Prof. dr Józef Reiss

NAJPIĘKNIEJSZA ZE WSZYSTKICH JEST MUZYKA POLSKA

Szkic historycznego rozwoju
na tle przeobrażeń społecznych



Kraków 1946
T. Cieszczykiewicz

NAJPIĘKNIEJSZA ZE WSZYSTKICH
JEST MUZYKA POLSKA

Prof. dr JÓZEF REISS

NAJPIĘKNIEJSZA ZE WSZYSTKICH JEST MUZYKA POLSKA

Szkic historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych

z licznymi przykładami muzycznymi i z 50 ilustracjami

1946
T. GIESZCZYKIEWICZ
Księgarnia • Wydawnictwo • Skład nut
KRAKÓW

SPIS RZECZY

	Strona
Rewizja dotychczasowych poglądów	7
I. Bezimienny geniusz ludu stworzył pieśń polską	13
II. Muzyka polska w służbie Kościoła: Średniowiecze	21
III. Muzyka mieszczaństwa polskiego w średniowieczu	40
IV. Kultura muzyczna dworu królewskiego w XVI. wieku	51
V. Koryfeusze muzyki polskiej w Złotym wieku	58
VI. Dwór Wazów w Warszawie staje się ogniskiem kultury muzycznej	69
VII. Muzyka na dworze magnatów	76
VIII. Styl polski XVIII wieku: Polonez, nasz reprezentacyjny taniec narodowy	85
IX. Polska kultura muzyczna w zaraniu demokratyzacji	93
X. Budowniczy naszej kultury muzycznej w początkach XIX wieku	110
XI. Geniusz Chopina	123
XII. Narodowa ideologia w muzyce polskiej: Stanisław Moniuszko	135
XIII. Pokolenie Moniuszkowskie	149
XIV. W pętach konserwatyzmu	162
XV. Pionierzy postępu	188
XVI. Młoda Polska	198
XVII. Dwudziestolecie niepodległości	219
Zakończenie	239
Indeks osobowy i rzeczowy	243

Stowarzyszenia Z. I. F. C. 393

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina Biblioteka

393

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

sygn. 393
akc. 1.84?

M-04811

ZAKŁADY GRAFICZNE »STYL« – KRAKÓW, UL. KRUPNICZA 8

REWIZJA DOTYCHCZASOWYCH POGLĄDÓW

Tytuł książki wyda się może w pierwszej chwili niezbyt poważny i wywoła wrażenie, że praca jest tylko wyrazem chełpliwości, szowinizmu i taniej demagogii. Taki sąd jest jednak wynikiem nieporozumienia. Tytuł bowiem *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, nie jest ani wyrazem chełpliwości i szowinizmu ani wyrazem taniej demagogii, lecz tylko stwierdzeniem faktu, że w poglądach na naszą muzykę budzi się u nas wreszcie p o c z u c i e w ł a s n e j w a r t o ś c i. Pod tym względem wzorem mogą być dla nas inne narody słowiańskie, a zwłaszcza Czesi, Rosjanie i Jugosłowianie, jak również i Węgrzy. U tych narodów na pierwszym planie stoi ich własna muzyka, a potem dopiero muzyka obca; nie obniżają oni przez to wartości tej obcej muzyki, uznają jej wysokie walory twórcze i jej piękno, ale ponad wszystkim góruje u nich duma z ich własnej muzyki, góruje gorące przywiązanie do niej. Tak być powinno i tak być musi, jeśli naród ma stworzyć odpowiednią atmosferę dla rozwoju swej muzyki. Czesi czy Jugosłowianie witają każde nowe, własne dzieło muzyczne z uznaniem i wyrozumiałością; nieraz nawet rzecz słabą przyjmuje się tam bez szemrania, bez złośliwych przycinków lub zjadliwej krytyki; tam wita się każdy twórczy wysiłek z należytym szacunkiem.

Można takiemu stanowisku zarzucić, że jest ono niezgodne z zasadą bezstronnej i objektywnej krytyki. Zarzut niewątpliwie słuszny, ale zasada bezstronności i objektywizmu należy do krytyki w ścisłej pracy naukowej; w życiu zaś milkną kategorie rozumowe; o wszystkim decyduje i wszędzie zwycięża uczucie: rozum swoje, a serce swoje.

Dla Rosjan, dla Węgrów niema nic równie pięknego poza własną ich pieśnią i tańcem. A zważmy, że np. cała odrębność

muzyki węgierskiej i całe jej piękno streszcza się w uporczywym, synkopowanym rytmie czardasza, że zatem skala możliwości wyrazu jest w ich muzyce — według naszych pojęć — dość wąska; mimo to niema dla nich piękniejszej muzyki nad muzykę węgierską! I ze swego stanowiska mają oni najzupełniejszą słuszność.

Cóż dopiero my mamy powiedzieć o naszej muzyce? Jakie bogactwo form, różnorodność melodii i rytmów możemy przeciwstawić muzyce innych narodów! Jakie skarby pieśni ludowej mamy; ilu mamy koryfeuszów w naszej muzyce, która zdumiewa najsubtelniejszą finezją techniki i siłą uczuciowego wyrazu! Cóż my mamy powiedzieć, skoro możemy się chlubić geniuszem Chopina, skoro w rzędzie naszych wielkich kompozytorów mamy tak natchnionego rapsoda narodowego, jakim jest Moniuszko? Czy wobec tego nie mamy prawa do owej pozornie przesadnej i chełpliwej oceny, że najpiękniejsza ze wszystkich jest nasza muzyka? czy wobec tego jest to naprawdę szowinizm czy demagogia?

Niestety, wytworzył się u nas dziwny pogląd na wartość naszej własnej muzyki. Panuje u nas nieszczęsna skłonność do obniżania wszystkiego, co u nas powstaje; zawsze i wszędzie lekceważący gest wobec wszelkich naszych wysiłków twórczych. W krytyce przeważa u nas metoda negacji. Nie podkreśla się z uznaniem tego, co ktoś w swym dziele dał; nie szuka się i nie wydobywa wartości pozytywnych, lecz wyławia się głównie same tylko wady i podkreśla się tylko same braki, a więc to, czego ktoś w swej pracy nie dał; ohydna metoda, która wyrządziła wiele szkód.

* * *

Mimo woli nasuwa się pytanie, skąd pochodzi u nas ów w zasadzie negatywny stosunek do naszej własnej muzyki, skąd to niedocenianie jej niewątpliwie wysokich wartości? Częściową odpowiedzią na to pytanie jest tkwiący w nas jakby k o m p l e k s n i ż s z o ś c i wobec tego wszystkiego, co jest w muzyce innych narodów. Występuje to zwłaszcza w naszym stosunku do m u z y k i n i e m i e c k i e j. Nie dziw, że tak jest właśnie; trudno bowiem oprzeć się i trudniej jeszcze wyzwolić się z tych sugestii, które systematycznie i niezmiernie umiejętnie narzucała nietylko nam, ale wszystkim innym narodom szowinistyczna propaganda niemiecka. Nie przebierała ona w środkach ani w metodach; bo przecież muzyka niemiecka wszystko zagarnęła dla siebie i wbrew oczywistym faktom i wbrew prawdzie historycznej przypisała sobie niemal wszystkie zdobycze, które do muzyki wniosły już we wczesnym średniowieczu inne narody, przede wszystkim Anglicy, Francuzi i Włosi. W swym obłędzie zaborczym i w swej manii wielkości głosili przecież Niemcy, że narodowy hymn francuski „Marsylianka" jest kompozycją niemiecką! (por. Musical Quarterly, 1922: Dr Edgar Istel „Is the Marseillaise a German composition?"). Rekordem niemieckiej niepoczytalności jest próba zaanektowania Chopina dla muzyki niemieckiej! Niejaki H. J. Moser wywodzi w swym „Lehrbuch der Musikgeschichte", 1937, str. 244, pracy, napisanej pod kątem „ideologii" hitleryzmu, pochodzenie Chopina z niemiecko-lotaryńskiej rodziny Schopinger! Obłąkańczy wymysł czy niedorzeczny wybryk, wylęgły w chorym mózgu szaleńca, który tym bezkarniej szaleje, że bezkrytyczny umysł niemiecki nie zażąda dowodów, lecz posłusznie przyjmie jako pewnik historyczny to szystko, w co mu wierzyć karzą. Pseudonaukowa literatura niemiecka „rewindykuje" nawet i Césara Francka dla muzyki niemieckiej! (por. str. 73).

Hegemonię swą w muzyce oparli Niemcy na twórczości tych koryfeuszów, których wysuwają zawsze jako swych naczelnych kompozytorów narodowych, a którzy jednak nie byli Niemcami czystej krwi: J. Haydn, L. van Beethoven, C. M. Weber, F. Schubert, Rob. Schumann, R. Wagner, to wszystko mieszańcy i właśnie dzięki temu takie genialne indywidualności. Obłędna teoria niemieckiego rasizmu chciała uchronić nordyczną rasę germańską od wszelkiego zmieszania się z elementami obcymi. Okazało się jednak, że muzyka narodu nie może zamykać się w ciasnym kole ekskluzywności, nie może rozwijać się w zupełnej izolacji od muzyki innych narodów. Rozwój muzyki bowiem podlega kardynalnym prawom przyrody, w której ze skrzyżowania gatunków rodzi się zapładniająca siła twórcza; złamanie tego prawa sprowadza degenerację i wyjałowienie.

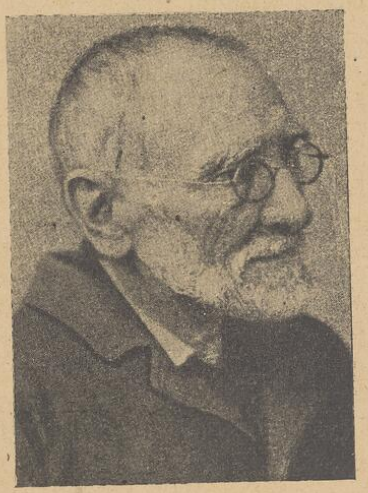
W żyłach J. HAYDNA płynęła krew chorwacka (por. Fr. X. Kuhać: J. Haydn i hrvatske narodne popievke. Zagrzeb, 1890); BEETHOVEN był po ojcu Flamandczykiem (por. R. van

Aerde. Les ancêtres flamands de Beethoven, 1927); rodzina WEBERA wywodziła się z półn. Francji, z Normandii; SCHUBERT pochodził z rodziny morawsko-śląskiej; SCHUMANN należy do szczepu wendyjsko-łużyckiego; nie mogąc tego przemilczeć, posuwają się Niemcy w swej bezsilnej złości do tego, że tragiczną katastrofę w życiu Schumanna, jego obłęd tłumaczą jego pochodzeniem ze „zdegenerowanej" rasy słowiańskiej; oto jedna z „naukowych" metod niemieckich! R. WAGNER, którego nazwisko wypisała hitlerowska Trzecia Rzesza na swym sztandarze bojowym, jako naczelnego przedstawiciela narodowej muzyki niemieckiej, to przecież po ojcu Żyd, a raczej „półżyd" według terminologii obłąkańczego rasizmu! Poza dokumentami, które stwierdzają nie czysto niemieckie pochodzenie tych wszystkich koryfeuszów, mówi o ich obcym pochodzeniu ich muzyka, w której dźwięczy obcy ton, niezgodny z charakterem muzyki niemieckiej. Kierując się tymi kryteriami ,można stwierdzić, że np. MOZART ma w charakterze i stylu swej muzyki niezmiernie luźny związek z Niemcami; pod względem rasowym przedstawia on czysty typ dynarski, a w muzyce swojej jest typowym Włochem. Nawet i J. BRAHMS, napozór tak nawskróś niemiecki w swej muzyce, padł w początkach rządów hitlerowskich ofiarą rewizjonistycznych podejrzeń rasizmu; zarzucono mu bowiem pochodzenie żydowskie i w r. 1933, jako w setną rocznicę jego urodzin zabroniono wszelkich uroczystości na jego cześć! Później dopiero zorientowali się Niemcy, że w ten sposób pozbędą się wszystkich swoich wielkich mistrzów muzyki i drogą propagandowych zabiegów przywrócili Brahmsowi czystą krew niemiecką; to samo uczynili z Wagnerem!

* * *

Mimo tych wszystkich, ogólnie znanych faktów, był u nas i jest nadal wprost bezgraniczny kult dla muzyki niemieckiej; stoimy jakby onieśmieleni wobec jej wielkości i w poczuciu tego, jak nam do jej wyżyn daleko, budzi się w nas ów zabójczy dla nas kompleks niższości. A przecież jaki on jest bezpodstawny! Czas najwyższy, ażeby zabić te „mikroby niższości", zaszczepione w nas hałaśliwą i niewybredną w środkach propagandą „kultury niemieckiej", która—

jak się okazało — jest klasycznym „contradictio in adiecto"! Na dowód tego, jak nieuzasadnione jest poczucie naszej niższości wobec muzyki niemieckiej, wystarczy przeciwstawienie n a s z e j p i e ś n i l u d o w e j muzyce niemieckiej; tu można się przekonać, jaką wyższość ma nasza muzyka i jakie wartości w niej się kryją. Bez przesady i bez chełpienia się należy stwierdzić, że mało który naród poszczycić się może w swej pieśni ludowej taką rozmaitością form i taką różnorodnością wyrazu uczuciowego, jaką ma nasza pieśń ludowa; zaprawdę, najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Leżą przed nami tomy z dziesiątkami tysięcy naszych pieśni i tańców ludowych, dzieło istnego tytana pracy, Oskara KOLBERGA. Dzieło to jest unikatem w etnografii międzynarodowej, gdyż stworzył je Kolberg sam jeder własnym wysiłkiem, poświęciwszy mu bezinteresownie trud całego życia; w druku ukazało się przeszło 30 tomów, a materiał na drugich tyle tomów pozostał w rękopisie i czeka na opublikowanie. Tak bogatego zbioru pieśni ludowych nie ma dotąd żaden inny naród, jakkolwiek praca nad zbieraniem tych pieśni jest tam dziełem zbiorowym, a nie dziełem jednostki.



Oskar Kolberg.

Pierwszy zbiór pieśni ludowych wydał O. Kolberg w opracowaniu na głos z fortepianem w r. 1842. O tym właśnie zbiorze, a raczej o jego opracowaniu wyraził się Chopin ujemnie w liście do rodziny w r. 1847, nazywając je drastycznie „pięknościami różowanymi z przyprawionym nosem"; w słowach tych piętnował Chopin niewłaściwą metodę wydawniczą, t. j. dodawanie akompaniamentu fortepianowego do pieśni ludowych. Takie opracowanie pozbawia bowiem pieśń ludową charakterystycznej jej prostoty, wnosząc do muzyki ludowej obcy jej pierwiastek stylistyczny. Uznał to później Oskar Kolberg i zastosował jedyną racjonalną metodę wydawniczą najpierw w pierwszym zbiorze, wyd. w r. 1857 p. t. „Pieśni

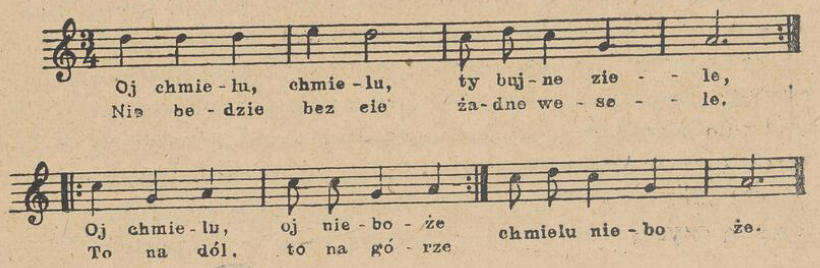
ludu polskiego", a potem w klasycznych seriach, wydanych p. t. „Lud, jego muzyka i tańce" 1865—1889, gdzie zebrał melodie ludowe tak, jak je słyszał z ust ludu, bez upiększeń i bez opracowania fortepianowego.

Jakże blado i ubogo wygląda pieśń niemiecka wobec przepychu i blasku, znamionującego polską pieśń ludową! Gdy się przewertuje zbiór niemieckich pieśni i tańców ludowych, ujęty zaledwo w trzy tomy, wydane p. t. „Der deutsche Liederhort" przez L. Erka i F. M. Boehmego w r. 1893, możnaby się zapytać, czy w ogóle istnieje niemiecka pieśń ludowa? Bo przecież jeśli w tym zbiorze znajdzie się coś cenniejszego, to można z góry powiedzieć, że to nie jest melodia pochodzenia niemieckiego, lecz melodia słowiańska, która dostała się do muzyki niemieckiej jako spuścizna po Słowianach nadłabskich. Dowodem tego są pieśni ludowe z t. zw. „Ukermark" t. j. regionu, stanowącego najdalej na północ wysuniętą część Brandenburgii. Obszar ten zamieszkiwali począwszy od VI. wieku połabscy Lutycy i Wilcy, nielitościwie tępieni przez margrabiego Albrechta Niedźwiedzia w XII. w. Nemezis dziejowa ocaliła pieśń mordowanych ofiar jako żywe świadectwo prawdy historycznej.

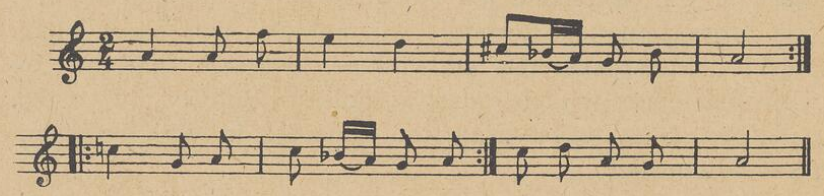
I. BEZIMIENNY GENIUSZ LUDU STWORZYŁ PIEŚŃ POLSKĄ

Z polskich gór i dolin popłynęła pieśń polska. Lud polski dał więc narodowi jego pieśń rodzimą. Istnieje ona tak długo, jak długo istnieje naród polski; a zatem powstała ona w chwili, gdy na widowni dziejowej zjawił się naród polski. Pieśń ta jest tak samo, jak mowa ojczysta, nieodłączną częścią organizmu narodowego. Jej melodia wyrosłą z gleby polskiej; kiełkowała ona od wieków w duszy narodu, by wejść następnie w głąb rodzimej, polskiej kultury muzycznej, nadać jej charakterystyczny ton i zabarwić ją właściwościami swej odrębności.

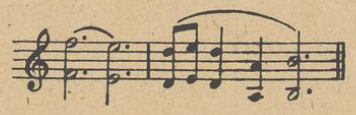
Stąd pochodzi a r c h a i z m naszej pieśni ludowej; występują w niej bowiem charakterystyczne cechy prymitywu, a więc: asymetria budowy, polegająca na tym, że zamiast prawidłowych zdań 4 taktowych i okresów 8 taktowych zjawiają się zdania i okresy skrócone lub wydłużone z konstrukcją 6-, 7 i 9-taktową; zamiast zasadniczej formy rytmów dwu- lub trójmiarowych zjawiają się często rytmy kombinowane, a więc $^5/_4$, złożone z połączenia rytmów $^2/_4$ i $^3/_4$ albo nawet rytmy na $^7/_4$, łączące takt $^4/_4$ z taktem $^3/_4$ i t. p. Melodię znamionuje często p e n t a t o n i k a b e z p ó ł t o n o w a; typowym i jednym z najstarszych jej przykładów jest obrzędowa pieśń *Chmiel*. śpiewana u nas od wieków przy oczepinach panny młodej:



Później wkradły się do tej archaicznej melodii liczne zmiany, które częściowo, zwłaszcza w początkowej części, zatarły jej pentatoniczną budowę; zmiany te mają charakter regionalny. Przytoczona niżej wersja z Lubelszczyzny (Kolberg XVI 1. Nr. 295), świadczy o wpływie naszych kresów wschodnich: pierwotny rytm trójmiarowy, wywodzący się niezawodnie z kolebki narodu polskiego z nad Gopła, uległ tu zmianie na charakterystyczny dla kresów wschodnich rytm parzysty na $^2/_4$, w melodii zaś pojawiła się melancholijna zwiększona sekunda, tak często w ruskich dumkach występująca; zamiast melodii pentatonicznej, bezpółtonowej wytworzyła się melodia, łącząca cechy nowoczesnego Moll z cechami kościelnej tonacji frygijskiej:



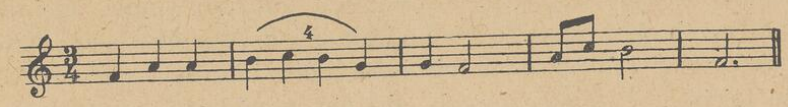
Mimo tych zmian i różnic utrzymała się pieśń o chmielu w naszej muzyce jako jedna z reprezentacyjnych pieśni ludowych z bardzo odległej przeszłości historycznej. Na temat „Chmiela" improwizował J. N. Hummel w Warszawie na koncercie 2. maja 1828, Chopin zaś na swym koncercie w „Kaerntnertor - Theater" w Wiedniu 11. sierpnia 1829, wywołując tą improwizacją niebywały entuzjazm publiczności. Echo melodii „Chmiela" odzywa się u Chopina w Nokturnie B-moll op. 9. Nr. 1:



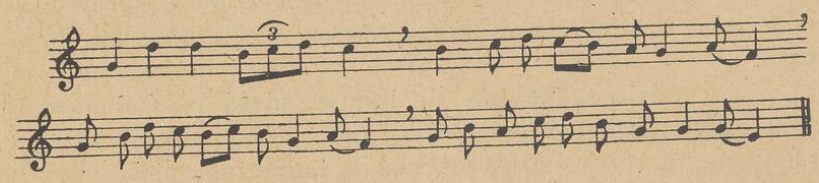
Świadectwem archaizmu, właściwego naszej pieśni ludowej, są liczne melodie, zbudowane na tonacjach kościelnych. W pieśniach pasterskich zaś występuje najczęściej zwiększona kwarta lidyjska czyli tryton *f - h;* jest ona nieodłączną cechą naszych melodii góralskich w Tatrach i na Podhalu do tego stopnia, że dzisiaj jeszcze nasi górale „lidyzują" każdą zasłyszaną melodię z „dolin" t. zw. kwartę czystą podwyższają stale na kwartę zwiększoną.

Zbiory Muzyczne PAN
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK BIBLIOTEKA

O prastarym pochodzeniu naszych melodii pasterskich zaświadczyć może następująca melodia podhalańska ze swym charakterystycznym rytmem rapsodycznym:

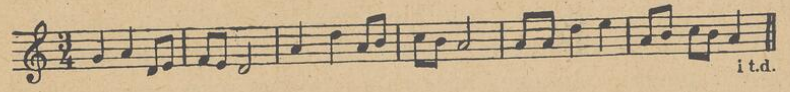


Zestawmy z nią szczęśliwie zachowaną melodię starogrecką, wyrytą wraz z epigramem o znikomości życia ludzkiego na nagrobku niejakiego Seikilosa w Małej Azji:

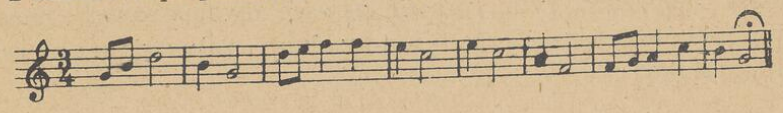


Czy niektóre jej frazy nie są niemal identyczne z frazami melodii podhalańskiej? Zasadniczo mamy i tutaj wyraźną melodię lidyjską z właściwą sobie nutą melodii pasterskiej tak, jak ją niewątpliwie wygrywali górale-pasterze małoazjatyccy w starożytnej Frygii; po długich wiekach przywędrowała ona niezawodnie przez Grecję i cały Bałkan na północ, dotarła do naszych gór i tutaj znalazła swoje ostateczne schronienie; ile takich melodii podhalańskich można by tutaj przytoczyć! Możnaby więc nasze Podhale nazwać jakby „rezerwatem" prastarej pieśni europejskiej.

Nasze pieśni ludowe, utrzymane w tonacjach minorowych potrącają nieraz o wielką sekstę dorycką, co im nadaje rys dostojnej powagi:



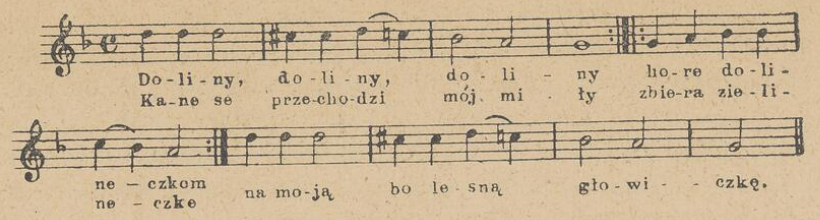
W Moll występuje również i mała sekunda frygijska i mała septyma eolska; w Dur zaś septyma mixolidyjska, wywodząca się prawdopodobnie z melodii pasterskich i z charakterystycznej gamy „fujarkowej" (p. str. 19):



„Pomostowość" naszego kraju spowodowała napływ różnorodnych obcych pierwiastków muzycznych, które niejednokrotnie przekształciły rodzimą nutę polską. Przykład pieśni weselnej „Chmiel" stwierdził oddziaływanie melancholijnych dumek wschodnich z ich zawodzącą sekundą zwiększoną, jak np. *b-cis* lub *c-dis, f-gis;* interwal ten odzywa się także i w zawleczonych do nas melodiach cygańskich. Na południu, w regionie Karpat, a zwłaszcza w Beskidzie zachodnim działały silnie wpływy wałaskie za sprawą gromad pasterzy, wędrujących z Wołoszczyzny wzdłuż Karpat aż na Morawy; częściowo przenikał tu również i wpływ węgierski swoim charakterystycznym rytmem synkopowanym.

Tam, gdzie zachowała się ludowa pieśń polska, nieskażona nalotem obcych wpływów, tam ma ona taką krasę odrębną, że nie dorówna jej pięknością żadna inna pieśń obcych narodów; dla przekonania się o tym dość przytoczyć tu melodię, w której odzwierciedla się właściwy muzyce polskiej polot uczucia, słoneczny blask, ale i łzawa tęsknota naszego krajobrazu:

Na tym przykładzie widzi się, w jak ścisłej łączności pozostaje pieśń ludowa z konfiguracją ziemi i ze wszystkimi czynnikami socjologicznymi narodu Każdy region stwarza daleko idące różnice i wielkie bogactwo odcieni w melodii i rytmie, w strukturze formalnej i w charakterze nastrojowym swych pieśni: Inaczej śpiewają mieszkańcy gór, inaczej mieszkańcy dolin, a jeszcze inaczej mieszkańcy wybrzeża morskiego; pieśń Podhala ma krótką i jędrną frazę melodii i to niemal zawsze diatonicznej i niemal zawsze utrzymanej w Dur, a wyjątkowo potrącacej o Moll, ma swój „drobny", jakby zadyszany rytm, prawie zawsze dwumiarowy; pieśń „doliniaków" ma zaś często nutę zadumy, zabarwionej nieraz chromatyką:



A jak odrębna jest pieśń Kaszubów! W jej charakterystycznym rytmie przebija się jakby zderzanie się i rozpływanie fal morskich; gdy ich pieśni rozbrzmiewają w kościele, wówczas słuchając ich, ulega się złudzeniu, jakoby cały kościół kołysał się, jak łódź na pełnym morzu.

* * *

Większość naszych pieśni ludowych ma formę pieśni tanecznych. W muzyce ludowej bowiem zespalają się ze sobą nierozerwalnie śpiew i taniec. Pierwotnie nie istnieje tu taniec jako samodzielny element choreograficzny lub jako przedmiot rozrywki towarzyskiej. Dzięki właściwej sobie „eurytmii" czyli prawidłowemu układowi ruchów spełnił taniec doniosłe zadanie społeczne jako symbol ładu w przyrodzie. Pierwotnie ma taniec charakter sakralny w służbie religii oraz jest tańcem kultycznym w służbie obrzędów. Pieśń i towarzyszący jej taniec tworzą zrosły ze sobą kompleks ekspresyjny. Toteż pierwotny taniec ludowy pozbawiony jest jeszcze wszelkich pierwiastków zmysłowych, które weszły do niego dopiero później; nie zna on tańca parami; pierwotnie tańczą osobno mężczyźni i osobno kobiety, ale zasadniczo biorą w nim udział wszyscy uczestnicy uroczystości czy obrzędu.

Zespolenie pieśni i tańca w jedną nierozłączną całość miało wielkie znaczenie dla wykształcenia i rozwoju różnorodnych form rytmicznych naszego tańca ludowego; w związku bowiem z metrycznymi właściwościami mowy w poszczególnych naszych regionach powstawały odrębne typy rytmów tanecznych; oczywista, że na wykształcenie tych typów decydujący wpływ miały charakterystyczne cechy temperamentu rasowego. Toteż inaczej wyglądają i inaczej brzmią nasze tańce ludowe na ziemiach zachodnich, a inaczej na ziemiach wschodnich. Zauważył to swego czasu i dobitnie

podkreślił nie byle znawca naszej muzyki ludowej, jakim był Karol KURPIŃSKI, w twórczości swojej tak zbliżony do muzyki ludowej; w cennych artykułach, poświęconych polskiej pieśni ludowej i tańcom ludowym, 1820 r., zwrócił on uwagę na to, że żywy temperament naszych górali stworzył odrębny typ pieśni tanecznej w porównaniu z tą pieśnią, którą stworzył spokojny temperament mieszkańców, rozsiadłych na urodzajnych równinach Polski. Na wschodzie panuje u nas niemal wyłącznie taniec w takcie dwumiarowym na $^2/_4$ czy to jako góralski „zwyrtany" o tempie zawrotnym czy jako krakowiak, na ziemiach zachodnich zaś dominuje taniec w takcie trójmiarowym na $^3/_8$ lub $^3/_4$ t. j. mazur, mazurek, kujawiak, oberek, polonez czyli „chodzony".

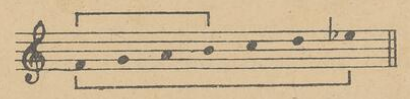
Na odrębność i piękno starych tańców ludowych, odznaczających się polotem śpiewnej melodii i porywających żywością rytmu, zwrócili uwagę już w XVIII wieku pisarze i muzycy niemieccy, wśród nich zaś Georg Philipp TELEMANN † 1767, który poznał je dokładnie w czasie swego dłuższego pobytu w Żorach i Pszczynie na Śląsku, oraz w Krakowie w r. 1705; wyśpiewał on na ich cześć istny panegiryk i dodał, że „cudowne pomysły polskich pieśni tanecznych dostarczyć by mogły niejednemu kompozytorowi materiału twórczego na całe życie". W podobnych słowach najwyższego zachwytu wyrażał się później o polskich pieśniach i tańcach ludowych poeta i estetyk niemiecki, Daniel SCHUBART, † 1791, w swym studium „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst", wyd. w r. 1806.

* * *

Lud dał wreszcie muzyce polskiej bogaty inwentarz własnych instrumentów muzycznych. Wszystkie one związane są najściślej z życiem ludu i z jego zajęciami. Swoją prymitywną budowę zachowały one do dnia dzisiejszego i utrzymały się niemal w niezmienionej formie obok instrumentów, zajmujących wysokie stanowisko w hierarchii historycznego rozwoju.

Naczelne miejsce wśród instrumentów ludowych zdobywa fujarka czyli fulyrka, zwana też gdzieniegdzie dudką, sopiłką albo ogólnie piszczałką; jest to typowy instrument pasterski. Niewłaściwie identyfikuje się fujarkę z t. zw.

„ligawką", która jest znacznie od niej większa i ma głęboki donośny głos, a służy podobnie, jak trombita i t. zw. bazuna pasterzom w górach do nawoływań z hali na hale i do spędzania owiec. Z fujarki wydobyć można szereg dźwięków diatonicznych, które układają się w charakterystyczną gamę „pasterską" z kwartą zwiększoną, *f - h* i z małą septymą, *f - es*:



Struktura tej gamy pozostaje więc w najściślejszym związku z budową instrumentu i jego właściwościami; por. S. M. Stoiński „Dudy żywieckie", 1938, str. 21. sq.

Z fujarki powstały liczne inne pokrewne jej instrumenty, w swej zasadniczej konstrukcji oparte na analogicznych prawach, które stanowią podstawę dla konstrukcji fujarki; są to: dudy czyli gajdy, szałamaje (fran: chalumeau), trombity, bazuny i wspomniana już ligawka, jako instrumenty dęte. Jednym z najstarszych naszych instrumentów ludowych są d u d y. Nazwa „gajdy" nie jest polska, lecz dostała się do nas ze Wschodu za pośrednictwem wędrownych Wałachów i przyjęła się głównie na terenie imigracji wałaskiej, a więc na Podhalu, w Żywiecczyźnie i w Beskidzie śląskim; w Wielkopolsce zaś utrzymała się trafna nazwa „kozioł". Często u nas używana nazwa „kobza" na oznaczenie dud jest błędna; jest to bowiem nazwa instrumentu opatrzonego strunami, a rozpowszechnionego dawniej na kresach wschodnich i podobnego do ukraińskiej bandurki i do gitary. Nazwa „dudy" jest rodzimą nazwą polską; przejęli ją od nas Niemcy jako t. zw. „Dudelsack" lub „Dudey"; stwierdza to pisarz niemiecki i teoretyk muzyki Michael PRAETORIUS w swym cennym opisie instrumentów w dziele „Syntagma musicum" z r. 1618 i zarazem podaje nazwę „Polnischer Bock" t. zn. „polski kozioł", czym podkreśla rdzennie polski charakter tego instrumentu. Głos dud jest piskliwy i wrzaskliwy, nieustannie zaś hucząca piszczałka basowa, czyli t. zw. „bąk" potęguje jeszcze prymitywną konstrukcję tego instrumentu góralskiego. Ale dla górala nie ma piękniejszej muzyki nad muzykę dud, zwłaszcza gdy ich głos złączy się z głosem gęślików albo z szumnym głosem cymbałów.

Wyższy stopień rozwoju przedstawiają w hierarchii naszych instrumentów ludowych instrumenty smyczkowe, do których należą prastare g ę ś l e czyli „gęśliki", zwane także zdrobniale „gąsłeczkami" i pokrewne im odmiany. W swym archaicznym prymitywiźmie zajmują one pośrednie miejsce między starobałkańską „liricą", rosyjskim „gudokiem" a między pierwotnym instrumentem smyczkowym, rozpowszechnionym w Europie zachodniej, zwanym „rebec". Są one jakby odmianą skrzypiec, ale różnią się od nich kilkoma szczegółami budowy: mają one dno wypukłe, z którym bezpośrednio łączy się wierzchnia płyta bez pośrednictwa t. zw. boków i bez wcięć. Gęśle polskie, zachowane jeszcze gdzie niegdzie na Podhalu, były prawdopodobnie identyczne z tym instrumentem, który w wieku XVI i XVII pisarze niemieccy określali jako „polskie skrzypce", *Polische Geigen;* rozwodzą się nad nimi szeroko i Martinus AGRICOLA, teoretyk niemiecki w swej wierszowanej „Musica instrumentalis deutsch" 1545 (p. str. 44—46) i wspomniany już Michael Praetorius w r. 1619.

Świadectwa niemieckie, których chyba w stosunku do naszej muzyki nie można podejrzewać o jakąś stronniczą życzliwość, stwierdzają więc wymownie, ile piękna tkwi w naszej muzyce ludowej oraz ile nowych wartości ona wniosła. My sami natomiast w jakimś niezrozumiałym zaślepieniu i w poczuciu naszej rzekomej niższości, nie doceniamy lekkomyślnie wysokiej m u z y k a l n o ś c i naszego ludu; nieraz nawet padają u nas zarzuty, że lud polski jest niemuzykalny! Zawsze jeszcze patrzymy na naszą własną muzykę z pewną rezerwą i nie umiemy zdobyć się na zdecydowany ton entuzjazmu, który przecież muzyka nasza wywołać powinna; sami uznać nie chcemy, że najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska.

Literatura. Oskar K o l b e r g: Pieśni ludu polskiego z 909 melodiami, 1857; Lud jego zwyczaje, pieśni muzyka i tańce, 1865/1889. tomów 23 z 10.000 melodii; prócz tego Mazowsze 5 tomów, Chełmszczyzna 2 tomy, Pokucie 4 tomy i Przemyskie. — Dr. Juliusz R o g e r: Pieśni ludu śląskiego, Wrocław, 1863. — Stanisław M i e r c z y ń s k i: Tańce podhalańskie, 1930, Pieśni Podhala 1935. — Ks. Władysław S k i e r k o w s k i: Pieśni puszczy Kurpiowskiej, 1928. — Helena W i n d a k i e w i c z o w a: Pentatonika w polskiej muzyce ludowej, 1933. — Dr. Adolf C h y b i ń s k i: Instrumenty ludu polskiego na Podhalu, 1924. — Jadwiga P i e t r u s z y ń s k a: Dudy wielkopolskie, Poznań, 1936. — Stef. M. S t o i ń s k i: Dudy żywieckie. 1939. — Kazimierz M o s z y ń s k i: Kultura ludowa Słowian, Kraków, 1939, część II, rozdz. 16 i 17.

II. MUZYKA POLSKA W SŁUŻBIE KOŚCIOŁA

ŚREDNIOWIECZE

Drzemiące w narodzie siły twórcze na polu muzyki obudził do życia Kościół rzymski w Polsce. Wraz z nowym słowem łacińskim rozbrzmiała nowa nuta c h o r a ł u g r e g o r i a ń s k i e g o. Jakże obca i dziwna wydała się ona ludowi polskiemu. Recytacyjny ton czyli „accentus" śpiewów solowych i śpiewów responsorialnych, które intonował chór księży, oraz śpiewny ton czyli „concentus", rozlewający się szeroką strugą melodii z jej charakterystyczną ornamentyką koloraturowych jubilacji, przedstawiał tak odrębny świat muzycznego piękna, że trzeba było długiego czasu, by świeżo nawrócony naród polski mógł się oswoić z tym nowym śpiewem liturgicznym.

Władze kościelne w Polsce roztoczyły gorliwą opiekę nad swym śpiewem. Statuty synodów prowincjonalnych czuwały nad czystością chorału i nad jednolitym sposobem wykonywania go w kościołach i w klasztorach. Od XI. wieku spisywano missalia, antyfonarze, graduały, kancjonały, psalteria i inne księgi liturgiczne w katedrach: gnieźnieńskiej i krakowskiej. Z czasem stał się c h o r a ł k r a k o w s k i wzorem dla wszystkich innych diecezji, nawet dla diecezji gnieźnieńskiej. Gdy szło o zachowanie czystości w tradycyjnym śpiewie kościelnym, powoływano się zawsze na śpiew katedry krakowskiej: „iuxta modum et ordinationem ecclesiae Cracoviensis".

Dla pielęgnowania chorału gregoriańskiego ustanawiano osobne fundacje i tworzono osobne kollegia kantorów — psałterzystów, których zadaniem było podtrzymanie j e d n o g ł o s o w e g o śpiewu liturgicznego czyli t. zw. *cantus planus* w przeciwieństwie do powstałego później w i e l o g ł o s o w e g o śpiewu kościelnego, zwanego śpiewem figuralnym, *cantus figuralis.*

Chorał gregoriański był jednym z głównych przedmiotów nauki w szkołach duchownych. Nauka nie była łatwa i wymagała długiego czasu do opanowania zasad chorału; według rozporządzenia biskupa krakowskiego, Tomasza Strzępińskiego z r. 1459, klerycy diecezji krakowskiej musieli jej poświęcić trzy pełne lata. Akademia krakowska wyznaczyła osobne godziny dla wykładów teorii chorału i dla nauki akcentów kościelnych, *accentus ecclesiastici;* stanowiły one podstawę poprawnego wykonania chorału, zgodnie z zasadą św. Augustyna, który w swym dialogu „De musica libri sex" definiuje muzykę jako „ars bene modulandi" t. zn. jako sztukę umiejętnego śpiewu, polegającego na ścisłym przestrzeganiu akcentów słowa czyli jego metrycznej budowy.

Zachowane w Bibliotece Jagiellońskiej rękopisy z wieku XIII—XV. zawierają liczne traktaty najwybitniejszych teoretyków średniowiecza, według których wykładano w Akademii Krakowskiej i zasady chorału gregoriańskiego i zasady t. zw. „musica speculativa" t. zn. teorii, omawiającej matematyczno-akustyczne podstawy muzyki. Są to traktaty: Severina Boethiusa „De institutione musica libri duo", św. Izydora z Hiszpanii „Etymologiae", Bernona z Reichenau liturgiczny „Tonarius", Hucbalda de St. Amand „Musica enchiriadis" i dzieła największej powagi średniowiecza, Jana de Muris „Speculum musicae", a nadto traktat o akcentach kościelnych Alexandra de Villa Dei, zawarty w jego sławnym „Doctrinale puerorum". Kompilacją traktatów, poświęconych zagadnieniom chorału gregoriańskiego, jest rękopiśmienny traktat, zachowany w bibliotece seminarium duchownego w Gnieźnie, magistra SZYDŁOWITY z wieku XIV; wydał go z komentarzem X. Dr Wacław Gieburowski, 1915. Do nauki o akcentach pojawiło się u nas wiele podręczników, rękopiśmiennych w wieku XV i drukowanych w wieku XVI.

* * *

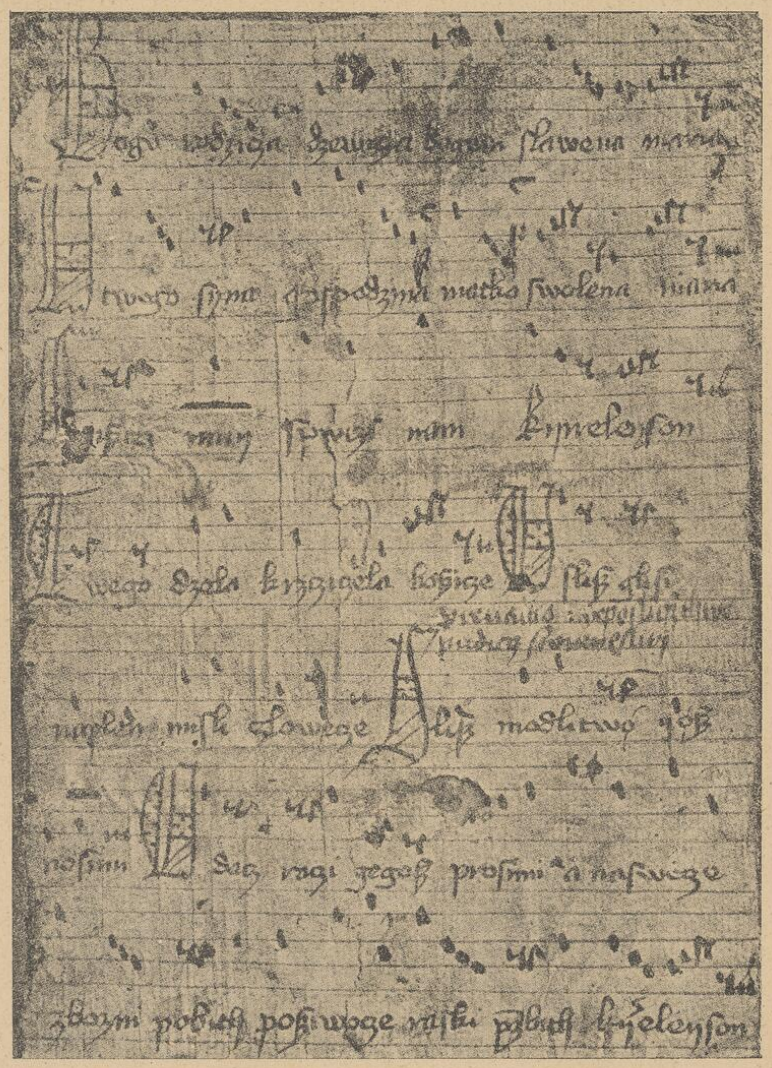
W ścisłym związku z chorałem gregoriańskim powstały pierwsze nabożne pieśni polskie. Lud chwytał melodyjniejsze części śpiewu liturgicznego, zwłaszcza koloraturowe frazy, czy to „Kyrie elejson", „Gloria" czy „Alleluja" i dorabiał do nich własne słowa. Tak powstawały t. zw. „Kerielesze", śpiewane przez rycerstwo polskie, tak powstawały

suplikacje i pieśni nabożne na cześć świętych, hymny, sekwencje i antyfony. Niektóre z tych pieśni sięgają odległej przeszłości; ani czasu ich powstania, a tym mniej nazwiska kompozytora niepodobna ściśle ustalić; w nielicznych wypadkach znany jest tylko autor tekstu sekwencji, jak np. Jan z Kępy Łodzia w XIV. wieku. Jedynym kryterium dla oznaczenia wieku jakiejś pieśni nabożnej może być struktura melodii, wywodzącej się np. z pentatonicznej pieśni ludowej albo z chorału gregoriańskiego.

Jedną z najstarszych naszych pieśni nabożnych jest *Bogarodzica.* Jest to pierwszy polski hymn narodowy, bojowa pieśń rycerstwa polskiego. Jan Długosz nazywa ją stale w swych „Dziejach Polski" tradycyjną pieśnią ojczystą, „patrium carmen". Według jego relacji śpiewało ją wojsko polskie pod Grunwaldem, 1410 r., i pod Nakłem, 1431, w bitwach z Krzyżakami oraz pod Wilkomierzem, 1435 r. w bitwie z ks. Świdrygiełłą. Według tradycji, autorem pieśni „Bogarodzica" jest św. Wojciech, biskup praski i męczennik; a więc pieśń ta pochodzić by miała z końca wieku X. Krytyka literacka zerwała z tym poglądem i starała się dowieść, że „Bogarodzica" powstała znacznie później, przyczem stawiano różnorodne i nieraz fantastyczne hipotezy. Ostatnio pojawiły się prace, które podtrzymują tradycyjny pogląd, że autorem pieśni jest św. Wojciech, oczywista tylko jako autor tekstu; X. Andrzej Wyrzykowski w pracy „Geneza Bogarodzicy", Sandomierz, 1922, wykazał w sposób przekonywujący, że tekst pierwszej zwrotki wywodzi się z liturgii bizantyjskiej, w której są liczne wezwania błagalne do Matki Boskiej, czyli t. zw. „theotokia"; początkowe słowa pieśni „Bogarodzica dziewica" są dosłownym przekładem słów greckich: „Theotoke Parthena"; por. pracę Dra Józefa Birkenmajera „Zagadnienie autorstwa Bogarodzicy", 1935.

Melodia pieśni „Bogarodzica" jest niewątpliwie parafrazą liturgicznej melodii gregoriańskiej; przemawia za tym archaiczny charakter dwóch początkowych zwrotek, zapisanych w najstarszym, dotąd rękopisie Bibl. Jagiellońskiej Cod. 1619 z r. 1407. Później dodawano dalsze zwrotki z pieśnią wielkanocną „Dla nas wstał z martwych" i z pieśnią pasyjną „Dla ciebie człowiecze" i z melodią ludowej, kantyczkowej pieśni „Tam radość, tam miłość". Z biegiem lat liczba zwro-

tek doszła do dwudziestu. Prócz t. zw. rękopisu krakowskiego zachowała się pieśń „Bogarodzica" w kilku innych odpisach

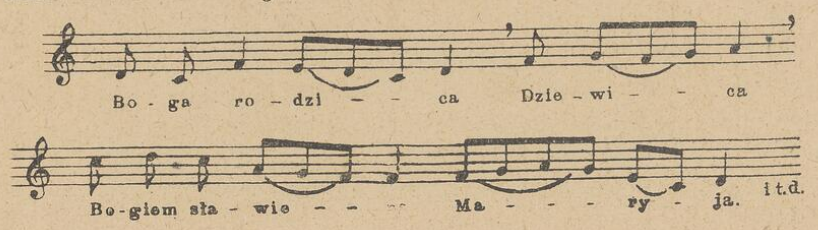


Pieśń „Bogarodzica". Rękopis krakowski Bibl. Jagiell. Cod. 1619.

z nutami, jak np. w Częstochowskim z wieku XV i w rękopisie katedry gnieźnieńskiej czyli w t. zw. „autentyku", pochodzącym z początków XVIII. wieku; według tego autentyku

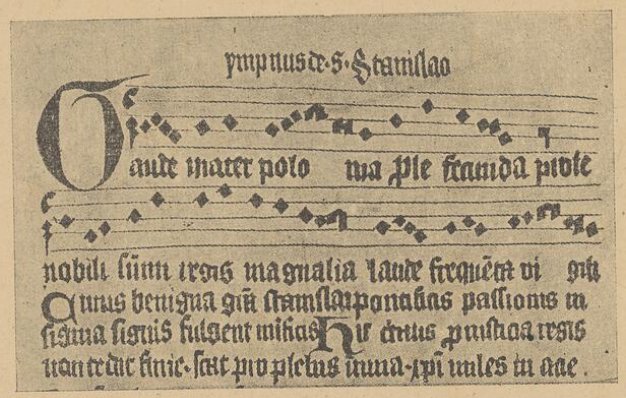
śpiewa się ją tradycyjnie co niedziela przed grobem św. Wojciecha w Gnieźnie. W XVI wieku zarzucono pod wpływem reformacji zwyczaj śpiewania Bogarodzicy, jako hymnu bojowego przed bitwą; z końcem XVII wieku rozbrzmiewała „Bogarodzica" już tylko jako pieśń żebraków pod murami kościołów! ustanawiano nawet osobne fundacje dla opłaty ubogich, śpiewających Bogarodzicę, „a cantu Bogarodzica".

Melodia dwóch najstarszych zwrotek utrzymana jest w tonacji d o r y c k i e j i odznacza się majestatyczną siłą wyrazu, oraz staranną deklamacją tekstu. Jest to typowa recytacja gregoriańska; niewłaściwą jest rzeczą ujęcie jej melodii w schematyczne odcinki całotaktowe; por.: transkrypcję w pracy Dra A. Chybińskiego „Bogarodzica pod względem histor.-muz.", 1907. Poprawnie wydał melodię Bogarodzicy jako inkantację choralną X. Wendelin Świerczek w „Śpiewniku" X. Siedleckiego, Kraków, 1931:



Polskie pieśni nabożne, hymny, antyfony, sekwencje i łacińskie „historie" na cześć polskich świętych miały w porównaniu z pieśniami, które wykształcił Kościół na Zachodzie, swoją odrębną n a r o d o w ą nutę. Dosłuchać się jej można zarówno w melodii „Bogarodzicy", jak przede wszystkim w melodiach antyfon i hymnów, śpiewanych na cześć św. S t a n i s ł a w a ze Szczepanowa, biskupa krakowskiego, zamordowanego przez Bolesława Śmiałego, 1079 r.; mimo ich tekstów łacińskich wyraźny jest w ich melodii ton narodowy. Dowodem tego są melodie: „Dies adest celebris", „Ortus de Polonia", „Vir inclite Stanislae", a zwłaszcza melodia hymnu *Gaude Mater Polonia;* wszystkie te melodie są częścią „officium", zachowanego w dwóch rękopisach z XV wieku Bibl. państwowej w Wiedniu; jeden z tych rękopisów rewindykowali Włosi do Biblioteki w Trydencie. Dostojna melodia „Gaude Mater" jest mimo swego recytacyjnego charakteru gregoriańskiego nabożną pieśnią ludową o budowie syme-

trycznej; jej tonacja jońska, odpowiadająca naszemu *F*-dur, podkreśla jeszcze ten ludowy pierwiastek melodii. Poza Kościołem przyjął się hymn „Gaude Mater" jako narodowy hymn polski, śpiewany podczas wielkich uroczystości narodowych w 4-głosowym, stylowym opracowaniu. Niewiadomo, kto jest autorem tego znakomitego opracowania; tradycja przypisuje je — i może słusznie — X. Grzeg. Gerw. Gorczyckiemu; obok „Bogarodzicy" był hymn „Gaude Mater" najpopularniejszą pieśnią nabożną w Polsce; w okresie reformacji włączyli jej melodię dyssydenci polscy do swoich kancjonałów.



Rozpowszechniona była również łacińska antyfona na cześć św. Wojciecha do słów „Per merita Sancti Adalberti"; kilku naszych kompozytorów XVI i XVII wieku opracowało ją wielogłosowo w formie motetu.

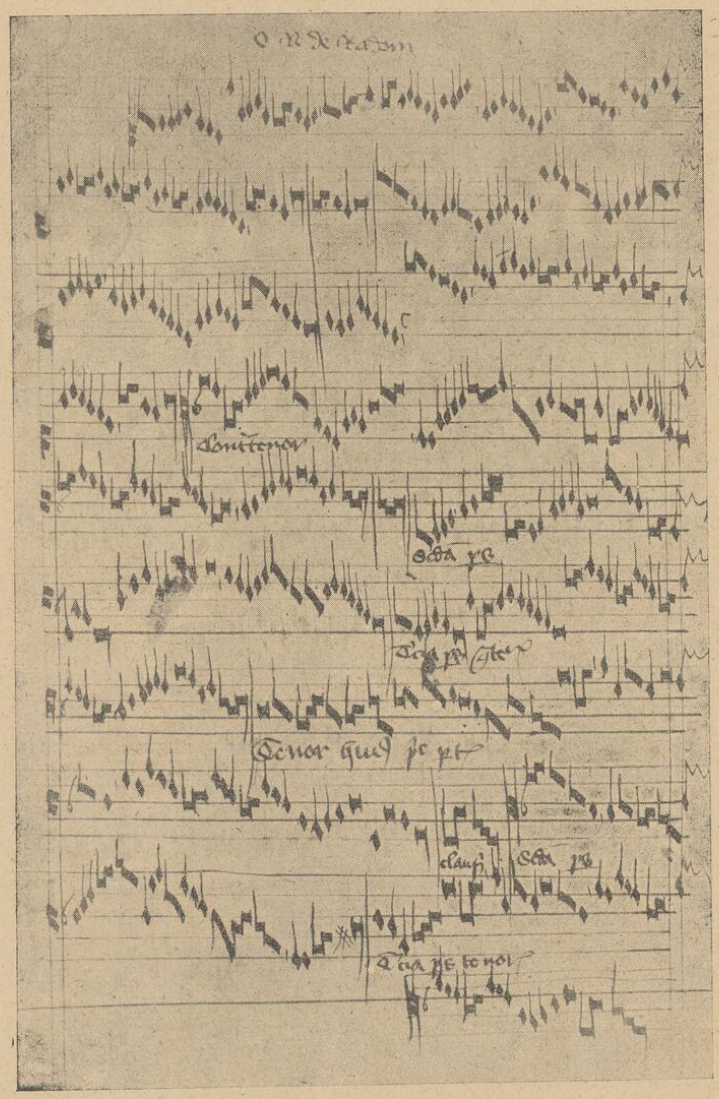
Za wzorem Kościoła zachodniego wprowadził i Kościół polski do nabożeństwa obok jednogłosowego chorału gregoriańskiego także i wielogłosowy śpiew figuralny. Zrazu było to prymitywne „organum" Hucbaldowskie, oparte na technice t. zw. „kwintowania" czyli prowadzenia dwóch lub więcej głosów w konsonansach doskonałych, głównie w równoległych kwintach i kwartach. Technika ta uchodziła u nas za dowód wyższej kultury muzycznej; wyrazy: „wykwint" i „wykwintny" przybrały z czasem właściwe im, ogólne znaczenie. Technika organalna przetrwała w Kościele polskim dłużej, niż w innych krajach Europy; u nas bowiem trzymano się wiernie dekretu papieża awiniońskiego Jana XXII z roku 1324; dekret ten wymierzony przeciw skomplikowanej poli-

fonii w śpiewie figuralnym, pozwalał jedynie na „organalne kwintowanie" w wielogłosowej muzyce kościelnej; jeszcze przy końcu XV wieku posługiwano się u nas techniką organalną, czego dowodem są zachowane rękopiśmienne „Libri generationis" na 4 głosy, prowadzone w równoległych kwintach i oktawach.

Z muzyki zachodnio-europejskiej przejęła figuralna muzyka Kościoła polskiego wielogłosową formę mszy i wielogłosową formę pieśni nabożnej czyli motetu. Dotąd nie stwierdzono, jaką drogą docierały do nas wpływy zachodnie. Niewątpliwie szły one przez Czechy i Węgry, reprezentujące w wieku XIV wysoką kulturę zachodnią dzięki panującej tam dynastii luxemburskiej i andegaweńskiej. Żywy kontakt dworu polskiego za Kazimierza Wielkiego z Czechami i Węgrami musiał wpłynąć na przenikanie nowych form muzyki wielogłosowej do Polski. W r. 1364 bawił podobno w Krakowie na zjeździe monarchów nadworny kompozytor króla czeskiego, mistrz muzyki francuskiej, Guillaume de MACHAUT, † 1377, przedstawiciel rozwijających się wtedy form muzyki świeckiej, jak ballady, ronda i piosenki taneczne, zw. „virelais", oraz kompozytor mszy wielogłosowej. Czy jego technika polifoniczna oddziałała na naszą ówczesną muzykę, na to brak dotąd jakichkolwiek dowodów. Związki z Czechami pozostawiły tylko swój ślad na polskiej pieśni nabożnej, zwłaszcza w okresie husytyzmu.

Muzyka niderlandzka wcześnie już poczęła wywierać swój wpływ na muzykę polską. Stwierdza to pierwszy wybitny kompozytor polski XV wieku, MIKOŁAJ Z RADOMIA, o którym brak dotąd wiadomości biograficznych, a który twórczością swoją reprezentuje styl pośredni między stylem muzyki, należącej do t. zw. „ars nova", a stylem pierwszej szkoły niderlandzkiej z Guillaume Dufay'em na czele. Kompozycje Mikołaja z Radomia zachowały się w rękopisie bibliotek Ordynacji hr. Krasińskich w Warszawie Cod. 52; niewiadomo, czy ten cenny rękopis ocalał po barbarzyńskim zniszczeniu biblioteki przez Niemców w lecie 1944 r. Kompozycje są trzygłosowe i wokalne i obejmują: Magnificat, trzy fragmenty mszy, hymn „Hystorigraphi aciem mentis" i jedną kompozycję bez tekstu, a więc prawdopodobnie czysto instrumentalną. Budowa tych kompozycji jest różnorodna: obok najprostszej

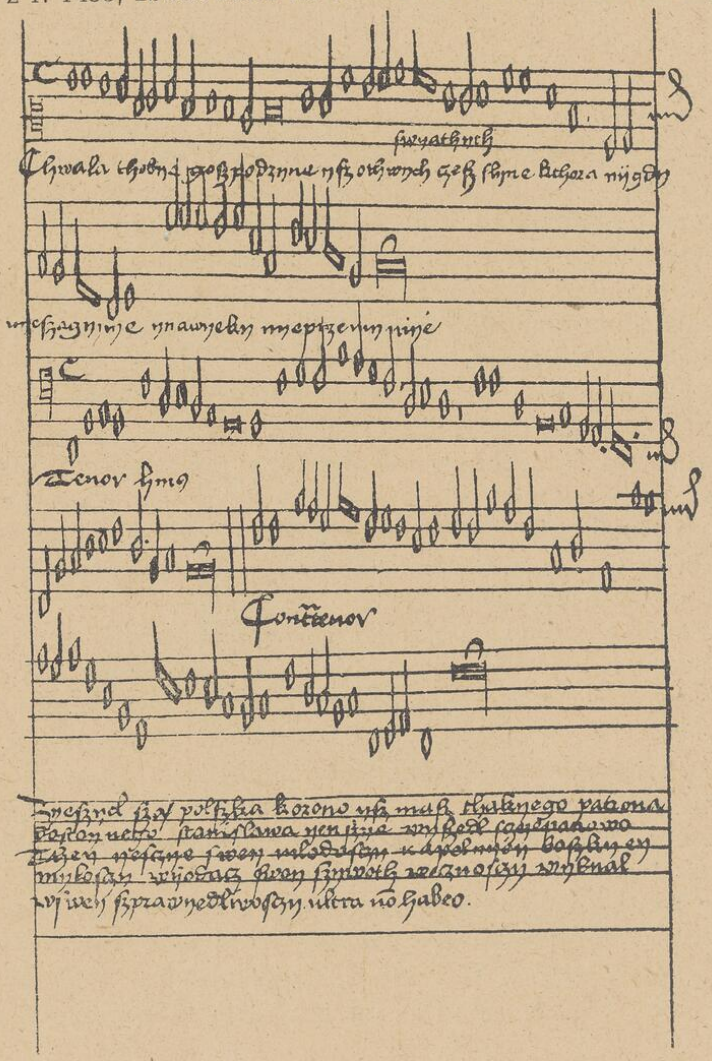
homofonii występują i skomplikowane partie kontrapunktyczne. Prócz kompozycji Mikołaja z Radomia zawiera rkp. 52 kilka anonimowych kompozycji polskich oraz obcych, wśród których znajdują się kompozycje Flamandczyka Nicol. Zacha-



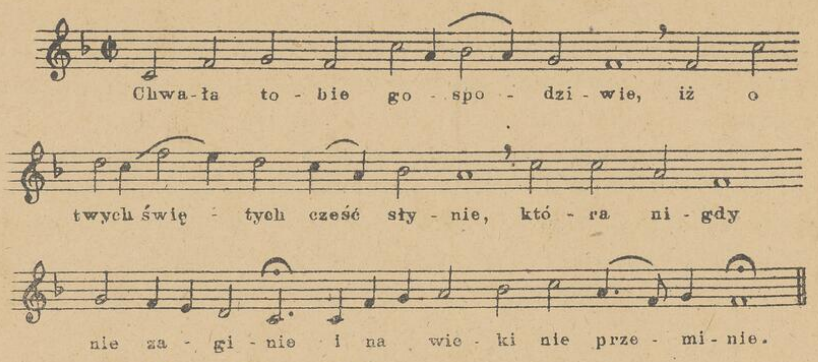
Kompozycja Mikołaja z Radomia.
Transkrypcję jej ogłosił Dr. Z. Jachimecki w „Kurierze Liter.-Nauk." w Krakowie, w r. 1935, z dn. 21. IV.

riasa, Joa. Ciconii i nieznanego bliżej Egarda. Z kompozycji polskich szczególne zainteresowanie budzi hymn na cześć Krakowa do słów Stanisława Ciołka „Cracovia civitas te civium unitas", hymn na cześć św. Stanisława „Pastor gregis egregius" i pieśń studencka „Breve regnum erigitur".

Prócz pieśni zapisanych w rękp. 52 zachowały się luźnie: pieśń „O najdroższy kwiatku panieńskiej czystości" i trójgłosowa pieśń ku czci biskupa św. Stanisława ze słowami *Chwała tobie gospodzinie*, zanotowana w rękopisie biblioteki Kórnickiej z r. 1455, zbudowana na tenorze o charakterze ludowym:



Transkrypcja głosu tenorowego:



W miarę tego, jak śpiew figuralny w Kościele wprowadzał coraz to bogatszą technikę polifoniczną do mszy i motetów, poczęła się budzić przeciw niemu coraz to silniejsza opozycja w sferach duchowieństwa. Dosadny wyraz dał tej niechęci do śpiewu figuralnego znacznie później, bo w roku 1609, X. Piotr Skarga w „Kazaniu o siedmiu sakramentach", zarzucając muzyce figuralnej, że „nie daje żadnej pobudki do nabożeństwa". Sprawę wielogłosowego śpiewu figuralnego poruszył również Dr Sebastian Petrycy z Pilzna, 1605 r. w swym sławnym komentarzu do „Politikà" Arystotelèsa i oświadczył się za utrzymaniem muzyki figuralnej w Kościele. W pismach naszych polemistów odzywa się niewątpliwie echo dyskusji, którą toczono na soborze Trydenckim w ostatnim roku obrad, 1563, domagając się usunięcia śpiewu figuralnego z nabożeństwa.

Zgodnie z uchwałami soboru przeprowadzono i w Polsce rewizję ksiąg, zawierających chorał gregoriański. Wprawdzie przyjęto u nas zreformowany chorał t. zw. „edycji Medycejskiej" z r. 1614, ale umiano zachować „pobożne i starodawne zwyczaje" w śpiewie kościelnym tak, że ten chorał zbliżał się bardziej do tradycyjnego śpiewu aniżeli do zreformowanej „Medicei". Na podstawie uchwał synodów, odbytych w Piotrkowie w r. 1577, a następnie 1621 i 1628 przystąpiono do druku śpiewów liturgicznych, powierzywszy tę pracę drukarzowi krakowskiemu, Andrzejowi Piotrowczykowi; w r. 1631 wyszło więc w Krakowie „Antiphonarium" czyli t. zw. chorał Piotrkowski i już w r. 1635 ukazało się drugie

wydanie; chorał ten obowiązywał odtąd we wszystkich prowincjach polskich.

Obok wykładów, poświęconych na Uniwersytecie Krakowskim zagadnieniom chorału gregoriańskiego, odbywały


Opuſculum Muſi
ces nouiter congeſtum per honorandum Seba/
ſtianum Felſtineñ. Artiũ Baccalariũ pro
inſtitutione adoleſcentum in cantu
ſimplici, ſeu Gregoriano.

Addita eſt Muſica Figuratiua Martino Cro/
mero Beczenſi Autore.

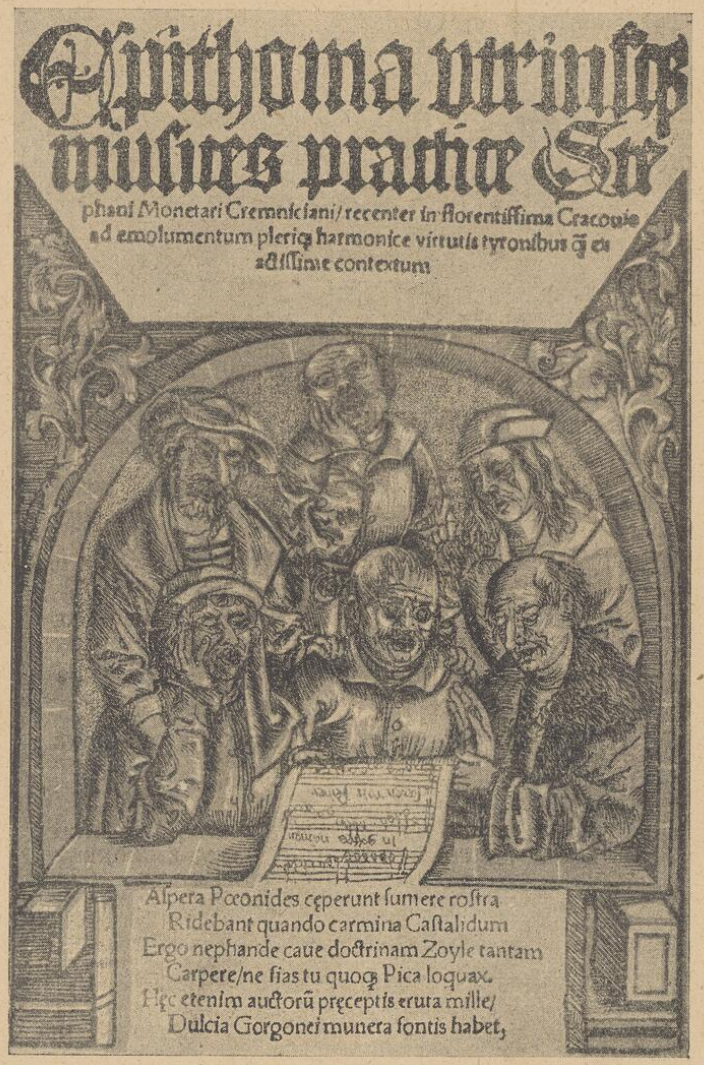
AD Lectorem Hexaſtichon.

Muſica ſi fuerit, tibi candide lector
Quæ mentes hominum flectere ſola poteſt.
Qua tigres leniſſe ferunt, rapidoſq; leones
Orphea cui mater Calliopea fuit..
Qua mouiſſe aiunt duros Amphiona cautes
Hunc ne pœniteat te relegiſſe librum.

Podręcznik Sebastiana z Felsztyna i Marcina Kromera z r. 1534.

się również wykłady o zasadach muzyki figuralnej. Od początku XVI wieku drukowano wiele podręczników, których treścią była i „Musica choralis" i „Musica figurativa", omawiająca zagadnienia wielogłosowej muzyki mensuralnej;

podręczniki te pisali: SEBASTIAN Z FELSZTYNA, którego „Opusculum utriusque musices" ukazało się w kilku wydaniach w Krakowie w r. 1515, 1519, 1522, 1534 i 1539; Stefan



MONETARIUS Cremnicensis „Epithoma utriusque musices practicae", 1517; Marcin KROMER z Biecza „Musica choralis" 1532 i „Musica figurativa", 1534. Rozpowszechnione były u nas również podręczniki teoretyków niemieckich, z których

szczególnie popularni byli: Andreas ORNITOPARCHUS, autor traktatu „Micrologus" z r. 1519; Nicolaus LISTENIUS „Musica" 1537 i Joh. SPANGENBERG, którego „Quaestiones musicae" z r. 1536 przedrukowywano kilkakrotnie w Krakowie. Wyciąg z podręcznika A. Ornitoparcha ogłosił w r. 1650 znany nasz polihistor, X. Szymon STAROWOLSKI, jako własny podręcznik p. t. „Musicae practicae erotemata".

MVSICES

Practicæ

EROTEMATA.

In vſum ſtudioſæ Iuuentutis, breuiter & accuratè collecta.

CRACOVIÆ,
Ex Officina Franciſci Cæſarij, S. R.M. Typ.
Anno M. DC. L.

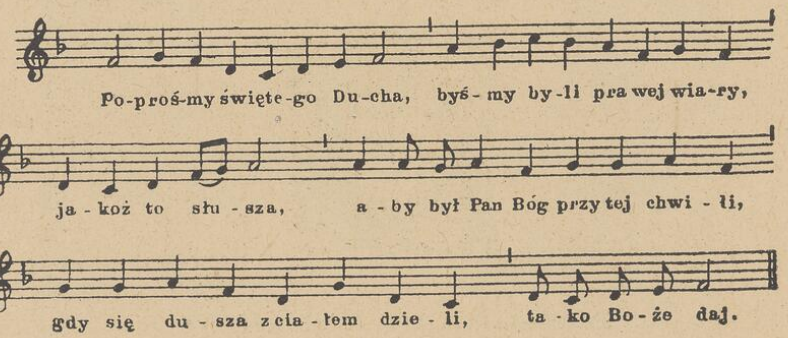
Podręcznik do nauki muzyki X. Szymona Starowolskiego.

Wykłady, poświęcone zagadnieniom muzycznym, stały w Uniwersytecie Krakowskim na wyżynie i zdobyły sławę zagranicą tak, że dla słuchania ich przyjeżdżali obcy muzycy z dalekich stron; w spisie słuchaczów w r. 1526 figuruje znakomity kompozytor niderlandzki, Arnold CAUSIN de Ath, uczeń Josquina; przedtem zaś w teorii muzycznej i w kompozycji kształcił się w Krakowie kompozytor niemiecki, Heinrich FINCK, przebywający na dworze Jana Olbrachta i opiece

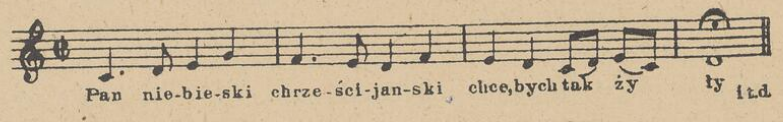
królewskiej zawdzięczający swoje wykształcenie muzyczne; przyznał to jego bratanek Hermann Finck w przedmowie do wydanych przez siebie dzieł stryja, gdzie zaznacza, że stryj jego rozwinął swój talent w Polsce, bawiąc tu w swej młodości i tutaj doszedł do mistrzostwa, jako kompozytor.

* * *

Prócz Kościoła katolickiego i jego muzyki liturgicznej do ożywienia twórczości na polu pieśni nabożnej przyczyniła się w znacznej mierze r e f o r m a c j a swoimi kancjonałami. Wydawali je dyssydenci polscy wszelkich odcieni w wieku XVI i XVII. Największą ruchliwość rozwijali jako wydawcy zbiorów pieśni protestanci, bracia czescy i kalwiniści. Jednym z pierwszych wydawców był Jan SEKLUCJAN, którego kancjonał z r. 1547 i 1559 zawiera wiele melodii „na starą nutę polską"; niektóre z tych melodii mają dostojny charakter kościelny i formę swobodnej recytacji, jak np. pieśń do Ducha św.; tu odzywa się echo pieśni biczowników czyli flagelantów z XIV wieku:



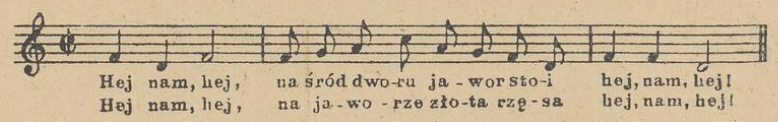
Niektóre zaś pieśni są melodią piosenki t a n e c z n e j i stosują słowa modlitwy do jej rytmów, jak np. pieśń „Przestroga w wierze", osobno drukowana w r. 1567:



Piosenkami tanecznymi są liczne melodie naszych k o l e n d; tu znalazło swój wyraz właściwe naszej muzyce piękno melodii i jej charakterystyczna barwa uczuciowa. Kolendy

są też muzyką, najbliższą sercu polskiemu. Czyż zacytowaniem kilku taktów kolendy „Lulajże Jezuniu" nie wyczarował Chopin w Scherzu H-moll nastroju nocy wigilijnej i nie zamknął w nich tego wszystkiego, co stanowi istotę piękna w muzyce polskiej?

Kolendy nasze reprezentują dwa typy: jeden starszy, rodzimy, występujący w formie p a s t o r a ł e k, k a n t y c z e k i skocznych piosenek tanecznych, zwanych r o t u ł a m i; drugi typ późniejszy, napływowy, r o m a ń s k i z charakterystycznymi formami tańców zachodnich, jak: moryska, menuet, sarabanda, folia. Typ rodzimy pochodzi z bardzo dawnych czasów; o jego dawności świadczy nieraz tu występująca budowa pentatoniczna, bezpółtonowa; jednym z przykładów jest dotąd jeszcze w okolicach Ciężkowic w Tarnowskim, rozbrzmiewająca kolenda „Hej nam, hej" (por. Ign. Żegota Pauly „Pieśni ludu w Galicji", str. 5) z melodią, którą zanotował Oskar Kolberg:

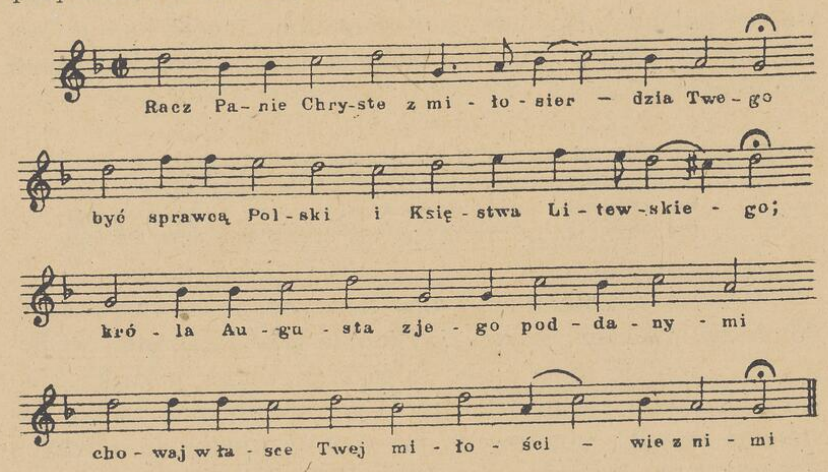


Większość kolend ma rytmy taneczne; są to więc ludowe polonezy śpiewane, jak np. „W żłobie leży", „Dzisiaj w Betleem", „Bóg się rodzi", albo są to krakowiaki, mazurki; inne mają charakter pieśni nabożnych, jak np. kolenda „Anioł pasterzom mówił", zanotowana już w XVI wieku; do dawnych kolend, pochodzących z przełomu XVI—XVII wieku należą: „A wczora z wieczora", „Przy onej górze", „Przybieżeli do Betleem".

Znany w literaturze zbiór Jana Żabczyca czy może Jana Karola Dachnowskiego „Symfonie anielskie" z r. 1630 i nast. wyd. nie zawiera niestety melodii; jest to niepowetowana strata tym większa, że wydawca zamierzał zaopatrzyć swój zbiór nutami. Dodana do pierwszego wydania „Instrukcja" objaśnia, że nie zdążono wykonać „nót", ale podaje, według jakiej melodii „tańców zwyczajnych w Polszcze" śpiewać należy poszczególne kolendy zbioru. Melodie owe były wówczas ogólnie znane, dlatego wystarczały początkowe słowa każdego tańca dla orientacji.

O kolendach cenne studium napisał Stan. Tarnowski, 1894. Zbiór J. Żabczyca omówił wyczerpująco Mieczysław Piszczkowski, Lwów, 1937. Muzyczną stroną kolend zajął się dotąd tylko Adolf Chybiński: „Przegląd Muz." 1926, „Słowo Polskie", Lwów, 1922, „Wiadomości Muzyczne", 1925, „Ziemia", 1928 i „Lwowskie Wiadomości Muz. i Liter.", Lwów, 1932. Zbiór pastorałek i kolend z 120 melodiami wydał X. M. Mioduszewski, Kraków, 1843—1853.

W kancjonałach zachowały się nadto nabożne pieśni, które są pierwszymi oficjalnymi naszymi hymnami państwowymi; śpiewano je jako modlitwy „za pomyślność Rzeczypospolitej i króla"; jedną z nich do łacińskich słów Andrzeja Trzycieskiego z przekładem polskim Jak. Lubelczyka i z piękną, uroczystą melodią nieznanego kompozytora, przytacza Jan Seklucjan w kancjonale z r. 1559:



Po kancjonale Seklucjana rozpowszechnił się zbiór pieśni, które wydawał: Alexander z Augezda Augezdecki, drukarz czeski na dworze Górków w Szamotułach, 1561; Bartłomiej Groicki, 1559; Stanisław Sudrowski; Krzysztof Kraiński, a przede wszystkim Piotr Krzesichleb - Artomius, którego kancjonał, drukowany najpierw w Toruniu w r. 1578 ukazywał się w licznych wydaniach do r. 1648 w Królewcu i w Gdańsku.

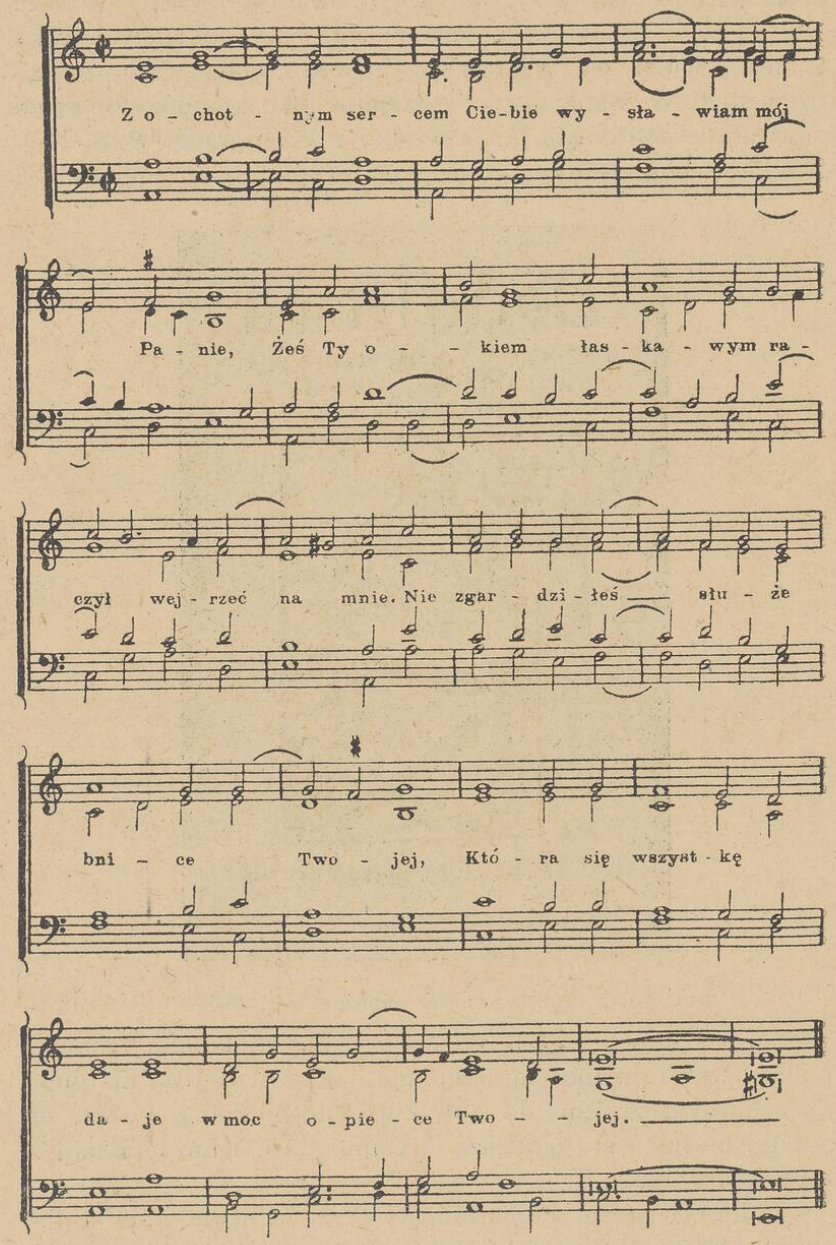
Prócz tego drukowano, zwłaszcza w Krakowie, wiele pieśni nabożnych w 4-głosowym opracowaniu i wydawano je jako luźne druki. Najbogatszy zbiór tych cennych druków, wydanych między r. 1545 a 1567, miała bibl. Ordynacji Zamoyskiej w Warszawie; niewiadomo, czy ten zbiór ocalał z pożaru, wznieconego przez barbarzyńców hitlerowskich w roku 1944. Przeważająca większość pieśni jest anonimowa; kilka z nich jest dziełem Wacława z Szamotuł, podpisanego monogramem *V. S.*; obok niego występuje jako kompozytor drugi znakomity polifonista, znany tylko z monogramu **C. S.** Niewiadomo, kogo te litery oznaczają; pieśni monogramisty *C. S.*,



Karta tytułowa pieśni nabożnej z r. 1549.

wydane w latach 1556/8, odznaczają się znakomitą techniką polifoniczną i pięknością brzmienia, jak to stwierdza np. pieśń „Z ochotnym sercem" do słów Zofii Oleśnickiej z r. 1556; tenor tej pieśni jest parafrazą hymnu „Te Deum laudamus"; tonacja frygijska:

Z innych pieśni monogramisty *C. S.* zachowały się: 4 głosowa „Oratio Dominica" do słów A. Trzycieskiego, pieśń „Dobrotliwość Pańska" i kolenda „Piosenka bardzo piękna o narodzeniu Pańskiem". Dr. Stanisław Kot identyfikuje monogra-



mistę *C. S.* z Cyprianem Bazylikiem z Sieradza: Słownik Biograficzny Pol. Akademii Umiejętności. Kraków, 1935, str. 374.

