

Biblioteca Semin. Castilho

15793 II

HISTORJA MUZYKI POLSKIEJ

Biblioteka
Sejmu Śląskiego.

WAŻNIEJSZE PRACE TEGOŻ AUTORA:

- WPŁYWY WŁOSKIE W MUZYCE POLSKIEJ. Cz. I. 1540 - 1640.
Str. 319. Nakładem Akademii Umiejętności w Krakowie. 1911.
- RYSZARD WAGNER. Nakładem Wyd. Nauka i Sztuka (tom XII).
Str. 290. Z 80 ilustracjami i nutami w tekście.
- ROZWÓJ KULTURY MUZYCZNEJ W POLSCE. Kraków 1914. Str. 168.
(Wyczerpane).
- W. A. MOZART. Kraków 1906. Str. 178. (Na wyczerpaniu).
- MUZYKA NA DWORZE WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY 1424—1430.
Kraków 1915. Str. 38. Nakładem Akademii Umiejętności.
- JÓZEF HAYDN. Kraków 1910. Str. 90. (Na wyczerpaniu).
- TABULATURA ORGANOWA Z BIBL. KLASZTORU ŚW. DUCHA
W KRAKOWIE Z R. 1548. Kraków 1913. Nakładem Akademii
Umiejętności. Str. 58.
- HUGO WOLF. Kraków 1908. Str. 42. (Na wyczerpaniu).
- WSPOMNIENIA KAROLA KURPIŃSKIEGO Z PODRÓŻY R. 1823.
Lwów 1911. Str. 125. (Wydał i uwagami opatrzył dr. Zdzisław
Jachimecki).

ZDZISŁAW JACHIMECKI

HISTORJA MUZYKI POLSKIEJ

(W ZARYSIE)



NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ
KRAKÓW ————— G. GEBETHNER I SPÓŁKA

Biblioteka
Bajmu Śląskiego.

15793

II



51-

x-46024
15793 <u>II</u>

WSZELKIE PRAWA PRZEDRUKU I PRZEKŁADU ZASTRZEŻONE.
□□ DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE. □□

1920

WSTĘP.

Zajęcie się dziejami muzyki polskiej wzrasta w społeczeństwie naszym stale. W ciągu piętnastu lat pracy na tem polu wypadło mi trzy razy przedstawić czytelnikowi polskiemu syntezę naszych dziejów muzycznych. Pierwszą wogóle zrobioną w tym kierunku próbą był mój szkic popularny p. t. »Muzyka w Polsce«, zamieszczony w wydawnictwie Macierzy polskiej »Polska, obrazy i opisy« (r. 1907). Praca ta przedstawiała znaczne luki, które mogły wypełnić dopiero późniejsze badania źródłowe. W roku 1914 napisałem na zaproszenie Redakcji wielce zasłużonego dla kultury polskiej »Przeglądu polskiego« obszerniejszą już rozmiarami rzecz p. t. »Rozwój kultury muzycznej w Polsce«, której wydanie książkowe w czas pewien rozeszło się zupełnie. Studium to przyniosło z sobą rezultaty rozległych badań moich nad zabytkami muzyki polskiej, których owocem wcześniej już była wydana w r. 1911 przez Akademię Umiejętności moja praca habilitacyjna p. t. »Wpływy włoskie w muzyce polskiej« część I. od r. 1540—1640 i szereg rozpraw i artykułów w fachowych pismach muzycznych i Rozprawach Wydziału filologicznego Akademji. Kiedy w r. 1919 firma Gebethnera i Wolffa zaproponowała mi drugie wydanie »Rozwoju kultury muzycznej w Polsce« przekonałem się, że w interesie czytelnika będzie leżała gruntowna przeróbka tej książki i uzupełnienie jej pod

niejednym względem. Lata wojenne, pomimo wszelakich trudności, pozwoliły mi zgromadzić i zbadać w dalszym ciągu cenne materiały do poznania naszej przeszłości muzycznej. Wystąpiła ona przede mną jaśniejsza i pełniejsza niż w czasie pisania »Rozwoju kultury muz. w P.«. Wobec tego odważyłem się nadać pracy, z którą obecnie pozwalam sobie wystąpić, tytuł »Historji muzyki polskiej w zarysie«. Tytuł niewątpliwie bardzo obowiązujący, ale rad nie rad musiałem go użyć. Odpowiada on może najlepiej pracy syntetycznej, opartej w całej rozciągłości na źródłach autentycznych. Powtóre w wyborze jego kierował mną wzgląd na, wyczerpaną dzisiaj także, książkę zasłużonego zbieracza polskich zabytków muzycznych, ś. p. Aleksandra Polińskiego, p. t. »Dzieje muzyki polskiej w zarysie« wyd. w r. 1908. Typowa praca dyletanta, któremu brakowało metody naukowej w badaniu źródeł, który z zupełną niefrasobliwością wygłaszał sądy, mogące — zwłaszcza w odniesieniu do muzyki wieku XV, XVI i XVII — przynieść raczej zamieszanie niż naukowe wyjaśnienie, była książka Polińskiego w badaniach moich pomocą bardzo względną. W niewielkiej wogóle mierze można było liczyć na pomoc z zewnątrz. Dorobek naszej historjografji muzycznej nie jest ani ilościowo ani jakościowo znaczny. Pomijając zupełnie dawniejsze przyczynki do historji muzyki polskiej (Stan. Przyłęckiego z r. 1828, Józefa Cichockiego z r. 1839 i »Dykcjonarz muzyków polskich« W. Sowińskiego z r. 1857) można za materiał — do pewnego stopnia — odpowiadający wymaganiom naukowym uważać dopiero wydawnictwa ś. p. X. dra Józefa Surzyńskiego, szczególnie zeszyty »*Monumenta musices sacrae in Polonia*«. Poza niemi nie mieliśmy dotychczas żadnych, celowo założonych, wydawnictw polskich zabytków muzycznych. Ażeby dać wyobrażenie, z jakimi trudnościami miałem do walczenia, zanim zdołałem zgromadzić potrzebny do tej pracy materiał źródłowy, zaznaczę, że musiałem sam skopjować i zespartować około tysiąca kompozycji polskich mistrzów od XV do XIX wieku ze starych rękopisów.

pisów i druków, niekiedy w bardzo zawiłych sposobach nutacji, często nadniszczonych zębem czasu, zawsze utrudnionych do ujęcia w całość wskutek rozpisania na luźne głosy, przeważnie niewolne od błędów. W ciągu z górą piętnastu lat pracy przeszukałem i wykonzystałem następujące biblioteki i archiwa: Bibl. Jagiellońską, Bibl. Akademii Umiejętności w Krakowie, Archiwum kapitułne w Krakowie, Archiwum konsystorjalne w Krakowie, Bibliotekę OO. Cystersów w Mogile, Archiwum miejskie w Krakowie, Bibliotekę Ossolineum we Lwowie, Bibl. Skarbcza katedry w Tarnowie, Bibl. Krasieńskich w Warszawie, Bibl. Ordynacji Zamojskiej w Warszawie, Bibl. Tow. Muz. w Warszawie, Bibl. Opery w Warszawie, Bibl. sekcji im. Moniuszki w Warszawie, Bibl. Uniwersytetu warszawskiego, Zbiory prof. Al. Polińskiego w Warszawie, obecnie w Ministerstwie sztuki i kultury w Warszawie, dawniejszą Bibl. cesarską w Petersburgu, Bibl. Seminarjum duch. polsk. w Petersburgu, Bibl. miejską we Wrocławiu, dawniejszą Bibl. królewską w Berlinie, dawniejszą Bibl. król. w Dreźnie, Bibl. miejską w Dreźnie, Bibl. miejską w Lipsku, Bibl. miejską w Gdańsku, dawn. Bibl. książęcą w Wolfenbüttel, dawn. Bibl. król. i państwową w Monachjum, Bibl. miejską w Hamburgu, Bibl. instytutu im. Proseke'go w Ratyźbonie, dawn. Bibl. cesarską nadworną w Wiedniu, Bibliothèque Nationale w Paryżu, Bibl. British museum w Londynie, nie licząc zbiorów prywatnych i drobniejszych źródeł w różnych bibliotekach zagranicznych i polskich, zwłaszcza klasztornych. O ile zebranie materiału do XVIII wieku włącznie wymagało znacznego nakładu energii i pracy, to niemal niemniejszych zabiegów było potrzeba do zgromadzenia kompozycji autorów XIX wieku. Wszakże ogromna ilość ich nie doczekała się wydania, a drukowane, w żadnej bibliotece polskiej nie zbierane i nie przechowywane systematycznie, są niekiedy bardzo rzadkie i trudno dostępne. Jeżeli się zaś jeszcze doda, że nie posiadamy polskiej bibliografii muzycznej, a istniejące niemieckie, jak: Roberta Eitnera »*Quellenlexikon. Biographie und*

Bibliographie über die Musiker und Musikgelehrten... bis zur Mitte des XIX. Jahrh.» i Fr. i G. Pazdirka: »*Universalhandbuch der Musikliteratur*«, są i nieścisle i jeżą się od błędów, to każdy pojmie, że przedstawienie syntezy dziejów muzyki polskiej nie należało do zadań łatwiejszych.

Małą korzyść miałem z periodycznych pism muzycznych, wydawanych w Warszawie w ciągu XIX wieku. Począwszy od »Tygodnika muzycznego« z r. 1820—21 Karola Kurpińskiego, przez »Pamiętnik muzyczny« (1837—39) i »Ruch muzyczny« (1857—1861), skończywszy na »Echu muzycznym i teatralnym« (1875—1903), przedstawiają wydawnictwa te raczej zbiór anegdotycznych wiadomości o muzyce i muzykach, niż materiał dla naukowego badania twórczości kompozytorów naszych. Nie o wiele wyższe miejsce zajmuje »Rys historyczny opery polskiej« Maurycego Karasowskiego, wyd. w r. 1859.

Dopiero w bieżącym stuleciu weszła historjografja muzyczna w Polsce na tory naukowe. Poświęciło się pracy na tem polu kilku młodszych humanistów, którzy do samodzielnych badań zaprawili się w pracowniach muzykologicznych uniwersytetów niemieckich (Wiedeń, Monachjum, Lipsk). Zaranie młodej w Polsce gałęzi nauki obfitowało jeszcze w epizody, świadczące o nadmiarze ambicji osobistych — pełnych temperamentu — muzykologów i chociaż pierwsze ich prace nie były wolne od pomyłek, to przecież fundamenty pod muzykologję w Polsce zostały położone. Bodaj szkicowo musimy na tem miejscu podnieść, co któremu z nich ma do zawdzięczenia polska historjografja muzyczna. Dr. Henryk Opieński ogłosił sporo artykułów rzeczowych o nowoczesnych kwestjach muzycznych, w r. 1912 założył pismo p. t. »Kwartalnik muzyczny«, w którym pojawiły się liczne rozprawy naukowe, w r. 1916 ogłosił we włoskiem piśmie *L'Eroica* (numer poświęcony Polsce) dłuższy rozdział o muzyce polskiej, w r. 1919 wydał w niezmiernie gustownym rodzaju osobną pracę popularną z dodatkiem nutowym o muzyce naszej w języku francuskim. Praca ta, to bardzo sympatyczna i szcze-

śliwa kompilacja z ostatnich wydawnictw polskich historyków muzyki. Dr. A d o l f C h y b i ń s k i przyczynił się muzykologii naszej: pracą o melodji pieśni Bogu-rodzica (1907), studjum o »Teorji menzuralnej w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI stulecia« (1911), rozprawą o Tabulaturze Jana z Lublina i wydawnictwem zapisków archiwalnych, dotyczących kapeli Rorantystów wawelskich i innych organizacji muzycznych w dawnej Polsce. Zabierał także często głos w sprawach muzyki polskiej XIX wieku i nowoczesnej muzyki naszej i obcej. Od roku 1917 jest profesorem historii muzyki w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. X. dr. W. G i e b u r o w s k i (w Poznaniu) wydał sumienną pracę o Traktacie magistra Szydłowity z XV w. Dr. J ó z e f W ł a d. R e i s s opublikował resumé swojej dyssertacji o Psalmach Mikołaja Gomółki.

Mnie zaś przypadło w udziale: zajęcie się najstarszemi historjami i sekwencjami Kościoła polskiego; ustalenie czasu powstania (1424—1430) utworów Mikołaja z Radomia i omówienie ich stylu; stworzenie koncepcji o muzyce na dworze Władysława Jagiełły; wskazanie epoki twórczości Mikołaja z Krakowa (1490—1520); omówienie stylu kompozycji Wacława Szamotulskiego i innych polifonistów epoki Zygmunta Augusta; odnalezienie cyklu introitów i sekwencji na cały rok kościelny Marcina Leopolity i komentarz ich stylu; rozprawa o psalmach Gomółki; komentarz do utworów Długoraja i Jakóba Polaka; szczegółowe studjum o dziele Mikołaja Zieleńskiego (1611); skatalogowanie dzieł Jarzębskiego, Pękiela i Mielczewskiego i rozbiór ich; omówienie utworów Kaszczewskiego; historyczne uwzględnienie opery M. Kl. Ogińskiego; sylwety — oparte na źródłach — Elsnera i Kurpińskiego, Dobrzyńskiego i szeregu mniejszych talentów obok Chopina i Moniuszki; analiza form i środków harmoniczych Chopina; przedstawienie twórczości muzycznej Moniuszki na podstawie dzieł wydanych i rękopiśmiennych, wreszcie próba charakterystyki twórczości muzycznej w Polsce po dzień dzisiejszy.

Zadanie więc jakie miałem do spełnienia było zaiste bardzo szerokie. Niemal zupełnie wszystkie wymienione tu tematy wymagały odemnie nie tylko przeprowadzenia badania naukowego na własną rękę, ale także przygotowania całego materiału. Wszakże w tym szeregu kompozytorów, których dzieła przysposobiłem już do wydania krytycznego, niektórzy byli znani zaledwie z nazwiska, inni nawet nie byli już znani od lat bardzo dawnych (jak Jarzębski lub Kaszczewski), a w ocenieniu innych jeszcze zadawano się ledwie okrucami ich kompozycji, lub powtarzaniem w kółko wziętych z powietrza sądów. W tym, bez przesady mówię to, ogromnym trudzie, trwającym szereg lat, radosną podniecią mi była myśl, że wynosiłem na światło dzienne rzeczy, od szeregu pokoleń leżące w mrokach zapomnienia, że do mozaikowego obrazu kultury naszej wkładałem z powrotem świetne swoją barwnością kamyczki, które z niego już były wypadły z powodu podmycia przez wartkie życia fale. Cieszyłem się niekiedy jak dziecko, że w nietykanych ręką ludzką od dziesiątek lat, zbudwiałych, zakurzonych papierach zacząłem grzebać wcześniej i może pilniej od innych i że z tajemniczo niekiedy dla dzisiejszego oka wyglądających znaków nutowych, odczarowywałem dawne piękno ich treści i form i pierwszy, chociaż najmniej godny, mogłem społeczeństwu oznajmiać wykrycie skarbów jego dawnej kultury.

Wielką także trudnością był sposób przedstawienia tematu. Książka nie mogła być zbyt duża, musiałem więc starać się o najbardziej zwięzłe, treściwe omówienie każdej rzeczy. Nie na miejscu byłaby tu wszelka polemika, zwłaszcza z niezżyjącymi autorami; balastem obciążającym niepotrzebnie rzecz całą, byłaby chęć poprawiania błędów różnych komentatorów. W pracy, podającej pozytywne rezultaty naukowego zbadania źródeł, lepiej zapomnieć o takich sądach innych autorów, które nie były pomocne do zdobycia jedynie prawdziwego, na metodzie naukowej opartego poglądu. Licząc się ponadto z przeznaczeniem jej dla inteligentnego ogółu, nie mogłem pozwolić

sobie na specjalizowanie kwestji, na analizę, zrozumiałą tylko dla szczupłego grona fachowców. Pisałem z zamiarem dostarczenia podręcznika zarówno dla słuchaczy uniwersytetów polskich, uczęszczających na wykłady historii muzyki, jak dla uczniów naszych konserwatorów, dla kandydatów na nauczycieli muzyki, jak wreszcie dla każdego miłośnika muzyki. Czy mi się powiodło spełnić to zadanie — nie mnie o tem sądzić.

Ośmielałem się twierdzić, że praca moja wypełnia lukę, jaka widniała w ogólnej historii kultury polskiej. Ten wielki znak pytania, jaki nad historją muzyki polskiej stawiali ci wszyscy, którzy słusznie uważali za kategoryczny postulat wykształcenia: znajomość historii literatury, sztuk plastycznych i filozofji polskiej, został zmazany.

Celem historii każdej gałęzi sztuki jest obudzenie zaciekawienia w czytelniku poznania dzieł, omówionych przy pomocy metody naukowej. Cel ten przyswiecał, jako ostateczny, tej pracy także. Jak wspomniałem, badanie moje poprzedziło zgromadzenie i opracowanie niedostępnych zresztą w codziennem życiu materiałów, więc wielkiej liczby kompozycji dawnych mistrzów polskich. Wśród setek utworów różnych rodzajów i form znajdują się dziesiątki arcydzieł. Kilka koncertów archaicznych muzyki polskiej, na których wykonano przeważnie dostarczone przeze mnie dzieła, zaświadczyło o artystycznej wartości tych zabytków dawnej muzyki polskiej. W r. 1914 wypracowałem na polecenie Akademji Umiejętności w Krakowie plan wydawnictwa zabytków muzyki polskiej. Wydawnictwem tem zająć się miała komisja historii muzyki. Wojna przerwała przygotowania około zawiązania komisji i wydawnictwa. Obecnie, kiedy życie społeczne wraca powoli do normalnych form kulturalnych, staje się powołanie do życia takiego wydawnictwa jednym z ważniejszych zadań. Muzykologowie polscy staną do pracy wydawniczej, mającej dać społeczeństwu możność poznania sztuki rodzimej i niecierpliwie wyczekują wezwania do podjęcia jej, czy to ze strony Polskiej Akademji Umiejętności, czy Ministerstwa sztuki i kul-

tury. W ciągu niedługiego dotąd istnienia swojego zaczęło Ministerstwo przygotowania około stworzenia podstaw dla takiego wydawnictwa. W toku znajduje się już inwentaryzacja zabytków muzyki polskiej po bibliotekach i archiwach w Polsce. W pracy tej mam zaszczyt także uczestniczyć. Po dokonaniu jej zamierza Ministerstwo wydać specjalny katalog muzykaljów polskich. Miejmy nadzieję, że uda się nam także doprowadzić do stworzenia tak bardzo potrzebnej biblijografii muzyki polskiej. Zakupując cenny zbiór zabytków muzycznych po ś. p. prof. Aleksandrze Polińskim dało Ministerstwo sztuki i kultury początek założeniu »biblioteki muzyki polskiej«. Zawrzeć się w niej powinny ile możności wszystkie drukowane utwory kompozytorów polskich od czasów najodleglejszych do chwili bieżącej, podręczniki teoretyczne i prace historyczne, pisma muzyce poświęcone, wreszcie rękopisy niewydanych dzieł. Oto zadania do spełnienia w najbliższej przyszłości! Przy rozłożeniu planu tego na szereg lat można w granicach nawet niezbyt wielkiej corocznej subwencji Rządu polskiego stworzyć dzieło godne naszej kultury. Nie wątpimy, że dbały o nią Sejm konstytucyjny uzna doniosłość tej sprawy i udzieli ze skarbu Państwa środków na pokrycie związanych z nią wydatków.

Dr. Zdzisław Jachimecki

Profesor historii muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

I.

Muzyka w Polsce w czasach średniowiecza.

Do najdawniejszych pomników muzycznych w Polsce należą rękopisy liturgiczne Biblioteki kapitulnej w Gnieźnie. Rękopis nr. 149 tej biblioteki: *Ordo romanus et Missale antiquissimum*¹⁾ pochodzi prawdopodobnie z początków XI stulecia. Nad tekstami mszalnego nabożeństwa, antyfon i sekwencji, w nim zawartych, widnieją neumatyczne znaki nutowe. Dwie reprodukcje z rękopisu, podane w katalogu rękopisów Biblioteki kapitulnej X. T. Trzecińskiego, informują nas o rodzajach pisma muzycznego, użytego w tym cennym zabytku. *Introitus* pierwszej niedzieli adwentu: *Ad te levavi animam meam* opatrzony jest, jak pewnie i całe *proprium de tempore* tego rękopisu, w neumy cheironomiczne, typu, znanego pod nazwą neumów Sanct-Galleńskich. Cechy charakterystyczne tych prymitywnych znaczków muzycznych, neumów, mających śpiewakowi przypominać kierunek wykonywanych melodji, bez dokładnego oznaczenia stosunków interwałowych i bez podania wartości rytmicznych, są tu tak jasne, że nie może być dwóch zdań co do źródła pochodzenia zapisanych niemi kart rękopisu. Ta księga liturgiczna

¹⁾ X. T. Trzeciński: Katalog rękopisów Biblioteki kapitulnej w Gnieźnie. Poznań 1910.

powstała już to w samej słynnej szkole śpiewaków kościelnych, w klasztorze benedyktyńskim w Sanct-Gallen, już też w jednym z klasztorów, należących do sfery wpływów (muzyczno-paleograficznych) tej najpoważniejszej centrali tradycji gregorjańskich w muzyce liturgicznej ¹⁾.

Zgola odmienny rodzaj pisma muzycznego przedstawiają dalsze karty tego rękopisu. Jest to antyfonarz z częścią nabożeństwa do św. Jana. Zaznaczyła się na nich ewolucja pisma neumatycznego z prymitywnej *cheironomia* do *diastematji*, uwzględniającej już stosunki interwałowe melodji liturgicznych. W rękopisie gnieźnieńskim znajdujemy pierwsze dwie linje nutowe, dla tonów *c* i *f*, sposób zaś układania na nich, między niemi, nad niemi czy pod niemi znaków neumatycznych i forma ich, każą domyślać się pochodzenia tych kart ze szkoły śpiewackiej w Metz u, gdzie ten rodzaj pisma muzycznego został wytworzony.

Nie ulega wątpliwości, że o te rękopisy liturgiczne postarano się równocześnie z ufundowaniem arcybiskupstwa w Gnieźnie.

Za pośrednictwem liturgicznego śpiewu rzymskiego obrządku, czyli śpiewu gregorjańskiego, nawiązuje Polska związek z zachodnią kulturą muzyczną. W parze z jej rozwojem rozwija się także muzyka polska, przejmując od Zachodu czynniki tonalne muzyki, wytwarzające się tam formy muzyczne i środki techniczne stylów muzycznych.

Badając stan muzyki polskiej w tych czasach odległych, musimy się opierać na źródłach historycznych. Podobnie jak historia literatury polskiej i języka polskiego do wniosków swoich używa materiału w piśmie przez przeszłość przekazanego, tak i historia muzyki polskiej, nie chcąc snuć hipotez tylko, musi uwzględniać przedewszystkiem dokumenty autentyczne. Na boku pozostaje, ustnie, drogą tradycji prze-

¹⁾ Por. reprodukcje kodeksu 339 Bibl. St. Gallen w *Paléographie musicale* t. I. Solesmes 1889.

kazana spuścizna po dawnych wiekach: pieśń ludowa. Pomiedzy etnologją a historją literatury i historją muzyki nie nawiązano jeszcze stosunku ścisłego, któryby pozwalał na



Średniowieczna szkoła śpiewu.
Podług miniatury z antyfonarza katedry krakowskiej.

wzajemne wspomaganie się metod badania. Na podstawie wydanych w wieku XIX, przedewszystkiem przez Kolberga, pieśni ludowych, trudno wyrokować z pewnością naukową o autochtonicznej muzyce polskiej odległych stuleci, chociażby pewne względy przemawiały za najdalej po-

suniętą starożytnością niektórych pieśni ludu naszego. Pieśń ludowa żyje i podlega zmianom nieustannym. Jeżeliby więc można śpiewom ludowym polskim, szczególnie tym, w których kryją się jeszcze znamiona pogańskie przypisać wiek bardzo stary, to powstaje pytanie, jaki stosunek zachodzi między ostatnią, utrwaloną przez zbieracza muzyki ludowej, formą, a formą początkową. Zupełnie wierne pierwotypowi zachowanie przez kilkaset lat jednej melodji, śpiewanej przez lud, jest wykluczone.

Jak wogóle do historii średniowiecza w Polsce, tak szczególnie do historii muzyki polskiej tych czasów mamy mało źródeł. Praktyka muzyczna ograniczała się wtedy w całej Europie niemal wyłącznie do obrządków liturgicznych. Prymitywne piosenki trubadurów, od końca wieku XI do XIII, nie dorównywały pod względem bogactwa pomysłów ogromnej ilości kunsztownie ukształtowanych melodji gregoriańskich. Śpiew kościelny, ten od ołtarza idący, był dla ludzi centralnego średniowiecza i później jeszcze wszystkim, lub prawie wszystkim z tego, co, opierająca się na podstawach teoretycznych, muzyka mogła im dać. Cóż dopiero w Polsce ówczesnej. Formy liturgiczne miały ogromną różnorodność. Wiązana mowa hymnów ambrozjańskich była podstawą muzyki silnie kontrastującej od recytatywnych psalmodji, antyfony w poważnie postępujących melodjach nastrojały słuchacza odmiennie od radosnych jubilacji, przepelnionych wyrafinowanymi ornamentami melizmatycznymi, z jakimi w popisie kościelno-koncertowym występował wprawny w tej sztuce duchowny śpiewak-wirtuoz. W epoce pierwszych Piastów wszystko to przedstawiało taką sumę estetycznych wartości dla szczupłego na razie grona ludzi, jak dla nas cała muzyka naszych czasów.

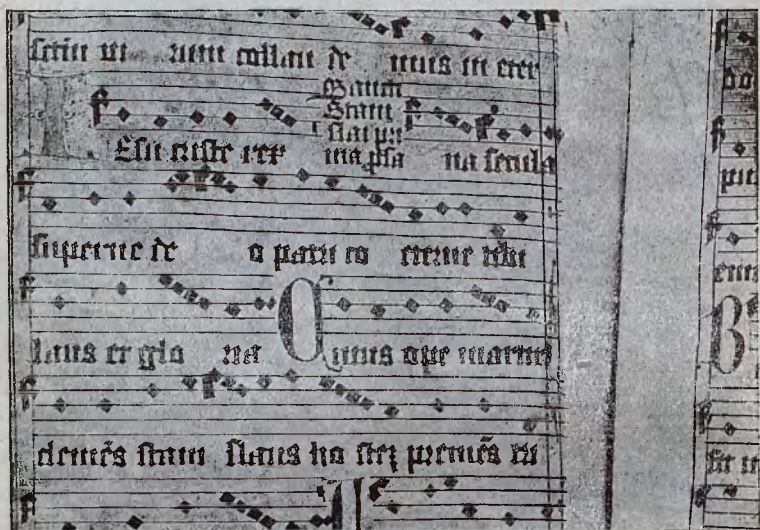
Od dziesiątego stulecia zaczęły się w kościele rzymskim mnożyć *Historiae rhythmatae et rimatae* i *Sequentiae* o świętych, wyznawcach i męczennikach, odpowiadające warunkom kultów lokalnych, prowincyj, djecezyj i klasztorów. Z biegiem

lat liczba takich poezji liturgicznych stała się bardzo znaczna. Zebrał je w pięćdziesięciu kilku tomach wydawnictwa p. t. *Analecta Hymnica medii aevi* P. G. M. Drevés S. I. Młody kościół polski niedługo czekał na sposobność stworzenia łacińskiego nabożeństwa wierszowanego. Męczeńska śmierć św. Wojciecha była pierwszym wypadkiem, nakłaniającym do stworzenia historii o motywie bliskim uczuciu pierwszych chrześcijan polskich. Trudno dziś określić datę powstania historii o św. Wojciechu. Być może, że autorem jej był tensam Benedyktyn, któremu przypisywano także napisanie »*Passio S. Adalberti Martyris*« na początku XI wieku. Najstarsze, znane nam odpisy *Historiae de Sancto Adalberto* pochodzą z XV wieku. Są to brewiarze rękopiśmienne Bibl. Jagiellońskiej nr. 1255, 1256 i 1258. Blisko w trzysta lat od śmierci apostoła chrześcijaństwa w Prusach, w r. 1285, ogłosił prymas Jakób Świnka na synodzie tęczyńskim rozporządzenie: *Ut in omnibus ecclesiis nostrae provinciae cathedralibus et conventualibus hystoria beati Adalberti habeatur in scriptis et ab omnibus recitetur et cantetur*. Historia ta ma konwencyonalną formę łacińskich historii zachodnich, początki zaś wierszy w pierwszych poszczególnych częściach nabożeństwa są następujące: *In primis vesperis*: »*Benedic regem cunctorum [Conversa gens Vandalorum*«... *Ad Magnificat*: »*Magnificet te, Domine | Tuo redempta sanguine*«... *Ad Matutinum Invitatorium*: »*Christum regem adoremus, Quem confessus Adalbertus*«... *In primo nocturno, Antiphonae*: »*Sanctus Adalbertus, Claris ortus natalibus*« i t. d. Piąta antyfona w części *laudes* opiewa zwięźle: *Ad Christi vocans gratiam | Prussiae gentis perfidiam | Gaudet caesus atque victus | Grates reddit Adalbertus*.

Bliższym uczuciu polskiemu od tego, przez lud polski i czeski do godności świętego wyniesionego męczennika, stał się, tragiczną śmiercią zmarły biskup krakowski, Stanisław Szczepanowski. W historii o nim mógł się sentyment polski wyrazić szerzej i głębiej. Zaraz w pierwszej antyfonie ude-

rzają nas imiona Krakowa i Polski, używane w całej historii z prawdziwym zamilowaniem.

Dies adest celebris | Ad lucem de tenebris, | Consurge, Polonia || Pretiosi martyris | Glebam ferens corporis | Laetare, Cracovia || Stanisłai praesulis | Praeclara miraculis | Age natalitia.



Sekwencja (prosa) o św. Stanisławie »Jesu Christe rex superne« w graduale skarbca katedry w Tarnowie.

Początkowe słowa drugiej antyfony i towarzyszącą im melodję: *Ortus de Polonia] Stanislaus studia [Legit puerilia...* spotkamy w polskich kompozycjach wokalnych XVI wieku jeszcze, mianowicie w czterogłosowym utworze Jerzego Libana z Lignicy z r. 1501 i w późniejszych dwóch anonimowych utworach, zapisanych w Tabulaturze organowej klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548¹⁾. Nie bez

¹⁾ Kompozycja Jerzego Libana z Lipnicy znajduje się w zbiorze ś. p. Aleksandra Polińskiego. W nim także przechowała się wymieniona tabulatura, której katalog tematyczny ogłosił Z. Jachimecki w r. 1913.

znaczenia więc dla rozwoju artystycznej muzyki kościelnej wieków następnych powstawały te *historiae* liturgiczne. Niektóre fragmenty ich melodyj popularyzowały się i były zarodem ludowych pieśni nabożnych. Najdawniejszy znany nam odpis *historiae* o św. Stanisławie pochodzi z wieku XIV. i znajduje się w brewiarzu rękopiśmiennym nr. 21 Bibl. kapitulnej na Wawelu. Oprócz tej historji znamy jeszcze dwugłosową kompozycję z XIII stulecia: *Historia gloriosissimi Stanislai cantu permixta*. Do czasu rozpadnięcia się Austrii znajdowała się ona w Bibliotece nadwornej w Wiedniu.

Dwie świątobliwe niewiasty na książących tronach polskich w wieku XIII, Jadwigę Śląską i Kingę, wielbiły także historie w rymach leonińskich. W kilkunastu kodeksach wrocławskich i pragskich z XIV i XV stulecia zaczyna się *historia* o św. Jadwidze antyfonami, a z nich pierwsza w następujących słowach: *Laetare Germania | Quae de stirpe regia | Meraniae ducis | Ortus ab infantia | Dignam Deo gratia | Hedwigem producis*. W innym, bliższym Polski odpisie z XV wieku, który do upadku cesarstwa rosyjskiego znajdował się w Bibl. cesarskiej w Petersburgu (Lat. Q. I. Nr. 201) opuszczono tę strofkę, a w następnych zastąpiono wyraz *Silesia* wyrazem *Polonia*. Początek tej historji w tym odpisie jest następujący: *O decus Trebniciae | Hedwigis mater gratiae | Concivis militiae | Coelestis patriae || In te plebs fidelis glorians | Totius Poloniae, | Digna memoriae, | Asta tuis posteris...* Słowa te zostały ubrane w następującą melodję:



O de-cus Tre-ni - ci - ae, He-dvi gis ma-ter gra-ti - ae

Królowa Kinga została kanonizowana dopiero w 400 lat po śmierci († 1292, kan. w r. 1690), ale kult jej zaczął się niedługo po śmierci jej. Najdawniejszy odpis historji o św. Kindze zawiera rękopiśm. brewiarz Padewski z XIV

wieku. Wielbiono świętą w następujących słowach nieszpornego nabożeństwa: *O regina praedicanda | Kunegundis veneranda | Regi terrae copulata | Regi coeli dedicata | Virginali gloria...*

Tak jak w pisaniu tekstów tych historii trzymano się zachodnich wzorów, używając nawet podobnych słów i przenośni poetyckich, podobnie też postępowano z układaniem do nich muzyki, której styl odpowiadał pierwowzorom. Był tu niezawodnie pewien wysiłek w kierunku oryginalności pomysłów, przedewszystkiem tematów początkowych, ale materiał motywiczny całości nie różnił się od kroci analogicznych offi-ciów.

Zapewne już w końcu wieku XIV, w każdym razie w w. XV zaczęto pisać po polsku historie o świętych polskich i obcych. Jedyną ze znanych nam takich legend-historji jest legenda o św. Aleksym: *Vita Sancti Alexii in vulgari ritmice*, wydana z rękopisu nr. 2317 Bibl. Jagiellońskiej przez Wisłockiego (Rozpr. Akad. Um. filolog. IV.) i Bobowskiego, a omówiona krytycznie przez Nehringa, Brücknera i Łosia (Zabytki języka polskiego). Język i forma legendy wskazuje na czas wcześniejszy od pieśni o św. Stanisławie. Początek jej w starej pisowni jest następujący: *Ach! krolu wyeliki nasch, [Czosz czy dzeya Maschyas,] Prziday rosvm k mey rzeczi,] Me szercze boszthewm obleczy, [Raczy mą mych grzechów posbavycz,] Bych mogł o twych szvathych pravycz*. Odpis tej legendy pochodzi z r. 1454.

Do poezyi legendy o św. Aleksym istniała pewnie muzyka.

Ze szczególnym zapalem uprawiano w wiekach średnich formę s e k w e n c j i liturgicznej (*sequentia* lub *prosa*), której twórcą i mistrzem był pamiętny dla klasztoru i szkoły śpiewaków kościelnych w St. Gallen, Notker Balbulus († 912). Sekwencja Notkera była wypełnieniem długich, niekończących się niemal, jubila c j i allelujustycznych przy pomocy specjalnie utworzonych tekstów, odpowiednich w tre-

ści do kalendarza kościelnego. Utwory te wkładano między sylaby *al-le-lu-ia*, które śpiewano na początku, w środku i na końcu danego *alleluia* i wykonywano na istniejącą nutę. Po dwóch przeszło wiekach pilnego uprawiania formy sekwencji, które doprowadziło do nieprzejrzaney prawie ilości utworów, zaczęły do niej przenikać wpływy poezji i muzyki ludowej. W twórczości Adama de St. Victor († 1192) zbliżyła się sekwencja do formy hymnów liturgicznych.

W poezji i muzyce polskiej wieków średnich nie przeszła sekwencja bez śladu. Najdawniejszymi sekwencjami, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa utworzonymi w Polsce, są dwie sekwencje o św. Wojciechu. Pierwsza z nich, zaczynająca się od słów: *O praeclara Adalberti* [*Praesulis solemnia*... obejmuje siedem podwójnych strofek dwuwierszowych. Druga sekwencja o św. Wojciechu liczy 9 strofek podwójnych po 3 wiersze, rymowane w sposób następujący: *a, a, b* | *c, c, b. Laudes dicat omnis aetas* | *Deo patri semper laetas* | *Cum dulci symphonia*.

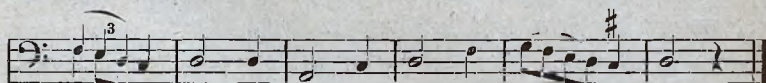
Św. Stanisława uczczono pięcioma sekwencjami osobnemi i jedną wspólną ze św. Wacławem. Formy ich są różne, tak pod względem konstrukcji metrycznej, jak budowy strofek, rymów i długości. Wszystkie mają wspólną ówczesnym sekwencjom cechę stylu dwuchórowego, antyfonalnego, t. zn. że strofki *a* wykonywał jeden, strofki *b* drugi zespół śpiewaków.

Pierwsza z tych pięciu sekwencji do św. Stanisława: *Jesu Christe, rex superne* | *Deo patri coaeterne,* | *Tibi laus et gloria*... zachowała się w kilku rękopisach Bibl. Jagiell. i Bibl. kapitulnej w Krakowie z XV wieku, a także we wspólnym graduale skarbcu katedry tarnowskiej, pochodzącym z opactwa tynieckiego. Stąd przytoczona jest melodia sekwencji, której budowa odpowiada ściśle budowie strofek. Rytmiczacja melodji opiera się z jednej strony na trocheicznym metrum tekstu, z drugiej na kształcie nut, użytych w rękopisie tarnowskim. Rodzaj tego pisma nutowego, to doskonała *nota*

quadrata; nuty dłuższej wartości są tu zaznaczone znakiem *virgi*, krótsze *punctami*.



1 a. Je - su Chri-ste, rex su - per - ne, De - - - o pa - tri
1 b. Cu - ius o - pe mar - tyr cle - mens Sta - - - ni - sla - us



co - ae - ter - ne, Ti - bi laus et glo - - ri - a,
hos - tem pre - mens, Tri - um - phat vic - to - - ri - a.

Każda para następnych strofek sekwencji ma nową melodję. Całość przedstawia się jako t. zw. pieśń przekomponowana, w doskonałą formę ujęta.

Cztery inne sekwencje o św. Stanisławie mają następujące początki: 1) *Laeta mundus | Exultans te laude laudet | Stanislae*; 2) *Psallat poli hierarchia | Nova meli harmonia | Festa promens inclyta*; 3) *Sit iucundus | totus mundus | Voce votis sedulis*; 4) *Omnis odas nunc melodas | Pangat cum Alleluja || Omni laude digna, piaude | Civitas Cracovia*.

Początek sekwencji o św. Stanisławie i św. Wacławie jest następujący: *Laetabundus psallat mundus, ut sit mundus | Laude digna...*

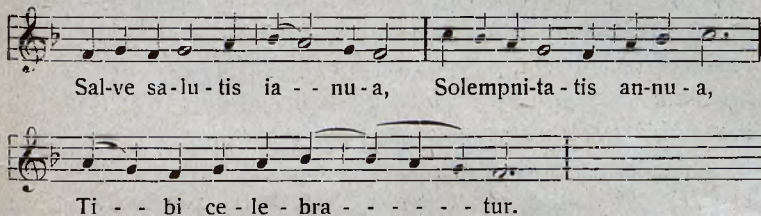
Wpływ tych sekwencji na rozwój polskiej muzyki kościelnej nie ulega wątpliwości. Autorów ich niestety nie znamy.

Jedynym zaś znanym nam autorem łacińskich sekwencji kościoła polskiego jest Jan Kampa, biskup poznański, zmarły w r. 1346. Życiorys biskupa, pióra Długosza, zawarty w *Catalogus episcoporum Posnaniensium* (Joannis Długosii Senioris: *Opera omnia*. Vol. I. 499) opiewa: »*Johannes quartus. Substitutus est in locum Johannis Doliva, Johannes de Kampa genere nobilis de domo et familia Lodzya, per canonicam electionem Anno Do-*

mini Millesimo tricentesimo tricesimo quinto (1335). Qui cum sedisset annis undecim, tandem Anno Domini Millesimo tricentesimo quadragesimo sexto (1346) moritur et in ecclesia Posnaniensi sepelitur. Qui vivens etsi pro tempore solatiis et hilaritari operam daret, singulariter tamen Virgini Mariae famulabatur; unde et in illius honorem prosas compilavit: unam de Assumptione, quae incipit «Salve salutis ianua»; aliam de Purificatione, quae incipit »Benedicta«; tertiam de Sancto Adalberto, quae incipit »In laudem summi Praesuli«; quartam de Sancto Petro, quae incipit »Tu es Petrus«; quintam de Sancto Paulo; item Antiphonam pulchram de Beata Virgine, quae incipit »Lux clarescit in via«. Vir bene literatus, sed in lasciviam proclivis, lubricitati deditus, et ob id scandalosus«.

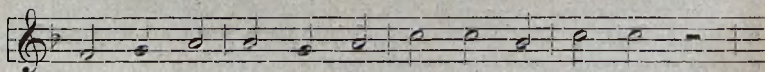
Z wymienionych u Długosza sekwencji Jana z Kempy znamy jedną tylko, zachowaną w jednym z rękopisów Bibl. kapitulnej na Wawelu, mianowicie odnalezioną przez X. Polkowskiego: *Salve salutis ianua*. Tekst wydał w całości G. M. Dreves, w *Sequentiae ineditae (Analecta hymnica X. 84)*. Sekwencja ta składa się z ośmiu strofek podwójnych, trzywierszowych. Pierwsze z nich są następujące: *Salve salutis ianua | Solemnitatis annua | Tibi celebratur. || Flosculus sanctitatis | Dies solemnitatis | Pro te iteratur ||...*

Zasłużony wydawca pomników muzyki polskiej, zmarły niedawno, X. dr. Józef Surzyński, ogłosił sekwencję tę z melodią w pracy p. t. *Matka Boska w muzyce polskiej* (1905 nr. 4 dodatku muzycznego). Sekwencję tę śpiewano w następujący, pewnie, sposób:



Oryginalnych sekwencji w języku polskim nie znamy; nie było w istocie na nie miejsca w nabożeństwie mszalnem. Niemniej jednak nie obeszło się bez przekładania sekwencji łacińskich na język polski i nawet bez wpisywania ich do ksiąg liturgicznych. Kto śpiewał je w czasie nabożeństwa, nie wiadomo.

W jednym z bogato iluminowanych graduałów tyńskich z wieku XV, znajdujących się w skarbcu katedry w Tarnowie, następuje po *prosa de nativitate: Grates nunc omnes* (umieszczono tu dwie strofki sekwencji) polskie tłumaczenie p. t. *alia prosa de nativitate Cristi in vulgari*: »Dzyakuymy wsyszczy sthey boszej dobrozczcy, | kthora nyebyla | yusz themu chwyła | szosthy wyek zaszedł | ysz szwyath był podszedł | zandny w nyebo nyewszedł«... Przekład ten idzie zupełnie równolegle do czeskiego tłumaczenia tej sekwencji (na co wskazał Łoś w Zabytkach jęz. polsk. str. 458). Stara melodia sekwencji, przez sylabiczny swój charakter nadawała się znakomicie do śpiewu ludowego. Oto jej początek wedle najstarszego odpisu: (przypuszczać należy, że taki był rytm jej):



Dzya-kuy - my vsycz-czy they bo-szey do - brocz-czy



ktho - ra nye by - la yusz the - mu.

i t. d.

W wieku szesnastym musiała mieć melodia ta popularność. Znajdujemy ją wplecioną jako *cantus firmus* do czterogłosowej pieśni religijnej p. t. *Grates to iest dziękowanie z Narodzenia na świat Syna Bożego*, której początek był następujący: *Nóż teraz wszyscy dzięki czynmy Panu Bogu*... (W tak zwanym Kancjonale Puławskim, druk Łazarza Andrysowicza z r. 1553, Bibl. XX. Czartoryskich w Krakowie). W wieku

tym śpiewano także polską *Prośbę o umarłych na the note iako dies illa*.

Oryginalna nabożna pieśń polska jest stosunkowo dość późnem zjawiskiem. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w wieku XI kościół polski nie miał jeszcze własnych pieśni dla użytku nabożnych. Nie miał jej jeszcze w wieku XII, ani w pierwszej połowie XIII.

Kiedy św. Otto z Bambergu, idąc na Pomorze w misji apostołskiej, przybył do Gniezna w r. 1124, witały go procesje ludu i duchowieństwa. W procesjach tych śpiewało tylko duchowieństwo, lud nie popisał się śpiewem, milczał, bo nie znał żadnej pieśni w swoim języku, a jego *kierlesz*, urobione z *Kyrje elejson*, które w nabożeństwach było jedynym wyrazem czynnego udziału, nie było w procesji tej na miejscu ¹⁾. W XIII wieku mieli Czesi swoją *lais*: *Hospodine pomiluj ny* (którą także przypisywano św. Wojciechowi); witali nią króla Wacława, więc w uroczystości pokojowego charakteru; śpiewali ją także w walkach na polach Morawskich w r. 1278. Ze strony niemieckiej płynie tam pieśń *Sant Marei, muoter unde mait* (*Mit ainer stim grôzen | Der pischof von Pasel pegan | Disen ruof heben an: | Sant Marei, muoter unde mait, | Alle unsren nôt sei dir geschlait, | Die pehaim (Böhmen) auch riefen so: | Gospodine pomiloido*) ²⁾. Ale Polacy jeszcze w r. 1249 śpiewają przed walką *kierlesz*: *...Ljachy krêpko idušča na Vasilka, kerleš pojušča* ³⁾.

Niesłuszne natomiast jest zapatrywanie Zdenka Nedl'yego, (*Dějiny předhusitskeho zpěvu w Čechách*, 1904), że »w Polsku nemáme v XIV století ani jedine... duchovní písně polské«...

Najstarszy wierszowany zabytek języka polskiego Bogurodzica był już pieśnią rycerstwa polskiego w walce

¹⁾ Odnosne źródło Herborda z Bielowskiego, t. II, str. 47, cytuje M. Bobowski: *Polskie pieśni katolickie*.

²⁾ *Script. rer. germ. III, col. 149*, u Bobowskiego, str. 5.

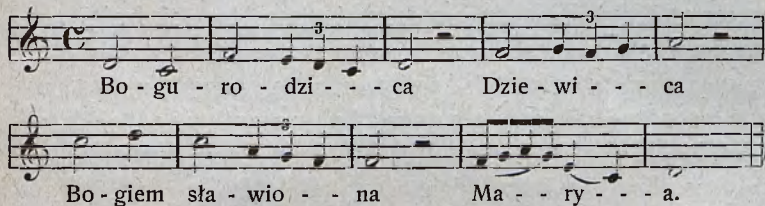
³⁾ *Poln. sobr. lêtop.*, II, 183.

pod Grunwaldem w r. 1410. Naoczny świadek bitwy pisał w *Chronica conflictus regis Vladislai cum Cruciferis* (*Monumenta Poloniae historica*, II. 901): »*Omnes unanimiter cum fletu Bogarodzicza cantare coeperunt et ad bellum processerunt*«. Długosz nazwał ją *Patrium carmen Bogurodzicza* (»*regius universus exercitus patrium carmen Bogurodzicza sonora voce vociferatus est*«). W wieku XV rozpowszechnia się pieśń przy pomocy podawania jej z ust do ust i odpisów, których zachowało się kilka. Najdawniejszym bezsprzecznie jest odpis na okładce rękopisu nr. 1619 Bibl. Jagiellońskiej. Pochodzi on z r. 1408 i liczy dwie pierwsze zwrotki. W roku 1506 wydano 15 zwrotek Bogurodzicy w statucie Łaskiego »*Commune incliti Polonie Regni priuilegium constitutionum*« i nazwano tu już pieśń utworem św. Wojciecha. Od tego czasu legenda ta utrzymywała się w Polsce aż do lat ostatnich. W *Reformationes generales* z r. 1621 biskupa krakowskiego, Marcina Szyszkowskiego, mieściło się następujące polecenie: »Nakazujemy, by proboszczowie zaprowadzili zwyczaj śpiewania przed sumą starej pieśni św. Wojciecha, Patrona i pierwszego Apostoła Polski, zwanej *Bogarodzica*... Również i po sumie pieśń tę śpiewać można«. Sąsiednie Czechy głosiły także, że autorem ich prastarej pieśni *Hospodyne pomyluyny* jest św. Wojciech i dopiero w obecnym stuleciu wydane prace muzykologiczne rozwiały tę tradycję. (Jeszcze Karol Konrád w *Dějiny posvátného zpěvu staročeského* 1882 uznawał autortwo św. Wojciecha). W każdym razie nie znano legendy tej w wieku XV, bliższym czasom powstania Bogurodzicy.

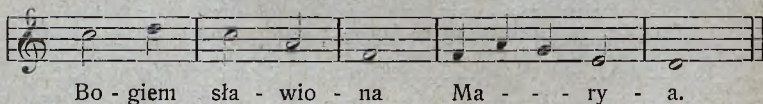
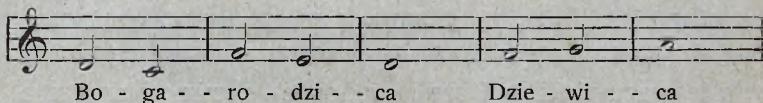
Filologowie polscy i historycy literatury naszej nie są zgodni co do epoki w jakiej pieśń ta powstać mogła. Jedni odnoszą powstanie jej do wieku XIII, drudzy do XIV. Mowa tu naturalnie tylko o dwóch pierwszych zwrotkach. Wcześniej niż w drugiej połowie XIII wieku nie została Bogurodzica napisana. Łoś w »Zabytkach języka polskiego« dochodzi do wniosku, że »zagadka Bogurodzicy nie jest jeszcze rozwiązana, ale zdaje się, że do rozwiązania jej powoli się zbli-

zamy. Jest to nasza pieśń najdawniejsza i naprawdę niezwykła już choćby ze względu na jej technikę wersyfikacyjną i dobór niezwykłych wyrazów». W »Rozwoju kultury muzycznej w Polsce« twierdziłem, że Bogurodzica powstała za czasów pokolenia ojców rycerstwa, które walczyło pod Grunwaldem, więc gdzieś w połowie XIV wieku. Wedle źródeł z wieku XV była to zrazu pieśń na Boże Narodzenie i pomimo pierwszego wyrazu, zwracała się raczej do Chrystusa, niż Marji Panny.

Najdawniejszy rękopis pieśni, zachowany w Bibl. Jagiellońskiej nr. 1619, przekazał nam melodję Bogurodzicy w najkunsztowniejszym jej kształcie. Bogate melizmaty jej ulegały z biegiem lat i w stosunku do popularyzacji pieśni uproszczeniu. W formie autentyku krakowskiego mogli ją śpiewać tylko wyszkoleni śpiewacy. W wieku XIX drukowano pieśń w wielu wydawnictwach, np. w Muzyce do śpiewów historycznych J. Ursyna Niemcewicza, w Słowniku muzyków polskich i słowiańskich W. Sowińskiego, w śpiewnikach religijnych i t. p. Analizą formalną autentyku zajął się najpierw X. dr. J. Surzyński w pracy p. t.: »Polskie pieśni kościoła katolickiego do końca XVI st.« (1891). Aleksander Poliński ogłosił w r. 1903 rozprawę »Pieśń Bogurodzica pod względem muzycznym«; wartość jej, wskutek niemetodycznego ujęcia przedmiotu, była zupełnie znikoma i autor wprowadził raczej zamęt, niż wyjaśnienie do sprawy tej pieśni. Wreszcie w r. 1907 ukazała się naukowa, sumienna praca Adolfa Chybińskiego: »Bogurodzica pod względem historyczno-muzycznym«, której autor, na podstawie porównania kilku starych rękopisów pieśni ujął melodję autentyczną w następującą formę rytmiczną:

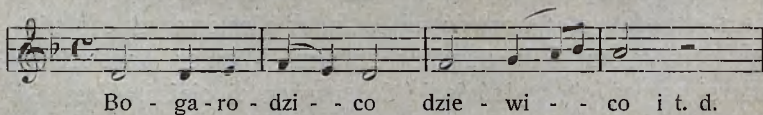


W ustach ludu przybierała melodia kształt prostszy. Świadectwem tego jest odpis pieśni z XVII wieku w rękopisie bibl. Kaplicy literackiej przy kościele św. Jana w Warszawie.



To uproszczenie melodji do syllabicznej formy należy przypisać także wpływowi reformy chorału liturgicznego, zapoczątkowanej na soborze Trydenckim, a wprowadzonej w praktykę przy pomocy t. zw. *Editio Medicaea* z r. 1604.

Śpiewana w dziewiętnastym wieku przez duchowieństwo (np. w katedrze gnieźnieńskiej) i lud, pieśń miała melodję odróżniającą się w niejednym miejscu swoim kierunkiem od melodji autentycznej. Obok kilku sposobów śpiewania pieśni można spotkać się także z następującą melodją:



Wykrycie autora prastarej naszej pieśni jest dzisiaj rzeczą niemożliwą. Mógł nim być tylko jakiś mistrz w chorałe gregorjańskim, który, komponując melodję, nie uchronił się od reminiscencji z innemi śpiewami kościelnymi. W istocie materiał tematyczny Bogurodzicy i charakter jej treści muzycznej i sama konstrukcja formalna odpowiada stylowi chorału gregorjańskiego. Nie byłoby zupełnie rzeczą trudną wskazać na różne miejsca *gr a d u a ł u r z y m s k i e g o*, które wiernie przypominają się w pieśni naszej. Najciekawszą atoli reminiscencją w Bogurodzicy jest analogja między jej po-

czątkiem a początkiem staroczeskiej pieśni do św. Wacława »*Swaty Waczlawe Wewodo Czeske zemye*«, której najdawniejszy odpis pochodzi z roku 1368. Już Karel Konrad wskazał, że pieśń czeska powstała ze złożenia dwóch tematów sekwencji Notkera Balbulusa »*Media vita in morte sumus*«. Podobnej niewątpliwie metody trzymał się nieznany nam autor Bogurodzicy. Kiedy pieśń tę utworzył, tego z rodzaju tej muzyki, monodycznej, nie można odgadnąć. Styl chorału gregoriańskiego przedstawiał niemal pełną swoją doskonałość już w czasach wielkiego organizatora muzyki kościelnej, więc w latach 590—604, a późniejszy rozwój chorału rzymskiego jest raczej ilościowy niż jakościowy i polega na wytwarzaniu się nowych form przy zachowaniu tego samego materiału tonalnego i tych samych środków wyrazu, które razem określa termin *cantus planus*. Psalmodyja, hymny i bogate melizmatyczne śpiewy liturgji rzymskiej, wszystko to istniało zarówno w wieku VII jak XIV. Inne więc względy, niż czysto muzycznej natury, mogłyby przyczynić się do wykrycia daty lub epoki powstania pieśni, ale to nie jest już zadaniem tej pracy.

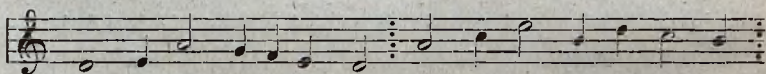
W dzisiejszej Polsce Bogurodzica rzadko kiedy rozbrzmiewa w kościołach naszych. Wskrzeszenie jej do ponownego życia powinno stać się naszym zadaniem.

W wieku XIV jeszcze, wedle przypuszczenia Łosia, powstała pieśń »*Wszego świata wszystek lud*«. Ponadto zawdzięczamy temu stuleciu także pieśni wielkanocne: »*Chrystus zmartwychwstał jest*« (odpis z r. 1365 w graduale katedry plockiej), »*Przez twe święte zmartwychwstanie*« i »*Weśoly nam dzień nastał*«.

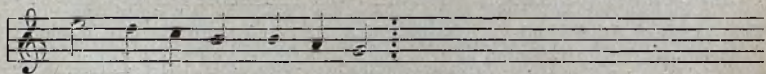
W początkach wieku XV powstała pieśń na Boże Ciało »*Witaj miły Jezu Chryste*«. Ze stulecia tego, w którym zaczęto już także spisywać pieśni w śpiewnikach, jak o tem świadczą zbiory Krakowski II i Zbiór Łysogórski, zachowała się znaczniejsza liczba pieśni, mało jednak z nich zapisanych zostało z melodjami. Niektóre melodie znamy z czasów późniejszych

dopiero. Kilka zaś pieśni miało muzykę, przejętą z łacińskich pieśni liturgicznych. Do nich należały pieśni wielkanocne: »Przez twe święte zmartwychwstanie«, śpiewana na nutę sekwencji *Victimae paschali laudes* i »Chrystus zmartwychwstał jest«, której melodia pochodzi z pieśni »*A solis ortus cardine*«, a także pieśni do Matki Boskiej, np. pieśń »*Zdrowa bądź najświętsza królowo*«, którą za czeskim wzorem przetłumaczono z łacińskiego oryginału »*Ave sanctissima regina, gratia divina*« i śpiewano podług gotowej melodji.

Oryginalna pieśń polska o Zwiastowaniu N. M. P. »Radości wam powiadam« miała własną melodję. Zachowała się ona w rękopisie należącym do zbioru ś. p. Al. Polińskiego, zakupionym niedawno przez Ministerstwo kultury i sztuki w Warszawie. Reprodukję tego zabytku wydał Poliński w swoich dziełach muzyki polskiej, str. 34. Podług niej da się melodia ta ze znaków neumatycznych przedstawić w następujący sposób:



Ra - doszczy wam powy-e-dam, Y - szcz-no - wa pyeszu scla-dam,

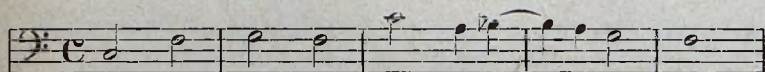


O kro - le - wnye nye - bye - skey i t. d.

Podług dzieła prof. Łosia »Przegląd językowych zabytków staropolskich«, śpiewano w wieku XV następujące jeszcze pieśni polskie: »Zdrów bądź królu angielski«; koledę »Stałać się rzecz wielmi dziwna«; »Jezu Chryste nasza radość«, (której jeden odpis znalazłem w jednym z graduałów skarbca katedry Tarnowskiej); »Witaj miłe święte ciało«; pieśń o św. Dorocie; »Posłuchajcie bracia miła«; »Mocne boskie tajemności«; »Zdrowaś królowno wyborna«; »O ciało Boga żywego«; »Angielski chlebie powitaj«; pięć pieśni w Ro-

tule kołędowej: »Dajcie Bogu chwałę za to«, »Panna Pana porodziła«, »Nuż wy bielscy panowie«, »Mesyas wierny Chrystus nasz«, »Stała się nam nowina« i »Marja, panno czysta«; »Anieli słodko śpiewali«; »O najdroższy kwiatku panieńskiej czystości«; »Zdrowaś gwiazdo morska«; »Królowno niebieska«; »Marya panno szlachetna z pokolenia świętego«; »O przenajśławniejsza panno czysta«; »Pomóż mi święty Dusze twoją chwałę mnożyć«; »Przydzi Dusze święty k'nam«; »Poprośmy świętego Ducha«; kilka podobnie zaczynających się pieśni do św. Ducha jak poprzednia; »O krzyżu najświętszy, bądź pozdrowion«; »Żołtaz Jezusow czyli piętnaście rozmyślań o Bożem umęczeniu« bł. Władysława z Gielniowa; »Anna święta i nabożna«; »O Anno, pani szlachetna«; »Święty Stanisławie, tyś u Boga w sławie«; »Święty Floryanie nasz miły patronie«; »Święty Bernardynie, twoja chwała słynie«.

Jedną tylko znamy pieśń z wieku XV opracowaną na trzy głosy. Jest to pieśń o św. Stanisławie, zachowana w rękopisie z r. 1455—1460 w kodeksie Działyńskich I bibl. Kórnickiej. Melodja zasadnicza, czyli t. zw. tenor utworu jest następujący:



Chwa - la tho - bye go - spo - - - - dzy - nie



Ysz o thwych szwyatych czeszcz sły - - - - nie i t. d.

Okolo tego kręgosłupa napisał nieznamy nam autor dwa inne głosy, discantus i contratenor, które razem dają całość dość prymitywną o charakterze homofonicznym.

Discantus

Chwa-ła to - bie go - spo - - dzi - - nie

Contratenor

Tenor

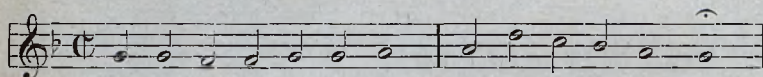
Iż o twych świę - tych cześć sły- i t. d.

Jest to więc najdawniejszy znany nam zabytek muzyki wielogłosowej z polskimi słowami.

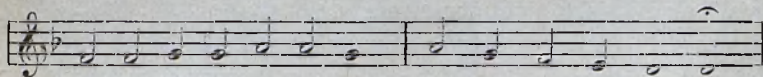
Wyjątkowe stanowisko pośród starych, nabożnych pieśni polskich zajmuje pieśń: *Jezusa Judasz przedał*. W *Memoriale Ordinis fratrum Minorum a fratre Joanne de Komorowo compilatum* (wyd. Ks. Liske i A. Lorkiewicz, Lwów, 1886) znajduje się krótka historia tej pieśni: *Eodem anno (1488) pater Ladislaus, vicarius provincie, composuerat cantilenam, que incipit: Jezusza Judasz przedał, que post sermonem apud fratres communiter cantatur*. (X. J. Surzyński: *Polskie pieśni Kościoła kat.*). Autor jej, Władysław z Gielniowa, został kanonizowany w wieku XVII. Najdawniejszy odpis jej znajduje się obecnie w Bibliotece ordynacji Krasieńskich w Warszawie, ponadto w wieku XVI wydali ją: w r. 1558 Mateusz Siebeneycher p. t. *Pieśń o bożym umęcze-*

niu nabożna y barzo piękna wszelkiemu krześcīyaninowi potrzebna (4 gł., w Biblijotece ordynacji Zamoyskich w Warszawie) i Piotr Artomiusz (Krzesichleb) w kancjonale z r. 1596.

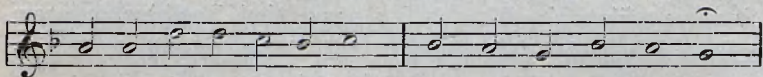
Poraz pierwszy spotykamy w nabożnej pieśni rysy, przeniesione wprost z muzyki ludowej, bez najmniejszej zmiany, bez upiększania melizmatycznego. W melodji:



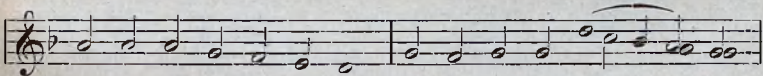
Je - zu - sa Ju-dasz prze-dał za pie-nią-dze nędz - ne:



Bóg Oj - ciec Sy - na ze - słał na zba - wie - nie dusz-ne:

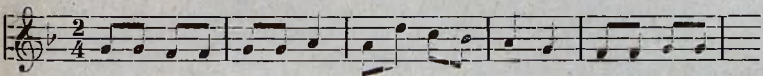


Je - zus kie - dy wie-cze-rzał swe cia - ło roz - da - wał,



A - po - sto - ty swe mi - ły swo - ją krwią na - pa - - - wał.

poznajemy odrazu znane nam dobrze rytmy i akcenty *tancznych* melodij polskich, które w następującem ujęciu pieśni tej wystąpią dobitniej:



i t. d.

Później od muzyki praktycznej zaczęto się w Polsce zajmować teorią muzyki. Możliwe, że w najstarszych klasztorach Cystersów i Benedyktynów polskich już w XII i XIII wieku oddawano się studjom na tem polu, ale na pewne możemy twierdzić, że dopiero w czasach Jagiellońskich nastąpiła potrzeba traktowania muzyki ze strony matematyczno-fizy-

cznej. Z katedr wszechnicy krakowskiej zaczęto w wieku XV wyklądać system muzyki. Z szeregu rękopisów bibl. Jagiell. dowiadujemy się co było przedmiotem tych wykładów. Pozostały po profesorach filozofii, matematyki i fizyki tych czasów także traktaty muzyczne świadczą, że wykłady ich opierały się przeważnie na systemie A. M. T. Seweryna Boethiusa (457—524), kanclerza Teodoryka Wielkiego. Pięć ksiąg *De musica* Boethiusa było dla scholastycznej wiedzy średniowiecznej zbiorem dogmatów w tej dziedzinie. Genialny twórca liniowego systemu nutowego, Gwido z Arezzo, pisał w XI wieku na końcu swojej *Epistola de ignoto cantu*¹⁾: *Boetium in hoc non sequens, cuius liber non cantoribus sed solis philosophis utilis est.* »W laboratoryach dla fantastycznych celów» (porównanie Ambrosa), w uczelniach scholastycznych filozofów Wszechnicy naszej był Boethius autorem cenionym, choćby dla tajemniczości figur, przy których pomocy komentowano jego wykład o zjawiskach dźwiękowych, pod względem fizyczno-matematycznym, jak filozoficznym.

Bezpośrednio więc i pośrednio wpływał Boethius na spekulację muzyczno-akustyczną w Uniwersytecie Jagiellońskim w wieku XV. Przekonywamy się o tem z następujących źródeł.

W kodeksie Biblioteki Jagiellońskiej nr. 1859 z XV wieku zapisane są strony 5—25 traktatem muzycznym rozpoczynającym się od słów: *Musica secundum Bohecium sic diffinitur.*

W rękopisie z XV wieku nr. 1861 tejże Biblioteki, obok innych dwóch traktatów muzycznych (str. 5—15 *Incipit Musica Isydori* [St. Isidorus Hispalensis 570—636] i str. 198): *Qualiter quis ad musice disciplinam se adaptare debeat*), znajdujemy traktat: *Sequitur Musica Boecii Sti Severini.* (str. 15).

¹⁾ M. Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, t. II, str. 50 (1784).

Pośrednio zaś korzystali uczeni krakowscy z Boethiusa, robiąc wyciągi z obcych traktatów, opierających się na systemie dawnego autora, (który, w nawiasie mówiąc, był epigonem teoretyków greckich).

I tak w rękopisie nr. 568 Biblioteki Jagiellońskiej z XV wieku wpisany jest traktat muzyczny, skompilowany z rozdziałów *Musica speculativa* Jana de Muris, jak to wskazuje na str. 168 tego rękopisu zdanie: *Nunc ego concordo cum Boetii monocordo* (cf. Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica*, t. III, 254).

Z prac teoretycznych jednego z »patryarchów« między traktacistami muzycznymi XIV wieku, Jana de Muris II (*de Francia* w odróżnieniu od Jana de Muris I. *Normannus*) wybierano rozdziały spekulatywne, zostawiając na uboczu traktaty mensuralne i kontrapunktyczne.

