak chromatyczny, odnoszący się do głosu transponującego w nawiasie nad systemem, a jeżeli instrument notowany jest dwugłosowo, kładzie się odnoszący

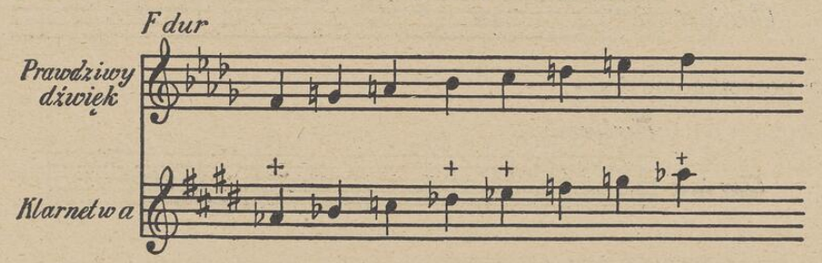
się do górnego głosu nad systemem, a odnoszący się do dolnego pod systemem, obydwa w nawiasie. I tak n. p.:



Znaczy to, że kasownik przy *f* odnosi się do transponowanego i transponującego głosu, zaś zamiast bemola przy h należy w transponującym głosie umieścić kasownik, czyli:

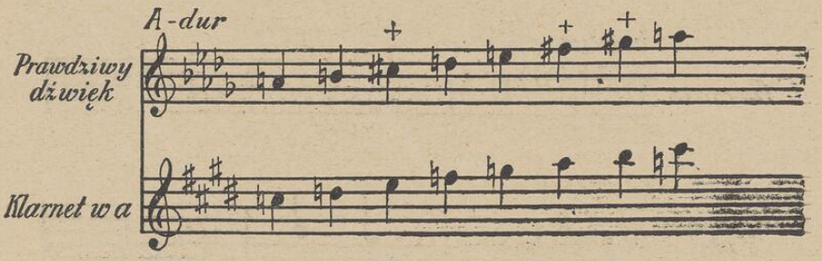


Jeżeli oznaczenie tonacyi dla transponującego głosu z powodu zbyt wielu ♯ albo ♭ enharmonicznie zmienionem być musi, to może zajść również ten wypadek, że znak chromatyczny potrzebnym będzie tylko w transponującym, a nie także w transponowanym głosie, albo też na odwrót. Gdyby naprzykład w kompozycyi, oznaczonej 5 ♭, użyć przyszło klarnetu w A (wypadek ten nie często się zdarzy, nie można go wszakże wykluczyć zupełnie, zwłaszcza na krótki czas i w środku utworu) to należałoby właściwie dać klarnetowi jako znak tonacyjny 8 ♭, ponieważ wszakże tonacyi takich nie używamy, przeto przedsięweźmiemy zmianę enharmoniczną i damy klarnetowi 4 ♯. Porównajmy kilka skal, a otrzymamy następujące rezultaty:



W miejscach oznaczonych krzyżykiem, otrzyma tylko głos transponujący a nie także transponowany znaki chromatyczne.

Naodwrót otrzyma w następującym przykładzie:



w tak samo (krzyżykami) oznaczonych miejscach tylko głos transponowany, a nie także transponujący znaki chromatyczne.

W pierwszym wypadku kładziemy w partyturze odmienne znaki chromatyczne nad systemem (t. z. w odniesieniu do głosu transponującego), w drugim kładziemy w tych miejscach nad systemem znak (—). Stąd wynikają 4 reguły, które należy zapamiętać:

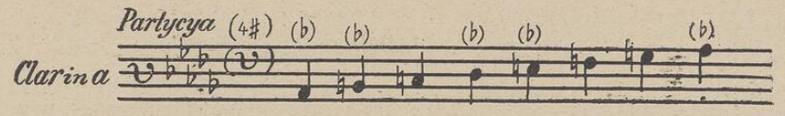
1. Jeżeli znak chromatyczny znajduje się tylko w systemie liniowym, to ważny jest dla obydwu głosów.

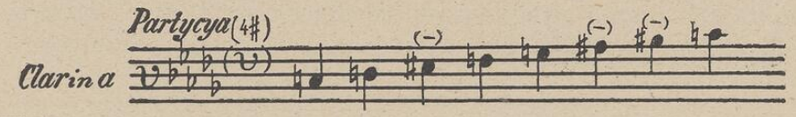
2. Jeżeli w systemie i po za nim znajdują się odmienne znaki, to umieszczone w systemie odnoszą się do głosu transponowanego (do prawdziwego brzmienia), znajdujące się zaś na zewnątrz systemu do głosu transponującego (do wypisanego głosu instrumentalisty).

3. Jeżeli znak chromatyczny ma być ważnym tylko dla transponującego (wypisanego) głosu, to kładzie się go tylko na zewnątrz systemu.

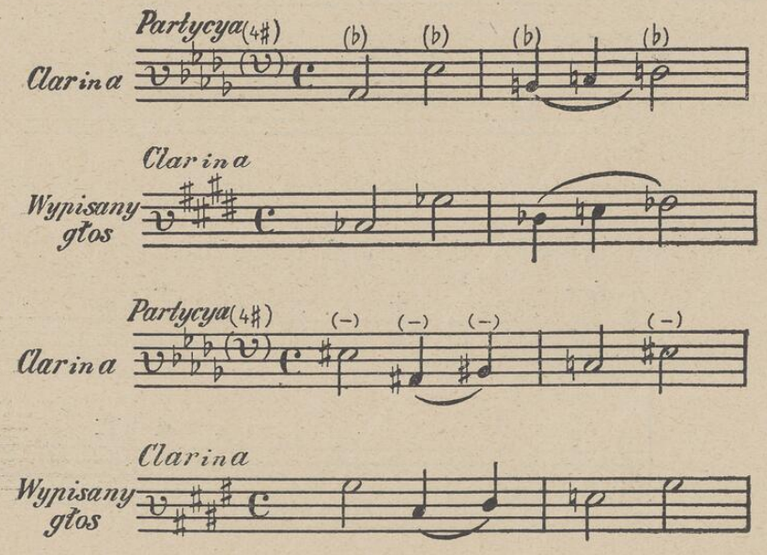
4. Jeżeli na odwrót znak chromatyczny ma mieć wartość tylko dla transponowanego głosu, należy go umieścić w systemie, zaś nad systemem w tem samem miejscu położyć znak (—).

Powyższe skale wyglądać tedy będą w mojej pisowni jak następuje:

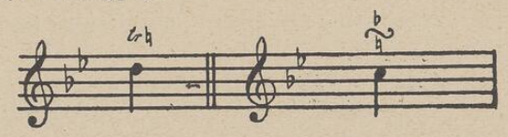




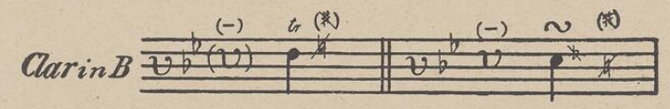
a poszczególne frazy:



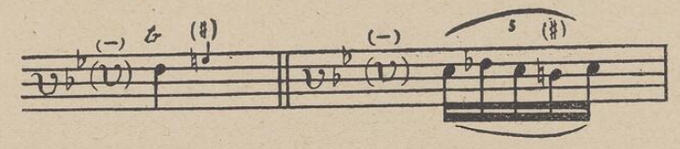
Niejasności powstaćby mogły tylko tam, gdzie już wedle dzisiejszego sposobu notowania umieszcza się znaki chromatyczne nad systemem, jak n. p. przy tryllach i t. zw. mordentach. Temu można łatwo zapobiedz. Przypuśćmy, że klarnet w B miałby grać miejsca, które brzmią jak następuje:



W tych wypadkach należałoby umieścić znaki chromatyczne w samym systemie, może mniejszem pismem, a nadto, celem tem pewniejszego uniknięcia nieporozumień, przekreślone. W mojej pisowni wyglądałyby zatem miejsca te, jak następuje:



Co prawda, jeszcze lepiej byłoby miejsca te wypisać:



Nadmienić jeszcze muszę, że robiąc studya nad zastosowaniem enharmoniki w mojej pisowni (enharmoniki, używanej w dzisiejszych partycyach bardzo gęsto, a pochodzącej głównie z tego, że dla wielu instrumentów nie jest obojętne, czy grają z ♯, czy z ♭), doszedłem do rezultatu, że pisownia moja znakomicie upraszcza takie wprost dziwacznie nieraz wyglądające ustępy, gdzie widzi się w tych samych miejscach pomięszane w różnych instrumentach wszelakie znaki chromatyczne jak ♯, 𝄪, ♭ i t. d., a to dzięki ruchomemu znakowi kluczowemu. Zakreślone dla niniejszego artykułu granice miejscowe nie pozwalają mi wszakże opracować tutaj tej także notacyi — wymagającej licznych przykładów nutowych. Dlatego wyczekiwać muszę innej sposobności, ażeby się co do tego szczegółu należycie wypowiedzieć.

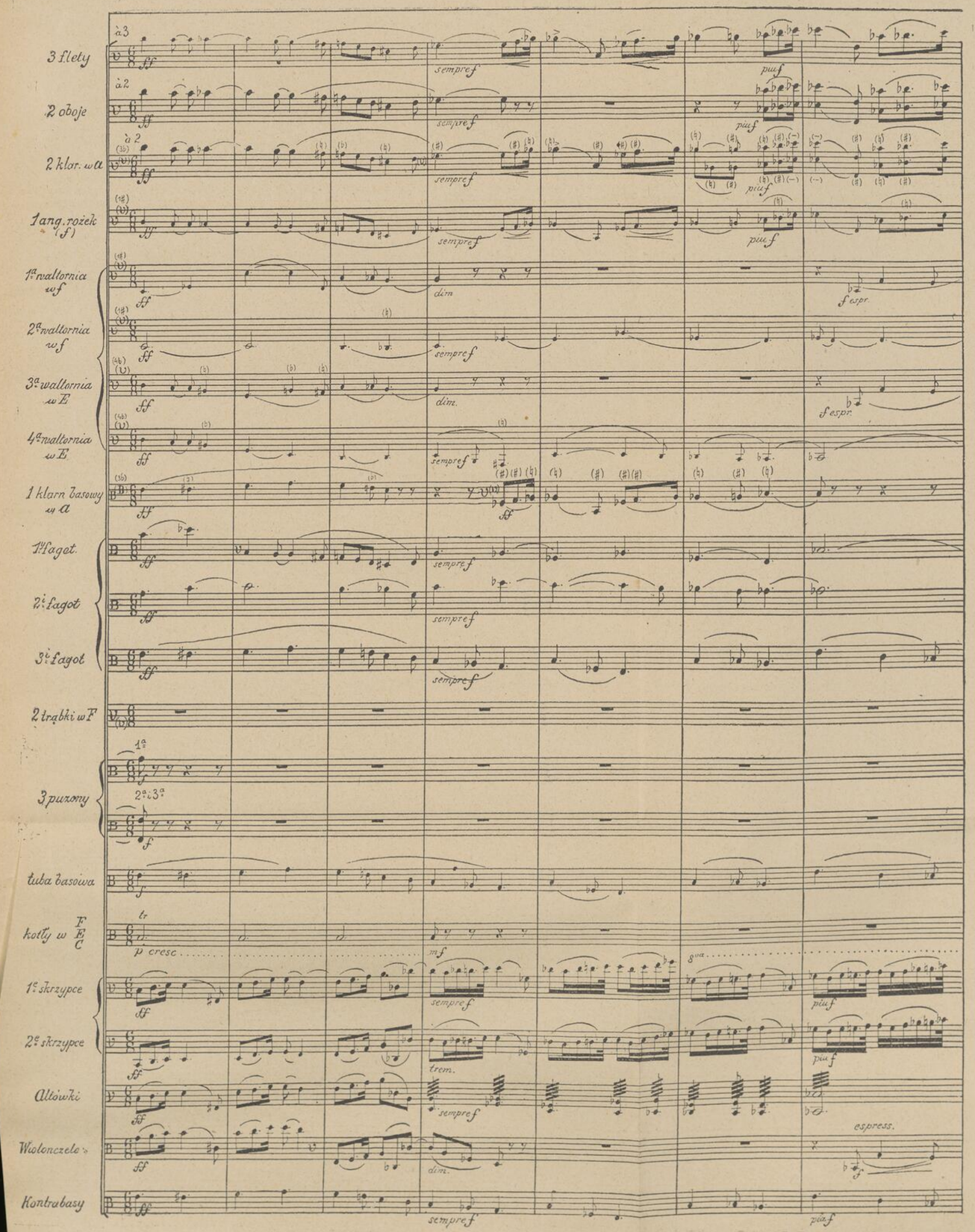
Nie moją jest rzeczą, wydawać sąd o praktyczności i łatwości zastosowania mego pomysłu. Najlepiej dowiodłyby ich niewątpliwie przykłady z nowoczesnych partycyi, przełożone na moją pisownię. Przykładów takich opracowałem dosyć. Ale i tu zmusza mnie brak miejsca do rezygnacyi — dla tego ograniczyć się muszę do załączonego tutaj ustępu z Wagnera „Vorspiel zu Tristan und Isoldens Liebestod“ (wydanie partyturowe Breitkopfa i Härtla str. 10. takt 3. do str. 12. takt 3.), który jakkolwiek nie jest najbardziej w oczy bijący,

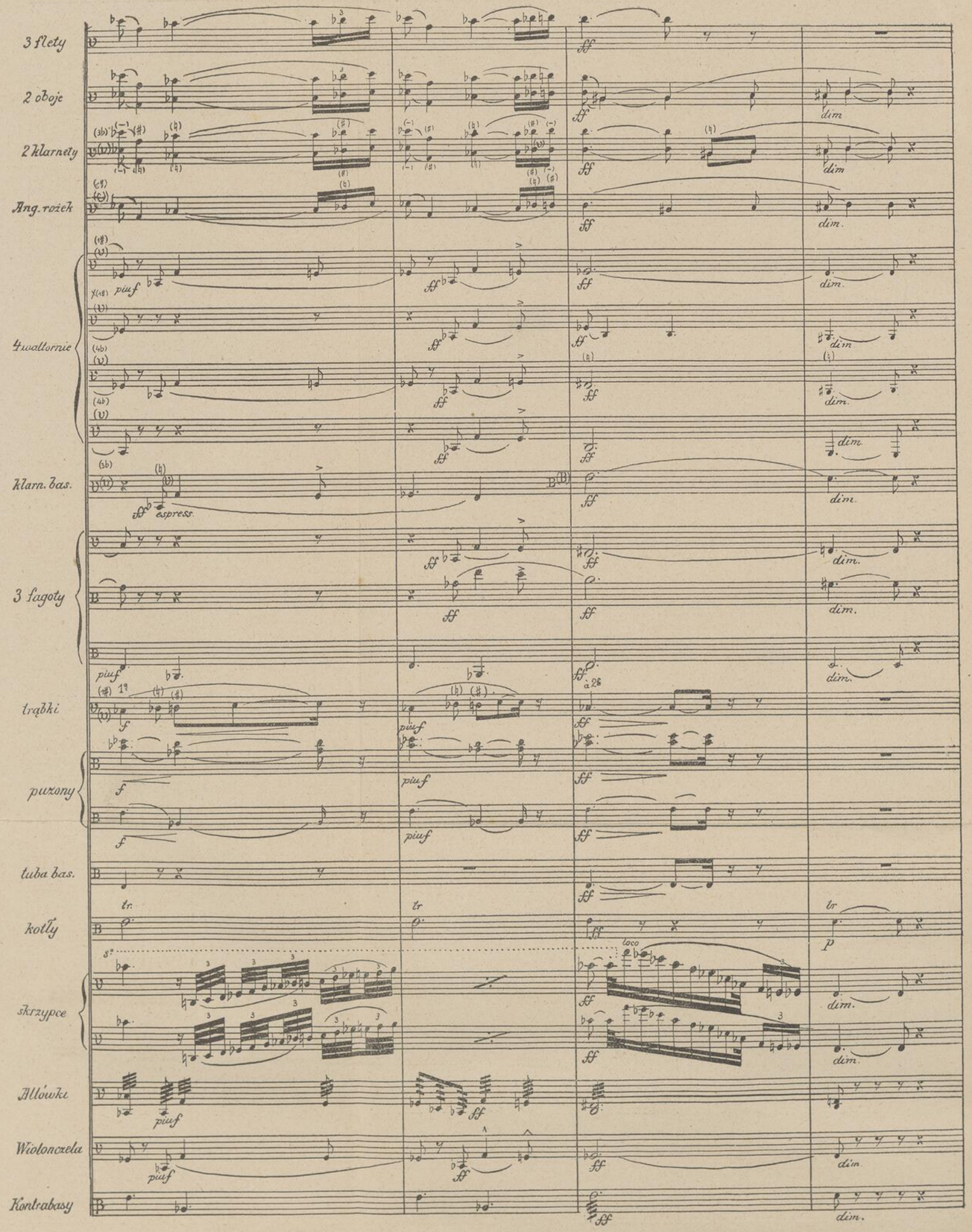
bo zbyt jest krótki, to przecież po porównaniu go z oryginalną notacyą Wagnera, przemówić powinno, jak sądzę, na korzyść mego projektu. Podkreślić tylko muszę jak najusilniej dwie rzeczy:

1. Że wszystkie znaczki chromatyczne nad systemem nic zgoła nie obchodzą czytającego partyturę, a kapelmistrza także tylko wtedy, gdy przerwawszy próbę, chce zwrócić uwagę instrumentalisty, jaką ma zagrać nutę.

2. Że tak kapelmistrz w tym jednym wypadku, jak i kopista przy wypisywaniu głosu, nie potrzebują i nie powinni wcale transponować głosu, który znachodzą w partycyi w znaczeniu harmonicznem, lecz jedynie rzucić okiem na znak kluczowy, by się przekonać o ile odstępów liniowych wyżej lub niżej mają odnośne nuty czytać, względnie wypisywać — a więc obaj spełnić mają czynność czysto mechaniczną, nie wymagającą nawet znajomości zasad harmonii.

Mając to na pamięci, każdy, spodziewam się, przyzna mi, że projektem swym osiągnąłem to, co zamierzałem: zrobić partycyę czytelną dla każdego, a pomimo to pozostawić ją prawdziwą.





IGNACY FUHRMAN — ZE LWOWA

Sprawa ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej polskiej.

Na wstępie muszę, nie chcąc powodować rozczarowania, a względnie sprawiać komuś ze słuchaczy zawodu, w paru słowach wyjaśnić, jak pojąłem me zadanie, zgłosiwszy referat p. t.: „Sprawa ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej polskiej". W referacie niniejszym niema rozwiązania tej ważnej dla rozwoju wiedzy muzycznej polskiej kwestyi, wymaga to bowiem więcej czasu, niż go posiadał referent od chwili zgłoszenia referatu, aż do niniejszej chwili wygłoszenia, nadto przekracza ono możność, względnie kompetencyę jednego osobnika. Poruszam tylko tę doniosłą sprawę, pragnę przekonać Szanowne Zebranie o jej ważności, w końcu wnioski, przedkładam zmierzające do jej załatwienia. O ile wnioski te, ewentualnie zmodyfikowane, zostaną przez I. Zjazd muzyków polskich przyjęte, to jako usiłowanie rozwiązania kwestyi nomenklatury muzycznej trzeba będzie je zaliczyć do najbardziej pozytywnych rezultatów tej zapoczątkowanej obecnie instytucyi muzycznej polskiej.

Użyty w tytule termin „Nomenklatura teoretyczno-muzyczna polska" może na pierwszy rzut oka wydawać się komuś zbyt dokładnym, pedantycznym pleonazmem. Pokrótce wyjaśnię, że tak nie jest. W mnóstwie wyrazów używanych w muzyce można wyróżnić dwie grupy: Pierwsza, to szereg wyrazów włoskich oznaczających szybkość, tempo względnie i charakter utworu. Słowa te mające znaczenie dla kogoś nieużywającego metronomu tylko wtedy, gdy ma już wyrobione poczucie szybkości odpowiadającej poszczególnym terminom włoskim, obejmuję zbiorową nazwą nomenklatury muzycznej. Spolszczanie tych terminów, tłumaczenie ich na wzór usiłowań niektórych kompozytorów niemieckich, nie sądzę, by prowadziło do jakiegokolwiek celu. Napisanie komuś „Powoli" zamiast „Adagio" nie naprawi sytuacyi, jeżeli ten ktoś niema wyrobionego pojęcia o szybkości związanej z terminem „Adagio".

Nadto międzynarodowy, ogólnie rozumiany kosmopolityczny charakter tej włoskiej terminologii przemawia stanowczo za jej zatrzymaniem, a przeciw usiłowaniom tłumaczenia jej, spolszczania.

Druga grupa wyrażeń to terminy odpowiadające pojęciom danym w teoryi muzyki, a w miarę postępu poszczególnych gałęzi tej wiedzy coraz bardziej precyzowanym. Grupę tę terminów obejmuję właśnie w odróżnieniu od pierwszej nazwą nomenklatury teoretyczno-muzycznej i nią chcę zająć się obecnie.

W terminologii teoretyczno-muzycznej polskiej spotykamy, wziąwszy pod uwagę istniejące dzieła teoretyczno-muzyczne polskie chaos i to pod dwoma względami: po pierwsze mamy cały szereg wyrazów obcych wziętych z języków niemieckiego, francuskiego i włoskiego, których, tylko zmieniwszy końcówkę, użyto w rozprawach teoretyczno-muzycznych polskich; po drugie autorowie używają wyrazów, acz już rdzennie polskich, na oznaczenie różnych pojęć.

Przykłady na niewolniczo przyswojone obce wyrazy: antycypacya, melizmaty itd.; wyrażenia używane w różnych znaczeniach: dźwięk, ton, różne nazwy oktaw itd.

Sprawa ustalenia jakoteż ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej ważna jest z dwu względów: po pierwsze jest sprawą aktualną, gdyż na nieuprawianej dotąd niwie nauki muzycznej polskiej pojawiają się w ostatnich czasach nowe zastępy pracowników, a w gmachu tym wiedzy muzycznej polskiej pożądaną była by jednolitość pod względem terminologii — po drugie, biorąc rzecz ze stanowiska praktyczno-pedagogicznego, odczuwamy brak jednolitej nomenklatury i chcąc umożliwić uczącym studyowanie z różnych podręczników, musimy podawać po kilka nazw odpowiadających jednemu pojęciu, lub co nieraz czynimy, cytować dla oryentacyi jednolite przyjęte terminy obce n. p. niemieckie.

Nie brak było dotąd odosobnionych usiłowań naprawienia istniejącego zła, a to szczególnie w kierunku usunięcia terminów zbyt dosłownie z obcych języków przyjętych i zastąpienia ich nowo wytworzonymi wyrazami polskimi. Najwięcej tego rodzaju projektów znajdujemy w wydanych w ostatnich czasach dwu podręcznikach „Zasad muzyki“ Biernackiego i Niewiadomskiego. Dla przykładu przytoczę najbardziej egzotyczne (sit venia verbo) nowotwory: czasomierne wartości B 56, dwuzwrotnik, dwójzwrot B 96, biegnik przejściowy N 79, wykon N 57, 123. Stanowcze usunięcie jednak obcych naleciałości jakoteż porozumienie się co do używania tych samych nazw dla jednych i tych samych pojęć, może być tylko rezultatem jakiejś akcyi zbiorowej.

Akcyę tę wyobrażam sobie w sposób następujący:

Obecny I. Zjazd muzyków polskich uznawszy ważność i aktualność sprawy ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej polskiej, wybiera komisyę językową, funkcyonującą aż do następnego Zjazdu. Komisya ta składałaby się z 12 członków, t. j. rozpadałaby się na 4 grupy po 3 członków z prawem kooptacyi, odpowiadające zatem polskim stolicom: Kraków, Warszawa, Poznań, Lwów. Podział na te cztery grupy proponuję nie z kurtoazyi, lecz uważam utworzenie tych grup dzielnicowych jako reprezentujących poszczególne — że się hyperbolicznie wyrażę — narzecza różnych stron Polski przy ustalaniu kwestyi językowej jako wcale nieobojętne. Grupy te musiałyby, zestawiwszy terminy techniczne ze wszystkich istniejących dzieł teoretyczno-muzycznych polskich, część tych wyrażeń aprobować jako najlepsze, uchwały swe w tym kierunku zakomunikować innym grupom, a po porozumieniu się wszystkich grup przyjść z dokładnie wygotowanymi wnioskami na Zjazd II. muzyków polskich. Na ręce komisyi językowej mogłyby wpływać i od osób nie należących do komisyi pewne propozycye w kierunku ustalenia nomenklatury teoretyczno-muzycznej polskiej.

Na II. Zjeździe muzyków polskich wnioski komisyi językowej byłyby przedmiotem dyskusyi na jednej z Sekcyi, a po aprobacie uchwał Sekcyi przez plenum należałoby wydać spis wyrażeń technicznych teoretyczno-muzycznych przyjętych ogólnie i obowiązujących odtąd wszystkich autorów na wzór prawideł pisowni wydanych przez Akademię Umiejętności.

W myśl powyższych wywodów i propozycyi upraszam Szanowne Zebranie o uchwalenie następującej rezolucyi:

I. Zjazd muzyków polskich we Lwowie uznaje sprawę ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej polskiej za ważną i aktualną. W celu załatwienia jej wybiera komisyę językową, złożoną z czterech grup po trzech członków z prawem kooptacyi w miastach Warszawie, Poznaniu, Krakowie i Lwowie, której to komisyi poleca przyjście z dokładnymi w tej sprawie wnioskami na II. Zjazd muzyków polskich.

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI — Z KRAKOWA.

Stan badań historycznych nad muzyką polską.

Muzykologia polska rozwija się dość powoli. W siedemdziesięciu latach dzielących nas od pierwszych publikacyj Józefa Cichockiego nie zdołaliśmy w nauce tej osiągnąć poziomu, na jakim stanęła ona u Niemców, Francuzów, Włochów i Anglików. Powody bardzo proste: do żmudnej pracy, której efekty nie stoją w żadnym stosunku do nakładu osobistego poświęcenia, stanęło kilku ledwie ochotników, przeważnie zaś z dyletanckiem tylko do niej przygotowaniem. Nie dziw przeto, że znaczna część literatury polskiej umiejętności muzycznej w tym czasie powstałej wymaga gruntownych zmian i korrektur. Nie wdając się w krytykę wydawnictw Wojciecha Sowińskiego, Karasowskiego, Aleksandra Polińskiego i ks. dra Józefa Surzyńskiego, pragnę naszkicować tu obraz dzisiejszego stanu muzykologii polskiej.

Kwestyą natury ogólnej, związaną z naszym przedmiotem, jest brak katalogów bibliotek zakonnych i parafialnych, które w razie sporządzenia ich i złożenia n. p w Bibliotece Jagiellońskiej ułatwiłyby oryentacyę w poszukiwaniu pomników muzyki polskiej. Kilkakrotne odezwy w tym celu, ogłaszane w dziennikach polskich nie odniosły żadnego skutku. Znany jest dopiero inwentarz muzyczny kilku bibliotek klasztornych w Krakowie i najbliższej okolicy. Dotychczasowe plony muzykologii polskiej zawdzięczamy pomnikom zachowanym w Archiwum kapitulnem w Krakowie, w Bibliotece Jagiellońskiej, Akademii Umiejętności i XX. Czartoryskich. Równie bogatego materyału dostarczyły biblioteki niemieckie, więc: Wrocławska, Berlińska, Lipska, Monachijska, Hamburska; mniej zaś Bibl. ces. w Petersburgu. Z polskich bibliotek prywatnych najobfitszy zbiór pomników muzyki polskiej posiada: zbiór prof. A. Polińskiego w Warszawie, w małej ilości biblioteki w Kórniku i Busku. Do czasu, w którym dokładne zbadanie wszystkich innych archiwów i bibliotek na ziemiach polskich nie będzie uskutecznione, prace muzykologów polskich mogą mieć ewentualne luki mimo ścisłości naukowego badania nad materyałem już dostępnym. Nie możemy mieć wygórowanych nadziei

co do owoców dalszej a koniecznej eksploatacyi, kiedy n. p. biblioteka rodowa XX. Radziwiłłów w Nieświeżu nie przechowała żadnych muzykaliów z ubiegłych stuleci.

Badania naukowe nad najstarszymi zabytkami muzyki polskiej z epoki *cantus planus* mają do zanotowania prace o pieśni „Bogu rodzica": ks. dra J. Surzyńskiego w dziele p. t. „Polskie pieśni Kościoła katolickiego" itd. (1891 str. 244 q.), który pierwszy odcyfrował dokładnie melodyę autentyku krakowskiego (rękopis Bibl. Jag. nr. 1619.), lecz podobnie jak Poliński (Bogurodzica 1903) snuł nieusprawiedliwione hypotezy co do czasu powstania jej i autorstwa. Ostatnia praca w tym przedmiocie A. Chybińskiego, przetrawiła wcześniejszy materyał badań filologicznych i muzycznych, melodyę zaś starej pieśni ujęła w tematy rytmicznie skrystalizowane.

Referent pracuje obecnie nad zebranemi przez siebie w Ces. bibl. publicznej w Petersburgu kompozycyami liturgicznemi polsko-łacińkiemi, pochodzącemi z wieku XIV. mianowicie: nad nabożeństwem do św. Jadwigi ślązkiej, św. Doroty i św. Wincentego.

Na ogół mało bardzo pomników muzyki polskiej przed wiekiem XV. Z czasów Kazimerza Jagiellończyka (może już z ostatnich lat panowania Jagiełły) pochodzą kompozycye Mikołaja z Radomia (ręk. Bibl. Krasińskich w Warszawie). Pierwszy zwrócił na nie uwagę A. Poliński w „Dziejach muzyki polskiej", naukowe zaś wnioski w stylu utworów Mikołaja (na podstawie fragmentu) podał dr. A. Chybiński w broszurze „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV. i XVI. wieku". Obszerniejszą pracę o kompozycyach tych zapowiada p. Henryk Opieński wespół z p. Kętrzyńskim jun. Utworami drugiego kompozytora polskiego z tych czasów, Rembowskiego zajmuje się dr. A. Chybiński.

W wieku XVI. mamy większą już ilość pomników muzyki polskiej, cały niemal ciężar badań tu się skierował. Działalność artystyczną i pedagogiczno-teoretyczną Sebastyana Felsztyńskiego poddał studyom p. A. Chybiński (Stosunek itd. i w zapowiedzianej pracy p. t. „Teorya mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI. wieku").

Tak Mikołaj z Radomia, jak Rembowski i Felsztyński, jak ogółem kompozytorowie, którzy tu zostaną wymienieni (także niektóre anonimowe lub monogramami znaczone utwory), będą reprezentowani w najcelniejszych kompozycyach swoich w trzech obszernych tomach wielkiego wydawnictwa „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich", których przygotowanie dobiega końca. Pracę nad tem monumentalnem dziełem podzielili między siebie: referujący i dr. A. Chybiński.

Dotkliwy brak polskich kompozycyj instrumentalnych z XVI. wieku został usunięty wykryciem dwóch tabulatur organowych, mianowicie wielkiej tabulatury Jana z Lublina z r. 1540 (własność Akad. Um. w Krakowie) i współczesnej jej drugiej tabulatury ze zbiorów p. Polińskiego. W pierwszej tabulaturze znajdujemy najstarsze — z istniejących — źródła świeckiej, tanecznej muzyki polskiej i pierwsze ze znanych nam

kompozycyj instrumentalnych muzyka polskiego Mikołaja Ch. Kompozycye wykazujące wpływ muzyki włoskiej, instrumentalne i taneczne poddał referujący analizie krytycznej w złożonej (niebawem mającej się ukazać) w Akad. Umiejętności pracy, p. t. „Wpływy włoskie w muzyce polskiej, I. 1540—1640".

W tej samej pracy zajął się autor w sposób wyczerpujący twórczoczością: Wacława Szamotulskiego, Marcina Leopolity i Tomasza Szadka, uzupełniając wydany przez ks. dr. J. Surzyńskiego materyał w „*Monumenta musicae sacrae in Polonia*" o kilka motetów i pieśni. O kompozytorach tych znajdujemy szereg uwag w „Dziejach muzyki polskiej" Polińskiego; dr. A. Chybiński uzupełnia sądy swoje o nich w wydawanych właśnie w „Przeglądzie muzycznym" — „Studyach nad polską muzyką wielogłosową w XVI. wieku".

Kwestya Psalmów Gomółki była już kilkakrotnie przedmiotem dyskusyi. Jedni autorowie nazywają go genialnym, drudzy zarzucają mu dyletancką nieudolność, partactwo. Rezultaty studyów referenta nad Psałterzem Gomółki zaczętych w rozprawie doktorskiej w r. 1906 ogłasza autor w wymienionej pracy „Wpływy muzyki włoskiej" i t. d.

Tamże zajął się referent w sposób gruntowny twórczością autora *villanel*, lutnisty Długoraja, kompozycyami Diomedesa Catona, Jakóba Polaka (Jacques Pollonois) lutnisty, Jana Polaka, twórcy licznych sonetów, wydawnictwem Wincentego Liliusza p. t. *Melodiae sacrae* (Kraków, 1604) i kilkoma wielogłosowemi pieśniami polskiemi z dwóch ostatnich dziesięcioleci w. XVI.

Obrazu muzyki polskiej w tym wieku dopełniają artykuły dra A. Chybińskiego o sonetach Boriniusa-Borzymskiego i Paligoniusa. Przyczynki archiwalnego znaczenia przyniosły już „Dzieje muzyki polskiej", ostatnio zaś „Materyały do dziejów król. kapeli Rorantystów na Wawelu" wydane przez dra Chybińskiego.

Ilość kompozycyj polskich z XVI. wieku, o których istnieniu dziś wiemy, jest niestety tak nieliczna w stosunku do stopnia kultury muzycznej tegoczesnej w kraju naszym, że nawet nie możemy przypuszczać, aby to było wszystko, co w wieku tym utworzono. Szczególnie zupełny niemal brak artystycznych pieśni świeckich, z wyjątkiem madrygału *Aleć nademną Venus* w tabulaturze Jana z Lublina, wskazuje, że do wygrzebania z pod powierzchni kilku wieków zapomnienia pozostaje nam niejeden jeszcze pomnik muzyki polskiej.

Mamy także nadzieję, że może jeszcze znajdziemy się w przyszłości w posiadaniu obfitszych materyałów do poznania polskiej muzyki instrumentalnej, organowej i lutniowej w w. XVI.

Nierównie bogatsze mamy dziś źródła do skonstruowania obrazu muzyki w wieku XVII., szczególnie zaś na dworze warszawskim. Przyczyniają się do tego wydawnictwa Liliusza (1604) i Cribrum musicum *(Xenia Apollinea)* Marca Scacchi'ego (1643), które dają nam poznać stan kultury muzycznej wśród członków kapeli królewskiej. Wszechstronnie poznaliśmy już twórczość Bartłomieja Pękiela

(kantata *Audite mortales*, msze, kanon potrójny i t. d.) i Marcina Mielczewskiego (koncerty wokalne i msze). Adam Jarzębski stał się wybitnie interesującą postacią dzięki odnalezionym w bibliotece miejskiej w Wrocławiu dwudziestu kilku koncertom instrumentalnym i kanonom. Naczelną wszakże osobistością w muzyce pierwszej połowy XVII. wieku jest Mikołaj Zieleński, twórca wydanych w r. 1611 w Wenecyi *Offertoriów* i *Communiów*, najwybitniejszy może kompozytor wolnej Polski. Kompozytorami tymi oprócz Jastrzębskiego zajmowali się już ks. dr. J. Surzyński i prof. A. Poliński. Pierwszy wydał jedną z mszy Pękiela (*Monumenta* zeszyt IV.) i kilka kompozycyj Zieleńskiego, drugi wprowadził Mielczewskiego do historyi muzyki polskiej. Jaknajwszechstronniejsze wyczerpanie twórczości tych kompozytorów znajdzie czytelnik w pracy referenta „Wpływy muzyki włoskiej" i t. d.

Prof. A. Polińskiemu należy się zasługa wykrycia sonat S. S. Szarzyńskiego, który prosi się o studyum naukowe. (Zajmie się nim referent w drugiej części „Wpływów".).

Dr. A. Chybiński zapowiedział rozprawę o nieznanych dotychczas kompozycyach muzyków polskich drugiej połowy XVII. wieku: Władysława Leszczyńskiego, G. Fierszewicza, W. Czechowicza i Jacka Różyckiego.

Na bliższe zajęcie się zasługuje twórczość Grzegorza Gorczyckiego.

Najbliższemi zadaniami muzykologów polskich w odniesieniu do wieku XVII. są studya: nad operą w Polsce i nad muzyką instrumentalną, o których mamy wiadomości zbyt szczupłe i niepewne.

Najsłabsze światło rzucono dotąd na muzykę polską i kult muzyki w Polsce w wieku XVIII. Do zbadania pozostaje tu niemal wszystko, a tematów do rozpraw specyalnych może dostarczyć historya każdej bodaj kapeli magnackiej, których w wieku tym liczono u nas na tuziny. Ze wszech miar pożądane są studya nad warszawską operą od czasów Kamieńskiego i polską muzyką symfoniczną współczesną klasykom wiedeńskim.

Takie same, równie rozległe i do spełnienia niemniej pilne żądania stawia wiek XIX. Naukowe postawienie kwestyi Elsnera i Krupińskiego, monografia o Moniuszce, o operze i symfonii w pierwszej połowie XIX. wieku — oto zadania dla historyków, którzy nie chcąc brnąć w pyłach z przed kilku stuleci, mogą w tych czasach szukać tematów do budowania historyi muzyki naszej.

Zdania te miały za zadanie wskazać interesującym się kwestyą tą, w którym kierunku należy uważać badania nad muzyką polską za doprowadzone do stadyum, mogącego zadowolić naukowe wymagania, w których zaś praca dalsza jest konieczna. Zajęcie się naszego społeczeństwa pracami muzykologii polskiej rośnie. Rosną zadania badaczy, otwierają się coraz liczniejsze kwestye. Niechaj to zachęci w nauce tych nowych pracowników, których, oby cel piękny i poważny względem kultury naszej nastroił na ton przyjazny, chociażby ich dzieliły poglądy na jakiś przedmiot badania.

O kajetach Chopina.

Pani M. Orpiszewskiej, siostrzenicy Maryi Wodzińskiej[1]), zawdzięczam, że mogę — na podstawie nieznanych kajetów Chopina[2]) — rzucić nieco światła na jedną kartę z życia genialnego muzyka.

Dla sprostowania niektórych szczegółów z owej chwili muszę cofnąć się wstecz do zarania młodości Chopina i jego towarzyszki, której mistrz poświęcił kilka pereł natchnienia.

Dzieła i rozprawy, z których czerpałam, podaję w przypiskach[3]), gdzie też mylne o Chopinie wiadomości prostuję.

Z niewymownem rozrzewnieniem przerzucam ciche karty albumu poświęconego Maryi Wodzińskiej, tej Maryi, co twórcę „Szwajcaryi" od jeziora błękitów unosiła w krainę złotych snów, a była dla nieśmiertelnego mistrza tonów harmonii wcieleniem i pieśni żywem źródłem...

Pożółkły ten i zwiędły od starości papier, wiekowym niemal oprószony pyłem, budzi rzewne wspomnienia, uśmiecha się miłości czarem...

Ów liścik pisany do Feliksa Wodzińskiego, brata Maryi, z którą Fryderyk gonił się po pokojach „domu Pszennego", nieci w sercu jasne, promienne chwile pierwszej młodości. Śni się złoty, świetlany, pełen woni kwiat szczęścia. Biegną myśli pod słońcem rozjaśnioną strzechę. Gdzieś w dali złocą się senne kłosy zbóż, ukołysane jasną zórz ciszą. Rusałki z rannej mgły tkają szaty świetliste — lilia otwiera swój kielich.

Znali się od dzieciństwa[4]). Bracia Maryi, umieszczeni w pensyonacie ojca Fryderyka, w Warszawie, spędzili tam cały rok szkolny i wtedy Marya (naówczas pięcioletnia dziewczynka) odwiedzając swych braci, zapoznała się bliżej z Fryderykiem[5]).

Marya, urodzona 1819 r.[6]), była o dziewięć lat młodszą od Chopina. W żyłach jej płynęła krew włoska[7]) — (babka była z rodu Orsetich, którzy ze świtą Bony przybyli do Polski na dwór Jagiellonów) — ale

z usposobienia miała znamienne właściwości ziemianki polskiej. Skromna, potulna, niemal bierna — nigdy piękną nie była[8]), miała rysy nieregularne, nos nawet brzydki, ujmowała wszakże dystynkcyą i słodyczą w obejściu[9]), a miły organ głosu, postać smukła, czarne, płomienne oczy i bujne sploty włosów, jak heban kruczych, czarowały wszystkich.

Gdy matka Maryi sprowadziła się na stałe do Warszawy, zawiązały się serdeczniejsze węzły między Wodzińskimi a Chopinami. Święta i niedziele spędzano razem, bądź u Wodzińskich, bądź w domu Chopinów.

Mały „Frycek" płatał naówczas rozmaite figle — najweselszy z dzieci był duszą wszelkich zabaw. Często zasiadał do fortepianu— wtedy czarnooka dzieweczka wymykała się za nim, a dusza jej wchłaniała przedziwne dźwięki płynące z pod palców natchnionego chłopca.

Uczyła się chętnie i wiele, układała wiersze, szczególnie obdarzona była zdolnością do malarstwa i muzyki. Początków gry fortepianu udzielała jej matka, poczem pobierała nauki w Warszawie, gdzie też nieraz zasięgała rad Fryderyka Chopina.

Coraz milszą stawała jej się muzyka, a choć była za młoda, by się poważnie nią zajmować (Marya miała lat dziesięć, gdy Chopin wyjechał za granicę), grała wiele, nieraz też nuciła powstałe w owym czasie pieśni Chopina. Dźwięczały w nich cudownymi tony tkliwe żale niby skarga cicha. Krasił się i płomieniał świat pierwszej miłości. Z piersi Maryi ulatywały pieśni te cichem westchnieniem, jako mgła przejrzysta i czarowały wdziękiem kwietnych łąk, nutą wierzbowej fujarki, upojną wonią skoszonego siana...

Prawie równocześnie z Fryderykiem rodzina Wodzińskich opuściła kraj ojczysty. Wieść o poddaniu Warszawy dosięgła ich w Berlinie, stamtąd wyjechali do Drezna, skąd, po krótkim pobycie, udali się do Genewy i tam w roku 1832 osiedli.

W owym czasie poznała Marya Juliusza Słowackiego. Szli razem przez sosnowe bory, na śniegów korony, „gdzie, orły skrzydeł rozwianych żałobą rzucają cienie na lecące chmury".

Słowacki pisze o niej, w liście do matki (z Genewy 30. listopada 1833 r.), dość obojętnie[10]): „Dorosła już panna, ale bardzo brzydka, gra ślicznie na fortepianie. Field, będąc tu, dawał jej lekcye i gra zupełnie Fielda metodą... więc jej gra nie bardzo mi była miła".

W późniejszych listach (z 21. sierpnia 1834 r.) do matki, wspominając o Maryi, zmienia to swoje zdanie o niej: „Panna Marjanna młoda, ale niełądna, dosyć jednak miła i mnóstwo mająca talentów". (Miała talent muzyczny, malarski i poetycki.)

Krwią i duchem jej najbliższy (A. Wodziński) tak ją charakteryzuje: Dziecko, na pół jeszcze, a już kobieta; skromna, choć świadoma swego powabu; często w poważnem zadumana skupieniu, to znów rozbawiona płochą wesołością dziewczęcia. Zdolna odczuwać piękno, lecz nie bez przymieszki sztucznych zapałów. W uniesieniach i zachwytach

swoich szczera, lecz dająca się powodować skłonnością i wpływami serca. Umysł więcej naśladowczy niż samorodny i twórczy; trzeźwa, a jednak romantyczka. Adeptka sztuki z obowiązku, pilności, ambicyi, nie z natchnienia wyższej indywidualności duchowej, piętnastoletnia wirtuozka grą swą i urokiem dziewiczym budziła zachwyt. „Bawili się w literaturę miłości — powiada A. Wodziński — wznosili jej scenerye". A świetne ramy przyrody nęciły ich oczy, schlebiały porywom ambicyi. Słowackiego olśnił jej talent i czar niewieści, Maryi zaś ambicyę połechtało, że młody poeta rzucił jej pod stopy pierwiosnki swej sławy. W cieniu lip willi Beaurivage spędzając miłe chwile Marya otrzymała właśnie z Paryża od towarzysza młodości przesłany jej z dedykacyą walc as-dur. Przypominały jej się dnie dzieciństwa. Gdy ze sztucznych obsłonek zapałów poety wykwitać poczynały róże miłości, dla Maryi stanowiła ta miłość rodzaj zabawy. Nie była na objawy uczuć Juliusza obojętną, schlebiało jej, że natchnęła go do arcydzieł twórczości.

Ostatniem ogniwem wiążącem silniej Maryę ze Słowackim jest wiersz wpisany przez poetę do jej sztambuchu na wiosnę 1835 r. poczynający się od słów: „Tam byli, kędy śnieżnych gór błyszczą korony".

Miłość autora poematu „W Szwajcaryi" nie znalazła głębszego oddźwięku w duszy Maryi. Czy nie mylił się poeta twierdząc w jednym z listów do matki (Florencya 19. maja 1838 r.), że „młodziutka Marya kochała go mocno, ale krótko". Pisze o tem Marya, wówczas już wdowa po Orpiszewskim, w liście z r. 1893: „Nie zwracałam uwagi, że Słowacki był mną zajęty, jak to później twierdzono. Opuścił Genewę na parę miesięcy przed naszym wyjazdem, przy pożegnaniu mówił wprawdzie o żalu i tęsknocie. Powiadano mi potem, iż wyjechał dlatego, że Eglantyna Pattey, późniejsza hrabina de Louppé, była o mnie zazdrosna. Bardzo mnie to zdziwiło, bo ja nigdy ładną nie byłam"[11]).

Oto jak tłómaczy sobie Antoni Wodziński, dlaczego Marya wypierała się wszelkiej sympatyi dla Juljusza: „Mam wrażenie — pisze Antoni Wodziński w studyum o Maryi—z treści słów jej listu, że Marya usiłuje ukryć przed drugimi to, o czem sama zapomnieć by rada. Nie kochała nigdy ani mocno, ani krótko poety, ale uległa chwilowo jego czarowi. Serce tkliwe, rozogniona wyobraźnia, dusza na wskróś romantyczna poddać się musiały urokowi geniusza, choć nie potrafiły go należycie odczuć, ani ocenić". Na pytanie dlaczego ten „flirt genewski" zamienił się w stałą, nieprzepartą niechęć, odpowiada Wodziński: „Gdy sercem jej owładnęła prawdziwa miłość do Chopina, gdy powierzyła rękę człowiekowi nad wszystkiem i nad wszystkimi ukochanemu, poczytywując sobie niewinną idyllę wiosny życia jako grzech i skazę, zapragnęła nawet zatrzeć o niej wspomnienie w duszy".

To jedna przyczyna, a druga to obrażona miłość własna, gdy dowiedziała się z listów Słowackiego do matki i osób drugich o „lekceważącem zdradzaniu obopólnych uczuć", czego mu nigdy darować nie mogła.

Marya grała niemal artystycznie, a kompozycye jej świadczą, że nie pozbawiona była talentu. Jako próbę jej twórczości załączam w dodatkach muzykę do Hymnu Słowackiego „O zachodzie słońca“ (Smutno mi Boże). Skomponowała też fraszkę „Czego ty poziewasz“. O talencie jej poetyckim świadczą wiersze przytoczone w przypiskach[12]).

Z Genewy w r. 1834 przysłane „Waryacye“ Chopinowi do Paryża uzyskały uznanie mistrza.

W liście do Feliksa Wodzińskiego z 18 lipca 1834 r. pisze Chopin: „Ucieszyło mnie to niewymownie (przysłanie owych waryacyi) i zaraz tego samego wieczora zaimprowizowałem w jednym z tutejszych salonów na ładniutki temat owej Maryni, z którą się to w domu Pszennego za dawnych czasów po pokojach goniło. A dziś! Je prends la liberté d'envoyer à mon estimable collègue à Mademoiselle Marie une petite valse, que je viens de publier“. Kompozycya, o której tu wspomina Chopin, to: Valse brillante op. 18, dèdieè à Mademoiselle Laura Horsford.

Dzięki pani Orpiszewskiej mam przed sobą nuty przysłane Maryi przez Chopina z własnoręcznym jego napisem: „Hommage à Mademoiselle Marie Wodzińska de la part de son ancien professeur F. Chopin, Paris le 18 juin 1834“.

Jest to może najwymowniejsze świadectwo, że węzły przyjaźni, które łączyły Chopina z rodziną Wodzińskich, nie rozluźniły się po wyjeździe Chopina z kraju.

A nawet wtedy, gdy miłość do Maryi wiodła Juliusza w przeźrocza srebrnych snów, ona myślą ulatywała do Paryża, gdzie bawił towarzysz jej lat dziecięcych, a rzewne melodye jego przepełniały jej serce czarem tęsknoty.

Spotkali się w roku 1835 w Dreźnie[13]). Chopin, wracając z Karlsbadu, pozostał tam dni kilka. Wielki poeta tonów nie uronił nic ze swej wesołości — jak ongi, gdy byli dziećmi, płatał figle, wspomnieniem ulatywał w ubiegłe lata, żartował ze znajomych, pytał o dawnych przyjaciół, najwięcej czasu spędzał przy fortepianie i znów Marya wsłuchiwała się w cudowną grę mistrza. Gdy nadeszła chwila rozstania, w ich sercach dźwięczała już nuta miłości.

Na pożegnanie wręczył Chopin Maryi, w przeddzień zaimprowizowany, pełen rzewności, powiewny walc f-moll z napisem: A Mademoiselle Marie. Drezno sept. 1835.

Po ogłoszeniu Albumu Maryi, zawierającego pieśni Chopina, otrzymałam od pani Stanisławowej Orpiszewskiej dwa nowe kajety Maryi, ofiarowane jej przez Chopina. Pierwszy z nich zawiera ów walc f-moll op. 69 Nr. 1.[14]).

Czas powstania walca podał A. Wodziński w książce p. t.: „Les trois romans de Fréderic Chopin“. Przytaczamy odnośne miejsce w przekładzie z francuskiego: Było to we wrześniu (1835 r.), wieczór był tak ciepły i jasny, jak w lecie. Przed bramą czekał dyliżans pocztowy. Z bukietu róż, który stał na stole, wyjęła Marya jedną i podała ją Fryderykowi. Dziesiąta uderzyła na wieży kościoła Maryi Panny (Frauenkirche).

Z twarzą bladą, ze wzrokiem pełnym natchnienia Fryderyk, jakby nadsłuchując tajemnego głosu duszy, zbliżył się do fortepianu i zaimprowizował walca nazwanego później przez Maryę „Walcem pożegnania“. Słyszy się w nim szept miłosny, a tłumione łkanie zakochanych przerywają jednostajne uderzenia zegara i turkot kół toczących się po bruku...

Bliższe szczegóły, zaszłe bezpośrednio po odjeździe Chopina, przytacza Marya w liście pisanym do niego z Drezna, (prawdopodobnie jeszcze we wrześniu 1835): „W sobotę, kiedy nas Pan opuścił, każdy z nas przechadzał się smutny, z oczami łez pełnemi po tym salonie, w którym kilka minut pierwej jeszcześmy Pana do naszego grona liczyli. Ojciec nadszedł wkrótce i zmartwiony był tem, że się nie mógł z Panem pożegnać. Matka ze łzami przypominała nam co chwila jakąś psotę czwartego swego syna Fryderyka (trzej synowie Wodzińskiej nazywali się: Antoni, Feliks, Kazimierz), Feliks wyglądał całkiem zgnębiony, Kazimierz chciał, jak zazwyczaj, figle płatać, ale dnia tego mu się nie powodziły, gdyż udawał pajaca na pół z płaczem. Ojciec mój drwił z nas i śmiał się sam jedynie, żeby nie płakać. O godzinie jedenastej przyszedł nauczyciel śpiewu[15]), lekcya nader źle poszła, nie mogliśmy śpiewać. Pan byłeś przedmiotem wszystkich rozmów. Feliks wciąż mnie prosił o walca — ostatnią rzecz, którąśmy od Pana otrzymali i słyszeli“.....

Pani Stanisławowej Orpiszewskiej zawdzięczamy również drugi kajet Chopina poświęcony Maryi[16]). Wpisał jej tu własnoręcznie Etudy: as-dur i f-moll z op. 25 i pieśń do słów St. Witwickiego „Smutno niańki ci śpiewały“.

Mylnie cofa M. A. Szulc (Fryderyk Chopin. Poznań 1873) czas powstania Etudy as-dur aż pod koniec roku 1831 lub początek 32. Nie mamy na to żadnego dowodu, przeciwnie, gdyby ją był w tych latach skomponował, znaleźlibyśmy w spółczesnych źródłach jakikolwiek ślad, że n. p. grał ją w którymś z salonów paryskich. Wiadomo z wspomnień pana W. (nauczyciela muzyki w Poznaniu), że odwiedziwszy w 1834 r. Chopina, słyszał jego Etudy z op. 25, grane już naówczas przez mistrza. Uzupełnia tę wiadomość list Mendelssohna z 6. października 1835 r. do rodziny, w którym pisze o odwiedzinach Chopina i o przepięknie zagranych przezeń nowych Etudach. (Fr. Niecks, Friedrich Chopin als Mensch u. als Musiker. Leipzig 1890. t. I str. 286 i 302). Z tego jednak nie można wnosić, jakoby wszystkie Etudy ogłoszone jako op. 25 już w latach 1834 lub 35 powstały.

Nas tu zajmuje przedewszystkiem czas powstania Etudy as-dur z op. 25, którą Schumann uważa jako jedną z najbardziej pod względem artystycznym wykończoną i czas jej skomponowania do roku 1836 odnosi. (Musik u. Musiker von Robert Schumann t. II.).

Józefa Kościelska, siostra Maryi Wodzińskiej, opowiadając F. Hoesickowi o pobycie Chopina w Maryenbadzie (od 28-ego lipca do 24-go sierpnia 1836 r.) wyraźnie nadmienia, że z pośród świeżo podówczas skomponowanych utworów grywał im wtedy kilka Etud z drugiej se-

ryi op. 25. Szczególniejsze wrażenie zrobiły grane w kolę rodzinnem Etudy as-dur i f-moll, z których pierwsza „as-dur, wyrażająca uczucie jakiejś dziwnej niepewności, była—jak mówił (Chopin)—portretem muzycznym Antosia (Wodzińskiego), druga zaś malowała tonami charakter Maryni (Wodzińskiej)". Wiadomość siostry Wodzińskiej o czasie grania Etud potwierdza dnia 13. września 1836 r. w dzienniczku swym Henrieta Voigt: „Wczoraj był tu Chopin i grał z pół godziny na moim fortepianie swoje nowe Etudy". Następnego dnia (14. września 1836) donosi sam Shumann przyjacielowi swemu Henrykowi Dorn o bytności Chopina w Lipsku i o nowych Etudach, które mu w nieporównany sposób odegrał.

Na podstawie kajetu Chopina, poświęconego Maryi, możemy naocznie stwierdzić, że Etudy as-dur i f-moll wykończone zostały i wpisane do albumu Maryi w Dreźnie między 24 sierpnia a 12 września 1836 r. Świadczy o tem autograf obu Etud w kilku miejscach kreślony i poprawiany.

Po wyjściu zaś z druku drugiej seryi Etud 1837 roku w Lipsku u Schlesingera, czytamy entuzyastyczną krytykę Schumanna w „Neue Zeitschrift für Musik": Przy tych Etudach muszę nadmienić, że większą ich część grał mi sam Chopin, „a grał je bardzo à la Chopin", szepnął mi Florestan na ucho. Wyobraźcie sobie harfę eolską o wszystkich dźwiękach, a ręka mistrza mięsza je w rozmaite fantastyczne obrazy, tak jednak, że nieustannie dźwięczy głębszy ton zasadniczy wraz z miękkim głosem sopranowym, a macie w przybliżeniu obraz gry Chopina. Nic więc dziwnego, że najmilszemi dla nas stały się kompozycye, które słyszeliśmy przez niego wykonane, a przedewszystkiem należy wyszczególnić pierwszą Etudę as-dur, raczej poemat niż Etuda. Mylą się jednak ci, którzy sądzą, że każdą z drobnych nut grał tak, by ją można słyszeć dokładnie, było to raczej falowanie akordu as-dur, wzmożonego tu i ówdzie pedałem, ale poprzez te harmonie przebijała w pełnych tonach prowadzona cudowna melodya i tylko w części środkowej, obok śpiewu głównego, z pośród akordów wystąpił raz jedyny wyraźniej głos tenorowy. Po tej Etudzie owłada nami uczucie jak po błogiem widzeniu sennem któreby się pragnęło w pół śnie raz jeszcze pochwycić. Nie wiele można mówić o tym utworze, a chwalić wcale nie".

