

MUSICA GALICIANA

MUSICA GALICIANA

**Kultura muzyczna Galicji
w kontekście stosunków polsko-ukraińskich**

TOM XVIII

Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty

pod redakcją naukową

KINGI FINK, TERESY MAZEPY i GRZEGORZA OLIWY



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2023**

Recenzowali

dr hab. JURIJ CZEKAN, prof. Ukraińskiej Akademii Muzycznej im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie
dr hab. GRZEGORZ ZIEZIULA, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Rada Naukowa tomu XVIII *Musica Galiciana*

Prof. Dr. Dr. h.c. Otto Biba (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)
prof. IS PAN dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska (Instytut Sztuki PAN)
prof. UR dr hab. Mirosław Dymon (Uniwersytet Rzeszowski)
prof. dr hab. Luba Kijanowska-Kamińska (Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M.W. Łysenki)
dr hab. Barbara Mielcarek-Krzyżanowska (Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy)
prof. dr hab. Olga Popowicz (Uniwersytet Rzeszowski)
prof. dr hab. Małgorzata Woźna-Stankiewicz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

Opracowanie redakcyjne i korekta
BERNADETA LEKACZ

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
PAWEŁ OCZOŚ

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2023

ISBN 978-83-8277-130-5
ISSN 1899-2080

2064

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 27,5; ark. druk. 26,75; zlec. red. 18/2023

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

Kinga Fink, Wstęp	7
--------------------------------	---

NA STYKU KULTUR: TRADYCJE MUZYCZNE NARODÓW ZAMIESZKUJĄCYCH TEREN GALICJI

Yaron Wolfsthal, The Wolfsthal Family of Musicians: A Genealogical Case Study / Rodzina muzyków: genealogiczne studium przypadku rodu Wolfsthalów	15
Лідія Мельник, Внесок мистецької діяльності родини Гімплів у світову культуру / Wkład artystycznej działalności rodziny Gimplów w światową kulturę	25
Eva Neumayr, Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), Johann Gallus Mederitsch (1752–1835) and a New Catalogue of their Music Collections / Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), Johann Gallus Mederitsch (1752–1835) i nowy katalog ich zbiorów muzycznych	36
Helmut Loos, Galicia in the 19th century music world – seen from Leipzig / Galicja w muzycznym świecie XIX wieku – widziana z Lipska	42
Ірина Бермес, Аматорський хоровий рух як віддзеркалення культурного піднесення Східної Галичини (перша третина XX ст.) / Amatorski ruch chóralny jako odzwierciedlenie rozwoju kulturalnego Galicji Wschodniej (pierwsze trzydziestolecie XX w.)	55

GALICYJSKIE WĄTKI W BIOGRAFIACH TWÓRCÓW I WYKONAWCÓW MUZYKI XIX I XX WIEKU

Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Lwowskie spotkania Zdzisława Jachimeckiego z Ignacym Janem Paderewskim	79
Tomasz Baranowski, U progu sławy... Lwowskie lata Ludomira Różyckiego	99
Beata Bolesławska-Lewandowska, Galicyjskie tradycje rodzinne i ich rola w kształtowaniu postawy życiowej Zygmunta Mycielskiego	108
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, Młodzieńcza twórczość Zygmunta Mycielskiego na przykładzie utworów zebranych w Szkicach kompozycyjnych 1927	116
Ewa Fedyczkowska, Sylwetki oraz działalność artystyczna wychowanków lwowskich ośrodków muzycznych na terenie Krakowa po II wojnie światowej	127

OSOBIŚĆ GALICYJSKIEGO ŚWIATA LITERATURY I SZTUKI W KRĘGU WZAJEMNYCH INSPIRACJI

Iwona A. Siedlaczek, Spotkania Żeleńskich z Narcyzą Żmichowską i teoria „jaźniaków”	141
Marta Klak-Ambrożkiewicz, Muzyka u Matejków	168
Оксана Фрайт, Станіслав Людкевич vs Степан Чарнецький на інтермедіальних перехрестях / Stanisław Ludkiewicz vs. Stepan Czarnecki na intermedialnych skrzyżowaniach	175

Ганна Карась , <i>Поетичний світ Богдана Лепкого у вокально-хоровій музиці композиторів української діаспори XX століття (на пошану 150-річчя від дня народження митця) / Poetycki świat Bohdana Lepkiego w muzyce chóralnej kompozytorów diaspory ukraińskiej XX wieku (z okazji 150. rocznicy urodzin artysty)</i>	187
Luba Kijanowska-Kamińska , <i>Dziecięca choroba „lewizny” w światopoglądzie muzyków lwowskich w latach 1920–1930</i>	201
Joanna Cieślík-Klauza , <i>Lwowskie środowisko filmowe dwudziestolecia międzywojennego. Instytucje i autorytety</i>	212

ŹRÓDŁA ODNALEZIONE I REINTERPRETACJE MUZYCZNEJ PRZESZŁOŚCI GALICJI

Marek Bebak , <i>Informacje o instrumentach, muzykaliach i muzykach w klasztorze karmelitów w Trembowli w XVIII wieku w zachowanej dokumentacji archiwalnej</i>	223
Joanna Lusek , <i>Edukacja muzyczna w żeńskich zakładach naukowo-wychowawczych Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP w latach 1863–1918 (na przykładzie fundacji galicyjskich)</i>	238
Anna Mikolon , <i>Nieznane rękopisy 12 nieopusowanych pieśni Jerzego Gablenza ze zbiorów Biblioteki Narodowej</i>	273
Robert Kaczorowski , <i>Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937) w świetle ostatnich dokonań fonograficznych oraz prywatnej korespondencji przechowywanej w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie</i>	296
Kinga Fink , <i>Niech „tradycja jego działalności przetrwa wieki”. Popularyzacja i upowszechnianie dziedzictwa Karola Mikulego we Lwowie do 1939 roku</i>	313
Wojciech Gurgul , <i>Polska muzyka lutniowa na falach Polskiego Radia Lwów. Współpraca Marii Szczepańskiej i Adama Franciszka Eplera</i>	331
Jolanta Załączny , <i>Ponieśli lwowską muzykę i lwowski humor w świat. O artystach „Lwowskiej Fali” na emigracji w świetle materiałów z Kolekcji Leopoldis</i>	357

MUZYCZNE DZIEDZICTWO GALICJI W KONTEKŚCIE WZAJEMNYCH INTERFERENCJI I DIALOGU KULTUR

Teresa Mazepa , <i>Z historii biblioteki i zbiorów muzycznych Galicyjskiego (Polskiego) Towarzystwa Muzycznego we Lwowie</i>	369
Олександра Німилевич , <i>Творчість Зигмунда Носковського в контексті діалогу культур – польської і української / Twórczość Zygmunta Noskowskiego w kontekście dialogu kultur – polskiej i ukraińskiej</i>	381
Тетяна Молчанова , <i>Становлення і розвиток спільного музикування у Галичині: витоки, імена, традиції / Kształtowanie się i rozwój wykonawstwa zespołowego w Galicji: geneza, nazwy, tradycje</i>	394
Уляна Граб , <i>Оперна кар’єра Мирослава Антоновича: «Відень – Лінц – Ліцманштадт» / Kariera operowa Myrosława Antonowycza: „Wiedeń – Linz – Litzmannstadt”</i>	414

Kinga Fink

WSTĘP

Poznanie fenomenu Galicji i specyfiki jej muzycznych tradycji, które są wynikiem wielowiekowej symbiozy różnych narodów i różnych kultur, jest procesem złożonym, związanym nieodłącznie z potrzebą uwzględniania optyki wielu narodowości osadzonych swymi korzeniami na tych terenach. Opisywanie dziejów galicyjskiej kultury muzycznej z różnych perspektyw narodowych daje bowiem szansę na odtworzenie całościowego obrazu muzycznej spuścizny tego obszaru, który był częścią jednego z największych europejskich imperiów tamtego czasu.

Dzięki otwarciu się na inspiracje płynące zarówno z innych krajów, jak i z różnych dyscyplin naukowych pole badawcze naukowców wykazujących zainteresowanie różnymi aspektami muzycznego dziedzictwa kulturowego dawnej prowincji habsburskiej ulega w ostatnich latach rozszerzeniu, a co najważniejsze, wpływa na zmianę sposobu myślenia o Galicji jako miejscu rozwoju nie tylko polskiego, ale też ukraińskiego, żydowskiego, ormiańskiego, austriackiego, czeskiego, niemieckiego, słowackiego i innych grup narodowych – życia muzycznego. Znaczną rolę w tym zakresie odgrywa zainicjowany w 1995 roku przez Profesora Leszka Mazepę cykl międzynarodowych konferencji naukowych poświęconych kulturze muzycznej Galicji, których trwałym efektem są monograficzne publikacje ukazujące się w serii wydawniczej *Musica Galiciana*. Niniejszy tom stanowi pokłosie 18. edycji konferencji opatrzonej tytułem *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, zorganizowanej przez Instytut Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego 4–5 marca 2022 roku. Zarówno czas – początek rosyjskiej inwazji na Ukrainę – jak i udział ukraińskich badaczy w obradach nadały wydarzeniu głęboko symbolicznego wymiaru. Organizatorom i uczestnikom konferencji, odbywającej się po raz pierwszy w historii cyklu w formule online, towarzyszyła świadomość doniosłości historycznej chwili, tworzącego się nowego rozdziału w dziejach wieloletniego sąsiedztwa naszych narodów, wspólnej, zapętlonej nieraz, historii oraz kulturalnej koegzystencji pod wspólnym niebem. Międzynarodowa grupa złożona z 57 reprezentantów ośrodków naukowych z Ukrainy, Izraela, Niemiec, Austrii, Szwajcarii i Polski, niejako przedstawiciele kilku narodowości zamieszkujących dawne państwo Habsburgów, stworzyła podczas konferencji przestrzeń duchowej więzi, która stała się bezpieczną przystanią i „swoistym antidotum na tragizm codzienności”¹ dla

¹ Fragment wypowiedzi dr hab. Jolanty Załęczny, prof. Akademii Finansów i Biznesu Vistula w Warszawie, uczestniczki niniejszej konferencji. Zob. K. Fink, G. Oliwa, „*Musica Galiciana*” w cieniu wojny, „Gazeta Uniwersytecka” 2022, nr 1 (styczeń/marzec), s. 29.

ukraińskich badaczy przebywających wówczas na terenie objętym działaniami wojennymi. Uczestnictwo naukowców z Charkowa, Lwowa, Iwano-Frankiwska, Drohobycza, Tarnopola i Równego w konferencji odbywającej się w Rzeszowie było potwierdzeniem ich obecności w Europie i tradycji galicyjskiej, która odegrała przecież istotną rolę w rozwoju ukraińskiej kultury i kształtowaniu się nowoczesnego narodu ukraińskiego.

Rezultatem tego międzykulturowego dialogu badaczy artystycznej przeszłości Galicji uczestniczących w konferencji jest niniejsza publikacja. Wśród autorów tekstów, reprezentantów sześciu zagranicznych i dziewięciu polskich ośrodków naukowych, znajdują się nie tylko muzykolodzy, ale też wykonawcy i teoretycy muzyki, historycy, muzealnicy i prowadzący badania genealogiczne przedstawiciel nauk ścisłych. Ich prace koncentrują się wokół kilku obszarów tematycznych wyznaczających podział monografii na pięć części: *Na styku kultur: tradycje muzyczne narodów zamieszkujących teren Galicji*, *Galicyjskie wątki w biografiiach twórców i wykonawców muzyki XIX i XX wieku*, *Osobistości galicyjskiego świata literatury i sztuki w kręgu wzajemnych inspiracji*, *Źródła odnalezione i reinterpretacje muzycznej przeszłości Galicji*, *Muzyczne dziedzictwo Galicji w kontekście wzajemnych interferencji i dialogu kultur*.

Część pierwszą otwierają dwa teksty poświęcone znanym we Lwowie rodom żydowskich muzyków współtworzących nie tylko galicyjską, ale też europejską i amerykańską kulturę muzyczną. Rozdział przygotowany przez YARONA WOLFSTHALA (Beer Szewa) prezentuje wyniki kilkuletnich badań nad muzyczną działalnością członków rodziny Wolfsthalów, z której autor się wywodzi. Z kolei LIDIA MELNYK (Lwów) opisuje dzieje rodziny Gimplów związanej z lwowskim teatrem żydowskim, ostoi kulturalnej języka jidysz w Galicji. Dzieje muzycznych kolekcji Franza Xavera Mozarta, najmłodszego syna Wolfganga Amadeusza, działającego w Galicji w pierwszej połowie XIX wieku, i jego nauczyciela Johanna Mederitscha opisuje EVA NEUMAYR (Salzburg). Dzięki autorce poznajemy szczegóły dotyczące prac w ramach projektu katalogowania i digitalizacji zbiorów należących obecnie do Międzynarodowej Fundacji Mozarteum (Internationale Stiftung Mozarteum) i Archiwum Archidiecezji Salzburskiej (Archiv der Erzdiözese Salzburg). Kwestia obecności problematyki muzycznej kultury Galicji na łamach lipskich czasopism muzycznych znalazła się w centrum uwagi HELMUTA LOOSA (Lipsk), który na podstawie analizy źródeł prasowych z lat 1798–1941 wyróżnił i scharakteryzował fazy zainteresowania lwowskim i krakowskim życiem muzycznym. Z kolei IRYNA BERMES (Drohobycz) koncentruje się na przedstawieniu działalności zarówno ukraińskich, jak i polskich zespołów chórальных, które odegrały doniosłą rolę w rozwoju amatorskiego ruchu śpiewaczego na terenie Galicji Wschodniej.

Teksty zamieszczone w części drugiej poświęcone są związkom artystów z muzyczną kulturą Galicji. MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ (Kraków) w oparciu o rękopiśmienne i drukowane materiały źródłowe przedstawia nieznane

dotychczas fakty z życia Zdzisława Jachimeckiego. Opisane przez autorkę po raz pierwszy w literaturze spotkania krakowskiego muzykologa o lwowskich korzeniach z Ignacym Janem Paderewskim we Lwowie umieszczone zostały w szerszym kontekście wzajemnych relacji. Początkowy okres działalności Ludomira Różyckiego w stolicy Galicji przybliży TOMASZ BARANOWSKI (Warszawa), który przekonuje ponadto o niebagatelnym wpływie lwowskich sukcesów kompozytora na dalszy rozwój jego kariery artystycznej. Autorki dwóch kolejnych rozdziałów dzielą się rezultatami przeprowadzonych badań archiwalnych nad życiem i twórczością Zygmunta Mycielskiego. BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA (Warszawa), korzystając z relacji pamiętnikarskich Mycielskiego i jego zapisków o charakterze wspomnieniowym, przedstawia środowisko rodzinne kompozytora skupione wokół galicyjskiej rezydencji ziemiańskiej w Wiśniowej nad Wisłokiem, gdzie artysta dorastał, kształcił się i rozwijał, a następnie powracał, by odpocząć wśród krewnych i przyjaciół. Tutaj, w wiśniowskim dworze, powstają w latach 1927–1938 młodzieńcze utwory Mycielskiego zachowane w rękopiśmiennych *Szkicach kompozycyjnych 1927*, które są przedmiotem analizy przeprowadzonej przez BARBARĘ MIELCAREK-KRZYŻANOWSKĄ (Bydgoszcz). Bohaterami tekstu EWY FEDYCZKOWSKIEJ (Rzeszów) są natomiast wybitne i mniej znane postacie krakowskiego świata muzyki, dla których Lwów był miastem ich dzieciństwa i wczesnej młodości, miejscem, gdzie artyści zdobywali pierwsze muzyczne doświadczenia lub podejmowali zawodową aktywność.

Część trzecią, skoncentrowaną na relacjach galicyjskich muzyków z przedstawicielami ówczesnego świata artystycznego i naukowego, otwiera rozdział IWONY A. SIEDLACZEK (Lublin). Autorka, odwołując się do myśli polskich filozofów – Bronisława Trentowskiego i Andrzeja Nowickiego – omawia wielorakie związki artystycznej rodziny Żeleńskich z Narcyzą Żmichowską. Tekst MARTY KŁAK-AMBROŹKIEWICZ (Kraków) poświęcony jest różnorodnym aspektom obecności muzyki w życiu Jana Matejki i jego rodziny. Do muzycznych tradycji domu mistrza, gdzie mieści się muzeum biograficzne, nawiązuje działalność popularyzatorska podejmowana przez placówkę. OKSANA FRAJT (Drohobycz) skupiła swoją uwagę na osobie Stanisława Ludkiewicza opisywanej w kontekście jego relacji z poetą, publicystą i reżyserem teatralnym Stepanem Czarneckim. Twórczość innego wybitnego ukraińskiego mistrza pióra, Bohdana Łepkiego, twórcy związanego z Krakowem, na przestrzeni wielu powojennych dekad była przemilczana zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie. Zjawisko umuzyczniana jego tekstów poetyckich przez kompozytorów ukraińskich o korzeniach galicyjskich, działających na emigracji, rozpatruje HANNA KARAŚ (Iwano-Frankiwnsk). Rozdział opracowany przez LUBĘ KIJANOWSKĄ-KAMIŃSKĄ (Lwów) ukazuje źródła i konsekwencje popularności lewicowych poglądów ukraińskich kompozytorów działających w międzywojennym Lwowie. Podobnemu okresowi w dziejach miasta

nad Pełtwią, lecz nieco innym aspektem aktywności środowiska naukowo-artystycznego, poświęcony jest tekst JOANNY CIEŚLIK-KLAUZY (Białystok), która dokonuje przeglądu osiągnięć lwowskich twórców w dziedzinie polskiej kinematografii i myśli filmowej.

Autorzy tekstów zamieszczonych w części czwartej podejmują rozmaite kwestie, z którymi w świetle odnalezionych źródeł polemizują, wprowadzają nieznanne fakty, uściślają lub je modyfikują. Rozdział opracowany przez MARKA BEBAKA (Kraków) wnosi wiele nowych informacji dotyczących muzycznej przeszłości kościoła karmelitów w Trembowli. JOANNA LUSEK (Bytom) dokonuje szczegółowej charakterystyki procesu edukacji muzycznej, stanowiącej ważny element kształcenia dziewcząt w galicyjskich zakładach naukowo-wychowawczych prowadzonych przez ss. niepokalanki. Kolejne dwa uzupełniające się wzajemnie teksty poświęcone są twórczości pieśniowej Jerzego Gablenza. ANNA MIKOLON (Gdańsk) poddaje analizie warstwę literacką i muzyczną zachowanych w rękopiśmie 12 nieopusowanych pieśni krakowskiego kompozytora w kontekście wydarzeń z jego życia. Z kolei w obszarze refleksji naukowej ROBERTA KACZOROWSKIEGO (Gdańsk) znalazła się cała odnaleziona dotąd spuścizna wokalna Gablenza, zarejestrowana na czterech płytach CD, a także niektóre aspekty dotyczące pracy artystycznej twórcy oraz obecności jego dzieł w koncertowej przestrzeni publicznej. Zagadnienie z zakresu historii recepcji postaci i dzieła Karola Mikulego rozpatruje KINGA FINK (Rzeszów), która podejmuje też dyskusję wokół daty urodzin ucznia Chopina, stanowiącej do dziś kwestię sporną. W atmosferę międzywojennego Lwowa, zajmującego w 1939 roku pierwsze wśród trzynastu największych miast Polski miejsce pod względem radiofonizacji², wprowadza nas WOJCIECH GURGUL (Częstochowa). Autor przedstawia przedwojenną działalność radiową muzykolożki Marii Szczepańskiej i gitarzysty oraz kompozytora Adama Franciszka Eplera w zakresie upowszechniania polskiej muzyki lutniowej. Wątek związany z Polskim Radiem Lwów kontynuuje JOLANTA ZAŁĘCZNY (Warszawa), która podąża wojennym szlakiem artystów „Lwowskiej Fali” i ich występów popularyzujących lwowską kulturę i piosenkę wśród rozsianych po Europie skupisk polskich żołnierzy i środowisk polonijnych.

W części piątej, dotyczącej zagadnień muzycznego dziedzictwa wielokulturowej Galicji, TERESA MAZEPA (Rzeszów) podjęła się rekonstrukcji dziejów oraz katalogu gromadzonej przez stulecie kolekcji należącej do biblioteki i archiwum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, a następnie Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Przedmiotem rozważań OŁEKSANDRY NIMYŁOWYCZ (Drohobycz) jest zarówno spuścizna kompozytorska Zygmunta Noskowskiego, w której znalazły odzwierciedlenie specyficzne cechy ukraińskiej muzyki ludowej, jak i wykonania jego muzyki we Lwowie i Kijowie na przestrzeni od końca

² A. Biedrzycka, *Kalendarium Lwowa 1918–1939*, Kraków 2012, s. 958.

XIX wieku do współczesności. W rozdziale TETIANY MOŁCZANOWEJ (Lwów) swoje omówienie znalazła problematyka dotycząca wykonawstwa muzyki kameralnej w Galicji w odniesieniu do pianistów lwowskich, zwłaszcza z ukraińskiego kręgu artystycznego, ujęta w perspektywie zawodu pianisty-kameralisty jako profesjonalnego muzyka obecnej doby. Tekst ULIIANY HRAB (Lwów), zamykający niniejszy tom, rzuca światło na mało dotąd rozpoznany okres działalności artystycznej Myrosława Antonowycza, urodzonego w Galicji ukraińskiego muzykologa, wychowanka Adolfa Chybińskiego we Lwowie oraz kompozytora i dyrygenta, a także wykładowcy Uniwersytetu w Utrechcie, który podczas wojny występował jako solista (baryton) na scenach operowych Linzu i Łodzi.

Wieloaspektowość zebranego w niniejszym tomie materiału, szerokie ramy czasowe i różnorodność perspektyw badawczo-interpretacyjnych podejmowanych kwestii pozwoliły na pogłębienie badań nad nieznanymi lub słabiej dotąd penetrowanymi wątkami dotyczącymi problematyki rozwoju i kształtowania tradycji muzycznych terenu dawnej Galicji. Publikacja nie wyczerpuje naturalnie całego bogactwa podjętej tematyki, jest jedynie próbą jej przybliżenia. Redaktorzy monografii wyrażają nadzieję, że stanie się ona inspiracją do dalszych poszukiwań i zgłębienia różnych kontekstów dotyczących specyfiki zróżnicowania muzycznego krajobrazu Galicji, w którym przenikały się i wzajemnie wzbogacały elementy różnorodnych tradycji, będących częścią niematerialnego dziedzictwa kulturowego o znaczeniu europejskim.

**NA STYKU KULTUR:
TRADYCJE MUZYCZNE NARODÓW
ZAMIESZKUJĄCYCH TEREN GALICJI**

Yaron Wolfsthal

Ben-Gurion University of the Negev, Beer Sheva, Israel

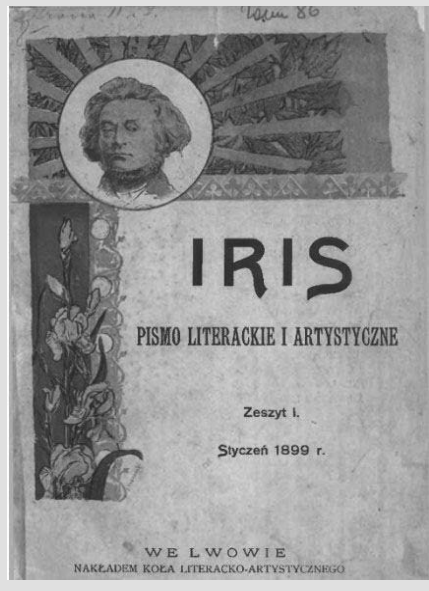
THE WOLFSTHAL FAMILY OF MUSICIANS: A GENEALOGICAL CASE STUDY¹

“In Lwów, we are accustomed to associate the Wolfsthal name with diligence and true artistic modesty”.

Stanisław Kuczkiewicz

Music Commentator

“Iris. Pismo Literackie i Artystyczne” 1899, z. 1



Introduction and Family Lineage

The Commander General of the Israeli Police Forces, commending a national hero, granted a medal of distinction on November 6th, 2018 to the late Tuvia Wolfsthal, who, sixty-four years earlier, had died while protecting his country². The research reported in this paper was inspired by late recognition of Tuvia and his act of ultimate bravery. In this paper, several years after this research commenced, we provide a genealogical overview of the Wolfsthal family of musicians from Galicia, from which Tuvia was descended.

¹ An earlier version of study was published in Academia.edu on October 1st, 2020.

² Judah Ari Gross, *Border Guards Killed by Jordanian Arab Legion in 1954 Given Police Commendations*, “Times of Israel” 1918, November 7.

The earliest known family ancestor is **Majer Leib Wolfthal**, the municipal cantor of the small village of Tysmenytsia (Polish name: Tyśmienica; now in Ukraine)³. Majer Leib formed with his seven sons a band that performed at local events and concerts throughout Galicia. They were known as the **Wolfthal Brothers** (Polish: Braci Wolfthal) orchestra, and gradually adopted the surname **Wolfsthal**. The cantor's sons all grew up to be career musicians. The sons of Majer Leib, and some of their renowned descendants, are listed below. Highlights of key members of the family follow in the next section, and in the last section we bring analysis and insights on the family's place in the Jewish history.

1. **Chaim Hirsch [Herman]** (1842–1920).
2. **Josef Dawid** (1846–1905), father of **Abraham Ber [Bernhard]** (1885–1948) and
3. Grandfather of **Ignacy** (1897–1943) and **Henryk** (1903–1943), Tuvia's father.
4. **Chune** (1851–1924).
5. **Maurycy** (1855–1937), father of **Bronisław** (1881–1944) and **Emma** (born 1889).
6. **Lazar [Louis]** (1857–1915), father of **Max** (1884–1933) and **Josef** (1899–1931).
7. **Michał [Emil]** (1859–1923).
8. **Arnold [Aron]**, born 1869.

Summary of Sources

The biographical and genealogical details in this research have been extracted, among other sources, from the Polish state archives (AGAD) and the Central State Historical Archives of Ukraine (TsDIAL), Jewish genealogy sites (JRI and Gesher Galicia), Polish and Austrian national digital libraries, historical press archives in Poland, Austria, Hungary, Slovakia and Ukraine, and on-site visits to archives in Poland, Austria, Israel and Belgium, and cemeteries in Europe and the US.

Selected Highlights

This section provides abbreviated descriptions of the above musicians with a focus on newly found facts. These descriptions expand and refine the information that was previously published in the excellent bibliographic dictionary of L.T. Błaszczuk⁴ and in other sources.

³ Throughout this paper, Polish/German spelling is used in names when referring to the period of the Austrian empire (approx. 19th C. – 1918). Polish spelling is used for the period of the Polish state (1918–1939). Ukrainian spelling is elaborated for completeness.

⁴ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

Chaim Hersch [Herman] Wolfsthal⁵

The first-born of the brothers, a cellist and a music teacher. He lived in Ternopil (Polish name: Tarnopol) most of his life. In the middle 1880s Herman formed a band with his children, who also had musical talent, and played with them in locations across Galicia. Herman was connected through marriage to the Austrian musician Henryk Taborski.

Josef Dawid Wolfsthal⁶

Josef Dawid was born in Tysmenytsia and lived in Ternopil most of his life. A klezmer musician and a performer, he was the vibrant spirit of the Wolfsthal Brothers orchestra. In a memoir by Jewish-Ukrainian writer Suma Morgenstern about his youth in Galicia⁷, he described Josef Dawid as follows:

a much-acclaimed virtuoso... his most successful showpiece was to amaze the listeners by, in one swift movement, slackening the violin bow and then using the bare wood of the bow to unleash a torrent of harmonics from the violin strings.

Chune Wolfsthal⁸

Chune was a musician, composer and conductor. As a young man he served as a musician in the Austrian army. He lived and worked in Ternopil and Lviv⁹. In 1903, he was appointed musical director of the Jewish theater in Chernivtsi (Polish name: Czerniowce), and before the first world war he composed music for the Jewish Theater in Lviv. With the outbreak of WW1, Chune was forced to flee to Vienna where he worked as a musical director, and after the war he returned to Ternopil. Chune composed some operettas, including *Der Teufel Als Retter*, *Rabbi Yehuda Halevi*, *Der Komische Ball*, *Die Malke Schwo* (Queen of Sheba), *Die Tochter Jeruschalajims* (Daughter of Jerusalem), *Die Drei Matunes* and *Bostenai*. He also composed waltzes, marches and dances.

⁵ Herman Wolfsthal's name, without a biography, is referenced in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*ibidem*, p. 282). The musician's biography in this paper has been developed using metrical records from the Central Archive of Historical Records in Warsaw (AGAD, Fond 300) and newspaper archives.

⁶ Dawid Wolfsthal's name, without a biography, is referenced in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*ibidem*, p. 282). His biography in this paper is based on metrical records from the Central Archive of Historical Records in Warsaw (AGAD, Fond 300).

⁷ S. Morgenstern, *In einer anderen Zeit – Jugendjahre in Ostgalizien* (*In Another Time: Youth Years in Eastern Galicia*), zu Klampen Verlag, Germany 1995.

⁸ An earlier biography of Chune Wolfsthal is included in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 283). Records from AGAD were also used for Chune's biography in this paper.

⁹ Lviv (Ukrainian name), Lwów (Polish name), Lemberg (German name).

His music became very popular and earned him a reputation, despite which he lived in poverty. Chune spent his last years in Lviv and died there. An obituary published in the United States shortly after his death referred to him as “the Jewish Verdi”.

Maurycy [Moritz] Wolfsthal¹⁰

Maurycy was one of the most famous representatives of his musician family, an outstanding violinist who often performed on the concert stage with great success and led the Lviv opera orchestra for many years. He served as a professor at the Conservatory of the Galician Music Society¹¹ in Lviv from the early 1880s until the late 1920s. He converted to Catholicism around 1900. Maurycy died in December 1937 and was buried in the family tomb of one of his conservatory colleagues, in the Lychakiv Cemetery (Polish name: Cmentarz Łyczakowski), cemetery in Lviv. After his death, he was decorated with the Polish Golden Cross of Merit.

Lazar [Louis] Wolfsthal¹²

Lazar was a music teacher and the father of two talented musicians, Josef and Max Wolfsthal. He moved with his family to Vienna towards the turn of the 20th century, in pursuit of better living conditions, nurturing the talent of his son Max. In 1899, the second son, Josef, was born in Vienna. From Vienna, the family moved to Berlin, where Lazar worked as a music teacher until he passed away in 1915.

Michał [Emil] Wolfsthal¹³

Michał was a flutist and in his early twenties he lived in Vienna. He and his family immigrated to the UK in the early 1900s, seeking better life opportunities like Lazar and others in their family. Throughout his life, in Ternopil, Lviv, and finally in London, Michał worked as a musician. Some of his children became musicians as well in the UK.

¹⁰ An earlier biography of Maurycy Wolfsthal is included in L.T. Błaszczyk’s bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 284). This musician was also extensively referenced in interwar Polish newspapers.

¹¹ Conservatory of the Galician Music Society (Polish name: Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego) in 1848–1918, Conservatory of the Polish Music Society in Lviv (Polish name: Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie) in 1918–1939.

¹² Lazar Wolfsthal’s name, without a biography, is referenced in L.T. Błaszczyk’s bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 282).

¹³ Michał Wolfsthal’s biography is based on metrical records from the Central Archive of Historical Records in Warsaw (AGAD, Fond 300) and British metrical records.

Arnold [Aron] Wolfsthal¹⁴

Like his brother Maurycy, Arnold was an acclaimed music teacher in Lviv. He taught cello at the private Music Institute of Anna Niementowska, the Conservatory of Mykola Lysenko Music Society, and the Ignacy Jan Paderewski Music School, all in Lviv. Arnold also performed in concerts and was known for his performance in ensembles with his family members, including Maurycy. He lived in Ternopil and Lviv. His final resting place remains unknown.

Max Wolfsthal (son of Lazar)¹⁵

Max, born in Ternopil in 1884, was the older brother of the renowned professor Josef Wolfsthal (they were both sons of Lazar/Louis Wolfsthal). In his youth, Max became famous as a child prodigy and performed across Europe, including Russia, Turkey and the UK. Max studied with Carl Flesch who considered him one of his best students¹⁶. In 1914, Max lived in Berlin with his father Lazar. In later stages of his life, Max lived and was professionally active in Gdansk (1915–1928) where he was a member of the Danzig Trio, and subsequently in Frankfurt (1931–1932). Max married Florentina, a Lutheran, in Gdansk (1926) and died in Berlin (1933).

Josef Wolfsthal (son of Lazar)¹⁷

Josef was born in Vienna in 1899. He was a child prodigy, a pupil of Carl Flesch, who referred to Josef in his memoirs as the *most outstanding representative who came from the Wolfsthal Polish family of musicians*¹⁸. In 1919, at the age of 20, Josef was appointed concertmaster in Bremen, and subsequently worked as concertmaster in Stockholm (1920), and the Staatsoper in Berlin (1921). At the age of 26 Josef became a professor at the Academy of Music in Berlin (the youngest musician to ever be appointed to such a post by the Academy). In 1928, he became deputy Head of the Orchestra of Kroll's State Opera House in Berlin, which was led by Otto Klemperer. In 1931, Josef died in Berlin prematurely due to untreated pneumonia.

¹⁴ An earlier biography of Arnold Wolfsthal is included in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 282). The musician's biography in this paper has been developed using metrical records from the Central Archive of Historical Records in Warsaw (AGAD, Fond 300) and newspaper archives.

¹⁵ A biography of Max Wolfsthal, with an incorrect lineage, is included in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 283).

¹⁶ C. Flesch, *The Memoirs of Carl Flesch*, London 1958, p. 181.

¹⁷ An earlier biography of Josef Wolfsthal is included in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 283).

¹⁸ C. Flesch, *The Memoirs...*, p. 274.

Abraham Ber [Bernard] Wolfsthal (son of Josef Dawid)¹⁹

Abraham acquired his formal musical education in the conservatories of Lviv and Berlin. According to unverified reports, he served in the Austrian army. He moved to Vienna in 1916 where he became a successful band leader (Kapellmeister). His band was called the Wolfsthal Kapelle. Abraham and his band were active on shows and radio broadcasts. Abraham Ber started in the late 1930's to seek refuge for his family from the Nazi oppression, moved to the UK where he was eventually naturalized, and died in London, England in 1948.

Ignacy Wolfsthal (grandson of Josef Dawid)²⁰

Ignacy was a famous practicing musician, a composer and a conductor. Between 1929 and 1939, he was the Kapellmeister of the Polish Railway Workshop in Nowy Sącz. Under his leadership, the orchestra gained significant recognition across Poland. During WW2, Ignacy was an activist in the anti-Nazi underground. He was murdered by the Gestapo on August 13, 1943, during a Nazi raid on a school in Olszana, 15 kilometers south-west of Nowy Sącz.

Henryk Wolfsthal (grandson of Josef Dawid)²¹

Henryk, the father of Tuvia Wolfsthal, was a talented musician: a pianist, a violinist, a composer and a conductor, who acquired his musical education at the Conservatory of Lviv. He was a music band master in Bielsko, a town in southern Poland. Henryk perished in the Holocaust at the Janowski death camp in Lviv, where he was a member of the camp's orchestra.

Bronisław Wolfsthal (son of Maurycy)²²

Bronisław studied in Vienna, Leipzig and Berlin. In 1907 he was the director and conductor of the Lviv Opera. After WW1, he worked at the conservatory of the Polish Music Society in Lviv. In 1926–1928 he was the first conductor

¹⁹ Abraham Ber Wolfsthal's name (with incorrect lineage) is referenced in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 282). The musician's biography in this paper has been developed using metrical records from the Central Archive of Historical Records in Warsaw (AGAD, Fond 300) and the ANNO Austrian newspaper archives.

²⁰ Ignacy Wolfsthal's biography is based on metrical records from the Central Archive of Historical Records in Warsaw (AGAD, Fond 300) and in newspaper archives from Nowy Sącz.

²¹ Henryk Wolfsthal's biography is based on metrical records from the Central Archive of Historical Records in Warsaw (AGAD, Fond 300) and newspaper archives from Bielsko-Biała and Lviv.

²² An earlier biography of Bronisław Wolfsthal is included in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, pp. 282–283). This musician was also extensively referenced in interwar Polish newspapers.

of the Volksoper (opera) in Vienna, and later he moved back to Poland. In 1933–1935 he was the conductor of the Grand Theater²³ in Warsaw, and in 1935–1936 he was a member and the conductor of the Warsaw Philharmonic. By the late 1930's, Bronisław was recognized as one of the most prominent conductors of the 20th century. He was murdered by the Nazis during the Warsaw Uprising.

Emma Wolfsthal (daughter of Maurycy)²⁴

Emma was educated under her father's direction at the Conservatory in Lviv. She continued her musical studies at the Academy of Music in Berlin. She began giving concerts early and performed in Lviv, Cracow and many European cities, including Vienna in 1908, and then in Berlin, Leipzig, Dresden, Munich and London. She was active in her hometown from 1920 as the second concertmaster of the Lviv Opera Orchestra in the Grand Theatre²⁵ and as a teacher in the 1930s in the Conservatory of the Galician Music Society. During the first and second Soviet occupation she worked in opera. In 1946–1947 she worked at the Komedial Muzyczna Theatre in Szczecin. She then moved to Silesia and from 1947 she was a member of the orchestra of the State Silesian Opera in Bytom.

Insights and Analysis

In the 19th century, poverty in Austrian Galicia was extreme. The reasons for this included population growth resulting in small peasant plots; inadequate education; primitive agricultural techniques; and a vicious circle of chronic malnutrition, famine and disease, which reduced productivity. This was exacerbated by the fact that the Austrian government and major landowners had little interest in reforms. In 1888, the book *Nędza Galicyi (The Misery of Galicia)* demonstrated with economic data that Galicia was one of the poorest regions in Europe²⁶. These difficulties were suffered well into the 20th century and during WW1. The Jewish families of Galicia, which were a large part of the population, lived in a challenging economic environment, and had to find ways to adapt and survive the hardships of the time.

²³ Teatr Wielki w Warszawie.

²⁴ An earlier biography of Emma Wolfsthal is included in L.T. Błaszczyk's bibliographic dictionary of Polish Jewish musicians (*Żydzi w kulturze...*, p. 283). Emma Wolfsthal was also extensively referenced in interwar Polish newspapers.

²⁵ Polish names: Teatr Miejski we Lwowie (1900–1918), renamed Teatr Wielki we Lwowie (1918–1939).

²⁶ S. Szczepanowski, *Nędza Galicyi w cyfrach (The Misery of Galicia in Figures)*, Lwów 1888, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/37606/edition/34263/content> (14.07.2022).

The work described in this paper, which started as a limited genealogical study of the Wolfsthal family of musicians, gradually expanded to provide a broad view of the means by which the Jews of Galicia addressed the economic and social difficulties of their environment. These means varied between *lightweight adaptation*, e.g., name changes, to *radical assimilation*, a term coined by Endelman²⁷. The specific means were determined by how members of the family viewed their present and future chances for success and happiness while remaining Jewish²⁸.

Naming

One of the most common forms of lightweight adaptation used by the Jews of Galicia was observed in naming schemes. It was very common to give newborns both Jewish names and Polish or German names. For example, Louis/Lazar and Arnold/Aharon. In the same vein, many members of the family changed their surname from *Wolfthal* to *Wolfsthal*, aiming to “Germanize” the sound of the name. The first occurrence of this specific surname adaptation was recorded in the end of the 18th century with one of the family forefathers in Husiatyn²⁹. The bulk of these changes occurred during the second half of the 19th century, mostly in the 1890s timeframe.

Assimilation

As described in the previous section, the family had religious Jewish roots. Some of the cantor’s descendants operated largely within their Jewish community. For example, Chune Wolfsthal, who was referred to as the Jewish Verdi, made a name for himself as the composer of operettas focused on Jewish history like *Daughter of Jerusalem* and *Bustenai*³⁰. His brother, Josef David, performed as Badhan (Entertainer) in Jewish weddings³¹. Other family members expanded their horizon of making a livelihood and earned a living by performing to general audiences in theaters and entertainment venues. For example, during the interwar period, Abraham Ber Wolfsthal was the conductor of a small orchestra that performed in Vienna and in the same period, his cousin’s son, Henryk Wolfsthal, did the same in Bielsko in southern Poland.

²⁷ T.M. Endelman, *Leaving the Jewish Fold: Conversion and Radical Assimilation in Modern Jewish History*, Oxford–Princeton 2015.

²⁸ *Ibidem*; P. Jasnowski, Review of T.M. Endelman, *Leaving the Jewish Fold: Conversion and Radical Assimilation in Modern Jewish History*, “Acta Poloniae Historica” 2017, vol. 116, pp. 375–379.

²⁹ Central State Historical Archives of Ukraine (TsDIAL), Fonds 19, 20 and 146 (1789–1820), *Land Registries*.

³⁰ Stanford Libraries Search Works catalog, Microfilms 4018015 and 3134367, <https://searchworks.stanford.edu/view/3134367>; <https://searchworks.stanford.edu/view/4018015> (14.07.2022).

³¹ S. Morgenstern, *In einer anderen Zeit...*

Other members of the family, e.g., Maurycy Wolfsthal, took the full route to radical assimilation as defined in Endelman's category³². Maurycy and his family converted from Judaism to Catholicism in order to better assimilate in Lviv, where Maurycy was a distinguished professor of the conservatory. Similarly, his cousin's son, Ignacy, converted from Judaism and his career took him to lead the orchestra of the Polish Railway. It should be noted that a large number of family members, including luminaries such as Bronisław, Henryk and Ignacy, were murdered by Nazis in spite of their assimilation in the local community, and regardless of their conversion. Other members of the family, like Emma, barely escaped. Indeed, at the end of the day, the members of the family could not escape their Jewish heritage.

Living in Local, European and Global Venues

The economic impoverishment in Galicia also resulted in mass emigration³³. Members of the family relocated from their birth places, seeking a better life and livelihood, especially in greater Europe. Not surprisingly, members of the Wolfsthal family engaged in their musical careers across Galicia (Ternopil, Lviv, Nowy Sącz) as well as across continental Europe (Vienna, Berlin, Warsaw), and the United Kingdom. One of them (Sigmund Wolfsthal, son of Josef Dawid) became a career musician in the Austro-Hungarian army³⁴. This research, finally, revealed evidence of musicians from the family who settled and practiced music in the United States.

Summary

This paper is an interim report about the Wolfsthal family of musicians from Galicia. What started as a genealogical quest of the family's roots, gradually expanded and revealed previously unknown facts and insights about this family, as a microcosmos of Jewish life in Galicia. Members of the family, many of whom made a name for themselves as exceptional musicians, sought different ways to withstand the challenges of their environment, and in doing so left their mark on music and humanity. Additional information about the family exists and will be published by the author in subsequent versions of this paper.

Acknowledgements

The author, a member of the Wolfsthal family, deeply thanks the many historians, musicologists, friends and family members in Austria, Germany, Poland, UK, Ukraine, Canada, USA and Israel who supported this study.

³² T.M. Endelman, *Leaving the Jewish Fold...*

³³ R. Manekin, *Galicia Chapter* [in:] *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 2010, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/galicia> (14.07.2022).

³⁴ Multiple articles in *Wiener Zeitung* and *Dr. Bloch's Wochenschrift*, 1910–1914.

Bibliography

Sources

Central Archive of Historical Records in Warsaw, Fond 300.

Central State Historical Archives of Ukraine, Fonds 19, 20 and 146 (1789–1820), *Land Registries*.

Literature

Błaszczak L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

Endelman T.M., *Leaving the Jewish Fold: Conversion and Radical Assimilation in Modern Jewish History*, Oxford–Princeton 2015.

Flesh C., *The Memoirs of Carl Flesh*, London 1958.

Gross J.A., *Border Guards Killed by Jordanian Arab Legion in 1954 Given Police Commendations*, “Times of Israel” 1918, November 7.

Gshuri M.S., *The Wolfsthal Orchestra* [in:] *Ternopil Memorial Book*, Spielberg Digital Library No. 14043, New York 1917 (first published by the Diaspora Encyclopedia Society in 1955).

Jasnowski P., of T.M. Endelman, *Leaving the Jewish Fold: Conversion and Radical Assimilation in Modern Jewish History*, “Acta Poloniae Historica” 2017, vol. 116, pp. 375–379.

Manekin R., *Galicia Chapter* [in:] *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 2010, <https://yivo.encyclopedia.org/article.aspx/galicia>.

Morgenstern S., *In einer anderen Zeit – Jugendjahre in Ostgalizien*, zu Klampen Verlag, Germany 1995. Multiple articles in *Wiener Zeitung* and *Dr. Bloch's Wochenschrift*, 1910–1914.

Digital sources

Stanford Libraries Search Works catalog, Microfilms 4018015 and 3134367, <https://searchworks.stanford.edu/view/3134367>; <https://searchworks.stanford.edu/view/4018015> (14.07.2022).

Szczepanowski S., *Nędza Galicyi w cyfrach*, Lwów 1888, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/37606/edition/34263/content> (14.07.2022).

THE WOLFSTHAL FAMILY OF MUSICIANS: A GENEALOGICAL CASE STUDY

Abstract

This paper describes an ongoing extensive study focused on the Wolfsthal family of musicians. The family left its mark on the European history of music for several generations, in multiple locations and disciplines. While there exists prior research about this musician family, the current research is based on previously unseen documents and testimonies that were unravelled during several years of investigations in public and private archives, cemeteries, digital libraries and interviews of surviving family members.

Keywords: Galicia, genealogy, musicology, Wolfsthal

Лідія Мельник

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

ВНЕСОК МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ РОДИНИ ГІМПЕЛІВ У СВІТОВУ КУЛЬТУРУ

Що об'єднує один із перших стаціонарних єврейських театрів в Європі, церемонію вручення «Оскара» 1953 року та заснування Палестинського симфонічного оркестру, більш відомого сьогодні як Ізраїльський філармонійний оркестр?

За цими, здавалося би, жодним чином не пов'язаними між собою подіями стоять представники однієї родини – єврейської родини зі Львова. Цій родині судилося неабияк вплинути на культуру, без перебільшення, цілого світу, а водночас і стати учасницею найбільш трагічних подій свого народу у XX столітті.

Пропонована розвідка має на меті узагальнити мистецькі біографії трьох поколінь родини Гімпелів. Ціла низка досліджень останніх років уже заторкувала ті чи інші постаті та їх внесок в історію культури, однак цілісного розгляду діяльності цієї артистичної родини до сьогодні так і не було здійснено – у цьому полягає особлива актуальність представленої статті.

Патріарх: Яків Бер Гімпель і становлення єврейського театру у Львові

11 травня 1889 р. у львівському шинку «Під сорокою» відбулася постановка оперети «Суламіт» Аврама Гольдфадена. Ця дата стала офіційним днем народження першого стаціонарного єврейського театру у Львові, якщо не у цілій Східній Європі.

Приготування до знаменної події тривали кілька місяців. Спершу Яків Бер (Янкев Бер) Гімпель (1840–1906 рр.) покинув польський театр Скарбека, де був одним із найбільш поціновуваних хористів понад тридцять років і, ймовірно, єдиним євреєм за походженням. За власним бажанням він розірвав свій контракт із проханням отримати ліцензію на власну театральну труп. Тогочасний намісник Галичини Агенор Голуховський задовольнив це прохання, гаряче підкріплене рекомендаційним листом від колишнього директора театру Скарбека Адама Брог-Мілашевського.

Спочатку Гімпель отримав концесію на вистави на три місяці, невдовзі її було продовжено на наступних три... І так заснований ним театр проіснував

у Львові рівно п'ятдесят років, аж доки цю блискучу історію назавжди не перервала Друга світова війна.

Про походження талановитого співака, видатного театрального антрепренера і патріарха мистецької династії відомо небагато. Дослідники стверджують, що Яків Бер Гімпель народився у Львові й виріс у небагатій родині¹, що, звісно, також сприяло його подальшій діяльності: він був знайомим із єврейським середовищем і усвідомлював його культурні потреби. Батьки мали намір вивчити сина на художника-декоратора, але «вже незабаром захопила його Мельпомена. І, мабуть, довелося докласти чимало зусиль, щоб залишитися йому вірним цьому зв'язку із примхливою музою в часи, позначені традицією та консерватизмом. Єдиний єврейський учасник опер і оперет графа Скарбека незабаром став провідним хористом і працював там *con amore*»².

Подальша діяльність Гімпеля як театрального антрепренера була б неможливою без його багаторічного досвіду роботи в театральному хорі. Швидше за все, саме під час одного з турне він зустрів і однодумців, які підказали йому ідею втілити подібні театральні моделі в рідному місті. Коли театр Скарбека виступав у Кракові в 1887 році, Гімпель познайомився з відомим мистецьким подружжям Йозефа і Софії Вайншток. Зі свого боку Йозеф Вайншток був близьким родичем Абрама Гольдфадена (1840–1908 рр.), видатного єврейського літератора і основоположника сучасного єврейського театру³.

Після того, як Яків Бер Гімпель отримав концесію на єврейський театр, він запросив Й. Вайнштока до Львова, доручив йому найняти акторів і підготувати репертуар для першого сезону. Невипадково першою виставою театру стала оперета А. Гольдфадена «Суламіт», мабуть, найпопулярніший його твір. У жовтні 1890 року приїхав до Львова і сам А. Гольдфаден: він взяв на себе художнє керівництво акторською трупю, а Яків Бер Гімпель продовжував опікуватися фінансовими та організаційними питаннями.

Найбільшою проблемою театру стала відсутність стаціонарної будівлі для вистав у холодні зимові місяці. Хоча театр незабаром переїхав до колишнього ливарного цеху дзвонів Зигмунта Мозера, ця проблема впродовж років залишалася для діяльності трупи ключовою, аж доки трупа не отримала окреме приміщення⁴.

¹ O. Sikorska, *Gimpel's theatre in Lviv: its role in the jewish community's life and its place in the city's cultural space*, https://lia.lvivcenter.org/en/themes/?ci_themeid=86 (8.01.2022).

² L. Weinstock, *50-lecie teatru żydowskiego we Lwowie*, „Chwila” 1939, nr 7200 (8 IV), s. 11.

³ J. Jacobs, P. Wiernik, *Goldfaden, Abraham* [w:] *Jewish Encyclopedia*, vol. 6, s. 23.

⁴ И. Гельстон, *Начало еврейского театра во Львове*, „Еврейская Старина” 2011, nr 4(71), <https://berkovich-zametki.com/2011/Starina/Nomer4/Gelston1.php> (14.02.2022).

Театр Гімпеля від початку своєї діяльності посвятився «легкій музи» і таким чином став одним із найуспішніших і прибуткових театрів ідиш у Східній Європі⁵. Репертуар в основному виходив із традицій жанру, започаткованого Берлом Бродером у 1840-х роках — так званого «бродерзінгеру». У 1896 році театр Гімпеля сягнув значення інституційної структури, позиціонуючи себе між єврейським фольклором та оперетою. Невипадково Шолом-Алейхем, котрий, утікаючи від погромів, жив у Львові в 1905–1907 роках, саме там зустрів героїв для свого роману «Блукаючі зірки». Єврейським театром у Львові надихалися і Йозеф Рот, і Марк Шагал.

З іншого боку, як свідчила тогочасна критика, Гімпель, незважаючи на талант і прагнення, можливо, не завжди виконував свою місію оптимально. Як обдарований і дуже досвідчений музикант, він високо цінував музичну сторону театру, сам розучував партії з акторами та хором, організовував театральний оркестр, але при цьому часто нехтував елементами драматургії та чистотою мови. У своєму есе «*Le theater Yiddish Gimpel de Lemberg: une Odyssee oubliée*» французька дослідниця Дельфіна Бехтель дуже докладно аналізує конфронтацію Я. Гімпеля та сучасних йому критиків⁶.

Особлива увага до музики в Єврейському театрі Львова зробила його свого роду стартовим майданчиком для майбутніх всесвітньовідомих музикантів. Тут, серед інших, почалася кар'єра Берти Каліш, яку Гімпель спершу запросив у хор театру Скарбека, коли їй було лише тринадцять років, і котра згодом стала однією з найвідоміших актрис єврейського театру у Нью-Йорку.

Тому влучним виглядає спостереження дослідників про те, що театр Гімпеля виконував насамперед своєрідну «транзитну» функцію⁷. За 50 років свого існування йому так і не вдалося знайти ні постійного глядача, ні постійного приміщення, ані виховати покоління власних акторів. З іншого боку, талановиті учасники трупі згодом часто досягали успіху світового рівня, що свідчить про дуже сильний вишкіл і традицію Єврейського театру у Львові.

Сини Якова

У Якова Бера Гімпеля та його дружини Сари Лауб⁸ було двоє синів, кожен із котрих перейняв і по-своєму розвинув справу життя батька.

⁵ M. Szydlowska, *Uwagi o teatrze Jakuba Bera Gimpla we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” 2010, nr 1–2(233–234), s. 62–81.

⁶ D. Bechtel, *Le theatre Yiddish Gimpel de Lemberg: une Odyssee oubliée*, „Le Yiddish dans la sphere francophone” 2001, no. 16, s. 84.

⁷ M. Szydlowska, *Uwagi o teatrze...*

⁸ Відомості про дружину Я.Гімпеля, як і про деяких інших членів родини походять виключно із архівів Меморіального комплексу історії Голокосту Yad Vashem (База даних жертв Голокосту).

Первісток Еміль (Шмульт Мендель) народився 1867 року і очолив театр після смерті батька в 1906 році. Фактично, він перейняв трупу в найскладніший час, адже 3 вересня 1914 року Львів був окупований російською армією. Еміль Гімпель одразу звернувся до військового губернатора Галичини графа Шереметьєва з проханням дозволити вистави єврейського театру, але отримав відмову. Після козацького погрому 27 вересня, відомого також як «Кривава неділя», євреї почали залишати Львів. З поверненням австрійських військ 22 червня 1915 року єврейський театр ненадовго відродився, але українсько-польські бої і листопадовий погром (21–24 листопада 1918 р.) спонукали Еміля Гімпеля та його трупу вирушити до Перемишля, де вони продовжували виступати до 1921 року⁹.

Після повернення до Львова і показу вистави «Часи месії» А. Гольдфадена, що була, мабуть, найпопулярнішою в програмі театру, загострилися суперечки між директором та підприємцем Маурицієм Вурмом, фактичним власником будинку, де розташовувався театр. Упродовж наступних шести років М. Вурм намагався виселити акторську трупу. Директора Еміля Гімпеля це нескінченна судова тяганина настільки виснажила, що врешті-решт він передав свої функції синові Маурици¹⁰.

У Еміля Менделя з дружиною Ріфкою Еніс було троє дітей, але відомо про долю лише двох синів. Старший, Марек, був хірургом, а інший син, Маурици, 1897 р.н., – адвокатом, котрий у 1921 р., супроти волі батька, одружився з єврейською актрисою Мальвіною Йолес (1900 р.н.). Фактично, вона в 1930-х рр. і очолила Єврейський театр у Львові і керувала ним міцною рукою та з розумінням актуальних тенденцій. У цей час зазнає суттєвої модернізації репертуар і вдосконалюється сценічна мова. Якщо перших два покоління династії Гімпелів мало зважали на мовні стандарти ідиш, які використовувалися в їхньому театрі, Йолес-Гімпель та її чоловік вирішили, що відтепер у театрі зі сцени звучатиме лише чиста літературна мова.

Сама Мальвіна Йолес була дуже талановитою і як актриса, і як опереткова співачка, і в основному виступала в головних ролях у власному театрі. Наприкінці 1920-х років вона відійшла від виступів й повністю присвятила себе керівництву театром.

Другий син Якова Бер Гімпеля, Адольф (Аарон), десятиліттями опікувався музикою в театрі. Адольф, народжений у 1875 році, був талановитим кларнетистом, скрипалем, а також викладачем. Окрім керівництва оркестром у Єврейському театрі, він зробив кар'єру кларнетиста оркестру Львівської опери та керував хором синагоги прогресистів Темпл¹¹.

⁹ И. Гельстон, *Начало...*

¹⁰ Докладніше див.: И. Гельстон, *Начало...*

¹¹ M. Fuks, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań 2003, s. 113.

Закатовані нацистами

Адольф Гімпель був одружений з Дорою (Дворою) Лауб (1877 р.н.) і мав з нею трьох синів: Кароля (1901 р.н.), Якоба (1906 р.н.) і Броніслава (1911 р.н.). Усіх трьох він виховав музичними вундеркіндами.

Старший, Кароль, навчався грі на фортепіано в консерваторії Галицького (з 1919 р. Польського) Музичного Товариства і невдовзі після закінчення студій переїхав до Варшави, де з великим успіхом виступав у різноманітних кабаре та музичних театрах, зокрема у «Варшавській банді», відомою також за співпрацею з Юліаном Тувімом, а також у «Варшавському циркульнику», де був музичним керівником до початку Другої світової війни¹². Невдовзі після німецької окупації Варшави йому вдалося повернутися до Львова. На той час його рідне місто вже ввійшло до складу Радянського Союзу, де євреї досі мали відносну безпеку, а єврейський театр був офіційно визнаний новою владою одним із п'яти основних у місті.

Водночас цей факт означав і кінець «старого» театру Гімпеля. З одного боку, тому, що керівництво новим державним єврейським театром у Львові перейняла Іда Камінська, котра також порятувалася із окупованої нацистами Варшави у Львові, а поруч із нею і багато інших єврейських акторів. Навесні 1940 року закрили єврейський театр у Дніпропетровську: акторська трупа вимушено переїхала до Львова «для зміцнення єврейського театру». Таким чином, єврейська драматична трупа у Львові налічувала тепер майже 70 осіб і працювала під керівництвом шести (!) різних режисерів. Зі старої «Гвардії Гімпеля» залишилося лише двоє: Кароль Гімпель як композитор і диригент і Мальвіна Йолес¹³ як актриса «середнього покоління».

Після нападу німецького вермахту на СРСР 22 червня 1941 року багато учасників Львівського театру евакуювали на Схід, у Середню Азію. Завдяки евакуації у Казахстан пережила Голокост зокрема Іда Камінська. Кароль Гімпель був направлений у Бухару в Узбекистані і працював там диригентом театру. Помер від дизентерії у Бухарі у 1942 році (за словами Петра Гімпеля, раніше був арештований радянським урядом і помер у в'язниці¹⁴).

За винятком двох наймолодших членів родини Гімпелів, усі інші були знищені у львівському гетто у 1942 році:

- Еміль (Самуель Мендель) Гімпель у віці 75 років;
- Адольф (Аарон) Гімпель у віці 67 років;

¹² M. Gliński, *The Rise & Fall of Polish Song*, <https://culture.pl/en/article/the-rise-and-fall-of-polish-song> (14.02.2022).

¹³ Т. Степанчикова, *Історія єврейського театру у Львові: Крізь терни – до зірок!*, Львів 2005, s. 194ff.

¹⁴ P. Gimpel, *Jakob Gimpel: A Biographical Essay* [w:] *Jakob & Bronislaw Gimpel Archives*, <http://www.gimpelmusicarchives.com> (23.02.2017).

- його дружина Дора (Двора) у віці 65 років (була перевезена у табір смерті Белжець і там закатована);
- др. Марек Гімпель, син Еміля, лікар;
- др. Маурици Гімпель, син Еміля, адвокат;
- його дружина Мальвіна (Амалія) Йолес, акторка і режисерка.

Ті, хто вціліли: Якоб і Броніслав

Як уже згадувалося, Адольф Гімпель виховав своїх трьох синів музичними вундеркіндами. Про долю старшого, Кароля, розповідалося у попередньому розділі, його середульший брат Якоб, імовірно названий на честь знаменитого діда, народився лише через кілька місяців після його смерті у 1906 році.

Якоб Гімпель почав вивчати музику у віці шести років під керівництвом батька і закінчив із відзнакою Львівську консерваторію Польського музичного товариства у віці 15 років під керівництвом піаністки Корнелії Тарновської. У 1922 році він переїхав у Відень, головним чином для того, щоб продовжити навчання у Едуарда Штоєрманна (фортепіано) та Альбана Берга (композиція). У 1923 році, у віці всього 17 років, відбувся його блискучий дебют у Відні, коли він виконав Фортепіанний концерт № 2 Рахманінова разом з диригентом П'єром Монте та оркестром Концертгебоу.

У 1927 році Гімпель взяв участь у першому Міжнародному конкурсі імені Фридерика Шопена. Однак, незважаючи на чудові відгуки у пресі і захоплення публіки, він отримав лише почесний диплом.

Упродовж наступних десяти років Гімпель став відомий насамперед завдяки своїм виступам зі скрипалем Броніславом Губерманом, котрий протегував у музичному світі як піаністу, так і його молодшому брату, скрипалю Броніславу. У свою чергу обидва брати допомагали Губерману в організації Палестинського оркестру (нині Ізраїльський філармонічний оркестр, один із провідних симфонічних оркестрів світу). Менш відомим є той факт, що саме завдяки Губерману Гімпель познайомився з Ігнацієм Яном Падеревським, який дуже високо оцінив талант піаніста.

Разом із славетним віртуозом виступав Гімпель і у рідному місті, про що, зокрема, свідчать відгуки преси: «Ідеальним доповненням концертанта був його акомпаніатор Якоб Гімпель. Це дуже добрий піаніст, що вмів незвичайно уважно стежити за думкою виконавця, так, що гра на скрипці й фортепіані творила органічну цілість у повному значінні цього слова»¹⁵.

Також Я. Гімпель здійснив низку турне із іншими відомими скрипальми свого часу: Ерікою Моріні, Натаном Мільштейном та рідним братом Броніславом, популярність котрого невпинно зростала.

¹⁵ І. Приймова, *З концертної сали. Броніслав Губерман, скрипак*, „Діло” 1934, nr 250.

У 1938 році Якоб Гімпель, рятуючись від нацистів, разом із дружиною Мімі емігрував із Відня у США, де вже перебував його молодший брат. Вочевидь, у США, де у вимушеній еміграції опинилися сотні музикантів світової слави, Гімпелю довелося шукати нові шляхи реалізації свого таланту. Й тут у пригоді йому стало особливе обдарування, яким він не раз користувався ще зі студентських часів: піаніст умів фантастично імпровізувати на відомі теми, а також читати з листа твори будь-якої складності.

Таких музикантів потребував Голлівуд, і Якоб Гімпель уже з 1944 року бере участь у записі саундтреків до кінострічок «Газове світло» (реж. Джордж К'юкор), «Одержима» (1947, реж. Кертіс Бернгардт), «Три історії кохання» (1953, реж. Вінсент Мінеллі), яка прославила його виконанням 18-ї варіації із рахманіновської «Рапсодії на теми Паганіні». В 1960-х-70-х роках Якоб Гімпель спричинився до музичного оформлення таких культових стрічок як «Планета мавп» (реж. Франклін Шеффнер) та «Мефісто-Вальс» (реж. Пол Вендокс).

Талант віртуоза виявився запотребуваним не лише в ігровому кіно, але й у мультиплікації. У 1946 році Крілик Багз «зіграє» його руками Другу угорську рапсодію Ф. Ліста у «Rhapsody Rabbit», а у 1953 році – «Йоганн Маус» з його віртуозною імпровізацією на штраусівські теми у серії мультфільмів про Тома й Джеррі здобуде Оскара¹⁶... Утім, як пригадує син піаніста, Гімпель не надто пишався своїми кінематографічними успіхами, вочевидь, недооцінюючи їх. Як, зрештою, і свою участь у записаному у 1947 році на кіностудії Чарлі Чапліна «Concert magic».

Сьогодні цей музичний фільм режисера Пола Гордона, реалізований з ініціативи та за участі 32-літнього на той час Єгуді Менухіна, належить до абсолютних цінностей післявоєнної культури. Однак одразу після його виходу на кіноекрани публіка приязно, та без особливого ентузіазму сприйняла студійні записи віртуозів і навіть цілого Голлівудського симфонічного оркестру. Лише через півстоліття стрічка знову «ожила» на телеекранах та DVD-дисках.

Я. Гімпель виконує у фільмі чотири мініатюри Ф. Шопена та Концертний етюд № 3 Ф. Ліста, що виявився чи не найпопулярнішим фрагментом кінокартини. Окрім піаніста, у зйомках картини взяли участь актриси Маргарет Кемпбелл та Ойла Біл (контральто), знаковий диригент Антал Дораті, а також ще один уродженець Галичини й багатолітній концертмейстер Менухіна – Адольф Баллер.

Попри визнання, здобуте у США, Я. Гімпель мріяв насамперед про повернення на високі сцени Європи. З середини 1950-х років він знову активно концертує, передусім у Західній Німеччині. Лише з Берлінським

¹⁶ W. Aschinger, *Er machte Bugs Bunny zum Virtuosen: Pianist Jakob Gimpel – Bescheidener Mensch, begnadeter Künstler*, „Musik Heute“ 2011, 15. Juli, <http://www.musik-heute.de/575/er-machte-bugs-bunny-zum-virtuosen-pianist-jakob-gimpel/> (25.07.2018).

філармонійним оркестром Гімпель виступив шість разів упродовж трьох років, а у 1975 році був відзначений Хрестом за заслуги першого ступеня. Тоді ж отримав відзнаку Бен-Гуріон держави Ізраїль за життєвий внесок. У 1961 році піаніст єдиний раз виступив у Польщі, котру завжди вважав своєю батьківщиною¹⁷.

Він був справжнім піаністом-інтелектуалом, чудово обізнаним у питаннях музичної історії та теорії, людиною енциклопедичних знань, приятелем Ернста Кшенека, Ліона Фейхтвангера, Генрі Міллера. Обдарований і освічений, піаніст загалом не надто зумів знайти себе в умовах американського музичного ринку. Відомо, що для деяких своїх концертів він навіть винаймав зали за власні кошти. Справжній концертний успіх у США прийшов до Якоба Гімпеля лише після виступу у Лос-Анджелесі разом із диригентом Зубіном Метом у 1968 році. Музикант також багато років був професором Каліфорнійського університету, до його учнів належить, серед інших, відомий кінокомпозитор Джеррі Голдсміт.

Останні роки життя піаніста були затьмарені хворобою плеча та втратою молодшого брата, до которого він був дуже прив'язаним – Броніслав Гімпель помер 1979-го, за декілька днів до спільного запланованого концерту. Попри все, Якоб Гімпель продовжував активну кар'єру до 80-літнього віку – його останній концерт відбувся 1987-го, за два роки до смерті.

Броніслав Гімпель, наймолодший представник славетної династії, народився у 1911 році¹⁸. Після перших уроків гри на скрипці у свого батька він навчався у консерваторії Польського музичного товариства у Львові, у класі Маурици Вольфсталя, одного з найвідоміших професорів єврейського походження. У віці одинадцяти років емігрував у Відень разом зі своїм братом Якобом і продовжив там освіту під керівництвом Роберта Поллака у 1922–1926 роках. У 1925 році дебютував у Віденській філармонії під керуванням Фріца Шедри. У 1926 році разом зі своїм старшим братом Каролом, який часто виступав як його акомпаніатор, здійснив концертне турне Італією, де виступав, з-поміж інших, у присутності короля Віктора Еммануїла II і Папи Пія XI. Він також мав велику честь бути одним із перших, хто грав на незавдого до того віднайденій скрипці Нікколо Паганіні «Дель Джезу» Гварнері на могилі великого скрипаля.

У 1928–1929 роках він навчався у Берлінській Вищій школі музики у Карла Флеша. З 1929 по 1931 роки Броніслав Гімпель був концертмейстером Кенігсберзького оркестру радіо, а з 1931 по 1937 рік – концертмейстером Гетеборзького симфонічного оркестру. У цей час він також був активним

¹⁷ P. Gimpel, *Jakob Gimpel...*

¹⁸ Тут і далі інформації головню за: P. Gimpel, *Bronislaw Gimpel: A Biographical Sketch* [w:] *Jakob & Bronislaw Gimpel Archives*, <http://www.gimpelmusicarchives.com> (1.07.2017).

солістом, його концертні тури-маршрути пролягали Європою, Північною та Південною Америкою, Австралією та Новою Зеландією. Разом зі своїм братом Якобом він також тісно співпрацював з Броніславом Губерманом.

У 1935 році Броніслав Гімпель отримав нагороду на Першому конкурсі скрипалів імені Генрика Венявського у Познані. На фортепіано йому акомпонував Владислав Шпільман, друг зі студентських часів у Берліні. Той самий «Владек», котрому згодом судилося пережити пекло варшавського гетто і описати це у своїй автобіографії, яка також лягла в основу відзначеного нагородами фільму Романа Поланські «Піаніст» і зробила В. Шпільмана всесвітньо відомим.

На відміну від В. Шпільмана, два брати, Якоб і Броніслав, встигли врятуватися від нацистського режиму у США. Броніслав емігрував ще у 1937 році на запрошення диригента Отто Клемперера, який через своє єврейське походження також знайшов прихисток у Лос-Анджелесі та диригував там Лос-Анджелеським філармонічним оркестром. Посаду концертмейстера у цьому оркестрі зайняв Броніслав Гімпель, пропрацювавши на ній до 1941 року. Після цього він заснував Голівудський молодіжний оркестр.

Броніслав Гімпель служив в армії США з 1942 року до кінця війни. У 1945 році йому запропонували посаду концертмейстера симфонічного оркестру ABC Radio у Нью-Йорку, на що він із задоволенням погодився і часто виступав як соліст і запрошений диригент. У той же час Броніслав Гімпель очолив струнний квартет American Artist і приєднався до квартету New Friends of Music.

Через два роки після закінчення війни Гімпель відновив сольну кар'єру в Європі, де його знову зустріли з великим визнанням. Хоча він залишив свою посаду в ABC у 1950 році, щоб повністю присвятити себе концертній роботі, Гімпель ніколи не втрачав інтерес до камерної музики. Фортепіанне тріо Mannes-Gimpel-Silva, засноване у тому ж році, швидко здобуло блискучу репутацію, але розпалося у 1956 році, оскільки Гімпель вирішив переїхати у Європу, даючи до ста сольних виступів на рік лише у Німеччині.

У 1962 році у Варшаві відбувся приватний вечір камерної музики, де Гімпель знову виступив зі своїм близьким другом Владиславом Шпільманом. Серед гостей був Шимон Закшевський – директор Польської концертної агенції. Ця випадкова зустріч надихнула Закшевського на пропозицію створити «Варшавський квінтет» навколо двох музикантів, які мали відповідно американське та польське громадянство. Так виник Варшавський квінтет.

Під час п'ятирічної співпраці Б. Гімпеля квінтет неодноразово вирушав у турне Європою, Японією, Індією та Гонконгом. Його перший тур по Америці у 1967 році призвів до того, що Б. Гімпель отримав пропозицію професури в університеті Коннектикуту. Фізично та емоційно виснажений багаторічною безперервною та напруженою концертною діяльністю, він все ж прийняв її.

Броніслав Гімпель абсолютно не відповідав спокійному професорському життю в американському університетському містечку. Незважаючи на надзвичайний успіх заснованого ним струнного квартету Нової Англії, який двічі отримав визнання критиків у Європі, і незважаючи на його все ще дуже активну концертну кар'єру, він вважав життя у сільській місцевості Коннектикуту нестерпним. У 1973 році він зайняв іншу посаду професора – цього разу у Королівському північному коледжі музики у Манчестері, в Англії. Його перебування на посаді поживалювалося частими контактами з близькими друзями, концертами та поїздками у будинок на березі моря у Террачіні (в Італії). Однак зростаюча ностальгія за його єдиною родиною – родиною брата Якоба у Лос-Анджелесі спонукала його переїхати туди у 1978 році.

Як тільки він оселився у Лос-Анджелесі, його потягнуло назад у Європу для подальших сольних проєктів, а потім у Венесуелу та Каракас. Саме там відбувся останній публічний виступ скрипаля – виконання концерту Чайковського, яке він сам називав одним із найкращих у своєму житті. Скрипаль помер уві сні незабаром після повернення у Лос-Анджелес у 1979 році, за кілька днів до запланованого концерту зі своїм братом Якобом.

І Броніслав, і Якоб Гімпелі залишили по собі велику кількість записів і трансляцій. Найповніша біографія обидвох написана сином Якоба Гімпеля – Пітером. На жаль, вона існувала лише у формі вебсторінки, яка останніми роками більше не доступна.

Bibliografia

- Барвінський В. *З концертної сали. Виступ п'яніста Я. Гімпеля*. „Діло” 1928, nr 86, s. 2.
- Гельстон И., *Где играл еврейский театр во Львове? Исторический очерк*, „Еврейская старина” 2012, nr 4(75), <https://berkovich-zametki.com/2012/Starina/Nomer4/Gelston1.php> (14.02.2022).
- Приймова І., *З концертної сали. Броніслав Губерман, скрипак*. „Діло” 1934, nr 250.
- Степанчикова Т., *Історія єврейського театру у Львові: Крізь терни – до зірок!*, Львів 2005.
- Шолом-Алейхем. *Мандрівні зірки (роман на дві частини)*. Переклад з єврейської та примітки: Ефраїм Райцин; пісні переклав М. Терещенко, Київ 1963.
- Aschinger W., *Er machte Bugs Bunny zum Virtuosen: Pianist Jakob Gimpel – Bescheidener Mensch, begnadeter Künstler*. „Musik Heute” 2011, 15. Juli, <http://www.musik-heute.de/575/er-machte-bugs-bunny-zum-virtuosen-pianist-jakob-gimpel/> (25.07.2018).
- Bechtel D., *Le theatre Yiddish Gimpel de Lemberg: une Odysee oubliee*, „Le Yiddish dans la sphere francophone” 2001, nr 16.
- Fuks M., *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań 2003.
- Gimpel P., *Bronislaw Gimpel: A Biographical Sketch* [w:] *Jakob & Bronislaw Gimpel Archives*, <http://www.gimpelmusicarchives.com> (23.02.2017).
- Gimpel P., *Jakob Gimpel: A Biographical Essay* [w:] *Jakob & Bronislaw Gimpel Archives*, <http://www.gimpelmusicarchives.com> (23.02.2017).

- Gliński M., *The Rise & Fall of Polish Song*, <https://culture.pl/en/article/the-rise-and-fall-of-polish-song> (14.02.2022).
- Jacobs J., Wiernik P., *Goldfaden, Abraham: Jewish Encyclopedia*, vol. 6, s. 23.
- Melnyk L., *Steuermann, Gimpel, Baller – Between the Vienna Dream and Hollywood Reality: World-Famous Jewish Pianists and their Routes from Galicia to Vienna and the USA [w:] Music – the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References*. Wrocław 2021, s. 109–118.
- Methuen-Campbell J., *Gimpel, Jakob [w:] The New Grove Dictionary of Music and Musician*, red. S. Sadie, 2001, vol. 9, s. 874.
- Plohn A., *Nowa muzyka we Wiedniu*, „Chwila” 1932, nr 4776 (11 VII), s. 11.
- Plohn A., *Paderewski i Jakób Gimpel*, „Chwila” 1934, nr 5472 (17 VI), s. 12.
- Sikorska O., *Gimpel's theatre in Lviv: its role in the jewish community's life and its place in the city's cultural space*, https://lia.lvivcenter.org/en/themes/?ci_themeid=86 (8.01.2022).
- Szydłowska M., *Uwagi o teatrze Jakuba Bera Gimpla we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” 2010, nr 1–2(233–234), s. 62–81.
- Weinstock L., *50-lecie teatru żydowskiego we Lwowie*. „Chwila” 1939, nr 7200 (8 IV), s. 11.
- Wysocki S., *Wokół Konkursów Chopinowskich*, Warszawa 1987.

INFLUENCING WORLD CULTURE: GIMPEL – A JEWISH FAMILY FROM LVIV

Abstract

This article deals with the challenge of the artistic family Gimpel family. Occasionally historical facts from activities of their representatives are already known and researched, however not connected.

It is important to summarize the facts artistic activities of this dynasty, which was indeed important for world culture, at the same time demonstrate the tragic sides of their history. The individual cultural phenomena can only be understood comprehensively in an overall artistic and geopolitical context. For the first time activities of three generations of the Gimpel family being analyzed – one of the most significant artistic Jewish dynasties of Galicia during the late 19th century and first half of the 20th century. The life and career of Jacob Ber Gimpel (1840–1906), the patriarch of the dynasty and the founder of one of the first stationary Jewish theaters in Europe is traced in detail. Both his sons and successors Emil (Samuel Mendel, 1867–1942) and Adolf (Aaron, 1875–1942) and grandchildren, including Maurycy (1897–1942), Emil's son, a lawyer by education, who continued to lead the theater with his wife, actress Malvina Yoles (1900–1942), as well as the sons of Adolf made a huge contribution to world music culture. Karol Gimpel (1901–1942), a pianist, was a reputed figure in the musical life of interwar Warsaw. Jacob Gimpel (1906–1989) became a world-famous pianist and Oscar winner, and Bronislaw Gimpel (1911–1979) a world-famous violinist. This article analyzes reasons for the success and decline of the Gimpel Jewish Theater, describes the tragic fate of their family members, who fell victim to the Holocaust and the international fame of the two youngest descendants.

Keywords: Gimpel, Jewish theatre in Lviv, musical culture of the Jews in Galicia, Holocaust

Eva Neumayr

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Austria

**FRANZ XAVER WOLFGANG MOZART (1791–1844),
JOHANN GALLUS MEDERITSCH (1752–1835)
AND A NEW CATALOGUE
OF THEIR MUSIC COLLECTIONS**

Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), Wolfgang Amadé and Constanze Mozart's youngest son, was groomed as a musician from childhood on. Amongst his teachers were Sigismund Neukomm (1778–1858), Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Antonio Salieri (1750–1825) and Andreas Streicher (1761–1833). After spending his first years in Vienna and Prague, he came to Galicia in 1808, first as a music teacher for the two daughters of Count Wiktor Baworowski in the town of Pimkamin (Polish name: Podkamień), then, from 1811 on, to the family Janiszewski at Sarki. In 1813, he moved to Lviv, where he lived as a well-respected pianist and conductor and served as a music teacher to the children of the family of Ludwig von Baroni-Cavalcabò (1758–1847). He was also deeply involved with the former's wife, Josephine von Baroni-Cavalcabò (ca. 1788–1860), who, some 30 years younger than her husband and, in her time, one of the leading sopranos in the Lviv, became his friend, partner and heiress.

Over the years, Franz Xaver Wolfgang Mozart accumulated a large music collection: It comprised his family's memorabilia, like many letters¹ and paintings of the Mozart family, 60 autograph fragments of his father's, but also numerous musical sources and books he had collected as a pianist, piano teacher and conductor of the *Caecilien-Verein* in Lviv².

¹ The letters had been preserved by his aunt, Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg (1751–1829), who passed them on to Georg Nikolaus Nissen for use in his Mozart biography. His wife Constanze Nissen (formerly Mozart), divided them amongst her two sons. Concerning the letters of the Mozart family, cf. Till Reininghaus, *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie. Die Geschichte einer musikalischen Institution in den Jahren 1841 bis 1860 vor dem Hintergrund der Mozart-Pflege und der Sammlung von Mozartiana*, Stuttgart 2018 (Beiträge zur Mozart-Dokumentation, 2), pp. 483–499 (thereafter cited as: Reininghaus 2018).

² As a teacher he was quite successful: His pupil Julie von Baroni-Cavalcabò (1813–1887) became a respected pianist and composer (while her granddaughter Wilma von Webenau in the 20th century was Arnold Schönberg's first private composition pupil).



Picture 1. Franz Xaver Wolfgang Mozart. Ölgemälde von Karl Gottlieb Schweikart, 1825, 60 x 46,5 cm

Source: ISM, Mozart-Archiv, Inventar-Nr. 224.

When Franz Xaver Wolfgang Mozart died 1844, Josephine Baroni-Cavalcabò gave large parts of his music collection to the *Dommusikverein and Mozarteum* in Salzburg. This society had been founded in Salzburg in 1841 with the aim of “furthering music in all its branches, especially sacred music in Salzburg”³. The Mozart-family was involved in this enterprise from the beginning. Especially Constanze Nissen who had lived in Salzburg from 1824 on as well as Franz Xaver Wolfgang Mozart, who had moved to Vienna with the Baroni-Cavalcabò family in 1838 had been the first to donate funds as well as valuable Mozart-sources. Both were made honorary members of the society in 1841. Carl Thomas Mozart, Wolfgang Amadé Mozart’s older son, eventually gave parts of his very valuable collections to the society in 1856 and 1858 as well. The collections of both brothers together form the so-called “Mozart-Nachlass” in Salzburg.

³ “Emporbringung der Musik in all ihren Zweigen, insbesondere der Kirchenmusik in Salzburg”, cf. *Erster Jahresbericht, vorgetragen bei der Plenarversammlung des Dom=Musik=Vereines und Mozarteums zu Salzburg am 29. Jänner 1843*, Salzburg: Duyle, [1843] p. 4.

In addition to that, other music collections were given to the *Dommusikverein und Mozarteum* in later years of whom some sources were assigned to the Mozart-Nachlass, because some of the respective works had already been catalogued there. Among those are musical materials from the collections of Fanny Arnstein, Joseph Franz Karl Johann Nepomuk Anton Albin Graf Daun (1771–1851), Anna (Nanette) Fröhlich⁴, Josepha von Paumgarten. All these materials were given a Signature starting with “M.N.” for “Mozart-Nachlass”. The Mozart-Nachlass became part of the library, serving church-music activities as well as the concerts of the society and the needs of the students of the music school.

Dommusikverein und Mozarteum split into two societies around 1881, therefore, the “Mozart-Nachlass” is now divided between the two successor-institutions, the *Internationale Stiftung Mozarteum* (ISM) and the *Archiv der Erzdiözese Salzburg* (AES). Both institutions have been cooperating since 2014 on the project of cataloging and digitizing the “Mozart-Nachlass”.

Apart from the sections of the collection described above, Franz Xaver Wolfgang Mozart’s collection comprise two more exceedingly important parts: His own compositions, seven volumes of which were entered into the “Repertorium | über | die musikalische Bibliothek | des | Dom=Musik=Vereines | u. Mozarteum’s zu Salzburg”⁵ (short: *Repertorium*), the old catalogue of the *Dommusikverein und Mozarteum*. Of those volumes one has been lost, while four have been preserved at Bibliotheca Mozartiana of the ISM, one has survived at the Dommusikarchiv of the AES and another one has recently been located at the state library in Berlin by Ulrich Leisinger (D-B, Mus.ms. 15601). It is a volume with a title in the hand of Aloys Fuchs („W. Am. Mozart’s /: des Sohnes /: | sämtliche Compositionen | IV ter Band. | Enthält: Die „Cantate auf Jos. Haydn | fürs ganze Orchester componirt und öffentlich aufgeführt 1804“ | Geschriebene Partitur: | – 1845 –”), which was acquired by the State Library from the estate of Wilhelm Tappert in 1908. A connection of Wilhelm Tappert to the people acting around the acquisition of the “Mozart-Nachlass” by the *Dommusikverein und Mozarteum* between 1844 and 1860 could not be established so far⁷.

⁴ Anna Fröhlich (1793–1880) gave her collection to the *Dommusikverein und Mozarteum* in 1874. She was a singer and pianist, and a member of the *Gesellschaft der Musikfreunde*. When the Viennese conservatory was founded, she became the first female voice teacher at this institution in 1819. She was friends with Leopold von Sonnleithner and Franz Grillparzer (who was the life-partner of her sister Katherina), with her sisters took part in the concerts of historic music at Raphael Georg Kiesewetter. It was Anna Fröhlich, who was the accompanist, when Franz Schubert’s *Erk König* (D 328) was first performed, and Schubert wrote two compositions, Psalm 123 (D 706) and the *Ständchen* (D 921) for her and her pupils.

⁵ AES, Dommusikarchiv (A-Sd), without shelf mark.

⁶ The year on the title is wrong due to a mix-up of date of composition and date of performance.

⁷ Cf. U. Leisinger, *Ich trage einen großen Namen... Zur Wiederauffindung einer verschollen geglaubten Kantate von Franz Xaver Wolfgang Mozart*, “Bibliotheksmagazin. Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München” 2019, vol. 14, no. 1, pp. 16–19.

The second important part of the collection Franz Xaver Wolfgang Mozart's is a large music collection Mozart received after the death of his teacher and friend Johann Gallus Mederitsch in 1835. Johann Georg Mederitsch (1752–1835), also referred to as "Gallus", was a pupil of Georg Christoph Wagenseil (1715–1777). After several successes of his Singspiele on theatres in the suburbs of Vienna, Mederitsch attempted to present his Singspiel "Rose, oder Pflicht und Liebe im Streit" at the court theatre, which Wolfgang Amadé Mozart in a letter to his father rightly predicted a failure⁸. However Mederitsch's "heroic opera" *Babylons Pyramiden*, which he composed together with Peter von Winter, was a great success in 1797. Somewhere between 1786 and 87 he seems to have been a court musician at the court of Stanisław August Poniatowski. He also held positions as Kapellmeister at Olmütz and Budapest.

Although some of his *Singspiele* were quite successful at the Leopoldstädter Theater and at Schikaneder's Theater in Vienna, Mederitsch mainly made his living by teaching and copying music. Around 1800 he was Franz Grillparzer's piano teacher. Why he moved to Lwów in 1817 is unknown. It was there that he met Franz Xaver Wolfgang Mozart, who became his friend and pupil, calling him "maybe one of the greatest counterpointists of our age" in a letter to Ignaz Moscheles⁹. Mozart was still hoping to secure a position as a *Kapellmeister* in Vienna or Salzburg (in Salzburg in 1826 his mother was lobbying for the position as a *Domkapellmeister*) and was trying to catch up on his knowledge of counterpoint and church style. Mozart, according to Aloys Fuchs, even paid for Mederitsch's last six years and that's why it was he who inherited Mederitsch's large music collection, comprising more than 700 sources, 126 of Mederitsch's own compositions in autographs, 60 copies of works by his teacher Georg Christoph Wagenseil, 150 copies of works by Johann Sebastian Bach, 165 of Carl Philipp Emanuel Bach, 14 by Wilhelm Friedemann Bach and many by other composers like A. Corelli, Antonio Lotti, J.A. Hasse etc.

His collection is interesting, not only because his own compositions may prove musical treasures remaining to be uncovered, but also because of the many copies of works by members of the Bach family, which Christine Blanken links to the catalogues of Johann Traeg (cf. catalogues from 1799 to 1804)¹⁰. Mederitsch seems have worked for Traeg before his move to Lviv (1817) and thus, his copies probably stem from the turn of the 18th to the 19th century.

⁸ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, ed. by Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Collected by Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, kommented and indexed by Joseph Heinz Eibl, 7 vls.: vols. 1–4: Briefe und Aufzeichnungen, vols. 5–6: Kommentar, vol. 7: Register). Kassel et al.: Bärenreiter, 1962–1975, vol. 3, p. 254.

⁹ Cf. Theodor Aigner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*, München: Katzbichler, 1974 (Musikwissenschaftliche Schriften, 3; Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, 8), p. XXVII.

¹⁰ Ch. Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich: Katalog*, 2 vols., Hiedesheim etc 2011 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, 10/1–2).

While the Mozart letters from Franz Xaver Wolfgang Mozart's and Carl Thom-as Mozart's collections are being edited in the *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, the musical manuscripts were catalogued in the RISM-Opac (Library-Sigla A-Sd and A-Sm), while the musical prints and the books of the "Mozart-Nachlass" can be found in the catalogue of the Austrian Library Network. The printed catalogue *Der "Mozart Nachlass". Musikalien der Söhne W.A. Mozarts in Salzburg* (Stuttgart 2021), unites both manuscripts and prints and follows the historic order of the *Repertorium*, thus, reuniting the holdings of the *Dommusikverein und Mozarteum*. In addition to the catalogue, it lists watermarks and copyists and features some additional information on the history of the collection, the collections that were assigned to the "Mozart-Nachlass" (Eva Neumayr, the fragments of works by W.A. Mozart (Armin Brinzing) and the *Repertorium* (Till Reininghaus)

In the near future, a digital portal at the Bibliotheca Mozartiana of the ISM will present digitized versions of all sources of the "Mozart-Nachlass", thus, at least virtually fulfilling Josephine Baroni-Cavalcabò's intention of preserving this collection that had been "donated by the son in honor of the father" – "undivided for all times"¹¹.

Bibliography

- Aigner Th., *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*, München: Katzbüchler 1974 (Musikwissenschaftliche Schriften, 3; Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, 8).
- Blanken Ch., *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich: Katalog*, 2 vols., Hildesheim etc: Olms 2011 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, 10/1–2).
- Erster Jahresbericht, vorgetragen bei der Plenarversammlung des Dom=Musik=Vereines und Mozarteums zu Salzburg am 29. Jänner 1843*, Salzburg: Duyle, [1843].
- Leisinger U., *Ich trage einen großen Namen... Zur Wiederauffindung einer verschollen geglaubten Kantate von Franz Xaver Wolfgang Mozart*, "Bibliotheksmagazin. Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München" 2019, vol. 14, no. 1, pp. 16–19.
- Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, ed. by Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Collected by W.A. Bauer und O.E. Deutsch, commented and indexed by J.H. Eibl, 7 vols.: vols. 1–4: Briefe und Aufzeichnungen, vols. 5–6: Kommentar, vol. 7: Register). Kassel et al.: Bärenreiter 1962–1975.
- Neumayr E., *Franz Xaver Mozart und der Dommusikverein und Mozarteum* [in:] E. Neumayr, *Der "Mozart-Nachlass". Musikalien aus dem Besitz der Söhne W.A. Mozarts in Salzburg*, with contributions from Armin Brinzing and Till Reininghaus, Stuttgart 2021 (Beiträge zur Mozart-Dokumentation, 3).
- Reininghaus T., *Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie. Die Geschichte einer musikalischen Institution in den Jahren 1841 bis 1860 vor dem Hintergrund der Mozart-Pflege und der Sammlung von Mozartiana*, Stuttgart 2018 (Beiträge zur Mozart-Dokumentation, 2).

¹¹ Letter by Josephine Baroni-Cavalcabò to Franz v. Hillebrandt, 29. September 1844, p. 1–4, cited in: Reininghaus 2018, p. 397.

FRANZ XAVER WOLFGANG MOZART (1791–1844), JOHANN GALLUS MEDERITSCH (1752–1835) AND A NEW CATALOGUE OF THEIR MUSIC COLLECTIONS

Abstract

Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), Wolfgang Amadé and Constanze Mozart's youngest son, as a pianist, composer and conductor was active in and around Lviv from 1809 to the end of the 1830s. When he died in 1844, his universal heiress Josephine Baroni-Cavalcabò donated his large music collection containing many letters and autographs of the Mozart family to the *Domusikverein and Mozarteum*, a society that had been founded in Salzburg in 1842. Later, the society also acquired the music collection of his older brother Carl Thomas. Apart from the work of Franz Xaver Wolfgang Mozart, the collections comprise a large number of the original letters of the Mozart family, several autograph copies of the father's works and some of his instruments. The musical sources were catalogued in the RISM-database and a printed catalogue has been published.

Keywords: Bach, Baroni-Cavalcabò, collection, Johann Gallus Mederitsch, Mozart, Carl Thomas, Mozart, Franz Xaver Wolfgang, musical sources, RISM-catalogue

Helmut Loos

University of Leipzig, Germany

GALICIA IN THE 19TH CENTURY MUSIC WORLD – SEEN FROM LEIPZIG

Since the “cultural turn” in German musicology, musical life has increasingly become the focus of music historiography. Methodologically, various approaches have developed, from statistical surveys to discourse-analytical analyses of different historical world views, including the traditional master narrative of the supremacy of German music. It originated not least in Leipzig, where the art-religious exaltation of music and its heroes had a powerful point of origin that radiated throughout the world, especially through music journals. The importance of music as a modernist art religion within society in the 19th century has so far been overestimated, an outgrowth of the “master narratives”. Regionally, however, Leipzig music journals in particular spread this conception of music throughout Europe and beyond. In return, so to speak, they ensured a corresponding resonance through reports from many cities and thus drew a self-referential picture of the musical world. The new, civic musical culture thus placed itself in the same pan-European tradition that had already shaped the music of the nobility and the church for centuries. Up until around the Second World War, the Leipzig music journals contained reports on musical activities from cities all over Europe and beyond. This may be illustrated by an initial list of rather randomly selected city names, as they often appear in the tables of contents¹ of, for example, the *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) in the periods from 1798 to 1848 and 1863 to 1882:

AmZ 1798–1848 / 1863–1882

Leipzig	168 / 10	Milan	38 / 1	Lviv	4 / 0
Berlin	210 / 7	Rome	25 / 0	Cracow	1 / 1
Munich	56 / 17	Vienna	144 / 11	Vilnius	1 / 0
Augsburg	1 / 0	Prague	71 / 1	Riga	5 / 0
Magdeburg	10 / 0	Pressburg	1 / 0	Reval	3 / 0
Carlsruhe	4 / 0	Budapest	0 / 0	Copenhagen	11 / 0
Jena	9 / 0	Bucharest	0 / 0	Christiania (Oslo)	1 / 0

¹ The tables of contents have not proved reliable, but may suffice as a guide.

Gdansk	7 / 0	Moscow	10 / 0	Stockholm	9 / 0
Königsberg	15 / 1	Petersburg	21 / 0	Amsterdam	7 / 0
Paris	203 / 31	Minsk	0 / 0	Haag	1 / 1
London	53 / 11	Kiev	2 / 0		
Madrid	9 / 0	Warsaw	6 / 0		

A similar picture emerges from the same survey of the *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM) in three periods:

NZfM 1834–1844 / 1845–1868 / 1869–1919

Leipzig	> 1000 / > 1000 / 122	Milan	23 / 8 / 7	Lviv	0 / 6 / 3
Berlin	581 / 491 / 111	Rome	21 / 8 / 6	Cracow	0 / 1 / 0
Munich	47 / 90 / 43	Vienna	309 / 492 / 78	Vilnius	0 / 0 / 0
Augsburg	11 / 3 / 2	Prague	98 / 122 / 62	Riga	52 / 3 / 10
Magdeburg	54 / 111 / 15	Bratislava	0 / 1 / 1	Reval	1 / 3 / 0
Carlsruhe	9 / 24 / 1	Budapest	0 / 0 / 3	Copenhagen	13 / 3 / 0
Jena	13 / 31 / 9	Bucharest	0 / 2 / 2	Christiania	1 / 1 / 1
Gdansk	15 / 25 / 7	Moscow	8 / 15 / 2	(Oslo)	
Königsberg	33 / 118 / 10	Petersburg	37 / 39 / 2	Stockholm	0 / 2 / 3
Paris	406 / 413 / 51	Minsk	0 / 0 / 0	Amsterdam	55 / 25 / 4
London	92 / 133 / 16	Kiev	0 / 0 / 0	Haag	14 / 3 / 0
Madrid	4 / 6 / 0	Warsaw	44 / 9 / 1		

Ordered by number of hits, the following picture emerges:

NZfM 1834–1844/1845–1868 (11/24 years)

Leipzig	> 1000 / >1000	Königsberg	33 / 118	Christiania (Oslo)	1 / 1
Berlin	581 / 491	Milan	23 / 8	Lviv	0 / 6
Paris	406 / 413	Rome	21 / 8	Stockholm	0 / 2
Vienna	309 / 492	Gdansk	15 / 25	Bucharest	0 / 2
Prague	98 / 122	Haag	14 / 3	Cracow	0 / 1
London	92 / 133	Jena	13 / 31	Bratislava	0 / 1
Amsterdam	55 / 25	Copenhagen	13 / 3	Minsk	0 / 0
Magdeburg	54 / 111	Augsburg	11 / 3	Kiev	0 / 0
Riga	52 / 3	Carlsruhe	9 / 24	Budapest	0 / 0
Munich	47 / 90	Moscow	8 / 15	Vilnius	0 / 0
Warsaw	44 / 9	Madrid	4 / 6		
Petersburg	37 / 39	Reval	1 / 3		

The order does not change when the hits are ordered on average per year:

Berlin	581 / 491	=	53 / 20
Paris	406 / 413	=	37 / 17
Vienna	309 / 492	=	28 / 21
Prague	98 / 122	=	9 / 5
London	92 / 133	=	8 / 6
Amsterdam	55 / 25	=	5 / 1
Magdeburg	54 / 111	=	5 / 5
Riga	52 / 3	=	5 / 0.1
Lviv	0 / 6		
Cracow	0 / 1		

Bartholf Senff's journal *Signale für die musikalische Welt* (Signals for the Musical World) covers a somewhat later period. Here is the number of hits:

Signale für die musikalische Welt 1843–1941

Leipzig	1000	Milan	7	Lviv	25
Berlin	302	Rome	70	Cracow	5
Munich	205	Vienna	534	Vilnius (Wilna)	0
Augsburg	16	Prague	72	Riga	40
Magdeburg	64	Pressburg	0	Reval	4
Carlsruhe	18	Budapest	52	Copenhagen	56
Jena	29	Bucharest	2	Kristiania (Oslo)	1
Gdansk	39	Moscow	49	Stockholm	29
Königsberg	91	Petersburg	132	Amsterdam	13
Paris	378	Minsk	0	Haag	2
London	151	Kiev	0		
Madrid	4	Warsaw	23		

Comparisons of this kind always have a very limited significance, as many imponderables play into musical reporting. They must always be inserted into a larger context in which they can then contribute to an overall picture. Here, the two cities of Cracow² and Lemberg (German name of Lviv) are of interest first of all; other localities in Galicia³ are not to be found at first glance. The two centres of the crown land of Galicia have received different attention in Leipzig, Lviv has been reported on more frequently than Cracow.

² Cracow belonged to the Habsburg crown land of Galicia from 1795 to 1918. Cracow was the capital of Poland from 1038 to 1611, formally until 1791.

³ E.g. Biała, Brody, Buczac (Buchach), Drohobycz (Drohobych), Stanisławów (Iwano-Frankiwnsk), Jarosław, Josefstadt, Kołomyja (Kolomea), Cracow, Lviv, Nowy Sącz, Przemyśl, Rzeszów, Sambor (Sambir), Zbaraż (Zbarazh), Stryj, Tamów, Tarnopol (Ternopil).

AmZ		NZfM		Signale	
1798–1848/1863–1882		1834–1844/1845–1868/1869–1919		1843–1941	
Lviv	4 / 0	Lviv	0 / 6 / 3	Lviv	25
Cracow	1 / 1	Cracow	0 / 1 / 0	Cracow	5

In a European comparison, Lviv is comparable with Warsaw or Stockholm, far ahead of Madrid, Milan or Amsterdam. It is not surprising that there was greater interest in the musical life of Lviv in Vienna. The [Wiener] *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (ed. by Friedrich August Kanne) contains 25 correspondence messages from Lviv in the period from 1817 to 1824 alone, the *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (ed. by August Schmidt) from 1824 to 1824 contains 45 correspondences and advertisements, and *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* from 1909 to 1922 20 reports.

The quantitative inventory could be further refined by including the scope of the individual enumerated contributions in the weighting. In the following, indications for the qualitative evaluation are pursued. The performers are not considered⁴, but the repertoire, as it is more informative for European commonalities and regional specificity.

After mentions of Lviv in a note in 1804⁵ and an article on The Opera in Poland in 1812⁶, two reports on Lviv's musical life appeared in 1814. The first provides information about the “first important musical entertainment of this year”. On the occasion of the visit of Queen Caroline of Sicily, the provincial governor arranged for a large musical academy, which opened with a new overture by the local theatre bandmaster Karol Lipiński, who conducted the entire concert and played a violin concerto by Louis Spohr. In addition to some vocal performances, “the son of the immortal Mozart” appeared with a piano concerto by Dussek and the imperial and royal gubernial official v. Cremes, “the most excellent local violoncellist”, contributed his own variations on “Gott erhalte Franz den Kaiser”. The anonymous author also reports on opera performances at the Schauspielhaus: *Cinderella* (*La Cenerentola* by Gioachino Rossini only premiered in 1817), *The Magic Flute* (*Die Zauberflöte* by Wolfgang Amadeus Mozart), *Sargino* (*Sargino, ossia L'allievo dell'amore* by Ferdinando Paër) and *The Water Bearer* (*Les deux journées* by Luigi Cherubini), plus the popular Polish national opera *The Supposed Miracle, or Cracovians and Highlanders* (*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* by Jan Stefani)⁷. The

⁴ For example, travelling virtuosos who gave guest performances in Lviv, as in the overview from Warsaw in AMZ 18 (1816), no. 14 of 3 April, sp. 237.

⁵ AmZ 6 (1804), no. 23 of 7 March, sp. 372

⁶ AmZ 14 (1812), no. 20 of 13 May, sp. 326

⁷ AmZ 16 (1814), no. 8 of 23 February, sp. 133–135.

second report of 1814 provides information on performances of the operas *Cinderella* and *Lodoiska* (*La Lodoiska* by Johann Simon Mayr) with detailed assessments of all the singers. In the concert of a “Mad. Pluhar” included a “Great Symphony” by Friedrich Witt, a piano concerto by Johann Nepomuk Hummel (No. 1 in C major op. 36), an aria from *Sargino* by Paër, a *Romance* for clarinet and piano (*Romance favorite. Partant pour la Syrie et varie* for piano with clarinet ad lib.) by Conradin Kreutzer, a duet by Giuseppe Farinelli, the overture to the opera *La Voix de la Nature* (*Naturens Røst*) by Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen. Lipiński was the conductor. The anonymous author is very critical of the performers’ performance⁸.

In 1817, the reporter of the AmZ noted: “It does not seem superfluous to send a short message from our musical world at least once a year. It does not seem necessary to send at least once a year a short message from our musical world to the great world of literature and art, as a sign that we still belong among the living in this respect”. He proudly reports on a performance of Haydn’s *Creation*. The opera had also “received some growth”. Performances included Nicolo Isouard’s opera comique *Joconde ou Les Coureurs d’aventures* and Antonio Salieri’s tragicomic opera (*dramma tragicomico*) in five acts *Axur, re d’Ormus* (*Axur, King of Hormus*). A spectacular failure is commented on with a touch of sardonic wit: “A Mr. Gebel, otherwise a music director, but for some time removed from the theatre because of continuing illness, has brought a product onto the stage: *Almasine*, heroic opera, in 2 acts; but there is nothing heroic about it, except the decision to send this machicolation into the world”⁹. In the following year, the report from Lviv contains only a detailed account of a guest, the Italian double bass virtuoso Antonio Dall’Occa, who was engaged in St Petersburg, and who is highly praised¹⁰.

In 1823, the reporter finds his task difficult: “Our German opera, considered as a whole, has unfortunately sunk so low below mediocrity for some time now that it is difficult for the impartial assessor to speak of it in anything other than a censoring manner”. Only for foreign guests in the operas *Tancred* (*Il Tancredi* by Gioachino Rossini), *Fernand Cortez* (*Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko* by Gaspard Spontini), *Freyschütz* and *Zauberflöte* does he know how to praise, especially Mad. Becker from the Prague Theatre “in the beautiful Millerin as Röschen” (*La Molinara* or *Beautiful Müllerin* by Giovanni Paisiello) and in *Le cantatrici villane* (*The Boorish Singers*) by Valentino Fioravanti. She also performed an aria from the *Abduction from the Seraglio* in the “Concert of our famously known violin virtuoso Lipinsky”. The Lviv Polish Actors’ Society is mentioned in praise (“under the direction of Mr. Kaminski, who is also highly respected as a writer¹¹, especially for Polish literature”), which, in addition to

⁸ AmZ 16 (1814), no. 32 of 10 August, sp. 534–537.

⁹ AmZ 19 (1817), no. 9 of 26 February, sp. 167f.

¹⁰ AmZ 20 (1818), no. 36 of 9 September, sp. 640f.

¹¹ AmZ 25 (1823), no. 33 of 13 August, sp. 528f.

national plays with song, occasionally gave great operas such as *Jean de Paris* (*Johann von Paris*) by François-Adrien Boieldieu, *Aline* (*Alina, regina di Golconda*) by Gaetano Donizetti (was not premiered until 1828) and *Die Schweizer Familie* (*The Swiss Family*) by Joseph Weigl and the like.

Further reports are listed in tabular form:

AmZ 29 (1827), no. 8, 21 February, p. 143: On the occasion of the death celebration of the unforgettable Mozart, W.A. Mozart, “the younger son of the immortalised master living here”, conducted his *Requiem* in the “Schlosskirche zum heil. Georg”¹².

AmZ 42 (1840), no. 4 of 22 January, Sp. 70: Report on “an enjoyable evening’s entertainment”. Our “eifrig thätiger Musikverein” gave a symphony by Thomas Täglichsbeck, an aria from Donizetti’s opera *Il Furioso*, Johann Christoph Kessler played Liszt’s piano transcription of Schubert’s *Ständchen* as well as his own etude and free fantasies on themes from Giuseppe Verdi’s *Othello* and Giacomo Meyerbeer’s *Robert le diable* (*Robert the Devil*). At the end, the overture to *Der Vampyr* by Peter Joseph von Lindpaintner was heard.

AmZ 44 (1842), no. 1 of 5 January, sp. 20.

Performance of Spohr’s great opera *Jessonda*. “The local conservatoire of music is lifting”.

AmZ 44 (1842), no. 5 of 2 February, sp. 97f.

On 2 February 1842, the *Allgemeine musikalische Zeitung* published a detailed review of the ninth and last musical exercise of the Galician Musical Society on Wednesday, 22 December 1841. The programme included the overture to the opera *Die Räuberbraut* by Ferdinand Ries, an aria from Donizetti’s opera *Der Graf von Paris*, a piano work by the virtuoso J.C. Kessler including an encore of the Liszt piano version of the song “Die junge Nonne” by Franz Schubert, a duet by Friedrich Ricci and, finally, the finale from Beethoven’s 7th Symphony. The performances are highly praised by the author “X.”, Lviv occupies “no small place among cities of equal rank in musical terms”.

AmZ 46 (1844), no. 14 of 3 April, sp. 238–241

On 3 April 1844, a Johannes from Lviv reported on a dilettante Moritz Mahl, a doctor of law, who had celebrated great successes as a violinist in Padua, but whom he had known in Lviv only as a good dilettante and had only discovered as a virtuoso through newspaper reports.

The repertoire in Lviv, which is visible in the AmZ until 1848, is still relatively unspecific; the classical “canon” of music had not yet emerged. However, the rapid reception of successful operas is remarkable, documenting a self-evident participation in European musical life. It would be interesting to compare this with

¹² See H. Loos, *Franz Xaver Mozart und das Musikleben von Lemberg aus Leipziger Sicht* [in:] *Barockmusik als europäischer Brückenschlag. Festschrift für Klaus-Peter Koch*, ed. C. Behn, Beeskow 2019, pp. 55–69.

the self-perception of this musical life as preserved in the Lviv journal *Mnemosyne* for the period from 1824 to 1840¹³. Here, a temporally broader view should be continued with the NZfM, in which, as in the AmZ, reports from many European cities were disseminated.

Hits NZfM 1834–1844/1845–1868 (11/24 years)

Leipzig	> 1000 / > 1000	Königsberg	33 / 118	Christiania (Oslo)	1 / 1
Berlin	581 / 491	Milan	23 / 8	Lviv	0 / 6
Paris	406 / 413	Rome	21 / 8	Stockholm	0 / 2
Vienna	309 / 492	Gdansk	15 / 25	Bucharest	0 / 2
Prague	98 / 122	Haag	14 / 3	CraCow	0 / 1
London	92 / 133	Jena	13 / 31	Bratislava	0 / 1
Amsterdam	55 / 25	Copenhagen	13 / 3	Minsk	0 / 0
Magdeburg	54 / 111	Augsburg	11 / 3	Kiev	0 / 0
Riga	52 / 3	Carlsruhe	9 / 24	Budapest	0 / 0
Munich	47 / 90	Moscow	8 / 15	Vilnius	0 / 0
Warsaw	44 / 9	Madrid	4 / 6		
Petersburg	37 / 39	Reval	1 / 3		

On average, there are hits per year:

Berlin	581 / 491 = 53 / 20
Paris	406 / 413 = 37 / 17
Vienna	309 / 492 = 28 / 21
Prague	98 / 122 = 9 / 5
London	92 / 133 = 8 / 6
Amsterdam	55 / 25 = 5 / 1
Magdeburg	54 / 111 = 5 / 5
Riga	52 / 3 = 5 / 0.1
Lviv	0 / 6
Cracow	0 / 1

As editor of the NZfM, Robert Schumann did not publish any reports from Lviv, whereas Franz Brendel published six, the first four of which are detailed articles spread over four issues. Comprehensive, factual and thoroughly critical, it conveys “as clear a picture as possible of the artistic activity of this city”.

¹³ L. Melnyk, *Lemberger Konzertleben 1824–1840 im Spiegel der Zeitschrift Mnemosyne*, “Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa” 2012, nr 13, pp. 115–121.

NZfM 1845–1868 Lviv, Correspondence: 6 hits – Franz Brendel,
NZfM 12 (1845), vol. 23 (July to December)

**: From Lviv. I. Musical states. – Theatre. p. 30f.

**: From Lviv. II. The Galician Music Society. pp. 82–84.

**: From Lemberg. III Liedertafel, church music, Keßler. p. 135f.

**: From Lviv. IV. Ruckhaber. p. 140.

This was followed in 1846 and 1854 by two more small references to musical editions by Joseph Christoph Keßler, published in Lviv by J. Millikowski and Wild respectively:

NZfM 13 (1846), vol. 24 (January to June)

Anonymus: Keßler, J.C. op. 41. serenade no. 2. Lemberg, Millikowski. p. 133.

NZfM 21 (1854), vol. 40 (January to June)

J.C. Kessler, J.C. op. 45. Scherzo. Lemberg, Wild. p. 209.

Similar small remarks about Lemberg are found more frequently. Thus in NZfM 2 (1835), vol. 3, no. 22 of 15 September, p. 88 under Chronicle: “Lemberg. 27 Aug. – The Montecchi – Romeo, Mad. Schröder-Devrient”. Or: NZfM 2 (1835), vol. 3, no. 51 of 25 December, p. 204: “Miss Hähnel gives a guest performance in Lemberg”. This continues in many cases, which is obviously due to the interest of the performers and documents the lively exchange of European guest performances.

Compared to Lviv, Cracow is less mentioned in the NZfM as well as in the AmZ; only once does the city appear in a review of works in 1854:

NZfM 1845–1868 Cracow, Correspondence: 1 hits

Vol. 23 (July to December 1845)

Anonymous: Rolle, G. Lullaby. Krakow, Friedlein. p. 85.

Warsaw, on the other hand, was very interesting for Schumann (44 hits), less so for Brendel (9 hits).

More productive than the NZfM for the question of local repertoire is the Leipzig journal *Signale für die musikalische Welt*. Here are the hits in the tables of contents, ordered by number:

Signale für die musikalische Welt 1843–1941

Leipzig	> 1000	Budapest	52	Cracow	5
Vienna	534	Moscow	49	Reval	4
Paris	378	Riga	40	Madrid	4

Berlin	302	Gdansk	39	Bucharest	2
Munich	205	Stockholm	29	Haag	2
London	151	Jena	29	Kristiania (Oslo)	1
Petersburg	132	Lviv	25	Pressburg	0
Königsberg	91	Warsaw	23	Minsk	0
Prague	72	Carlsruhe	18	Kiev	0
Rome	70	Augsburg	16	Vilnius (Wilna)	0
Magdeburg	64	Amsterdam	13		
Copenhagen	56	Milan	7		

Lviv is again far ahead of Cracow, about on a par with Warsaw. The period in which the music letters appeared is interesting:

Signale für die musikalische Welt 1843–1941

Vienna	534	1843–1941
Paris	378	1843–1913 and 1924–1940
Berlin	302	1843–1939, after 1930 decreases strongly
Munich	205	1862–1886, 1900–1941, since 1908 strongly
London	151	1843–1913, another report 1938
Petersburg	132	1844–1914, another report 1918
Moscow	49	1882–1914
Lviv	25	1908–1933
Warsaw	23	1858–1935
Riga	40	1908–1938
Cracow	5	1909–1913
Reval	4	1931–1938

While reports from Vienna were regular, there was a gap between 1914 and 1923 for Paris. The initially strong interest in Berlin's musical life waned in 1930 and dried up completely in 1939. Munich was not of interest in the early period, but was in great demand from 1908. Reports from London, Petersburg and Moscow cease with the First World War, while Warsaw is covered until 1935. Music life in Riga and Reval is only discovered late, and the reports end with the Hitler-Stalin Pact. The reports from Lviv and Cracow also only begin in the 20th century and end as early as 1933 and 1913 respectively.

A look at the qualitative evaluation reveals an overall very objective and basically positive portrayal. Polemics of a nationalistic nature are hardly to be found. For example, in the 1908 *Signale* it is noted that "the founding of the music society threatens to become epidemic", while at the same time appreciatively

noting that a “Chopin Society [...] has set itself the goal of erecting a monument to the great Polish piano poet in Lviv”¹⁴.

In a season report in 1913, Alfred Plohn¹⁵ regretted that after a brief appearance of new pieces such as *Le Jongleur de Notre Dame* and *Zaza*, the Lemberg Opera quickly returned to “the old familiar pieces”, especially since guest performances only brought “a new edition of the old repertoire operas”. The concerts “under the direction of the concert bureau M. Türk” presented “a select group of artists”, headed by Ignacy Paderewski after a 10-year break: “The three concerts by this master formed the main point of the season. The large theatre hall was overcrowded, the enthusiasm rose to boiling point. Everyone wanted to see, hear and admire Paderewski. Honours of all kinds were bestowed upon him, the great artist and loyal son of his fatherland, and rightly so, for his playing is truly great”. The Warsaw Philharmonic formed an ensemble of the first rank, with “Paderewski’s much-disputed symphony, a work of importance, but in the last part of too great an extension”, plus *Ein Heldenleben* by Richard Strauss and the 7th Symphony by Ludwig van Beethoven. Plohn gave much praise to the Galician Musikverein for the programme of its symphony concerts with Beethoven’s Piano Concerto in G major, Rachmaninoff’s 3rd Piano Concerto, Glazounov’s Violin Concerto and, as novelties, Karłowicz’ *Stanisław i Anna Oświecimowie*, Żeleński’s Symphony in A minor, Jachimecki’s *Symphonic Fantasy* and Nowowiejski’s *Quo vadis*. The Lutnia Choral Society performed Dvořák’s *The Spectre’s Bride* (*Svatební košile*). Plohn mentions the guest performance by Arthur Rubinstein as a special event. He also praises the artistic acrobatics of the local music schools. Plohn impressively presents a respectable mixture of European and specifically Polish repertoire.

The following year, 1914, Alfred Plohn again reported from Lviv and lamented the “unfortunate economic situation” of musical life, especially opera, due to “competition from the cinema”. Even the guest performances were not able to increase theatre attendance¹⁶. Even first performances or new productions such as *Pique Dame*, *Tiefland*, *Norma*, *Othello* or *Robert the Devil* were poorly attended. Plohn describes the highlights of local musical life as “the five concerts of the Brussels String Quartet (all of Beethoven’s quartets), as well as Arthur Rubinstein’s five Chopin evenings [...]. As always, the Galician Music Society presented many new and interesting works, such as the Symphony in F, op. 14, by E. Młynarski, B. Wallek-Walewski’s «Fantastic Waltz», and in an extraordinary festive concert, in honour of the jubilant director of the Krakow Music Society

¹⁴ “Signale für die musikalische Welt” 1908, no. 66, p. 889.

¹⁵ A. Plohn, *Lemberg* (seasonal report), “Signale für die musikalische Welt” 1913, vol. 71, no. 33, pp. 1204–1206.

¹⁶ A. Plohn, *Lemberg* (seasonal report), “Signale für die musikalische Welt” 1914, vol. 72, no. 30, pp. 1172–1174.

Dr. Władysław Żeleński, one of the most important composers of the old school, under his personal direction a number of his works, including the Symphony in A minor. [...] The climax and at the same time the conclusion of the concerts were two performances of Beethoven's «Missa solemnis»".

The music reporter Alfred Plohn (*1882 in Prague) was an organiser of local musical life. He studied in Lviv at the Conservatory of the Galician Music Society and at the Teodor Pollak Piano School. From 1904 he was a music reporter for "Gazeta Wieczorna", "Głos" and "Słowo Polskie", and from 1919 for "Chwila". From until 1918–1921 he worked as secretary to the editorial staff of "Gazeta Muzyczna", and in 1919 he was co-founder and then president of the Jewish Music Society. He wrote, among others, the book *Muzyka we Lwowie i Żydzi* (*Music in Lviv and Jews*, 1936) and a *Mandolin School* (1911).

To demonstrate the fruitfulness of the qualitative evaluation of Leipzig music journals with a second example, a message from Dr. Zdzisław Jachimecki from Krakow should be mentioned. The important Polish musicologist writes in the *Signale* 1913: "The good music that can be heard in Krakow belongs to a foreign musical culture and is imported to us from outside. The active concert management of the art-loving H. Teofil Trzciński, which is equal to its task, takes care of the musical needs of our small but intelligent audience. In large subscription concerts, only the most outstanding soloists and the best orchestral combinations appear on the platform of the hall in the old theatre building". In the enumeration of famous guests, he singles out Polish artists, especially the "Polish vocal world, so rich today in excellent forces". The opera stagione of the Lviv City Theatre from June 1 to August 15 featured novelties such as *Susanna's Secret* (*Il segreto di Susanna*) by Wolf-Ferrari, *Zaza* by Leoncavallo and *Le Jongleur de Notre Dame* by Massenet. The older repertoire consisted of: *Madame Butterfly* (*Madama Butterfly*), *Faust*, *The Jewess* (*La Juive*), *The Troubadour* (*Il Trovatore*), *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Halka*, *Tales of Hoffmann* (*Les Contes d'Hoffmann*), *Cavalleria rusticana*, *The Clowns* (*I Pagliacci*) and *The Bartered Bride* (*Prodaná nevěsta*).

Such fragments from reports on urban musical life may throw quite interesting light on the historical situation, but they gain in significance when they are collected and compiled on a wider scale. The creation of databases, as is already being done in many cases, can increase the historical overview enormously, as long as they are created in comparable formats. As an important and recommendable example, I would like to point to the *musiconn.performance* project of the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. If musicology succeeds here in achieving similar success as in RISM, it will create a new and novel source inventory that will open up quite innovative perspectives for research. For example, it will enable the more precise recording of mental maps, specified according to region and time. The reports in the Leipzig

music journals clearly show a concentration on civic musical life of progressive provenance; even traditional church music is increasingly left out. There is even less mention of other musical traditions, such as folk song or folk music. Zdzisław Jachimecki's little remark about "the musical needs of our small but intelligent audience" clearly bears the trace of elitist civic consciousness as the bearers of progress, which I call it the art religion of modernity. Behind this, even the national moment recedes. The social distinction dominates the national one. This also reveals the basis of the traditional musicological master narratives, which, by relying on these selected sources, reproduce precisely the historical image that has been propagated from Leipzig in the music journals. As correct as it is to further differentiate this important part of musical life, it is also fair to understand it as a component of a much larger and more diverse whole to which musicology must devote itself, without relegating large areas to a European ethnology of music.

Bibliography

Sources

- "Allgemeine musikalische Zeitung" 1804, no. 23; 1812, no. 20; 1814, no. 8, no. 32; 1816 no. 14; 1817 no. 9; 1818, no. 36; 1823, no. 33.
- Plohn A., *Lemberg* (seasonal report), "Signale für die musikalische Welt" 1913, vol. 71, no. 33, pp. 1204–1206.
- Plohn A., *Lemberg* (seasonal report), "Signale für die musikalische Welt" 1914, vol. 72, no. 30, pp. 1172–1174.
- "Signale für die musikalische Welt" 1908, vol. 66.

Literature

- Loos H., *Franz Xaver Mozart und das Musikleben von Lemberg aus Leipziger Sicht* [in:] *Barockmusik als europäischer Brückenschlag. Festschrift für Klaus-Peter Koch*, ed. C. Behn, Beeskow 2019, pp. 55–69.
- Melnyk L., *Lemberger Konzertleben 1824–1840 im Spiegel der Zeitschrift Mnemosyne*, "Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig" 2012, Heft 13, pp. 115–121.

GALICIA IN THE 19TH CENTURY MUSIC WORLD – SEEN FROM LEIPZIG

Abstract

Music journals give a picture of music history that is always self-referential from the editor's point of view. This source criticism is part of the evaluation of reports on musical life, as they had great charisma, especially from Leipzig. Serious music as the art religion of modernity received their attention; it was seen as proof of the supremacy of German music and a measure

of evolutionary progress in a society. The resulting “master narratives” have long since given way to postmodern enlightenment and are increasingly making way for a realistic portrayal of music history.

The expansion and reach of bourgeois musical culture in the 19th century up to the Second World War can be easily traced with the help of Leipzig music journals. Both the number of reports on various European cities and their content provide information about the new, bourgeois musical culture and its pan-European tradition, which had already influenced the music of the nobility and the churches for centuries. From a broader panorama, the cities of Lviv and Cracow are examined a little more closely.

Keywords: cultural turn, urban music life, Leipzig music journals, Lviv, Cracow

Ірина Бермес

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

АМАТОРСЬКИЙ ХОРОВИЙ РУХ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПІДНЕСЕННЯ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ (ПЕРША ТРЕТИНА XX СТ.)

Розвиток того чи іншого виду музичного виконавства тісно пов'язаний зі станом культурного середовища. Цей зв'язок взаємоспрямований: з одного боку, середовище сприяє розвитку виконавства, з іншого – виконавство впливає на формування специфіки культури регіону, динаміка якої корелюється низкою факторів, зокрема суспільно-політичними обставинами, адміністративним статусом, традиціями, розташуванням регіону тощо.

У першій третині XX ст. Східна Галичина знаходилася під юрисдикцією Австро-Угорщини, відтак – Польщі. Ліберально-демократичні свободи, надані австрійським урядом, дозволяли українцям і полякам засновувати культурно-просвітницькі та співочі товариства, творити власну версію культурного буття Східної Галичини, виходячи з урахування національних інтересів.

У період міжвоєнного двадцятиріччя, правління польської влади, автохтонне населення опинилося у підневільному статусі. Розвиток культури гальмувався на політичному, соціальному та національному рівнях. Таке становище спонукало українців до завзятої праці в усіх сферах громадсько-політичного та культурного життя, пожвавлення національного руху за самоствердження, збереження національної ідентичності. Сферою, в якій українці могли себе найбільш яскраво виразити, було хорове виконавство, підґрунтям якого були багатющі народно-пісенні традиції акапельного співу. Автохтони намагалися увиразнити свій життєвий світ у традиції співочої діяльності через природну музикальність і співучість. В окреслений період саме хор єднав українців у найважливіших національних справах і культурних починах завдяки загальнодоступності й актуальності.