W r. 1445 w dzień św. Marka skończył pisać *Baccalarius* Johannes de Elkusz traktat p. t. *Liber musice Magistri Johannis de Muris*. (Ręk. 127 Biblioteki Jagiellońskiej, str. 227—266). Zaczyna się on od świetnie brzmiących słów: *Etsi bestialium voluptatum, per quas gustus et tactus irrefrenatis suis impetibus intellectum deiciunt...* widniejących na początku traktatu Jana de Muris *Musica theorica*. Jan z Ilkusa może sam nie był autorem tej kompilacji, podobna bowiem do niej znajduje się w rękopisie biblioteki uniwersytetu niemieckiego w Pradze¹⁾, niemniej także przypomina ją w wielu miejscach praca magistra sztuk wyzwolonych uniwersytetu lipskiego Konrada Noricus'a (*Joannis de Muris Musica speculativa... ordinata atque correcta*²⁾). Z rękopisu Jana z Ilkusa korzystał pewnie profesor krakowskiej wszechnicy, Jan z Głogowa, »wielki na polu filozofii eklektyk« (jak mówi historyk Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kazimierz Morawski, t. II, 83), w którego zbiorze traktatów matematycznych, astro-

¹⁾ A. W. Ambros: *Geschichte der Musik*, II, 377.

²⁾ Gerbert: *Scriptores*, III, 256.

onomicznych i astrologicznych, w rękopisie nr. 47 Biblioteki hr. Krasieńskich w Warszawie znajduje się (k. 171—185) dłuższy wyciąg z tego samego traktatu, opatrzone gęsto komentarzami na marginesach. (Koniec traktatu: *Explicit musica M. Johannis de Muris concordans cum musica Bohecie*).

Wykładom z dziedziny muzyki w XV wieku na Uniwersytecie Jagiellońskim nie można przypisywać znaczenia dla rozwoju kompozycji muzycznej w Polsce. Klemens z Brzega, Jan z Ilkusa, czy Jan Głogowczyk — nie uczyli wszakże zasad techniki kompozytorskiej, tylko *musicae scientiam*; jako matematycy i filozofowie wtajemniczali scholarów w stosunki interwałowe i w etyczne znaczenie muzyki, którą średniowiecze ubrało w różne symbole.

Jeszcze w XVI wieku opierały się wykłady wiedzy muzycznej na uniwersytecie krakowskim na traktacie Jana de Muris z XIV wieku.

Jedynym oryginalnym traktatem teoretycznym jaki nam został po przodkach z wieku XV jest »*Musica magistri Szydłowitae*« (w Bibl. semin. duch. w Gnieźnie A. 5). Traktat ten, napisany w Krakowie »in studio Cracoviae in collegio Jerusalem« może już w r. 1414, a może trochę później, miał za cel: »*intencio est scholarum in musica minus perfectorum erudicio*«. Przedmiotem zaś wykładu były zasady muzyki liturgicznej, *cantus planus*. W dwudziestu czterech rozdziałach traktatu wyczerpał Szydłowita sumiennie materiał, posiłkując się w znacznej mierze pracami wcześniejszych teoretyków tego działu muzyki. Traktat ten wraz z bogatymi komentarzami naukowymi wydał jako dySSERTację doktorską X. dr. W. Gieburowski w Poznaniu w r. 1915.

Poważnej tej pracy na polu muzykologii polskiej zawdzięczamy także pogląd na praktykę chorału gregorjańskiego w Polsce. Szereg przykładów, wyjętych z graduałów krakowskich z wieku XV, porównanych z melodjami rzymskimi poucza nas, że pod względem muzycznym miała liturgia kościoła polskiego nieznaczne odrębne cechy i że wobec zreformowa-

nego na soborze trydenckim Chorału rzymskiego zachowano się z wielką rezerwą, przenosząc śpiew, uświęcony tradycją, nad nowe normy kantyku kościelnego.

Na polu teorii muzycznej nie zapisała się Polska żadnem znacniejszem dziełem, któreby przyczyniło się do muzycznego postępu, do uzyskania nowych środków technicznych i nieznanych środków muzycznego wyrazu, lub też dziełem, któreby w sposób oryginalny ujmowało w system teoretyczny zdobyte już przez praktykę muzyczną czynniki techniki kompozytorskiej. Spekulacja muzyczna nigdy nie zdołała zająć samodzielnie pracujących umysłów muzycznych w Polsce. Teoretycy nasi wszystkich czasów byli przeważnie tylko kompilatorami lub popularyzatorami gotowych systemów teoretycznych. Wobec ciągłych i znacznych zdobyczy narodów zachodnich na polu badań naukowych nad zjawiskami muzycznymi, na polu estetyki muzycznej, teorii techniki muzycznej i historii form muzycznych dział ten w muzycznej kulturze polskiej przedstawia się skromnie, a nawet skromniej, niżby to powinno wynikać z samej praktyki muzycznej w Polsce.

II.

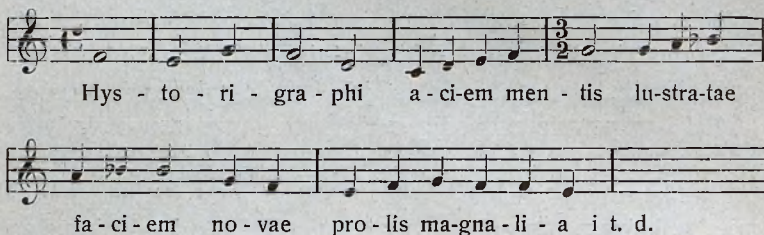
Początki muzyki artystycznej w Polsce. — Muzyka na dworze Władysława Jagiełły. — Kompozycje Mikołaja z Radomia. — Henryk Finck uczniem muzyków polskich. — Twórczość Mikołaja z Krakowa. — Dwie polskie tabulatury organowe. — Pierwsze polskie druki muzyczne. — Sebastjan Felsztyński. — Ogólny stan wykształcenia muzycznego w Polsce w XVI w.

Najdawniejszy znany nam pomnik muzyki artystycznej w Polsce sięga czasów Władysława Jagiełły. Zaczęto ją uprawiać na dworze sędziwego już króla wtedy, kiedy starość jego opromieniła radość z przyjścia na świat pierwszego męskiego potomka. Było to w roku 1424. Źródłem wiadomości naszych o tem jest rękopis nr. 52 Biblioteki ordynacji hr. Krasieńskich w Warszawie, w którym znajduje się kilkadziesiąt kart zapisanych nutami, stanowiących 36 utworów muzycznych. Zabytek ten, niezmiernie cenny dla historii kultury polskiej, ma już pod względem paleograficznym wszystkie cechy pierwszej połowy XV wieku; zwłaszcza zaś rodzaj pisma nutowego, posługującego się pełno czernionemi i czerwonymi znakami menzuralnemi, przekonywa nas, że karty te zostały spisane między rokiem 1424 a 1430. W wyższym jeszcze stopniu świadczy o czasie powstania ich szereg kompozycji okolicznościowych, zawartych w tym zabytku. Z pośród kilku utworów muzycznych, mających związek z pomnażaniem się rodziny Władysława Jagiełły i królowej Zofii powstała naj-

wcześniej dziewiąta z kolei kompozycja zbioru. Parafrazowany z gotowego hymnu liturgicznego panegiryk okolicznościowy, zaczyna się od słów: *Nitor inclite claredinis | onoris laxat valedinis* | i od wiersza 13 określa dokładnie narodziny najstarszego syna królewskiego w słowach następujących: *Grato nato Zophia | genitricis regia | genitore largificio | Wladislao regifico | invictissimo. | Gratus natus patuit | Jesus Christus voluit | novus rex poli soli patriae | Vladislaus nomine | vibrante noctis stadio | lune diei termino | in vigilia omnium sanctorum | anno Christi scribentium | mille cum quadrigenis titulo | addendo vigiqua latulo...* (1424, 31 października). Kompozycja ta, jak świadczy jeden tylko głos, miała być pewnie monodją z akompaniamentem instrumentalnym.

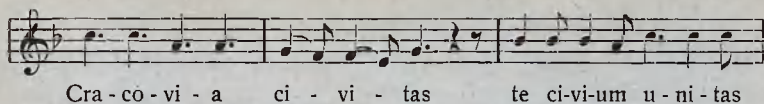
Narodziny średniego syna Władysława Jagielly, Kazimierza, który przyszedł na świat 16 maja 1426 i żył niespełna dziesięć miesięcy (um. 2 marca 1427) upamiętnił oryginalny hymn panegiryczny: *Hystorigraphi aciem | mentis lustratae faciem | novae prolis magnalia | pingite natalitia.* | W drugiej części hymnu opisano narodziny drugiego syna królewskiego słowami: *Verni thronos vernulus | Christi gignitus | inclitus Kazimirus | Christi gratia genitus | et Cracovia etate cosmos | machina semianalla | tottidem centena | cum quinques pentenaria | atque quinta feria | post ascensum | nostri domini editi.* Przedstawia to dokładnie wymienioną poprzednio datę. Nad kompozycją tą umieszczono napis: *Opus N[icolai] de Radom.* W napisie tym poznajemy pierwszego kompozytora polskiego z imienia i miejsca pochodzenia. Nic więcej ponadto nie wiemy o tym Mikołaju Radomczyku, którego pięć jeszcze innych kompozycji zawiera tenże rękopis. Hymn *Hystorigraphi aciem* jest utworem, napisanym na jeden głos wokalny z akompaniamentem dwóch głosów instrumentalnych. Jest to więc monodja z podkładem instrumentalnym. Ten rodzaj muzyki znany był we Włoszech już od samego początku wieku XIV, kolebką zaś jego była Florencja,

gdzie w epoce Dantego wytworzono nowy styl muzyczny, polegający na artystycznym połączeniu czynnika wokalnego z instrumentalnym, w formach *madrygału* i imitacyjnej *caccia* (polowanie). Styl florencki pojawił się w Polsce na kilkadziesiąt lat wcześniej niż w Niemczech. Pierwszy nasz kompozytor daje próbkę talentu swojego w tym rodzaju muzycznym w hymnie panegirycznym, którego początek w samym głosie śpiewu jest następujący:



Narodzin trzeciego syna Jagielly, Kazimierza Jagiellończyka, nie uświetniono żadnym już hymnem panegirycznym. Nie była pora na to po tych smutnych wydarzeniach, jakie na dworze wawelskim przed przyjściem jego miały miejsce, kiedy to królowa, oskarżona przez księcia Witolda o złamanie wiary małżeńskiej, brzemienna, musiała uchodzić ze stolicy, a wrócić do niej mogła dopiero po manifestacyjnej przysiedze siedmiu pierwszych w kraju niewiast i banicji siedmiu rycerzy zamkowych.

Jeden jeszcze utwór wskazuje na czas powstania zażytku naszego. Jest nim hymn Stanisława Ciołka na cześć Krakowa: *Cracovia civitas | te civium unitas*. Możliwe, że tym *enkomiastikonem* żegnał się podkanclerzy królewski z miastem, udając się na swoją stolicę biskupią do Poznania. Było to w roku 1428. Hymn ten został opracowany w formie monodji z akompaniamentem. Jego początek jest w głosie śpiewu następujący:



Dokładnych dat powstania innych kompozycji nie można oznaczyć, ale nie będzie dalekiem od prawdy przypuszczenie, że te z nich, które utworzono w Polsce, pochodzą



Credo Mikołaja z Radomia.

(Z kodeksu nr. 52 Bibl. hr. Krasieńskich w Warszawie. Nutacja czarno-czerwona. Nuty czerwone tu nie do odróżnienia).

z lat 1424—1430, o ile nawet nie pisano ich dla tych samych okoliczności, dla których komponowano hymny panegiryczne.

Najważniejszymi dla nas kompozycjami zbioru są utwory Mikołaja z Radomia. Drugą z kolei kompozycją jego, a jedenastą w zbiorze, jest *Magnificat* na trzy głosy z tekstem wypisanym pod głosem najwyższym, który opiera się na melodji liturgicznej tego kantyku w szóstym tonie. Nawet po-

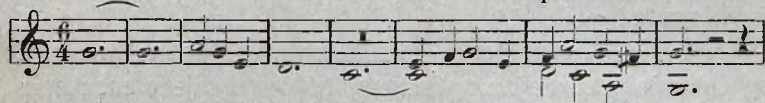
mimo pominięcia tekstu w dwóch innych głosach można przyjąć, że jest to kompozycja ściśle wokalna. Tenor jej i kontratenor dopełniają zespołu, utrzymanego przeważnie w prostej, homofonicznej fakturze, a w dwóch częściach ogranicza się kontratenor do organального wtóru w równoległych kwintach z tenorem, który znowuż postępuje za dyskantem w równoległych sekstetach. Ta prymitywność kompozycji tej nie jest dowodem niewyrobienia technicznego Mikołaja z Radomia, ale właściwą cechą stylu tej epoki w odniesieniu do tego właśnie tekstu. Znamy jedno *Magnificat sexti toni* mistrza Dufay'a (napisane pewnie w kilkanaście lat później od kompozycji polskiego autora), gdzie znajdujemy zjawiska pokrewne tu omówionym rysom utworu Radomczyka. (T. zw. kodeksy trydenckie; p. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich VII rocznik, str. 160).

Dwie kompozycje mszalne Mikołaja Radomczyka: *Gloria* i *Credo* (nr. 19 i 20 zabytku) zaczynają się imitacyjnie, przyczem daje się zauważyć pewna maniera w sposobie przeprowadzenia wątku tematycznego w głosach. Po wstępach kanonicznych oba utwory są w dalszym ciągu utrzymane już w technice homofonicznej. *Gloria* (nr. 19 zbioru) ma następujący początek:

I.

Credo Mikołaja z Radomia zaczyna się następującym tematem:

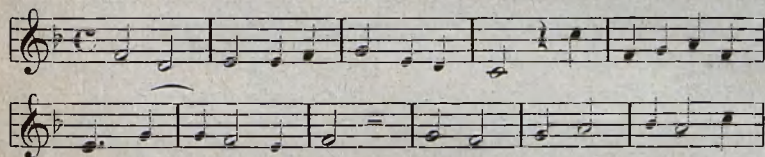
I. Pa - - - - - trem o - mni - po - ten



II. Pa - - - - - trem

Harmoniczno-kontrapunktyczny styl obu utworów jest jeszcze bardzo surowy. Natrafiamy tu na wiele równoległych interwałów, jak kwinty i oktawy, nawet na dysonansowe między głosami postępy. Odpowiada to wszakże stylowi muzyki tych czasów; rola się ona jeszcze wtedy od takich nieczystości, pomimo traktatów teoretycznych Garlandii, Jana de Muris (de Francia) i Filipa de Vitry. Wystarczy przekonać się o tem w tomie przykładów muzycznych do »Historji mutacji mensuralnej« J. Wolfa lub w wydawnictwie Kodeksów trydenckich (Denkm. d. Tonkunst in Oesterreich). Obie kompozycje są już dość długie, *Gloria* liczy taktów 275, *Credo* także ponad 200.

Intrygującym utworem Mikołaja z Radomia jest piętnasty z porządku numer zabytku naszego. Jest to kompozycja trzygłosowa, w trzech częściach, licząca ogółem 82 taktów. Pod żadnym głosem nie dopisano ani jednego słowa tekstu. Wobec tego zaś można posunąć się aż do przypuszczenia, że był to utwór czysto instrumentalny. Byłaby to w każdym razie nadzwyczajnie rzadka rzecz w tych czasach. Konstrukcja fraz tej kompozycji zdaje się potwierdzać to przypuszczenie. Początkowe takty utworu tego brzmią w następujący sposób w głosie najwyższym:



i t. d.

Jedną jeszcze część mszalną Mikołaja z Radomia, mianowicie drugie *Gloria*, zawiera tenże rękopis. Numer trzydziesty zbioru jest monodją z akompaniamentem dwóch głosów instrumentalnych.

To, co w ten sposób poznajemy z twórczości Mikołaja z Radomia pozwala na ogólnikowy tylko sąd o jego znaczeniu jako kompozytora. Nie wystarcza to jeszcze do wyrokowania o jego talencie, ani do oznaczenia miejsca, jakie miałoby mu przypaść w szeregu współczesnych. Możemy tylko przypisać mu ogromną zasługę historyczną na polu sztuki polskiej, jako pierwszemu, który nawiązał stosunki muzyczno-artystyczne z kolebką sztuki nowoczesnej, z Włochami i zaszczerpił na gruncie rodzimym uprawiane za Alpami formy muzyczne.

Obok szeregu kompozycji niewiadomego pochodzenia zawiera zabytek nasz także kilka utworów sygnowanych nazwiskami autorów. Występuje tu więc Magister Antonius Zacharias, kompozytor i śpiewak kapeli papieskiej w latach 1420—1434, Joannes Ciconia z Padwy, teoretyk i kompozytor z czasów około r. 1400 i mało znany Egardus. Pierwszorzędnego dla nas znaczenia to fakt, że kompozycje mistrzów włoskich w czasie niedługim od powstania ich były znane w Polsce i wykonywane na dworze wawelskim, względnie w murach krakowskiej katedry.

Stosunki muzyczne Polski z krajami zachodnimi istniały wcześniej od wyjazdu sławnego humanisty polskiego, Grzegorz z Sanoka, do Włoch. Jemu to przypisywano przedtem zasługę wprowadzenia do Polski sztuki kontrapunktycznej. Grzegorz z Sanoka bawił na dworze papieża Eugeniusza IV we Florencji w latach 1434—1439, skąd z trudem, jak zapisał Filip Callimach Buonaccorsi (*Vita et mores Gregorii Sanocei*), wydostał się do ojczyzny... »*Ut regredetur in patriam, extorsit a quam plurimis, qui suadebant ei remanere in collegio musicorum Pontificis et nolentem propemodum invite retinere procurabant*«.

Na podstawie omówionego zabytku muzycznego może-

my z całą ścisłością historyczną twierdzić, że Kraków stał się ogniskiem muzyki artystycznej wcześniej od najznacniejszych stolic i miast Europy środkowej. Gród wawelski stał się rezonansem Włoch wcześniej, niż się to przyjmowało dotychczas na podstawie wpływów włoskich na kulturę polską na polach życia umysłowego i sztuk plastycznych. (Dla ścisłości należy tu podać, że uwagi wcześniejszych historyków muzyki polskiej, jak Sowińskiego »Dykcjonarz muzyków polskich« i Polińskiego »Dzieje muzyki polskiej w zarysie«, a także dra Chybińskiego »Stosunek muzyki polskiej do zachodniej« były w odniesieniu do utworów Mikołaja z Radomia zupełnie błędne. Rezultaty naukowe zbadania tego tematu i ustalenie czasu powstania dzieł Radomczyka podał autor w rozprawie p. t. *Muzyka na dworze króla Władysława Jagielly w latach 1424—1430*).

Wiek XV nie pozostawił nam w spuściźnie po sobie drugiego tak cennego pomnika muzycznego jak rękopis z kompozycjami Mikołaja z Radomia. Z rozrzuconych tu i ówdzie po archiwach polskich i bibliotekach zapisków, w księgach rachunkowych przeważnie, z przepisów, odnoszących się do muzyków i wskazówek o wykonaniu muzyki, możemy przekonać się, że w wieku tym uprawiano w Polsce muzykę wokalną i instrumentalną na corazto szerszych przestrzeniach kraju. Do ważniejszych przyczynków historyczno-muzycznych należą następujące kompozycje i wiadomości z dziedziny teorii i praktyki muzycznej. W rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej nr. 2464 znajdujemy kilka kompozycji do tekstów łacińskich, nabożnego rodzaju, jak: 1) *Miretur omnis natio*; 2) *Regina coeli laetare*; 3) *Serene mentis iubilo*; 4) *Verbum gratum prophetatum*; 5) *Mirificis vocibus*; 6) *Celebris dies colitur*; 7) *Nunc omnes infantuli* i t. d. Pośród nut tych wpisano nazwiska: Rambowsky i Hans Schulteth (drugie odwrotnie), których nie sposób z pewnością uznać za autorów tych kompozycji.

Nietylko w Krakowie, teoretycznie na Uniwersytecie,
Historja muzyki polskiej.

praktycznie na dworze królewskim i przy większych kościołach, zajmowano się w Polsce muzyką w wieku XV. Po klasztorach, rozsianych po Polsce, uprawiano muzykę i to nie wyłącznie liturgiczną. W r. 1451 pisze Stanisław z Krakowa w klasztorze świętokrzyskim swoje *Musices compendium* (dziś w rękopisie sign. Lat. XVII, Q. nr. 140, dawniejszej Biblioteki cesarskiej w Petersburgu). Ciekawe zaś światło na rodzaj wykonywanej muzyki w klasztorze Kanoników regularnych w Trzemesznie rzucają, ważne po rok 1517 *Statuta antiqua* tego klasztoru¹⁾. Rozdział statutów: *De organistis capitulum vigesimum quartum*, określa zadania i odpowiedzialność braci organistów około powierzonych im instrumentów i przepisuje: *Item non semper est organisandum sed solum in magnis festis in maius organum, in mediocribus autem festis et novem lectionum et dominicis diebus et in votivis solemnibus in parvo organo cantetur. In quibus cantus theatrales (sic) et rundeli seu muteti mundani sive seculares non tangantur, sed honesti tenores et muteti devoti histrionibus ignoti tangantur...* Za niestosowanie się do tych przepisów groziła *pena sessionis in terra illo quo in aliquo premissorum excesserint*. Zamiłowanie Kanoników regularnych do muzyki świeckiej przeszczenia się i na inne ich klasztory i doprowadzi w r. 1540 do epokowego zabytku muzycznego: Tabulatury organowej Jana z Lublina, kanonika regularnego w Krasniku.

Przy kościołach w Lublinie, zwłaszcza przy kościele św. Michała Archaniola, starano się o muzykę już w pierwszej połowie XV wieku; utrzymywano tam zespół chóralny (kantor, dyszkancista i *adolescentes*) i organistę. W r. 1433 funkcje te spełniał Jakób z Lublina, w r. 1489 Mikołaj Lubelczyk²⁾. Malowidła ściennie w kaplicy Jagiełły na zamku,

1) Rękopis Biblioteki hr. Raczyńskich w Poznaniu, nr. 160, II, H. d. 5. Wskazał mi go uprzejmie Dr. Grodecki.

2) X. J. A. Wadowski: *Kościoły lubelskie*, str. 145.

pochodzące z r. 1415, są także świadectwem kultury muzycznej w Polsce ówczesnej.

Nie wygasa więc ani na chwilę kult muzyki w Polsce XV wieku, przeciwnie ogarnia coraz szersze kręgi i niezawodnie podnosi się na tych miejscach, gdzie najlepsze miał dla siebie warunki. Bez najmniejszego sceptycyzmu możemy za świadectwo wysokiego stanu kultury muzycznej uznać fakt wykształcenia muzycznego na dworze królewskim słynnego kompozytora niemieckiego, Henryka Fincka, który, dzieckiem będąc, śpiewał pewnie w kapeli królewskiej Kazimierza Jagiellończyka, a w dojrzałym wieku, po ukończeniu uniwersytetu lipskiego, na który zapisał się około r. 1482, został muzykiem Jana Olbrachta i Aleksandra. Stryjeczny wnuk jego, Herman Finck, ogłaszając drukiem w Norymberdze jego motety i pieśni, pisał w przedmowie: *Exstant melodiae, in quibus magna artis perfectio est, compositae ab Henrico Finckio, cuius ingenium in adolescentia in Polonia excultum est, et postea regia liberalitate ornatum est. Hic cum fuerit patruus meus magnus, gravissimam causam habeo, cur gentem polonicam praecipue venerer, quia excellentissimi regis Polonici Alberti et fratrum liberalitate hic meus patruus magnus ad tantum artis fastigium pervenit*. Świadectwu Hermana Fincka nie zaprzeczali, ani w nie nie wątpili historycy niemieccy, Ambros¹⁾ i Hugo Riemann²⁾; drugi konkludował słusznie, że data immatrykulacji Henryka Fincka nie stoi w przeczności ze świadectwem Hermana.

Nazwisko i dzieła Henryka Fincka długo jeszcze przetrwały w Polsce. Dwie polskie cenne tabulatury organowe, z r. 1540 i r. 1548, przechowały trzy, nieznane z innych źródeł, kompozycje Fincka.

Pod koniec wieku XV (w r. 1488) wypływa w »aktach rektorskich« Uniwersytetu Jagiellońskiego (znajdujemy w nich

¹⁾ *Geschichte der Musik*, III, 377.

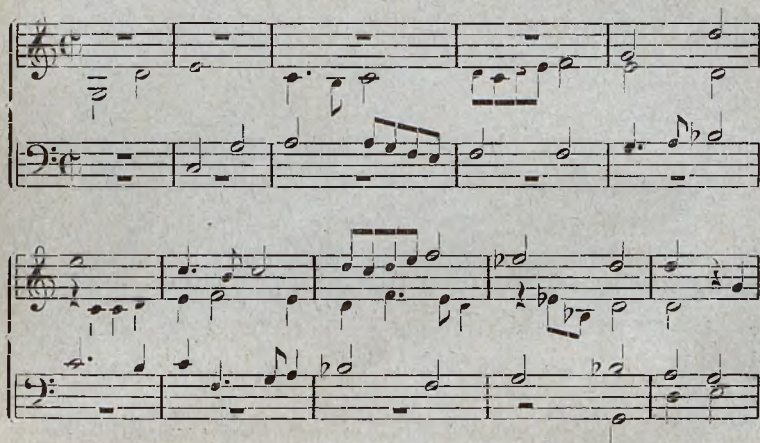
²⁾ *Handbuch der Musikgeschichte*, II/1, str. 278.

także kilka notatek o sprawach praktycznej nauki gry na organach, klawikordzie, cytarach, używaniu instrumentu *dulce melos* i t. d.) nazwisko organisty Mikołaja z Krakowa. Kompozytorska działalność jego, jak ze źródła tego wnosić należy, wyprzedziła dzieła Sebastjana z Felsztyna, rozciągnęła się zaś pewnie do trzeciego dziesiątka lat wieku XVI. Szereg różnorodnych utworów Mikołaja Krakowity przekazały nam wymienione właśnie tabulatury, z których pierwsza była dziełem Jana z Lublina³⁾, kanonika regularnego w Kraśniku, druga zaś powstała w klasztorze św. Ducha w Krakowie około r. 1548. (Wraz z cennym zbiorem zabytków muzycznych, skrzętnie zgromadzonym przez prof. Aleksandra Polińskiego, została ona zakupiona przez Ministerstwo Sztuki i Kultury w Warszawie). Tabulatury te stanowią dla nas bardzo wierne świadectwo prądów muzycznych, panujących w Polsce w pierwszej połowie XVI wieku.

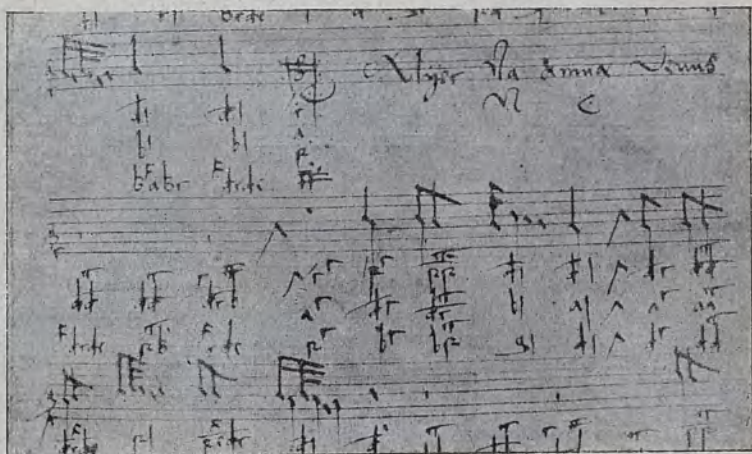
Mikołaj z Krakowa, oznaczany w tabulaturach tych monogramem N. C. i raz wypisanem nazwiskiem *Crac(oviensis)*, jest typowym uczniem drugiej szkoły niderlandzkiej, której reprezentantem naczelnym był niedościgły mistrz sztuki imitacyjnej, Josquin de Prés (Despres, Pratensis, 1450—1521). Na spuściznę kompozytorską Mikołaja z Krakowa składa się kilkadziesiąt utworów: mszalnych, motetów, pieśni religijnych polskich, transkrypcyj, jednego madrygału do słów polskich, preludjów organowych i tańców, polskich i obcych. Styl utworów tych i technika Mikołaja z Krakowa wskażą następujące próbki jego kompozycji, które pomimo układu organowego dają poznać ich właściwą formę. Przykłady te wyjęte są z najbardziej nas zajmujących utworów z polskimi słowami.

³⁾ Dziś własność Biblioteki Akademji Umiejętności w Krakowie. Kilka dotychczas rozdziałów wyczerpującego studjum o zabytku tym ogłosił Dr. Adolf Chybiński w *Kwartalniku muzycznym*.

Wesel się Polska Korona. N. C. Tabulatura
Jana z Lublina f. 88 b.

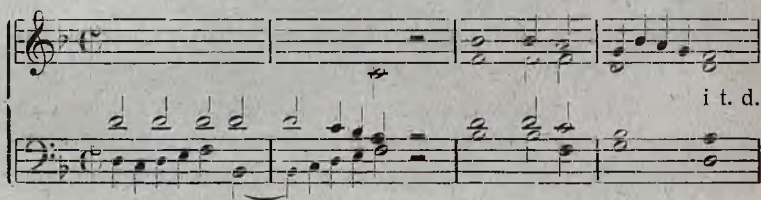


W tym stylu, polegającym na imitacji w rodzaju kanonu w kwintcie, utrzymana jest przeważna część utworów Mikołaja z Krakowa. Najbardziej intrygującym z pośród nich jest madrygał polski, którego początkowe słowa wypisane zostały nad nutami: Aleć nademną Wenus. Powstał on wcześniej od wystąpienia Mikołaja Reja, przed narodzeniem Jana Kochanowskiego. Kompozycja ta rzuca nowe promienie na historję literatury polskiej, jako zjawisko, którego nie przypuszczało się w tych czasach. Muzyczna forma tego pierwszego polskiego madrygału, niepowtórnego zresztą przez długi czas, pozwala domyślać się instrumentalno-wokalnego sposobu wykonywania go. Dwa pierwsze takty były w takim razie wstępem instrumentalnym, przeznaczonym pewnie dla lutni, poczem następował śpiew, przerywany w dalszym toku rodzajem interludjum, z tych samych wstępnych taktów zrobionem, i urozmaicony nowymi tematami. Niedługi rozmiar kompozycji i budowa okresów muzycznych utwierdza nas w przekonaniu, że jest to istotnie madrygał. Wersyfikacyjna strona tego rodzaju poezji wyraża się w na-



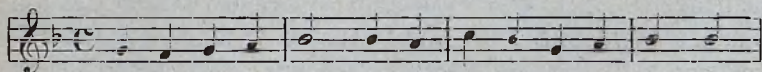
Tytuł madrygału *»Aleć nademną Wenus«* i pierwsze takty utworu w tabulaturze Jana z Lublina z r. 1540.
(Bibl. Akademii Umiejętności w Krakowie).

stępującej formie: wiersz siedmio, dziewięć lub jedenastozgłoskowy, wierszy siedm do trzynastu. Tym wymiarom odpowiada kompozycja Mikołaja z Krakowa, której początek jest następujący:

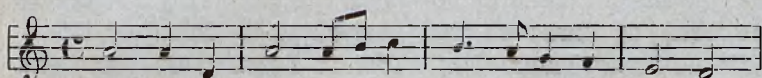


Wielką wartość ze względów historyczno-muzycznych i historyczno-obyczajowych przedstawiają tańce i piosenki tańeczne Mikołaja z Krakowa. Są to najdawniejsze znane nam zabytki tego rodzaju z naszej przeszłości. Przypadek zrzucił, że przechowały się one w tabulaturze mnicha zakonnego, nie w jakimś zbiorze muzycznym świeckiego pochodzenia. W licz-

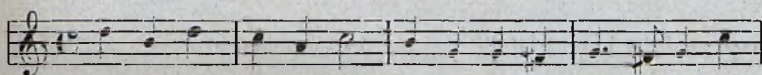
bie trzydziestu sześciu tańców tabulatury, dziewiętnaście nosi na sobie monogram N. C. Mikołaj z Krakowa był w nich bardzo uniwersalny, pisał bowiem obok polskich także tańce niemieckie, włoskie i hiszpańskie, jak świadczą ich tytuły. Polskie zaś opatrzone są napisami: *Zakłólam się tar-nem i Szewczyk idzie po ulicy szydełka no-sząc*. Melodia pierwszego z tych tańców jest następująca:



Początkowy motyw jej wraca w innych także tańcach tabulatury. Drugi z tych tańców Mikołaja z Krakowa ma jędrniejszy rytm, który go wyróżnia charakterystycznie:



Podobnie i taniec Hajducki ma silne akcenty rytmiczne, jak to widać z początkowych taktów:



Tańce polskie Mikołaja z Krakowa utrzymane są w konwencjonalnej w tych czasach formie, której część pierwszą stanowi taniec w takcie całym, część drugą taniec w takcie trójdzielnym. Pierwszą grano lub śpiewano, w tempie wolnem, tańczono ją zaś chodząc, stąd nazwa »chodzony«; w drugiej tempo ożywiało się, rytm stawał się skocznym, skakano, tańcząc ją, chwytało się, goniono za sobą, stąd też nadano tańcowi temu nazwę »goniony«. Te polskie tańce nie mają wspólnego typu rytmicznego; w liczbie 22 tańców tabulatury, które Dr. Chybiński uważa za polskie¹⁾, znajduje się aż sześć róż-

¹⁾ Wyczerpujące studjum o tańcach tabulatury tej w *Kwartalniku muzycznym*, zeszyt 4.

nych formuł rytmicznych, które w dodatku, jako zjawiska wynikające z przyczyn harmoniczno-kontrapunktycznych, zachodzą i w obcych tańcach. Taniec polski, artystyczny, w wieku XVI nie miał więc jednolitego schematu rytmicznego, a co za tem idzie, nie przedstawiał tak skryształizowanego i wyróżniającego się typu, jak późniejszy nasz polonez i mazur. Musiał mieć natomiast odrębne cechy choreograficzne, które znano w świecie pod nazwą tańca polskiego i nawet wtedy je umiano uwydatnić, kiedy sama muzyka w tańcu polskim bliźniaczo była podobna do tańca np. włoskiego. Mamy na to właśnie przykład w zbiorze lutnisty niemieckiego, Hansa Neusidlera: *Ein new künstlich Lautten Buch*, wydany w r. 1544, gdzie pierwszy, w obcym wydawnictwie, pojawiający się: *Der Polnisch Tantz* jest w każdym kierunku podobny do zaraz po nim następującego tańca włoskiego: *Ein welischer Tantz: Der Kuenigin Tantz*²⁾. Te cechy choreograficzne dworskiego tańca polskiego przechodziły, mimo wytwarzania się nowych form muzyczno-tanecznych, z pokolenia na pokolenie, dostojności pełnemi zawsze zostały i polskiego tańca zawsze były prawdziwym wyrazem. Powtarzają wprawdzie kaznodzieje polscy za św. Augustynem: *Chorea est circulus cuius centrum est diabolus*, duchowny protestancki Erazm Glicznier ogłasza wprawdzie w r. 1563 pismo p. t. *Taniec i rozmowa o nim, w której się to zamyka, skąd poszedł taniec, co są za owoce jego, a jieslisz się godzi człowiekowi krześcijańskiemu z białłemi głowami tańcować*¹⁾, ale kiedy na tańczące pary polskie obce spojrzały oczy, wnet przekonywano się, że przodkowie nasi uchronili taniec swój od tych wszystkich naleciałości, które są skazą dobrych obyczajów. I tak, kiedy w r. 1566 trzecia żona Zygmunta Augu-

¹⁾ *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, t. 37, str. 53 i 54.

²⁾ Do niedawna druk ten uważano za zaginiony. Prof. Tadeusz Grabowski odnalazł go w jednym z polskich zbiorów prywatnych i zamierza ogłosić w *Pamiętniku literackim*.

sta, Katarzyna Austriaczka, wyjechawszy z Polski, osiadła przy cesarzowej w Linzu, towarzyszące jej panie polskie wzbudziły tańcem swoim zadowolenie cesarzowej. Zofia Łaska pisała, w znanym swoim liście, do ojczyzny: »Tem się cesarzowej najwięcej podobały, iż kiedy w taniec szły, nie dały się obłapiać, ani całować; i Niemcom się to podobało; mówili, że to cnotliwa nacja Polska«.

Obok ludowych tańców polskich, tańczono w Polsce tańce zagraniczne, na właściwe im sposoby, np. niemieckie cenary, włoskie paduany, hiszpańską moreskę i t. d. Mikołaj z Krakowa znał różne te tańce i czerpał z nich zupełnie dowolnie, używając czynników melodyjnych i rytmicznych ze źródeł polskich, włoskich i niemieckich do różnorakich i nawet sprzecznych z sobą zadań. Wysokie uświadomienie artystyczne naszych czasów i hypertrofja uczuć plemiennych, wpływające na zróżniczkowanie wszelkich zjawisk w dziedzinie sztuki narodowej, były to rzeczy, których Mikołaj z Krakowa nie znał, lub nie tak, jak my, rozumiał.

Iście renesansowym artystą był Mikołaj z Krakowa, wszechstronnym w swojej sztuce, godzącym zadania: *ad maiorem Dei gloriam* z drugimi, bardziej ludzkiemi, pierwszym muzykiem polskim, który z atmosfery kościelnej odważył się wyjść na wolne powietrze. I w tem jego wielkie, historyczne znaczenie.

Zastosowanie sztuki drukarskiej do wydawnictw muzycznych sprowadza na samym progu XVI wieku większą intensywność w ruchu muzycznym. Pierwsze druki weneckie, znamienitych dzieł polifonicznych epoki, Ottaviana dei Petrucci, rozchodzą się po świecie, zniewalając oficyny drukarskie do naśladownictwa i konkurencji. W Krakowie nie reagowano na przykłady te lat kilkanaście. Dopiero od r. 1514 zaczynają się pojawiać pierwsze druki, na razie wszakże tylko teoretyczno-muzyczne. Autorem pierwszego traktaciku muzycznego, drukowanego w stolicy Polski, był Henricus Scriptor (Schreiber) z Erfurtu; tytuł pracy jego opiewał: *Algo-*

*rithmus Proportionum una cum monochordi generis dyatonici compositione. Datum Cracouie. Anno Domini millesimo quingentesimo decimo quarto. Calendas decimo iulias*¹⁾. (*Praesens liber in duos dividitur tractatus, in primo agitur de deffinitione ac divisione proportionis per quinque regulas cum communi algorithmo — In secundo vero monochordi generis diatonico docet descriptio nec non diuisio*). W r. 1518 wydano w Krakowie dzieło informujące o wykonywaniu pewnych części śpiewu liturgicznego, p. t. *Modus regulariter accentuandi lectiones matutinales, prophetias nec non epistolas et euangelia*²⁾.

W rok później wychodzi w Krakowie pierwsza teoretyczna praca Sebastjana z Felsztyna. Zaslugą Felsztyńskiego, jak zwykle się go nazywać, było porzucenie nieproduktywnej teorii muzycznej scholastyków i przejście do praktycznej nauki muzyki i kompozycji. Stąd więc mógł o nim napisać Janocki *primus omnium musicem docere Cracoviae coepit*, nie na Uniwersytecie wszakże, gdzie od tylu lat łamano sobie głowy nad komentowaniem Boetiusa, lecz pewnie »na mieście«, gdzie szkoła jego stała otworem dla każdego. Oto i przyczyna, że Felsztyński drukował swoje podręczniki. *Opusculum musice compilatum nouiter per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentium cantu Simplici seu Gregoriano* ograniczało się do nauki chorału gregoryańskiego, nie mogło więc mieć wpływu na rozwój muzyki wielogłosowej. Niepomierne tedy większe znaczenie, przy swoich błędach, miał drugi podręcznik Felsztyńskiego, *Opusculum musicae mensuralis*, wydany z drukarni Florjana Unglera, zapewne około r. 1519. Do nowoczesnej umiejętności muzycznej wprowadził pracę Felsztyńskiego, dla porównania z innemi traktatami mensuralnemi pierwszej połowy XV wieku, historyk niemiecki, Ernst Prae-

1) Egzemplarz w Bibliotece Ordynacji Zamoyskiej w Warszawie.

2) Korzystałem z egzemplarzy Ces. Bibl. publ. w Petersburgu, opatrzonych licznymi glossami.

torius, w cennem studjum p. t. *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gajurius und der folgenden Zeit* (1905), w polskiej zaś historjografji muzycznej zajął się traktatem Felsztyńskiego



Opusculum musices compilatum... Sebastjana Felsztyńskiego.

Dr. Adolf Chybiński ¹⁾, który doszedł o nim do następującej konkluzji: »Sebastyan trzymał się poniekąd zasad, które

¹⁾ *Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI wieku.* Kraków, Akad. Um., 1911.

albo były konserwatywne, albo też nie miały za sobą poważnej większości teoretyków i niejednokrotnie były zwalczane jako błędne lub niedostatecznie uzasadnione, a nawet dowolne. Nie brakło u niego zapatrywań niekonsekwentnych, sprzeciwiających się wogóle zasadom teorii mensuralnej. Mimo to, z polskich teoretyków jest Sebastian najbardziej samoistnym«.

Dwie inne jeszcze muzyczno-literackie prace wydał Felsztyński, mianowicie *Djalogi o muzyce św. Aureliusza Augustyna* (1536) i *Directiones musicae ad cathedralis ecclesiae Premisliensis usum* (1544).

Twórczość kompozytorska Felsztyńskiego przechowaną została nieledwie w okruchach tylko. Szereg utworów, które uznał za godne wydania drukowanego, *Aliquot himni ecclesiastici vario melodiarum genere editi* (Kraków, u. H. Vietora, 1522) zaginął. (Egzemplarza Biblioteki Załuskich, wcielonej, jak wiadomo, przed laty do Cesarskiej Biblioteki publicznej w Petersburgu, nie odnalazłem tamże). W ocenie talentu Felsztyńskiego musimy zadowolić się więc znajomością kilku krótszych kompozycji, z których jedną tylko (*Prosa de tempore Paschali*) wydał X. Dr. Surzyński w drugim zeszycie *Monumenta musices sacrae in Polonia*, inne zaś znajdują się w rękopisach Archiwum kapitulnego na Wawelu (grał *Alleluja Felix es Virgo Maria; Alleluia ad Rorate cum Prosa*). Kompozycje te, to typowe utwory sztuki cechowej, niemające żadnych rysów indywidualnych, trzymające się niewolniczo tenoru melodji gregoriańskiej; jedynie przy jego pomocy pną się pomysły Felsztyńskiego, wątłe pod względem melodyjnym, rytmicznie słabo urozmaicone. Szanowny nasz *Roxolanus* z Felsztyna daleko w tyle stawał za mistrzami Finckiem i Stoltzerem, których epoka jego za wzór mu wskazywała.

Dla przykładu pozwalam sobie podać początkowe takty kompozycji Sebastjana Felsztyńskiego: *Alleluia ad Rorate cum Prosa*.

Prosa.

Al - le - - - - - lu - - ia

Contra.

Unde psalmi maiores primi toni incipiunt in aliam re & finiunt secundū finale toni. Maiores vero incipiunt in ista ut & eūā finiūt secundū finale differentie suarum.

De Secundo tono.

¶ Secundus tonus plagalis est & hinc cū primo in d'solre sed a noz ra finali ascendit sextā vel septimā, & descendit quartā vel quintā, cuius repercussio est de re ad fa, fa d'solre ad faut. Et est eadem solmizatio ut in primo, nisi ut habeat aduertētia ad aliam & d'solre ppter descensum ut accipiat superior vox.

Secundus. Laudate pueri dominū, laudate nomē dominī
Nunc dimittis seruu tuū dñe, secundū verbum.

Magnificat antima mea dominū,
Benedixit dominus deus israel, quia visitauit & c. re. pl. su.
Exempli ambitus sedi toni cū solmizandi modo.

Dilectus.

Tenor.

Contra.

Dwie strony z traktatu teoretycznego Sebastjana Felsztyńskiego.

Ruch muzyczny w Krakowie wzmaga się w sposób wybitny w pierwszych dziesiątkach lat XVI wieku. Przekonywamy się o tem dowodnie, poznając z pilnej pracy Dr. A. Benisa: *Materiały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, inwentarze księgarń krakowskich i patrycjuszowskich bibliotek prywatnych, jakich podręczników (i w jak znacznej

niekiedy ilości egzemplarzy) używano wówczas w Krakowie, aby pościć naukę muzyki. Epokowe dzieło Gafuriusa, traktaty Marcina Agricoli, Ornithoparcha - Vogelsanga, Jana Spangenberg, Philomatesa, Sebalda Heydena, Listeniusa, Rhaua i t. d. czytano i komentowano w Krakowie. Po kilku poprzednio już wymienionych traktatach wydano w tych czasach w Krakowie dwie jeszcze rozprawy teoretyczne, mianowicie, Stefana Monetarius'a: *Epithoma utriusque musices practicae* (u Floryana Unglera) i Marcina Kromera z Biecha: *De musica figurata*, 1534 r. (u. Flor. Unglera)¹⁾. Niejedna pewnie także praca polskich teoretyków muzycznych zostawała tylko rękopisem, np. traktat o kompozycji muzycznej na organach, zaczynający tabulaturę Jana z Lublina z r. 1540²⁾ (*Ad faciendum cantum coralem in discanto, tenore et bassa sex sunt necessaria, quibus debet uti omnis organizator*).

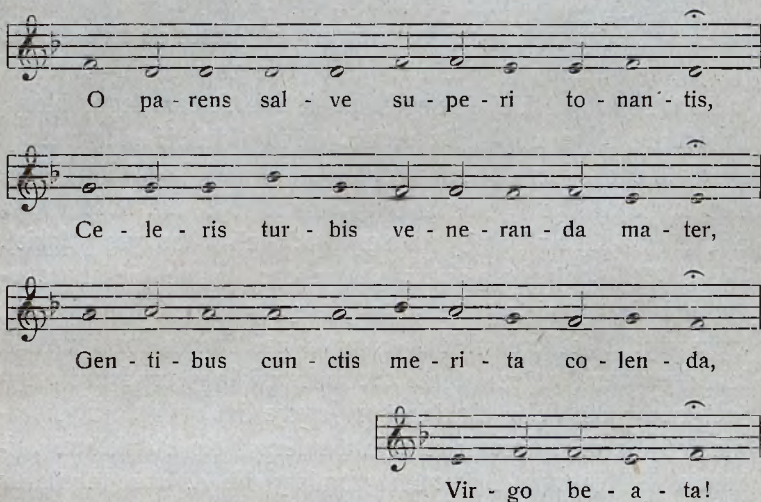
Ale istotnej twórczości muzycznej mało w latach tych w Krakowie i w Polsce, mało świadczących o niej pomników; po za Mikołajem z Krakowa i Sebastjanem Felsztyńskim, żadnego już nie znamy polskiego kompozytora z czasów Stwosza, z epoki panowania Zygmunta Starego aż do wiekopomnego aktu założenia kapeli Rorantystów. Prawdziwa *rara avis* wylatuje ku nam z kart rękopisu nr. 2616 Biblioteki Jagiellońskiej, w postaci kompozycji p. t. *Carmen Saphicum*, napisanej na chór czterogłosowy do tekstu łacińskiego:

O parens salve superi tonantis
Celeris turbis veneranda mater,
Gentibus cunctis merita colenda,
Virgo beata!

¹⁾ Zajmuje się niemi praca Dr. A. Chybińskiego: *Teorya mensuralna w polskiej literaturze muzycznej i t. d.*

²⁾ Wydany w studjum o tabulaturze Dr. Chybińskiego. (*Kwartalnik muzyczny, Sammelbände der intern. Musikgesellschaft, XIII, 3*).

Wiersz został tu ujęty w metrum t. zw. mniejszej strofy safickiej (np. *Iam satis terris nivis atque dirae*), w stosunku zaś do iloczynowych wartości zgłoszek uwarościowane zostały strofy melodji, równo we wszystkich głosach, tak, że utwór przedstawia się ściśle akordowo. Oto głos najwyższy *Carmen*:



O pa - rens sal - ve su - pe - ri to - nan - tis,

Ce - le - ris tur - bis ve - ne - ran - da ma - ter,

Gen - ti - bus cun - ctis me - ri - ta co - len - da,

Vir - go be - a - ta!

Muzyka jest tu tak samo nikła, jak w zbiorach *Metrorum horacijusowych*, komponowanych w Niemczech, począwszy od końca XV wieku, z podniety znanego i na krakowskim Uniwersytecie humanisty, Konrada Celtesa (*Petrus Tritonius*, *Paulus Hofhaimer*, *Ludwik Senfl*, *Wolfgang Grefinger*). Fabrykaty takie, jak *Carmen Saphicum*, pisane w epoce najwyższego rozkwitu sztuki kontrapunktycznej, nie mogły osiągać tego artystycznego znaczenia, jakie przypadało w udziale kunsztownym kompozycjom polifonicznym, przyczyniały się one jednak razem z prostymi pieśniami chóralnymi, jak np. włoskie *frottelle* i *villanelle*, do rozbudzania zmysłu harmonicznego u kompozytorów i słuchaczy. Fala kompozycji metrycznej dotknęła Krakowa niedługo po po-

wstaniu jej, jak świadczy *Carmen Saphicum*, zapisane w pierwszych początkach lat XVI wieku, później zaś miała jeszcze powrócić w r. 1588 i wpłynąć na ukształtowanie piątej i szóstej pieśni zbioru p. t. *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej na terazniejsze pod Byczyną zwycięstwo Stanisława Grochowskiego*.

Drogą naturalnej ewolucji, na dobrych przykładach opierając się, doszła kultura muzyczna w Polsce do tego stanu, na jakim widzimy ją około r. 1540. Nie zauważamy w dziejach muzyki polskiej jakiegoś punktu przełomowego, który, wywołany zewnętrzną przyczyną, miałby dzielić bieg rzeczy na dwie epoki, ciemniejszą przed nim, po nim jaśniejszą. *R e f o r m a c j a* nie wywołała ani jakościowego, ani ilościowego wzmożenia się *a r t y s t y c z n e j* produkcji w muzyce polskiej. Po r. 1530 pojawiają się pierwsze drukowane pieśni nabożne polskie, ale nie są one czemś nowem po licznych pieśniach, które wydał jeszcze wiek XV, nowa zaś forma rozszerzania ich, wywołana przez kunszt druku, musiałaby się i tak przyjąć, kiedy już Felsztyński hymny swoje drukował. Artystycznie zaś nie miały pieśni te prawa mierzyć się z dziełami Mikołaja z Krakowa, lub monogramisty N. Z. obu tabulatur polskich.

Tabulatury Jana z Lublina z r. 1540 i tabulatura z klasztoru św. Duchy z r. 1548 mówią raczej, że wpływ, jaki muzyka niemiecka wywierała na polską kulturę muzyczną, odpowiadał właśnie stanowisku jej w sztuce europejskiej tych czasów, to znaczy był dość skromny. Hegemonia muzyczna leżała wtedy w rękach narodów bardziej zachodnich i południowych, z tych zaś jedynie Hiszpanie, których produkcja muzyczna stała wtedy u zenitu, nie oddziaływali na naszą muzykę. Z włoskich kompozytorów znajdujemy w tabulaturze Jana z Lublina madrygały: Constanza Festy (*O passi sparsi*), Filipa Verdelota (*Fedel e bel cagnuolo, Con lacrime sospir* i *Madonna 'l tuo bel viso*), Sebastjana Festy (*Se amor*) i kompozycje instrumentalne Cavazzoni'ego. Dalszym

łącznikiem muzyków polskich ze sztuką narodów romańskich są *chansons* kompozytorów francuskich, np. Sandrina, Sermisy'ego, Jannequina. Podobnych dowodów dostarcza także tabulatura z r. 1548, z kompozycjami Bartolomea Tromboncina (*Per mio ben te i Animoso mio desir*), Verdelota, Jannequina, Josquina de Prés, Gomberta i t. d. Wobec wielu, niesygnowanych nazwiskami kompozytorów, utworów obu tabulatur polskich (z których pierwsza jest wogóle najbogatszym tego rodzaju znanym zabytkiem, druga zaś zajmuje w szeregu nielicznych zbiorów muzyki organowej, dzięki swej treści i bardzo postępowemu sposobowi nutacji, ważne miejsce), jest dziś jeszcze rzeczą trudną podać z całą dokładnością zawartość ksiąg tych. Autorowie ich dobrze orjentowali się we współczesnej im muzyce europejskiej, rychło dochodzili do nich najświeższe wydawnictwa muzyczne z dalekich stron (porównać to można po datach wydawnictw i wpisywaniu ich do tabulatury Jana z Lublina), przynosząc z sobą dzieła znakomitych twórców, z którymi przejmowali zdobycze stylu muzyki zachodniej. Klasztor w Kraśniku i klasztor św. Ducha w Krakowie nie były głuchemi zakątkami Wschodu; codzień odnawiane związki łączyły braci muzyków z przodującymi umysłami muzyki zachodniej. Brali z niej nie to, co przypadkiem wpadało im w ręce, ale wybierali z dzieł obcych rzeczy wartościowe, gdyż znane im były kryteria wartości artystycznej w sztuce, którą uprawiali. Rzecz jasna, że czerpali i z muzyki niemieckiej (utwory Senfla, Walthera, Breitengassera, Mahu), ale nie z niej w pierwszym rzędzie.

Poznając zaś to, co nam przypadkiem los szczęśliwy przechował przez lat trzysta kilkadziesiąt, poznajemy i kulturę muzyki w Polsce ówczesnej, nietylko w sercu jej, gdyż klasztor w Kraśniku nie był niem. Cechowało ją zrozumienie muzyki obcej, uznanie dla twórców rodzimych, których dzieła skrzętnie wpisywało się do tabulatur. Kultura ta wreszcie dojrzała dostatecznie, aby z recepcyjnego stanowiska i z twórczości dla użytku wewnętrznego, przejść do czynnej

na zewnątrz także roli. W pierwszych latach drugiej połowy XVI wieku, wejdzie w świat szeroki, w wielkiem wydawnictwie zbiorowem niemieckiem, pierwsze dzieło muzyczne kompozytora polskiego, Wacława Szamotulskiego. W ślad za tym, w imieniu sztuki polskiej szczęśliwie złożonym, egzaminem próbnym, otworzyły się wrota reszty Europy dla muzyki i muzyków polskich; znajdowało się miejsce w rękopiśmiennych zbiorach dla kompozycji polskich, wirtuoz lub kapelmistrz polskiego pochodzenia mógł liczyć na uznanie i zajęcie u obcych. Fakty te należą więc do drugiej epoki historii muzyki polskiej.

III.

Złoty wiek muzyki polskiej. — Założenie kaplicy Rorantystów. — Wacław Szamotulski. — Bakfark-Greff w Polsce. — Wirtuozostwo na dworze królewskim. — Marcin Leopolita-Lwowczyk. — Krzysztof Borek. — Wartecki. — Paligoniusz. — Tomasz Szadek. — Mikołaj Gomółka. — Lutniści polscy. — Kapela Zygmunta III w Warszawie.

Dwór królewski i katedra wawelska skupiają około siebie wszystkich niemal kompozytorów polskich drugiej połowy XVI wieku, zwłaszcza najwybitniejszych. Zygmunt Stary, utrzymujący w rezydencji swojej licznych zawsze muzyków, stworzył trwałą podstawę dla kultury polifonicznej muzyki religijnej w pamiętnem ufundowaniu w r. 1543 Kapeli Rorantystów przy kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu, złożonej z prepozyta, dziewięciu księży śpiewaków i kleryka, *qui sempiternis temporibus psallerent Deo altissimo, praecreationibusque et obsecrationibus iram a nobis eius averterent, gratiamque et misericordiam conciliarent*, jak głosił edykt prymasa Piotra Gamrata¹⁾. Przez długi lat szereg, przez dwa i pół stulecia, zanim fundacje królewskie dla utrzymania kapeli nie zostały uszczuplone konfiskatami państw zaborczych, spełniała kapela zbożne i artystyczne swe zdanie. Katalogi przełożonych i członków Rorantystów zapełnione są

¹⁾ *Materiały do dziejów królewskiej Kapeli Rorantystów na Wawelu.* Wyd. Dr. Adolf Chybiński, Kraków, 1910.

znamienitemi w historii muzyki polskiej nazwiskami, w bibliotece ich zachowały się tak bardzo dla nas wartościowe unikaty dzieł kompozytorów polskich. Gdyby ta polska Sykstyna miała nad sobą więcej takich duchów opiekuńczych, jakim była dla niej zawsze Anna Jagiellonka ¹⁾, równie ofiarna, jak energiczna i wymagająca, dzieje kapeli byłyby niezawodnie jeszcze świetniejsze, powszedniość obowiązków może nie byłaby doprowadzała do zaniedbywania ich, co dość wyraźnie stwierdza uwaga, napotkana w księgach nutowych roranckich z XVII wieku: *Pleni in Baccho dormiunt*, umieszczona w miejscu, gdzie widnieć winno było: *Pleni sunt coeli et terra — tacent*.

Rorantyści wawelscy z reguły byli Polakami. Znaczna natomiast liczba cudzoziemców zajęta była zawsze w nadwornej kapeli królewskiej, której funkcje dzieliły się między kościół i komnaty monarsze; od czasów Zygmunta Augusta stale wzrasta ona, osiągając szczyt swój za Wazów. Istniały więc na zamku krakowskim od piątego dziesiątka lat XVI stulecia dwie poważne organizacje muzyczne, jedna, Rorantyści, oparta na wieczyście zamierzonych fundacjach, druga, kapela królewska, hojnie ze szkatuły panującego zasilana.

Do kapeli tej przyjęto dnia 6 maja 1547 r. jako kompozytora, *compositor cantus*, Wacława z Szamotuł ²⁾. Był wtedy już Szamotulski duchownym, zaliczono go bowiem *ad ceteros sacellanos*, wyznaczając mu zrazu równe, jak księżom, pobory, które później stopniowo rosły. Z różnych, do Szamotulskiego odnoszących się rubryk w rachunkach podskarbińskich, przypuszczać można, że na dworze królewskim

¹⁾ Listy Anny Jagiellonki do przełożonego Rorantystów, Stanisława Zajączka z Pabianic w *Jagiellonkach polskich* Przędzickiego.

²⁾ W *dziejach muzyki polskiej* A. I. Polińskiego, str. 73 i inne, liczne wyciągi z rachunków dworskich, dotyczących wydatków na muzykę.

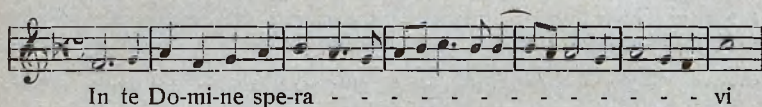
przebywał Szamotulski na pewne lat ośm (do maja 1555 r.), po czasie tym bowiem nazwiska jego nie wciągają już do ksiąg dworskich. Może choroba, która go od roku poprzedniego nękała (mówią o niej wydatki na lekarstwa dla Szamotulskiego), kazała mu porzucić dwór królewski. Wobec różnych słów skrzętnego Starowolskiego, który w *Scriptorum Polonicorum Hekatonstas* tak serdeczną napisał o Szamotulskim biografię (z r. 1625, str. 66 i 67), trudno przypuścić, aby Szamotulski, jak utrzymywał prof. Poliński i ja sam niegdyś skłaniałem się do twierdzenia, poszedł między dyssydentów. Fakt, że Szamotulski ogłosił kilka polskich pieśni i psalmów i że Jan Seklucjan wydał w Kancjonałe z r. 1559 utwory nabożne Szamotulczyka, nie jest dowodem tego. Starowolski dat ścisłych o życiu Szamotulskiego nie podał. Czterdzieści i trzy lat miał niespełna, umierając *paucis in diebus post decessum Regis sui* (Zygmunta Augusta, w r. 1572), urodziłby się więc w r. 1529, a w 18 roku życia byłby już kompozytorem królewskim. Przyjmując to z pewnem zastrzeżeniem nie można wszakże datom tym odmówić prawdopodobieństwa. Wczesny rozwój talentu muzycznego nie jest rzeczą niespotykaną. Narzekał więc Starowolski na wczesną śmierć Szamotulskiego w słowach: *Quem si diutius stare superi permisissent, esset cur Italis Praenestinos, Lappos, Viadanos, Poloni non invideremus*. Wszechstronnie utalentowany i wykształcony, prawdziwy humanista, był Szamotulski w muzyce twórcą, warunków na wykonawcę muzycznego nie miał. W czasach jego śpiew był najwyżej cenioną sztuką. Z wielkim zachwytem wprowadzie, jak przystało w panegiryku o Zygmuncie Augustcie, wyrażał się o nim Stanisław Orzechowski, wspominając o kompozycjach jego, napisanych na ślub króla z Katarzyną Austriaczką (1553 r.), żałował jednak, że Szamotulskiemu *ad summam artis praestantiam nihil praeter vocem defuit*, nic oprócz głosu, którym tak wszystkich, mimo podeszłego już wieku, zachwycił na ślubie tym dyrygent muzyków królewskich, Jan Wierzbowski.

Niewiele zachowało się do naszych czasów z dzieł Szamotulskiego. W zbiorowym wydawnictwie Joannis Montaniet Ulrici Neuberi *Psalmorum selectorum... tomus quartus* (Norymberga, 1554) znajdujemy jego psalm-motet: *In te Domine speravi*, pierwsze dzieło muzyka polskiego wydane zagranicą. Musiał Szamotulski cieszyć się uznaniem i wziętością, kiedy ci sami nakładcy zamieścili drugi jego psalm-motet: *Ego sum pastor bonus* w zbiorze z r. 1563 w *Thesaurus harmonicus continens selectissimas harmonias*. W Krakowie wydał zaś (u Łazarza Andrysowicza) większe dzieło w roku 1553: *Quatuor parum vocum Lamentationes Hieremiae Prophetiae... quibus adiunctae sunt Exclamationes Passionum tristium*, znane nam z jedyne go tylko zachowanego głosu w Królewskiej Biblijotece w Monachjum. Rękopiśmiennie zachował się jeszcze motet Szamotulskiego: *Nunc scio vere (Introit)* w tabulaturze z XVI wieku, która niegdyś służyła pewnie śpiewakom królewskim, dziś zaś znajduje się w zbiorze prof. Polińskiego w biblijotece Ministerstwa sztuki i kultury w Warszawie. O innych kompozycjach Szamotulskiego, przede wszystkim o Mszy na ośm głosów, pozostało świadectwo historyczne w katalogu muzykaljów, spisany po śmierci dyrektora kapeli królewskiej, X. Jerzego Jazwicza-Jasińczycza w r. 1572¹⁾. Ponadto zachowały się drukowane osobno i po kancjonałach pieśni nabożne i psalmy Szamotulskiego.

Talent i technikę kompozytorską Szamotulskiego, wyszkoloną na genialnych przykładach Josquina de Prés i jego najbliższych epigonów, poddawano w ostatnich latach licznym próbom egzegezy. Obok historyków polskich dość obszernie zajął się dziełami Szamotulskiego, Marcina Leopolity i Tomasza z Szadka, H. E. Wooldridge w dziele *The*

¹⁾ Cf. *Inwentarz Jerzego Jazwicza*, wyd. przez Dr. Adolfa Chybińskiego, *Kwartalnik muzyczny*, I, 3, str. 253 i dalej. Cytowany wcześniej w *Dziejach muzyki* prof. Polińskiego.

Oxford history of music Vol. II. *The polyphonic period*. Motety Szamotulskiego, pisane polifonicznie-imitacyjnie, sposobem dystynkcyjnym na chór czterogłosowy, są utworami wysokiego stylu, głębokiej powagi i wzorowej konstrukcji. Naczelny temat motetu *In te Domine speravi* tchnie ogromną težyzną dźwięku. Imponującą jest śmiałość tej długiej linii melodyjnej, wyrażającej wspaniale nieugiętą siłę wiary:



roztacza także przepych majestatycznego brzmienia; w poprawie wykonaniu piętrzy się budowa motetów w monumentalnych rozmiarach.

Wobec tych utworów Szamotulskiego skromne miejsce zajmują jego pieśni nabożne i psalmy, homofoniczne opracowania popularnych melodij, wstawianych w tenorze czterogłosowego chóru. (Pieśni Szamotulskiego: *Christe qui lux est et dies* [Kryste dnyu naszej światłości], *Pieśń o narodzeniu Pańskim* [Pochwałmysz wszyscy społem, *Dies est laetitiae*], *Molitwa gdy dzyatki spać idą* [Już syę zmyerzka nadchodzi noc], *Ach mój niebieski Panie*; Psalmy: 1, 14, 30, 85 i 116). Nie wyróżniają się one z pośród licznych pieśni nabożnych, drukowanych w Krakowie, osobno lub w kancjonałach, między rokiem 1550—1560. W wydawnictwach tych przodowała drukarnia krakowska Mateusza Siebeneychera, która w czasie tym ogłosiła około 60 pieśni i psalmów, zachowanych w unikatach Biblioteki Ordynacji Zamoyskiej w Warszawie¹⁾.

Tendencja przysporzenia dyssydentom polskim pieśni nabożnych nie wywarła wpływu zbawiennego na stan kultury muzycznej w Polsce, był on bowiem wtedy znacznie wyższym od takiego, dla którego prymitywna pieśń chóralna mogła być czynnikiem ewolucyjnym. Jakób Lubelczyk, Walenty z Brzozowa, Jan Seklucjan, Augездеcki, Jakób Silius, Bazyli Wojewódka i pieśniarze monogramiści, jedni jako wydawcy, drudzy jako kompozytorowie, pragnęli dać polskiemu kościołowi reformowanemu to, co protestantom niemieckim dał Luter: c h o r a ł. Podobnie jak w Niemczech, tak i u nas nie zerwano związków ani z dawniejszemi pieśniami polsko-katolickimi (n. p. pieśń bł. Władysława z Gielniowa), ani nawet z melodjami gregorjańskimi, do których pisano słowa polskie. Takiem było n. p. *Te Deum laudamus*, które Siebeneycher wydał jako: *Pieśń Augustyna y Ambrożego Bi-*

¹⁾ Z. Jachimecki: *Kollekcja pieśni i psalmów polskich z XVI wieku*. (Sprawozdania Akademji Umiejętności, 1912, czerwiec).

skupów świętych, Na tę notę co w kościele śpiewaig. Cały ten repertuar nabożny, przydatny zarówno dla wiernych katolików, jak dyssydentów — bo nie poruszano w pieśniach tych kwestji dogmatycznych — utrzymany był w jednolitym stylu muzycznym. Pieśni były jednogłosowe (brano je także ze śpiewników niemieckich) lub wielogłosowe (do tenorów polskich

CANT.