Etuda w as-dur, tonacyi oznaczającej rozmarzenie, odnosi się do towarzysza lat młodości, którego pobyt w Paryżu 1835 na 36 r. natchnął mistrza do kompozycyi, która przypominała raczej Maryę, aniżeli — jak niesie tradycya — Antoniego. W Etudzie tej to jakby melodya duszy mistrza unosiła się na falach błękitu.

Na drugiem miejscu w albumie poświęconym Maryi wpisaną została Etuda f-moll z datą Drezno 1836 r. Grana ona była współcześnie Schumannowi, a po ukazaniu się w druku drugiej seryi Etud (op. 25) tak o Etudzie f-moll pisze Schumann w „Neue Zeitschrift für Musik": „Jestto utwór, w którym właściwość Chopina niezatarcie wraża

się w duszę naszą, Etuda ta urocza i cicha, nito nucenie dziecięcia we śnie".

Wiotkość i eteryczną lekkość tego utworu zauważył już M. A. Szulc, a H. Opieński podnosi zdumiewającą harmonię, która objawia się w ściśle przeprowadzonej dwugłosowości, gdy bowiem prawa ręka „snuje nieprzerwaną nić melodyi trójkami — lewa prowadzi rysunek harmoniczny ćwierciami".

Etuda f-moll op. 25, którą Chopin nazwał „portretem duszy Maryi", jest jak szept kwiatów cicha, jak girlanda dźwięków rozwiewna. Płynie słodka melodya taka miękka i drżąca. Zda się, że to wietrzyk wiosenny muska śnieżno-białe konwalie, trącając o perłowe dzwonki kwiecia...

Trzeci utwór Chopina, zawarty w albumie Maryi, to znana ilustracya do wiersza St. Witwickiego, którego pierwsza zwrotka opiewa:

„Smutno niańki ci śpiewały,
A ja już kochałem,
A na lewy palec mały
Srebrny pierścień dałem."[17]).

Pieśń tę wraz z innemi utworami otrzymał Juliusz Fontana od siostry Chopina Ludwiki Jędrzejewiczowej w r. 1853 i wydał ją u Schlesingera w Berlinie.

Autograf tej pieśni z wyraźną datą Drezno 8. 7-bre 1836 obala stanowczo dotychczasowe twierdzenia badaczy życia i dzieł Chopina od M. A. Szulca (Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne, Poznań 1873 str. 205) począwszy, aż do Ferd. Hoesicka (Chopin. Życie i twórczość. Warszawa 1911. t. II. str. 419—420), jakoby pieśń ta skomponowana była w roku 1841. Sprostować też należy, że „Pierścień" powstał pod wpływem zerwania Maryi z Chopinem (H. Opieński. Nauka i sztuka. t. X. str. 52) albo z powodu zamęścia jej z J. hr. Skarbkiem (Hoesick Chopin I. c.). Upada cały gmach dowodów czerpanych z „psychologii twórczości artystycznej", a przytoczonych na uzasadnienie, że pieśń tę wywołało zamęście Maryi Wodzińskiej w lipcu 1841 r. Rozwiewa się legenda o niewiernej narzeczonej i zawiedzionym w swych uczuciach mistrzu. Nie może być mowy o uczuciu „goryczy w jego zranionem sercu". Chopin wpisał tę pieśń do albumu Maryi w Dreźnie 1836 r., gdy pełen nadziei i szczęścia w miłości miał się niebawem oświadczyć o rękę ukochanej Maryi. Nastąpiło to 11. września 1836 r.

H. Opieński trafnie określa charakter piosenki „Pierścień" „pełnej nastroju, rezygnacyi smutnej, lecz spokojnej, oddanej w melodyi pięknej, a tak rzewnej i prostej, że może iść w porównanie z najsłynniejszemi piosenkami Schuberta".

W powolnym rytmie mazurowym snuje mistrz melodyę, nie przekraczającą septimy, o motywie prawie ludowym. Jednostajny charakter pieśni zupełnie odpowiada monotonnej nieco skardze, wyrażonej w wier-

szu St. Witwickiego; akcenty zaś na poszczególnych tonach uwydatniają nastrój pieśni. Ten ludowy ton i ta prostota w konstrukcyi przemawiają między innemi za tem, że „Pierścień", podobnie jak przeważna część cyklu pieśni, powstałych w latach 1829—1832, należy do młodzieńczych utworów Chopina. Na podstawie listu Chopina do Matuszyńskiego (kolegi szkolnego Fryderyka) z r. 1830, można nawet wnosić, że piosenka ta odnosi się nie do Maryi Wodzińskiej, ale do Konstancyi Gładkowskiej. Naprowadza na ten domysł fakt zamiany pierścieni z Gładkowską przed wyjazdem Chopina do Wiednia. Pierścionek ten, ofiarowany ukochanej Konstancyi, opisuje Hoesick (w swej monografii o Chopinie t. I. str. 254: „Była to staroświecka obrączka z cienkiego druciku z oczkiem brylantowem, oprawionem w srebro". Z sercem wezbranem tęsknotą za piękną śpiewaczką warszawską — pisze Chopin z Wiednia, w dzień Bożego Narodzenia 1830 roku: „gdy na pierścionek spojrzę, zdaje mi się, że mi lżej o połowę, żem spokojniejszy... Konst. nie mogę nawet nazwiska napisać, ręka moja niegodna... ach włosy sobie wyrywam, kiedy wspomnę, że mogą o mnie zapomnieć". (Karasowski Fryderyk Chopin. Warszawa 1882 r. t. I str. 229—235.) Niestety zapomniała o nim ubóstwiana, dnia 31 stycznia 1832 r. Konstancya Gładkowska oddała rękę Józefowi Grabowskiemu. Do późnej jednak starości starannie przechowywała w toaletce pierścionek od Chopina, który chętnie pokazywała. (Hoesick t. II str. 71—72.)

Prawdopodobnie więc pieśń Chopina zatytułowana „Pierścień" powstała po zamążpójściu Gładkowskiej, co zdają się potwierdzać słowa tekstu pieśni Witwickiego:

Smutno niańki ci spiewały,
A ja już kochałem;
A na lewy palec mały,
Srebrny pierścień dałem.

Pobrali dziewczęta drudzy,
Ja wiernie kochałem;
Przyszedł młody chłopiec cudzy,
Choć ja pierścień dałem.

Muzykantów zaproszono,
Na godach śpiewałem;
Innego zostałaś żoną,
Ja zawsze kochałem.

Dziś dziewczęta mnie wyśmiały,
Gorżko zapłakałem:
Próżnom wierny był i stały,
Próżno pierścień dałem!

Gdy Chopin wpisywał nuty tej pieśni w albumie Maryi, wypadły mu niektóre zwroty wiersza Witwickiego, naprowadza to również na

domysł, że pieśń tę dawniej był skomponował, a teraz tylko Maryi na jej życzenie wpisał.

Mylną datę (r. 1841) powstania pieśni „Pierścień" widzimy w wydaniu polskiem Schlesingera 17 pieśni polskich op. 74. Tę samą datę r. 1841 podaje nam Szulc (Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne Poznań 1873 str. 205). Widocznie na tej podstawie łączy Hoesick w tomie drugim swej monografii na str. 419 powstanie pieśni „Pierścień' z datą wyjścia Maryi za hr. Skarbka.

Najważniejszą wiadomość o kompozycyach Chopina, przesłanych ryi z Paryża w r. 1835, po pierwszem spotkaniu w Dreźnie, podaje Wodzińska w liście bez oznaczenia miejsca i czasu (ale pisanym na pewne z Drezna we wrześniu 1835 r.): „Otrzymałam w tych dniach „Gdybym ja była słoneczkiem na niebie, nie świeciłabym jak tylko dla ciebie", ale nie mam odwagi tego śpiewać, gdyż boję się, bo to wszak Pańskie, żeby nie wyszło całkiem zmienione, jak np. „Wojak". Widocznie Marya, która pobierała właśnie w tym czasie lekcye muzyki, pragnęła śpiewać pieśni Chopina. Aby zadość uczynić jej życzeniu, przysłał Fryderyk Maryi 1835 r. poprawioną piosenkę p. t. „Życzenie" do słów St. Witwickiego, ułożoną jeszcze 1829 r. Słusznie zauważył Hoesick, że Marya nie przytacza tytułu piosenki, lecz podaje tylko dwa pierwsze jej wiersze Osłoniła tak swe uczucia pod postacią zakochanej dziewczyny, pragnącej śpiewać tylko dla swego ukochanego.

Gdy Chopin otrzymał ten liścik od Maryi, bawił już w Paryżu. Rozłąka ich trwała niemal rok cały. Uczucie Chopina wzrastało z dniem każdym. Kompozycye jego z tej doby: Nokturny cis-moll i des-dur (z op. 27) przenika żal i tęsknota za ukochaną Maryą. Powiewa nad niemi wstęga żałoby i rzuca swe długie cienie. Rozmarzone serce mistrza drży jak liść osiny i skarży się łzami krwawemi. Nokturny owe to prawdziwe hymny nocy.

Nokturn des-dur, arcydzieło Chopina, nasycony smutkiem i rzewnością. Ale po przez łzami przepojoną melodyę przemykają pasaże tak lekkie i barwne, jakby z mgieł tęczowych utkane. Nokturn des-dur przypomina noc letnią Południa. Na wód toni drży pozłota księżycowa, tęsknotą owiana melancholia sączy kroplami goryczy.

Nokturn cis-moll to skarga duszy zbolałej; rzucony na papier w chwili bezbrzeżnej tęsknoty, która nieraz nachodziła mistrza. Żal za minionem szczęściem drga jak zwątpienia akord głuchy, jak sieroce łzy. Dręczący go niepokój odźwierciedla akompaniament w triolkach — uczucie bolu wzbiera coraz gwałtowniej, aż wybucha gorejącym płomieniem. Obraz ukochanej Maryi kojarzy się złotemi ogniwami sztuki ze wspomnieniem ziemi ojczystej. Przed oczyma słuchacza kroczy skrzydlata hussarya, przewijają się postacie zbrojnych rycerzy, jakby z dawnych hufców pancernych — to rytmiczny motyw w des-dur. Na chwilę zabłyśnie promień wiary, lśnią jasne wizye, lecz wnet nikną, pieśń żalu wyłania się powtórnie, dopiero przejście w cis-dur zwiastuje

ukojenie. Duszę mistrza unosi nadzieja — na niebios skłonie srebrzy się świt, łagodna poświata jego rozwiewa noc ciemną, bezgwiezdną.

Już najdawniejsi krytycy zauważyli w nokturnach Chopina charakter tęsknego, niezaspokojonego pragnienia. Jakby pieśni miłości pełne skargi i żalu, wiodą one nas w tajemniczy świat marzeń, a po przez błękit nieba przedziera się dojmujący krzyk duszy.

Nokturny des-dur i cis-moll natchnione miłością do Maryi stanowią najwyższy poziom twórczości Chopina [18]).

W lipcu 1836 roku przybył Chopin do Maryenbadu, zastał tam już Maryę z panią Wodzińską. Znikły jak sen utrapienia, nastały dnie szczęścia i radości. Chopin był znów wesół, niemal swawolny, żartował i bawił się jak dziecko — wszystko, co go otaczało, wydaje mu się jasne, promienne. Zamieszkał w domu pod „białym łabędziem", gdzie w r. 1902 odsłonięto uroczyście dwie tablice pamiątkowe [19]).

Z okien swego pokoju spoglądał na ciemne lasy szpilkowe — przywodziły mu one na pamięć bory ojczyste, z szumem drzew zalatywały tchnienia ziemi rodzinnej. Zagrała w nim krew młodzieńcza, wezbrała pierś falą uniesień i zachwytów — to znów zaduma ogarnęła mistrza. Wygrywał tęskne mazurki, pełne prostoty, niby kwiaty naszych łąk i pól — rozbrzmiewały polonezy rycerskie, jakby wspomnienia chwały ojczyzny i nadzieja jej odrodzenia...

Mała garstka ziomków z zapartym oddechem przysłuchiwała się natchnionemu pieśniarzowi, a Marya zapominała o świecie całym, olśniona, oczarowana wpatrywała się w rozjaśnione oblicze geniusza.

Odbywali dalekie przechadzki — na jednej z nich powzięła Marya myśl namalowania portretu Fryderyka. Akwarela ta jest jednym z najlepszych z tego czasu wizerunków mistrza [20]).

Pewnego dnia uprosiła Marya Chopina, by wpisał jej coś do pamiętnika. Aureola sławy, która opromieniła skroń mistrza, podsycała jej uczucie miłości. Łechtało próżność kobiecą, że może najczystszy płomień natchnienia rozpaliło jej serce, że najpiękniejsze marzenia padają we fałdy jej szaty.

Chopin zasiadł do biurka, ale struna serca zbyt silnie drgała, by mógł przelać w nuty dźwięki subtelnej miłości. Odłożył więc niezapisany kajecik, by go później zapełnić.

Tak zeszedł niemal cały miesiąc. Dnia 24 sierpnia Chopin i panie Wodzińskie opuścili Maryenbad, udając się stamtąd do Drezna. Fryderyk ofiarował Maryi w Dreźnie następujące nuty, które również dzięki pani Orpiszewskiej przytoczyć mogę: „Quatre mazourkas dédiées à Monsieur le comte de Perthuis op. 24", ręką Chopina napis: „A Madmoiselle Marie", dalej Grande Polonaise Brillante op. 22 dédiée à Mme d'Est, (jest to polonez Es-dur poprzedzony Andantem spianato), własnoręczny napis Chopina: „A Mademoiselle MarieW." Następują: „Douze études op. 25 dédieés à Mme la comtesse d'Agoult": „Drezno 8 septembre 1836".

Bawiąc jeszcze w Maryenbadzie, mówił Fryderyk z Maryą o powrocie do kraju [21]), marzyli o cichej wiosce ojczystej, snuli plany na przyszłość, sami szczęśliwi pragnęli uszczęśliwić drugich, wnieść pochodnię światła między lud biedny i ciemny.

Zbliżała się chwila rozstania, jakżeż smutno im było, jak ciężko. To wielkie kochanie, co splata dwie dusze w jedną, ta miłość przeogromna zabrzmiała w ich sercach cichym, stłumionym głosem.

Było to 11. września 1836, w przeddzień wyjazdu Chopina. Cały urok jesieni rozlewał się o „szarej godzinie". Promienie wieczorne zapalały na wzgórzach przyciszone, harmonijne barwy, najdelikatniejsze i najjaskrawsze odcienie mięszały się w głębokim akordzie, którego nie prześcignie w słodyczy nawet melodya wiosny.

Ponad uśpionem w ciszy miastem, wstają i ścielą się w lekkich obłokach mgły. Rozwiesiły swą siatkę pajęczą i płyną drżące na bory, na łany. Pierś mistrza kołysze się nadziei pieśnią, to znów tęsknota oplata mu duszę jak łąkę mgły... Zdobył kącik w sercu Maryi, a lękał się, że subtelny czar tej miłości rozwieje się i rozprószy, jak sen o jutrzence... W ten wieczór słodki a melancholijny rozkwitały w ogrodzie serca wieszczego najpiękniejsze kwiaty... W tę „szarą godzinę" oświadczył się Fryderyk o rękę Maryi [22]).

Pani Wodzińska, która kochała Chopina jak syna, z radością oświadczyny jego przyjęła, prosząc jednak na razie o tajemnicę, zanim zdoła przekonać męża, że związek z Fryderykiem uszczęśliwi Maryę. Wielkie obawy budziło już naówczas wątłe zdrowie mistrza, to też pani Wodzińska zalecała Fryderykowi przedewszystkiem być przezornym i dbać o siebie.

Dnia 12. września 1836 Chopin opuścił Drezno szczęśliwy i pełen wiary w przyszłość.

W Paryżu wrócił mistrz do swych zajęć codziennych; dawał lekcye, grał, komponował, a pomny rad pani Wodzińskiej, by szanował swe zdrowie, pragnął usunąć się od zabaw i towarzystwa. Znajomi i przyjaciele nie pozwolili na to, zapraszano go i zabierano przemocą. Znów więc Chopin był duszą towarzystwa, znów czarował wszystkich swoją osobą i grą. Na jednem z tych zebrań poznał Chopin George Sand, która zrazu niemiłe na nim uczyniła wrażenie, a niebawem miała kamieniem zaciężyć na jego życiu.

Dochodziły go w tym czasie listy ze Służewa, majątku rodzinnego Wodzińskich, a serdeczne dopiski Maryi były promieniem ożywczym dla duszy mistrza.

W takiej chwili powstał romantyczny nokturn h-dur (op. 32 Nr. 1.), płynący jasną, serdeczną strugą melodyi.

Roztacza się przed nami krajobraz skąpany w srebrzystych blaskach nocy. Księżyc wygląda ze wschodu wrót — we mgle dzwoni lotny szczęściem głos. Wtem błogi spokój pierzcha, tętnią złowróżbne uderzenia, jęk boleści wydziera się z piersi... Czy to przeczucie rozstania z ukochaną?

Niestety nastąpić ono miało niebawem! Dręczony nieustannym kaszlem tracił Chopin nadzieję powrotu do zdrowia, najdotkliwiej zaś odczuwał, że czem raz rzadsze i coraz krótsze dochodziły go listy od Wodzińskich. W dniach tych nawet muzyka nie była mu pociechą. W takiej to chwili rozstroju wyjął Chopin kajecik Maryi[23]). Zadumał się mistrz — obudziły się w nim wspomnienia lat młodzieńczych, kiedy to Marya, uczenica jego, nuciła melodye mistrza do piosnek sielskich przyjaciela Stefana Witwickiego — stanął przed oczyma wieszcza dom rodzinny w Warszawie i cicha postać Ludwiki — budzi się w duszy anielskie dzieciństwo. Oto wielki mistrz tonów rozwija słoneczny kwiat swego serca. Miłość, ta czarodziejka, kołysze go przyspieszonym rytmem, trąca o struny ech uśpionych. W ciszy mroku wieczornego wstają rozchwiane w obłok sine opary — gasną bole. Ścichły gwary życia. Słyszysz jeno głośne bicie serc...

Pod wpływem tych wspomnień wpisał Chopin na pierwszej karcie pamiętnika: „Lento con gran espressione“[24]). Rzewny ten utwór w cis-moll, ułożony w formie nokturna, mało jest znany. Przysłał go Chopin w roku 1830 z Wiednia dla p. Jędrzejowiczowej z napisem: „Siostrze Ludwice dla wprawy, nim się zabierze do mego drugiego koncertu“. (F-moll).

Zestawiam w dodatkach analogiczne miejsca z owego koncertu i z pieśni „Życzenie“, pokrewne przywiedzionemu Lentu.

Po tym nokturnie wpisał Chopin do pamiętnika Maryi ośm pieśni: „Precz mi z oczu“ — do słów Mickiewicza — „Życzenie“, „Hulanka“, „Poseł“, „Gdzie lubi“, Pieśń litewska, „Wojak“ i „Czary“[25]) — wszystkie do słów Stefana Witwickiego.

Liczne waryanty i odmiany tekstu muzycznego zawierają pieśni: „Życzenie“ i „Hulanka“.

Tekst Życzenia wydrukowany w wydaniu pośmiertnem (Berlin 1855) dowolnie został zmieniony przez Juliusza Fontanę. Autograf tej pieśni wydany w „Pamiątkach po Chopinie“ przez M. Karłowicza (Warszawa 1904) jest prawdopodobnie pierwszą redakcyą pieśni skomponowanej w roku 1829 pod wpływem miłości do słynnej śpiewaczki Konstancyi Gładkowskiej. Na prośbę Maryi przerobił Chopin „Życzenie“, a tę poprawną redakcyę wpisał do jej albumu.

By nie nużyć czytelnika wyliczaniem drobnych różnic, zachodzących bądź w melodyi, bądź w akompaniamencie pieśni, zestawiłam w dodatkach teksty muzyczne „Życzenia“, a mianowicie: 1) z pamiętnika Maryi, 2) z autografu podanego w podobiźnie u Opieńskiego i 3) w wydaniu pośmiertnem Fontany. Zestawione przezemnie waryanty wykazują: że pierwszy rzut „Życzenia“ mamy w autografie, którego facsimile umieszczone jest w dziele Opieńskiego, Leichtentritta i in., poprawną zaś redakcyę pieśni zawiera Album poświęcone Maryi. Mniejsze różnice tekstu muzycznego między autografem w pamiętniku, a wydaniem Fontany, wykazuje pieśń „Hulanka“. Najjaskrawiej występuje zmiana w pierwszych i ostatnich taktach.

W innych pieśniach jak „Poseł“, „Gdzie lubi“ i t. d. polega różnica głównie w znakach dynamicznych, w oznaczeniu tempa i t. p.

Nie chcąc nadużywać cierpliwości czytelnika przytaczaniem waryantów pieśni, ograniczam się nadmienieniem, że jedynie autentyczny tekst przywiedzionych kompozycyi Szopena mamy w Albumie Maryi, natomiast znane dotychczas redakcye tychże pieśni w wydaniach pośmiertnych są mylne lub pozostawiają wiele do życzenia. W autografie Albumu zauważyć można nieliczne chyba omyłki powstałe najpewniej przez szybkie pisanie. (Tu i ówdzie brak kasownika, bemola, krzyżyków i t. p.)

Ostatnia pieśń „Czary“, znajdująca się w pamiętniku Maryi, była dotychczas niewydana. Powstała ona, o ile wnosić można, w r. 1830—31. Jako jedna z młodzieńczych kompozycyi—z tych, w których geniusz Chopina nie unosi się w szczyty, jest ona jakby załamaniem się linii twórczej mistrza, który i w latach najmłodszych darzył świat muzyczny arcydziełami. Dla nas i ta piosenka jest drogą i w niej drga nasza ludowa, polska nuta i ona nam rękojmią, jak bardzo kochał Chopin kraj ojczysty. — O ile wyrozumieć można, wpisał mistrz swej ukochanej pieśń tę dla wiersza, którego słowa odpowiadały jego uczuciu. Przytaczam pierwszą i ostatnią strofę:

Czary.

To są czary, pewno czary —
Coś dziwnego w tem się święci,
Dobrze mówi ojciec stary:
Robię, gadam bez pamięci.

Lecz czekajcie mam ja radę,
Po miesiącu znajdę ziele:
A gdy zdradą spłacę zdradę —
Będzie, musi być wesele.

Werszi ten kończy zezyt Chopina.

W całym wieńcu tych śpiewów, wydanych staraniem rodziny po śmierci Chopina przez Juliusza Fontanę, przewijają się utwory z różnych chwil życia mistrza, od pieśni odbijających uczucia dwudziestoletniego młodzieńca p. t. „Życzenie“.

Źródłem tych okolicznościowych utworów nie zawsze wysokie, twórcze natchnienie mistrza, lecz wiją się one, niby girlandy bluszczu, około wierszy współczesnych poetów. Powstały nieraz pod naciskiem głębokich uczuć, które przepełniały serce mistrza, w chwilach przełomowych jego życia, jak n. p. „Pierścień“ skomponowany pod wpływem zamęścia Gładkowskiej.

Pieśni Chopina, jedyne pomniki muzyki wokalnej, pisane były w różnych epokach życia mistrza, od śpiewów najrańszej doby, tworzonych

w myśli o Konstancyi Gładkowskiej, naiwnych w wyrażeniu, lecz subtelnych w uczuciu, aż do pieśni z okresu najwyższego rozkwitu, przejmujących genialną koncepcyą, o wysokiej wartości artystycznej, pełne harmonicznej subtelności. Przeważna część zbiorku, to pieśni zwrotkowe w formie i melodyi o niewyszukanym akompaniamencie, o rytmie tanecznym niemal mazurkowym — jak śpiewane mazurki. Wartość i charakter ich nierówny: jedne z nich trzymane w tonie ludowym, sielskim — jakby dyalogi wokalne, przenoszą nas w czasy dzieciństwa mistrza, kiedy bawiąc podczas feryi letnich na wsi, wsłuchiwał się w śpiewy ludu wiejskiego; drugie, o charakterze rzewnym, odbijają duszę narodu polskiego, pełne niespodzianych przejść i porywającego natchnienia, inne wreszcie niezbyt odbiegające od mdłych, słabych kompozycyi współczesnych (Elsnera i Kurpińskiego) noszą na sobie piętno wpływu włoskiego (Belliniego) z arioso-recitativem.

Zbiorek ten pieśni, wpisany do kajetu Maryi, nie obejmuje całej spuścizny wokalnej mistrza, w korespondencyi jego mamy ślady zaginionych pieśni. Niektóre, krążące w rękopisie na emigracyi, miały się znajdować w posiadaniu Franchommą i Grzymały, inne — rozsiane po świecie jak kwiaty na łące — tak się przyjęły, że niewiadomo nieraz, kto ich autorem[26]).

Z listu Fontany (Paryż 6. stycznia 1853) dowiadujemy się o dwóch nieogłoszonych pieśniach Chopina: „Że Bóg jest“ i „System filozoficzny podstarościego“, które Fontana nie uważa za godne Chopina. W jednym zaś z uprzednich listów nadmienia o innych pieśniach, które mimo częste prośby Fontany Chopin miał mu napisać „zawsze do jutra odkładając“. Podobnemu losowi uległy pieśni Janusza (Wincentego Pola) w liczbie 10—12. Znamy jeno „Leci liście z drzewa“[27]). Pieśń ta umieszczona jako ostatnia, to jest 17-ta w „Pieśniach polskich Chopina“[28]). Wspomina też Fontana o paru piosenkach bez akompaniamentu. Otwiera się tu przeto pole do poszukiwań tych nieznanych lub nieogłoszonych śpiewów.

Zadziwia okoliczność, że natchnionej muzyki do mojej „Pieszczotki“ Mickiewicza, którą wedle Hoesicka (t. II. str. 199) Chopin miał na początku 1837 r. skomponować, nie znajdujemy między autografami w albumach Maryi. Wprawdzie melodya rzewna tej pieśni stosuje się do tekstu tego erotyku Mickiewicza, jednak tworząc ten miękki śpiew miał Chopin na myśli — jak to zauważył trafnie Hoesick — swoją pieszczotkę. Cała ta muzyka, natchniona marzeniem o Maryi, w pierwszej części lekka i powabna, trzymana w rytmie mazurkowym, wybucha ku końcowi siłą uczucia i namiętnością. Że niema w albumach Maryi smutnej melodyi do „Wiosny“ Witwickiego, ułożonej — jak się domyśla Hoesick na wiosnę 1837 r. — (a jak podaje Fontana w wydaniu pośmiertnem pieśni Chopina: w r. 1838), tłómaczę sobie tem, że właśnie w tym czasie zaczął Chopin powątpiewać w możliwość urzeczywistnienia swego szczęścia.

Zasługą to młodej Polski, że pieśni te Chopina, do niedawna za niegodne, a przynajmniej za słabsze utwory mistrza uważane, podniosła

na wyżynę pieśniarstwa polskiego. A. Chybiński, krytyk muzyczny „najmłodszej pieśni polskiej“ pociągnął linię graniczną między pieśniarzami o ckliwym sentymencie i zmanierowanej tęsknocie, a odkryciami Chopina w dziedzinie pieśni nowoczesnej, i autora pieśni tych na ojca młodej Polski wynosi. W istocie Chopin, a nie Moniuszko jest pionierem pieśni polskiej, jak i twórcą śmiałych koncepcyi harmonicznych, któremi młodej Polsce przyświeca. Słusznie też zauważył H. Opieński, że w porównaniu z tanią, taneczną melodyjnością piosnek, wzorowanych na francuskich, włoskich lub niemieckich pieśniach, melodye Chopina wnoszą do skarbca pieśni polskiej świeżość swojskiej nuty, a genialną inwencyą stanowią podwaliny kierunku nowoczesnej pieśni (jak n. p. Wolfa)[29]).

Po otrzymaniu Albumu z pieśniami Chopina Marya ucieszona pisze w liście (bez miejsca i daty)[30]): „Kilka słów tylko mogę do Pana napisać, ażeby podziękować za piękny zeszyt, który mi Pan przysłał. Nie będę się starała opisywać Panu, ile doświadczyłam radości otrzymując go, boby to było napróżno. Niech Pan przyjmie zapewnienie uczuć wdzięczności, które Panu winnam. Niech Pan wierzy przywiązaniu, które żywi dla Pana cała nasza rodzina, a w szczególności najgorsza z uczenic Pańskich i przyjaciółka lat dziecinnych. Adieu! Mama najczulej ściska Pana. Teresia (siostra Maryi) co moment wspomina swego „Chopina“. Adieu! niech Pan pamięta o nas“.

W listach Chopina do Teresy Wodzińskiej, świeżo ogłoszonych w Chopinianach Ferd. Hoesicka (Warszawa 1912), napomyka często Fryderyk o ukochanej, nazywając ją swoim sekretarzem, po myśli Maryi, która w jednym z listów do Chopina nazwała się votre fidèle sécrétaire. Wspomina o przysłanych mu przez Maryę pantoflach i przez nią haftowanych. Ciesząc się niewymownie jej odpowiedzią, spodziewa się, że „nie zapomni“ o nim. Marzy o jasnej przyszłości przy swojej Maryi, a przywykły wyraz swych uczuć najtajniejszych przelewać w tony dodaje w liście krótkie, ale znaczące słowa: „Gram na szarą godzinę“... (Paryż 1. listopada 1836.).

Chopin boleśnie odczuwał oddalanie się odeń Wodzińskich, rozstrój mistrza wzmagał się, wątłe zdrowie jego coraz więcej podupadało. W tym to czasie — 2. kwietnia 1837 — dopisał Chopin w liście pani Nakwaskiej — przyjaciółki Wodzińskich — następujące słowa do matki Maryi: „Przyznam się Pani, że napadł mię moment nakształt tego w Maryenbadzie przy książce panny Maryi, na której przez 100 lat nie byłbym nic napisał“. (Aluzya ta odnosi się widocznie do albumu Maryi, do którego miał Chopin zamiar wpisać coś w Maryenbadzie 1836 r.) „Są dnie — którym rady nie wiem. Dziś wolałbym być w Służewie, jak pisać do Służewa. Więcejbym powiedział, niżelim napisał...“

Dnia 14. maja 1837 dodaje jeszcze Chopin w liście do Wodzińskich pozdrowienia dla wszystkich z dopiskiem dla Maryi, w którym przypomina, by napisała do Antoniego.

Właśnie wtedy Antoni — brat Maryi — walczył w pułku lansierów polskich w Hiszpanii, wspierał go Chopin nietylko radą, ale i pieniądzmi.

Gdy zaś Antoni Wodziński leżał ranny w Saragossie, Fryderyk uspakajając rodzinę, pisze do Wodzińskich, że Antoni zdrów jest i potrzebuje spiesznej pomocy pieniężnej. „Ile mogłem — pisze Chopin z Paryża 1837 r. — odpowiedziałem jego życzeniom, ale to kropla do morza".

Z wielkiego świata, z wspaniałych uroczystości na cześć księcia Orleańskiego, odbiegał myślą do cienistych lip w Służewie, do swej ukochanej Maryi, zarzucając ją gradem zapytań: „A w Służewie czy piękne lato? Czy dużo cienia? Czy można usiąść pod drzewami i malować? Czy Teresa (najmłodsza siostra Maryi) ma miejsce wygodne na serki? Czy jej nie brak do tego panny Józefy albo panny Malet? (przebywających podówczas w Dreźnie). Czy ich Panie prędko widzieć nie myślą?" Ostatnie to pytanie odnosi Chopin do przyrzeczonego wyjazdu Maryi z matką, spodziewał się bowiem, że po widzeniu się z tą, którą był po słowie, będzie mógł światu ogłosić, co na dnie serca swego ukrywał. W skwar letni, gdy go lekarz wysyłał do Ems, wzbraniał się opuścić spiekły bruk Paryża, wyczekując wiadomości od Wodzińskich: kiedy i dokąd przybędą. W końcu czyniąc aluzyę do wybranego u Pleyela pianina dla Maryi, zapytuje: „Fortepian czy się podobał? Dałby Pan Bóg! Jeżeli nie, proszę mnie wybić, a nie gniewać się".

Lecz rozwiały się złote sny Chopina, panie Wodzińskie nie opuściły Służewa, może umyślnie, aby uniknąć z nim spotkania.

Chociaż Chopin nie spotkał się już z Wodzińskimi za granicą, gdzie odbyć się miały zaręczyny z Maryą, chociaż w listach pani Wodzińskiej nie było już dawnej serdeczności, to jednak nie przestał żywić nadziei widzenia się z niemi. Bawiąc już w Londynie, czekał jeszcze wezwania Wodzińskich, by pospieszyć na ich spotkanie przez Holandyę do Niemiec, otrzymał jednak list od pani Wodzińskiej, w którym nic o wyjeździe za granicę nie wspominała.

Marya, pod wpływem niechętnego małżeństwu ojca, ulegała jego woli. A czas i oddalenie jak szron ścięły kwiat miłości.

Dziewczę siedmnastoletnie, pełne polotu i zachwytów, nie posiadało stanowczości. Kochała Chopina całą poezyą swej duszy, wszakże zdala odeń uległa wpływowi ojca, który nie chciał związać losów ukochanej córki z życiem cierpiącego muzyka. — Odmienny, niż powszechnie przyjmują, powód zerwania podaje nam pani M. Orpiszewska (siostrzenica Maryi) w liście — (który w całości po raz pierwszy ogłaszam w przypiskach)[31]): „S. p. Marya była to osoba bierna i bez temperamentu, dająca się każdemu powodować... Ten brak energii i samodzielności zrządził zerwanie z Chopinem, a ludzie wywnioskowali, że to ojciec jej, a mój dziadek — ze względów rodowych — córce zabronił wyjść za Niego. Pragnę dziadka mego uniewinnić, bo od matki mej wiem, że był to staruszek poczciwy, prostoduszny i zupełnie nie dumny arystokrata — jak to biografowie wspominają — jeżeli więc skłonił córkę do zerwania, to tylko przez wzgląd na wątłe zdrowie Chopina, a ona, młodziutka i mało stanowcza, dała się łatwo przekonać!"

Miłość Chopina jak cień towarzyszyła Maryi do ostatnich chwil życia. Z rzewnością wspominała swego mistrza, a odtwarzając jego wieszcze kompozycye, wlewała w nie czar smutku, któremi są owiane.

Chopin nie zapomniał o Maryi. Po zgonie wielkiego muzyka znaleziono między jego papierami paczkę listów ukochanej Maryi (z lat 1835—37), związanych różową wstążką, z napisem ręką Chopina: „Moja bieda..."[32]).

Przypiski.

[1]) Marya Wodzińska była przez męża swego, Władysława Orpiszewskiego, stryjenką Stanisławowej Orpiszewskiej, a przez siostrę swą Józefę Kościelską, matkę Stanisławowej Orpiszewskiej, ciotką tej ostatniej. Po śmierci męża swego Władysława Orpiszewskiego opuściła Florencyę i zamieszkała w Kłóbce, Królestwie Polskiem, majątku Stanisławostwa Orpiszewskich, gdzie też troskliwie przechowują po niej pamiątki i autografy Chopina.

[2]) Po raz pierwszy tu omówiony Album Chopina (Nr. 3), ofiarowany Maryi Wodzińskiej, obecnie własność Stanisławowej Orpiszewskiej, jest to kajet nutowy, oprawiony w safian koloru ciemno *bordeau*, ze złotymi wyciskami brzegów i narożników po obu stronach tekturki, ze złoconym w środku napisem gotyckiemi literami: *Maria*. Autograf ten Chopina liczy 24 stronice nutowe z niebieskiemi liniami, formatu 21×17 *cm*. Z tych pierwsze cztery stronice obejmują: *Lento con gran espressione* na fortepian. Dalsze stronice od 6—24 zawierają następujące pieśni na śpiew i fortepian: *Życzenie* (str. 6—7), *Poseł* (str. 8), *Gdzie lubi* (str. 10—11), *Hulanka* (str. 12), *Pieśń litewska* (str. 14—16), *Precz mi z oczu* (str. 17—18), *Wojak* (str. 19—20) i *Czary* (str. 22—23). Kajet ten wydałam w 1900 r. u Breitkopfa i Härtla w języku polskim p. t. Album Fr. Chopina poświęcone Maryi Wodzińskiej, w języku niemieckim pt. Maria, ein Liebesidyll in Tönen — Chopin an Maria Wodzińska. W roku 1911/12 ukazał się przekład francuski p. t. Maria, une idylle d'amour en musique, Chopin á Maria Wodzińska, première publication en fac-simile du manuscrit de Chopin par Kornelia Parnasowa version française de Gaston Knosp. Propriété des éditeurs pour tous les pays Breitkopf et Härtel. Leipzig. Berlin. Bruxelles. Londres. New York. Costallat et Cie Paris 60 Rue de la Chaussée d'Antin.

[3]) Prócz znanych monografii o Chopinie: Szulca, Karasowskiego, Niecks'a, Willeby, Hoesicka, Leichtentritta, Poirée, Opieńskiego i t. p., korzystałam z następujących listów, dzieł i rozpraw, omawiających miłość Chopina do Maryi: 1) E. Ziemięcka, Fr. Chopin. Noworocznik ilustrowany na rok 1862. 2) A. Wodziński, Les trois romans de Frédéric Chopin, Paris 1886. 3) Fr. Chopin, Trzy mazury i adagio (nocturne: Lento con gran espressione) na fortepian. Z papierów pośmiertnych. Echo muzyczne i teatralne. Warszawa 1899. Nr. 20 nuty. 4) M. Karłowicz, Moja Bieda. Księga pamiątkowa A. Mickiewicza. Warszawa 1899 i tegoż: Niewydane pamiątki po Chopinie. Warszawa 1904. 5) Fr. Hoesick: Nowe szczegóły o Maryi Wodzińskiej. Wędrowiec. Warszawa 1900. 6) Adolf Strzelecki. Karty z życia Chopina. Kraków 1901. 7) Henryk Strenger: O życiu Chopina, geniuszu

i duchu jego muzyki. Lwów 1910 r. 8) St. Niewiadomski: O Fryderyku Chopinie w setną rocznicę urodzin. Lwów 1910. 9) F. Hoesick. Chopin. Życie i twórczość w 3 tomach. Warszawa 1911. 10) Else Redenbacher. François Frédéric Chopin. Universal-Bibliotek 5327. Leipzig. Verlag von Ph. Reclam jun. 11) F. Hoesick: Chopiniana tom I. Korespondencya Chopina. Warszawa 1912 Inne prace o Chopinie wymieniam poniżej.

[4]) Ferdynand Hoesick. Nowe szczegóły o Maryi Wodzińskiej. Wędrowiec. Warszawa 1900 str. 825.

[5]) A. Wodziński w książce p. t. Les trois romans de Frédéric Chopin, Paris 1886, str. 228—236, oraz w feljetonach *Słowa* i *Kuryera warszawskiego*, lubo czerpał wiadomości swe z ust Maryi — jako blisko z nią spokrewniony — czyni z miłości Chopina do Maryi piękną powieść. Że go czasem pamięć zawodzi posłużyć może podana przezeń wiadomość o pobycie Chopina w czasie wakacyi w Służewie, dobrach ojca Maryi. Nie ulega jednak wątpliwości, że Wodzińscy przed rokiem 1830 w Służewie nie mieszkali. Zresztą prace A. Wodzińskiego o Maryi są cennem źródłem.

F. Niecks w dziele p. t. Friedrich Chopin, (przekład dr. W. Langhansa) Lipsk 1890. Tom I. str. 314, dr. Hugo Leichtentritt w monografii: Frédéric Chopin, Berlin 1905, str. 65, mylnie podają, że bliższe poznanie Chopina i Maryi nastąpiło w Służewie. Adolf Strzelecki w książce „Karty z życia Chopina". Kraków 1901 str. 22. mylne też wnioski snuje, że w Służewie zasłuszane pieśni ludowe wpłynęły na twórczość Chopina.

[6]) A. Wodziński w rozprawie p. t. *O Maryi Wodzińskiej* (w Przeglądzie polskim, Kraków 1912, Rok XLVI str. 271 i nast.) podaje bliższe o niej szczegóły: „Marya urodziła się w Warszawie dnia 7. stycznia 1819 r. w domu przy ulicy Miodowej, pod Nr. 495, z ojca Wincentego, chorążyca brzesko-kujawskiego i Teresy z Wodzińskich, podczaszanki kruszwickiej, małżonków Wodzińskich". Pradziad Maryi, Kazimierz Wodziński, był *„rymopisem"* polskim pierwszej połowy 18-ego wieku, a brat jego, prowincyał Augustyanów polskich, zapisał imię swe na kartach literatury kaznodziejskiej tego czasu. Matka Maryi Teresa, wychowana w atmosferze sentymentalizmu francuskiego, która zostawiła pamiętniczek, pisany w języku francuskim, oddała rękę swemu krewnemu Wincentemu Wodzińskiemu, chorążycowi brzesko-kujawskiemu. Był to szlachcic dawnego typu, sam dziedzic olbrzymiej fortuny na Kujawach (klucz Służewski obejmował około 600 włók czyli 18.000 morgów polskich obszaru), przez to małżeństwo z krewną dzierżył w jednym ręku olbrzymi szmat ziemi polskiej.

[7]) Antoni Wodziński. Les trois romans de Frédéric Chopin. Paris 1886. Rozdział XI. str. 222.

[8]) Stanisławowa Orpiszewska w liście z dnia 14. maja 1910 r. tak ją opisuje. „Nigdy ś. p. Marya ładną nie była, zdobiły ją jedynie oczy i włosy połyskliwie czarne, które do późnej starości nie zbielały, co ją mocno trapiło i sama słyszałam jak mówiła: „to wstyd mieć takie włosy w mym wieku, niejeden pomyśleć gotów, żem taka głupia, iż je farbuję". — Nosiła je gładko przyczesane, na skroniach splecione w warkoczyki i nawinięte na szpilki szyldkretowe. — W ogóle na ubiór i modę mało zwracała uwagi, było to wskutek wrodzonego lenistwa, a może ze świadomości, że nie jest ładną. Wzrostu była słusznego i bardzo szczupła za młodu; czego ja zupełnie nie pamiętam, — owal twarzy miała ładny i śniadą cerę, gdym ją poznała, już ta twarz rozlana tuszą i zeszpecona dwukrotną ospą, zwłaszcza nos był okropnie brzydki". Od matki wzięła — powiada A. Wodziński, w przytoczonem powyżej studyum *O Maryi Wodzińskiej* — owe lotne porywy ducha, częstokroć stające się męką naszą lub wyradzające się w czczą deklamacyjność, wzięła zamiłowanie do sztuki, po ojcu zaś

z wytwornością form, słodycz i powagę charakteru". Salon Wodzińskich na Miodowej w Warszawie skupiał kwiat towarzystwa: minister Łuszczewski, Łubieńscy, Nakwascy, Plater, słynna śpiewaczka Catalani, Klementyna z Tańskich Hofmanowa, Kazimierz Brodziński i t. d. „W tej galeryi — o bladem licu, o smętnych, głębokich, piwnych oczach, o miękkich połyskiem złotego jedwabiu mieniących się włosach, na pierwszym zjawia się planie — Fryderyk Chopin". Myli się jednak A. Wodziński łącząc sonatę b-moll z wspomnieniem o Maryi. Przed oczyma mistrza przesuwał się naówczas obraz Konstancyi Gładkowskiej.

[9]) Po śmierci męża (Władysława Orpiszewskiego) — pisze St. Orpiszewska 14. maja 1910 r. — zamieszkała stale u nas, wtedy to mogłam poznać jej wielką delikatność, słodycz, łagodność i miłość bezgraniczną do wnucząt, a naszych dzieci, które kochała jakby własne, straciwszy bowiem synka w 4-tym roku, a w wieku mego męża, miłość tę przelała na niego, na mnie i dzieci nasze, które wspominają ją z uwielbieniem i zachwytem; — naówczas małe, dawały jej przydomek „dużej babci" — gdyż matkę moją, która była niską, nazywano „małą babcią".— Nie chcąc żyć bezczynnie, uczyła dzieci nasze historyi polskiej, francuskiego i wierszy; na uroczystości imieninowe itp., była niewyczerpaną w powinszowania, dyalogi, komedyjki swego układu; — usposobienia wesołego, pogodnego, była nam miłem dopełnieniem rodzinnem, to też śmierć jej pozostawiła wielką i niezapomnianą lukę.

Tej śmierci bała się okropnie, a może nie tyle śmierci, co letargu i dlatego prosiła listem pośmiertnym, aby jej serce wyjęto. Ponieważ z wiekiem wzrok tępiał, całymi więc dniami kładła passians, lub grywała w bezika z matką moją, a na wieczór, gdy mąż mój wrócił od gospodarstwa, a przyszedł codzienny prawie gość proboszcz, wint ciągnął się do nocy. Dawniej jednak, gdy oczy były zdrowe, czytywała dużo i to rzeczy poważne i robiła dużo robót do miejscowego kościoła; wogóle obsypywała podarkami wszystkich, była to jej słaba strona. Gdy wędrowny kupiec z towarami przychodził, z dobrze naładowaną kieszenią odchodził. Często jeszcze się zdarza, że teraz przyjdzie ten sam, co bywał wtedy, a gdy go się z kwitkiem odsyła, biada, „że niema tej dobrej pani, która biedakowi dała zarobić, a służbie i otoczeniu sprawiła radość"... Charakter pisma miała bardzo ładny i oryginalny, przytem językiem francuskim władała poprawnie; stryj męża mego, a jej szwagier Ignacy Orpiszewski, był jako przestępca polityczny zesłany na Sybir. Marya więc, za zgodą rodziny męża, podejmuje się prosić o uwolnienie, pisze tedy list po francusku do cesarza Mikołaja I. adresując wprost do niego: A sa majesté l'empereur etc.; list ten doszedł rąk cesarza, bo na liście tym napisał „uwolnić" — i wkrótce potem przyszła wiadomość pomyślna. Przypisywano to pismu niezwykle dystyngowanemu, wzięto je może w kancelaryi cesarskiej za tyczące się osobiście i dlatego doszło z taką łatwością do cesarza".

[10]) Listy Juliusza Słowackiego, wyd. Leopolda Méyeta. Tom I. str. 216, 252, II. 98.

[11]) Niesłusznie zatem zarzuca H. Leichtentritt w swej książce: Frédéric Chopin. Berlin 1905, str. 70, że równocześnie z Chopinem miała Marya stosunek miłosny „Liaison" ze Słowackim i przedstawia ją jako zalotnicę (herzlose Kokette).

[12]) Muzyka była osłodą,
Kiedy jej czarowna siła
Mą duszę ognistą, młodą,
Z duszą słuchaczy łączyła;

Dziś zbyt silnie grają nerwy,
Więc mnie rozdrażnia i trudzi,
Każdy akord drga bez przerwy
I wspomnienia boleść budzi.

Ileż to chwil uroczych
Przepędzałam przed stalugą,
Kreśląc w farbach przeźroczych
Jedną figurę za drugą:

To Madonnę z dzieciątkiem,
To brzeg morza skalisty,
To pastuszka z jagniątkiem
Lub jaki widok mglisty.

Sądziłam, że wnuków twarze
Wnukom ich dzieci przekażę,
Los zawistny wzrok zamącił,
I pędzel z ręki wytrącił.

Jedna tylko pozostała
Władza uczucia nietknięta,
I dawniej bym nie kochała
Silniej niż dziś me wnuczęta. (1/I. 1895.)

Oto jedna zwrotka innego wierszyka Maryi:

Żal mi odchodzić!
Pragnęłam śmierci, gdy synka strata
Żalem długie zapełniła lata,
Dziś wnuki życie zaczęły słodzić,
Żal mi odchodzić!

[13]) Plan spotkania się Wodzińskich z Chopinem w Paryżu — o czem wspomina matka Maryi w liście do Fryderyka z Genewy 28. lutego 1835— nie doszedł do skutku. Myli się więc: M. Karasowski w dziele o Chopinie, (Warszawa 1882. Tom II. str. 65) i A. Strzelecki w Kartach z życia Chopina, (Kraków 1901 str. 82), przypuszczając, że Chopin w Paryżu widział się z Maryą... Spotkali się dopiero w Dreźnie 1835 r. Wspomina o tem siostra Maryi p. Kościelska podając, że brat jej Feliks spotkał przypadkowo Chopina na ulicy i zaprosił go do Wodzińskich. (F. Hoesick, Nowe szczegóły o Maryi Wodzińskiej. Wędrowiec. Warszawa 1900). Mylnie też przedstawia Leichtentritt, (Fr. Chopin, Berlin 1905 str. 68—69), że Chopin w r. 1835 wracając z Karlsbadu, odwiedził Wodzińskich w Dreźnie. F. Niecks w dziele swem: Friedrich Chopin (übersetzt von Dr. W. Langhans. Leipzig 1890 tom I. str. 315) pisze, że Marya w r. 1835, gdy była po raz pierwszy z Chopinem w Dreźnie, miała lat 19, jest to niezgodne z prawdą, gdyż Marya, urodzona w r. 1819, miała wówczas rok 16-ty.

[14]) Kajet nutowy Chopina, zawierający walc f-moll op. 69, jest obecnie w posiadaniu pani Maryi z Kościelskich Orpiszewskiej. Zeszyt ten (Nr. 1.) 28×21½ w oprawie bardzo ozdobnej z ciemno-wiśniowego papieru. Na środku wyciśnięta gwiazda, a w niej napis zwykłym złoconym drukiem *Maria* z koroną o 7 pałkach. Już Szulc wykazał, jak wielce różnił się tekst walca w wydaniach drukowanych od rękopisu. Pierwszy tej kompozycyi wydawca Fontana podał mylnie czas jej napisania: r. 1836, a w ślad za nim poszli inni wydawcy i krytycy (jak Niecks, Leichtentritt, Opieński). W autografie podał sam Chopin datę: Drezno Sept. 1835. Słusznie też zauważył Szulc odmienne oznaczenie tempa walca i t. p. odmiany w znakach dynamicznych i rytmice. Mylił się jednak domyślając się, że Fontana wydał tego walca z innego autografu, poprawionego przez Chopina. Na podstawie autografu Chopina, który mam pod ręką, możemy na pewne stwierdzić, że Fontana od siebie poczynił w tekście dowolne zmiany, które się niestety do naszego czasu utrzymały. Nawet facsimile, podane po raz pierwszy przez Szulca, a powtórzone w następnych monografiach, nie daje dokładnego wyobrażenia o oryginale, a to dlatego, że podobizna ta nie była zrobiona na podstawie fotograficznego zdjęcia, lecz ręką na kamieniu litograficznym. Facsimile ogłoszone po raz pierwszy przez Szulca wykazuje w porównaniu z autografem, który mam w ręku, drobne niedokładności. I tak brakuje w takcie dziewiątym łuku nad nutami wiolinowemi, w drugim takcie drugiej części tria brak w lewej ręce bemolu, w trzecim zaś takcie basu zamiast akordu es-b jest f-b. W piątym takcie lewej ręki zamiast oktawy c-c, jest d-c, w szóstym takcie lewej ręki zamiast f-a, g-a, a w prawej ręce as jako cała nuta, zamiast pół nuty itp. W czternastym takcie zamiast f odbito es, w szesnastym takcie brak wyrazu fine. Po drugiej wolcie c-es zamiast des-f. W ostatnim takcie podobizny składa się akord z czterech nut: c, es, as, c, z czego pierwsze trzy nuty figurują jako całe, kiedy w autografie Chopina ma tylko trzy nuty c, es, as w pół nutach. Jedni — jak Fontana, Mikuli, Niecks i in. — uważają, że walc op. 69 pisany jest w tonacyi f-moll, drudzy — jak n. p. Leichtentritt l. c. — w tonacyi as-dur.

[15]) M. Karłowicz w swem dziele: Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie (Warszawa 1904) prostuje przez A. Wodzińskiego podany czas odjazdu Chopina: o godzinie dziesiątej wieczorem, Chopin bowiem wyjechał 12. września 1835 rano. Mógł jednak — jak sądzę — napisać walc ostatniego wieczora.

[16]) Kajet ten (Nr. 2.) Chopina 29×22 cm.—obecnie własność Maryi z Kościelskich Orpiszewskiej — oprawiony, również jak Album wydany u Breitkopfa i Härtla, w safian koloru wiśniowego, ze złotymi wyciskami brzegów i narożników po obu stronach tekturki, z napisem złoconym we środku: *Maria*. Tekturka wewnątrz wyklejona papierem różowym. Na początku i końcu kajetu po trzy stronice nieliniowanego papieru w kolorze kremowym. Właściwy kajet obejmuje 12 stronic papieru nutowego, z których cztery pierwsze stronice, liczące po 14 linii nutowych, są koloru białawego (prawdopodobnie później do kajetu wszyte). Pierwsza stronica niezapisana, na trzech następnych wpisał Chopin Etudę as-dur (op. 25. Nr. 1.). Na końcu data napisana ręką Chopina: *Drezno 1836*. Dalsze 8 stronic koloru kremowego liczą po 12 linii. Z tych ośmiu stronic pierwsza niezapisana, na trzech następnych mieści się Etuda f-moll (op. 25 N. 2.) z datą również ręką Szopena napisaną: *Drezno 1836*. Po tej Etudzie następuje luźna stronica, na szóstej zaś stronicy z datą na samym początku utworu (przez Chopina własnoręcznie napisaną): *Drezno 8/7-bre 1836* pieśń do słów Witwickiego: *Smutno niańki ci śpiewały*.

[17]) Tekst „Pierścienia“ w pierwszem wydaniu warszawskiem z 1830 roku nie różni się od wydania drugiego (Jełowickiego) Paryż 1836.

[18]) Mylnie podaje J. Kleczeński (Odczyt o Chopinie, umieszczony w Bluszczu 10. grudnia 1873 r.), że nokturn es-dur op. 9 Nr. 2 powstał pod wpływem miłości do Maryi, utwór ten bowiem napisany był jeszcze przed 1831 r., a wydany wraz z nokturnami b-moll op. 9 Nr. 1 i h-dur op. 9 Nr. 3 w styczniu 1833 r. u Probst-Kistnera w Lipsku, a w listopadzie 1834 roku u M. Schlesingera w Berlinie.

[19]) W domu pod *Białym łabędziem* (zum weissen Schwan) przechowują ze czcią księgę p. t. *Pamięci Chopina*. Książka ta oprawna w czarną skórę (z psa morskiego), na pierwszej karcie mieści fotografię gabinetową Chopina, wedle Ary Scheffera. U góry widnieje napis polski

„Pieśnią polską przemówił do wszystkich ludów ziemi". U dołu fotografii napis francuski: „Il est le premier, qui ait fait connaitre les mélodies polonaises à toutes les nations du globe".

Następuje opis uroczystości odsłonięcia tablic pamiątkowych tej oto treści:

Członek komitetu i sekretarz sekcyi imienia Fr. Chopina (istniejącej przy warszawskiem Tow. muz.) Leopold Méyet, bawiący w r. 1901 w Maryenbadzie, stwierdził na podstawie „Kurlisty", że Chopin przybył 28. lipca 1836 r. z Paryża do Maryenbadu, gdzie pozostał do 24. sierpnia t. r. Zamieszkał w domu pod „Białym łabędziem" na Kaiserstrasse Nr. 47. Fakt ten podał p. Méyet do wiadomości Polaków, przebywających w r. 1901 na kuracyi w Maryenbadzie. Zawiązał się komitet, który zajął się zbieraniem składek, celem umieszczenia tablic pamiątkowych na domu pod „Białym łabędziem". Sekcya imienia Chopina postanowiła umieścić na domu pamiątkowym dwie tablice z czarnego granitu śląskiego. Na jednej z nich napis polski, złotemi literami: „W tym domu mieszkał Fryderyk Chopin w roku 1836"; na drugiej zaś napis francuski: „Frédéric Chopin a demeuré dans cette maison en 1836".

Dnia 31. lipca 1902 r. ks. kanonik Rudolf Lewicki ze Lwowa odprawił, w kościele parafialnym w Maryenbadzie, uroczyste nabożeństwo za duszę ś. p. Fryderyka Chopina. Po odegraniu „Marsza żałobnego" Chopina, udano się do domu pod „Białym łabędziem", gdzie nastąpiło uroczyste odsłonięcie i poświęcenie tablic pamiątkowych przy dźwiękach Uwertury uroczystej z *Raymunda* Thomasa i *Poloneza a-dur* Chopina.