У Східній Галичині «злеті» людського духу пов'язувалися з просвітництвом у лоні якого розгорнувся потужний аматорський хоровий рух. Головним осередком культурного розвитку залишалася «Просвіта» [Proswita] – масове загальнокрайове об'єднання з розгалуженою організаційною структурою та численними філіями на місцях, завдяки якому українці були залучені до практичних форм музичного життя. Хорові гуртки Товариства були основними формами реалізації його творчо-виконавської практики. До участі у них залучалися майже всі верстви української людності – від сільських

мешканців до представників інтелігенції, котра часто й очолювала ці колективи. Характерною формою роботи хорових гуртків було проведення національних свят, які стали засобом відродження історичного минулого українського народу, водночас – піднесення національної свідомості, боротьби проти національного та духовного поневолення. Хори «Просвіти» влаштовували загальнодоступні мистецькі заходи (концерти, фестини, свята пісні, свята на честь матері, народні забави, вечорниці, музичні вечори тощо), до програм яких включалися взірці народної та професійної музичної творчості. Їхній поступ вибудовувався на засадах демократизму, дбайливому ставленні до національних традицій, урахуванні інтересів українського народу. Заслуга хорових гуртків окреслюється організацією щорічних роковин, святкових концертів, вечорів, академій на честь Т. Шевченка, відзначенням ювілеїв М. Шашкевича, І. Франка, Лесі Українки, громадських і культурних діячів, національних героїв, пам'ятних історичних подій тощо. Ці заходи сприймалися не тільки як форми музикування, головно – як «промотори» росту національної свідомості українців. Крім того, влаштовувалися також інші просвітянські свята: 15 червня – роковини М. Драгоманова, 14 липня – свято хрещення України, 1 жовтня – свято книги, 8 грудня – свято «Просвіти». Просвітянські хорові гуртки організовували концерти з нагоди ювілеїв Товариства (50-річчя, 60-річчя, 70-річчя). Проведення цих імпрез стало непохитною традицією, спрямованою на зміцнення духовності українців. Такі заходи передбачали використання широкої репертуарної палітри: оригінальної композиторської творчості, найбільш поширених народних мелодій в авторських опрацюваннях, зокрема староғалицьких пісень, творів галицьких композиторів початку ХІХ ст., їхніх наступників. Одночасно хорові гуртки «Просвіти» підтримували заходи, ініційовані іншими українськими інституціями і у цьому сенсі вони виконували функцію «цементуючої основи» української національної культури. За своєю значущістю та популярністю хорові концерти просвітянських гуртків сприймалися як органічна частка українського культурного життя, зорієнтованого на втілення прагнень автохтонів.

Управи централі у Львові та численних філій «Просвіти» ставили й успішно реалізували низку важливих для української культури завдань, визначених їхніми статутами. Це, зокрема, піднесення загального культурно-освітнього рівня українців, розвиток і підтримка хорового мистецтва – найбільш яскравої національної форми культурного буття та самовираження. Заангажованість українців у численних аматорських колективах засвідчила употужнення хорового руху.

За умов панування у Східній Галичині польського державного політичного ладу діяльність просвітянських хорових гуртків набула широких масштабів. Попри всі заборони українське національне життя розгорталося та набувало нових рис. Віддзеркаленням цього процесу була репертуарна палітра хорів,

в якій домінував національний сегмент – українська пісня. Популяризація пісенної творчості українського народу – найбільш близької аматорам – сприяла збереженню його національної окремішності, консолідації та самоорганізації, формуванню національної свідомості у протистоянні антиукраїнській політиці влади. Так, якщо на початках до репертуару входили, здебільшого, триголосі народні пісні у легких розкладах, то згодом – у більш складному, чотириголосому викладі (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф. Колесси, Д. Січинського, С. Людкевича та ін.), що вказує на значне піднесення виконавського рівня просвітянських хорів. Актуально звучали пісні січового стрілецтва, «феномен акумулятивної творчої сили у культурному житті» (за В. Качканом), в опрацюванні М. Гайворонського, Р. Купчинського, Б. Вахнянина, Я. Ярославенка, Ю. Назарака, братів Б. Лепкого та Л. Лепкого. Різноманітні пісні як літературного, так і народного походження, поєднані за тематичними ознаками, органічно увійшли до репертуарного списку читальняних хорів. Наведемо приклад програми свята «Просвіти», влаштованого у Львові 1928 року: «Ой гай мати» М. Лисенка, «Най пісня лунає» С. Людкевича, «Ой горе тій чайці», «За городом качки пливуть», «За річкою, за Дунаєм», «Зажирились галичанки» М. Леонтовича, «Їхав стрілець на війноньку», «За рідний край» М. Гайворонського, «Не згасайте ясні зорі», «Ой по горі, по високий» В. Матюка, «Гей, вперед за рідний край» Й. Кишакевича¹.

Стимулом до піднесення виконавського рівня просвітянських гуртків були конкурси, як «один з... кращих проявів духовного мистецького життя»², що влаштовувалися, здебільшого, серед сільських хорових колективів. У 1936 році Стрийська філія «Просвіти» вже вдруге провела таке хорове змагання, в якому взяли участь 40 читальняних хорів (мішаних, жіночих, чоловічих) із різних куточків регіону. Поширюючи національну ідею, було представлено «обробки народних пісень Леонтовича (6), Лисенка (3), твори Стеценка (3), Філарета Колесси (3), Кошиця (2), ...мужеський хор Сметани „Честь героям”. Репертуар... свідчив... про зріст смаку і музичної культури на селі. Виконання творів стояло... на висоті; ...рівень виконання йшов у парі з вартістю виконуваних творів»³, – підкреслював С. Людкевич.

Хорові олімпіади щоразу охоплювали все більше учасників. Конкурси були не тільки приписом статутного життя, а й підтвердженням того, що хоровий рух міцнів, залучав до себе як міське, так і сільське населення, перетворювався «в одноцільний національний організм»⁴.

¹ Центральний державний історичний архів України у Львові [Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie] [dalej: ЦДІАУ у Львові], фонд 348, опис 1, спр. 6457, арк. 10–11 (*Зведені статистичні відомості...*), s. 19.

² С. Людкевич, *З хорового життя Стрийщини*, „Діло” 1936, nr 78, s. 5.

³ С. Людкевич, *З хорового життя Стрийщини*, „Діло” 1936, nr 78, s. 5.

⁴ *Ibidem*.

Концертна практика аматорських гуртків «Просвіти» (не тільки хорових, а й театральних, оркестрових) набула небувалого розмаху. Так, «у ювілейний... 1918 р. (50-річчя діяльності товариства – І. Б.) кількість свят, вистав і концертів склала 8155. Основною формою цієї діяльності були аматорські... гуртки ... при читальнях і філіях. ...біля 1500 аматорських гуртків, у філіях діяло 746 хорів...»⁵. Найбільшої популярності набули хорові гуртки, число яких у 20-30-х роках постійно збільшувалося: «1925 р. „Просвіта” нараховувала 304 хори; 1928 р. – більше 500 хорів; 1934 р. – 746 хорів; 1938 р. – 1500 хорів»⁶. Про небувале піднесення хорового життя серед просвітян писав Б. П'юрко: «Останніми роками набрав цей рух просто масового розміру. Тисячі музичних гуртків по всіх культурно-освітніх клітинах, десятки тисяч членів, що проходять в оцих гуртках перший ступінь музичного виховання...»⁷. Популяризуючи український хоровий репертуар серед широкого загалу, просвітянські гуртки спричинилися до піднесення національного культурного життя, пожвавлення руху за самоствердження та збереження національної ідентичності.

Завдяки національній ідеї, що була покладена в основу діяльності «Просвіти», українці зуміли протистояти політиці колонізації, зберегти рідну мову та традиції, підкріплені репертуарною політикою хорових гуртків. До 1939 року, до ліквідації Товариства більшовицьким режимом, читальняні просвітянські хорові гуртки залишалися могутнім джерелом національної енергії українського народу. На думку Є. Девського, вони були «... засобом ... до ширення культури, облагороднення характерів і посилення національної свідомості. В цім саме їхня велика вага...»⁸.

Таким чином, успішна діяльність аматорських хорів «Просвіти», з одного боку, мала на меті пожвавити культурне життя українців, а з іншого, – піднести національну ідею, пропагуючи твори українських композиторів. Їхня концертна практика носила багатовимірний і багатопрофільний характер. Успішний досвід просвітянських хорових осередків сприймався як процес «відновлення і плекання національної пам'яті і свідомості, наповнення його поняттям „національна гордість”»⁹.

Значно більші можливості для піднесення розмаїтих концертних форм мали співочі товариства «Боян» [Towarzystwo Śpiewacze „Bojan”] – «потужний двигун у пропагуванні української музики» (В. Садовський), «вершина

⁵ Р. Гарат, *Діяльність товариства „Просвіта” в Галичині (1868 – 1921 рр.)*: автореферат дис. ...кандидата іст. наук, Чернівці 2004, с. 16.

⁶ Н. Кобрин, *Принципи та форми музичної діяльності товариства „Просвіта” в Східній Галичині*, „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка” 2009, пг 3, с. 270.

⁷ Б. П'юрко, *Проблеми масової музики*, „Українська музика” 1937, пг 2, с. 20.

⁸ Є. Девський, *Театральні та співочо-музичні гуртки*, „Наш прапор” 1937, пг 20, с. 1.

⁹ Т. Комаринець, *Державна мова і двомовність*, Львів 1995, с. 29.

організаційного етапу діяльності хорових товариств» (С. Людкевич). Тон задавав «Львівський Боян» [„Lwowski Bojan”], заснований 1890 року, на його взірць постали співочі об’єднання у багатьох містах Галичини. Їхня потужна концертна практика сприяла формуванню культурно-мистецького середовища Східної Галичини. Серед найбільш поважних заходів у діяльності «Боянів» – щорічні Шевченківські концерти, які, покликаючись на В. Витвицького, були «у свій час важливим, бо нерідко самотнім проявом нашого музичного руху»¹⁰. В. Барвінський позиціонував їх як «щорічний білянс нашого (українського – І.Б.) музично-культурного життя і дорібки»¹¹. Академії на честь Т. Шевченка, так як і М. Лисенка, хоча й мали локальний статус, сприймалися українцями як значущі національно-культурні та патріотичні акції. Концертні програми та виконавський рівень львівського та містечкових «Боянів» були взірцем для численних аматорських хорових гуртків, передусім у введенні до репертуарного списку нових творів, опануванні елементів вокально-хорової техніки й органіки, інтерпретації творів.

У початковий період діяльності репертуар «Боянів» складався з творів українських композиторів. Із цього приводу В. Домет писав: «Наші Бояни зійшли на се, що мало що знають поза композиції свого льокального композитора – дірігента, хіба з нагоди більшого якого концерту відробляють мов за панщину яку там більшу композицію попри конечних в’язанках з народних пісень. Щоби вони зазнайомили свою публику з модерністичними творами чужої: німецької, шведської, ...або французької музики, на те нема охоти, ні підготовлення, ні витривалості!»¹². Втім, досить швидко ситуація змінилася і «Бояни» поповнили свій список не лише взірцями народної музики й оригінальними творами українських композиторів, а і вокально-інструментальними композиціями західноєвропейських майстрів. Основу репертуару галицьких «Боянів» складала твори Д. Бортнянського, М. Лисенка та його послідовників – К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, галицьких митців – зачинателів „перемиської школи” М. Вербицького й І. Лаврівського, їхніх adeptів В. Матюка, П. Бажанського, А. Вахнянина, О. Нижанківського, відтак – Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Ф. Колесси, М. Гайворонського, Б. Вахнянина, Й. Кишакевича, В. Безкоровайного, Г. Топольницького, Я. Ярославенка, наддніпрянських композиторів П. Козицького, М. Вериківського, Д. Ревуцького та ін. Орієнтація на хорову творчість українських митців була зумовлена традицією, умовами

¹⁰ В. Витвицький, *Музичне життя Галичини* [w:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Львів 2003, s. 36.

¹¹ В. Барвінський, *З концертової салі. Шевченківський концерт*, „Діло” 1926, nr 60, s. 3.

¹² В. Домет, *Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк* [w:] *Альманах музичний першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904*, Львів 1904, s. 57.

функціонування культури, суспільним запитом, необхідністю просвітництва у широких масштабах. Як носії та ретранслятори національно-культурної пам'яті, співочі товариства «Боян» популяризували твори українських майстрів, задовольняли культурно-мистецькі потреби автохтонного населення, водночас гідно представляли українське хорове мистецтво інонаціональній публіці.

Західноєвропейська хорова музика була представлена творами Й.С. Баха, Й. Гайдна, Г.Ф. Генделя, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, А. Дворжака, Р. Вагнера, Е. Гріга, Дж. Россіні, М. Бруха та ін. Введенню її до репертуару «Боянів» почасти сприяло залучення до співпраці провідних митців із музичних інституцій краю, їхніх елевів (Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові та численних його філій – І.Б.), що інспірували піднесення виконавського рівня концертних заходів у мистецькому середовищі, в якому переважало аматорство. Регулярне проведення хорових акцій стало важливим і дієвим фактором музичного поступу.

У діяльності «Боянів» мала місце тісна творча співпраця з відомими музичними діячами, здебільшого композиторами, виконавцями-інструменталістами, співаками. Свої твори дедикували «Львівському Боянові» М. Лисенко, С. Людкевич, Ф. Колесса, «Станіславському Боянові» [„Stanisławowski Bojan”] – Д. Січинський, «Тернопільському Боянові» [„Tarnopolski Bojan”] – В. Безкоровайний, «Стрийському Боянові» [„Stryjski Bojan”] – О. Нижанківський. Інколи композитори ще й першими репрезентували свої твори як диригенти-інтерпретатори (напр., під батutoю С. Людкевича прозвучала кантата-симфонія «Кавказ», Д. Січинського – «Лічу в неволі», «Дніпро реве» та інші композиції), стаючи прямими учасниками творчого процесу.

Вельми часто співочі товариства «Боян», наслідуючи приклад Львівського хорового об'єднання, залучали до своїх концертних виступів талановитих співаків світового рівня: С. Крушельницьку, М. Сабат-Свірську, М. Менцинського, М. Голинського, О. Мишугу, В. Носалевича, В. Тисяка, інструменталістів: В. Барвінського, Н. Нижанківського, Р. Савицького, Б. Бережницького, І. Шмериковську, Є. Перфецького, Т. Шухевича та інших. Такі концерти викликали захоплення у публіки. Підтвердженням є відгуки, вміщені у тогочасній періодиці. Так, 27 лютого 1892 року про виступ С. Крушельницької у програмі «Львівського Бояна» у газеті «Діло» читаємо: «Короною вечерка був спів... панни Крушельницької, властительки прекрасного, сильного, рівного металічного голосу. Оплескам для неї не було кінця, і вона мусила співати понад програму. Співала самі народні пісні в композиціях Лисенка, а такої знаменитої інтерпретаторки композицій народних ми у Львові ще не чули»¹³. Пропагуючи професійне музичне мистецтво, ці віртуози, з одного боку, підносили слухачів

¹³ [Автор не вказаний] *Концерт „Львівського Бояна”*, „Діло” 1892, nr 38, s. 4.

до вершин музично-художніх «одкровенень», з іншого – виконавський рівень концертних заходів, спонукаючи хористів до вдосконалення.

Активна концертна практика «Боянів» стимулювала галицьких композиторів до творення у хоровому жанрі, адже хор був для них своєрідною лабораторією для апробації нових композиційних прийомів і творчих методів. Одночасно, поповненню репертуару, бібліотечних фондів сприяла не тільки композиторська творчість, а й видавнича діяльність «Боянів» (за прикладом Львова «Підручні бібліотеки» було засновано при Станіславівському, Перемишльському, Стрийському, Бережанському, Дрогобицькому «Боянах» – І.Б.) задля забезпечення хоровою літературою не тільки власних потреб, а й численних аматорських хорів, які розгорнули свою діяльність на теренах краю. Вельми часто це були композиції художньо доступні та «зручні» для виконання, водночас – із «яскраво „розвиваючими” суспільними функціями»¹⁴, що задовольняли назрілі вимоги хорового музикування. Поява цих творів дала змогу значно розширити «горизонти» концертних задумів, ввести у виконавську практику нові твори української, західноєвропейської хорової музики, орієнтуючись на конкретну слухачську аудиторію. Це промовисто підтверджують програми концертів, утілених «Львівським Бояном» під орудою С. Людкевича: «Вечір українських хорових новин» (1926, 1929, 1930 рр.), з творів Б. Сметани (1925 р.), Ф. Шуберта (1928 р.), композиторів-романтиків (Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Шуберта, Ф. Ліста (1929 р.), Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя (1935 р.).

Невід’ємним елементом творчого життя всіх «Боянів» були гастролі по містах Галичини. З концертними програмами з творів українських композиторів (оригінальних і обробок) ці хорові колективи побували у Стрию, Дрогобичі, Бориславі, Самборі, Сколе, Коломиї, Делятині, Калуші, Снятині, Чорткові, Гусятині, Копичинцях і інших.

Концерти «Боянів» могли мати різну присвяту, як-от ювілейні, благодійні, з нагоди видатних подій, знаменних дат, відкриття навчальних закладів тощо, втім головним було те, що вони згуртовували українців, створювали умови для їхньої самореалізації у сфері хорової музики – одного з найбільш дієвих чинників прилучення до національних цінностей.

У першій третині ХХ ст. «Бояни» стали «центрами» хорової культури, навколо яких згромаджувалися співочі колективи краю, зосереджувалося практично все музичне життя. Різностороння діяльність цих творчих організацій не мала на той час аналогів: вони поширювали музичні знання, влаштовували курси для диригентів, здійснювали постановки опер, провадили широку концертну діяльність. Створення осередків музичної освіти при

¹⁴ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ століть*, Тернопіль 2000, s. 115.

«Боянах» сприяло зростанню виконавських співочих кадрів, піднесенню творчого потенціалу цих об'єднань.

Співочі товариства «Боян» не тільки об'єднали хорові сили Східної Галичини, а й набули статусу центрів національно-культурного відродження краю, забезпечуючи духовний і національний поступ українців. Завдяки їхній активній концертній практиці українські хорові артефакти стали доступні широкому загалу.

Отже, широкомасштабна творчо-виконавська практика хорових гуртків «Просвіти» та «Бояна» сприяла значному поживленню та розвою культурного життя українців, їхній самореалізації, виявленню багатогранності їхнього духовного світу.

На початку ХХ ст. у Східній Галичині, зокрема у Львові, Станіславові, Тернополі та інших містах діяла низка хорових колективів, культурно-просвітницька «місія» яких виражала громадянську позицію українців, їхнє прагнення піднести хорове виконавство на вищий щабель. Так, 1906 року за підтримки «Бояна» у Львові було засновано академічний чоловічий хор «Бандурист» [Akademicki Chór „Bandurzysta”], до складу якого ввійшли студенти вищих навчальних закладів міста (Політехніки, Академії ветеринарної медицини, Академії зовнішньої торгівлі – І.Б.). Мета зводилася до плекання національної музики і в цьому виявлялася її співзвучність з іншими співочими товариствами. У дописі про перші загальні збори колективу йшлося про те, що Управа хору ставила своїм завданням «розширювати єї (українську музику – І.Б.) по усіх закутинах нашого краю, улашдувати артистичні прогульки і поза границями Галичини, уділяти лекції теорії музики і т. п.»¹⁵.

Вже перші виступи хору засвідчили «...ядерність звука в ансамблі молодих, свіжих голосів, їх зіспівання, прецизність ритміки і гнучкість динаміки...»¹⁶. Причому концерти було влаштовано не тільки у Львові, а й в інших містах. Зокрема у Кракові хор виконав «Вічний революціонер» М. Лисенка, «Лемківські пісні» та «Козаки в народних піснях» в опрацюванні Ф. Колесси, твори Е. Гріга. С. Людкевич тонко підмітив, що «серед чужих людей і обставин... наше молоде покоління співаків і артистів dorостає поволі до задач культурної музики та ...розуміє потребу й значення поважного, стійного її культивування...»¹⁷.

«Бандурист» влаштовував самостійні концерти, долучався до міських заходів, зокрема, присвячених Т. Шевченку, М. Шашкевичу, І. Франку, Ю. Федьковичу. До найбільш показових треба віднести тематичні концерти: «Твори М. Лисенка» (1910 р.), «Концерт із творів К. Стеценка» (1912 р.), «Вечір Шуберта» (1912 р.), «Вечір народної пісні» (1913 р.) та інші. Перевага

¹⁵ *З товариств*, „Діло” 1906, nr 30, s. 3.

¹⁶ С. Людкевич, *Концерт „Бандуриста”*, „Діло” 1906, nr 246, s. 2.

¹⁷ *Ibidem*.

надавалася творчості українських композиторів (М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, М. Вербицького, А. Вахнянина, В. Барвінського, Ф. Колесси, Д. Січинського, Й. Кишакевича, В. Безкоровайного, Б. Кудрика, П. Козицького та ін.). На цьому наголошував С. Людкевич: «„Бандурист” включив до свого репертуарного списку „... всю нашу хорову мужеську літературу”»¹⁸. Так само до програм вводилися різностильові твори західноєвропейських митців (Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Е. Гріга, Б. Сметани та ін.). Це свідчило про достатній виконавський рівень колективу, потенційні можливості якого дозволяли розширювати репертуарний спектр не тільки для задоволення слухацьких запитів, а й для піднесення культурного рівня українців.

Невідривною часткою національного культурного життя були концерти на честь І. Франка, Ю. Федьковича, котрі як і Шевченківські, виховували українців у любові до рідної мови, пісні, історії. Так, про виступ хору на Франківському концерті (1913 р.) рецензент наголошував: «„Бандурист”... гідно плекає у себе українську пісню і є найкращим нашим співацьким товариством на „австрійській Україні”»¹⁹. Що ж до концерту на честь Ю. Федьковича, присвяченому 105-й річниці від дня народження «„буковинського солов'я”, то „Бандурист” виконав складні за музичною мовою твори: С. Людкевича „Як я, браття, раз сконаю” та О. Нижанківського „З окрушків”»²⁰, які стали окрасою репертуару хору.

Відповідаючи на запити українців, «Бандурист» підготував низку концертів національно-патріотичного спрямування: до 15-ої річниці бою під Крутами (1933 р.), на честь Івана Мазепи (1933 р.), «Стрілецька пісня» (1935 р.), «Стрілецька пісня в музиці і слові» (1936 р.).

Самостійні концерти хору викликали зацікавлення, ставали предметом уваги музичних критиків. Шостого червня 1924 року відбувся концерт «Бандуриста», до програми якого ввійшли твори О. Гречанінова («Тихо на пристані»), В. Желенського («Пісня моряків»), К. Гірша («Морська симфонія»), українські народні пісні в опрацюванні М. Леонтовича та К. Стеценка. Звертаючи увагу на строкатість програми, С. Людкевич все ж наголосив, що «у виконанні п. Туркевича, ...продукції могли, з малими виїмками, вважатись вдатними та оправдати добру славу хору...»²¹.

Творча співпраця з іншими співочими товариствами віддзеркалилася у низці виступів: «із „Львівським Бояном” було виконано „Титар” Б. Вахнянина (1907 р.); „Львівським Бояном” і „Сурмою” – „Б’ють пороги” М. Лисенка, „Ой вигострю товариша” С. Людкевича (1936 р.)»²², твори

¹⁸ С. Людкевич, *Ювілейний концерт „Бандуриста”*, „Діло” 1930, nr 127, s. 5.

¹⁹ *Новинки*, „Нове слово” 1913, nr 248, s. 2.

²⁰ [Автор не вказаний] *У Федьковичеву річницю*, „Мета” 1939, z 16 XII, s. 3.

²¹ С. Людкевич, *З музичного руху*, „Діло” 1924, nr 139, s. 4.

²² Державний архів Львівської області [Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego] [dalej: ДАЛО], фонд 1, опис 51, справа 1221 (Дело украинского товарищества Академический хор „Бандурист” во Львове), s. 29.

великої форми – «Кавказ» С. Людкевича (1927 р.), «Пісня перемоги Міріям» Ф. Шуберта (1928 р.) та інші.

До своїх виступів «Бандурист» залучав відомих співаків та інструменталістів: М. Менцинського, О. Любич-Парахоняк, О. Мишугу, М. Голинського, О. Ціпановську, Г. Ясеницьку, Б. Бережницького, Р. Придаткевича, Т. Шухевича, Є. Перфецького, Є. Купчинського (у цьому віддзеркалюється тяглість традицій із «Львівським Бояном»). Це значно збагачувало жанровий діапазон концертних програм, сприяло поглибленню естетичних смаків слухачької аудиторії.

Наслідуючи приклад «Львівського Бояна» та виконуючи статутні вимоги, «Бандурист» активно концертував по галицьких містах і селах: Золочеві, Скалаті, Тернополі, Ходорові (1910–1911 рр.), Надвірній, Делятині, Дорі, Коломії, Микулиничі, Ворохті (1914 р.), Самборі (1935 р.), Стрию (1938 р.). Так само хор брав активну участь у хоровому житті краю: ювілейних концертах на честь Т. Шевченка (Львів, 1911 р., 1914 р.), М. Шашкевича (Львів, Броди, 1911 р.), І. Франка (Львів, Бережани, 1913 р.), авторському концерті Г. Хоткевича (1908 р.) та інших.

Академічний чоловічий хор «Бандурист» функціонував до 1939 року і його успішне концертування, на думку С. Людкевича, можна вважати доказом «поважного зусилля нашої молоді в культурнім напрямі»²³. Виконавська діяльність хору відображала динаміку соціокультурного процесу, в якому переважали аматорство та національний елемент.

Шеренгу співочих товариств, які плекали українську музику, поповнив чоловічий хор «Сурма» [chór „Surma”] (згодом мішаний – І.Б.), більшість якого складала чоловіча група «Львівського Бояна». Колектив був організований Т. Купчинським у Львові 1927 року. Мета зводилася до «плекання співу і ширення замилювання до музичного мистецтва між своїми членами»²⁴. Вже за короткий час «Сурма» долучилася до концертних заходів, які відбувалися у Львові: «Свята української народної пісні» (1927 р.), «Свята української книги», 20-річчя смерті А. Вахнянина (1928 р.), 40-річчя смерті Ю. Федьковича (1928 р.), 100-річчя заснування першого хору на галицькій землі в Перемишлі (1929), благодійних акцій «На допомогу вдовам і сиротам» і інших. Така практика спостерігалася і надалі. Так, 1939 року колектив брав участь у концерті з нагоди 20-річчя смерті О. Нижанківського. У виконанні «Сурми» прозвучали «...два невмирущі... хорові твори – „Гуляли” та „З окрушків”»²⁵.

²³ С. Людкевич, *З музичного руху*, „Діло” 1924, nr 139, s. 4.

²⁴ ДАЛЮ, фонд 110, опис 1, справа 804 (*Дело о регистрации украинско-националистического товарищества „Сурма” во Львове*), s. 20.

²⁵ С. Людкевич, *Хор Котка. 20-ліття смерті О. Нижанківського*, „Діло” 1939, nr 116, s. 3.

Хор помітно вирізнявся серед інших колективів своїм репертуаром, зокрема паритетом українських і зарубіжних композицій. Ідеться про хорові надбання німецьких, чеських, польських, норвезьких композиторів, окремі твори яких уперше звучали у Львові. Так само репертуарними були слов'янські народні пісні в опрацюванні Н. Нижанківського та Б. Кудрика. Ретельно добирався і український хоровий репертуар, який включав високохудожні твори М. Лисенка, К. Стеценка, Ф. Колесси, А. Вахнянина, О. Нижанківського, С. Людкевича, В. Барвінського, Б. Кудрика, Є. Мандичевського та інших. Така розмаїта репертуарна палітра «Сурми» розвивала у слухачів розуміння значущості української хорової музики у контексті європейської, водночас стала дієвим фактором музичного поступу аматорів.

Диригенти «Сурми» періодично включали до репертуарного списку новинки хорової літератури. Концертні задуми хору поєднували популярні композиції, так само ті, що майже не виконувалися іншими колективами. Прикладом може слугувати програма, представлена 2 червня 1932 року: «Життя циганів» Р. Шумана, «Японські п'янички» В. Кінцля, «Китайська серенада» Е. Шмігельського, «Невиплакані сльози» В. Кельдорфера, «Нічні примари» та «На моєму гробі» Л. Нідермаєра, «Молитва моряків» Г. Песталоцці, «Пісня на морі» Б. Сметани. З приводу концертного задуму С. Людкевич писав: «...Програма вказує, що „Сурма” трактує справу хорового мистецтва всебічно й серйозно і ставить собі... правдиві й високі ідеали»²⁶.

Хоча діяльність «Сурми» протривала недовго (1927–1939 рр.), вона була вельми показною. Це демонструють такі програмні концерти: «Неспівані твори українських композиторів» (1930 р.), «Обробки чеських і словацьких народних пісень» (1931 р.), «Твори Б. Сметани, Л. Нідермаєра» (1932 р.), «Твори О. Нижанківського» (1934 р.), «Старогалицькі пісні» (1938 р.) та інші. Подібні заходи не тільки відповідали естетичним запитам українців, а й закладали підвалини професійного хорового виконавства у Східній Галичині. До того ж, пізнання інонаціонального творчого доробку сприяло піднесенню культурного рівня автохтонів, пробуджувало у них патріотичні почуття через усвідомлення художньої цінності власних національних взірців.

У концертах «Сурми», так само як і «Львівського Бояна», «Бандуриста», часто брали участь знані виконавці: піаністи Г. Левицька, Н. Нижанківський, Б. Кудрик; співаки М. Сабат-Свірська, О. Бандрівська, І. Приймова-Шмериківська, М. Голинський, В. Тисяк. Це стимулювало повноцінний розвиток української культури, значно урізноманітнювало програми, сприяло досягненню значного поступу у національному музичному житті.

²⁶ С. Людкевич, *Концерт співацького товариства „Сурма”*, „Діло” 1932, nr 127, s. 3.

Диригенти «Сурми» щорічно планували концертне турне по містах і селах Галичини, Буковини, Закарпаття, збагачуючи панораму музичного життя цих регіонів, представляючи різноманітні програми з домінуванням національних хорових взірців. Виступи колективу сприяли піднесенню музичного життя, зростанню інтересу широких кіл громадськості до хорового мистецтва.

Прикметною рисою творчо-виконавської практики хору була тісна співпраця зі співочим товариством «Львівський Боян», разом із яким було проведено низку цікавих тематичних заходів: концерт на честь К. Стеценка (1931 р.); концерт жартівливих пісень (1932 р.); Вечір із творів українських, німецьких, норвезьких композиторів (1934 р.); академія на честь Ю. Федьковича, свято стрілецької пісні (1935 р.); Шевченківський концерт (1936 р.) та інші²⁷. Про один із таких спільних виступів відгукнувся С. Людкевич («весняний» концерт, що відбувся 16 квітня 1935 р. – І.Б.). «Львівський Боян» відспівав два вінки «Веснянок» М. Лисенка, «Майську ніч» Ш. Сільвера, «Весняну фантазію» Н. Гаде, «Сурма» – два весняні гимни німецьких авторів Німаєра та Т. Кравза, «Ріка велет» В. Коляра, «Льодолом» М. Леонтовича у перекладі для однорідного чоловічого хору. На думку С. Людкевича, «...виконання програми обома хорами... держалося на висоті задачі»²⁸. Ще інший концерт за участю цих хорових колективів відбувся 22 травня 1939 року. «Боян» представив «Літні тони», «Льодолом» М. Леонтовича; «Сиділа квочка», «Ой на горі» М. Гайворонського; «Заєньку» Б. Кудрика; оперну сцену з «Русалки» О. Даргомижського. Хор «Сурма» репрезентував слухачам «низку лемківських пісень Ф. Колесси з дбайливістю й нервом»²⁹. Спільні концертні заходи аматорських співочих товариств поживлявали динаміку національного культурного життя, рівночасно знайомили слухачів із досягненнями української та зарубіжної музичної культури.

Показовим прикладом ефективної спільної праці «Львівського Бояна», «Бандуриста» та «Сурми» був Лисенківський концерт із нагоди 25-ої річниці смерті композитора. У виконанні «Бояна» прозвучали: «„Камо піду от лица Твоего“, „На вічну пам'ять Котляревському“, „Сон“ („Прощай, світе“), „Верховино, світку ти наш“; „Сурми“ та „Бандуриста“ – „Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі“, „На прю“»³⁰. Пропагуючи творчість М. Лисенка, вищеназвані хорові колективи стали носіями національної ідеї, яка знайшла чітке втілення у творчості класика.

²⁷ ДАЛО, фонд 110, опис 1, справа 804 (*Дело о регистрации украинско-националистического товарищества „Сурма“ во Львове*), s. 21–23.

²⁸ С. Людкевич, *Концерт співочих товариств „Бояна“ і „Сурми“*, „Діло“ 1935, nr 103, s. 3.

²⁹ С. Людкевич, *Концерт хорів „Львівський Боян“ і „Сурма“*, „Діло“ 1939, nr 119, s. 4.

³⁰ ЦДІАУ у Львові, фонд 165, опис 2, справа 588 (*Звіт про діяльність співочого товариства „Львівський Боян“*), s. 10.

Виконавська практика «Сурми» виявляла високу культуру звучання, національну спрямованість репертуару, водночас його широкий стилевий спектр. Діяльність «Сурми» сприяла піднесенню хорової культури краю, була важливим чинником духовного піднесення українського народу.

Отже, потенціал хорів «Бандурист» і «Сурма» виражав культурно-просвітницьку ідею. Ці колективи репрезентували слухачам на достатньому виконавському рівні твори українських і західноєвропейських композиторів, підносячи авторитет національної музики у європейському контексті. Їхня творча праця збагачувала зміст, тематику та форми концертного життя.

Важлива роль у популяризації хорової творчості українських композиторів і формуванні унікального хорового досвіду належить станіславівській «Думці» [„Dumka”]. Поштовхом до заснування колективу був потужний хоровий рух як невід’ємна риса культурного життя Галичини у 20–30-х роках. Колектив сформувався у 1926 році на базі учнівського хору державної чоловічої гімназії. Талановита молодь створила хор «шістнадцятку», що досягнув значних успіхів і набув популярності. Втім сезонність його діяльності, пов’язана з навчальним процесом, обмежувала поступ і концертну практику хору. Тому й виникла потреба створити стаціонарний чоловічий колектив. До його складу ввійшли не тільки учні середніх навчальних закладів, а й ремісники. Метою колективу була «популяризація української музики серед громадськості міста і краю»³¹. У 1928 році хор отримав нову назву – «Думка». Колектив брав участь у концертних програмах різних мистецьких акцій, які торкалися як локальних, так і загальнокультурних подій, зокрема на честь 290-ї річниці від дня народження гетьмана І. Мазепи, 30-их роковин від дня смерті Е. Гріга та ін.

Взорууючись на аматорські хори Галичини, «Думка» здійснювала гастрольні турне по містах і селах Галичини. Їхні виступи отримували схвальні відгуки, в одному з яких С. Людкевич підкреслював, що колектив знаходиться «на правильнім, певнім шляху до плекання культурного мужеського хорового мистецтва...»³². Позитивне враження справив на С. Людкевича виступ хору в Делятині: «Голосовий склад хору добрий, в басах навіть дуже добрий, у тенорах – трохи слабший. Інтонція доволі чиста, виказує музикальність хору, слідно також уже деяку працю над „зіспіванням” та над заокругленням емісії голосів, хоча в малім складі 16-ки це вдається нелегко»³³.

³¹ Л. Романюк, *Культурно-мистецька практика товариства „Просвіта” та її роль у розвитку музичного життя Станіслава кінця XIX – першої третини XX століття*, „Українська культура: наукові записки Рівненського гуманітарного університету” 2008, № 13, с. 62.

³² С. Людкевич, *З мистецької прогульки „Думки”*. Виступ Станіславівського мужеського хору „Думка” в Делятині [w:] С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, відгуки*, упор. З. Штундер, т. 2, Львів 2000, с. 533.

³³ *Ibidem*.

Сталим елементом діяльності «Думки» була творча співпраця з видатними музикантами – композиторами, співаками. Так, у низці концертних програм колективу брав участь оперний співак М. Голинський. Композитори І. Недільський, Я. Барнич, А. Кос-Анатольський писали твори саме для цього хору, який став для них своєрідною творчою лабораторією.

Про просвітницько-подвижницьку працю аматорського хору «Думка» свідчить його участь у численних мистецьких заходах упродовж 1928–1931 років: «... окрім участі в 14 імпрезах інших товариств, дав шість власних та 69 спільних концертів у читальнях „Просвіти”»³⁴. Хор був ініціатором проведення «Концерту стрілецької пісні» (1933 р.), до програми якого ввійшли такі відомі твори: «Маєва нічка», «Засумуй, трембіто», «Із Бережан до Кадри», «Бо війна війною» (слова і музика Р. Купчинського та Л. Лепкого), «Тим, що впали» Ф. Колесси та інші.

Колектив підготував низку концертних програм для відзначення найбільш урочистих імпрез – свят на честь Т. Шевченка, І. Франка, «Просвіти», на честь матері, української пісні, української книги.

На широкі творчі можливості «Думки» вказує участь у постановках театру ім. І. Тобілевича, а саме: операх «Галья» С. Монюшка, «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, оперетах І. Кальмана, Й. Штрауса, Ф. Легара. У цьому виявляється тяглість традицій із іншими хорами, зокрема «Боянами», у практиці яких були успішні оперні постановки (наприклад, 1928 року «Бориславський Боян» [„Borysławski Bojan”] надав сценічного життя першій українській опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського – І.Б.).

До пожвавлення хорового руху в українському середовищі спричинилися й інші аматорські колективи: ремісничого товариства «Зоря» [Rzemieślnicze Towarzystwo „Zorza”], товариства робітників «Сила» [Towarzystwo Robotników „Siła”], гімнастичного товариства «Сокіл» [Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”], які популяризували, здебільшого, українські народні пісні. Вони організовували, вельми часто ставали співорганізаторами вечорів пам’яті Т. Шевченка, М. Шашкевича, концертів української пісні, представляючи доступні для них композиції (С. Гулака-Артемовського, Я. Ярославенка, І. Недільського та інших).

Отже, у першій третині ХХ ст. у Східній Галичині розгорнувся потужний аматорський хоровий рух, який можемо трактувати як самоочевидний вияв механізму самозбереження автохтонів. «Тон» культурного розвитку краю задавав Львів, як центр у якому зосереджувалися сили, здатні реалізувати ідеї творення автономного національно-культурного життя, найбільш виразно

³⁴ Л. Романюк, *Культурно-мистецька практика товариства „Просвіта” та її роль у розвитку музичного життя Станіслава кінця ХІХ – першої третини ХХ століття*, „Українська культура: наукові записки Рівненського гуманітарного університету” 2008, nr 13, s. 62.

закоріненого у хоровій справі. Динаміка хорового руху виявлялася у концертній практиці аматорів, що свідчила про високу національну свідомість українців, які прагнули до самовираження у найбільш природній для них виконавській царині – хоровій. Інтенсивна культурно-просвітницька робота аматорських хорових гуртків употужнила ідею соборності, піднесла національну свідомість автохтонів, спричинилася до збереження національної культурної пам'яті.

Водночас посилену лепту у розвиток хорового руху краю внесли польські співочі товариства, передусім «Лютня» [Lutnia], «Ехо» [Echo], «Гендзба» [Gędźba], які були засновані у Львові, на їхній взірць – в інших галицьких містах (Дрогобичі, Стрию, Перемишлі, Бродах, Риманові, Тернополі, Сяноку, Тарнові, Жовкві, Золочеві). Ці товариства влаштовували самостійні концерти, спільно з іншими організаціями. Так, «Лютня» тісно співробітничала з Галицьким музичним товариством, завдяки чому було озвучено хорові твори великої форми Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Дж. Верді, С. Монюшка, Г. Ярецького, С. Невядомського. До 20-річчя діяльності товариства у концертній програмі прозвучала ораторія М. Солтиса «Обітниця Яна Казимира»³⁵. Разом із хором Галицького музичного товариства вдалося озвучити ораторію Г.Ф. Генделя «Ізраїль в Єгипті» (1920 р.).

«Лютня» влаштовувала спільні концерти з львівськими хорами, наприклад «Ехо», «Львівський Боян», «Бард» [Bard], «Академічний хор» [Chór Akademicki]. У такому складі вдалося представити слухачам низку творів великої форми, зокрема ораторії «В'їзд Христа до Єрусалиму», «Муки Христові» та фрагмент із «Мойсея» Л. Перозі³⁶ і навіть підготувати авторський концерт із творів італійського майстра (всі ці прем'єри пройшли під батугою автора – І.Б.).

З «Лютнею» співпрацювали композитори, які спорадично обіймали посаду диригента (М. Солтис, Г. Ярецький) чи дедукували хору свої твори, як-от Г. Ярецький – «Перемога пісні» (до 25-річчя заснування)³⁷.

У репертуарі «Лютні» були оригінальні духовні та світські твори, обробки народних пісень польських майстрів С. Монюшка, А. Мюнхгаймера, З. Носковського, Я. Галля, Г. Ярецького, С. Невядомського, Ф. Нововейського, В. Желенського, М. Солтиса, П. Машинського, С. Цетвінського, П. Студзінського, Є. Панкевича та інших. Гідне місце також займали твори західноєвропейських композиторів – Дж. Палестрини, А. Лотті, Й. Гайдна, Дж. Россіні, Ф. Шуберта, Ш. Гуно, Р. Шумана та інших.

Непорушною традицією у діяльності «Лютні» стало відзначення роковин видатних композиторів, концертні програми яких складалися виключно

³⁵ S. Berson, *Notatki*, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 28, s. 4.

³⁶ S. Berson, Ks. Perosi w *Filharmonii*, „Gazeta Lwowska” 1903, nr 88, s. 4.

³⁷ K. Czerny, *Ćwierćwiekowa przeszłość Lwowskiego towarzystwa śpiewackiego „Lutnia” 1880 (1882)–1907: Jej dążenia, ideały i działalność jako sprawozdanie za lata administracyjne 1905/1906 i 1906/1907 w dwudziestopięciolecie Towarzystwa*, Lwów 1907–1908, s. 90.

з творів ювілянтів. Такі заходи відбулися з нагоди 100-річчя від дня народження Ф. Мендельсона (1909 р.), Р. Шумана (1910 р.), Ф. Ліста (1911 р.), 140-річчя від дня народження Л. Бетховена (1911 р.), річниці смерті З. Носковського (1910 р.). Так само влаштовувалися монографічні концерти, присвячені творчості В.А. Моцарта (1910 р.), А. Дворжака (1913 р.).

«Лютня» провадила активну концертну діяльність, передусім у Львові, беручи участь у Богослужіннях, світських заходах, влаштовуючи самостійні виступи. Таку ж практику вели й аналогічні містечкові співочі товариства, чий статут мали співзвучні мету і завдання із «Лютнею-Матір'ю», а саме: «„плекання співу хорального і музики” через „публічні продукції музично-вокальні...”»³⁸. Популяризуючи польську і світову хорову музику на доброму рівні, «Лютня» пліч-о-пліч із українськими співочими товариствами долучалася до розвою аматорського хорового руху, вносячи свою лепту у розбудову культурного життя.

У піднесенні аматорського хорового виконавства вагома роль належить також іншому польському співочому товариству – «Еху», яке було започатковане у Львові у 1886 році, відтак – у інших містах Східної Галичини. Його діяльність є віддзеркаленням плідного творчого процесу, в якому брали участь аматорські хорові гуртки краю. Це – спільні акції, насамперед із «Лютнею», «Львівським академічним хором», ГМТ. Яскравим прикладом є низка концертів: із «Лютнею» було виконано кантату З. Носковського «Мандрівний музикант» (1900 р.); із хорами ГМТ, Міського театру, «Лютні» – «Реквієм» Дж. Верді (1901 р.); з «Львівським академічним хором» – «Оду до молодості» Г. Ярецького (1902 р.)³⁹.

У репертуарному списку «Еха» домінували твори польських композиторів: С. Невядомського, З. Рунда, Ф. Нововейського, П. Машинського, В. Стися, В. Повядовського, С. Ліпського, Г. Обуховича, Ф. Рибіцького та інших. Аматорський хор брав участь у концертах, які влаштовувалися у місті, готував власні, як-от присвячені 35-річчю і 40-річчю діяльності товариства, тематичні, монографічні – з хорових творів В. Желенського (1921 р.) Я. Галля (1928 р.), П. Машинського (1935 р.), С. Монюшка (до 60-річчя смерті митця)⁴⁰, польських і чеських композиторів (1927 р.).

Цей аматорський чоловічий хор підготував чимало концертних програм, демонструючи широкий жанровий пласт національної хорової музики, передусім польські народні пісні й оригінальні авторські твори. Виступи співочого товариства «Еху» збагачували панораму концертного життя Львова, сприяли піднесенню культурного рівня слухачів.

³⁸ ЦДІА у Львові, фонд 146, опис 25, справа 543 (*Листи староства в Дрогобичі про реєстрацію польського товариства „Лютня”*), с. 3.

³⁹ *Otwarcie filharmonii Lwowskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 41, s. 804.

⁴⁰ *W zast. St. Lip. „Echo-Macierz”*, „Chwila” 1932, nr 5094, s. 4.

До складу «Львівського академічного хору» входили студенти Львівського університету, котрі виявляли «правдиве замилювання музикою, польської піснею»⁴¹. Молоді, талановиті хлопці вели активну концертну діяльність, творчо співпрацювали з іншими аматорськими хорами міста, демонстрували достатній виконавський рівень. Так, «академіки» брали участь у вже згадуваному авторському концерті з творів Л. Перозі, Р. Леонакавалло, Я. Галля⁴² – заході, приуроченому дню пам'яті померлих, у програмі якого прозвучали «Вечірня пісня» Л. Бетховена та «Дві долі» П. Машинського (1902 р.). «Львівському академічному хору» належить також прем'єрне виконання хорових творів С. Невядомського, П. Машинського, М. Щепанського (1902 р.)⁴³.

До поважних досягнень хору слід віднести озвучення хором у супроводі оркестру 15 піхотного полку біблійної сцени Р. Вагнера «Трапеза любові апостолів»⁴⁴ і його ж хорових уривків із опер⁴⁵ (1905 р.); польських народних пісень в опрацюванні С. Монюшка, З. Носковського, Я. Галля, О. Зажицького, М. Свежинського; «Гондольєрів» Ф. Шуберта, чоловічих хорів С. Монюшка⁴⁶ (1906 р.). У 1913 році відбувся «Концерт львівських співочих товариств» за участі «Львівського академічного хору», у програмі якого прозвучав твір «Ave Caesar» С. Невядомського (сл. М. Конопницької)⁴⁷. До творчих досягнень «академіків» слід також віднести концертні програми, до яких увійшли такі твори: ораторія «Обітниця Яна Казимира» М. Солтиса, його ж інші чоловічі хори; композиції Я. Галля, В. Фрімана, М. Карловича⁴⁸ (1924 р.).

«Львівський академічний хор» спричинився до пожвавлення хорового життя, набув популярності у львівських культурних колах. Його концертна діяльність – важливий етап у піднесенні аматорського хорового руху, популяризації польської хорової літератури.

Хорове життя Східної Галичини доповнювали такі польські аматорські співочі товариства та хори. Це «Львівський робітничий хор» [Lwowski Chór Robotniczy], «Хор Львівських друкарів» [Chór Drukarzy Lwowskich], «Хор техніків» [Chór Technicki], «Бард» [Bard], «Гейнал» [Hejnał], «Арфа» [Harfa], «Сирена» [Syrena], «Гендзьба» [Gędzba] та інші. Про їхні концертні виступи знаходимо спорадичні відомості у пресі. З них довідуємося, що до репертуару вводилися головно твори польських митців, західноєвропейських, зрідка

⁴¹ D. Baranowski, *Koncert Chóru Akademickiego*, „Gazeta Lwowska” 1907, nr 64, s. 5.

⁴² S. Berson, *Notatki*, „Gazeta Lwowska” 1903, nr 115, s. 5.

⁴³ А. Савка, *Перишій сезон Львівської філармонії (1902–1903 pp.) у контексті філармонічного руху: дис. ... канд. мист.* [autoreferat rozprawy doktorskiej], Львів 2010, s. 47.

⁴⁴ *Notatki. Koncert Chóru Akademickiego*, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 91, s. 5.

⁴⁵ *Z filharmonii lwowskiej*, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 100, s. 4.

⁴⁶ D. Baranowski, *Koncert muzyki polskiej*, „Przegląd Muzyczny, Teatralny i Artystyczny” 1906, nr 6–7, s. 114.

⁴⁷ E. Walter, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1913, nr 259, s. 4.

⁴⁸ F. Neuhauser, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1924, nr 84, s. 5.

й українських: С. Монюшка, Я. Галля, В. Лахмана, Б. Валлек-Валевського, В. Гаусмана, В. Вейта, А. Орловського, С. Ліпського, Я. Ярославенка. Так, «Хор техніків» запропонував слухачам концерт із творів англійської музики, зокрема Г. Бантока, Т. Дюнгілла, Е. Елгара, Р. Воана-Вільямса, Д. Веста⁴⁹; «Бард» – С. Монюшка, Г. Ярецького, В. Лахмана, С. Невядомського, А. Мюнхгаймера, П. Машинського, А. Штадлера, Т. Флаші, Т. Гурецького; «Гейнал» – Ф. Ліста, Е. Гріга, А. Штадлера, Г. П'єрне; «Гендзьба» – В. Желенського, зокрема і кантату «Костюшко», С. Невядомського, Ф. Нововейського, М. Свежинського, Е. Вальтера, Б. Валлек-Валевського, П. Машинського, Г. Опенського, З. Носковського; хорові уривки з опери «Варшав'янка» Л. Ружицького⁵⁰; «Сирена» – Ф. Грубера, О.-М. Жуковського, С. Невядомського, В. Лахмана.

Чоловічі хорові колективи популяризували твори польських композиторів і народні пісні у концертних програмах у Львові та в інших містах Галичини, беручи участь у державних, релігійних святкуваннях. Наприклад, співоче товариство «Арфа», «Сирена» виступали у Самборі, Стрию, Трускавці, Дрогобичі, Калуші, Станіславові, Коломиї, Чорткові, Снятині, Тернополі, Золочеві; «Бард» – у Великому Любіні, Немирові; «Хор техніків» – Бориславі, Дублянах, Золочеві, Дрогобичі, Яворові, Самборі, Ходорові, Мостиськах, Бібрці, Стрию, Турці, Перемишлі, Бережанах, Підгайцях, Трускавці, Калуші, Рогатині, Снятині, Лежайську, Станіславові, Коломиї, Чернівцях, Лодзі, Варшаві, Ченстохові, Ланцуті, Кракові, Гданську, Гдині, Катовіце, Познані, Жешуві.

Діяльність польських співочих товариств стала важливою складовою загального сценарію культурного життя краю, в якому хорове виконавство зайняло провідні позиції. Колективний характер, широка доступність, сила художнього впливу хорового співу сприяли поширенню аматорського хорового руху серед інонаціональних громад.

Аматорські хорові гуртки мали високі творчі можливості, реалізували важливі у житті кожного народу проекти, значно поживляючи культурне життя краю. Вони формувалися за національною ознакою, стали «конче потрібною духовною справою»⁵¹, котра виражала національні інтереси українців і поляків.

Отже, у першій третині ХХ століття хоровий рух набував організованого, планомірного характеру, особливої значущості, позаяк забезпечував духовні потреби автохтонів і поляків, інтереси яких вельми часто перетиналися. У діяльності аматорських співочих товариств убачаємо риси взаємозбагачення

⁴⁹ S. Łobaczewska, *Koncert muzyki angielskiej urządzony staraniem Lwowskiego Chóru Technicznego*, „Gazeta Lwowska” 1928, nr 104, s. 5.

⁵⁰ E.F., *Koncert tow. „Gędźba”*, „Lwów Teatralny” 1912, nr 6, s. 13.

⁵¹ І. Франко, *Уваги про галицько-руський театр*, Київ 1982, т. 33, s. 22.

культур обох народів, взаємокорисної співпраці. Польський та український хорові сегменти не тільки співдіяли, а і взаємовпливали один на одного у концертній та репертуарній площинах, доповнюючи загальну картину культурно-мистецького середовища Східної Галичини.

Тенденція до поширення аматорського хорового руху у краї набула особливої значущості. Відсутність професійних хорових колективів, бажання інтелігенції поліпшити культурну ситуацію в умовах бездержавності корінного населення, ідея соборності, міцно вкорінена в українській ментальності, активна роль інонаціональних громад, зокрема польської, у піднесенні культурного життя і створенні умов для його професіоналізації – все це стало підґрунтям для кульмінаційних процесів в аматорському хоровому русі у першій третині XX століття.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Державний архів Львівської області (ДАЛО)

фонд 1, опис 51, справа 1221 (*Дело украинского товарищества Академический хор „Бандурист” во Львове*), s. 29.

фонд 110, опис 1, справа 804 (*Дело о регистрации украинско-националистического товарищества „Сурма” во Львове*), s. 20.

Центральний державний історичний архів України у Львові (ЦДАІУ у Львові)

фонд 146, опис 25, справа 543 (*Листи староства в Дрогобичі про реєстрацію польського товариства „Люття”*), s. 3.

фонд 165, опис 2, справа 588 (*Звіт про діяльність співочого товариства „Львівський Боян”*), s. 10.

фонд 348, опис 1, справа 6457, арк. 10–11 (*Зведені статистичні відомості...*), s. 19.

Opracowania i źródła drukowane

Барвінський В., *З концертної сали. Шевченківський концерт*, „Діло” 1926, nr 60, s. 3.

Гарат Р., *Діяльність товариства „Просвіта” в Галичині (1868 – 1921 pp.)*: автореферат дис... кандидата іст. наук, Чернівці 2004, s. 16.

Девський Є., *Театральні та співочо-музичні гуртки*, „Наш прапор” 1937, nr 20, s. 1.

Домет В., Йосиф Кишакевич. *Біографічний начерк [w:] Альманах музичний першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904*, Львів 1904, s. 57.

З товариств, „Діло” 1906, nr 30, s. 3.

Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століть*, Тернопіль 2000.

Кобрин Н., *Принципи та форми музичної діяльності товариства „Просвіта” в Східній Галичині*, „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка” 2009, nr 3, s. 270.

Комаринець Т., *Державна мова і двомовність*, Львів 1995.

- Концерт „Львівського Бояна”, „Діло” 1892, nr 38, s. 4.*
- Людкевич С., *З музичного руху, „Діло” 1924, nr 139, s. 4.*
- Людкевич С., *З хорового життя Стрийщини, „Діло” 1936, nr 78, s. 5.*
- Людкевич С., *Концерт „Бандуриста”, „Діло” 1906, nr 246, s. 2.*
- Людкевич С., *Концерт співацького товариства „Сурма”, „Діло” 1932, nr 127, s. 3.*
- Людкевич С., *Концерт співочих товариств „Бояна” і „Сурми”, „Діло” 1935, nr 103, s. 3.*
- Людкевич С., *Концерт хорів „Львівський Боян” і „Сурма”, „Діло” 1939, nr 119, s. 4.*
- Людкевич С., *Хор Котка. 20-ліття смерті О. Нижанківського, „Діло” 1939, nr 116, s. 3.*
- Людкевич С., *Ювілейний концерт „Бандуриста”, „Діло” 1930, nr 127, s. 5.*
- Новинки, „Нове слово” 1913, nr 248, s. 2.*
- П'юрко Б., *Проблеми масової музики, „Українська музика”, Львів 1937, nr 2, s. 20.*
- Романюк Л., *Культурно-мистецька практика товариства „Просвіта” та її роль у розвитку музичного життя Станіслава кінця XIX – першої третини XX століття, „Українська культура: наукові записки Рівненського гуманітарного університету” 2008, nr 13, s. 62.*
- Савка А., *Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху: дис. ... канд. мист. [autoreferat rozprawy doktorskiej], Львів 2010.*
- У Федьковичеву річницю, „Мета” 1939, nr z 16 XII, s. 3.*
- Франко І., *Уваги про галицько-руський театр, Київ 1982, т. 33.*
- Baranowski D., *Koncert Chóru Akademickiego, „Gazeta Lwowska” 1907, nr 64, s. 5.*
- Baranowski D., *Koncert muzyki polskiej, „Przegląd Muzyczny, Teatralny i Artystyczny” 1906, nr 6–7, s. 114.*
- Berson S., *Ks. Perosi w Filharmonii, „Gazeta Lwowska” 1903, nr 88, s. 4.*
- Berson S., *Notatki, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 28, s. 4.*
- Berson S., *Notatki, „Gazeta Lwowska” 1903, nr 115, s. 5.*
- Czerny K., *Ćwierćwiekowa przeszłość Lwowskiego towarzystwa śpiewackiego „Lutnia” 1880 (1882)–1907: Jej dążenia, ideały i działalność jako sprawozdanie za lata administracyjne 1905/1906 i 1906/1907 w dwudziestopięciolecie Towarzystwa, Lwów 1907–1908.*
- E. F. *Koncert tow. „Gędzba”, „Lwów Teatralny” 1912, nr 6, s. 13.*
- Łobaczewska S., *Koncert muzyki angielskiej urządzony staraniem Lwowskiego Chóru Technickiego, „Gazeta Lwowska” 1928, nr 104, s. 5.*
- Neuhauser F., *Z muzyki, „Gazeta Lwowska” 1924, nr 84, s. 5.*
- Notatki. Koncert Chóru Akademickiego, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 91, s. 5.*
- Otwarcie filharmonii Lwowskiej, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 41, s. 804.*
- W zast. St. Lip. „Echo-Macierz”, „Chwila” 1932, nr 5094, s. 4.*
- Walter E., *Z muzyki, „Gazeta Lwowska” 1913, nr 259, s. 4.*
- Z filharmonii lwowskiej, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 100, s. 4.*

AMATEUR CHORAL MOVEMENT AS REFLECTION OF CULTURAL RAISING OS EASTERN GALICIA (FIRST PART OF THE 20TH CENTURY)

Abstract

In the first third of 20th century the Ukrainians of Eastern Galicia were under control of Austria-Hungary and hence Poland. In order to preserve the native language songs united people in the amateur circles in which a Ukrainian soul could entirely express its uniqueness. Among such groups choral groups became the most fruitful field of activity, hence complicity and musicality are thought to be mental features of Ukrainians.

Choral movement comes from amateurism, which took interest in organising musical parties (the celebration of memorial dates, significant events etc.). Above all, the choirs of „Prosvita” and „Boyan” were the driving force to raise the cultural life of Ukrainians, the centers of expressing versatility of their spiritual world. Lviv male choirs such as „Banduryst”, „Surma” and Stanislaviv „Dumka” also made a great contribution to it.

These amateur groups popularized Ukrainian and western European choral music, increasing the prestige of Ukrainian choral art in the context of western European choral music. Meanwhile, such Polish singing groups as „Liutnia” [„Lutnia”], „Ekho” [„Echo”], „Zorya” [„Zorza”], „Tekhnichniy Khor” [„Chór Technicki”] etc. who actively popularized samples of their national culture along with Western European culture were successful. They played an important role in activating choral life.

Choral movement in the first third of the 20th century took place regularly. It was focused on cultural raising of Eastern Galicia and remained powerful consolidating force and ethno-preserving factor.

Keywords: amateurs, choral movement, Eastern Galicia, singing groups, Ukrainians, the Polish

**GALICYJSKIE WĄTKI W BIOGRAFIACH
TWÓRCÓW I WYKONAWCÓW MUZYKI
XIX I XX WIEKU**

Małgorzata Woźna-Stankiewicz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

LWOWSKIE SPOTKANIA ZDZISŁAWA JACHIMECKIEGO Z IGNACYM JANEM PADEREWSKIM

Wprowadzenie

Zdzisław Jachimecki, urodzony w 1882 roku we Lwowie i tutaj pobierający nauki na poziomie podstawowym i średnim, w stolicy Galicji mieszkał na stałe do 1902 roku. W okresie studiów muzykologicznych i muzycznych w Wiedniu do roku 1906 przebywał we Lwowie czasowo, odwiedzając też inne galicyjskie ośrodki, m.in. Kraków, Szczawnicę, Żegiestów, Krynice, Zakopane. Później w rodzinnym mieście bywał okazjonalnie, głównie z przyczyn zawodowych, muzykologicznych. Ostatni pobyt Jachimeckiego we Lwowie nie był radosnym powrotem do rodzinnego miasta. Przywędrował bowiem do Lwowa wraz ze swoją żoną Zofią z Godzickich 7 września 1939 roku i przetrwali tutaj – jak sam relacjonował – „14 groźnych dni ciężkich nalotów i bombardowania miasta przez wojska niemieckie”¹ oraz zajęcie miasta przez wojska sowieckie (20 września 1939 roku). Wyjechali ze Lwowa w kierunku Krakowa we Wszystkich Świętych, 1 listopada 1939 roku.

Nazwisko Jachimeckiego nie należy do grona prominentnych autorów licznych publicystycznych, popularnonaukowych i naukowych publikacji na temat Ignacego Jana Paderewskiego. Faktycznie, Jachimecki nie napisał większego problemowego artykułu o mistrzu klawiatury, nie przedstawił szczegółowej analizy jego dzieł, a o niektórych opinia muzykologa nie była pochlebna, lecz w latach 1907–1946 wielokrotnie wypowiadał się na temat tego pianisty-kompozytora².

¹ Z. Jachimecki, *Autobiografia wojenna (1939–1945)*, maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie opublikowany w: *Relacje pracowników Uniwersytetu Jagiellońskiego o ich losach osobistych i dziejach uczelni w czasie drugiej wojny światowej*, oprac. J. Michalewicz, Kraków 2005, s. 761–762.

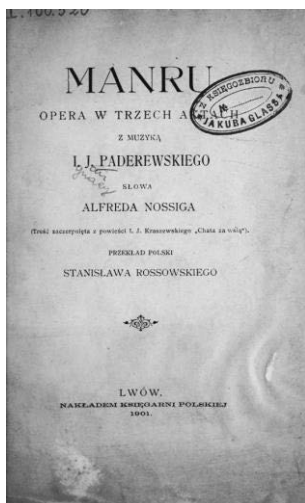
² Z. Jachimecki, m.in.: *Z naszej muzycznej niwy. II* [Chopin, Żeleński, Paderewski], „Nasz Kraj” 1908, z. 5, s. 72–74; Ignacy Paderewski. *W siedemdziesiątą rocznicę urodzin. I, II*, „Głos Narodu” [dalej: GN] 1930, nr 296 (6 XI), s. 4; nr 297 (7 XI), s. 4; *Ignacy Jan Paderewski w różnych chwilach życia. Podług Henryka Opieńskiego*: „Ignacy Jan Paderewski”, GN 1931, nr 175 (3 VII), s. 4–5. Opinie o pojedynczych utworach lub w ogóle o twórczości i pianisty Paderewskiego zob. Z. Jachimecki: *Muzyka w Polsce* [odbitka z *Polska, obrazy i opisy*], Lwów 1907, s. 51; *Prądy i kierunki w dzisiejszej muzyce polskiej*, „Ateneum Polskie” 1908, t. 1, nr 1 (styczeń), s. 71, 73; *Rozwój kultury muzycznej w Polsce* [odbitka z „Przeglądu Polskiego”], Kraków 1914, s. 152; *Muzyka [w:] Polska w kulturze powszechnej*, red. F. Koneczny, cz. II: *Szczegółowa*, Kraków 1918, s. 66; *Polish Music*, „Musical Quarterly” 1920, vol. 6, no. 4, s. 570; *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa 1920,

Obecnie w powszechnej przestrzeni kulturowej, jeżeli zdarza się, że nazwisko krakowskiego muzykologa kojarzone jest z Paderewskim, to w związku z doktorem *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego nadanym w 1919 roku temu wielkiemu pianiście i Polakowi. Moim zdaniem tym bardziej należy wydobyć z niepamiętanej przeszłości spotkania Jachimeckiego z Paderewskim we Lwowie. W niniejszym artykule przedstawię ich przykłady, skupię się tylko na pierwszych, mimo że były i dalsze, a miały też miejsce poza Lwovem.

Mówiąc o spotkaniu, mam na myśli spotkanie jako wydarzenie; spotkanie umówione, celowe, przede wszystkim bezpośrednie – twarzą w twarz, będące dialogiem, „żywą” interakcją lub wzrokowym i słuchowym kontaktem sprzężonym z bezpośrednim doświadczeniem estetycznym. Jako szczególnego rodzaju spotkanie można też rozumieć indywidualny namysł nad osobą i jej dokonaniem, niejako wewnętrzny dialog z jej ideami, którego rezultaty przyjmują upublicznią postać.

Lwowskie spotkania w 1901, 1902 i 1910 roku

Pierwsze bezpośrednie spotkanie Jachimeckiego z Paderewskim, choć przebiegające w pewnym oddaleniu i z pieśnią na ustach, miało miejsce na peronie dworca kolejowego we Lwowie 6 czerwca 1901 roku, po godzinie 17:30.



Ilustracja 1. Strona tytułowa lwowskiego wydania z 1901 r. polskiego tekstu opery *Manru*

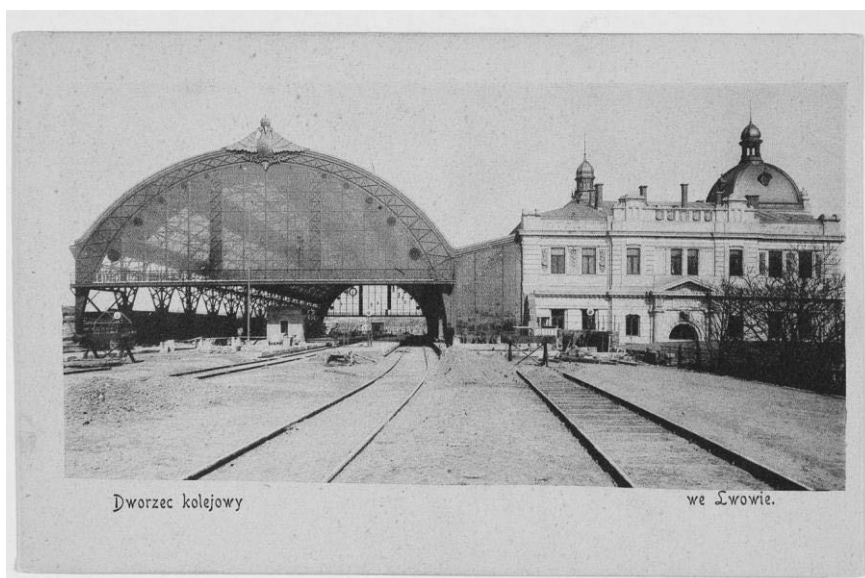
Źródło: Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. I 100.520, polona.pl.

s. 216–219; *Muzyka polska 1796–1930* [odbitka z *Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3], Warszawa 1928, s. 910–911, 927; hasło *Paderewski Ignacy* [w:] *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, red. A. Eaglefield-Hull, London 1924, s. 370 (przekł. niemiecki w *Das neue Musiklexikon nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians*, red. A. Eaglefield-Hull, tłum. niemieckie, oprac. i red. A. Einstein, Berlin 1926); *Twórczość chóralna i liryczna współczesnych kompozytorów polskich. R. 1930* [w:] *Księga pamiątkowa VI Ogólnopolskiego Zjazdu Śpiewaków i śląskich uroczystości moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1930 r.*, red. S.M. Stoiński, Katowice 1930, s. 90–92. Zob. przyp. 44.



Ilustracja 2. Portret I.J. Paderewskiego około 1901 roku

Źródło: <https://www.aan.gov.pl/paderewski/page6.html> (8.02.2022).



Ilustracja 3. Dworzec kolejowy we Lwowie przed 1904 rokiem (pocztówka)

Źródło: Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. poczt. 1079, polona.pl.

Paderewski przyjechał do Lwowa na polską premierę swojej opery *Manru* wyznaczoną na 8 czerwca 1901 roku, pod dyrekcją Franciszka Spetrino. Przybycie kompozytora do miasta 6 czerwca anonsowała lwowska prasa, m.in. „Dziennik Polski” i „Słowo Polskie”, przybliżając też jego postać³, podobnie jak uczyniono to w miesięczniku „Wiadomości Artystyczne”⁴. Wśród witających mistrza była młodzież akademicka, a pieśnią pozdrawiał go m.in. Lwowski Chór Akademicki, aktywny od dwóch lat, którego członkiem był Jachimecki – uczeń V Gimnazjum oraz Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego [dalej: GTM] w klasie chóralnej⁵. Jego młodszy kolega z tegoż gimnazjum i zarazem uczeń Maurycego Wolfsthala w klasie skrzypiec Konserwatorium GTM, Robert Perutz (1886–1934), po latach wspominał ich wspólne przeżycia:

Dworzec kolejowy. Paderewski wysiada ze swej „salonki”. Chór akademicki. Stoję obok Jachimeckiego, podówczas również gimnazjalisty. On to, szczęśliwiec, z racji swego pięknego głosu cichy członek akademickiego chóru, przemycia mnie wraz z sobą na peron, otoczony policją, nie dopuszczając nikogo prócz różnych „komitetowych” oraz śpiewaków akademickich. Przeciskając się przez zwartą masę publiczności, pelzam prawie na czworakach i stając wreszcie obok Paderewskiego, wpatruję się weń z zadartą głową. Dyrygent [Zdzisław – przyp. M.W.S.] Szczepański podnosi rękę. Mistrz słucha z rozjaśnioną twarzą. Krótka mowa: „Dziękuję wam, żeście mnie, który z pieśnią po świecie jedzie, pieśnią przywitali”⁶.

³ *Kronika. Paderewski we Lwowie*, „Dziennik Polski” [dalej: DP] 1901, nr 193 (2 VI), s. 2; E. Walter, *Paderewski jako kompozytor*, DP 1901, nr 199 (6 VI), s. 1; „Słowo Polskie” [dalej: SP] 1901, nr 261 (6 VI); *Kronika. Paderewski we Lwowie*, s. 2; F. Neuhauser, J.I. [sic!] *Paderewski (Szkic biograficzny)*, s. 3–4; *Paderewski – obywatel*, s. 3; *Głosy o Paderewskim. Żeleński [i in.] o Paderewskim*, s. 4.

⁴ Poświęcone Paderewskiemu „Wiadomości Artystyczne” 1901, nr 5 (15 VI) zawierały: wiersze okolicznościowe Stanisława Rossowskiego (s. 59) i Anny Neumanowej (s. 69), notę biograficzną pianisty-kompozytora autorstwa Stanisława Bursy (s. 59–62), wspomnienia o Paderewskim Bolesława Prusa (s. 62–64) oraz Antoniego Maruszewskiego (s. 64–66), artykuły – Leona Popławskiego o *Variations et Fuge, Thème varié* (s. 66–68) i dr. gr., *O Manru* (s. 69–71).

⁵ Jachimecki we Lwowie uczył się w szkołach męskich: w latach szkolnych 1892/1893–1899/1900 w klasach I–VI w IV Gimnazjum przy ul. Lipowej 1 (w pobliżu kościoła św. Marii Magdaleny), a w 1900/1901–1901/1902 w klasach VII–VIII w V Gimnazjum przy ul. Wałowej 14 (w budynkach klasztornych o.o. bernardynów), natomiast w 1899/1900–1900/1901 był uczniem Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (w Teatrze Skarbka) klas śpiewu chóralnego (przedmiot główny) oraz harmonii (od 1900/1901) i historii muzyki – wszystkie prowadzone przez Stanisława Niewiadomskiego. Zob. *Sprawozdanie Dyrektora C.K. IV. Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1894*, Nakładem Funduszu Naukowego, Lwów 1894, s. 101; *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1898*, Lwów 1898, s. 98; *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1900*, Lwów 1900, s. 97; *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1899/1900*, Lwów 1900, s. 51, 67; *Sprawozdanie Wydziału [...] za rok 1900/1901*, Lwów 1901, s. 63, 66.

⁶ R. Perutz, *Wrażenia z koncertu Paderewskiego w Ameryce*, „Muzyka” 1931, nr 3, s. 133. Por. sprawozdania z powitania Paderewskiego na dworcu we Lwowie 6 czerwca 1901 roku: *Paderewski we Lwowie*, DP 1901, nr 201 (7 VI), s. 2; SP 1901, nr 262 (7 VI), s. 2. Informacje o Perutzu, uczniu V Gimnazjum zob. *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum V we Lwowie za rok szkolny 1900*,



Ilustracja 4. Lwowski Chór Akademicki po koncercie w Debreczynie we wrześniu 1905 roku, w otoczeniu miejscowej publiczności; w pierwszym rzędzie siedzi Zdzisław Szczepański (szósty od lewej strony)

Źródło: „Nowości Ilustrowane” 1905, nr 42 (14 X), s. 7.

Lwów 1901, s. 97; *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1902*, Lwów 1902, s. 85. Jachimecki również w następnych latach był w kontakcie z Perutzem, m.in. około 28 kwietnia 1910 roku odwiedził we Lwowie jego matkę. Perutz wówczas przebywał w Berlinie. Jachimecki 29 kwietnia 1910 roku (prawdopodobnie 28 kwietnia) miał we Lwowie w Kole muzycznym (w gmachu hr. Skarbka) odczyt o Hugonie Wolfie (50. rocznica urodzin kompozytora) połączony z koncertem – pieśni wykonała Stanisława Argasińska, akompaniament fortepianowy – Stanisław Głowacki. Zob. kartkę pocztową Z. Jachimeckiego do Z. Jachimeckiej, Lwów 28 IV 1910, rkps., Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Zbiory specjalne [dalej: PL-Kp], sygn. 8047. Por. *Kronika*, „Gazeta Lwowska” [dalej: GL] 1910, nr 88 (20 IV), s. 3, nr 93 (26 IV), s. 3, nr 96 (29 IV), s. 3; *Ruch artystyczno-literacki*, „Gazeta Narodowa” [dalej: GNR] 1910, nr 97 (29 IV), s. 2; list Z. Jachimeckiego do A. Chybińskiego, 16 V 1910 [w:] *Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, oprac. K. Winowicz, Kraków 1983, s. 215. Więcej na temat związków Perutza ze Lwowem zob. K. Fink, *Lwowscy skrzypkowie pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2018, Sectio F, vol. LXXIII, s. 146–147. Zob. portrety Perutza z około 1914 roku oraz z około 1920 roku: „Świat” 1914, nr 15 (11 IV), s. 10; <https://www.ebay.com/itm/175264422326> (29.06.2022).

Drugie bezpośrednie spotkanie Jachimeckiego, ale już ze sztuką pianistyczną Paderewskiego, miało miejsce następnego dnia po ostatnim egzaminie maturalnym Zdzisława, a trzecie – w dniu otrzymania świadectwa dojrzałości⁷, a zatem w dniach dla dwudziestoletniego młodzieńca silnie naznaczonych wyjątkowymi emocjami.

Panno Zofio – pisał Zdzisław 24 czerwca 1902 roku ze Lwowa do Krakowa, do 16-letniej Zofii Godzickiej poznanej w Szczawnicy latem 1901 roku⁸ – zacznę od miłego dla mnie zdarzenia. Przed pół godziny zostałem uznany za dojrzałego w austriackim systemie szkolnym. Za pół godziny zrzucam mundurek szkolny i przebieram się w togę noszoną przez dojrzałych, a więc w ubranie cywilne. Piszę to dlatego, że jestem tak tym w dodatnim stopniu przygnębiony, że muszę się z kimkolwiek tym podzielić. Co za oscylacja myśli, jakiś chaos we mnie, a dlaczego – nie wiem. Bez kwestii miło mi, a nawet bardzo jestem uradowany takim wynikiem, bo to wie Pani, u nas tego kto padnie przy maturze uważa się za nierogate bydło, a tak to przynajmniej tego epitetu maturą unikałem. [...] I to mnie cieszy, że Pani pochwała mój plan udania się na filozofię, na historię, czy ten nie plan, lecz odtąd jak najstalsze postanowienie. Niech się Pani, Panno Zofio, nie gniewa, że w uniesieniu całuję rękę Pani i proszę o słów kilka⁹.



Ilustracja 5. Portret Zdzisława Jachimeckiego, Lwów 1902 roku, zdjęcie zamieszczone w indeksie nr 16351 studenta k.k. Universität zu Wien

Źródło: BJ PWM.

⁷ *Sprawozdanie Dyrekcji [...] za rok szkolny 1902*, s. 70, 86; *Egzamin dojrzałości*, „Kurier Lwowski” [dalej: KL] 1902 nr 197 (18 VII), s. 4.

⁸ Kartka pocztowa Z. Jachimeckiego do Z. Godzickiej, Lwów, 27 VII 1901, rkps., PL-Kp, sygn. 8042; list Z. Jachimeckiego do Z. Godzickiej, Lwów, 29 VIII [1903], Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Zbiorów Muzycznych, Archiwum Z. Jachimeckiego, depozyt PWM [dalej: BJ PWM].

⁹ List Z. Jachimeckiego do Z. Godzickiej, Lwów, 24 IV 1902, rkps., PL-Kp, sygn. 8042.

Nic zatem dziwnego, że wrażenia muzyczne odebrane w kręgu istotnych osobistych przeżyć Zdzisława, wrażenia z dwóch lwowskich koncertów Paderewskiego w Teatrze Miejskim 25 i 27 czerwca 1902 roku¹⁰, na zawsze pozostały w pamięci przyszłego muzykologa. Powracał do nich w publicznych odczytach i publikacjach w latach 20. i 30. XX wieku. Pierwszą jednak relację z tych dwóch lwowskich koncertów Paderewskiego zawarł w liście do wspomnianej już Zofii. 1 lipca 1902 roku Zdzisław napisał:

Cały Lwów, więc i ja z nim, zostają pod urokiem Paderewskiego. I on sam swym zachowaniem się i postępowaniem i jego niebiańska gra, dały dowód, że to niecodzienny człowiek, że to olbrzym, potęgą, moc, a tak miła, tak droga. Byłem na dwu ostatnich koncertach. Każda sekunda była spotęgowaniem dodatniego wrażenia poprzedniej. To nie pół-mistrz popisujący się swą ogromną techniką, ale to nad-mistrz, który w odgrywany utwór tchnie życie sielanki czy dramatu, to poeta, który przedstawia nam z plastyczną dokładnością swe własne wizje i bóle, lub obraz zamarłej przeszłości. Widziałem jakby na jawie zbliżającą się husarię polską w sławnym polonezie as-dur Chopina. Widziałem tę nieszczęśliwą kobietę, mającą męża pijaka i umierającą ze zgrozy; tegom dosłuchał się w mazurku h-moll. Gigantyczne poematy Beethovena i ognisty temperament lisztowskich rapsodii wypłynęły spod palców Paderewskiego. A jaka nieopisana rozkosz widzieć tę uduchowioną twarz rozmawiającą z tonami; on jak gra staje się jakimś nieziemskim, sam jest oczarowany mową i duchem muzyki i taka jakaś głęb [głębia – przyp. M.W.S.] maluje się na jego licach. Ci, którzy go słyszeli o niczym innym nie mówią jak choćby nawet o każdym przez niego odegranym takcie. Z każdego bowiem coś tchnęło: smutek czy radość, zwątpienie lub nadzieja. Oddać to na tak marnym instrumencie jak fortepian, to istotnie trzeba być wielkim. Wielu, a i ja do nich należę, nie mogą wcale grać od tego czasu i czekają, aż to oszołomienie ustąpi. Bo naprawdę nie ma po co grać, gdy to ma być parodia jego gry...¹¹

Młody Jachimecki uczył się co prawda gry na fortepianie prywatnie, lecz jego pasje skupione były wokół opery, pieśni i teatru. W okresie gimnazjalnym podejmował pierwsze próby komponowania pieśni, dyrygowania uczniowskim chórem w V Gimnazjum, pisanie recenzji muzycznych, zamierzał skomponować operę; czytał prace z zakresu historii i estetyki muzyki, a w połowie października

¹⁰ Recitale Paderewskiego w czerwcu 1902 roku miały miejsce w lwowskim Teatrze Miejskim, a program obejmował: 25 czerwca – J.S. Bach, *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll*, L. van Beethoven, *Sonata c-moll* op. 111, R. Schumann, *Karnawał* op. 9, F. Liszt, *Rapsodie węgierskie* nr 2 i 6, F.B. Mendelssohn, *Pieśni bez słów* op. 64 nr 4, A. Rubinstein, *Barkarola* op. 30 lub op. 93, J. Strauss-Tausig, *Valse „Man lebt nur einmal”*, F. Chopin, *Preludium As-dur* op. 28 nr 17, *Polonez As-dur* op. 53, *Walc As-dur* op. 42, *Nokturn G-dur* op. 37 nr 2, *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4, *Etiuda Ges-dur* op. 25 nr 10; 27 czerwca – J.S. Bach i F. Liszt, *Fantazja i fuga a-moll*, L. van Beethoven, *Sonata C-dur* op. 53, R. Schumann, *Etiudy symfoniczne* op. 13, F. Liszt, *Rapsodia węgierska* nr 2 lub nr 6, F. Chopin, m.in. *Etiuda Ges-dur* op. 25 nr 10, *Mazurek h-moll* op. 33 nr 4.

¹¹ List Z. Jachimeckiego do Z. Godzickiej, Lwów, 1 VII 1902, rkps., BJ PWM. O tym, że młodzi interesowali się Paderewskim, świadczy m.in. karta korespondencyjna z portretem Paderewskiego wydana nakładem wydawnictwa Kart Ilustr. „Polonia” w Krakowie, którą Zofia przesłała Zdzisławowi z Krakowa do Lwowa (ul. Szeptyckich 20), napisana 21 stycznia 1902 roku (stempel pocztowy Lemberg 22 stycznia 1902), Biblioteka Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr inwentarza 1328.

1901 roku planował już studia w dziedzinie muzyki w Wiedniu¹². W cytowanym liście do Zofii, aby jej zobrazować i zarazem uwiarygodnić sugestywność interpretacji chopinowskich Paderewskiego, posłużył się literacko-programowym objaśnieniami *Poloneza As-dur* op. 53 i *Mazurka h-moll* op. 33 nr 4. Jak się okazało, to egzegezy zaczerpnięte od Jana Kleczyńskiego z jego dwóch cyklów odczytów o Chopinie wydanych w Warszawie w 1879 i w 1886 roku¹³. Trzeba pamiętać o tym, że nie tak dawno w stosunku do opisywanych lwowskich koncertów Paderewskiego, w chopinowskim roku 1899, treść odczytów i opinie Kleczyńskiego były w polskiej prasie przypominane¹⁴.

Nie ma jednak powodów, aby wątpić w szczerość i podważać autentyczność zachwyty Jachimeckiego nad grą Paderewskiego. Przekonują mnie o tym co najmniej dwa fakty. Po pierwsze, w 1902 roku lwowski maturzysta nie był fanem fortepianu, bo – jak twierdził – jego i jego kolegów – „świątynią [...] muzycznych uniesień, naszych niebotycznych zachwyty był w miesiącach sezonu operowego teatr hr. Skarbka [przed otwarciem nowego Teatru Miejskiego]. Tam doznawało się najsilniejszych wzruszeń, tam rozpyływała się dusza w prądach inwencji Moniuszki, Verdiego, Wagnera”¹⁵. Po drugie, jako doświadczony już muzykolog w połowie lat 20. XX wieku Jachimecki w swojej monografii Chopina zalicza *Mazurka h-moll* op. 33 nr 4 do „najpiękniejszych” i uważa, że jest „wyrazistym obrazem rodzajowym na temat życia ludu”, lecz już nie tworzy jego fabuły¹⁶. Szczegółowo analizuje *Poloneza As-dur* op. 53. Jest to według niego „szczyt polonezowej twórczości” geniusza, dzieło sztuki, którego wielkość polega na „tytanicznej sile wyrazu”, to muzyka, która „przypina wyobraźni słuchacza skrzydła poetyckiego uniesienia”¹⁷.

¹² Informacje zawarte w listach Z. Jachimeckiego do S. Bursy (m.in. z 13 X 1901, 8 XI 1901, 13 II 1902, 25 III 1902, BJ, Oddział Rękopisów, sygn.7526 III, t. 3a) oraz Z. Godzickiej (m.in. z 1 XI 1901, 6 I 1902, 26 II 1902, 3 IV 1902, 6 VIII 1902, rkps, PL-Kp, sygn. 8042).

¹³ J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*, Warszawa 1879; *idem*, *Chopin w celniejszych swoich utworach* [1883], Warszawa 1886. Zob. wyd. nowe obydwu prac J. Kleczyńskiego pod wspólnym tytułem *O wykonywaniu dzieł Chopina*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 37, 82, 123–124, 138–140.

¹⁴ M.in. M.M.B. [M.M. Biernacki], *O wykonywaniu dzieł Chopina*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” [dalej: EMTA] 1899, nr 41 (15 XI), s. 490–491. W 1899 roku we Lwowie odbyły się uroczystości chopinowskie, w które byli zaangażowani nauczyciele Jachimeckiego – Henryk Jarecki i Stanisław Niewiadomski. 27 października 1899 w Domu Narodnym wystąpił m.in. Jarecki jako akompaniator Marii Pawlikow-Nowakowskiej, śpiewającej pieśni Chopina, Teodor Pollak grał utwory fortepianowe Chopina (m.in. *Poloneza As-dur* op. 53), natomiast Niewiadomski wygłosił odczyt o Chopinie. Zob. *Kronika*, GL 1899, nr 143 (25 X), s. 3; S. Berson, *Obchód ku czci Chopina*, GL 1899, nr 247 (29 X), s. 3; X.Z., *Muzyka*, „Iris” 1899, z. 11 (listopad), s. 527; S. Niewiadomski, *Fryderyk Chopin* [odczyt], „Iris” 1899, z. 11, s. 493–498.

¹⁵ Z. Jachimecki, *Stanisław Niewiadomski i jego znaczeni dla polskiej kultury muzycznej*, „Wiek Nowy” 1937, z. 17 XII.

¹⁶ Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Warszawa 1949, s. 173.

¹⁷ *Ibidem*, s. 148, 150 (cała analiza na s. 148–153).

Silne doznania w trakcie tych samych lwowskich występów Paderewskiego w 1902 roku były również udziałem wspomnianego już kolegi Jachimeckiego – Perutza¹⁸ oraz Kornela Makuszyńskiego (1884–1953), ucznia IV Gimnazjum¹⁹. On w połowie lat 40. ubiegłego wieku z przesadną emfazą i użyciem metaforycznego literackiego języka zapisał wspomnienie tych muzycznych chwil, pomylił tylko markę fortepianu, bo w 1902 roku we Lwowie Paderewski grał na Bösendorferze²⁰.

To było najdziwniejsze, że dostojne głowy płonęły tym samym płomieniem co nasze. Wielka, światłem zalana sala dyszy przytłumionym gwarem, jak rozbrzęczany ul. Już w niej nie ma miejsca, więc ustawiono krzesła na obszernej scenie. Tłum ludzi otoczył ogromne, czarne, połyskami światła upstrzone pudło fortepianu. To słynny instrument marki Steinway, czarodziejska maszyna, w której Paderewski wozi najpiękniejszą muzykę świata. [...] Słysząc stukot serc. Nikt nie śmie odetchnąć. I te głowy srebrne, i nasze zielone. Wiedzą, że to nie koncert, lecz nabożeństwo. Znajdujemy się nie w sali koncertowej, lecz w wyniosłej świątyni ducha. [...] Coś nas chwytą za gardło, coś nasze serca ściska: to Chopin śpiewa rycerską balladę o ojczyźnie, a Paderewski, jego służka serdeczny, gra mu do wtóru. Fortepian staje się siedliskiem burzy, matecznikiem piorunów. Ręce Paderewskiego kielznają je, jak rozhukane konie. Czyni to z widoczną męką, bo tak wygląda, jak gdyby w twarzy nie miał kropli krwi. Wszystko przełał w dźwięki, więc dźwięki są purpurowe. Ta burza wali się na nas, a my chylimy się jak kłosa na polu. Słysząc dudniące tupoty husarii...²¹

Oczywiście poza wymienionymi przeze mnie trzema młodzieńcami z grupy co najmniej 300 akademików²² na opisanych recitalach Paderewskiego były obecne osoby ze znanych lwowskich kręgów artystyczno-dziennikarskich, panowie około czterdziestki, m.in. Stanisław Meliński (lat 39), Franciszek Neuhauser (lat 41), Seweryn Berson (lat 46). Porównanie ich opinii o grze Paderewskiego i cechach interpretacji utworów Chopina, Beethovena czy Liszta²³ to temat na osobny artykuł.

¹⁸ R. Perutz, *Wrażenia z koncertu...*, s. 133–134.

¹⁹ Zob. *Sprawozdanie Dyrektora C.K. IV Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1897*, Lwów 1898, s. 95; *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1899*, Lwów 1899, s. 66; *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1900*, Lwów 1900, s. 96; *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1902*, Lwów 1902, s. 92.

²⁰ (m.), *Paderewski*, KL 1902, nr 173 (23 VI), s. 6; S. Berson, *Drugi koncert Ignacego Paderewskiego*, GL 1902, nr 145 (27 VI), s. 4.

²¹ K. Makuszyński, *Dole i niedole Ludwika Solskiego. Koncert Paderewskiego*, Wielka Brytania 1944. Cyt. według *idem*, *Koncert Paderewskiego. Ze wspomnień dawnego lwowskiego szóstoklasisty*, <http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=2213> (2.06.2017).

²² Zob. *Kronika. Paderewski we Lwowie*, „Czas” [dalej: CZ] 1902, nr 142 (24 VI), s. 1, nr 144 (25 VI), s. 1; *Sluchacze na scenie*, KL 1902, nr 175 (26 VI), s. 4. Na dwóch koncertach Paderewskiego był obecny ówczesny student Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Lwowskiego, 21-letni Jakub Bylczyński (1881–1954), który sprawozdania z koncertów przesłał do Warszawy. Zob. J. Bylczyński, *I.J. Paderewski we Lwowie* [I, II], EMTA 1902, nr 26 (28 VI), s. 262, nr 29 (19 VII), s. 286.

²³ Zob. przyp. 19 oraz S. Meliński, *Koncert Paderewskiego*, KL 1902, nr 174 (25 VI), s. 6; *idem*, *Drugi koncert Paderewskiego*, KL 1902, nr 176 (27 VI), s. 7; S. Berson, *Pierwszy koncert Paderewskiego*, GL 1902, nr 143 (25 VI), s. 4; F. Neuhauser, *Drugi koncert Paderewskiego*, SP 1902, nr 309 (26 VI), s. 2; W.Zb., *Koncert Paderewskiego we Lwowie. II*, DP 1902, nr 294 (26 VI), s. 2–3; *Koncert Paderewskiego*, GNR 1902, nr 162 (25 VI), s. 3; *Drugi koncert Paderewskiego*, GNR 1902, nr 164 (27 VI), s. 3.

Szansa na kolejne spotkanie Jachimeckiego z Paderewskim, twarzą w twarz we Lwowie, nadarzyła się po 8 latach, w trakcie uroczystości chopinowskich i Pierwszego Zjazdu Muzyków Polskich w 1910 roku. Jachimeckiego nie było jednak w Filharmonii Lwowskiej 23 października 1910 roku²⁴, nie wysłuchał więc Paderewskiego mowy o Chopinie²⁵. Czy był obecny podczas krótkiego wystąpienia Paderewskiego na otwarciu Zjazdu rano 24 października? Nie wiadomo. Swoją referat krakowski muzykolog wygłaszał przecież tego samego dnia po południu²⁶, był też we Lwowie 28 października 1910 roku i na zamknięciu Zjazdu, i na wykonaniu w obecności Paderewskiego jego *Symfonii h-moll* op. 24. Nie uznał jej za dzieło o „znaczeniu epokowym”, bo „całość, nastrojona na ton istotnie górny, nie robiła wszakże wrażenia rzeczy zupełnie oryginalnej; wszystkie te środki znamy”²⁷.

Recital Paderewskiego i rozmowa z pianistą w Rzymie w styczniu 1925 roku

Zanim przedstawię ostatnie lwowskie wydarzenie związane z Paderewskim i z udziałem Jachimeckiego, muszę uwypuklić kolejne po 1910 roku bezpośrednie spotkanie muzykologa z osobą i z grą tego wybitnego pianisty w styczniu 1925 roku w Rzymie. Jachimecki przebywał wówczas we Włoszech, bo między 15 grudnia 1924 a 13 marca 1925 roku dał w Rzymie, Florencji, Bolonii, Padwie i Wenecji wykład pt. *L'italianità e gl'italiani nella musica polacca 1424–1924*²⁸.

²⁴ Jachimecki był we Lwowie tylko 24 i 28 listopada 1910 roku. Zob. listy Z. Jachimeckiego z 1910 roku do A. Chybińskiego, Kraków: 22 X, 26 X, 20 XI [w:] *Troski i spory...*, s. 223, 226, 238. Por. *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910. Księga pamiątkowa*, Lwów 1912; *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie 23–28 października 1910. Przewodnik koncertowy*, zebrał I. Fuhrman, Lwów 1910.

²⁵ Zob. *Obchód setnej rocznicy...*, s. 195–202. Obecnie wśród muzykologów znana jest ówczesna wymiana opinii Jachimeckiego z Szymanowskim na temat mowy Paderewskiego o Chopinie. Zob. listy K. Szymanowskiego do Z. Jachimeckiego z 1910 roku: Tymoszwówka 30 X, 10 XII [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1: 1903–1919, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 236, 244–245.

²⁶ *Obchód setnej rocznicy...*, s. 17, 19, 45–46. Zob. też: *Zjazd muzyków polskich we Lwowie*, CZ 1910, nr 491 (27 X, wyd. wieczorne), s. 2; *Lwów w hołdzie Chopinowie*, GL 1910, nr 147 (30 X), s. 4–5; *Uchwały I Zjazdu muzyków*, CZ 1910, nr 499 (2 XI), s. 2.

²⁷ Z. Jachimecki, *Z uroczystości chopinowskich we Lwowie*, „Przegląd Polski” 1910, t. 178, z. 532 (październik), s. 270–271.

²⁸ Zob. informacje i opinie o wykładach Jachimeckiego zawarte w prasie włoskiej i polskiej, m.in.: „La Tribuna” 1924, nr 2119 (14 XII), s. 5; „Il Giornale d'Italia” 1924, nr 300 (17 XII), s. 3; „Il Popolo d'Italia” 1924, 18 XII, s. 3; „Il Mondo” 1924, 19 XII, s. 2; „Il Resto del Carlino” 1925, nr 51 (28 II), s. 5, nr 54 (4 III), s. 5; „Il Gazzettino” 1925, nr 63 (14 III), s. 4; „Il Pianoforte” 1925, nr 12 (Dicembre), s. 367; „Kurier Poznański” 1925, nr 80 (5 IV), s. 5; GN 1925, nr 80 (5 IV), s. 4; „Przegląd Muzyczny” 1925, nr 7 (5 IV), s. 13–14; „Przegląd Współczesny” 1925, t. 13 (kwiecień–czerwiec), s. 476. Skróty wykładu pt. *Le relazioni musicali fra Italia e Polonia* w: „Il Pianoforte” 1926, nr 4 (Aprille), s. 104–108.

Pozostały bowiem co najmniej dwa znaczące, lecz zapomniane czy niewyjaśnione ślady tego rzymskiego spotkania. Wspomniałam już o inicjatywie Jachimeckiego dotyczącej nadania Paderewskiemu w 1919 roku doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego (w grudniu 1919 roku, zgodnie z decyzją z 3 czerwca²⁹) i wiadomo też, że uhonorowany nie odebrał dyplomu. Jachimecki dowiedział się o tym od samego Paderewskiego³⁰ właśnie po jego koncercie w Rzymie 14 stycznia 1925 roku w sali Augusteo³¹ i niezwłocznie, 22 stycznia 1925 roku w Rzymie, napisał list w tej sprawie do rektora UJ prof. Kazimierza Zimmermanna. On, odpowiadając Jachimeckiemu listem z 9 lutego 1925 roku (listem dotychczas nieznanym), wyjaśnił powody niestawienia się Paderewskiego na planowanych krakowskich uroczystościach oraz nieprzekazania mu dyplomu przez uniwersytet. Profesor Zimmermann załączył też kopię odnośnego listu pianisty z 30 stycznia 1920 roku³², zawierającego m.in. obietnicę osobistego odbioru przez niego dyplomu po jego powrocie ze Szwajcarii. Rektor UJ w lutym 1925 roku napisał do Jachimeckiego:

Wobec takiego oświadczenia [Paderewskiego z 1920 roku] rektor i profesorowie, którzy o takiej decyzji Paderewskiego słyszeli, oczekiwali inicjatywy z jego strony.

Podając do wiadomości powyższy stan rzeczy, prosimy Go [Jachimeckiego – przyp. M.W.S.], aby wobec tego nieporozumienia, zechciał się zwrócić do Paderewskiego i pośredniczyć w wyrażeniu się zapatrywania jego co do przyjazdu do Krakowa na odebranie dyplomu, tym więcej, iż nie znamy jego obecnego adresu³³.

²⁹ Podaję według M. Perkowska-Waszek, *Związki I.J. Paderewskiego z Krakowem* [2010], <http://www.paderewski.muzykologia.uj.edu.pl> (23.03.2022).

³⁰ M. Perkowska w 1987 roku, powołując się na list Jachimeckiego – jak pisze – do rektora E. Załęskiego, z Rzymu 22 stycznia 1925 r. (w Archiwum UJ, sygn. S. II 972), pierwsza podała, że Jachimecki rozmawiał w 1925 roku z Paderewskim w Rzymie. Nie wyjaśniła jednak okoliczności tego spotkania i błędnie podała nazwisko rektora, bowiem Edmund Załęski (1863–1932) pełnił funkcję rektora UJ w roku akademickim 1930/1931, natomiast w roku akademickim 1924/1925 rektorem był Kazimierz Zimmermann (1874–1925), który swojej kadencji nie dokończył; zmarł 6 kwietnia 1925 r. Zob. M. Perkowska, *Ośrodek dokumentacji życia i twórczości Ignacego Jana Paderewskiego* [w:] *Muzykologia krakowska 1911–1986*, red. E. Dziębowska, Warszawa–Kraków 1987, s. 47–48.

³¹ W styczniu 1925 roku Paderewski dał dwa recitale w rzymskiej sali Augusteo – 14 i 17 stycznia. Program pierwszego recitalu: F. Mendelssohn, *Variations sérieuses* op. 54, R. Schumann, *Fantasia* op. 17, L. van Beethoven, *Sonata f-moll* op. 57 (*Appassionata*), F. Chopin, *Ballada f-moll* op. 52, *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4, *Nokturn fis-moll* op. 48 nr 2, *Scherzo cis-moll* op. 39, F. Liszt, *Années de pèlerinage. Première année* nr 1 (*Au bord d'une source*), *Transcendental Étude* nr 9 (*Ricordanza*), rapsodia węgierska; program drugiego – J.S. Bach i F. Liszt, *Fantazja i fuga g-moll* (oryginalna wersja na organy BWV 542), J. Haydn, *Andante i wariacje f-moll*, W.A. Mozart, *Rondo a-moll* K.511, L. van Beethoven, *Sonata d-moll* op. 31 nr 2, J. Brahms, *Wariacje a-moll na temat Paganiniego* op. 35, F. Chopin, *Ballada As-dur* op. 47, *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2, *Mazurek fis-moll* op. 59 nr 3, *Walc As-dur* op. 42, F. Liszt, *Fantazja na temat Don Giovanniego* W.A. Mozarta. Podaję według *Gli anni dell'Augusteo. Cronologia dei concerti 1908–1936*, oprac. E. Zanetti, A. Bini, L. Ciano, Roma 1990, s. 112–113.

³² Zob. skan oryginału; <http://www.paderewski.muzykologia.uj.edu.pl> (23.03.2022).

³³ List Rektora UJ, K. Zimmermann, Kraków, dnia 9 lutego 1925. L. 456/25, do Z. Jachimeckiego, mps, BJ, Oddział Rękopisów, Przyb. 296.11.

Jachimecki widać przekazał ów adres, lecz nie wiadomo, czy właściwy, bo – jak podała 1987 roku Małgorzata Perkowska – „po interwencji prof. Jachimeckiego nastąpiła wymiana korespondencji między rektorem a Paderewskim. Ostatni jej ślad pochodzi z 1931 r.; na kopercie adres zwrotny. List nie dotarł do adresata, a dyplom honoris causa UJ pozostał do dziś w Krakowie (Archiwum UJ)”³⁴.

Trwały jednak ślad tego rzymskiego spotkania Jachimeckiego z Paderewskim znajdujemy w ukończonej w 1926 roku, a w wydaniu krakowskim datowanej na rok 1927 monografii Chopina pióra Jachimeckiego. To figurująca w tym druku następująca dedykacja:

Ignacemu Paderewskiemu, Doktorowi Filozofii Honoris Causa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, którego mistrzowska gra zmienia marzenie o muzyce Chopina w rzeczywistość dźwięku, na pamiątkę niezapomnianych koncertów w Augusteo i dni rzymskich w styczniu 1925 roku. Autor³⁵.

Względy polityczne spowodowały, że dedykację Paderewskiemu usunięto w następnych wydaniach tej książki Jachimeckiego w 1949 i 1957 roku³⁶. Nie ma jej też we francuskim tłumaczeniu książki Jachimeckiego wydanym w Paryżu w 1930 roku³⁷. Lecz i tym razem Jachimecki nie zapomniał o Mistrzu. Następującą ręczną dedykację muzykolog wpisał w Krakowie, 19 kwietnia 1930 roku, na stronie egzemplarza tej francuskiej edycji, którą przesłał Paderewskiemu do Morges:

Mistrzowi Ignacemu Paderewskiemu, któremu książka ta w sercu autora jedynie mogła być przypisana skromny jej egzemplarz składa w uwielbieniu Artysty i Człowieka³⁸.

³⁴ M. Perkowska, *Ośrodek dokumentacji...*, s. 48. Paderewskiego dyplom *honoris causa* UJ ze zbiorów Archiwum UJ był po raz pierwszy pokazywany na wystawie *Zdzisław Jachimecki (1882–1953) twórca muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim*, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, 24 listopada – 7 grudnia 2011, koncepcja merytoryczna i scenariusz M. Woźna-Stankiewicz, realizacja we współpracy z A. Sitarzem i M. Lewickim. Skan dyplomu zob. <http://www.paderewski.muzykologia.uj.edu.pl> (23.03.2022).

³⁵ Z. Jachimecki, *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*, Kraków 1927, pierwsza pusta nie-numerowana strona. Wśród kilku recenzji prasowych z tej monografii Leopold Binental oraz Stefan M. Stoiński przytoczyli fragment dedykacji Paderewskiemu, natomiast Henryk Opieński (uczeń i przyjaciel Paderewskiego) ponadto wytknął Jachimeckiemu pominięcie najnowszego naówczas wydania mowy Paderewskiego o Chopinie oraz brak nazwiska Paderewskiego wśród polskich twórców, którzy po Moniuszce „rozwijali elementy sztuki Chopina”. Zob. H. Opieński w rubryce *Sprawozdania z nut i książek*, „Przegląd Muzyczny” 1926, nr 11 (10 XI), s. 11 (całość s. 10–11); L. Binental w: „Kurier Warszawski” [dalej: KW] 1926, nr 349 (20 XII), s. 8; S.M. Stoiński, *Nowa polska książka o Chopinie*, „Śpiewak” 1926 nr 11 (listopad), s. 4 (całość s. 4–5).

³⁶ Zob. Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Warszawa 1949/Kraków 1957.

³⁷ Z. Jachimecki, *Frédéric Chopin et son oeuvre*, préf. d' É. Ganche, Delagrave, Paris 1930.

³⁸ *Ibidem*. Egzemplarz z tą dedykacją znajduje się w księgozbiórze Paderewskiego w Bibliotece i Fonotece Instytutu Muzykologii UJ, sygn. Pad. 320. Paderewski być może spostrzegł dedykację, ale książki niestety nawet nie wertował, bo jej kartki pozostały aż do dziś nierozcięte.

Wspomnienie spotkań lwowskich i rzymskiego: radiowy odczyt Jachimeckiego o Paderewskim w 1928 roku

Jachimecki złożył hołd Paderewskiemu także w 1928 roku równocześnie na antenach krakowskiej i katowickiej radiostacji Polskiego Radia, wygłaszając 22 czerwca (powtórka 23 czerwca na antenie poznańskiej) w języku angielskim, a następnie włoskim odczyt pt. *Geniusz Paderewskiego*³⁹. Wspominał w nim swoją obecność na lwowskim recitalu Paderewskiego w czerwcu 1902 roku i „hołdzie godnym króla, stworzonym dla wielkiego polskiego artysty” w Rzymie w styczniu 1925 roku:

Nie byłem pianistą, nie czułem muzyki Paderewskiego palcami. Wstrząsnęła mną wielkość interpretacji [w 1902 roku] utworów Bacha i Beethovena, przyniosła mi nowe wyobrażenie poezji muzyki Chopina. Małe stało się wszystko co dotychczas znałem w sferze sztuki pianistycznej. [...] Do śmierci nie zapomnę tego wydarzenia [w rzymskim Augusteo w styczniu 1925 roku], tego entuzjazmu, jaki wybuchł wśród czterech tysięcy słuchaczy w pierwszej chwili, w której Paderewski pojawił się w sali. Tłum przywitał go, czekając, aż artysta zajmie miejsce przy fortepianie. Wszyscy stali: ministrowie, ambasadorzy, książęta i księżniczki, córki króla ... Stała także stara królowa Margherita, która zjednoczyła swoje oklaski z oklaskami tłumu. [...] Aby dać wyobrażenie o sztuce Paderewskiego, efekt jego koncertu można opisać w następujący sposób: lew, który wykonał *Appassionatę* Beethovena przekształcił się w księżycowego romantycznego poetę, aby poprowadzić nas przez drogi *Fantazji* Schumanna do liściastego ogrodu wiosennych pieszczot... A kiedy powrócił do grania Chopina, kiedy graficzne oznaki inspiracji autora ballad stały się dźwiękami, brzmienia otoczyły uszy, pomyślałem: moje marzenie o muzyce Chopina stało się rzeczywistością...⁴⁰

³⁹ Zob. *Radjo*, KW 1928, nr 170 (21 VI, wyd. poranne), s. 8; *Kurier radiowy*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” [dalej: IKC] 1928, nr 171 (22 VI), s. 7; *Program radiowy*, „Polonia” (Katowice) 1928, nr 171 (22 VI), s. 8; *Pięćdziesięciolecie Paderewskiego w Radio Krakowskim*, „Radjo” 1928, nr 26 (24 VI), s. 3; *Radio. Program stacji radiowych* [Poznań, 23 VI], GN 1928, nr 169 (23 VI), s. 3.

⁴⁰ Maszynopis odczytu Jachimeckiego w języku włoskim (s. 3–4, 7, 9), BJ PWM. O sukcesie Paderewskiego w styczniu 1925 roku w Rzymie, entuzjastycznej reakcji publiczności, obecności królowej Małgorzaty Sabaudzkiej i księżniczki Mafaldy di Savoia pisano nie tylko w prasie polskiej. Relacjonowano też koncert Paderewskiego w bibliotece papieskiej w Watykanie (19 stycznia 1925: Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann) i spotkanie z papieżem Piusem XI, podkreślano obecność ważnych osobistości, m.in. kardynała Pietro Gaspariego, arcybiskupa Jana Feliksa Cieplaka, ambasadora Polski w Watykanie – Władysława Skrzyńskiego, dyplomatów watykańskich – Rafaela Merry del Val y Zuluety, Władysława Michał Bonifacego Zaleskiego, posła RP Stanisława Grabskiego. Wspomniano o udziale Paderewskiego w niedzielnej mszy św. (18 stycznia 1925) dla kolonii polskiej w Rzymie, w kościele św. Stanisława. Zob. (Z), *Koncert Paderewskiego w Rzymie*, IKC 1925, nr 17 (17 I), s. 8; *Ign. Paderewski*, „Nowa Reforma” [dalej: NR] 1925, nr 14 (18 I), s. 2; *Paderewski na audiencji u Papieża*, NR 1925, nr 15 (19 I), s. 2; *Paderewski u Papieża*, GN 1925, nr 15 (19 I), s. 5; *Paderewski koncertował przed Papieżem*, „Express Pomorski” 1925, nr 20 (20 I), s. 1; *Drugi koncert Paderewskiego w Rzymie*, NR 1925, nr 16 (21 I), s. 2; *Koncert Paderewskiego w Watykanie*, IKC 1925, nr 22 (22 I), s. 7; *Paderewski w Rzymie*, CZ 1925, nr 18 (23 I), s. 2; *Z pobytu p. Paderewskiego w Rzymie*, GN 1925, nr 18 (23 I), s. 4; L. Chrzanowski, *Paderewski w Rzymie*, KW 1925, nr 29 (29 I wyd. wieczorne), s. 4; *Paderewski w Rzymie*, „Światowid” 1925, nr 5 (31 I), s. 4; *Kronika*, „Muzyka” 1925, nr 1 (styczeń), s. 43; *Correspondence. M. Paderewski*, „Westminster Gazette” 1925, no. 9833 (20 January), s. 4; *Social Record*, „The Daily Mail” 1925, no. 12262 (21 January),

Należy nadmienić, że także po II wojnie światowej Jachimecki na antenie krakowskiej rozgłośni Polskiego Radia wygłosił odczyty o Paderewskim poprzedzające koncerty jego utworów 25 marca 1945 i 15 kwietnia 1946 roku⁴¹, a 28 stycznia tegoż roku dał wykład o nim w cyklu *Główne osobistości nowszej muzyki polskiej* w ramach Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich UJ⁴².

Ostatnie lwowskie spotkanie: przemówienie Jachimeckiego w 1935 roku i list Paderewskiego

Ostatnim lwowskim spotkaniem Jachimeckiego z Paderewskim był złożony mu hołd, jakim było przemówienie krakowskiego muzykologa w Teatrze Wielkim we Lwowie 16 grudnia 1935 roku, w trakcie uroczystego wieczoru ku uczczeniu genialnego pianisty i wielkiego Polaka. To zarazem swego rodzaju echo lwowskich doświadczeń i głębokich emocjonalnych doznań Jachimeckiego z 1901 i 1902 roku:

Z dwójakiem uczuciem w sercu stoję dzisiaj – mówił Jachimecki 13 grudnia 1935 roku – na tym miejscu, ażeby uczestniczyć w hołdzie jaki społeczeństwo mojego rodzinnego miasta składa dziś genialnemu artyście i wielkiemu opatrznociowemu Synowi Ojczyzny. [...] Ta właśnie przestrzeń teatralna i ten przede mną ciemniejący dół na pomieszczenie orkiestry, wywołują we mnie wspomnienia najsilniejsze, najbardziej zachwycające duszę, wspomnienia mojej młodości. Paderewski był ich sprawcą cudownym.

Trzydzieści cztery lata minęło od tego słonecznego dnia letniego, w który zjechał do Lwowa Paderewski na pierwsze w Polsce przedstawienie jedynej swojej opery *Manru*. [...] grupa śpiewających entuzjastów, [...] wybiegła na stary dworzec kolejowy, aby płynącą z młodych piersi pieśnią, powitać najsławniejszego w świecie Polaka. Nigdy pewnie tak rzeško, nigdy tak gorąco nie zabrzmiało w naszym Chórze akademickim krzepkie *Hasło* Griega⁴³, jak w tej

s. 4; *A Vatican Concert. His Holiness's Personal Friendship with M. Paderewski*, „Iris Weekley and Ulster Examiner” 1925, no. 2872 (31 January), s. 4; *Concerti. Roma*, „Musica d'Oggi” 1925, nr 2 (Febbraio), s. 63; G. Rossi-Doria, *Lettera da Roma*, „Il Pianoforte” 1925, nr 4 (Aprile), s. 126.

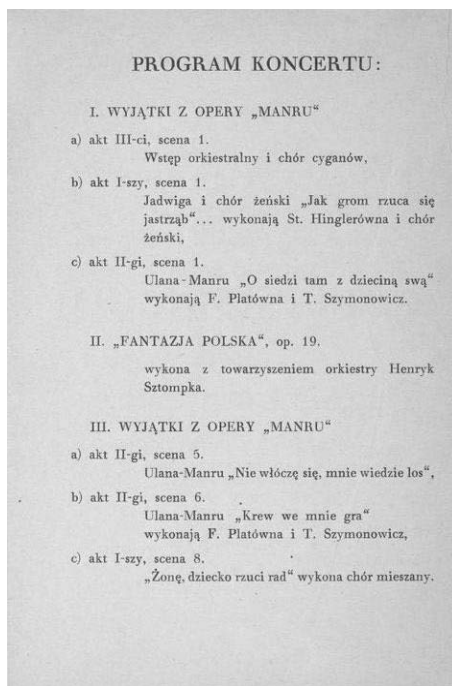
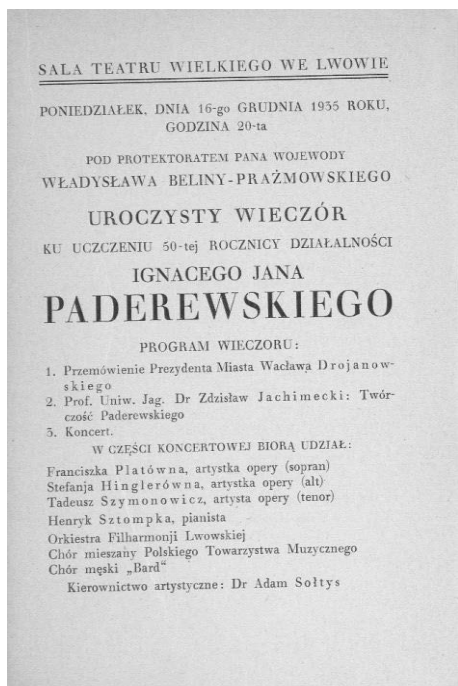
⁴¹ 25 marca 1945, poniedziałek, godz. 11:20–11:58, audycja i odczyt/słowo wstępne pt. *Ignacy Jan Paderewski*, audycja/koncert z cyklu *Sylwetki kompozytorów polskich*, wykonawcy – w programie Ada Kluz-Kubiczkowa (sopran), Krystyna Roesner (fortepian), Stanisław Jaworski (tenor) oraz Żeński Zespół Wokalny Rozgłośni Krakowskiej pod kierunkiem Wacława Geigera, akompaniament Alfred Müller; 15 kwietnia 1946, poniedziałek, godz. 20:00–20:45, pierwsza audycja z cyklu *Sylwetki kompozytorów polskich zmarłych w czasie wojny* – *Ignacy Jan Paderewski* w oprac. Z. Jachimeckiego z udziałem Stanisławy Zawadzkiej (sopran), E. Lenarta (tenor), K. Roesner (fortepian), Jerzego Gaczka (akompaniament) i Żeńskiego Zespołu Wokalnego Rozgłośni Krakowskiej. Zob. *Program Rozgłośni Krakowskiej*, DP 1945, nr 50 (20 III), s. 6; 1946, nr 104 (14 IV), s. 6, nr 105 (15 IV), s. 3.

⁴² *Dzisiejszy odczyt* [Collegium Nowodworskiego, ul. św. Anny 12], DP 1946, nr 28 (28 I), s. 3.

⁴³ To prawdopodobnie oprac. utworu E. Griega na chór męski, ze słowami o incipicie „Wyplłyn z piersi hucznym tonem pieśni nasza...”, utwór funkcjonujący jako *Hasło* i będący w repertuarze wielu chórów. Zob. m.in. program koncertu w Krakowie między 1801–1900, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. DŻS XIXA 5b, <https://polona.pl> (10.02.2022); oprac. na chór mieszany i orkiestrę przez Zygmunta Moczyńskiego (1871–1940), między 1922–1940, rkps w Kujawsko-Pomorskiej Bibliotece Cyfrowej, <https://kpbc.umk.pl/publication/232061> (10.02.2022).

chwili, kiedy Paderewski ukazał się na stopniach wagonu. Powitanie nasze, przez nikogo niezapowiedziane, zaskoczyło widocznie Paderewskiego. Może nigdzie tak go nie witano. W pieśni naszej wyczuł bicie serca miasta, do którego zjeżdżał po świeżych wrażeniach drezdeńskiej prapremiery swojej opery. Zadziwiająco błądząco twarzą zdradził swoje wzruszenie. Może instynktem wiedziony wyczuwał, że oto zawiera przyjaźń z kresowym miastem polskim, co pierwsze, wcześniej od innych, miało odgadnąć i pojąć przewodnią ideę ofiarnego życia. [...]

Tu, w tej sali, przed trzydziestoma trzema przeszło lata, mieliśmy sposobność trzykrotnie przekonać się, że tworzona rękoma Paderewskiego muzyka, nie kończy się na granicy fizycznych fenomenów akustycznych. Chciałbym na świadków wezwać tych wszystkich tu obecnych, którzy pamiętają [...] te koncerty Paderewskiego z roku 1902-go, ażeby przyznali prawdę słowom moim, że dokonany wtedy całopaleniem serca swojego w ofierze sztuce Bacha i Beethovena, Schumanna i Chopina, wyczarował w nas Paderewski błogostan samopoczucia, który bez wahania możemy za Heglem nazwać boskim, najszczytniejszym uwolnieniem duszy z uczuć ucisku i ograniczenia⁴⁴.

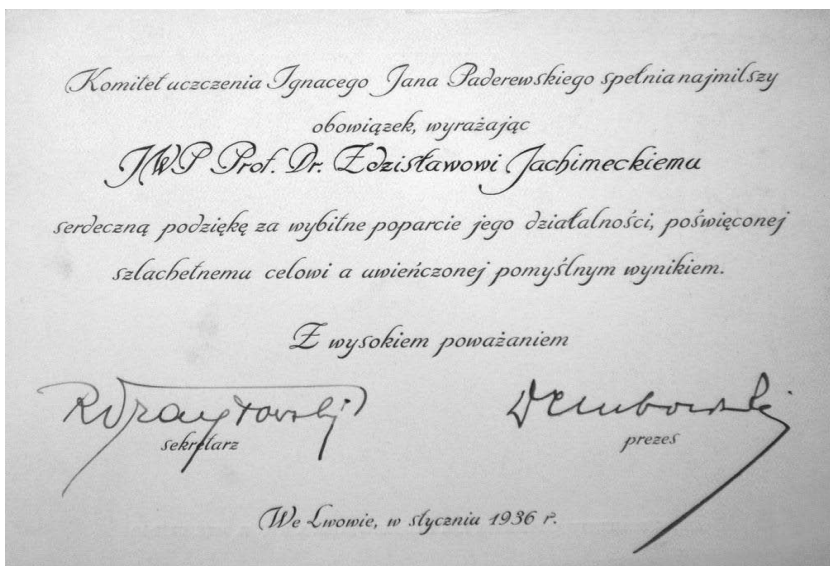


Ilustracja 6. Program Uroczystego wieczoru ku uczczeniu 50-tej rocznicy działalności Ignacego Jana Paderewskiego, Lwów, 16 grudnia 1935 roku

[w:] Ignacemu Janowi Paderewskiemu 1860–1885–1935, Lwów 1935

Źródło: Śląska Biblioteka Cyfrowa 69265 I.

⁴⁴ Z. Jachimecki, *Paderewski. Mowa wygłoszona we Lwowie w dniu 16 grudnia 1935 w Teatrze Wielkim*, DP 1935, nr 6 (28 XII), s. 6, nr 9 (31 XII), s. 6 (całość: nr 6, nr 7 z 29 XII, s. 8; 1936, nr 1 z 1 I, s. 7).



Ilustracja 7. Podziękowania Komitetu uczenia Ignacego Jana Paderewskiego we Lwowie w 1935 roku dla Zdzisława Jachimeckiego, bilet okolicznościowy

Źródło: BJ PWM.

Przemówienie Jachimeckiego, które jeszcze w grudniu tego samego roku zostało opublikowane na łamach lwowskiego „Dziennika Polskiego”, zyskało sze-roki rezonans w polskiej prasie⁴⁵. Organizatorzy lwowskiej uroczystości przesłali Jachimeckiemu w styczniu 1936 roku oficjalne podziękowanie za – jak napisali – „uwiecznione pomyślnym wynikiem” zaangażowanie (zob. ilustracja 7). Naj-bardziej jednak zaszczytne okazało się z pewnością podziękowanie od samego Mistrza, wysłane do Jachimeckiego z Morges 4 marca 1936 roku:

Szanowny i Drogi Panie,

Życzliwa ręka, niewątpliwie Pańska, przysłała mi mowę, wygłoszoną przez Pana we Lwowie, podczas grudniowego obchodu. Żywo odczułem wielkie i wspaniałe jej piękno. Głęboko mnie wzruszyło przyjazne uczucie dobrego człowieka, bijące z każdego zdania i wyrazu. Nie wiem, doprawdy, jak mam za to dziękować.

Oby te słowa, w serdecznym skreślone szacunku, przyniosły Drogiemu Panu nieudolne świadectwo najgłębszej mej wdzięczności.

I.J. Paderewski⁴⁶

⁴⁵ M.in. J. Masłowski, *Uroczysty wieczór ku uczczeniu I.J. Paderewskiego*, GL 1935, nr 292 (20 XII), s. 2; S. Lipanowicz, *Hold Lwowa dla Ignacego Paderewskiego*, IKC 1935, nr 353 (21 XII), s. 13; *Kronika muzyczna. Lwów – Paderewskiemu*, „Śpiewak” 1936, nr 1 (styczeń), s. 11.

⁴⁶ List I.J. Paderewskiego z Morges, na papierze listowym z inicjałami I.J.P., zaadresowany J. Wielmożny Pan Profesor Zdzisław Jachimecki, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, list poleceny R Morges 680, na kopercie stempel 4 marca 1936, rkps, PL-Kp, sygn. 8005.

Po raz pierwszy opisane w niniejszym artykule spotkania Jachimeckiego z Paderewskim – twarzą w twarz w 1901, 1902, 1910 i 1925 roku, a zapośredniczone słowem w 1928, 1935, 1945 i 1946 roku – oraz dotychczas nieznaną list Mistrza do krakowskiego muzykologa z 1936 roku należą moim zdaniem do cennych paderewianów. Nie możemy bowiem zapominać, że to Jachimecki, rodem ze Lwowa, a od 1906 roku krakowianin, twórca w 1911 roku muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim, był nie tylko inicjatorem nadania w 1919 roku Paderewskiemu przez tę uczelnię doktoratu *honoris causa*, ale i pierwszych w Polsce, w 1951 i 1952 roku, uniwersyteckich prac magisterskich poświęconych dziełom kompozytorskim tego genialnego pianisty⁴⁷.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Rękopisów

Rkps, Listy do Stanisława Bursy z lat 1901–1902, sygn. 7526 III, t. 3a.

Maszynopis, Fragment korespondencji Zdzisława Jachimeckiego z lat 1909–1953, t. 22, sygn. Przyb. 296.11.

Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Zbiorów Muzycznych, Archiwum Z. Jachimeckiego, depozyt PWM

Rkps, Listy Zdzisława Jachimeckiego do Zofii Godzickiej z 1903 roku.

Maszynopis radiowego odczytu z 1928 roku (w języku włoskim) Zdzisława Jachimeckiego o Ignacym Janie Paderewskim.

Biblioteka Instytutu Sztuki PAN w Warszawie

Rkps, Listy do Zdzisława Jachimeckiego z 1902 roku, nr inwentarza 1328.

Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Zbiory specjalne

Rkps, Korespondencja Zofii Godzickiej z lat 1901–1902, 1910, sygn. 8042, 8047.

Rkps, Korespondencja Zdzisława Jachimeckiego z 1936 roku, sygn. 8005.

Źródła drukowane

Jachimecki Z., *Chopin. Rys życia i twórczości*, Warszawa 1949/Kraków 1957.

Jachimecki Z., *Frédéric Chopin et son oeuvre*, préf. d'É. Ganche, Paris 1930.

Jachimecki Z., *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*, Kraków 1927.

⁴⁷ Prace magisterskie napisane w Katedrze Historii i Teorii Muzyki UJ pod kierunkiem Jachimeckiego: Janina Płocica, *Kompozycje fortepianowe I.J. Paderewskiego z wczesnego okresu twórczości*, 1951; Leokadia Kozubek-Okuljarowa, *Opera „Manru” I.J. Paderewskiego*, 1952; Barbara Peszat, *Twórczość liryczna Ignacego Jana Paderewskiego*, 1952; Roman Zajączek, *Symfonia h-moll Ignacego Jana Paderewskiego*, 1952.