Wesel się cęto chwile ludzkie
 Nie pokolenie / Stało z pamięcią mi
 te Chrystowa wreszczenie / Bo
 wim gdy zmarł: iś Pań wreszcimo
 gary / wiecny nam żywot dat.

TENOR.

Wesel się cęto chwile / ludzkie
 Nie pokolenie / Stało z pamięcią mi
 te Chrystowa wreszczenie / Bo wient
 gdy zmarł: iś Pań wreszcimoga
 cy / wiecny nam żywot dat. A li

Pieśń z t. zw. kancjonału Puławskiego z połowy w. XVI.

lub obcych, najczęściej czterogłosowe), w drugim zaś wypadku utrzymane w najprostszej technice, dostępne dla mało wprawnych nawet śpiewaków. Polski chorał nie miał warunków stania się fundamentem narodowej kultury muzycznej, jak w Niemczech, gdzie na nim właśnie zakwitnąć miały generacje znakomitych, specyficznie protestanckich, kompozytorów; szereg ich doprowadził do genialnej sztuki Bacha.

Odłożywszy na bok względy natury nieartystycznej, przychodzimy do przekonania, że nabożne pieśni polskie z połowy XVI stulecia mogły przyczynić się do demokratyzacji i ilościowego wzmoczenia się ruchu muzycznego, podczas kiedy rozwój jakościowy kultury muzycznej w Polsce dokonywał się i dalej po tej linii, na jakiej znajdowała się twórczość Mikołaja z Radomia, Mikołaja z Krakowa i Szamotulskiego. Pamiętną jednak dla historii muzyki polskiej konsekwencją ruchu tego miał być w dwadzieścia i kilka lat później wydany *Psalterz G o m ó ł k i*¹⁾.

W niebywały przedtem w Polsce stan rozkwitu weszła muzyka na dworze królewskim za panowania Zygmunta Augusta. Spotykamy na nim teraz szereg wybitnych kompozytorów i wirtuozów, obcych i polskich, wykonuje się setki kompozycji najcenniejszych. W r. 1547 przyjęto harfistę Dominika z Werony, w dwa lata później staje się ulubieńcem dworu słynny lutnista współczesny, W a l e n t y G r e f f B a k f a r k, Niemiec z Kronstadtu w Siedmiogrodzie (1507—1576). Niemal siedemnaście lat bawił w Polsce »Bakfark-Węgrzynek«, suto wynagradzany za swą grę, podziwiany, opiewany przez Kochanowskiego²⁾. Na czas pobytu w Krakowie przypadają najważniejsze wydawnictwa lutniowe Bakfarka, z nich zaś największe: *Harmoniarum musicarum in usum testudinis jactarum — tomus primus*, drukowano u Łazarza Andryso-wicza w r. 1565 w Krakowie. Wiek przeszło żyje w Polsce pamięć o znakomitym wirtuozie lutniowym; jeszcze Wespa-zjan Kochowski wspomina go w wierszu o słynnym kaznodziei Wolskim. Na kosmopolitycznego rodzaju sztukę Bakfarka, składającą się w pierwszym rzędzie z transkrypcji utworów znakomitych wokalistów epoki, pobyt w Polsce nie wpłynął w żadnym kierunku, z muzyki polskiej nie przejął świetny

¹⁾ Obszerłą pracę o nabożnych pieśniach polskich z XVI wieku przygotowuje Dr. J. Wl. Reiss.

²⁾ Biografię Bakfarka opracował Dr. A. Koc z i r z w *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, t. 37.

lutnista niczego. On natomiast wpływ silny wywierał na otoczenie, które, przywykając do doskonałości jego gry, wysokie stawiało wymagania innym muzykom. Mało wiemy o wirtuozach nadwornych z tych czasów i o ich zaletach (Banich, Hoboreau, Mausart, Veracter, Giovanni Balli, Ruffo i dieśiątki Polaków), tem więcej jednak o twórczości kompozytorów królewskich, zwłaszcza Polaków: Marcina z Lwowa (Leopolity), Krzysztofa Borka, Marcina Wardeckiego, Tomasza z Szadka, Marcina Paligoniusza i Mikołaja Gomółki.

Marcin Leopolita, *regis Sigismundi Augusti Organarius*, jak już Starowolski w *Hekatonas* zapisał, wedle świadectwa polihistora naszego, zawdzięczał wykształcenie swoje muzyczne całkowiec polskim nauczycielom (*Academiae Cracoviensis praeceptores*) i choć, jak wielu innych, nie uczył się *in media Roma*, osiągnął największą ze współczesnych muzyków sławę w Polsce. Wielu dat do życia jego nie znamy. W r. 1560 został kompozytorem królewskim. Aleksander Poliński przypuszczał, że niedługo na dworze przebywał, ale twierdzeniu temu przeczy w *Dziejach muzyki polskiej* zamieszczone *fac-simile* listu Zygmunta Augusta z r. 1568 w sprawach muzycznych, z własnoręcznym dopiskiem króla: »Chcemy abyszczie vsziczkim tym Musikum naszym popłaczcili, czym vinno, iako vam Jurek clerika nasz povi, a Marcina Organiste vypravczie tesz do nasz przy drugich, davszy mu pienienazy«. W ustronnym Knyszynie pamiętał Zygmunt August o swoim organiście i używał na sluchaniu jego muzyki. Do niedawna znano z dzieł Lwowczyka: trzy Msze 5-głosowe, z których jedną tylko, *Missa Paschalis*, wydał X. Dr. Surzyński w *Monumenta musices sacrae in Polonia* (inne dwie nie wiadome gdzie się przechowują) i trzy motety 5-głosowe, z tych dwa: *Cibavit eos* i *Missi autem* w małej tabulaturze zbioru prof. Polińskiego i jeden: *Resurgente Christo Domino*, w rękopisie nr. 107 Biblioteki miejskiej w Wrocławiu. W każdej polskiej pracy historyczno-muzycznej lat ostatnich,

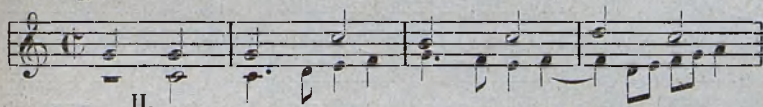
dotyczącej tych czasów, dawano wyraz żalowi, że cykl utworów Leopoldy na cały rok kościelny, o których na pierwszym miejscu w biografii Marcina wspomniał Starowolski, zaginął bezpowrotnie. Pisał zaś Starowolski: *Martinus primus e Sarmatia fuit, qui sobrie melodia delectatus, totus anni cantus Ecclesiasticos, aliosque extraordinarios et solennes, ita artificiose ita concinne ac suaviter finxit, ut qui Choralis cantui accomodatius Figuralem iunxerit, nemo ex Europaeis adhuc, ne dicam Polonis fuit.* »Odnalezienie tych kompozycji Marcina byłoby wypadkiem pierwszorzędного znaczenia« — podniósł słusznie Dr. Chybiński w *Studjach nad polską muzyką wokalną w XVI stuleciu* (Przegląd muzyczny, 1910, nr 17). Odnalazłem je w r. 1913.

W muzeum Towarzystwa Muzycznego w Warszawie (nr. inwentarza 220, dział 1) znajduje się tabulatura organowa z ostatnich dziesiątek lat XVI wieku. Dokładne zbadanie jej doprowadziło do następujących pewników: z trzech monogramów, zapisanych nad utworami tabulatury, okazało się, że tabulatura ta była w użyciu kapeli królewskiej około r. 1580. Litera: »D. C. S. R. M. M. Cap. Mag.« wskazywały na: *Dom. Christophori Claboni Sacrae Regiae Maiestatis Musici Capellae Magistri*, którym Klabon został istotnie za panowania Stefana Batorego, inne zaś dwa monogramy: »M. W. i M. L.« odsłoniły nazwiska Marcina Wardeckiego i Leopoldy. Po 5-głosowym motecie z monogramem Leopoldy następuje szereg czterogłosowych utworów, idących w porządku całego niemal roku kościelnego, w liczbie 43 introitów i sekwencyj (drugich kilka ledwie), które, na podstawie wskazówki stylistycznej Starowolskiego, analitycznego porównania z innemi kompozycjami Leopoldy i negatywnych rezultatów z poszukiwania wśród dzieł współczesnych, okazały się w sposób niezbity kompozycjami Lwowczyka. Odkrywamy więc to, na czem zasadzała się sława Leopoldy za jego życia i u wdzięcznej potomności, co przez czas długi uważano powszechnie za zaginione. Źródła, z których odtwarzamy obraz twór-

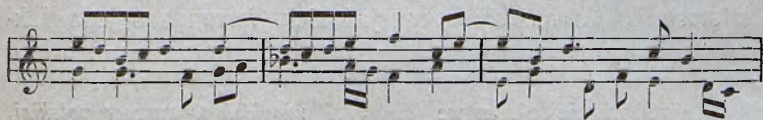
czości muzycznej w Polsce w XVI wieku, wzbogaciły się o niezmiernie ważny materiał.

Leopolita był kompozytorem-objektywistą. I on szedł po tej samej drodze, co poprzedni polscy polifoniści, inwencję swoją zasilał jednak w zupełności niemal z gotowych źródeł: z ludowych pieśni nabożnych i z chorału gregorjańskiego. Tematy początkowe Introitów i Sekwencji na rok kościelny, stanowiących wspomniany cykl kompozycji, opierał Marcin Leopolita na melodjach liturgicznych odnośnych świąt, posługując się zarówno śpiewem gregorjańskim tradycyjnym, rzymskim, jak i lokalnymi, polskimi odmianami tych melodji, które wreszcie musiał niejednokrotnie modyfikować dla celów kontrapunktycznych. Wielkie dzieło Leopolity zachowało się w formie partytury, względnie tabulatury organowej, bez podpisanego pod muzykę tekstu. Nie będzie jednakże rzeczą zbyt trudną, ani pod względem ścisłości naukowej ryzykowną, podłożenie słów liturgji pod frazy kompozycji, ukształtowane w organicznym związku z chorałem, a tylko zorganizowane kunsztem imitacyjnym w świetnie brzmiącą, silnie związaną całość. Przeważnie komponował Leopolita introity te, zaczynając od ścisłej imitacji kwintowej, a w dalszym przebiegu kompozycji uniezależniał się od wiernego naśladownictwa między głosami, utrzymując wszakże ich stosunek w płynnych formach kontrapunktycznych. Umiał wprawnie kojarzyć kanony podwójne, czego dobrym przykładem jest *Introitus in diem Ascensionis Domini* »Viri Galilei quid admiramini«:

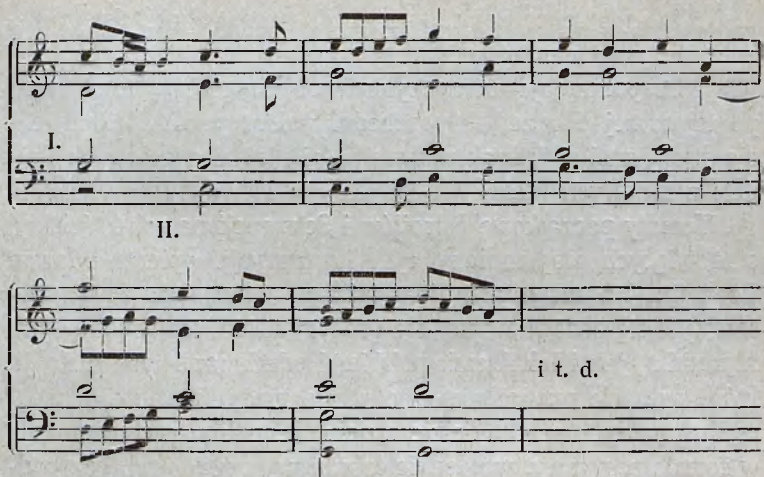
I.



II.



(tenor i bas pauzują przez siedm taktów)



Pomimo posługiwania się gotowymi melodjami kościelnymi, co zresztą było powszechnie praktykowaną w tych czasach rzeczą, Marcin Leopolda nie przestawał być sobą w tym imponującym cyklu utworów. Indywidualność jego zaznaczała się bowiem w licznych zmianach rysunku melodyjnego wziętych tematów i w dalszym ich dośpiewie, w redukcji ich melizmów, lub rozwijaniu warjantów. Należy się Marcinowi Lwowszczykowi jedno z pierwszych miejsc w historii muzyki polskiej przed Chopinem, a poczesne w każdym razie stanowisko w ogólnie-europejskiej.

Działalność Krzysztofa Borka, uznanego przedtem za drugiego z kolei — po Mikołaju z Poznania — dyrygenta Rorantystów, znamy z dwóch Mszy, pisanych na 5 głosów, w trzech jednak tylko głosach zachowanych w księgach nutowych archiwum wawelskiego¹⁾. Krzysztof Borek za mało był samodzielnym w pomysłach swoich tematów w stosunku do melodji gregorjańskich, forma zaś jego faktury imitacyjnej trzymała się tylko oktawy lub unisonu.

¹⁾ Obszerniej o nim we *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, str. 91 sq.

Poprawnym kontrapunkcistą był Marcin Warteccki, śpiewak królewski w latach 1564—1568, po którym zachowały się w tabulaturach w zbiorach prof. Polińskiego i Towarzystwa Muzycznego w Warszawie dwa motety. Paliгонiusza (mamy po nim jeden motet) i nieznanego nam z żadnej kompozycji Jezuitę, Jana Brandta, wysoko ocenił Starowolski.

X. Tomasz Szadek, wikary katedralny i członek Rorantystów, którego Mszę¹⁾ opartą na temacie pieśni, śpiewanej w XVI wieku, *Pis ne me peult venir* (do tego samego tematu napisał Mszę Niderlandczyk, Tomasz Crequillon, śpiewak kapeli Karola V.) wydał Dr. Surzyński, oscylluje w kompozycjach swoich między stylem imitacyjnym a homofonicznym. Kompozycje Szadka oznaczają powolne przeżywanie się w Polsce stylu polifoniczno-imitacyjnego, stają na pograniczu dwóch światów, których dążenia były rozbieżne. Po kilkuletowem panowaniu wielogłosowości w skomplikowanych formach imitacyjnych, dążenie do prostoty w dziełach muzycznych i do subiektywizmu w sposobach wyrażania się, zaczęte w utworach ludowego charakteru, przechodzi do twórczości artystycznej i zajmuje powoli miejsce dawnych ideałów. Szadek nie jest wirtuozem jako polifonista, zasób jego pomysłów harmoniczných jest dość skromny, ale charakter kompozycji jego (oprócz wspomnianej Mszy, niekompletnie zachowane utwory: Msza na temat kołedy *Dies est laetitiae* i motet *In festo Annuntiationis B. M. V.*) jest szlachetny, nieraz — mimo monotoności w formowaniu okresów i kadencji — niepozbagawiony rysów poetycznych.

Codzienna praktyka muzyczna i bardziej odświętny kult muzyki po kościołach i klasztorach polskich w XVI wieku, czego liczne ślady zostały po archiwach, krakowskich szczególnie²⁾, nie często wydawały plony w postaci przygotowa-

¹⁾ *Monumenta musices sacrae in Polonia*, zeszyt I.

²⁾ Wyciągi odnośnie ogłaszał Dr. A. Chybiński w *Przeglądzie muzycznym* w r. 1910.

nia twórczych talentów. W sferze promieniowania dworu królewskiego w pierwszym rzędzie i niemal wyłącznie w niej, kielkują i dojrzewają talenty kompozytorów, którzy w historii muzyki polskiej mieli osiągnąć znaczenie nieprzemijające.

W sferze tej właśnie dojrzał talent Mikołaja Gomółki. Dzieckiem nieledwie, był już na dworze w r. 1545, jak świadczą rachunki podskarbińskie¹⁾. Tam też wykształcił go w muzyce *fistulator* królewski, Jan Klaus. Do r. 1563 widnieje nazwisko Gomółki w rachunkach dworskich. Późniejsze losy jego zakryte przed nami, żadnych bowiem szczegółów z życia jego, prócz drobnej wiadomości z r. 1586, nie znamy. Umarł w Jazłowcu, pod Buczaczem, jak wyryto na płycie w kościele tamtejszym, błędnie podającej wiek jego (na 45 lat), w r. 1609.

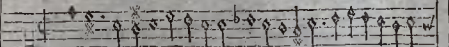
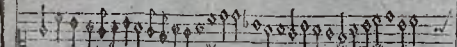
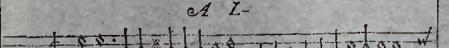
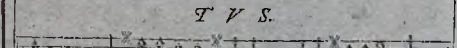
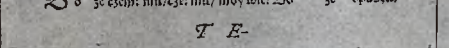
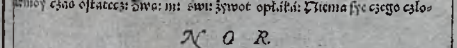
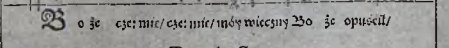
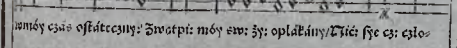
W r. 1580 ukazało się w druku jedyne dzieło jego ducha, które nam po nim zostało: *Melodiae na Psalterz polski przez Mikolaia Gomolkę uczynione, przekładania Jana Kochanowskiego* (w drukarni Łazarzowej). Tych 150 Psalmów, na chór czterogłosowy napisanych, ofiarował Gomółka biskupowi krakowskiemu, Piotrowi Myszkowskiemu, »panu swojemu Miłościwemu«. W wierszu dedykacyjnym mówi kompozytor skromnie, że melodje te:

»Są łacniuchno uczynione,
Prostakom nie zatrudnione.
Nie dla Włochów, dla Polaków,
Dla naszych prostych domaków«.

W tej myśli przewodniej tworząc swoje Psalmy, nie kuśił się Gomółka o olśnienie wykonawców komplikacją polifoniczną, stanął więc na gruncie zupełnej prostoty techniki kompozytorskiej pod każdym względem środków muzycznego wyrazu. Formalnie dość bliskie chóralnym pieśniom nabo-

¹⁾ Cytowane w *Dziejach muzyki polskiej* A. Polińskiego, metodycznie zestawione w pracy Dr. J. Wł. Reissa o *Melodyach Psalmowych Mikołaja Gomółki*. Kraków, Akademia Um., 1912.

znym, wydawanym w Niemczech i w Polsce w drugiej połowie XVI wieku, są jednak Psalmy Gmótki o nieco całe od

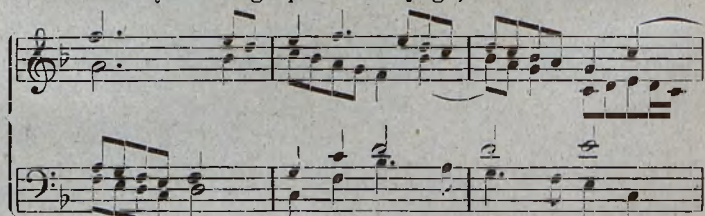
Melodie Psalmów	Wykazadania G. Kochanowski.
<i>PSALM XXII. Deus meus</i> C A N.	<i>Deus meus respice in me.</i> T V S.
 B o że jestem nieszczęśliwy; mój wicie: Boże o pu scit/	 w mój czas o szczęściu: Dwa: mój ów: że: oplakaj: Ciebie: że: czoło
A L.  B o że jestem nieszczęśliwy; mój wicie: Bo że opuścił/	T V S.  w mój czas o szczęściu: Dwa: mój ów: że: oplakaj: Ciebie: że: czoło
T E.  B o że jestem nieszczęśliwy; mój wicie: Bo że opuścił/	N O R.  w mój czas o szczęściu: Dwa: mój ów: że: oplakaj: Ciebie: że: czoło
B A S.  B o że jestem nieszczęśliwy; mój wicie: Boże o pu scit/	S V S.  w mój czas o szczęściu: Dwa: mój ów: że: oplakaj: Ciebie: że: czoło
<i>w mój czas</i>	<i>w mój czas</i>

Psalm 22 M. Gomółki. 1582.

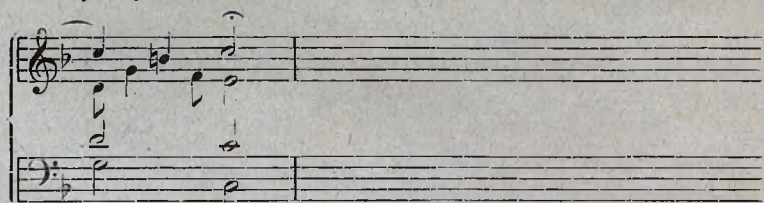
nich wyższe z punktu widzenia artystycznego. Każda z tych kilkunastotaktowych ledwie miniatur muzycznych, odznacza się jakimś rysem genialności ich twórcy. W jednym Psalmie uderzy nas śmiało pomysiana melodia, poruszająca się w in-

terwałach, zakazanych przez ówczesną teorię, w drugim następstwa harmoniczne skojarzeń głosowych są niespotykanymi zjawiskami w tej epoce, w innych znowuż Psalmach ilustruje muzyka z zadziwiającym realizmem obraz, skreślony słowami psalmisty i genialnego tłumacza polskiego. Gomółka wnikał z nieporównaną wprost siłą inwencji muzycznej w każdy Psalm, dotworzona zaś do słów muzyka jego oddawała z najdalej, w granicach możliwości zespołu wokalnego, idącą prawdą ogólny charakter poezji psalmowej i wszystkie szczegóły w przenośniach poetyckich. Podziwiamy w niej zarówno siłę dramatyczną w przedstawieniu skargi, bólu, cierpienia, zwątpienia i rozpacz, jak malarskość jej kolorytu dźwiękowego, prostotę i serdeczność, kiedy, opierając się na duchu melodyi ludowych, staje się tak bardzo bliską uczuciu »prostych domaków«, wreszcie moc i potęgę, kiedy hymnem lub pieśnią radosną (a radość nieraz tanecznym niemal wyraża rytmem) wielbić ma Stwórcę, lub miękki liryzm odpowiednich nastrojów poetycznych.

Jakąż siłą i świeżością brzmi następujący wyjątek z psalmu 15: Kto będzie w twojem mieszkaniu przebywał,
Kto będzie twego pałacu świętego,



Wieczny mój Bo - - - że we - se - - - - - la za - - -



- - - ży - wał?

Gomółka przetrwał w talencie swoim wiele stylów różnorodnych; z repertuaru muzycznego kapeli królewskiej¹⁾ znał niemal całą współczesną sobie muzykę europejską, kościelną i świecką, stąd też Psalmi jego okazują różnorakie wpływy. Z równą dla siebie korzyścią czerpał, w niczem wszakże nie zatracając swojej indywidualności, z muzyki późnych Nederlandczyków, jak chansonistów-programowców francuskich, madrygału chromatycznego i willanel włoskich, oraz kościelno-protestanckiej muzyki niemieckiej. Nie był jednak ani doktrynerem, ani niewolniczym naśladowcą jednego kierunku, lecz wrażliwym dzieckiem swego czasu, umysłem pojemnym i lotnym. Skromność założenia, skromność form Psalterza Gomółki nie może zasłonić przed nami wartości tego wielkopomnego dzieła; naukowe zbadanie Psalmów i ocena ich historyczna (czemu rozdział osobny poświęciłem w książce o *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, a Dr. J. Wł. Reiss w sposób niezmiernie sumienny i rozważny przedstawił w osobnej o Psalmach pracy), doprowadziły do wysokiego uszanowania talentu Gomółki, który, po arcydziele tem sądząc, był genialnym kompozytorem. Naród nasz otrzymał w Psalmach tych dzieło z jego własnego ducha poczęte, które »moralnej jego jedności« w czasie tym służyć mogło taksamo, jak kiedyś te księgi epopei narodowej, co w genjusz wielkiego wieszczą poczęte pod strzechy miały zabłądzić i piosenkami stać się wieśniaczek. »Te księgi proste« Gomółki, dla domu polskiego, strzechą czy gontem krytego, pisane, były wszakże muzycznym eposem polskim, jaki drugi dopiero genjusz Chopina miał stworzyć. Niestety jednak pragnienie Gomółki spełnić się nie miało, Psalmi jego popularności nie zdobyły nigdy, pobożne pospólstwo nie śpiewało ich często, a nawet znaleźli się silnie na szkodę sztuki Gomółki działający przeciwnicy, o purytańskich cechach umysłowości.

¹⁾ *Katalog muzykaliów Jurka Jasińczyka (Kwartalnik muzyczny, I, nr. 3).*



Płyta na grobie M. Gomółki w kościele w Jazłowcu.

Znane nam pomniki artystycznej muzyki polskiej z XV i XVI wieku, z jedynym wyjątkiem tańców i pieśni-madrygału Mikołaja z Krakowa (w tabulaturze Jana z Lublina), służyły wyłącznie celom nabożeństwa. Z muzyki świeckiej, która życie jednostki i życie zbiorowe w różnych okolicznościach okraszała, nic nie przechowało się do naszych czasów. Nie wiemy, co grywali muzykanci miejscy, kiedy ktoś zażądał ich muzyki, ani też w jakich utworach popisywał się przed innymi i czem sercu własnemu robił przyjemność dworzanin polski, grając na lutni. Podobnie jak w całej Europie, tak i w Polsce, już w wieku XV, szczególnie zaś w XVI-ym, grze na lutni hołduje wielu ludzi; w czasach tych była ona instrumentem domowym o roli tak uniwersalnej, jaką ma dziś fortepjan. Zamiłowanie do muzyki lutniowej wywołuje w przemysle wyrobów instrumentów muzycznych żywy ruch w Krakowie, w drugiej zwłaszcza połowie XVI wieku; pracownie lutanikarzy (np. Bartłomieja Kiejchera) miały dobre obroty¹⁾. Dobrymi musieli być także skrzypkowie polscy, którzy w czwórkę popisywali się w r. 1555 w Stralsundzie (*vier polnische Geiger so kunstvollgenug also wohl zu hören waren stunden und das eine Stück nach dem andren zogen*), łakomy kęsok stanowili dla muzycznego Hansa Zedlitzza dwaj młodzi muzykanci polscy, których Niemiec, przyszedłszy nad Wisłę *einem Polacken stehlen lassen, weil sie gute Musikanten waren und sonst auch auf allen Instrumenten musiciren konnten*²⁾. Fabryki skrzypiec w Krakowie cieszyły się zbytem także w Niemczech; znakomite wyroby Marcina Grobli-cza przetrwały do dzisiaj.

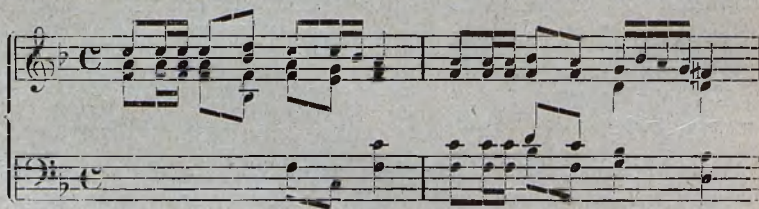
¹⁾ Informuje o tem cenna praca Dr. Stanisława Tomkowicza w *Roczniku krakowskim* za 1907 r.: *Do historii muzyki w Krakowie*.

²⁾ Z *Denkwürdigkeiten Hansa v. Schweinichen* w *Musik-geschichtliche Stichproben aus deutscher Laienliteratur des XVI Jahrhunderts* Herm. Kretzschmara (*Lilientron-Festschrift*).

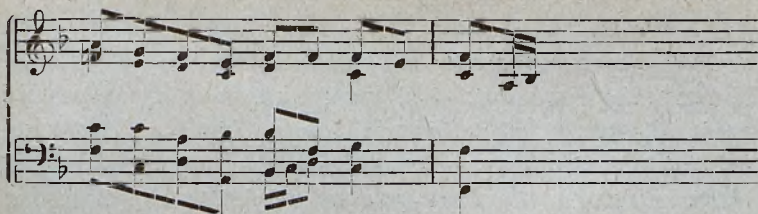
Pierwszym kompozytorem polskim wyłącznie świeckich utworów instrumentalnych był Wojciech Długoraj, ulubiony lutnista Samuela Zborowskiego. Za sprawą Długoraja znalazły się kompromitujące Zborowskiego listy w rękach Zamoyskiego. Długoraj otrzymał miejsce w kapeli Stefana Batorego dnia 15 września 1583 r., w kilka zaś miesięcy później spadła głowa Samuela.

Kompozycje Długoraja przechowało nam wydawnictwo Jana Bésarda: *Thesaurus harmonicus* (Kolonia, 1603) i rękopiśmienna tabulatura lutniowa z r. 1619 w Bibliotece miejskiej w Lipsku. Pierwsze źródło mieści w sobie ośm jego utworów: Fantazję, Finale i sześć *villanell* włoskich, w drugim znajdujemy: Fantazję, *Volte*, taniec polski i *villanellę*. Z kompozycji tych występuje piękny talent muzyczny o szlachetnej inwencji melodyjnej i rozwiniętym zmyśle wirtuozijnym; niemniej zajmującą jest w utworach Długoraja strona harmoniczna i rytmiczna¹⁾. Długoraj uległ zupełnie wpływowi muzyki włoskiej w formach i charakterze swoich kompozycji, aby zaś z dziełami, stylem i duchem jej zapoznać się, nie musiał udawać się *ultra montes*, gdyż poddostatkiem znajdował je w bibliotece kapeli królewskiej; do ducha tej muzyki zbliżali go także włoscy jego koledzy na zamku krakowskim.

Dla przykładu podaję początek trzeciej *villanelli* Długoraja z wydawnictwa Bésarda:



¹⁾ O Długoraju obszernie w *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, rozdział IV.

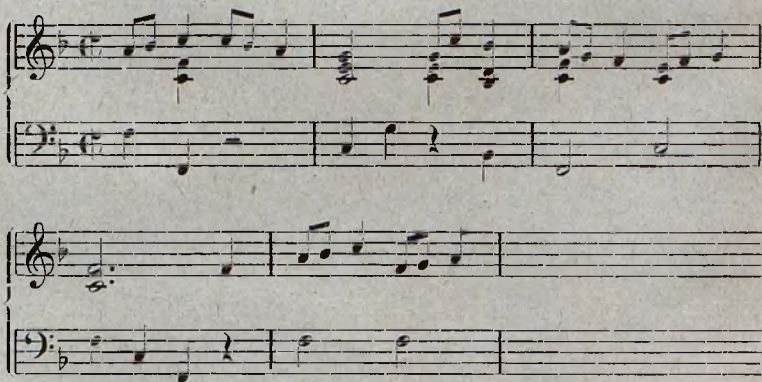


Naodwrót wpływają charakterystyczne cechy muzyki polskiej na obcych, w Polsce przebywających, kompozytorów. Na dworze Stanisława Kostki, podskarbiego ziem pruskich, przebywa z Wenecji przywieziony lutnista włoski, Diomedes Cato. W temsamem wydawnictwie, gdzie ogłoszone zostały kompozycje Długoraja (Bésard, 1603), zamieścił Cato szereg swoich znakomitych utworów, wśród nich zaś ośm, najbardziej nas obchodzących, tańców polskich. Wszystkie te tańce, utrzymane są w rodzaju marszowym, bez drugiej części *saltarello-Nachtanz*, lecz choć mogą być uważane za wierne odzwierciedlenie ówczesnych polskich rytmów tanecznych, mimo to nie są wolne od pewnych naleciałości z włoskiej *villanelli*. Diomedes Cato był jedynym kompozytorem włoskiego pochodzenia, który tworzył tańce polskie. W r. 1606 wydał drukarz krakowski, Bazyli Skalski, cztery pieśni łacińskie Diomedesa Catona: *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne y nabożeństwem swym a starodawnością dosyć wdzięczne, uczynione niekiedy od królewicza polskiego Kazimierza, y przy ciele iego w Wilnie znalezione* (przekład St. Grochowskiego), w następnym zaś roku wyszła pieśń o św. Stanisławie Patronie polskim, »z notami Diomedesa Katona«. W pieśniach tych był Cato aż ponad potrzebę skromnym w melodji i harmonji.

We Francji żył jako lutnista królewski, znakomity swoich czasów wirtuoz, Jakób Polak. Sauval w dziele: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724, t. I, str. 322) pisał o nim co następuje: *Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne, et vint*

fort jeune en France, où il se fit plus connaître sous le nom de Pollonois que par celui de Jacob. Son jeu était si plein et si harmonieux, son toucher si fort et si beau, qu'il tiroit l'ame du luth, comme parlent ceux de cette profession... Sa grande réputation lui fit donner la charge de joueur de luth de la chambre du roi... On tient qu'il ne jouait jamais mieux que quand il avoit bien bu, ce qui lui arrivoit souvent. Il ne se maria point, et mourut vers l'an 1605, à la rue Bertin-Poirée, où il demeuroit¹⁾.

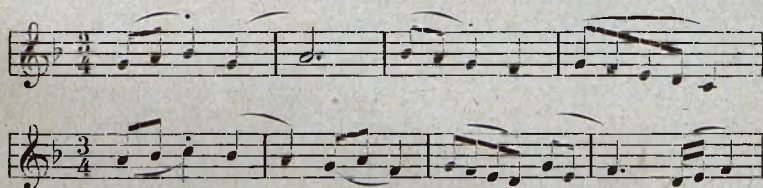
Szereg kompozycji Jakóba Polaka znajdujemy w następujących wydawnictwach: *Testudo Gallo-Germanica*, G. Leopolda Fuhrmanna, 1615; *Concertationes musicae*, Jana Besarda, 1617; *Delitiae musicae*, Joachimi van den Hove, 1622 i w drukach paryskiej firmy Ballardów. Są to tańce współczesne, jak: *bransle*, *courante*, *gagliarda*, lub transkrypcje pieśni (*Une jeune fillette*). Przykładem stylu Jakóba Polaka może być następująca *Brande Honneur* (z *Delitiae musicae*):



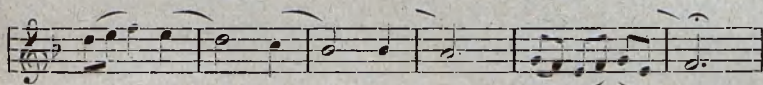
Jemu też możemy przypisać, anonimowo wydaną w druku Fuhrmanna, *Volta polonica*, będącą najbardziej cha-

¹⁾ Michel Brenet: *Notes sur l'histoire du luth en France*, p. 38.

rakterystycznym tańcem polskim, jaki w czasach tych gdziekolwiek się ukazał. Pod wpływem zagranicznych tańców o rytmach trójdzielnych obudziły się swoiste tańce polskie, mazurek i polonez. Dawny taniec marszowy, chodzonym i suwanym zwany, nie wykryształizował w Polsce silniej wyróżniających go cech rytmicznych, nie miała ich także zbyt pod protekcją jego uformowana część druga, *saltarello-goniony*. W tej formie dawniejszej, z saltarellem lub bez, pojawia się taniec polski pod koniec XVI stulecia w licznych niemieckich wydawnictwach tanecznych (1585 r. Christoph Loeffelholz, 1591 r. Matthäus Weisselius, 1598 r. August Nörmiger, następnie Valentin Haussmann, Christoph Demantius, Hans Leo Hassler, 1619 r. Christenius, 1621 r. Brahe, 1622 r. *Amoenitatum musicalium hortulus* i t. d.). *Volta polonica* z wydawnictwa Fuhrmanna jest pierwszym artystycznym tańcem, którego charakter polski daje się instynktownie wyczuć, jest ona bowiem prototypem późniejszego mazurka. Niech melodia jej sama o tem zaświadczy:



koniec:



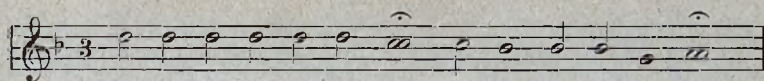
Zapewne na pograniczu XVI i XVII stulecia wykryształizowała się pod wpływem sarabandy muzyczna forma poloneza, który choreotechnikę swoją przejął od dawnego, chodzonego tańca polskiego, podobnie jak taneczne cechy gonionego przeszły do mazurki. Z czasów tych pocho-

dzą pierwsze polskie kolendy polonezowe. Wiadomości jednak o samym tańcu polonezie, z temi samemi, co i w naszym, dzisiejszym, cechami rytmicznemi, są daty o lat kilkadziesiąt późniejszej, znajdujemy je bowiem dopiero w dzienniku J a n a l e L a b o u r e u r'a z podróży, odbytej w orszaku królowej Marji Gonzagi, żony Władysława IV, do Polski (*Relation du Voyage de la Royne de Pologne et du Retour de Madame la Mareschalle de Guébriant Ambassadrice...* Paris, 1647). Laboureur, patrząc na tańce polskie na dworze królewskim i unosząc się nad ich rodzajem (*je n'ai vu jamais rien de plus grave, de plus doux, ni de plus respectueux*), dobrze słuchał muzyki w tych tańcach i pochwycił charakterystyczne zakończenie ich, tak bardzo wyróżniające je pośród współczesnemi tańcami, *une cadence bien réglée*¹⁾. Dwuwiekowe istnienie poloneza poprzedziło genialne poematy Chopina, oparte na rytmach tego tańca.

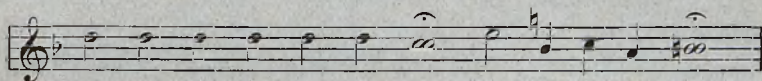
Ważne zdarzenia polityczne w Polsce na końcu XVI i na początku XVII wieku zachęcały poetów i muzyków polskich do tworzenia pieśni, opiewających te wypadki. W roku 1588 wydał Stanisław Grochowski sześć wierszyków z muzyką na chór czterogłosowy p. t. *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej na terażniejsze pod Byczyną zwycięstwo*. Podobnie jak poezja w zbiorze tym, nienatchnioną też była i muzyka do niej. Cztery pierwsze pieśni, muzycznie bardzo wątpliwe²⁾, nie przedstawiają w muzyce polskiej żadnych wyższych, ani nowych wartości. Interesującemi są dopiero dwie pieśni ostatnie. Pieśń piąta jest próbą zastosowania kompozycji metrycznej do poezji polskiej, której natura do eksperymentów takich najmniej się nadaje. Oto, jak przedstawiają się dwa pierwsze pentametry pieśni tej:

¹⁾ Muzykolog szwedzki, Tobias Norlind, w bibliograficznie pilnem studjum swoim *Zur Geschichte der polnischen Tänze* doszedł do antymuzycznych twierdzeń o ewolucji dawnych tańców polskich i traktowaniu formy poloneza i mazurka przez Chopina.

²⁾ Por. *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, str. 188—193.



Głośnym zwycięstwem gło-śna Kal - li - o - pe mo - ia,



Czas iść do he - tmań-skich drzwi Sła-wne-go pod - woia.

Ażeby znów w pieśni ostaniej poznać właściwą myśl muzyczną, towarzyszącą wierszowi: »Jeśli Grecy Hektorowie, Albo Rzymscy Kamillowie«, musi się melodję ująć w rytm bębna w czasie marszu; wtedy dopiero wystąpi tu wojenny pierwiastek, o który chodziło autorowi, wzorującemu się pewnie na przykładach włoskich madrygałów *di guerra*.

O szczęśliwey Potrzebie pod Byczynam — Pieśń nową wydał także Joachim Bielski u Jakóba Siebeneychera w r. 1588.

Wielce ciekawym pomnikiem muzyki polskiej jest *Hymn rokoszan Zebrzydowskiego* z r. 1607. Oryginał, czy odpis, znajduje się wśród aktów, odnoszących się do rokoszu w rękopisie nr. 1047 Biblioteki Akademii Umiejętności w Krakowie. Tekst pełen dzikiej, barbarzyńskiej siły, nie ujęty w żadną zgola formę, rozłożony został na dwa trzygłosowe chóry (pierwszy z głosów wyższych, drugi z niższych), śpiewających na zmianę, lub razem. Trudno dopatrzyć się cech artystycznych w słowach: »Kto nam chce skarby wydrzeć — nie wydrze! nie wydrze! nie wydrze! Kto wykroci(?). Chcą gwałtem — nie ugrożą! Ale się srożą!... Nic nie dbać. Wygrają — nie wygrają! Brońmy! Niechaj nas znają! Nas niewiele, ich jest wiele. Bić, siec, bronić, a nieprzyjaciół gromić!« Hasła te powtarzają się niekiedy po siedm razy, składając się na wyraz niezmiernie brutalny. Hymn ten nie mógł być swobodną pieśnią żołnierską; bez pracowitego przygotowania nie było można pokonać muzycznych jego trudności. Jeśli zaś nieznanemu nam autorowi hymnu chodziło o realistyczne przed-

stawienie grozy wojennej, musimy przyznać, że udało mu się stworzyć obraz, pełen prawdy i siły.

Za granicami Polski, podobnie jak lutnista Jakób Polak, przebywa i dzieła swoje wydaje znakomity kompozytor wokalnych utworów, w stylu rzymskim, Johannes Polonus (*Cantiones aliquot piae*, 1590; *Canticum Sanctorum Ambrosii et Augustini*, 1616).

W Polsce samej natomiast stwarza się drugie wielkie środowisko muzyczne, w Warszawie, od czasu, kiedy królowie polscy przenieśli tam rezydencję królewską. Świetna tradycja muzyczna Wawelu utrzymuje się nadal w warszawskiej kapeli królewskiej. Członkami jej są za panowania pierwszego króla z rodziny Wazów najznakomitsi muzycy ówczesnej Europy, w pierwszym rzędzie Włosi. Lepiej niż wszelkie źródła archiwalne przedstawia nam stan kapeli królewskiej wydawnictwo, dokonane przez członków jej p. t. *Melodiae sacrae... Regis Sigismundi Tertii... Capellae Praestantium Musicorum... opera ac studio Vincentii Lillii Romanii... collectae. Cracoviae*, 1604. Pięć już lat przed ukazaniem się tego pięknego druku umarł Łukasz Marenzio, największa, choć za krótka, kapeli tej chwała. Zygmunt III sprowadził go przed r. 1590, płacąc mu 1000 *scudi* rocznie, a zwalnając w r. 1595 z urzędu, nadał mu szlachectwo polskie. Genialny romantyk muzyki XVI wieku, najsubtelniejszy kompozytor madrygałów, był Marenzio jedną z najwybitniejszych osobistości w sztuce swoich czasów. Kapelmistrzem (po Aleksandrze Cillim, niedługo urząd ten sprawującym) od r. 1603, przez lat 20, to znaczy do śmierci, był Asprillio Pacelli. Na stanowisko to przybył, wsławiony kilkoma wydawnictwami dzieł muzyki kościelnej i świeckiej, porzuciwszy dla tytułu kapelmistrza króla polskiego urząd kapelmistrza papieskiego przy kościele św. Piotra. Zygmunt III uczcił pamięć Pacelli'ego nagrobkiem w kościele św. Jana w Warszawie; na płycie pomnika, pod popiersiem kompozytora, kazał wyryć napis pochwalny: *Eruditione, inge-*

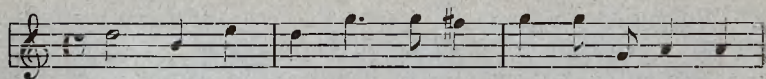
*nio, inventionum delectabili varietate omnes eius artis coe-
taneos superavit.* Szereg piętnastu kompozytorów wydawni-
ctwa, po tych dwóch naczelnych nazwiskach, stanowili: Vin-
cenzo Bertolusi, z Muro koło Neapolu; Andrzej
Hakenberger, wpisywany w listach płac między »panów
muzyków polaków«; Giulio Cesare Gabussi, uczeń
Constanza Porty; Antoni Patart, zapewne Niederlan-

CANTVS primi chori, octo vocum, Andrea Stanicze. 19

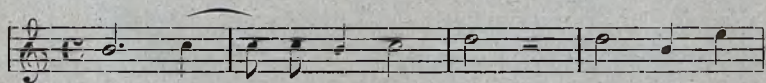
E a ta es vir go Mari a, be a ta es vir go Mari-
a, ii quæ Do mi num por-
tafti, quæ Dominum portafti cre atorẽ mundi, ii genu-

Utwór Andrzeja Staniczewskiego w *Melodiae sacrae* z r. 1604.
Druk krakowski.

czyk; Giulio Osculati; Lorenzo Belotti; Ra-
phael Veggio; Annibale Stabile, rodem z Pa-
dwy; Ippolito Bonanni, nieznan z żadnego innego
wydawnictwa; Simon Amorosius; Alphonso Pa-
gani, znakomity skrzypek; Jacobus Abbates i Vin-
cenzo Lilio. Jedyny, z nazwiska rodowego, Polak, An-
drzej Staniczewski, zachwyca w wydawnictwie tem
motetem *Beata es Virgo Maria*, którego temat ma nieporó-
wnany czar melodyjny:



Be - a - ta es Vir - go Ma - ri - a, be - a - ta



es Vir - - - go Ma - ri - - a. Be - a - ta

Tak ważne dla nas wydawnictwo, drukowane w ośmiu książkach głosowych, zachowało się niekompletnie (pięć książek zaginęło) w unikacie Instytutu im. Proskego w Ratysbonie.

Styl muzyki włoskiej i włoscy muzycy opanowali twórczość i praktykę muzyczną w Polsce. Objaw to zupełnie naturalny, gdyż Włochom przypadła już była wtedy hegemonia w świecie muzycznym na długie czasy. Razem zaś z tem przewodnictwem sztuki włoskiej przyszły do Polski nowe, we Włoszech pod koniec wieku XVI wytworzone formy, w których miały się wypowiedzieć najznamienitsze talenty kompozytorów naszych XVII stulecia.

IV.

Muzyka wokально-instrumentalna w Polsce. — Styl koncertowy. — Opera. — Twórczość Mikołaja Zieleńskiego. — Adam Jarzębski. — Kapela Władysława IV w Warszawie. — Bartłomiej Pękiel, Marcin Mielczewski, Szarzyński, Kaszczewski, Gorczycki i i.

Z form, będących w używaniu praktyki muzycznej już w XV i XVI stuleciu, wytworzył się pod koniec wieku XVI styl dramatyczny i koncertowy. Rozwój śpiewu monodycznego z akompaniamentem instrumentalnym śledzimy w muzyce zachodniej kultury począwszy od sztuki trubadurów. Rodzaj ten kwitnął później, we Florencji zwłaszcza, w epoce pierwszych madrygalistów włoskich, piszących utwory swoje na różnorakie zespoły wokально-instrumentalne. Słynny lutnista hiszpański, Louis Milan, w pierwszej połowie XVI wieku, pisał pieśni z towarzyszeniem lutni, nie było więc w historii muzyki europejskiej czasów, w których monodja nie byłaby w użyciu. Styl zaś polifoniczno-imitacyjny w muzyce wokalnej nie wykluczał — jak dobrze to dziś wiemy — współudziału instrumentów w wykonywaniu dzieł mistrzów niderlandzkich, przeciwnie, były one w wielu dziełach wręcz nieodzowne¹⁾. Ale dopiero z chwilą zorganizowania czynników tych w system, odpowiadający in-

¹⁾ Teorja Arnolda Scheringa przedstawiona w pracy: *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin*, 1912.

tencji uświadomionego artysty, na przełomie XVI i XVII wieku, zaczyna się oficjalna historia stylu monodycznego i koncertującego. We Florencji stała kolebka *stile recitativo (rappresentativo)*, z Wenecji wyszły w świat pierwsze dzieła, w których zespół śpiewaków opierał się o stałą podstawę instrumentalną, *basso continuo*.

W r. 1611 przyłącza się muzyka polska do »nowego stylu«. Jest to pamiętna w historii jej data wydania wielkiego dzieła Mikołaja Zieleńskiego, organisty i kapelmistrza katedry gnieźnieńskiej: *Offertoria totius anni, septenis et octonis vocibus tam vivis quam instrumentalibus accommodata* i *Communiones totius anni... ad cantum organi per unam, duas, tres, quatuor, quinque et sex voces cum instrumentis musicalibus et vocis resolutione, quam Itali gorgiam vocant, decantandae*. Obie części ukazały się w *Partitura pro organo* i ośmiu książkach głosowych w Wenecji *apud Jacobum Vincentium*. Unikat wydawnictwa tego zachował się — w jednej części — *partitura* w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, w drugiej — ośm książek głosowych — w Bibliotece miejskiej we Wrocławiu. Życie tego, przed Chopinem, największego kompozytora wolnej Polski, nie jest znane nam bliżej; jedyna pobieżna notatka (samo nazwisko) na marginesie *Hekatonas* Starowolskiego i tytuł organisty gnieźnieńskiego — oto wszystko, co dotąd o Zieleńskim wiemy. Z faktu, że w Wenecji wydał ogromne swoje dzieło i w mieście tem pisał dedykację do prymasa Wojciecha Baranowskiego, wnosć można, że dłużej tam bawił, może jako uczeń genialnego kompozytora i organisty przy bazylice św. Marka, Giovanniego Gabrieli'ego (1557—1612). Zygmunt III starał się, za pośrednictwem i z inicjatywy Pacelli'ego pozyskać Gabrieli'ego do kapeli warszawskiej. Stwierdza to pismo Kaspara Förstera, jednego z muzyków królewskich, wystosowane w r. 1628 do rady miejskiej w Gdańsku, w którem Förster, dla przykładu, powołuje się na sprawę Gabrieli'ego: *Dahero auch der Vortreffliche Musicus undt Organist zu Venedig*

Hr. Joan Gabrieli, als Er Königl. Mayt. in Pohlen undt Schweden zu Warschau seine Compositiones offeriret, selber die Capell zuregiren, oder auch auff einer gewissen zeit dieselben zu machen nicht begehret. Nawiązane między kapelą warszawską a Gabrielim stosunki ułatwiły niezawodnie Zieleńskiemu wstęp do szkoły Gabrieli'ego, w której pod koniec życia mistrza kształcił się także znakomity później kompozytor niemiecki, Henryk Schütz.

Offertoria Zieleńskiego napisane są na dwa chóry, z których oba mają po cztery, lub też jeden cztery, drugi trzy głosy. *Partitura* poucza nas, jak wyglądał akompanjament instrumentalny do tych mas wokalnych; spełniało go na dwojgu z reguły organach dwóch organistów.

Partytura Zieleńskiego była jedną z najpełniejszych, jakie w czasach tych wydano (podobny system miały *Concerti* Banchieri'ego), nic w niej nie było szkicowo tylko zaznaczone, jak we współczesnych basach *continuo*, kompozytor nie życzył sobie żadnej dowolności ze strony »kolorujących« wtedy zawzięcie instrumentalistów i nawet upominał ich: *Verum opus est ut adhibeantur simpliciter, ne impediunt cantores in facienda resolutione.* Z basu cyfrowanego, wprowadzonego niedawno przedtem do muzyki, nie skorzystał Zieleński.

Pierwszą część wielkiego dzieła stanowi 56 utworów, w tej liczbie 44 offertoriów, dwie komunje, dziewięć motetów i *Magnificat*. Styl dzieł tych jest polichóralnie-koncertowy, znany pod nazwą weneckiego, gdyż stał się cechą dzieł kompozytorów tamtejszych; zapoczątkował go kapelmistrz przy kościele św. Marka, Adriaan Willaert. Pierwiastek współzawodniczenia, responzoryczny, jest artystycznym znamięm przeważającej ilości offertoriów. Tą żywą masą dźwięku włada Zieleński z najdalej idącym mistrzostwem w kierunku barwności i kontrastów natężenia dynamicznego z jednej strony, z drugiej zaś w kierunku techniki polifonicznej. Śmiało, wielkie pomysły idą w parze z monu-



Magnificat M. Zieleńskiego z dzieła Communiones totius anni z r. 1611.

mentalnymi rozmiarami tych kompozycji. Problemy imitacyjne nie stanowią tu same dla siebie celu usiłowań kompozytora, niemniej jednak wszystkie imitacyjnie opracowane partje offertorjów świadczą o wielkiem bogactwie środków kanonicznych, jakimi władał Zieleński. Przeciwwstawienie homofonicznej dwuchórowości koncertującej — fakturze imitacyjnej — doprowadza w konstrukcji offertorjów Zieleńskiego do wspaniałych efektów. Inwencja tematyczna Zieleńskiego rozporządzała pomysłami wprost genialnymi, zestrojeniami w idealny sposób z charakterem tekstów. W zasadniczo odmienny sposób ujmował Zieleński teksty dogmatycznego rodzaju od opisowych; do sfer muzycznego mistycyzmu dochodzi wyraz w tych offertorjach, gdzie kompozytor nie miał żadnego realnego punktu wyjścia do swojej inwencji, wyrazistą natomiast w obrazowaniu staje się muzyka jego w każdym realistycznym opisie liturgicznej poezji. Z podziwu godnem mistrzostwem rozwija Zieleński frazę melodyjną, od drobnego motywu poczynsz, aż do śmiało rozpiętego łuku. W offertorjach rzadko uciekał się do środków zdobniczych, przeznaczając do wykorzystania ich komunje¹⁾. Potężne 12-głosowe *Magnificat* kończy tę część dzieła Zieleńskiego²⁾.

Communiones totius anni są zbiorem: 15 arji-koncertów solowych z akompanjamentem organów i innych instrumentów (5 koncertów na sopran, 2 tenorowe, 2 na baryton, 6 na bas), 8 duetów (sopran z basem), 6 tercetów, 11 kwartetów wokalnych, 16 kwintetów i 7 sekstetów. Śpiewakom, wprawnym we władaniu *gorgia*, czyli koloraturą, otwierały komunie Zieleńskiego szerokie pole popisów. Styl atoli koncertów tych, mających tyle punktów stycznych z monodjami i *basso continuo*, był w istocie stylem polifonicznego motetu,

¹⁾ Wszechstronne omówienie dzieł Zieleńskiego zawierają *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, str. 200—268.

²⁾ Wykonano je na koncercie historycznym w czasie uroczystości Chopinowskich w r. 1910 we Lwowie w opracowaniu autora tej książki.

gdyż stosunek głosów koncertujących do akompaniujących jest tu równoległym do stosunku głosów kompozycji *obligato*, a głos solowy ma identyczne, po za czynnikami zdobniczemi, z odnośnym głosem motetowym znaczenie w konstrukcji całego utworu. Choć nie o wyraz w pierwszym rzędzie chodziło Zieleńskiemu w znacznej ilości utworów w *Communiones*, lecz o muzykę, przynoszącą zadowolenie słuchowe tylko, mimo to natrafiamy i w nich na inspiracje wysokiej wartości artystycznej. Do akompanjamentu używa tu Zieleński, obok organów, harfy lub lutni, skrzypiec, trąbki, fagotu, *viola grossa*, pużonów, kombinując zespoły w różnoraki sposób. Znalazło się także w komunijach miejsce na 3 fantazje instrumentalne, pierwsze w muzyce polskiej znane nam kompozycje tego rodzaju, na ogół szczęśliwe próby, utrzymane w tym samym stylu muzycznym co i reszta koncertów. Z całego dzieła Zieleńskiego zaledwie cztery kompozycje z drugiej części wydano w nowszych czasach ponownie, w zbiorze X. Dr. J. Surzyńskiego: *Monumenta musices sacrae in Polonia* (kwartety nr. 34 i 40, kwintety nr. 49 i 57).

Obca historjografia muzyczna nie zajmowała się dotychczas twórczością Zieleńskiego. Zaledwie cytowano nazwisko jego w leksykonach, zaznaczając przy niem datę wydania jego wielkiego dzieła. Taką samą wzmianką zadowolili się także Riemann w swoim »Handbuch der Musikgeschichte« t. II, cz. 1, str. 343. Należne dla talentu Zieleńskiego uznanie w świecie możnaby osiągnąć dopiero za pomocą kompletnego wydania komunji i ofertorjów.

Śmiało postawić możemy mistrza naszego obok najgłośniejszych kompozytorów tej epoki, w jednym rzędzie z Janem Gabrielem i Henrykiem Schützem.

Ażeby przynajmniej z najdrobniejszej cząstki dzieła Zieleńskiego mógł czytelnik mieć o stylu *Communiones* wyobrażenie, podaję tu początek komunji 25-tej *In prima missa Nativitatis Domini*.

Violino
simpliciter

Alt solo

Cztery
trombony

Organy

In splen-do - - ri-bus sancto -

rum

Muzyka dramatyczna, stworzona we Florencji w r. 1600, zagościła do Polski na stałe wcześniej nawet, niż do Francji. Zawdzięczać należy to przedewszystkiem inicja-

tywie królewicza Władysława Wazy, który w czasie wielkiej swojej podróży po Europie miał sposobność poznać styl nowy w r. 1625 we Florencji. Na jego to cześć wykonano w czasie uroczystości weselnych w domu Medyceuszów operę fantastyczną kompozytorki włoskiej, Franceski Caccini, p. t. *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina... al Serenissimo Ladislao Sigismondo, Principe di Polonia e di Suezia*. Dzieło, muzycznie wielkiej wartości, wystawione przepysznie, wywarło na królewiczu polskim głębokie wrażenie. W orszaku Władysława znajdował się, jako dworzanin wojewody Janusza Kiszki, Stanisław S. Jagodyński, którego nazwisko miało upamiętnić się w historii opery polskiej znakomitym przekładem libretta do tejże opery, wydany w r. 1628. Autorem poezji opery, o temacie wyjętym z romantycznych pieśni *Orlanda Szalonego*, był Ferdynand Saracinelli. Na powitanie królewicza wprowadza poeta w prologu Neptuna i każe mu wielbić jego zwycięstwa, następnie hołd mu składa w słowach upersonifikowanej Wisły. Całego przedstawienia opis dokładny wydrukował Jagodyński w swoim przekładzie. (Stefan Pac w Djarjuszu swoim krótko o niem wspomniał: »Komedia o Rugierze i Alcinie kosztem niemałym i misterstwem reprezentowana...«). Pierwsze to, tłómaczone, libretto polskie odznacza się nie tylko wiernością i poprawnością w akcentach i deklamacji, wobec oryginału i muzyki, ale zasługuje nawet na nazwę pięknej poezji, mającej wdzięk i dźwięczność rymów i rytmów¹⁾.

Po tym literackim początku opery w Polsce przyszła niedługo kolej na operę w teatrze warszawskim. Włoskie wykonywano tam dzieła, włoscy śpiewacy i śpiewaczki odtwarzali partje. Poeta Virgilio Puccitelli pisał libretta (*Święta Cecylia, Zaślubiny Amora i Psychy*), kapelmistrz Marco Scacchi muzykę do nich, Agostino Logi

¹⁾ Por. *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, rozdział VII.

i Bartolommeo Bolzoni budowali maszynerje sceniczne, Ciampoli i Fantoni koncypowali balety.

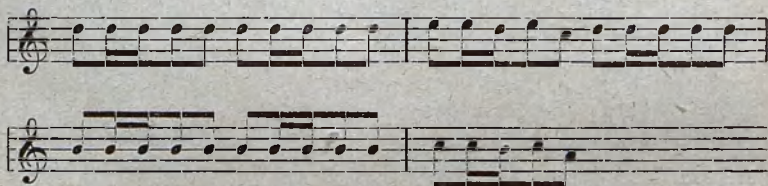
Cała kapela królewska, śpiewacy i instrumentalisci, za Władysława IV-go, była niewątpliwie jedną z najlepszych w Europie. Jan le Laboureur pisał pod datą 12 lutego 1646 r. w Gdańsku: *Cependant la musique du Roy continua tousiours et se fit encore plus admirer. Elle est estimée la premiere de l'Europe, et composée particulièrement des meilleures voix de l'Italie, et couste extrêmement, tant en pension qu'en récompenses et en liberalitez au Roy, à qui la passion qu'il a pour ce plaisir véritablement Royal, ne fait rien espargner pour attirer à son service tous ceux qui excellent.*

Polscy członkowie kapeli warszawskiej tworzyli nie opery, lecz dzieła innego rodzaju. Jedną z najciekawszych osobistości z pośród muzyków królewskich był Adam Jarzębski, talent wszechstronny, autor słynnego *Gościńca abo Opisania Warszawy*, wydanego w r. 1643. Zanim w r. 1635 osiągnął tytuł *architectus S. R. M. jazdoviensis*, był już od szeregu lat *musicus et servitor Sacrae Regiae Maiestatis*. W rękopisie muzycznym 111 Biblioteki miejskiej we Wrocławiu zachowało się 28 kompozycji Jarzębskiego, odpisanych w r. 1627. Są to *Canzoni è Concerti a due tre è quatre voci cum basso continuo*, stanowiące cenny pomnik muzyki polskiej w pierwszej połowie XVII wieku, a do niedawna nieznane¹⁾.

Cztery pierwsze utwory nazwane są koncertami. W czasach tych terminu tego nie używano, lub tylko niezmiernie rzadko, dla dzieł czysto instrumentalnych. Koncert trzeci i czwarty napisał Jarzębski dla instrumentów dziś i oddawna nieużywanych solistycznie, mianowicie *violì bastarda* (rodzaj wiolonczeli) i puzonu, lub fagotu i puzonu z towarzyszeniem instrumentu z klawiaturą. Pięć następnych kon-

¹⁾ Obszerniej o kompozycjach tych we *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, rozdział VIII.

certów i koncert nr. 11 przeznaczał kompozytor do użytku kościelnego, dziesiąty jest transkrypcją znanej pieśni z XVI wieku *Susanne un jour*, na tercet smyczkowy i *basso continuo*, dwunasty znowuż jest przeróbką utworu Jana Gabrieli'ego. Kilka koncertów nosi imiona miast niemieckich: Küstrinella, Berlinese, Spandese, Königsberga, Norimberga. Są to pewnie wyrazy wspomnień z odbytej po Niemczech podróży, o której Jarzębski wspomniał w *Gościńcu*, w wierszu 1007 i 1008: »Troszeczkę świata zwiedziłem, po cudzych stronach jeździłem«. Inne są utworami okolicznościowymi, jak *Nova cassa* lub *Sentinella*, oddająca nastrój przy zaciąganiu straży. Dwa koncerty wyróżniają się szczególnie, to *Chromatic*, obfitująca w najśmielsze dyssonansy, używane jakby w zamiarze karykaturalnym, i *Tamburitta*, ognisty taniec hiszpański, o następującym motywie rytmicznym:



Koncert ten jest jedynym w czasach tych zjawiskiem w muzyce artystycznej, podobnej mu bowiem żywiołowości rytmicznej szukalibyśmy nadarmo w tańcach współczesnych; na taką siłę w przeprowadzeniu jednego motywu nikt nie może przed Jarzębskim się nie zdobył. Technika instrumentalna koncertów Jarzębskiego odpowiada w zupełności zdobyczom jego pokolenia. Wszechstronny nasz artysta ¹⁾ znał modne efekty dynamiczne, kilkakrotnie n. p. wprowadzał *e c h o* do swoich koncertów, miał poważny zmysł i odczucie form muzycznych, umiał poddawać tematy przemianom figuracji i warjacji.

¹⁾ Życiorys Jarzębskiego podał p. Władysław Korytyński w nowym wydaniu *Gościńca*.

Nieraz stać go było na powabne melodje o indywidualnym charakterze, mogące przynosić zaszczyt włoskim mistrzom muzyki instrumentalnej.

Skład kapeli królewskiej i szkicowo nakreślone sylwetki członków jej podał Jarzębski w swoim *Gościńcu*, cennem źródle do życia i obrazu Warszawy w r. 1643. Dla wyrobienia poglądu o artystycznym stanie muzyki i stopniu kultury muzyków na dworze warszawskim zajętych w tym samym czasie, cenniejszy materiał przedstawia wydawnictwo kapelmistrza królewskiego, Marka Scacchi'ego, p. t. *Cribrum musicum ad triticum Sieferticum* z r. 1643. Polemikę z kompozytorem w Gdańsku, Pawłem Siefertem, zamknął Scacchi rozdziałem p. t. *Xenia Apollinea*, gdzie jako *hommagium* dla swego przeciwnika w kwestjach artystycznych, złożonem przez podwładnych sobie muzyków królewskich, ogłosił 50 kanonów członków kapeli warszawskiej (*a tota corona Musicorum huius Capelle Regiae in tui gratiam sunt composita, ut nostram, erga te benevolentiam clarius agnoscas*). Następujący muzycy-Polacy wystąpili tu ze swojemi kanonami: wicekapelmistrz królewski, Bartłomiej Pękiel, Bohdan Barocki, Mikołaj Rożański, Bartłomiej Wardyński, Wawrzyniec Deykowski, Aleksander Delicki, Jerzy Szymonowicz, Adam Jarzębski, Samuel Stokrocki, Walenty Kołakowski, Marcin Mielczewski, Jerzy Graniczny, Jan Karczewski, Maciej Gaśnicki, Tomasz Włodawski, Walenty Adamecki, Paweł Roszkowicz, Michał Kobylecki, Paweł Pieląszkowski, Piotr Elerti Jan Strzyżewski. W pokaznym tym szeregu poważnie wykształconych polifonistów, z których kilku wystąpiło ze śmielszemi próbkami techniki imitacyjnej, poznajemy dwóch wybitnych kompozytorów, właściwych przedstawicieli polskiej twórczości muzycznej w czasie między r. 1620—1660. Kompozytorami tymi są: Bartłomiej Pękiel i Marcin Mielczewski.

O życiu X. Bartłomieja Pękiela mało co wiemy. Był organistą »zaczynym«, jak o nim pisał Jarzębski i wicekapelmi-

strzem, później i dyrygentem królewskim. Twórczość jego obracała się przeważnie około form liturgicznych. Msze i części mszalne, na 4 lub 8 głosów, w znacznej ilości zachowały się w archiwum kapitulnym na Wawelu¹⁾. (Jedną z nich, *Missa pulcherrima ad instar Praenestini*, wydał X. Dr. J. Surzyński). Bardziej monumentalnem dziełem jego jest *Missa concertata La Lombardesca* na dwa chóry mieszane z akompanjamentem instrumentalnym, zachowana w rękopisie Biblioteki miejskiej w Gdańsku, niemniej jak dwie części innej mszy bez tytułu. Naczelne jednak miejsce pośród dzieł, które nam po Pękielu pozostały, zajmuje kantata: *Audite mortales*²⁾ na dwa soprały, dwa alty, tenor i bas, z akompanjamentem skrzypiec, dwóch *viole di gamba* i organów. Kantata ta składa się z dziesięciu ustępów, solowych i zbiorowych; charakter tekstu, którego temat jest przedstawieniem Sądu Ostatecznego, przy założeniu dzieła, jako kompozycji w stylu kościelnym, wymagał wielkiej siły wyrazu dramatycznego. W talencie Pękiela znalazło się siły tej wiele. Koroną w szeregu ustępów tych, nastrojonych raz na ton mistycyzmu, to pełnych majestatycznej wielkości, jest solo tenorowe: *Heu! me miserum!* Ustęp ten jest dla nas rewelacją potężnego wprost talentu na polu stylu dramatycznego; podobnie głębokich pomysłów nie znajdziemy w najtragiczniejszych momentach stworzonych do czasów Pękiela oper. Genjalny Monteverdi, stojący w zbyt luźnym, historycznym tylko stosunku do bohaterów swoich oper, nie zdobył się ani razu na tak porywającą melodię, na ten patos w przejściach harmoniczych. Całe to *recitativo-arioso* wygląda na anachronizm w tych czasach; dopiero niemal w wieku Ryszarda Wagnera muzyka ta byłaby współczesną. Tajemnica, skąd Pękiel mógł w uchwyceniu wyrazu tego być tak niezmiernie innym od reszty kom-

¹⁾ Osobne studjum o dziełach Pękiela we *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, rozdział IX.

