

BIBLIOTEKA MUZYCZNA
POD REDAKCJĄ MATEUSZA GLIŃSKIEGO

V

LUDOMIR RÓŻYCKI

PRZEZ

ADAMA WIENIAWSKIEGO



WARSZAWA
GEBETHNER I WOLFF

ADAM WIENIAWSKI

LUDOMIR RÓŻYCKI

Z 17 ILUSTRACJAMI i 11 PRZYKŁADAMI NUTOWEMI



WARSZAWA
GEBETHNER I WOLFF

g VIII a



2782

A

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI
1928

18/65



LUDOMIR RÓŻYCKI
(portret J. Hulawicza)

I.

LATA DZIECINNE. — KONSERWATORJUM. — PIERWSZE UTWORY.

Ludomir Różycki urodził się dnia 6 listopada 1884-go roku w Warszawie. Nerw muzyczny odziedziczył on po mieczu i po kądzieli. Ojciec jego, prof. Aleksander Różycki, był znanym pedagogiem i cenionym kompozytorem, matka, niegdyś uczennica konserwatorjum, posiadała naturę subtelną, nawskróś muzykalną. Atmosfera domowa, w której podtrzymywano kult muzyki poważnej, wyjątkowo sprzyjała wczesnemu przebudzeniu zamiłowania do sztuki muzycznej w małym Luciu. Widząc to zamiłowanie, prof. Różycki zaczyna siedmioletniego malca uczyć gry fortepianowej, lecz wkrótce, z powodu licznych swoich zajęć, powierza naukę koledze swemu, Ciszewskiemu. W tym okresie budzi się już w młodocianym uczniu gust do opery. Niebawem jednak wstępuje Różycki do szkoły, i w związku z tem następuje kilkoletnia przerwa w lekcjach muzyki.

Źle się Ludomirkowi w tej szkole powiodło! Niesforność jego, wyraźny gust do muzyki i wstręt do nauk ści-

słych, wywołują przedwczesny epilog nauki szkolnej: rodzina postanawia oddać Ludomira do Konserwatorium Warszawskiego.

Niesforny w gimnazjum malec staje się szybko wzorowym uczniem w konserwatorium. Fortepianu uczy się teraz z zapalem u prof. Zawirskiego, a teorii u Roguskiego i u Biernackiego, budząc szczerą radość rodziców. W kilka lat później rozpoczyna studia w klasie kompozycji pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego. Równolegle przygotowuje się młody kompozytor intensywnie do egzaminów maturalnych. Ale myśl jego odrywa się od podręczników historii czy trygonometrii do innych księzek, do innych dzieł. Lekturą jego ulubioną jest Słowacki i Byron; szczególne wrażenie wywiera na nim Hugo Słowackiego, który w wyobraźni jego budzi projekt całej opery.

Tymczasem w państwie sztuki powstaje w Polsce ruch odnowicielski. W Krakowie zwłaszcza objawia się stopniowo coraz bujniejszy jej rozkwit. Teatr pod rządami Pawlikowskiego rozwija się świetnie. Przybyszewski tworzy *Życie* i skupia pod swojemi sztandarami *Młodą Polskę*. Dzieła Wyspiańskiego i obrazy Matejki zaczynają wywierać ogromny wpływ na młodociany umysł przyszłego kompozytora. Jednocześnie ożywia się coraz bardziej atmosfera artystyczna Warszawy. Powstają świeże, odurzające hasła. W klasie kompozycji Zygmunta Noskowskiego widzimy już obok młodego Różyckiego cały szereg młodych artystów, którym przeznaczonem było zwiastować wkrótce nowy rozkwit w dziedzinie muzycznej. Na widowni warszawskiej pojawia się Mieczysław Karłowicz, o lat kilka starszy od Ludomira. Znajomość obu młodych ludzi zamienia się szybko w serdeczny stosunek koleżeński, mający wpływ dodatni na początkującego kompozytora.



ALEKSANDER RÓŻYCKI

(ojciec kompozytora)

W tym czasie, pod wpływem słynnego obrazu Matejki, pisze Różycki swój pierwszy utwór symfoniczny *Stańczyk*, który dyrektor Filharmonji, Emil Młynarski, wykonywa na jednym z koncertów symfonicznych sezonu 1903. Już w tem dziele młodzieńczem wyciśnięte jest wyraźnie piętno indywidualności Różyckiego. Groteskowość postaci królewskiego trefnisia na tle tragizmu ówczesnej epoki uplastycznia się tu zapomocą kilku doskonałych, wzajemnie kontrastujących tematów; zarówno w samej linii tematycznej jak i w jej rozprowadzeniu wykazał kompozytor już wyraźnie swój talent twórczy, pełen połotu, bogaty w inwencję melodyczną. Krótki wstęp kompozycji utrzymany jest w formie rozszerzonego scherza. Temat trefnisia eksponuje obój staccato, podtrzymany wyrazistym akordem puzonów; temat drugi, w rytmie na 6/8, jest rozwinięty okazale i przed wyobraźnią słuchacza rozsnuwa przepojoną erotyzmem atmosferę królewskiego dworu; ostatni temat (rytm na 3/4), śpiewny i łagodny, tchnie rzewnym liryzmem o wyraźnie polskiem zabarwieniu. Wykonanie *Stańczyka* zwróciło powszechną uwagę na młodocianego kompozytora, który odrazu stanął w pierwszym szeregu muzyków młodszej generacji. W prasie stołecznej miało to pierwsze zetknięcie się Różyckiego z publicznością oddźwięk bardzo dodatni.

W następnym utworze Różyckiego, w jego *Balladzie* na fortepian i orkiestrę, przebijają wpływy muzyki szopenowskiej; pierwiastek narodowy przejawia się tu w bajkowym nastroju wsi polskiej; muzyka łączy plastyczność rysunku melodycznego z głębią wyrazu dramatycznego w prawdziwie malarskiem ujęciu. *Ballada*, wykonana w Filharmonji Warszawskiej przez pianistę Rosenbauma pod dyрекcją autora, spotkała się ze znacznem powodzeniem. Konserwatorium darzy Różyckiego złotym meda-

lem. Bawiący wówczas w Warszawie sławny kompozytor niemiecki Humperdinck skłania młodego kompozytora, ażeby wstąpił do berlińskiej Akademii dla ostatecznego uzupełnienia zasobów wiedzy muzycznej.

W lecie roku 1904 pisze Różycki cały szereg utworów fortepianowych, utrzymanych w formie minjatur muzycznych; są to: *Preludja* (op. 2 i 5), *Nokturny* (op. 3), *Legenda* (op. 15) i *Gra fal* (*Im Spiel der Wellen*) (op. 4) według obrazu Böcklina.

Ostatni ten utwór zwłaszcza zawiera w sobie silną domieszkę impresjonizmu. *Gra fal*, (arpeggia lewej ręki) pełna ruchu, jakby wywołana świeżym podmuchem wiatru, kontrastuje świetnie z tematem fauna, śmiałym w rysunku melodyjnym i w harmonizacji, żartobliwym i miśternie rozwiniętym. Najwięcej popularności zyskała jednak z tego fortepianowego cyklu *Legenda*, grana po raz pierwszy przez Henryka Melcera. Część środkowa, która przywodzi na myśl odgłosy zbliżających się i wreszcie stopniowo oddalających się dzwonów, jest też po mistrzowsku opracowana i obfituje w doskonałe efekty dynamiczne.

Pierwszy okres działalności kompozytorskiej Różyckiego, obejmujący *Stańczyka*, *Balladę* i cały cykl utworów fortepianowych, zapowiadał już wymownie przyszłego autora całego szeregu natchnionych utworów.

II.

PIERWSZY POBYT W BERLINIE.

We wrześniu 1904 roku Różycki przyjeżdża do Berlina. Przedewszystkiem wykorzystać chce w stolicy niemieckiej list polecający do Ryszarda Straussa, otrzymany od E. Młynarskiego. Los chciał jednak, aby pierwsze spotkanie z sławnym kompozytorem otrzymało charakter wybitnie humorystyczny. W kilka dni po przyjeździe swym do Berlina udaje się młody Ludomir do twórcy *Salome i Elektry*. W olbrzymiej kamienicy, na Joachimsthalerstrasse, zapytuje Różycki nieśmiało imponującego portjera o mieszkanie mistrza. Snać wygląd zewnętrzny kompozytora polskiego nie wzbudzał w groźnym cerberze zbytniego zaufania — wskazał mu bowiem wejście od podwórza. Wędruje tedy młody kompozytor aż na szóste piętro i dzwoni do mieszkania Straussa. Drzwi mu otwiera sam właściciel mieszkania, mocno zirytowany, gdyż już od kilku godzin wyczekiwał napróżno niezbędnego do jakiejś reperacji... zduna. «Cóż pan dopiero teraz przychodzi! Chodźże pan czem prędzej, do stu piorunów!...» — z okrzykiem takim wpycha Strauss osłupiałego gościa do swego mieszkania.

Nieporozumienie szybko się wyjaśnia; wprawia ono mistrza w znakomity humor, który nadaje całej rozmowie cechy niezwyklej serdeczności. Strauss wysłuchuje całą zawartość teki kompozytorskiej Różyckiego, nie szczędzi dlań słów zachęty, wreszcie daje mu list polecający do swego nakładcy i w ten sposób ułatwia kompozytorowi polskiemu pierwsze kroki na obcym gruncie.

Ale na tem nie koniec. Zabawne nieporozumienie stało się również zawiązkiem popularności Różyckiego w Berlinie. Dowiedział się o nim przypadkowo redaktor amerykańskiego czasopisma «Musical Courier» i opisał cały przebieg tego zabawnego epizodu w artykuliku zatytułowanym «Richard Strauss und Ludomir Różycki».

Znajomość warszawska z Humperdinckem umożliwiła Różyckiemu wstąpienie do t. zw. «Meisterschule» w Królewskiej Akademji Muzycznej w Berlinie. Tu pod życzliwym kierunkiem Humperdincka spędził Różycki 3 lata, pracując cierpliwie i poważnie nad rozwojem swego talentu.

W roku 1905 ukazują się drukiem dalsze dzieła fortepianowe — *Impromptus*, w których inwencja melodyjna Różyckiego staje się jeszcze bardziej wysubtelniona. Jednocześnie pod wpływem Wyspiańskiego powstaje poemat symfoniczny *Bolesław, Śmiały*, utwór pełen zwrotów archaicznych, o strukturze spiżowej, uwypuklającej znakomicie dramatyczność idei muzycznej.





LUDOMIR RÓŻYCKI

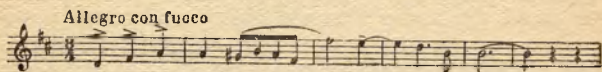
Portret Z. Atteslåndera

Poemat rozpoczyna się mistycznym tematem intonowanym przez tubę, podtrzymaną groźnym pedalem kontrafagotu i kontrabasów. Nastrój niezwykle uroczysty — tłum modli się, mszę odprawia biskup krakowski, Stanisław, który ośmielił się wykląć króla Bolesława. Król niema prawa wstępu do kościoła, lecz z chwilą, gdy błogosławieństwo celebrującego mszę padnie na niego, będzie zwolniony z klątwy. Wśród tłumu ukryty, czeka Bolesław. Dłoń biskupa już się unosi i wtem opada — biskup dostrzegł wyklętego. Król wstaje, z podniesionym mieczem podbiega do biskupa i zabija go. Scenę tę maluje z wielką siłą temat trzeci, *Allegro furioso*, kontrastujący znakomicie z tematem pierwszym.