Literatura. K. Dr. Wacław Gieburowski: Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku 1922. — Dr. Zdzisław Jachimecki: Muzyka na dworze Jagiełły, 1915; Średniowieczne zabytki polskiej kultury muzycznej, 1930; Muzyka polska, wyd.: "Polska, jej dzieje i kultura", 1929; Na marginesie pieśni studenckiej z XV. wieku, 1930. — Dr. Henryk Opieński: Hymn na cześć Krakowa. Kwartalnik muzyczny, 1911, Nr. 1, 2. — Dr. Maria Szczepańska: Artykuły w Kwart. muz. 1928—30 i w Przeglądzie muz. Poznań, 1927. — Dr. Adolf Chybiński: Teoria mensuralna w polskiej literaturze muz. XVI. w. Kraków, 1911.

III. MUZYKA MIESZCZAŃSTWA POLSKIEGO W ŚREDNIOWIECZU

Od ludu wiejskiego dostała się muzyka do miast średniowiecznych za pośrednictwem wędrownych muzykantów, śpiewaków i grajków, zwanych u nas rybałtami. Nazwa nie polska, lecz przeistoczona z włoskiego wyrazu „ribaldo", co pierwotnie oznaczało bakalarza i śpiewaka przy szkole parafialnej. W hierarchii społecznej zajął u nas rybałt najniższe miejsce; jako wędrowny muzykant - włóczęga, zabawiający ludzi grą i śpiewem, a zarazem wesołek - akrobata, należał on do wzgardzonej warstwy społecznej i stał poza nawiasem prawa. Kościół zakazywał swoim wiernym obcowania z rybałtami, odmawiał im komunii, a nawet chrześcijańskiego pogrzebu, uważając ich za pomocników szatana, który stara się ludzi opętać i uwieść pieśnią i tańcem, by odwrócić ich myśli od Boga. Przesądy te i niechęć do rybałtów przetrwała u nas nietylko przez całe średniowiecze, ale działała jeszcze późno w głąb wieku XVII. Jednym z ostatnich rybałtów był Marcin ZIĘBA, zm. koło r. 1650, obdarzony pięknym głosem i talentem poetyckim. Rozmiłowany w swobodzie, wzgardził ponętnymi propozycjami dworów magnackich i nie poszedł „w służbę panów", lecz przemierzał całą Polskę wśród niedostatków i w nędzy, aż wreszcie „znaleziono go bez duszy" w jakiejś podkrakowskiej wiosce. Gardzono rybałtami, a jednak tym wzgardzonym przez społeczeństwo włóczęgom zawdzięcza Polska ocalenie niejednej pieśni od zupełnego zapomnienia; śmiało uważać można rybałtów za krzewicieli kultury muzycznej wśród najszerszych warstw społeczeństwa średniowiecznego, zwłaszcza w miastach.

Wyżej od rybałtów stali w hierarchii społecznej kantorzy kościelni już przez to samo, że byli na usługach Kościoła; po wsiach byli oni pierwotnie pomocnikami sługi kościelnego czyli klechy, który był i nauczycielem w szkółce parafialnej i śpiewakiem. Później wyzwolił się kantor z tej zależności od klechy i nauczywszy się przede wszystkim gry na organach, wywyższył się ponad niego, co znalazło swój wyraz w powiedzeniu: „czcij klecho kantora". Na ogół jednak kantorzy średniowieczni nie mieli w społeczeństwie najlepszej opinii; zasłynęli oni głównie ze „skłonności do zwilżania" tak, że ich opilstwo weszło w przysłowie. Jeszcze w XVII wieku rozlegają się skargi na kantorów „wagabundów-ognistych pijaków" i co gorsza na ich nieuctwo w muzyce oraz nieznajomość „kantu gregoriańskiego"; sprawą tą zajmują się często ówczesne synody i piętnują dosadnie rozwiązłe życie kantorów. Dopiero w XVIII w. uległy stosunki korzystnej zmianie.

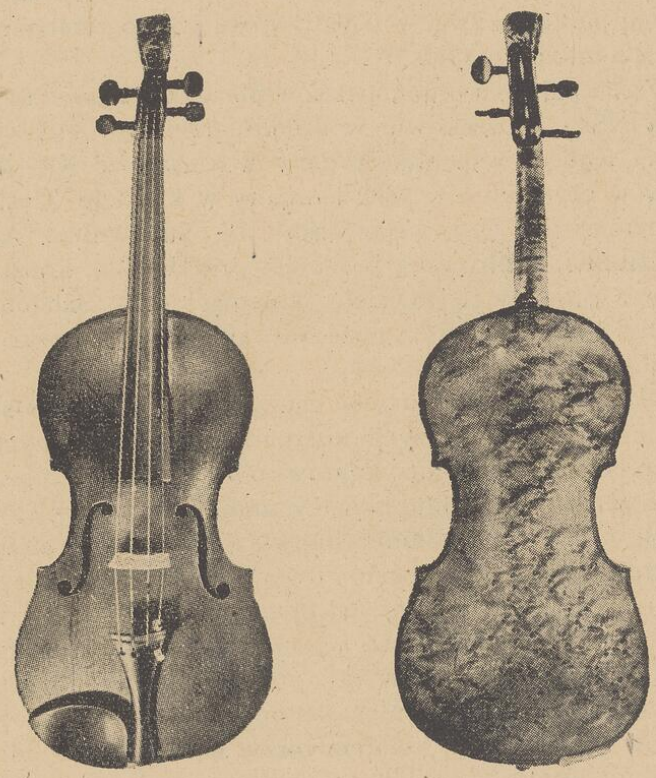
Szeregi wędrownych rybałtów powiększali nieraz w średniowieczu i wałęsający się studenci czyli waganci, „vagi scholares" i mnisi, klerycy, „clerici vagabundi", którzy byli utrapieniem wsi i miast; z tych to włóczęgów rekrutowały się szeregi muzykantów, grających na instrumentach wszelakiego rodzaju i to bez jakiejkolwiek nauki i bez znajomości nut czyli bez „partesów", lecz tylko ze słuchu. Nazywano ich pogardliwie usualistami, jako muzykantów niewykształconych, uprawiających swe rzemiosło „non ex arte, sed usu", a więc nie według praw sztuki, lecz jedynie z praktyki. U nas przyjęła się także nazwa syrbaków, bo grali na t. zw. „serbskich" czyli łużycko-wendyjskich skrzypcach, opatrzonych trzema strunami, o tonie krzykliwym i brzęczącym. Z góry patrzyli na usualistów w miastach ich bracia w muzyce, „panowie artystowie", muzycy grający „ex arte" a więc mający należytą znajomość sztuki i zorganizowani w cech miejski czyli w konfraternię, a więc bractwo muzyczne. Uważali się oni za coś wyższego od mieszczan, należących do cechu rzemieślniczego, gdyż rzemiosła traktowali jako t. zw. „artes mechanicae" w przeciwieństwie do muzyki, która jest „inter artes liberales położona", a cech muzyczny jest „szkołą nauki wyzwolonej"; tak właśnie podkreślili dosadnie swoje stanowisko wobec innych cechów seniorowie krakowskiego bractwa muzycznego, gdy ich w jakimś zatargu przed sąd miejski w r. 1606 pozwano.

Częste spory toczyły się między muzykantami cechowymi a między usualistami o przygrywanie na biesiadach i na weselach w zamożnych domach mieszczańskich; usualiści przygrywali znakomicie do tańca i stanowili dla cechu poważną konkurencję. Lekceważeni i spychani na dalszy plan „panowie usualistowie", a chcąc kres położyć nieustannym „kontrowersjom" z muzykantami cechowymi, wystarali się wreszcie u króla Władysława IV. w r. 1637 o pozwolenie na utworzenie własnego cechu w Krakowie z siedzibą na Kazimierzu (por. Dr A. Chybiński: artykuł w „Wiadomościach muz." 1925 Nr. 5—6). Także i w Warszawie „zjednoczona kompania usualistarum, cymbalistarum, serbistarum" założyła cech czyli „contubernium" przy kościele Karmelitów na Krakowskim Przedmieściu, ale dopiero na mocy przywileju Augusta II. Sasa.

Konfraternia, jednocząca „panów artystów" w bractwo muzyczne miała od dawien dawna zatwierdzone swoje przywileje cechowe dekretami królewskimi. Najstarszy był c e c h k r a k o w s k i, pochodzący z czasów Kazimierza Wielkiego, 1336 r. Każdy muzykant, przybywający do Krakowa, musiał w ciągu dwóch tygodni „prezentować się na ratuszu JMCiom Panom Rajcom krakowskim", by otrzymać prawo miejskie, a dopiero potem był „godny do przyjęcia pośrodku braci". Członkowie cechu muzycznego byli zobowiązani do obrony murów miasta i mieli wyznaczoną im własną basztę, zw. „basztą skrzypków" lub basztą muzykantów. Cech utrzymywał szkołę, w której seniorzy uczyli przyszłych „fletnistów, trębaczy i cytarzystów", pobierając od swych uczniów prócz zwykłych opłat jeszcze i beczkę piwa za naukę.

Z tych szkół cechowych wychodzili więc pionierzy naszej kultury muzycznej w miastach, instrumentaliści, kapelmistrze i kompozytorzy. Pochodzili oni niemal wyłącznie ze sfer m i e s z c z a ń s k i c h. Szlachta nie zajmowała się muzyką zawodowo, a nawet grę na niektórych instrumentach, jak np. na skrzypcach uważała za rzecz, niegodną swego stanowiska społecznego. Toteż tylko mieszczaństwo dostarczało śpiewaków do chórów kościelnych, muzykantów do kapeli królewskiej i na dwory magnatów, gdzie jednak często tworzono kapele z chłopów pańszczyźnianych.

Z kół mieszczańskich pochodzili nadto wszyscy b u d o w n i c z y i n s t r u m e n t ó w muzycznych: lutnicy czyli budowniczy lutni, skrzypiec, wioli i wszelkich instrumentów opatrzonych strunami; fabrykanci instrumentów klawiszowych, t. j. regałów, pozytywów, spinetów i klawikordów, organmistrze i budowniczy piszczałek różnego rodzaju, szałamaji,



Skrzypce Marcina Groblicza starszego.
Reprodukcja z miesięcznika „Arkady", 1935. XII. Artykuł K. Stromengera o skrzypcach polskich.

sztortów czyli fagotów, piszczałek szwajcarskich czyli fletów poprzecznych, nadto instrumentów mosiężnych i na koniec „konwisarze" czyli ludwisarze, tj. odlewnicy dzwonów kościelnych. Nie sprowadzano więc instrumentów z zagranicy; nasze własne pracownie pokrywały najzupełniej zapotrzebowanie krajowe tak w miastach, jak i na dworach magnatów. Niektórzy budowniczy instrumentów zasłynęli także i poza

granicami Polski; zwłaszcza l u t n i c y polscy zdobyli w Europie takie uznanie, jak współcześni im lutnicy włoscy: Marcin GROBLICZ starszy, 1601 i Baltazar DANKWART, 1603, wzorujący się na mistrzach szkoły Bresciańskiej, budowali tak znakomite skrzypce, że w instrumenty ich wklejano nieraz kartki z nazwiskami sławnych lutników włoskich i sprzedawano jako oryginały Bresciańskie. Sławę dobrych skrzypiec polskich podtrzymywał w XVIII wieku młodo zmarły Marcin Groblicz, młodszy, 1750.

Wśród polskich organmistrzów pierwsze miejsce zajął Jan GŁOWIŃSKI w Krakowie w drugiej połowie XVII wieku; dziełem jego są wspaniałe organy w klasztorze XX. Bernardynów w Leżajsku z r. 1682 i organy w kościele Cystersów w Jędrzejowie. Czy współczesny mu budowniczy Andrzej NITROWSKI, Nietrowski, pracujący w Gdańsku, konstruktor pięknych organów w kościele kolegiackim w Sandomierzu, 1693, był Polakiem czy może Słowakiem z nad rzeki Nitry, tego dotąd nie ustalono.

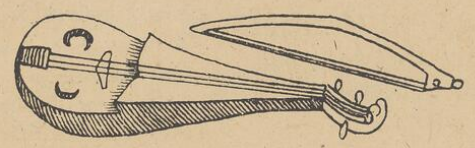
Obok naszych własnych muzykantów, kapelmistrzów, śpiewaków i budowniczych instrumentów muzycznych, gościło w Polsce wielu muzykantów o b c y c h. Do miast garnęli się przede wszystkim Niemcy, znajdując tu łatwy i dobry zarobek; wielu z nich pełniło obowiązki trębaczy i piszczków miejskich, wielu też zalegało dwór królewski i dwory szlacheckie. W XVI wieku zaś, od czasów królowy Bony, rozpoczyna się napływ Włochów; ograniczają oni swą działalność niemal wyłącznie do służby w chórach kościelnych i w kapeli królewskiej; niektórzy z nich zasłynęli na stanowisku kapelmistrzów jako wybitni kompozytorzy, inni zaś jako wirtuozi, śpiewacy i lutniści.

*

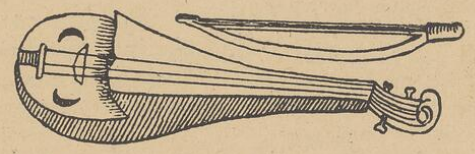
* *

Z ludowych gęślików rozwinęły się prawdopodobnie tzw. p o l s k i e s k r z y p c e, które były oryginalnym wytworem naszej rodzimej kultury muzycznej. W rękach miejskich skrzypków i wędrownych rybałtów stały się one jednym z najpopularniejszych instrumentów na przełomie XV i XVI wieku; gra na nich, o wiele trudniejsza niż na włoskich wiolach, budziła ogólny podziw, zwłaszcza wśród Niemców Opisowi tych *Polnische oder kleine onebündische Geigen*, i grze

na nich poświęca wiele miejsca wspomniany już Martin AGRICOLA, teoretyk niemiecki w 4 wydaniu swego wierszowanego traktatu „Musica instrumentalis deutsch", wyd. w Wittenberdze w r. 1545; o tych „polskich skrzypcach" pisał również Michael PRAETORIUS w drugiej części swego dzieła o instrumentach „Syntagma musicum" z r. 1619. Mimo dość szczegółowego opisu, który podaje M. Agricola, nie można wytworzyć sobie należytego wyobrażenia ani o wyglądzie tych polskich skrzypiec ani o grze na nich; nieudolne wiersze jego traktatu utrudniają należyte zrozumienie i interpretację tekstu; niewiadomo nawet, czy umieszczone w tekscie ryciny z napisem „kleine Geigen ohne Bünde" przedstawiają polskie



Skrzypce dyskantowe.



Skrzypce altowe.

skrzypce czy jakiś inny rodzaj skrzypiec. Główną cechą skrzypiec polskich był brak progów czyli bontów, niem.: „Bünde" t. j. listewek na gryfie, odmierzających odległości interwali w przeciwieństwie do włoskich wioli, które opatrzone były progami, ułatwiającymi grę i czystość intonacji. Już ten jeden szczegół stwierdza, że skrzypkowie polscy górowali swą techniką gry nad skrzypkami obcymi. Z opisu Agricoli niewiadomo, czy polskie skrzypce miały trzy czy cztery struny; natomiast to jest pewne, że struny strojono w kwintach, a więc tak, jak dzisiaj, gdy tymczasem włoskie wiole strojono w wielkiej tercji i czystej kwarcie. Według relacji M. Agricoli skrzypkowie polscy przyciskali struny paznokciami; należy to w ten sposób rozumieć, że stawiali palce z góry, jak młoteczki i przyciskali struny czubkami palców w przeciwieństwie do

skrzypków zagranicznych, którzy struny wioli przyciskali miękką poduszeczką palców, trzymając rękę płasko, zwłaszcza w grze akordowej. Wniosek ten wynika z dalszej wzmianki Agricoli o tym, że skrzypkowie polscy posługują się charakterystycznym „vibrato", a efekt ten jest możliwy tylko wtedy, gdy dłoń jest wklęsła, a palce spadają prostopadle na struny. Dzięki wibracji dźwięk zyskiwał na śpiewności i odznaczał się słodyczą brzmienia; „dass süsser laut' die Melodei", jak mówi Agricola i dodaje, że ton skrzypków polskich był pełny i jasny.

Das ander Capitel.

Volget das fundament der Polischen Geigen / vnd kleinen handgei= gelein.

WEiter wil ich dir anzeigen
Das ander geschlecht der Geigen
Welche im Polerland gmein sind
Drauff die seiten gestimpt die quint.
Vnd werden auff ein ander art
Gegriffen / dann wie vor gelart /
Mit den negeln rürt man sie an
Drumb die seiten weit von ein stan.
Mich düncket sie lauten gantz rein
Auch das sie viel subtiler sein
Künstlicher vnd lieblicher gantz
Dann die Welschen mit resonantz.
Das ichs aber subtiler nenn
Ein jeder bey sich selbs erkenn
Ob nicht ein seit die man berürt
Mit negeln / wird heller gespürt
Dann eine mit fingern weich
Odder anderm thun diesen gleich /
Denn was weichlich ist / dempfft den klang
Vnd was hart / macht klerer den gsang
Auch schafft man mit dem zittern frey /
Das süsser laut die melodey /
Denn auff den andern geschen mag

Inny rozdział.

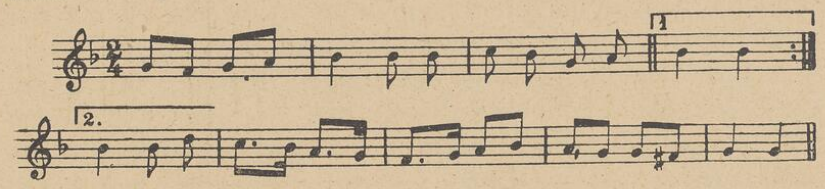
Następują zasady polskich skrzypiec i małych ręcznych gęślików.

A dalej chcę ci wskazać
Inny rodzaj skrzypiec,
Których w Polsce się używa:
Struny w kwintach są strojone.
Gra się na nich inaczej,
Niżeśmy to przedtem mówili:
Przyciska się je paznokciami,
Bo struny są od siebie oddalone.
Skrzypce te brzmią bardzo czysto
I sądzę, że o wiele subtelniej,
Znacznie piękniej i milej,
Niż włoskie wiole z resonansem.
Jeśli mówię, że brzmią subtelniej,
To niechaj o tym każdy się przekona,
Czy struna, którą przyciskam paznokciem
Nie brzmi o wiele jaśniej,
Niż struna przyciśnięta
Miękką poduszeczką palca.
Bo to, co jest miękkie, to
Ttumi dźwięk, a to, co twarde,
To nadaje mu jasność i blask.
Również i drganie ręki sprawia,
Że melodia zyskuje na słodyczy
W porównaniu z grą bez wibracji.

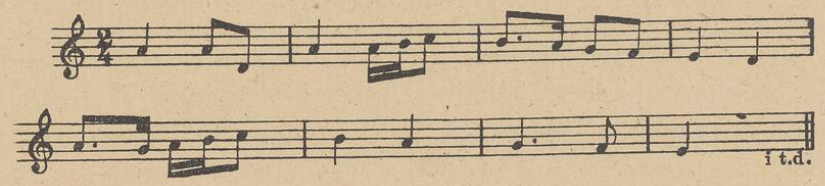
* * *

Od ludu przejęło mieszczaństwo p i o s e n k i t a n e c z n e i instrumentalną muzykę taneczną. Z bogatego niegdyś repertuaru miejskich pieśni tanecznych zachowały się nieliczne

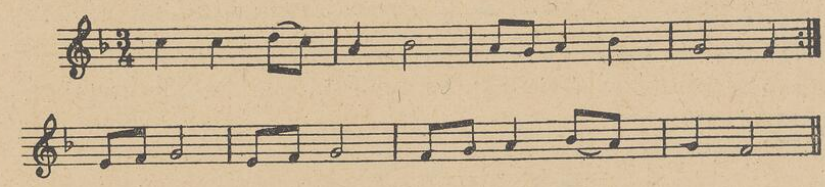
tylko szczątki; wyjątkowo ocalała ich melodia, nieraz zachował się sam tekst lub nawet początek tekstu bez melodii. W tabulaturze organowej Jana z Lublina, 1540, znajdują się dwie takie piosenki: „Zakłułam się tarniem"



i piosenka „Szewczyk idzie po ulicy szydełka niosąc":



W rękopiśmiennej tabulaturze lutniowej z XVI wieku zachowała się piosenka „Czarna krowa", w rękopisie Petersburskim zaś z początku XVII wieku kilka piosenek tanecznych z melodiami; wśród nich popularna dotąd „Była babunia domu bogatego":



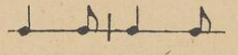
W miastach powstawały piosenki „stanowe", związane z zajęciami różnych warstw mieszczańskich; bywały piosenki obrzędowe oraz piosenki żaków szkolnych i piosenki „przy kielichu"; wydał je w r. 1615 Nikodem Niebylski, lecz się nie zachowały.

Polska k u l t u r a t a n e c z n a oparła się na tańcach, które stworzył i rozwinął lud wiejski i na tańcach, które stworzyło potem mieszczaństwo; prócz rodzimych form tanecznych było wiele tańców obcych, przejętych głównie z Włoch i nieraz z Niemiec. Reprezentacyjny t a n i e c p o l s k i, rozpowszechniony w Europie zachodniej jako *corea polo-*

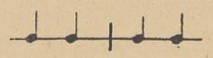
nica, w Niemczech zwany „Polnisch Dantz", miał pod względem formalnym budowę, panującą niemal wszędzie w muzyce tanecznej XV i XVI wieku, ale w swej melodii i w swej konstrukcji rytmicznej miał tyle cech odrębnych, taki polot i tyle życia, że zdobył naczelne stanowisko wśród innych tańców. Pierwszą część tańca polskiego stanowił t. zw. chodzony w takcie dwumiarowym, o spokojnym tempie, drugą zaś część stanowił t. zw. biegany lub goniony w takcie trójmiarowym i tempie szybkim. Charakterystyczną cechą w układzie obydwóch części jest to, że melodia ich jest niemal identyczna, gdyż druga część zbudowana jest na melodii części pierwszej i zmienia tylko jej takt z dwumiarowego na trójmiarowy; ponieważ wytwarza się tu stosunek rytmiczny $^2/_4$: $^3/_4$ czyli 2 : 3, dlatego drugą część nazywano „proporcją", w Niemczech zaś „Nachtanz". Teoretycy niemieccy rozróżniali dwie odmiany proporcji: jedną „niemiecką", drugą „polską" czyli „nach Art der Polen". Różnica polegała na tym, że proporcja niemiecka, zmieniając takt parzysty na trójmiarowy, zostawiała pierwszą ćwiartkę taktu, a więc zamiast



wprowadzała



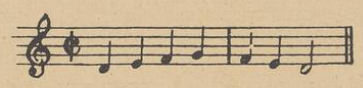
natomiast proporcja polska rozbijała pierwszą ćwiartkę taktu na dwie ósemki, a więc zamiast



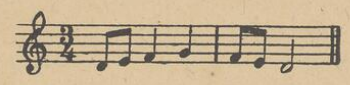
wprowadzała



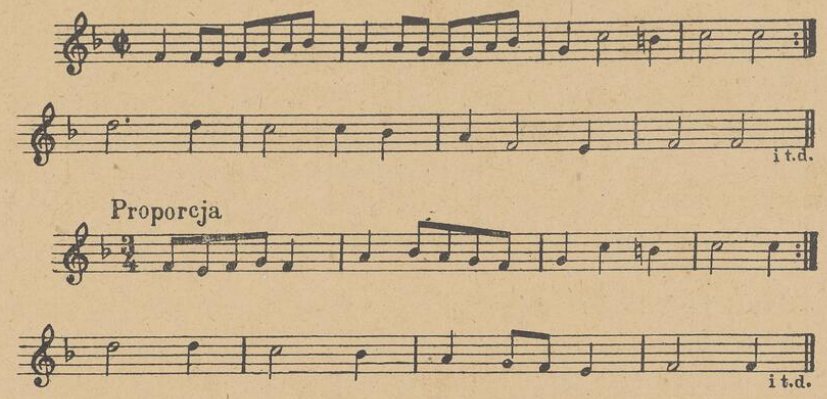
; ilustruje to np. piosenka weselna ze zbioru H. Alberta „Arien", wyd. w Królewcu w r. 1638; zaczyna się ona melodią w takcie parzystym:



a w proporcji występuje zmieniona na skoczny rytm mazurkowy „nach Art der Polen":



Jeden z tańców polskich, zapisany w lutniowej tabulaturze Hansa Newsidlera, wyd. p. t. „Ein neu künstlich Lautenbuch" w r. 1544, cz. II, ma melodię, która w swych zasadniczych konturach zachowała się do dnia dzisiejszego:



Melodia ta ma uderzające wprost podobieństwo do melodii tańca góralskiego ze zbioru, który ogłosił Jan Kleczyński w „Pamiętniku Towarz. Tatrzańskiego" z r. 1888, Nr. 38:

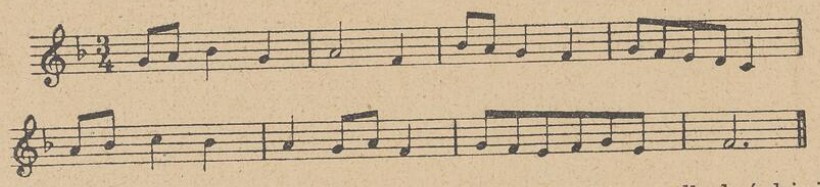


Od tańców polskich roją się zagraniczne tabulatury lutniowe i organowe w XVI i XVII wieku; prócz H. Newsidlera wprowadzają je: E. N. Ammerbach w Norymberdze, 1583, Chr. Loeffelholtz z Kołobrzega, 1585, Math. Waisselius, 1591, August Nörmiger w rękop. tabulaturze biblioteki Berlińskiej, Valentin Hausman, 1602, Jean Bapt. Besard w Kolonii, 1603, Georg Leop. Fuhrmann, 1615, Joachim van den Hove, 1615, Nicolas Vallet 1615 i 1618, René Milleran, 1675, Johann Fischer, 1702.

Oryginalne tańce polskie, których kompozytorem jest MIKOŁAJ Z KRAKOWA, zachowały się w organowej tabulaturze Jana z Lublina z r. 1540, opatrzone monogramem *N. C.* t. j. Nicolaus Cracoviensis.

Taniec polski XV i XVI wieku jest wymownym dowodem tego, że muzyka polska góruje wówczas pięknością swą nad muzyką narodów europejskich. Wiele dawnych tańców polskich zginęło, ustępując miejsca nowym tańcom zagranicznym. Już Hieronim Morstin skarży się w swym poemacie „Światowa rozkosz z ochmistrzem swoim i ze dwunastu służebnych panien" z r. 1606, że dawne tańce uległy zapomnieniu; były to: „Lipka", „Fortunny", „Świeczkowy". „Wyrwaniec", „Konrad" (niewątpliwie obcego pochodzenia). Czy czę-

sto w XVI wieku wspominany „Cenar" był rodzimym tańcem polskim czy niemieckim, tego dotąd nie rozstrzygnięto. Z obcych tańców rozpowszechniły się u nas w XVI wieku: Hayduk czyli Hayducki, Moriska zw. u nas Maruszką, taniec wywodzący się od Maurów, Capriola, Courante, Gaillarde, Passamezzo, Pergameszka czyli włoska Bergamasca, Saltarella i Padovana, która jako „Padwana" stała się u nas nazwą piosenek miłosnych w XVI i XVII wieku. Wprowadzony do nas za Henryka Walezego żywy i wyuzdany taniec „Volta", przybrał potem u nas cechy przyzwoitego tańca dworskiego, jako t. zw. „Volta polonica" z melodią o charakterystycznym zabarwieniu lirycznym; zanotował ją G. L. Fuhrmann w swej tabulaturze z r. 1615:



czy nie jest ta melodia podobna do melodii podhalańskiej piosenki „Inom cie uwidzioł w zielony ubocy" z okolic Czarnego Dunajca?

Wybór 14 tańców polskich z XVI i XVII wieku w układzie fortepianowym ogłosił Henryk Opieński jako dodatek do „Kwartalnika Muz." 1911, Nr. 1, z objaśnieniami Dr. Alicji Simonówny. — Kilka tańców umieściła Dr. Alicja Simonówna w swej pracy „Polnische Elemente in der deutschen Musik", 1916. — O tańcach polskich w tabulaturze Jana z Lublina, 1540, pisał Dr. Adolf Chybiński w „Kwartalniku Muz.". Warszawa, 1913. — Naszymi dawnymi tańcami zajął się muzykolog szwedzki, Tobias Norlind w rozprawie, ogłoszonej w „Sammelbände der Internat: Musik-Gesellschaft", 1910, 1911 i w osobnych studiach folklorystycznych, 1911. — Dr. Zdzisław Jachimecki omawia tańce polskie w swej „Historii muzyki polskiej" 1920 i w wydawnictwie „Polska, jej dzieje i kultura", Warszawa, 1928 sq. oraz w artykule, drukowanym w miesięczniku „Życie polskie", 1914, II.

IV. KULTURA MUZYCZNA DWORU KRÓLEWSKIEGO W XVI WIEKU

Muzyka polska, powołana do życia siłą twórczą ludu i mieszczaństwa, znalazła gorliwe poparcie materialne w sferach szlacheckich i na dworze królewskim. Przyczyniło się to w wysokim stopniu do pogłębienia naszej kultury muzycznej, do ożywienia ruchu muzycznego i do wzbogacenia twórczości kompozytorskiej, zwłaszcza od chwili, gdy za sprawą Bony na dwór polski przybywa wielu muzyków włoskich, garnących się tu tłumnie dzięki przysłowiowej hojności Jagiellonów. Z rządami tej dynastji wiąże się rozkwit muzyki polskiej, która szczyt swego rozwoju osiągnęła w t. zw. „Złotym wieku" za panowania Zygmunta I. Starego i jego syna Zygmunta Augusta, obydwóch wielkich miłośników muzyki.

Wzmianki źródłowe, zawarte czy to w kronice M. Galla czy w historii Jana Długosza czy w zapiskach ksiąg podskarbińskich i w rachunkach miejskich, stwierdzają, że już na dworze Piastów było wielu „muzyków Króla JMCi"; byli to prócz trębaczy, piszczków i kotlistów, którzy wykonywali powitalne fanfary i przygrywali do pochodów dworu królewskiego w czasie uroczystości, muzycy uprzyjemniający grą i śpiewem życie dworskie, a więc: śpiewacy „cytaredzi" czyli lutniści i skrzypkowie, nadto wirginaliści czyli klawicembaliści i organiści, zajęci nietylko służbą kościelną w czasie nabożeństw, ale grający w pokojach królewskich na pozytywach i regałach. Obok muzyków, zajętych stale na dworze królewskim, przyjmowano tu także i przygodnych wirtuozów, których hojnie opłacano; interesujący materiał zawierają notatki z rachunków dworskich w pracy Adolfa Pawińskiego „Młode lata Zygmunta Starego", 1893.

Stałą kapelę nadworną stworzył Zygmunt Stary, gdy w orszaku Bony przybył w r. 1521 do Polski znakomity

muzyk włoski, cieszący się wielkim zaufaniem królowy, Alessandro PESENTI; jemu to powierzyła Bona organizację kapeli. Niewiadomo, na jakiej podstawie mówią nasze niektóre notatki historyczne, które się pojawiły u nas w czasopismach z początkiem XIX wieku, stale o „włoskiej" kapeli na dworze Wawelskim oraz o „reorganizacji" dawnej kapeli królewskiej. Dotąd brak dowodów na to, że to była kapela włoska, a nie kapela złożona z muzykantów polskich, nadto że przedtem istnieć miała stała kapela dworska, która uległa „reorganizacji". Zamęt we wiadomościach o dziejach kapeli królewskiej z czasów Zygmunta Starego wywołał Łukasz Gołębiowski, umieściwszy w swych cennych „Grach i zabawach", 1831, str. 226, następującą, krótką notatkę:

> Zygmunt I. sprowadził muzykę włoską, która dnia 25. maja 1523 r. pierwszy raz grała mszę w Kollegiacie, jak zapisano się, znajduje na nutach muzycznych, będących własnością Caetaniego mistrza kapeli.

Wszystko, co tu powiedziano, jest nieścisłe i polega na zabawnym nieporozumieniu: przede wszystkim data, rok 1523, budzi zastrzeżenia wobec faktu, że muzyka nie mogła wtedy grać w Kollegiacie, gdyż poświęcenia Kollegiaty dokonano po ukończeniu budowy kaplicy Zygmuntowskiej w dziesięć lat później, a więc w r. 1533. Najbardziej tajemniczo zaś przedstawia się ów „mistrz kapeli CAETANI"; kapelmistrzem królewskim był istotnie Caetani, ale na dworze Stanisława Augusta; nazywano go też u nas Gaetani i Kajetani! Otóż prawdopodobnie w bibliotece puławskiej XX. Czartoryskich, gdzie Ł. Gołębiowski był bibliotekarzem, tułały się nuty po Caetanim, którego wodewile wystawiano także i na teatrze w Puławach; na tych nutach była notatka, podana przez Gołębiowskiego. Wszyscy, przepisujący potem dosłownie Gołębiowskiego, poczytali owego Caetaniego za „mistrza kapeli" na dworze Zygmunta Starego! Sprawę zawikłał jeszcze swoim zwyczajem i swoim nieuctwem Wojciech Sowiński w bałamutnym „Słowniku muzyków polskich", 1874: w artykuliku o Caetanim uczynił go Sowiński „uczonym muzykiem", wysłanym do Polski pod panowaniem Zygmunta I. Oczywista, że tu co słowo, to błąd; a pochodzi on stąd, że Sowiński, odpisując notatkę Gołębiowskiego, włączył do niej to, co na tej samej stronie mówi Gołębiowski o „uczonym

kardynale" Henryku Gaetano, przybyłym do Polski w r. 1596, pomieszał ze sobą obydwa nazwiska i urojonemu kapelmistrzowi z r. 1523 przypisał „uczoność" kardynała, występującego u nas w 70 lat później. Rzecz dziwna, że ofiarą nieuctwa Sowińskiego padł zarówno Aleksander Poliński w swych „Dziejach muzyki polskiej" str. 51, gdzie owego Caetaniego uczynił organistą kardynała z Ferrary, oraz Aleksander Brückner w swych „Dziejach kultury polskiej" II. 312. Nie ulega wątpliwości, że „mistrz kapeli Caetani" na dworze Zygmunta Starego jest postacią fikcyjną.

*
* *

Rozwój kapeli królewskiej znany jest dość dokładnie na podstawie rachunków dworskich, zawartych w księdze marszałkowskiej, czyli podskarbińskiej prowadzonej do śmierci Zygmunta Augusta, 1572 r. Rachunki te wydali najpierw Adam Chmiel, 1911, a po nim Stan. Tomkowicz, 1915.

Kapela obejmowała prócz chóru śpiewaków orkiestrę, nadto lutnistów, cytarzystów i harfistów, clavecinistów i organistów. Uposażenie muzyków nie było równomierne i wahało się w granicach od 24 złp. rocznej płacy do 120 złp., oraz z należytością „strawnego", wypłacanego co tydzień; muzykom zagranicznym płacono zasadniczo więcej; byli wśród nich Włosi, Flandrowie i Niemcy. Do kapeli należeli także i chłopcy-śpiewacy czyli „dyskantyści" i chłopcy, uczący się gry na różnych instrumentach pod kierunkiem starszych kapelistów, którzy za udzielanie nauki otrzymywali osobny dodatek. Chórzyści występowali w szatach z purpurowego sukna i w aksamitnych biretach.

Na czele kapeli stali wybitni kompozytorzy polscy, jak: Wacław z Szamotuł od r. 1547, Marcin Leopolita od r. 1560, Tomasz Szadek od r. 1569, z obcych zaś Joannes Baston z Flandrii od r. 1552. Dyrygentem chóru był ks. Jan Wierzbkowski, obdarzony pięknym głosem, chluba dworu królewskiego za Zygmunta Augusta; dyrygentem orkiestry zaś Jerzy Jazwicz-Jasińczyc, lutnista, cieszący się szczególnymi względami dworu, zwany w rachunkach podskarbińskich „Georgius clerica". W kapeli królewskiej spotyka się znakomitych naszych muzyków XVI wieku, m. in. Mikołaja Gomółkę,

przebywającego na dworze do r. 1563, lutnistę Krzysztofa Klabona z Królewca, Bartłomieja Kiejchera, znanego potem budowniczego instrumentów muzycznych i w. in.

Na dworze Zygmunta Augusta przebywał lutnista Walenty Greff BEKWARK, Bacfart, Bacfark, rodem z Siedmiogrodu, stąd „Transilvanus", u nas zwany „Węgrzynkiem", ur. 1507 † 1576 w Padwie jako ofiara grasującej tam zarazy. Był to wirtuoz gry lutniowej i kompozytor; grą swoją budził najwyższy podziw; poeci nasi pisali na jego cześć hymny, pełne zachwytu: J. Kochanowski, Melchior Pudłowski, Krzysztof Falibogowski, Wespazjan Kochowski; powiedzenie: „Nie każdy weźmie po Bekwarku lutnię" przytoczył jako przysłowie w swym zbiorze Stanisław Rysiński; jeszcze w XIX wieku opiewali Bekwarka jakby legendarną postać Dominik Magnuszewski i Paweł Kośmiński. Od r. 1549 przyjęty w poczet dworzan królewskich żył Bekwark przez lat 16 z łaski Zygmunta Augusta, który hojnie go nagradzał i łożył na druk jego tabulatury lutniowej, wydanej w Krakowie u Łazarza Andrysowicza w r. 1565 p. t. „Harmoniae musicae in usum testudinis factae". W Polsce doszedł Bekwark do znacznej fortuny, poślubiwszy Katarzynę Narbuttównę, córkę bogatego domu. A jak nam się wywdzięczył? Pozostawał w tajemnych konszachtach z Albrechtem, księciem pruskim i pobierał od niego subsydia za swą służbę szpiegowską! To też w r. 1566 skompromitowany, musiał Polskę opuścić.

Dzięki żywemu kontaktowi dworu Jagiellońskiego z Zachodem pogłębiała się polska kultura muzyczna. W repertuarze kapeli królewskiej były nietylko kompozycje naszych ówczesnych znakomitych mistrzów, ale również kompozycje obce, zwłaszcza tych kompozytorów, którzy działali na dworze sprzymierzonych z Jagiellonami Habsburgów w Wiedniu i w Innsbrucku, jak np. Paula Hofhaymera lub Thomasa Stoltzera, nadwornego kompozytora w Budzie na węgierskim dworze Ludwika Jagiellończyka, poległego pod Mohaczem w r. 1526. Transkrypcje ich kompozycji znajdują się w tabulaturze organowej Jana z Lublina, 1540 (własność Akademii Umiejętności w Krakowie) oraz w anonimowej tabulaturze z klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548. Są tam również transkrypcje kompozycji H. Fincka, Stefana Mahu, oraz mistrzów francuskich i flamandzkich, jak Josquina de

Près, Philippe'a Verdelot, Nic. Gomberta, Clem. Jannequina i innych.

Z zagranicy przyjmowano niemal wszystkie nowe formy muzyki wielogłosowej. Skoro tylko przybył do Krakowa sławny humanista, Konrad Celtes z Ingolstadtu i wygłosił w Uniwersytecie Jagiell. wykłady o Horacym, rzucając hasło, by do poezji Horacego komponować muzykę, zbudowaną na metrach jego ód i pieśni i do tej muzyki śpiewać je w szkołach, wtedy odrazu rozpowszechniły się u nas wydane w Niemczech kompozycje metryczne na 4 głosy Petr. Tritoniusa; cenny egzemplarz tego niezmiernie rzadkiego druku zachował się w Bibliotece Jagiell. w Krakowie. Jedną z pieśni Tritoniusa „Carmen sapphicum" opatrzył poeta polski, prawdopodobnie Paweł z Krosna, nowym tekstem nabożnym na cześć Madonny; zachowała się ona w rękopisie Bibl. Jagiellońskiej Cod. 2616.

* * *

Drugim obok nadwornej kapeli królewskiej ważnym czynnikiem dla naszej kultury muzycznej w połowie XVI wieku była założona przez Zygmunta Starego Kapela rorantystów czyli kapela rorancka, istniejąca przez trzy wieki, od r. 1540 do r. 1872, t. j. do czasu, gdy zaborczy rząd austriacki zajął wszystkie fundusze rorantystów w swój zarząd i doprowadził kapelę do upadku. Główny okres działalności rorantystów przypada z przerwami na czasy aż do rozbiorów. Pierwszą źródłową wiadomość o tej kapeli i jej składzie podał Karol Kurpiński w artykule. drukowanym w warszawskim „Tygodniku Polskim", 1819 r. dn. 1 września i napisanym po powrocie z podróży do Krakowa; bogaty materiał źródłowy tego artykułu wyzyskali potem wszyscy piszący o rorantystach, ale bez podania źródła, z którego czerpali. Na podstawie własnych poszukiwań przedstawił Dr. Adolf Chybiński w sposób wyczerpujący dokładny obraz kapeli rorantystów w pracy wydanej w r. 1910 i późniejszych „Materiałach" z lat 1911, 1925 i 1926.

Kapela rorancka, wzorowana na kapeli Syxtyńskiej, miała w kaplicy królewskiej na Wawelu pod wezwaniem Wniebowzięcia N. M. P. codziennie przez wschodem słońca śpie-

wać na głosy czyli t. zw. „fraktem" t. j. figuralnie mszę „Rorate". Kollegium rorantystów składało się z przełożonego proboszcza, prepozyta i z dziewięciu księży-śpiewaków czyli prebendariuszów oraz z danego im do pomocy kleryka; był to więc podwójny kwartet męski a cappella. Pierwszym prepozytem rorantystów był wikary katedralny MIKOŁAJ Z POZNANIA, który ze swym chórem wystąpił poraz pierwszy 19. sierpnia 1543; w niektórych pracach o rorantystach figuruje przy nazwisku Mikołaja z Poznania wyraz „Czech", będący wynikiem nieporozumienia, które spowodował K. Kurpiński, odczytawszy błędnie wyrazy *Nic. Crac.* (Nicolaus Cracoviensis) w tabulaturze organowej z klasztoru św. Ducha z roku 1548 i przypisując Mikołajowi z Poznania kompozycje, znajdujące się w tabulaturze (p. reprodukcję tabulatury str. 59). Wśród późniejszych prepozytów kapeli roranckiej należeli do wybitniejszych: X. Krzysztof Borek, Włoch Annibale Orgas, kompozytor mszy i motetów, Maciej Łukaszewicz, Jan Porębski, Józef Pękalski i Maciej Zieleniewicz.

Skład kapeli roranckiej ulegał częstym wahaniom i zmianom, co oczywista nie zbyt dodatnio wpływało na poziom wykonania. Repertuar rorantystów obejmował msze i motety naszych mistrzów XVI i XVII wieku, a więc: Sebastiana z Felsztyna, Walentego Gawary, Krzysztofa Borka, Marcina Paligoniusa, Tomasza Szadka, Bartłomieja Pękiela oraz arcydzieła polifonistów włoskich i francuskich: Palestriny, Nic. Gomberta, Pierre Cadeaca, Claude Goudimela, Pierre Certona, Claude Sermisy'ego, Charles Luythona, Pierre de Moulu, L' Heritiera, Jacotina, jak i kompozycje osiadłych u nas Włochów: Asprilio Pacelli'ego, Annibale Orgasa, Bernardina Terzago i Fran. Liliusa.

Kapelę rorancką mieniano u nas często z Kapelą Katedralną, powołaną do życia znacznie później, bo w r. 1619 i złożoną z chóru i orkiestry, a więc mogącą wykonywać kompozycje kościelne w stylu „koncertowym", t. j. kompozycje wokalno-instrumentalne. Działalność tych dwóch różnych od siebie kapeli rozgraniczył Dr A. Chybiński w swej pracy o rorantystach, a zarazem wyjaśnił, że obok kapeli katedralnej istniała jeszcze trzecia Kapela angelistów, która miała przed mauzoleum św. Stanisława w Katedrze Wawelskiej wykonywać jednogłosowy, choralny śpiew gregoriański; nieraz tylko brano ją do pomocy przy wykonywaniu śpiewów figuralnych a cappella.

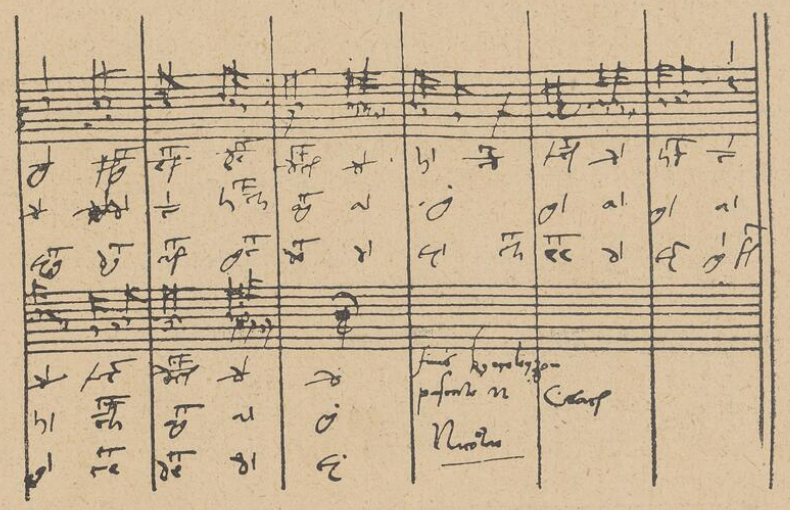
W czasie wielkich uroczystości kościelnych powiększano kapelę katedralną siłami wokalnymi i instrumentalnymi z dwóch innych krakowskich kapeli, t. j. ze znakomitej Kapeli Jezuickiej w kościele św. Piotra i z Kapeli Mariackiej; toteż produkcje połączonych chórów i orkiestr w Katedrze Wawelskiej stały niejednokrotnie na wyżynach artyzmu i przysłoniły z czasem zupełnie działalność kapeli roranckiej. Pierwszym kapelmistrzem katedralnym był ks. Annibale ORGAS † 1629, zarazem przez krótki czas prepozyt rorantystów, po nim zaś Fran. LILIUS, Liglio † 1657, Włoch, kanonik sandomierski i tarnowski, mistrz stylu a cappella. Trzecim kapelmistrzem był ks. Bartłomiej PĘKIEL, naczelny przedstawiciel polskiego baroku. Po Danielu FIERSIEWICZU i Macieju ŁUKASZEWICZU najznakomitszym dyrygentem kapeli katedralnej był w początkach XVIII wieku ks. Grzegorz Gerwazy GORCZYCKI, działający na tym stanowisku przez lat przeszło trzydzieści.

V. KORYFEUSZE MUZYKI POLSKIEJ W ZŁOTYM WIEKU

Naczelne miejsce wśród naszych kompozytorów XVI wieku zajmuje SEBASTIAN Z FELSZTYNA, Felstinensis, zarówno swoją twórczością kompozytorską, jak i działalnością pedagogiczną. Data urodzin i śmierci dotąd nie jest ustalona; przypuszcza się, że się urodził koło r. 1490, a umarł koło roku 1544. Po odbyciu studiów teologicznych został wikariuszem w Felsztynie pod Przemyślem, otoczony opieką możnego rodu Herburtów, następnie został proboszczem w Sanoku. Zasłynął jako wydawca traktatów teoretycznych i podręczników do nauki śpiewu kościelnego oraz sławnego dialogu św. Augustyna o muzyce, druk. w Krakowie 1536. Kompozycje jego zachowały się tylko rękopiśmiennie w księgach rorantystów wawelskich; są to motety: „Felix es Virgo Maria", „Rorate coeli" i „Alleluja pro tempore Paschali"; wydał je X. Dr. Józ. Surzyński w „Monumenta musices sacrae in Polonia", II. 1888; zaginęły zaś drukowane u H. Vietora w Krakowie „Aliquot hymni ecclesiastici", 1552. Kompozycje Sebastiana z Felsztyna, poświęcone celom liturgicznym i oparte na chorale gregoriańskim w tenorze, stanowiły długo repertuar chóru w Katedrze krakowskiej; techniką i stylem opracowania stają godnie obok dzieł ówczesnych kompozytorów niderlandzkich.

Dzięki pracom Aleksandra Polińskiego, Dra Adolfa Chybińskiego i Dra Zdzisława Jachimeckiego poznano twórczość MIKOŁAJA Z KRAKOWA, kompozytora nieznanego dawniejszym historykom muzyki polskiej. Szczegółów biograficznych dotąd o nim brak. Kompozycje jego zachowały się tylko jako transkrypcje organowe w tabulaturze Jana z Lublina z r. 1540 i w tabulaturze z klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548 z podpisem monogramu *N. C.* (Nicolaus Cracoviensis); obejmują one: motety z tekstem łacińskim, fragmenty liturgiczne ordinarium missae, polskie pieśni nabożne, pieśń

świecką, zatytułowaną „Aleć nademną Venus", preludia organowe i najcenniejszą dla ówczesnej epoki rzecz, t. j. tańce polskie oraz przytoczone już piosenki taneczne: „Zakłułam się tarniem" i „Szewczyk idzie po ulicy, szydełka niosąc".

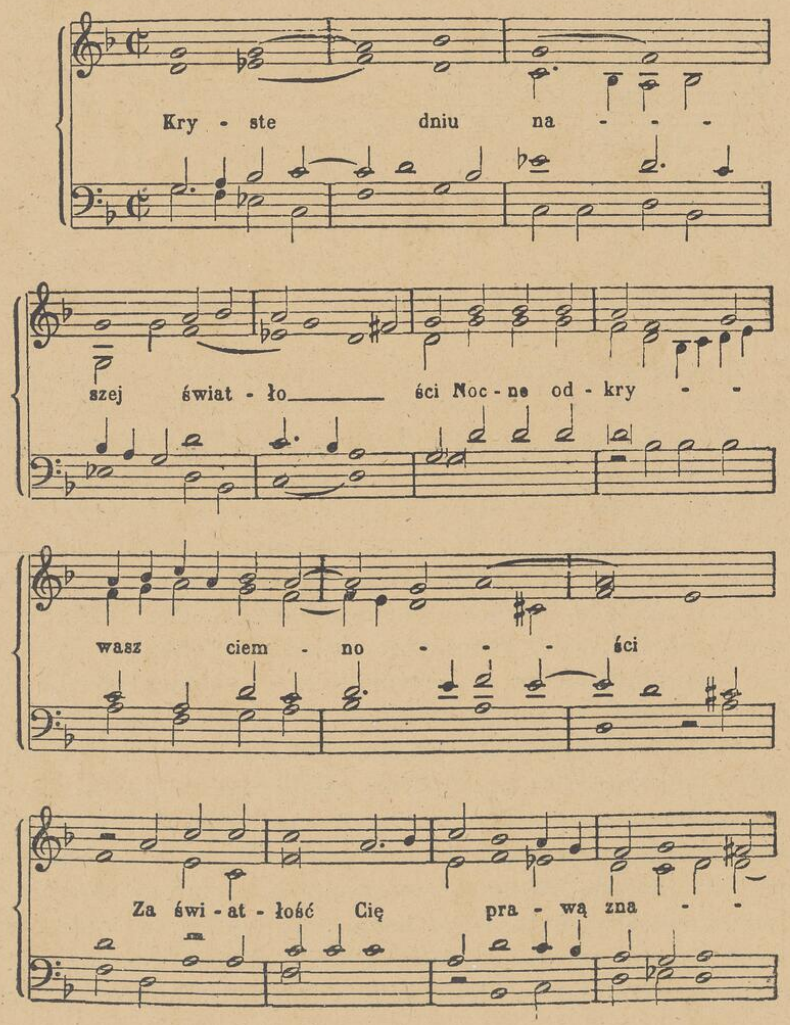


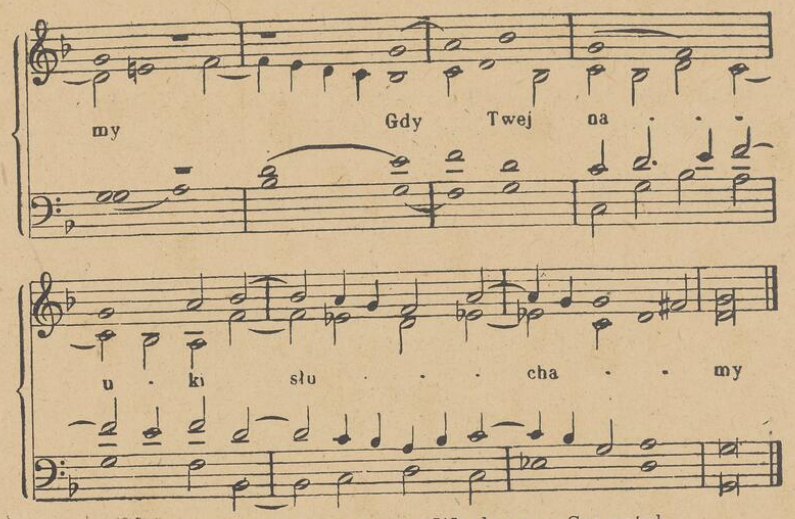
Kompozycja Mikołaja z Krakowa w tabulaturze organowej z r. 1548.

Rozgłos poza granicami Polski zdobył jeden z najznakomitszych naszych mistrzów XVI wieku, Wacław z SZAMOTUŁ, Venceslaus Samotulensis lub Samotulinus, podpisujący się nieraz monogramem *V. S.* ur. koło r. 1520 w Szamotułach w Wielkopolsce, zm. 1572 w Krakowie; studia odbył w Kollegium Lubrańskiego w Poznaniu, później prawdopodobnie w Uniw. Jagiell. W r. 1547 wstąpił na dwór Zygmunta Augusta jako „musicus regius" i pozostał tam do śmierci. Kompozycje jego umieścili niemieccy wydawcy, Joh. Montanus-Berg i Ulrich Neuber w Norymberdze w zbiorze psalmów, wyd. w r. 1554 i w zbiorze motetów p. t. „Thesaurus musicus" z r. 1564 obok arcydzieł największych ówczesnych mistrzów polifonii. Wielkim kompozytorom zachodnio-europejskim Wacław z Szamotuł nietylko w niczym nie ustępuje, ale niejednego z nich przewyższa polotem śpiewnej melodii. Muzykę jego znamionuje mistrzostwo techniki kontrapunktycznej i monumentalizm formy. Dowodem tego jest m. in. 4-głosowa pieśń „Kryste dniu naszej światłości", w której głos sopranowy prowadzi melodię nieszpornego hymnu „Chryste qui lux

es et dies", a głos tenorowy przeciwstawia jej oryginalną melodię Wacława z Szamotuł o niezwykłej śpiewności, a następnie zjawiają się obydwie melodie w imitacji kontrapunktycznej i z taką prostotą i naturalnością, że słuchacz nie domyśla się nawet, ile tu mieści się kunsztu polifonicznego.

Psalm motetowy „In te Domine speravi" i motet „Ego sum pastor bonus" umieścili właśnie wydawcy niemieccy w swych zbiorach, wyd. w Noryberdze. Msze 4, 5 i 8-głosowe zaginęły niestety, co jest niepowetowaną szkodą dla naszej muzyki. Z dzieła „Lamentationes Hieremiae", druk. w Krakowie u Ła-





4. głosowa pieśń nabożna Wacława z Szamotuł.

zarza Andrysowicza w r. 1553, na 4 gł. męskie, zachował się tylko głos tenorowy. W okresie reformacji ukazywały się luźnie 4-głosowe psalmy i pieśni nabożne Wacława z Szamotuł; niektóre z nich umieszczali wydawcy dyssydenccy w swych kancjonałach; z pieśni tych pieśń „Ach mój niebieski Panie" do słów Andrzeja Trzycieskiego, utrzymana w najprostszej technice homofonicznej, śpiewana jest dotąd w kościele ewangelickim. Cytowane często słowa Szymona Starowolskiego o Wacławie z Szamotuł w „Hekatontas", 1625, str. 66:

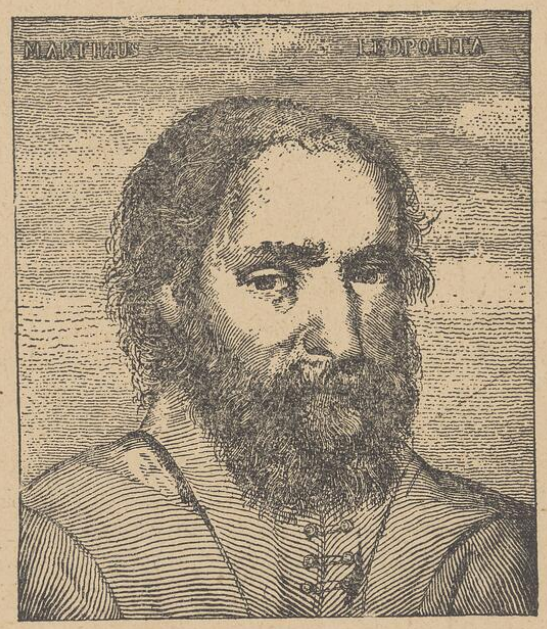
> Quem si diutius stare superi permisissent, esset cur Italis Praenestinos, Lappos, Viadanas Poloni non invidiremus,

są o tyle nieścisłe, że wszystkie dzieła, które Wacław z Szamotuł w ciągu swego krótkiego życia stworzył, stawiają go w równym rzędzie obok tych wielkich kompozytorów włoskich: Palestriny, Lappi'ego i Viadany.

Nieliczne tylko kompozycje zachowały się po kilku innych kompozytorach polskich, współczesnych Wacławowi z Szamotuł: X. Krzysztof BOREK, zm. 1557, prepozyt kapeli roranckiej był kompozytorem mszy 5-głosowych; fragmenty ich zachowały się w archiwum wawelskim. Marcin PALIGONIUS znany jest dotąd tylko jako kompozytor 5-głosowego motetu „Rorate coeli". Marcin z Warty WARTECKI, śpiewak nadworny Zygm. Augusta, 1564/8, pisał msze i motety. Wa-

lenty GAWARA - Gutek, kantor kościoła N. M. P. w Krakowie, jest kompozytorem motetów, z których jeden 5-głosowy, napisany jest na cześć św. Wojciecha „Per merita S-ti Adalberti", drugi motet „Rorate coeli" przeznaczony jest na chór męski.

Drugim obok Wacława z Szamotuł najwybitniejszym mistrzem Złotego wieku jest MARCIN ZE LWOWA, Leopolita,



ur. koło r. 1540, zm. koło r. 1590, uczeń Sebastiana z Felsztyna, organista i muzyk nadworny Zygmunta Augustą od r. 1560, przeszedł potem na dwór Stefana Batorego. Kompozycje jego zachowały się tylko w rękopisach; z trzech jego mszy, dwie zaginęły, t. j. „Missa Rorate" i „Missa de resurrectione"; ocalała tylko 5-głosowa msza wielkanocna „Missa Paschalis", zbudowana na tematach czterech pieśni nabożnych: „Chrystus Pan zmartwychwstał", „Wesoły nam dzień nastał", „Chrystus zmartwychwstan jest" i „Wstał Pan Chrystus z martwych ninie". Podziwiać należy artyzm, z jakim Leopolita łączy te tematy i prowadzi je imitacyjnie; mszę tę wydał X. Dr. J. Surzyński w III. zeszycie „Monumentów"; analizę jej przeprowadził X. Dr. H. Feicht w „Kwartalniku Muz." 1930, Nr. 6/7.

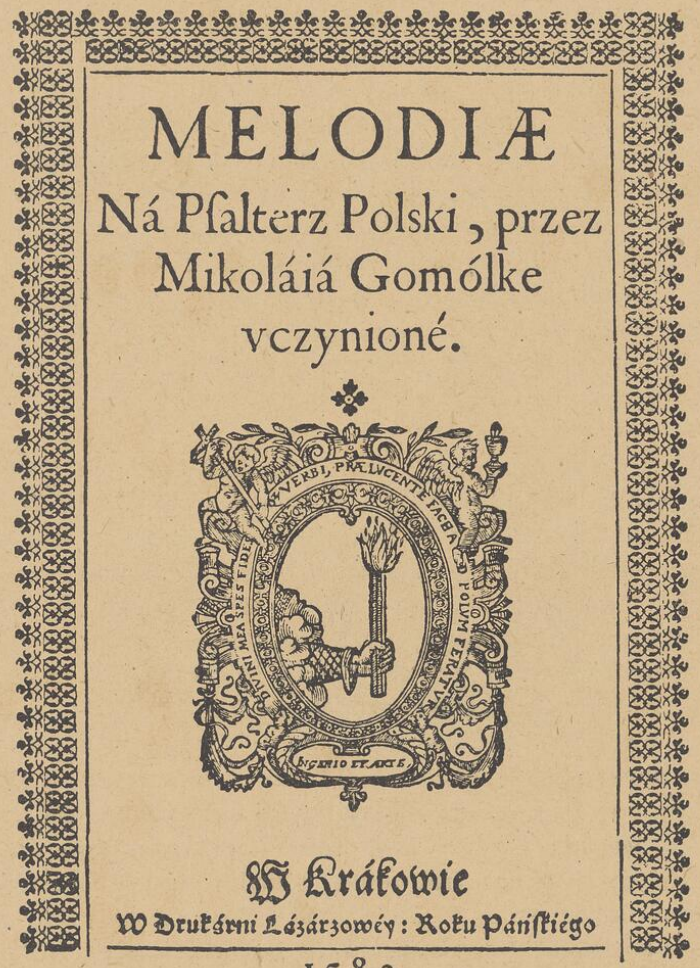
W tabulaturze warszawskiej i wrocławskiej z r. 1573 zachowały się cztery motety.

W życiorysie Leopolity wspomina ks. Szymon Starowolski, „Hekatontas", 1625, str. 76 o pieśniach figuralnych na cały rok kościelny; pieśni te uchodziły za zaginione; odnalazł je Dr. Z. Jachimecki, jako transkrypcje w organowej tabulaturze warszawskiego Tow. Muzycznego Nr. 220, z monogramem *M. L.*; są to 4-głosowe motety, introity i sekwencje, zbudowane na motywach chorału gregoriańskiego; por. Sprawozdanie Akad. Um. 1914. II. Entuzjastyczny panegiryk, który na cześć Leopolity napisał ks. Sz. Starowolski w „Hekatontas" i przygodnie w swym podręczniku „Musices practicae erotemata", 1650, jest w całej pełni uzasadniony; muzykę Leopolity znamionuje bowiem najwyższe mistrzostwo techniki i niepospolite piękno melodii; słusznie zaznacza Starowolski, że pięknem melodii nikt mu w Europie nie dorównał „nemo ex Europaeis adhuc".

* * *

Niepospolitą indywidualnością w naszej muzyce XVI wieku jest Mikołaj GOMÓŁKA, stanowiący wraz z Wacławem z Szamotuł i Marcinem ze Lwowa trójcę naszych klasyków Złotego wieku, mistrzów stylu „a cappella". Dawniejsze wiadomości biograficzne o życiu M. Gomółki okazały się w niektórych szczegółach błędne; sprostować je można obecnie na podstawie nowszych poszukiwań źródłowych. Stwierdzono więc, że Mikołaj Gomółka urodził się koło r. 1535 w Sandomierzu, a nie w Krakowie, jak dawniej przypuszczano na podstawie słów, wyrytych na tablicy grobowej w kościele Jazłowieckim pod Buczaczem w Małopolsce wschodniej. Od r. 1545 był Gomółka na dworze Zygmunta Augusta, przyjęty do grona chłopców i tu pobierał naukę muzyki, a następnie należał do kapeli królewskiej aż do r. 1563. Niewiadomo, gdzie przebywał i co robił po opuszczeniu dworu królewskiego. Dopiero w latach 1590 i 1591 występuje on wśród muzyków nadwornych kanclerza Jana Zamoyskiego; wraz z nim obowiązki muzyka w kapeli pełni także jego syn MICHAŁ, ur. w r. 1564; on to właśnie był później kapelmistrzem na dworze ks. Hieronima Jazłowieckiego w Jazłowcu i tu umarł nagle dnia 9 marca 1609, licząc lat 45; jemu to poświęcona jest tablica grobowa, której napis często cytowano w przekonaniu, że jest to

tablica ku czci jego ojca, Mikołaja. Teraz więc wyjaśniają się dawniejsze domysły i mylne wnioski, wysnuwane z napisu na tablicy grobowej w Jazłowcu. Kiedy umarł Mikołaj Gomółka, niewiadomo. Sława i znaczenie Mikołaja Gomółki



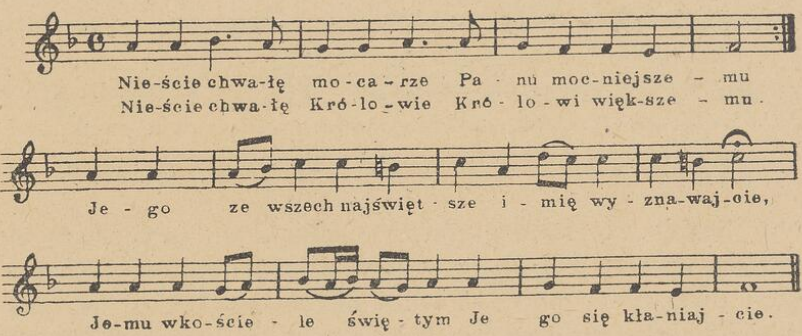
MELODIÆ
Ná Pſalterz Polski, przez
Mikoláiá Gomólke
vczynioné.

W Krákowie
W Drukárni Lázárzowéy: Roku Páńſkiégo
1580.

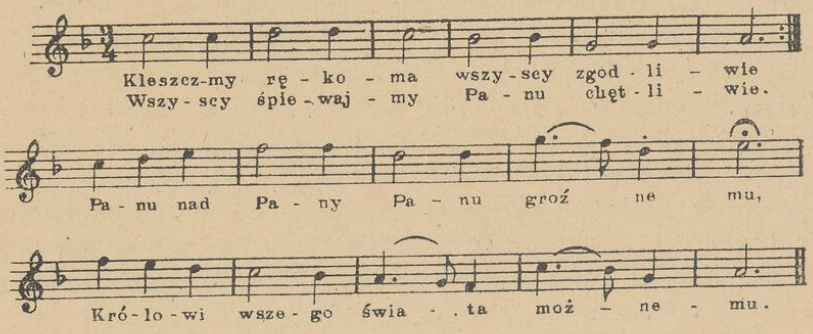
opiera się na jedynym, dotąd zachowanym dziele t. j. na 4-głosowych psalmach do słów Jana Kochanowskiego, wyd. p. t. *Melodie na psałterz polski* w drukarni Łazarza Andrysowica w r. 1580. Z innych, zaginionych kompozycji wymienia Oskar Kolberg w artykule, poświęconym M. Gomółce w „Encyklopedii Orgelbranda", t r e n na śmierć J. Kochanowskiego;

kompozycja ta, znajdująca się w Bibliotece kościoła Dominikańskiego w Krakowie, spłonęła w pamiętnym pożarze Krakowa w r. 1850.

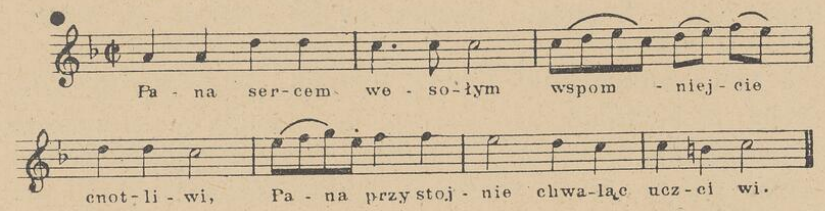
W wierszowanej dedykacji, ułożonej przez J. Kochanowskiego powiedziano, że „Melodie" są „łacniuchno uczynione i Polakom nie zatrudnione"; przeznaczył je bowiem Gomółka, jak się wyraża, „nie dla Włochów, lecz dla Polaków, naszych prostych domaków". A więc o stylu tych „Melodii" i ich technice miały decydować względy praktyczne; dzięki temu sięgnął Gomółka po najcenniejszy skarb naszej muzyki, t. j. wyzyskał w nich nutę polskiej p i e ś n i l u d o w e j; ona to nadała jego „Melodiom" styl i charakter polskiego dzieła narodowego. Niejednokrotnie wprowadza Gomółka do swych nabożnych psalmów rytmy i melodie polskiej p i o s e n k i t a n e c z n e j; klasycznym przykładem jest melodia psalmu 29 „Adferte Domino filii Dei":



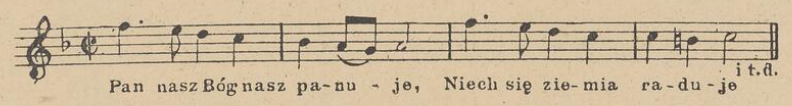
Również i psalmy 33, 47, 97, 98, 116, 133, 134, 138. radosne w nastroju mają charakter piosenek tanecznych, przypominających ton pastorałek; stwierdza to np. melodia psalmu 47 „Omnes gentes plaudite manibus" ze swym skocznym rytmem:



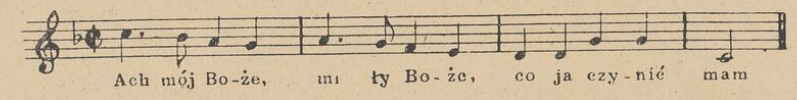
i melodia psalmu 33 „Exultate iusti in Domino":



Jak rdzennie polski charakter mają psalmy Gomółki, dowodem tego może być melodia psalmu 97 „Dominus regnavit"



Typ tej melodii żyje dotąd w naszych pieśniach ludowych; w ogólnym swym charakterze rytmu i rysunku jest ona niezmiernie bliska melodii z okolic Mysłowic na Górnym Śląsku, wywodzącej się niewątpliwie ze starych tańców polskich:



Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Wyd. Akad. Um. I. 130 B.

Niemal wszystkie psalmy Gomółki mają najprostszą budowę homofoniczną w myśl założenia, które jako program swej pracy postawił sobie Gomółka. Wśród 150 psalmów są tylko dwa psalmy opracowane polifonicznie; są to: ps. 45 „Eructavit cor meum" i ps. 141. „Domine clamavi ad te", przyczem ps. 45 występuje w dwóch wersjach, t. j. raz w najprostszym kontrapunkcie, niemal „nota contra notam", drugi raz zaś wyposażony bogatą figuracją.Obok psalmów w tonie ludowym, ze skoczną, taneczną melodią, są psalmy o głębokiej powadze nastroju, utrzymane po największej części w tonacjach kościelnych; są to przede wszystkim psalmy pokutne i psalmy błagalne. Nowością, niespotykaną w naszej muzyce kościelnej XVI wieku, a także i w muzyce obcej, jest u Gomółki swobodne traktowanie tonacji kościelnych oraz naruszenie ścisłej diatoniki stylu „a cappella"; nieraz pojawiają się więc i kroki chromatyczne i postępy lub współbrzmienia dyssonansowe i alteracje w poszczególnych głosach; nieraz

nawet wprowadza Gomółka zakazane postępy równoległe, kwinty, oktawy, zwłaszcza w psalmach o nucie ludowej dla podkreślenia ich prymitywnej struktury; nie można więc tych postępów uważać za błąd techniczny.

Muzyka psalmów dostraja się zawsze do tekstu i posługuje się dla charakterystyki treści, zawartej w słowach, „programowym" obrazowaniem, t. j. rozpowszechnionym w muzyce wokalnej XVI wieku, środkiem ilustracji muzycznej; a więc np. słowa takie, jak „spieszmy się" lub „uciekaj, jak ptak" itp., mają motywy o bardzo szybkim rytmie; przy słowach „Bóg", „niebo", „Syon" głosy pną się w górę itp.; odwrotnie znowu przy słowach „na ziemię" głosy opadają.

Wartość psalmowych „Melodii" Gomółki polega nietylko na ich zaletach technicznych, lecz przede wszystkim na ich głębokim wyrazie uczuciowym, na ich nucie lirycznej i subtelnym nastroju. Odczuli to nawet obcy; gdy bowiem chór mieszany „Motet et madrigal", stworzony w Szwajcarii przez Henryka Opieńskiego, zaznajomił zagranicę z kilkoma psalmami Gomółki, przyjęto je tam z entuzjastycznym podziwem dla ich odrębnego piękna i mistrzostwa techniki. Rzecz zdumiewająca natomiast, że u nas nie zdobyły psalmy M. Gomółki takiej popularności, na jaką zasłużyły. W okresie reformacji oficjalnym psałterzem dyssydentów polskich były melodie psalmów francuskich Claude Goudimela z słowami X. Macieja Rybińskiego. Dopiero wiek XIX wymierzył Mikołajowi Gomółce należną mu sprawiedliwość, lecz mimo dość licznych prac, poświęconych jego twórczości, muzyka jego psalmów nie stała się dotąd własnością narodu i nie zeszła do „naszych prostych domaków", jak tego pragnął Gomółka.

Obok trójcy naszych klasyków XVI wieku występują jeszcze w drugiej połowie tego wieku liczni inni kompozytorzy, wśród których do najwybitniejszych należą: Tomasz SZADEK, ur. koło r. 1550, zmarły po r. 1610, należący do kapeli roranckiej, kompozytor mszy, zachowanych rękopiśmiennie; jedna z nich z r. 1578 osnuta jest na temacie kolendy „Dies est laetitiae", druga zaś o zagadkowym tytule „Pisneme" z r. 1580 ma swą nazwę od początkowych słów francuskiej pieśni „Puis ne me peult", co stwierdził Dr. A. Chybiński, wykazawszy, że słowa te są wzięte ze mszy francuskiego kompozytora Tom. Crequillona z r. 1546. Jezuita, Jan BRANT,

ur. w Poznaniu 1551 r., zm. we Lwowie 1601 r., komponował pieśni nabożne do tekstów łacińskich i polskich; z kompozycji jego nic się nie zachowało. Lutnista, Krzysztof KLABON, pochodzący z Królewca, stąd Regiomontanus, kapelmistrz Stefana Batorego, a potem pierwszy dyrygent kapeli królewskiej w Warszawie za Zygmunta III, był kompozytorem mszy, motetów i pieśni, opiewających wielkie ówczesne zdarzenia w naszej historii.

Wiek XVI. pochlubić się więc może wielkimi i oryginalnymi talentami, zdumiewającymi pięknem i odrębnością swej muzyki. Czy wobec tego wspaniałego rozkwitu i bogactwa naszej twórczości muzycznej w epoce Złotego wieku nie mamy prawa do dumy i do uzasadnionego twierdzenia, że najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska?

Literatura. Dr. Zdzisław Jachimecki: Wpływy włoskie w muzyce polskiej, 1911; Muzyka polska w wyd.: Polska, jej dzieje i kultura, Warszawa, 1929. — Dr. Stefania Łobaczewska: O utworach Sebastiana z Felsztyna, Kwartalnik Muz., 1929, III. IV. — Dr Adolf Chybiński: Stosunek muzyki polskiej do zachodniej, 1909. — O motetach Wacława z Szamotuł. Przegląd Muz. 1929, III. — Motet M. Paligoniusa: „Rorate coeli" w mies. „Hosanna", Tarnów, 1928. — Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku, 1936. — Walenty Gawara Gutek. Przegl. Muz. 1927, XI, XII. — Aleksander Patkowski: Gdzie się urodził Gomółka. Ilustr. Kurier Codz., Kraków, 1934, Nr. 361 i Kurier Poranny, Warszawa 1935, dn. 27. IX. — Roman Koseła: Miejsce urodzenia M. Gomółki, Kurier Lit. Nauk., Kraków, 1937, Nr. 34. — Bogdan Horodyski: Sławny lutnista (?) wielkiego kanclerza. Teka Zamoyska, 1939. Nr. 2.

VI. DWÓR WAZÓW W WARSZAWIE STAJE SIĘ OGNISKIEM KULTURY MUZYCZNEJ

Po śmierci Zygmunta Augusta, 1572, większa część kapeli królewskiej przeszła na dwór Stefana Batorego i na dwór kanclerza Jana Zamoyskiego; oczywista, że nie dorównała ona świetności dawnej kapeli z czasów Jagiellońskich. Nowy okres rozkwitu przypada dopiero na chwilę, gdy Zygmunt III. Waza przeniósł stolicę państwa do Warszawy i kapelę nadworną otoczył jak najtroskliwszą opieką. Powstała więc nowa kapela, której produkcje mogły zaspokoić najwybredniejsze wymagania i która budziła podziw obcych dygnitarzy, bawiących stale lub przelotnie na dworze warszawskim. Rzecz jasna, że ta wysoka kultura muzyczna dworu królewskiego była, jak zresztą wszędzie w ówczesnej Europie, udziałem samych tylko sfer dworskich i nie docierała do innych warstw społeczeństwa, stojących poza orbitą życia dworskiego. A przecież istniała ona jedynie dzięki pracy t. zw. dołów społecznych, które do kapeli królewskiej dostarczały sił „roboczych", t. j. wykonawców, dyrygentów i kompozytorów. Prócz sił polskich powołał Zygmunt III. bardzo wielu muzyków włoskich, nie szczędząc na to wielkich wydatków tak, że kapela rozrosła się w imponujący sposób i liczyła w swym gronie znakomitych kompozytorów i śpiewaków włoskich. Jako wielbiciel muzyki włoskiej, znajdował król — według słów ówczesnego kronikarza — „szczególne upodobanie w słuchaniu koncertów włoskich". Za sprawą marszałka koronnego, Mikołaja Wolskiego, równie jak on rozmiłowanego w tej wykwintnej muzyce, a zwłaszcza w śpiewie włoskich wirtuozów, pozyskał król w r. 1603 na kapelmistrza nadwornego kompozytora tej miary, jak Asprilio PACELLI, który przez lat 20, aż do śmierci stał na czele kapeli królewskiej. Ceniąc jego zasługi, wystawił mu Zygmunt III. nagrobek w kościele św. Jana w War-

szawie, 1623. Po śmierci A. Pacelliego czyniono starania o pozyskanie takiej sławy, jaką był Claudio Monteverdi w Wenecji, oraz Giov. Fran. Anerio z Rzymu, lecz te zabiegi nie powiodły się; wtedy powołano na dwór warszawski, równie wybitnego kompozytora włoskiego, jakim był Marco SCACCHI, uczeń Felice Aneria; działał on w Polsce przez lat 25 do r. 1648.

Na jakim poziomie artyzmu stanęła kapela Zygmunta III, świadczy o tym zbiór kompozycji, które wydał nadworny kompozytor, Vincentius LILIUS, Ligli, w drukarni Bazylego Skalskiego w Krakowie, w r. 1604 p. t. *Melodiae sacrae* na 5—12 głosów. Wydawnictwo to, które zachowało się niestety niekompletne, zawiera motety 20 kompozytorów, zajętych na dworze królewskim w Warszawie; występuje tu jeden tylko Polak, Andrzej STANICZEWSKI, kompozytor motetu „Beata es virgo Maria" i jeden Niemiec, Andreas HACKENBERGER, resztę stanowią sami Włosi, a wśród nich tacy koryfeusze, jak Asprilio Pacelli, jak sławny w Europie Luca MARENZIO, ów podziwiany wszędzie kompozytor madrygałów, dla niezwykłej śpiewności swojej muzyki zwany „il più dolce cigno"; bawił on dworze warszawskim w latach 1596—1599.