²⁾ Rękopis nr. 16.900 Biblioteki królewskiej w Berlinie.

pozytorów epoki, leży w tem chyba, że poezja, do której do-
twarzał muzykę, stała się mu tak bliską, częścią jego własnej
jaźni niejako i że dopiero na takim stosunku między poety-
ckiem odczuwaniem a twórczym natchnieniem muzycznym
Pękiela wyrosły te jego pomysły, genjalne wedle naszej oceny.
Dla przykładu podaję wyjątek tego *ariosa*:

Heu! me mi-serum! quid dicam coram se-ve-ro iu-di-ce?

Cla-ma-bo, cla-ma-bo qua-re iacens con-su-mor?

Marcin Mielczewski (*Martinus Mielecensis*)
został członkiem kapeli Rorantystów wawelskich w r. 1617¹⁾,
za prepozytury Jana Borzyskiego. Niewielki talent kompozy-
torski przełożonego, po którym zachował się w Archiwum ka-
pitulnem w Krakowie jedyny motet²⁾, zakrył rychło Miel-
czewski swojemi dziełami. W r. 1624 przejął po Borzyskim
kierownictwo Rorantystów, a w r. 1643 był kompozytorem
królewskim w Warszawie. Nie celował pewnie ani jako wir-

1) Dr. A. Chyliński: *Materjały do dziejów królewskiej kapeli Rorantystów*, str. 26.

2) Dr. A. Chybiński w *Przeglądzie muzycznym*, III, 10;
autora *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, rozdział V.

tuoż, ani jako śpiewak. Jarzębski wspomniał o nim w *Gościńcu* w niezdarnych rymach:

I Mielczewskiego też rzeczy
Do grania, śpiewania, grzeczy...

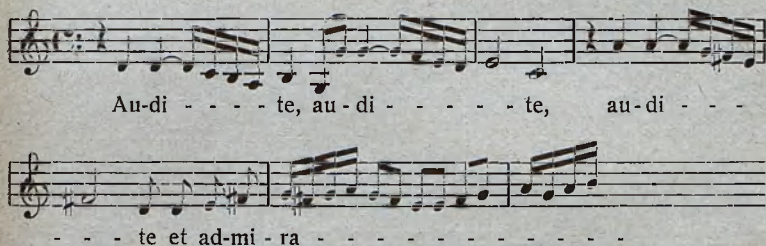
nie wymienił jednak żadnych jego kwalifikacji wykonawczych.

Działalność kompozytorską Mielczewskiego poznajemy wszechstronnie z 38-miu dzieł, zachowanych w różnych zbiorach polskich i obcych¹⁾. W druku pojawił się tylko kanon podwójny w *Cribrum musicum* Scacchi'ego (1643) i w wydawnictwie Jana Havemanna p. t. *Jesu Hilf! Erster Theil Geistlichen Konzerten* (Berlin, 1659) koncert na głos basowy (z akompanjamentem 3 instrumentów) *Deus in nomine tuo*. Rękopiśmiennie zaś przekazała nam przeszłość następujące kompozycje Marcina z Mielcza: *motetto concertato*, »*Benedicto et claritas*« na 6 głosów z akompanjamentem instrumentalnym i koncert 3-głosowy »*Veni, veni Domine et noli tardare*« (w b. Królewskiej Bibliotece w Berlinie), motet koncertowy *Audite et admiramini* na 8 głosów i 6 instrumentów, msze: *Missa Triumphalis*, *Missa Sancta Anna*, *Missa Cerviensiana* i canzonę instrumentalną (w rękopisach Biblioteki miejskiej w Gdańsku), mszę na Boże Narodzenie (archiwum wawelskie), dalej pięć mszy z fundacji prymasa Jana Lipskiego i dwie msze i 19 części mszalnych z fundacji arcybiskupa Jana Wężyka, pisanych dla chóru kolegiaty w Łowiczu (w zbiorach niegdyś prof. Al. Polińskiego w Warszawie).

Styl utworów Mielczewskiego ma w sobie cechy barokowe w akcesoryjach zdobniczych ustępów solowych, traktowanych djametralnie od zespołów chóralnych. Kompozytor nasz nie szczędził koloratury śpiewakom solowym, bez oglądania się na charakter danego tekstu. Typowym przykładem jest początkowe solo altowe w motecie

¹⁾ Katalog szczegółowy podał autor w Sprawozdaniu Akademii Umiejętności, 1913, czerwiec.

koncertowym *Audite et admiramini*, o następującym przebiegu:



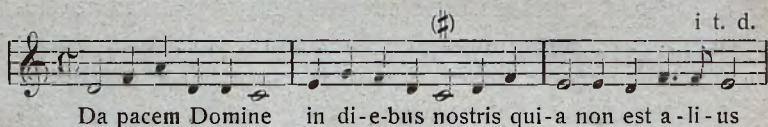
Utwory chóralne Mielczewskiego mają przeważnie monumentalne zarysy. Kompozytor nasz starał się w nich o silne wrażenie dźwiękowe, jakie na słuchacza wywołuje poruszona jednolitym rytmem masa śpiewaków. Natrafiamy jednak w kompozycjach Mielczewskiego na ustępy, gdzie dążenie do eurytmji doprowadziło do monotonii rytmicznej, wskutek ustawicznego powtarzania się jednego metrum; kompozytor nie przeciwstawiał tu żadnych kontrastycznych czynników. Pod tym względem grzeszy szczególnie zwięzła w formach msza na Boże Narodzenie, napisana dla Rorantystów. Zarzutu tego nie można wszakże rozciągać na wszystkie kompozycje Mielczewskiego, gdyż n. p. msze fundacyjne prymasów gnieźnieńskich, Wężyka i Lipskiego, obfitują w liczne, polirytmiczne ustępy. Z okazałej swojej techniki polifonicznej korzystał z nich Mielczewski wydatnie¹⁾.

Podobnie jak włoski styl koncertowy instrumentalno-wokalny i *stile rappresentativo* wpłynęły na produkcję muzyczną na dworze warszawskim, tak styl rzymski *à capella*, szkoły po-palestrinowskiej, zawładnął twórczością kilku kompozytorów kapeli Rorantystów w wieku XVIII, z których

¹⁾ Na koncercie archaicznym w czasie uroczystości Chopinowskich we Lwowie w r 1910 wykonano motet koncertowy *Benedictio et claritas* w opracowaniu autora.

wymienić należy: Hannibala Orgasa, Jana Kromera, Macieja Miśkiewicza, Macieja Łukaszewicza, Czechowicza i Fierszewicza.

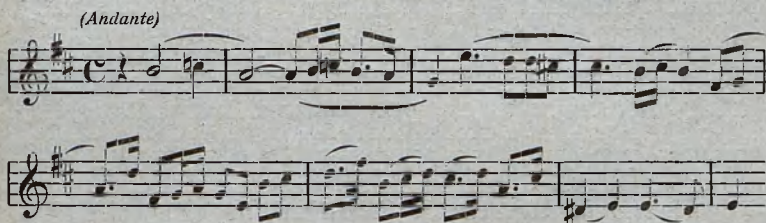
Dawny kult muzyki po klasztorach polskich, upamiętniony obiema naszymi tabulatarami organowymi z XVI wieku, wydaje także w wieku XVII piękne owoce. Franciszkanin, Andrzej Chyliński¹⁾, ogłosił drukiem w r. 1634 (u Baltazara Moretti w Antwerpii) *Canones XVI iidem ad diversa, rectis contrariisque motibus, toti in toto et toti in qualibet parte...* dziełko muzyczne, w którym we wszelakich sposobach imitacyjnych opracowany został następujący temat:



W kilku klasztorach polskich działali w drugiej połowie wieku XVII, na stanowiskach kantorów i organistów, nieznanymi naszej historjografii muzycznej do lat niedawnych, a nawet i do czasów ostatnich, niepośledni kompozytorowie. U Cystersów zakwitnął piękny talent Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, którego kilkanaście utworów wydobył z pyłów biblioteki kolegiaty w Łowiczu Al. Poliński. Na spuściznę tę składają się arje koncertowo-kościelne, msza Septem dolorum B. M. V., hymny, motet de Nat. Domini, Litanja; Sonata na dwoje skrzypiec i *continuo* (organy lub klawikord). Jeden utwór znalazł się także w cennym zbiorze kompozycji polskich z wieku XVII w rękopisie nr. 5272 (34), Bibl. Jagiellońskiej. Wymieniona Sonata świadczy bardzo korzystnie o talencie Szarzyńskiego, który miał zgrabne pomysły w dobrze uformowanych ustępach szybkich, a w solowej części drugich skrzypiec w powolnem tempie zdobył się na głęboko nastrojoną melodję opartą na

¹⁾ Starowolski w *Hekatontas* pisał o nim z zachwytem.

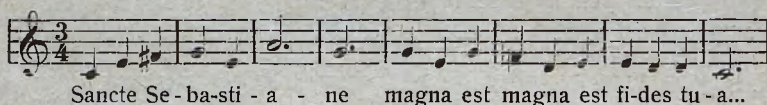
bardzo zajmującym podkładzie harmonicznym. Melodja ta przedstawia się w całości (ustępy sonaty tej są bardzo związane) w następujący sposób:



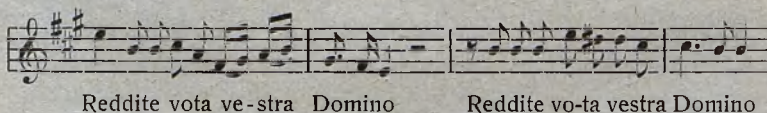
Obok Szarzyńskiego występuje dzisiaj drugi poważny kompozytor polski, działający w ostatniej ćwierci XVII stulecia; jest nim Sebastjan Antoni Kaszczewski (lub Kaszczewski). Nazwisko jego niewymieniane dotychczas ani w pracach syntetycznych nad historją muzyki polskiej, ani w rozprawach specjalnych, widnieje na kilkunastu utworach, zachowanych w zbiorze rękopiśmiennym Bibl. Jagiellońskiej nr. 5272. Są to następujące kompozycje: 1) *Concerto de Divo Antonio Patavino* (wok.-instr.); 2) motet *Dies refulsit* (wok.-instr.); 3) motet *De S. Joanne Baptista* (wok.-instr.); 4) motet *De S. Josepho* (wok.-instr.); 5) *Concerto de Sanctis vel de Virginibus* (wok.-instr.); 6) motet *Amavit eum Dominus* (wok.-instr.); 7) motet *Vox clamantis in deserto* (wok.-instr.); 8) *Concerto: Sursum corda omnes gentes*; 9) motet *De Sanctis*; 10) *Iste confessor Domini* (wok.-instr.); 11) *Concerto: Adeste Coelites* (wok.-instr.). 12) *Concerto: de Martiribus*; 13) motet *In honorem S. Sebastiani Martyris*; 14) *Concerto: Reddite vota vestra Domino* (canto solo i czworo skrzypiec z organami); 15) motet: *de Sanctis Apostolis*. Utwory te powstały w czasie między rokiem 1674 a 1693. Daty te umieścił sam kompozytor na tytułowych kartach rękopisów. Był kantorem klasztoru Norbertanów w Imbramowicach, niedaleko Krakowa i należał do konwentu. Wszystkie te jego kompozycje należą do stylu koncertowego. Zaczyna je

zawsze krótki wstęp instrumentalny, nazywany *sonatą* lub *symfonią*, pisany na różnorakie zespoły. Dalsze ustępy, w ilości kilku z reguły, polifonicznie-imitacyjnie lub homofonicznie opracowane, przeprowadzają właściwy cel artystyczny tego stylu, t. zn. współzawodnictwo dwóch zespołów: wokálnego z instrumentalnym. Charakter pomysłów Kaszczewskiego, odznaczających się, przy całym dążeniu do popisu, prostotą melodyjnej koncepcji, jasnością i zwartością, przedstawia następujące przykłady tematyczne:

Motetto in honorem S. Sebastiani, na chór mieszany, i organy zaczyna alt tematem:



Koncert solowy na sopran *Reddite vota vestra Domino* (napisany dla panny Grotowskiej) intonuje po pięciu taktach pauzy głos solowy następującymi motywami:



Interes historii muzyki polskiej wymaga osobnych rozpraw o twórczości obu kompozytorów, Szarzyńskiego i Kaszczewskiego.

Potężny w Polsce zakon Jezuitów postarał się o szereg funduszków na założenie w r. 1638 stałej kapeli muzycznej przy kościele św. Barbary w Krakowie. Administracja tej »Fundaciei muzykiei« spoczywała z woli fundatorów w rękach Bractwa miłosierdzia. W dwa lata po założeniu kapeli wyniknęły jakieś spory między obiema stronami, jak świadczy rękopis *Obrony fundaciei muzykiei* (w zbiorach prof. Polińskiego). Pod roztropnem kierownictwem Jezuitów kapela ta stała się z czasem bardzo ważnym czynnikiem w życiu mu-

zycznym Krakowa. Po treściwych zdaniach historyka Jezuitów polskich X. Załęskiego w tym przedmiocie, cenny materiał archiwalny z rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej ogłosił w sumiennej pracy Dr. Adolf Chybiński w *Kwartalniku muzycznym* (r. II, zeszyt I). W wieku XVIII biblioteka kapeli przedstawiała się imponująco, a repertuar wykonywanych dzieł opierał się przede wszystkim na kompozycjach autorów polskich i to przeważnie wychowanków Bursy jezuickiej (Bystrzycki, Działkowski, Gorączkiewicz, Grabowski, Ibkowski, Jeziorski, Kleczyński, Kobierkiewicz, Krassowski, Krocki, Miśterski, Ruciński, Szczurowski, Wikliński, Zagórski, Zygmuntowski, Żurawski). Repertuar instytucji tej przystosowany był do szerokiego zakresu zajęć muzyków jezuickich, których »ornament muzyczny« okraszał przez długie lata każdą większą uroczystość w Krakowie, kościelną i świecką. Po założeniu Kollegjum i Bursy muzycznej w Krakowie, uzyskali Jezuita w r. 1657 pozwolenie króla Jana Kazimierza na stworzenie podobnej instytucji w Lublinie.

Burzliwe czasy wojenne za panowania Jana Kazimierza musiały ujemnie wpłynąć na kulturę muzyczną w Polsce. Na dworze królewskim liczba muzyków stopniała do małej garstki. Rozwijały się także kapele magnackie, np. znaczna kapela i opera Stanisława Lubomirskiego. Pewniejsze schronienie znajdował kompozytor polski przy instytucjach muzycznych, opartych na fundacjach kościelnych. Przy czterech fundacjach prymasów polskich w kolelgjacie w Łowiczu utrzymywało się kilku muzyków polskich, wśród nich zaś dwóch kompozytorów: Jan Radomski i Jakób Jerzy Nowakowski. W klasztorze na Skałce żył i tworzył Andrzej Paszkiewicz (w r. 1670 napisał *Cantilena de Passione Domini*), mało dziś znany kompozytor. P. Damian, był członkiem zakonu Pijarów. W Bibliotece kolelgjaty w Łowiczu zachowały się wreszcie kompozycje Anioła Soczewskiego (*Concerto della vanita del mondo*) i Urbana Jana Janczewskiego (*Koncerty o Bogu*).

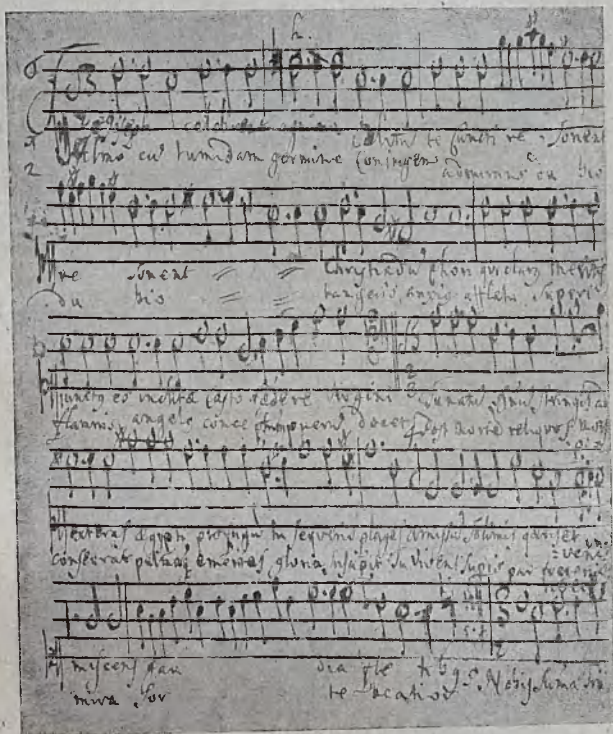
Koncertowy styl włoski zawładnął niepodzielnie wszystkimi formami muzyki religijnej polskich kompozytorów. Nawet formy, związane bezpośrednio z rytuałem liturgicznym, msza np., ulegały temu wpływowi. Taką właśnie *Missa concerta* napisał kapelmistrz nadworny i sekretarz królewski Jana Sobieskiego, Jacek Różycki, jedyny niemal reprezentant muzyki dworskiej z epoki Odsieczy wiedeńskiej. Szereg religijnych kompozycji jego zachował się w Archiwum wawelskiem, inne w Bibl. miejskiej w Gdańsku, w klasztorze Cystersów w Mogile i t. d. (Katalog utworów tych i dokładne omówienie ich stylu ogłosił dr. A. Chybiński w *Przeglądzie muzycznym* w r. 1911).

Pod koniec XVII stulecia odżywa w murach katedry wawelskiej tradycja minionych dawno czasów, dzięki twórczości kilku kompozytorów, zajętych już to w kapeli Rorantystów, już też w chórze katedralnym. Pośród nich miejsce naczelne zajął w życiu i w historii X. Grzegorz Gabryel Gorczycki, zmarły w podeszłym bardzo wieku w r. 1734 kapelmistrz katedralny, *gemma sacerdotum memoriae nunquam moriturae*, jak o nim głosił napis tablicy pamiątkowej w katedrze, dziś z dawnego swego miejsca usuniętej. Najwcześniejszą datą zapisaną na kompozycjach Gorczyckiego jest rok 1662, ostatnią zaś mszę napisał na kilka tygodni przed śmiercią. W tych sześćdziesięciu z górą latach twórczości zachował Gorczycki jedność stylu w swoich kompozycjach, chociaż pisał dzieła czysto wokalne i z akompaniamentem instrumentalnym. Trzy motety Gorczyckiego pomieścił X. Dr. Surzyński w swoich wydawnictwach¹⁾, szereg rękopiśmiennych kompozycji jego przechowuje się w Archiwum wawelskiem, 21 zaś utworów (cztery msze, 10 hymnów, 4 antyfony, dwa introity i jeden motet) zgromadził profesor Al. Poliński w swoich zbiorach. Gorczycki był talentem kon-

¹⁾ *Monumenta musices sacrae in Polonia i Matha Boska w muzyce polskiej.*

serwatywnego rodzaju, bliższymi były mu dawne formy polifoniczne, niż współczesne mu czynniki stylu koncertowego.

W przeciwieństwie do szeroki wiadomości naszych o muzyce polskiej wieku XVI i do połowy wieku XVII, opar-



Głos z motetu »Te Joseph celebrant« Gorczyckiego.
(Ze zbioru im. Polińskiego).

tych o ścisłe studia historyczne na podstawie autopsji dzieł kompozytorów i badań archiwalnych, sto lat następnych dziejów muzyki naszej wymaga pilnej jeszcze pracy naukowej, aby oprócz kierunków stylistycznych, panujących w ówczesnej polskiej twórczości muzycznej, odsłoniły się także w ca-

łej pełni indywidualności kompozytorów naszych. Mamy więc w polskiej historjografii muzycznej do opracowania szereg monografii o następujących kompozytorach: Wacławie Maksylewiczu, Macieju Zieleniewiczu, Karśnickim, Kreczmerze, Wronowiczu, Grudzińskim, Pyrszyńskim, Szczurowskim, Milwidzie i dalej o Poziomkiewicz, P. Polickim, Wacławie Barworowskim, Staromińskim.

Muzyka świecka, instrumentalna i wokalna, nie stanowi w historii dawniejszej muzyki polskiej rozdziału tak poważnego jakością i ilością, jak muzyka kościelna. Przeważna część materiału autentycznego zaginęła; po kompozycjach instrumentalnych autorów polskich, np. jezuickiej Bursy muzyków w Krakowie, pozostały przeważnie ślady tylko w katalogach bibliotecznych, a inwentarze instrumentów polskich kapel magnackich¹⁾ stanowią świadectwo praktykowania wykształcającej się w XVIII wieku muzyki symfonicznej. Kwitnęła także uprawa jej po klasztorach polskich, np. u Cystersów w Mogile pod Krakowem, gdzie przechowywały się w archiwum liczne partytury, względnie głosy orkiestralne dzieł współczesnych kompozytorów symfonicznych, jak Abła, Dittersdorfa, Haydna i innych. W historii muzyki organowej i fortepjanowej, produkcja polska nie zaznaczyła się przed Chopinem w sposób pokaźny. Repertuar dyletantów i muzyków z profesji musiał więc składać się z dzieł obcych.

W drugiej połowie XVIII stulecia zwraca się zamięłowanie polskich warstw oświeconych ku muzyce świeckiej.

¹⁾ Z inwentarzy muzycznych zamku w Podhorcech — wydał Dr. Jan Wilusz. *Kwartalnik muzyczny*, III, 1.

V.

Opera publiczna w Warszawie. — Opera prywatna na dworach magnackich. — Maciej Kamieński. — Pierwsze opery z polskimi tekstami. — Lud polski w operze. — Opera z tendencją polityczną i opera historyczna. — Maciej Radziwiłł, Wojciech Bogusławski, Michał Ogiński, Józef Elsner, Karol Kurpiński i i.

Wcześniej niż w innych krajach obudziło się w Polsce trwałe zajęcie operą włoską. Było to już za panowania Władysława IV. Po śmierci tego monarchy i rozwiązaniu trupy artystów dworskich, rzadko wykonywano w Warszawie opery. Nie sprzyjały kosztownej tej sztuce długotrwałe czasy zamętu politycznego. Ale i po ustaniu »Potopu«, przez dłuższe lata nie było w Polsce przedstawień operowych. W czasie, kiedy w zachodniej Europie przybrała już opera w kilku większych miastach charakter bardziej demokratyczny niż w jej początkach (Wenecja 1639, Paryż ostatecznie w r. 1669, później Hamburg), kiedy na małych nawet dworach włoskich i niemieckich nie przerywała się nic jej historii, zajęły w Polsce miejsce dzieł Monteverdi'ego, Cesti'ego lub Cavalli'ego okropne dramidła dydaktyczne, jak np. słynna tragedia *Pogrzeb żywego pijaństwa* w Toruniu 1669 r. Dopiero w XVIII wieku wraca zamilowanie do opery. Za Augusta II stanął w Warszawie teatr publiczny, dostępny darmo dla każdego (pod tym względem stanowił on zupełny wyjątek). W rok potem, w r. 1725, zapisują kroniki krakowskie przedstawienia

opery »*La fede ne' traditamenti*« (niewiadomo, Pollarola czy Sarri'ego) w pałacu Lubomirskich i *dramma per musica* »*Venzelao*« (istniało w tym czasie kilka dzieł pod tym tytułem). W roku 1727 wzruszano się w tym pałacu losami »*Griseldy*«, której losy opowiedziane w Dekameronie pociągnęły kilku librecistów i kompozytorów.

Teatr warszawski, utrzymywany za pieniądze elektora Saskiego, był jednym z licznych miejsc zbytu dla sztuki włoskiej, której najgłówniejszem w tym czasie ogniskiem był Neapol ze swojemi kilkoma operami i konserwatorjami i dla włoskich artystów. Zjeżdżali więc do Warszawy znakomici śpiewacy włoscy i włoscy muzycy, najlepsi w tej epoce. Jeżeli znajdowali się pośród nimi Niemcy, to byli to w istocie uczniowie włoskiej szkoły, jak np. głośny Jan Adolf Hasse, w sztuce swojej nawskróś zitalizowany.

Na unarodowienie opery w Polsce musiały czekać dwa jeszcze pokolenia.

Kilka możnych rodów polskich założyło w ciągu XVIII stulecia teatry operowe w swoich rezydencjach: Radziwiłłowie w Nieświeżu, Branicki w Białymstoku, Sułkowie w Rydzynie, Potoccy w Tulczynie i Krystynopolu, Ogińscy w Siedlcach... W Różance na Litwie, w rezydencji Sapiechów, powstała opera i szkoła muzyczno-operowa; miały się w niej kształcić kadry wykonawców, których wyszukiwano pod słomianemi strzechami. Pisma Jana Jakóba Rousseau zachęciły do założenia tej instytucji, a rację istnienia jej potwierdził fakt wykonania siłami jej uczniów opery-wodewillu »Obywatela Genewskiego«: *Le devin du village*.

Epokową datą w historii opery polskiej stał się rok 1778. W roku tym wykonano w teatrze królewskim w Warszawie, pozostającym wtedy pod dykcją Montbruna operę p. t. *Nędza uszczęśliwiona*. Autorem akcji scenicznej, napisanej zrazu w jednym akcie, był X. Bohomolec. Wojciech Bogusławski, którego nazwisko jest synonimem nieporównanych zasług dla teatru w Polsce, przerobił kome-

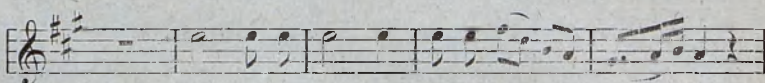
dyjkę Bohomolca na libretto w dwóch aktach, uzupełnił je śpiewkami i arjami, a warszawski nauczyciel muzyki, Maciej Kamieński, napisał muzykę. Obdarzony przydomkiem »ojca opery polskiej« kompozytor nie był na-



Maciej Kamieński.

wet Polakiem. Pochodził ze Słowaczyny, z Oedenburga, gdzie urodził się w roku 1734. Zamieszkawszy w Polsce, przesiąkł naszą kulturą zupełnie, chociaż słowem polskiem władał niezupełnie poprawnie, jak to widać w partyturze »Nędzy uszczęśliwionej«. Na dziele tem wypisał następującą sentencję: »Te śpiewy po modnemu nie są skomponowane dla krytykusów,

ale dlatego, aby także Polacy śpiewali». Kusił się Kamiński o narzucenie kulturze naszej pewnego stylu muzycznego, który, nie mając, oprócz jednego konwencjonalnego poloneza, żadnej istotnej wspólności z narodową muzyką polską, ani też nie będąc czystym, mógł wprowadzić pewną konfuzję pojęć o czynnikach muzyki narodowej. Muzyka Kamińskiego, którą dokładnie zanalizował Maurycy Karasowski w »Rysie historycznym opery polskiej« (Warszawa 1859), przedstawiała się jako aglomerat rozmaitych narzeczy muzycznych ówczesnej Europy, jako typowa międzynarodowa gwara muzyczna o niebardzo wartościowych pomysłach melodyjnych. Za 'perłę opery Kamińskiego uważano następującą arjetę (pozostawiam pisownię kompozytora z partytury):



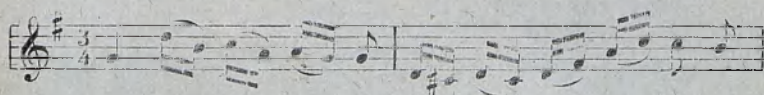
1. Tor - ba ko - cha - na ma - ją - tku moi ca - - ły
2. Nie - ba się nad mą bie - dą zli - to - wa - - ły



1. iuz się o - biey - dę w tym ra - zie bez cie - bie
2. a pan La - ska - wa wspo - mógł mnie w po - trze - by.

Kilka numerów opery w krótkim czasie spopularyzowało się, zarówno w Warszawie, jak po dworach szlacheckich na prowincji; tak przynajmniej utrzymuje Karasowski. Nie wszystko jednak w tej muzyce było tak prościuchne jak załączona melodja; wiele bowiem miejsc okraszały długie koloratury, nielatwe do wykonania zwłaszcza w rytmizowanych tanecznie śpiewach. Pisząc je, dość bezkrytycznie, ulegał Kamiński włoskiej modzie operowej tych czasów, która pod względem koloratury weszła w stan długotrwałego przesilenia. Jak daleko było jeszcze Kamińskiemu do pisania muzyki o narodowym charakterze polskim świadczy następująca

śpiewka, oparta — jak jemu się wydawało — na formie poloneza:



Ja - kąż w tem krzy-wdę ser - ce two - je czu - je,



Że nie - szczę - śli - wych lu - dzi Pan ra - tu - je

Wistocie niema tu ani śladu poloneza, a sama melodja uderza czczością pomysłu.

»Nędza uszczęśliwiona« zdobyła odrazu znaczne powodzenie. Wojciech Bogusławski zanotował w swoich *Dziejach teatru polskiego*, że przez częste powtarzanie przynosiła znaczne dochody. Ile razy wykonano ją w pierwszym roku w teatrze polskim, urządzonym wtedy w pałacu księcia Karola Radziwiłła, opustoszałym w czasie pobytu właściciela w Paryżu, nie wiemy. Wedle statystyki z roku 1820, zamieszczonej w warszawskim »Tygodniku muzycznym«, liczba przedstawień pierwszej opery Kamińskiego, ofiarowanej przez kompozytora królowi Stanisławowi Augustowi, wyniosła 37, aż do zejścia z repertuaru, co niewiadomo kiedy nastąpiło.

W roku 1779 we wrześniu stanął w Warszawie, na rozkaz króla, nowy stały teatr, wzniesiony kosztem 540.000 złotych. Wszystkie niedogodności budynku szczegółowo opisał Bogusławski w *Dziejach teatru narodowego*. Z wykończeniem i otwarciem teatru pospieszono się na dzień 8 września, jako w rocznicę elekcji króla. Pierwszą operą, jaką tu grano, był »Bednarz« Audinot'a. Zaraz po niej nastąpiła druga opera Kamińskiego, »Zośka«, do libretta Szymańskiego. Powodzenie jej przewyższyło wziętość pierwszej, osiągnęła bowiem niedługo liczbę 76 przedstawień. Obie te operetki wprowa-

dzają już na scenę element ludowy, »Zośka« zaś (czyli Wiejskie zaloty), jest już rzeczą nawskrós ludową pod względem



Wojciech Bogusławski.

libretta. Dalsze operetki Kamińskiego schodziły z repertuaru z mniejszym sukcesem od dwóch pierwszych. »Prostota cno-

tliwa« doczekała się tylko dziewięciu przedstawień (tekst Bohomolca), »Tradycja załatwiona« dwunastu (tekst Zabłockiego), »Balik gospodarski« siedmiu, a wystawiony w roku 1795 »Słowik« już tylko pięciu. Szereg innych dzieł, jak msza i kilka utworów kościelnych, Kantata na odsłonięcie pomnika Jana III w Łazienkach i t. p., nie dorównał znaczeniu jego wiekopomnego czynu wobec opery polskiej. Patrząc na jego posiew w dziełach Wejnerta, Kajetani'ego, Stefani'ego, Elsnera i Kurpińskiego, żył spokojnie i zacisznie w Warszawie, gdzie mając lat 87, umarł w roku 1821.

Historja pierwszych lat teatru warszawskiego nie obfituje w wielkie zdarzenia artystyczne. Wobec ciągłych niepewności finansowych przedsiębiorstwa, trupa Bogusławskiego, rozdzielona z czasem na dwie oddzielnie grywające grupy, z trudem pokonywała zadania artystyczne wyższego rzędu. Z końcem roku 1784 rozprószyło się towarzystwo artystyczne Bogusławskiego na wszystkie strony Polski, aby w Poznaniu, Lwowie, Lublinie, Wilnie i Nieświeżu »rozmnożyć znajomość narodowych widowisk, które dotąd samej tylko stolicy Królestwa znajome były«, jak pisze Bogusławski.

W zapomnienie poszło ważne dla historii opery polskiej dzieło, które pamiętną datę powstania *Krakowiaków i Górali* o dziesięć lat uprzedza. Dokonało się ono w r. 1784 w Nieświeżu. Na uświetnienie pobytu Stanisława Augusta latem w Nieświeżu (król udawał się na sejm do Grodna), napisał wojewoda wileński, Maciej Radziwiłł, syn Leona, ostatniego strażnika litewskiego i Anny z Mycielskich, libretto opery-wodewillu p. t. *Agatka*¹⁾, do której muzykę utworzył kapelmistrz nieświeski, Jan Dawid Holland.

Maciej Radziwiłł pierwszy odważył się wprowadzić lud polski do opery, »lud nie sielankowy, konwencjonalny, lecz prawdziwy, rzeczywisty, z jego... myślami, uczuciami... z za-

¹⁾ Rękopis libretta w bibliotece Akademji Umiejętności w Krakowie.

chowaniem nawet właściwości jego języka ludowego», że użyjemy słów, które Roman Pilat napisał w swojej *Historji literatury polskiej o Krakowiakach i Góralach* Bogusławskiego. Jako dramaturg i poeta, nie zdobędzie można dyletant nieświeski wysokiego uznania historyka literatury. Pomysł dramatyczny i akcja jego *Agatki* jest dość nikła. W dniu odświętnym dziedzic włości pragnie urządzić wesele kilku młodym parom z pośród swoich poddanych. Do ołtarza chciałby pójść także Antek Calka ze swoją Agatką. Podstępny podstarości Pijaszko uzyskuje przyzwolenie na ślub Agaty z Antkiem, ale Antkiem Gaydakiem, a Calkę samowolnie wsadza do gąsiora. Przy interwencji rządcy Dbalskiego i starej Płociuchy rzecz się wyjaśnia przed dziedzicem, Agatka dostaje Calkę, Gaydak dukata, a Pijaszko za szykany zostaje wydany ze służby.

Zupełnie bezpośredni, prawdziwie chrześcijański, serdeczny stosunek musiał łączyć księcia-librecistę z ludnością wiejską, ze strony zaś ludu pragnął autor spotkać się z zaufaniem i miłością. Pan, który występuje w *Agatce*, musi być niezawodnie personifikacją tego ideału, jaki stworzył sobie Maciej Radziwiłł.

Mówi o nim stary Walenty w operze:

»Pan też to kieby anioł, rozmówi się z kazdem,
Kocha nas, my u iego dzieci, nie poddani,
Ma też od nas zycliwość, oraz wierność w dani«.

Pan zaś sam ze wzruszeniem słucha gadaniny starej Płociuchowej, dawnej swojej piastunki, a kiedy mówi o ludzie, głosi hasła w czasach tych rzadko słyszane.

»O! iak smaczny kęs chleba życliwie podany,
Stan ich (wieśniaków): dobrodziej świata! od wielu nieznany!«

Odnacza się humanitarnością, znacznie większą od swojego ekonoma, mówi bowiem do Pijaszki:

»O! niesłuszenie, Pijaszko, równasz mnie do siebie,
Łatwiejszy pewnie przystęp do mnie, niż do ciebie«.

Ale najdobitniejsze słowa o powinnościach klas oświeconych wobec ludu, słowa niezmiernie jędrne, które każdemu, kto ze sceny je słyszał, wtedy musiały utkwąć w pamięci, mówi Pan ku samemu końcowi opery:

»Panie Dbalski, dodayże czego im potrzeba,
Nasi to żywicie, nasi dawcy chleba.
Gdy z krwawey ich rąk pracy wszystkie stany żyją,
Do sytości wszystkiego niech dzisiaj użiją!«

Przed Rewolucją francuską, przed Konstytucją 3 Maja, w literaturze europejskiej słowa takie, w dodatku książęcemi pisane rękoma, nie były pewnie częstym zjawiskiem.

Lud zaś występujący w *Agatce*, to »postacie żywe, realne, o cechach czysto swojskich, na których niema śladu jakichkolwiek pierwiastków obcych« — mówiąc dalszemi słowami Romana Piłata o *Krakowiakach i Góralach*. Bogusławski nie zdołał utrzymać w całym swym librecie jednego poziomu umysłowości i inteligencji swoich bohaterów. Wiele myśli i poglądów, słów i porównań przeszczepił sam Bogusławski z kamienistego gruntu miejskiego życia na żyzne pola wiejskie, na których one nie zwykły same zakwitać. P. Eugénus Kucharski wykazał to sumiennie w rozprawce o dziele Bogusławskiego w *Pamiętniku literackim* (t. XIII, zeszyt 1), wskazując także na *comédie-lyrique* Poincine'a p. t. *Le Sorcier*, jako na wzór dzieła Bogusławskiego. Maciej Radziwiłł natomiast był oryginalnym w przeprowadzeniu swojego, zresztą dość pospolitego, pomysłu dramatycznego i umiał ustrzedz się przed narzucaniem swoim bohaterom operowym pojęć dalekich im. Powie wprowadzić Płociuchowa: »Nas poetyki nie ucyli«, ale wszakże mogła zasłyszeć o tym przedmiocie nauk swojego panicza. Zresztą po za pewną arkadyjską cikliwością pierwszej sceny, w której Agatka tuli

piskłeta ptasze, i satyrycznymi alluzjami w niektórych pieśniach, zasadnicza linja realizmu w przedstawieniu osób i sytuacji nie zwicznęła się w żadnem miejscu. Dobór wyrazów i styl odpowiada zupełnie środowisku. Znający je dobrze Radziwiłł, przedstawia nam jedną scenę, w której Pijaszko poucza Gaydaka, co to znaczy »mąż modny« — »niezazdrosny człowiek, co przez grzeczność dla żony czasem zmruża powiek«. Gaydak odpowiada na to z miejsca dowcipną piosnką, która utrzymana w formie ludowej pieśni, jest wyrazem zdolności improwizacyjnych ludu naszego. Konstrukcja formalna libretta jest pod tym względem szczęśliwa i w innych scenach, gdzie w wierszowany dialog wplata się muzyczna forma arji, piosenki, duetu lub tercetu. Koloryt lokalny nie został tu zepsuty żadnym obcym rysem, imię ani jednego bóstwa greckiego nie pojawiło się na ustach tych ludzi (a któryż poeta ówczesny byłby się przed tem uchronił), nawet o Bacchusie nie wspomina stary Walenty, ale śpiewa rubasznie:

»Niech se biedny tez starusek
Rozgrzeie zziębły brzusek,
Bo pracując do tey pory,
Nic nie iadłem, azem chory«.

W wielu jeszcze miejscach natrafiamy na zajmujące szczegóły. Warto przytoczyć tu opis tańców w słowach staroego Walentego, o prawdziwie epickim charakterze:

»No, no, dobrze — patrzaycies, tancuycies wesoło,
Mazura i kozaka i tego co w koło (cenaar)
Panny casem tańcują, wreszcie co zachcecie,
Ale coż — wy tak tańczyć iak my nieumiecie.
Kiedym posedł Polskiego, to kieby po wodzie
Ł a b ę d ź p ł y w a ł, lub kamień sunoł sie po lodzie.
A gdym posedł z Jadwigą mazurecka żywo,
To wszyscy otworzywszy gęby iak na dziwo
Patrzali, bo tez żywom, żywom sie uwiiał...«

Ludowa opera polska jest więc dziełem nie samego tylko Bogusławskiego. Poprawkę tę powinna uwzględnić historia literatury, podobnie jak historia muzyki. Stworzone zostało pierwsze ogniwo łańcucha, który przez *Krakoviaków i Górali, Halkę, Janka* (Żeleńskiego), *Manru* (Paderewskiego), ciągnie się nieprzerwanie do naszych czasów. Z czasem stał się ten pierwiastek ludowy zastępczem pojęciem za całość narodu i opery te nazwano *narodowemi*, ponieważ nieśluszenie. W Warszawie wykonano »Agatkę« 8 razy w r. 1785.

Rywalizacja pierwszych oper polskich, wystawianych niemal przygodnie zbieranemi siłami aktorskimi, z operami włoskimi, nie była łatwą. Warszawa, bo w jej murach przedewszystkiem kwitnąć mogła muzyka operowa, miała w zbyt dobrej pamięci artystyczną tradycję opery Sasów, aby niedouczeni śpiewacy polscy mogli ją na długo zająć. Od r. 1785 do r. 1789 wraca więc do Warszawy opera włoska; obecny *incognito* na przedstawieniu *Axura* Salieri'ego Bogusławski, zapisał swoje, z entuzjazmem dla dzieła i jego wykonania graniczące, wrażenie.

W ciągu tych lat kilku polska trupa teatralna Bogusławskiego grywała komedje w Wilnie, Grodnie i Dubnie, a kiedy Stanisław August wezwał Bogusławskiego w r. 1789 do Warszawy, gdzie znowu o teatr polski zaczęto się dopominać, repertuar teatru tego wypełniony był włoskimi operami i komedjami francuskimi, w inny bowiem sposób współzawodniczenie z teatrem włoskim było niemożliwością. Bogusławski wystawiał dzieła, głośnie powodzeniem kasowem w wielkich miastach zagranicznych i tem się w wyborze swoim kierował. Docierał także i do *arcydzieli* tej epoki, ale najlepszych oper Mozarta nie poznał dość wcześnie i nie wprowadził za życia mistrza na scenę polską¹⁾. Usilną, pełną po-

¹⁾ *Wesele Figara* Beaumarchais'go grano w Warszawie w r. 1793 w teatrze niemieckim. *Urowadzenie z seraju* dano trzykrotnie w roku 1783. *Flet czarodziejski* miał od r. 1802 znaczne powodzenie w Warszawie (przekład Bogusławskiego).

święcenia pracą zjednał sobie Bogusławski publiczność warszawską, tak, że kiedy niemiłe dotknięty zachowaniem się jej z powodu zmiany zapowiadzianej sztuki, chciał porzucić kierownictwo teatru, zaniechał zamiaru na skutek serdecznej owacji ze strony publiczności w dniu 4 listopada 1793 r.²⁾

Na kilka tygodni przed powstaniem kościuszkowskim, w marcu 1794 r., kiedy »oczy Warszawy były skierowane na Kraków«, wystawił Bogusławski swoich *Krakowiaków i Górali*. Pisząc swoje *Dzieje teatru narodowego*, pobłędził nieco Bogusławski w podaniu przyczyny napisania tego wodewilu. Publiczność teatru polskiego nie zastanawiała się tym razem nad artystyczną wartością romantyczno-sielankowego obrazka dramatycznego, nie stawiała wygórowanych żądań muzyce, którą, do stylizowanego w ludowym charakterze tekstu Bogusławskiego, napisał Jan Stefani, koncertmistrz-skrzypek królewski, ale znalazłszy w poezji analogje z własnymi uczuciami i pragnieniami patriotycznymi, zrozumiałwszy przenośnie w przemówieniach studenta Bardosa do ludu ziemi krakowskiej, przejęła operę na własność swą serdeczną. Mógł pisać później Bogusławski, że jego »Krakowiaki pożyły wszystkim serca, zapaliły wszystkich umysły«.

Nazwisko Jana Stefaniego (1746—1829), z pochodzenia Czecha, utrwaliło się w historii muzyki polskiej jedynie dzięki *Cudowi czyli Krakowiakom i Góralom*. Liczne kompozycje instrumentalne i kilka późniejszych oper (*Wdzięczni poddani*, *Drzewo zaczarowane*, *Frozyna*, *Rotmistrz Górecki*, *Polka*, *Stary myśliwy* i *Papirus*), ani nie zdobyły popularności, ani nawet nie miały prawa uskarżać się na zapoznanie. Mniej niż średnia ich wartość skazywała je na krótką i wątłą vegetację w wartkim prądzie życia.

Zanim pierwszy zawodowy kompozytor polskiego pochodzenia wystąpił z pierwszą swoją operą w Warszawie, drugi

²⁾ Wacław Tokarz: *Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 r.*, str. 68.

po Karolu Radziwille dyletant-arystokrata zaznaczył się w historii opery polskiej, dziełem ogólniejszego znaczenia. Michał Kleofas Ogiński (ur. w r. 1765, um. w 1833 r.) od dziecka kształcił się w muzyce i kompozycji pod kierunkiem Józefa Kozłowskiego (ur. w r. 1757); w rezydencji rodowej, w Słonimiu, nieraz słuchał dobrej muzyki. W r. 1788 wydał pod pseudonimem Obywatela Słonimskiego *Bayki i Niebayki*, rzeczy słabe w treści i formach; kilka wierszy opatrzył w muzykę do śpiewu z towarzyszeniem skrzypiec i basu. Kompozycje te są tak mało wartościowe, jak wiersze. Nazwisko Ogińskiego rozniosło szeroko po świecie jego polonezy, przez dziesiątki lat niezmiernie popularne; przed polonezami Chopina one jedne miały rysy indywidualne, nastrojone przeważnie na ton smutny, sentymentalny.

W historii opery zaznaczył się Ogiński dziełem jednoaktowym p. t. *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire*. Wcześniej od Beethovena, który zrazu nazwiskiem Bonapartego zatytułował trzecią swoją symfonię (1803), późniejszą *Eroica*, stworzył Ogiński apoteozę muzyczno-dramatyczną Pierwszego Konsula młodej republiki francuskiej. Interes narodowy był genezą dzieła. Już w r. 1796 zwrócił się Ogiński z Konstantynopola, za poradą adjutanta Bonapartego, Sułkowskiego, do generała-obywatela, dowodzącego wtedy armją włoską i przedstawił mu w obszernym liście los Polski, wyczekującej pomocy od tego oswobodziciela narodów¹⁾. Mądrą odpowiedź Bonapartego odebrał Ogiński w liście Sułkowskiego. W dwa lata później, za pobytu w Hamburgu, doszły Ogińskiego wieści o wyprawie Napoleona do Egiptu, o zwycięstwach Francuzów pod Piramidami. Tam też pewnie, podczas tej *triste existence*, w której, pozbawiony dochodów, żył z dnia na dzień, *plongé dans la plus profonde mélancolie*,

¹⁾ *Mémoires de Michel Ogiński sur la Pologne et les Polonais*. II, 211.

Historja muzyki polskiej.

powziął zamiar napisania opery. Utworzył ją niezawodnie w r. 1799 lub r. 1800, w czasie, kiedy wskutek zabronionego powrotu na Litwę po konfiskacie dóbr swoich, musiał przebywać u rodziny w W. Księstwie Poznańskim, zdala od polityki, *retiré, inactif et dans la misère*. Ogiński pisał operę swoją w nadziei, że w razie wykonania jej w Paryżu, Bonaparte zrozumiałby polityczną intencję autora-Polaka i na tę formę podsunęcia jej sobie zareagowałby życzliwiej, niż na list prywatny Ogińskiego. Ale opery nie wykonano ani w Paryżu, ani gdzieindziej. Ogiński przedstawił się Napoleonowi w r. 1807 w Wenecji, wtedy jednak nie miał już śmiałości wspomnieć cesarzowi o *Zelidzie i Valcourze*. Opera byłaby aktualną i mogłaby mieć znaczenie polityczne, przynajmniej zdaniem jej autora, tylko w czasie konsulatu Napoleona, później sam Ogiński nie mógł żądać od niej efektu politycznego, a może zwątpił i w artystyczną wartość dzieła.

Akcja *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire* wywołuje wspomnienie *Urowadzenia z seraju* Mozarta. Temat dramatu miłosnego i *milieu*, w którym się on rozgrywa, jest w zasadzie równoległy do akcji w operze Mozarta. Faworytka paszy Egiptu, Aboubokira, Zelis, kocha młodego Francuza, Valcoura, znajdującego się w niewoli egipskiej. Dla miłości tej pogardza nawet zamiarem paszy wyniesienia jej do godności małżonki. W czasie czulej sceny z Francuzem nadchodzi pasza, a kiedy każde z kochanków, pragnąc drugiego uwolnić, obwinia tylko siebie, Aboubokir skazuje oboje na śmierć. W tej samej chwili przybiega posłaniec z wieścią o zwycięstwie Bonapartego i zajęciu Kairu. Niedługo zjawia się sam Bonaparte w otoczeniu oficerów, daje wolność Valcourowi, a Aboubokir, rezygnując z miłości ku Zelidzie, przyzwala na małżeństwo kochanków. Uroczystość, dana ku czci Bonapartego, kończy operę.

Aluzje polityczne o Polsce są tu bardzo delikatne, są one bowiem przemycane pod ogólnymi hasłami, ogłoszonymi przez różne osoby opery. Napoleon śpiewa w arji te słowa:

»Affermis ici ta présence, o liberté, seul but de mes travaux,
Sans toi, sans ta douce influence, la vie, hélas! est le plus grand
[des maux«,

potem zaś, przyjmując Valcoura pod sztandary francuskie,
mówi w recitatywie:

»Sous mes drapeaux, servez votre patrie!
Combattre les méchants, les rois, la tyrannie
De tout Français, c'est le devoir!«

W ten sposób starał się Ogiński przypomnieć Napoleonowi niewolną swoją ojczyznę, a ludzkim jego słabostkom schlebiał sceną apoteozy końcowej. Byłaby ona pierwszą, na jaką miały patrzeć z łoża teatralnej oczy młodego generała; pierwszy raz był on tu przedmiotem uwielbienia w dramacie, pierwszy raz miał słyszeć hymn na cześć swoją:

»Chantons, chantons l'étonnante vaillance
De ce jeune Triomphateur,
Il est la gloire de France
Et des humains le bienfaiteur!«

Muzyka w dziele tem nie ma rysów indywidualnych kompozytora. Jest ona zupełnie bezimienna i utrzymana w przeciętnym rodzaju włoskim, od którego odchyła się tylko »Uwertura azjatycka«, mało, co prawda, egzotyczna w swoim charakterze, pomimo zamiaru autora. Arje opery, zanadto wydłużone w formach w stosunku do lakonicznego tekstu, odznaczają się przeważnie niefrasobliwą o deklamację płynnością. Chóry rozwijają się do szerokich epizodów, ale opracowanie ich jest bardzo skromne. W technice kompozytorskiej, szczególnie w instrumentacji, znać dyletantyzm.

Aż do wystąpienia Stanisława Moniuszki nie pojawił się w Polsce żaden silniejszy talent dramatyczny. Opera polska w latach między »Nędzą uszczęśliwioną« a »Halką«, węgutowała przy pomocy kompozytorów, których zdolności i technika stały daleko poza warunkami, niezbędnymi do zdoby-

cia bodaj tylko przejściowego powodzenia u publiczności stołecznej.

Pierwsze dziesięciolecie opery warszawskiej w wieku XIX połączyło się z nazwiskiem Józefa Elsnera. Urodzony na Śląsku Górnym w r. 1769 i tam wykształcony w muzyce, już w r. 1792 zamieszkał we Lwowie, jako kapelmistrz przy tamtejszym teatrze niemieckim. Na scenie tej zaczął wystawiać pierwsze swoje *Singspiele*. W r. 1799 przeniósł się z trupą Bogusławskiego do Warszawy i tu blisko pół wieku działał jako kompozytor i organizator muzycznych instytucji. W szybkim tempie dostarczał Elsner oper i *Singspielów* dla teatru warszawskiego. Zaraz po przybyciu do Warszawy wykonano melodramat jego *Sydney i Zuma*, w r. 1800 *Iskahar*, *Amazonki* i *Sultana Wampuna*. Później nastąpiły melodramaty i opery Elsnera: *Mieszkańcy Kamkatal*, *Siedem razy jeden*, *Nurzahad*, *Wieszczka Urzella*, *Andromeda* (tekst Osińskiego), *Trybunał niewidzialny*, *Mieczysław Ślepy*, *Karol W. i Witykind*, *Kalił Bagdadu*, w r. 1808 napisał Elsner aż pięć oper: *Szewc i krawcówna*, *Urojenie i rzeczywistość*, *Echo*, *Śniadanie trzpiotów*, *Dwa słowa*. Płodną tę działalność zakończyły trzy opery historyczne: *Leszek Biały* (1809), *Król Łokietek* (1818) i *Jagiello w Tenczynie*. Elsner przeżył własne swoje dzieła; zapomniano o niektórych z nich niemal nazajutrz po pierwszych przedstawieniach.

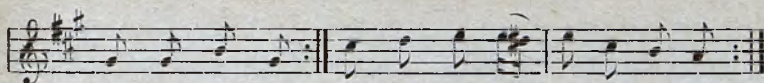
Powodzenie wodewilów Elsnera nie zależało wyłącznie od wartości ich muzyki, o ile wogóle muzyka mogła na nie wpływać. Były to bowiem przeważnie drobne wkładki, które tylko urozmaicały akcję widowisk. Większa lub mniejsza wartość aryjek, duecików i małych chórów, jakie Elsner pisał na oczekaniu niemal, nie mogła ani bardzo pomódz, ni bardzo zaszkodzić tym wodewilom, melodramatom, operom i komedjo-operom, których znaczenie dla widza polegało w pierwszym rzędzie na osnowie dramatycznej i grze aktorów. Autorami ich byli przeważnie: Bogusławski i Dmuszewski.

Przyjrzyjmy się dla przykładu operetce p. t. *Siedem razy jeden*, która w roku pierwszego przedstawienia, 1804, została wykonana na scenie warszawskiej 36 razy; liczba ta oznacza maximum wziętości pośród utworów Elsnera. Oryginalna par-



Józef Elsner.

tytura operetki, zachowana w bibliotece Opery warszawskiej, liczy zaledwie 29 kart, a w nich kilka stron jest niezapisanych. Jest to zatem drobiazg kompozytorski, pozostający w dysproporcji nawet do niewielkich wymiarów pracy Dmuszewskiego. Elsner uznał, że do kilku numerów muzyki nie będzie potrzebna uwertura, lub choćby krótka introdukcja.



ne - mi drzwia-mi; Wnet w ty-sią-czne od-wie-dzi-ny
z re-ge-stra-mi, po ca-łej bie-gam Warszawie...

W następnym numerze poszedł Elsner szukać szczęścia pod obcem już niebem. Piosnka »Mój tatulo mawiał sobie« ma rysunek typowej włoskiej arietty w stylu buffo.

(a-moll)



Mój ta - tu - lo ma-wiał »so-bie«: Sy-nu gdy chcesz być szczę-

(do c-dur)



śli - wy czyń wszyst - ko tak jak ja ro - bie...

Przypomina się Paesiello lub Cimarosa, a z daleka uśmiechnie się do tej melodji Rossini, który nieco później miał tych samych tonów użyć do piosnki Marceliny w Cyruliku sewilskim »Il vecchiotto cerca moglie«...

Nie potrzeba zapewne więcej jeszcze mówić o tej muzyce Elsnera, ażeby przekonać, że wysiłek twórczy kompozytora był najmniejszego rodzaju. Partytury Elsnera w rodzaju tej właśnie nie miały zgoła prawa do tytułu prac artystycznych, nie mogły mierzyć się ze wspaniałymi budowlami muzyczno-dramatycznymi mistrzów zachodnich, wobec których wyglądają na wątłe, przyziemne lepianki. Gdyby stan taki miał się w operze polskiej utrwalić, muzyka nasza nie byłaby nigdy wyszła z epoki prymitywów. Niestety miało to, z małemi oznakami ewolucyi, trwać lat przeszło czterdzieści, aż do roku 1847, w którym Moniuszko napisał »Halkę«.

Z oper Elsnera, napisanych do roku 1810, znaczenie największe miała niewątpliwie »Andromeda«. Libretto jej napisał Ludwik Osiński. Powstanie swoje za-

wdzięczało dzieło zwycięstwa Napoleona nad Prusami pod Jeną dnia 14 października 1806 r. Kiedy w następstwie tego opuszczali Warszawę »landraty, hofraty, komisarze... mężczyźni, kobiety z fajkami, z imbrykami«... pisał Osiński »drama liryczne w jednym akcie« o Andromedzie, którą Perseusz uwolnił z niewoli smoka morskiego. Smutnie nastrajał słuchacza początek opery, w którym Polidemon, wódz wojsk, śpiewał z chórem: »Coraz się nowe nieszczęścia gromadzą, Trzy połączone jędze napastują ziemię«... a biedna Andromeda, nie chcąc »w powszechney żałobie — ostatnią splamić się zbrodnią«, ze wzgardą odrzuca propozycję tyrańskiego Fineusza, który pragnie wybrać ją za żonę. Śmiało i dumne słowa ciska Andromeda w twarz Fineuszowi: »W pośród kaydan niewoli moja dusza wolna, Może być nieszczęśliwą, zhańbić się niezdolna«... Za upór ma Andromeda stać się ofiarą smoka. Ale w chwili, kiedy już zdaje się zbliżać smutny jej koniec, wpada jeden z rycerzy trackich z wiadomością, że oto: »Rycerz przybył nieznany wśród poboiowiska. — Podobny Bogu wojny — a Naród go swym zbawcą mniema«. Niedługo potem ogłasza Polidemon, że »Perseusz przyszedł, spojrzal i wybawił. Boskie rozpuściwszy skrzydła, Wzniósł się... i oszczep utopił w potworze. Zagrzemiały tryumfem lądy, Już nas niewola nie gnębi«... Perseusz, zwycięzca, występuje na scenę, witany błogosławieństwem ludu i Andromedy. Wśród ogólnego zachwytu przemawia do zebranych następującymi słowy: »Przemoc was gnębić chciała — lecz gdzie ja przybywam, Tam wolność niosę i kaydany zrywam«, a na podziękę Andromedy odpowiada szlachetnie: »Dość mam nagrody, kiedym dzielnych oswobodził... Jeżeli jeszcze na ziemi potwory iakie zostają, Niech przed hufcami waszymi, Jak przedemną upadają«...

Allegorja polityczna była tendencją sztuki. Myśl polityczna zwracała się ku Napoleonowi, który był obecnym na drugim przedstawieniu opery dnia 18 stycznia 1807 roku. Uczczono go na niem krótką kantatą, do słów Osińskiego

z muzyką Elsnera. Kantatę zaczynał chór słowami: »Tak Polska z losów kolei, Z gruzów swoich ożywiona, Uyrzała cel swych nadziei, Wielkiego Napoleona«. Przebieg dramatu o akcji bardzo wyrazistej śledził Napoleon z francuskim, wolnym przekładem libretta w ręk. Elsner zapisał w pamiętniku swoim (wydanym przez Ferd. Hoesicka w r. 1901) następujące wspomnienie o wystawieniu »Andromedy«: »Gdy doniesiono cesarzowi Napoleonowi, że na jego przybycie napisana była wspomniana opera i kantata, kazał ją po raz drugi powtórzyć w pierwszą niedzielę po N. R. 1807. (Elsner pomylił się o kilkanaście dni). Jakoż, przed rozpoczęciem kantaty, cesarz ukazał się z orszakiem w teatrze, a lubo on sam i osoby z nim przybyłe, z małym wyjątkiem, nie rozumiały po polsku, pozostał jednak do samego końca«. Styl muzyki w tej operze odpowiadał wymaganiom rodzaju opera seria. Opera miała jednak bardzo małe powodzenie.

Przedostatnie dzieło sceniczne Elsnera, *Król Łokietek* (libretto Dmuszewskiego) osiągnęło największe po operetce jego »Siedem razy jeden« (w r. 1804, tekst Dmuszewskiego) powodzenie, tak, że wykonano je w roku premiery 21 razy. Pełna ludowych epizodów opera pociągała słuchaczy tanecznymi rytmami, rozsianymi w wielu scenach obu aktów. Z dłuższego komentarza do tej muzyki, jaki zamieścił Karasowski w »Rysie historycznym opery polskiej« przekonać się można, że wartość opery nie była wielka. Świadczą o tem także przykłady tam podane, w których niewiadać żadnego polotu myśli. Inwencja Elsnera nie odpowiedziała zupełnie tragicznemu losowi króla-wygnańca, który przed kompozytorem zasłoniły wesołe sceny ludowe. Już Karasowski narzekał, że w uwerturze do tej opery nie było żadnego przygotowania na tok akcji. Sąd Karasowskiego, który miał więcej sposobności od dzisiejszych muzykologów do poznania rękopiśmiennych partytur Elsnera, wypadł dla talentu jego bardzo niekorzystnie. Wogóle nie miał Elsner czego szukać w operze, gdyż »brakło mu na melodyjnych zdolnościach do kreślenia wyższej wartości

utworów dramatycznych, więc też teatr nie był właściwem jego polem». Chociaż Karasowski przyznał Elsnerowi posiadanie wyższej wiedzy muzycznej od wszystkich kompozytorów tych czasów, nie wyłączając Kurpińskiego i utrzymywał, że w sferze muzyki kościelnej »zaszczytnie i z chlubą używał swoich zdolności«, to jednak liczne jego dzieła muzyki religijnej, z najlepszą z nich passyą »Męka Zbawiciela« na czele, z kantatami, mszami, nieszporemami i hymnami, były owocami niemal całkiem bezdusznej rutyny kompozytorskiej. Nie o wiele wyżej wzniósł się artyzm Elsnera, jeżeli o artyzmie w takim wypadku można mówić, w kilku małych piosenkach, które zamieścił w »S z k o l e ś p i e w a«, n. p. w pieśni »Faustyno nie mówię już«... lub w drugiej, zaczynającej się od słów: »W Zosi wszystkie me żądze«...

W r. 1821 stanął Elsner na czele założonego wtedy Konserwatorium muzycznego, którego uczniem w niewiele lat później miał zostać Chopin. Wcześniej jeszcze, gdyż w r. 1818 wydał »Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym«, w której stworzył podwaliny pod poprawną deklamację polskich śpiewów artystycznych. W latach późniejszych snuł jeszcze pomysły na polu estetyki muzycznej i teorii kompozycji. W roku 1830 napisał »Rozprawę o Melodyi i śpiewie, w której umieysza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o Rytmiczności i Metryczności polskiego języka«. Rozprawa ta pozostała rękopisem. (Biblioteka XX. Czartoryskich w Krakowie). W roku 1840 napisał jeszcze krótkie uwagi »O Muzyce wojskowej i jej użytku«.

Niewątpliwe zasługi Elsnera około krzewienia kultury muzycznej w Warszawie uczczono wybiciem medalu pamiątkowego. Stanisław Moniuszko ofiarował stojącemu już nad grobem kompozytorowi jeden ze swoich kwartetów smyczkowych, nazywając go w dedykacji: »pierwszym założycielem muzyki naszej krajowej«. Umarł Elsner w Warszawie w r. 1854.

Drugim najpłodniejszym dostawcą dzieł opery warszaw-

skiej obok Elsnera był w latach 1810 do 1842 Karol Kurpiński. Urodził się jako syn organisty we Włoszakowicach w Wielkopolsce w roku 1785. Mając lat dwanaście został organistą w Sarnowie, później był skrzypkiem w kwartecie



Karol Kurpiński.

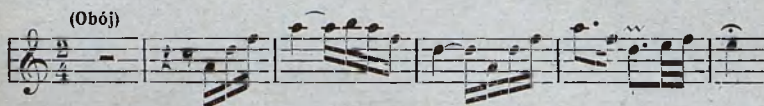
starosty Polanowskiego, wreszcie w roku 1810 dostał się do teatru warszawskiego w charakterze dyrygenta. Pierwszą próbą sceniczną Kurpińskiego była operetka p. t. Dwie chatki. Próba wypadła dość słabo (dwa tylko przedstawienia miały miej-

sce), ale zaraz następny Pałac Lucypera przypadł do gustu publiczności. Bardzo nierównomierne powodzenie towarzyszyło następным operom i melodramatom Kurpińskiego. I tak, podczas kiedy »Marcinowa w Seraju« (melodramat komiczny (1812), »Agar na puszczy« (1814), »Nadgroda« (1815), »Dziadek«, »Jan Kochanowski« (1814), »Zbigniew«, »Leśniczy w puszczy kozienickiej« (1821), »Kalmora« znikły z repertuaru po kilku, a nawet i po jednym już przedstawieniu, to »Szarlatan« (1814), »Jadwiga« (1814) (libretto J. U. Niemcewicz), »Nowe Krakowiaki« (tekst Jana N. Kamińskiego), »Czaromysł«, »Zamek na Czorsztynie« (1819) i »Cecylia Piaseczyńska« zdobyły trwalsze powodzenie. »Jadwiga« doczekała się nawet swojego renesansu w XX wieku na scenie opery warszawskiej, a »Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda« był w repertuarze Teatru hr. Skarbka we Lwowie niemal do samego końca istnienia tej sceny.

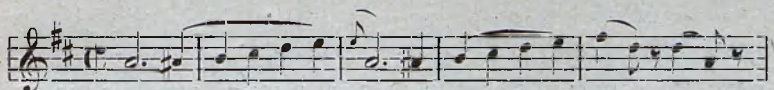
Opery Kurpińskiego były, podobnie jak opery Elsnera, zbiorem arji, duetów i zespołów, niezwiązanych z sobą organicznie; przegradzały je między sobą dłuższe sceny dialogowe, nie recytatywne, ale wprost mówione, prozaiczne. Styl zaś arji był typowo włoskim; sadził się w nich Kurpiński na wężowej długości koloratury, idące do ostatnich granic danego głosu. Bardzo często wplatał do oper formy taneczne. Orkiestrę traktował w sposób bardziej pomysłowy od Elsnera, zwracał baczniejszą uwagę na formę uwertur i ich treść muzyczną.