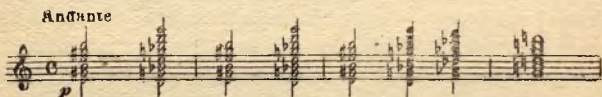
Niespokojny w rysunku temat czwarty mówi namiętnie o skrusze zabójcy i o zgrozie, która go ogarnęła wobec strasznego czynu; łączy się on subtelnie z poszmerem modłów struchlałego tłumu (tematy 1 i 3). Król odchodzi potępiony przez wszystkich, lecz w duszy jego rodzi się myśl o przyszłym triumfie, pragnienie, by poddani uznali jego władzę i ocenili troskę o prawdziwe dobro narodu (temat 5 *Allegro*). Otacza go odtąd cisza surowej przyrody — smutne ukojenie wstępuje w zboląłą duszę (temat 6, *Andante*); czy na długo, czy na zawsze? Czy zbudzą się kiedyś na nowo wielkie i harde dążenia? Poemat kończy się akordem bez rozwiązania, i jakby pytaniem...

W tym samym czasie pisze Różycki poemat symfoniczny *Pan Twardowski*, który jest obiecującą zapowiedzią późniejszego świetnego baletu narodowego. Podłoże literackie tego dzieła jest zupełnie odmienne. Świat baśni i fantazji stanowi tło muzyczne, świetnie wyzyskane przez

młodego kompozytora pod względem barwy, stylu odrębnego i nastroju.



Mistrz Twardowski po podpisaniu cyrografu z Kusem, prowadzi żywot hulaszczy. Ilustruje to pierwszy temat, *Allegro con fuoco*. W przerwach między jedną a drugą pijatyką mistrz zabawia się przejażdżką po krakowskim rynku na kogucie, płata figle i dokucza wszystkim, (temat na 6/8 fagotów i klarnetów). Niekiedy jednak opadają go nastroje poważniejsze. Uważany przez prosty lud za wielkiego czarodzieja, udziela porad i rozdaje ubogim leki. Rozgłos jego dochodzi do króla Zygmunta Augusta, niepokieszonego po śmierci Barbary. Król wzywa do siebie czarnoksiężnika i ten wywołuje ducha nieboszczki, paląc jej włosy. Majestatycznie i tajemniczo brzmi orkiestra w harmonijnem *Andante*.



Widmo zmarłej, posuwając się ku królowi, patrzy wien; wzrok ich krzyżuje się; król, party siłą niezwycięzoną, podbiega z okrzykiem, lecz widmo znika, wraz z niem i Twardowski. Tymczasem djabeł łamie sobie głowę, jak zwabić mistrza do Rzymu; nie mogąc skłonić go do zwiedzenia stolicy papieskiej, wymyśla podstęp: prowadzi go do karczmy *Rzym*, gdzie mieszka prześliczna dziewczyna.

Adagio
Paula Poltars

Prélude



Facsimile rękopisu Ludomira Różyckiego

Krasę dziewczęcia maluje śpiewny temat klarnetu na 6/4). Twardowskiego, przekraczającego próg karczm, porywa w szpony swe Kusy i unosi w przestworza. Lecz mistrz, w drodze pomiędzy niebem a piekłem, zawisła na księżycu.

W okresie tworzenia *Twardowskiego* poznaje Różycki młodą śpiewaczkę polską, p. Stefanję Mławską, kształcącą się w owym czasie w Konserwatorium Berlińskim. Niepospolita muzykalność utalentowanej artystki, a nade wszystko uwielbienie jej dla sztuki naszego kompozytora, stają się węzłem, łączącym dwoje młodych w małżeństwo. W czasie tym powstaje cała serja natchnionych pieśni Różyckiego ; są to: 8 *Pieśni do słów Micińskiego* (op. 9); 4 *Pieśni do słów Cezarego Jellenty* (op. 12); 6 *Pieśni do słów Nietzschego i Ibsena* (op. 14); 6 *Pieśni do słów Micińskiego* (op. 16); wreszcie *Serenada, Łabędź i Jasna Lednica* (op. 19).

W tych kilku różnorodnych cyklach wokalnych objawia się talent liryczno-dramatyczny, bogaty we wszelkie odcienie nastrojowe. Głęboko ujęta pieśń *Nad morzem*, do słów Micińskiego, *Płyną ciche lzy Agnes Ibsena*, oraz cały cykl Jellenty, należą do najpiękniejszych polskich pieśni z ostatnich czasów; posiadają też rzadką w współczesnych utworach wokalnych zaletę — są świetnie dostosowane do wymogów sztuki wokalne. W tym samym okresie pisze Różycki swoje pierwsze dzieło kameralne: *Sonatę na wiolonczelę i fortepian*, dzieło trzyczęściowe, w formie jeszcze prawie klasyczne, lecz w treści i opracowaniu tematów już bardzo śmiałe i kolorystyczne. W dwóch ostatnich częściach jest ta sonata osnuta na tematach o charakterze rdzennie polskim. Z każdego taktu młodocianego utworu tryska talent o wielkim polocie twórczym.

W rozjazdach swych po większych miastach niemiec-

kich poznaje Różycki w Monachjum Przybyszewskiego. Entuzjazm, z jakim znakomity twórca *Homo Sapiens* wita dzieła pana Ludomira, staje się dla młodego kompozytora nowym i silnym do dalszej pracy bodźcem. Niemniej serdeczności i przyjaźni okazuje Różyckiemu ówczesny student muzykologii, obecnie jeden z najwybitniejszych naszych znawców muzycznych, Adolf Chybiński, który nie mało przyczynił się do spopularyzowania twórczości Różyckiego w Polsce i zagranicą. Oto co pisał Chybiński, po wysłuchaniu poematów *Bolesława Śmiałego* i *Twardowskiego* w Berlinie: «Wszędzie widzimy u niego tę prawdziwą zdolność odmalowywania najbardziej zróżniczkowanych uczuć i nastrojów, najsubtelniejszych odruchów psychicznych, najbardziej szorstkich, gwałtownych gestów do głaszczących i pieszczących, jak pierwsza część sonaty h-moll Chopina, szeptów, od słonecznych i pogodnych uradowań do płomiennego mistycyzmu św. Stanisława. Potęga i rozmach zdrowego rycerstwa średnio-wiecznego i omdłała, znużona dusza nowoczesna, objawiająca się w poezjach Beaudelaire'a, Verlaine'a, Micińskiego i Tetmajera: wszystko mieści się w zawrotnych przepaściach duszy Różyckiego, na dnie której leżą mieniące się w czarownych a silnych barwach skarby inwencji, przekonywującej więcej niż wszelkie argumenty, a silniejszej tem bardziej, że nie jest brana na kredyt z muzyki ludowej, lecz czerpana z siebie samego...»

«Wspaniała, iście królewska szata instrumentacyjna okrywa muzykę zawsze natchnioną, pełną przykuwających słuchacza pomysłów, wytwornych, nowych, opracowanych do najdrobniejszych szczegółów».

«Motywy odznaczają się iście rzeźbiarską plastyką. Muzyka to wskroś samowita, nawskroś oryginalna, iście po bohatersku królewska, nie tylko, co do bogactwa inwen-



*Młoda Polska w muzyce:
K. Szymanowski, A. Szeluto, L. Różycki, G. Fitelberg
(Pośrodku ks. Wł. Lubomirski)*

cyj melodyjnych, bajecznej instrumentacji, ale i śmiałych kontrapunktycznych pomysłów...»

W Berlinie poznaje też Różycki Cezarego Jellentę, i w wyobraźni przyjaciół już zarysowywać się zaczynają pomysły do przyszłej opery *Meduza*. Szereg koncertów muzyki polskiej w Lipsku, Dreźnie i kilku innych większych miastach niemieckich, koncertów, na których młoda małżonka Różyckiego i Cezary Jellenta odtwarzają z talentem najlepsze pieśni Różyckiego — odbija się głośnem echem w prasie niemieckiej.

Pierwsza podróż artystyczna Różyckiego kończy się jednak niebawem. Komitet obchodu ku czci Wyspiańskiego we Lwowie, na którym miano wykonać poemat *Bolesław Śmiały*, powołuje Różyckiego do tego grodu w charakterze kapelmistrza własnego dzieła. Osobistość autora i sam poemat wywierają tam wrażenie tak głębokie, że dyrektor opery lwowskiej Heller zaprasza Różyckiego na stanowisko kapelmistrza operowego, a jednocześnie dyrektor Sołtys proponuje mu objęcie wyższej klasy fortepianowej w konserwatorium.

Zaszczytne te propozycje skłaniają Różyckiego do opuszczenia Berlina. Bezpośrednio przed wyjazdem z Berlina porozumiał się nasz kompozytor z słynnym śpiewakiem Aleksandrem Bandrowskim w kwestji libretta do *Bolesława Śmiałego*, który miał wkrótce z poematu symfonicznego przerodzić się na pierwszy dramat muzyczny Ludomira Różyckiego.

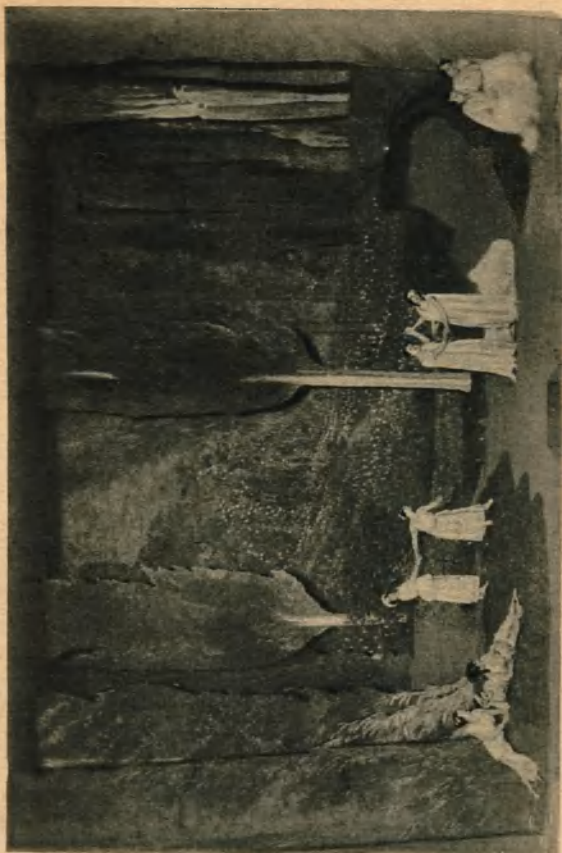
III.

LWÓW. — *ANHELLI*. — WARSZAWIANKA. — OPERA «*BOLESŁAW ŚMIAŁY*». — KANTATA.

Pierwsze wrażenia pobytu we Lwowie były dla Różyckiego dość przykre. Młody kompozytor, przywykły w stolicy Niemiec wyłącznie do pracy twórczej i do wyjątkowo muzycznego środowiska, wchodzi tu naraz w ciężką walkę o byt. Lekcje fortepianu w konserwatorium, męczące i wyczerpujące, a nadewszystko intrygi, nieodłączne od życia teatralnego, wywierają przygnębiający wpływ na umysł Różyckiego. Niespożyta jednak energia twórcza, mimo ciężkich warunków, wzbija się do nowych lotów. Powstaje partytura opery *Bolesław Śmiały*, a obok niej prelud symfoniczny *Warszawianka* i poemat *Anhelli* — dwa dalsze ogniwa w cyklu dzieł symfonicznych.