- Jachimecki Z., *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa 1920.
- Jachimecki Z., *Ignacy Paderewski. W siedemdziesiąt rocznicę urodzin. I, II*, „Głos Narodu” 1930, nr 296 (6 XI); nr 297 (7 XI).
- Jachimecki Z., *Ignacy Jan Paderewski w różnych chwilach życia. Podług Henryka Opieńskiego: „Ignacy Jan Paderewski”*, „Głos Narodu” 1931, nr 175 (3 VII).
- Jachimecki Z., *Muzyka [w:] Polska w kulturze powszechnej*, red. F. Koneczny, cz. II: *Szczegółowa*, Kraków 1918.
- Jachimecki Z., *Muzyka polska 1796–1930*, Warszawa 1928.
- Jachimecki Z., *Muzyka w Polsce*, Lwów 1907.
- Jachimecki Z., *Paderewski. Mowa wygłoszona we Lwowie w dniu 16 grudnia 1935 w Teatrze Wielkim*, „Dziennik Polski” 1935, nr 6 (28 XII), 7 (29 XII), 9 (31 XII); 1936, nr 1 (1 I).
- Jachimecki Z., *Paderewski Ignacy [w:] A Dictionary of Modern Music and Musicians*, red. A. Eaglefield-Hull, London 1924.
- Jachimecki Z., *Polish Music*, „Musical Quarterly” vol. 6, 1920, no. 4 (October)
- Jachimecki Z., *Prądy i kierunki w dzisiejszej muzyce polskiej*, „Ateneum Polskie” 1908, t. 1, nr 1 (styczeń).
- Jachimecki Z., *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Kraków 1914.
- Jachimecki Z., *Stanisław Niewiadomski i jego znaczeni dla polskiej kultury muzycznej*, „Wiek Nowy” 1937, z 17 XII.
- Jachimecki Z., *Twórczość chóralna i liryczna współczesnych kompozytorów polskich. R. 1930 [w:] Księga pamiątkowa VI Ogólnopolskiego Zjazdu Śpiewaków i śląskich uroczystości moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1930 r.*, red. S.M. Stoiński, Katowice 1930.
- Jachimecki Z., *Z naszej muzycznej niwy. II*, „Nasz Kraj” 1908, z. 5.
- Jachimecki Z., *Z uroczystości chopinowskich we Lwowie*, „Przegląd Polski” 1910, t. 178, z. 532.
- Kleczyński J., *O wykonywaniu dzieł Chopina*, Kraków 1960.
- Makuszyński K., *Koncert Paderewskiego. Ze wspomnień dawnego lwowskiego szóstoklasisty [1944]*, <http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=2213> (2.06.2017).
- Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910. Księga pamiątkowa*, Lwów 1912.
- Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie 23–28 października 1910. Przewodnik koncertowy*, zestawiał I. Fuhrman, Lwów 1910.
- Sprawozdanie Dyrektora C.K. IV. Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1894*, Lwów 1894; ...za rok szkolny 1898, Lwów 1898; ...za rok szkolny 1899, Lwów 1899; ...za rok szkolny 1900, Lwów 1900; ...za rok szkolny 1902, Lwów 1902.
- Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum V we Lwowie za rok szkolny 1900*, Lwów 1901; ...za rok szkolny 1902, Lwów 1902.
- Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1899/1900*, Lwów 1900; ...za rok 1900/1901, Lwów 1901.
- Szymanowski K., *Korespondencja*, t. 1: 1903–1919, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1982.
- Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. *Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, oprac. K. Winowicz, Kraków 1983.

Prasa

- „Czas” 1902, nr 142, 144; 1910, nr 491, nr 499; 1925, nr 18.
- „Dziennik Polski” (Lwów) 1901, nr 193, nr 199, nr 201; 1902, nr 294.
- „Dziennik Polski” (Kraków) 1945, nr 50; 1946, nr 28, nr 104, nr 105.
- „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 41; 1902, nr 26, nr 29.

- „Express Pomorski” 1925, nr 20.
„Gazeta Lwowska” 1899, nr 143, nr 247; 1902, nr 143, nr 145; 1910, nr 88, nr 93, nr 96, nr 147; 1935, nr 292.
„Gazeta Narodowa” 1902, nr 162, nr 164; 1910, nr 97.
„Głos Narodu” 1925, nr 15, nr 18, nr 80; 1928, nr 169.
„Il Gazzettino” 1925, nr 63.
„Il Giornale d’Italia” 1924, nr 300.
„Il Mondo” 1924, 19 XII.
„Il Pianoforte” 1925, nr 4, nr 12; 1926, nr 4.
„Il Popolo d’Italia” 1924, 18 XII.
„Il Resto del Carlino” 1925, nr 51.
„Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 17, nr 22; 1928, nr 171; 1935, nr 353.
„Iris” 1899, z. 11.
„Iris Weekley and Ulster Examiner” 1925, no. 2872.
„Kurier Lwowski” 1902, nr 173, nr 174, nr 175, nr 176, nr 197.
„Kurier Poznański” 1925, nr 80.
„Kurier Warszawski” 1925, nr 29; 1926, nr 349; 1928, nr 170.
„La Tribuna” 1924, nr 2119.
„Musica d’Oggi” 1925, nr 2.
„Muzyka” 1925, nr 1; 1931, nr 3.
„Nasz Kraj” 1908, z. 5.
„Nowa Reforma” 1925, nr 14, nr 15, nr 16.
„Nowości Ilustrowane” 1905, nr 42.
„Polonia” 1928, nr 171.
„Przegląd Muzyczny” 1925, nr 7; 1926, nr 11.
„Przegląd Polski” t. 178, 1910, zes. 532.
„Przegląd Współczesny” 1925, t. 13.
„Radjo” 1928, nr 26.
„Słowo Polskie” 1901, nr 261, nr 262; 1902, nr 309.
„Śpiewak” 1926, nr 11; 1936, nr 1.
„Świat” 1914, nr 15.
„Światowid” 1925, nr 5.
„The Daily Mail” 1925, no. 12262.
„Wiadomości Artystyczne” 1901, nr 5.
„Westminster Gazette” 1925, no. 9833.

Opracowania

- Fink K., *Lwowscy skrzypkowie pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2018, Sectio F, vol. LXXIII, s. 139–159.
- Gli anni dell’Augusteo. Cronologia dei concerti 1908–1936*, oprac. E. Zanetti, A. Bini, L. Ciancio, Roma 1990.
- Perkowska M., *Ośrodek dokumentacji życia i twórczości Ignacego Jana Paderewskiego* [w:] *Muzykologia krakowska 1911–1986*, red. E. Dziębowska, Warszawa–Kraków 1987, s. 45–53.
- Perkowska-Waszek M., *Związki I.J. Paderewskiego z Krakowem* [2010], <http://www.paderewski.muzykologia.uj.edu.pl> (23.03.2022).
- Relacje pracowników Uniwersytetu Jagiellońskiego o ich losach osobistych i dziejach uczelni w czasie drugiej wojny światowej*, oprac. J. Michalewicz, Kraków 2005.

ZDZISŁAW JACHIMECKI'S MEETINGS IN LVIV WITH IGNACY JAN PADEREWSKI**Abstract**

Based on manuscript and printed sources, the meetings of Zdzisław Jachimecki with Ignacy Paderewski in Lviv in 1901, 1902, 1910 and in Rome in 1925 are presented for the first time in the literature on the great pianist. Jachimecki's radio readings about Paderewski, broadcast in 1928, 1945 and 1946, as well as a speech by the Krakow musicologist in Lviv on December 16, 1935, dedicated to him, are discussed. An unknown letter from Paderewski to Jachimecki of March 4, 1936 was quoted.

Keywords: Ignacy Jan Paderewski, Zdzisław Jachimecki, Zofia Godzicka, Robert Perutz, Kornel Makuszyński, Radio Poland, Lviv, Rome

Tomasz Baranowski

Uniwersytet Warszawski, Polska

U PROGU SŁAWY... LWOWSKIE LATA LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

Ludomir Różycki na kartach historiografii muzycznej przedstawiany jest przede wszystkim jako czołowy obok Karola Szymanowskiego przedstawiciel ugrupowania kompozytorów określanego mianem „Młodej Polski w muzyce”, a także największy po Stanisławie Moniuszce twórca polskiej muzyki scenicznej. W bogatej biografii kompozytora ważną rolę odegrał jego czteroletni pobyt we Lwowie, obfitujący w liczne sukcesy oraz wypełniony intensywną działalnością na wielu polach, a mianowicie twórczości kompozytorskiej, pracy artystycznej i pedagogicznej. Różycki przybył do stolicy Galicji Wschodniej, mając zaledwie 25 lat, niemal bezpośrednio po ukończeniu studiów berlińskich. Już wówczas mógł poszczycić się wieloma sukcesami, aby wymienić dyplom Warszawskiego Konserwatorium z wynikiem celującym w klasach kompozycji i fortepianu (czerwiec 1904 roku), a następnie bardzo dobre przyjęcie jego wczesnych utworów wykonanych na koncertach Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich zarówno w Warszawie, jak i w Berlinie. Celem niniejszego szkicu jest udowodnienie tezy, iż lwowski epizod w życiu młodego kompozytora miał znaczenie przełomowe, okazał się bowiem niejako trampoliną do wielkiej kariery na skalę międzynarodową, przede wszystkim w dziedzinie twórczości scenicznej.

Po raz pierwszy Różycki dał się poznać lwowskiej publiczności w maju 1908 roku. Wtedy to miał miejsce jego koncert kompozytorski, zorganizowany dzięki poparciu Szymanowskiego, przez lwowski komitet obchodów ku czci Stanisława Wyspiańskiego. Głównym punktem programu tego wieczoru był wykonany przez orkiestrę lwowskiego konserwatorium pod batutą kompozytora poemat symfoniczny *Bolesław Śmiały*; ponadto Różycki wystąpił w roli solisty w swojej *Balladzie* na fortepian i orkiestrę, a także akompaniował swojej żonie Stefanii śpiewającej jego pieśni. Koncert spotkał się z niezwykle życzliwym przyjęciem, tak ze strony publiczności, jak i krytyki. W jednej z recenzji, zamieszczonej w „Kurierze Lwowskim” z 23 maja, anonimowy autor w emfaticznym wręcz tonie okazywał podziw dla talentu kompozytora. Czytamy w niej m.in.:

Ludomir Różycki, jeden z najgłośniejszych dziś przedstawicieli młodej muzyki polskiej, wnosi do niej tchnienie prawdziwie wielkiego talentu. Znamionną jego cechą jest energia twórcza i intensywność myśli. Uderza w nim i imponuje rozmach śmiały, szeroki, pełen mocy. Namysł,

praca refleksyjna, chwilowe osłabienie, nie przerywają nigdy widocznie wątku muzyki, nie przerywają jej też ustępstwa czynione dla słuchacza. Żyje ona sama dla siebie, rozwija się w duchu pewnego określonego ideału, nie krępowanego jakimikolwiek ubocznymi względami¹.



Ilustracja 1. Portret Różyckiego, prawdopodobnie autorstwa Zofii Atteslander

Źródło: https://staremelodie.pl/kompozytorzy/542/Ludomir_Rozycki (24.07.2023).

Odniesiony sukces sprawił, iż Różycki otrzymał wstępną propozycję objęcia dwóch stanowisk – dyrygenta opery lwowskiej oraz profesora klasy fortepianu w konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Na urzeczywistnienie tych planów nie trzeba było długo czekać. Kompozytor przybył do Lwowa już we wrześniu 1908 roku i niemal natychmiast rozpoczął pracę w nowej i trudnej dlań roli dyrygenta w teatrze operowym, kierowanym wówczas przez Ludwika Hellera – reżysera, autora sztuk teatralnych i kompozytora, który w roku 1902 założył Filharmonię Lwowską (drugą na ziemiach polskich po warszawskiej).

Warto na marginesie zauważyć, iż decyzja o wyborze Lwowa jako miejsca pierwszego regularnego zatrudnienia nie była dla świeżo upieczonego absolwenta berlińskiej uczelni muzycznej bynajmniej sprawą oczywistą. Latem 1908 roku Różycki otrzymał bowiem, dzięki protekcji swojego profesora Engelberta Humperdincka, propozycję objęcia stanowiska profesora klasy kompozycji w Konserwatorium Muzycznym w Oslo, zaś jego żonie zaoferowano prestiżowy angaż

¹ Cyt. za: M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Bydgoszcz 1987, s. 52.

na stanowisku solistki w operze drezdeńskiej. Można domniemywać, iż o wspólnej przeprowadzce z Niemiec do Lwowa przesądziła obopólna niezgoda obojga małżonków na długotrwałą rozłąkę.

Bezpośrednio po przybyciu do grodu Lwa, w połowie września 1908 roku, Różycki wynajął duże mieszkanie przy ulicy Jana Długosza, nieopodal Uniwersytetu Jana Kazimierza. Niebawem dołączyły do niego żona z niedawno narodzoną córeczką Krystyną i teściowa. Kilka tygodni później objął klasę fortepianu w konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, którego dyrektorem był wówczas kompozytor i dyrygent Mieczysław Sołtys. Posadę tę otrzymał w dużej mierze dzięki poparciu ze strony wykładającego tam Stanisława Niewiadomskiego, który w liście do kompozytora datowanym na 13 października pisał: „Dowiedziawszy się o wynikach wczorajszego posiedzenia Wydziału, pośpieszam wyrazić szczerą radość z powodu, że Pan z nami w Konserwatorium pracować będzie razem i przyczyni się to do uczynienia pobytu Państwa we Lwowie może nie tak nieznośnym, jak się to w pierwszej chwili wydawać mogło”. Praca pedagogiczna nie przyniosła jednak kompozytorowi – jak się okazało – satysfakcji, stanowiła natomiast duże obciążenie pochłaniając wiele czasu. Już po pierwszych tygodniach nauczania Różycki z rozczarowaniem konstatował bardzo niski poziom reprezentowany przez licznie przydzielonych mu studentów, z których bardzo niewielu – jak wspominał po latach – udało się doprowadzić do grania utworów Beethovena czy Chopina².

Początkowy okres działalności kompozytora w nowym środowisku naznaczony był nadmiarem obowiązków, którym jednak musiał podołać przede wszystkim ze względu na zapewnienie środków do utrzymania rodziny. Jak słusznie stwierdził pierwszy biograf twórcy *Pana Twardowskiego*, Adam Wieniawski: „Pierwsze wrażenia z pobytu we Lwowie były dla Różyckiego dość przykre. Młody kompozytor, przywykły w stolicy Niemiec wyłącznie do pracy twórczej i do wyjątkowo muzycznego środowiska, wchodzi tu zaraz w ciężką walkę o byt. Lekcje fortepianu w Konserwatorium, męczące i wyczerpujące, a nade wszystko intrygi, nieodłączne od życia teatralnego, wywierają przygnębiający wpływ na umysł Różyckiego...”³. Godne podziwu wydaje się zatem, że w tak niesprzyjających warunkach kompozytor znalazł czas i siły do intensywnej pracy twórczej, która w niedługim czasie wydała obfite owoce.

Za pierwsze ważne osiągnięcie Różyckiego na polu twórczości kompozytorskiej należy bez wątpienia uznać dokończenie partytury opery, a właściwie dramatu muzycznego *Bolesław Śmiały* oraz doprowadzenie do premiery tego nowatorskiego dzieła, która to okazała się wielkim sukcesem młodego wszak jeszcze artysty. Warto poświęcić nieco uwagi tej pierwszej – jakże udanej – kompozycji scenicznej, stanowiącej niejako kontynuację napisanego w roku 1906 poematu symfonicznego pod tym samym tytułem. W tym czasie trwała już praca nad

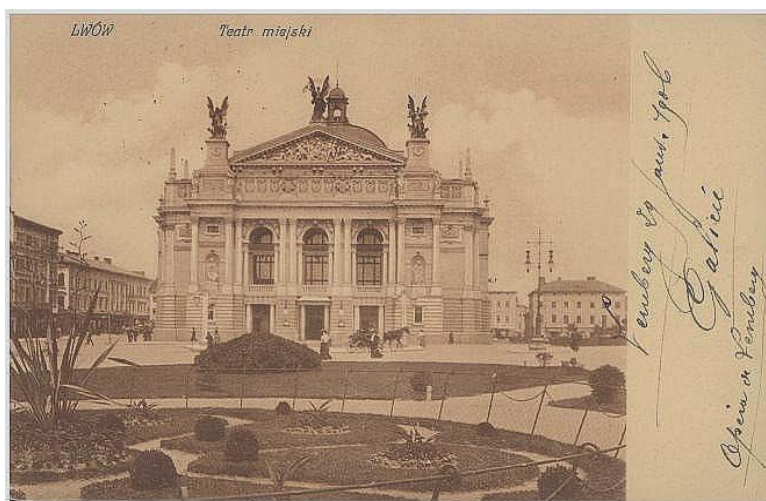
² *Ibidem*, s. 56.

³ A. Wieniawski, *Ludomir Różycki*, Warszawa 1928, s. 18.

librettem, które wyszło spod pióra słynnego onegdaj śpiewaka operowego, tenora Aleksandra Bandrowskiego. Do pierwszych uzgodnień między kompozytorem a librecistą, który mógł już poszczycić się udaną adaptacją powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego na potrzeby opery *Stara baśń* Władysława Żeleńskiego, doszło podczas ich spotkania w Poznaniu w listopadzie 1905 roku.

Kanwę libretta stanowią dzieła Stanisława Wyspiańskiego – dramat oraz rap-sod pod tym samym tytułem *Bolesław Śmiały*, a także powieść Kraszewskiego *Boleszyce*. Treść dotyczy tragicznie zakończzonego konfliktu pomiędzy królem polskim a biskupem krakowskim Stanisławem (w operze zwanym Stankiem). Warto dodać, iż była to pierwsza opera polska dużego formatu o tematyce historycznej od powstałych kilka dekad wcześniej dzieł Henryka Jareckiego. Nad tą partyturą – jak wspomniano – Różycki pracował jeszcze w Berlinie, gdzie napisał dwa akty, trzeci zaś ukończył właśnie we Lwowie; tam też miała miejsce prapremiera w Teatrze Miejskim, 11 lutego 1909 roku, pod dyrekcją kompozytora. W rolę tytułową wcielił się tenor Modest Męciński, zaś główną partię żeńską – rolę Krysty, kochanki króla – wykonała żona dyrektora teatru, sopranistka Irena Bohuss-Hellerowa.

Dramaturgiczne przesłanie dzieła ukazuje klęskę polskiego władcy w wymiarze indywidualnym i społecznym. Nieobyčajne prowadzenie się monarchy, żyjącego w grzesznym związku z interesowną kochanką Krystą, w połączeniu z niechęcią ze strony poddanych prowadzi do dramatycznego finału – zabójstwa i pośmiertnej klątwy biskupa. Starcie królewskiej dumy z potęgą kościoła pozostaje nierozstrzygnięte – władca, nie bacząc na błagania ludu, który niewiele wcześniej chciał pomścić śmierć swego arcypasterza, z honorem skazuje sam siebie na los wygnańca.



Ilustracja 2. Teatr Miejski we Lwowie, widok na pocztówce z 1905 roku

Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Lw%C3%B3w%2C_Teatr_miejski%2C_1905.jpg (24.07.2023).

Muzyka *Bolesława Śmiałego* łączy w sobie cechy tradycyjnej opery i wagnerowskiego dramatu muzycznego. Wpływ Wagnera wyraża się przede wszystkim w konsekwentnym zastosowaniu techniki motywów przewodnich, tj. powtarzających się i nieustannie przetwarzanych melodii o charakterze symbolicznym, charakteryzujących określone postacie lub sytuacje sceniczne. Jarosław Leszczyński, autor komentarza wydanego przy okazji lwowskiej premiery dzieła, wyróżnił aż 23 tego rodzaju lejtmotywy. Do najważniejszych z nich należy zaliczyć: temat mocy i potęgi Bolesława, temat władzy królewskiej, dwa tematy miłości Krysty, temat biskupa Stanka, wreszcie też dwa tematy kłątwy⁴. Część z tych melodii pokrywa się z tematami poematu symfonicznego. Nawiązanie do wzorów tradycyjnej opery romantycznej wyraża się natomiast przede wszystkim w operowaniu zamkniętymi numerami i dużym udziałem partii kantylenowych, a zwłaszcza pieśni.

Lwowska premiera spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem zarówno ze strony publiczności, jak i krytyki. Adolf Chybiński w swej recenzji stwierdził m.in.: „Muzyka to na wskroś samowita [sic!], na wskroś oryginalna, świeża i interesująca, nawet iść po bohatersku królewska, nie tylko co do bogactwa inwencji melodycznej i istnych skarbów instrumentacji, śmiałych kontrapunktycznych pomysłów. [...] W istocie nikt nie zaprzeczy: *Bolesław Śmiały* jest etapem w naszej muzyce dramatycznej”⁵. W podobnie entuzjastycznym tonie wypowiedział się także Zdzisław Jachimecki, który w relacji zamieszczonej na łamach „Głosu Narodu” z 15 lutego stwierdził m.in.: „Witam w Różyckim chwałę naszej muzyki całym sercem. Choć na słabsze strony jego twórczości będziemy mieć oczy otwarte: Ad Astra! Wykonanie *Bolesława* na scenie lwowskiej doskonałe, jednakże trzy próby orkiestrowe dawały się odczuć w pewnych nieczystościach. [...] Wieczór, mimo tragicznej wieści o śmierci Karłowicza, przeszedł niezwykle uroczysto, podniosło, dla muzyki polskiej pamiętnym będzie na długo”⁶.

W opiniach krytyków nie brakowało również słów krytyki. Dotyczyły one jednak w głównej mierze samego libretta, w którym dostrzeżono wiele niedostatków, zwłaszcza w odniesieniu do niepozbawionej dłużyzn akcji dramatycznej, jak też psychologicznych „portretów” poszczególnych *dramatis personae*. Warstwa muzyczna dzieła oceniona została jednak w samych superlatywach⁷. Należy więc żałować, iż to pierwsze dzieło sceniczne Różyckiego, które na dobre otworzyło wrota do jego przyszłej kariery artystycznej, nie doczekało się szerszej recepcji. Za życia kompozytora nie doszło bowiem do wznowienia opery, a większa część materiałów nutowych uległa zniszczeniu w czasie wojny.

⁴ Zob. Z. Helman, *Między romantyzmem a Nową Muzyką*, seria *Historia muzyki polskiej*, t. 6, red. S. Sutkowski, Warszawa 2013, s. 249–252.

⁵ Cyt. za: M. Kamiński, *Ludomir Różycki...*, s. 179.

⁶ „Głos Narodu” 1909, z 15 II. Cyt. za: M. Kamiński, *Ludomir Różycki...*, s. 176.

⁷ Por. Z. Helman, *Między romantyzmem...*, s. 248–249.

Zachęcony sukcesem *Bolesława Śmiałego* Różycki, idąc niejako za ciosem, skomponował we Lwowie swą następną operę – *Meduzę*, opartą na dramacie fantastycznym autorstwa młodopolskiego pisarza i krytyka literackiego Cezarego Jellenty, który na życzenie kompozytora przerobił swój tekst na libretto. Warto i temu dziełu, powstałemu w całości w okresie lwowskim, poświęcić nieco miejsca w niniejszym szkicu.

Meduzę, analogicznie jak w przypadku *Bolesława Śmiałego*, poprzedziło ukończone w roku 1911 preludium symfoniczne *Mona Lisa Gioconda*. Obydwa dzieła, zrodzone z fascynacji sztuką włoskiego renesansu, łączy przede wszystkim postać głównego bohatera – Leonarda da Vinci występującego w roli malarza. Stworzona przez Jellentę fabuła opery jest oczywiście fantazją na temat historii skądinąd rzeczywiście namalowanego przez mistrza, lecz w istocie zaginionego obrazu pt. *Meduza*. Osią libretta jest miłość Leonarda do urodziwej Gaspary – damy tyleż pięknej, co przewrotnej, prawdziwej *femme fatale*. Owa dwoistość natury modelki sprawia, że malarz tworzy równoległe dwa jej portrety, przy tym ten drugi, przedstawiający przerażającą postać Meduzy, ma pozostać utajniony. Gdy jednak Gaspary, początkowo wbrew woli autora, spogląda na to nieszczęsne płótno, pada martwa – zgodnie zresztą z przesłaniem antycznego mitu, wedle którego każdy, kto ujrzał oblicze Gorgony-Meduzy, tracił oddech i kamieniał.

Meduza to, w przeciwieństwie do *Bolesława Śmiałego*, opera postromantyczna, której styl jest silnie zakorzeniony w tradycji włoskiego belcanta. Początkowo nosiła podtytuł „baśń romantyczna”, ostatecznie zaś zakwalifikowana została jako „opera fantastyczna”. Obydwa te określenia wyraźnie wskazują na XIX-wieczny rodowód dzieła i sięgnięcie przede wszystkim do tradycji opery włoskiej, co oczywiście ma związek z samym miejscem akcji. Pomimo zastosowania śmiałych środków harmoniczych i instrumentacyjnych ma ona charakter liryczny, głównie za sprawą bogactwa śpiewnych partii solowych, a także stosunkowo powolnie rozwijanych wątków dramaturgicznych. Kulminacja napięcia następuje dopiero w scenie finałowej, ukazującej obraz Meduzy, a następnie śmierć Gaspary, pełnej efektów scenograficznych i złowrogiego, dysonansowego brzmienia orkiestry.

Prapremiera *Meduzy*, pod dyktando włoskiego dyrygenta Pietra Ciminiego, odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie 26 października 1912 roku, tj. już po ostatecznym opuszczeniu Lwowa przez kompozytora. W ostatnich latach życia Różycki zrekonstruował partyturę z nadzieją na „wskrzeszenie” swego dawnego dzieła, do ponownej inscenizacji nie doszło jednak do dziś.

Oprócz dwóch oper i wspomnianego preludium symfonicznego *Mona Lisa Gioconda* w okresie lwowskim powstało wiele innych dzieł kompozytora. Jego dorobek twórczy powiększył się wówczas o takie utwory, jak m.in.: poematy symfoniczne *Anhelli*, *Król Kofetua* i *Warszawianka* – prolog symfoniczny do dramatu Wyspiańskiego, a także poemat fortepianowy *Balladyna* op. 25 według

Juliusza Słowackiego i *Dwa nokturny* na skrzypce i fortepian op. 30, zadedykowane wybitnemu skrzypkowi Pawłowi Kochańskiemu. Należy dodać, że *Król Kofetua* – poemat osnuty na noweli czeskiego pisarza Juliusza Zeyera, a pośrednio inspirowany też obrazem angielskiego malarza Edwarda Burne’a-Jonesa z 1884 roku, przyniósł Różyckiemu pierwszą nagrodę w konkursie kompozytorskim zorganizowanym dla uczczenia 10-lecia Filharmonii Warszawskiej w czerwcu 1912 roku⁸.

Ważnym momentem w lwowskiej biografii kompozytora był zjazd muzyków polskich, który odbył się w październiku 1910 roku w ramach obchodów setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Różycki poznał wówczas Ignacego Jana Paderewskiego, który był gościem honorowym tej uroczystości. Wrażenia z tego spotkania opisała Stefania Różycka; w jej relacji czytamy m.in.:

W pewnej chwili Paderewski zwrócił się do mego męża: Znałem Pana, gdy jeszcze był Pan w drodze! Była to aluzja do dawnych przyjaźni, łączących Paderewskiego z domem prof. Różyckiego [Aleksandra, ojca kompozytora – przyp. T.B.]. Pobyt Paderewskiego we Lwowie i jego odczyt podniosły i rozgrzały bardzo uczucia patriotyczne. Fascynującą była jego postać, pełna szlachetności. Dzień spędzony w pobliżu Paderewskiego utkwiał w pamięci na całe nasze życie...⁹

Kilka miesięcy przed wspomnianym zjazdem Różycki gościł zaprzyjaźnionego Jachimeckiego, który w kwietniu 1910 roku przybył do Lwowa z wykładami o muzyce romantycznej. Wrażeniami z tej wizyty znamienity gość, *notabene* jeden z ojców polskiej muzykologii, podzielił się z Chybińskim w jednym z listów¹⁰.

Różycki osobiście złożył hołd Chopinowi z okazji setnej rocznicy jego urodzin. Napisał wówczas artykuł pt. *Chopin*, który ukazał się w szesnastym numerze czasopisma „Widnokreśli” z 1910 roku. Był to dwutygodnik o charakterze akademickim, poświęcony kulturze polskiej, filozofii, sprawom społecznym, literaturze, muzyce i sztukom plastycznym, wydawany we Lwowie przez bardzo krótki czas, a mianowicie w latach 1910–1911. Pismo to – jak pisze Jerzy Jarowiecki – miało na celu promowanie młodych artystów oraz ożywienie atmosfery kulturalnej miasta¹¹. Warto nadmienić, że Różycki był członkiem komitetu redakcyjnego tego periodyku.

⁸ Zob. T. Baranowski, *Inspiracje plastyczne w twórczości Ludomira Różyckiego* [w:] *Ars inter disciplinis. Korespondencja na styku sztuk*, red. J. Cieślík-Klauza, M. Gajl, T. Baranowski, Białystok 2018, s. 38–39.

⁹ Cyt. za: M. Kamiński, *Ludomir Różycki...*, s. 62.

¹⁰ Zob. *Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, oprac. K. Winowicz, Kraków 1983, s. 215.

¹¹ Zob. J. Jarowiecki, *Czy Lwów był „pustynią kulturalną”?* *Czasopisma społeczno-kulturalne i literackie w latach autonomii galicyjskiej* [w:] *Kultura książki ziem wschodniego i południowego pogranicza Polski (XVI–XX wiek). Paralele i różnice*, red. J. Gwoździak, E. Różycki, Katowice 2004, s. 248.

Wiosną 1912 roku w stolicy Galicji Wschodniej miały miejsce uroczystości związane z jubileuszem 250-lecia Uniwersytetu Lwowskiego. Na tę okoliczność Różycki skomponował kantatę na chór i orkiestrę do słów Jana Kasprowicza. Za swój wkład w to wydarzenie otrzymał pisemne podziękowanie od rektora i senatu uczelni o następującej treści: „Senat Akademicki Uniwersytetu Lwowskiego uchwalił jednomyślnie na posiedzeniu z dnia 24 czerwca b. r. złożyć Ci, Wielmożny Panie Profesorze, najserdeczniejsze i najgorętsze podziękowania za łaskawy udział Twój w naszym obchodzie jubileuszowym. Piękne Twoje dzieło muzyczne wywołało powszechny zachwyt, a wykonanie pod Twoim osobistym kierownictwem było prawdziwą ozdobą uroczystości. Racz przyjąć szczerze wyrazy hołdu!”¹².

Zacytowane słowa były ostatnim już dowodem uznania, jaki młody kompozytor otrzymał od swoich lwowskich przyjaciół i pryncypałów. Wkrótce potem Różycki poprosił o długoterminowy urlop z pracy zarówno w konserwatorium, jak i w operze. Z obydwu tych instytucji uzyskał zgodę na tymczasową przerwę w zatrudnieniu, którego to nie dane mu było ponownie podjąć. Bezpośrednim powodem rozstania z lwowskim środowiskiem muzycznym był uwieczniony wielkim sukcesem koncert kompozytorski Różyckiego w Filharmonii Warszawskiej, który odbył się 2 stycznia 1912 roku, oraz towarzyszące temu wydarzeniu rozmowy na temat wystawienia *Meduzy* w Warszawie. Te ostatnie zaowocowały premierą drugiego dzieła scenicznego Różyckiego w Teatrze Wielkim; miała ona miejsce 26 października 1912 roku i przyniosła znaczący, chociaż raczej krótkotrwały sukces (po kilkunastu przedstawieniach tytuł został zdjęty z afisza). Wydarzenie to odnotował z nieukrywaną radością Henryk Opieński: „Otworzyły się znowu wreszcie wrota Opery Warszawskiej dla polskiego kompozytora. *Meduza* Ludomira Różyckiego wobec sali wypełnionej do ostatniego miejsca, została po raz pierwszy wystawiona na naszej scenie w sobotę ubiegłego tygodnia...”¹³.

Lwowski rozdział w biografii Różyckiego został jednak na zawsze zamknięty kilka miesięcy wcześniej. Już latem 1912 roku, po krótkim wypoczynku w Tatrach, kompozytor wraz z żoną zatrzymał się na kilka miesięcy w Warszawie, po czym wyruszył w swoją drugą podróż do Berlina. Nie ulega wątpliwości, iż jego rychłe osiągnięcia na polu twórczości kompozytorskiej i działalności dyrygenckiej w wymiarze międzynarodowym stanowiły mniej lub bardziej bezpośrednio pokłosie doświadczeń artystycznych zdobytych we Lwowie.

Bibliografia

Baranowski T., *Inspiracje plastyczne w twórczości Ludomira Różyckiego* [w:] *Ars inter disciplinas. Korespondencja na styku sztuk*, red. J. Cieślík-Klauza, M. Gajl, T. Baranowski, Białystok 2018, s. 31–42.

¹² Cyt. za: M. Kamiński, *Ludomir Różycki...*, s. 63.

¹³ *Ibidem*, s. 192.

- Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2013.
- Helman Z., *Między romantyzmem a Nową Muzyką*, seria: *Historia muzyki polskiej*, t. 6, red. S. Sutkowski, Warszawa 2013.
- Jarowiecki J., Czy Lwów był „pustynią kulturalną”? *Czasopisma społeczno-kulturalne i literackie w latach autonomii galicyjskiej [w:] Kultura książki ziem wschodniego i południowego pogranicza Polski (XVI–XX wiek). Paralele i różnice*, red. J. Gwoździk, E. Różycki, Katowice 2004, s. 229–251.
- Kamiński M., *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Bydgoszcz 1987.
- Kański J., *Poematy symfoniczne Ludomira Różyckiego – melodyka i problemy treści*, „Muzyka” 1971, nr 1, s. 21–49.
- Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981.
- Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, oprac. K. Winowicz, Kraków 1983.
- Wieniawski A., *Ludomir Różycki*, Warszawa 1928.

ON THE BRINK OF FAME... THE LVIV YEARS OF LUDOMIR RÓŻYCKI

Abstract

Ludomir Różycki lived in Lviv in 1908–1912, immediately after graduating from music studies in Berlin. He worked there as a piano teacher at the conservatory as well as conductor at the opera theater. It was a very important period in the biography of the young composer, which marked the beginning of his international career. It was there, in February 1909, that the premiere of Różycki's first opera – a musical drama *Bolesław Śmiały* – took place. Other valuable works by this composer were created then, as above all the second opera *Medusa* and the symphonic poems *Anhelli* and *King Kofetua*. The description of all the above-mentioned works can also be found in this article.

Keywords: Ludomir Różycki, Lviv, Galician Music Society, pedagogical and artistic activity, opera, symphonic poem

Beata Bolesławska-Lewandowska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Polska

GALICYJSKIE TRADYCJE RODZINNE I ICH ROLA W KSZTAŁTOWANIU POSTAWY ŻYCIOWEJ ZYGmunTA MYCIELSKIEGO¹

Jestem produktem typowo rodzinnym, w takim pojęciu rodziny, jakie od starożytnych czasów, poprzez długie wieki chrześcijaństwa pozostało w Europie od wieków średnich. To pojęcie rodziny było wspólne chłopom, szlachcie i warstwie arystokratyczno-magnackiej. Łączyło się ściśle z pojęciem domu, siedziby, czyli tak zwanego „gniazda”. Było to pojęcie silniejsze od indywidualnych zachcianek i gustów pojedynczego członka rodziny².

Życie Zygmunta Mycielskiego można właściwie zawrzeć w powyższych słowach. Rodzinne więzy odczuwał bardzo silnie, i to od najwcześniejszych lat. Podobnie jak każdy przedstawiciel znamienitego rodu, od wczesnego dzieciństwa mierzył się z dziedzictwem swych przodków. Jak czytamy w jego zapiskach:

Za moich czasów dziecinnych dziecko miało nos starosty konińskiego, dystrakcję prababci Alfonsyny, katar kiszek wuja Julia, krótkowzroczność stryja Jerzego, zamiłowania historyczne wuja Stasia lub ornitologiczne po Wodzikich czy Dzieduszyckich. Wszystko to było klasyfikowane błędnie, porównywane do portretów i przechowywane w ustnej tradycji, podobnie jak gromadzone w domach meble, porcelany, srebro, biblioteki, obrazy i setki drobiazgów, z których każdy miał swoją historię i przestawał być prywatną własnością, by stawać się historycznym depozytem rodzinnym. Nawet klejnotów się nie przerabiało, nie dostosowywało do obowiązującej mody, bo każdy sznurek pereł, rubin czy szmaragd był skądś, po kimś lub od kogoś, był prezentem ślubnym lub dziedzictwem, figurującym na portrecie prababci Karoliny czy na sztychu podskarbiego Moszyńskiego³.

Dla pojęcia „rodzina” kluczowe znaczenie miała rodowa siedziba, określana mianem „gniazda”. Jak podkreśla Mycielski:

Domy – Gniazda były czymś tak przemożnym, że znaczyły więcej niż nazwisko. Potoccy byli z Krzeszowic, Łańcuta, Antonin czy Rymanowa – nazwy tych miejscowości były czymś precyzującym dokładnie przynależność danego członka rodziny. Łączyło się to z zakorzenionym głęboko snobizmem i rodzinnym, i – że tak to nazwę – „miejscowym”⁴.

¹ W artykule wykorzystano fragmenty książki autorki poświęconej życiu i twórczości Zygmunta Mycielskiego. Zob. B. Bolesławska-Lewandowska, *Mycielski. Między muzyką a polityką*, Kraków 2023 (w druku).

² Z. Mycielski, *Pamiętnik*, rkps przechowywany w Archiwum Zygmunta Mycielskiego Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. III 14 360.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Gniazdem rodzinnym Mycielskich – tej linii, z której wyszedł Zygmunt – stała się niewielka Wiśniowa na Podkarpaciu. Skromny, ale malowniczo położony dwór znalazł się w rękach tego rodu dość późno, bo dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Zakupiony został w 1867 roku przez Franciszka Mycielskiego (1832–1901), pochodzącego z Wielkopolski dziadka kompozytora, ożenionego ze znakomitą galicyjską panną, Walerią Tarnowską (1830–1914). W krótkim czasie Mycielscy stworzyli w Wiśniowej miejsce, gdzie chętnie goszczono ludzi nauki i sztuki. „Wiśniowa uprawiała polską gościnność i europejską kulturę”, jak zapisał przyjaciel domu, Stanisław Koźmian⁵. Przyjaźnił się on także z bratem Walerii, Stanisławem Tarnowskim, przywódcą krakowskich konserwatystów i rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jak zanotował Zygmunt Mycielski:

szwagier dziadka prof. Stanisław Tarnowski, znany historyk literatury, trząsł uniwersytetem krakowskim i partią konserwatystów. Bywali wtedy w Wiśniowej, obok St. Tarnowskiego, obaj bracia Morawscy, Stanisław Koźmian, historyk Karol Potkański – był to tak zwany „sojusz hrabiów z profesorami uniwersytetu” – który na przełomie XIX i XX wieku wydał piękny okres „kultury krakowskiej” z Akademią Umiejętności na czele, a strasznym dzieckiem, Stanisławem Wyspiańskim w ogonku. Nadchodziły czasy „Młodej Polski”, od której odżegnywano się w rodzinie ojca, nadchodził okres Przybyszewszczyzny i „Zielonego Balonika” Boya, lecz w Wiśniowej dyskutowano raczej o przyczynach upadku powstań w 1830 i 1863 roku, grano za młodych lat babki komedie Musseta, śpiewano pieśni i duety Schumanna i rozmawiano bez przerwy i ciągle, z krzykami i wielkim temperamentem o sprawach krajowych, politycznych, rolniczych, o hodowli i wyścigach konnych⁶.

A w innym miejscu dodawał jeszcze: „Szkola historyczna krakowska była moim przedszkolem”⁷.

Babka kompozytora, Waleria Mycielska, chętnie otaczała się ludźmi literatury, sztuki i teatru. Jej zamiłowania przejął miał pierworodny syn, Jerzy Mycielski (1856–1928), który został zasłużonym historykiem sztuki, profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, wybitnym mecenasem i kolekcjonerem dzieł sztuki, z których większość przekazał w darze na Wawel. Drugi syn pary, ojciec przyszłego kompozytora, Jan Antoni Mycielski (1858–1926), przejął miał rządy w Wiśniowej. W listopadzie 1898 roku w Krakowie poślubił Marię Szembekównę (1877–1951). Młoda pani Mycielska znakomicie wpisała się w tradycje domowe ustanowione w Wiśniowej przez Walerię. Ona również wiele czytała, interesowała się sztuką i muzyką, chętnie gościła u siebie ludzi pióra i sztalugi. Przyjaźniła się z Tadeuszem Stryeńskim, Józefem Mehofferem i Jackiem Malczewskim. Znała Józefa Conrada Korzeniowskiego, który był przyjacielem jej ojca, Zygmunta Szembeka (1844–1907). To właśnie jego Conrad sportretował

⁵ S. Koźmian, *Polska pani z ostatniego okresu. Walerya z hr. Tarnowskich Franciszkowa hr. Mycielska, 1830–1914*, Kraków 1916, s. 13.

⁶ Z. Mycielski, *Pamiętnik*.

⁷ A. Biernacki, *List wnuka (Zygmunt Mycielski o „Il Conde” Conrada)*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 157–158.

w noweli *Il Conde*⁸. Szembek był niespokojnym duchem. Pięknie grał na fortepianie i kompletnie nie miał głowy do interesów. W rodzinie uchodził za utracjusza, którego głównym zajęciem było trwonienie majątku żony, Klementyny z Dzieduszyckich (1855–1929), jednej z czterech córek ordynata ze Lwowa, Włodzimierza Dzieduszyckiego (1825–1899), twórcy słynnego lwowskiego Muzeum Przyrodniczego. Był jednak przy tym niezwykle uroczym człowiekiem, „najmilszym, jakiego sobie można wyobrazić”, jak mawiał Zygmuntowi Mycielskiemu ojciec⁹.

Kiedy w 1901 roku zmarł Franciszek Mycielski, jego syn Jan wraz z żoną i powiększającą się rodziną mieszkał w Przeworsku. Wprowadził się tam tuż po ślubie, przyjmując posadę zarządcy przeworskiej ordynacji Lubomirskich. W 1899 roku na świat przyszedł pierwszy syn pary, Franciszek, dwa lata później Jan Zygmunt, w 1904 roku Kazimierz i jako ostatni, w 1907 roku, Zygmunt. Wszyscy urodzili się w Przeworsku, postanowiono bowiem, że po śmierci nestora rodu Mycielskich w zarządzaniu majątkiem w Wiśniowej pomoże owdowiałej Walerii jej niezamężna starsza córka, Cecylia. Podczas zatem gdy Cecylia pilnowała Wiśniowej, jej brat nadal oddawał się zarządzaniu ogromnymi majątkami ziemskimi. Odziedziczył po ojcu zdolności gospodarskie i miał w tym zakresie znakomite osiągnięcia. Był aktywnym działaczem Galicyjskiego Towarzystwa Gospodarczego i Komitetu Towarzystwa Rolniczego w Krakowie. Pod jego rządami przeworska ordynacja Lubomirskich kwitła. Młodzi małżonkowie cieszyli się także udanym życiem rodzinnym. W 1907 roku oczekiwali przyjścia na świat czwartego dziecka. Matka bardzo liczyła na to, że tym razem będzie córka. Stało się jednak inaczej i 17 sierpnia na świat przyszedł czwarty syn, któremu na chrzcie nadano imię Zygmunt. Same okoliczności narodzin chłopca były dość niezwykle. W 1926 roku w swym dzienniczku notował:

14 VIII 1907 zmarł mój dziadek Zygmunt Szembek. Mieszkał w Przeworsku przed śmiercią. Grywał dużo. Wieczorami długie godziny spędzał przy fortepianie nad nokturnami Chopina, Rubinsteina *Kammienioż Ostrowem*, nad Griegiem. Lubiał te śpiewy przytłumione jakąś tęską północną żalością. Marzyły mu się zapewne skały Capri z ruinami zamku Tyberiusza, i włoscy przechodnie, którzy mu brawo dawali, gdy grać przestawał. Pradziadek mój był uczniem Chopina, słyszał go i mógł ten sam wydobywać ze strun czar pełen polotu i romantyczności, i Chopinowskie tajemnicze [...] „rubato” brzmiało z okien w Przeworsku roztęsknione, na 4 dni przed moim urodzeniem. Wieczorem poszedł mój dziadek do siebie na górę. W nocy zawołał, westchnął i po chwili już nie żył. – 15 VIII 1907 roku w dzień swoich imienin moja Matka domyśliła się, że nie ma Ojca. Zamilkł Chopin i Grieg... – 17 VIII 1907 przyszedłem na świat wśród żałoby, pogrzebu i łez Matki. –¹⁰

⁸ J. Conrad, *Il Conde* [w:] *idem, A Set of Six*, London 1908. Zob. też: A. Biernacki, *List wnuka...*, s. 153–158.

⁹ A. Biernacki, *List wnuka...*, s. 156.

¹⁰ Z. Mycielski, *Notatki – Wyznania*, rkps, Archiwum Zygmunta Mycielskiego – część II, Biblioteka Narodowa, sygn. II 15 083, zapis z 4 sierpnia 1926.

Jak się okazało, Zygmunt Mycielski miał po swym dziadku odziedziczyć nie tylko imię, ale i miłość do muzyki.

W 1910 roku Jan Mycielski zakończył pracę u Lubomirskich i podjął się zarządzania ordynacją Dzieduszyckich. Kolejne dwa lata Mycielscy spędzili więc w Zarzeczu koło Jarosławia, by w 1912 roku przenieść się do Poturzycy koło Sokala. Pobyt w Poturzycy zapisał się już dobrze w pamięci kilkuletniego Zygmunta, w którego pamiętnikach czytamy:

Ta nadbużańska okolica pozostawiła mi na całe życie wspomnienie. Może dlatego, że od owego, sprzed pierwszej wojny światowej czasu, nigdy jej więcej nie widziałem. Może i dlatego, że pozostawiła we mnie wspomnienie ziemi szerokiej i rozległej, do której wielką miłość odczuwają wszyscy ci, którzy się chowali na Ukrainie, Podolu, czy na Litwie.

Jest to wprawdzie „tylko” Wołyń, ale niezamieszkałe przestrzenie były ogromne i, jak mi się wtedy zdawało, można było jeździć całymi dniami po lasach, nie spotykając żywej duszy. Bug zalewał łąki wiosną aż po horyzont, stada ptactwa, wielka ilość zwierzyny, zwłaszcza w wielkim, nietykan[ym] siekierą rezerwacie „dziewiczego lasu”, który zachowywali Dzieduszyccy, a wreszcie bujność zieleni na tej żyznej ziemi oszałamiała moje dzieciństwo. Słyszałem tam ostatni raz śpiewy ruskie w cerkwiach – śpiewy dziewczyn na łąkach łączyły się z gęganiami niezliczonych stad gęsi domowych, skrzypieniem żurawi studziennych, klekotem bocianów i dalekim rozgwarem wsi rozbudowanej na wysokiej skarpie nadrzecznej¹¹.

W 1914 roku Mycielscy podjęli decyzję, by w końcu osiedlić się na stałe w Wiśniowej. W plany rodziny po raz pierwszy jednak wkroczyła wielka historia. Rozpoczynała się I wojna światowa. W podróży do Wiśniowej widzieli już we Lwowie afisze mobilizacyjne. Nie zostali zresztą długo na Podkarpaciu. Wobec zbliżającego się coraz szybciej frontu zdecydowali się na ucieczkę. 17 sierpnia całą kawalkadą wyruszyli w stronę Węgier. Jak wspominał Zygmunt: „Uciekaliśmy końmi, bo pociągi stanęły, babka umarła w drodze, a dla nas zatrzymał Książe Croy maltański pociąg i zmienił kierunek jazdy, żeby nas podwieźć na Węgry, do ciotki Esterházy, córki Prof. Stanisława Tarnowskiego”¹². Książe Croy to arcyksiążę Fryderyk Habsburg, ostatni habsburski książę cieszyński, który w 1914 roku dowodził siłami zbrojnymi Austro-Węgier. Pociąg maltański zaś to pociąg sanitarny, którego organizacją w czasach wojny zajmował się Zakon Maltański. I rzeczywiście, podczas tej eskapady zmarła wiekowa już Waleria Mycielska. Pochowano ją tymczasem w majątku Esterházy, Ujlaku (do kaplicy grobowej w Wiśniowej Jan Mycielski przewiózł jej szczątki w 1915 roku), gdzie panią domu była jej bratanica, Elżbieta, przyjaciółka Marii Szembekówny z lat młodości. Teraz obie kobiety stanęły w obliczu niebezpieczeństwa, o jakim przed 1914 rokiem nikomu w całej monarchii habsburskiej nawet się nie śniło.

Na szczęście wciąż można było liczyć na wsparcie zaprzyjaźnionych rodów. Jak notował Mycielski: „Był to jeszcze czas jakby nie wygasłego XVIII wieku, w którym wystarczyło pojechać na Węgry do Esterházy czy Pálffy, w Wiedniu

¹¹ Z. Mycielski, *Pamiętnik*.

¹² *Ibidem*.

byli Lanckorońscy czy Thunowie, a we Włoszech można było zajechać do Odeschalchich [Odescalchi – przyp. B.B.L.]. Arystokracja była jeszcze międzynarodowym zamkniętym klanem”¹³. Jednak na dotychczasowym obrazie świata zaczęły się już rysować pewne pęknięcia. Rodzina Mycielskich z Ujlaku ruszyła do Wiednia, gdzie spędzić miała kolejne miesiące. Dla 7-letniego Zygmunta był to okres wyrwania z bezpiecznego dotąd, pełnego spokoju i dobrobytu dziecięcego świata. Po latach wspominał:

Gdy w 1914 roku wiozł nas, uciekających z Wiśniowej, pociąg maltański Księcia Croy i wysadził nieoczekiwanie na dworcu w Eperies [Preszowie – przyp. B.B.L.], to był to jedynie dowód, że książę przestał całkowicie panować nie tylko nad własnym pociągiem, ale i nad sytuacją, w której się znajdował. A gdyśmy dojechali do Budapesztu i Wiednia, to zauważyłem, że nie posiadamy ani własnych koni, ani domu takiego, jaki wyobrażałem sobie, że „można w nim mieszkać”. Dom ograniczał się do willi z małym ogródkiem, służącego Władka, którego powołano wkrótce do wojska – panny służącej Mamy, kucharza, księdza, profesora moich braci, naszej guwernantki, tym razem Niemki, panny Anny Kohn, i naszej szóstki: rodziców i czterech synów. Nie rozumiałem, że do fiaków nie można siadać jak do własnego powozu, ani że z koszuw z owocami nie można wybierać tego, na co się ma ochotę – tak jak we własnym ogrodzie¹⁴.

Zapamiętał też, że matka nie chciała, by kłaniał się rodzinie cesarskiej, nie pozwalała również trzymać mu nad łóżkiem wizerunku Franciszka Józefa, krótko wyjaśniając, że „to nie jest nasz cesarz”. Wierzyła, że wojnę wygra Francja. Wiedeń był w tym czasie zresztą mocno rozpolitykowany. Dużą rolę wśród przebywających tam Polaków odgrywał stryj przyszłego kompozytora, Jerzy Mycielski, zaznajomiony z członkami austriackiego dworu i skupiający wokół siebie przyszłych legionistów Piłsudskiego. Niezależnie od sympatii politycznych, wszystkim wydawało się, że po wojnie życie wróci na utarte, znane od ponad stu lat tory. I rzeczywiście, jak zapisał Zygmunt: „gdy w 1915 r. wojska rosyjskie wycofały się spod Krakowa poza San, powróciliśmy w najnormalniejszy w świecie sposób – przez Kraków, do Wiśniowej”. I dalej wspominał:

Pamiętam dobrze ten powrót. Moja imaginacja dziecinna rozpalona była opowiadaniem z frontu. Ogród był poprzerzynany rowami strzeleckimi, dom pusty, pełen dziur od kulek karabinowych, bez okien i drzwi. Urządzenie częściowo porozbierane przez służbę i chłopów powoli wracało na dawne miejsce. Odnaleziono ukryte srebro i obrazy, odnawiano powoli meble. Mój ojciec odbudowywał zniszczone gospodarstwo, życie wracało powoli do dawnego kształtu¹⁵.

I pomimo trwających wokół działań wojennych, a następnie z radością przyjętych zmian związanych z odrodzeniem Polski „życie w Wiśniowej biegło pod hasłem pozornego «niech na całym świecie wojna – byle polska wieś spokojna»”¹⁶. Rodzice zajmowali się odbudową gospodarstwa, a starszych synów wkrótce

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

wysłano do gimnazjum we Lwowie, gdzie zamieszkali w pałacu prababki Alfonsyna Dzieduszyckiej. „Pamiętam ten duży dom w ogrodzie – notował Zygmunt – przy ulicy Kurkowej 15 i moją prababkę, staruszkę, której wszyscy się bali, a przede wszystkim jej cztery córki: moja babka Szembekowa, Tadeuszowa Dzieduszycka, Maria Cieńska i Witoldowa Czartoryska”¹⁷. I dalej dodawał: „Tych czasów na Kurkowej ja już nie pamiętam, ale jeszcze mi we wspomnieniu tkwią jakby z XVIII wieku pochodzące zwyczaje niedbalstwa, podporządkowania całego świata humorom jednej zmorfinizowanej staruszki i przekonania, że środkiem świata jest jednak ten dom ordynatowej, która za pośrednictwem czterech córek jest babką 33 wnuków i kolosalnej ilości prawnuków, wśród których my byliśmy na[j]starszymi”¹⁸.

Dorastający Zygmunt uczył się na razie w domu, pod czułym okiem matki. Tymczasem w 1920 roku rozpętała się wojna polsko-bolszewicka. Z perspektywy młodziutkiego mieszkańca Wiśniowej czas ten wyglądał następująco:

Gdy nadszedł 1920 rok, zjechało do Wiśniowej mnóstwo uciekinierów ze wschodu. Pamiętam to lato, w którym goście ci nadal pili herbatę pod kasztanem, dziewczyny wiejskie gracały ścieżki w ogrodzie, mój brat był na froncie, a wszystkie szopy i stajnie pełne były dobytku ludzi z Podola i Małopolski Wschodniej. O czym się mówiło? Bolszewicy podchodzili pod Lwów i Warszawę, a myśmy jeździli konno po polach, chodzili się kąpać do Wisłoka, podczas gdy służący Jan, chłopcy kredensowi, kucharz i cały sztab dziewczek do pomocy gotowali obiady i kolacje dla całej tej czeredy krewnych i znajomych, którzy zjeżdżali wozami, koczami i najróżniejszymi dryndami, za którymi ciągnęły się konie, krowy i ukochane psy, a w których tkwiły skrzynie z drobiem i paki, w których tkwiły empirowe kandelabry, zegary z kolumienkami, srebro i naczynia kuchenne¹⁹.

Wtedy właśnie, podczas gdy świat na wschód od Wiśniowej płonął niebezpiecznym ogniem, dorastający Zygmunt Mycielski przeżył ważną inicjację muzyczną, odkrywając swe przyszłe powołanie. Po latach wspominał:

W owe lato przybyła do Wiśniowej pierwsza osoba, która pokazała mi wartości nut, kluczy i zasady harmonii. Miałem 13 lat. Grałem już „wszystko ze słuchu”, spędzałem każdą wolną chwilę przy fortepianie. Ktokolwiek ze starszych coś grał, zastawał mnie zasłuchanego ze wzrokiem wlepionym w ten magiczny dla mnie instrument, stary, odwieczny Erard, nakryty irchą, pokrytą bladym, zielonkawym haftem. Uczennica krakowskiego Instytutu Muzycznego, Maria Peterówna, późniejsza Kazimierzowa Wysocka dawała mi te pierwsze, tak spóźnione lekcje, gdy ja już pewny byłem, że tylko muzyce poświęcę życie²⁰.

Dwa lata później chłopiec wyjechał do szkoły w Krakowie, gdzie jesienią 1922 roku rozpoczął naukę w klasie V Państwowego Gimnazjum św. Jacka. Wcześniejsze klasy zaliczył eksternistycznie w Gimnazjum im. Adama Mickiewicza we Lwowie. Kraków otworzył miał kolejny etap życia chłopca. Jednak

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

to Wiśniowa pozostać miała na zawsze jego rodzinnym gniazdem. Punktem odniesienia i miejscem najlepszych rodzinnych wspomnień. Sam wielokrotnie wskazywał na rolę domu rodzinnego w ukształtowaniu jego osobowości i postawy życiowej. Przybliżając wagę tego dziedzictwa, objaśniał:

Nie chodzi mi tu o dobre czy o złe strony takiego stanu rzeczy, konstatuję jedynie to, co w przekonaniu moim było tłem takiego dzieciństwa i takiego życia jakie mi w udziale przypadło. Nie sposób jest bowiem zawiesić je w próżni, oderwanej od elementu narodowego, katolickiego i rodzinnego, i należę zapewne do ostatniego pokolenia, które w tym stopniu przechowało, jeśli nie ten obyczaj i tradycje, to w każdym razie pamięć o nich. I dlatego te trzy elementy uważam za ważniejsze, gdy usiłuję opisać „moją formację”, niż krótkie stwierdzenie, że jestem dzieckiem formacji „międzywojennej”. Polska międzywojenność, dwudziestoletni okres niepodległości od 1918 do 1939 roku, to był już czas, w którym uciekałem i z domu i z tego środowiska, klasy, która mnie wydała. Człowiek formuje się wcześniej. Jego urodziny i dzieciństwo wyciskają piętno, które pozostaje niezatarte, bez względu na przeciętność czy nieprzeciętność egzemplarza, który dana rodzina czy „klasa społeczna” wydaje²¹.

Do końca życia, mimo przeżyć wojennych i doświadczenia wielu dekad życia w PRL-u, pozostał nieodrodnym synem galicyjskiej linii rodu Mycielskich. W 1981 roku, spoglądając na zapisany w 1892 roku przez matkę na rodzinnej fotografii cytat zaczerpnięty z jednej z książek Charlesa-Augustina Sainte-Beuve: „Naître, vivre et mourir dans la même maison” [Urodzić się, żyć i umrzeć w tym samym domu]”, dodawał od siebie: „W tym zdaniu jest wiele ze świata, który mnie ukształcił, pomimo wszystkich moich ucieczek do Paryża, Wilna czy na Bukowinę przed samą wojną”²². Miał świadomość tego, że to wartości wyniesione z domu pozwoliły mu zachować godność i wolność wewnętrzną w najtrudniejszych chwilach życia. W czasach, kiedy po Wiśniowej pozostało już tylko wspomnienie, a rodzina rozpięrzchła się po całym świecie, owa wyniesiona z domu galicyjska formacja pozostała jego najważniejszym dziedzictwem.

Bibliografia

Źródła

- Mycielski Z., *Notatki – Wyznania*, rkps, Archiwum Zygmunta Mycielskiego – część II, Biblioteka Narodowa, sygn. II 15 083.
Mycielski Z., *Opowieść o moim życiu*, rkps, Archiwum Zygmunta Mycielskiego, Biblioteka Narodowa, sygn. II 14 361.
Mycielski Z., *Pamiętnik*, rkps przechowywany w Archiwum Zygmunta Mycielskiego Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. III 14 360.

²¹ Z. Mycielski, *Opowieść o moim życiu*, rkps, Archiwum Zygmunta Mycielskiego Biblioteka Narodowa, sygn. II 14 361.

²² Z. Mycielski, *Niby-dziennik ostatni 1980–1987*, red. B. i J. Stęszewscy, Warszawa 2012, s. 14, zapis z 21 stycznia 1981 [Warszawa].

Opracowania

- Biernacki A., *List wnuka (Zygmunt Mycielski o „Il Conde” Conrada)*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 153–158.
- Bolesławska-Lewandowska B., *Mycielski. Między muzyką a polityką*, Kraków 2023 (w druku).
- Conrad J., *Il Conde*, Warszawa 2014.
- Koźmian S., *Polska pani ostatniego okresu. Walerya z hr. Tarnowskich Franciszkowa hr. Mycielska, 1830–1914*, Kraków 1916.
- Mycielski Z., *Niby-dziennik ostatni 1980–1987*, red. B. i J. Stęszewscy, Warszawa 2012.

GALICIAN FAMILY TRADITIONS AND THEIR ROLE IN SHAPING ZYGMENT MYCIELSKI'S LIFE ATTITUDE

Abstract

Located near Strzyżów, Wiśniowa is a place that from 1867 to 1944 belonged to the Mycielski family. Born in 1907, Zygmunt Mycielski was the youngest of four sons of Maria née Szembek and Jan Mycielski. He spent most of all the years from 1915 to 1922 in Wiśniowa, when he started his junior high school education in Cracow. Until 1939, Mycielski came to Wiśniowa regularly, composing and spending time in the company of relatives. The family home and – more broadly – the entire family “formation” were of great importance for his development. Zygmunt Mycielski referred to Wiśniowa and the years he lived there throughout all his life. In 1981, he wrote in his diary: “«Naître, vivre et mourir dans la même maison» – To be born, live and die in the same house”. In this sentence there is much of the world that shaped me, despite all my escapes to Paris, Vilnius or Bukowina just before the war. The article presents the family home of Zygmunt Mycielski and its influence on the creative attitude of the future composer.

Keywords: Zygmunt Mycielski, Wiśniowa on Wisłok, Mycielski family, Polish 20th-century composers

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

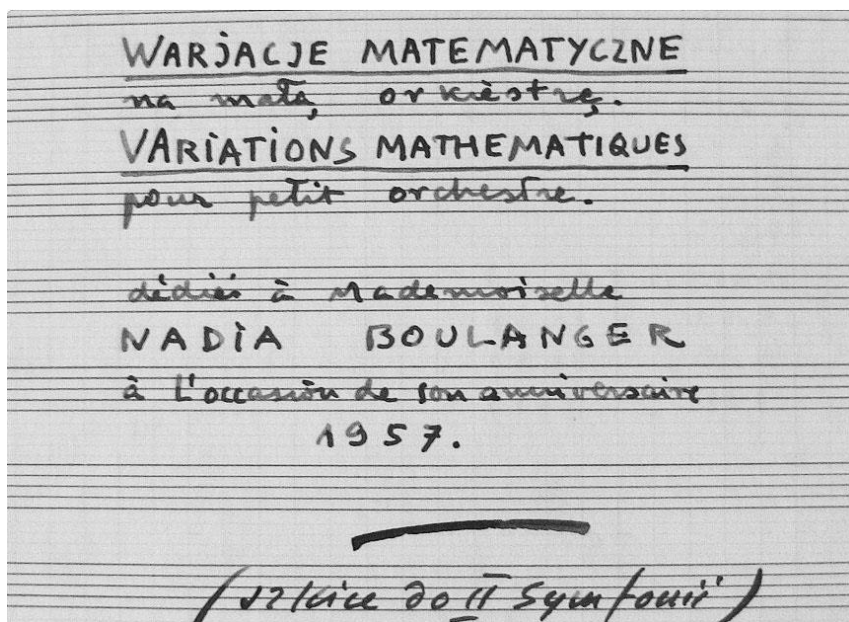
Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Polska

**MŁODZIEŃCZA TWÓRCZOŚĆ
ZYGmunTA MYCIELSKIEGO NA PRZYKŁADZIE
UTWORÓW ZEBRANYCH
W *SZKICACH KOMPOZYCYJNYCH 1927***

Zgromadzone w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie manuskrypty Zygmunta Mycielskiego pozwalają na określenie jego pozycji w polskiej kulturze minionego stulecia. Niemal „doskonale nieobecny” w życiu koncertowym, do niedawna kojarzony przede wszystkim z kompozycjami o charakterze religijnym uwiecznionymi na płytach-kronikach Międzynarodowych Festiwali Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”¹, pozostawił jednak kilkadziesiąt kompozycji reprezentujących różnorodne gatunki muzyczne – pieśni, utwory kameralne, fortepianowe, dzieła kantatowo-oratoryjne oraz szeroko rozumianą symfonię. Niektóre z tych utworów zostały opublikowane, głównie przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, większość z nich pozostaje nadal w rękopisach.

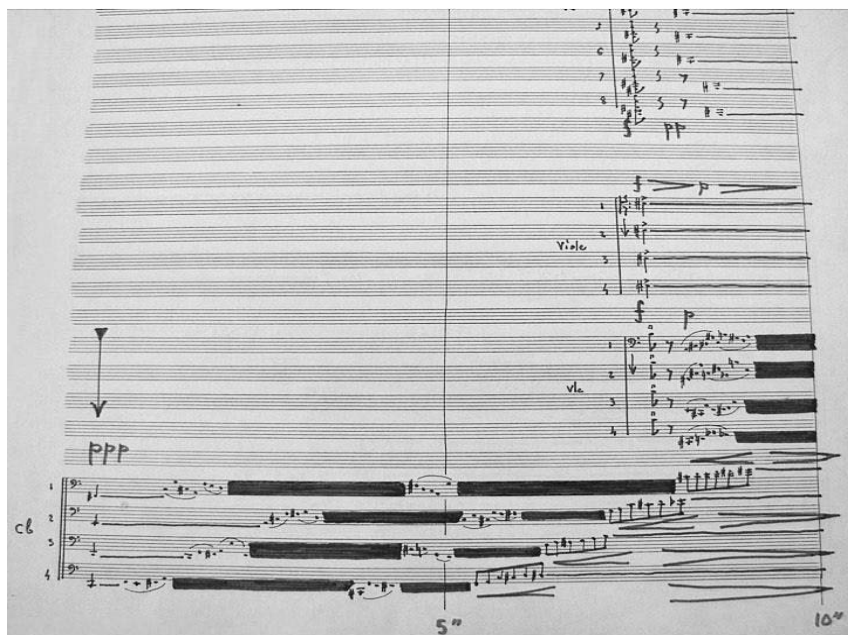
Archiwum Mycielskiego współtworzą także szkice. Choć część z nich to pojedyncze skrawki, wycinane czy wydzierane z papieru nutowego, niekiedy niemożliwe do przyporządkowania do konkretnych tytułów, inne stanowią niezwykle cenne źródło do poznania zainteresowań twórcy. Do najważniejszych należą projektowane w drugiej połowie lat 50. *Wariacje matematyczne*, których materiał wykorzystany został ostatecznie w *II Symfonii* (por. ilustracja 1), *Meletemata* z końca lat 60., dokumentująca zmagania kompozytora z aleatoryzmem i sonoryzmem (por. ilustracja 2), a także plany dzieła dramatycznego z pogranicza opery i misterium *Charitas* oraz quasi-oratorium *Lignum vitae* (por. ilustracja 3). Materiał ten uzupełniają dwa bruliony: *Szkice kompozycyjne 1927* oraz *Różne szkice i notatki 1947*. O ile drugi z przywołanych zeszytów rzeczywiście potraktowany był przez Mycielskiego w charakterze notesu, *Szkice kompozycyjne 1927* stanowią niezwykle cenny dokument pozwalający zapoznać się z młodzieńczą twórczością późniejszego autora *Postludiów* (por. ilustracja 4).

¹ Na kronikach dźwiękowych „Warszawskich Jesieni” znajdują się następujące nagrania utworów Mycielskiego: *XIII [XII] Psalm* na chór, orkiestrę i baryton solo (MUZA SX 2408, P/12710, P/12711 z MFMW w 1984 roku), *Liturgia sacra* (Polskie Nagrania MUZA SX 2461, P/12995-96, z MFMW w 1986 roku) oraz *Fragmenty* na chór i orkiestrę do słów Juliusza Słowackiego (Polskie Nagrania MUZA SX 2582, P/13019-20, z MFMW w 1987 roku).



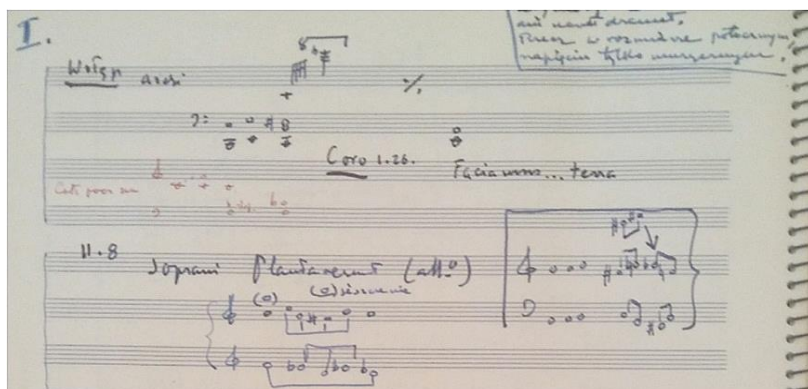
Ilustracja 1. Z. Mycielski, *Wariacje matematyczne* – szkice

Źródło: Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej w Warszawie [dalej: AZM].



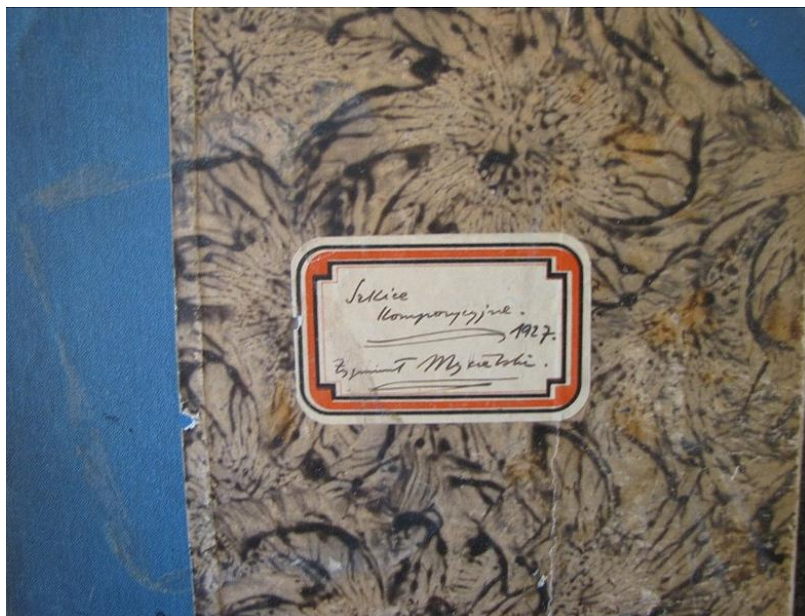
Ilustracja 2. Z. Mycielski, *Meletemata* – szkice

Źródło: AZM.



Ilustracja 3. Z. Mycielski, *Lignum vitae* – szkice

Źródło: AZM.



Ilustracja 4. Z. Mycielski, brulion *Szkice kompozycyjne 1927*

Źródło: AZM.

Wspomniany wolumin – *Szkice kompozycyjne 1927* – to zeszyt nutowy w oprawie twardej kombinowanej², tzw. czternastka³, liczący – jak podaje w katalogu

² W tym przypadku oprawa twarda kombinowana stanowi typ oprawy półpłóciennej – jedynie fragmenty oklejki (w tym przypadku grzbiet i narożniki okładki) wykonane są z naturalnego płótna, a pozostała część – z papieru.

³ Chodzi o ilość systemów pięcioliniowych mieszczących się na każdej stronie zeszytu.

Archiwum Zygmunta Mycielskiego Michał Klubiński – 81 kart⁴. Wbrew mylącemu tytułowi zawartość zbioru to nie materiały prekompozycyjne – szkice, plany, diagramy czy projekty – ani też utwory powstałe jedynie w 1927 roku. Jest to kompilacja niemal 20 kompozycji ukończonych pomiędzy 1927 a 1938 rokiem (por. tab. 1). Większość powstała w rodzinnej Wiśniowej, ale jako miejsce ukończenia kilku z nich Mycielski wskazał też: Paryż, Kraków, Wilno i Bukowinę Tatrzańską. Związane było to oczywiście z jego biografią – częstymi wizytami w Krakowie u rodziny i przyjaciół, paryskimi studiami w École Normale de Musique, pracą podjętą po powrocie ze studiów z Paryża w Wilnie (dzięki protekcji Tadeusza Szeligowskiego) oraz pobytem na Podhalu, gdzie zamieszkał w 1938 roku, co zweryfikowała Beata Bolesławska-Lewandowska⁵.

Tab. 1. Kompozycje Mycielskiego zanotowane w *Szkicach kompozycyjnych 1927*

Lp.	Tytuł utworu	Miejsce i rok powstania
1	2	3
1.	<i>Allegro molto</i> na fortepian	Wiśniowa 1927
2.	<i>Śmiech</i> na alt z fortepianem do słów Józefa Krzyszkowskiego	Wiśniowa 1927
3.	<i>Cztery pory roku</i> na sopran i fortepian do słów Leopolda Staffa	Wiśniowa 1928
4.	<i>Triolety</i> na sopran i fortepian do słów Emila Zegadłowicza	Wiśniowa 1928–1929, rew. 1931
5.	[Dwa] <i>Preludia</i> na fortepian	Kraków, Wiśniowa 1927–1928
6.	<i>Mazurek a-moll</i> na fortepian [zadanie na zajęcia Nadii Boulanger]	[Paryż?] 1930
7.	<i>Litość</i> na sopran i fortepian do słów Cypriana Kamila Norwida	Paryż 1930
8.	<i>Trzy preludia skrzypcowe</i> (na skrzypce i fortepian)	Wiśniowa 1930
9.	<i>Pięć preludiów fortepianowych</i>	Wiśniowa, Paryż 1931
10.	<i>Petite pièce pour piano</i> [Tryptyk na fortepian]	Wiśniowa 1931–1932
11.	<i>Gorzka zatoka</i> na sopran i fortepian do słów Marii Pawlikowskiej	Wiśniowa 1932
12.	<i>Gdzieżeście?! na sopran i fortepian do słów własnych</i>	Wiśniowa 1932

⁴ *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 24 Archiwum Zygmunta Mycielskiego. Sygnatury 13997–14416, oprac. M. Klubiński, Warszawa 2017, s. 228.

⁵ Na podstawie powstającej monografii B. Bolesławskiej-Lewandowskiej poświęconej Z. Mycielskiemu, na prawach rękopisu.

1	2	3
13.	<i>Pièces pour piano, égalant de sonorité le violoncelle</i> [późniejsze dwa pierwsze ogniwa <i>Czterech preludiów</i> na fortepian i wiolonczelę]	[??? Wiśniowa] 1933
14.	[<i>Preludium</i>] <i>Allegretto</i> na fortepian [transkrypcja I części <i>Tria</i> na fortepian skrzypce i wiolonczelę]	Wiśniowa 1933
15.	<i>Lento</i> na wiolonczelę i fortepian ⁶	Wilno 1934
16.	<i>Vivo</i> na wiolonczelę i fortepian ⁷	Wilno 1934
17.	<i>Pièces enfantines pour piano</i>	Wilno 1934
18.	<i>Stimme eines jungen Bruders</i> na sopran i fortepian do słów Rainera Marii Rilkego	Bukowina Tatrzańska 1938

Źródło: AZM, sygn. IV 14313, akc. 020704.

Nie są to oczywiście wszystkie powstałe w okresie 1927–1938 kompozycje, gdyż w zbiorze brak wzmianek o tak popularnych utworach, jak *Trio* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę oraz *Pięć pieśni weselnych* do słów Brunona Jasieńskiego z 1934 roku czy *Lamento di Tristano* pisanego wiosną 1937 roku, w czasie, gdy do Polski dotarły informacje o śmierci Karola Szymanowskiego. Brak także śladu *Lauda Sion*, kompozycji tworzonej pod kierunkiem Nadii Boulanger w 1930 roku, czy *Psalmu XXVIII*, o którego powstaniu informował w listach do matki Marii w 1934 roku.

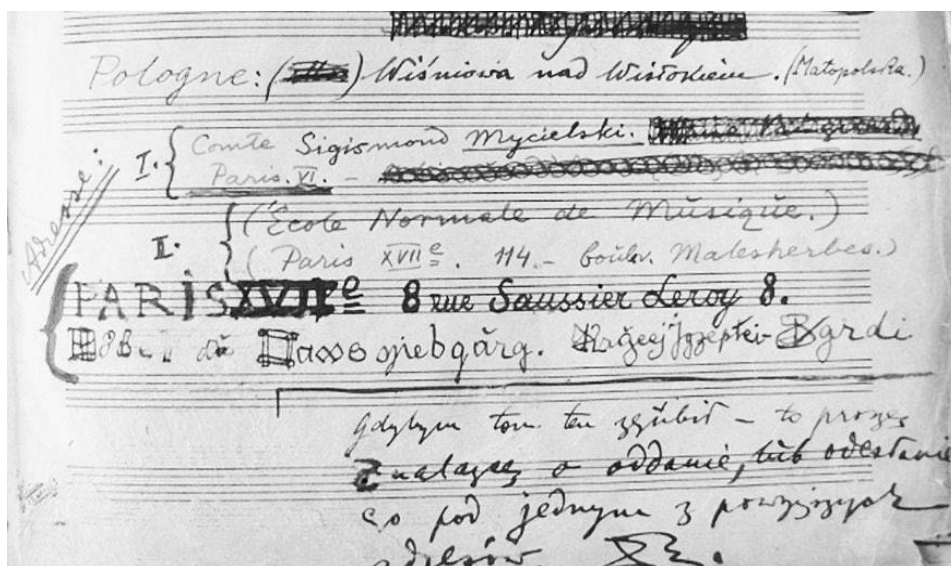
Dodatkowe informacje na temat charakteru tego brulionu przynoszą adnotacje Mycielskiego zapisane na stronie tytułowej. Pierwsza z nich, widoczna tuż obok tytułu *Szkice kompozycyjne*, odnosi się do surowej autooceny pomieszczonych w nim prób kompozytorskich – „nie do wydawania, bo takie z których jeszcze kontent nie jestem” (por. ilustracja 5). Z kolei u dołu karty tytułowej skrupulatnie wynotowane zostały adresy, pod które „za zwrotem kosztów”⁸ prosi o odesłanie potencjalnej zguby (por. ilustracja 6). Pierwszy z nich to rodzinna Wiśniowa nad Wisłokiem, drugi – adres École Normale de Musique (114 bis boulevard Malesherbes), trzeci zaś – paryska kwatera (pokój z pianinem na czwartym piętrze) zajmowana przez niego – jak podają za Beatą Bolesławską-Lewandowską⁹ – od 2 grudnia 1929 roku, po zwolnieniu jej przez Tadeusza Szeligowskiego (8 rue Saussier Leroy).

⁶ Ostatecznie – trzecie ogniwo *Czterech preludiów* na fortepian i wiolonczelę.

⁷ Ostatecznie – czwarte ogniwo *Czterech preludiów* na fortepian i wiolonczelę.

⁸ Z. Mycielski, *Szkice kompozycyjne* 1927, AZM, sygn., IV 14313, akc. 020704, strona tytułowa.

⁹ Na podstawie powstającej monografii B. Bolesławskiej-Lewandowskiej poświęconej Z. Mycielskiemu, na prawach rękopisu.



Ilustracje 5 i 6. Z. Mycielski, *Szkice kompozycyjne* 1927 – zapiski ze strony tytułowej

Źródło: AZM.

A zatem skoro zeszyt zawierał jedynie utwory amatorskie, nieudolne, na co wskazuje istotny dopisek przy tytule, dlaczego twórcy aż tak bardzo zależało na ewentualnym odzyskaniu zbioru? W 1927 roku Mycielski miał 19 lat, był zatem młodym człowiekiem, który z pewnością przywiązywał wagę do każdej zapisanej nuty. Z tego względu jako jedną z przyczyn „troski” o brulion z pewnością wskazywać można względy emocjonalne, niemal materialne przywiązanie do każdego taktu utrwalonego w owym sztambuchu.

Są jednak i inne przesłanki decydujące o szczególnym znaczeniu notesu. Pierwsze dwie zapisane w nim kompozycje – fortepianowe *Allegro molto* oraz pieśń *Śmiech* do słów Józefa Krzyszkowskiego na alt i fortepian – przedłożył Mycielski

30 stycznia 1928 roku do oceny Szymanowskiemu. Odbyło się to podczas lekcji w Warszawie (utrzymywanej w tajemnicy przed środowiskiem krakowskim¹⁰).

Na ów moment spotkania z Szymanowskim Mycielski oczekiwał z niecierpliwością, czemu dał wyraz w liście do matki: „Dziś mistyczny i tak szalenie ciekawy dzień!”¹¹. Przeżycia towarzyszące niemal 90-minutowej konsultacji oraz jej przebieg w postaci szczegółowego sprawozdania utrwalone zostały w kolejnym liście. Opisał w nim Mycielski zarówno szereg odcieni swojego podenerwowania wymieszanego z ekscytacją, jak i poczynania Szymanowskiego. Lektura fortepianowego *Allegro molto* tak oto zapisała się w pamięci adepta kompozycji:

Sz.[ymanowski] [...] [c]zytał w milczeniu – obrócił kartę – przejrzał, obrócił drugą – trzecią szybko – – potem wszystkie trzy [...] – i znowu od początku – cisza była grobowa – [...] Mnie robiło się zupełnie niedobrze [...] Po chwili słyszę drugą frazę czytaną ledwie dosłyszalnym pianissimo – i nagle: „proszę pana, a czemu pan to tak wiąże? – zaraz – –” (cicho czyta I frazę [...]) – „acha –” – (gra) – dojeżdża do Lento – i w kilku miejscach – : „a czemu tak – to nieładnie tak septymę po prostu zdwajać – można inaczej – lepiej się trzymać charakteru – formy – formy Panie – – wiązać –” – I cały splendor jego geniuszu się objawia – robi kilka drobnych poprawek – [...] Miejskami robi Szymanowskiego – zmienia po kilka nut – i oto dzieje się przestrojenie – me allegro staje się Szymanowską harmonią spiętą¹².

I choć Mycielski wyszedł z lekcji ze świadomością własnej nieporadności w zakresie budowania dzieła muzycznego¹³ (Szymanowski zarzucił mu bowiem nieumiejętność kształtowania formy muzycznej), pełen był nadziei na możliwość nadrobienia braków. Jednocześnie – jak można wnioskować z powyższych słów – dostrzegał niebezpieczeństwo ograniczenia swobody twórczej przez Szymanowskiego, który skrupulatnie, drobiazgowo poprawiał w partyturze miejsca budzące zastrzeżenia, wyraźnie profilując konsultowane kompozycje¹⁴.

Trzeci argument przemawiający za przywiązaniem Mycielskiego do *Szkiców kompozycyjnych* 1927 związany jest z docenieniem – z perspektywy czasu – niektórych kompozycji zawartych w zbiorze. Przygotowywany przez niego w 1946 roku spis utworów zawierał bowiem niektóre tytuły zanotowane na kolejnych stronicach notesu. Z kręgu liryki wokalne były to *Triolety* do słów Emila Zegadłowicza, *Litość* do słów Cypriana Kamila Norwida, *Gorzka zatoka* do

¹⁰ „Wszystko o Sz.[ymanowskim] jest sekretem[,], nikt o tem wiedzieć nie będzie w Krakowie – nie chcę. To grube 2 fronty”. Z listu do matki Marii z Szembeków Mycielskiej z 29/30 stycznia 1928 roku, z Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie (sygn. Przyb. 53/50). Za udostępnienie fotografii listów autorka składa serdeczne podziękowania prof. IS PAN, dr hab. B. Bolesławskiej-Lewandowskiej.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Por. B. Mielcarek-Krzyżanowska, „Mistrz musi potwierdzić ucznia, uczeń potwierdza mistrza w jego roli i pozycji”. O relacjach Karola Szymanowskiego i Zygmunta Mycielskiego, „Res Facta Nova” 2021, nr 22(31).

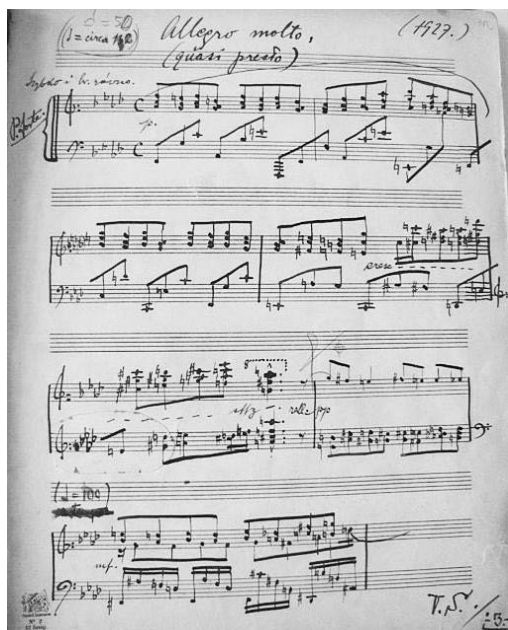
¹⁴ *Ibidem*.

słów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Gdzieżeście?! do słów własnych oraz Stimme eines jungen Bruders* do słów Rainera Marii Rilkego. Muzykę instrumentalną przywołaną po latach przez Mycielskiego reprezentowały już tylko utwory na wiolonczelę z fortepianem oraz 6 utworów *dziecinnych* na fortepian. Stworzyły one łącznie stosunkowo liczną grupę pozwalającą z rezerwą odnieść się do komentarza o bezwzględnie niskiej jakości zawartości zbioru.

Co zatem powiedzieć można o juveniliach z omawianego zbioru? Z pewnością nie reprezentują one jednolitego stylu. Pierwsze utwory, fortepianowe *Allegro molto* oraz pieśń *Śmiech*, przedłożone Szymanowskiemu, cechuje hipertrofia pomysłów muzycznych. Wydaje się, że 19-letni adept kompozycji zaprezentować pragnął zarówno swoje umiejętności pianistyczne, jak i szereg pomysłów, z których nie potrafił wówczas wyciągnąć konsekwencji dla dalszego rozwoju formy muzycznej. Nic więc dziwnego, że Szymanowski od razu, po pierwszym wertowaniu kolejnych kart zawyrokował „Pan formy nie umie”¹⁵. Kompozycje te konstruowane były w oparciu o montaż niewielkich rozmiarów pomysłów muzycznych, czego konsekwencją stał się brak logicznie, płynnie prowadzonej narracji (por. ilustracja 7). Poszatkovanie utworów na nieregularne, kilkutaktowe segmenty, z których niemal każdy oparty był na łuku dynamicznym z charakterystycznym spiętrzeniem, wzmocnionym rozdrobnieniem wartości rytmicznych i niewielkim wahaniem tempa, wyraźnie dowodziło nieumiejętności rozplanowania fluktuacji napięć i odprężeń, przypadłości typowej dla młodzieńczej osobowości. Efekt ten potęgowała nieustanna zmiana metrum, nawet na tak nietypowe jak 17/16, neoromantyczna tonalność i harmonika. Mycielski często stawiał znaki przykluczowe, najczęściej sięgając po „ciemne” tonacje bemolowe, poszerzając je do pełnego spektrum chromatycznego. Używał wielodźwięków o różnorodnej morfologii, podkreślając w rozpoczęciu segmentów muzycznych obrane centrum tonalne, od którego stosunkowo szybko się oddalał. Stosował także efekty bitonalne, nieznajdujące – jak się wydaje – uzasadnienia w osiągniętych rezultatach brzmieniowych (por. ilustracja 8).

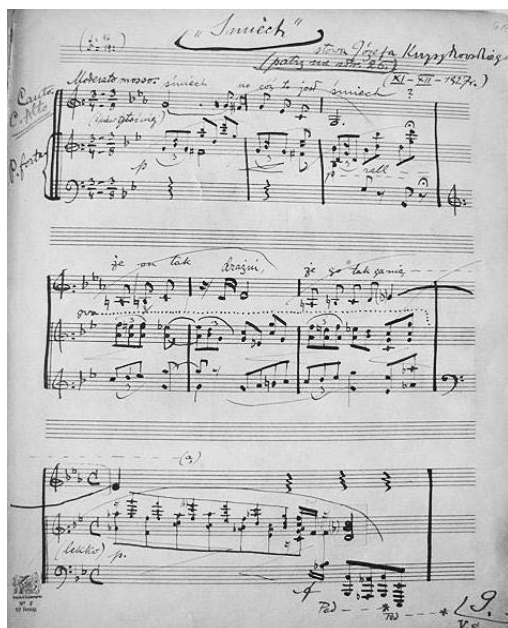
Mając świadomość obcowania z nieokiełznaną jeszcze fantazją młodzieńczą, Szymanowski zalecił Mycielskiemu studiowanie Bachowskich fug i Chopinowskich preludiów. Zdaje się, że adept kompozycji lekcję tę odrobił sumiennie, gdyż w kolejnych utworach stopniowo rozrzedzał fakturę, upraszczał nawarstwienia chromatyczne, przechodził ku porządkom diatonicznym, dbając przede wszystkim o czytelne ukształtowanie formy muzycznej. Z pewnością przyczyniły się do tego również studia pod kierunkiem Paula Dukasa i Nadii Boulanger w Paryżu. Tym samym część późniejszych utworów mogła, jako znacznie wyżej ocenione przez samego Mycielskiego, znaleźć się w wykazach jego twórczości.

¹⁵ *Ibidem*.



Ilustracja 7. Z. Mycielski, *Allegro molto* na fortepian ze *Szkieł kompozycyjnych* 1927

Źródło: AZM.



Ilustracja 8. Z. Mycielski, pieśń *Śmiech* ze *Szkieł kompozycyjnych* 1927

Źródło: AZM.

Podsumowując, wskazać można jeszcze jedną właściwość utworów zanotowanych w *Szkicach kompozycyjnych 1927*. Obserwować można w nich rozwiązania, z których Mycielski nie zrezygnował nawet w utworach późnych. Jedno z nich to predylekcja do stosowania nasyconych współbrzmień dysonansowych, szczególnie septym, umieszczonych – w celu spotęgowania ich oddziaływania – w skrajnych rejestrach. Drugie z kolei to uwypuklenie znaczenia zjawisk z zakresu organizacji czasu w utworze muzycznym. Oprócz dość nieudolnie wprowadzanej we wczesnych utworach sukcesywnej polimetrii Mycielski potrafił uzyskać efekt pozornej polimetrii symultatywnej, zderzając plan regularnego continuum ósemkowego w metrum 4/4 z kołyszącym, wahadłowym ruchem trójkowym niezależnym wobec oznaczenia metrycznego i kreski taktowej (por. ilustracja 7). Problem rytmu szeroko rozumianego jako ruch w muzyce stanowić będzie jedno z zagadnień podejmowanych przez tego kompozytora także w późniejszych utworach.

Bibliografia

Źródła

- [Korespondencja Zygmunta Mycielskiego z matką Marią z Szembeków Mycielską], Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 53/50.
Mycielski Z., *Szkice kompozycyjne 1927*, Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. IV 14313, akc. 020704.

Opracowania

- Bolesławska-Lewandowska B., *Z teki Zygmunta Mycielskiego (2). Gniazdo rodzinne WIŚNIOWA*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 2, <https://ruchmuzyczny.pl/article/793> (12.10.2022).
Bolesławska-Lewandowska B., *Z teki Zygmunta Mycielskiego (5). O Karolu Szymanowskim*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 12, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1174-z-teki-zygmunta-mycielskiego-5-o-karolu-szymanowskim> (12.10.2022).
Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej, t. 24 *Archiwum Zygmunta Mycielskiego. Sygnatury 13997–14416*, oprac. M. Klubiński, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2017.
Mielcarek-Krzyżanowska B., „Mistrz musi potwierdzić ucznia, uczeń potwierdza mistrza w jego roli i pozycji”. *O relacjach Karola Szymanowskiego i Zygmunta Mycielskiego*, „Res Facta Nova” 2021, nr 22(31), s. 27–39.

EARLY MUSIC BY ZYGMUNT MYCIELSKI – THE CASE OF THE *SKETCHES OF COMPOSITIONS 1927*

Abstract

The *Sketches of Compositions 1927*, deposited at the Manuscripts and Old Prints Department of the National Library in Warsaw, is an extraordinary collection documenting, among others,

the youthful works of Zygmunt Mycielski. It contains a number of piano compositions, songs and pieces for chamber ensembles, written in his home (manor) in Wiśniowa, then during his studies at the École Normale de Musique in Paris, where he studied with Paul Dukas and Nadia Boulanger, as well as in Vilnius and Bukowina Tatrzańska. It also lists examples from musical literature illustrating selected problems of compositional technique. Although Mycielski made a comment on the title page that the pieces were not eligible for publication, they are an extremely interesting source for musicologists to learn about the artistic fascinations of the twenty-year-old composer.

Keywords: Zygmunt Mycielski, early works, sketches, Karol Szymanowski

Ewa Fedyczkowska

Uniwersytet Rzeszowski, Polska

**SYLWETKI ORAZ DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA
WYCHOWANKÓW LWOWSKICH
OŚRODKÓW MUZYCZNYCH NA TERENIE KRAKOWA
PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ**

Marian Hemar – urodzony w 1901 roku we Lwowie, polski poeta, dramaturg, tłumacz niezliczonych tekstów i muzyki do znanych piosenek i przebojów, a przy tym piewca Lwowa, tak pisał o tym mieście:

My jesteśmy z polskiej Florencji,
z miasta siedmiu
pagórków fiesolskich,
z miasta muzyki, inteligencji
i najpiękniejszych kobiet polskich.
z miasta talentów, ideałów,
temperamentów i błyskawic
i teatru i gwiazd i zapalów
i tej „panoramy Raclawic”¹.

Spróbujmy zatem prześledzić wybrany z historii urywek niezwyklej dziejów tego miasta, którego potomkowie wnieśli niepowtarzalny wkład w polską kulturę, naukę i historyczne dziedzictwo.

Lwów – ośrodek o wielokulturowej tradycji, który w dobie autonomii galicyjskiej był nie tylko siedzibą władzy „krajowej”, ale też obok Krakowa – czołowym centrum kulturalnym i pozostał nim przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego aż do 1939 roku. W tym 200-tysięcznym mieście już w 1900 roku odnotowano około 50 szkół muzycznych, zaś w tutejszym środowisku kultywowano uczestnictwo w życiu muzycznym – różnego typu koncertach oraz spektaklach operowych.

W artystyczno-kulturalny pejzaż tego miasta wpisały się takie instytucje, jak: filharmonia, opera, teatr, towarzystwa muzyczne, chóry i orkiestry oraz wspomniane wcześniej – bogato reprezentowane szkolnictwo muzyczne. Istotną funkcję odgrywały też kościoły zrzeszające zarówno kapele, jak i liczne

¹ M. Hemar, *Strofy lwowskie* [w:] *Chlib Kulikowski*, Warszawa 1990, s. 82.

chóry tworzące oprawę artystyczną do mszy i nabożeństw oraz pełniące przy tym rolę kulturotwórczą. W tutejszym środowisku mieszczańskim tradycją stało się muzykowanie domowe, a także wieczory literacko-artystyczne i prywatne koncerty.

Priorytetową rolę w szkolnictwie Lwowa odgrywało **Konserwatorium Muzyczne** powstałe już w 1853 roku i będące zarazem najstarszą uczelnią muzyczną w całej Galicji. U swego zarania pozostawało ono pod auspicjami Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (działającego od 1838 roku)², zaś pełnoprawny status konserwatorium uzyskało w 1880 roku. Warto nadmienić, iż od 1860 roku wykładano tam w języku polskim, co w dobie utraty suwerenności państwowej stanowiło swoiste kuriozum. Funkcję dyrektorską wspomnianej instytucji pełnili kolejno: Karol Mikuli (w latach 1858–1887), Rudolf Schwarz (w latach 1887–1899), Mieczysław Sołtys (w latach 1899–1929, a więc do swojej śmierci), a następnie jego syn Adam Sołtys, piastujący tę funkcję do 1939 roku (a więc do wybuchu II wojny światowej). Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (dalej: Konserwatorium GTM) posiadało ogromne powodzenie wśród uczniów, a jego frekwencja i skład był, jak podaje Michał Piekarski – „zbliżony do proporcji wyznaniowych panujących w samym mieście: w 1926 r. w Konserwatorium uczyły się 926 osoby, wśród nich: 508 obrządku rzymskokatolickiego [co stanowiło – przyp. E.F.] 55% uczęszczających, 342 osoby wyznania mojżeszowego [a więc – przyp. E.F.] 37%, 43 – grekokatolickiego [czyli – przyp. E.F.] 5% całości oraz 3% pozostałej grupy osób”³. Wśród uczniów przeważały kobiety, które stanowiły ponad 60% studiujących. Konserwatorium, kształcąc na czterech poziomach edukacyjnych, umożliwiało kandydatom w zależności od ich predyspozycji artystycznych oraz aspiracji osiągnięcie na wybranym kierunku (instrumentalnym lub wokalnym) kwalifikacji wirtuozowskich lub pedagogicznych wraz z dyplomem zawodowego muzyka⁴.

Wysoki status edukacyjny, obok wspomnianego wyżej Konserwatorium GTM prezentował również na muzycznej mapie miasta **Lwowski Instytut Muzyczny**, powstały w 1902 roku z inicjatywy Anny Niementowskiej i Natalii Weleszczakowej, który jesienią 1931 roku przemianowany został na placówkę o wyższej randze, otrzymując nazwę Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego. Podobnie jak w przypadku Konserwatorium GTM, również zatrudnieni w tutejszym Instytucie pedagodzy rekrutowani byli spośród wybitnych osobowości świata muzycznego (instrumentalistów, wokalistów, kompozytorów), a także muzykologów i teoretyków, co w konsekwencji znajdowało odzwierciedlenie w wysokim poziomie i często światowych karierach absolwentów tych szkół. Warto nadmienić, iż w porównaniu z Konserwatorium GTM, procentowo

² W latach 1918–1939 funkcjonowała nazwa: Polskie Towarzystwo Muzyczne we Lwowie.

³ M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie*, Warszawa 2018, s. 62.

⁴ *Ibidem*, s. 61.

wyższy udział w omawianej placówce stanowili uczniowie wyznania mojżeszowego (56%), na kolejnym miejscu znajdowały się osoby obrzędu rzymskokatolickiego (36%), dalej – grekokatolicy (7%) i ewangelicy (1%)⁵.

Znaczącą rolę w lwowskim środowisku muzycznym pełnił w dobie autonomii galicyjskiej i okresie międzywojennym **Wyższy Instytut Muzyczny im. Mykoły Łysenki**, który jako konserwatorium stanowił jedną z głównych ukraińskich instytucji muzycznych w skali ogólnopolskiej, prowadząc edukację na różnych szczeblach oraz posiadając filie w wielu innych miastach Galicji. Wspomniany Instytut Muzyczny (1903), podobnie jak Towarzystwo Muzyczne im. Mykoły Łysenki (1907) oraz inne ukraińskie placówki artystyczne działające wówczas we Lwowie, posiadał nie tylko znaczenie edukacyjne i kulturalne, ale też integracyjno-tożsamościowe dla ludności ukraińskiej, sprzyjając asymilacji, wzajemnej współpracy oraz swobodnemu rozwojowi społecznemu.

Pośród polskich szkół muzycznych wyższego stopnia funkcjonujących na początku XX wieku we Lwowie wymienić należy **Szkołę Muzyczną Sabiny Kasparkówny** działającą od 1903 roku nie tylko do wybuchu II wojny światowej, ale też pod zmienionym szyldem podczas okupacji. Do znanych placówek należała **Szkoła Muzyczna im. I.J. Paderewskiego** (prowadzona przez Helenę Ottawową) oraz **Zakład Muzyczny Malwiny Reyssówny**⁶. Nie sposób wreszcie pominąć powstałego w 1912 roku **Zakładu Muzykologii Uniwersytetu im. Jana Kazimierza we Lwowie**, którego założycielem oraz wybitnym mentorem był profesor Adolf Chybiński. Ten znakomity naukowiec i pedagog nie tylko ugruntował potęgę muzykologii lwowskiej na arenie międzynarodowej, tworząc tzw. lwowską szkołę muzykologii, ale też wykształcił liczną kadrę absolwentów o bogatym dorobku naukowo-dydaktycznym.

Z chwilą wybuchu II wojny światowej i całkowitą reorganizacją życia oraz przestrzeni publicznej miasta radzieckie władze okupacyjne połączyły: Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego, Wyższy Instytut Muzyczny im. Mykoły Łysenki oraz Zakład Muzykologii Uniwersytetu Lwowskiego w jedną wspólną instytucję o nazwie **Lwowskie Konserwatorium Państwowe im. Mykoły Łysenki**⁷. Bogata aktywność społeczno-kulturalna miasta została przerwana, podobnie jak dynamiczny rozwój szkolnictwa muzycznego na różnych szczeblach, zmuszając *de facto* do emigracji wielu wychowanków, a zarazem mieszkańców Lwowa. Jednym z ośrodków, w których muzycy znaleźli schronienie oraz miejsce do dalszej egzystencji, stał się Kraków. Spróbujmy przyjrzeć się sylwetkom wybitnych artystów, pedagogów i twórców, wychowanków szkół lwowskich, zakorzenionych po wojnie w muzyczno-artystycznym środowisku Krakowa.

⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁶ *Ibidem* s. 72–72.

⁷ Data utworzenia instytucji: 31 grudnia 1939 roku.

Z grona wykładowców Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego wymienić należy **Stefanię Łobaczewską** – wybitną muzykolog, będącą najpierw studentką, a następnie (od 1931 roku) profesorem wspomnianej uczelni, pracującej w niej aż do niemieckiej okupacji Lwowa. W późniejszym okresie z uwagi na swoje żydowskie pochodzenie Łobaczewska ukrywała się w majątku Zarzecze koło Niska, zaś od 1944 roku zamieszkała w Krakowie, z którym związała swoją powojenną działalność.



Ilustracja 1. Stefania Łobaczewska

Źródło: <https://slidetodoc.com/the-contemporary-state-of-research-on-the-womens/> (30.03.2022).

Od 1945 roku Łobaczewska była profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, piastując w niej w latach 1952–1955 funkcję rektora. Prowadziła też działalność naukowo-pedagogiczną na Uniwersytecie Jagiellońskim, kierując Katedrą Muzykologii od 1954 do 1959 roku. Pozostawiła bogaty dorobek twórczy (publicystyczny i naukowy), a wśród jej uczniów wymienić należy wybitnych muzykologów, jak prof. Mieczysław Tomaszewski czy ks. prof. Karol Mrowiec.

W gronie absolwentów Konserwatorium GTM osiadłych na stałe w Krakowie znalazły się również takie osobowości świata muzyki, jak: **Aleksander Frąckiewicz** (1910–1994) – muzykolog, teoretyk muzyki i pedagog, wieloletni wykładowca Katedry Muzyki UJ oraz Katedry Teorii Muzyki Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, którą kierował w latach 1962–1975. Był on autorem oraz współautorem znaczących publikacji i podręczników obejmujących problematykę form muzycznych, faktury oraz harmonii.

Z powojennym Krakowem związał też czasowo swoje losy dawny uczeń Konserwatorium Lwowskiego – **Roman Palester** (1907–1989) uważany za jednego z najwybitniejszych twórców polskich tego okresu. W latach 1945–1947 prowadził

on kompozycję w krakowskiej PWSM, pełniąc też przez krótki okres funkcję prorektora tej uczelni⁸. Z kolei **Zdzisław Jachimecki** (1882–1953) – wybitny historyk muzyki – studiował w lwowskim Konserwatorium GTM w latach 1899–1901. Następnie po studiach muzykologicznych w Wiedniu osiadł w Krakowie, wiążąc swoją działalność zawodową i karierę naukową z Uniwersytetem Jagiellońskim i będąc zarazem współtwórcą krakowskiego Instytutu Muzykologii⁹, a potem wieloletnim profesorem tej uczelni i przewodniczącym Komisji Muzykologicznej Polskiej Akademii Umiejętności (PAU).



Ilustracja 2. Zdzisław Jachimecki

Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Zdzis%C5%82aw_Jachimecki_foto_%28cropped%29.jpg (02.02.2022).

Z Akademią Muzyczną w Krakowie¹⁰ związana była też **Irena Sijałowa-Vogel** – pianistka pochodzenia rosyjskiego i absolwentka Konserwatorium Lwowskiego, która w latach 1981–1987 kierowała I Katedrą Fortepianu i Kameralistyki na wspomnianej uczelni.

⁸ Palester był prorektorem PWSM w czasie: maj–sierpień 1945 roku. Od 1947 roku wybrał emigrację jako wyraz protestu wobec wymogów socrealizmu w muzyce.

⁹ W 1911 roku Jachimecki utworzył seminarium Historii i Teorii Muzyki UJ, przemianowaną w 1938 roku na Instytut Muzykologiczny.

¹⁰ W 1979 roku Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Krakowie została przemianowana na Akademię Muzyczną, a od 1 stycznia 2021 roku jej patronem został Krzysztof Penderecki.

Zasłużonym absolwentem wspomnianej lwowskiej uczelni był również **Witold Krzemiński** (1909–2001)¹¹, studiujący w Konserwatorium grę na skrzypcach, kompozycję i dyrygenturę. Był on od 1927 roku altowiolistą w orkiestrze Teatru Wielkiego, skrzypkiem w orkiestrze Polskiego Radia, a następnie w 1944 roku dyrygentem Państwowej Filharmonii. Po II wojnie światowej piastował funkcje kierownicze w placówkach artystycznych Katowic, Łodzi, Poznania i Bydgoszczy.



Ilustracja 3. Witold Krzemiński

Źródło: <https://dziennikpolski24.pl/graja-dla-nas-od-70-lat-jedna-dekada-z-historii-filharmonii/ga/3737438/zd/4844440> (14.02.2022)

Z Krakowem związał się on od 1949 roku, pełniąc funkcję I dyrygenta w Filharmonii Krakowskiej (1949–1951), a także w latach 1950–1963 prowadził klasę dyrygentury w PWSM w Krakowie, będąc zarazem kierownikiem katedry i czasowo prorektorem wspomnianej uczelni (1952–1953)¹².

Listę absolwentów Konserwatorium Lwowskiego osiadłych w Krakowie zamyka **Jerzy Broszkiewicz** (1922–1993), który podczas okupacji niemieckiej Lwowa był karmicielem wszy w Instytucie prof. Rudolfa Weigla, a następnie

¹¹ Z uwagi na funkcjonujące w różnych źródłach dwie wersje nazwiska: Krzemiński/ Krzemiński w niniejszym artykule stosuję formę Krzemiński, kierując się zapisem na tablicy nagrobnej artysty.

¹² Krzemiński jako kompozytor w okresie „krakowskim” stworzył m.in. ilustracje muzyczne do wielu filmów fabularnych (np. *Szatana z siódmej klasy* w reż. Marii Kaniewskiej, do tekstu Ludwika Jerzego Kerna).

w 1944 roku ewakuował się do Krakowa. Co ciekawe, zarzucił on całkowicie studia muzyczne i zajął się pracą literacką. Jego debiutancka powieść o Fryderyku Chopinie, zatytułowana *Kształt miłości*, otrzymała Nagrodę Państwową II stopnia. Broszkiewicz pracował w redakcji kilku czasopism, współpracując m.in. z „Ruchem Muzycznym”, zaś w latach 1948–1951 był redaktorem miesięcznika „Muzyka”. Jego bogata twórczość literacka została przetłumaczona na kilkanaście języków, przekraczając nakład miliona egzemplarzy. Zmarł w 1993 roku w Krakowie.

Wśród znanych absolwentów kolejnej muzycznej placówki – Lwowskiego Instytutu Muzycznego – pierwszoplanowe miejsce zajmuje **Krystyna Moszumańska-Nazar** (1924–2008), kompozytorka, pedagog, rektor oraz doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie. Jej lwowski życiorys znakomicie wpisuje się we wspomnianą na wstępie opracowania tradycję muzykowania domowego, kultywowaną w środowisku mieszczańskim tego galicyjskiego ośrodka. Moszumańska, wychowana w kulcie sztuki (pomimo iż jej rodzice nie posiadali muzycznego wykształcenia), uczęszczała wraz z dwiema siostrami na prywatne lekcje fortepianu. Jednak to tylko ona wytrwała w tej związanej z regularnym ćwiczeniem pianistycznej edukacji. Początkowo naukę pobierała w Lwowskim Instytucie Muzycznym Anny Niementowskiej, gdzie obok gry na fortepianie uczono zasad muzyki wraz z rytmiką. Co ciekawe, zachował się program popisu uczniów Instytutu z 1931 roku, gdzie oprócz Moszumańskiej wystąpił wspomniany wcześniej prozaik i krytyk muzyczny – Broszkiewicz¹³. W roku 1936 Moszumańska została przyjęta na fortepian do Lwowskiego Konserwatorium GTM, w którym do momentu wybuchu II wojny światowej ukończyła kurs średni. Jej pedagogami fortepianu w tej placówce byli: Henryka Kozłowska oraz Alfred Zoffal-Jakubowicz. Równolegle uczęszczała ona do renomowanego w mieście Gimnazjum im. Adama Asnyka, które jednak jesienią 1939 roku zostało rozwiązane. Podczas okupacji niemieckiej Lwowa Moszumańska pracowała w biurze materiałów budowlanych, pobierając naukę na kompletach tajnego nauczania. Jak sama wspomina: „Do lekcji przygotowywałam się w biurze. Do domu wracałam o godzinie policyjnej. O ćwiczeniu na fortepianie nie było mowy [...] Nie zajmowałam się muzyką, trochę podgrywałam [...] ale nie było to regularne uczenie się i ćwiczenie. Wtedy naprawdę myślało się tylko o przetrwaniu”¹⁴.

Po polskiej maturze zdanej „nielegalnie” na kursach tajnego nauczania oraz maturze „legalnej” rosyjsko-ukraińskiej w radzieckim już wówczas Lwowie Moszumańska podjęła studia medyczne, uczęszczając równocześnie do Wieczorowej Szkoły Muzycznej dla Dorosłych. Z chwilą repatriacji do Krakowa (w paździer-

¹³ M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Kraków 2007, s. 15–16.

¹⁴ *Ibidem*, s. 22–25.

niku 1945 roku) zamknął się ostatecznie lwowski okres w biografii przyszłej kompozytorki. Wstępując do PWSM w Krakowie, Moszumańska nie planowała studiów kompozytorskich, koncentrując się na pianistyce, jednak wysoka ocena jej *Wariacji na fortepian* napisanych na semestralne zaliczenie z harmonii u S. Wiechowicza i jego wręcz entuzjastyczny odbiór tej kompozycji zdecydowały o zmianie profilu dalszego kształcenia. Przez okres studiów muzycznych oraz dalszej pracy w Krakowie Moszumańska-Nazar znalazła się ponownie w kręgu dawnych lwowskich kolegów oraz pedagogów osiedlonych po wojnie w tym mieście. Wymienić tu należy m.in.: Witolda Krzemieńskiego, Zdzisława Jachimeckiego, Stefanę Łobaczewską, Aleksandra Frączkiewicza, Stanisława Skrowaczewskiego, Tadeusza Machla, Romana Palestra.

W laudacji wygłoszonej 12 kwietnia 2007 roku z okazji przyznania kompozytorce tytułu doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie Krzysztof Penderecki powiedział: „Krystyna Moszumańska-Nazar od lat jawi się jako wybitna osobowość twórcza o budzącym podziw intelekcie, subtelności i wyrafinowaniu, postać o wszechstronnych zainteresowaniach, w której dziełach przeplatają się przetworzone w sposób naturalny najważniejsze nurty muzyki nowej [...] Urodzona we Lwowie, zmuszona została opuścić swoje ukochane miasto, by stać się wybitną postacią w dziejach krakowskiej szkoły kompozytorskiej [...] Ma również zasługi w dziedzinie promocji nowej kadry naukowej i dydaktycznej [...] Promieniując optymizmem, zaraża uczniów pozytywnym, twórczym myśleniem”¹⁵.



Ilustracja 4. Krystyna Moszumańska-Nazar

Źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/krystyna-moszumanska-nazar> (26.02.2022).

¹⁵ *Ibidem*, s. 237–239.

Pragnę na marginesie nadmienić, iż również ja miałam zaszczyt kształcić się u profesor Moszumańskiej-Nazar, studiując na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki na Akademii Muzycznej w Krakowie. Profesor emanowała energią i życzliwością oraz otwartością wobec studentów, a łącząc ogromny profesjonalizm ze skromnością – inspirowała nas do nieustannej pracy nad sobą.

Z krakowskim środowiskiem muzycznym związali swoje powojenne losy także uczniowie Wyższego Muzycznego Zakładu Malwiny Reyssówny¹⁶ oraz Szkoły Muzycznej Sabiny Kasparkówny, a wśród nich: **Jerzy Habela** (1919–1996), **Eustachy Bruczkowski** (1906–1984) oraz **Tadeusz Machl** (1922–2003) – kompozytor, organista oraz pedagog na Akademii Muzycznej w Krakowie. Profesor Machl w osobistych wspomnieniach przywołuje sylwetkę swojego mistrza – Michała Woźnego (1902–1990) – organisty w niejako podwójnym: lwowsko-krakowskim muzycznym rodowodzie, absolwenta Konserwatorium Muzycznego w Krakowie, który po wygraniu konkursu na organistę kościoła św. Elżbiety we Lwowie podjął w tym mieście dodatkowo pracę nauczyciela w Szkole Muzycznej im. S. Moniuszki w Lwowskim Zakładzie dla Ociemniałych. Prowadził ponadto chór oraz jako organista – działalność koncertową. Zmuszony do opuszczenia Lwowa, znalazł się znów w Krakowie, wygrywając (tym razem w tym mieście) w 1946 roku konkurs na organistę Katedry Wawelskiej i współtworząc w niej chór męski Rorantystów. Za swoją działalność twórczą oraz artystyczną otrzymał order Pro Ecclesia et Pontifice od papieża Pawła VI. Machl w latach 1944–1946 pełnił funkcję akompaniatora chóru przy kościele św. Wincentego a Paulo we Lwowie i był zarazem organistą u boku Woźnego w kościele św. Elżbiety. Jak twierdzi – wiele mu zawdzięcza: „Potrzebował pomocnika. Za ciężko mu było grać na organach i przy tym dyrygować chórem. Posadził mnie przy klawiaturze i bez przygotowania i prób – wyszło! Od tego czasu byłem jego stałym organistą”¹⁷.

Podsumowując ten swoisty „przewodnik po lwowskiej diasporze”, czyli jak określa w swoim *Alfabecie lwowskim* Jerzy Janicki: „Lwowiakach na wygnaniu”, nie sposób pominąć jakże istotnego, wręcz kuriozalnego faktu, iż najstarsza pianistka świata mieszka w Krakowie i jest Lwowianką! **Wanda Szajowska** – urodzona 12 lutego 1911 roku, ukończyła w 1931 roku Konserwatorium Muzyczne we Lwowie w klasie fortepianu i śpiewu. Do Krakowa przyjechała po II wojnie światowej i tu ukończyła historię sztuki. Przez wiele lat uczyła fortepianu, a wśród jej podopiecznych znaleźli się wykładowcy Akademii Muzycznej. Jubilatka, która w tym roku [w 2022 roku – przyp. red.] ukończyła 111 lat, otrzymała z rąk prezydenta Andrzeja Dudy „Medal Stulecia Odzyskanej Niepodległości” za zasługi oraz konspiracyjną walkę o utrzymanie polskiego dziedzictwa kulturowego.

¹⁶ Helena Kalterowa (1910–1985) – pedagog w szkołach muzycznych I i II stopnia w Krakowie.

¹⁷ T. Machl, *Wiele mu zawdzięczam*, „Cracovia Leopoldis” 2002, nr 2, s. 16–17.



Ilustracja 5. Wanda Szajowska

Źródło: <https://www.dts24.pl/najstarsza-pianistka-na-swiecie-pochodzi-z-malopolski-pani-wanda-szajowska-> (1.03.2022).

Zadajmy na koniec pytanie: na czym polega fenomen artystów miasta Leopoldis? Może rzeczywiście istnieje swoisty „gen lwowski”, wnikaający z osobowości mieszkańców tego miasta – ich otwartości, życzliwości, pracowitości oraz niezłomności ducha, który pozwolił tym rozrzuconym po całym świecie ludziom nie tylko przetrwać, ale też wywrzeć wpływ na polską kulturę, polską naukę i polskie dziedzictwo.

Bibliografia

- Fink K., *Szkolnictwo muzyczne we Lwowie w okresie międzywojennym (1918–1938)*, „Molod’ i rinok. Šomisáčnij naukovo-pedagogičnij žurnal” 2017, nr 4, s. 47–52, <http://www.irbis-nbuv.gov.ua> (10.02.2022)..
- Hemar M., *Chleb Kulikowski*, Warszawa 1990.
- Janicki J., *Alfabet lwowski. Cały Lwów na mój głów*, Warszawa 1993.
- Janicki J., *Lwów...* [w:] A. Bujak, *Lwów*, Olszanica 2000, s. 5–8.
- Ławrowska R., *Wychowanie muzyczne dziecięce w pracach krakowskich pedagogów 2. połowy XX wieku*, „Ars inter Culturalis” 2015, nr 4, s. 43–59.
- Machl T., *Wiele mu zawdzięczam*, „Cracovia Leopoldis” 2002, nr 2, s. 16–17.
- Piekarski M., *Muzyka we Lwowie*, Warszawa 2018.
- Woźna-Stankiewicz M., *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Kraków 2007.
- Woźniakowska A., *75 lat Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie*, Kraków 2020.

PROFILES AND ARTISTIC ACTIVITY OF PUPILS FROM LVIV MUSIC CENTRES IN KRAKOW AFTER WORLD WAR II

Abstract

During the Galician autonomy, Lviv, a city with a multicultural tradition, was not only the centre of “national” authority, but also, next to Cracow, a leading cultural centre. This continued throughout the interwar period until 1939. Already in 1900, about 50 music schools were registered in this city with a population of 200,000. There were also institutions such as: philharmonic, opera, theatre, musical societies, choirs and orchestras. Home music making, literary and artistic evenings and private concerts were also a tradition.

The main role in the education of Lviv was played by the Music Conservatory, established in 1853, which is the oldest music academy in Galicia, where lectures were given in Polish. The directors of this institution were: K. Mikuli (student of F. Chopin), R. Schwarz, M. Soltys, and then his son – Adam. The conservatory educated at four levels and made it possible to obtain a professional musician’s diploma. Another important institution was the Lviv Music Institute, renamed in 1931 to the Lviv Music Conservatory. K. Szymanowski. World-class teachers were employed here, which resulted in a high level of education. The Higher Music Institute in Lviv, named after Mykola Lysenko, also played a significant role. This was one of the main Ukrainian musical institutions in Galicia.

Among the Polish music schools operating at the beginning of the 20th century in Lviv, the Sabina Kasparkówna Music School and the Malwina Reyssówna Music Centre should be mentioned. Since 1912, an important role was also played by the Department of Musicology at the University of Jan Kazimierz in Lviv, founded by A. Chybiński. With the outbreak of World War II, the Soviet occupation authorities created one common institution – the Lviv State Conservatory named after Mykola Lysenko. Many teachers and graduates of pre-war music schools in Lviv found refuge in Cracow. The following people should be mentioned here: Stefania Łobaczewska – musicologist, professor at the PWSM and Jagiellonian University in Cracow, Aleksander Frączkiewicz – music theorist, musicologist, lecturer at the PWSM; Roman Palester – composer; Zdzisław Jachimecki – music historian; Irena Sijałowa-Vogel – pianist; Jerzy Broszkiewicz – musician and writer. The Lviv Music Institute graduated from the composer – Krystyna Moszumańska-Nazar, who is the rector and *Honoris Causa* Doctor of the Academy of Music in Cracow, and also appreciated teacher and founder of the composers’ school. The graduates of Lviv schools include: Tadeusz Machel, Jerzy Habela, Michał Woźny and Wanda Szajnowska (who turned 111 on February 12, 2022!). The students of Lviv music schools have made a unique contribution to Polish culture, science and historical heritage in Poland and around the world.

Keywords: Lviv artists, education, emigration, Cracow

**OSOBIŚCIE GALICYJSKIEGO ŚWIATA
LITERATURY I SZTUKI W KRĘGU
WZAJEMNYCH INSPIRACJI**

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II st. im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie, Polska

SPOTKANIA ŻELEŃSKICH Z NARCYŻĄ ŻMICHOWSKĄ I TEORIA JAŻNIAKÓW

Spotkanie, obecne w języku potocznym od dawna, jako pojęcie w namyśle filozoficznym pojawiło się późno, bo dopiero w wieku XX, ale stało się kategorią znaczącą¹. W filozofii definiuje się je różnorako, powstały bowiem odmienne filozofie spotkania (w Polsce to przede wszystkim Nowicki i Tischner). Tutaj zwracam się do inkontrolologii, czyli filozofii spotkań w rzeczach, którą budował na polu filozofii kultury Andrzej Nowicki (1919–2010). Jego przemyślenia dotyczące spotkania są przydatne do badania zjawisk zachodzących w kulturze. Wyznaczają też metodologiczny kierunek, którego przyjęcie pozwala na głębsze ujęcie istoty spotkania, mające kluczowe znaczenie dla poniższych rozważań. Otóż pojęcie „spotkanie” użyte w tytule bez odniesienia do inkontrolologii ulega znacznemu spłaszczeniu czy wręcz uniemożliwia zastosowanie do Narcyży Żmichowskiej i Boya, bo nigdy się w sensie osobowym nie spotkali. To bowiem, co Andrzej Węgrzecki określa jako „spotkanie w pełnym i właściwym tego słowa znaczeniu, występującym u większości filozofów spotkania, jest – podkreślając to jeszcze raz – osobową obecnością”². Także spotkanie Żmichowskiej i Władysława Żeleńskiego, choć osobowe, nie miałoby żadnego kulturalnego znaczenia, gdyby nie fakt, że spotkali się w sensie inkontrolologicznym, czyli w skomponowanych przez Żeleńskiego *Pieśniach Gabryelli* op. 25.

Nowickiego filozofia spotkania uzmysławia to, co zauważa każdy zanurzony w kulturze wysokiej człowiek, a mianowicie fakt, że dochodzi tam do spotkań z twórcami, z którymi osobowe spotkanie jest niemożliwe. Nie można poznać nawet żyjącego twórcy osobiście, a wielu z nich już dawno pomarło. Jednak już od starożytności doskonale wiedziano, że możliwe są rozmowy z umarłymi³. Każdy czytelnik, słuchacz i widz spotyka się z dziełami nieobecnych i zmarłych twórców, wszyscy wchodzą z ich dziełami w jakiś dialog, kontakt, czasem głębszy

¹ A. Węgrzecki, *Wokół filozofii spotkania*, Kraków 2014, s.11.

² *Ibidem*, s. 27.