Nie we wszystkim należała do kierunku tego pierwsza operetka Kurpińskiego »Dwie chatki«, w której w bardzo wyrazisty sposób przejawiała się indywidualność kompozytora naszego. Ze znacznie większą starannością, niż to było zwyczajem Elsnera, zabrał się Kurpiński do pracy nad librettem Dmuszewskiego. Sam wygląd oryginalnej partytury świadczy korzystnie o Kurpińskim w porównaniu z jego poprzednikiem w operze warszawskiej. W ten spory tom rękopisu włożył Kurpiński niemało trudu kompozytorskiego. Długą uwerturą za-

znaczył Kurpiński odrazu, że muzyka jego nie ma być kopieszkiem w tem widowisku. Zaczął ją na modłę uwertury francuskiej ustępem *adagio*, którego temat naczelny jest następujący:



Ani on, ani tematy *allegro*, zaczynającego się w takcie 41, nie kryją w sobie żadnych oryginalnych myśli. Podyktowały je Kurpińskiemu w znacznej mierze dzieła Mozarta. Na nich nauczył się kompozytor warszawski wymowy muzycznej, tej właściwej stylowi *buffo* płynności tematów, swady figur i pasaży, które, bawiąc ucho, mkną lekko. Z materiału tematycznego uwertury warto przytoczyć tu jeszcze dwa zgrabne zdania:

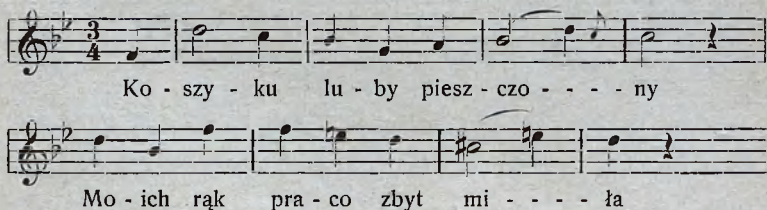


Cała faktura uwertury, wraz z instrumentacją, wzorowana na przykładach muzyki współczesnych Kurpińskiemu klasyków wiedeńskich. Utwór ten liczy ponad 300 taktów. Ku samemu końcowi pojawia się temat początkowego *adagio*.

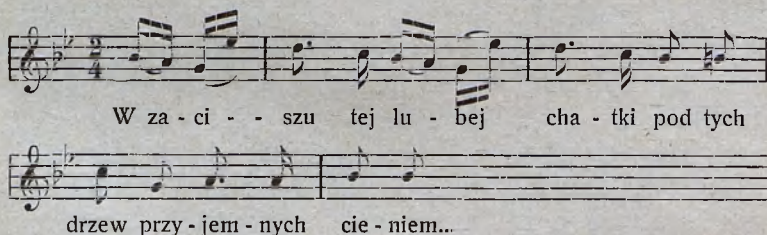
Do napisania takiej kompozycji orkiestralnej trzeba było doświadczenia kapelmistrzowskiego, ale i nie wiele ponadto.

W dalszym ciągu dzieła odpowiada charakter muzyki idyllicznym scenom libretta. Odzywa się w niej jakby pastuszkowa poezja muzyczna, która towarzyszyła pierwszym

wrażeniom artystycznym Kurpińskiego. W arietce Jerzego »Pewien król raz wieczorem« panuje taka naiwność muzycznego wyrazu, że można jej pomysły melodyjne porównać chyba z pracą dwunastoletniego Mozarta w operetce »*Bastien und Bastienne*«. Atmosferą sielanki tchnie także następna piosnka Jerzego do... koszyka:



Zamknięta w ciasnem kole najprymitywniejszych skojarzeń harmoniczych, nie mogła inwencja Kurpińskiego zdobyć się na żywiej zajmujące pomysły. Numer trzeci partytury stanowi piosnka Anusi. Dla urozmaicenia użył tu Kurpiński tonacji m o l l o w e j. Jest ona jednak w stosunku do stanu psychicznego bohaterki i w stosunku do słów piosenki zupełnie nie na miejscu. Dlaczego tu właśnie Kurpiński wziął na melancholję, trudno zgadnąć. Zapomniał widocznie, że w »Weselu Figara« Mozarta jedynym ustępem mollowym jest *cavatina* Basi, strapionej po zgubie szpilki, co miała być znakiem między hrabią a Zuzanną. Z jakimże nieporównanym sprytem użył tu Mozart tonalności mollowej i jak ona świetnie odbija od całości dzieła, skąpanego w jasnych dźwiękach durowych. Dla przeciwnego przykładu tylko podaję początkowe takty tego »romansu«, w którym rażą także błędy deklamacyjne.



Co prawda, to poezja, w której drzewa mają przydomek »przyjemnych«, nie mogła wysoko nastroić lutni kompozytora.

Partytura »Dwóch chatek« mieści w sobie także kilka zespołów. Kwartet nr. 5. (Anusia, Krystyna, Jerzy, Raymond) jest kompozycją, składającą się z trzech części. Pierwszą, *allegretto*, zaczyna bas następującym tematem:



Zo - staw - my pa - nom bie - - sia - dy...

Wpływy muzyki włoskiej stają się tu coraz wyraźniejsze. W ustępie środkowym razi fatalna deklamacja niezdarnej zresztą poezji. Część trzecia jest powtórką pierwszej. Typowo włoską arją buffo jest dalszy numer partytury, w którym basista ma popis dla rozpiętości głosu i rulad. (Karol: Gdyby nasze prapradziady jakim cudem zmartwychwstali).

Wymagania Kurpińskiego pod względem kunsztu wokalnego, zrazu dość małe w tej operetce, podnoszą się od numeru do numeru. W duecie między tenorem a basem (Jerzy-Karol) potrzeba już nielada biegłości koloraturowej do wykonania wszystkich figur ozdobnych, pasażów i nut staccato. Wyobrażenie o stylu tego duetu da następujące miejsce:



Cza-sem mi - łość nad - to złu - dzi Sam - - son



naj - sil - niej - szy z lu - dzi gdy - by się nie ko - chał ty - le

(byłby pozostał przy sile).

Końcowe ustępy operetki zawisły od opery włoskiej w takim samym stopniu, jak poprzedzające. Nie obeszło się w jednym z nich bez popisu Kurpińskiego na polu kontrapunktu imitacyjnego. W *morceau d'ensemble* nr. 8 środkową część stanowi *menuet* w formie trzygłosowego kanonu w unisonie z imitacją co dwa takty, o temacie wstępnym:



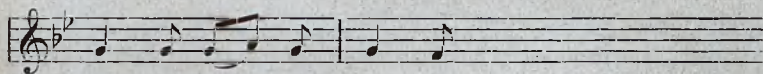
By - waj zdrów, Je - rzy pocz - ci - wy...

Zwawy, urozmaicony zespół kończy efektownie operetkę. Muzyczna szata jej, pomimo wszystkich zastrzeżeń stylistycznej natury, pomimo braku oryginalności, przewyższała niezmiernie partyturę Elsnera do »siedem razy jeden«. Słuchacz ówczesny, nie przestrzegający tak ściśle wymogów deklamacji, jak my, nie znający ani bogatszej harmonii, ani wyższego polotu melodyjnego nad te, jakie mu przynosiły z sobą opery włoskie, czasami także bardzo przeciętnej wartości, miał w »Dwóch chatkach« muzyki poddostatkiem i w niejednym miejscu, jeżeli dobrze śpiewano i grano, mógł mieć zadowolenie. A jednak operetka miała powodzenie aż ośmnaście razy mniejsze od błahostki Elsnera-Dmuszewskiego. Utwierdza nas to w przekonaniu, że powodzenie polskich oper i operetek warszawskich tych czasów zależało nie od muzyki w pierwszym rzędzie, lecz libretta i wykonania.

Najbardziej sobą i najmilszym w inwencji okazał się Kurpiński w »Nowych Krakowiakach«, które są jakby dalszym ciągiem »Krakowiaków i Górali« Bogusławskiego-Stefani'ego. W tych prostych piosenkach trafił w należyty ton, który był w istocie echem jego natury muzycznej. Korzenie jego talentu wyciągnęły z wpływów, jakie działały na umysł jego w dzieciństwie, najbardziej wartościowe dla siebie soki. Taka n. p. »Śpiewka Bardosa«:



Kie - dy na świat rzu - - cę o - - - kiem, Cóż się



dla mnie tam od - - sła - nia

odznacza się niepospolitym wdziękiem prostoty. Kurpiński uległ nie tylko samemu stylowi współczesnej opery włoskiej, ale nie uchronił się także przed licznymi reminiscencjami z dzieł najpopularniejszych w tych latach, n. p. przed tematami z Cyrulika Sewilskiego Rossini'ego, od których roi się w »Cecylii Piaseczyńskiej«. Ludowej muzyce polskiej i tanecznym formom narodowym otworzył szeroko wrota w swoich dziełach, korzystając z każdej nadarzającej się sposobności pod tym względem. Wobec trudnego dostępu do rękopiśmiennych partytur operowych Kurpińskiego i ogłoszenia drukiem nielicznych tylko fragmentów z nich, niemożliwe jest dokładniejsze omówienie dramatycznej działalności kompozytora naszego. Warto więc powtórzyć zdania współczesnej Kurpińskiemu krytyki warszawskiej, n. p. o najważniejszym jego dziele dramatycznym o »Jadwidze«. *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego* w dodatku do nr. 41 w r. 1816 zamieściła pod nagłówkiem »Opera Jadwiga« następujące słowa, (jednocześnie będą one przykładem stylu i ducha krytyki tej epoki): »Opera Jadwiga zda się mieć dla Publiczności zawsze jakiś szczególny powab. Rzecz wyjęta z dzieł oyczystych w epoce tak stanowczej dla Polski; autor poematu (J. U. Niemcewicz), tak wiele już mający praw do wdzięczności współziomków; muzyka napisana przez Polaka; te są zapewne główne powody, przez co wystawienie tej sztuki zawsze tak przyjemnie zajmuje. Nieprzysłumiaymy tych uczuć skłaniających nas do dawania pierwszeństwa dziełom podobnym. W najświetniejszych wiekach Grecji nie wystawiano innych tragedii nad te, które duch

narodowy utrzymywały i podnosiły. — Muzyka Jadwigi nie ma zapewne cechy zupełnej oryginalności. Ale dzisiaj ciężko co napisać, zwłaszcza w rodzaju poważnym, żeby całkiem było nowem i nic ze znaiomych dzieł nie przypominało? Włochy, Niemcy, Francya od pół wieku iakież mnóstwo płodów muzycznych wydały? Byłem właśnie na ostatniem przedstawieniu: »Żony przemienione« iednego z dzieł naycelniejszych Portogallo: wieleż mieysc, wieleż myśli tam się znajduie przypominających Paesiellego, Cimarosę i innych? — Wielką ma iuż ten zaletę, kto szczęśliwie zastosuie muzykę do słów, znaczenia i ducha w iakim napisane iest poemat. W tem JPan Kurpiński zbliżył się wiele do zamierzonego celu. Co za rodzaj muzyki przeważać powinien w »Jadwidze«? Zdaje się z niektórych względów, że religijny (!!). W owym wieku umysły wszystkich stanów ludzi były zwrócone szczególnie ku religii (!); dzieie nam wystawiaią Jadwigę iako wzór prawdziwej pobożności; Jagiello niemoże otrzymać iey ręki, tylko pod warunkiem zostania Chrześcianiem i skłonienia do tego swoich poddanych, a połączenie Litwy z Polską od tego istotnie zależy. Do rozwiązania zatem węzła tey sztuki wiele się religia przykłada. — Myśl więc autora muzyki była dość szczęśliwa, że ledwie nie wszelkie śpiewy, szczególnie chóry, napisane są w stylu muzyki kościelney. — Uwertura zapowiada nam zaraz charakter poematu. Coś uroczystego i wielkiego czuć się w niey daie. Stosownie do prawideł sztuki, rzucone są nasiona tych myśli i wyobrażeń, które się w dalszym ciągu rozwinać mają. W recytatywie pierwszej arii Jadwigi muzyka iest w doskonałej zgodności ze słowami. Każde przejście od tonu do tonu maluie następstwo myśli i rozmaitych poruszeń serca Jadwigi. Szkoda, że ładna arietta Wilhelma iest zepsuta przez wielką *ruladę*, znajduiącą się na końcu. W tym rodzaju muzyki im śpiew iest prostszy, tem więcej się podoba. Koniec drugiego aktu iest mieyscem opery naycelniejszym i zawsze wielkie sprawuie wrażenie. Śpiewy, które się wznoszą z pośród tego ludu, padaiącego na kolana i bła-

gaiącego swą królowę, są w harmonii ze słowami i z uczuciami, które go ożywiaią.. Jak dalek muzyka dobrze naśladowie wahania się, pomieszanie, udęczenia tajemne królowey. Na koniec powinność przemaga, a ostatni głos tego ludu iest głosem radości i dziękczynienia. — Jeśli miło iest mi wyznać zalety tey muzyki, winienem równie wskazać niektóre uchybienia, szczególnie w trzecim akcie. Kiedy Jadwiga znajduje się w swej komnacie, muzyka choć dość stosowna do iey położenia, ma iednak niektóre długości, osłabiające iey skutek. Sztuka autora muzyki wymaga niekiedy ofiar, a piękności nadpotrzebne uymuią powabu. Dwóyspiew Jadwigi z Wilhelmem ma w sobie iednak piękności pierwszego rzędu; przy końcu zwłaszcza dokładnie maluje dręczące położenie, w którym zostaią kochankowie. Lecz zupełnie się niestosował do rzeczy autor w marszu poprzedzaiącym walkę. Powinien był tam użyć rodzaju uroczystego i poważnego, a uczynił przeciwnie: cały prawie ten marsz ułożony iest w sposobie lekkim, który zowią Włochy *scherzando*. — Ogólnemu wystawieniu tey sztuki, iuż oddano zasłużone pochwały; to ostatnie ieszcze na większe zasługuie«. —

Ze sprawozdania tego widać, że współcześni uważali Kurpińskiego za komponującego kapelmistrza. Karasowski zapisał, że Kurpiński był »nieporównanym przewodnikiem orkiestry«. Ruchliwy i bardzo energiczny miał czas także na wydawanie pisma muzycznego p. t. »Tygodnik muzyczny« w roku 1820 i 21. Pisał w niem artykuły wstępne, w których zajmował się estetyką muzyki (O muzyce w ogólności), teorią (Kurs kompozycji) i formami muzycznymi (O pieśniach w ogólności). Ale pracom literackim Kurpińskiego wiele brakowało. Autor ich był za mało wykształconym człowiekiem, ażeby mógł napisać coś wartościowego. Curiusum jego ambicji literackiej była praca p. t. »Myśli urywkowe«, zbiór uwag filozoficznych, z zakresu kosmogonji i psychologii, pozbawiony wszelkich podstaw. Miał aspiracje uchodzenia za człowieka o szerokich horyzontach umysłu. Ja-

kim zaś był istotnie, mówią nam o tem dokładnie obszerne »Wspomnienia w podróży w r. 1823« (wydane przez autora tej książki w r. 1911), w których spisał bezpośrednie swoje wrażenia, odniesione w dniach pobytu w wielu większych miastach w Niemczech, Francji i Włoszech. Z pamiętnika tego poznajemy dawnego organistę z Sarnowa...

Obok muzyki dramatycznej uprawiał z zamiłowaniem inne także rodzaje kompozycji. Na polu pieśniarstwa pozostawał w tyle za temi zdobyczami techniki, stylu i wyrazu, jakimi to właściwościami odznaczają się pieśni Schuberta. Romans »Elfryda« lub »Śpiewy historyczne« (Bolesław Krzywousty, Król Aleksander, Zygmunt Stary) uprawniają do zaliczenia Kurpińskiego jako pieśniarza do XVIII wieku jeszcze. Z wielkiem zamiłowaniem uprawiał muzykę taneczną, ale jego polonezy uroczystościowe i krakowiaki wydają się nam zupełnie nikłemi rzeczami. Miał Kurpiński niewątpliwie dość temperamentu muzycznego, ale zużywał go w tanich pomysłach. Może najlepiej rekomenduje go w naszych oczach przepyszny marsz-hymn: *W a r s z a w i a n k a*. Często ulegał żyłce do programowej muzyki w rodzaju, przypominającym jeszcze »Historje biblijne« Jana Kuhnau'a z r. 1700. Należą do niego następujące kompozycje: *Le réveil de J. J. Rousseau au printemps*, Dumanie nad Mogiłą Wandy (na klawikord i skrzypce), Chwila snu okropnego i i. Są to rzeczy niezmiernie pretensjonalne i niezmiernie naiwne. Kurpiński należał do tego rodzaju talentów muzycznych, które — ufając zupełnie inwencji — nie przesiewają pomysłów przez sito sumiennego autokrytycyzmu, lecz każdy uznają za godny utrwalenia. Dlatego wiele jego kompozycji mogło nie powstać zupełnie, lub nie być wydanemi drukiem. Mam tu na myśli zupełnie prymitywny hymn na kwartet wokalny »Próżno na piasek słońce szle oświaty« (wiersz Brodzińskiego), lub, rojącą się od błędów deklamacyjnych, melodramatyczną »Elegię na śmierć Kościuszki« (wiersz K. Tymowskiego). Klasycznych form muzycznych nie uprawiał Kurpiński i pisząc symfonię wołał wy-

znaczyć jej cele programowe: »Wielka symfonia bitwę wyrażająca«, niż zadowolić się muzyką absolutną. W roku 1818 wydał Kurpiński praktyczny podręcznik harmonii.

Wytrwał na stanowisku dyrygenta opery warszawskiej lat z górą 30. Umarł w Warszawie w r. 1857.

W czasie, kiedy w Warszawie kwitnął na dobre kult wodewilu i lekkiej opery o blażej treści dramatycznej, kiedy obok podobnych dzieł Elsnera i Kurpińskiego Józef Damsa (ur. w Sokołowie w Galicji w r. 1788, um. w r. 1852) wystawiał tam swój *Klarynecik magnetyczny* i *Nocleg w zamku*, tworzy ks. Antoni Radziwiłł, namiestnik W. Ks. Poznańskiego (ur. w r. 1775, um. 1833 r.), dzieło zupełnie innego pokroju, niż opery warszawskie, mianowicie muzykę do scen z *Fausta* Goethego. Był on pierwszym, który się o to pokusił, przed Radziwiłłem pisano bowiem muzykę tylko do niektórych pieśni wielkiego dzieła. W introdukcji opery oddał Radziwiłł pierwszeństwo Mozartowi, przerobiwszy jego fugę z Kwartetu *c-moll* na orkiestrę. W r. 1820 wykonano niektóre części muzyki Radziwiłła (wydanej w partyturze dwutomowej dopiero w r. 1835) w zamku królewskim Monbijou, o czym Zelter pisał obszernie do Goethego. Robert Schumann napisał po wykonaniu muzyki tej w Lipsku w r. 1837 krytykę dość ostrą, niemniej jednak podniósł, że »nie można niektórym numerom *Fausta* Radziwiłła odmówić szczególnej wartości, nieskazitelnej fantazji, żeby tak powiedzieć, książęcej prostoty i siły inwencji, która często trafia w sedno rzeczy«. Istotnie udatniami są chóry w dziele Radziwiłła.

Z dość znacznego zastępu kompozytorów polskich z czasów przed wystąpieniem Chopina i Moniuszki wspomnieć należy starszego Józefa Kratzera i Kaszewskiego, którzy sentymentalnymi piosnkami zasilali bardzo wtedy jeszcze ubogie pieśniarstwo polskie. Józef Deszczyński (ur. w Wilnie 1781, umarł w r. 1844) występował ze swemi kompozycjami fortepianowemi na zagranicznych rynkach muzy-

cznych, w Wiedniu i w Lipsku i tworzył zupełnie nieuprawiane w Polsce formy muzyki komnatowej.

Tomasz Nidecki (1800—1852), którego talentowi zapowiadał Elsner znakomitą przyszłość, został po Kurpińskim, w r. 1841 dyrygentem opery warszawskiej, ale nie zdobył uznania jako autor jedenastu operetek i baśni muzycznych i żył w pamięci Warszawy tylko dzięki popularnemu chórowi męskiemu »*Salve Regina*« i marszowi żałobnemu.

Większe formy, jak: symfonia, kwartet, fantazja uprawiał Józef Nowakowski (1800—1865), uczeń Elsnera, bardzo dobry pianista, znany w Europie jako wirtuoz i kompozytor fortepianowy. Robert Schumann, oceniając wczesne jego kompozycje w *Neue Zeitschrift für Musik*, nie przyznawał mu wprawdzie wielkiego talentu, ale, zauważając w tych utworach znajomość instrumentu, zachęcał do dalszej, pilnej pracy nad teorią kompozycji i nie odbierał nadziei rozwoju talentu. Nowakowski był jednym z płodniejszych pieśniarzy naszych przed Moniuszką. W kilkudziesięciu jego pieśniach widać, że motywy ludowe były mu szczególnie miłą rzeczą w muzyce. Wprowadzał je do pieśni w bardzo wierny oryginałom sposób. (Por. pieśń: »Cóż ja winna« w mazurkowym charakterze). Melodyjna jego inwencja skłaniała się ku tematom ultrasentymentalnym. Zasób pomysłów Nowakowskiego nie był zbyt wielki, akompanjament ograniczał się do stereotypowych form, szwankowała zaś niekiedy składnia muzyczna. Mimo to jednak brzmi w niektórych pieśniach Nowakowskiego nuta bardzo sympatyczna, tkwi w nich niezaprzeczony wdzięk i pierwiastek polski. Styl, który przedstawiają niektóre pieśni Nowakowskiego nie przeżył się do dzisiejszego dnia w pieśniarstwie polskim. Zachodzą między nimi a niejedną z najpopularniejszych pieśni naszych obecnej doby analogie pod względem ducha muzycznego i środków technicznych.

Charakterystykę tego okresu, trwającego od założenia opery polskiej w Warszawie aż do daty wystąpienia Chopina z jego pierwszemi kompozycjami, da się łatwo przeprowa-

dzić. Muzyka polska uległa stanowczej supremacji opery włoskiej. Produkcji ilościowej nie odpowiada jakość tworzonych dzieł w Polsce. Kompozytorom polskim brak oryginalności pomysłów i wyższej kultury artystycznej, płynącej ze studjum dzieł współczesnych wielkich mistrzów wiedeńskich: Haydna, Mozarta i Beethovena. Formy tych kompozytorów nie przeszczepiają się jeszcze do muzyki polskiej. Wskutek tego muzyka instrumentalna nie ma wogóle warunków rozwoju, odpowiadającego postępowi muzyki na Zachodzie. Cechuje ją programowość o bardzo niewyszukanych środkach wyrazu. W znacznej już mierze zasilą się twórczość kompozytorów polskich tych czasów tematami muzyki ludowej i to zarówno w rodzajach instrumentalnych, jak pieśniach i w operze. Można by metodę czerpania z niej nazwać zasilaniem się wodą zaskórną. W każdym razie przechodzi przez muzykę polską tej epoki szeroki prąd ludowości; porwał on za sobą także genjusz Chopina, który dopiero koryto tego kierunku pogłębił w niesłychany sposób. Pojawiają się także w czasie tym pierwsze oznaki romantyzmu muzycznego, nie w muzyce instrumentalnej wszakże, ale w ramach opery. Widać je w »Zamku na Czorsztynie« Kurpińskiego, który później tak przypadł do upodobania twórcy »Strasznego dworu«, że wyjątki muzyki tej zaaranżował na fortepian. Cały niemal ruch muzyczny Polski skupia się wtedy w Warszawie.

Muzyczny eksport Polski za granicę nie był w tych czasach wielki, niemniej jednak pomimo ogromnie niekorzystnych warunków politycznych, pewna część wytwórczości kompozytorów polskich znajdowała zbyt w Niemczech, a nawet Francji. (Niektóre rzeczy Kurpińskiego przyjęły do wydania znane firmy muzyczne w Lipsku i w Paryżu).

Więcej natomiast zaciekawienia od kilku naszych kompozytorów wzbudzali znakomici wirtuozowie polscy za granicami kraju. Marya z Wołowskich Szymanowska (1790—1832) miała wielkie powodzenie jako pianistka (uczenica Fielda) i grą swoją wzbudziła zachwyt sta-

rego Goethego, który wrażenia swoje zakomunikował w liście do Zeltera. Próbowala także talentu swojego na polu kompozycji, pisząc drobne rzeczy fortepianowe i pieśni.

Najgłośniejsze nazwisko pośród wirtuozów polskich miał we Włoszech i w Niemczech Karol Józef Lipiński (1790—1861), skrzypek o potężnym tonie i technice ogromnej, idącej w zawody z techniką Paganiniego. Maurycy Mochnacki, który jako krytyk muzyczny przestał kolegów swoich z pism warszawskich, pisał w *Gazecie polskiej* w r. 1827 o Lipińskim następujące zdania: »W grze Lipińskiego przedewszystkiem zwracają na siebie uwagę: styl i intonacja, czyli gatunek tonu. W obudwuch jest twórcą wcale nowych rzeczy. W pierwszym najwyższą celuje prostotą i niewytworną okazałością; w drugim pięknoscią nieznanego dotąd dźwięku, który w śpiewach, akordach i pasażach, przez rozliczne, stopniowo rozwijane ocinowania myśl słuchacza i uczucie w ludzkie wprawia omamienie. Charakterystyczną cechą stylu Lipińskiego jest malowność, zrozumiałość, precyzja i liryczne uniesienie, któreby można poetycką nazwać inspiracją; szczególnie w przejściach z poważnej dykcji do pasażów... Mechanizm Lipińskiego jest tak pracowicie i starannie wykończony, że najwytworniejsze pochwały nie wyrównałyby przecież zasłudze«. (M. M. Pisma, wyd. Art. Śliwiński). R. Schumann musiał go bardzo wysoko cenić, kiedy w jednej recenzji napisał: »Ich habe die grossen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab«. W r. 1839 objął Lipiński stanowisko koncertmistrza w orkiestrze królewskiej w Dreźnie. Z kompozycji jego wziętością cieszyły się liczne ściśle wirtuozyjne utwory, a z czterech koncertów, jeden, t. zw. wojskowy utrzymał się do nowszych czasów obok koncertów: Beethovena, Spohra, Mendelsohna. Opera »Syrena Dniestru« nie zdobyła scen polskich. W r. 1834 wydał razem z Wacławem z Oleska (Zaleskim) ludowe melodie galicyjskie, polskie i rusińskie, z własnym akompanjamentem. Styl utworów Lipińskiego (kaprysy,

warjacje, ronda, polonezy, fantazje) odpowiada stylowi przejściowemu między klasyczną a romantyczną muzyką. Znać na



Karol Lipiński.

nim wpływ włoskich mistrzów muzyki skrzypcowej, których, jak Tartini'ego i Viotti'ego, gruntownie studjował.

VI.

Fryderyk Chopin.

Rozwój muzyki polskiej aż do ukazania się pierwszych dzieł Chopina odbywał się stale w zależności od muzyki Zachodu. On pierwszy z pośród kompozytorów polskich wyprzedził w kompozycjach swoich mistrzów obcych narodów, zarówno pod względem tworzenia nowych form muzycznych, jak zdobyczy melodyjnych, harmoniczných i dźwiękowo-malarskich środków wyrazu. W historii muzyki polskiej stanowi sztuka Chopina osobny dla siebie rozdział; nie łączy się ona organicznie z produkcją kompozytorską poprzedniego pokolenia, ani na działalność potomnych nie wywarła zrazu wpływu takiego, aby ta stała się dalszym aktem ewolucji tych cech, które są istotą muzyki wielkiego naszego wieszczą dźwięków. Zrodziła się muzyka Chopina z ducha polskiej muzyki narodowej tak cudownie, jak Atena z głowy Jowisza, stała się najdoskońalszym, najbardziej wewnętrznym jej wyrazem. Nie wolno na nią wszakże patrzeć tylko pod kątem nacionalnego znaczenia, lecz musi się rozszerzyć go do pełnego koła wartości nawskróś artystycznych i ogólnoludzkich.

Bieg życia Chopina zbyt powszechnie jest znany, rozliczne bio- i monografie zbyt łatwo dostępne, aby tu szczegó-

lowo raz jeszcze życie to opowiadać¹⁾. Chopin urodził się w r. 1810, dnia 22 lutego. Z ojca Francuza, krew w żyłach miał po matce, Justynie Krzyżanowskiej, polską. Wyrastał w środowisku ludzi wykwiutnych. Wcześnie zaczął się uczyć gry na fortepianie u Wojciecha Żywnego, który od nauczyciela swojego, Jana Kucharza, przejął ducha sztuki wielkiego Jana Sebastjana Bacha i zaszczerpił kult jej w Chopinie. Nauczycielem kompozycji był Chopinowi Elsner. W konserwatorium warszawskiem kolegował Chopin z Dobrzyńskim, Tomaszem Nideckim, Janem Stefanim. Zrazu nie wybijał się ponad nich w swoich pracach szkolnych, ale na trzecim kursie, mimo dość anarchicznego zachowywania się wobec reguł szkolnych w kompozycji, zdobył sobie proroczy sąd Elsnera: geniusza muzycznego. W dziecinnych latach występował publicznie jako pianista; młodzieniaszka zaledwie, uznano najlepszym pianistą Warszawy, choć była tam wtedy Marya Szymanowska (1795—1831), ceniona za grę swoją także za granicą; od najmłodszych lat komponował wiele, a już w 17 roku życia utworzył Warjacje na temat melodji *duettina* z *Don Juana* Mozarta *Là ci darem la mano*, które miały mu po entuzjastycznej recenzji Schumannna i hołdzie złożonym mu w słowach: *Hut ab, ihr Herren, ein Genie*, otworzyć drogę w świat. Z przepojonej kultem muzyki włoskiej atmosfery artystycznej Warszawy wyniósł w duszy swej na życie całe umiłowanie *bel canta*, w niej wykształcił się na serdecznego śpiewaka-poetę, natchnionego melodystę fortepianu. Styl swoich utworów wyprowadził z dzieł Hummla, Fielda, Webera (polonezy), ale wzbogacił go niepomniernie w kierunku ornamentacyjnym i kolorystycznym, ze śmiałością nieznana

¹⁾ Pierwszą monografię o Chopinie napisał Fr. Liszt w r. 1850. Potem nastąpiły prace: Szulca, Karasowskiego, St. Tarnowskiego, wielka monografia w dwóch tomach Niecksa (1888), A. Audley'a, J. Hunekera, H. Leichtentritta, wydawnictwo M. Karłowicza, Chantavoine'a, Poirée'go, B. Weissmanna i wyczerpująca 3-tomowa biografia F. Hoesicka w r. 1911.

przodem traktował passażę, rzucał akkordy, prowadził równoległe tercje, seksty i oktawy. Harmonje i modulacje Chopina w młodzieńczych utworach i charakter ich pod względem uczuciowym prawie nie ustępują dziełom jego z okresu pełnej dojrzałości twórczej; jest w nich tak samo wysoki lot poetyckiego natchnienia, taka sama żarliwość uczuć i podobne bogactwo środków technicznych. Wielbiono Chopina w Warszawie po każdym koncercie, pisano zachwyty pełne sprawozdania, układano wiersze, obsypywano kwiatami. Nie na długo mogło mu to jednak wystarczyć. Świat warszawski, w którym od dziecka wzrastał, zaczął stawać się klatką dla orła. Wyjeżdżał do Berlina i Wiednia, gdzie koncertował z ogromnym sukcesem, ale wracając do domu, czuł, że nie powinien radować się triumfami, odnoszonymi w ojczyźnie, pragnął poznać świat dalszy, pragnął się... uczyć. Wreszcie z rozdartem sercem, żegnając ukochaną rodzinę i wielu zacnych przyjaciół, wyjechał 2 listopada 1830 r. w świat, aby po blisko całorocznym pobycie w Austrii i w Niemczech, złamany wiadomościami o losach powstania, dotrzeć we wrześniu 1831 r. do Paryża.

Tu w niedługim czasie słońce jego genjuszu wysoko się wzniosło. Kiedy zamierzona nauka u Kalkbrennera na szczęście dla Chopina nie doszła do skutku, dał Chopin w zimie i na wiosnę 1832 r. dwa pierwsze koncerty w Paryżu, których olbrzymie powodzenie zjednało mu uznanie i szacunek starszych muzyków, jak Rossini'ego, Cherubini'ego, Halévy'ego, a uwielbienie i przyjaźń młodych, jak Hillera, Berlioza i Liszta. Rychło stał się ulubieńcem najwytworniejszego świata jako pianista i nauczyciel; dobrze płacone lekcje zapewniały mu wygodną egzystencję. Przez cały czas pobytu w Paryżu, a miał on trwać aż do śmierci lat 17 (z dłuższymi wyjazdami na południe i do Anglii), stał Chopin na najwyższym szczeblu w świecie artystycznym, wśród najprzedniejszych umysłów Francji. Po konkurach o rękę panny Marji Wodzińskiej, które nie doprowadziły go do ołtarza, lat 10 przeżył w najbliższym stosunku z panią G e o r g e S a n d (Aurorą

Dudevant). Na dwa lata przed śmiercią zerwała się ta przyjaźń. W coraz to lichszym stanie zdrowia, trawiony suchotniczą gorączką, zamierając powoli, odsuwał się od świata i zając, aż zgasił 17 października 1849 r., nie osiągnąwszy nawet 40 lat życia.

Aureola poezji unosiła się nad Chopinem na każdym kroku jego życia. Prosty, serdeczny i swobodny w obcowaniu z ludźmi, bystry i dowcipny, natura prawa i szlachetna, współczujący i gotów do poświęceń, wszystko, co nobił, ubierał w urok właściwego mu piękna, był w życiu artystą prawdziwym.

Mówiąc o dziełach jego, pisanych zawsze z nieprzepar-tej tylko potrzeby wyrażenia dźwiękami uczuć, chciałoby się mówić słowem rymowaniem, tak bardzo poetyczne rodzą one w nas wrażenia. A tyle w nich człowieczej prawdy, że każdy własnego serca poszepty, zmysłów własnych wzburzenie, duszy pragnienia nieuchwytnie z nich wysłuchuje. Cały naród poznaje się w nich, czyta w nich historję swoich triumfów i klęsk, krwi swojej tętno w nich czuje.

Oderwijmy się jednak od przenośni poetyckich, aby w sposób bardziej rzeczowy omówić znaczenie sztuki Chopina w historii muzyki.

Właściwem polem twórczości Chopina była muzyka fortepianowa. Z nielicznymi wyjątkami pisał tylko dla tego instrumentu, który stał się pryzmatem, rozszczepiającym promienie jego natchnienia na barwy tęczowe. Aby stać się najczulszym kolorystą dźwiękowym, aby dźwięk przetopić w barwy o najszerszej skali natężeń, nie potrzebował Chopin uciekać się do wielojęzycznej orkiestry. Fortepian stał się częścią jego muzycznej natury, szóstym zmysłem Chopina. Z tego pozornie jednobarwnego instrumentu, którego tajniki techniczne poznał jak nikt inny przed nim, wyczarował Chopin obrazy o różnorodności kolorystycznej możliwie bogatej do pomyślenia.

W małych przeważnie formach zamykał Chopin swoje natchnione pomysły. Genjalnie zwięzły w wypowiedzaniu się,

nie respektował rozłożystych form cyklicznych w tym stopniu, co klasycy niemieccy. W kilkunastotaktowych Preludjach umiał Chopin zamykać całe dramaty, w niedługich Nokturnach przedstawiać z przedziwną plastyką obrazy scen erotycznych, utrzymanych niekiedy na najwyższym stopniu żarliwości uczuć, a na kanwie jednolitego rytmu mazurkowego snuć tyle odmiennych opisów z życia ludu polskiego, »podnosząc w tym zaśpiewie na sztukę narodową — jak mówi Cyprjan Norwid — ludowe natchnienia do potęgi, przenikającej i ogarniającej ludzkość całą«. Polonez, walc, bolero i tarantella były w zasadzie także małymi formami, ale wielkimi robiła je treść muzyki Chopina.

Całą twórczość Chopina można sklasyfikować jako muzykę liryczno-programową, nie wyłączając nawet Koncertów, a tem bardziej Sonat. Wszystkie jego dzieła powstawały najniezawodniej pod wpływem jakichś wzruszeń i dla niego samego miały znaczenie interpretacji ich zasadniczego charakteru i rozwoju. Stwierdzając to, bynajmniej nie chcemy utrzymywać, że dzieła te mają w sobie jakieś l i t e r a c k i e znamiona, że bez fabuły nie wypowiadają się jasno. Przeciwnie, nic bardziej a b s o l u t n e g o w muzyce, jak kompozycje Chopina! Na każdej z nich wyciśnięte jest piętno jego osobistości, tak wybitnie odrębnej, że nikt nie mógłby »podrobić« utworu Chopina, mimo najbardziej ludzaco zachowanej manieri jego techniki i ta właśnie, ciągnąca się przez dzieła, nić jego jaźni, jest ich idealnym programem. Konstrukcja ich formalna odpowiada najdalej idącym pojęciom form muzycznych, każdy pomysł rodził się jak gdyby tylko dla spełnienia odnośnego ideału formy, w której ramach osiągał zupełną doskonałość. U Chopina pokrywają się pojęcia treści i formy, jedno nie usuwa się z pod drugiego pod każdym względem.

Musimy przyjąć za pewnik historyczny, że wszystkie niemal używane przez Chopina formy były nowymi, lub pełnymi nowych czynników zjawiskami w muzyce. *Etudy* Chopina zrywały z tradycją samych ćwiczeń technicznych, a rozwiązując

najśmielsze problemy techniki fortepianowej i jednocześnie stwarzając nowe zasoby środków ogólnomuzycznych, stawały się: raz poematami lirycznymi, drugi raz wstrząsały słuchacza jak jakiś kataklizm żywiołowy, to znowu poili słuch najwyższymi barwami dźwiękowymi. Chopin, zarówno »wzniosły« i zarówno »głęboki«, jak wielu mistrzów niemieckich, w tyłu miejscach dzieł swoich niemniej od nich dostojny, jest pierwszym w historii muzyki apostołem piękna dźwięku i hałasu »dźwięk dla dźwięku«, które w dzisiejszej muzyce bierze górę nad zasadą wzniosłości i poezji w muzyce. Od pierwszej *Etudy*, napisanej w r. 1828 (op. 10, 12 *Etud*) do ostatniej (op. 25, 12 *Etud* i 3 bez *opusu*), nie zauważamy żadnej zmiany stylu, żadnego niemal rysu powolnego dojrzewania. Ośmnastoletni młodzieniec był w komponowaniu ich mistrzem. Genjusz jego ogarnął w tym wieku już i opanował cudownie to wszystko, do czego inni — nawet jako do tworu jego ducha — dochodzili drogą żmudnego procesu ewolucyjnego. Same już *Etudy* starczyłyby, aby nazwisko Chopina stało się wiecześnie trwałem w historii muzyki.

Wszystko, co na tem polu istniało przed Chopinem, przewyższyły już pierwsze jego etudy op. 10 w sposób niebotyczny. Literatura fortepianowa posiadała więc bardzo cenne dzieło dydaktyczno-techniczne M. Clementi'ego »*Gradus ad Parnassum*« z r. 1817, etudy Cramera, które uczyły zdobywać technikę, wystarczającą do wykonywania sonat Beethovena (może oprócz sonaty op. 106 *für das Hammerklavier*), wreszcie niedługo przed Chopinem pisane etudy I. Moschlesa (op. 70). Już powierzchowne porównanie obu opusów etud Chopina z pracami jego poprzedników na tem polu może pouczyć, że Chopin wzbogacił ten rodzaj muzyki o zgoła nowe czynniki. Pierwsza etuda *c-dur* wprowadza łamane passaże akordowe o niepraktykowanej przedtem rozpiętości, których efektem są kaskady dźwięków o żywiołowej sile i tęczącej barwności. Druga etuda przeprowadza problem techniczny na przekładanie trzeciego z czwartym i czwartego z piątym pal-

cem prawej ręki o figurze chromatycznej. Ani razu nie zatrzymuje się tu ruch muzyczny, mała figura motywu opiera się na ciągle odmiennych harmonjach. Kiedy zestawi się tę etudę z trzecią etudą Moschelesa z op. 70 widzi się jasno bogactwo inwencji Chopina w przeprowadzeniu tego problemu. Trzecia etuda *E-dur* jest trzyczęściową pieśnią, w której zewnętrznych członach zawarł się nieopisany czar melodyjny, środkowa zaś część ma charakter dramatyczny; z niezmierną pomysłowością operuje tu Chopin materiałem harmonicznym, zaczerpniętym z akordów zmniejszono-septymowych. Podnoszenie się napięcia wyrazu dramatycznego w tym ustępie jest objawieniem geniuszu. Wiersz muzyczny pierwszej części, obejmującej taktów 21 jest przykładem śmiałości Chopina na polu wersyfikacji muzycznej. Strofa tej poezji dźwiękowej ma wiersze najrozmaitszej miary; przykłady klasyków, którzy niemal z reguły komponowali w ośmiotaktowym wierszu muzycznym zostały już daleko w tyle za tą duchem nowoczesności owianą formą. Etuda piąta (na czarnych klawiszach tylko płyną tu triolkowe figury prawej ręki) jest zjawiskiem, nieznanem muzyce lat poprzedzających Chopina. Jaka niesłychana wykwintność umysłu autora przebija się w tej etudzie, ile w niej gracji i uśmiechu! Konsekwencja harmoniczna, logika myśli i krystaliczność formy w tym utworze imponują nam tak, jakby między powstaniem tej etudy a dzisiejszą dobą nie minęło dziewięćdziesiąt lat ewolucji muzyki. Kompozycja ta natchnęła świetnego pianistę i pomysłowego kompozytora wirtuozijnego, Ch. H. Alkana (1813—1881) do napisania etudy na białych klawiszach. Szósta etuda *es-moll* jest pieśnią o przenikliwie melancholijnej, pełnej boleści melodji. Trudno znaleźć dla niej porównanie poetyckie z epoki współczesnej powstaniu jej; wyprzedza ją ona duchem swoim o spory szmat czasu. Siódma znowuż etuda ma charakter muzyki impresjonistycznej i przeprowadza problem zmiany palców na tych samych klawiszach. W dziesiątym numerze dzieła, etudzie *As-dur*, wzniósł się inwencja Chopina ponownie do zawrotnej wysokości w wysnuciu motywu, jakiego

nikt z kompozytorów dawniejszych nie mógł nawet przeczuwać. Zawdzięczał go może Chopin fizjologiczno-anatomicznym



Fryderyk Chopin.

właściwościom swoich rąk, niezmiernie elastycznych w ruchach przegubowych. Cała etuda opiera się na motywie:



i jego modyfikacjach. Wygląda ona jakby jakaś misterna arabeska o przedziwnej subtelności desenia. Etuda dwunasta, *c-moll*, powstała na wiadomość o upadku Warszawy w powstaniu r. 1830/31. Stąd jej nastrój burzliwy, podniecony do ostatnich granic, pełen błyskawic i gromów, rozpaczy i wściekłości. Pierwszą etudę drugiego cyklu, op. 25 porównywał R. Schumann do harfy Eola. Kiedy ją Chopin grał w r. 1837 zdawało się Schumannowi, że miał jakby jakiś sen uroczy i że nawpół rozbudzony, pragnął, po skończeniu się go, raz jeszcze zachwycić się nim. Istotnie jest to przepojona poezją muzyka, cała wysnuta jakby z oparów nad wonną łąką zawieszonych. Z dalszych etud fascynuje etuda *gis-moll* zarówno problemem technicznym (girlandy tercylj składają się na jej budowę), jak treścią poetycką. Barwność dźwiękowa tej etudy stanowi coś wyjątkowego. Słusznie podnosili liczni muzykologowie, że Wagner miał w niej wskazówkę przy komponowaniu niektórych szczególnie wyróżniających się pod względem barwności dźwiękowej ustępów tetralogii p. t. »Pierścien Nibelunga«. Etuda *cis-moll* oddaje basowi rolę głosu melodyjnego. Cechuje tę pieśń bez słów bezbrzeżny smutek, żal nieukojonny. Etuda *Des-dur*, sekstowa, pokrewna poniekąd dziesiątej z op. 12 jest utworem ściśle wirtuozyjnego typu. Następna po niej, *Ges-dur* jest powiewnym filigranem muzycznym. Wyczelowana z mikroskopijną dokładnością, delikatna jak siatka pajęczna, jest ona nowem objawieniem cudownego zmysłu architektonicznego Chopina. Dwie ostatnie etudy, *a-moll* i *c-moll* należą do najpotężniejszych rzutów geniuszu Chopina. Występuje z nich niezmierna potęga, tytaniczna siła ducha, wobec której kruszeją wszelkie zapory. W przelewaniu się dźwięków etudy *c-moll* (drugiej rewolucyjnej) jest coś żywiołowego.

Ukazanie się pierwszych etud Chopina stanowi epokową

datę w historii muzyki fortepianowej, a nawet muzyki ogólnej. Stworzyły one nowy styl techniki fortepianowej, a dla techniki kompozycji jednomotywicznej przyniosły ogromny zasób wskazówek dalszego rozwoju. Zdawałoby się, że z chwilą skryształizowania się formy kontrastujących tematów i ich przeobrażeń w sonatach klasyków wiedeńskich zamknęła się droga ewolucji form jednomotywicznych. Geniusz Chopina umiał na drodze modulacji osiągać kontrasty wyrazu jednego i tego samego materiału motywicznego i nadawać motywowi natężenia barwne, jakich nikt przed nim jeszcze nie znał. Muzyka jego połączyła liryczny rysunek melodyjny o najprzedsławniejszej powiechności, lub głębi najintensywniejszego wyrazu dramatycznego z malarskim ujęciem każdej kompozycji. Nieporównanym jest w nich rozkład plam barwnych, ich harmonja w stosunku do zasadniczego tonu dźwiękowego. Etudy przedstawiają nam najwyższy stopień doskonałości stylu architektonicznego w muzyce. Nie wyrwa się w nich z formy żadna nuta, żadna nie jest przypadkową przyczepką w budowie utworu. Tego ideału stylu nie osiągnęli następcy Chopina na polu etud fortepianowych: Henselt, Liszt, Rubinstein i i. Bez Chopina nie byłaby forma ta mogła przedstawiać się tak zajmująco pod względem czysto muzycznym a także i poetyckim w twórczości kompozytorów drugiej połowy XIX wieku, aż do współczesnych nam autorów etud. Cały rozwój etudy musi się wyprowadzać od młodzieńczego cyklu Chopina.

Drugą małą formę muzyki Chopina, Preludja, dzieli od podobnie nazywanych utworów dawniejszych epok także zasadnicza różnica pod każdym względem. Są to małe szkice, krótkie impresje poetyckie i dźwiękowo-malarskie. Znajdują się pośród nich utwory najwyższego typu wirtuozijnego, który zbliża je do rodzaju etud, inne zaś odznaczają się najdalej posuniętą prostotą układu. Franciszek Liszt tak określa preludja Chopina w entuzjastycznej rozprawie o jego dziełach: »są to rozliczne przejawy namiętności, czarodziejskie ogniki zalotności, nieświadome siebie przeczucia, kapryśne fan-

tazje, zdmuchnięcia nagle tych radości, co to już z zarodami śmierci na świat przysły; podobne do róż wysiłonych, których sam zapach zasmuca, bo wiemy, że je lada tchnienie wiatru pozbawi korony; uciechy bez dnia wczorajszego i bez jutra...» Pisał je Chopin w czasie między nokiem 1831 a 1838 i wydał w dziele 28 jako cykl 24 utworów. Osobno wydał dwudzieste piąte preludjum *cis-moll* op. 45. Wszyscy komentatorowie preludjów Chopina, aż do naszych czasów, prześcigali się w wyrażeniu entuzjazmu wobec tych cudownych miniatur muzycznych, których zarówno treść uczuciowa, jak osnowa muzyczna stanowi skarbiec najwyższych wartości artystycznych. Są one tak samo wyrazem geniuszu Chopina, jak wszystko inne co utworzył, ale mają w sobie może najwięcej cech międzynarodowych. Polskość inspiracji Chopina w tych utworach nie da się tak łatwo wykryć jak w wielu innych (poza mazurkami i polonezami) kompozycjach jego. W pracy tak ogólnej, jak ta, nie sposób zajmować się wszystkimi nowymi zjawiskami harmonii Chopina. Jest ich wprost nieprzebrane bogactwo, a wiele z nich znajduje się w Preludjach.

O tej stronie muzyki Chopina zajmujące słowo wypowiedział hr. F. L a u r e n c i n w rozprawce p. t. *Die Harmonik der Neuzeit*, wydanej w roku 1861. Pisał tam on: »Chopin był w tworzeniu zwięzłych form jednym z najwybitniejszych umysłów wszystkich czasów. Cały człowiek tonów — był on jedną z najgenialniejszych natur wyjątkowych, jakie w historii i w życiu zjawily się kiedykolwiek. O tak zwanych opóźnieniach albo cofniętych następstwach akordów, o krokach zasadniczych, o długo wytrzymanych, przeważnie nawet nieprzygotowanych postępach dyssonansowych, nie można mówić u Chopina jako o wyjątkach, ale jako o regule. Rozwiązania tych węzłów są, wbrew oczekiwaniu, albo długo ciągnącym się punktem organowym, z piętrzącym się nad nim wałem uprzedzeń, synkop, opóźnień, ruchów wstecznych, lub jakkolwiek inaczej mogą się nazywać te ciężkie westchnienia i krwią zalane łzy duszy, ciągle podniecone, albo są trójdźwiękiem *par dépit*. Chopin jest,

że użyję tego wyrażenia, nieprzerwanem, brzmiałem *inganno* (zwodzenie). Jest jednym z tych, którzy nie mogą się nigdy wyczerpać, ani stać próżnymi. Jego muza jest najszersza i zarazem najbardziej samorodna, jaka kiedykolwiek nastęrczyła się do badania artystycznego. Chopin jest muzycznym progorem wszystkich progonów».

Chopin był pierwszym umysłem uwolnionym zupełnie z niewoli basu generalnego i tonalności diatonicznej, z formułek niecelowego kontrapunktu i wogóle z tych wszystkich schematów i kategorii, które w wieku dziewiętnastym przypominały muzyczny scholastykizm średniowiecza. Już w pierwszych swoich utworach młodzieńczych stanął Chopin na szczycie chromatyki i tonalności mieszanej, durowo-mollowej. Jego inwencja melodyjna wysubtelniła się niesłychanie na tem podłożu harmonicznem, jakie stwarza logika systemu funkcji harmoniczných, z promieniującemi od trzech zasadniczych akordów tonacji (tonika, dominanta, subdominanta) harmonjami pokrewnemi, dzięki zjawisku równoległości harmonicznej, lub osiągniętemi za pośrednictwem nut prowadzących. Logikę myślenia harmonicznego Chopina, której bas cyfrowany i system stopni harmoniczných nie zdoła wytłómaczyć, wyjaśnia najdokładniej harmonja funkcyjna. Dla przykładu podaję tu formułę harmoniczną preludjum 20-go, *c-moll*: takt 1: t, s, D, t ; 2: $rs, s, (D), s$; 3: $D_7, (D_7) s, t$; 4: $(D_7) D, (D_7) D$; 5: t, s, D, d ; 6: $t_5^6, \text{D}+D, D_7$; 7: t, s, D, t ; 8: $rs, \overline{s}, D_7, t$. (Znaczenie znaków: t = mała tonika, s = mała subdominanta, D = wielka dominanta, rs = równoległa subdominanta, $\overline{s}$ = akord pierwszego półtonu tonacji, $\text{D}+$ = dominanta z opóźnieniem, (D) = dominanta przejściowa w związku z następującym po niej akordem, d = mała dominanta). Preludjum to poucza najlepiej, jak bogatą była tonalna harmonja Chopina, ile rozmaitości umiał z niej Chopin wydobyć.

Poddawszy takiej analizie harmonicznej znaczną ilość dzieł Chopina, możemy się przekonać, że jego formy muzyczne

wyznaczają nie tylko tematy kompozycji, ale, że wewnętrzna ich ostoja jest logika harmonicznego konstruowania. Dopiero na tych myślowych wiązaniach opierał Chopin artystyczną powłokę dźwiękową utworów, tę cudowną tkanę melodii i akordów, jakie snuła jego fantazja poetycka i malarska. Jako harmonista stał się Chopin nauczycielem całej reszty dziewiętnastego wieku. Uczniem jego, który mu niezmiennie wiele zawdzięczał na polu harmonii, był *de facto* Ryszard Wagner. Wpływ Chopina na niego był równie znaczącym dla jego sztuki, jak jego własna ewolucja jako harmonisty. Wagner wołał o tem przemilczeć, szowinizm zaś wielu z jego komentatorów nie pozwolił im jasno nad tem się zastanowić, wystarczy jednak poznać, co na ten temat napisał Hugo Leichtentritt w wartościowej pracy o Chopinie, ażeby przekonać się, że tak było w istocie. Z innych wielkich kompozytorów należy Fr. Liszta zaliczyć także do szeregu uczniów Chopina. Szereg ten ciągnie się do dzisiejszej doby i wykazuje takie osobistości, jak Ryszarda Straussa (pod wieloma względami ucznia Chopina) i rosyjskiego impresjonistę muzycznego, Skrijabina w epoce liryczno-romantycznej jego twórczości.

Na wysokim stopniu stały w twórczości Chopina formy taneczne. I im przypadł w udziale zaszczyt zenitu rozwoju tego rodzaju muzycznego, który zdawna już wyrobił sobie prawo obywatelstwa w muzyce artystycznej różnych narodów. W dawniejszych czasach (już w wieku XV i w następnych), grupowano tańce wszelakiego pochodzenia w partitach i suitach. W skład takich cyklów tanecznych wchodziły tańce włoskie, francuskie, niemieckie, angielskie i in. W wieku ośmnastym przeszedł menuet ze suity do symfonii, sonaty, kwartetu.

Chopin podniósł niezmiennie charakter tańców. Przerobił je w rodzaj poematów o rytmach tanecznych, przeprowadził przez nie prąd ducha rasy, tchnął w nie jakby myśl filozoficzną o losie narodu, jego historii, jego przyszłości...

W dwóch naszych tańcach narodowych: w mazurku

i w polonezie wypowiedziała się w sposób najpełniejszy i niedościgły narodowa istota geniuszu Chopina. Mazurki jego stały się niejako ludowym eposem polskim. »Trzeba było jego wielkiego geniuszu — jak mówi Liszt w swojej monografii o Chopinie — ażeby wyczarować nieznaną poezję, która w oryginalnych tematach, istotnie narodowych mazurków, była ledwie zaznaczona«. W dzieciństwie jeszcze wchłoniął Chopin w siebie bardzo wiele muzyki ludowej w postaci pieśni i prymitywnej muzyki instrumentalnej. Patrząc na życie wiejskie, dociekał artystyczną intuicją do istoty obserwowanych zjawisk, które musiały mieć także swój rytm życia i tempo temperamentu plemiennego. W chwili tworzenia mazurków dokonywały się w umyśle Chopina assocjacje: wszelakiego rodzaju scen życia wiejskiego — z melodjami ludowymi. On je genialnie urozmaicał, przemieniał, organizował z różnych części. I tak jedne mazurki są obrazami rodzajowymi, pełnymi realizmu, lub epizodami lirycznymi i dramatycznymi, inne mają porywającą dziarskość i skry, krzesane podkówkami w jurnym rozmachu tanecznym, inne wreszcie są jakimś tęsknym zaśpiewem na nutę ludową i pozwalają wyczuć liryzm osobisty Chopina.

Mazurków utworzył Chopin łącznie 51. Pisał je zarówno w okresie młodzieńczym twórczości, jak na samym schyłku życia. Pierwsze cztery, zebrane w dziele szóstym, powstały w roku 1829 do 1830. Toż samo i mazurki op. 7 w liczbie pięciu. Do tego samego czasu wypada także zaliczyć cztery mazurki op. 17. Już tych 13 utworów daje pojęcie, jak silną oryginalnością odznaczał się geniusz Chopina. Na tle licznych mazurków warszawskich tej epoki odróżniają się chopinowskie, jak gwiazdy na niebie. Żaden bowiem kompozytor mazurków i oberków nie miał tego daru obserwacji, żaden z nich nie uchwycił tak charakterystycznych cech tanecznych scen ludowych, jak Chopin. Subtelność słuchu Chopina, wrażliwość jego na dźwięki, które miały mu służyć za model do pracy artystycznej, da się porównać z okiem Rembrandta. Jan Kle-

czyński, który bardzo trafnie i przenikliwie komentował Chopina, dziwił się: »gdzie, jak i kiedy schwycił on tyle materiałów, odnaleźć prawie niepodobna; bo ani zbieraczem pieśni nie był, ani szczególnym studjom nad ludową pieśnią się nie oddawał«.

Prymitywność harmoniczna polskiej muzyki ludowej, jej częsta dysharmonja, natchnęła Chopina szeregiem pomysłów, które wionęły świeżym powiewem na muzykę europejską i nowe prądy wniosły do niej. Leichtentritt twierdzi, że w żadnym innym rodzaju Chopin, jako harmonista, nie jest tak śmiałym nowatorem, jak właśnie w mazurkach.

Następna serja czterech mazurków, op. 24, powstała jeszcze w roku 1830. Potem dopiero w r. 1838 zwrócił się Chopin do tej formy, tworząc znowu cztery mazurki jako dzieło 30. Dalej w pewnych odstępach czasu powstały mazurki op. 33, 41, 50, 56 i 63. Ośm innych jeszcze, pochodzących z różnych lat, zebrał w dzieła 67 i 68 przyjaciel Chopina, Fontana, i wydał w roku 1855 jako utwory pośmiertne.

Zbyt daleko zaprowadziłaby nas chęć omówienia tych zjawisk harmoniczych, któremi Chopin w mazurkach musiał wywołać osłupienie współczesnych sobie klasycystów i akademistów muzycznych. Najśmielsze kombinacje dysonansowe, enharmoniczne przeistoczenia dźwięków, skośne przekomarzania się brzmień, równoległe kwinty, zawrotnie nieoczekiwane modulacje, nagłe kontrasty rodzajów tonalnych, wszystko to razem stwarza obraz, który słusznie nazwano *la beauté sauvage*; jego barwność mozaikową możnaby tylko w specjalnem studjum należycie określić i ocenić.

Tak samo bezgranicznie polskim jak w mazurkach, jest Chopin w swoich polonezach. Wyśpiewał w nich w sposób genialny to, co otrzymał w darze duchowym od Polski, która, jak pięknie powiedział Heine: »(Polska) dała mi rycerskość i ból historyczny«. Wczucie się i wmyślenie w przeszłość i przyszłość narodu, to konradowo-mickie-

wiczowskie stawanie się »miljonem«, cierpiącym i znoszącym za miliony katusze, czy koszmary klęsk i radosne wizje zwycięstw, to wszystko nastrojało Chopina inspiracją polonezów. Z Wiednia w r. 1831 pisał do rodziny: »Gdybym mógł, wszystkiby ton poruszył, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których echa rozbite gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, a które wojsko Jana Sobieskiego śpiewało«. Tryumfalne, czy tragiczne w wyrazie muzycznym przedstawiają się polonezy Chopina jako arcydzieła patetycznych nastrojów. Zaiste »senatorska tli wspaniałość, lśni się szlachty dawna śmiałość«, słyhać tętent husarji, pędzącej huraganem męstwa do ataku (*heroic hymns of battle* — mówi o nich Huneker), brzmiały w nich hejnały radosne i pienia żałobne, sromota i rozpacz, »bucha w nich wzgarda niewoli« i rozlewa się purpurą zorza nadziei...

Wytworny essaista muzyczny francuski, Camille Bellaigue mówi w świetnym szkicu o Chopinie: »Nie znam muzyka, któryby więcej był patriotą niż on. Chopin jest Polakiem bardziej niż ktoś był kiedy Francuzem, Włochem, albo Niemcem. Jest Polakiem, nic, jak tylko Polakiem, a z tego wyniszczonego, zgnębionego kraju polskiego wylania się jego muzyka, jak nieśmiertelna jego dusza«. Słowa te odnieść należy w pierwszym rzędzie do polonezów, chociaż znaczenie ich rozciąga się na całą twórczość Chopina.

Bardzo obfita literatura polonezów w wieku XVIII i XIX ma w dziesięciu polonezach Chopina swój rozdział honorowy. W wieku XVIII zadomowił się polonez, zwany także z włoską *alla polacca*, na dobre w instrumentalnej muzyce niemieckiej. Jan Seb. Bach napisał ich kilka (w *Klavierbuch für Anna Magdalena Bach* i w jednej suicie francuskiej), nie pominął go także Händel (*Concerto grosso* nr. 3), a najstarszy syn Bacha, Wilhelm Friedemann, upamiętnił się wydaniem dwunastu polonezów. Znajdujemy polonezy także u Mozarta i Beethovena, pisał je Schubert, a K. M. Weber był bezpośrednim poprzednikiem Chopina w kompozycji wir-

tuozyjnie zakrojonych polonezów. Nić polonezowa przewija się wreszcie przez twórczość Spohra, nawet Wagnera, potem Bellini'ego i wielu innych kompozytorów. Z polskich zaś polonezów nie można zapomnieć o utworach M. Kl. Ogińskiego, pełnych melancholji (jak słynny *g-moll*), o których E. T. A. Hoffmann napisał dłuższe sprawozdanie.

Ideowo i technicznie wyrastają polonezy Chopina wysoko ponad całą tę poprzedzającą literaturę. Ich szata dźwiękowa odznacza się przepychem nieporównanym. Stanowią one genialne przykłady monumentalnego stylu fortepianowego. Potężne brzmień arcydzieła tego rodzaju muzycznego, poloneza *As-dur* op. 53, polotowi tematów, wyrazistości opisowej i głębi wyrazu tej muzyki, będącej samą poezją — nic nie dorówna. Należą one wszystkie do rzeczy najtrudniejszych w literaturze fortepianowej, ale nie jest to trudność dla trudności, puste wirtuozostwo, jak u Webera lub w polonezie *E-dur* Liszta; wynika ona z tego tylko, że tych myśli, jakie niemi Chopin chciał wyrazić, inaczej wyrazić nie mógł. Jedynie polonezowi wielkiemu z orkiestrą, poprzedzonemu *andantem spianato* op. 12, można przypisać celowe wirtuozostwo, a mniejsze od innych polonezów znaczenie ideowo-poetyckie. Wszystkie inne są muzycznymi i l l u m i n a c j a m i na kartach historii Narodu. (Op. 26 dwa polonezy, op. 40 dwa polonezy, op. 44, op. 53, op. 61 *Polonaise-Fantaisie* i trzy polonezy wydane po śmierci jako op. 71).

W zapożyczonej z Niemiec formie walców wypowiedziała się ta część geniuszu Chopina, która dzięki jego wrodzonym zaletom towarzyskim i potrzebie życia wielkoświatowego, wybrała ramy salonów za oprawę dla swoich inspiracji. Walce Chopina mają wspólną sobie cechę nadzwyczajnej dysfunkcji, przebija się w nich nawskróś arystokratyczna natura. Jest w nich pełno kokieterji, dowcipu, jakby paradoksów (łączenie rytmu walca z melodią prowadzoną na d w i e ćwierci), pełno stłumionych westchnień, ukrytych łez, płomiennych spojrzeń, miłosnego szeptu, namiętnego uścisku rąk... Technika

walców Chopina przedstawia pośród dzieł jego odrębny styl. Składa się na nią przede wszystkim — niemal nieprzerwana — dwugłosowość, ciągła melodyjność głosu prawej ręki, bardzo rzadko kiedy uderzającej akordy. Dzięki tej technice mają walece Chopina koronkową delikatność, brzmią niezmiernie powiewnie. W walcach mniej niż w innych formach był Chopin odkrywcą nowych środków muzycznego wyrazu. Te, jakie zastał na świecie, wystarczały mu do wypowiedzenia tych uroczych i subtelnych, jakby woniami najmielszych perfum zalatujących pomysłów. Walców Chopina mamy czternaście.

Do kategorii mniejszych form należą także Nokturny Chopina. Formę tę uprawiał przed Chopinem w muzyce fortepianowej szczególnie John Field. Chopin nie potrzebował tworzyć nowych wzorów dla tego rodzaju muzyki. Na istniejącej już naniział genialne pomysły o treści liryczno-erotycznej. Okazał się w nich Chopin nieporównanym mistrzem instrumentalnego *bel canta*, melodystą o zadziwiającem bogactwie inwencji, genialnym malarzem nastrojów. Nokturny Chopina przy całej różnaitości tematów poetyckich, mają wspólny koloryt dźwiękowy, ten właśnie, jakiego wymaga poeta. Czar ich udziela się słuchaczowi z niezmierną intensywnością. Nawet przy rzeczowem omawianiu ich nie można się ustrzedz przed tym magnetycznym wpływem ich treści, który działa na wyobraźnię jak haszysz i każe jej roić obrazy scen miłosnych... Schumann napisał o nokturnach Chopina: *»ich halte sie für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste, was in der Musik erdacht werden könne«*. Umyślnie przytaczam słowa jego w oryginale. Komentarze do nokturnów Chopina, pisane w różnych czasach i krajach dają wystarczające pojęcie ile entuzjazmu wzbudziła ta jego muzyka w całym świecie. Chopin niczego nie narzucał słuchaczowi w odczuwaniu nokturnów. Umiał uchronić się od wszelkich pokus literackiego ubierania tych utworów. Przed oddaniem do druku nokturnu *g-moll* op. 15, nr. 3 skreślił napisany

na nim tytuł: »P o d ł u g H a m l e t a« i treść muzyki pozwolił interpretować słuchaczowi wedle jego własnej wrażliwości. Natchnienie liryczne Chopina i siła wyrazu dramatycznego dochodzi tu do ostatnich granic możliwości. W zwiniętych formach mieszczą się tu całe tragedje ludzkie, spowiedzi serc, przesztych strzałą Amora. Zawarła się w nich psychika człowieka nowoczesnego i wieczysta prawda uczuć... Kiedy na nokturny patrzymy w zupełnem oderwaniu od ich treści ogarnia nas podziw dla absolutnej doskonałości szlifowania ich zewnętrznej postaci. Kilka z nich ma rozkład wielkich pieśni trzyczęściowych, z dramatycznie podniesionymi częściami środkowymi, które ujmują ramy członów zewnętrznych o charakterze lirycznym. Są i takie, których budowa przypomina pieśń strofową z warjantami i z *codą*. Inne jeszcze mają rozłożystsze formy kilkuczłonowe, przypominające *rondo*, ale bez ustępu centralnego (nokturn 12, *G-dur*). Kolorystyka dźwiękowa mieni się najdelikatniejszymi odcieniami barw, modulacje i harmonje dążyłyby się zebrać w ewangelję nowoczesności w muzyce. Wszystkie razem wzięte są dziełem ducha o najwyższej kulturze artystycznej i serca, które dotarło do najskrytszych tajników uczuć miłosnych ludzkości. Dziewiętnaście ogółem nokturnów Chopina mieści się w następujących dziełach: 9 (3 nokturny), 15 (3), 27 (2), 32 (2), 37 (2), 48 (2), 55 (2), 62 (2) i 72 (1).