Dom pod „Białym łabędziem" stanowi obecnie własność pp. Emilii Koestlinowej i Matyldy z Koestlinów, małżonki miejscowego notaryusza, Józefa Uhlizza. W jego ręce złożono księgę, poświęconą pamięci Fr. Chopina, aby w niej wielbiciele nieśmiertelnego mistrza mogli wpisywać swe nazwiska.

[20]) O portreciku pendzla Maryi Wodzińskiej pisze M. Orpiszewska 14. maja 1910 r. „Matka moja (J. Kościelska) mówiła mi, że przy pozowaniu ś. p. Marya strofowała i prosiła Chopina o weselszy wyraz twarzy, wtedy to Chopin, który pasyami lubił kartofle, powiedział: „o czem ja mam myśleć, żeby mieć wyraz wesoły, chyba o kartoflach w „mundurach".

Mamy przed sobą tę akwarelę Maryi, przedstawia ona Chopina siedzącego w fotelu z założonemi rękami. Wizerunek młodzieńca niezwykle ujmujący, twarz spokojna i pogodna, włosy brunatne, bujne, czoło myślące. Cała postać uduchowiona tchnie szlachetnością i wyrazem tkliwości. Wytwornie zawiązany czarny krawat, tegoż koloru tużurek i biała kamizelka świadczą o elegancyi, o którą dbał Chopin.

Portret mistrza, robiony dawną metodą akwarelową, uwydatnia w subtelny sposób najdrobniejsze szczegóły fizyognomii. Z akwareli tej, malowanej w Maryenbadzie 1836 r., robił A. Regulski drzeworyt, którego reprodukcyę umieścił M. A. Szulc w książce swej: Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Poznań 1873 r.

[21]) Eleonora Ziemięcka, połączona węzłami przyjaźni z rodziną Chopinów, opisuje w *Noworoczniku ilustrowanym na rok 1862* pobyt Chopina w Maryenbadzie: „Była chwila, w której Chopin skłaniał się porzucić przybraną ojczyznę (Francyę), wdzięki salonów (paryskich), których był ulubieńcem, porzucić wszystko, co kochać przywykł, osiąść na zawsze w Polsce i zamknąć geniusz swój w obrębie polskiej wioski... Chwilą tą był pobyt jego w Maryenbadzie... Jakże głębokie musiało być przywiązanie Chopina, kiedy przed nim pierzchły wszystkie te ponęty... Pełen miłości ludu i dobra narodu swego mówił Chopin o szkołach wiejskich, które miał kiedyś zakładać i o wychowaniu ludu, którym się kiedyś ze swą przyszłą miał zająć".

J. Kościelska zaprzecza wiadomości, podanej przez E. Ziemięcką, jakoby Chopin nosił się z myślą powrotu na stałe do kraju. Zdaniem jej Chopin nigdy się nie wybierał do Polski „gdyż powrócić nie mógł"...

[22]) W liście T. Wodzińskiej (matki Maryi) do Chopina, z Drezna dnia 14. września 1836 r., czytamy: „Odżałować nie mogę, żeś odjechał w sobotę; w dniu tym byłam cierpiąca, nie mogłam się dość zająć *Szarą godziną*, krótko o tem mówiliśmy, nazajutrz byłoby było dłużej. Girardin powiada: „W każdej rzeczy jutro jest wielkim dniem", mamy go przed sobą. Nie myśl, ażebym ja odwołała to, co mówiłam, nie, ale trzeba było przedsięwziąć drogę, którą iść trzeba. Dotąd będę Cię tylko prosić o milczenie; zachowaj się zdrowo, wszak od tego wszystko zależy". Ze słów powyższych słusznie wnosi Karłowicz (Mieczysław Karłowicz, Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, Warszawa 1904), że Chopin o *Szarej godzinie* oświadczył się Maryi i został przez ukochaną za zgodą i wiadomością matki przyjęty. Oświadczyny odbyły się nie 10-go września, lecz w przeddzień wyjazdu Chopina z Drezna 11-go września 1836 (Chopin wyjechał 12. września), świadczą o tem słowa w przywiedzionym liście Wodzińskiej: „na zajutrz byłoby było dłużej".

Idąc za Antonim Wodzińskim: *Les trois romans de Frédéric Chopin, Paris 1886*, podają mylnie: Karasowski w dziele o Chopinie, (Warszawa 1882) i F. Niecks w swej monografii: Friedrich Chopin (übersetzt von Langhans, Leipzig 1890), że Chopin oświadczył się Maryi w sierpniu 1836 r. w Maryenbadzie. Z listu pani Wodzińskiej wiadomo, że Chopin oświadczył się w Dreźnie o *Szarej godzinie* 11. września 1836 r. Nie otrzymał też, — jak sądzi Niecks — odmowy z ust Maryi, przeciwnie, oświadczyny jego przyjęte zostały przez matkę i córkę. Nie wyszła też Marya za hr. Józefa Skarbka (jak podaje Niecks i Opieński w swej książce pt. „Chopin". Nauka i sztuka. Lwów 1909) w r. 1837, lecz dopiero w lipcu 1840 r. zgodnie z opowiadaniem J. Kościelskiej (F. Hoesick. Wędrowiec 1900).

[23]) Jakkolwiek Marya otrzymała pieśń „Życzenie" jeszcze w roku 1835, o czem nadmieniliśmy powyżej, to prawdopodobnie przysłał jej Chopin album z pieśniami dopiero w roku 1836.

[24]) Nokturn ten wydany po raz pierwszy jako Adagio wraz z trzema mazurami w r. 1875 u Leitgebera w Poznaniu, staraniem M. A. Szulca. Po raz drugi wyszedł jako nowość w *Echu muzycznem i teatralnem. Warszawa 1894 str. 1442*, a po raz trzeci również jako utwór nieznany — w tymże *Echu muzycznem w Warszawie 1899 r.* (Nr. 20 nut.). Pierwszy wydawca dodaje następującą do tego utworu uwagę: „Lubo Chopin wiedział, że siostry jego nie mają zbyt wiele talentu i czasu do muzyki, pragnął atoli, by grywały, spodziewając się, że mianowicie Jędrzejewiczowa, (grywająca już Notturna i Etud kilka) przez pracę dojdzie do jakiej takiej biegłości. By ją przeto zachęcić i ułatwić jej studja nad drugim koncertem, Chopin przesłał jej (zdaje się z Paryża) to Adagio dla wprawy w ekspressyę, powplatawszy w *kontext* jego, urywki tematów pierwszej i ostatniej części tego koncertu, jakoteż ustęp piosneczki *Życzenie*, którą Ludwika bardzo lubiła". Adagio to, przesłane w liście do rodziny, zaginęło w oryginale z którego szczęściem zdjęto kopię dla p. Szulca, wkońcu odnalezionym został i sam oryginał. Jednocześnie z tem Adagiem wyszły i trzy mazury, które podobno Chopin, będąc na jakiejś prywatnej zabawie (zdaje się u pp. Linde) improwizował i zanotować pozwolił. Znać w nich talent twórczy; zwłaszcza dobry jest oberek z przyklękaniem (nazwany mazurem kulawym), którego temat znajdujemy powtórzonym ze zmianą w mazurku op. 7 Nr. 5. *Echo muzyczne i teatralne, Warszawa 1894. Nr. 578 (43) str. 513—514.*

[25]) Chopin nie podaje autora *Czarów*. Wiersz ten Stefana Witwickiego ogłoszony został w *Piosnkach Sielskich. Warszawa 1830 str. 27—29*. W na-

stępnem wydaniu poezyi Witwickiego (Paryż 1836) brak ostatniej zwrotki. Chopin miał pod ręką widocznie pierwsze wydanie „Piosnek sielskich“ Witwickiego z r. 1830, pisząc muzykę i słowa do „Czarów“, przytoczył bowiem ostatnią zwrotkę, której nie ma w drugiem wydaniu Piosnek Witwickiego z r. 1836. Przeważna część pieśni Chopina napisana jest do słów Witwickiego: Życzenie, Gdzie lubi, Wojak, Hulanka, Poseł i Czary mieszczą się w zbiorze „Piosnek sielskich“ 1830 r. M. Karłowicz nadmienia o „Czarach“ w *dotychczas niewydanych pamiątkach po Chopinie* str. 370. Pieśń tę otrzymał Fontana w styczniu 1853 r. wraz z innemi pieśniami i rękopisami, nadesłanemi przez rodzinę Chopina. Nie wydał jednak „Czarów“ uważając je za zbyt słabą kompozycyę. Na str. 376 Karłowicz podając facsimile Życzenia (z tego samego autografu, co Opieński) zwraca uwagę, że są wielkie różnice w rytmice przegrywki, jakoteż i w głosie solowym, zwłaszcza w akompaniamencie między postacią, jaką ma ta piosenka w wydaniu Fontany-Schlesingera, a formą, w jakiej ją znajdujemy w autografie. Przedewszystkiem uderza tu brak ciężkich oktaw w lewej ręce akompaniamentu, które znajdujemy w wydaniu Fontany-Schlesingera, a które — zdaniem Karłowicza — nie mogły powstać pod piórem Chopina. W pamiątkach po Chopinie będących dziś własnością p. Ludwiki z Nideckich Skokowskiej w Warszawie, znajduje się sztambuch jej matki, Emilii z Elsnerów Nideckiej, córki J. Elsnera. Z siedemnastu utworów Chopina, obejmujących dwa nieznane walce i wiele ciekawych waryantów, wymieniam tu następujące pieśni własnoręcznie wpisane do sztambuchu panny Emilii przez Chopina: 1) *Gdzie lubi?* Pieśń, sielanka St. Witwickiego. Muzyka F. Ch... 2) Do M... Wiersz A. Mickiewicza. Muzyka F. Ch. z H-minor (Precz z moich oczu). 3) *Hulanka* (Szynkareczko, szafareczko....) Wiersz St. Witwickiego. Muzyka Fryderyka C. Hopina (zamiast Chopina). 5) *Poseł* St. Witwickiego. Muzyka F. C. 6) *Życzenie* (Gdybym ja była słoneczkiem na niebie...) Wiersz St. Witwickiego, muzyka F. C. 7) *Wojak* St. Witwickiego. Sztambuch ten, pochodzący z r. 1830, o czem świadczy wybita na okładce cyfra powyższa, znany mi tylko z rozprawy Ferd. Hoesicka o J. Elsnerze, ogłoszonej w Bibliotece warszawskiej z r. 1900. (T. III. str. 148—9.)

[26]) Wiele z tych pieśni śpiewają po dziś dzień jak n. p. *Pieśń Wygnańca* M. Gosławskiego „Gdyby orłem być“ i rozpowszechniona na ziemi polskiej piosnka o „Maju“, których melodye przypisują Chopinowi. W roku jubileuszowym (1910) ogłosił Stanisław Lam w *Słowie Polskiem* z dnia 22. października muzykę Chopina do dumki Bohdana Zaleskiego z pamiętnika Stefana Witwickiego.

[27]) W wydaniach pieśni „Leci liście z drzewa“ podano czas powstania muzyki do niej Chopina na rok 1831, (w niektórych wydaniach 1836). Czy zatem już przed ogłoszeniem drukiem Pieśni Janusza, które wyszły — jak wiadomo — w Paryżu 1835 r., dorobił Chopin muzykę do tej pieśni, krążącej w rękopisie, czy też dopiero po ogłoszeniu ich drukiem, trudno dziś rozstrzygnąć, to pewna jednak, że Chopin podbity niezwykłą melodyjnością wiersza Pola, podłożył śpiew pod niektóre inne z Pieśni Janusza, jak tego mamy dowód w spółczesnej krytyce *Piosnek sielskich* Witwickiego *w Roczniku emigracyi polskiej z 1836 r.*

[28]) Myli się więc Sikorski *(Ruch Muzyczny, Warszawa 1857)* twierdząc, że „kompozycyi wokalnych więcej nie zostało po Chopinie nad te, które w owym poszycie wydano“.

[29]) Ciekawą jest korespondencya pierwszego wydawcy pieśni Juliusza Fontany z Ludwiką Jędrzejewiczową, siostrą Chopina. Na jej odezwanie w liście z 1852 r., że nosi się z myślą ogłoszenia drukiem pieśni brata i chce wydanie ich powierzyć p. Franchomme, odpowiada Fontanna w liście z drugiego lipca tegoż roku, ofiarując się sam podjąć wydawnictwa tych utworów.

Odradza oddanie publikacyi p. Franchomme z powodu jego nieznajomości języka polskiego. Należy powierzyć wydanie pieśni Polakowi, któryby je był słyszał od samego Fryderyka. Zwłaszcza, że „z manuskryptów bardzo niewyraźnych i często niekompletnych trudno prawdę wydobyć“. Powołuje się przytem na Chopina, że ten polecił mu około 1840 r. wydanie wszystkich ówczesnych kompozycyi. I później powierzał mu rękopisy swe do przejrzenia i korekty, „bo się temi drobiazgami nie chciał zajmować“. Między rękopisami, które Fontana od rodziny Chopina otrzymał, znajdowały się pieśni wpisane do albumów Maryi, jako to: Życzenie, Hulanka, Poseł, Gdzie lubi, Wojak i Pierścień do słów Witwickiego oraz Precz z moich oczu do słów Mickiewicza. Podejmując się, z polecenia rodziny, wydawnictwa pieśni, Fontana stara się zebrać rękopisy, w tym celu udaje się do przyjaciół i uczenic Chopina, przedewszystkiem do Marceliny księżnej Czartoryskiej i do Delfiny hrabiny Potockiej, z której albumu otrzymał pieśń do słów Krasińskiego: „Z gór gdzie dźwigali“. Od Ludwiki Jędrzejewiczowej otrzymał pieśni w odpisie z autografów, między innymi „Czary“ po raz pierwszy ogłoszone dopiero w r. 1910 u Breitkopfa i Härtla w Lipsku. Koniec korespondencyi Fontany z rodziną, wydawcami Breitkopfem i Härtlem w Lipsku, z firmą Wessla w Londynie, poświęcony jest wydawnictwu pieśni, które wyszły u Schlesingera w 1855 r.

[30]) Mieczysław Karłowicz: „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie“. Warszawa. 1904. str. 264.

[31]) Przytoczone słowa listu pani M. Orpiszewskiej zgadzają się z twierdzeniem pani J. Kościelskiej, że pan Wodziński sprzeciwiał się małżeństwu Maryi, z powodu stanu zdrowia Chopina, które już wtedy poważne budziło obawy. Pani Kościelska podaje jeszcze drugi powód niedojścia małżeństwa do skutku: „Marya musiałaby mieszkać stale w Paryżu, wskutek czego nie mogliby się z córką widywać“. (F. Hoesick, „Nowe szczegóły o Maryi Wodzińskiej“. Wędrowiec 1900). Co do materyalnych stosunków, które miały rzekomo zaważyć na szali niedojścia tego małżeństwa, mylą się ci, którzy twierdzą, że stan majątkowy Wodzińskich był nieszczególny, a warunki materyalne Chopina nie pozwalały na to małżeństwo. Przeciwnie Wodziński był właścicielem trzech zagospodarowanych majątków: Służewa, Włoszyc i Sułkowa, a dochody Chopina z lekcyi, po 100 fr. dziennie i z kompozycyi po kilkaset tysięcy franków rocznie, dawały rękojmię zapewnionego bytu. Sprostować więc należy, jakoby w zerwaniu małżeństwa warunki finansowe odegrały ważną rolę (F. Hoesick, Wędrowiec l. c.). Kościelska przypuszcza, że Marya musiała pogodzić się z losem, gdy się dowiewiedziała o zbliżeniu się Chopina do autorki Lelji w r. 1836.

[32]) *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza*, Warszawa 1898. *Moja Bieda.* Listy rodziny Wodzińskich do Fr. Chopina z objaśnieniami M. Karłowicza.

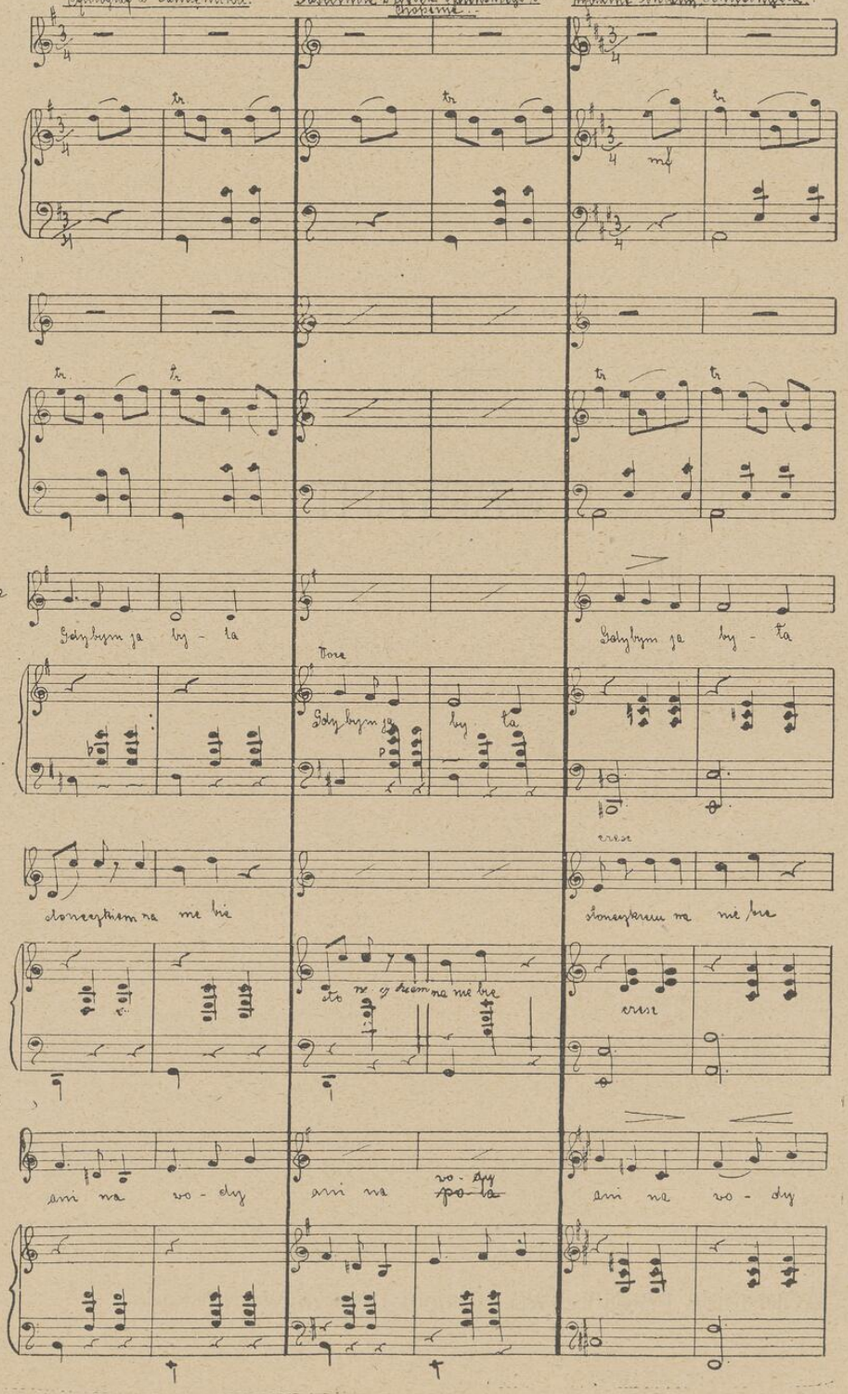
WARYANTY.

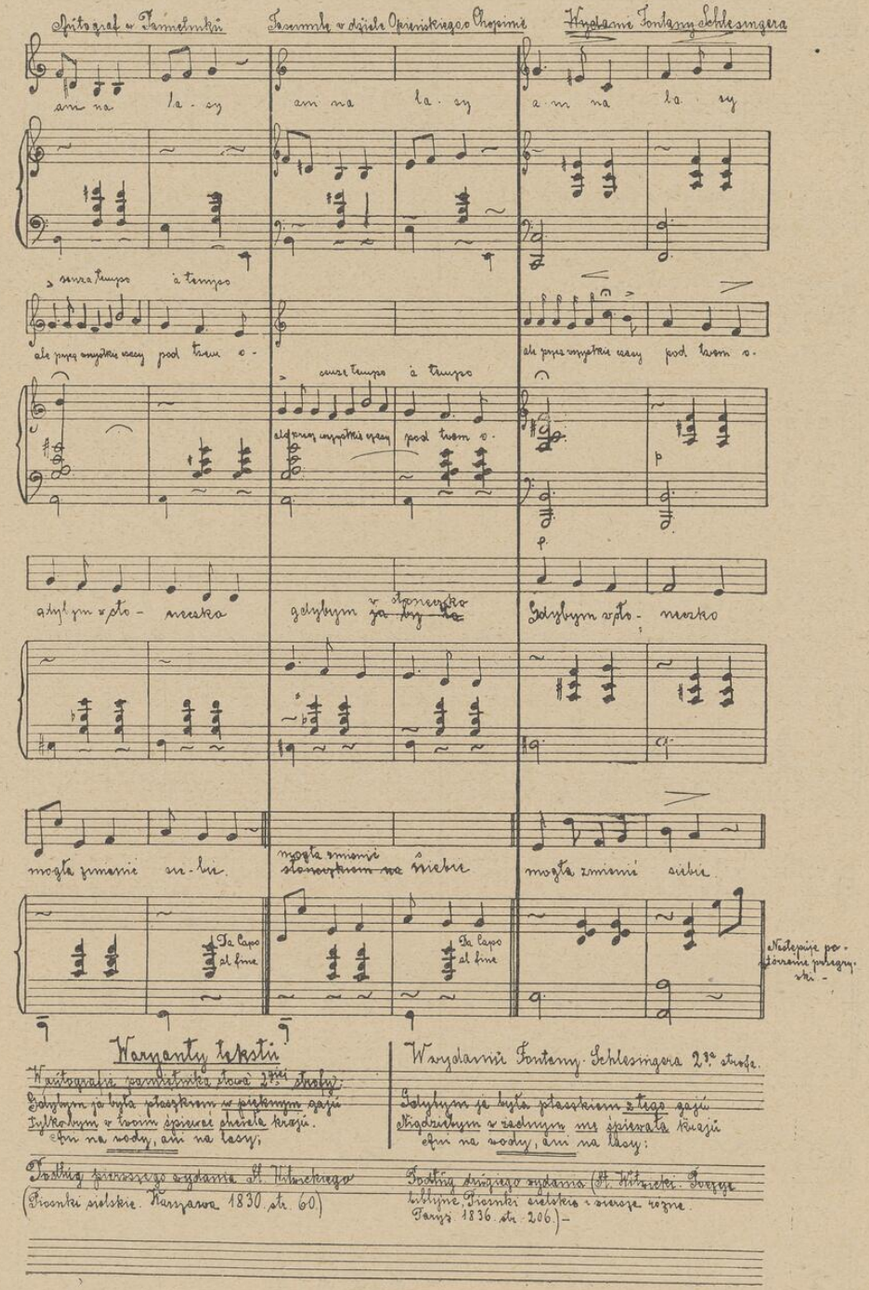
KORNELJA PARNASOWA: Chopin i Marya Wodzińska.

- Życzenie -

Zestawiam razem te warianty prozy „Życzenia" z trzech rękopisach Pamiętniki, poświęconym Marii, podobizni w szycie Opienskiego i wydaniu pośmiertnym Fontany -

Autograf w Pamiętniku. | Tekst w dziele Opienskiego o Chopinie. | Wydanie Fontany Schlesingera.





Warianty tekstu

~~Autograf z pamiętnika Pani 2ej Grafy:~~
Gdybym ja była ptaszkiem w pięknym gaju
Tylko słowikiem w swoim śpiewaniu świecić krzyżu.
~~Ani na wody~~, ani na lasy;

Tekst z pierwszego wydania M. Wilczyńskiego
(Piosnki wiejskie. Warszawa 1830. str. 60)

Warianty Fontany. Schlesingera 2ie strofe.

Gdybym ja była ptaszkiem z tego gaju
Nigdzieindziej w zadnym nie śpiewała krzyżu
ani na wody, ani na lasy:

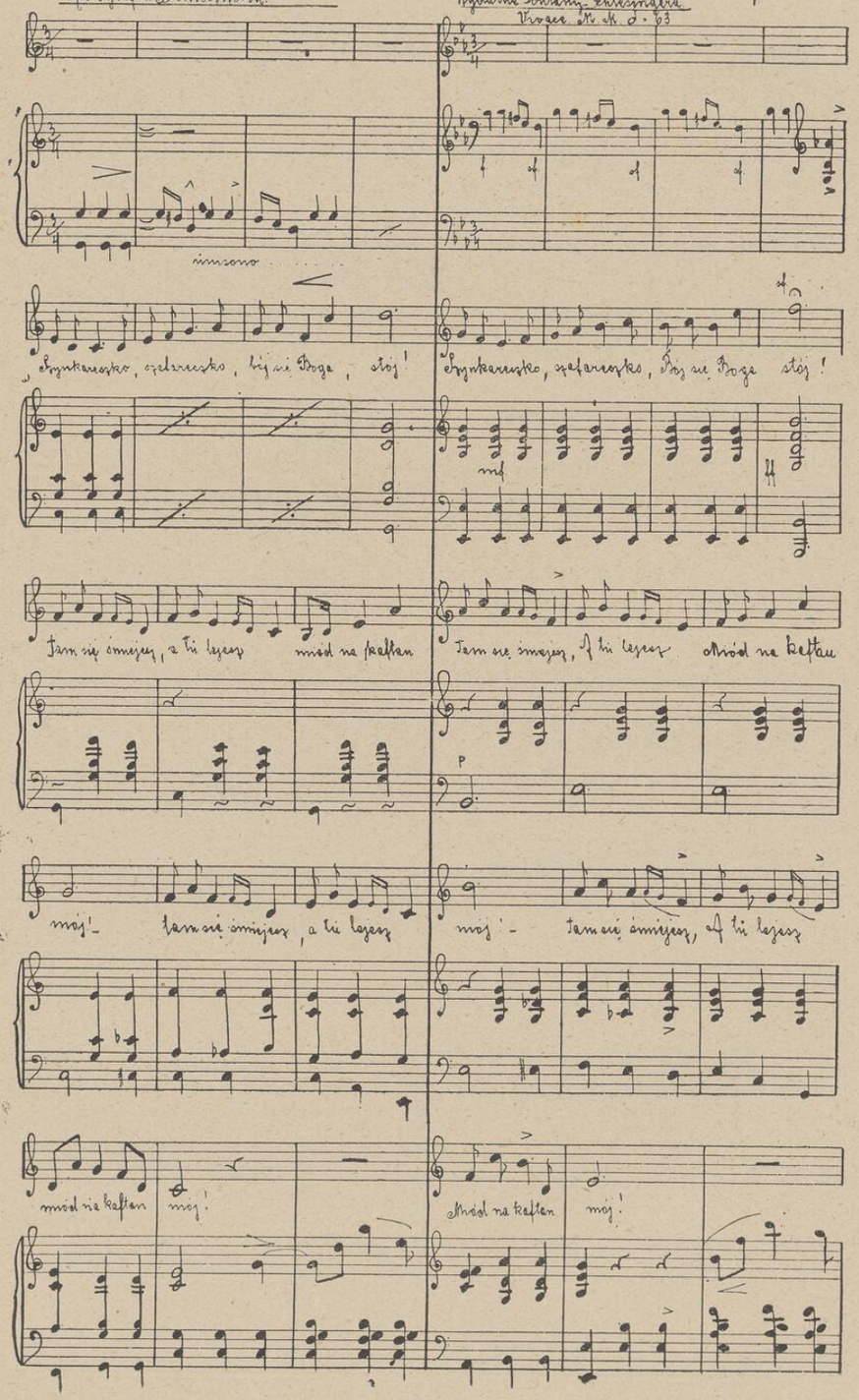
Tekst z drugiego wydania (M. Wilczyński. Śpiewy ludowe. Piosnki wiejskie i sielskie - rózne.
Paryż 1836. str. 206.) -

Żniwiarka.

Zestawiam warianty pierwszych taktów z rękopisu zebranego przez Marję i wydanej pośmiert. Fontany-Schlesingera

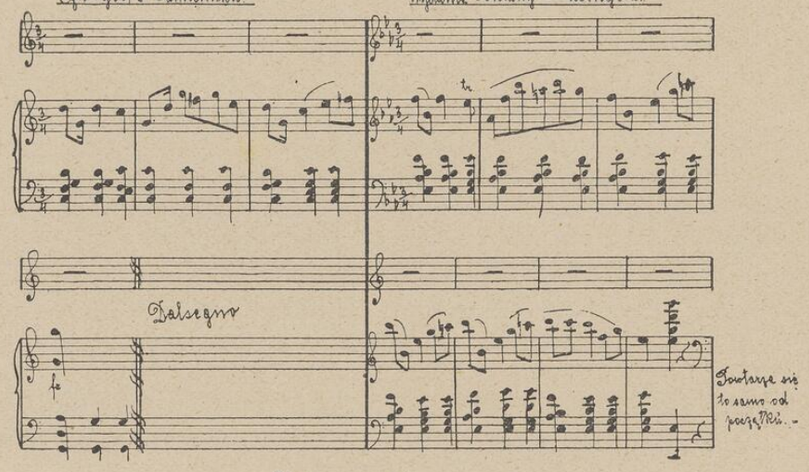
Autograf z Pamiętnika.

Wydanie Fontany-Schlesingera
Wrocer W. M. S. 63



Autograf z Pamiętnika

Wydanie Fontany Schlesingera.

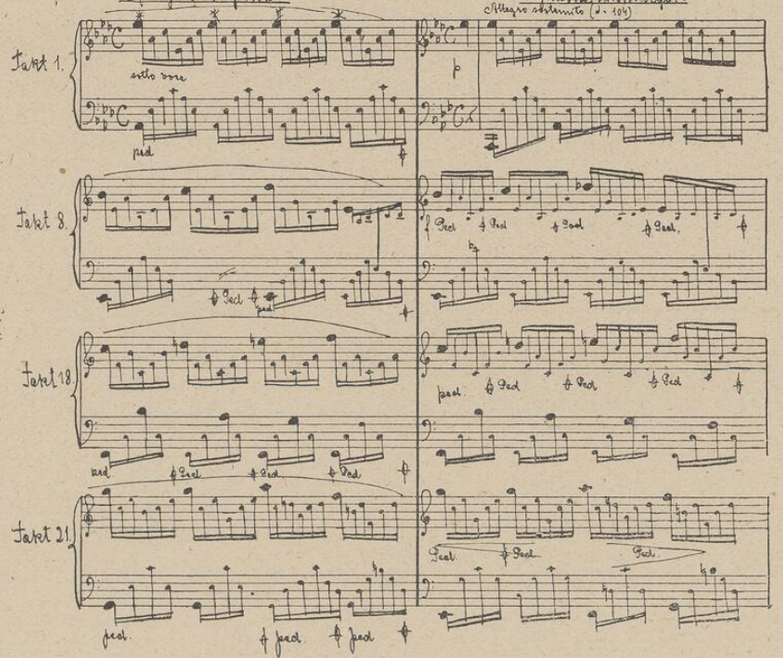


Etiuda as-dur

Zestawiam pierwsze znamienne wzory tekstu Etiudy as-dur z autografu Chopina a z wydania Kistnera.

Autograf Chopina

Wydanie Kistnera.
Allegro assai (♩= 104)



Autograf Chopina

Wydanie Mikuliego

takt 29

takt 32

takt 33

Przedostatni i ostatni takt -

ppp

Zygmunt.

Zestawiam tu analogiczne miejsce Zygmunta i koncertu f – moll z którem ten ma

wspólnego –

Lento con gran espressione -

Koncert f – moll

Części 3cia Allegro vivace str. 78.

Lento con gran espressione

str. 2 takt 3ci.

Koncert F - moll.

Maestoso części I. pierwsza str. 5 takt 5ty u góry

Nocturn Cis - moll

Lento con espressione

Część 3cia Allegro vivace:

takt pierwszy

semplice ma grazioso

Takt 19.

pppp

Etiuda f - moll

Zestawiam rozmaite różnice tekstu Etiudy f moll op 25 wydany autografem Chopina a wydaniem Mikuliego. –

Autograf Chopina

Wydanie Mikuliego

Presto (♩= 112)

espirato

sempre legatissimo

takt 59

sempre sotto voce

mano legato

takt 63

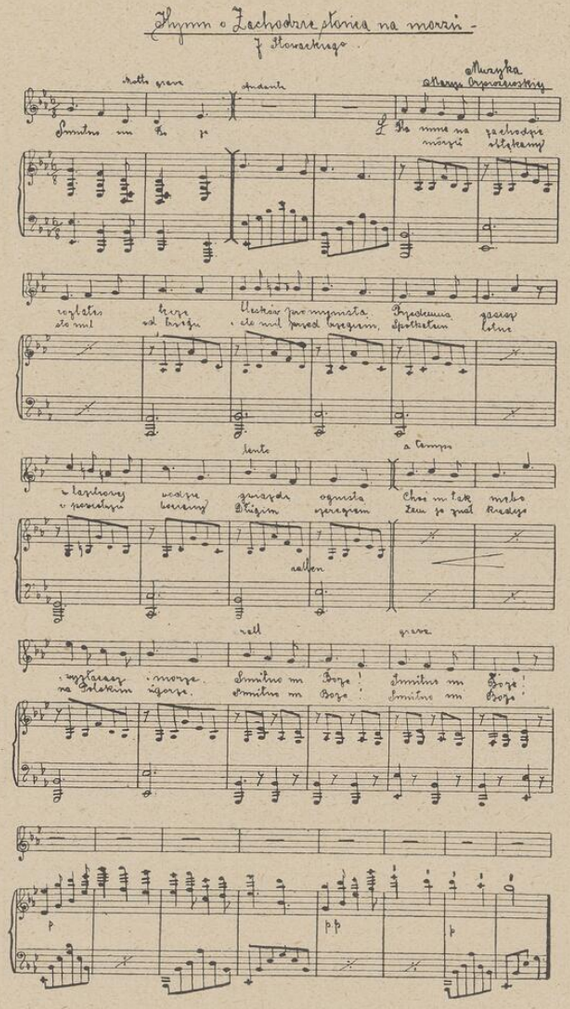
Ostatnie dwa takty

1836 Chopin

Autografie prócz „Smutno mamki co śpiewały" widzimy brak przygotowania w tekście 11go sposobu wystąpienia nastrojonych odmiennie tetrachordów

Autograf Chopina

Wydanie Fontany-Schlesingera



Na początku autografu pieśni Pierścień wpisał Chopin datę Drezno 8. lipca 1836.

W autografie Etudy as-dur Nr. 1 op. 25 Chopin zapisuje powiększonemi nutami melodyę dyskantową i zasadnicze nuty basowe, a pragnąc jeszcze bardziej uwydatnić teżsame nuty, wyodrębnił je zapomocą wyciągnięcia do góry kreski, co jednak w 10 pierwszych taktach później wykreślił.

W autografie brak znaków dynamicznych znajdujących się w wydaniach zbiorowych, co się tem tłómaczy, że Chopin nie pisał dla mało muzykalnej publiczności, której trzeba rzecz każdą jak najdokładniej znakami określić.

Chopin zmienia też częściej, niż to zazwyczaj czynią, pedał, by poszczególne nuty sopranu przez przydłuższe trzymanie pedału nie zlewały się z sobą.

Wiele też drobnych omyłek i kreśleń powstało wskutek pośpiesznego pisania, tem się tłómaczy brak bemolów i kasowników w autografach.

Za probierz muzycznej twórczości Maryi Wodzińskiej niech służy niniejszy fragment jej melodyi do słów Hymnu Słowackiego: *„Smutno mi Boże“*.

JÓZEF ROSENZWEIG — Z WARSZAWY.

Przyszłość estetyki muzycznej.

Szanowne Panie i Szanowni Panowie!

Nie bardzo wdzięczne jest zadanie prelegenta, który obawia się, że omawiana przezeń sprawa może być przez słuchaczów do pewnego stopnia już z góry przesądzona niekorzystnie. Trudno mi określić, w jakim stopniu większość obecnych interesuje się kwestyą w danej chwili mnie obchodzącą. Chyba jednak nie będę pesymistą, jeśli powiem, że poważna liczba muzyków praktyków, a więc kompozytorów, wirtuozów, kapelmistrzów, a nawet sporo teoretyków wyczuwa estetykę muzyczną jako naukę pół serjo w znaczeniu czegoś niekoniecznie potrzebnego i skutecznego. Niejeden przyzna, że filozofowanie o muzyce, może być czynnością szlachetną i głęboką, a jednocześnie wyczuwa jej — jałowość. Słuszność mego zdania potwierdzają fakty z życia, gdyż wykłady estetyki w uczelniach muzycznych należą do rzadkości. Wogóle o estetyzowaniu mówi się zwykle z nastrojem pobłażliwego przyzwolenia, a na estetów z zawodu patrzy się po większej części jako na istoty, które nie mogąc zdziałać nic w muzyce, przyjemnie o niej rozprawiają.

Co prawda trudno nie przyznać, że zaszczytniejszem jest tworzenie muzyki, aniżeli jej analizowanie, ale waga kwestyi leży w pytaniu, czy ten ostatni zakres działalności duchowej, choćby mniej zaszczytny, nie jest jednakże — konieczny?

Tezy takiej dowieść tem trudniej, że idzie tu o obronę nie teoryi muzycznej wogóle, lecz tego działu teoryi, który dotychczas zdobył najmniej praw obowiązujących.

Dziwić się temu nie można przedewszystkiem z racyi, że estetyka muzyczna jako nauka, znajduje się dopiero w epoce kształtowania się, że ani jej metoda, ani przedmiot, ani nawet istotne jej posłannictwo nie zostały należycie uświadomione.

Tak n. p. w dzisiejszym stanie rzeczy możnaby przypuszczać, że jakkolwiek ugruntowanie pewnych poglądów estetycznych okazuje się

potrzebne, to wystarczy jednak rozmieszczenie ich w poszczególnych działach teoryi muzycznej i w estetyce ogólnej, której zresztą nie wykłada się prawie nigdzie. Łączenie takich poglądów estetycznych w oddzielną całość jest w oczach ogółu muzycznego nie pozbawione pożytku, ale też nie koniecznie potrzebne; wreszcie sam przedmiot estetyki muzycznej wydaje się zbyt szczupłym i nie dość specyficznym, aby tworzyć naukę samodzielną; sprowadza się to do pewnego literackiego *tutti frutti* teoryi muzycznej, który można rozciągać do nieskończoności. A stąd już nie daleko do lekceważących porównań, że cała rzecz jest gawędzeniem o muzyce.

Mówiąc krótko, estetyka muzyczna dziś jeszcze nie zdobyła należytej powagi.

Ponieważ wbrew panującym uprzedzeniom jestem głęboko przekonany, że estetyka muzyczna ową powagę zdobyć powinna, że ją z czasem zdobędzie, chciałbym przeto myśl moją w najkrótszych słowach umotywować. Muszę zacząć od podkreślenia faktu ogólnego, sięgającego szeroko poza muzykę, ale mieszczącego w sobie jądro kwestyi.

Fakt ten nazwałbym intellektualizacyą życia. Polega on na procesie, który odbywał się zawsze jako powolna, podziemna robota i dopiero w ostatniej epoce rozwoju kulturalnego ludzkości zaczyna coraz szybciej widoczne wydawać owoce. Owocami procesu nazwiemy przemianę, wskutek której dążności niezależnego myślenia istniejące dawniej u jednostek, zaczynają coraz bardziej przechodzić w żywotną tkankę i wyczuwalność społecznego bytu.

A cóż właściwie stanowi istotę niezależnego myślenia? Oto ta potęga, ta jasność i odwaga, wreszcie ta godność i uczciwość, dzięki którym myśl wyzwala się z pod jarzma osobistych uczuć, pragnień, miejscowych zwyczajów i wpływów i szuka takiej prawdy dla której niema nic świętego oprócz — prawdy.

Zastrzegam się w tej chwili przed zarzutem, jakobym głosił, że myśl niezależna osłabia najświętsze nasze uczucia.

Ażeby kochać człowieka, rodzinę, ojczyznę, ludzkość, lub jakikolwiek ideał — bynajmniej kłamstwem, błędem i ciemnotą posługiwać się nie potrzeba. Uczucia te na gruncie prawdy — tylko mocniejsze zdobywają fundamenty.

Tym sposobem rola żywotna, jaką w społeczeństwie począł odgrywać czysty intellekt stała się powodem kryzysu, którego objawy miały tyle wspólnego między etyką a estetyką, że omawianie tych wspólności staje się konieczne dla wyświetlenia kwestyi nas obchodzącej.

Tak np. w zakresie etyki jednem z największych zwycięstw intelektu było zrozumienie, wyjaśnienie, że wierzenia i przepisy moralne nie tworzą moralności, ale że przeciwnie są wytworem owej moralności, która jako fakt wynikający ze współżycia ludzi, jako fakt konieczny i niezmienny jest niezniszczalną i nieśmiertelną, o ile wogóle nieśmiertelne jest społeczne życie ludzkości.

Przekonano się nawet, że wrażenia i przepisy moralne mogą być z moralnością samą sprzeczne o tyle, o ile są nieruchome i bezwzględne, bo stają się sprzeczne z życiem, które w swej nieskończoności jest ruchome i względne.

I cóż się wtedy okazało? Oto, że intellekt, walcząc przeciwko pewnym danym wierzeniom i przepisom moralnym, stawał się największym sojusznikiem i oswobodzicielem samej moralności.

I jakkolwiek moralności czyli przyrodzonego umiłowania dobra nikt rozumowaniem nie zastąpi, to jednakże intellekt okazał się czynnikiem wysoce etycznym, gdyż wskazywał drogę, którą dobra wola najlepiej da się wyzyskać, — rzucał światło, tłómacząc, że najlepsze chęci mogą wytwarzać wielkie zło, jeśli towarzyszy im — ciemnota.

Analogiczną rolę odegrała intellektualizacya życia w sztuce.

Już w „Śpiewakach norymberskich“ spotykamy postać myślącą Hansa Sachsa, który walczy z nieruchomemi wierzeniami i przepisami estetycznemi na korzyść samej sztuki. Jest to przykład niesłychanie ciekawy i w najwyższym stopniu charakterystyczny.

Tu bowiem natchnienie w postaci Waltera zwycięża jedynie przy pomocy intellektu w postaci Hansa Sachsa, który nie tylko czuje piękno, ale przedewszystkiem rozumie, jasno rozróżnia zadanie sztuki. Kiedy mówi on:

Doch einmal im Jahre fänd ich weise,
Dass man die Regeln selbst probier ...

to w tych dwu wierszach mieści się kwintesencya niezależnego myślenia w stosunku do sztuki.

I tuż obok mamy Beckmessera, który pomimo tytułu krytyka, jest wyobrazicielem bezkrytyczności. Jego stosunek do Waltera stanowi wyborną ilustracyę, w jaki sposób brak intellektu szkodzi natchnieniu, boć przecie od Beckmessera nie żądamy żadnych pierwiastków twórczych, jeno sądu, myślenia głębszego, niezależnego od panujących dogmatów.

Jak w etyce, tak i w estetyce intellektualizacya życia obaliła przesąd tak zwanego „tragizmu myśli“. Bankrutują fałszywi prorocy, straszący nas rozkładowem działaniem myślenia w moralności i sztuce.

Płoszowskich nazywamy dzisiaj zwyczajnymi niedołęgami, a co do tak zwanych refleksyjnych, cerebralnych utworów artystycznych już wiemy dobrze, że tu intellekt zaszkodził natchnieniu tylko dlatego, ponieważ natchnienia nie było.

Bankrutuje więc naiwność na całej linii. Bankrutują kłamstwa zwane wdzięcznie złudzeniami, a z chwilą, kiedy zrozumiano, że na podłożu naukowem uczucia poetyczne stają się głębsze, silniejsze, piękniejsze i niemniej serdeczne, a urok tajemniczości świata wzrasta niepomiernie, ponieważ im więcej wiemy, tem bardziej rozszerza się obszar tego, czego nie wiemy. Wreszcie pod wpływem intellektualizacyi życia przeobraża się psychika, wyczuwalność człowieka, co naturalnie musi zasadniczo wpływać na charakter twórczości artystycznej, będącej przecież odblaskiem życia.

Poruszyliśmy temat olbrzymiej doniosłości, którego dzisiaj nie wyczerpie nawet obszerne dzieło, ponieważ obejmuje on długą racyonalną pracę przyszłych pokoleń.

W tych możliwie krótkich wywodach szło nam tylko o logiczne nawiązanie myśli do następującego wniosku:

Upatrując w epoce dzisiejszej pierwiastki przełomowe, przeobrażające dawną kulturę dogmatyczną na intellektualną, zaznaczamy, że intellekt zaczyna odgrywać rolę coraz ważniejszą i żywotniejszą w stosunku do pierwiastków intuicyjnych, tj. dobrej woli w moralności i do natchnienia w sztuce.

Zdrowe stanowisko intellektu polega na tem, ażeby on nigdy nie kusił się z a s t ę p o w a ć tych pierwiastków, które nie dadzą się niczem zastąpić.

Ale z drugiej strony kolosalna rola intellektu polega na umiejętnem wyzyskiwaniu skarbów intuicyi, a nawet na stopniowem przeobrażeniu i wzbogacaniu jej treści, wiadomo bowiem, że rozwój intellektualny wpływa na zmianę odczuwalności moralnej i artystycznej, przyczem pewne pierwiastki z początku refleksyjne, przechodzą z biegiem czasu, odruchowo — w intuicyę.

Wynika stąd, że intuicya wraz z intellektem, stanowią całość nierozerwalną i harmonijną, że tylko owa całość normalnie rozwinięta może wyobrażać prawdziwą sztukę, wreszcie, wobec intellektualizacyi życia, rola intellektu pogłębia się i wzbogaca, bynajmniej jednak nie z uszczerbkiem, ale — na korzyść intuicyi.

Jasną jest rzeczą, że dobroczynna i płodna funkcya pierwiastku intellektualnego może odbywać się jedynie pod warunkiem zupełnego jej uświadomienia. W tem uświadomieniu leży właściwie istota samej funkcyi. Otóż nauka, która wszechstronnie wyjaśniłaby stosunek zachodzący między intellektem, a intuicyą w sztuce, byłaby ujętym w teoryę najwyższym aktem owego uświadomienia i to zadanie tak doniosłe powinno właśnie przypaść w udziale — estetyce.

Łączyć zaś idee ogólne z uwzględnieniem właściwości muzyki jest to zadanie estetyki muzycznej. I tu przystępujemy do wskazania najważniejszego punktu naszej kwestyi. Podkreśliliśmy poprzednio wyraźnie rolę etyczną intellektu w moralności i jego artystyczną rolę w sztuce; stąd też wynika, że estetyka muzyczna, jakkolwiek opierając się na podstawach naukowych, nie może pozostawać w dziedzinie teoryi, abstrakcyi i gromadzenia obserwacyi naukowych, lecz w pierwszym rzędzie powinna stać się czynem, ideą żywotną, organiczną funkcyą artystycznego życia.

Jedynie w owocnem spełnieniu owego posłannictwa kulturalnego tkwi przyszłość estetyki muzycznej.

Do pewnego zoryentowania się w kierunku owego posłannictwa posłużą nam dwa przykłady.

W roku 1908 wyszła praca p. Lalo p. t.: „Esquisse d'une esthétique musicale scientifique", w którym autor między innemi powiada: „Estetyka przyszłości będzie naukową, lub też wcale jej nie będzie".

W myśl tej zasady autor wypracował dzieło z wielu względów bardzo cenne, w którem do badania objawów muzycznych zastosowano różne nauki, jak n. p. fizykę, fizyologię, psychologię, socyologię, historyę i inne. Jeżeli jednak weźmiemy na uwagę, że głównym przedmiotem estetyki powinny być tak zwane „wartości estetyczne", o których jedynie i bezapelacyjnie decyduje dobry smak, to okaże się, że książka p. Lalo w przeważnej części jest tylko zbiorem różnorodnego materyału naukowego o muzyce, nie zaś — estetyką. Na wartości estetyczne zapatruje się p. Lalo tylko z punktu widzenia socyologicznego, jednakże ignorowanie sądu jednostek na korzyść społeczeństwa już z tego względu jest nieusprawiedliwione, że społeczeństwo z jednostek się składa.

W każdym razie po przeczytaniu książki p. Lalo przychodzi się do wniosku, że jeśli taką ma być naukowa estetyka muzyczna, jak ją autor przedstawia, to należy właśnie zwątpić o jej przyszłości.

Przyszłość bowiem każdej nauki tkwi w jej związku z życiem, w jej wpływie, zastosowalności i pożyteczności.

Pytamy więc, jaki może mieć wpływ estetyka muzyczna p. Lalo na twórczość artystów, na odtwórczość wykonawców, lub na wykształcenie dobrego smaku słuchaczów?

Prawie żaden, gdyż jego estetyka nie ma do czynienia ze stroną intuicyjną muzyki, z jej wartościami estetycznemi i co do nich ograniczą się jedynie na stwierdzeniu, że oznaczenie tych wartości jest sprawą społeczną.

Estetyka naukowa p. Lalo jest więc martwym materyałem, który interesuje szczupłe grono ciekawych, ale nie zaspokaja jakichkolwiekbądź potrzeb czysto arstystycznej natury.

Prawda, że twórczość i sąd estetyczny opierają się przedewszystkiem na intuicyi, ale z drugiej strony nie mogą one odbywać się bez udziału intellektu.

Okazuje się przeto widocznem, że owa działalność intellektu nietylko da się ująć w teoryę, ale na domiar, że doprowadzona tym sposobem do wyższego uświadomienia, może ona w postaci teoryi brać bezpośredni udział w życiu artystycznem, stać się cząstką organiczną jego twórczości i odczuwalności. Gromadzenie więc obszernego materyału zapomocą badań naukowych nie jest celem estetyki muzycznej, jak to pojmuje p. Lalo; może ono być jedynie środkiem do zdobycia wyższego istotnego celu tej nauki, środkiem koniecznym, a mianowicie do pokierowania intellektu w taki sposób, aby on zajął wobec intuicyi właściwe stanowisko.

Sztuka bowiem nietylko musi być odczuta, lecz także pojęta, a w miarę intellektualizacyi życia ów akt pojmowania odgrywa rolę coraz ważniejszą, coraz bardziej wchodzącą w organiczny skład samego artyzmu.

Przyszłość więc estetyki muzycznej nie tkwi w pytaniu, czy ona może być naukową, bo się to samo przez się rozumie, lecz czy może być ona — ideową.

Jedynie drogą żywotnych idei estetycznych, intellekt zdoła wywierać wpływ na charakter i rozwój artyzmu.

Jak wygląda w zastosowaniu tak pojęta estetyka muzyczna, może do pewnego stopnia wyjaśnić przykład drugi.

Mam tu na myśli książkę Jana Huré pod tytułem „Dogmes musicaux", (dogmaty muzyczne). Dzieło to nie jest wyczerpujące i w krańcowości niektórych wywodów grzeszy brakiem zrównoważenia; niekiedy nawet bywa ono powierzchowne, ale ożywia je tendencya właściwa dobrze zrozumiane posłannictwo estetyki muzycznej.

Typową antytezę czystego, krytycznego intellektu stanowi dogmat. Otóż przeprowadzimy w krótkości krytykę ogólną tego pierwiastku. Huré zwalcza dogmat w sztuce, następnie w muzyce, jako pojęcie ogólne, wreszcie we wszystkich poszczególnych działach teoryi muzycznej. Wykazuje lenistwo, tchórzostwo i płytkość myślenia wobec ustalonych przesądów, ową apatyę i ślepotę krytyki, którą wyhodowała odwieczna kultura, tak, że każda zdobycz nowego stanowiska, każda istotna reforma powodowana przez jednostki odbywa się skurczowo, drogą gwałtownych wstrząśnień rewolucyjnych, ze znacznem zmarnowaniem pierwiastków dodatnich.

A gdy wreszcie zwycięża nowa idea i nastanie spokój, wówczas narastają nowe dogmaty. I autor daje cały szereg przykładów dogmatycznego odnoszenia się do różnych pojęć muzycznych, jak n. p. tonalnosci, wartości akustycznych, zakazów harmonii i kontrapunktu, prawideł kompozycyi i form muzycznych, wreszcie wielu przesądów panujących w pedagogii, w krytyce i opinii publicznej.

Ale czerpiąc przykłady z akustyki, psychologii, historyi i t. p. autor nie sądził, że dostarczanie czytelnikowi tego materyału naukowego jest celem ostatecznym jego pracy.

Szło mu o rzecz nieskończenie ważniejszą: o wzniesienie procesu intellektualnego w sztuce na wyżyny większej niezależności, jasności i pogłębienia, aby przez to dać intuicyi szerszą swobodę i wielostronność rozwojową.

Dla p. Huré punktem ciężkości nie jest pytanie, co trzeba myśleć, lecz — jak trzeba myśleć o muzyce.

Dowodzenia jego nie stanowią tylko teoryi, panująca w nich idea rozsadza ramę książki i sięga dalej w życie jako czyn artystyczny.

Jednym z konkretnych objawów tego czynu jest propaganda pedagogiczna.

Estetyka muzyczna, podobnie jak i etyka, pozostanie zawsze martwą literą, o ile nie będzie jednocześnie wypracowana u m i e j ę t n o ś ć zastosowania jej do życia, a więc w pierwszym rzędzie — do wykształcenia muzycznego. Jednym z najważniejszych wniosków dających się wyprowadzić z książki p. Huré jest konieczność wykładów estetyki muzycznej, pojęte jako wyćwiczenie samodzielnego, głębokiego, swobodnego myślenia o muzyce.

Dowodem takiej konsekwencyi są czyny p. Huré, który zakłada obecnie w Paryżu wyższą szkołę muzyczną p. t.: „Ecole normale de musique". W ostatnim numerze wrześniowym b. r. „Monde musical" znajduje się obszernie motywowany program tej szkoły, gdzie dla wykładów estetyki muzycznej przeznaczono obowiązkowo kurs czteroletni.

Szczupłe ramy niniejszego referatu nie pozwalają nam zastanawiać się nad metodą estetyki muzycznej, zaznaczamy tylko ogólnikowo, iż powinna ona być krytyką wszystkich działów teoryi muzycznej, żywotną zaś racyę bytu oprzeć na stosunku zachodzącym między intellektem a intuicyą.

Stosunek ten stanowi jedną z kwestyj najważniejszych i zarazem najmniej dotychczas zbadanych.

Dochodzimy wreszcie do wniosku: Estetyka muzyczna powinna stać się ideową, jako nauka, która, normując stosunek intellektu do intuicyi, jednocześnie wykazuje, że tym sposobem spełnia ona czyn konieczny i żywotną cząstkę samego artyzmu stanowi.

Od tych przeobrażeń, od jasnego poczucia ich potrzeby, od niezłomnej woli stosowania ich w pedagogii przez jednostki przodujące i utalentowane, zależną jest przyszłość i powaga estetyki muzycznej.

JADWIGA SARNECKA — Z KRAKOWA.

Twórczość a wirtuozya w kompozycyi muzycznej.

Kilka oderwanych myśli co do obu tych przedmiotów i wzajemnego ich do siebie stosunku.

Posługując się wyrazem twórca, obejmujemy w potocznem znaczeniu, ogół ludzi stojących na różnych stopniach wartości twórczej; właściwie zaś, nazwa ta powinna być zwracaną do tych, co w twórczość swą wnoszą:

1. Odnalezienie i wyrażenie nieznanej dotąd idei.
2. Wyodrębniający twórczość ich nerw.
3. Indywidualne ujęcie i przeprowadzenie pomysłu.
4. Uczucie wnętrza t. j. to, które wchodzi w bezpośredni związek z władzami ducha i umysłu, ze świadomością i wolą.

Przeciwstawiając twórczości wirtuozyę — znajdujemy:

1. Nieobecność idei.
2. Brak natchnienia, zatem nerwu muzycznego.
3. Brak kolorytu własnego w motywach — który to koloryt wirtuozi zastępują reminiscencyą muzyczną — oraz posługiwanie się wyłącznie umiejętnością w ujęciu i przeprowadzeniu motywów.
4. Na miejscu uczucia wewnętrznego pojawiający się niekiedy stan wrażliwości na wrażenia zewnętrzne, czyli uczucie naskórka.

Znaczenie idei w twórczości muzycznej. Twórca ideę swą czyli pierwszą przyczynę dzieła swego — odnalazłszy — stwarza dla niej odpowiedni język, t. j. wyraz, rzeźbiąc ją w motywie muzycznym. Znaczenie idei w koncepcyi muzycznej jest zasadniczo ważne, ona bowiem nadaje dziełu jego wartość duchową, stanowi charakter jego i siłę.