³ Menippos z Gadary – filozof cynicki z III wieku p.n.e. czy piszący pod jego wpływem Lukian z Samosat, żyjący w II wieku n.e. satyryk grecki, dialogowali z umarłymi i stało się to podstawą dla nowożytnych pisarzy, takich jak Ignacy Krasicki, *Rozmowy zmarłych*, pierwotnie drukowane w piśmie „Co tydzień” w 1798 roku, czy Bernard le Bovier de Fontenelle, *Dialogue des morts*, I wyd. polskie *Rozmowy zmarłych*, tłum. J. German, Warszawa 1961.

rezonans. Nowicki zauważył tę „współobecność martwych i żyjących”⁴. Kategoria „współobecności” pomogła mu skonstruować główną myśl filozofii spotkań w rzeczach, a mianowicie obecność twórcy w dziele, która umożliwia spotkanie. Zaproponował przekonującą teorię, w której możliwość spotkania z twórcą, kiedy spotykamy się z jego dziełem, jest możliwa dlatego, że „twórca jest obecny w swoim dziele”. Fakt, że mówimy zwykle: „czytam Platona”, Nowicki wytłumaczył tym, że „człowiek jest obecny w swoim dziele najlepszymi częściami osobowości” – myślami, wyobrażeniami, strukturami językowymi, barwnymi i dźwiękowymi, które określa się jako styl i które mogą być rozpoznawalne. Wyrażenie *Le style c'est l'homme*⁵, funkcjonujące jako słowa skrzydlate, uważa się za oczywistość, ale Nowicki zajął się nim od strony filozoficznej, pokazując w swoich pismach, że ów styl to indywidualny *modus* (sposób) *creandi* (tworzenia), *modus cogitandi* (myślenia), *modus concatenandi* (łączenia, szczególnie istotny w kompozycji), *modus confabulandi* (opowiadania, ukazywania), *modus intelligendi* (rozumienia), *modus investigandi* (badań) *modus legendi* (czytania dzieł innych twórców, czytanie odnosi się tu nie tylko do literatury, ale wszystkich wytworów kultury), *modus loquendi* (mówienia), *modus narrandi* (opowiadania, relacjonowania), *modus occultandi* (ukrywania, w czym całe wieki celowali ze względu na wszechobecność cenzury filozofowie i inni twórcy), *modus recipiendi* (odbioru, rozumienia), a nawet *modus somniandi* (śnienia), który przecież zaważył na twórczości filozofów-psychologów (Freud i Jung) czy malarzy (Dali, surrealiści). Tak więc kompozytorzy różnią się sposobem słyszenia, malarze – sposobem widzenia, a literaci – sposobem czytania i pisanie, wszyscy mają różne sposoby myślenia, a niektórzy twórcy wykorzystują wszystkie zmysły do tworzenia swych dzieł. Nowicki pisał, że „człowiek jest «w» tych dziełach wielorako obecny, ponieważ jedynie w pracy wytwarzającej te dzieła człowiek staje się w pełni człowiekiem, tworząc i ujawniając własną osobowość”⁶. Końcowe sformułowanie jest spostrzeżeniem faktu, że człowieka nie możemy poznać nawet na poziomie podstawowym dopóty, dopóki nie sformułuje on myśli i nie przedstawi jej za pomocą języka, a w sensie kulturalnym – kiedy nie umieści on swoich myśli (i wszystkich innych *modi*) w dziele. A jeśli tak się stanie,

⁴ Określenie wziął z tytułu książki filozofa włoskiego Aldo Capitiniego (1899–1968) *La compresenza dei morti e dei viventi* (Milano 1966), której fragmenty przetłumaczył w tomie *Współczesna filozofia włoska*, wybór, wstęp i komentarz A. Nowicki, Warszawa 1977, s. 357–361. U Capitiniego kategoria „współobecności” dotyczy „chóralnego tworzenia wartości, w którym uczestniczą absolutnie wszyscy, nawet chorzy, nawet niedorozwinięci, nawet zmarli”. *Ibidem*, s. 21. Widać więc, że Nowicki na użytek własnej filozofii dokonał przetrzeszczenia pojęcia.

⁵ Pojęcie stylu po raz pierwszy pojawiło się u Dionizjusza z Halikarnasu (około 60 – około 5 p.n.e.) – greckiego historyka i retora. W nowożytności przywołał je jako *Le style c'est l'homme* Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707–1778) w przemówieniu inauguracyjnym *Discours sur le style* z okazji przyjęcia go w poczet członków Akademii Francuskiej 25 lipca 1753 roku.

⁶ A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 6.

a dzieło przetrwa, to stanowi ono podstawę do spotkania nawet po tysiącletnich. Nowicki dał temu wyraz, uzupełniając tytuł książki *Człowiek w świecie dzieł*: „*Hommo in rebus* czyli o sposobie istnienia ludzi w wytwarzanych przez nich przedmiotach a w szczególności o formach pośmiertnej obecności człowieka w kulturze”⁷.

Nowicki zwrócił uwagę na fakt podstawowy, który jednak umykał zarówno idealistom, jak i materialistom, że to dzieło, czyli „przedmiot”⁸, jest tym, w co twórca „się przekształca” i gdzie pozostaje obecny nawet po tysiącach lat, a co określił ergantropią i uważał za centralną kategorię filozofii kultury⁹. A jeśli jest obecny w dziele, to możemy się z nim tam spotkać, stąd tytuł najważniejszej wydanej książki Nowickiego *Spotkania w rzeczach*. Stąd także myśl autorki o tym, aby spotkać się z bohaterami artykułu i pokazać wzajemne spotkania kulturalne i ich wytwory. Ponieważ są to wyjątkowe indywidualności, należy je przedstawić. W tym przedstawieniu znajdują się tylko fakty znaczące dla tytułowego spotkania. W przypadku Żmichowskiej będzie to jednak małe studium jej osobowości twórczej. Gdyby nie ta wybitna indywidualność, wszystkie spotkania tu opisane nie miałyby bowiem miejsca.

Narcyza Żmichowska (1819–1876)

Żmichowska zaczynała jako poetka w okresie banalizacji tematu niezrozumianego artysty, człowieka wyjątkowego, zbuntowanego, który występuje przeciw zasadom świata, w którym przyszło mu żyć. I ona sama wpisuje się tworzoną poezją w tę konwencję, ale nie jest tak łzawa i cikliwa, jak wielu jej kolegów, natomiast przemycza do swych wierszy krytykę stosunków społecznych, którą wysoko ocenił „czerwony kasztelaniec” Edward Dembowski, nazywając ją „poezją olbrzymiej siły”, i politycznych, z których „fragmenty najostrzejsze nie ujrzały druku wskutek ingerencji carskiej cenzury”¹⁰. Należy dodać, że Żmichowska była wtedy w dużej części maksymalistką żądającą absolutnej ofiarności społeczeństwa dla sprawy narodowej, co kłóci się z panującym w jej poezji obrazem egoistycznego, wręcz narcystycznego artysty. Widać, miała co do każdej z postaw pewne wątpliwości. Narastały one wraz z życiowymi obserwacjami, których zebrała obfitość, jako że była baczna obserwatorką siebie samej i drugich. W pełni ujawnia to jej ogromna i niezwykła korespondencja¹¹.

⁷ *Ibidem*, s. 5.

⁸ Nowicki używa łac. *res*, które obejmuje większe pole znaczeń i pozwala na tworzenie kolejnych pojęć związanych z ergantropią, jak *res creanda* – rzecz do stworzenia, *res facta* – rzecz wytworzona, dokonana, *res investiganda* – rzecz do zbadania, ale i wynalezienia.

⁹ „Przez ergantropię rozumiem realną obecność człowieka w wytwarzanych przez niego przedmiotach” – człowiek w dziele istnieje na różne sposoby (*modus essendi*). A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991, s. 323.

¹⁰ M. Stępień, *Narcyza Żmichowska*, Warszawa 1968, s. 82.

¹¹ Pięć tomów listów, które wydano: w latach 1957–1967 t. 1–3 oraz t. 4 – 2009 i t. 5 – 2007.

Żmichowska należała do kilku grup, które były oddane sprawie narodowej w sposób niemal fanatyczny, ale już wtedy jej myślenie przybrało kierunek, który zdobył zwolenników dopiero w okresie pozytywistycznej tzw. pracy organicznej. Dochodziła ona do takich przemyśleń pod wpływem lektur, które nie tylko nie były typowe dla kobiet, ale także dla większości polskich mężczyzn tamtego czasu. Przypomnijmy, że w roku 1838 wyjechała do Francji w roli guwernantki domu ordynata Konstantego i Anieli Zamoyskich¹² i szybko, ze względu na kontakty ze środowiskiem demokratycznym brata Erazma (emigranta po powstaniu listopadowym), nietolerowanym przez konserwatywną arystokrację – z posady zwolniona. Dzięki temu zyskała czas na naukę własną. Co robi wtedy ta młoda dama (ma przecież dopiero 19 lat)? Korzysta z faktu, że Colbert, minister Ludwika XIV, udostępnił w roku 1692 zbiory biblioteki do użytku publicznego i zaczyna uczęszczać do Bibliothèque Nationale w Paryżu, i czytać, czytać, czytać¹³. Jako jedyna kobieta w tej szacownej bibliotece czytała wiele dzieł filozoficznych (Leibniz, Fichte, Schlegel, Kant, Schelling¹⁴), które posuwały ją w rozwoju intelektualnym dalej, niż miałyoby to miejsce w Polsce, nawet podczas regularnych studiów, których podjąć przecież jako kobieta nie miała prawa. A że były to lektury związane z rewolucją francuską¹⁵, socjalizmem utopijnym (H. de Saint-Simone i Pierre Leroux) i religią panteistyczną, a także kwestią kobiecą (tu zwłaszcza George Sand), to natychmiast odsunęło od niej wielu konserwatystów, a zwłaszcza widzących w takich poglądach zagrożenie dla *status quo* bogatych państw, u których była guwernantką. Moment wydalenia z posady wykorzystała więc najpełniej, jak mogła, czytając i robiąc notatki. Drugi okres tak wzmózonego czytania, który znowu posunął ją dalej od przeszłej jej samej, ale i znów odizolował od innych, nawet przyjaciół, przeżyła po wyjściu z więzienia carskiego w Lublinie¹⁶, kiedy po długiej chorobie i depresji znów zaczęła żyć. Tym razem była to historia i filozofia angielska (Mill, Taine, Buckle, Spencer) i teoria ewolucji Charlesa Darwina. Jako jedna z nielicznych w Polsce (a pewnie jako jedyna kobieta w tamtym czasie) została zwolenniczką

¹² Angelika Aniela Sapieha (1801–1855) i XIII ordynat Konstanty Zamoyski (1799–1866) mieli troje dzieci: Maria Zamoyska (Potulicka) (1829–1861), Pelagia Zamoyska (Rembelska, Branicka) (1830–1894), Tomasz Franciszek Zamoyski (1832–1889).

¹³ Ten charakter sawantki kultywuje w sobie od dziecka. Wspominający Żmichowską powtarzali, że uwielbiała czytać. Zob. N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie. Wspomnienia*, oprac. M. Romankówna, Wrocław 1961, s. 154.

¹⁴ Zob. B. Winklowska, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków 2004, s. 12.

¹⁵ Potem Boy pisał, że „czuje się [...] duchowym dzieckiem rewolucji francuskiej”. J. Hen, *Blazen – wielki mąż. Opowieść o Tadeuszu Boyu-Żeleńskim*, Katowice 2017, s. 165.

¹⁶ Przebywała tam dwa lata i 4 miesiące (1849–1851), a do 1855 roku miała zakaz opuszczania Lublina. Skazana została za udział w pracach konspiracyjnych tzw. spisku rzemieślników, wśród których prowadziła działalność oświatową i propagandową, więc nie dość, że patriotyczną, wolnościową, to jeszcze podporządkowaną idei demokratycznej spod znaku Dembowskiego.

teorii Darwina, zwłaszcza jego biologicznego determinizmu. Angielskie książki naukowe, ale i literaturę pisaną przez George Eliot, Elizabeth Gaskell, Mary Yonge uważała za „istotnie zdrowy pokarm”¹⁷. To Wanda Grabowska podsyłała Żmichowskiej Darwina. Interesujące jest tu sformułowanie Żmichowskiej w liście: „za Darwina bardzo ci jestem wdzięczna, od dawna już o tym myślałam tylko, żeby się z nim gdzieś p o t k a ć, nawet w ostateczności kupić chciałam, a tu mnie zaopatrujesz niespodzianie”, bo używa pojęcia „spotkanie” w znaczeniu, jakie nadał mu Nowicki¹⁸.

Samoksztalcenie uświadomiło Żmichowskiej, jak mało nauczyła się na pensji dla panien. Zauważyła, jak marne jest kształcenie i zwłaszcza wykształcenie kobiet w Polsce w stosunku do takich krajów, jak Francja czy Anglia. Z tego powodu całe życie optowała za zmianą pedagogiki w ogóle, a w szczególności nauczania kobiet. To samoksztalcenie uświadomiło jej, że potrzebna była w Polsce zmiana edukacji kobiet z opartej na „powinnościach” (za którymi optowały Tańska-Hoffmanowa, Ziemięcka i inne) na naukową i związaną z praktyką, która mogłaby poprawić ich sytuację ekonomiczną, prawną i moralną w społeczeństwie. Była przeciwna różnicowaniu sposobu i treści nauczania na męski i kobiecy, a więc pozbawianiu kobiet możliwości uczenia się tzw. przedmiotów ścisłych, które dostarczały wiedzy o prawdziwym świecie i mogły też pomóc w organizacji własnej pracy. Po powstaniach 1830 i 1848 roku kobiety z braku „wartościowych” mężczyzn, którzy polegali, zostali wywiezieni w głąb Rosji albo wyemigrowali, zmuszone były zadbać o siebie i swoje rodziny, a nie były uczone tego, co mogło im się w realnym życiu przydać¹⁹. Takie poglądy, zbyt radykalne w owym czasie, nie przysparzały Żmichowskiej sympatii publiczności. Nie chcąc uczestniczyć w procederze „pisanego o rzeczach, które są wiadome ogólnie, uznane ogólnie”²⁰, przestała w pewnym momencie w ogóle pisać. Nie chciała np. współpracować z „Bluszczem”, który „wolał tradycyjne idee Hoffmanowej, niż bardziej radykalne czy niebezpieczne idee Żmichowskiej”²¹. Z powodu tych idei

¹⁷ List do W. Grabowskiej z dnia 13 sierpnia 1867 r. [w:] N. Żmichowska, *Listy t. 5. Narcyssa i Wanda*, Warszawa 2007, s. 368.

¹⁸ List do W. Grabowskiej z 14 kwietnia 1869 r. [w:] N. Żmichowska, *Listy t. 5...*, s. 497. Z innego listu Żmichowskiej: „między wielu innymi ciekawościami pożyczono mi w tym czasie Darwina. Aż mi wstyd było, że masę o nim nazytałam i nasłuchiłam się rozpraw, a jego samego nie widziałam na własne oczy” (list z 14 maja 1869 r. do I. Zbiegniewskiej [w:] N. Żmichowska, *Listy t. 3: Miódogórze*, do druku podała i komentarzem opatrzyła M. Romankówna, red. S. Pigoń, Wrocław 1967, s. 49). Czyż to ostatnie sformułowanie nie potwierdza, że czytelnicy utożsamiają dzieła z ich twórcami?

¹⁹ J. Baranowska pisze, że zakładane przez nią szkoły nie miały szans przetrwania, bo brakowało jej (i ówczesnym kobietom w ogóle) podstawowych wiadomości z zakresu ekonomii, prawa i pozwalały się naiwnie wykorzystywać. Zob. N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie...*, s. 177.

²⁰ Jak ładnie ujęła to U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, Warszawa 2008, s. 136.

²¹ *Ibidem*, s. 135, przyp. 73.

była oskarżana o „ekstremizm”²². Na szczęście dla nas, współczesnych, zwłaszcza we wczesnym okresie życia Żmichowska utrzymywała w artykułach i powieściach ślad własnych poglądów.

W Warszawie lat młodości i wielkiego entuzjazmu Żmichowskiej²³ działało 38 pism. Ona współpracowała z najbardziej demokratycznie usposobionym „Przeglądem Naukowym” Hipolita Skimborowicza i Edwarda Dembowskiego. Drukowała także w poznańskim „Pielgrzymie” polskiej filozofki Eleonory Ziemieckiej, ale rozbieżność poglądów na edukację i religię z jego redaktorką zniechęciła pisarkę. „Do charakterystyki jej prac – pisał po jej śmierci dr Ignacy Baranowski – należy, że zawsze budziły namiętną niechęć i stawały się przedmiotem prześladowania ze strony katolickich fanatyków”. Szanując nawet skrajne opinie, autor uważa jednak, że „prześladowanie, którego przedmiotem była ze strony fanatyków Narcyssa, budzi we mnie dla wspomnień Jej działalności autorskiej i życiowej najwyższą cześć. Dodam dla wyjaśnienia, że głębszej i prawdziwszej religijności nad tę, jaką w Narcyssie widziałem, nie spotkałem w życiu nigdy i u nikogo”²⁴. W kontekście cytowanych słów warto przypomnieć wyjątkowo indywidualne podejście Żmichowskiej do religii i patriotyzmu, bo jest ono na gruncie polskim rzadko spotykane, zwłaszcza u kobiet. A i bardzo podobne miał Boy.

Na temat religijności Żmichowskiej, która była zdeklarowaną antyklerykałką, najwnikliwiej pisała Ursula Phillips. Jej pogłębione badania nad religijnością Żmichowskiej pokazują, że religijność pisarki nie stanowi systemu, nie jest zupełnie związana z ortodoksyjnym katolicyzmem polskim, a opiera się w znacznej mierze na przyswojonej w młodości filozofii socjalizmu utopijnego. Phillips podkreśla to, co zauważa każdy wnikliwy czytelnik z otwartym umysłem, że „dla Żmichowskiej religia oznaczała chrześcijaństwo, ale niekoniecznie katolicyzm, a już na pewno nie doktrynalną czystość i ortodoksję. Oznaczała etyczną zasadę, zgodnie z którą należy żyć i która ma społeczny i duchowy wymiar. Jednakże Żmichowska odrzucała zasadę wyrzeczenia się siebie i poddaństwa jako środków moralnej, kulturowej i politycznej kontroli. Nie zakładała też konieczności osobistego cierpienia czy męczeństwa – a jeszcze mniej poświęcania kobiet dla dobra rodziny czy narodu; zaangażowaniu Żmichowskiej w narodową sytuację Polski i walkę o wyzwolenie brakowało elementu martyrologicznego”²⁵. Inna współczesna badaczka interpretuje postawę Żmichowskiej wręcz jako „an-

²² Także przez Elżbę Orzeszkową. *Ibidem*, s. 137, przyp. 79.

²³ To pomysł Żmichowskiej, aby nazwać grupę kobiet *entuzjastkami*, o czym pisze M. Romankówna, *Sprawa entuzjastek*, „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 48/2, s. 516–537.

²⁴ N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie...*, s. 278 przyp. 164. Ignacy Baranowski (1833–1919) – lekarz, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, mecenas nauk przyrodniczych, filantrop, patriota, działacz społeczny, prywatnie mąż Julii Baranowskiej, przyjaciółki Żmichowskiej.

²⁵ U. Phillips, *Narcyza Żmichowska...*, s. 268–269.

tymartyrologiczną” i dodaje: „religia nie była dla Żmichowskiej wezwaniem do pobożności, ani natchnieniem do nabożnego życia; nie była dewotką, pomimo tendencji jej zwolenniczek do podkreślania jej świętości i czystości”²⁶.

Po upadku powstania listopadowego i jeszcze bardziej po 1848 roku w kraju nasiliły się carskie represje. Polskie szkolnictwo, literatura, kultura bardzo zmarniały. Żmichowska w swojej przenikliwości dostrzega jednak jeszcze inne przyczyny tego stanu rzeczy. A ponieważ stanowi to swoistą zapowiedź działań literackich Boya, który pragnął „odełgać Polskę”²⁷, posłuchajmy, co ma do powiedzenia ta wyjątkowo indywidualnie myśląca kobieta:

W ogóle cięży na nas okropniejsze pod pewnym względem od cenzury jarzmo, jest to pewna konieczność naszego położenia, stanowcze wymaganie opinii ogólnej, żeby tylko wysoce cnotliwej dążności wiersze, romanse, komedie, opery²⁸ nawet pisać. Nikt, choćby chciał, nie śmiałby i, co wyżej, z księgarsko-wydawniczego interesu nie mógłby nic „niemoralnego” oryginalnie głosić (w tłumaczeniu wolno, to inna rzecz). Stąd wynika skutek wszelkiej niewoli, wszelkiego ograniczenia, wszelkich bulwarków osobistość ludzką obmurowujących, wynika skarlówacenie. Ponieważ każdy musi odzywać się na jedną i tę samą nutę, ci, co jej w piersiach nie mają, fałszują, a ci, co mają, tracą swobodę rozwinięcia, czy chcąc te fałsze prostować, czy chcąc ich unikać, słowem wpadają w oklepanki i taką masz prawie całą naszą literaturę obecną. Gdyby jeden i drugi miał odwagę, miał sposobność choćby z bluźnierstwem wystąpić, błogosławieństwo szczerze pobożnych nabrałoby rzeczywistej wartości, lecz my ciągle za panią matką pacierz. W żadnym też słowie nie czuje się daru wskrzeszania lub zabijania, bo każdy jest bądź co bądź p o w t ó r z o n y m tylko słowem; nie jest w y b r a n y m dlatego, że mnie się podobało, lecz przyjętym dlatego, żeby się podobało innym, a przynajmniej, żeby uniknęło ich oburzenia [podkr. I.A.S.]²⁹.

Cytat ten uświadamia głębokie powinowactwa Żmichowskiej i Boya, który miał odwagę przyjąć rolę „blazna”, aby wystąpić z bluźnierstwem i w ten sposób „być antidotem na wasze uroczyste błagi”³⁰, czego tak pragnęła pisarka.

Przywołanie poglądów Żmichowskiej na religię, wychowanie kobiet i polską edukację oraz mentalność wskazuje na jej całkowitą odrębność myślową, przekonaniową, osobowościową. Żmichowska nie mieści się w obrazie XIX-wiecznej Polki, rozsada ramy narzucone „polskiej niewieście” przez męską konwencję społeczną i jeszcze bardziej przez kobiety zajmujące się wtedy pedagogiką, jak Hoffmanowa i Ziemięcka, które tej konwencji w niewolniczy sposób strzegły. Żmichowska nie chce takiego „wychowania”, tj. urabiania w określony sposób osobowości kobiety. Chce naukowej edukacji, takiej samej dla kobiet i mężczyzn, uważając, że nie ma realnego powodu, by kobiety inaczej uczyć przedmiotów ścisłych i nie uczyć tego, co dotąd było dostępne wyłącznie mężczyznom.

²⁶ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 132–134.

²⁷ J. Hen, *Blazen – wielki mąż* ..., s. 235.

²⁸ Pozwalam sobie na wtór, że do takich oper należą także opery Władysława Żeleńskiego.

²⁹ List do I. Zbiegniewskiej z 18 czerwca 1871 r. [w:] N. Żmichowska, *Listy t. 3...*, s. 82–83.

³⁰ J. Hen, *Blazen – wielki mąż* ..., s. 235.

Jaka zatem była Żmichowska?

Z pewnością obdarzona charyzmą, którą czuły współkonspiratorki i potem jej uczennice, czyli drugie, późniejsze grono entuzjastek. Julia Baranowska pisze, że „miała płomienne serce i czuła za miliony”, że traktowano Żmichowską jak człowieka pióra (a tak wtedy w Polsce traktowano głównie mężczyzn). Baranowska przy pierwszym spotkaniu Żmichowskiej odebrała ją jako „wielką artystkę”, która „była istotą doskonale zrównoważoną w ustroju swoim fizycznym, moralnym i umysłowym”. Uważała, że należy dbać o rozwój fizyczny człowieka tak samo jak o rozwój umysłowy, który winien według niej wiązać się z przymiotami charakteru. „Wysokie zdolności, nauka, talent, przymioty sympatyczne, jeżeli nie łączyły się z prawością i moralnymi zasadami, nigdy jej przekupić ani zjednać dla siebie nie mogły”³¹. Phillips pisze, że „być może Żmichowska była jedną z niewielu kobiet na tyle odważnych, doświadczonych i elokwentnych, by podjąć się krytyki tego, co krytyce dotąd nie podlegało”³². Jako przedstawicielka literatury wychowawczej dla kobiet, której najpopularniejszymi nazwiskami były Tańska i Ziemięcka, jedynie Żmichowska nie była hipokrytką³³. Jej życie było zgodne z tym, do czego przekonywała i mobilizowała inne kobiety³⁴.

Pedagogika Żmichowskiej opierała się na entuzjazmie, kategorii uważanej przez nią za najważniejszą przy zdobywaniu wiedzy, poznawaniu świata i poszerzaniu horyzontów³⁵. W rozmowie, którą ceniła najbardziej jako środek dydaktyczny, przekazywała zdobytą i przemyślaną wiedzę oraz własne doświadczenia. Rozmowę w znacznym stopniu zastępował Żmichowskiej list³⁶. Stąd tak pokazana korespondencja, w znacznej części zachowana. Tę korespondencję trzeba

³¹ N. Żmichowska, J. Baranowska. *Ścieżki przez życie...*, s. 148.

³² U. Phillips, *Narcyza Żmichowska...*, s. 98.

³³ Borkowska przypomina krytykę Żmichowskiej, w której Hoffmanowa „była [...] mistrzynią komunałów, autorką idealnie realizującą oczekiwania mało wyrobionego odbiorcy i jego lustrzanym odbiciem. Żmichowska dostrzegała w dydaktycznych książkach Hoffmanowej bezkrytyczny tradycjonalizm, powierzchowność sądów, uleganie autorytetom i stereotypowemu myśleniu”. G. Borkowska, *Strategia pszczoły: Żmichowska wobec Hoffmanowej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 75. Phillips, pisząc o *Listach matki o wychowaniu córek swoich* Hoffmanowej, idzie jeszcze dalej, kiedy stwierdza „wyczuwam tu element cynizmu, a nawet wyrachowania, co może po części wyjaśnić siłę ataku Żmichowskiej, jaki miał miejsce kilkadziesiąt lat później”. U. Phillips, *Narcyza Żmichowska...*, s. 64.

³⁴ Jak zobaczymy w przypadku Wandy Grabowskiej, wcale nie było to zadanie łatwe i rzadko uwieńczone sukcesem.

³⁵ Pamiętajmy, że swoje uwagi pedagogiczne pisała w kraju, w którym nie wprowadzono jeszcze nawet elementarza, nie mówiąc o pomocach naukowych, które widziała we Francji, o których czytała, że są używane w Stanach Zjednoczonych. Phillips wnikliwie pokazała jej pasję poszukiwania możliwości zmiany w pedagogice rodzimej przez podpatrywanie i zastosowanie wzorców innych krajów. U. Phillips, *Narcyza Żmichowska...*, s. 139.

³⁶ „Wspaniałam eseistyczno-publicystycznym piórem” określiła listy Żmichowskiej G. Borkowska, *Strategia pszczoły...*, s. 73.

traktować na równi z literaturą, jak w przypadku George Sand. W listach często mówiła bardziej „własnym głosem”, gdy w rzeczach drukowanych ograniczała ją cenzura zaborców, jak i ta druga, wewnętrzna, którą określała jako może jeszcze gorszą. Osobowość Żmichowskiej prócz literatury, której była autorką, przeniknęła do kultury polskiej *via* jej uczennice, z których Wanda Grabowska, potem Żeleńska interesuje nas tu najbardziej. Uczennice i przyjaciółki nadały jej status „mistrzyni”. Tak traktowała ją i Grabowska.

Wanda Grabowska (1841–1904)

W drodze do spotkania Żmichowskiej z Boyem najważniejszym „nośnikiem” była oczywiście matka Tadeusza – Wanda Grabowska. Niejeden raz Boyowi oberwało się za jego żydowskość, bo przecież dziedziczył ją po matce. A ta pochodziła z warszawskiej „młodej” szlachty frankistowskiej. Po wielkiej prozie *Ksiąg Jakubowych*, które Olga Tokarczuk kończy ujmującym obrazem koncertu małej pianistki Maryni Wołowskiej, która stała się potem wielką pianistką Marią Szymanowską, wiemy już „oficjalnie”, jak wielu Żydów otrzymało wtedy wstęp do kultury polskiej. Trzeba przyznać, że wykorzystali go w pełni, stając się niekoniernie bankierami, co im zawsze wyrzucano, a artystkami, poetami, lekarzami, naukowcami. Bilans kulturalny świadczy o tym, że warto było pozwolić im wejść.

Grabowska zawsze pozostanie postacią tła wielkich mężczyzn swego życia – męża Władysława Żeleńskiego i ich środkowego syna Tadeusza. Ale też tła swojej znakomitej nauczycielki, uwielbianej Mistrzyni, którą do końca podziwiała i czciła jak świętą. Stąd pisząc o Wandzie, autorki i autorzy najmniej mają do powiedzenia o niej samej, a raczej o rodzinnym kontekście jej życia i Żmichowskiej. Z tych krótkich wzmianek możemy jednak jakiś portret matki Boya (uwielbianej przez syna) spróbować wydobyć. Zewnętrznie jej obraz daje badaczka Barbara Winklowska następujący: ciemna karnacja, typ trochę semicki, przystojna, o ciemnozielonych oczach, które odziedziczył Tadeusz, smutna i zadumana, czyli o usposobieniu melancholijnym, które też przejmie Tadeusz³⁷. Warto porównać zdjęcia matki i syna, są bardzo do siebie podobni, mają tak samo smutne spojrzenie.

Ze Żmichowską Wanda poznała się w Warszawie w 1858 roku, będąc jedną z uczennic pensji Julii Bąkowskiej, potem Baranowskiej. Ta przyjaciółka Żmichowskiej ściągnęła ją, aby uczyła geografii młode panny Grabowskie i kilka innych, dla których w kamienicy przy ulicy Miodowej, właścicielem której był Jan Andrzej Grabowski – ojciec Wandy, przeznaczono kilka pomieszczeń. Uczyła nie tylko geografii, ale pedagogiki, języka polskiego, zaszczepiała pasję naukową

³⁷ B. Winklowska, *Narcyza Żmichowska...*, s. 61–62.

i gorący patriotyzm (typu drugiego, niemartyrologicznego oczywiście), wykazując swoim przykładem wartość samodzielnego myślenia, co było wtedy bardzo źle przyjmowane, ale na szczęście nie na t e j pensji.

Dla Żmichowskiej ze szczególnym pietyzmem urządzono skromne, ale przytulne i wygodne dwupokojowe mieszkanie z kominkiem na trzecim piętrze. Pisała potem wielokrotnie, że ten pobyt na „Miodogórze”, jak przyjęło się nazywać mieszkanie pisarki, był najszczęśliwszym okresem jej życia. Od 1862 roku wygłaszała tam dla pańien pogadanki i dużo z nimi rozmawiała, jak to miała w pedagogicznym zwyczaju. Słuchały jej też cztery córki Jana: Wanda, Julia, Maria i Zofia. Ale małe mieszkanie Żmichowskiej przyciągało nie tylko pensjonarki. Był to intelektualny salon, w którym jak napisze potem Boy: „skupiało się co było podówczas szlachetniejszego, gorętszego w Warszawie”³⁸. Wanda czytała wiersze Gabryelli (pod tym, zarzuconym później pseudonimem Żmichowska publikowała swoje wiersze i wczesne utwory prozą) i *Pogankę*, a zaraz po spotkaniu pomagała w korekcie *Pism* Żmichowskiej wydawanych w latach 1858–1861 przez dyrektora Biblioteki Głównej w Warszawie i przyjaciela Żmichowskiej z lat działalności konspiracyjnej – Hipolita Skimborowicza.

Po późnym jak na owe czasy (miała lat 30) zamążpójściu Wanda całkowicie oddała się rodzinie. Swego męża kochała „z przymieszką uwielbienia”³⁹, była dumna z jego talentu, a kariera Władysława stała się głównym celem jej życia, ale jednak nie zerwała kontaktu z Mistrzynią. Badaczka życia Boya, Winkłowa, napisała książkę o niezwykle przyjaźni Narcyzy i Wandy. Jest to w znacznej mierze przyjaźń listowa. Narcyza z Wandą korespondowały przez 15 lat. Zachowało się i zostało wydanych 185 listów Żmichowskiej do Wandy Grabowskiej, potem Żeleńskiej. To dużo, aby się przekonać, jak był to gorący kontakt duchowy, który w znacznym stopniu wpłynął na syna Wandy. Winkłowa podkreśla, że w Wandzie „chciała [Żmichowska – przyp. I.A.S.] widzieć swoją następczynię, nie szczędziła więc mozolnego trudu, ażeby zrealizować ten plan, ale kiedy się nie powiodł”⁴⁰, umiała wskazać Wandzie inne możliwości rozwoju, gdyż dla Narcyzy „najważniejszą wartością była praca nad sobą”⁴¹. Wanda była

³⁸ T. Żeleński-Boy, *Ludzie żywi*, Warszawa 2016, s. 137.

³⁹ B. Winkłowa, *Narcyza Żmichowska...*, s. 140. Za uwagi dotyczące postaci Wandy Grabowskiej, której pełnego obrazu nie udało mi się tutaj (siłą rzeczy) odtworzyć, bardzo dziękuję Autorce/Autorowi recenzji niniejszego artykułu. Matka Boya z pewnością była uwikłana w „burżuazyjne przesady” i żyła w sposób typowy dla swojej klasy społecznej, a także w bardzo polskiej i nadal aktualnej kulturze „matki-Polki”. Robiła zatem to, co wtedy było właściwe i normalne.

⁴⁰ Nie udało się wspólne pisanie powieści *Autobiografia zastanawiającej się nad sobą kobiety*, do której Żmichowska przesyłała Wandzie ogólny zarys, a ta miała za zadanie go rozwijać. Tytuł byłby pewnie nie do przyjęcia dla publiczności, ale wiele mówi o Żmichowskiej. O tym, jak wielki na tle niespełnienia się planów powieściowych przeżyły zawód, pisze B. Winkłowa, *Narcyza Żmichowska...*, s. 104–111.

⁴¹ *Ibidem*, s. 7.

„ostatnim entuzjazmem” Narcyzy⁴² i to trzeba wziąć pod szczególną uwagę w kontekście osobowości intelektualnej i twórczości Boya. Mimo jego początkowej, młodzieńczej niechęci matka przekazała mu „entuzjazm” Żmichowskiej i scedowała nań bycie „architektem pośmiertnej obecności”⁴³ pisarki w kulturze polskiej.

Grabowska oddała się całkowicie w służbę męzowskiego talentu. „Wszystko trzeba ześrodkowywać i urządzić odpowiednio do potrzeb jego ducha” – pisała do Narcyzy⁴⁴. I tak się stało. Prócz zwykłych zadań domowych zajmowała się synami, prowadziła salon, który był w XIX wieku czymś na kształt *Artist Management*, a ona starała się wypromować w nim swego męża. Ale kontynuowała przecież prace literackie, którym poświęcała się jeszcze w okresie panieńskim, sporo tłumaczyła. Zachęcona przez Żmichowską (ta stale ją do prac literackich pobudzała listownie!), przetłumaczyła z niemieckiego powieść *Hertha* szwedzkiej feministki Fredriki Bremer (1801–1865), ale obawiając się, że może zostać źle przyjęta na gruncie polskim jako zbyt odważna w ukazywaniu rzeczywistości doświadczenia kobiecego, wydała ją anonimowo. Dlatego Żmichowska oczekuje od niej większej odwagi w wypowiadaniu własnych poglądów i pomijania konwenansów. Ale Wanda to nie Narcyza. Na tle Wandy widać, jak odważną i wolnomyślną kobietą była Żmichowska, a Wanda pozostała do końca kimś z kart miłej, ale dla Żmichowskiej zbyt ukladnej powieści *Małe kobiety* Louisy May Alcott, którą świetnie przetłumaczyła siostra Wandy – Zofia, co nie jest oceną, tylko stwierdzeniem faktu. Ten fakt jednak, że Wanda tłumaczyła, a i jej siostra była zawodową i świetną tłumaczką, warto tu podkreślić, bo ma on pierwszorzędne znaczenie dla przyszłego talentu translatorskiego Boya, który dziedziczył po matce i ciotce.

W 1877 roku ukazał się tom szkiców Wandy Żeleńskiej *Znakomite niewiasty*⁴⁵, w którym dała m.in. apologię Klementyny Tańskiej-Hoffmanowej. Nie byłoby

⁴² List Narcyzy do Wandy z 9 października 1867 r., *Listy* t. 5..., s. 382.

⁴³ Twórcą pojęcia „architekci pośmiertnej obecności twórców w kulturze” jest Nowicki. Wprowadził je w kulturalny obieg w artykule: *Trentowski tra gli artefici della presenza di Vanini nella cultura* [w:] *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli*, vol. III, 2, Galatina 2008, s. 121–141. Termin ten ściśle wiąże się w jego filozofii z pojęciem „nieśmiertelność kulturalna”. Aby ta „nieśmiertelność” miała szansę w ogóle zaistnieć, potrzebni są „architekci”, czyli ludzie, którzy podejmą się badania i pokazywania dzieł kolejnym pokoleniom. „Architekci” mogą pozytywnie i negatywnie determinować obecność twórcy w kulturze, ale obydwa determinanty są potrzebne.

⁴⁴ List Wandy do Narcyzy z 30 stycznia 1871, jeden z trzech zachowanych w całości, cytuje: B. Winkłowa, *Narcyza Żmichowska...*, s. 142.

⁴⁵ Pełny spis tego, co zostało po Wandzie, podają za: M. Romankówna, *Boy – edytor i interpretator twórczości Gabrielli*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1978, z. 68, *Prace Historycznoliterackie* 7, s. 124; *O Pismach Gabrielli. Poganka*, „Bluszczy” 1870, nr 46 i 48; *Listy o Pismach Gabrielli*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 237, 238, 246, 247 (artykuł podpisany „Stefan”); *Narcyza Żmichowska, wspomnienie pośmiertne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 54 i 55; *Narcyza Żmichowska, wspomnienie pośmiertne*, „Kłosa” 1877, nr 602–604; *Żmichowska na Wystawie paryskiej 1867 roku*, „Ateneum” 1895, t. I, z. 1, s. 60–78; [Recenzja]: „*Mysli*” Narcyzy Żmichowskiej, „Bluszczy” 1902, nr 8; *Pogadanki pedagogiczne Narcyzy Żmichowskiej (w opracowaniu Wandy Żeleńskiej)*, „Bluszczy” 1902 nr 9, 12, 14, 16, 18, 21, 23, 28, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 40; *Ćwierć wieku po zgonie*,

w tym nic dziwnego, ale w tym samym czasie (od 1873 roku) Żmichowska opracowywała wydanie zbiorowe dzieł Hoffmanowej i do jej tekstów pedagogicznych wprowadziła współczesnych sobie czytelników za pomocą *Słowa przedwstępnego do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej*. W sposób mistrzowski poddała w nim krytyce tę pedagogikę, z którą nigdy się nie utożsamiała. Nie tylko Wanda, ale większość jej przyjaciółek i uczennic wcześniej albo później (po śmierci Żmichowskiej) usuwała jej krytyczne uwagi o Hoffmanowej i kastrowała jej pisma ze zbyt śmiałych myśli. Nie wiem, czy zdawały sobie sprawę z tego, że tym samym usuwają z pedagogiki Żmichowskiej jej własną, odrębną i znacznie wybiegającą w przyszłość myśl autorki.

Wanda Żeleńska wystawiła Żmichowskiej jeszcze za życia pomnik „z marmuru kararyjskiego” (tak zaczyna tekst o *Pogance*), pisząc w 1870 roku listy Stefana (pod takim pseudonimem) *O pismach Gabryelli*, na co Żmichowska zareagowała słowami: „tak być chwaloną bez zastrzeżenia, bez jednej chociaż przymóweczki przez swoją własną – młodszą siostrzyczkę. To dopiero stowarzyszenie wzajemnej admiracji”⁴⁶ i zarzuciła Wandzie zupełny brak talentu krytycznego. Krytyczną analizę podjął dopiero syn Wandy, który w młodości wyśmiewał i pamięć, i pomnik, ale to od jego tekstu z 1928 roku zaczęło się ponowne zainteresowanie Żmichowską. Boy wydobył ją z pośmiertnego czyścica i umieścił na trwałe na polu literatury polskiej.

Żmichowska spełniła ogromną rolę w tej wcale nie tak nieistotnej, jak jest ona kwitowana, twórczości eseistycznej Wandy⁴⁷. Nawet po śmierci była trwale i pozytywnie obecna na jej „polu dajmoniona”⁴⁸. Gdyby nie to, pewnie jeszcze mniej pism ta nazbyt w „powinności” i „cnoty niewieście” uwikłana, a mądra, szlachetna i dzielna kobieta pozostawiłaby po sobie. Wielką i wcale nie mimowolną zasługą Wandy jest natomiast fakt, że doprowadziła do spotkania Żmichowskiej z kompozytorem Żeleńskim, a przede wszystkim ich synem Tadeuszem.

Władysław Żeleński (1837–1921)

Kompozytorowi przypada w tym towarzystwie rola wyjątkowa, bo umuzycznił teksty Żmichowskiej, co w filozofii Nowickiego jest najwyższej cenioną formą

„Bluszcz” 1902, nr 4. Ponadto ukazał się zbiorek Żeleńskiej pt. *Znakomite niewiasty. Szkice*, Warszawa 1877. Wydała też Żeleńska wybór poezji pt. *Lirnik polski*, Warszawa 1883.

⁴⁶ B. Winklowska, *Narcyza Żmichowska...*, s. 135–136.

⁴⁷ Zob. przyp. 45 – spis pism Grabowskiej.

⁴⁸ Pojęcie z filozofii kultury Nowickiego, które oznacza „pewną przestrzeń istniejącą w każdym człowieku, którą wypełnia obecność innych, ważnych dla niego ludzi”. A. Nowicki, *Nauczyciele*, Lublin 1981, s. 7–10 i 32. Nowicki uważa, że „pole dajmoniona” jest jednym z najważniejszych pojęć pedagogicznych, bo jego istnienie gwarantuje pokoleniowy przekaz istotnych dla kultury wartości. Na tym polu znajdują się nauczyciele, mistrzowie i inni, którzy mieli wpływ i pozostawili trwały ślad w umyśle i sercu ucznia. A wszyscy przecież jesteśmy uczniami.

spotkania, ponieważ „owocuje w świecie dzieł”⁴⁹. Żeleński poznał Żmichowską poprzez pisma. A to dlatego, że Grabowska wręczyła na zaręczyny swemu wybrankowi cztery tomiki *Pism Gabryelli* z dedykacją: „Mojemu narzeczonemu w dniu zaręczyn – Wanda. d. 24 grudnia 1871 r.”. Ironicznie jako „udzielenie swego kultu mężowi” komentował ten fakt Boy. Poznali się natomiast osobiście na ślubie Żeleńskich w Warszawie 13 maja 1872 roku. Jakież było zdziwienie Narcyzy, gdy kilka dni po ślubie na koncercie kompozytorskim Żeleńskiego usłyszała, obok jego *Symfonii* własne wiersze z *Książki pamiątek* z jego muzyką. Pisała, jak to ona, ironicznie (po kim Boy odziedziczył swój styl ironiczny? nie po matce): „Wanda koniecznie by chciała wszystkie wierszydła Gabryelli na kark mężowi zwalić”, sądziła, że to jedynie „nadzwyczajna grzeczność pierwszych poślubnych miesięcy”. Cytująca te słowa Winklowska podsumowuje, że „nie było tak, jak sądziła Żmichowska”, bo „Władysław jeszcze wielokrotnie wracał do jej twórczości poetyckiej, z jej wierszy czerpiąc natchnienie”⁵⁰. Także Boy, kiedy pisał: „ojciec mój najpiękniejsze swoje pieśni tworzył do słów Garyelli”⁵¹ – powiedział to na wyrost.

Otóż ze spisu kompozycji Żeleńskiego⁵² wynika, że kompozytor umuzycznił dokładnie osiem wierszy Żmichowskiej, najwięcej w latach 1871–1873 – sześć pieśni: 1) *Z książki pamiątek*; 2) *Podarunek*; 3) *Tęsknota*; 4) *Niepodobieństwo*; 5) *Łaskawa dziewczyna*; 6) *Co bym ci chciała dać*, a w 1876 roku pieśń siódmą *Dziwne dziewczę* i ostatnią, ósmą *Oczywistość* w 1877 roku. Wszystkie zostały zebrane jako *Pieśni Gabryelli* op. 25. Ostatnia pieśń do tekstu Żmichowskiej powstała rok po jej śmierci, potem Żeleński już nigdy nie wrócił do tych tekstów.

Adam Rieger w niewydanej pracy doktorskiej o pieśniach Żeleńskiego z 1938 roku⁵³ tylko dwie zaliczył do udanych: to *Łaskawa dziewczyna* („mimo zupełnej prostoty, czy może dzięki niej, piosenka jest naprawdę zgrabna, wręcz urocza”⁵⁴) i *Dziwne dziewczę*⁵⁵. Pozostałe pieśni przedstawiają według autora mniejszą wartość. Najłabsza jest *Tęsknota*, inne często grzeszą rozwlekłością. „Jednolitej linii rozwojowej trudno się doszukać. Osiągnięć jednej pieśni nie rozwija kompozytor w innych. Jak również pod względem stylistycznym nie mają pieśni op. 25. swojego jednolitego oblicza” – podsumowuje młody badacz⁵⁶.

⁴⁹ A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 96.

⁵⁰ B. Winklowska, *Narcyza Żmichowska...*, s. 147–148.

⁵¹ T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, s. 106.

⁵² M. Negrey, *Władysław Żeleński* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 12, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 392–401.

⁵³ Maszynopis udostępniony publiczności internetowej: A. Rieger, *Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu Władysława Żeleńskiego*, 1937/1938, Biblioteka Jagiellońska, BJ Rkp. Przyb. 51/13, identyfikator dokumentu cyfrowego: NDIGORP011338, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=279374>.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 99.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 101–102.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 104.

I choć Żeleński za życia „uchodził w opinii powszechnej przede wszystkim za twórcę pieśni i zdobył zaszczytny przydomek następcy Moniuszki w zakresie pieśniarstwa polskiego”⁵⁷, to Rieger ocenia charakter całej spuścizny pieśniowej Żeleńskiego jako zachowawczy, konserwatywny i wtórny⁵⁸, czyli dokładnie odzwierciedlający osobowość samego kompozytora, którą znamy z niewielu, ale jednak kart jego biografii: był apodyktyczny i konserwatywny⁵⁹, takie metody stosował jako ojciec, pedagog i kompozytor.

Przesadą byłoby twierdzić, że Żeleński był zafascynowany Żmichowską i ta poezja była jego wielką inspiracją. Nie był, teksty go w pewien sposób zajęły, ale miał wiele innych do wyboru. Żeleński tymi kilkoma „spłacił się” swej żonie. Nie znamy tak dobrze życia Żeleńskiego, aby wiedzieć, czy czytał jakieś jej pisma, czy czasem rozmawiał z Wandą o jej mentorce. Z zapisków Boya wynika, że jego matka rozmawiała o Żmichowskiej przede wszystkim z ludźmi zza tzw. kordonu, czyli przyjeżdżającymi z Warszawy albo zaboru rosyjskiego, może i pruskiego, bo w tych zaborach Żmichowska była dobrze znana, ale w Galicji, w Krakowie raczej słabo albo zupełnie. Żeleński miał chyba za dużo innych spraw, istotniejszych dla niego jako kompozytora, niż rozmowy o literatce, ale wiedzieć tego raczej nie będziemy. Faktem jest jednak, że dzięki aktywności Wandy Żmichowskiej przetrwała również w pieśniach, co jest wiadomością dla kultury pocieszającą⁶⁰.

Słuchając dziś tych pieśni, nie da się obronić tezy o nich jako o najważniejszej części spuścizny kompozytorskiej Żeleńskiego. Znacznie wartościowsze są jego utwory kameralne, które na szczęście wydobywa się z zapomnienia. Ale praca nad pieśniami miała zapewne wpływ na opery Żeleńskiego, które warte są przypomnienia, bo tu kompozytor okazuje się pierwszym werystą polskim⁶¹. Pieśni stanowią interesujący historyczny dokument muzyczny, który może być nadal uaktualniany przez kolejne wykonania i nagrania, co też ma miejsce.

⁵⁷ Z. Jachimecki, *Żeleński*, Kraków 1987, s. 91

⁵⁸ „Przyczyn pewnej jednostronności Żeleńskiego w dziedzinie formalnej upatrywałem m.in. w konserwatyzmie kompozytora, zapatrzeniu we wzory dzieł klasycznych (instrumentalnych), specyficznym lirycznym uzdolnieniu Żeleńskiego, w przejawiającym się po roku 1880 pewnym ogólnym osłabieniu chęci wynajdywania nowych form i rosnących tendencji do powtarzania form już wypróbowanych, i na koniec w nieco powierzchownym stosunku do tekstu, – jasnym jest bowiem, że wychodząc od tekstu i poszukując dla niego każdorazowo najwłaściwszego kształtu byłby Żeleński wydatnie pomnożył ilość różnych typów form, nie mówiąc już o tym, że unikałby wówczas trafiających się wcale często rozdzźwięków między tekstem a autonomiczną niejako koncepcją muzyczną”. A. Rieger, *Pieśni solowe...*, s. 255.

⁵⁹ Z. Jachimecki, *Żeleński*, s. 18 i 41.

⁶⁰ Choć w istocie dotąd niezauważoną. A. Iwanicka-Nijkowska pisze: „Pieśni Władysława Żeleńskiego zaliczane są do najcenniejszych przykładów kontynuacji twórczości pieśniowej Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki”, ale wśród autorów tekstów nie wymienia w ogóle Żmichowskiej! <https://culture.pl/pl/artykul/wladyslaw-zelenski-piesni> (15.06.2022).

⁶¹ Pierwowzór operowy i dalekie źródło inspiracji jego trzeciej opery *Janek* stanowi *Cavalleria rusticana* Pietro Mascagniego.

Kraków (Galicja) i Warszawa (Kongresówka)

W tym miejscu konieczna jest dygresja dotycząca dwóch miast i środowisk, które zapewne w niemałej mierze przyczyniły się do określonych działań kulturalnych rodziny Żeleńskich. Otóż Warszawa naówczas, jako stolica Królestwa Polskiego, była znacznie bardziej otwarta intelektualnie. Grabowska po wyjściu za Żeleńskiego musiała opuścić ośrodek, w którym spotykała wielu ludzi światłych, gdzie łatwiej było się spotkać także z Mistrzynią – Żmichowską. O powrocie do Krakowa zdecydował przede wszystkim Żeleński, bo nie widział dla siebie muzycznych perspektyw w Warszawie i drażniła go konieczność mówienia w języku rosyjskim. Chciał też, aby synowie mogli uczyć się w języku ojczystym, co gwarantowało wolne miasto Kraków. Pewnie nie przyszło mu do głowy rozważać, czy jego żonie ten wyjazd będzie służył. A otóż jej nie bardzo służył, choć do swojej nagłej śmierci, którą najbardziej przeżył Tadeusz, była taka, jak ją widział i dlatego się z nią ożenił Władysław: „gruntownie myśląca i całem sercem przywiązana do mnie i do mojej sztuki”⁶².

Już po pierwszej wizycie w majątku rodzinnym Żeleńskich herbu Żelanka w Galicji Wanda wróciła przynębiona i wołałaby nie opuszczać Warszawy⁶³. Ale zrobiła to z miłości i poczucia „powinności”. W roli pani domu okazała się nieoceniona, ale jej wyjazd z Warszawy spowodował, że impulsy płynące od Żmichowskiej, które dotąd działały mobilizująco i wspomagająco, przeniosły się wyłącznie na strony listów, a jako matka i żona nie miała tyle czasu, aby poświęcać się pracy literackiej i tłumaczeniom. Stąd jej syn określił ją jako „zwichniętą literatkę”. Był baczny i wrażliwym obserwatorem (jak Żmichowska) i zapewne zauważył, że jego uwielbiana matka, melancholijnego (jak i on sam) usposobienia, mając tyle innych prac, prawie całkiem zrezygnowała z siebie. W takim kontekście listy Żmichowskiej jako jedyne wiązały ją z dawnym światem literackim, który porzuciła na rzecz muzycznego świata męża.

A przecież w Krakowie było tak samo źle pod względem muzycznym, jak w Warszawie, albo jeszcze gorzej⁶⁴. Jachimecki pisze, że po powrocie „w Krakowie zastał stosunki muzyczne niewiele różniące się od tych, w jakich przed przeszło dwudziestoma laty debiutował tu jako kompozytor”⁶⁵. Nie brzmi zachęcająco. A jednak Żeleński stał się w Krakowie postacią pomnikową.

To jednak nic jeszcze. Galicja według statystyk tamtego okresu pod względem analfabetyzmu i związanej z nim ciemnoty umysłowej plasowała się na najwyższym poziomie europejskim. Wiązało się to ściśle z obrazem zdrowotnym

⁶² Z listu Władysława Żeleńskiego do Juliana Łukaszewskiego z 1878 roku. Z. Jachimecki, *Żeleński*, s. 30.

⁶³ J. Hen, *Blazen – wielki mąż...*, s. 13.

⁶⁴ „Pustynia muzyczna” – powie J. Hen: *ibidem*, s. 20.

⁶⁵ Z. Jachimecki, *Żeleński*, s. 32.

społeczeństwa galicyjskiego, którego doświadczył na własne oczy jeszcze dość nieporadny specjalista od chorób dziecięcych, dr Tadeusz Żeleński. To wykształcenie i kilkuletnia praktyka Boya były najlepszą szkołą dla jego późniejszej działalności publicystycznej. Stefan Zaleski – działacz i organizator szkolnictwa ludowego – przedstawił obraz społeczny Galicji w cytowanych mowach sejmowych, fragmentach broszur i wypowiedzi konserwatywnej elity społecznej, która za wszelką cenę pragnęła uniknąć wyzwolenia z ciemnoty, i podsumował jako „egoizm stanowy”:

Strach przed hyperprodukcją inteligencji i oświatą chłopską doprowadza wielu stańczyków do obłędu prześladowczego tak dalece, że ludzie skądinąd rozumni, stają się na punkcie tych dwóch spraw samolubami i obskurantami, jakich trudnoby dziś szukać w innym społeczeństwie, nawet rosyjskim, nawet japońskim... Sądząc stronnictwo konserwatywne po tych jego przywódcach, których poznaliśmy z występów sejmowych, spostrzegamy z przerażeniem, że ci nasi oligarchowie galicyjscy, więcej są zacofani w pojęciach o oświacie i prawach ludu do niej, niż ich pradedziowie z XVI wieku⁶⁶.

Wyrażenie „nędza galicyjska”⁶⁷ przystawało całkowicie do warunków życia i stosunków społecznych panujących w XIX-wiecznej Galicji. Sam Kraków nie był metropolią kulturalną, lecz prowincjonalnym miastem, w którym zainteresowanie sztuką obejmowało niewielki krąg najbardziej utytułowanych postaci. Sam Kraków, malowniczo prowincjonalny, „miał w sobie coś z prowincji i coś z renesansu” – jak wspomina słowa Boya Ludwik Hieronim Morstin⁶⁸.

Najistotniejszą zaletą Krakowa był jednak dla Władysława Żeleńskiego brak widomego, jak w Warszawie, ucisku. Możliwość mówienia i pisania po polsku, czytania polskich autorów, wystawiania polskich sztuk. Niektórzy Polacy wykorzystywali ten fakt do szlachetnych celów, większość trwała w marazmie, smutku i melancholii, który zauważył już mały Tadeusz, gdy przybył z rodzicami do Krakowa. Kraków posiadał (i posiada) swój *genius loci*, co pozwoliło na zmityzowanie tego miasta, które na przełomie wieków XIX i XX wcale nie było tak łaskawe dla swoich mieszkańców. Także i z powodu konserwatywnego, niepozwalającego na reformy społeczne i oświatowe stronnictwa stańczyków. Zdanie Tadeusza na temat ich rządów w Krakowie i Galicji znamy. „Ocecił ich surowo” – pisze Józef Hen⁶⁹. A byli to przyjaciele ojca, których widywał w salonie.

Mit Galicji, wykreowany przede wszystkim przez emigrantów, których stamtąd z powodu osławionej „nędzy” wyjechało немало, jako rzeczywistość pewnie nigdy nie istniał. Nie tylko Martin Pollack „niszczył mit Galicji”⁷⁰, Jan Sowa

⁶⁶ S. Zaleski [Świątłomir], *Ciemnota Galicji w świetle cyfr i faktów. 1772–1902. Czarna księga szkolnictwa galicyjskiego*, Lwów 1904, s. 213.

⁶⁷ S.A. Szczepanowski, *Nędza Galicji w cyfrach i program energicznego rozwoju gospodarstwa krajowego*, Lwów 1888.

⁶⁸ L.H. Morstin, *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957, s. 126.

⁶⁹ J. Hen, *Blazen – wielki mąż...*, s. 22.

⁷⁰ M. Pollack, *Niszczę mit Galicji*, rozmowę przeprowadził P. Buras, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Kultura”), 2010, nr 285, s. 13.

podsumowuje go: „Przekonanie o szczególnej hybrydyczności kultury Kresów jest ideologicznym złudzeniem, podobnie jak teza o ich harmonijnej wielokulturowości – służy przysłonięciu koszmaru, jakim były tamtejsze stosunki społeczne”⁷¹. W takiej atmosferze dobrze czuł się kompozytor Żeleński, ale już nie jego żona, a i jego syn nieszczególnie. Być może, że atmosfera ta wpłynęła na nagłą śmierć Wandy, a z pewnością uruchomiła krytycyzm wrażliwego, niezwykłego chłopca i współtworzyła osobowość późniejszego Boya.

Tadeusz Żeleński-Boy (1874–1941)

To postać w Polsce ciągle i ciągle pociągana do odpowiedzialności za *Słówka* i wiele innych słów gorzkiej prawdy pod adresem Polaków (mniej pod adresem Polek, ale i one się oburzały) skierowanych. Opisany najwnikliwiej przez równie co on sam niezależnie myślącego pisarza Hena, stanowi swoiste lustro, w którym przeglądają się kolejne pokolenia. Charakteryzująca go odwaga osobnego myślenia, bystrość i ostrość obserwacji oraz bezkompromisowość w jej pisemnym oddawaniu, życie bez typowej polskiej hipokryzji, antyklerykalizm i swoisty feminizm⁷² powodują, że Boy jest nie tylko bliski postaci Żmichowskiej, ale jest „jakby” jej przedłużeniem i nowym, męskim wcieleniem. Również „demokratyczne poglądy Boya miały [...] swe źródło niewątpliwe w postępowym wychowaniu jego matki, w demokratyzmie Narcyzy Żmichowskiej i solidaryzmie społecznym jej przyjaciół” – pisze Mieczysława Romankówna⁷³.

Nigdy jej nie poznał, miał zaledwie dwa lata, jak umarła. Przez matkę karmiony opowieściami o Mistrzyni, nie cierpiał jej, miał dość tej „świętej” Narcyzy. Jak to się stało zatem, że w 1928 roku postanowił wyciągnąć Żmichowską z zapomnienia? I zrobił to swoim sposobem. Napisał obrazoburczy artykuł *Romans Gabrielli*. Rozdmuchał lesbijską miłość do ziemianki Pauliny Zbyszewskiej, która po dziś dzień dzieli badaczy na tych, którzy o tym piszą, i tych, którzy kwestię pomijają. Ale efekt był natychmiastowy. Zaczęto wznawiać tomy jej pism, potem wydano korespondencję, badacze zajęli się biografią i twórczością. Gdyby nie Boy, Narcyza pozostałaby być może i w XX wieku tylko jedną z szeregu XIX-wiecznych „moralizatorek”, ale swoiste odbrazowanie jej pomnika, który stworzyła (w dobrej wierze) jego matka i inne uczennice oraz przyjaciółki Żmichowskiej, Boy w sobie tylko właściwy sposób (*modus laegendi* i *modus creandi*) kilku artykułami uczynił. Pisał: „Zrobiliście z tej wspaniałej kobiety nudną

⁷¹ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 453.

⁷² Rozumiany jako zainteresowanie problemami kobiet i zwrócenie uwagi na fakt, że ich cielenność jest polem, z którym ściśle wiąże się kobieca tożsamość, a co związane było z lekarskim wykształceniem Boya.

⁷³ M. Romankówna, *Boy – edytor...*, s. 123.

guwernantkę; zamarynowaliście ją w cnocie tak, że nikt już jej książek do rąk nie bierze [...]. Pochowaliście ją gorzej od Norwida, bo zaiste łatwiej się wygrzebać pisarzowi z kompletnego zapomnienia, niż odwalić kamień grobowy takiej kanonizacji. Unicestwiliście ją hipokryzją szacunku”⁷⁴. Mocne słowa, podnoszące istotny problem kultury polskiej, w której chęć stawiania pomników niekoniecznie zaświadcza o znajomości prawdziwego życia, a zwłaszcza dzieła postaci pomnikowych. Mimo że Boy zwraca się tu i przeciwko stanowisku własnej matki, to jednak wie, że to dzięki jej gromadzeniu listów i pamiątek, a także trwałej obecności we wspomnieniu, co tak denerwowało nastoletniego Tadeusza, Żmichowska została mu podana do przeniesienia w wiek XX i dalej. Powtórzmy pytanie: jak to się stało, że mimo woli stał się jeszcze jednym „entuzjastą”? Sam odpowiada: „przeniknął mnie jakiś fluid wydzielający się z tych listów [...]”. Odczytałem na nowo jej Pisma, przewertowałem zwłaszcza jej wydaną drukiem korespondencję. Oczy mi się otworzyły, zacząłem znać tę kobietę, rozumieć urok, jaki wywierała na tych, którzy się z nią zetknęli”⁷⁵. Boy spotkał się w ten sposób z najcenniejszymi częstkami osobowości Żmichowskiej, a spotkanie to można określić jako dla kultury polskiej znaczące.

Jednak samo spotkanie Boya z życiem i dziełem Żmichowskiej nie byłoby tak intrygujące, gdyby nie fakt wyraźnego powinowactwa duchowego i mentalnego tych dwojga. Jest to tak niezwykle spotkanie dwojga niezależnych umysłów i odważnych serc, że nie daje się go opisać w kategoriach zdroworozsądkowych, zwykłych i codziennych. Do tak wyjątkowego spotkania warto spróbować przyłożyć teorię „jaźniaków” Bronisława Trentowskiego. Jest ona piękna i poruszająca, pobudzająca do myślenia. Jej źródła sięgają Platona i platończyka Plotyna. Wykorzystanie jej do ujawnienia powinowactwa Żmichowskiej i Boya zawdzięczam nie samemu Trentowskiemu, a jego badaczowi Nowickiemu, który rozwijał twórczo, w duchu i literze swego systemu filozofii kultury, „teorię jaźniaków”, zamieniając je na „rzeczaki”, tj. *res creande*, czyli dzieła, które domagają się od nas stworzenia.

Bronisław Trentowski (1808–1869)

Filozof polski, który po upadku powstania listopadowego przebywał na emigracji w Niemczech, tam studiował i poznał gruntownie przede wszystkim filozofię Hegla. Był twórcą wielu neologizmów, m.in. pojęć „jaźń” i „cybernetyka”, które weszły na stałe do słownika filozoficznego, psychologicznego i naukowego, a także do słownika codziennego. Skwapliwie notuję, że publikację dzieł Trentowskiego (szczególnie jego wykładu pedagogiki, czyli *Chowanny*, która urosła

⁷⁴ T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, s. 129–130.

⁷⁵ T. Boy-Żeleński, *Przedmowa do pierwszego wydania* [w:] N. Żmichowska, *Listy t. 5*, s. 9.

do rangi „pedagogiki narodowej”) w Poznaniu wspierali finansowo Edward hrabia Raczyński, dr Karol Marcinkowski (1800–1846) – lekarz, społecznik, filantrop, a później Zygmunt Krasieński. Babka po kądzieli Narcyzy Żmichowskiej była zubożałą Raczyńską, wydziedziczoną jak i pozostałe sześć siostr z majątku przez konserwatywnego ojca, który nie chciał oddać go w ręce obcych zięciów.

Żmichowska, młodsza od autora o 11 lat, a głęboko pedagogiką i przede wszystkim jej unowocześnianiem i rozwojem zainteresowana, знаła *Chowannę* i *Panteon wiedzy ludzkiej* Trentowskiego, choć nie referowała ich w swoich listach, a tylko wspominała o nich. O *Chowannie* wypowiadała się krytycznie i nazywała „pedagogiką romansową”⁷⁶, co Phillips tłumaczy jako „wyszukaną, podobną do romansu, bez związku z rzeczywistością”⁷⁷. Trentowski, choć jak Żmichowska upominał się o oświatę dla warstw najniższych, nie brał w *Chowannie*, jak i w całej filozofii, kobiet w ogóle pod uwagę. Promował wychowanie, czyli kształtowanie tej płci według wzorca, który rozwój intelektualny, regularne zdobywanie wiedzy nie tylko pomijał, ale mizoginistycznie ośmieszał. Wiemy, że Trentowski korespondował przed wydaniem *Chowanny* z Tańską-Hoffmanową. Korespondencja niestety potwierdza, że prekursorka pedagogiki polskiej słusznie została skrytykowana przez swoją uczennicę – Żmichowską. Tańska utwierdziła Trentowskiego w jego najbardziej wstecznych poglądach na kobiety. List filozofa i odpowiedź pedagogi streszcza biograf Trentowskiego – Władysław Horodyski:

Just to list Trentowskiego do Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i odpowiedź Hoffmanowej. List Trentowskiego ma datę 5 lipca 1841 r.; donosił o tem, że pierwszy tom „Chowanny” wyjdzie za kilka miesięcy w Poznaniu nakładem Edwarda hr. Raczyńskiego. Miał Trentowski zamiar napisać historię pedagogiki, a wśród pedagogów wymienić i kobiety. Prosił więc Hoffmanową o historię jej życia, wykaz dzieł, i o podanie zasad wychowania kobiet. Odpowiedź Hoffmanowej jest bardzo ciekawa dla poglądów samego Trentowskiego. Hoffmanową spełniła życzenie „odezwy” Trentowskiego, wskazała źródła, skąd mógł zaczerpnąć wiadomości o niej i jej dziełach, a o swych wychowawczych zasadach wyraziła się, że zamierzała zawsze szerzyć myśl wychowania: dobrych Polek i prawdziwych kobiet. Emancypacji kobiet była zupełnie przeciwna. Co do filozofii mniemała Hoffmanowa, że dla kobiety nie potrzeba innej filozofii, prócz Chrystusowej; zaś co do roli kobiety na ziemi, uważała, że przeznaczenie wyznaczone przez Boga w pierwszych dniach stworzenia, t. j. by kobieta była pomocą mężczyźnie, ma i dzisiaj swoją wagę. Prawdziwą wszakże zasługą pedagogiczną zdobędzie ona t. j. Hoffmanową dopiero wtedy, jeśli zdoła zrealizować plan założenia „domu edukacji”. Nie ulega wątpliwości, że te słowa Hoffmanowej oddziaływały na Trentowskiego, i że znalazł w nich potwierdzenie swoich ogólnych zapatrywań na rolę kobiety w społeczeństwie i w nauce⁷⁸.

Gdy czyta się Horodyskiego aprobującego w pełni mizoginistyczne poglądy Trentowskiego i widzi datę wydania tej pozycji – 1913 rok, to nie dziwi fakt, że Boy był uważany za totalnego demoralizatora. Widzi się też fakt, że o entuzjastkach, a zwłaszcza Żmichowskiej, Horodyski nic prawdziwego nie wiedział, skoro pisał:

⁷⁶ List do Marii Rostworowskiej z 1853 roku [w:] *Listy t. I. W kręgu najbliższych*, Wrocław 1957, s. 250.

⁷⁷ U. Phillips, *Narcyza Żmichowska...*, s. 120.

⁷⁸ W. Horodyski, *Bronisław Trentowski (1808–1869)*, Kraków 1913, s. 144–145.

Z ukazaniem się „Chowanny” [...] zaczął się okres stanowczego wpływu Trentowskiego na ówczesną naszą umysłowość. Wiszniewski nazwał ten okres: epoką Mickiewicza i Trentowskiego; w Warszawie, zwłaszcza w gronie t. zw. „entuzyastek” (N. Żmichowska, Kazimiera Ziemięcka, Anna Skimborowiczowa, Wincenta Zabłocka, i i.) przyjmowała się powoli powszechnie znajoma nazwa: „ojciec Bronisław”. Czytano „Chowannę” skwapliwie, a mimo ostrych warunków cenzuralnych i przeszkód ze strony rządu austriackiego i rosyjskiego, przedostała się ona i do tych dwóch zabórów. Rósł naukowy autorytet Trentowskiego, utrwalał się i stał się dla wielu jedynym⁷⁹.

Nowicki pisał, że wziął sobie za mistrzów stu filozofów⁸⁰, był wśród nich i Trentowski, ale nie jako „jeden”. Trentowski mógł być „jedynym” autorytetem dla wielu, ale nie dla Żmichowskiej, ona mogła być partnerką do dyskusji dla filozofa rozprawiającego o pedagogice, choć filozof takiej dyskusji absolutnie nie przewidział. Dzieło Trentowskiego, zawierające cenne myśli, mieściło w sobie niestety i takie intelektualne mielizny, które dziś należy stanowczo odrzucić. Ponieważ zrobiła to już Barbara Grabowska w znakomitej rozprawie⁸¹, warto przytoczyć jej słowa: „Warto podkreślić, że dzieło Trentowskiego uchodziło (i nadal uchodzi) za niezwykle nowoczesne. Zdaniem Lecha Witkowskiego, zasługuje na docenienie: «wyprzedzając jego współczesnych następców w dziele myśli pedagogicznej o lata świetlne i o skalę wnikliwości i głębi myślowej oraz niebotycznej śmiałości myśli». Tym bardziej warto przyjrzeć się bliżej temu, jak chciałby Trentowski ukształtować nowoczesne Polki”⁸². Autorka, przywołując wielu nam współczesnych filozofów i teoretyków pedagogiki, a także różne współczesne teksty kultury (podręczniki szkolne, filmy itp.), stwierdza nie bez racji, że „niektóre z twierdzeń zawartych w Chowannie nadal są przywoływane”⁸³, oraz przypomina, że „dzieło to miało być programem pedagogiki narodowej, a ambicją autora było jak najszersze rozpropagowanie jego modelu wychowania i utożsamienie go z wychowaniem w duchu polskości. Myśl pedagogiczna Trentowskiego miała swych kontynuatorów w wieku XIX w. osobach chociażby działacza oświatowego Ewarysta Estkowskiego czy Teodozego Siewkowskiego, który opracował bardzo wówczas popularne wypisy z Chowanny wydane w Warszawie w 1846 r. Nawiązywano do niej jednakże i później – w latach 1929–1939 ukazywało się pismo zatytułowane właśnie «Chowanna»”⁸⁴.

Warto zadać pytanie, czy w polskiej myśli pedagogicznej nadal obecne są ślady negatywnego dziedzictwa *Chowanny*? Bo choć w swojej filozofii pedagogiki Trentowski był przekonany o istnieniu ścisłej paraleli pomiędzy rozwojem

⁷⁹ *Ibidem*, s. 147–148.

⁸⁰ I nazwał: *Rejestr myślicieli mieszkających na moim Polu Daimoniona*. Uwagi Nowickiego o tych filozofach można znaleźć na portalu Racjonalista.pl.

⁸¹ B. Grabowska, *Obraz kobiety w Chowannie Bronisława F. Trentowskiego*, „Humanistyka i Przyrodznawstwo” 2017, nr 23, s. 299–319.

⁸² *Ibidem*, s. 301.

⁸³ *Ibidem*, s. 316.

⁸⁴ *Ibidem*.

indywidualnym wychowanka a rozwojem historycznym całej ludzkości, to *de facto* dotyczyło to tylko jej połowy, bo wyłączało kobiety. I choć współcześni mentorzy podnoszą te zasługi Trentowskiego jako cenne (bez wątpienia), to jednak nie sposób zapomnieć, że autor tak to wykluczenie argumentował: „Mężczyzna jest całą jaźnią, tj. jaźnią własną, jaźnią kobiety, ojczyzny, ludzkości, całego świata, a nawet pod pewnym względem, tj. w krainach czasowości i na ziemi, jaźnią samego Boga; **niewiasta zaś jest jedynie półjaźnią** [podkr. I.A.S.] i dlatego potrzebuje jaźni obcej, by się nią wypełniała, na niej wsparła i w niej samej siebie ujrzała. Mężczyzna rozmawia sam ze sobą, kobieta nie jest do tego zdolna”⁸⁵. Jakże musiała się dziwić i zniechęcać do autora Żmichowska, kiedy czytała takie zdania. Ona, która uważała, że jest przede wszystkim – człowiekiem⁸⁶.

Po tych słowach muszę mocno usprawiedliwić się przed Żmichowską, że nawiązuję do filozofii jej pedagogicznego adwersarza, antyfeministy i mizogina. Nie chcąc stosować *cancel culture*, aby nie usuwać cennych myśli, które można z powodzeniem wykorzystywać do namysłu i rozwinięcia, odrzucam konserwatywne mrzonki Trentowskiego o kobiecej „półjaźni” i postanawiam wykorzystać dla ukazania wyjątkowości spotkania osobno myślącej kobiety i osobno myślącego mężczyzny (Żmichowskiej i Boya) Trentowskiego pojęcie „jaźniaków”. Znając też piękną cechę Żmichowskiej – entuzjastki – chęć dyskusji, rozmowy ze wszystkimi, mam prawie pewność, że nie zgorszyłaby się tym posunięciem. Więcej. Sama by przypomniiała, że mieli z Trentowskim zbliżone myśli. Łączyła ich np. niechęć do dualizacji, czyli przeciwstawiania sobie ciała i duszy. Żmichowska też uważała, że człowiek (sic!) jest jednością. Tyle że Trentowski w swojej pedagogice oddawał ciało i duszę do dyspozycji w rozwoju wyłącznie mężczyźnie.

Teoria „jaźniaków”

Ponieważ nie znamy z doświadczenia innych sposobów istnienia niż nasz własny, nie możemy udowodnić, że istniejemy przed-istnieniowo jako „jaźniaki”, choć przecież właśnie czegoś takiego dotyczył Platona fragment ostatniej księgi *Państwa*, gdzie o pośmiertnym losie duszy opowiada żołnierz Er, syn Armeniosa, któremu udało się powrócić z zaświatów. Z komentarza najlepszego dotąd polskiego tłumacza Platona – Władysława Witwickiego, któremu udało się oddać poetyckiego ducha dialogów, cytując: „wybierać można przed urodzeniem do woli styl i rodzaj własnego życia, charakter i główne zajęcie, to, czym ktoś będzie na ziemi”⁸⁷.

⁸⁵ B. Trentowski, *Chowanna, czyli system pedagogiki narodowej jako umiejętności wychowania, nauki i oświaty, słowem wykształcenia naszej młodzieży*, t. 1, Wrocław 1970, s. 610.

⁸⁶ Por. U. Phillips, *Narcyza Żmichowska...*, s. 90: Żmichowska „koncentrowała się na pozycji kobiet, ponieważ była kobietą i opierała się na własnym doświadczeniu”, ale w swoim myśleniu skupiała się na jednostce, „przy czym jednostka ta jest przede wszystkim człowiekiem, nie mężczyzną czy kobietą, czy też nie tylko mężczyzną czy kobietą, ale czymś z każdego z nich i *pomiędzy nimi*”.

⁸⁷ *Platona Państwo*, t. 2, tłum., wstęp, objaśnienia, ilustracje W. Witwicki, Warszawa 1991, s. 349.

Również Plotyn (205–270) – najwybitniejszy przedstawiciel późnego plato-nizmu – podsumował mit Platona: „[Losy – przyp. I.A.S.] polegają chyba na narodzinach w takim układzie, kiedy dusze wstępowały w ciało, i na wstąpieniu w to właśnie ciało, i na rodzeniu się z tych właśnie rodziców i w takich właśnie miejscach i w ogóle, jak rzekliśmy, polegają na zewnętrznych okolicznościach”⁸⁸. Starożytny mit do budowy własnej psychologii wykorzystał James Hillman (1926–2011), który tak łączy myśl Platona i Plotyna: „sami wybraliśmy sobie ciało, rodziców, a także miejsce i okoliczności urodzenia, które najbardziej odpowiadają naszej duszy, oraz, jak mówi mit, wynikają z przypisanej jej konieczności. To zdaje się świadczyć o tym, że wszystkie okoliczności, łącznie z ciałem i rodzicami, których możemy przeklinać, są wynikiem wyboru dokonanego przez naszą własną duszę – my zaś nie pojmujemy tego w ten sposób, ponieważ o wszystkim zapomnieliśmy”⁸⁹.

Trentowski wymyślił koncepcję jaźni jako „różnojedni” ciała i duszy. To „chwilowe i jednostkowe połączenie indywidualnego ciała z indywidualnym duchem w określonej przestrzeni i czasie, czyli najdoskonalsze połączenie boskiej materii i boskiego ducha, jest naszą jaźnią”⁹⁰. „Są to jaźnie czyste i «zanim się w ziemskie ciało ubiorą», zowią się jaźniakami. [...] Jaźniaki to ludzie in potentia”⁹¹. Pojęcie „różnojedni” wychodzi naprzeciw „policentrycznej” strukturze osobowości, jak ją ujmował w systemie filozofii kultury Nowicki. Struktura ta zawiera różne warstwy, w których znajdują miejsce także „częstki tych osób, które [każdy człowiek – przyp. I.A.S.] w życiu spotkał, a częstki te pełnią aktywną rolę w jego pracy twórczej [...] Zaletą policentrycznej struktury osobowości jest wytwarzające się w naszym świecie wewnętrznym pole napięć. Wewnętrzne sprzeczności mogą być motorem wprawiającym cały układ w ruch, pobudzającym do działań twórczych”⁹². To, co wiemy o osobowości Żmichowskiej i Boya, upoważnia nas do twierdzenia, że mieli oni zdecydowanie osobowości policentryczne. Sprzeczności wewnętrzne Żmichowskiej dotyczyły w dużym stopniu jej kobiecej tożsamości. Braku akceptacji dla stereotypowych modeli kobiecości, w które wtłaczały ją konwencje społeczne, i własnej świadomości wynikłej z bogactwa lektur, czyli „spotkań w rzeczach”, które pokazywały inne możliwości życia i rozwoju. Widoczne było to na polu twórczości poetyckiej (egoistyczny poeta czy społecznie zaangażowany obywatel) i w jej prozie, szczególnie w *Pogance*, która pokazuje różne modele kobiecości, włącznie z androginicznymi i takimi, które po dziś dzień określa się jako „męskie”, bo są nazbyt intelektualne, a za mało emocjonalne.

⁸⁸ J. Hillman, *Kod duszy. W poszukiwaniu charakteru człowieka i jego powołania*, Warszawa 2014, s. 85.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 26.

⁹⁰ E. Starzyńska-Kościusko, *Teoria jaźni Bronisława F. Trentowskiego*, „Humanistyka i Przyrodznawstwo” 2006, nr 12, s. 84.

⁹¹ W. Horodyski, *Bronisław Trentowski...*, s. 139.

⁹² A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 364.

Pole napięć istniało również między pedagogicznymi, dialogicznymi i prospołecznymi częstkami a tymi, które potrzebowały samotności dla realizacji twórczej potencji. Przegrały zresztą te ostatnie, bo Żmichowska nigdy nie miała „własnego pokoju” i ciągle brakowało jej owych „trzech gwinei”⁹³, aby móc żyć po swojemu, ani męskim, ani kobiecym sposobem życia.

W przypadku Boya konwencja społeczna wtłoczyła go w kostium lekarza, a jednocześnie jego osobowość głęboko analityczna i łaknąca obserwacji obyczajów potrzebowała takiej wiwisekcji społecznej, jaką odbył jako dr Tadeusz Żeleński. Píše o tym Hen: „dzięki tej pracy «Boy mędrzec» poszerzał swoją wiedzę o ludziach, o zgrzebnym życiu”⁹⁴, którą potem wykorzystał w publicystyce i tłumaczeniach. Policentryczna struktura osobowości Żmichowskiej pozwoliła jej na bycie kobietą wielokrotną, poetką, powieściopisarką, literatką, pedagogożką, konspiratorką i działaczką społeczną. Policentryczna struktura osobowości Boya pozwoliła mu na bycie lekarzem, działaczem społecznym, feministą, literatem i genialnym tłumaczem.

Teoria „jaźniaków” a spotkanie Boya i Żmichowskiej

„Ze zdroworozsądkowego punktu widzenia Jaźniaki nie istnieją, ponieważ ich (jeszcze) nie ma. Mimo to sam pomysł, że mogłyby istnieć jakimś sposobem istnienia i wywierać wpływ na nasz świat ma w sobie coś fascynującego” – pisał Nowicki⁹⁵. Można sobie przecież wyobrazić, że Boy jako „jaźniak” wybrał sobie rodzinę, do której miał trafić. W rodzinie Żeleńskich było trzech synów, w dodatku, jak na ironię, pierwszy i ostatni otrzymali drugie imiona na pamiątkę Żmichowskiej: najstarszy Stanisław Gabriel i najmłodszy Edward Narcyz. Tylko Tadeusz Kamil Marcjan (środkowy) otrzymał imiona po dziadkach Żeleńskich (babka Kamila Russocka i dziadek Marcjan Żeleński), a właśnie rodzina Żeleńskich nie była jego ulubioną, bo ostentacyjnie lekceważyła jego ukochaną matkę („karali” ją za frankistowskie, mieszczańskie pochodzenie). Stanisław i Edward nie zwrócili w ogóle uwagi, że naznaczeni zostali imionami Mistrzynie, nauczycielki ich matki. Jedynie Tadeusz (bez naznaczenia imieniem) zauważył, choć jako chłopca raczej irytował go domowy kult Narcyzy. Za to później oddział nań „fluid” płynący z listów Żmichowskiej, które tak pieczołowicie przechowywała jego matka. Można sobie dalej wyobrazić (tak przecież robił sam wielki Platon, co tłumacz Witwicki nazywa zapisywaniem snów i mitów), że Boy chciał się urodzić w tej rodzinie, aby poprowadzić dalej to, co zaczęła Żmichowska, a czego przejąć nie potrafiła? nie umiała? nie mogła? jego matka, Wanda Grabowska.

⁹³ Legendarny esej Virginii Woolf *Własny pokój* został opublikowany w 1929 roku, *Trzy gwinee* w 1938 roku.

⁹⁴ J. Hen, *Blazen – wielki mąż...*, s. 109.

⁹⁵ A. Nowicki, *Przedemizm i świat rzeczaków*, inedita 2004, s. 11.

Boy – „kulturowe wcielenie” Narcyzy

Życie Żmichowskiej dzieli się zwykle na dwie epoki: romantyzm i pozytywizm, choć załóżki myślenia pozytywnego były w niej obecne wcześniej, a okruchy myślenia romantycznego pozostały do końca. Także życie Boya można podobnie dzielić. Jako młodzieniec żyje młodopolskim czarem, a potem jako lekarz – odrywa się od tej „artystowskiej ułudy” i zaczyna uprawiać publicystykę społeczną, pozostając wrażliwym artystą, co pozwala mu na kongenialne tłumaczenia i pisanie o literaturze i teatrze. Bardzo podobne są w Narcyzie i Boyu losy „jaźni”, która nie mieści się w historycznie zastanym świecie, ale podczas gdy Narcyza jako kobieta i biedna nie miała szans rozwoju pełnych władz umysłu, to Boy otrzymał wykształcenie i możliwości jako mężczyzna i wykorzystał je – niejako za Żmichowską pracując naukowo i pisząc o tym, o czym ona nie mogła.

Żmichowska – zaczyna od poezji⁹⁶, potem powieść *Poganka* i *Biała Róża*. Ale i cyganeria warszawska, i związany z nią „Cech Głupców” – grupa powołana przez Augusta Wilkońskiego – „Najgłupszego”, gdzie „głupi Ledwo” to Norwid, a Żmichowska to „głupia Dziwnie”, co natychmiast trawestuje Władysław Wolski: „Dziw! Nie głupia!”⁹⁷. Potem przyjaźnie z kobietami, romantyzm entuzjastki i zryw narodowy. Obserwacja kraju po powstaniach i depresja po uwięzieniu zmieniają jej postawę na bardziej pozytywistyczną⁹⁸. Potem publicystyka i marzenia o studiowaniu biologii, pracy w laboratorium (spełniła to dopiero Maria Skłodowska), a cały czas od młodości marzenia i czasem walka piórem o zmianę paradygmatu pedagogicznego na demokratyczny, który obejmie wszystkich, czyli biedotę i kobiety.

Boy też pisze młodopolskie, melancholijne sonety, przyjaźni się z wielkim poetą i kuzynem Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem, który należał do cyganerii krakowskiej. Boy przeżył i swoją cyganerię – fascynację Stachem Przybyszewskim, i miłość szaleńczą, prawie samobójczą do Dagny Juel. Po załamaniu nerwowym podjął studia bardzo pozytywistyczne, odszedł od artystowskich wzlotów i nagle kabaret, publicystyka tak bardzo nasycona feminizmem⁹⁹, sprawami demokratyzacji życia społecznego, edukacji dla wszystkich. Obydwie natury – Żmichowskiej i Boya – miały ze sobą tyle wspólnego, że można pomyśleć, iż Żmichowska była „kulturowym jaźniakiem” Boya.

⁹⁶ Jej talent poetycki został natychmiast zauważony i nazwany „znakomitym”. Por. D. Skiba, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016, s. 213.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 215.

⁹⁸ Którą Żmichowska tłumaczy jako „trzeba żyć dla jakiegoś wznioślejszego celu niż smaczny rosół”. N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie...*, s. 65.

⁹⁹ Pióra swego używał do propagowania modernizacji polskiego prawa w zakresie prawa małżeńskiego (rozwody) i rodzinnego (§ 141 i 142 – przeciwko karalności przerywania ciąży). I jest to zdecydowanie feminizm w wersji podstawowej, bez której wszystkie inne feminizmy nie mają szansy zaistnienia.

Można tak pomyśleć, jeśli przeniesiemy się na pole kultury i uzmysłowimy sobie, że Żmichowskiej zależało na przetrwaniu i rozwijaniu jej myśli, skoro napełniała nimi umysły i serca swoich podopiecznych podczas rozmów i wykładów. Robiła to swoim sposobem mówienia, zachowaniem, uczuciowością, charyzmą. Z niektórymi z nich, m.in. właśnie z Wandą Grabowską, ten gorący kontakt duchowy został przedłużony przez listy. Ale jednak wszystkie uczennice nie potrafiły tego przesłania udźwignąć, bo wyprzedzało one znacznie swój czas, i przejął je niejako w zastępstwie – Boy.

Powinowactwa ludzi myślących pomijają płć, rasę i inne czynniki, które „normalnie” dzielą ludzi w sposób bezwzględny i okrutny. Powinowactwa Boya i Żeleńskiej są dobrze widoczne. Podobne ostre pióro, ironia, otwartość myślowa. Także nieprawdopodobna pracowitość¹⁰⁰ i odpowiedzialność za własne słowa i czyny. Nawet antyklerykalizm mieli wspólny, choć Żmichowskiej przy Boyu był delikatny, a Boya – wojujący. Żmichowskiej odwaga i niezależność w myśleniu nie były oczywiste dla kobiety w XIX stuleciu, Boy jako mężczyzna mógł łatwiej przeprowadzić swoją „krucjatę”, dlatego Żmichowska „zastawiła na niego pułapkę” w postaci swojej uczennicy i listów do niej.

Przewidział to znakomicie Nowicki, który w swojej koncepcji filozofii spotkania „podjął refleksję nad rolą dziedziczności, tradycji, środowiska w formowaniu się konkretnego podmiotu spotkania. Z refleksji tej wyprowadza się m.in. wniosek o p r e e g z y s t e n c j i [podkr. I.A.S.] elementów osobowości spotkaniowych w środowisku i tradycji kulturowej, w tym preegzystencji «częstek» osobowości w dziełach i wartościach, które zostały przez nas zinterioryzowane, oraz w ludziach, którzy stali się podmiotowymi składnikami naszego ja”¹⁰¹. Wymienione przez filozofa czynniki pozwalają spojrzeć na spotkanie Żeleńskich, a zwłaszcza Tadeusza Boya-Żelenskigo, że Żmichowską przez pryzmat inkontrologiczny i stwierdzić, że Żmichowska jako kulturalny katalizator spotkań z tą niezwykłą artystyczną rodziną spełniła swoim życiem i dziełem rolę „jaźniaka”, czyli zespołu idei *in potencia*, które Boy przejął i spożytkował w dogodniejszym dla nich kulturowo czasie. Platon tworzący i Plotyn rozwijający teorię metempsychozy mogliby stwierdzić, że dusza Żmichowskiej zamieszkała w Tadeuszu, choć urodził się on na dwa lata przed jej śmiercią. Artykuł przybliży pewien koncept, który pokazuje przenikanie się żywych i umarłych, dla których nie powinno być barier w kulturze. Tworzą je jednak sami ludzie, choćby gdy rezygnują ze spotkań z twórcami obecnymi w dziełach na rzecz bezmyślnego konsumowania współczesnej wirtualnej rzeczywistości.

¹⁰⁰ 27 tomów *Pism Boya-Żelenskigo* to 13 302 strony, nie licząc przekładów.

¹⁰¹ Te słowa z maszynopisu A. Nowickiego, *Znaczenie spotkań dla dalszego rozwoju inkontrologii. Tezy referatu wygłoszonego 5 marca 1988 r. na XXXVII Sympozjum Ogólnopolskiego Zespołu Filozofii Kultury*, który autor powołał do istnienia, zamieścił w swojej książce jego uczeń J. Szmyd, *Filozofowanie użyteczne. Studia z filozofii praktycznej*, Bydgoszcz–Kraków 2003, s. 183.

Bibliografia

- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Borkowska G., *Strategia pszczoły: Żmichowska wobec Hoffmanowej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 70–80.
- Boy-Żeleński T., *Ludzie żywi*, Warszawa 2018.
- Grabowska B., *Obraz kobiety w Chowannie Bronisława F. Trentowskiego*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2017, nr 23, s. 299–319.
- Hen J., *Blazen – wielki mąż. Opowieść o Tadeuszu Boyu-Żeleńskim*, Katowice 2017.
- Hillman J., *Kod duszy. W poszukiwaniu charakteru człowieka i jego powołania*, Warszawa 2014.
- Horodyski W., *Bronisław Trentowski (1808–1869)*, Kraków 1913.
- Iwanicka-Nijakowska A., *Władysław Żeleński – Pieśni*, <https://culture.pl/pl/artykul/wladyslaw-zeleński-piesni> (15.06.2022).
- Morstin L.H., *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957.
- Negrey M., *Władysław Żeleński* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 12, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 392–401.
- Nowicki A., *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974.
- Nowicki A., *Nauczyciele*, Lublin 1981.
- Nowicki A., *Przedemizm i świat rzeczaków*, inedita 2004.
- Nowicki A., *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991.
- Nowicki A., *Trentowski tra gli artefici della presenza di Vanini nella cultura* [w:] *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli*, vol. III, 2, Galatina 2008, s. 121–141.
- Okółowski P., *Głos Pana Lema. Szkice z filozofii człowieka, wartości i kosmosu. W stulecie urodzin autora Summy*, Kraków 2021.
- Platona Państwo*, t. 2, tłum., wstęp, objaśnienia, ilustracje W. Witwicki, Warszawa 1991.
- Pollack M., *Niszczę mit Galicji*, rozmowę przeprowadził Piotr Buras, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Kultura”) 2010, nr 285, s. 13.
- Phillips U., *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, Warszawa 2008.
- Rieger A., *Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu Władysława Żeleńskiego*, 1937/1938, Biblioteka Jagiellońska, BJ Rkp. Przyb. 51/13, Identyfikator dokumentu cyfrowego: NDIGORP011338, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=279374>.
- Romankówna M., *Boy – edytor i interpretator twórczości Gabrielli*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1978, z. 68, Prace Historycznoliterackie 7, s. 119–132.
- Romankówna M., *Sprawa entuzjastek*, „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 48/2, s. 516–537.
- Skiba D., *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.
- Sowa J., *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.
- Starzyńska-Kościuszko E., *Teoria jaźni Bronisława F. Trentowskiego*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2006, nr 12, s. 79–90.
- Stępień M., *Narcyza Żmichowska*, Warszawa 1968.
- Szczepanowski S.A., *Nędza Galicyi w cyfrach i program energicznego rozwoju gospodarstwa krajowego*, Lwów 1888.
- Szmyd J., *Filozofowanie użyteczne. Studia z filozofii praktycznej*, Bydgoszcz–Kraków 2003.
- Trentowski B.F., *Chowanna, czyli system pedagogiki narodowej jako umiejętności wychowania, nauki i oświaty, słowem wykształcenia naszej młodzieży*, t. 1, Wrocław 1970.
- Węgrzecki A., *Wokół filozofii spotkania*, Kraków 2014.
- Winkłowa B., *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków 2004.
- Współczesna filozofia włoska*, wybór, wstęp i komentarz A. Nowicki, Warszawa 1977.
- Zaleski S. [Światłomir], *Ciemnota Galicyi w świetle cyfr i faktów. 1772–1902. Czarna księga szkolnictwa galicyjskiego*, Lwów 1904.

Żmichowska N., *Listy t. 1: W kręgu najbliższych*, do druku podała i komentarzem opatrzyła M. Romankówna, red. S. Pigoń, Wrocław 1957.

Żmichowska N., *Listy t. 3: Miodogórze*, do druku podała i komentarzem opatrzyła M. Romankówna, red. S. Pigoń, Wrocław 1967.

Żmichowska N., *Listy t. 5: Narcyssa i Wanda*, wydały B. Winklowska i H. Żytkowicz, Warszawa 2007.

Żmichowska N., Baranowska J., *Ścieżki przez życie. Wspomnienia*, oprac. M. Romankówna, Wrocław 1961.

THE ENCOUNTER OF ŻELEŃSKI FAMILY WITH NARCYZA ŻMICHOWSKA AND THE “JAŹNIAK” THEORY

Abstract

The Encounter of Żeleński Family with Narcyza Żmichowska makes a culturally valuable topic. The author explores it with conceptual tools of incontrolology (which means philosophy of encounter in objects), theory by Andrzej Nowicki. According to this philosophy, encounters are the most rewarding moments of life, and they give works of culture. Life and work of the poet, writer and pedagogue Narcyza Żmichowska had a huge impact on Żeleński family. Their spiritual and artistic life was influenced noticeably by Żmichowska's presence and then by memory of her and her work. But the man who guided her thoughts and work and introduced her into the 20th century was Tadeusz Boy-Żeleński. The encounter of Boy and Żmichowska is so extraordinary that the author puts it in context of the “jaźniak” theory, developed by the philosopher Bronisław Trentowski.

Keywords: philosophy of encounter, incontrolology, object as a work of culture, „jaźniak” theory

Marta Kłak-Ambrożkiewicz

Muzeum Narodowe w Krakowie, Polska

MUZYKA U MATEJKÓW

Tematy związane z życiem muzycznym w rodzinie Matejków ogniskują się wokół kilku zagadnień: działalności Franciszka Matejki (ojca malarza), zainteresowań i przyjaźni muzycznych samego Jana Matejki, aspiracji muzycznych żony artysty, zbiorów muzycznych muzeum oraz muzyki w twórczości malarza, a także działalności popularyzującej muzykę w muzeum biograficznym.

Jan Matejko, artysta tworzący „ku pokrzepieniu serc” w czasach zaborów, był powszechnie poważany przez obywateli żyjących na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej pod zaborami. Uznany za najwybitniejszego polskiego malarza historycznego, urodził się w Krakowie 24 czerwca 1838 roku. Tu ukończył Szkołę Św. Barbary i uczęszczał do Gimnazjum Św. Anny. W wieku 14 lat został przyjęty do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych (1852). W roku 1858, ukończywszy z wyróżnieniem naukę w krakowskiej uczelni, uzyskał stypendium na dalsze studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (1858–1859). W roku 1860 kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. 21 listopada 1864 roku poślubił Teodorę Giebułtowską. Z tego związku przyszło na świat pięcioro dzieci. W 1873 roku wraz z rodziną przeprowadził się do rodzinnego domu przy ulicy Floriańskiej 41. W tym samym roku objął stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych Krakowie i funkcję tę pełnił aż do śmierci. Zmarł 1 listopada 1893 roku w swoim domu i został pochowany w grobowcu rodzinnym na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Historyk sztuki i współpracownik artysty, profesor Marian Sokołowski, na łamach krakowskiego „Czasu” wystąpił z projektem utworzenia muzeum imienia Matejki. Ideę tego przedsięwzięcia zawarto w pierwszym *Przewodniku dla zwiedzających Dom Matejki*:

Dnia 1 listopada 1893 roku zgwał przedwcześnie i prawie nagle Jan Matejko. W kilka dni po jego zgonie poruszył prof. Maryan Sokołowski myśl uczczenia genialnego malarza takim pomnikiem, jakim uczyli Norymberga Albrechta Dürera, Salzburg Mozarta, Weimar Goethego, tj. myśl zamienienia domu, w którym Matejko urodził się, żył i umarł – kochał, cierpiał i tworzył w muzeum jego imienia¹.

W tym okresie w Krakowie były dostępne dla publiczności muzea: Starożytności, Zbiory Książąt Czartoryskich i Narodowe², a nowo tworzone muzeum miało

¹ *Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki*, Kraków 1904, s. 20.

² J. Schejbal, *Działalność Towarzystwa im. Jana Matejki na podstawie prasy polskiej i dokumentów znajdujących się w Domu Matejki* [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992, s. 155–156.

być pierwszym poświęconym wybitnej osobie zasłużonej dla polskiej kultury. Komitet Obywatelski, powstały 7 stycznia 1894 roku, a potem Towarzystwo Imienia Jana Matejki (od 12 maja 1895 roku) zgromadziły znaczne sumy pieniędzy, które przeznaczono na pokrycie wydatków związanych z wykupieniem od rodziny Mistrza kamienicy, części jego zbiorów i pamiątek. Mimo licznych z tym związanych trudności przystąpiono do sukcesywnego urządzania muzeum. Na jednym z posiedzeń padła propozycja urządzenia tomboli artystycznej, z której dochód powiększyłby fundusze Towarzystwa. Wygranymi na loterii miały być prace oferowane przez malarzy i rzeźbiarzy³. Ekspozycja została zaplanowana w taki sposób, by zwiedzający mógł zapoznać się zarówno z pamiątkami po artyście, zbiorem kolekcjonerskim malarza oraz projektami polichromii do dekoracji Bazyliki Mariackiej (dzieła patriotyczno-religijno-muzycznego). Widz mógł zasięgnąć dodatkowych informacji u kustosa lub w *Przewodniku dla zwiedzających*⁴. Po wykonaniu wszystkich powyższych prac na jednym z posiedzeń Towarzystwa podjęto następującą decyzję:

Pozostało już tylko jedno tylko do zrobienia, mianowicie zapewnienie muzeum Matejki trwałego bytu przez oddanie go na własność gminy miasta Krakowa i pod bezpośredni zarząd Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Stosowne dokumenty podpisano 9 lipca 1904 roku⁵.

Przeprowadzono także dalsze adaptacje pomieszczeń na sale muzealne, co miało ułatwiać ich zwiedzanie, bowiem dyrekcji Muzeum Narodowego zależało bardzo na właściwej popularyzacji postaci Jana Matejki. W tym celu „Komitet Muzeum Narodowego występował przez trzy lata z rzędu z wnioskiem aby budownictwo miejskie obmyśliło jakiś celowy i zarazem artystyczny sposób wyróżnienia Domu Matejki z pomiędzy innych domów sąsiednich; wniosek Komitetu atoli pozostał wnioskiem”⁶.

Podstawowym założeniem organizacji Muzeum Jana Matejki było zachowanie możliwie największej części spuścizny po artyście, a także zgromadzenie odpowiedniej dokumentacji fotograficznej obrazów jego autorstwa.

Po II wojnie światowej, 1 stycznia 1950 roku, Ministerstwo Kultury i Sztuki przejęło w zarząd Muzeum Narodowe w Krakowie. Wtedy też zapadła decyzja o generalnym remoncie Domu Jana Matejki, dzięki któremu zorganizowano wreszcie ekspozycję zbiorów zgodnie z nowymi wymaganiami muzealnictwa⁷.

³ J. Wilkosz, *Towarzystwo imienia Jana Matejki w Krakowie (1893–1908)* [w:] *100 lat Domu Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2004, s. 48.

⁴ *Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki*, Kraków, wyd. od 1904 roku.

⁵ Odpis protokołu z dnia 9 lipca 1904 roku spisanego w Muzeum im. Jana Matejki w domu pod L. or. 41 przy ul. Floryańskiej z powodu odbioru domu i zbiorów Jana Matejki na rzecz gminy miasta (nr inw. IX/3155).

⁶ *Sprawozdania Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie* wydawane kolejno w latach 1890–1916 i w 1939 roku. *Sprawozdanie... za rok 1904*, Kraków 1905, s. 17, 20; *Sprawozdanie... za rok 1905*, Kraków 1905, s. 16–18; *Sprawozdanie... za rok 1906*, Kraków 1907, s. 8–10, 24.

⁷ *Dom Jana Matejki. Krótki przewodnik*, Kraków 1954, s. 5.

Nowością w dziejach muzeum stały się prezentacje zbiorów z zasobów magazynowych, które nie wchodziły w skład stałej ekspozycji. Placówka poza prowadzeniem badań nad życiem i twórczością artysty zajmuje się różnymi formami popularyzacji tej wiedzy – wystawy, wykłady, konferencje naukowe. Inną formą stał się pionierski projekt prowadzony ze Szkołą Muzyczną I stopnia z Dobczyc „Muzykowanie u Matejków”, nawiązujący do zapomnianego dorobku – muzykowania domowego, rodzinnego.

W kręgu zainteresowań autorki – wieloletniego kustosa Muzeum Domu Jana Matejki – poza pracą badawczą znalazło się poszukiwanie nowych form działalności dla muzeum biograficznego. Projekt nawiązywał do historii rodziny Matejków w XIX wieku. Pandemia uniemożliwiła jego kontynuację.

Informacje o dziecięcych i młodzieńczych latach Jana Matejki, które posiadamy za pośrednictwem źródeł, mówią o bardzo skromnych warunkach życia rodziny. Matejkowie zajmowali dwa pokoje na trzecim piętrze od frontu kamienicy przy ulicy Floriańskiej 41 (gdzie obecnie znajduje się Muzeum Dom Jana Matejki). Franciszek Matejko, Czech z pochodzenia, który po śmierci żony Joanny sam zajmował się dziećmi, wspomagany przez jej siostrę Katarzynę Zamojską, starał się wychować je na polskich patriotów. Dla potomstwa był surowy, jego dominującą cechą charakteru była oszczędność i wysokie wymagania co do edukacji dzieci. Pracował jako nauczyciel muzyki oraz organista.

Chodząc do klas szkolnych Jan Matejko uczył się, prócz tego i muzyki w domu. Sam nawet ojciec dawał mu lekcje, co już było ze strony ojca niezwykłą i wyjątkową, łaską⁸.

Franciszek Matejko powątpiewał w możliwość realizowania przez syna zawodu artysty malarza. Zaplanował dla niego zawód organisty lub nauczyciela muzyki. Osobiście przygotowywał go do tej pracy. Kiedy jednak młodemu, obiecującemu uczniowi Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie udało się sprzedać pierwszy obraz, ojciec prawdopodobnie zmienił zdanie. Stąd muzyka zawsze była obecna, zajmując szczególną pozycję w życiu Jana Matejki.

W materiałach źródłowych znajdujemy informacje na temat życia towarzyskiego oraz rozrywek rodzeństwa Matejków:

przyjacielami rodziny Matejków był: Szymon Darowski, Maks Zatorski, dr Fałęcki, Kazimierz Stankiewicz, Józef Poller, Henryk Groppler, Sikorski, Giebułtowski – ojciec i synowie: Stanisław i Stefan, Podlódowski; z młodszych jeden kolega szkolny [Jabłoński – przyp. M.K.A.]. W zimowych wieczorach nieraz kilku z wymienionych pozostawało do późnej godziny. Franciszek czasem tylko grał na fortepianie... Częściej sadzał ojciec syna do gry; on zwykle wykonywał melodie znanych narodowych pieśni, nadto pieśń husycką, marsz żałobny Beethovena i Chopina. Czasem i ojciec wpadał w zapał i zaczynało chórem śpiewać⁹.

⁸ M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1898, s. 583.

⁹ J. Gintel, *Jan Matejko. Wypisy biograficzne*, Kraków 1955, s. 32, za: M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*

Marian Gorzkowski, sekretarz Matejki, na podstawie relacji rodzeństwa artysty pisał:

Gdy więcej gromadziło się, dzieci zwłaszcza na święta, wówczas ojciec grał zwykle tańce na fortepianie, a dzieci tańczyły; mały Jaś również w ślad za innymi puszczał się, w tany¹⁰.

Muzyka była obecna również w dorosłym życiu Jana. Gorzkowski poznał malarza na odczycie poświęconym twórczości Fryderyka Chopina. Opisał to wydalenie w dzienniku:

Odczyt ówczesny był bardzo ładny; Stanisław Tarnowski tłumaczył, pod jakim Chopin wrażeniem tworzył muzyczne swe prace co wtedy czuł lub cierpiał, co wówczas w jego życiu zdarzyło się, a księżna Marcelina Czartoryska te same muzyczne utwory Chopina prześlicznie wykonywała¹¹.

Teodora, przyszła żona Matejki, uczyła się muzyki u Chmielnika, a później śpiewu od Franciszka Mireckiego¹². Rodziny Giebułtowskich i Matejków znały się od dawna. Ojciec Jana udzielał od 1854 roku lekcji muzyki w domu Giebułtowskich. W 1881 roku żona malarza jako 35-letnia kobieta postanowiła zrealizować niespełnione marzenia artystyczne. Jak pisał Gorzkowski: „pani od czasu do czasu powtarza, że od młodości marzyła, ażeby zostać aktorką, śpiewaczką, że dziś jeszcze wzdycha do występów w operach i tego by najbardziej pragnęła”¹³. Teodora rozpoczęła lekcje śpiewu w przekonaniu, że zostanie wybitną i szeroko znaną śpiewaczką. Jako młoda dziewczyna marzyła o karierze aktorskiej, jak również uczęszczała na lekcje śpiewu operowego. Jej występ na krakowskich salonach doczekał się pochlebnych recenzji. Niektórzy ze znajomych artyści również chwalili śpiew jego żony, a nawet przepowiadali jej karierę śpiewaczki. Teodora porzuciła (za zgodą męża) domowe obowiązki i rozpoczęła lekcję śpiewu u Giovanniego Lampertiego w Dreźnie, jednak dość szybko znudziła ją szkolna nauka, częste próby etc.

Sekretarz Matejki wspominał o pobytach Mistrza w majątku w Krzesławicach:

Po przyjeździe na wieś artysta był w dobrym usposobieniu, myśląc zapewne o swej młodości ożywił się, grał na fortepianie, co mu się rzadko zdarzało. Widok Matejki przy fortepianie był dla mnie bardzo ciekawy; mówiliśmy o Chopinie, Beethovenie i jego uroczystych utworach, które Matejko uwielbiał, a w końcu artysta zagrał jakiś hymn kościelny, słyszany wypadkiem niegdyś w kościele w Monachium, który zapamiętał, a który był pełen prostoty. Matejko twierdził, że nasze pieśni ludowe, kościelne i niektóre obrzędowe przenoszą myśl w odwieczne czasy, w epokę przedhistoryczną, że tyle mają patriarchalnej prostoty i piękności, jak rzadko gdzie indziej...¹⁴

¹⁰ J. Gintel, *Jan Matejko...*, s. 34, za: M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*

¹¹ M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, s. 76.

¹² S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 86–87.

¹³ M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, s. 219.

¹⁴ *Ibidem*, s. 196.

Matejko czynnie uczestniczył nie tylko w życiu kulturalnym, ale i religijnym miasta:

Nigdy katolicki Kraków nie ma tak średniowiecznego charakteru, jak w ciągu t. zw. oktawy Bożego Ciała.

Była to procesja parafian św. Ducha. Szli, śpiewając a pomiędzy nimi, szedł Matejko z Gorzkowskim, zgarbiony, pokorny, cichy, w czarnej beżowej marynarce, z odkrytą głową, z zapaloną świecą w ręku... Nie umiem opisać wrażenia, jakie na mnie uczynił widok tego wielkiego człowieka, tego genialnego artysty, tego duchowego tytana, wmięsanego w tę pobożną gromadę mauluczkich, którzy idąc z nim razem, nawet sobie nie zdawali sprawy, kogo mają pomiędzy sobą.

Wydawca i pisarz, miłośnik muzyki Ferdynand Hoesick zapisał:

odbyły się w tymże gmachu teatru, w Sali Redutowej, dwa niezapomniane koncerty Paderewskiego, niezapomniane jako wrażenie genialnej gry fortepianowej jedynej w swoim rodzaju, i jako widok paru pierwszych rzędów krzesel, w których widziało się takie postacie, jak kardynała Dunajewskiego, biskupa Krasieńskiego, księżnej Marceliny Czartoryskiej, Pawła Popiela, Matejki, Tarnowskiego, Żeleńskiego, Asnyka, Koźmiana i wielu innych ludzi znakomitych w narodzie...¹⁵

Jan Matejko przyjaźnił się od czasów szkolnych z Władysławem Żeleńskim, późniejszym wybitnym kompozytorem i organizatorem życia muzycznego. Żeleński grywał w salonie artysty i lubił z nim konsultować muzyczne kompozycje. Pianistka, uczennica Fryderyka Chopina – księżna Marcelina Czartoryska pozowała artyście do portretu. Matejko często był słuchaczem jej koncertów.

Gdy na pierwszym piętrze mieszkali spowinowaceni z Kietlińskimi Stojowscy w prowadzonym przez nich salonie była okazja posłuchać pianistów, m.in. Aleksandra Michałowskiego i Ignacego Paderewskiego, wśród gości bywali z żonami Wincenty Rapacki, Michał Bałucki i Jan Matejko¹⁶.

W spuściźnie po rodzinie Matejków zachowały się instrumenty muzyczne, zapisy nutowe oraz XIX-wieczne wydania utworów muzycznych polskich i europejskich. W bibliotece muzycznej Matejki można odnaleźć koncerty fortepianowe, walce, polonezy, mazury, kadryle, kujawiaki, krakowiaki, ulubione śpiewy polskie. Wyzwanie podjęte przez dyrekcję Szkoły Muzycznej I stopnia w Dobczycach dotyczyło przygotowania wspólnie z gronem pedagogicznym programów koncertów w oparciu o zbiory muzyczne Muzeum Domu Jana Matejki, utrzymując zasadę muzykowania uczniów wspólnie z nauczycielami (uczeń–mistrz). Uczniowie pod kierunkiem nauczycieli przygotowywali wystąpienia koncertowe. W latach 2012–2019 odbyło się ponad 40 koncertów w ramach cyklu „Muzykowanie u Matejków”. Jednocześnie w związku ze 180. rocznicą urodzin i 125. rocznicą śmierci w 2018 roku obchodzony był w Muzeum Narodowym w Krakowie Rok Jana Matejki, w ramach którego również współpracowaliśmy przy realizacji innych wydarzeń muzycznych oraz koncertu w Galerii Malarstwa i Rzeźby XIX wieku w Sukiennicach.

¹⁵ F. Hoesick, *Powieść mojego życia*, t. 1, Kraków–Wrocław 1959, s. 461–462.

¹⁶ J. Michalik, *Wstęp* [w:] E. Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki*, Kraków 2012, s. 9.

Tradycje muzyczne w rodzinie Matejków pozwoliły rozpocząć wspólnie z Stowarzyszeniem Polskich Muzyków Kameralistów projekt festiwalu Krakowskie Salony Muzyczne. W roku 2022 odbyła się jego szósta edycja.

Muzeum utworzono w domu artysty mieszczącym się w starej kamienicy krakowskiej. Jego twórcom przyświecała idea, by było to miejsce prezentacji życia, twórczości oraz zbiorów artysty w możliwie najobszerniejszym zakresie. Przywracanie wiedzy o muzycznej historii domu i jego mieszkańców również temu służy.

Towarzystwo im. Jana Matejki nie było organizacją masową. Tworzyła je garstka ludzi, zapalcieńców, którzy postawili sobie ambitne cele uczczenia pamięci jednego z najwybitniejszych polskich malarzy XIX w. i utworzenie muzeum jego imienia... Członkowie Towarzystwa kierowali się ambicją, żeby nie było cudzoziemca, który by tego domu w przejeździe przez Kraków nie odwiedził, nie będzie nikogo z rodaków, który by go nie znał i nim się nie szczyił¹⁷.

Bibliografia

- Gintel J., *Jan Matejko. Wypisy biograficzne*, Kraków 1955.
- Gorzkowski M., *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1898.
- Gorzkowski M., *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1993.
- Hoesick F., *Powieść mojego życia*, t. I, Kraków–Wrocław 1959.
- Jabłoński I., *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912.
- Kietlińska z Mohrów M., *Wspomnienia*, Kraków 1986.
- Kras J., *Życie umysłowe w Krakowie w latach 1848–1870*, Kraków 1977.
- Michalik J., *Wstęp* [w:] E. Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki*, Kraków 2012.
- Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki*, Kraków 1904.
- Reiss J., *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Szkic historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych*, Kraków 1946.
- Serafińska S., *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955.
- Schejbal J., *Działalność Towarzystwa im. Jana Matejki na podstawie prasy polskiej i dokumentów znajdujących się w Domu Matejki* [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1992.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1904*, Kraków 1905; ... *za rok 1905*, Kraków 1905; ... *za rok 1906*, Kraków 1907.
- Wilkosz J., *Towarzystwo imienia Jana Matejki w Krakowie (1893–1908)* [w:] *100 lat Domu Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2004.

MUSIC IN THE MATEJKO FAMILY

Abstract

Jan Matejko is the author of more than three hundred twenty oil paintings, several thousand drawing sketches, a couple of hundred projects of the polychrome, stained glass, altars and statues. The artistic activity of Jan Matejko (1838–1893) was focused on the historical – patriotic interests

¹⁷ J. Schejbal, *Działalność Towarzystwa...*, s. 165–166.

as well as the research passion of mastering the relicts of the past and their protection against damage. The artist died in 1893. After his death the idea of founding a biographical museum in his house arose. The institution, apart from conducting research on the life and work of the artist, deals with various forms of popularization of this knowledge. “Music making at the Matejko” family referring to the domestic and family music making, has become the other form.

Keywords: painter, music making, popularization

Оксана Фрайт

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ VS СТЕПАН ЧАРНЕЦЬКИЙ НА ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ПЕРЕХРЕСТЯХ

Світова історія мистецтв знає чимало прикладів щедро й різнобічно обдарованих постатей. Як відомо, була ціла епоха, від назви якої походить вислів «ренесансна особистість». Можна говорити й про особливо талановиті нації, до яких, безперечно, належить українська, що чи не найбільш креативно проявила себе в літературі й музиці. Ці прояви, своєю чергою, виникали іноді внаслідок піднесення творчої активності окремого регіону в певному історичному відтинку, коли сполучалися різноманітні індивідуальні й суспільні передумови, міжнаціональні й міжкультурні контакти та впливи, інші чинники.

На початку ХХ сторіччя в Галичині з'явилося покоління митців, які прагнули «вирватись від офіціальних шаблонів і шукати приюту для свого «я» свободно, де лиш серце рветься»¹ – тобто, прокладати для української культури нові шляхи, долучаючись таким чином до світового духовно-художнього простору. «Молода Муза», створена 1906 року у Львові на зразок західноєвропейських літературних товариств, старалася «пригорнути до себе і артистів-нелітератів»², а саме: музикантів, малярів, скульпторів. Прикметно, що кожен з «молодомузців» (прийнята ними скорочена назва³) показав себе як Homo Universalis, переступаючи кордони питомого фаху назустріч інтермедіальній мистецькій взаємодії або суміщенню креативних уподобань. Зокрема, літературно-музичні кореляції, що відповідали тогочасній сецесійно-мистецькій атмосфері міста, знайшли у багатьох із них талановитих медіумів. Безпосередній стосунок до обох мистецтв (як виконавці або/і композитори, поети або/і прозаїки, критики та публіцисти) мали Б. Лепкий, С. Чарнецький, О. Луцький, І. Косинин, С. Людкевич. Чарнецький і Людкевич, окрім того, відзначилися спеціальним комунікуванням, але не у традиційному тандемі «поет і композитор», що зазвичай розглядається стосовно вокальної музики, а в інших особистісно-творчих інтермедіальних вимірах.

¹ О. Луцький, *Молода муза* [w:] *Муза і чин Остапа Луцького*, ред. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Дашкевич, Н. Мориквас, Київ 2016, s. 530.

² *Ibidem*, s. 531.

³ П. Карманський, *Українська богема (Сторінки вчорашнього). З нагоди тридцятиліття «Молодої Музи»* [w:] *«Чорна Індія» «Молодої Музи» : Антологія прози та есеїстики*, ред. В. Габора, Львів 2014, s. 62.

Про Станіслава Людкевича-молодомузівця писали П. Карманський (даючи йому психологічну характеристику⁴), З. Штундер (описуючи його відношення до соратників загалом⁵), Л. Кияновська (наголошуючи на близькості його музичних інтенцій до творчого кредо поетів і письменників, які відкривали перспективи подальшого духовного розвитку краю⁶). Внесок композитора у тогочасний літературний процес не розглядався, оскільки абсолювент філологічного факультету Львівського університету не мав серйозних досягнень на літературній ниві. Чи не одинокий вірш «Фантазія» був опублікований 1900 року у «Літературно-науковому вістнику» (ЛНВ), що виходив за редакцією І. Франка. Відомо, що Людкевич сам написав лібрето до своєї незавершеної опери «Бар-Кохба» на основі однойменної поеми Я. Врхлицького (окремі частини якої були перекладені І. Франком з чеської мови)⁷. Крім того, він скомпонував кілька вокальних творів до власних поетичних текстів. Та здібності до письменства, безумовно, проглядають у масиві його музикознавчих праць (дослідженнях, статтях) і рецензій. Тяжіння до слова й літературно-музичні інтерференції загалом представлені в його вельми обширній і цінній музично-творчій спадщині вокальними та театральнo-сценічними артефактами, програмною музикою (передусім симфонічною і фортепіанною, часто безпосередньо пов'язаною з літературою) та фундаментальними науковими зверненнями (дисертація про звукозображальність і численні статті про синтез музики й слова в народній та авторській творчості тощо).

Поет і есеїст, історик театру, режисер і актор, перекладач і журналіст Степан Чарнецький (1881–1944 рр.) показав себе на музичному полі яскравіше, ніж Людкевич у літературі, адже записався в національно-визвольний літопис як автор слів і музики невмирущої пісні січового стрілецтва «Ой у лузі червона калина». Ця пісня оживала на наступних етапах виборювання незалежності України, зокрема, й на початку 1990-х років. Пісня набула нового звучання й міжнародного визнання в перші місяці російського вторгнення в нашу державу 2022 року в інтерпретації Андрія Хливнюка (колишнього фронтмена гурту «Бумбокс»), яку підхопив легендарний Pink Floyd і в цитатно-інтертекстуальному вигляді доповнив власною стилістикою (цей трек «Heu heu rise up» з відеорядом із кадрами ролика українського співака довгий час очолював топ-100 найпопулярніших синглів і в Британії, і в інших країнах світу).

⁴ П. Карманський, *Сяєсо Людкевич. Українська богема (Сторінки вчорашнього). З нагоди тридцятиліття «Молодої Музи»* [w:] «Чорна Індія» «Молодої Музи»: Антологія прози та есеїстики, red. В. Габора, Львів 2014, s. 73–75.

⁵ З. Штундер, *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, т. 1: 1879–1939, Львів 2005, s. 180–183.

⁶ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 77–78.

⁷ З. Штундер, *Станіслав Людкевич...*, s. 160.

Музично-вербальні кореспондування знайшли в Чарнецького розмаїті, хоча й чисельно скромніші приклади (не забуваймо тут про значно коротше життя поета, ніж композитора Людкевича). Це: музична тематика й символіка поезій та фейлетонічно-есеїстичних надбань, музична критика, журналістика й мемуаристика, музично-театральні дописи й нариси, статті про композиторів (здебільшого некрологи) тощо. Деякі аспекти його особистої музичальності (любов до співу, володіння фортепіано), як також відомості про створення пісні «Ой у лузі червона калина», відзначені у книжці Н. Мориквас. Про молодомузівця-літератора писали і сучасники (П. Карманський, Б. Лепкий, М. Рудницький) і пізніші дослідники, особливо останніх десятиліть (Д. Ільницький, М. Ільницький, С. Качкан, А. Матусяк, Н. Мориквас, Б. Рубчак і ін.). Втім, відносини з Людкевичем досі спеціально не розкривалися.

Доля наділила С. Чарнецького доволі драматичною «дорогою життя»⁸, але він завжди шукав і знаходив у творчості насагу для переборення труднощів. Полівалентність його духовного світу відзначалася сучасниками: «"Чарнецький шляхтич і козак в одній особі, дідич і бурлака, Петроній і богеміст, любить поезію старих дворів і блеск заржавілих мечів, і сяйво театральних квінтетів. Поезію вбачає в тихій мовчанці вечірнього села і в бурхливій шумі міського полудня. Його обличчя дуже складне. Але воно посміхається в сторону, де видно красу руко-нерукотворну", – писав романтичний портрет свого побратима Богдан Лепкий»⁹.

Працюючи в різноманітних жанрах публіцистики та журналістики, Чарнецький друкувався в багатьох тодішніх газетах і часописах¹⁰. Підписувався псевдонімами та криптонімами: «Анчар, Хома-Брут, Тиберій Горобець, Терентій Капець, Крилов-Горобець, Малий Горобчик, І. Левицький, Стефан Орлин, Данило Пятка, Терзит, Тувім-Горобець, Чацький, Остап Шандура, Ст. Шманківський, Стефан Чар, Ст. Чарн, Sza-cki Stefan, Ст.Ч., С. Ч-ий, Ч-ий, С.Ч.»¹¹. Подібно до І. Франка та інших українських письменників (Б. Лепкий, Д. Віконська, М. Нижанківська, М. Рудницький, В. Щурат, В. Сімович), він звертався й до музичної проблематики. Оцінюючи такий внесок Франка, Л. Мельник провела паралель із діяльністю видатного німецького поета Г. Гайне: «В обидвох випадках рецензії літераторів на музичні теми виглядають радше вимушеною потребою..., обидвоє усвідомлюють брак компетентності в цій царині, зосереджуючись і в аналізі музичних творів на тому, що було

⁸ Під загальним заголовком «З дороги життя» 1921 року в кількох числах „Українського вістника” Чарнецький публікував есеї і фейлетони.

⁹ М. Огородник, *Степан Чарнецький: червона калина*, na-skryzhalyah.blogspot.com/2021/01/blog-post_31.html (22.12.2021).

¹⁰ „Діло” (1921 року під назвою „Український вістник”), „Літературно-науковий вістник”, „Громадська думка”, „Воля”, „Новий час”, „Назустріч”, „Українське слово”, „Життя і знання”, „Неділя”, „Вперед” і ін.

¹¹ Н. Мориквас, *Меланхолія Степана Чарнецького*, Львів 2005, s. 18.

їм ближчим – їх літературних вартостях (у випадку музичного театру) або емоційних впливах»¹². Стосовно Чарнецького було трохи інакше: він тісніше відчував свою причетність до світу музики, театру й цим пояснюється **невимушене** користування її емоційним впливом і водночас – інколи, – **неусвідомлення** браку компетентності.