W *Anhellim* zarysowują się barwnie kontury trzech tematów o charakterze wizyjnym: motyw męczeństwa, motyw miłości i motyw mistycyzmu religijnego. Tłem tych motywów jest nieskończona dal Sybiru.





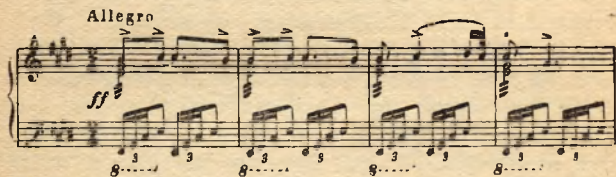
"EROS I PSYCHE"
na scenie opery we Wrocławiu [akt I]

Temat męczeństwa osnuł Różycki na przepięknym ustępie arcydzieła Słowackiego *Oto są kopalnie Sybiru*.

«Stąpaj tu ostrożnie, bo ta ziemia brukowana jest ludźmi śpiącymi, słyszysz? Oto oddychają głośno, a niektórzy z nich jęczą i gadają przez sen».

«Jeden o matce swojej, drugi o siostrach i braciach, a trzeci o domie swoim i o tej, którą miłował sercem, i o łąkach, gdzie mu się zboże kłoniło, jak panu swemu, i szczęśliwi są teraz przez sen... Lecz obudzą się».

«W innych kopalniach wyją zbrodniarze, lecz ta jest tylko grobem synów ojczyzny i pełna cichości».



Osiągnąwszy w poprzednich swych dziełach mistrzostwo w barwie i perspektywie elementów krajobrazowych, uwypukla Różycki w *Anhellim* widmowy charakter treści. W muzyce tego poematu tkwi istotna tajemniczość — jeden z najgłębszych i najmocniej na słuchacza działających pierwiastków w sztuce. Poemat jest przytem pełen melancholji, zadumy, powagi i bólu.

Inaczej z *Warszawianką*. Tu przejmuję Różycki wielki historyczny śpiew i powtarza go wiernie, w skupieniu. Potem dopiero wznosi temat na wyżyny dramatycznego *forte* i *fortissimo* najwyższych rejestrów orkiestrowych, maluje obraz bitwy, pełen szczęku broni i tętentu rumaków, potęgując coraz bardziej wrażenie nadciągających legjonów. Rzucona elegijnie na to wspaniałe a groźne tło

piękna pieśń Marji dodaje całości uroku romantycznej poezji. *Warszawianka* nie posiada tej oryginalności tematycznej, co większość innych utworów Różyckiego, przepełniona jest jednak żywiołem narodowym; tem się też tłumaczy, dlaczego posiadała, zwłaszcza w okresie niewoli, taką moc sugestywną...

* * *

Poprzedzona całym szeregiem artykułów w prasie lwowskiej i krakowskiej, odbyła się 11 lutego 1909 r. premiera dramatu muzycznego *Bolesław Śmiały*.

Pierwszy swój utwór sceniczny napisał Różycki do libretta Aleksandra Bandrowskiego, w 3 aktach a 4 odsłonach. Tekst Bandrowskiego nie olśniewa formą językową, nie goni za bogactwem obrazów genialnego twórcy *Wesela*, daje jednak linię dramatu wyrazistą, pewną, bezchwijną i nierozstrzeloną na szczegóły. W operze Różyckiego przedstawia się król Bolesław uchwytne i zrozumiale, pomyślany jest jako wielka epiczna i bohatera postać, która z nikim władzy dzielić nie pragnie i Polskę wieść chce szlakiem niezawisłej królewskości i samoistnej duszy narodowej.

Po straszliwej zbrodni monarcha jest złamany, ale niezdrzutany duchowo i nieskruszony. A kiedy po odsunięciu się od niego żony i syna, po wszystkich spadłych nań klątwach, po wzburzeniu przeciw niemu całego ludu, tłuszcza się doń wdziera, żeby go zabić, to chwila, kiedy nadstawia on śmiało pierś ciosom zbuntowanych, czyni go niesłychanie wielkim. Jednem spojrzeniem obezwładnia wdzierców, którzy korzą się przed nim i padają na kolana... On jednak, pan swojej woli, odchodzi na dobrowolną tułaczkę.

Muzykę *Bolesława Śmiałego* pisał Różycki wedle za-

sad wagnerowskich, z konsekwentnie przeprowadzonymi motywami przewodnimi, które są tu dwojakie: charakterystyczne — dla głównych postaci — i ideowe — ilustrujące nastroje i dające wyraz psychologiczny akcji. Głównymi tematami przewodnimi są walczące ze sobą idee wolności i przekleństwa. Tematy te są logicznie przeprowadzone przez wszystkie akty dramatu.

Scena między królem a biskupem, w akcie pierwszym, posiada akcenty dramatyczne wyjątkowo silne. Bardzo głęboko ujęte są sceny, malujące burzę na ziemi i burzę w duszy króla, w akcie drugim. A gdy dumny monarcha zrywa w akcie trzecim z wrót kościoła edykt biskupi, gdy z okrzykiem *Piekło i gromy, jeszcze z za grobu chcesz mi uragać!* drze i depcze orędzie — wrażenie muzyczne przejmie słuchacza niepohamowaną grozą.

Lecz są w *Bolesławie* i ustępy, chwytające liryzmem, jak np. pieśń królewskiej kochanicy Krysty, i inne, ujmujące głęboką szczerością uczucia: prześliczna scena matki i syna, nareszcie wstrząsający chorał za sceną *Święty, święty, niepojęty*, śpiewany przez lud na pogrzebie biskupa. Inwencja jest tu nacechowana melodyjnością głęboko śpiewną; niekiedy wprowadza Różycki do muzyki swej śmiało harmonje dysonansowe: odpowiadają one jednak logicznie pełnej zgrzytów i komplikacyj akcji dramatu. Najcenniejszą może stroną *Bolesława Śmiałego* jest szata instrumentacyjna, olśniewająco bogata i barwna.

Znany muzykolog prof. Zdzisław Jachimecki pisał o premierze lwowskiej słowa następujące:

«Z radością i dumą czekaliśmy 11 lutego b. r. Nowa opera polska to fakt sam przez się ważny i pamiętny, niestety nieczęsty i krótkotrwały. Tem większe mieliśmy tym razem nadzieje, tem żywiej pragnęliśmy tego uroczystego wieczoru, że twórczość młodego kompozytora, cieszącego

się dopiero 25 rokiem życia, twórczość różnorodna i bardzo bogata, zgóry nas zapewniała, że powodzenie, którem wszyscy mieliśmy się cieszyć, będzie prawdziwem, niewymuszonym.... To wszystko, co dotychczas napisał Ludomir Różycki wskazuje przede wszystkim, że talent jego jest bardzo silny. Zdawało się zawsze, że Różycki chwyta pomysły *al fresco*, że ich nie wydelikaca, że się z nimi nie pieści. Sam ich kontur grubszy mówi zawsze, że filigran nie dla jego rąk. Różycki potrzebuje rozmachu, a ten daje mu muzyka symfoniczna, i dramat *Bolesław Śmiały* utwierdził w tem mniemaniu. Ponadto dowiódł, że w czasie dzielącym operę od *Stańczyka* rozwinął się Różycki w znaczeniu technicznie kompozytorskiem do granic wirtuozostwa».

Pomimo powodzenia u publiczności i uznania krytyki opera zesła po kilkunastu przedstawieniach z repertuaru. Niezrozumiały ten fakt nie mógł zachęcić Różyckiego do dalszej działalności w kraju. Zmęczony podjazdową walką kilku miejscowych «wielkości», postanawia opuścić Lwów i wyjeżdża z powrotem zagranicę.



ŁUDOMIR RÓŻYCKI

w okresie pracy nad „Erosem i Psyche”

IV.

WARSZAWA. — PREMJERA «MEDUZY». — KONCERT KOMPOZYTORSKI. — WYJAZD ZAGRANICĘ.

W ostatnich czasach pobytu we Lwowie ukończył Różycki naszkicowaną już częściowo w Berlinie drugą swoją operę *Meduza*, do libretta Cezarego Jellenty. Pożegnawszy Lwów, przyjeżdża p. Ludomir z gotowym nowym utworem do rodzinnego miasta Warszawy. Ówczesna rdzenie rosyjska dyrekcja opery, złożona z pp. Małyszewa i Metaxiana, bardzo była naogół życzliwie usposobiona dla młodych polskich kompozytorów. Nie czyniła ona Różyckiemu żadnych trudności i w stosunkowo bardzo krótkim czasie, bo już jesienią roku 1912, wystawiła *Meduzę*. Stronę reżyserską i inscenizacyjną poprowadził energiczny reżyser generalny Mikołaj Lewicki, stroną muzyczną zaopekował się pełen temperamentu maëstro włoski Pietro Cimini. Wykonawcami ról głównych byli pp. Wohl-Lewicka, Jadwiga Lachowska i Ignacy Dygas.

Główną treścią *Meduzy* jest fragment z życia Leonarda da Vinci. Leonardo mści się na pięknej Gasparze za to, iż nie odwzajemnia się mu miłością, chociaż zachowaniem się swoim pozwala mu w tę wzajemność wie-

rzyć. Pozuje mu ona do portretu, ażeby się pysznić przed światem, iż jest przez samego Leonarda malowana, a w duszy ma chłód, obojętność, próżną rachubę. Już nie jednego artystę w ten sposób zgubiła, odbierając mu chęć do życia i do tworzenia... Zemsta Leonarda dokonywa się tylko środkami jego genjuszu. Artysta wpadł na pomysł zamienienia portretu Gaspary na głowę Meduzy. Da Vinci wie z tradycji klasycznej, że samo spojrzenie na głowę Meduzy zabija, więc i on chce w ten sposób zabić Gaspary. Gdy w pewnej chwili zagnała odsłania przed nią malowidło, które ona uważała za uwiecznienie swej piękności, lekkomyślna kochanka pada nieżywa...

Treść ta, przez samego autora libretta przerobiona z jego większego dramatu, dała bezsprzecznie możliwość do wielkiego rozwinięcia inwencji muzycznej zarówno w kierunku dramatycznym jak i mistycznym.

Różycki, komponując *Meduzę*, a mając przed sobą fabułę, rozwijającą się na tle renesansowej Italji, odstępuje śmiało od ociężałej modły niemieckiego dramatu muzycznego i opłaca hojną daninę kantylenie włoskiej, która się wyłania, szczególnie piękna, już w strofach aktu pierwszego, gdy kompozytor maluje tłumy, śpiewające peany na cześć Leonarda i Gaspary. Wielką postać Leonarda, jego prawie mityczną, półboską twórczość, w zobrazowaniu której wzniósł się librecista bardzo wysoko, zilustrował Różycki muzyką o wielkiej głębi a jednocześnie o wielkiej melodyjności, którą złączył z epizodyczną postacią Rapsoda.

Jedno może było uczynione zbyt pośpiesznie. Różycki usunął z dramatu Cezarego Jellenty scenę czarowania węzów, powodując się ówczesną «czystością» stylu dramatycznego, która nie dopuszczała epizodów tanecznych. Scena ta była jednak wysoce artystycznym i scenicznie

zręcznem przygotowaniem dalszego rozwoju akcji scenicznej i przeto stanowiła jeden z ważnych fragmentów całości.