Brak idei u wirtuoza staje się przyczyną, że wyprowadzając motyw kompozycyi swej tylko za pomocą umiejętnego kombinowania

tonów, zatraca nić przewodnią w przeprowadzaniu całości i czyni bieg kompozycyi swej zależnym od wrażeń słuchowych.

Znamienną cechą każdej twórczości będzie, wyodrębniający ją od innych nerw. Jest on istotą natchnienia, czyli — wyniku działania wewnętrznego, pobudzającego w nas pęd ku twórczości.

Odnalazłszy w całokształcie dzieł twórcy, zaznaczający go nerw, mamy wymiar, z którego możemy wyprowadzać dalsze co do danej twórczości wnioski. Natchnienie bowiem wpływa dominująco na budowę dzieła — na kulturę, formę jego i treść.

Praca wirtuoza indywidualnego wzięcia się do rzeczy mieć nie będzie dlatego, że rozprószy się na rozmaite brania się do rzeczy nigdy jemu własne, a zawsze obce, czyli zatem — będzie to czerpanie z różnych beczek.

Różnica zachodząca między ideą a pomysłem. Jeden ze znanych mi, wybitnych umysłów kobiecych określa różnicę tę w ten sposób:

W ogólnem znaczeniu idea jest elementem duchowym istniejącym poza poznaniem ludzkiem, w którym to elemencie dane jest czerpać twórcy. Idea, która przejdzie proces mózgowy zwany myśleniem — nazywa się pomysłem.

Ujęcie i przeprowadzenie motywu muzycznego czyli pomysłu spełni się w twórcy na mocy asymilacyjnych, oraz projekcyjnych zdolności, wskutek których to zdolności, reagując na przejęte przez siebie wrażenia, potrafi twórca przeobrazić je w sobie muzycznie i zabarwić własnym kolorytem. Wobec tego, każdy z pomysłów odpowiednio użyty bez względu na swą pierwotną wartość nabrać może wartości artystycznej.

Istniejący już w prymitywach pomysł, każdy twórca uczynić może swą własnością, wyodrębniwszy go nerwem i nadawszy mu, właściwe artyście cechy.

Historya muzyki, poucza nas, że jeden i ten sam pomysł może nabierać różnych zabarwień stosownie do indywidualności traktującego go artysty.

Zrealizowanie pomysłu u wirtuoza zaznaczy się wyzutym z barwy własnej motywem muzycznym; ujęcie i przeprowadzenie pomysłu zastąpi aglomerat techniczny.

Zawarte w dziełach twórcy uczucie wynikać będzie z najgłębszej istności twórcy, który udzieli go dziełu swemu przez wejście z dziełem tym w bezpośredni stosunek za pomocą wszystkich swych władz — swej świadomości i woli. Uczucie to w stosunku do twórcy i do jego dzieła posiadając siłę imperatywu, nie żąda od artysty abnegacyi na rzecz wrodzonej artyście uczuciowości nerwowej — czyli wrażliwości na podniety zewnętrzne; i owszem, ta uczuciowość może tylko pomódz artyście odczuwać głębiej.

Twórca, może za pomocą woli utrwalać w sobie pamięć doznawanych kolejno uczuć, potem zaś, wprowadzać je w ruch w chwili odpowiedniej pojedyńczo, lub zespolone do jednego wyniku.

Stan wrażliwości zewnętrznej może być również u wirtuoza — wskutek czego bardzo często wirtuozi, biorąc uczuciowość za uczucie — zadawalniają się podnietami zewnętrznemi, a nie sięgają do głębi ducha, którą zostawiają odłogiem.

W całości dzieł kompozytora znajdujemy często, pewne powtarzanie się — jako w dziele kogoś, kto wiele mówił i do wypowiadania się używa właściwego sobie języka; powtarzanie to możnaby nazwać manierą danego twórcy. Maniera ta jest dozwoloną. Natomiast zdrożnem jest, gdy twórca udzielając dziełu swemu swych właściwości duchowych, wprowadza do dzieła tę manierę, którą w stosunku do ducha stanowi powierzchowna strona samego twórcy. Mianowicie jego przyzwyczajenia, usposobienia, upodobania.

Pod adresem wirtuoza nie mam tu żadnej adnotacyi, gdyż wirtuoz, zmuszony jest wprowadzać do koncepcyi swych swą stronę zewnętrzną — w braku czego innego.

Aparat umiejętności technicznej i zachodzących pomiędzy jej czynnikami stosunków jest wspólnym pomostem twórcy i wirtuoza. Dla pierwszego stanowić on będzie środek pomocniczy w kierunku dojrzałego wypowiadania koncepcyi, a więc:

Jasno tłómaczącego się wyrzeźbienia idei w motywie muzycznym.

Nada mu śmiałość i pewność w wyborze używanych do wyrażenia pomysłów rekwizytów technicznych.

Będzie mu pomocny przy wytwarzaniu swej własnej formy wyrazu swych idei.

Dopomoże mu w obraniu stosownej formy dla każdej ze swych koncepcyi.

W ogólnym stosunku do twórczości, odegra rolę służącego jej narzędzia.

W zwiększającej się wciąż wirtuozyi czasów obecnych, wirtuoz, nie mając do rozporządzenia myśli zasadniczej, wytwarza swą koncepcyę za pomocą umiejętności technicznej, przez zestawienie z sobą stosunków kontrapunktu i harmonii, oraz swobodnych stosunków dźwiękowych — przez wnoszenie do koncepcyi szczegółów i nieusprawiedliwionych ideowo efektów. Przyczem: stosunki, zestawienia, zwroty i efekty stanowią jedyny cel jego kompozycyi.

Przy porównaniu dzisiejszej muzyki symfonicznej z muzyką orkiestralną dawnych mistrzów — wytwarzający się kontrast szalę twórczości przechyla stanowczo na rzecz muzyki dawnej, co jest chyba dowodem, że zarażając się ogólnym prądem, coraz więcej talentów skłania się ku wirtuozyi i poczyna jej służyć.

Wszystkie te niebezpieczeństwa, wpływy, reminiscencye, użytkowania z myśli poprzednio już podjętych, rozporządzanie aparatem zestawień, stosunków, szczegółów i zwrotów — rzeczy, któremi — i tylko

któremi posługując się, wirtuozi wchodzą na drogę zgubną — dozwolone są, gdy idzie o twórcę. Twórca bowiem, na mocy swej cudownej organizacyi, zdolen jest, przetworzyć je w sobie wszystkie — twórczo.

Staje się on, źródłem nowego życia w przejętych przez siebie wpływach, nowo-objawiającym się sposobem w podjęciu już podejmowanych, zarodkiem światów innych w tym świecie, którego istności dla celów swych używał. Czyli zatem: Bądź twórcą i czyń co chcesz.

Łatwość przy wytwarzaniu koncepcyi niezawsze jest decydującym dowodem, że obdarzony tą łatwością talent jest twórczy. Łatwość ta bowiem, często bardzo właściwą jest wirtuozom. I — odwrotnie: Przy największych udręczeniach w wypowiadaniu się — którym nie jeden twórca podlega — może zdarzyć się, że twórca pod wpływem silnie działającego w nim impulsu, na dłuższy lub krótszy przeciąg czasu nabiera łatwości w wyrażaniu swych pomysłów — a także, w przeciągu krótkich chwil dochodzi do rezultatu, nad osiągnięciem którego trawił poprzednio długie godziny.

Twórca na mocy żyjącego w nim poczucia może sięgnąć po ideę znajdującą się tak daleko po za jego wnętrzem, a na tej obcej drodze musi powierzyć się prowadzącemu go instynktowi, bo nawet w chwilach natchnienia światło objawienia może być chwiejne. Nie dziw więc, że artysta musi walczyć z trudnościami, chcąc znaleźć dla idei niebędących osobistą własnością jego wnętrza — język odpowiedni.

Wszelka twórczość potrzebuje podniety w udzielających się jej różnej natury wrażeniach zewnętrznych, pomiędzy któremi ważne znaczenie mają dla niej wrażenia muzyczne. W indywidualności twórczej wrażenia te nie stają się reminiscencyami, wywołują tylko pewne usposobienie muzyczne — często zupełnie od działającego wrażenia muzycznego odrębne.

Istniejąca twórczość muzyczna może wpływać na inne twórczości — który to wpływ może działać po za samowiedzą podlegającego wpływowi tylko na mocy pokrewieństwa duchowego.

Na mocy żyjącego w nim prowadzącego instynktu twórca mylić się nie może. Po przez wszystkie nieodłączne twórczości swej błędy ujmie on i wypowie ideę w tym zakresie, który mu twórczość wskaże.

Wskutek ciągłego pozwalania sobie na bezcelowość kompozycyi, wirtuoz zatraca w sobie instynkt, budzący się zawsze pod wpływem stanowczego i uświadomionego działania.

Błędy, będąc zawsze nieodłączną cechą dzieł twórcy, stanowią w nich cenną skazę, poświadczającą, że dzieła te, nie są wytworem maszyny, lecz ducha, który z natury swej poddany jest załamywaniu się i upadkowi — wynikom uszlachetniającego się wciąż rozwoju.

Odjąwszy dziełu twórcy błędy, często pozbawilibyśmy to dzieło, charakteryzujących je składników.

Poświęciwszy na rzecz precyzyi element duchowości, można dojść do bezwzględnej doskonałości wirtuozyjnej.

Reasumując, twórczość jest przejawem inteligencyi obejmującej świat idei — wnętrza, stwarzającej dla nich język i formę własną.

Wirtuozya posługując się pozorami, symuluje twórczość, niszcząc w talentach nerw muzyczny, usposabiając je do wytwarzania beztreściwych koncepcyj.

Wyprowadzam wniosek: by zostać twórcą, trzeba mieć w sobie nieodzowną do tego wolę — żywioł sił i uczuć podniosłej jakości, sięgające rdzeniem swym istoty wnętrza twórcy.

Wirtuozya zadawalnia się pierwiastkami podlejszemi; do urzeczywistnienia się nie potrzebuje pogłębionego rozwoju wewnętrznego.

Wychodząc z założenia, że wola stanowi geniusz, może i powinien twórca przez ciągłe kształcenie woli, oraz ciągłe uszlachetnianie i wyzwalanie uwikłanego w materyę ducha — osiągnąć najwyższe regiony twórcze.

Na mocy ciągłego kształcenia woli i uszlachetniania się uważam za prawdopodobny dla wirtuoza, który chce tego świadomie, coraz to wyższy postęp na drodze zbliżającej go do twórczości.

MIECZYSŁAW SOŁTYS — ZE LWOWA.

Karol Mikuli jako teoretyk-kontrapunkcista.

Niesłusznie twierdzą niektórzy o kontrapunkcie, a zwłaszcza już o kanonie, że przeżył się, co najwyżej jeszcze spełni swe zadanie jako środek „wyrabiający rękę“, a w dziełach nowszych, postępowo pisanych, gdzie harmonia kilku świeżo powstałych systemów rozpanowała się niemal z wykluczeniem polifonii nowszej, tej „naturalnej“ córki kontrapunktu, nie ma zastosowania, i — powoli, niemal jak języki klasyczne, jak przeżytek scholastycyzmu, przechodzi do archiwum figurując w niem jako okaz muzealny, niezbyt ceniony, a tylko umieszczony na pułce dlatego, żeby unaocznić ciągłość rozwoju sztuki muzycznej w biegu wieków. Tak źle nie jest jeszcze z kontrapunktem i wbrew temu twierdzeniu utrzymuje się przekonanie, że jeśli po za systemem akustycznym harmonii dzisiejszej, której przecież system ten dzięki wrażeniom „miksturowym“ otwiera niezmierne bogactwa współdźwięków — rozdźwięcznych przeważnie — możliwe są nowe nieznane kombinacye, to wynikną one z połączenia kontrapunktycznego głosów, o ile głosy będą samoistnemi melodyami o wybitnej fizyognomii, nie zacierającej się pod wpływem współżycia w społeczności charakterowych wybitnych towarzyszek. Po za stroną dźwiękową, harmonijną układów kontrapunktycznych odkrywa się jednak jeszcze inna, ważniejsza, myślowa, uczuciowa, która o tyle wyżej może być rozwiniętą, o ile więcej samoistnych głosów posiada ich układ kontrapunktyczny, w którym samoistne grają siły, czasem wspierając się w wywalczeniu jakiejś idei, czasem wiodąc o nią dłuższy spór zakończony zgodną symfonią na jej cześć. I ta to strona bodaj że na zawsze zapewni formom kontrapunktycznym prawo istnienia, bo trwać ono będzie tak długo, jak długo ludzie będą mieli coś do powiedzenia, jak długo myśl i uczucie wyrażone melodyą stanowić będą treść i istotę muzyki. Formy te kusiły kompozytorów głównie dla żywości i ciągłego ruchu, jaki rozpoczęty, musiał konsekwentnie trwać

przez cały utwór, a raczej nie mógł siłą bezwładności sam przez się ustawać. Jednym z nich podobało się starać o ogólne wrażenie dźwiękowe, któreby ruch ustawiczny głosów sprawiło harmonijnie dobrym, inni starali się o wyraz melodyjny poszczególnych głosów, starali się coś powiedzieć i wyspowiadać się. Zawsze też zdążano do wyższego stopnia techniki, wprowadzając w pomysły waryacye tematów w ich nieskończonej ilości metamorfoz. Z tą chwilą, a zwłaszcza też, gdy szło o to, by uczynić układ głosów zdolnym do wszelkiego rodzaju przewrotów, natrafiano często na węzły nie do rozwiązania. Mówiono wówczas, że „czasem trudno i z miejsca ruszyć“ i... wierzono „w dobre i złe dni“. W kanonie zwłaszcza nie umiano sobie radzić zupełnie i zredukowano formę tę do dwu głosów, które z przydaniem *cantus firmi* i partyi dowolnej składały się na układ czterogłosowy, albo też ograniczono się do wstąpień głosowych, jakie z doświadczenia okazały się możliwemi. Wiedziano bowiem, również z doświadczenia, że ilekroć wstępy głosów przez wzgląd na wygodną pozycyę lub na potrzebę muzykalną ułożono odmiennie, niż to było w użyciu, kanon okazywał się niemożliwym, wynikały w nim błędy, którym zapobiedz nie było w mocy piszącego i które trzeba było w każdym niemal głosie stosownie poczynionemi zmianami poprawiać i gładzić. Takie pisanie po omacku dało pochop do dowolności, a w dalszym rzędzie do lekceważenia formy, w której mimo trudów i usiłowań nie można było zdobyć się na układ poprawny i zajmujący.

Umysł logiczny, który nie znosił luk w myśleniu i pracy, jakim oprócz innych wysokich swych zalet był umysł Mikulego, nie mógł przejść po nad dostrzeżonymi brakami w systemie do porządku. Nęciły go one niepowściągniętą siłą i nie dawały mu wytchnienia dopóki luki i przerwy nie zostały zarównane i rzucone pomosty, umożliwiające umysłowi pochód jasny po całej dziedzinie wiedzy. Gdy wszystkie traktaty o kontrapunkcie, a znał je Mikuli wszystkie, od Ceronego począwszy, nie dawały rozwiązania sprawy niejasnej, stworzył sobie zadanie, wypełniające cały czas wolny po pracy lekcyjnej dojścia do źródła, — do zasady panującej nad kontrapunktami wieloznacznymi i kanonem, na której budując kompozytor nie natrafiałby na niespodzianki.

Wychodząc ze zasady, że muzyka jest najbardziej matematyczną z pośród sztuk, doszukiwał się symetryi i matematyki rządzącej — bardziej niż w harmonii — w kontrapunkcie wieloznacznym, zwłaszcza też w kontrapunkcie więcej niż dwu głosowym. Dzięki przenikliwości genialnej zauważył on, że w kanonie więcej głosowym stosunek interwałowy, — odległościowy — między „przewodnikiem“ a „towarzyszem“ I., wychodzi drogą wieloznaczności (np. przewrotu) jako matematyczne uzupełnienie w stosunku między towarzyszem I, a towarzyszem II. Stosunki te dawały się czasami sprowadzić do jednego ze znanych schematów liczbowych, jakich

scholastyczna metoda używała celem wykrycia prawideł, wedle których należało kontrapunktować, żeby otrzymać układ wieloznaczny tj. dający się odwrócić. Takie odkrycie umożliwiało pisanie kanonu, wskazując na rodzaj kontrapunktu i interwału, jakich użyć należało. Czasami jednak zamiana, odbywająca się między 1—2 a 2—3 głosem nie dała się podporządkować pod żaden ze znanych schematów liczbowych.

Ten ostatni wypadek zachodził niemal zawsze w kanonach, w których głosy wstępowały po kolei: od najniższego do najwyższego lub odwrotnie. Zbadanie bliższe stosunków zmiany doprowadziło w tych wypadkach do poznania nowych schematów, jakich dotychczas nikt nigdy nie używał, a jakie istotna potrzeba podyktowała. Znając zasadę tworzenia jednego takiego, nowego schematu łatwo już przyszło — drogą analogii — utworzyć cały ich system.

Dla zaznajomienia Szanownych Słuchaczy z nowym rodzajem kontrapunktu wieloznacznego w porównaniu go z dawnym przytoczymy kilka schematów nowych obok schematów dawniejszych przyczem nadmienimy ne wstępie, że schematy nowego gatunku nazwać by należało kontrapunktami do przesunięcia (rozsunięcia lub zsunięcia) w odróżnieniu od dawnych kontrapunktów do przewrotu (w górę lub w dół) i że cyfrę oznaczającą gatunek otrzymujemy dodając do różnicy z liczb interwałów przed i po przesunięciu — jednostki. Nietrudno zauważyć, że już kontrapunkt primy, o schemacie:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	2	3	4	5	6	7	8	9

dający się wyrazić w wypadku, gdyby rozsunięcie miało się odbyć do odległości oktawy w ten sposób:

	8-va							8-va
8	2	10	11	12	13	14	15	9
1	2	3	4	5	6	7	8	9

różni się od schematu dawnego kontrapunktu oktawy, o schemacie:

8	7	6	5	4	3	2	1
1	2	3	4	5	6	7	8

choćby tylko swobodą w użyciu odległości kwinty, która w dawnym gatunku była zabronioną. Różnice te w innych gatunkach są jeszcze jaskrawsze nie będziemy jednak dla braku miejsca przytaczali wszystkich schematów, zadowolimy się tylko jeszcze dwoma — dla kontrapunktu sekundy — nony i tercyi — decymy.

Kontrapunkt sekundy:

2	3	4	5	6	7	8	9
1	2	3	4	5	6	7	8

Kontrapunkt nony:

9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9

Z porównania obu schematów wynika, że oba one posiadają kwintę jako interwał od którego można zacząć i na którym można skończyć układ, gdy tymczasem wszystkie inne odległości muszą być traktowane jako dysonanse.

Schemat dla kontrapunktu tercyi:

3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8

i schemat dla kontrapunktu decymy:

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

porównane ze sobą wykażą różnicę w używaniu kwinty, której użycie w decymie jest dowolne jako konsonansu, natomiast w tercyi związane jest z przygotowaniem jako interwału zmieniającego się po przesunięciu w septymę. Tą drogą postępując wydedukowalibyśmy różnice obu gatunków kontrapunktu i jasnem by nam było, że kontrapunkty napisane na jedną modłę niemal nigdy nie dadzą użyć się w podwójnym sensie, że zatem warunkiem*) udania się kompozycyi jest wiadomość, jakiego rodzaju kontrapunkt służy kanonowi za podstawę, czy kontrapunkt do przewrotu, czy też do przesunięcia.

Przystępując do napisania kanonu czy to w trakcie fugi lub innej kompozycyi w stylu poważnym, czy też jako formy samoistnej dwie rzeczy przedewszystkiem musimy wziąć na uwagę: wstąpienia głosów z tematem i wyliczenie, jakiego rodzaju kontrapunkty będą w użyciu w kanonie. Wstąpienia zależne są od rysunku tematu i od dążenia, by głosy znalazły się już od początku w wygodnej pozycyi ze względu na własny obszar i ze względu na sąsiedztwo innych głosów. Nie bez wpływu na wstąpienie głosów jest związek z poprzedzającą częścią kompozycyi, o ile kanon nie jest samoistną formą. Z chwilą gdy wstąpienia są ustalone, należy obliczyć interwale i z nich wywnioskować rodzaj i cyfrę kontrapunktu. Interwale liczą się i czytają się w kanonie nietylko w górę, jak przyjęto w ogóle, ale i w dół według chronologicznego następstwa głosów, zatem w kanonie $S^{\overline{\overline{c}}}_{(opran)}$ $T^{\overline{d}}_{(enor)}$ $B^{g}_{(as)}$ będą do obliczania interwale septyma i kwinta, którego wynikiem będzie liczba 6 ze wskazaniem na kontrapunkt 6 (seksty)

*) Nie wspominamy — rozumie się — o inwencyi jako warunku powstania dzieła, bo ona jest zawsze i wszędzie nieodzowną, jeśli dzieło ma przemówić do słuchacza, a nie być wynikiem wyrachowania, silenia się na zimno na sztuczne kombinacye.

z przesunięciem, na jego interwały i ich sposób użycia*). Racyą, dla której takie wstąpienia głosowe tu wzięto, było dążenie, by każdy z nich poczynał w średnicy, by zatem siła ich była ustosunkowana i żeby przy jednym odcieniu dynamicznym usunięto pokrywanie jednego głosu przez inne równocześnie śpiewające.

Bardziej nieco skomplikowany jest kalkul w kanonie czterogłosowym choćby dlatego, że przystępujący czwarty głos otwiera nowe pole trudności i domysłów. Genialny dowcip Mikulego i tu wpadł na właściwą drogę rozwiązania zagadnienia. Śledząc za przemianą interwałów, natrafiając na pomyłki jakie między trzecim i czwartym głosem zdarzać się poczęły i biorąc je jako nić przewodnią w zdawaniu sobie sprawy w ewolucyach głosowych — doszedł on do poznania, że w kanonie czterogłosowym, jeśli nie mają w nim wyniknąć niespodziewane błędy, oprzeć się trzeba na dwu kontrapunktach skombinowanych. I, ponieważ do poznania kontrapunktu potrzeba dwu interwałów czyli głosowych wstępów trzech, przeto jeden kontrapunkt wyniknie z obliczenia między głosem pierwszym, drugim i trzecim co do czasu wstąpienia. a drugi kontrapunkt z obliczenia między głosem drugim, trzecim i czwartym. On postawił jako zasadę, że do kontrapunktowania w kanonie czterogłosowym używać można tylko konsonujących interwałów, wspólnych obu kontrapunktom. Zdaje się jednak sprawozdawcy, że w tej mierze wprowadzićby należało pewną modyfikacyę i używać w ogóle tych konsonansów, których przewrót kolejno poddany ewolucyi w kontrapunkcie drugiego „tricinium“, (jak nazywał Mikuli 3 głosy składające się na gatunek kontrapunktu), nie wykaże błędu, czyli innemi słowy, — wprowadzić użycie tych konsonansów z pośród „nie wspólnych“, których przewrót da jeden z interwałów wspólnych. Unaoczniając przykładowo na kanonie o wstępach: I $S\overline{\overline{e}}$, II $T\overline{c}$, III $A\overline{\overline{c}}$, IV $B\flat$ obliczymy kontrapunkt pierwszy $\overline{e}\ \overline{\overline{c}}$, $\overline{c}\ \overline{\overline{c}}$, 3+8—1=10 jako kontrapunt decymy, zaś drugi $\overline{c}\ \overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{c}}$ f 8+5—1=12 jako kontrapunkt duodecymy, oba do przewrotu. Wedle reguły autora używać możnaby było do kontrapunktowania w głosie pierwszym wstępującym przeciw drugiemu wstępującemu (z zachowaniem reguł pojedyńczego kontrapunktu w stosunku do innych głosów t. j. trzeciego i czwartego) tylko primy, tercyi i kwinty jako interwałów wspólnych. Przekonalibyśmy się jednak, że kwinta użyta w tym kanonie między pierwszym a drugim głosem dałaby septymę między głosem trzecim a czwartym, czyli, że kwinty moglibyśmy używać tylko jako dysonansu z przygotowaniem. Natomiast spokojnie użyć możemy seksty mimo, że nie jest interwałem wspólnym, a to dlatego, że po prze-

*) Zwracamy uwagę na sekundę, która w tym kontrapunkcie przygotowana poprawnie, dałaby po przesunięciu nonę u dołu przygotowaną, chybaby z kontekstu harmonicznego dało się — o co nie trudno — uważać tę nonę również za sekundę.

wrocie daje ona w kontrapunkcie 10 interwał kwinty, t. j. jeden z interwałów „wspólnych“. Modyfikacya taka pierwotnej reguły autora jest jednak wówczas potrzebna, jeśli kontrapunkt decymy jest kontrapunktem trzech najpierw wstępujących głosów. Gdyby pierwszym był kontrapunkt duodecymy trzebaby poddać regułę o interwałach wspólnych odmiennej modyfikacyi, zwłaszcza gdyby szło o jej rozszerzenie. Wogóle trzeba, zanim przystąpi się do kontrapunktowania, zapoznać się najdokładniej z tabelą kontrapunktów wykalkulowanych, zwłaszcza też. w jaki sposób traktować należy interwały, gdzie je przygotowywać, w głosie górnym czy dolnym. Wiele stąd można zaczerpnąć rad i wskazówek zwłaszcza w wprowadzeniu w tok imitacyi kanonicznych interesujących dysonansów, rozwiązujących się z logiczną konsekwencyą chociaż najniespodzianiej dla ucha, a z drugiej strony uniknąć przykrych niespodzianek w postaci wyłaniających się dysonansów nieprzygotowanych, równoległych kwint i oktaw. W pierwszym rzędzie należy bardzo starannie przeprowadzić rachunek i sprawdzić następnie wynik, bo stąd najczęściej wynikają błędy w wyprowadzeniu gatunku kontrapunktu.

Trudności wielkie nastręcza kanon czterogłosowy, w którym głosy wstępują w nierównomiernych odstępach. Przyjmując n. p., że głosy wstępywać mają co jeden takt, a kompozytor zmieni dla jakichś powodów ten porządek i wprowadzi jeden z głosów wyjątkowo dopiero po dwu taktach, wówczas kontrapunktować trzeba nietylko jak poprzednio, przeciw drugiemu wstępującemu lecz i przeciw owemu głosowi wstępującemu wyjątkowo po dwu taktach i to przewidując o tyle taktów naprzód kontrapunkt (interwały możliwe do użycia), o ile taktów głos ów później wstąpił.

Sprawozdawca sądzi, że uwagi te nad pracą niepublikowaną K. Mikulego zainteresują muzyków teoretyków, a jeśli skłonią ich do kultywowania tej formy już to w pracach kompozytorskich własnych, już też do wprowadzenia jej do planu nauki i zachęcenia do niej uczniów swych, to skutek tych uwag będzie osiągnięty.

X. Dr. JÓZEF SURZYŃSKI — Z KOŚCIANA.

Najnowsze prace w dziedzinie historyi muzyki w Polsce.

Zdaje nam się, że kultura ludzka przed nami rosła, że po naszej śmierci zwiędnie, że zaś za naszych czasów do największego dochodzi rozkwitu. Nic tak nie zadaje kłamu zdaniu powyższemu Jean'a Paul'a, jak historya sztuki. Uczy ona, że w czasach zamierzchłej przeszłości sztuka miała swych kapłanów, którzy pozostawili potomstwu arcydzieła pełne szlachetnego natchnienia i niespożytej wartości, — że dzisiaj, co prawda, więcej posiadamy materyału historycznego, więcej doświadczenia, że jednak większych talentów i większych geniuszy nie mamy.

Już przed laty czterdziestu wzywał Wincenty Pol pisarzy naszych, by leżące dotąd ugorem pole historyi muzyki polskiej uprawiać zaczęli. Głos wieszcza nie przebrzmiał bez skutku. Bo oto w ostatnich lat dziesiątkach zabrano się rączo do wyszukiwania starych dzieł muzycznych, sporządzono nowe ich wydania, objaśniono je praktycznie, znoszono, że tak powiem cegły do gmachu, mającego podać w obszerniejszem dziele całokształt naszej muzyki polskiej od najdawniejszych do najnowszych czasów.

Między badaczami, którzy się w ostatnim czasie na tem polu odznaczyli, wymieniam Aleksandra Polińskiego, Henryka Opieńskiego, dra Zdzisława Jachimeckiego i dra Adolfa Chybińskiego.

Pierwszy z nich obdarzył literaturę naszą książką pod tytułem: „D z i e j e m u z y k i p o l s k i e j w z a r y s i e“, wydaną jako siódmy tom wydawnictwa nauczycieli szkół wyższych we Lwowie: „Nauka i Sztuka“. Jak w panoramie, przesuwa się tu przed nami szereg kompozytorów od wieku XV. do czasów najnowszych, którzy tworzyli i tworzą dzieła, świadczące o wielkiej nauce, o niezwykłej technice kompozytorskiej, i o genialnem natchnieniu, o tej i s k r z e B o ż e j, której dotąd nie rozumiemy i nigdy chyba nie zrozumiemy. Mistrze nasi nie ustępują w niczem wielkim gwiazdom na niebie muzycznem innych narodów. Książka

p. Polińskiego nie jest, jak sam autor w swej skromności wyznaje, „wyczerpującą historyą muzyki polskiej“, skoro wielu arcydzieł wraz z nazwiskami ich twórców dotąd z pyłu bibliotecznego i archiwalnego nie wygrzebano, jednak toruje ona drogę późniejszym pracom na tem polu, jest dziełem odkrywcy, otwierającym nieznane, tajemnicze krainy.

Początków naszej muzyki szukać trzeba w czasach zamierzchłych, kiedy wszystkie ludy słowiańskie jedną stanowiły rodzinę, wspólnemi rządziły się prawami i jednym kłaniały się bogom. Instrumentem w czasach pogańskich u nas używanym była g ę ś l. Miała ona formę arfy horyzontalnej, naciągniętej strunami, które szczypano palcami. Nie tylko za życia, ale i po śmierci gęśle nie opuszczały Słowianina, gdyż kładziono mu je do grobu, aby i na drugim świecie mógł się zabawiać muzyką.

Zkąd instrument ten w kraje słowiańskie się dostał? Zagadka ta wyjaśniła mi się, gdym na tegorocznej wystawie japońsko-brytańskiej w Londynie usłyszał artystkę japońską na takich samych, wyżej opisanych gęślach grającą. Dowiedziałem się tam, że, czem była lutnia europejska w XVI. i XVII. wieku, czem jest fortepian w czasach nowszych, tem było i od najdawniejszych czasów, t. j. od przeszło dwóch tysięcy lat i jest po dziś dzień koło w Japonii. Arfa. horyzontalna leży na ziemi, japonka ubrana w jedwabne „Kimono“, klęczy przy niej, trochę pochylona i szczypiąc struny palcami, melodye swe wygrywa. Czyby tedy instrument ten przywędrował do nas z dalekiego wschodu, albo czyśmy go ze sobą z Azyi, tej kolebki narodzin, przynieśli do Europy? Zdaje mi się, że na te pytania chyba tylko potakującą wypada dać odpowiedź.

W pierwszych czasach chrześcijaństwa w Polsce śpiew i muzyka od razu rozwijać się nie mogły — nie dlatego, że jak twierdzi p. Poliński, nie przypuszczono ludu do czynnego udziału w obrzędach chrześcijańskich, którym towarzyszyły śpiewy z tekstem łacińskim, lecz po prostu dla tego, że w X. i XI. wieku w całej Europie muzyka na niskim jeszcze znajdowała się stopniu rozwoju i że język nasz nie był wówczas do tyla udoskonalony, by mógł służyć do wyrażenia uczuć religijnych narodu.

Toć dopiero wiek trzynasty wydaje trubadurów i „minesengerów“ uchodzących za twórców ś p i e w u l u d o w e g o. Nieśmiałe próby t. zw. organum i diafonii w XI. wieku doprowadziły do „diskantu“ i faux-bourdon'ów wieku XII., rozwinęły się w polifonię wieku XIII. i następnych. Sam autor „Dziejów muzyki polskiej“ przyznaje (str. 24), że wówczas i w Niemczech lepiej nie było. Dopiero wiek XIV. obdarzył nas pierwszą pieśnią polską: „Bogu Rodzica“. Że franciszkanin Boguchwał złączył starszą i późniejszą jej część w jedną całość, jest hipotezą prof. Brücknera dotąd nie dowiedzioną. Trudno także znaleść w niej reminiscencye z sekwencyi bł. Alberta Wielkiego „Ave praeclara maris stella“. W Bogurodzicy pełno bogatych neumów, podczas gdy w sekwencyi „Ave praeclara“ dwie tylko najprostsze neumy: *podatus*

i clivis zachodzą. Pieśń „Bogurodzica“ ułożona jest w pierwszym kościelnym, sekwencya „Ave praeclara“ zaś napisana jest w transponowanym trybie XI. i XII. Podane przez p. Polińskiego (str. 31.) faksimile odkrytego przez śp. dra Wisłockiego tekstu „Bogu Rodzica“ w Jagiellońskiej bibliotece w Krakowie, nie jest tak dobre, jak odbitka autotypiczna tegoż tekstu w Aleksandra Brücknera „Dziejach języka polskiego“ str. 9. Podanego u p. Polińskiego systemu pięcioliniowego autentyk krakowski nie zna. Użyto tam systemu czteroliniowego. Piąta linia linia jest tylko podkreśleniem tekstu.

W XIV. również wieku mamy drugą pieśń „Przez Twe święte Zmartwychwstanie“. Nie podzielam zdania p. Polińskiego, że wzorowana jest ona na melodyi hymnu „A solis ortus cardine“, czyli na melodyi używanego dzisiaj na Boże Narodzenie hymnu „Jesu Redemptor“. Najstarszy rękopis pieśni tej z r. 1400 przechowany w bibliotece krakowskiej Akademii Umiejętności, t. zw. rękopis „pragski“ wykazuje, iż melodya jej ma raczej podobieństwo do hymnu „Crux fidelis“, przynajmniej w nutach pierwszych melodyi: d, e, g, a. Nie widzę zresztą racyi, czemu wywodzić koniecznie jedną melodyę z drugiej. Toć Tappert w swych „Wandernde Melodien“ wykazał, że niektóre motywa unoszą się jakby owo „babie lato“ w powietrzu i czepiają się fantazyi kompozytora, który nieraz ani nie wie, że motyw ten dawno już był użyty.

Autor „Dziejów“ twierdzi, że pieśń o Stanisławie „Chwała thob'ye goszpodzyne“ z XIV. wieku, przechowaną w kodeksie biblioteki kórnickiej, a wydaną w podobiźnie w Sowińskiego „Słowniku muzyków polskich“ jest dwugłosowa, że trzeci głos rękopisu z dwoma pierwszymi nie łączą się harmonicznie. Następnie przypuszcza, że głosy rękopisu są „bezładną notacyą głosów kilku pieśni, których tylko szczątki doszły do nas w dochowanym rękopisie“.

Prawda, że odczytanie rękopisu i zestawienie użytych w nim głosów długo badaczom najstarszej muzyki naszej wielkie sprawiało trudności, że był to dla nich twardy orzech, którego długo zgryźć nie było można. Dopiero wydana w r. 1899 przez profesora berlińskiego Jana Wolfa „Theoria“ Jana de Grocheo z początku XIV. wieku[1]) umożliwiła odcyfrowanie pieśni o św. Stanisławie. Z teoryi tej dowiadujemy się bowiem, że w XIII. wieku tenor nie leżał, jak dzisiaj w środku harmonii kilkugłosowej, lecz w basie, czyli, że był głosem najniższym, na którym reszta głosów jakby na fundamencie domu się budowała. Zastosowując wskazówkę powyższą do naszej pieśni tj. kładąc tenor w bas o resztę głosów w górę — od razu budowa jej i treść harmoniczna się wyjaśniła. Przełożenie jej na nowożytną notacyę, żadnych już nie sprawia trudności. Znający najelementarniejsze zasady notacyi mensuralnej od razu budowę jej odgadnie.

———

[1]) Ob. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Rocznik I. p. 1. str. 108. „Tenor est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum“.

P. Poliński odnalazł kompozycye Mikołaja z Radomia z XV. wieku, O. Marcina Warteckiego, Mikołaja z Krakowa (prawdopodobnie Zieleńskiego) z XVI. wieku, Macieja Wronowicza, O. Damiana, Podbielskiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego z XVII. wieku.

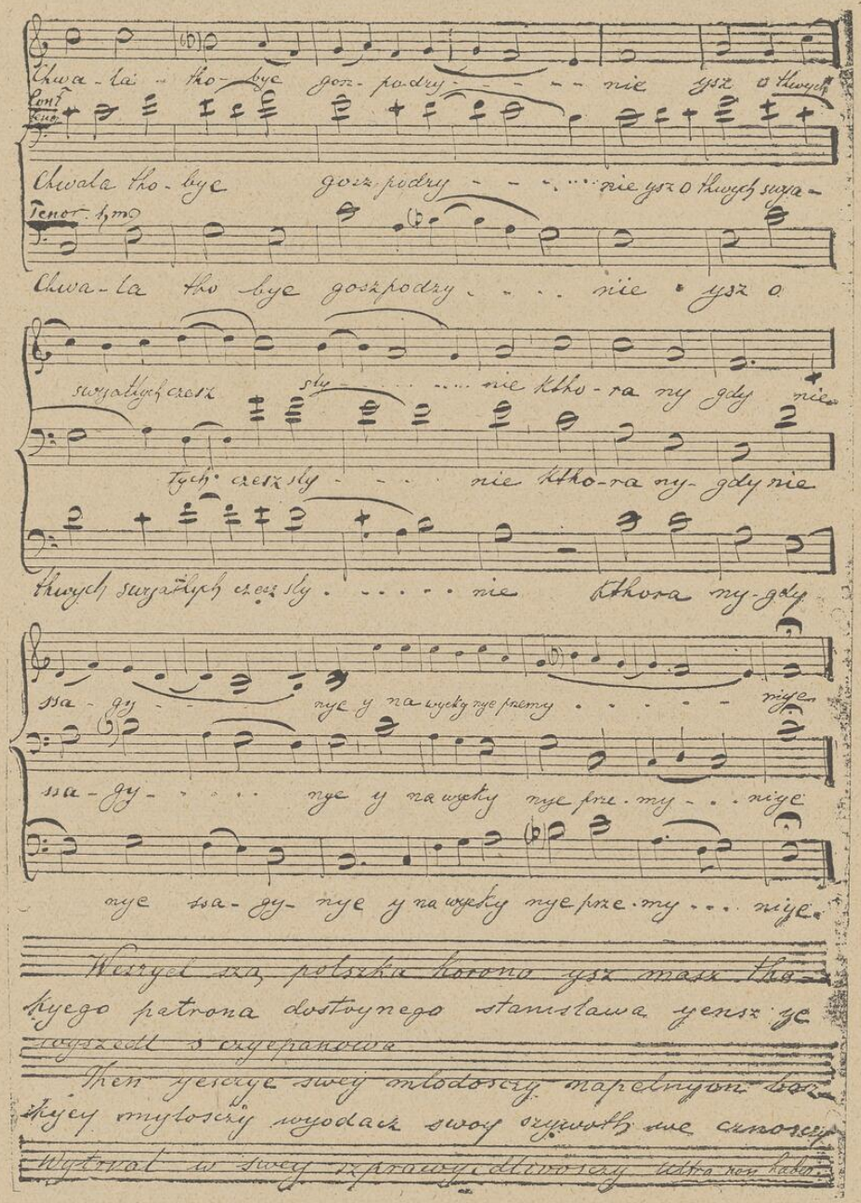
Przypisują Lutrowi i jego nowatorstwu religijnemu znaczny wpływ na rozkwit muzyki w XVI. wieku. Wprost trudno nie zdumieć na wypowiedziane przez autora „Dziejów Muzyki Polskiej" zdanie (str. 68), „muzyka już w kilkadziesiąt lat po występie Lutra na widownię świata stanęła tak wysoko, iż to wszystko, co jej dał Kościół katolicki w ciągu tysiąca lat, karleje w porównaniu z tym bujnym jej rozkwitem po reformacyi". Czy tu nie powiedzieć: *post hoc, ergo propter hoc?* Autor powtarza prawie dosłownie zdania protestanckich literatów XIX. stulecia (Langhans Geschichte der Musik I str. 1. Wangemann Geschichte des Oratoriums str. 54), nie zwróciwszy uwagi, że dawno już pisarze katoliccy fałsze ich sprostowali. (Ob. Janssen Geschichte des deutschen Volkes Tom I.), bo inaczej nie byłby takich pochwał Lutrowi napisał. Dzieło Lutra nie było reformacyą, była to rewolucya w całem znaczeniu tego wyrazu. Dzisiejszy racyonalizm w sztuce i anarchizm w polityce, to ostatnie fale tej rewolucyi.

Ciekawa rzecz, jakby autor „Dziejów" dowiódł, że „pierwszy hejnał (?), zwiastujący dźwiękiem donośnym pojawienie się brylantowych promieni jutrzenki złotego wieku w literaturze i muzyce ojczystej, rozległ się z obozu dysydentów po wszystkich zakątkach Rzeczypospolitej". Te kilka homofonicznych chorałów w polskich kancyonałach dysydenckich (str. 70) nie dają przecież prawa do przypisywania rereformacyi w Polsce zasługi rozpoczęcia złotego wieku w muzyce ojczystej. Sam autor przyznaje (str. 71), że bardzo wiele starodawnych pieśni polskich katolickiego Kościoła dostało się do tychże kancyonałów, że ich melodye tamże „obdzierane i w myśl surowej modły chorałów luterskich przerabiane zostały". Daleko doskonalszemi pod względem muzycznym, są kompozycye mistrzów z łona kolegium rorantystów na Wawelu! Widać w nich prawdziwą reformę, t. j. rozwój sztuki muzycznej, nie przyczynami zewnętrznemi, ale niespożytą wewnętrzną siłą katolicyzmu spowodowany. Rozwój ten począł się od Grzegorza św., od Hucbalda przez Francuzów i Niderlandczyków przeszedł do Włoch, a tamże w Palestrynie i jego szkole doszedł do najbujniejszego rozkwitu.

I bez Lutra mielibyśmy Palestrynę, Mikołaja Zieleńskiego, Pękiela, Mozarta i Beethovena.

Mikołaja Zieleńskiego zasługą jest, że naród nasz w historyi muzyki XVI wieku równe z Włochami i Niemcami dzisiaj zajmuje miejsce. Niestety za biedni jesteśmy, by módz wydać wszystkie dzieła Zieleńskiego, tak jak nie zdobyliśmy się jeszcze na wydanie 150 psalmów Gomółki. Daleko więcejby o nas pisano, bardziejby nas szanowano, gdyby nas lepiej znano!

Kodeks biblioteki kórnickiej. D. l. z r. 1455 *).



Trudno zrozumieć p. Polińskiego, gdy pisze: (str. 87) „Zieleński w utworach wielogłosowych umieszczał stale (?) główną melodyę w sopranie". Takiego sposobu tworzenia trudno u Zieleńskiego się dopa-

*) Cfr. Zygmunt Helcel. Starodawne prawa polskiego pomniki II. Przedmowa § 22.

trzyć! Jakżeż zresztą da się powyższe zdanie autora pogodzić „z wprowadzaniem kanonicznem tematów“ przez Zieleńskiego, o którem autor na stronie następnej (str. 88) pisze?

Z kompozytorów polskich wieku XVI. najbardziej dotąd znany był Mikołaj Gomółka. P. Poliński zbyt wysoko w plejadzie naszych kompozytorów XVI. wieku go umieścił, kiedy nawet odważył się przeciwstawić go Palestrynie. Przyczem pisze: „Palestryna wojował (sic) głównie kontrapunktem, Gomółka głównie melodyą“. Toć przecież nie znamy kompozycyi bez kontrapunktu. Autor chciał niezawodnie podnieść bogatą polifonię Palestryny, a z drugiej strony zaznaczyć skromną homofonię Gomółki. Szkoda, że autor nie wniknął głębiej w historyę śpiewu bez instrumentów (a capella) w XVI. wieku. Nie byłby Gomółce przypisywał jakiegoś stylu czysto narodowego polskiego zupełnie odrębnego (?) od kościelnego, używanego wówczas w całej Europie, nie byłby posądzał go, że się rwie „na nieznane jeszcze muzyce wyżyny“, nie byłby twierdził, że forma Gomółkowych psalmów „nieznana była kompozytorom ówczesnym“.

Najnowsze badania historyków, zwłaszcza Hugona Riemanna, wykazały, że w XV. wieku śpiewano przeważnie z towarzyszeniem instrumentów, że zwykle jednemu tylko głosowi instrumenty wówczas przygrywały. Dopiero w XVI. wieku, przeważają utwory kilkugłosowe bez udziału instrumentów, pisane w formie ludowej pieśni, t. j. w formie strof, nieraz kilkanaście taktów tylko zawierających i ułożonych na kilka homofonicznie t. j. nutę przeciw nucie śpiewających głosów. Pierwszymi utworami w których formy co dopiero opisane się objawiły były t. zw. frotole, wilanele i kancony układane prawdopodobnie pod wpływem francuskich kompozytorów około 1500 r. w północnych Włoszech i w Hiszpanii, a przechowane w weneckiem wydaniu Frotoli „Ottaviana dei Petrucci“ z 1504 do 1508 r. i w wydaniu Fr. As. Barbieri'ego „Cancionero musical de los siglos XV i XVI“ z r. 1890. Kancony hiszpańskie tamże podane, np. treny Juana del Encina na śmierć królowej Izabeli katolickiej, przypominają psalm 137 Gomółki „Super flumina Babilonis“ i tegoż psalm 130 „De profundis“. Ta sama w nich forma, ten sam styl, takie same harmonie i kadencye. Dopiero Mikołaj Zieleński, jak słusznie i dla nas pochlebnie podnosi wspomniany wyżej Riemann (Handbuch der Musikgeschichte II 344 Lipsk 1907), w swych „Communiones 1—6 voc.“ na przełomie XVI i XVII w. instrumentów przy śpiewie i gorgów (t. j. bogatszych imitacyi i pasażów) używać zaczyna. Że Gomółka nie innego, lecz tylko stroficznego, frotolowego, że się tak wyrażę, stylu do psalmów użyć nie mógł, wynika z samego układu psalmów Kochanowskiego.

Napróżno szukałem w psalmach Gomółki harmonii „nowych, śmiałych, nieużywanych (?) w utworach mistrzów ówczesnych“. Przytoczone przez autora (str. 95) przykłady pokazują chyba zwykłe tony przejściowe na słabych częściach taktów, przypadkowo tylko akordy kwartowe i kwintsekstowe tworzące. I we wspomnianych powyżej frotolach takie same akordy zachodzą. To samo powiedzieć wypada o alteracyach.

Z powyższych wywodów łatwo się osądzi, czy słusznie autor powiedział, że Gomółka „dlatego zapewne pisał homofonicznie, że kontrapunktycznie(!) nie potrafił (?)“. Polifonia (choć i tej miejscami używa) nie nadawała się do psalmów Kochanowskiego. Kontrapunkt znał Gomółka bardzo dobrze...

Wiek XVII dał nam dwóch dzielnych kompozytorów: Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego i Marcina Mielczewskiego. Wspomniany krótko tylko (str. 132) przez p. Polińskiego motet tego ostatniego w berlińskiej bibliotece królewskiej się przechowujący (nr. 597) tudzież dwa inne utwory tamże się znajdujące, a mianowicie „trzygłosowy Concerto a 3 Veni Domine“ z basem solo i z basem continuo i Motetto concertato a 12 na 2 skrzypiec, 4 trąby i na 6 głosów t. j. 2 soprany, alt, 2 tenory i bas, do słów „Benedictio et claritas“, stawiają Mielczewskiego w jednym rzędzie z Szarzyńskim.

W plejadzie naszych kompozytorów z końca XVII i z początku XVIII wieku ks. Gorczycki, jedno z najpierwszych zajmuje miejsce. Już samo jego „Sepulto Domino“ utrwaliłoby pamięć jego na wieki całe. Szkoda, że p. Poliński tak mało o nim napisał.

Najsmutniej przedstawiają się dzieje naszej muzyki w XVIII wieku, tak kościelnej, jak świeckiej. Zaledwie kilka nazwisk mniej uzdolnionych kompozytorów na kartach historyi tegoż wieku zapisanych.

Dopiero Józef Kozłowski, Wojciech Bogusławski i Maciej Kamieński z upadku blisko sto lat trwającego ją podnoszą. Z początkiem XVIII wieku rozwija się polska opera, powstaje konserwatoryum warszawskie, którego pierwszym dyrektorem był Józef Elsner, nauczyciel Chopina. Poznańczyk Karol Kurpiński zadziwia Warszawę płodnością i nowością swej muzy. Powstają towarzystwa muzyczne w stolicy i na prowincyi, słowem naród politycznie umarły, nie tylko na polu poezyi, ale i w muzyce objawia nową siłę, nowe życie.

Epokę tę bardzo wyczerpująco przedstawił w „Dziejach“ p. Poliński. Słusznie zatrzymał się dłużej przy Chopinie, którego „pieśń czarowna, mową dźwięków tłumacząc naszych myśli przędzę i naszych uczuć kwiaty, rozeszła się po ziemi szeroko, jednając wreszcie sobie i nam prawo obywatelstwa w państwie muzyki, któregośmy przedtem nie mieli“. Uwił wieniec innemu „pieśniarzowi naszemu Moniuszce, w którego utworach rozbrzmiewają sympatyczne echa swojskiej muzyki. Dosłucha ich się każde ucho dlatego, że je nie piórem oschłego kontrapunktu na papier przelewał, lecz sercem tworzył“.

Z Ignacym Dobrzyńskim rozprawił się autor zbyt krótko, nie dając mu miejsca między lepszymi muzykami polskimi. Inaczej sądzi o Dobrzyńskim znany powszechnie i podziwiany historyk muzyczny dr. Hugon Riemann, gdy w swym leksykonie pisze: „kompozycye Dobrzyńskiego zasługują bardzo na uwagę (sind sehr beachtenswert) i nie powinne być zapomniane“.

Wspomniawszy krótko o Wieniawskich, którzy po Chopinie sławę polskiej muzyki najdalej roznieśli po szerokim świecie, przechodzi autor do epoki najnowszej, poświęcając kilkanaście kart kompozytorom i artystom polskim, przeważnie jeszcze żyjącym.

Zdaniem mojem, byłby autor lepiej zrobił, gdyby zamknął „Dzieje“ swoje na Adamie Minchajmerze († 1904). Uniknąłby przez to rozlicznych napaści i krytyk ze strony opuszczonych lub może zapomnianych muzyków żyjących, słusznie, czy niesłusznie roszczących sobie prawo do miejsca na Parnasie muzycznym.

Zbyt mało jeszcze posiadamy źródeł, zbyt mało poszczególne działy wiedzy i techniki muzycznej są u nas opisane, monografii muzyków mamy zaledwie kilka — to też dzieje muzyki polskiej, zwłaszcza pierwsze ich spisanie, wyczerpujące być nie mogą. Autor zresztą w skromności swej nie liczył bynajmniej na uznanie pod tym względem. Winniśmy jednak przyznać autorowi niespożytą zasługę w tem, że odważył się na podjęcie trudnej pracy i że pierwszy, dzieje takie wydał. Wiele się u nas mówi, wiele projektuje, kilkakrotnie ogłoszono szumnie prospekty na historyę muzyki polskiej, kilka zeszytów nawet wyszło — reszta spaliła się na panewce.

Pan Poliński zaczął, trudził się i szczęśliwie skończył.

Cześć mu za to!

Kto lata całe, tak jak on, ślęczał nad staremi partyturami z notacyą mensuralną, lub nad zawiłemi tabulaturami, kto, czy latem czy zimą, jeździł po kraju, by po długich poszukiwaniach znaleźć nareszcie gdzieś na strychu lub pod wieżą jaki motet zapleśniały, lub jaki stary od robaków podziurawiony rękopis muzyczny, kto następnie miesiącami całemi przepisywał te partycye na nowszą notacyę i przygotował je do druku, ten tylko oceni, ile pracy podjął, ile trudów i ile kosztów w „Dzieje“ swe p. Poliński włożył.

Z opowiadań widzę, że p. Poliński posiada najbogatszy u nas zbiór starych rękopisów i dzieł muzycznych. Dotąd bardzo mało zbiór ten dla dobra naszej muzyki jest wyzyskany. Wielki, prawdziwie patryotyczny, nieobliczone zyski muzyce naszej przynoszący czyn spełniłby p. Poliński, gdyby zapisał całą bibliotekę swą kapitule warszawskiej, jak to przed 30 laty uczynił X. kanonik Proske, zapisując zbiory swe biskupstwu ratysbońskiemu.

Z młodszych badaczów dawnej naszej muzyki odznaczyli się w ostatnim czasie Henryk Opieński, dr. Zdzisław Jachimecki i p. dr. Adolf Chybiński. Rezultaty swych badań i odkryć ogłosili oni już to w osobnych rozprawach, już też w artykułach czasopism muzycznych. Obszerna ocena ich prac nie jest zadaniem mego referatu, wypada mi więc ograniczyć się na przedstawieniu najważniejszych wyników badań.

P. Henryk Opieński pracuje głównie nad historyą świeckiej muzyki XVI. i XVII. wieku. W artykule pod tyt. „Jakób Polak i Jakób Reys“ zbija twierdzenie, że dwa te nazwiska kompozytorów oznaczały jednego i tego samego lutnistę t. j. Jakóba Polaka. Analiza ich dzieł

doprowadza p. Opieńskiego do wygłoszenia zdania, że byli to dwaj odrębni lutniści.

Pierwszy z nich w młodym wieku opuścił, według Sauvala, historyka francuskiego, Polskę, kraj swój rodzinny, by przenieść się do Francyi. Był to Chopin nasz na przełomie szesnastego i siedmnastego stulecia. Sława jego zjednała mu posadę nadwornego lutnisty króla francuskiego. Umarł w biedzie, mając lat 60. Najlepiej grał po pijanemu, co mu się podobno często zdarzało.

Zasługą wielką p. Henryka Opieńskiego jest wydanie książki o Chopinie, przeznaczonej dla szerszych kół czytelników. Spopularyzował on przez to dzieła szopenowskie w Polsce i do podniesienia szopenowskiego święta jubileuszowego znacznie się przyczynił. Słyszano nieraz zarzuty, że w układzie książki tej wzorował się autor na podobnem dziele Leichtentritta. Prócz kilkunastu portretów i szkiców, których powtórzenia uniknąć nie było można, nigdzie reminstencyi z Leichtentritta, a tem mniej myśli tego ostatniego u p. Opieńskiego nie znajdujemy.

Książkę czyta się z zajęciem. Pisana stylem lekkim i wykwintnym. Najważniejsze wiadomości o życiu Chopina ze źródeł poważnych zebrane i zgrabnie zestawione. Dodałbym do nich wyjątki z pięknego nekrologu przez ks. Jana Koźmiana zaraz po śmierci Chopina w ówczesnym „Przeglądzie Poznańskim“ pamięci nieśmiertelnego mistrza poświęconego.

P. dr. Jachimecki pisze wiele i źródłowo. Rzecz jego o Adamie Jarzębskim, jako kompozytorze koncertów i kanonów w dwutygodniku warszawskim „Młoda muzyka“ (Rok II., nr. 20) przedstawia autora „Gościńca“, jako kompozytora o znacznym talencie i rozbiera ważniejsze jego dzieła przechowane w bibliotece miejskiej we Wrocławiu.

Ciekawą i wyczerpującą rzeczą są studya jego do historyi tańca w Polsce w XVI. i XVII. w.

Głównem źródłem do ich poznania jest tabulatura Jana z Lublina z r. 1540, podająca dzieła monogramisty N. C. Najpłodniejszym twórcą tańców w XVI. wieku był Wojciech Długoraj, którego indentyczność z Diomedesem Catonem zdaje się być prawdopodobną. Cennemi źródłami do historyi tańca polskiego na początku XVII. wieku są wydawnictwa Walentego Haussmana, Leona Hasslera i Krzysztofa Demantiusa.

Bardzo wielu starych kontrapunkcistów polskich z czasów Władysława IV. odnalazł p. dr. Jachimecki w Scacchi'ego „Xenia Apollinea“, przechowujących się w Berlinie. Prócz Bartłomieja Pękiela i Adama Jarzębskiego, poznajemy tam Bartłomieja Wardyńskiego, Wawrzyńca Deykowskiego, Aleksandra Delickiego, Szymonowicza, Samuela Stokrockiego, Walentego Kołakowskiego, Marcina Mielczewskiego, Jerzego Granicznego, Macieja Gaśnickiego, Tomasza Włodawskiego, Walentego Adameckiego, Pawła Roszkowicza, Michała Kobyłeckiego, Pawła Pielaszkowskiego, Piotra Elerta i Jana Strzyżewskiego.