У 1907 році, відвідавши виставку творів скульптора Михайла Паращука, Чарнецький відгукнувся на неї оглядом «З вистави штук красних (Різьби М. Паращука)». І виявив тонке розуміння зображень В. Стефаника, І. Франка, В. Пачовського, М. Грушевського та ін. Чи не найдетальніше спинився на «портреті» С. Людкевича, відзначивши його гарне проєктування. «Молоде, музикою нервів розігране лице, з дуже характеристично зложеними устами робить справді вражіння людини, що їй хаос гадок і звуків передивається через мозок – словом чоловіка «*der kennt sehr viel, aber weisst gar nichts*»¹³ (в перекладі З. Штундер – «який знає дуже багато, але не знає рішуче нічого»¹⁴, тобто, це можна розтлумачити: який розуміє безмежність знань і потребу постійно вчитися). Чарнецький підтвердив резонність цікавого припущення відвідувачок виставки про зображення саме музиканта, «бо ж прецінь Людкевич доволі далекий від нещирої пози та дешевого роблення з себе музичного оригінала – але є в його лиці якась порвана мєльодия, розв'язуючий ся акорд, є та вся індивідуальність чоловіка, що не знайшов ще до нині форми, щоби сказати своє слово»¹⁵. Як видно з цього скульптурного екфразису, інтерпретація Чарнецьким погруддя композитора віддзеркалює музично-мовні елементи мислення та природність духовного єства артиста, а також містить натяк на великі перспективи мистецької творчості (хоча тоді Людкевич уже написав дві частини «Кавказу»). Таким чином, це наскрізь позитивний опис мистецького втілення особи Людкевича.

У споминах дочки літератора Лесі Чарнецької, зібраних Н. Мориквас, є інформація про його авторство популярних шлягерів: «він сам складав музику до своїх пісень. Потім розшукував Станіслава Людкевича, який засідав в котрійсь із львівських ресторацій, наспівував йому свою мелодію, а Людкевич підправляв її і стилізував»¹⁶. І оскільки Чарнецький прославився тим, що писав свою поезію на різних клаптиках паперу, що могли й не зберегтися, то можна припустити, що так само сталося й з піснями. Якщо припустити, що це правдива історія співпраці, то щось мусіло статися впродовж наступних років, коли 1920-го у фейлетоні автор жартома чи саркастично просив, щоби на його похорон не пустили Людкевича диригувати

¹² Л. Мельник, *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах щоденної преси Львова від початків до сьогодення*: монографія, Львів 2013, с. 237.

¹³ С. Чарнецький, *З вистави штук красних (Різьби М. Паращука)*, „Діло” 1907, nr 231, s. 3.

¹⁴ З. Штундер, *Станіслав Людкевич...*, s. 182.

¹⁵ С. Чарнецький, *З вистави...*, s. 3.

¹⁶ Н. Мориквас, *Меланхолія...*, s. 191.

хором¹⁷. Наразі відповіді на це немає. Зафіксований З. Штундер конфлікт стосовно відзначення річниці Вербицького, припав на 1921 рік. А до того й тим паче після того, подекуди, крізь газетні рядки, пробивалися приховані прояви неприхильності.

Хибні розважання Чарнецького щодо редакторської праці композиторів С. Людкевича та В. Барвінського містяться у двох фейлетонах 1921 року (псевдонім Тиберій Горобець). В першій замітці «З поживклих листків» (увійшла до циклу фейлетонів «З дороги життя») автор анонсував оновлену львівську виставу «Підгірян» (з музикою М. Вербицького до тексту Гушалевича) у виконанні артистів Народного театру «Української Бесіди». Для театрального діяча це була приємна новина: «Теплом повіяло від театральної оповістки»¹⁸. Розповів коротко історію пам'ятних постановок – прем'єри 27 квітня 1865 року та другого виставлення у травні того ж року зі ще більшим успіхом, коли навіть треба було повторювати хор косарів. Саме тоді був присутній Вербицький, і Чарнецький зачитував рядки кореспондента «Слова» про уважне стеження ним за «кожним тактом оркестри виконуючої його музику», в дужках коментар Чарнецького: «очевидно ще не переглянену і не справлену Ст. Людкевичем»¹⁹. Тож автор був наперед поінформований про редакторські ініціативи композитора.

Другий фейлетон «На крилах пісень» із того ж циклу складається з двох частин: спочатку крізь димку спогадів автор переказав своє юнацьке знайомство з піснями Вербицького, що мали великий вплив на його український вибір Чарнецького (з допомогою цих пісень вивчав українську мову, його мати була полькою). Милі й щирі мелодії – і до цього визначення знову іронічне доповнення (леймотив, самоциткування: «в неперегляненій і не справленій формі») – утривалилися в пам'яті в первозданному вигляді. Тому він підійшов до цієї праці Людкевича й Барвінського зі своїм рецептивним сентиментом, приправленим саркастичною ноткою. Проте, наведена програмка дійсно налаштовує читачів на певне упередження: Симфонію D-dur у фортепіанному укладі на 4 руки «зладив на чотири руки для фортепіано на основі оригіналу Ст. Людкевич», «Отче наш» на мішаний хор «аранжував на основі достовірних відписів партитур і голосів Ст. Людкевич», в дуеті «Не чужого ми бажаєм» «ревізію перевів В. Барвінський»²⁰. Тут Чарнецькому спала ще на думку цілком недоречна паралель із прослуханим колись спотвореним маршем Бетовена на виставі мандрівного єврейського театру в Старому Самборі. Але ж то була справа рук аматора, якого аж ніяк не можна було порівнювати з видатними композиторами-професіоналами,

¹⁷ С. Чарнецький, *Як Memphis Chinga хотіла мене поріжнити з Перемишлем*, „Громадська думка”. 10.09.1920, zbruc.eu/node/100247 (22.01.2022).

¹⁸ Т. Горобець, *З поживклих листків*, „Український вістник” 1921, nr 24, s. 3.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Т. Горобець, *На крилах пісень*, „Український вістник” 1921, nr 27, s. 3.

а коректність зроблених ними правок текстів Вербицького не викликає жодного сумніву. Тож твердження «я за правду, такт і добрий тон все готов виступити у бій»²¹ стосовно цієї проблеми безпідставне, що й дав йому зрозуміти Людкевич. Це був певною мірою збіг обставин, але й вина Чарнецького через надто самовпевнені й некомпетентні закиди.

Все ж, завдяки попереднім організаторським заходам С. Людкевича, 50-річчя смерті Вербицького було відзначене гідно. Ще 1919 року Людкевич звернувся через пресу до громадськості Галичини із закликом передавати матеріали, документи й відомості про померлих композиторів. Написав листа до внука Вербицького Ярослава, який надіслав рукописи й висловив задоволення з приводу підготовки до ювілею²². Людкевич склав програму святкового концерту, зробив перекладення окремих композицій і редагування оркестрової партії мелодрами «Підгір'яни» для її постановки в театрі, на концерті виступив зі вступним словом. Як зазначила З. Штундер: «Фейлетони Чарнецького були образливі для Людкевича, він написав замітку „Тиберію Горобцю та іншим у відповідь“, але редактор „Українського вістника“ Ф. Федорців не захотів її надрукувати. На засіданні правління „Львівського Бояна“ і „Бандуриста“ 4 березня 1921 року Людкевич заявив, що не братиме участі в Шевченківському концерті 18 березня, якщо в ювілейному комітеті залишаться С. Чарнецький і Ф. Федорців. З ним солідаризувався В. Барвінський та обидва хори. Очевидно, Чарнецький і Федорців виступили з комітету, бо концерт відбувся і твори Людкевича й Барвінського виконувалися»²³. «Дуель» публікацій не відбулася, бо відповідь Людкевича Тиберію Горобцю була записана З. Штундер із його слів лише 1970 року й пізніше опублікована у двотомнику праць.

Статті ж Людкевича про Вербицького вперше вийшли 1920 року («Михайло Вербицький» у «Житті і мистецтві»), тоді ж і там само бібліографія його творів, а 1934 року «Михайло Вербицький і українська суспільність» (в «Ділі») на основі реферату, виголошеного на святковій академії з нагоди відкриття пам'ятника на могилі в Млинах.

Тож Чарнецький першим у статті «Після столітніх роковин (Пам'яті Михайла Вербицького)» в «Українському слові» за 1916 рік (сама ж подія відбулася 1915 року, а С. Людкевич, як відомо, впродовж 1915–1917 років перебував у Перовську як полонений російської армії), написав про суспільний контекст творчості М. Вербицького, а саме, про неналежне його вшанування співвітчизниками. Цим започаткував соціологічну проблематику національної музичної культури, випередивши музикологів. Літератор зробив також спробу

²¹ *Ibidem*.

²² З. Штундер. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, т. 1: 1879–1939, Львів 2005, с. 277–278.

²³ *Ibidem*, с. 278.

подати перелік «артистичної спадщини» Вербицького, хоча тут Людкевич знайшов помилку: «цитуючи за музикознавцем О. Залеським заголовки кількох творів», перекрутив «немилосердно» один із них: «Пісню жовніра» – на «Післязавтра». Людкевич назвав це «дивовижною халтурою»²⁴, але ж це не вигадка Чарнецького, а скопійована ним помилка Залеського.

Знаходимо в статті Чарнецького й аксіологічні судження: «В історії української музики займає Вербицький почесне місце як великий талант, що на свій час стояв на висоті музичної культури, а його творчість носить на собі подекуди сліди найновіших західних впливів»²⁵. Щодо найновіших впливів перебільшено, бо, наприклад, у своїх «симфоніях», що більше тяжіли до увертюри, він орієнтувався на ранньокласичний стиль подібних зразків італійської і французької музики²⁶, а у вокальній творчості – взірцями були переважно німецькі композиції в дусі «Liedertafel», відомі ще з передбахівських часів. Але про роль музики Д. Бортнянського у його сакральних здобутках зазначено слушно. Додано також власні відомості про міцезнаходження окремих рукописів Вербицького, зокрема, у Й. Кишакевича.

Автор спирався на архівні матеріали (опублікував лист Вербицького до Виділу львівської «Бесіди»), познайомився з доступними йому джерелами, що помітно з відомостей про симфонії Вербицького, «а властиво рапсодій, основаних на українських народних мотивах»²⁷. Звідки таке жанрове уточнення з боку літератора? Відомо, що Чарнецький контактував із Д. Січинським (редактором і видавцем деяких творів Вербицького), який, читаємо в монографії М. Загайкевич, «уважав можливим назвати їх рапсодіями на народні теми»²⁸. Чарнецький прекрасно написав про музику гимну «Ще не вмерла Україна» та його надихаючу роль у стрілецькому чині. Досить достовірно подано біографію митця, зауважено про намір української суспільності поставити пам'ятник у Млинах, де він працював парохом і був похований (та це вдалося зреалізувати аж 1934 року). Вкінці Чарнецький назвав «трагедією музичної культури наймузикальнішого слов'янського народу»²⁹ те, що творчий доробок Вербицького розкиданий і не впорядкований. Тим більше дивний осуд редакторських старань Людкевича в цьому плані й несприйняття його справедливої критики на свою адресу.

²⁴ С. Людкевич, *Тиберию Горобцю та іншим у відповідь* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 2000, с. 372.

²⁵ С. Чарнецький, *Після столітніх роковин (Пам'яті Михайла Вербицького)* [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, ред. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, с. 396.

²⁶ М. Загайкевич, *Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості*, Львів 1998, с. 66–67.

²⁷ С. Чарнецький, *Після столітніх...*, с. 396.

²⁸ М. Загайкевич, *Михайло Вербицький...*, с. 68.

²⁹ С. Чарнецький, *Після столітніх...*, с. 398.

Тим часом Людкевич у 1920 році писав про незадовільний стан спадщини Вербицького, в плані неспроможності за 50 років після його смерті складення музикологами точного й повного списку його творів, відсутності, недоступності деяких із них чи лише згадування – «неточно і баламутно»³⁰. Останнє пояснено на прикладі різного числа «симфоній» у різних джерелах. Спроба ж Чарнецького вказати кількість цих композицій (12) проігнорована. Втім, у монографії М. Загайкевич констатується відсутність точних даних і подаються переконливі причини цього, пов'язані з різними нумераціями, жанровими визначеннями тощо³¹. Єдине покликання Людкевича на публікацію Чарнецького, що стосується виставлення «комедіо-опери» «Прощиха» в Перемишлі 1881 року³², знаходимо в «Бібліографії творів М. Вербицького»: «дивись фейлетон Ст. Чарнецького в „Українському слові”» (без зазначення числа і року)³³. Також тут подано інформацію про долю творів, викуплених о. Йосифом Кишакевичем³⁴. Тобто, відомості Чарнецького за 1916 рік про рукописи Вербицького «у посіданні» Кишакевича взяті до уваги, та про першоджерело нічого не сказано. Та й саме вживання жанрового визначення «фейлетон» щодо статті літератора «Після столітніх роковин (Пам'яті Михайла Вербицького)» видається цілком невідповідним. Цим наче нівелюється значення цієї публікації.

І ще один невеликий штрих: стаття Людкевича починається цитатою І. Воробкевича з його «біографії» Вербицького, поміщеної 1879 року в Чернівцях, а 1885 та 1907 роках передрукованої, як зауважено зі знаком оклику – «оба рази без подання джерела!»³⁵ (тобто, без зазначення прізвища автора біографії – О.Ф.). Таким «романтично-ідилічним образом», за висловом Людкевича, закінчив свою біографію про Вербицького «давно вже покійний поет-композитор І. Воробкевич»: «У приході села Млинів стоїть у церковній огорожі серед вишень і черешень скромна могила; під нею спочивають тлінні останки великого нашого музики Михайла Вербицького. ...Тихенько стоїть там у головах дрімуча береза, а в ногах – хрещатий барвінок, і лише ясними ночами, як свавільний вітерець з березою і барвінком полоскоче, причуваються тобі, земляче, знайомі звуки – мелодії й акорди нашого безсмертного Вербицького»³⁶. Натомість не менш одухотворений уривок Чарнецького про цю ж могилу зовсім не зворушив Людкевича. Можливо, через деякі запозичення? («...на сільському цвинтарі в Млинах присідала

³⁰ С. Людкевич, *Михайло Вербицький. Дослідження, статті, рецензії, виступи* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 2, red. З. Штундер, Львів 2000, s. 305.

³¹ М. Загайкевич, *Михайло Вербицький...*, s. 64–65.

³² С. Чарнецький, *Після столітніх...*, s. 397–398.

³³ С. Людкевич, *Бібліографія творів М. Вербицького* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 2, red. З. Штундер, Львів 2000, s. 310.

³⁴ *Ibidem*, s. 308.

³⁵ С. Людкевич, t. 2, red. З. Штундер, Львів 2000, *Михайло Вербицький...*, s. 304.

³⁶ *Ibidem*.

щораз то нижче могила, у якій спочили тлінні останки Михайла Вербицького. Довкола неї цвіли вишні і черешні, в головах біла береза плакала в осінь пожовклими косами, а на самій могилі снувався тихим смутком хрещатий барвінок»³⁷).

У своїх статтях про Д. Січинського (1909, 1912 та 1935 років) Чарнецький наголошував на тяжкому фатумі «співака горя», першого в Галичині композитора, який «хотів жити зі штуки» й цим «провинився» перед суспільством³⁸. Спеціальний акцент у паратекст некрологу «Над свіжою могилою» вносить епіграф з поезії польського поета Станіслава Виспянського («Хай над могилою ніхто не плаче...»), налаштовуючи на наратив жалю й смутку. Попри цю смислову домінанту Чарнецький висловив надію, що «недалека будучність визнає йому місце в історії нашої музики»³⁹. Й справді так сталося. Нащадки віддали належну шану і в науковому (С. Людкевич, С. Павлишин, Л. Кияновська, В. Дутчак і ін.), і в суспільно-культурному вимірах (музична школа його імені та пам'ятник у Івано-Франківську, видання рукописних творів).

Чарнецький переповів історію створення композитором кантати «Лічу в неволі» на слова Т. Шевченка та свого враження від неї, застосовуючи засоби рецептивної естетики. Почувши від Січинського, що музика повністю насилася йому вві сні, а зранку він не зумів усього записати, літератор під сугестивним впливом цієї історії передав власне відчуття від слухання твору, а саме, «незатерті знамена (тобто, знаки – О.Ф.) реконструювання якихось гадок», враження реконструйованого після знищення полотна⁴⁰. Тобто, його сприйняття музики було багатопластове внаслідок матричного палімпсесту «від автора» та власних синестезійно-інтермедіальних алюзій з живописом.

Про написання Січинським останнього твору – опери «Роксолана», – читаємо: «творив... імпульсивно, нервово, викидав із себе окервавлені кусні наболілого серця»⁴¹. Причину цього Чарнецький бачив у тому, що «музикальна, співолубива Україна не розуміла його, любила його пісні, але лишень зі слуху або... з позичених нот»⁴² (Подібні докори суспільству щодо національних композиторів минулого нерідко траплялися і в Людкевича.) За рік до 25-ліття

³⁷ С. Чарнецький, *Після столітніх...*, s. 393.

³⁸ С. Чарнецький, *Над свіжою могилою* [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, red. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, s. 414.

³⁹ *Ibidem*, s. 411.

⁴⁰ С. Чарнецький, *Над свіжою могилою...*, s. 412.

⁴¹ С. Чарнецький. «Бранка Роксоляна» та її творець [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, red. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, s. 415.

⁴² *Ibidem*.

смерті Січинського літератор писав про потребу впорядкування його спадщини. «До цього покликані передовсім наші музики, наскільки матимуть час поза полемікою... А він справді був перший наш професійний музикант Галицької Землі»⁴³. Тут відчитуємо, разом із визнанням за музикантами фахового обов'язку, іронічний нюанс. Та необхідно зауважити, що С. Людкевич у своїй статті «Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті», 1930 р.) не покликався ні на одну з двох передуючих публікацій Чарнецького, вказавши при тому, що «досі в нас немає ніякого замітнішого біографічно-критичного нариса його творчості»⁴⁴. Не вважав за потрібне навіть згадати про публікації друга й помічника Січинського, літератора.

Про Остана Нижанківського Чарнецький також написав першим, звертаючи увагу на його вельми широкий ареал діяльності як священика, музиканта та підприємця. І як патріота теж, бо він виховував молодь, був учителем, диригентом хору «Академічної громади», в подорожах якого брав участь і юний Людкевич. Тому дивно, що останній у статті «Остап Нижанківський і наша суспільність» (1920) висловився проти того, що «дехто з наших патріотів... насилу старається зробити з Остапа Нижанківського „суспільну постать” та таким його почитати». Тому «ми всі, яким дорога наша українська музика без суспільницьких прикрас, мусимо рішуче проти цього застерегтися»⁴⁵. Тобто, обстоював, щоби Нижанківський залишився тільки артистом. Це дещо розходиться з положеннями Людкевича про користь суспільно-патріотичної праці інших українських композиторів (зокрема, Вербицького, Лисенка), а також із позиціями з його ранньої статті «Націоналізм у музиці».

Тож взаємовідносини між поетом і композитором, які були майже однолітками, однозначними назвати не можна. На інтермедіальних перехрестях музики й літератури Чарнецький подеколи випереджував Людкевича, якщо можна так висловитися, в публіцистичному пошануванні галицьких композиторів. Це пояснюється суб'єктивними причинами (спогади, пов'язані з юністю, чи особисте знайомство) та об'єктивними чинниками (відсутність Людкевича під час святкування 100-літнього ювілею М. Вербицького). Зрозуміло, що музичні дописи літератора обтічні, інколи неперевірені, зате інформативно та емпатично насажені, подекуди помітно запозичення відомостей від музикознавців, утім без зазначення джерел. Людкевич, зі свого боку, необгрунтовано ігнорував ці публікації (за винятком одного покликання), проте справедливо вказав на хибні звинувачення на свою

⁴³ *Ibidem*, s. 422.

⁴⁴ С. Людкевич, *Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, ред. 3. Штундер, Львів 2000, s. 336.

⁴⁵ С. Людкевич, *Остап Нижанківський і наша суспільність* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, ред. 3. Штундер, Львів 2000, s. 298.

й Барвінського адресу з приводу редагування творів Вербицького в замітці «Тиберію Горобцю та іншим у відповідь». Часом Людкевич лише натякав на Чарнецького – як у випадку з О. Нижанківським, на якесь начебто перекошування кимось його заслуг на «суспільницький» бік. Чарнецький натомість виявляв свою обізнаність про взаємини фахових музик, наприклад, про їх надмірну зайнятість т.зв. «полемікою», тобто суперечками (а це дійсно траплялося – згадаємо, наприклад, конфлікти С. Людкевича з Ф. Колесою, з Н. Нижанківським). Тож у не вельми дружніх відносинах композитора й поета, очевидно, найбільше важили психологічні причини, розбіжності в характерах.

Загалом музична компонента журналістики Степана Чарнецького стала цінним доповненням не надто багатой музикознавчої науково-популярної літератури того часу в мемуаристиці, соціально-культурному та біографічному напрямках. Ця його інтермедіальна діяльність органічно вписується у лінію письменницько-музичного обсервування артефактів, подій і персоналій музичного світу, що було притаманне і європейським, і українським літераторам, які любили й шанували це мистецтво та сприяли його розвитку та популяризації серед широких верств громадськості.

Bibliografia

- Горобець Т., *З пожовклих листків*, „Український вістник” 1921, nr 24, s. 3.
 Горобець Т., *На крилах пісень*, „Український вістник” 1921, nr 27, s. 3.
 Загайкевич М., *Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості*, Львів 1998.
 Карманський П., *Сясько Людкевич. Українська богема (Сторінки вчорашнього). З нагоди тридцятиліття «Молодої Музи»* [w:] «Чорна Індія» «Молодої Музи»: *Антологія прози та есеїстики*, red. В. Габора, Львів 2014, s. 73–75.
 Карманський П., *Українська богема (Сторінки вчорашнього). З нагоди тридцятиліття «Молодої Музи»* [w:] «Чорна Індія» «Молодої Музи»: *Антологія прози та есеїстики*, red. В. Габора, Львів 2014, s. 42–89.
 Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст*, Тернопіль 2000.
 Луцький О., *Молода муза* [w:] *Муза і чин Остапа Луцького*, red. В. Деревінський, Д. Льницький, П. Дашкевич, Н. Мориквас, Київ 2016, s. 526–531.
 Людкевич С., *Бібліографія творів М. Вербицького* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 1, red. 3. Штундер, Львів 1999, s. 307–311.
 Людкевич С., *Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 1, red. 3. Штундер, Львів 1999, s. 336–340.
 Людкевич С., *Михайло Вербицький* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 1, red. 3. Штундер, Львів 1999, s. 304–306.
 Людкевич С., *Остап Нижанківський і наша суспільність* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 1, red. 3. Штундер, Львів 1999, s. 296–299.
 Людкевич С., *Тиберію Горобцю та іншим у відповідь* [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 2, red. 3. Штундер, Львів 2000, s. 371–372.
 Мельник Л., *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах щоденної преси Львова від початків до сьогодення*, Львів 2013.

- Мориквас Н., *Меланхолія Степана Чарнецького*, Львів 2005.
- Огородник М., *Степан Чарнецький: червона калина*, na-skryzhalyah.blogspot.com/2021/01/blog-post_31.html (22.12.2022).
- Чарнецький С., *«Бранка Роксоліяна» та її творець* [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, red. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, s. 414–417.
- Чарнецький С., *З вистави шук красних (Різьби М. Паращука)*. „Діло” 1907, nr 231, s. 3.
- Чарнецький С., *Над свіжою могилою* [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, red. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, s. 411–414.
- Чарнецький С., *Остан Нижанковський* [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, red. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, s. 433–434.
- Чарнецький С., *Після столітніх роковин (Пам'яті Михайла Вербицького)* [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, red. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, s. 393–398.
- Чарнецький С., *Співак горя. У роковини смерті Д. Січинського* [w:] *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, red. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук, Львів 2014, s. 418–422.
- Чарнецький С., *Як Memphis Chinga хотіла мене поріжнити з Перемишлем*. „Громадська думка”, 10.09.1920, zbruc.eu/node/100247 (22.01.2021).
- Штундер З., *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, t. 1: 1879–1939, Львів 2005.

STANISLAV LIUDKEVYCH VS STEPAN CHARNETSKYI ON INTERMEDAL CROSSROADS

Abstract

The relations between the composer S. Liudkevych and the writer S. Charnetskyi have been highlighted. Their joint participation in the artistic circle “A Young Muse” is regarded as the basis of their intermedial artistic activities. Achievements of S. Charnetskyi, who was personally acquainted with D. Sichynskyi and published a number of articles on his behalf, in the sphere of music criticism and journalism are considered. Initiating music and social issues, S. Charnetskyi also wrote about M. Verbytskyi and O. Nyzhankivskyi. Liudkevych was right to criticize the erroneous statement of Tyberiy Horobets (Charnetskyi's pseudonym) about the inadmissibility of the interference into the texts of music works of the deceased composers, but almost completely ignored all the articles of his authorship about music. So Liudkevych was too strict, and Charnetskyi somehow overestimated his own musical competencies. In general, musical component of his journalism was organically entwined into the line of the literary and musical observation of artefacts, events and personalities of the music world, which was characteristic of European and Ukrainian authors, who loved and cherished this art and promoted it among the public.

Keywords: composer, writer, music criticism and journalism, intermedial activity

Ганна Карась

Przykarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka w Iwano-Frankiwsku, Ukraina

**ПОЕТИЧНИЙ СВІТ БОГДАНА ЛЕПКОГО
У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПОШАНУ 150-РІЧЧЯ ВІД
ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)**

Ім'я Богдана Лепкого (1872–1941 рр.) – не епізодичне в українській літературі. За означенням Миколи Ільницького, під упорядкуванням якого на зорі відновленої Незалежності України вперше після років забуття і заборони опублікована його поезія, «...це постать першорядної ваги, непересічного таланту», яка внесла «...вагомий вклад в історію рідної культури»¹.

Навчання в Академії мистецтв у Відні та у Львівському університеті, спілкування з представниками української творчої інтелігенції, зокрема співаками: С. Крушельницькою, О. Мишурою, композиторами: М. Лисенком, О. Нижанківським, виогранили його національну та культурну ідентичність.

З 1899 року майже все творче життя Б. Лепкого пов'язане з Краковом, де він працював професором Ягеллонського університету, приятелював із польськими письменниками С. Виспянським, В. Орканом, К. Тетмайєром, перебував у тісних контактах із представниками «Молодої Польщі», був активним у доволі чисельній українській громаді. Разом з тим, митець не поривав тісних контактів із рідним краєм, належав до львівської літературної групи «Молода муза», активно друкував свої твори, спілкувався з представниками творчої інтелігенції.

Микола Ільницький вважає, що «натура його радше споглядально-рефлексивна, звернена всередину ліричного героя. Ліричне „я” тут превалює над ліричним персонажем, момент ставлення над моментом зображення, внутрішній світ над зовнішнім середовищем. <...> найприродніший стан його – туга. Туга – це домінанта поета, яка визначає романтичний тип його почування і мислення <...> Джерелом цієї туги як мотиву є спогад»².

Маючи чуйне серце, ліричний герой поета бачить важкі обставини життя свого народу, а поет-співець «...чутливо реагує на зовнішні обставини:

¹ М. Ільницький, *Настроєний життям, як скрипка* [w:] Б. Лепкий, *Поезії*, Київ 1990, s. 5.

² *Ibidem*, s. 19–20.

Життя, мов скрипку музикант,
Строїло все мене, –
Сумний мій спів, товаришу,
Бо все кругом сумне»³.

На настрої пейзажної лірики поета впливали ідеї естетики модернізму, «Молодої Польщі» та «Молодої музи», оскільки «...з представниками першої він перебував у тісних взаєминах, до другої належав»⁴. Разом з тим, Б. Лепкий не втрачав своєї власної індивідуальності.

Поетичний світ видатного українського письменника Богдана Лепкого знайшов відгомін у творчості галицьких композиторів Левка Лепкого, Михайла Гайворонського, Осипа Залеського, Нестора Нижанківського, Василя Безкоровайного, Остапа Бобикевича, Стефанії Туркевич, Ігоря Соневицького, які у різний час емігрували за кордон (у США, ЧСР, Німеччину, Англію).

Поезія Б. Лепкого (пейзажна і любовна лірика), яка зазнала впливу ідей естетики модернізму, втілювалася у хорових творах, солоспівах та вокальних ансамблях молодих композиторів, кожен з яких у міжвоєнний період шукав власний індивідуальний стиль у музичному мистецтві. Публікація цього музичного доробку відбувалася в Галичині (1930-ті роки), діаспорі (друга половина XX ст.) і з часу відновлення Незалежності України – на рідній землі.

Привернення уваги до цієї спадщини, її популяризація й актуалізація, введення до концертного і навчального репертуару хорових колективів і солістів-вокалістів є найкращим виявом поваги до творчості Богдана Лепкого з нагоди 150-річчя від дня його народження.

Домінуючим жанром вокальної музики композиторів діаспори виступає солоспів, романс, авторська пісня. Творчість Б. Лепкого протягом десятиліть багато в чому визначала рівень української літератури на західноукраїнських землях, а тому не випадковим було звернення композиторів до його поезії, «...спектр значень якої надзвичайно широкий і часто сягає високого філософського рівня»⁵. Її, на думку О. Баси, характеризує «...декадентська меланхолія, осіння туга, прощання, відчуття смерті»⁶, а тому жанр солоспіву був найбільш близьким для музичного втілення цих настроїв.

³ *Ibidem*, s. 23.

⁴ М. Ільницький, *Туга за гармонією (Богдан Лепкий)* [w:] М. Ільницький, *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»*, Львів 1995, s. 73.

⁵ *Ibidem*, s. 75.

⁶ О. Басса, *Западноукраинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века. Особенности развития*, Saarbrücken 2014, s. 104.

Відомий вірш «Видиш, брате мій» («Журавлі») із циклу «Осінь» був написаний Б. Лепким у Кракові восени 1910 року. Поет писав: «Я вертав з театру, з драми Виспянського „Noc listopadowa”, під ногами шелестіло пожовкле листя, а над головою лунали крики відлітаючих журавлів. Вірш склався немов сам із себе, без мого відома й праці. До його підібрав музику мій брат Лев Лепкий»⁷.

Поет, композитор, журналіст Лев Лепкий (1888–1971 рр.) під час Першої світової війни перебував у лавах Українських Січових Стрільців як командир кінноти, а у хвилини затишшя – музикував, створював пісні, у т.ч. «Журавлі» (1914 р.).

У кількох строфах вірша вмістилася така гама переживань і настроїв, що, покладена на музику, вона фольклоризувалася і поширилася в українській діаспорі всього світу.

«І не дивно, що такими журавлями бачили себе галичани, що покидали батьківщину в неясній надії на кращу долю за океаном, і „стрільці січові”, що йшли боронити рідну землю від ворогів, і кожна людина, проводжаючи ключі журавлині у вирій, теж мимоволі прощається – з весною і літом, з молодістю, з життям...»⁸.

Цей твір має ряд опрацювань-аранжувань, зокрема Є. Форостини⁹, К. Стеценка, О. Кошиця¹⁰, С. Людкевича, Д. Котка, О. Мінківського (соло, чоловічий хор), А. Авдієвського (народний хор), М. Федунішина, П. Чоловського¹¹. Однією з перших публікацій цього твору був збірник «Ще не вмерла Україна. Співаник з великих днів», впорядкований і оформлений малюнками Б. Лепкого (Відень: Видання Української Культурної Ради, 1916 р.).

Її виконували в діаспорі солісти (Рената Бабак, Квітка Цісик¹²), ансамблі («Український національний квартет» із США у складі Михайла Гребінецького, Івана Давиденка, Кліма Щита та Петра Ординського)¹³, хори («Журавлі» з Польщі, Хорова капела імені Олександра Кошиця з Канади) та багато інших.

⁷ Б. Лепкий, *Поезії*, Київ 1990, s. 363.

⁸ М. Гльницький, *Настроєний життям, як скрипка* [w:] Б. Лепкий, *Поезії*, Київ 1990, s. 27.

⁹ *Журавлі*. Слова Богдана Лепкого, музика Лева Лепкого, фортеп'яновий уклад Е. Форостини [w:] *Ще не вмерла Україна. Співаник з великих днів*, впорядкував і рисунками прикрасив Б. Лепкий, Відень 1916, s. 57–58.

¹⁰ *Журавлі*. Слова Богдана Лепкого, музика Лева Лепкого [w:] *Пісні України: 18 пісень з нотами на 4 голоси з текстами українським, німецьким і чеським. В аранжировці п. Кошиця, діригента Української Національної Капели*, Київ 1920, s. 18.

¹¹ *Стрілецькі пісні*, упоряд., запис, вступ. ст., комент. та додат. О. М. Кузьменко, Львів 2005, s. 541.

¹² Квітка Цісик. Kvitka Cisyyk. «Журавлі», https://www.youtube.com/watch?v=2_JkMpO3bgs (11.06.2022).

¹³ Chuyesh, Brate Miy (Чуєш, брате мій). COLUMBIA vinyl record № 27293 from ~1940s, Ukrainian National Quartette (M. Grebenetsky, J. Davidenko, K. Schit, P. Ordinsky), <https://soundcloud.com/sjszyszkachuyesh-brate-miy> (11.06.2022).

Одним із перших до поезії Богдана Лепкого звертається молодий на той час композитор Нестор Нижанківський (1893 , м. Бережани, тепер Тернопільської обл. – 1940 , м. Лодзь, Польща; 1993 р.). У 1918 році після повернення з російського полону як воїн австрійської армії, у с. Завадів біля Стрия на Львівщині він пише солоспів «Снишся мені»¹⁴ на ліричний вірш Б. Лепкого з циклу «Весною». Загалом твір має похмурий настрій. Ю. Білка писав: «Тут переважає мелодика узагальненого пісенного типу, забарвлена у м'які сентиментальні тони»¹⁵. О. Басса підкреслює, що романс має урівноважену репризну побудову, в якій композитор зосереджує увагу на емоційному стані героя¹⁶. Оскільки композитор був чудовим піаністом, то фортепіанна партія, як відзначає О. Басса, фактурно насичена, віртуозна, традиційно романтична, оркестрова, що нагадує твори Ф. Ліста і пізніх романтиків. Його виконала 11 березня 1921 року на шевченківському вечорі Софія Коренець у супроводі композитора, а в 1937 році – відомий тенор Василь Тисяк¹⁷. Запис цього солоспіву є на сайті «Ukrainian Live Classic»¹⁸.

Л. Кияновська вважає, що творчість композитора втілює ознаки сецесійної стилістики з великим ухилом до камерної рафінованості вокальних жанрів, а в тематиці переважає лірико-психологічний настрій, що апелює до засад романтизму із витонченим різноманіттям ліричних образів¹⁹.

У творчості Михайла Гайворонського (1892 р., м. Заліщики, нині Тернопільська обл. – 1949 р., Форест-Гіллс, шт. Нью-Йорк, США) солоспіви займають скромне місце. Відомо про кілька видань творів цього жанру, а також вокальні дуети, камерні твори²⁰. Перші вокальні твори на тексти Б. Лепкого у творчості композитора належать до воєнно-стрілецького періоду. Це: «Оця тая Червона Калина» та «Пиймо цю чарку», написані у 1920–1923 рр. В. Витвицький писав: «Основні прикмети пісень цієї групи то простота, невишуканість і доступність для широких співлюблених кол»²¹. До цієї групи

¹⁴ Н. Нижанківський, *Снишся мені*: для голосу у супров. ф-но, сл. Б. Лепкого [w:] Н. Нижанківський, *Солоспіви*, ред.-упоряд. М. Скорик, Львів, Київ, Нью-Йорк 1996, s. 13–18.

¹⁵ Ю. Булка, *Солоспіви Нестора Нижанківського* [w:] Н. Нижанківський, *Солоспіви*, ред.-упоряд. М. Скорик, Львів, Київ, Нью-Йорк 1996, s. 3.

¹⁶ О. Басса, *Западноукраинская камерно-вокальная музыка...*, s. 94.

¹⁷ *Ibidem*, s. 94, s. 96.

¹⁸ Н. Нижанківський, *Слухати музику* [w:] Ukrainian Live Classic, <https://ukrainianlive.org/nyzhankivskyi-nestor#listen-to-music>, доступ (13.06.2022).

¹⁹ Л. Кияновська, *Галицька музична культура XX–XXI століття*, Чернівці 2007, s. 248.

²⁰ М. Гайворонський, *Солоспіви*, Львів 1922; М. Гайворонський, *Солоспіви*, Фотостат. вид., 3б. 4, Нью-Йорк 1940; М. Гайворонський, *Дуети на сопран і меццо сопран в супр. форт.*, Фотостат. вид., 3б. 6, Нью-Йорк 1941; М. Гайворонський, *Пісні для співу і струнного оркестру*. Фотостат. вид., 3б. 18, Нью-Йорк 1943.

²¹ В. Витвицький, *Михайло Гайворонський: Життя і творчість*, Нью-Йорк 1954, s. 127.

примикають обробки стрілецьких пісень²² для сольного співу й фортепіано, однією з яких є відомий текст Б. Лепкого – «Видиш, брате, мій» (мелодія Л. Лепкого).

Друга група вокальної спадщини композитора представляє сольну пісню з характерно підкресленими рисами її мистецької ваги. У 1922 році М. Гайворонський створює на тексти Б. Лепкого солоспіву «Сон і доля», «Чи ти прийдеш», які були видані у Львові того ж року у видавництві «Ліра» та «Колисав мою колиску», який був видрукований у Нью-Йорку (1940 р.), куди композитор емігрував ще у 1923 році. Загалом мелодика творів композитора близька до української народної пісні. Саме в ній М. Гайворонський знаходив красу і черпав натхнення. Вокальні твори М. Гайворонського мали численних виконавців в Україні та діаспорі.

У творчості Василя Безкоровайного (1880 р., м. Тернопіль – 1966 р., м. Бофало, США) вокальна музика представлена широким колом солоспівів. Для них композитор обирає особливе коло поетів, творчість яких була йому близька за образним настроєм, пісенністю поетичної мови, великою гамою втілених почуттів. Серед них – Богдан Лепкий. На тексти поета композитор пише чотири солоспіву: «На склоні гір», «Де ж ти, листочку?», «Рожевий квіте», «Снишся мені». Копії їх першодруків знаходяться у Тернопільському краєзнавчому музеї²³. За часів відновлення Незалежності України спершу вони були видруковані у Донецьку, а 2014 року – у Сімферополі²⁴.

Характеризуючи вокальні твори В. Безкоровайного, Любов Кияновська підкреслює: «Незважаючи на те, що вони створені майже сто років тому, за своїми художніми якостями не втратили свіжості та привабливості, можуть істотно поповнити репертуар <...> Головна прикмета вокальних мініатюр, вміщених у збірці, – привабливість, мелодична яскравість, національна характерність, демократичність вислову, що природно поєднується з прекрасним володінням усім арсеналом засобів композиторської техніки»²⁵.

²² М. Гайворонський, *Пісні УСС*: В 3 ч., New York–Lviv 1936. Ч.1: солоспіву, 12 с.; М. Гайворонський, *Пісні УСС. 15 пісень для сольо й хору*, Нью-Йорк–Львів 1938; М. Гайворонський, *Стрілецькі пісні на середній голос з форт.* Фотостат. вид., Нью-Йорк 1941.

²³ Тернопільський обласний краєзнавчий музей [Tarnopolskie Obwodowe Muzeum Krajoznawcze] [dalej: ТОКМ], Фонд 8343, справа НД 17112 (4): В. Безкоровайний, *Де ж ти листочку*, солоспів з ф-но, сл. Б. Лепкий [Б. м., б. р.]. 2 с. (Друк. ксерокопія); 17112 (26) В. Безкоровайний, *На склоні гір*, сл. Б., Лепкий. Солоспів з ф-но. 2 с. Рукопис (ксерокопія); 17112 (40) В. Безкоровайний, *Рожевий квіте*, солоспів з ф-но, сл. Б., Лепкий. Львів-Тернопіль: [Б. м., б. р.]. 2 с. (ксерокопія); 17112 (44) В. Безкоровайний, *Снишся мені*, солоспів з ф-но, сл. Б., Лепкий. Львів-Тернопіль: [Т. м., б. р.]. 3 с. (Друк. ксерокопія).

²⁴ В. Безкоровайний, *Музичні твори*, укладач С.І. Ольховіченко, Донецьк 2005, с. 46–65; В. Безкоровайний, *Вокальні твори: нотне видання*, муз. ред. Н.С. Безкоровайна, Б.М. Безкоровайний, Сімферополь 2014, с. 182.

²⁵ Л. Кияновська, *Талант, який народився в Україні* [w:] В. Безкоровайний, *Вокальні твори : нотне видання*, муз. ред. Н.С., Безкоровайна, Б.М. Безкоровайний, Сімферополь 2014, с. 9–10.

«На склоні гір» – це ліричний музичний пейзаж, «Де ж ти, листочку?» – ліричний роздум, «Рожевий квіте», «Снишся мені» – любовна лірика, сповнена суму за минулим коханням.

«Вокальна партія у солоспівах композитора здебільшого поєднує пісенну наспівність з декламаційною виразністю, вона інтонаційно близька до народних українських пісень, особливо своєю ритмічною змінністю та типовими каденційними розспівами»²⁶.

Для збагачення фактури окремих солоспівів композитор вводить до супроводу, окрім фортепіано, віолончель.

«Снишся мені» (Ор. 58) – це улюблений солоспів дочки композитора Неоніли Стецьків-Безкоровайної. Вона його часто виконувала разом з батьком на концертах як мелодекламацію.

Композитору належать два ансамблі (дуети для сопрано і баритона) – «Бачу очі твої сині» та «Гей, весно, весно!». Другий сповнений оптимізму і бадьорості, що підкреслює темп (*Allegretto*), пунктирний ритм, акценти, антифонність партій.

Вокальна музика є найяскравішою ділянкою у творчості композитора Остапа Бобикевича (1889 р., с. Слобода, біля Болехова, нині Стрийський р-н Львівської обл. – 1970 р., м. Мюнхен, Німеччина). Ним написано більше 80-ти солоспівів для голосу у супроводі фортепіано²⁷, перші з яких почав писати ще у 1920-ті роки. На слова Б. Лепкого О. Бобикевич написав твори: «Цвітуть квітки»²⁸, «Вечором в хаті», «Коли б я мала». Композитор так характеризував їх: «Мої пісні були ліричні, звичайно сумні, меланхолійні <...> туга і сум визначили свій вплив на моїх композиціях. Мені підходили (імпонували) поезії сумного або релігійного змісту»²⁹.

Певним чином ліричні елементи солоспівів переважали над елементами животворної динаміки і драматизму. Ці риси відзначав рецензент його першої вокальної збірки, що вийшла друком у Мюнхені (1954 р.)³⁰ – Роман Кухар, – у газеті «Християнський голос». Він, зокрема, писав, що у солоспівах О. Бобикевича «...проявляється велика співзвучність із ліричним характером і загальним настроєвим тоном вибраних під музику поезій <...> Це правда, що тужливі, журливі, у цілому ліричні елементи <...> беруть подекуди верх над елементами животворчої динаміки й драматизму <...> Поруч настроїв

²⁶ Н. Толошняк, *Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного*, „Вісник Прикарпатського університету”. Серія: *Мистецтвознавство*, Вип. 1, Івано-Франківськ 1996, s. 165.

²⁷ О. Бобикевич, *Твори*, упор. М. В., Ващишин, Львів 2000, s. 213.

²⁸ О. Бобикевич, *Цвітуть квітки*: для голосу у супр. фп., сл. Б. Лепкого [w:] М. Ващишин, *Остап Бобикевич*, Львів 2003, s. 107–109.

²⁹ М. Ващишин, *Остап Бобикевич*, Львів 2003, s. 38, s. 39.

³⁰ О. Бобикевич, *Пісні сольові з акомпанементом фортепіану* (Збірка перша), Мюнхен 1954, s. 48.

зневіри, розпачу й туги за свободою, обумовлених національним поневоленням, висловлено в ній надію й віру в прихід Весни, свята Волі і Світла»³¹.

Вихід у світ збірки привітав рецензією співак К. Чічка-Андрієнко, який виконував твори композитора: «Кожна поезія тут має питому музичну форму, так що музичний зміст кожної пісні перегукується з думкою і висловом поета»³².

До вокального циклу «Пісні сольові з акомпанементом фортепіану» увійшло 15 солоспівів, у т. ч. «Цвітуть квітки» (сл. Б. Лепкого із циклу «Intermezzo»)»³³. Цей солоспів написаний для високого голосу. Поривчаста мелодія соло у повільному темпі Largo розгортається на фоні віртуозного супроводу, побудованого тріолями (перша частина на 4/4) та секстовими пасажами шістнадцятими (друга частина на 6/8). Все це у комплексі створює сумний меланхолійний настрій. Солоспіви О. Бобикевича були у концертних програмах співаків в Україні і за кордоном, у т. ч. таких відомих виконавців, як М. Голинський, О. Руснак, М. Скала-Старицький, Й. Гошуляк та ін.³⁴.

Хоча зусилля митця віддзеркалювали несприятливу для музичної творчості еміграційну дійсність, він був стійким та ідейним у своєму мистецькому пориві. Свідченням цього є солоспіви, які вирізняються глибоким патріотичним змістом і високими мистецькими якостями.

«Емоційний світ поезій яскраво втілений у музиці солоспівів. Вокальним партіям притаманні риси декламаційності, поєднаної з кантиленою пісенно-романсового типу. Важлива, а часто й провідна роль у солоспівах належить фортепіано, яке виконує одну з головних функцій у розкритті музично-поетичних образів»³⁵.

Солоспіви займають важливе місце у творчості Стефанії Туркевич-Лукиjanович (1898 р., м. Львів – 1977 р., м. Кембрідж, Англія). Як відзначала С. Павлишин: «вони відбивають період творчості Стефанії Туркевич, найближчий до атональної музичної мови. Рівночасно тут втілений притаманний їй ліричний ідіом, зачаровуюча ніжність м'якої мелодики, але

³¹ Р. Кухар, *У супровід сольоспівам Бобикевича* [w:] М. Ващишин, *Остап Бобикевич*, Львів 2003, s. 83.

³² К. Чічка-Андрієнко [Рец.], *З нових видань: мистецька творчість* [Остап Бобикевич: пісні сольові з акомпаніаментом фортепіану – збірка перша. Мюнхен, 1954] [w:] «Шлях Перемоги», 1955, 20 лют. Передрук: М. Ващишин, *Остап Бобикевич*, Львів 2003, s. 88.

³³ Аналіз збірки див.: У. Молчко, *Вокальний альбом Остапа Бобикевича «Пісня сольові з акомпаніаментом фортеп'яну»* (збірка перша) [w:] *Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика*: зб. Статей, ред.-упор. Л.М. Ніколаєва, Львів 2005, s. 50–58.

³⁴ М. Ващишин, *Остап Бобикевич*, Львів 2003, s. 198.

³⁵ У. Молчко, *Вокальний альбом Остапа Бобикевича «Пісня сольові з акомпаніаментом фортеп'яну»* (збірка перша) [w:] *Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика*: зб. статей / ред.-упор. Л.М. Ніколаєва, Львів 2005, s. 57.

може ще більш дисонантної, постійно альтерованої, та якої ж витонченої гармонії»³⁶.

Солоспів «Буває тужу» на текст Б. Лепкого – це «витончено-ламке двоголосся у високому регістрі <...> Ностальгійний настрій вірша Лепкого – нудьги, журби в романтичній конвенції поєднується з образом осінньої природи <...> У музичному втіленні лепківське „Буває тужу” є романтичне з певним відбитком імпресіонізму»³⁷.

У проєкті «The Ukrainian Art Song Project» (Канада) співака Павла Гуньки з Великобританії цей твір виконує канадська співачка Моніка Вічер³⁸. Його запис є на платформі «Ukrainian Live Classic»³⁹.

Ігор Соневицький (1925 р., с. Гадинківці, нині Гусятинський р-н Тернопільської області – 2006 р., м. Нью-Йорк, США) плідно працював у жанрі солоспіву⁴⁰, в якому зумів виразити свою ліричну вдачу та зберегти те, що є найцінніше в українській народній музиці і в творчості його попередників (мелодійність та співучість). Солоспіви митця, створені протягом багатьох років, на думку видатного композитора М. Скорика, «належать до кращих зразків української музики в цьому жанрі. Вони базуються на традиціях української пісні, побутового романсу, зокрема галицького, переосмислюють творчість українських класиків цього жанру – М. Лисенка і С. Людкевича. Відчувається і вплив відомих німецьких композиторів Р. Шумана, Р. Штрауса. Водночас солоспіви І. Соневицького мають яскраві самобутні риси, їх відзначає специфічна вишуканість, що виявляється і в яскравості тематичного матеріалу (дуже рельєфний і легкий для сприйняття, він ніколи не стає банальним), і в гармонічній мові (при загальній класичності композитор знаходить яскраві і несподівані гармонійні звороти), і у формі, дуже точно вибудованій і елегантній»⁴¹.

На слова Б. Лепкого Ігор Соневицький пише для високого голосу солоспів «Заспів» («Колисав мою колиску»)⁴². Це ліричний відступ, спогад і вираз туги за Україною. Граціозна мелодія соліста у розмірі 6/8 повторюється дещо видозмінено чотири рази. З кожним проведенням змінюється і фактура супроводу, хоча вона теж витончена і прозора.

³⁶ С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004, s. 108.

³⁷ *Ibidem*, s. 111.

³⁸ *GALICIANS I. The art songs. Works by Sichynsky, Liudkevych, Turkewich, Barvinsky. Pavlo Hunka, bass-baritone; Albert Krywolt, piano & guest artists. 6th CD. 2014, CUOA.*

³⁹ С. Туркевич, *Слухати музику* [w:] Ukrainian Live Classic, <https://ukrainianlive.org/turkevych-stephania#listen-to-music> (13.06.2022).

⁴⁰ І. Соневицький, *Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано*, Київ 1993, s. 159.

⁴¹ М. Скорик, *Слово про композитора* [w:] І. Соневицький, *Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано*, Київ 1993, s. 5–6.

⁴² «Заспів»: для високого голосу у супр. ф-но. Вірші Б., Лепкого [w:] І. Соневицький, *Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано*, Київ 1993, s. 150–155.

Аналізуючи поезику віршованих творів поета, Р. Пазюк наголошує: «З-поміж експресивних жанрів в арсеналі Б. Лепкого важливе місце займає романс»⁴³. Головними естетичними ознаками цього жанру М. Бондар вважає своєрідний культ страждання, стансовість, завершеність строф, наявність анафор та епіфор, обрамлення твору єдиним образом⁴⁴. Ю. Клим'юк наголошує, що «...у романсі важливу роль відіграють сформовані ще в романтизмі принципи передачі важкого душевного стану ліричного героя, почуттєва екзальтація в такому вірші досягає своєї крайньої межі»⁴⁵.

Міркування обох науковців щонайкраще характеризують романси Б. Лепкого «Снишся мені», до якого зверталися Н. Нижанківський, В. Безкоровайний, та «Часом я тужу за Тобою», музику до якого створила С. Туркевич-Лукіянович.

Вірші-пейзажі як ліричний відступ, спогад і вираз туги за Україною, зокрема, «Заспів» («Колисав мою колиску»), стали основою для композицій М. Гайворонського, І. Соневицького.

Щодо друку солоспівів композиторів діаспори, то лише окремі з них (М. Гайворонського, О. Бобикевича) були опубліковані за кордоном. Музичне видавництво «Українська накладня» (м. Київ; м. Берлін; м. Лейпциг – засновник Яків Оренштайн⁴⁶), яке поширювало свою продукцію у США та Канаді, у 1920-х рр. друкує унікальну серію вокальних творів українських композиторів на слова Б. Лепкого, упорядником якої виступив Є. Турула⁴⁷. До збірки ввійшли солоспіви В. Барвінського та Д. Січинського.

Тільки з часу відновлення Незалежності України солоспіви композиторів діаспори були надруковані в Україні та ввійшли у репертуар українських співаків. Хорові твори композиторів діаспори на тексти Б. Лепкого є небагаточисельними.

Василь Безкоровайний написав кілька творів для різних складів хору, звертаючись до поезії Б. Лепкого: «Баркарола» на жіночий хор у супроводі

⁴³ Р. Пазюк, *Поетика віршованих творів Богдана Лепкого (генерика, тропіка, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація)*: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури / Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича [autoreferat rozprawy doktorskiej], Чернівці 2015, s. 85.

⁴⁴ М. Бондар, *Поезія пошевенківської епохи. Система жанрів*, Київ 1986, s. 181.

⁴⁵ Ю. Клим'юк, *Лірика Івана Франка як система жанрів*, Чернівці 2006, s. 62.

⁴⁶ Оренштайн Яків (1875–1944?) – єврейський видавець, громадсько-культурний і політичний діяч в Галичині і на Наддніпрянській Україні, засновник і власник видавництва «Галицька накладня» в Коломиї (з 1903) та «Української накладні» в Берліні і Лейпцигу (1919–1932), які видавали універсальну бібліотеку під назвою «Загальна Бібліотека» (всього 230 томів), в т. ч. музичні твори. Детальніше див.: І. Монолатій, *Видавець Яків Оренштайн і проблема міжнаціональних відносин у Галичині*, Коломия 2003, s. 63.

⁴⁷ Музика до слів Богдана Лепкого: Сольо-співи в супроводі фортеп'яна. Зшиток 1-ий / Виорядкував [! впорядкував] Євген Турула; Автор слів Богдан Сильвестрович Лепкий, Київ, Лейпциг, Коломия, Winnipeg [1918–1923], s. 15.

фортепіано, «На небі сонце» на мішаний хор *a cappella*, «Не хилляйте вниз прапора» на чоловічий хор у супроводі фортепіано⁴⁸. У їхній тематиці переважає патріотична та пейзажна лірика. За жанром – це хорові мініатюри та поеми, де переважає гомофонно-гармонічний виклад. Хорові твори В. Безкоровайного відзначаються цікавою мелодикою, багатою та різноманітною гармонією, професійним знанням тембральних, регістрових і динамічних можливостей хорового ансамблю. Характерною особливістю творчості композитора є постійна опора на традиції української фольклору, що проявляється не тільки в тематиці, але й у ладових, ритмічних, жанрових та формотворчих принципах.

Хорова мініатюра «На небі сонце» для мішаного хору *a cappella* – пейзажна замальовка тричастинної побудови, в якій композитор використовує *divisi* партій, хроматизми, агогічні та темпові зміни (*Allegretto*, *Andante*, *Allegro*, *Lento*, *Allegretto*), тональні відхилення⁴⁹.

Осипом Залеським (1892–1984 рр.) із США на вірші Б. Лепкого написано два твори: «Осінь» і «Наш клич» («Хоч кряче гайворон») ⁵⁰. Акапельний твір для чоловічого складу «Наш клич» на слова Б. Лепкого написаний у стилі «*Liedertafel*» з приманною йому акордовою фактурою, має явно виражений плакатний характер, маршоподібний ритм⁵¹.

Слід зачитувати рядки цього вірша, який співзвучний сьогоdnішньому часу:

Ще наш Дніпро шумить
Й лама граніт,
Народ спічне на мить –
Й здивує світ.
Нема таких кайдан,

⁴⁸ ТОКМ, Ф. 8343, спр. НД. 17112 (2); В. Безкоровайний, *Баркароля* на жіночий хор з ф-но, сл. Б., Лепкий. 2 с. Рукопис (ксерокопія); 17112 (25) В. Безкоровайний, *На небі сонце*, на мішаний хор а капелла, сл. Б., Лепкий. Золочів – Львів, 3 с. (Друк. ксерокопія); 17112 (28) В. Безкоровайний, *Не хилляйте вниз прапора*, на чоловічий хор у супроводі ф-но, сл. Б. Лепкий, 3 с. Рукопис (ксерокопія).

⁴⁹ В. Безкоровайний, *На небі сонце* на мішаний хор, сл. Б. Лепкого [w:] В. Безкоровайний, *Музичні твори*, укладач С.І. Ольховіченко, Донецьк 2005, s. 73–75.

⁵⁰ О. Залеський, *Осінь*. Сл.Б., Лепкого. Для мішаного хору без супроводу, Боффало 1975, s. 3 [Серія «Укр. муз. вид-во», ч. 22]; О. Залеський, *Чоловічі хори*, Боффало, s. 3 [Серія «Укр. муз. вид-во», ч. 5]: Наш клич (слова Б. Лепкого).

⁵¹ *Liedertafel* (букв. з нім. – «таблиця пісень») – манера хорового співу, особливо поширена в Німеччині і Австрії напочатку XIX ст., і безпосередньо пов'язана з естетикою романтизму. Манера «*Liedertafel*» доволі проста, призначена для виконання аматорами, побудована на компактному чотириголосому викладі, ясній функційній гармонії, виразній мелодиці. В західноукраїнській музиці був пов'язаний з національним фольклором, отримав достатньо своєрідну трансформацію. Див.: Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 61.

Щоб люд скувать,
Наш дім, наш храм, наш лан –
Не дасть! Не дасть!

Хорова мініатюра «Осінь» написана для мішаного хору *a cappella*. Це – пейзажна замальовка тричастинної побудови, в якій композитор використовує *divisi* партії сопрано, хроматизми, темпові зміни (*Sostenuto*, *Agitato*). Імпресіоністичні мотиви твору О. Залеського співзвучні твору «На небі сонце» В. Безкоровайного.

Вірш Б. Лепкого «Чи то буря, чи грім» фольклоризувався настільки, що з народною мелодією був у репертуарі Дивізії «Галичина» під час Другої світової війни. У двоголосому варіанті у супроводі фортепіано, який здійснив Мирослав Скорик, вона ввійшла до збірника, виданого у Нью-Йорку⁵². Маршоподібний характер пунктирного ритму мелодії сповнений духовної наснаги, яка була потрібна захисникам України.

Отже, поезія Богдана Лепкого впродовж XX століття перебувала у фокусі уваги композиторів української діаспори. В їх творах наявний широкий спектр європейських стилів кінця XIX – першої половини XX ст.: домінування творчих позицій постромантизму; зародження рис імпресіонізму; поява експресіоністичних тенденцій; звернення до неокласичних музичних орієнтацій та атональної музичної мови. Вокальні та хорові твори композиторів української діаспори наслідують оригінальністю музичного мислення, неповторної мелодики, тісно пов'язаної із народною піснею. Введення цих шедеврів у концертні програми провідних співаків та хорів діаспори, а з часу проголошення незалежності України – вітчизняних вокалістів і хорових колективів, свідчить про непроминальність таланту поета і композиторів, які озвучили його тексти.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Тернопільський обласний краєзнавчий музей (ТОКМ):

Ф. 8343, спр. НД 17112 (4): Безкоровайний В. *Де ж ти листочку*, солоспів з ф-но, сл. Б. Лепкий [Б. м., б. р.], 2 с. (Друк. ксерокопія); 17112 (26) Безкоровайний В. *На склоні гір*, сл. Б. Лепкий. Солоспів з ф-но, 2 с. Рукопис (ксерокопія); 17112 (40) Безкоровайний В. *Рожевий квіте*, солоспів з ф-но, сл. Б., Лепкий. Львів-Тернопіль: [Б. м., б. р.], 2 с. (ксерокопія); 17112 (44) Безкоровайний В., *Снишся мені*, солоспів з ф-но, сл. Б. Лепкий. Львів-Тернопіль: [Т. м., б. р.], 3 с. (Друк. ксерокопія)

⁵² *Чи то буря, чи грім*, сл. Б. Лепкого, муз. народна [w:] *Пісні, що Дивізія співала*, муз. ред. і фортепіановий супровід Мирослав Скорик. Підготування збірки і мистецьке оформлення Орест «Гого» Слупчинський, Нью-Йорк 2003, s. 23–24.

- Ф. 8343, спр. НД. 17112 (2): Безкоровайний В. *Баркароля* на жіночий хор з ф-но, сл. Б. Лепкий, 2 с. Рукопис (ксерокопія); 17112 (25) Безкоровайний В. *На небі сонце*, на мішаний хор а капелла, сл. Б., Лепкий. Золочів – Львів, 3 с. (Друк. ксерокопія); 17112 (28) Безкоровайний В. *Не хилайте вниз прапора*, на чоловічий хор у супроводі ф-но, сл. Б. Лепкий, 3 с. Рукопис (ксерокопія).

Opracowania i źródła drukowane

- Басса О., *Западноукраинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века. Особенности развития*, Saarbrücken 2014.
- Безкоровайний В., *Вокальні твори: нотне видання*, red. Н.С. Безкоровайна, Б.М. Безкоровайний, Сімферополь 2014.
- Безкоровайний В., *Музичні твори*, red. С.І. Ольховіченко, Донецьк 2005.
- Бобикевич О., *Пісні сольові з акомпанементом фортепіяну* (Збірка перша), Мюнхен 1954.
- Бобикевич О., *Твори*, red. М.В. Ващишин, Львів 2000.
- Бобикевич О., *Цвітуть квітки: для голосу у супр. фп., сл. Б., Лепкого [w:] Ващишин М., Остап Бобикевич*, Львів 2003, s. 107–109.
- Бондар М., *Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів*, Київ 1986.
- Булка Ю., *Солосіви Нестора Нижанківського [w:] Нижанківський Н., Солосіви / упоряд М. Скорик*. Львів–Київ–Нью-Йорк 1996, s. 3–4.
- Ващишин М., *Остап Бобикевич: публіцистичний нарис*, Львів 2003.
- Витвицький В., *Михайло Гайворонський: Життя і творчість*, Нью-Йорк 1954.
- Гайворонський М., *Дуети на сопран і меццо сопран в супр. форм.*, Фотостат. вид., 3б. 6, Нью-Йорк 1941.
- Гайворонський М., *Пісні для співу і струнного оркестру*. Фотостат. вид., 3б. 18, Нью-Йорк 1943.
- Гайворонський М., *Пісні УСС: В 3 ч., 1, New York–Lviv, 1936. Ч. 1: сольоспіви*.
- Гайворонський М., *Пісні УСС. 15 пісень для сольо й хору*, Нью-Йорк–Львів 1938.
- Гайворонський М., *Солосіви*, Львів 1922.
- Гайворонський М., *Солосіви*, Фотостат. вид., 3б. 4, Нью-Йорк 1940.
- Гайворонський М., *Стрілецькі пісні на середній голос з форм.* Фотостат. вид., Нью-Йорк 1941.
- Журавлі*. Слова Богдана Лепкого, музика Лева Лепкого, фортепіановий уклад Е. Форостини [w:] *Ще не вмерла Україна. Співаник з великих днів / впорядкував і рисунками прикрасив Б. Лепкий*, Відень 1916, s. 57–58.
- Журавлі*. Слова Богдана Лепкого, музика Лева Лепкого [w:] *Пісні України: 18 пісень з нотами на 4 голоси з текстами українським, німецьким і чеським. В аранжировці п. Кошиця, діригента Української Національної Капелі*, Київ 1920, s. 18.
- Залеський О., *Осінь*. Сл.Б., Лепкого. Для мішаного хору без супроводу, Боффало 1975. [Серія «Укр. муз. вид-во», ч. 22].
- Залеський О., *Чоловічі хори*. Боффало. [Серія «Укр. муз. вид-во», ч. 5]: Наш клич (слова Б. Лепкого).
- Ільницький М., *Настроєний життям, як скрипка [w:] Б. Лепкий, Поезії*, Київ 1990, s. 5–40.
- Ільницький М., *Туза за гармонією (Богдан Лепкий) [w:] М. Ільницький, Від «Молодої Музи» до «Празької школи»: монографія*, Львів 1995, s. 61–82.
- Кияновська Л., *Галицька музична культура ХХ–ХХІ століття: навч. посібник*, Чернівці 2007.
- Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.*, Тернопіль 2000.
- Кияновська Л., *Талант, який народився в Україні [w:] В. Безкоровайний, Вокальні твори: нотне видання*, муз. ред.: Н.С., Безкоровайна, Б.М., Безкоровайний, Сімферополь 2014, s. 9–10.
- Клим'юк Ю., *Лірика Івана Франка як система жанрів: монографія*, Чернівці 2006.

- Кухар Р., *У супровід сольоспівам Бобикевича* [w:] М., Ващишин, Остап Бобикевич, Львів 2003, s. 83.
- Лепкий Б., *Поезії*, Київ 1990.
- Молчко У., *Вокальний альбом Остапа Бобикевича «Пісня сольові з акомпаняментом фортеп'яну» (збірка перша)* [w:] *Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика*: зб. ст. / red. Л.М. Ніколаєва, Львів 2005, s. 50–58.
- Монолатій І., *Видавець Яків Орендитайн і проблема міжнаціональних відносин у Галичині*, Коломия 2003.
- Музика до слів Богдана Лепкого: Сольо-співи в супроводі фортеп'яна. Зшиток 1-ий / Впорядкував [і впорядкував] Євген Турула; Автор слів Богдан Сильвестрович Лепкий, Київ, Ляйпціг, Коломия, Winnipeg [1918–1923].
- Нижанківський Н., *Солоспіву*, red. М. Скорик, Львів, Київ, Нью-Йорк 1996.
- Нижанківський Н., *Слухати музику* [w:] Ukrainian Live Classic, <https://ukrainianlive.org/nyzhankivskyi-nestor#listen-to-music> (13.06.2022).
- Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович*, Львів 2004.
- Пазюк Р., *Поетика віршованих творів Богдана Лепкого (генерика, тропіка, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація)*: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури / Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича [autoreferat rozprawy doktorskiej], Чернівці 2015.
- Пісні, що Дивізія співала*, муз. ред. і фортеп'яновий супровід Мирослав Скорик; підготування збірки і мистецьке оформлення Орест «Гого» Слупчинський, Нью-Йорк 2003.
- Скорик М., *Слово про композитора* [w:] І. Соневицький, *Солоспіву для голосу в супроводі фортеп'яно*, Київ 1993, s. 5–6.
- Соневицький І., *Солоспіву для голосу в супроводі фортеп'яно*, Київ 1993.
- Стрілецькі пісні*, упоряд., запис, вступ. ст., комент. та додат. О.М. Кузьменко, Львів 2005.
- Толошнік Н., *Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного*, „Вісник Прикарпатського університету”. Серія: „Мистецтвознавство”. Вип.1. Івано-Франківськ 1996, s. 162–168.
- Туркевич С., *Слухати музику* [w:] Ukrainian Live Classic, <https://ukrainianlive.org/turkevych-stephanian#listen-to-music>, доступ (13.06.2022).
- Чи то буря, чи грім*, сл. Б. Лепкого, муз. народна [w:] *Пісні, що Дивізія співала*, муз. ред. і фортеп'яновий супровід Мирослав Скорик; підготування збірки і мистецьке оформлення Орест «Гого» Слупчинський, Нью-Йорк 2003, s. 23–24.
- Чічка-Андрієнко К., [Рец.], *З нових видань: мистецька творчість* [Остап Бобикевич: пісні сольові з акомпаняментом фортеп'яну – збірка перша. Мюнхен, 1954] [w:] «Шлях Перемоги», 1955, 20 лют. Передрук: Ващишин, М., Остап Бобикевич, Львів 2003, s. 88.

Źródła internetowe

- Квітка Цісик. Kvitka Cisyk. «Журавлі», https://www.youtube.com/watch?v=2_JkMpO3bgs (11.06.2022).
- Chuyesh, Brate Miy (Чуєш, брате мій). COLUMBIA vinyl record № 27293 from ~1940s, Ukrainian National Quartette (M. Grebenetsky, J. Davidenko, K. Schit, P. Ordinsky), <https://soundcloud.com/sjszyszka/chuyesh-brate-miy>

Dyskografia

GALICIANS I. The art songs. Works by Sichynsky, Liudkevych, Turkewich, Barvinsky. Pavlo Hunka, bass-baritone; Albert Krywolt, piano & guest artists. 6th CD. 2014, CUOA.

**THE POETIC WORLD OF BOHDAN LEPKYI IN THE VOCAL AND CHORAL MUSIC
OF COMPOSERS OF THE UKRAINIAN DIASPORA OF THE 20TH CENTURY
(IN HONOR OF THE 150TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S BIRTH)**

Abstract

Poetry of the outstanding Ukrainian writer Bohdan Lepkyi (1872–1941) is interpreted in the works of composers M. Haivoronskyi, L. Lepkyi, O. Zaleskyi, N. Nyzhankivskyi, V. Bezkorovainyi, O. Bobykevych, S. Turkevych, I. Sonevytskyi, who in different time emigrated abroad (to the United States, Germany, England). Almost all of the poet's creative life is associated with Krakow, where he worked as a professor at the Jagellonian University. At the same time, the artist did not sever close contacts with his native land, actively published his works, communicated with representatives of the creative intelligence. B. Lepkyi poetry, which was influenced by the ideas of modernist aesthetics, was embodied in choral works, solo songs and vocal ensembles of young composers, each of whom in the interwar period sought his own individual style in the art of music. The publication of this musical work took place in Galicia (1930-s), the diaspora (second half of the 20th century) and since the restoration of Ukraine's independence. Attracting attention to this heritage, its popularization and actualization, introduction to the concert and educational repertoire of choirs and soloists-vocalists, is a sign of respect for the work of B. Lepkyi.

Keywords: poetry of B. Lepkyi, composer, choral work, solo songs, modernism, diaspora

Luba Kijanowska-Kamińska

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

DZIECIĘCA CHOROBA „LEWIZNY” W ŚWIATOPOGLĄDZIE MUZYKÓW LWOWSKICH W LATACH 1920–1930

Z perspektywy czasu i kompletności wszystkich posiadanych dziś informacji o prawdziwie niehumanitarnej, a przede wszystkim antyintelektualnej istocie ideologii komunistycznej trudno uwierzyć, że przez długi czas poglądy lewicowe, fascynacja marksizmem była dość modna ogólnie w Europie, jak i w Galicji, osiągając punkt szczytowy w dwudziestoleciu międzywojennym. Ponieważ temat poglądów socjalistycznych w środowisku inteligencji ukraińskiej Galicji był dość często poruszany w naukach historycznych i literaturoznawstwie, nie ma potrzeby roz-
wodzić się nad nim bardziej szczegółowo. Niniejszy artykuł zarysowuje tylko jeden aspekt stosunku do socjalizmu w kręgach artystycznych Lwowa i Galicji na razie pozostający na marginesie, mianowicie lewicowe poglądy wybitnych muzyków wspomnianego okresu w kraju galicyjskim, ich przyczyny i konsekwencje.

Na uwielbienie dla poglądów lewicowych galicyjskiej inteligencji zarówno polskiej, jak i ukraińskiej złożyło się kilka okoliczności społeczno-politycznych. Jedną z najważniejszych to wpływy idące z byłej stolicy imperium Habsburgów, Wiednia, w owym czasie nieprzypadkowo zwanego „czerwonym Wiedniem”. Mimo iż Wiedeń nie był już centrum metropolii, do której należała przez stulecie Galicja, nadal zachował wpływ na umysły byłych poddanych. Idee socjalistyczne były skutecznie realizowane w życiu społecznym i gospodarczym, czego dowodem były liczne osiągnięcia w dziedzinie budownictwa i organizacji pracy prezentujące się bardzo imponująco: Austriacka Socjaldemokratyczna Partia Robotnicza (SDAP) rozwinęła spójny program zakładający stworzenie proletariackiego wzorca kultury, alternatywnego zarówno wobec kultury burżuazyjnej, jak i w stosunku do modelu wprowadzonego w Rosji przez bolszewików.

Robotnikom zapewniono np. tanie bilety do teatrów i opery. Chyba największym dowodem siły robotników i ich partii stały się Międzynarodowe Igrzyska Robotnicze w 1931 roku, kiedy to przez miasto przemaszerowało 100 tysięcy osób biorących udział w masowym festiwalu na stadionie Prater. Te robotnicze enklawy obejmowały np. pralnie komunalne, łaźnie, przedszkola, biblioteki, kluby, sklepy spółdzielcze, a nawet szpitale. Wszystko miało służyć „nowym ludziom” tworzącym „socjalistyczną przyszłość”¹.

¹ Czerwony Wiedeń, <http://historia.ovh/austria/czerwony-wiedeń-2/> (11.07.2022).

Jednym z pierwszych zwolenników radykalnych poglądów lewicowych w ukraińskim środowisku intelektualnym Galicji był znany literat, filozof i działacz społeczny Iwan Franko (1856–1916), a *propos* absolwent Uniwersytetu Wiedeńskiego. Właśnie w Wiedniu zainteresował się poważnie filozofią socjalizmu i współpracował jako dziennikarz z austriackimi czasopismami o lewicowych poglądach „Die Presse”, „Die Zeit”, „Österreichische Rundschau”, „Zeitschrift für österreichische Volkskunde”. Swoje przekonania socjalistyczne ściśle sformułował w artykule *Co to jest socjalizm?* Atrakcyjność tego systemu, który Franko niewątpliwie uważa za bardziej postępowy niż jakikolwiek inny system społeczny, polega jego zdaniem na „ogólnej, powszechnej, komunalnej własności”, a nie na krzywdzącej „prywatnej własności kapitału”, na „wszechstronnym rozwoju każdego obywatela”, nie zaś na ograniczających swobodny wybór „klasach społecznych”. Franko twierdził, że walka o byt, ciągła konkurencja upokarza człowieka, sprowadza go do poziomu zwierzęcia. Człowiek dąży do szczęścia i dobrobytu od samego początku swojego życia, a zwierzęca walka o byt uniemożliwia mu zrozumienie „pewnego ideału ludzkiej doskonałości”². Ponieważ miał on ogromny wpływ na ukraińską młodzież Galicji, a przede wszystkim na studentów, moda na ideologię socjalistyczną rozprzestrzeniła się dość szybko, tym bardziej że Franko przetłumaczył na język ukraiński fragmenty *Kapitału* Karola Marksa.

Warto również pamiętać o licznych przedstawicielach tzw. *moskwofilów*, którzy od wielu lat mieli mocne pozycje wśród inteligencji, a przede wszystkim wśród duchowieństwa greckokatolickiego, a później przemienili się w sowietofilów. Na ten temat bardzo interesująco wypowiedział się jeszcze w 1935 roku Iwan Kedryn w gazecie „Diło” (Діло), a *Biuletyn polsko-ukraiński* z tego roku podał dokładne streszczenie tego artykułu, dla nas interesujące zwłaszcza w obserwacjach nad przejściem od moskwofilstwa do sowietofilstwa: „Pod moskwofilstwem politycznym należy rozumieć koncepcję polityczną, propagowaną przez ukraińskich polityków-patriotów, którzy przyszłość Ukrainy widzą w zgodzie z Rosją przez wspólnotę polityczno-ekonomiczną obu narodów”. Natomiast sowietofilstwo definiuje Kedryn jako „kierunek uczuciowo-społeczny, który powstał jako reakcja psychologiczna na stosunki aktualne, panujące czy na Ukrainie Sowieckiej czy też na ziemiach ukraińskich w Polsce”³.

W gronie pierwszych zwolenników marksizmu wśród ukraińskich muzyków Galicji należy wymienić kompozytora, muzykologa i działacza społecznego Stanisława Ludkiewicza (1879–1979), absolwenta Uniwersytetu Lwowskiego i Wiedeńskiego. O jego sympatiach socjalistycznych dokładnie pisze

² І. Франко, *Що таке соціалізм* [w:] *idem, Філософські праці*, t. 45, Київ 1986, s. 486–498.

³ *Świąteczny numer „Diła”*, „Biuletyn polsko-ukraiński. Tygodnik ilustrowany” 1935, nr 2(89), s. 16.

wdowa po kompozytorze, muzykolog Zenowia Sztunder⁴. Jego przychylność dla lewicy tłumaczy się jednoznacznie niezachwianym uwielbieniem dla osobowości i twórczości Franki. Już w 1898 roku 19-letni wtedy muzyk napisał chór *Wieczny rewolucjonista* (*Вічний революціонер*). Była to pierwsza próba umuzykalnienia słynnego „lewicowego” wiersza Franki, jak się okazało, bardzo udana, ponieważ ten chór Ludkiewicza był w swoim czasie często wykonywany w Galicji, zwłaszcza wtedy, gdy chór Mykoły Łysenki do tego samego wiersza napisany rok później, w 1899 roku, był jeszcze prawie nieznany szerzej publiczności.

Jedno z takich wykonań związane było w sposób oczywisty z socjalistycznymi sympatiami młodego muzyka: jako dyrygent lwowskiego chóru „Bojan” (Боян) w 1899 roku występował Ludkiewicz podczas IX Zjazdu Ukraińskiej Partii Radykalnej. Warto nadmienić, że to właśnie Franko był jednym z założycieli tej partii w 1890 roku, do której w okresie przed I wojną światową należała spora część elity intelektualnej Ukraińców Galicji, w tym pisarze: Osep Makowej (Осип Маковей), Wasyl Stefanyk (Василь Стефаник), Łeś Martowycz (Леся Мартович), Denys Łukijanowycz (Денис Лукіянович) i szereg innych. Młodemu Ludkiewiczowi bardzo imponowało takie wyborne towarzystwo i chętnie uczestniczył w zebraniach Partii Radykalnej, chociaż sam nigdy w życiu nie wstąpił do żadnej partii i raczej zachowywał ostrożność, unikając jakiegokolwiek aktywności politycznej. W przyszłości rzekomo powiedział zdanie, które stało się przysłowiowe i które często cytowano: „Bolszewicy nas wyzwolili i nie ma na to rady”.

Kulminacja prorosyjskich sympatii socjalistyczno-rewolucyjnych we Lwowie i Galicji przypadła na rok 1905, kiedy to w Rosji odbyła się pierwsza rewolucja. Buntownicy walczyli przeciw samowładztwu carskiemu, więc zaburzenia w Rosji były postrzegane przez młodych radykałów Galicji jako szansa na utworzenie niezależnego Państwa Ukraińskiego w granicach od Charkowa i Sum na wschodzie do Lwowa i Przemyśla na zachodzie.

Potwierdzają to następujące słowa Franki:

Nasza Ukraina gotowa jest po raz kolejny znaleźć się w roli kowadła, na którym różne obce młoty będą bić swoje melodie, lub w roli królika, na którym różni Zwolennicy wiwisekcji przeprowadzą swoje eksperymenty. W tym miejscu my, Galicyjczycy, a zwłaszcza wy, młodzi przyjaciele, stajemy przed wielkim historycznym zadaniem – pomóc rosyjskiej Ukrainie w trudnych momentach zwrotnych, a następnie, u podstaw wielkiego zrywu – poszerzyć całą naszą strukturę narodową⁵.

⁴ Wszystkie fakty o działalności Ludkiewicza i jego zainteresowaniach socjalistycznych oparte są na badaniach Zenowii Sztunder i pochodzą z monografii: 3. Штундер, *Станіслав Людкевич: життя та творчість*, t. 1, Львів 2005, s. 131–134.

⁵ I. Franko, *Отвертий лист до галицько-української молодіжи*, „Літературно-науковий вісник” 1905, ч. 4, s. 11–12.

Cytat ten świadczy o prawdziwych powodach lewicowych sympatii miejscowej inteligencji ukraińskiej. Ludkiewicza, podobnie jak większość innych, najbardziej pociągała możliwość utworzenia niepodległego państwa, wykorzystując rewolucję rosyjską, a więc realizacja celów narodowych. W tych latach chętnie publikował on materiały w czasopiśmie wydawanym przez jego przyjaciela, Wołodymyra Starosolskiego, znanego działacza społecznego o lewicowych poglądach, jednego z założycieli ukraińskiej półlegalnej młodzieżowej organizacji Młoda Ukraina.

Wspomniane oczekiwania niepodległościowe oraz wpływ idei Franka i Starosolskiego zainspirowały dedykację jego *opus magnum* – kantaty-symfonii *Kaukaz* według poematu Tarasa Szewczenki, a raczej jego pierwszej części. Dedykował ją kompozytor „rosyjskim rewolucjonistom”, mając na myśli uczestników i ofiary rewolucji 1905 roku w Imperium Romanowów. Było to jedyne takie otwarte *démarche* kompozytora, w którym dał wyraz swoim politycznym sympatiom. Tak się jednak paradoksalnie złożyło, że ta dedykacja po II wojnie światowej uratowała go przed wywózką na Syberię.

Inne bodźce ukształtowały zainteresowania lewicowe w kręgu ukraińskich kompozytorów Galicji w latach 1920–1930. Wpływ Franki i pierwszych sympatyków socjalizmu pozostaje nadal ważny, ale istotniejszy staje się, po pierwsze, bezpośredni kontakt ze wschodnią Ukrainą nawiązany w pierwszych latach powojennych, a po drugie, studia w Pradze, gdzie socjalizm fascynował wielu wybitnych czeskich artystów i naukowców, zwłaszcza Aloisa Habę i Zdeněka Nejedlý, z którymi Ukraińcy utrzymywali bliskie kontakty i na których wykłady regularnie uczęszczali.

Pozytywne wrażenie zrobiła na galicyjskich zwolennikach socjalizmu „ukrainizacja” odbywająca się generalnie w latach 20. XX wieku:

Politykę „ukrainizacji” z powodzeniem realizowano w edukacji, kulturze, nauce i prasie. Na początku lat 30. liczba szkół z ukraińskim językiem nauczania przewyższyła 80 procent, na język ukraiński przeszło dwie trzecie uczelni wyższych i nawet niektóre jednostki wojskowe. Prasa ukraińskojęzyczna stanowiła 89 procent całego nakładu gazet w republice, trzy czwarte teatrów dawało przedstawienia w języku ukraińskim. Ukraińskie filmy kręcono w studiach filmowych w Odessie i Kijowie. Publikowano dzieła klasyków literatury ukraińskiej i młodych autorów⁶.

Taka sytuacja z możliwościami rozwoju ukraińskiej kultury, sztuki i edukacji niezmiernie pociągała ukraińskich artystów Galicji. Dla muzyków dodatkowym atutem stały się wyjątkowo udane występy gościnne artystów na czele

⁶ С. Пивоваров, *Сто років тому більшовики з Москви запустили політику «українізації», щоб зміцнити свою владу в Україні*, <https://babel.ua/texts/58047-sto-rokiv-tomu-bilshoviki-z-moskvi-zapustili-politiku-ukrainizaciji-shchob-zmicniti-svoyu-vladu-v-ukrajini-a-koli-vona-pochala-zagrozhuvali-rezhimu-jiji-prihnilnikiv-zaslali-v-tabori-i-rozstrilyali> (14.07.2022).

z dyrektorem Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki, Wasylem Barwińskim w Kijowie i innych miastach Ukraińskiej Radzieckiej Republiki Socjalistycznej w 1928 roku, gdzie nawiązali oni bliższe kontakty z kijowskimi kompozytorami: Borysem Latoszyńskim i Lwem Rewuckim.

W swoich poglądach socjalistycznych ukraińscy artyści wcale nie byli samotni – mieli licznych sprzymierzeńców wśród artystów, literatów, polityków, intelektualistów polskich i żydowskich, o czym świadczy chociażby następuna informacja z gazety „Diło” z roku 1932:

Interwencyjna akcja komunistów.

Sobotni numer krakowskiego „Ilustrowanego Dziennika Codziennego” przyniósł wiadomość sensacyjną o tym, że we Lwowie filoradzieccy osobnicy zbierali podpisy pod apelem przeciw napadowi zbrojnemu na ZSSR... Nie znamy treści tego apelu, lecz sam jego pomysł co najmniej dziwny. Wątpimy, żeby ci, którzy go podpisali, jak też ci, którzy go pisali, mogli być do tego stopnia naiwni, żeby uwierzyć, że od ich przeciwwinterwencyjnego protestu w rzeczy samej stanie się nierealna jakakolwiek interwencja, jeżeli jej możliwość w ogóle może teraz istnieć gdziekolwiek oprócz głów autorów apelu. Dla informacji podajemy, że apel, jak podaje prasa polska, podpisali: Leon Schiller, reżyser teatralny, artyści Jadwiga Hryniewiecka, Ewa Kuncewicz, ..., literaci Nachman Blitz, Stanisław Lec, Antin Kruszelnicki, Iwan Kruszelnicki... Zbigniew Wierzbicki, Roman Skaziński... wśród muzyków – dr. Wilhelm Bund, dr. Zofia Lissa – profesor muzyki, Mykoła Kołessa, Hala Lewicka⁷.

Na tym tle we Lwowie pojawiło się szereg partii politycznych o zabarwieniu „czerwonym”. Najliczniejsza i najbardziej aktywna była Komunistyczna Partia Zachodniej Ukrainy, do której należeli nie tylko Ukraińcy, ale również Polacy i Żydzi stanowiący w 1938 roku połowę z 4 tysięcy jej członków. Została ona rozwiązana na rozkaz Stalina w tymże samym roku⁸. Poglądy socjalistyczne propagowano w gazetach i czasopismach o kierunku sowietofilskim, wśród nich „Okna” (Вікна) i „Nowe szlaki” (Нові шляхи). To ostatnie czasopismo wychodziło we Lwowie w latach 1929–1932, a jego redaktorem naczelnym był Antin Kruszelnicki (Крушельницький), znany wówczas literat, działacz polityczny i dziennikarz. W jego ślady poszli też synowie – Iwan i Taras. Mieli podobne jak ojciec przekonania lewicowe i aktywnie działali w życiu społecznym.

Mieszkając we Lwowie, Kruszelniccy prowadzili dość ożywioną działalność polityczną na rzecz propagandy socjalistycznej. Udało się im zachwycić ideą „nowego ładu” licznych młodych adeptów, wśród nich dyrygenta i kompozytora Mykołę Kołessę (1903–2006). Kołessa od czasu pobytu w Wiedniu w czasie I wojny światowej miał ciepłe, przyjacielskie stosunki z Iwanem Kruszelnickim. Współpraca twórcza Kołessy i Kruszelnickiego przyniosła owoce w postaci trzech

⁷ *Интервенційна акція комуністів*, „Діло” 1932, nr 129 (14 VI), s. 4.

⁸ Większość z nich od razu w 1939 roku lub wkrótce po zakończeniu II wojny światowej i okupacji Galicji przez ZSSR została represjonowana, rozstrzelana lub zesłana na Syberię.

utworów chóralnych: *Nowobrańcy* (*Новобранці*), *Oddaj swe odzienie do sklepu* (*Віддай своє одіння в магазин*) oraz *Trujący gaz* (*Отруйний газ*) napisanych na początku lat 30. XX wieku.

Z inicjatywy Iwana Kruszelnickiego we Lwowie zostało założone w 1930 roku Zachodnioukraińskie Stowarzyszenie Artystyczne (Західноукраїнське мистецьке об'єднання – ZUMO), do którego należały znane postacie: artysta malarz Oleksa Nowakiwski, kompozytorzy Mykoła Kolessa, Zynowij Łyśko, pianistka Halyna Lewicka, muzykolog Zofia Lissa i inni. Stowarzyszenie opublikowało w 1931 roku *Almanach sztuki lewicowej* (*Альманах лівого мистецтва*) zredagowany przez Kruszelnickiego.

Almanach zamieszczał materiały z różnych dziedzin sztuki: literatury, muzyki, teatru, malarstwa itp. Niestety, ukazał się tylko jeden jego numer – od razu po publikacji został zakazany przez polski rząd właśnie z powodu głoszenia idei socjalistycznych. Jego pomysł, przygotowanie i dystrybucja zarówno finansowo, jak i ideologicznie i praktycznie była zasługą członków ZUMO – artystów i krytyków: Iwana Kruszelnickiego, Swjatosława Gordyńskiego, Zynowija Łyśka, Antina Bosoja itp. Zawierał wiele ilustracji. 1200 egzemplarzy wydrukowano w drukarni Towarzystwa Naukowego im. Tarasa Szewczenki we Lwowie.

Miałam wyjątkową możliwość studiowania *Almanachu* w domowym archiwum rodziny Kolessów, które to studia komentował osobiście jeden z autorów, liczący wówczas prawie 100 lat Mykoła Kolessa. Właśnie wtedy po raz pierwszy usłyszałam określenie „różowy socjalizm”, pod którym Kolessa rozumiał idealistyczne ujęcie „równych praw dla wszystkich” głoszonych przez zwolenników lewicy.

Artykuł wstępny zatytułowany *Zrozumieć sztukę* (*Зрозуміти мистецтво*)⁹ został napisany przez Iwana Kruszelnickiego romantycznie oświadczającego, że „całym życiem rządzi... walka. To walka, która doprowadzi do zwycięstwa proletariatu”. Kontynuując te rozważania, twierdził on, że „nie ma sztuki, która byłaby tylko sztuką, nie ma jej nawet poza- lub między-klasowej”. Uważał on, że proletariatus musi zwyciężyć w tej walce, a wtedy stworzy nowe społeczeństwo i nową kulturę, więc należy zrzeszyć proletariatus wszystkich narodowości i ich nadbudowy kulturowe. Jego zdaniem kultura proletariacka jest internacjonalistyczna w treści, lecz posiada nacjonalistyczną formę. Są to typowo radzieckie slogany, które wkrótce przeistoczą się w wymóg niszczenia jakiegokolwiek kultury o proveniencji narodowej, zostawiając tylko pozbawione indywidualności „treści klasowe”. Ale Kruszelnicki w swojej koncepcji jeszcze łączy tradycję narodową z proletariackim duchem czasu.

⁹ І. Крушельницький, *Зрозуміти мистецтво* [w:] *Альманах лівого мистецтва*, Львів 1931, s. 3–5.

Wśród autorów artykułów muzycznych uwagę zwracają rozważania o muzyce proletariackiej absolwenta Konserwatorium i Uniwersytetu w Pradze (ucznia Zdenka Nejedlégo), kompozytora, muzykologa, etnologa Zynowija Łyśka *Muzyka proletariacka (Пролетарська музика)*¹⁰. Autor zaczyna od tego, że muzyka, jak i jakakolwiek inna „nadbudowa kulturowa”, związana jest ściśle z „klasą panującą”. Ale – uważa Łyśko – trzeba dążyć do tego, aby dostęp do muzyki i sztuki wysokiej miała również pracująca większość. Zastanawia się on nad muzyką radziecką, która jego zdaniem powinna ukształtować własny, specyficzny „styl proletariacki” i odpowiednie do niego formy muzyczne. Na razie muzyka proletariacka dusi się w dawnych formach kapitalistycznych. Lecz autor pozostaje dobrej myśli – nadbudowa kulturowa kształtuje się przez długie lata, więc wszystko jeszcze da się nadrobić.

Zamieściła w *Almanachu* swój materiał *Problem klasowości w muzyce (Проблема класовості в музиці)* polska badaczka Zofia Lissa¹¹, znana w latach powojennych jako jedna z najbardziej konsekwentnych zwolenniczek ideologii komunistycznej. Kontynuuje w nim te same myśli, jakie mieści artykuł Łyśka. Otóż według Lissy istnieją dwa główne problemy: muzyka ma być zrozumiała dla mas, zaś głównym zadaniem współczesnych kompozytorów jest tworzenie odrębnej muzyki proletariackiej. Na razie wydaje się to dość trudnym zadaniem, lecz można go rozwiązać, jeżeli będzie się od dziecka wychowywać przyszłych kompozytorów w odpowiednim otoczeniu ideologicznym. Zatem w przyszłości tacy kompozytorzy będą potrafili wyrażać idee proletariackie w treści dźwiękowej. Taka muzyka będzie mieć odpowiednie ukierunkowanie, będzie związana w swej treści ideologicznej z klasą robotniczą.

W omawianym numerze czasopisma zostały opublikowane nuty utworu chóralnego *Nowobrańce* Mykoły Kołessy do wiersza Kruszelnickiego, jak też reprodukcje obrazów malarzy (nie tylko członków ZUMO, lecz także lewicowych malarzy zachodnioeuropejskich) o treści „robotniczej” i „klasowej”, wśród nich obraz Lwa Langer *Dziecko proletariackie* lub *Z wojny* niemieckiego malarza, członka Niemieckiej Partii Komunistycznej, Ottona Gribela.

W 1932 roku Antin Kruszelnicki wyemigrował wraz z rodziną do Charkowa, ówczesnej stolicy radzieckiej Ukrainy. Już wkrótce, w 1934 roku, Antin i dwaj jego synowie Taras i Iwan zostali aresztowani jako szpiedzy zachodni przez władze karne i rozstrzelani. Zdołali uciec tylko ich żony i małe dzieci, które wróciły do Lwowa. W tej rodzinie było kilku znanych muzyków. Żona Iwana Kruszelnickiego, wspomniana już wyżej pianistka Halina Lewicka, zmarła we Lwowie w 1948 roku w tajemniczych okolicznościach. Córka Tarasa, Maria

¹⁰ З. Лисько, *Пролетарська музика* [w:] *Альманах лівого мистецтва*, Львів 1931, s. 78–83.

¹¹ З. Лісса, *Проблема класовості в музиці* [w:] *Альманах лівого мистецтва*, Львів 1931, s. 84–89.

Kruszelnicka, została później pianistką, uczennicą Heinricha Neuhausa w Konserwatorium Moskiewskim, w latach 1991–1999 sprawowała funkcję rektora Lwowskiego Konserwatorium im. M. Łysenki.

Tragedię rodziny Kruszelnickich odzwierciedla dramat Ołeksandra Olesia (Олесь) *Ziemia Obiecana lub rodzina Szumickich* (Земля Обітована або Родина Шумицьких), który powstał wkrótce po zagładzie rodziny w 1935 roku. Osobistymi emocjami przepełniona jest dokumentalna powieść córki Iwana, Larysy Kruszelnickiej, *Rąbali las...* (Рубали ліс) wydana we Lwowie w 2003 roku. Dzięki tym dziełom literackim możliwe jest odtworzenie powodów i „zabarwienia” lewicowych sympatii inteligencji.

Jeśli chodzi o rolę czeskich wpływów w kształtowaniu światopoglądu ukraińskich muzyków Galicji, to należy pamiętać o tym, że w Pradze po I wojnie światowej wśród inteligencji artystycznej rozkwitły poglądy lewicowe. Zakiełkowały one jeszcze przed wojną, były związane z walką o własne państwo narodowe, zaś nie zniknęły po osiągnięciu celu, lecz nabrały innych odcieni. Każdy z muzyków miał ku temu swoje powody osobiste. Dla Aloisa Haby (1893–1973), kompozytora i teoretyka, rzecznika mikrotonowości w muzyce, zainteresowania radykalną ideologią stały się przede wszystkim impulsem do innowacji w twórczości, poszukiwania technik kompozytorskich, które pozwoliłyby mu adekwatnie odtworzyć nowy światopogląd.

Inny kształt poglądów lewicowych obserwujemy w działalności muzykologa i działacza społecznego Zdeněka Nejedlégo (1878–1962). Od młodości miał przekonania komunistyczne. W 1939 roku wyemigrował z pomocą KPZR do Związku Radzieckiego i do 1945 roku pracował jako profesor Uniwersytetu Łomonosowa w Moskwie. Po II wojnie światowej, podobnie jak Zofia Lissa, stał się jednym z najbardziej proradzieckich muzykologów w Czechosłowacji, za co był uhonorowany przez rząd radziecki pozycją członka-korespondenta Akademii Nauk ZSSR w 1947 roku, orderem Lenina w 1954 roku, a w 1957 roku otrzymał nagrodę pokojową od komunistycznego rządu Czechosłowacji. Natomiast w czeskim środowisku muzykologicznym jego poglądy odbierano z dużą nieufnością, a ich autorowi zarzucano bezwzględność i nieetyczne wypowiedzi pod adresem kolegów, którzy odważyli się mieć własne zdanie inne niż „metr”¹².

Na zakończenie artykułu przytoczę refleksje osobiste Mykoły Kolessy, który zastanawiał się nad przyczynami nie tylko swoich poglądów lewicowych, lecz projektował je na całą „warstwę lewicową” ukraińskiej inteligencji Galicji okresu międzywojennego:

¹² Taką negatywną ocenę jego działalności i roli w czeskim kręgu muzykologicznym usłyszałam osobiście od Władimira Karbusickiego, znanego muzykologa i estetyka czeskiego, który po radzieckiej inwazji na Czechy w 1968 roku wyemigrował do Niemiec.

W młodości miałem wielką sympatię do ruchu komunistycznego. Wiele szanowanych ludzi, takich jak Kyryło Studyński¹³ czy Szczurat¹⁴ wówczas w Galicji postrzegało go dość pozytywnie. Ale to był tak zwany komunizm romantyczny, w duchu Skrypnyka¹⁵ i Chwyłowego¹⁶, taki czerwony, a właściwie „różowy” kolor poglądów politycznych zachował się u wielu z nas od czasów Iwana Franki.

A w Pradze te sympatie musiały się pogłębić: na uniwersytecie studiowałem u Zdenka Nejedlégo, słynnego muzykologa, który był wielkim sympatykiem Związku Radzieckiego, bardzo entuzjastycznie opowiadał o swojej postępowej sztuce. Był przez długi czas przewodniczącym Towarzystwa Przyjaźni Radziecko-Czechosłowackiej. Alois Haba, utalentowany teoretyk i kompozytor współczesny, z którym się znałem, również miał upodobania komunistyczne i podziwiał ideę równości społecznej. Pomyślałem więc, że skoro tak wykształceni i inteligentni ludzie są zafascynowani tymi ideami, to musi być w nich coś ciekawego i wartościowego¹⁷.

Długo rozmawialiśmy o rodzinie Kruszelnickich. Ich tragiczny los był jednym z bezpośrednich powodów głębokiego rozczarowania Mykoły Kolessy dla idei socjalizmu i komunizmu. Zresztą chociaż Kolessa uratował się sam i swoją rodzinę przed represjami komunistycznymi, zawsze odczuwał niechęć ze strony władz radzieckich i rozumiał, że w każdej chwili może zostać następnym w kolejce do aresztowania:

Moi bliscy przyjaciele z czasów wiedeńskich, bracia Kruszelniccy, także mieli komunistyczno-romantyczne przekonania, a w naszych poglądach było wtedy sporo idealizmu. Gorzkie rozczarowanie komunizmem ogarnęło mnie, gdy dowiedziałem się o śmierci całej rodziny Kruszelnickich. Ta tragedia skłoniła mnie do ponownego przemyślenia dotychczasowych poglądów i zrozumienia, jak obłudni i nikiemni są ci, którzy wydają się ucieleśniać ideę komunistyczną, i jakie nieszczęścia niosą ze sobą.

Taras i Iwan Kruszelniccy byli moimi dobrymi przyjaciółmi, lubiłem ich, nie mogłem sobie wyobrazić, kogo skrzywdzili, dlaczego zostali zniszczeni w tak młodym wieku, i długo opłakiwałem

¹³ Kyryło Studyński (1868–1941) – ukraiński filolog, sławista, literaturoznawca, językoznawca, folklorysta, pisarz oraz działacz społeczny o poglądach lewicowych, absolwent Uniwersytetu Wiedeńskiego. W październiku 1939 roku był przewodniczącym Zebrania Narodowego Ukrainy Zachodniej (Народні збори Західної України), w 1940 roku został deputowanym do Głównej Rady Ukraińskiej Radzieckiej Republiki Socjalistycznej. W 1941 roku, na początku wojny, przed odejściem armii radzieckiej ze Lwowa, został wywieziony z miasta przez bolszewików i zginął w niejasnych okolicznościach.

¹⁴ Wasyl Szczurat (1871–1948) – ukraiński pedagog, literaturoznawca, poeta i tłumacz, absolwent Uniwersytetu Wiedeńskiego. Swoją światopogląd kształtował pod wpływem Franki, potem odszedł od jego zasad, ale socjalistyczne sympatie utrzymywał dość długo.

¹⁵ Mykoła Skrypnyk (1872–1933) – ukraiński działacz komunistyczny, komisarz ludowy oświaty USRR (1925–1933), jeden z czołowych przedstawicieli polityki ukrainizacji w USRR w latach 20. XX wieku. Na początku 1933 roku oskarżony o odchylenie nacjonalistyczne, po kampanii ataków na swoją działalność w lipcu tego roku popełnił samobójstwo.

¹⁶ Mykoła Chwyłowy (1893–1933) – ukraiński pisarz i krytyk literacki, założyciel wielu pism literackich i organizacji kulturalnych. Jeden z przedstawicieli „rozstrzelanego odrodzenia”. Zmarł śmiercią samobójczą, protestując przeciwko terrorowi stalinowskiemu na Ukrainie w trakcie Hołodomoru.

¹⁷ Cyt. za: Л. Кияновська, *Син сторіччя – Микола Колееса*, Львів 2003, s. 149.

ich przedwczesny i straszny koniec. I tak się złożyło, że czas mniej więcej od 1934 i do 1939 roku, a potem już do końca okresu radzieckiego u nas we Lwowie, stał się dla mnie czasem coraz większego wglądu psychicznego i moralnego, zrozumienia, jacy są hipokryci, jakie zbrodnicze zamiary żywili wobec Ukraińców¹⁸.

Po okupacji Galicji przez bolszewików, po tym, jak dwa reżimy totalitarne – hitlerowski i stalinowski – rozszarpały Polskę, dla inteligencji lwowskiej niezależnie od narodowości i sympatii politycznych nastąpiły ciężkie czasy. Teraz mamy dostęp do licznych źródeł dokumentalnych, wspomnień Polaków, Ukraińców, Żydów ze Lwowa i innych miast kraju, dzięki którym można rekonstruować okrutne czyny „wyzwoliciele” wobec miejscowej ludności. Ale kiedy tylko przyszli, mimo wszystko niektórzy spodziewali się jakiejś zmiany na lepsze – zresztą niedługo trwało to złudzenie:

Kiedy w 1939 roku przyszli bolszewicy, zareagowaliśmy na ten fakt z mieszanymi uczuciami. Z jednej strony wciąż mieliśmy nadzieję, że coś się uda, pewne złudzenia wciąż się utrzymywały, ale ci, którzy doświadczyli „bolszewickiego raj”, osobiście bardzo nas ostrzegali. Byli to przede wszystkim Hala Lewicka i Zynowij Łyśko. Hala Lewicka, pianistka, wdowa po Iwanie Kruszelnickim, najbardziej wśród nas ucierpiała z powodu władz komunistycznych w ZSSR, więc nie mogłem się jej dziwić. Ale Zynowij Łyśko¹⁹, który pracował w Charkowie na początku lat 30. (nawiasem mówiąc, podobnie jak wielu z nas był jednym z tych, którzy mieli otwarcie lewicowe poglądy i początkowo sympatyzowali z socjalizmem), również potajemnie wyrażał bardzo negatywny stosunek do nowej władzy – bo gdyby wyraził go otwarcie, nie byłoby go wśród nas już następnego dnia, ale ruszyliby tak daleko, że kto wie, czy by wrócił²⁰.

Tak więc sympatia dla ideologii socjalistycznej miała w istocie kilka powodów, które dziś mogłyby się wydawać się całkiem niewinne: moskwofilstwo, które panowało wśród księży greckokatolickich przez cały XIX wiek, wywołało pozytywne uczucia wobec radykałów rosyjskich i przerodziło się w sowietofilstwo; następnie chęć wykorzystania sytuacji rozpadu Imperium Rosyjskiego i zbudowania własnego państwa na obszarach prawobrzeżnej i lewobrzeżnej Ukrainy; ogólna europejska moda na radykalizm panująca w wielu częściach Europy, zwłaszcza w Wiedniu i w Pradze, zachwycała wiele gorących młodych głów, szczególnie u tych Ukraińców, którzy tam studiowali. Swoją rolę odegrała i krótkotrwała „ukrainizacja” w Związku Radzieckim. Jednak rzeczywistość, która nastąpiła wkrótce po okupacji Galicji przez wojska radzieckie, miała konsekwencje niewyobrażalne w najgorszych przewidywaniach i potwierdziła słynny aforyzm Dantego: „Droga do piekła jest wybrukowana dobrymi intencjami”.

¹⁸ *Ibidem*, s. 149–150.

¹⁹ Łyśko przeznornie wyemigrował do Stanów Zjednoczonych przy pierwszej okazji, ponieważ był świadom tego, że jeżeliby został, to smutny byłby jego los.

²⁰ Л. Кияновська, *Син сторіччя...*, s. 149–150.

Bibliografia

- Czerwony Wiedeń, <http://historia.ovh/austria/czerwony-wieden-2/> (11.07.2022).
- Świąteczny numer „Dila”, „Biuletyn polsko-ukraiński. Tygodnik ilustrowany” 1935, nr 2 (89), s. 16.
- Інтервенційна акція комуністів, „Діло” 1932, nr 129 (14 VI), s. 4.
- Кияновська Л., *Син сторіччя – Микола Колесса*, Львів 2003.
- Крушельницький І., *Зрозуміти мистецтво* [w:] *Альманах лівого мистецтва*, Львів 1931, s. 3–5.
- Лісса З., *Проблема класовості в музиці* [w:] *Альманах лівого мистецтва*, Львів 1931, s. 84–89.
- Лисько З., *Пролетарська музика* [w:] *Альманах лівого мистецтва*, Львів 1931, s. 78–83.
- Пивоваров С., *Сто років тому більшовики з Москви запустили політику «українізації», щоб зміцнити свою владу в Україні*, <https://babel.ua/texts/58047-sto-rokiv-tomu-bilshoviki-z-moskvi-zapustili-politiku-ukrajinizaciji-shchob-zmicniti-svoyu-vladu-v-ukrajini-a-koli-vona-pochala-zagrozhuвати-rezhimu-jiji-prihlikiv-zaslali-v-tabori-i-rozstrilyali> (14.07.2022).
- Франко І., *Отвертий лист до галицько-української молодіжи*, „Літературно-науковий вісник” 1905, ч. 4, s. 11–12.
- Франко І., *Що таке соціалізм* [w:] І. Франко І., *Філософські праці*, т. 45, Київ 1986, s. 486–498.
- Штундер З., *Станіслав Людкевич: життя та творчість*, т. 1, Львів 2005.

CHILDHOOD DISEASE OF “LEFT” IN THE WORLD VIEW OF LVIV MUSICIANS IN THE YEARS 1920–1930

Abstract

The article outlines one aspect of the attitude to socialism in the artistic circles of Lviv and Galicia, which has so far remained on the margins, the leftist views of the outstanding musicians of that period in the Galician country, their causes and consequences. Several social and political circumstances contributed to the adoration of the leftist views of the Galician intelligentsia, both Polish and Ukrainian. One of them – influences coming from the former capital of the Habsburg Empire of Vienna, at that time not accidentally called “Red Vienna”. The second reason for the leftist views – the so-called “moscowphils”, who held a strong position among the intelligentsia and Greek Catholic clergy, and later turned into “sovietophils”. The article examines the leftist views of Ukrainian composers Stanisław Ludkiewicz, Mykoła Kołessa, Zynowij Łyśko, pianist Hala Lewicka, wife of the socialist activist Ivan Kruszelnicki.

Keywords: Galician composers, the interwar period, leftist views, socialist ideology

Joanna Cieřlik-Klauza

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Filia w Białymstoku, Polska

LWOWSKIE ŚRODOWISKO FILMOWE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. INSTYTUCJE I AUTORYTETY

Ażeby zrozumieć fenomen środowiska lwowskiego i docenić ogrom osiągnięć w dziedzinie nauki, warto bliżej przyjrzeć się środowiskom naukowym, artystycznym i filmowym Lwowa. W historii Polski przedwojennej Lwów odegrał duże znaczenie w wielu dziedzinach nauki, kultury i sztuki. Na niektórych płaszczyznach przewyższał osiągnięciami stolicę kraju – Warszawę. W okresie międzywojennym we Lwowie działały ważne dla rozwoju nauki polskiej uczelnie wyższe, z których wyróżniały się Uniwersytet Jana Kazimierza oraz Politechnika Lwowska. Środowisko naukowe, skupiające się wokół tych dwóch przodujących uczelni, liczebnie mniejsze było od środowiska warszawskiego, jednak osiągnięcia lwowskich naukowców niejednokrotnie były bardziej znaczące dla polskiej nauki. We Lwowie rodziła się nowa myśl naukowa, filozoficzna i artystyczna, a jej twórcy znani byli nie tylko w Polsce, ale i na całym świecie. Światową sławę zdobyli m.in. matematycy Hugo Steinhaus i Stefan Banach, twórcy lwowskiej szkoły matematycznej. Zajmowali się oni nowoczesną wówczas dziedziną – analizą funkcjonalną, która stała się podstawą XX-wiecznej matematyki. Z lwowskiego środowiska naukowego wywodził się Rudolf Weigl – światowej sławy polski biolog, odkrywca pierwszej w świecie skutecznej szczepionki przeciw tyfusowi plamistemu. Wśród znanych lwowian tego czasu wymienić należy choćby Franciszka Bujaka, Jana Czekanowskiego i wielokrotnie przytaczanego w niniejszym artykule Romana Ingardena.

Prężnie rozwijało się nie tylko środowisko naukowe, ale również świat kultury i sztuki. Uniwersytet Jana Kazimierza skupiał i motywował do działalności ludzi różnych środowisk artystycznych. Liczni lwowscy artyści wykazywali zatem dużą aktywność pozaartystyczną i pomimo migracji wielu wybitnych artystów ze Lwowa do Warszawy (m.in. w 1918 roku wyjechał do Warszawy Leopold Staff) Lwów nadal pozostawał ważnym i niedoścignionym centrum naukowym i kulturalnym.

Działalność ludzi literatury, teatru skupiała się wokół największych instytucji kulturalnych. W okresie międzywojennym Lwów miał dwa teatry miejskie, które mimo trudnych powojennych czasów reprezentowały bardzo wysoki poziom artystyczny. Głęboki kryzys gospodarczy spowodowany skutkami I wojny

światowej w latach 1930–1937 nie wpłynął na liczbę i jakość przedstawień teatralnych. Wystawiano rocznie około pięciu premier. Pozostałe przedstawienia, choć były występami artystów i reżyserów gościnnych, wyróżniały się bardzo wysokim poziomem. W muzycznym kalendarzu miasta nie było tylu wydarzeń muzycznych co przedstawień teatralnych, jednak Lwów gościł wiele znaczących orkiestr, a jakoś koncertów symfonicznych nosiła znamiona wydarzeń kulturalnych.

Lwów słynął z folkloru, którego korzenie sięgają jeszcze czasów Galicji. Charakterystyczna gwara lwowska przedostała się także do kultury. Jej charakterystyczny rys zawierał pierwiastki kilku języków, które splatały się ze sobą w tym mieście. Ślady folkloru lwowskiego widać we wszystkich dziedzinach sztuki: literaturze, teatrze i filmie.

W przedwojennym Lwowie prężnie rozwijała się kinematografia, która podążała za europejskimi wzorcami nie tylko pod postacią licznych projekcji filmowych, ale również dorównując innym miastom europejskim produkcją filmów dokumentalnych i fabularnych. 13 września 1896 roku, niespełna rok po pierwszej europejskiej prezentacji ruchomych obrazów braci Lumière we Francji, w atelier fotografa Appela w Pasażu Hausmanna we Lwowie miała miejsce pierwsza projekcja filmowa w tym mieście. Nieznany recenzent „Kuriera Lwowskiego” opisał to zdarzenie w następujących słowach: „Publiczność zasiada w ławki przed białym ekranem, światło w sali gaśnie, a na ekranie pojawia się kolisty obraz ścienny, wskutek powiększenia bardzo niewyraźny, który się wnet poruszać, drgać i miotać zaczyna”¹. Fakt, że kinematograf trafia do Lwowa niedługo po pierwszej paryskiej prezentacji, świadczy o dużym zainteresowaniu mieszkańców tego miasta osiągnięciami techniki i otwartości środowiska lwowskiego na nowe sposoby wypowiedzi artystycznej.

Niedługo po pierwszej projekcji pojawia się we Lwowie miejsce zwane Teatrem Elektrycznym, gdzie odbywają się kolejne projekcje filmowe. We Lwowie bardzo wcześnie powstaje kilka małych wytwórni filmowych. Zadaniem tych miejsc jest też przygotowywanie polskich napisów do produkcji zagranicznych. W roku 1912 lwowski fotograf Marek Münz założył dział zdjęć do kinematografów. Niedługo później powstały: Pierwsze Galicyjskie Przedsiębiorstwo dla Wyrobu i Wypożyczania Filmów Kinematograficznych oraz Spółka Kinofilm, która podobnie jak powstałe nieco później wytwórnie Muza, Leopolia i Polonia, działały do wybuchu I wojny światowej. Zadaniem pierwszych wytwórni filmowych było rejestrowanie codziennego życia Lwowa i produkcja filmów dokumentalnych. Treść pierwszego wielkiego lwowskiego filmu długometrażowego (monumentalnego) miała rysy historyczne. Był to film *Kościuszko pod Racławicami* w reżyserii Orlanda. Produkcja ta zrealizowana została w roku 1913 w wytwórni Leopolia. Film we Lwowie rozwijał się w kręgach polskich i ukraińskich. Przez 4 lata funkcjonował Klub Filmowy „Awangarda”, gdzie wspólnie spotykali się, działali i tworzyli filmowcy polscy i ukraińscy.

¹ <http://www.alekino.pl/sknews/?51678> (20.06.2022).

W latach 20. działało przy Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie Koło Polonistów. Klub ten skupiał wokół siebie ludzi, dla których film stał się tematem do wielu konstruktywnych i znaczących dyskusji naukowo-artystycznych. Doprowadziły one do ukonstytuowania się myśli o konieczności znalezienia kierunku rozwoju filmu. Gorącymi zwolennikami tego nowego sposobu wypowiedzi artystycznej byli: Tadeusz Banaś, Andrzej Kruczkowski, Maciej Freudman, Bolesław W. Lewicki i Leon Kaltenberg. W roku 1924 została opublikowana także praca Józefa Jedlicza *Teatr i kino*, która stanowiła poważny element w dyskusji o filmie.

Film cieszył się dużym zainteresowaniem lwowian. W roku 1929 potrzeby miłośników kina zaspokajały aż 63 kinoteatry. W tym czasie liczbą kin przewyższały Lwów jedynie Poznań, Łódź i Kielce. W roku 1937 ogólna liczba sal kinowych we Lwowie wynosiła 71 (w tym 7 było przystosowanych do projekcji dźwiękowych). Na rok przed wybuchem II wojny światowej funkcjonowało we Lwowie łącznie 75 kinoteatrów. Liczba ta porównywana była w tym roku jedynie z Łodzią, która mogła pochwalić się tą samą ilością sal projekcyjnych². Jak na owe czasy jest to bardzo pokaźna liczba. O rosnącym zainteresowaniu lwowian sztuką filmową świadczy nie tylko zwiększająca się liczba sal kinowych, ale i wzrost sprzedaży biletów na seanse. Liczba 1801 biletów sprzedanych w roku 1928 wzrosła 10 lat później ponad dwukrotnie (4150)³.

Dla historii lwowskiej kinematografii ważny był rok 1929, kiedy to otwarto nowy kinoteatr „Stylowy”. Była to sala oferująca 600 miejsc oraz dodatkowe miejsca na balkonie. Tego samego roku kino „Casino” zaczęło wyświetlać projekcje filmowe w sali na 700 miejsc. Było ono ogrzewane, nowoczesnie oświetlone i jak przystało na nowoczesne kino, zatrudniało 11-osobową orkiestrę. Lwowianie doskonale znali repertuar europejski i amerykański. Najbardziej renomowanym kinem, w którym szczególnie dbano o dobór repertuaru, było „Apollo”, gdzie można było zobaczyć najnowsze produkcje zrealizowane w znakomitych obsadach i w najlepszej światowej reżyserii.

W Ameryce do filmu został integralnie włączony dźwięk w roku 1927. Za pierwszą projekcję filmu dźwiękowego uważa się *Śpiewaka jazzbandu* Alana Croslanda, w którym niektóre sceny zrealizowane były w sposób dźwiękowy. Jest to przełomowy moment dla światowej kinematografii, który rozpoczął nową erę w historii filmu. Wprowadzenie dźwięku do projekcji filmowych było dla większości wydarzeniem bardzo atrakcyjnym. Jednak nie wszyscy entuzjastycznie przyjęli ten fakt. Wielu teoretyków filmu, filmowców we prowadzeniu dźwięku widziało kres rozwoju możliwości dramaturgicznych, zapowiadało szybki kryzys i upadek tej młodej dziedziny sztuki. Mimo zdeklarowanych przeciwników

² Informacje na podstawie: *Petit Annuaire Statistique de la Pologne 1939*, Publication de l'Office Central de Statistique, Warszawa 1939, s. 347.

³ *Ibidem*, s. 348.

filmu dźwiękowego film niemy stał się szybko zjawiskiem starym, niemodnym i zapomnianym. Dźwięk płynący z ekranu szybko zadomowił się również w europejskiej kinematografii, dając cały szereg nowych możliwości rozwoju. Do Lwowa wiadomości o sukcesach kina dźwiękowego docierają pod koniec roku 1929. W Warszawie wspomniany *Śpiewak jazzbandu* wyświetlany był już w sierpniu tego roku. Zbyt duże koszty zainstalowania aparatury dźwiękowej w kinie sprawiły, że Związek Teatrów Świetlnych we Lwowie nie zdecydował się w tym samym czasie na ich zakup. *Śpiewaka jazzbandu* w wersji niemej koneserzy i bywalcy kina „Apollo” obejrzelі dopiero w styczniu 1930 roku. Wiosną tego roku zakupiono sprzęt do projekcji filmów dźwiękowych i Lwów mógł cieszyć się pełnymi wersjami projekcji filmowych.

Wprowadzenie dźwięku do kina miało wymiar nie tylko estetyczny. Ten zabieg wiązał się z podniesieniem kosztów produkcji, a tym samym wzrostem cen biletów. Nie zmniejszyło to jednak zainteresowania widzów filmem.

Na wszystkie projekcje bardzo żywo reagowała publicystyka prasowa, informując, relacjonując i recenzując najważniejsze wydarzenia filmowe. Poza tym w prasie pojawiały się wywiady z twórcami kina światowego, m.in. Sergiejem Einsteinem, Charliem Chaplinem, Wsiewołodem Pudowkinem. Prasa była również miejscem polemiki dotyczącej przyszłości kina, jego osiągnięć i kierunków, w jakich rozwijała się sztuka filmowa. Dużo miejsca poświęcano także perspektywom dźwiękowym filmu. Poszukiwano odpowiedzi na pytania związane z formami, rolą i znaczeniem dźwięku w filmie. Na łamach prasy zamieszczano rozważania teoretyczne poruszające zagadnienia filmowe. Dzięki lwowskim gazetom miłośnicy filmu byli doskonale zorientowani w planach wytwórni filmowych i przygotowani do świadomego odbioru filmów poprzez wcześniejszą znajomość procesu produkcji i warsztatu filmowego, którą wynosili z codziennej prasy. Jednym z ważniejszych czasopism tego okresu był „Przegląd Filmowy i Teatralny”.

Rok 1932 jest ważny dla lwowskiego środowiska filmowego z uwagi na powstanie jednej z najważniejszych inicjatyw przedwojennego Lwowa – klubu „Awangarda”, którego działalność przypada na lata 1933–1936. Założycielem klubu filmowego był Bolesław W. Lewicki, reżyser i autor wielu prac teoretycznych o filmie. W ramach klubu działali: Karol Irzykowski oraz Stanisław Skoda i Stefan Kawyn. Zadaniem klubu była realizacja filmów eksperymentalnych oraz upowszechnianie wiedzy o filmie poprzez studiowanie zagadnień teoretycznych z zakresu kinematografii, publikowanie osiągnięć zdobytej wiedzy. W klubie dyskutowano nad najważniejszymi zagadnieniami filmowymi, organizowano seminaria tematyczne, analizowano zabiegi reżyserskie i sposoby podejścia do materii filmowej, rozmawiano o kształcie artystycznym filmu i jego elementach. W ramach działalności klubu na Uniwersytecie Jana Kazimierza zaczęły się wkrótce odbywać konwersatoria Romana Ingardena. Dotyczyły one estetycznych aspektów filmu. Wśród stałych słuchaczy konwersatoriów znajdowała się również Zofia Lissa – pierwsza polska autorka książek podejmujących

w uporządkowany sposób zagadnienia estetyki muzyki filmowej. Podczas konwersatoriów Ingarden, posługując się metodą fenomenologiczną, analizował m.in. koncepcję widowiska kinematograficznego. Wykłady te wpłynęły na rozwój polskiej myśli filmowej.

Połowa lat 30. przynosi na ekrany wiele produkcji o charakterze farsy filmowej. Filmy takie powstawały szybko, nie wymagały zbyt wielkiego zaangażowania środków i w pewnych kręgach były popularne. Mimo że publiczność dobrze bawiła się na lekkich komediach, pojawiało się coraz więcej głosów na temat niskich wartości podejmowanych w tego typu produkcjach nastawionych na masowego odbiorcę.

Klub filmowy „Awangarda” wydawał w latach 1933–1934 najpoważniejszy periodyk poświęcony tematyce filmowej. Czasopismo to nosiło analogicznie do nazwy klubu tytuł „Awangarda. Niezależny tygodnik poświęcony sprawom teatru, radia i kina”. Na łamach tego czasopisma drukowali wszyscy zajmujący się problematyką filmową, m.in. wspomniana wyżej Lissa. Czasopismo to cieszyło się popularnością wśród znawców tematu, jednak „Tygodnik Filmowy i Teatralny” zyskał znaczenie więcej zwolenników i tym samym jego działalność trwała dłużej, bo od roku 1929 aż do wybuchu II wojny światowej. Prasa codzienna i wszystkie istniejące w tym czasie dzienniki o nowościach i wydarzeniach filmowych informowały w specjalnych dodatkach filmowych. Poza tym istniała prasa reklamowa, która zachęcała do odwiedzania kin, teatrów, proponując atrakcje sportowe i kulturalne.

Na łamach „Sygnałów” Bolesław Lewicki oburzał się, pisząc: „Plany produkcyjne polskich filmowców obejmują w najbliższym czasie ukinowienie *Strasznego dworu*, *Królowej Przedmieścia*, *Trędowatej* i *Hani*. Śmielej panowie! Można jeszcze sfilmować trzeci tom Olgebrandta, sennik egipski i tom wierszy Zbierchowskiego”⁴.

W 40. rocznicę pierwszej lwowskiej projekcji filmowej, w roku 1936, działalność klubu filmowego „Awangarda” zostaje zakończona. Odbывало się to w Collegium Maximum na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Uroczystość oprawiona została prelekcjami i projekcjami znaczących starych filmów. Zakończenie działalności klubu nie oznaczało kresu rozwoju myśli filmowej we Lwowie. W roku 1937 lwowska rozgłośnia radiowa jako jedyna w kraju nadawała omówienia, przeglądy filmowe i regularne audycje poświęcone filmowi.

Śledząc rozwój lwowskiej myśli filmowej, zainicjowanej przez publicystów prasowych, należy docenić ich cenny wkład w ewolucję polskiej filmologii. Wielu z autorów podejmowało próby wkroczenia w sfery naukowe, poszukując istoty dzieła filmowego, snując filozoficzne refleksje i zastanawiając się nad jego sposobem oddziaływania na widzów. Jednak nie były to zazwyczaj prace o charakterze naukowym.

⁴ Porównanie jako dowód. *Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890–1999*, Poznań 2001.

Wśród autorów tego typu prac wyróżnił się m.in. lwowianin, wybitny filolog, filozof Juliusz Kleiner. Jego artykuł z 1929 roku *U wrót nowej estetyki* został przyjęty entuzjastycznie w kręgach uniwersyteckich nie tylko Polski, ale i Europy. Autor przewidział w nim, że współczesna mu sztuka, a w szczególności film, wniesie do estetyki wielkie zmiany. To film zdaniem Kleinera otworzy przed estetyką nowy rozdział tej dziedziny nauki. Píše on: „Kino nie tylko skrajnie rozszerzyło sferę iluzji i zarazem w niebywały sposób zbliżyło ją do rzeczywistości codziennej, nie tylko silniej aniżeli taniec i teatr zatarło granicę między sztukami plastycznymi i rytmicznymi, ale przede wszystkim (co jest i jego grzechem pierworodnym i jego zdobyczą epokową) zmieniło najistotniejszą postawę dotychczasowej twórczości artystycznej: zasadę wyboru i związaną z tym zasadę przekształcania materiału”⁵.