Prasa stołeczna poświęciła premierze *Meduzy* szereg obszernych artykułów a znany krytyk Kurjera Warszawskiego, ś. p. Aleksander Poliński, streszczając zdanie swoje o *Meduzie*, wypowiedziane w kilku feljetonach, pisał:

«Podnoszę przedewszystkiem jej oryginalność i odrębność stylową, zasadzającą się na otrzymaniu — w tyglu własnym — aljażu różnych stylów i kierunków, ujawnionych w operze współczesnej. Różycki słucha tylko bicia własnego serca, ulega wpływom własnego natchnienia, nikogo o radę nie pytając. Okazało się, że ma dużo do powiedzenia, co jego jest własnością — a to własne nie gorsze, nie tańsze jest od Strausowskiego naprzykład... O duecie Leonarda z Gasparą śmiało twierdzę, że jest jedną z najwspanialszych koncepcyj muzycznych, na jakie zdobyli się koryfeusze współczesnego dramatu muzycznego. To — prawdziwe morze liryzmu, którego fale piętrzą się niekiedy pod mocnym podmuchem siły dramatycznej...»

Jedną z najcharakterystyczniejszych cech muzyki *Meduzy* jest umiejętne skojarzenie dwóch stylów: romantyzmu słowiańskiego i słonecznego belcanta włoskiego. Pierwszym zaczątkiem tego stylu, który przejawił się i w następnych utworach Różyckiego był jego zaraz po *Anhellim* pisany poemat symfoniczny *Monna Liza*, ilustrujący jeden z rozdziałów powieści Mereżkowskiego p. t. *Leonardo da Vinci*. W wyborze tematu i tutaj widzimy bogactwo fantazji kompozytora, który z niesłychaną łatwością przenosi swą wyobraźnię muzyczną z jednego świata do drugiego, poruszając tematy, nie mające na pozór żadnej łączności ze sobą.

Premierę *Meduzy* poprzedził koncert kompozytorski w Filharmonji, pod dyрекcją samego autora. Bogaty program, dający znakomity pogląd na całokształt dotychczasowego rozwoju talentu Różyckiego, złożony był z poematów symfonicznych: *Anhelli*, *Stańczyk*, *Bolesław Śmiały*, *Pan Twardowski*, z nokturnów na skrzypce, kilku utworów fortepianowych i wreszcie z wykonanego po raz pierwszy w Warszawie prologu symfonicznego do poematu dramatycznego Wyspiańskiego *Warszawianka*, po którym spotkała młodego autora entuzjastyczna owacja, o zabarwieniu poniekąd politycznem.

Krótki ten pobyt w stolicy był dla naszego kompozytora pod każdym względem pomyślny. Zachęcony powodzeniem, wyrusza Różycki, zaraz po wystawieniu *Meduzy*, wraz z małżonką, w szeroki świat po nowe laury.



*„PAN TWARDOWSKI” na scenie Opery Warszawskiej
(Model dekoracyjny W. Drobika do I aktu; fot. J. Wołyński)*

V.

BERLIN. — PARYŻ. — NOWE UTWORY. — «EROS I PSYCHE».

Pierwszym etapem podróży Różyckiego był znowu Berlin, a kilkomiesięczny pobyt w tem dobrze już znanem mieście okazał się dla jego twórczości bardzo owocnym.

Pod wpływem znajomości z pianistą Bronisławem Pożniakiem, który wówczas stał na czele jednego z najlepszych zespołów Berlina, pisze Różycki swój drugi utwór kameralny — *Trio*. Utwór ten nie jest utrzymany w ścisłej formie sonatowej — jest on raczej rapsodją, o bardzo szlachetnem i rozwiniętem ujęciu, o tematach szerokich, już to przepojonych sielankową poezją polską, już to zbliżonych do muzyki cygańsko-węgierskiej, zmysłowej i namiętnej.

Wykonanie *Tria* w Berlinie zwróciło ponownie uwagę całego tamtejszego świata muzycznego na młodego polskiego kompozytora. Znana firma Simrock drukuje *Trio*, a po niej wchodzi rychło i inne firmy niemieckie w stałe porozumienie z Różyckim.

Z Berlina wyjeżdża Różycki do Szwajcarji, a potem do

Włoch. Wśród fascynujących zabytków włoskiego renesansu, oddawna umiłowanego przez Różyckiego, kielkować zaczyna w umyśle kompozytora idea szeregu dzieł o podłożu bądź czysto renesansowym, bądź włoskiem. Powstają niebawem szkice do dwóch nowych oper — *Casanovy* i *Beatrice Cenci* oraz do później ukończonych drobniejszych obrazków fortepianowych.

Z Włoch udają się państwo Różyccy do Paryża, który wywiera na naszym kompozytorze wielkie wrażenie. W sprzyjającej dalszemu rozwojowi jego talentu ciepłej atmosferze tej międzynarodowej stolicy komponuje Różycki swój trzeci utwór kameralny, *Kwintet c-mol*, stanowiący poniekąd epokę nie tylko w jego twórczości własnej, lecz i w całej polskiej twórczości kameralnej. Kwintet, wydany wkrótce u nakładcy niemieckiego Schotta, wprowadza kompozytora naszego na teren międzynarodowy. Krytyka berlińska, po pierwszym wykonaniu tego utworu przez świetny zespół Loewensohna w Berlinie, rozpięła się obszernie i z najwyższym uznaniem o nowym dziele naszego kompozytora. W ślad za loewensohn'owskim poszły rychło i inne niemniej sławne zespoły, jak kwartet Roségo, kwartet Sevcika, grywając polski *Kwintet* po całej Europie i Ameryce Północnej. W krótkim też stosunkowo czasie ukazało się drugie wydanie *Kwintetu*.

Kwintet C-mol wywiera wrażenie raczej potężnego poematu o podkładzie symfonicznym, niż utworu czysto kameralnego. Pierwszą część, *Allegro moderato*, rozpoczyna niespokojny i jakby wahający się recytatyw samego fortepianu, recytatyw, wzmocniony następnie wysokimi rejestrami smyczków, nerwowy, jakgdyby szukający bojaźliwie i nieśmiało rozwiązania dręczących wątpliwości; na tem tle wybucha walka nowego, dramatycznie mocnego tematu z trzecim epizodem o charakterze lirycznym, który

wkońcu góruje świetliście i zwycięsko. Druga część Kwintetu — *Andante* ma charakter rozmarzony i elegijny. Wiolonczela opiewa najprzód sama jakiś niewysłowiony smutek, przepełniony bolesną rezygnacją. *Żalobnie* wtóruje reszta smyczków, a po nich wstępuje fortepian, który brzmi jak dzwony. W muzyce panuje nastrój głębokiego żalu za czemś niedoścignionem. Niebawem jednak charakter muzyki zmienia się zasadniczo, porywając cały zespół w swój rozszerzający się dynamicznie krąg dźwiękowy, z którego wyrasta temat, tak pełen otuchy i życia weselnego, że zamącić go już nie może powracający motyw dramatyczny pierwszej części. Końcowe *Allegro* tryska wybuchowym, żywiołowym temperamentem w treści i figuracjach...

W tym czasie uzyskuje Różycki pierwszą nagrodę na konkursie Filharmonji Warszawskiej za świeżo napisany poemat *Król Kofetua* (według Juljusza Zeyera).

Drugi pobyt Różyckiego w Berlinie staje się okresem jego zupełnego rozkwitu. Tu rozpoczyna się szereg wielkich tworów scenicznych, idących od *Erosa i Psyche* poprzez *Twardowskiego* do *Casanovy* i *Beatrix Cenci*.

Myśl napisania *Erosa i Psyche*, datująca się jeszcze z czasów lwowskich, zaczyna w Berlinie wchodzić w okres realizacji. Jerzy Żuławski przyjeżdża do Różyckiego, celem porozumienia się z nim co do formy libretta; nowa opera, mająca być punktem zwrotnym w twórczości scenicznej Różyckiego, rodzi się szybko. W niespełna 7 tygodni cztery akty partytury były już gotowe.

Tymczasem wybucha wojna europejska. Życie artystyczne Berlina przycicha; jedynym jasnym momentem tego okresu były chwile, spędzone w gościnnym domu malarza Adolfa Herszteina, warszawianina, u którego zbierali się malarze, literaci, muzycy i krytycy. Tutaj, poza

roztrząsaniem ostatnich wydarzeń wojennych, mówi się i o sztuce, a czasami zapomina się nawet o grozie wojny. W atmosferze bardzo dla siebie przychylniej gra tu Różycki po raz pierwszy swojego *Erosa* i obmyśla sposoby wystawienia nowego utworu.

Rozpoczynają się starania, bez żadnego narazie wyniku. Zniechęcony, przybity, zwierza się Różycki przyjaciołom malarzom, i oto postanawiają oni przyjść mu z pomocą. Znajomość Różyckiego ze słynnym skrzypkiem prof. Fleschem, który dla sztuki jego miał wielkie uznanie, toruje mu nareszcie drogę do zdobycia jednocześnie i wielkiego nakładcy i sceny niemieckiej. Prof. Flesch postanawia urządzić koncert kompozytorski Różyckiego i wraz ze świetnym pianistą Ignacym Frydmanem oraz ze swym zespołem smyczkowym oddaje się na usługi twórczości naszego rodaka. Malarze zaś, przyjaciele Różyckiego, chcąc nadać koncertowi cechę wyróżniającą, ofiarują Różyckiemu *Secesję berlińską*, jako salę koncertową. Prof. Flesch rozsyła sam zaproszenia do najwybitniejszych osobistości ze świata artystycznego; udział w koncercie bierze również znakomita śpiewaczka opery berlińskiej, Claire Dux, która wykonywa pieśni i wyjątki z *Erosa*.

Koncert w tych niezwykłych ramach, na tle obrazów, wykonanych przez tak niepospolitej miary artystów, wypadł pod każdym względem okazale; dzięki nadzwyczajnemu powodzeniu w prasie berlińskiej i u publiczności zdobywa Różycki wybitne stanowisko w Niemczech. W pewien czas po koncercie, intendent wrocławskiej opery, znakomity reżyser, Waldemar Runge, wyraża życzenie poznania się z muzyką *Erosa* i niebawem przyjmuje to dzieło do wystawienia na swej scenie. Wkrótce zostaje też pomyślnie załatwiona kwestja wydawnictwa *Erosa*.

Jedynie Warszawa, miasto rodzinne, zachowywała się



*„PAN TWARDOWSKI” na scenie Opery Warszawskiej [Wachód]
(Dekoracja W. Drabika, fot. St. Brzozowski)*

jeszcze wyczekująco, nie dowierzając triumfom *Erosa*. Niebawem jednak sukcesy na scenach Stuttgartu, Mannheimu i Bremy miały wreszcie i tę chmurę na horyzoncie powodzeń Różyckiego rozwiać. Dyrekcja Opery Warszawskiej, w osobie p. Korolewicz-Wajdowej, decyduje się nareszcie na wystawienie *Erosa*.

Na wiosnę wystawia *Erosa*, niemiecka wówczas, Opera poznańska. Była to pierwsza w teatrze tym wykonana opera polska. Tymczasem, po premierze wrocławskiej, urzędującego Różyckiemu dyrektora «Volksbühne», Leo Kestenberg, koncert kompozytorski w Berlinie. W olbrzymim teatrze, zapelnionym 3.000-mi słuchaczy odbywa się po raz pierwszy w Niemczech tak wielki koncert polski. Udział biorą oprócz Stefanji Różyckiej, żony kompozytora, znakomita artystka teatru Reinharda Tilla Durieux, tenor opery Laubenthal i Blüthnerowska orkiestra symfoniczna. Na program złożyły się wyjątki z *Erosa i Psyche*, poemat *Anhelli* oraz, jako pierwsza audycja, melodramat do tekstu Goethego *Narieczona z Koryntu*. Powodzenie było wybitne, a głosy prasy brzmiały niezwykle serdecznie.