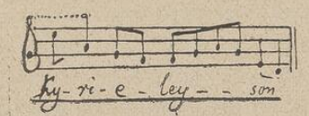
Obok 16 kanonów Andrzeja Chylińskiego, wydanych w r. 1643, mamy w Xeniach nowe kanony 20 kompozytorów polskich, śmiało z dziełami tego rodzaju zagranicznych autorów w zawody iść mogące.

Najpilniejszym i najpłodniejszym z dzisiejszych naszych pracowników w dziedzinie historyi muzyki polskiej, jest p. Adolf Chybiński. Nie ma chyba czasopisma literackiego polskiego, któreby rozpraw i krytyk jego nie umieszczało. Główną zaś zasługą jego jest rozpowszechnianie historyi naszej muzyki w czasopismach zagranicznych.

W rozprawie swej o laisie „Bogurodzica“ kruszy kopię z Aleksandrem Polińskim, autorem dziełka o Bogurodzicy, zbijając twierdzenie tego ostatniego, dotyczące autora tej najstarszej naszej pieśni

Już wyżej wspomniałem, iż niesłusznie autorowie przyjmują, że Bogurodzica w rękopisie jagiellońskim 1619 ma system nut pięcioliniowy. Uczynił to i p. Chybiński. Prywatnie już zwróciłem p. Chybińskiemu uwagę, że górna piąta linia nie należy do systemu nutowego — lecz, że podkreśla ona tekst „Bogurodzicy“. Widzimy to wyraźnie w ostatnim rządku tekstu, który także jest podkreślony. Zdaniem p. Chybińskiego autorem pieśni jest nieznany duchowny świecki z XIV. wieku.

Nie zgadzam się także z p. Chybińskim na podział melodyi na takty. Dzieli on linijką taktową neumy, których pojedyncze nuty ściśle do siebie należą, n. p. „*climacus*“ na zgłoską „dzi“ w „gospodzina“ i nad „tko“ w wyrazie „matko“. Pierwsze Kyrie elejson jest w tekście jagiellońskim złączone w jeden wyraz: „Kyrieleyson“, wskutek czego i melodyę przepisać wypada:



Najbardziej zajął się p. Chybiński odszukaniem dzieł polskich kompozytorów kościelnych z XVI i XVII wieku.

Mozolne jego i obszerne studya archiwalne wydobyły na jaw liczne stare kompozycye polskich mistrzów klasycznych, dotąd ani nawet z nazwiska nie znanych.

Z rozpraw jego wydanych osobno i w artykułach „Przeglądu muzycznego“ r. b. dowiadujemy się, że obok znanych nam Łukaszewiczów, Maksylewiczów, Różyckich, Szarzyńskich i Borzymskich, komponowali u nas Czechowicz, Fierszewicz, Władysław Leszczyński, Stanisław Podolski, Sebastyan Antoni Kaszczeński, R. Charśnicki, M. Kreczmer, Lisiński, A. Poziomkiewicz, Wollinger, J .A. Grudziński i Jerzy Myller.

A. Chybiński uporządkował archiwum muzyczne na Wawelu pod kierunkiem p. dra Chmiela w Krakowie. Wynik prac swych opisał w najnowszej swej książce: „Materyały do dziejów król. kapeli Rorantystów na Wawelu“. Praca to jeszcze nieskończona — gdyż autor doszedł w niej tylko do początku XVII wieku, — rzuca ona jednak snop światła na wielkie znaczenie tej naszej polskiej „Sykstyny“ w historyi naszej muzyki.

* * *

Tyle o najnowszych pracach w dziedzinie historyi muzyki polskiej. Jeżeli do referatu mego zakradło się słówko, którem obecni tu, a wysoko przezemnie cenieni badacze, a moi przyjaciele, mogliby czuć się dotkniętymi, to zapewniam ich, że mówiłem w interesie prawdy historycznej, a wyrozumiałość i znana skromność panów tych o złą wolę mnie nie posądzi. „Amicus Plato, amicus Cicero, sed magis amica veritas“.

JULIUSZ TENNER — ZE LWOWA.

Muzyka tonów i muzyka słowa.

I.

Trzy zasadnicze pierwiastki muzyczne: harmonia, rytmika i melodya.

Współczesna nasza europejska muzyka tonów jest systemem dźwiękowym, opartym z jednej strony na niewzruszonych prawidłach akustycznych, a z drugiej strony także na pewnej konwencyi, odpowiadającej upodobaniom naszego słuchu. Takich systemów dźwiękowych istnieje więcej. System dźwiękowy muzyki n. p. starogreckiej, choć mało nam znany, opierał się niewątpliwie na innych zasadach. Innym znów jest system muzyki współczesnej ludów Dalekiego Wschodu, wielogłosowy wprawdzie, jak nasz, ale pozbawiony zupełnie harmonii.

I muzyka żywego słowa jest systemem dźwiękowym, od systemu współczesnej europejskiej muzyki tonów odmiennym. Pokrewieństwa obu systemów nasuwają się niemal same przez się — trudniej wykazać różnice.

Z nieprzeliczonych w naturze tonów muzycznych, t. j. takich dźwięków, których wysokość ucho ludzkie zdoła zauważyć i ustalić, współczesna muzyka europejska operuje tylko pewnym z góry ściśle oznaczonym porządkiem tonów o stałych niezmiennych odstępach czyli interwałach. Ilość drgań tych tonów w jednej sekundzie wyraża stosunek najmniejszych liczb porządkowych: 1, 2, 3, 4, 5, itd. System naszej muzyki opiera się na dwóch takich porządkach czyli g a m a c h, a mianowicie na gamie d i a t o n i c z n e j i c h r o m a t y c z n e j. Z niezliczonej ilości interwałów, w jakiej tony w naturze po sobie następują, system muzyki naszej — w tem leży dowolność: moment konwencyi — wybrał pewną tylko niewielką liczbę interwałów (nie tonów), wyłączając wszystkie inne, i ułożył je w pewnym ściśle określonym porządku. Muzyka nasza obejmuje tym sposobem około siedm oktaw, każda po 12 tonów (gama chromatyczna), a więc razem około 84 interwałów.

Zgoła inaczej ma się rzecz w muzyce słowa „zawisłej przedewszystkiem od naturalnego i jedynego swego instrumentu muzycznego, t. j. od głosu ludzkiego. Przeciętna rozpiętość głosu mówionego wynosi mniej więcej jedną oktawę muzyczną (gdy głos śpiewany obejmuje dwie do trzech oktawy). W obrębie jednak tej jednej oktawy żywe słowo rozporządza nietylko dwunastoma interwałami gamy chromatycznej, ale wszystkimi w jej granicach możliwymi interwałami, a więc nieprzeliczoną i nieograniczoną ilością tonów pod względem wysokości (tj. ilości drgnień w jednej sekundzie), przechodzących w siebie, jak barwy widma słonecznego, jak światło w cień. Muzyka słowa nie zna zatem żadnej gamy. Wydatnym, stałym, ściśle określonym interwałom w diastematycznej mowie muzyki tonów przeciwstawia muzyka słowa bardzo drobne, nieznaczne i z góry zgoła nieokreślone odstępy. W muzyce języka interwał już półtonowy wyrazić może żal, interwał jednej sekundy zapytanie. Tylko bardzo namiętnie podniecona mowa posługuje się znaczniejszymi interwałami.

Co do sposobu użycia materyału dźwiękowego, to muzyka tonów operuje z reguły tonami ściśle określonymi i niezmiennie stałymi. I to nietylko muzyka instrumentalna, lecz także muzyka wokalna. Głos śpiewany zatrzymuje się bez zmiany wysokości tonu na każdej nucie i przeskakuje z możliwie największą szybkością na nutę następną, tak, że niepodobna uchem naszem zauważyć łączącej obie nuty płynnej fali dźwiękowej, chociaż żadna w rzeczywistości nie zachodzi przerwa tonu. Inaczej w muzyce słowa. Głos mówiony zatrzymuje się tylko mimochodem na jednej nucie, dźwięk jego już w obrębie jednej zgłoski odbywa ruch oscylacyjny, tak, że chcąc ściśle oznaczyć wysokość tonu pewnej wypowiedzianej zgłoski, musimy określić dwie nuty, owe graniczne dwa punkty, pomiędzy którymi fala dźwiękowa głosu bezustannie tam i napowrót przepływa. Tego więc, co każdy sztuczny instrument muzyczny, co wreszcie i śpiewany głos ludzki potrafi: utrzymać głos trwale w jednej i tej samej wysokości — nie umie wykonać mówiony głos ludzki, którego dźwięki mają charakter niestały, chwiejny, płynny, odbywając już w szczupłych granicach wymiaru jednej zgłoski nieustanny ruch falisty.

A nietylko co do sposobu użycia, lecz także i co do samego rodzaju i charakteru materyału dźwiękowego zachodzą różnice pomiędzy oboma systemami. Wiadomo, że pierwszą i najważniejszą różnicą, rozdzielającą wszelkie wrażenia słuchowe na dwa rodzaje, jest różnica pomiędzy muzycznym dźwiękiem i szmerem. Pierwszy polega na spokojnem równomiernem i niezmiennie regularnem wrażeniu słuchowem, ostatni na zmiennem i nieregularnem pomięszaniu i skłóceniu rozmaitych wrażeń słuchowych. Dźwięki i szmery łączą się ze sobą w najrozmaitszych stosunkach i kombinacyach, tworząc nieznaczne stopniowe przejścia, krańcowe jednak wrażenia daleko są od siebie odległe. Otóż muzyka tonów posługuje się przedewszystkiem dźwiękami, bo wprowadzenie szmerów w t. zw. śpiewie mówionym („Sprechgesang“)

i w nowoczesnej ekspresywnej muzyce instrumentalnej jest cechą skojarzenia obu systemów: muzyki tonów i muzyki języka. Muzyka żywego słowa polega natomiast od samych początków mowy ludzkiej o wiele bardziej na szmerach, aniżeli na dźwiękach. Przyczyną tego zjawiska są właściwości fizyologiczne, geneza głosek naszej mowy, t. j. samogłosek, które jedyne przedstawiają pierwiastek dźwięku muzycznego w żywej mowie i spółgłosek, wytworzonych tylko ze szmerów lub co najmniej z dźwięków ze szmerami silnie zmięszanych.

Dalsze ważne różnice obu systemów objawiają się w trzech zasadniczych zjawiskach muzycznych, a mianowicie: co do harmonii, rytmu i melodyi.

Wyraz: harmonia obejmuje dwa rozmaite pojęcia. Harmonia w rozleglejszem znaczeniu, to miła dla zmysłów naszych (dla ucha lub oka) zgodność poszczególnych części jakiegoś dzieła sztuki z jego całością. Harmonię w tem znaczeniu wykazać możemy we wszystkich sztukach, a zatem i w muzyce żywego słowa. Nie o to znaczenie idzie jednak głównie we współczesnej muzyce tonów, ale o inną harmonię, która określa miłodźwięk w zespoleniu tonów, miłodźwięk, oparty na wielogłosowości. Tej harmonii, która w muzyce tonów stanowi jeden z jej trzech pierwiastków zasadniczych, muzyka języka z natury rzeczy nie posiada wcale.

Drugiem zasadniczem zjawiskiem muzyki tonów jest rytm. Był to wspólny niegdyś pierwiastek muzyki, poezyi i tańca czyli muzyki w znaczeniu starogreckiem, jednoczącej wszystkie te trzy sztuki w sobie. We współczesnej poezyi zjawisko rytmiczności objawia się jednak zupełnie inaczej, aniżeli we współczesnej muzyce. Rytm poezyi operuje przedewszystkiem zgłoskami mowy, t. j. dźwiękami artykułowanymi, rytm muzyki tonami, a zatem dźwiękami przeważnie nieartykułowanymi. W rytmie muzycznym ucho nasze odbiera wrażenie przeprowadzonego z matematyczną ścisłością podziału czasu. Tą miarą są takty muzyczne wypełnione w sposób ściśle z góry określony tonami. Inaczej rytm w nowoczesnej poezyi. Tu podział czasu nie posiada wymiarów automatycznych, t. j. nie zgadza się z rzeczywistą miarą czasu i usuwa się wogóle z pod wszelkiego ścisłego określenia. Nie tak było w iloczasowej rytmice poezyi klasycznej. Tam zgłoska krótka (mora, chronos, protos) była jednostką miary czasu. Stosunek arz do tez zarówno jak wzajemny stosunek taktów (stóp) między sobą, był z góry raz na zawsze ściśle uregulowany i wytwarzał, podobnie jak w rytmie współczesnej muzyki, matematyczny podział czasu. Zgłoski jednak języków klasycznych, o charakterze śpiewnym, chromatycznym, można było jako materyał dźwiękowy w ruchu, celem uzyskania owego matematycznie ścisłego podziału czasu, dowolnie „stylizować“, t. j. wedle potrzeby skracać lub przedłużać, podobnie jak nieartykułowane tony muzyczne. Takiej stylizacyi nie dopuszczają zgłoski języków nowoczesnych, o akcencie przyciskowym, odznaczające się ponadto w prze-

ciwstawieniu do zgłosek greckich i łacińskich wielką nierównomiernością.

Zjawisko rytmiczności objawia się zatem w językach nowoczesnych innym zupełnie sposobem, aniżeli w językach klasycznych lub w muzyce współczesnej. Rytm jako taki polega na prawidłowej regularnej wrotności pewnych zjawisk dźwiękowych. Ale nie każdy język posługuje się celem wytworzenia tej regularnej wrotności jednemi i temi samemi zjawiskami dźwiękowemi. Równomiernie zgłoski śpiewnych języków starożytnych przydane były do stylizacyi iloczasu swego w stosunku matematycznym 1:2; dlatego iloczas był zasadniczą podstawą rytmu. Bardzo nierównomierne zgłoski przyciskowych języków nowoczesnych zupełnie się nie nadają do wytworzenia regularnej wrotności na podstawie iloczasu. Podstawę tę tworzą zatem inne zjawiska dźwiękowe, a każdy język posługuje się sposobem samotwórczym, idąc drogą najmniejszego oporu, szeregiem takich zjawisk dla wytworzenia regularności, jakie wedle naturalnego jego ustroju fonetycznego do celu tego najbardziej są przydatne. Współcześnie z regularną wrotnością jednych, istnieje zatem cały szereg innych, nieregularnych zjawisk dźwiękowych. Każdy język posiada więc odrębny, sobie tylko właściwy system rytmiczny.

Rytm w poezyi, jako czynnik ładu i porządku w budowie wiersza, przeprowadza pewną organizacyę, pewne rozczłonkowanie mas dźwiękowych, stylizuje je stosownie do wymagań wrotnej regularności, nadając im pewną schematyczną formę. Ale i powszednia nasza mowa pospolita, służąca nam jako prosty środek komunikacyjny, posiada również swoją organizacyę, swój czynnik ładu i porządku, klasyfikujący wyrazy, zdania i okresy, oznaczający związki ich i stosunki pomiędzy sobą i do całości, wedle pewnych kategoryj myślowych. Czynnikiem tym organizującym jest a k c e n t. Robota akcentu rozpoczyna się już w organizacyi pojedyńczego wyrazu przez uporządkowanie zgłosek. Trzy luźne zgłoski przy-ro-da zlewają się w jeden organiczny całokształt wyrazu dopiero za działaniem akcentu, który pada na zgłoskę środkową przy**ro**da. Podobnie w zdaniach i całych okresach. Zdanie n. p. pisane: Karol dziś przyjechał jest zdaniem wieloznacznem — wypowiedziane na głos przybiera inne znaczenie wedle tego, na który z trzech wyrazów padnie przycisk. Mówiąc: **Karol** dziś przyjechał — Karol **dziś** przyjechał — Karol dziś **przyjechał** — wypowiadamy każdym razem zdanie o innem znaczeniu.

Akcent, jako czynnik ładu i porządku w żywej mowie, podpadający zmiennym wymogom sensu i zamiaru mówiącego, jest więc zgoła niezawisły od drugiego czynnika organizującego wiersz wedle z góry ściśle określonych, automatycznie działających schematów, t. j. od rytmu. Forma dźwiękowa zaś wiersza jest wypadkową dwóch sił współdziałających, t. j. rytmu i akcentu. Inaczej w muzyce tonów, gdzie dźwięk sam sobie jest celem i gdzie akcent poddaje się bezwzględnie schematowi rytmicznemu. W poezyi sens panuje nad dźwiękiem, który tu nie jest celem, tylko środkiem, i dlatego rytm wiersza ustępuje przed akcentem. Dlatego rytm muzyki jest rytmem c z y s t y m, rytm poezyi zaś rytmem niejako

„s t o s o w a n y m“. W tej hegemonii pierwiastku myślowego nad dźwiękowym leży zasadnicza i najważniejsza różnica między rytmem poetyckim a muzycznym. Najbardziej regularny rytm poetycki będzie zawsze w porównaniu ze ścisłością matematyczną rytmu muzycznego (albo tanecznego, rytmu ruchu) — utykać. Muzyka zawsze góruje nad poezyą idealną wprost doskonałością swojej rytmiki, zato poezya rozporządza wyrazem myśli i uczuć niewymuszoną swobodą i góruje nad muzyką wolnością ruchu, poddającą się najsubtelniejszym odcieniom uczucia i nastroju.

Trzecim nakoniec pierwiastkiem zasadniczym współczesnej muzyki tonów jest m e l o d y a, tworząca pospołu z rytmem i harmonią całokształt tkaniny jej dźwiękowej. Melodya w muzyce tonów, to przedewszystkiem pewien z góry dokładnie określony porządek tonów. Istotna jej cecha opiera się jednak na osobliwej zdolności słuchu ludzkiego do łatwego rozpoznania i ponownego odtwarzania tego porządku, tj. „transponowania“ melodyi, bez względu na absolutną wysokość tonu i bez względu na barwę jego dźwiękową. — Słyszymy mianowicie jedną i tę samą melodyę, bez względu na to, czy ją bas czy sopran i czy w C-dur, czy w B-moll ją śpiewa, nakoniec, czy ją ktoś gra na fortepianie, czy na skrzypcach, czy też wykonuje cała orkiestra. Rozstrzygającym momentem jest swobodne wytwarzanie na tonach o dowolnej wysokości i barwie r ó w n y c h n a s t ę p s t w i n t e r w a ł ó w. Dalszą niemniej ważną cechą melodyi muzycznej jest c e n t r a l i z a c y a materyału dźwiękowego. W każdej melodyi występuje jeden ton główny, zasadniczy, t. zw. tonika. Nie ma ani melodyi, ani akordu bez związku z toniką. Jeżeli jeden tylko poszczególny ton w szeregu odnosi się do innej toniki, wówczas zmienia się natychmiast cały charakter melodyi.

Zachodzi teraz pytanie, czy mamy melodyę w znaczeniu muzycznem także i w muzyce żywego słowa? A jeżeli tak, jakie są pokrewieństwa i różnice obu tych zjawisk?

Ażeby odpowiedzieć na nie, trzeba sobie przedewszystkiem zdać sprawę z charakteru materyału dźwiękowego żywej mowy i zbadać o ile ten materyał przydatny jest do wytworzenia następstwa interwałów, t. j. melodyi w znaczeniu muzyki tonów. W tej mierze przypomnieć należy, że mówiony głos ludzki nie zna przedewszystkiem ani stałych ani trwałych wysokości tonu, ale w małym obrębie jednej zgłoski wysokość tonu chwieje się i faluje, przepływa między dwoma punktami granicznymi tam i napowrót sposobem t. zw. „glissanda“. Następnie mówiony głos ludzki rozporządza, w przeciwstawieniu do siedmiu oktaw skali muzycznej i ścisłych półtonowych interwałów gamy chromatycznej, jedną tylko oktawą, ale w jej obrębie nietylko dwunastoma tonami o muzycznych interwałach półtonowych, lecz wprost nieprzeliczonym szeregiem tonów o odstępach niezmiernie drobnych i nieuchwytnych. Nie ulega wątpliwości, że taka w trzech kierunkach (chwiejność i nietrwałość wysokości tonu, mała rozpiętość skali, obfitość drobnych, nieokreślonych, niestałych, odróżnić się od siebie niedających interwałów) zupełnie od-

mienna organizacya materyału dźwiękowego wyklucza możliwość określonego z góry ustosunkowania interwałów, wyklucza gamę. Nakoniec żywa mowa nie zna związku poszczególnych swoich tonów z jednym głównym zasadniczym tonem, t. j. nie zna toniki. Bez gamy i bez toniki nie może być oczywiście mowa o melodyi w znaczeniu muzyki tonów.

Zdając sobie sprawę z zasadniczych tych różnic w ustroju obu systemów muzycznych: muzyki tonów i muzyki języka, zrozumiemy, dlaczego wymowa t. zw. „śpiewna" brzydką wydawać nam się musi. Kto mówi „śpiewnie", ten zbliża muzykę słowa do stałych interwałów muzyki tonów i pozbawia ją zalet muzyki języka, nie zyskując dla niej przymiotów muzyki tonów. Bo właśnie owym niezmiernie subtelnym odcieniom i płynnym falistym przejściom, owej żadnem prawidłem formalnem nierozwiązanej swobodzie ruchu, zawdzięcza żywe słowo niesłychanie bogatą swoją wyrazistość, którą góruje nad muzyką.

Problemem melodyi żywego słowa, czyli t. zw. „melodyki wiersza", zajmują się jednak od szeregu lat, zwłaszcza z rozwojem fonetyki, szerokie koła naukowe, psychologowie i fonetycy, filologowie i rytmologowie. Najważniejsza część tych badań naukowych dotyczy ścisłej i szczegółowej analizy dźwięków żywego słowa na płytach fonografu Edisona, oraz za pośrednictwem umyślnie w tych celach sporządzonych czułych aparatów fizykalnych, jak logograf Barlowa, fonoskop Weissa, oscylograf Duddela i Shepherda, fotoskop Scotta, „Sprachmelodieapparat" Marbego, „Kehltonschreiber" Krügera i w. i. Badania te wykazały przedewszystkiem, że wysokości tonu, oraz ruchu ich i następstwa, nie można w żywej mowie w żadne ująć karby, lub prawidła. Ucho nasze nie jest zdolne określić wysokości tonu samogłoski n. p. wymówionej zgłoski, bo ton zasadniczy dźwięku zazwyczaj bardzo słabo występuje, a przedewszystkiem dlatego, bo ton się prawie nigdy nie zatrzymuje podczas wymawiania tej zgłoski na jednej i tej samej wysokości, ale chwieje się w granicach mniejszych i większych, dochodzących od najdrobniejszych oscylacyj, aż do rozpiętości całej oktawy muzycznej. Jeden i ten sam wyraz wypowiedziany przez rozmaitych ludzi najsprzeczniejsze daje wyniki w pomiarach chwiejnych wysokości tonów, bo na nie wpływa przedewszystkiem stan psychiczny mówiącego w chwili wypowiadania owego wyrazu.

Z rozpatrywań tych wynika przeto z nieubłaganą konsekwencyą, że o melodyi w znaczeniu muzyki tonów, opartej na dźwiękach o stałych niezmiennych wysokościach tonów, na określonych z matematyczną ścisłościach odstępach ich pomiędzy sobą, na gamie i na tonice, niema, bo nie może być wcale mową w muzyce języka, której brak wszystkich zasadniczych pierwiastków, jakimi posługuje się muzyka tonów celem wytworzenia melodyi.

Nie dziw więc, że wszelkie usiłowania wykazania „melodyi" wiersza, odkrycia prawideł ruchu i następstwa interwałów w muzyce języka, analogicznie do muzyki tonów, musiały spełznąć na niczem. Muzyka żywego słowa nie posiada melodyi, tak samo, jak nie posiada harmonii w znaczeniu muzyki tonów; posiada tylko rytmikę, ale i ta opiera się na zgoła odmiennych zasadach i prawidłach.

Skoro tak rzeczy stoją, to mimowoli nasuwa się pytanie: na czem polega więc czar muzyczny dźwięków żywego słowa? Czy tylko na rytmice; skoro język ani harmonii ani melodyi wytworzyć nie może? — Nie potrzeba dowodów, że w t. zw. muzyce wiersza, kryją się poza zjawiskiem rytmiczności i zgoła niezawiśle od niego, inne walory czysto muzyczne, które wszyscy doskonale odczuwamy, a które określić dokładnie tak trudno. Już stary Rymarkiewicz pisał, że „kiedy czytamy dzieło dźwięcznością mowy celujące, już samem brzmieniem głosu zachwyceni, z przyjemnością oddajemy się wpływowi tego uroku, choć jeszcze ani myśli pojedyńczych zrozumieć, ani całości ich ogarnąć nie możemy. Jestto jakbyśmy wonią kwiatów owiani i nagle zachwyceni zatrzymali się, ni ogrodu, ni kwiatów nie badając, z których się woń w powietrzokręgu rozchodzi".

Ten tajemniczy urok, natury muzycznej, o którym tu mowa, musi koniecznie w bezpośrednim jakimś stać związku z głosem ludzkim, jako instrumentem muzyki języka. W tym więc kierunku szukać należy wyjaśnienia nierozwiązanego dotąd problemu istoty owej „dźwięczności mowy" owego zachwytu „samem brzmieniem głosu", problemu t. zw. melodyki wiersza.

II.

Rozwiązanie problemu t. zw. „melodyki wiersza".

Powiedzieliśmy, że instrumentem muzyki języka i to jedynym, jakim muzyka ta rozporządza, jest głos ludzki. Naturalny ten instrument jest niedoścignionym ideałem wszystkich sztucznych, ręką ludzką wytworzonych instrumentów muzycznych, a doskonałość swą zawdzięcza przedewszystkiem doskonałości swego „rezonatora". Źródło dźwięku w instrumencie naszym głosowym tkwi w krtani, w wiązadłach czyli strunach głosowych, które dla brzmienia głosu spełniają funkcyę języczkowo-błonowych piszczałek. Rezonatorem czyli „cewą przysadkową" (Ansatzrohr) instrumentu, są tu: jama ustna i przytykające do niej jamy nosowe. Te przestrzenie oddźwiękowe naszego głosu zdolne są z powodu miękkości swoich ścian i niezrównanej swej ruchliwości i podatności, do równie urozmaiconych jak niezmiernie szybkich zmian swoich kształtów i objętości, co za każdym razem pociąga za sobą zmianę barwy dźwiękowej głosu. W bezpośredniej łączności z przestrzeniami oddźwiękowemi stoją t. zw. centra mimiczne naszej twarzy, tj. oczy, nos i usta, których najdrobniejsze ruchy wywołują owe liczne i szybkie zmiany kształtów i objętości rezonatora, za czem idą najrozmaitsze odcienie barwy dźwiękowej głosu. Skoro zaś wszelkie ruchy mimiczne twarzy, czyli miny, odbywają się pod bezpośrednim wpływem stanu naszego psychicznego, naszych uczuć chwilowych, to łatwo zrozumieć,

że między wyrazem mimicznym twarzy, a barwą dźwiękową głosu istnieje ścisły i nierozerwalny związek. Są to dwie wartości sprzężone, dwa rozmaite objawy (wzrokowy i słuchowy) jednego i tego samego zjawiska, pochodzące, jak grzmot i błyskawica, z jednej i tej samej przyczyny. Przyczyną tą wspólną jest chwilowy stan duszy naszej, uczucie, jakie nas w chwili mówienia wypełnia. Skala uczuć, wrażeń i namiętności ludzkich jest sama przez się niezmiernie bogata. Bogactwo to zwiększa się jeszcze przez to, że wyraz ich jest procesem niesłychanie złożonym. Odbieramy nieraz kilka rozmaitych wrażeń równocześnie lub szybko po sobie; wrażenia te mogą się wzajemnie potęgować, krzyżować, ścierać, zwalczać; powstanie, stopniowanie i zanikanie pewnych uczuć; gwałtowny i żywiołowy niepowściągnięty ich wybuch lub mniej czy więcej udatne pokonywanie czy ukrywanie ich objawu; przejścia jednych uczuć w drugie, kombinacye wywołane przez to, że gdy jedno uczucie w duszy naszej jeszcze nie wygasło, już nas ogarnąć może inne o słabszym lub silniejszym, podobnym lub przeciwnym nastroju, itd. itd. — wszystkie te waryanty i modyfikacye i najdrobniejsze odcienie gry mimicznej naszej twarzy, zbieżność i rozbieżność, kojarzenie i skłócenie „rysów mimicznych", pociągają za sobą olbrzymią rozmaitość najsubtelniejszych ruchów mięśniowych, wytwarzających w syntezie swej, jako wynik ostateczny, jako wypadkową, (na wzór wypadkowej t. zw. interferencyi fal głosowych, akustycznych lub wodnych), pewien ściśle określony wyraz mimiczny twarzy, z którym nierozłącznie i bezpośrednio kojarzy się pewien kształt i pewna objętość jamy ustnej i jam nosowych t. j. rezonatora. Najdrobniejsze jednak zmiany kształtów i objętości rezonatora powodują odpowiednie zmiany b a r w y d ź w i ę k o w e j głosu, która z wszystkich znanych objawów uczucia jest najściślejszym i najsubtelniej zróżnicowanym wyrazem stanu duszy.

Wobec nieprzebranych skarbów barw dźwiękowych, tego z niezmierną szybkością i swobodą kalejdoskopowo mieniącego się bogactwa kolorystycznego głosu ludzkiego, jakże uboga jest kolorystyka sztucznych instrumentów muzycznych. Dlatego muzyka wydobędzie bogatsze barwy dźwiękowe dopiero wtedy, jeśli się odniesie do zespołu dużej liczby rozmaitych instrumentów, t. j. do orkiestry. Jeżeli więc muzyka tonów pod niejednym względem, jak w potędze wyrazu, w kontrapunktycznej wielogłosowości, w harmonii i w akordowych zestrojach dźwiękowych, bogatszą i bardziej złożoną jest w swych środkach, aniżeli muzyka słowa; to co do mistrzowstwa naturalnego swego instrumentu, poddającego się tak łatwo i swobodnie, w tak niesłychanie ruchliwych i subtelnych odcieniach, najdrobniejszym odmianom uczuć, odtwarzającego niedościgniony w swej doskonałości wyraz tych uczuć, muzyce słowa niezaprzeczone należy się pierwszeństwo.

Rozpatrywania te prowadzą już wprost do celu, do rozwiązania problemu. Arystoteles już wypowiedział głęboką prawdę, że pierwotna przyczyna zjawisk jest zarazem ich celem. Jeżeli najważniejsze, dla wrażeń naszych słuchowych najbardziej charakterystyczne zadanie przypadło w muzyce tonów melodyi, to znaczy r u c h o w i i n a s t ę p s t w u i n t e r w a ł ó w, to w muzyce języka równie ważną, równie charakterystyczną funkcyę spełniać może tylko r u c h i n a s t ę p s t w o b a r w d ź w i ę k o w y c h, których nieprzeliczonem bogactwem rozporządza instrument głosu ludzkiego z niedoścignionem wprost mistrzostwem.

Ściślejsze uzasadnienie i wyczerpujące wyjaśnienie tej teoryi zastrzedz sobie musi autor dla obszerniejszej pracy. Na tem miejscu pragnie tylko jedno przytoczyć spostrzeżenie. Odnosi się ono do stosunku twórczości i odtwórczości w muzyce tonów, zarówno jak w muzyce języka i do porównania tych stosunków.

Przypuśćmy, że dwaj pianiści odtwarzają kolejno po sobie jeden i ten sam utwór, np. nokturn Chopina albo fugę Bacha. Indywidualność obu artystów objawi się niewątpliwie w swobodnem użyciu środków do dźwiękowego uzmysłowienia kompozycyi służących, w pewnych przez sam utwór zakreślonych granicach. Będą tu więc różnice co do t e m p a, zasadniczego zarówno, jak i co do przyśpieszenia lub zwolnienia poszczególnych taktów; co do d y n a m i k i, tj. siły uderzenia, tak zasadniczej, jak i co do silniejszego lub słabszego uwydatnienia poszczególnych akcentów; co do sposobu f r a z o w a n i a tj. wiązania tonów w takty, grupy i peryody; nakoniec i co do wyboru odcieni b a r w d ź w i ę k o w y c h, których co prawda nieliczne tylko odmiany wydobyć można na fortepianie sposobem uderzenia i użycia pedału. Ale ten sam utwór można odegrać także na innych instrumentach, na skrzypcach, wiolonczeli lub organach, a zawsze w stosowaniu wszystkich tu wyliczonych środków dźwiękowych, wykonawca będzie zażywał pewnej dyskrecyonalnej swobody. W jednym, jedynym tylko momencie każdy wykonawca związany jest bezwarunkowo i bez względu na instrument, jakim się posługuje, do ścisłego przepisu kompozytora: co do n a s t ę p s t w a i n t e r w a ł ó w, co do nieodmiennego ich, dokładnie nutami określonego ruchu, na którem się opiera budowa melodyjna utworu.

Rozpatrzmy teraz odtworzenie jakiegoś utworu poetyckiego w żywem słowie, n. p. Mickiewiczowskiej Improwizacyi Konrada. Punkt za punktem możemy stwierdzić analogię w swobodnem użyciu środków odtwarzających z poprzednim przykładem co do tempa, dynamiki i frazowania. Analogia nie dopisuje tylko w dwóch momentach, a mianowicie: co do następstwa interwałów i następstwa barw dźwiękowych.

Następstwo interwałów, w przeciwieństwie do muzyki tonów, nie jest tu żadnym przepisem poety związane, ani widocznym, symbolami optycznymi określonym, ani tajnym, drogą interpretacyi wywnioskować się dającym.

Wobec chwiejnego, płynnego, falującego charakteru zgłosek mowy, małej skali tonu, wobec niezliczenie mnogich, trudno spostrzegalnych a trudniej jeszcze ustalić się dających interwałów, możliwość takiego przepisu z góry już jest wykluczona. Badania naukowe na drodze eksperymentalnej wykazały ponadto, że nietylko skala i pozycya głosu, ale ponadto i faworyzowanie pewnych wysokości tonu i względnie częste

powtarzanie poszczególnych wysokości tonu w rozmieszczeniu na rozmaite stopnie całej skali głosu, jest właściwością indywidualną każdej istoty mówiącej i stanowi indywidualną charakterystykę jej sposobu mówienia. W tym więc jedynym momencie, w którym wykonawca-muzyk związany jest właśnie do ścisłego przepisu kompozytora, artysta żywego słowa zażywa pełnej swobody i niezawisłości w stosunku do autora.

W drugim natomiast momencie, dotyczącym następstwa barw dźwiękowych, artysta żywego słowa żadnej nie zażywa swobody, i to w tym samym stopniu, co muzyk-wykonawca odnośnie do następstwa interwałów. Musimy bowiem pamiętać o tem, że każde chociażby najbardziej złożone uczucie znajduje w obliczu ludzkiem zawsze tylko jeden jedyny ściśle mu odpowiadający wyraz mimiczny, któremu znów jeden tylko jedyny ściśle określony odcień barwy dźwiękowej głosu przystoi. Uczucia wypowiedziane w Improwizacyi Konrada dotyczą bardzo konkretnych stanów duszy postaci stworzonej przez poetę o rysach bardzo indywidualnych. Uczucia te związane są nierozerwalnie i po wieczyste czasy z treścią słów za sprawą samego poety. Tym przedmiotowym kryteryom tekstu, temu sugestywnemu przymusowi nastroju owych wierszy, podlega bezwarunkowo artysta odtwarzający, jeżeli chce oddać nietylko suchy sens logiczny treści, ale przedewszystkiem pełny i prawdziwy wyraz uczucia, jakie duszę poety w chwili najintenzywniejszego natchnienia twórczego przepełniały. Wskrzeszenie tego nastroju poety odbywa się przez dobór ściśle odpowiednich uczuciom wyrażonym odcieni barw dźwiękowych, w których ruchu i następstwie tkwi właściwy urok muzyczny słowa poetyckiego. Nie może więc ulegać wątpliwości, że kompozytorem tej muzyki jest sam poeta, a wszelka swoboda wykonawcy — jeżeli dane uczucia i nastroje ruchem i następstwem barw dźwiękowych mają być wiernie i ściśle odtworzone — tak samo jest zniesione, jak swoboda wykonawcy muzycznego w odtworzeniu ruchu i następstwa interwałów.

Ale jest różnica. Szopen lub Bach przepisali następstwo interwałów ściśle i dokładnie za pomocą widzialnych symbolicznych znaków, tj. n u t a m i, podczas gdy Mickiewicz żadnymi symbolami optycznymi następstwa barw dźwiękowych nie przepisuje, a to z tej prostej przyczyny, bo znaki takie nie istnieją. Różnica ta jednak nie odnosi się do istoty rzeczy. Istotą pozostaje, że kompozycya ruchu barw dźwiękowych w muzyce słowa pochodzi od poety, tak jak kompozycya następstwa interwałów w muzyce tonów od kompozytora, oraz że do ścisłego odtworzenia tych cech kosztem innych, swobodnej interpretacyi pozostawionych drugorzędnych znamion, artysta reprodukujący bezwarunkowo jest związany. Chociaż następstwo barw dźwiękowych żadnym kluczem nutowem nie może być wskazane, to jednak drogą sumiennej analizy treści można je odkryć, wyczuć i z całą ścisłością w artystycznem wygłoszeniu odtworzyć. W tej mierze i na takich wyżynach artystycznych sztuka odtwarzająca nierównie zatem wyższe stawia wymagania w dziedzinie muzyki słowa, aniżeli w muzyce tonów.

Rozwiązanie problemu muzyki żywego słowa i melodyki wiersza należy do dziedziny granicznej między muzyką a poezyą. Sporo tu jeszcze niepodjętych małych skarbów, których odbudowanie i wyświetlenie wdzięczne stanowi zadanie dla badań estetycznych. Niezmiernie zajmującą jest rzeczą porównywać miniaturowe narzędzia i środki muzyki języka z analogicznemi akcesoryami z warsztatu muzyki tonów, wykazać wzajemne pokrewieństwa i różnice. Niewątpliwie zachodzi obopólnie skłonność do asymilacyi. Zwłaszcza rozwój muzyki współczesnej dąży wyraźnie do coraz obfitszego wprowadzenia środków muzyki języka do techniki instrumentalnej. Z tej tendencyi zbliżenia tonu do słowa wyłoniła się ongi muzyka t. zw. programowa, w której ton i słowo, role swe zamieniwszy, wzajemnie się tem obdarzają, co jedno od drugiego przejęło, gdzie ton jest wyobrażeń, a słowo nastrojów przewodnikiem. Muzyka ta programowa podobna jest — wedle dowcipnego wyrażenia jednego z estetyków niemieckich do owych malarzy średniowiecznych, którzy wtykają do ust malowanych swych postaci zwoje zapisanych tekstem wstęg papierowych.

Z tej skłonności rozszerzenia granic i wrażeń muzyki instrumentacyjnej przez zagrabienie dzierżaw muzyki języka, pochodzi także coraz to wybitniejsza rola, jaka przypada w ostatniej dobie rozwoju muzyki współczesnej dyssonansom i szmerom. Upodobanie w złudzeniu zwycięży tu nad urokiem miłodźwięku. Dyssonanse i szmery mają niewątpliwie uprawnienie swoje i w muzyce tonów, przedewszystkiem jako ekwiwalent dla wyrazu uczuć przykrych i nieprzyjemnych. Podnieta złudzenia może wznieść się na wyżyny piękna estetycznego, choćby jej zabrakło czysto zmysłowej piękności konsonancyi. Tu należą liczne naśladownictwa form i typów dźwiękowych żywego słowa przez muzykę instrumentacyjną, przełamujące normatywny na pozór charakter rytmiki, melodyki i harmonii muzycznej, wszystkie kanony wiedzy muzycznej, tylko w tym celu, aby rozszerzyć i pogłębić wyraz uczucia i obudzić podnietę złudzenia. Tem tłumaczy się wrażenie estetyczne wywołane bądźto przystosowaniem ruchu rytmicznego do budowy okresów mowy, bądźto naśladownictwem czysto retorycznych zwrotów i patetycznych wykrzykników przez t e m p i r u b a t i, r i t a r d a n d a i a c c e l e r a n d a, f e r m a t y i przerwy, bądź to naśladownictwem swobodnego ruchu barw dźwiękowych głosu ludzkiego przez kolorystykę dźwiękową najrozmaitszych instrumentów sztucznych. W najnowszych czasach słychać już o usiłowaniach rozszerzenia ściśle spojonych szczebli chromatycznej gamy muzycznej przez wprowadzenie interwałów ćwierćtonowych, co będzie dalszym znowu krokiem na drodze zbliżenia i asymilacyi obu systemów, myzyki tonów i muzyki języka.

Ta nieprzeparta dążność do łączności poprowadziła do świadomej syntezy dzieła wszechsztuki, jej zawdzięczamy jednak przedewszystkiem najstarszy związek muzyki z mową: ś p i e w. W krtani ludzkiej, w tej wspólnej kolebce, w której zrodziły się ongi i wychowały bliźnie dwie siostrzyce, spotykają się, po przebyciu samoistnych wielorakich dróg

rozwoju i udoskonalenia, i kojarzą się znowu we wspólnym wyrazie. Bo oto głos ludzki posiada i tę jeszcze przedziwną zdolność, że wszystkie skarby nieprzeliczonych odcieni barw dźwiękowych, które uzdolniony głosowo i wykształcony artystycznie człowiek wlewa w ż y w e s ł o w o jako wyraz swoich uczuć, potrafi w niemniejszej doskonałości oddać także na usługi ś p i e w a n e g o s ł o w a. I wówczas pozbywa się głos odrazu wszystkich charakterystycznych właściwości dźwiękowych naturalnej muzyki języka jako to: chwiejnego, falującego ruchu wysokości tonu, drobnych i nieuchwytnych interwałów, nieregularności w podziale czasu itd., a przyjmuje natomiast wszystkie właściwości pokrewnego systemu muzyki tonów: atakuje stałe, ostro odgraniczone tony, kształtuje ruch stałych z góry określonych interwałów w ścisłym porządku ustosunkowanej, diastematycznej mowy muzycznej, wiąże się do regularnych rytmów i matematycznie odmierzonych taktów, odnosi wszystkie swoje tony do jednego zasadniczego tonu głównego. Lecz mimo takiego poddania się bez zastrzeżeń wszystkim więzom i wędzidłom muzyki tonów, zatrzymuje głos ludzki w całej pełni nieprzeliczone swe skarby barw dźwiękowych, będących jedynym, wiernym, prawdziwym i doskonałym wyrazem wszelkich uczuć i stanów duszy ludzkiej.

I jeżeli o melodyi, tj. o następstwie interwałów powiedziano raz, że jest ona poezyą w muzyce, to o następstwie barw dźwiękowych, z równą można powiedzieć słusznością, że jest ono muzyką w poezyi.

BOLESŁAW WALLEK-WALEWSKI — Z KRAKOWA.

Współczesna krytyka muzyczna w Polsce.

(Streszczenie).

Równie ważną rolę w podtrzymywaniu i rozwijaniu kultury muzycznej, jak u innych europejskich społeczeństw tak i u nas odgrywa krytyka muzyczna: objaśnia ona tłumy słuchaczów-amatorów w urabianiu sobie sądu estetycznego, daje oryentacyę wśród dobrych i słabych stron twórczości, czy wykonania, potrafi zachęcić do uznania, lub ewentualny zapał ochłodzić. U nas może jest większy niż gdzieindziej procent „inteligentów“ nieznających się bliżej na tajemnicach muzycznych i niezapalonych wcale do ich poznania, a jednak mających ambicyę do rozprawiania o sztuce muzycznej, do wypowiadania sądów estetycznych o dziełach muzyki i ich produkowaniu, a czynią to w myśl okazania pełności t. z. wykształcenia ogólnego dla pozorów szerokiej kultury człowieka nowożytnego. Tacy „miłośnicy“ czerpią swe wiadomości najczęściej z krytyk muzycznych współczesnych na drodze wygodnego przeczytania co jakiś czas kilku zdań „fachowych“, stąd krytyka u nas ma tem odpowiedzialniejszą rolę, albowiem musi całej masie snobów (kasty u nas najwielmożniejszej) dać sąd pewny, niezachwiany, jasny i prosty, a prawdziwy. A oto najtrudniej!

Od krytyka fachowego wymagać się musi zupełnej znajomości tajemnic teoryi muzycznej (zasad, harmonii, kontrapunktu, instrumentacyi), jak i historyi muzycznej (przynajmniej w zarysach ogólnych, wymaganych choćby przez t. z. egzamin państwowy), pozatem decyduje tu o wartości sądu krytykującego: osobista zdolność analizowania dzieł sztuki, subtelna oryentacya wśród cech i s t o t n e g o lub p o d r z ę d n e g o znaczenia i (to już rzecz etycznej doniosłości) u c z c i w o ś ć, czyli „dobra wola“ pozbawiona cienia względów osobistych. Krytyków mających pełnię zalet wykształcenia muzycznego tak samo u nas niewielu, jak i, niestety, nie wszyscy mogą okazać kartę swej działalności czystą pod względem moralnej strony. Przyczyną tego nie jest ani zła

wola, ani brak poczucia obowiązku, ale przeważnie wady „niefachowości"; często dzieje się niesprawiedliwość, lub mijanie się z prawdą w ocenie muzycznej przez... pomyłkę piszącego. Trzeba przyznać z bolem, że większość krytykujących muzykę u nas, to tylko: niepowołani zapaleńcy.

Wśród niefachowych krytyków u nas rozróżniam dwa typy t. z.: „nieszkodliwych sprawozdawców" i „szkodliwych snobów". Pierwszy typ to przygodni sprawozdawcy codziennych pism piszący nie z powołania, lecz z upodobania recenzye z koncertów, przedstawień operowych i oceniający z obowiązku dziennikarskiego nowości muzyczne. Podstawa do wydawania sądów estetycznych u tych „pionierów muzyki" (!) bardzo krucha, zazwyczaj tylko obycie się długoletnie, (a czasem i nie tak długie) z wyczuwaniem ogólnej opinii, z pochwyceniem powszechnego nastroju słuchaczów, poprostu jest to t. z. spryt dziennikarski, który pozwala przewijać się piszącemu względnie zręcznie po niezbyt dobrze znanej dziedzinie wrażeń, potykający się o mimowolne śmieszne pomyłki (n. p. słynna swego czasu: „symfonia fortepianowa Beethovena" lub jakieś tajemnicze „podwójne oktawy" w technice skrzypcowej), ale na ogół starający się wybrnąć z opresyi fachowych określeń, aby tylko dziełu, lub wykonawcom nie zaszkodzić, owszem miłem słówkiem dać ożywczą kroplę zachęty i dalszego powodzenia. Takie krytyki często dają powód do humorystycznych wrażeń u muzykalnego czytelnika, ale czasem „uda im się" trafić w istotę rzeczy i wówczas bez pretensyi dobrą rolę nieświadomie odegrają w ruchu kultury muzycznej u nas.

Gorzej jest z krytykami wyższej miary kulturnej, zdawałoby się, a również niefachowymi. Są to przeważnie znawcy zupełnie innych dziedzin, niż muzyka, najczęściej malarstwa, lub dramatu, ludzie kulturni i z krytykowaniem obyci, o połysku wszechświatowego stylu, znający Europę zachodnią, przeto odważni w porównaniach i pewni w pretensyach artystycznych. Ponieważ również jak i poprzednicy znają muzykę albo bardzo powierzchownie, albo tylko ze słuchania, przeto często popadają w faktyczne błędy; istoty utworu, czy wykonania często nie docenią, lub przecenią, a często palną głupstwo bardzo niefachowe, zato ciągle stawiają zbyt wygórowane wymagania, stosują ocenę, porównując intenzywność muzyki w Polsce z niemiecką, francuską czy włoską, od śpiewaków naszych wymagają Carusów, u kompozytorów wszystkich chcą widzieć kulturę Straussów R. i Debussy'ch. Nie mogąc analizować z właściwem znawstwem rzeczy, sypią tylko górnolotnemi określeniami: „kultura, wyrafinowanie współczesne, potęga dramatu muzycznego, włoskie kataryniarstwo, dyrdymały Moniuszkowskie, albo gorzej: Rafaelizm muzyczny, mistycyzm tonów, lub: „iście Praxitelesowska wypukłość subtelnych splotów polifoniczno-instrumentacyjnych!" Ponieważ ton tych sprawozdań jest zazwyczaj bardzo śmiały, rzutki, często wprost natrętny i kategoryczny, bez apelacyi, bez cienia zastrzeżeń, a niejednokrotnie wojowniczy, przeto przy pewnych zaletach stylu łatwo

trafiają one do przekonania czytelnika nawet muzykalnego, zniewalając go pozorną słusznością wygórowanych wymagań, kulturnością wyrażania się i bezwzględnością. Takie krytyki, recenzye, czy sprawozdania snobów, roszczących sobie prawo do stanowczego rozstrzygania w sprawach kultury muzycznej stanowczo potępić należy, najwięcej bowiem czynią szkody, choćby tylko 20 na 100 fałszywych opinii rozsiało, bo działają mocno i trwale i usuwają w cień słuszne, choć nie tak krzykliwe fachowe oceny. „Nec sutor ultra crepidam!", albo „krowa, co dużo ryczy (a źle się napasła), mało mleka daje".

Fachowych krytyków muzycznych, wykształconych odpowiednio mamy niewielu w Polsce, bo warunki ekonomiczne i społeczne muzyków są w ogóle nie wesołe. Najwięcej fachowców skupia się koło kilku pism muzycznych polskich, przeważnie w Królestwie polskiem wychodzących (3 w Warszawie), a pozatem muzycy zawodowi trzymają się wiotkiej egzystencyi krytycznej w gazetach codziennych politycznych niezbyt chętnie i niezbyt pewnie, bo niezbyt zaszczytnie wynagradzani.

Fachowym krytykom polskim można zarzucić na ogół pewne charakterystyczne wady (oczywiście nie wszystkim) zbyt prędki często sąd, nadmiar subjektywizmu i skłonność do polemiki. Ta ostatnia cecha, tak bardzo polska, sprawia często niemiłe sytuacye wzajemnych lekceważeń i kłótni, w których czytelnik traci wątek prawdy i przestaje w ogóle wierzyć w możliwość istnienia racyi w kwestyach muzycznych. (Charakterystyczne pod tym względem były lata pojawienia się młodych powag muzycznych w kwestyach historycznych badań). Również subjektywizm daleko idący, odrzucający wszelkie wszechstronne opanowanie rzeczy, a narzucający innym indywidualny smak estetyczny (a więc stałe bezwzględne wychwalanie pod niebiosy „stylu nowożytnego", lub uparty zwrot do gustu konserwatywnego, wrogi postępowi pod każdym względem) stanowi odwrotną stronę medalu naszych fachowych krytyk. Są to jednak cechy przejściowe, które w miarę rozwoju ogólnej kultury muzycznej w kraju niedługo może doprowadzą do wyrównania.

Chopin a Schumann.

Dziwnie losem złączone są te dwa nazwiska ze sobą. Nawet dźwiękowo mają ze sobą coś wspólnego. Dzieci jednego roku — ludzie jednej epoki — mężowie jednego — rzec można — kroju, jednak nie na miarę krawca, lecz Fidjasza.

Wydała ich wiosna ludów... rok 1810 — owe czasy wielkich pragnień i wielkich nadziei w narodzie, które wydały Chopina — a okres przebudzenia się i samowiedzy narodu, z którego wyszedł Schumann.

Młodość ich przypada na jedną i tę samą epokę... epokę, która tak w Polsce jak i Niemczech jednakowy miała koloryt i tło — epokę romantyzmu. Chwila, kiedy ludzie ci jako młodzieńcy wstępują w życie, to lata 1829 i 1830 — lata rojeń wolnościowych, marzeń pięknych o swobodzie i równości — lata ech rewolucyi francuskiej, o której hasłach w międzyczasie zapomniano. I te właśnie lata, te czasy musimy wziąć jako punkt wyjścia twórczości obu, lata te w odniesieniu do ducha narodu, z którego wyszli. Bo każdy z tych narodów w innej znajdował się sytuacyi, inne też żywił ideały, a obaj ci wielcy przedstawiają nam właśnie typy ucieleśniające środowisko i naród, z którego pochodzili, przedstawiają się nam jako doskonałe typy narodowości, których byli synami.

Paralella zatem ich twórczości będzie miała za tło, za podłoże właściwości narodowe, które tak wybitnie odźwierciedlają się w ich dziełach. One też będą dla nas punktem wyjścia, one nam wyjaśnią różnice między nimi, zasadnicze cechy i przy ich pomocy wynajdziemy tak to, co ich ze sobą łączy, jak i to, co ich dzieli.

Ale bo też rzadko kiedy trafiają się takie dwa typy narodowe jak Chopin i Schumann. Chopin mimo swego pochodzenia na wpół francuskiego, przedstawia w muzyce typ wybitnie polski, bardziej niż inni twórcy o rdzennie polskich nazwiskach — Schumann, Saksończyk jest typowym Niemcem.

Paralella twórczości o tyle jest łatwiejszą, iż główny punkt ciężkości twórczości leży u obu w tym samym zakresie tj. muzyce fortepianowej. Tak dla Chopina jak i dla Schumanna fortepian był najwłaściwszym instrumentem do wypowiadania się — aparatem orkiestralnym władali z trudem i niedołężnie. Chopin odrazu zrozumiał, że w tym kierunku niema zdolności i dał sobie spokój z orkiestrą, których używał kilkakrotnie w dziełach swych najmłodszych, podczas gdy Schumann przeciwnie, aż do 30 swego opusu orkiestry nie używał — zabiera się do niej w późniejszcych latach życia swego z wielkim zapałem i zamiłowaniem, ale z małym artystycznym skutkiem. Działalność obu mistrzów na tem polu możemy zatem zupełnie wyeliminować i przy paralelli posługiwać się wyłącznie tylko twórczością ich na właściwym polu — na polu muzyki fortepianowej. Sprowadza to obie twórczości do pewnego wspólnego mianownika.

Aby jednak zrozumieć stanowisko ich w muzyce fortepianowej musimy uprzytomnić sobie stan tej muzyki w czasie wystąpienia ich obu. Lata 1829—1830 to lata następujące prawie bezpośrednio po śmierci Beethovena, którego ostatnie sonaty nie znalazły, niestety, naśladowców. Mówimy teraz „niestety", ale tak naprawdę, to sonaty te nie mogły tak zaraz znaleźć naśladowców. Przerastały one tak formą, jak treścią o całe niebo całe swoje otoczenie i trzeba było kongenialnych duchów, aby się na ich wielkości i znaczeniu poznały.

Takich duchów zaś w czasach pobeethovenowskich nie było. Po Beethovenie, który bardzo mało lub i nic nie zważał na technikę fortepianową — przyszła reakcya. Technicy fortepianowi podnieśli głowy — nadeszły czasy Hummla, Kramera, Czernego i Kalkbrennera — czasy, w których na pierwszy plan wysuwa się sztuczność pasaży, fioritur, ozdobników fortepianowych, o których wykonaniu szeroko rozpisują się ulubione wówczas szkoły fortepianowe: Hummla i Kalkbrennera. Strona myślowa utworu nie odgrywa roli prawie żadnej — byle jaki motywik nadający się do dobrego przyozdobienia pasażami czy trylami wystarcza w zupełności.

W takich to właśnie czasach wzrastają obaj twórcy, o których mówimy — obaj reformatorzy muzyki fortepianowej. Tak dla Chopina jak i Schumanna podstawą nauki fortepianu stanowiła zapewne najbardziej wówczas wzięta szkoła Hummla, wiemy, że młodziutki Chopin w pierwszem swojem publicznem wystąpieniu gra dzieło Hummla, a zresztą Hummla wpływ aż nadto widoczny jest u Chopina w pierwszych jego opusach, aż do koncertów włącznie. Bo jakkolwiek stary Żywny jeszcze z dawniejszych pochodził czasów i dawniejszą metodą uczył (jak wiemy jako uczeń ucznia Bacha dawał on swym uczniom do grania wiele rzeczy Bacha). to jednak nie mógł uniknąć, by nie potrącić o metodę nauki tak wówczas rozpowszechnionej. Nie inaczej zapewne było z Schumannem jako pianistą, jakkolwiek w Niemczech więcej Czerny niż Hummel był podstawą nauki fortepianu. Całe szczęście, że znów wiać zaczął wiatr romantyzmu, usuwający stęchłą już nieco woń pseudoklasycyzmu Hummla

— całe szczęście, że na czasy te przypada także wystąpienie Webera który romantykiem był nietylko w swoich operach, ale i w niektórych utworach fortepianowych. Jego Aufforderung zum Tanz, stało się tak dla Chopina jak i dla Schumanna wzorem. Walce Chopina i Schumanna Karnawał lub Faschingsschwank wyszły (przynajmniej co do pomysłu) z tej właśnie kompozycyi Webera. Tego romantyzmu w utworach fortepianowych odmawia Weberowi wielu historyków muzyki, ale czy takie Aufforderung zum Tanz — takie Scherzo Menuetowe lub Perpetuum mobile nie są owionięte tchnieniem romantyzmu — czy to nie są poprzednicy czy „toccaty" Schumanna czy Mendelsohna Scherzów lub Rondo Capricioso lub Chopina Ronda op. 1.