Obok L. Marenzia występują w tym wydawnictwie Annibale Stabile z Padwy i G. C. Gabussi, których V. Lilius w tytule wydawnictwa nazwał: „celeberrimi musices moderatores", prócz nich zaś sławny organista Tarquinio Merulo i Vincentius Scapita, Franciszkanin z okolic Mediolanu, a nie Hiszpan, jak dawniej mniemano, nadto 12 innych znakomitych mistrzów włoskich. Takiego doboru wybitnych kompozytorów nie miał żaden inny dwór w Europie.

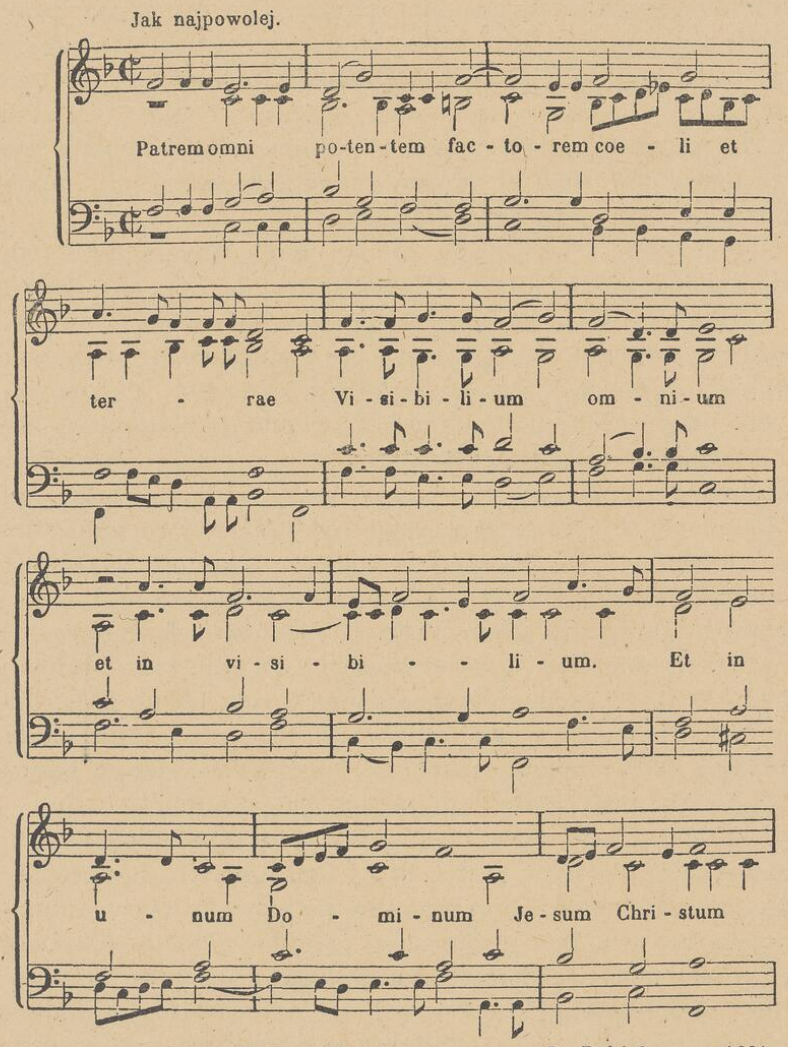
W związku z tym narzuca się pytanie, a nawet poprostu zarzut, czy ta przewaga Włochów na dworze królewskim nie działała paraliżująco na rozwój i stan naszej rodzimej twórczości oraz czy nie było lekkomyślnością wydawanie olbrzymich sum na utrzymanie tylu obcych muzyków? Pewnie, można tę lekkomyślność potępić, ale jednak trzeba uznać, że ci włoscy kompozytorzy oddali cenną przysługę naszej kulturze muzycznej: byli oni bowiem nauczycielami naszych śpiewaków, organistów i kompozytorów. Plony ich pracy zebrała muzyka polska już za Władysława IV, który może jeszcze w wyższym stopniu, aniżeli jego ojciec, entuzjazmował się muzyką włoską i doprowadził świetną już przedtem

kapelę nadworną do wspanialszego jeszcze rozkwitu. Samych tylko organistów było na dworze Zygmunta III. aż sześciu; wśród nich Jakób Sówka, upamiętniony w poemacie Andrzeja Zbylitowskiego „Droga do Szwecji", 1597; zginął on przebity nożem w jakimś zatargu publicznym. Gra organowa miała u nas świetne tradycje; znakomitym wirtuozem organowym był za Zygmunta III. Adam MOSIĄŻEK, o którym z zachwytem mówi ówczesny kronikarz, kanonik Kasper Cichocki, 1615: „grą swoją pieści on słuch i tak do serc przemawia, wiążąc niezgodne tony w zgodną całość, że zdaje się jakoby martwe głosy duchem ożywiał".

Fenomenem wśród śpiewaków nadwornych był sławny sopranista-kastrat Baltazar FERRI, sprowadzony z Włoch w 15 roku życia na dwór warszawski przez Władysława IV. w roku 1625; zachwycano się blaskiem i siłą jego głosu, brawurą techniki koloraturowej i wytrzymałością oddechu; darzono go łaską, obsypywano podarkami i nazywano go zdrobniale „Balcerkiem". Przez 30 lat bawił Ferri na dworze warszawskim, stanowiąc dla naszych śpiewaków żywy wzór klasycznej metody włoskiej. Tym samym, czym był Wal. Bekwark dla dworu Zygmunta Augusta, był na dworze Zygmunta III. lutnista francuski GALLOT d'Anvers, zw. „le vieux", wirtuoz i kompozytor, opiewany przez naszych poetów, jak Zimorowicz, Andrz. Morstin i in. Czy występujący w tym czasie lutnista, Jakób POLAK, Jacques Polonais, nadworny muzyk w Paryżu, zm. 1605, był pochodzenia polskiego, tego nie zdołano dotąd ustalić z całą pewnością; Henryk Opieński uczynił go naczelną postacią swej opery p. t. „Jakób Polak lutnista".

Wielkie zasługi wychowawcze położył na dworze warszawskim kapelmistrz Marco SCACCHI. Jemu to zawdzięczali swe wykształcenie kompozytorzy polscy, od których nagle zaroiło się w kapeli królewskiej. Wymownym świadectwem tej korzystnej zmiany jest zbiór 50 kanonów, wydany w r. 1643 przez M. Scacchiego p. t. *Xenia Apollinea* jako dodatek do pisma polemicznego „Cribrum musicum" w sporze, który M. Scacchi wiódł z organistą Pawłem Siefertem o wyższość muzyki włoskiej nad niemiecką. W zbiorze tym na 50 kompozytorów kapeli królewskiej przypada 21 Polaków! Wśród nich zaś są tacy mistrze, jak Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel, Adam Jarzębski i Piotr Elert.

Po wyjeździe Marca Scacchiego z Polski w r. 1648 kapelmistrzem nadwornym został X. Bartłomiej PĘKIEL, Karmelita, po przeniesieniu się do Krakowa prebendariusz kapeli roranckiej, a zarazem dyrygent kapeli katedralnej na Wawelu jako



Patrem na rotuły Bożego Narodzenia z mszy B. Pękiela z r. 1661.

następca Fran. Liliusa. Teoretyk niemiecki XVIII. wieku, Johann Mattheson, podając w swej „Grundlage einer Ehrenpforte", 1740, str. 71, skład kapeli nadwornej w Warszawie, dodaje przy nazwisku Pękiela wyraz „ein Deutscher"! przyczem

drukuje jego nazwisko jako „Pekel"; wygodna, wypróbowana i dotąd żywa metoda „naukowa" niemiecka, która umie wszystko i wszystkich zagarnąć dla siebie... Kompozycje B. Pękiela zachowały się, poza dwoma kanonami, drukowanymi w wydawnictwie M. Scacchiego, rękopiśmiennie; są to msze a cappella i msze wokalno-instrumentalne na 6, 13 i 15 głosów z basso continuo, nadto motety i kantata „Audite mortales" na 2 soprany, 2 alty, tenor i bas z tow. instrumentów; wyd. ją „Tow. Wydawn. Muz. Polskiej" w Warszawie. W tabulaturze lutniowej, przechowanej w Bibl. miejskiej w Gdańsku, Cod. 4022, znajduje się 40 tańców B. Pękiela. Kompozycje jego reprezentują w przeważnej swej części „koncertowy" styl muzyki kościelnej w epoce baroku.

Ten sam styl reprezentuje drugi wielki mistrz XVII wieku, Marcin MIELCZEWSKI, zm. 1651, kapelmistrz dworu warszawskiego, a potem dyrygent kapeli królewicza Karola Ferdynanda, biskupa Płockiego. W rękopisach Bibl. Gdańskiej zachowały się 12 i 14 głos. msze, koncerty wokalno-instrumentalne na 6—8 gł., nadto kompozycje czysto instrumentalne: sonaty à tre na 2 skrzypiec i basso continuo; wśród nich jedna, złożona z uwertury, branle, basse danse, gaillarde, volty i mazura; kanzonę na 2 skrzypiec, fagot i continuo wyd. Tow. Wyd. muz pol. zesz. VI. W druku ukazał się tylko koncert na bas z tow. instrum. „Deus in nomine tuo" w zbiorowym wydawnictwie Joh. Havemanna „Jesu hilf" w r. 1659; nowe wyd. w Warszawie w Tow. Wyd. muz. pol. zeszyt II. Twórczość M. Mielczewskiego łączy się genetycznie ze stylem monodycznym szkoły weneckiej, wywodzącej się od Lud. Viadany.

Wyłącznie instrumentalny charakter mają kompozycje, które pisał Adam z Warki JARZĘBSKI, Harzembski, zm. 1649 w Warszawie, wszechstronnie utalentowany kompozytor na dworze królewskim w Warszawie, architekt i autor poematu „Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy", 1643, nowe wyd. 1909 r. Odbył on liczne podróże zagraniczne i dłuższy czas bawił w Niemczech i Włoszech; możliwe, że wspomnieniem tych podróży są kompozycje, opatrzone tytułami, jak „Berlinesa", „Koenigsberga", „Norimberga", „Spandesa", „Küstrinella" lub „Tamburetta", „Corona aurea", „Nova casa", „Chromatica"; są one częścią rękopiśmiennego zbioru, zachowanego w Bibl. Wrocławskiej z r. 1627 p. t. *Canzoni*

e concerti na 2—4 gł. z basso continuo i przeznaczonego na różne kombinacje instrumentów; niektóre z nich są parafrazą orkiestralną popularnych wówczas chansons, jak np. „Susanna videns", Tow. Wyd. Muz. Pol. w Warszawie wydało dwa koncerty Jarzębskiego: „Nova casa" zesz. XV i „Tamburetta", zesz. XI.

Piotr ELERT, zm. 1653, kompozytor i muzyk nadworny Władysława IV, zarazem sekretarz kancelarii królewskiej oraz typograf J. K. M. odegrał ważną rolę dyplomatyczną w sprawie uwięzionego we Francji królewicza Jana Kazimierza. Z kompozycji jego nic się nie zachowało oprócz kanonu w zbiorze M. Scacchiego; zaginęła również jego opera „La fama reale" t. j. „Sława królewska abo triumf Władysława IV", wykonana w Warszawie na dworze królewskim w r. 1633.

* * *

Operę włoską, stworzoną około r. 1600 przez t. zw. „cameratę" florencką, wprowadził do Polski Władysław IV, zaznajomiwszy się z nią podczas swego pobytu na dworze Medyceuszów we Florencji na uroczystościach weselnych w. ks. Toskany z arcyks. austriacką w r. 1625. Nowa forma dramatyczno-muzyczna oczarowała go. Poeci i muzycy florentyjscy, widząc jego entuzjazm, składali mu w hołdzie swoje dzieła; kompozytor Marco Gagliano i poeta Andrea Salvador dedykowali mu swą operę czyli dramma in musica „La regina S. Orsola", Francesca Caccini, znakomita kompozytorka, córka Giulio Cacciniego, twórcy opery oraz poeta Ferdinando Saracinelli ofiarowali mu swą baśń dramatyczno-muzyczną „La liberazione di Ruggiero dell' isola d'Alcina". Tę to właśnie operę, której libretto przetłumaczył na język polski Stan. Jagodyński p. t. „Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny", wykonano na zamku warszawskim po powrocie królewicza Władysława z Włoch; wykonawcami byli znakomici śpiewacy nadworni z Baltazarem Ferri na czele; obok niego pierwsze miejsce zajmował alcista Kaspar Forster, „sławny gorgami subtelnymi", jak o nim mówi A. Jarzębski w swym „Gościńcu"; na scenie królewskiej występowała również śpiewaczka Marguerita Cattaneo z Mediolanu.

Przedstawienia operowe na zamku warszawskim były wyłącznie tylko zabawą dworską, którą urządzano podczas

wielkich uroczystości, sypiąc na nią lekkomyślnie krociowe sumy ze skarbu państwowego, byle tylko zrealizować najbardziej fantastyczne pomysły inscenizacyjne. Oficjalnym kompozytorem oper, dawanych na dworze królewskim, był Marco SCACCHI, librecistą zaś był X. Virgilio PUCCITELLI, poeta, śpiewak i sekretarz kancelarii włoskiej na dworze warszawskim. Po pierwszych operach, jak „Giuditta", następnie „Dafne", niezwykły rozgłos zdobyła „La Santa Cecilia", którą w r. 1637 wystawiono na zakończenie uroczystości weselnych Władysława IV. z Cecylią Renatą. Nie mniejszy rozgłos miały opery do libretta V. Puccitelliego „Il ratto d'Elena" z r. 1638, „Narcisso transformato" z tego samego roku, „Armida abandonata", 1641, „L'Ennea", 1641 „Andromeda", a następnie „Le Nozze d'Amore e di Psiche", opera wystawiona w r. 1646 z fantastycznym przepychem dekoracyjnym w czasie wjazdu królowy Ludwiki Marii Gonzaga do Gdańska. Szczegółowy opis tej uroczystości podał Jean le Laboureur, sekretarz i legat francuski w swej „Histoire et relation du voyage de la Royne de Pologne et du retour de M-me la Mareschalle de Guébrian", Paris, 1648; przekł. pol. w zbiorze pamiętników J. U. Niemcewicza, 1822. IV.

Operę Władysławowską, pochłaniającą olbrzymie sumy, rozwiązał Jan Kazimierz w okresie wojen kozacko-szwedzkich w r. 1655; wtedy to muzycy włoscy wyjechali z Polski.

Literatura. Dr. Zdzisław Jachimecki: Muzyka polska od roku 1572 do 1795 w wyd. „Polska, jej dzieje i kultura", 1930. Wpływy włoskie w muzyce polskiej, 1911. — Dr. Adolf Chybiński: Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych. Przegląd Muzyczny, Poznań, 1926/7; Do historii muzyków włoskich w Polsce. Kwartalnik Muz., Warszawa, 1930. — Koncerty wokalno-instrumentalne M. Mielczewskiego. Kwart. Muz. 1928/30. — X. Dr. Hieronim Feicht. Bartł. Pękiel. Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie. Kwartalnik Muz. 1928/29. — Jan Józef Dunicz: Adam Jarzębski i jego Canzoni e concerti, Lwów, 1938. — Kazim. Wład. Wójcicki: Teatr starożytny w Polsce, 1841. — Dr. Stanisław Windakiewicz: Opera włoska za Władysława IV. Kraków, 1893; Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej, 1921.

VII. MUZYKA NA DWORACH MAGNATÓW

Naśladując dwór królewski, polscy panowie świeccy i duchowni utrzymywali u siebie już od wieku XVI liczne kapele, złożone z chóru śpiewaków i instrumentalistów. O różnorodności instrumentów, wchodzących w skład ówczesnych kapeli, świadczą słowa Mikołaja Reja z poematu „Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego", 1560, rozdz. III.

Potym około siedli różni muzykowie,
Aż od wielkiego brzęku coś się działo w głowie;
Więc się takim porządkiem równo rozsadzili,
Iż najmniej jedni drugich niczym nie głuszyli:
Tu bliżej lutnistowie, arfy, symfonały,
A za nimi panienki przyśpiewując stały,
Dalej fletniczki piszczą, a puzony beczą,
Pomorty, jako chłopi gdy się zwarzą, jęczą,
Dalej zasie kornety, głośne szałamaje
I trąby pozłociste przy każdym leżały...

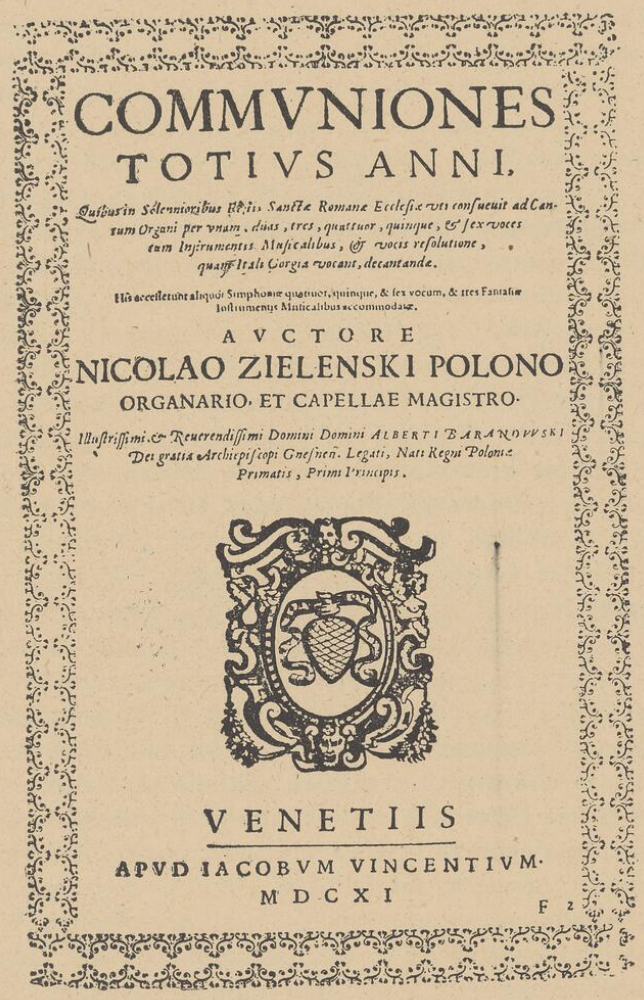
Tak było w zamożnych domach mieszczańskich i w dworkach szlacheckich. A cóż dopiero na dworach magnatów! Dwory te często rywalizowały z dworem królewskim, ściągając do siebie najlepszych wirtuozów i starając się o jak najliczniej obsadzone kapele. W zabiegach tych decydowała głównie ambicja o względy reprezentacji. Nieraz wysyłano do Włoch agentów dla wyszukania nowych sił wśród śpiewaków, lutnistów i skrzypków i sprowadzano ich za drogie pieniądze, budząc zawiść innych magnatów. Nieraz odbijano sobie wzajemnie jakąś znakomitość wśród wirtuozów, nieraz płacono wysokie sumy za odstąpienie jakiegoś lutnisty czy śpiewaka. Sam król uczestniczył w transakcjach tego rodzaju i nawet nadawał wysokie godności i intratne urzędy magnatowi, byle od niego wydostać jakąś znakomitą siłę do swej kapeli. Przedmiotem zawiści i zabiegów byli przede wszystkim słynni d y-

s k a n t y ś c i czyli r u s k o w i e, t. j. chłopcy pochodzący z Rusi, obdarzeni niezmiernie pięknymi głosami; nieraz wykradano sobie tych rusków; zdarzały się też wypadki kastracji dla zakonserwowania ich głosów sopranowych i altowych.

Jako fanatyczni wielbiciele muzyki włoskiej słynęli wśród magnatów w XVI wieku Zygmunt Myszkowski, marszałek w. kor. margrabia na Mirowie i Mikołaj Wolski z Podhajec, starosta, a potem marszałek koronny. Kapele ich, złożone głównie z włoskich wirtuozów, budziły powszechny podziw. Najświetniejszą kapelą nadworną bezpośrednio po królewskiej, była krakowska kapela hetmana i kanclerza Jana Zamoyskiego, który wziął do siebie niemal wszystkich polskich muzyków z dworu królewskiego po śmierci Zygm. Augusta; wśród nich znalazł się, jak już wspomniano, i Mikołaj Gomółka ze swym synem Michałem.

Niezwykłym przepychem odznaczały się kapele magnatów duchownych w XVI i XVII wieku; do nich należała kapela biskupów krakowskich, Marcina Szyszkowskiego, który ufundował kapelę katedralną na Wawelu w r. 1619 i biskupa Andrzeja Lipskiego, biskupów lwowskich i kujawskich, jak np. Wojciecha Gniewosza we Włocławku. W Łowiczu koncertowała kapela prymasa Wojc. Baranowskiego, którego organistą i nadwornym kapelmistrzem był jeden z najznakomitszych naszych kompozytorów w początkach XVII wieku, Mikołaj ZIELEŃSKI. O życiu jego brak dotąd szczegółowych wiadomości. Monumentalne jego dzieło, drukowane u Jac. Vincentiusa w Wenecji w r. 1611, składa się z dwóch części, obejmujących *Offertoria et Communiones totius anni*. Dzieło to stwierdza, że nowy styl koncertowy, oparty na współdziałaniu chóru i orkiestry na tle basso continuo i styl p o l i c h o r a l n y, stworzony przez Andr. i Giov. Gabrieli'ch w Wenecji, wcześnie przeniknął do Polski i znalazł w Mik. Zieleńskim pierwszego, a zarazem klasycznego przedstawiciela. „Offertoria" przeznaczone są na 7 i 8 głosów i łączą styl homofoniczny z techniką imitacyjną. „Communiones" mają różnorodną budowę: jedne są monodią, opatrzoną koloraturowymi ozdobami czyli „gorgią" z tow. instrumentów, inne mają formę duetów wokalnych, inne przeznaczone są na 3—6 głosów; prócz tego mieszczą się w tym zbiorze trzy f a n t a z j e czysto i n s t r u m e n t a l n e, a całość zamyka 12 głosowe *Magnificat* na 3 chó-

ry a cappella; jest to arcydzieło, które pięknością i głębią nastroju religijnego wywiera silne wrażenie i staje godnie obok najwspanialszych dzieł wielogłosowej muzyki kościelnej;


COMMVNIONES
TOTIVS ANNI.
Quibus in Solenniorib⁹ festis Sanctæ Romanæ Ecclesiæ vti consueuit ad Cantum Organi per vnam, duas, tres, quatuor, quinque, & sex voces tam Instrumentis Musicalibus, & vocis resolutione, quam Italis Gorgia vocant, decantande.
His accesserunt aliquot Simphoniæ quatuor, quinque, & sex vocum, & tres Fantasiæ Instrumentis Musicalibus accommodatæ.
AVCTORE
NICOLAO ZIELENSKI POLONO
ORGANARIO, ET CAPELLAE MAGISTRO.
Illustrissimi & Reuerendissimi Domini Domini ALBERTI BARANOWSKI Dei gratia Archiepiscopi Gnesnen. Legati, Nati Regni Poloniæ Primatis, Primi Principis.
VENETIIS
APVD IACOBVM VINCENTIVM.
M D C X I
F 2

nowe wydanie ukazało się staraniem Dra Z. Jachimeckiego w Krakowie, 1937 r. Communio na 2 soprany i bas „Vox in Rama" wyd. „Tow. Wyd. muz. pol.", zesz. XII.

*
* *

Związek naszej muzyki w wieku XVII z muzyką włoską jest u nas, jak zresztą w całej ówczesnej Europie, bardzo ścisły. Kilku naszych kompozytorów przebywa we Włoszech i twórczością swoją zdobywa tam ogólne uznanie. Do nich należy m. in. Andrzej CHYLIŃSKI, Franciszkanin, kapelmistrz w kościele św. Antoniego w Padwie, kompozytor 16 kanonów, wydanych drukiem w Antwerpii w r. 1634; napisał je Chyliński już w r. 1620 i ogłosił w Wenecji 4 głosowy kanon, zbudowany na temacie „Da pacem in in diebus nostris", wzywając publicznie kompozytorów do jego rozwiązania; gdy nikt nie mógł go rozwiązać, kazał Chyliński wydrukować rozwiązanie, zawierające 64 głosów z niezmiernie skomplikowaną techniką imitacyjną; notatkę o tym umieścił X. Szymon Starowolski w swym podręczniku muzyki „Erotemata musices", 1650 r.

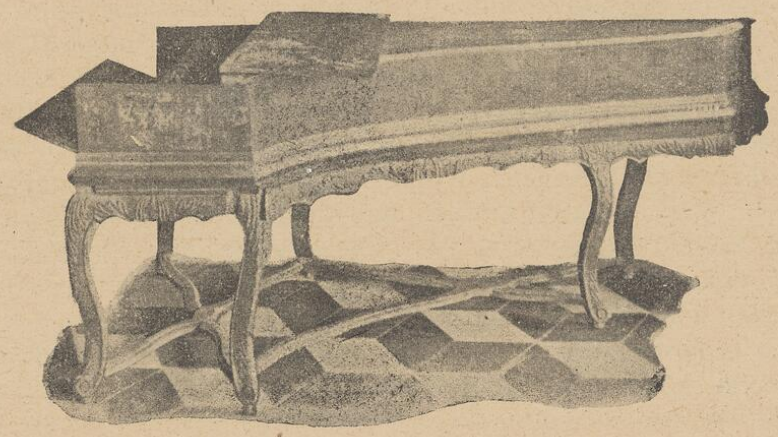

CANONES XVI.
IIDEM AD DIVERSA,
RECTIS CONTRARIISQ. MOTIBVS
TOTI IN TOTO
ET
TOTI IN QVALIBET PARTE,
AVCTORE
R. P. F. ANDREA CHILINSCIO Polono Ord. Min. Con. S. FRANCISCI, Magistro Musices, & in Almo Patauij D. ANTONII Templo Musicorum Præfecto.
ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA
BALTHASARIS MORETI.
M. DC. XXXIV.

W Wenecji u Jac. Vincentiusa drukował swe dzieło X. Wojciech DĘBOŁĘCKI, również Franciszkanin, kapelmistrz konwentu, znany naszym filologom ze swych fantastycznych etymologii językowych; jego 5-głosowe „Completorium Romanum", 1618, jest jednym z pierwszych dzieł polskich, które posługują się basem cyfrowanym. W zakonie Kamedułów pod Neapolem przebywał Pater FIRMIANUS Crosnensis, chwalony we Włoszech jako „musicus celeberrimus"; przed wstąpieniem do zakonu nazywał się Johannes GIERLICKI, syn Walentego i pochodził z Krosna; po powrocie do Polski był prze-

orem Kamedułów na Bielanach pod Krakowem. Kompozycje jego, dotąd niestety nie odnalezione, drukowano w Gdańsku.

Refleksem wpływów włoskich, przenikających do muzyki polskiej, była forma madrygałów wojennych, „madrigali guerrieri", w których znalazły się echa walk politycznych, rozgrywających się w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku. Taką formę mają „Pieśni Kalliopy słowiańskiej na teraźniejsze pod Byczyną zwycięstwo' w r. 1588, wydane do słów Stan. Grochowskiego; niewiadomo, kto jest ich kompozytorem. Anonimowa jest również muzyka do pieśni Joachima Bielskiego „O szczęśliwej potrzebie pod Byczyną", utrzymana w najprostszej budowie homofonicznej, 1588. Typowym madrygałem wojennym w stylu włoskim na 2 chóry jest „Hymn rokoszan Zebrzydowskiego" z r. 1606, rękop. Akad. Umiejętności w Krakowie; wydał go Dr. Z. Jachimecki z komentarzem, 1916.

W muzyce tej epoki ścierają się ze sobą dwa style: jeden tradycyjny a cappella, drugi nowy, wokalno-instrumentalny. Kompozycje a cappella XVII wieku zachowały się głównie w rękop. księgach kapeli roranckiej, która była kapelą czysto wokalną; styl ten reprezentują: Bartł. Pękiel w kilku mszach i kompozytorzy: X. Andrzej PASZKIEWICZ czy Paśkiewicz, Karmelita Bosy, którego „Cantilena de Passione Domini" z roku 1669 zapisana jest w księgach głosowych rorantystów wawelskich; jego dwa „Agnus Dei" wydał X. Dr. J. Surzyński, przedrukował je H. Opieński w „La musique polonaise", Paris 1918. X. Maciej ŁUKASZEWICZ, prepozyt rorantystów, 1680, napisał „Credo super In natali Domini". Dyrygentem kapeli katedralnej po B. Pękielu był Daniel FIERSZEWICZ, do r. 1681 substytut kapeli Angelistów; fragmenty jego kompozycji zachowały się w rękopisach wawelskich. Eklektyczny kierunek, jednoczący w sobie wpływy i różnorodne cechy stylu włoskiego (szkoły rzymskiej, weneckiej i muzyki G. Carissimiego) reprezentuje Jacek RÓŻYCKI, kapelmistrz dworu warszawskiego po ustąpieniu Bartł. Pękiela; na tym stanowisku działał on za Jana III. i w początkach rządów Augusta II. Sasa; pisał: 4 głosowe hymny, litanie, motety oraz koncerty wokalno-instrumentalne na 3—6 głosów. Hymny druk. Tow. Wyd. muz. pol. zeszyt III. Obok Jacka Różyckiego jednym z najwybitniejszych kompozytorów koło r. 1700 jest X. Stanisław Sylwester SZARZYŃSKI, należący do zakonu Benedyktynów; na twórczość jego zwrócił pierwszy uwagę Aleksander Poliński; obejmuje ona rękopiśmiennie zachowane: motety, koncerty kościelne i kompozycje instrumentalne; popularność zdobyła jego sonata „a tre" na 2 skrzypiec i continuo; ogłosił ją najpierw Zygm. Noskowski, a następnie wydało ją Tow. Wyd. muz. pol. jako zeszyt I. oraz wydrukowało jego dwa koncerty „Jesu spes mea" na sopran z tow. instrumentów



Clavicembalo król. Marysienki w Podhorcach.

i „Pariendo non gravaris" na tenor z tow. 2 skrzypiec, wiolonczeli i organów; zesz. V i X.

W kilku kapelach duchownych, jak zwłaszcza w kolegiacie Łowickiej, w klasztorze na Jasnej Górze w Częstochowie, w katedrze w Płocku, w Lesznie, w Obrze w Wielkopolsce, działał zastęp zdolnych kompozytorów, jak: Jan RADOMSKI, Maciej H. WRONOWIC, reprezentant koncertów kościelnych, Aleksander Władysław LESZCZYŃSKI, ks. rektor Pijarów DAMIAN † 1728. Wśród Jezuitów występują: Szymon BERENT † 1649, kompozytor litanii i Marcin KRECZMER, 1631 † 1696, profesor teologii w seminarium Poznańskim, a następnie Warszawskim; zmarł w Brunsberdze; motet 12 głosowy w stylu koncertowym „Sacerdotes Dei benedicite Dominum" zachował się w odpisie Mss. Bibl. Jag. 5272 z r. 1678.

*

* *

Wszystkie dworskie kapele polskich magnatów przyćmiła swym blaskiem warszawska kapela ks. Adama Kazanowskiego, marszałka i starosty Borysowskiego; hymny pochwalne na jej cześć wypisał wspomniany już J. le Laboureur w r. 1647. Jedynie tylko ks. Stanisław Lubomirski, hrabia na Wiśniczu i Jarosławiu, miał kapelę, która swą wspaniałością mierzyć się mogła z kapelą ks. A. Kazanowskiego; prócz wielu Włochów, zaciągniętych tu z Neapolu, z Rzymu, Wenecji i Bolonii było w niej dość dużo Polaków. W niektórych kapelach przebywali znakomici wirtuozi, zwłaszcza poszukiwani i drogo opłacani lutniści. Pierwsze miejsce wśród nich zajął Wenecjanin, DIOMEDES CATO, lutnista Stanisława Kostki, podskarbiego ziem pruskich na Pomorzu; po długich staraniach pozyskał go Zygmunt III na swój dwór. Diomedes zżył się tak z Polską, że go nazywano „Diomedes Sarmata"; komponował on nabożne pieśni polskie, wśród których najbardziej rozpowszechniona była pieśń św. Kazimierza „Dnia każdego Boga mego" w 4-głos. opracowaniu; polskie tańce Diomedesa wydrukował Jean B. Besard w tabulaturze lutniowej, wydanej w Kolonii p. t. „Thesaurus harmonicus" w r. 1603 jako „coreae polonicae". W tym samym zbiorze J. B. Besarda ukazały się lutniowe villanelle, fantazje, finale i volta, które napisał drugi ówczesny znakomity lutnista, Wojciech DŁUGORAJ, „bandurzysta" na dworze Samuela Zborowskiego, zwany „Wojtaszkiem"; wykradłszy swemu panu kompromitujące listy' wydał je Długoraj kanclerzowi J. Zamoyskiemu, który na tej podstawie skazał Sam. Zborowskiego na ścięcie; po zdradzie przeszedł Długoraj na dwór Zamoyskiego.

Wobec przepychu i blasku, z jakim magnaci prześcigali się w rozbudowaniu swoich dworskich kapeli, nakładano na nich wysokie „podatki za zbytek", co jednak nie miało żadnego wpływu na zmianę stosunków, gdyż wysokie sumy, jakie łożono na utrzymanie kapeli dworskich, przedstawiały drobną sumę milionowych fortun magnackich.

Rozkwit kapeli dworskich przypada na wiek XVIII, na epokę „królewiąt kresowych" za Augusta II. Sasa i jego następcy Augusta III. Pierwsze miejsce na kresach wschodnich zajęła kapela książąt Radziwiłłów w Nieświeżu i w Słucku; znany z niepoczytalnych dziwactw ks. Karol Radziwiłł miał prócz zwykłej kapeli jeszcze kapelę, złożoną z muzykantów

żydowskich, którzy zwłaszcza jako wykonawcy polonezów i innych tańców polskich byli bez konkurencji; ks. Radziwiłł poprzebierał ich po turecku i kazał im grywać w kościele podczas nabożeństwa! Możny ród ks. Sapiehów w Różanej i w Dereczynie chełpił się liczną i znakomitą kapelą dworską tak samo, jak ród ks. Ogińskich w Słonimiu i w Zalesiu. Antoni Tyzenhaus w Grodnie utrzymywał nietylko liczną kapelę, ale założył i szkołę dla kształcenia śpiewaków i muzykantów orkiestralnych oraz szkołę baletową; sprowadzony do Grodna baletmistrz F. G. Ledoux wykształcił dzieci chłopów pańszczyźnianych w sztuce baletowej i wykonał z nimi w roku 1778 t. zw. „Balet wieśniacki"; po ruinie A. Tyzenhauza król Stan. August wziął baletmistrza Ledoux wraz z całą drużyną polską do Warszawy i stworzył zawiązek „polskiego baletu" w Teatrze Narodowym.

Wysoko stała kultura muzyczna na dworach: Wincentego hr. Tyszkiewicza w Świsłoczy, hetmana Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku, rozmiłowanego przede wszystkim w muzyce janczarskiej, ks. Janusza Sanguszki, który miał dwie wielkie kapele „włoskie", a prócz tego jeszcze trzecią, oryginalną kapelę, „uformowaną z 12 góralów dudziarzy, których tylko czasem używał i to dla ocucenia pijanych biesiadników hałasem i wrzaskiem tej orkiestry"; tak opowiada X. Andrzej Kitowicz w swych pamiętnikach I. § 9. Niezwykłym blaskiem jaśniały kapele ks. Ilińskich w Romanowie na Wołyniu i Potockich w Tulczynie na Podolu. Każdy magnat podolski czy ukraiński utrzymywał dla celów reprezentacyjnych choćby skromną kapelę. Nie zbyt liczne były kapele w Małopolsce, jedną większą kapelę miał hetman Wacław Rzewuski, sam w muzyce wykształcony; w Wielkopolsce zasłynął ks. Franciszek Sułkowski z bogato obsadzonej kapeli.

Z upadkiem fortun magnackich po rozbiorach upadły także i kapele dworskie. Oczywista, że owe olbrzymie sumy, jakie lekkomyślnie na ich utrzymanie panowie polscy łożyli, nie pozostawały w żadnym stosunku do korzyści, które te kapele przynosiły naszej kulturze muzycznej. Służyły one bowiem głównie do uświetnienia bankietów, uczt i zabaw i to niewielkiej tylko garstce narodu; moment artystyczny nie miał tu istotnego znaczenia. Przy obsadzie tych kapeli popełniono jeden wielki błąd ze stanowiska narodowego:

lekceważono siły własne, a na pierwsze stanowiska w kapelach powoływano obcych muzyków, najpierw włoskich, a od XVIII. wieku począwszy, niemieckich. Zalew kapeli dworskich przez tych przybłędów niemieckich, jako muzyków nieraz ludzi wątpliwej wartości, był tym cięższym grzechem społecznym i narodowym, że muzycy polscy przewyższali ich swym talentem czy to jako wykonawcy, czy jako dyrygenci, czy jako kompozytorzy.

Mimo wszystkich zarzutów, jak stawiać można kapelom dworskim, nie ulega wątpliwości, że bez względu na swą obsadę były one pożyteczne dla rozwoju naszej kultury muzycznej. Podkreślił to swego czasu X. Stanisław Chołoniewski (znany ze swego stosunku do Mickiewicza w Rzymie), często potrącający o zagadnienia kultury muzycznej w swych „Pismach", wyd. 1851, gdy mówi: „domy magnatów i ich kapele były szkołami muzycznymi dla biednej szlachty, której dzieci, wzięte do kapeli, kształciły się pomyślnie pod przewodnictwem kapelmistrzów zagranicznych; stąd wyszli: Dobrzyński, Duranowski, Franciszek Stęplowski, Naymałowski w Wilnie, Kurpiński, Serwaczyński i Lipiński".

Złożono wprawdzie wysoki haracz obcym, ale za tę cenę położono częściowo podwaliny pod rozwój naszej kultury muzycznej.

Literatura. Dr. Zdzisław Jachimecki: Wpływy włoskie w muzyce polskiej, 1911: Lutniści, M. Zieleński, Pierwsze libretto polskie. — Dr. Maria Szczepańska: Magnificat M. Zieleńskiego. Rocznik Muzykologiczny I. 1935. — X. Dr. Hieronim Feicht. Woj. Dębołęcki, 1926. — Dr Adolf Chybiński: Jacek Różycki; Daniel Fiersiewicz; O kompozycyjach X. Damiana: Przegląd Muz. 1925, 1926 i 1929; Analiza sonaty S. S. Szarzyńskiego w mies. „Śpiewak", 1928. — Władysław Górski: Pogawędki o stanie muzykalnym Polski w XVIII. wieku. „Echo Muz. i Teatr", 1886.

VIII. STYL POLSKI XVIII WIEKU: POLONEZ, NASZ REPREZENTACYJNY TANIEC NARODOWY

Polska kultura muzyczna, oparta na wzorach muzyki zachodnio-europejskiej, promieniowała w XVII. wieku daleko na Wschód. Ruś ówczesna przyjęła z Polski wielogłosowość i wprowadziła ją jako t. zw. „partesnyj śpiew" do swych jednogłosowych śpiewów liturgicznych; również i dawne pismo muzyczne czyli „kriuki", którymi notowane były śpiewy cerkiewne, zastąpiono nutami na liniach czyli t. zw. „znakami kijowskimi", wziętymi z muzyki polskiej; przez Kijów i Smoleńsk płynęły więc do Moskwy zdobycze muzyki polskiej.

Wpływy polskie sięgnęły także i na Zachód jako styl polski, *goût polonais* we Francji, *polnischer Geschmack* w Niemczech, gdzie niektóre cechy polskiego stylu określano słowami „nach Art der Pohlen"; cechy te wyzyskał już w pierwszej połowie XVII. wieku kompozytor niemiecki Heinr. ALBERT w swych piosenkach tanecznych, zawartych w zbiorze p. t. „Arien", wyd. w 8 częściach w Królewcu 1638/50 (por. str. 48).

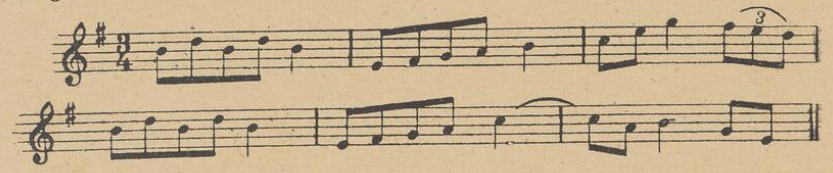
O istocie i charakterze stylu w muzyce decyduje przede wszystkim rytm i melodia. Rytm jest nerwem muzyki; od jego tętna zależy odrębność muzyki; w melodii zaś odzwierciedla się temperament narodu, a także i charakter krajobrazu i gleby, na której naród żyje. Zgodnie z tym założeniem styl polski znalazł swój najpełniejszy wyraz w naszym reprezentacyjnym tańcu narodowym, t. j. w polonezie. To jest naprawdę „polski taniec"! jego rytm pełen polotu z powabem śpiewnej melodii streszcza w sobie to wszystko, co łączymy z pojęciem stylu polskiego. Europa zachodnia z podziwem i zachwytem przyjęła naszą muzykę, oczarowana werwą jej rytmu i wdziękiem melodii. Dosadny wyraz temu

zachwytowi dał kompozytor niemiecki, G. Ph. TELEMANN w słowach:

Nun bringt ein polnisch Lied die ganze Welt zum Springen;
So brauch ich keine Müh' den Schluss heraus zu bringen:
Die polnische Musik muss nicht „vom Holze' sein.

To znaczy:
Polska pieśń zdoła cały świat porwać do tańca;
Nietrudno mi więc z tego wysnuć taki wniosek:
Że zaprawdę nie „z drzewa" zrobiona jest muzyka polska.

Na przełomie XVII. i XVIII. wieku zdobył polonez, jako nasz reprezentacyjny taniec narodowy swoje dominujące stanowisko w muzyce zachodnio-europejskiej i ugruntował tam wpływ stylu polskiego. Polonez był odwieczną formą taneczną naszej muzyki ludowej, znany pod różnymi nazwami, jak „polski" (dom. taniec), „wolny", „chodzony", „starodawny", zależnie od obrzędów i uroczystości, na których go wykonywano. Jako taniec weselny nosił on nazwę „chmielowy"; śpiewano go i tańczono podczas oczepin panny młodej; jako „taniec gęsi" zamykał wesele nad ranem, jako „staroświecki" lub „starodawny" był częścią obrzędu po oczepinach; tu tańczyły go same kobiety z panną młodą. Jak zestrojona była polonezowa melodia tych różnorodnych tańców z powagą weselnego obrzędu, o tym świadczy następujący „staroświecki", zanotowany w zbiorze Oskara Kolberga III. 62:



Polonezy ludowe były polonezami śpiewanymi i miały dość jednostajną budowę rytmiczną, pozbawioną jeszcze tego bogactwa i polotu rytmicznego, jakim odznaczają się późniejsze polonezy szlacheckie; występują tu więc niemal same ósemki, przeplatane ćwierciami. W swej pierwotnej postaci zachował się śpiewany polonez ludowy w melodiach kilku kolend, jak „W żłobie leży", „Bóg się rodzi", „Dzisiaj w Betleem".

Nazwa „polonez" pojawia się u nas dopiero w XVII. wieku, jako nazwa francuska: *polonaise*, domyślne: *danse*, taniec. Przyjęła się ona w Polsce za królewien francuskich, Cecylii Renaty, Marii Ludwiki Gonzaga i Marii Kazimiery. Obok nazwy: polonez utrzymała się do początków XIX. wieku piękna, dawna nazwa: *Polski.*

Hipoteza, wywodząca początki poloneza z tańca, granego na uroczystościach koronacyjnych Henryka III. Walezego na Wawelu, dnia 15 lutego 1574, jest nietylko bezpodstawna, ale i naiwna, gdyż opiera się na przypuszczeniu, że polonez był pierwotnie tańcem szlachty, a więc tańcem dworskim i od szlachty dopiero dostał się do ludu. Tymczasem polonez jest tańcem pochodzenia ludowego i od ludu przyjęły go najpierw zaścianki szlacheckie, a potem dopiero dwory magnatów; stało się to więc za pośrednictwem owej drobnej szlachty zaściankowej, która obyczajem i strojem nie wiele różniła się od ludu wiejskiego. Toteż polonezy zaścianków staropolskich miały pierwotnie postać polonezów ludowych czyli były polonezami śpiewanymi. Typem ich jest zachowany z epoki Saskiej „zalotny" polonez: *Z wysokich Parnasów*, ogłoszony najpierw w zbiorze pieśni ludowych Oskara Kolberga z r. 1842, Nr. 103. Do tego typu polonezów śpiewanych należą późniejsze „zaściankowe" polonezy z oper Stan. Moniuszki, jak z „Halki", z „Verbum nobile" ze stylową „oracją" pana Marcina Pakuły z Pakułowic i ze „Strasznego dworu".

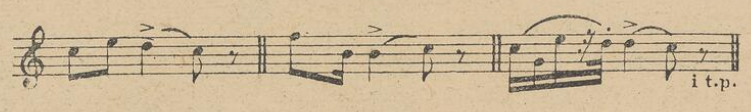


Para taneczna. Porcelana saska w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

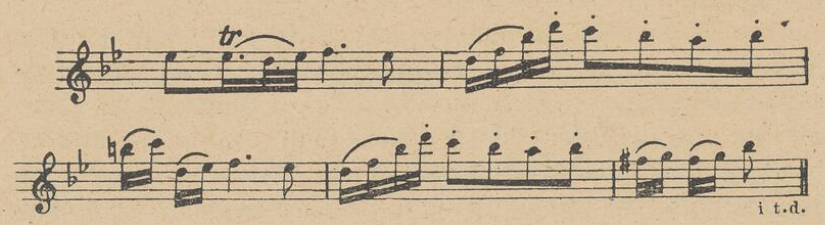
Ze zaścianków drobno-szlacheckich wkroczył polonez na dwory magnatów i na dwór królewski. Tutaj wytworzył się nowy typ poloneza dworskiego. Tańczono go z niezwykłą powagą, która budziła zdziwienie obcych dygnitarzy, bawiących w Polsce: Nuncjusz włoski Marescotti, przebywający w Polsce w r. 1668, patrząc na pary tańczące poloneza

zauważył, że to nie jest taniec, lecz uroczysty pochód, a Francuz Gaspar Tende, skarbnik Jana Kazimierza, piszący pod pseudonimem Le Sieur d'Hauteville, powiada w swej „Relation historique de la Pologne", wyd. w Paryżu 1687, że polonez, tańczony skromnie i powoli (modestement et lentement) wywiera wrażenie procesji mnichów i zakonnic (c'est une bande de religieuses qui font une procession)!

Ten dostojny i majestatyczny charakter poloneza pochodzi przede wszystkim z jego m a r c j a l n e g o rytmu, który tańcowi temu nadaje właściwą mu posuwistość, okazałość i triumfalny blask. Po pierwszej ósemce każdego taktu zjawia się grupa dwóch szesnastek, które rytmowi poloneza nadają charakterystyczny wyraz: . Zakończenie zaś ma właściwą sobie kadencję z żeńską końcówką, występującą w różnorodnych modyfikacjach rytmicznych:



Zasadniczą cechą polonezów dworskich jest ich charakter i n s t r u m e n t a l n y w przeciwieństwie do wokalnego charakteru polonezów ludowych i zaściankowo-szlacheckich. Zmiana ta wpłynęła silnie na linię melodii; w polonezie instrumentalnym bowiem zyskała melodia: większą rozpiętość i ruchliwość, niż w polonezie śpiewanym; melodia zatacza teraz śmiałe łuki, zmierzając od niskich do wysokich interwali i posługuje się żywą figuracją, w której odzwierciedla się rozmach tańca i pochód korowodu, „łamiącego się w tysiące zwojów"; doskonałym przykładem tego jest polonez GRABOWIECKIEGO z r. 1782, drukowany w piśmie niemieckim „Musikal: Kunstmagazin" w Berlinie, przedruk w pracy Dr. Alicji Simon „Polnische Elemente in der deutschen Musik" 1916, str. 194:



Niektóre melodie polonezowe zaczynają się akcentowaną synkopą. Z trójmiarowego rytmu poloneza wysnuwano niejednokrotnie mylne analogie poloneza z innymi tańcami zagranicznymi, jak z hiszpańskim tańcem fandango i bolero, z sarabandą i menuetem, Karol Kurpiński zaś posunął się do przypuszczenia, że „muzyka poloneza powstała z hiszpańskiego fandanga" („Tygodnik Muzyczny" Warszawa, 1820, Nr. 11). Jeśli z takim przypuszczeniem mógł wystąpić kompozytor, który dał muzyce naszej niezrównane w swej zamaszystości, rdzennie narodowe polonezy, to dziwić się nie można, że i obcy postawili taką samą hipotezę o hiszpańskim pochodzeniu poloneza i jego rytmów; uczynił to przede wszystkim muzykolog niemiecki Hugo Riemann w swym „Musik-Lexikon" II. 1410; za nim powtórzyli to nietylko wszyscy badacze zagraniczni, jak m. in. pani Michel Brenet w swym „Dictionnaire de la musique" 1926, p. 361, ale nawet i u nas przejął tę tezę Riemanna zasugerowany jego powagą naukową Kazimierz Moszyński w swej „Kulturze ludowej Słowian", 1939. II. § 16. Doszukując się analogii między rytmem poloneza a kastanietowym rytmem hiszpańskiego bolera, popełnia się jeden zasadniczy błąd, płynący stąd, że o b r a z n u t o w y i poloneza i bolera jest jeden i ten sam; lecz z wyglądu nut nie wolno wysnuwać wniosków o muzyce! tu trzeba kierować się kryteriami słuchowymi, a wtedy pochwyci się zasadnicze różnice między rytmami poloneza i bolera i uzna się, że obydwa rytmy zupełnie odrębne mają cechy: rytm poloneza bowiem jest majestatycznie poważny, uroczysty, marcjalny, gdy natomiast rytm bolera jest jako rytm kastanietowy, rytmem orgiastycznym i zmysłowym, ma w sobie namiętny ton oraz denerwujący i podniecający niepokój.

* * *

Z Polski dostał się polonez l u d o w y najpierw do sąsiednich Ł u ż y c, gdzie stał się niemal tańcem narodowym; stwierdza to zbiór pieśni łużyckich, wydany przez J. E. Smolera, 1841/3; również dotarł on na płaskowyż morawski t. zw. „Hana", gdzie się rozwinął w odrębny t a n i e c h a n a c k i, tańczony także na Śląsku; za panowania Wazów zaś przejęła i S z w e c j a melodie polonezowe; dotąd jeszcze istnieje tam śpiewany taniec ludowy, zw. „Polska" z różnymi odmiana-

mi regionalnymi. W XVIII. wieku rozpoczyna się triumfalny pochód poloneza szlacheckiego po Europie; najwybitniejsi ówcześni kompozytorzy zagraniczni piszą polonezy: we Francji François Couperin, w Anglii G. F. Haendel; w Niemczech Joh. Seb. Bach, jego syn Wilh. Friedemann Bach; pianista Joh. Schobert, działający w Paryżu; G. Ph. Telemann, J. Ph. Kirnberger, który bawił dłuższy czas w Polsce, m. in. jako clavicembalista na dworze Wacława Rzewuskiego; J. S. Scholze-Sperontes zamieszcza w swym zbiorze „Die singende Muse an der Pleisse", 1736, melodie polonezowe. Rzecz jasna, że te wszystkie polonezy, komponowane zagranicą przez obcych, nie wiele mają wspólnego z naszym polonezem prócz nazwy. Niemcy wykształcili u siebie jakby odrębną formę polonezów w stylu własnym, który określono jako styl w „szacie niemieckiej", *in deutscher Tracht*. Teoretyk niemiecki Fr. Wilh. Marpurg daje w swoich „Listach o muzyce", 1753/63, następujący przykład takiego poloneza:

Widać tu, jak Niemcy przejąwszy z poloneza jego charakterystyczną figurę rytmiczną, złożoną z ósemki i dwóch szesnastek, powtarzają ją z właściwą sobie pedanterią dwukrotnie w każdym takcie, a na trzeciej części taktu nagle ruch hamują; wskutek tego rytm polonezowy zatraca swoją dostojną powagę, a przybiera pewien rys małomieszczański; niemiecki polonez zjawia się tu naprawdę „w stroju niemieckim" i staje się tylko karykaturą naszego poloneza. Tę jaskrawą różnicę między obydwiema formami poloneza uwydatnił dosadnie G. S. LÖHLEIN w swej rozpowszechnionej swego czasu szkole gry skrzypcowej „Anweisung zum Violinspielen", wydanej w r. 1774 i 1785, gdzie tak mówi:

> Diese polnischen Tanz Melodien haben ihre eigentümliche Schönheit, wenn sie zumal in ihrer eigenen und nicht in der deutschen Tracht erscheinen. Sie sind schwerer zu setzen und zu spielen, als man glauben sollte. Ihr Vortrag verlangt einen gewissen Schwung, den man nur von den Polen selbst erlernen kann.
>
> To znaczy:
>
> „Melodie polonezowe mają właściwe sobie piękno, ale tylko wtedy, gdy zjawiają się w swojej własnej szacie polskiej, a nie w szacie niemieckiej. Pisanie polonezów i ich wykonanie jest trudniejsze, niż by napozór zdawać się mogło; zagranie poloneza wymaga pewnego polotu, czego można nauczyć się tylko od Polaków".

W przeciwieństwie do wielkiej liczby polonezów ludowych, które zachowały się dotąd przekazywane drogą tradycji z pokolenia na pokolenie, liczba starych polonezów szlacheckich i dworskich, dzisiaj nam znanych jest bardzo mała. Pochodzi to stąd, że te polonezy krążyły po dworach i dworkach szlacheckich tylko w odpisach, które po upadku tych dworów zaginęły. Prócz powszechnie znanego poloneza śpiewanego „Z wysokich Parnasów" ocalały melodie polonezowe, zanotowane w starych kantyczkach, zwłaszcza z początków XVIII. wieku; są to melodie anonimowe, potrącające nieraz o nutę obcą, zbliżoną do nuty tańców francuskich, a zwłaszcza menuetów. Z kompozytorów znamy tylko nazwisko Fran. CHMIELOWSKIEGO ze Lwowa; jego polonez skrzypcowy z r. 1738 opracował Karol Mikuli na 4 ręce i wydał go w „Albumie Tow. Muz. Lwowskiego" z r. 1861. Popularnym kompozytorem polonezów w połowie XVIII. wieku miał być SARDULEWICZ, kapelmistrz na dworze ks. Sapiehy w Mohilszczyźnie; z kompozycji jego dotąd nic nie znamy. W rękopiśmiennej francuskiej tabulaturze lutniowej z r. 1753 zachował się „Polonoise favorite" Bogusława Stanisława BRONIKOWSKIEGO.

Wszystkie polonezy, pochodzące czy to z XVII czy XVIII wieku mają jeszcze prymitywną budowę, wskazującą na ich genetyczny związek ze starym polonezem ludowym. Obejmują one bowiem zazwyczaj jeden tylko okres 8 lub 16 taktowy i nie mają jeszcze drugiej kontrastującej części; zamiast niej powtarzano zwykle główną melodię, transponując ją do dominanty, poczem wracano do toniki. Dopiero przy końcu XVIII. wieku rozszerzono formę poloneza; dodano część drugą o własnej melodii oraz t. zw. *trio*, po największej części utrzymane w tonacji subdominanty tak, że całość przybrała formę małego ronda, zwanego *rondo alla Polacca*. W przeciwieństwie do poloneza ludowego, tańczonego dość jednostajnie jako korowód par, rozwinął polonez dworski bogate formy choreograficzne; przeplatano go różnymi figurami, wśród których figura „odbijanego" czyli tańczenia na przedzie korowodu, zajęła pierwsze miejsce. Zarówno mu-

zyka polonezów, jąk i sposób ich wykonania budził zawsze podziw zagranicy; w tańcu tym przemawiał bezpośrednio temperament rasy, tu zachwycał animusz posuwistego rytmu oraz jego majestatyczna powaga. Z ducha tych starych polonezów XVIII. wieku powstały poematy Chopina, rycerskie rapsody o rytmie polonezowym.

Literatura. Kazimierz Brodziński: O tańcach polskich. „Melitele", Wilno, 1829 i Pisma zbiorowe; Poznań, 1874, VII. — Łukasz Gołębiowski: Gry i zabawy. Warszawa, 1831, str. 305. — Karol Czerniawski: O tańcach narodowych, Warszawa, 1860. — Marian Gorzkowski: Choromania, historyczne poszukiwania o tańcach, Warszawa, 1869. — Oskar Kolberg: Mazowsze. Tom II. 285 sq. Taniec polski, Kraków, 1886. — Dr. Zdzisław Jachimecki: Dawne tańce polskie w mies. „Życie polskie", 1914, Nr. 2. — George Grove: Dictionary of music and musicians.', 3 ed. 1927/8, tom IV. artykuł: Polonez. — Dr. Adolf Chybiński: Stosunek muzyki polskiej do niemieckiej. Przegląd muz. Warszawa, 1910, Nr. 16, 17 i Zeitschrift der Intern. Mus. Ges. 1911, Nr. 2. — Tobias Norlind: Zur Geschichte der polnischen Tänze w „Sammelbände der Internat: Mus. Ges. 1910/11. — Dr. Alicja Simon: Polnische Elemente in der deutschen Musik, 1916; Polonezy w zbiorze Sperontesa. Kwartalnik Muz. 1911, zesz. 1. — Dr. Helena Dorabialska: Polonez przed Chopinem, Warszawa, 1938.
ska: Polonez przed Chopinem, Warszawa, 1938. — F. Hand: Aesthetik der Musik. 1837/41. Tom II. § 44. Polonaise.

IX. POLSKA KULTURA MUZYCZNA W ZARANIU DEMOKRATYZACJI

Niski stan kultury umysłowej za Sasów i zamęt polityczny, który doprowadził do rozbioru Polski, spowodował również i upadek naszej muzyki. Jedynym wielkim talentem tej epoki jest X. Grzegorz Gerwazy GORCZYCKI, ur. koło roku 1666, zm. 1734, kapelmistrz katedralny na Wawelu, dla swych zalet charakteru i cnót zwany „perłą kapłaństwa". Twórczość jego reprezentuje syntezę stylu tradycyjnego a cappella i stylu koncertowego wokalno-instrumentalnego; jego hymny, motety i msze, gradualia, offertoria, sekwencje i pieśni Maryańskie znamionuje mistrzostwo techniki polifonicznej i głęboki duch religijny. Kilka jego kompozycji wydał X. Dr. J. Surzyński; koncert kościelny „Illuxit sol" na 2 soprany, alt i bas z ork. smyczk. i organami wydało „Tow. Wyd. muz. pol." zesz. XIV.

Współcześnie z X. Gorczyckim działał Kasper PYRSZYŃSKI, 1718 † 1758, organista kościoła w Lesznie, kompozytor muzyki kościelno-liturgicznej. W Krakowie do podniesienia kultury muzycznej przyczyniła się w znacznym stopniu Bursa muzyczna, założona przez XX. Jezuitów w połowie XVII. wieku przy kościele św. Piotra; jej znakomity chór i bogato obsadzona orkiestra rywalizowały z kapelą katedralną Wawelską i wnet ją przewyższyły; utrzymywana przez Jezuitów szkoła dostarczała coraz to nowych sił wykonawczych, a zarazem wśród swych nauczycieli miała kilku wybitnych kompozytorów; naczelne miejsce zajął tu około r. 1750 Jacek SZCZUROWSKI, kompozytor muzyki kościelnej i obok Antoniego MILWIDA jeden z pierwszych u nas przedstawiciel muzyki symfonicznej. Po kassacie zakonu Bursa Jezuicka została rozwiązana, a członkowie jej rozprószyli się po kraju; część przyjęto do kapeli katedralnej w Krakowie,

część zorganizowała własną orkiestrę, przygrywającą na weselach i zabawach, część dostała się na dwory magnatów. Zwolna jednak w związku z klęskami narodowymi upada także i kapela katedralna na Wawelu, gdzie działa Wincenty MAXYLEWICZ i X. Maciej PODGÓRSKI, a w kapeli roranckiej występują X. Józef PĘKALSKI i X. Maciej ZIELENIEWICZ.

Żywą działalność pionierską jako krzewiciel kultury muzycznej w Krakowie, rozwinął X. Wacław hr. SIERAKOWSKI, 1740 † 1806, kanonik Katedry Wawelskiej; po upadku Bursy Jezuickiej założył on szkołę muzyczną „Alumnatus vocalistarum", podzieloną na trzy stopnie od „zaczynających do doskonałych"; kształcili się tu uczniowie pochodzący ze szlachty, mieszczan i ludu. Po skończeniu nauki alumni wchodzili w skład chóru katedralnego, którym kierował kantor Wawelski, Franciszek Ksawery Kratzer, 1740 † 1818, Niemiec z Dolnej Austrii, pierwszy przedstawiciel dynastii muzyków, którzy działali u nas do końca XIX. wieku i zasłużyli się dla naszej kultury muzycznej. Prócz niego współdziałali: kompozytor Jakób Gollumbek, Gollubek, Gołąbek ze Śląska i Feliks Michał Lang, pochodzący z Czech. Szkoła ks. Sierakowskiego zdobyła rozgłos i poza Krakowem; obywatele Wielkopolscy przysyłali tu swe dzieci na naukę; ze szkoły tej wyszło kilku wybitnych śpiewaków operowych, jak np. tenor Dominik Kaczkowski i bas buffo Jan Nep. Szczurowski. Jako kompozytor zaś zasłynął również wychowanek X. Sierakowskiego Teodor ZYGMUNTOWSKI, pochodzący z dynastii muzyków, którzy od końca XVII. wieku brali żywy udział w muzyce Krakowa (Adam, Józef i Mikołaj Zygmuntowscy); Teodor Zygmuntowski był kompozytorem kantat i 4 głosowego „Miserere" do słów polskich; po wyjeździe z Krakowa został kapelmistrzem na dworze ks. Sapiehy, kanclerza litewskiego. X. Wacław Sierakowski był fanatycznym wielbicielem kantat włoskich i wykonywał je publicznie w bogatej obsadzie chóru i orkiestry; sam tłumaczył teksty włoskie na język polski i własnym kosztem je drukował; dla użytku młodzieży zaś napisał podręcznik muzyczny w 3 tomach p. t. „Sztuka muzyki", 1795/6; rzecz, ujęta niezbyt systematycznie, zawiera wiele szczegółów, charakterystycznych dla naszej ówczesnej kultury muzycznej.

Do kompozytorów, rozwijających swą twórczość w Wielkopolsce w drugiej połowie XVIII. wieku, należeli: Jan WAŃSKI, kompozytor mszy, pieśni kościelnych i symfonii; jedną z nich, D-dur, zachowaną rękopiśmiennie, omówił Dr. Henryk Opieński w Kwartalniku Muz. 1932, Nr. 16; kompozytorem licznych symfonii, wielu mszy, motetów, hymnów oraz polonezów był Wojciech DANKOWSKI, działający w Obrze wielkopolskim u Cystersów, mylnie uważany za kompozytora polskiego; był to bowiem Czech z pochodzenia i nazywał się pierwotnie DANEK; jego kompozycje kościelne były u nas swego czasu bardzo rozpowszechnione.

* * *

Proces demokratyzacji w naszej muzyce rozpoczął się z rozwojem opery polskiej w drugiej połowie XVIII wieku. Pierwotnie nie można jeszcze mówić o „polskiej operze", lecz co najwyżej o „operze w Polsce"; jest to bowiem wyłącznie opera włoska, stanowiąca uprzywilejowaną dziedzinę sztuki dla warstw feudalnych i przedmiot rozrywki na dworach magnatów. Operę Władysławowską, rozwiązaną przez Jana Kazimierza w okresie wojen kozackich i szwedzkich, wskrzesił na dworze warszawskim August II. Sas i chcąc ją udostępnić dla publiczności warszawskiej i sfer mieszczańskich, kazał zbudować gmach dla stałych przedstawień operowych t. zw. „Opernhaus" w r. 1724. Za jego następcy, Augusta III. przybywali z Drezna śpiewacy operowi wraz z orkiestrą i z kapelmistrzem nadwornym Joh. Adolfem HASSE, † 1783, wybitnym kompozytorem niemieckim i z jego żoną, sławną primadonną włoską Faustiną BORDONI, której ciemny mezzosopran, niezrównana technika bel canta oraz gra dramatyczna porywały publiczność; grywano przede wszystkim włoskie opery J. A. Hassego, do których libretta układał nadworny poeta X. Giovanni Pasquini. Przedstawienia były bezpłatne, byle tylko korzystało z nich mieszczaństwo warszawskie; jakże rozczarowany był August III., gdy się przekonał, że ludność Warszawy stroniła od tych widowisk; nie rozumiała ona bowiem tego wszystkiego, co się działo na scenie, choćby dlatego, że nie rozumiała języka włoskiego, a nadto sama forma opery wraz z baletem była dla jej odczucia czymś zupełnie obcym. X. Andrzej Kitowicz

opowiada w swych pamiętnikach, że ustawieni przed teatrem hajducy chwytali każdego, kto tamtędy przechodził i czy chciał czy nie chciał pakowali go do teatru, byle tylko parter wypełnić „spektatorami" i czuwali nad tym, aby żaden z nich nie wymknął się przed końcem przedstawienia, które nieraz trwało późno po północy. Podobne sceny odbywały się wtedy w Petersburgu, gdzie carowa Elżbieta „zapraszała" arystokrację rosyjską na przedstawienia operowe, wysyłając po nią konnych kurierów; biada temu, kto na takie zaproszenie do teatru nie przybył!

Zasadniczo szlachta nasza i mieszczaństwo lubiło „wszelakie spektakle z muzyką", ale tylko w tym rodzaju, w jakim je dawniej grywano, t. j. dialogi czyli moralitety biblijne i jako „komedie mięsopustne" z muzyką. Okazałe widowiska sceniczne z muzyką urządzały przede wszystkim kollegia Jezuickie, a później w ślad za nimi kollegia Pijarskie; zrazu grywano w kościołach, ale wskutek zakazu Kapituły rzymskiej z r. 1686. przeniesiono te przedstawienia częściowo do krużganków klasztorów, częściowo do szkół i trybunałów. Owe dialogi dramatyczno-muzyczne omówił szczegółowo Kaz. Wład. Wójcicki w swej cennej, dwutomowej pracy „Teatr starożytny w Polsce", 1841, zawierającej dużo materiału do dziejów opery polskiej; późniejsi pisarze powtarzają to, co dał Wójcicki, przepisują go bez skrupułu i nieraz bez podania źródła, z którego swe wiadomości czerpią.

Za Stan. Augusta bawiła w Warszawie opera francuska wraz z baletem, a od r. 1775 opera włoska. Nowością dla Warszawy była opera *buffa*, którą poraz piérwszy w r. 1777 tu zobaczono; „zapał publiczności do tego rodzaju widowisk wzrósł do najwyższego stopnia". Oczywista, że w tych przedstawieniach uczestniczyła nadal tylko „góra" społeczna, t. j. arystokracja i zamożne warstwy społeczeństwa, przejęte wpływem modnej wówczas francuszczyzny. Szczegółowy repertuar opery włoskiej i francuskiej zestawił Ludwik Bernacki w pracy „Teatr, dramat i muzyka za Stan. Augusta", 2 tomy, Lwów, 1925.

Stosunki te uległy radykalnej zmianie, gdy w teatrze Narodowym w Warszawie, rozpoczęto pierwsze „widowiska operowe" w języku polskim; dokonał tego Wojciech

BOGUSŁAWSKI, 1757 † 1829, za którego sprawą „demokratyzacja" kultury muzycznej weszła u nas na właściwe tory:

Les Comediens François
Aujourd'hui Dimanche 24. Janvier 1768.
DONNERONT UNE REPRESENTATION DE

LOBSTACLE IMPREVU
OU
L'OBSTACLE SANS OBSTACLE

COMEDIE EN PROSE ET EN 5 ACTES
DE MR. DESTOUCHES.
Le Spectacle sera Terminé par un
GRAND BALLET
qui a pour titre *La Halte des miquelets*

En attendant L'Ecole des Amis Comedie nouvelle, & le Cadi Dupé Opera comique dont la musique est nouvelle & de la Composition du Sr. Chevalier Gluk.
à Ce soir Il y aura Redoute et Bal masqué au Palais de Pociey. ou l'on trouvera des Voitures pour aller et Revenir et des Habits de maques à luste Prix.

On Commencera à six Heures précises.
on Prendra pour un

		Florins
Billet	de Cercle	8.
	Premier etage	8.
	Loges parterre	4.
	Loges du second Etage	3.
	Par terre	1½
	Troisiéme Etage	1.

Le Bureau pour la distribution des Billets sera ouvert au Theatre a quatre heures del' apres midi.

Afisz teatru francuskiego w Warszawie z czasów Stan. Augusta.

scena operowa rozpoczęła swoje ważne zadanie popularyzacji muzyki i jej uspołecznienia, zaszczepiając pierwiastki kultury muzycznej wśród szerokich warstw społeczeństwa. Ze sceny popłynęło słowo polskie wraz z melodią łatwą, przy-

stępną dla wszystkich i z rytmem, opartym na rytmie tanecznych piosenek ludowych. Nie dziw, że publiczność warszawska garnęła się teraz na te przedstawienia operowe, nie dziw, że większość tej publiczności stanowiło mieszczaństwo, wciągnięte poraz pierwszy w czarodziejski krąg muzyki. Przełomową datą w tym procesie „demokratyzacji" muzyki jest dzień 11. lipca 1778 r., w którym odbyło się w Teatrze Narodowym przedstawienie pierwszej „opery polskiej" p. t. *Nędza uszczęśliwiona*. W rzeczywistości nie była to opera, lecz wodewil, a więc obrazek ludowy, czyli „Intermedium" przeplatany piosenkami i chórami na tle orkiestry. Libretto ułożył Wojc. Bogusławski z komedyjki X. Fran. Bohomolca z r. 1770, przerobiwszy ją na wzór włoski na „kantatę czyli komedyjkę do śpiewania" w 2 aktach; muzykę napisał osiadły w Warszawie nauczyciel muzyki Maciej KAMIEŃSKI, Słowak z pochodzenia, 1734 † 1821, wzorujący się na popularnych wówczas niemieckich „Singspielach", z którymi się zapoznał w czasie swych studiów w Wiedniu.

Nowością w tej „operze" Kamieńskiego był pierwiastek ludowy, przewijający się przez wszystkich 12 „numerów" muzycznych, na które rozpada się całość. W przedmowie do partytury, dedykowanej Stan. Augustowi, zaznaczył M. Kamieński, że śpiewy swoje skomponował „nie po modnemu, ale dlatego, aby je także i Polacy śpiewali". Dziełem swym osiągnął zamierzony cel, gdyż „Nędza uszczęśliwiona" spotkała się z niezwykłym powodzeniem i stała się podwaliną, na której następcy Kamieńskiego zbudowali operę polską. Również i dalsze jego wodewile, jak zwłaszcza *Zośka czyli wiejskie zaloty* oraz „Prostota cnotliwa", „Tradycja załatwiona", „Balik gospodarski" do słów Fr. Zabłockiego i „Słowik" miały wielkie powodzenie w Warszawie i na scenach poza Warszawą, w Wilnie i w Krakowie. Do wierszy X. Adama Naruszewicza napisał M. Kamieński okolicznościową *Kantatę dramatyczną* na odsłonięcie statui Jana III. w Łazienkach, dnia 4. września 1788; kompozycja ta składała się z uwertury w stylu pastoralnym, ze śpiewów solowych, marsza i chórów, „przez publiczność powtarzanych". Popularne były też swego czasu polonezy Kamieńskiego.

Dziwny kaprys losu sprawił, że pierwszymi budowniczymi opery polskiej byli sami cudzoziemcy; należał do nich

Antoni WEJNERT, 1751 † 1850, Czech z pochodzenia, flecista orkiestry teatralnej, pierwszy przedstawiciel dynastii muzycznej, która zasłużyła się dla kultury polskiej; trzy jego wodewile „Skrupuł niepotrzebny", „Donnerwetter czyli kapral na werbunku" i „Chimista czyli mniemany diabeł" długo utrzymywały się w repertuarze sceny warszawskiej. Do stworzenia polskiej opery przyczynił się również Włoch GAETANI, Cajetani, Kajetani, nadworny kapelmistrz Stan. Augusta, kompozytor niezmiernie często grywanego wodewilu „Nie każdy śpi ten, co chrapi", 1779; wykonywano go także i na scenie wileńskiej, krakowskiej i lwowskiej; prócz tego napisał Gaetani wodewil „Żółta szlafmyca" do słów Fr. Zabłockiego i „Żołnierz czarnoksiężnik" (por. str. 52).

Joachim ALBERTINI, najpierw kapelmistrz ks. Radziwiłła w Nieświeżu, a potem na dworze warszawskim, zasłynął jako kompozytor opery „Don Giovanni" z tekstem Bogusławskiego, 1783 i wodewilu „Kapelmayster polski" do słów L. A. Dmuszewskiego. Jan Dawid HOLLAND z Hamburga, nauczyciel muzyki w uniwersytecie wileńskim, napisał muzykę do wodewilu „Agatka czyli przyjazd Pana" do słów ks. Macieja Radziwiłła; wodewil ten wystawiono w Nieświeżu, by uświetnić pobyt króla Stan. Augusta w r. 1784; później grywano go w Warszawie pod zmienionym tytułem „Pan dobry jest ojcem poddanych". Pierwiastek ludowy, zawarty w tym wodewilu, omówił Dr. Z. Jachimecki w swej „Historii muzyki polskiej", 1920. J. D. Holland napisał jeszcze kilka innych wodewilów, z których popularny był „Cudzy majątek nikomu nie służy"; komponował nadto symfonie i polonezy, a z wykładów, które wygłaszał w uniwers. wileńskim, wydał „Traktat akademicki o prawdziwej sztuce muzyki", druk. 1806.

Opera polska, którą W. Bogusławski uruchomił w Teatrze Narodowym, musiała zwalczać liczne trudności; do najdotkliwszych należał brak polskich śpiewaków; wprawdzie po rozwiązaniu scen operowych na dworach magnatów, sprowadził Bogusławski kilka sił z Grodna i z Nieświeża, ale to nie zaradziło tym brakom; nie znający nut aktorzy dramatu musieli nieraz śpiewać partie operowe. Położenie Bogusławskiego było tym trudniejsze, że musiał jeszcze walczyć z konkurencją drużyn włoskich, nieustannie najeżdżających Warszawę. Mimo to utrzymał się na powierzchni, a nawet odwa-

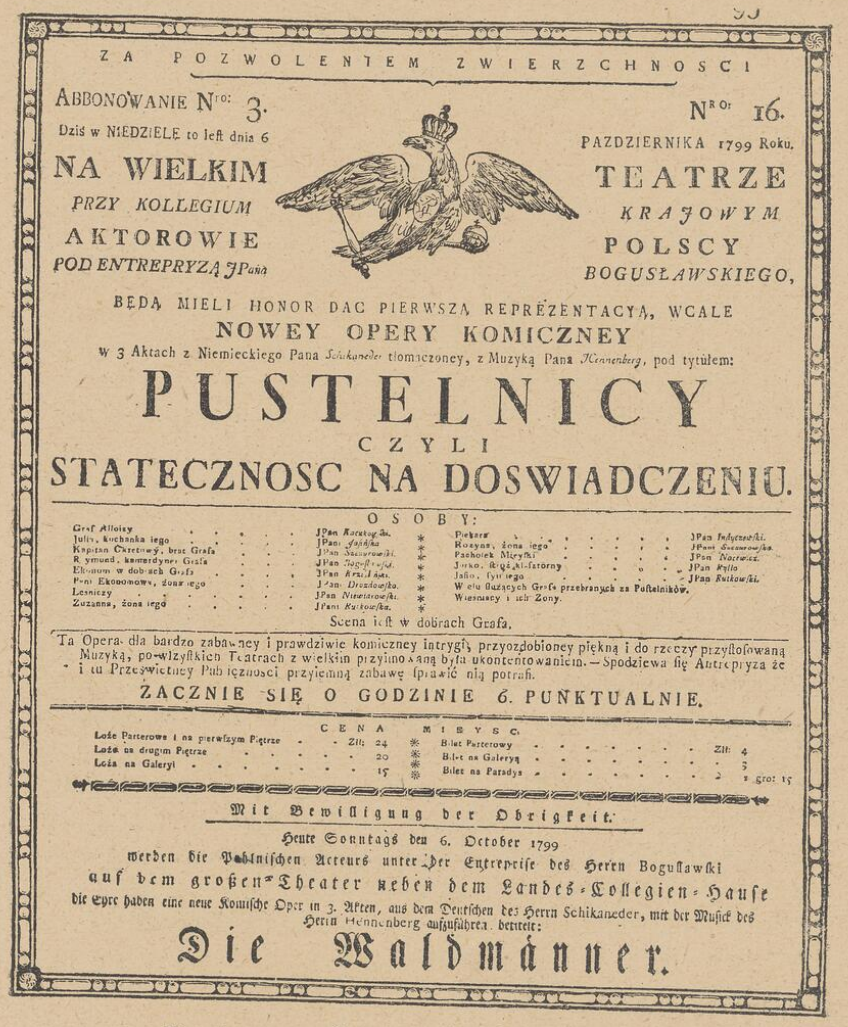
żał się na wielkie opery „serio" z ariami i chórami i to w wykonaniu wyłącznie samych sił polskich; pierwszą taką próbą była opera Giov. Paesiella „Fraskatanka", dana w r. 1789, z librettem w tłumaczeniu Bogusławskiego. A gdy następnie drużyna włoska, pozostająca pod imprezą Guardasoniego, wykonała m. in. Mozartowskiego „Don Juana" oraz operę Antonio Salieriego *Axur Król Ormus*, Bogusławski porwał się na wystawienie tych oper w języku polskim. Zapowiedź tego przyjęto z niedowierzaniem i upamiętniono ją szyderczym wierszykiem:

Któżby się spodziewał, że Polak równy Włochom będzie kiedyś śpiewał.
Mniemano, że się cała oburzy natura, gdy pierwszy raz wielkiego grać miano Axura.

A przecież przedstawienie 8. września 1793 z dekoracjami Franciszka Smuglewicza powiodło się w całej pełni i zachęciło Bogusławskiego do dalszych prób, które wzbogaciły repertuar operowej sceny warszawskiej; samego „Axura" grano w ciągu siedmiu lat 200 razy w Warszawie!

Doniosłym wydarzeniem w dziejach opery polskiej był wodewil, który do słów W. Bogusławskiego napisał Jan STEFANI, 1746 † 1829, Czech, skrzypek, a potem kapelmistrz Teatru Narodowego p. t.: *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*. Data premiery nie jest dotąd stwierdzona; przypuszcza się, że premiera odbyła się dnia 1 marca 1794, według innych zaś, że w kwietniu t. r. Sporne jest nawet autorstwo libretta, które przypisywano to J. U. Niemcewiczowi, to H. Kołłątajowi; kilka fragmentów ich wierszy wplecionych jest w tekst libretta. Muzyka tego wodewilu wyzyskuje na wielką skalę polskie melodie ludowe, z którymi zaznajomił się Jan Stefani w drodze do Warszawy, gdy zatrzymał się dłużej w Krakowie, notując skrzętnie melodie krakowiaków i oberków, które słyszał w gospodach i karczmach. Z tego to materiału powstała muzyka „Krakowiaków i Górali", co wykazał Oskar Kolberg w interesującym artykule, drukowanym w „Ruchu Muzycznym" w Warszawie, 1858, Nr. 46.

Po „Krakowiakach i Góralach" napisał Stefani jeszcze dziesięć innych wodewilów w ciągu lat 1796—1808 oraz wiele tańców polskich i kompozycji religijnych. Żaden z następnych wodewilów nie miał już tej popularności, jaką zdobyło pierwsze jego dzieło, które się stało wzorem polskiego wodewilu o charakterze ludowym.



ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOSCI

ABBONOWANIE Nro: 3. — Nro: 16.

Dziś w NIEDZIELE to iest dnia 6 PAZDZIERNIKA 1799 Roku.

NA WIELKIM TEATRZE

PRZY KOLLEGIUM KRAJOWYM

AKTOROWIE POLSCY

POD ENTREPRYZĄ JPańa BOGUSŁAWSKIEGO,

BĘDĄ MIELI HONOR DAC PIERWSZĄ REPREZENTACYĄ, WCALE

NOWEY OPERY KOMICZNEY

w 3 Aktach z Niemieckiego Pana Schikaneder tłomaczoney, z Muzyką Pana Henneberg, pod tytułem:

PUSTELNICY

CZYLI

STATECZNOSC NA DOSWIADCZENIU.