Jesień 1917 roku zaznacza się odrazu nowymi triumfami dla sztuki Różyckiego. Wiele scen niemieckich wystawia *Erosa*, a punkt kulminacyjny powodzenia osiąga kompozytor w Stuttgardzie, gdzie premjera odbywa się ze wszech miar świetnie pod dyktando słynnego kapelmistrza Schillingsa, w reżyserji Ludwika Hürtha. Przez ten czas, w sezonie 1917—1918, nazwisko Różyckiego figuruje coraz częściej na programach koncertowych. Leonidas Kreutzer, Ignacy Friedman, Ryszard Singer różnszą po świecie jego najnowsze utwory fortepianowe, które powstały podczas wakacyj, na wsi, w Kościankach w majątku znanego malarza Jerzego Hulewicza.

Wreszcie w marcu 1918 roku odbywa się w Warsza-

wie pierwsze przedstawienie *Erosa* i *Psyche*. Dyrekcja p. Korolewicz-Wajdowej dokłada wszelkich starań, aby w trudnych warunkach okupacji niemieckiej dać dziełu Różyckiego należyłą oprawę sceniczną. Staranne dekoracje, sumienna reżyserja, zapał wykonawców i wiara w talent autora dają wyniki znakomite. Główne role powierzono trzem inteligentnym artystom: pp. Mokrzyckiej (*Psyche*), Doboszowi (*Eros*) i Brzezińskiemu (*Blaks*). Stronę reżyserską poprowadził z pietyzmem Henryk Kawalski, muzyczną zaś Bolesław Wallek-Walewski. Powodzenie było istotnie wybitne, a prasa stołeczna może po raz pierwszy była względem dzieła polskiego kompozytora jednomyślna w gorących swoich pochwałach.



*PAN TWARDOWSKI" na scenie Opery Warszawskiej [Olkuś]
(Dekoracja W. Drabika, fot. St. Brzozowski)*

VI.

CECHY CHARAKTERYSTYCZNE I TREŚĆ OPERY «EROS I PSYCHE».

Czyste piękno Arkadji, rozpusta aleksandryjska, ascetyzm średniowiecza, rozpętanie rewolucji francuskiej, błahość dnia dzisiejszego — oto tło dla koncepcji psychologicznej *Erosa*. Różnolite te pierwiastki składowe zespalają się w tem dziele w organicznie powiązaną całość. Różycki, muzyk żywiołowy z natury, zdobywa się w *Erosie* na nieznanym przedtem rozmach kompozytorski, świadczący o zwartej i potężnej ekspresji twórczej. Z *Erosa* tryska wielki zmysł sceniczny; imponuje umiejętność budowania scen kulminacyjnych, świetnie obliczonych na perspektywę sceniczną, oraz rozprowadzania dynamiki psychologicznej przeciwstawionych sobie postaci dramatycznych.

Wielka pieśń tęsknoty Psyche w pierwszym akcie w Arkadji wznosi się do najwyższych szczytów dramatyzmu. Jest jakby pieśnią całej ludzkości, do szczęścia, do wolności, do miłości, pieśnią, przewyciężającą wszystkie przeszkody na drodze do ideału. Ta siła tęsknoty Psyche uwypukla się tem wyraziściej na tle ciągle powtarzających się tematów leniwego a brutalnego parobka Blaksa.

Do przeczuwanego Erosa śpiewa Psyche:

Ty jesteś przepaścią, w której ginę,
Ty jesteś jak morze, które mię pochłonie,
Ty jesteś powietrzem, które mnie pieszczotą otula,
Chciałabym w twych przepastnych głębiach
zataić się na wieki.

Niby oślepiający błysk, wylania się z muzyki temat miłości Erosa, temat, unoszący się powiewnie w przestworzach, najprzód w tempie *lenta*, następnie, jako *andante*, coraz bardziej tętniąc namiętnością. Zjawia się Eros, który oplata białymi skrzydłami chylącą się ku niemu upojoną Psyche. Oboje toną w głębokiej mgle...

Budząca się na posłaniu z róz Psyche pragnie ujrzeć teraz ukochanego, lecz nagle przebudzony Blaks zrywa zasłonę z oblicza Erosa; muzyka oddaje w całej pełni ekstazę Psyche, upojonej szczęściem oglądania swego kochanka. Eros znika i pozostawia ją w rozpacz. Psyche przeklina Blaksa, burzyciela jej szczęścia, i wzywa pomocy bogów. W świetle błyskawic zjawia się Hermes, posłaniec Olimpu i obwieszcza Psyche, że ma ona w poszukiwaniu swego ukochanego przejść przez świat cały, świat bólu i cierpień, a Blaks towarzyszyć jej będzie.

I oto rozwiera się wąwóz, droga daleka, nieznana. Psyche żegna cudną Arkadję przy towarzyszeniu rozlegających się woddali chórów. Wszystko tonie w pastelowych barwach, przepojone tchnieniem pozaświatowej czystości, którą maluje muzyka, utkana z pięknych, impresjonistycznych akordów.

Obraz drugi dzieje się w Aleksandrii. Scena przedstawia portyk przed domem prefekta. Z za purpurowych kotar dolatuje gwar uczt. Akt cały zbudowany jest przeważnie na temacie orgii rzymskiej. Na tle ponurych kwint rozpoczyna się opowiadanie Arystosa. Śpiew jego jest



*„PAN TWARDOWSKI” na scenie Opery Warszawskiej [Karczna Rzym]
(Dekoracja W. Drabika, fot. St. Brzozowski)*

Eros i Psyche
Młodych Mł. 10152-110

Ludomira Różyckiego



Facsimile Ludomira Różyckiego (Początek op. «Eros i Psyche»).

jakby odzwierciadleniem tęsknoty Greków za wolnością. Przy ostatnich słowach Arystosa staje we drzwiach Blaks, prefekt rzymski, i zachęca gości do uczty. Odzywa się chór w bardzo charakterystycznych septymowych akordach.

Na tle chóru tańczą dziewczęta. Harfy, podtrzymane *pizziccatami* smyczków, namiętne solo skrzypcowe i pełna jakiegoś tajemniczego fluidu harmonja towarzyszenia orkiestrowego, wszystko wywołuje wrażenie plusku fal pobliskiego morza. Muzyka milknie niebawem; z lutnią w rękę, w łachmanach zjawia się Psyche:

Idę przez góry, przez ziemię i rzeki,
Przez miasta złote, przez szumiące morze,
Gdzie słońce gaśnie, skąd wstaje zorza,
Przez ludy idę, wypadki i wieki,
Królowna niegdyś, dziś wygnana bosa,
Szukam Erosa.

Kurtyzana Laida odtrąca Psyche, i oto dwa światy stają naprzeciw siebie: pierwszy — pełen arkadyjskiej, prawie bezcielesnej czystości, drugi — przepojony zmysłowością, pełen żądzы użycia. Dla zilustrowania tego konfliktu znalazł Różycki wyraz muzyczny głęboki, o nadzwyczajnej oryginalności, najczystsza tchnący poezją. Obraz kończy scena niewolnika, który podnosi upadłą na duchu Psychę i wypowiada słowa prorocze o Chrystusie. I znów dwa przeciwległe światy muzyczne stają przed słuchaczem, pięknie uplastycznione: zachodzący, pełen zmysłowego przepychu świat pogański i jutrznia mistycyzmu świata chrześcijańskiego.

Obraz trzeci, zatytułowany *Pod Krzyżem*, zaczyna się sygnaturką kościelną, zwolującą mniszki na nabożeństwo. Nastrój średniowiecznego ponurego ascetyzmu przytłacza ciężarem swoim, a krzyż, stojący na środku podwórza, potęguje jeszcze to ponure wrażenie. Siła wyrazu ześrodko-

wuje się w tej scenie, opartej na trzech kontrastujących motywach. Pierwszym jest motyw dramatyczny mniszki Psyche, która w ekstazie przyciska usta do stóp Chrystusa, lecz całuje odbłask słońca, symbolu życia, a nie stopy Zbawiciela; drugim motywem jest temat Hanny, która opowiada Psyche o rycerzu ubranym w lśniącą zbroję, o słonecznym świecie za murami klasztoru; trzecim wreszcie jest motyw błędnego rycerza, który śpiewa o tem wszystkim, za czem Psyche tak tęskni. Muzyka osiąga tu wysokiego napięcia dramatycznego, dzięki świetnie zastosowanemu efektowi jaskrawego kontrastu pomiędzy pieśnią rycerza a tragicznym motywem Psyche. Niestety Psyche rzuca się ku ciężkiej bramie klasztornej, chce uciec, do świata, do słońca. Jej namiętny, prawdziwie ludzki okrzyk *Ja chcę żyć* wstrząsa do głębi.

Zjawia się Blaks — straszliwe przeznaczenie biednej Psyche — poprzedzony potężnymi atonalnymi akordami w waltorniach, trąbkach i puzonach. Nielitościwy opat skazuje Psyche na karę śmierci w lochach, gdzie prócz tętna swej własnej gorącej krwi, nic więcej słyszeć nie będzie. Akt kończy się jednak jakby zapowiedzią triumfu życia nad śmiercią, porywającą pieśnią błędnego rycerza Erosa.

Skłębioną, wrzącą jest akcja aktu czwartego. Rozgrywa się w Paryżu o świcie historycznego dnia 2 września 1792 roku. Patosowi uczucia i grozie wydarzeń historycznych odpowiada tu doskonale podkład dźwiękowy sceny. Swoista to jest i głęboka muzyka. W chwili największego napięcia, gdy Blaks, uosobienie demona rewolucji, wznosi krwawą dłoń do góry, bluźniąc ideałom wolności, głoszonym przez Psyche, muzyka porywa słuchacza swym szlachetnym patosem. Oparty na zaledwie zaznaczonym motywie Marsyljanki, akt ten jest niezrów-



*H. Szmolcówna i Dąbrowski w balecie „PAN TWARDOWSKI”
(Dekoracja W. Drabika, fot. St. Brzozowski)*

nanie sugestywny w swej obłądności, w swych tragicznych wstrząśnieniach. Złożoność środków artystycznych, którymi kompozytor operuje, czyni akt ten najkunsztowniejszym ze wszystkich.

Psyche odrzuci arystokratę de la Roche'a, który chce ją uprowadzić w dalekie kraje i dać jej miłość i ukojenie. Czuje się ona córką ludu. Na placu odzywają się dzwony, bijące na alarm. Okrzyki tłumu rosną gwałtownie. Kawiarnia przepelnia się ludźmi, na czele których staje Psyche. Wiedzie ona rozbestwioną tłuszcę przed gmach Komuny. Danton wygłasza płomienną mowę, zagłuszoną wkońcu groźnymi okrzykami motłochu. Wszystko to odbywa się ciągle na tle utajonych, zaledwie zaznaczonych i przenikliwie niepokojących dźwięków i rytmów Marsyljanki, która dochodzi do punktu kulminacyjnego w chwili wejścia Blaksa — rzeźnika z gołymi ramionami, w zakrwawionym fartuchu, z nożem za pasem. Wejście Blaksa poprzedzają rytmiczne akcenty blaszanych instrumentów, ilustrujących jakby ruch dookoła gilotyny. Blaks nawołuje lud do mordowania arystokracji. Krwiożercze podszepty przerywa porywająca pieśń Psyche:

«Nie wolno nam brukać dłoni!
Rozlana przez was krew
Niech zżera wieków zaśniedziałą rdzę,
Której już dzisiaj nie zmyją łzy».