Równolegle do działalności publicystycznej krytyków filmowych w Polsce rodziło się również życie naukowe koncentrujące się na badaniu zjawisk związanych z dziełem filmowym. Poza *Dziesiątką muzą* Irzykowskiego, w której autor podjął zagadnienia estetyczne kina, pojawiały się w kręgach uniwersyteckich mniejsze, acz cenne dla nauki publikacje dotyczące fenomenu filmu.

Nieporównanie duży wkład do polskiej nauki wniósł Ingarden, którego refleksja filozoficzna dotyczyła wielu dziedzin sztuki. Ingardenowska metoda analizy fenomenologicznej jest uniwersalna i można ją zastosować w odniesieniu do wielu dziedzin sztuki, w tym również do badań istoty dzieła filmowego. W procesie badania dzieła filmowego Ingarden opisuje specyfikę różnych gatunków filmowych, opierając się na analizach filmów niemych i dźwiękowych, uznając za strukturę klasyczną film niemy. Metoda fenomenologiczna pozwala Ingardenowi na zbliżenie się do muzyki w filmie, której przypisuje ważną rolę. O muzyce w filmie píše on: „nie jest tworem zupełnie osobnym i stanowiącym dla siebie całość niezależną, lecz jest istotnym składnikiem widowiska filmowego pewnego typu. Jest ona wówczas specjalnie komponowana i podporządkowana w pewnej mierze wymogom kompozycyjnym czysto filmowych motywów widowiska: tworzy z tym, co nam wzrokowo pokazują «na ekranie», organiczną całość”⁶.

Nie można pominąć informacji o niezwykle silnym wpływie Ingardena na całe środowisko naukowe Lwowa. Jego myśl estetyczna stała się fundamentem współczesnych rozważań filozoficznych. Teoretyczna refleksja estetyczna Ingardena, która obejmuje również rozważania nad dziełem filmowym, stała się w latach 30. XX wieku inspiracją dla wielu młodych naukowców, którzy wychodząc z założeń Ingardenowskich, stali się autorami wielu nowych i decydujących dla rozwoju estetyki filmu poglądów.

⁵ J. Kleiner, *U wrót nowej estetyki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 4, s. 2.

⁶ R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 160 (*Studia z estetyki* [w:] *Dzieła filozoficzne*, t. 2, Warszawa 1966, s. 311–322).

Pod wpływem myśli Ingardena pozostawał również Leopold Blaustein, który w latach 1932–1935 w grupie innych młodych naukowców uczestniczył w estetycznych konwersatoriach prowadzonych przez Ingardena na lwowskim Uniwersytecie Jana Kazimierza. Zanim jednak Blaustein został twórczo zainspirowany metodą fenomenologiczną, wydał w roku 1930 publikację zatytułowaną *Przedstawienia imaginatywne, studium z pogranicza psychologii i estetyki*. W pracy tej posługiwał się jeszcze psychologicznymi metodami badawczymi. Opisywał reakcje odbiorców filmu, uzależniając wyniki analiz od indywidualnych cech psychicznych odbiorcy. Zdaniem Blausteina reakcje na film są zależne nie tylko od treści płynących z ekranu, ale też od wewnętrznych, indywidualnych predyspozycji odbiorcy. Trzy lata później Blaustein w pracy zatytułowanej *Przyczynki do psychologii widza kinowego* próbuje pod kątem psychologicznym klasyfikować filmowe przeżycia widza. Wyniki jego badań dowodzą, iż widz, reagując na film, jest w stanie być bardziej aktywny niż w przypadku odbioru jakiegokolwiek innego dzieła sztuki. W przypadku kina należy mówić o intensywniejszym odbiorze i większej jego różnorodności. Dlatego też apelował on o rozważne operowanie paletą różnorodnych przeżyć filmowych w stosunku do młodzieży, na którą film mógł wpływać szkodliwie. Był przeciwnikiem produkcji komercyjnych, obrazów filmowych, które przedstawiały fałszywy obraz świata i manipulowały świadomością szczególnie młodych odbiorców.

Do rozwoju myśli filmowej przyczynił się Bolesław W. Lewicki, pozostający również pod wpływami Ingardenowskiej myśli estetycznej. Jest on autorem rozprawy zatytułowanej *Budowa utworu filmowego*. Według jego przekonań film ma wielowarstwową strukturę, w której można wyodrębnić warstwę elementów ujawnionych, warstwę schematycznej przedmiotowości oraz warstwę języka kinowego⁷. Na przykład zjawiska dźwiękowe i związany z nimi czynnik rytmiczny mieszczą się zdaniem autora *Budowy utworu filmowego* w pierwszej z wyżej wymienionych warstw. Za podstawę języka kinowego uznaje on „zdzjęcia zbliżone, synchroniczność dźwięku, deformację optyczną i akustyczną”⁸. Słowami tymi Lewicki podkreśla przekonanie o równorzędności warstwy optycznej i wizualnej. W swoich rozważaniach przyznaje on również nadrzędne miejsce montażowi, który uważa za naczelną metodę konstrukcji dzieła filmowego.

Wpływ myśli Ingardenowskiej wyraźnie zarysowuje się w dorobku naukowym Zofii Lissy, która podjęła próbę stworzenia podstaw polskiej estetyki muzyki filmowej, nadając jej ogólny zarys, tworząc terminologię, poszukując zasad i reguł rządzących związkami muzyki z obrazem w ramach dzieła filmowego. W ramach działalności klubu fFilmowego „Awangarda” wygłosiła ona odczyt

⁷ Por. Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Wrocław 1977, s. 287.

⁸ B.W. Lewicki, *Budowa utworu filmowego*, „Życie Sztuki” 1935, R. 2 [w:] J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław 1975, s. 234.

O elementach muzycznych filmu, gdzie zaprezentowała wyniki własnych analiz. Badania i publikacje naukowe Lissy dotyczące muzyki filmowej stały się jednym z najważniejszych polskich źródeł inspirujących dalsze badania w tej kwestii, a ich autorka – prekursorem odrębnej dziedziny naukowej, jaką jest estetyka polskiej muzyki filmowej. Lissa, będąc przede wszystkim muzykologiem, jako pierwsza podjęła wnikliwe badania nad muzyką filmową, odnoszące się w szczególności do jej funkcji względem obrazu filmowego.

Z historycznego punktu widzenia należy dziś podkreślić znaczenie lwowskiego środowiska naukowego i artystycznego dla rozwoju polskiej kultury i sztuki filmowej. Polska kinematografia w ośrodku lwowskim przyniosła wiele wartościowych produkcji fabularnych i dokumentalnych. Działalność wytwórni przyczyniła się do znacznego powiększenia polskich produkcji filmowych tego czasu.

Podsumowując osiągnięcia środowisk lwowskich, należy uchwycić najistotniejsze osiągnięcia, jakie zrodziły się we Lwowie w dziedzinie filmu. Film stał się przede wszystkim polem badań dla naukowców, pracowników uniwersytetu i politechniki. W ramach działalności naukowej powstawały filmy o charakterze dydaktycznym, filmy poświęcone ludziom świata nauki oraz filmy przyrodnicze. Cenniejsza jednak z perspektywy lat wydaje się myśl naukowa, która towarzyszyła ewolucji dzieła filmowego. Szczególnie ważna jednak jest myśl estetyczna zrodzona we Lwowie, która towarzyszyła rozwojowi sztuki filmowej do II wojny światowej. Lwowska refleksja estetyczna położyła bowiem fundamenty pod nową dziedzinę nauki, jaką jest estetyka muzyki filmowej.

Bibliografia

- Czczot-Gawrak Z., *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Wrocław 1977.
<http://www.alekino.pl/sknews/?51678> (20.06.2022).
Ingarden R., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.
Kleiner J., *U wrót nowej estetyki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929 nr 4, s. 2.
Lewicki B. W., *Budowa utworu filmowego*, „Życie Sztuki” 1935, R. 2 [w:] J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław 1975.
Petit Annuaire Statistique de la Pologne 1939, Publication de l’Office Central de Statistique, Warszawa 1939.
Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890–1999, Poznań 2001.

THE CINEMA SCENE IN LVIV DURING THE INTERWAR PERIOD. INSTITUTIONS AND RECOGNISED AUTHORITIES

Abstract

In the history of Poland before the Second World War, Lviv was of great significance in many fields of science, culture and art. A new theory in the philosophy of science was born there;

its creators were known worldwide, not only in Poland. The prewar Lviv flourished in many areas, and its achievements became the foundation for the further development of sciences and arts in Europe. These developments had their roots in the historical region of Galicia. The distinctive Lviv culture contained elements of many cultures. Such multiculturalism is evident not only in science, but also in literature, theater and film. It is, however, the aesthetic thought born in Lviv which is of particular importance. It supported the development of film art until the Second World War. Lviv's aesthetic thought laid the foundations for a new field of science, the aesthetics of film music.

Keywords: Lviv, aesthetics of film music, Lviv's scientific environment, interwar period, University of Lviv (Uniwersytet Jana Kazimierza)

**ŹRÓDŁA ODNALEZIONE
I REINTERPRETACJE
MUZYCZNEJ PRZESZŁOŚCI GALICJI**

Marek Bebak

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

INFORMACJE O INSTRUMENTACH, MUZYKALIACH I MUZYKACH W KLASZTORZE KARMELITÓW W TREMBOWLI W XVIII WIEKU W ZACHOWANEJ DOKUMENTACJI ARCHIWALNEJ¹

Podczas II konferencji „Musica Galiciana”, która odbyła się w 1996 roku w Przykarpacim Uniwersytecie w Iwano-Frankiwsku, Tadeusz Maciejewski zaprezentował referat poświęcony kulturze muzycznej karmelitów w Trembowli (*Kilka uwag o muzyce i muzykach z klasztoru oo. Karmelitów Trzewiczkowych w Trembowli*). Przygotowując wspomniany tekst, muzykolog skorzystał z dostępnych wówczas materiałów archiwalnych, przechowywanych w Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku. Były to księgi wydatków Bractwa Szkaplerznego z lat 1720–1778 i wydatków klasztornych z lat 1772–1824, a także dwa inwentarze z 1780 roku, akta kapituł prowincjalnych oraz księga zakonników i zakonnic karmelitańskich Prowincji Ruskiej. Badacz zaznaczył wówczas, że

z braku wcześniejszych dokumentów nie mamy możliwości przyjrzeć się działalności kapeli w Trembowli od początku jej istnienia, [dlatego – przyp. M.B.] prezentowany tu materiał jest niepełny choćby i z tego względu, że jedynymi informacjami są dane finansowe, wydatki ponoszone przez klasztor na utrzymanie muzyki, niekoniecznie tylko własnej, tzw. domowej. Brak natomiast kontraktów, przepisów określających obowiązki angażowanych muzyków, wytycznych odnośnie do miejscowych zwyczajów itp., co stanowi bez wątpienia dotkliwą stratę².

Szczęśliwie zachowały się do naszych czasów nieznane Maciejewskiemu kolejne księgi wydatków, w których pojawiają się niewykorzystane dotąd informacje na temat instrumentów znajdujących się w świątyni karmelitów w Trembowli, zatrudnionych muzyków i kapel tam występujących, a także powiązań zakonników z patronami, którzy mieli duży wpływ na karmelitańską kulturę muzyczną w tym mieście.

¹ Artykuł powstał dzięki środkom finansowym pochodzącym z Priorytetowego Obszaru Badawczego „Heritage” w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” w Uniwersytecie Jagiellońskim. Bardzo dziękuję Panu doktorowi Szymonowi Suleckiemu z Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku za życzliwe udostępnienie materiałów archiwalnych i cenne wskazówki źródłowe.

² Cyt. za: T. Maciejewski, *Kilka uwag o muzyce i muzykach z klasztoru oo. Karmelitów Trzewiczkowych w Trembowli* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od dobrych piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. 3, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 131.

Źródła

Niniejszy artykuł został przygotowany na podstawie materiałów archiwalnych zachowanych we Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka NAN Ukrainy (w zbiorze rękopisów Biblioteki Baworowskich)³ oraz rękopisów z Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku i stanowi próbę weryfikacji, uzupełnienia i rozwinięcia niektórych wątków podjętych przez Maciejewskiego. Podstawę źródłową tworzą trzy księgi rachunkowe klasztoru karmelitów trembo-welskich (z lat 1649–1723⁴, 1723–1772⁵ i 1772–1824⁶), a także rachunki bractw aktywnych przy tamtejszym kościele: Bractwa Szkaplerznego (z lat 1720–1778⁷), św. Józefa (z lat 1738–1773⁸) i Serca Jezusowego – *Cordis Jesu* (z lat 1759–1767⁹). Posłużono się również wzmiankowanym przez Maciejewskiego inwentarzem kościoła z 1780 roku¹⁰, a informacje w nim zawarte uzupełniono na podstawie inwentarza z 1785¹¹ i 1823 roku¹².

³ Materiały archiwalne pochodzące ze zbiorów lwowskich zostały zdigitalizowane i są obecnie dostępne na stronie internetowej Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Zob. https://dbs.ossolineum.pl/kzc/view_fond.php (6.05.2022).

⁴ Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy, fond 4: Rękopisy Biblioteki Fundacji im. Wiktora hr. Baworowskiego; dział 1, sygn. 626: [Księga przychodów i wydatków klasztoru Karmelitów w Trembowli], 1649–1723 [dalej: UA-LVs 4/1/626].

⁵ Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy, fond 4: Rękopisy Biblioteki Fundacji im. Wiktora hr. Baworowskiego; dział 1, sygn. 619: *Liber Computorum Con(ven)tus Trembovliensis* [...], 1723–1772 [dalej: UA-LVs 4/1/619].

⁶ Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku, sygn. AKKr 605, *Liber computorum conventus Trembovliensis...*, 1772–1824 [dalej: PL-Kkar 605].

⁷ Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku, sygn. AKKr 621, *Roku Pańskiego 1720 ten registr jest sporządzony tak przychodu jako i rozchodu braci i siostr konfraterniej Najświętszej Panny Maryjej Szkaplerza Świętego...*, 1720–1778 [dalej: PL-Kkar 621].

⁸ Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku, sygn. AKKr 623, *Regestra elemozyn i expensów Bractwa S. Józefa Oblubieńca... od wprowadzenia tegoż Bractwa do kościoła trembo-welskiego... to jest od roku 1737 zaczęte, po tym zreperowane i odnowione roku Pańskiego 1761...*, 1738–1773 [dalej: PL-Kkar 623].

⁹ Rachunki bractwa Serca Jezusowego zostały uwzględnione w UA-LVs 4/1/619.

¹⁰ Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku, sygn. AKKr 603, *Inventarium totius supellectilis ecclesiae et conventus Trembovliensis... pro definitoria in conventu Trembovliensi die 17 iunii anno Domini 1780 celebrando*, 1780 [dalej: PL-Kkar 603]. Inwentarz opublikował A. Betlej, pomijając niektóre przedmioty. Zob. A. Betlej, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Karmelitów Trzewickowych w Trembowli* [w:] *Kościół i klasztory rzymsko-katolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2009, s. 395–403.

¹¹ Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku, sygn. AKKr 604, [Inwentarze kościoła i klasztoru oraz biblioteki], 1785–1919 [dalej: PL-Kkar 604].

¹² Archiwum Archidiecezji Lwowskiej (Archiwum Ks. Abpa Eugeniusza Baziaka) w Krakowie, b. sygn., *Inventarium totius supellectilis ecclesiae et conventus trembowliensis Ordinis Fratrum Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo Antiquae Regularis Observantiae, in urbe Trembowla existentium, die vigesima tertia mensis maii millesimo octingentesimo vigesimo tertio anno conscriptum*, 1823. Inwentarz opublikował: A. Betlej, *Kościół p.w. Wniebowzięcia...*, s. 404–412.

Omówienie kultury muzycznej karmelitów w Trembowli zawarte w niniejszym tekście obejmuje okres od początku XVIII wieku¹³, gdy na dobre reaktwowano działalność duszpasterską po latach głodu i zarazy (1650–1652), a także rozpoczęły się remonty kościoła po zniszczeniach dokonanych podczas najazdów Kozaków i Tatarów (1649, 1688) oraz wojsk tureckich (1672)¹⁴, do początku XIX wieku, gdy ośrodek zaczął stopniowo podupadać z powodu przeniesienia doń w 1784 roku nabożeństw parafialnych. W 1825 roku klasztor trembowelski został natomiast przyłączony do konwentu lwowskiego.

Instrumenty i muzykalia

Dotychczas dysponowaliśmy tylko jednym źródłem dotyczącym instrumentarium, jakie znajdowało się w kościele karmelitów w Trembowli w XVIII wieku. Był to odnaleziony przez Maciejewskiego inwentarz sporządzony w 1780 roku, w którym wymienione zostały: „Organ Wielki o Trzech Miechach dobrze wyreparowany, o dwóch klawiaturach w Wyższej klawiaturze Głosów dziewięć, w Niższej alias Pozytywie Głosów pięć, y Bemben w Cztery, dwie piszcz. 1. Skrzypce Czarne dobre z Szmyczkiem y kołkami 1 [zapis skreślony], Skrzypcow żółtych starych popsutych¹⁵ 2, Obojow gruszkowych 2, Trąb Starych 2, Waltorni nowych 2, Waltorni starych 2, Kromlikow wszystkich różnych 5, Kotłów miedzianych para 1”¹⁶. Wiele szczegółów dotyczących pozyskania i naprawy wymienionych instrumentów udało się odnaleźć w księgach rachunkowych.

¹³ W rachunkach sprzed 1701 roku nie odnaleziono wielu wzmianek na temat kultury muzycznej. W drugiej połowie XVII wieku w trembowelskim kościele karmelitów zatrudniano organistów (notowano zarówno organistów świeckich, jak i zakonników, m.in. „X. Organistę lwowskiego” w 1655 roku, Jędrzeja w latach 1655 i 1673, Łukasza w 1657 roku, a także Sokołowicza w latach 1668–1674), anonimowych trębaczy i innych muzyków (odnotowywanych zwykle ogólnikowo jako: „muzyce”). W użyciu były skrzypce, które zakupiono w 1654 roku i reperowano w 1659 roku (zob. UA-LVs 4/1/626, k. 47r, 81r, 83v), a także klawikord i pozytyw. W oprawę muzyczną nabożeństw zaangażowani byli ponadto kantorzy (w latach 1652–1654 Tomasz, w 1657 roku Adamek, w latach 1678–1684 Ludwik) oraz dyszkantysty (m.in. Adamek w 1656 roku i Marcinek w latach 1656–1657). Od lat 70. XVII wieku często płacono „śpiewakom” i „śpiewakom kościelnym”. W trakcie klęsk elementarnych aktywność muzyczna ustawała, zaś w okresach pomiędzy kolejnymi tragicznymi w skutkach wydarzeniami dbano przede wszystkim o produkty spożywcze i najpotrzebniejsze usługi. Starano się wówczas także odbudowywać klasztor i kościół po zniszczeniach, płacąc przede wszystkim murarzom, strycharzom, cieślom oraz innym rzemieślnikom i robotnikom.

¹⁴ Po najeździe Turków karmelici schronili się na plebani kościoła farnego w Trembowli: „a my do Kościoła Farskiego na Nabożeństwo y do Plebaniey na mieszkanie wprowadzili się”, cyt. za: UA-LVs 4/1/626, k. 183r. Z rachunków wynika, że odbudowę klasztoru rozpoczęto w 1682 roku, zaś w 1706 roku rozpoczął się remont kościoła. Zob. A. Betlej, *Kościół p.w. Wniebowzięcia...*, s. 359.

¹⁵ Słowo „popsutych” odpisane inną ręką.

¹⁶ PL-Kkar 603, s. 28–29. Inwentarz opublikował dwukrotnie Maciejewski. Zob. T. Maciejewski, *Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki (ca 1700–1757) i do historii kapel karmelickich*, „Muzyka” 1975, nr 2, s. 80; *idem, Kilka uwag...*, s. 135–136. Zob. także: A. Mądry, *Barok, część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, Warszawa 2013, s. 354, 403.

Zanim wybudowano wspomniane w inwentarzu organy, korzystano z mniejszych instrumentów klawiszowych. Po okresie najazdów świątynię trzeba było wyposażać w nowy pozytyw, który zakupiono już w 1703 roku. Został on sfinansowany przez wójta trembowelskiego oraz bliżej nieznanego Sokołowskiego. Pierwszy z nich przekazał na ten cel 100 zł, drugi 50 zł. Obaj należeli do chorągwi husarskiej koronnej królewicza Jakuba Ludwika Sobieskiego¹⁷.

Pozytyw dość szybko okazał się niewystarczający – w latach 20. XVIII wieku powstał nowy instrument, który sfinansowała Krystyna Zajączkowska¹⁸. W 1721 roku do Trembowli przybył organmistrz Stanisław Pauliński (dz. 1721–1723) i otrzymał zadatek w wysokości 256 zł 6 gr na budowę nowego pozytywu w kościele¹⁹. Pod koniec roku organmistrz otrzymał pieniądze na klej i wynagrodzenie²⁰, zaś w 1723 roku resztę honorarium za swoją pracę²¹. W 1727 roku prowadzono bardziej intensywne prace nad instrumentem, gdyż zapłacono 216 zł „zadatku na Pozytyw do Kościoła naszego Trembowelskiego Orgarmistrzowi z Podkamienia”²², a kilka tygodni później płacono za wykończenie i ozdobienie instrumentu. Wydatki obejmują wynagrodzenia dla cieśli i malarzy, a także za materiały: srebro i metale do złocenia, kleje i farby²³. W tym samym roku wypłacono 838 zł organmistrzowi „ad rationem pozytywu”²⁴. Już po 4 latach instrument wymagał jednak drobnych napraw. W księdze rachunkowej odnotowano wydatki na reparacje, które przeprowadzono w latach 1731–1735²⁵, a także w latach 1740–1741, gdy trzeba było naprawić miechy²⁶. W 1742 roku zainicjowano większe prace przy instrumencie – z kasy klasztornej wypłacono 108 zł „zadatku Orgamistrzowi na Reparacyę Organ”²⁷. W latach 1744–1746 roku ponownie płacono za irchę i klej do organów²⁸.

Budowę nowych organów, o których wspomniano w inwentarzu z 1780 roku, zainicjował i sfinansował Joachim Karol Potocki – starosta trembowelski i kasztelan bracławski, późniejszy podczaszy wielki litewski i regimentarz konfederacji barskiej. Podczas wizyty w kościele karmelitów 24 kwietnia 1758 roku obiecał wybudowanie nowego instrumentu²⁹. Rok później, 1 maja 1759 roku, podpisano

¹⁷ UA-LVs 4/1/626, k. 408v.

¹⁸ UA-LVs 4/1/626, k. 554r.

¹⁹ UA-LVs 4/1/626, k. 554r.

²⁰ UA-LVs 4/1/626, k. 558r.

²¹ UA-LVs 4/1/626, k. 570r.

²² UA-LVs 4/1/619, k. 30v.

²³ UA-LVs 4/1/619, k. 36r–37v.

²⁴ UA-LVs 4/1/619, k. 37v.

²⁵ UA-LVs 4/1/619, k. 67r, 83v, 91r, 97r.

²⁶ UA-LVs 4/1/619, k. 135v, 142v, 143v.

²⁷ Cyt. za: UA-LVs 4/1/619, k. 147v; dalsze wzmianki na temat napraw na k. 149v–150r.

²⁸ UA-LVs 4/1/619, k. 167r, 167v, 171v, 180r.

²⁹ „Jaśnie W(ielmożny) J(ego)m(ość) P(an) Joachim Karol Potocki Kastelanic Bracławski Anno praesenta 1758 die 24. mensis Aprilis odprowadzwszy z wielką wspaniałością y kosztem wiazd swoy na starostwo Tremb(owe)l(skie) Maiąc stancyą z Jaśnie W(iel)M(ożnym) P(anem) Antonim

kontrakt z lwowskimi organmistrzami Stefanem Unickim i Franciszkiem Jędrzejowskim. W kontrakcie tym, którego treść opisano *percepcie*, określono, że ma mieć czternaście głosów i trzy miechy³⁰. Budowa instrumentu trwała trzy lata i przeprowadzono ją w warsztacie we Lwowie. W 1762 roku instrument był gotowy i przywieziono go do Trembowli. Rozpoczęły się wtedy żmudne i kosztowne prace przy instalacji – zapłacono wówczas „Cieślom za dni 112”, „Mularzom za dni 35”, „Pomocnikom za dni 46”, „Kowalom za dni 73”, „Stolarzom od roboty Chorowych”, a także „Przez miesiące 6 na Rzemieśników z Lwowa do roboty sprowadzonych”³¹. Później natomiast instrument udekorowano rzeźbami. Jeszcze w 1766 roku płacono „Becherowi Snycerzowi od dokończenia rzeźby na organ z czeladnikiem”³².

Najpełniejszy opis instrumentu pochodzi z 1825 roku. Przytaczamy go w całości:

Organ duży o dwóch częściach; w zabudowaniu z miękkiego drzewa, aż ku wielkim gzymsom, snycerskiej roboty, wznoszący się. Ozdobiony w górze dwoma osobami rżniętymi, a w samym środku obydwóch części laurem imię Marya w sobie zawierającym, tudzież niżej między kratami chórowymi stojącym zabudowaniem jakoby pozytyw osadzającym, rżnięciem snycerskim, dwoma u góry osobami, w środku laurem półtrzecia krzyża w sobie mającym i 30 sztukami wprawionych dudek cynowych, do żadnego grania nigdy nieużytecznych. – Prawa strona organu, w użytecznym stanie zostająca, ma prócz innych środkowych różnego gatunku piszczałek, z frontu od kościoła, cynowych, dużych, grubych i wysokich dud sztuk 21, w której części jednak podług oglądania komisji 10 dudek środkowych cynowych brakuje. Ta część organu posiada 9 głosów i bęben o 4 dudach, z klawiaturą 45 klawiszów kośćciami wysadzanych, w sobie zawierająca, przy których kostek dwie brakuje. – Lewa zaś część organu jest teraz, oprócz innych środkowych, różnego gatunku dudek, od frontu kościoła 20 dużymi, grubymi i wysokimi cynowymi dudami zaopatrzona, w której według oglądania terazniejszego komisji 15 piszczałek cynowych z środka nie staje, ile prócz tego inszych reparacji i wyczyszczenia, a najwięcej wystrojenia potrzebująca, o pięciu głoskach o jednym bębnie, o klawiaturze podobnie z 45 kośćciami wykładanych klawiszów, z których jednej kostki brakuje, zupełnie zabita tablaturami i opieczętowana znajduje się. Do takowych obydwóch części organów znajdują się trzy miechy duże z tarcic jodłowych stolarskiej roboty, na składach Ircho, czyli skóro białą klejoną, z dwoma kanałami do obydwóch części organów popod podłogę rozciągającymi się. Rzeczzone miechy, z których dwa nisko, a trzeci w górze

Potockim Woiewodą Belskim w konwencie naszym, wyświadczył dla nas pobożną dobroczynność swoją, obiecawszy kazał wystawić Nowy Organ w kościele y naznaczywszy na to z skarbu swojego 6000”. Cyt. za: UA-LVs 4/1/619, k. 258r.

³⁰ „Hoc loco nota Anno Praesenti 1759. Z łaskawey dyspozycyi J(aśnie) W(ielmożnego) J(ego)M(ości) P(ana) Joachima Karola Potockiego Starosty Trembowelskiego Generała Leiutnonta y Chesta kawaleryi koronney, według Obietnicy wyżej A(nn)o 1758 wyrażoney, na Organ z Skarbu Pańskiego Wydaną ad rationem fl. 18000. Tegosz roku posłało się po Orgarmistrza do Lwowa po P. Stefana Unickiego y P. Franciszka Jędrzejowskiego y dnia 1 maja uczyniony jest kontrakt na tenże nowy Organ, w taki sposób. Panowie Orgarmistrze Organ o głosach czternastu o miechach trzech z strukturą stolarską zrobić y wystawić mają za tysięcy cztery, snycerzowi za roboty snycerskie ma się zapłacić tysiąc jeden oprócz ordynarii na to się obiecują. Nato przy kontrakcie biorą Żł. Wyżej wyrażonych 1800 [ew. L 800?] Huius negotij videns continuatio Ano 1762 sub Dominicam 23 post SSS. Trinit(a)tem”. Cyt. za: UA-LVs 4/1/619, k. 269v.

³¹ UA-LVs 4/1/619, k. 302r.

³² UA-LVs 4/1/619, k. 349r.

osadzone, są na osobnym rusztowaniu jodłowym w zabudowaniu z tarcic jodłowych, do rzeczzonego rusztowania gwoździami żelaznymi przybitym, mające także wagi o trzech Stangach jodłowych, w swornie, antaby, rychły i łańcuchy żelazne mocno zaopatrzone, z pomocą których także poruszany bywają.

Ławka dla organistego, prostej roboty stolarskiej, z tarcic jodłowych.

Ławka z tarcic jodłowych duża, na której kalikancista do robienia miechami staje³³.

Jak wspomniano wcześniej, w 1780 roku, gdy dokonywano spisu inwentarzowego, instrument w kościele karmelitów był w dobrym stanie. Natomiast w spisie z 1823 roku zapisano: „chór w którym Organ jest o dwóch częściach, z dwoma klawiaturami, o trzech miechach, y bębniem, którego Organ potrzebuia reparacyi, znacznej”³⁴.

W grudniu 1762 roku, gdy nowy instrument był na ukończeniu, karmelici postanowili również naprawić stare organy, a następnie wystawić je na sprzedaż. Remont przeprowadził Unicki³⁵. Instrument sprzedano w 1766 roku do kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Maryi w Monasterzyskach za kwotę 1500 zł, kupił je tamtejszy proboszcz – ks. Jan Krasnosielski³⁶.

Poza organami, w kościele używany był klawikord, który kupiono w 1654 roku³⁷. Wydatki na struny pozwalają na stwierdzenie, że korzystano z niego w latach 1715–1737³⁸. W 1741 roku zapłacono 12 zł „za klawikort Organiscie”³⁹, a w 1765 roku 5 zł 2 gr „za strony na klawikort do uczenia chłopca”⁴⁰.

W Trembowli wykorzystywano również instrumenty dęte blaszane. Już na początku XVIII wieku w kościele musiały znajdować się trąbki lub puzony, ponieważ w 1715 roku płacono „od naprawienia trąb”⁴¹. W 1720 roku zakupiono za 40 zł „trąby dwie na konwent”⁴², które naprawiano w 1732 roku – wypłacono bowiem wówczas pieniądze „od sporządzenia Trąb klasztornych”⁴³. W inwentarzu

³³ PL-Kkar 604, *Inwentarz kościoła WW. OO. Karmelitów konwentu trembowelskiego...*, 1825, s. 22–23.

³⁴ Cyt. za: A. Betlej, *Kościół p.w. Wniebowzięcia...*, s. 406.

³⁵ UA-LVs 4/1/619, k. 303r.

³⁶ UA-LVs 4/1/619, k. 349r. Zob. też: J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Monasterzyskach* [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 85; Z. Hornung, *Majster Pinsel snycerz*, Wrocław 1976, s. 92; Archiwum Archidiecezji Lwowskiej w Lubaczowie, Archiwa Parafialne sygn. 209: *Inwentarz kościoła parafialnego obrz. łac. w Monasterzyskach*, 1937, s. 3.

³⁷ UA-LVs 4/1/626, k. 47r.

³⁸ W 1724 roku płacono „Od strojenia klawigordu y za strony” (cyt. za: 619, k. 7v); „na stroiny do klawikortu” (UA-LVs 4/1/619, k. 12v). W 1735 roku „za strony, klyi, drot do klawikortu i od roboty tegoz” (cyt. za: UA-LVs 4/1/619, k. 95v). Struny do klawikordu kupowano również w 1737 roku (UA-LVs 4/1/619, k. 115v).

³⁹ UA-LVs 4/1/619, k. 142v

⁴⁰ UA-LVs 4/1/619, k. 324v.

⁴¹ UA-LVs 4/1/626, k. 505v.

⁴² UA-LVs 4/1/626, k. 543r.

⁴³ UA-LVs 4/1/619, k. 70r.

z 1780 roku instrumenty te zostały określone jako „stare”. W tym samym inwentarzu wymieniono także cztery waltornie – dwie stare i dwie nowe. „Stare” kupiono w 1752 roku⁴⁴, natomiast nowe dokupiono we Lwowie w 1766 roku za 80 zł⁴⁵.

Z instrumentów dętych drewnianych jeden obój musiał być w użyciu co najmniej od lat 20. XVIII wieku, gdyż kupowano wówczas do niego stroiki⁴⁶, natomiast w 1756 roku zapłacono 8 zł „za [drugi] oboj do choru kupiony”⁴⁷. Oba wzmiankowane są w inwentarzu z 1780 roku.

Na podstawie rachunków nie udało się jedynie uchwycić momentu zakupu skrzypiec, których w inwentarzu wymieniono trzy – jedno „czarne dobre” i dwoje „żółtych starych popsutych”. Jedne z nich pozyskano już w 1654 roku⁴⁸. W księgach wydatków pojawiają się natomiast informacje na temat zakupu strun w latach 1717–1767⁴⁹.

W inwentarzu nie pojawiła się bassetla, którą reperowano w 1766 roku. Być może była w złym stanie i w 1780 roku już nie znajdowała się na kościelnym chórze.

Z powyższego wynika, że w kościele karmelitów do 1780 roku obecna była nie tylko muzyka organowa, lecz korzystano też z klawikordu, skrzypiec oraz instrumentów dętych. Szkoda zatem, że przy obecnym stanie wiedzy nie możemy wskazać precyzyjnie wykonywanego tam repertuaru. W inwentarzu zapisano bowiem jedynie, że muzykalia znajdujące się na chórze obejmowały takie gatunki, jak msze, requiem, litanie, nieszpory, pasje, arie, pastorelle, plankty, symfonie, a także opracowania *Veni Creator*, *responsoriów* na Wielką Sobotę i *Salve Regina*⁵⁰. Nuty te sporządzono w 1726 roku i latach 1765–1768, jak wynika z ksiąg rachunkowych⁵¹.

Na podstawie zachowanej dokumentacji archiwalnej nie udało się ustalić, do kiedy muzycy korzystali z instrumentów zgromadzonych w trembowelskiej świątyni. Prawdopodobnie w latach 80. XVIII wieku nie było już w kościele skrzypiec i obojów, gdyż w spisie z 1785 roku odnotowano jedynie „*Tubae Cornea Musicales* Nro 6”⁵² (mając prawdopodobnie na myśli dwie trąbki i cztery waltornie wzmiankowane w 1780 roku) oraz „*Tympanae in* Nro 2” (dwa kotły)⁵³.

⁴⁴ UA-LVs 4/1/619, k. 214r.

⁴⁵ „Za dwie waltornie na chor Lipskie ex D. płaci się w Lwowie”. Poniesiono również koszt „za pakę na też waltornie zrobioną w Lwowie” (5 zł 2 gr). Cyt. za: UA-LVs 4/1/619, k. 349r.

⁴⁶ UA-LVs 4/1/619, k. 26r.

⁴⁷ UA-LVs 4/1/619, k. 236r.

⁴⁸ UA-LVs 4/1/626, k. 47r.

⁴⁹ UA-LVs 4/1/626, k. 524r; UA-LVs 4/1/619, k. 360v.

⁵⁰ PL-Kkar 603, s. 29. Zob. także: T. Maciejewski, *Kilka uwag...*, s. 135–136.

⁵¹ UA-LVs 4/1/619, k. 26r, 324v, 344v, 355r, 382r.

⁵² PL-Kkar 604, *Inventarium sacrorum vasorum, pretiosorum et apparamentorum ecclesiae parochialis/monasterii sub titulo Assumptionis Beatissimae V(irginis) M(ari)ae Ord. Carmelitar(um) in vicitate vel pago Trembowla* s. 14.

⁵³ PL-Kkar 604, *Inventarium sacrorum vasorum, pretiosorum et apparamentorum ecclesiae parochialis/monasterii sub titulo Assumptionis Beatissimae V(irginis) M(ari)ae Ord. Carmelitar(um) in vicitate vel pago Trembowla*, 1785, s. 13. Kotły odnotowano również w inwentarzu z 1825 roku:

Muzycy świeccy

Z ksiąg rachunkowych klasztoru udało się również wydobyć wiele informacji na temat muzyków zatrudnianych przez karmelitów w Trembowli w XVIII wieku. Zdecydowanie najlepiej udokumentowana źródłowo jest obecność organistów i trębaczy. Do 1714 roku w kościele na organach (w zasadzie na pozytywie) grali prawdopodobnie zakonnicy, ponieważ w rachunkach nie odnotowano wydatków na ten cel muzykom świeckim⁵⁴. Od 1714 roku opłacano organistów zewnętrznych; zapłacono np. „Organiście za pracę cudzemu”⁵⁵ oraz „Organiście in absentia klasztornego”⁵⁶, z kolei w 1718 roku „Organiście Farnemu co nadchodzi grywać Godzinki”⁵⁷, a w 1719 „Organiście Farnemu pro labore że usługował Konwentowi”⁵⁸. Wśród tych nieznanych z imienia muzyków pojawiali się organiści z fary trembowelskiej. Współpraca ta nie była regularna – muzycy pojawiali się okresowo, prawdopodobnie na zastępstwo.

Maciejewskiemu ze źródeł udało się wydobyć informacje o dziewięciu organistach. W zachowanych księgach rachunkowych pojawiają się kolejne imiona lub nazwiska. Niestety aż do 1723 roku nie notowano imion ani nazwisk muzyków. Dopiero z 1723 roku pochodzi zapis mówiący, że organistą był niejaki Janowski, natomiast w kolejnych latach inni świeccy mężczyźni. Obecnie posiadamy informacje o 20 muzykach. Byli to (podkreślenie oznacza, że muzyk został odnotowany przez Maciejewskiego): Jakub (1725), Józef (1727), Dziublicki (1728), Nieklewicz (1728), Zubrzycki (1728), Antoni (1730–1733; czasami nieobecny, zastępował go organista z fary), Mateusz (1733–1734), Józef Wiśniowski (1738–1744), Ciuciurski (1745–1762), Michał Iskierski (1763–1767, prawdopodobnie też w 1778), Józef (1766), Michał Kłosowski (1767–1771), Wróblewski (1769), Turski (1771–1773), Maciej Sadowski (1776–1778 i 1781–1782), Tomasz Labiński (1776, 1780), Sebastian (1781–1785), Franciszek (1786–1787, być może aż do 1798), Ranieszewski (1788) i Żelechowski/Zielichowski (1799–1802).

Drugą ważną grupę muzyków w kościele karmelitów w Trembowli stanowili trębacze. Na początku XVIII wieku zatrudniano prawdopodobnie tylko jednego muzyka; pierwszym odnotowanym z nazwiska był Mikołaj Szymański, który pracował u karmelitów przez 9 lat (1715–1723). Od 1718 roku zatrudniano już natomiast dwóch trębaczy, o czym świadczy wpis w rachunkach: „Za dwie parze

„Kotłów chórowych skórą pokrytych miedzianych, z których jeden z dobrą skórą o (oś)miu srubach, drugi zaś z popsutą i połataną skórą o (sied)miu śrubach żelaznych 2”. Cyt. za: PL-Kkar 604, *Inwentarz kościoła WW. OO. Karmelitów konwentu trembowelskiego...*, 1825, s. 23.

⁵⁴ Na temat muzyków w drugiej połowie XVII wieku zob. przyp. 13.

⁵⁵ UA-LVs 4/1/626, k. 495v.

⁵⁶ UA-LVs 4/1/626, k. 503v.

⁵⁷ UA-LVs 4/1/626, k. 532v.

⁵⁸ UA-LVs 4/1/626, k. 534r.

botow dla Trębaczow klasztornych” oraz regularne wypłaty „Trębaczom”⁵⁹. Wśród imion i nazwisk pojawiają się: Jędrzejewski (1722–1723), Sebastian Sowiński (1723–1726), Szymon Grabowiecki (1732–1734), Wojtek (1736), Kazimierz Kurzyński (1737–1745), Nikodem Konstantewicz (1740–1769), Jędrzej (1742), Pietraszewski (1746), Dolecki (1747), Michał Iskierski (1763–1767), Dębczyński (1766–1767), Kwiatkowski (1766–1767) i Mirewicz (1768). Poza tym okresowo zatrudniano też inne osoby, wypłacono wynagrodzenie m.in. „trębaczom, co kilka niedziel konwentowi służyli”⁶⁰.

Kapela domowa i kapele gościnne

Maciejewski słusznie przyjął, że w kościele karmelitów w Trembowli występowała zarówno tzw. kapela domowa, czyli tworzona własnymi siłami muzycznymi, jak i przybywały kapele z innych instytucji⁶¹. Z zachowanej dokumentacji wynika, że kapela domowa została zorganizowana w latach 30. XVIII wieku i składała się początkowo jedynie z organisty i dwóch trębaczy. Potwierdzają to przede wszystkim wydatki klasztorne⁶² oraz wydatki, jakie ponosiły bractwa⁶³, chociaż już w 1726 roku kupowano „figuralne papiry”⁶⁴. W 1740 roku do takiej podstawowej obsady dołączył (ale tylko chwilowo) oboista⁶⁵.

Większa kapela, w skład której wchodził z pewnością organista, trębacz (lub trębacz), skrzypek, dyszkantysta oraz – być może – inni muzycy, o czym mogą świadczyć wzmiankowane w dokumentacji instrumenty, została zorganizowana dopiero w latach 60. XVIII wieku (czyli po wystawieniu nowych organów) i funkcjonowała ona dość krótko, bo tylko przez kilka lat (od około 1763 do

⁵⁹ UA-LVs 4/1/626, 526r.

⁶⁰ 1728 r.; UA-LVs 4/1/619, k. 40v.

⁶¹ T. Maciejewski, *Kilka uwag...*, s. 132–133, 135.

⁶² W 1737 roku kapelistami nazywani byli organista i trębacz – w sumie trzy osoby. Wypłacono 0,7 zł „Kolendy kapelli klasztornej Czeladzi”. Cyt. za: UA-LVs 4/1/619, s. 115v. Trzem muzykom – organście i dwóm trębaczom, którzy są nazywani „kapelistami”, sprawiono buty, pasy, czapki itd. Zob. UA-LVs 4/1/619, k. 118v.

⁶³ Bractwo Szkaplerzne zatrudniało zazwyczaj tylko organistę (odnotowany 1720–1732), od lipca 1732 roku płacono także „trębaczom klasztornym”, a kapelę z zewnątrz zatrudniano jedynie sporadycznie, w święto Szkaplerza (lipiec). W lipcu 1731 zapłacono 1,15 zł „Kapelly Buczackiej za Requiem Szkaplerzawskie, którą grała na??? Po Szkaplerzu”. Cyt. za: PL-Kkar 621, s. 17. Również w lipcu 1732 roku „Dla kapely Buczackiej – 1,2” (s. 20). Także w 1733 roku (s. 25). Z kolei Bractwo św. Józefa w latach 1738–1754 regularnie, co miesiąc wypłacało organście i trębaczom honorarium za granie mszy. Od 1755 roku wydatki na organistę i trębaczy były mniej regularne, coraz rzadziej zatrudniano trębaczy. Zob. PL-Kkar 623. Bractwo Serca Jezusowego (*Cordis Jesu*) płaciło natomiast regularnie organście i trębaczom w latach 1759–1767.

⁶⁴ UA-LVs 4/1/619, k. 26r.

⁶⁵ UA-LVs 4/1/619, k. 136r, 137v.

około 1768 roku). Bractwo Serca Jezusowego zatrudniało ją w latach 1763–1767⁶⁶. Obsada zespołu z lat 60. XVIII wieku została przedstawiona tab. 1.

Tab. 1. Obsada kapeli wokalnie-instrumentalnej, aktywnej w kościele karmelitów w Trembowli w latach sześćdziesiątych XVIII wieku

Lp.	Imię i/lub nazwisko	Specjalność	Lata działalności (na podstawie rachunków)
1.	Michał Iskierski	Organista, trębacz	1763–1767
2.	Nikodem [Konstantewicz?]	Trębacz, kalikancista	1740–1783
3.	Dębczyński	Trębacz	1766–1767
4.	Kwiatkowski	Trębacz	1766–1767
5.	Józef	Dyskantysta	1764–1765
6.	Michalek	Skrzypek	1764–1765
7.	Łańcucki	Skrzypek	1767
8.	Laurenty	Kapelista (być może skrzypek)	1765
9.	Hoberman	Kapelista (być może grający na bassetli lub waltorni)	1766

Źródło: opracowanie własne.

Z rachunków klasztornych wynika, że w 1764 roku do zespołu dołączyli dwaj chłopcy: Józek (dyskantysta) oraz Michalek (skrzypek), rok później Laurenty (kapelista), zaś w 1766 roku niejaki Hoberman. Być może uczyli się oni przy kapeli⁶⁷. W tych latach intensywnie uzupełniono repertuar zespołu (w 1765 roku zapłacono 8 zł „za papier dubeltowy na partytury”⁶⁸ oraz „6 zł „za papier na partytury” i 8 zł „od pisania różnych papierów na chór”⁶⁹) oraz naprawiano instrumenty (np. wydano 2 zł 16 gr na naprawę bassetli⁷⁰) i kupowano nowe (w 1766 roku zapłacono 80 zł „za dwie waltornie na chór Lipskie ex D. płaci się w Lwowie” oraz 5 zł 2 gr „za pakę na też waltornie zrobioną w Lwowie”⁷¹). Ostatnią datą wskazującą na istnienie kapeli jest rok 1768, kiedy „dla ludzi konwenckich y kapelistow widało się kolen(dy)” 23 zł⁷².

⁶⁶ UA-LVs 4/1/619, k. 432v–435r.

⁶⁷ Przy kapeli uczono bowiem chłopców; zapłacono np. 5 zł 2 gr „za strony na klawikort do uczenia chłopca”, cyt. za: 619, k. 324v. W 1769 roku w klasztorze przebywał także chłopiec, który uczył się gry na organach („Dla Wroblewskiego chłopca uczącego się na Organach”, cyt. za: UA-LVs 4/1/619, k. 395v).

⁶⁸ UA-LVs 4/1/619, k. 324v.

⁶⁹ UA-LVs 4/1/619, k. 334v; podobnie w 1766 roku – 6,20 „za papier na partytury”, UA-LVs 4/1/619, k. 344v, 355r, 382r.

⁷⁰ UA-LVs 4/1/619, 334v.

⁷¹ UA-LVs 4/1/619, k. 349r.

⁷² UA-LVs 4/1/619, k. 378r.

Od lat 70. XVIII wieku w kościele karmelitów grał już tylko organista wspomagany przez kalikancistę. Występy kapel czy innych muzyków w czasie nabożeństw należały do rzadkości – odbywały się głównie w większe święta czy uroczystości. W 1770 roku odnotowano przykładowo wypłatę 4 zł „trębaczom, którzy czasem grywali ganek y na Churze”⁷³.

Poza kapelą własną do kościoła karmelitów zapraszane były inne zespoły, m.in. z Buczaczu (w 1723 roku)⁷⁴, kapela „starościńska” (1727)⁷⁵, zespół z kościoła farnego (1729)⁷⁶, kapela karmelitańska ze Lwowa (1730)⁷⁷, kapela Franciszka Wilczka – miecznika kołomyjskiego (1747)⁷⁸, kapela ze Skalała (1755)⁷⁹, kapela Rejmentowa (1760)⁸⁰ czy kapela Bołszowiecka (1773)⁸¹. Bractwo Serca Jezusowego (*Cordis Jesu*) sprowadziło ponadto na „akt introdukcji” w 1759 roku zespół złożony z 11 trębaczy⁸². Aby dowiedzieć się więcej o tych zespołach, należałoby przeprowadzić dalsze kwerendy, zwłaszcza dotyczące kościoła farnego w Trembowli i okolicznych świątyń, a także rezydencji magnackich. Odnalezienie stosownych źródeł może doprowadzić do poznania kolejnych muzycznych ośrodków, muzyków i związków pomiędzy tymi instytucjami.

⁷³ UA-LVs 4/1/619, k. 411v

⁷⁴ Być może chodzi o niezidentyfikowany zespół kościelny (z fary lub kościoła dominikanów) lub kapelę Potockich, którzy w tym czasie rezydowali w mieście. Od 1715 roku istniało w farze buczackiej Bractwo Szkaplerza Świętego. Tam też znajdował się „Chorus pro Musica ex lapidibus extructus, super quartuor Columnis, Organa nouiter extructa in Anno Millesimo Septingentesimo decimo Septimo”, cyt. za: J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Buczaczu* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1993, s. 26.

⁷⁵ Być może chodzi o zespół ówczesnego starosty trembowelskiego Michała Franciszka Potockiego. Wzmianki na temat jego kapeli, które pojawiły się w prasie, przedstawiła A. Szweykowska, *Kapele magnackie i szlacheckie w Polsce w połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1963, nr 1–2, s. 93.

⁷⁶ Obecnie nie posiadamy informacji o kapeli, która być może była aktywna w kościele parafialnym w Trembowli.

⁷⁷ W przygotowaniu jest mój artykuł na temat karmelitańskiej kapeli ze Lwowa.

⁷⁸ Obecnie nie posiadamy żadnych informacji na temat tego zespołu.

⁷⁹ W 1740 roku w kościele w Skalałach znajdowały się „organum cum tympanis in choro cum aliis musicis instrumentis”, co oznacza, że mogła działać tam kapela. Zob. *Visitatio ecclesiae skala-tensis parochialis die 18va mensis septembris anno Domini 1740*, Archiwum Archidiecezji Lwowskiej w Krakowie, sygn. AV-13, fasc. Skalał, s. 1. Zob. też: T. Zaucha, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Skalałach* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 16, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008, s. 187.

⁸⁰ Prawdopodobnie chodzi o jakąś kapelę wojskową.

⁸¹ W Bołszowcach znajdował się klasztor i kościół karmelitów, w którym mogła działać kapela, jednak nie odnaleziono dotąd dokumentacji archiwalnej, która potwierdzałaby to przypuszczenie. Zdaniem P. Krasnego i M. Wojcika kościół w Bołszowcach był jedną z najokazalszych budowli późnobarokowych na ziemi halickiej. Znajdował się w niej chór muzyczny. Zob. P. Krasny, M. Wojcik, *Kościół parafialny p.w. Zwiastowania Najświętszej Panny Marii i klasztor oo. Karmelitów Trzewiczkowych w Bołszowcach* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 10, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2002, s. 57, 65.

⁸² UA-LVs 4/1/619, k. 429v.

Księgi liturgiczno-muzyczne

Księgi rachunkowe przynoszą ponadto informacje o księgach liturgiczno-muzycznych używanych w toku XVIII wieku – zarówno drukowanych, jak i rękopiśmiennych. Karmelici korzystali z graduálu, antyfonarza oraz z mszałów, które regularnie naprawiano, a także kupowano nowe edycje. W 1717 roku kupiono np. mszał rekwialny i kanon⁸³, w 1722 roku – „mszał nowy”, który oprawiono w aksamit, pozłożono i umieszczono w „kopercie”⁸⁴. W 1723 roku dokupiono do niego registr jedwabny⁸⁵. W 1729 roku zapłacono „introligatorowi ad rationem reparacyi trzech mszałów”⁸⁶, zaś w 1739 roku, podczas kapituły, zakupiono nowy mszał i od razu oddano go do oprawy⁸⁷. Kolejne reperacje miały miejsce w latach 1740–1741⁸⁸ oraz 1746⁸⁹.

Przeorem przywiązującym dużą wagę do ksiąg liturgiczno-muzycznych był Marcin Rubczyński, który w czasie swoich rządów (dwie kadencje w latach 1748–1754) przeprowadził szereg zakupów książkowych, w tym doprowadził do powstania nowych manuskryptów⁹⁰. Z ewidencji rachunkowej wiemy, że w 1749 i 1750 regularnie kupowano pergamin na księgi chórowe⁹¹, które w 1751 roku zostały oprawione, zapłacono bowiem 36 zł „za okow mosiądzowy do dwóch Xiąg choralnych Pargaminowych”⁹². Były to najprawdopodobniej antyfonarze, gdyż w inwentarzu z 1780 roku zanotowano obecność „ksiąg wielkich pargaminowych cum antiphonis, invitatoriis, missae – 2”⁹³.

Za przeorstwa Rubczyńskiego w 1750 roku zakupiono także do kościoła aż cztery nowe mszały, łącznie w użyciu było zatem pięć ksiąg. Zapłacono wówczas 72 zł za dwa nowe mszały rzymskie⁹⁴ oraz 108 zł „za dwa mszały O(rdinis) N(ostri) nowe in endo do Zakrystyi”⁹⁵. W kolejnym roku wydano aż 144 zł na ich pozłożenie, odnotowano bowiem wypłatę złotnikom lwowskim „zadatku na oprawę dwóch mszałów w srebro”⁹⁶ oraz „za złota do mszałów”⁹⁷. Poza tym w 1751 roku

⁸³ UA-LVs 4/1/626, k. 524r.

⁸⁴ UA-LVs 4/1/626, k. 565r, 565v, 566r, 566v.

⁸⁵ UA-LVs 4/1/626, k. 569v.

⁸⁶ UA-LVs 4/1/619, k. 50r. Za usługi introligatorskie zapłacono również w 1737 roku. Zob. 619, k. 116r.

⁸⁷ UA-LVs 4/1/619, 133r.

⁸⁸ UA-LVs 4/1/619, k. 135v, 140r, 140v, 146r.

⁸⁹ UA-LVs 4/1/619, k. 177r.

⁹⁰ Rubczyński doprowadził do sporządzenia manuskryptów także we Lwowie.

⁹¹ UA-LVs 4/1/619, k. 193r, 194r, 194v, 196r, 201v, 202v, 204r.

⁹² UA-LVs 4/1/619, k. 205r.

⁹³ PL-Kkar 603, s. 24.

⁹⁴ UA-LVs 4/1/619, k. 200v.

⁹⁵ UA-LVs 4/1/619, k. 204r.

⁹⁶ UA-LVs 4/1/619, k. 205r.

⁹⁷ UA-LVs 4/1/619, k. 206r.

zapłacono 72 zł „za aksamit karmazynowy, skurę [sic!] safianową, klauzury y rejestrę jedwabne do pięciu Mszałów Nowych”⁹⁸, „za skurki [sic!] 2 do mszałów” i „na pozłotę Mszału srebrnego w kamienie oprawnego, w którym jest srebra gr. In vim 10. Dało się czerwonych zł 15”. Zakupiono również „3 kanony do 3 ołtarzów” oraz „strony rzymskie do Xiąg churowych”⁹⁹. Karmelici korzystali też z „kantyczek”, które w 1714, 1721 i 1723 roku zakupiono „do Chóru”¹⁰⁰.

W inwentarzu z 1780 roku na stronie 24 wymieniono księgi chórowe, które wówczas znajdowały się w kościele: „Ksiąg wielkich pergaminowych cum antiphonis invitatoriis missae 2. Directoria Romana 2. Procesjonał cracovien(sis) 2. Książek dwie, jedna drukowana z mszami stara, druga cum invitatoriis pisana. Litanii w dwóch egzemplarzach w Berdyczowie drukowanych 2. Tomasz a Kempis 1.”¹⁰¹.

Podsumowanie

Wydaje się, że kościół karmelitów w Trembowli w XVIII wieku był ważnym ośrodkiem kultury muzycznej w mieście, do którego przybywali muzycy z okolicznych miejscowości. Na co dzień podczas nabożeństw w świątyni grał sam organista, jednak w najważniejsze wydarzenia roku liturgicznego, zwłaszcza podczas świąt maryjnych (Conceptionis, Purificationis, Annuntiationis, Assumptionis, Commemoratione BVM), święta patronalnego prowincji (św. Józefa) oraz wspomnień świętych karmelitańskich (m.in. św. Eliasza, Szymona Stocka, Marii Magdaleny de Pazzi), zatrudniano kapelę. Płacono wówczas „muzyce” lub „trębaczom y organiście”. Muzyka rozbrzmiewała również podczas pogrzebów najmniejszych mieszkańców Trembowli, a także w czasie specjalnych wydarzeń. Zaliczyć do nich trzeba m.in. uroczystość przekazania przez starostę trembowelskiego Michała Franciszka Potockiego kilkunastu relikwii, która odbyła się w kwietniu 1742 roku. Wydarzenie miało bogatą oprawę artystyczną – wystawiono specjalne bramy triumfalne, zorganizowano procesję z kościoła karmelitów do kościoła farnego i z powrotem, podczas których grała kapela: „przy biciu z armat y głośniei kapelli rezonacyi przez całą Processyję trwającej ten akt poznajusz [sic] w nocy piękny Fajerwerk z artyfycjalnych Ogniów uczyniony zakonkludował”¹⁰². W procesjach „przy trombach, kotłach y inney kapelli” wzięły udział liczni przedstawiciele cechów, bractw (m.in. Trójcy Przenajświętszej, Szkaplerza Świętego i św. Józefa), a także duchowieństwo, w tym karmelici i bazylianie¹⁰³.

⁹⁸ UA-LVs 4/1/619, k. 206v.

⁹⁹ UA-LVs 4/1/619, k. 207r.

¹⁰⁰ UA-LVs 4/1/626, k. 503r, 557v; UA-LVs 4/1/619, k. 5v.

¹⁰¹ PL-Kkar 603, s. 24. Cyt. za: A. Betlej, *Kościół p.w. Wniebowzięcia...*, s. 399.

¹⁰² Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku, sygn. AKKr 156, *Liber magistralis patrum carmelitarum totius provinciae olim Russiae ab anno 1735 continens acta et liber actorum conventus Trembovliensis...*, [1688], 1735–1803 [dalej: PL-Kkar 156], s. 80.

¹⁰³ PL-Kkar 156, s. 79.

Chociaż w zachowanych archiwaliach udało odnaleźć się wiele nieznanych wcześniej informacji, to prace dokumentacyjne powinny być w przyszłości kontynuowane. Cenne byłoby zwłaszcza przeprowadzenie kwerend dotyczących muzycznej przeszłości kościoła farnego w Trembowli i okolicznych świątyń, a także rezydencji magnackich, które mogą doprowadzić do poznania kolejnych muzyków i związków pomiędzy instytucjami.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy:

Fond 4: Rękopisy Biblioteki Fundacji im. Wiktora hr. Baworowskiego; dział 1, sygn. 626: [Księga przychodów i wydatków klasztoru Karmelitów w Trembowli], 1649–1723.

Fond 4: Rękopisy Biblioteki Fundacji im. Wiktora hr. Baworowskiego; dział 1, sygn. 619: *Liber Computorum Con(ven)tus Trembovliensis [...]*, 1723–1772.

Archiwum Archidiecezji Lwowskiej (Archiwum Ks. Abpa Eugeniusza Baziaka) w Krakowie:

b. sygn., *Inventarium totius supellectilis ecclesiae et conventus trembovliensis Ordinis Fratrum Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo Antiquae Regularis Observantiae, in urbe Trembowla existentium, die vigesima tertia mensis maii millesimo octingentesimo vigesimo tertio anno conscriptum*, 1823.

Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku:

Sygn. AKKr 156: *Liber magistralis patrum carmelitarum totius provinciae olim Russiae ab anno 1735 continens acta et liber actorum conventus Trembovliensis...*, [1688] 1735–1803.

Sygn. AKKr 603: *Inventarium totius supellectilis ecclesiae et conventus Trembovliensis... pro definitoria in conventu Trembovliensi die 17 iunii anno Domini 1780 celebrando*, 1780.

Sygn. AKKr 604: [Inwentarze kościoła i klasztoru oraz biblioteki], 1785–1919.

Sygn. AKKr 605: *Liber computorum conventus Trembovliensis...*, 1772–1824.

Sygn. AKKr 621: *Roku Pańskiego 1720 ten registr jest sporządzony tak przychodu jako i rozchodu braci i siostr konfraterniej Najświętszej Panny Maryej Szkaplerza Świętego...*, 1720–1778.

Sygn. AKKr 623: *Regestra elemożyn i expensów Bractwa S. Józefa Oblubieńca... od wprowadzenia tegoż Bractwa do kościoła trembowelskiego... to jest od roku 1737 zaczęte, po tym zreperowane i odnowione roku Pańskiego 1761...*, 1738–1773.

Opracowania

Betlej A., *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Karmelitów Trzewickowych w Trembowli* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2009, s. 353–423.

Krasny P., Wojcik M., *Kościół parafialny p.w. Zwiastowania Najświętszej Panny Marii i klasztor oo. Karmelitów Trzewickowych w Bolszowcach* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 10, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2002, s. 49–74.

- Maciejewski T., *Kilka uwag o muzyce i muzykach z klasztoru oo. Karmelitów Trzewickowych w Trembowli* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od dobry piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. 3, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 127–137.
- Maciejewski T., *Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki (ca 1700–1757) i do historii kapel karmelickich*, „Muzyka” 1975, nr 2, s. 73–91.
- Mądry A., *Barok, część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, Warszawa 2013.
- Ostrowski J.K., *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Buczaczu* [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1993, s. 15–28.
- Ostrowski J.K., *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Monasterzyskach* [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 83–94.
- Ostrowski J.K., *Trembowla. Wiadomości na temat miasta i jego zabytków* [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, red. J. K. Ostrowski, Kraków 2009, s. 327–334.
- Szwejkowska A., *Kapele magnackie i szlacheckie w Polsce w połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1963, nr 1–2, s. 75–104.
- Urzędnicy województwa ruskiego XIV–XVIII wieku (ziemie halicka, lwowska, przemyska, sanocka). Spisy, oprac. K. Przyboś*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Zaucha T., *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Skalacie* [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 16, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008, s. 175–187.

Strony internetowe

Zakład Narodowy im. Ossolińskich, https://dbs.ossolineum.pl/kzc/view_fond.php (6.05.2022).

INFORMATION ABOUT INSTRUMENTS, MUSICALIUMS AND MUSICIANS IN THE CARMELITE MONASTERY IN TREMBOWLA IN THE 18TH CENTURY IN THE PRESERVED ARCHIVAL DOCUMENTATION

Abstract

The discussion of the musical culture of the Carmelites in Trembowla included in this text covers the period from the beginning of the 18th century, when pastoral activity was reactivated for good after years of famine and plague (1650–1652), and renovations of the church began after the destruction caused during the invasions of Cossacks and Tatars (1649, 1688) and Turkish troops (1672), until the beginning of the 19th century, when the center began to gradually decline due to the transfer of parish services there in 1784.

It seems that the Carmelite church in Trembowla was an important center of musical culture in the city in the 18th century, to which musicians came from nearby towns.

Keywords: Trembowla, musical instruments, secular musicians, liturgical and musical books

Joanna Lusek

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Polska

**EDUKACJA MUZYCZNA W ŻEŃSKICH ZAKŁADACH
NAUKOWO-WYCHOWAWCZYCH
ZGROMADZENIA SIÓSTR NIEPOKALANEGO POCZĘCIA
NMP W LATACH 1863–1918
(NA PRZYKŁADZIE FUNDACJI GALICYJSKICH)**

**Koncepcja nauczania w niepokalańskich zakładach
naukowo-wychowawczych**

Zgromadzenie Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP zostało założone w 1857 roku przez Matkę Józefę Karską i bł. Matkę Marcelinę Darowską. W 1863 roku Zgromadzenie, za wolą Matki Darowskiej, zostało przeniesione do Jazłowca. W ślad za pierwszą do końca XIX wieku powstały kolejne fundacje Zgromadzenia na terenie Galicji, w Jarosławiu (1875), Niżniowie (1883) i Nowym Sączu (1897)¹. Przy każdej z nich ss. niepokalanki prowadziły zakłady naukowo-wychowawcze dla dziewcząt.

Koncepcja Matki Marceliny Darowskiej była odpowiedzią na potrzeby społeczne przełomu XIX i XX wieku, tj. formacją kobiet widzianą przez pryzmat polskich dążeń niepodległościowych, poprzez ich przygotowanie do wypełniania obowiązków obywatelskich i przejmowania odpowiedzialności za pielęgnowanie oraz przekazywanie młodemu pokoleniu poczucia tożsamości narodowej, rozumianej jako kształtowanie i doskonalenie postaw patriotycznej, moralnej i religijnej². Rolę kobiety w społeczeństwie pojmowała Matka Marcelina Darowska jako aktywną – widziała w niej „matkę przyszłości” dzięki ustawicznej pracy nad sobą, tj. poznawaniu siebie – introspekcji i formacji. Zadanie poznania siebie stanowiło klucz do poznania drugiego człowieka. Pisała: „Studiuj siebie, a poznasz lepiej i ludzi [...] to będzie kluczem do zrozumienia niejednej w nich sprzeczności”³.

¹ Zakłady naukowo-wychowawcze ss. niepokalank powstały w badanym okresie również poza Galicją, w Słonimie (1907) i Szymanowie (1908).

² Szerzej zob. S.M. Anna Jarząbek, *Życie, myśl i dzieło Matki Marceliny Darowskiej, współzałożycielki Zgromadzenia Niepokalank*, Warszawa 1990; J. Lusek, *Istota wychowania w koncepcji błogosławionej Matki Marceliny Darowskiej i jej współczesne implikacje [w:] Kobiety na Kresach na przełomie XIX i XX wieku*, red. A. Dawid, J. Lusek, Warszawa–Bellerive-sur-Allier–Bytom–Opole 2016, s. 99–100.

³ Archiwum Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP w Szymanowie [dalej: AZSNPNMP], sygn. 71–72, Listy do wychowanek, List do Talii Popławskiej (Jazłowiec, 24 listopada 1893 roku).

Matka Darowska kładła nacisk na wychowanie kobiety, której zadaniem miała być w przyszłości dbałość o rozwój życia duchowego poprzez pokonywanie dezorganizacji w życiu codziennym i inspirowanie duchowego odrodzenia w rodzinie i społeczeństwie⁴. Zgodnie z charyzmatem Zgromadzenia kompetencję do wychowywania innych mieli tylko ci, którzy sami zostali wychowani, tzn. uformowani wewnętrznie⁵. Kobiety, szczególnie w okresach społecznie i politycznie trudnych, również w czasie odradzania się państwowości polskiej, musiały być odpowiednio przygotowane do tego, by zająć się świadomie nie tylko prowadzeniem i utrzymaniem domów, ale i wychowaniem potomstwa, również w kontekście pracy oświatowej jako aktywne nauczycielki kolejnych pokoleń⁶.

Program nauczania w zakładach niepokalańskich a edukacja muzyczna

Matka Marcelina Darowska traktowała nauczanie i wychowanie wieloaspektowo. Pisała: „My nie dlatego wychowujemy dzieci, żeby je nauczyć historii, muzyki itd., ale aby rozwinąć w nich życie nadprzyrodzone, a obok tego dać im wykształcenie umysłowe”⁷.

Program dla pierwszego z zakładów niepokalańskich w Jazłowcu opracował o. zmartwychwstańców – filozof i teolog bł. ks. Piotr Semenenko, założyciel i pierwszy rektor Papieskiego Kolegium Polskiego w Rzymie. Podlegał on w kolejnych dziesięcioleciach ciągłej ewaluacji. W kanonie przedmiotów artystycznych ważne miejsce zajmował blok „muzyka i śpiew” wprowadzony we wszystkich klasach, z zachowaniem zasady dostosowania wymagań do indywidualnych umiejętności uczennic i woli rodziców. Obejmował: 1) naukę gry na fortepianie;

⁴ Matka Marcelina Darowska, *Cztery pogadanki rekolekcyjne*, Jazłowiec 1904, s. 79–83; AZSNPNMP, b. sygn., S. Urbański, *Pojęcie miłości chrześcijańskiej w piśmiennictwie M. Marceliny Darowskiej*, Warszawa 1986, s. 28 [mps]; AZSNPNMP, bez sygn., Wskazówki wychowawcze dla Sióstr Niepokalanek; A. Panasiuk, *Promocja kobiety istotą charyzmatu wychowawczego Marceliny Darowskiej i jej Zgromadzenia* [w:] *Marcelina Darowska. Niepokalański charyzmat wychowania*, red. M. Chmielewski, Lublin 1996, s. 77; S.M. Anuncjata od Trójcy Świętej, *O wychowaniu w oparciu o zasady Matki Marceliny Darowskiej*, Jarosław 2010, s. 17–19, 137–140; M. Kulesza-Gierat, *Marcelina Darowska w świetle romantologii – perspektywy badawcze* [w:] *Aktywność publiczna kobiet na ziemiach polskich*, red. T. Pudłocki, K. Sierakowska, Warszawa 2013, s. 54.

⁵ Szerzej zob. AZSNPNMP, sygn. P 20.4.I.1, Testament, b.p.; bez sygn., Konferencje, O miłości bratniej i o miłości kraju, seria I, konferencja III (24 czerwca 1869 roku); S. Wyszynski, *Kobieta w Polsce współczesnej*, Poznań 1978, s. 136; K. Kotkowski, *O pedagogicznym kształceniu rodziców*, Warszawa 1968, s. 18.

⁶ Z. Jabłonowska, *Rodzina w XIX i na początku XX wieku* [w:] *Przemiany rodziny polskiej*, red. J. Komorowska, Warszawa 1975, s. 65–68; N.W. Berg, *Pamiętnik o polskich spiskach i powstaniach 1831–1862*, Kraków 1894, s. 237–238.

⁷ S.M. Anna Jarząbek, *Życie, myśl...*, s. 15.

2) umuzykalnianie – naukę i doskonalenie śpiewu jedno- i wielogłosowego *sacrum* i *profanum* (śpiew kapliczny; śpiew chóralny, ze szczególnym uwzględnieniem pieśni patriotycznych), naukę harmonii i emisję głosu, zarys historii muzyki (pół godziny lekcji tygodniowo) oraz taniec⁸.

W tygodniowym rozkładzie zajęć uwzględniono bardzo szeroko te wchodzące w skład bloku. Obejmowały w klasie przedwstępnej 4 godziny, w klasie wstępnej – 3 godziny, w klasie I – 4 godziny, II – 5 godzin, III – 7 godzin, IV – 7 godzin, V – 7 godzin, VI – 7 godzin i w VIII – 7,5 godziny. W pierwszym programie odnotowano:

Po pół godziny w klasie I i II, po godzinie dziennie od klasy III, z potrąceniem w ciągu tygodnia pół godziny na teorię muzyki. W III klasie granie zajmuje pół godziny w niedzielę. Lekcja z zakresu teorii muzyki odbywała się wyłącznie w dni tygodnia. Jeśli w II klasie są dzieci wyjątkowo zdolne, potrzebujące więcej czasu na ćwiczenia, można przekazać im dodatkowo po godzinie z puli godzin przeznaczonych na roboty ręczne czy kaligrafię. W III klasie można dodatkowo przekazać po dwa razy po pół godziny na śpiew.

Tańce. Odbywają się przez sześć tygodni co roku. Młodsze klasy dwie półgodziny dziennie, o 13.00 i o 19.00. Średnie i starsze po dwie godziny dziennie, w czasie rekreacji porannej lub wieczornej. Gimnastyka odbywa się codziennie rano przed śniadaniem kwadransik, dodatkowo po dwie półgodziny w tygodniu od I do V klasy. Zawiesza się je w czasie lekcji tańca, oddając obydwie półgodziny wedle potrzeby robót ręcznych lub czytań historycznych⁹.

Pierwotny program z czasem ewoluował. Przed wybuchem I wojny światowej wprowadzono m.in. ćwiczenia rytmiczne, zmieniano również w zależności od potrzeb liczbę godzin poświęconych na zajęcia już wyodrębnione w programie. Pierwotny zamysł szerokiego podejścia do edukacji i kultury muzycznej zachowano. W 1916 roku ss. niepokalanki przygotowały niezbyt obszerny *Szkic planu nauczania muzyki*, w którym na pierwszej stronie zanotowano kilka zdań, oddających w pełni sens prowadzonej edukacji:

Muzyka, jako nauka piękna i jedna z gałęzi wiedzy, podnosząc nas i uszlachetniając przyczynia się niepomniernie do ogólnego wykształcenia istoty ludzkiej. Toteż nauka muzyki w taki sposób urządzona być winna, aby istotnie celowi swojemu odpowiadała: doprowadzała do zrozumienia tej sztuki – a względnie do poprawnego jej wykonywania, o ile zdolności techniczne dzieci na to pozwalają¹⁰.

⁸ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 10, Zakład Wychowawczo-Naukowy typu humanistycznego. Prywatne Gimnazjum Żeńskie (Program).

⁹ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 2.2, Program napisany przez o. Piotra Semenenko [program spisany odręcznie].

¹⁰ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 3, Działalność apostołska Zgromadzenia. Szymanów, k. 57. Umuzykalnianie, lipiec 1917 (zestawienie z zapisem odręcznym zawiera 7 ss. niepaginowanych, będących opisem pilotażowych zajęć z zakresu rytmiki; w konkluzji Autorki brak jednak odniesienia do konkretnych siostr; wskazywały one na konieczność wprowadzenia zajęć solfeżowych i rytmicznych oraz zbiorowych lekcji gry na fortepianie).

Matka Marcelina Darowska, duże znaczenie przywiązując do rozwoju talentów wychowanek, przeciwna była zmuszaniu ich do zadań, co do których nie wykazywały umiejętności i predyspozycji. Z czasem zajęcia obejmujące grę na instrumentach, podobnie jak zajęcia z innych dziedzin sztuki, stały się nieobowiązkowe. Rodzice nie ponosili dodatkowych kosztów tytułem nauki śpiewu i gry na fortepianie¹¹. Matka Darowska powtarzała, że należy uczyć gruntownie, ale wymagania uzależniać od możliwości dziecka, co chyba najlepiej oddawało sens i charakter nauczania przedmiotów artystycznych, w tym muzyki i gry na instrumentach. Janina Olszewska, wychowanka zakładu niepokalańskiego w Jazłowcu, wspominała, że „muzyka i śpiew towarzyszyły nam [wychowankom – przyp. J.L.] przez cały ciąg edukacji i wyrabiały w nas umiłowanie piękna i harmonii”¹².

Wiedzę o wielu aspektach realizowanych zajęć z zakresu edukacji muzycznej budują m.in. zachowane relacje absolwentek zakładów niepokalański fundacji galicyjskich. Obrazują one proces kształcenia w zakresie przygotowania muzycznego, m.in. w odniesieniu do egzaminów i koncertów, którym poświęcano każdy kolejny rok pracy. Janina Olszewska, absolwentka zakładu w Jazłowcu, komentowała przebieg zajęć gry na fortepianie:

[W klasztorze – przyp. J.L.] znajdowały się małe salki tak zwane „numerki” przeznaczone na lekcje muzyki, a w nich fortepiany z metronomem i szafki na nuty¹³.

Siostra Macieja, absolwentka zakładu w Jarosławiu, odnotowała kilka ciekawych uwag na temat nauki gry na fortepianie i śpiewu oraz kwintesencji tych zajęć w postaci „egzaminu muzyki”, a także wykorzystywanych instrumentów:

Dla sprawdzenia naszych postępów w muzyce odbywały się co pewien czas egzaminy wobec zgromadzonych na sali sióstr. Uczennice były podzielone na stopnie według zdolności i wartości „kawalka”, który odgrywały.

Na zakończenie roku szkolnego, na tzw. białym egzaminie, „występował” najlepszy fortepian firmy „Blüthnera”, który siostra Teona przywiozła z Paryża, a dla którego miałyśmy wielki szacunek, bo zwykle był zamknięty na klucz, nietykalny.

[...] nauka gry na fortepianie i śpiewu grała wielką rolę w wychowaniu i wykształceniu nas uczennic, inaczej mówiąc stanowiła część składową naszego ogólnego kształcenia. Rzadko która z uczennic była tak dalece niemuzyczna, żeby nie móc się nauczyć nawet początków gry na fortepianie. Siostry starały się umuzykalniać nawet uczennice niezdolne¹⁴.

Aleksandra Biedrzycka-Czudowska, absolwentka zakładu w Nowym Sączu, dodawała:

¹¹ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanki, *Poszłam ścieżką do Polski... i weszło. 150 lat pracy sióstr niepokalanek*, t. 1, Szymanów 2004, s. 499.

¹² *Ibidem*, s. 500.

¹³ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanki, *Poszłam ścieżką...*, s. 499.

¹⁴ AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Macieja, Rzut oka na muzykę na muzykę i śpiew w Zgromadzeniu (Nowy Sącz 1956), k. 1.

W sali nr 1 stał fortepian koncertowy i odbywały się wieczory muzyczne. Czasem muzykowały lub śpiewały starsze dziewczęta, czasem grała siostra Aleksandra. Przeżywałam emocjonalnie każdy taki koncert. Nic w tym dziwnego. Siostra była duchową wnuczką Chopina¹⁵.

Odpowiednie wyposażenie w instrumenty i sprzęt muzyczny było powodem ustawicznej troski ss. niepokalanek realizujących zajęcia z zakresu edukacji muzycznej. Fragmenty poświęcone tym kwestiom można odnaleźć m.in. w listach Matki Marceliny Darowskiej do siostr w poszczególnych klasztorach. W 1890 roku, nie pozostając bierną i rozumiejąc potrzeby zakładów, kierowała słowa do domu w Niżniowie:

Niech kochana siostra Paulina pozostanie jeszcze na ten rok przy swoich fortepianach. Niżniów nie ma miejsca na więcej – ani więcej fortepianów nie potrzebuje – chciałabym tylko jeden wymienić na lepszy, rozumie się z dopłatą¹⁶.

Repertuar –*sacrum i profanum*

Brak kompletnych zestawień egzaminów półrocznych i rocznych muzyki z poszczególnych zakładów niepokalanek fundacji galicyjskich nie pozwala całościowo prześledzić doboru repertuaru. Pojęcie w tym zakresie dają tylko zachowane afisze z programami egzaminów, zbierane na prośbę siostry Irmy od Zwiastowania (przechowywane są obecnie w zbiorach archiwum Zgromadzenia w Szymanowie) oraz wspomnienia absolwentek poszczególnych zakładów. Dobór repertuaru dla poszczególnych poziomów, zarówno w odniesieniu do nauki gry na fortepianie, jak i śpiewu chóralnego, zależał od predyspozycji indywidualnych poszczególnych uczennic oraz stopnia zaawansowania prezentowanego przez daną klasę.

Z analizy dostępnych programów egzaminów muzyki i koncertów można stworzyć obszerną listę najczęściej wybieranych kompozytorów, twórców utworów instrumentalnych i wokalnych przez siostry i osoby świeckie nauczające poszczególnych przedmiotów w zakresie edukacji muzycznej:

- wśród kompozytorów o korzeniach polskich: Fryderyk Chopin, Ignacy Kosobudzki, Miłosz Kotarbiński, Stanisław Moniuszko, Maurycy Moszkowski, Zygmunt Noskowski, Józef Nowakowski, Ignacy Jan Paderewski, Ludomir Różycki, Felicjan Szopski, Wilhelm Troschel, Aleksander Zarzycki;
- wśród kompozytorów obcych: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Behr, Ferdinand Beyer, Johannes Brahms, Johann Burgmüller, Muzio Clementi, Carl Czerny, Anton Diabelli, Gaetano Donizetti, Victor Duvernoy,

¹⁵ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanek, *Poszłam ścieżkę...*, s. 501.

¹⁶ AZSNPNMP, b. sygn., Scripta Famulae Dei Mariae Marcellinae Darowska, Tomus LVI (P41.2 II 196 – P41.3 I 265). M. Marcellinae Darowska 70 Epistolae ad S.M. Gertruda de Imm. Conc.B.M.V. (Mariam Skórzewska) 1890–1892, k. 22. P41.2 II 200 (Jarosław, 20 lipca 1890 roku).

Antonín Dvořák, Jan Ladislav Dussek, Giulio Cesare Gabussi, Niels Wilhelm Gade, Benjamin Godard, Edvard Grieg, Cornelius Gurlitt, Hans Hassler, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel, Stephen Heller, Friedrich Kuhlau, Ferenc Liszt, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Wolfgang Amadeus Mozart, Wenzel Müller, Ignaz Pleyel, Carl Reinecke, Hugo Reinhold, Franz Schubert, Robert Schumann, Robert Schwalm, Fritz Spindler, Louis Streabbog, Paul Wachs, Richard Wagner.

Repertuar, wybierane utwory, zależny był od – jak wspomniano już wielokrotnie – poziomu indywidualnego i rozwoju muzycznego osób i grup. Był obszerny. Utwory dobierano, taki przynajmniej nasuwa się wniosek, aby dać uczniom jak najszersze obycie z kulturą muzyczną i zaszczerpić w nich poczucie wartości tejże w kategoriach ponadczasowości. Pojęcie o repertuarze daje m.in. siostra Gabriela, absolwentka zakładów w Jazłowcu i Jarosławiu:

Z moich lat dziecinnych, pensjonarskich, pamiętam jak starannie były pielęgnowane sztuki piękne w naszych Zakładach. Gdy przybyłam do Jarosławia w 1894 roku wszystkie prawie dziewczynki uczyły się gry na fortepianie. Były między nimi różne stopnie zdolności – od bardzo mierznych do utalentowanych, ale na życzenie rodziców uczyły się wszystkie, bo w naszych czasach „wypadało”, aby panienka dobrze wychowana grała na fortepianie. Przez cały dzień więc długi korytarz domu jarosławskiego rozbrzmiewał tonami fortepianów, na których wykonywano arcydzieła Chopina, Beethovena, Mozarta, a zstępując z tych wyżyn do skromnych sonatek [Friedricha] Kuhlau’a, [Florenta] Schmitta i [Antona] Diabelliego, od których zaczynała się nauka¹⁷.

Janina Olszewska, absolwentka zakładu w Jazłowcu, dodawała:

W miarę postępów przechodziłyśmy z jednego stopnia do następnego. Lekcje z siostrami miałyśmy dwa do trzech razy w tygodniu, poza tym ćwiczyłyśmy same codziennie godzinę. Zaczynałyśmy od szkoły [Ferdinanda] Beyera lub [Carla] Czernego, potem opanowywałyśmy trudniejsze utwory kompozytorów polskich i światowych¹⁸.

Siostra Macieja, absolwentka zakładu w Jarosławiu, pisała o repertuarze koncertowym:

[...] lubiłam koncerciki, na których występowały już tylko zdolne uczennice. Na te nasze występy przychodziła nawet Matka Marcelina i czyniła uwagi jednojej siostrze, bo Mateczka była bardzo muzykalna. Były wówczas grane „kawałki” solowe lub na dwa fortepiany, wreszcie na osiem rąk. W ten sposób zapoznawałyśmy się z Haydnem, Mozartem, Beethovenem, Chopinem. Dziewczynki o ładnych głosach śpiewały pieśni Niewiadomskiego lub Moniuszki, wyjątki z oper „Halka” czy „Straszny Dwór”. Czyż trzeba to jeszcze dodać, jeśli się samo przez się rozumie, że od czasu do czasu, np. w trakcie wieczornej rekreacji siostry nauczały pieśni patriotycznych¹⁹.

¹⁷ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Gabriela, Parę słów o muzyce i śpiewie w Zgromadzeniu (Nowy Sącz, 1956), k. 1.

¹⁸ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanki, *Poszłam ścieżkę...*, s. 500.

¹⁹ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Macieja, Rzut oka..., k. 1.

O zajęciach śpiewu chóralnego wspominała siostra Gabriela, absolwentka zakładów w Jazłowcu i Jarosławiu:

Miałyśmy także tzw. śpiewy, każdy oddział osobno. Na tych „śpiewach” przygotowywano się do przedstawień teatralnych czy obchodów patriotycznych. Śpiewałyśmy z siostrą Idą, potem z siostrą Donaldą: „Lecą liście z drzewa”, „Powrót Taty”, „Wojak” [Stanisława] Moniuszki, pieśni [Stanisława] Niewiadomskiego czy [Jana] Galla²⁰.

Janina Olszewska, absolwentka zakładu w Jazłowcu, dodawała:

Prócz lekcji gry na fortepianie miałyśmy naukę śpiewu. Siostry kształcające nas w tym przedmiocie podawały nam zasady operowania głosem, uczyły solfeżu, zwracały uwagę na interpretację i czystość tonu. Śpiewałyśmy pieśni jednogłosowe i polifoniczne. Repertuar rozmaity, pieśni kompozytorów polskich i obcych. Wchodziły one w programy naszych koncertików. Za czasu zaborów odbywały się stale raz w tygodniu godziny śpiewów patriotycznych. Rozwijały one uczucie miłości do ojczyzny, a o to przecież chodziło w programach wychowawczych Matki Marceliny. W czasie I wojny światowej zapoznawałyśmy się z zapalem z pieśniami legionowymi²¹.

Poza śpiewem chóralnym uczennice zakładów niepokalańskich miały również zajęcia ze „śpiewu kaplicznego”, który obejmował repertuar *sacrum*. Pisała o nich siostra Gabriela, absolwentka jazłowiecka i jarosławska:

Śpiewy kapliczne były inne od obecnych, ale były śliczne. Muzyka gregoriańska nie była jeszcze znana w Zgromadzeniu, w ogóle nie uprawiano jej u nas w kościołach ani w klasztorach. Msza śpiewana była bardzo rzadko, na św. Karola, na I komunię św. Dzieci [dopisek: w Dzień Niepokalanego Poczęcia i na świętach zakonnych], w Dzień Zaduszny, poza tym prócz Wielkiego Tygodnia msze zawsze były ciche. Najczęściej wykonywana była msza [Giuseppe] Concone’a na dwa głosy, w stylu włoskiej, lekkiej muzyki, czasem msza Bordase’a, albo jednogłosowa. W tej ostatniej kilka z nas z dobrymi głosami brało udział, gdy byłyśmy w starszych klasach. Przepelniało nas dumą i radością śpiewać razem z siostrami na chórk.

Siostr śpiewających było zaledwie kilka. Prócz siostry Idy ze wspnianym głosem, śpiewała siostra Michaela od Niepokalanego Poczęcia NMP ślicznym sopranem. My dzieci słuchałyśmy z zachwytem litanii siostry Pauliny od Matki Bożej Bolesnej [...] siostry Eugenii od Najświętszego Sakramentu i siostry Imy od Zwiastowania, po której została duża ilość kompozycji: litanii i pieśni. Litanie śpiewane były przeważnie po łacinie, również i inne utwory: „Panis Angelicus”, „Ecce Panis”, „Ave Verum Corpus”, „Venite ad me omnes”, „Intende voci” i kilka wersji melodii „Ave Maria”. Śpiewano i pieśni polskie i w każdą niedzielę podczas błogosławieństwa „Święty Boże”, powtarzając każde wezwanie po trzy razy.

Z powodu [powstania] fundacji w Sączu nastąpiły zmiany, wyjechały siostra Ida i siostra Janina, a przybyły siostra Donalda od Najświętszego Sakramentu i siostra Ludwina od Miłosierdzia Bożego, które naukę muzyki i śpiewu prowadziły w ten sam sposób. Siostra Ludwina była uczennicą [Karola] Mikulego, więc zamiłowaną chopinistką. Siostra Donalda była uzdolniona artystycznie, nie tylko grała, śpiewała i malowała, ale i umiała wykonać wiele drobiazgów z przeróżnych materiałów. Po odjeździe siostry Idy i siostry Michaeli zostało kilka siostr z małymi głosami siostra Donalda zaczęła używać do pomocy dzieci starszych na chórk. Śpiewy kapliczne podniosły

²⁰ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Gabriela, Parę słów...

²¹ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalaneki, *Poszłam śiać...*, s. 500.

się wraz z przybyciem siostry Amaty od Jezusa, sopran, i siostry Idalii od Cierniowej Korony, kontralt – jedynej jeszcze z żyjących sióstr, które wymieniałam. Wtedy usłyszałyśmy czterogłosowe litanie siostry Irmy – „Koronkową” i „As-dur”, którą do dzisiaj pamiętam. „Sancta Maria” i dwa następne wezwania śpiewały w duecie siostra Amata i Mucha Münter, która miała bardzo ładny głos i w ogóle talent muzyczny; potem chór powtarzający „Ora pro Nobis” i solo siostry Idalii – „Mater Christi”, z dwoma następnymi wezwaniami. Trzeba dodać, że kaplica jarosławska jest bardzo akustyczna i głosy wychodziły wspaniale. Na nas dzieciach śpiewy te wywierały niezwykle wrażenie i usposabiały do modlitwy²².

Siostra Macieja, absolwentka zakładu w Jarosławiu, dodawała:

Było też w Zgromadzeniu sporo sióstr kompozytorek, np. siostra Paulina, siostra Eugenia, siostra Irma, siostra Antonina, które układały melodyjne litanie śpiewane po dziś dzień u nas [w Zgromadzeniu – przyp. J.L.], ale i inne pieśni. Śliczne, wprost porywające, były kapliczne śpiewy sióstr, jak np. siostry Walerii, która miała głęboki i modlitewny głos, siostry Amaty, siostry Elfrydy i wielu innych²³.

Janina Olszewska, absolwentka zakładu w Jazłowcu, komentowała zaangażowanie wychowanek w uczestniczenie – także poprzez aktywne włączenie się w śpiew kapliczny chórally i solowy – w nabożeństwach:

Ze szczególnym uczuciem uczyłyśmy się śpiewów religijnych. Kilka z nas śpiewało razem z siostrami na chórkach, czułyśmy się tym zaszczycone i szczęśliwe... Próby odbywały się w małej salce na górze. Potem pełne emocji wspinałyśmy się krętymi, żelaznymi schodkami na chórek, by razem z siostrami śpiewać przepiękne msze święte, sobotnie litanie, w okresie Wielkiego Tygodnia pieśni liturgiczne, psalmy, a po Wielkiej Nocy „Regina Coeli”. Niezapomniane to były przeżycia! Ze wzruszeniem wspominam litanie kompozycji siostry Irmy. Z kompozytorów obcych szczególnie lubiałam „Ave Verum” Mozarta. Piękna była również pieśń „Adoro de devote” w tłumaczeniu siostry Gertrudy, z muzyką siostry Irmy²⁴.

Egzaminy w zakładach niepokalańskich – „biały egzamin” i koncerty

Sprawdzianem wiedzy dziewcząt w zakładach niepokalańskich były półroczne i roczne egzaminy oraz regularne wizytacje władz oświatowych i kościelnych. Oceny roczne z przedmiotów artystycznych, również edukacji muzycznej, miały charakter opisowy.

Mały egzamin odbywał się pod koniec stycznia i obejmował materiał nauczania z pierwszego półrocza. Trwał jeden dzień. Obejmował: religię, historię, geografiię i języki obce. Duży egzamin (końcoworoczny) rozłożony był na trzy dni, obejmował przekrojowo wiedzę ze wszystkich nauczanych przedmiotów.

²² AZSNP, E I 1, teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Gabriela, Parę słów..., k. 1–3.

²³ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Macieja, Rzut oka..., k. 1.

²⁴ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanki, *Poszłam ścieżkę...*, s. 500.

Był rodzajem popisu dziewcząt. Sala, w której odbywały się egzaminy roczne, przyozdobiona była ich pracami – robótkami ręcznymi, przykładami malarstwa i rysunku, wypracowaniami czy odręcznie odrysowanymi mapami. Całość trzeciego dnia po południu zamykał tzw. biały egzamin z muzyki. Nazwa pochodziła od koloru sukienek, które na tę okoliczność zakładały wszystkie dziewczęta bez wyjątku. W egzaminach rocznych brali udział delegowani przez biskupów miejscowi księża. Uczestniczyła w nich Matka Marcelina Darowska (potem kolejne przełożone), siostry z danego klasztoru Zgromadzenia oraz panie z miejscowej elity ziemiańskiej²⁵.

Amelia Peygert-Łączyńska, absolwentka zakładu w Jazłowcu, komentowała przygotowania do egzaminu rocznego:

Kulminacyjnym punktem uroczystości był tzw. „biały egzamin”, czyli popis muzyczny, na który jedyny raz w roku ubierałyśmy się wszystkie w białe mundurki, a odbywał się po południu trzeciego dnia egzaminów. Brały w nim udział najlepsze uczennice wszystkich klas, miał więc charakter małego koncertu, zakończonego kilkoma pieśniami wykonanymi w chórze na głosy.

Po ostatniej patriotycznej pieśni obnoszono znakomite lody na talerzykach. Niewiele radości w późniejszym życiu równało się tym cudownym chwilom, kiedy rozsypywała się wszelka rutyna, ustępował przymus, a słońce wywoływało na dwór, w przestrzeń i zieleń. Białe sukienki śmigały rozbawione to tu, to tam, hałasując nawet po korytarzach, a białe habity miały je obdarzając uśmiechem przyjaznym i pobłażliwym²⁶.

Janina Olszewska, absolwentka zakładu w Jazłowcu, również wspominała na temat egzaminu rocznego i koncertów:

Od czasu do czasu urządałyśmy z racji rozmaitych uroczystości tak zwane koncerciki dla sióstr i koleżanek. Ukoronowaniem był na zakończenie roku szkolnego „biały egzamin”. Białe, bo występowałyśmy wtedy w białych sukienkach. Najzdolniejsze grały wówczas utwory solowe lub kompozycje na cztery ręce, na dwa fortepiany, nieraz z akompaniamentem fisharmonii²⁷.

Siostra Gabriela, absolwentka zakładów w Jazłowcu i Jarosławiu, relacjonowała z kolei o egzaminach półrocznych i rocznych oraz udziale w nim szerokiego grona słuchaczy, również ss. niepokalanek:

W połowie roku, o ile pamiętam przed Świętami Bożego Narodzenia, odbywał się egzamin. Każda dziewczynka, od najmłodszej do najstarszej, musiała odegrać przygotowany „kawałek”. Każda przechodziła emocje, ręce się trzęsły, wzrok nie mógł trafić na daną stronę zeszytu nutowego, audytorium onieśmiewało. Przychodziła ówczesna przełożona – siostra Filomena od Dzieciątka Jezus, mistrzyni [internatu] – siostra Taida od Jezusa, siostry uczące muzyki – siostra Ida od Ogrójca, siostra Janina od Serca Jezusowego, siostra Kornelia od Ogrójca, siostra Helena od Niepokalanego Poczęcia NMP i inne siostry interesujące się muzyką – siostra Emilia od Aniołów.

Przygotowano się też [podczas zajęć] do ostatniego w roku występu, tzw. „białego egzaminu”, na którym grały tylko najstarsze i najzdolniejsze. Program był urozmaicony, parę utworów

²⁵ *Ibidem*, s. 85.

²⁶ *Ibidem*, s. 501.

²⁷ *Ibidem*, s. 500.

solowych, potem zespoły na osiem rąk (najczęściej uwertury), na dwa fortepiany koncerty łatwiejsze, fisharmonia z towarzyszeniem fortepianu i produkcje chóru. Wszystkie dziewczynki w białych sukienkach, całość robiła miłe i estetyczne wrażenie²⁸.

Jedyny fragment dotyczący egzaminu z tańców odnotowano w „Kronice Jazłowca” pod datą 17 lutego 1906 roku:

Odbył się egzamin tańców, a raczej uroczysta ostatnia lekcja tańca w asystencji siostry Filomeny i paru siostr. [...] odbywała się ta ceremonia na sękatej podłodze w sali dolnej. Wykazała zaś, jak co roku, nie do końca wykończone gracje, choć niezaprzeczalnie starsze panienki zgrabnieją po lekcjach tej nauki²⁹.

Taniec w formie rekreacji był stale obecny w życiu dziewcząt przebywających w zakładach niepokalańskich. Janina Olszewska wspominała:

Siostry, które nas uczyły muzyki grywały nam też do tańca w czasie rekreacji. Siostra Teona, tak bardzo przez nas szanowana jako pianistka, nie broniła się przed tym i grywała nam często ładnego walca. Nigdy później nie spotkałam się z tą melodią³⁰.

Teatr – muzyka, śpiew i taniec

Teatr był w zakładach niepokalańskich niezwykle istotnym, bo pogładowym uzupełnieniem zajęć z historii. Wspólna praca nad realizacją spektakli kształtowała uczennice pod względem artystycznym, ale także intelektualnie. Teatr łączył słowo mówione z muzyką oraz śpiewem solowym i chóralnym. Teatr – jak mawiała Matka Marcelina Darowska – „jest zabawą pożyteczną, tworzącą całość z wychowaniem, dającą pole do działania na dzieci, aby je podnieść, rozwinąć, uszlachetnić... Rozumie się, że żeby rzecz była piękna w wykonaniu, trzeba ją pięknie przedstawić, pięknem otoczyć, a więc potrzebne i stroje staranne i odpowiednia estetyczna całość”³¹. Te słowa oddawały pogląd Założycielki na wieloaspektową rolę wychowywania poprzez teatr. W klasztorach i zakładach niepokalańskich panował, co warto odnotować, „duch gorącego patriotyzmu”. Miłość Ojczyzny wpływała z miłości Bożej, zatem jednym z najważniejszych celów wychowawczych było kształtowanie uczuć patriotycznych wobec Ojczyzny m.in. poprzez żywe kultywowanie tradycji (obchody rocznic zrywów powstańczych czy uchwalenia Konstytucji 3 Maja).

Tak zwany duży teatr przygotowywano w ostatki. Spektakle realizowane były z wielkim rozmachem. Własnym sumptem budowano dekoracje, szyto stroje, ćwiczone umiejętności aktorskie – dykcję, emisję głosu, ruch sceniczny, akompaniament muzyczny i śpiew. Każdy z tych elementów był niezwykle ważny i składał się na całość pokazu scenicznego. Scenariusze przedstawień pisała głównie siostra

²⁸ AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Gabriela, Parę słów..., k. 2.

²⁹ AZSNPNMP, sygn. D I 1, Kronika Jazłowca (1901–1907), k. 95.

³⁰ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanki, *Poszłam śnić...*, s. 500.

³¹ *Ibidem*, s. 523.

Gertruda od Niepokalanego Poczęcia NMP (Maria Skórzewska). Były tematycznie związane z historią Kościoła – *Matka* (sztuka poświęcona św. Augustynowi), *Irena*, czyli *chrześcijanie za Domicjana*, *Święty Jerzy*, *Święta Cecylia*, czy też wyrażały uczucia patriotyczne inspirowane wydarzeniami historycznymi – *Święta Kinga z Ziemi Sąddeckiej*, *Jadwiga. Królowa Korony Polskiej*, *Warneńczyk*. Dramat w trzech aktach, *Obrona Częstochowy*, *Amata*, *Raławice* czy *Unici*. Muzykę do dramatów komponowały siostry Eugenia, Jadwiga, Paulina czy Irma. Poza „dużym teatrem” wystawiano również mniejsze spektakle, okolicznościowe, m.in. fragmenty dramatów *Dziady*, *Irydion*, *Nie-Boska komedia*, komedie Aleksandra Fredry, ale również formy sceniczne autorstwa siostry Gertrudy Skórzewskiej: *Hetmańskie wnuczę*, *Kulig*, *Urodziny Zosi*, *Sen Staszka Górnika* czy *Obrazek z powstania styczniowego*³².



Ilustracje 1 i 2. Sceny ze spektaklu *Matka* według siostry Gertrudy Skórzewskiej

Źródło: AZSNPNMP, Albumy, Jazłowiec – Szymanów. Tom 2, b.p.



Ilustracja 3. Scenografia do spektaklu *Święta Cecylia* według siostry Gertrudy Skórzewskiej

Źródło: AZSNPNMP, sygn. F XI 1, Fotografie, Jarosław, fot. 11.

³² Niestety nie zachowały się pełne wykazy spektakli realizowanych w poszczególnych latach w zakładach naukowo-wychowawczych ss. niepokalanek. Dokumentują je pojedyncze zdjęcia. Zachowały się wyłącznie afisze uroczystości, niekoniecznie spektakli, z Szymanowa. AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 1.1, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, Programy uroczystości, k. 1–61. Ad. twórczości siostry Gertrudy Skórzewskiej szerzej zob. H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanek, *Poszłam ścieżkę...*, s. 553–561.



Ilustracja 4. Scena finalowa ze spektaklu *Święta Cecylia* według siostry Gertrudy Skórzewskiej

Źródło: AZSNPNMP, sygn. F XI 1, Fotografie, Jarosław, fot. 12.



Ilustracja 5. Scena finalowa ze spektaklu *Święta Kinga* według siostry Gertrudy Skórzewskiej

Źródło: AZSNPNMP, Albumy, Jazłowiec – Szymanów. Tom 2, b.p.

Aleksandra Biedrzycka-Czudowska, absolwentka zakładu w Nowym Sączu, wspominała:

Najważniejszym wydarzeniem był teatr wielki w ostatki. Za mojej pamięci zawsze grane były sztuki siostry Gertrudy. Były zrozumiałe dla dzieci, miały żywą, nieraz sensacyjną akcję, ładne kostiumy, tańce i melodie, z których niejedne do dziś brzmią mi w uszach. Jako mała dziwożona w „Kindze” [„Święta Kinga” – przyp. J.L.] patrzyłam ze zgrozą na taniec i śpiew strzygi (Inka Leszczyńska). W rok później grano „Warneńczyka”. Moim marzeniem było dostać się na dwór sułtana, bowiem chodziły pogłoski, które później się sprawdziły, że na przedstawieniu będą obnosić prawdziwe daktyle i ciastka.

Nie pamiętam, czy to było w „Kindze” czy w „Warneńczyku”, ale w jednej z tych sztuk groza nadchodzących pohańców miała być wywołana za kulisami za pomocą odpowiednich elementów akustycznych. Tę rolę nam powierzono i wywiązałyśmy się z tego znakomicie. Rozdano nam

wielkie garnki mosiężne i pałki. Biłyśmy w bębny i wyłyśmy tak, że ksiądz kapelan poprosił o wyciszenie podłoża dźwiękowego. Siostra Bohdana dokonywała cudów w reżyserii scen zbiorowych, uzyskując często nieprzeciętne efekty³³.

Informacje na temat realizacji poszczególnych sztuk odnotowywano w kronikach poszczególnych klasztorów. W „Kronice Niżniowa” pod datą 10 lutego 1902 roku zapisano na temat wystawianego wówczas spektaklu *Unici*:

W poniedziałek zapustny odbył się duży teatr „Unici”. Było w Niżniowie kilka siostr z Lubelskiego i Podlasia, te dawały wskazówki jak wykonać stroje dla wieśniaków i wieśniaczek. Same pomagały siostrom i dziewczętom, które brały udział w szyciu. A więc czepce dla kobiet zamężnych obszywane wstążeczkami kolorowymi (paski wąskie z papieru glansowanego), spódnice dla dziewcząt i fartuszki oraz kapoty dla mężczyzn. Podczas przedstawienia Dzidzi Garczyńska była w swoim żywiole, bo rola jej była bardzo ruchliwa. Wysyłano Nicentego Hryciuka na zwiady, przynosił wiadomości. Wpadał na scenę i wypadał. Halka Nowosielecka uprosiła sobie, by mogła i ona, podczas śpiewu „Święty Boże” przy krzyżu w lesie, paść od kuli moskiewskiej, ale ponieważ śpiew ją zawsze pociągał, to leżąc „martwa” na ziemi jeszcze śpiewała, bo i tak coraz ciszej śpiewano podczas kolejnych śmierci, a trzeba było trochę śpiew podtrzymać³⁴.

W „Kronice Jazłowca” pod datą 11 lutego 1902 roku odnotowano krótką wzmiankę-recenzję sztuki *Warneńczyk*:

Wielki teatr. „Warneńczyk”. Sztuka [...] pełna pięknych myśli, które wsiąkają w dzieci, budzą miłość do Polski Jagiellońskiej, zapal nawet do tej wiosennej ery. Dzieci się nie tylko zabawiły, ale i wszechstronnie rozwinęły, a pocziwie pomagając przyczyniły się do tego, że mimo tak krótkich przygotowań (10 dni) postawiono sztukę ślicznie pod względem strojów i dekoracji, a nikt nigdy artyzmu w sztuce reżyserii siostrze Gertrudzie nie odbierze³⁵.

W 1908 roku w annałach jazłowieckiej kroniki znaleźć można z kolei krótki wpis poświęcony sztuce *Raclawice*:

Teatr „Raclawice” artystycznie postawiony, jak wszystko, co spod ręki siostry Gertrudy, a serdeczna miłość Ojczyzny przy wielkiej prostocie w grze bez znakomitych talentów najmilsze robiła wrażenie. Matka na sztuce nie była. [...] Dzieci po przedstawieniu nie chciały tańczyć, i one odczuwają i dzielą ból kraju. Nuta rzewna więc dominowała w nastroju, nie tylko w Jazłowcu.

Niepokałanki – nauczycielki muzyki i śpiewu

Edukację muzyczną w zakładach niepokalańskich prowadziły siostry oraz osoby świeckie. Matce Marcelinie Darowskiej, a potem również kolejnym przełożonym Zgromadzenia bardzo zależało na jak najwyższym poziomie artystycznego wychowaniu dziewcząt.

³³ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanki, *Poszłam śiać...*, s. 502.

³⁴ AZSNPNMP, sygn. D I 1, Kronika Niżniowa (1911–1916), k. 132.

³⁵ AZSNPNMP, sygn. D I 1, Kronika Jazłowca (1901–1907), k. 94 (Jarosław, 11 lutego 1907 roku).

Zajęcia ze śpiewu, tj. pozyskanie dla poszczególnych zakładów osób świeckich o odpowiednich kwalifikacjach i dobrych manierach, były również przedmiotem troski Matki Marceliny Darowskiej (po niej kolejnych przełożonych). W liście z 1892 roku pisała:

Śpiewaczka Niemka „utonęła”, nic z niej nie będzie. Proszę siostrę Terezitę, aby napisała do pani Przybysławskiej po wszystkie informacye o tej śpiewaczce, która jest u nich, czy dobrze, cierpliwie i gorliwie uczy; czy sama pięknie śpiewa, czy młoda lub stara, czy łatwa w stosunkach lub trudna, zacna i pobożna, czy zechciałaby przyjąć u nas roczne miejsce, co by wymagała i ile u nich bierze? Gdyby odpowiedź była dobra, to zamówicie ją sobie, gdy tam przestanie być potrzebną, tj. zamówić teraz na wtedy³⁶.



Ilustracja 6. Zjazd jubileuszowy w Jazłowcu (1904)

1. s. Oktawia od Zwiastowania, Oktawia Borkiewicz, 2. s. Michaela od Niepokalanego Poczęcia NMP, Michalina Iżycka z Sobańskich, 3. s. Waleria od Łaski Bożej, Amelia Kopernicka, 4. s. Magdalena od Dobrego Pasterza, Florence Wills, 5. s. Celina od Trójcy Przenajświętszej, Celina Michałowska, 6. ?, 7. s. Aleksandra od Serca Jezusowego, Izydora Zaleska, 8. s. Felicja od Jezusa, Ewa Wielowieyska, 9. s. Irma od Zwiastowania, Irma Borzaga, 10. s. Teresita od Dzieciątka Jezus, Ludwika Dobrzańska

Źródło: Archiwum Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP w Szymanowie, Albumy, Album 21. Jazłowiec, b.p.

³⁶ AZSNPNMP, Scripta Famulae Dei Mariae Marcellinae Darowska, Tomus LVII (P41.3 I 266 – P41 4 I 350). M. Marcellinae Darowska 85 Epistolae ad S.M. Gertruda de Imm.Conc.B.M.V. (Mariam Skórzewska) 1892–1896), k. 2. P41.3 II 271 (Jarosław, 25 września 1892 roku).



**Ilustracja 7. Zdjęcie zbiorcze ss. niepokalanek, Jarosław
(przed wybuchem I wojny światowej)**

1. s. Maria Pia od Jezusa, Maria Rück, 2. s. Taida od Jezusa, Stefania Smarzewska, 3. s. Franciszka od Woli Bożej, Franciszka Woronicz, 4. s. Emilia od Aniołów, Emilia Cyfrowicz, 5. s. Ludwina od Miłosierdzia Bożego, Maria Strzembosz, 6. s. Ewelina od Serca Jezusowego, Maria Kunicka, 7. ?, 8. s. Hilda od Dzieciątka Jezus, Johanna Franz, 9. s. Donalda od Przenajświętszego Sakramentu, Izabela Campbell, 10. Ernestyna Wronna

Źródło: Archiwum Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP w Szymanowie, b. sygn. Albumy, Album 21. Jazłowiec, b.p.

Do grona wybitnych nauczyciele-kompozytorek w zakładach niepokalanich fundacji galicyjskich godnych odnotowania z uwagi na poziom przygotowania należały m.in.:

Siostra Aleksandra od Serca Jezusowego, Izydora Zaleska (1865–1937)

– pochodziła z Jaryczowa na Podolu, przyszła na świat w rodzinie Filipa – prawnika i polityka, namiestnika Galicji, potem ministra ds. Galicji oraz Aleksandry z Suchodolskich. Jej bratem był Wacław Zaleski – prawnik, minister rolnictwa i skarbu w rządzie Austrii. Kazimierz Chłędowski, współpracownik Filipa Zaleskiego w Wiedniu, pisarz oraz badacz historii i kultury, ironizując, pisał o bytności Zaleskich w stolicy monarchii, charakteryzując również Izydorę:

Zalescy prowadzili dom dość otwarty: dawali obiady, w zimie muzykalne wieczory, ale było tam niesłychanie nudno, pomimo że aż trzy córki były na wydaniu, dwie starsze, strasznie brzydkie, najmłodsza znośnie brzydka, piękność familijna. Ponieważ miały wszakże ładne posagi, więc powychodziły za mąż; najstarsza za Stojowskiego, najmłodsza za Dąbskiego, obywatela w Rzeszowskiem, średnia panna Iza [...] wstąpiła do zakonu. [...] Rodzina Zaleskich była bardzo pobożna; pani i panny chodziły wciąż po kościołach³⁷.

³⁷ K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. 2, oprac. A. Knot, Kraków 1957, s. 130–131.

Izydora Zaleska wstąpiła do Zgromadzenia w 1896 roku, profesję wieczystą złożyła w 1903 roku. Była znakomitą nauczycielką muzyki i estetyki w zakładach szkolno-wychowawczych i seminariach Zgromadzenia. Kształciła się pod okiem Karola Mikulego, ucznia Fryderyka Chopina, i podobnie jak siostra Teona u ks. Marceliny Czartoryskiej³⁸. Pozostawiła po sobie spuściznę kompozytorską (zob. Załącznik 1). Aleksandra Biedrzycka-Czudowska, absolwentka zakładu w Nowym Sączu, wspominała na jej temat:

Kiedyś jedna z koleżanek w Sączu opowiadała, że widziała artykuł w czasopiśmie amerykańskim omawiający tradycje chopinowskie. Autor stwierdził, a było to pod koniec lat 20., że na świecie jest tylko czterech pianistów zachowujących tradycje chopinowskie. [...] przypominam sobie, że czwartą była polska zakonnica. Do dziś oceniam chopinistów wyłącznie na podstawie kryterium, czy interpretują tak jak siostra Aleksandra. [...] miałam dla niej ogromne uznanie. Jej zawdzięczałam całą moją kulturę muzyczną.

Siostra Aleksandra prowadziła chór, tj. chóry, bo były osobno chóry małych, średnich i starszych dziewcząt. Z niektórymi pieśniami nigdy się już nie spotkałam. Do tej pory wśród moich nieziszczalnych marzeń jest pragnienie usłyszenia raz jeszcze: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie”, „Z gór, gdzie dźwigali ciężkich krzyżów brzemień”, „Lecą liście z drzewa” i kilki innych, śpiewanych przez chór starszych, gdy ja byłam w małych. Pewnego razu siostra Aleksandra zapowiedziała nam, że będziemy śpiewać na chórk „Królowej Anielskiej” podczas mszy świętej. Byłyśmy niezmiernie przejęte. Ćwiczyłyśmy wytrwale i dołożyłyśmy wszelkich starań, żeby wypaść jak najlepiej. W starszych klasach zaszczyt ten przypadł nam potem niejednokrotnie i zawsze przeżywałam to głęboko. Zwłaszcza „Orbis Factor”. Ta msza zostawiła w mojej osobowości ślad na całe życie...³⁹

Siostra Macieja, absolwentka zakładu w Jarosławiu, również wspominała siostrę Aleksandrę Zaleską i kunszt jej gry na fortepianie:

Czasem, od wielkiego dzwona, siostry nam grały, przeważnie siostra Aleksandra, którą śmiało można zaliczyć do wirtuozów. Miała „aksamitne” uderzenie. Wspaniale grała Bacha, rapsodie Liszta, mazurki, ballady i koncerty Chopina, z takim wprost bajecznym zacięciem. Wtedy człowiek słuchał, słuchał i marzył i niosło go gdzieś w dal bezkresem...⁴⁰

Siostra Antonina od Miłości Bożej, Antonina Kurkiewicz (1866–1940) – pochodziła z Krakowa. Przyszła na świat w rodzinie Antoniego i Marii z Armulowiczów. Do Zgromadzenia wstąpiła w 1887 roku. Profesję wieczystą złożyła w 1896 roku. W domach Zgromadzenia nauczała śpiewu i muzyki. Była przełożoną klasztoru w Jarosławiu w latach I wojny światowej⁴¹. Jedną z najsurowszych nauczycielek muzyki w zakładach Zgromadzenia. Wymagała mocnych uderzeń, a przysłuchując się ćwiczeniom, powtarzała: „Tańczycie myszy, która

³⁸ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Aleksandra od Serca Jezusowego (Izydora Zaleska), k. 1–3.

³⁹ H. Kosyra-Cieślak, R. Szymczak, ss. niepokalanki, *Poszłam śnić...*, 501–502.

⁴⁰ AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Macieja, Rzut oka..., k. 1.

⁴¹ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Antonina od Miłości Bożej (Antonina Kurkiewicz), k. 1–3.

usłyszysz?”, twierdząc, że dziewczęta mają „watowane palce”. W zbiorach szymonowskiego archiwum zachował się satyryczny afisz koncertu w Jarosławiu (1902/1903) z wierszykiem, w który wplecione zostały uwagi siostry Antoniny:

Tańczcie myszy! A ta z was mądra, która usłysz jak gra ta flądra?!
 Koślawy! Kulawy! Bez czasu miary... Ot Steni takt, że aż tak, to fakt!
 Ćwierci-, półnuty trzy razy wiązane i całe nuty... na wspak pomieszane,
 Beżładnie zagrane?!

Co to za zwierzę tak prędko przebiegło?
 To rak niechyży, co zwie się ALLEGRO

Palce watowane, energii brak zupełny
 Uczucia schowane, bo woła jest z wełny!!!⁴²



Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 3a, Działalność apostolska Zgromadzenia. Jarosław, Afisz koncertu dedykowanego siostrze Antoninie Kurkiewicz (Jarosław, 1902), k.1.

Siostra Donalda od Przenajświętszego Sakramentu, Izabella Campbell (1870–1939) – pochodziła ze Sławuty na Wołyniu. Przyszła na świat w rodzinie Duncana i Elizy z Naińskich. Była młodszą siostrą niepokalanek, siostry Marii od Krzyża. Ukończyła zakład ss. niepokalanek w Jazłowcu. Do Zgromadzenia wstąpiła w 1894 roku, profesję wieczystą złożyła w 1902 roku. W 1917 roku

⁴² AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 3a, Działalność apostolska Zgromadzenia. Jarosław, Afisz koncertu dedykowanego siostrze Antoninie Kurkiewicz (Jarosław, 1902), k.1.

kształciła się w zakresie malarstwa, rysunku i sztuki dekoracji u Henryka Clau-sego. W szkole w Jarosławiu uczyła malarstwa, rysunku i muzyki, przez wiele lat pełniła funkcje asystentki domu Zgromadzenia⁴³. Pozostawiła po sobie spu-szczinę kompozytorską (zob. Załącznik 1).

Siostra Emilia od Aniołów, Emilia Cyfrowicz (1835–1923) – pochodziła z Krakowa, przyszła na świat w rodzinie Leona Cyfrowicza – prawnika. Po otrzymaniu patentu nauczycielskiego pracowała jako nauczycielka prywatna m.in. w domu Skórzewskich (była m.in. nauczycielką siostry Gertrudy Skó-rzewskiej). Podczas pobytu w Rzymie wstąpiła do tworzącego się Zgromadzenia w 1860 roku. Profesję wieczystą złożyła w 1862 roku. Nauczała języka polskie-go i historii. Redagowała podręczniki dla zakładów niepokalańskich, wydawała także kompendia z zakresu historii i literatury pod pseudonimem Maryan znad Dniepru. Ich druk ułatwiał rodzony brat, księgarz⁴⁴. Siostra Gabriela wspominała styl gry siostry Emilii:

Siostra Emilia od Aniołów, która w młodości śpiewała i grała, głos miała już zniszczony, ale grywała jeszcze na fortepianie. Wielką radością dla nas starszych było, kiedy przychodziła na rekreację i grała nam mazurki Chopina i polonezy Ogińskiego. Uderzenie miała delikatne, trochę przytłumione, a jednak wyraźne. Dynamicznych efektów nie używała, toteż fortepian pod jej palcami przybierał jakby tony szpinetowe. Śpiewała wtedy również patriotyczne piosenki, do których sama akompaniowała. Wszystkie знаła na pamięć. Pamiętam pierwszą zwrotkę jednej z nich, o żołnierskim zacięciu:

Słońca idzie jakby stało,
Wiatr potykam i kurzawę.
Objechałem mil niemało,
Wzdłuż i w poprzek przez Warszawę.
Obleciałem wszystkie kąty,
Raz i drugi i dziesiąty!

Ostatni wiersz powtarzany zakończony był energicznym akordem i serdecznym uśmiechem siostry Emilii, której gorąco dziękowałyśmy za tę prawdziwą ucztę⁴⁵.

Siostra Eugenia od Jezusa Miłosiernego, Anna Czarnowska (1877–1971) – pochodziła z Warszawy, przyszła na świat w rodzinie Eugeniusza, właścicie-la majątku Wały, i Anny z Czarnowskich. Kształciła się w domu pod okiem prywatnych nauczycieli, władała biegle kilkoma językami obcymi. Wstąpiła do Zgromadzenia w 1908 roku, profesję wieczystą złożyła w 1916 roku. W szkołach

⁴³ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Donalda od Przenajświętszego Sakramentu (Izabella Campbell), k. 1–14.

⁴⁴ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Emilia od Aniołów (Emilia Cyfrowicz), k. 1–2; A. Młynarczuk, *Emilia Cyfrowicz (1835–1923). Siostra Maria Emilia od Aniołów. Szkic do portretu niepokalanki, nauczycielki i autorki podręczników*, „Studia Polonijne” 2017, t. 38, s. 21–36.

⁴⁵ AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szko-ły zlikwidowane. Jazłowiec, S.M. Gabriela, Parę słów..., k. 2.

Zgromadzenia (do zakończenia I wojny światowej), tj. w Jazłowcu, Niżniowie i Szymanowie, uczyła języka polskiego i muzyki, prowadziła ponadto chór kapliczny⁴⁶.

Siostra Eugenia od Najświętszego Sakramentu, Eugenia Freymann (1846–1904) – pochodziła z Kijowa. Jej matka była nauczycielką prywatną w domu Skórzewskich, nauczwała muzyki. Podobnie jak ona także była uzdolniona muzycznie. Wstąpiła do Zgromadzenia w 1866 roku, profesję wieczystą złożyła w 1871 roku. W szkołach Zgromadzenia uczyła muzyki, prowadziła też chór kapliczny⁴⁷.

Siostra Irma od Zwiastowania, Irma Borzaga (1867–1944) – pochodziła ze Stanisławowa. Przyszła na świat w rodzinie Piotra i Marii z Hoffmannów. Ukończyła 5-klasową szkołę wydziałową w rodzinnej miejscowości. Studiowała muzykę najpierw pod okiem prywatnych nauczycieli, potem w szkole muzycznej. Do Zgromadzenia wstąpiła w 1890 roku, profesję wieczystą złożyła w 1899 roku. Do ss. niepokalanek należała również jej rodzona siostra Egidia od Jezusa Ukrzyżowanego, Otylia Borzaga (1875–1948). W szkołach Zgromadzenia w Jazłowcu, Jarosławiu, Niżniowie i Nowym Sączu uczyła muzyki, prowadziła także chóry. Dzięki jej zaangażowaniu w szymanowskim archiwum Zgromadzenia dostępna jest kolekcja afiszy z programami „egzaminów muzyki” (półrocznymi i rocznymi) oraz koncertów ze wszystkich zakładów Zgromadzenia (świadczą o tym lakoniczne dopiski: „dla s. Irmy”, „siostrze Irmie”). Pozostawiła po sobie niezwykle bogatą spuściznę kompozytorską (zob. Załącznik 1).

Siostra Jadwiga od Niepokalanego Poczęcia NMP, Jadwiga Bończa-Tomaszewska (1861–1951) – pochodziła z Chełmna, przyszła na świat w rodzinie działacza wielkopolskiego, drukarza Józefa Tomaszewskiego i Teresy z Chrzanowskich. Otrzymała staranne wykształcenie, biegle władała kilkoma językami obcymi, kształciła się też muzycznie. W notach biograficznych wspomniano o jej uzdolnieniach odtwórczych, improwizatorskich i kompozytorskich. Przez 12 lat pozostawała w Zgromadzeniu Sióstr Sacre Coeur. Do Jazłowca została polecona przez swoją ciotkę – przełożoną ss. wizytek (wileńskich) w klasztorze w Jasle. W szkołach Zgromadzenia w Szymanowie, Jazłowcu i Jarosławiu uczyła muzyki, języka francuskiego i religii. W latach I wojny światowej pracowała w szpitalu Czerwonego Krzyża ss. niepokalanek w Jarosławiu. Po śmierci Matki Marceliny Darowskiej została sekretarką Zgromadzenia. Pozostawiła po sobie bogaty dorobek kompozytorski (zob. Załącznik 1)⁴⁸.

⁴⁶ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Eugenia od Jezusa Miłosiernego (Anna Czarnowska), k. 1–14.

⁴⁷ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Eugenia od Najświętszego Sakramentu (Eugenia Freymann), k. 1–3.

⁴⁸ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Jadwiga od Niepokalanego Poczęcia NMP (Jadwiga Tomaszewska), k. 1–16.

Siostra Janina od Serca Jezusa, Joanna Majewska (1864–1950) – pochodziła z Krakowa, przyszła na świat w rodzinie Feliksa i Julii z Różańskich. Jej rodzina była zaprzyjaźniona z Janem Matejką. Ukończyła 6-klasową szkołę powszechną św. Andrzeja, następnie seminarium nauczycielskie w Krakowie. Przed wstąpieniem do Zgromadzenia pracowała w szkołach rządowych oraz jako nauczycielka prywatna. Wstąpiła do Zgromadzenia w 1887 roku, profesję wieczystą złożyła w 1896 roku. W szkołach Zgromadzenia nauczała arytmetyki, języka polskiego, języka niemieckiego, muzyki i robót ręcznych⁴⁹.

Siostra Kornelia od Ogrójca, Kornelia Friedrich (1833–1899) – pochodziła ze Lwowa, przyszła na świat w rodzinie Leopolda i Wilhelminy. Do Zgromadzenia wstąpiła w 1870 roku, profesję wieczystą złożyła w 1875 roku. Określana była jako zacna i cicha. Pragnęła poświęcić się misjom w Teksasie celem wsparcia oo. zmartwychwstańców. W zakładach Zgromadzenia uczyła muzyki i rysunków, pełniła też funkcję zakrystianki⁵⁰.

Siostra Ludwina od Miłosierdzia Bożego, Maria Strzembosz (1858–1922) – pochodziła ze Szczerszeniowic. Do Zgromadzenia wstąpiła w 1880 roku, profesję wieczystą złożyła w 1889 roku. Była uczennicą Karola Mikulęgo. W zakładach Zgromadzenia nauczała muzyki, prowadziła również chóry⁵¹.