OSOBY:

Graf Alloisy	JPan Karsznicki.	Piekarz	JPan Jabłczewski.
Julia, kuchanka iego	JPani Glasska.	Rozyna, żona iego	JPani Zwanowska.
Kapitan Okrętowy, brat Grafa	JPan Sasinowski.	Pachołek Myrski	JPan Nocznicz.
Rymund, kamerdyner Grafa	JPan Szczerbiński.	Janko, Krząkal-fatorny	JPan Fijło
Ekonom w dobrach Grafa	JPan Krakowski.	Julia, fyn iego	JPan Kutkowski.
Pani Ekonomowa, żona iego	JPani Drozdowska.	Wiele Dużych Grafa przebranych za Pustelników.	
Lesniczy	JPan Niewiadomski.	Wieśniacy i ich Zony.	
Zuzanna, żona iego	JPani Kutkowska.		

Scena iest w dobrach Grafa.

Ta Opera dla bardzo zabawney i prawdziwie komiczney intrygi przyozdobioney piękną i do rzeczy przystosowaną Muzyką, po wszystkich Teatrach z wielkim przyimowaną była ukontentowaniem. — Spodziewa się Antrepryza że i tu Przeswietney Publiczności przyiemną zabawę sprawić nią potrafi.

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 6. PUNKTUALNIE.

CENA		MIEYSC.	
Loże Parterowe i na pierwszym Piętrze	Zł: 24	Bilet Parterowy	Zł: 4
Loże na drugim Piętrze	20	Bilet na Galeryą	3
Loża na Galeryi	15	Bilet na Paradyz	2 i gro: 15

Mit Bewilligung der Obrigkeit.

Heute Sonntags den 6. October 1799

werden die Polnischen Acteurs unter der Entreprise des Herrn Bogulawski

auf dem großen Theater neben dem Landes-Collegien-Hause

die Expe haben eine neue Komische Oper in 3. Akten, aus dem Deutschen des Herrn Schikaneder, mit der Musick des Herrn Hennenberg aufzuführen, betitelt:

Die Waldmänner.

Dwujęzyczny afisz z czasów okupacji pruskiej.

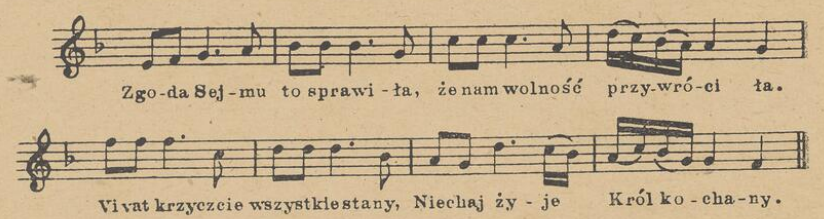
Po upadku powstania Kościuszki, zaborczy rząd pruski zamknął Teatr Narodowy. Bogusławski opuścił Warszawę i ze swą drużyną aktorów i z resztkami baletu schronił się najpierw do Krakowa, a następnie do Lwowa, gdzie przez pięć lat, 1794—1799, dawał przedstawienia polskie wśród entuzja-

zmu publiczności, zdanej dotąd tylko na przedstawienia teatru niemieckiego. We Lwowie poznał Bogusławski Józefa ELSNERA, zajmującego stanowisko kapelmistrza w teatrze niemieckim; wróciwszy do Warszawy, powołał go Bogusławski na stanowisko dyrektora opery w nowo otwartym Teatrze Narodowym, 1799 r., stanowisko to zajmował Elsner przez ćwierć wieku do r. 1824.

*
* *

Obok opery doniosłe zadanie społeczne i narodowe spełniła pieśń patriotyczna. Gdy od konfederacji Barskiej rozpoczęła się walka o prawa narodu, wówczas pieśń zbiorowa, jednocząca wszystkich pod sztandarem wspólnej sprawy, stała się jakby symbolem ideologii narodowej. Pieśń bowiem ma tę właściwość, że dociera wszędzie i zatacza jak najdalsze kręgi wśród narodu; wobec jej głosu padają bariery dzielące jedną warstwę społeczną od drugiej; giną odwieczne przesądy stanowe; pieśń oplata wszystkich węzłem jedności i z duszy narodu wykrzesa jednakie uczucia.

Szerokim łożyskiem płyną nieustannie coraz to nowsze i coraz piękniejsze pieśni, których urocze melodie stają się własnością ogółu. Najpierw pieśń Konfederatów: „Stawam na placu z Boga ordynansu", następnie pieśń tułacza „Idzie żołnierz borem, lasem"; zwolna stają się one bojowymi hymnami i swą nutą patriotyczną porywają młodzież do czynu. Bezpośrednio potem z powiewem nowej epoki, którą na ruinach feudalizmu, budować poczęła rewolucja francuska, a wraz z nią i nasze pokolenie Sejmu wielkiego, zjawiła się bogata literatura pieśni narodowych, w których odzwierciedliły się niemal wszystkie ważniejsze zdarzenia owej epoki. Wśród tych pieśni najbardziej rozpowszechnił się „Polonez 3. maja" nieznanego kompozytora, wspomniany w „Panu Tadeuszu":



Czy „Mazurek 3. maja", śpiewany z refrenem „Boże daj", wtedy powstał czy może pochodzi z czasów późniejszych, niewiadomo; nieznany jest również jego kompozytor; istnieje wersja, jakoby go napisał Chopin. Popularny był także polonez „Chorągiewka" ze słowami:

Luby niech do boju tobie
Chorągiewkę jeszcze zrobię.

Wiele pieśni ówczesnych wiąże się z postacią Kościuszki; gdy w r. 1792 po smutnym triumfie Targowicy Kościuszko opuszczał Polskę, wówczas żegnano go polonezem, którego melodia dotąd żyje w narodzie i którą śpiewano do słów „Podróż twoja nam niemiła"; w r. 1830 ułożył do niej Rajnold Suchodolski nowe słowa, dzisiaj jeszcze śpiewane:

Patrz Kościuszko na nas z nieba
Twego miecza nam potrzeba,
By Ojczyznę wyswobodzić.

Niewiadomo, kto melodię tego poloneza ułożył; za jej kompozytora uchodzi według jednych niejaki Rodowski z Krakowa, według innych zaś A. J. Barcicki, kapelmistrz katedralny i nauczyciel gry fortepianowej w Lublinie z końcem XVIII. wieku. Polonez Kościuszkowski zdobył niewiarygodną wprost popularność w całej Europie w początkach XIX. wieku; grano go w wielkich miastach na Zachodzie w antraktach podczas przedstawień teatralnych, a publiczność tamtejsza, porwana jego dostojnym rytmem i pięknością melodii, reagowała objawami niebywałego entuzjazmu. Jedną z takich scen opisał Karol Kurpiński w swych „Wspomnieniach z podróży" z r. 1823, gdzie opowiada, że w Lipsku w teatrze po zagraniu tego poloneza „taki szmer się zrobił wśród Niemców na parterze, jakby parter z samych Polaków się składał".

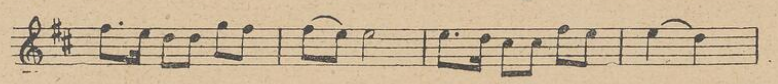
Z ducha epoki i jej nastrojów powstała w r. 1797 „Pieśń Legionów", nasz hymn narodowy, Mazurek Dąbrowskiego *Jeszcze Polska nie zginęła.* Słowa napisał generał Józef Wybicki, b. konfederat barski, adjutant Kościuszki, następnie towarzysz Henryka Dąbrowskiego w Legionach polskich we Włoszech, zarazem utalentowany poeta. Pieśń śpiewana z melodią mazurka stała się odrazu pieśnią bojową Legionów; melodię wzięto niewątpliwie z pieśni ludowej. Mylne było dawne przypuszczenie, jakoby kompozytorem naszego hymnu był ks. Michał Kleofas Ogiński, który dla Legionów

polskich w Lombardii napisał marsza w r. 1797; melodia tego marsza, wydanego drukiem w Lipsku w r. 1825 nie ma nic wspólnego z pieśnią Legionów. Długi spór o autorstwo ks. Ogińskiego rozstrzygnął ostatecznie Dr. Włodz. Poźniak artykułem „Do genezy polskiego hymnu narodowego" w miesięczniku „Śpiewak" Katowice, 1939.

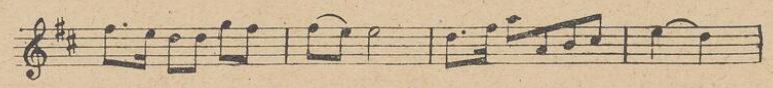
Melodie patriotycznych pieśni z drugiej połowy XVIII. wieku umieścił J. Horoszkiewicz w cennym zbiorze „Echa minionych lat", Lwów, 1889.

* * *

Z nazwiskiem ks. M. K. Ogińskiego wiąże się najściślej rozwój naszego p o l o n e z a. W ciągu XVIII. wieku uległ polonez bogatej rozbudowie; pierwotnie przeznaczony tylko do tańca, zazwyczaj jednoczęściowy, przybrał formę ronda o tempie umiarkowanym i stał się kompozycją „do słuchu". Do ewolucji poloneza przyczynił się w znacznej mierze Józef KOZŁOWSKI, 1757 † 1831, zdolny kompozytor, niestety renegat w służbie rosyjskiej; z dworu ks. Ogińskich, gdzie był kapelmistrzem, przeniósł się do Petersburga jako nadworny muzyk Katarzyny II., na cześć której napisał poloneza do słów „Sławsja nam Jekatierina"; poloneza tego wprowadził



potem Piotr Czajkowski do swej opery „Dama pikowa". Motyw tego poloneza występuje później w polonezie Moniuszki „Pan Chorąży":



Na pogrzeb Stan. Augusta napisał J. Kozłowski „Requiem" *Es*-moll, a dla cara Mikołaja I. uroczyste „Te Deum". Uczniem J. Kozłowskiego był klasyczny przedstawiciel formy polonezowej, Michał Kleofas OGIŃSKI, 1765 † 1831, ostatni podskarbi litewski, dyplomata, zasłużony rzecznik sprawy polskiej w epoce Napoleońskiej. Pierwsze jego polonezy pochodzą z r. 1792; liczba ich nie jest dotąd ustalona; szczególną popularność zdobył wśród nich t. zw. „Polonez śmierci", związany z legendą o samobójstwie Ogińskiego, o czym on sam obszernie pisze w swych „Lettres sur la musique adressées

à un de ses amis de Florence en 1828", rękop. Bibl. Jagiellońskiej. Wszystkie jego polonezy znamionuje nuta e l e g i j n a, zacierająca charakterystyczną posuwistość i zamaszystość szlacheckich polonezów tanecznych; przeznaczone na fortepian są one muzyką „do słuchu" i łączą w sobie śpiewność, wykwintny smak i w y r a z uczuciowy z polską nutą narodową. Wytwornością formy stanowiły one niewątpliwy wzór dla polonezów Chopinowskich.



Ks. Michał Kleofas Ogiński.

Obok polonezów rozpowszechniają się u nas z końcem wieku XVIII. tańce zagraniczne, jak drogą przez Francję importowane do nas tańce angielskie czyli t. zw. „anglezy" i „contredanses" oraz tańce szkockie czyli „écossaises" a nadto w a l c, wprowadzony po trzecim rozbiorze do Warszawy przez przybyłych tu Niemców. Zrazu szydzono z tego tańca, a raczej z Prusaków, tańczących go w śmieszny sposób; widok harcapów, fruwających w czasie tańca, śmieszył Warszawian; wkrótce jednak przyjęto go u nas bez zastrzeżeń w przeciwieństwie do Zachodu, gdzie początkowo zwalczano walce jako tańce nieprzyzwoite. Po r. 1835 zapanowała u nas wszechwładnie p o l k a, przeniesiona z Czech. Obok naszych pieśni, utrzymanych w rytmach mazurkowych i krakowiakowych, coraz większą popularność zdobywały piosenki francuskie, czyli t. zw. „romances", śpiewane po największej części przy wtórze gitary lub fortepianu. Tworzyła się więc nowa kultura muzyczna, rozwijająca się w coraz to bogatszy sposób w domach naszego m i e s z c z a ń s t w a.

Instrumentem zamożniejszych salonów mieszczańskich stał się fortepian, znany wtedy pod starą jeszcze nazwą klawikordu, spinetu lub pantalionu. Zwolna gra na fortepianie poczęła uchodzić za oznakę dobrego wychowania tak d-



Polka.
Rycina Gavarniego w „La danse des salons" Cellariusa. Paris, 1848.

lece, że już na przełomie XVIII. i XIX. wieku niemal w każdym „uczciwszym domu znajdował się fortepian choćby dla parady", jak mówi X. Wacław Sierakowski w swej „Sztuce muzyki". Szlachta spoglądała niechętnie na tę „demokratyzację" muzyki i widziała w tym nawet „niezdrowy" objaw społeczny. Charakterystyczne z tego właśnie stanowiska poglądy przytoczył Ambroży Grabowski w swych pamiętnikach (wyd. Stan. Estreicher), gdzie opowiada to, co słyszał od zaprzyjaźnionego z nim pułkownika Wojc. Morsztyna:

„Dawniej w całym Krakowie były dwa klawikordy; na jednym grała panna starościanka Skotnicka, na drugim zaś jakaś panna z domu szlacheckiego. Teraz przyjdź do domu każdego kupca lub mieszczanina krakowskiego, a niezawodnie ujrzysz córkę jego siedzącą przed fortepianem, a niezadługo przyjdzie ten czas, że już szewcówny i krawcówny muzyki uczyć się będą".

Dobrze wyprorokował JMĆ Pan Pułkownik, bo niebawem w tygodniu lwowskim „Rozmaitości" ukazał się w r. 1825 artykulik, w którym redaktor narzeka, że córka jego krawca wygrywa na fortepianie uwertury Rossiniego; dodaje on do tego taką „głęboką" refleksję:

„Jest że więc rzeczą słuszną, ażeby rękodzielnik dawał tak świetne wychowanie córce swojej? Taka poszedłszy zamąż za równego sobie, zbrzydzi sobie życie mierne i męża przyprowadzi do bankructwa".

Bezpośrednio potem zareagował na to „Kuryer Warszawski" i dał „Rozmaitościom" lwowskim ciętą odprawę, którą zakończył słowami:

„Czemu rzemieślnik nie ma kazać uczyć swej córki muzyki, gdy taż córka może mieć większą zdatność do muzyki, niż niejedna córka jakiegoś najprzedniejszego szlachcica? czemuż koniecznie ma ona pociągnąć męża swego do bankructwa, umiejąc grać uwertury Rossiniego?"

W domach arystokracji instrumentem salonów była obok fortepianu harfa, służąca głównie do akompaniamentu pieśni; w domach mieszczańskich zaś popularnym instrumentem były skrzypce, flet czyli jak wtedy mówiono: flotrowers (z fran. flûte traversière) oraz gitara, rzadziej jako instrument solowy, ile raczej używana do wtóru w śpiewie. Dopiero, gdy po r. 1815 przyjechał do Polski sławny wirtuoz gry na gitarze, Mauro GIULIANI, rozwinęła się u nas gra solowa; kształcili się bowiem u niego liczni nasi gitarzyści i zasłynęli niebawem w kraju, a następnie zagranicą jako pierwszorzędni mistrze swego instrumentu; byli to: Feliks HORECKI z Warszawy, który wywołał swą grą zachwyty w Wiedniu, Paryżu i Londynie i na koniec osiadł w Edynburgu; liczne jego kompozycje stanowiły główny repertuar koncertowy gitarzystów. Młodszy

od niego Jan Nep. BOBROWICZ, 1805 † 1881, z Krakowa, adjutant Bema, po powstaniu mieszkający stale w Dreźnie, koncertował w Niemczech wspólnie z Karolem Lipińskim i Klarą Wieck i napisał wiele kompozycji na gitarę. Z późniejszych naszych gitarzystów pierwsze miejsce zdobyli: Stanisław SZCZEPANOWSKI, 1814 † 1875, uczeń F. Horeckiego i sławnego wirtuoza F. Sora w Paryżu, dawał koncerty w całej Europie, a nawet zwiedził Małą Azję, budząc wszędzie niezwykły entuzjazm tak samo, jak Marek SOKOŁOWSKI, 1818 † 1883, znakomity wirtuoz i kompozytor rozpowszechnionych u nas polonezów; obydwaj ci gitarzyści grali na swych koncertach prócz rzeczy wirtuozowskich także i transkrypcje i fantazje na tematy polskich pieśni patriotycznych, co w okresie niewoli miało szczególne znaczenie dla naszego społeczeństwa.

Ulubionym instrumentem dworków i zaścianków szlacheckich, zwłaszcza na kresach wschodnich, był teorban czyli lutnia basowa; śpiewano przy wtórze teorbanu tęskne dumki kozackie. Znakomitych teorbanistów dała rodzina Widortów, z których Grzegorz WIDORT, zm. 1831, był jakby nadwornym bardem emira Wacława Rzewuskiego, zwanego „Rewuchą".

Rozpowszechniona przy końcu XVIII. wieku harmonika szklanna nie miała u nas wielu zwolenników; interesowali się nią tylko magnaci; jej głos działał drażniąco na wrażliwe nerwy; dwukrotnie wspomina ją A. Mickiewicz: w improwizacji w „Dziadach" i w „Panu Tadeuszu", ks. VIII. 28. Interesujące szczegóły o harmonice szklannej podał Józef Sikorski w Bibl. Warsz. 1847 r.:

„Główną częścią harmoniki są klosze szklanne różnej wielkości, osadzone na wspólnej osi, obracającej się zapomocą pedału. Klosze, obracając się wraz z osią, drgają, naciśnięte palcami ręki, zwilżonymi w wodzie. Wynalazcą harmoniki był Irlandczyk Puckeridge; udoskonalił ją zaś Benjamin Franklin. Właściwy i nieopisany urok tego instrumentu nie dozwala go zapomnieć nikomu, kto go raz słyszał".

Wirtuozem gry na harmonice szklannej był u nas Franciszek Lessel. Rycinę harmoniki, stanowiącej własność Towarzystwa Muzycznego w Warszawie, umieścił Andrzej Niemojewski w książce „Dawność a Mickiewicz", str. 219.

Prymitywny instrument ludowy, harmonika słomiana czyli dzisiejszy ksylofon, rozpowszechniony u nas wśród górali w Karpatach i wśród żydów w miastach, stał się w udoskonalonej formie instrumentem sal koncertowych w początkach XIX wieku. Sławnym wirtuozem gry na harmonice słomianej był Michał Józef GUZIKOW, 1806 † 1837, pochodzący ze Szkłowa, zrazu osiadły w Warszawie, a później święcący niebywałe triumfy na estradach koncertowych stolic europejskich. Umarł młodo w Akwizgranie, strawiony gruźlicą. Prócz koncertów klasycznych, które wykonywał we własnych transkrypcjach, umieszczał stale w swych programach fantazje na tematy polskich pieśni ludowych i narodowych, szerząc piękno naszej muzyki zagranicą.

Literatura. Dr. Adolf Chybiński. X. G. G. Gorczycki, część I., Poznań, 1927; Jacek Szczurowski. Przegl. Muz. Poznań, 1929; Pamiętnik Fran. Xav. Kratzera. Przegl. Muz. 1928. — J. J. Dunicz. Kasper Pyrszyński. Rocznik Muzykologiczny, 1935; Hyacinthus Szczurowski. Rocznik Muzykolog., 1936. — Dr. Henryk Opieński, Symfonie J. Wańskiego i W. Dankowskiego. Kwartalnik Muz. 1932, Nr. 16. — Stan. Golachowski: „Missa pro defunctis" Józefa Kozłowskiego, Kwart. Muz. 1931. — Maurycy Karasowski. Rys. historyczny opery polskiej, Warszawa. 1859. — Ludwik. Bernacki: Teatr, dramat i muzyka za Stan. Augusta, 2 tomy, 1925. — Antoni Miller: Teatr polski i muzyka na Litwie, Wilno, 1936. — Stan. Schnür-Pepłowski: Teatr polski we Lwowie, 1889. — Karol Estreicher: Teatry w Polsce, Kraków, 1873/6.

X. BUDOWNICZY NASZEJ KULTURY MUZYCZNEJ W POCZĄTKACH XIX. WIEKU

W epoce przedchopinowskiej największe zasługi dla naszej kultury muzycznej położyli dwaj kompozytorzy, rozwijający równocześnie swą działalność w Warszawie: Niemiec Józef Elsner i Karol Kurpiński. Sprowadzony przez W. Bogusławskiego do Warszawy Józef Ksawery ELSNER ur. 1769 r. w Grotkowie na Śląsku Opolskim † 1854 w Warszawie; wzrósł w atmosferze niechęci ku Polsce, której później zawdzięczał wysokie stanowisko jako kapelmistrz opery warszawskiej, jako dyrektor Konserwatorium i jako kompozytor, przesadnie u nas ceniony. Twórczość jego, obejmująca niemal wszystkie rodzaje muzyki, nie ma dla naszej muzyki żadnego znaczenia; świadczy ona tylko o braku wybitniejszego talentu. Jako kompozytor był Elsner miernotą; dowodem tego są przede wszystkim jego kompozycje „kościelne", swego czasu u nas bardzo rozpowszechnione i stawiane bardzo wysoko; tymczasem są to rzeczy pozbawione zupełnie stylu i charakteru kościelnego. Wielki rozgłos zdobyło oratorium pasyjne „Męka Chrystusa czyli triumf Ewangelii", wykonane w Warszawie w r. 1838, a dedykowane carowi Mikołajowi I. Żadnej wartości nie mają też wszystkie opery Elsnera; niektóre z nich osnute są na polskich tematach narodowych, jak np. „Leszek Biały", 1809, „Łokietek król czyli Wiśliczanki", 1818, „Jagiełło w Tenczynie", 1820; mimo wplecionych w nie rytmów narodowych polskich nie mają one z muzyką polską nic wspólnego.

Jeśli jednak w Warszawie wybito złoty medal na cześć Elsnera, wielbiąc go jako „twórcę narodowej sztuki", to było to tylko uznaniem jego zasług, które położył dla organizacji na polu naszej kultury muzycznej. Założył on w Warszawie sztycharnię nut, wydawał zbiory polskich kompozycji

od r. 1805, informował zagranicę o naszym ruchu muzycznym w korespondencjach, pisanych do „Allgemeine musikalische Zeitung" w Lipsku, napisał rozprawę „O metryczności i rytmiczności języka polskiego" 1818; dalszy ciąg tej rozprawy zachował się w rękopisie w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie; powołał do życia „Towarzystwo dla pielęgnowania muzyki kościelnej", a wreszcie dokonał najważniejszego czynu, tj. założył warszawskie Konserwatorium Muzyczne, 1820 i był jego pierwszym i ostatnim rektorem. Nowo założoną szkołę połączono z uniwersytetem, gdzie Elsner wygłaszał wykłady, poświęcone teoretycznym zagadnieniom muzyki; w samym Konserwatorium zaś prowadził kurs kompozycji. Na nauczycieli powołał w większości muzyków niemieckich do gry fortepianowej, harmonii i kontrapunktu, pominął zaś z zawiści Karola Kurpińskiego, swego rywala, górującego nad nim talentem. Konserwatorium istniało zaledwo 10 lat; rząd zaborczy zamknął je po upadku powstania listopadowego.

Uczniem J. Elsnera został w Konserwatorum Fryd. CHOPIN od r. 1826/9. W związku z tym przesadnie gloryfikuje się Elsnera jako niezwykłego pedagoga, który wywarł decydujący wpływ na rozwój geniuszu Chopinowskiego. Jest to niezgodne z rzeczywistością, gdyż już przed r. 1826, a więc przed nauką u Elsnera napisał Chopin kilka, dotąd wielkich, kompozycji; można nawet twierdzić, że Chopin rozwinął swój geniusz twórczy nie dzięki Elsnerowi, ale mimo Elsnera! Wiadomo z biografii Chopina, jak nieustannie nakłaniał go Elsner do napisania opery i wzywał go, by nie ograniczał się tylko do muzyki fortepianowej; tymi radami mógł skierować twórczość Chopina na niewłaściwe tory i wywrzeć wpływ szkodliwy; ale Chopin miał zbyt silne poczucie swej odrębności i wielkości, by mógł ulec temu wpływowi.

Drugi budowniczy naszej kultury muzycznej w początkach XIX. wieku, Karol KURPIŃSKI, pochodził z Wielkopolski, z utalentowanej muzykalnej rodziny: ojciec jego Marcin Kurpiński był organistą i kapelmistrzem na dworze ks. Fr. Sułkowskiego, matka zaś należała do muzykalnej dynastii wielkopolskiej, Wańskich. Karol Kurpiński urodził się we Włoszakowicach w Poznańskim, dnia 6 marca 1785, umarł

w Warszawie 18 września 1857 r. Systematycznych studiów nigdy nie odbył; był to wielki talent intuicyjny, odziedziczony po rodzicach. Przeniósłszy się w r. 1810 do Warszawy, został Kurpiński drugim kapelmistrzem opery obok J. Elsnera. Odtąd zaczęła się ich rywalizacja. Elsner zdawał sobie sprawę z tego, że Kurpiński, pełen temperamentu i energii, był jako dyrygent o wiele od niego lepszy.



Karol Kurpiński.

Przez 30 lat stał Kurpiński na czele opery warszawskiej, którą postawił na wyżynie, i którą utrzymywał w stałym kontakcie z operą zachodnio-europejską; repertuar polski wzbogacał własnymi dziełami; napisał 24 oper, obejmujących i opery w stylu serio i melodramaty i wodewile, które L. A. Dmuszewski wówczas trafnie nazwał „komedio-operami". Pierwszy, wielki sukces zdobył Kurpiński operą „Pałac Lucyfera", 1812 i muzyką do komicznego melodramatu „Marcinowa w Seraju"; uwertura tego melodramatu pojawia się dotąd jeszcze w naszych programach koncertowych. „Królowa Jadwiga" do słów J. U. Niemcewicza, 1814, naśladuje wzory włoskie: dopiero opera „Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda", 1819, ma indywidualne cechy Kurpińskiego; za tę operę „wdzięczni rodacy" wybili złoty medal na jego cześć.

Charakterystyczne cechy stylu Kurpińskiego występują przede wszystkim w arcydziele, jakim jest jego muzyka do wodewilu Jana Nep. Kamińskiego: *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* z r. 1816; jest to druga część wodewilu

W. Bogusławskiego i J. Stefaniego z r. 1794. Obok Moniuszkowskiej „Halki" jest to dotąd nasza naczelna „opera narodowa"; tak ją swego czasu słusznie określono: muzyka jej bowiem tętni życiem i prawdą i dzięki swej świeżości i bezpośredniości, inwencji melodyjnej ma trwałą wartość w naszej literaturze muzycznej. Uwertura, oparta na temacie krakowiaka ze znakomitą i pomysłową instrumentacją oraz z epizodem fugata w drugiej części, doskonały chór pożegnalny pierwszego aktu, sielankowy duet miłosny, aria studenta, należą do najlepszych części partytury. Gdy dyrektor Teatru krakowskiego, Józef Pfeiffer, wystawił „Krakowiaków i Górali" w Wiedniu w maju 1856, prasa wiedeńska powitała ten wodewil w słowach zachwytu i stwierdziła, że Kurpiński stworzył w swej muzyce skończone arcydzieło, „in sich vollendetes Meisterwerk", oraz że ta miniatura ze swą pozornie naiwną muzyką przedstawia wyższą wartość, niż niejedna „wielka, poważna opera niemiecka". Na scenie Poznańskiej święcą „Krakowiacy i Górale" dzisiaj znowu zasłużone triumfy.

Do często grywanych oper Kurpińskiego należały jeszcze „Szarlatan czyli Wskrzeszenie umarłych" do słów Alojzego Żółkowskiego, 1814 i ostatnia jego opera „Cecylia Piaseczyńska" do słów L. A. Dmuszewskiego, wystawiona w Teatrze Narodowym w Warszawie, 9 lutego 1830 r.

Kompozycje instrumentalne Kurpińskiego obejmują kilkanaście polonezów, które w przeciwieństwie do elegijnych polonezów M. K. Ogińskiego mają werwę, posuwistość, polot melodii i rytmu; wśród nich najpopularniejszy jest polonez śpiewany na chór z orkiestrą, wydany jako „Taniec Polski" i napisany na cześć cara, jako króla polskiego w r. 1825 do niemiłych, poddańczą lojalnością tchnących słów Ludwika Osińskiego i Fran. Grzymały „Witaj królu polskiej ziemi, ojcze między dziećmi Twemi". Koncert na klarnet z tow. kwintetu smyczkowego utrzymał się dotąd w repertuarze. W rękopisie Bibl. Jagiell. zachowała się „Wielka symfonia bitwę wyrażająca" p. t. „Bitwa pod Możajskiem".

Obok „Krakowiaków i Górali" najcenniejszą częścią twórczości Kurpińskiego są pieśni, pochodzące głównie z r. 1830 i stanowiące dotąd drogi skarb narodowy. Są to: *Litwinka*, hymn wojska litewskiego ze słowami „Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię"; *Mazur wojenny* ze słowami „Nasz

Chłopicki wojak dzielny, śmiały"; *Marsz obozowy,* „Bracia do bitwy nadszedł czas"; melodia pieśni *Olszynka,* przez S. Moniuszkę ułożona na fortepian; nasz hymn narodowy z r. 1831 *Warszawianka* do słów „Oto dziś dzień krwi i chwały", będących przekładem wiersza Casimir Delavigne'a „Il s'est levé voici le jour sanglant" w tłum. Karola Sienkiewicza. Prócz tych pieśni „powstaniowych" są jeszcze pieśni, jak: „Polonez o Stefanie Batorym"; melodia poloneza „„Polak nie sługa" do słów J. N. Kamińskiego i melodia poloneza do słów „Gdy człek w taniec polski stanie" z wodewilu J. N. Kamińskiego „Staroświecczyzna i postęp", a nadto sześć pieśni w zbiorze J. U. Niemcewicza „Śpiewy historyczne" 1816. Wszystkie te pieśni porywające swym pięknem melodii i życiem rytmu, dał narodowi jeden jedyny Kurpiński! Zważmy, że Niemcy postawili pomnik skromnemu organiście, Franz Gruberowi, w jego rodzinnym miasteczku Hallein z wdzięczności za jedną tylko pieśń z r. 1818, t. j. za melodię kolendy „Stille Nacht, heilige Nacht", która żyje dotąd w całych Niemczech. Wobec tego, jaki pomnik należałoby wystawić Karolowi Kurpińskiemu za ten bogaty skarb pieśni, którymi Polskę obdarzył? W rzeczywistości jak oceniono u nas jego twórczość i jak mu się odwdzięczono? Faktem jest, że w chwili śmierci był już z a p o m n i a n y! A dzisiaj?...

Niezmiernie ruchliwy, starał się Kurpiński, jako budowniczy naszej kultury muzycznej, o wypełnienie wszelkich braków w tej kulturze: Pisał więc podręczniki do nauki muzyki, wydawał pismo, poświęcone muzyce p. t. „Tygodnik Muzyczny", 1820/1, w którym drukował cenne artykuły własne, m. in. o polskiej muzyce ludowej, wkońcu po zamknięciu Konserwatorium warszawskiego założył przy Wielkim Teatrze szkołę śpiewu, z której wyszły znakomite siły opery warszawskiej, jak Julian Dobrski, Paulina Rivoli, Ludwika Rywacka, Józefa Turowska.

* * *

Sławę muzyki polskiej rozniósł po całej Europie skrzypek - wirtuoz i kompozytor Karol Józef LIPIŃSKI, 1790 † 1861, uchodzący u nas za najwybitniejszą postać w muzyce polskiej przed Chopinem; współcześni porównywali jego stanowisko w naszej muzyce ze stanowiskiem A. Mickiewicza w poezji; rzeczywistość historyczna tego sądu nie podzieliła;

przeceniano wartość jego kompozycji; żadna z nich nie przetrwała próby czasu. Natomiast jako wirtuoz-skrzypek staje K. Lipiński w rzędzie najświetniejszych mistrzów gry skrzyp-



cowej. Pochodził on z Kołtowa w powiecie Złoczowskim, gdzie ojciec jego, Feliks, był kapelmistrzem na dworze hr. Starzeńskiego; początkowo grał na wiolonczeli, potem dopiero rozpoczął pracę nad grą skrzypcową; wielki ton, z którego później zasłynął, zawdzięczał on grze wiolonczelowej. W r. 1810

objął stanowisko kapelmistrza w teatrze Lwowskim; ucząc śpiewaków ich partii, grał im na skrzypcach ich głosy; to przyczynić się miało do nabycia wielkiej biegłości w grze wielogłosowej, w podwójnych tonach i pełnych akordach.

Pierwsze koncerty we Lwowie, na Wołyniu i na Podolu oraz w czasie t. zw. „kontraktów" czyli jarmarków kijowskich rozsławiły nazwisko Lipińskiego w Polsce. Dowiedziawszy się o triumfach N. Paganiniego we Włoszech, postanowił się z nim zmierzyć: w 1817 r. wyjechał ze Lwowa i przez Koszyce, Budapeszt, Wielki Waradyn, Wiedeń i Lublanę, gdzie wszędzie dawał koncerty, przybył do Piacenzy; tu spotkał się z Paganinim i w kwietniu 1818 r. stoczył z nim pamiętny turniej, zdobywając sławę pierwszorzędnego wirtuoza. Po powrocie do kraju rozpoczął Lipiński wędrówkę po większych miastach Polski, następnie niemal po całej Rosji, gdzie święcił niezwykłe triumfy i po Niemczech. Z największym entuzjazmem przyjmowano go w Warszawie w r. 1827; Maurycy Mochnacki poświęcił mu kilka artykułów w „Gazecie Polskiej". W dwa lata później przybył Lipiński znowu do Warszawy i wystąpił tu podczas uroczystości koronacyjnych cara Mikołaja I. na króla polskiego w maju 1829 r. i spotkał się tu znowu z Paganinim. Koncerty obydwóch wirtuozów rozpętały gwałtowną polemikę dzienników o to, który z nich gra lepiej; w walce tej zwyciężył Paganini. Po dłuższej przerwie ruszył Lipiński na nową wędrówkę po Europie; w r. 1836 grał w Paryżu, następnie w Londynie, później we Wiedniu, aż wreszcie otrzymał z Drezna zaszczytne zaproszenie do objęcia stanowiska koncertmistrza w orkiestrze operowej, 1839. Przez lat 20 pełnił Lipiński tutaj swe obowiązki wśród powszechnego uznania, ceniony jako jeden z największych mistrzów gry skrzypcowej. Umarł po powrocie do Polski w Urłowie w Małopolsce wschodniej, 1861 r.

Polska gra skrzypcowa, której jednym z najświetniejszych przedstawicieli był Lipiński, miała za sobą wielkie tradycje. Świadczą o tym liczni skrzypkowie polscy, wspominani z pochwałami jako członkowie kapeli dworskich. Skrzypce stały się jakby narodowym instrumentem polskim; polscy skrzypkowie zdobyli biegłą i piękną grą swoją rozgłos w Europie; w Szwecji skrzypków czyli t. zw. „fedlarów" nazywano w ogóle „Polakami".

Wśród wirtuozów, występujących bezpośrednio przed Lipińskim, należeli do najznakomitszych: Jan Kleczyński z Wielkopolski, kompozytor koncertów i wariacji skrzypc.: Dzierżanowski, koncertmistrz na dworze Stanisława Augusta i wirtuoz gry na wioli d'amour czyli, jak u nas mówiono na „wildamorze"; Teodor Ferrari czyli „Kowalczyk" na dworze Potockich w Tulczynie, zwany tam także „Fedorkiem"; Franciszek Stęplowski ze Słonimia, znakomity skrzypek, który „grywał dueta z Pugnanim przed królem Jegomością Stan. Augustem". Feliks Yaniewicz z Wilna, 1761 † 1830, w kompozycji uczeń J. Haydna; wyemigrował do Szkocji i tam umarł; współcześni chwalą grę jego i podnoszą szlachetność interpretacji, ogień i temperament; drukiem wyszły w Anglii jego koncerty skrzypcowe i tria smyczkowe. Najświetniejszym zaś wirtuozem tej epoki był August Fryderyk Duranowski, 1759 † 1834, z Warszawy, syn emigranta francuskiego, Duranda, kapelmistrza na dworze ks. Ogińskich w Słonimiu, wykształcony w Paryżu pod kierunkiem G. B. Viottiego. Gra jego budziła wszędzie sensację; N. Paganini przyznawał się do tego, że Duranowskiemu zawdzięczał niektóre „tajemnice" swojej techniki passażowej. Duranowski prowadził awanturnicze życie, na czas jakiś porzucił zawód wirtuozowski, służył w armii francuskiej i został adiutantem generała Menou, później dostał się do więzienia za jakiś kompromitujący go postępek. Epizod ten wyzyskał potem Paganini, gdy w otwartych listach musiał się bronić przed zarzutami, że przez 5 lat przebywał w więzieniu za zabójstwo rywala; wówczas to wyjaśniał, że to są oszczerstwa jego wrogów, którzy winy Duranowskiego na niego bezpodstawnie zwalają.

Sławę swą ugruntował Lipiński nietylko grą wirtuozowską, ale również i swymi kompozycjami skrzypcowymi, które swego czasu wszędzie wysoko ceniono. Są to: cztery koncerty z najbardziej rozpowszechnionym „Concert militaire" *D*-dur op. 21 na czele. Wartość muzyczną i techniczną mają „Caprices" na skrzypce solo, wydane w kilku zbiorach i najeżone olbrzymimi trudnościami; podobno P. M. F. Baillot, wielki skrzypek francuski, zobaczywszy te kompozycje Lipińskiego, miał zdziwiony powiedzieć:

„Il faut avoir le diable au corps pour jouer ces choses là en public".
„Trzeba by mieć diabła za skórą, żeby grać te rzeczy publicznie".

Często grywane były swego czasu Ronda koncertowe i polonezy „Rondeau a la Polacca", oraz liczne fantazje na tematy operowe. Opracowanie pieśni ludowych w zbiorze Wacława z Oleska z r. 1833 do śpiewu z tow. fortepianu jest bardzo słabe.

*
* *

Podobnie jak Karol Lipiński, tak i pianistka Maria z Wołowskich SZYMANOWSKA, 1790 † 1831, koncertami swymi za granicą przyczyniła się do rozsławienia muzyki polskiej. Po nauce u Fran. Lessla w Warszawie, a następnie u John Fielda w Moskwie, występowała od r. 1822 w Niemczech, Francji, Anglii i we Włoszech wśród niezwykłych triumfów. Pamiątką tych triumfów są jej „sztambuchy" czyli albumy z autografami najsławniejszych ówczesnych kompozytorów i poetów, m. in. i J. W. Goethego, który poznawszy Marię Szymanowską w Karlsbadzie w r. 1823, zapłonął ku niej miłością. Zapomnieniu uległy jej liczne kompozycje: Pieśni na głos solowy i muzyka fortepianowa, wśród której szczególnie popularny był nokturn p. t. „Murmure', nadto preludia, etudy, wariacje, mazury i polonezy.



Maria Szymanowska

Rozległą działalność rozwijał w Warszawie Franciszek LESSEL, 1779 † 1838, pianista, kompozytor, pedagog i architekt, uczeń J. Haydna w Wiedniu. Ojciec jego WINCENTY był kapelmistrzem i pianistą na dworze XX. Czartoryskich w Puławach, gdzie wystawiono jego 3-aktową operę „Matka Spartanka" do słów Fr. D. Kniaźnina, 1791; grywano również jego polonezy orkiestralne i śpiewano jego pieśni, z których dotąd utrzymała się pieśń nabożna „Do Ciebie Panie".

Kompozycje syna jego, Franciszka, obejmują wielkie formy instrumentalne: sonaty fortepianowe, koncert fortepianowy, fantazje i wariacje, muzykę kameralną i symfoniczną, nadto oratorium na cześć św. Cecylii i operę „Cyganie" do słów F. D. Kniaźnina, 1815; w zbiorze „Śpiewów historycznych" J. N. Niemcewicza jest 10 jego melodii. Już w połowie wieku XIX. zapomniano u nas o jego kompozycjach, nad czym ubolewał Józ. Sikorski w swych felietonach o muzyce, umieszczanych w „Gazecie Codziennej", 1855 r.

Do innych zasłużonych budowniczych naszej ówczesnej kultury muzycznej należeli: Józef DESZCZYŃSKI, 1781 † 1844, z Wilna, kapitan gwardii narodowej, kapelmistrz w Mińsku, kompozytor rozpowszechnionych swego czasu marszów wojskowych, pieśni, znakomitych polonezów, nadto muzyki kościelnej, a przede wszystkim trzech koncertów fortepianowych, muzyki kameralnej i muzyki do melodramatów, wykonywanych w teatrze Wileńskim za dyrekcji Macieja Każyńskiego.

Z dobrych marszów wojskowych i polonezów zasłynął również Józef DAMSE, 1788 † 1852, który pisał setkami: mazurki, muzykę do melodramatów i często dawniej grywane wodewile, jak „Kontrabandzista", „Ambasador", „Nocleg w zamku", „Klarynet magnetyczny" i bardzo wiele innych. Doskonałym kompozytorem polonezów skrzypcowych i fortepianowych był skrzypek warszawski, Józef KACZKOWSKI, działający tam w latach 1810 a 1825, ceniony przez Chopina; grywano również jego koncerty i wariacje skrzypcowe.

Osobną grupę tworzą kompozytorzy-dyletanci, rekrutujący się z kół arystokracji, która oczywista traktowała muzykę tylko jako miłą rozrywkę i uboczne swoje zajęcie; tu należą: Wacław hr. RZEWUSKI, sławny emir, wzór Mickiewiczowskiego „Farysa", kompozytor romansów do spiewu i tańców fortepianowych; Michał i brat jego Mateusz WIELHORSCY zrośli się z muzyczną kulturą rosyjską na dworze Petersburskim tak, jak z kulturą niemiecką złączył się Antoni ks. RADZIWIŁŁ, † 1833, namiestnik W. X. Poznańskiego, kompozytor pierwszej muzyki do „Fausta" Goethego; związek ich z muzyką polską jest zatem niezmiernie luźny.

Do ożywienia naszego ruchu muzycznego w początkach XX. wieku przyczynili się niewątpliwie i obcy, zwłaszcza niemieccy muzycy, znajdujący u nas i ładny zarobek i dobrobyt i przesadne uznanie jako t. zw. metrzy muzyki i jako kompozytorzy. Niektórzy z nich dobrze zasłużyli się dla naszej muzyki, jak np. Ernst Theodor Amadeus HOFMANN, 1776 † 1822, sławny fantasta, poeta, malarz i kompozytor, który bawił w Warszawie w czasie okupacji pruskiej od roku 1803 i założył tu Towarzystwo muzyczne, mające swą siedzibę w pałacu Mniszków, późniejszej Resursie kupieckiej; on pierwszy wykonywał tu symfonie Beethovenowskie; pianista

Karol ARNOLD urządzał stałe „poranki kameralne"; w czasie swego pobytu w Krakowie, gdzie koncertował, wyratował tonącego młodzieńca z nurtów Wisły, za co nadano mu honorowe obywatelstwo Krakowa; znakomity pianista i wytrawny pedagog Jos. Christoph KESSLER, budził grą swoją podziw młodego Chopina; przeniósłszy się z Warszawy do Lwowa, rozwijał tu przez lat 20 ożywioną działalność pedagogiczną, do r. 1855. W Konserwatorium warszawskim nauczycielami byli sprowadzeni przez Elsnera: Józef JAWUREK, pianista, według niestwierdzonych wersji pierwszy nauczyciel Chopina; Gerhard Heinr. LENZ, nauczyciel harmonii i gry organowej, a później i gry fortepianowej; Wacław Wilhelm WÜRFFEL, ceniony przez Beethovena pianista, nauczał w Konserwatorium warsz. harmonii i gry fortep., później przeniósł się do Wiednia na stanowisko dyrektora w „Kaerntnerthor-Theater", gdzie dopomógł Chopinowi do urządzenia koncertu w r. 1829; Chopina łączyła z nim serdeczna przyjaźń; w swych listach mówi Chopin o nim jako o „poczciwym Würfflisku". Maurycy ERNEMANN objął po Alojzym STOLPE klasę gry fortepianowej, 1825. Wpływową osobistością w Warszawie był Włoch, Carlo Evasio SOLIVA, kompozytor i nauczyciel śpiewu w Konserwatorium od r. 1821. Seniorem tej kolonii obcych muzyków w Warszawie był Wojciech ŻYWNY, Czech, 1756 † 1842, nauczyciel gry fortepianowej na dworach magnatów za Stan. Augusta, później osiadły w Warszawie; pamięć w dziejach naszej muzyki zawdzięcza „zatabaczony Żywny" tylko temu, że był pierwszym i jedynym nauczycielem Chopina w grze fortepianowej.

Poza Warszawą do wybitniejszych muzyków obcych należał: syn wielkiego Mozarta, Wolfgang Amadeus MOZART, dłuższy czas działający we Lwowie jako pianista, nauczyciel, organizator koncertów i dyrygent założonego w r. 1826 Towarzystwa św. Cecylii; równocześnie z nim przebywał we Lwowie Jan MEDERIC, zw. Gallus, kompozytor oper i mistrz kontrapunktu. Dla muzycznej kultury Lwowa zasłużyła się hr. Julia BARONI CAVALCABÒ - Castiglioni, ceniona przez R. Schumanna kompozytorka; w domu jej odbywały się koncerty symfoniczne i oratoryjne, 1830.

* * *

Z epoki tej pochodzi nasz hymn narodowy *Boże coś Polskę*. Słowa napisał Alojzy Feliński, wzorując się na hymnie angielskim „Gode save the King", melodię zaś Jan Nepom. KASZEWSKI, podporucznik 4 pp. w r. 1816. Później zarzucono tę melodię i zamiast niej wprowadzono dotąd śpiewaną melodię nabożnej pieśni „Serdeczna Matko"; wzięto ją podobno z francuskiej opery komicznej J. P. Solie'go „Le secret", granej w Warszawie. Od czasu patriotycznych manifestacji w r. 1860 stała się ta pieśń naszym rewolucyjnym hymnem narodowym, jakby naszą „Marsylianką" roku 1863; toteż rządy zaborcze zakazywały jej śpiewania.

Czynem, doniosłym dla budzenia i podtrzymania świadomości narodowej w pierwszej połowie XIX. wieku, były *Śpiewy historyczne* J. U. Niemcewicza z muzyką kompozytorów i kompozytorek warszawskich, wyd. w r. 1816. Liczne wydania późniejsze świadczyły o rozpowszechnieniu tych „Śpiewów" w narodzie. Na czele zbioru umieszczono melodię „Bogarodzicy" w odpisie Fran. Lessla z „autentyku" katedry Gnieźnieńskiej; następujące po niej oryginalne melodie 33 pieśni napisali z tow. fortepianu: Karol Kurpiński, Fran. Lessel, Józ. Deszczyński, Wacław Rzewuski, Fran. Skibicki, Maria Szymanowska i jak mówi wydawca w przedmowie zbioru, „płeć piękna udzieliła swych talentów, by tkliwym pienia wdziękiem upowszechnić pamięć słynnych Polaków wojowników"; kilka pieśni bowiem napisały „kompozytorki" z kół arystokracji warszawskiej, niewątpliwie przy wybitnej współpracy swoich „metrów", t. j. Kurpińskiego i Lessla. Najwyższą wartość mają z tych „Śpiewów historycznych" melodie K. Kurpińskiego, odpowiadające i swym charakterem i marcjalnym rytmem najlepiej swemu celowi. Znaczenie „Śpiewów" było bardzo wielkie, gdyż przez całe dziesięciolecia były one podwaliną kultury muzycznej w naszych domach, szerząc zamiłowanie do pieśni polskiej; na ich melodiach wychował się Stanisław Moniuszko; odezwały się też one niejednym echem w jego muzyce, jak np. w prologu „Strasznego dworu".

Dzięki pracy wszystkich naszych budowniczych kultury muzycznej podniósł się stan tej kultury niezwykle w początkach XIX. wieku w porównaniu z jej stanem w wieku XVIII. Widomym znakiem tej korzystnej zmiany była nietylko oży-

wiona twórczość kompozytorska, ale coraz większe „zapotrzebowanie" muzyki w szerokich sferach mieszczańskich. Powstawały więc pierwsze chóry, stanowiące jedną z najbardziej demokratycznych form kultury muzycznej; w chórze bowiem zacierają się wszelkie różnice stanowe czy kastowe; tu zniknąć muszą wszelkie ambicje osobiste; jednostka jest tu tylko cząstką zbiorowości, której musi karnie się podporządkować. Powstawały coraz to liczniejsze fabryki fortepianów w miarę, jak w domach naszych fortepian stawał się niemal nieodłączną częścią wychowania i wykształcenia muzycznego. Przybywały nowe magazyny nut i nakłady muzyczne; przy jednej tylko ul. Miodowej w Warszawie skupiły się tuż obok siebie firmy wydawnicze: Antoni Brzezina, Franciszek Klukowski, Ludwik Letronne i Karol Magnus; każdego tygodnia pojawiały się wydawnictwa nowych modnych tańców i wszelkich innych nowości muzycznych; transporty nut, sprowadzanych z Wiednia, Wrocławia, Berlina i Paryża rozchwytywano natychmiast.

Opera warszawska, pozostająca pod dyrekcją K. Kurpińskiego utrzymywała stały kontakt z produkcją i repertuarem oper zagranicznych i dawała wzorowe przedstawienia najświeższych oper ówczesnych z Rossinim, Cherubinim, Paërem, Auberem na czele. Ożywiał się również i ruch koncertowy, gdyż w Warszawie zatrzymywali się najwybitniejsi wirtuozi, zdążający z koncertami do Petersburga, jak skrzypkowie Pierre Rode, Charles Lafont, Karol Lipiński, wiolonczelista Bernhard Romberg, śpiewaczki: Angelica Catalani i Henriette Sontag, pianista J. N. Hummel i demoniczny Nic. Paganini oraz bardzo wielu innych.

W tej to atmosferze wzrastał młody Chopin; tutaj dojrzewał jego geniusz.

Literatura. Tadeusz Joteyko: Józef Elsner, wyd. Bibl. Muz. Warszawa, 1934. — Ferdynand Hoesick: Luźne kartki z przeszłości Syreniego grodu, Poznań, 1920. — Dr. Stanisław Morawski: W Peterburku. Gawędy o dawnym obyczaju, 1927, str. 153/199: Maria Szymanowska. — Mieczysław Rulikowski: Teatr warszawski od czasów Osińskiego. 1825—1915, Warszawa, 1938. — Karol Estreicher: Raptularzyk podróżny. Ruch Muzyczny, Warszawa, 1857—1858.

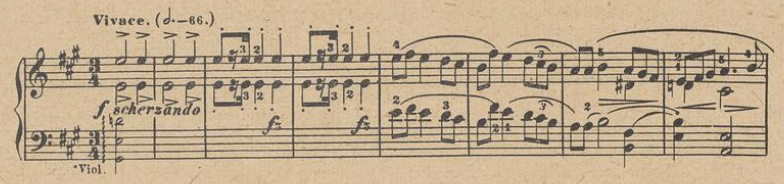
XI. GENIUSZ CHOPINA

Najwspanialszą manifestacją ducha narodowego w muzyce polskiej i najgłębszym wyrazem polskości jest muzyka, którą dał narodowi naszemu Fryderyk Franciszek CHOPIN, urodz. w Żelazowej Woli pod Warszawą, dnia 22 lutego 1810 r. (a nie 1 marca 1809 r.), zmarł 17 października 1849 w Paryżu, pochowany na cmentarzu Père Lachaise. W związku z francuskim jego nazwiskiem nasuwa się mimo woli pytanie, czy mamy do Chopina pełne prawo, zwłaszcza że z pewnymi uroszczeniami do niego jako do swego narodowego kompozytora wystąpili swego czasu Francuzi. Ojciec Chopina, MIKOŁAJ, był Francuzem czystej krwi i pochodził ze wsi Marainville w Lotaryngii; matka, Justyna KRZYŻANOWSKA była Polką. Chociaż więc Fryd. Chopin nie był Polakiem czystej krwi, to jednak mamy pełne prawo do tego, by go uważać wyłącznie za kompozytora polskiego. Powie ktoś na to: dziwna logika! odmawiamy Niemcom pełnego prawa do Haydna, Beethovena, Webera, Schuberta, Schumanna, Wagnera, bo ci kompozytorzy reprezentują pod względem szczepowym typ mieszany, natomiast wobec Chopina stosujemy zasadniczo inne kryteria. Tak jest! i mamy słuszność, nawet mimo francuskiej pisowni nazwiska Chopinowskiego!

Nikt z nas nie przeczy, że ojciec Chopina był Francuzem, ale nikt z nas nie może również zaprzeczyć, że o pełnej polskości Chopina decyduje polskość jego muzyki. W całej tej sprawie, związanej z pochodzeniem Chopina, zdumiewa jeden, charakterystyczny fakt, a mianowicie, że Mikołaj Chopin, opuściwszy Lotaryngię i przeniósłszy się do Polski, wziął udział w powstaniu Kościuszkowskim, a następnie osiedliwszy się tu na stałe, zrazu jako guwerner w domu Fryderyka hr. Skarbka w Żelazowej Woli, a potem jako nau-

czyciel języka francuskiego w Liceum warszawskim, z a t a i ł s w o j e p o c h o d z e n i e francuskie przed swą rodziną! Fryderyk Chopin nie wiedział nic o tym, że ojciec jego jest Francuzem czystej krwi! Wzrastał w atmosferze, przesyconej polskością.

W pensjonacie, który Mikołaj Chopin utrzymywał w Warszawie, mieszkali i kształcili się synowie zamożnego ziemiaństwa polskiego. U rodziców swoich kolegów z pensjonatu przepędzał młody Chopin na wsi miesiące wakacyjne w lecie; najczęściej bywał u Dziewanowskich w Szafarni w powiecie Lipnowskim. Tutaj to zetknął się bezpośrednio z m u z y k ą l u d o w ą, głęboko wniknął w jej ducha i wchłonął w siebie jej piękno: Muzyka jego stała się sublimacją pierwiastków ludowych, zawartych w muzyce polskiej. Nasze pieśni i tańce ludowe stały się źródłem Chopinowskich natchnień; nie znaczy to, by Chopin cytował dosłownie melodie ludowe lub kopiował je niewolniczo; nie, on nigdy tego nie czyni, lecz zawsze t w o r z y w d u c h u pieśni ludowej; jeśli zaś w fortepianowej „Fantazji polskiej" op. 13 z orkiestrą występuje oryginalny kujawiak ze Służewa bez zmian, to tylko dlatego, że Chopin wziął tę melodię jako temat do wariacji finału, a więc nie chciał jej zmieniać i naruszać jej prymitywu, ażeby z tego zarodka tematycznego, pełnego prostoty, snuć bogate pomysły wariacji ornamentalnej:



Pierwszą połowę życia przepędził Chopin w Polsce, a gdy go później los rzucił na obczyznę, skąd już nie miał wrócić do kraju, wówczas echo pieśni rodzimej czarowało jego stęsknionej wyobraźni wizje krajobrazu polskiego, a muzykę jego przesycało charakterystycznym tonem ż a l u; tym właśnie wyrazem określił trafnie Fran. Liszt w swym pięknym studium o Chopinie (wyd. w r. 1850) istotę jego muzyki i dodał, że w żadnym innym języku nie ma odpowiedniego słowa na określenie „polskiego żalu".

Niemal wszystkie monografie, poświęcone twórczości Chopina, przytaczają charakterystykę, którą dał o Chopinie poeta Henryk Heine w swych listach, pisanych z Paryża i wydanych w zbiorze p. t. „Lutetia" w następujących słowach:

„Polska dała mu swój ból historyczny i ducha rycerskości,
Francja dała mu polot i wdzięk, Niemcy zaś swą romantyczną głębię".

Ta charakterystyka muzyki Chopinowskiej uchodzi za jedną z najtrafniejszych; w rzeczywistości jednak nie wyczerpuje ona istoty tej muzyki, a nadto zawiera jedną zasadniczą nieścisłość. Nie wyczerpuje ona istoty Chopinowskiej muzyki, bo pomija główne jej źródło, t. j. skarb polskiej muzyki ludowej; nieścisłością zaś jest naprawdę śmieszny sąd o „romantycznej głębi" Niemców! Ten błędny sąd Heinego stał się przesłanką dla zupełnie fałszywych i krzywdzących nas wniosków krytycznych, a raczej bezkrytycznych, gdyż tendencyjna literatura niemiecka, a w ślad za nią zasugerowana nią muzyczna literatura francuska postawiła Chopina jako jednego z p r z e d s t a w i c i e l i r o m a n t y z m u n i e m i e c k i e g o! Tak określa stanowisko Chopina Hugo Riemann w swych pracach historyczno-muzycznych, tak samo autor rozdziału o romantyźmie w zbiorowej „Historii muzyki" Guidona Adlera, tak samo Albert Lavignac w swym reprezentacyjnym wydawnictwie „Encyclopédie de la musique", 1912. Jeśli nadto Hugo Riemann w swoim znanym „Leksykonie muzycznym" i w swej pracy „Geschichte der Musik seit Beethoven" charakteryzuje muzykę Chopina wyłącznie jak typ „muzyki salonowej", to wobec takich w y b r y k ó w literatury niemieckiej cała jej wartość naukowa staje się iluzoryczna, a na jaw wychodzi ciasnota i zaślepienie niemieckiego szowinizmu narodowego. Jedna jest w tym wszystkim rzecz pocieszająca, a mianowicie ta, że to wszystko nie narusza w niczym wielkości Chopina ani nie uszczupla jego e p o k o w e g o z n a c z e n i a. Przecież cały rozwój muzyki nowoczesnej stoi pod znakiem Chopina! Obok J. S. Bacha i L. van Beethovena wywarł Chopin decydujący wpływ na wszystkich wielkich kompozytorów. Wpływowi temu uległ i Fran. Liszt i R. Wagner i J. Brahms; uległ P. Czajkowski i nowatorzy rosyjscy, kompozytorzy skandynawscy z E. Griegiem na czele i J. Sibelius i C. Debussy, dla którego Cho-

pin był obok Mozarta niedoścignionym wzorem i A. Skriabin, a u nas J. Zarębski i I. J. Paderewski i K. Szymanowski i wszyscy inni, którzy chcąc iść drogą postępu, musieli nawiązać do zdobyczy muzyki Chopinowskiej.

* * *

Twórczość Chopina ma charakter rewolucyjny. Pozostaje ona wprawdzie w najściślejszej łączności zarówno z tradycją, jak i ze stanem współczesnej sobie muzyki, ale zdobycze, które wniosła do muzyki, były tak nowe i dokonały takiego przewrotu w technice i w stylu muzycznym, że od Chopina począwszy trzeba liczyć nową epokę w rozwoju muzyki nowoczesnej. Toteż niepodobna wtłaczać twórczości Chopina w ciasne ramy romantyzmu, gdyż twórczość jego rozsadza te ramy i wybiega naprzód o kilka pokoleń w porównaniu z tym, co stworzyła muzyka romantyczna. Tej rewolucyjnej przebudowy dokonał Chopin na wszystkich polach techniki i stylu muzycznego, ale zawsze w oparciu o zdobycze przeszłości: Niedoścignionym wzorem było dla niego epokowe dzieło J. S. Bacha „Das wohltemperierte Klavier"; „ćwiczył" je Chopin, transponując zawarte w nim preludia i fugi codziennie do wszystkich tonacji; na tym dziele uczył się tajników mistrzowskiej polifonii i prowadzenia samodzielnych, śpiewnych głosów. Ideałem szlachetnej melodii była dla Chopina muzyka pokrewnego mu duchem Mozarta, którego uwielbiał; przecież życzeniem Chopina było, by na pogrzebie wykonano mu „Requiem" Mozartowskie; życzenie to spełniono i w wykonaniu tego arcydzieła muzyki kościelnej wzięły udział najznakomitsze siły wokalne i instrumentalne, jakimi tylko Paryż rozporządzał. Na temacie Mozartowskiej arii z „Don Juana": „La ci darem la mano" osnuł Chopin wariacje w swym op. 2, które Rob. Schumann powitał w swej sławnej recenzji, umieszczonej w „Allgemeine Musikal-Zeitung" 7. XII. 1831, jako dzieło geniusza, w słowach: „Hut ab, meine Herren, ein Genie"! „Pokłońcie się, panowie, geniusz!"

Także i z opery włoskiej, którą poznał w Warszawie, dzięki doskonałym przedstawieniom pod kierunkiem K. Kurpińskiego, czerpał Chopin twórcze pobudki; nieprzeparty urok miała dla niego kantylena włoska, której klasycznym przedstawicielem był dla niego Vincenzo Bellini; w Paryżu łączyła



F. F. CHOPIN.
Litografia Fajansa według zaginionego portretu Ary Scheffera.

go później szczera przyjaźń z Bellinim, na cześć którego napisał Chopin jedną z wariacji w zbiorze „Hexameron". Głębokie wrażenie wyniósł Chopin z występów pianisty J. N. Hummla w Warszawie w r. 1828; wpływowi jego stylu fortepianowego uległ Chopin bardzo silnie w początkowych swych kompozycjach, zwłaszcza w Rondach; wpływ ten widnieje jeszcze w obydwóch Koncertach Chopinowskich. Również

i fortepianowa muzyka C. M. Webera pozostawiła ślady swoje na pierwszych kompozycjach Chopina, podobnie jak i muzyka Johna Fielda, jako kompozytora nokturnów i koncertów. Fascynująco oddziałał na Chopina nakoniec Niccolo Paganini w czasie swych sensacyjnych koncertów w Warszawie, w lecie 1829 r. i swoją brawurową techniką dał Chopinowi wiele pobudek do nowych pomysłów i efektów pianistycznych; stwierdzają to niektóre Etudy Chopina.

To są zatem „nauczyciele" Chopina; oni to, a nie zacofany Elsner, byli dla niego właściwą „szkołą"! Silne węzły łączą muzykę Chopina z polską muzyką poprzedniej i współczesnej mu epoki; a więc ks. M. K. Ogiński kształcił jego smak swymi elegijnymi polonezami, podobnie jak i Józef Deszczyński i Aleksander Rembieliński swoimi walcami i Józef Kaczkowski swoimi rondami alla Polacca, a Karol Kurpiński swą nutą rdzennie polską; jedną z melodii Kurpińskiego wziął Chopin za temat wariacji w swej „Fantazji polskiej" op. 13. z orkiestrą, gdzie również pomieścił wariacje na temat sentymentalnej melodii „Już miesiąc zeszedł".

Rozbrzmiewające w domach polskich piosenki, nucone przy wtórze gitary, prostotą swą i rzewną nutą uczuciową budziły w nim należyty oddźwięk; echo ich odezwało się w pieśniach, które Chopin komponował w Warszawie i do których nie przywiązywał większej wagi, a nawet wyraził życzenie, aby ich nie ogłaszano drukiem; mimo to wydał je po śmierci Chopina jego przyjaciel Jul. Fontana w r. 1859, jako op. 74; w zbiorze tym jest więc i „Życzenie" i „Hulanka", obydwie pieśni w tradycyjnym rytmie mazurkowym i pieśń do słów A. Mickiewicza „Precz z moich oczu", charakterem swym zbliżona do stylu romanzy, rozpowszechnionych wówczas w domach polskich. Także i inne pieśni, pisane już na na obczyźnie, tkwią stylem swoim w pieśniach, śpiewanych u nas za czasów młodości Chopina. Jedynie tylko pieśń do słów Anonima (Zygm. Krasińskiego) „Z gór, gdzie dźwigali ciężkich krzyżów brzemię", napisana niemal bezpośrednio przed śmiercią, 1849, uderza w zupełnie inny i nowy ton: jest to wzór pieśni deklamacyjnej, stający godnie wobec genialnej pieśni Schuberta „Der Doppelgänger"; w tej pieśni Chopinowskiej odzywa się głos rozpaczy, głos serca bolejącego nad losem narodu; jest w niej ta sama nuta patriotyczna,

którą przepojone są fortepianowe poematy Chopina, nuta, którą Chopin spełnił swoje narodowe posłannictwo.

* * *

Muzyka Chopina była w swym żywiołowym rytmie polskim, w swej melodii, pełnej żalu i tęsknoty, pieśnią narodowej świadomości i pieśnią buntu wobec przemocy zaborców. Odczuł to obcy nam człowiek, kompozytor niemiecki i wnikliwy, subtelny krytyk, Rob. Schumann, gdy w recenzji z Chopinowskich mazurków powiedział pamiętne i głębokie słowa:

> „Gdyby potężny, samodzierżawny car północy przypuszczał, jakie groźne niebezpieczeństwo kryje się w muzyce Chopina, w prostych melodiach jego mazurków, zabronił by tej muzyki. Dzieła Chopina są armatami, ukrytymi wśród kwiatów".

W walce orężnej o wolność Polski nie wziął Chopin bezpośredniego udziału. Wyjechał z Warszawy w przededniu powstania listopadowego, a gdy chciał wracać, by stanąć w szeregach powstańczych, granica już była zamknięta. Pozostał w Wiedniu i w odpowiedzi na listy rodziny i perswazje Elsnera, wzywające go, by do kraju nie wracał, tak pisał do swego nauczyciela:

> „Od dnia, w którym się dowiedziałem o wypadkach 29. listopada aż do tej chwili nie doczekałem się niczego prócz niepokojącej obawy i tęsknoty. Malfatti (lekarz wiedeński) napróżno stara się mnie przekonać, że każdy artysta jest kosmopolitą. Choćby i tak było to jako artysta jestem jeszcze w kolebce, a jako Polak trzeci krzyżyk zacząłem; mam więc nadzieję, że znając mnie, za złe mi Pan nie weźmiesz, iż dawniejsze uczucia biorą przewagę".

Zbolały i złamany przepędził Chopin w Wiedniu święta Bożego Narodzenia. W jednym z listów tak się spowiada ze swego stanu duchowego:

> „Gdym w nocy wyszedł od znajomych, sam jeden o godz. 12. udałem się wolnym krokiem do kościoła św. Szczepana. Gdym przyszedł, jeszcze ludzi nie było. Stanąłem w najciemniejszym kącie u stóp gotyckiego filara. Cicho było, czasami tylko kroki zakrystiana, zapalającego kagańce w głębi świątyni, przerywały mój letarg. Za mną grób, podemną grób! Ponura roiła mi się harmonia; czułem więcej, niż zwykle, osierociałość moją".

Z tego nastroju samotnej nocy wigilijnej powstało istotnie ponure „Scherzo H-moll" z łzawą melodią kolendy „Lulajże Jezuniu".

A ile patriotycznych akcentów mają Polonezy Chopinowskie! Są to rycerskie rapsody historycznej naszej przeszłości. Sam Chopin scharakteryzował je najwymowniej, gdy w liście do przyjaciela swego, Jana Matuszyńskiego dał nam jakby komentarz do ich zrozumienia, pisząc:

„Gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie mi tylko wściekłe, rozjuszone uczucie nasłało, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błądzą, co je wojsko króla Jana śpiewało".

W kilka tygodni po wyjeździe z Wiednia otrzymał Chopin wiadomość o upadku powstania listopadowego i o zdobyciu Warszawy; wtedy to podczas pobytu w Stuttgarcie wyładował swą rozpacz w potężnej Etudzie *C*-moll, zw. „rewolucyjną" i w równie burzliwym Preludium *D*-moll. Reakcją po tym gwałtownym wstrząsie było dyssonansowe, pełne zmęczenia Preludium *A*-moll, op. 28, Nr. 2.

Osiadłszy w Paryżu od r. 1831, mimo napozór pogodnego życia w wytwornych salonach tamtejszej arystokracji, tęsknił nieustannie za Polską; wiemy z listów jego, pisanych do rodziny i do przyjaciół, że wieczorami w samotności grał zasłyszane w ojczyźnie polskie tańce i pieśni ludowe; w ostatnich latach życia, schorzały i zrezygnowany żalił się: „Ledwie pamiętam już, jak w kraju śpiewają".

Jak cierpiał nad nieszczęściem narodu, o tym mówi Etuda *E*-dur, op. 10, Nr. 3, bólem i smutkiem przepojona; wiemy z biografii Chopina, że grał ją ulubionemu swojemu uczniowi Gutmanowi, a skończywszy ją, zawołał: „O ma patrie!" i twarz dłońmi zasłonił. Z bólu narodowego wypłynęła więc charakterystyczna nuta żalu i melancholii w muzyce Chopinowskiej. Drugim źródłem tej rozpaczliwej nuty była choroba piersiowa, która nurtowała i ostatecznie strawiła organizm Chopina. Do pogłębienia tego melancholijnego nastroju przyczynił się częściowo i zawód, jakiego Chopin doznał w miłości ku Marii Wodzińskiej, hrabiance, która wzgardziła jego ręką, bo nie pochodził ze sfer arystokracji! Bolesnym ciosem było nakoniec zerwanie z panią George Sand. Nie można jednak upatrywać w muzyce Chopina tylko chorobliwej nuty rozpaczy i żalu i dosłuchiwać się w niej tylko marzycielskiej tęsknoty i „łzawej słodyczy"; to byłoby zbyt jednostronne; są bowiem liczne kompozycje Chopina, w których tętni siła

i akcent dramatyczny i majestat heroizmu, są i kompozycje, w których jest błogi uśmiech pogody i szczęścia.

* * *

Artyzm muzyki Chopinowskiej jest czymś niedoścignionym i równie tajemniczym, jak artyzm muzyki Mozartowskiej. Już jako 7-letnie dziecko budził Chopin zdumienie artyzmem gry, siłą i dojrzałością ekspresji; ileż to razy zdarzało się, że przed pałac Kazimierzowski, gdzie mieszkała rodzina Chopina, zajeżdżała kareta dworska ks. Konstantego z Belwederu z wezwaniem, by „Chopinek" — jak go zdrobniale nazywano — przybył czym prędzej do pałacu księcia: To żona księcia, Joanna Grudzińska, ks. Łowicka wzywała genialne dziecko, by grą swoją ukoiło rozigrane nerwy szalejącego tyrana. I rzeczywiście, skoro tylko w salonie rozległy się dźwięki fortepianu, przybywał z najdalszych pokojów pałacu ks. Konstanty, gdzie porwany furią szalał i nagle jakby urzeczony czarem gry Chopinowskiej, stawał w drzwiach salonu i w pokorze słuchał uspokojony i przetworzony, jakby inny człowiek.

Gra Chopina miała zawsze charakter improwizacji; toteż grał tylko w poufnej i zacisznej atmosferze salonu, a unikał występów na estradzie koncertowej. Pod palcami Chopina przeobraził się fortepian w jakiś nowy instrument, łączący niematerialność dźwięku, właściwego harfie z różnobarwnością brzmienia, właściwego orkiestrze. Chopin dokonał przełomowego przewrotu w grze fortepianowej. Idzie tu nietylko o bogactwo nowej techniki fortepianowej, ale o sposób, w jaki Chopin traktuje fortepian. Cała twórczość Chopina wiąże się najściślej z fortepianem i barwą jego dźwięku; niemal wszystkie kompozycje Chopina przeznaczone są na fortepian, który stał się dla niego wyłącznym instrumentem najpoufniejszych, subjektywnych zwierzeń, przybrał nieprzeczuwane dawniej bogactwo odcieni nastrojowych, zajaśniał niezwykłym blaskiem barw, rozśpiewał się i przemówił do uczucia. Fortepian jest też symbolem muzyki Chopinowskiej; istotę tego symbolu odkrył i ujął głęboko Cyprian NORWID w swym natchnionym hymnie „Fortepian Chopina". Napisał go Norwid, gdy brutalne kozactwo po zamachu na namiestnika Królestwa, hr. Berga w Warszawie, spustoszywszy pałac

Andrzeja Zamoyskiego, na Nowym Świecie, wyrzuciło przez okno na bruk fortepian Chopinowski, przechowywany tam jak drogocenna relikwia:

„Ten, co Polskę głosił od zenitu
Wszechdoskonałości dziejów
Wziętą hymnem zachwytu,
Polskę przemienionych kołodziejów,
Ten sam runął na bruki z granitu
I oto, jak zacna myśl człowieka,
Poterany jest gniewami ludzi".

Rewolucji na polu techniki fortepianowej dokonały przede wszystkim Etudy Chopinowskie; błyskotliwością efektów pianistycznych przewyższają je Etudy Fr. Liszta, ale uduchowieniem techniki Etudy Chopina nie mają sobie równych w całej literaturze fortepianowej; są one unikatem; nikt im dotąd nie dorównał, nikt ich oczywista nie prześcignął. Jedynie geniusz Chopina zdołał zespolić ze sobą i zagadnienie czysto techniczne, jakie wiąże się nierozerwalnie z pojęciem Etudy i siłę ekspresji i głębię poezji w dwóch swoich epokowych zbiorach Etud, op. 10 i op. 25; kto wie, czy Etudy właśnie nie są najtrwalszym dziełem Chopina i najbardziej „klasycznym" dokumentem jego stylu.

Chopin dał muzyce nowe formy, a mianowicie stworzył miniaturę fortepianową o charakterze lirycznym i o takiej intensywności i koncentracji wyrazu, jakiej nie znała muzyka dawniejsza. Niedoścignionymi arcydziełami miniatury są Preludia i Mazurki; formę Nokturnu przejął Chopin wprawdzie od Johna Fielda, ale wyposażył ją tyloma nowymi i charakterystycznymi rysami, zwłaszcza w technice finezyjnych ornamentów, że formę tę uważać można za oryginalną formę jego muzyki. Nowością w muzyce ówczesnej epoki jest stworzona przez Chopina Ballada, którą on przeszczepił z muzyki wokalnej na teren muzyki fortepianowej; nowością są Scherza, które w swej kapryśnej nucie zmiennego nastroju reprezentują zupełnie inny typ, aniżeli Scherza sonat i symfonii Beethovenowskich lub Scherza Mendelssohnowskie. Formę Impromptu wziął Chopin od Fr. Schuberta, a i tutaj posunął się daleko poza swój wzór, a przede wszystkim połączył tu najwyższą doskonałość konstrukcji i cyzelaturę szczegółów z bezpośredniością natchnie-



F. F. CHOPIN.
Dagerotyp z r. 1848.

nia, która nadaje jego kompozycjom charakter improwizacji. Ta sama cecha znamionuje zbliżone do Impromptus poematy, jak Fantazja *F*-moll op. 49, jak Barkarola *Fis*-dur op. 60 i Berceuse *Des*-dur, op. 57, zbudowana na stałym basie ostinato.

Z muzyki niemieckiej przejął Chopin Walce, oparłszy się na wzorach C. M. Webera i Fr. Schuberta i tutaj znowu wniósł tyle nowych, odrębnych pierwiastków, taką wytworność salonu, szlachetność i różnorodność wyrazu nastrojowego, że uniezależnił się zupełnie od swych wzorów i stworzył w swych Walcach jedną z najbardziej oryginalnych form muzyki. Klasycznego schematu trzyma się Chopin ściśle w swych obydwóch Koncertach fortepianowych: *E*-moll op. 11 i *F*-moll op. 21; natomiast dość swobodnie, jako czymś zewnętrznym posługuje się nim w obydwóch Sonatach: *B*-moll, op. 35 z marszem pogrzebowym i *H*-moll op. 58; jak dalece odbiegnął tu Chopin od wzorów tradycji, świadczy o tym unisonowy finał Sonaty *B*-moll i potężny finał Sonaty *H*-moll.

Prócz nowych form, które stworzył Chopin, zawdzięcza mu nowoczesna muzyka przełomowe zdobycze na polu harmonii; cechą jej są: śmiałe modulacje do odległych tonacji, wynikłe z pokrewieństwa tercji; najbogatsza chromatyka i enharmonia, zwłaszcza w Mazurkach; wyzyskał ją później R. Wagner w muzyce „Trystana"; silna dyssonansowość, powstająca z dyssonujących głosów środkowych i potrącająca niemal o ćwierćtonowe efekty harmoniczne, a przytem czarująca zawsze niezwykłą i tajemniczą pięknością brzmienia; wspaniałe nuty pedałowe odznaczają się równym mistrzostwem, jak nuty pedałowe w muzyce J. S. Bacha.

Dzięki tym wszystkim nowym zdobyczom stał się Chopin geniuszem międzynarodowej muzyki nowoczesnej. On to sprawił, że muzyka polska jest ze wszystkich najpiękniejsza.

Literatura. Ferdynand Hoesick: Chopin, życie i twórczość, 1910, drugie wydanie 1927; monumentalna monografia. — Listy Fryderyka Chopina, wydał Dr. Henryk Opieński, 1936. — Bronisław Wójcik-Keuprulian. Melodyka Chopina, 1830. — Ludwik Bronarski: Harmonika Chopina, 1935.

XII. NARODOWA IDEOLOGIA W MUZYCE POLSKIEJ: STANISŁAW MONIUSZKO

Rówieśnicy Chopina i koledzy z Konserwatorium warszawskiego, uczniowie J. Elsnera, pozostali po największej części w kraju i tutaj skromną swą działalnością przyczynili się do wzbogacenia polskiej kultury muzycznej. Wszyscy ci kompozytorzy starali się zewnętrznie iść torami Chopina, a więc przejęli rytm jego tańców, naśladowali formy jego muzyki, pisząc preludia, nokturny, etudy i scherza. Za jego przykładem starali się o uchwycenie nuty „narodowej", przeciwstawiając ją bardzo silnie charakterowi ówczesnej muzyki europejskiej. Ale poza tymi zewnętrznymi cechami kompozycje ich nie mają nic wspólnego z muzyką Chopinowską i jej zdobyczami i nie zbliżają się nawet do niej.

Najstarszy z tego pokolenia był Józef NOWAKOWSKI, 1800 † 1865, kompozytor muzyki orkiestralnej i kameralnej, pieśni i muzyki fortepianowej; zasłużył się jako wydawca „Szkoły gry fortepianowej", która była przeróbką szkoły Karola Kurpińskiego i F. Hüntena. Kosmopolityczny charakter nadał swej twórczości Napoleon Tomasz NIDECKI, 1806 † 1852, przez czas jakiś dyrygent teatru wiedeńskiego w dzielnicy Leopoldstadt. po powrocie do Warszawy kapelmistrz opery od r. 1841, gdzie jednak nie działał z pożytkiem dla muzyki narodowej; zawistny, zwlekał np. z wystawieniem „Halki", co Moniuszko w liście do Józefa Sikorskiego dosadnie napiętnował, nazywając Nideckiego „nieprzepartą tamą rozwijania się muzyki w naszym kraju". Kompozycje Nideckiego obejmują: wodewile, pisane do tekstów niemieckich dla sceny wiedeńskiej, uwertury, marsz żałobny swego czasu bardzo popularny, 4 głosowe „Salve Regina" na chór męski i msze.

Przyjaciel Chopina, towarzyszący mu wiernie na emigracji, Julian FONTANA, 1810 † 1869, pisał pieśni rozpow-

szechnione w całej Polsce i kompozycje fortepianowe, zwłaszcza fantazje; niektóre fantazje osnute są na egzotycznych tematach pieśni murzyńskich z Havanny i Kuby; melodie te poznał Fontana w czasie swych podróży po Ameryce, gdzie koncertował wspólnie ze skrzypkiem Camillem Sivori, uczniem Paganiniego; on zatem pierwszy wprowadził do muzyki europejskiej egzotyzm Negrów amerykańskich. Po śmierci ukochanej żony popełnił Fontana samobójstwo. Na emigracji przebywał również Antoni ORŁOWSKI, 1811 † 1861, skrzypek, dyrygent i kompozytor. Popularność zdobył swego czasu Kasper Napoleon WYSOCKI, 1810 † 1850, fortepianowymi krakowiakami, z których kilka opracował z tow. orkiestry. W Paryżu działał Edward WOLFF, 1816 † 1880, ceniony tam jako pedagog, pianista-wirtuoz i kompozytor.

W kraju zostali: Józef STEFANI, 1802 † 1876, syn Jana, kompozytora pierwszych „oper" polskich, kapelmistrz baletu warszawskiego, kompozytor muzyki kościelnej; Piotr WEJNERT † 1827, pianista i kompozytor muzyki fortepianowej; Józef KROGULSKI, 1815 † 1842, budzący jako „cudowne dziecko" sensację swą grą fortepianową; pokładanych w nim nadzieji Krogulski nie spełnił; jako organista w kościele O. O. Pijarów w Warszawie, zasłużył się dla kultury muzyki kościelnej i jako kompozytor, gdyż pisał wiele pieśni nabożnych i kompozycji liturgicznych oraz jako dyrygent znakomitego chóru, w którym uczestniczyli najlepsi śpiewacy warszawscy; z kompozycji fortepianowych pierwsze miejsce zajmują dwa koncerty; Józef BRZOWSKI, 1805 † 1888, pisał pieśni, liczne miniatury fortepianowe i kompozycje orkiestralne; operę jego „Hrabia Weseliński" wystawił Kurpiński na scenie warszawskiej, 1833.