Blaks, rozszalały z gniewu, rzuca Psychę na ziemię i prowadzi lud za sobą z okrzykiem: *Ten lud jest mój*. Na podeptanym trójkolorowym sztandarze leży zemdlona Psyche. De la Roche spostrzega leżącą na ziemi bez życia, cuci ją, podnosi, wschodzące słońce otula ich swym złotym, ciepłym blaskiem. Akt kończy się miłosną pieśnią de la Roche'a o dalekim kraju, gdzie zboliała Psyche zna-

leżć ma ukojenie i szczęście. Oboje odchodzą złączeni uściskiem.

Akt ostatni, zatytułowany *Dzisiaj*, dzieje się w naszych czasach. Konflikt rozgrywa się między Psyche a cynicznym bankierem Blaksem, poniewierającym jej ciałem i duszą za cenę złota. Psyche kocha Stefana, szuka w nim idealnej miłości, lecz i Stefan pragnie tylko jej ciała. I oto zbliża się chwila odkupienia. Zrozpaczona Psyche podpala dom bankiera i sama ginie w płomieniach.

Oczom widzów ukazuje się znowu Arkadja. Na obłoku spływa ku klęczącej Psyche Eros Tanatos, który wprowadza ją do krainy wiecznej ciszy. Pieśń tęsknoty zamarła i nigdy już przez usta Psyche nie zadźwięczy.

*

W całej muzyce *Erosa* tkwi niespożyte bogactwo pierwiastków emocjonalnych. Żywe źródło natchnienia bije tu z niepohamowaną siłą; stąd bezpośredniość tej muzyki, tu też szukać należy tajemnicy wrażenia, jakie wywiera ona na słuchaczu.

VII.

WARSZAWA. — KONCERT FORTEPIANOWY. — «PAN TWARDOWSKI».

Przyjazd do rodzinnego miasta po triumfach *Erosa* w Niemczech i pierwsze zetknięcie się ze światem artystycznym stolicy zapowiada się dla Różyckiego na początku jak najlepiej.

«Zrzeszenie Artystów», reprezentujące wówczas dyрекcję opery, zaprasza Różyckiego do dyrygowania *Erosem*. Następna dyrekcja, w osobie Emila Młynarskiego, idzie dalej i angażuje Różyckiego jako kapelmistrza. Działalność jednak na tem nowem stanowisku miała się rychło skończyć. Atmosfera zakulisowa nie mogła na stałe dogadzać artyście tak niezależnemu dotąd, jak Różycki. Trudności różnorodne, z któremi kompozytor nie chciał i nie umiał walczyć, zniewalają go wkrótce do ustąpienia z opery. Nie widząc na razie żadnego oparcia materialnego dla bytu swojego w kraju, powraca Różycki zagranicę, aby poświęcić się znowu wyłącznie twórczości.

W międzyczasie, dyr. Młynarski postanawia wznowić tradycyjnego *Twardowskiego*, inaczej mówiąc decyduje się wystawić słynną legendę narodową w całkiem nowem uję-

ciu, w nowej szacie dekoracyjnej, z nową reżyserją i nową muzyką. O napisanie tej muzyki zwraca się do Różyckiego...

Pracę nad *Twardowskim* poprzedza wykończenie *Koncertu fortepianowego, Polskich tańców* i nowego cyklu utworów fortepianowych.

Mniej «klasyczny» w formie od koncertów Paderewskiego i Melcera, z wzorową jednak logiką skonstruowany, odznacza się koncert fortepianowy Różyckiego żywiołowym temperamentem i liryzmem. Przepych pierwszej części kontrastuje wspaniale z marzycielskim nastrojem *Andante* i z żywą oryginalną rytmiką finału. Podłoże orkiestrowe wszędzie bogate i barwne, a sama partja fortepianowa, pełna rozmachu, rozśpiewana szeroko, wyjątkowo brawurowa i technicznie świetna, daje wykonawcom nadzwyczaj okazale i wdzięczne pole popisu.

Praca nad *Twardowskim* posuwa się tymczasem szybko naprzód. Na jesieni 1920 roku Różycki powraca do Warszawy. Zaczynają się już odbywać pierwsze próby pod kierownictwem baletmistrza Piotra Zajlicha, przy ścisłym współudziale sławnego malarza-dekoratora Wincentego Drabika. Nazwiska tych dwóch artystów związały się z niebywalem w dziejach Opery Warszawskiej powodzeniem baletu, który zjednał Różyckiemu olbrzymią popularność w kraju i jeszcze powiększył sławę jego zagranicą. Kierownictwo muzyczne objął osobiście dyr. Młynarski, kapelmistrz znakomity i wszechstronnie doświadczony.

Po przeszło półrocznej pracy odbywa się wreszcie 9 maja 1921 roku premjera świetnego baletu. Podobnego przepychu, takiej różnorodności kostjumów i bogactwa dekoracyj nigdy jeszcze stolica przedtem nie widziała. Nowy balet stał się sensacją dnia, a powodzenie jego jest



Przed premierą „CASANOVA” w Warszawie.
Siedzą: J. Krzewiński, E. Młynarski, L. Różycki;
Stoją: A. Rodziński, St. Kawalski, I. Dygas, P. Zajlich
(fot. J. Malarski)

dziś jeszcze tak żywe, tak wielkie, iż utwór ten ma za sobą, po sześciu latach, przeszło 200 przedstawień...

Trudną sprawę wydania partytury orkiestrowej i wy ciągu fortepianowego *Twardowskiego* rozstrzyga wyjazd Różyckiego do Kopenhagi i osobiste porozumienie ze znany nakładcą Hansenem. Wkrótce też pojawia się w druku pięknie wydana przez Hansena partytura *Twardowskiego*, zadedykowana przez kompozytora Emilowi Młynarskiemu. Jednocześnie powstaje na miejscu, dzięki przyjacielskiej inicjatywie dyrektora Politura, projekt wystawienia świetnego polskiego baletu w stolicy Danii. Opera kopenhaska deleguje baletmistrza swego Uhlendorfa do Warszawy; zachwycony muzyką baletu, postanawia ten wybitny artysta duński wystawić dzieło polskie w Operze kopenhaskiej.

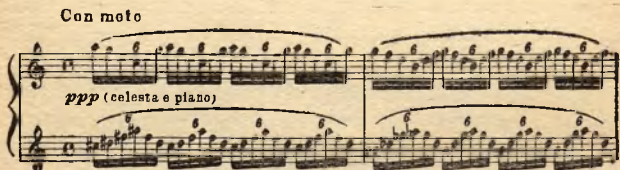
Premjera *Twardowskiego* w Kopenhadze wzbudziła w całej Skandynawji najwyższe zaciekawienie. Inscenizacja i choreografia Uhlendorfa były według jednogłośnej opinii pierwszorzędne, a kierownictwo muzyczne Jerzego Hoeberga wprost znakomite. Wystawienie *Twardowskiego* w Kopenhadze otworzyło temu baletowi drogę do dalszych triumfów. Obecnie zdobywa sobie to piękne dzieło stopniowo całą Słowiańszczyznę. Wystawiony 8-go lipca 1925 r. w *Narodnem Divadle* w Pradze, z wielkim pietyzmem i wyjątkową pomysłowością w inscenizacji, przechodzi obecnie *Twardowski* do coraz to innych teatrów czeskich, jugosłowiańskich i serbskich i zostaje wreszcie przyjęty, na jesieni 1927 r., do słynnej Opery Państwowej w Wiedniu.

Treść *Pana Twardowskiego* osnutą jest na tle powieści Kraszewskiego. Składa się z 9-ciu zasadniczych obrazów: Pracownia mistrza, Dachy krakowskie, Kopalnie srebra w Olkuszu, Rynek krakowski, Komnata królewska na Wawelu, Wschód, Karczma Rzym, Apoteoza.

Partytura obfituje w niezmiernie pomysłowe i barwne efekty orkiestrowe, uderzające swoją oryginalnością. Tak np. w początku uwertury, trąbki i fagoty poruszają się zabawnie w szybkich szesnastkach, intonując temat znanego krakowiaka, aby po chwili przejść do oberka.



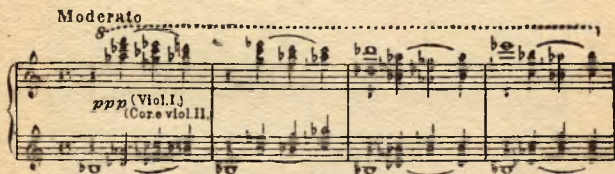
Na wstępie do obrazu *Olkusz*, atonalne połączenie rysunku celesty z fortepianem, na tle tłumionych smyczków, kształtuje się w cichą, delikatną, tajemniczo falującą melodię, wywołując przed wyobraźnią słuchacza jakąś bezbrzeżną, fantastyczną przestrzeń.



Scena na Rynku krakowskim olśniewa bajeczną kolorystyką orkiestrową, porywa jakimś żywiołowym rozmachem tanecznym. Groteskowy Konik Zwierzyniecki, stylizowany dziecinny krakowiaczek, potężny taniec góralski i wreszcie zawrotny czardasz węgierski — jakąż to róż-

norodność pomysłów tanecznych, jakaż to szeroka skala efektów!

Pięknym kontrastem jest scena tajemniczego pojawienia się Barbary Radziwiłłówny w następnym obrazie u króla.



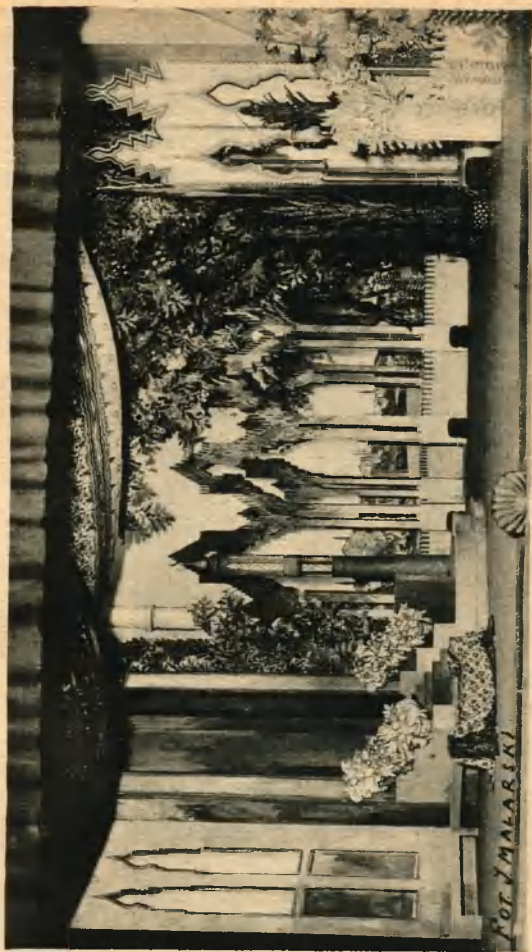
Tragiczny polonez, posiadający wysokie napięcie dynamiczne, ilustruje w tej scenie rozpacz osamotnionego króla i odbija cechy liryczne talentu Różyckiego.

Niewyczerpana fantazja kompozytora snuje w scenach następnych barwne pomysły muzyczne i taneczne: w obrazie *Wschód* tętni żywiołowa nuta taneczna; w obrazie *Karczma* rozbrzmiewa muzyka, oparta na dysonansowych współbrzmieniach, tchnąca potęgą demoniczną: *Rzym* wśród wrzawy i radości biesów zapada się w czełści piekielne a wzrok przysłaniają zjawy gorączkowe.