Siostra Paula od Ducha Świętego, Anastazja Boroduchin vel Krasieńska (1841–1899) – pochodziła z Winnicy, przyszła na świat w rodzinie oficera carskiego – gen. Boroduchina. Matka była wychowanką Sanguszków, krewną bp. Krasieńskiego. Anastazję ochrzczono w cerkwi prawosławnej. Wstąpiła do Zgromadzenia w 1867 roku, profesję wieczystą złożyła w 1873 roku. Kształciła się na pensji żeńskiej w Wilnie, gdzie nawiązała szerokie kontakty ze środowiskiem patriotycznym, w domach rodzin Dalewskich i Sierakowskich. Do jej najbliższych przyjaciółek należały Olga Linde, córka Bogusława Lindego, oraz Apolonia Dalewska. Jej nauczycielem muzyki był Stanisław Moniuszko. Po ukończeniu pensji pozostała w niej jako nauczycielka, potem pracowała jako prywatna nauczycielka w Rydze, brak niestety dokładnych informacji, gdzie i w jakim charakterze. Otrzymała następnie miejsce damy klasnej w Smolnym Instytucie w Petersburgu, głównie dzięki protekcji stryja. Pod protektorem cesarzowej kształcono w nim damy z rosyjskiej arystokracji. W tym czasie zbliżyła się do sióstr ze Zgromadzenia Sióstr Rodziny Maryi założonego przez bł. bp. Zygmunta Szczęsnego-Felińskiego i środowiska religijnego przy kościele św. Katarzyny. Porzuciła ostatecznie intratną posadę, otrzymała zgodę na wyjazd

⁴⁹ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Janina od Serca Jezusa (Joanna Majewska), k. 1–5.

⁵⁰ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Kornelia od Ogrójca (Kornelia Friedrich), k. 1–2.

⁵¹ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Ludwina od Miłosierdzia Bożego (Maria Strzembosz), k. 1–2.

kuracyjny. Zacierając ślady, wyjechała na krótko za granicę, po czym niezapowiedziana przybyła do Jazłowca, posługując się panińskim nazwiskiem matki. Została przyjęta do Zgromadzenia ss. niepokalanek. Pełniła funkcję sekretarki i prokuratorki, zajmowała się finansami Zgromadzenia, towarzyszyła również Matce Marcelinie w podróżach do Rzymu. W szkołach Zgromadzenia nauczała muzyki, śpiewu i robót ręcznych.

Paulina od Matki Bożej Bolesnej, Paulina Ostrowska (1834–1892) – pochodziła z Warszawy. Przeszła do Zgromadzenia w 1870 roku od ss. felicjanek. Profesję wieczystą złożyła w 1875 roku. W szkołach Zgromadzenia nauczała muzyki, była również biegła w liturgii i nabożeństwach kościelnych⁵².

Siostra Teona od Serca Jezusa, Maria Sokołowska (1861–1929) – pochodziła z Wielkopolski. Przez długi czas związana była z obozem politycznym Hotelu Lambert w Paryżu, utworzonym na emigracji po stłumieniu powstania listopadowego. Była uczennicą, a potem również grywała wspólnie z ks. Marceliną Czartoryską – pianistką, uczennicą Fryderyka Chopina, działaczką społeczną i mecenaską sztuki⁵³. Siostra Teona była niezwykle utalentowaną pianistką koncertową. Wstąpiła do Zgromadzenia w 1903 roku, profesję wieczystą złożyła w 1911 roku. Współsiostry odnotowały, że odznaczała się dużą delikatnością uczuć i dobrym wychowaniem. W zakładach szkolno-wychowawczych i seminariach Zgromadzenia nauczała gry na fortepianie. Od 1922 roku była przełożoną klasztoru Zgromadzenia w Jazłowcu. Z Paryża sprowadziła dla zakładów Zgromadzenia w Jazłowcu i Jarosławiu dwa fortepiany „Bechstein” i „Blüthner”⁵⁴. Janina Olszewska, absolwentka jazłowiecka, wspominała:

Pierwszą moją nauczycielką muzyki była panna Anusia, później siostra Teona, uczennica księżnej Marceliny Czartoryskiej, absolwentka konserwatorium w Paryżu, po ukończeniu którego za wybitne osiągnięcia w muzyce otrzymała fortepian koncertowy Bechstein’a. Pamiętam go na dużej sali rekreacyjnej w Jazłowcu. Była siostra znakomitym pedagogiem, swego czasu dyrektorem konserwatorium w Poznaniu. Za mego czasu w klasztorze uczyła nas jeszcze siostra Antonina, siostra Aleksandra – uczennica [Karola] Mikulego, ucznia Chopina, siostra Egidia i siostra Julita.

Podsumowanie

Edukacja muzyczna była od samego początku funkcjonowania zakładów naukowo-wychowawczych ss. niepokalanek wpisana w program nauczania. Wielostronne wychowanie artystyczne uzupełniało szeroko rozumiane wychowanie humanistyczne i było zgodne z definiowaniem roli przygotowania młodego

⁵² AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Paulina od Matki Bożej Bolesnej (Paulina Ostrowska), k. 1–2.

⁵³ Zob. szerzej: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 109–110.

⁵⁴ AZSNPNMP, sygn. C II, Teczki osobowe, S.M. Teona od Serca Jezusa (Maria Sokołowska), k. 1–6.

pokolenia do wypełniania obowiązków „matki przyszłości”, przede wszystkim w czasach społecznie i politycznie niełatwych, tj. braku bytu państwowego, kiedy Ojczyzna trwała w sercach i duszach, a polskie tradycje pielęgnowane i kultywowane były z wielkim pietyzmem, na przekór zaborcom. Zakłady naukowo-wychowawcze ss. niepokalanek realizowały powyższe zadania również poprzez szeroko rozumianą edukację muzyczną, w której program wpisano dzieła wielkich kompozytorów polskich, obecnych nie tylko w repertuarze prezentowanym podczas egzaminów półrocznych i rocznych oraz koncertów, ale także spektakli teatralnych i uroczystości patriotycznych nawiązujących do czasów potęgi państwa polskiego. W zakładach prowadzonych przez ss. niepokalanki dbano też o rozwój życia religijnego poprzez stałą formację duchową. Jej nieodłączną formą była oprawa muzyczna mszy i nabożeństw, w której partycypowały wychowanki. Wysoki poziom edukacji muzycznej w zakładach niepokalańskich zapewniały i wspierały siostry-nauczycielki, doskonale wykształcone w swoich dziedzinach (gry na instrumencie, śpiewie solowym, dyrygenturze), uczennice takich wirtuozów, jak ks. Marcelina Czartoryska, Stanisław Moniuszko czy Karol Mikuli, kompozytorki doskonale rozumiejące rolę muzyki w ogólnym kształceniu humanistycznym.

Załącznik 1

Wykaz kompozycji ss. niepokalanek (do 1918 roku)

Siostra Aleksandra od Serca Jezusa (Izydora Zaleska)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Litania do Matki Boskiej D-mol (Noworoczna)	
Litania do Matki Boskiej Es-dur	

Siostra Antonina od Miłości Bożej (Antonina Kurkiewicz)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Litania do Matki Boskiej Bolesnej I Es-dur (z towarzyszeniem tenora)	Preludium „Fujarki” F-dur
Litania do Matki Boskiej Bolesnej II	Muzyka do interludium w obrazach z Pana Tadeusza pt. <i>Balet żab i grzybów</i>
Litania do Matki Boskiej Bolesnej III	
Kolęda <i>Gwiazda zabłysła nowa na Wschodzie</i>	
Aranżacja „Regina Coeli” G-dur	

Siostra Donaldal od Przenajświętszego Sakramentu (Izabella Campbell)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Litania do Matki Boskiej Es-dur (Naldana)	–

Siostra Elfryda od Niepokalanego Poczęcia NMP (Elfryda Roessner)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Pieśń <i>Przyjdź Duchu Stworzycielu</i>	
Pieśń <i>Adoremus in aeternum</i> B-dur	–

Siostra Eugenia od Najświętszego Sakramentu (Eugenia Freyman)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Pieśń <i>Jezu dulcis memoria</i> (do słów św. Bernarda)	Muzyka do spektaklu <i>Urodziny Zosi</i>
Pieśń <i>O cor amoris victima</i>	Muzyka do spektaklu <i>Wojna systemów</i>
Litania As-dur do Matki Boskiej	(wszystkie spektakle według scenariuszy s. Gertrudy Skórzewskiej)

Siostra Irma od Zwiastowania (Irma Borzaga)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Litania do Matki Boskiej „Ira” Es-dur	Muzyka do spektaklu <i>Matka</i>
Litania do Matki Boskiej „Rekolekcyjna” Des-dur	Muzyka do spektaklu <i>Świętego Jerzego</i>
Litania do Matki Boskiej „Wakacyjna” D-dur	Muzyka do spektaklu <i>Obrazki tatrzańskie</i>
Litania do Matki Boskiej „Zakonna” F-mol	Muzyka do spektaklu <i>Obrona Jasnej Góry</i>
Litania do Matki Boskiej As-dur	Muzyka do spektaklu <i>Raclawice</i>
Litania do Matki Boskiej „Koronkowa” G-dur	Muzyka do spektaklu <i>Warneńczyk</i>
Litania do Matki Boskiej „Skromna”	Muzyka do spektaklu <i>Muzyka do spektaklu Jarosławskie</i>
Litania do Matki Boskiej „Sądecka”	Muzyka do spektaklu <i>Obrazki jarosławskie</i>
Litania do Matki Boskiej „Komorowska I” Es-dur (Słowicza)	(wszystkie spektakle według scenariuszy s. Gertrudy Skórzewskiej)
Litania do Matki Boskiej „Komorowska II” Des-dur	
Litania do Matki Boskiej „Szymanowska” Des-mol	
Litania do Matki Boskiej „Wojenna” czyli „Czepculek” Es-dur	
Litania do Serca Jezusowego Es-dur	
Aranżacja „Ave Maris Stella”	
Aranżacja „Regina Coeli”	
Pieśń <i>Królowo nasza, Matko droga</i> Es-dur	
Pieśń <i>Przecudna niebios Pani</i>	
Pieśń <i>Modlitwa o skrzydła</i>	

Siostra Jadwiga od Niepokalanego Poczęcia NMP (Jadwiga Tomaszewska)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Litania do Matki Boskiej	Muzyka dla chóru w spektaklu
Litania do Serca Jezusa	<i>Athalie</i> Jean’a Racine’a
Pieśń do Trójcy Przenajświętszej <i>Przenajświętszy</i> (do słów s. Gertrudy Skórzewskiej)	(do słów w języku polskim <i>Ach Maryjka to Królowa</i>)
Pieśń <i>Przybądź Święty Duchu</i>	Muzyka dla chóru w spektaklu <i>La nuit de mai</i>
Pieśń <i>O Chryste Królu chwały</i>	Alfreda de Musset’a
Pieśń <i>Strasznego Majestatu Panie</i>	
Pieśń <i>Jezu miłości Twój</i>	
Pieśń <i>Jezu Królu Przecudowny</i> do słów św. Bernarda	
Pieśń <i>Jezu Aniołów ozdobo</i> do słów św. Bernarda	

Pieśń <i>Jezu, pamięć Twoja słodka</i> do słów św. Bernarda Pieśń <i>Przecudna niebios Pani</i> Pieśń <i>Niepokalana Ciebie wielbią</i> Pieśń <i>Pani Nasza Jazłowiecka</i> (do słów s. Krysty Szmbek) Pieśń <i>Królowo nasza, Królowo jedyna</i> Kolęda <i>Nie było miejsca dla Ciebie</i> Pieśń <i>Ojcze nasz</i> Es-dur Pieśń <i>Ojcze nasz</i> D-mol Pieśń <i>Zdrowaś Maryjo</i> Es-dur Pieśń <i>Zdrowaś Maryjo</i> D-dur Pieśń <i>Adoro te devote</i> (Uwielbiam Cię pokornie), tłum. S. Gertruda Skórzewska Pieśń <i>Jesu, rex admirabilis</i> Pieśń <i>Jesu, decus angelicum</i> Pieśń <i>Sub Tuum praesidium</i> Pieśń <i>Ave Virgo quem origo</i> do słów św. Alfonsa Pieśń <i>O Salutaris Hostia</i> A-dur Pieśń <i>O Salutaris Hostia</i> B-dur Pieśń <i>O Salutaris Hostia</i> G-mol Pieśń <i>Tantum ergo Sacramentum</i> B-dur Pieśń <i>Tantum ergo Sacramentum</i> G-mol Pieśń <i>Adoremus in Aeternum</i> D-dur Pieśń <i>Adoremus in Aeternum</i> Es-dur Pieśń <i>Adoremus in Aeternum</i> E-dur Pieśń <i>Adoremus in Aeternum</i> G-mol Pieśń <i>Adoremus in Aeternum</i> A-mol Pieśń <i>Domina nostra de Jazłowiec</i> F-dur	
---	--

Siostra Paulina od Matki Boskiej Bolesnej (Paulina Ostrowska)

Kompozycje <i>sacrum</i>	Kompozycje <i>profanum</i>
Pieśń adwentowa <i>O Sapientia</i> (do słów siostry Gertrudy Skórzewskiej) Pieśń <i>Do Serca Jezusa</i> (Pożar Miłości) Pieśń <i>Do św. Józefa</i> (Święta Dziewico) Pieśń <i>Korono Świętych</i> (do słów siostry Gertrudy Skórzewskiej) Pieśń o Zmartwychwstaniu <i>Już się Chrystus</i> Pieśń <i>Prześliczna Lilijo</i> do św. Stanisława Kostki (do słów siostry Gertrudy Skórzewskiej) Aranżacja <i>Stabat Mater Dolorosa</i> C-mol	2 preludia <i>Fujarki</i> F-dur Muzyka do spektaklu <i>Amata</i> Muzyka do spektaklu <i>Święta Jadwiga</i> Muzyka do spektaklu <i>Święta Cecylia</i> Muzyka do spektaklu <i>Unici</i> (wszystkie spektakle według scenariuszy s. Gertrudy Skórzewskiej)

Źródło: AZSNPNMP w Szymanowie, sygn. F VII 4, teczka 1, Utwory muzyczne, Siostra Elżbieta od Niepokalanego Poczęcia NMP, Spis utworów muzycznych kompozycji Sióstr Zgromadzenia Niepokalanego Poczęcia NMP, k. 14–15.

Załącznik 2

**Afisz egzaminów muzyki i koncertów w zakładach naukowo-wychowawczych
ss. niepokalanek**

ARCHIWUM
nr sygn. E 1
teczka

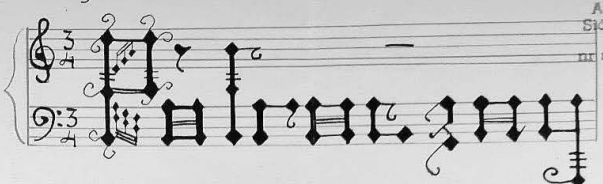
Rubinstein	Solnaise et Solonaise.	nadiał. M. Meniszówna, D. Baczynska, J. Galtzowska, A. Rosacka.
Mozart.	Fantazya 2. mol.	solo. Jadwiga Poniatowska.
Reinecke.	"Nukukuk".	opiew. Malar.
Mooskowski.	Tance.	4. rec. Jadzia i Maria Przytuksa.
Grzeg.	Lyrische Stücke.	solo. Marta Krzyżanowska.
Mooskowski.	Polero.	8. raf. L. d'Albancourt, J. Poniatowska, K. Nowowiejska, A. Rosacka.
	Voca, voca.	opiew. L. d'Albancourt, K. Nowowiejska, D. Baczynska, A. Galtzowska.
Beethoven.	Largo.	solo. Jadzia Przytuksa.
Chopin.	Rondo C dur.	2. fort. Mar. Krzyżan., L. Wilkówna, M. Menisz: K. Nowowiejska.
Mooskowski.	Poranek, Macius.	opiew. Malar.
Liszt.	Le Massignol.	solo. Maria Przytuksa.
Meyerbeer.	Wronczomarsch.	8. raf. Jadwiga Rewkowska i Jadzia Przytuksa.
Nowakowski.	Wielka.	opiew. Starzec.
Chopin.	Fantazie Imprompt.	solo. Jadwiga Rewkowska.
Donizetti.	Grand Duode.	2. fort. Maria Przytuksa i Jadwiga Rewkowska.
Gounod.	Kantata Tu o Petrus.	opiew. Starzec.

Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 21, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Niżniów, Program egzaminu muzyki (Niżniów, 1903).

r. 1908-09
(pisma L. Jazłowiec)

ARCHIWUM
Śpiew. Niewoln.
nr sygn.: E I 1

Alligro.



Hymn muzyczny

Jazłowiec 27-1-1909 r.

Oddział 1.

1. Lebert: 2 kawałki ze szkolis.	Manusia Dąbrowska.
2. Schwaln: 2 kawałki - 4 ręce.	Marysia Tomaszewska.
3. Breslauer: Galop i Immer heiler.	Lucia Wrabiecówna.
4. Breslauer: Im Diakon.	Marysia Wrabiecówna.
5. Wagner: Eigener lied - 4 ręce.	Lucia i Marysia.
6. Meyer: Allegro.	Lucia Wrabiecówna.
7. Diabelli: Vivace z „12 Lektionen”	Muska Bohdanow.
8. Spindler: Tarantella.	Misia Jęłowicka.

Oddział 2.

9. Nirsch: Festreigen.	Marysia Dąbrowska.
10. Carlório: „Geschenke mein”	Anda Rosinska.
11. Wagner: Ständergarten. 4 ręce.	Muska i Jadzia B.
12. Weigl: La Biondina.	Anda Tomaszewska.
13. Lebert: Bemal z wartyacyami.	Lucia Jabrowska.
14. Nirsch: Die kleinen Turner.	Julia Wolgner.
15. Schmitt: Sonatka c.d.r.	Kalusia Lypiecka.
16. Diabelli: Sonatka c.d.r.	Marysia Dąbrowska.

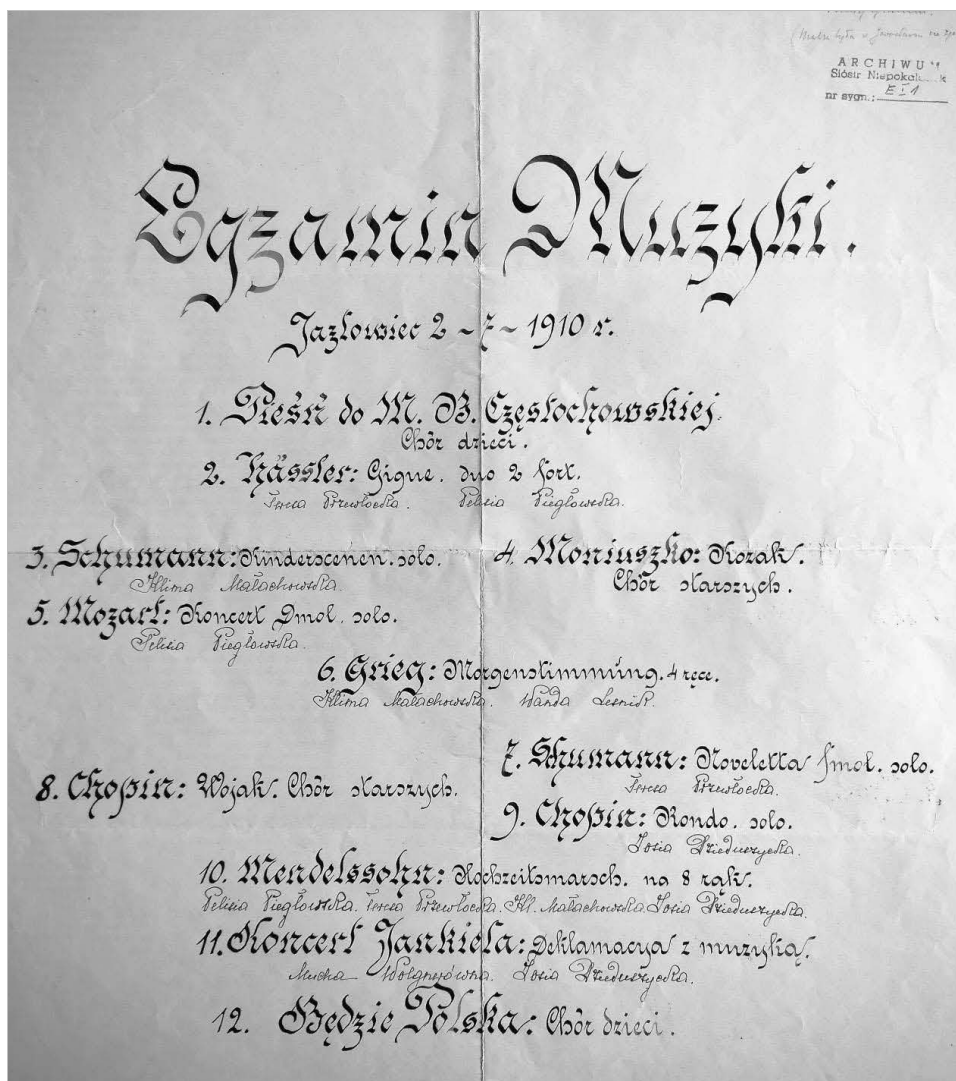
Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec (Jazłowiec 1909).

Egzamin Muzyki

1. Mendelssohn.	Psalm „Dom nobis Domine”	Chór Główny.
2. Haydn.	Domnet	na 4 ręk. Chór Kapeli i Muzycznej Kuchni.
3. Chopin.	Obokturn	Dolce
4. Pioninowski.	Diakowski	Janina Pioninowska.
5. Rheinhold.	Largo i Allegro 2e, „Dziś” na 1 fort.	Chór Młodych.
6. Pleskowski.	Diakowski	Janina Pioninowska i Janina Pioninowska.
7. Piotarowski.	„Wielkiy nieszczęście”	Chór Główny.
8. Beethoven.	Marca z „Korolka”	na 8 ręk. Chór Główny.
9. Schumann.	Arabeska	Dolce
10. Reinecke.	„Korolka”	Chór Młodych.
11. Grieg.	Andante z Donaty	Janina Pioninowska i Chór Młodych.
12. Radziwiłłowski.	Dziś z „Fantazyi Polki”	na 2 fort. Janina Pioninowska i Chór Młodych.
13. Pioninowski.	„Triad i Ośrodek”	Chór Główny.
14. Beethoven.	Alligretto z Donaty d moll	Dolce
15. Pioninowski.	Gia Jankeiela. Deklamacja z muzyką	Janina Pioninowska i Chór Młodych.
16. Beethoven.	Uwertura z „Symfonia”	na 8 ręk. Janina Pioninowska i Chór Młodych.
17. Pioninowski.	„Dziś wojenna”	Chór Główny.

Jarosław 24. 6. 1909.

Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 3a, Działalność apostolska Zgromadzenia. Jarosław, Program egzaminu muzyki (Jarosław 1909).



Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 1.2, Działalność apostołska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec, Program egzaminu muzyki (Jazłowiec, 1910).

Examin Muzyczny

w Jarosławiu - dn. 15 Czerwca 1913. Niedziela rano.

Stopień I/.

1. Wios Kochownic... .. Beget: Sonata" N° 58.
2. Ma Sarcyfina... .. Diabelli: Niemieckie Wymagania
na fortep. N° 35.
3. Wios Wymagania... .. Beget: Sonata" N° 41.
4. Wios Wymagania... .. Beget: Sonata" N° 44.
5. Wios Wymagania... .. Fort: Sonata" G dur
6. Wios Wymagania... .. Beget: Sonata" N° 52.
7. Wios Wymagania... .. Beethoven: Niemieckie Wymagania N° 33
8. Wios Wymagania... .. Diabelli: Niemieckie Wymagania
na fortep. N° 18.
9. Wios Wymagania... .. Schubert: Wymagania N° 1-6.
10. Wios Wymagania... .. Müller: Allegretto
11. Wios Wymagania... .. Beethoven: Bagatelle N° 8
"Pellegrini"
12. Wios Wymagania... .. Schubert: Sonata" G dur
13. Wios Wymagania... .. Schubert: "Walden"
14. Wios Wymagania... .. Schubert: Sonata" G dur

Emil: "Tale Wymagania" na 3 ręk.
Wios Wymagania - Wios Wymagania
Wios Wymagania - Wios Wymagania

Stopień II/.

1. Wios Wymagania... .. Clementi: Sonata" G dur
2. Wios Wymagania... .. Beethoven: Sonata" G dur
3. Wios Wymagania... .. Diabelli: Sonata" F dur
4. Wios Wymagania... .. Schubert: a) Melody z Fenchel;
b) Fenchel
5. Wios Wymagania... .. Müller: "Scherzo"
6. Wios Wymagania... .. Clementi: Sonata" G dur

Wios Wymagania - Wios Wymagania
Wios Wymagania - Wios Wymagania

Stopień III/.

1. Wios Wymagania... .. Diabelli: Sonata" E dur a. 1.
2. Wios Wymagania... .. Beethoven: Sonata" N° 1-2.
3. Wios Wymagania... .. Schubert: Sonata" A moll.
4. Wios Wymagania... .. Schubert: Sonata" G dur
5. Wios Wymagania... .. Beethoven: "Scherzo"
6. Wios Wymagania... .. Schubert: "Scherzo"
7. Wios Wymagania... .. Beethoven: Sonata" G dur
8. Wios Wymagania... .. Schubert: Sonata" G dur
9. Wios Wymagania... .. Schubert: "Scherzo"
10. Wios Wymagania... .. Beethoven: "Scherzo"
11. Wios Wymagania... .. Beethoven: Sonata" G dur

Beethoven: "Lohengrin" Wymagania na 3 ręk.
Wios Wymagania - Wios Wymagania
Wios Wymagania - Wios Wymagania

Stopień IV/.

1. Wios Wymagania... .. Haydn: Sonata" G moll a. 1.
2. Wios Wymagania... .. J. P. Bach: "Pellegrini"
3. Wios Wymagania... .. Beethoven: "Für Elise"
4. Wios Wymagania... .. Haydn: Sonata" F dur a. 1.
5. Wios Wymagania... .. Beethoven: Allegretto

Wios Wymagania - Wios Wymagania
Wios Wymagania - Wios Wymagania

6. Wios Wymagania... .. Schubert: "Impromptu" A dur
7. Wios Wymagania... .. Clementi: Sonata" G dur
8. Wios Wymagania... .. J. P. Bach: "Pellegrini"

Schubert: "Marche Militaire" na 4 ręk.
Wios Wymagania - Wios Wymagania

Program Muzyki

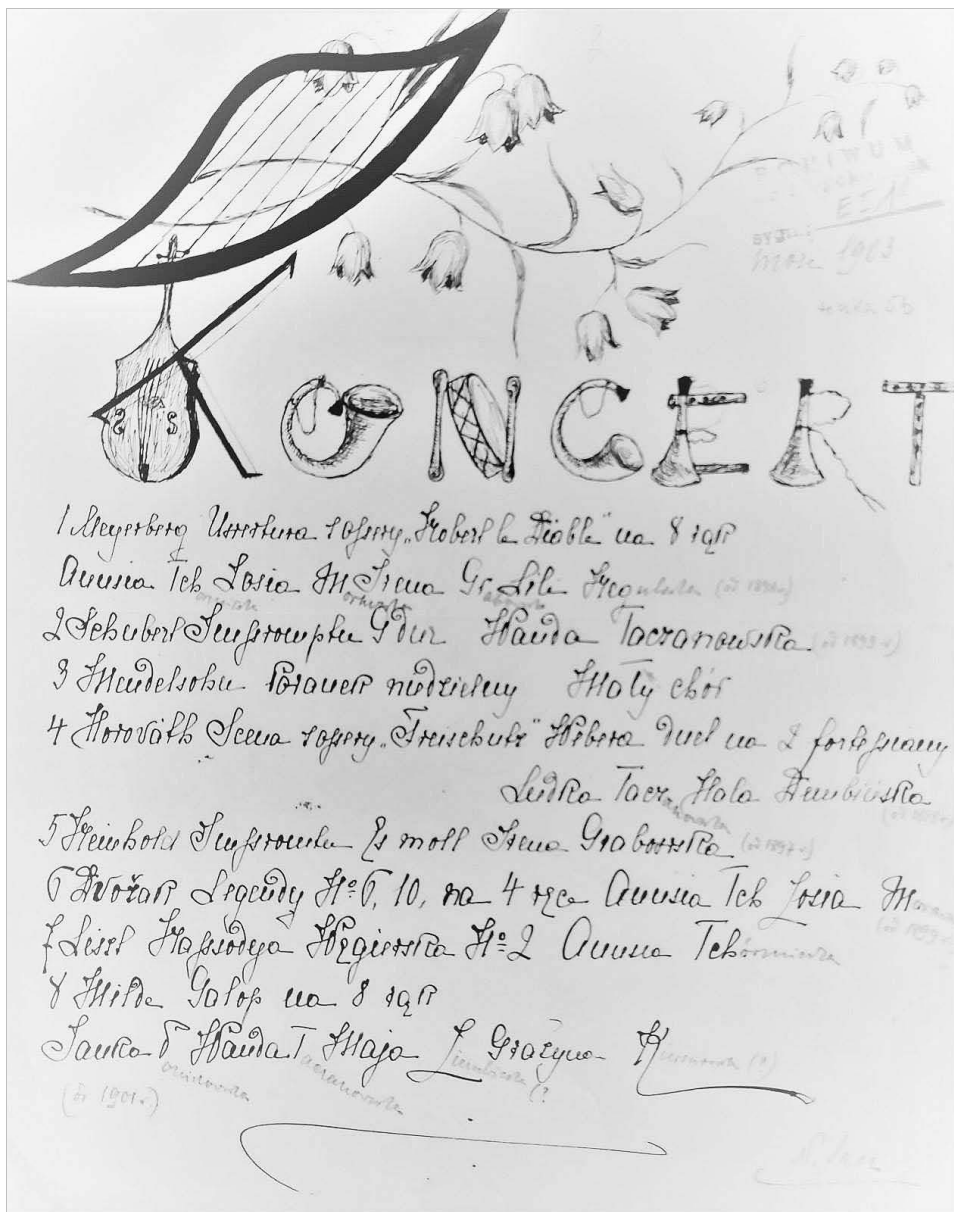
Jasolawa. 22/1914.

Część Klasyczna.

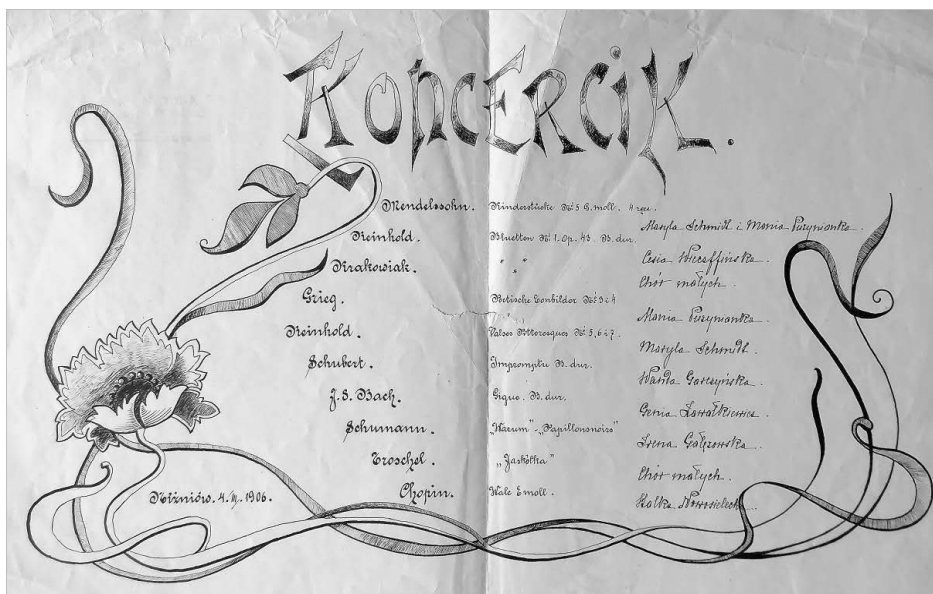
1. Caldara: Ave Maria na 8 głosy Chór Męzki
2. Allet: „Minuetto Piccolo” na 8 ciał M. Hupfandner, J. Antypina, J. Hupfandner, E. Gucyńska
3. Beethoven: Sonata smol. op. 10 solo J. Gucyńska
4. Bach: Fugue: Fuguum Duet: fortep. i skrzyp. E. Gucyńska, Anna Hupfandner
5. Canzonetki: Diapolitanskie chór Chór
6. Beethoven: Adagio i Nonetto smol. solo J. Gucyńska, M. Hupfandner
7. Mozart: „Not nocny letni” na 8 ciał M. Hupfandner, J. Antypina, J. Hupfandner, E. Gucyńska

Część Romantyczna.

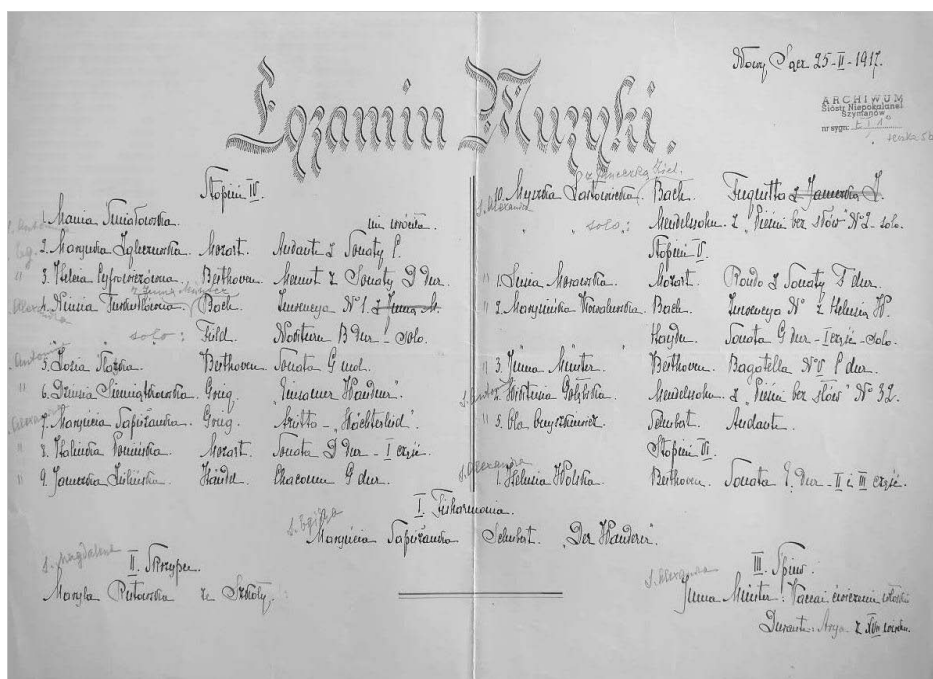
1. Moniuszko: z. Świątek Młocianina: a) Wstęp. b) Zapewni wy i lekkiem duchy. c) Chór ptaków Chór Męzki
2. Gucyńska: Overture des Młocianina na 8 ciał M. Hupfandner, J. Antypina, J. Hupfandner, E. Gucyńska
3. Schubert: Impromptu 8 smol. solo fortep. Anna Hupfandner
4. Moniuszko: a) Wędrowny ptasiek. b) Skakowiały chór Chór
5. Ladaewski: Skakowiały na 4 ciał Anna i Anna Hupfandner
6. Chopin: Oskutun smol. solo fortep. Anna Hupfandner
7. Chopin: a) Lata jak Młocian. b) Wójak chór Chór
8. Kłasiński: Skym do Skolowy Oskony Oskony deklamacya przy muzyce Julia Kłasińska
9. Tundelowski: „Dni nocny letni” na 8 ciał M. Hupfandner, J. Antypina, J. Hupfandner, E. Gucyńska
10. „Oty chętny Wójka” Chór



Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 5b, Działalność apostolska Zgromadzenia. Nowy Sącz, Koncert (Nowy Sącz, 1903).



Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1, teczka 21, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Niżniów, Koncercik (Niżniów 1906).



Źródło: AZSNPNMP, sygn. E I 1,teczka 5b, Działalność apostolska Zgromadzenia. Nowy Sącz, Program egzaminu muzyki (Nowy Sącz, 1917).

Koncert

3^o Maja.

1. „O Dolski Ojczyzny Świątły” Chór -
2. Śpiew z mogiły - W. Pola Deklamacja: A. Witkowski
3. Saderewski - Wzruszenie - na 8 ręk Solo: Bochtan - Ania - Przybył
4. Wzruszenie w bębny” Chór -
5. „Pieśń” i „Z daleka” - Rydla Deklamacja: Elżbieta M.
6. Chopin - Wale des dur Solo: Solo: Bochtan
7. „Wesoło ziegłujmy wesoło” - Żeleński - Chór -
8. Chopin - Nocturne F dur - duet z fisz: - Solo: Nowosielska - Ania B.
9. „Przedświt” - Działowski Deklamacja: Ania B. - Ania B.
10. Chopin - Siest - „Życzenie” Solo: Solo: Nowosielska
11. Moninsko: a) Ctery pory roku } Śpiew: Zosia Myśkowska
b) Dziśmieszka }
12. Saderewski - Wanie Góralski - na 8 ręk - Ania: Zdzisława - Ania B.
13. Wł. Belza - „Hymn Majowy” Deklamacja: - Ania B.
14. „Pod Twoją Obronę” Chór -

pisane przez J. Walen
o J. Walen

Jarosław 1913 r.

Bibliografia

Źródła

Archiwum Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP w Szymanowie

Albumy, Album 21. Jazłowiec.

bez sygn., Konferencje, O miłości bratniej i o miłości kraju, seria I, konferencja III (24 czerwca 1869 roku).

bez sygn. S. Urbański, *Pojęcie miłości chrześcijańskiej w piśmiennictwie M. Marceliny Darowskiej*, Warszawa 1986 [mps].

bez sygn., *Scripta Famulae Dei Mariae Marcellinae Darowska*, Tomus LVI (P41.2 II 196 – P41.3 I 265). M. Marcellinae Darowska 70 Epistolae ad S.M. Gertruda de Imm.Conc.B.M.V. (Mariam Skórzewska) 1890–1892.

bez sygn., Wskazówki wychowawcze dla Sióstr Niepokalanek.

sygn. 71–72, Listy do wychowanek, List do Talii Popławskiej (Jazłowiec, 24 listopada 1893 roku).

sygn. C II, Teczki osobowe [S.M. Aleksandra od Serca Jezusowego (Izydora Zaleska), S.M. Antonina od Miłości Bożej (Antonina Kurkiewicz), S.M. Donalda od Przenajświętszego Sakramentu (Izabella Campbell), S.M. Emilia od Aniołów (Emilia Cyfrowicz), S.M. Eugenia od Jezusa Miłosiernego (Anna Czarnowska), S.M. Eugenia od Najświętszego Sakramentu, (Eugenia Freymann), S.M. Jadwiga od Niepokalanego Poczęcia NMP (Jadwiga Tomaszewska), S.M. Janina od Serca Jezusa (Joanna Majewska), S.M. Kornelia od Ogrójca (Kornelia Friedrich), Ludwina od Miłosierdzia Bożego (Maria Strzembosz), S.M. Paulina od Matki Bożej Bolesnej (Paulina Ostrowska), S.M. Teona od Serca Jezusa (Maria Sokołowska)].

sygn. D I 1, Kronika Jazłowca (1901–1907).

sygn. D I 1, Kronika Niżniowa (1911–1916).

sygn. E I 1, teczka 1.1 i teczka 1.2, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Jazłowiec.

sygn. E I 1, teczka 2.2, Program napisany przez o. Piotra Semenenko [program spisany odręcznie].

sygn. E I 1, teczka 3, Działalność apostolska Zgromadzenia. Szymanów.

sygn. E I 1, teczka 3a, Działalność apostolska Zgromadzenia. Jarosław.

sygn. E I 1, teczka 5b, Działalność apostolska Zgromadzenia. Nowy Sącz.

sygn. E I 1, teczka 10, Zakład Wychowawczo-Naukowy typu humanistycznego. Prywatne Gimnazjum Żeńskie (Program).

sygn. E I 1, teczka 21, Działalność apostolska Zgromadzenia. Domy i szkoły zlikwidowane. Niżniów.

sygn. F VII 4, teczka 1, Utwory muzyczne.

sygn. P 20.4.I.1, Testament [Matki Marceliny Darowskiej].

Literatura przedmiotu

Anuncjata od Trójcy Świętej, *O wychowaniu w oparciu o zasady Matki Marceliny Darowskiej*, Jarosław 2010.

Berg N.W., *Pamiętnik o polskich spiskach i powstaniach 1831–1862*, Kraków 1894.

Chłędowski K., *Pamiętniki*, t. 2, oprac. A. Knot, Kraków 1957.

Darowska M., *Cztery pogadanki rekolekcyjne*, Jazłowiec 1904.

Dybowsk, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.

Jabłonowska J., *Rodzina w XIX i na początku XX wieku [w:] Przemiany rodziny polskiej*, red. J. Komorowska, Warszawa 1975, s. 52–71.

Jarząbek A., *Życie, myśl i dzieło Matki Marceliny Darowskiej, współzałożycielki Zgromadzenia Niepokalanek*, Warszawa 1990.

- Kosyra-Cieślak H., Szymczak R., ss. niepokalanki, *Poszłam się do Polski... i weszło. 150 lat pracy siostr niepokalanek*, t. 1, Szymanów 2004.
- Kotkowski K., *O pedagogicznym kształceniu rodziców*, Warszawa 1968.
- Kulesza-Gierat M., *Marcelina Darowska w świetle romantologii – perspektywy badawcze* [w:] *Aktywność publiczna kobiet na ziemiach polskich*, red. T. Pudłocki, K. Sierakowska, Warszawa 2013, s. 47–55.
- Lusek J., *Istota wychowania w koncepcji błogosławionej Matki Marceliny Darowskiej i jej współczesne implikacje* [w:] *Kobiety na Kresach na przełomie XIX i XX wieku*, red. A. Dawid, J. Lusek, Warszawa–Bellerive-sur-Allier–Bytom–Opole 2016, s. 95–111.
- Młynarczuk A., *Emilia Cyfrowicz (1835–1923). Siostra Maria Emilia od Aniołów. Szkic do portretu niepokalanki, nauczycielki i autorki podręczników*, „Studia Polonijne” 2017, t. 38, s. 21–36.
- Panasiuk A., *Promocja kobiety istotą charyzmatu wychowawczego Marceliny Darowskiej i jej Zgromadzenia* [w:] *Marcelina Darowska. Niepokalański charyzmat wychowania*, red. M. Chmielewski, Lublin 1996, s. 65–80.
- Wyszyński S., *Kobieta w Polsce współczesnej*, Poznań 1978.

**MUSICAL EDUCATION IN FEMALE EDUCATIONAL INSTITUTIONS
OF THE CONGREGATION OF THE SISTERS OF THE IMMACULATE
CONCEPTION OF THE BLESSED VIRGIN MARY IN THE YEARS 1863–1918
(ON THE EXAMPLE OF GALICIAN FOUNDATIONS)**

Abstract

The Congregation of the Sisters of the Immaculate Conception was founded in 1857 by Mother Józef Karska and Bl. Mother Marcelina Darowska. In 1863, according to the will of Mother Darowska, the Congregation was moved to Jazłowiec. Following the first, until the end of the 19th century, other foundations of the Congregation were established in Galicia – in Jarosław (1875), Niżniów (1883) and Nowy Sącz (1897). In each of them, girls' schools were established. The elementary task carried out in schools was to prepare the pupils to fulfill their civic duties and to shape a sense of national identity. It was understood through the prism of forming and improving patriotic, moral and religious attitudes. Mother Marcelina Darowska treated teaching and upbringing in many aspects. An important element of the education process was broadly understood music education, taking into account the elements of the sacred and the profane. The school curriculum included works by great Polish and foreign composers, who were present not only in the repertoire presented during the semi-annual and annual exams and concerts, but also theatrical performances and patriotic celebrations. The high level of music education in the Congregation's schools was ensured and supported by sister teachers, perfectly prepared and thoroughly educated in their fields (piano, solo and choral singing, conducting), students of, among others, such virtuosos as Princess Marcelina Czartoryska, Stanisław Moniuszko or Karol Mikuli.

Keywords: Congregation of the Sisters of the Immaculate Conception, education and musical culture

Anna Mikolon

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Polska

NIEZNANE RĘKOPISY 12 NIEOPUSOWANYCH PIEŚNI JERZEGO GABLENZA ZE ZBIORÓW BIBLIOTEKI NARODOWEJ

Wprowadzenie

Jerzy Gablenz (1888–1937) to kompozytor krakowski, flecista, organista, pianista, wiolonczelista i dyrygent, miłośnik poezji, wychowany w rodzinie o muzycznych tradycjach, który – zrzędzeniem losu – stał się właścicielem fabryki octu i musztardy. Ukończył prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim, choć jego prawdziwym powołaniem była muzyka. Dlatego kształcił się równolegle w zakresie kompozycji i teorii muzyki u Władysława Żeleńskiego, Feliksa Nowowiejskiego i Zdzisława Jachimeckiego. W 1917 roku, po 10 latach narzeczeństwa, poślubił pianistkę Małgorzatę Schoenównę. W szczęśliwym związku przyszło na świat czworo dzieci: Zuzanna (1918), bliźnięta – Maria i Tomasz (1920) oraz Teresa (1927)¹. Życie wypełniały mu obowiązki zawodowe, tzn. sprawne zarządzanie fabryką i komponowanie. Oprócz tego samodzielnie konstruował radioodbiorniki, naprawiał samochody, uprawiał turystykę górską i regularnie uczestniczył w życiu kulturalnym Krakowa. To bogate w różne aktywności życie przerwała 11 listopada 1937 roku katastrofa lotnicza pod Piasecznem. Kompozytor był jedną z czterech ofiar śmiertelnych tego wypadku. Zginął w wieku 49 lat.

Przedmiotem mojego zainteresowania stały się rękopisy (a właściwie ich fotokopie) przechowywane w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Nie zostały one przepisane ani przez małżonkę Małgorzatę Gablenzową, ani przez syna Tomasza, czyli osoby najbardziej kompetentne w zakresie stylu pracy kompozytora i okoliczności, w których powstawały. Głównym celem podjętej pracy było poznanie warstwy muzycznej i poetyckiej pieśni oraz próba odpowiedzi na pytanie, czy sam kompozytor zamierzał je propagować publicznie. Ważnym źródłem informacji była korespondencja rodzinna opracowana i przekazana do Biblioteki Narodowej przez Tomasza Gablenza w 1979 roku. Dostęp do niej zawdzięczam Robertowi Kaczorowskiemu, który pieczołowicie skopiował ogromną część tekstu. Pozostawiona na piśmie opinia Tomasza: „Pierwsze kompozycje, zaliczone przez twórcę do udanych,

¹ Drzewo genealogiczne MyHeritage. Strona rodziny Mączyńskich i Gablenzów, <https://www.myheritage.pl> (15.02.2022).

pochodzą z lat 1908 i 1909, niedługo po zapoznaniu i zaręczynach z Małgorzatą Schoenówną² wskazuje na to, że Jerzy porządkował rękopisy i dokonywał selekcji swoich dzieł. Starał się upubliczniać utwory najbardziej efektowne, licząc się zarazem z możliwościami wykonawców. Czasem okazywało się np., że nie każdemu audytorium odpowiadały wybrane przez niego wiersze. Stan obiektu badawczego można określić jako mało czytelny, więc wstępne czynności dotyczyły ustalenia daty powstania oraz autora tekstu³. Pomocne w nich były zarówno lupa lub odpowiednie oprogramowanie komputerowe, jak i internetowa kwerenda krakowskich i lwowskich publikacji. W rozszyfrowaniu niektórych inicjałów bezcenny okazał się również *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*. Poszukiwania nie dały rezultatów w wypadku pieśni: *Zosia* i *Biły się raz* – brak autora tekstu oraz *Biły się raz*, *Okrężne* i *W obcym kraju* – brak potwierdzonej daty powstania (w rękopisach nie ma dat, o których mowa na stronie Biblioteki Narodowej). Niezrozumiałe są notatki kompozytora dotyczące opusowania. *Z Hani* opatrzone jest zapisem „op. 12”. Jednak w 1923 roku powstało inne dzieło op. 12 – poemat symfoniczny *Pielgrzym*. W rękopisie *W obcym kraju* oznaczenie opusu jest wyjątkowo niewyraźne. Można uznać, że jest to „op. 7 nr 3”. Okazuje się znowu, że w całym opusie 7 pod nr 3 pojawia się zupełnie inna pieśń – to *Wróć ty do nas*⁴. Wyniki tego pierwszego etapu pracy zawarte są w tab. 1.

Tab. 1. Chronologiczny spis rękopisów pieśni

Tytuł	Data powstania	Autor tekstu	Metrum/ tempo	Liczba taktów	Forma/ tonacja
1	2	3	4	5	6
<i>Z Hani IX</i> op. 12 ?	13.06.1907	Lucjan Rydel (1870–1918): <i>Hania</i> – <i>IX Wiatry zwiały</i>	4/4 Larghetto	44	ABA1 / d-moll
<i>Smutno mi</i> <i>na ziemi</i>	5.04.1908	Justyna Klara Skałkowska (1826–1900)*	3/4 Lento doloroso	91	ABA1 / D-dur
<i>Samotna</i> <i>lipa</i>	lipiec 1909	Karol Butkowski (1881–1913)	2/4 Andante espressivo	56	ABA1 / cis-moll
<i>Zosia</i>	1909	Autor nieznany	3/4 Moderato	63	ABA1 / Es-dur

² T. Gablenz, *Jerzy Gablenz w korespondencji. Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej zebrał Tomasz Gablenz*, Santo Domingo, VI 1979, Biblioteka Narodowa w Warszawie.

³ Małgorzata Gablenz w liście do syna z 17 listopada 1973 roku, rozważając sprawę przekazania rękopisów do Biblioteki Narodowej, zasygnalizowała problem „zanikającego ołówka”. Od czasu tragicznej śmierci kompozytora dbałość o staranne przepisywanie, wydanie i wykonywanie jego utworów była sensem życia wdowy. *Ibidem*.

⁴ Wspomina o tym również R. Kaczorowski w: *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Próba systematyzacji*, „Roczniki Teologiczne” 2018, t. 65, z. 13, s. 123.

1	2	3	4	5	6
<i>Po wodę</i>	4.03.1910	Jan Zachariasiewicz (1823–1906)	2/4 Lento	48	ABCA1 / g-moll
Dziewczyno	2.02.1918	Ludwik Szczepański (1872–1954): <i>Srebrne noce. Lunatica</i> 1897*	4/8 Andantino	65	ABA1 / Des-dur
<i>Scherzo</i>	10.03.1918	Adam Asnyk (1838–1897)	6/8 Vivace	127	ABA1CA2 / D-dur
<i>Kędy Ty idziesz</i>	6.04.1918	Kazimiera Zawistowska (1870–1902)	4/4 Lento	46	ABA1 / C-dur
<i>Z liryków II</i>	26.05.1921	Antoni Waśkowski (1885–1966)	2/4	38	ABA1 / d-moll
<i>Okreżne</i>	11.02 [przed 1923]	Zygmunt Gloger (1845–1910)	3/4 Allegretto grazioso	46	ABA1 / As-dur
<i>Biły się raz</i> fragment	[1921]	Autor nieznanym Popularny wierszyk dziecięcy	3/4	30...?	A-dur
<i>W obcym kraju</i> op. 7 nr 3 ?	[1907]	Bruno Bielawski (1831–1861)*	3/4 Andante non troppo	79	AA1+coda / Es-dur
* Nazwisko autora tekstu zostało ustalone w wyniku kwerendy bibliotecznej.					

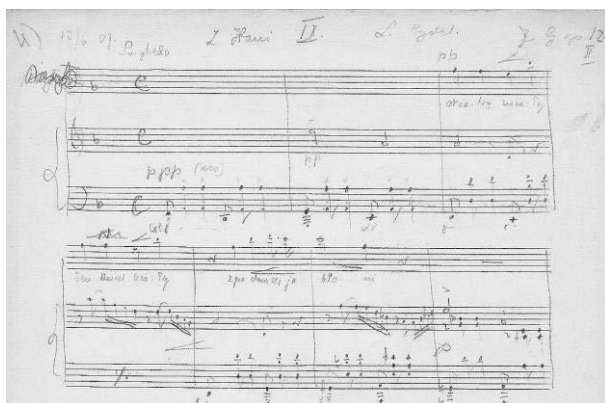
Opis pieśni

Z Hani IX – 13 czerwca 1907 roku, sł. Lucjan Rydel (tomik poezji *Hania* – IX *Wiatry zwiąły*, Warszawa 1901)⁵

Wiatry zwiąły
 Ten kwiat biały
 Z pachnącej jabłoni,
 We mgle bladej
 Stoją sady
 I słowik nie dzwoni.
 Później, wcześniej
 Sen się prześni
 I kochać przestanę...
 Pod powieką
 Łzy mnie pieką,
 Łzy niewypłakane!

⁵ L. Rydel, *Poezye*, Warszawa 1901, s. 73.

W tym rękopisie udało się pomimo dużego stopnia zatarcia odczytać wszystkie znaki, które kompozytor umieścił w tekście, czyli tempo – *Larghetto*, metrum 4/4, tonację d-moll, przebieg dynamiczny w skali od *ppp* – *ff*, zmiany agogiczne. Data powstania 13 czerwca 1907 roku została określona na pierwszej stronie. Partia wokalna przypisana została głosowi barytonowemu. Obejmuje ona pięć czterotaktowych wypowiedzi „nakładających się” na cichą narrację (*ppp*) partii fortepianowej. Przejście do *fortissimo* ma miejsce w drugiej frazie środkowej części pieśni o budowie ABA1, towarzyszy wybuchowi żalu i rozpacz. Spadkowi napięcia w ostatniej części wtóruje ponownie dynamika *piano pianissimo* i oznaczenie *Tempo primo con dolore*. Ekspresja tej pieśni wydawać się może bliska egzaltacji. Niewątpliwą jej zaletą jest zintegrowanie całości utworu, w tym partii wokalne z fortepianową, motywem opadającej kwinty. Ilustruje on opadanie płatków jabłoni i spływanie łez.



Ilustracja 1. *Z Hani*, t. 1–7, opadające kwinty w partii fortepianu

Źródło: Polona.

Czynnikiem integrującym ten 44-taktowy utwór jest również jednorodna rytmika, z wyjątkiem kulminacyjnej środkowej frazy, w której pojawia się dramatyczne *tremolando*. Nieco dziwny tytuł pieśni oznacza, że tekst został zaczerpnięty ze zbioru poezji Rydla pt. *Hania* i jest w nim wierszem IX zaczynającym się od słów *Wiatry zwiąły ten kwiat biały...*

Smutno mi na ziemi – 5 kwietnia 1908 roku, sł. Justyna Klara Skalkowska

Wiosno moja, wiosno młoda,
Gdzieś ty zbiegła,
Gdzie swoboda,
Gdzie różane sny wiosniane, złote łzy i sny.
Łzy się spiekły, sny pobladły, kwiaty zwiędły i opadły,
Same ciernie stoją wiernie
W trudnej drodze mej.
A te chwile, sny, motyle, szczęściem mnie łądziły mile,

By w żałobie jak na grobie
Ciszej życie wlec.
Dosyć trudów, dosyć znoju,
Czas już złożyć pierś w spokoju,
Życie nuży, czas po burzy
Już w spokoju lec.
Ziemia cała, puszcza głucha,
Pieśni serca nikt nie słucha.
I dokoła nie wywoła nawet echa, nie.
I anioły nocną ciszą smutnej piosnki nie dosłyszają,
Bo słumiona rozstrojona nie doleci, nie.

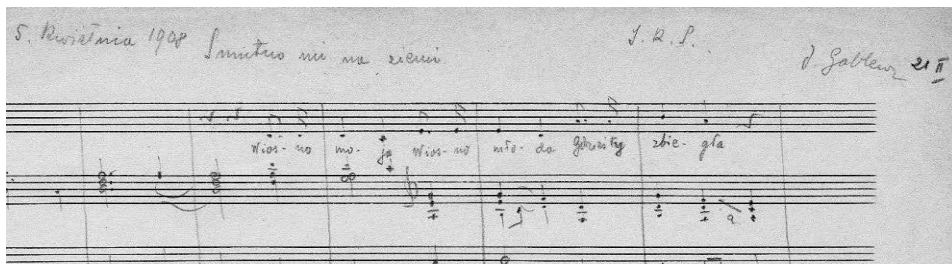
Po dość żmudnych poszukiwaniach udało się ustalić, że autorką tekstu jest Justyna Klara Skałkowska. Jej wiersz został opublikowany 11 listopada 1854 roku w „Nowinach” (nr 135) – gazecie codziennej wydawanej we Lwowie⁶. Te same inicjały J.K.S. widnieją w rękopisie pieśni. Potwierdzenie, kto ukrywa się za nimi, można było znaleźć w drugim tomie *Słownika pseudonimów pisarzy polskich*⁷.



Ilustracja 2. „Nowiny”, t. 3, Lwów nr 135 (11 XI), s. 1175.
Tekst pieśni *Smutno mi na ziemi* z inicjałem J.K.S.

⁶ H.W. Kallenbach (red.), „Nowiny” 1854, t. 3, nr 135 (11 XI), s. 1175, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

⁷ *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 2: J–Q, red. E. Jankowski, Wrocław 1995, s. 67.



Ilustracja 3. *Smutno mi na ziemi* – rękopis z inicjałem J.K.S.

W odróżnieniu od poprzedniej pieśni, rękopis nie zawiera żadnych wskazówek dynamicznych. W tempie *Lento doloroso*, w metrum 3/4 i w tonacji D-dur przebiega smutne wyznanie samotnego weterana. Apogeum żalu w środkowej części poprzedza obszerne solo fortepianowe wprowadzone po fermacie w t. 28 w nowym tempie *Meno mosso*. Napięcie narasta na przestrzeni 17 taktów poprzez rozdrobnienie rytmu (kwintole, sekstole) i tremolanda oraz ciągłe progresje i ewolucyjną metodę kształtowania materiału muzycznego. Kulminację podkreśla przeniesienie śpiewu z rejestru niskiego do wysokiego. W końcowej części w t. 73 po fermacie znajduje się wyraźna wskazówka interpretacyjna: „z westchnieniem”. W częściach skrajnych przeważa prosta faktura akordowa. Linię melodyczną można określić mianem kantyleny.

Samotna lipa – lipiec 1909 roku, sł. Karol Butkowski

Stała lipa samotnica pośród łąk i pól,
 Jakaś wiała z niej tęsknica, jakiś żal i ból.
 Co wieczora tak szumiała na żalobę strach
 i żałośnie rozprawiała o minionych dniach.
 Coś rozumiała, że inaczej było dawnych lat,
 Że nie było tyle płaczu pośród cichych chat.
 Powiadała że szczęśliwie dzień mijał jak dzień,
 Nie wiedziała w wolnej niwie co to smutku cień.
 Aż nadeszła straszna burza, stała pośród drzwi.
 Odtąd niebo się zachmurza nad jej resztą dni.

W tym rękopisie również brak oznaczeń dynamicznych i agogicznych. W tempie *Andante espressivo*, w metrum 2/4 i w tonacji cis-moll rozwija się przebieg muzyczny o oryginalnej konstrukcji. Trzy zwrotki tworzą układ formalny ABA1, ale kulminacja wyrazowa ma miejsce w części ostatniej. Za tym układem przemawia zmiana tonacji na durową w części środkowej oraz wyższy rejestr partii wokalne i towarzyszące jej zmiany w fakturze fortepianowej. Większemu zróżnicowaniu i rozdrobnieniu rytmicznemu towarzyszy wyraźny podział na dwa plany: harmoniczny – dla partii prawej ręki i melodyczny dla lewej. Ostatnią

część (A1) wiąże z całością układ partii wokalne (jak w A), natomiast burzliwe tremolanda i szybkie przenoszenie gęstych struktur akordowych w rozdrobnionym rytmie od oktawy subkontra do trzykreślnej służą do wywołania efektu grozy i doskonale korespondują z tekstem: „Aż nadeszła straszna burza...”.



Ilustracja 4. *Samotna lipa* - incipit rękopisu

Źródło: Polona.

Zosia – 1909 rok

Pośród kwiatów Zosia stała
 Jak kwiat sama wyglądała.
 To zapłonie krasą róży,
 To błękitne oczka zmruży.
 Niezabudka chyba dała
 Dla jej oczu blask.
 Rozmawiała też z kwiatkami,
 Z różowemi stokrotkami.
 Liść po listku drżąca rwała,
 Coś mówiła coś pytała.
 Wtem błękitne oczka łzami przesłoniła swe.
 Cóżżeś złego mówił Zosi, że aż łzami się zanosi,
 Niepocziwe wy stokrotki, przynosicie żale, smutki.
 Dobrej wieści Zosia prosi.
 Czemu smuć ją.

Rękopis zawiera oznaczenie tempa początkowego – *Moderato* i jego zmianę w części środkowej – *Meno mosso*. Brak innych wskazówek wykonawczych. Nie udało się ustalić autora tekstu. W trakcie poszukiwań okazało się, że pieśni o tym samym tytule i podobnej treści napisali Stanisław Moniuszko (mickiewiczowskie opracowanie Goethego) oraz Stanisław Niedzielski⁸. Obraz Zosi z *Pana Tadeusza* był bardzo żywy na przełomie XIX i XX wieku. O symbolicznej „Zosi” powstało wiele nowel, powiastek i wierszyków publikowanych w prasie codziennej i w tygodnikach.

⁸ Nuty dostępne w bibliotece cyfrowej Polona.



Ilustracja 5. Zosia – incipit rękopisu

Źródło: Polona.

Kompozycja Jerzego Gablenza jest taką muzyczną miniaturą (63 t.) w formie ABA z elementami stylizacji na ludową piosenkę (kwinty burdonowe w częściach skrajnych). Główna tonacja Es-dur ulega zmianie w części środkowej, w której mają miejsce modulacje do tonacji subdominantowych. Niestabilności tonalnej towarzyszą synkopy, zmiany metrum i zmienna faktura fortepianowa. Łzy w oczach Zosi to powód do niepokoju i to właśnie oddaje środkowa część utworu. Oryginalną cechą tej pieśni jest zwiększenie rozmiarów partii fortepianowej: 8 taktów wstępu, dwa łączniki wewnętrzne i 13 taktów zakończenia nawiązującego do wstępu. Na uwagę zasługuje też częste zagęszczanie akordów opóźnieniami i dodatkowymi sekstami.

Po wodę – 4 marca 1910 roku, śl. Jan Zachariasiewicz

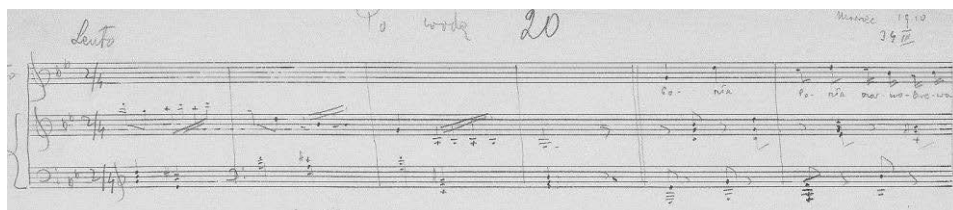
Poszła, poszła czarnobrewa
 Za górę po wodę
 A przy wodzie mile śpiewa
 Jakieś chłopię młode.
 Śpiewa smutno, przy krynicy
 Liść jaworu szumi
 Czułe serce krasawicy
 Młodzieńca rozumie.
 Zrozumiała, pokochała,
 Siadła pod jaworem
 Nabrać wody zapomniała,
 Wróciła wieczorem.
 Przyszła rano czarnobrewa,
 Przyszła nad wieczorem
 Ale chłopiec już nie śpiewa
 Pod lubym jaworem.

Tym razem rękopis zawiera dokładną datę powstania. Natomiast autorstwo Jana Zachariasiewicza udało się ustalić dzięki temu, że do tego samego tekstu napisał muzykę Moniuszko (cykl 6 pieśni – *Łabędzi śpiew*)⁹.

Utwór ten ma charakter piosenki ludowej z morałem. W tempie *Lento* i metrum 2/4, w tonacji g-moll rozwija się preferowana przez kompozytora forma trzyczęściowa. Po narracyjnej i pogodnej kantylenie w części A pojawia się melorecytacja w niskim rejestrze oraz spowolnienie ruchu – zamiast ćwierćnut i ósemek pojawiają się piony akordowe w półnutach, a fermaty między taktami potęgują ten efekt. Jest to wyraźna teatralizacja prostej konstrukcji muzycznej.



Ilustracja 6. Okładka nut cyklu S. Moniuszki do sł. J. Zachariasiewicza (nr 5 – *Po wodę*)



Ilustracja 7. *Po wodę* – incipit rękopisu

Źródło: Polona.

⁹ Te nuty również znajdziemy w serwisie Polona.

Dziewczyno – 2 lutego 1918 rok, sł. Ludwik Szczepański (tomik poezji *Srebrne noce. Lunatica*, Wiedeń–Warszawa 1897)

I czar, i urok masz
 Miesięcznej nocy chłodnej.
 Gdy pada Ci na twarz księżyc blask łagodny.
 I jak tej nocy cień milczącaś jest i skryta,
 Lecz księżycowych lśnień
 Zorza w twem sercu świta.
 I blask miesięcznych fal srebrzy biel Twego łona.
 I jesteś jak ta dal senna i rozmarzona,
 Mroków dziwnych moc.
 Promienie Cię owiała
 I jesień jak ta noc
 Tajemna srebrnobiła.

Rękopis tej pieśni zachował się w lepszym stanie. Dlatego bez trudu można odczytać i datę powstania, i cały zapis muzyczny. Brakuje jednak autora tekstu. Przyjęta metoda poszukiwań i tym razem była skuteczna – autorem wiersza okazał się Ludwik Szczepański, twórca zbioru *Srebrne noce. Lunatica* z 1897 roku, recenzowanego przez Kazimierza Nitscha w „Przeglądzie literackim”¹⁰. Dekada dzieli tę pieśń od wcześniej prezentowanych utworów i różnica jawi się ogromna. Kompozytor oznaczył na początku tempo *Andantino* i dynamikę – *sempre pianissimo* (bez żadnych zmian), co na przestrzeni 65 taktów jest wyzwaniem dla wykonawcy. Metrum 4/8 nie ułatwia zadania, bo większość taktów wypełniają triole szesnastkowe, a dodane do nich nuty pedałowe i dopełnienie harmoniczne wymagają znacznych umiejętności pianistycznych. Schemat budowy trzyczęściowej jest w tej miniaturze zakamuflowany, ale uchwytne dzięki zmianom wprowadzany w środkowej fazie przebiegu. Są to: zmiany tonalne, chromatyzacja partii wokalne i przerywanie sekundowego *ostinato* triol akordem wypełniającym cały takt lub figuracją w rytmach parzystych.



Ilustracja 8. *Dziewczyno* – incipit rękopisu

Źródło: Polona.

¹⁰ K.I. Nitsch, *Recenzye i sprawozdania*, „Przegląd Literacki” 1897, R. 2, nr 9 (10 V), Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

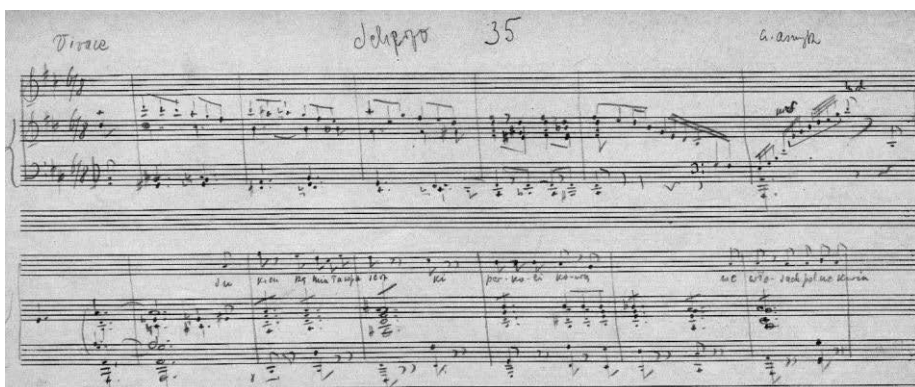
Tekst tej pieśni jest wysublimowanym wyznaniem miłości do ukochanej kobiety, a całość – poematem. Można wysunąć hipotezę, że utwór jest niejako ukoronowaniem wcześniejszych pieśni i jednocześnie otwarciem na nowe realia życia. Wszak zawarcie związku małżeńskiego w maju 1917 roku z ukochaną Małgorzatą Schoenówną i oczekiwanie narodzin pierwszej córki Zuzanny (11 września 1918 roku), a z drugiej strony – wojna i potężne zmiany polityczne, które doprowadziły do powrotu Polski na mapę świata, musiały przeobrazić psychikę i całe życie kompozytora, a zarazem przedsiębiorcy.

Scherzo – 10 marca 1918 roku, sł. Adam Asnyk

Sukienkę miała w paseczki
Perkalikową,
We włosach polne kwiateczki,
Twarzyczkę zawsze różową;
Nie było piękniejszej dziewczeczki
Daję wam słowo.
Była doprawdy królową
Cudownych krajów
I miała orkiestrę śpiewną
W królestwie zielonych gajów,
I armię kwiatów powiewną,
Brzegiem ruczajów.
Gdy zbrojna ruszyła w pole
Wraz z wojskiem swoim,
Wszystko spełniało jej wolę;
Słynęła w świecie podbojem
I mnie zabrała w niewolę
Nad jasnym zdrojem.
Miała na swoje rozkazy
Nadziemskie moce,
Poranki słodkiej ekstazy,
Rajskich pożądań owoce,
Gwiazdzistych sfer krajobrazy,
Wiosenne noce.
Nie wiem, dlaczego złożyła
Berło liliowe
I na koronki zmieniła
Swoje korony tęczowe.
Wiem, że Arkadia straciła
Swoją królowę.
Dziś tylko... wielką jest damą,
Strojną bez miary:
Ma pałac z herbem nad bramą,
Kaprysy spełnia mąż stary;
Ale już nie jest tą samą,
Znikły, ach! czary.
I chód króluje na balu

W każdym salonie,
Znać na niej jakiś cień żalu...
I marzy, wspierając skronie,
O swej sukience z perkalu
I polnych kwiatów koronie.

Data powstania i autorstwo poezji Adama Asnyka zostały tu precyzyjnie określone. Wśród analizowanych dotąd pieśni ta – jako pierwsza – utrzymana jest w tempie szybkim – *Vivace*. Przyjęte metrum 6/8 to jakby kontynuacja pulsacji nieparzystej w poprzednim utworze. Nowym akcentem jest forma rondowa i bardziej urozmaicona faktura fortepianowa, obejmująca m.in. nagłe zmiany artykulacji, zmiany rejestrów i gęstości struktur brzmieniowych czy też rozległe pasaże połączone z techniką akordową. W partii wokalne na uwagę zasługuje motyw seksty: wznoszącej – na początku frazy i opadającej – w zakończeniu. Lekkość typową dla formy scherza tworzy zarówno żartobliwy tekst, jak i rozdrobnienie rytmiczne.



Ilustracja 9. *Scherzo* – incipit rękopisu

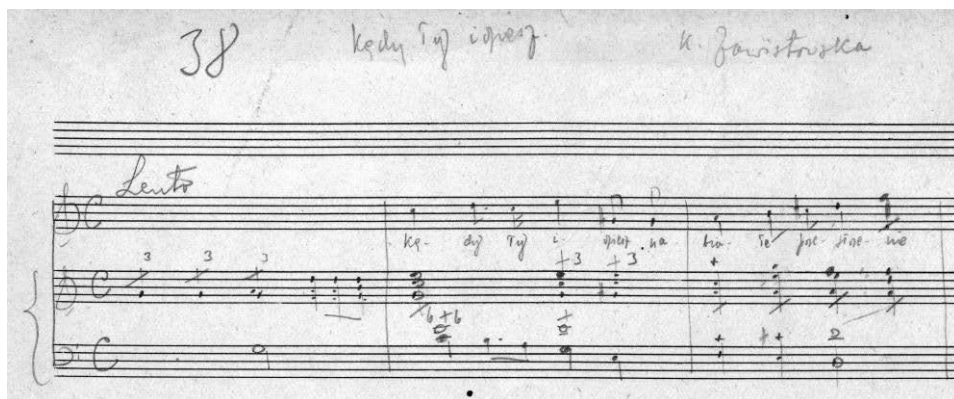
Źródło: Polona.

Otwarte pozostaje pytanie, dlaczego kompozytor nie dołączył pieśni *Dziewczyno* z 2 lutego 1918 i *Scherzo* z 10 marca 1918 do op. 3, który powstawał równolegle w tym samym czasie: op. 3 nr 1 – 30 stycznia 1918, op. 3 nr 2 i nr 3 – 3 lutego 1918, op. 3 nr 4 – 2 marca 1918, op. 3 nr 5 – 13 marca 1918, op. 3 nr 6 – 20 maja 1918 (31 marca 1918 powstał tercet op. 4 nr 1)¹¹. Także Tomasz Gablenz po latach pobytu za granicą nie prosił rodziny o przesłanie tych rękopisów do przepisania i nie umieścił ich w katalogu liryki wokalne ojca, za który czuł się odpowiedzialny. Tymczasem analiza wykazała, że nie są to utwory mniej wartościowe. Prawdopodobnie o wyborze niektórych utworów decydowały względy sentymentalne.

¹¹ Daty ustalono na podstawie: T. Gablenz, *Jerzy Gablenz* [w:] *Polish Music Center*, biblioteka cyfrowa University of Southern California. Występuje rozbieżność z adnotacją T. Gablenza w przepisanych przez niego nutach op. 3 nr 3 – widnieje w nich data powstania 2 lutego 1918.

Kędy ty idziesz – 6 kwietnia 1918 r., sł. Kazimiera Zawistowska

Kędy Ty idziesz, na białe przestrzenie
 Kładzie się ciche i senne milczenie –
 I tylko poblask pada księżycowy
 Na chłodne stepy i białe parowy.
 Z szat Ci wiatr tylko śnieżne strząsa kwiecie
 I gdzieś po bezdniach, po topielach miecie,
 I tak niestrudzon wlecze się przez łąny
 W mrok coraz gęstszy, co zasnuł kurhany,
 Twój cień!... I z sobą przez wydmy i głusze...
 W tumany mgielne wlecze moją duszę...
 Mgłami tułacze jej skrzydła owija
 Tęsknica stepów, widmo, co zabija.



Ilustracja 10. *Kędy ty idziesz* – incipit rękopisu

Źródło: Polona.

W przypadku tej pieśni nieodparcie narzuca się młodopolskie pokrewieństwo stylu muzycznego z Mieczysławem Karłowiczem i stylu poetyckiego – z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem¹². Forma repryzowa ABA1, metrum 4/4, tempo *Lento* – *Allegro molto* – *Lento*, tonacja C-dur – to podstawowe cechy utworu, w którym elementy ilustracyjne i kolorystyczne odgrywają ważną rolę (podobnie jak w *Smutno mi na ziemi*). Warstwa wokalna charakteryzuje się dużą ilością półtonów, szczególnie w zakończeniu (pochód chromatyczny). W warstwie instrumentalnej przeważa ruch triolowy w częściach skrajnych, zaś w części środkowej – wzmożenie ruchu przez wprowadzenie ugrupowań nieparzystych i parzystych, szesnastkowych i trzydziestodwójkowych. Charakter całej pieśni jest zdominowany przez melancholię i głęboki smutek.

¹² Zwraca na to uwagę także K. Niklewiczówna w: *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, t. 37, s. 219, kolekcja cyfrowa bazhum.muzhp.pl.

Z liryków II – 26 maja 1921 rok, sł. Antoni Waśkowski

U źródła duszę poję,
 A mętów sięgam wciąż.
 O życie, życie moje,
 Gdy żalem duszę poję.
 Ku szczęściu próżno dąż.
 Dziś widzę życie swoje jako miniony szal.
 Dziś duszę żalem poję,
 Żem kiedyś życie swoje
 Ze szczęściem związać chciał.

26 maja 1921 roku Jerzy Gablenz skomponował dwie pieśni do słów Antoniego Waśkowskiego: *Z liryków* op. 5 nr 7 i nieopisowaną *Z liryków II*. Do 8 czerwca 1921 roku umuzyczył poezję tego samego autora w formie kolejnych 6 pieśni z op. 5 (trzy z nich wybrał nawet do wydania drukiem). Zaskakuje fakt, że rękopis *Z liryków II* jest przekreślony i że utwór ten nie znalazł swojego miejsca w op. 5. Brak w nim oznaczeń tempa i dynamiki. Utrzymany jest w tonacji d-moll, w metrum 2/4. Fakturę fortepianową tworzą: plan akordowy w wyższym rejestrze oraz nieregularne (z przewagą sekstoli i septymoli), wznoszące się i obejmujące całą klawiaturę figuracje pasażowo-gamowe w pozostałych rejestrach. Forma jest zbliżona do ABA1. Nietypowe następstwa harmoniczne i chromatyzacja partii wokalne są ściśle związane z charakterem poetyckim. Współdziałają w tworzeniu nastrojów i specyficznego kolorytu brzmieniowego.



Ilustracja 11. *Z liryków II* - incipit rękopisu

Źródło: Polona.

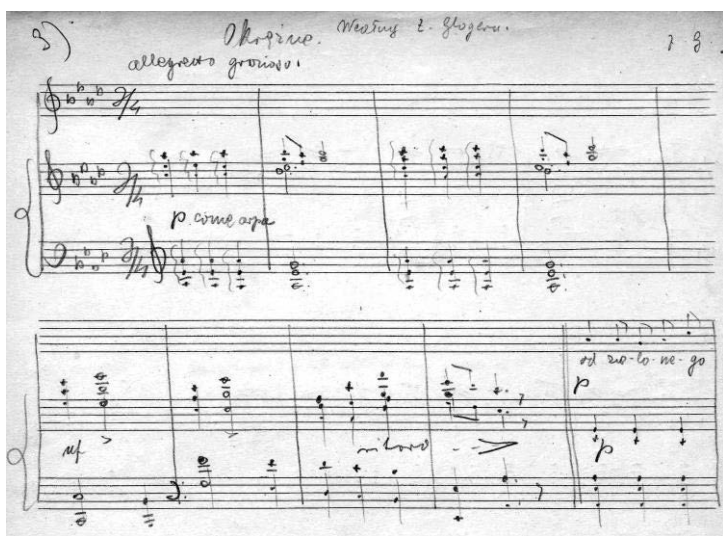
W liście do żony z 9 czerwca 1921 r. kompozytor komentuje swoje dotychczasowe osiągnięcia: „Mój dorobek pieśniowy wzrósł już do 9 sztuk, uważam jednak, że najlepsze są stanowczo Erotyki, których mam już 4”¹³. Trudno skomentować niezgodność co do liczby skomponowanych w tym czasie pieśni.

¹³ List do żony, Kraków, 09.06.1921 [w:] T. Gablenz, *Jerzy Gablenz w korespondencji...*

Okrężne – 11 lutego [przed 1923 rokiem], sł. Zygmunt Gloger

Od zielonego gaju,
 Od bystrego dunaju,
 Niosą wianek ze złota:
 Żniwiareczek robota.
 Plon niesiem, plon!
 Wyżęliśmy już wszystko:
 I pszeniczkę i żytko,
 A od granic do granic,
 Już na polu niema nic.
 Plon niesiem, plon!
 Dzisiaj do jegomości
 Przybędzie dużo gości:
 Zasiądnem stoły potężne,
 Bo dzisiaj mamy okrężne!
 Plon niesiem, plon!

Rękopis zawiera wszystkie oznaczenia wykonawcze oraz dzienną datę powstania – 11 lutego. Jednak nie można ustalić roku. Biblioteka Narodowa informuje jedynie, że pieśń powstała przed 1923 rokiem.



Ilustracja 12. **Okrężne** – incipit rękopisu

Źródło: Polona.

Da się zauważyć podobieństwo charakteru i prostoty do omówionych wcześniej utworów: *Zosia* (1909) i *Po wodę* (1910). Kompozytor sięgnął tym razem po tekst Zygmunta Glogera – cenionego historyka, archeologa i etnografa, współautora książki dla dzieci pt. *Światelko*. W rozdziale *Okrężne* autor pięknym

językiem opisuje zwyczaje dożynkowe, przeplatając prozę wierszykami z refrenem „plon niesiem, plon”¹⁴. Jeden z nich umuzyczniał Gablenz. Ma budowę ABA1, którą podkreśla zmiana tonacji w części środkowej z As-dur na E-dur. Przebiega w metrum 3/4, w tempie *Allegretto grazioso*, z regularnymi zwolnieniami na końcu każdego czterotaktu. Zaśpiew „plon niesiem, plon” pełni rolę refrenu, pojawiając się na zakończenie każdej z trzech części. Akordyka w nim ma charakter fanfarny, co zapewne jest ilustracją powagi zwyczajów dożynkowych. Kontrastowość części środkowej – poza zmianą tonacji – podkreśla figuracja w wyższym rejestrze partii fortepianu. To jakby przeciwstawienie dwóch grup w tańcu ludowym: najprawdopodobniej dziewcząt – chłopcom.

Dwa wróbelki (Biły się raz) – [1921]

Biły się raz na ulicy
Dwa młode wróbelki.
Szło im o ziarno pszenicy,
Skarb wcale niewielki.
Ten chce sobie i ten sobie,
A oba uparte
Nie dam tobie,
Nie dam tobie,
Czubią się zażarte.
Przybiegł kogut na te krzyki,
Pyta „O co chodzi”,
A zuchwalcy, a złośniki,
Czyż to bić się godzi...

Wciąż brakuje podstawowych informacji na temat tej pieśni. W rękopisie nie znajdziemy daty jej powstania (Biblioteka Narodowa podaje orientacyjnie 1921 rok). Nie udało się ustalić autora tekstu. Ten dziecięcy wierszyk pojawia się w wielu publikacjach, m.in.: w *Pierwszej książce do czytania* (1907)¹⁵, w *Szkółce dla młodzieży* [1920]¹⁶, w *Małym posłańcu* (1909)¹⁷ czy w gazetce o wdzięcznej nazwie „Dzwonek” (1925) w wersji skróconej¹⁸. Kompozytor stworzył zaledwie połowę pieśni. Kolejna karta rękopisu jest niestety pusta. Przedstawienie poniżej pełnego tekstu zakończenia wierszyka lepiej ukazuje perspektywę, której Gablenz nie wypełnił muzyką.

¹⁴ *Światelko. Książka dla dzieci napisana zbiorowo przez grono autorów polskich*, Warszawa 1884, s. 193–199.

¹⁵ C. Bogucka, C. Niewiadomska, *Pierwsza książka do czytania. Klasa podwstępna*, Kraków 1907, nr 37, s. 32–33.

¹⁶ *Szkółka dla młodzieży* cz. 2, Lwów [1920], nr 126, s. 110, Pedagogiczna Biblioteka Cyfrowa.

¹⁷ J. Szmańda (red.), „Mały Posłaniec”. Dodatek bezpłatny do „Dziennika Bydgoskiego” 1909, R. 2, nr 22 (17 X), Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa.

¹⁸ A. Napieralski (red.), „Dzwonek.” Gazetka dla dzieci. Bezpłatny dodatek dwutygodniowy do „Katolika Codziennego” 1925, R. 24, nr 27 (3 XI), s. 8, Śląska Biblioteka Cyfrowa.



Ilustracja 13. Dwa wróbelki – zakończenie wiersza [w:] V. Bogucka, C. Niewiadomska, *Pierwsza ksiąŹka do czytania, Klasa podwstępną, Kraków 1907, nr 37, s. 33*

Zachowało się 30 taktów w tonacji A-dur, w metrum 3/4 o charakterze ludowym (kwinty burdonowe) z elementami teatralizacji (parlando, efekty ilustracyjne w partii fortepianu). PoniewaŹ zapis nutowy kończy się w tonacji równoległej, moŹna wysunąć przypuszczenie, Źe kolejne frazy przyniosłyby nowe formy ilustracji barwnego tekstu.



Ilustracja 14. *Biły się raz* / Dwa wróbelki – incipit rękopisu

Źródło: Polona.

W obcym kraju – [1907], sł. Bruno Bielawski

Za zielonym tam... za gajem
 stoi dziewczę nad ruczajem
 Ponad falą zwierciadlaną
 Chyli główkę zadumaną.
 Coś mi dzisiaj patrzysz blado?
 Dzwoni fala od ruczaju
 Coś mi w sercu twem nierado
 Śpiewa słowik jej od gaju.
 Dzisiaj przybył pan bogaty
 Płacze dziewczę do ruczaju
 Od mych kwiatów, od mej chaty
 Do obcego bierze kraju.
 Pustki patrzą z okien chaty
 Srebrna fala schnie w ruczaju
 Słowik umilkł, zwiędły kwiaty
 Dziewczę zmarło w obcym kraju.

Kwestia przypisania tej pieśni do op. 7 była już wcześniej rozpatrywana. Pozostają także poważne wątpliwości co do daty powstania, której nie ma w rękopisie. Wydaje się, że jak na rok 1907 utwór ten prezentuje dużą dojrzałość. Na szczęście przynajmniej został zidentyfikowany autor tekstu – Bruno Bielawski¹⁹. Wiersz *W obcym kraju* ukazał się we lwowskich „Nowinach” w 1855 roku z inicjałami B.B.²⁰. Kolejnym krokiem było ustalenie, kto się za nimi kryje. *Słownik pseudonimów pisarzy polskich* wskazał twórcę publikującego we Lwowie²¹.



Ilustracja 15. *W obcym kraju* – incipit rękopisu

Źródło: Polona.

Pod względem muzycznym zaskakująca jest dokładność zapisu wszelkich oznaczeń dynamicznych i agogicznych zarówno w partii wokalne, jak i instrumentalnej. Całość utrzymana jest w formie AA1+coda, w tonacji Es-dur, w metrum 3/4,

¹⁹ Sylwetkę poety pięknie charakteryzuje K. Estreicher [w:] *Bruno Bielawski*, „Pamiętnik Literacki” 1911, t. 10/1/4, s. 285–297, kolekcja cyfrowa bazhum.muzhp.pl

²⁰ H.W. Kallenbach (red.), „Nowiny” 1855, t. [2], nr 87 (24 VII), s. 76, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

²¹ *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 1 A–I, red. E. Janowski, Wrocław 1994, s. 216.

w tempie *Andante non troppo*. Synkopowany akompaniament w połączeniu z falującą dynamiką dodaje płynności narracji. Przykładem ilustracyjności w partii fortepianu może być zastosowanie tryli w dynamice *subito pp*, gdy w tekście mowa o śpiewie słowika, oraz *tremolando* towarzyszące „falom ruczaju”. Kilkakrotnie w przebiegu utworu przewija się w formie cytatu w partii fortepianowej początkowy motyw żołnierskiej pieśni *Tam na błoniu błyszczy kwiecie*.



Ilustracja 16. Początek melodii *Tam na błoniu błyszczy kwiecie*



Ilustracja 17. *W obcym kraju*, t. 58–64

Źródło: Polona.

W części drugiej wspomniany motyw staje się zwieńczeniem wielkiej kulminacji wyrazowej, dynamicznej (kolejne fale *crescendo* od *p* do *ff*) i agogicznej (*accelerando sempre*). Towarzyszy temu zagęszczenie faktury i ruch wznoszący w partii prawej ręki. W partii wokalne frazy układają się w najwyższym rejestrze, niezależnie od kierunku melodii instrumentalnej i są pełne ekspresji. Cały ten fragment wyraża ogromną rozpacz. Koda wnosi bardzo skontrastowany rodzaj faktury i emocji. Jednak nie jest to rozładowanie napięcia, tylko nekrolog – tragiczna informacja o śmierci bohaterki, niejako przypieczętowana dodaniem dysonansowej sekundy małej do końcowej toniki. Tym trudniej uwierzyć, że tak dobrze skomponowany utwór powstał już w 1907 roku. Sam kompozytor przyznał 15 lipca 1923 roku w liście do żony: „Uważam, że teraz dopiero wczuwam się w technikę głosową, to znaczy piszę wygodniej tak co do pozycji jak i interwałów. Widać, że do wszystkiego potrzebna jest praktyka...”²².

Język muzyczny w omawianych pieśniach z okresu 1907–1923.

Podsumowanie

Na podstawie dokonanej analizy rękopisów 12 pieśni można wyciągnąć bardzo podobne wnioski, jak w odniesieniu do twórczości fortepianowej i kameralnej,

²² List do żony, Kraków, 15.07.1923 [w:] T. Gablenz, *Jerzy Gablenz w korespondencji...*

z tym tylko zastrzeżeniem, że przeważają tu utwory krótsze, o prostszej konstrukcji²³. Charakterystyczne cechy techniki kompozytorskiej zastosowanej w nich przez Gablenza to:

- preferowanie w zakresie formy układu ABA1, z tendencją do coraz większej ewolucyjności części środkowych;
- stosowanie środków kolorystycznych, ilustracyjnych i nawiązywanie do folkloru;
- stosowanie zarówno diatoniki, jak i rozszerzonej tonalności;
- przewaga relacji tercjowych i sekundowych między akordami;
- preferowanie tonacji subdominantowych w procesach modulacyjnych i często stosowanie modulacji enharmonicznych;
- wykorzystanie pełnej skali fortepianu, z dominacją figuracji pasażowych i pasażowo-gamowych oraz techniki akordowej;
- ambitus partii wokalne kształtowany różnie – od nony do kwintdecymy;
- częste występowanie melorecytacji, przenoszenie linii wokalne do innego rejestru oraz stosowanie trudnych intonacyjnie następstw interwałowych (duże skoki i chromatyzaacja).

Z dostępnych materiałów wynika, że kompozytora cechowała niezwykła pasja tworzenia. Napisanie jednej, a czasem nawet dwóch pieśni zajmowało mu zaledwie jeden wieczór. Doskonale ilustruje to cytat z listu Małgorzaty Gablenz do syna z 18 grudnia 1974 roku, opatrzony komentarzem Tomasza:

Tak miło i ładnie piszesz o naszym Domu, o naszym współżyciu z Tatusiem od czasu naszego ślubu. Masz rację, że dobrze naprawdę było nam razem, ale wiesz które chwile po dziś dzień są mi najdroższym wspomnieniem? Otóż wieczory – kiedy wasza najdroższa cała czwórka, już ci-chutko leżała w łóžeczkach, zasypialiście, ja siedziałam zwykle szyjąc w tym małym pokoju, a Tatus przy fortepianie improwizował, lub komponował. To były naprawdę „święte chwile” nigdy nie mogłam się dość nasycić muzyką Tatusia. Wołałam, kiedy Tatus improwizował, bo więcej było czego słuchać, ale kiedy Tatus komponował – a zwykle za jeden wieczór miał jedną pieśń gotową – wołał mnie i razem przegrywaliśmy. Tatus partię fortepianową, a ja głos we wiolinie. Jakże bardzo nieraz żałowałam, że nie obdarzył mnie Pan Bóg dobrym głosem, abym mogła śpiewać Tatusia pieśni, tego tylko jednego brakowało mi w życiu. I tak wszystko szalenie szybko minęło, zaledwie tylko 20 i 1/2 lat. I właściwie najważniejszy okres mojego życia i najmilszy i najszcześliwszy był najkrótszy. Za mąż wyszłam z domu Babusi mając 23 i pół roku, a teraz minęło aż 37 lat mojego wdowieństwa.

(Odnosnie „najdroższej czwórki”: do dzisiaj jeszcze pamiętam, że tradycyjnie Ojciec nam grał „na dobranoc” nazywany przez nas „Starodawny Taniec”. Najprawdopodobniej za każdym razem była to inna melodia i inny styl, niemniej usypialiśmy zadowoleni przy akompaniamencie owego „Starodawnego Tańca”)²⁴.

²³ A. Mikolon, *Twórczość fortepianowa i kameralna Jerzego Gablenza (1888–1937)*, „Notes Muzyczny” 2018, nr 10, t. 2, s. 139.

²⁴ List matki do syna, Kraków, 18.12.1974 [w:] T. Gablenz, *Jerzy Gablenz w korespondencji...*



**Ilustracja 18. Jerzy i Małgorzata Gablenzowie w domu przy ul. Szlak, rok 1915 lub 1916.
Fot. z katalogu Gablenzowie. *Wokół octu, musztardy i opery* autorstwa Macieja Twaroga**

Źródło: J. Anteck, *Osobliwe przypadki krakowskiej musztardy*, „Dziennik Polski” 2011, z 7 V.

Komponowanie było dla niego potrzebą i przyjemnością. Dlatego w pełni zrozumiałą jest żal Tomasza Gablenza, że spuścizna kompozytora nie doczekała się publikacji nutowych, z wyjątkiem 6 pieśni, które Jerzy Gablenz wydał na własny koszt²⁵ (w 1979 roku dzięki staraniom syna wydano je powtórnie)²⁶. Wybrał wówczas pieśni efektowne, piękne i niezbyt długie. Część spośród omawianych rękopisów spełnia te same kryteria. Inne – stanowią zapowiedź dobrego stylu. Wszystkie nadają się do artystycznego i pedagogicznego użytku. Za życia kompozytora największym powodzeniem cieszyły się – oprócz *Erotyków* i tercetów wokalnych – pieśni o tematyce dziecięcej – cykl *W Wojtusiowej izbie* op. 16 do słów Janiny Porazińskiej²⁷. Najczęściej wykonawczyniami partii sopranowych

²⁵ J. Gablenz, *Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni*, z. I i II, Kraków [1921 lub 1925].

²⁶ Nakładem wydawnictwa Eufonium ukazały się wszystkie utwory fortepianowe (2018) i sonata wiolonczelowa (2017): Jerzy Gablenz – *Sonata* op. 15 na wiolonczelę i fortepian, red. B. Goliński i A. Mikolon, EUF 1043; Jerzy Gablenz – *Utwory na fortepian*, red. A. Mikolon, vol. 1, EUF 1052, vol. 2, EUF 1053.

²⁷ Więcej na ten temat w artykule: A. Mikolon, *Świat dziecięcej wyobraźni w polskich pieśniach XX wieku* [w:] *Aktualne zagadnienia światowej kultury artystycznej*, t. 1, Grodno 2018, s. 182–186.

były Ludwika Jaworzyńska i Helena Zboińska-Ruszkowska. Dla rodziny kompozytora bardzo ważnym wydarzeniem było nagranie 15 pieśni przez Wiesława Ochmana z towarzyszeniem Jerzego Gaczka. Niedawno Acte Preamble wydało fonograficzną monografię wszystkich utworów kameralnych i fortepianowych Jerzego Gablenza. Jako pianistka miałam zaszczyt zarejestrować zdecydowaną większość tych utworów, także 12 nieopusowanych pieśni, omówionych w tym artykule. Wykonawcą partii wokalne był Robert Kaczorowski, który zaprosił mnie do udziału w całym projekcie.

Bibliografia

- Antecka J., *Osobliwe przypadki krakowskiej musztardy*, „Dziennik Polski” 2011, z 7 V, <https://dziennikpolski24.pl/osobliwe-przypadki-krakowskiej-musztardy/ar/2995546> (15.02.2022).
- Boczar E., *Polskie książki dla dzieci i młodzieży wydawane w Galicji Wschodniej w XIX w.*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2018, nr 16.
- Drzewo genealogiczne MyHeritage. Strona rodziny Mączyńskich i Gablenzów, <https://www.myheritage.pl> (15.02.2022).
- Bogucka C., Niewiadomska C., *Pierwsza książka do czytania, Klasa podwstępną*, Kraków 1907, nr 37.
- Estreicher K., Bruno Bielawski, „Pamiętnik Literacki” 1911, t. 10/1/4, s. 285–297, kolekcja cyfrowa bazhum.muzhp.pl.
- Gablenz J., *Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni*, z. I: *Śnił mi się cudne twe oczy* op. 5 nr 3, *Tyle miłości przeboleło we mnie* op. 7 nr 2, *Cudna, promienna* op. 13 nr 1 i z. II: *Jak zorza płonął twe usta* op. 5 nr 6, *We świąteczne popołudnie* op. 9 nr 7, *Ty nie wiesz nawet, jak mi źle* op. 5 nr 4, Kraków [1921 lub 1925], biblioteka cyfrowa Polona.
- Gablenz T., Jerzy Gablenz [w:] Polish Music Center, biblioteka cyfrowa University of Southern California.
- Gablenz T., *Jerzy Gablenz w korespondencji. Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej zebrał Tomasz Gablenz*, Santo Domingo, VI 1979, Biblioteka Narodowa.
- Gloger Z., *Okrężne* [w:] *Światelko. Książka dla dzieci napisana zbiorowo przez grono autorów polskich*, Warszawa 1884, s. 193–199.
- Kaczorowski R., *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Próba systematyzacji*, „Roczniki Teologiczne” 2018, t. LXV, z. 13, s. 115–125.
- Kallenbach H.W. (red.), „Nowiny” 1855, t. [2], nr 87 (24 VII), Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.
- Kallenbach H.W. (red.), „Nowiny” 1854, t. 3, nr 135 (11 XI), Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.
- Łopaczyk J., *Prasa dla dzieci i młodzieży 1824–1918*, Poznań 2019, s. 379–391, cyfrowa Biblioteka Nauki.
- Mikolon A., *Świat dziecięcej wyobraźni w polskich pieśniach XX wieku* [w:] *Aktualne zagadnienia światowej kultury artystycznej*, t. 1, Grodno 2018, s. 182–186.
- Mikolon A., *Twórczość fortepianowa i kameralna Jerzego Gablenza (1888–1937)*, „Notes Muzyczny” 2018, nr 10, t. 2, s. 123–143.
- Napieralski A. (red.), „Dzwonek” 1925, R. 24, nr 27 (3 XI), Śląska Biblioteka Cyfrowa.
- Niklewiczówna K., *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, t. 37, s. 218–226, kolekcja cyfrowa bazhum.muzhp.pl.

Nitsch K.I., *Recenzje i sprawozdania*, „Przegląd Literacki” 1897, R. 2, nr 9 (10 V), Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

Rydel L., *Poezye*, Warszawa 1901.

Słownik pseudonimów pisarzy polskich, t. 1: A–I, red. E. Jankowski, Wrocław 1994.

Słownik pseudonimów pisarzy polskich, t. 2: J–Q, red. E. Jankowski, Wrocław 1995.

Szkołka dla młodzieży cz. 2, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów [ca 1920], nr 126, Pedagogiczna Biblioteka Cyfrowa.

Szmańda Jan (red.), „Mały Posłaniec”. Dodatek bezpłatny do „Dziennika Bydgoskiego” 1909, R. 2, nr 22 (17 X), Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa.

UNKNOWN MANUSCRIPTS OF 12 SONGS BY JERZY GABLENZ FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL LIBRARY

Abstract

Jerzy Gablenz’s vocal legacy (1888–1937) includes over 80 songs. Most of them were ordered in opuses 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 21, 28 and rewritten by Thomas Gablenz, translating the text into English. Few manuscripts are in the National Library, where they were probably donated in 1974 (before the death of the composer’s widow). However, in this library’s collection, there are 12 other songs that the composer’s son does not mention, which he did not copy and include in his catalog of works. These are: *From Hania IX, I feel sad on the ground*, *Zosia, Lonely lime*, *For water, Girl*, *Where are you going*, *Scherzo*, *From poems II*, *Circular*, *In a foreign country* and unfinished *Bills once*. It is possible to read the date 1986 on yellowed sheets of sheet music. The article aims to present the results of their analysis.

Keywords: Jerzy Gablenz, 20th century music, vocal lyrics, Young Poland, poetry

Robert Kaczorowski

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Polska

**TWÓRCZOŚĆ WOKALNA JERZEGO GABLENZA (1888–1937)
W ŚWIELE OSTATNICH DOKONAŃ
FONOGRAFICZNYCH ORAZ PRYWATNEJ
KORRESPONDENCJI PRZECHOWYWANEJ W ZBIORACH
BIBLIOTEKI NARODOWEJ W WARSZAWIE**

Dla autora niniejszego artykułu spotkanie z twórczością wokalną Jerzego Gablenza dokonało się za przyczyną Jana A. Jarnickiego – dyrektora firmy fonograficznej Acte Préalable. W 2018 roku, po ukończeniu wielu wspólnych projektów¹, Jarnicki zaproponował zainteresowanie się twórczością muzyczną Jerzego Gablenza – polskiego kompozytora wciąż dla wielu nieznanego, a na pewno zapomnianego. Dyrektor miał jeden cel: chciał, aby cała spuścizna Gablenza znalazła się na płytach CD. Przekazał następnie nuty, które wiele lat temu otrzymał od syna kompozytora Tomasza. Tylko niektóre z nich zostały wydane drukiem (najczęściej nakładem samego Jerzego Gablenza). Pozostała zaś część Tomasz starannie i czytelnie przepisał z rękopisów ojca, które pisane ołówkiem, w wielu miejscach nastroczały wiele wątpliwości. Z czasem okazało się jednak, że utwory te nie stanowią całej spuścizny kompozytorskiej Jerzego Gablenza. Kwerenda w Bibliotece Narodowej w Warszawie oraz na stronie internetowej polona.pl pozwoliła pisaćemu te słowa odnaleźć jeszcze kilkanaście pieśni będących rękopisami sporządzonymi przez kompozytora². Tak zebrany materiał źródłowy stał się następnie podstawą do jego przygotowania i opracowania celem nagrania na płyty CD.

W tak zarysowanym kontekście mieści się problem niniejszego artykułu, którego celem jest przybliżenie liryki wokalnej Jerzego Gablenza zarejestrowanej na czterech płytach CD. Zostaną również przywołane nazwiska poetów, do

¹ M.in. *Otton Mieczysław Żukowski. Opera omnia religiosa 1–8*, wyd. Acte Préalable, AP0288 (2013), AP0343 (2015), AP0347 (2015), AP0354 (2015), AP0368 (2016), AP0369 (2016), AP0391 (2017), AP0392 (2017); *Józef Michał Poniatowski. Mass in F*, AP0356 (2015); *Władysław Żeleński. Secular Choral Works*, AP0363 (2016); *René de Boisdeffre. Choral Works*, AP0414 (2018).

² W niniejszym tomie *Musica Galiciana* temat niektórych rękopiśmiennych utworów podejmuje A. Mikolon. Zob. jej artykuł: *Nieznane rękopisy 12 nieopusowanych pieśni Jerzego Gablenza ze zbiorów Biblioteki Narodowej*. W swej wypowiedzi Autorka przybliży również najważniejsze fakty z życia kompozytora oraz aspekty muzyczne i wykonawcze jego dzieł, dlatego tematy te nie będą tu podejmowane.

tekstów których kompozytor tworzył pieśni, oraz czas ich powstawania. Zaprezentowane także zostaną trzy wybrane pieśni kompozytora. Ponadto na podstawie przechowywanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie maszynopisu sporządzonego przez syna kompozytora, Tomasza, pt. *Jerzy Gablenz w korespondencji*, z podtytułem: *Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej*³ ukazane zostaną spostrzeżenia twórcy dotyczące jego pracy artystycznej, szczególnie liryki wokalne, recenzje niektórych jego dzieł oraz pośmiertne wspomnienia muzycznych publicystów.

Autor żywi nadzieję, że ten kolejny głos w postaci publikacji dotyczącej osoby Jerzego Gablenza i jego twórczości przyczyni się do coraz większego zainteresowania się nią zarówno przez muzykologów i teoretyków muzyki, jak i muzyków: instrumentalistów i wokalistów.

Płyta *Jerzy Gablenz. Songs 1*

Pierwsza płyta z pieśniami Jerzego Gablenza została wydana w 2018 roku⁴. Znajdują się na niej trzy pieśni tworzące opus 7: *Z Księgi Radości*, *Tyle miłości przeboleło we mnie*, *Wracaj ty do nas*, trzy tercety na trzy głosy żeńskie: *W majową noc* (op. 4 nr 1), *Gdy ranek majowy* (op. 4 nr 2), *Dobranoc* op. 19 oraz trzy pieśni tworzące opus 5: *Pielgrzym*, *Tęskniłem wieki* i *Z liryków*⁵.

Wyżej omówione utwory wykonali: Barbara Lewicka – sopran, Beata Koska – mezzosopran, Donata Zuliani – alt, Robert Kaczorowski – baryton, Anna Mikolon – fortepian⁶.

Płyta *Jerzy Gablenz. Songs 2*

Drua płyta z pieśniami Jerzego Gablenza została wydana w 2018 roku⁷. Znajdują się na niej utwory: *Ty nie wiesz, jak mi jest źle* (op. 5), pięć pieśni

³ Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. III 1.252.327.

⁴ Nr katalogowy: AP0419. Na omawianej płycie znalazły się również utwory na fortepian solo w wykonaniu pianistki Anny Mikolon. Są to: *Cztery Bagatelki na fortepian solo* op. 1 nr 1 (*Moderato As-dur*; *Vivo d-moll*; *Andantino triste b-moll*; *Tempo di valse As-dur*), *Deux Morceaux* op. 3 (*Melodie D-dur*, *Allegro moderato*; *Menuett G-dur*, *Tempo di menuetto grazioso*), *Trzy improwizacje na fortepian solo* op. 1 nr 4 (*Allegro non tanto H-dur*; *Con moto Es-dur*; *Con anima g-moll*), *Dwie bagatelki na fortepian solo* op. 8 (*Moderato g-moll*; *Scherzo B-dur*) oraz 2 *Skizzen na fortepiano solo* „*Es war einmal*” op. 24 (*Des-dur* i *Es-dur*).

⁵ Płyta CD *Jerzy Gablenz, Songs 1*, wyd. Acte Préalable AP0419 (2018).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nr katalogowy: AP0427. Na płycie znajdują się także dwa jedyne utwory na organy solo Jerzego Gablenza. Są to: *Romanza* op. 2 – napisana w czerwcu 1926 roku, oraz transkrypcja pieśni *Ty nie wiesz, jak mi jest źle*, napisana 6 czerwca 1921 roku.

z opusu 10: *Zwiastowanie, Przenajświętsza, Przecudne duże szafirowe oczy, Deszcz w szyby dzwoni, Czemu śmiałaś się dziewczyno*, sześć pieśni z opusu 18: *Moje myśli osmętniały, Więc weź ze sobą moją duszę biedną, Skoro powieki przymrużę, Odwiedziny, Idziemy dwoje* oraz *Chryzantemy*, cztery pieśni z opusu 21: *Kiedy cię moje ramiona przygarną, Ty do mnie pójdz, Triolet V i Wiosna*, ponadto utwór *Pod Twoją obronę* op. 23 i cztery pieśni z opusu 28: *Z tryoletów, Śpij dziewczeczko, Ty jesteś taka ładna* oraz *Chińczyk*.

Na uwagę zasługuje fakt, że na omawianej płycie znajdują się jedyne trzy skomponowane przez Gablenza utwory o tematyce religijnej (*Zwiastowanie, Przenajświętsza* oraz *Pod Twoją obronę*).

Wykonawcami omawianych utworów byli: Anna Barska – sopran, Jacek Szponarski – tenor, Robert Kaczorowski – baryton, Stanisław Diwiszek – organy, Anna Mikolon – fortepian, Margaryta Nagaieva – fortepian⁸.

Płyta Jerzy Gablenz. Songs 3

Kolejna płyta z liryką wokalną Jerzego Gablenza została wydana w 2019 roku⁹. Otwiera ją 10 pieśni tworzących cykl pt. *W Wojtusiowej izbie* op. 16 do słów Janiny Porazińskiej. Ta polska poetka napisała niezwykle wiersze adresowane do najmłodszych czytelników, jakimi są dzieci, w których z niezwykle humorem i radością zaprasza do zabawy słowem, rymami i przenośniami¹⁰. Tytuły poszczególnych pieśni tworzących cykl to: *O kusym kogutku, Kropelka, Jak to było z chodakiem, Wy dorośli to nie wiecie, Gałgankowa laleczka, Kąt pocziwy i ława, Treпки z kleпки, Mruczek bajki opowiada, Baj-baj-baju* oraz *Janku mój!*

Ponadto zarejestrowano dwie pieśni z opusu 11: *Ukrainka* i *Z ut japońskich* oraz cały opus 13: *Cudna, promienna, Na te bieluchne czyste lilie, Śpij spokojnie, Tam gdzieś daleko, Kwiat się posiewa, W noc świętojańską, Róże, Jaśminy IV*.

Na płycie znalazły się też następujące pieśni: *Z liryków II, Smutno mi na ziemi, Dziewczyno, Z Hani IX, Po wodę, Samotna lipa, Okrężne, Zosia, Biły się raz*. Utwory te w ostatnim czasie zostały zauważone w Bibliotece Narodowej w Warszawie, gdzie zachowały się w postaci pisanych ręką samego kompozytora rękopisów. Niektóre z nich (*Po wodę, Samotna lipa, Okrężne, Zosia* i *Biły się raz*) wskazują na inspirację polską muzyką ludową – tak w warstwie semantycznej, jak i muzycznej.

Na omawianej płycie zaprezentowali się następujący wykonawcy: Katarzyna Syguła – sopran, Piotr Gryniewicz – tenor, Robert Kaczorowski – baryton, Anna Mikolon – fortepian¹¹.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Nr katalogowy: AP0454.

¹⁰ Zob. R. Kaczorowski, Booklet dołączony do płyty CD *Jerzy Gablenz, Songs 3*, wyd. Acte Préalable AP0454 (2019), s. 5–7.

¹¹ *Ibidem*.

Płyta *Jerzy Gablenz. Songs 4*

Ostatnia, czwarta płyta z liryką wokalną Jerzego Gablenza została wydana w 2021 roku¹².

Znajdują się na niej następujące utwory: sześć pieśni tworzące opus 3: *Przykrył biały śnieg, Może ci będzie trochę żal, Smutek wkradł się w moją duszę, Poprzez ugory, Za moich młodych lat i Słoneczny żar*. Ponadto zarejestrowano pieśni z opusu 5: *Śnią mi się cudne twe oczy, Ty nie wiesz nawet, jak mi źle, Błękitne, cudne dziś rano, Jak zorza płoną twe usta*, opus 9: *Otwórz okno, Twe złote włosy, Dziewicze brzozy, Więc pozwól mi patrzeć, Byłaś mi bajką, Kochałem w tobie, We świąteczne popołudnie*, pieśni z opusu 11: *W słonecznym blasku, Moja miła, Piosenka, Dziewczyno ty moja, Wśród drzew bielonych i Jeszcze tak nigdy*. Na płycie znalazły się też jedyne dwa utwory Gablenza skomponowane na 4-głosowy chór męski: *Kołysanka* op. 21 nr 2 i *Wilki i owca* op. 28 nr 5¹³ oraz cztery pieśni nieopusowane: *Scherzo, Żółte listki brzoź, W obcym kraju i Kędy ty idziesz*¹⁴.

Wykonawcami utworów na tej płycie byli: Marcin Pomykała – tenor, Sylwester Targosz-Szalonek – tenor, Robert Kaczorowski – baryton, Anna Mikolon – fortepian, Katarzyna Rzeszutek – fortepian¹⁵.

Autorzy tekstów

Komponując swe pieśni, Jerzy Gablenz wykorzystywał poezję powstałą w drugiej połowie XIX wieku oraz w okresie Młodej Polski. Wśród autorów znajdują się zarówno nazwiska, które na stałe wpisały się w historię polskiej literatury, oraz takie, których twórczość nie jest powszechnie znana. Są to: Adam Asnyk, Bruno Bielawski, Karol Butkowski, Irena Gablenzówna, Zygmunt Gloger,

¹² Nr katalogowy: AP0479.

¹³ Nagrania tych utworów są swoistym wokalnym eksperymentem. Pieśni te wykonywane są bowiem przez jedną osobę (autora niniejszego artykułu). Spowodowane to zostało kontekstem, w jakim odbywały się sesje nagraniowe. W wyniku pandemii COVID-19 wiele zespołów kameralnych i chórów zmuszonych było zawiesić swą działalność. Ponadto w rozmowach, jakie autor artykułu przeprowadził z kilkoma dyrygentami, usłyszał, że nie podejmą się oni przygotowania tych utworów ze względu na ich wysoki stopień trudności (szczególnie jeśli chodzi o pieśń *Wilki i owca*). Z tego względu, chcąc dokończyć rejestrację wszystkich utworów Jerzego Gablenza, autor zdecydował się nagrać te utwory solo.

¹⁴ Płyta CD *Jerzy Gablenz, Songs 4*, wyd. Acte Préalable, AP0479 (2021). Na uwagę zasługuje fakt, że obie pieśni: *Scherzo* i *Żółte listki brzoź* zostały odnalezione w archiwum Biblioteki Narodowej w rękopisie samego kompozytora tuż przed sesją nagraniową. Wydaje się, że o ich istnieniu nie wiedział nawet syn kompozytora Tomasz, który wszystkie utwory swego ojca gromadził, katalogował i przepisywał.

¹⁵ Płyta CD *Jerzy Gablenz, Songs 4*.

Remigiusz Kwiatkowski, Karol Łepkowski, Józef Mirski, Włodzimierz Perzyński, Janina Porazińska, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Lucjan Rydel, Justyna Klara Skałkowska, Leopold Staff, Ludwik Szczepański, Karol Wachtl, Antoni Waśkowski, Kazimierz Wierzyński, Jan Zachariasiewicz, Aleksander Zasztott, Kazimiera Zawistowska oraz Mieczysław Zielenkiewicz.

Poetyckie teksty, jakie Gablenz wykorzystał w swych pieśniach, odzwierciedlają ducha epoki, w jakiej powstały. Z jednej strony reprezentują postawy dekadencjonalne związane z kryzysem etosu i upadkiem wartości, którym towarzyszyła rozpacz, poczucie bezsensu i brak wszelkiej nadziei. Z drugiej strony, jakby na przekór zastanemu światu, poeci zaczęli być reprezentantami optymizmu i idealizmu tak w życiu społecznym, ekonomicznym, politycznym, jak i osobistym, tym najbardziej prywatnym, intymnym.

Czas powstawania pieśni

Na podstawie zachowanej korespondencji Jerzego Gablenza, o której szerzej będzie mowa w dalszej części artykułu, śmiało można postawić tezę, że komponowanie pieśni, które przychodziło mu z niezwykłą łatwością, towarzyszyło mu praktycznie przez całe jego twórcze życie. Z zachowanych na końcu większości pieśni dat dziennych (lub tylko samego roku), którymi Gablenz kończył poszczególne dzieła, wynika, że do 1910 roku powstało zaledwie sześć pieśni (w 1907 roku – 2, w 1908 roku – 1, w 1909 roku – 2, w 1910 roku – 1). W latach 1911–1917 nie powstała żadna pieśń. Natomiast w latach 1918–1923 Gablenz skomponował 26 pieśni (w 1918 roku – 9, w 1921 roku – 6, w 1922 roku – 8, przed 1923 roku – 3). Najbardziej płodne pod tym względem lata to rok 1923 – powstało wówczas 20 pieśni, rok 1924 – 10 pieśni, rok 1925 – 11 pieśni. W kolejnych latach powstało zaledwie sześć utworów (w 1926 roku – 2, w 1927 roku – 1, w 1928 roku – 3). Do łącznej liczby należy jeszcze dodać osiem pieśni, których data powstania pozostaje nieznana¹⁶.

Wybrane przykłady pieśni

Pieśń *Śnią mi się cudne twe oczy* Jerzy Gablenz napisał do słów Antoniego Waśkowskiego i zadedykował ją swojej siostrze. Została ona wydana drukiem w tomie pt. *Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni, cz. I*¹⁷.

¹⁶ R. Kaczorowski, *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Próba systematyzacji*, „Roczniki Teologiczne” 2018, t. LXV, z. 13 (muzykologia), s. 115–125.

¹⁷ Wyd. Kraków, około 1925 roku.

Utwór napisany w tonacji F-dur jest niewielkich rozmiarów, liczy zaledwie 34 takty. Pieśń jest przeznaczona do wykonania przez wysoki głos męski. Niesie z sobą wiele wyzwań tak dla wokalisty, jak i pianisty. W warstwie instrumentalnej na przestrzeni całego utworu pojawiają się rozłożone akordy realizowane w szybkim tempie. Już w pierwszym takcie pojawia się grupa czterech i trzech sześćdziesięcioczwórek, a następnie szesnastka, szesnastka z kropką i trzydziestodwójka, realizowane na pierwszą miarę taktu (ćwierćnutę). W kolejnym takcie pojawia się grupa dziesięciu nut, a w takcie szóstym – grupa dziewięciu nut również realizowanych w ramach jednej miary taktu. Na tle takiego towarzyszenia instrumentalnego wokalista realizuje linię melodyczną, nierzadko realizując np. triole ósemkowe na tle ósemki z kropką i szesnastki w partii fortepianu (takt 5). W ten sposób przed oboma wykonawcami pojawiają się wyzwania związane m.in. z precyzją, dokładnością i „współodczuwaniem” realizowanego utworu.

J. GABLENZ, Op. 5. N. 3.

Energico.

Śnię mi się cudne Twe o - czy

sempre rubato

affettuoso

u - stawia. bośnej pło - sen - ce - wzię - tej u - le - wie - war -

ko - czy pło - nie Twe cia. to dzia - w - ce.

crescendo

rall.

Przykład nutowy 1. Pieśń *Śnię mi się cudne twe oczy*, takty 1–8

Źródło: *Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni*, cz. I, Kraków około 1925 roku.

Pieśń *Ty nie wiesz nawet, jak mi źle* również powstała do poezji Antoniego Waśkowskiego i została wydana w zbiorze pt. *Poezje Antoniego Waśkowskiego*

w *pieśni*, cz. II¹⁸. Niewielki utwór w tonacji b-moll liczy 30 taktów. Kompozytor zadedykował go Helenie Gwiazdomorskiej. Pieśń w tempie *lento* ma smutny i poważny charakter. Potęgują go oktawy w lewej ręce w partii instrumentalnej realizowane na przestrzeni całego utworu, które wraz z akordami w prawej ręce tworzą klimat żałobnego marsza.

Op. 5, Nr 4.

Lento triste.

Ty nie wiesz na - wet jak mi źle, kie - dy nie wi - dze.

Cię przy so - bie... Rząd a nych wierzb i brzo - z, W za - to - ble prze -

de - mią dro - gę zna - czy w mgle...

Przykład nutowy 2. Pieśń *Ty nie wiesz nawet, jak mi źle*, takty 1–9

Źródło: *Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni*, cz. II, Kraków około 1925 roku.

Pieśń *Jak zorza płoną two usta* powstała do poezji Antoniego Waśkowskiego i została opublikowana w zbiorze pt. *Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni*, cz. II¹⁹. Jest napisana w tonacji C-dur i liczy 52 takty. Zamieszczony poniżej przykład nutowy pierwszych taktów utworu zapowiada charakter całości. W partii fortepianu pianista realizuje arpeggiowane akordy, które swoim charakterem przywodzą na myśl dźwięk harfy. Na takim tle w tempie *allegro appassionato* wokaliści realizuje linię melodyczną.

¹⁸ Wyd. Kraków, około 1925 roku.

¹⁹ *Ibidem*.

Op. 5. N. 6.

Allegro appassionato. *ff*

Jak zo - rza pło - ną Twe
u - sta. Twe u - sta, zar
stoń - ca rau - co - ny wwo - dę Twe

pp
dimin.

Przykład nutowy 3. Pieśń *Jak zorza płoną twe usta*, takty 1–6

Źródło: *Poezje Antoniego Waskowskiego w pieśni*, cz. II, Kraków około 1925 roku.

Jerzy Gablenz w korespondencji

Jak już wcześniej wspomniano, w Bibliotece Narodowej w Warszawie przechowywany jest maszynopis pt. *Jerzy Gablenz w korespondencji*, z podtytułem: *Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej*. Materiał ten został opracowany w 1979 roku przez syna kompozytora Tomasza, który następnie przekazał go warszawskiej księżnicy.

Maszynopis zawiera życiorys sporządzony przez Tomasza, tytułowe fragmenty korespondencji, jaką kompozytor prowadził ze swą żoną, oraz fragmenty korespondencji między członkami jego rodziny (już po jego tragicznej śmierci), świadczące o tym, jak wiele wysiłku wkładano w to, aby twórczość Jerzego była obecna w koncertowej przestrzeni publicznej. Ponadto materiał zawiera kopie artykułów będących wspomnieniami o zmarłym artyście²⁰.

²⁰ Niestety, poszczególne karty maszynopisu nie zawierają ciągłej paginacji. Trudno jest więc wskazać konkretne miejsce cytowanego materiału.

Zachowane listy pozwalają choć w niewielkim stopniu odsłonić podejście do pracy kompozytorskiej i niezwykłą łatwość twórczą Jerzego Gablenza. Na przykład w liście do żony z 28 maja 1921 roku kompozytor pisał, że będąc na obiedzie w domu swych rodziców, „napisał dwie pieśni do słów Waśkowskiego...”²¹. W liście z 9 czerwca 1921 roku zaś odnotował, że jego „dorobek pieśniowy wzrósł już do 9 sztuk”. Za najlepsze spośród tych utworów uważał *Erotyki* do słów Antoniego Waśkowskiego, których skomponował już cztery²².

Kolejny list do małżonki datowany na 11 lipca 1923 roku potwierdza, że pieśni powstawały zazwyczaj w ciągu jednego–dwóch dni: „Wczoraj napisałem jedną pieśń do Waśkowskiego *Za błękitami*...”²³. Parę dni później, bo 15 lipca, tak pisał: „Uważam, że teraz dopiero wczuwam się w technikę głosową, to znaczy piszę wygodniej tak co do pozycji, jak interwałów. Widać, że do wszystkiego potrzebna jest praktyka...”²⁴. Z kolei w liście z 9 sierpnia 1923 roku donosił: „Ale za to wczoraj napisałem znów jedną piosenkę, a następna kręci mi się już w głowie. Całe szczęście, że moja głowa w tym kierunku nie odmawia mi posłuszeństwa, bo w przeciwnym wypadku byłoby bardzo źle...”²⁵.

Zachowana korespondencja świadczy również o tym, że Jerzy Gablenz ze względu na ogrom zajęć i obowiązków wynikających z prowadzenia rodzinnej fabryki bardzo skrupulatnie planował swój czas i obowiązki: „Siedzę w domu i piszę partyturę, może się wykroi jaka piosenka, w każdym razie projektowałem sobie tyle roboty na te parę dni, że i połowy nie zrobię...”²⁶ (22 września 1923 roku).

Niestety, muzyka i komponowanie w życiu Gablenza musiały ustępować obowiązkowi zawodowemu wynikającemu z kierowania fabryką. W zachowanej korespondencji daje się zauważyć nutę żalu, że nie wszystkie sprawy w życiu kompozytora układały się tak, jak on sam by tego chciał. Gdyby mógł, zapewne całkowicie poświęciłby się ukochanej muzyce. W liście z 16 lipca 1921 roku

²¹ T. Gablenz, *Jerzy Gablenz (1888–1937)*. Listy kompozytora znajdują się w pierwszej części maszynopisu. W tej części strony są numerowane. Nr listu 1, s. 3. W ostatnim czasie wybraną zachowaną korespondencją Jerzego Gablenza przywoływał także S. Targosz-Szalonek w: *Nieznaną liryka wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937) w świetle zachowanej korespondencji kompozytora – idiom języka muzycznego*, praca doktorska w dziedzinie sztuki napisana pod kierunkiem dr. hab. R. Kaczorowskiego w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2020, ss. 113 [manuskrypt]. Obrona pracy doktorskiej odbyła się 21 stycznia 2022 r. Podstawą przewodu było zarejestrowane na płycie CD dzieło artystyczne w postaci kilkunastu pieśni Gablenza. Do dzieła artystycznego doktorant dołączył jego opis, w którym prezentowane pieśni ukazał w szerszym kontekście.