Na czele wielkich form stoją dwa koncerty Chopina, *e-moll* op. 11 i *f-moll* op. 21. Oba powstały w czasach warszawskich jeszcze, więc w roku 1829 i 30. Siła geniuszu Chopina przełamała trudności techniczne, z jakimi miał do walczenia młody kompozytor, pisząc te koncerty. Chopin nie opowiadał nigdy orkiestry w tym stopniu, ażeby mógł w koncertach stworzyć dzieła tej miary i stylu, jak koncerty Beethovena, w których oba czynniki, współzawodniczące z sobą, są tak równomiernie traktowane. Położył zatem nacisk główny na partję fortepianową, którą wyposażył w najwyszukańsze efekty techniczne dla celów wirtuozyjnych i tchnął w nią czar wspa-

niałych wartości muzycznych, orkiestrze zaś wyznaczył zadanie akompanjamentu. Pod względem ewolucyjnym przedstawiają koncerty te ogromny krok naprzód w tym rodzaju muzycznym. Zamknął w nich Chopin urocze pomysły melodyjne, np. drugi temat koncertu *e-moll* w pierwszej części, lub genialne *larghetto* w koncercie *f-moll*, którem wypowiedział tajemnicę miłości młodzieńczej ku pannie Konstancji Gładkowskiej. Nieraz zaś padają z tych koncertów jakby błyskawice nadzwyczajnych śmiałości harmoniczných. Liszt wyraził się o nich jako o »*des morceaux d'une surprenante grandeur*«, a Schumann rzucał pod piedestał *larghetta* z drugiego koncertu Chopina dziesięć koron z głów krytyków muzycznych.

O trzech *Sonatach* fortepianowych Chopina nie zdołała się skryształizować opinia jednolita. Pierwsza z nich, *c-moll* op. 4, której sam nie uznał za godną wydania, była harmonicznem proroctwem muzyki późniejszych generacji; niektóre motywy zapowiadały charakterystyczne miejsca z *Trystana i Izolda* Wagnera. Od czasu powstania tego młodzieńczego dzieła do napisania drugiej sonaty, *b-moll* op. 35, stał się Chopin prawdziwym mistrzem w traktowaniu formy cyklicznej. Jeżeli istota estetyczna formy sonaty polega przedewszystkiem na tematach kontrastycznych, przeróbce tematów i cyklu utworów, mających wspólną nić ideową a różnaitość charakteru muzycznego, to obie wielkie sonaty Chopina *b-moll* i *h-moll* są arcydziełami, gdyż warunki te spełniają w genialny pod względem treści uczuciowej i formy sposób. W odniesieniu do sonat Chopina straciły już siłę przekonywującą twierdzenia nawet tak autorytatywne, jak Schumannna i Liszta, którzy robili Chopinowi zarzuty, równające się niemal estetycznej negacji tych wspaniałych kompozycji. Schumann zwłaszcza wytykał sonacie *b-moll*, że Chopin przemycił w niej czworo ze swoich najszaleńszych dzieci. Tymczasem nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wewnętrzne wiązania ideowe między czterema częściami tej sonaty są zupełnie

logicznie zbudowane. Do osi sonaty, którą jest nieporównany marsz pogrzebowy, idą od każdego tematu, każdej najdrobniejszej figury, promienie ideowej wspólności. Tajemniczo uśmiechnięte trio, a gorączkowo podniecone w członach zewnętrznych scherzo, łączy się z całością dla nas tak samo przez się zrozumiałe, jak to upiorne *unisono* finału, które się tu znalazło z wewnętrznej konieczności akcji uczuciowej dzieła. Sonata *b-moll* jest jednym z najbardziej fascynujących wykwitów ducha romantyzmu muzycznego. Tak samo i sonata *h-moll* musi porwać każdego bogactwem treści i pięknem tematów. Część pierwsza tego dzieła jest bardziej rozłożysta od zwięzłej sonaty *b-moll*; jest ona raczej rapsodyczna niż sonatowa. Panuje w niej nieustanny ruch modulacyjny. Drugi temat odznacza się anielską słodyczą. Finał sonaty ma iście farysowy pęd. Chopin, komponując te sonaty, nie wyzbył się swoistych cech swojego geniuszu, tak typowo romantycznego rodzaju; wprost nie mógł poddać się niewolniczo formułkom sonaty klasycznej, które i tak różnią się tak znacznie między sobą, żeby tylko wymienić sonaty samego Beethovena. To, co miał w sonatach do wypowiedzenia nie było miękkim, letnim woskiem, któryby bez oporu wypełnił gotowe formy, ale spiżem, który musiał je rozsadzić, bo się w nich nie mógł pomieścić.

Romantyzm Chopina przejawiał się w całej pełni w czterech jego *Balladach* (op. 23, op. 38, op. 47 i op. 52). Z formą ballady wokalne nie mają one żadnych punktów styecznych. Jest to rodzaj zupełnie nowy, a w doskonałości dzieł Chopina niepowtórzony. Na dnie ich utajony jest program poetycki, tak bogaty i świetny, że go słowa nie zdołają określić. Paralele, jakie snuje się między balladami Chopina a różnymi poematami doby romantycznej, są rzeczą bardzo dowolną. I tak pierwszą zwykło się zestawiać z powieścią Wajdeloty z Konrada Wallenroda, drugą mianuje się tytułem ballady »Świtezianka«. Czysto muzycznie rzecz biorąc, uważa się w samej budowie ballad Chopina ogromną roz-

maitość. Żadna nie przypomina schematu drugiej. Ballada *g-moll* odpowiada w wysokim stopniu formie sonatowej (mianowicie pierwszej części sonaty klasycznej). Stosunek tematów do siebie, ich wykorzystanie i ugrupowanie pozwala przypuszczać, że Chopin, może bezwiednie, napiął tę wartko płynącą muzykę, o głębokim podkładzie myślowym, na ramach wymienionej formy. Druga ballada, *F-dur*, polega na silnym kontraście tematu w stylu ludowym, opracowanym wyraźnie czterogłosowo o idyllicznym charakterze, z drugim, niezmiennie burzliwym, namiętnym. Trzecia ballada, *As-dur*, odznacza się nieporównaną świetnością. Nic nie potrafi opisać tego wspaniałego podnoszenia się wyrazu muzycznego do najwyższego punktu napięcia, jakie ma tu miejsce. Ballada ta stanowi jeden z najbardziej ponętnych numerów koncertowych, zarówno dla pianistów, którzy mogą w niej z największym efektem przedstawić swoje zalety wirtuozyjne, jak dla słuchacza, co, porwany prądem genialnych myśli muzyka-poety, przeżywa ciągle nowe wrażenia o przejmującej sile. Gdybyśmy mogli oddać się na tem miejscu analizie formalnej ballady czwartej, *f-moll*, której kształt zewnętrzny przypomina układ *ronda*, nie doszlibyśmy do wniosków trafniejszych o charakterze tej muzyki od pięknego określenia *Hunekera*, który powiedział o niej, że »jest tak subtelna i dystygowana jak ręce i uśmiech Lizy Giocondy«. Dodajmy jeszcze, że jest ona tak tajemnicza jak spojrzenie, którem w oczach Monny Lizy patrzy od czterech stuleci cudowne arcydzieło Leonarda da Vinci.

Ta wyniosła tajemniczość cechuje także inne jeszcze dzieła Chopina, pełne nieodgadnionego smętku pod uśmiechem, jaki z cudownym wdziękiem zarysowuje się na duchowym obliczu kompozytora. *Scherza* Chopina są muzycznymi paradoksami w stosunku do tradycji tej formy, która w symfoniach i sonatach Beethovena zajęła miejsce rokokowego menueta. Przejawia się w tych czterech kompozycjach mistrza naszego (op. 20, op. 31, op. 39 i op. 54) jakby filo-

zoficzny sceptycyzm, z jakim Chopin patrzył na świat codzienności. Nadczuła jego natura i przesubtelna wrażliwość artystyczna kojarzyła w nich biegunowo odmienne nastroje w całość, która oszalała fantastyką, a imponuje konsekwencją przeprowadzenia pomysłów. Dość powiedzieć, że w pierwszym scherzu po dzikim, niemal gorączkową wyobraźnią podyktowanym pierwszym ustępie, następuje część mistycznie natchniona, której tematem melodyjnym jest uroczą nasza kolenda: »Lulajże Jezuniu«. W trzecim scherzu *cis-moll* przerywa nagle brawurę tematów oktawowych kościelnie nastrojony motyw chorału ze sferycznymi niemal interpolacjami dźwiękowymi, które nań spadają jak gwiazdne promienie, jak samo marzenie o muzyce. Scherzo *b-moll* ma ogromne bogactwo bardzo wyrazistych tematów i uroczą melodyjność, w której błyszczy liza melancholji...

Niczego z tej genialnej twórczości nie można pominąć milczeniem. Wzmiankując zaś bodaj o Tarantelli i Bolerze, Rondzie *à la mazur*, Krakowiaku koncertowym o formie ronda, musi się jeszcze rzucić liść wawrzynu na niebiańsko słodką Kołysankę i Barkarollę, w której jakby zawarła się dusza Wenecji, dającej tej przepysznej kompozycji nieopisaną miękkość nastroju, smukłość *campanill*, rozkołysanie senne fal, ujętych w kamienne koronki fasad swoich pałaców i *gentilezzę* mieszkańców. Wspomnieć także należy o Triu na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, Fantazji na tematach pieśni polskich, Warjacjach na temat z opery Herolda i drugich na temat pieśni niemieckiej. Po śmierci Chopina wydano 17 jego pieśni (op. 74) do słów Witwickiego, Zaleskiego, Kasińskiego i Mickiewicza. Pisał je Chopin przeważnie okolicznościowo w młodych bardzo latach, jeszcze w Warszawie. Mają też one młodzieńczy rozmach w rytmice (n. p. Hulanka), bardzo dużo wdzięku (jak Życzenie, lub Moja pieszczotka), lub kokieteryjnej hipokryzji (przykładem Piosnka litewska), a zawsze odznaczają się świeżością inwencji melodyjnej. Muzyczne ubranie tekstów jest, o ile tyczy się

śpiewu, trafne. Gdzieś w ukryciu tkwi w nich duch nowoczesny. Ale technika tych pieśni w części fortepianowej nie ma wiele różnaitości. Jest to najskromniej pojęty a k o m p a n i a m e n t, który stwarza podkład rytmiczny i harmoniczny utworów, jest materialnym punktem oparcia głosu, ale jeszcze nie współczynnikiem artystycznym. Wydane dopiero w kilka lat po śmierci Chopina, więc w lat czterdzieści po »Królu olch« Schuberta, a w kilkanaście po ukazaniu się pierwszego »*Śpiewnika domowego*« Moniuszki, nie miały znaczenia epokowego dla pieśni, czy to europejskiej, czy też polskiej. Dodawać jednak prawie nie potrzeba, że nam są one drogie, jako twory geniuszu Chopina i że styl ich umiemy cenić pomimo ewolucji, jaka dokonała się na polu pieśniarstwa od czasu ich powstania.

Twórczość Chopina ilościowo nie przedstawia się tak imponująco, jak Schuberta i Mozarta, którzy krócej jeszcze żyli od niego. Ale pod względem wartości artystycznej, wszystko, co napisał, jest godne miana arcydzieła, godne jego genialności. Niema pośród jego kompozycji rzeczy słabszych, niedociągniętych. Wszystkie są doskonałe. Jeżeli możnaby mówić o manierze u Chopina, to chyba, że miał manierę doskonałości i że muzyka jego jest tak nawskróś wyrazem jego duszy, tak oryginalną w treści i środkach wyrazu, jak może nic innego na świecie.

Na świat szeroki wszedł Chopin poprzedzony proroczymi słowami Schumannna, który w pierwszej swojej, jaką napisał, recenzji, powitał go jako geniusza i przed jego wariacjami na temat duettina z »*Don Juana*« Mozarta (*Là ci darem la mano*) kazał z szacunkiem pochylić wszystkim głowy: »*Hut ab ihr Herren, ein Genie*«. Ten sąd romantyka niemieckiego spełnił się w całej twórczości Chopina.

Sztuka Chopina, wyprzedzając znacznie czasy, w jakich powstawała, zachowała niezmienną świeżość i intensywność swojego wyrazu. W prywatnych wywczasach muzycznych melomanów na całym świecie, czy w koncertach pianistów wsze-

lakich narodowości, zajmuje Chopin swojemi kilkudziesięcioma dziełami tyle miejsca niemal, co klasycy i inni romantycy razem wzięci. Przyczyna tego zjawiska jest zupełnie jasna: fortepian był wyłącznem polem wypowiedzenia się geniuszu Chopina, który rodzaju muzyki fortepianowej jest szczytem najwyższym, pomimo wszechstronnych geniuszów Bacha, Mozarta i Beethovena. W zakresie idei muzycznych i środków dźwiękowych nikt nie dał światu za pośrednictwem fortepianu takich skarbów artystycznych, nikt tak nie wzbogacił naszego życia uczuciowego, jak Chopin. Wszystko, co serce ludzkie odczuć zdoła, zamknął w swojej sztuce. I dlatego sztuka jego stała się muzycznym sercem ludzkości.

VII.

Mniejsze talenty kompozytorskie między Chopinem a Moniuszką: I. F. Dobrzyński, F. Mirecki, J. Krogulski, Ant. Kątski, W. Sowiński, N. Wysocki, X. J. M. Poniatowski, J. Brzowski. — Rozwój pieśni i opery polskiej: Stanisław Moniuszko. — Epigonowie Moniuszki.

Misja artystyczna twórczości Chopina była dla narodu naszego jakby odpowiednikiem muzycznym wielkiej poezji romantycznej Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Może Słowackiemu najbardziej pokrewny duchem swojej organizacji artystycznej, wzbijał się Chopin w każdym swoim dziele wysoko nad wszelką powszedniość myśli muzycznych i form. Duchowa treść jego muzyki, dostojność idei i nieporównana z niczem doskonałość środków wyrażania się dźwiękami, stawia Chopina w rzędzie wieszczów narodowych, których dzieła opromieniły blaskami zórz byt narodu w rozpacznych latach niewoli. Dążyć szlakiem geniuszu Chopina żaden z późniejszych kompozytorów polskich nie mógł z tej prostej przyczyny, że żaden z nich nie miał dość sił do lotu tak górnego. Znaleźli się tylko epigonowie, którzy, żyjąc okruciami tej królewskiej biesiady, jaką ludzkości zastawił twórca polonezów, komponowali utwory o motywach, nie będących zupełnie emanacją ich umysłów, ale reminiscencjami z Chopina. Muzyka polska nie miała na razie warunków dalszego posuwania się po linii rozwojowej, jaką za-

znaczył Chopin, a chcąc być żywotną w dalszym ciągu, musiała nawiązać do tego ogniwa, które w łańcuchu jej historii stanowili poprzednicy Chopina z czasów Księstwa warszawskiego i Królestwa kongresowego. W stosunku więc do tego procesu ewolucyjnego, jaki przebiega się z twórczości kompozytorów warszawskich po za Chopinem, dalsza epoka historii muzyki polskiej przedstawia także postęp, powolny wprowadzie, ale nieustający. Nie wolno nam mierzyć go miarą rozpiętości geniuszu Chopina, zjawiska, wyjątkowego nie tylko w historii polskiej, ale i powszechnej muzyki. Do epoki tej zaliczymy szereg kompozytorów, których twórczość wypadła nie tylko na lata życia Chopina, ale przeciągnęła się długo po jego śmierci, niemal aż w sąsiedztwo naszych czasów. W okresie tym dochodzi pieśń i opera polska do najwyższego rozwoju w twórczości Moniuszki. Uprawa form instrumentalnych, ilościowo dość pokaźna, nie wydaje jeszcze rezultatów tak dodatnich, jakie mamy tu do zapisania na polu muzyki wokalne i dramatycznej. Ciągłe jeszcze talenty kompozytorów polskich są raczej wynikami przypadku, niż racjonalnej kultury artystycznej.

Ignacy Feliks Dobrzyński był jednym z nielicznych kompozytorów polskich, co urodzili się i wzrosli w otoczeniu, sprzyjającym dojrzewaniu talentu muzycznego. Na świat przyszedł w roku 1807 w Romanowie na Wołyniu, gdzie ojciec jego był kapelmistrzem w domu senatora Glińskiego. Od niego pobierał początków nauki w muzyce, a kiedy się przeniósł do Warszawy, został uczniem Elsnera w Konserwatorium. W roku 1834 zgłosił na konkurs symfoniczny w Wiedniu symfonię *c-moll*, opartą na tematach polskich, ale nagrody pierwszej nie otrzymał; zdobył ją monachijczyk, Franciszek Lachner. Elsner w pamiętniku swoim wspominał o Dobrzyńskim w ustępie o swoich uczniach w ten sposób: »Ignacy Dobrzyński, który, że tak powiem, wzrósł przy muzyce, odznacza się szczególnie jako kompozytor orkiestrowy. Współubiegając się z drugimi kompozytorami o praemium,

wyznaczone w Wiedniu za najlepszy utwór symfonji orkiestrowej, Dobrzyński swoją symfonią omal nie zwalczył i nie przesadził Lachnera«. W raporcie zaś o klasie kompozycji w roku 1827 zapisał Elsner przy nazwisku Dobrzyńskiego następującą ocenę: *z d o l n o ść n i e p o s p o l i t a*. Te zdolności wszakże nie były podstawą twórczości oryginalnej, był bowiem Dobrzyński jako kompozytor tylko epigonem. Już R. Schumann trafnie określił talent Dobrzyńskiego, pisząc o jego *Rondzie à la Polacca* op. 6: »Rondo p. Dobrzyńskiego skomponowały wprawne palce; jest ono napisane poprawnie, utrzymane narodowo, cokolwiek szerokie w formie, ale w odpowiednich proporcjach. Osobistej idei napróżno szuka się na tych czternastu stronach; oryginalnego niema ono w sobie nic«. Mniej więcej to samo da się powiedzieć niemal o wszystkich innych dziełach Dobrzyńskiego. W ogólnej ich liczbie 75-ciu znajdują się dwie symfonje, 3 kwartety, 2 kwintety, 1 sekstet, 3 uwertury, koncert fortepianowy, kantata na tle pieśni nabożnej Święty Boże, na 4 głosy solowe, chór i orkiestrę, kilkanaście utworów na fortepian, kilkanaście pieśni, opera p. t. »Monbar czyli Flibustierowie«.

W kompozycjach fortepianowych, z jakiegokolwiek okresu twórczości Dobrzyńskiego one pochodzą, panuje szkolna schematyczność w budowie. Ich prozodia i konstrukcja harmoniczna jest rzeczą jakgdyby zupełnie niezależną od kompozytora; to gotowe formułki, a nie forma, którą ma wypełnić indywidualna treść muzyczna. Niekiedy treść ta zastanawia słuchacza przez odwrócony stosunek swój do tendencji uczuciowej kompozycji. Przykładem tego może być utwór op. 48 p. t. *Resignation*. Bardzo powierzchowne i łatwe, jako praca kompozytorska, są takie rzeczy, jak wiązanka popularnych piosenek ukraińskich p. t. *Souvenir d'Oukraine*, op. 64 lub *Danse napolitaine* op. 65.

Kilkunastu pieśniom Dobrzyńskiego, jużto w tonie ludowym, już w charakterze romansów o cikliwej melodyjności, nie sposób przypisać artystycznej wartości choćby wobec faktu,

że pojawiały się już w epoce, kiedy Moniuszko tak wysoko dźwignął pieśniarstwo polskie i zobowiązał tem współczesnych kompozytorów do większych wysiłków.



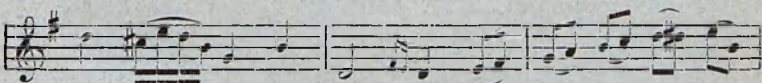
Ignacy F. Dobrzyński.

Na polu muzyki dramatycznej nie zaznał szczęścia Dobrzyński. W roku 1838 napisał operę w trzech aktach: »Monbar czyli Flibustierowie« do libretta Seweryny z Żochowskich Pruszkowej i Ludwika Paprockiego, ale na wykonanie jej czekał lat 23. Zawiedziony w nadziei zdobycia rozgłosu jako

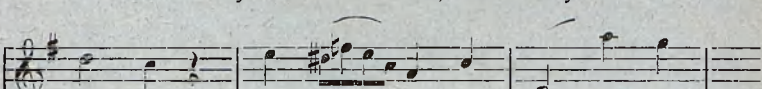
autor operowy, dał wyraz żalowi do społeczeństwa polskiego w dedykacji wyciągu fortepianowego dzieła, która opiewała: »Do JWgo Pułkownika Alexandra Hauke, p. o. Prezesa Dyrekcji T. T. Warszawskich i widowisk w Królestwie. Lat 25 mija jak ta opera świat ujrzała. Dwie Dynastje Dyrekcyjne, do których się zgłaszałem przeminęły: a obiedwie raczyły łaskawie odpychać to biedne dziecię. Nikt też i ojcu jego nie podał dłoni. W. Pan pierwszy otoczyłeś chrześcijańską troskliwością tę nieszczęśliwą sierotę. Za taką przychyłość, należy się wdzięczność: a że ją żywię w łonie mojem, niech to będzie dowodem, że JW Panu jako Ojcu chrzestnemu tego 25-cio letniego dziecięcia, dzieło niniejsze przypisuję; łącząc przy tej sposobności wyraz wysokiego szacunku i poważania. Autor«. Słowa te, skierowane dnia 10 stycznia 1863 roku do pułkownika rosyjskiego, brzmią jako ciężki zarzut wobec ludzi, którym wówczas powierzone były losy opery warszawskiej. W tych zwłaszcza dwudziestu i trzech latach, dziełach powstanie opery Dobrzyńskiego od wykonania jej (1861), panowała na polu produkcji operowej w Warszawie prawdziwa posucha. Moniuszko, przebywający aż do roku 1858 w Wilnie, wystąpił w Warszawie raz jeden w r. 1846 z »Loterją« i dopiero w r. 1858 stanął na piedestale pierwszego kompozytora dramatycznego w Polsce po wystawieniu »Halki« na scenie warszawskiej. Dobrzyńskiemu stała się więc ogromna krzywda, że dzieła jego nie dopuszczono tam, gdzie znalazły się błahostki Damsego lub młodszego Stefani'ego. Sprawiedliwość spotkała go dopiero ze strony pułkownika rosyjskiego. Niestety historia ta w operze warszawskiej w ciągu wieku XIX. nie była odosobniona i nieraz miała się jeszcze, dzięki nieszlachetnej emulacji między muzykami polskimi, powtórzyć.

Na muzyce opery Dobrzyńskiego odbijają się wyraźnie wpływy opery włoskiej i wielkiej opery francuskiej. W partyturze »Monbara« wiele miejsca zajmują chóry, prawdziwe masy dźwięku, które w perspektywie teatralnej, mimo surowej techniki komponicznej mogą się dobrze przedstawiać. W ca-

łości jest to muzyka teatralna, dekoracyjna, bez głębszej treści, bez szlachetniejszego wyrazu. Dla popisu śpiewackiego pola było tu niemało. Stylu i ducha tej muzyki można już w przybliżeniu domysleć się po następujących próbkach z arji Donny Maryi:

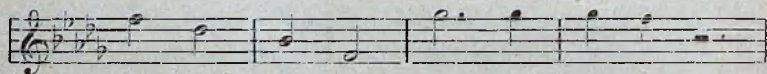


Ach! za - - błę - śła zo - - rza, za - - błę - śła zo - rza

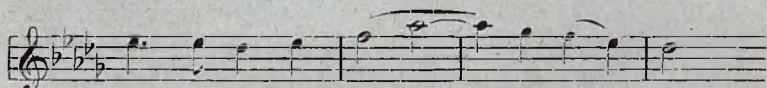


słoń - ca, na - stał wio - sny ra - - - nek i t. d.

i z arji M o n b a r a (tenora bohaterskiego):



Lecz nim prze - moc dziś mnie zła - mie



ja mu za - dam cios ——— o - sta - - tni... i t. d.

Rzecz jasna, że opera napisana takim językiem muzycznym, nie mogła wyróżnić się obok dzieł Meyerbeera i Verdi'ego, którzy w tym czasie (r. 1861) byli niepodzielnymi władcami teatrów europejskich. Dobrzyński, mając ambicję wybicia się na szerokim świecie i dlatego używający we »Flibustjerach« tej włosko-międzynarodowej gwary muzycznej, nie tylko nie zdołał wejść na repertuar żadnej opery zagranicznej, ale nawet w kraju, doczekawszy się wystawienia opery, przekonał się, że dzieło jego było już zjawiskiem mocno spóźnionem i obcem narodowej kulturze, której tymczasem odpowiedział w pełni wspaniały talent Moniuszki. Gorzkniejac i chorując żył Dobrzyński do roku 1867.

Małą bardzo korzyść odniosła opera polska z talentu Franciszka Mireckiego (ur. w r. 1791 w Krakowie, umarł tu w r. 1862), który uczył się za granicami Polski, mianowicie u Hummla w Wiedniu i u Cherubini'ego w Paryżu i wystawiał opery swoje po największej części we Włoszech. W Warszawie wykonano jedynie »Cyganów« (tekst Książnina) w r. 1822. Z innych oper Mireckiego »*Evandro in Pergamo*« ukazał się w r. 1824 w Genui, »*I due forzati*« w Lizbonie w r. 1826, a »*Cornelio Bentivoglio*« w medjolańskiej Scali w r. 1844. W operach tych był Mirecki nieodrodnym uczniem mistrzów włoskich. Ale pomimo tego stylu wczesnie uległ zapomnieniu w samych Włoszech, kiedy własna ojczyzna Mireckiego nie miała nawet sposobności należycie go ocenić. Obok rozlicznych oryginalnych kompozycji instrumentalnych i wokalnych, dorobił Mirecki do 50 psalmów B. Marcella akompanjament. W roku 1838 został w Krakowie kierownikiem szkoły śpiewu i na stanowisku tem działał z wielkim pożytkiem dla kultury śpiewackiej muzycznego miasta. Uczyl także teorji muzyki i mógł do uczniów swoich zaliczać młodego Władysława Żeleńskiego. W muzycznym życiu obecnem niema śladu już po twórczości Mireckiego, zapomniano zaś także dawno o jego nauce instrumentacji, wydanej po włosku p. t. »*Trattato intorno agli stromenti ed all' istromentazione*« w Medjolanie w r. 1825.

Ze szkoły Elsnera wyszło jeszcze, oprócz Chopina i Dobrzyńskiego, kilku uczniów, którzy w dziełach swoich składali świadectwo panującego w niej ducha. Byli to: Józef Krogulski, Napoleon Wysocki, Antoni Orłowski, Piotr Weinert, Józef Stefani, August Freyer i wspomniani już wcześniej: Józef Nowakowski i Tomasz Nidecki.

Józef Krogulski (1815—1842) zaczął karierę muzyczną jako cudowne dziecko i rokował poważny talent pianistyczny. Później zajął miejsce kierownika muzyki przy kościele Pijarów w Warszawie. W ciągu niewielu lat działalności kompozytorskiej utworzył 10 mszy, kilka kantat, hymn,

oratorium passyjne, kwartet (wydany drukiem), warjacje *La bella Cracoviana* i efektowny koncert fortepianowy (jeden odpis w Bibl. Jagiellońskiej).

Napoleon Wysocki, uznany przez Elsnera za »jednego z pierwszych fortepianistów warszawskich«, pisał przeważnie kompozycje o ludowo-narodowym zabarwieniu, jak: Krakowiaki op. 1. *Grand krakowiak* op. 7, dwie rapsodje na tematach mazurki i krakowiaka op. 2. i in. Własnych myśli kompozytora było w tem mało.

Orłowski, Weinert i Freyer mają małe znaczenie w historii muzyki polskiej. Ostatni z tych trzech kompozytorów, Freyer, był dobrym organistą (przy kościele ewangelickim w Warszawie). Po za bardzo popularnym utworem na chór męski: *Veni creator spiritus*, pamięć o nim podtrzymuje zaszczyt, jaki mu przypadł w udziale, mianowicie nauczyciela Moniuszki w jego latach dziecięcych.

Słynna w świecie rodzina muzyków Kątskich, wydała dwóch znakomitych wirtuozów: Apolinarego, skrzypka i Antoniego. Apolinary Kątski (1825—1879) został w r. 1861 dyrektorem konserwatorium w Warszawie i kierował tą szkołą aż do śmierci. Antoni Kątski (1817—1899), świetny pianista, uczeń Fielda w Moskwie, działał jako pedagog w kilku wielkich miastach Europy i Ameryki i przejechał z koncertami niemal cały świat. W r. 1872 wystawił w Londynie operę p. t. »Dwaj roztargnieni«. Bardzo wcześnie zaczął wydawać Kątski kompozycje na fortepian; pierwsze ukazały się, kiedy miał lat 8. Wysokiego poziomu artystycznego w utworach tych nie osiągnął. Napisał ich około 200. Ogromną popularnością cieszyły się szczególnie »Le réveil du lion«, który rywalizował z wziętością chyba »Modlitwy dziewicy« Bądarzewskiej, kilka salonowych walców, np. *Souvenir de Carlsbad* op. 151 i sentymentalny *Romance sans paroles* »*Ne m'oubliez pas*«. Po za taniością myśli muzycznych w tych utworach uderza w nich także słaba konstrukcja.

Wojciech Sowiński (1803—1880), który współ-

«częśnie z Chopinem żył i działał jako muzyk w Paryżu, zasługuje na wspomnienie na tem miejscu nie tyle dzięki swoim licznym ale niezbyt wartościowym kompozycjom (wśród nich oratorium Św. Wojciech, 2 opery — niewykonane, transkrypcje fortepianowe, muzyka religijna, pieśni, utwory komnatowe), ile z powodu wydania w r. 1857 dzieła leksykalnego p. t. »*Les musiciens Polonais et slaves anciens et modernes*«. Na wydawnictwie tem, skrzętem wprawdzie ale niewolnem od wielu błędów, polegały przez lat kilkadziesiąt najwybitniejsze prace encyklopedyczne w obcych językach i niejedna z polskich prac muzyczno-historycznych.

Z pochodzenia i nazwiska Polak, książę Józef Michał Poniatowski (ur. w Rzymie w r. 1816), umarł w r. 1873 w Chislehurst jako towarzysz Napoleona III na wygnaniu), do muzyki polskiej w istocie nie należy. Żadna z jego oper nie dotarła do Polski, a wykonano ich kilka we Włoszech i w Anglii. Były to: w r. 1838 *Giovanna da Procida*, później *Don Desiderio*, *Ruy Blas* podług tragedji romantycznej Wiktora Hugo, *I Lamberzatti*, *Malek Adel*, *Pierre de Medicis* (Paryż 1860), *Gelmina* (Londyn 1872). Styl dzieł Poniatowskiego zbliża się do Mercadantego, głośniego poprzednika Verdi'ego.

O kilka lat wcześniej od pierwszych operetek Moniuszki, gdyż już w roku 1833 wystąpił Józef Brzowski (1805—1888) z jedynem swoim dziełem scenicznem w Warszawie. Była to opera »*Hrabia Weseliński*« z tekstem Dmuszewskiego. Dwa jedynie przedstawienia opery były wyrazem jej wartości. Po próbie tej zwrócił się Brzowski do muzyki instrumentalnej i kościelnej (*Te Deum* wykonywano za granicami Polski). W kompozycjach jego, nawet z lat późniejszych, przebija się rys dyletantyzmu, pewnej nieporadności techniki harmoniczej i konstrukcji formalnej, pomimo pewnych cech śmielszej koncepcji. Brzowski chciał wzorować się na Chopinie, ale nie zdołał opanować logiki jego pomysłów. Stąd np. taki utwór jak *Esquisse d'une Impression pathétique im-*

promptu étude świadczy wprawdzie o zamiarach postępowych, ale rozbraja naiwnością przeprowadzenia ich.

Stan kultury muzycznej w Polsce w czasie wyjazdu Chopina z Warszawy nie był wysoki. Po za Warszawą nie pulsowała muzyka w żadnem innem mieście silniejszym rytmem, a w ziemiańskich dworach i dworkach mało było zainteresowania dla tej sztuki, wymagającej oprócz talentu wrodzonego także pewnego nakładu pracy i pilności. Chopin wyjeżdżał z Polski wiedząc, że lot jego natchnień jest za wysoki dla przeciętnych miłośników muzyki w Polsce, że tylko nielicznym z pośród rodaków dzieła jego będą przystępne. Wobec małego procentu inteligencji mieszczańskiej w Polsce, wobec ogromnej ilości analfabetów, trudno było wymagać w tych czasach wyższego stopnia przygotowania artystycznego w społeczeństwie. Trzeba było naprzód poddać dwie przynajmniej generacje metodycznej nauce muzyki, a zamiłowanie do niej i zrozumienie musiało być prostą konsekwencją. Taką szkołę muzyki, do której uczęszczał cały naród, mieli Włosi już w wieku XIV, XV, XVI i nieprzerwanie dalej, Niemcy zaś zaczęli, jako naród, uczyć się muzyki w XVII stuleciu. W ośmnastym wieku mogli więc wydać Bacha, Haydna, Mozarta i Beethovena, w XIX Schuberta, Webera, Schumanna i Wagnera.

Pierwszym nauczycielem całego niejako narodu naszego w muzyce był Stanisław Moniuszko.

Dnia 5 maja r. 1819 przyszedł Stanisław Moniuszko na świat jako syn Czesława i Elżbiety z Madziarskich w Ubielu pod Śmiłowiczami w ziemi Mińskiej. Drobno-szlachecka rodzina, której był latoroślą, miała indygenat już od początków XVI wieku i herb Krzywda. Na końcu XVIII wieku doszła rodzina Moniuszków do znacznego majątku, dzięki zabiegliwości dziadka Stanisława, ale majątek podzielony między kilku synów i w złej gospodarce stopniał, tak, że kompozytor nasz w młodym już wieku ujrzał się zdanym na własne siły.

Dzieckiem będąc, okazywał Moniuszko pociąg do muzyki, ale, jak sam pisał później, nie miał w sobie nic z cudownego dziecka. Matka uczyła go na fortepianie, a kiedy rodzina w roku 1827 przeniosła się na pewien czas do Warszawy, nauczycielem Moniuszki został August Freyer. Kilka lat gimnazjalnych spędził później w Mińsku, ucząc się równocześnie muzyki u Dominika Stefanowicza. W roku 1834 przerwał studia szkolne i sam nad sobą dalej pracował. W roku 1837 udał się do Berlina, gdzie został uczniem kompozycji Karola F. Rungenhagena, dyrygenta Akademii śpiewackiej, płodnego kompozytora i teoretyka. Ze szkoły jego wyszedł znany kompozytor niemiecki, A. Lortzing, autor oper romantycznych i komicznych, a także zasłużony zbieracz polskich pieśni ludowych, Oskar Kolberg, kształcił się u Rungenhagena. Nauka Moniuszki nie miała trwać bardzo długo, gdyż już w czerwcu 1839 r. opuścił Moniuszko Berlin, otrzymawszy następujące poświadczenie od swojego nauczyciela: *Herr Stanislaus Moniuszko hat seit Monat October 1837 unter meiner Anleitung sich dem höhern Studium der Musick, im besondere der Composition gewidmet. Ich kann demselben das Zeugnis geben, dass er seine Zeit zur Vervollkommnung angewendet und gute Fortschritte gemacht habe, auf deren Grund in seine weitere Ausbildung zu bewirken im Stande sein wird. Berlin 18 Juny 1839. C. F. Rungenhagen.* Moniuszko nie uczył się już więcej u nikogo i dojrzał w ciągłej pracy twórczej.

Już w czasie pobytu w Berlinie ogłosił Moniuszko w nakładzie firmy Bote und Bock trzy pierwsze swoje pieśni do tekstów Mickiewicza z niemieckim przekładem Blankensee'go (tłomacza ballad Mickiewicza pod muzykę C. Loewe'go). Były to następujące erotyki poety: Sen, Niepewność i Do D. D. (później nazwana Pieszczotką). Ukazanie się pieśni tych w r. 1838 zaznaczyło się dwiema recenzjami. »Tygodnik literacki« zamieścił niedługo następujące zdania: »Z prawdziwą przyjemnością donosimy o tych pieśniach jednego z młodych

kompozytorów, w którym miło nam poznać utalentowanego kompozytora śpiewów, jakich dotąd prawie nie posiadamy... Dotąd prawie żadnych w wyższym rodzaju śpiewów nie mamy, wszystkie nasze pieśni są albo czystem naśladownictwem muzyki włoskiej, albo blahemi mazurkami...» W piśmie niemieckiem »*Allgemeine Musikalische Zeitung*« pisał G. W. Fink o pieśniach Moniuszki: »Polskie pieśni Moniuszki wydane z tekstem niemieckim, są to pieśni miłosne, które w słowie i tonie mają coś narodowego, co się w muzyce doskonale w dwóch ostatnich przez niespokojną modulację wyraża, a która odznacza się pewnością i wielką stanowczością, co pieśniom szczególnego dodaje uroku«. Rok ukazania się pierwszych pieśni Moniuszki jest dla historii muzyki polskiej datą epokową. Doniosłe znaczenie ma dla nas stwierdzenie nuty polskiej w tych młodzieńczych kompozycjach, pisanych w środowisku niemieckim, w którym Moniuszko zachował nietknięte cechy polskości swojego talentu.

W roku 1839 osiadł Moniuszko w znanym już sobie Wilnie. W kilka miesięcy później, w r. 1840, ożenił się z panną Aleksandrą Müllerówną. Ponieważ rodzice nie mogli mu już pomagać materialnie, zajął posadę organisty przy kościele św. Jana. Bardzo skromne dochody, płynące stąd, musiał uzupełniać dawaniem lekcji fortepianu i teorii. Całe niemal życie Moniuszki, którego w szybkim czasie otoczyła bardzo liczna rodzina, było nieprzerwanem pasmem trudów i kłopotów o egzystencję. Nie miał zaznać dobrobytu aż do śmierci, nieraz zaś musiał biedzie patrzeć w oczy. Mało energii życiowej miał Moniuszko. Praw swoich nie umiał dochodzić, o rozgłos nigdy nie starał się. Sama natura nie stworzyła go do walki, dając mu postać drobną, kładąc mu na jedną nogę utykać, a łagodne, niebieskie oczy krótkowidza szpecąc zezem. W nagrodę za te braki dała mu jednak złote serce, które pogodą naokół promieniowało i szlak jego wędrówki życiowej znaczyło dobrocią uczynków ludzkich.

Moniuszko należał do pilnych i silnie produkujących

talentów. W pierwszych czasach wileńskich twórczość Moniuszki obracała się przeważnie w kole pieśni i muzyki scenicznej. Kiedy ilość pieśni stała się dość pokaźną, wpadł Moniuszko na pomysł wydawania ich w zbiorach, które razem miały nosić tytuł *Śpiewnika domowego*. Jakie cele przyświecały Moniuszce przy wydaniu zbioru, daje nam poznać *prospekt* twórcy, zamieszczony w r. 1842 w »Tygodniku petersburskim«. Stwierdzał w nim Moniuszko, że »z każdej strony obijają się o uszy powszechne narzekania na niedostatek śpiewu domowego (w Polsce — rzecz jasna), chociaż prawdę mówiąc, nie można o to obwiniać artystów z profesji«. Przyznawał się tu Moniuszko, że pieśni jego mają »dążność i charakter krajowy«, gdyż »to, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dziecińnych naszych przypomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli podobać się nie przestanie«. Kiedy Moniuszko miał lat dziesięć, w domach polskich śpiewano zupełnie nieartystyczne »Śpiewy historyczne« do tekstów Niemcewicza i kilka piosenek, n. p. o Dorydzie, Filonie... W takiej atmosferze muzycznej kielkował jego talent, który użyźnić miała dopiero muzyka ludowa. W dalszych latach dziesięciu polski repertuar pieśniarski powiększył się o kilka pieśni Chopina, Nowakowskiego, Wojkowskiego (w Poznaniu) i innych autorów. Ale kiedy na półkach księgarskich pojawił się pierwszy zeszyt »Śpiewnika domowego« Moniuszki, zaczęty »Świtezianką«, polska kultura muzyczna posiadała w zbiorze tym rodzaj, którego brak dawał się wszystkim odczuwać; brak wyższej miary pieśniarstwa w Polsce wobec istnienia genialnej muzyki Chopina, która stawała się powoli własnością bodaj wybranej części społeczeństwa, nie mógł trwać dłużej. Pieśni Moniuszki, ich charakter, styl, środki techniczne akompanjamentu i zakres wyrazu muzycznego, jaki przedstawiały, miały znaczenie epokowe dla muzyki naszej. J. I. Kraszewski ogłosił w tym samym Tygodniku petersburskim (7 listopada 1842 r.) następującą ocenę o pierwszym Śpiewniku domowym: »Chcielibyśmy poznać

o wychodzeniu w Wilnie »Śpiewnika domowego« P. Moniuszki. Wszystkie jego kompozycje odznaczają się uczuciem, dramatycznością (nadewszystko) i zupełną znajomością resursów języka, którym przemawia do ogółu. Prosilibyśmy tylko szanownego kompozytora, aby, mając wzgląd na przyszłą i pożądaną popularność swych śpiewów, uczynił je o ile możliwości przystępnymi dla ogółu, u nas mało usposobionego i niechętnie walczącego z najmniejszą trudnością. Prostota nie ekskluduje ani wdzięku, ani siły, ani sztuki nawet (biorąc ten wyraz w zwykłym jego znaczeniu). Chcielibyśmy, aby utwory P. Moniuszki zastąpiły miejsce tych bladych, bezbarwnych śpiewek warszawskich, zawsze jednakowych, zawsze płynących po wierzchu duszy i nie mogących się docisnąć do środka. Dla tego prosimy P. Moniuszkę, aby się zniżył do pojęcia ogółu i uczynił łatwym. Stopniowo będzie się mógł, oswoiwszy swych czytelników, podnieść do trudniejszych kompozycji«. Rada Kraszewskiego miała swoją dobrą i złą stronę. Ponieważ społeczna wartość dzieła sztuki zależy w znacznej mierze od jego przystępności, Kraszewski pragnął, ażeby pieśni Moniuszki stały się własnością jak najszerzych kół narodu i przyczyniły się do ich wychowania muzycznego. Groziła jednak rada ta również, kryjącą się w niej, pokusą oportunistu artystycznego, zachęcała niemal do zdobywania popularności tańszymi środkami. Ale niechybnie nie miała ona wpływu ani na istotę talentu Moniuszki, ani na ewolucję jego twórczości.

W trzech pierwszych pieśniach z roku 1838 i siedemnastu z pierwszego zbioru Śpiewnika domowego występuje talent Moniuszki jako pieśniarza w formach już skryształizowanych. Młody kompozytor opanował stronę techniczną tego rodzaju muzycznego w zupełności, miał poczucie kształtu zewnętrznego swoich pieśni, snuł pomysły melodyjne, pełne oryginalności i smaku. Akompanjament fortepianowy w pieśniach Moniuszki spełniał bardzo szczęśliwie zadania ilustracyjne. Najlepszym przykładem pod tym względem była »Świtezianka«. Moniuszko



Stanisław Moniuszko.

rozdzielił bardzo ściśle charakter muzyki o cechach polskości, od muzyki kosmopolitycznej i, nawet nie uciekając się do ludowych czynników muzycznych, umiał pewnymi charakterystycznymi zwrotami melodyjnymi trafnie zaznaczyć koloryt

polski jakiejś pieśni, wymagającej tego kolorytu. Umiął także uderzyć bardzo szczęśliwie w ton włoski, kiedy zaszła tego potrzeba, n. p. w *Barkaroli* do słów Korsaka. Nie dochodząc do tej doskonałości i głębi wyrazu muzycznego co Schubert, nie mając tej subtelności i wykwintności i tak uroczej nuty poetycznej jak Schumann, obdarzał Moniuszko słuchacza swoich pieśni rozlewnością melodji iście słowiańskich, temperamentem rytmicznym niektórych utworów, humorem sarmackim innych, a niekiedy także rycerskiem zacięciem wyrazu muzycznego, często przejmował go tkliwą kantyleną, lub melancholijnie nastrojał. W pierwszym *Śpiewniku* czasami jeszcze pobłądził Moniuszko w deklamacji lub prozodji wiersza. Później błędy takie były w pieśniach jego coraz rzadszem zjawiskiem. Wielką różnorością harmonizacji i zmian modulacyjnych nie odznaczają się pieśni Moniuszki. Kompozytor nasz nie rozporządzał ani w przybliżeniu takim bogactwem środków pod tym względem jak Chopin. Tak wysokiego połotu myśli i tego niebotycznego poziomu artystycznego, jaki mają dzieła Chopina, przypisać im nie można. Są one wykładnikiem polskiej, dworskiej kultury szlacheckiej, tej przykominkowej atmosfery rodzinnej o patryjarchalnych niekiedy znamionach, w której promieniowała nie górnosc myśli, ale dobroć serc.

W ciągu trzydziestu przeszło lat twórczości pieśniarskiej napisał Moniuszko około 300 pieśni. Wydał sam sześć zeszytów *Śpiewnika* i znaczną ilość pieśni osobno. Dzisiaj przedstawia *Śpiewnik domowy* całokształt twórczości Moniuszki na polu pieśniarstwa, licząc zeszytów *d w a n a s c i e o* łącznej sumie 276 utworów. Kilkanaście pieśni Moniuszki, wśród nich kilka w rękopisie Bibl. Tow. muzycznego w Krakowie, nie zostało dotychczas wydanych. Znajdujemy w *Śpiewniku domowym* różne typy pieśni: strofikowa forma jest tak samo częsta, jak pieśń przekomponowana, szereg ballad romantycznych także się tu musiał zmieścić, ponadto znalazło się tu miejsce dla piosenkowych wyjątków z mniej znanych oper

Moniuszki. Ze względu na charakter tekstów są tu pieśni liryczne i dramatyczne, podniecone, pieśni ludowe lub o zabarwieniu ludowym, żołnierskie i miłosne, tragiczne i humorystyczne. Nie brakuje pewnie żadnego odcienia w treści poetyckiej i nastroju muzycznym. Rodzinne uczucia Moniuszki, jego synowskie przywiązanie i miłość ojcowska znalazły także wyraz w pieśniach (O matko moja, matko rodzona i Treny Kochanowskiego). Natrafiamy także na pieśni o specyficznym dumkowym charakterze (n. p. Kozak) i na pieśni, należące do rodzaju kabaretowego. W samym wyborze tekstów nie był Moniuszko bardzo wybrednym i krytycznym. Obok znakomych wierszy wielkich poetów, jak Goethego, Mickiewicza, Saffy, Kochanowskiego i i. nie brak w Śpiewniku utworów słabych i błahych, niekiedy niebardzo nadających się do muzyki przez brak czynnika lirycznego. W tych około trzystu pieśniach Moniuszki kilkunastu utworom nadać można miano arcydzieł liryki nowoczesnej. Jedną z najdoskonalszych pieśni Moniuszki jest »Znaszli ten kraj« do słów przekładu Mickiewicza pieśni Mignon Goethe'go. Moniuszko ujął tekst ten w intensywniejszy wyraz muzyczny i słowa subtelnej poezji ubrał w melodię daleko bardziej uroczą, piękniejszą od wszystkich swoich poprzedników, którzy pisali muzykę do tego samego wiersza, a był między nimi Beethoven, Schubert i Schumann. Jest to najbardziej skończone arcydzieło pieśniarskie Moniuszki, utwór zupełnie doskonały w formie i wyrazie. Drugim takim wysokim przykładem talentu Moniuszki, w dodatku o polskim charakterze muzycznym jest pieśń p. t. Wiosna (Blyszczą krople rosy) w piątym Śpiewniku. I ona odznacza się największymi zaletami stylu pieśniarskiego. Doskonałą jest rodzajowo-illustracyjna piosenka p. t. »Prząśniczka« do słów J. Czczota (U prząśniczki siedzą jak anioł dziewczeczki) w trzecim Śpiewniku. Bardzo szczęśliwą inspiracją melodyjną odznacza się »Barkarola« (pierwszy Śpiewnik), której tematów użył Moniuszko w jednym ustępie ostatniej swojej opery p. t. »Beata«. Pieśni tej brak tylko wyrazistych interpunkcji

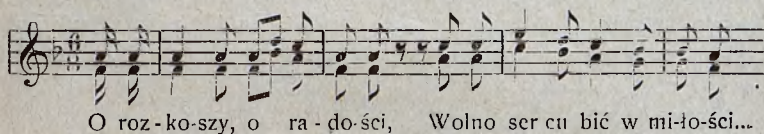
muzycznych. Jedną z najwdzięczniejszych pieśni Moniuszki są »Kwiaty« (Anielko, aniele, w marzenia ogrodzie) do słów Wasilewskiego (czwarty Śpiewnik). Z ballad najlepszą są »Czaty«, w układzie i charakterze muzyki przypominające analogiczną balladę Loewe'go, napisaną wcześniej od utworu Moniuszki. Po Czatach — »Trzech budrysów« ma najbardziej zwartą formę i siłę rytmiczną. Śpiewniki, które Moniuszko sam ułożył i wydał zawierają utwory na ogół cenniejsze od wydanych po śmierci kompozytora cyklów. Pomieszczono w nich wszystkie osobno wydane przez Moniuszkę kompozycje. Najbardziej wartościowe pieśni znajdują się dopiero w dwunastym Śpiewniku. Są to: prawdziwie starszylacheckim, kontuszowym charakterem odznaczająca się »Starość«, która bardzo sympatyczny tekst Syrokomli ujmuje w miarę pysznie posuwistego poloneza i romantyczna, marsowa pieśń: »Stary kaprał«.

Całokształt pieśniarskiej twórczości Moniuszki nie przedstawia takiej czystości stylu jak pieśni Schuberta lub Schumannna. Kompozytor nasz myślał zanadto po operowemu i stąd nie starał się zawsze o przystosowanie niektórych pomysłów do rodzaju miniatury muzycznej, jaką jest forma pieśni. Wiele pieśni ma zarysy melodyjne aryj lub teatralną recytatywność. I w akompaniamencie widać często rozstrzelanie ś. odków illustracyjnych.

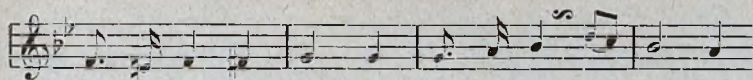
Z brakami, jakie miały, wynagradzanemi jednak wartością licznych doskonałych utworów, stały się pieśni Moniuszki codzienną manną muzyczną społeczeństwa, środkiem jego muzycznej edukacji. W przedmowie do Śpiewnika pisał Moniuszko, że te jego »próby szczęśliwe, lub nawet z mniejszem powodzeniem wykonane, utworzą z czasem zbiór przykładów, z którego ukształci się pomału szkoła«.

Jako pieśniarz objawił Moniuszko odrazu w pierwszych utworach silny talent i nutę rodzimą. Inaczej miała się rzecz na polu muzyki scenicznej. Pierwsza praca Moniuszki dla użytku teatru, »Nocleg w Apeninach«, wykonana została publicznie w teatrze lwowskim w roku 1841. Publicz-

ność nie dowiedziała się niczego o autorze wkładek do tej operetki Aleksandra Fredry; nazwiska jego nie podały afisze teatralne. W liście do wielkiego komedjopisarza, który Moniuszko niedługo po przedstawieniach *Noclegu* napisał, nazwał on utwór ten »nędzną szkolną robotą«. Istotnie też szkolna tylko była to robota, bez cienia indywidualności autora. Moniuszko stanął tu daleko w tyle za swojemi pieśniami, nawet temi z roku 1838. Jego wyobraźnia muzyczna jakby się tu skurczyła. Zadanie, jakie miał do spełnienia, nie było nadmiernie trudne dla niego. Mimo to, to co zrobił opiera się na najbardziej elementarnych podstawach składni muzycznej. Harmonja tej muzyki operuje niemal wyłącznie dwiema tylko głównemi funkcjami tonacji; w formie wysnutych pomysłów nie posunął się Moniuszko po za dwutaktówkę, która przez proste pomnożenie progresyjne pozwalała mu tworzyć zdania muzyczne. Całą partyturkę »*Noclegu w Apeninach*« stanowi muzyka o zupełnie konwencjonalnych cechach. Jedynie w numerze 13 partytury, w duettynie między Antoniem a Rozyną daje się zauważyć jakaś tendencja artystyczna, mianowicie chęć uchwycenia charakteru canzonetty włoskiej, jakto widać z następujących taktów:

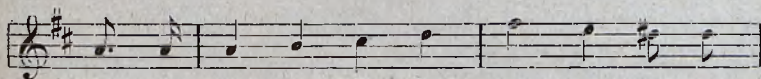


Całkiem prymitywna jest także instrumentacja operetki. Zachodzi pomiędzy nią a operetkami Elsnera i Damsego bliskie pokrewieństwo stylu i środków muzycznych, pomimo dzielących te dzieła trzydziestu lat. Po Chopinie, który zupełnie uniezależnił się od kompozytorów opery warszawskiej, nawiązuje więc Moniuszko do dawnych tych tradycji i zaczynając od tego samego punktu wyjścia, co Elsner, produkuje utwory sceniczne o podobnych tendencjach artystycznych,

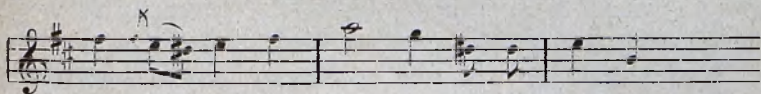


Wszak mi - ło - ści tkli - wej bło - go - sła - wią nie - ba...

Z pośród szeregu prac scenicznych Moniuszki, jakie powstały w pierwszych latach wileńskich, niektóre zaginęły bezpowrotnie, inne znajdują się w mało dostępnych rękopisach. Były to następujące operetki i wodewile: Nowy Don Kiszot, Żółta szlafmyca, Woda cudowna, Sielanka. Z czasów tych pochodząca jedyna »Loterja«, doczekała się wydania litograficznego partytury i drukowanego wyciągu fortepianowego. Na scenie ukazała się Loterja naprzód w Mińsku w trupie Schmidhoffa w r. 1843, a w r. 1846 w operze warszawskiej. Libretto tej fraszki w jednym akcie (tak nazwana przez autora), napisał hr. Oskar Korwin-Milewski. Jest to bardzo słaby produkt literacki. Muzyka Moniuszki składa się z dziesięciu numerów i intrady. Intrada jest słabsza w formie i treści od całości. Styl i technika znacznej części muzyki w »Loterji« przypomina dzieła włoskich buffonistów operowych z klasycznej epoki opery komicznej. Duety są tu zgrabnemi przeróbkami tematu, a nawet jednego motywu. Koloratury, zręcznie użyte, okraszają niejedno miejsce. Duchowy profil Moniuszki zarysowuje się wyraźniej w tercecie nr. 3 (Hanna, Jan i Nieznajomy), zwłaszcza w następującem miejscu:



Niech roz - le - wa peł - ną cza - rą Mi - łość,



po - kój i na - dzie - ję, Niech roz - le - wa...

Rodzaj melodji, jej charakter i kontur należą do typowych zwrotów Moniuszki. Budowa całego tercetu i wokalna

architektura zapowiada już twórcę Halki i Straszego dworu. Inne ustępy operetki, jak arja Hanny nr. 4 i romans Nieznajomego odpowiadają pieśniom Moniuszki. Orkiestra Loterii powiększyła się niemal do składu symfonji klasyków. Pod względem deklamacji nie ustrzegł się Moniuszko przed niejednym błędem.

Rozwijając się stale na polu muzyki dramatycznej, a także i w innych rodzajach muzycznych, podjął Moniuszko prawdopodobnie w roku 1846 pracę nad dziełem, które miało mu w Polsce przysporzyć najwięcej sławy i stać się koroną naszej opery. Była to »Halka«. Libretto w dwóch aktach napisał Włodzimierz Wolski. Pierwsze wykonanie opery w formie koncertowej miało miejsce w Wilnie dnia 20 grudnia 1847 roku (starego stylu), czyli w sam Nowy Rok 1848. Dokładnie w dziesięć lat później, dnia 1 stycznia 1858 roku weszła »Halka« na scenę opery warszawskiej w redakcji ostatecznej. Zasadnicze różnice między pierwszą a drugą redakcją dzieła polegały na tem, że pierwotnie akcja rozpadala się na dwa akty i że partję Jontka napisał Moniuszko na głos barytonowy, przeznaczając ją dla swojego przyjaciela wileńskiego, Bonoldi'ego, Włocha, śpiewaka i nauczyciela śpiewu. »Halka« z roku 1858 ma cztery akty, Jontek zaś jest tenorem. Zmiany te musiały pociągnąć za sobą cały szereg przeróbek muzycznych, z których nie można sobie zdać sprawy wobec braku pierwszej partytury. Ale ważniejszą rzeczą od porównania dwu form »Halki« jest omówienie arcydzieła Moniuszki pod względem stylu i ducha.

Partytura »Halki« była dziełem dwudziestoośmio-letniego kompozytora i zarazem najpełniejszym przejawieniem się wspaniałego talentu Moniuszki. Nie ulega wątpliwości, że do drugiej partytury opery przelał Moniuszko całą zawartość muzyczną pierwszej, może tylko dodając to i owo. Moniuszko miał jeszcze w lat kilkanaście później tworzyć dzieło jednolitsze w stylu muzycznym (Straszny dwór), ale nigdy inwencja jego nie wypromieniowała z siebie pomysłów, któreby pod

względem polotu melodyjnego i intensywności wyrazu dramatycznego, wreszcie samej świetności teatralnej i efektowności, stały wyżej od tych, jakie złożyły się na partyturę »Halki«. Nie odrazu poznano się na ogromnej wartości dzieła, które miało wszelkie prawo pojawić się nie tylko na scenie narodowej w Warszawie, ale i na scenach zagranicznych musiałoby wywrzeć silne wrażenie. Znaleźli się ludzie, którzy przeszkodzili wystawieniu »Halki« w operze warszawskiej, chociaż Moniuszko o to zabiegał. Warto przypomnieć na tem miejscu list Moniuszki z 5 stycznia 1848 r. do Sikorskiego (podał go Połiński w swojej pracy o Moniuszce), gdzie o stosunkach warszawskich tak się wyraził: »...już miałem czmychnąć do waszej stolicy (na zapowiedzianą mu premierę »Halki«), gdy oto pismo twoje objaśnia mnie, że gałgany nigdy pocziwymi ludźmi nie są, że Halpert Halpertem, Korzeniowski Korzeniowskim, a Nidecki (dyrygent opery), który jako nieprzepartatama rozwijania się muzyki dramatycznej w naszym kraju, spodziewam się zajmie godne kiedyś miejsce w historii muzyki naszej, nadewszystkich powiadam, Nidecki Nideckim. Panie Boże odpuść im, gdy nie wiedzą co czynią, ale jeżeli z wiedomością dopuszczają się grzechu, nie wiem jak zakończyć tę modlitewkę«. Po dyletanckiej ocenie Halki w »Kurjerze wileńskim« w roku 1847 krytyka warszawska w roku 1858 nie oddała całej sprawiedliwości Moniuszce za wspaniałą operę. Sprawozdawca »Gazety warszawskiej« uważał, że »Halka« nie jest »ostatecznym wyrazem talentu« Moniuszki; mówiąc, »że sądy te nie znaczą wcale, byśmy za nią nic dalej, nic wyżej nie przeczuwali«, dał do poznania, że mu muzyka ta nie całkiem odpowiadała.

Muzyka »Halki« należy do najlepszych przykładów operowych epoki swojego powstania. Pisana równocześnie z »Lohengrinem« Wagnera, więc przed teorią dramatu muzycznego Wagnera i na wiele lat przed ukazaniem się na scenie jego pierwszych dzieł w duchu reformy opery poczętych, stanęła »Halka« w szeregu oper współczesnych, utrzymanych w kon-

wencjonalnej formie operowej z jej arjami, duetami, zespołami i t. p. Meyerbeer i Verdi, którzy są reprezentantami tych czasów po za Wagnerem, nie pisali swoich oper w innej formie i na odmiennych zasadach niż Moniuszko. Dzięki bardzo szczęśliwemu układowi libretta mógł Moniuszko całą niemal muzykę »Halki« utrzymać na jednolitym poziomie, spotęgowanego do cech patetycznych, wyrazu muzycznego, tak, że zamknięte w sobie formy zaledwie odcinają się od formy płynnego dialogu recytatywnego i recytowanego monologu. Wogóle miejsc recytatywnych jest w »Halce« bardzo mało, a sam recytatyw Moniuszki ma charakter tak odrębny od używanych w tych czasach zwrotów, że przez to styl »Halki« stanowi prawie osobny typ operowy. W całym pierwszym akcie jest jedno tylko miejsce recytatywne, mianowicie piętnaście taktów przed arją Janusza. Wszystko inne ujął Moniuszko w formy czysto muzyczne, które mają wyraz zupełnej prawdy dramatycznej. Znakomitym przykładem połączenia czynnika dramatycznego z formalnym jest duet Halki z Januszem. Skończenie muzycznemi środkami: eurytmji i piękno-linijnej melodji osiągnął tu Moniuszko właściwy cel dramatyczny. Scena ta, organicznie łącząca się z poprzednią arją, jest przejściem od stylu dawnej opery do dramatu muzycznego. Wartość jej występuje dobitniej przy dokonaniu pewnych skróceń. Ocenić można ją dopiero wtedy, kiedy się uprzytomni sobie, że jej ton liryczny, że stopień jej ekspresji dramatycznej znakomicie odpowiada charakterowi i psychologii śpiewających osób. Duet ten jest istotnie mową afektu Halki i Janusza, dziewczyny wiejskiej i młodego szlachcica. Artyzm użytych tu środków nie prowadzi do fałszerstwa, ale do spotęgowania wyrazu lirycznego i dramatycznego. W takim samym stosunku do dramatu i działających osób są pełne prawdy psychologicznej, a w konstrukcji doskonale sceny w drugim akcie, między Halką i Jontkiem, a Jontkiem i Januszem. Już sam librecista pozwolił Moniuszce na bardzo logiczne użycie chórów w akcie pierwszym i trzecim. Współudział ich wynika tu z konieczności sytuacyjnych,

a łączy się bardzo dobrze z dramatem. W budowie opery ma wstępny polonez rolę jakby sutego portalu, sceny zaś ludowe w akcie trzecim działają bardzo estetycznie przez swoją kontrastyczność ze scenami okazującymi je. Po za ramy dramatyczne występują dopiero wielkie sceny zbiorowe w akcie drugim i czwartym; Moniuszko uległ tu w zupełności tradycji opery, która wymagała takich zespołów za wszelką cenę prawdy dramatycznej. W całej operze mamy zaledwie cztery typowe arje monologowe (jedna w pierwszym akcie, jedna w drugim, gdyż arja Jontka należy do sceny dramatycznej z Halką i dwie arje w akcie czwartym). Rozkład ich w całości opery jest bardzo harmonijny, tak, że budowa »Halki« nie przypomina w niczem dawnych zlepków arjowych, jakimi z reguły bywały opery włoskie. Wszystkie zaś te arje są raczej monologami dramatycznymi, niż librettowemi pretekstami do popisów śpiewackich. Ważną rolę w »Halce« spełniają przygrywki instrumentalne. Uwertura przynosi z sobą szereg tematów opery, ale jej układ i treść muzyczna nie kwalifikuje jej na muzykę dramatyczną. Znaczenie jej logiczne i formalne w »Halce« można porównać z temi dwiema scenami zbiorowymi w akcie drugim i czwartym. Jako kompozycja instrumentalna ma ona swoje zalety. Preludjum do aktu trzeciego wprowadza logicznie słuchacza w tok akcji i bardzo ładnie maluje jej tło w następującym po niej obrazie.

Charakter muzyki w »Halce« jest bardzo oryginalny. Zasady i formy, na jakich oparł się Moniuszko, komponując ją, w niczem nie wpływały na rodzaj jego inwencji. Był tu już sobą, zupełnie sobą. Nie można go nazwać uczniem ani Włochów, ani Niemców, gdyż nuta jego pomysłów jest niepodzieloną jego własnością. Nie wyłowimy z tej muzyki ani jednej reminiscencji, pochodzącej z czasów blizkich Moniuszce. Cudownie śpiewne melodie, zachwycające nas prostotą i szlachetnością, wypływające z głębokiego źródła, mają w sobie prawdę naturalności lirycznej ogromnego talentu Moniuszki. Żaden z polskich kompozytorów operowych nie miał

tej prawdy i pewności wyrażania się, jak Moniuszko, żaden nie wykazał takiej wszechstronności w kierunku muzycznej i'ustracji życia. Imponująco odmalował Moniuszko sceny szlacheckie w akcie pierwszym, obrazy ludowe zaś w akcie trzecim należą do najlepszych jego pomysłów, chociaż elementy ich nie pochodziły z autentycznych źródeł etnicznych. Rzeczą niemniej od innych godną podziwu w »Halce« jest temperament ustępów tanecznych. Mazur z pierwszego aktu jest klasycznym utworem muzyki polskiej. Rzecz ciekawa, że pomysł do niego podsunęło Moniuszce opowiadanie jednego wiarusa napoleońskiego, który opisywał raz atak oddziałów polskich na jakąś trudną pozycję. Nadarmo fale szturmowe płynęły przeciw nieprzyjacielowi; za każdym razem wracały skrwawione. Aż Napoleon kazał zagrznieć orkiestrze jakieś setnie-bębniście »ra-ta-ta-ra-ta-ta« i pozycja została zajęta. To »ra-ta-ta« poparte przypadkowym rytmem dało początek temu mazurowi nad mazury.

Orkiestrę w »Halce« traktował Moniuszko, pomimo mniejszego znaczenia, jakie ona miała w operach tego stylu, bardzo przezornie i troskliwie. Pisząc tę partyturę miał już bardzo doświadczoną rękę w używaniu każdego instrumentu, każdej grupy. Wiedział, kiedy, w stosunku do natężenia głosów na scenie, mogła ona być pełniejsza w brzmieniu. A brzmienie to zawsze odznacza się harmonją, żaden ton nie wyrывa się z zespołu i nie klóci się ze swem zadaniem melodji lub dyskretnego dopełnienia dźwięku. Można nazwać partyturę tę robotą niezmiernie solidną, artystyczną i celową. W historii instrumentacji nie zaznacza się ona niczem szczególniejszem. Mówiąc o Berliozie, Liszcie i Wagnerze nie mamy potrzeby myśleć o partyturach Moniuszki, tak samo jak nie myśli się wtedy o Meyerbeerze i Verdim. Ale po siedemdziesięciu przeszło latach od powstania »Halki« nie zaszła potrzeba retuszowania jej partytury, okazuje się bowiem, że instrumentacja ta, tak właściwa dla libretta, nie ma na sobie rysów starczości

i zadowala ucho, nawet zaprawione do słuchania oper o silnej hipertrofji dźwięku orkiestralnego.