W ostatnim obrazie (w przestworzach) wznosi się ku niebu pieśń pokorna, pełna słodyczy: to chór śpiewa godzinki do Najświętszej Marji Panny. Nastrój tej sceny końcowej, tak odmiennej od poprzednich, dostraja się do duszy polskiej i znajduje swój wyraz w prostej pieśni ludowej. Prosta, z serca płynąca melodia rozwiewa świat bajki...

Pan Twardowski jest syntezą tych wszystkich cech słowiańskich, które zdawna stanowiły istotę muzyki Różyckiego. Cechy te ujął trafnie subtelny pisarz muzyczny

francuski, Lucien Bourguès, który w swym interesującym szkicu o Różyckim pisał: «Ze wszystkich jego dzieł wyłania się dusza rasy polskiej, Polski gnębionej a jednak triumfującej. Muzyka Różyckiego podnosi typ polski do poziomu szczytnego piękna...»



„CASANOVA” na scenie Opery Warszawskiej [Akt w Turcji]
(Dekoracja W. Drabika, fot. J. Malarski)

Moderato in tempo

The musical score is written on 18 staves. The first section, marked 'Moderato in tempo', spans the first 10 staves. The second section, marked 'Allegro I', spans the next 8 staves. The third section, marked 'Moderato in tempo', spans the final 10 staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

Stronica z partytury baletu «Pan Twardowski»



LUDOMIR RÓŻYCKI w otoczeniu rodziny

(fot. J. Wołyński)

VIII.

OPERY «CASANOVA» I «BEATRIX CENCI».

Pomysł do przeniesienia na tło muzyczne dziejów słynnego awanturnika Jana Jakóba Casanovy powstał u Różyckiego oddawna, podczas pierwszej jego podróży do Włoch. Treść opery, w zręcznym i żywym ujęciu Juljana Krzewińskiego, zawiera kilka epizodów z bujnego żywota Casanovy. W pierwszym obrazie jesteśmy świadkami przygód Casanovy w Stambule: porwania pięknej Zelli, córki bogatego dostojnika tureckiego i ucieczki z nie mniej urodziwą włoską. Drugi obraz dzieje się w Wenecji. Casanova wymyka się z więzienia Dei Piombi, chroni się do pałacu prefekta policji, swego największego wroga, w noc karnawałową uwodzi mu i uprowadza czarującą kochankę. Wreszcie ostatni obraz, na dworze Stanisława Augusta, w dwóch odsłonach maluje współzawodnictwo między chytrym włochem a Ksawerym Branickim o względy śpiewaczki, pojedynkę i ucieczkę Casanovy. Obrazy spójne osobą bohatera są niezmiernie barwne, pełne życia i ruchu, następujące kompozytorowi szerokie pole do wykazania swego talentu i temperamentu.

Premjera *Casanovy* odbyła się na początku czerwca 1923 roku, pod dyрекcją Artura Rodzińskiego, w insce-

nizacji Henryka Kawalskiego, z dekoracjami Wincentego Drabika. Partje poszczególne odtworzyli: Dygas (Casanova), Bogucki (prefekt policji), Orda (Hrabia Branicki), Czapska (Caton), Mokrzycka (Selma), Janowski (golibroda).

W partyturze *Casanovy* zwraca uwagę przede wszystkim szata instrumentacyjna, niezmiernie bogata. Poza tem zasługuje na uznanie dowcipna i zręczna budowa opery, w której poszczególne sceny w formie pieśni powiązane są luźno między sobą. Czaruje wreszcie pełnia życia, która tu tryska ciągłym ożywczym źródłem.

Nietylko sama postać włoskiego Don Juana przykuwała uwagę kompozytora. Nęciła go różnorodność krajów i środowisk, romantyzm, cechujący epokę, w której żył i działał ten niezrównany mistyfikator-uwodziciel.

Jeżeli idzie o estetyczną formę tej opery, to opiera się ona na kontrastach nastrojów fantastycznych, których konsekwencją są piękne kontrasty muzyczne. Wręcz odmienne nastroje złożone są w całość, która imponuje bogactwem pomysłów. Słodką woń wschodu czuć w niektórych ustępach obrazu *Turcja*, np. w arji Selmy, pieśni Muezzina; szaleń bachicznym porywają tańce wschodnie i burzliwie namiętna pieśń *Casanovy*. W *Wenecji* siła wyrazu muzycznego dochodzi do szczytowego punktu w duecie *Casanovy* z *Caton*, a zdolność kompozytora do groteski muzycznej zarysowuje się w sylwetce zdradzonego i ośmieszonego prefekta. A jakież świetne są zbiorowe sceny, chóry, oraz operetkowo ujęty walc *Caton*, który tak prędko zyskał sobie popularność!...

Nie można również pominąć milczeniem aktu u króla Stasia, mieniącego się kolorystyką dźwiękową o najdelikatniejszych odcieniach, przywodzącego na myśl stary gobelin o zatartych pastelowych barwach. Klasyczna kanty-



„BEATRIX CENCI” na scenie Opery Warszawskiej [akt I]

(Dekoracja J. Wodyńskiego, fot. J. Małarski)

lena zachowuje archaiczny styl zarówno linji wokalne, jak i w instrumentacji kameralnej. W tymże stylu utrzymane jest *Pastorale* śpiewane przez Caton, oraz zefiryczny *Menuet*.

Pierwsze zagraniczne przedstawienie *Casanovy* odbyło się w Bratysławie pod dyрекcją Nedbala. Po ukończeniu *Casanovy* napisał jeszcze Różycki cały szereg utworów fortepianowych i pieśni: *Śmierć Beatrix Cenci*, (op. 50), *Dogaressa* (op. 51), *Campo Santo*, *Ave Maria*, *Pieśń weselna*, *Baśń*, *Twe usta*, wydane przez firmę Gebethner & Wolff, która w tym samym czasie wydrukowała również i bardzo ciekawy pod względem dynamicznym i rytmicznym *Kwartet smyczkowy* Różyckiego, dzieło grywane wielokrotnie z powodzeniem zagranicą.

*

Do włoskiego renesansu czuł zawsze Różycki dużą predylekcję — dowodem czego *Mona Lisa*, *Meduza* i kilka drobniejszych wspomnianych już utworów. Nad szóstym swem z kolei dziełem scenicznem, operą *Beatrix Cenci*, pracował Różycki zgórą dwa lata. Treść zaczerpnął kompozytor w potężnym dramacie Słowackiego, osnutym na ponurych, krwawych dziejach Cencich.

Bohaterką najnowszej opery Różyckiego jest postać historyczna, uwieczniona przez Guido Reni na powszechnie znanym z reprodukcji portrecie, znajdującym się po dzień dzisiejszy w galerji obrazów pałacu Barberinich w Rzymie. «Główka to cudownej piękności» — pisał o niej Słowacki: «piękności spokojnej jako cyprys». Jest to młodziutkie, zaledwie szesnastoletnie dziewczę, o kształtach figury i rysach twarzy nadzwyczaj delikatnych. Portret Beatryczy malował Reni w więzieniu na kilka dni przed jej tragiczną śmiercią.

Historja słynnego rzymskiego rodu Cencich jest we-

dług własnych słów Słowackiego tak straszliwa, że «pokazanie jej w całej nagości na scenie byłoby nie do zniesienia». Żona kompozytora, p. Stefanja Różycka, w swem opracowaniu sceniczno-operowem łagodzi tragizm posępnych namiętności, podnosząc bohaterkę do wysokości ofiary niehumanitarnej krzywdy, wzbudzając głębokie współczucie dla jej losu.

Budując wraz z małżonką libretto do nowej swej opery, dał Różycki ponowny dowód swego wrodzonego i wyrobionego instynktu scenicznego. Treść opery jest zwięzła, gwałtowna a zarazem przepojona liryzmem. Stary Cenci, ojciec Beatryczy, spędziwszy życie na rozpucie i występkach, nabrał naraz niepokonywanej nienawiści ku swoim dzieciom. Nienawiść ta wyrodziła się wreszcie w kazirodczą namiętność ku własnej córce. Po wyczerpaniu wszystkiego, aby uchronić się od hańbiącej plamy, którą byłoby zaspokojenie miłości zwyrodniałego ojca, powzięła ostatecznie Beatrix, wraz z nieszczęsną swą matką, plan zamordowania wspólnego tyrana, przy pomocy niecnego garbusa Negri'ego. Kiedy dwaj najęci przez Negri'ego bandyci wzdrygają się przed zabiciem uspiętego starca, decyduje się Beatrix, jakby zahypnotyzowana przez Negri'ego, sama dokonać zbrodni. Negri, rozkochany w cudnem dziewczęciu, pragnie ją za wszelką cenę pojąć i pokłada śmiało nadzieje na możliwości steroryzowania Beatryczy po dokonaniem przez nią ojcobójstwa. — Taka jest treść pierwszego obrazu; wprowadza on słuchacza bez przygotowania w dość zawile perypetje tragedji, której napięcie już ani na chwilę nie osłabnie. Na wstępie następnego obrazu Negri i dwaj jego akolici wynoszą ciało zamordowanego. Świadcami tajemniczej tej nocnej sceny stają się malarz Gianni Negri, brat potwornego garbusa, i przyjaciel jego Cezario. Ohydna trójka —

Negri z akolitami — wszczyna lament nad trupem i wzywa pomocy. Wybiegają ludzie, wybiega i Beatrix wraz z matką swoją Lukrecją — posępna komedia, szatańsko przez garbusa zainscenizowana, powiodła się w zupełności. Wszyscy wierzą w szczerłość rozpaczyny wdowy i młodziutkiej sieroty. Lecz Gianni ujrzał Beatrix i zapłonął na widok jej niewieściego czaru gorącą miłością, i oto wpłata się w łańcuch okropnych wypadków uczucie jasne, świetlane, słoneczne — wzajemna miłość Beatryczy i Gianniego.

W akcję wmieszane są trzy fantastyczne furje, które, przypominając nieco chór w tragedji greckiej, nadają całemu dramatowi piętno fatalizmu antycznego. Akcja wikła się coraz to misterniej. Ohydny wybuch żądy Negri'ego ku Beatryczy przyspiesza przebudzenie się jej niczem nieustraszonej, wszechwładnej miłości dla Gianniego. Miłość ta jest tak żywiołowa, że potworny garbus pojmuje odrazu, że Beatrix nigdy nie będzie doń należała, wobec czego postanawia wydać ją w ręce pacholków inkwizycji.