Największym talentem wśród tych kompozytorów, działających w Warszawie ,był obok Kurpińskiego Ignacy Feliks DOBRZYŃSKI, 1807 † 1867, syn Ignacego, kapelmistrza na dworze w Romanowie na Podolu; zasłynął z nagrody, którą zdobyła jego symfonia C-moll op. 15, na konkursie w Wiedniu w r. 1834. Jako kompozytor muzyki orkiestralnej i kameralnej spotkał się Dobrzyński z pełnym uznaniem współczesnych; natomiast opery jego: „Monbar czyli Flibustierowie" oraz „Krzyżacy czyli Konrad Wallenrod" nie miały powodzenia. Z kompozycji jego, które uległy zupełnemu zapomnieniu, godna wskrzeszenia była by kantata „Święty Boże" na chór, głosy solowe i orkiestrę. Uczniem Dobrzyńskiego był niezrównany badacz polskiej pieśni ludowej, Oskar KOLBERG, 1814 † 1890, kompozytor brawurowej muzyki fortepianowej, zwłaszcza znakomitych Kujawiaków; napisał on kilka obrazków dramatycznych z muzyką, jak „Król pasterzy" do słów Teofila Lenartowicza, wystawiony w Warszawie w r. 1859, „Janek z pod Ojcowa", „Wiesław", a w późnej starości operę 3-aktową „Maria" do słów A. Malczewskiego. Wśród wielu występujących wówczas kompozytorów tańców jednym z najlepszych był Stefan ŁODWIGOWSKI, 1815 † 1895, którego polonezy i mazury odznaczają się werwą i śpiewnością.



Ignacy Feliks Dobrzyński.

* * *

Geniusz Chopina tak wyprzedził współczesną sobie epokę i szybował tak wysokim szlakiem, że niepodobna było podążyć za jego lotem lub wspiąć się na te wyżyny, na których dzięki niemu stanęła nagle muzyka polska. Ażeby zmniejszyć dystans pomiędzy stanem naszej ówczesnej muzyki w kraju, a między twórczością Chopina i jej rewolucyjnymi zdobyczami, trzeba było na to długiej jeszcze pracy przygotowawczej, trzeba było jakby ogniwa łącznego i pośrednika, który by twórczością swoją podniósł poziom naszej kultury muzycznej i muzyce polskiej, opartej na ideologii narodowej, nadał piętno artyzmu. Zadanie to spełnił w idealny sposób Stanisław MONIUSZKO, ur. 5. maja 1819 † 4 czerwca 1872, ze wszystkich kompozytorów polskich sercom narodu najbliższy. Urodził się w Ubielu niedaleko Mińska i wzrósł

w dworku szlacheckim. Rodzina pochodziła z Podlasia i stamtąd przeniosła się na kresy Litwy i Białorusi. Wprawdzie Moniuszko zawsze protestował przeciw temu, by go nie uważano za Litwina, a jednak w wyobraźni naszej łączy się postać jego z Litwą, a raczej z Wilnem, łączy się ze wspomnieniem ideologii Filaretów, z młodością A. Mickiewicza i z męczeństwem młodieży wileńskiej. Osiadłszy w Wilnie w r. 1840, rozwijał tu Moniuszko przez lat 18 żywą i doniosłą działalność jako budowniczy polskości i pionier polskiej kultury muzycznej.

Atmosfera domu, w którym upłynęły lata dziecięce Moniuszki, przepojona była polskością: Ojciec Czesław, kapitan strzelców litewskich i ziemianin; matka Elżbieta Madżarska z ziemi nowogrodzkiej, muzykalna, była pierwszą nauczycielką Moniuszki w grze fortepianowej; „głosem nieuczonym" śpiewała rozpowszechnione wówczas „Śpiewy historyczne" ze zbioru J. U. Niemcewicza; pieśni te wywarły wpływ na styl i charakter pieśni Moniuszkowskich. Z wrażeń i wspomnień lat dziecięcych powstało najdoskonalsze dzieło dramatyczne Moniuszki, stanowiące szczyt jego twórczości, t. j. opera „Straszny dwór". W pobliżu Ubiela bowiem stał stary zamek X. X. Ogińskich w Śmiłowiczach; jako chłopiec zwiedzał Moniuszko często ten zamek i ze szczególnym upodobaniem wsłuchiwał się w dźwięki starego zegara, wydzwaniającego kuranty; echem tych wspomnień jest aria Stefana z kurantami w „Strasznym dworze". Systematyczną naukę muzyki pobierał Moniuszko w Warszawie pod kierunkiem Augusta Freyera, 1803 † 1883, Niemca, dobrego organisty i kompozytora; później zaś wyjechał na studia do Berlina, gdzie przez 3 lata kształcił się u K. F. Rungenhagena, dyrektora berlińskiej „Singakademie"; najwięcej korzyści wyniósł ze słuchania kantat i oratoriów, wykonywanych w tej „Singakademie" oraz z wzorowych przedstawień opery berlińskiej, pozostającej pod kierunkiem G. Spontiniego. W Berlinie wydał Moniuszko trzy pieśni do słów A. Mickiewicza z tłumaczeniem niemieckim Blankensee'go: „Sen", „Niepewność", „Moja pieszczotka", 1838 r.

Po studiach w Berlinie osiadł Moniuszko na stałe w Wilnie, poślubiwszy Aleksandrę Millerównę; objął stanowisko organisty w kościele św. Jana, gdzie były wspaniałe organy roboty organmistrza Eugen. Gaspariniego z XVII. wieku, za

sprawą Moniuszki przeniesione tu z kościoła pojezuickiego w Połocku; udzielał lekcji gry fortepianowej, a przede wszystkim komponował. W Wilnie powstały pierwsze w o d e w i l e i opery komiczne, pisane częścią dla tamtejszej sceny amatorskiej, częścią zaś dla tamtejszego teatru, pozostającego pod dyrekcją Dyonizego Każyńskiego i Wilhelma Szmidkoffa; prócz wodewilu „Nocleg w Apeninach" do słów A. Fredry,



Pierwsze pieśni Moniuszki wydane w Berlinie, w r. 1838.

napisanego jeszcze w Berlinie 1839, były to: „Ideał czyli nowa Preciosa" 1841, z mazurem, który jest „modelem mazura, z „Halki", „Karmaniol czyli Francuzi lubią żartować", „Nowy Don Kiszot czyli sto szaleństw" do słów A. Fredry; gdy teatr lwowski miał tę operę wystawić w r. 1849, Moniuszko tak pisał o tej muzyce w liście do przyjaciela swego Józefa Sikorskiego w Warszawie:

„Instrumentacja ohydna, myśli błazeńskie i tym podobne zalety! Mają grać we Lwowie, co to będzie!"

Charakterystyczne słowa dla krytycyzmu Moniuszki i przesadnych wymagań wobec własnych dzieł. Do innych wodewilów, napisanych w Wilnie, należą jeszcze: „Żółta szlafmyca" do słów Fr. Zabłockiego z 4-głosową popularną później

kolendą „Nowy rok po starym idzie"; „Sielanka", „Woda cudowna" z uwerturą, często wykonywaną; „Loteria", 1840, do słów Oskara Milewskiego, wykonana najpierw w Mińsku przez drużynę W. Schmidkoffa, a następnie w r. 1846 w Warszawie. Prócz tego pisał Moniuszko muzykę do dramatów, jak „Hans Mathis", „Kasper Hauser", „Kochanka hetmańska" Ł. Siemieńskiego „Sabaudka" i „Don Juan de Barbastro", oraz rozpoczął pracę nad operą „Twardowski" do słów O. Milewskiego, ale jej nie dokończył tak samo, jak i nie dokończył opery „Sen wieszcza", 1853.

Najważniejszą pozycją w wileńskim okresie twórczości Moniuszki są *Śpiewniki domowe* czyli zbiory kilkunastu pieśni solowych z tow. fortepianu, wydawane kolejno w krótkich odstępach czasu drogą subskrypcji. Prospekt Moniuszki na prenumeratę „Śpiewników", ogłoszony w „Tygodniku Petersburskim" w październiku 1842 r., określał wyraźnie ich zadanie i cel, który przyświecał Moniuszce w jego pracy społeczno-narodowej. Szło o to, ażeby dom polski miał swoją pieśń o swojskiej, szlachetnej melodii, ujętej w ramy artystyczne, ażeby dom polski stał się wychowawcą smaku muzycznego. Ten cel Moniuszko osiągnął w zupełności i położył wiekopomne zasługi dla naszej muzyki. „Śpiewniki" jego przyczyniły się do umuzykalnienia ogółu, pogłębiły naszą kulturę muzyczną, a przede wszystkim stały się najczystszą krynicą polskości i to w tym czasie, gdy rządy zaborcze gnębiły ducha narodowego i tłumiły wszelkie jego przejawy. W tym samym stopniu, jak Chopinowskie „Mazurki", owe „armaty ukryte wśród kwiatów", były i Moniuszkowskie. „Śpiewniki domowe" rewolucyjnym zarzewiem i manifestacją polskości narodu, żyjącego w niewoli.

Od chwili ukazania się swego zdobyły „Śpiewniki" wielką popularność w całej Polsce; wszędzie uznano odrazu ich wysoką wartość narodową i artystyczną; śpiewano je w każdym dworku i w mieście; tutaj wyparły one rozpowszechnioną dotąd literaturę francuskich romanzy, arii włoskich i bezwartościowych, sentymentalnych pieśni niemieckich. Prostota i szczerość, przystępność i rzewność pieśni Moniuszkowskich zdobywała serca wszystkich. Za ten czyn zasłużył Moniuszko na najgłębszą wdzięczność i cześć narodu. Jeżeli Niemcy głosili, że w wojnie francusko-pruskiej w r. 1870/1 zwyciężył pod

Sedanem niemiecki nauczyciel ludowy, to my takim nauczycielem i wychowawcą polskości nazwać możemy Stanisława Moniuszkę; on budził poczucie świadomości narodowej, on zaszczepiał kult pieśni ojczystej; i na tym polega jego doniosłe posłannictwo w naszej muzyce.

Za życia Moniuszki ukazało się w druku sześć „Śpiewników" w latach 1844/1859; po śmierci zaś jego wydała sekcja im. Moniuszki przy Tow. Muz. w Warszawie sześc dalszych. Zawierają one przeszło 400 pieśui, a wśród nich takie arcydzieła, jak: „Piosenka żołnierska" do słów Józ. Korzeniowskiego „Już matka zasnęła"; „Pieśń wieczorna" ze słowami Wład. Syrokomli „Po nocnej rosie"; pieśń do słów Prusinowskiego „O matko moja" lub pieśń „Wiosna" ze słowami „Błyszczą krople rosy"; pieśń do słów Czeczota „Prząśniczka" i uroczy krakowiak „Wesół i szczęśliwy" ze słowami Edm. Wasilewskiego, występujący jako pieśń Stacha z chórem w operze „Cyganie" 1850; jest w „Śpiewnikach" i melancholijna dumka „Kozak" i genialna pieśń-ballada „Maciek" do słów T. Lenartowicza, 1853 i ballada Mickiewiczowska „Czaty" i niezrównana w swym wyrazie „Groźna dziewczyna". Wszystkie te pieśni są dla swej szlachetnej melodii, swego uczucia i polotu skarbami naszej liryki wokalnej; wypłynęły z serca i do serc przemawiają; nietylko nie starzeją się one, lecz przeciwnie zdobywają coraz szersze koła wielbicieli; im dalsze pokolenia następują, tym bardziej wzrasta kult dla Moniuszki-pieśniarza.

* * *

Podczas swego pobytu w Warszawie, dokąd Moniuszko przybył dla wystawienia „Loterii" w r. 1846, poznał on poetę Włodzimierza WOLSKIEGO, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli „Cyganerii" warszawskiej i otrzymał od niego libretto, napisane w ciągu 4 dni i przerobione z opowieści ludowej p. t. „Góralka", umieszczonej w zbiorze K. W. Wójcickiego; do tego libretta, zatytułowanego później *Halka*, napisał Moniuszko operę, która miała zdobyć epokowe znaczenie w naszej muzyce. Pierwotnie akcja ujęta była w dwa zwięzłe akty, pulsujące dramatycznym życiem. Natychmiast po powrocie do Wilna opracował Moniuszko muzykę, złożoną z 12 numerów. Premiera tej dwuaktowej, „wileńskiej Halki"

odbyła się dnia 1 stycznia 1848 r. w formie koncertowej na estradzie wileńskiej z udziałem barytonisty, Włocha Józefa BONOLDIEGO, przyjaciela Moniuszki; śpiewał on partię



Stanisław Moniuszko.

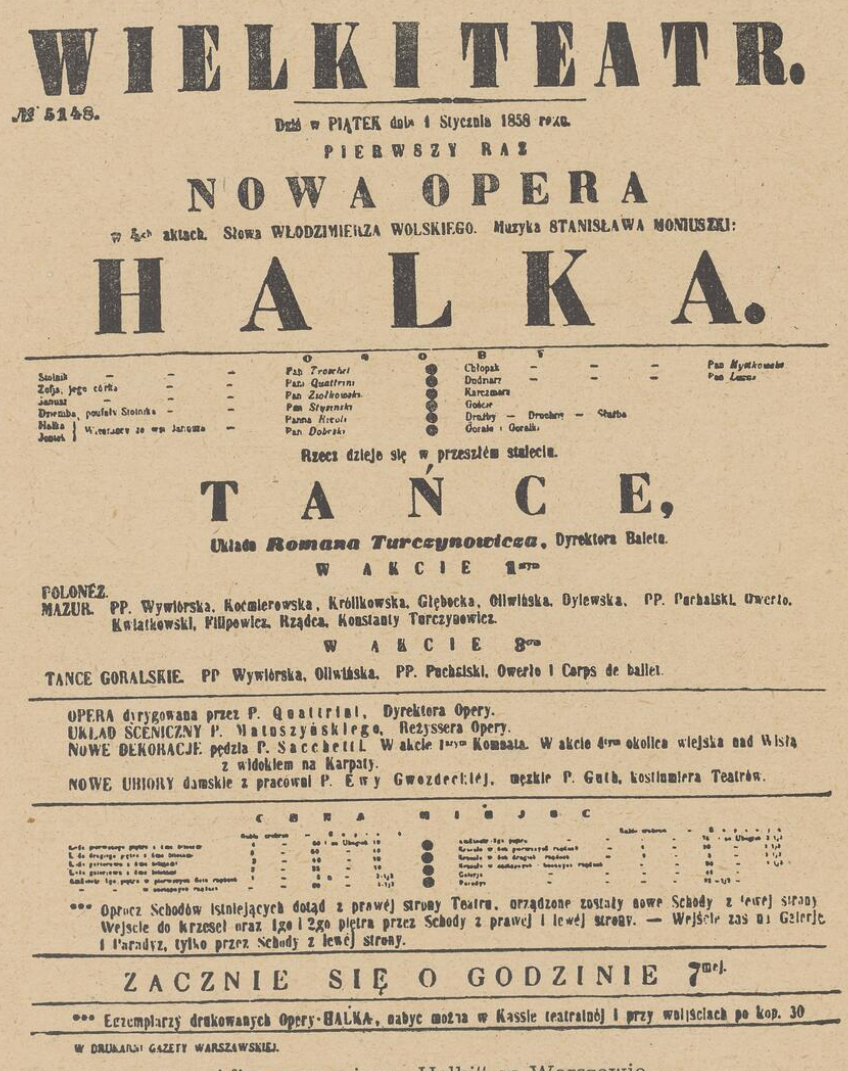
Jontka, pierwotnie napisaną na głos barytonowy. Na scenie wykonano „Halkę" poraz pierwszy w Wilnie 16 lutego 1854; naczelną partię śpiewała Waleria Rostkowska, Jontka zaś Piotr Zeliger w wersji tenorowei.

Dzieło swoje, przyjęte w Wilnie z zachwytem, zamierzał Moniuszko wystawić w Warszawie, o co długo i daremnie zabiegał; zrazu nie dopuścił do tego zawistny N. T. Nidecki, ówczesny kapelmistrz opery warszawskiej, a po jego śmierci, 1852 r. zapanowała w Warszawie opera włoska tak, że o wystawieniu dzieła polskiego nie było mowy. Dopiero dzięki zabiegom wpływowej uczennicy Chopina, żony intendenta sceny warszawskiej, p. MARII MUCHANOW-KALERGIS, tej, która w życiu K. Norwida odegrała tragiczną rolę oraz dzięki gorliwej pracy nowego kapelmistrza opery, Włocha Jana Quattrini i reżysera Leopolda Matuszyńskiego ukazała się „Halka" na scenie warszawskiej dnia 1. stycznia 1858 r. Odtąd stał się dzień Nowego Roku jakby tradycyjną datą niemal wszystkich premier Moniuszkowskich.

Dla sceny warszawskiej rozszerzył Włodz. Wolski akcję „wileńskiej Halki" do czterech aktów, a Moniuszko dodał wtedy nowe części, których tam nie było; przybyła aria „Gdyby rannym słonkiem", napisana dla primadonny opery warszawskiej, Pauliny Rivoli i dumka Jontka „Szumią jodły na gór szczycie" dla niezrównanego tenora lirycznego, Juliana Dobrskiego; przybyły więc dwie najpiękniejsze, najefektowniejsze i najbardziej uczuciowe arie, którym „Halka" zawdzięcza swą popularność. Nowością były „Tańce góralskie", a przede wszystkim największe arcydzieło Moniuszki, nieśmiertelny, porywający ogniem rytmu i czarujący pięknem melodii *Mazur*. Takiego mazura nie miała dotąd muzyka polska; trudno wyobrazić sobie, by można napisać jeszcze piękniejszego mazura. W tym jednym tańcu jest chyba wszystko, co decyduje o pięknie naszej muzyki. Zaprawdę, najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska!

Niema drugiego dzieła, któreby zdobyło większą popularność w naszym społeczeństwie, niż „Halka". Również i zagranica zareagowała na muzykę „Halki" w sposób entuzjastyczny. Pisał o niej wpływowy i bardzo wymagający krytyk niemiecki, pianista, dyrygent i kompozytor Hans von Bülow w r. 1858, poznawszy ją z wyciągu fortepianowego, który zaraz po sensacyjnym sukcesie „Halki" na premierze, wydała nowo otwarta w Warszawie firma Gebethnera i Wolffa. Poza Warszawą odbyła się premiera „Halki" na scenach: Krakowa 1866, Lwowa 1867, Poznania 1873; tu dawano ją także po nie-

miecku, 1884, a przedsiębiorcy niemieccy ratowali nadwyrężoną kasę zawsze wystawieniem „Halki"! Nawet mniejsze sceny małopolskie, jak Rzeszów, Tarnów, a później Stanisła-



WIELKI TEATR.

№ 5148.

Dziś w PIĄTEK dnia 1 Stycznia 1858 roku.

PIERWSZY RAZ

NOWA OPERA

w 4ch aktach. Słowa WŁODZIMIERZA WOLSKIEGO. Muzyka STANISŁAWA MONIUSZKI:

HALKA.

O B S A D A

Stolnik — — — Pan Trevchel — Chłopak — — — Pan Mysłkowski
Zofja, jego córka — — — Pani Quattrini — Dudarz — — — Pan Lenzi
Janusz — — — Pan Ziolkowski — Karczmarz
Dziemba, poufały Stolnika — — — Pan Stysmicki — Gołcie
Halka — — — Panna Nicoli — Druhny — Drochore — Starba
Jontek — — — Pan Dobrski — Goralie i Goralki

Wieśniacy ze wsi Janowa

Rzecz dzieje się w przeszłém stuleciu.

TAŃCE,

Układu Romana Turczynowicza, Dyrektora Baletu.

W AKCIE 1sym

POLONEZ.
MAZUR. PP. Wywiórska, Kocmierowska, Królikowska, Głębocka, Oliwińska, Dylewska, PP. Puchalski, Owerto, Kwiatkowski, Filipowicz, Rządca, Konstanty Turczynowicz.

W AKCIE 3cim

TANCE GORALSKIE. PP Wywiórska, Oliwińska, PP. Puchalski, Owerto i Carps de ballet.

OPERA dyrygowana przez P. Quattrini, Dyrektora Opery.
UKŁAD SCENICZNY P. Matuszyńskiego, Reżyssera Opery.
NOWE DEKORACJE pędzla P. Sacchetti. W akcie 1ym Komnata. W akcie 4ym okolica wiejska nad Wisłą z widokiem na Karpaty.
NOWE UBIORY damskie z pracowni P. Ewy Gwozdeckiej, męzkie P. Guth, kostiumiera Teatrów.

CENA MIEJSC

*** Oprocz Schodów istniejących dotąd z prawej strony Teatru, urządzone zostały nowe Schody z lewej strony Wejscie do krzeseł oraz 1go i 2go piętra przez Schody z prawej i lewej strony. — Wejście zaś na Galerję i Paradyz, tylko przez Schody z lewej strony.

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 7mej.

*** Egzemplarzy drukowanych Opery HALKA, nabyć można w Kassie teatralnéj i przy wolnościach po kop. 30

W DRUKARNI GAZETY WARSZAWSKIEJ.

Afisz z premiery „Halki" w Warszawie.

wów wykonywały „Halkę" z należytym pietyzmem; tak samo działo się i w miastach Kongresówki z Lublinem na czele. „Halka" święciła triumfy i zagranicą: w Rosji była jedną z najpopularniejszych oper, wykonywana tam w przekładzie rosyj-

skim Kulikowa; w r. 1869 odbyła się premiera w Moskwie, 1870 w Petersburgu, a nadto w Kijowie, Odessie, Charkowie, Kazaniu i Astrachanie; Praga czeska wystawiła ją w r. 1863; za nią poszły: Brno morawskie, Pilzno, Ołomuniec. Również i sceny południowo-słowiańskie zaliczyły „Halkę" do swego stałego repertuaru: Zagrzeb, Lublana, Belgrad, Sofia. W Żytomierzu na Wołyniu grała ją w r. 1875 drużyna teatralna Caroselli po włosku, tak samo jak i staggione włoskie w Krakowie, 1897 r. Od r. 1934 datuje się renesans i triumf „Halki" zagranicą; wystawiły ją: Helsinki, Berno szwajcarskie, Żürich, Hamburg, Erfurt, Wiedeń, Berlin, Wrocław, gdzie już w r. 1899 grano ją po niemiecku.

Moniuszko pragnął wystawienia „Halki" na scenie opery w Paryżu, lecz starania o to rozbiły się o tysiączne trudności; chciał również „wychylić się ze swą muzyką poza domową zagrodę", jak pisał w liście do Teofila Lenartowicza kilka tygodni przed śmiercią i wystawić „Halkę" we Włoszech, mając doskonałe tłumaczenie J. Bonoldiego, lecz sam uznał, że „może treść byłaby obca dla obcych, a może nawet i muzyka nasza".

* * *

Po świetnym sukcesie „Halki" na scenie Teatru Wielkiego, przeniósł się Moniuszko z Wilna do Warszawy, 1858 r. i objął tu stanowisko kapelmistrza opery i pozostał tu już do śmierci. Tutaj powstawały wszystkie dalsze arcydzieła operowe, ale żadne z nich nie przemówiło tak do serc narodu, jak „Halka" mimo, że zawsze przyjmowano je z entuzjazmem. Z jednoaktowej opery *Flis*, 1858, napisanej podczas pobytu Moniuszki w Paryżu do libretta Stan. Bogusławskiego, stał się chór „Dzięki Ci przedwieczny Panie" powszechnie śpiewaną pieśnią nabożną. Pracę nad operą „Rokiczana" do słów J. Korzeniowskiego przerwał Moniuszko, nie chcąc treścią jej zniechęcać do siebie Czechów; z tej niedokończonej opery pozostały tylko trzy fragmenty: „Jak będę królową", „Piosnka Stacha" i ballada-kantata na bas z chórem i orkiestrą p. t. „Florian Szary". Do libretta Włodz. Wolskiego napisał Moniuszko 3-aktową operę *Hrabina*, wystawioną w Warszawie 7. lutego 1860; librettem Wolskiego zachwycał się Moniuszko i ze wszystkich librett polskich najwyżej cenił i dla „muzyczności" wiersza i dla budowy całości. Niezwykłą popularność

zdobył z tej opery polonez zw. „Pan Chorąży", stanowiący nastrojowy wstęp do aktu trzeciego na 3 wiolonczele, wiolę i kontrabas; jest to urocza wizja staroszlacheckich dworków; ze wzruszeniem i zachwytem słuchano tej melodii na premierze, wymuszając 4-krotne jej powtórzenie. Muzyką swoją krzepił Moniuszko zbolałe serca rodaków, ukazując im w operach swoich w blaskach ideału obraz narodowej przeszłości. Po operze *Jawnuta*, przerobionej z dawniejszej opery „Cyganie" do słów D. Kniaźnina i wystawionej 5. czerwca 1860 r. dał Moniuszko w jednoaktowej operze *Verbum nobile* do libretta Jana Chęcińskiego, skąpaną w słońcu sielankę, apoteozę życia w zaścianku szlacheckim. Opera ta, wykonana 1. stycznia 1861 r. porwała wszystkich nutą polskości; czy może być bowiem coś bardziej polskiego nad chór gratulantów pod oknami panienki „Jak lilija, co rozwija z wiosną wdzięczny kwiat" z melodią, przypominającą pieśń dożynkową „Prowadzimy plon w jegomości dom?" A niezrównany wzór szlacheckich polonezów śpiewanych i wzór szlacheckiego animuszu Polonez-oracja JMćPana Marcina Pakuły z Pakułowic!

Drugim po „Halce" arcydziełem Moniuszki jest 4-aktowa opera *Straszny Dwór*, do libretta Jana Chęcińskiego, napisana przed wybuchem powstania styczniowego, a wykonana dopiero 28. września 1865 r. Z libretta nie był Moniuszko zadowolony i wyraził się, że „słaby scenicznie" akt czwarty wlecze się bez życia do rozwiązania wiadomego wszystkim od początku. Za to muzyka drga tutaj życiem i werwą, a przede wszystkim przelewa się od śpiewności. „Straszny dwór" góruje może nad „Halką" jednolitością stylu i mistrzostwem techniki; jest to zarazem najbardziej polska opera ze wszystkich dzieł Moniuszki. Trudno oprzeć się wzruszeniu, gdy się słucha tercetu braci pancernych, Zbigniewa i Stefana i ich sługi Macieja do słów „W cichym domku modrzewiowym"; jest w tej natchnionej melodii charakterystyczna dla Moniuszki nabożna pokora. A uczuciowy wyraz arii Stefana z kurantami! a chór prząśniczek i polonez Miecznika! arcydziełem kontrapunktu zaś jest finał drugiego aktu ze sekstetem solowym na tle chóru i orkiestry.

W porównaniu ze wszystkimi innymi operami Moniuszkowskimi, które wypłynęły z ducha ideologii narodowej, zupełnie odmienny charakter ma opera *Paria* do libretta według

tragedii Casim. Delavigne'a, wystawiona 11. grudnia 1869 r. Gdy scena warszawska wykonała „Parię" tylko jako dramat, napisał Moniuszko uwerturę i cztery chóry, ilustrujące akcję. 1866, później dopiero unosząc się nad poezją tej tragedii, polecił J. Chęcińskiemu opracowanie libretta i przystąpił do pracy nad nią jako operą. Osnuta na egzotycznym temacie, wprowadza „Paria" nowy styl deklamacyjny czyli dramatyczne recitativo, górujące tu nad pierwiastkiem melodyjnym; na tę zmianę stylu oddziałał prawdopodobnie wpływ ideologii Wagnerowskiej, rozwiniętej w rozprawie „Opera i dramat"; rozprawę tę czytał Moniuszko i jej zasady starał się prawdopodobnie w „Parii" zrealizować. Niestety, opera ta nie miała tego powodzenia, jak jego dawniejsze opery. Sam Moniuszko uważał „Parię" za swoje najlepsze dzieło i zamierzał ją wystawić we Włoszech. Większego sukcesu nie odniosła również i ostatnia jego opera o charakterze melodramatycznym *Beata*, wystawiona dnia 2. lutego 1872 r.; w muzyce swej wyzyskał tu Moniuszko niektóre pomysły ze swej opery komicznej „Bettly" do libretta E. Scribe'go, napisanej w r. 1852. Niepowodzenie „Beaty" przyspieszyło śmierć Moniuszki. Z opery „Trea" do słów J. S. Jasińskiego, pozostał tylko szkic do pierwszego aktu.

* * *

Zdawać by się mogło, że opera jest najbardziej istotną i typową formą twórczości Moniuszkowskiej. Tymczasem tak nie jest. Dowodzą tego własne słowa Moniuszki w jednym z listów, pisanych do J. I. Kraszewskiego; czytamy tam rewelacyjne wyznanie osobiste Moniuszki, który tak pisze:

> ...„Najponętniejszą formą dla mnie jest nie opera, ale kantata, mająca nad operą nieobliczoną wyższość pod każdym względem. Czas by już obejrzeć się, o ile opera nie jest niczym innym, jak tylko uchwaloną niedorzecznością...

W dalszym ciągu tego listu uzasadnia Moniuszko swój niezwykły pogląd na operę i podnosi zalety k a n t a t y, w którą można „włożyć każdą treść najbardziej fantastyczną". Tę właśnie formę pragnął Moniuszko „gorliwie pielęgnować", lecz warunki życia i niezbyt wysoko rozwinięta wtedy u nas kultura chóru, koniecznego do wykonania kantat, zmusiły go do skierowania twórczości na inne tory. Mimo to napisał

Moniuszko kilka kantat, należących do najwspanialszych dzieł naszej muzyki; są to: *Milda*, stanowiąca pierwszą część trylogii kantat do słów J. I. Kraszewskiego, pełna poezji i prostoty; *Widma*, opracowane jako muzyka dramatyczna do drugiej części „Dziadów", wykonane zrazu estradowo, a potem przeniesione do teatru jako ilustracja obrazu scenicznego; *Sonety krymskie*, dzieło o wysokim polocie natchnienia, na chór mieszany z tow. orkiestry, obejmujące 8 sonetów o silnych kontrastach nastrojowych, 1867 r.

Kompozycje kościelne Moniuszki obejmują: *Litanie Ostrobramskie* na chór mieszany i orkiestrę, napisane na prośbę Tomasza Zana, kilka mszy, z których popularność zdobyła t. zw. msza Piotrowińska na chór mieszany z organami, a najwyższą wartość ma msza Es-dur. *Requiem* na 11 głosów wokalnych z orkiestrą nazwał Moniuszko „cantata religiosa"; prócz tego napisał antyfony i motety.

W stosunku do arcydzieł wokalnych mniejsze znaczenie mają kompozycje instrumentalne Moniuszki; wśród nich naczelne miejsce zajęła koncertowa uwertura *Bajka* z r. 1848; zapomnieniu zaś uległy jego kompozycje fortepianowe i obydwa kwartety smyczkowe, D-moll i F-dur.

Od r. 1866 był Moniuszko nauczycielem kompozycji w założonym przez Apolinarego Kątskiego „Instytucie Muzycznym"; w związku z tą pracą pedagogiczną powstał zwięzły „Pamiętnik do nauki harmonii", 1871.

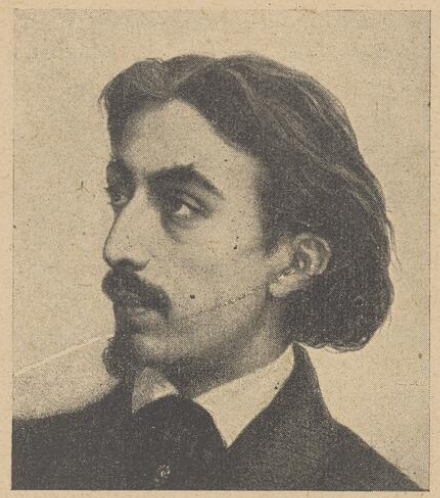
Literatura. Aleksander Walicki: Stanisław Moniuszko, 1873 (pierwszy szkic, dotąd nie bez wartości). — Jan Karłowicz: Rys żywota i twórczości Stanisława Moniuszki, „Echo Muz. i Teatr", 1885, Nr. 66—78. — Zdzisław Jachimecki: Stan. Moniuszko, 1921 (krytyczna praca z analizą dzieł). — Henryk Opieński: Stanisław Moniuszko, życie i dzieła. 1924 (wyczerpująca biografia).

XIII. POKOLENIE MONIUSZKOWSKIE

Reprezentacyjnym talentem epoki, współczesnej Moniuszce, jest w naszej muzyce młodszy od niego Henryk WIENIAWSKI, ur. 10 lipca 1835 r. w Lublinie † 31. marca 1880 r. w Moskwie, mistrz gry skrzypcowej i wybitny kompozytor. Wykształcony w Konserwatorium Paryskim, które ukończył z najwyższą nagrodą, mając zaledwo lat 13, odbywał ze swym młodszym bratem, JÓZEFEM, fenomenalnym pianistą, również absolwentem Konserwatorium w Paryżu, dalekie podróże z koncertami po Europie i święcił niezwykłe triumfy jako wirtuoz. Ze szczególnym entuzjazmem przyjmowano go w Rosji, gdzie później działał jako solista dworu Petersburskiego i nauczyciel świeżo otwartego Konserwatorium. Występy jego w Ameryce płn. dawane wspólnie z primadonną operową Pauliną Lucca i sławnym pianistą Antonim Rubinsteinem, były jedną z największych sensacji sal koncertowych. Przez czas jakiś prowadził H. Wieniawski klasę gry skrzypcowej w Konserwatorium w Bruxeli w zastępstwie chorego Henry Vieuxtempsa.

W grze swojej uchodził Wieniawski za typowego przedstawiciela szkoły francusko-belgijskiej, której cechą jest elegancja i finezja, oraz błyskotliwa brawura techniki. W rzeczywistości reprezentuje H. Wieniawski najczystszy styl polski, w którym z wirtuozowskim blaskiem zawrotnej techniki łączy się spiewność, polot i temperament, a przede wszystkim głębia uczucia. Stwierdzają to jego kompozycje, należące do arcydzieł literatury skrzypcowej. Szczytem techniki wirtuozowskiej z jej olśniewającym, brawurowym staccato, w którym Wieniawski nie miał równego sobie rywala, są: Wariacje na tematy ludowych pieśni rosyjskich op. 6 i op. 11, fantazja z „Fausta" Gounoda, Scherzo-Tarantelle G-moll i Ca-

priccio Valse op. 7. Najgłębszym wyrazem liryzmu jest sławna „Legenda" G-moll, op. 17; wykonaniem jej wyciskał H. Wieniawski łzy wzruszenia z ócz słuchaczów. Manifestacją polskiego ducha narodowego zaś są dwa wspaniałe Polonezy koncertowe, D-dur i A-dur, oraz urocze w swej śpiewności i finezji rytmu Mazurki, jakby żywcem ze wsi polskiej przeniesione, a jednak nawskróś odrębne, pełne wytworności i wdzięku; śmiało można do nich stosować miarę mazurków Chopinowskich. — Ponad wszystkimi kompozycjami Wieniawskiego góruje wartością i znaczeniem drugi Koncert skrzypcowy D-moll op. 22, obok koncertu Mendelssohnowskiego najśpiewniejsze arcydzieło literatury skrzypcowej.



Henryk Wieniawski w 22 roku życia.

Rywalem H. Wieniawskiego na estradzie koncertowej był przez czas jakiś starszy od niego skrzypek, Apolinary KĄTSKI, 1825 † 1879, wywodzący się z krakowskiej dynastii muzyków, w latach chłopięcych, uczeń N. Paganiniego w Paryżu. Gra jego reprezentowała płytkie wirtuozostwo, którego wyrazem były jego niewybredne kompozycje skrzypcowe, opatrzone pretensjonalnymi i banalnymi tytułami, nie mającymi zresztą żadnego związku z samą kompozycją i jej charakterem. Liczne jego Mazury skrzypcowe, pełne werwy rytmicznej, oczywista dalekie od poezji mazurków Chopinowskich, stały się przyczyną pamiętnej polemiki między J. I. Kraszewskim, naiwnie stawiającym je ponad poematami Chopina, a między Stan. Moniuszką, który zaprotestował przeciw takiej bezkrytycznej ocenie mazurów Kątskiego, 1857 r. Niewątpliwą wartość techniczną mają studia skrzypcowe Apolinarego Kątskiego: „Caprices" i „24 grandes Etudes". Trwałą zasługę ma Apol. Kątski, jako założyciel I n s t y t u t u M u z y c z n e g o w Warszawie, 1861; wskrzesił nim dawne Konserwatorium muzyczne,

zniesione przez rząd zaborczy po powstaniu listopadowym. Apol. Kątski był pierwszym dyrektorem tego Instytutu, który później przeobrażono w Konserwatorium warszawskie.

Starszy brat Apolinarego Kątskiego, ANTONI, 1817 † 1899, był znakomitym pianistą, uczniem J. Fielda w Moskwie, a w kompozycji uczniem sławnego teoretyka, Simona Sechtera w Wiedniu; koncertami swymi we wszystkich stolicach Europy i w większych miastach Ameryki, Japonii, Australii, a nawet i Afryki, rozsławił on imię Polski. Rekordowe powodzenie zdobyła jego własna kompozycja fortepianowa „Przebudzenie się lwa", napisana pierwotnie jako „kaprys koncertowy" na wielką orkiestrę; trudno wyobrazić sobie dzisiaj ów niebywały entuzjazm, jaki ta kompozycja, operująca naiwnymi efektami i pozbawiona wszelkiej wartości muzycznej, budziła. Wszystkie kompozycje Antoniego Kątskiego, liczące przeszło 400 opusów, poszły w zapomnienie; wartość techniczną i dydaktyczną zachowały tylko ćwiczenia „Indispensable du pianiste", op. 100, które długo należały do oficjalnego programu Konserwatorium Paryskiego.

Mniejszy rozgłos, aniżeli Apolinary i Antoni Kątscy, zdobyli dwaj inni ich bracia, działający w Paryżu: pianista STANISŁAW i najstarszy z nich KAROL, skrzypek i wirtuoz na wioli d'amour, oraz kompozytor muzyki kameralnej.

Z Krakowa wyszła również druga dynastia kompozytorów, zasłużonych dla naszej kultury muzycznej; była to dynastia KRATZERÓW, wywodząca się od kantora Katedry wawelskiej, Fran. Ksawerego Kratzera. Z licznych przedstawicieli tej rodziny największe znaczenie mają: WALENTY Kratzer, 1780 † 1855, nauczyciel śpiewu w Konserwatorium warszawskim, korepetytor opery i kompozytor pieśni z tow. gitary oraz muzyki do kilku wodewilów. Najsławniejszy z rodziny jest KAZIMIERZ Kratzer, 1844 † 1890, wybitny przedstawiciel solowej pieśni polskiej z tow. fortepianu. W swym stylu zbliżają się pieśni Kratzera do stylu modnych wówczas sentymentalnych romanzy włoskich (Tosti, Rotoli, Braga, Campana, Denza, Palloni), ale owiane są polskością zarówno w rzewnej nucie melodii i w rytmie, opartym zazwyczaj na rytmie ludowych mazurków. Niektóre z tych pieśni, jak np. „Skrzypki swaty", „Ujrzałem raz" i in. nie straciły dotąd swej wartości i stanowią ważne ogniwo w ewolucji naszej pieśni po Mo-

niuszce, a zarazem są symptomatycznym wyrazem kultury muzycznej, panującej w naszych domach jeszcze przy końcu XIX wieku.

Trzecią dynastię muzyków krakowskich reprezentuje Franciszek MIRECKI, 1791 † 1862, działający długie lata we Włoszech jako ceniony nauczyciel śpiewu i kompozytor licznych oper, wystawianych na scenach włoskich. Po powrocie do kraju założył Mirecki szkołę śpiewu w Krakowie i wykształcił wiele znakomitych sił wokalnych dla otwartej tu w r. 1844 opery pod dyr. Hilarego Meciszewskiego. Do tekstów polskich napisał Mirecki dwie opery komiczne: „Cyganie" do słów D. F. Kniaźnina i „Nocleg w Apeninach" do słów A. Fredry. Wykształcony na wzorach włoskich, patrzył F. Mirecki z lekceważeniem na muzykę polską, szyderczo traktował twórczość Moniuszki, a przede wszystkim odmawiał ludowi polskiemu wszelkiej muzykalności i w polskiej muzyce ludowej, w jej rytmach tanecznych upatrywał tylko „karczemną pospolitość!" Te kompromitujące go sądy wypowiedział Mirecki w anonimowo wydanej broszurze p. t. „Pogląd na muzykę", 1860 r. Za taki „karczemny" wybryk wobec muzyki własnego narodu należałoby Fr. Mireckiego wykreślić z listy jej przedstawicieli; jeśli jednak o nim tutaj wspomniano, to tylko dlatego, że jest on niestety jednym z wielu, którzy dzisiaj jeszcze u nas tak samo negatywnie o muzyce polskiej się wyrażają i lekkomyślnie obniżają jej wartość.

Z Krakowa pochodziła również dynastia STUDZIŃSKICH, do której należeli bracia: WINCENTY Studziński, 1815 † 1854, znakomity skrzypek, kompozytor polonezów, mazurów oraz krakowiaków do słów Edm. Wasilewskiego; KAROL, 1828 † 1883, zasłużony dla Warszawy organizator pierwszego kwartetu męskiego, nauczyciel śpiewu i kompozytor licznych chórów i pieśni religijnych, dotąd śpiewanych; PIOTR † 1869, organista Katedry na Wawelu, zasłynął jako kompozytor mszy i muzyki do wodewilu W. L. Anczyca „Łobzowianie" i kolendy „Ach ubogi żłobie".

W Krakowie rozwijali żywą działalność dwaj pianiści i kompozytorzy muzyki fortepianowej: Józef LUBOWSKI, 1824 † 1855, kształcący się w Paryżu; grę jego i talent kompozytorski cenił Chopin; rówieśnikiem Lubowskiego był Ignacy KRZYŻANOWSKI, 1826 † 1905, pochodzący z tej samej rodziny, z której pochodziła matka Chopina, Justyna Krzyżanowska. Po przeniesieniu się do Warszawy pracował Ign. Krzyżanowski jako pedagog-pianista; wśród licznych jego kompozycji, wzorowanych na formach muzyki Chopinowskiej, najbardziej wartościową pozycją są kompozycje dydaktyczne, uwzględniające różne stopnie technicznych trudności.

Z Krakowem wiąże się nakoniec działalność zasłużonego pracownika na polu pieśni kościelnej; był nim X. Michał Marcin MIODUSZEWSKI, 1787 † 1868, ze zgromadzenia O. O. Misjonarzy, wydawca monumentalnego „Śpiewnika kościelnego" 1838 i niezmiernie cennego zbioru „Kolend i pastorałek", 1843.

* * *

Bardzo wielu kompozytorów, współczesnych Moniuszce i idących zazwyczaj jego torami, uległo dzisiaj zupełnemu zapomnieniu; swego czasu ceniono ich jako pożytecznych krzewicieli kultury muzycznej. Do tego licznego zastępu zapomnianych należą: Antoni TEICHMANN † 1877, kompozytor pieśni; Emilian JENIKE † 1852, pianista i kompozytor muzyki fortepianowej; Gabriel RÓŻNIECKI † 1887, kapelmistrz baletu w operze warszawskiej, kompozytor operetek i muzyki kameralnej i religijnej; Florian Stan. MIŁADOWSKI † 1889, przyjaciel Moniuszki z czasów wileńskich, kompozytor muzyki fortepianowej i kościelnej; Henryk KOMAN † 1887, kompozytor muzyki fortepianowej, odznaczającej się starannością faktury, Aleksander MARTIN † 1856, po ojcu Francuz, kompozytor pieśni i opery „Wianki", wystawionej w Warszawie w roku 1859 i treścią podobnej do „Flisa" Moniuszki. Jako pieśniarz słynął swego czasu Wiktor KAŻYŃSKI † 1867, z Wilna, osiadły w Petersburgu, jako kapelmistrz teatrów nadwornych. Komponował również i Józef SIKORSKI, 1815 † 1896, lecz przekonawszy się, że mu brak talentu, zarzucił kompozycję tak, że już za jego życia zapomniano o jego pieśniach solowych i kantatach; natomiast położył Sikorski wielkie zasługi jako krytyk i wydawca tygodnika „Ruch Muzyczny" oraz jako propagator pierwszych kompozycji Moniuszki, zwłaszcza jego „Śpiewników".

Wielki rozgłos w całej Polsce zdobył swymi mazurkami fortepianowymi Henryk SZOPOWICZ, 1814 † 1884, lekarz z zawodu, najpierw w Krakowie zamieszkały, potem na Po-

dolu; mazurki jego ceniono, oczywista przesadnie, na równi z mazurkami Chopina. Jako kompozytor dumek fortepianowych zasłynął Feliks JARONSKI, 1823 † 1895; po nauce u. J. Halevy'ego w Paryżu wrócił do kraju i osiadł na Ukrainie. Zagranicą działał Michał BERGSON, 1820 † 1898, z Warszawy, pianista, kompozytor muzyki fortepianowej, kameralnej i oper.



Rysunek J. I. Kraszewskiego.

Popularne swego czasu pieśni pisali: niesłusznie zapomniany Marceli MADEJSKI † 1875 ze Sambora; ks. Kazimierz LUBOMIRSKI † 1871, kompozytor niezmiernie rozpowszechnionej pieśni „O gwiazdeczko"; Józef NIKOROWICZ, 1827 † 1890, któremu naród polski zawdzięcza melodię „Chorału"; do gotowej już pieśni i pod wrażeniem jej podniosłej nuty uczuciowej napisał Kornel Ujejski swoją rozpaczliwą „Skargę Jeremiego" z przejmującymi słowami „Z dymem pożarów", 1846 r. Pieśni i kompozycje fortepianowe pisał Emanuel KANIA, 1827 † 1887, pochodzący ze Śląska, później w Warszawie osiadły pianista; popularna stała się jego muzyka do wodewilu J. Gregorowicza „Werbel domowy"; z młodszych znani byli jako pieśniarze: Maksymilian Grecki z Wielkopolski † 1870 i Władysław TARNOWSKI † 1878 na okręcie „Pacific" w powrocie z podróży na Wschód, uczeń D. Aubera w Paryżu i F. Liszta w Rzymie, kompozytor opery „Achmet albo pielgrzym miłości" do własnego libretta; był on zarazem utalentowanym poetą: tragedia „Joanna Grey", do której napisał uwerturę i śpiewy, dramat „Karlińscy", powieści i wiersze.

Najwybitniejszym obok Moniuszki kompozytorem pieśni był Ignacy Marceli KOMOROWSKI, ur. 13. stycznia 1824

w Warszawie † 14 paźdz. 1857, jako ofiara gruźlicy, wielki talent liryczny o nadzwyczajnym bogactwie inwencji melodyjnej. Kiedy wystąpił ze swoimi pierwszymi pieśniami, wśród których była najpopularniejsza jego pieśń „Kalina" do słów



Ignacy Marceli Komorowski. (Rysunek Józefa Simmlera z r. 1850).

Teofila Lenartowicza, urocza w swej prostocie i bezpośredniości wyrazu, wytoczono przeciw niemu zarzut, że „nie opanował formy", że mu brak należytego wykształcenia teoretycznego. Zarzut ten tuła się do tej chwili, a nadto dodano nowe, bezkrytyczne zarzuty, a mianowicie, że Komorowski „naśladował kompozytorów włoskich"(?), że jest „epigonem Moniuszki"(?), że melodia jego pieśni jest „anemiczna"(!), że

mu „brak własnej inwencji"(!) wkońcu, że ma „mało talentu"(!). Na drodze bezmyślnego hyperkrytycyzmu i obniżania wszelkiej wartości w naszej własnej muzyce trudno dalej się posunąć! Tu mamy klasyczny przykład negatywnych metod, tak często niestety w naszej krytyce stosowanych i to wobec jednego z najpiękniejszych talentów w naszej muzyce!

Honor skompromitowanej naszej krytyki, współczesnej Komorowskiemu i dzisiaj jeszcze się odzywającej, uratował jedynie Józef KENIG i to nie muzyk cechowy, lecz dobrze znany, wpływowy i znakomity publicysta, wyrocznia w sprawach polityki, jako autor artykułów wstępnych w „Gazecie Warszawskiej", umysł o wszechstronnych zamiłowaniach; pisał on przygodnie także i feljetony o ruchu muzycznym w Warszawie i w r. 1857 należycie ocenił wartość pieśni Komorowskiego, mówiąc:

„Według nas Komorowski nie został jeszcze ani tak pojęty, ani tak przyjęty, jak tego godzien. Większość jego pieśni to tkanina z czystych promieni narodowych natchnień. Śmiało oświadczamy dziś, że Komorowski jako pieśniarz dopiero kiedyś będzie oceniony według wartości; trzeba wprzód pozbyć się nam wielu muzycznych narowów, oczyścić smak, a wówczas zrozumiemy, czym są te piosenki, z których niejedna przeznaczona jest do tego, by została melodią ludową. Komorowski przyniósł nam więcej, niż ktokolwiek inny; pieśni jego będą powtarzane, gdy wiele innych zaginie w pamięci. Czas słowom naszym da prawdę".

Głęboki to i wieszczy sąd; Komorowski nikogo nie naśladował, nie był epigonem Moniuszki, bo wystąpił z pierwszymi swoimi pieśniami, gdy jeszcze nie pojawiły się „Śpiewniki" Moniuszki! Komorowski miał swój własny styl. Czym Teofil Lenartowicz w poezji, tym jest Komorowski w naszej muzyce. Nazwano go „lirnikiem" i w tym określeniu zawarto trafnie istotę jego twórczości. Źródłem jego natchnień było Mazowsze; z pieśni mazowieckiej czerpał prostotę szlachetnego wyrazu i nutę swojską; stworzył pieśń, duchem swym najbardziej do pieśni ludowej zbliżoną; na tym polega jego wielkość w dziejach naszej muzyki.

W szeregu naszych pieśniarzy doby Moniuszkowskiej poważne stanowisko zajmuje także Wilhelm TROSZEL, 1823 † 1887, śpiewak, basso cantante opery warszawskiej, kompozytor wielu melodyjnych pieśni do słów Mickiewicza, Zaleskiego, Lenartowicza; z jego pieśni nabożnych serca narodu zdobyła pieśń „Pod twą obronę, Ojcze na niebie".

Wielką śpiewnością odznaczają się również pieśni, które komponował Stanisław DUNIECKI, ur. 1839 we Lwowie, † 1870 r. w Wenecji jako ofiara gruźlicy; popularna stała się jego pieśń „Co tam marzyć o kochaniu" do słów M. Romanowskiego. Wzorem polskiej opery komicznej jest opera „Paziowie królowy Marysieńki", 1864, która utrzymała się w repertuarze naszych scen do końca XIX. w.; kilka innych oper, jak „Koryla", „Odaliski", „Pokusa" nie miały już tego powodzenia mimo, że „Pokusę" wystawiono pod różnymi tytułami w Niemczech i w Czechach. Marzeniem Dunieckiego była „wielka" opera w stylu słowiańskim; dziełem tym miała być opera „Igor"; śmierć przerwała pracę nad nią. Stanisław Duniecki był we Lwowie uczniem J. Chr. Kesslera, po uzupełnieniu studiów zagranicą wrócił do Lwowa, gdzie został kapelmistrzem teatru, a następnie przeniósł się do Krakowa, gdzie objął dyrekcję opery, którą zorganizował wtedy Adam hr. Skorupka. Opera ta nie utrzymała się w Krakowie; natomiast powołana przez Stanisł. Koźmiana, dyrektora teatru do życia operetka rozwijała się tu pomyślnie pod kierunkiem Kazimierza HOFMANNA, 1842 † 1911, pianisty i kompozytora muzyki do wodewilów W. L. Anczyca, jak „Emigracja chłopska", „Kościuszko pod Racławicami", oraz oryginalnej operetki „Żaki".



Stanisław Duniecki.

* * *

W twórczości naszej tego okresu biorą udział także i kobiety-kompozytorki; należą do nich: Filipina BRZE-

ZIŃSKA, 1800 † 1886, działająca w Warszawie, jako pianistka i kompozytorka pieśni nabożnych, rozpowszechnionych wśród narodu; Julia NIEWIAROWSKA, kompozytorka pieśni i drobiazgów fortepianowych; ks. Janina CZETWERTYŃSKA-WAŁOWICKA, † 1866, śpiewaczka, pianistka; pieśni jej, wydane w „Śpiewniku" były bardzo rozpowszechnione tak samo, jak jej kompozycje fortepianowe, parafrazy, fantazje i „Pieśni bez słów"; Eliza z Garłowskich MARKOWSKA z Poznania komponowała muzykę kameralną i napisała koncert fortepianowy. Niebywały rozgłos zdobyła Tekla BĄDARZEWSKA - BARANOWSKA, 1838 † 1862, z Warszawy; jej kompozycja fortepianowa „La prière d'une vierge" osiągnęła rekordową cyfrę nakładów we Francji, Niemczech, Anglii i rozeszła się zagranicą w niezliczonych transkrypcjach na różne instrumenty. Grano ją we wszystkich domach, a przyjęto ją u nas z lekceważeniem i dotąd traktuje się ją szyderczo jako muzykę bez wartości, mimo że nie jest ani gorsza ani lepsza od tysięcznych innych kompozycji tego typu; znowu jeden z wielu, symptomatycznych przykładów, jak traktuje się u nas naszą własną muzykę.

W pracy nad budową naszej kultury muzycznej w dobie Moniuszkowskiej współdziałało kilku o b c y c h muzyków, osiadłych chwilowo lub na stałe w Warszawie, jak: Henri Charles LITOLFF, 1818 † 1891, znany kompozytor, a potem nakładca muzyczny; przez trzy lata był on kapelmistrzem opery warszawskiej i organizował stałe koncerty symfoniczne; Juliusz JANOTHA † 1883, Niemiec, pianista i kompozytor, zasłużył się jako wytrawny pedagog, tak samo jak Rudolf STROBL z Opawy, nauczyciel gry fortepianowej w „Instytucie Muzycznym", wydawca instruktywnych zbiorów muzyki fortepianowej, ułożonej stopniami. Maurycy DIETRICH † 1887, był kompozytorem muzyki fortepianowej w stylu „salonowym"; Ferdynand DULCKEN, rodem z Irlandii, znakomity pianista, kompozytor fantazji na tematy polskie i muzyki do sielanki „Wiesław" w opracowaniu Krystyna Ostrowskiego oraz opery „Mac Ivor" do libretta Włodz. Wolskiego według Walter Scotta.

Z operą w ł o s k ą, którą rząd rosyjski popierał, nie chcąc dopuścić do rozkwitu opery polskiej, przybywali do Warszawy liczni, włoscy nauczyciele śpiewu i dyrygenci;

jednym z nich był Jan QUATTRINI, † 1893, który przyczynił się później i do wystawienia „Halki" i wykształcił wielu śpiewaków scen warszawskich; ze szkoły jego wyszli: Władysław Miller, znakomity bas buffo, którym zachwycał się Verdi w czasie jego występów w mediolańskiej „Scali", Daniel Filleborn, najlepszy po Julianie Dobrskim tenor liryczny, Franciszek Cieślewski, Bronisława Dowiakowska i Maria Kwiecińska.

Z muzyką s y m f o n i c z n ą zaznajamiała się Warszawa dzięki gościnie sławnej orkiestry Lignickiej, która pozostawała pod kierunkiem znakomitego dyrygenta Benjamina BILSEGO i która od r. 1857 rok rocznie przybywała do Warszawy i koncertowała w Dolinie Szwajcarskiej, przyjmowana owacyjnie przez tłumy słuchaczów; tu poznała Warszawa symfoniczne fragmenty z oper R. Wagnera i poematy symfoniczne F. Liszta; prócz muzyki niemieckiej wykonywał Bilse także i dzieła orkiestralne kompozytorów polskich: Dobrzyńskiego, Moniuszki, Münchheimera.

Obok Henryka Wieniawskiego i Apolinarego Kątskiego występują i w tej epoce wybitni s k r z y p k o w i e - w i r t u o z i, święcący triumfy tak w kraju, jak i na zagranicznych estradach koncertowych; pierwsze miejsce wśród nich zajął Nikodem BIERNACKI, 1826 † 1892, z Podola, swoimi fantazjami na tematy narodowe krzepiący serca rodaków; mistrzowską i uczuciową grę jego opiewał i Cyprian Norwid i Mieczysław Romanowski; przez kilkanaście lat był N. Biernacki nadwornym koncertmistrzem w Stockholmie. Sensację budził wszędzie swą zawrotną techniką Izydor LOTTO z Warszawy, absolwent Konserwatorium Paryskiego, kompozytor efektownych miniatur skrzypcowych, wśród których „Fileuse" op. 8, ujęta w formę „Perpetuum mobile", należała do często wykonywanych kompozycji koncertowych. W kraju i w Rosji koncertował często Kazimierz ŁADA (właściwe nazwisko: Ładowski), przemawiający uczuciowym tonem i werwą gry; z licznych jego drobiazgów skrzypcowych najlepszy jest „Kujawiak" D-dur o prawdziwie ludowym zacięciu. W Bruxelli kształcił się pod kierunkiem H. Léonarda skrzypek Stanisław TABOROWSKI z Wołynia, kompozytor koncertu skrzypcowego, mazurków i etud.

Z wiolonczelistów polskich tej epoki najznakomitszy był Adam HERMAN, Hermanowski, 1836 † 1893, uczeń A. F. Servais'a w Konserwatorium Bruxellskim, czarujący pięknym tonem i olśniewającą wirtuozowską techniką; z niewiadomych przyczyn zarzucił wśród największego powodzenia karierę koncertową. Wiolonczelistą czyli „basetlistą" Teatru Wielkiego za dyrekcji Moniuszki był Józef SZABLIŃSKI, † 1872; każdorazowe jego solo w operze warszawskiej przyjmowano z nieopisanym zachwytem; jego uczuciowej interpretacji zawdzięczał w znacznej mierze polonez „Pan Chorąży" swój nadzwyczajny sukces na premierze „Hrabiny". Wielkie nadzieje rokował Ignacy MEYER, † 1857, jako wirtuoz gry wiolonczelowej i jako kompozytor efektownych fantazji; niestety padł ofiarą gruźlicy w 26 roku życia. Nad grą jego unosiła się Narcyza Żmichowska-Gabryella w swych listach i poezjach.

Do ożywienia ruchu muzycznego przyczyniły się nakoniec nowe księgarnie nakładowe, otwarte w Warszawie w połowie XIX. wieku: Gustaw Sennewald, Rudolf Friedlein, Józef Kaufmann, Karol Bernstein i przede wszystkim Gebethner i Wolff, 1857 oraz Adam Dzwonkowski, Ferdynand Hoesick ojciec i Michał Glücksberg. Zmienił się równocześnie ich stosunek do kompozytorów, których kompozycje wydawali; dotychczas cały dochód z wydanej kompozycji przypadał w udziale nakładcy; teraz zaś otrzymywał kompozytor należne mu honorarium, a gdy Rudolf Friedlein zapłacił Ign. Komorowskiemu za Kujawiaka „A tam w karczmie ostro, żwawo" do słów J. Gregorowicza i za polonez „Chociaż to życie idzie po grudzie" do słów W. Pola, 100 rbs., rozpisywała się o tym prasa warszawska jako o czymś niebywałym!

Poza Warszawą ważne placówki wydawnicze zajęły miasta kresowe: Wilno, gdzie działali następcy Józefa Zawadzkiego, pierwszego wydawcy Moniuszkowskich pieśni; Mińsk, gdzie żywą działalność rozwijał bardzo inteligentny Aleksander Walicki, autor doskonałych korespondencji w „Ruchu Muzycznym" J. Sikorskiego i pierwszy biograf Moniuszki. W Kijowie, Żytomierzu i Kamieńcu Podolskim miał swe księgarnie wydawnicze ruchliwy Antoni KOCIPIŃSKI, próbujący również swych sił na polu kompozycji; w Poznaniu działał J. K. Żupański, we Lwowie Karol Wildt, w Krakowie zaś jego brat Juliusz Wildt i Franciszek Grzybowski. Wydawnictwa ich obejmowały wprawdzie mnóstwo przedruków zagranicznych, ale znaczną pozycję zajmowały również oryginalne kompozycje polskie, jak: pieśni z tow. fortepianu, polonezy, mazurki, drobiazgi fortepianowe i w olbrzymiej ilości produkowane tańce: walce, modne wówczas polki i kontredansy oraz fantazje na tematy ulubionych arii operowych. Produkcja polek przybrała zatrważające rozmiary; sam Moniuszko komponował polki, a Wiktor Każyński, działający w Petersburgu, pisał je tuzinami. Wpływowy krytyk ówczesny, Józef Sikorski, piszący felietony o muzyce w warszawskiej „Gazecie Codziennej", w r. 1855 zareagował dość drastycznie na tę hyperprodukcję polek, walców i różnych potpouri, mówiąc:

„Polka jest dziś à l'orde du jour; kto chce być popularny pisze polkę. kto chce zarobić, wydaje polkę. Panowie nakładcy! dość tej niefortunnej literatury! życzę wam z serca, żeby te polki i walce wam na półkach zgniły".

Pojawiły się nadto pierwsze opracowania polskich tańców i pieśni ludowych, a Gebethner i Wolff przystąpił bezpośrednio po sukcesie „Halki" w operze warszawskiej do wydania wyciągu fortepianowego.

Literatura. Józef Sikorski: Felietony muzyczne w „Bibliotece Warsz.", 1843/54, w „Gazecie Codziennej" i w „Gazecie Polskiej", 1855/70, oraz artykuły w „Ruchu Muzycznym", 1857/1861. — Jan ze Śliwina (A. H. Kirkor): Apolinary Kątski, Wilno, 1852. — Feliks Starczewski: Henryk Szopowicz. „Kwartalnik Muzyczny", Warszawa, 1933. Nr. 19/20. — W. L. Anczyc: Stan. Duniecki. „Tygodnik ilustr.", Warszawa, 1871, Nr. 172. — Stan. Wasylewski: Sprawa S. Dunieckiego. „Wiadomości Literackie", Warszawa 1937, Nr. 31. — Seweryn Barbag: Polska pieśń artystyczna. „Muzyka" monografia pod redakcją Mat. Glińskiego, Warszawa, 1927, str. 94 (odmawia pieśniom Ign. Komorowskiego wszelkiej wartości).

XIV. W PĘTACH KONSERWATYZMU

Upadek powstania styczniowego, 1863/4, wytworzył w narodzie stan bolesnego przygnębienia i poczucie bezsilności wobec brutalnej represji zaborców. Myśl niepodległościowa zanikała zwolna zupełnie. W kołach inteligencji zapanował stan kwietyzmu i zobojętnienia dla spraw narodowych. Przeważała myśl o życiu realnym i jego wartościach pozytywnych. Materialistyczny pogląd na świat, naturalizm, panujący w literaturze, hasła walki międzynarodowej o sprawiedliwość społeczną przyczyniły się do stłumienia uczuć patriotycznych. Te nowe poglądy i doniosłe zmiany w życiu społeczeństwa i w jego umysłowości, wywarły swój wpływ i na charakter naszej muzyki. Milknie w niej zwolna i stopniowo nuta narodowa, która do niedawna jeszcze działała silnie swą ideologią. Zamiast snuć dalej dzieło Stanisława Moniuszki, na tej narodowej ideologii oparte, zamiast wyzyskać rewolucyjne zdobycze muzyki Chopinowskiej i nawiązać do postępowego stylu neoromantyków z H. Berliozem, F. Lisztem i R. Wagnerem na czele, pogrążono się w ciasnym i zaściankowym konserwatyźmie. Wzorem dla naszej muzyki tej epoki był Mendelssohn, uważany dla swej gładkiej formy za „klasyka". Na wszelkie t. zw. „nowatorstwa" patrzono lekceważąco i traktowano je z szyderczym przekąsem. Hegemonia muzyki niemieckiej zaciążyła szkodliwie na naszej muzyce, przysłoniła nam zupełnie muzykę francuską, rozkwitającą przy końcu XIX. wieku na podwalinie świetnych tradycji dawnych mistrzów, jak Lully, Couperin, Rameau, nie pozwoliła nam na kontakt z muzyką rosyjską, która właśnie wtedy weszła w stadium nowego rozwoju dzięki twórczości „nowatorów"; polityczne względy, wrogi nam kurs rusyfikacyjny rządu zaborczego pogłębił jeszcze przepaść między muzyką rosyjską a muzyką naszą.

Nieufność we własne siły przyczyniła się do obniżenia systemu nauczania i jego metod. Wybitniejsze talenty wyjeżdżały za granicę dla uzupełnienia swych studiów muzycznych. Celem ich wędrówki były głównie Niemcy, rzadziej Praga czeska, a wyjątkowo tylko Paryż. Ogólny stan kultury muzycznej obejmował niezmiernie szczupłą warstwę inteligencji.

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, założone w r. 1870, dzięki zabiegom pani Marii Muchanow-Kalergis, Stanisława Moniuszki, Władysława Wiślickiego, Ignacego Krzyżanowskiego, Ludwika Grossmanna, Adama Münchheimera, rozwinęło żywszą działalność koncertami symfonicznymi z udziałem najlepszych solistów polskich i obcych, wykonywało większe dzieła choralne, zwłaszcza Moniuszkowskie (Milda, Widma, Sonety krymskie), a nareszcie założyło własną szkołę. Na czele Towarzystwa stali kolejno: Aleksander Zarzycki, Józef Wieniawski, Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, a po nich w początkach XX. wieku Bolesław Domaniewski i Mieczysław Karłowicz. Później rozszerzyło Tow. Muz. zakres swej działalności przez stworzenie kilku sekcji: dla gry organowej i muzyki kościelnej, dla wydawnictwa dzieł Moniuszki, dla kultu muzyki Chopinowskiej i sekcję naukową czyli muzykologiczną.

Na mniejszą skalę działało „Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne" we Lwowie, utrzymując szkołę, która otrzymała tytuł „Konserwatorium Muzycznego"; pierwszym dyrektorem i Towarzystwa i szkoły był Karol MIKULI, pianista, uczeń Chopina i kompozytor, 1819 † 1897. Tytuł Konserwatorium muzycznego przyznano również szkole Tow. Muzycznego w Krakowie w r. 1888; na jego czele stanął Władysław Żeleński.

W naszej kulturze muzycznej z końcem wieku XIX. dominował niemal wyłącznie fortepian, rozpowszechniony szeroko w domach mieszczaństwa; toteż literatura muzyczna tego okresu obejmuje przeważnie kompozycje fortepianowe. Obfita jest również nadal i literatura pieśni solowej z tow. fortepianu, jako charakterystycznej małej formy, odpowiadającej warunkom naszej kultury muzycznej. Zwolna powstaje i coraz pomyślniej rozwijać się zaczyna literatura chóralna; przyczyniły się do tego powstające wówczas chóry, wzo-

rowane na niemieckich towarzystwach zw. „Liedertafel": we Lwowie założono chór „Lutnię" w r. 1880; za tym przykładem poszła „Lutnia" warszawska w r. 1887 z Piotrem Maszyńskim jako dyrygentem na czele; położył on wielkie zasługi dla organizacji chórów w Królestwie, które za jego sprawą pokryło się siecią „Lutni". W ten sposób stworzono jedną z najbardziej demokratycznych form rodzimej kultury muzycznej. Szczyt rozwoju osiągnęła kultura chóru, gdy obok Maszyńskiego stanął na czele nowo powstałego towarzystwa „Echo" we Lwowie niezrównany pieśniarz, Jan Gall.

Dwie stałe sceny operowe, jedna w Warszawie, druga we Lwowie, żyły niemal wyłącznie obcym repertuarem (Meyerbeer, Verdi, Halevy, Gounod, Bizet, w operetce Offenbach i J. Strauss). Twórczość polska, przytłoczona arcydziełami muzyki włoskiej i francuskiej, stała jakby onieśmielona na uboczu; toteż premiera opery polskiej po Moniuszce należała do wyjątkowych zdarzeń, zwłaszcza że rząd zaborczy w swych dążeniach rusyfikacyjnych popierał w Warszawie tylko sprowadzaną na występy operę włoską oraz balet jako rozrywkę dla dygnitarzy rosyjskich, a wobec opery polskiej zachował stanowisko wrogie; do r. 1900 ukazały się w Warszawie tylko opery: Adama Münchheimera „Stradiota", 1876, Lud. Grossmanna „Duch wojewody", 1877, Michała Hertza „Gwarkowie" 1880, W. Żeleńskiego „Goplana", 1898 i A. Münchheimera „Mazepa", 1900. We Lwowie, gdzie pod zaborem austriackim panowała większa swoboda, wystawiano częściej premiery polskie; były to: „Żaki" Hofmanna, „Konrad Wallenrod" Żeleńskiego, „Jadwiga" Jareckiego, jego „Mindowe" i „Powrót taty", Sołtysa „Maria", „Rzeczpospolita Babińska", Paderewskiego „Manru", Żeleńskiego „Janek", „Stara baśń", Dłuskiego „Urwasi", Skirmunta „Pan Wołodyjowski".

Dotkliwie dawał się u nas we znaki brak stałej orkiestry symfonicznej. Nie dziw więc, że kompozytorzy nasi ograniczali się do małych form muzyki wokalnej i instrumentalnej; większe kompozycje czy to kameralne czy symfoniczne narażone były, z braku odpowiedniego aparatu wykonawczego — jak się wyraził trafnie Miecz. Karłowicz — „na długotrwałą pokutę w szufladach".

Najbardziej ujemnym przejawem tej epoki jest fakt, że nasza muzyka artystyczna traciła zupełnie kontakt z pieśnią ludową, której ożywczy wpływ doprowadził do natchnionej twórczości Chopina oraz zaznaczył się dobitnie w twórczości Ign. Komorowskiego i Stan. Moniuszki. Zwyciężał Fran. Mirecki ze swym lekceważącym poglądem na wartość naszej muzyki ludowej! Muzyka nasza przybierała coraz bardziej charakter międzynarodowy; zanikało odczucie dla piękna muzyki ludowej i zrozumienie jej twórczej, zapładniającej siły. Widomym i symptomatycznym znakiem tego niezrozumienia i pogardliwego lekceważenia pieśni ludowej był stosunek ogółu naszej inteligencji i sfer muzycznych do pionierskiej pracy Oskara KOLBERGA: patrzono na jego wyjątkowy wysiłek jak na maniakalne dziwactwo człowieka, który „bawi się zbieraniem melodii ludowych"! Nie przypuszczano ani w przybliżeniu nawet, jak doniosła była praca Kolberga, jaki skarb zachował on od zniszczenia; bo przecież pieśń ludowa zwolna wymiera pod niwelującym wpływem „muzyki z miasta".

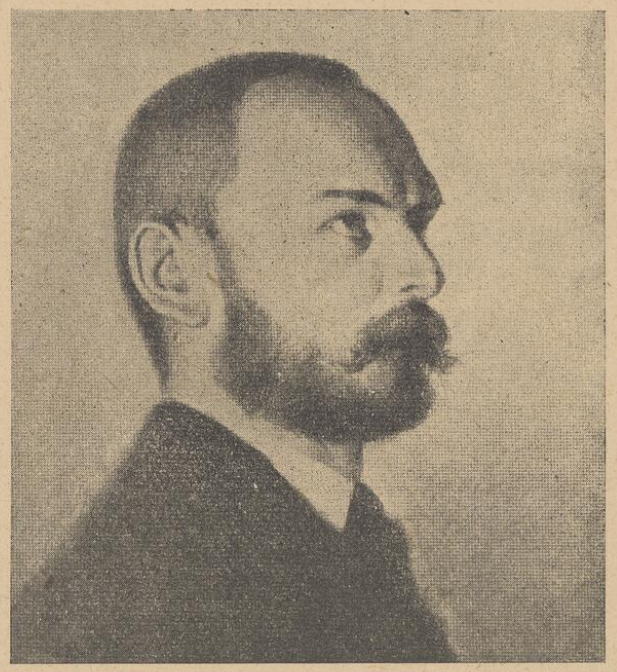
* * *

Wszystkie dodatnie, ale także i ujemne cechy tej epoki streszcza w swej muzyce jeden z głównych naszych kompozytorów z końca XIX. wieku, Władysław ŻELEŃSKI, ur. 6 lipca 1837 w Grodkowicach koło Bochni † 23. stycznia 1921 w Krakowie. Początkowo kształcił się pod kierunkiem F. Mireckiego w Krakowie, następnie w Pradze u Józefa Krejci'ego i w Paryżu u B. Damckego i N. Rebera. Po powrocie do kraju działał zrazu w Warszawie, jako następca Moniuszki na stanowisku nauczyciela harmonii w Instytucie Muzycznym i jako dyrektor Tow. Muzycznego. Po przeniesieniu się do Krakowa, 1881, został tu już do śmierci, jako dyrektor Konserwatorium i jako nauczyciel harmonii i kontrapunktu.

Twórczość kompozytorska Żeleńskiego jest bardzo bogata. W stylu swej muzyki jest Żeleński konserwatywny; mimo że ma należyte zrozumienie dla wielkości Chopina i stara się iść jego torami, ulega w rzeczywistości bezwzględnemu wpływowi Mendelssohna, będącego dla niego najwyższą instancją w rzeczach techniki i formy muzycznej. Pełen kultu dla J. S. Bacha i Beethovena, przejmuje się później wpływem J. Brahmsa jako kontynuatora klasyków. Muzykę R. Wagnera, jej dyssonansową harmonię i jej „hałaśliwą"

instrumentację zwalcza jako „dziwaczne nowatorstwo", później jednak przyswaja sobie niektóre jej zdobycze. Obok Mendelssohna przemawia do niego najbardziej R. Schumann pokrewną mu nutą liryczną.

Reprezentacyjną formą muzyki Żeleńskiego jest pieśń solowa z tow. fortepianu. W związku z powstaniem 1863 r. pozostaje pieśń „Czarna sukienka" do słów Konst. Garczyńskiego oraz chór męski z orkiestrą „Hymn orłów" do słów



Władysław Żeleński, według portretu Artura Grottgera.

Edm. Wasilewskiego. Pieśni Żeleńskiego mają ze wszystkich jego kompozycji najwyższą wartość; tu wypowiada się bowiem w całej pełni właściwy mu liryzm, tu występuje zarazem Żeleński jako spadkobierca Moniuszki, dorównując mu szlachetnością stylu i bogactwem inwencji. Pieśni jego odznaczają się siłą ekspresji, wyposażone są w starannie opracowaną partię fortepianową o rozległej skali nastroju; mają one nadto charakterystyczny koloryt, do czego przyczyniają się nieraz archaiczne zwroty w melodii, potrącającej o tona-

cje kościelne i zbudowana na nich odrębna harmonia; typowym przykładem jest „Pieśń Jaruchy". W duchu dumki ludowej utrzymana jest pieśń „Młodo zaswatana". Jednym z najpiękniejszych natchnień Żeleńskiego jest pieśń „Zawód" do słów K. Tetmajera.

Liryzmem zabarwione są również instrumentalne kompozycje Żeleńskiego. Należą do nich kompozycje fortepianowe, z których jedne są stylizacją tańców, inne reprezentują typ charakterystycznych miniatur, inne zaś mają zakrój wirtuozowski; na ich czele stoi koncert fortepianowy A-moll. Zapomnieniu uległy niesłusznie kompozycje na skrzypce i fortepian, zwłaszcza śpiewny „Romans" G-dur. Muzykę kameralną wzbogacił Żeleński sonatami fortepianowymi i skrzypcowymi, dwoma kwartetami smyczk. A-dur i F-dur, jednym trio fortepianowym E-dur i kwartetem fortepianowym C-moll, którego naczelny temat przypomina melodię pieśni „Zawód"; pierwiastkiem kontemplacyjnym i techniką konstrukcji zbliża się ten kwartet do kameralnych dzieł Schumanna i Brahmsa. Finały swych kompozycji kameralnych utrzymuje zazwyczaj Żeleński w ścisłej formie polifonicznej, kanonie lub fudze.

Muzykę symfoniczną Żeleńskiego reprezentują: dwie symfonie; Andante drugiej symfonii, wydane p. t. „Pienia nabożne" op. 36, odzwierciedla właściwy Żeleńskiemu nastrój skupienia; uwertura koncertowa „W Tatrach" op. 27, pierwotnie nazwana „Fantazją pasterską"; „Echa leśne" op. 41, „Tańce polskie" dwukrotnie opracowane wraz z „Polonezem koncertowym" op. 45 i orkiestralna parafraza dwóch tematów Chopinowskich, t. j. preludium E-moll i Andante z „Fantazji", jako tło poematu Z. Krasińskiego „Roma", op. 65. Ogólny koloryt symfonicznych kompozycji Żeleński jest dość jednostajny; instrumentacji brak charakterystycznej barwności.

Wszystkie wielkie uroczystości narodowe uświetniał Żeleński kantatami na chór, głosy solowe i orkiestrę; jest ich siedem: na jubileusz J. I. Kraszewskiego, 1879, na zwycięstwo Jana III. pod Wiedniem, 1883, na odsłonięcie pomnika Józ. Szujskiego w Tarnowie, 1887, na 300-lecie gimnazjum św. Anny w Krakowie, 1888, na 500-lecie Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1900 do słów Deotymy „Gloria tibi, Alma Mater", na wystawę Krajową we Lwowie, 1894 i na otwarcie Filharmonii

warszawskiej", 1901, do słów Or. Ota „Żyj pieśni". Popularne stały się chóry męskie Żeleńskiego, odznaczające się wzorowym opracowaniem i doskonałym brzmieniem, jak np. „Chór strzelców" do słów K. Garczyńskiego z tow. 4 rogów, „Pieśń żeglarzy" op. 34, „Nasza Hanka czarnobrewa" z efektownym epizodem ludowym.

Osobną kartę w twórczości Żeleńskiego zajmują jego opery; są to: *Konrad Wallenrod*, opera, nad którą długo pracował, aż wreszcie w r. 1880 nadał jej ostateczny kształt, włączywszy do niej już dawniej napisaną balladę „Alpuhara" na tenor z orkiestrą; operę tę wystawił teatr lwowski dopiero w r. 1885, przyczem partię, przeznaczoną na harfę, wykonał z braku tego instrumentu, na pianinie J. I. Paderewski, obecny na premierze jako sprawozdawca „Tygodnika ilustrowanego".

Druga opera Żeleńskiego *Goplana* do libretta Ludomira Germana, według „Balladyny" J. Słowackiego, reprezentuje typ opery romantycznej, 1896; premiera jej odbyła się w Krakowie w czasie gościny opery lwowskiej; Warszawa wystawiła ją w r. 1898, dnia 8 stycznia. Opera *Janek*, napisana również do libretta L. Germana o bardzo nikłej treści, wprowadza motywy muzyki podhalańskiej; wystawiono ją na otwarcie nowego teatru we Lwowie, 4. paźdz. 1900 r.; w Warszawie dano ją w kwietniu 1903 r. Według powieści J. I. Kraszewskiego *Stara baśń* opracował Al. Bandrowski, znany śpiewak operowy, libretto, do którego muzykę wykończył Żeleński w roku 1907; w technice dramatycznej i w instrumentacji przebija się tu wpływ Wagnerowski. Ogólną cechą wszystkich oper Żeleńskiego jest przewaga pierwiastków lirycznych nad pierwiastkiem dramatycznym i w nich właśnie tkwi piękno tych oper.

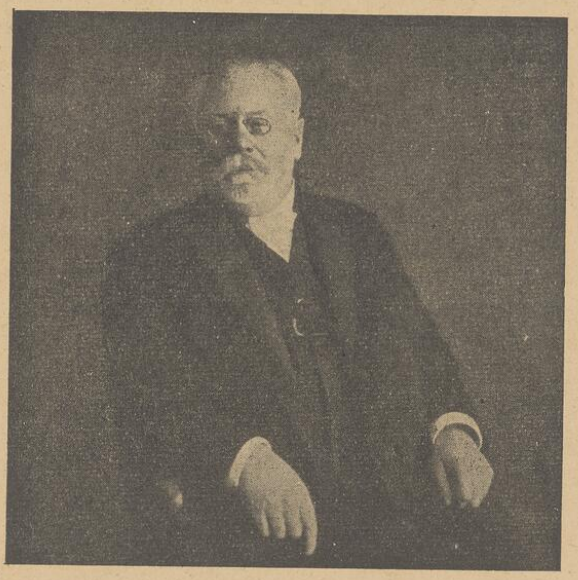
W związku z pedagogiczną działalnością Żeleńskiego pozostają napisane dla uczniów, znakomite „Preludia organowe" na 2 i 4 głosy, op. 38 z r. 1881 oraz dwa podręczniki teoretyczne; jeden: „Nauka zasad muzyki" 1897, drugi „Nauka harmonii" opracowana wspólnie z Gustawem Roguskim, jeden z najlepszych podręczników naszej literatury dydaktycznej; część pierwsza opiera się jeszcze na metodzie basu cyfrowanego.

W długiej i żmudnej pracy opanował Żeleński wszechstronnie „rzemiosło" kompozytorskie; bardzo krytyczny wobec siebie samego stawiał wobec drugich również wysokie

wymagania. Nienawidził dyletantyzmu i piętnował jego przejawy; pisał recenzje, przeplatane głębokimi uwagami krytycznymi. Zawód kompozytora uważał za posłannictwo narodowe i społeczne i zgodnie z tym poglądem rozwijał swą twórczość, owianą idealizmem.