Bynajmniej nie starając się o nadanie »Halce« jakiejś r a n g i pośród dzieł dramatycznych w epoce między rokiem 1847 a 1858, możemy uznać ją za operę, która ze względu na wartość artystyczną swojej muzyki i jej odrębny, polski charakter, miała prawo do tytułu najbardziej wyróżniających się dzieł tych czasów. W jakiś czas później weszła »Halka« na sceny oper rosyjskich, czeskich i południowo słowiańskich i utrzymuje się na nich po dziś dzień. Próby wprowadzenia jej do Włoch i Niemiec, same przez się dość niedoskonałe, wypadły już za późno, ażeby mogły być uwieńczone pełnem powodzeniem. Dla nas ma arcydzieło to niezmienną świeżość i urok.

Libretto »Halki« przyniosło także niemały zaszczyt Wolskiemu. Miał on pocucie tego, co dla muzyka i muzyki stanowi największy interes. Kilka niedociągnięć dramatycznych nie psuje jego znakomitego rodzaju, jako libretta. Myśli tego libretta, słowa same, cała akcja wpada wprost w objęcia muzyki, która z niemi łączy się w niezmiernie naturalnym związku. Ma ono w sobie zaród liryczny w ogromnej ilości. Gdyby nie było tak dobrem, jakim jest istotnie, muzyka Moniuszki nie mogłaby wznieść się do tego poziomu, na jakim stanęła.

Lat dziesięć, dzielących pierwsze przedstawienie wileńskie dwuaktowej »Halki« od premiery warszawskiej, spędził Moniuszko nieustannie na swojej skromnej posadzie organisty w Wilnie. W czasie tym mniej niż dawniej produkował dla teatru. I tak w roku 1852 napisał jednoaktową operę komiczną p. t. »Bettly« do tekstu Scribe'go. Wykonali ją amatorowie wileńscy w tym samym roku. Niebawem powstał wodewil p. t. »Cyganie« lub »Jawnuta« do słów F. D. Kniaźnina.

Zdala od ruchu muzycznego stolicy nie zrywał Moniuszko kontaktu ze światem, nie zasklepiał się w sobie. Zajmował się nieprzerwanie życiem muzycznym w Europie, zwracał uwagę na ważne zjawiska na tem polu. Dotarła więc do Mo-

niuszki wiadomość o ukazaniu się w r. 1853 dzieła Ryszarda Wagnera p. t. *Oper und Drama*. Poznał je rychło i zachęcał przyjaciela, Józefa Sikorskiego, do przeczytania traktatu tego w liście następującym: (u Polińskiego) »Co mówisz o Ryszardzie Wagnerze? o tym wielkim reformatorze, a raczej zbawicielu naszej dramatycznej muzyki? Czy znasz jego trzypięciotomową rozprawę: »*Oper und Drama*«? Powinieneś koniecznie to przeczytać i zdać sprawę o tym człowieku w Bibliotece (warszawskiej). Niech pozostaną i wśród nas ślady jasnowidzącego w ogólnej pomroce — ślady mówię, gdyż skutki istnienia geniusza Wagnera od nas daleko!« Do dzieł jednak Wagnera nie miał jakoś Moniuszko przekonania, ani wtedy, ani później, kiedy kilka z nich z czasem poznał. Stylem muzyki mistrza z Bayreuth nie przejął się nigdy i nie wyciągał z nich żadnych wskazań dla swojej twórczości. Instynkt jego talentu bronił się i słusznie przed poddaniem się wpływowi Wagnera, który groził mu wypaceniem jego indywidualności.

Ukazanie się »Halki« na scenie warszawskiej i jej ogromne powodzenie u publiczności zadecydowało o dalszych losach Moniuszki. Najlepsza opera polska wyrobiła twórcy swemu stanowisko jednego z dyrygentów opery warszawskiej. Zanim je zajął, wybrał się na kilka miesięcy do Paryża, za pieniądze, zebrane na ten cel przez panią Marję KalerGIS Muchanow, żonę prezesa teatrów warszawskich.

W kilku dniach, w czasie pobytu w Paryżu, napisał Moniuszko krótką operę ludową w jednym akcie p. t. »Flis« do tekstu Stanisława Bogusławskiego. W szeregu dzieł Moniuszki nie zwraca na siebie »Flis« uwagi szczególnej.

Następną znamienitszą pracą z zakresu opery była »Hrabina«. Libretto Włodzimierza Wolskiego, w 3 aktach, było przedstawieniem lekkiego, wygodnego, przeplatane go zabawami życia arystokracji warszawskiej i szlachty z czasów niedługo po upadku ojczyzny. Opera komiczna, nawet z lekkim odcieniem satyry dzieli akcję na dwa światy: efektownym, ale pełnym niewyrozumiałości słońcem jednego — jest

Hrabina, jej satelitą — zfrancuziały Dzidzi. Sercem drugiego koła jest pan Chorąży, szlagon starej daty, a obok niego zabawny Podczaszyć i dwoje kochanków: rycerski Kazimierz i milutka Bronia. I muzyka ma tu dwie, umyślnie, twarze. Jedna, pełna wybujałej ozdobności, to maska, którą Moniuszko założył na duchowe swoje oblicze. W drugiej, poznajemy jego samego. W piosnkach Broni, w polonezie przed trzecim aktem, w porywających arjach Kazimierza brzmi prawdziwy sentyment Moniuszki, drga jego serdecznie polski temperament muzyczny. Muzyka tej opery nie przedstawia takiej całości organicznej jak w »Halce«, wartość pomysłów jest mniejsza.

Do rozwinięcia tak górnego lotu jak w »Halce« nie miał Moniuszko sposobności także w następnej operze. Była nią idylla szlachecka w jednym akcie do słów J. Chęcińskiego o p. t. »*Verbum nobile*«. Do drobnych ram obrazka scenicznego przystosował Moniuszko muzykę, która tu przybrała rozmiary filigranów, uśmiecha się samą pogodą i wdziękiem. Dzieło niewielkie, ale doskonale w stylu i opracowaniu każdego szczegółu. Ustępy tej opery idyllicznej stały się bardzo popularne. Do najbardziej znanych należy chór »Jak lilija co rozwija...« i sumiasta oracja pana Marcina »I fortuny-i korony i wszystkiego o co dbasz« z niezmiernie wdzięcznym motywem przy słowach »dam ci ptaszka jakich mało...«

W smutnych latach po powstaniu styczniowym szukały serca i umysły Polaków ulgi i ukojenia w snuciu obrazów z czasów lepszej przeszłości. Jakby balsamem dla ran świeżych była nowa opera Moniuszki o romantyczno-lirycznym charakterze p. t. »Straszny dwór«. Pierwsze przedstawienie tego drugiego arcydzieła Moniuszki odbyło się w operze warszawskiej dnia 28 września r. 1865. Libretto napisał Jan Chęciński. Akcja opery tej jest niejako przeciwstawieniem wątku dramatycznego »Ślubów panieńskich« Fredry. Takie same postanowienie jak tam Klara i Aniela powzięli tu dwaj rycerze pancerni, Stefan i Zbigniew, rodzeni bracia. W domu Miecznika, który sąsiedzi, z powodu szczęścia do

wydania, jakie mają w nim zawsze córki rodziny, nazwali strasznym dworem, ulegają rycerze czarowi niewieściemu Hanny i Jadwigi i zapominają o ślubach bezżeństwa. Zręcznie poprowadzona akcja dramatyczna kojarzy w ramach prologu i czterech aktów obrazy z życia obozowego i zacisznego życia domowego dawnej szlachty polskiej. Wszystkie te sceny ujmują nastrojem, jaki w nich wywołał librecista, a spotęgował cudownie kompozytor. Chęciński miał, podobnie jak Wolski, rękę bardzo szczęśliwą w układzie libretta. Niemal wszystko, czego mógł zapragnąć kompozytor operowy, znalazło się tu w wielkiej obfitości. Zaraz pierwsza scena w obozie otworzyła przed Moniuszką pole do rozwinięcia tematów o silnym pulsie rytmicznym. Odezwała się w nim krew rycerskich pokoleń, kiedy pisał przepyszny wstęp Zbigniewa »Więc gdy się rozstaniem, przed słońca świtanie...« Znakomicie umiał Moniuszko zmoderować animusz muzyczny, kiedy tekst zwraca się do opisu pracy na roli, której pragnie poświęcić się Zbigniew i Stefan. Całą tę scenę ujął Moniuszko w formę trzyczęściową; zręcznie kontrastujący ustęp środkowy łączy się z częściami zewnętrznymi bardzo organicznie. Prolog cały, jak jest długi, tętni marsowym wigorem, niezmierną tężyzną i siłą. Jest to zaiste jakiś monolit muzyczny o jednolitym charakterze wyrazu.

W dalszych scenach święci liryczna inwencja Moniuszki prawdziwe tryumfy. Zajaśniała ona pełnym blaskiem zarówno w ustępach solowych jak w zespołach. Tercet »cichy domku w cieniu drzew«, czy arja Stefana przy zegarze, to objawienia najpiękniejszej kantyleny o przejmująco serdecznej nucie z domieszką czasem melancholji. Arja Miecznika ma w sobie senatorską dostojność i ton patryjarchalnej szczerości uczuć. Jest ona koroną wokalnych polonezów Moniuszki, które stają jako *pendant* obok genialnych dzieł Chopina. W odmalowaniu muzycznym zacisznych scen dziewczęcych przy krosnach i przy laniu wosku przejawiał się w nieporównany sposób subtelny zmysł Moniuszki dla tego rodzaju tematów. W ustępach tych

ma muzyka jego wdzięk i poetyczność najwyższego rzędu. Promieniuje z dźwięków tych ciepło i oddech młodości, zachwyca liljowa czystość harmonji.

Osobny rozdział w muzyce »Strasznego dworu« zajmuje romantyzm i humor. Intra da orkiestralna przed prologiem jest najpiękniejszym utworem, jaki na polu muzyki orkiestralnej wydał romantyzm w Polsce. Koloryt dźwiękowy orkiestry i następstwo tematów, układające się w treść muzyczną, stwarza tu obrazy, jakie tylko romantycznie podniecona wyobraźnia zdolna jest wysnuć. Opowiadanie Cześnikowej w pierwszym akcie i sceny w akcie trzecim, arja Skołuby, kwartet, arja Stefana, wszystko to owiane romantyzmem o mistrzowskich czynnikach przedstawienia. Charakterystyka muzyczna Cześnikowej i pana Damazego ma rysy naturalnego humoru i odznacza się ogromną plastyką. Moniuszko, który nie złożył nigdzie dowodów talentu do ścisłych form imitacyjnych, wykazał w monumentalnym finale drugiego aktu cały swój zmysł perspektywy muzycznej. W tej potężnej budowli muzycznej potrafił ugrupować obok siebie kilka zespołów o różnych tendencjach dramatycznych. Zharmonizował wspólnie pełną gwaru i przekomarzań scenę myśliwską z grupą nastrojoną lirycznie i z dwiema postaciami, które stanowią czynnik charakterystyczno-komiczny. Finał ten jest najbardziej w konstrukcji muzycznej imponującą rzeczą, jaką Moniuszko stworzył. Ma on styl dekoracyjny wielkich fresków.

Instrumentacja »Strasznego dworu«, szkicowo traktowana, odznacza się jednak własnym charakterem. Najdelikatniejsze pociągnięcie w niej spełnia jakiś cel ilustracyjny w akcji scenicznej.

Barwną i z tak różnorodnych elementów złożoną operę utworzył Moniuszko z najzupełniejszą jednolitością stylu. Połot jego melodyjnej inwencji miał tu niezmiennie odpowiednie dla siebie pole do przejawienia się. Muzykę tę pisał Moniuszko poza wpływami swojego czasu. Konserwatywny jej poniekąd charakter w stosunku do postępu pojęć muzycznych

czasów jej powstania, nie wpływa na określenie wewnętrznej wartości tej muzyki. Było to dzieło ze wszech miar doskonałe i takim jest dzisiaj jeszcze. Mocą wewnętrznej wartości swojej ma »Straszny dwór« zapewnione życie na wiele lat jeszcze, podobnie jak »Halka«. Oba arcydzieła przetrwały setki dzieł niegdyś od siebie modniejszych, dziś powoli ulegających zapomnieniu.

Właściwym powołaniem dramatycznego talentu Moniuszki było obdarzenie opery polskiej dziełami wartościowymi o znamionach swojskości. Tę przez Opatrzność wyznaczoną mu misję spełnił Moniuszko ku chwale kultury polskiej utworzeniem Halki, Verbum nobile, Hrabiny i Straszego dworu. Zapragnął jednakże laurów także na świecie szerszym i podobnie jak Wagner chciał zdobyć Paryż przy pomocy Rienzi'ego, tak Moniuszko spodziewał się zasłynąć w Europie dopiero po napisaniu opery o temacie, uniwersalne zajęcie wzbudzającym. Wybrał do tego celu tragedję Delavigne'a, »Pariá«, do której naprzód dorobił muzykę sceniczną; Jan Chęciński przerobił następnie dramat na libretto. Premiera opery wypadła dnia 11 grudnia 1869 r. Opera doznała zupełnego niepowodzenia. Moniuszko, utrzymując, że jest to najlepsza jego praca dramatyczna, miał żal do krytyki i społeczeństwa, że nie poznano się na wartości »Parii«. Nie mogły go pocieszyć zdania prasy, że opera nie jest przystępna publiczności wskutek śmiałości muzyki. Tymczasem rodzaj muzyki tej nie był tak rewolucyjny, jak mniemano. Wobec »Tryстана i Izoldy« styl »Parii« i jej materiał muzyczny były bardzo konserwatywne. Egzotyczny świat dramatu był obcy uczuciu Moniuszki. Inwencja jego nie mogła już wypromieniować z siebie pomysłów tej wartości jak do tematów, pociągających ku sobie jego serce. W opracowaniu »Parii« zawiódł także żywioł dramatyczny, zawsze dość daleki naturze genialnego liryka. Mając zamiar stworzenia rzeczy dla szerokiego świata pobłądził Moniuszko od pierwszej strony partytury, na której — zamiast jakiegś *ad hoc* napisanej uwertury — umieścił uwer-

turę z kantaty mitologicznej p. tj. »M i l d a«, napisanej przeszło dwadzieścia lat wcześniej. Muzyka »Parii« powstała dzięki rutynie kompozytorskiej Moniuszki, nie miała jednak w sobie skry jego natchnienia.

Zniechęcony do dalszej pracy dla opery nie chciał Moniuszko próbować szczęścia w teatrze, ale pociągnęło go jeszcze raz inne libretto operowe, napisane przez Chęcińskiego. Była to opera w jednym akcie p. t. »B e a t a«. I teraz nie mógł Moniuszko zdobyć uznania słuchaczy. Braki wystąpiły tu jeszcze silniej niż w »Parii«. Obok świadomego posilkowania się dawniejszemi pomysłami (np. użycie pieśni »Barkarola« z pierwszego Śpiewnika), wpadał Moniuszko w reminiscencje z własnych dzieł. Jego muzyka przestała interesować publiczność, nie miała bowiem potrzebnych do tego warunków. Premiera »Beaty« odbyła się dnia 2 lutego 1872 r.

Pod sam koniec życia (w r. 1872) zaczął Moniuszko pisać nową operę p. t. »T r e a« do słów J. I. Jasińskiego. Śmierć przerwała tę pracę.

W pewnym związku z muzyką dramatyczną Moniuszki pozostają jego kantaty. Na czele ich postawić należy »W i d m a« (Dziady Ad. Mickiewicza część druga), które zarówno w wykonaniu koncertowem jak na scenie działają bardzo silnie, dzięki wielkiej wyrazistości pomysłów muzycznych. W równym rzędzie z »Widmami« staje wartość kantaty »S o n e t y k r y m s k i e«. Składa się na nią ośm sonetów, rozłożonych na sola i chór na tle orkiestry. Moniuszko napisał dzieło to w roku 1867. W muzyce do Sonetów znalazł Moniuszko ujęcie dla ekspansji talentu swojego w kierunku malarstwa dźwiękowego. Pociągnęły go ku sobie opisy żeglugi, burzy morskiej i t. p., które z całym nakładem realizmu starał się przedstawić. Strona ilustracyjnie muzyczna wypadła barwnie i okazała, jakkolwiek orkiestra Moniuszki operuje środkami już spowszedniałemi w zakresie muzyki programowej. Kompozytor nasz nie wyszedł z granic akademickich sposobów w rytmice i figuracji instrumentów. W całej kompozycji

utrzymuje się jednolicie technika homofoniczna i w orkiestrze i chórach. Liryzm muzyki Sonetów jest mniej wartościowy od opisowości dźwiękowej dzieła. Słabszą od tych obu kantat jest »Mild a«, kantata mitologiczna ze słowami J. Kraszewskiego. Pochodzi ona z roku 1847/48. Formy ustępów kompozycji tej są zbyt rozwlekłe, charakter muzyki ma w sobie pewną ociężałość.

Z racji swojego stanowiska organisty kościelnego w Wilnie i później produkował Moniuszko liczne utwory muzyki religijnej. Między operami jego i kantatami świeckimi a dziełami kościelnymi trudno byłoby przeprowadzić widoczną granicę stylów i środków technicznych. Cztery »Litanje Ostrobramskie«, siedem Mszy, Requiem (*cantata religiosa* na 11 głosów wokalnych i orkiestrę), dwie mniejsze msze żałobne, dwa hymny, kilka motetów i szereg modlitw w formie jednogłosowych pieśni (z nich najbardziej znana pieśń »W ciężkiej niedoli, którą dziś ponoszę«) były bardzo pożądanem wzbogaceniem polskiej muzyki kościelnej, o tyle uboższej w wieku XIX od poprzednich pod względem ilości i jakości produkowanych dzieł.

Próbował Moniuszko także sił swoich w formach muzyki komnatowej. Napisał dwa kwartety smyczkowe. Oba dzieła przedstawiają małą wartość. Moniuszko nie wyznawał się dobrze w formie sonatowej, ani nie zdobył techniki polifonicznej, niezbędnej do stylu kwartetowego. Stąd te oba utwory mają wygląd i treść bardzo prymitywną w pierwszych częściach, podzielonych na ustępy *minore-maggiore-minore*. Dopiero dalsze części mogą wzbudzić pewne zajęcie. I tak miłym jest ustęp drugi pierwszego kwartetu w rodzaju serenadowego *andantina*, scherzo ma temat pokrewny ostatniej części koncertu *f-moll Chopina*, a finał utworu, nazwany *un ballo campestre* rozwija żywy temat ludowego pokroju:



W drugim kwartecie, zbudowanym nieco szerzej od pierwszego, użył Moniuszko kilku tematów ludowych.

W zakresie muzyki fortepianowej napisał Moniuszko kilka zgrabnych kompozycji tanecznych, kilka ładnych polonezów (do »słuchu«), nokturn, kołysankę, villanelle i beethovenowskim duchem owianą Elegię o głębszej myśli muzycznej.

Samoistnej muzyki symfonicznej nie uprawiał. Wypowiedział się dostatecznie w uwerturach i przygrywkach operowych, obok których napisał jeszcze trzy osobne uwertury orkiestralne. Najbarwniejsza z pośród nich »Bajka« ma bardzo swobodną formę rapsodyczną, ale sympatyczną treść narracyjną.

Niestrudzony pracownik, działał Moniuszko w Warszawie, obok pracy twórczej i zajęć kapelmistrzowskich w operze, także jako profesor zorganizowanego ponownie w roku 1861 Konserwatorium, ucząc tam teorii muzyki. Trwałym śladem tej działalności dydaktycznej był dobrze napisany podręcznik do nauki harmonii p. t. »Pamiętnik do nauki harmonii«. Książka mało oryginalna, ale jasna i dobrze ucząca.

W ciągłej walce z trudnościami życiowymi i przeciwnościami, nad którymi nie umiał zapanować, targał Moniuszko siły i zdrowie. Nie stapał po różach twórcy opery narodowej. Dopiero pod sam koniec życia stosunki Moniuszki uległy poprawie. Nie cieszył się tem długo. Umarł na udar serca dnia 4 czerwca 1872 r.

Moniuszko nie należał do najwyższego rodzaju talentów muzycznych, genjuszem z pewnością nie był. Gdyby miał naturę, tak chłonącą w siebie czynniki kultury artystycznej, jak bogatą ona była w inwencję melodyjną, gdyby przeszedł głębszą naukę techniki kompozytorskiej i zdobył więcej autokrytycyzmu, stałby się jednym z mistrzów ogólnoeuropejskiej muzyki. Nie dotarłszy do samych szczytów doskonałości artystycznej, choć miał po temu skrzydła ogromnego talentu, został nauczycielem muzyki w narodzie i pod dalszy rozwój kultury

muzycznej położył w dziełach swoich podwaliny. Ogólny stopień przygotowania muzycznego w Polsce pchnął Moniuszko silnie naprzód. Zdanie to wygląda na paradoks wobec artystycznego czynu Chopina. Musimy jednak uprzytomnić sobie, że sztuka Chopina nie docierała wszędzie, że dziełom Moniuszki łatwiejszy był dostęp do najszerszych kół społeczeństwa, niż Chopinowi. Kompozycje Moniuszki zabłądziły nawet pod strzechy i stały się piosenkami wieśniaczek. Dla ogromnej większości inteligencji polskiej stały się one elementarzem nauki muzycznej, brewiarzem codziennych rozśpiewań uczucia.

Melodja arji »Szumią jodły na gór szczycie«, lub melancholijna fraza pieśni »Kozak«, dziesiątki tematów z oper Moniuszki, brzmiały na ustach wszystkich — bez wyjątku — Polaków.

(O życiu i dziełach Moniuszki pierwszą monografię, po dyletancku napisaną wydał w roku 1873 Aleksander Walicki. Bolesław Wilczyński w sposób bardzo mętny przedstawił twórczość Moniuszki w pracy, ogłoszonej w r. 1900. Nakoniec Aleksander Poliński w małej książeczce, wydanej w r. 1913 przedstawił popularnie działalność kompozytorską Moniuszki).

Pokrewny Moniuszce styl pieśniarski przedstawiają utwory kilku popularnych kompozytorów polskich, jak: Ignacego Marcelego Komorowskiego (1824—1858), którego łzawa nuta liryczna w pieśni o Kalinie przypadła do serca trzem prawie pokoleniom, a kilka innych pieśni miało także niebywałą wziętość w kraju; Kazimierza Kratjera (1844—1900), który rekord powodzenia zdobył pieśniami »Skrzypki swaty« i »Piosnka o piosence«; Wilhelm a Troszla (1823—1887), doświadczonego śpiewaka, który umiejętnym doborem utworów wokalnych innych kompozytorów niemało przyczynił się do podniesienia kultury śpiewackiej w Polsce, a własnymi kompozycjami także do tego pomagał.

Gрупę satelitów Moniuszki powiększają jeszcze jako pie-

śniarze: Ignacy Krzyżanowski i Emanuel Kania. Obaj jednak grawitowali także silnie ku muzyce fortepianowej. Ignacy Krzyżanowski (1826—1905) w licznych swoich kompozycjach na fortepian dostarczał materiału do nauki gry dla dzieci i młodzieży (*Six bagatelles*, Dwie pieśni bez słów op. 28 i t. p.), kiedy zaś chciał pisać rzeczy z zakresu muzyki salonowej o treści nieco poważniejszej, wpadał w ślepe prawie naśladownictwo Chopina i nie mógł poprowadzić myśli muzycznych przez kilkanaście taktów, ażeby nie użyć w niej czy to jakiegoś zwrotu melodyjnego lub też kilku z kolei typowych harmonij Chopina. Wystarczająco przekonują o tem takie utwory Krzyżanowskiego, jak *Nocturne* op. 22 nr. 3, *Deuxième élégie* op. 29, lub *Polonez* op. 20. Są to kompozycje pisane jakby *à la manière de Chopin*, jakby umyślne imitacje; rzecz jasna, że ich duch ma wszelkie znamiona mimowolnego falsyfikatu. Emanuel Kania (1826—1886) należy jako kompozytor fortepianowy do kategorii dostawców muzyki salonowej. Miał technikę kompozytorską nie większą od Krzyżanowskiego i nie większy zakres pomysłów melodyjnych i harmonicznych. Wystarczało to jeszcze od biedy do napisania, powierzchownej zresztą, niedługiej kompozycji w rodzaju *Le soir (romance)* op. 6, ale zawodziło kompozytora, kiedy zabrał się do zbudowania większego utworu jak *La nuit* (ballada), którą — nie bez poczucia pewności siebie — poświęcił Kania Adolfowi Henseltowi.

W latach, kiedy Moniuszko po śmierci Chopina dzierzył berło pierwszeństwa pośród kompozytorów polskich, nie było wogóle w Polsce silniejszych twórczych talentów muzycznych, lub jeśli już były, jak Żeleński i Noskowski, lub Henryk Wieniawski i Zarzycki, to za życia Moniuszki nie nastąpił jeszcze pełny rozwój ich twórczości. Z tej zaś falangi małych talentów zapisuje historia jeszcze zasłużone nazwisko Oskara Kolberga (1814—1890), który zanim dokonał pomnikowego wydania dzieła p. t. »Lud, zwyczaje, przysłówia, obrzędy z pieśniami, muzyką i tańcami« w kilkudziesięciu tomach, dał

się poznać jako kompozytor opery p. t. »Król pasterzy« (danej kilka razy w Warszawie w r. 1858) i szeregu utworów na fortepian. W jednym z nich, *Grande marche*, dotykał Kolberg stylu wirtuozyjnego Liszta, nie osiągając jednak jego świetności wyrażania się w muzyce. W dalszym ciągu wspomnieć jeszcze należy członków tej generacji i tego samego kierunku: Teodora Einerta i Ferdynanda Dulckena, Wojciecha Franciszka Dopplera, Leopolda Lewandowskiego, Stanisława Dunieckiego (autora milej operetki »Pazio wie królowej Marysienki«), Antoniego Stolpego. Kierunek ten, jaki reprezentowały kompozycje wymienionych autorów, zarówno w operze, jak w pieśni i muzyce instrumentalnej, przetrwał w twórczości licznych kompozytorów polskich przez długie lata po śmierci Moniuszki i trwał w istocie do naszych jeszcze czasów. Należał do niego np. Henryk Jarecki (ur. w r. 1846, um. 1918), osobisty uczeń Moniuszki, autor oper: *Mindowe*, *Jadwiga królowa polska*, *Barbara Radziwiłłówna* i uduktowanej ballady »Pó w r ó t t a t y«, które, jako długoletni kapelmistrz opery lwowskiej, wystawiał w teatrze Skarbkowskim. Ludwik Grossmann (1835), w operach: *Rybak z Palermo* i *Duch wojewody*, dążył temi samemi szlakami do swoich celów artystycznych. Adam Münchheimer (1830—1904) uległ zupełnie wpływowi Meyerbeera i Verdi'ego, przesiąknął także melodjami Moniuszki. Rozporządzał dysproporcjonalnie małym zasobem środków wyrazu muzycznego w stosunku do zadania, jakie na kompozytora wkłada opera tragiczna. Mimo to pisał opery. W roku 1864 wystąpił z »Ottonem łucznikiem«, w r. 1876 ze »Stradiotą«, zaś w r. 1890 z »Mazepą« (wedle tragedji Słowackiego). Ostatnia z tych oper, która przez czas pewien miała niejaki powodzenie w Warszawie, jest dziełem o organicznej wadzie banalności w każdym pomyśle, lirycznym czy dramatycznym. Münchheimer tak dalece nie miał poczucia stylu, że w najpatetyczniejszych miejscach akcji, które jedynie przy pomocy zmniejszonego akordu septymowego potrafił muzycz-

nie przedstawić, wplatał zupełnie operetkowe melodje. Muzyka ta w stosunku do pojęć w czasach jej powstania musiała uderzać naiwnością. Arje, w znacznej ilości rozsiane w operze, nie mają zgoła prawdy lirycznej, ani ładnych linii w rysunku muzycznym. Kilka innych kompozycji Münchheimera, jak kantata uroczystościowa i pieśni rozeszło się szeroko.

Dobrze zapisało się nazwisko Aleksandra Zarzyckiego (1834—1895), autora licznych utworów salonowych na fortepian i kilkunastu bardzo wdzięcznych pieśni, niemniej jak koncertu fortepianowego, suity orkiestrowej i t. d.

VIII.

Uprawa większych form muzycznych w Polsce. — Wzrost techniki kompozytorskiej. — Poważniejszy styl w muzyce instrumentalnej: Żeleński, Wieniawski, Noskowski. — Pieśniarze: Gall, Niewiadomski.

Powolnym był postęp kultury muzycznej w Polsce w minionem stuleciu, ale pomimo wszystkich trudności, jakie były do przezwyciężenia, stale się dokonywał. Powstające w kraju szkoły muzyczne i konserwatoria ograniczały przeważnie plan nauki udzielanej w nich do przygotowania amatorów w grze na fortepianie lub skrzypcach, względnie do nauki śpiewu. Dział teorii muzyki i nauki kompozycji po za konserwatorjum warszawskiem był wszędzie zupełnie po macoszemu traktowany. Wskutek tego marnowało się wiele talentów, które nie mogły zaprawić się do twórczości w uczelniach krajowych. Niemal wszyscy nasi kompozytorowie ostatniej doby musieli udawać się na studia za granicę. Stan taki nie mógł przyczyniać się do podniesienia produkcji muzycznej, to pewna. Brakowało wreszcie instytucji i zespołów do wykonywania dzieł większych rozmiarów, nie było oprócz warszawskiej, stałych oper w Polsce, przygodnie tylko tworzone zespoły orkiestralne i oratoryjne. Za mało było inicjatywy organizacji w życiu muzycznym. Zaledwie znikome odsetki mieszczaństwa polskiego czuły prawdziwą potrzebę muzyki, po za zaciszem domowym

uprawianej. W szkołach publicznych kładło się bardzo słaby nacisk na naukę muzyki. Nawet śpiew zbiorowy w szkołach ludowych lekceważono, w gimnazjach zaś uznawano muzykę tylko jako przedmiot nadobowiązkowy, służący do przygotowania pieśni religijnych na wspólne nabożeństwo niedzielne. Humanisci i przyrodnicy, którym powierzone było wykształcenie młodzieży, odnosili się przeważnie z odcieniem ironji do wszelakich objawów kultury muzycznej, niejednokrotnie zaś usiłowali zaniwelowanie do niej wytepić. Więc ani dom, ani szkoła nie rozbudzały instynktu muzykalności w młodych pokoleniach. Niejeden więc kompozytor polski czuł się głosem wołającego na puszczy, kiedy dla dzieł jego mało było zainteresowania ze strony społeczeństwa. Podwójną zatem zasługę zdobyli sobie w obliczu historii muzyki polskiej ci, co nie bacząc na nieliczną ilość odbiorców muzyki swojej w społeczeństwie, nieśli wysoko sztandar swoich celów artystycznych z wiarą, że przyczynią się do podniesienia kultury narodu.

Do tych wielce zasłużonych kompozytorów polskich, którzy w twórczości swojej nigdy nie chcieli iść po linii najmniejszego oporu, należy przede wszystkim Władysław Żeleński. Nestor dziś muzyków polskich urodził się w r. 1837 w Grodkowicach pod Krakowem. W dzieciństwie i latach młodości był uczniem Mireckiego w Krakowie. W r. 1859 wyjechał do Pragi, gdzie u Dreyschocka uczył się gry na fortepianie, u Kreiße'go kompozycji. Pracował długo i gruntownie. Dokończył studjów w Paryżu u Rebera. Po śmierci Moniuszki objął jego stanowisko profesora harmonji w konserwatorium warszawskim, następnie dyрекcję Tow. muzycznego. W kilka lat później osiadł w Krakowie jako dyrektor Konserwatorium, prowadząc w niem klasę fortepianową i kursa teoretyczne. Funkcje te spełnia nieprzerwanie po dzień dzisiejszy. W roku 1866 został w Pradze doktorem filozofji.

Imponującą wszechstronnością odznacza się twórczość Żeleńskiego. Cechuje ją wielka powaga stylu i treści, znakomitość form, zupełna suwerenność techniki. Już pierwsze mło-

dzieńcze pieśni i sonata fortepianowa op. 5 (wydana u Ricordi'ego w Medjolanie) stwierdziły talent liryczny Żeleńskiego i zmysł formalny. Głęboko wniknął Żeleński w styl pieśni;



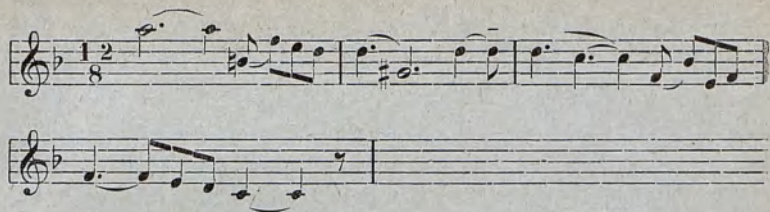
Władysław Żeleński.
Podług portretu Artura Grottgera).

w kilkudziesięciu utworach tego rodzaju stworzył dzieła nieprzemijającej wartości. Pomimo eklektycyzmu ogólnego stylu muzycznego Żeleńskiego, który prowadzi zarówno do klasyków jak Schumanna i Mendelssohna, pieśni Żeleńskiego tchną

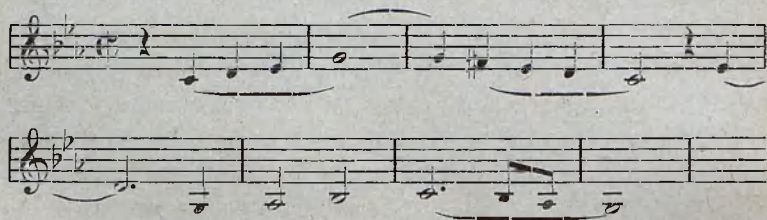
w całej pełni polskością muzycznego wyrazu. Ich pomysły melodyjne odznaczają się ogromną szlachetnością. Po za arcydziełami pieśniarskimi Moniuszki stanowią one klasyczne przykłady pieśniarstwa polskiego w XIX wieku. Akompaniament ich odpowiada doskonale wymaganiom ilustracyjnym tekstu, nie popadając w żadne antimuzyczne efekciarstwo. Silniejszym od zmienności mody muzycznej, od codziennie nowych zdobyczy na polu harmonji i modulacji jest w pieśniach Żeleńskiego ich duch muzyczny i osobisty przez to język inwencji kompozytora.

Znacznie doskonalej od kilku innych kompozytorów polskich, uprawiających po Chopinie formę sonatową w muzyce kameralnej i symfonicznej, opanował Żeleński istotę muzyczną i logikę tej formy i zastosował ją znakomicie w szeregu poważnie zakrojonych dzieł. O ile w dwóch symfoniach i w uwerturach »Tatry« i »Echa leśne« mała praktyka Żeleńskiego w stosunku do żywego aparatu orkiestralnego nie pozwoliła na przetopienie pomysłów w zupełnie ściśle wyrażający je dźwięk i zniewoliła kompozytora do używania pewnych schematów instrumentowania, o tyle w szeregu przepysznych dzieł komnatowych, jak dwa kwartety smyczkowe, kwartet i trio fortepianowe, dwie sonaty na skrzypce i fortepian, dwie sonaty fortepianowe, stworzył Żeleński podwaliny pod polską literaturę tych rodzajów muzycznych.

Wszystkie odnośne kompozycje Żeleńskiego mają cechy prawdziwego stylu kameralnego. Treść ich znamionuje powaga, jest aż coś wyniosłego w ich tematach. Doświadczony i pomysłowy polifonista, skonstruował Żeleński w kwartetach pełnobrzmiące zespoły, nie nadużywając imitacyjnych form wielogłosowości. We wcześniejszych dziełach Żeleńskiego znać wpływy Schumanna. Pierwsza sonata na skrzypce i fortepian op. 30 mówi o tem swoją treścią i sposobem opracowania najwięcej może. Jej temat naczelny ma charakter silnie emocjonalny:



Dzieła późniejszego natomiast okresu twórczości Żeleńskiego zatracają powoli ten charakter i stają się raczej klasycznymi w swoim rodzaju. Z doskonałego kwartetu fortepianowego op. 61, szczególnie z części pierwszej, wyłania się styl muzyczny, przypominający styl Brahmsa. Oto temat pierwszej części dzieła:



Jedną z najbarwniejszych kompozycji Żeleńskiego jest koncert fortepianowy z towarzyszeniem orkiestry op. 60. Fortepian ma tu rozległą skalę wirtuozyjnych efektów, umiejętnie stopniowanych. Fanfarny temat naczelny nadaje dziełu odświętny wyraz. W nieco chopinowskim temacie pobocznym zawarło się wiele szczerego liryzmu. Część druga *thème varié* i końcowe rondo są ustępami bogatymi w zajmujące pomysły.

Druga sonata na skrzypce i fortepian pochodzi z roku 1917. Pisząc ją dobiegał Żeleński ośmdziesiątego roku życia. Fakt ten przypomina chyba Henryka Schütza z XVII stulecia i Verdi'ego, którzy w podobnym wieku mieli jeszcze siły duchowe do tworzenia. Kompozycja Żeleńskiego zastanawia wprost siłą wyrazu muzycznego, ciepłem poetycznej inwencji i nadzwyczajną solidnością wykończenia. Śpiewność drugiej

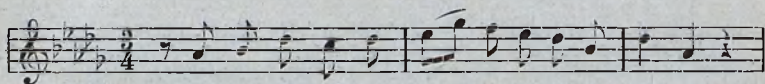
części, *andante sostenuto*, przypomina najlepsze pomysły liryczne znakomitego kompozytora.

Wspominając bodaj o kilkunastu mniejszych utworach na fortepian, o poważnie zakrojonych Warjacjach op. 62, o 25-ciu preludjach organowych, dwóch mszach, kilku motetach, kantatach kościelnych, świetnych utworach na chór męski i wielkiej kantacie na 500-letni jubileusz Uniwersytetu Jagiellońskiego, obszerniej zając się wypada czterema operami Żeleńskiego.

W roku 1883 wystąpił Żeleński z »Konradem Wallenrodem«. Ludomił German przerobił powieść poetycką Mickiewicza na libretto w pięciu aktach. Żeleński traktował zadanie swoje w tem dziele raczej jako muzyk absolutny, niż jako dramaturg muzyczny. Miał wiele bardzo wartościowych myśli muzycznych, pisząc partyturę Konrada Wallenroda, ale w zastosowaniu do warunków teatralnych, niejeden z nich tracił na wadze wewnętrznej. Żeleński w istocie nie był, jak się to mówi, urodzonym kompozytorem teatralnym. Nie miał daru zupełnego zobiektywizowania się wobec postulatów dramatu. Niekoniecznie musi być to najwyższy rodzaj talentu muzycznego, to trafne ujmowanie sytuacji scenicznej i spotęgowanie jej wrażenia przy pomocy dźwięków. W braku prawdziwego poczucia plastyki wyrazu muzycznego w ramach sztuki teatralnej, wypracował Żeleński każdą scenę w myśl zasad czystych form muzycznych, dochodząc w zamkniętych dla siebie ustępach poezji do wysokich rezultatów, jak np. w hymnie »Duchu, światło Boże, gołąbko Syonu«. Metoda taka jednak musiała także doprowadzić do ostrych niekiedy konfliktów między muzyką a dramatem samym, np. w duecie Aldony z Konradem, przeprowadzonym w ścisłej imitacji kanonu.

W »Gopłanie«, przerobionej z »Balladyny« Słowackiego przez Ludomiła Germana, roztoczył się szerokim kręgiem liryczny pierwiastek talentu Żeleńskiego. Arja Kirkora: »za jaskółeczką ciągną moje oczy« jest niewątpliwie najpiękniejszym pod względem melodji ustępem lirycznym, jakim po Mo-

nieszce może się poszczycić opera polska. Warto przytoczyć tu przynajmniej pierwsze takty tej uroczej melodji:



Za ja - skó-łecz-ką cią - - gną mo-je o - czy,

Walc Goplany: »w leśnej ustroni nad brzegiem jeziora«, jest — pomimo groteskowego anachronizmu w stosunku do epoki akcji — jednym z najwybitniejszych pomysłów tego rodzaju. Żeleński umieścił go w operze z iście francuską nonszalancją i pięknem melodji tej wynagrodził słuchacza, mającego zastrzeżenia co do niestosowności wprowadzenia walca do opery romantycznej z czasów praehistorycznych. Orkiestra w tem dziele Żeleńskiego nabrała już wiele barwności i mocy w illustrowaniu tragicznych scen. Duch romantyczny przesiąka tę najcenniejszą z oper Żeleńskiego.

»Janek«, trzecia opera Żeleńskiego, wykonana poraz pierwszy na otwarcie nowego teatru we Lwowie w roku 1900, jest dramatem ludowym. Libretto Lud. Germana przedstawia konflikt miłosny między zbójnikiem tatrzańskim i podhalańską dziewczyną. Dwuaktową operę o wątej akcji dramatycznej wypełnia szereg serdecznie nastrojonych ustępów pieśniowych i jędrnych chórów. Z wielkim smakiem wprowadził tu Żeleński kilka melodji góralskich, jeden zaś temat oryginalny Sabaty, który stał się jakby przewodnim motywem opery, dodał tej muzyce wiele wdzięku świeżości.

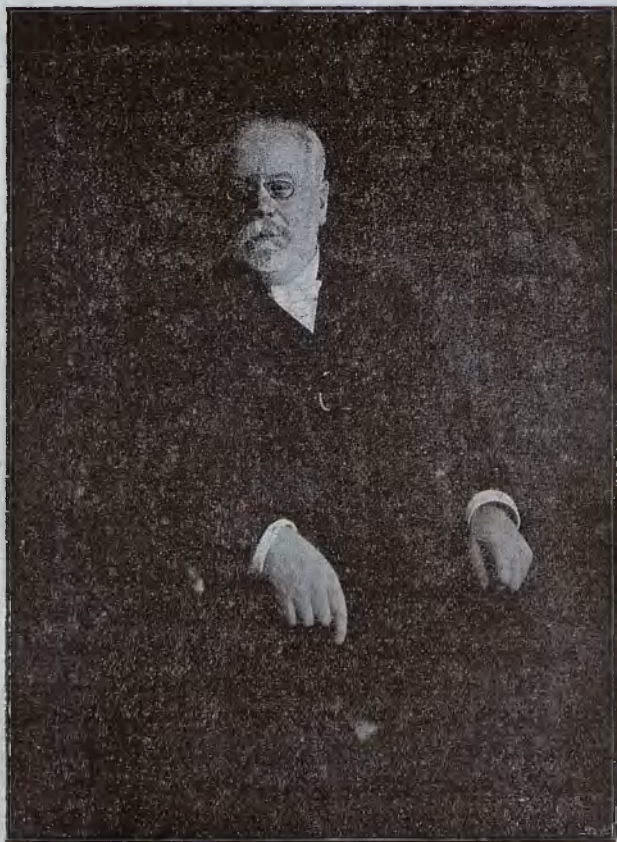
Ostatnia opera Żeleńskiego »Stara baśń« jest udramatyzowaniem muzycznym znanej powieści Kraszewskiego. Libretto opery tej napisał znakomity śpiewak, Aleksander Bandrowski. Premiera opery miała miejsce we Lwowie w r. 1907. Żeleński nie zachował tu jednolitości stylistycznej, tak, że dzieło sędziwego już kompozytora przedstawiło się jak aglomerat kilku kierunków muzyki dramatycznej. Ale, jak dawniej tak i tu w niejednym miejscu przebija się bogata inwencja

liryczna Żeleńskiego, ażeby we wplecionej do opery starszej pieśni Jaruchy (którą śpiewa Dziwa), zabłysnąć w sposób najpiękniejszy.

Rówieśnik niemal Żeleńskiego, Henryk Wieniawski (1835—1880), jeden z najbardziej podziwianych, z powodu genialnej techniki, skrzypków w wieku XIX, miał głębokie zrozumienie dla wielkich form muzycznych, jak świadczą jego dwa świetne koncerty skrzypcowe (*fis-moll* op. 14 i *d-moll* op. 22). Wieniawski miał wiele inwencji lirycznej, stąd więc nawet skrajnie wirtuozyjne jego kompozycje odznaczają się wdziękiem a nawet głębszą nutą poetyczną. Słynna na cały świat »Legenda« (op. 17), ma nastrój prawdziwie przejmujący. Koncert *d-moll*, jeden z najpopularniejszych numerów w występach najgłośniejszych skrzypków, odznacza się wielkim temperamentem, a w temacie pobocznym zachwyca miękkością i subtelnością melodji. Wieniawski był przez pewien czas profesorem konserwatorium w Brukseli na miejsce Vieuxtemps'a. Jako wirtuoz objechał niemal cały świat. Jedną podróż odbył także z genialnym pianistą, Antonim Rubinsteinem.

Drugim, najpoważniejszym przedstawicielem po-moniuszowskiej epoki w muzyce polskiej, był Zygmunt Noskowski (1846—1909). Mniejszy jako »osobistość« w muzyce od Moniuszki i Żeleńskiego, był Noskowski pierwszym w dawniejszej generacji wirtuozem techniki kompozytorskiej, a zwłaszcza świetnym instrumentatorem-polifonistą. Symfoniczne dzieła jego: trzy Symfonie (z najlepszą pośród nich ostatnią, »Od wiosny do wiosny«), poemat symfoniczny »Step« i warjacje fantastyczne p. t. »Z życia« (na tle Preludjum siódmego Chopina) zaczynają u nas nową epokę muzyki orkiestralnej. Data jej spóźniona — co prawda — o kilkadziesiąt lat. Podobnie jak Moniuszko, świecił Noskowski nie tylko przykładem własnych dzieł, ale wywierał też wpływ jako świetny nauczyciel kompozycji w Konserwatorium warszawskim. W zakresie muzyki dramatycznej napisał Noskowski kilka większych obrazów scenicznych w ludowym rodzaju (»Małazka«, »Bu-

dnik», »Wieczornice«, »Przekłęty dorobek») i dwie większe opery: Livia Quintilla i »Wyrok« (akcja wśród Słowian południowych). Dość produktywny w kierunku pieśni, w której



Zygmunt Noskowski.

nie osiągnął tej czystości stylu (z nielicznymi wyjątkami) co Żeleński, znakomite wprost pomysły zamknął Noskowski w »Śpiewniku dla dzieci« (do tekstów Maryi Konopnickiej). Noskowski tworzył niezmiennie łatwo, nie stawiając niekiedy

inwencji zbyt wygórowanych żądań. Mało niestety dzieł jego przyjęło się na stałe w naszym życiu muzycznym, chociaż każdy rodzaj był w twórczości Noskowskiego reprezentowany dziełami poważnej wartości (trzy Kwartety smyczkowe i jeden fortepianowy, kilkanaście zeszytów utworów fortepianowych, kilka kantat kościelnych i świeckich, utwory chóralne, uwertury koncertowe i t. d.). Znaczną wartość przedstawiają także podręczniki teoretyczne Noskowskiego.

W granicach tych samych śnodków muzycznych, w tym samym istotnie stylu, co dzieła tych kilku autorów, utrzymane są także kompozycje dwóch młodszych od nich, popularnych w Polsce kompozytorów: Jana Galla i Stanisława Niewiadomskiego.

Jan Gall (1856—1912) miał bogatą inwencję melodyjną, jako pieśniarz i autor czterogłosowych utworów chóralnych: Wdzięk jego pomysłów, gładkość frazy, iście włoska słodycz melodji, a akompanjament lekki i zgrabny, wyrobiły pieśniom Galla ogromną wziętość. Niektóre jego piosenki obiegały świat cały, niemal jak »Modlitwa dziewczicy« pani Bądarzewskiej. Do tworzenia wielkich form nie aspirował Gall, wystarczało mu poczucie, że znają go wszyscy. Czy i w innych rodzajach muzycznych byłby talent jego osiągnął tę popularność, trudno dziś wyrokować. Gall nie pragnął słuchaczowi imponować mistrzostwem techniki (nawet nie posiadał jej w wyższym stopniu), chciał go tylko dobrze usposobić, trochę zabawić i rozmarzyć. To zadanie artystyczne i twórczy swój zamiar spełniał w dziesiątkach pieśni i w setkach chórów w sposób godny swego talentu i w granicach tego stylu znakomity.

Podobne ideały przyświecają także Stanisławowi Niewiadomskiemu (ur. w r. 1859), talentowi pieśniar-skiemu z natury. Dwa jego cykle pieśni: »Jaśkowa dola« (Konopnicka i »Z wiosennych tchnień« (Gawalewicz), należą do najudatniejszych utworów pieśniarstwa polskiego z ostatnich lat XIX stulecia. Zarówno nuta ludowa, jak i salonowa, wy-

kwintna erotyczność, brzmią w pieśniach Niewiadomskiego szczerze i ujmująco. Wszystkie — bez wyjątku — pieśni Niewiadomskiego przedstawiają skończoną poprawność pod względem formy, deklamacji i prozodji tekstu, odznaczają się prawdziwym wdziękiem i wysokim smakiem muzycznym. Liryczna nuta Niewiadomskiego, o wyraźnych cechach rodzimych, ma polot. Z wielkim zmysłem ekonomji używa Niewiadomski środków harmoniczych i bardzo trafnie zastosowuje zgrabne figury fortepianowe w akompaniamencie swoich pieśni. Pomysły Niewiadomskiego odpowiadają formie pieśni w idealny sposób. Wokalne zalety ich stwierdza ich wielka popularność na każdym kroku. We współczesnej pieśni europejskiej przypada Niewiadomskiemu miejsce między pieśniami Masseneta i Tosti'go. Dzięki wielkiemu talentowi literackiemu i jasnemu sądowi muzycznemu zajmuje Niewiadomski wybitne stanowisko w polskiej krytyce muzycznej.

Ku tradycjom Moniuszki, przefiltrowanym przez różne warstwy późniejszej muzyki europejskiej, skłaniają się także następujący kompozytorowie polscy: Mieczysław Soltys (ur. w r. 1863), autor oratorium p. t.: »Śluby Jana Kazimierza«, trzech oper (z tych najudatniejsza »Marja«) i licznych utworów muzyki instrumentalnej; Erazm Dłuski, autor opery »Urwasi«; Henryk Skirmuntt, autor dramatu muzycznego »Pan Wołodyjowski« i Michał Świrzyński (ur. w r. 1868), popularny w Krakowie kompozytor muzycznych wkładek do kilku dramatów, licznych pieśni i chórów, utworów symfonicznych (lekkie w stylu uwertury), wreszcie bardzo udatnych fortepianowych utworów instrukcyjnych dla młodszych pianistów.

W pobliżu tego kierunku znajdujemy także: Piotra Maszyńskiego, wytrawnego kierownika zespołów chóralnych w Warszawie, autora świetnie brzmiących chórów męskich i płynnych pieśni, Feliksa Starczewskiego (ur. w r. 1868), Henryka Pachulskiego.

Muzykę religijną uprawiali od kilkudziesięciu lat:

X. Franciszek Walczyński, kanonik tarnowski, a przedewszystkiem X. Dr. Józef Surzyński (1851—1918), proboszcz w Kościanie, prawdziwy filar poważnego ruchu muzycznego w Kościele polskim, kompozytor rozlicznych mszy i różnych form liturgicznych, wydawca podręczników muzyki kościelnej gregorjańskiej i polskiej, redaktor i główny autor prac w piśmie *Muzyka kościelna*, na koniec historyk dawnej muzyki kościelnej polskiej, zasłużony zbieracz pomników jej i wydawca *Monumenta musices sacrae in Polonia*, które pierwsze dostarczyły część autentycznego materiału historykom muzyki polskiej. Mrówcza praca, ofiarna działalność, wielka zasługa!

Instrumentalną muzykę kościelną w poważnym stylu uprawia Mieczysław Surzyński (ur. w r. 1866), znakomity wirtuoz organowy.

Kilku kompozytorów młodszej generacji staje jeszcze w szeregach dawniejszej szkoły, z której stylem i tendencjami godzą się bardziej niż z nowszymi kierunkami, chociaż i im pod pewnemi, wszelako tylko formalnemi względami ulegają. Należą tu: Adolf Guzewski (ur. w r. 1876), autor opery p. t. »Dziewica lodowców«, symfonji i koncertu fortepianowego; Feliks Nowowiejski (ur. w r. 1877), wprawny technicznie muzyk, o słabej inwencji melodyjnej, lubujący się w jaskrawych, treści pozbawionych efektach (oratorium *Quo vadis*, Symfonia *h-moll* z programem dewocyjnym), nie gardzący nawet formą marszów wojskowych; wreszcie Michał Józefowicz, dobrze władający formą sonatową.

IX.

Nowe prądy w muzyce polskiej. Współcześni.

Pod koniec wieku XIX zaczęły się przeżywać w Polsce te hasła, pod jakimi Moniuszko tworzył i działał jako muzyczny nauczyciel narodu. Sztuka jego przygotowała muzyczne wychowanie dwóch całych pokoleń, ale nie mogła starczyć na pokrycie wyższych potrzeb artystycznych. Tym odpowiadała oddawna muzyka Chopina. Ale misja Chopina, jako duchowego kierownika polskiej twórczości muzycznej, mogła zacząć się dopiero wtedy, kiedy ogólne wykształcenie narodu na polu muzyki, po wytworzeniu silniejszej warstwy średniej inteligencji pośród miłośników muzyki, dało zawiązki pod kulturę najwyższego rodzaju muzyki. Równocześnie przeszła muzyka w innych krajach Europy ogromnie silną ewolucję. Arcydzieła świetnej instrumentacji Berlioza, wspaniałe poematy symfoniczne Liszta i nadewszystko genialne dramaty muzyczne Wagnera, musiały wywołać w Polsce wrażenie, właściwe epokowym zjawiskom w dziedzinie sztuki. Współ z dziełami tych wielkich mistrzów wskazały kompozycje Chopina kompozytorom polskim daleko wyższe ideały artystyczne od tych, jakie im narzucały konserwatorja w nauce, opartej na akademickich formułkach. Naśladowców Chopina, w rodzaju Ign. Krzyżanowskiego, nie brakowało w Polsce. Był to objaw zupełnie naturalny. W ostatnich jednak dziesiątkach lat ze-

szlego wieku wystąpiło kilku kompozytorów, których twórczość, pod względem duchowej treści i form niezależna od muzyki Chopina, była realizacją jego artystycznych celów w zmienionych warunkach muzycznych po dokonaniu się niejednej zmiany w poglądach na estetykę muzyki i wobec niebywałego rozwoju środków wyrazu, czyli techniki kompozytorskiej.

Jakikolwiek sąd wyda kiedyś historia muzyki o twórczości kompozytorów polskich obecnej doby, to zawsze będzie musiała przyznać im, że hołdując najwyższemu nawet ideałom sztuki, byli oni tłumaczami ducha narodowego przy pomocy uniwersalnej mowy dźwięków. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że kierunek narodowy muzyki Chopina i Moniuszki, widoczny czy to na samej już powierzchni ich kompozycji, czy ukryty w ich najgłębszych podstawach duchowych, przeszedł nam wszystkim w krew, jako jeden z moralnych imperatywów kategorycznych rasy polskiej. Dziewięćdziesiąt procent współczesnej nam muzyki polskiej jest świadomym lub nieświadomym »zaśpiewem na n a r o d o w ą nutę«. Niekiedy wycucie pierwiastka polskiego w kompozycjach naszych czasów jest dość trudne. Internacjonalizm środków technicznych przeszkadza słuchaczowi polskiemu w odczynieniu z nich tego pierwiastka. Ale jak G. W. Fink z łatwością skonstatował swoim niemieckim uchem istnienie czynników polskich w pierwszych pieśniach Moniuszki, tak też ogromna większość kompozycji naszych współczesnych autorów odślania polskość swojego ducha, w pierwszym już zetknięciu, przed słuchaczami obcych narodowości, kiedy polskim brakuje jeszcze pewności w ocenieniu tego znamienia duchowego. Nietylko bowiem motywy etniczne są wykładnikami charakteru narodowego w muzyce, jak wiemy. Stąd więc musimy szukać cech narodowych w muzyce naszej przy pomocy środków daleko subtelniejszych od rytmiki tanecznej i melodyki ludowych pieśni. Są to środki należące do kategorii rzeczy oderwanych.

Jednym z zasłużonych kompozytorów polskich, któremu rozwój muzyki naszej niemało ma do zawdzięczenia, był Ju-

liusz Zarębski. Urodzony w r. 1854 w Żytomierzu, w młodzieńczych latach został Zarębski uczniem Liszta w Weimarze i ledwie zasłynawszy jako znakomity pianista, zgasł w 31 roku życia (1885 r.). Już w roku 1879 został profesorem Konserwatorium w Brukseli. Liczne kompozycje fortepianowe Zarębskiego, pośród których formy taneczne zajmują poważną część, są dalszą konsekwencją stylu Chopina pod względem techniki instrumentu i charakteru harmonji. Młody kompozytor dochodził jednak także do tych środków, jakie stanowią podstawę dzisiejszej muzyki francuskiej, przeczuwał egzotyzm całotonowej skali Debussy'ego i jego harmonję na skali tej opartą. W interesie samych pianistów polskich byłoby wskazane żywsze zajęcie się, w celach wykonywania na koncertach, świetnemi pod względem wirtuozyjnym utworami Zarębskiego.

Wysokie cele artystyczne od najwcześniejszych kompozycji stały się hasłem twórczości Ignacego Józefa Paderewskiego. Znakomity artysta urodził się w r. 1860 w Kuryłówce na Podolu. Uczył się w Warszawie u Roguskiego i już mając lat 19 został nauczycielem w Instytucie muzycznym. Niedługo potem udał się na dalszą naukę do Kiela, Urbana (kompozycja) i Leszetyckiego (fortepian). Od roku 1887 zaczął występować jako pianista i zdobył w całym świecie legendarne wprost powodzenie. Stał się jednym z najgłośniejszych ludzi naszych czasów. O właściwościach Paderewskiego, jako pianisty, znajdujemy w cennej książce K. M. Breithaupt'a »*Die natürliche Klaviertechnik*« następujące zdania: »Na czele międzynarodowych pianistów stoi Ign. Paderewski, którego niesłychane sukcesy za granicą, szczególnie w Ameryce, okryły nazwisko jego wielkim nimbem. Bez wątpienia ma Paderewski zdecydowaną fizjognomję. Zachwycająca jest w grze jego łatwa płynność i francuska wytworność. Jego ton fortepianowy jest niezmiernie delikatny i wonny, a technika ma nieporównany wdzięk. Do tego przyłącza się muzycznie zawsze zajmujące frazowanie i ten uprzejmie-wy-

kwintny rys, który świadczy o urodzonym arystokracie. Duch i powab wspiera tu nadzwyczajne wirtuozostwo. Niestety jego niezwykły smak i genialny instynkt fortepianowy nie wystar-



Ignacy J. Paderewski.
(Według portretu Burne-Jones'a).

cza, kiedy chodzi o ukształtowanie wielkich idei i rozwiązanie głębokich problemów artystycznych...»

Horyzont twórczości Paderewskiego w stosunku do sztuki Chopina rozszerzył się w kierunku ścisłych form polifonicznych, wszystkie bowiem większe dzieła Paderewskiego

zamykają w sobie świetnie opracowane *jugi* (n. p. Warjacje op. 10 i op. 14, Sonata *es-moll* op. 21 i Warjacje op. 23 z monumentalnie zbudowaną fugą końcową). Nieboskłon pomysłów Paderewskiego zdaje się być zasłonięty warstwą chmur, jego dzieła fortepianowe mają przeważnie szary koloryt dźwiękowy i treść uczuciową owianą groźnym chłodem.

Jak w granicie wykute są naczelne pomysły w dwóch potężnych dziełach Paderewskiego, sonacie op. 21 i warjacjach op. 23. Obie kompozycje mają jakąś wspólność ideową, zaznaczoną tożsamością zasadniczej tonacji i bohaterskim charakterem myśli przewodnich, który jasno występuje zarówno z pierwszego tematu sonaty:



jak z tematu warjacji:



Dzieła te to znakomite przykłady wzniosłego stylu muzycznego. Treść ich zdaje się nie wypływać ze źródeł egotycznych artysty; jest ona brzemienista w myśli znacznie potężniejsza od lirycznych wynurzeń. Psychologiczna interpretacja kompozycji tych każe nam dopatrywać się w nich tych samych tendencji, jakie zawarły się w wielkiej, trzyczęściowej symfonji, ilustrującej allegorjami muzycznymi wypadki powstania polskiego w roku 1863. Gorący patriotyzm Paderewskiego i historjozoficzne wczucie się w porozbiorowe dzieje narodu oto duchowy podkład tych trzech wspaniałych dzieł.

Obok kultu fortepianu (Koncert *a-moll*, Fantazja polska i szereg mniejszych dzieł) i pieśni, próbował Paderewski sił kompozytorskich w dramacie muzycznym. Opera trzyaktowa

Paderewskiego, *Manru* (słabe libretto A. Nossiga z powieści Kraszewskiego *Chata za wsią*) ma styl pośredni między stylem dzieł Wagnera a operą włoską. Dobrą stroną dzieła jest barwna instrumentacja i efektowne chóry. Pomimo najwyższych aspiracji artystycznych, jakie Paderewski objawiał w przeważnej ilości swoich utworów (rzadko bowiem zniżał poziom swoich dzieł do przeciętnych upodobań publiczności), nie zerwał kompozytor nasz związków z polską muzyką ludową i często zasiliał się tematami jej tańców i pieśni, ze szczególnie zaś zamiłowaniem wyszukiwał je w muzyce podhalańskiej.

Z chwilą wybuchu wielkiej wojny europejskiej zamknął wielki artysta swoją działalność na polu muzyki, ażeby podjąć dalej spełnianie tej misji, jaką przed laty dla ojczyzny prowadził Adam Mickiewicz. Szczęśliwa gwiazda genialnego męża, jego ogromny talent dyplomatyczny i bezgraniczne ukochanie Polski, oddały sprawom politycznym narodu nieocenione usługi, przyniosły korzyści nieporównane. Zaslugą Paderewskiego jest przyłączenie Polski do państw wielkiej koalicji, walczącej z państwem Niemieckiem. W styczniu 1919 został Paderewski prezesem rady ministrów Rzeczypospolitej Polskiej, dnia 28 czerwca podpisał imieniem narodu, wspólnie z Romanem Dmowskim, traktat pokojowy w Wersalu. Należy do tych kilku mężów opatrznosciowych, którzy w historycznie najważniejszych dla zmartwychwstałej ojczyzny czasach: Dobrze zasłużyli się ojczyźnie.

Epigonem Chopina, w kierunku wirtuozyjnym, jest Zygmunt Stojowski (1869), uczeń najpierw Żeleńskiego, później Delibes'a i Masseneta. Szereg jego kompozycji fortepianowych (pośród nich Koncert *fis-moll*, Sonata op. 18 i różne utwory charakterystyczne) należy do rodzaju *causeries* muzycznych na gładkie, salonowe tematy, chociaż niektóre z nich mają w sobie coś z nowoczesnego *spleenu*... Najwyżej dotarł Stojowski w rozłożystej, pełno instrumentowanej Symfonii *d-moll*.

Henryk Melcer (ur. w r. 1869), pianista bardzo wysokiej miary, zawdzięcza wiele w krystalizacji swojego talentu Chopinowi. Fortepian jest głównym celem twórczej pracy Melcera (dwa znakomicie skonstruowane, świetne koncerty fortepianowe i transkrypcje), nie zastania mu on jednakże widoku na inne zadania, jak muzykę komnatową (sonata na skrzypce i fortepian), pieśń, a także operę (jedna z kilku dotychczas utworzonych *Marji* Malczewskiego i scena dramatyczna *Protesilas i Laodamia*), których treść uczuciowa i nowoczesność środków wyrazu są w wysokim stopniu zajmujące.

Równoległe z ruchem artystycznym w literaturze polskiej i sztukach plastycznych, który pod nazwą »Młodej Polski« torował drogi dla nowych prądów w zakresie form i środków wyrazu, prąc do śmiałej ewolucji twórczości artystów, zaczął się w muzyce polskiej — niedługo po roku 1900 — okres występowania na widownię publiczną młodych kompozytorów, związanych przejściowo w »Spółce nakładowej młodych kompozytorów polskich«. Należeli do niej muzycy nawet wyraźnie sprzecznych z sobą kierunkach kompozytorskich. A czyło ich jednak pokrewieństwo młodości i chęć zdobycia dla sztuki swojej uznania społeczeństwa. Epizodycznie garnęli się do nich i starsi od nich. Młoda Polska muzyczna opierała się w znacznej mierze na przykładach sztuki niemieckiej i nowo-rosyjskiej, przejmując od Ryszarda Straussa i Sergiusza Skrijabina przedewszystkiem niejedną z używanych przez nich form, pewien zasób środków technicznych w orkiestracji, wiele zwrotów modulacyjnych, sposoby harmonizacji i fragmenty figuracyjne. Niejeden temat młodych wtedy kompozytorów naszych był reminiscencją z dzieł wspomnianych właśnie obcych mistrzów. Szkołę tę muzyka polska przejść musiała, jeżeli chciała przemawiać do świata muzycznym językiem ludzi współczesnych. Pomimo tych zewnętrznych podobieństw do utworów kompozytorów naszych nie przestał być polskim. Najbardziej wyróżniły się pośród kilkunastu kompozytorów, którzy po roku

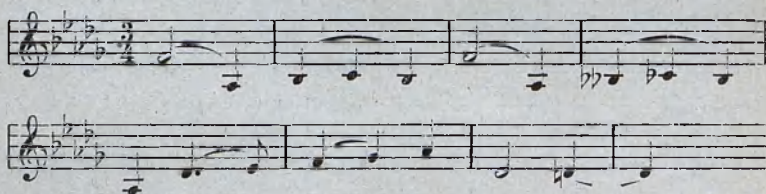
1900 dali się poznać społeczeństwu polskiemu talenty: M. Karłowicza, L. Różyckiego i K. Szymanowskiego.

Mieczysław Karłowicz otwiera szereg młodych symfonistów polskich kilkoma dziełami o wielkiej powadze stylu i wysokiej wartości. Urodzony w r. 1876, uczeń w kompozycji Noskowskiego i Urbana w Berlinie, w młodym wieku wystąpił ze skromnymi pieśniami, rychło jednak poświęcił się wyłącznie muzyce symfonicznej (wliczyć tu także można Koncert skrzypcowy z towarzyszeniem orkiestry). W zimie 1909 r. znalazł śmierć tragiczną w Tatrach, zasypany lawiną.