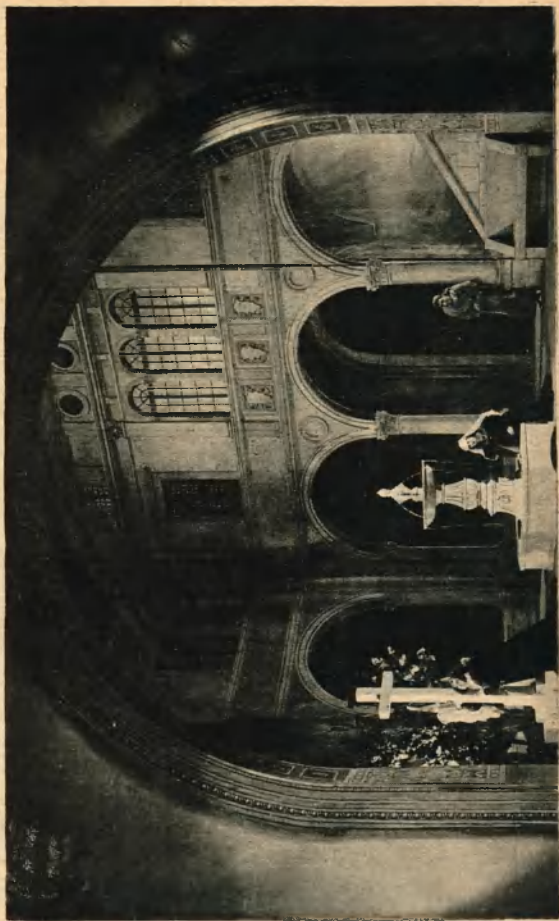
Tymczasem, w cudnym klasztornym ogrodzie bierze rozmówany Gianni za powiernika miłości swej do Beatryczy dobrotliwego staruszka, ojca Anzelma. Budząca się wiosna roztacza swe upojne czary; atmosfera jest jakgdyby przesycona miłością. — Do ogrodu wpada ściągana przez Inkwizycję Beatrix; gorąca miłość do Gianniego pcha ją w objęcia ukochanego. Lecz nie na długo, bo już niebawem zjawia się potworny garbus wraz z nieubłaganyymi emisariuszami inkwizycji.

Beatrix, wtrąconą do więzienia, odwiedza raz jeszcze Gianni — kochankowie upajają się po raz ostatni żarem miłosnym, zapominając o całym świecie, gdy naraz rozlegają się po całym Rzymie potężne odgłosy dzwonów, zapowiadających egzekucję wyroku. Do więzienia wkracza święta inkwizycja pompatycznym a jednocześnie przejmującym

jącym zgrozą orszakiem zakapturzonych mnichów i mniszek oraz duchowieństwa świeckiego; na czele góruje postać straszliwego czerwonego kata, otoczonego pomocnikami. Nic nie pomogły gorące wstawiennictwa licznych patrycjuszów rzymskich — surowy władca Rzymu, Papież Klemens VIII, skazał Beatrix za ojcobójstwo na śmierć. I Gianni również położy swą głowę pod miecz kata (odchylenie od tekstu Słowackiego), bo pomścił on ukochaną i został bratobójcą...

W treści tej, pełnej ciągłego napięcia, znalazł Różycki nieograniczone pole dla wszechstronnego rozwinięcia tych właśnie właściwości swego talentu, które zjednały mu tak wielkie uznanie w kraju i zagranicą.

Przystępując do pracy nad wstrząsającym dramatem Juliusza Słowackiego, wiedział dobrze Różycki, co czyni, rozważył trzeźwo dodatnie strony dzieła literackiego, zrozumiał odrazu, po jakiej linii wypadnie mu przeprowadzić akcję muzyczną, by skojarzyć ją nierozzerwalnie z akcją dramatyczną, nabrzmiewającą z każdą niemal sceną coraz silniejszym napięciem. Talent zrealizowany, daje Różycki w najnowszym swem dziele swobodne ujście swej indywidualności, nie oglądając się na «modę», niekiedy bagatelizując szczegóły kompozycji na korzyść jej całości. W *Beatrix Cenci* jest Różycki zawsze samym sobą, twórcą par excellence scenicznym, o temperamentie wybuchowo lirycznym, twórcą, czerpiącym siłę swego natchnienia bezpośrednio z pierwiastków emocjonalnych a nie refleksyjnych. I dlatego muzyka *Beatrix Cenci*, emocjonalna, szczerza, rzutnie i silnie naszkicowana, bez manieryzmu, bez zbytnich modernistycznych subtelności, ściśle związana z treścią i rosnąca wraz z nią w intensywności wyrazu dramatycznego, działa bezpośrednio na słuchacza, porywa go swym rozmachem. Niezależnie od tego za-



„BEATRIX CENCI” na scenie Opery Warszawskiej [akt III]

(Dekoracja J. Wodyńskiego, fot. J. Malarski)

wdzięcza kompozytor powodzenie opery charakterystycznym, popisowym arjom, łatwo wpadającym w ucho, zniewalającym do natychmiastowego oklasku, decydującym o popularności dzieła i o powodzeniu już nie tylko samego autora, lecz i poszczególnych wykonawców. Momentów takich w *Beatrix Cenci* pełno. Pełno też i miejsc głęboko nastrojowych. Instrumentacja barwna i wyrazista, naprzemian olśniewająca blaskiem słonecznych barw lub wstrząsająca zgrozą ponurych, żałobnych tonów, zlewa się z frazą śpiewaną w nierozzerwalną całość. Zarówno podkład literacki jak i muzyka w *Beatrix Cenci* posiada walory wybitnie międzynarodowe, głęboko ludzkie, i dlatego też utwór ten ma wszelkie szanse światowego powodzenia.

Premjera w Teatrze Wielkim, w niedzielę 30 stycznia 1927 roku, była prawdziwym triumfem dla popularnego kompozytora. Wystawa i strona wykonawcza przynosiły zaszczyt dyrekcji Warszawskiej Opery. Dyrektor Młynarski, poruczając kierownictwo muzyczne nowego polskiego utworu Grzegorzowi Fitelbergowi, złożył ponownie dowód bardzo pewnego instynktu artystycznego. P. Fitelberg dał tu całą miarę swego talentu, a entuzjazm swój potrafił przelać i na innych wykonawców, na czele których wyróżnili się znamienicie pp. Adelina Czapska (*Beatrix*), Wanda Wermińska (*Lukrecja*), Ignacy Dygas (*Gianni*) i Eugenjusz Mossakowski (*Negri*). Najwyższe słowa uznania należą się również reżyserowi Popławskiemu.

IX.

SYNTEZA TALENTU RÓŻYCKIEGO. — JEGO DZIAŁALNOŚĆ PUBLICYSTYCZNA.

Na tle twórczości skrajnych odłamów epoki dzisiejszej, rozgorączkowanej i neurastenicznie podnieconej ciąglem nerwowem uganianiem się za sensacją nieoczekiwanych zwrotów, za brzmieniem rzeczy nieznanych, niesłyszanych, epoki, w której większość najbardziej utalentowanych twórców traci w pogoni za nowością oddech kompozytorski do tego stopnia, iż inwencja zazwyczaj starcza zaledwie na okres kilku taktów, a czasem nawet tylko i kilku nut — na tle epoki takiej, osobistość twórcza Różyckiego, samorodna, wybujała i całkiem niezależniona od panujących prądów i haseł, tak jędrna, silna, tak krzepka i rzewna zarazem, musiała się z dziwną zarysować wyrazistością.

Różycki, w przeciwieństwie do obecnego prawie że ogólnego kierunku w muzyce, jest wyobrazicielem świetlistego symbolizmu. Ewokuje on przed wyobraźnią słuchacza zapoznane legendy, roztacza obrazy pełne odrębnego czaru, maluje nastroje i stany na pograniczu rzeczywistości i poezji. Ekstazytność elementu twórczego jego



LUDOMIR RÓŻYCKI [1927]

(fot. J. Ryś)

sztuki sugestjonuje wyobraźnię i uczucie nie przy pomocy pojęć, lecz przez swój nastrój. Jest to odwrót od realizmu i matematycznych kombinacji, od suchych formułek bezcelowego kontrapunktu.

W dziełach Różyckiego tkwi pierwiastek szczerego wzruszenia. Wyprowadza on swój świat muzyczny przede wszystkim z wnętrza swej duszy. Forma rodzi się u niego z treści wewnętrznej, z własnej przeżywanej intensywnej emocji, nie opiera się o gotowe szablony i modne konwenanse. Ta uczuciowość jest najgłębszym rysem duchowej organizacji Różyckiego. Z uczucia, nie z wyrozumowania płynie jego twórczość. Fantazja i stany duszy decydują o treści i o formie, nadając ideom muzycznym przekonującą moc sugestji.

Styl Różyckiego scharakteryzować można jako dramatyczno-programowy. Mało istnieje kompozytorów w naszej dobie, którzy posiadają w takim, jak Różycki, stopniu dar trafnego ilustrowania lub podkreślania najdrobniejszych szczegółów gry scenicznej. Różycki kieruje się swym wrodzonym instynktem, zaostrzonym i wysubtelnionym przez wszechstronną znajomość niezliczonych barw i zabarwień palety orkiestrowej. Dlatego też w utworach scenicznych talent jego objawia się okazalej jeszcze i silniej, niż w dziełach orkiestralnych, kameralnych lub solowych, dlatego też talent jego zyskuje, w tak trudnej do zdobycia dziedzinie jak scena, i zagranicą tak wielkie, może większe nawet niż w Polsce uznanie.

Forma dzieł Różyckiego, kameralnych czy symfonicznych, fortepianowych, operowych czy wokalnych objawia się w bogactwie tematów, ich doskonałym ustosunkowaniu wzajemnem. Wszędzie widoczny jest u niego zwrot ku fantazji, do symboliki, do uczucia; sięgnąwszy głębiej, umie on wydobyć z siebie nutę najbardziej swoistą, nie

w tematowym znaczeniu, ale w ujęciu najistotniejszych pierwiastków ducha polskiego.

Różycki jest organizacją rdzennie polską, tak w ujmowaniu i przetwarzaniu ducha muzyki ludowej jak i w rysunku swej bujnej melodyki. Narodowość tętni w każdej jego nucie, kształtuje liryczne frazesy muzyczne, nadaje bohaterom jego dzieł scenicznych intensywną moc porwywania i wstrząsania słuchacza polskiego.

Obecnie znajduje się Różycki w okresie najwspanialszego rozkwitu twórczego. Możemy śmiało spodziewać się od tego tryskającego zdrowiem fizycznym i duchowym młodego jeszcze mistrza rzeczy bardzo wielkich. Ale już dziś zasługuje obfity plon dotychczasowej jego twórczości, od rzuconych «al fresco» miniaturowych fortepianowych do głęboko ideowej treści *Erosa*, na bliższą uwagę wszystkich tych, dla których nie jest obojętną sprawa rozwoju naszej sztuki muzycznej.

*

Równolegle do twórczości muzycznej rozwijała się działalność publicystyczna i dziennikarska Różyckiego. Datuje się od czasu pierwszego jego pobytu we Lwowie. Współpracownik *Dziennika Polskiego i Kurjera Lwowskiego*, był Różycki następnie jednym z założycieli wydawnictwa *Widnokręgi*, a nieco później objął dział muzyczny w *Zdroju*, wydawanym przez Jerzego Hulewicza.

Po powrocie swoim z Kopenhagi do kraju wznawia Różycki swą działalność publicystyczną. W szeregu polemicznych artykułów, ogłoszonych częściowo w *Rzeczypo-politej*, częściowo w *Kurjerze Warszawskim*, wypowiedział Różycki, z cechującym go znamienne bojowym temperamentem, ostro i twardo swe credo artystyczne. Haślelem jego naczelnem było dążenie do odnowy całokształtu

kultury muzycznej w naszej ojczyźnie, do zdobycia dla muzyki polskiej stanowiska jej należnego w kraju i zagranicą i rozwinięcia odpowiedniej propagandy, opartej na uczuciach braterstwa i koleżeństwa pomiędzy kompozytorami polskimi.

Kiedy powstała niebawem Sekcja Współczesnych Kompozytorów Polskich, dążąca do tych haseł narodowych, Różycki został jednogłośnie wybrany przez założycieli na wice-przewodniczącego; kiedy Sekcja przekształciła się w samoistne Stowarzyszenie, stanął Różycki na jego czele i dotychczas godnie reprezentuje tę organizację w naszym życiu muzycznym.