Charakter tedy wykształcenia fortepianowego był u obu tj. Chopina i Schumanna prawie jednaki — innym był jednak charakter otoczenia — charakter narodu a i samej psyche twórców. Schumann od młodości melancholik i małomowny — wyrosły w skromnem mieszczańskiem otoczeniu, Chopin z natury dowcipniś, wesoły i rozmowny, a jakkolwiek z pochodzenia niewysokiego — otoczenie i wczesne obracanie się w wielkich salonach Warszawy uczyniło zeń arystokratę, nietylko ducha. Obaj mają wpojony sobie kult Bacha, ale obawiam się, że u każdego z nich był on inny. Dla Schumanna, Niemca, z natury „grüblera" był Bach kopalnią studyów wnikających poważnie i sumiennie w zawiłą, a przecież przejrzystą kontrapunktykę kantora ze szkoły św. Tomasza — dla Chopina, jak sądzę, był Bach nietyle przedmiotem studyów, ile przedmiotem podziwu dla kunsztownego samodzielnego prowadzenia głosów, a że Chopin to właśnie u Bacha podziwiał i naśladował, świadczą owe bajecznie prowadzone głosy środkowe, wyłaniające się u Chopina tak często z powodzi pasaży i ozdób — głosy tak ważną odgrywające rolę i tak wielkie robiące wrażenie (oczywiście gdy je się wydobyć umie).

Prawie równocześnie występują obaj jako twórcy—Chopin nieco wcześniej tylko od Schumanna ogłasza swe utwory drukiem. Zaczynają komponować obaj w latach 1827—28 — Schumann Papillons — waryacye na temat „ABEGG", Chopin swoje ronda op. 1. i 5 i waryacye na temat z „Don Jouana". Zaraz w pierwszych tych opusach okazują się skończonymi mistrzami — zaraz pierwsze te rzeczy dają nam wybitne ich cechy, tak pod względem formalnym jak technicznym, które przy zestawieniu wzajemnem wskazują ich drogi rozbieżne i różnice, mające swe tło, podstawę w różnicy charakterów ich tak narodowych jak osobistych, a zarazem różnice w technice fortepianowej, tak dyametralnie różnej u jednego i drugiego.

Do porównania użyjemy dzieł mających jedną i tę samą formę, a więc Schumanna Waryacye op. 1. na temat „ABEGG" i Chopina Waryacye na temat „Don Jouana"... Nie będę tu wchodził w to, że co do wartości myślowej i sposobu przeprowadzenia ideowego, Waryacye Chopina stoją o wiele, wiele wyżej od Schumannowskich — porównuję te dzieła dlatego, że są one tej samej formy (waryacyjna), a nadto są pierwszymi opusami obu twórców.

Już sam dobór tematów daje do myślenia. Schumann bierze temat przypadkowy, powstały z liter nazwiska osoby mu miłej (hr. Pauliny Abegg) a więc temat sam przez się nic nie mówiący, bez żadnej myśli głębszej — czysto techniczny, nie stworzony przez samego twórcę i stawia sobie tem samem odrazu zadanie trudne, w którem, jak z góry przewidzieć można, przemawiać musi strona czysto techniczna, techniki kompozytorskiej. Chopin czyni inaczej. Bierze sobie temat obcy, mistrza drogiego mu i kochanego, temat przytem najpopularniejszy z całej opery, popularny na całym świecie, w dodatniem tego słowa znaczeniu. Temat ten nadto dostarcza mu pewną myśl, pewną ideę, gdyż łączy się z pewnem działaniem, pewną sceną w operze. Temat to z duetu między kochliwym Don Juanem, a lekkomyślną Zerlina — przywodzący równocześnie na pamięć niemą scenę zadrości ze strony narzeczonego Zerliny, Masetta. W ten sposób uzyskał Chopin dziedzinę szeroką uczuć najrozmaitszych — miłości, zazdrości, gniewu, bezsilnej złości — swywoli, elegancyi itd. — czego wszystkiego dać nie może taki temat, jaki sobie wybrał Schumann, składający się z przypadkowo po sobie następujących tonów ABEGG. Chopin postawił sobie za zadanie trudne do oddania w waryacyach na ten sam temat różnorodnych uczuć i myśli — rozmaitych charakterów — Schumann zaś zadanie trudne, przeprowadzenie waryacyi z tematu nic nie mówiącego, obojętnego, z którego dopiero coś trzeba zrobić, ale przecież temat ten coś mówił — a mianowicie przywodził on na pamięć postać miłej sercu osoby i to można było uważać za stronę ideową dzieła. Tak też swoje zadanie pojęli — przypatrzmy się jak do wykonania przystąpili.

Chopin przedewszystkiem pisze do samego tematu wstęp, swój własny wstęp, mający niejako przygotować słuchacza do tego co przyjdzie. We wstępie tym daje zaledwo tylko przedsmak właściwego tematu potrącając o niego od niechcenia, wypełniając cały zresztą wstęp pełnią właściwych sobie pasaży — tak charakterystycznych, że od razu odczuwamy, że tu zaczyna mówić ktoś, co ma coś nowego do powiedzenia, jakkolwiek z umysłu obwija wszystko w chmurę koronek, w mgłę jakąś tajemniczą. Wstęp ten nie podobał się Schumannowi. W znanym artykule swoim entuzyastycznym o Chopinie, powiada że „wstęp jakkolwiek wykończony i zaokrąglony, — wszak przypominasz sobie Leporella tercyowe skoki — zdaje mi się w całości najmniej odpowiedni". Ten wstęp z całą gadatliwością pasaży i trylów jest dla Chopina jednak bardzo charakterystyczny.

Teraz przystępuje Chopin do samego Mozartowskiego tematu. Dlaczego Chopin napisał go w B-dur, pyta Schumann w powyższym artykule — nie dając na postawione pytanie odpowiedzi. W rzeczy samej oryginalną tonacyę można było bez ujmy zostawić, ale Chopin nadto jest samoistnym, by to zrobić... wszystko musi być oryginalnem, jakby to sam Chopin napisał. Teraz następują waryacye, które doskonale scharakteryzował Schumann, a więc pierwsza — jak mówi Schumann — „cokolwiek za pańska i zalotna", druga „więcej poufała, komiczna

i więcej kłótliwa", trzecia „pełna księżycowego blasku i czarownego uroku"... Masetto stoi wprawdzie na uboczu i klnie dość zrozumiale, to jednak nie przeszkadza Don Juanowi... Czwarta śmiała, zuchwała, porywająca, jakkolwiek adagio w B-moll upomina niejako Don Juana z powodu jego zamiarów. A finał — same strzelające korki szampana i dzwoniące butelki wszystko w tempie dziarskiego poloneza. Jak widzimy Schumann wyczuł w każdej waryacyi jakąś myśl, a raczej illustracyę scen i charakterystykę osób, co i Chopin, prawdopodobnie, w chwili pisania miał przed oczami, co więcej jestem pewny, że takie traktowanie formy waryacyjnej, nowe zupełnie natchnęło Schumanna do „Karnawału", w którym ta sama forma, tylko bardzo luźna i kapryśnie traktowana posłużyła do przedstawienia całego szeregu charakterów, osób, sytuacyi — forma, którą i w najnowszych czasach posłużył się znów jeden z największych muzyków współczesnych i to w dziele orkiestralnem — Ryszard Strauss w „Don Kiszocie". Pomimo nowego tchnienia, wiejącego z waryacyi Chopinowskich formalnie one na pozór nie odbiegają od szablonu waryacyi innych ówczesnych, a tylko myślowo są inne. Jest w nich już cały Chopin ze swoimi pasażami, ozdobami — może tylko bez tych śmiałości harmonicznych, jakie podziwiamy w późniejszych jego dziełach.

Przypatrzmy się teraz pierwszemu opusowi, waryacyom Schumanna. Schumann przystępuje odrazu do tematu, którego pierwszym odcinkiem są owe 5 tonów składających się na słowo „Abegg'. Same 5 owych tonów dawałyby zbyt skąpy materyał, dlatego też Schumann robi z nich pierwszy tylko odcinek motywu, drugi odcinek motywu koresponduje z pierwszym i po tym pierwszym czterotaktowym okresie następuje odpowiadający 4-taktowy drugi. Potem odwraca Schumann (odrazu w temacie) następstwo tonów i w ten sposób otrzymuje temat dość jednak monotonny rytmicznie.

Ale zaraz pierwsza waryacya pokazuje nam całego Schumanna z jego zaletami i wadami i wykazuje odrazu różnicę w traktowaniu między Chopinem a Schumannem. Temat u Chopina pozostaje cały, nienaruszony — Schumann łamie go odrazu w akordy — przenosząc go jużto do prawej, jużto do lewej ręki i zmienia go do niepoznania, robiąc z poczciwego, walcowego prawie tematu dziką jakąś mięszaninę. Ale odrazu też pojawia się tam owa specyalna właściwość Schumanna, którą podnosi też Riemann, owo jak on nazywa „auftaktige Motivbildung", tworzenie motywu na odbitce, które właściwie możnaby nazwać przesunięciem mocnych części motywu na słabe części taktu. Wzór tego mamy zaraz w pierwszej waryacyi, a nawet sam temat jest tak obrany, że pierwsze **a**, które przecież w słowie **Abegg** stanowi samogłoskę zaakcentowaną u Schumanna traktowana jest przedtaktowo, odbitkowo, a jednak na tym przedtakcie spoczywa akcent — inaczej jak w temacie Mozartowskim, użytym przez Chopina, na którego odbitce nie ma akcentu. Takie przesuwanie silnych części motywu na słabe części taktu właściwem jest rzeczywiście Schumanowi, a niema go

Chopin. U Chopina niema tego „złego sumienia rytmicznego“ o którem mówi Riemann w odniesieniu do Schumanna — u Chopina rytm jest pewny, silny, wybitny, a nawet i synkopy Chopina nie mają w sobie nic z chwiejności rytmów synkopowych Schumanna.

W ten sposób przyszliśmy do pierwszego punktu paralelli twórczości obu poetów fortepianu tj. do rytmu i musimy się przyjrzeć różnicom obu pod względem rytmu. Rytmika Chopina, gdy się jej przypatrzymy robi przedewszystkiem wrażenie czegoś ogromnie naturalnego, samo przez się rozumiejącego, żywiołowego, a to nietylko w utworach mających za podkład charakter taneczny, jak w polonezach, walcach, czy mazurkach, ale wszędzie indziej. Rytmika ta dalej jest zawsze ogromnie świeżą i zajmującą, żywą, łatwo i często się zmieniającą. Natomiast u Schumanna rytmika, o ile nie jest całkiem nieinteresującą lub na drugim planie, robi wrażenie sztuczności — jest, że się tak wyrażę umyślnie robioną, a nie płynie z duszy, z serca, czy nawet z samego charakteru utworu. Owo „złe sumienie rytmiczne“, które Schumannowi wytyka Riemann istnieje naprawdę; Schumann czuje, że staje się monotonnym, stara się aby tego uniknąć. A więc następują owe przesuwania, owe synkopy, które niepokój wnoszą do utworu, ale nie robią rytmu bardziej interesującym. Są zapewne wyjątki i u Schumanna... całe ustępy w sonacie fortepianowej g-moll są bardzo ciekawe rytmicznie, ale po większej części sztuczność rytmu sytuacyi nie ratuje, jakkolwiek nie da się zaprzeczyć, że wytwarza pewien specyalny nastrój, który bardzo dobrze się nadaje n. p. w takiej „Kreislerianie“ gdzie fantastyczna i dziwaczna postać oryginalnej figury z Hofmanowskiej powieści otrzymała godną siebie szatę muzyczną. Owe synkopy używane ciągle wytwarzają wprawdzie pewien mistyczno-romantyczny nastrój, ale „à la longue“ zużywają się. Jakże inaczej dziarska, polska rytmika Chopina, co za różnorodność rytmu, co za bogactwo. Wszak prawie każdy mazurek, choć niby na pozór jednym i tym samym tanecznym posługuje się rytmem, jest inny rytmicznie, a wszystkie razem powinny się były stać kopalnią dla przyszłego pokolenia twórców.

Owa różnica między dwoma twórcami ma swe źródło także w pochodzeniu. Charakter niemiecki cechuje solidność, spokój, rozwaga, ale też pewnego rodzaju ociężałość, to, co wiemy tak dobrze, określają słowem: „Behäbigkeit“, na które nie ma w języku polskim należytego odpowiedniego wyrazu. Niemiec nie odczuwa też potrzeby zmiany rytmu tak jak Słowianin (a Polak w szczególności). Stąd też u największych nawet twórców niemieckich na rytmikę kładzie się stosunkowo najmniejszą wagę, mamy to u Mozarta, Beethovena, a nawet u Wagnera. Inaczej np. u Francuzów, a także u nas (taksamo i u Rosyan np.), tembardziej u Chopina, w którym narodowe pierwiastki muzyczne skrystalizowały się w bajeczny wprost sposób.

Porównajmy teraz obu na punkcie drugiego czynnika twórczości muzycznej: melodyki. Jest ona bardzo różną u obu. Inwencya melodyczna Chopina jest lekką, płynną, melos jego szeroki, o śpiewności wielkiej

przypominającej miejscami melodykę włoską — o szerokiej i pięknej, szlachetnej linii. Melodyka Schumanna ma linię może niemniej szlachetną, ale skala jej jest bez porównania ciaśniejszą, a śpiewności rozlewnej, szerokiej nie ma w niej wiele. Melodya Schumanna nie ma tego szerokiego oddechu, co u Chopina, a działa ona też nietyle pięknością linii, ile treścią. Melodya Schumanna sama przez się oderwana od podkładu harmonicznego bardzo często jest nikłą, nie działającą, nie wdrażającą się do uczucia słuchacza, natomiast melodya Chopina sama, choćby monodycznie wzięta, jest piękną, szeroką i zrozumiałą. I tu znów pochodzenie twórców odgrywa rolę. Polski lud śpiewa prawie wyłącznie monodycznie lub unisonowo, niemiecki prawie zawsze dobiera do melodyi harmonię i rozumie melodyę tylko jako związaną z harmonią, od której jej sobie nawet myślowo oddzielić nie potrafi. Okoliczność, że melodye nasze ludowe tak trudno harmonizować, podczas gdy niemieckie bardzo łatwo, ma w tem właśnie swą przyczynę. Przytem Schumann jest daleko czyściejszym dyatonikiem niż Chopin, u którego przecież chromatyka przewiewa raz po raz — także cecha charakterystyczna polska, objawiająca się stale w pieśni ludowej: chromatyka ukryta bardzo skrycie w dyatonice. Dlatego też trudno na tym punkcie (co do melodyki) mówić o wyższości Chopina nad Schumannem lub odwrotnie. Są oni tylko inni, ale każdy z nich jest w swoim rodzaju wielkim. Dla przykładu warto sobie uprzytomnić np. „Träumerei“ Schumanna, a Chopina etudę e-dur lub „Warum“ Schumanna porównać z preludyum a-dur, a różnice między dwoma twórcami, a w ślad zatem dwiema narodowościami jasno się nam uwydatnią.

Przychodzimy do trzeciego czynnika — harmonii i tu znów widzimy różnice wielkie, choć nie zasadnicze. Pod względem harmonii Chopin jest nowatorem — Schumann bardziej konserwatystą, zwolennikiem utartych harmonii i przejść łagodnych. U Chopina przechody często są nieprzygotowane, akordy często są niewytłumaczalne, urągające wszelkim zacnym regułom harmonicznym. U Schumanna tego wszystkiego niema. Harmonizacya jego jest solidną, porządną, przejścia przygotowane, akordy porozwiązywane, reguły harmoniczne rzadko kiedy bagatelizowane tak, jak u Chopina. Najtęższi harmonicy łamią sobie nieraz głowy jak uzasadnić lub wyprowadzić jakiś akord Chopinowski, u Schumanna takich zagadek nie ma. Śmiałość harmonii u Chopina ma w sobie coś z arystokratycznej nonszalancyi tak bardzo wrodzonej polskiemu charakterowi, coś z lekceważenia niebezpieczeństw, także nam tak właściwego, coś z tej śmiałości i impetu, z jakim zawsze uderzali Polacy na wroga. Nieortograficzność pisowni Chopina, jaką mu zarzucają teoretycy niemieccy, w tem także ma swe źródło. U Schumanna niema nonszalancyi, śmiałość Dawidsbündlera rzucającego się na szańce filistrów jest tylko formalną, jest tylko walką o większą swobodę i wolność wypowiedzenia się bez zbytniego oglądania się na formy, w porównaniu z Chopinem jest jednak Schumann filistrem, a Chopin wojownikiem

rzucającym się z lekkomyślną śmiałością na najbardziej obronne szańce filisterskie.

Pod względem formy obaj twórcy w tem są do siebie podobni, że obaj ukochali raczej formy małe, drobne, a rzadziej posługują się formami wielkimi. Tam jednak, gdzie to czynią, już zachodzą między nimi różnice znaczne. Wprawdzie obaj nie trzymają się zbyt ściśle reguł formalnych, ale podczas gdy na każdym kroku widać, że Schumann się niemi krępuje, u Chopina tego nie spostrzegamy. Schumannowi jednak Niemcowi, bardziej do twarzy z formą wielką, na niemieckim gruncie wytworzoną, niż Chopinowi Polakowi, który sobie z nią rady nie daje i odrzuca jako coś niezbyt potrzebnego. Porównując np. sonaty fortepianowe jednego i drugiego czujemy to najwyraźniej, natomiast do porównania nie można użyć koncertów fortepianowych, gdyż u Chopina pochodzą one ze szkolarskich jeszcze czasów, gdy z wieku i z urzędu musiał dbać o pokazanie, że włada formą wielką, a u Schumanna kompozycya tego rodzaju pochodzi z okresu późniejszego.

Rozważając ogólnie twórczość obu przychodzimy do przekonania, że zasadniczą różnicę między nimi stanowi: przewaga intellektu nad uczuciem u Schumanna, a przewaga uczucia nad intellektem u Chopina. To daje się odczuć na każdym kroku i znów da się odnieść do cech charakteru narodów, z których pochodzili. Inspiracya Chopina pochodzi z wezbranego uczucia, jest ona żywiołową, bezpośrednią — wybuchową. Inspiracya Schumanna ma swe źródło bardziej w głowie niż sercu, a przynajmniej tak jest temperowaną przez intellekt, że miejscami uczucia, owego właściwego pierwiastku wszelkiej prawdziwej twórczości nie widać. W jednych tylko pieśniach, tworzonych impulsywnie i szybko w okresie miodowych miesięcy, czuć przewagę uczucia. Tu wezbrane jego fale zalały całą inwencyjną siłę twórcy i intellekt usunęły na drugi plan. U Chopina zaś taki sposób tworzenia jest normalnym, a przeciwnie do nielicznych wyjątków należą rzeczy, w których intellekt występuje na plan pierwszy.

Z tego, co tu mówiłem, wynika, że obaj ci twórcy, czasowo współcześni, a rodzajem twórczości bardzo do siebie zbliżeni są zupełnie różni jako przedstawiciele dwóch różnych ras, dwóch różnych narodowości o zupełnie niepodobnych charakterach i sposobach myślenia, Czyż jednak z tego wynika, że powinniśmy się wrogo odnosić do reprezentanta w muzyce wrogiej nam narodowości? Bynajmniej — sądzę, że przeciwnie, że dziś czcząc wielkiego naszego twórcę, powinniśmy także z wdzięcznością wspomnieć tego, który naszego wielkiego Chopina tak cenił, uwielbiał i kochał, aby duch jego nie miał powodu skarżyć się na nas tak, jak się skarżył żyjący Schumann na Chopina: „Warum ist er für mich so kalt... Ich lieb' ihn doch so sehr."

REFERATY SEKCYI DRUGIEJ.

STANISŁAW GŁOWACKI — ZE LWOWA.

O systemie gimnastyki rytmicznej Emila Jaques-Dalcroze'a.

W ostatnich dziesiątkach lat ubiegłego stulecia zaznaczył się w pedagogice muzycznej ruch ku pewnej specyalnej reformie początkowego nauczania muzyki. — W miarę bowiem jak wykształcenie muzyczne zaczęło zataczać coraz szersze kręgi i obejmować coraz więcej jednostek miernie, lub bardzo mało uzdolnionych, musieli uczący przyjść do przekonania, że zaczynanie nauki muzyki odrazu od końcowego jej stadyum, od wykonawstwa natrafi czasami na trudności niepokonalne.

Dziecko, zapoznając się z muzyką wprost przy nauce gry na instrumencie staje przed spiętrzonym wałem przeszkód natury, zarówno technicznej, jak i czysto muzycznej. — Czytanie nut, ułożenie ręki, szukanie klawiszów, czy prowadzenie smyczka, wytrzymywanie wartości nut i pauz; to są wszystko trudności, które odrazu, równocześnie, od pierwszej chwili muszą być pokonane.

Rzecz prosta, że prawdziwy talent przebija się przez to wszystko śmiało i bez widocznego trudu, ale słabsze główki, przerażone ogromem włożonego na nie zadania, tracą wiarę w siebie przy pierwszem niepowodzeniu.

Wspomniane usiłowania miały na celu tworzenie metod, któreby z jednej strony przygotowały ucznia do studyum wykonawstwa o tyle, żeby on przynajmniej w samych początkach nauki gry na instrumencie nie znajdował innych trudności, jak tylko te które leżą w zaznajamianiu się z techniką instrumentu; z drugiej zaś strony dały możność tym, którzy się już gry na instrumencie uczą, uzupełnienia braków i rozwinięcia słabych zdolności za pomocą specyalnych ćwiczeń poza instrumentem.

Do tych celów dążyła p. Pape-Carpantier w Paryżu, układając z dziećmi blaszane nutki na klatkach i drzewkach i dyktując im krótkie solfeże; bajki p. Chassevant o pani Melodyi i panu Takcie przygotowują dzieci do teoretycznych pojęć, które już potem w szkole nie będą dla nich nowością; dyktat muzyczny, stosowany najpierw przez Lavignac'a w konserwatoryum paryskiem w latach 70., poprowadzony dalej przez

Niemców jak Riemann, Battke i inni, rozwija wybornie słuch tonalny i rytmiczny, zmuszając ucznia do jak najdokładniejszego zdania rachunku z wrażenia słuchowego; liczne metody solfeżowe począwszy od Marmontela, angielska Tonic-solfa Method, Battkego pukanie rytmów i nuta ruchoma, tablice ścienne przeróżnych autorów, wszystko to dąży do jednego celu, do usunięcia na dalszy plan dotychczasowej wyłączności nauki gry na instrumencie; do sprowadzenia jej do właściwej miary tj. by przedmiotem lekcyi było opanowanie techniki instrumentu i poznanie odnośnej literatury, tudzież zastosowanie do instrumentu ogólnych skądinąd już znanych uczniowi zasad sztuki muzycznej; żeby instrument był dla ucznia środkiem do wypowiedzenia własnej, lub świadomego odtworzenia cudzej myśli muzycznej, a nie królikiem doświadczalnym, czy narzędziem tortury moralnej i fizycznej.

Jedno z pierwszych miejsc wśród tych metod zajmuje metoda wychowania muzycznego Emila Jaques-Dalcroze'a. — Dzieli się ona na dwie części: gimnastykę rytmiczną i solfeż podzielony znów na naukę gam i tonacyi z jednej, frazowania i cieniowania z drugiej strony, a kończy się nauką improwizacyi.

Przedmiotem tego referatu jest tylko system gimnastyki rytmicznej t. j. pierwsza część metody Jaques-Dolcroze'a. Ma ona za cel wyszkolenie poczucia rytmicznego przez studyum rytmu samego oddzielonego od innych pierwiastków muzyki: melodyi i harmonii. Wynalazca wychodził tu bowiem z założenia, że, jeśli łączne studyum wszystkich pierwiastków odrazu napotyka u ucznia na zbyt wielkie trudności, w takim razie należy je rozdzielić i podać do nauki osobno. Rozpocząć należy od rytmiki. Studyum melodyi przed rytmem musiałoby się obracać w bardzo ciasnem kole; rytm bez melodyi w tysięcznych kombinacyach daje doskonały materyał naukowy, mogący stworzyć szeroką podstawę do dalszej nauki.

Oddzielenie studyum rytmiki jest dla mniej uzdolnionych uczni niezbędnie potrzebne. — Proszę sobie przypomnieć, ile bezowocnej pracy i trudu wkłada się w wyrobienie u ucznia jakiego takiego pojęcia o rytmie przy początkowych lekcyach instrumentu. Uczeń liczy, puka ołówkiem i z tego wszystkiego wynika nie istotne wykonanie właściwych rytmów, — nie rzeczywiste podzielenie czasu na te subtelnie drobne proporcyonalne cząstki, stanowiące istotę rytmiki muzycznej, ale co najwyżej świadomość, jakby ewentualnie w przybliżeniu miał ten podział wyglądać, gdyby na początku pięciolinii nie widniały złowrogie cztery bemole np. które całą swobodę ruchu tamują. — Jak niewystarczającym środkiem jest liczenie, wiemy wszyscy z codziennego doświadczenia. Uczeń nie gra tak, jak liczy, ale liczy tak, jak gra i jest zupełnie z siebie zadowolony i jeżeli nauczyciel wcześnie nię zacznie przeciwdziałać, to wrażliwość rytmiczna i metryczna ucznia tak stępieje, że mu i metronom z dzwonkiem nie pomoże.

Proszę zwrócić uwagę na okoliczność, jak mało uczeń w początkowych latach nauki wykonuje rytmów. Jeżeli jakiś kawałeczek o tyle

wyćwiczył, że już nie potrzebuje zwracać uwagi na wybieranie nut, palców i klawiszy, wtedy zazwyczaj odrzuca go i bierze się do innego. A właśnie w tem stadyum, gdy rzecz już płynnie idzie, możnaby dopiero coś dla rytmiki zrobić. Jak długo następstwo dźwięków w przestrzeni nie jest dla grającego kwestyą rozwiązaną, tak długo następstwo ich w czasie musi być zależnem od czasu zużytego na ich wyszukanie.

Nie pomoże tu słuchanie obcych, przez kogo innego wykonanych rytmów, nie pomoże wypukiwanie ich ołówkiem, czy palcem, rytmy muszą być wykonane przez samego ucznia, przez niego odczute i przeżyte. Trudno się dziwić dziecku, że, napracowawszy się przez kilka tygodni nad wyszukiwaniem nut i klawiszy, uważa pracę za skończoną i dalsze powtarzania je nudzą. Tu nawet spotykamy codziennie inny objaw arytmii, spieszenie, które powoduje niekrępowana kulturą rytmu energia mięśniowa, w miarę wyswobodzania się z zależności od coraz łatwiej czytanych znaków nutowych.

Tę właśnie kulturę rytmu ma na celu gimnastyka rytmiczna. Chodzi w niej o to, by uczeń sam rytmy robił; nie zatem, by je tylko słyszał; ani nawet, żeby je wiedział, licząc, ale, żeby je sam wykonywał, sam niejako przezywał. — Zapewne. że możnaby robić specyalne rytmiczne studya odrazu na instrumencie, jednak te drobne ruchy np. palcami na fortepianie, któreby w tym wypadku stanowiły jądro ćwiczeń, absolutnie nie odbiłyby się na umyśle dziecka tak silnem wrażeniem, jak wielkie, wyraźne ruchy gimnastyczne całego ciała. — Pobudzający ośrodek nerwowy musi działać z większym wysiłkiem, gdy ma wywołać większy znak i naodwrót wielki ruch, przychodząc do świadomości, wywołuje silniejsze wrażenie . — O tem bowiem nie możemy zapominać, że rytm jest zawsze, wyłącznie wynikiem ruchu mięśni. — Kultura rytmiczna ogniska ruchów mięśniowych musi bezwarunkowo w następstwie odbić się na wszelkich ruchach z jego pobudek wykonywanych. Stąd i naturalny wniosek Jaques-Dalcroze'a, że jeśli mamy kształcić ognisko ruchów. róbmy to wielkimi, mocnymi ruchami, które swe zadanie lepiej i pewniej spełniają, niż drobne ruchy palców.

Naukę gimnastyki rytmicznej rozpoczynamy od marszów w taktach dwu, trzy i więcej ćwierciowych postępując z lekcyi na lekcyę coraz dalej. Akcent główny zaznaczają dzieci silnem tupnięciem, równe kroki oznacza się nutami ćwierciowemi na tablicy. Równocześnie uczą się dzieci taktować, stojąc w miejscu, a po nabraniu pewnej wprawy w maszerowaniu i taktowaniu łączy się stopniowo oba ćwiczenia razem. Marsze taktów 2, 3, 4, 5, 6, 7 i 8 ćwierciowych z taktowaniem, powtarzane na każdej lekcyi, stanowią może najintensywniejszy środek do wpojenia dzieciom poczucia równomiernego ruchu dzielonego metrycznymi akcentami na równe grupy.

Przy tych marszach równym krokiem ćwierciowym wykonywanych najłatwiej też dają się zastosować ćwiczenia na crescendo i descrescendo, na rallentando i accelerando, na sforzato i t. p.

Zwykły jeden krok odpowiada nucie ćwierciowej. Na półnutę, półnutę z kropką i całą nutę posiadamy w gimnastyce rytmicznej osobne znaki. Wyrażamy je mianowicie jednym krokiem, oddającym jedno uderzenie i zarazem pierwszą ćwierć, pozostałe zaś ćwierci znaczy druga noga dodatkowymi ruchami. Synkopę wyrażamy zgięciem nogi na nutę synkopowaną; na pauzę wstrzymujemy ruch zupełnie.

Zestawianie wartości nutowych i pauz w różnych formach taktu daje ogromny materyał do zajmujących ćwiczeń, które uczniowie naprzemian z nauczycielem sami układają w tysiączne kombinacye. Triole, odbitki, akcenty dynamiczne, biegane ósemki, podskakiwane kropki, wzbogacają te ćwiczenia jeszcze różnorodniejszemi odmianami i otwierają wprost niezmierzone pole dla pomysłowości dzieci.

Jaques-Dalcroze przywiązuje wielką wagę do ćwiczeń na wyrobienie woli szybko, spontanicznie działającej.

Pomiędzy dojściem do świadomości pobudki dośrodkowej, powstaniem aktu motorycznego, a reakcyą mięśnia wykonującego ruch mija zawsze pewien moment czasu zupełnie stracony. Czy ten moment będzie dłuższy, czy krótszy, zależy to od silniejszego, lub słabszego wrażenia wywartego przez pobudkę zewnętrzną; od słabszego lub silniejszego aktu woli powodującego pobudkę wewnętrzną i akt motoryczny; od większej lub mniejszej wrażliwości nerwów i mięśni i ich sprawności, z jaką pobudki przyjmują i na nie reagują. — Wykonawstwo muzyczne nie jest niczem innem jak tylko szeregiem spontanicznych aktów woli wykonywanych pod wpływem najrozmaitszych pobudek zewnętrznych i wewnętrznych. — Przebiegane wzrokiem znaki nutowe, ruchy batuty dyrygenta, przesuwający się w pamięci obraz nut zapamiętanych, chwytane uchem następstwo dźwięków, wszystko to są szybko po sobie następujące, często niespodziewane pobudki zewnętrzne, względnie dośrodkowe, po których z błyskawiczną szybkością powinna następować pobudka odśrodkowa, akt motoryczny i wykonanie względnie ustanie ruchu. Ćwiczenia szybkich zmian ruchu wykonywane na niespodziewaną komendę „hop“ mają za zadanie wyrobić w uczniach tę sprawność w odruchowem spełnianiu niespodziewanych rozkazów. Naturalnie, że tylko bardzo już dobrze idące ćwiczenia mogą być do tego używane.

Po za temi ćwiczeniami, wprowadza Jaques-Dalcroze jeszcze dalsze w formie tzw. improwizacyi. Uczniowie sami zestawiają rytmy, takty, całe okresy, wykonują je ruchami, piszą na tablicy i w ten sposób utrwalają nabyte wiadomości z zakresu rytmiki.

Ćwiczenia na rallentando, accelerando, crescendo, decrescendo i sforzato, zapoznają ucznia z agogiką i dynamiką.

Ćwiczenia ruchów przeciwnych przygotowują ucznia do trudności czekających go przy grze na instrumencie.

Ćwiczenia wielogłosowe zaznajamiają go z polyfonią, a raczej polyrytmią, wyrabiają niezależność i skupienie uwagi. — Są tam i ćwiczenia w kanonie i z kontrapunktowaniem i z „basso ostinato“ i wiele innych bardzo pomysłowych i zajmujących. W gronie muzyków można

oceniać gimnastykę rytmiczną wyłącznie ze stanowiska muzyczno-pedagogicznego. Moje dotychczasowe doświadczenie w tym kierunku pozwoliły mi stwierdzić to, co za granicą wielu pierwszorzędnych pedagogów uznało, że w gimnastyce rytmicznej zyskała pedagogika muzyczna środek zupełnie pierwszorzędnej doniosłości i znaczenia. Unaocznienie zasad rytmiki i szybkie rozwijanie słabych zdolności rytmicznych, to dwa na pierwszem miejscu rzucające się w oczy momenta. — Nie ulega nadto kwestyi, że ten środek naukowy ze stanowiska ogólno pedagogicznego ma wiele niezaprzeczonych przymiotów, a nadto last not least przez dzieci jest niezmiernie chętnie przyjmowany jako wesoła zabawa ruchowa.

Pozwolę sobie zatem poddać pod dyskusyę rezolucyę, którą radbym, aby sekcya pedagogiczna przedłożyła do uchwały plenarnej I. Zjazdowi muzyków polskich, tej treści:

„I. zjazd muzyków polskich we Lwowie w uznaniu istotnej pożyteczności systemu gimnastyki rytmicznej Emila Jaques-Dalcroze'a dla elementarnego nauczania muzyki, zaleca wszystkim polskim konserwatoryom i szkołom muzycznym wprowadzenie jej zarówno w oddzielnym kursie dla nauki wstępnej, jak i w klasach przygotowawczych instrumentalnych jako przedmiot uboczny, tudzież przy kursach nauczycielskich“

Chopin w nauce harmonii.

Wiadomo ogólnie, że zarówno osoba Chopina jak i jego działalność artystyczna były przedmiotem licznych prac literackich: biograficznych i estetycznych, ścisłych i swobodnych, obszernych i zwięzłych, o przeznaczeniu rozmaitem. Żadne jednakże pióro, jak dotąd, nie zajęło się bliżej budową dzieł mistrza tematyczną i harmoniczną, nie spróbowało dotknąć dokładniej konstrukcyjnej strony jego muzyki, ani też szukać w niej elementu naukowego, nie mówiąc już wcale o — rzemieślniczym. Muzykę jego miano za twór romantyzmu, tak wyjątkowy, eteryczny, nieuchwytny, że nie chciano i nie uważano za rzecz stosowną lub pożyteczną, odzierać ją z przejrzystych, delikatnych szat, aby dla celów jakichś pozytywnych dotrzeć aż do szkieletu. I nietylko obawiano się czar jej zniweczyć suchą, niedyskretną, śmiałą i surową analizą; lecz odczuwając muzykę tę jedynie jako zjawisko piękna, ignorowano w niej poprostu istotę jej realną. Twórczość Chopina zdawała się tak wyłącznie polegać na kaprysie, na fantazyi, na uczuciu, tak być oddaloną od zasad, od ścisłości, od wszelkiego pedantyzmu naukowego, iż nikomu nie przychodziło do głowy mieszać jej w rzeczy szkolne; a jego samego miano jedynie za marzyciela, za improwizatora, ba, nawet za genialnego dyletanta (w Niemczech!), lecz nie za muzyka w pewnem ściśle zawodowem znaczeniu. Wielbiciele Chopina dawniejsi, przepełnieni respektem dla szkoły klasycznej i wiarą w nieomylność jej zasad, obawiali się sądzić go odważniej, aby ich ukochany pieszczoch (i... psotnik!) nie ucierpiał na tem przypadkiem. O równoległych kwintach w mazurkach, mówili głosem przyciszonym, rumieniąc się przy tem *), mimo, że w gruncie rzeczy, kwinty te razić ich chyba nie mogły.

*) A przecież razu pewnego zdarzyło się, iż Karol Mikuli tak wymownie dowodził nieprawidłowości jednego z takich ustępów, iż ktoś ze słuchaczy zakonkludował nareszcie: „A więc trzecia klasa!“ — trzecia, to znaczyło wówczas: najgorsza. Przerażony tym efektem swych wywodów, Mikuli zamilkł na chwilę, a potem z jak najżywszym akcentem zawołał: „Ależ nie, celująco, celująco!“...

I jakże miał Chopin wobec tego wyrość już wcześnie na wielkość akademicką?

Nic również w dalszym ciągu dziwnego, że przez pewien dość długi czas, już nawet po śmierci Chopina, nie spotykamy w żadnej książce naukowej cytatów z dzieł jego, i że w ogóle szkoła teoryi trzyma się odeń z daleka, nawet tam, gdzie szkoła gry na fortepianie oddaje mu się (jak było np. we Lwowie za czasów Mikulego) bardzo żarliwie. Podręczniki harmonii niemieckie nie wymieniały Chopina, ani przykładów zaczerpniętych z dzieł jego nie podawały. Henryk Reber, którego Chopin polecał swym uczniom jako nauczyciela harmonii, w słynnem swem dziele „Traité d'harmonie" (ukazało się w roku 1862) nie uważał również za rzecz właściwą powoływać się na mistrza tak niedawno uznanego. Cytował, zrzadka zresztą: Bacha, Glucka, Haydna, Mozarta, Beethovena, ze współczesnych zaś sobie, zaszczyt ten zrobił jedynie Rossiniemu, zapewne ze względu na stanowisko, jakie w Paryżu słynny twórca „Wilhelma Tella" zajmował.

U nas w kraju, prócz przedawnionej książeczki Kurpińskiego, a następnie „Pamiętnika do nauki harmonii" Moniuszki, posiadaliśmy bardzo mało prac oryginalnych z tego zakresu. Jakżeż zatem możnaby pominąć ten fakt milczeniem, że w roku 1877 ukazała się „Nauka harmonji" Żeleńskiego i Roguskiego i że tu po raz pierwszy Chopin został zacytowany?

Poglądy jednakże na znaczenie Chopina w muzyce zmieniły się tymczasem i zagranicą, a w szczególności w Niemczech. Dostrzeżono, iż muzyka jego nietylko daleko silniej opiera się wpływowi czasu, niż muzyka współczesnych mu Mendelssohna i Schumana, lecz że nawet zawiera wiele pokrewieństwa z nowoczesną i wiele elementów rozrodczych: Wytykany mu brak ścisłej formy w utworach większych rozmiarów przestał być przedmiotem zarzutów, śmiałe harmonie przestały razić, chromatyka, modulacye, stosunek nut przejściowych i zamiennych do zasadniczych akordów, okazały się kopalnią obfitego materyału, który i ze stanowiska naukowego zaczął budzić podziw dla swego bogactwa. Chopin, chociaż w wysokim stopniu szanował zasady i czystość harmonii, a umiał i w granicach dozwolonych poruszać się w sposób oryginalny i swobodny, genialną swą inwencyą rozszerzał istotnie w każdym kierunku środki muzyczne. To, co w nauce figurowało dawniej gdzieś w zakątku, przewidziane jako wyjątek lub szczegół bardzo rzadko używany, u Chopina wyrastało do znaczenia pierwszorzędnego i mogło dać początek „regule". Bo rzecz to wiadoma, reguła mistrzów nie stwarza, lecz mistrzowie regułę, a w szczególności ci, którzy wchłonąwszy w siebie przeszłość, idą naprzód ku przyszłości — silni, niezależni...

Nadeszła więc chwila, w której coraz częściej zaczęto w nauce powoływać się na Chopina. Podręczniki ostatnich lat kilkunastu: Busslera, Thuillego, Schreyera, Riemana, Ziehna, zawierają już w sobie dużo przykładów zaczerpniętych z Chopina. Jakie i które szczegóły

muzyki mistrza naszego zajmują najbardziej autorów wyżej przytoczonych, tego na razie nie dotykam, gdyż w szczupłych granicach pracy niniejszej, nie dałoby się to uczynić dokładnie. Wystarczy, jeżeli tu podkreślę, iż nie oni w tem byli pierwsi, i że dopiero w ostatnich latach kilkunastu zaczęto wciągać Chopina w sferę naukowych badań głównie nad harmonią, co w szczególności zauważyć można u Schreyera na szerszą skalę (książka ta zresztą jako podręcznik jest bardzo niepraktyczną) i u Ziehna, gdzie wśród ogromnej ilości przytoczonych przykładów z zakresu łączenia akordów i modulacyi, Chopin jest reprezentowany znaczną ilością cytatów.

Równocześnie z tym ruchem, wszczętym zagranicą około Chopina, u nas w kraju dwa można było zauważyć objawy, świadczące korzystnie o postępach naszych w kulturze muzycznej. Oto z jednej strony zaczęto zajmować się żywiej i głębiej muzykologią, z drugiej, w praktycznem zastosowaniu wiedzy osiągniętej przez nowoczesną naukę, posunięto się znacznie naprzód, co zwłaszcza w tem się objawiło, iż nareszcie kompozytor polski wtargnął energiczniej niż dotąd w dziedzinę symfonii, od której przedtem trzymał się dość z daleka. Jakie ztąd korzyści odniosła polska sztuka muzyczna w znaczeniu estetycznem i narodowem, nad tem nie mam obowiązku tu się zastanawiać, rzeczą jednak niezaprzeczoną jest, iż korzyści naukowe, pedagogiczne i dydaktyczne z ruchu tego zostały po części osiągnięte. Już jeżeliby nie co innego, to sam ten ruch właśnie, samo starcie się zdań, sama pobudka zawarta w jakiemś zdaniu, uwadze, czy krytyce (chociażby nawet niesłusznej), swoją wartość mają bez wątpienia. Bo i kwestya dotycząca znaczenia Chopina dla harmonii, nie zkądinąd jak z tego właśnie ruchu się wyłoniła, naprzód w formie zupełnie ogólnej, a następnie jako zarzut skierowany już wprost do systemu nauczania harmonii. Naprzód poruszano (w rozmaity sposób i w rozmaitych okolicznościach) kwestye: dlaczego Chopin szkoły nie utworzył, czyja w tem wina, jego czyteż tych, którzy dzieło kultury muzycznej polskiej mieli dalej prowadzić; dlaczego przeoczyliśmy stosunek Chopina do nowoczesnych prądów; dlaczego daliśmy się wyprzedzić Rosyanom, którzy twórczość swą nowoczesną nawiązali do twórczości Chopina i t. p.? Następnie, zbiegło się to wszystko w pytaniu: dlaczego szkoły muzyczne polskie nie uwzględniały dotąd Chopina w nauce harmonii i kompozycyi? Rzecz prosta, że z tą chwilą, sprawa już wejść musiała na tory nieco osobiste, i że nie mogło się obejść bez zaatakowania tej lub owej szkoły, tego lub owego nauczyciela, co może nawet w niejednym wypadku, jak myślę, leżało więcej atakującemu na sercu niż harmonia, Chopin i sztuka polska. Ale pominąwszy te „okoliczności towarzyszące", zresztą nieuniknione, przyznać należy, iż stało się dobrze, że kwestya dojrzała w niektórych umysłach muzyką się zajmujących, aż do zarzutu, a więc i do zastanowienia się nad nią i przedyskutowania jej, do czego Zjazd muzyków dał stosowną sposobność.

Zainteresowany sprawą bardzo żywo i pragnąc ją zbadać o ile możności jak najdokładniej, zwróciłem się przedewszystkiem do najpoważniejszych polskich pedagogów, a zwłaszcza nauczycieli harmonii, bądź pisemnie bądź ustnie za pomocą kwestyonaryusza obejmującego pięć pytań, które tu przytaczam dosłownie:

1. Jakich podręczników używa Pan przy nauce harmonii i form?

2. Czy Pan podaje uczniom przykłady z utworów Chopina, a w szczególności przy jakim dziale?

3. Od jak dawna posługuje się Pan przykładami z Chopina?

4. O ile uważa Pan analizę utworów Chopina za właściwą i skutecznie prowadzącą do celu?

5. Czy fakt, że nie utworzyła się „szkoła Chopina", uważa Pan za wynik odrębnej zupełnie natury geniusza tego, czy też za błąd popełniony przez najbliższe mu pokolenie?

Oprócz ustnych odpowiedzi od pp. Sołtysa, Jareckiego i Słomkowskiego we Lwowie, otrzymałem na to dwadzieścia jeden pisemnych; nadesłali je pp. Biernacki, Dec, Dietz, Domaniewski, Jachimecki, Makowski. Marczewski, Maszyński, Nowowiejski, Opieński, Raczyński, Rogowski, Roguski, Rytel, Rzepko, Starczewski, Statkowski, M. Surzyński, Szopski, Zawirski i Żeleński. Przedstawiają one materjał bardzo zajmujący i cenny, który tu niestety w całości umieszczony być nie może ze względu na szczupłe granice pracy niniejszej. Niektóre listy są napisane obszernie, wyczerpująco; inne chociaż krótkie, jasno określają stanowisko zapytanego. Mając konieczną zwięzłość na oku, tylko niektóre ważniejsze wyjątki mogłem z nich przytoczyć, podając inne zdania w streszczeniu.

Otóż, jak się okazuje, najwięcej używane są u nas podręczniki Żeleńskiego i Noskowskiego; pięciu nauczycieli oświadcza się za Riemannem, inni bądź nie używają podręczników, bądź posługują się rozmaitymi obok wyżej wymienionych, n. p. Busslerem, Jadassohnem, Thuillem. Do nauki formy kilku używa książeczki Proutha w tłumaczeniu polskiem. Co do przykładów zaczerpywanych z Chopina, to podają je uczniom nietylko w tej ilości, jaką w tych książkach znajdują, lecz i z własnego wyboru, o ile zachodzi potrzeba: przy figuracyi (Żeleński), przy nauce o alteracyach i modulacyach a zwłaszcza enharmonii (Zawirski), niektórzy już w pierwszym roku nauki, inni przy dziale o akordach pobocznych (Jachimecki); przemilcza zaś kwestję dawania przykładów z Chopina, zaledwie tylko sześciu, nie z tego powodu jednak, jakoby temu mieli być przeciwni, lecz że w ogóle lekcyi harmonii dają niewiele, jak n. p. Domaniewski, Maszyński, Opieński, Statkowski. Wyraźnie oświadcza, iż nie daje przykładów z Chopina, jedynie p. Rzepko, uzasadnia to jednak podobnie jak p. Makowski argumentem tak ważnym, iż z osobna trzeba będzie uwagę temu poświęcić. Co do pytania, od kiedy nauczyciele polscy powołują się na Chopina, to odpowiedź zależy już tylko od ilości lat w zawodzie przeżytych: Żeleński i Roguski od czasu, kiedy jeszcze w Warszawie wspólnie pracowali, a więc już z górą lat temu trzydzieści, Zawirski i Biernacki przeszło dwadzieścia, Dietz kilkanaście, inni po lat kilka.

Bliższe określenie sposobu, w jaki stosowano przykłady z Chopina, zawierają w sobie odpowiedzi dotyczące analizy, którą wszyscy uważają za konieczną, z zastrzeżeniami chyba tylko co do czasu, w którym ma być wprowadzoną: Kilku uznaje ją za najwłaściwszą dopiero przy nauce kompozycyi. Najprościej może, podaje swoje powody p. Rytel, który pisze, iż uważa analizę dzieł Chopina za konieczną: dla zaznajomienia uczniów z formą swobodną i aby wykazać możliwość używania wyjątków przeciwko prawidłom, dla wpojenia przekonania, że mimo to forma logiczna w muzyce obowiązuje, dla wskazania jakiemi drogami iść należy, bo formy muzyczne wzbogacać i rozszerzać, a również jak modulować i robić zboczenia najbardziej śmiałe a logiczne; wreszcie, by zapoznać się z jednym z największych przedstawicieli literatury muzycznej.

„Analizę Chopina robiłem i robię (w prywatnych lekcyach) — pisze p. Szopski — z tymi uczniami, którzy już wiedzą o alteracyach opóźnieniach i figuracyach. Piszemy tabele z szeregiem funkcyi harmonicznych oznaczeniem okresów i modulacyi, bliższem określeniem ustnem figurek na tem tle zbudowanych, wreszcie z omówieniem ogólnych cech szopenowskich. Studyum tego rodzaju na Chopinie, uważam nietylko za właściwe przy tym systemie nauki, jaki uprawiam, lecz także za koniecznie potrzebne. Uważam to nawet i za rzecz szkolną. Kwestye te muszą i po winny być omawiane razem z profesorem; nauka bowiem doszła tak wysoko, iż są dla ucznia dostępne i są wzorem idealnym, z którego ma wyrość nie naśladownictwo stylu Chopina, ale wyrobienie muzycznej dojrzałości i smaku".

Stronę dźwiękową zupełnie u Chopina „zjawiskową", podkreśla p. Marczewski. „Od samego początku nauki harmonii daję bardzo wiele przykładów z Chopina ze względu na wyjątkowo pięknie ustosunkowanie elementów wchodzących w skład jego harmonii i wielką troskliwość o brzmienie każdej kombinacyi dźwięków, samej w sobie, t. j. wziętej oddzielnie. Każdą też harmonię Chopina, zestawiam zaraz z poprzednio już utworzoną harmonią któregokolwiek z klasyków, tem łatwiej, że w całym dorobku twórczym Chopina niema ani jednej takiej harmonii, której nie możnaby znaleźć wcześniej u J. S. Bacha, Mozarta lub Beethovena. Toteż oprócz wyżej wymienionych studyów nad samą eufonią jego harmonii, analizę utworów Chopina uważam za wielce korzystną dla ucznia zwłaszcza w odniesieniu do tych miejsc, w których mistrz (czy też jego naśladowcy) ożywia tło harmoniczne bez uciekania się do ciągłego przechodzenia ze stopnia na stopień, diatonicznie czy chromatycznie jak n. p. u J. S. Bacha. Figuracya Chopina nietyle imponuje liczbą nowych figur, ile uderza pięknem brzmieniem, t. j. samą eufonią: jako czysty akustyk nie ma chyba Chopin równych sobie w historyi muzyki..."

O potrzebie analizy wyraża się p. Jachimecki w sposób objawiający, iż mu zależy głównie na przyszłym kompozytorze: „Analiza utworów Chopina — powiada — jest nauką myzycznego rysunku i kolorytu w plein-airze, stawia ucznia wobec natury we wszelkich jej przejawach, nie dopuszcza do akademizmu, lub rutynicznego traktowania zadań kompozytorskich. Prowadzi do celu, który nazywa się: artyzmem".

Ostatnie to zdanie naprowadza nas na inną kwestyę, mianowicie, komu ma służyć ta analiza i do jakich celów, a kwestya ta ma tu wagę pierwszorzędną i w odpowiedziach muzyków, zwłaszcza tych, którzy dużo mają do czynienia z nauczaniem szerokich warstw szkolnych, wcale nie została pominiętą.

Nestor teoretyków polskich p. Rogus ki tak pisze o stosunkach szkolnych warszawskich, mając na myśli w szczególności „Instytut muzyczny", największy tamtejszy zakład naukowy: „Wszyscy starsi koledzy moi zgadzają się na to, że przeciętny poziom zdolności uczniów stale się obniża, a to z tego powodu, że coraz więcej zapisuje się kandydatów traktujących muzykę nie jako sztukę, lecz jako rzemiosło, dobre jak każde inne, w którem pracą i usilnością wyćwiczyć się można. Nic nie pomoże perswazja z naszej strony, że brak zdolności żadną pracą zastąpić się nie da, zawsze słyszymy jedną odpowiedź: że usilną pilnością wynagrodzą małe zdolności. I tacy właśnie bębnią na fortepianie lub rzępolą na skrzypcach po 8 do 10 godzin dziennie, narażając się na skurcze mięśni, lub inne dolegliwości powstałe wskutek nieustannego męczenia rąk. Łatwo wyobrazić sobie, jakim balastem jest w klasie harmonii taki personal, żadną łopatologią nie można niektórym uczniom wbić w głowę, że np. septyma jest o jeden stopień większa od seksty i t. p. Jeżeli więc klasa harmonii składa się z większości niezdolnych, mniejszości mało zdolnych, a niema zupełnie zdolnych (bo i takie lata bywają), to czyż nie jest rzucaniem grochu na ścianę, dawanie wykwintniejszych objaśnień, których słuchacze ani pojąć ani odczuć nie są w stanie? Cóż przyjdzie robić w takim razie nauczycielowi? Albo dać pokój tego rodzaju objaśnieniom, którychby uczniowie słuchali jak niemieckich kazań, albo też prywatnie lub po za lekcyą urzędową douczać zdolniejszych przykładami, których się wszystkim nie podało. Ucząc harmonii, znalazłbym u samego Chopina mnóstwo interesujących zwrotów harmonicznych, których studyowanie byłoby korzystne dla uczących się, ale cóż kiedy jeszcze jedna trudność powstaje, że uczeń niepianista, nie jest w stanie wygrać tego ustępu, który odczuł i zrozumiał, dopóki ja mu go grałem, gdy zaś sam wybiera w niemożliwie wolnem tempie, zaciera do gruntu efekt powstały z następstwa najpiękniejszych kombinacyi harmonicznych, robiących wrażenie tylko wtedy, gdy się je gra we właściwem tempie".

Bardzo krótkiem, lecz wymownem zdaniem określa swoją sytuacyę p. Makowski: „Przy wykładzie nie posługuję się przykładami z Chopina, ponieważ harmonię wykładam przeważnie organistom i uczniom mniej zdolnym". Tymże zaś samym powodem uzasadnia wyrze-

czony poprzednio ujemny swój sąd o praktyczności książki Riemana, a w dalszym ciągu i pogląd na analizę utworów Chopina, którą uważa za bardzo pożyteczną dla uczniów wtedy tylko, jeżeli są oni już conajmniej chociażby „średnio tylko zdolni". Zwolennikiem klasyków, na których „Chopin w nauce sam się wzorował" jest p. Rzepko, doradza więc czerpać przykłady nie z Chopina, lecz z klasyków, a w danym razie nie podczas studyów, lecz dopiero w okresie twórczości. Zresztą w dalszym ciągu swej odpowiedzi wyznaje p. Rzepko, iż przecież używa przykładów z Chopina. „O ile potrzeba powstrzymać ucznia w wybrykach harmonicznych — pisze — zwracam jego uwagę na skromną harmonizacyę Chopina w pieśniach, a także w mniej skomplikowanych utworach", które to zdanie, jako odosobnione, lecz trafną myśl zawierające, uważam za rzecz konieczną powtórzyć i podkreślić.

Zarzut tedy co do przeszłości jest odparty. Nietylko bowiem polska książka „Nauka harmonji" Żeleńskiego i Roguskiego pierwsza cytuje przykłady Chopina, gdy obcy autorowie (mowa tu o wybitniejszych, znanych ogólnie dziełach) przez długi czas z tem się wstrzymują; lecz i polscy nauczyciele, jak świadczą ich zeznania, od długiego lat szeregu obowiązku tego nie zaniedbują.

Szłoby więc teraz o to, w jaki sposób, o ile i kiedy, obowiązek wciągania Chopina w naukę harmonii miałby być najintensywniej wykonywany. I na to jednakże odpowiedzi rzucają dużo światła. Przedewszystkiem bowiem zwracają bardzo słusznie uwagę na stopień uzdolnienia uczni, i naukę zbiorową różniącą się wielce od nauki prywatnej.