* * *

Młodszy nieco od Żeleńskiego Zygmunt NOSKOWSKI, ur. 2 maja 1846 r. w Warszawie † 23 lipca 1909 r., uczeń S.



Zygmunt Noskowski.

Moniuszki w Instytucie Muz., a następnie Friedr. Kiela w Berlinie, pracował najpierw zagranicą jako kapelmistrz miejski i dyrygent chóru w Konstancji nad jeziorem Bodeńskim, a po powrocie do Warszawy rozwijał od r. 1881 aż do śmierci wszechstronną działalność i jako dyrygent i jako kompozytor i pedagog.

Do wczesnych kompozycji Noskowskiego należą drobiazgi fortepianowe, wśród których Krakowiaki na 4 ręce zdobyły uznanie zagranicy; z rękopisu grał je Fr. Liszt, gdy mu je przedłożył Noskowski w czasie swej gościny u Liszta w Baden-Baden w r. 1880. Późniejsze miniatury fortepianowe

w stylu Schumanna, jak „Images", „En Pastel", „Impressions", „Primevéres" i in. minęły bez należytego oddźwięku. Natomiast pieśni solowe z fortepianem przemówiły od razu i śpiewną melodią i werwą rytmiczną, zwłaszcza krakowiak „Skowroneczek śpiewa" i pieśń „Smutno" stały się bardzo popularne. Kompozycję pieśni zarzucił Noskowski dość wcześnie, a wrócił do niej w ostatnich latach twórczości; wtedy powstały cykle pieśni od op. 54 do op. 76 do słów Asnyka, Konopnickiej, Tetmajera. Wysoką wartość pedagogiczną mają piosenki dla dzieci w „Śpiewniku" M. Konopnickiej, op. 34, napisane w r. 1890; są one podstawą dydaktyczną w nauce śpiewu szkolnego i wzorem tej literatury, niezmiernie ważnej ze stanowiska wychowawczego.

Znaczenie Z. Noskowskiego w naszej muzyce polega przede wszystkim na jego kompozycjach o r k i e s t r a l n y c h, do których należą: Symfonia A-dur, napisana w czasie studiów u Kiela, symfonia C-moll i symfonia F-dur, o charakterze programowym p. t. „Od wiosny do wiosny"; uwertura koncertowa „Morskie Oko" op. 19; wariacje symfoniczne „Z życia", osnute na temacie Chopinowskiego preludium A-dur; suita polska z ludowych melodii ze zbiorów O. Kolberga, op. 28. Najważniejszym dziełem jest poemat symfoniczny we formie uwertury koncertowej p. t. *Step*, op. 66 z r. 1896, pierwszy w naszej literaturze poemat symfoniczny, odznaczający się znakomitą techniką i barwnością instrumentacji; wszystkie zresztą kompozycje symfoniczne Noskowskiego świadczą o jego wybitnym zmyśle orkiestralnym. Występuje w nich zarazem jeden znamienny rys jego twórczości; jest to nadzwyczajna łatwość inwencji i bezpośredniość, oraz szkicowe traktowanie całości w stylu „al fresco". Ten charakterystyczny rys stylu Noskowskiego stanowi diametralną różnicę w porównaniu ze stylem Żeleńskiego, który drobiazgowo cyzeluje każdy szczegół i którego muzyka ma charakter kontemplacyjny. Szkicowym ujęciem całości odznacza się nawet i k a m e r a l n a muzyka Noskowskiego, obejmująca trzy kwartety smyczkowe i kwartet fortepianowy D-moll; tu wyzyskuje Noskowski rytmy polskich tańców ludowych.

Dekoratywny i barwny charakter mają k a n t a t y na głosy solowe, chór i orkiestrę: „Świtezianka" z r. 1888. Psalm 91. „Kto się w opiekę" kończy się imponującą fugą wokalną;

kantata „Nad Utratą" napisana została na odsłonięcie pomnika Chopina w Żelazowej Woli w r. 1894.

Z c h ó r ó w Noskowskiego oryginalne są dwie suity: „Powrót" cykl krakowiaków na tenor, chór i orkiestrę i „Wędrowny grajek" suita mazurów na chór mieszany z tow. fortepianu. Prócz efektownej muzyki do pantomimy baletowej „Święto ognia" z r. 1902, napisał Noskowski trzy o p e r y: „Livia Quintilla" do libretta według dramatu Stan. Rzętkowskiego; premiera odbyła się we Lwowie 1 lutego 1898 r.; „Wyrok" 1907 i komedia muzyczna „Zemsta" według A. Fredry nie utrzymały w repertuarze scenicznym.

W przeciwieństwie do konserwatyzmu, znamionującego stanowisko Żeleńskiego wobec nowych prądów w muzyce zachodnio-europejskiej, stosunek Noskowskiego do tych prądów był p o s t ę p o w y. Przejawiło się to nietylko w jego muzyce, czego wyrazem jest poemat symfoniczny „Step", ale wystąpiło to w całej pełni w jego epokowej działalności p e d a g o g i c z n e j; jako długoletni nauczyciel kompozycji w Konserwatorium warszawskim wykształcił Noskowski całe pokolenia naszych kompozytorów; bez przesady rzec można, że nie było niemal żadnego wybitniejszego kompozytora na przełomie XIX i XX wieku, który by nie wyszedł ze szkoły Noskowskiego; uczniami jego byli wszyscy przedstawiciele „Młodej Polski" i jemu zawdzięczali gruntowną znajomość rzemiosła.

O dydaktycznym talencie Noskowskiego świadczą wymownie dwa podręczniki teoretyczne; jeden do nauki harmonii, opracowany wspólnie z Markiem Zawirskim, 1902, drugi zaś podręcznik do nauki kontrapunktu, kanonu i fugi, 1908, jedyny dotąd podręcznik polski; drugie wydanie uzupełnione opracował Ludomir Różycki, 1928.

* * *

Pokolenie kompozytorów, współczesne Żeleńskiemu i Noskowskiemu, zbliża się stylem swej muzyki do ich stylu. Mimo indywidualnych różnic, zarysowujących się nieraz bardzo ostro u każdego z tych kompozytorów, zauważyć jednak można u nich, jakby jeden w s p ó l n y r y s; jest to rys epoki przejściowej na przełomie dwóch wieków; tak samo, jak łatwo uchwycić znamienne cechy melodii rokokowej czy

melodii epoki Biedermayerowskiej czy melodii typowo romantycznej, tak samo i w muzyce pokolenia, współczesnego Żeleńskiemu i Noskowskiemu, dźwięczy pewien charakterystyczny ton, który długo jeszcze potem odzywa się jakby echem u następnych kompozytorów: Jest to znamienny ton melodii, wypływający z jej rysunku i jej struktury; w porównaniu jeszcze z melodią Moniuszkowską, mającą charakter wyłącznie wokalny, złączony ściśle z włoską arią operową, występuje tutaj melodia o charakterze wybitnie instrumentalnym, posługująca się śmiałymi krokami odległych interwali, np. septymy lub częstą alteracją; a przede wszystkim ma ta nowa melodia większą niż dawniej intenzywność wyrazu uczuciowego.

Najbliższy Żeleńskiemu jest Aleksander ZARZYCKI, 1834 † 1895, ze Lwowa, ale działający głównie w Warszawie, po Apolinarym Kątskim dyrektor Instytutu Muzycznego, kompozytor pieśni solowych z tow. fortep., wydanych w dwóch cyklach, jako „Śpiewnik polski", 1871 i 1873, a nadto luźnie; największą popularność zdobyła z nich pieśń, do słów Asnyka „Między nami nic nie było", od chwili, gdy śpiewała ją na koncertach Marcelina Kochańska, 1886. Muzyka fortepianowa, wśród której znajduje się koncert op. 17, napisany w r. 1868, wykazuje w swej szlachetności wyrazu i w swych środkach technicznych wpływ Chopina. Muzyka symfoniczna obejmuje Suitę orkiestralną, złożoną z poloneza, mazurka i krakowiaka, oraz Uwertury koncertowe. Z kilku miniatur skrzypcowych w repertuarze wirtuozów utrzymał się efektowny Mazurek G-dur, op. 26, poświęcony Pablo Sarasatemu, który go stale umieszczał w swych programach jako jedną z kompozycji, najwdzięczniejszych pod względem wirtuozowskim.

Operę reprezentuje obok W. Żeleńskiego Adam MÜNCHHEIMER, 1831 † 1904, wzorujący się głównie na stylu oper Meyerberowskich. Operę „Otto Łucznik" do libretta Jana Chęcińskiego wykonano w Warszawie w r. 1864, operę „Stradiota" w r. 1876. Przez lat 15 czekać musiała na wystawienie opera „Mazepa", według tragedii J. Słowackiego, napisana w r. 1885; po przedstawieniu w Teatrze Wielkim, 1900, grano ją także w Turynie w teatrze Wiktora Emanuela, 1902 r. W ostatniej swej operze „Mściciel" wyzyskał Münchheimer

zdobycze nowszej techniki operowej. Jego liczne kompozycje orkiestralne, jak uwertury, suita koncertowa, polonezy, muzyka do kilku dramatów, świadczą o wybitnym zmyśle instrumentacyjnym. Popularne były chóry Münchheimera, jak zwłaszcza: „Flisaki" na bas solo z chórem, „Polonez weselny", „Pieśń przy kielichu". Muzyka Münchheimera, obejmująca niemal wszystkie rodzaje, przystępnością swej nuty i prostotą budowy, spełniła należycie swe zadanie społeczne.

Zapomnieniu uległy opery, które pisał Ludwik GROSSMANN, 1835 † 1915, uczeń F. Rungenhagena w Berlinie, założyciel składu fortepianów w Warszawie. Do libretta J. Chęcińskiego napisana jest opera „Rybak z Palermo", 1867, zaś do libretta W. L. Anczyca opera „Duch wojewody", wystawiona w Warszawie, 1873 r. i grana we Lwowie oraz zagranicą w Wiedniu, Petersburgu i Berlinie. Kompozycje orkiestralne, swego czasu często wykonywane, jak: uwertury „Maria" według poematu A. Malczewskiego, „Szermierz z Ravenny", suity baletowe, Marsz triumfalny, odznaczają się barwną instrumentacją; popularność zdobył mazur na chór męski „Raźno chłopcy".

Z żywej działalności pedagogicznej zasłynął Gustaw ROGUSKI, 1839 † 1921, długoletni nauczyciel Konserwatorium warszawskiego, autor podręcznika do nauki harmonii, wspólnie opracowanego z W. Żeleńskim, kompozytor licznych dzieł, z których tylko mała część ukazała się w druku, reszta pozostała w rękopisie; są to: pieśni solowe z tow. fortepianu, kompozycje kameralne, preludia organowe, kompozycje fortepianowe i doskonałe chóry męskie i mieszane.

Wybitną indywidualnością epoki był Józef WIENIAWSKI, 1838 † 1912, pianista, młodszy brat Henryka Wieniawskiego, z którym koncertował w latach chłopięcych, budząc podziw dojrzałością techniki i interpretacji. Po dłuższym pobycie w Weimarze, gdzie jeszcze uzupełniał naukę u F. Liszta, następnie w Berlinie i w Paryżu, gdzie zabiegał o wystawienie jednej z oper Moniuszki i gdzie doprowadził do wydania 34 pieśni Moniuszkowskich z tekstem francuskim, 1862, zamieszkał w Warszawie i jako pedagog, a później jako dyrektor Tow. Muzycznego zasłużył się dla naszej kultury muzycznej; potem przeniósł się do Bruxelli na stanowisko nauczyciela gry fortepianowej w tamtejszym Konserwatorium.

W Belgii były też kompozycje jego bardziej znane, aniżeli w kraju. U nas popularny był tylko walc Des-dur op. 3, uwertura koncertowa D-dur i kilka pieśni, zwłaszcza „Zachwycenie“ („Extase“) op. 38.

W drobnych kompozycjach fortepianowych idzie Wieniawski torami Chopina, w większych posługuje się wirtuozowską techniką Liszta; należą tu: koncert G-moll, op. 20, fantazja i fuga, op. 25, ballada Es-moll, polonezy i etudy koncertowe; muzykę kameralną reprezentuje: sonata na skrzypce i fortepian, op. 24, trio fortepianowe i kwartet smyczkowy A-moll; muzykę orkiestralną zaś: suita romantyczna, op. 41, uwertura dramatyczna „Guillaume le Taciturne“ i symfonia D-dur op. 49. Wysoką wartość dydaktyczną mają etudy fortepianowe: „24 Études de mécanisme et de style“, op. 24, owoc długoletnich doświadczeń pedagogicznych.

Jednym z najświetniejszych pianistów-wirtuozów na terenie międzynarodowym był pochodzący z Warszawy Karol TAUSIG, 1841 † 1871, syn Alojzego, znanego w Warszawie nauczyciela gry fortep. Uczeń Liszta w Weimarze, zdumiewał K. Tausig fenomenalną techniką, doprowadzoną do ostatecznych granic wirtuozostwa. Kompozycje jego najeżone są wyrafinowanymi trudnościami technicznymi; są to etudy i fantazje koncertowe oraz parafrazy m. in. „Halki“, walców Straussowskich i niektórych kompozycji F. Schuberta oraz „Trystana“ Wagnerowskiego. Osiadłszy w Berlinie, otworzył tu K. Tausig Akademię gry fortepianowej, gdzie kształcili się już dojrzali wirtuozi, jak m. in. sławna Wiera Timanow; z powodu nadwątlonego zdrowia musiał ją jednak zwinąć i niebawem umarł, strawiony gruźlicą w 30 r. życia.

Ofiarą gruźlicy padł również młodo, bo w 22 roku życia genialnie zapowiadający się talent, Antoni STOLPE, ur. 23 maja 1851 w Warszawie † we wrześniu 1872 w Meranie w Tyrolu. Pochodził z dynastii muzycznej, przybyłej do Warszawy za Elsnera; dziadek jego ALOJZY Stolpe † 1824 był pierwszym nauczycielem gry fortepianowej w Konserwatorium warszawskim. Antoni Stolpe uzupełniał studia w Berlinie po ukończeniu Instytutu Muz. w Warszawie; w r. 1870 powierzono mu w tamtejszym Konserwatorium klasę gry fortepianowej; nad kompozycją pracował pod kierunkiem Fr. Kiela. Na koncercie, urządzonym w Warszawie przed wyjazdem za granicę w r. 1868 wykonano kompozycje Stolpego i uznano jednogłośnie jego „znakomity talent i szlachetne pomysły“; do kompozycji tych należą: Uwertura symfoniczna, „Hommage à Mendelssohn“ marsz orkiestralny, sekstet smyczkowy z fortepianem, trio fortepianowe, wariacje na kwartet smyczkowy na temat własny, scena dramatyczna na wiolonczelę z orkiestrą. Romans i sonet na głos tenorowy, pieśń do słów V. Hugo z orkiestrą, „Ave Maria“ na alt z kwintetem, trzy etudy fortepianowe i najdojrzalsze dzieło: sonata fortepianowa D-moll.

We Lwowie działał przez pół wieku, należycie nie oceniony, Henryk JARECKI, 1846 † 1918, uczeń S. Moniuszki w Instytucie Muz. najpierw kapelmistrz teatru w Poznaniu, a od r. 1873 teatru we Lwowie. Twórczość jego, świadcząca o wielkim talencie, nie znalazła szerszego oddźwięku w kraju i ograniczyła się niemal wyłącznie do pracy dla lokalnej sceny lwowskiej. Tu powstawała muzyka do licznych dramatów i widowisk, tutaj opery, wśród których wyjątkowe stanowisko zajmuje 4-aktowa opera *Mindowe* według tragedii J. Słowackiego, mimo zewnętrznych form tradycyjnej opery, utrzymana w stylu dramatu Wagnerowskiego, a więc wyzyskująca i dramatyczne, deklamacyjne recitativo i symfoniczne traktowanie orkiestry; opera ta, wystawiona w r. 1880 we Lwowie, nowością stylu nie przemówiła do naszego ogółu i zeszła z repertuaru, aż dopiero wznowił ją syn H. Jareckiego, jako dyrektor Tow. Muzycznego w Stanisławowie, na tamtejszej scenie w r. 1935. Z innych oper, jak: „Barbara Radziwiłłówna“, „Nocleg w Apeninach“ do słów A. Fredry, „Jadwiga, królowa Polska“ do słów Józ. Szujskiego, „List żelazny“ do słów Ant. Małeckiego, utrzymała się na scenie udramatyzowana ballada Mickiewiczowska „Powrót taty“, 1897. Twórczości H. Jareckiego dopełniają: pieśni solowe, chóry, z tych niektóre z orkiestrą i muzyka do „Odprawy posłów greckich“ Jana Kochanowskiego. Pieśń „Straż nad Wisłą“ znajduje się w każdym śpiewniku szkolnym.

* * *

W naszej kulturze muzycznej na przełomie XIX. i XX. wieku, naczelne miejsce zajęła p i e ś ń s o l o w a z tow. fortepianu. Dom polski odwracał się zwolna od pieśni obcej, a z coraz większym upodobaniem wchłaniał w siebie piękno

pieśni polskiej, która po epokowych „Śpiewnikach domowych" Moniuszki, po pieśniach Ign. Komorowskiego, dzięki twórczości W. Żeleńskiego, Z. Noskowskiego, A. Zarzyckiego doszła do swego rozkwitu. Do wzorów tych właśnie mistrzów nawiązali dwaj nasi pieśniarze, którzy silnie podkreślili swą łączność ze swojską pieśnią ludową, jej rytmem i jej charakterem; byli to: Jan Karol GALL, ur. 18 sierpnia 1856 r. w Warszawie † 30 paźdz. 1912 we Lwowie i Stanisław NIEWIADOMSKI, ur. 1859 w Soposzynie pod Żółkwią † 1936 we Lwowie, obydwaj w stylu swych pieśni napozór jednacy, a przecież znacznie od siebie różni. Obydwaj przyczynili się do pogłębienia s m a k u estetycznego wśród najdalszych warstw naszego społeczeństwa, obydwaj rozkrzewili kult polskiej pieśni i dopomogli do jej zwycięstwa nad obcym importem.



Jan Gall.

Gall i Niewiadomski znaleźli drogę do serc polskich, a znaleźli ją dzięki śpiewnej, uczuciowej m e l o d i i, która była dla obydwóch najwyższym nakazem twórczym. Jakże wymowne są słowa, w których J. Gall streścił swoje estetyczne „credo":

> „Godzę się na wszystko, uznaję wszystkie wartości postępu w muzyce, ale gdyby mi powiedziano, że ma zniknąć melodia, to wtedy powiedziałbym, że żyłem nadaremno, że miłość mojego życia była jedną wielką pomyłką".

Była to zarazem odpowiedź na ataki, które przeciw naszym pieśniarzom wymierzyli u nas snobistyczni rzecznicy postępowych prądów w muzyce zachodnio-europejskiej i melodię okrzyczeli jako coś pospolitego i banalnego, a pieśń naszą, utrzymaną w rytmach pieśni ludowej, wyszydzali jako „swojszczyznę" lichego gatunku, jako muzykę „wulgarną", tworzoną przez „ubogich duchem" kompozytorów. Niezrażeni

tymi atakami obydwaj nasi wielcy pieśniarze darzyli naród dziełami swymi, pełnymi prostoty i bezpośredniej szczerości i spełnili nimi doniosły czyn społeczny. Jest w tym nowy przykład, jak często sami hamujemy naturalny rozwój naszej muzyki, jak wytwarzamy niezdrową atmosferę podjazdowej walki i szyderczego hyperkrytycyzmu, jak sami zamykamy oczy na piękno, płynące z naszej muzyki.



Stanisław Niewiadomski.

Jan Gall zasłużył się nietylko jako jeden z najświetniejszych kompozytorów pieśni solowej, ale nadto jako znakomity kompozytor c h ó r ó w; jego kwartety męskie, a zwłaszcza oparte na motywach pieśni ludowych, pisane z niezwykłą znajomością techniki chóralnej i jej efektów, stanowią dla swego temperamentu i swej nuty uczuciowej podwalinę literatury, przeznaczonej na chór.

Również i męskie chóry a cappella Stan. Niewiadomskiego, jak „Ave Caesar", „Zaszumiał las", „Grób Wikinga" i kantata „Przysięga pod kolumną wieszcza" do słów K. Tetmajera, reprezentują cenną pozycję naszej literatury muzycznej. Ale do najbardziej w narodzie rozpowszechnionych dzieł Niewiadomskiego należą jego pieśni solowe z partią fortepianową,

traktowaną bardzo subtelnie, pieśni do słów A. Asnyka, M. Gawalewicza i przede wszystkim M. Konopnickiej, ujęte w cykle, jak „Jaśkowa dola", „Humoreski", „Z wiosennych tchnień" i w. in. Znakomite są opracowania naszych kolend na głos solowy z fortep. i na chór, oraz opracowania naszych pieśni ludowych. Ważne znaczenie ma nadto S. Niewiadomski, jako jeden z nielicznych krytyków, który swymi recenzjami i felietonami muzycznymi urabiał opinię szerokich kół naszego społeczeństwa i prostował błędne poglądy na różnorodne zagadnienia muzyczne.

Wytwornym tonem salonowej kultury oraz prostotą i szczerością wyrazu odznaczają się pieśni solowe z tow. fort., które komponował Władysław WSZELACZYŃSKI, 1847 † 1896, działający w Tarnopolu, a następnie we Lwowie pianista i kompozytor muzyki fortepianowej. Do pogłębienia kultury muzycznej na terenie Lwowa przyczynił się zasłużony dyrektor tamtejszego Konserwatorium i Towarzystwa Muzycznego, Mieczysław SOŁTYS, 1863 † 1929, jeden z bardzo u nas nielicznych przedstawicieli formy o r a t o r y j n e j. Prócz kompozycji instrumentalnych, obejmujących: koncert fortepianowy, symfonię, muzykę organową, prócz pieśni solowych i chóralnych, napisał M. Sołtys trzy oratoria: „Śluby Jana Kazimierza" do tekstu Seweryny Duchińskiej, 1895, „Królowa Korony Polskiej" do słów Lucjana Rydla i dramatyczne misterium „Ver sacrum", dzieło z ostatniej epoki twórczości, w którym posługuje się nawskróś nowoczesnymi środkami techniki muzycznej. Twórczość M. Sołtysa obejmuje również i operę; należą tu dwie opery komiczne „Rzeczpospolita Babińska", 1905 i „Panie Kochanku", oraz opera „Maria" według poematu Ant. Malczewskiego.

Zasłużony dla organizacji i kultury chórów w Warszawie i miastach Kongresówki, Piotr MASZYŃSKI, ur. 3 lipca 1855 † 1 sierpnia 1934, uczeń G. Roguskiego i Z. Noskowskiego, po którym objął dyrygenturę chóru w Konstancji nad jez. Bodeńskim, po powrocie do Warszawy poświęcił swą twórczość niemal wyłącznie pieśni solowej i chóralnej. Stylem swym zbliża się Maszyński do stylu Galla i Niewiadomskiego, a więc łączy urocze piękno melodii ze swojskim tonem pieśni ludowej, zachowując w wytwornych ramach artystycznego opracowania szlachetną prostotę prymitywów ludowych;

wzorem tego stylu jest przede wszystkim cykl pieśni „Nowe latko" do poezji M. Konopnickiej. Twórczością wokalną przysłonił Maszyński niemal całkowicie swoją muzykę instrumentalną, obejmującą: miniatury fortepianowe, skrzypcowe, wariacje na kwartet smyczkowy, nadto kompozycje orkiestralne, wśród których cenna jest niesłusznie zapomniana suita symfoniczna „Pochód weselny".

*

* *

Wokół tych naczelnych postaci skupił się zastęp licznych kompozytorów, którzy zależnie od środowiska swej działalności zdobyli większe lub mniejsze znaczenie dla naszej muzyki; należą do nich:

Michał HERTZ, 1844 † 1918, pianista, w kompozycji uczeń F. Kiela w Berlinie, przez czas jakiś nauczyciel gry fortepianowej w tamtejszym Konserwatorium J. Sterna, kompozytor cyklu pieśni i ballad, chórów, wśród nich „Straż nad Wisłą", muzyki fortepianowej, muzyki do dramatów i baletów oraz oper; z nich operę „Gwarkowie" w 4 aktach do libretta Fel. Szobera wystawił Teatr Wielki w r. 1880; z opery „Bogna, córka wygnańca" ukazał się wyciąg fortepianowy, 1900 r.

Aleksander MICHAŁOWSKI, 1851 † 1938, sławny wirtuoz-pianista, jeden z najznakomitszych pedagogów gry fortepianowej, który w ciągu 60-letniej pracy nauczycielskiej wykształcił całe pokolenia pianistów polskich, był zarazem wybitnym kompozytorem miniatur fortepianowych, które reprezentują syntezę stylu Mendelssohna - Schumanna ze stylem Chopina.

Bohdan BORKOWSKI, 1852 † 1901, pochodził z Krakowa, kształcił się w Warszawie u Józ. Nowakowskiego i Moniuszki, komponował pieśni solowe, chóry, msze, z których msza C-dur zdobyła nagrodę na konkursie w Bruxelli w r. 1893; do libretta Bron. Grabowskiego napisał operę „Filius Chami".

Władysław RZEPKO, 1854 † 1932, kompozytor muzyki wokalnej, fortepianowej i organowej, zasłużył się przede wszystkim pracą społeczną jako nauczyciel śpiewu, autor cennych śpiewników i dydaktycznych rozpraw o śpiewie.

Michał Marian BIERNACKI, 1855 † 1936, uczeń W. Żeleńskiego w Warszawie, przez kilka lat dyrektor Tow. Muzycznego im. Moniuszki w Stanisławowie, po powrocie do

Warszawy nauczyciel Konserwatorium; jako kompozytor zdobył kilkakrotnie nagrody na konkursach w kraju i za granicą; komponował pieśni solowe, chóry, muzykę fortepianową, skrzypcową i symfoniczną, m. in. poemat symfoniczny „Alea jacta est". Podręcznik jego „Zasady muzyki" ukazał się w kilku wydaniach i był oficjalnym podręcznikiem Konserwatorium warszawskiego; tłumaczono go na język rosyjski. M. M. Biernacki pisał rzeczowe sprawozdania z ruchu muzycznego w „Echu Muz. i Teatr." w latach 1897/1900.

Jako znakomity pedagog gry fortepianowej zasłużył się dla naszej kultury muzycznej Aleksander RÓŻYCKI, 1845 † 1914, pochodzący z Żytomierza, absolwent Instytutu Muzycznego w Warszawie, następnie nauczyciel Konserwatorium; drobne jego kompozycje fortepianowe i pieśni solowe uległy zapomnieniu, za to trwałą wartość mają jego wydawnictwa dydaktyczne „Ćwiczenia na 5 tonach", „Etudy melodyjne dla początkujących", „Szkoła techniki fortepianowej" w 2 częściach, „Nowa szkoła na fortepian" i „ABC, elementarna szkoła na fortepian", op. 50.

Erazm DŁUSKI, 1857 † 1923, z Podola, pianista, laureat Konserwatorium Petersburskiego, kompozytor muzyki kameralnej, pieśni solowych, kantat, „Rapsodii słowiańskiej" na orkiestrę i oper; z nich operę „Urwasi", wystawiono w Petersburgu i we Lwowie, 1902.

Marian SOKOŁOWSKI, ur. 1858, uczeń W. Żeleńskiego w Warszawie, jeden z założycieli Filharmonii warszawskiej, kompozytor licznych miniatur fortepianowych, wielu pieśni solowych, chórów i muzyki symfonicznej.

Seweryn BERSON, 1858 † 1917, uczeń H. Urbana w Berlinie, działał we Lwowie; napisał kilka efektownych chórów męskich, nastrojowe pieśni solowe z fortep., kilka drobiazgów fortepianowych oraz muzykę do dramatycznych baśni Zygmunta Sarneckiego, m. in. „Szklanna góra".

Henryk PACHULSKI, 1859 † 1921, kształcił się w Warszawie u W. Żeleńskiego, a następnie w Moskwie u S. Taniejewa. W Rosji, gdzie długo działał jako pianista, popularne stały się jego fortepianowe opracowania polskich pieśni ludowych, jak również i jego oryginalne kompozycje fortepianowe: Preludia, etudy, studia kanoniczne, sonaty, polonezy, mazurki i fantazja polska z orkiestrą.

Konstanty GORSKI, 1859 † 1924, z ziemi Wileńskiej, skrzypek i kompozytor, uczeń N. Rimskij-Korsakowa w Petersburgu, jako pedagog działający długo w głębi Rosji, po rewolucji bolszewickiej wrócił do Polski. Większą część kompozycji zajmuje muzyka skrzypcowa, zupełnie u nas nieznana; resztę stanowią liczne pieśni, fantazje orkiestralne i opera „Margier" do słów W. Syrokomli.

Ludwik Teodor PŁOSAJKIEWICZ, 1859 † 1926, był uczniem Z. Noskowskiego; wydał kilka cennych śpiewników szkolnych i napisał trzy „opery dziecięce" do słów Or-Ota, liczne pieśni solowe i kompozycje fortepianowe oraz opracował zbiór kolend i „Pieśni żołnierza polskiego".

Henryk BOBIŃSKI, 1861 † 1914, uczeń Z .Noskowskiego, wybitny pianista, uzupełniał studia w Moskwie u Szostakowskiego, działał tu następnie jako nauczyciel gry fortep. tak samo, jak i w Kijowie i w Odessie, poczem wrócił do Warszawy. Prócz uwertury koncertowej na ork. symfoniczną i wariacji na kwartet smyczkowy pisał kompozycje fortepianowe: Etudy, preludia, nokturny, walce i dwa koncerty E-moll, op. 8 i A-moll op. 12.

Wojciech GAWROŃSKI, 1868 † 1910, również uczeń Z. Noskowskiego, pianista, znany swego czasu w Rosji jako wykonawca Chopina, umarł w zakładzie dla nerwowo chorych w Obornikach w Wielkopolsce; kompozycje jego, jak obydwa kwartety smyczkowe, oraz fortepianowe ballady i wariacje zdobyły nagrodę na konkursach w Moskwie i w Lipsku; również i opera „Maria" według A. Malczewskiego otrzymała nagrodę na konkursie Konst. Wołłodkowicza, 1904 r.

Feliks STARCZEWSKI, ur. 1868 w Warszawie, zm. 1945, uczeń G. Rogulskiego, pedagog, autor artykułów o muzyce i kompozytor, napisał: cykl pieśni dziecięcych p. t. „Ojczyzna moja" do poezji M. Konopnickiej i Or-Ota, pieśni patriotyczno-rewolucyjne w czasie ucisku za caratu, nadto muzykę baletową i muzykę do kilku wodewilów.

Zygmunt BILIŃSKI, 1869 † 1938, uczeń W. Żeleńskiego i Noskowskiego, pianista, pedagog, komponował pieśni solowe, chóry i efektowne drobiazgi fortepianowe, jak Prelud Des-dur, Etude phantastique, Alla gavotte, Krakowiak zdobyły pewną popularność.

Henryk SKIRMUNT, ur. 1870, ziemianin z Polesia, uczeń Konserw. Petersburskiego, a następnie J. Masseneta w Paryżu, kompozytor pieśni, napisał operę „Pan Wołodyjowski", wystawioną we Lwowie, 1902.

Ignacy KOSOBUDZKI, 1873 † 1926, uczeń Z. Noskowskiego, kompozytor kwartetu fortepianowego, licznych pieśni z których niezmiernie rozpowszechniona była pieśń „Stach" do słów Or-Ota „Od łez mnie oczy bolą" i cykl „Na szarą godzinę", zdobył popularność pieśniami patriotycznymi, pisanymi w czasie Wielkiej wojny: „Tak nam dopomóż Bóg" do słów M. Konopnickiej, „Polskie hasło" i in.

Antoni URUSKI, 1872 † 1934, ze Lwowa, pedagog, dyrygent chórów w Małopolsce wschodniej, napisał prócz pieśni kościelnych i chórów, muzykę do tragedii Sofoklesa „Antygona" i oratorium „Eli, Eli, lama sabachtani", wykonane w Krakowie, 1930 r.

Z kobiet większe znaczenie zdobyły kompozytorki: Natalia JANOTHA, 1856 † 1932, córka pedagoga-pianisty Juliusza Janothy w Warszawie, uczennica Klary Wieck-Schumann, pianistka, koncertująca za granicą, stale zamieszkała w Londynie, komponowała liczne „morceaux de salon", pieśni solowe z tow. fortep. Z wrażeń wycieczki w Tatrach powstała suita fortepianowa, osnuta na motywach podhalańskich, 1892.

Ludmiła JESKE - CHOIŃSKA - MIKORSKA, 1849 † 1898, z Poznańskiego, niezwykła indywidualność, jako śpiewaczka uczennica Matyldy Marchesi w Wiedniu i Lampertiego, ojca, w Mediolanie, jako kompozytorka uczennica G. Roguskiego i Z. Noskowskiego, napisała kilka pieśni solowych i kompozycji fortepianowych oraz dwie opery komiczne: „Zuch dziewczyna" według komedii K. Zaleskiego „Spudłowali", wystawioną w Teatrze Małym w Warszawie, 1885 i „Markiz de Crèqui", graną w Łodzi, 1891 r. Na konkursie w Chicago zdobyła nagrodę jej ballada symfoniczna „Rusałka", 1893.

Leokadia MYSZYŃSKA WOJCIECHOWSKA z Łowicza, 1858 † 1930, uczennica Żeleńskiego w Warszawie, a następnie Z. Noskowskiego zdobywała pieśniami swymi nagrody na konkursach; pisała zrazu drobne kompozycje fortepianowe i chóry, potem przystąpiła do większych form muzyki instrumentalnej i napisała: „Variations sérieuses" As-dur, sonatę na skrzypce i fortepian i Trio fortepianowe.

Halina KRZYŻANOWSKA, ur. 1860 r. i wychowana w Paryżu, pianistka, pochodziła z tej samej rodziny, co matka Chopina oraz kompozytor Ignacy Krzyżanowski; uczennica Konserwatorium Paryskiego, następnie nauczycielka Konserwatorium w Rennes, utrzymywała stały kontakt z Polską, czy to koncertując w miastach polskich w latach 1894/ 1900, czy też czerpiąc tematy polskie do swoich kompozycji fortepianowych i do pieśni. Do większych form należą: Sonata fortep. D-moll, fantazja fortep. z orkiestrą, oratorium „Św. Radegunda", muzyka do dramatu Seweryny Duchińskiej „Jasyr".

* * *

Osobną kartę mają w dziejach naszej muzyki zasłużeni organizatorzy i kompozytorzy chórów, stanowiących w okresie niewoli ważny czynnik w pracy nad uświadomieniem narodowym i podtrzymaniem polskości w naszym społeczeństwie. Do najbardziej znanych rzeczników pieśni chóralnej należą: Bolesław Rawicz DEMBIŃSKI w Wielkopolsce † 1914, kompozytor kantaty „Pieśń o ziemi naszej" na chór męski z orkiestrą; Kazimierz DANYSZ † 1912, działający wśród kolonii polskiej w Berlinie, następnie w Poznaniu, Warszawie i Łodzi; Stanisław NIEDZIELSKI † 1895, nauczyciel śpiewu i kompozytor pieśni i chórów w Krakowie, Warszawie, dyrygent „Lutni" w Łodzi: Ignacy Feliks GUNIEWICZ † 1882; kompozytor licznych pieśni patriotycznych i oratorium „Niewola babilońska"; działał zrazu we Lwowie, potem w Krakowie i Poznaniu; Wilhelm CZERWIŃSKI, 1837 † 1893, pianista, kompozytor opery „Rusałka" i operetki „Słowiczek", granej we Lwowie, 1875, muzyki fortepianowej, kantaty „Oda do młodości" i ludowego oratorium „Jasełka"; jest on nadto kompozytorem melodii Marsza Sokołów: „Ospały i gnuśny"; Antoni ORŁOWSKI, ur. 1862, napisał muzykę do poematu „Stepy Akermańskie", kilkanaście pieśni patriotycznych i ułożył melodię marsza pogrzebowego do śpiewu ze słowami „W mogile ciemnej"; popularny stał się również jego polonez weselny „Kto przysięga miłość, wiarę". Stanisław BURSA, ur. 1865, nauczyciel śpiewu, kompozytor pieśni, z których popularna stała się pieśń „Gondoliera", przypominająca łudząco styl pieśni Galla; liczne są jego opracowania na chór pieśni ludowych i nabożnych pieśni

polskich. Otto Mieczysław ŻUKOWSKI, ur. 1867, zasłużył się również jako wydawca śpiewników na chór męski i mieszany. Nieskończony jest wprost zastęp tych drobnych kompozytorów, jak: Maur, Sieber, Eug. Gluziński, Jan Czubski, Marian Signio, Wład. Powiadowski, kompozytor muzyki do wodewilu Krumłowskiego „Królowa Przedmieścia", Fran. Konior, Henryk Miłek, Walerian Styś, Stan. Kwaśnik, Alfred Stadler i w. in., którzy pracując zazwyczaj w bardzo skromnych warunkach małych miast, kładli fundamenty pod kulturę muzyczną wśród szerokich warstw społeczeństwa.

Nakoniec bodaj pobieżna wzmianka należy się naszym kompozytorom muzyki tanecznej, która dla umuzykalnienia ogółu miała swoje znaczenie. Do najwybitniejszych należą: Andrzej RAJCZAK † 1861, którego mazury dotąd jeszcze rozbrzmiewają, Walenty SZLAGORSKI, † 1871, znany ze siarczystych krakowiaków, Leopold LEWANDOWSKI, 1833 †1896, dyrygent orkiestry w teatrze Rozmaitości w Warszawie; tańcami jego, zwłaszcza ognistymi mazurami zachwycał się Moniuszko; Adolf SONNENFELD, ur. 1837, kompozytor wielu wodewilów do tekstów F. Szobera na tle życia warszawskiego i baletu „Pan Twardowski", który miał rekordowe powodzenie, 1860; Adam WROŃSKI † 1915, długoletni kapelmistrz orkiestry zdrojowej w Krynicy, zw. „polskim Straussem", niezrównany mistrz mazurów; Fabian TYMOLSKI, ur. 1828, we Lwowie, kompozytor znakomitych polonezów; Karol NAMYSŁOWSKI † 1925, założyciel włościańskiej orkiestry w Lubelszczyźnie, kompozytor świetnych oberków i kujawiaków, wykonywanych z przyśpiewkami; koncertami swymi budził on w Królestwie gorące uczucia narodowe.

Jednym z dowodów, świadczących dodatnio o stanie naszej kultury muzycznej z końcem XIX. wieku, było pismo *Echo Muzyczne i Teatralne*, które w Warszawie założył i redagował Jan KLECZYŃSKI, 1837 † 1895, muzyk starannie wykształcony, pianista i kompozytor, a przede wszystkim znakomity krytyk, drugi po Józefie Sikorskim, bojownik o uspołecznienie muzyki w naszym społeczeństwie. Doskonałe recenzje, sprawozdania z ruchu muzycznego i artykuły Kleczyńskiego, pisane z niezwykłą bezstronnością, stanowią cenne źródło dla historii naszej muzyki w ostatnim 20-leciu XIX. wieku; po J. Kleczyńskim objął redakcję „Echa" Aleksander

Rajchman, ale nie zdołał utrzymać pisma na tej wyżynie, na którą je wyniósł Kleczyński. Z kilkunastu prac Kleczyńskiego o muzyce trwałą wartość mają rozprawy o Chopinie, powstałe z prelekcji, wygłoszonych w Warszawie; są to: „O wykonywaniu utworów Chopina" 1879, wyd. także w jęz. francuskim; „Chopin w celniejszych swych utworach", 1888, tłum. na kilka obcych języków, nadto rozprawa o muzyce podhalańskiej ze zbiorem melodii, 1884 i 1888.



Karol Namysłowski.

Na terenie międzynarodowym zajęła Polska w tym okresie pierwsze miejsce jako ojczyzna znakomitych śpiewaków. Na zagranicznych scenach operowych wywoływali zachwyt śpiewacy polscy, wśród nich Mieczysław KAMIŃSKI, syn J. N. Kamińskiego, dyrektora teatru lwowskiego, tenor, jeden z pierwszych wykonawców Wagnerowskiego „Tannhäusera" i „Lohengrina" na scenach operowych Wiednia, Berlina, Frankfurtu. Większość tych świetnych śpiewaków

karierę swoją poświęciła zagranicy, zdobywając tam uznanie i fortunę, w kraju byli tylko gośćmi, których tu owacyjnie witano z wdzięcznością i dumą. Jednym z najsłynniejszych tenorów był Władysław MIERZWIŃSKI, 1850 † 1909, z Warszawy, którego występy w kraju, w Rosji, Londynie, Paryżu i w Ameryce były nieprzerwanym łańcuchem triumfów; jako tenor bohaterski zachwycał Mierzwiński głosem, pełnym siły i potęgi brzmienia; głos jego nazywano „armatą"; nad skalą ciemnych tonów barytonowych jaśniały pełne blasku najwyższe tony tenorowe, dochodzące nietylko do wysokiego c^2, lecz nawet do cis^2 i d^2. Niestety zbytnie forsowanie głosu doprowadziło do szybkiej jego ruiny.

Niezrównany kunszt wokalny bel canta z najwyższą kulturą i szlachetnością interpretacji łączył naczelny przedstawiciel całej dynastii śpiewaków, Jan Mieczysław RESZKE, 1850 † 1925, z Warszawy, tenor, w którym czarujące piękno liryzmu zespalało się z blaskiem głosu bohaterskiego. Dzięki temu opanował J. Reszke wszechstronny repertuar operowy: był idealnym wykonawcą partii tenorowych z oper starowłoskich, jak i oper Verdi'ego, Gounoda, Masseneta oraz oper Wagnerowskich; partia „Trystana" była w jego wykonaniu rewelacją przede wszystkim dla Niemców, którzy przekonali się, że interpretacja Wagnera polega nie na wrzasku, ale na pięknym śpiewie. Po ustąpieniu ze sceny otwarł Jan Reszke szkołę śpiewu w Paryżu, gdzie już renomowani śpiewacy operowi uzupełniali studia i pod jego kierunkiem opracowywali nowe partie. Młodszy jego brat, EDWARD RESZKE, 1853 † 1917, głęboki bas, basso cantante, stale z nim razem występujący, był również atrakcją scen operowych zarówno w partiach tradycyjnych oper, jak i oper Wagnerowskich (niezrównany Wotan, Hagen, Hans Sachs). Siostra ich JÓZEFINA Reszke, 1856 † 1891, mezzosopran koloraturowy, występowała na największych scenach operowych zagranicy, a po powrocie do Warszawy, poślubiwszy bar. L. Kronenberga, śpiewała jedynie na estradzie koncertowej.

Jako wykonawca partii Wagnerowskich słynął w Niemczech Aleksander BANDROWSKI, 1860 † 1913, bohaterski tenor opery Frankfurtskiej, tak samo jak Jan Reszke łączący liryzm i metaliczne brzmienie głosu z wysoką kulturą techniczną interpretacji; zaczął od tenorowych partii w operetkach na scenie lwowskiej, a następnie wytrwałą pracą doprowadził swój śpiew do szczytów wirtuozostwa; olśniewał nietylko na scenie operowej, ale budził podziw także jako niezrównany wykonawca pieśni, zwłaszcza Żeleńskiego i Galla.

„Polskim słowikiem" nazwano zagranicą Marcelinę SEMBRICH-KOCHAŃSKĄ, 1858 † 1935, która swą fenomenalną muzykalnością i wszechstronnością kunsztu wokalnego nie miała równej sobie rywalki; czarem cudownego głosu, sięgającego do trzechkreślnego *f*, najwyższym wirtuozostwem bel canta i najwyższym uduchowieniem interpretacji, budziła Kochańska zachwyt i uniesienie słuchaczów. Na koncertach w Wiedniu ona pierwsza zaśpiewała walca Straussowskiego „Frühlings-Stimmen" we własnej transkrypcji; w Ameryce witano ją jako najgodniejszą następczynię Adeliny Patti i pozyskano na stałe do Metropolit. Opera House w New Yorku, jako największą atrakcję; w Polsce zaś występy jej w operze i na estradzie koncertowej przybierały formę narodowej manifestacji.

Literatura. Felicjan Szopski: W. Żeleński, wyd. „Biblioteka Muz.", Warszawa, 1928. — Stan. Golachowski: Antoni Stolpe. „Muzyka Polska", kwartalnik, Warszawa, 1935, VII. — Feliks Kęcki: Aleks. Zarzycki „Muz. Pol.", 1935, V. — Fel. Starczewski: Jan Gall; w mies. „Chór", Warszawa, 1937; M. M. Biernacki, w dwumiesięczn. „Muz. Polska", 1936, V. — Echo Muz. i Teatr, Warszawa, „Spółcześni kompozytorzy poiscy", 1898, Nr. 791/3. — Edward Wrocki: Konstanty Gorski, Warszawa, 1924. — Anatol Krzyżanowski (pseud.): Muzyka i jej mistrzynie. „Echo Muz. i Teatr", 1895, Nr. 613. — Clara Leiser: Jean de Reszke and the great days of opera, London, 1933.

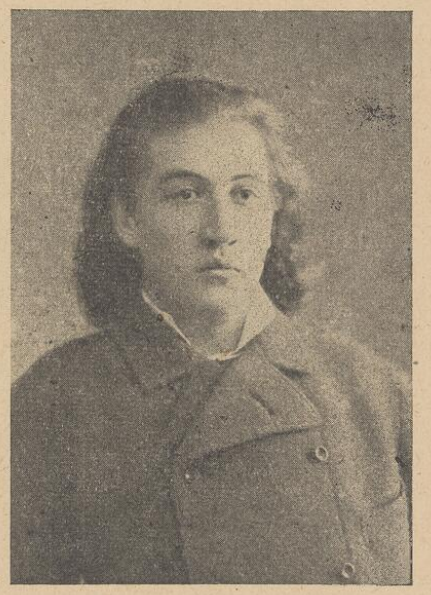
XV. PIONIERZY POSTĘPU

W ścisłym kontakcie z muzyką zachodnio-europejską pozostawali nasi kompozytorzy, którzy wzrośli wprawdzie w tradycjach dawnej muzyki, ale umieli wyzyskać zdobycze nowej muzyki, zwłaszcza na polu harmonii i dzięki temu stworzyli nowy, postępowy styl w muzyce polskiej. Jednym z pierwszych, który nawiązał do twórczości Chopina i do zdobyczy harmonicznych muzyki neoromantycznej, a zwłaszcza do stylu F. Liszta, był jego uczeń Juliusz ZARĘBSKI, ur. 1854 w Żytomierzu na Wołyniu i tam młodo zmarły na gruźlicę 11. września 1885 r. Po nauce u Łucji Rucińskiej, pianistce i kompozytorce w Żytomierzu, kształcił się w Konserwatorium w Wiedniu, następnie w Petersburgu i studia pianistyczne uzupełniał u Liszta, towarzysząc mu w Rzymie, Weimarze i Budapeszcie, w końcu został nauczycielem gry fortepianowej w Konserwatorium w Bruxeli po Ludw. Brassinie, 1880.

Poza jednym tylko dziełem kameralnym, t. j. wspaniałym *Kwintetem fortepianowym*, op. 34, G-moll (wyd. przez „Tow. Wyd. Muz. Pol." w Warszawie), odpowiadającym najwyższym wymaganiom artystycznym, cała twórczość J. Zarębskiego poświęcona jest muzyce fortepianowej, na 2 lub na 4 ręce. Już ten szczegół zewnętrzny zbliża go do Chopina, od którego Zarębski przejął główne formy, tj. polonezy, mazurki i walce, etudy, ballady, impromptu, berceuse i tarantellę. Jednym z najcenniejszych i najbardziej rozpowszechnionych dzieł Zarębskiego jest Polonez Fis-dur op. 6 z r. 1881, łączący poezję polonezów Chopinowskich z wirtuozowskim blaskiem techniki Lisztowskiej. Niektóre kompozycje, jak „Berceuse" As-dur, op. 22, jak „Serenade burlesque", op. 20, która w chwili ukazania się nie spotkała się z należytym zrozumieniem, jak cykl „Les Roses et les Epines" op. 13, wyprzedziły

stylem swoim znacznie współczesną sobie epokę, nietylko w naszej muzyce, ale i w muzyce zachodnio-europejskiej, gdyż posłużyły się środkami technicznymi, które stały się typowe dopiero dla stylu impressjonistów z C. Debussym na czele. „Tańce galicyjskie" op. 21, napisane na 4 ręce, zinstrumentował F. Liszt na wielką orkiestrę.

J. Zarębski zasłynął w Europie jako pierwszy wirtuoz w grze na wynalezionym wówczas fortepianie, zbudowanym według pomysłu Józefa Wieniawskiego przez braci Mangeot; był to fortepian o dwóch klawiaturach, z których dolna była normalną klawiaturą, druga zaś biegła w kierunku przeciwnym: „deux claviers renversés"; na tym instrumencie koncertował Zarębski na powszechnej wystawie w Paryżu 1878 roku, później w testamencie swym zapisał go warszawskiemu Instytutowi Muzycznemu.



Juliusz Zarębski.

Niemal niespostrzeżona minęła twórczość kompozytora, który do muzyki naszej wniósł również postępowe pierwiastki; był nim Eugeniusz PANKIEWICZ, 1857 † 1898; pianista, uczeń Józefa Wieniawskiego i Teod. Leszetyckiego, a w kompozycji uczeń W. Żeleńskiego i Z. Noskowskiego; zmarł tragicznie w zakładzie dla umysłowo chorych. Kompozycje jego obejmują muzykę fortepianową i pieśni solowe z tow. fortep.; nie znalazły one należytego oddźwięku w naszym społeczeństwie, gdyż styl ich był jeszcze za świeży i opierał się na zbyt nowoczesnej technice. Muzyka fortepianowa Pankiewicza, posługująca się często techniką polifoniczną, nie miała tej przystępności budowy, jaką odznaczały się kompozycje, grywane w ówczesnych naszych domach. Pieśni solowe zaś wprowadzają wprawdzie w melodii tematykę ludową, ale

partię fortepianową wyposażają bogatą chromatyką, co znowu nie przyczyniało się do ich rozpowszechnienia wśród ogółu, przywykłego do szablonowego traktowania partii fortepianowej jako akordowego akompaniamentu do pieśni.

Jako wielki talent zapowiadał się młodo zmarły Antoni RUTKOWSKI, 1859 † 1886, pianista, uczeń Moniuszki i Żeleńskiego, potem nauczyciel Instytutu Muzycznego w Warszawie. Z kompozycji jego, obejmujących: pieśni solowe, trio fortepianowe, wariacje na kwartet smyczkowy, sonata na skrzypce i fortepian i miniatury fortepianowe, wysoką wartość mają wariacje fortep. Cis-moll, które zaprzyjaźniony z Rutkowskim I. J. Paderewski, pisząc o nim nekrolog w Echu Muz. i Teatr., nazwał słusznie „małym arcydziełem".

Łącznikiem między konserwatywnym stylem tradycji w naszej muzyce, a stylem postępu stał się właśnie Ignacy Jan (według innych: Józef) PADEREWSKI, ur. 1860 w Kuryłówce na Podolu (według innych: w Sudyłkowie na Białej Rusi?) † 30. czerwca 1941 w Morges w Szwajcarii. Po nauce w warszawskim Instytucie Muzycznym został w nim nauczycielem gry fortepianowej. Studiów w kompozycji dopełniał u Fr. Kiela, a potem u H. Urbana w Berlinie, następnie już jako skończony wirtuoz pracował jeszcze pod kontrolą Teod. Leszetyckiego w Wiedniu nad techniką gry fortepianowej. Od pierwszego koncertu, urządzonego wspólnie ze sławną primadonną Pauliną Lucca w Wiedniu w r. 1887, datuje się legendarne powodzenie wirtuozowskiej kariery Paderewskiego, zwłaszcza w Ameryce. Jako wykonawca Chopina ujarzmiał on słuchaczów uduchowieniem i poezją gry.

Jako kompozytor zawdzięcza Paderewski swą popularność przede wszystkim swemu Menuetowi G-dur, op. 14, stanowiącemu idealny wzór rokokowej stylizacji; trio menueta przesycone jest polskim tonem narodowym; popularne stały się nadto: „Legenda" op. 16, „Melodia", grywana także w transkrypcji skrzypcowej Stan. Barcewicza i Krakowiak fantastyczny. Do większych kompozycji fortepianowych wprowadza Paderewski, podobnie jak Żeleński, epizody kontrapunktyczne, a finały ujmuje we formę fugi; tak czyni we wszystkich trzech cyklach wariacji i w sonacie Es-moll, op. 21. Wysoką wartość mają dwie kompozycje fortepianowe z orkiestrą, barwnie traktowaną: „Fantazja polska", op. 19

i Koncert A-moll, op. 17, który z rękopisu grała w Warszawie Annette Jessipowa w r. 1889. Sławne „Albumy Tatrzańskie" op. 12 na 4 ręce, zawierające w 2 częściach melodie podhalańskie, przyczyniły się do obudzenia u nas zainteresowania dla naszej muzyki góralskiej równocześnie z tym zamiłowaniem „góralszczyzny", które obudziło się w poezji dzięki



Ignacy Jan Paderewski, według rysunku Burne Jonesa.

Witkiewiczowi („Na przełęczy"), Fran. Nowickiemu (Sonety) i Kaz. Tetmajerowi („Na Skalnym Podhalu").

Paderewski operuje mistrzowsko techniką orkiestralną; stwierdza to potężna w swych środkach symfonia H-moll, napisana w r. 1904, mająca podłoże patriotyczno-narodowe, pojęta jako alegoria roku 1863; stwierdza to nadto wirtuozowska instrumentacja orkiestry w jedynej operze Paderewskiego *Manru*, 1901, napisanej do libretta Alfr. Nossiga według powieści J. I. Kraszewskiego „Chata za wsią"; premiera

odbyła się w maju 1901 w Dreźnie, a w miesiąc później wystawiono ją we Lwowie z Al. Bandrowskim i Heleną Ruszkowską w partiach naczelnych; w Ameryce do triumfu tej opery przyczyniła się przede wszystkim Marcelina Kochańska jako Ulana. W „Manru" połączył Paderewski rodzime pierwiastki polskie z techniką dramatu Wagnerowskiego. Wysokie stanowisko zajmuje Paderewski jako p i e ś n i a r z; takie klejnoty liryzmu, jak pieśni do słów Mickiewiczowskich: „Polały się łzy me czyste" lub „Piosenka dudarza", starczą, by muzykę naszą wynieść jako najpiękniejszą ponad wszelką inną. Cykl pieśni do tekstów francuskich Catulle Mendés'a ma zupełnie inny charakter; są to pieśni deklamacyjne z misternie opracowaną partią fortepianową, ale też obce naszemu odczuciu i u nas nieznane.

Zdumiewająca wszechstronność twórcza Paderewskiego była przedmiotem ogólnego podziwu; trafnie scharakteryzował go, po jego koncertach w Paryżu, Camille Saint-Saëns, mówiąc o nim, że jest to „geniusz, który przypadkowo gra także na fortepianie". Polska czci w nim nadto wielkiego o b y w a t e l a - p a t r i o t ę, a zarazem nieoficjalnego ambasadora sprawy polskiej wobec zagranicy. Poświęciwszy się pracy narodowej, zarzucił Paderewski zupełnie kompozycję; występował jedynie jako pianista-wirtuoz, ofiarując wszystkie honoraria z koncertów na cele narodowe. W czasach niewoli ufundował w Krakowie pomnik Grunwaldzki, odsłonięty 15. lipca 1910 r.; Niemcy zburzyli ten pomnik w czasie okupacji, 1940 r. Podczas Wielkiej wojny wywalczył swoim wpływem osobistym słynny paragraf 13. orędzia Wilsona; po odzyskaniu niepodległości piastował godność premiera i ministra spraw zagranicznych. Słynął jako znakomity mowca; jego mowa, wygłoszona na uroczystościach Chopinowskich we Lwowie w r. 1910, wniknęła głęboko w istotę muzyki Chopina tak samo, jak i cenna rozprawa o t .zw. „Tempo rubato". Dla poparcia muzycznej twórczości w Polsce ufundował Paderewski konkurs w Lipsku w r. 1898, na którym nagrody zdobyli Z. Stojowski, H. Melcer, W. Gawroński, E. Młynarski i G. Fitelberg.

* * *

W czasie, gdy Paderewski umilknął jako kompozytor, doszła do znaczenia grupa naszych kompozytorów, działających w duchu jego twórczości i jeszcze silniej zaakcentowała swą łączność z nowoczesnym stylem muzyki zachodnio-europejskiej. Twórczość tych kompozytorów należy do dwóch epok: do epoki przedwojennej i do czasów, związanych z odzyskaniem naszej niepodległości po r. 1918. Seniorem tej grupy był Roman STATKOWSKI, 1859 † 1926, uczeń W. Żeleńskiego w Warszawie i N. Sołowiewa w Petersburgu, po śmierci Z. Noskowskiego nauczyciel kompozycji w Konserwatorium warszawskim. Na tym stanowisku położył wielkie zasługi, wykształciwszy wielu naszych wybitnych kompozytorów współczesnych.

W muzyce Statkowskiego dźwięczy indywidualny ton liryzmu, jakby trzymanego na wodzy, podobnie jak to jest w muzyce Brahmsa. W technice i we formie przebija się wpływ szkoły młodo-rosyjskiej nowatorów. Znaczną część jego twórczości zajmują kompozycje kameralne z kwartetami smyczkowymi na czele; do kompozycji orkiestralnych należą: polonez op. 20 i fantazja op. 25. Wytworną formę mają nastrojowe miniatury fortepianowe, jak cykl „Immortelles", op. 19, dwa zeszyty tańców polskich, op. 22/24, preludia op. 37, oraz Mazurki na skrzypce i Krakowiak. Z dwóch oper Statkowskiego opera „Filenis" zdobyła nagrodę na konkursie w Londynie 1903, poczem wystawiła ją opera warszawska, 1904. Druga opera „Maria" według poematu A. Malczewskiego została nagrodzona na pamiętnym konkursie Konst. Wołłodkowicza w Warszawie, 1904; wystawiono ją w Teatrze Wielkim dopiero w r. 1906, a wznowiono 1924.

Jako pianista-wirtuoz, jako pedagog i kompozytor zasłynął Henryk MELCER - SZCZAWIŃSKI, ur. 1869 w Kaliszu † 18 kwietnia 1928 w Warszawie, uczeń Instytutu Muz., kształcił się w grze fortep. u R. Strobla, w kompozycji u Z. Noskowskiego; studia pianistyczne uzupełniał u Teodora Leszetyckiego w Wiedniu. Na konkursie Ant. Rubinsteina otrzymał nagrodę za Trio fortepianowe op. 2 i za koncert fortep. E-moll w r. 1895, a w trzy lata później zdobył nagrodę za koncert fortep. C-moll na konkursie I. J. Paderewskiego w Lipsku 1898 r.

Jako pedagog gry fortepianowej i jako dyrygent orkiestry symfonicznej rozwijał Melcer bardzo żywą działalność, kolejno: w Helsingsfors (Helsinki), stolicy Finlandii, we Lwo-

wie, skąd wyjechał zniechęcony walkami koterii, w Łodzi, w Konserwatorium w Wiedniu, nakoniec od r. 1907 w Warszawie, gdzie stanął na czele Filharmonii a po Wielkiej wojnie został dyrektorem Konserwatorium, 1922/7 i doprowadził je do rozkwitu; z tego stanowiska ustąpił wskutek konfliktu z ministerstwem oświecenia publicznego o kompetencję; wstrząs psychiczny, któremu wówczas uległ, przyspieszył śmierć Melcera.

Bogata twórczość H. Melcera obejmuje niemal wszystkie formy muzyczne; prócz wspomnianych już dwóch koncertów fortepianowych napisał Melcer: koncert skrzypcowy, sonatę na skrzypce i fortepian G-dur, której pierwsze Allegro opiera się na temacie oberkowym, cztery obrazy symfoniczne, kantatę „Pani Twardowska" na chór mieszany z orkiestrą i cykl kompozycji fortepianowych albo w stylu „Morceaux caracteristiques" albo w stylu wirtuozowsko-brawurowym; do tego rodzaju należą niezmiernie efektowne parafrazy koncertowe Moniuszkowskich pieśni, jak zwłaszcza „Prząśniczka" oraz „Pieśń wieczorna" i „Znasz-li ten kraj"; wariacje na temat Moniuszkowskiego „Kozaka" łączą pierwiastek konstrukcyjny z pierwiastkiem wirtuozowskim.

Dla ewolucji nowoczesnej naszej pieśni ważne są solowe pieśni H. Melcera, powstałe pod wpływem techniki Hugona Wolfa, z melodią deklamacyjną i silnie chromatyczną, dyssonansową harmonią.

Opera „Maria" według A. Malczewskiego zdobyła nagrodę na konkursie K. Wołłodkowicza w r. 1904. Do tragedii Stan. Wyspiańskiego „Protesilaos i Laodamia" napisał Melcer muzykę, w której przebija się wpływ Wagnerowskiego „Trystana" w związku z pokrewnym wątkiem dramatycznym.

Również za operę „Marię" według poematu A. Malczewskiego otrzymał na konkursie K. Wołłodkowicza nagrodę Henryk OPIEŃSKI, 1870 † 1944, absolwent Konserwatorium Krakowskiego, pierwotnie skrzypek, dopełniający swych studiów w Pradze, a następnie kształcący się w kompozycji u H. Urbana w Berlinie i Vinc. d'Indy'ego w Paryżu w „Scola cantorum" i zarazem odbywający studia muzykologiczne. Po powrocie do Warszawy pracował jako dyrygent oraz redagował cenne pismo muzykologiczne „Kwartalnik Muzyczny", 1911/14. Po wskrzeszeniu niepodległości został pierwszym dy-

rektorem Konserwatorium w Poznaniu; po kilku latach przeniósł się do Szwajcarii, gdzie pozostawał w bliskich stosunkach z I. J. Paderewskim w jego siedzibie w Morges. W Lozannie założył zasłużony dla naszej kultury muzycznej chór mieszany p. n. „Motet et Madrigal", który w stałym swym repertuarze miał nasze arcydzieła polifoniczne z XVI i XVII. wieku. Dla propagandy muzyki polskiej zagranicą ważne znaczenie miała zwięźle ujęta i po francusku napisana synteza o dziejach muzyki polskiej, wspaniale wydana z przykładami muzycznymi p. t. „La musique polonaise. Essai historique sur le developpement d'art musicale en Pologne", Paris 1918, drugie wydanie 1929 bez przykładów nutowych. Z historycznych prac H. Opieńskiego cenna jest monografia o W. Bekwarku i biografia Moniuszki.

Kompozycje Opieńskiego składają się z pieśni solowych, chórów, z których hymn „Zstąp gołębico twórczy duch" do słów S. Wyspiańskiego, na chór mieszany z ork., ma charakter kantaty; poematy symfoniczne: „Lilla Weneda" i „Zygmunt August i Barbara" mają charakterystyczny dla muzyki Opieńskiego liryzm; muzyka do tragedii Calderona „Książe niezłomny" i opera do własnego libretta „Jakób lutnista", oraz oratorium „Syn marnotrawny".

Wysoką kulturę formy reprezentuje w swej muzyce Zygmunt STOJOWSKI, ur. 1870 w ziemi Kieleckiej, uczeń W. Żeleńskiego w Krakowie, następnie absolwent Konserwatorium Paryskiego, pianista, osiadły ostatecznie w Ameryce, gdzie od r. 1907 zdobył opinię znakomitego pedagoga. Styl jego muzyki fortepianowej łączy wpływy Chopina, muzyki francuskiej i Griega, zwłaszcza w miniaturach lirycznych. Na polskich elementach ludowych opierają się „Humoreski" op. 12 i „Sielanki", op. 24, jedne z najcenniejszych kompozycji Stojowskiego. Do wielkich form należą: symfonia D-moll, nagrodzona na konkursie im. Paderewskiego w Lipsku, 1898, dwa koncerty fortepianowe, koncert skrzypcowy i wiolonczelowy, dwie sonaty na skrzypce i fortepian, kwartet smyczkowy i rapsodia polska na orkiestrę op. 23.

Uczniem Żeleńskiego w Krakowie był Felicjan SZOPSKI, 1865 † 1939, kompozytor i długoletni recenzent dzienników krakowskich i warszawskich. Po pierwszych kompozycjach w tradycyjnym stylu uzupełniał Szopski studia muzyczne

u H. Urbana w Berlinie i wstąpił na drogę postępu; świadczą o tym subtelne pieśni solowe do słów Edw. Leszczyńskiego i Emila Zegadłowicza oraz opracowania pieśni ludowych z ziemi krakowskiej zabarwionych oryginalnym kolorytem harmonicznym. Popularne są niektóre chóry męskie z „Hasłem", poświęconym chórowi akademickiemu w Krakowie na czele. Operę „Lilie" według ballady Mickiewiczowskiej wystawiono w Warszawie, 1916 r.

Wszechstronną działalność rozwijał Emil MŁYNARSKI, 1870 † 1935, pochodzący z Suwalszczyzny, zrazu skrzypek ze szkoły Leopolda Auera w Petersburgu, nauczyciel gry skrzypcowej w Konserwatorium w Odessie, następnie dyrygent opery warszawskiej i Filharmonii oraz dyrektor Konserwatorium warszawskiego. Jako znakomity dyrygent zasłynął Młynarski w Anglii, Szkocji i Ameryce.

Kompozycje orkiestralne E. Młynarskiego odznaczają się efektowną instrumentacją; należą do nich: symfonia F-dur z programem o charakterze patriotycznym; dwa koncerty skrzypcowe, z których pierwszy D-moll zdobył nagrodę na konkursie im. Paderewskiego w Lipsku, 1898; operę „Noc letnia" wystawiono w Warszawie, 1923; do często grywanych kompozycji należą miinatury skrzypcowe, zwłaszcza pełen werwy, efektowny Mazur.

Franciszek BRZEZIŃSKI, 1867 † 1944, wnuk Filipiny Brzezińskiej, z zawodu prawnik, wystąpił późno jako kompozytor po odbyciu studiów u Maxa Regera w Lipsku. Kompozycje jego, głównie na fortepian przeznaczone, dowodzą niezwykłego zmysłu konstrukcji formalnej i opanowania techniki polifonicznej; są to: Koncert fortepianowy op. 9, sonata na skrzypce i fortepian op. 6, tokkata fortepianowa op. 7, wariacje op. 3, najczęściej ze wszystkich jego kompozycji grywane; suita polska op. 4, wprowadza fugę na temacie poloneza; oryginalny „Tryptyk" fortepianowy składa się z 3 preludiów i 3 fug; drugi prelud i fuga, zatytułowane „Boże Narodzenie" zbudowane są na melodiach naszych kolend. Fr. Brzeziński był recenzentem „Kuriera Warszawskiego" i napisał krótką monografią o twórczości F. Smetany.

Tadeusz JOTEYKO, 1872 † 1932, odbył studia u F. A. Gevaerta w Bruxelli i Z. Noskowskiego w Warszawie, pisał wiele kompozycji instrumentalnych, chórów i pieśni. Popularność zdobył operą „Zygmunt August i Barbara" według poematu Łucjana Rydla, wystawioną w Warszawie 1925; prócz tego napisał trzy opery: „Rybak", „Grajek", „Jadwiga". Rozwijał on żywą działalność społeczną i pedagogiczną; był dyrygentem chórów w Radomiu, Kaliszu, stał na czele Tow. Muzycznego w Łodzi; jako doświadczony nauczyciel muzyki opracował kilkanaście systematycznie ujętych podręczników szkolnych do nauki śpiewu zbiorowego i solfeżu.

W Warszawie działał skrzypek Bonifacy SZAŁOWSKI, 1868 † 1923, który wzbogacił naszą literaturę skrzypcową sześcioma „Kaprysami" na skrzypce solo.

Wśród kilku kompozytorek, występujących w tym okresie, do wybitnych talentów należą: Wanda LANDOWSKA, ur. 1881 w Warszawie, sławna clavecinistka, w grze fortepianowej uczennica A. Michałowskiego, w kompozycji H. Urbana w Berlinie, napisała kilkanaście miniatur fortepianowych i skrzypcowych oraz pieśni, w których zrazu widoczny jest wpływ Griega. Jako niezrównana wykonawczyni J. S. Bacha na clavecinie, poświęciła W. Landowska kilka rozpraw omówieniu jego stylu; wybitną wartość ma praca „La musique ancienne" 1908.

Fenomenem muzykalności i talentu pianistycznego była Paulina SZALITÓWNA, ur. 1886, koncertująca już jako „cudowne dziecko", wykształcona we Lwowie i w Wiedniu u T. Leszetyckiego, kompozytorka drobnych form muzyki fortepianowej; entuzjastyczne artykuły o jej grze i jej muzykalności pisał Edward Hanslick w Wiedniu.

Helena ŁOPUSKA - Wyleżyńska, 1887 † 1920, z Warszawy, pianistka, komponowała pieśni, muzykę fortepianową i orkiestralną; na chór i orkiestrę przeznaczona jest kantata „Smutno mi Boże".

Literatura. Józef Turczyński: Szkic o J. Zarębskim, „Muzyka", Warszawa, 1929, II. — Feliks Kęcki: Antoni Rutkowski, zapomniany kompozytor polski, „Muzyka Polska", 1937. XII. — Henryk Opieński: J. I. Paderewski, „Biblioteka Muzyczna", Warszawa, 1928 i J. I. Paderewski, Esquisse de sa vie et de son oeuvre, Louzanne, 1929. — Rom Landau: Paderewski, 1935. po ang.; tłum pol. — Charles Phillips: Paderewski, the story of a modern immortal, New York, 1933.

XVI. MŁODA POLSKA

Takie znaczenie, jakie ma F. Smetana i A. Dvorak w narodowej muzyce czeskiej oraz sławna „piątka" nowatorów w muzyce młodo-rosyjskiej, mają w naszej muzyce kompozytorzy, których określa się mianem „Młodej Polski". Reprezentują oni kierunek radykalno-postępowy wobec konserwatywno-umiarkowanego stylu tradycji w muzyce polskiej. W przeciwieństwie jednak do kompozytorów czeskich i rosyjskich, którzy odrodzenia swej narodowej muzyki dokonali przez oparcie się na pieśni ludowej, kompozytorzy „Młodej Polski" nie zwrócili się do tego wiecznie żywego źródła twórczości, lecz tylko przeszczepili na teren muzyki polskiej techniczne zdobycze muzyki zachodnio-europejskiej, a zwłaszcza muzyki symfonicznej.

Decydujący wpływ na kierunek ich twórczości i na stan naszej kultury muzycznej w początkach XX. wieku miało otwarcie Filharmonii w Warszawie. Stworzono stałą orkiestrę symfoniczną; inauguracyjny koncert odbył się dnia 5. listopada 1901 r.; dyrygentem został Emil Młynarski, kierownikiem administracyjnym Aleksander Rejchman, redaktor „Echa Muz. i Teatr.". Rozpoczął się żywy ruch koncertowy, wykonywano arcydzieła muzyki klasycznej i romantycznej, a przede wszystkim muzykę nowszą z dziełami neoromantyków, nowatorów rosyjskich, nadto Piotra Czajkowskiego, Aleksandra Skriabina i R. Straussa na czele. Kontakt z muzyką Zachodu był bardzo bliski; sławni kompozytorzy europejscy przybywali do Warszawy, by osobiście dyrygować własnymi dziełami; stanowiło to nie małą siłę atrakcyjną dla publiczności.

Wszystko to wpływało ożywczo na twórczość młodych talentów, wyszłych co dopiero ze szkoły Zygmunta Noskowskiego w Konserwatorium warszawskim; mogli już teraz pisać kompozycje symfoniczne w wielkiej obsadzie orkiestralnej w nadziei, że je Filharmonia wykona. Powstała więc nagle bogata literatura muzyki symfonicznej, którą w krótkim czasie stworzyli niemal równocześnie czterej naczelni przedstawiciele „Młodej Polski": Mieczysław Karłowicz, Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki i Karol Szymanowski; w ciągu paru lat powstało więcej dzieł symfonicznych, aniżeli w ciągu całego stulecia od Kurpińskiego do Noskowskiego włącznie. Reprezentacyjną formą orkiestralną stał się poemat symfoniczny z właściwą mu techniką tematyczną F. Liszta, z radykalizmem nowoczesnej harmonii i blaskiem wirtuozowskiej techniki R. Straussa.

Twórczość młodych kompozytorów nie znalazła odrazu należytego oddźwięku w naszym społeczeństwie; zbyt gwałtownie naruszała ona kanony tradycyjnego piękna muzycznego, zbyt nagle zrywała ze stylem niedawnej jeszcze przeszłości i przeszczepiała na nieprzygotowany u nas grunt zdobycze muzyki nowoczesnej, by społeczeństwo mogło nadążyć za tą nową twórczością. Rozpoczęła się więc walka między młodymi a między starymi, walka zasadniczo pożyteczna, wywołująca ferment, zawsze dla twórczości pożądany. Ale w tej walce nie brakło i ujemnych objawów porywczości i negacji, gdy „młodzi" zajęli lekceważące stanowisko wobec naszego poprzedniego dorobku kultury muzycznej, którą określano mianem „starzyzny", oraz gdy w towarzystwie talentów zjawili się żerujący na snobiźmie ogółu krytycy, narzucający się jakby na oficjalnych rzeczników nowego ruchu. W tym odwrocie od przeszłości nie oszczędzono i Moniuszki, nazywając go „tylko bardziej zmodernizowanym Elsnerem"! Chyba trudno coś głupszego wymyślić! Bogaty skarb naszej pieśni, reprezentowanej w twórczości Moniuszki i Komorowskiego, Kratzera i Galla, Niewiadomskiego i Noskowskiego, określono jako „powódź szumkowych westchnień i dziarskich rytmów" (!) i zarzucono jej, że dotychczas „każda pieśń była bardzo dobra, jeśli potrącała o zwroty z wulgarnych ludowych kawałków"!

Takie niedorzeczności wypisywano, byle tylko podnieść wartość nowej naszej muzyki. Nie zdawano sobie sprawy, jaką krzywdę wyrządzono muzyce polskiej taką metodą kry-

tyki; takie lekkomyślne sądy dowodziły, że ówczesnej krytyce brakło uświadomienia społecznego.

Filharmonia warszawska zawiodła niestety oczekiwania młodych kompozytorów, gdyż w pierwszych latach swego istnienia nie popierała należycie ich twórczości. Wytworzyła się niezdrowa atmosfera; kierownik Filharmonii sprowadzał obcych dyrygentów, głównie Niemców, a programy wypełniał niemal wyłącznie kompozycjami obcymi z wyraźnym pokrzywdzeniem muzyki polskiej. Nareszcie ogłoszono przeciw tej gospodarce publiczny protest z podpisami 28 muzyków warszawskich w maju 1908, piętnując działalność Filharmonii, która twórczości polskiej przyznaje w swych programach „stale miejsce podrędne". Zaatakowany A. Rejchman musiał ze swego stanowiska ustąpić, a na jego miejsce powołano Henryka Melcera dla sanacji tych niezdrowych stosunków.

* * *

Najstarszy z grona „Młodej Polski" Mieczysław KARŁOWICZ, ur. 1876 w Wiszniewie na Litwie † 10 lutego 1909, w drodze do Czarnego Stawu, zasypany lawiną pod północną turnią Małego Kościelca; syn zasłużonego etnografa, JANA Karłowicza, 1836 † 1903, kształcił się zrazu jako skrzypek pod kierunkiem Stan. Barcewicza, później zaś zajął się wyłącznie kompozycją. Po nauce u Z. Noskowskiego uzupełniał studia u H. Urbana w Berlinie.

Do pierwszych kompozycji M. Karłowicza należą p i e ś n i solowe z tow. fortep. op. 1, 3, 4, 6, do słów Krasińskiego, Konopnickiej, Tetmajera, Asnyka, napisane w latach 1897/99, nierówne co do wartości; obok pieśni w stylu tradycyjnym są w nich pieśni o nowym tonie, głębokim nastroju, ze staranną deklamacją i subtelnie traktowaną partią fortepianową; typowym przykładem jest pieśń „Pamiętam ciche, jasne, złote dnie". Sam Karłowicz nie przywiązywał do nich później większej wagi i nazywał je „pamiątkami młodości". Oczywista, że schodzą one na drugi plan wobec jego charakterystycznych dzieł symfonicznych. Jako studia techniki kompozytorskiej traktował Karłowicz swoją sonatę fortepianową oraz prelud i fugę podwójną na fortepian op. 5, z r. 1899.

Jakby wstępem do wielkich dzieł symfonicznych M. Karłowicza jest *Serenada* na orkiestrę smyczkową, op. 2 z r. 1897,

silnie dyssonansowa i pełna rafinowanych efektów kolorystycznych. Do dramatu Józafata Nowińskiego „Biała gołąbka" powstała muzyka z *prologiem symfonicznym*, 1901. Symfonia E-moll p. t. *Odrodzenie* ma mimo tradycyjnej formy charakter programowy i w koncepcji swej przypomina poematy symfoniczne R. Straussa. Pierwszy okres twórczości zamyka *Koncert skrzypcowy*, A-dur, op. 8, poświęcony Barcewiczowi, który był pierwszym jego wykonawcą, 1903, efektowny w partii solowej, traktowany „symfonicznie", mimo niewątpliwych reminiscencji z literatury wielkich koncertów s k r z y p c o w y c h dzieło nawskróś osobiste, zwłaszcza w instrumentacji.



Mieczysław Karłowicz.

Wszystkie następne dzieła Karłowicza mają formę poematu symfonicznego; zrazu opiera się w nich Karłowicz na wzorach neoromantyków, później zaś wyzwala się z obcych wpływów i stwarza dzieła oryginalne, mające tak odrębny, indywidualny ton nastrojowy, że można by go nazwać „tonem Karłowiczowskim"; jest to s ł o w i a ń s k i pierwiastek kontemplacji i tragicznej zadumy. Dziełami tymi stworzył Karłowicz muzykę nawskróś narodową, polską, w zupełnej niezależności od tematyki ludowej. Wszystkich poematów symfonicznych jest sześć: *Powracające fale*, 1903, zabarwione nutą pesymizmu, świetnie instrumentowane, zbliżają się nastrojem swoim do Wagnerowskiego „Trystana". Drugi poemat jest trylogią symfoniczną, złożoną z *Trzech odwiecznych pieśni*; jedna z nich jest pieśnią o wiekuistej tęsknocie, druga pieśnią o miłości i śmierci, trzecia pieśnią o wszechbycie. Układ całości jest bardzo spoisty i opiera się na technice motywów przewodnich, snujących się przez wszystkie trzy

„obrazy" poematu; tutaj odzywa się niezmiernie silnie charakterystyczna nuta muzyki Karłowiczowskiej.

Najpopularniejszym dziełem M. Karłowicza jest poemat symfoniczny *Rapsodia litewska*, odzwierciedlająca — według własnych słów Karłowicza — „wiekuistą niewolę Litwy" i smutek dźwięczący w melodiach ludowych tego biednego kraju. Szczytem mistrzostwa i w zwartej konstrukcji i w technice instrumentacyjnej, poddanej w służbę wyrazu nastrojowego jest poemat *Stanisław i Anna Oświęcimowie*, osnuty na znanej legendzie o tragicznej miłości brata i siostry Oświęcimów, pochowanych w kościele Krośnieńskim (p. tygodnik „Kłosy" 1876. Nr. 588), dzieło przesycone melancholią i nutą tragizmu.

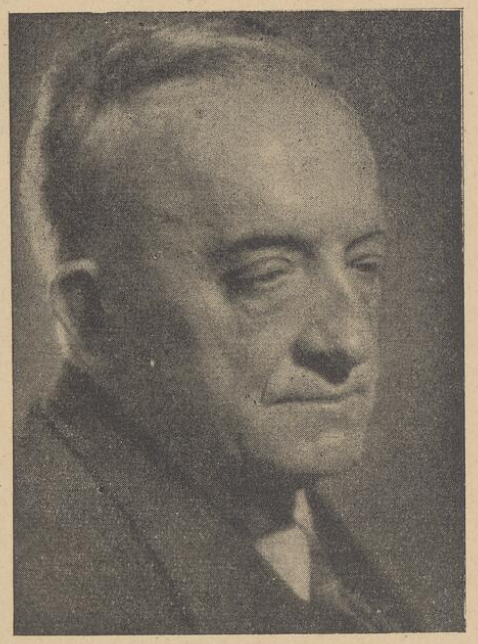
Do ostatnich poematów M. Karłowicza należy silnie dyssonansowa *Smutna opowieść* op. 13 i niedokończony poemat *Epizod na maskaradzie*, pozostawiony w szkicach i grywany na koncertach w instrumentacji Grzegorza Fitelberga.