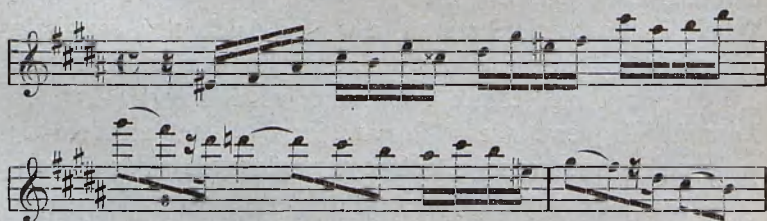
Pierwsze kompozycje orkiestralne Karłowicza świadczą o skłanianiu się ku formom klasycznym (op. 2 Serenada, op. 6 Uwertura p. t. *Biała gołąbka [Bianca di Modena]* i op. 7 Symfonia *Odrodzenie, e-moll*), które młody twórca wszechstronnie opanował podczas nauki u teoretyka berlińskiego Urbana. Od dziewiątego dzieła począwszy, zaczyna się łańcuch sześciu poematów symfonicznych Karłowicza. Przykładami Karłowicza były zarówno poematy symfoniczne Liszta, jak śmiałe dzieła Straussa. Na nich to zaprawiał się w kierunku technicznym i kształcił w wyrobieniu poczucia barwności orkiestralnej. *Powracające fale* Karłowicza (op. 9) miały szczegółowy program literacki za podłoże swoich myśli muzycznych; treść poematu przypominała jeszcze zdaleka *Śmierć i wyzwolenie* Straussa, a w ślad dzieła tego rozwijała się konstrukcja utworu Karłowicza, który w pomysłach swoich nie otrzaskał się jeszcze zupełnie z reminiscencji *Tristana i Izoldy* Wagnera. Ale w *Powracających falach* zawarło się wiele piękna muzycznego, dobytego z własnych pokładów duchowych kompozytora. Głębiej w duszę swą, o potrzebach filozoficznych, wniknął Karłowicz w następnym, poważnem dziele: *Odwieczne pieśni*, którego trzy części opiewały: Wiekiutą tęsknotę, Miłość i śmierć i Wszechbyt. Myśl Karłowicza wyszła tu poza granicę subiektywnych uczuć, pragnąc ogarnąć dalekie kręgi makrokosmu. Inwencja muzyczna poszybowała w poemacie tym, z nakazu twórczej woli kompozytora, wy-

sokim szlakiem, utwór cały przepływa w podniosłym, dostojnym nastroju. Dwa dalsze poematy, op. 11 *Rapsodia litewska* i op. 13 *Smutna opowieść*, mają wspólność szarego, melancholią przeziąkniętego kolorytu. Powstały zapewne w chwilach zwątpień, które spadały często na tę piękną, czulą na »ból świata« duszę.

Rozlewną, prawdziwie słowiańską melodyjność Karłowicza i szlachetność jego inwencji reprezentuje bardzo korzystnie temat Pieśni o miłości i śmierci:



Szczyt twórczości Karłowicza oznacza poemat symfoniczny o legendarnej miłości *Stanisława i Anny Oświęcimów*. Karłowicz wżył się w dawne podanie z niezmierną intensywnością uczucia i współczucia. Tematyczną podstawę dzieła, utrzymanego nieprzerwanie w tężowej barwności orkiestry, stanowi rwący pomysł wstępny:



którego warjanty przychodzą później jako melodje liryczne i dramatyczne. Temat ten jest blisko spokrewniony z tematem *Don Juana* z poematu R. Straussa. Karłowicz był istotnie »straussistą«, a w czasach naszych jest to tak samo przez się jasne, jak »byronista« w literaturze w r. 1830.

Tak jak do *Stanisława i Anny Oświęcimów* zbliżył może Karłowicza *Zygmund i Zyglinde* Wagnera, tak pomysł ostatniego, niezupełnie skończonego dzieła Karłowicza *Dramat (epizod) na maskaradzie* powstał pod wpływem — jak należy przypuszczać — *Symfonji fantastycznej* Berlioza. (Szczegółowo naszkicowany utwór wypracował znakomity dyrygent i kompozytor Grzegorz Fitelberg).

Karłowicz był typowym muzykiem programowym. Dzieła jego powstawały pod wpływem pomysłów literackich w założeniu, ale w uformowaniu muzycznym dążyły zawsze do spełnienia warunków muzyki bezwzględnej. Karłowicz był zbyt głębokim artystą, aby paść ofiarą naturalistycznej programowości muzycznej, aby gubić się w drobnym malarstwie dźwiękowym. Niemniej jednak talent jego przenosił skojarzenia muzyczno-pojęciowe nad pomysły bezinteresowne pod względem treści czysto-muzycznej; plastyka muzycznego wyrazu zadowalała Karłowicza więcej, niż jego abstrakcyjna wartość. Tą drogą idąc, zbliżał się Karłowicz do chwili, kiedy od muzyki symfonicznej musiałby być przejść do dramatu muzycznego.

Podobną ewolucję od programowej muzyki symfonicznej do dramatu muzycznego przeszedł *Ludomir Różycki* (ur. w Warszawie w r. 1883), uczeń Noskowskiego. Główne rodzaje twórczości Różyckiego stanowią: poemat symfoniczny i opera. W młodzieńczym wieku utworzył Różycki poematy: *Stańczyk*, *Pan Twardowski* i *Bolesław Śmiały*, o jędrnych, bardzo charakterystycznych tematach i wyrazistej, świetnej w barwach instrumentacji. Talent jego skryształizował się wcześniej; rozwoju w kierunku polifonicznym nie zapowiadała natura nawskróś melodyjno-rytmiczna. W *Anhellim* wypowiedział się Różycki jako poeta muzyczny i wszechstronnie jako harmonista, w *Królu Kofetui* (podług Juliusza Zeyera) zajął szczęśliwem wyczerpaniem tematu, ale zniżył cokolwiek lot w *Warszawiance* i *Monnie Lizie*. Zbyt szybka, niemal szkicowo traktowana, produkcja wycisnęła swoje piętno na obu

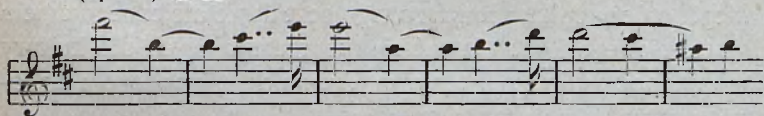
pierwszych operach Różyckiego: *Bolesławie Śmiałym* z roku 1909 (libretto Aleksandra Bandrowskiego) i *Meduzie* z roku 1913 (bohaterem w niej jest Lionardo da Vinci; tekst Cezarego Hirschbanda-Jellenty). Talent śmiały i pewny siebie, rzucał Różycki pomysły swoje *al fresco*, dlatego też w perspektywie teatralnej przedstawiały się one efektownie. *Bolesław Śmiały* skłaniał się ku dramatowi muzycznemu; styl jego był w eklektyzmie swym szczęśliwym wykorzystaniem środków muzyki po-wagnerowskiej, niemieckiej i włoskiej. Po »Meduzie«, przedstawiającej postęp w kierunku formalnym i technicznym, nastąpiła w roku 1916 trzecia opera Różyckiego, »Eros i Psyche«, której libretto zostało przerobione z dramatu Jerzego Żuławskiego; wystawiono ją po raz pierwszy w operze wrocławskiej. W dziele tem przeważa, nad innymi, wpływ stylu Debussy'ego pod względem melodyki i harmonii. Impresjonistycznie traktował tu Różycki orkiestrę i osiągnął w niej ogromną barwność brzmień. W tyle za tym ważnym czynnikiem dzisiejszej muzyki dramatycznej pozostały pomysły melodyjne w »Erosie i Psyche«, które, równoległe do prądów, panujących na tem polu, nie mają już charakteru poezji muzycznej, ile raczej zbliżają się do potocznej prozy. Wartościową jest produkcja Różyckiego w rodzajach muzyki komnatowej, której trwale nabytki stanowią: poetyczna sonata na wiolonczelę i fortepian, trio fortepianowe w formie rapsodji i rozłożysty, bardzo intensywny w dźwięku kwintet fortepianowy op. 35. Z pośród utworów fortepianowych Różyckiego wyróżnia się młodzieńcza kompozycja p. t. »Igraszka fał« (wedle obrazu Boecklina) i poemat na fortepian »Balladyna«. Malarski raczej niż liryczny talent muzyczny Różyckiego zwracając się do formy pieśni nie osiąga tak pełnych rezultatów artystycznych jak w innych rodzajach. Pomimo to jednak pieśni Różyckiego mają właściwy sobie charakter indywidualny zarówno w liniach melodyjnych, jak w środkach akompanjamentu. Z natury swojej jest Różycki specyficznym talentem homofonicznym i tworzy dzieła

swoje bez domieszki środków polifonicznych. Obcą mu jest potrzeba delikatnego cyzelowania formy muzycznej i nie ma głębokiego poczucia architektoniki dźwięków, które mu wynagradza zmysł barwności dźwiękowej, zwłaszcza w aparacie orkiestralnym.

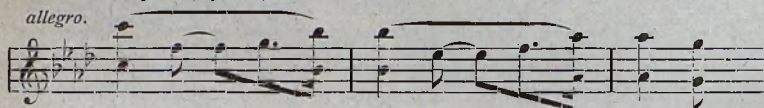
Eklektyczny talent kompozytorski Różyckiego przeszedł w kilkunastu latach produkcji we wszystkich niemal rodzajach muzycznych ciekawą ewolucję pod względem techniki wyrażania się, przy zachowaniu jednolitości swojej istoty i kierunku artystycznego, jaki reprezentuje Różycki. Już »Igraszka fał« zdeklarowała opisowo — impressionistyczny rodzaj pomysłów Różyckiego. W sferze czystej poezji dźwiękowej i tematów abstrakcyjnych gubiła się czasami inwencja Różyckiego, kiedy n. p. dla mistycznie nastrojonych scen Anhellego i demonizmu Balladyny snuł Różycki pomysły o identycznych czynnikach melodyjnych i rytmicznych, rozpięte na zasadniczo odmiennych wartościach tempa.

Temat z Anhellego (partytura orkiestralna str. 49).
Violino solo:

(op. 23).

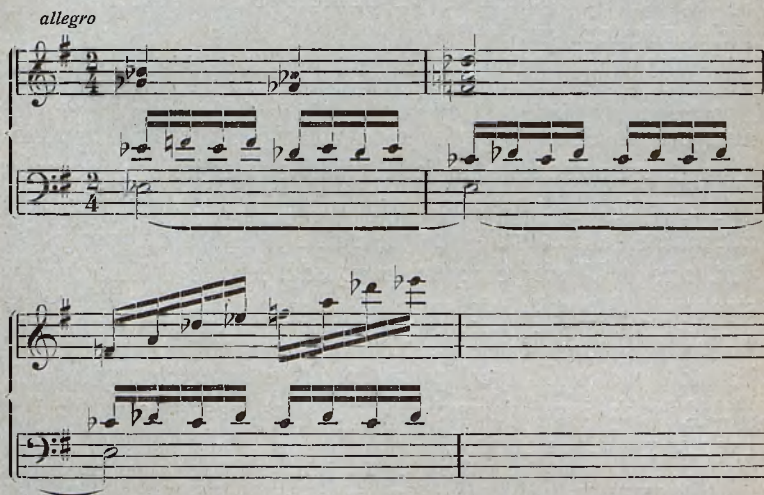


Balladyna (op. 25).



Harmoniczna strona muzyki Różyckiego przeszła z czasem z pod znaku harmonji tonalnej (z licznymi jaskrawościami dyssonansowymi) na tory harmonji egzotycznej całotonowego systemu (Debussy). Pierwsze zaraz takty »Erosa i Psyche« zaznaczają wyraźnie wpływ nowo-francuskiej szkoły impresjonistów muzycznych, której ta właśnie harmonia skali sie-

dmiołonowej (bez półtonów) jest najbardziej charakterystyczną cechą. Początkowe takty opery Różyckiego są następujące:



Wnosząc z dotychczasowego rozwoju twórczości Różyckiego, należy od kompozytora tego oczekiwać niejednego dzieła wartościowego i spodziewać się nieprzemijających dla kultury muzycznej w Polsce wpływów jego talentu, znanego i uznanego także po za granicami kraju.

Na tle całej produkcji muzycznej w Polsce najwspanialej rysuje się talent kompozytorski Karola Szymanowskiego. Urodzony na Ukrainie w r. 1882, w młodzieńczych latach był Szymanowski uczniem Noskowskiego w Warszawie. Na szerszą widownię wystąpił w roku 1905 z cyklem dzieł: pięciu preludjów op. 1. W tych, pod idealnym wpływem Chopina napisanych, poniekąd na dziełach rosyjskiego kompozytora Skryabinie w kierunku stylistycznym wzorowanych, lirykach muzycznych, było można poznać niezmiernie bogatą, wykwinną naturę poetycką. Od Chopina nie pojawiły się w Polsce utwory, tak górnym nastrojone, tak piękne, urocz-

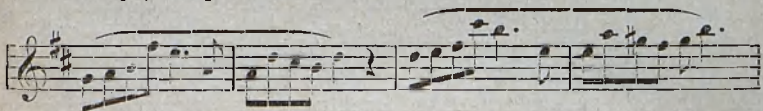
Myśl rozwijała się tu z przedziwną prostotą, z genialną konsekwencją. W melodjach wyczuwało się odrazu głębię i skupienie ducha, w którym się one rodziły. Przemawiała w nich królewskość talentu.

W następnych kompozycjach fortepianowych przedstawił się talent Szymanowskiego, jako wielka potęga w kierunku konstrukcyjnym. Po próbnym niejako, ale tak doskonałym Warjacjach, op. 3, nastąpiła pierwsza Sonata *c-moll*, op. 4, zbudowana z imponującym zmysłem architektonicznym, zakończona wielką fugą, wyprowadzoną z tematu pierwszej części. Szymanowski objawił tu swój istotny talent polifoniczny; jego fuga nie była tylko owocem studjów, nie ambicja imponowania techniką podyktowała ją, ale ten kategoryczny imperatyw jego geniuszu, w którym dokonała się synteza dwóch zasadniczych form muzycznych: fugi — czyli formy muzycznej jednolitości, i sonaty — formy muzycznego przeciwieństwa. Pomostem, łączącym te dwa bieguny w późniejszych dziełach Szymanowskiego, miała się stać forma warjacji.

W nieporównanej świetności przedstawiła się inwencja Szymanowskiego w Warjacjach op. 10, których temat, zachynający się melancholijną melodją Sabały:



uzupełnił własnym, genialnie dostrojonym, kontrastującym w nastroju, dośpiewem:

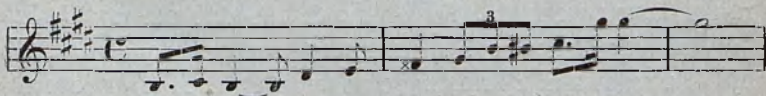


Połot myśli i barwność opracowania walczą o lepsze w tych dziesięciu śmiałych przetworzeniach tematu.

Pewnego rodzaju koncesją na rzecz czystego wirtuozo-

stwa fortepianowego była *Fantazja op. 14*, ponieważ równoległe zjawisko do Sonaty na skrzypce i fortepian op. 9.

Pierwszą kompozycją orkiestralną Szymanowskiego była Uwertura koncertowa op. 12. Jest ona przejawem epizodycznego wpływu Ryszarda Straussa na Szymanowskiego, co zdradza pierwszy zaraz temat jej:



Wcześniej osiągnął Szymanowski najdalej w pokonaniu wszelakich trudności technicznych idące mistrzostwo. Nad fortepianem zawładnął niemal jak Chopin lub Liszt, wzbogacając jeszcze styl swój w kierunku polifonicznym. Łatwość w rozwiązywaniu problemów polifonji instrumentalnej doprowadziła Szymanowskiego do barokkowego nadużywania jej zarówno w akompaniamencie Dwunastu Pieśni op. 17, jak w instrumentacji pierwszej Symfonji. Po tym krótkim okresie szukania nowych dróg w nieprzebranem bogactwie pomysłów melodyjnych i harmonicznym własnego talentu, nastąpiło ostateczne skryształowanie stylu kompozytorskiego Szymanowskiego.

Objawiło się to w drugiej Symfonji, op. 19, *B-dur*. Beethoven i Brahms wpłynęli na to wyklarowanie talentu Szymanowskiego. Ideały ich pojęć formalnych doprowadził Szymanowski do tej ostatecznej konsekwencji ewolucyjnej, jaką przedstawia forma jego Symfonji op. 19 i Sonaty fortepianowej op. 21 (*A-dur*).

Jakże dalekim od koturnowego patosu nowoczesnych symfonji jest temat pierwszej części symfonji Szymanowskiego:



Jest on kwintesencją wdzięku w talencie Szymanowskiego; od najbardziej ujmującego tonu podnosi się tu wyraz,



Karol Szymanowski.

w ostatnim motywie, do ekstatycznego niemal napięcia. Motyw ten dominuje nad nastrojem całej tej części, podniosłej i natchnionej, zwartej niezmiernie silnie.

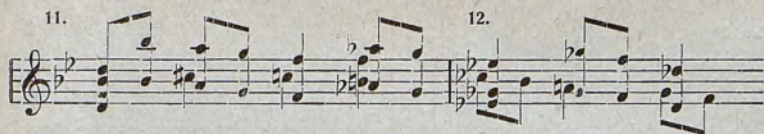
Część drugą stanowią warjacje na temat przepojony najgłębszą poezją. Trzy pierwsze warjacje, utrzymane w najgłębszych sferach nastroju, odpowiadają *adagiu* normalnej symfonji, poczem w dalszych warjacjach (*tempo di gavotto*, *tempo di minuetto*) spełnia się zadanie *scherza*. Dramatycznie podniecona introdukcja wprowadza do popiętej fugi, skonstruowanej genialnie z tematów, urobionych z głównych myśli symfonji.

Temat warjacji jest jednym z najgłębiej nastrojonych pomysłów muzycznych naszych czasów. Na pierwsze wrażenie przedstawia się on jako niezmiernie skomplikowana harmonicznie i polifonicznie fraza trzynastotaktowa. Ale kiedy ucho oswoi się z jej ultraczulemi motywami, kiedy wątek melodyjny najsuktelniejszych przejść chromatycznych jasno się już zarysuje, a myśl ogarnie całość tematu, wtedy zrozumienie jego i odczucie lirycznej ekspresji przekona nas o nieporównanej wartości tych taktów, których najważniejszy materiał podaje następujący przykład:

takt 1. 2.

4. 5.

The musical score shows five measures of a 13-measure theme. Measures 1 and 2 are at the top, measures 4 and 5 are at the bottom. Measure 3 is omitted. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.



Pozostałe takty tematu zbudowane są z tych motywów.

Podobnie uformowana jest druga Sonata fortepianowa *A-dur* op. 21. Śmiało twierdzić można, że od sonaty Beethovena *für das Hammerklavier* op. 106 może tylko kilka razy czysta muzyka instrumentalna zdobyła się na taką głębię wyrazu, jaką mają w sobie Szymanowskiego warjacje w tempie *sarabandy* i *largo* (przed introdukcją do fugi). Fuga końcowa zbudowana jest z tematu, pochodzącego od tematu warjacji i jego odwrócenia melodyjnego.

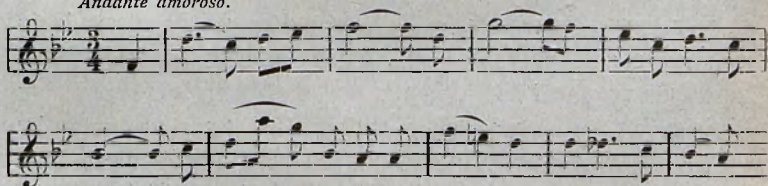
Do najwyższych szczytów natchnienia wzniósł się Szymanowski w *Romansie* na skrzypce z akompaniamentem fortepianu (op. 23), jakby hymnie miłosnym bez słów... Takiej szlachetności w inwencji, tego niepokalania melodyjnego i żaru uczuciowego nie posiada żaden tego rodzaju utwór współczesnych kompozytorów europejskich.

W kilku cyklach pieśni Szymanowskiego objawił się ogromny talent liryczny. W utworach tych zachował Szymanowski zupełną niezależność od pieśniarzy niemieckich ostatniej epoki rozwoju tej formy muzycznej. Jego język muzyczny jest wyrazem najczystszej poezji, środkiem do przedstawienia niesłychanej delikatności wszelakich odcieni nastrojowych. Czysto-muzyczne kształty tych pieśni, zarówno wczesnych jak późniejszych, są nieskazitennie doskonałe. Bogactwo motywów w nich jest ogromne. Melodje śpiewu rysują najczulsze linje chromatyczne, modulacje mają czarujący niepokój i barwność. Do najświetniejszych pieśni Szymanowskiego należą następujące: »Łabędź« do słów Wacława Berenta, »Zulejka« i »Kołysanka Chrystusa« z cyklu op. 13, pieśni zawarte w cyklu op. 22 »Barwne pieśni«, wreszcie »Miłosne pieśni Hafisa« op. 24. Nie są to utwory obliczone na wywołanie wrażenia w wielkich salach koncertowych. Subtelne pomysły Szymanow-

skiego wykwitają cudownie z tekstów użytych poezji i pięknem swem mogą zachwycić tylko w zacisznej kontemplacji. Techniczne trudności ich są bardzo wielkie dla wykonawców. Po pierwszym zetknięciu się z niemi nie można nawiązać poufalej znajomości. Muzycznie i myślowo równie trudne do ogarnięcia odstawiają piękności swoje dopiero po dłuższem wnikaniu w nie. W każdym razie stanowią one osobną kartę i szczyty rozwoju pieśniarstwa nowoczesnego w sztuce ogólnoeuropejskiej.

Talent tak wszechstronny i bujny nie mógł nie uleść pokusie muzyki dramatycznej. W roku 1913 napisał Szymanowski operę w jednym akcie do libretta Feliksa Dörmanna p. t.: »Hagit«. (Oryginalny tekst niemiecki przetłómaczył St. Barącz). Efektowna, bardzo zwarta i pełna dramatycznej siły akcja rozgrywa się w zamierzchłej przeszłości na dalekim Wschodzie. Styl muzyki, niewykonanego dotychczas nigdzie dzieła, jest spotęgowaniem jeszcze tego rodzaju, jaki Ryszard Strauss dał poznać w operach »Salome« i »Elektra«. Sam koniec opery podnosi dopiero słuchacza w najwyższe sfery natężenia muzycznego cudowną zaiste melodią pieśni, idącą na śmierć Hagity, która na tle chórów rysuje się następującą wstęgą:

Andante amoroso.



Podobnie jak opera w rękopisie jeszcze znajduje się szereg napisanych w czasie wojny dzieł Szymanowskiego: trzecia symfonia, koncert skrzypcowy, Mity (na skrz. i fort.), Metopy (fort.), parafrazy Paganini'ego i pieśni.

W ostatnio wydanych kompozycjach fortepianowych: *Masques. Trois morceaux de piano*, op. 34 i III-cia sonata

op. 36, wszedł Szymanowski pod wpływem efemerycznych prądów, panujących w skrajnie postępowym obozie kompozytorów rosyjskich i francuskich, na tory muzycznego futurizmu (lub t. zw. ekspressionizmu). Do oceny utworów tego rodzaju, uwolnionych zupełnie z wszelkich norm naszej estetyki muzycznej, brakuje nam jeszcze kryteriów metody obiektywnej. W każdym razie stwierdza się w tym nowym stylu Szymanowskiego niesłychaną śmiałość pomysłów dźwiękowych i genialny wysiłek w zdobyciu — posuniętych do ostatecznych granic wirtuozostwa — środków technicznych. Przyszłość dopiero pokaże czy Szymanowski przystał na stałe do kierunku programowego, czy też jest to tylko kapryśny epizod jego twórczości.

Z liczego szeregu kompozytorów polskich doby obecnej na wyszczególnienie zasługują w dalszym ciągu następujący muzycy:

Roman Statkowski (ur. w r. 1860), uczeń najpierw Żeleńskiego w Warszawie, później Sołowjewa w Petersburgu, autor rozlicznych utworów na fortepian i komnatowych, efektownej fantazji na orkiestrę (op. 25) i dwóch oper, nagrodzonych na konkursach: »Filenis« (na konkursie w Londynie w r. 1903, I. nagroda) i »Marji« (podług poematu Malczewskiego, nagrodzonej w r. 1906 pierwszą nagrodą w Warszawie). Oba dzieła mają wielkie zasoby pięknych pomysłów melodyjnych i bardzo pewną fakturę.

Felician Szopski (ur. w r. 1865) zdobył uznanie jako kompozytor opery romantycznej p. t. »Lilie« (podług ballady Mickiewicza), wykonanej w r. 1916. Jest to jedna z nielicznych oper polskich, uformowanych w największej mierze na przykładzie dramatu muzycznego Wagnera. Odznacza się ona silnym wyrazem dramatycznym i dobrze brzmiącą instrumentacją. Tę najpoważniejszą pracę Szopskiego poprzedziły mniejsze kompozycje fortepianowe i pieśni.

Emil Młynarski (ur. w r. 1870) zasłynął już jako skrzypek i dyrygent, zanim Koncertem skrzypcowym i wielką

symfonią op. 14 (o idealistycznym podkładzie patryotycznym, z wplecionymi do muzyki tematami pieśni narodowych, z Bogarodzicą na czele) zdobył tytuł poważnego kompozytora. Symfonia ma swój własny, melodyjnie twardy, język i wiele oryginalności w kościstej jakby harmonji. Ogromnie suta szata instrumentacji odpowiada bardzo patetycznemu charakterowi treści, w tendencjach swoich pokrewnej symfonji Paderewskiego. Dzieło Młynarskiego jest świadectwem zupełnego mistrzostwa techniki symfonicznej. Karjera kapelmistrzowska Młynarskiego przeprowadziła artystę przez wiele stanowisk dyrygenta. Działał zrazu w operze warszawskiej, później jako dyrygent orkiestry Filharmonji w Warszawie od jej założenia przez lat kilka, następnie stanął na czele orkiestry szkockiej w Glasgowie. Ostatnio objął dyрекcję opery warszawskiej i Konserwatorium.

Do poważniejszych umysłów twórczych w dzisiejszej muzyce polskiej należą: Juliusz Wertheim i Franciszek Brzeziński.

Juliusz Wertheim (ur. w r. 1881) ogłosił dotychczas drukiem zaledwie kilka utworów (pieśni, preludja op. 2 i 5 i warjacje op. 4). Z bardzo bogatej jego produkcji część pewną można było poznać na kilku koncertach kompozytorskich, które objawiły talent, wypowiadający się szczerze i silnie zarówno w rodzajach muzyki bezwzględnej, jak liryki muzycznej. Twórczość Wertheima reprezentuje kierunek klasycystyczny; hołduje ona ideałom, których apostołem był znakomity spadkobierca klasyków, Brahms. Dzień, w którym kompozycje Wertheima staną się dostępne dla ogółu melomanów polskich za pośrednictwem drukowanego wydania, nie minie bez głębszego wrażenia i znaczenia, pomimo nieustannej ewolucji na polu środków wyrazu muzycznego.

Franciszek Brzeziński (ur. w r. 1867) zwrócił na siebie uwagę nie tyle ilością wydanych i stworzonych kompozycji, ile charakterem pomysłów, znakomitością konstrukcji i techniką polifoniczną. Obok mało znanego koncertu fortepianowego i sonaty na skrzypce i fortepian wyróżnia się najbar-

dziej z pośród utworów Brzezińskiego *Suita polska* op. 4 (na fortepian), w której dostojny polonez został ujęty w formę świetnie przeprowadzonej fugi, a gdzie w obrenku i krakowiaku kipi temperament, jakim mało nowszych kompozycji polskich może się poszczycić. Interesujące zestawienie tematów i nastrojów muzycznych przedstawia *suita p. t. Tryptyk* op. 5. Brzeziński nie przekracza w utworach swoich granicy absolutnego piękna muzycznego i wobec dokonujących się przewrotów na polu muzyki w naszych czasach zachowuje się raczej konserwatywnie. Wypada tu nadmienić, że muzyka Wagnera należy już dzisiaj niemal do kategorii sztuki klasycznej przez charakter i rodzaj swoich środków wyrazu.

Nie przekracza nigdy tej granicy także Henryk Opieński (ur. w r. 1870), wszechstronny i zasłużony pracownik około muzycznej kultury polskiej. Muzyka jego jest mało osobistą, niemniej jednak kilka pieśni i dwa efektowne poematy symfoniczne: *Lilla Weneda* i *Zygmunt August i Barbara* zdradziły piękne aspiracje kompozytorskie, czekające na dalsze urzeczywistnienie.

Śmiało zaznaczały się tendencje ewolucyjne w kompozycjach znakomitego dyrygenta Grzegorza Fitelberga (ur. w r. 1879), już nawet we wczesnych jego utworach, gdzie jeszcze pokrywała je klasyczna forma (w triu fortepianowym i sonacie na skrzypce i fortepian F-dur). Poemat symfoniczny p. t. »Pieśń o sokole« op. 18. zdeklarował Fitelberga jako impresjonistę muzycznego, któremu żaden środek dyssonansowy nie wydawał się niewłaściwym dla osiągnięcia wymaganego wrażenia. W wyzyskaniu barwności orkiestry okazał się Fitelberg (co prawda pod wpływem R. Straussa i impresjonistów rosyjskich) bardzo pomysłowym. Dwa cykle pieśni Fitelberga (op. 21 i 22) przedstawiają się raczej jako rezultaty pewnej doktryny i manieri harmoniczo-illustracyjnej, niż jako wypływ istotnej inspiracji, mimo to jednak mieści się w nich wiele bardzo zajmujących miejsc muzycznych, w których objawia się śmiałość umysłu kompozytora w two-

rzeniu oryginalnych środków ekspresji dźwiękowej. W »Rapsodji polskiej« nawiązał Fitelberg stosunek z tematami ludowymi. Jako znakomity dyrygent symfoniczny, działał Fitelberg przez lat kilka na stanowisku pierwszego kapelmistrza Filharmonji warszawskiej i za granicą.

Ścisłe wirtuozyjny kierunek muzyki fortepianowej reprezentują czterej głośni pianiści polscy: Aleksander Michałowski, Raul Koczalski, Józef Hofman i Ignacy Friedman.

Aleksander Michałowski (ur. w 1851) staje w licznych swoich kompozycjach na gruncie epigonizmu szkoły romantycznej. Jego drobne utwory taneczne i w wolnych formach mają jeszcze stempel salonowości i należą do rodzaju *vieux jeu*.

Raul Koczalski (ur. w r. 1885 w Warszawie) był jednym z głośniejszych swojego czasu cudownych dzieci, później zdobył sobie markę świetnego pianisty. Od szeregu lat nie ma żadnej łączności z ojczyzną, gdzie też jako kompozytor jest niemal zupełnie nieznan. Po za dwiema operami (»Ryszard« 1902 i »Die Sühne« 1909) wydał kilkadziesiąt kompozycji wirtuozyjnych na fortepian, niejednokrotnie posiłkując się w nich rodzimemi tematami i starając się być tłumaczem ducha polskiego. Pośród tak zamierzonych kompozycji Koczalskiego bardzo korzystnie przedstawia się Suita polska op. 71 pomimo konwencjonalnych środków, przy których pomocy wypowiada się w niej autor.

Najpotężniejszy współczesny pianista polski, Józef Hofmann (ur. w Krakowie w r. 1876) stworzył dla swojej tytanicznej i przesubtelnej gry najwyszukańsze efekty wirtuozyjne w kilkunastu utworach, któremi urozmaica swoje programy koncertowe. Oprócz niego samego mało kto grywa je, mało kto może je wogóle grywać.

Ignacy Friedman (ur. w Krakowie w r. 1882) doszedł w pilnej swojej produkcji kompozytorskiej do dzieł bardzo poważnych w duchu (n. p. Passacaglia op. 44) i olśniewających wirtuozyjnością, lub zastanawiających śmiało-

ścią koncepcji (n. p. suita na dwa fortepiany op. 70). W drobnych rzeczach umiał Friedman, jak mało kto inny, schlebiać smakowi szerokiej publiczności (Elle danse, Tabatière à musique etc.) i zrecznie zaprawiać błahe pomysły pieprzykiem dyssonansowości, lub filuternością figuracji. Wszystko to razem nie są rzeczy dłuższej trwałości, ale pierwsze wrażenie, odniesione z nich, jest korzystne dla autora. W licznych pieśniach Friedmanna niema prawdziwej nuty lirycznej.

Niecodziennymi pomysłami odznaczały się pierwsze kompozycje fortepianowe Apolinarego Szeluty (ur. w r. 1884), z którymi młody muzyk wystąpił w roku 1905 w Spółce nakładowej młodych kompozytorów polskich. Warjacje op. 2, preludja op. 1, wyjątek z sonaty (nokturn) miały w sobie prawdziwą głębię nastroju, w którym czuć było od razu istotę talentu, wypowiadającego się bez przymusu, zupełnie z wewnętrznego nakazu inspiracji twórczej. Potem przez lat kilka zamilkł Szeluta, aż niedługo przed wojną światową odezwał się dobrze zapowiadający się jego talent. Środowisko, w jakim czas ten przebył nie sprzyjało rozwojowi talentu Szeluty. Na samych krańcach Europy, w Ufie pod Uralem, pisał Szeluta pieśni do tekstów Heine'go, które nie dorównują wartości pierwszych utworów, a razią bardzo wątlm i błędnym przekładem polskim.

Romantyczny kierunek zaznaczyła nieskoordynowana zupełnie, pół-dyletancka twórczość młodo zmarłej pianistki J. Adwigi Sarneckiej (um. w r. 1913), której choroba zapełniła pogląd na świat i ubierała pomysły cierpieniem i boleścią, o ile one były osobistym wylewem lirycznym lub podniecała do gorączkowych zjaw, kiedy tematy podawały wrażenia z zewnątrz (cykl utworów p. t. »Muzeum«, zasugerowanych dziełami sztuki w zbiorach Feliksa Jasińskiego). Na uciążliwym zmaganiu się idei z niedostatkiem techniki spalał się powoli niewątpliwy talent Sarneckiej.

Muzykę fortepianową w rodzaju salonowym, nie bez sympatycznych rezultatów, uprawiał w latach ostatnich L u-

dwik Morelowski (1847—1916). Jan Skrzydlewski stawia sobie nieco wyższe cele, ale rzadko je osiąga w rozlicznych swoich preludjach i innych utworach. Wanda Landowska, interesująca interpretatorka starej muzyki na rekonstruowanym dla dzisiejszego życia koncertowego *clavicinie*, zapisała nazwisko swoje wśród kompozytorów polskich kilkoma drobiazgami z lat panieńskich. Z szeregu kompozytorek polskich zasługują tu bodaj na wymienienie Helena Łopuska, Marya Borkowiczówna, Irena Białkiewiczówna, wreszcie utalentowana i gruntownie ogarniająca technikę kompozytorską Lucja Drege, której utwory uzyskały nagrodę Ministerstwa sztuki i kultury.

Pośród okazałego zastępu przygodnie tylko uprawiających kompozycję muzyków polskich i licznych dyletantów w kompozycji wyraźniej zarysowują się sylwetki następujących kompozytorów: Stanisława Lipskiego, Marjana Tad. Rudnickiego i Bolesława Wallek-Walewskiego, wszystkich trzech należących do krakowskiego koła muzycznego.

Stanisław Lipski (ur. w r. 1880) dzieli swoją produkcję kompozytorską między fortepian i pieśń, mając dobre poczucie formy w mniejszych rodzajach i szczęśliwe pomysły, pozwalające na wykorzystanie barw instrumentalnych i warunków wyrazu wokalnego. Muzyka jego ma w sobie pewien pociąg ku melancholijności, częstym rysem jej jest pierwiastek ludowy, obce jej są tendencje nowatorskie, ale niewymuszona, szczerza jej nuta działa ujmująco. (Do celniejszych utworów Lipskiego należą: 5 *morceaux pour piano* op. 8. Dwanaście pieśni op. 9. Trzy tańce charakterystyczne op. 12 etc.).

Marjan Tad. Rudnicki (ur. w r. 1888) ma tak zdecydowany profil duchowy w rozlicznych swoich utworach wokalnych, tyle liryzmu i poczucia efektów barwy dźwięku rytmiki i harmonji, że nawet pomimo niewydania drukiem żadnej kompozycji należy do bardziej interesujących osobistości muzycznych młodszego pokolenia. Specjalnością Rudnickiego,

podyktowaną czasowym zawodem muzyka w kinoteatrze, były suity pisane do dramatów filmowych (Antoniusz i Kleopatra, Sąd boży). Subtelna natura artystyczna Rudnickiego znalazła niewątpliwie sposobność do wypowiedzenia się w poważnych kompozycjach.

Bolesław Wallek-Walewski (ur. w r. 1885) uprawiał z zamiłowaniem formy wokalne, szczególnie chóry męskie o ilustracyjnym charakterze dźwiękowym (Burza morską, Pogrzeb Kazimierza Wielkiego, Bajeczka o myszce), a w utworach orkiestralnych (n. p. Paweł i Gawel) miał także przede wszystkim efekty programowe na względzie. W kilku pieśniach połączył szczęśliwie liryzm z malarstwem dźwiękowym. Po napisaniu licznych utworów kościelnych, fortepianowych i wokально-orkiestralnych (cykl czterech wartościowych pieśni z tow. orkiestry »Pory roku«), w r. 1919 wystąpił w Krakowie z operą do własnego libretta, opartego na motywach z wojny światowej, p. t. »Dola«. Wykonano ją siłami Towarzystwa operowego, którego inicjatorem i kierownikiem artystycznym jest Walewski. Opera ta jest dowodem silnie rozwijającego się talentu, który zdobył się tu na jedną imponującą scenę zbiorową w akcie drugim (obraz pełen grozy na tle toczącej się bitwy, z lamentującą w malignie kobietą wiejską na pierwszym planie i nieszporama w kościele na planie drugim z kontrapunktem suplikacji »Święty Boże«), ale nie zdołał ekonomicznie wyzyskać pomysłów lirycznych i motywów dramatycznych i eksperymentami krzyżujących się scen obniżył wrażenie całości. Z wyklarowaniem się stylu muzycznego Walewskiego następują niechybnie pełnowartościowe dzieła kompozytora, któremu organizacja życia muzycznego w Krakowie ma niemało do zawdzięczenia.

Nowoczesne pieśniarstwo polskie ma do zanotowania kilka dat wybitniejszych. Nowy okres tej formy lirycznej zaczęły jeszcze pieśni Eugeniusza Pankiewicza, młodo zmarłego w r. 1898 kompozytora. Pankiewicz wprowadził do swoich pieśni nieznane przedtem w pieśniarstwie polskiem

czynniki artystyczne w środkach akompaniamentu i wyrazu wokalnego. W procesie ewolucyjnym na polu pieśni uczestniczyli szczególnie: Szymanowski, Fitelberg, Różycki, Jachimecki, później Karol Hubert Rostworowski, który w r. 1907 wydał sześć pieśni do poezji Heinego o daleko posuniętych cechach dowolności rytmicznej, harmoniczej i deklamacyjno-melodyjnej wobec form tradycyjalnych. Nowszemi środkami operuje także w pieśniach swoich Czesław Marek, nieraz zdradza pociąg ku nim Włodzimierz Kenig, a Ludwik Marczewski pokrywa śmielszemi alteracjami konwencjonalność rozlewnych pomysłów. Wśród debutantów w kompozycji zwracają na siebie uwagę: Władysław Raczkowski (gruntowne opanowanie fortepianu), Stanisław Colonna Walewski, talent na wyższą miarę zakrojony, rokujący na polu muzyki fortepianowej, o charakterystycznych tematach, najpiękniejsze nadzieje i znakomity pianista, Józef Rosenstock.

Ponieważ zadaniem pracy historycznej nie jest katalogowanie, należy oprzeć się pokusie wymienienia jeszcze kilkunastu nazwisk kompozytorów polskich, przyczyniających się, w miarę talentu, do podniesienia kultury muzycznej w Polsce.

W kilkunastu latach obecnego stulecia wzmogła się produkcja kompozytorów polskich, zwiększył się w miastach polskich ruch muzyczny, zaczęły przybywać instytucje, poświęcone uprawianiu poważnej muzyki. Na czele ich kroczy Filharmonja warszawska, założona w roku 1902. Konserwatorja krajowe: Warszawskie i Krakowskie wydają uczniów, którzy na kursach teoretycznych owdładnęli techniką kompozytorską. Po mniejszych miastach, jak Lublin, Kalisz, Tarnów i i. wre praca organizacyjna nad podniesieniem stanu uprawianej w nich muzyki. W świeżo dla wolnej Polski odzyskanym Poznaniu powstała trzecia, po Warszawie i Lwowie, stała opera polska. Kraków wypełnia tę lukę letniami sezonami operowemi, urządzanemi w znacznej mierze własnemi siłami, zogniskowanemi w Towarzystwie operowem. Muzycy zawo-

dowo uprawiający codziennie grę na instrumentach łączą się w związki (Warszawa, Kraków, Lwów) celem ochrony bytu i podniesienia stanu artystycznego przez uprawianie muzyki symfonicznej. Ministerstwo sztuki i kultury pomaga subwencjami państwowymi instytucjom publicznym, kształcącym w muzyce, młodym kompozytorom i utalentowanym wirtuozom. Konserwatorium Warszawskie zostało upaństwowione. Ruch wydawniczy muzyczny dąży do wzmożenia się, które nastąpi niewątpliwie z chwilą powrotu stosunków normalnych w przemyśle drukarskim.

Patrzac na całość dziejów muzyki polskiej, przychodzimy do wniosku, że muzyka nasza przedstawia sumę znacznie wyższą na rachunku moralnych dóbr narodu, niż uczynione na nią wkłady materialne. Nadwyżkę tę przypisać należy zakorzenionej głęboko w duszy plemienia polskiego potrzebie muzyki, która nawet w najbardziej niekorzystnych okolicznościach zdobywała środki do przejawienia się w godnych narodowej kultury formach. Teraz, w warunkach pomyślniejszych, niż je marzenie nasze roziło, w wolnej i niepodległej, zjednoczonej i silnej, ukochanej i po trzykroć pięknej, po trzykroć świętej Polsce rozbrzmi z posiewu geniuszu Chopina, talentu Moniuszki nowa muzyka polska, idąca falą potężną nad szczęśliwym już krajem, z serc naszych akordem pod niebo bijąc hymn Wiekuistemu Pięknu...

Pisałem w Krakowie w lecie 1919 roku.

SPIS NAZWISK.

- Abbates Jacobus 77.
 Abel 100.
 Adamecki Walenty 89.
 Agricola Marcin 46.
 Aleksander Król 35.
 Aleksy św. 8.
 Alkan Ch. H. 144.
 Ambros 22. 35.
 Amorosius Simon 77.
 Andrysowicz Łazarz 12. 54. 58.
 Anna Jagiellonka 52.
 Artomiusz Piotr 21.
 Andinot 105.
 Andley A. 139.
 Augezdecki 56.
 August II. 101.
 Augustyn św. 40.
 Bach Jan S. 57. 139. 153. 162. 172.
 Bach W. F. 153.
 Bądarzewska 211.
 Bakfark-Greff 51. 58.
 Ballard 72.
 Balli Giovanni 59.
 Banchieri 81.
 Bandrowski Aleksander 208. 224.
 Banich 59.
 Baranowski Wojciech 80.
 Barącz Stanisław 232.
 Barocki Bohdan 89.
 Batory Stefan 60. 70.
 Baworowski Wacław 100.
 Bobowski 8. 13.
 Beaumarchais 111.
 Beethoven 113. 135. 136. 143. 153.
 156. 159. 162. 172. 179. 228. 231.
 Bellaigue Kamil 153.
 Bellini V. 154.
 Belotti Lorenzo 77.
 Benis A. dr. 45.
 Berent Wacław 231.
 Berlioz 140. 188. 214. 223.
 Bertolusi Vincenzo 77.
 Bésard Jan 70. 72.
 Bialkiewiczówna Irena 238.
 Bielski Joachim 75.
 Blankensee 173.
 Boeklin Arnold 224.
 Boethius Seweryn 22. 23. 24. 42.
 Bogusławski Stanisław 190.
 Bogusławski Wojciech 101. 102. 105.
 106. 107. 108. 109. 111. 112. 116.
 128.
 Bohomolec X. 102. 103. 107.
 Bolzoni Bartolommeo 87.
 Bonanni Ippolito 77.
 Bonaparte 113. 114. 120. 121.
 Bonoldi 184.

- Borek Krzysztof 51. 59. 62.
 Borkowiczówna Marya 238.
 Borzymiski Jan 91.
 Brahe 73.
 Brahms A. 206. 228.
 Brandt Jan 63.
 Breitengasser 49.
 Breithaupt K. M. 216.
 Brenet Michel 72.
 Brodziński 132.
 Brückner 8.
 Brzeziński Franciszek 234.
 Brzowski Józef 163. 171.
 Bystrzycki 97.
 Caccini Francesca 86.
 Callimach Buonaccorsi Filip 32.
 Cato Diodemes 71.
 Cavazzoni 48.
 Cavalli 101.
 Celtes Konrad (Petrus Tritonius) 47.
 Cesti 101.
 Chantavoine 139.
 Chęciński Jan 191. 192. 194. 195.
 Cherubini 140. 169.
 Chopin 62. 67. 80. 113. 122. 133.
 134. 135. 138. 139. 140. 141. 142.
 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149.
 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156.
 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163.
 164. 169. 171. 172. 175. 178. 181.
 192. 196. 198. 199. 205. 209. 214.
 215. 216. 228.
 Christenius 73.
 Chybiński Adolf 15. 33. 36. 39. 43.
 46. 51. 54. 60. 63. 91. 97. 98.
 Chyliński Andrzej 94.
 Ciampoli 87.
 Ciconia Joannes 32.
 Cilli Aleksander 76.
 Cimarosa 119. 130.
 Ciołek Stanisław 28.
 Clementi M. 143.
 Cramer 143.
 Crequillon Tomasz 63.
 Czechowicz 94.
 Czeczot J. 179.
 Damion P. 97.
 Damse Józef 133. 167. 181.
 Dante 28.
 Debussy C. 216. 225.
 Delavigne C. 194.
 Delibes 219.
 Delicki Aleksander 89.
 Demantius Christoph 73.
 Deszczyński Józef 133.
 Deykowski Wawrzyniec 89.
 Dittersdorf 100.
 Długoraj Wojciech 70. 71.
 Długosz 10. 11. 14.
 Dłuski Erazm 212.
 Dmowski Roman 219.
 Dmuszewski 116. 117. 121. 124. 128.
 171.
 Dobrzyński I. F. 139. 163. 164. 165.
 166. 167. 168. 169.
 Dominik z Werony 58.
 Doppler W. F. 200.
 Dörmann Feliks 232.
 Drege Łucya 238.
 Dreves P. G. M 5. 11.
 Dreyschock 203.
 Dufay 30.
 Dulcken Ferdynand 200.
 Duniecki Stanisław 200.
 Działkowski 97.
 Egardus 32.
 Einert Teodor 200.
 Elert Piotr 89.
 Elsner Józef 101. 107. 116. 117. 118.
 119. 121. 122. 123. 124. 128. 133.
 134. 139. 164. 165. 169. 170. 181.

antoni 87.
 Felsztyński Sebastyan (Felstinensis)
 26. 36. 42. 43. 44. 46. 48.
 Festa Constanzo 48.
 Festa Sebastjan 48.
 Field J. 135. 139. 155. 170.
 Fierszewicz 94.
 Fink G. W. 174. 215.
 Finck Henryk 26. 35. 44.
 Fitelberg Grzegorz 223. 234.
 Fontana 152.
 Förster Kaspar 80.
 Fredro Aleksander 181.
 Freyer August 169. 170. 173.
 Friedmann Ignacy 236.
 Fuhrmann G. L. 72. 73.
 Gabrieli Giovanni 80. 81. 84. 88.
 Gabussi Giulio Cesare 77.
 Gafurius 46.
 Gall Jan 202. 211.
 Gamrat Piotr 51.
 Garlandia Joannes de 31.
 Gawalewicz 211.
 Gaśnicki Maciej 89.
 George Sand 140.
 Gerbert 23.
 German L. 207. 208.
 Gieburowski X. dr. W. 24.
 Gliczner Erazm 40.
 Gliński senator 164.
 Gładkowska Konstancja 157.
 Goethe 133. 179.
 Gombert 49.
 Gomółka Mikołaj 51. 55. 58. 59. 64.
 65. 66. 67. 68.
 Gorączkiewicz 97.
 Gorczycki Grzegorz G. X. 79. 98. 99.
 Grabowski Tadeusz 40.
 Graniczny Jerzy 89.
 Grefinger Wolfgang 47.
 Groblich Marcin 69.

Grochowski Stanisław 48. 71. 74.
 Grossmann Ludwik 200.
 Grottger Artur 204.
 Grudziński 100.
 Grzegorz z Sanoka 32.
 Guébriant Madame de 74.
 Guzewski Adolf 213.
 Gwido z Arezzo 22.
 Hakenberger Andrzej 77.
 Halévy 140.
 Halpert 185.
 Händel J. F. 153.
 Hasse Jan Aodlf 102.
 Hassler Hans Leo 73.
 Hauke Aleksander 167.
 Haussmann Valentin 73.
 Havemann Jan 92.
 Haydn 100. 135. 172.
 Heine H. 152.
 Henselt A. 147. 199.
 Heyden Sebald 46.
 Hiller 140.
 Hoborean 59.
 Hoesick F. 139.
 Hoffmann E. T. A. 154.
 Hofhaimer Paulus 47.
 Hofman Józef 236.
 Holland Jan Dawid 107.
 Hove Joachim van den 72.
 Hugo Wiktor 171.
 Hummel 139. 169.
 Huneker J. 139. 153. 159.
 Ibkowski 97.
 Isidorus Hispalensis St. 22.
 Jachimecki Z. 56. 240.
 Jadwiga Śląska 7.
 Jagiello Władysław 26. 27. 28. 33.
 Jagodyński Stanisław 86.
 Jakób z Lublina 34.

- Jan z Głogowa 23. 24.
 Jan Kazimierz 97.
 Jan z Lublina 34. 36. 38. 46. 48.
 49. 69.
 Jan de Muris 23. 24.
 Jan de Muris II. 23. 31.
 Jan Olbracht 35.
 Jan św. 2.
 Janczewski Urban Jan 97.
 Jannequin 49.
 Janocki 42.
 Jarecki Henryk 200.
 Jarzębski Adam 79 87. 88. 89. 92.
 Jasińczyk-Jazwicz Jerzy X. 54.
 Jasińczyk Jurko 67.
 Jasiński J. I. 195.
 Jellenta Cezary 224.
 Jeziorski 97.
 Johannes de Elkus 23. 24.
 Josquin de Prés 36. 49. 54. 79.
 Józefowicz Michał 213.

Kajetani 107.
 Kalergis Muchanow Marja 190.
 Kalkbrenner 140.
 Kamieński Maciej 101. 103. 104. 105.
 106.
 Kania Emanuel 199.
 Karasowski Maurycy 103. 121. 122.
 131.
 Karczewski Jan 89.
 Karłowicz M. 139. 221. 222. 223.
 Karol V. 63.
 Karśnicki 100.
 Kaszczewski Seb. Antoni 79. 95. 96.
 Kaszewski 133.
 Katarzyna Austrjaczka 41. 53.
 Kątski Antoni 163. 170.
 Kątski Apolinary 170.
 Kazimierz Jagiellończyk 28.
 Kazimierz średni syn Jagielly 27.
 Kemper Jan 10. 11.

 Kenig Włodz. 240:
 Kiejcher Bartłomiej 69.
 Kinga św. 7.
 Kiszka Janusz 86.
 Kleczyński Jan 152.
 Klemens z Brzega 24.
 Klemens Jan 64.
 Książnin F. D. 169. 189.
 Kobierkiewicz 97.
 Kobylecki Michał 89.
 Kochanowski Jan 37. 58. 64. 179.
 Kochowski Waspazjan 58.
 Koczalski Raul 236.
 Koczirz A. dr. 58.
 Kolberg Oskar 3. 173. 199. 200.
 Kołakowski Walenty 89.
 Komorowski I. M. 198.
 Konopnicka Marja 210. 211.
 Konrad Karol 14. 17.
 Korsak 178.
 Korytyński Władysław 88.
 Korzeniowski 185.
 Kostka Stanisław 71.
 Kozłowski Józef 133.
 Krasiński Z. 160. 162.
 Krassowski 97.
 Kraszewski J. I. 175. 176. 196. 208.
 219.
 Kratzer Józef 133.
 Kratzer Kazimierz 198.
 Kreczmer 100.
 Kreiči 203.
 Kretzschmar H. 69.
 Krocki 97.
 Krogulski Józef 163. 169.
 Kromer Jan 94.
 Kromer Marcin z Biecza 46.
 Krzyżanowski Ignacy 199. 214.
 Krzyżanowski Justyna 139.
 Kucharski Eugenjusz 109.
 Kucharz Jan 139.
 Kuhnau Jan 132.

- Kurpiński Karol 101. 107. 122. 123.
124. 125. 126. 127. 128. 129. 130.
131. 132. 133. 135.
- Laboureur Jan le 74. 87.
- Lachner Franciszek 164. 165.
- Landowska Wanda 238.
- Laurencin F. hr. 148.
- Leichtentritt 139. 150. 152.
- Leonardo da Vinci 159. 224.
- Leopolda-Lwowczyk Marcin 51. 54.
59. 60. 61. 62.
- Leszetycki 216.
- Lewandowski Leopold 200.
- Liban Jerzy z Lignicy 6.
- Lilius Vincentius 76.
- Lipiński Karol Józef 136. 137.
- Lipski Jan 92. 93.
- Lipski Stanisław 238.
- Liske Ks. 20.
- Listenius 46.
- Liszt Franciszek 139. 140. 147. 150.
154. 157. 188. 214. 216. 221. 228.
- Loeffelholz Christoph 73.
- Loewe C. 173. 180.
- Logi Agostino 86.
- Lorkiewicz A. 20.
- Lortzing A. 173.
- Lubelczyk Jakób 56.
- Lubomirski Stanisław 97.
- Luter 56.
- Łaska Zofia 41.
- Łaski 14.
- Łopuska Helena 238.
- Łoś Jan 8. 12. 14. 17. 18.
- Łukaszewicz Maciej 94.
- Mahu 49.
- Malczewski A. 220. 233.
- Maksylewicz Wacław 100.
- Marcello B. 169.
- Marczewski Ludwik 240.
- Marek Czesław 239.
- Marenzio Łukasz 76.
- Marja Gonzaga 74.
- Massenet 212. 219.
- Maszyński Piotr 212.
- Mansart 59.
- Melcer Henryk 220.
- Mendelssohn 136. 204.
- Mercadante 171.
- Meyerbeer 168. 186. 188. 200.
- Michałowski Aleksander 236.
- Mickiewicz A. 160. 163. 173. 179.
195. 207. 219. 233.
- Mielczewski Marcin 79. 89. 91. 92.
93.
- Mikołaj z Krakowa 36. 37. 38. 39.
41. 46. 48. 58. 69.
- Mikołaj Lubelczyk 34.
- Mikołaj z Poznania 62.
- Mikołaj z Radomia 26. 27. 29. 30.
31. 33. 58.
- Milan Louis 79.
- Milewski Oskar hr. 183.
- Milwid 100.
- Mirecki Franciszek 163. 169. 203.
- Miśkiewicz Maciej 94.
- Misterski 97.
- Młynarski Emil 233. 234.
- Mochacki Maurycy 136.
- Monetarius Stefan 46.
- Moniuszko Stanisław 115. 119. 122.
133. 134. 161. 163. 164. 166. 167.
168. 172. 173. 174. 175. 176. 177.
178. 179. 180. 181. 182. 183. 184.
185. 186. 187. 188. 189. 190. 191.
192. 193. 194. 195. 196. 197. 198.
200. 203. 205. 209. 212. 214. 215.
- Montbrun 102.
- Monteverdi 90. 101.
- Morawski Kazimierz 23.
- Morelowski Ludwik 238.
- Moretti Baltazar 94. 125.

- Moscheles 143. 144.
 Mozart 111. 114. 125. 126. 133. 135.
 139. 153. 161. 162. 172.
 Müllerówna Aleksandra 174.
 Münchheimer Adam 200. 201.
 Myszkowski Piotr 64.
 Napoleon III. 171.
 Nehring 8.
 Nejedly Zdenko 13.
 Neusidler Hans 40.
 Nidecki Tomasz 134. 139. 169. 185.
 Niecks 139.
 Niemcewicz Ursyn J. 15. 124. 129.
 175.
 Niewiadomski Stanisław 202. 211.
 212.
 Noricus Konrad 23.
 Norlind Tobias 74.
 Normiger August 73.
 Norwid Cyprian 142.
 Noskowski Zygmunt 199. 202. 209.
 210. 211. 221. 223. 226.
 Nossig A. 219.
 Notker Balbulus 8. 17.
 Nowakowski Jakób J. 97. 175.
 Nowakowski Józef 134. 169.
 Nowowiejski Feliks 213.
 N. Z. 48.
 Cgiński Michał Kleofas Ks. 101. 113.
 114. 154.
 Opieński Henryk 234.
 Orgas Hannibal 94.
 Orłowski Antoni 169. 170.
 Ornithoparch Vogelsang 46.
 Orzechowski Stanisław 53.
 Osculati Giulio 77.
 Osiński Ludwik 116. 119. 120.
 Otton św. z Bambergu 13.
 Pac Stefan 86.
 Pacelli Asprillio 76. 80.
 Pachulski Henryk 212.
 Paderewski I. J. 111. 216. 217. 218.
 219.
 Paesiello 119. 130.
 Pagani Alphonso 77.
 Paganini 136.
 Paligoniusz 51. 59. 63.
 Pankiewicz Eugeniusz 237.
 Paprocki Ludwik 166.
 Paszkiewicz Andrzej 97.
 Patart Antoni 77.
 Petrucci Ottaviano dei 41.
 Pękiel Bartłomiej X. 55. 79. 89. 90.
 91.
 Philomates 46.
 Pielaszkowski Paweł 89.
 Pilat Roman 108. 109.
 Poinsinet 109.
 Poirée 139.
 Polak Jakób 71. 72. 76.
 Polanowski 123.
 Policki 100.
 Poliński Aleksander 15. 18. 33. 36.
 52. 53. 54. 59. 63. 64. 92. 94. 96.
 98. 99. 185. 190. 198.
 Pollarolo 102.
 Polonus Johannes 76.
 Poniatowski J. M. X. 163. 171.
 Porta Constanzo 77.
 Portogallo 130.
 Poziomkiewicz 100.
 Praetorius Ernst 42.
 Proske 78.
 Prusakowa z Zochowskich Seweryna
 166.
 Przeździecki 52.
 Puccitelli Virgilio 86.
 Pyrszyński 100.
 Raczkowski Wład. 240.
 Radomski Jan 97.
 Radziwiłł Antoni ks. 133.

- Radziwiłł Karol ks. 105. 106. 113.
 Radziwiłł Maciej ks. 101. 107. 108.
 109. 110.
 Radziwiłłowa Anna z Mycielskich
 107.
 Rambowsky 33.
 Reber 203.
 Reiss J. Wł. dr. 58. 64. 67.
 Riemann Hugo 35.
 Rembrandt 151.
 Rey Mikołaj 37.
 Rhau 46.
 Ricordi 204.
 Roguski 216.
 Rossini 119. 129. 140.
 Rostworowski K. H. 240.
 Roszkowicz Paweł 89.
 Rousseau Jan Jakób 102.
 Różański Mikołaj 89.
 Różycki Jacek 97.
 Różycki Ludomir 221. 223. 224. 225.
 226.
 Rubinstein A. 147. 209.
 Ruciński 97.
 Rudnicki M. T. 238.
 Ruffo 59.
 Runghenhangen K. F. 173.
 Sabala 227.
 Safo 179.
 Salieri 111.
 Sandrin 49.
 Saracinelli Ferdynand 86.
 Sarnecka Jadw. 237.
 Sarri 102.
 Scacchi Marco 86. 89. 92.
 Schering Arnold 79.
 Schmidhoff 183.
 Schubert F. 132. 153. 161. 172. 178.
 179. 180.
 Schulteth Hans 33.
 Schumann R. 133. 134. 136. 139.
 146. 155. 157. 161. 165. 172. 178.
 179. 180. 204. 205.
 Schütz Henryk 81. 84. 206.
 Schweinichen Hanis v. 69.
 Scribe 189.
 Scriptor Henricus (Schreiber) 41.
 Sebastjan z Felsztyna, patrz Fel-
 sztyński.
 Seklucjan Jan 53. 56.
 Senfl Ludwik 47. 49.
 Sermisy 49.
 Siebeneycher Mateusz 20. 56. 75.
 Siefert Paweł 89.
 Sikorski J. 185. 190.
 Silius Jakób 56.
 Skarbek hr. 124.
 Skirmuntt Henryk 212.
 Skrjabin S. 150. 220. 226.
 Skrzydlewski Jan 238.
 Skulski Bazyli 71.
 Śliwiński Artur 136.
 Słowacki Juliusz 163. 200.
 Sobieski Jan Król 98. 107. 153.
 Soczewski Anioł 97.
 Sołowjew 233.
 Sołtys Mieczysław 212.
 Sowiński W. 15. 33. 163. 170.
 Spangenberg Jan 46.
 Spohr L. 136. 154.
 Stabile Annibale 77.
 Staniczewski Andrzej 77.
 Stanisław August Król 105. 107. 111.
 Stanisław z Krakowa 34.
 Stanisław św. 5. 7. 8. 9. 10. 19. 71.
 Starczewski Feliks 212.
 Staromiński 100.
 Starowolski 53. 59. 60. 63. 80. 94.
 Statkowski Roman 233.
 Stefani Jan 107. 112. 139. 167.
 Stefani Józef 169.
 Stefanowicz Dominik 173.
 Stojowski Zygmunt 219.

- Stokrocki Samuel 89.
 Stolpe Antoni 200.
 Stoltzer 44.
 Strauss Ryszard 150. 220. 221. 222.
 228. 232.
 Strzyżewski Jan 89.
 Sułkowski 113.
 Surzyński X. dr. Józef 11. 15. 20.
 44. 59. 63. 84. 90. 98. 213.
 Surzyński Mieczysław 213.
 Świerzyński Michał 212.
 Świnka Jakób 5.
 Syrokomla 180.
 Szadek Tomasz 51. 54. 59. 63.
 Szamotulski Wacław 50. 51. 52. 53.
 54. 55. 56.
 Szarzyński St. Sylwester 79. 94. 95.
 96.
 Szczurowski 97. 100.
 Szeluta Apolinary 237.
 Szopski Felicjan 233.
 Szulc J. 139.
 Szymanowska z Wołowskich Marja
 135. 139.
 Szymanowski Karol 221. 226. 227.
 228. 229. 230. 231. 232. 233.
 Szymański 105.
 Szymonowicz Jerzy 89.
 Szyszkowski Marcin 14.
 Tarnowski Stanisław 139.
 Tartini 137.
 Teodoryk Wielki 22.
 Tokarz Wacław 112.
 Tomkowicz Stanisław 69.
 Tosti 212.
 Tromboncino Bartolomeo 49.
 Troszel Wilhelm 198.
 Trzciński X. T. 1.
 Tymowski K. 132.
 Ungler Florjan 42. 46.
 Urban 216. 221.
 Veggio Raphael 77.
 Veracter 59.
 Verdelot Filip 48. 49.
 Verdi 168. 171. 186. 188. 200. 206.
 St. Victor de Adam 9.
 Vieuxtemps 209.
 Viotti 137.
 Vitry Filip de 31.
 Wacław z Oleska (Zaleski) 136.
 Wacław św. 9. 10. 17.
 Wadowski X. J. A. 34.
 Waghalter Ignacy 239.
 Wagner Ryszard 90. 146. 150. 154.
 157. 172. 185. 188. 190. 214. 219.
 221. 233.
 Weisselius Matthäus 73.
 Walczyński Fr. X.
 Walenty z Brzozowa 56.
 Walewski-Wallek Bolesław 239.
 Walewski Colonna Stan. 240.
 Walicki Aleksander 193.
 Walther 49.
 Wardyński Bartłomiej 89.
 Wartecki 51. 59. 60. 63.
 Weber K. M. 134. 153. 172.
 Weissmann B. 139.
 Wejnert P. 107. 169. 170.
 Wertheim Juliusz 234.
 Wężyk Jan 92. 93.
 Wieniawski Henryk 199. 202. 209.
 Wierzbowski Jan 53.
 Wikliński 97.
 Wilczyński Bolesław 198.
 Willaert Adriaan 81.
 Wilusz Jan dr. 100.
 Wiśłocki 8.
 Witold książę 28.
 Witwicki 160.
 Władysław IV. 79. 86. 87. 101.
 Władysław z Gielniowa bł. 20. 56.
 Włodawski Tomasz 89.



- Wodzińska Marja 140.
 Wojciechów 5. 13. 14.
 Wojewódka Bazyli 56.
 Wojkowski 175.
 Wolf J. 31.
 Wolski 58.
 Wolski Włodzimierz 184. 189. 190.
 192.
 Wooldridge H. E. 54.
 Wronowicz 100.
 Wysocki Napoleon 163. 169. 170.
 Zabłocki 107.
 Zacharias Antonius magister 32.
 Zagórski 97.
 Zaleski Bohdan 160.
 Załęski X. 97.
 Zarębski Juliusz 216.
 Zarzycki A. 199. 201.
 Zborowski Samuel 70.
 Zedlitz Hans 69.
 Zeyer Juliusz 223.
 Zieleniewicz Maciej 100.
 Zieleniński Mikołaj 79. 81. 81. 82. 83.
 84.
 Zofja królowa 26.
 Zygmunt III. 51. 76. 80.
 Zygmunt August 40. 52. 53. 58. 59.
 Zygmunt Stary 46. 51.
 Zygmuntowski 97.
 Żeleński Władysław 111. 169. 199.
 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208.
 209. 210. 219. 233.
 Żuławski 97.
 Żuławski Jerzy 224.
 Żywny Wojciech 139.









Biblioteka Śląska w Katowicach

Id: 0030000263591



II 15793