Stosunki warszawskie opisywane przez p. Roguskiego bardzo niewiele różnią się od lwowskich, o czem sąd mogę wydać z własnego doświadczenia, a zapewne nie różnią się też i od krakowskich. Czy Instytut muzyczny w Warszawie postanowił zaradzić złemu, o tem nie wiem, Konserwatoryum lwowskie jednakże posiada już plan stosownego rozdziału i wprowadza w życie naukę harmonii inaczej traktowaną jako przedmiot dla zawodowych muzyków, a inaczej jako uzupełnienie nauki dla dyletantów, czem usuną się już niedostatki dotychczasowe, zwłaszcza, że i ilość uczni ma być ograniczona do tego stopnia, iż lekcye publiczne zbliżyć się będą mogły swą formą do lekcyi prywatnych. Wówczas, zastosowywanie Chopina w szerszej mierze niż dotąd, będzie umożliwione. Zresztą, zupełnie właściwe, całkowicie dla ucznia zrozumiałe i w korzyści bogate, może ono być dopiero na kursie najwyższym, a zwłaszcza przy nauce form i kompozycyi. Na to zgadzają się wszyscy pedagogowie w swych odpowiedziach. Cytowanie przykładów z Chopina przy pewnym jakimś ustępie nauki harmonii, jest raczej tylko ilustracyą, uprzyjemnieniem wykładu, wreszcie demonstracyą pietyzmu dla mistrza ze strony nauczyciela, którą to drogą pietyzm i w umysł ucznia się wszczepia. Ale prawdziwe ziarna nauki istnieją w Chopinie tylko dla dojrzalszego ucznia a w szczególności

wówczas, gdy dochodzi on do podpatrywania formy i sposobów, w jakie genialny kompozytor umiał posługiwać się środkami. z których uczeń już sobie dokładnie sprawę zdaje. Pp. Roguski, Rzepko i Makowski mają ogromną słuszność i uderzają w sedno rzeczy swojemi uwagami o uczniu! Analiza jest tylko dla zdolnych, z tem jednakże zastrzeżeniem, że nie idzie tu jedynie o „wyjątkowe“ tylko jakieś szczegóły, Chopin bowiem jest genialny nawet w rzeczach prostych, a proste nietylko tę mają dobrą stronę pedagogiczną, że są zrozumiałe dla mniej uzdolnionych uczni, a rozwichrzonych powstrzymują w zapędach (uwaga p. Rzepki), lecz i tę jeszcze, że przed zdolnymi nawet odkrywają rzeczy bardzo pouczające, zwłaszcza pod względem dźwiękowym, na co p. Marczewski zwrócił słusznie uwagę. W jeszcze wyższym stopniu z tego powodu, posiada Chopin znaczenie dla młodych kompozytorów piszących na fortepian, jeżeli bowiem niema wątpliwości, że chromatyka szopenowska przeszła z fortepianu (via Liszt) do wagnerowskiej orkiestry, to jednak zawsze Chopin pozostanie nawskróś pianistą w swoich dziełach. Na powstające stąd trudności przy analizie, dokonywanej na utworach jego przez niepianistów, bardzo trafnie zwrócił uwagę p. Roguski. Nawiasem zresztą, zauważyć tu muszę, iż wobec systemu czterogłosowości (niezarzuconego dotąd w nauczaniu przez najnowszych nawet teoretyków) niema lepszego przedmiotu do analizy po ukończeniu harmonii, a względnie przed rozpoczęciem harmonizacyi (jeżeli równocześnie się tego nie brało), jak chorały J. S. Bacha. Utwory instrumentalne, a więc i Chopin, mogą dopiero później nastąpić, a tu rozpoczyna się właściwa nauka form i kompozycyi.

Ze spostrzeżeń i uwag powyższych, daje się zatem wyciągnąć wniosek, że dzieła Chopina przy nauce harmonii, form i kompozycyi, nie mogą być użytkowane w metodyce inaczej, jak były dotąd, tylko zastosowanie ich może być szersze, z dodatkiem: o ile w szkołach system rozdziału uczni zostanie zmieniony. Że jednak myśl dotycząca tych zmian przy innej sposobności na zjeździe muzyków została już poruszoną, przeto rezolucya przy kwestyi „Chopin w nauce harmonii“ niczego innego nie zawiera, jak tylko zdanie, stwierdzające dodatnio istotny stan rzeczy, niezbędne z powodu stawianego zarzutu; a nadto polecenie, zapewniające na przyszłość muzyce Chopina w nauce harmonii takie znaczenie, jakie się jej należy ze względu na zawarte w niej nieśmiertelne piękno.

*

* *

A teraz pozostaje jeszcze kwestya, wiążąca się ściśle z powyższemi, jakkolwiek na pozór od nich odbiega. Dotyczy ona t. zw. szkoły Chopina nie istniejącej, jak to stwierdzają wszyscy historycy muzyki i liczne, acz nie pozbawione wyjątków, poglądy osób poszczególnych.

Zanim jednak miałoby być rozstrzygnięte owe „kto temu winien?“, bynajmniej zresztą przezemnie nie stworzone, lecz tkwiące

w zarzucie pp. Opieńskiego i Jachimeckiego, iż coś przeoczyliśmy, coś pozwoliliśmy sobie odebrać; nasuwają się inne pytania, a mianowicie: czy szkoła taka nie istnieje przypadkiem, a nawet: czy w ogóle nieistnienie jej jest błędem? P. Statkowski kwestyonuje stanowczo ważność wszelkiej szkoły, a p. Jachimecki czyni uwagę, iż dobrze się stało, że Chopin naśladowców nie miał. Przypatrzywszy się jednak bliżej, uważniej i bez uprzedzeń, moglibyśmy przecie wykazać cały szereg kompozytorów w okresie poszopenowskim, którzy coś więcej ponad „powierzchowną formę i łatwiejsze właściwości“ Chopina (zdanie p. Opieńskiego) umieli u niego zauważyć. Możeby się dała z nich dla historyi szkoła szopenowska utworzyć, zgodnie z zapatrywaniem p. Biernackiego, który powiada, że „nie jest namacalna, lecz jej premissy i wytyczne — a o te przecież chodzi — odbijają się wyraźnie w fakturze, w formie, a zwłaszcza w harmonii twórczości mu współczesnej, a tembardziej późniejszej“.

Że Chopin rodaków swoich wprzód zajął specjalnie polskiemi cechami charakterystycznemi, a więc: rytmami tanecznymi, melodyą i swojskim kolorytem, a następnie dopiero innemi, to nietylko zdania co do istnienia szkoły nie zbija, lecz raczej je potwierdza. Rzecz bardzo prosta, że Liszt dla swoich celów, uważał za rzecz najodpowiedniejszą przejąć się chromatyką jego co najrychlej, mimo, że zresztą, od naśladowania „zwrotów powierzchownych i łatwiejszych“ wcale a wcale wolny nie był. Inna rzecz jednak z nami. Fakt bowiem, że wszyscy polscy pracownicy na niwie twórczości i kultury muzycznej, szli za tem w pierwszem rzędzie, co uważali w muzyce Chopina za rdzennie polskie, nie może być w żaden sposób uważany ani za coś dziwnego, ani za błąd. Jeżeli zaś wpływu Chopina u nich zaprzeczyć nie można, to już i mowa o szkole tem samem wykluczyć się nie daje. Dla czego nie jest „namacalna“ (czytaj): przez historyę uznana), jak się wyraża p. Biernacki, nad tem trudno się zastanawiać, bo to zawiodłoby nas za daleko; rzeczą jednak jest niezaprzeczoną, że muzykom polskim, których możnaby do „szkoły“ tej zaliczyć, z pewnością studyów nad Chopinem nie brakowało, a otrzymywali też je również z pewnością pierwej w kraju niż zagranicą. A jeżeli kultura muzyczna u nas rozwijała się powoli, to podobnież nie jest to winą zakładów naukowych i nauczycieli, ani też winą niedostatecznego uwzględniania szopenowskiej chromatyki w analizie, bo złożyły się na to czynniki znacznie silniejsze, których szukać należy raczej w stosunkach naszych politycznych i ekonomicznych.

Dlatego to o wiele za ostrym wyda się każdemu zapewne sąd p. Jachimeckiego, który powiada: „Najbliższe mu pokolenie popełniło błąd nie do darowania, na którego dosadne napiętnowanie nie mam dość słów: że odwróciło od krytycznego studyum i analizy jego dzieł, tem samem od ideałów jego sztuki wychowywane przez siebie zastępy, przez co zatamowało faktyczny rozwój muzyki polskiej i wpłynęło na fatalnie długo utrzymujące się obniżenie stopnia kultury muzycznej w narodzie“. Odwróciło?... i zastępy?... Któż to uczynił? A na kim-

że dopuścił się tej zbrodni? Podobnie brzmią słowa p. Szopskiego, są one jednakże znacznie mniej jednostronne. P. Szopski twierdzi, że „muza“ poszopenowska zawiniła głównie tem, iż nie zaczęła od razu „wychodzić już z takiej wyżyny środków twórczych, na jaką wyleciał Chopin“. I temu następnie przypisuje do pewnego stopnia, że „co się stworzyło u nas w czasach najnowszych pod wpływem naturalnej chęci wyzwolenia się od form przestarzałych, to wszystko prawie ma cechy niedojrzałości i wpływów niemieckich, wszystko jest rozpaczliwym, gwałtownym odruchem od zbyt niskiego poziomu muzyki naszej w stosunku do zagranicy“. Trudno zaiste nie uznać bystrości i trafności uwagi ostatniej, ale w dalszych: że mianowicie „nie podjęto od Chopina jego antiszkolarstwa“ i że „zewnętrznie tylko zachwycano się dźwiękami jego przez czas bardzo długi“ znowu objawia się niezrozumienie stosunku narodu polskiego do muzyki Chopina, który to stosunek wypływający z uczuć sercu najbliższych i ze skłonności wrodzonych poprostu nie daje się usunąć z obrachunku, jaki staramy się obecnie przeprowadzić.

Jest wreszcie wśród odpowiedzi i zdanie wręcz powyższym przeciwne: „Ostateczny cios szkole Chopina — pisze p. Roguski — zadał zdaniem mojem kierunek dziś panujący w muzyce. Odrzuca zakończoną melodyę, foremne okresy, a wprowadza natomiast motywy, bezkształt zamiast ładu, anarchię zamiast symetryi. Dopóki nie nastąpi reakcya w w komponowaniu, dopóki nie otrząśniemy się z wpływu Ryszarda Straussa, dopóty chęć wskrzeszenia szkoły Chopina pozostanie marzeniem“.

Równa się to hasłu: zawracajcie!...

Czemkolwiek jednak wyda się komu takie wezwanie, zbyt konserwatywne, czy zbyt radykalne, to w każdym razie jednej tu rzeczy zapoznać nie wolno; a mianowicie, że skoro Chopin jest dla nas najwyższym walorem sztuki muzycznej narodowej, skoro wszyscy polscy muzycy jednogłośnie nawołują do studyowania jego dzieł, to niechże muzyka jego w całości będzie przedmiotem studyów: ciało jej i duch, narodowy jej typ i ogólno światowy, jej rytmika, melodya i harmonia, diatonika i chromatyka!...

Bo gdyby „Chopin w nauce harmonii“ miał dla nas obecnie istnieć tylko w figurze chromatycznej, w dysonansie, we frazie niedokończonej lub w nerwowym zwrocie modulacyjnym, to któż wie, czy późniejsze pokolenia nie znalazłyby się w prawie zawołania z goryczą:

Mieli nad sobą gwiazdę, która swą jasnością wskazywała im drogę prostą i własną. A dali się zawieść na manowce — ciemne i obce!..

HENRYK OPIEŃSKI — Z WARSZAWY.

W sprawie nauczania historyi muzyki.

Pomimo, że konieczność wykładania w uczelniach muzycznych historyi muzyki jest kwestyą przesądzoną i powszechnie uznaną — to jednak głębszego powszechnego przekonania o niezbędności tej nauki nie mają po większej części ani uczniowie kujący po 8 godzin dziennie Etudy Czernego lub Kreutzera, ani nawet może niektórzy profesorowie będący zresztą bardzo dobrymi pedagogami w swoim fachu.

Historyę muzyki w szkole muzycznej traktuje się — z punktu widzenia ucznia (z małymi oczywiście wyjątkami), jako niezbędny przedmiot dla uzyskania patentu, o tyle interesujący, o ile jakąś anegdotyczną przedstawia wartość; zrozumienie istotnego związku, jaki winny mieć wykłady historyi muzyki z wykształceniem muzycznem specyalnem, jest faktem bardzo rzadkim.

Wypada też wobec tego zapytać, gdzie leżą wady systemu — i czy one wogóle — jeżeli są — dadzą się usunąć? Nie mam tu bynajmniej na myśli jakichś „wad“ w nauczaniu historyi muzyki — coby wkraczało w zupełnie tu nie pożądaną i nie na miejscu krytykę — chodzi mi o ogólne wady związane bezpośrednio z systemem nauki historyi muzyki w naszych uczelniach. Profesor wykładający ten przedmiot styka się po największej części z żywiołem o bardzo nierównomiernej inteligencyi i nierównomiernem ogólnem wykształceniu; — poziom wykładu musi być dlatego utrzymany w tonie przystępnym, który w wielu wypadkach uniemożliwia zupełnie pogłębienie przedmiotu — dla uczniów zaś o umyśle jaśniejszym i bardziej wyrobionym, jest niedostatecznym.

Jakaż na to może być rada?

Zdaje mi się, że jedyną byłby podział na dwa kursa — niższy i wyższy. Podział ten nie miałby na celu stosowania się do wyższych i niższych klas poszczególnych instrumentów, czy przedmiotów teoretycznych, ale segregowałby do pewnego stopnia inteligencyę uczniów. Często może się zdarzyć, że bardzo zdolny w kierunku wirtuozowskim fortepianista lub skrzypek, ma tak prymitywne wykształcenie ogólne i małą inteligencyę, że ograniczyć się musi na kursie niższym — i na

odwrót, uczeń rozpoczynający np. dopiero naukę harmonii, może być odpowiednio uzdolnionym, aby słuchać „wyższego kursu".

Z kolei wypada zapytać, jak mają być ukształtowane owe dwa kursa — jaka pomiędzy niemi ma zachodzić różnica. Oczywiście, z natury rzeczy wynika, że kurs niższy przeznaczony dla mniej wyrobionych umysłów, powinien zawierać najprymitywniej ujęte dzieje sztuki muzycznej — z uwzględnieniem wyraźnem historyi rozwoju poszczególnych instrumentów — ważnej dla przyszłych wirtuozów. Oczywiście, jak najmniej dat — nazwiska tylko konieczne — strona anegdotyczna może w tym wypadku ważną pomocniczą odgrywać rolę.

Daleko uważniej należy się zastanowić nad charakterem „wyższego kursu" historyi muzyki, który dla inteligencyi jaśniejszych i umysłów bardziej otwartych, powinien stanowić nieodzowny, ważny czynnik w ogólno-muzycznem wykształceniu. Tutaj dałby się może zastosować podział, o jakim w stosunku do historyi literatury mówił już dawno Mickiewicz w swych kursach „Literatury słowiańskiej" w następujący sposób: „W historyi literatury, tem drzewie genealogicznem umysłu ludzkiego, można uważać dwie linie pochodzeń: po literze i po duchu. Pochodzeniem po literze, nazywam to wszystko, co zawarte w leksykonach odznacza epoki, następstwo autorów jednych po drugich, jednem słowem całe powierzchowne oglądanie piśmiennictwa; — pochodzenie po duchu jest dociekaniem związków i przyczyn, jakie na taki a nie inny rozwój sztuki piśmienniczej wpłynęły". Słowa te Mickiewicza, które sprawdziły się praktycznie, w najnowszych metodach, tyczących w ogóle historyi sztuki — dają znakomity pogląd i na różnorodne traktowanie historyi muzyki w projektowanym przezemnie zakresie. O ile kurs niższy odpowiadałby: historyi pochodzenia muzyki „po literze" — o tyle kurs wyższy winien się zająć pochodzeniem muzyki „po duchu". Chodzi teraz o praktyczne przeprowadzenie kwestyi; a mianowicie o ujęcie trudnej dosyć nauki w ramy przystępne dla uczniów. — Oczywiście w treściwym referacie trudno podawać dokładny program nauki, który zresztą dopiero doświadczenie do ostatecznej wzorowej formy doprowadzić by mogło; chodzi mi o zasadę takiego programu. Punktem wyjścia, będzie cel, do jakiego dążyć powinno wykształcenie poważnej szkoły muzycznej — to jest, nietylko dostarczenie uczniowi środków technicznych czy to w zakresie wirtuozowskim, czy kompozytorskim, ale również wtajemniczenie go w rozwój muzyki jako sztuki — w rozwój form — obznajomienie z pojęciem stylu, z rehabilitacyą epok twórczości, których znaczenie się lekceważy — jednem słowem przedstawienie mu całego wewnętrznego procesu rozwoju sztuki muzycznej.

Uczeń, obznajomiony na niższym kursie z „leksykonową" stroną historyi muzyki z podziałem na okresy — najważniejszemi nazwiskami — będzie w dalszym ciągu śledził wewnętrzny rozwój muzycznej twórczości — będzie miał za zadanie poznać całą mozolną drogę, po jakiej umysł ludzki szedł ku tworzeniu coraz to nowych środków ekspresyi muzycznej — na tle rozwijającej się ogólnej kultury i o jej postępach świadczących stylów. Zależność stylów muzycznych od danej epoki — ich bezpośrednia z nią łączność rozświetlić może dużo w charakterystyce tych stylów, o których każdy wykształcony muzyk kończący konserwatoryum — i to nietylko kompozytor, wiedzieć dokładnie powinien.

Wprawdzie już dawno, bo kilkanaście lat temu, słyszałem z ust nauczycielki fortepianu — nieźle nawet pod względem technicznym rozwiniętej — : „Bach? aha to ten, co to pisał takie kawałki podobne do etiud". Nie pamiętam — a nawet muszę przyznać, że choćbym pamiętał, tobym wolał nie mówić, gdzie i u kogo panienka owa studya muzyczne kończyła — fakt ten jednak tak mi utkwił w głowie, że zapomnieć o nim nie jestem w stanie. — Oczywiście można przypuszczać, że to mógł być wyjątek — ale kto wie, czy pod tym względem nie lepiej być pessymistą.

Kwestyą bardzo ważną — a trudną do rozwiązania jest praktyczna strona tak pojmowanych wykładów historyi muzyki; wykład ściśle teoretyczny, nie jest w stanie dać dokładnego wyobrażenia o sztuce dawniejszej — której nawiasem mówiąc — nie powinno się traktować jako martwe, nic nam dzisiaj nie mówiące, zabytki, lecz doszukiwać się w prawdziwych dziełach sztuki, nieśmiertelnie zawsze trwających pierwiastków. Dlatego konieczną jest rzeczą, aby uczniowie nie tylko dowiadywali się o istnieniu np. gregoryańskich melodyi, przypisywanych temu lub owemu autorowi i w tym lub owym wieku powstałych, ale aby te rzeczy praktycznie poznawali; najlepszym środkiem o ile mi się zdaje, byłoby łączenie programu klas obowiązkowych zespołów chóralnych i orkiestrowych z programem wyższego kursu historyi muzyki; doskonałym a podwójną korzyść przynoszącym środkiem pedagogicznym będzie np. śpiewanie unisono monodyi kościelnych w klasie śpiewu chóralnego — a z biegiem czasu motetów i madrygałów z XVI. i XVII. wieku — zamiast tradycyjnego zawsze Paulusa Mendelssohna — na którego z biegiem studyów i tak kolej przyjść musi. Tak samo klasa orkiestrowa może zaczynać swe studya od najdawniejszych, najprymitywniejszych zespołów — przyczem tak wykonawcy — jak słuchacze (tj. uczniowie wyższego kursu nie biorący udziału w orkiestrze) będą się zapoznawali z pierwotnemi formami i pierwszemi próbami instrumentacyi.

Metodę podobną, ale w innej nieco formie — stosuje od lat kilkunastu w nauce kompozycyi Vinc. D'Jndy w Scola cantorum w Paryżu — każąc uczniom kolejno t. j. w chronologicznym porządku, przechodzić praktycznie wszystkie znane — ważniejsze formy muzyczne; praca taka, którą w zakresie powyżej wskazanym zastosować można również wyłącznie do poznawania całokształtu muzycznej twórczości bez zagłębiania się w studya kompozytorskie, rozwija nadzwyczajnie i umysł estetyczny i krytycyzm i rozszerza poglądy na sztukę w ogólności. Kwestya rozumienia stylów — tak niezbędna dla artystów —

wirtuozów o szerszych horyzontach, przedstawia się na tle pogłębionych studyów historyczno-muzycznych daleko jaśniej, a przedewszystkiem zgodniej z prawdą, niż to się zdarza nawet u artystów odczuwających intuicyjnie pewne stylowe właściwości.

Uprawianie praktyczne zabytków dawnej muzyki (z muzyką ostatnich epok obznajmia się uczeń i poza szkołą), napotkać może bez wątpienia na duże trudności, a mianowicie na brak odpowiednio systematycznie ułożonych materyałów — oraz co jeszcze ważniejsze na niedostatek sił uczniowskich wykonawczych, zwłasza wokalnych; nie można jednak wątpić, że w miarę wymagań i umiejętnego prowadzenia możnaby klasom muzyki zbiorowej nadać ten kierunek i otrzymać rezultat zadowalający; byłby tu oczywiście niezbędnym kontakt profesorów tych klas z profesorem historyi muzyki.

Materyały, jakie w danym wypadku powinny służyć za podstawę np. ćwiczeń orkiestrowych w połączeniu z poglądem na historyczny rozwój kompozycyi i autorów — musiałyby być dopiero w odpowiedni sposób — na podstawie gruntownie przestudyowanego materyału — zestawione a obejmowałyby w pierwszym rzędzie najrozmaitsze dawne tańce — na najprymitywniejsze zespoły orkiestrowe pisane — następnie pierwsze suity — pierwsze tak zwane „koncerta“ i symfonie (oczywiście nie w znaczeniu późniejszych) — przyczem zdolniejsi uczniowie klas kompozycyi mogliby ćwiczyć się w realizacyi generał basu — nieodłącznego czynnika tych pierwszych form muzycznych, — co w sprawie ogólnego wykształcenia dużą — praktyczną odgrywać może rolę.

Poznanie najważniejszych dawnych form tanecznych daleko więcej będzie dla uczniów przedstawiało interesu, o ile wykład objaśniający profesora poparty będzie — przez samych uczniów wykonanemi przykładami. Przegranie, i prześpiewanie odpowiedniej — oryginalnej literatury przygotuje uczniów doskonale do stylu Bacha, któremu tak w wykładzie teoretycznym — jak w praktycznych przykładach dużo czasu poświęcić należy — ciągle z tą myślą, że nie jest to jakaś zamknięta w sobie sztuka, na którą my patrzymy z historycznego punktu widzenia, lecz, że jest to twórczość żywa, która w najistotniejszym swym wyrazie ma niezmienne wiecznie trwające: piękność i młodość.

Zapewne, że spotkam się z zarzutami, że wprowadzenie podobnego systemu napotkaćby musiało z początku na wielkie trudności — nie mniej jednak nie uważam, aby przy dobrej woli nie dało się w czyn wprowadzić tych zmian w nauce ogólnej, które rozszerzając ogólne poglądy na sztukę muzyczną — i wpływając na zrozumienie stylów przyczyniłyby się bez wątpienia do podniesienia kultury — nie tylko u wybitniejszych jednostek, ale właśnie wśród przeciętnego tłumu młodzieży poświęcającej się muzyce. A o to dbać winniśmy bardzo usilnie!

LUDOMIR MICHAŁ ROGOWSKI — Z WILNA.

Kilka słów o środkach rozwoju muzyki u nas.

Kilka lat ostatnich można uważać za początek odrodzenia ducha polskiego. We wszystkich dziedzinach sztuki widzimy wzniesienie się niebywałe i dążność do wypowiedzenia uczuć głębokich a mocarnych. Budzimy się z letargu, z upiornego snu, w którym trwaliśmy bez życia, błagając o śmierć.

Na walkę idziemy i zwycięstwo; przez wieszcze w spuściźnie nam przekazane, zwycięstwo ducha. Aby poznać drogę, po której iść powinniśmy, musimy się przyjrzeć drogom naszych sąsiadów.

Czesi oparli o naród swoją sztukę i w każdym obywatelu goreje płomień miłości ku niej, i każdy czuje się opiekunem tej przemożnej pani.

Rosyanie hodują swoją sztukę niby kwiat czuły, cieplarniany,, pod osłoną praw zagranicznych, broniąc jej przed ciemnym i barbarzyńskim motłochem swoich współbraci.

W Czechach dbają o rozwój sztuki wszyscy, w Rosyi, zaledwie kilku ludzi kulturalnych ze sfery finansowej. W naszych warunkach obie drogi rozwoju sztuki na razie są niemożebne.

Dotychczas niepodzielnie panuje u nas fatum, skazujące twórców naszych na wysiłki nadmierne i brak zupełny pomocy zarówno ze strony niezorganizowanego i gnuśnego społeczeństwa, jak i możnych jego przedstawicieli.

Wyjątki zdarzają się, bezwarunkowo, ale one nie są w stanie zapobiedz trwonieniu najpotężniejszych sił narodu, objawiających się w jego twórcach.

Dotychczas, o ile słyszymy głos twórcy mówiącego o swem życiu i działalności, słyszymy jęk bezsilnych porywów, widzimy tytana, obezwładnionego, omotanego szarą nicią prozy życiowej.

I powtarza się wiecznie taż sama rozmowa — społeczeństwo mówi: mamy tysiące spraw ważniejszych niż sztuka, nie mamy na kwiaty pieniędzy, chleb nam potrzebny; twórca mówi: prawdą jest, że potrzeb

jest bez miary, ale czyż wy zaspokajacie te potrzeby narodu? a czyż nie macie pieniędzy na sprowadzanie kwiatów cudzych, częstokroć mając piękniejsze, więdniejące w waszych ogrodach? Nieporozumienie trwa, a cierpi na tem sztuka.

Społeczeństwo nie pomyśli o rozwiązaniu tej kwestyi, gdyż to ciało zbiorowe nic nie myśli, a idzie tylko za impulsem jednostki lub grupy. Pomyśleć o tem powinni ci, którym o rozwój sztuki chodzi, którzy mają od natury daną misyę zamienienia w ciało tego wielkiego słowa, lub ci, którym, powierzono baczenie, by snać nie umarło. Sztuka nie jest kosztowną zabawką, sztuka jest potrzebą — i to jest punkt wyjścia nieporozumienia i możliwości przyszłego pomyślnego ułożenia warunków.

Przedewszystkiem należy rozbudzić w narodzie zamiłowanie do sztuki, (w danym wypadku będę mówił o muzyce). Wielki czyn w tym kierunku spełnił Piotr Maszyński, rozsiewając pieśń chóralną po wszystkich naszych ziemiach. Grunt pono był urodzajny, gdyż ziarno zeszło bujnie i obfity plon wydało.

Był to krok pierwszy — dzisiaj, wobec zwiększającego się ciągle zamiłowania do śpiewu zespołowego, braknie pracy odpowiedniej popularnej zawierające objaśnienia pierwszych zasad muzyki w zastosowaniu do chóru.

Książka taka powinna by zawierać i wskazówki, dotyczące zespołów instrumentalnych, gdyż rozprzestrzenienie zamiłowania do tego rodzaju muzyki, bodaj że jest u nas jeszcze ważniejszym czynem, niż praca nad chórami.

Zespoły instrumentalne są u nas jeszcze objawem niezmiernie rzadkim i dobre chęci w tym kierunku rozbijają się o wielkie trudności, lub też paczą się przez tandetę, jaką produkują w wielkich ilościach Niemcy.

Trudności polegają przedewszystkiem na tem, że nie mamy odpowiednich dzieł muzycznych różnej trudności, mających wartość artystyczną, lub dzieła tego rodzaju leżą w rękopisach, albo wydrukowane, spoczywają w zapomnieniu na półkach księgarni.

Rozwój zamiłowania do zespołów instrumentalnych amatorskich nastąpić może drogą nawoływań przez prasę, ułatwienia uprawiania tego rodzaju muzyki i drogą żywego przykładu.

Przykładem i środkiem wysoce kształcącym, jest zakładanie orkiestr symfonicznych w naszych miastach. Dotychczas zaledwie kilka naszych miast posiada swoje orkiestry, gdy mogłoby każde miasto zdobyć się na takową. Z własnego doświadczenia wiem, że nie jest to rzecz niewykonalna, trzeba tylko dużo dobrej woli i miłowania sztuki.

Trudnością tu nie będzie zebranie orkiestry (mniejszej lub większej, stosownie do wielkości miasta), płatnej, lub półpłatnej, gdyż wszędzie u nas koncerty dobrze pomyślane i wykonane, opłacą koszta; — urządzając koncerty miałem trudności innego rodzaju.

Pragnąć dać poznać publiczności utwory kompozytorów polskich, musiałem poszukiwać ich z wielkim wysiłkiem, a wiele prac ciekawych musiałem opuścić, nie mogąc dojść, gdzie wydane i kiedy.

Pomijam tu wielką ilość utworów wybitnych, spoczywających beznadziejnie w rękopisach, do których dostać się nie mogłem. Droga, jaką rozwija się muzyka w Rosyi, nie jest naszą drogą. 1-mo nie posiadamy Bielajewów lub Kusiewickich, łożących na hodowlę kosztownych kwiatów sztuki, 2-do sztuka u nas może zakwitnąć, jako naturalny skutek rozwoju kulturalnego narodu, nie oglądając się na cieplarnie.

Przechodzę do wniosków konkretnych, zastrzegając z góry, że nie wierzę w pracę, opartą na sesyach i posiedzeniach, wierzę w gorącą a upartą pracę jednostek. Komu leży na sercu dobro i rozwój sztuki u nas, niechaj dobędzie wszystkich sił, by dokonać jak najwięcej w tym kierunku — działania przyszedł czas. Gralów i warchołów mamy dość, niechaj oni bawią się w rozgłośne a jałowe utarczki słowne, pozostawmy im zawiść i małostkowość, a hasłem naszem, nas młodych duchem, niechaj będzie miłość dla Piękna.

1. Należy przedewszystkiem wydać dobrą popularną pracę, zawierającą ogólne wiadomości z muzyki, przystosowaną do organizowania i prowadzenia chórów, oraz zespołów amatorskich różnej wielkości.

2. Naglącą potrzebą jest utworzenie dokładnego katalogu dzieł kompozytorów polskich, katalogu, zawierającego działy: kompozytor, tytuł dzieła, na jaki zespół lub instrument, gdzie wydane, kiedy, cena, charakter, stopień trudności, i, o ile dzieło w rękopisie, gdzie spoczywa rękopis i czy można wypożyczyć, lub odpisać.

3. Należy organizować po miastach polskich orkiestry lub zespoły kameralne ze specyalistów, amatorów, lub mieszane, zależnie od warunków danego miasta. Organizowanie takich zespołów będzie miało w każdem mieście trudności innego rodzaju, ale wszędzie, choćby najmniejszy zespół, jest możliwym. Ważną pomocą w danym wypadku jest prasa, i konkursy zespołów.

4. Dzisiejsza literatura muzyczna polska, szczególniej zespołowa, posiada niezmiernie mało utworów dla zespołów mniejszych, a jeszcze mniej utworów nie wielkiej trudności, wobec czego nasze nie duże orkiestry i zespoły amatorskie muszą się uciekać do przerabiania dzieł na zespoły drobniejsze, lub do zupełnego ignorowania kompozycyi polskich.

Według mnie, należałoby utworzyć szereg stałych konkursów mających na celu osiągnięcie nowego działu literatury muzycznej polskiej, mianowicie utworów łatwiejszych i nie nazbyt trudnych do wykonania, obliczonych na zespoły mniejsze (orkiestrowe i kameralne), a mających bezwarunkowo artystyczną wartość.

Cel ten możnaby osiągnąć również przez założenie firmy wydawniczej, prowadzonej nie dla zarobku przez wyzysk, jak większość naszych firm muzycznych, i mającej rynki zbytu na całym świecie.

5. Konkursy winny posiadać sędziów płatnych z pomiędzy muzyków cudzoziemskich, dla każdego z konkursów innych. Sędziowie polscy określają tylko czy kompozycya jest polska, po osądzeniu przez obcych rzeczoznawców.

Projekta, jakie podaję, są oparte na doświadczeniu własnem i wydają mi się godnymi wykonania. Być może, iż mylę się w pewnych zapatrywaniach — z wdzięcznością przyjmę odpowiednie sprostowanie błędu.

REFERATY SEKCYI TRZECIEJ.

TADEUSZ JARECKI — ZE LWOWA.

Kompozytor a społeczeństwo.

Gdy społeczeństwo jakieś wchodzi w okres wielkiej twórczości, na polu czy to literatury, malarstwa lub muzyki, to każda jednostka tego społeczeństwa posiadająca młodą, artystyczną, wrażliwą duszę, — jakby pchnięta nieznaną siłą poczyna usilnie dążyć naprzód, łamiąc przeszkody i, nie licząc się z siłami, walczy, by zdobywać. Dziwna ekspanzywność uczucia, subtelność i nerwowość odczuwania, wielkie zaufanie we własne siły, przekonanie, że zbliżają się niezwykłe chwile, potężne czyny i myśli — oto cechy młodego pokolenia artystycznego, mającego stworzyć ów wielki okres twórczy.

Wierzę w to głęboko, że na takie tory wchodzi współczesna najnowsza muzyka polska. Czyż na to nie wskazywałoby dążenie do duchowego zbratania się z wielkim Duchem naszej artystycznej przeszłości Chopinem, lub walka w imię nowych ideałów w sztuce, szukanie nowych dróg, wstępowanie na nieznane wyżyny piękna i uczucia. Czyż na to wskazywałoby rośnięcie z każdym dniem zastępów młodych, pragnących poświęcić swe siły sztuce, nie dla zysków i kombinacyi osobistych, ale dlatego, że posiadają dusze tęskniące za pięknem.

Czy ogół muzykalnego społeczeństwa odczuwa wzmożony ruch kompozytorski wśród młodych? Możemy z całą pewnością odpowiedzieć, że niezupełnie, a to tylko z powodu zakorzenionego nienormalnego stosunku naszych twórców do społeczeństwa.

Aby określić ową nienormalność spróbujmy przedstawić jakby się sprawa miała przy naturalnym biegu rzeczy.

Wielkie talenty wzbijając się do lotu dążą do współżycia ze sobą, do zakładania wspólnych środowisk, lub, jak to teraz jest w Niemczech, do utworzenia własnych klik, stronnictw. Temu pierwszemu rozwinięciu skrzydeł towarzyszy zwykle wielka wydajność uczucia i zamiłowanie do muzyki zbyt silne i za niezwykłe, aby mogło się zacieśnić do ram egoizmu. Wytworzone przez te talenty, środowiska grupują ludzi szczerze sztuce oddanych, będących tłómaczami twórców

wówczas, gdy oni przemawiają do tłumów. Opinia jest czerpana zatem z najlepszych źródeł i nie błąka się, nie krzywdzi, ale z bezwzględnością umie odróżnić artyzm od dyletanctwa. Ta opinia jest również decydująca w wyborze ludzi mających zająć miejsce u jej steru, t. j. krytyków.

Wobec tego kompozytorowie mogą nie posiadać kupieckich zdolności i nie potrzebują się sami oceniać, taksować, sprzedawać, bo ich dzieła za nich, otwierają im drogę.

Nietrudno zauważyć, że ten normalny porządek rzeczy, o którym opowiadam, jest bajką, nie mającą u nas najmniejszego zastosowania. Opiszmy więc prawdziwy do niedawna istniejący stosunek kompozytora do społeczeństwa. Na pierwszy plan wysuwa się pytanie, co było powodem obecnego bezładu i zamętu w dziedzinie krytyki muzycznej, wreszcie braku kontaktu kompozytorów z reprezentantami opinii. Opierając się na poprzednim wywodzie możnaby odpowiedzieć, że w braku sugestyi wspomnianych środowisk muzycznych, społeczeństwo samo ujęło w ręce ster kultury muzycznej. Każdy mniej lub więcej wykształcony dyletant stał się wyrocznią na polu nauki, estetyki, a nawet twórczości. Biedna muzyka ujęta obcą, grubą i niewprawną ręką pierzchła przerażona, aby skryć się w duszach nielicznych twórców i unikać wszelkich styczności ze światem zewnętrznym. W ten sposób powstał i trwa ten rozdział między kompozytorami a społeczeństwem, które chętnie poznawało dzieła muzyczne z tytułów, o reszcie wyrażając się mniejwięcej w tych słowach „Podziwiamy, ale z daleka". Czasami wysyłano na zwiady przedstawicieli opinii dla gruntowniejszego zbadania rzeczy, lecz ciż wróciwszy, otaczali się mgłą tajemniczości i prawili długo, mistycznie, a ciemno.

Lecz taki stan rzeczy był niewygodny, bo pozbawiał ogół możności poufałego i bliskiego obcowania z muzyką. Zapobieżono temu w łatwy sposób przez stworzenie „literatury" muzycznej, dostępnej każdemu przez połączenie „Naturmusik" z pozorami artyzmu. Tak powstały liczne wydawnictwa t. zw. nakładów własnych, protegowane przez publiczność, nawet przez krytyków, zachwaszczające pole sztuki rodzimej zaledwo uprawne. Skutek dla ogólnej kultury był jaknajfatalniejszy. Kompozytorom wartościowym zabrakło w kraju miejsca i uznania, musieli za krajem dzieła publikować i tamże wykonywać. Lecz na to mogły się zdobyć tylko jednostki silniejsze, a ileż talentów słabszych zmarnowało się, nie mogąc doprosić się nawet prawa zaprezentowania dzieł.

Dlatego też dziś czekają na załatwienie i reformę dwie piekące kwestye.

Pierwsza to: wychowanie muzyczne publicznosci, druga: danie każdemu kompozytorowi bez względu na kierunek, szkołę — sposobność do przedstawienia społeczeństwu swoich dzieł drogą wykonania lub wydawnictwa.

Zanim omówimy środki do tego celu zdążające, wspomnijmy o dotychczasowych usiłowaniach nielicznych jednostek.

Wykształceni za granicą młodzi kompozytorowie nie mogąc przezwyciężyć w kraju pojedynczemi siłami piętrzących się trudności, skupili się razem zakładając spółkę wydawniczą i grupując naokół siebie młode najwybitniejsze siły naukowe.

Spółka trwała niedługo; mimo to trzeba przyznać, że wpływ na rozwój sztuki miała ogromny. Dzięki usilnym staraniom i nieustannym zabiegom niektórych uczonych muzyków, młode talenty mogły wnet rozwinąć skrzydła i wreszcie działać samodzielnie.

Był to tryumf nielada, a przecież jest to początek dopiero, bo dążą nowe szeregi, napotykające tysiące tychsamych trudności i przeciwieństw lub wrogie stanowiska tych wszystkich resztek dyletantów wyniesionych falą ciemnoty na poważne stanowiska w muzyce.

Przykry to jednak objaw, że z takimi łączą się nasi starsi, rzetelnie wykształceni i zasłużeni muzycy z zaciętością powstając na wszystko co nowe i inne.

A przecież „nie powinno nam nic być milszem nad chwilę kiedy jakieś pojęcie, które podtrzymywało nas długo, samo się już nie może utrzymać, bo koniec panowania tegoż, to znak, że idziemy naprzód *)".

W tem wszystkiem najbardziej pocieszającym objawem jest fakt, że posiadamy nieoceniony skarb, który daremnie stara się uzyskać Anglia lub Ameryka, wyrzucające rokrocznie miliony na umuzykalnienie, a głównie na stworzenie ruchu kompozytorskiego. Bez przesady możnaby powiedzieć, że w każdym domu angielskim znajduje się fortepian, a mimo to literatura muzyczna śmiesznie uboga.

Nam na twórczości nie zbywa, a nawet przytoczę zdanie słynnego antropologa angielskiego Taylora, że Germanie zawdzięczają swój kult muzyki Słowianom, nie zaś odwrotnie, jak utrzymuje dr. Jachimecki w 20-tym numerze „Przeglądu muzycznego".

Wszelkie więc prace i usiłowania w muzyce padają u nas na żyzną rolę i wydadzą bogaty plon. Omówmy zatem środki zdążające do otwarcia szranek w turniejach kompozytorskich. Niedawno w Paryżu założono związek kompozytorski pod przewództwem Fauré i. w. i. który zobowiązuje się wykonywać każde dzieło orkiestralne lub kameralne przedstawione przez członka związku bez względu na styl szkołę, narodowość i t. d. Świetne wykonanie, za które ręczy dyrektor konserwatoryum paryskiego, inteligentna publiczność — to dla twórcy młodego pierwszorzędna sposobność.

Przed laty odbywały się u nas koncerty muzyki polskiej z wielkiem powodzeniem. Teraz możnaby stałe urządzenie tychże polecić ewentualnemu Wydziałowi Zjazdu muzyków polskich pod warunkiem, że uwzględnione będą dzieła każdego kompozytora polskiego bez względu na ich kierunek i styl.

*) Maeterlinck.

W związku z tem powinna być również spółka wydawnicza kompozytorów polskich, która dla ułatwienia sobie działalności, powinna zająć się konkursami muzycznymi, podobnież jak to uczyniono w Rosyi; gdyż one są pierwszorzędnym czynnikiem w prawidłowym rozwoju literatury.

Z żalem muszę stwierdzić, że u nas tę kwestyę bagatelizują i nie zdają sobie sprawy, ile szkody może przynieść nieprawne i nieumiejętne działanie. Wprawdzie ci wszyscy, którzy u nas kiedykolwiek konkursy urządzali, nie mogą być absolutnie posądzeni o brak dobrej woli, przeciwnie, wierzę, że mieli jaknajlepsze i najczystsze intencye; czy jednak nie zbłądzili dobierając sobie na sędziów ludzi zacnych, zasłużonych, ale nie zupełnie zadaniu swemu odpowiadających?

Załatwienie wyżej wspomnianych kwestyi nie przyniosłoby zupełnych korzyści, gdybyśmy pominęli sprawę wychowania muzycznego publiczności, i kompetencyi oraz wykształcenia fachowego ogółu przedstawicieli opinii.

Wszędzie jest przestrzegana ściśle zasada, która jest zresztą uchwałą kongresu wiedeńskiego, że krytycy muzyczni muszą być muzykami, a nie mniej lub więcej muzykalnymi laikami; natomiast u nas część tych krytyków możnaby śmiało zapisać do konserwatoryum na studya teoretyczne. (Proszę mi nie brać za złe mówienie bez ogródek, bo raczej zasługiwałbym na oburzenie, gdybym kierując się względami ubocznemi, — milczał o tem wszystkiem, aprobując w ten sposób nadużycia).

Formuję więc w tej sprawie wniosek, aby Pierwszy Zjazd muzyków polskich zaakceptował uchwałę kongresu wiedeńskiego o zajmowaniu stanowisk krytyków muzycznych tylko przez muzyków uprawnionych i do tego bądź to stopniem naukowym, bądź też ogólnie uznaną kompetencyą i wykształceniem muzycznem.

Pozostaje jeszcze sprawa wychowania muzycznego publiczności, czyli danie społeczeństwu stałej trwałej kultury muzycznej. Przytoczę zdanie dra Chybińskiego: „Kultura muzyczna to ten stosunek muzycznych warunków do publiczności, który jej zapewnia poznanie klasycznych dzieł muzyki w wykonaniu conajmniej poprawnem i nie pozostawiającem żadnych wątpliwości co do intencyi kompozytorów z tem zastrzeżeniem, że programy produkcyi są nietylko wolne od jednostronności, ale także dają choć w przybliżeniu pogląd na rozwój muzyki od czasów Jana Sebastyana Bacha z szczególnem uwzględnieniem najwybitniejszych twórców oraz najwybitniejszych dzieł współczesnej muzyki polskiej". — Ponieważ skrystalizowanie wniosku w tej kwestyi jest trudne, więc przedstawiam to jako temat do dyskusyi.

Wogóle prosząc o rozpatrzenie moich wniosków, wyrażam nadzieję, że Pierwszy Zjazd muzyków polskich uczyni wszystko w zakresie swojej kompetencyi, aby jaknajwydatniej przyczynić się do rozwoju sztuki.

Mowa JE. dr. Aleksandra Tchorznickiego

Na cześć wielkich mocarzy ducha, którzy zapewnili polskiej poezyi i polskiej sztuce wybitne znaczenie w postępie kultury ludzkości, na cześć tych mocarzy ducha, którzy zmuszają do uznania, że żyjemy a siłą twórczą przodujemy wśród narodów Europy, urządza wdzięczny naród nasz uroczyste obchody jubileuszowe, by im oddać należny hołd, a także sam pokrzepić się ich blaskiem w narzuconej nam walce o byt.

Wśród tych mocarzy ducha wybija się obok innych, obok poetów słowa: Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, na pierwszy plan wielki nasz poeta tonów, Fr. Chopin, a łączący się z nim objaw polskiej siły twórczej jest tem cenniejszy, tem donioślejszy, że, jak dzieje pouczają, rozkwit muzyki zwykł następować dopiero na najwyższym stopniu kultury wówczas, gdy architektura, rzeźbiarstwo, malarstwo i poezya znajdują się już na wysokim szczeblu rozwoju. Znakomity badacz historyi muzyki powiada i dowodzi, że muzyka narodu świadczy o rodzaju i stopniu jego kultury, charakteryzując zarazem właściwości duszy narodu.

W uznaniu tego zawiązał się był już z końcem grudnia zeszłego roku komitet, nazwany komitetem pracy, który podjął się przygotować godny obchód jubileuszowy, a komitet ten, złożony początkowo z kilku tylko osób, doznał zaraz na wstępie znakomitego poparcia ze strony wielkiego obywatela, sławą głośnego mistrza, Ignacego Paderewskiego, który z właściwą sobie hojnością zaofiarował czynny udział w kilku koncertach we Lwowie.

Niestety cierpienie fizyczne mistrza pozbawia nas obiecanej przezeń biesiady artystycznej, atoli mamy to szczęście gościć go wśród nas jako uczestnika obchodu i mowcę, a będziemy mieli też sposobność w najbliższych dniach usłyszeć jego utwory, operę „Manru" i najnowszą symfonię, za co serdeczne dzięki p. Paderewskiemu składam.

Serdeczną wdzięczność wyrażam Jego Ekscelencyi Najprzewielebniejszemu naszemu Arcypasterzowi Bilczewskiemu, iż raczył poprzeć zamiary Komitetu, wznosząc dzisiaj osobiście modły do Pana Zastępów i uświetnić dzisiejszą uroczystość swą obecnością. Szczególne podziękowanie kieruję też do ukochanego naszego Najprzewielebniejszego Biskupa ks. Bandurskiego, za jego tak wzniosłe, tak ciepłe i złotouste przemówienie o Fr. Chopinie. Dziękuję tak Jemu jak i Jego Ekscelencyi Najprzew. ks. Arcybiskupowi Teodorowiczowi za ich osobisty udział w naszem zebraniu.

Z gorącem, serdecznem podziękowaniem zwracam się dalej w szczególności do dostojnego honorowego Prezesa komitetu, Prezesa Akademii Umiejętności JE. Stanisława hr. Tarnowskiego, który jako czczony, zasługą znakomity przywódca w ruchu umysłowym i literackim polskim, obecnością swą i współudziałem nadaje naszej uroczystości szczególnie podniosłe i doniosłe znaczenie.

Szereg artystów polskich przyjął czynny współudział w produkcyach koncertowych, wśród nich mianowicie pp. Żeleński, Różycki, Sołtys, Opieński jako dyregenci, jako wykonawcy zaś p. Rozenthal p. Wanda Landowska, p. Melcer, wreszcie uczeń naszego mistrza, p. Schelling, Amerykanin, który składając swą ofiarę na pomnik Chopina we Lwowie, jest żywym dowodem tej czci, jaką Chopin zażywa na arenie świata.

Przyjęli dalej czynny współudział liczni śpiewacy i śpiewaczki, solistki i soliści, którzy utworzyli chór, jakiego w tym składzie nie rychło można usłyszeć, by wyrazić swój hołd wznoszącemu się nad nami w przestworzach duchowi Chopina. Wreszcie i członkowie orkiestry teatru i Tow. muzycznego dołożyli swą cegiełkę do dzieła jubileuszu. Wszystkim imieniem Komitetu dziękuję gorąco.

Z uroczystym obchodem połączony jest konkurs, tudzież I. Zjazd muzyków polskich, który, da Bóg, będzie początkiem dalszych zjazdów i przyniesie realne korzyści sztuce polskiej. Rząd, kraj i stołeczne miasto Lwów, użyczyły obchodowi jubileuszowemu i Zjazdowi muzyków moralnego i materyalnego poparcia, za co komitet najgorętsze wyraża podziękowanie, dziękując zarazem Ich Ekscelencyom P. Ministrowi Dulębie, P. Namiestnikowi i P. Marszałkowi krajowemu, wreszcie p. Prezydentowi miasta, iż swą obecnością w tej sali raczyli uświetnić nasz obchód.

Dziękuję dalej najserdeczniej drogim gościom naszym, muzykom polskim, przybyłym z pod zaborów, iż złączyli się z nami w hołdzie, dla cieniów Chopina.

Radujemy się szczerze, iż w tym świecie tonów, w którym niema ni palów granicznych, ni nienawiści politycznych, spędzimy z nimi kilka dni w braterskiej wymianie myśli, zacieśniającej istniejące między nami węzły krwi.

Dziękuję w końcu serdecznie wszystkim tu obecnym paniom i panom za ich liczny udział w dzisiejszej uroczystości i proszę o pobłażliwość, gdyby w ciągu obchodu kilkudniowego wystąpiły na jaw jakie braki i niedogodności. Z rozmaitych powodów miał komitet z wieloma trudnościami do walczenia, a praca była tak wielka, iż mimo wielkiej ofiarności członków komitetu, z których niektórzy z prawdziwem poświęceniem się wszystkie swe siły i cały swój czas oddali sprawie obchodu, nie udało się może wszystkiego tak urządzić, jakby był komitet tego pragnął.

Określenie znaczenia Fr. Chopina dla muzyki wogóle, a dla muzyki polskiej w szczególności i charakterystykę dzieł jego, pozostawić muszę wymowniejszym ustom następnych mowców.

Otwieram uroczysty obchód, który niechaj będzie godnym wyrazem naszej wielkiej czci i miłości dla wielkiego ducha poety-muzyka, który ukochał Ojczyznę i naród polski gorącą miłością i któremu tę miłość w całej pełni odwzajemniamy.

Mowa JE. dr. Stanisława hr. Tarnowskiego.

Sto lat mijało!

Sto lat od początków dziewiętnastego wieku, od tych „pamiętnych czasów wojny, czasów urodzaju". Były „nadzieją brzmienne, a ludźmi błyszczące", błyszczące tymi, co walczyli i działali, urodzajne w tych co mieli z czasem wyrość na wielkich. Przed rokiem obchodziliśmy pamięć narodzin Słowackiego, za rok będziemy obchodzić Krasińskiego: a pomiędzy nimi, w takim jak obecny roku dziesiątym, przyszedł na świat ten, co miał swoim sposobem, swojem narzędziem wyrażać te same uczucia, tego samego ducha, służyć tej samej sprawie, dokonać podobnego dzieła; i jak Mickiewicz, z tamtymi dwoma przy sobie, polską poezyę wzniósł na wysokości, o jakich jej się przedtem nie śniło, zdobył dla niej miejsce wśród wielkich poezyi świata prawo obywatelstwa na samych szczytach Parnasu, tak ten, w roku 1810 urodzony Chopin, miał zrobić to samo dla polskiej muzyki. Jak ich poezya, tak jego muzyka zrodziła się w tym pogrobowym wieku, na tym samym cmentarzu, „karmiła się tym samym żalem i poiła tą samą nadzieją". W swojej sferze, swoimi środkami, była dopełnieniem ich dzieła. Nie koniecznem, bo dzieło było same w sobie zupełne — ale szczęśliwem, chlubnem, wspaniałem. Ta muzyka jest naszą rozkoszą, jest naszym tytułem chwały. Jest i uzupełnieniem naszego cywilizacyjnego stanowiska, dorobku, stopnia. Dziś dobywają się z zapomnienia zabytki starej muzyki polskiej: niepoślednie, mówią znawcy, nie bez charakteru, uczucia, nawet nie bez umiejętności; ale poszły w zapomnienie, wpływu nie wywarły, ciągu nie wytworzyły, nie znać związku pomiędzy niemi a muzykami z początku XIX. stulecia. W skarbcu naszych zdobyczy naszych narodowych własności, brakło tego klejnotu: a brak to przykry, upokarzający. Muzyka jest samorodnym wyrazem ludzkiej duszy, jest jej wrodzoną potrzebą. Śpiewa małe dziecko, nie wiedząc co robi,

zaledwo mówić się nauczyło; mały chłopaczek dmie w fujarkę na pastwisku, choć go nikt nie uczył; plemiona dzikie mają jakieś hałasy, które chcą być muzyką, tylko nie umieją: starożytność spiewała swoim bogom na cześć. Izrael śpiewał psalmy i grał na arfach, trąbach i cymbałach, w naszej erze każdy lud ma ten wrodzony popęd, to pragnienie, tę potrzebę śpiewu i każdy krztałci ten śpiew podług swojej natury, jako swój własny, wybija na nim swoje piętno.

Skąd i dla czego ta władza muzyki nad ludzkiem plemieniem?

Stąd, że ona jest bezpośrednim wyrazem uczucia, podniesionego nad swoje zwykłe tętno, przechodzącego w ton poetyczny. Jest tym wyrazem sama przez się, bez pomocy żadnego materyalnego pierwiastka czy środka. Budowniczy musi układać kamienie czy cegły, żeby oddać swój pomysł, wcielić swój ideał: rzeźbiarz musi lepić glinę, kuć marmur, lać spiż: malarz potrzebuje przestrzeni płótna, czy muru, potrzebuje farb: poeta skarży się, że musi „duszę rozdrabniać na słowa". Muzyk jeden może „duszę prosto w duszę przelać". Uczucie tego, co stworzył, trafia bezpośrednio, wprost, do uczucia tego, co słucha, działa na nie, uczy i zmusza je wtórować, łączyć się w zgodny akord, czaruje go porywa, owłada, daje wyraz wszystkim łzom, smutkom, rozpaczom, wszystkim uśmiechom i radościom, wszystkiemu, co w sercu ludzkiem być może, wszystkiemu w stopniu najwyższym. Niema żadnego stopnia, żadnego odcienia uczuć, któregoby muzyka nie oddała swoim środkiem, dźwiękiem: zrzeka się tylko tej precyzyi, z jaką słowo oddaje myśl poety.

Najlotniejsza, najbardziej skrzydlata, najbardziej nieziemska ze sztuk: D e o p r o x i m a a r s, jak ją kiedyś nazwano. Wyobraźnia wszystkich ludów i wieków ją jedną widzi i mieści w niebie. W księgach starego zakonu Cherubiny i Serafiny śpiewają. Śpiewają w raju Dantego, w naszej kolędzie aniołowie pod niebiosa wyśpiewują: Gloria. W średniowiecznem malarstwie grają i śpiewają, nigdy nie malują, ani nie rzeźbią. Stare adagium mówi: q u i c a n t a t, b i s o r a t. Jest jakiś bezwiedny mimowolny c o m m u n i s c o n s e n s u s wszystkich ludów i wieków, który przyznaje muzyce ten przywilej, prawo obywatelstwa w niebie. Na ziemi jej urok, jej panowanie jest stare jak ziemia i powszechne.

Ta sztuka była u nas, ale była jak senna czy nie rozwinięta, bierna do przyjścia Chopina.

Jaki był ten, w którego wcielił się u nas duch i geniusz muzyki? Jakim był jako muzyk, jako twórca, jaki jego stosunek do innych wielkich i jego stopień między nimi? O tem tylko znawcy, muzycy, mogą wiedzieć i sądzić. Kto, tych warunków nie ma, a Chopina z wrażenia tylko zna i podziwia, ten myśli, że jego muzyka zrodziła się pod tym samym znakiem, rozwinęła się na tych samych sokach żywotnych, co poezya Mickiewicza i jego współczesnych. Jest w nim porozbiorowy Polak zbolały wszystkiemi przejściami i nieszczęściami narodu; i jest człowiek swojego czasu i pokolenia, przystępny i podległy tym samym

wpływom nowych natchnień i nowych form, co poeci. Jest Polak i jest romantyk. W jego muzyce słyszy się i groźną namiętność Wallenroda z „Dziadów" i rzewną rozdzierającą skargę Anhellego lub Lilli Wenedy i tryumfalny pochód rycerzy z „Przedświtu", lub wspaniały błagalny ton „Psalmu Dobrej woli". Jak Mickiewicza „słowik z płonącego gmachu" wzleciała jego pieśń, ale unosząc się „nad zgliszcza i groby", nie była tylko „piosenką żałoby", a kiedy nią była, to nie słowiczem kwileniem, ale głosem dzwonu, organu, armatniego strzału. Była jednak i słowikiem i unosząc się nad „ziemią mogił i krzyżów", przejmowała w siebie także i oddawała wdzięk błogich uczuć w dobrych sercach i ma taki urok pogody, jak niejedna pieśń Kochanowskiego, jak obrazy i sceny „Pana Tadeusza". Jako Polak on „wziął w pierś swą magnetycznie" wszystkie boleści Polski porozbiorowej, a zarazem czuł, widział, kochał wszystkie piękności tej ziemi. Jedną struną swojej lutni wstrząsa do głębi duszy, drugą rozrzewnia, czaruje i wywołuje uśmiech i westchnienie razem, to wrażenie, które sam określa słowami: „smutno mi, a dobrze — dobrze a smutno".