W Warszawie rozwijał Karłowicz żywą działalność społeczną, był dyrektorem Tow. Muzycznego, zorganizował orkiestrę smyczkową, którą na koncertach dyrygował, zebrał i opracował „Niewydane dotąd pamiątki po Chopinie", 1904 i w tłum. francuskim; po opuszczeniu Warszawy i po podróżach po Europie, zamieszkał w Zakopanem; jako zapalony turysta odbywał dalekie wycieczki po Tatrach, które ze wszystkich gór najbardziej ukochał i którym poświęcił piękne studia, drukowane głównie w „Taterniku".

*
* *

Drugi przedstawiciel „Młodej Polski", Grzegorz FITELBERG, ur. 1879 na Łotwie, wykształcony w Konserwatorium warszawskim, uczeń Z. Noskowskiego, w kompozycjach swych bardzo niejednolity, rozpoczął od muzyki kameralnej i pieśni, a następnie przerzucił się do muzyki symfonicznej, w której silnie uległ radykalnym wpływom obcym, zwłaszcza w błyskotliwej instrumentacji. Dość wcześnie zaniechał Fitelberg twórczości kompozytorskiej, a poświęcił się wyłącznie pracy dyrygenta i na tym stanowisku położył wielkie zasługi jako propagator muzyki „Młodej Polski" i jako pierwszy wykonawca orkiestralnych dzieł Karola Szymanowskiego.

Oryginalnym talentem jest Ludomir RÓŻYCKI, ur. 1884 w Warszawie, syn znanego pedagoga-pianisty, Aleksandra, uczeń Z. Noskowskiego, a następnie Engelb. Humperdincka w Berlinie. Twórczość jego odznacza się wielką różnorodnością form. Już pierwsze kompozycje symfoniczne, jak np. scherzo orkiestralne „Stańczyk", świadczą o wybitnym zmyśle instrumentacyjnym; jest w nich soczystość brzmienia, temperament i polot inwencji i co najważniejsze bezpośredniość wyrazu. Cechy te znamionują wszystkie poematy symfoniczne Różyckiego, są to: „Bolesław Śmiały", „Pan Twardowski",„Warszawianka" z tematem pieśni K. Kurpińskiego, „Anhelli" według J. Słowackiego i „Król Kofetua".



Ludomir Różycki.

Kompozycje fortepianowe L. Różyckiego mają wiele barwności i śpiewności; niektóre podkreślają silnie pierwiastek wirtuozowski; są to: Preludia, nokturny, impromptus, ballada op. 18, z orkiestrą, „Gra fal" według obrazu A. Boecklina, popularna „Legenda", koncert fortepianowy i in. Niezmiernie cenną pozycją w twórczości Różyckiego są jego kompozycje kameralne z sonatą wiolonczelową na czele; należą tu nadto: Trio fortepianowe, kwartet smyczkowy o brzmieniu orkiestralnym i kwintet fortepianowy C-moll.

Wielką popularność zdobyły pieśni solowe z tow. fortepianu; obok pieśni deklamacyjnych, których siła nastroju leży przede wszystkim w partii fortepianowej, większość pieśni znamionuje przystępna „tradycyjna" kantylena, na symetrii budowy i na kadencjonowaniu oparta i przesyco-

na szczerym tonem uczuciowym; w niektórych pieśniach, jak np. w dramatycznej pieśni „Jasna Lednica" występuje właściwy Różyckiemu „ton słowiański".

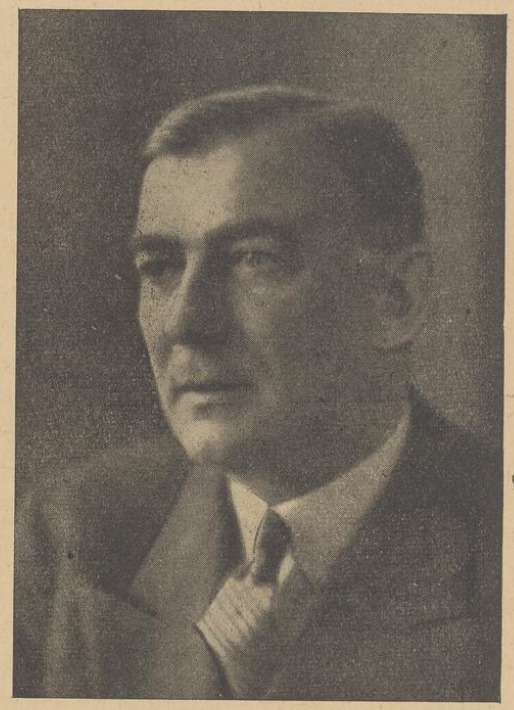
Po pierwszej operze, utrzymanej w stylu dramatu muzycznego „Bolesław Śmiały", według Wyspiańskiego i po operze „Meduza" do libretta Cezarego Jellenty, wysunął Różycki w następnych operach na pierwszy plan pierwiastek wokalny na tle efektownie traktowanej orkiestry; tu należą opery: „Eros i Psyche", według dramatu Jerzego Żuławskiego; „Casanova" z niezmiernie popularną piosenką Caton; „Beatrix Cenci" według tragedii Słowackiego, 1927. Reprezentacyjnym i najbardziej charakterystycznym dla stylu Różyckiego dziełem jest balet „Pan Twardowski", według powieści Józ. Ign. Kraszewskiego, wystawiony w Warszawie, 1921 roku, olśniewający bogactwem barw orkiestralnych i mieniący się różnorodnością obrazów; dzieło to zdobyło olbrzymi sukces na scenach zagranicznych. Osią całością jest Krakowiak ludowy, w swym żywiołowym rytmie i we wspaniałej szacie instrumentacyjnej arcydzieło inwencji, porywające bezpośrednością temperamentu.

* * *

Wszystkich kompozytorów „Młodej Polski" przerósł znaczeniem swym Karol SZYMANOWSKI, ur. 21 września 1883 w Tymoszówce na Ukrainie, wielki talent intuicyjny, który pierwsze swoje kompozycje pisał bez znajomości teoretycznych podstaw kompozycji; tak powstały Preludia fortepianowe op. 1, w stylu odrębne od wszystkiego, co stworzyła ówczesna nasza muzyka fortepianowa. Wzorem był dla Szymanowskiego Chopin, którego zawsze otaczał najwyższym kultem; wzorem były dla niego nadto arcydzieła klasyków z J. S. Bachem i Beethovenem na czele, a z nowszych kompozytorów R. Wagner, symfoniczna muzyka Czajkowskiego i fortepianowa muzyka A. Skriabina. Po przeniesieniu się do Warszawy pracował Szymanowski krótko pod kierunkiem Z. Noskowskiego i zgodnie z programem nauki pisał kompozycje, oparte czy to na konstrukcji „klasycznej" czy to na ścisłych formach kontrapunktycznych.

W imponującej twórczości Szymanowskiego wyróżnić można trzy, zewnętrznie od siebie różne okresy:

Pierwszy okres obejmuje: pieśni „Święty Boże" do słów J. Kasprowicza, pieśń „Łabędź" do słów W. Berenta, sonatę fortepianową C-moll, odznaczoną na konkursie lwowskim, 1910 r., sonatę skrzypcową D-moll, Etudy fortepianowe najpopularniejsze z wczesnych jego kompozycji. Wariacje H-moll na temat Sabałowy, fantazję fortepianową F-moll,



Karol Szymanowski.

uwerturę koncertową E-dur i symfonię F-moll. Od poematu symfonicznego, jako od muzyki rozpływającej się w dźwiękach bez ściśle określonej formy, Szymanowski stronił, a przechylał się ku muzyce, ujętej w karby konstrukcji; stąd to w swej muzyce instrumentalnej posługuje się często formą sonatową, oczywista w postaci zupełnie swobodnej, dalekiej od sztywnego schematu „klasycznego", oraz wprowadza bogatą technikę polifoniczną. Jego kompozycje symfoniczne tego okresu przeładowane są kontrapunktem i wyposażone masywną instrumentacją, wzorowaną na instrumentacji niemiec-

kiej muzyki z jej „grubo nakładanymi barwami". Mimo to brzmią one doskonale i „przejrzyście" dzięki indywidualnej odrębności jego techniki orkiestralnej, a przede wszystkim mają charakterystyczną, jemu tylko właściwą śpiewność poszczególnych głosów.

Następujący po tych dziełach cykl pieśni do niezmiernie subtelnej, nastrojowej liryki Tad. Micińskiego, A. Momberta i R. Dehmla, wyposażony nadzwyczaj bogatą chromatyką reprezentuje typ pieśni deklamacyjnej, doprowadzonej do ostatecznych konsekwencji tego stylu. Oczywista jest to muzyka dla sfer o najwyższej kulturze muzycznej. Przystępniejszy ton mają pieśni do tekstów niemieckich z cyklu „Bunte Reihe", op. 22, oraz urocze w swej niewysłowionej poezji pieśni, jak „Zulejka", pieśń o kolorycie wschodnim i „Kołysanka Dzieciątka Jezus", odznaczająca się czarem śpiewnej melodii, do tekstu ze zbioru „Des Knaben Wunderhorn".

Silny wpływ ostatnich sonat Beethovenowskich, reprezentujących syntezę formy sonatowej, ronda i wariacji, zaznaczył się na drugiej sonacie fortepianowej, A-dur, op. 21, zakończonej fugą i na drugiej symfonii, B-dur, op. 19, która kończy się majestatyczną 5-tematową fugą, świadczącą o wirtuozowskim opanowaniu techniki polifonicznej. Liryzmem przepojony jest „Romans" skrzypcowy D-dur, op. 23, a żarem namiętności cykl „Miłosnych pieśni Hafisa" op. 24, na głos solowy z fortepianem; w transkrypcji symfonicznej wykonywano te pieśni jako muzykę baletową do scen choreograficznych w operze warszawskiej; zamykają one pierwszy okres twórczości Szymanowskiego, kojarzącego tu cechy stylu romantycznego z radykalizmem muzyki nowoczesnej; przebija się tutaj zarazem decydujący wpływ muzyki niemieckiej, zwłaszcza Hugona Wolfa w pieśniach, R. Straussa w technice instrumentacyjnej i Maksa Regera w technice polifonicznej.

Od tego wpływu odwrócił się Szymanowski w drugim okresie swej twórczości, gdy w czasie swej podróży do Włoch, Francji i Anglii w 1914 r., zetknął się bezpośrednio z muzyczną kulturą gallicką, pozostającą pod znakiem impresjonizmu. Wtedy to dokonała się zasadnicza zmiana w stylu i technice jego muzyki; na tę zmianę wpłynęły również nowe hasła, rozlegające się wtedy w muzyce Zachodu, nawołujące do zerwania z romantyzmem, z przerostem uczuciowości

i wszelkiego subjektywizmu w muzyce; w związku z nowym stylem antiromantycznym, opartym na zasadach przedmiotowej, „rzeczowości" powstała nowa technika, zrywająca z tradycyjnymi podstawami muzyki; przede wszystkim dokonał się radykalny przewrót w harmonii, która wyzwoliła się z zależności od Dur i Moll, jak i z zależności od toniki, a przybrała postać harmonii bezfunkcyjnej, niewłaściwie zwanej atonalną. Wszystko to wycisnęło swój wpływ na twórczości Szymanowskiego i utorowało drogę nowej fazie jej rozwoju. Gdy w przededniu Wielkiej wojny Szymanowski wrócił do rodzinnej Tymoszówki, gdzie przebywał aż do wybuchu rewolucji bolszewickiej, powstały tutaj dzieła, odzwierciedlające w sobie wpływ nowych prądów: Kantata „Demeter" na alt, chór i orkiestrę; trzecia symfonia op. 27, z tenorowym solo i z chórem finału na wzór IX. symfonii Beethovena, symfonii Gust. Mahlera i A. Skriabina; impresjonistyczny cykl obrazów fortepianowych „Metopy" op. 29 i „Maski", op. 34; cykl miniatur skrzypcowych „Mity" op. 30 z popularnym już dzisiaj „Źródłem Aretuzy"; Etudy fortepianowe op. 33 o śmiałej, niemal ćwierćtonowej harmonii i technice politonalnej oraz główne dzieło tego okresu Koncert skrzypcowy, op. 35. Bez wszelkich pierwiastków emocjonalnych, na zasadach „czystego konstrukcjonizmu" zbudowana jest trzecia sonata fortepianowa, op. 36; ten sam styl „rzeczowości" reprezentuje Kwartet smyczkowy op. 37. Nawet i w pieśniach solowych, jak w cyklu sześciu „Pieśni Księżniczki z bajki" do słów Zofii Szymanowskiej, wysunęła się na pierwszy plan strona techniczno-wokalna; natomiast w pieśniach do słów Rabindranathe Tagore, op. 41 i w „pieśniach Muezzina Szalonego" op. 42, do poezji Jarosława Iwaszkiewicza wrócił Szymanowski do właściwej sobie sfery liryzmu. Wszystkie kompozycje, pisane pod hasłem modnego wówczas antiromantyzmu z trzecią sonatą fortepianową na czele uważać należy za eksperyment techniki i radykalnego stylu, który w rzeczywistości jest czymś obcym dla charakteru twórczości Szymanowskiego.

Reakcją wobec wielu wybujałości radykalizmu był trzeci okres w twórczości Szymanowskiego; nastąpił tu zwrot do prostoty, przejrzystość konstrukcji, zwłaszcza w technice harmonicznej i w budowie polifonicznej, a przede wszystkim nastąpił zwrot do tematyki ludowej, a w szczególno-

ści do muzyki podhalańskiej. Nowy styl zainaugurowały pieśni do słów Juliana Tuwima „Słopiewnie", nadto „Rymy dziecięce" do słów Kazim. Iłłakowiczówny; pieśni Kurpiowskie na głos solowy z fortep. op. 58; sześć pieśni na chór mieszany i cztery tańce polskie na fortepian. Twórczość Szymanowskiego przybierać poczęła charakter społeczny; lekceważący „swojszczyznę", „arystokratyzm" sztuki ustąpił miejsca twórczości, która do swojskości nawiązywała i służyć jej pragnęła. Wyrazem tego wewnętrznego przeobrażenia i nowych poglądów Szymanowskiego na zadanie muzyki jest rozprawa, wydana p. t. „Wychowawcza rola muzyki w społeczeństwie", 1931.

Związek z muzyką góralską mają oryginalne Mazurki fortepianowe, op. 50, jednoczące formę Chopinowskich mazurków z nutą podhalańską; apoteozą góralszczyzny jest balet *Harnasie*, op. 55, zrazu wykonywany jako muzyka symfoniczna bez obrazu scenicznego, a dopiero w r. 1936 wystawiony w Paryżu i następnie na scenie w Poznaniu, w Warszawie i na scenach obcych; tańcom towarzyszy od czasu do czasu śpiew solowy z orkiestrą lub chór mieszany. Tu ukazał Szymanowski w nowym świetle piękno muzyki polskiej. Nuta podhalańska dźwięczy także w tematyce drugiego Koncertu skrzypcowego op. 61, wyd. w r. 1934, o wiele prostszego w konstrukcji i swym charakterze, aniżeli koncert pierwszy. Charakter ludowy przebija się również w tematach drugiego Kwartetu smyczkowego, zakończonego fugą. Jako koncert fortepianowy pomyślana była czwarta symfonia z fortepianem, jako organiczną częścią całości; finał w rytmie oberka. Jednym z najgłębszych dzieł Szymanowskiego jest *Stabat Mater*, op. 53, na głosy solowe, chór i orkiestrę do polskiego tekstu Józefa Jankowskiego i *Veni Creator* do słów S. Wyspiańskiego na sopran i chór z orkiestrą. *Litania* do słów J. Lieberta została fragmentem.

Charakterystyczna dla muzyki Szymanowskiego przewaga pierwiastków lirycznych nad pierwiastkiem dramatycznym sprawiła, że w repertuarze scenicznym nie utrzymały się jego opery, ani jednoaktowa opera „Hagith" do niemieckiego(!) libretta Feliksa Dörmanna, 1912 ani trzechaktowa opera „Król Roger" do tekstu Jar. Iwaszkiewicza, 1926; zmarnowany tu został niestety olbrzymi wysiłek twórczy bez jakiegokolwiek pożytku dla narodowej opery polskiej. W rękopisie pozostały: balet pantomima „Mandragora" i muzyka do dramatu T. Micińskiego „Kniaź Patiomkin".

Mimo zewnętrznych różnic w technice kompozycji przedstawia twórczość Karola Szymanowskiego stylistycznie niezmiernie jednolitą i spoistą całość; znamionuje ją indywidualna, jemu tylko właściwa nuta melodii o niezwykle intenzywnej sile wyrazu oraz odrębny ton koncepcji. Twórczość jego jest w swej niezaprzeczalnej genialności kontynuacją twórczości Chopina, którego Szymanowski wielbił i jako natchnionego rapsoda narodowego i jako niezrównanego mistrza „rzemiosła" technicznego; muzyce Chopina poświęcił Szymanowski głębokie i pięknie napisane studium, stawiając ją jako wzór najdoskonalszej formy muzycznej.

Po opuszczeniu Rosji wrócił Szymanowski do Warszawy z końcem r. 1919 i stale tu zamieszkał; krótko tylko objął kierownictwo Konserwatorium warszawskiego; poza tym nie zajmował żadnego oficjalnego stanowiska, oddany wyłącznie twórczości kompozytorskiej. W r. 1929 otrzymał on pierwszy państwową nagrodę muzyczną; w następnym roku nadał mu Uniwersytet Jagielloński honorowy doktorat filozofii. Strawiony gruźlicą umarł Szymanowski w sanatorium w Lozannie w Szwajcarii, dnia 29 marca 1937; zwłoki złożono w grobach zasłużonych na Skałce w Krakowie.

* * *

Równocześnie z przedstawicielami „Młodej Polski" rozwijają swą twórczość kompozytorzy, reprezentujący eklektyczny kierunek w naszej muzyce. Wzory czerpią oni z muzyki zachodnio-europejskiej; w większości wypadków opierają się niestety na wzorach muzyki niemieckiej, duchem swym tak różnej i dalekiej od naszej; twórczość ich przybrała do tego stopnia charakter międzynarodowy, że pojawiający się u nich przygodnie pierwiastek polski wygląda tak, jakby był w ich muzyce sztucznie zaszczepiony!

Radykalizmem nowej techniki zaprawił swoje pierwsze kompozycje Apolinary SZELUTO, ur. 1884 r., w muzyce fortepianowej i w pieśniach solowych, pisanych do pezji H. Heinego i T. Micińskiego; później wszedł on na tory tradycji jako przedstawiciel umiarkowanego stylu kompromisowego. Wpły-

wom muzyki francuskiej ulegli w Paryżu przebywający kompozytorzy: Eugeniusz MORAWSKI, ur. 1876 w Warszawie, uczeń Z. Noskowskiego, kompozytor barwnie instrumentowanej muzyki symfonicznej i Adam WIENIAWSKI, ur. 1879, bratanek Henryka i Józefa Wieniawskich, również uczeń Z. Noskowskiego, a potem Gabriela Fauré w Paryżu, kompozytor oper, muzyki baletowej i kameralnej; po powrocie do Warszawy został dyrektorem szkoły im. F. Chopina. Wpływem francuskim przejął się także i Łucjan MARCZEWSKI, 1879 † 1935; w licznych kompozycjach fortepianowych i pieśniach szukał on nowych skojarzeń harmonicznych przez zastosowanie gam starogreckich; napisał kilka ilustracji muzycznych do dramatów: Wyspiańskiego, Calderona, Maeterlincka. Wielką popularność zdobyła pieśń „Na ust koralu".

Egzotyzm harmonii i melodii, opartej na rzekomo staroperskiej gamie „zirefkend", wprowadził do swej muzyki Ludomir Michał ROGOWSKI, ur. 1881, dążący do stworzenia stylu czysto polskiego, który — według jego teoretycznych założeń — winien czerpać wzory z muzyki „lechickiej"; pojęcie tej muzyki jest nietylko nieuchwytne, ale problematyczne i nieścisłe. W kompozycjach symfonicznych Rogowskiego i w jego muzyce kameralnej i dramatycznej konstrukcja schodzi na dalszy plan, a pierwsze miejsce zajmuje pierwiastek kolorystyczny i nastrojowy. Opuściwszy kraj, zamieszkał Rogowski w Dubrovniku w Dalmacji, ceniony przez Jugosłowian; tu powstało oratorium „Cud św. Błażeja".

Zdala od muzyki polskiej, działał długo w Rosji Witold MALISZEWSKI, 1873 † 1939 i uchodził tam za przedstawiciela muzyki rosyjskiej, przejąwszy się wpływem „nowatorów". Dopiero po Wielkiej wojnie przybył do Warszawy i starał się nagiąć twórczość swoją do nowych warunków. Dawne jego kompozycje kameralne i orkiestralne odznaczają się wzorową konstrukcją i zaletami technicznymi; nowe kompozycje, pisane już w Polsce, nawiązują do tematyki ludowej; operę-balet „Syrena" wystawił teatr warszawski; gdy W. Maliszewski został naczelnikiem wydziału kultury i sztuki w Ministerstwie oświaty, pojawił się w druku wyciąg fortepianowy „Syreny" w wydawnictwach „Tow. Wyd. muzyki pol." w Warszawie; dlaczego właśnie pojawiła się ta kosztowna publikacja w chwili, gdy brakowało wyciągów fortepianowych i partytur najcelniejszych kompozycji polskich, pozostanie zagadką dla niewtajemniczonych w zakulisową gospodarkę przedwojenną na odcinku naszej kultury muzycznej.

Ze „szkoły" rosyjskiej wyszedł Adolf GUŻEWSKI, 1876 † 1920, kompozytor muzyki symfonicznej i opery „Dziewica lodowców", granej w Warszawie w r. 1909, oraz autor „Treściwego kursu instrumentacji", 1911. Obcym wpływom, zwłaszcza muzyki niemieckiej, ulegał zrazu Feliks NOWOWIEJSKI, ur. 1877 r., laureat kilku konkursów zagranicznych, w pierwszej fazie swej twórczości epigon neoromantyzmu, operujący w swych kompozycjach orkiestralnych efektami jaskrawych kontrastów i ciężką „niemiecką" instrumentacją; wielki sukces towarzyszył jego dramatycznemu oratorium „Quo vadis", op. 30, na głosy solowe, chór, organy i orkiestrę, 1907; później przejął Nowowiejski technikę impresjonizmu, a w ostatnich kompozycjach wyzyskał środki ultramodernistycznej techniki: symfonia „Praca i rytm", 1938.

Po niej powstały dwie dalsze symfonie, z których ostatnia osnuta jest na słowach ze „słonecznego hymnu" św. Franciszka i pomyślana jako „symfonia pokoju". Bogata twórczość obejmuje: dwa oratoria „Znalezienie św. Krzyża" i „Powrót syna marnotrawnego", dziewięć koncertów organowych, pięć mszy liturgicznych, wśród nich „Missa pro pace", operę „Legenda Bałtyku" 1924, graną na wszystkich scenach polskich, oraz cykle pieśni solowych i chóralnych. Z dzieł Nowowiejskiego rozpowszechnione są liczne opracowania naszych pieśni ludowych; społeczeństwo polskie zawdzięcza mu melodię patriotycznej „Roty" do słów M. Konopnickiej. F. Nowowiejski umarł 18 stycznia 1946, wróciwszy do Poznania z tułaczki okupacyjnej.

Wybitnie eklektyczne cechy wykazuje w swej muzyce symfonicznej, fortepianowej i w pieśniach solowych Juliusz WERTHEIM, 1881 † 1928, oraz Piotr RYTEL, ur. 1884, snujący tradycje romantyzmu w charakterze i technice swojej muzyki, kompozytor symfonii A-dur, poematów symfonicznych i opery „Ijola" według Jerzego Żuławskiego, utrzymanej w stylu dramatów Wagnerowskich. Stanisław KAZURO, ur. 1881 r., z ziemi Wileńskiej, zasłużony organizator chórów i pedagog, zwłaszcza jako nauczyciel solfeżu, wyzyskuje w swej muzyce należycie pierwiastki polskiej muzyki ludowej; prócz kilku

kompozycji symfonicznych napisał Kazuro cenne kompozycje wokalne, wśród nich zaś dwa oratoria „Słońce" i „Lot" oraz kantatę „Wiatr od morza" na chór, głos solowy i orkiestrę i tryptyk na chór i sopran z orkiestrą p. t. „Świt, dzień i noc".

Jako znawca techniki chóralnej zasłynął Wacław LACHMAN w Warszawie, ur. 1882, obok Piotra Maszyńskiego, jeden z najbardziej zasłużonych dla kultury pieśni chóralnej, dyrygent znakomitego chóru męskiego „Harfa"; z licznych jego kompozycji popularna stała się kantata „Sztandary polskie na Kremlu", należąca do literatury, którą stworzyły u nas patriotyczne porywy narodu w walkach o niepodległość w czasie Wielkiej wojny. W rękopisie pozostały kompozycje skrzypcowe, które pisał Adam ANDRZEJOWSKI, 1880 † 1920, koncertmistrz Filharmonii warszawskiej; jednę z nich, oryginalną „Burlesque" z tow. fortepianu wydało „Tow. Wyd. muzyki polskiej", ostatnio zaś „Romans".

Muzykę symfoniczną tego okresu reprezentują: Henryk ADAMUS, ur. 1880, zarazem kompozytor oper: „Sumienie" i „Rey w Babinie"; Włodzimierz KENIG, 1883 † 1929, pisał prócz trzech symfonii i poematów symfonicznych drobne kompozycje skrzypcowe i wiolonczelowe oraz pieśni solowe z fortep. Stefan MALINOWSKI, ur. 1887, jest przedstawicielem muzyki kameralnej tak samo, jak Marceli POPŁAWSKI, ur. 1882, uczeń M. Regera i Vinc. d'Indy'ego, kompozytor efektownej muzyki skrzypcowej, kameralnej i pieśni.

Osobną grupę stanowią kompozytorzy k r a k o w s c y, po największej części uczniowie Wład. Żeleńskiego; starsi, jak: Ludwik MORELOWSKI † 1916, Michał ŚWIERZYŃSKI, ur. 1868, zajęli stanowisko konserwatywne, młodsi zaś zbliżyli się stylem swej muzyki do stylu „Młodej Polski"; kierunek ten reprezentują: Stanisław LIPSKI, 1880 † 1937, pianista i pieśniarz, kompozytor subtelnych liryków fortepianowych i nastrojowych pieśni, które łączą zalety wokalne z postępową techniką pieśni nowoczesnej, kładąc nacisk na starannie opracowaną partię fortepianową; chóry jego odznaczają się doskonałym brzmieniem. Bolesław WALLEK-WALEWSKI ze Lwowa, 1885 † 1944, uczeń W. Żeleńskiego w Konserwatorium Krakowskim, długoletni dyrygent chóru akademickiego, a następnie „Echa", zasłużony dla kultury pieśni chóralnej w Krakowie, tak samo, jak W. Lachman w Warszawie, napisał prócz

pieśni solowych z fortep. lub orkiestrą dwie opery do własnego libretta: „Dola" i „Pomsta Jontkowa", pomyślana jako epilog Moniuszkowskiej „Halki". Oryginalne są jego chóry, wzorowane często na efektach orkiestralnych. Uczniem Walewskiego był Marian RUDNICKI, 1888 † 1944, utalentowany dyrygent i kompozytor pieśni i subtelnych w brzmieniu chórów oraz pierwszy u nas kompozytor muzyki filmowej, jeszcze w czasach „filmu niemego". W Krakowie działała Jadwiga SARNECKA, 1877 † 1913, interesująca indywidualność, pianistka i kompozytorka, a zarazem talent poetycki; zgnębiona cierpieniem i niedostatkiem wypowiadała swój ból w kompozycjach, owianych smutkiem i rezygnacją; pisała pieśni i kompozycje fortepianowe, z których Wariacje Es-moll zdobyły nagrodę na konkursie lwowskim im. Chopina w r. 1910. Z Krakowa wyszedł znany pianista-wirtuoz, Ignacy FRIEDMANN, ur. 1882, wydawca zbiorowego wydania dzieł Chopina u Breitkopfa i Härtla w Lipsku, kompozytor efektownych miniatur fortepianowych i licznych pieśni do tekstów polskich. W Krakowie rozwinął żywą działalność Dr Zdzisław JACHIMECKI, ur. 1882 we Lwowie, prof. muzykologii w Uniwersytecie Jagiell., kompozytor pieśni solowych, wzorowanych na stylu pieśni Hugona Wolfa i R. Straussa.

*
* *

Ogólny stan naszej kultury muzycznej przedstawia się w tym okresie jeszcze korzystniej, aniżeli w okresach poprzednich. Dźwignęła się z upadku muzyka k o ś c i e l n a i na jej usługach pozostająca muzyka organowa; uległy one zaniedbaniu w związku z osłabieniem ducha religijnego w okresie pozytywizmu, w którym przewagę zdobył materialistyczny pogląd na świat. Z Konserwatorium warszawskiego i ze szkoły krakowskiej, gdzie muzyka organowa miała piękne tradycje, wyszedł zastęp starannie wykształconych organistów, którzy przyczynili się do odrodzenia muzyki kościelnej. W Krakowie nauczał Wincenty RYCHLING, 1841 † 1896, Czech z pochodzenia, lecz zżyty z kulturą polską, uczestnik powstania styczniowego, znakomity organista wawelski, improwizator i mistrz kontrapunktu, sypiący z rękawa fugami; poza małym zbiorem preludiów organowych i kilku innych drobiazgów instrumentalnych wszystkie jego kompozycje po-

zostały w rękopisach. W Warszawie zasłużonym nauczycielem organistów był Gustaw ROGUSKI † 1921, kompozytor 24 preludiów organowych.

Nad odrodzeniem naszej muzyki kościelnej pracował usilnie z braćmi swymi X. Dr Józef SURZYŃSKI, 1851 † 1919, w Wielkopolsce i jako kompozytor i jako założyciel Towarzystwa św. Wojciecha, które działalność swą nawiązało do naszych wielkich tradycji muzyki kościelnej z epoki Złotego wieku; wielogłosowe dzieła tej epoki wskrzesił X. Surzyński w wydawnictwie „Monumenta musices sacrae in Polonia"; objęły one msze i motety naszych mistrzów z XVI. i XVII. wieku; młodszy brat, STEFAN Surzyński, działał na terenie Małopolski, najmłodszy zaś MIECZYSŁAW, 1866 † 1924, porzuciwszy muzykę fortepianową, zwrócił się wyłącznie do muzyki organowej i jako nauczyciel gry organowej w Konserwatorium warszawskim napisał wiele dzieł dydaktycznych o wysokiej wartości; cenną szkołę gry organowej opracował z nim wspólnie Henryk Makowski † 1933, kompozytor preludiów organowych.

Dla sprawy muzyki kościelnej zasłużyli się nadto: Bolesław DEMBIŃSKI † 1914 w Poznańskim, X. Teofil KOWALSKI, ks. Eugeniusz GRUBERSKI w Płocku ur. 1870 † 1923, kompozytor kantat i muzyki liturgicznej, X. Franciszek WALCZYŃSKI, kompozytor cennych preludiów i fantazji organowych, założyciel szkoły organistów w Tarnowie; Kazimierz GARBUSIŃSKI, 1883 † 1945, w Krakowie, zasłużony organizator chórów kościelnych i kompozytor mszy, misteriów pasyjnych i pieśni nabożnych; X. Dr Wacław GIEBUROWSKI, 1879 † 1943, dyrygent katedralny chóru w Poznaniu; chór ten stylowym i wirtuozowskim wykonaniem arcydzieł kościelnych a cappella budził entuzjastyczny zachwyt w czasie swych występów zagranicą w r. 1937. Wysoko stanęła nadto szkoła organistów w Pelplinie, założona przez Hermańczyka w roku 1887, a znacznie później szkoła XX. Salezjanów w Przemyślu pod kierunkiem X. Ant. Chlondowskiego, 1916.

Podniósł się również i r u c h w y d a w n i c z y; obok dawnych firm nakładowych, na czele których kroczyła firma Gebethnera i Wolffa w Warszawie, pracowały nowe księgarnie muzyczne: Leona Idzikowskiego w Kijowie i Warszawie, Michała Arcta w Warszawie, Gubrynowicza, Jakubowskiego, Zadurowicza i Seyfartha we Lwowie, Stan. Andrzeja Krzyżanowskiego w Krakowie oraz Ant. Piwarskiego i Teodora Gieszczykiewicza również w Krakowie; firma ta zrehabilitowała polskie książgarstwo muzyczne od zarzutu, że nie popiera ono twórczości „Młodej Polski", której kompozytorzy musieli własnym kosztem wydawać swoje dzieła, utworzywszy „Spółkę nakładową", której przedstawicielem była firma Alberta Stahla w Berlinie! Wtedy to księgarnia A. Piwarskiego i Sp., nie bacząc na ryzyko swego przedsiębiorstwa, wzięła w swój własny nakład dzieła kompozytorów „Młodej Polski" i rozpoczęła na wielką skalę pracę wydawniczą, nadając wydawanym kompozycjom wspaniałą szatę typograficzną; emblematem tych wydawnictw był oryginalny ornament na niezmiernie ozdobnej okładce, wzięty z motywów pasa słuckiego.

* * *

Do propagandy muzyki polskiej zarówno w kraju, jak i w wielkich ośrodkach kultury muzycznej za granicą, przyczynili się w dużym stopniu nasi wielcy w i r t u o z i, pianiści, skrzypkowie i śpiewacy. Obok I. J. Paderewskiego i Aleksandra Michałowskiego spełnili to doniosłe zadanie pianiści: Bolesław DOMANIEWSKI, 1857 † 1926, uczeń Józefa Wieniawskiego, działający czas jakiś jako pedagog w Tyflisie, później zaś w Krakowie i w Warszawie, znakomity wykonawca romantyków i Liszta, kompozytor muzyki fortepianowej i cennego studium dydaktycznego „Vademecum pour pianistes modernes"; Józef ŚLIWIŃSKI † 1930, czarujący poezją gry, jeden z najlepszych wykonawców Chopina i Schumanna; Henryk MELCER, sławny kompozytor i pedagog, w stylu gry swojej „klasyk" objektywizmu; Józef HOFMAN, syn Kazimierza, pochodzący z Krakowa, osiadły na stałe w Ameryce, mistrz interpretacji i znakomity kompozytor; Raul KOCZALSKI, znany jako wykonawca Chopina, stałe poza Polską zamieszkały; Ignacy FRIEDMANN i Seweryn EISENBERGER, obydwaj z Krakowa, uczniowie Flory Grzywińskiej; Jerzy LALEWICZ, absolwent Konserwatorium Petersburskiego, uczeń Annetty Jessipow, wytrawny pedagog; Józef TURCZYŃSKI, propagator kompozycji Jul. Zarębskiego; Artur RUBINSTEIN, pierwszy wykonawca dzieł Karola Szymanowskiego, Zbigniew DRZEWIECKI z Warszawy, który wykształcił wielu

uczniów, znakomitych pianistów, jak: Róża Etkin, Bolesław Kon i wielu innych. Do bogatego zastępu naszych wybitnych wirtuozów-pianistów należą nadto: Jerzy Żurawlew, Mieczysław Münz z Krakowa, Leopold Münzer ze Lwowa; ostatnio zaś Henryk SZTOMPKA, uczeń J. Turczyńskiego i J. I. Paderewskiego, oraz Stanisław SZPINALSKI, także uczeń Paderewskiego, fenomenalny talent wirtuozowski, nadto Witold Małcużyński, popularny w Ameryce, Stanisław Niedzielski, Jan Hofman, Wł. Kędra, Jan Bereżyński. Dla propagandy polskiej muzyki fortepianowej zasłużyły się m. in. Lucyna Robowska i Zofia Rabcewiczowa, oraz Maria Wiłkomirska.

Ze skrzypków pierwsze miejsce zajął Władysław GÓRSKI, 1846 † 1915, działający najpierw w Warszawie, a następnie w Paryżu, autor znakomitej szkoły gry skrzypcowej; Stanisław BARCEWICZ, 1858 † 1929, „najbardziej polski" ze wszystkich naszych skrzypków, porywający temperamentem i wielkim śpiewnym tonem, niezrównany wykonawca mazurków i polonezów Wieniawskiego, a zarazem znakomity pedagog, który tak samo, jak Aleksander Michałowski, wykształcił tysiączne rzesze uczniów. Wśród pedagogów gry skrzypcowej wybitne stanowisko zajmuje Józef JARZĘBSKI, nauczyciel Konserwatorium warszawskiego, autor cennej szkoły gry skrzypcowej. Bronisław HUBERMANN, ur. 1882 w Częstochowie, uczeń Izydora Lotto w Warszawie, a następnie J. Joachima w Berlinie, zasłynął jako stylowy interpretator Beethovena i Brahmsa. Z młodszych skrzypków do najwybitniejszych należeli: Wacław KOCHAŃSKI, 1878 † 1939, nauczyciel Konserwatorium warsz. i Paweł KOCHAŃSKI † 1934, pierwszy wykonawca I. Koncertu Szymanowskiego, kompozytor kadencji do II. koncertu i kilku transkrypcji skrzypcowych, święcący triumfy w Paryżu i w Ameryce. Ostatnio wirtuozowską grę skrzypcową reprezentują u nas Irena DUBISKA, uczennica Hubermanna i Flescha i Eugenia UMIŃSKA, uczennica Józefa Jarzębskiego w Konserw. warsz. i G. Enescu w Paryżu, znakomita wykonawczyni nowszej muzyki, zwłaszcza Szymanowskiego, oraz skrzypek wirtuoz Wacław NIEMCZYK, Władysław Wochniak, Stanisław Tawrosiewicz, Alfred Schenker, Stanisław Mikuszewski, Nina Stokowska, Zdzisław Roesner i w. in. Znanym wiolistą jest Mieczysław Szaleski. Największą sławą wśród polskich

wiolonczelistów był Aleksander WIERZBIŁŁOWICZ, 1850 † 1911, uczeń Dawidowa, solista opery Petersburskiej i nauczyciel Konserwatorium; zachwycał śpiewnym i jędrnym tonem, wzruszał polskim sentymentem; ilekroć do Warszawy na występy przyjeżdżał, grał zawsze prócz solowych punktów programu trio fortepianowe z przyjaciółmi swymi: Aleksandrem Michałowskim przy fortepianie i Stanisławem Barcewiczem w skrzypcach. Takiego tria nie słyszały nigdy nawet najsławniejsze sale koncertowe; trudno bowiem o piękniejsze brzmienie całości, o większy polot i poezję interpretacji. Z późniejszych wiolonczelistów zasłynęli: Karol Skarżyński, działający w Warszawie, a następnie w Krakowie, kompozytor kilku drobiazgów w stylu salonowym; Ely Kochański, koncertmistrz Filharmonii warszawskiej; Kazimierz Wiłkomirski; Dezydery Danczowski, Zofia Adamska, Józef Mikulski.

Sławę polskiego śpiewu podtrzymywały i w tym okresie najznakomitsze siły, których występy czy to w operze czy na estradzie koncertowej stanowiły wszędzie największą atrakcję. Większość tych pierwszorzędnych sił wyszła ze „szkoły" Walerego WYSOCKIEGO we Lwowie, byłego śpiewaka scen włoskich. Chlubą jego metody był tenor liryczny, Aleksander MYSZUGA, Rusin, ale wyłącznie służbie opery polskiej oddany, niedościgły jako Jontek w „Halce" i jako Stefan w „Strasznym dworze". Uczennicami Wysockiego były dwie śpiewaczki, dwa najcudowniejsze po Marcelinie Kochańskiej soprany: Salomea KRUSZELNICKA, Rusinka, lecz ze sceną polską długo związana i Janina KOROLEWICZ-WAYDOWA, niezrównana w słodyczy głosu, oklaskiwana na największych scenach operowych Starego i Nowego Świata. Do innych uczniów Walerego Wysockiego należeli: bas Adam DIDUR i bohaterski tenor Józef MANN † 1921, święcący triumfy na scenie opery berlińskiej i bas Zygm. MOSSOCZY

Prócz tych sił zasłynęli: Tadeusz LELIWA † 1929, znakomity tenor operowy, a później wytrawny pedagog; Ignacy DYGAS, reprezentacyjny głos opery warszawskiej, bohaterski tenor, znakomity jako Trystan; Adam Dobosz; Stanisław Gruszczyński, wspaniały tenor; lekkomyślnie zmarnowany nadmiernym forsowaniem głosu; Jerzy Garda, Józef Woliński, Jan Kiepura, międzynarodowej sławy reprezentacyjny tenor polski, święcący triumfy w Europie i Ameryce, Wiktor Bregy,

Tadeusz Beval, Eugeniusz Mossakowski, Gabryel Górski, Adam Ostrowski, Wacław Brzeziński, Stanisław Drabik, który jako tenor oper jugosłowiańskich przyczynił się do wystawienia „Halki" i opery L. Różyckiego „Casanova" na scenach w Belgradzie i Zagrzebiu; Edward Bender, zamordowany przez Niemców w Warszawie w sierpniu 1944 r.

Wśród śpiewaczek sławę zdobyły: Józefina Szlezygierówna, Mira (Kazimiera) Heller, Helena Zboińska-Ruszkowska, Maria Bogucka, Maria Mokrzycka, Jadwiga Lachowska, Stanisława Argasińska, Matylda Lewicka, Ada Sari-Szayerówna, Aniela Szlemińska, Maria Modrakowska, Ewa Turska-Bandrowska, Dr Stan. Zawadzka. Jako niezrównana pieśniarka zasłynęła Stanisława KORWIN-SZYMANOWSKA † 1938, znakomita interpretatorka pieśni Karola Szymanowskiego.

Literatura. Dr. Adolf Chybiński: Mieczysław Karłowicz, 1939. — Adam Wieniawski: Ludomir Różycki, „Bibl. Muz.", Warszawa, 1928. — Dr. Zdzisław Jachimecki: Karol Szymanowski, rys dotychczasowej twórczości, Kraków, 1927 i cykl artykułów p. t. „K. Szymanowski w zaraniu sławy", druk. „Kurier Nauk.-Liter.", Kraków, 1937, Nr. 32 sq. — Zofia Szymanowska: Opowieść o naszym domu, 1935. — Dr. J. M. Chomiński: Artykuły o technice stylu Szymanowskiego, druk „Muzyka Polska', Warszawa, 1936, V. i 1937, V—VIII. — Mateusz Gliński: Młoda Polska w muzyce. Mies. „Muzyka" 1931, Nr. 4—6.

XVII. DWUDZIESTOLECIE NIEPODLEGŁOŚCI
1919—1939

Z odzyskaniem naszej niepodległości po Wielkiej wojnie, 1918 r., odsłoniły się nowe widnokręgi przed muzyką polską. Niemal cały ruch muzyczny skupił się w Warszawie, jako stolicy państwa. Wszystko dąży tu z całej Polski; tutaj osiedlają się na stałe niemal wszyscy wybitni kompozytorzy, a wśród nich wielu, którzy wracają po długoletnim pobycie z zagranicy. Powstaje osobny departament sztuki i kultury w ministerstwie oświecenia publicznego; tu centralizuje się pracę nad rozbudową, pogłębieniem i utrwaleniem polskiej kultury muzycznej. Rozprószeni dotąd i luzem idący muzycy poczęli się organizować; na nowych podstawach oparto ustrój szkolnictwa muzycznego; upaństwowiono Konserwatoria w Warszawie, w Poznaniu i Katowicach; ustanowiono nagrodę państwową dla wybitnych i zasłużonych kompozytorów.

Nastąpił świetny rozkwit opery warszawskiej pod kierunkiem Emila Młynarskiego; repertuar objął arcydzieła literatury obcej, jak m. in. Wagnerowskiego „Trystana" i „Parsifala"; jak „Jenufę" L. Janaczka, jak komedię muzyczną R. Straussa „Kawaler srebrnej róży", jak balety Igora Strawińskiego; przede wszystkim zaś położono nacisk na dzieła polskie; wznowiono więc „Goplanę" W. Żeleńskiego, „Filenis" i „Marię" R. Statkowskiego, wystawiono jako premiery obydwie opery Karola Szymanowskiego „Hagith" i „Król Roger", znacznie później zaś balet „Harnasie", a przedtem jedną z największych atrakcji, balet Ludomira Różyckiego „Twardowski", nadto operę T. Joteyki „Zygmunt August i Barbara" i in. Przekrój twórczości polskiej dał wspaniały festival naszej muzyki, urządzony w Wielkiej Operze w Paryżu pod kierunkiem Emila Młynarskiego dnia 11 czerwca 1925; entuzjastycznie przyjęto pierwszy koncert skrzypcowy K. Szyma-

nowskiego, fragment muzyki H. Melcera „Protesilaos i Laodamia"; najwyższy zachwyt wzbudziły nasze pieśni i tańce ludowe.

Bogato rozwinął się natychmiast po odzyskaniu niepodległości ruch wydawniczy. Powstało niemal równocześnie kilka czasopism muzycznych, wśród których do znaczenia doszedł „Przegląd muzyczny" w Poznaniu jako organ chórów Wielkopolskich, a przewodnie stanowisko zdobył miesięcznik „Muzyka" w Warszawie, doskonale redagowany przez Mateusza Glińskiego, wzorowany na najlepszych czasopismach zagranicy; po upadku tego miesięcznika wpływowym pismem stał się kwartalnik „Muzyka Polska", stopniowo przekształcany na dwumiesięcznik, a następnie na miesięcznik. W pracy nad pogłębieniem kultury muzycznej żywą działalność rozpoczęło zasłużone „Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej", które wydało 15 zeszytów naszych „Monumentów" z XVI—XVIII w., nadto mnóstwo kompozycji instrumentalnych oraz chórów, muzykę kameralną i w przededniu wojny 1939 r. ukoronowało swą działalność wydaniem partytury „Strasznego dworu" Stan. Moniuszki.

Drugim ogniskiem ruchu muzycznego stał się Poznań i jako ośrodek umiejętnie zorganizowanych „Związków chóralnych" i jako siedziba sprężyście prowadzonej opery, która niejednokrotnie wyprzedzała operę warszawską wystawianiem premier. Filharmonia poznańska miała znakomitą orkiestrę symfoniczną.

Ponad tymi wszystkimi doniosłymi zmianami i zdobyczami góruje znaczeniem swoim fakt, że twórczość polska ożywiła się w sposób dotąd niebywały. Pojawiły się nowe i wielkie talenty kompozytorskie, wychodzące głównie z Konserwatorium warszawskiego, t. j. ze „szkoły" Romana Statkowskiego, a później ze „szkoły" Kazimierza Sikorskiego oraz ze szkoły im. Chopina, pozostającej pod kierunkiem Adama Wieniawskiego. Duchowym przywódcą nowego pokolenia tych kompozytorów był stale w Warszawie przebywający Karol Szymanowski, który oddziaływał niezmiernie silnie i decydująco na wszystkich zarówno wysokim artyzmem swej muzyki, jak dostojnym i pełnym namaszczenia charakterem swej twórczości.

Wszystkie hasła, które rozległy się po Wielkiej wojnie w muzyce zachodnio-europejskiej, dotarły wprawdzie do nas, ale nie wszystkie znalazły oddźwięk w naszej muzyce. Zwłaszcza radykalizm t. zw. atonalizmu i konstrukcjonizmu z jego 12 stopniową techniką i eksperymenty muzyki ćwierćtonowej, pozostały obce naszym kompozytorom, którzy wobec tych „jednodniowych" inowacji zajęli stanowisko krytyczne. Jedynym przedstawicielem tej techniki „Schönbergowskiej" był u nas Józef KOFFLER we Lwowie, zamordowany przez Niemców w r. 1943. Z nowej muzyki brano u nas to, co dawało się przeszczepić z korzyścią na teren naszej muzyki i to, co odpowiadało indywidualności naszych kompozytorów. Przejęto charakterystyczną „rzeczowość", pierwiastek emocjonalny usunięto niemal zupełnie, w technice posługiwano się „linearnością", dbając o jednotonowy rysunek poszczególnych głosów, odrzucono „barwę" jako czynnik dekoratywny i wzruszeniowy. Począł się tworzyć nowy styl, jednoczący zdobycze techniczne i formy muzyki zachodnio-europejskiej, zwłaszcza francuskiej z polską odrębnością naszej muzyki narodowej. Zwolna wyzwalała się muzyka polska z obcych naleciałości i strząsała ze siebie fatalny wpływ muzyki niemieckiej. W myśl wskazań K. Szymanowskiego i jego twórczości z ostatniego okresu, zwłaszcza po „Harnasiach" zaroiło się od góralszczyzny i huculszczyzny. W poszukiwaniu nowych środków technicznych, zwrócono się do polskiej muzyki ludowej; pieśń i taniec ludowy stały się źródłem nowych, twórczych pobudek. Opracowywano melodie ludowe w transkrypcjach na chór, na głos solowy, na fortepian, na orkiestrę, posługując się różnorodną formą stylizacji albo też w kompozycjach oryginalnych sięgano do tematyki ludowej, wyzyskiwano znamienne cechy muzyki ludowej, t. j. jej odrębne podstawy tonacyjne w melodii i harmonii, jej technikę „heterofoniczną", opartą na stałym basie prymitywnych instrumentów ludowych, przyswajano sobie wkońcu bogatą i skomplikowaną strukturę rytmiczną muzyki ludowej. Świeży i ożywczy prąd począł przenikać do naszej twórczości.

Zaledwo jednak dokonał się ten pożądany i zbawienny zwrot do pieśni ludowej z jej charakterystycznymi właściwościami konstrukcyjnymi, a już odezwały się hyper-

krytyczne głosy i nawoływania, by nie nadużywać tego źródła jako istotnego czynnika twórczości; oparcie się na muzyce ludowej poczęto uważać za „posuwanie się po linii najsłabszego oporu", a posługiwanie się elementami stylu ludowego za „tani efekt" w naszej muzyce! W tym stanowisku zaznaczyło się owo nieszczesne, stale u nas pokutujące niedocenianie naszych własnych wartości twórczych; bo przecież tylko z muzyki ludowej można czerpać wzory do stworzenia c z y s t e g o stylu narodowego. Do jakich wspaniałych wyników tu dojść można, dowiedli tego kompozytorzy hiszpańscy przy końcu XIX. wieku, rzuciwszy jako program swej twórczości hasło t. zw. „casticismo", a więc „czystość" stylu narodowego na podwalinie tradycji, wyrosłych ze stylu muzyki ludowej; wynikiem tego programu stała się wspaniała twórczość I. Albeniza, E. Granadosa i Manuela de Falla. Oczywista, że takie wyniki są wtedy możliwe, jeśli „ludowość" nie jest tylko zmiennym prądem kapryśnej mody, a więc czymś zewnętrznym, lecz organicznym składnikiem muzyki narodu.

*

* *

Twórczość muzyczna naszego 20-lecia niepodległości da się ugrupować w dwóch warstwach; w pierwszej z nich mieści się twórczość kompozytorska starszego pokolenia, sięgająca mniej więcej do r. 1930, w drugiej zaś twórczość młodszych kompozytorów, występujących koło r. 1930.

S t a r s z e pokolenie reprezentują: Tadeusz JARECKI, ur. 1889 r. we Lwowie, syn znanego kompozytora Henryka, uczeń S. Taniejewa w Moskwie, po opuszczeniu kraju działający głównie w Ameryce, kompozytor o wysokiej kulturze koncepcji i techniki; wysoką wartość ma jego muzyka kameralna i orkiestralna, odznaczająca się finezją kolorytu. Witold FRIEMAN, ur. 1889, syn skrzypka-wirtuoza Gustawa, uczeń Z. Noskowskiego i R. Statkowskiego, kompozytor muzyki fortepianowej, pieśni solowych i chórów, pierwszy dyrektor Konserwatorium katowickiego; Adam SOŁTYS, ur. 1890 we Lwowie, syn Mieczysława, po śmierci ojca dyrektor Konserwatorium lwowskiego, kompozytor muzyki symfonicznej, sonat, pieśni i chórów; Czesław MAREK, ur. 1891, pianista, w muzyce wokalnej i symfonicznej świetnie władający formą;

Stanisław WIECHOWICZ, ur. 1893, jeden z najwybitniejszych talentów tej epoki, operuje brawurowo techniką chóru; oryginalna kompozycja na orkiestrę p. t. „Chmiel", odznacza się świeżością inwencji i wysoką kulturą smaku. W czasie wojny powstały mazurki skrzypcowe i kwartet smyczkowy; Kazimierz SIKORSKI, ur. 1896, kompozytor muzyki kameralnej i symfonicznej; przeważa w niej pierwiastek konstrukcyjno-refleksyjny; jako nauczyciel Konserwatorium warszawskiego wykształcił on całe pokolenie utalentowanych kompozytorów ostatniej doby.



Jan Adam Maklakiewicz.

Ze Śląska Cieszyńskiego pochodził młodo zmarły, Władysław MACURA, 1890†1935, uczeń F. Schrekera w Wiedniu, komponował chóry, pieśni solowe, z tow. fortep., piosenki dziecięce, muzykę orkiestralną, opartą na motywach śląskich; balet „Kleks" wystawiła opera warszawska, 1929. Ludową tematykę wyzyskują w swych kompozycjach: Władysław Raczkowski, Stan. Ignacy Rączka, Karol Mieczysław Prosnak, muzykę instrumentalną, zwłaszcza fortepianową, reprezentują: Wiktor Łabuński i Feliks Roderyk Łabuński, Aleksander Wielhorski, Szymon Waljewski, Cylkow Henryk i inni.

Ze szkoły Romana Statkowskiego wyszli: Bolesław SZABELSKI, ur. 1890, później uczeń K. Szymanowskiego, kompozytor muzyki organowej, fortepianowej i psalmu na chór, głosy solowe i orkiestrę; Jerzy LEFELD, ur. 1898, kompozytor symfonii, sekstetu smyczkowego (druk. Tow. Wyd. muz. pol.) i pieśni solowych z fortep. Jan Adam MAKLAKIEWICZ, ur. 1899, uzupełniał studia u Paul Dukasa w Paryżu; pozostawał zrazu pod wpływem K. Szymanowskiego. Z wielu kompozycji wokalnych i symfonicznych do najcenniejszych należą: Kon-

cert wiolonczelowy o podłożu programowym, łączący motywy chorału gregoriańskiego z motywami polskich pieśni ludowych; symfonia-kantata „Święty Boże" na chór, głos barytonowy, orkiestrę i organy; Koncert skrzypcowy; Pieśń o chleb powszedni na chór i orkiestrę; Pieśni religijne i msze. Pamięci marszałka Józefa Piłsudskiego poświęcona jest żałobna kantata „Z Belwederu cię wieźli" i poemat symfoniczny „Ostatnie werble". Na drogę eksperymentów ćwierćtonowych wstąpił J. A. Maklakiewicz w pieśniach japońskich na sopran z orkiestrą; liczne ilustracje muzyczne do dramatów i filmów. Po okresie radykalizmu nastąpił zwrot „na prawo". W czasie ostatniej wojny z Niemcami powstał pod wrażeniem głębokich przeżyć narodowych poemat orkiestralny „Grunwald", 1944.

Piotr PERKOWSKI, ur. 1901, po nauce u R. Statkowskiego i K. Szymanowskiego, pracował pod kierunkiem Alberta Roussela w Paryżu; w swej muzyce symfonicznej i kameralnej, wykazujący wszechstronne opanowanie rzemiosła, unika wszelkich pierwiastków emocjonalnych. Kompozycje częściowo zaginęły podczas powstania warszawskiego: Dwie symfonie, Sinfonietta, wyd. drukiem w Paryżu, Fantazja Pomorska, Oratorium na chór, sopran i ork., dwa kwartety smyczkowe, kompozycje fortepianowe, koncert skrzypcowy, chóry i pieśni solowe; balet „Swantewit". Zmianę w stylu zdaje się zapowiadać powstały podczas okupacji szkic symfoniczny „Kościół NMP. w Toruniu", wykonany w Krakowie, 1945 r.

Michał KONDRACKI, ur. 1902, uzupełniał studia również w Paryżu; w pierwszych kompozycjach przebija się wpływ K. Szymanowskiego później nadają elementy ludowe charakterystyczną barwę jego muzyce, która mimo pozorów „rzeczowości" i antyromantycznego nastawienia owiana jest duchem romantyzmu. Kompozycje: koncert fortepianowy, partita i tokkata orkiestralna, dwa epitafia na orkiestrę kameralną, symfonia góralska na 16 instrumentów p. t. „Obrazy na szkle", suita kujawska, misterium ludowe „Popieliny", opera „Marchołt" i balet „Metropolis".

Bolesław WOYTOWICZ, ur. 1899, w grze fortepianowej uczeń A. Michałowskiego, w kompozycji Nadi Boulanger w Paryżu, posługuje się początkowo przeładowaną barokowo techniką, później pod wpływem muzyki francuskiej dąży do przejrzystości i prostoty w budowie mimo bogatych środków polifonicznych. Kompozycje: „Mała kantata dziecięca" na 3 głosowy chór żeński, suita koncertowa, wariacje we formie symfonii, koncert fortepianowy, wyzyskujący pierwiastki polskie, concertino na orkiestrę, „Kołysanka" na sopran, flet, klarnet i harfę, kwartet smyczkowy, jedno z najdojrzalszych jego dzieł: poemat żałobny na śmierć marszałka Piłsudskiego. Niemal wszystkie te kompozycje, przeważnie nie wydane, zginęły w pożodze warszawskiej. Nowym dziełem jest druga symfonia, 4-częściowa, wzorowa w konstrukcji, wyzyskująca i motyw „Warszawianki" i pierwiastki o nastroju chorału gregoriańskiego, z podwójną fugą w trzeciej części. We finale odzywa się „Pieśń Braci Pancernych", napisana przez Woytowicza w czasie okupacji dla tajnego śpiewnika wojskowego. Symfonię wykonała po raz pierwszy Filharmonia Krakowska w lutym 1946 r.

Radykalny kierunek wśród tego starszego pokolenia reprezentuje w swych kompozycjach orkiestralnych i kameralnych Jerzy FITELBERG, ur. 1904, syn dyrygenta, Grzegorza Fitelberga, uczeń F. Schrekera w Berlinie. Bolesław Stefan PORADOWSKI, ur. 1902, uczeń Henryka Opieńskiego w Poznaniu, napisał kilka symfonii, pieśni solowe z tow. fortep. i chóry. Tadeusz Zygfryd KASSERN, ur. 1904, uczeń Mieczysława Sołtysa we Lwowie, kompozytor muzyki instrumentalnej wśród niej oryginalny koncert na głos solowy z orkiestrą, nadto pieśni oraz motety a cappella do słów poematu M. Kopernika „Septem sidera". Suita dziecięca na dwa fortepiany, Sonatina fortep., Concertino na fortepian z orkiestrą, Koncert na orkiestrę smyczkową (druk.: Pol. Wydawnictwo Muz.), Msza polska na bas z organami, Tadeusz SZELIGOWSKI po studiach w Paryżu, osiadł w Wilnie, gdzie rozwinął żywą działalność organizacyjną i pedagogiczną; ostatnio zamieszkał w Lublinie, napisał pieśni solowe z fortep., chóry, kompozycje orkiestralne, kwartety smyczkowe i archaicznie stylizowany motet o Wniebowzięciu, Ave Maria na sopran, chór żeński i organy, mszę 3-głosową a cappella, efektowne kompozycje fortepianowe z „Sonatiną" na czele, preludia organowe, Epitafium na śmierć Karola Szymanowskiego; Szeligowski wyzyskuje folklor polski i prymityw polifonii.

* * *

Jeszcze więcej talentów wniosło do naszej muzyki młodsze pokolenie kompozytorów, które wystąpiło koło r. 1930, a które kształciło się głównie pod kierunkiem wytrawnego pedagoga Kazimierza SIKORSKIEGO w Konserwatorium warszawskim. Reprezentacyjnym talentem tego pokolenia jest Roman PALESTER, ur. 1907, panujący mistrzowsko nad „rzemiosłem" technicznym, kompozytor muzyki symfonicznej i kameralnej; do wczesnych kompozycji należą: Sonatina na skrzypce i wiolonczelę, pięć pieśni na sopran i orkiestrę kameralną do słów K. Iłłakowiczówny, kwartet smyczkowy, muzyka na orkiestrę, wykonywana u nas i na estradach zagranicznych, Psalm na baryton, chór mieszany i orkiestrę, Symfonia dziecięca na sześć instrumentów (1932), wielokrotnie grywana w salach koncertowych, „Taniec z Osmołody", stylizowana muzyka huculska na orkiestrę, jedna z najpopularniejszych kompozycji R. Palestra, Wariacje na orkiestrę kameralną, „Mała uwertura", 1935, Sonatina na trzy klarnety, typ muzyki linearnej, Suita symfoniczna w 4 częściach, 1938, Sonata na dwoje skrzypiec i fortepian; z ostatnich czasów pochodzą: Koncert skrzypcowy, 1941, II. kwartet smyczkowy, druga symfonia, wykonana w Krakowie, 1945, „Kołacze" na chór żeński i 19 instrumentów, „Requiem" na sola, chór mieszany i orkiestrę, pomyślane jako tren na cześć ofiar wojny; orkiestralna i finezyjna adaptacja na orkiestrę polonezów Ogińskiego, opera „Żywe kamienie" według W. Berenta, 1943/4, prócz tego liczne ilustracje do dramatów, m. in. do „Akropolis" S. Wyspiańskiego, muzyka radiowa i filmowa. W ostatnich kompozycjach zaznacza się wyraźny zwrot do monumentalizmu budowy i znamienny pierwiastek emocjonalny.



Roman Palester.

Artur MALAWSKI, ur. 1904, skrzypek pedagog i dyrygent; pierwsze kompozycje powstawały bez należytych studiów, podyktowane intuicją; dopiero po nauce u Kaz. Sikorskiego zyskała twórczość odpowiednią podstawę techniki kompozytorskiej. Po młodzieńczych, impresjonistycznie traktowanych kompozycjach nastąpił zwrot ku wielkim formom o monumentalnej konstrukcji: Wariacje symfoniczne i fuga, kantata na głosy solowe, chór i orkiestrę do słów Tad. Micińskiego, 4-częściowa symfonia, wykonana w Krakowie na festivalu 1945 r., „Burleska" na skrzypce i fortepian, oraz pieśń „Nike z Cheronei" do słów Magierskiego. Ant. SZAŁOWSKI, ur. 1907, uczeń K. Sikorskiego, a następnie M. Boulanger w Paryżu, jeden z najoryginalniejszych talentów młodego pokolenia, przedstawia w swych kompozycjach styl francuski w najlepszym znaczeniu tego pojęcia z właściwą mu lekkością i przejrzystością faktury. Niezwykły i zasłużony rozgłos zdobyła jego „Uwertura" symfoniczna, na „motoryce" oparta, świetna, pełna blasku w swym brzmieniu orkiestralnym, błyskotliwie instrumentowana; pojawia się ona często w programach koncertów naszych i zagranicznych. Główną formą twórczości Szałowskiego jest muzyka kameralna: Kwartety smyczkowe, Trio na obój, klarnet, fagot, sonatina na skrzypce i fortepian, aria i burleska na wiolonczelę. W czasie wojny powstała 4 częściowa symfonia, Sinfoniette. Partita orkiestralna, balet i drobne kompozycje. Stefan KISIELEWSKI, ur. 1911, absolwent Konserwatorium warszawskiego, w kompozycji uczeń K. Sikorskiego, w grze fortepianowej Jerzego Lefelda, uzupełniał studia w Paryżu. Niestety większość kompozycji uległa zniszczeniu w powstaniu warszawskim; były to: Sonaty fortepianowe, uwertura orkiestralna, symfonia, koncert na orkiestrę kameralną, trio na drewniane instrumenty dęte, pieśni; ocalały: Kwartet smyczkowy z r. 1935, druga sonata fortepianowa, sonata na klarnet i parę drobiazgów. S. Kisielewski jest nadto wybitnym publicystą o temperamencie polemicznym.

Jan EKIER, ur. 1913, znakomity pianista, kompozytor, rozporządzający wytworną, świetnie opanowaną techniką; do folkloru nawiązuje „Suita góralska" na orkiestrę; inne kompozycje: Muzyka fortepianowa, wśród niej „Mazurki", wykonane na festivalu Krakowskim 1945 r., Psalm na solo, chór i orkiestrę, muzyka baletowa.

Wysoką kulturą techniki, szlachetnością i odrębnością inwencji odznacza się w swej muzyce Andrzej PANUFNIK, ur. 1914, syn znanego lutnika-konstruktora Tomasza; matka, Angielka, Matylda Thonnes, wiolinistka, uczennica Izydora Lotto i Stan. Barcewicza, obdarzona talentem kompozytorskim. Po ukończeniu konserwatorium warszawskiego kształcił się A. Panufnik jeszcze zagranicą. Dotychczasowy dorobek kompozytorski stanowią Miniatury fortepianowe i wariacje na temat własny, kompozycje wokalne, suita klasyczna na kwartet smyczkowy, trio fortepianowe, mała uwertura; w czasie wojny powstały liczne transkrypcje kompozycji symfonicznych na dwa fortepiany, opracowane wspólnie z Witoldem Lutosławskim, nadto „Uwertura tragiczna" o ponurym kolorycie, oparta na jednym krótkim motywie rytmicznym i dwie symfonie, z których pierwsza jednoczęściowa, wykonana w Krakowie w r. 1945, niezmiernie zwarta w budowie i pełna retorycznego patosu.



Andrzej Panufnik.

Franciszek IZBICKI-Maklakiewicz, ur. 1915, zginął pod Łukowem we wrześniu 1939 r.; kompozycje: Pieśni solowe z fortepianem, pieśni na chór, trzy msze na chór mieszany, motety, offertoria, preludia organowe, poemat „Narodziny serca" do słów Kornela Makuszyńskiego na chór, głosy solowe i orkiestrę, dwa obrazy z „Wandy" C. Norwida, ilustracje radiowe i filmowe.

Na barykadach Warszawy padł w sierpniu 1944 Roman PADLEWSKI, skrzypek i dyrygent, kompozytor kwartetu smyczkowego, wykonanego na festivalu krakowskim w r. 1945, oraz pieśni, sonaty skrzypcowej i suity na skrzypce z orkiestrą.

Uczniem Witolda Maliszewskiego jest Witold LUTOSŁAWSKI, wybitny pianista, oryginalny talent kompozytorski, szukający nowych środków wyrazu: Trio na obój, klarnet i fagot, Etiudy fortepianowe, symfonia i liczne transkrypcje Bacha, Paganiniego, Debussy'ego, Szymanowskiego na dwa fortepiany (wspólnie z A. Panufnikiem). Kazimierz WIŁKOMIRSKI, znakomity wiolonczelista, kompozytor muzyki kameralnej, mszy uroczystej, symfonicznego wstępu do opery „Walgierz Udały" i in. Roman MACIEJEWSKI jest przede wszystkim przedstawicielem muzyki fortepianowej; Miniatury, prelud i fuga, mazurki, koncert na dwa fortepiany. Witold RUDZIŃSKI, wytrawny pedagog, założyciel „Ludowego Instytutu Muzycznego", mającego na celu umuzykalnienie najszerszych warstw społeczeństwa, kompozytor muzyki symfonicznej, sonat skrzypcowych divertimenta na małą orkiestrę i muzyki kameralnej.

Liczny jest zastęp innych kompozytorów, którzy rozwijali żywą działalność kompozytorską jeszcze przed drugą wielką wojną; oto ich nazwiska zestawione w porządku alfabetycznym: Aleksander Barchacz, Ryszard Bukowski, Stanisław Czapski, Mirosław Dąbrowski, Henryk Gadomski, zamordowany przez Niemców w Oświęcimiu, Kazimierz Jurdziński, Tomasz Kiesewetter, Mieczysław Krzyński, Michał Kucharski, Aleksander Marczewski, Tadeusz Mayzner † 1939, Mecz. Mierzejewski, Zygmunt Mycielski, Stan. Nawrocki, Marian Neuteich, zamordowany w Warszawie przez Niemców w r. 1943, Henryk Obuchowicz, Konrad Rozynek, Antoni Rudnicki, Feliks Rybicki, Zbigniew Turski, Feliks Wrobel, Mieczysław Ziółkowski, Wawrzyniec Żuławski. Oczywista, że ten spis nie jest wyczerpujący.

W czasie wojny wystąpił w Warszawie jako kompozytor Konstanty RÉGAMEY, znany przedtem jako subtelny krytyk muzyczny, a zarazem jako wybitny orientalista; rewelacją niezwykłego talentu były wykonane podczas okupacji pieśń na baryton z orkiestrą do słów poety perskiego i kwintet fortepianowy ze skrzypcami, klarnetem, wiolonczelą i fagotem. Także i kompozytorzy krakowscy wzięli udział w twórczości ostatniej doby: Jerzy Gablenz, Kazimierz Mayerhold, Antoni Żuliński, Włodzimierz Poźniak, Stanisław Mikuszewski, Adam Kopyciński, Wacław Geiger, Mieczysław Drobner, Franciszek Skołyszewski, Wilhelm Mantel, Jerzy Gaczek i Witold Kałka.

Wzrosła również liczba kompozytorek: Irena Białkiewicz de Langeron; Anna Maria Klechniowska, autorka cennej szkoły gry fortepianowej i kompozytorka muzyki fortepianowej, pieśni i muzyki orkiestralnej; Irena Białuszewicz: koncerty fortep. sonaty, pieśni; Zofia Iwanowska-Ossendowska: kompozycje skrzypcowe i fortepianowe. Wielki talent zapowiadała młodo zmarła Ilza NIEKRASZ - STERNICKA, 1898 † 1932, uczennica A. Głazunowa w Petersburgu, a potem R. Statkowskiego i K. Szymanowskiego w Warszawie; kompozycje: sonata fortepianowa, wariacje na kwartet smyczkowy, pieśni dziecięce, fuga podwójna na kwintet smyczkowy, muzyka symfoniczna, suita baletowa „Kolory" i „Ojcze Nasz" do śpiewu z fortep. (druk. Tow. Wyd. muz. pol.); Helena Dorabialska † 1944; pieśni, preludia fortep. i muzyka kameralna, Łucja Orege-Schiele, Rita Gnus i Władysława Markiewiczówna, pianistka: preludia fortep., suita na 2 fortepiany, pieśni, kompozycje kameralne na dęte instrumenty drewniane.



Grażyna Bacewiczówna.

Nadzwyczajny talent kompozytorski reprezentuje Grażyna BACEWICZÓWNA, ur. 1909, wiolinistka, uczennica J. Jarzębskiego w Konserwatorium Warszawskim, a następnie Tourreta w Paryżu i C. Flescha, odbyła studia kompozytorskie pod kierunkiem Kazim. Sikorskiego, a potem Nadii Boulanger w Paryżu. Kilka kompozycji zdobyło nagrody konkursowe. Twórczość jej odznacza się wielką rozmaitością form, łatwością inwencji, znakomitym opanowaniem „rzemiosła", wytwornością i lekkością konstrukcji; większość utrzymana jest w stylu neoklasycyzmu. Do kompozycji orkiestralnych należą: 2 symfonie, uwertura, 2 koncerty skrzypcowe, sinfonietta na orkiestrę smyczkową; do kameralnych: 2 kwartety smyczkowe, kwintet na instrumenty dęte, trio z obojem, sonata na obój i fortepian, 2 suity na dwoje skrzypiec. Muzyka fortepianowa: 3 preludia, suita dziecięca, scherzo i sonata. Najliczniejsze są kompozycje skrzypcowe: sonata da camera, sonata solowa, wariacje, partita, concertino. Kaprys i łatwe drobiazgi, nakoniec pieśni na tenor z orkiestrą do starej poezji arabskiej.

* * *

Ile tu postaci, jaki przepych wielkich i różnorodnych talentów! Spłynęło na naszą muzykę cudowne błogosławieństwo Nieba. Z podziwem, zdumieniem i dumą patrzymy na tę bujną, młodą i bogatą twórczość, niezdolni jeszcze do objektywnej oceny tego tajemniczego zjawiska; brak nam przecież należytej, a koniecznej perspektywy historycznej. Trudno nam już dzisiaj ustalić hierarchię talentów, trudno pochwycić wątek kierunków i trudno zaopatrywać twórczość tych różnorodnych talentów jakąś syntetyczną etykietą stylu. Twórczość ich rozwija się dziesiaj dalej i kto wie, jakim przeobrażeniom ulegnie ona w swej dalszej ewolucji. Faktem jest, że większość kompozytorów naszych młodszego pokolenia nie oparła się urokowi fascynującego wpływu, jaki wywierał przede wszystkim Igor Strawiński, a obok niego S. Prokofiew czy Artur Honegger czy Bela Bartok czy Darius Milhaud. Faktem jest również, że wszyscy „młodzi" opanowali w zdumiewający i wirtuozowski sposób finezyjną technikę kompozytorską, zwłaszcza w instrumentacji orkiestralnej. Ale zarazem i to jest faktem, że każdy z nich umiał zachować swą odrębność, a niejeden z nich wniósł do naszej muzyki nowe wartości twórcze.

Żywy udział w budowie naszej kultury muzycznej wziął bezpośrednio przed wojną Górny Śląsk. Tutaj stanęła bardzo wysoko kultura śpiewu zbiorowego. Chóry śląskie miały w okresie niewoli doniosłe znaczenie jako czynnik uświadomienia narodowego i jako skuteczna broń społeczeństwa polskiego w walce z Niemcami o byt narodowy. Chóry zaszczepiały tu najgorętsze uczucia patriotyczne i były jakby konspiracyjnymi związkami, gdzie przygotowywano akcję bojową o wolność. Mimo grzywien i kar więzienia, które nakładali zaborcy, chóry śląskie rozwijały żywą działalność w tajemnicy przed pruskimi władzami administracyjno-policyjnymi. Każde zebranie chóru było równocześnie lekcją historii polskiej.

Po odbudowie państwa polskiego i po plebiscycie śląskim działalność chórów uległa przeobrażeniu i weszła na tory ewolucji artystycznej. Na Śląsku przejawił się też duch zrzeszenia się o takiej sile, jakiej nie znały inne dzielnice Polski. Organizowano miejscowe koła chórów, które znowu łączono w związki chórów; bezpośrednio przed ostatnią wojną obejmował związek śląski 200 chórów, liczących 17.000 śpiewaków; organem związku był miesięcznik „Śpiewak" pod red. Stef. M. Stoińskiego z rekordowym nakładem, wynoszącym przeszło 4.000 egzemplarzy.

Twórczość kompozytorską rozwinęli na Górnym Śląsku: Stefan Marian STOIŃSKI, ur. 1891 † 1945, niezrównany organizator, etnograf, dyrygent znakomitego chóru katowickiego „Ogniwo", kompozytor pieśni na chór mieszany i męski, Ballady symfonicznej i kantaty „Wielka Modlitwa" oraz autor cennego studium o duchach żywieckich i obszernej pracy o tańcach śląskich. Świetnie zapowiadający się talent kompozytorski Michał SPISAK, przebywał bezpośrednio przed wojną na studiach w Paryżu, napisał: Koncert na 2 fortepiany „Aubade" na małą orkiestrę, koncert na fagot, Tokkatę symfoniczną i Suitę na ork. smyczkową; do innych kompozytorów śląskich należą: Jan Gawlas, Marian Dorożyński, Faustyn Kulczycki; dyrektor Konserwatorium Katowickiego i in.

Tak samo, jak Śląsk, pokryła się i W i e l k o p o l s k a siecią chórów. Podwalinę pod zbiorową organizację położyło Poznańskie, utworzywszy jeszcze w.r. 1892 pierwszy związek okręgowy, który później w okresie niepodległości zamieniono na związek Wielkopolski, włączywszy do niego i związek Kół Pomorskich. Organem związku był niestety krótko, w latach 1925/30, miesięcznik „Przegląd Muzyczny". Zjazdy tych związków miały ważne znaczenie dla kultury chóru: jednoczyły społeczeństwo tamtejsze pod hasłem pieśni; urządzały konkursy, zmuszające chór do stałej, starannej pracy, rozpisywały nagrody za cenne kompozycje, przyczyniając się tym samym do wzbogacenia literatury chórów, wydawały śpiewniki męskie i mieszane, urządzały kursy dla dyrygentów. W pracy organizacyjnej zasłużyli się głównie: Henryk Opieński, K. T. Barwicki, Zygmunt Moszyński, kompozytor mszy i chórów (hymn. Pomorski), Stanisław Wiechowicz i in.

Za przykładem Śląska i Wielkopolski poszły inne dzielnice Polski: Łódź, Mazowsze, Kraków, Lublin. Powstawały więc nowe związki, które ostatecznie połączono w jeden, zbiorowy organizm jako „Zjednoczenie Polskich Związków Chóralnych" w r. 1925. Do związku ogólnego należały także drużyny chórów polskich na emigracji: chóry na terenie Berlina, Westfalii, Nadrenii, Czechosłowacji i Francji. W ten sposób powstało ognisko, w którym miała się skupiać działalność wszystkich chórów polskich i z którego promieniowały idee, szerzące kult pieśni zbiorowej.

Jakby przeglądem naszej twórczości z ostatnich lat przed wojną były dwa „Święta muzyki polskiej": Jeden festival urządzono w Poznaniu jako „Tydzień muzyki polskiej", w dniach od 2 do 9 października 1938 r., z koncertem sławnego chóru katedralnego i z koncertem muzyki ludowej, z wspaniałym programem muzyki symfonicznej i z przedstawieniem „Strasznego dworu" oraz „Harnasiów". Przy uroczystym otwarciu „Tygodnia" odsłonięto popiersie Karola Kurpińskiego w teatrze Drugi festival muzyki polskiej odbył się w kwietniu 1939 r. w ramach koncertów „Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej" w Filharmonii Warszawskiej i w Krakowie; wtedy to mieliśmy miarę dla wartości i piękna naszej muzyki; porównanie z muzyką innych narodów mogło nas dumą napełnić.

* * *

Niezmiernie ważnym działem literatury muzycznej jest literatura d y d a k t y c z n a, która kładzie podwaliny pod wykształcenie muzyczne i tym samym przyczynia się do pogłębienia kultury muzycznej. Tu należy przede wszystkim literatura dla dzieci oraz literatura muzyczna dla młodzieży. Dział ten był u nas do ostatnich czasów zaniedbany. Brakowało nam takich arcydzieł dydaktycznych, jakimi w muzyce fortepianowej są np. ćwiczenia Burgmüllera, Czernego, Diabelli'ego, Duvernoy'a, Koehlera, T. Kullaka, Lemoine'a, oraz miniatury, ujęte w albumy dla młodzieży, Rob. Schumanna, K. Reineckego, Ludw. Schytte'go, Piotra Czajkowskiego, A. Borodina, Cesara Cui, A. Liadowa, Martina Frey'a, A. Greczaninowa, Cyrilla Scota i w. in. Dopiero w drugiej połowie XIX. wieku staraliśmy się o wypełnienie tej dotkliwej luki

w naszej literaturze dydaktycznej. Wzorem takich drobiazgów fortepianowych dla młodzieży jest cykl miniatur, które napisał Jul. ZARĘBSKI p. t. „Etrennes, six morceaux d'execution facile" op. 27, niestety przez nasze nauczycielstwo niewyzyskanych. Przedtem opracował drobne kompozycje fortepianowe Józef Nowakowski w zbiorze „Zachęta dla młodzieży" op. 44, tak samo i Wacław Raudny i F. S. Miładowski; po nich zaś Jan Łusakowski i przede wszystkim Aleksander Różycki. Instruktywne kompozycje dla młodzieży pisał Michał Świerzyński, a muzykę do piosenek dziecięcych Zofii Rogoszówny napisał Stan. Colonna-Walewski.

Chcąc tę ważną dziedzinę naszej muzyki wzbogacić, ogłosiło Towarzystwo Wydawn. Muzyki Polskiej w Warszawie konkurs na łatwe kompozycje fortepianowe dla młodzieży, a następnie wydało zbiór odznaczonych kompozycji; nagrody otrzymali: Czesław Marek, Piotr Perkowski, Roman Palester, Feliks Rybicki i Wiktor Łabuński. Pracę tę kontynuuje „Pol. Wyd. Muzyczne", stworzywszy „Bibliotekę Pedagogiczną", gdzie pojawiły się kompozycje fortepianowe Janiny Garści i skrzypcowe G. Bacewiczówny.

O zbiór odpowiednich melodii do śpiewu dla dzieci zabiegał swego czasu sławny bajkopisarz Stanisław JACHOWICZ, lecz niestety nie znalazł kompozytora, który by tę myśl zrealizował; obydwa jego zbiory z r. 1854 i 1856 opatrzone są wprawdzie melodiami, ale żadna z nich nie jest dostosowana do wieku dziecięcego. Również i zbiór historycznych pieśni Marii Ilnickiej „Ilustrowany skarbczyk polski" z r. 1861, zawartymi tam melodiami nie odpowiada swemu celowi.

Dopiero Zygmunt NOSKOWSKI starał się o stworzenie śpiewnika dzieci w swych 50 piosenkach do poezji Marii Konopnickiej. Śpiewnik ten stał się podstawą nauki w szkołach i zarazem wzorem dla innych kompozytorów, jak: S. Niedzielski, op. 38, F. Starczewski: „Ojczyzna moja", Stan. Lipski, Stan. Kazuro, Wład. Macura, Tad. Mayzner, Ilza Niekrasz-Sternicka, Rita Gnus.