Człowiek swojego czasu: uczuciowy i nadmiernie czuły, wrażliwy bardzo a we wrażeniach zmienny, skłonny do marzenia i rozmarzenia, od swoich nerwów dość zależny: cechy te wspólne wielu poetom i artystom tego czasu. W tworzeniu chce swobody: nie chce zależeć od reguł i przepisów. Niech go nic nie krępuje, niech tworzy tak jak ptak śpiewa, sam z siebie, z natury i jak ptak także niech ma skrzydła wolne, otwarte do lotu i niech nam buja jak chce. Tylko — i w ten różnica między twórcą genialnym z Bożej łaski, a mniejszym i z własnego postanowienia, że ten w swojej niezależności zabłąka się w gęstwinę pomysłów, których sam nie może ująć, form, których nie może wykonać i dochodzi do oryginalności mniemanej, nie istotnej, nie trwałej, kiedy ten drugi ten genialny tworzy bez względu na prawidła czy nauki, ale nie przekroczy nigdy granic swojej sztuki, nie zada gwałtu jej naturze: nie myśląc o tem, będzie w zgodzie z jej prawami. Jest genialny, ma nieomylny instynkt geniuszu.

Czy Chopin myślał o podstawowych prawach muzyki, kiedy tworzył? On je doskonale znał, ale tworzył z intuicyi, z natchnienia. Za tem szedł, w niezależności zupełnej tworzył nowe pomysły, nowe formy, nowe kombinacye tonów i akordów: w nich naśladowany był — zawsze podług znawców — przez następnych i największych kompozytorów. Ale ta nowa forma czy kombinacya, przez niego bez namysłu intuicyjnie stworzona, wchodzi zawsze w zakres praw podstawnych jego sztuki, godzi się z niemi, nie gwałci ani jej natury, ani jej logiki. I dlatego nowość przez niego wprowadzona staje się zdobyczą, staje się prawem, staje wzorem.

Genialny: ale tej genialności jakie jego własne, osobiste, cechy, warunki, ozdoby i siły?

Uczucie, natchnienie, obfitość i rozmaitość pomysłów — tak. Ale prócz tych, wszystkim wielkim wspólnych, ma on inną jeszcze swoje

własne przymioty, tkwiące zarówno w geniuszu artysty i w duszy człowieka. Człowiek był bardzo dobry, bardzo szlachetny, bardzo wykwintny w swoich zwyczajach i upodobaniach, a przytem bardzo prosty. W jego utworach jest to wszystko. Jakakolwiek ich forma, ich cechą. jest zawsze szlachetność. O nim można powiedzieć, jak Goethe o Schillerze, że obcem i wstrętnem było mu das Gemeine. On, z natury bez namysłu, jest zawsze wykwintny. Czy jego tony są „lekkie ciche i drżące jak światło miesiąca", jak powiew zefiru, jak lot Sylfa, czy straszne jak męka człowieka, co z rozpaczy blizki jest szaleństwa, czy grzmiące jak trąba bojowa, czy tryumfalne jak pieśń zwycięstwa („Wielki polonez"); on nigdy w całem życiu, w żadnej myśli, w żadnej chwili, w żadnym takcie swojej muzyki nie jest pospolitym, oklepanym. Niezwykły zawsze, a zawsze poetyczny i zawsze szczery. On zawsze znajduje, ale nie szuka nigdy. Tworzy tak i wtedy, kiedy mu każe i jak mu każe jego wewnętrzny popęd, jego uczucie, jego natchnienie. Nigdy z wyrachowania z powziętego postanowienia. I nigdy braku pomysłu nie sztukuje i nie nadstawia wymysłem. Zdarza się to wielu i wielkim i największych nawet można czasem schwytać na gorącym uczynku i palcem wskazać miejsce czy chwilę, gdzie się kończy inspiracya a zaczyna kombinacya. W całem dziele Chopina próżnoby szukać takiego miejsca, takiego sztukowania, czy sztuczności. Szczery i prosty w życiu, był nawskróś szczerym i prostym w tworzeniu swojem, w swojem natchnieniu.

Rzewny, tęskny, pełen gracyi, jak może żaden z muzyków, siłą swego uczucia, swojej żałości zbliża się do największych olbrzymów swojej sztuki. W rozmaitości i wielostronności władz i uzdolnień muzyka, odbija się miara i natura człowieka.

Czarem swoich darów, swoich dzieł on działa, nie przestaje działać, nie na swoich tylko, na wszystkich; owszem im dalej, tem bardziej rozszerza się jego muzyka i jego sława. Z jego współczesnych niejeden blednie, zasuwa się w cień (Meyerbeer, Mendelssohn), a Chopin rośnie, dziś wydaje się może większym, niż za życia. Niedawno jeszcze znawcy mówili, że w większych formach, koncertach i sonatach, on nie jest tak panem, tak na swojem polu, jak w drobnych; znawcy dzisiejsi przeczą temu i wzywają do lepszego, zupełniejszego uznania jego wielkości.

Jeden z wielkich synów Polski, przytem jeden z najmilszych, najbardziej ujmujących swoim poetycznym wdziękiem — ale i jeden z bardzo dobroczynnych. Przykro jest, boleśnie, że najwznioślejsze natchnienia, najpiękniejsze dzieła naszych poetów, obcym są nieznane, obojętne, bo pisane w języku dla nich niezrozumiałym. On mówi do nich powszechnym językiem tonów i trafia do serc, wzrusza, zachwyca, porywa, każe się podziwiać i kochać, a każdym z tych tonów i dzieł, z tych wrażeń, jakie sprawia, uczy ich i świadczy przed nimi, że „Jeszcze Polska nie zginęła".

Zniszczyć można wiele, wszystko prawie, co na powierzchni ziemi. Ale „pieśń ujdzie cało" mówi Wajdelota w Wallenrodzie. Od stu lat grabieży, pożóg, zgliszczów, mogił bez liku i miary więcej, ale „pieśń uszła cało", z tą duszą, jaka w niej jest. Z pieśnią poetów razem unosi się nad ziemią, do nieba się wznosi Pieśń Chopina. W niej także lud składa „swych uczuć kwiaty", ale i „broń swego rycerza". W poemacie Słowackiego król Wenedów ma arfę, w tej arfie zaklętą moc cudów. Cudu ta arfa nie zrobiła. Ale jest w arfach moc choć nie cudowna, to rzeczywista i wielka i jest w tej arfie Chopina, najbardziej eolskiej ze wszystkich, jakie mamy; a ona choć eolska, choć napowietrzna, jest i ziemska, i swojska, i w kolosalnej orkiestrze wszystkich muzyk świata, dźwięczy swoim osobnym, własnym, polskim tonem. Wielki zdobywca, Chopin podbił, wziął w posiadania dla nas dziedzinę tej najbardziej niebiańskiej ze sztuk i zatknął chorągiew polską tam, gdzie na wysokościach stała w chwale włoska, niemiecka, francuska. Jemu i chwała i wdzięczność i słusznie jest, że jedną i drugą głosimy. Milej byłoby nam składać ten hołd w czasach nie tak smutnych, Polski nie tak smutnej: składać go w takt tryumfalnego poloneza, a nie przy ponurym odgłosie dzwonów z marsza żałobnego. Ale nam przecie „choć smutno to dobrze", bo robimy, cośmy winni i jemu i sobie samym, bo świadczymy, że on wielki i natchniony, a nasza cześć i wdzięczność żyć będzie tak długo, jak ten naród na tej ziemi.

Mowa Ignacego Jana Paderewskiego.

Zebraliśmy się tutaj dla uczczenia pamięci jednego z największych synów naszej polskiej ziemi.

Jak niedawno, w Krakowie, w jasne niezapomniane dni lipcowe składaliśmy hołd dziękczynny wielkim przodkom, co nam zbudowali Ojczyznę, tak dziś temu, co ją wzbogacił i przedziwnie upiększył, przynosimy w miłosnej ofierze wdzięczność i cześć. A czynimy to nietylko przez ukochanie przeszłości pamiątek, nietylko w poczuciu słusznej, plemiennej dumy, nietylko dla tego, że w lechickich piersiach naszych drzemią wciąż jeszcze niewygasłe szczątki zamierzchłych wierzeń, których najpiękniejszą cząstką było, jest i będzie święcenie Ojców pamięci, lecz w przeświadczeniu zarazem głębokiem, że z tego uroczystego święta wyjdziemy silniejsi na duchu, pokrzepieni na sercach.

A pokrzepienia, otuchy złaknieni jesteśmy bardzo.

Grom za gromem uderza w naród znękany, cios spada po ciosie; nie lęku, lecz zgrozy dreszcze całą wstrząsają Ojczyzną. Nowe formy życia, które przyjść musiały, przyjść powinny, obudziły się u nas, śród nocy mar strasznych. Wraz ze zdrowem ziarnem powiało na nas tumanem plewy i pośladu; z jasnym płomieniem wszechludzkiej jakoby sprawiedliwości, przyszły i kłęby ciemnego, kopcącego dymu; z lekkiem tchnieniem wolności przybyły i fale trującego powietrza i ciężą nad nami boleśnie. W sercach nieład uczuć, w umysłach pojęć zamęt.

Uczą nas szacunku dla obcych, a pogardy dla swoich. Każą nam miłować wszystkich, choćby ludożerce, a nienawidzić ojców i braci za to tylko, że najgoręcej może, lecz inaczej tylko myślą. Chcą nas wyzuć zupełnie z rasowego instynktu, cały pokoleń dobytek oddać na pastwę nieokreślonej przeszłości, na łup chaosowi, którego potworne kształty lada godzina ukazać się mogą ponad tonią czasu. W odwieczną

budowę świątyni narodu, której potężne wrogów ramiona zburzyć nie zdołały, biją dziś już młoty bratnią kierowane ręką; dla nowych gmachów pono naszych tylko gruzów potrzeba, jak gdyby owych budowniczych na własną nie stać było cegłę. Nad białoskrzydlnym, niezmazanym, nad najczcigodniejszym Ojczyzny symbolem kraczą kruki i wrony, chichocą obce a złowrogie puszczyki, urągają mu nawet swojskie, zacietrzewione orlęta. „Precz z Polską" — wołają — „niech żyje ludzkość!" Jak gdyby życie ludzkości ze śmierci narodów powstać mogło!

W takich to czasach rozterki i zamętu myśl nasza zwraca się ku przeszłości i trwożna zapytuje: Ażaliż wszystko co było, potępienia i pogardy godne? Ażaliż tylko to, co jest, lub co będzie, warte posłuchu i wiary?...

Odpowiedź nie trudna.

Oto w tej chwili unosi się wśród nas, a nad nami jasny duch jednego z tych, co byli. Ileż w nim światła, dzielności a mocy! Ileż w nim wysiłku trudu a cierpienia! Toć on znojnym trudem ciężką, twórczą pracą, a w serdecznym bolu, na chwałę Ojczyzny ślad swego zaznaczył istnienia. Toć on bezkrwawym bojem, na niwach pokoju, zapewnił zwycięstwo polskiej myśli. Toć on nie działami w kwiatach ukrytemi, ale dziełami okrytemi kwieciem najcudniejszem świat cały zdobył dla Polski.

O, wielka święta przeszłości, któraś go wydała, bądź błogosławiona!

Utarło się już takie mniemanie, że sztuka jest kosmopolityczna. Jak wiele rzeczy, które się utarły, tak i to jest przesądem. Tylko to, co sam rozum człowieka tworzy, tylko nauka nie zna granic ojczyzny. Sztuka, a nawet filozofia, jak wszystko, co pochodzi z głębin duszy ludzkiej, co powstaje z zespołu uczucia z rozumem, musi nosić cechy plemienne, musi mieć narodowe piętno. Jeżeli zaś muzyka jest ze wszystkich sztuk najdostępniejsza, to nie dlatego, iżby miała być kosmopolityczną, lecz, że jest z natury swej kosmiczną.

Muzyka jedna jest istotnie żywą sztuką. Pierwiastki jej, wibracye, drgania to pierwiastki życia. Cicha a dosłyszalna, potężna a niepoznana jest ona wszędzie, gdzie jest życie. Ona łączy się z wód szumem, z wiatrów powiewami, z lasów szmerem; ona jest w żywiołowych ziemi przewrotach, w ruchu planet potężnym, w skrytych a zaciętych atomów walkach; ona jest w światłach i barwach, co olśniewają lub koją nasze oczy; ona jest w krwi naszej krążeniach, w namiętności naszych porywach, w bolach naszych serdecznych... Ona jest wszędzie i sięga dalej i wyżej niż słowo ludzkie sięgnąć może; ona się wznosi ku nadziemskim sferom czystego, niebotycznego uczucia.

Energia wszechświata brzmi nieustannie, brzmi nieskończenie wśród przestrzeni i czasu. Jej objawienie, rytm, z prawa Bożego, pilnuje porządku, utrzymuje ład światów. Melodye Boga płyną nieprzerwane po gwiezdnych obszarach. Powstają ludzie, narody, gwiazdy, słońca, światy, by brzmieć, by dźwięczeć, a gdy ucichną, życie ich gaśnie. Wszystko, gra, śpiewa, mówi. Wszystko tylko własnym tuchem, własnym

głosem i mową własną. Mówi, gra, śpiewa i narodu dusza, a jak? słyszymy w Chopinie....

Muzyka ludzka jest tylko fragmentem muzyki wiecznej. W jej formach, myślą i ręką człowieka stworzonych, zachodzą częste przeobrażenia. Czasy się zmieniają, ludzie się zmieniają, myśli, uczucia coraz to inne przybierają kształty, wdziewają szaty. Synowie niechętnie uchylają czoła przed tem, co było ich ojców podziwu i zachwytu przedmiotem. Każdemu nowemu pokoleniu w zaraniu życia zwłaszcza, w godzinach marzeń i pragnień, upojeń i porywów młodości zdaje się, że ono tylko pcha ludzkość ku nieznanym wyżynom, na nowe kieruje je tory, że ono tylko jest powołane do wielkich myśli, do wielkich czynów i do dzieł wielkich. Każde pokolenie pragnie mieć piękno własne. To też powstają dzieła sztuki w tym poczęte duchu, powstają, by usłużyć potrzebom chwili, powstają i trwają niekiedy krócej, niż ich twórcy. Ale powstają i inne, które trwają dłużej, z których po latach wielu widnieje jeszcze znamię pokoleń kilku, znamię epoki i ideału, co jej przyświecał. A są jeszcze i takie, zawsze młodością silne, zawsze szczerością świeże, z których się wciąż odzywa głos pokoleń wszystkich, głos rasy całej i głos ziemi, co je wydała.

Żaden z narodów na świecie nie może się poszczycić takiem, jak nasz, bogactwem uczuć i nastrojów. Na harfę narodu naciągnęła ręka Boża strun bezmiar cichych i rzewnych, potężnych i głośnych. Mamy i miękkość kochania i dzielność czynu i liryzm szeroką płynący falą i siłę rycerską, waleczną; mamy i tęsknotę dziewiczą i męską rozwagę i smutek tragiczny starca i lekkomyślną młodzieńca wesołość. Może w tem tkwi czar nasz ujmujący, a może też to i wada wielka! Zmiany następują szybko, bezpośrednio prawie: od radosnych upojeń do żałosnych szlochań, od szczytnych porywów do upadków ducha, dzieli nas często jeden krok tylko, jedno oka mgnienie. Widzimy tego dowody we wszystkich dziedzinach narodowego życia: w politycznych wypadkach, w społecznych przemianach, w pracy twórczej, w codziennym trudzie, w towarzyskich stosunkach, w osobistych sprawach... Wszędzie, wszędzie. Może to tylko taka przyrodzona właściwość, ale w porównaniu z innymi, sytymi, szczęśliwymi narodami wygląda to raczej na niedomaganie. A jeżel to niedomaganie, to nazwać je można wrodzoną narodową arytmią.

Z tej to arytmii pochodzi zapewne przypisywana nam niestałość i niemoc wytrwania; w niej to należy szukać źródła naszej rzeczywistej niestety nieudolności do karnego, zbiorowego działania. W tej to arytmii niewątpliwie tkwi i naszych dziejów tragizm nieszczęsny.

Ani jeden z tych wielkich, którym Opatrzność poleciła duszy polskiej objawienie, nie zdołał tej arytmii dać takiego silnego, jak Chopin, wyrazu. Oni byli poetami. Ich krępowała jasność pojęć, ścisłość słowa, bo nawet nasza mowa, tak dziwnie piękna i bogata, wypowiedzieć wszystkiego nie jest w stanie. On był muzykiem. A muzyka, tylko jego muzyka, mogła oddać tę falistość naszych uczuć, tę ich rozlewność

aż w nieskończoności i to ich aż do bohaterstwa skupienie; te szału porywy, co zda się, skały skruszą i tę niemoc zwątpienia, w której i myśl się mroczy i chęć do czynu zamiera.

Tylko w tej muzyce tkliwej a burzliwej, cichej a namiętnej, rzewnej a mocnej i groźnej, w tej muzyce, co się rada wymyka od dyscypliny metrycznej, co się uchyla od karności rytmu, co nie znosi metronomu, jak znienawidzonego rządu, w tej muzyce słyszy się, czuje, poznaje, że naród nasz, ziemia nasza, że cała Polska żyje, czuje, działa: in tempo rubato.

Dlaczegoż w Chopinie właśnie ozwała się tak silnie dusza narodu, dlaczego z jego serca głos rasy naszej, jak zdrój kryształowy z głębin ziemi niezbadanych, wytrysnął potężny, ożywczy, przeczysty? Spytajmy o to tego, który „łono tajemnic odmyka"... On nam nie wszystko jeszcze powiedział i bodajże nigdy wszystkiego nie powie...

Zwyczajny krwie polskiej słuchacz, z wielką sztuką muzyczną nieoswojony, arcydzieł Bacha, Mozarta, Beethovena słucha niechętnie, czasem niecierpliwie. Kunsztowna wielogłosowość, bogactwo przeróżnych dźwiękowych powikłań, jasne dla wyćwiczonego umysłu, niedostępne dla jego ucha: myśl jego się gubi w misternych fugach, uwaga się błąka i rozprasza wśród marmurowych kształtów pięknej lecz germańskiej sonaty; w przedziwnych gmachach klasycznej symfonii zimno mu jakoś i nieswojsko, jak w obcym kościele, prometeuszowego bolu największego z muzyków świata, on odczuć nie potrafi. Ale niech się tylko odezwą szopenowskie dźwięki, nasz słuchacz krwie polskiej zmienia się odrazu. Słuch się natęża, uwaga skupia, oko błyszczy jaśniej, krew szybciej krąży: raduje się serce, choć i łzy spadają na lica. Czy to tańce rodzinnego Mazowsza, czy tęskne Nokturny, czy dziarskie Ziemi Krakowskiej odgłosy, czy tajemne Preludya, czy zamaszyste Polonezy, czy żywiołowe a przedziwne Etudy, czy burzliwe a epickie Ballady, czy też bohaterskie Sonaty, on wszystko rozumie, odczuwa wszystko, bo wszystko to jego — polskie.

Rodzime powietrze owiewa jego istotę, swojski przed nim roztacza się krajobraz. Pod niewyraźnym smutnego nieba błękitem szerokie ojczystej ziemi równiny, sina wstęga lasów, pola uprawne, żyzne łany, ugory, piaski ubogie..., u stóp łagodnych pagórków zielone łąk niziny, od których pod wieczór mroczne, tajemnic pełne idą opary. Szemrze woda ruczajów, szepcą płaczliwie rzadkie brzozy liście, wiatr muska wierzchołki topol wyniosłe, porusza złotą falą kłosów pszenicy, a od borów sędziwych idzie woń zdrowa, żywiczna.

Twory prastarej przodków wyobraźni zdają się napełniać tę przyrodę, obumarłych bóstw postaci śród wiosennej nocy budzą się znowu do życia. Scherzo! Niby jakieś bogów i bożków, bogiń i boginek mocarne krotochwile.

Po łąkach i polach wiją się przeróżne dziwy. W gęstych zaroślach mocują się wilkołaki. Igrają figlarne chochliki. Lubeczki i miłosteńki krążą w pląsach zalotnych, to znów otaczają kołem bogiń królowę,

naszą miłości królowę, Dziedziljȩ, by pieśń jej posłuchać, pieśni, co się dobywa z piersi rozwartej, z której widnieje kochaniem wezbrane serce całe — serce Polski. Czasem odwieczny Perun się odezwie i zagrzmi, ponuro, groźnie, uroczyście. Drżą święte gaje, spłoszone rusałki znikają z powierzchni jeziora. A oto niebo płonie od błyskawic ognia. Wicher się zerwał straszliwy i pędzi i goni i niszczy i łamie... Śród burzy odmętu runęły sklepienia tak ongi dumnej i władnej derwidów świątnicy...

Słucha nasz Polak.

Tchnienie lata na ojców ziemi ogarnia jego duszę. Złote morze pszenicy gdzieś wyschło. Zboże już w snopach i kopach, spoczęły sierpy. Fruwają lekkie przepiórki i poważniejsze kuropatwy, badając skrzętnie zasobne jeszcze rżyska. Od pieśni żniwiarnych drżą jeszcze powietrzne fale: z łęgów i pastwisk dochodzi odgłos fujarki pastuszej. — W wiejskiej opodal gospodzie raźno i gwarno. Grają zręcznie skrzypki, grają od ucha potrącając często o tę swojską, plemienną, zwiększoną kwartę, wtóruje im uparcie pedał prostaczej basetli, a lud nasz tańczy żwawo, zamaszyście, lub śpiewa zwolna, z zadumą, ten lud nasz zdrowy a kapryśny, wesoły a przepojony tęsknotą. W kościółku grają ubogie organy.

Tuż niedaleko, w dworze okazałym żarzą się światła po komnatach. Szlachty dostojnej, snać po sejmiku, tłum barwny, lśniący. Zabrzmiała kapela. Pan podkomorzy, a może ktoś godniejszy, co z wieku i urzędu to mu się należy, poloneza poczyna. Brzęczą karabele, szeleszczą wzorzyste materye i purpurowe kontuszów wyloty. Posuwistym krokiem idą dumne pary. Ku pięknym oczom, ku licom gładkim, staropolskiej mowy płyną słowa gładkie, męską łaciną z gęsta przeplatane. Czasem ktoś nieśmiało francuszczyzną zatrąci... A gdy skończyli, starzec siwowłosy o długiej brodzie, o srebrzystym głosie, przy dźwiękach gęśli, dudarza, przy lutni i harf wtórze, jakąś zamierzchłą baśń opowiada. Mówi o Lechu, Kraku, Popielu i o Balladynie, Wenedzie, Grażynie, prawi o zamorskich krajach, o włoskiem niebie, o świetnych turniejach, trubadurów pieśniach; spiewa o białym orle i o bratniej Pogoni, o zwycięzkich walkach i bitwach przegranych, o bojach sławnych, wielkich, nieśmiertelnych, choć nieskończonych, nierozstrzygniętych.. Wszyscy go słuchają, wszyscy rozumieją... Podczas gdy w ogrodzie, wśród woni róż, jaśminu, lilij westchnień czystych, pobłażliwego lip starych poszeptu, przy gwiaździstym nokturnie urocza kasztelanka smętnemu młodzianowi czyni miłośne nocy letniej zwierzenia...

Minęło już lato i lata minęły.. Minęły sławne pancernych rycerzy pochody, opadły skrzydła nieustraszonych husarzy, co pruli zwycięsko morskie Bałtyku fale, ułanów przemężne szarże zakuły się w spiżowe narodowej chwały wspomnienie... Jesień nadeszła, Preludya jakby Epilogi: Czy to jesień życia? Nie. To życie jesieni. Staroświecki zegar, co dziadom, pradziadom lepsze mierzył czasy, wybija teraz poważnie późną nocną godzinę. Wiatr wyje ponuro w pustkę komina. Słychać miarowe krople jesiennego deszczu; słychać spadanie zwiędłych na

ziemię liści i osieroconych gałęzi szmer po nich żałośny. Na starych cmentarzach, na dawnych kurhanach i uroczyskach latają widma, upiory, snują się posępne duchów korowody. Jakież to widma, upiory? Duchyż to czyje? Ażaliż to Żółkiewski, Czarniecki? Ażaliż to Radziwiłł Bogusław, Radziejowski? Czy to nie ta szlachetna i dziś mimo wszelkie nieszczęścia — wyniosła, świetlana, jasna jasnogórska Kordeckiego postać? Czy to nie Siciński? A może to Rejtan, a może nieszczęsnej Targowicy marszałek Szczęsny? Może Bartosz Głowacki? A może i Szela?.. O nie! Oni do historyi należą, a historya to czcigodna a wybredna strażniczka, co wprawdzie, stojąc u progu wieczności, wpuszcza do przybytku zarówno złych jak i dobrych, lecz samych tylko wielkich. Ta zaś muzyka to cząstka wieczności samej i w niej się wszyscy mieszczą. I wielcy i mali, możni i ubodzy i sławni i bezimienni, tylko wyjęci z przywar i zbrodni ziemskiej powłoki, skąpani w zdroju najczyściejszej duszy, upiększeni, uszlachetnieni.

Bo Chopin upiększał, uszlachetniał wszystko. On odkrył w głębi ziemi polskiej najdroższe kamienie, on z nich uczynił najcenniejsze skarbnicy naszej klejnoty. On, bodaj że najpierwszy nadał chłopu polskiemu najponętniejsze szlachectwo, bo szlachectwo piękna. On wprowadził chłopka naszego w świat szeroki, wielki, na zamkowe przepychem lśniące sale, on postawił go obok dumnego wojewody, obok sławnego rycerza wodza, sielskiego postawił pastuszka, obok możnowładnej pani, wydziedziczoną umieścił sierotę, on, poeta, czarodziej, potężny z ducha monarcha zrównał wszystkie stany, nie tu na poziomie, na codziennego życia nizinach, lecz, hen, wysoko, na najwznioślejszych szczytach uczucia.

Tak Polak słucha Chopina. Tak słucha on rasy swej całej wielkiego głosu. Od cichej, słodkiej świetlanej, powiewnej kołysanki począwszy aż do tych dwu sonat groźnych i mocnych jakby z bohaterskiego kruszcu ukutych — to cała skala jego i jego narodu życia. On widzi siebie niemowlęciem, jak mu nad kołyską w dzień słoneczny upalny przygrywa orkiestra motyli, jak mu skrzętnych rój pszczółek brzęczy miodowo, jak mu chór ptasząt świergoce po cichu, by nie obudzić uśpionego... On widzi swe dzieciństwo sielskie, anielskie, swoją młodość górną i chmurną, swój wiek męski, wiek klęski... A oto i kres jego żywota. Oto już koniec marzeń, walk i cierpień. Na posępnym wozie dom jego ostatni, ciasny, ubogi... Ku otwartemu łonu macierzystej ziemi wiozą jego szczątki doczesne, a w tej ostatniej na sen wieczny wędrówce przygrywają mu jeszcze potężne a ponure archaniołów trąby...

Słucha Polak i roni łzy czyste, rzęsiste. Tak my wszyscy słuchamy. Bo i jakże go słuchać inaczej, tego z Bożej mocy piewcy polskiego narodu?.....

* * *

Chopin przyszedł na świat już po dokonaniu troistego nad naszą Ojczyzną mordu. Na niebie Europy świeciła wówczas w całej pełni gwiazda Napoleona, ta gwiazda, z której jasne smugi nadziei miały

jeszcze w Polsce długie przetrwać lata. Dzieciństwo jego zeszło wśród względnych swobód ówczesnego królestwa, wykrojonego jak serce z żywego ciała narodu. Już się zanosiło na tę gwałtowną nawałnicę, która całą dawną Polską wstrząsnąć miała, gdy Chopin kraj żegnał na zawsze. Odjechał, ale nie sam. Wywiózł ze sobą to, co Mickiewicz gdzieś jako genius loci określa, a cobyśmy chętnie: genius patriae nazwali wywiózł ducha ziemi ojczystej, który nie opuścił go aż do zgonu. Temu też możemy zawdzięczać, że go nam, choć nie brakło chęci, nie zrabowano. Nawet przez ojca spokrewniona z nim Francya nie myśli się zdobić w jego sławy promienie. Nie dlatego, że monarchów nikt o krew nie pyta, że duchy królewskie z berłem i koroną przyjmują serc podwładnych narodowość, lecz, że w szopenowskiej, tajemnej, głębokiej uczuciowej, wulkanicznych wybuchów pełnej twórczości niema zgoła pierwiastków rasy francuskiej, bo nawet forma nie posiada cech dworackiej elegancyi, jeno możnowładczą wytworność.

Nawet ten naród liczny, mnogi, ten naród silny, a bez morza, któryby to morze chętnie ze wszystkich rzek słowiańskich wytworzył, ten naród co nam zabrał już tyle, na Chopina nie podniósł dotychczas zaborczej ręki. Choć on Słowianin — ale taki inny. Bo jakże daleko od jego krasy, od jego czaru, od jego bogactwa barw, świateł i cieni do tej ponurej, a monotonnej, choć mądrej rosyjskiej muzy, na której licach uśmiech pogody i promień szczęścia zda się, że nigdy nie postały. Jakaż to przepaść dzieli jego tęsknotę, jego smutek, jego tragizm przygodny, od tamtej rozpaczy, co wieje na nas jak mroźny, groźny wicher od stepu, od stepu bez miary, bez granic i bez nadziei.

Wkrótce po wyjeździe Chopina, na ziemi jego rodzinnej, zwłaszcza w ościennych województwach ucisk zapanował — jak wiadomo — straszny; ucisk, którego bezprzykładne okrucieństwo tylko jakąś bezmyślną, dziką na niewinnych zemstą za długie jarzmo tułackie wytłumaczyć można. Zabraniano nam wszystkiego: mowy ojców, mowy przodków, czci dla świętych przeszłości pamiątek, strojów, obyczajów, pieśni narodowych... Słowackiego, Krasińskiego, Mickiewicza. Nie zabroniono nam tylko Chopina. A jednak w Chopinie tkwi wszystko, czego nam wzbraniano: barwne kontusze, pasy złotem lite, posępne czamarki, krakowskie rogatywki, szlacheckich brzęk szabel, naszych kos chłopskich połyski, jęk zranionej piersi, bunt spętanego ducha, krzyże cmentarne, przydrożne wiejskie kościółki, modlitwy serc stroskanych, niewoli ból, wolności żal, tyranów przekleństwo i zwycięstwa radosna pieśń. Przez długie lata udręczeń, męki i prześladowań, przez długie lata znękanych myśli naszych najtajniejsze nici z nim się wiązały, ku niemu się tuliły zbolałe serca nasze. Ileż on ich ukoił, pokrzepił... a może i nawrócił. Wszak on był i tym przemytnikiem, co w zwitkach nut niewinnych rodakom po kresach rozsianym rozwoził zakazaną polskość; wszak on był i tym kapłanem, co nas rozprószonych w święty Ojczyzny zaopatrywał sakrament.

Stoi on teraz w blasku ziemskiej chwały, w nieśmiertelnych promieniach wdzięczności narodu, cały umajony w zawsze świeże wieńce ze czci, podziwu, zachwytu i miłości uwite. Ale nie stoi sam... Genius Patriae, duch ziemi ojczystej, duch narodu nie opuszcza go, nawet po śmierci...

Człowiek, choćby największy, ani nad narodem, ani po za narodem być nie może On jest z jego ziarna, jego cząstką, jego kwiatem, jego kłosem, a im większy, urodziwszy, mocniejszy, tem serca narodu bliższy... Chopin może nie wiedział, jakim był wielkim. Ale my wiemy, że on wielki naszą wielkością, że on silny naszą siłą, że on piękny naszem pięknem. On nasz, a my jego, albowiem w nim się objawia cała nasza zbiorowa dusza.

Więc krzepmy serca do wytrwania, dotrwania, myśli skrojmy do czynów, do dzielnych, sprawiedliwych, uczucia podnośmy do wiary, do silnej, bo nie ginie naród, co ma taką duszę wielką, nieśmiertelną...

Kronika obchodu.

W niedzielę 23. października 1910. odbyła się o godz. 10-tej rano w Katedrze **MSZA ŚW.** celebrowana przez JE. Arcybiskupa ks. Dra Józefa Bilczewskiego. Kazanie wygłosił ks. Biskup Dr. Władysław Bandurski. Podczas nabożeństwa wykonaną została A. Minchajmera: Msza.

Dyrygent: dyr. Mieczysław Sołtys; wykonawcy: Kazimiera Młodnicka, Zofia Skibińska-Tarnawska, Andrzej Miś, Leon Jeleński art. op., chór i orkiestra Towarzystwa muzycznego.

W niedzielę 23. października 1910. o godz. 12-tej w południe w Filharmonii odbyła się **UROCZYSTOŚĆ INAUGURACYJNA** z następującym programem: 1. Z. Noskowski: „Z życia narodu“ — waryacye na temat preludyum A-dur Chopina. 2. Przemówienia: JE. Dra A. Tchorznickiego, przewodniczącego Komitetu Obchodu i JE. Stanisława Hr. Tarnowskiego, honorowego prezesa Obchodu. 3. Przemówienie I. J. Paderewskiego. 4. J. Elsner: „Te Deum“.

Dyrygent: dyr. Mieczysław Sołtys; wykonawcy: Matylda Lewicka i Stanisław Tarnawski, art. opery, Walenty Adamczak, chóry Lwowskiego Towarzystwa śpiew. „Lutnia“ i Towarzystwa muzycznego.

W poniedziałek 24. października 1910. odbył się o godz. 7 wieczór w Filharmonii **I. KONCERT** (w. XVI., XVII., XVII.) z następującym programem: 1. Jan Polak: „Domine perfice“, chór a capella. 2. a. W. Długoraj: Fantazya. b. Anonim: Bourèe. 3. B. Pękiel: „Audite mortales“, kantata na głosy solowe. 4. a. I. Podbielski: Preludyum. b. Diomedes Cato: Chorea polonica. c. W. Długoraj: Vilanellae. d. Tańce polskie: „Polnische Tänze“ z manuskryptu lutnisty niemieckiego — koniec XVI. w., „Polnische Tänze“ ze zbioru M. Weisseliusa (1592.), Polonica Volta z „Testudo Gallo-Germanico“ (1615.), Polonez W. Friedemana Bacha (1710—1784.) — na klawicymbał. 5. M. Zieleński:

„Magnificat“, chór a capella. 6. A. Jarzębski: Trzy koncerty instrumentalne na orkiestrę i klawicymbał: a. Nova casa. b. Corona aurea. c. Tamburitta. 7. S. S. Szarzyński: Sonata na dwoje skrzypiec i klawicymbał. 8. a. W. Szamotulski: „In Te Domine speravi“ Motet a capella. b. M. Mielczewski: „Benedictio et claritas“ Motet koncertowy, chór a capella.

Wykonawcy: Klawicymbał (Cembalo) Wanda Landowska. Skrzypce I-sze Maurycy Wolfsthal. Skrzypce II-gie Julian Pulikowski. Organy Walenty Adamczak. Śpiew: sopran I-szy Stanisława Szymanowska, sopran II-gi Jadwiga Lachowska, alt Zofia Skibińska-Tarnawska, tenor August Dianni, bas Aleksander Nižankowski.

Zespół solistów do chórów a capella: Panie: d'Abancourt, Argasińska, Brzezińska-Czubalska, Czaplicka, Dębicka, Elektorowiczówna, Fischówny A. i St., Heinrich-Witosławska, Heintschówna, Horowitzówna, Kalinowska Anna, Kalinowska Jadwiga, Katyńska, Kicjanówna, Korabianka, Kropiwnicka, Krzyżanowska, Kuncewiczowa, Lachowska, Lewicka Matylda, Lewicka Zofia, Makowska, Makusz-Siebauerowa, Markówna, Młodnicka, Nebenzahlówna, Obtułowiczówna, Oleska, Pawlików-Nowakowska, Pöckówna, Pfauowa, Poźniakowa, Ruszczyńska, Sieradzka, Skibińska-Tarnawska, Slawiczkówna, Sołtysowa, Szczurkowska, Szymanowska, Ziembicka. Panowie: Borkowski, Bielecki, Dr. Czerny, Dianni, Dobosz, Elektorowicz, Gawlikowski, Golejewski, Jankiewicz, Jeleński, Kuligowski, Ludwig, Lustig, Łowczyński, Mączewwski, Mann, Matoga, Miś, Munzlinger, Nižankowski, Nowakowski, Okoński, Paszkowski, Dr. Rechen, Sack, Slawiczek, Sulikowski, Szymański, Tarnawski, Zaremba, Żukrowski.

Orkiestra Towarzystwa muzycznego.

W środę 26. października 1910. odbył się o godz. 7. wieczór w Filharmonii **II. KONCERT** (w. XVIII. i XIX.) z następującym programem: 1. A. Milwid: Pierwsza polska symfonia. 2. J. Kozłowski: Arya basowa z „Requiem“. 3. K. Kurpiński: Uwertura do „Jadwigi“. 4. Fr. Chopin: Koncert e-moll Allegro, Romans, Finale. 5. Fr. Chopin: a. Preludya H-dur, A-dur, F-dur, Es-dur. b. Mazurek cis-moll op. 50. c. Mazurek As-dur op. 50. d. Scherzo d-moll. e. Walce cis-moll i As-dur op. 42. 6. I. F. Dobrzyński: Elegia i Finał z Symfonii konkursowej.

Dyrygent: dyr. Mieczysław Sołtys; wykonawcy: Fortepian: Maurycy Rosenthal. Śpiew: Stanisław Tarnawski. Orkiestra Towarzystwa muz. i Teatru miejskiego.

We czwartek 27. października 1910. odbyła się o godz. 9. rano w Katedrze **MSZA ŻAŁOBNA** za duszę Fr. Chopina, podczas której wykonane zostało W. A Mozarta: „Requiem“.

Dyrygent: Stanisław Cetwiński: wykonawcy; Zofiia Elektorowiczówna, Klara Pfauowa, Dr. Karol Czerny, Stanisław Lipanowicz, chór mięszany Lw. Tow. śpiew. „Lutnia“ i orkiestra 15 p. p.

We czwartek 27. października 1910. odbył się o godz. 7. wieczór w Filharmonii **III. KONCERT** poświęcony wyłącznie utworom Fr. Chopina. Program był następujący:

Sonata h-moll op. 58. Allegro. Scherzo. Largo. Finale. Nokturn cis-moll op. 27. Nr. 1. Nokturn Fis-dur op. 15. Nr. 2. Etudy: Des-dur i As-dur op. 25, F-dur i As-dur op. 10. Scherzo: Cis-moll op. 39. Barkarola op. 60. Mazurek Fis-moll op. 7. Nr. 1. Mazurek C-dur. Ballada As-dur op. 47. Walc Cis-moll op. 64. Polonez As-dur op. 53.

Wykonawca: Ernest Schelling.

W piątek 28. października 1910. odbył się o godz. 7, wieczór w Filharmonii **IV. KONCERT** (orkiestrowy.) z następującym programem: I. Część: 1. Wł. Żeleński: Uwertura do op. „Janek“. 2. L. Różycki: „Anhelli“. 3. H. Melcer: Koncert e-moll z orkiestrą. II. Część: I. J. Paderewski: Symfonia (Pierwsze wykonanie w Polsce).

Dyrygenci: Henryk Opieński, Ludomir Różycki, Władysław Żeleński.

Wykonawcy: Henryk Melcer, orkiestra Towarzystwa muzycznego i Teatru miejskiego.

Sprawozdanie z konkursu.

Myśl pierwsza konkursu wyszła od p. K. S. Jakubowskiego nakładcy, który na ręce gen. sekretarza złożył 600 koron jako nagrodę za sześć pieśni, chcąc w ten sposób uczcić setną rocznicę urodzin Chopina, a równocześnie dać wyraz zamiłowaniu swemu do liryki wokalnej. Że jednak konkurs taki nie miałby dostatecznej łączności z pamięcią i znaczeniem wielkiego Muzyka polskiego, którego genialna twórczość wypowiedziała się prawie wyłącznie w dziełach na fortepian pisanych, przeto sekretarz gen. powziął zamiar utworzenia funduszu na nagrodę fortepianowych kompozycyi mających zająć w konkursie pierwsze miejsce. Usiłowania te o tyle się powiodły, iż znaleźli się łaskawi ofiarodawcy, którzy je poparli i tak p. Anna Niementowska właścicielka Instytutu muz. złożyła 100 koron, hr. Wiktor Raciborowski 100, p. M. Türk właściciel agencyi koncertowej 100, a p. Wł. Zadurowicz właściciel składu nut 50; a gdy następnie i komitet wyznaczył kwotę 800 koron podwyższonych później na 850, to już i możność rozpisania konkursu przestała kwestyi ulegać.

Warunki konkursu na utwory fortepianowe i na pieśń ułożono i ogłoszono w styczniu 1910.

Mimo nieprzychylnego zachowania się paru pism, które starały się obniżyć znaczenie konkursu zapewne wskutek nieznajomości intencyi komitetu i osób prowadzących akcyę, napływ kompozycyi był bardzo wielki, a do tego stopnia nieprzewidywany, iż komisya sędziów złożona z pp. Ekscelencyi Tchorznickiego przewodniczącego, St. Głowackiego, K. S. Jakubowskiego, I. Lalewicza, St. Niewiadomskiego, i M. Sołtysa, zmuszona była postanowić, że wynik konkursu będzie tylko częściowo ustalony przed Zjazdem muzyków polskich. Wybraw-

szy tedy z pomiędzy nadesłanych rękopisów utwory o t. zw. wielkiej formie, komisya zbadała je, aby naprzód przyznać jednemu z nich pierwszą nagrodę. Otrzymała ją jednogłośnie Sonata na fortepian oznaczona godłem „Ave“, pod którem jak się okazało, ukrywał się znany zaszczytnie młody kompozytor Karol Szymanowski. Dopiero w styczniu r. 1911 można było rezultat dalszej pracy przedstawić, ponieważ poza kilkoma sonatami i koncertem fortepianowym konkurującemi o pierwszą nagrodę, była jeszcze spora ilość utworów zasługujących na szczegółowe rozpatrzenie. Wyróżniał się pomiędzy niemi ponad wszystko „Tryptyk“ złożony z trzech preludjów i trzech fug, rzecz o tak czystych i szlachetnych linjach, tak piękna w pomyśle i doskonała w fakturze, iż jednogłośnie przyznano jej następną nagrodę. Dłuższa dyskusja wywiązała się w komisyi dopiero przy dalszych utworach, rezultatem zaś jej było zmiana trzech nagród następnych na dwie i przyznanie tych dwu nagród Warjacyom g-moll pod godłem 13. i Balladzie cis-moll pod godłem „quousque tandem“. Podobnie postąpiła komisya i z pieśniami, redukując ilość nagród, co stało się za zgodą ofiarodawcy p. Jakubowskiego. Dwie pieśni a mianowicie „Smutne akordy“ pod godłem „Incognitus“ i „Zgasły już“ pod godłem „Medium tenuere beati“ otrzymały po 200 koron, pozostała zaś kwota 400 koron została uchwałą komisyi, a na życzenie ofiarodawcy przeznaczoną na pomnik Fr. Chopina.

Po otwarciu kopert okazało się, iż autorem „Tryptyka“ jest p. Franciszek Brzeziński, Warjacyj p. Henryk Opieński, Ballady p. Janina Sarnecka, pieśni „Smutne akordy“ p. Piotr Maszyński, a pieśni „Zagasły już“ p. Feliks Nowowiejski, który to wynik konkursu ogłoszony publicznie gazetami, spotkał się z ogólnem uznaniem zwłaszcza, gdy i szersze warstwy muzykalnego świata w niedługi czas później znalazły możność zapoznania się z utworami nagrodzonymi. Co do wydania pieśni, w czem p. Jakubowski zastrzegł sobie pierwszeństwo, ale i zupełną swobodę, to prawo publikacyi pozostało przy obu autorach; p. Jakubowski bowiem nabył na własność jedną z nienagrodzonych pieśni, mianowicie „Krakowiak“ p. Leokadyi Wojciechowskiej.

W pracach komisyi bardzo cenny był udział panny Jadwigi Lachowskiej, znanej zaszczytnie artystki operowej, która doskonałem wykonaniem kilkunastu najwybitniejszych pieśni konkursowych w wysokim stopniu ułatwiła sędziom wydanie orzeczenia. Wyborna ta śpiewaczka wykonała później dwie nagrodzone pieśni w koncercie muzyki polskiej urządzonym przez agencyę M. Türka. Podobne zasługi położył wobec utworów fortepianowych p. Jerzy Lalewicz, który wykonywał je podczas posiedzeń w sposób wirtuozowski, a następnie dał publiczności lwowskiej sposobność poznania zarówno Sonaty Szymanowskiego jak i Tryptyka Brzezińskiego, ku nadzwyczajnemu zadowoleniu słuchaczy. Artysta ten wcieliwszy obydwa te utwory do swego repertuaru koncertowego, produkował je w dwu

sezonach zagranicą, wielkie zaś powodzenie oraz wyborne krytyki wiedeńskie, lipskie i berlińskie osiągnięte dla obu utworów, stały się jawnym dowodem, iż tak pomysł inicyatorów konkursu, jak i ofiary pieniężne komitetu i osób projektowi przychylnych, tak praca twórcza naszych talentów jak i praca członków komisyi; nietylko na marne nie poszły, lecz obróciły się, zupełnie wbrew niechętnym kilku głosom wyżej wspomnianym, na chwałę polskiej sztuki.

Sprawozdanie komisyi obchodów prowincyonalnych.

Na posiedzeniu komitetu pełnego z dnia 1 lutego 1910 utworzono osobną Komisyę obchodów prowincyonalnych.

Komisya ta ukonstytuowała się 19. lutego 1910. Przewodniczącym wybrano prof. Sieradzkiego, sekretarzem p. Waltera, jego zastępcą p. Pragłowskiego. Przewodniczący, zarazem prezes Powszechnych Wykładów uniwersyteckich podał, że Zarząd tych wykładów już ze swej strony przedsięwziął cały szereg wykładów poświęconych Chopinowi, o ile możności z ilustracyą muzyczną. Uchwalono odnieść się i do innych miast, które nie należą do tych, w których odbywają się powszechne wykłady uniwersyteckie.

Komisya wydała odezwę do wszystkich lokalnych zarządów powszechnych wykładów uniwersyteckich — prócz tego rozesłano wielką liczbę listów do osób wpływowych w takich miastach i miasteczkach, które nie mają powszechnych wykładów. Rozesłano też broszurę prof. Niewiadomskiego „w sprawie obchodów szopenowskich“ a rezultatem tego było, iż urządzono w Galicyi prawie w każdem ważniejszem miasteczku uroczystości szopenowskie, nieraz o wielkim sukcesie artystycznym.

Zestawienie Wykładów Uniwersyteckich przedstawia się tak:

W roku akademickim 1909/10.

Lwów, prof. S. Niewiadomski	5	wykładów	1576 słuch.
Brzeżany, prof. gimn. M. Piątkiewicz . .	1	„	236 „
Horodenka, kand. adw. Dr. Salz	1	„	123 „
Jaworów, pna M. Tyrowiczówna	1	„	256 „
Kołomyja, p. Jan Głowacki	1	„	190 „
Sanok, p. E. Walter i W. Supiński (ilustr.)	1	„	333 „
Stanisławów, p. E. Walter i p. Machalska	1	„	580 „
Skole, p. E. Walter	1	„	101 „
Trembowla, Dr. H. Reiss	1	„	100 „
Złoczów, Dr. H. Reiss i pni Jaroszowa . .	1	„	353 „
Razem . .	14	wykładów	3848 słuch.

W roku akademickim 1910/11.

Lwów, prof. S. Niewiadomski	6	wykładów	1961 słuch.
Bolechów, pp. J. Głowacki i Chełmicki . .	1	„	216 „
Czortków, p. E. Walter	1	„	401 „
Dobromil, p. I. Fuhrman i p. Illasiewiczówna	1	„	132 „
Komarno, p. S. Głowacki	1	„	143 „
Lubaczów, p. E. Walter	1	„	150 „
Mościska, p. I. Fuhrman i p. Illasiewiczówna	1	„	150 „
Rawa, p. E. Walter	1	„	189 „
Rohatyn, p. K. Zimmerman	1	„	201 „
Sądowa Wisznia, p. J. Sokołowska i p. Panków	1	„	114 „
Sokal, pp. S. Juchnowicz i Zegarkowski .	1	„	266 „
Stryj, p. S. Głowacki	1	„	440 „
Żółkiew, p. E. Walter	1	„	123 „
Kałusz, pp. J. Głowacki i Chełmicki . . .	1	„	182 „
Turka, p. J. Głowacki	1	„	102 „
Razem . .	21	wykładów	4770 słuch.

Rozesłane listy miały ten skutek, że w wielu miejscowościach potworzyły się lokalne komitety i urządzano wieczory szopenowskie. Nie o wszystkich otrzymała komisya relacyę i nieraz dopiero drogą dzienników o nich się dowiadywała. Obchody takie urządzały następujące miejscowości: Stryj, Krynica, Żegiestów, Zaleszczyki, Trembowla, Łańcut, Złoczów, Tarnów, Przemyśl, Rohatyn, Gródek Jagielloński, Stanisławów, Nowy Targ, Rawa, Mielec, Śniatyn, Tarnopol, Drohobycz, Tarnobrzeg, Kołomyja, Kałusz, Bolechów, Wadowice, Dębica. Kraków utworzył komitet osobny. W wielu miejscowościach było kilka uroczystych obchodów, gdyż prawie każda instytucya naukowa (gimnazya, seminarya, szkoły ludowe, żeńskie i t. p.) pospieszyły urządzić wieczory osobno we własnym zarządzie. Programy obchodów były po większej części typowe wedle wskazówek zawartych w artykule prof. Niewiadomskiego, którego odbitkę posyłano na żądanie miejscowym komitetom. Obchód rozpoczynał się słowem wstępnem lub odczytem, poczem następował koncert, złożony prawie wszędzie wyłącznie z dzieł Chopina. Na zakończenie bywały żywe obrazy — gdzie niegdzie grano jakiś odpowiedni utwór dramatyczny („Konfederaci barscy“ Mickiewicza) lub deklamowano wiersze Ujejskiego, Or-ota i innych do muzyki Chopina.

We Lwowie urządziły osobne wieczory: Stowarzyszenie młodzieży „Życie“ dnia 27. 4. 1910 z odczytami Przybyszewskiego pt. „Chopin a naród“ — z współudziałem prof. Lalewicza i pani Korwin-Szymanowskiej. Kółko amatorskie krawców 13 listop. 1910. z odczytem p. Wełeszczuka — szkoły muzyczne pny Natalii Szczycińskiej, Sabiny Kasparkówny, Zofii Horoszkiewiczówny — Towarzystwo młodzieży polskiej „Orła Białego“ (30 listopada 1910). Wielki poranek

ludowy z przemową p. Waltera, współudziałem prof. Melcera, produkcyami chóru i orkiestry włościańskiej odbył się 28. października 1910 w sali Filharmonii w obecności Paderewskiego i komitetu szopenowskiego, urządzony staraniem Związku teatrów i chórów włościańskich.

Osobny wykaz podaje wieczory szopenowskie, o których wiadomość doszła do komitetu, z podaniem utworów i wykonawców.

WYKAZ
WIECZORÓW SZOPENOWSKICH
urządzanych w kraju w roku jubileuszowym.

O ile komitet powiadomiony został, lub mógł zaczerpnąć wiadomości z gazet, wieczory szopenowskie urządzano w następujących miastach:

Bolechów, Dębica, Drohobycz, Gródek Jagielloński, Kałusz, Kołomyja, Kraków (2 wieczory), Lwów (8 wieczorów), Łańcut, Mielec Nowy Sącz, Nowy Targ, Podgórze (2), Przemyśl (2), Rawa, Rohatyn, Śniatyn, Stanisławów (2), Stryj, Tarnobrzeg, Tarnopol, Tarnów (2) Trembowla, Wadowice, Złoczów.

Z grą na fortepianie wystąpili w tych wieczorach panie i panowie:

d'Abancourtówna, Arciszewski, Bezkorowajny, Binder, Bułharynówna, Fangorówna, Frankowa, Gluzińska, Grünberg, Hausrater, Huppert, Jaroszowa, Illasiewiczówna, Immerglück, Jelikówna, Judejkowa, Kierska, Kołaczkowski, Kosińska, Kreinerowa, Kretzowa, Lalewicz, Lipiński, Löwenhofówna, Łucka, Łusakowska, Mańkowska, Melcer, Michowicz. Mołodyńska, Nowak, Osada, Rosenbuschówna, Safrinówna, Schärfowa, Słuszkiewiczówna, Smutny, Tabiński, Tyniecki, Uruski, Uziębło, Wach, Wasilkowski, Wierzbicka, Wiesenberg, Wojcikówna Wortasiewiczowa.

Ze śpiewem brały udział chóry pod dyrekcyą następujących panów:

Borowiecki, Illasiewicz, Orzech, Rothenberg, Skalski, Wyżykowski.

Jako solistki zaś i soliści wystąpili:

p. Battagliówna, Bielanka, Borzewska, Bratkowski, Drozdowski, Gawroński, Heinrich-Witosławska, Jaroszówna, Issakowicz, Kawecka, Kleinmanówna, Komendowa, Kradyna, Leśko, Majewski, Merklowa, Obtułowiczówna, Rybakówna, Szymanowska.

Na skrzypcach grali:

p. Billig, Cetnar, Ferber, Hacker, Heilpern, Markusówna, Mayer, Słoniewska, Szimunek, Wierzuchowski.

Na wiolonczeli: p. Moszyński.

Z dzieł Chopina wykonano: Preludya 12 razy, Etudy 27 razy, Ballady 7 razy, Scherza 4 razy, Mazurki 17 razy, Polonezy 16 razy, Impromptus 6 razy, Berceuse 1 raz, Tarantella 1 raz, Pieśni 30 razy, Trio 10 razy, Marsz żałobny 10 razy, Walce 13 razy, Nokturny 12 razy, Krakowiak 2 razy, Fantazya z pieśni polsk. 1 raz, Fantazya f-moll. 1 raz, Waryacye op. 2. 1 raz, Ronda 3 razy.

Deklamowali: pp. Chmielińscy, Czerny, Dadlecówna, Danecki Gerszowicz, Geschwind, Haładejówna, Jankowska, Komendowa, Krzyżanowska, Matuszkiewiczowa, Paygert, Siekierzyński, Szobert, Warchałowski, Ważnówna, Wiśniowski, Wybralik, Zielińska, Zdobnicka, Zubczewski.

Przemówienia mieli: Dr. Axer, Baliński, Biegeleisen, prof. Bojarski, prof. Erben, I. Fuhrman, Gil, Imber, dr. Jachimecki, prof. Jankowski, Kolasiński, Łańcucka, Mirski, prof. Niewiadomski, Nowak, prof. Orzech, Osterman, Paluch, dr. Reiss, Rembacz, Schwarzówna, Sielecki, Walter, Wełeszczuk, Wójcicki, Wróbel, dr. Wronka, prof. Wyrobek, dyr. Zimmermann.

Urządzeniem zajmowały się:

Szkoły muzyczne lwowskie pań: Horoszkiewiczówny, Kasparkówny i Szczycińskiej, oraz stanisławowska p. Kmentówny.

Szkoła Urszulanek w Przemyślu i szkoła żeńska im. Reja we Lwowie.

Seminaryum nauczycielskie w Przemyślu, seminaryum żeńskie w Krakowie.

Gimnazyum w Kołomyi, gimnazyum III. w Krakowie, gimnazyum I. w Stanisławowie.

Towarzystwo „Gwiazda“, Towarzystwo „Życie“ we Lwowie, Towarzystwo Moniuszki w Stanisławowie.

Kółko krawców we Lwowie.

Ponadto, zajmowały się urządzaniem rozliczne komitety lokalne, niewymienione na programach lub w korespondencyach dziennikarskich niepodane, podobnie, jak wiele imion osób współdziałających, za co redakcya „Księgi pamiątkowej“ odpowiedzialną być nie może, uczyniwszy wszystko, co było w jej mocy, aby wykaz powyższy zestawić jak najdokładniej.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA NARODOWA

OBCHÓD SETNEJ ROCZNICY

URODZIN

FRYDERYKA CHOPINA

I PIERWSZY ZJAZD

MUZYKÓW POLSKICH WE LWOWIE.