Do podniesienia nauki śpiewu szkolnego przyczyniły się w pierwszym dziesięcioleciu naszej państwowości liczne podręczniki metodyczne wraz ze śpiewnikami, opracowanymi systematycznie; pisali je: Tadeusz Czerniawski, Kaz. Garbusiński, Wład. Gołębiowski, Ludwik Heintze, Tad. Joteyko, Stan. Kazuro, J. Wierzbińska, J. Baranowska-Borowa, St. Wysocki, Zapolska-Downar i w. in. Później jednak po osławionej reformie szkolnej i po zepchnięciu śpiewu szkolnego na najdalszy plan nauki szkolnej, załamała się ta pięknie rozpoczęta praca muzyczno pedagogiczna.

*

* *

Niezmiernie dodatnim objawem postępu w naszej kulturze muzycznej ostatniej doby jest wzrost ogólnego zainteresowania dla teoretycznych zagadnień muzyki. W związku z tym charakterystycznym zjawiskiem wzbogaciła się nasza, do niedawna niezbyt zasobna, literatura podręczników i rozpraw, poświęconych czy to zagadnieniom techniki fortepianowej: Jan Kleczyński, Jan Drozdowski-Jordan, Kazimiera Drozdowska-Treterowa; czy to metodyce śpiewu solowego: Wład. Bogdański, Józef Szczepkowski, Witold Aleksandrowicz, Władysław Rzepko, A. Różański, Bron. Romaniszyn; czy teoretycznym zagadnieniom, traktującym naukę zasad muzyki: Wł. Żeleński, Marek Zawirski, M. M. Biernacki, Jan Drozdowski, Tad. Joteyko, Grzegorz Lubomirski, Stan. Niewiadomski, Zofia Lissa.

Przybyły podręczniki do nauki harmonii: W. Żeleński, G. Roguski, Z. Noskowski, Henr. Makowski, Ignacy Pilecki, Piotr Rytel, Rob. Gayda, Ant. Chlondowski, Stefan Poradowski, Helena Dorabialska. Najuboższa jest literatura kontrapunktu i fugi: Miecz. Surzyński i Z. Noskowski; brak zupełny podręczników o nauce form muzycznych; natomiast dość obfita jest literatura, poświęcona zagadnieniom akustyki: Józef Sikorski, Wład. Witkowski, Karol Czajkowski, Gabriel Tołwiński i rozprawy o pracach akustycznych Hoene-Wrońskiego. Naukę o instrumentach, zwaną u nas niezgodnie z duchem naszego języka „instrumentoznawstwem", i naukę instrumentacji opracowali: Henryk Waghalter, Adolf Gużewski, Cyrus Sobolewski, W. Janiszewski, Kazim. Sikorski. Oryginalną pracę o barwie instrumentów orkiestralnych napisał Feliks Wrobel.

Tak nierealna dziedzina muzyki, jak estetyka muzyczna wykazuje dość liczne pozycje w naszej literaturze; o zagadnienia te potrącają nieraz i pisarze, stojący poza sferą muzyki, jak: socjolog Edward Abramowski, Ignacy Matuszew-

ski, Michał Sobeski, Stanisław Ossowski, Józef Weyssenhoff. Systematycznie omawiają sprawy estetyki muzycznej: Józef Rosenzweig, Adolf Gużewski, Bronisława Wójcikówna, Henryk Opieński, Roman Ingarden, Zofia Lissa, Konst. Regamey. Pierwszą u nas syntetyczną i bardzo cenną pracę p. t. „Ogólny zarys estetyki muzycznej", 1937, ogłosiła Stefania Łobaczewska.

Zagadnieniom radia i filmu dźwiękowego poświęciła Zofia Lissa dwie ciekawe rozprawy.

* * *

Decydujący wpływ na ożywienie naszej teoretycznej literatury muzycznej wywarła m u z y k o l o g i a, która poczęła się rozwijać u nas w pierwszych latach XX. wieku.

Zainteresowanie dla historycznej przeszłości naszej kultury muzycznej obudził najpierw Łukasz GOŁĘBIOWSKI, poświęciwszy w swej cennej pracy „Gry i zabawy różnych stanów", Warszawa, 1831, osobny rozdział muzyce polskiej i tańcom polskim. Materiał ten wyzyskał Wojciech SOWIŃSKI w swym „Dictionnaire: Les musiciens polonais", Paris, 1857, wydanym później po polsku jako „Słownik muzyków polskich", 1874; jest to praca bez wartości naukowej, ponieważ jednak ogłoszona była w języku francuskim, stanowiła dla zagranicy jedyne źródło informacyjne o kulturze muzycznej w Polsce. Cenny materiał archiwalny do dziejów naszej dawnej muzyki ogłosił znany archeolog krakowski, Ambroży GRABOWSKI w swych pracach o Krakowie z r.. 1850/4. Notatki źródłowe gromadził zasłużony redaktor „Ruchu Muzycznego" w Warszawie, Józef SIKORSKI w połowie wieku XIX. tak samo, jak wielki nasz etnograf Oskar KOLBERG, który wiele cennych wiadomości zawarł w swych artykułach o muzyce polskiej, umieszczonych w „Encyklopedii Orgelbranda" Rękopiśmienne notatki do dziejów muzyki polskiej, które zebrał znakomity bibliograf Ignacy ŻEGOTA-PAULI, zachowały się w Bibl. Jagiell. jako t. zw. „Pauliana" Cod. 5400.

Na tory naukowe skierował pracę nad dziejami muzyki polskiej X. Dr Józef SURZYŃSKI, wydawca pierwszych „Monumentów" naszej muzyki „Złotego wieku" i autor kilku cennych studiów historycznych; również i X. Stanisław CHODYŃSKI przyczynił się do tego swymi źródłowymi pracami o dawnej naszej muzyce kościelnej.

Pierwszą syntetyczną pracę, poświęconą dziejom muzyki polskiej, dał w r. 1907 Aleksander POLIŃSKI, 1845 † 1916, jako wynik długoletnich swoich badań i poszukiwań. Mimo pewnych braków i niedociągnięć pod względem metodycznym stanowią „Dzieje" Polińskiego podstawę, na której musi się oprzeć każdy, ktokolwiek pracuje nad historyczną przeszłością polskiej kultury muzycznej.

Przedstawicielami naszej muzykologii, opartej na podstawach ścisłych metod naukowych stali się ostatecznie: Dr Henryk OPIEŃSKI i to głównie dzięki swej pracy o Walentym Bekwarku; Dr Adolf CHYBIŃSKI, ur. 1880, którego liczne rozprawy i artykuły źródłowe, niejednokrotnie tu przytoczone w „Literaturze" poszczególnych rozdziałów, oświetliły krytycznie stan polskiej kultury muzycznej w wieku XVI—XVIII; Dr Zdzisław JACHIMECKI, autor studiów, ujętych w zbiór p. t. „Wpływy włoskie w muzyce polskiej" 1911 r., i syntetycznie ujętego obrazu, przedstawiającego rozwój naszej muzyki od najdawniejszych czasów do chwili współczesnej; X. Dr Wacław GIEBUROWSKI, badacz chorału gregoriańskiego w Polsce; Dr Alicja SIMONOWNA, autorka licznych rozpraw i bardzo cennej pracy, wykazującej wpływy polskie w muzyce niemieckiej od wieku XVI do czasów klasyków wiedeńskich, zasłużona dla propagandy muzyki polskiej w Niemczech, Szwajcarii i Ameryce.

Wszyscy ci muzykolodzy musieli z braku odpowiednich studiów kształcić się zagranicą i zdobywali doktoraty na uniwersytetach niemieckich. Dopiero gdy wreszcie i u nas stworzono katedry muzykologii, najpierw w Uniwersytecie Jagiellońskim (Dr. Jachimecki), a bezpośrednio potem w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie (Dr Chybiński), wówczas można było rozbudować u nas studia muzykologiczne i tworzyć kadry pracowników nad stanem naszej kultury muzycznej. Przybyło więc wiele sił nowych i to niejednokrotnie bardzo wybitnych; należą do nich: Bronisława WÓJCIK-Keuprulian ze Lwowie, 1890 † 1938, zasłużona przede wszystkim pracami o elementach stylu Chopinowskiego; Stefania Festenburg-Łobaczewska, Maria Szczepańska, Zofia Lissa, Ludwik Bronarski, Jan Józef Dunicz, Józef Michał Chomiński, Seweryn Barbag, Jerzy Freiheiter, zamordowany we Lwowie; Stanisław Golachowski, X. Hieronim Feicht, Włodzimierz Poź-

niak, Helena Dorabialska i in. Jedni z nich poświęcili swą pracę zagadnieniom historycznym, drudzy zaś zajęli się aktualnymi zagadnieniami współczesnej kultury muzycznej.

Obydwie te dziedziny badań są jednako ważne: prace historyczne, oczywista traktowane i ujęte nie w sposób martwy, lecz w kontakcie z życiem, ukazują bowiem wysokie walory przeszłości i mogą dać cenne wskazówki dla dalszego rozwoju naszej muzyki; zagadnienia kultury współczesnej, naukowo oświetlone, rzeczową analizą swoją mogą również oddać ważne usługi w procesie unarodowienia i uspołecznienia muzyki. Razem ze sobą połączone dziedziny badań muzykologicznych muszą więc, zawsze w najściślejszym związku z życiem, spełniać swoje zadanie naukowe, a wraz z nim doniosłe zadanie społeczne. Do jakich wielkich wyników doprowadzić może umiejętnie i racjonalnie pojęta praca muzykologii, dowodem tego stała się praca muzykologów w Hiszpanii: A. Barbieri'ego, M. Soriano-Fuertèsa, Felipe Pedrella, M. H. Eslavy, którzy rozprawami swymi i wydawnictwami dawnej muzyki hiszpańskiej wskazywali muzykę ludową jako źródło odrodzenia i ostatecznie doprowadzili do wyzwolenia muzyki hiszpańskiej z obcych wpływów i do zwycięstwa i utrwalenia stylu narodowego t. zw. „casticismo".

Oto piękne zadanie, które otwiera się przed naszą muzykologią za przykładem muzykologów hiszpańskich; starajmy się tą drogą o nasz styl narodowy w naszej muzyce. Muzykologię naszą czeka jeszcze jedno, równie piękne i wielkie zadanie: trzeba stworzyć należycie i bardzo sumiennie opracowaną Historię muzyki polskiej, dzieło stojące na wyżynie wymagań naukowych i dzieło owiane gorącym duchem narodowym. Sam chłód wiedzy tu nie wystarczy! z każdej karty wionąć tu musi żar przywiązania do naszej muzyki, z każdej karty musi bić wiara w jej wysoką wartość i piękno!

* * *

ZAKOŃCZENIE

Nadszedł tragiczny rok **1939.** Poraz wtóry rozpętała się wojna na ziemiach polskich. Zatamowaniu uległ świetny rozwój naszej muzyki. Po pięciu przeszło latach zakończył się ten kataklizm dziejowy strasznym dla nas bilansem strat. Warszawa okupiła swój bohaterski poryw śmiercią męczeńską; pod gruzami miasta zginęły skarby muzyki polskiej, zginął twórczy wysiłek całych wieków; spłonęły rękopisy, druki i najcenniejsze zabytki kultury muzycznej; runęły gmachy, muzyce poświęcone.

Nareszcie przyszło wyzwolenie: powstały nowe warunki życia, wytworzyły się nowe wartości. Przystąpiono do pracy nad odbudową naszej zdeptanej kultury muzycznej. Organizacją odbudowy zajął się Departament muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Ogniskiem niezmiernie żywego ruchu muzycznego stał się od r. 1945 Kraków. Tu bowiem znaleźli się niemal wszyscy wielcy kompozytorzy, tutaj już w pierwszych dniach września odbył się festival muzyki polskiej; dano jakby przekrój przez naszą współczesną muzykę, umieściwszy w programie prócz „Litanii" K. Szymanowskiego dzieła 10 młodych kompozytorów. Do Krakowa przeniosło się Konserwatorium warszawskie; na jego czele stanął znany pianista Zbigniew Drzewiecki. Stworzono Zawodowy Związek Muzyków, otwarto Filharmonię jako instytucję państwową, zrazu pod kierunkiem Dra Zygmunta Latoszewskiego, a następnie Jana Adama Maklakiewicza; stanowisko dyrygentów zajęli: Walerian Bierdiajew i Andrzej Panufnik. „Polskie Wydawnictwo Muzyczne" przystąpiło pod doświadczonym kierunkiem Tadeusza Ochlewskiego do kontynuacji swej doniosłej pracy wydawniczej. Nowo utworzona Państwowa Rada Wydawnicza roztacza kontrolę i kwalifikuje

przeznaczone do druku kompozycje i podręczniki muzyczne Założono państwowe szkoły umuzykalniające, mające na celu szerzenie kultury muzycznej wśród najszerszych warstw społeczeństwa (Kraków, Warszawa, Łódź, Lublin, Poznań). W Krakowie powołano do życia czasopismo zawodowe p. t. „Ruch Muzyczny" jako dwutygodnik pod redakcją znanego kompozytora Stefana Kisielewskiego.

Ożywioną działalność rozwinęły również i inne miasta Ze zdumiewającą siłą i świeżością podnosi się na polu muzycznym W a r s z a w a: Uruchomiono tu wydział muzyczny Polskiego Radia pod kierunkiem Romana Jasińskiego i podjęto pracę w trzech szkołach muzycznych: w Konserwatorium ze Stan. Kazurą na czele, w szkole im. Chopina pod dyrekcją Adama Wieniawskiego i w szkole im. K. Kurpińskiego pod kierunkiem Eug. Zachariasiewicza. Drugim ogniskiem muzyki obok Krakowa stała się Ł ó d ź, gdzie wysoko stanęło i szkolnictwo z Państwowym Konserwatorium na czele pod wytrawnym kierunkiem kompozytora i pedagoga Kazimierza Wiłkomirskiego i ruch koncertowy, skupiający się we Filharmonii pod dyrekcją Zdzisława Górzyńskiego. Żywą działalność podjęły i K a t o w i c e; w Konserwatorium, pozostającym pod kierunkiem Faustyna Kulczyckiego, objęli naukę wybitni pedagodzy, m. in. Ludomir Różycki, Bolesław Woytowicz i Adam Didur, który nadto powołał do życia operę. Uruchomiono tu pierwsze u nas gimnazjum i liceum muzyczne z internatem dla uczniów pod kier. Józefa Powrożniaka. L u b l i n rozwija żywą pracę pedagogiczną w państwowej szkole muzycznej, na czele której stanął wybitny kompozytor Tadeusz Szeligowski. Z niezwykłą energią wskrzesił swą działalność zrujnowany P o z n a ń, gdzie ruszyła i Filharmonia pod kierunkiem Zdzisława Jahnkego, dyrektora Konserwatorium i opera pod kierunkiem Dra Zygmunta Latoszewskiego. Operę otwarto również we W r o c ł a w i u, pod dyrekcją Stanisława Drabika, jako operę dolno-śląską, a na W y b r z e ż u powstała „Filharmonia Bałtycka" ze Zbigniewem Turskim na czele i Instytut muzyczny w Gdańsku. Gdzie niegdzie, przystąpiły już do pracy chóry.

Wszędzie więc nowe życie! W związku z dzisiejszym przełomem musi i nasza muzyka iść torami nowych przeobrażeń dziejowych. W obliczu nowej rzeczywistości musi ona

spełnić swoje odwieczne posłannictwo społeczne, t. j. jednoczyć siły społeczeństwa. Realizacja tego wielkiego zadania będzie możliwa dopiero wtedy, gdy muzyka zejdzie z uprzywilejowanej „góry" społecznej do wszystkich warstw bez względu na różnice klasowe i gdy przed najszerszymi warstwami społecznymi odsłoni swoje zaklęte piękno. Trzeba więc zorganizować i rozpocząć pracę nad pogłębieniem kultury muzycznej i uprzystępnieniem jej dla wszystkich; wtedy muzyka będzie radością i estetyczną rozkoszą, będzie odprężeniem po pracy i swym uszlachetniającym tchnieniem wzniesie wszystkie warstwy społeczne na wyżyny ideału Przez słuchanie arcydzieł muzyki naszej własnej i muzyki innych narodów i to w jak najlepszym wykonaniu, obudzi się zwolna i wykształci zmysł krytyczny dla estetycznych wartości, ukrytych w muzyce; a wtedy dopiero po tym długim procesie wychowawczym, oddającym muzykę na usługi idei społecznej. utrwali się w świadomości naszego społeczeństwa to głębokie i napawające nas dumą przekonanie, że n a j p i ę k n i e j s z a z e w s z y s t k i c h j e s t m u z y k a p o l s k a.

INDEKS
OSOBOWY i RZECZOWY

Abramowski Edward 235
a cappella 57, 63, 66, 73, 78, 80, 93, 225
accentus 21, 22
„Ach mój niebieski Panie" 61
„Ach ubogi w żłobie" 152
Adamus Henryk 212
Adamska Zofia 217
Adler Guido 125
Aerde R. van. 10
Agricola Martin 20, **45—46**
Akademia Krakowska 22, 31—33, 55
akustyka muzyczna 235
Albeniz Isaac 222
Albert Heinrich 48, 85
Albertini Joachim 99
„Aleć nademną Venus" 59
Aleksandrowicz Witold 235
Alexander de Villa Dei 22
Alla Polacca 91
alteracja 66
alumnatus vocalistarum 94
Ammerbach E. N. 49
Anczyc W. L. 152, 157, 173
Andrysowic Łazarz 54, 61, 64
Andrzejowski Adam 212
Anerio Giov. Fr. 70
angeliści, 56, 57, 80
anglezy, tańce angielskie 105
„Anioł pasterzom mówił" 35
antiromantyzm 207, 224
„Antygona" Sofoklesa 182
archaizm pieśni ludowej 13—16
Arct Michał 214
Argasińska Stanisława 218
Arnold Karol 120
ars nova 27
artes liberales 41
Artomius Krzesichleb Piotr 36
Arystoteles 30
Asnyk Adam 177, 200
atonalizm 221
Auber Daniel 154
„Audite mortales", kantata 73
Auer Leopold 196
Augezdecki Aleksander 36
August II. Mocny 41, 80, 82, 95 — III. Sas 82, 95
Augustyn św. 22, 57
autentyk Katedry gnieźn. 24, 25, 121
„A wczora z wieczora" 35
„Axur" opera A. Salieri'ego 100

Bacewiczówna Grażyna **230—231,** 134, 165, 197, 204
Bacfart, Bacfark Greff Walenty 54, 70, 195
Bach Joh. Sebastian 90, 125, 126, 134, 165, 197, 204
— Wilhelm Friedemann 90
Baillot P. M. F. 117
Balcerek, Baltazar Ferri 71, 74
balet 83, 96, 100, 136, 164, 171, 181, 204, 205, 208, 210, 219, 223, 224, 227,
ballada 132, 145, 168, 174, 175, 181
Bandrowska-Turska Ewa 218
Bandrowski Aleksander 168, 186, 187, 192
bandurka 19, 82

Baranowska-Borowa Julia 235
Baranowski Wojciech X. 77
Barbag Seweryn 161, 237
Barbieri A. 238
Barcewicz Stanisław 190, 200, 201, **216,** 228
Barchacz Aleksander 229
Barcicki A. J. 103
barok w muzyce polskiej 72—74
Baroni Cavalcabo Julia hr. 120
Barwicki K. T. 232
bas cyfrowany 73, 168
basetlista 160
basse danse 73
basso continuo 73, 74, 77, 81
Baston Joannes 53
baszta muzykantów 41
Batory Stefan 62, 68, 69. 114
bazuna 19
Bądarzewska Baranowska Tekla 158
bąk 19
Beethoven L. van 9, 119, 120, 123, 125. 132, 165, 204, 207, 216
Bekwark Greff Walenty 54, 71, 195
bel canto 71, 74, 186, 187
Bellini Vincenzo 126, 127
Bender Edward 217
Berent Szymon S. J. 81
— Wacław 226
Bereżyński Jan 216
Berg-Montanus Joh. 59
bergamasca 50
Bergson Michał 154
Berlioz Héctor 162
Bernacki Ludwik 96
Bernon z Reichenau 22
Bernstein Karol 160
Berson Seweryn 180
Besard J. B. 49, 82
Beval Tadeusz 217
Białkiewicz Irena 230
Białuszewicz Irena 230
„biegany", taniec 48
Bielski Joachim 80
Bierdiajew Walerian 239
Biernacki Michał Marian **179—180,** 235
— Nikodem 159
Biliński Zygmunt 181
Bilse Benjamin 159
Birkenmajer Józef 23
Bizet Georges 164
Bobiński Henryk 181
Bobrowicz J. N. 108
Bock polnischer 19
Boehme F. M. 12
Boethius Severinus 22
„Bogarodzica" **23—25,** 121
Bogdański Wład. dr. 235
Bogucka Maria 218
Bogusławski Stanisław 145
— Wojciech 96, 97, 98, 99, 100, 101, 113
Bohomolec Franciszek X. 98
bolero 89
Bona królowa 44, 51, 52
Bonoldi Józef 141, 142, 144
bonty, progi 45
Bordoni Faustyna 95
Borek Krzysztof X. 56, 61
Boulanger Nadia 227
Borkowski Bohdan 179
„Boże coś Polskę" 121
„Bóg się rodzi" 35, 86
„Bracia do bitwy" 114
bractwa muzyczne 40
Brahms Johannes 10, 125, 165, 167, 193, 216
Branicki Jan Klemens 83
branle 73
Brant Jan S. J. 67
Brassin Louis 188
Bregy Wiktor 217
Brenet Michel 89
Brescia 44
„Breve regnum erigitur" 29
Bronarski Ludwik, dr. 237
Bronikowski Bogusław Stan. 91
Brückner Aleksander 53
Brzezina Antoni 122
Brzezińska Filipina 157, 158, 196
Brzeziński Franciszek **196**
— Wacław 217

Brzowski Józef 136
budowniczy instrumentów **43—44,** 53, 122
Bülow Hans 143
Bünde 45, 46
buffo 96, 159
Bukowski Ryszard 229
Bursa Stanisław 183
bursa muzyczna 93
„Była babunia" 47

Caccini Francesca 74
— Guilio 74
Cadeac Pierre 56
Caetani, Gaetani, Kajetani 52, 53, 99
camerata florencka 74
cantus figuralis, planrus 21
Canzoni e concerti 73, 74
cappella a 57, 63, 66, 73, 78, 80, 93, 225
capriola 50
Carissimi Giacomo 80
Carmen sapphicum 55
casticismo 222, 238
Catalani Angelica 122
Cato Diomedes, Sarmata 82
Cattaneo Marguerita 74
Causin Arnold 33
Cavalcabo-Baroni Julia hr. 120
cech muzyczny 41—42
Cecylia Renata 75, 87
Cellarius 106
Celtes Konrad 55
cenar 50
Certon Pierre 56
chanson 74
Chęciński Jan 146, 147, 172, 173
Chlondowski Antoni, X. 214, 235
„Chłopicki" mazur 113, 114
„Chmiel" pieśń oczepinowa 13—14, 16
Chmiel Adam 52
Chmielowski Franciszek 91
chmielowy, taniec 86
„Chociaż to życie idzie po grudzie" 160
Chodyński Stanisław, X. 236
„chodzony", taniec 18, 48, 86
Choińska Jeske Ludwika 182
Chołoniewski Stanisław, X. 84
Chomiński J. M. 237
Chopin Fryderyk Franciszek 8, 9, 14, 34, 35, 92, 103, 105, 111, 114, 120, 122, **123—134,** 135, 137, 143, 150, 163, 165, **167, 170, 172, 179, 184, 188,** 192, 195, **202, 204, 208, 209,** 210, 213
— Justyna z Krzyżanowskich 123, 153
— Mikołaj, ojciec 123
chorał gregoriański **21—30,** 57, 62
— protestancki 34 sq.
„Chorągiewka", polonez 103
chóry 53, 76, 77, 113, 122, 136, 152, 163, 167, 170, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 183—184, 196, 197, 211, 212—213, 220, 223, 231—232
chromatyka 16, 17, 66, 134
„Chwała tobie, gospodzinie" 29—30
Chybiński Adolf, dr. 25, 35, 42, 55, 56, 58, 67, 237
Chyliński Andrzej, X. **79**
Cichocki Kasper, X 71
Ciconia Joannes 29
Cieślewski Franciszek 159
Ciołek Stanisław 29
clavicembalo 43, 51 81
claveciniści 53, 197
clerici vagabundi 41
communiones 77, 78
Completorium 79
concentus 21
continuo 73, 77, 81
contredanse 105
contubernium 42
corea polonica 47—50
Couperin François 90, 162
courante 50
„Cracovia civitas" 29
Crequillon Thomas 67
Cribrum musicum 71
Crosnensis Firmianus Pater 79, 80

C. S. monogramista 37—39
„Cud mniemany czyli Krakowiaci i Górale" 100
cyganeria warszawska 141
Cylkow Henryk 223
Cyprian Bazylik 39
cymbały 19
cytaredzi 42, 51, 53
Czajkowski Karol 235
— Piotr 104, 125, 198, 233
Czapski Stanisław 229
„Czarna krowa" 47
czasopisma muzyczne 100, 153, 160, 180, 184, 185, 220
Czerniawski Tadeusz 234
Czerwiński Wilhelm 183
Czetwertyńska-Jałowicka Janina ks. 158
Częstochowa 24, 81
Czubski Jan 184

Dachnowski Jan Karol 35
Damcke Berthold 165
Damian, rektor XX. Pijarów 81
Damse Józef 119
Danczowski Dezydery 217
Dankowski, Danek, Wojciech 95
Dankwart Baltazar 44
danse polonaise 86
Danysz Kazimierz 183
Dąbrowski Mirosław 229
Debussy Claude 125. 188, 229
Delavigne Casimir 114, 146
Dembiński Rawicz Bolesław 183, 214
Deotyma 167
Deszczyński Józef 119, 121, 128
Dębołęcki Wojciech 79
dialogi biblijne 96
Didur Adam 217, 240
„Dies adest celebris" 25
Dietrich Maurycy 158
Diomedes Cato, Sarmata 82
Długoraj Wojciech, Wojtaszek 82
Długosz Jan 23. 51
Dłuski Erazm 164, 180
Dmuszewski L. A. 99, 112, 113
„Dnia każdego" 82
Dobosz Adam 217
Dobrski Julian 114, 143, 159
Dobrzyński Ignacy, ojciec 84, 136
— Ignacy Feliks **136—137**, 159
„Do Ciebie Panie" 118
Doermann Felix 208
Domaniewski Bolesław 163, 215
„Don Juan" opera 100, 126
Dorabialska Helena 230, 235, 237
Dorożyński Marian 232
dorycka seksta, tonacja 15, 25
Dowiakowska Bronisława 159
Drabik Stanisław 217, 240
Drege-Schiele Łucja 230
Drezno 95, 116
Drobner Mieczysław 229
Drozdowska-Treterowa Kazimiera 235
Drozdowski-Jordan Jan 235
Drzewiecki Zbigniew 215, 216, 239
Dubiska Irena 217
Duchińska Seweryna 177, 183
Dudelsack, Dudey 19
dudka 18
dudy 19
dudziarze 83
Dufay Guillaume 27
Dukas Paul 223
Dulcken Ferdynand 158
Dunicz J. J. 237
Duniecki Stanisław **157**
dumki wschodnie 16, 108, 154
Duranowski, Durand August Fryd. 84, 117
dydaktyczna literatura 22, 110, 114, 151, 153, 168, 170, 171. 179, 180, 181, **233—235**
Dygas Ignacy 217
dyskantyści 53, 76, 77
dyssydenci 34, 61, 67
Dzierżanowski. wiolista 117
„Dzisiaj w Betleem" 35, 86
Dzwonkowski Adam 160
dzwony kościelne 43

„Echo Muzyczne i Teatralne" 180, 184, 185, 198
écossaisees 105

Egard 29
Eisenberger Seweryn 215
Ekier Jan **227**
eklektycy 209 sq.
Elert Piotr 71, **74**
Elsner Józef Ksawery 102, **110—111**, 120, 129, 199
Elżbieta, carowa 96
enharmonia 134
eolska septyma 15
Erk Ludwig 12
Ernemann Maurycy 120
Eslava M. H. 238
estetyka muzyki 235, 236
Etkin Róża 216
études 117, 128, 130, 132, 150, 159, 174, 175, 181, 206
eurytmia 17

fabryki instrumentów 43—44
Falibogowski Krzysztof 54
Falla Manuel de 222
fandango 89
fantazja 59, 77, 82, 108, 109, 117, 124, 128, 134, 136, 158, 174, 180, 183, 190, 205, 214
Fauré Gabriel 210
fedlar 116
Feicht Hieronim, X. dr. 62, 237
Feliński Alojzy 121
Felstinensis Sebastianus, X. 31, 55, **57**
Ferrari Teodor 117
Ferri Baltazar, Balcerek 71, 74
festival muzyki polskiej 219, 220, 227, 228, 233, 239
Field John 118. 128, 132, 151
Fiersiewicz Daniel 57, 80
figuralny śpiew 21, **26—27**, 30, 56,
Filharmonia 167, 180, 194, 196, 198, 200, 217, 220
Filleborn Daniel 159
Finck Heinrich 33, 54
— Herman 33
Firmianus Pater, Crosnensis 79, 80
Fischer Johann 49
Fitelberg Grzegorz 192, **202**, 225
— Jerzy 225
Flandrowie 53, 54
flet, flotrowers 42, 107
folia 35
Fontana Julian 128, 135
Forster Kasper 74
fortepian 106—107, 118, 122, 131—132, 152, 153, 158, 163, 167, 174, 179, 180, 181, 188, 203, 205, 235
„fortunny", taniec 49
frakt 56
Franklin Benjamin 108
Fredro Aleksander, hr. 139, 152, 171
Freiheiter Jerzy 237
Freyer August 138
Friedlein Rudolf 160
Friedmann Ignacy 213, 215
Frieman Gustaw 222
— Witold 222
frygijska sekunda, tonacja 14, 15
fuga, fugato 113, 167, 170, 171, 174, 190, 196, 200, 208, 227, 229, 230
Fuhrmann G. L. 49, 50
fujarka 18, 19
fujarkowa gama 15, 19

Gablenz Jerzy 229
Gabrieli Andrea 77
— Giovianni 77
Gabussi G. C. 70
Gaczek Jerzy 229
Gadomski Henryk 229
Gaetani, Caetani, Kajetani 52, 53, 99
Gaetano Henryk, kardynał 53
Gagliano Marco 74
gaillarde 50, 73
gajdy 19
Gall Jan 164, **176—177**, 178, 183, 187, 199
Gallot d'Anvers 71
gama 15. 19
Garbusiński Kazimierz 214, 234
Garczyński Konstanty 166
Garda Jerzy 217

Gasparini Eugeniusz 138
„Gaude Mater, Polonia" 25—26
Gavarni 106
Gawalewicz Marian 177
Gawara-Gutek Walenty 56, 61, 62
Gawlas Jan 232
Gawroński Wojciech 181, 192
Gayda Robert, X. 235
Gdańsk 44
„Gdy człek w taniec polski stanie" 114
Gebethner i Wolff 143. 160, 161, 214
Geigen polnische 20, 44—46
Georgius clerica 53
Geiger Wacław 229
German Ludomir 168
Geschmack polnischer 85
Gevaert F. A. 196
gęsi taniec 86
gęśle, gęśliki 19, 20
Gieburowski Wacław, X. dr. 22, 214, 237
Gierlicki Jan z Krosna 79, 80
Gieszczykiewicz Teodor 214
gitara 19, 105, 107—108, 128
Giuliani Mauro 107
Gliński Mateusz 220
Glücksberg Michał 160
Gluziński Eugeniusz 184
Głazunow Aleksander 230
Głowiński Jan 44
Gniewosz Wojciech, X. 77
Gniezno 24, 25. 121
Gnus Rita 230, 234
„Gode save the King' 121
Goethe J. W. 118, 119
Golachowski Stanisław 237
Gollumbek, Gołąbek Jakob 94
Gołębiowski Łukasz 52, 53, 236
— Władysław 234
Gombert Nicolas 55, 56
Gomółka Michał 63, 64, 77,
— Mikołaj, ojciec 53, 54, **63—67**, 77
„goniony", taniec 48
Gonzaga Ludwika Maria 75, 87
Gorczycki Grzegorz Gerwazy 26, 57, **93**
Gorski Konstanty 180, 181
gorgia 74, 77
Goudimel Claude 56, 67
Gounod Charles 149, 164, 186
gout polonais 85
góralska muzyka 14, 15, 19, 49, 50, 83, 109, 143, 182, 185, 191, 208, 221, 224, 227
Górski Gabriel 217
— Władysław 216
Górzyński Zdzisław 240
Grabowiecki 88
Grabowski Ambroży 107, 236
— Bronisław 179
Granados E. 222
Grecki Maxymilian 154
Greczaninow Aleksander 233
Gregorowicz J. 154, 160
Grieg Edvard 125, 195, 197
Groblicz Marcin 43, 44
Grochowski Stanisław, X. 80
Groicki Bartłomiej 36
Grossmann Ludwik 164, **173**
Gruber Franz 114
Gruberski Eugeniusz, X. 214
Grudzińska Joanna, ks. Łowicka 131
Gruszczyński Stanisław 217
Grzybowski Franciszek 161
Grzymała Franciszek 113
Grzywińska Flora 215
Guardasoni impresario 100
Gubrynowicz, księgarz 214
gudok 20
Guébrian de 75
Guniewicz Ign.: Feliks 183
Guzikow Józef 109
Gużewski Adolf 211, 235, 236

Hackenberger Andreas 70
Haendel G. F. 90
Halévy J. F. 154, 164
„Halka" opera 87. 113, 135, 139, **141—145**, 159, 161, 217
hanacki taniec 89
Hanslick Edward, dr. 197

harfiści 53, 107
harmonia 120, 134, 148, 165. 166, 168, 171, 194, 207, 235
harmonika słomiana 109
— szklanna 108
Harzembski, Jarzębski Adam 73
Hasse Joh.: Adolf 95
Hausmann Valentin 49
Hauteiville, Le Sieur d' 88
Havemann Johann 73
Haydn Józef 9, 117. 118, 123
hayduk, hayducki taniec 50
Heine Henryk 125, 209
Heintze Ludwik 234
„Hej, nam, hej" 35
„Hekatontas" S. Starowolskiego 61, 63
Heller Mira, Kazimiera 218
Henryk Walezy 50, 87
Herman, Hermanowski Adam 160
Hermańczyk, organista 214
Hertz Michał 164, 179
heterofonia 221
„Hexameron" 127
historia muzyki polskiej 236—237
hiszpańska muzyka 35, 50, 89, 222, 238
Hoene-Wroński 235
Hoesick Ferdynand 134, 160
Hoffmann E. T. A. 119
Hofhaymer Paul 54
Hofmann Jan 216
— Józef 215
— Kazimierz, ojciec 157, 164, 215
Holland Jan Dawid 99
homofonia 28, 61, 66, 77
Horacy 55
Horecki Feliks 107, 108
Horoszkiewicz J. 104
Hösick Ferdynand 134, 160
Hove Joachim, van den 49
Hubermann Bronisław 216
Hucbald de St. Amand 22, 26
huculszczyzan 221, 226
Hummel J. N. 14, **122**, **127**
Humperdinck E. 203
Hünten F. 135
hymn narodowy 23, 103, 121, 211. 232
— państwowy 36, 103
— rokoszan 80
hymny kościelne 23—26, 58, 59, 80, 93, 95

„Idzie żołnierz borem, lasem" 102
Ilińscy ks. 83
Ilnicka Maria 234
Iłłakowiczówna Kazimiera 208, 226,
imitacyjna technika 57, 72, 77, 79
impromptu 132
in deutscher Fracht 90
Indy Vin. d' 194, 212
Ingarden Roman 236
„Inom cie uwidzioł" 50
instrumentacja 166, 168. 170, 173, 191, 201, 211
instrumentalna kompozycja 57, 73, 74, 77, 81, 93, 99, 136, 167,
instrumenty muzyczne **18—20**, 42, 76
Instytut Muzyczny Warszawski 148, 150, 151, 158, 165, 169, 174, 175, 190, 193
intermedium 98
Istel Edgar, dr. 9
Iwanowska-Ossendowska Zofia 230
Iwaszkiewicz Jarosław 207, 208
Izbicki-Maklakiewicz Franciszek 228
Izydor św. z Hiszpanii 22

Jachimecki Zdzisław, dr. 28, 58, 63, 78, 80, 99, 213, 237
Jachowicz Stanisław 234
Jacotin Jacob 56
Jacques Polonais 71
Jagodyński S. S. 74
Jahnke Zdzisław 240
Jakób lutnista 71, 195
Jakubowski, księgarz 215
Jałowicka-Czetwertyńska Janina, ks. 158
Jan Kazimierz Waza 74, 75, 88, 95

Jan de Muris
— z Kępy Łodzia 23
— z Lublina 47, 49, 53, 57
— XXII. papież 26
Janaczek L. 219
Janiszewski W. 235
Jankowski Czesław 208
Jannequin Clement 55
Janotha Juliusz. ojciec 158, 182
— Natalia 182
Jarecki Henryk, ojciec 164, **175**, 222
— Tadeusz 175, 222
Jarosiński Feliks 154
Jarzębski Adam 71, **73—74**
— Józef 216, 230
Jasińczyc Jazwicz Jerzy 53
Jasiński S. J. 147
Jasiński Roman 240
Jawurek Józef 120
Jazłowiecki Hieronim 63
Jazwicz Jasińczyc Jerzy 53
Jellenta Cezary 204
Jenike Emilian 153
Jeske-Choińska Ludwika 182
Jessipow Annette 191, 215
„Jeszcze Polska nie zginęła" 103—104
Jezuicka kapela 56, 93, 94, 96
Jezuici XX 56, 67, 81, 93, 96
Jędrzejów 44
Joachim Józef 216
Jordan Drozdowski Jan 5
Josquin des Prés 33, 54, 55
Joteyko Tadeusz **196—197**, 219, 235
Jurdziński Kazimierz 229
„Już miesiąc zeszedł" 128

Kaczkowski Dominik 94
— Józef 119, 128
Kajetani, Caetani 52, 53, 99
Kalergis-Muchanow Maria 143
Kałka Witold 229
Kameralna muzyka 118, 119, 136, 153, 167, 170 173 203, 210, 222 sq.
Kamieński Maciej 98
Kamiński Jan Nep. ojciec 114, 185
— Mieczysław 185
kancjonały **34—36**, 60
kancona, kanzona 73
Kania Emanuel 154
kanony 70, 72, 73, 74, 79, 167, 171, 180
kantata 73, 94, 98, 137, 145, 147, 167, 170, 183, 207, 212, 224, 225
kantor 21, 40, 41, 62
kantyczki 24, 35, 91
kapela angelistów 56, 57, 80
— Jezuicka 57, 93, 94
— katedralna 56, 57, 77, 80, 93
— królewska 51, 52, 53, **60—75**
— magnatów, nadworna 76—84
— rorancka 55—58, 72, 80
Karłowicz Jan, ojciec 200
— Mieczysław 163, 164, **200—202**
Karol Ferdynand, biskup Płocki 73
Kasprowicz Jan 205
Kassern Zygfryd Tadeusz **225**
kastraci 71, 77
Kaszewski Jan Nep. 121
kastanietowy rytm 89
kaszubska pieśń 17
Katarzyna II. carowa 104
Katowice 220, 222, 232, 240
Kaufmann Józef 160
Kazanowski Adam, ks. 82
Kazimierz Wielki 42
Kazimierz św. 82
Kazuro Stanisław **211—212**, 234, 235, 240
Każyński Dyonizy, ojciec 119, 139
— Wiktor 153, 161
Kątski Antoni 151
— Apolinary 148, 150, 151, 159, 172
— Karol 151
— Stanisław 151
Kenig Józef 156
— Włodzimierz 212
„kerielesz" 22
Kessler J. Chr. 120, 157

Kędra Wł. 216
Kiejcher Bartłomiej 54
Kiel Friedrich 169, 170, 174, 179, 190
Kiesewetter Tomasz 229
Kiepura Jan 217
kijowskie znaki 85
Kirnberger J. Ph. 90
Kisielewski Stefan **227**, 240
Kitowicz Andrzej, X. 83, 95, 96
Klabon Krzysztof 54, 68
klarnet 113
klawicembaliści 51, 53, 90
klawikord 43, 106
klęcha 41
Klechniowska Anna Maria 230
Kleczyński Jan, skrzypek 117
— Jan. krytyk 49, 184, 185, 235
Klukowski Franciszek 122
Kniaźnin Fr. D. 118, 146, 152
kobza 19
Kochanowski Jan 54, 64, 65, 175
Kochańska - Sembrich Marcelina 172, 187, 192
Kochański Ely 217
— Paweł 216
— Wacław 216
Kochowski Wespazjan 54
Kocipiński Antoni 160
Koczalski Raul 215
Koffler Józef 221
Kolberg Oskar **11**, 35, 64, 86, 87, 100, **137**, 165, 170, 236
kolendy **34—36**, 67, 86, 114, 152, 153, 177, 181, 196
koloratura 74, 77
Kołłątaj Hugo 100
Koman Henryk 153
komedio-opery 112
Komorowski Ign.: Marceli **154—156**, 160, 161, 165, 175, 199
kompozycje metryczne 55
kompozytorki polskie 118, 121, 157—158, 182, 197
Kon Bolesław 216
koncertowy styl 55, 72—74, 77, 78, 80, 81, 93
koncert fortepianowy 118, 119, 127, 134, 136, 158, 167, 174, 177, 181, 191, 193, 195, 224, 225, 229
— kościelny 73, 80, 81, 93
— orkiestralny 74, 80, 225
— skrzypcowy 115, 117, 150, 159, 194, 195, 196, 201, 207, 208, 216, 224
— wiolonczelowy 195, 224
— wokalny 73, 80, 225
Kondracki Michał **224**
Konfederaci barscy 102
konfraternia muzyczna 41, 42
Konior Franciszek 184
konkursy muzyczne 136, 179, 181, 182, 192, 193, 194, 195, 196, 205
Konopasek Feliks 184
Konopnicka Maria 170, 177, 178, 181, 182, 200, 211
„Konrad" taniec 49
konserwatoria 110, 111, 114, 120, 135, 151, 163, 165, 171, 173, 175, 177, 179, 194, **199**, **201**, 209, 219, 223, 239, 240
Konstanty w. ks. 131
kontrakty kijowskie 116
kontrapunkt 28, 57 sq. 120, 146, 165, 171, 190, 204, 235
Kopyciński Adam 229
kornety 76
Korolewicz-Waydowa Janina 217
Korzeniowski Józef 141, 145
Kosobudzki Ignacy 182
kościelna muzyka 21—31, 34—38, 57—61, 69, 72, 77, 78, 93, 100, 110, 118, 119, 136, 148, 213—214
kościelne tonacje 14, 15, 65
Kościuszko Tadeusz 101, 103
Kośmiński Paweł 54
Kowalski Teofil X. 214
kozioł, dudy 19
Kozłowski Józef 104
Koźmian Stanisław 157
Kraiński Krzysztof 36
„Krakowiacy i Górale" 100, 112—113

krakowiak 18, 100, 113, 136, 169, 171, 181, 184, 190, 193, 204
Kraków 21, 50—56, 72, 93—94, 98, 100, 113, 120, 143, 152—153, 157, 160, 161, 165, 179, 182, 209, 212—213, 229, 239, 240
Krasiński Zygmunt 128
Kraszewski Józef Ignacy 147, 148, 150, 167, 191
Kratzer Franciszek Ksawery 94, 151
— Kazimierz 151, 152
— Walenty 151
Krejczi Józef 165
Kreczmer Marcin S. J. 81
kriuki 85
Krogulski Józef 136
Kromer Marcin 32
królowa Marysieńka 81, 157
Kruszelnictka Salomea 217
Krzyński Mieczysław 229
Krzyżanowska Halina 182, 183
— Chopin Justyna 123, 153
Krzyżanowski Ignacy 152, 163, 183
— Stan. Andrzej 215
księga podskarbińska **53**
księgarze—nakładcy 122, 160
ksylofon **109**
Kucharski Michał 229
Kuhać Fr. X. 9
kujawiak 18, 124, 137, 159, 160. 184
Kulczycki Faustyn 232, 240
Kullak Teodor 233
kuranty 49, 138
Kurpiński Karol 18, 55, 56, 84, 89, 103, 110, **111—114,** 121, 126, 128, 135, 136, 203, 233, 240
— Marcin, ojciec 84, 111
kwarta lidyjska, zwiększona 14, 15, 19
kwartet fortepianowy 167, 170, 182
— smyczkowy 148, 167, 170, 174, 179, 181, 195, 203, 207, 208, 224—228
Kwaśnik Stanisław 184
Kwiecińska Maria 159
kwintet fortepianowy 188, 203
kwintowanie 26—27
kwinty równoległe 26, 66
Kyrie elejson 22

Laboureur Jean, le 75, 82
Lachman Wacław **212**
Lachowska Jadwiga 218
Lafont Charles 122
Lalewicz Jerzy 215
„Lamentationes Hieremiae" 60
Lamperti Fr., ojciec 182
Landowska Wanda **197**
Lang Fel., Mich. 94
Lappi Pietro 61
Latoszewski Zygmunt 239, 240
Lavignac Albert 125
„lechicka" muzyka 210
Ledoux F. G. 83
Lefeld Jerzy 223, 227
Leliwa Tadeusz 217
Lenartowicz Teofil 141, 144, 155, 156
Lenz Gerh., Heinr. 120
Léonard Hubert 159
Leopolita Marcin, ze Lwowa 83, 62—63
Lessel Franciszek 108, 118, 121
— Wincenty, ojciec 118
Leszczyński Alex.. Wład. 81
Leszetycki Teodor 189, 190, 193, 197
Leszno 81, 93
Letronne Ludwik 122
Lewandowski Leopold 184
Lewicka Matylda 218
Leżajskie organy 44
L'Héritier Jean 56
lidyjska kwarta 14, 15
Liebert J. 208
Liedertafel 164
ligawka 19
Lignicka orkiestra 159
Lilius Franciscus X. 56, 57, 72
— Vincentius, ojciec 70

Lipiński Feliks 115
— Karol 84, 108, **114—117,** 122
„lipka", taniec 49
Lipski Andrzej, X. 77
— Stanisław **212,** 234
lirica 20
Lissa Zofia, dr. 235, 236
Listenius Nicolaus 32
Liszt François 124, 125, 132, 154, 159, 162, 169, 173, 174, 188, 189, 199
Litolff H. Ch. 158
„Litwinka", pieśń powstania listopadowego 113
Loeffelholtz Chr. 49
Löhlein G. S. 90, 91
Lotto Izydor 159, 216, 228
Lubelczyk Jakób 36
Lublin 47, 49, 53, 57, 103, 144, 149, 225
Lubomirski Grzegorz 235
— Kazimierz, ks. 154
— Stanisław, ks. 82
Lubowski Józef 152
Lucca Paulina 149, 190
ludowa pieśń i taniec 11, 12, **13—18,** 64, 86, 87. 114, 117, 124, 152, 165, 176, 207—209, 210, 211, 220. 221, 223
Ludwik Jagiellończyk 54
ludwisarz 43
„Lulajże Jezuniu" 34, 35, 129
Lully J. B. 162
lutnia 43, 53
„Lutnia" chór 164, 183
lutnik 43—44
lutnista 44. 51, 53, 54, 68, 71, 76, 82
Lutosławski Witold **228—229**
Luython Charles 56
Lwów 53, 62, 68, 101, 102, 116, 120. 139, 143, 157, 160, 163, 164, 167, 171, 175, 177, 182, 187, 193

Łabuński Fel. Roderyk 223
— Wiktor 223, 234
Łada Kazimierz 159
Łazarowa drukarnia 54, 60, 61, 64
Łobaczewska-Festenburg Stefania 236, 237
Łodwigowski Stefan 137
Łopuska-Wyleżyńska Helena 197
Łowicka ks. Joanna Grudzińska 131
Łowicz 77, 81
Łódź 240
Łukaszewicz Maciej, X. 56, 57, 80
Łusakowski Jan 234
Łużyce 41, 89

Machaut Guillaume, ed 27
Maciejewski Roman **229**
Macura Władysław 223, 234
Madejski Marceli 154
madrygały 70, 80
magazyny nut 122, 160
Magnificat 27, 77, 78
Magnus Karol 122
Magnuszewski Dominik 54
Mahler Gustaw 207
Mahu Stefan 54
Maklakiewicz Jan Adam **223—224,** 239
Makowski Henryk 214, 235
Malawski Artur **227**
Malczewski Antoni 173, 178, 181, 194
Malinowski Stefan 212
Maliszewski Witold 210
Małecki Antoni 175
Mangeot bracia 189
Mann Józef 217
Mantel Wilhelm 229
Marchesi Matylda 182
Marcin ze Lwowa, Leopolita 53, **62—63**
— z Warty, Wartecki 61
Marczewski Aleksander 229
— Łucjan 212
Marek Czesław 222, 234
Marenzio Luca 70
Marescotti, nuncjusz 87
„Maria", opera 178, 181, 194
Maria Kazimiera, „Marysienka" 81, 87

Mariacka kapela 56
Markiewiczówna Władysława 230
Markowska z Garłowskich Eliza 158
Marpurg Fr. W. 90
„Marsylianka" 9, 121
marsz dla Legionów 104
— obozowy 114
— pogrzebowy żałobny 134, 135, 183
— Sokołów 183
— triumfalny 173
Martin Aleksander 153
„Maruszka", moryska, taniec 35, 50
Massenet Jules 181, 186
Maszyński Piotr 164, **178—179,** 212
Mattheson Johann 72
Matuszewski Ignacy 235
Matuszyński Jan 130
— Leopold 143
Maxylewicz Wincenty 94
Mayerhold Kazimierz 229
Mayzner Tadeusz 229, 234
mazur 73
— „wojenny" 113
mazurek 3. maja 103
— Dąbrowskiego 103—104
Meciszewski Hilary 152
Mederic Gallus Jan 120
„Medicea" 30
Medyceusze 74
Melcer Szczawiński Henryk 192, **193—194,** 200, 215, 220
melodia 12, 13—17, 85, 172, 176
Mendelssohn Bartholdy Feliks 132, 162, 165, 166, 179
Mendés Catulle 192
mensuralna muzyka 31, 32
menuet 35, 89, 91, 190
Merulo Tarquinio 70
metryczne kompozycje 54
Meyer Ignacy 160
Meyerbeer G. 164, 172
Michałowski Aleksander 179, 197, 215, 216, 224
Miciński Tadeusz 205, 209, 227
Mickiewicz Adam 108, 114, 119, 128, 141, 175, 192, 196
Mielczewski Marcin 71, **73**
Mierzejewski Mieczysław 229
Mierzwiński Władysław 186
Mikołaj z Krakowa 49, **57—58**
— z Poznania 56
— z Radomia **27—29**
— I. car 104, 110, 116
Mikorska Ludwika 182
Mikuli Karol 91, 163
Mikulski Józef 217
Mikuszewski Stanisław 216, 229
Milewski Oskar 140
Miller Władysław 159
Millerówna Aleksandra 138
Milleran René 49
Milwid Antoni 93
Miładowski Florian Stan. 153, 234
Miłek Henryk 184
Mińsk 119, 138, 140
Mioduszewski Mich. Marcin, X. 36, 153
Mirecki Franciszek 152, 165
Mišerere 94
mixolidyjska septyma 15
M. L. monogram Marcina Leopolity 63
Młoda Polska 171, 198—213
Młynarski Emil 102, **196,** 198, 219
Mochnacki Maurycy 116
Modrakowska Maria 218
Mokrzycka Maria 218
Monetarius Stefan 32
Moniuszko Czesław. ojciec 138
— Elżbieta z Madziarskich 138
— Stanisław 8, 87, 104, 114, 121, 135, **137—148,** 150, 152, 159. 160, 161, 163, 165, 166, 169, 173, 175, 190, 194, 195, 199
Montanus-Berg. Joh. 59
Monteverdi Claudio 70
„Monumenta musices" 58. 62, 214, 220, 236
moralitéty biblijne 96
Morawski Eugeniusz **210**
Morawy 89
Morelowski Ludwik 212
moriska, moryska, maruszka 35, 50

Morstin Hieronim 49
Moser Hans Joach. 9
Mosiążek Adam 71
Moskwa 85
Mossakowski Eug. 217
Mossoczy Zygmunt 217
Moszyński Kazimierz 89
— Zygmunt 232
Motet et Madrigal 67, 195
motety 27, 57, 58, 59, 60, 62, 72, 80, 93, 95, 225
Moulu Pierre, de 56
Mozart W. A. 10, 100, 120, 126,
— syn 120
msza wielogłosowa 27, 58, 59, 60, 61, 62, 72, 80, 93, 95, 148. 179, 225, 229
Muchanow - Kalergis Maria 143, 163
Münchheimer Adam 159, 164. **172—173**
Münz Mieczysław 216
Münzer Leopold 216
Muris Joh. de 22
murzyńskie pieśni 136
musica choralis 21 sq.
— figurativa 21
— plana 21
— speculativa 22
„Muzyka" miesięcznik 220
muzykologia 194, **236—238**
Mycielski Zygmunt 229
Mysłowice 66
Myszkowski Zygmunt 77
Myszuga Aleksander 217
Myszyńska-Wojciechowska Leokadia 182

Nach Art der Pohlen 48, 85
Nachtanz 48
nagroda muzyczna państwowa 209
nakładcy muzyczni 122, 160, 214—215
Namysłowski Karol 184, 185
Narbuttówna Katarzyna 54,
Naruszewicz Adam, ks. 98
Nawrocki S. H. 229
Naymałowski z Wilna 84
N. C. monogram Mikołaja z Krakowa 49. 56, 58
neoromantycy 162, 201, 211
Neuber Ulrich 59
Neuteich Marian 229
Newsidler Hans 48
„Nędza uszczęśliwiona", wodewil 98
Nicolaus Cracoviensis, N. C. 49, 56, **58—59**
Nidecki Napol., Tom. 135, 143
niderlandzka szkoła 53. 54, 57
Niebylski Nikodem 47
Niedzielski Stanisław 183, 216, 234
Niekrasz-Sternicka Ilza **230,** 234
Niemcewicz J. U. 75, 100, 112, 114, 118, 121, 138
Niemcy 33, 44, 54. 84, 119
Niemczyk Wacław 216
niemiecka muzyka 8—9, 11—12
— proporcja 48
Niemojewski Andrzej 108
Niewiadomski Stanisław **176—177,** 178, 199, 235
Niewiarowska Julia 158
Nikorowicz Józef 154
Nitrowski Andrzej 44
Nörmiger August 49
Norwid Cyprian 131, 143, 159, 228
Norymberga 59. 60
Noskowski Zygmunt 81, 163, **169—171,** 175, 178, 181, 182, 189, 193, 196. 198, 199, 200, 201, 210, 222, 234, 235
Nossig Alfred 191
nota contra notam 65
Nowakowski Józef 135, 179, 234
nowatorzy rosyjscy 162, 198, 210
Nowiński Józafat 201
Nowowiejski Feliks **211**

oberek, obertas 18, 100, 184, 208,
Obuchowicz Henryk 229
Ochlewski Tadeusz 239
„odbijany", taniec 91
Offenbach Jacques 164
offertoria 77
Ogińscy, ród ks. 83, 117, 138

Ogiński Michał Kleofas, ks. 103, **104—105,** 113, 128, 226
„O gwiazdeczko" 154
Oleśnicka Zofia 37
„Olszynka", pieśń 114
„O najdroższy kwiatku" 29
opera 73—74, 95—102, 110—114, 122, 136, 139—148, 153, 157, 164' 168, 171, 172, 175, 178, 179, 180, 182, 183, 191, 193, 194, 196, 197, 204, 208, 219, 224, 226, 229, 240
Opieński Henryk 67, 71, 80, 95, **194—195,** 225, 232, 236, 237
oratorium 110, 118, 177, 182, 183, 195, 210, 211, 212, 224
organalne kwintowanie 26, 27
organiści 51, 53, 71, 152
organmistrze 43, 44
organowa muzyka 58, 59, 168, 173, 177, 179, 211, 213—214
— tabulatura 46, 48, 53, 55, 57
organy 44, 70, 138, 139
Orgas Annibale 56, 57
orkiestra 73, 74, 77, 78, 136, 159, 164, 170, 172, 191
Orłowski Antoni 136, 183
Ornitoparchus Andreas 32, 33
Or-Ot 167, 181, 182
Ortus de Polonia 25
Osiński Ludwik 113
„Ospały i gnuśny" 183
Ossowski Stanisław 235
Ostrowski Adam 217
„Oto dziś dzień krwi i chwały" 114

Pacelli Asqrilio 56, 69—70
Pachulski Henryk 180
Paderewski Ignacy Jan 126, 164, 168, **190—192,** 193, 195, 196, 215, 216
Padlewski Roman 228
padwana, padovana 50
Paesiello Giovanni 100
Paganini Nicollo 116, **117,** 122, 128, 136, 150, 229
Palester Roman **226,** 234
Palestrina G. P. 56, 61
Paligonius Martinus 56, 61
„Pan Chorąży", polonez 104, 145, 160
Pankiewicz Eugeniusz 189
pantalion 106
Panufnik Andrzej **228,** 229, 239
— Tomasz 228
„Paria" opera Moniuszki 146
„partesnyj" śpiew 85
partesy 41
Pasquini Giovanni, X. 95
passamezzo 50
pasterskie melodie 15, 19
„Pastor gregia egregius" 29
pastorałki 35, 153
Paszkiewicz Andrzej, X. 80
patriotyczne pieśni 102, 103, 108, 109
„Patrz Kościuszko na nas z nieba" 103
Pauli-Żegota Ignacy 35, 236
Paweł z Krosna 55
Pawiński Adolf 51
pedagogia muzyczna 22, 110, 114, 151, 153, 167, 179, 180, 193, 197
Pedrell Felipe 238
pentatonika bezpółtonowa 13, 14, 23, 35
pergameszka, bergamasca 50
Perkowski Piotr **224,** 234
Pesenti Alessandro **51, 52**
Petrycy Sebastian, dr. 30
Pękalski Józef, X. 56, 94
Pękiel Bartłomiej, X. 56, 57, 71, **72—73,** 80
Pfeiffer Józef 113
pianiści - wirtuozi 118, 136, 174, 179, 181, 182, 193, 197
„piątka" nowatorów rosyjskich 162, 198, 210
pieśni ludowe 11, 12, **13—18,** 65, 66, 100, 109, 117
— nabożne 22, **34,** 61, 62, 95, 118, 121, 158
— narodowe, patriotyczne 102, 103, 108, 109, 113—114, 181, 182, 183
— solowe 118, 128, 136, 151, 160, 163, 166, 173, 175, 189, 194, 200, 203 sq.
— taneczne 17—18, 34—35, 58, 65, 66
Pijarzy XX. 81, 96, 136
Pilecki Ignacy 235
piosenki taneczne 17—18, 34—35, 58, 64, 65, 66
— **przy kielichu 47**
— **stanowe 47**
Piotrkowski chorał 30
piszczałka 18, 19, 43
Piszczkowski Mieczysław 35
Piwarski Antoni 215
Płock 73, 81
Płosajkiewicz L. T. 181
Podgórski Maciej, X. 94
podhalańskie melodie 14, 15, 19, 48, 49, 182, 185, 191, 208
podręczniki teor. muz.: **31—33,** 114, 168, 171, 179
„Pod twą obronę" 157
poematy symfoniczne 159, 171, 179, 180, 210 sq.
Pol Wincenty 160
Polak Jakób 71
„Polak nie sługa" 114
polichoralny styl 78
polifonia 27 sq., 57 sq., 66, 93, 167, 189, 195, 196, 206
Poliński Aleksander 53, 58, 81, 237
polka 105, 106, 161
polnisch Dantz 48
polnische Geigen 20, 44—46
polnischer Bock 19
— Geschmack 85
polonez 18, 35, **85—92,** 95, 99, 102, 104—105, 108, 113, 114, 117, 118, 119, 128, 130, 137, 145, 150, 167, 172, 173, 183, 184, 188, 196
polski taniec **46—49,** 65, 85—92
polskie skrzypce 20, 43—45
pomorty 76
Popławski Marceli 212

Poradowski Bol. Stefan 225, 235
Porębski Jan, X. 56
Potoccy w Tulczynie 83, 117
Powiadowski Władysław 184
Powroźniak Józef 240
Poznań 56, 59, 68, 81, 113, 143, 158, 175, 182, 183, 195, 214, 220, 232, 240
pozytyw 43, 51
Poźniak Włodzimierz, dr 104, 229, 237
Praetorius Michael 19, 20, 45
preludia organowe 59
programowość 67
proporcja w tańcach 48—49
Prosnak Karol M. 223
„Przegląd Muzyczny" 220, 232
„Przybieżeli do Betleem" 35
psalmy 59, 60, 64 sq., 226
Puccitelli Virgilio, X. 75
Puckeridge 108
Pudłowski Melchior 54
Pyrszyński Kasper 93

Quattrini Jan 143, 159

Rabcewiczowa Zofia 216
Raczkowski Władysław 223
Radio Polskie 240
Radomski Jan 81
radykalizm techniki 198 sq., 211, 221, 225
Radziwiłłowie ks. 82, 99, 119
Rajchman Aleksander 184, 185, 198, 200
Rajczak Andrzej 184
Rameau J. Ph. 162
Raudny Wacław 234
Rączka Stan. Ign. 223
rebec 20
Reber Napoleon 165
recenzenci 156, 160, 178, 180, 185, **196**
reformacja 34 sq., 60
regal 43, 51
Regamey Konstanty 229, 236
Reger Max 196. 206, 212
Regiomontanus, Klabon K. 67

Reinecke Karl 233
Rembieliński Aleksander 128
Reszke Edward 186
— Jan 186
— Kronenberg Józefina 186
Rewucha, Rzewuski Wacław, emir 83, 90, 108, 119
Rey Mikołaj 76
Riemann Hugo, dr. 89, 125
Rimskij-Korsakow N. 180
Rivoli Paulina 114. 143,
Robowska Lucyna 216
Rode Pierre 122
Rodowski z Krakowa 103
Roesner Zdzisław 216
Rogowski Ludomir Mich. **210**
Roguski Gustaw 168, **173**, 178, 181, 182, 214
romances, pieśni francuskie 105, 119, 128
Romaniszyn Bronisław 235
Romanowski Mieczysław 159
romantyzm w muzyce 125. 206, 224
Romberg Bernhard 122
rondo alla Polacca 91, 104, 117, 128
rorantyści, rorancka kapela 55, 56, 57, 58, 72, 80
Rosenzweig Józef 236
Rostkowska Waleria 142
„Rota" M. Konopnickiej 211
rotuły 35, 72
Roussel Albert 224
Rozynek Konrad 229
Rożniecki Gabriel 153
równoległe kwinty, oktawy **67**
Różański A. 235
Różycki Aleksander 180, 208, 234
— Jacek 80
— Ludomir 171, **208—209**, 219, 240
rubato 192
Rubinstein Antoni 149, 193
— Artur 215
„Ruch Muzyczny" tygodnik 100, 153, 160, 236, 240
Rucińska Łucja 188
Rudnicki Antoni 229
— Marian 213
Rudziński Witold 229
Rungenhagen K. F. 138, 173
ruskowie 77
Ruszkowska-Zboińska Helena 192, 218
Ruś 85
Rutkowski Antoni 190
rybałt 40
Rybicki Feliks 229, 234
Rybiński Maciej, X. 67
Rychling Wincenty **213—214**
Rydel Łucjan 177, 197
Rysiński Stanisław 54
Rytel Piotr **211**, 235
rytm 13, 16, 17—18, 85, 89
Rywacka Ludwika 114
„rzeczowość" 207, 224
Rzepko Władysław 179, 235
Rzewuski Wacław, emir 83, 90, 108, 119, 121
Rzętkowski Stanisław 171

Saint Saëns C. 192
Salieri Antonio 100
saltarella 50
Salvador Andrea 74
Samotulinus, Wacław z Szamotuł 37, 53, 59, 61
Sand George 130
Sandomierz 44, 63
Sanguszko Janusz, ks. 83
Sapieha, ks. 83, 91, 94
sarabanda 35, 89
Sarasate Pablo 172
Sardulewicz, kapelmistrz 91
Sari-Szayerówna Ada 218
Sarnecka Jadwiga **213**
Sarnecki Zygmunt 180
Scacchi Marco 70, 71, 72, 73, 74, 75
Scapita Vincentius 70
Schreker Fr. 223, 225
Scherzo H-moll Chopina 34—35, 129
Schobert Johann 90
Schoenberg Arnold 221

Scholze Sperontes J. S. 90
Schenker Fr. 223, 225
Schubart Daniel 18
Schubert Franz 9, 10, 123, 128, 132, 134, 174
Schumann Robert 9, 10, 120, 123, 126. 129, 166, 167, 169, 179, 233
— Wieck Klara 108, 182
Schytte Ludw. 233
Scott Cyril 233
Sebastian z Felsztyna 31, 56, **58** 62
Sechter Simon 151
Seikilos 15
Seklucjan Jan 34, 36
sekunda zwiększona 16
sekstet smyczkowy 175
sekwencje 23
Sembrich - Kochańska Marcelina 172. 187
Sennewald Gustaw 160
septyma mała 15, 19
serbskie skrzypce 41
„Serdeczna Matko" 121
Sermisy Claude 56
Servais A. F. 160
Serwaczyński Stanisław 84
Seyfarth G. 215
Sibelius Jan 125
Sieber Maurycy 184
Siefert Paweł 71
Sienkiewicz Karol 114
Sierakowski Wacław, X. 94, 106
Signio Marian 184
Sikorski Józef, 108, 118, 135, 139, 153, 160, 161, 184, 235, 236
— Kazimierz 220, **223**, 226, 227, 230, 235
Simonówna Alicja, dr. 88, 237
Sivori Camille 136
Skarbek Fryderyk, hr. 123
Skarga Piotr S. J. 30
Skarżyński Karol 217
Skibicki Franciszek 121
Skirmunt Henryk 164, **181**
Skołyszewski Franciszek 229
Skorupka Adam, hr. 157
Skriabin Aleksander 126, 198, 199, 204, 207
skrzypce polskie 20, **43—46**
skrzypkowie-wirtuozi 45. 46, 51, 114, 117, 119, 149, 150, 159, 196, 197
Słowacki Juliusz 168. 172, 175, 204
Słowianie nadłabscy 12
słowiański ton 201, 204
Smetana F. 196, 198
Smoler J. E. 89
Smuglewicz Franciszek 100
Sobeski Michał 235
Sobolewski Cyrus 235
Sofokles 182
Sokołowski Marek 108
— Marian 180
Solie J. P. 121
Soliva C. E. 120
Sołowiew N. 193
Sołtys Adam 222
— Mieczysław, ojciec 164, **177—178**, 222, 225
sonaty 73, 81, 118, 134. 167, 175, 182, 183, 190, 194, 195, 196. 200, 205, 206, 225
Sonnenfeld Adolf 184
Sontag Henriette 122
sopiłka 18
Sor F. 108
Soriano-Fuertès M. 238
Sowiński Wojciech 52, 53, 236
Sówka Jakób 71
Spangenberg Joannes 32, 33
Sperontes-Scholze J. S. 90
spinet 43, 106
Spisak Michał 232
Spontini Gasparo 138
Spółka nakładowa 215
Stabile Annibale 70
Stadler Alfred 184
Staniczewski Andrzej 70
Stanisław św. 25—26, 29, **56**
— August, król 52. 82, 86, 98, 99, 104, 117, 120
Stanisławów 175, 179
Starczewski Feliks 181, 234

starodawny, staroświecki, taniec **86**
Starowolski Szymon, X. **34, 61,** 63, 79
Statkowski Roman **193,** 219, 220, 222, 223, 224, 230
„Stawam na placu z Boga ordynansu" 102
Stefani Jan, 100, 113
— Józef 136
Sternicka-Niekraszowa Ilza **230,** 234
Stęplowski Franciszek 84, 117
„Stille Nacht, heilige Nacht" 114
Stoiński Stefan Marian 19, 232
Stojowski Zygmunt 192, **195**
Stokowska Nina 216
Stolpe Alojzy 120, 174
— Antoni **174—175**
Stoltzer Thomas 54
„Straszny dwór", opera 87, 121, 138, 146, 217, 220
Strauss Johann 164, 184, 187
— Richard 198, 199, 201, 206, 213, 219
Strawiński Igor 219, 231
Strobl Rudolf 158, **193**
Strzępiński Tomasz 22
Studziński Karol 152
— Piotr 152
— Wincenty 152
styl koncertowy 55, 72—74, 77, 78, 80, 81, 93
— polski **85—92,** 149, 210
Styś Walerian 184
Suchodolski Rajnold 103
Sudrowski Stanisław 36
suita 170, 171, 172, 173, 174, 179, **182, 196,** 224, 225, 226, 227, 228
Sułkowski Franciszek, ks. 83, 111
Surzyński Józef, X. dr, 58, 62, 80, 214, 236
— Mieczysław 214, 235
— Stefan 214
symfonały 76
symfoniczna muzyka 93, 95, 99, 113, 136, 159, 164, 167, 170, 172, 174, 177, 180, **181, 191,** 195, 196, 199 sq., 205 sq., **211, 222 sq.**
„Symfonie anielskie" 35
synkopowany rytm 89
syrbacy 41
Syrokomla Władysław 141, 181
Szabelski Bolesław 223
Szabliński Józef 160
Szadek Tomasz 53, 56, **67**
Szaleski Mieczysław 216
Szalitówna Paulina 197
szałamaje 19, 43, 76
Szałowski Antoni **227**
— Bonifacy 197
Szarzyński Stan. Sylw. X. 80, 81
Szczepanowski Stanisław 108
Szczepańska Maria 237
Szczepkowski Józef 235
Szczurowski Jacek 93
— Jan Nep. 94
Szeligowski Tadeusz **225,** 240
Szeluto Apolinary **209**
„Szewczyk idzie po ulicy" 47, 59
szkockie tańce 105
szkoły cechowe 41
— gry fortep. 135, 180, 230
— organowej 214
— skrzypcowej 216
— śpiewu 114, 235
Szlagórski Walenty 184
Szlemińska Aniela 218
Szlezygierówna Józefina 218
Szmidkoff Wilhelm 139, 140
Szober Feliks 179, 184
Szopowicz Henryk 153
Szopski Felicjan **195—196**
Szpinalski Stanisław 216
Sztompka Henryk 216
sztort 43
Szujski Józef 167, 175
Szwecja 71, 89, 116
Szydłowita magister 22
Szymanowska Maria **118,** 121
— Korwin Stanisława 218
Szymanowski Karol 126, 202, **204—209,** 215, 216, 218, 219. 220, 221, 223, 224. 225, 230, 239
Szyszkowski Marcin, X. 77

Śląsk 88, 231—232
Śliwiński Józef 215
śpiew liturgiczny, choralny 21 sq.
— figuralny 21, **26—27,** 30, 56
śpiewacy **53, 69, 71, 74, 114,** 143, 156, 159, 185—187
„Śpiewak" miesięcznik 232
Śpiewnik kościelny 153
„Śpiewniki domowe" 140, 141, 153
„Śpiewy historyczne" J. U. Niemcewicza 114, 118, **121,** 138, 175
„świeczkowy", taniec 49
Świerczek Wendelin, X. 25
Świerzyński Michał 212
„Święty Boże" 137, 205, 224

Taborowski Stanisław 159
tabulatura lutniowa 47, 48, 49, 50, 54, 73, 91
— organowa 47, 49, 54, 55, 58, 63
taneczna muzyka **46—50,** 85 sq., 105, 119, 137, **184—185,** 189
taneczne piosenki 17—18, 34—35, 46—48, 59
taniec polski 35, **47—48,** 59, 65, **85—92,** 113,
Taniejew Sergiusz 180, 222
Tarnowski Stanisław 35
— Władysław 154
Tausig Alojzy 174
— Karol **174**
Tawrosiewicz Stanisław 216
Teatr Narodowy 96, 98, 100, 101, 102, 113
— Wielki 114, 172, 179
Teichmann Antoni 153
Telemann Georg Phil. 18, 86, 90,
Tende Gaspar 88
teorban 108
teoria muzyki 31—33, 114, 168, 171, 179, 180, 235—236
Terzago Bernardino, X. 56
Tetmajer Kazimierz 170, 191, 200
Thesaurus harmonicus 82
Timanow Wiera 174
Tołwiński Gabryel 235
Tomkowicz Stanisław 52
tonacje kościelne 15, 16, 65, 166
Tonarius 22
Towarzystwo Muzyczne 108, 111, 119,
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki polskiej 73, 74, 78, 80, 81, 93, 210, 220, 223, 239
traktaty teor. muz. 22, 57, 99, 111, 114, 120, 141, 163, 165, 173, 177, 179, 197
transkrypcje organowe 54, 58
trio fortepianowe 167, 174, 175, 182, 193, 203, 216, 217
— poloneza 91
Tritonius Petrus 55
trombita 19
Troszel Wilhelm 156, 157
trydencki sobór 30
Trzycieski Andrzej 36, 61
Turczyński Józef 215, 216
Turowska Józefa 114
Turski Zbigniew 229, 240
Tuwim Julian 208
Twardowski czarodziej 140, 184, 203, 204, 219
Tygodnik Muzyczny 89, 114
Tymolski Fabian 184
Tyszkiewicz Wincenty 83
Tyzenhaus Antoni 83

Ujejski Kornel 154
Ukermark 12
Umińska Eugenia 216
Uniwersytet Krakowski 22, 31—33, 55, 59
Urban Heinrich 180, 190, 194, 196, 197, 200
Uruski Antoni 182
usualiści 41, 42
uwertury 73, 112, 113, 135, 148, 167, 170, 172, 173, 174, 175, 181, 205, 206, 226, 227, 228

Vagi scholares 41
Vallet Nicolas 49
Venceslaus Samotulinus, Samotulensis 37, 52, 58—61
„Verbum nobile", opera 87, 146

Verdelot Philippe 55
Verdi Giuseppe 159, 164, 186
Viadana Lud. 61, 73
vibrato 46
villanele 82
Vieuxtemps Henri 149
Vincentius Jac. 77. 79
viole d'amour 117, 151,
Viotti G. B. 117
Vir inclite Stanislae 25
virelai 27
virginaliści 51
volta polonica 50, 73, 82
V. S. monogram Wacława z Szamotuł 37, 59

Wacław z Oleska 117
— z Szamotuł 37, 53, **59—61,** 62, 63
waganci 41
Waghalter Henryk 235
Wagner Richard 9, 10, 123, 125, 146, 159, 162, 165, 174, 175, 185, 186, 192, 194, 201, 204, 211
Waisselius Math. 49
walc 105, 134, 173
Walczyński Franciszek, X. 214
Walewski-Colonna Stanisław 234
— Wallek Bolesław **212—213**
Walezy Henryk 50, 87
Walicki Alexander 160
Waljewski Szymon 223
wałaskie wpływy 16, 19
Wański Jan 95, 111
wariacje 117, 119, 126, 128, 175, 181, 182. 190, 196, 205, 213, 226
Warszawa 69—75, 80, 95, 98, 109, 110—114, 116, 119, 122, 145 sq., 160, 164, 169, 178, 182, 183, 239
„Warszawianka" 114, 203, 225
Wartecki Marcin 61
Wasilewski Edmund 141, 152, 166
Wawel 51—57, 61, 72, 77, 80, 93, 94, 152
Weber C. M. 9, 10, 128, 134
Wejnert Antoni 98
— Piotr 136
wenecka szkoła 73, 77, 80
Wertheim Juliusz 211
Weyssenhoff Józef 235
węgierskie wpływy 16
Widort Grzegorz 108
Wieck-Schumann Klara 108, 182
Wiechowicz Stanisław **223,** 232
Wielhorski Aleksander 223
— Mateusz, ks. 119
— Michał, ks. 119
Wielkopolska 59, 83, 94, 95, 117, 183, 220, 232
wielogłosowość 27 sq., 57 sq., 66, 85
Wieniawski Adam 210, 220, 240
— Henryk **149—150,** 159, 210, 216
— Józef 149, 163, **173—174,** 189, **210**
Wierzbiłłowicz Aleksander 216, 217
Wierzbińska J. 235
Wierzbkowski Jan, X. 53
wildamor 117
Wildt Juliusz 161
— Karol 160
Wilno 98, 99, 117, 119, 138, 141, 160, 225
Wiłkomirska Maria **216**
Wiłkomirski Kazimierz 217, 229, 240
wiole włoskie 44, 45
wiolonczeliści 122, 160, 217,
wirtuozi 53, 69, 71, 74, 76, 82, 114, 117, 118, 136, 159, 174, 179, 182, 185—187, 215—217
Wiślicki Władysław 163
Witkowski Władysław 235
Władysław IV. Waza 42, 70, 74, 75, 95
Włocławek 77
włoscy muzycy 49, 51, 53, 55, 60, 69—75, 76, 84, 95, 99, 143, 158
„W mogile ciemnej" 183
Wochniak Władysław 216

wodewile 51, 98, 99, 100, 101, 102, 112, 113, 114, 119, 135, 139, 152, 181
Wodzińska Maria 130
Wojciech św. 23, 26, 62
Wojciechowska-Myszyńska Leokadia 182
Wojtaszek, Długoraj Wojciech 82
wokalno-instrumentalny styl 72, 73, 74, 77, 78, 80
Wolf Hugo 194, 206, 213
Wolff Edward 136
Woliński Józef 217
„wolny", taniec 86
Wolski Mikołaj 69, 77
— Włodzimierz 141, 143, 145
Wołłodkowicz Konstanty **181, 193,** 194
Woytowicz Bolesław **224—225,** 240
Wójcicki Kaz. Wład. 96, 141
Wójcik-Keuprulian Bronisława 236, 237
Wrobel Feliks 229, 235
Wrocław 240
Wronowic Maciej H. 81
Wroński Adam 184
Wszelaczyński Władysław 177
Würffel W. W. 120
Wybicki Józef 103
wydawcy muzyczni 122, 160, 214—215
wykłady o muzyce 22, **31—33,** 54
wykwintny 26
„wyrwaniec", taniec 49
Wyrzykowski Andrzej, X. 23
Wysocki K. N. 136
— St. 235
— Walery 217
Wyspiański Stanisław 194, 195, 208, 210, 226
„W żłobie leży" 35, 86

Xenia Apolinea 71

Yaniewicz Feliks 117

Zabłocki Franciszek 98, 99, 139,
„Zabobon czyli Krakowiacy i Górale" 112—113
Zacharias Nicol. 28
Zachariasiewicz Eugeniusz 240
Zadurowicz księgarz 215
„Zakłułam się tarniem" 47, 59
Zamoyska Ordynacja 36
Zamoyski Jan 63, 69, 77, 82
Zan Tomasz 148
Zapolska Downar 235
Zarębski Juliusz 126, **188—189,** 215, 234
Zarzycki Aleksander 163, **172,** 175
Zawadzka Steni, dr. 218
Zawadzki Józef 160
Zawirski Marek 171, 235
Zboińska Ruszkowska Helena 192, 218
Zborowski Samuel 82
Zbylitowski Andrzej 71
„Z dymem pożarów" 154
Zeliger Piotr 142
„Zgoda Sejmu to sprawiła" 102
Zieleniewicz Maciej, X. 56, 94
Zieleński Mikołaj **77—78**
Zięba Marcin 40
Ziółkowski Mieczysław 229
zirefkend, gama perska 210
„Złoty wiek" muzyki polskiej **57—67**
znaki kijowskie 85
Zoffal Alfred 213
Związki chórów 231—233
„zwyrtany", taniec 18
„Z wysokich Parnasów" 87, 91
Zygmunt August 53, 54, 58, 60, 61, 62, 63, 69, 71, 77
— I. Stary 51, 52, 53, 55
— III. Waza 68, 69, 71, 82
Zygmuntowski Adam 94
— Józef 94
— Mikołaj 94
— Teodor 94

Żabczyc Jan, 35
Żegota Pauli Ignacy 35, 236
Żeleński Władysław 163, 164, **165—169,** 175, 179, 180, 181,

182, 187, 189, 190, 193, 195, 212, 219, 235
Żmichowska Narcyza, Gabryella 160
Żółkowski Alojzy 113
Żukowski O. M. 183
Żuliński Antoni 229
Żuławski Jerzy 204, 211
— Wawrzyniec 229
Żupański J. K. 160
Żurawlew Jerzy 216
żydowskie kapele 82, 109
Żywny Wojciech 120

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

393
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

Prof. dr Józef Reiss

NAJPIĘKNIEJSZA ZE WSZYSTKICH JEST MUZYKA POLSKA

Szkic historycznego rozwoju
na tle przeobrażeń społecznych



Kraków 1
T. Gieszczy

x-rite colorchecker CLASSIC
mm