²² Zob. T. Gablenz, *Jerzy Gablenz (1888–1937)*..., nr listu 2, s. 3.

²³ Skomponowana pieśń to *Cudna promienna* op. 13 nr 1. W rękopisie figuruje jednak data 11 lipca 1923 roku. Zob. *ibidem*, nr listu 14, s. 7.

²⁴ *Ibidem*, nr listu 15, s. 7.

²⁵ Najpewniej chodzi o pieśń *Na te bieluchne lilie*. W rękopisie figuruje data 8 sierpnia 1923 roku. Zob. *ibidem*, nr listu 18, s. 8.

²⁶ *Ibidem*, nr listu 19, s. 8.

pisał: „Czasem to mi żal, że tak mało czasu mogę poświęcić muzyce, no ale to już trudno. Żebym przynajmniej zdążył zinstrumentować moją operę na czas, bo tak coś czuję, że tego czasu nie znajdę...”²⁷.

I jeszcze takie odnotowane słowa w liście z 18 sierpnia 1921 roku: „Jak wyjdę do miasta... to interesy zabiorą tyle czasu, bo wszędzie trzeba tyle czekać. Chcę iść do Walewskiego, i też nie mogę się wybrać. Partytura leży i czeka zmiłowania...”²⁸.

Również zachowana późniejsza korespondencja dowodzi, że Gablenz nieustannie szukał wolnej chwili na napisanie choćby niewielkiego utworu: „Wczoraj wieczór napisałem piosenkę do słów Zasztofta, wydaje mi się, że będzie dobra. Żebym miał więcej czasu, szłoby mi teraz pisanie bardzo dobrze, niestety muszę większe rzeczy odłożyć na później...” (list z 2 sierpnia 1925 roku)²⁹.

Z kolei fragmenty innych listów dowodzą, że sprawy zawodowe nie pozwalały Gablenzowi na skupienie i twórczą pracę muzyczną: „Ale wieczorem za to nie mogę się do niczego zabrać, coś mi się stało, że się tak obijam bez żadnego zajęcia. Przypuszczam, że to jest to, że ciągle myślę tylko o tem, czy będziemy w możności doprowadzić do końca tę nieszczęsną budowę [w fabryce – przyp. R.K.]” (list z 18 czerwca 1929 roku)³⁰.

Recenzje utworów Jerzego Gablenza

Maszynopis sporządzony przez syna kompozytora pt. *Jerzy Gablenz w korespondencji* dostarcza również ciekawych informacji związanych z próbą opisania języka muzycznego i odbiorem jego dzieł. I tak niektórzy wyprowadzali styl Jerzego Gablenza od polskiego neoromantycznego kompozytora Mieczysława Karłowicza, choć zwracają uwagę, że „nie bez wpływu pozostała na autora twórczość kompozytorów i francuskich, i niemieckich”³¹. Inni z kolei stwierdzają, że choć Gablenz „cenił zwłaszcza Ryszarda Straussa, ale w dziełach swych był raczej muzykiem konserwatywnym” (J. Gwiazdomorski). Nie przeszkodziło mu to jednak sięgać „początków impresjonizmu politonalności” (H. Boruta)³². Ponadto zwracano uwagę, że utwory Gablenza, w tym również jego pieśni, odznaczają się melodyjnością i „niezwykle sugestywną muzyką” (W. Dzieduszycki)³³.

²⁷ *Ibidem*, nr listu 3, s. 3. Kompozytor pisze tu o operze *Zaczarowane koło* op. 6.

²⁸ *Ibidem*, nr listu 4, s. 4.

²⁹ *Ibidem*, nr listu 30, s. 12–13. Gablenz wspomina tu o pieśni *Tryolet* op. 21 nr 4.

³⁰ *Ibidem*, nr listu 48, s. 20.

³¹ W maszynopisie przygotowanym przez T. Gablenza znajduje się kopia artykułu opublikowanego w: „Czas” 1938, z 23 V.

³² W maszynopisie przygotowanym przez T. Gablenza znajduje się kopia artykułu opublikowanego w: „Słowo Powszechne” 1955, z 7 IV.

³³ W maszynopisie przygotowanym przez T. Gablenza znajduje się kopia artykułu opublikowanego w: „Życie Warszawy” 1955, z 13 V.

W swych dziełach Gablenz potrafił wyrazić „wysoce artystycznymi środkami uczucia i przeżycia, nastroje i obrazy” oraz „przekonuje i wzrusza, a często wstrząsa z nieoczekiwaną siłą” (J. Michałowski)³⁴.

Z kolei po światowej prapremierze *Koncertu fortepianowego* op. 25, jaka odbyła się w Teatrze Narodowym 11 listopada 1977 roku w Santo Domingo, w Republice Dominikańskiej, pianista Manuel Rueda odnotował, że choć „dzieło to powstało u zbiegu różnych stylów: romantycznego, impresjonistycznego i nowoczesnego, niemniej jest finezyjnie opracowane, stwarzając zwartą całość”³⁵.

W taki sposób Jerzemu Gablenzowi udało się stworzyć własny, indywidualny i rozpoznawalny styl, który zachwyca oraz wzrusza coraz szerszy krąg odbiorców jego muzyki.

Wspomnienie prof. Jana Gwiazdomorskiego

W przywoływanym maszynopisie *Jerzy Gablenz w korespondencji* znajduje się także kopia artykułu wydrukowanego w miesięczniku „Czas” po tragicznej śmierci kompozytora, jaka miała miejsce 11 listopada 1937 roku. Tekst nosi tytuł: *Wspomnienie pośmiertne pióra prof. Jana Gwiazdomorskiego*³⁶ i jest niezwykle interesująco zapisanym portretem kompozytora, który ukazuje go w całym jego człowieczeństwie, podkreślając jego osobowość, plany, marzenia oraz życie zawodowe i artystyczne.

Omówiony poniżej materiał nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jakie relacje łączyły Gwiazdomorskiego z kompozytorem. Domniemywać jednak można, że obaj panowie znali się, a być może również ich rodziny się przyjaźniły, czego dowodem może być fakt, że Gablenz jedną ze swoich pieśni (*Ty nie wiesz nawet, jak mi źle* op. 5 nr 4) zadedykował Helenie Gwiazdomorskiej, siostrze Jana.

Gwiazdomorski rozpoczyna swe wspomnienie o Gablenzie słowami: „była to natura bardzo złożona, skomplikowana, a nawet nie wolna od pewnych pozornych sprzeczności”³⁷. Podkreśla, że był „ogromnie wrażliwy, bardzo nerwowy [...], reagował na zdarzenia, które go dotyczyły w sposób niesłychanie spokojny, powściągliwy, pełen umiaru i dobroci”³⁸.

Autor przybliży też czytelnikom płaszczyzny, na których Gablenz realizował swe życiowe powołanie: „Z zamiłowania i z powołania muzyk, a z wykształcenia prawnik, był z zawodu kierownikiem przedsiębiorstwa przemysłowego, którym

³⁴ W maszynopisie przygotowanym przez T. Gablenza znajduje się kopia artykułu opublikowanego w: „Dziennik Zachodni” 1955, z 7 IV.

³⁵ Zob. T. Gablenz, *Jerzy Gablenz (1888–1937)*...

³⁶ *Wspomnienie pośmiertne pióra prof. Jana Gwiazdomorskiego*, „Czas” 1937, z listopada, w: *ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

zajmował się wszechstronnie, ale w którym interesowała go przede wszystkim strona techniczna. W towarzystwie pogodny i pełen humoru, miał w oczach odblask melancholijnej zadumy, graniczącej z rezygnacją”³⁹.

Muzyka w życiu Gablenza pełniła rolę szczególną: „Pomimo pochłaniających go zajęć zawodowych, umiał zawsze znaleźć wiele czasu na zajmowanie się muzyką. Uprawiał ją wszechstronnie. Grał na flecie, na fortepianie i na wiolonczeli. Główną jego pasją była jednak kompozycja. Tworzył dużo i z łatwością”⁴⁰.

Kolejne części swej wypowiedzi Gwiazdomorski poświęca ogólnemu przybliżeniu dokonań kompozytorskich Jerzego Gablenza: „Napisał operę, osnutą na dramacie Rydla *Zaczarowane Koło*, kilka symfonii, szereg poematów symfonicznych, sonatę wiolonczelową, warjacje symfoniczne, kilkanaście (sic!) pieśni”⁴¹.

Dalej autor wspomnień zwraca uwagę na wiele niepowodzeń, jakie Gablenza spotykało w życiu artystycznym. Gwiazdomorski przypominał, że kompozytor swoimi utworami „nie zdołał odnieść większego sukcesu”⁴². Według niego był on „za skromny, za delikatny, a przy tym prześladował go dziwny pech”⁴³. Dla przykładu pisze o operze *Młynarka*, która wymagała „kolosalnej” obsady wykonawczej, tak instrumentalistów, jak i śpiewaków „o wysokich umiejętnościach technicznych i muzycznych”⁴⁴. I mimo licznych zapewnień, jakie Gablenz otrzymywał od dyrekcji krakowskiej opery, że dzieło na pewno zostanie wystawione, jak dotąd – pisze Gwiazdomorski – „nie doczekało się [ono – przyp. R.K.] w Krakowie realizacji scenicznej”⁴⁵.

Kolejna sytuacja świadcząca o swoistym pechu Gablenza związana była z innym teatrem, już poza Krakowem, do którego kompozytor wysłał partyturę swej opery. Okazało się, że partytura gdzieś się zawieruszyła i nikt nie był w stanie jej odnaleźć. „Dopiero po długich staraniach udało się ją odzyskać”⁴⁶.

Gwiazdomorski przypominał też mało znany fakt, że Gablenz zinstrumetował operę *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, którą wystawiano w Krakowie w 1919 roku. „Wykonywanie arcydzieła Moniuszki w tej postaci, jaką mu nadał p. Jerzy Gablenz, sprawiało jednak duże trudności śpiewakom, którzy musieli wobec zupełnej zmiany orkiestracji – uczyć się swych partii na nowo”⁴⁷. Z tego też powodu zarówno opera w Krakowie, jak i inne teatry powróciły do wersji oryginalnej opery Moniuszki.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

O jeszcze innym nieprzewidzianym zdarzeniu wspomina Gwiazdomorski. Mianowicie krakowska orkiestra symfoniczna miała w swym repertuarze utwory Gablenza. Na jednym z koncertów miały być wykonane jego wariacje symfoniczne, jednak ze względu na śmierć Karola Szymanowskiego koncert został odwołany. Wkrótce okazało się, że „w programie koncertu następnego warjacji już nie było, ponieważ ich wykonanie wymagałoby większej ilości prób od tej, jaka mogła się odbyć”⁴⁸.

Gwiazdomorski odnotował jednak, że „do większych sukcesów śp. Jerzego Gablenza zaliczyć należy jego koncert kompozytorski, urządzony przed kilku laty, na którym wykonano szereg pieśni i sonatę wiolonczelową”⁴⁹.

Interesujące są również spostrzeżenia Gwiazdomorskiego dotyczące muzycznych inspiracji krakowskiego przedsiębiorcy:

W kompozycjach swych był śp. Jerzy Gablenz epigonem romantyków. Kierunki nowoczesne rozumiał, cenił zwłaszcza Ryszarda Straussa, ale w dziełach swych był raczej muzykiem konserwatywnym. Utwory jego odznaczają się wyraźną i pełną polotu tematyką, szeroko rozbudowaną polifonią, zręczną harmonizacją i instrumentacją. Dysonansu używał rzadko i ze smakiem⁵⁰.

Nie można przejść obojętnie obok słów Gwiazdomorskiego traktujących o prowadzeniu rodzinnego biznesu i roli, jaką w tym zakresie odgrywał Gablenz:

Zdawało się, że ten artysta w świecie interesów będzie niedoświadczonym dużym dzieckiem. Było inaczej. Przedsiębiorstwo, którym potem kierować mu przyszło przez blisko ćwierć wieku, objął w stanie zupełnego upadku i dezorganizacji. Wraz ze śp. ojcem swym, potrafił je zreorganizować, zmontować i pchnąć na tory powolnego, ale stałego rozwoju. W prowadzeniu przedsiębiorstwa był zwolennikiem metod uznanych i wypróbowanych, opartych na mocnych i solidnych podstawach. Nie znośił improwizacji, blichtru, ryzyka. Zajmował się w przedsiębiorstwie wszystkim, buchalterją, sprzedażą, stroną techniczną. Był duszą swej fabryki, w której nie znał granic pracy ani co do czasu, ani co do rodzaju roboty⁵¹.

Gablenz znany był również z tego, że pasjonował się wszelkimi nowinkami technicznymi. Tak o tym pisał Gwiazdomorski:

Fabryka rozbudziła w nim wrodzone zamięłowanie i zdolności techniczne. Nikt by nie uwierzył, jak dalece ten prawnik z wykształcenia, a muzyk z zamięłowania, znał się na urządzeniach technicznych swego przedsiębiorstwa, jak je ustawicznie przerabiał i doskonalił, nie rzadko sam stając przy warsztacie. Żyłka techniczna pchnęła go także do automobilizmu. Któż nie pamięta tej szczupłej, wysokiej postaci o młodzieńczej cerze i skroniach dobrze przyproszonych siwizną, prowadzącej z obnażoną głową swą popielatą Lancię. Nie miał szofera, wszelkie reparacje i remonty wozu swego starał się zawsze robić sam. Cóż dziwnego, że do swej maszyny był naprawdę przywiązany⁵².

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

A mimo to, jak pisał Gwiazdomorski, Gablenz patrzył dalej i niejako chciał przygotować się również na wieczność:

Przed kilku miesiącami sprzedał ją [maszynę – przyp. R.K.], aby – jak mówił – kupić sobie inny wóz, wóz, do którego kto raz wsiądzie, ten już z niego nie wyjdzie: chciał postawić grób rodzinny. Jeszcze na dwa dni przed śmiercią, wraz z czcigodną swą matką, wybierał na cmentarzu zwierzyńskim miejsce pod grobowiec. Czy przypuszczał, czy wiedział, że kres jego ziemskiej wędrówki jest taki bliski? Czy spodziewał się, że to on właśnie w tak krótkim czasie wraz ze śp. ojcem swym w grobie tym spocznie? Że nie spodziewał się tego nikt z jego bliskich, to pewne. Tym większy ból, tym większy żal po stracie tak niespodziewanej⁵³.

W końcowej części artykułu Gwiazdomorski w pięknych słowach wypowiedział się o człowieczeństwie Gablenza:

W stosunkach osobistych miał śp. Jerzy Gablenz niezwykle dar jednania sobie otoczenia. Spokojny, zawsze zrównoważony, uprzejmy dla wszystkich, ujmował sobie ludzi przede wszystkim bezpośredniością i szczerością. Po zamienieniu z nim kilku słów, czuło się od razu, że nie ma w nim cienia już nie fałszu, ale nawet śladu towarzyskiej frazeologii czy pozorów. Co myślał, to mówił, a jeśli przez to, co mówił, nigdy nikogo nie uraził, w nikim nie zrobił sobie wroga, to tylko dlatego, że był naprawdę niezmiernie dobrym i prawym Człowiekiem⁵⁴.

Przywrócić dziełu życie

Pod takim tytułem 5 listopada 1977 roku ukazał się artykuł Olgierda Jędrzejczyka⁵⁵ napisany z okazji 40. rocznicy śmierci Jerzego Gablenza. Autor przypomniał w nim najważniejsze fakty z życia Gablenza i stwierdził, że „swoją pracą artystyczną [kompozytor – przyp. R.K.] trwale zapisał się w polskiej kulturze”⁵⁶, a jego „dorobek twórczy jest niebagatelny”⁵⁷. Jędrzejczyk przypomniał również operę *Zaczarowane koło* wystawioną na scenie Opery Bytomskiej w 1955 roku. Przywołał fragment recenzji pióra Wojciecha Dzieduszyckiego, opublikowanej na łamach „Życia Warszawy” po jej premierze:

Dramaturgia muzyczna Gablenza w *Zaczarowanym kole* jest może najbardziej zbliżona do tej, jaką reprezentuje *Rusalka* Dworzaka. Symfonicznie potraktowana orkiestra... kształtuje klimat utworu i stanowi niejednokrotnie czynnik rozwijający akcję sceniczną. Szeroko rozbudowane, bardzo melodyjne recitativa przechodzą swobodnie w partie liryczne o dużej śpiewności. Co krok napotykamy w partyturze partie wielkiej piękności, wstrząsające wyrazem dramatycznym⁵⁸.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ O. Jędrzejczyk, *Przywrócić dziełu życie*. Na kopii tego artykułu odręcznym pismem dopisano datę: 5 listopada 1977 roku. Nie podano jednak tytułu gazety, w której artykuł się ukazał. W maszynopisie T. Gablenza kopia tego artykułu oznaczona jest jako „Załącznik XIV-e”.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

Autor przypomniał też, jak zarówno przed II wojną światową, jak i po jej zakończeniu Polskie Radio „nadawało przepiękne melodie dla dzieci autorstwa Gablenza do słów Janiny Porazińskiej”⁵⁹. Jędrzejczyk miał tu na myśli 10 pieśni tworzących cykl *W Wojtusiowej izbie* op. 16. I tak o nich pisał:

Przecież to, czego dokonał artysta na obszarze kompozycji pieśni o zakroju romantycznym – a właściwie neoromantycznym – należy uznać za wartość nieprzemijającą. Decyduje o tym ściśle przylegająca do nastroju wierszy Leopolda Staffa, Antoniego Waśkowskiego, Kazimierza Wierzyńskiego – muzyka w utworach Gablenza. Z pewnością ulegał on tendencjom epoki, ale jego muzyka niemal idealnie przekazuje treści emocjonalne dzieł literackich, które były zaczynem wielu dzieł⁶⁰.

Jędrzejczyk kończy swój artykuł takimi słowami: „Sądzę, że [...] należy zając się zarówno wydaniem obszerniejszych utworów kompozytora, jak i częstszymi ich wykonaniami”⁶¹.

Wydaje się, że misja polegająca na tym, aby Jerzy Gablenz był w polskim środowisku muzycznym coraz bardziej rozpoznawalny, a jego twórczość mogła wyjść z cienia zapomnienia i być obecna w przestrzeni koncertowej – w ostatnim czasie nabrała rozpędu. Dowodem na to są płyty CD z zarejestrowanymi wszystkimi 87 utworami wokalnymi kompozytora oraz jedna płyta z twórczością instrumentalną⁶². W ostatnim czasie powstało też szereg publikacji⁶³ oraz jeden doktorat poświęcony liryce wokalne Gablenza⁶⁴. Twórczość kompozytora stała się również tematem podczas XVIII Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Musica Galiciana: Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty”. Oby więc ów trend utrzymał się jak najdłużej, a twórczość Gablenza na stałe zagościła na scenach operowych i w salach koncertowych.

Bibliografia

Źródła

Źródła archiwalne

Archiwum prywatne autora artykułu (kopie wszystkich utworów wokalnych J. Gablenza).

Gablenz T., *Jerzy Gablenz w korespondencji. Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. III 1.252.327.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Zob. Jerzy Gablenz. *Piano and Chamber Works*, AP0412 (2018).

⁶³ Zob. m.in. R. Kaczorowski, *Twórczość wokalna...*; A. Mikolon, *Twórczość fortepianowa i kameralna Jerzego Gablenza (1888–1937)*, „Notes Muzyczny” 2018, nr 10, t. 2, s. 123–143; eadem, *Świat dziecięcej wyobraźni w polskich pieśniach XX wieku* [w:] *Aktualne zagadnienia światowej kultury artystycznej*, t. 1, Grodno 2018, s. 182–186.

⁶⁴ S. Targosz-Szalonek, *Nieznaną liryka...*

Płyty CD

wydane w wydawnictwie fonograficznym Acte Préalable:

Jerzy Gablenz. Piano and Chamber Works, AP0412 (2018).

Jerzy Gablenz. Songs 1, AP0419 (2018).

Jerzy Gablenz. Songs 2, AP0427 (2018).

Jerzy Gablenz. Songs 3, AP0454 (2019).

Jerzy Gablenz. Songs 4, AP0479 (2021).

Józef Michał Poniatowski. Mass in F, AP0356 (2015).

Otton Mieczysław Żukowski. Opera omnia religiosa 1–8, AP0288 (2013), AP0343 (2015), AP0347 (2015), AP0354 (2015), AP0368 (2016), AP0369 (2016), AP0391 (2017), AP0392 (2017).

René de Boisdeffre. Choral Works, AP0414 (2018).

Władysław Żeleński. Secular Choral Works, AP0363 (2016).

Opracowania

Kaczorowski R., *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Próba systematyzacji*, „Roczniki Teologiczne” 2018, t. LXV, z. 13 (muzykologia), s. 115–125.

Mikolon A., *Nieznane rękopisy 12 nieopisanych pieśni Jerzego Gablenza ze zbiorów Biblioteki Narodowej* [w:] *Musica Galiciana*, t. 18, Rzeszów 2023.

Mikolon A., *Świat dziecięcej wyobraźni w polskich pieśniach XX wieku* [w:] *Aktualne zagadnienia światowej kultury artystycznej* t. 1, Grodno 2018, s. 182–186.

Mikolon A., *Twórczość fortepianowa i kameralna Jerzego Gablenza (1888–1937)*, „Notes Muzyczny” 2018, nr 10, t. 2, s. 123–143.

Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni, cz. I, Kraków około 1925.

Poezje Antoniego Waśkowskiego w pieśni, cz. II, Kraków około 1925.

Targosz-Szałonek S., *Nieznana liryka wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937) w świetle zachowanej korespondencji kompozytora – idiom języka muzycznego*, praca doktorska w dziedzinie sztuki napisana pod kierunkiem dr. hab. R. Kaczorowskiego w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2020, ss. 113 [manuskrypt].

Inne materiały

Booklety dołączone do płyt CD

Kaczorowski R., *Jerzy Gablenz, Songs 1*, wyd. Acte Préalable AP0419 (2018).

Kaczorowski R., *Jerzy Gablenz, Songs 2*, wyd. Acte Préalable AP0427 (2018).

Kaczorowski R., *Jerzy Gablenz, Songs 3*, wyd. Acte Préalable AP0454 (2019).

Kaczorowski R., *Jerzy Gablenz, Songs 4*, wyd. Acte Préalable, AP0479 (2021).

THE VOCAL WORKS OF JERZY GABLENZ (1888–1937) IN THE LIGHT OF RECENT PHONOGRAPHIC ACHIEVEMENTS AND PRIVATE CORRESPONDENCE KEPT IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL LIBRARY IN WARSAW

Abstract

This article is an attempt to present the vocal works of the forgotten Polish composer Jerzy Gablenz (1888–1937). The aim of the article was achieved by presenting the titles and topics of all

87 pieces of vocal lyrics, recorded and released on four CDs. Moreover, based on the typescript prepared by the composer's son, Tomasz, entitled *Jerzy Gablenz in correspondence. Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragments of private correspondence concerning his compositional output*, kept at the National Library in Warsaw, shows the composer's attitude to his creative work, his daily struggles related to running the family factory, reviews of some of his works and posthumous memories.

Keywords: Jerzy Gablenz, Tomasz Gablenz, vocal lyrics, song, private correspondence

Kinga Fink

Uniwersytet Rzeszowski, Polska

**NIECH „TRADYCJA JEGO DZIAŁALNOŚCI
PRZETRWA WIEKI”.
POPULARYZACJA I UPOWSZECHNIANIE DZIEDZICTWA
KAROLA MIKULEGO WE LWOWIE DO 1939 ROKU**

Inspiracją do podjęcia badań nad problematyką obecności muzyki i postaci Karola Mikulego w przestrzeni publicznej Lwowa przełomu XIX i XX wieku był dla mnie artykuł Wiktora Kamińskiego podejmujący próbę określenia uwarunkowań twórczości kompozytorskiej ucznia Chopina, zamieszczony w 17. tomie serii *Musica Galiciana*¹. W podsumowaniu swoich rozważań autor stwierdza m.in.:

przecież często zdarza się, że kompozytor uznawany przez współczesnych za wielkiego i znakomitego twórcę w ciągu kilku lat po śmierci zostaje odsunięty na margines zainteresowań artystycznych i zapomniany przez następne pokolenia.

Tak stało się z większością utworów Mikulego. [...] Trudno wytłumaczyć przyczyny takiego zaniedbania w odniesieniu do różnorodnej i bogatej twórczości Mikulego, ponieważ nie widzę obiektywnego powodu, aby ją lekceważyć, jak to miało miejsce zaraz po jego śmierci i w następnych dziesięcioleciach. Romantyczna istota jego stylu indywidualnego nie straciła do dziś swego uroku, jego najlepsze utwory brzmią atrakcyjnie i poruszają. Chociaż ich autor nie był jednym z najodważniejszych innowatorów, posiadał wysoce profesjonalny warsztat kompozytorski i inwencję melodyczną, które stawiają go w szeregu interesujących i wartościowych twórców drugiej połowy XIX wieku².

Kierując się popartą badaniami sugestią Kamińskiego o braku zainteresowania twórczością Mikulego zarówno w okresie niedługo po śmierci kompozytora, jak i w kolejnych dziesięcioleciach postanowiłam przestudiować prasę lwowską w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące mnie pytania: 1. Czy kompozycje Mikulego gościły w programach lwowskich koncertów w pierwszych dziesięcioleciach od śmierci artysty? 2. Czy nazwisko kompozytora funkcjonowało w lwowskiej przestrzeni publicznej w tym czasie? 3. Jeśli tak, to jakie były formy upowszechniania dzieła ucznia Chopina, dzieła rozumianego jako spuścizna pedagogiczna i pozostawiony dorobek twórczy? Inaczej mówiąc, czy uwypuklone w tytule

¹ W. Kamiński, *Psychospołeczne i receptywne uwarunkowania twórczości kompozytorskiej Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. 17: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021, s. 37–49.

² *Ibidem*, s. 47.

niniejszego opracowania życzenie lwowian – wypowiedziane słowami Ernesta Trilla, profesora Uniwersytetu Lwowskiego, wiceprezesa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, podczas pogrzebu Mikulego 23 maja 1897 roku³ – zostało zmaterializowane i w jakim stopniu oraz jak była budowana narracja na temat kompozytora? Czy artysta, który wykreował „swą pracę i entuzjazmem środowisko, oddane muzyce Szopena z uwielbieniem”⁴, nadal żył w świadomości następnego pokolenia mieszkańców miasta nad Pełtwią?



Ilustracja 1. Portret Karola Mikulego, odbitka fotograficzna na kartoniku wykonana w zakładzie fotograficznym Edwarda Trzemeskiego Hotel Europejski we Lwowie, fot. z lat 1877–1887

Źródło: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, sygn. I.F. 751.

³ „Miejmy nadzieję, że dzięki dziełom, które pozostawił, i dzięki licznemu zastępowi uczniów i uczennic, którzy myśli jego i zasady artystyczne i naukowe z pietyzmem pielęgnować i szerzyć będą, tradycja jego działalności przetrwa wieki”. Cyt. za: *Karol Mikuli*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 27, s. 5.

⁴ S. Niewiadomski, *Fryderyk Franciszek Szopen*, Warszawa 1933, s. 29.

Analizą objęłam źródła prasowe – anonse, notki, recenzje lub sprawozdania z koncertów i wydarzeń artystycznych z udziałem muzyki – publikowane na łamach lwowskich gazet w okresie po śmierci Mikulego aż do 1939 roku, obejmującym zarówno lata autonomii galicyjskiej (1897–1918), jak i okres II Rzeczypospolitej (1918–1939). Wśród interesujących mnie czasopism uwzględniających szeroko rozumianą tematykę muzyczną znalazły się przede wszystkim dzienniki: „Gazeta Lwowska” (1811–1939), „Gazeta Narodowa” (1848, 1862–1915), „Dziennik Polski” (1869–1905), „Kurier Lwowski” (1883–1935), „Słowo Polskie” (1895–1934), „Dzień Polityczny, Społeczny, Ekonomiczny i Literacki” (1904), „Gazeta Poranna” (1910–1935), „Dziennik Ludowy” (1919–1934), „Chwila” (1919–1939) oraz czasopisma poświęcone sztuce: dwutygodnik „Wiadomości Artystyczne” (1897–1901) i miesięcznik „Iris” (1899–1900)⁵.

W moich poszukiwaniach dotarłam do informacji na temat nieznanych wydarzeń z lwowskiego życia muzycznego. Skłaniają one do podjęcia dyskusji wokół daty urodzin ucznia Chopina, która do dziś stanowi kwestię sporną.

Jak wskazują doniesienia prasowe, okazją do zorganizowania we Lwowie pierwszego po zgonie Mikulego koncertu poświęconego jego twórczości stała się pierwsza rocznica śmierci kompozytora. Koncert odbył się 28 maja 1898 roku w Domu Narodnym staraniem kadry nauczycielskiej Koncesjonowanej Szkoły Muzyki Karola Mikulego, która po śmierci kompozytora prowadzona była przez jego żonę Stefanię Mikuli do 1905 roku. Szkoła mieściła się przy ulicy Chorążczyzny 12⁶ i posiadała też filię przy ulicy Pańskiej 11 (od września 1897 roku)⁷. Wśród wykonawców owego wieczoru znaleźli się: pianistki Zdzisława Setmajerówna i Maria Jaskowa (późniejsza Sołtysowa), a także skrzypek Maurycy Wolfsthal i śpiewaczka Zenona Wołoszczakowa⁸, która wystąpiła w zastępstwie figurującej na afiszu Jadwigi Camillowej, oraz chór mieszały Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia” pod dyрекcją Mieczysława Sołtysa. Program koncertu, którego dochód przeznaczono na cele dobroczynne, wypełniły w całości utwory Mikulego – kameralne (*Grand Duo A-dur* op. 26 na skrzypce i fortepian, utwór dedykowany Karolowi Lipińskiemu), fortepianowe (*Polonez* i *Mazurek* – nie podano tonacji utworów), wokalne – pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu oraz utwory chórne (trzy pieśni *a cappella*, m.in. *W lesie*), a ponadto jego opracowania dzieł Chopina (*Allegro de Concert A-dur* op. 46 w aranżacji na dwa fortepiany).

⁵ Pismo „Iris”, organ Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie, ukazywało się w pierwszym roku jako miesięcznik, a w drugim – jako dwutygodnik.

⁶ *Koncert*, „Gazeta Lwowska” 1898, nr 112 (18 V), s. 3: „Kronika”; *Koncert na cele dobroczynne*, „Gazeta Narodowa” 1898, nr 146 (27 V), s. 3: „Kronika”; n., *Z sali koncertowej*, „Gazeta Lwowska” 1898, nr 122 (1 VI), s. 4: „Notatki literacko-artystyczne”; n., *Z sali koncertowej*, „Dziennik Polski” 1898, nr 153 (4 VI), s. 3; M.[ieczysław] S.[ołtys], *W pierwszą rocznicę śmierci...*, „Wiadomości Artystyczne” 1898, nr 16 (1 VI), s. 123–124.

⁷ „Dziennik Polski” 1897, nr 252 (11 IX), s. 3.

⁸ Zob. *Szkoła Muzyki Karola Mikulego* [reklama prasowa], „Gazeta Lwowska” 1898, nr 190 (23 VIII), s. 10.

Mimo iż planowano urządzać we Lwowie coroczne koncerty poświęcone pamięci Mikulego⁹, drugą rocznicę śmierci kompozytora grono pedagogiczne szkoły muzycznej Karola Mikulego wraz z jego rodziną uczciło „cichym nabożeństwem w katedrze ormiańskiej”¹⁰. Z okazji trzeciej rocznicy, w 1900 roku, odbyła się natomiast msza w kościele św. Mikołaja z udziałem chóru Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, który zaśpiewał pieśni żałobne¹¹.

Trzeba jednak podkreślić, że u schyłku XIX wieku kompozycje Mikulego gościły w programach lwowskich koncertów. Okazją do usłyszenia dzieł fortepianowych kompozytora – *Andante con variazioni* op. 15 na 4 ręce i jednego z jego mazurków – były np. popisy uczniów szkół muzycznych Karola Mikulego i Joanny Laureckiej, które odbyły się w chopinowskim roku 1899¹². W listopadzie tego roku podczas koncertu chopinowskiego zorganizowanego przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne wykonano z kolei orkiestrowe opracowania Mikulego mazurków Chopina¹³. Obchody te zaowocowały również publikacją *Mazurka* na fortepian op. 3 Mikulego w dodatku do 7. numeru redagowanych przez Mieczysława Sołtysa „Wiadomości Artystycznych”¹⁴. W tym samym roku publiczność podziwiała utwory chóralskie *a cappella* ucznia Chopina w wykonaniu lwowskiej „Lutni”¹⁵.

Rok później, w kwietniu 1900 roku, przybyły z koncertami do Lwowa Teodor Lierhammer, śpiewak (baryton) o lwowskich korzeniach, wykonał z towarzyszeniem pianisty Viléma Kurza pieśni Mikulego (m.in. *Sehnsucht* *Sechs Lieder* op. 17)¹⁶. Ciekawą informację przynosi anons prasowy koncertu śpiewaczki Marii Kozłowskiej z towarzyszeniem pianisty Włodzimierza Huzara i orkiestry wojskowej 80. pułku pod batutą kapelmistrza Fridricha zorganizowanego przez Mieczysława Sołtysa 9 listopada tego roku, w którym czytamy, iż „połowę dochodu przeznaczają koncertantka na stypendium imienia Karola Mikulego”¹⁷. Niestety, brakuje pełniejszych informacji na temat wzmiankowanego w prasie stypendium, które przypuszczalnie zostało ufundowane po śmierci kompozytora.

⁹ M.[ieczysław] S.[ołtys], *W pierwszą rocznicę śmierci...*, s. 124.

¹⁰ *Zamiast wystawnego nabożeństwa żałobnego*, „Słowo Polskie” 1899, nr 119 (20 V), s. 4.

¹¹ *Żałobne nabożeństwo*, „Gazeta Lwowska” 1900, nr 116 (20 V), s. 3: „Kronika”; „Dziennik Polski” 1900, nr 139 (20 V), s. 2: „Kronika”.

¹² sb. [Stanisław Bursa], *Popisy szkoły muzycznej p. Joanny Laureckiej*, „Wiadomości Artystyczne” 1899, nr 12 (15 VI), s. 107: „Kronika”; St.[anisław] B.[ursa], *Konkurs Konserwatorium galic. Towarzystwa muzycznego, tudzież popisy lwowskich szkół muzycznych*, „Wiadomości Artystyczne” 1899, nr 13 (1 VII), s. 113.

¹³ *Rocznica śmierci Chopina*, „Słowo Polskie” 1899, nr 141 (15 VI), wyd. poranne, s. 4. Por. n., *Rocznica śmierci Chopina*, „Iris” 1899, z. VI (czerwiec), s. 272–273; D.P., *Ku czci Chopina*, „Iris” 1899, z. XII (grudzień), s. 573.

¹⁴ „Wiadomości Artystyczne” 1899, nr 6 (15 III), s. 56: „Kronika”.

¹⁵ S. Bursa, *Z sali koncertowej*, „Wiadomości Artystyczne” 1899, nr 24 (15 XII), s. 197.

¹⁶ F. Neuhauser, *Z sali koncertowej*, „Słowo Polskie” 1900, nr 162 (6 IV), wyd. poranne, s. 2; M. Sołtys, *Koncert dra T. Lierhammera*, „Dziennik Polski” 1900, nr 98 (8 IV), s. 3: „Z sali koncertowej”.

¹⁷ *Koncert Maryi Kozłowskiej*, „Gazeta Narodowa” 1900, nr 307 (6 XI), s. 2: „Kronika”.

Należy odnotować, że kilka dni wcześniej, 5 listopada, odsłonięto wmurowaną w ścianę krużganka Katedry Ormiańskiej we Lwowie tablicę pamiątkową ku czci artysty, finansowaną m.in. z prywatnych datków lwowian, w tym uczniów pianisty¹⁸. Uroczystości towarzyszył koncert, w którym obok dzieł wokalnych Wacława z Szamotuł i Stanisława Moniuszki wykonano chóralną *Modlitwę „Duszo czcij Boga”* op. 32 nr 1 Mikulego do słów Józefa Korzeniowskiego. Na tablicy z czarnego marmuru, wykonanej przez lwowskiego rzeźbiarza Ludwika Tyrowicza, pod osadzonym pośrodku białym marmurowym medalionem dłuta Cypriana Godebskiego, umieszczono napis:

Karolowi Mikulemu

*1819 †1897

znakomitemu pianiście i kompozytorowi,

Dyrektorowi Gal. Towarzystwa muzycznego

Wdzięczni uczniowie i uczennice¹⁹.

W pierwszych latach XX wieku kompozycje Mikulego lub jego opracowania dzieł Chopina wykonywano w stolicy Galicji okazjonalnie, np. podczas koncertów Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego przygotowanych przez Mieczysława Sołtysa²⁰. Niektóre utwory chóralne Mikulego znajdowały się w repertuarze lwowskich towarzystw śpiewaczych. Dużą popularnością wśród zespołów chóralnych terenu Galicji cieszył się utwór *Veni creator* op. 33 na chór mieszany i organy lub fortepian, rozpowszechniany w tym czasie drukiem²¹, który wykonywany był np. przez Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia” podczas koncertów publicznych i uroczystości o charakterze prywatnym (np. ślubów)²².

Dzieła Mikulego (przypuszczalnie utwory kameralne, fortepianowe i pieśni) wykonywano także podczas „Wieczorów na pomnik Chopina” – serii koncertów organizowanych przez Koło Literacko-Artystyczne we Lwowie wiosną 1909 roku, w których udział wzięli lwowscy artyści, a wśród nich pianiści, m.in. uczennice Mikulego – Zdzisława Setmajerówna, Kornelia Parnasowa, Maria Sołysowa,

¹⁸ Na tablicę pamiątkową, „Słowo Polskie” 1900, nr 274 (14 VI), s. 5; M.[ieczysław] S.[ołtys], *W poniedziałek 5-go listopada*, „Wiadomości Artystyczne” 1900, nr 4–5 (10 XI), s. 33–34; *Pomnik Mikulego Karola*, „Wiadomości Artystyczne” 1900, nr 4–5 (10 XI), s. 45; „Kronika”; *Hold pośmiertny*, „Gazeta Narodowa” 1900, nr 307 (6 XI), s. 2; „Kronika”.

¹⁹ Na podstawie fotografii z archiwum autorki.

²⁰ *Echa ze Lwowa*, „Dziennik Poznański” 1904 nr 122 (29 V), s. 2.

²¹ Zob. *Kompletny katalog śpiewów polskich według tytułów, początków słów i przyspiewek* zebrany i w alfabetycznym porządku ułożył J. Woźnicki, 1908, nakład i własność Leona Idzikowskiego w Kijowie.

²² „Nasz Głos” [Kraków] 1902, nr 114 (31 I), s. 3; „Kronika”; K. Czerny, *Ćwierćwiekowa przeszłość Lwowskiego Tow. Śpiewackiego „Lutnia”, jej dążenia, ideały i działalność jako sprawozdanie za lata administracyjne 1905/1906 i 1906/1907*, Lwów 1907/1908, s. 86, 175.

a ponadto Helena Ottawowa, Janina Illasiewiczówna, Jerzy Lalewicz, Henryk Melcer, Stanisław Głowacki, Vilém Kurz²³.

W dużej mierze dzięki spuściźnie pedagogicznej pozostawionej przez Mikulego we Lwowie to właśnie w mieście nad Pełtwią odbyły się w 1910 roku pierwsze na ziemiach polskich oficjalne obchody 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. W tym kontekście zdziwienie budzi fakt, na który zwrócił uwagę Wiktor Kamiński, że do programów koncertowych uroczystości nie wprowadzono choćby jednego dzieła Mikulego, mimo że przecież w Komitecie organizacyjnym obchodów zasiadało wielu jego uczniów²⁴. Pewną rekompensatą wobec tego braku były wygłoszone przez nich referaty poświęcone w całości lub częściowo Mikulemu. Mieczysław Sołtys w swoim wystąpieniu pt. *Karol Mikuli jako teoretyk-kontrapunkcista* nawiązał do nieopublikowanej pracy teoretycznej kompozytora²⁵, a Zdzisława Setmajerówna podniosła jego zasługi jako wydawcy dzieł Chopina i propagatora chopinowskiej idei w pedagogice fortepianowej w referacie pt. *Piękno w muzyce i metodzie Chopina*²⁶. Ciekawostką jest, iż z okazji obchodów rocznicowych redakcja warszawskiego „Przeglądu Muzycznego” (kontynuacja czasopisma „Młoda Muzyka”) przeznaczyła dla swoich prenumeratorów „bezpłatne premium” w postaci 25 *preludów Chopina* w opracowaniu Mikulego²⁷.

W pierwszych latach po odzyskaniu przez Polskę niepodległości kompozycje Mikulego sporadycznie trafiały do programów lwowskich koncertów. Na przykład w programie poranka kameralno-wokalnego zorganizowanego w maju 1920 roku przez Związek Muzyczno-Pedagogiczny znalazło się opracowanie Mikulego *Preludium* op. 28 nr 13 Chopina na kwartet żeński, fortepian i harmonium, w którym partię fortepianową wykonała Zdzisława Setmajerówna²⁸.

Wyrazem szczególnego hołdu lwowian dla Mikulego w okresie międzywojennym były natomiast obchody 100. rocznicy urodzin kompozytora, zainicjowane przez grono jego uczniów, które miały miejsce we Lwowie nie w 1919 (zgodnie

²³ *Wieczory na pomnik Szopena*, „Gazeta Narodowa” 1909, nr 60 (14 III), s. 2: „Kronika”.

²⁴ W. Kamiński, *Psychospołeczne i receptywne...*, s. 47.

²⁵ Praca Mikulego w założeniu miała ukazać się drukiem w języku niemieckim. Fragment artykułu poświęcony omówieniu niniejszej pracy został opublikowany na łamach „Wiadomości Artystycznych”. Zob. *Kanon. Podręcznik teoretyczno-praktyczny do nauki kontrapunktu i kanonu. Napisał Karol Mikuli*, „Wiadomości Artystyczne” 1897, z. 2 (15 I), s. 31–32; W.W., „Wiadomości Artystyczne” 1897, z. 11 (1 VI), s. 180: „Korespondencje Redakcji”.

²⁶ *Lwów w hołdzie Chopinowi. I zjazd muzyków polskich*, „Gazeta Lwowska” 1910, nr 245 (28 X), s. 4; *Cello, Uroczystości szopenowskie we Lwowie*, „Kurier Warszawski” 1910, nr 299 (29 X), s. 2; *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i Pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23. do 28. października 1910. Księga pamiątkowa przedłożona przez Komitet Obchodu*, Lwów 1912, s. 32, 35, 111–116.

²⁷ Zob. reklamy prasowe w: „Słowo Polskie” 1909, nr 601 (24 XII), wyd. popołudniowe, s. 16; „Biesiada Literacka” 1910, nr 1 (1 I), po s. 19.

²⁸ E. Walter, *Z estrady koncertowej (Poranek Polskiego Związku Muzyczno-Pedagogicznego)*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 126 (22 V), s. 6.

z datą zamieszczoną na tablicy pamiątkowej w kościele ormiańskim), lecz w 1921 roku. Był to dobry moment, aby przypomnieć mieszkańcom Lwowa postać ucznia Chopina i jego dokonania.

Na podstawie zapowiedzi prasowych wiadomo, że uroczystości rocznicowe poświęcone Mikulemu planowane były na 11 listopada, finalnie zaś odbyły się 9 grudnia 1921 roku w sali koncertowej (tzw. dużej sali) Polskiego Towarzystwa Muzycznego (PTM) przy ulicy Chorążczyzny 7²⁹. Uznanie dla twórczego dorobku Mikulego pozostawionego we Lwowie wyrazili w swoich przemówieniach Ignacy Dembowski, wiceprezes PTM, oraz Franciszek Neuhauser, profesor Konserwatorium PTM, uczeń Mikulego, który podkreślił, iż „zgasły przed ćwierć wiekiem muzyk był osobistością niezwykłą w dziejach naszej sztuki, punktem świetlanym, w którym wszystko się zbiegało, co świat muzyczny lwowski poruszało”³⁰. Dochód z towarzyszącego uroczystościom koncertu przeznaczono na funkcjonujący we Lwowie od końca XIX wieku fundusz budowy pomnika Chopina³¹. Wykonawcami koncertu, wypełnionego w całości utworami Mikulego i jego opracowaniami dzieł Chopina, byli powszechnie znani lwowscy muzycy i pedagodzy, wśród których znaleźli się oczywiście „ci, którym dane Go było znać i kształcić się pod Jego kierunkiem”³², tj. pianistki Zdzisława Setmajerówna i Zofia Horoszkiewicz grały utwory solowe swojego mistrza, m.in. *Balladę B-dur* op. 21 (Horoszkiewicz), a Kornelia Parnasowa w duecie z Setmajerówną wykonały chopinowskie *Allegro de Concert A-dur* op. 46 w opracowaniu Mikulego³³. Utwór ten prezentowany był już lwowskiej publiczności podczas rocznicowego koncertu w 1898 roku, podobnie zresztą jak *Grand Duo A-dur* op. 26, który tego wieczoru z akompaniamentem fortepianowym Setmajerówny wykonała skrzypaczka K. Bańkowska-Jaworowska. Podczas koncertu zabrzmiały również utwory wokalne Mikulego – pieśni solowe wykonały Klara Pfauowa (Pawińska) i debiutująca na scenie Jadwiga Ziembicka, którym towarzyszył pianista Edward

²⁹ *Uczczenie pamięci Karola Mikulego*, „Gazeta Lwowska” 1921, nr 186 (23 VIII), s. 4: „Notatki literacko-artystyczne”; *Obchód setnej rocznicy urodzin ś. p. Karola Mikulego*, „Gazeta Poranna” [Lwów] 1921, nr 6101 (30 X): „Komunikaty”; *Obchód setnej rocznicy urodzin ś. p. Karola Mikulego*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 257 (31 X), s. 5: „We Lwowie”; *Repertuar koncertowy Biura Koncertowego M. Tuerka*, „Gazeta Poranna” [Lwów] 1921, nr 6166, s. 3: „Kronika”; *Z sali koncertowej*, „Chwila” 1921, nr 1034 (7 XII), s. 6; *Repertuar Biura Koncertowego M. Tuerka*, „Dziennik Ludowy” 1921, nr 289 (11 XII), s. 4.

³⁰ Skróć prelekcji Neuhausera został opublikowany na łamach „Gazety Lwowskiej”. Zob. F. Neuhauser, *Karol Mikuli (W 100-ną rocznicę urodzin)*, „Gazeta Lwowska” 1921, nr 279 (14 XII), s. 5. Por. A. Plohn, *Akademia ku czci Karola Mikulego*, „Chwila” 1921, nr 1041 (14 XII), s. 5: „Z sali koncertowej”; S. Lipanowicz, *Z sali koncertowej. Akademia muzyczna ku uczczeniu 100-letniej rocznicy urodzin Karola Mikulego*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 295 (15 XII), s. 4.

³¹ Zob. *Pomnik Chopina we Lwowie*, „Iris” 1899, z. II (lut), s. 82: „Muzyka”.

³² M.[ieczysław] S.[ołtys], *Akademia muzyczna ku uczczeniu 100-iej rocznicy urodzin Karola Mikulego (1821–1897–1921)*, „Gazeta Poranna” [Lwów] 1921, nr 6172 (12 XII), s. 5: „Z muzyki”.

³³ Por. S. Niewiadomski, *Z muzycznego Lwowa*, „Warszawianka” 1927, nr 148 (31 V), s. 4.

Steinberger. Z kolei religijne utwory chóralne przypomniał chór męski Towarzystwa Śpiewaczego „Echo” pod dyрекcją Jana Rangla³⁴. Zastanawia brak wśród wykonawców koncertu Mieczysława Sołtysa, „z którym do ostatniej chwili [życia – przyp. K.F.] łączyły go [Mikulego – przyp. K.F.] węzły najtkliwszej ojcowskiej miłości i przywiązania”³⁵. Fakt ten należy tłumaczyć przypuszczalnie spadkiem aktywności dyrygenckiej artysty w ostatnich latach jego życia³⁶. Natomiast zamieszczenie na łamach „Gazety Porannej” sprawozdania z tej uroczystości pióra Sołtysa wskazuje niezbicie, że zasiadał on wśród publiczności³⁷.

Opinie prasowe dotyczące koncertu były na ogół pochlebne. Alfred Plohn wyraził ubolewanie z powodu nieobecności dzieł Mikulego w obiegu koncertowym, bowiem „dopiero w setną rocznicę urodzin” kompozytora „było nam dane dzieła te znowu usłyszeć”³⁸. Zaakcentował jednocześnie, iż „akademia ta wykazała, że kompozycje Karola Mikulego z u p e ł n i e n i e z a s ł u ż e n i e p o s z ł y w n i e p a m i ę”³⁹. W podobnym tonie program koncertu ocenił Stanisław Lipanowicz, sprawozdawca „Kuriera Lwowskiego”, dostrzegając w dziełach Mikulego „wiele polotu, szczerzej inwencji i prostoty w wypowiedaniu się”, mimo że „wszechpotężny wpływ Szopena, jakiemu bez zastrzeżeń ulegał, znalazł w nich swój wykładnik”⁴⁰. Szczególną uwagę recenzenta zwróciły „przepięknie harmonizowane” utwory chóralne⁴¹, którym pochwał nie szczędził również Franciszek Neuhauser, recenzent muzyczny „Gazety Lwowskiej”: „Największy sukces towarzyszył wokalnemu kompozycjom śp. mistrza, bogatym pod względem pomysłowości w melodyce, a harmonizowanym misternie i nadzwyczaj zajmująco. Niektóre z tych pieśni i utworów chóralnych zaliczyć można do najwybitniejszych dzieł nowoczesnej literatury”⁴². W relacji Mieczysława Sołtysa zabrakło natomiast oceny samego repertuaru. Z kolei jego uwagi na temat propozycji interpretacyjnych utworów Mikulego, choć pochlebne, zostały sprowadzone do ogólnikowych zdań⁴³.

³⁴ Jan Nepomucen Rangl-Śmigielski (1877 lub 1878–1931), organista i dyrygent czeskiego pochodzenia. Był kierownikiem artystycznym i dyrygentem chóru „Echo-Macierz” w latach 1913–1929 (z przerwą w 1918 r.). Zob. *Pół wieku pracy Polskiego Towarzystwa Śpiewaczego „Echo-Macierz” we Lwowie. 1886–1936*, Lwów 1936, s. 28; *Działalność „Echa-Macierzy” w cyfrach* [w:] *ibidem*, bez paginacji; T. Błaszczuk, *Śmigielski-Rangl Jan Nepomucen* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J.M. Chomiński, Kraków 1967, s. 245.

³⁵ Cyt. za: Karol Mikuli, „Wiadomości Artystyczne” 1897, z. 11 (I VI), s. 108.

³⁶ M.E. Sołtys, *Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów*, Wrocław 2008, s. 61–63.

³⁷ M.[ieczysław] S.[ołtys], *Akademia muzyczna...*, s. 5.

³⁸ A. Plohn, *Akademia ku czci...*, s. 5.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ S. Lipanowicz, *Z sali koncertowej. Akademia muzyczna...*, s. 4.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² F. Neuhauser, *Z muzyki*, „Gazeta Lwowska” 1921, nr 280 (15 XII), s. 5.

⁴³ Zob. M.[ieczysław] S.[ołtys], *Akademia muzyczna...*, s. 5.

Krytycznym spojrzeniem natomiast objął całe przedsięwzięcie Władysław Gołębiowski, sprawozdawca muzyczny „Dziennika Ludowego”, późniejszy redaktor ukazujących się w latach 1925–1934 „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich”. Jego dezaprobatę wzbudził zarówno program, jak i poziom wykonawczy koncertu: „Akademia muzyczna ku czci 100-letniej rocznicy urodzin Karola Mikulego, oddała kiepską usługę nieboszczykowi, który jako pianista, muzyk i pedagog przez długi szereg lat pracował dla kultury muzycznej Lwowa. [...] Ciepły i uroczysty nastrój wywołany pięknym przemówieniem prof. Neuhausera [...] został zepsuty produkcją muzyczną. Wyobrażam sobie, że trudno było znaleźć wykonawców dla całego szeregu nienadzwyczajnych utworów Mikulego”⁴⁴. W opozycji do zarzutów Gołębiowskiego sytuuje się wypowiedź Neuhausera: „zapoznanie publiczności z kilkoma chociażby utworami, a nie popis wirtuozowski, był celem koncertantek”⁴⁵.

Ujawnienie nieznanych dotąd faktów dotyczących obchodów rocznicowych poświęconych Mikulemu, które odbyły się we Lwowie w 1921 roku, staje się impulsem do podjęcia dyskusji wokół daty jego urodzin. Dotarłam do informacji, które wyraźnie wskazują, że na oryginalnym nagrobku kompozytora na Cmentarzu Łyczakowskim, zrekonstruowanym ponad dekadę temu, w 2010 roku, figurował rok urodzenia 1821⁴⁶. Dlaczego zatem inną datę – rok 1819 – zamieszczono na odrestaurowanej płycie nagrobnej? Oryginalny nagrobek nie zachował się do naszych czasów i przed podjęciem prac restauratorskich przypuszczalnie nie zdołano dotrzeć do źródeł. Nie zamieszczono więc inskrypcji, która w oryginale brzmiała:

Carl von Mikuli 1821–1897⁴⁷

Finalnie na odnowionej płycie umieszczono datę, która widnieje na tablicy pamiątkowej ku czci kompozytora, wmurowanej w ścianę krużganka Katedry Ormiańskiej we Lwowie. Tajemnicą zatem pozostaje kwestia zamieszczenia na tablicy poświęconej artyście, trzy lata po jego śmierci, innej niż na nagrobku daty jego urodzeń. Tym bardziej dziwi fakt, że inicjatorami obu wydarzeń – zarówno ufundowania i uroczystego odsłonięcia tablicy w Katedrze Ormiańskiej w 1900 roku, jak i obchodów rocznicowych w 1921 roku – był krąg uczniów Mikulego, którego trzon stanowili: Zdzisława Setmajerówna, Mieczysław Sołtys i Franciszek Neuhauser, a więc osoby tworzące pierwsze, trzyosobowe grono założonej przez kompozytora w 1888 roku Koncesjonowanej Szkoły Muzyki

⁴⁴ W. Gołębiowski, *Koncert Józefa Śliwińskiego 6. XII. 1921. Akademia muzyczna 9. XII. 1921.*, „Dziennik Ludowy” 1921, nr 291 (14 XII), s. 6: „Z muzyki”.

⁴⁵ F. Neuhauser, *Z muzyki...*, s. 5.

⁴⁶ Zob. S. Niewiadomski, *Z dziejów muzycznego Lwowa. W setną rocznicę urodzin Karola Mikulego*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 289 (22 X), s. 4.

⁴⁷ *Ibidem*.

Karola Mikulego⁴⁸. Czyżby zatem w otoczeniu uczniów Mikulego brakowało jednomyślności w sprawie daty urodzin swojego mistrza?



Ilustracja 2. Portret Karola Mikulego, odbitka fotograficzna na kartoniku wykonana w Zakładzie Malarsko-Fotograficznym Józefa Edera Hotel Angielski we Lwowie, fot. przed 1888 rokiem

Źródło: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, sygn. I.F. 752⁴⁹.

Należy dodać, że sprzeczne informacje dotyczące daty urodzin Mikulego można odnaleźć w źródłach pochodzących z lat życia kompozytora, a następnie w nekrologach i wspomnieniach pośmiertnych jemu poświęconych. Datę roczną urodzin Mikulego – rok 1821 – na łamach prasy warszawskiej podawali m.in. Oskar Kolberg, Aleksander Poliński i Michał Biernacki⁵⁰. Tę samą datę podawały niektóre

⁴⁸ *Koncesjonowana Szkoła Muzyki Karola Mikulego*, „Wiadomości Artystyczne” 1900, nr 12 (30 VI), dodatek: *Klasyfikacja Konserwatorium i lwowskich szkół muzycznych*, s. 8.

⁴⁹ Na odwrocie fotografii odręczny napis czarnym tuszem: „Karol Mikuli dyr. tow. muzycz. 1821–1897 [pogrubienie – K.F.]”.

⁵⁰ Np. O.[skar] K.[olberg], *Karol Mikuli*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 314 (30 IX), s. 133; A. Poliński, *Nasz świat muzyczny*, „Kłosa” 1888, nr 1190 (7 (19) IV), s. 255; *idem*, *Ś. p. Karol Mikuli*, „Ziarno” 1897, nr 21 (27 V), s. 480; † *Karol Mikuli*, „Kurier Warszawski” 1897, nr 139 (21 V), s. 8; M.M. Biernacki, *Karol Mikuli*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 22 (29 V), s. 253–255; *Karol Mikuli*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 27 (2 VII), s. 5.

gazety lwowskie, m.in. redagowane przez Mieczysława Sołtysa „Wiadomości Artystyczne”⁵¹, oraz innego typu źródła⁵². Figurujący na epitafium w Katedrze Ormiańskiej rok 1819, który odnotowała nie tylko lwowska prasa⁵³, został utrwalony w wielu dotychczasowych opracowaniach poświęconych Mikulemu⁵⁴. Nieznane dotąd wydarzenia z 1921 roku stanowią świadectwo uzasadniające dobitnie obowiązującą obecnie datę urodzin Mikulego – 22 października 1821 roku – określoną na podstawie wpisu w księdze metrykalnej Kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Czerniowcach⁵⁵.

Nie ulega wątpliwości, że uroczystości rocznicowe poświęcone Mikulemu miały się przyczynić do przywrócenia i utrwalenia pamięci o kompozytorze wśród lwowian, a towarzyszący im koncert służył popularyzacji jego twórczego dorobku. Jednak w późniejszych latach, aż do wybuchu wojny, nie odbył się we Lwowie żaden większy koncert promujący twórczość kompozytorską ucznia Chopina, a jego dzieła prezentowane były tu sporadycznie, przy okazji koncertów okolicznościowych. Na przykład w maju 1938 roku podczas akademii z okazji uczczenia święta narodowego Rumunii, kraju sąsiadującego z Polską w okresie międzywojennym i pozostającego z nią w sojuszu od 1921 roku, chór mieszany Polskiego Towarzystwa Muzycznego pod kierownictwem Mieczysława Sołtysa wykonał pieśni rumuńskie i polskie Mikulego⁵⁶, a koncert transmitowany był

⁵¹ Karol Mikuli, „Wiadomości Artystyczne” 1897, z. 11 (I VI), s. 166.

⁵² Np. *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 7, Warszawa 1878, s. 471; *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764–1886*, Lwów 1894, s. 306. Rok 1821 podawał też uczeń Mikulego, Raul Koczalski w: *Mein Studium bei Karol Mikuli* [w:] *idem, Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln 1936, s. 9.

⁵³ Karol Mikuli, „Gazeta Lwowska” 1897, nr 116 (22 V), s. 4; † Karol Mikuli, „Słowo Polskie” 1897, nr 117 (22 V), wyd. popołudniowe, s. 2; *Ś. p. Karol Mikuli, „Czas”* [Kraków] 1897, nr 117 (23 V), s. 3; „Kronika”; † Karol Mikuli, „Kurier Rzeszowski” 1897, nr 22 (30 V), s. 2; „Kronika”; *Ś. p. Karol Mikuli, „Kraj”* [Petersburg] 1897, nr 24 (13 VI), s. 33; J.A.S., *Lwów, „Głos”* [Warszawa] 1897, nr 22 (29 (17) V), s. 551: „Z różnych stron”.

⁵⁴ Zob. K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018, s. 102, przyp. 241.

⁵⁵ Zob. K. Fink, T. Mazepa, *Wstęp* [w:] *Musica Galiciana*, t. 17, s. 8. Kwestie dotyczące daty urodzin Mikulego podejmują też: W. Węgrzyn-Klisowska, *Przyczynki do biografii Karola Mikulego* [w:] *ibidem*, s. 15–16 oraz M. Piekarski, *Kompozytor Karol Mikuli 1821–1897*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-karol-mikuli> (10.04.2022).

⁵⁶ Mikuli opracowywał zarówno polskie, jak i rumuńskie pieśni ludowe (O.K., *Karol Mikuli...*, s. 134), a wśród nich sześć *Pieśni ludu polskiego ze zbioru O. Kolberga* na głos i fortepian (Lwów 1862). Pieśni chóralne Mikulego do polskich tekstów w układzie na czterogłosowy chór mieszany *a cappella*, które mogły znaleźć się w programie wspomnianego koncertu, to: *Chorał. Słowa Kornela Ujejskiego. Muzyka Józefa Nikorowicza*. Na cztery głosy ułożył i towarzyszenie fortepianu dodał Karol Mikuli (Lwów 1860), cztery pieśni w tłumaczeniu polskim (Lwów około 1910, lit. Andrejczyna) pochodzące z cyklu *Sieben Lieder* op. 29 na sopran, alt, tenor i bas (Lipsk około 1880) oraz *W odwiecznej ciszy gwiazd* w opracowaniu J. Maklakiewicza na chór mieszany z tekstem H. Jarwicz (Warszawa 1937). Zob. *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, Lwów 1862, nakładem Towarzystwa, s. 19–23; K. Mikuli, *W odwiecznej ciszy*

przez Polskie Radio⁵⁷. Kilka lat wcześniej, w 1932 roku, postać wybitnego lwowianina została przypomniana dzięki dwóm wydarzeniom. W okresie 19 czerwca – 30 września tego roku w budynku Archidiecezjalnego Związku Ormian przy ulicy Ormiańskiej otwarta była Wystawa Zabytków Ormiańskich, którą obejrzało kilka tysięcy osób, a wśród 230 eksponatów pochodzących ze skarbca Katedry Ormiańskiej, kościołów ormiańskich w Stanisławowie i Tyśmienicy, a także lwowskich zbiorów publicznych i prywatnych kolekcji zaprezentowano portret Mikulego pędzla Franciszka Tepy⁵⁸. Z kolei autografy utworów Mikulego pochodzące z kolekcji Kornelii Parnasowej z domu Löwenherz były prezentowane podczas wystawy pamiątek chopinowskich 9–17 października 1932 roku w ramach „Dni Chopina” we Lwowie⁵⁹, które podobnie jak w Krakowie w listopadzie tego roku i innych polskich miastach, przybrały formę minifestiwalu⁶⁰.

Wydaje się, że przyczyną małej popularności dzieł Mikulego we Lwowie przełomu XIX i XX wieku należy poniekąd upatrywać w postawie samego kompozytora, obojętnej na promocję swoich dokonań twórczych. Utwory Mikulego bowiem nie były za życia jego wykonywane u nas zbyt często, gdyż sam kompozytor zdawał się nie raz unikać tego, zamiast pomagać utworom swoim do zdobywania popularności. Kompozytorskiego koncertu nie dawał nigdy, zapewne zasadniczo przeciwnym jednostronności muzycznych produkcji⁶¹.

Trudno zrozumieć to nieco „lekceważące” podejście Mikulego do popularyzacji własnej twórczości i wypływający z jego przekonań brak działań podejmowanych w kierunku „stworzenia odpowiedniego dla niej rezonansu społecznego”⁶², tym bardziej że kompozytor – jak słusznie zauważa Wiktor Kamiński – „miał z jednej strony niemal idealne warunki do sprawdzenia owoców swej

gwiazd... na chór mieszany (słowa: Hanny Jarwicz), Warszawa 1937, F. Grąbczewski, Seria: Wydawnictwo „Chór” nr 80; W. Pięta, *Mikuli Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 264; K. Fink, *Muzyka w życiu...*, s. 105.

⁵⁷ *Akademie w dniu Święta Narodowego Rumunii*, „Gazeta Lwowska” 1938, nr 106 (12 V), s. 3.

⁵⁸ Przedsięwzięcie zostało zrealizowane dzięki działaniom Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa i Archidiecezjalnego Związku Ormian, przy współudziale zaproszonych ludzi nauki. W komitecie wykonawczym wystawy aktywnie działała Bronisława Wójcik-Keuprulian. Zob. *Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie 19.VI.–30.IX. 1932. Przewodnik*, oprac. A. Czołowski i in., Lwów 1932, s. 10–11, 40; R.M. Król-Mazur, *Życie towarzyskie Ormian lwowskich od połowy XIX wieku do 1939 roku*, „Res Historica” 2016, nr 42, s. 215.

⁵⁹ W komitecie organizacyjnym festiwalu zasiadali wychowankowie Mikulego: Parnasowa, Setmajerówna i Neuhauser. Zob. *9–17 października 1932 R. Dni Chopina we Lwowie* [druk ulotny], Lwów [b.r.], s. 2, tylna strona okładki (bez paginacji). Por. *Polski Kalendarz Muzyczny na rok przebiegający 1920*, red. M. Skolimowski, Warszawa 1920, s. 81.

⁶⁰ Zob. M. Woźna-Stankiewicz, *Upowszechnianie wiedzy o Chopinie w Krakowie i na prowincji w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku* [w:] *Musica Galiciana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 180.

⁶¹ *Z sali koncertowej*, „Gazeta Lwowska” 1898, nr 122 (1 VI), s. 4: „Notatki literacko-artystyczne”.

⁶² W. Kamiński, *Psychospołeczne i receptywne...*, s. 47.

twórczości i usłyszenia swoich dzieł na żywo, przede wszystkim w wykonaniu kolegów i uczniów, w starannym przygotowaniu i na należytych poziomie profesjonalnym”⁶³.

Należy jednak podkreślić, że niebagatelną rolę w popularyzacji muzycznej spuścizny Mikulego we Lwowie w pierwszym ćwierćwieczu po śmierci kompozytora i w upowszechnianiu o nim wiedzy odegrali jego uczniowie, zwłaszcza Mieczysław Sołtys, Zdzisława Setmajerówna i Franciszek Neuhauser, inicjatorzy najważniejszych w mieście wydarzeń upamiętniających kompozytora, a także Joanna Laurecka.

Mieczysław Sołtys zapisał się jako organizator i dyrygent koncertów poświęconych Mikulemu. Z kolei Zdzisława Setmajerówna (zm. 1936), uznana we Lwowie pianistka i pedagog⁶⁴, uchodziła w mieście nad Pełtwią za „jedną z najwybitniejszych uczennic ś.p. K. Mikulego, którego znakomitą metodę gry fortepianowej i klasyczną interpretację kompozycji Chopina umiała [...] zrozumieć i sobie przyswoić”⁶⁵. Jako propagatorka tradycji stylu chopinowskiego przekazanego przez Mikulego występowała z recitalami muzyki Chopina, także w ramach Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich we Lwowie razem ze Stanisławem Niewiadomskim w roli prelegenta⁶⁶. W duchu zachowanych „z całym pietyzmem tradycji mikulowskich”⁶⁷ kształciła swoich uczniów początkowo w Koncesjonowanej Szkole Muzyki Karola Mikulego, a następnie w prowadzonej przez siebie prywatnej szkole muzycznej przy ulicy Sykstuskiej 40⁶⁸. Co prawda kompozycje fortepianowe Mikulego figurowały w jej szerokim repertuarze koncertowym, obejmującym zarówno dzieła włoskich i francuskich klawesynistów, Bacha, Beethovena, Liszta, jak i utwory polskich kompozytorów, m.in. Melcera, Paderewskiego, Różyckiego, Stojowskiego, ale najprawdopodobniej wykonywała je wyłącznie okazjonalnie⁶⁹. Natomiast należąca do grona wybitnych lwowskich pedagogów pianistka Joanna Laurecka, właścicielka najdłużej funkcjonującej we Lwowie prywatnej szkoły muzycznej, utwory Mikulego wprowadzała

⁶³ *Ibidem*, s. 45.

⁶⁴ n., *Z sali koncertowej*, „Gazeta Lwowska” 1898, nr 122 (1 VI), s. 4: „Notatki literacko-artystyczne”; js., *Popis*, „Dziennik Polski” 1903, nr 285 (21 VI), s. 2: „Kronika”, E. Walter, *Z estrady koncertowej (Poranek Polskiego Związku Muzyczno-Pedagogicznego)*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 126 (22 V), s. 6; *Z karty żalobnej*, „Chwila” 1936, nr 6152 (7 V), s. 10.

⁶⁵ *Wieczór muzykalno-deklamacyjny*, „Gazeta Narodowa” 1902, nr 115 (27 IV), s. 3: „Ruch artystyczno-literacki”.

⁶⁶ *Powszechne wykłady uniwersyteckie*, „Gazeta Narodowa” 1910, nr 280 (8 XII), s. 2: „Kronika”; *Audycje radiowe*, „Kurier Lwowski” 1934, nr 284 (15 X), s. 8.

⁶⁷ *Doroczny popis szkoły muzyki Karola Mikulego*, „Dziennik Polski” 1900, nr 184 (5 VII), s. 2: „Kronika”.

⁶⁸ *Zdzisława Setmajerówna* [reklama prasowa], „Kurier Lwowski” 1932, nr 243 (1 IX), s. 11; 1933, nr 260 (18 IX), s. 10.

⁶⁹ n., *Koncert*, „Gazeta Lwowska” 1892, nr 117 (22 V), s. 4: „Notatki literacko-artystyczne”; *Z sali koncertowej*, „Gazeta Narodowa” 1913, nr 86 (13 IV), s. 3: „Ruch artystyczno-literacki”.

do nauczania. Fakt ten potwierdzają doniesienia prasowe relacjonujące popisy uczniów jej szkoły oraz opracowany przez nią podręcznik nauczania gry na fortepianie, w którym zamieściła praktyczne wskazówki dotyczące techniki gry, odwołując się zarówno do rekomendacji Mikulego, jak i do jego utworów fortepianowych⁷⁰.

Niemalą rolę w popularyzowaniu wiedzy o Mikulim odegrały też wypowiedzi krytyczno-muzyczne Mieczysława Sołtysa i Franciszka Neuhausera publikowane na łamach lwowskiej prasy. Ich artykuły i recenzje z koncertów, zawierające ogólną charakterystykę utworów ucznia Chopina z punktu widzenia ich wartości artystycznej, jak i w odniesieniu do niektórych elementów kompozycyjnych i wyrazowych, w pewnym sensie „uprzystępniały” dzieła publiczności, pełniąc funkcję swego „rodzaju pomocy w odkryciu i zrozumieniu różnego typu walorów dzieła”⁷¹.

Działania podejmowane przez uczniów Mikulego w kierunku upowszechniania twórczego dorobku swego mistrza nie były jednak na tyle skuteczne, aby zapewnić stałą obecność artysty i jego twórczości w lwowskiej przestrzeni kulturowej przełomu XIX i XX wieku. Mimo iż uroczystości rocznicowe w 1921 roku dowiodły, że kompozycje Mikulego przedstawiają wysoką wartość artystyczną i zasługują na większą uwagę oraz stałą obecność w programach koncertowych, wcześniejsze zaniedbania związane z popularyzacją kompozytorskiej spuścizny w konsekwencji doprowadziły do sytuacji, w której niemal 25 lat po śmierci Mikulego „oryginalne jego kompozycje poszły już w zapomnienie i nie bywają wykonywane”, a za „najcenniejszy dorobek artystyczny” kompozytora uznawane jest krytyczne wydanie dzieł Chopina⁷².

Na koniec warto wspomnieć, że nazwisko Mikulego w omawianym okresie pojawiało się na łamach prasy, także lwowskiej, nie tylko w kontekście biografii jego uczniów – wybitnych pianistów tej miary, co Raul Koczalski, Mieczysław Horszowski, Maurycy Rosenthal, Aleksander Michałowski, a także Franciszek Neuhauser i Mieczysław Sołtys⁷³. Nazwisko ucznia Chopina figurowało też w wielu reklamach prasowych, stając się niejako magnesem zapewniającym lokalny rozgłos

⁷⁰ *Podręcznik nauczania gry na fortepianie przeznaczony dla młodych wstępujących do zawodu nauczycielek* napisała Joanna Laurecka, uczennica Karola Mikulego, kierowniczka szkoły muzycznej we Lwowie, Lwów 1908, s. 19, 21, 54, 59, 70.

⁷¹ M. Woźna-Stankiewicz, *Upowszechnianie wiedzy...*, s. 162.

⁷² A. Plohn, *Z sali koncertowej...*, s. 5.

⁷³ *Koncerty prof. Michałowskiego w Płocku i we Włocławku*, „Słowo” [Warszawa] 1904, nr 114 (18 V), s. 3; „Teatr i muzyka”; *Wspaniała uczta duchowa* [koncert Raula Koczalskiego], „Nowiny Raciborskie” 1911, nr 35 (23 III), s. 2–3; W. Gołębiowski, *Jubileusz Mieczysława Sołtysa*, „Dziennik Ludowy” 1924, nr 106, s. 2; k. jm., *70-lecie wielkiego mistrza fortepianu. Z okazji koncertu Maurycego Rosenthala*, „Chwila” 1933, nr 4972 (26 I), s. 13; A. Plohn, *Franciszek Neuhauser (W dniu jubileuszu)*, „Chwila” 1934, nr 5369 (4 III), s. 11; S. Niewiadomski, *Dwaj Jubilaci* [Piotr Maszyński i Franciszek Neuhauser], „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 10 (11 III), s. 208; *Zgon ś.p. prof. A. Michałowskiego*, „ABC – Nowiny Codzienne” 1938, nr 313 (18 X), s. 6.

jego wychowankom, mniej znanym pianistom poszukującym posady nauczyciela muzyki, sprzyjając tym samym kreacji ich artystycznego wizerunku⁷⁴, bo jak pisał Stanisław Niewiadomski, we Lwowie „cała plejada tutejszych nauczycieli i nauczycielek zawdzięcza przeważnie wykształcenie swe Mikulemu, bezpośrednio lub pośrednio”⁷⁵. Do grona wychowanków Mikulego, którzy promowali jego dorobek poza Lwowem, należy Aleksander Michałowski. To jego wpływowi zawdzięczamy fakt, że jego uczennica – warszawska pianistka i kompozytorka Lucyna Robowska (1877–1957), propagatorka muzyki polskiej za granicą, wykonywała utwory Mikulego⁷⁶. Drugą osobą w muzycznym środowisku międzywojennej Warszawy, wykształconą pod kierunkiem Mikulego i zaangażowaną w popularyzację wiedzy o kompozytorze, był Stanisław Niewiadomski, który na łamach warszawskiej prasy pisał felietony na temat lwowskiego życia muzycznego⁷⁷. Należy pamiętać również o Raulu Koczalskim, pianiście reprezentującym szkołę Mikulego na świecie. Spuścizna fonograficzna Koczalskiego do dziś stanowi świadectwo przejętej bezpośrednio od Mikulego tradycji chopinowskiej, a jego publikacje są cennym materiałem źródłowym dotyczącym pracy dydaktycznej lwowskiego mistrza zgodnej z metodami nauczania Chopina⁷⁸.

Współcześnie podejmowane są próby przywrócenia Mikulego i jego dorobku do obiegu kultury. Zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie organizowane są wydarzenia artystyczne mające na celu popularyzację twórczości kompozytorskiej twórcy dawnej Galicji⁷⁹. Zauważalny wzrost zainteresowania współczesnych wykonawców twórczymi dokonaniem Mikulego zaowocował nagraniami płytowymi⁸⁰ i publikacjami nutowymi⁸¹. Obserwuje się również obecność utworów

⁷⁴ Reklamy prasowe w: „Gazeta Narodowa” 1900, nr 236 (26 VIII), dodatek, s. 6; „Dziennik Polski” 1903, nr 479 (15 X), s. 3; 1905, nr 477 (15 X), s. 4; nr 491 (24 X), s. 4; nr 554 (1 XII), s. 4; „Dzień Polityczny, Społeczny, Ekonomiczny i Literacki” 1904, nr 231 (9 X), s. 9.

⁷⁵ S. Niewiadomski, *Muzycy i szkoły muzyczne. I., Lwów*, „Myśl” 1891, nr 8 (1 IX), s. 9.

⁷⁶ *Z Konserwatorium*, „ABC – Nowiny Codzienne” 1936, nr 71 (9 III), s. 4; „Fala” 1936, nr 11 (16 III), s. 3.

⁷⁷ Np. S. Niewiadomski, *Z dziejów muzycznego Lwowa...*, s. 4; *idem*, *Z muzycznego Lwowa*, „Warszawianka” 1927, nr 148 (31 V), s. 4.

⁷⁸ Francuskie wydanie: R. Koczalski, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*, Paris 1998, polskie wydanie: *idem*, *Chopin. Wskazówki interpretacyjne*, Warszawa 2020; *idem*, *Jak grał i uczył Karol Mikuli*, „Muzyka” 1937, nr 7–8, s. 216–218; *idem*, *Über die Aufführungen Chopinscher Werke*, b.m.r.

⁷⁹ Koncerty z okazji 200. rocznicy urodzin Mikulego odbyły się m.in. w Warszawie (Pałac na Wyspie w Łazienkach Królewskich, 21 października 2019 roku i 30 października 2021 roku), Rzeszowie (Instytut Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, 18 listopada 2019 roku) i Czerniowcach (25 sierpnia 2021 roku). W programach koncertów znalazły się utwory fortepianowe i kameralne kompozytora.

⁸⁰ Dzieła fortepianowe Mikulego na płytach CD utrwalił m.in. Karol Radziwiłowicz (*The Great Polish Chopin Tradition: Karol Mikuli*, 2012, Selene), Maria Gabrys-Heyke (*Karol Mikuli, Aleksander Michałowski: Piano Works*, wyd. Warsaw 2022, Chopin University Press) i Cyprien Katsaris (*Chopin's Epoque*, 2022, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina).

⁸¹ Wydawnictwo Eufonium opublikowało utwory kameralne i fortepianowe Mikulego, m.in. *Mazurki na fortepian*, red. Bogna Czerwińska-Szymula (2013) oraz *Utwory na klarnet i fortepian*, red. B. Borowicz, A. Miernik (2020).

Mikulego i jego postaci w refleksji naukowej⁸². Wszystkie tego typu przedsięwzięcia mają duże znaczenie dla upowszechniania dziedzictwa ucznia Chopina, który wywarł niebagatelny wpływ na rozwój pianistyki w Europie przełomu XIX i XX wieku. Trzeba jednak jeszcze kilku dziesięcioleci, aby jego spuścizna kompozytorska doczekała się należytego uznania, bo ponad wszelką wątpliwość zasługuje ona na zdecydowanie większą uwagę i stałą obecność w przestrzeni koncertowej.

Bibliografia

Źródła

- Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, Lwów 1862, nakładem Towarzystwa.
Czerny K., *Ćwierćwiekowa przeszłość Lwowskiego Tow. Śpiewackiego „Lutnia”, jej dążenia, ideały i działalność jako sprawozdanie za lata administracyjne 1905/1906 i 1906/1907*, Lwów 1907/1908.
Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda, t. 7, Warszawa 1878.
Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764–1886, Lwów 1894.
Koczalski R., *Jak grał i uczył Karol Mikuli*, „Muzyka” 1937, nr 7–8, s. 216–218.
Koczalski R., *Mein Studium bei Karol Mikuli* [w:] R. Koczalski, *Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln 1936, s. 9–13.
Kompletny katalog śpiewów polskich według tytułów, początków słów i przysłów zebrał i w alfabetycznym porządku ułożył J. Woźnicki, 1908, nakład i własność Leona Idzikowskiego w Kijowie.
Mikuli K., *W odwiecznej ciszy gwiazd... na chór mieszany (słowa: Hanny Jarwicz)*, Warszawa 1937, F. Grąbczewski, Seria: Wydawnictwo „Chór” nr 80.
Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i Pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23. do 28. października 1910. Księga pamiątkowa przedłożona przez Komitet Obchodu, Lwów 1912.
Podręcznik nauczania gry na fortepianie przeznaczony dla młodych wstępujących do zawodu nauczycielek napisała Joanna Laurecka, uczennica Karola Mikulego, kierowniczka szkoły muzycznej we Lwowie, Lwów 1908, z Drukarni W.A. Szykowskiego.
Polski Kalendarz Muzyczny na rok przestępny 1920, red. M. Skolimowski, Warszawa 1920.

⁸² 18–19 listopada 2019 roku Wydział Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego zorganizował XVII Międzynarodową Konferencję Naukową „Musica Galiciana” poświęconą kompozytorowi. Jej pokłosiem jest monografia: *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* [dalej: MG], t. 17: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021. Artykuły poświęcone Mikulemu ukazywały się w serii *Musica Galiciana*, np. O. Wętyczko, *Zasady metodyczne szkół gry na fortepianie wybitnych pianistów – uczniów Karola Mikulego* [w:] MG, t. 14, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 198–209; L. Mazepa, *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] MG, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 55–58; T. Staruch, *Wpływ Fryderyka Chopina na fortepianową twórczość Karola Mikulego* [w:] MG, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 26–42; O. Osadcia, *Spuścizna kompozytorska Józefa Elsnera i Karola Mikulego we współczesnych zbiorach nutowych we Lwowie* [w:] MG, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 225–231. Mikulemu poświęcony został również tom monograficzny „Studiów Chopinowskich” (2021, t. 8, nr 2), a w nim artykuł: M. Piekarski, *Karol Mikuli, uczeń Fryderyka Chopina i dyrektora konserwatorium we Lwowie. W 200. rocznicę urodzin pianisty i kompozytora (1821–2021)*, s. 4–21.

Pół wieku pracy Polskiego Towarzystwa Śpiewaczego „Echo-Macierz” we Lwowie. 1886–1936, Lwów 1936.

Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie 19.VI. – 30.IX. 1932. Przewodnik, oprac. A. Czołowski i in., Lwów 1932.

9–17 października 1932 R. Dni Chopina we Lwowie [druk ulotny], Lwów [b.r.].

Prasa

„ABC – Nowiny Codzienne” 1936, nr 71; 1938, nr 313.

„Biesiada Literacka” 1897, nr 27; 1910, nr 1.

„Chwila” 1921, nr 1034, nr 1041; 1933, nr 4972; 1934, nr 5369; 1936, nr 6152.

„Czas” 1897, nr 117.

„Dziennik Ludowy” 1921, nr 289, nr 291; 1924, nr 106.

„Dzień Polityczny, Społeczny, Ekonomiczny i Literacki” 1904, nr 231.

„Dziennik Polski” 1897, nr 252; 1898, nr 153; 1900, nr 98, nr 139, nr 184; 1903, nr 285, nr 479, nr 477, nr 491, nr 554.

„Dziennik Poznański” 1904 nr 122.

„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 22.

„Fala” 1936, nr 11.

„Gazeta Lwowska” 1892, nr 117; 1897, nr 116; 1898, nr 112, nr 122, nr 190; 1900, nr 116; 1910, nr 245; 1921, nr 186, nr 279–280; 1938, nr 106.

„Gazeta Narodowa” 1898, nr 146; 1900, nr 236, nr 307; 1902, nr 115; 1909, nr 60; 1910, nr 280; 1913, nr 86.

„Gazeta Poranna” [Lwów] 1921, nr 6101, nr 6166, nr 6172.

„Głos” 1897, nr 22.

„Iris” 1899, z. II, z. VI, z. XII.

„Kłosy” 1888, nr 1190.

„Kraj” 1897, nr 24.

„Kurier Lwowski” 1920, nr 126; 1921, nr 257, nr 295; 1932, nr 243; 1933, nr 260; 1934, nr 284.

„Kurier Warszawski” 1897, nr 139; 1910, nr 299.

„Kurier Rzeszowski” 1897, nr 22.

„Myśl” 1891, nr 8.

„Nasz Głos” [Kraków] 1902, nr 114.

„Nowiny Raciborskie” 1911, nr 35.

„Rzeczpospolita” 1921, nr 289.

„Słowo” [Warszawa] 1904, nr 114.

„Słowo Polskie” 1897, nr 117, wyd. popołudniowe; 1899, nr 119, nr 141, wyd. poranne; 1900, nr 162, wyd. poranne, nr 274; 1909, nr 601, wyd. popołudniowe.

„Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 314; 1934, nr 10.

„Warszawianka” 1927, nr 148.

„Wiadomości Artystyczne” 1897, z. 2, z. 11; 1898, nr 16; 1899, nr 6, nr 12–13, nr 24; 1900, nr 4–5, nr 12.

„Ziarno” 1897, nr 21.

Opracowania

Błaszczuk T., *Śmigieński-Rangl Jan Nepomucen* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J.M. Chomiński, Kraków 1967, s. 245.

Fink K., *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018.

- Fink K., Mazepa T., *Wstęp* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. 17: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021, s. 7–11.
- Kamiński W., *Psychospołeczne i receptywne uwarunkowania twórczości kompozytorskiej Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. 17: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021, s. 37–49.
- Król-Mazur R.M., *Życie towarzyskie Ormian lwowskich od połowy XIX wieku do 1939 roku*, „Res Historica” 2016, nr 42, s. 183–219.
- Niewiadomski S., *Fryderyk Franciszek Szopen*, Warszawa 1933.
- Piekarski M., *Kompozytor Karol Mikuli 1821–1897*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-karol-mikuli> (10.04.2022).
- Piğła W., *Mikuli Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, t. 6: *m*, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 263–264.
- Sołtys M.E., *Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów*, Wrocław 2008.
- Węgrzyn-Klisowska W., *Przyczynki do biografii Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. 17: *Karol Mikuli i jego uczniowie w kontekście rozwoju szkolnictwa muzycznego Galicji (z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora)*, red. G. Oliwa, K. Fink, T. Mazepa, Rzeszów 2021, s. 15–24.
- Woźna-Stankiewicz M., *Upowszechnianie wiedzy o Chopinie w Krakowie i na prowincji w pierwszym trzydziestolecu XX wieku* [w:] *Musica Galiciana*, t. 13, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 98–137.

LET “HIS ACTIVITY TRADITION WILL LAST AGES”. POPULARIZATION AND DISSEMINATION OF HERITAGE BY KAROL MIKULI IN LVIV UNTIL 1939

Abstract

The aim of this article is to retrace the presence of Karol Mikuli’s music and personality in the public space of Lviv at the turn of the 19th and 20th centuries. The analysis covered press sources – announcements, notes, reviews or reports on concerts and artistic events involving music – published in Lviv newspapers in the period after Mikuli’s death until 1939, covering both the years of Galician autonomy (1897–1918) and the period of the Second Polish Republic (1918–1939). In her search, the author found information about unknown events from Lviv’s musical life. They lead to a discussion about the date of birth of Chopin’s pupil, which remains a contentious issue to this day.

Keywords: Karol Mikuli, heritage, Lviv, popularization, dissemination, musical life

Wojciech Gurgul

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie, Polska

**POLSKA MUZYKA LUTNIOWA
NA FALACH POLSKIEGO RADIA LWÓW.
WSPÓŁPRACA MARII SZCZEPAŃSKIEJ
I ADAMA FRANCISZKA EPLERA**

W latach 1937–1938 na falach Polskiego Radia Lwów zostały wyemitowane pionierskie dla wykonawstwa muzyki lutniowej w Polsce audycje autorstwa muzykolożki Marii Szczepańskiej oraz gitarzysty i kompozytora Adama Franciszka Eplera. Wśród nich najistotniejszy był cykl trzech audycji *Sylwetki lutnistów staropolskich* z ostatniego kwartału 1938 roku. W trakcie programów prezentowane były kompozycje lutniowe polskich i związanych z Polską twórców przełomu XVI i XVII wieku w gitarowych opracowaniach autorstwa Eplera. Były to utwory m.in. Wojciecha Długoraja, Diomedesa Cato, Jakuba Polaka, Valentina Bakfarka czy Franciszka Maffona. Wystąpienia wzbogacone były komentarzem naukowym Szczepańskiej oraz odczytami Kazimierza Wajdy, czyli słynnego „Szczepcia” z Wesołej Lwowskiej Fali, który prezentował polską poezję dotyczącą lutni autorstwa Jana Kochanowskiego i Wespazjana Kochowskiego. W niniejszym artykule przybliżone zostaną owoce współpracy Szczepańskiej z Eplerem przez pryzmat zachowanych dokumentów: programów radiowych i relacji prasowych opublikowanych w przedwojennych gazetach, a także materiałów z archiwum Marii Szczepańskiej znajdujących się w Bibliotece Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz z prywatnego archiwum Barbary Epler-Matuchniak, córki Eplera. Ukazane zostanie także pionierskie miejsce audycji w historii polskiego wykonawstwa lutniowego i gitarowego, które zaczęło się rozwijać dopiero po II wojnie światowej.

Współpraca Szczepańskiej i Eplera

Urodzona 13 maja 1902 roku w Złoczowie (obecnie Żołocziw na Ukrainie) Maria Klementyna Szczepańska była absolwentką muzykologii w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie kształciła się pod okiem Adolfa Chybińskiego. W latach 1926–1946 pracowała i działała naukowo we Lwowie, gdzie m.in. wykładała na swojej Alma Mater. W 1946 roku na zaproszenie swojego mentora, prof. Chybińskiego, przeniosła się do Poznania i rozpoczęła pracę w tamtejszym

uniwersytecie. Zmarła niespodziewanie 18 października 1962 roku, pochowana została na Cmentarzu Górczyńskim w Poznaniu¹.

Zainteresowania naukowe Szczepańskiej koncentrowały się wokół dawnej muzyki polskiej. Jest autorką prac dotyczących głównie muzyki wokalne², jak również autorką edycji dzieł Mikołaja Zieleńskiego, Adama Jarzębskiego i Wacława z Szamotuł, a także utworów anonimowych. Istotne miejsce w jej badaniach zajmowała polska muzyka lutniowa, którą interesowała się przez całe życie naukowe – wydała szereg artykułów dotyczących tego tematu, a także opracowała we współczesnej notacji dzieła Wojciecha Długoraja, Diomedesa Cato, Jakuba Polaka oraz tańce polskie z tabulatury gdańskiej (przypisywane wówczas błędnie Bartłomiejowi Pękielowi), wydane w serii *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*. W swych planach naukowych miała przygotowanie publikacji zatytułowanej *Studia z historii muzyki lutniowej w Polsce w XVI i XVII w.*³; była również wskazana przez Józefa Michała Chomińskiego w liście z 1954 roku jako potencjalna autorka opracowań polskiej muzyki lutniowej w założonej przez niego w 1951 roku serii *Monumenta Musicae in Polonia*⁴. Niestety, nagła śmierć Szczepańskiej nie pozwoliła zrealizować tych dalekosiężnych zamiarów.

Tuż przed wojną związała się z Polskim Radiem Lwów⁵. W 1939 roku prowadziła, prócz omówionych w dalszej części tekstu trzech audycji z cyklu *Sylwetki*

¹ Zob. H. Rudnicka-Kruszewska, *Maria Szczepańska* [w:] *50-lecie powołania Katedry Muzykologii przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, red. K. Winowicz, Poznań 1974, s. 123, 125, 128, 132.

² Przywołam tutaj tylko kilka przykładowych tytułów jej artykułów: *O dwunastogłosowem „Magnificat” Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611*; *Do historii polskiej pieśni w XV wieku*; *Do historii muzyki wielogłosowej w Polsce w XV wieku i Hymn ku czci św. Stanisława z XV wieku*. Działalność naukowa Szczepańskiej nie doczekała się jeszcze opracowania w formie pełnej bibliografii; lukę tę niewątpliwie należałoby zapłacić, bowiem jak pisze w swym eseju *„Odrodźmy się w muzyce!” Esej o muzyce w polskich czasopismach kobiecych oraz roli kobiet jako krytyków muzycznych (do 1939 roku)* Magdalena Dziadek, Szczepańska to jedna z trzech muzykolożek „które stanowiły filary przed- i powojennej muzykologii polskiej (Lissa, Łobaczewska, Szczepańska)”. Zob. M. Dziadek, L.M. Moll, *Odrodźmy się w muzyce! muzyka na łamach polskich czasopism kobiecych i „kobieta” krytyka muzyczna 1818–1939*, Katowice 2005, s. 57.

³ Zob. M. Szczepańska, *Nieznaną tabulaturę lutniową krakowską z drugiej połowy XVI stulecia* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin*, Kraków 1950, s. 213. O zamiarze tym informowała także we wstępach do edycji utworów Cato, Długoraja i Polaka w serii *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*.

⁴ Zob. B. Muszkalska, *Postać Marii Szczepańskiej w świetle materiałów archiwalnych* [w:] *Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy*, red. M. Gołąb, Wrocław 2005, s. 137.

⁵ Ze względu na ograniczenia dotyczące rozmiaru niniejszego tekstu nie podjęto w nim tematyki związanej z historią Polskiego Radia Lwów. Należy jedynie zaznaczyć, że historia lwowskiej rozgłośni Polskiego Radia nie doczekała się jak dotąd syntetycznego opracowania. Najpełniejsze w tym względzie są na ten moment wspomnienia Czesława Halskiego. Zob. C. Halski, *Polskie Radio Lwów*, red. M. Józwiak, Łomianki 2012.

lutnistów staropolskich z 1938 roku, szereg innych odczytów⁶, m.in.: *O kołędach* (20 stycznia 1939 roku)⁷, *Najdawniejszy kompozytor Lwowa (Marcin Leopolda i jego muzyka wielkanocna)* (7 kwietnia 1939 roku)⁸, *Staropolskie pieśni mariańskie* (17 maja 1939 roku)⁹, *Przegląd muzyczny* (20 lipca 1939 roku)¹⁰, jak również dwa wystąpienia zatytułowane *Płyty z objaśnieniami: Koncerty instrumentalne*, gdzie omawiała *Koncert fortepianowy d-moll nr 20 KV 466 Wolfganga Amadeusza Mozarta* (16 czerwca 1939 roku)¹¹ i *Koncert wiolonczelowy h-moll op. 104 Antonína Dvořáka* (14 lipca 1939 roku)¹². Część z nich transmitowana była na całą Polskę poprzez stację Warszawa I (Raszyn).

Współpraca Szczepańskiej z lwowskim radiem rozpoczęła się prawdopodobnie dzięki znajomości z Adamem Eplerem. Wśród dokumentów z archiwum Epler-Matuchniak zachował się niewielki dokument podpisany „Lucyna Szczepańska-Epler / lutniści staropolscy”, na którym znajduje się tekst będący najprawdopodobniej słowami jakiejś piosenki¹³. Sądząc po zanotowanym tam nazwisku, niewykluczone, że Szczepańską i Eplera łączyły jakieś więzy powinowactwa; nie znalazłem jednak śladów rodzinnych kontaktów ani materiałów dotyczących Lucyny Szczepańskiej-Epler w archiwum Szczepańskiej. Warto także zaznaczyć, że dyskusja o roli radia w kreowaniu kultury muzycznej miała miejsce w środowisku lwowskich muzyków i muzykologów, o czym świadczą artykuły m.in. Zofii Lissy, publikowane na łamach czasopisma „Echo. Miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej Lwowa”¹⁴; być może rozważania te były jednym z impulsów do podjęcia radiowej działalności przez Szczepańską.

⁶ Scenariusze większości z wymienionych tu audycji (z wyjątkiem *Przeglądu muzycznego* i drugiego programu *Płyty z objaśnieniami: Koncerty instrumentalne*) zachowały się w jej spuściźnie pod sygnaturą Rkp. 3531/c, znajdującej się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu; o materiałach tych wspominała Muszkalska. Zob. B. Muszkalska, *Postać Marii Szczepańskiej...*, s. 134–135.

⁷ Zob. „Radio dla Wszystkich” 1939, nr 2 (15 I), s. 6.

⁸ Zob. *Sluchajmy dziś radia*, „Chwila” 1939, nr 7199a (7 IV), s. 12.

⁹ Zob. „Radio dla Wszystkich” 1939, nr 20 (14 V), s. 4.

¹⁰ Zob. „Antena” 1939, nr 29 (16 VII), s. XVIII.

¹¹ Zob. „Radio dla Wszystkich” 1939, nr 24 (11 VI), s. 6.

¹² Zob. „Antena” 1939, nr 28 (9 VII), s. XXII. Trzecia audycja z cyklu prowadzona była przez Hildę Mieniewską-Rzepecką, która omawiała *Koncert skrzypcowy D-dur op. 77 Johannesa Brahmsa*. Zob. „Antena” 1939, nr 32 (6 VIII), s. XXII.

¹³ Tekst brzmi: 1. Gdy do rąk biorę lutnię mą / Przystrajam zawsze chętnie ją / W ten pęk, ten pęk / Zielonych wstęg / W ten pęk, zielonych wstęg. / Gdy serenada cicho brzmi / On imię twoje szepce mi / Ten pęk, ten pęk Zielonych wstęg / Ten pęk zielonych wstęg. / 2. Gdy brałem go z twych cudnych rąk / Był świadkiem mych sercowych mąk / Ten pęk, ten pęk / Zielonych wstęg / Ten pęk zielonych wstęg. / On jeden o mych smutkach wie / Wraz ze mną dzieli troski me / Ten pęk, ten pęk / Zielonych wstęg / Ten pęk zielonych wstęg. / 3. Jak wspomnień ślad miłości twej / Pozostał się przy lutni mej / Ten pęk, ten pęk / Zielonych wstęg / Ten pęk zielonych wstęg. / Jak złudny sen odeszłaś ty / Wspomnienie pozostało mi / I pęk, i pęk / Zielonych wstęg / I pęk zielonych wstęg.

¹⁴ Zob. M. Piekarski, *Działalność polskich i ukraińskich wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej (do 1939 roku)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2010, t. 47, s. 90.

Adam Franciszek Epler¹⁵, urodzony 4 października 1902 roku w Złotnikach (obecnie Zołotnyky na Ukrainie), był absolwentem prawa w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie; pracował jako sędzia w Busku, mieście leżącym około 50 km na wschód od Lwowa. Jego pasją była jednak muzyka – był gitarzystą i kompozytorem – a jego aktywność na tym polu była bardzo rozległa i związana w większości z Polskim Radiem Lwów, z którym rozpoczął współpracę dzięki znajomości z Wiktorem Budzyńskim, prawdopodobnie już w początkach działalności lwowskiej rozgłośni¹⁶. Wielokrotnie występował jako członek różnych zespołów (Polski Schrammel, Lwowskie Trio Gitarowe) czy akompaniator. Przede wszystkim jednak przez ponad 10 lat pełnił funkcję dyrygenta Orkiestry Lwowskiego Koła Mandolinistów „Hejnał”, z którą związał się jeszcze w czasie studiów. Dla tego zespołu komponował oraz opracowywał wiele utworów, z zespołem tym także regularnie koncertował, głównie na falach lwowskiego radia (z czego wiele występów transmitowanych było na falach ogólnopolskich)¹⁷. Epler otrzymał nawet propozycję pracy jako kapelmistrz w warszawskim radiu, z powodów rodzinnych i zawodowych odmówił jednak przyjęcia tego stanowiska¹⁸. Wybuch II wojny światowej gwałtownie przerwał tę działalność – Epler zginął zamordowany przez Sowietów na przełomie maja i czerwca 1940 roku. Jego aktywność muzyczna, całkowicie zapomniana po wojnie, stanowi istotne zjawisko w przedwojennej polskiej muzyce mandolinowej (najlepsze pod względem edytorskim wydania utworów na orkiestrę mandolinową¹⁹, liczne koncerty radiowe) i gitarowej (próby zaistnienia rodzimego wykonawstwa na gitarze klasycznej, m.in. poprzez prezentowanie w radiu repertuaru z klasyków literatury gitarowej w ramach działalności Lwowskiego Tria Gitarowego²⁰).

Tańce polskie i *Przy kominku*

Pierwszą audycją zawierającą muzykę lutniową była transmitowana ze Lwowa na całą Polskę audycja okolicznościowa z 23 października 1937 roku, związana

¹⁵ Sam Epler nie używał na co dzień drugiego imienia, jednak autor niniejszego tekstu uznał podczas pracy nad biografią artystyczną Eplera opublikowaną w „Kwartalniku Młodych Muzykologów UJ”, że użycie drugiego imienia Franciszek pozwoli uniknąć pomylenia twórcy z Adamem (Józefem Aleksandrem) Eplerem (1891–1965), pułkownikiem artylerii Wojska Polskiego, autorem książki *Ostatni żołnierz polski kampanii 1939 roku*, który również związany był ze Lwowem.

¹⁶ Polskie Radio Lwów rozpoczęło działalność 15 stycznia 1930 roku. Zob. S. Miszczak, *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Warszawa 1972, s. 118.

¹⁷ Działalność artystyczna Eplera omówiona została szerzej we wspomnianym już artykule opublikowanym na łamach „Kwartalnika Młodych Muzykologów UJ”. Zob. W. Gurgul, *Adam Franciszek Epler (1902–1940) – zapomniany muzyk międzywojennego Lwowa*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020, nr 2, s. 25–60.

¹⁸ Korespondencja autora z Barbarą Epler-Matuchniak, 21 czerwca 2020.

¹⁹ Zob. W. Gurgul, *Polskie druki muzyczne z udziałem gitary wydane w latach 1901–1939. Bibliografia i analiza wybranych publikacji*, Częstochowa 2022, s. 68–70.

²⁰ Zob. W. Gurgul, *Adam Franciszek Epler...*, s. 44–45.

z jubileuszem 15-lecia Orkiestry Koła Mandolinistów „Hejnał”; występ ten był jednocześnie setnym koncertem radiowym zespołu²¹. Prócz orkiestry i solistów (Erazma Kopaczyńska – sopran, Zbigniew Lipczyński – baryton) wystąpiło również Lwowskie Trio Gitarowe w składzie: Adam Epler, Józef Oszczypko, Edward Bednarczuk²², które wykonało wówczas premierowo w Polskim Radiu sześć tańców polskich z XVI i XVII wieku w opracowaniu na trio gitarowe autorstwa Eplera²³. Gitarzysta oparł się w swych aranżacjach na opracowaniach Henryka Opieńskiego wydanych w 1911 roku²⁴. W tym wypadku brak jeszcze informacji o osobie Szczepańskiej; być może współpraca przy projekcie cyklu radiowego

²¹ Zob. *Program radiowy*, „Dziennik Polski” 1937, nr 292 (24 X), s. 11.

²² Józef Oszczypko i Edward Bednarczuk byli gitarzystami obecnie bliżej nieznanymi, najpewniej członkami orkiestry „Hejnału”.

²³ Było to niewątpliwie pierwsze wykonanie tego typu muzyki przez zespół gitarowy. W czasopiśmie radiowym „Fala” znajdują się jednak programy dwóch koncertów z 1934 roku, transmitowanych na falach Polskiego Radia Kraków, podczas których prezentowano utwory lutniowe z tabulatur Jeana-Baptiste’a Besarda i Hansa Neusiedlera. 19 listopada 1934 roku podczas *Drugiego koncertu historycznego z utworów kompozytorów polskich XV i XVI wieku* Zespół Instrumentalny Urzędników Ubezpieczalni w Krakowie zaprezentował „dwa tańce – polski i żydowski lutniści Hansa Newsidlera” (zob. *Polska muzyka XV i XVI stulecia*, „Fala” 1934, nr 7 (15 XI), s. [3]), a 17 grudnia 1934 roku podczas *Trzeciego koncertu historycznego muzyki polskiej (utwory z drugiej połowy XVI wieku)* zespół lutnistów (trzy lutnie i teorba) pod kierunkiem Stefana Syryłły wykonał fantazje Bakfarka i Długoraja z *Thesaurus harmonicus* (zob. „Fala” 1934, nr 11 (13 XII), s. [3]). Obydwa wymienione wyżej koncerty, a także pierwszy z serii, z 15 października 1934 roku, prowadził Zdzisław Jachimecki. Wyjaśnienia wymaga tutaj ów zespół lutniowy – był to z dużym prawdopodobieństwem zespół składający się nie z instrumentów historycznych, a z tzw. lutni romantycznych, zwanych też gitarolutniami, popularnych w pierwszych dekadach XX wieku w krajach kręgu niemieckojęzycznego. Instrumenty te posiadały pudło rezonansowe na kształt dawnych instrumentów lutniowych, strój jednak był identyczny ze strojem gitary; występowały też w wersji z dodatkowymi strunami basowymi – taki właśnie instrument mógł być w tym wypadku nazwany teorbą. Wykonawstwo na historycznych instrumentach lutniowych było w tym czasie jeszcze czymś całkiem nowym; praktyka ta rozwijała się dopiero powoli w dwudziestolecie międzywojennym w zachodniej Europie, m.in. w Wielkiej Brytanii. Zob. R. Erenc, *Lutniowa i vihuelowa muzyka renesansu w świetle wykonawstwa na gitarze współczesnej*, Poznań–Kalisz 2012, s. 12–13; H. Kasperczak, *Lutnia renesansowa dawniej i dziś. Synteza stylów, form i środków wykonawczych w twórczości Toyohiko Satoha*, Poznań 2016, s. 55–69 oraz A. Schlegel, J. Lüttke, *Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The Lute in Europe 2: Lutes, Guitars, Mandolins and Citterns*, Menziken 2011, s. 341–359. Pierwszy (i być może jedyny przed wojną?) występ lutniasty grającego na lutni historycznej (odwołującej się do historycznego budownictwa, jak na ówczesny stan wiedzy) miał w Polsce miejsce najprawdopodobniej w 1930 roku, kiedy to w Warszawie wystąpił Niemiec Hans Neemann, a jego występ transmitowało Polskie Radio (zob. *Słynny lutnista w „Polskim Radjo”*, „Kurjer Polski” 1930, nr 306 (8 XI), s. 7); prawdopodobnie właśnie o tym występie wspominała Szczepańska w swojej recenzji z 1932 roku: „Wybitnym wirtuozem w stylowej grze na lutni jest [...] Hans Neemann, znany ze swego koncertu w Warszawie” (zob. M. Szczepańska, *Alte Meisler der Laute. Eine Sammlung von Lautenwerken aus drei Jahrhunderten bearbeitet und herausgegeben von Hans Neemann. Berlin*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 16, s. 754).

²⁴ Zob. H. Opieński, *Dawne tańce polskie z XVI i XVII wieku*, Warszawa 1911.

zrodziła się po usłyszeniu przez Szczepańską tych utworów w wersji gitarowej (jeśli odrzucimy przy tym hipotezę o łączących ich więzach rodzinnych, bowiem wówczas to ona mogła zainteresować Eplera tą muzyką).



Ilustracja 1. Pamiątkowe zdjęcie tria gitarowego wykonane prawdopodobnie po jubileuszowej audycji „Hejnalu”; na odwrocie znajduje się podpis o treści: Trio gitarowe w składzie Adam Epler, Józef Oszcypko, Edward Bednarczuk wykonało po raz pierwszy w Polskim Radio tańce polskie z XVI i XVII w. w opracowaniu Adama Eplera, dnia 23.10.1937 godz. 20.00–20.45

Źródło: zbiory B. Epler-Matuchniak.

20,00 Koncert rozrywkowy. Wykonawcy: Orkiestra lwowskiego koła mandolinistów „Hejnał” pod dyr. Adama Eplera, trio gitarowe, Erazma Kopaczyńska — sopran, Zbigniew Lipczyński — baryton. 1) a) Karol Kurpiński, opr. A. Eplera: Polonez, b) Stanisław Moniuszko, opr. A. Eplera: Bajka — uwertura, wyk. Orkiestra mandolinistów; 2) Tańce polskie z XVI i XVII wieku wedle rozprawy Henryka Opińskiego, opr. A. Eplera: a) Krzysztof Loeffelholz: Dobry taniec polski (z tabulatury organowej z 1585 r.), b) Mateusz Waisseilus: Taniec polski (z tabulatury lutniowej 1592 r.) c) August Nörmiger: Taniec polski (z tabulatury organowej 1598 r.), d) ***: Volta polonica (z tabulatury lutniowej 1615 r.), e) Albert Długoraj: Chorea polonica (z tabulatury lutniowej 1619 r.), f) ***:

Wyrwany z polskiej tabulatury lutniowej, wyk. Trio gitarowe z XVII w. 3) a) Stanisław Moniuszko: Aria z op. „Hrabina” „Zbudzić się z uludnych snów”, b) Stanisław Niewiadomski: W księżycową noc..., c) Ludomir Różycki: Piosenka Caton z op. „Casanova” wyk. E. Kopaczyńska z tow. orkiestry; 4) a) Kazimierz Bułczyński: Tańce górnośląskie 1. Ułan, 2. Obracany, 3. Drybek 4. Trojek; b) Adam Epler: Na polską nutę wiązanka melodyj ludowych według Glogera wyk. Zbigniew Lipczyński z tow. orkiestry. 20,45 Dziennik wieczorny i 20,55—21,00 Pogadanka aktualna.

Ilustracja 2. Program koncertu z 23 października 1937 roku; muzyka lutniowa widnieje pomiędzy opracowaniami muzyki Moniuszki czy Różyckiego a kompozycjami oryginalnie skomponowanymi na orkiestrę mandolinową, inspirowanymi polskim folklorem.

Epler w swych opracowaniach sięgnął do wydania Opińskiego po tańce o numerach 1, 3, 4, 6, 8 i 11

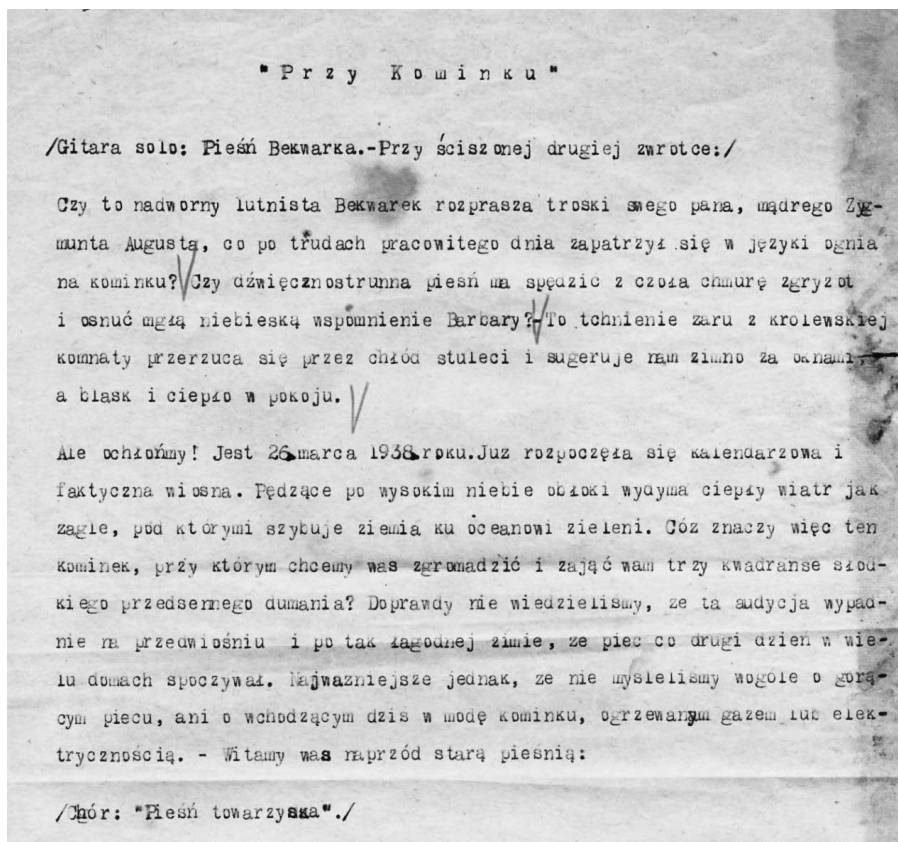
Źródło: „Antena” 4 (1937), nr 42 (17 X), s. XXVI.

Drugą audycją, w której Epler przedstawił polską muzykę lutniową, było słuchowisko *Przy kominku* transmitowane na falach ogólnopolskich z lwowskiego radia 26 marca 1938 roku. W zapowiadany w prasie radiowej jako „lekka audycja muzyczna” programie wystąpili: Anna Tatarczuchówna (sopran; zaanonsonowana jako „śpiew”), Tadeusz Brodzki (tenor, zaanonsonowany jako „piosenkarz”), Władysław Gryczyński (tenor)²⁵ i Adam Epler (gitara), całość opracowali zaś Epler (od strony muzycznej) oraz Jan Łojek²⁶ (warstwa tekstowa)²⁷. W zbiorach Barbary Epler-Matuchniak zachował się scenariusz słuchowiska wraz z częścią materiałów nutowych. Tematyka słuchowiska dotyczyła niedzielного spotkania we lwowskim mieszkaniu, w którym uczestniczyła rodzina ziemianina spod Lwowa. Uczestnicy w przeddzień wiosny 1838 roku spotykają się ostatni raz przy tytułowym kominku przed powrotem na wieś i podjęciem pracy na roli, by wspólnie śpiewać i pożegnać się z miastem. Narrator jest współczesny słuchaczom i opowiada całą scenę z perspektywy „podróżnika w czasie”.

²⁵ Tatarczuchówna to nieznana bliżej wokalistka lwowska; Brodzki i Gryczyński (w materiałach Eplera podpisywany jako „Grycztas”) to duet wokalny występujący w różnych audycjach lwowskiej rozgłośni.

²⁶ Brak o nim informacji biograficznych; w zapowiedzi prasowej nazwisko podane w dopełniaczu: Łojka; być może wersja w mianowniku nie brzmiała Łojek, lecz Łojko.

²⁷ Zob. „Antena” 1938, nr 12 (20 III), s. XXVI.



Ilustracja 3. Fragment pierwszej strony scenariusza słuchowiska *Przy kominku*

Źródło: zbiory B. Epler-Matuchniak.

Autorem oprawy muzycznej był Epler, który podzielił audycję na 13 numerów:

- I. Pieśń Bekwarka
- II. Pieśń towarzyska
- III. Na dolinie zawierucha
- IV. Rusałka
- V. Wiązanie dla dziewczicy
- VI. Pieśń Wojciecha Długoraja
- VII. Czarnobrewka
- VIII. Dzień dobry
- IX. Wieczorny dzwon
- X. Duet Wacława z Oleska
- XI. Dwie lipy
- XII. Dobranoc
- XIII. Pieśń Bekwarka

Opracowania muzyki lutniowej stanowią trzy z nich, z tym że utwór Bakfarka powtórzony był na początku i na końcu audycji, *de facto* były więc dwie kompozycje. W materiałach po kompozytorze nie zachowały się nuty tych lutniowych pieśni; można jedynie przypuszczać, że *Pieśń Bekwarka* to wykorzystana w *Sylwetkach lutnistów staropolskich* galiarda *Non dite mai*, ewentualnie mogła to być kompozycja *Czarna krowa*, wydana w 1929 roku w czasopiśmie „Muzyka” w transkrypcji Ottona Gombosiego²⁸. Wśród zachowanych źródeł znajdują się partie wokalne obydwu głosów tenorowych, a także fragmenty partii sopranu oraz partii gitary II – co wskazuje, że w audycji musiał brać udział jeszcze jakiś drugi gitarzysta, niewymieniony w zapowiedzi radiowej. Opracowania utworów lutniowych przeznaczone były jednak na gitarę solo, co wyraźnie zapisane jest zarówno w scenariuszu, jak i głosie gitary II (zachowały się numery od I do VIII, gdzie I oraz VI oznaczone są jako tacet). Brak głosu gitary I w zachowanych materiałach, czyli tej wykonywanej przez Eplera, jest charakterystyczny dla wszystkich rękopisów znajdujących się w posiadaniu Barbary Epler-Matuchniak, a uratowanych podczas wojny przez żonę kompozytora, Janinę Zofię z domu Wałęga²⁹. Zapewne Epler nuty te przechowywał po prostu w innym miejscu niż zbiór uratowanych partytur.

Należy zaznaczyć, że kompozycje lutniowe Bakfarka, zarówno w wersji oryginalnej, jak i w opracowaniach gitarowych, stawiają przed muzykiem bardzo duże wyzwania wykonawcze. Tym bardziej prawdopodobne jest, że podczas audycji wykonano opracowanie *Non dite mai*, bowiem jest to jeden z najprostszych technicznie utworów Bakfarka³⁰, zaś poziom wykonawczy gry na gitarze w przedwojennej Polsce z braku m.in. ciągłości tradycji wykonawczej (po XIX-wiecznych wirtuozach pokroju Marka Konrada Sokołowskiego czy Stanisława Szczepanowskiego solowe wykonawstwo na gitarze praktycznie zaniknęło) stał na zdecydowanie amatorskim poziomie – Epler nie byłby więc raczej w stanie wykonać *Czarnej krowy* w wersji na gitarę solo.

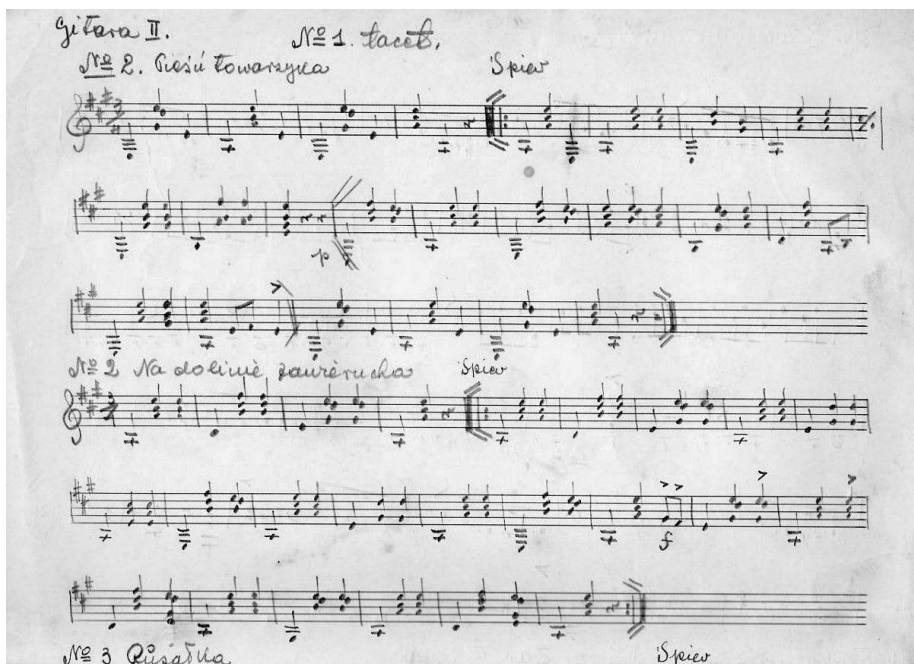
Podobnie jak w przypadku pierwszej audycji, nie ma informacji o udziale Szczepańskiej, lecz o ile w poprzednim wystąpieniu Epler opierał się na wydanych we współczesnej notacji utworach, tak tym razem wykorzystywany utwór Bakfarka – jeśli przyjąć, że było to *Non dite mai* – nie był dostępny w takim wydaniu, użycie go zdecydowanie wymagało więc już współpracy ze Szczepańską. Komentarza wymaga również samo wykorzystanie materiału lutniowego w tej audycji. Zdecydowanie nie wynika ono z kontekstu historycznego – główna część audycji dzieje się w pierwszej połowie XIX wieku, kiedy to lutnia renesansowa

²⁸ Zob. O. Gombosi, *Walenty Bakfark w Polsce*, „Muzyka” 1929, nr 6, s. 299–306.

²⁹ Zob. B. Epler-Matuchniak, AHM_PnW_2611, relacja ze zbiorów Archiwum Historii Mówionej Ośrodka KARTA i Domu Spotkań z Historią, 28 października 2011.

³⁰ Por. np. gitarowe opracowanie autorstwa Dániela Benkő: V. Bakfark, *Einzelne Werke = Miscellaneous Works = Kisebb Művek*, red. I. Homolya, D. Benkő, Budapest 1982, s. 38–39.

i muzyka na nią przeznaczona były tak samo zapomniane, jak w roku prezentacji słuchowiska. Muzyka lutniowa pełniła funkcję „wehikułu czasu”; z racji swej wiekowości miała pomóc słuchaczom odnaleźć się w kreowanej przez artystów sytuacji cofnięcia się w przeszłość.



Ilustracja 4. Fragment pierwszej strony partii gitary II z muzyki do słuchowiska *Przy kominku*; u góry oznaczenie tacet dotyczące pierwszego numeru; widać także błędną numerację dalszych pieśni

Źródło: zbiory B. Epler-Matuchniak.

Sylwetki lutnistów staropolskich

Najistotniejsze z punktu widzenia pierwszych prób wykonawstwa i popularyzowania polskiej muzyki lutniowej były trzy audycje ujęte w cykl *Sylwetki lutnistów staropolskich*, które miały miejsce w ostatnim kwartale 1938 roku i transmitowane były ze Lwowa na falach ogólnopolskich. Audycje były jedną z głównych nowości zapowiadanych w prasie w kontekście nowego, zimowego programu radiowego³¹. Wszystkie trzy przygotowane były przez Szczepańską i Eplera. W materiałach po Szczepańskiej zachowały się ich scenariusze (sygn. Rkp. 3531/c). W całym cyklu

³¹ „Cykle specjalne zawierają wiele atrakcyjnych pomysłów, jak *Sylwetki lutnistów staropolskich*”. Zob. *Sezon zimowy w Polskim Radiu*, „Polska Zbrojna” 1938, nr 269 (29 IX), s. 8.

brał udział ten sam skład wykonawców: Maria Szczepańska jako prowadząca, przybliżająca historię lutni renesansowej w Polsce i objaśniająca prezentowane utwory; Kazimierz Wajda³² recytujący poezje o lutni staropolskich autorów oraz prezentujące wszystkie przykłady muzyczne Lwowskie Trio Gitarowe (w zapowiedziach nazywane triem gitarowym Adama Eplera), w skład którego oprócz Eplera najprawdopodobniej wchodził Józef Oszcypko i – inaczej niż w 1937 roku – Rudolf Szpala (zamiast Edwarda Bednarczuka)³³.



Ilustracja 5. Program I audycji z cyklu *Sylwetki lutnistów staropolskich* zamieszczony w czasopiśmie „Antena”

Źródło: „Antena” 5 (1938), nr 41 z 9 X, s. XIV.

Pierwsza audycja miała miejsce w środę 12 października 1938 roku, w godzinach 16:30–17:00. Przedstawiono wówczas twórczość trzech najsłynniejszych lutnistów działających w odrodzeniowej Polsce: Valentina Bakfarka³⁴, Diomedesa Cato³⁵ i Wojciecha Długoraja³⁶. Część muzyczna przedstawiała się następująco:

³² Kazimierz Wajda (1905–1955) – polski aktor i dziennikarz związany głównie z radiem; słynny Szczepcio z *Wesołej Lwowskiej Fali*, najsłynniejszej przedwojennej audycji radiowej, którą nadawało Polskie Radio Lwów w latach 1933–1938.

³³ Brak informacji o składzie tria w zapowiedziach czy relacjach prasowych, jednak w takim składzie trio wystąpiło na falach radiowych w zbliżonym terminie (3 grudnia 1938 roku). Zob. W. Gurgul, *Adam Franciszek Epler...*, s. 41, 44. Rudolf Szpala był muzykiem-amatorem, gitarzystą i kompozytorem (komponował na orkiestrę mandolinową), członkiem orkiestry „Hejnału”.

³⁴ Valentin Bakfark (1506/1507/1527–1576) – jeden z najsłynniejszych lutnistów XVI wieku, pochodzący z Sasów siedmiogrodzkich. W latach 1549–1566 działał na dworze króla Zygmunta II Augusta.

³⁵ Diomedes Cato (między 1560 a 1565–1627) – włoski lutnista żyjący większość życia w Polsce, działający na dworze króla Zygmunta III Wazy; zmarł w Gdańsku.

³⁶ Wojciech Długoraj (1557/8 – po 1616) – polski lutnista działający m.in. na dworze Samuela Zborowskiego oraz w Niemczech.

- Valentin Bakfark: *Non dite mai*;
- Diomedes Cato: *Preludium, Favorito, Chorea polonica, Galiarda*;
- Wojciech Długoraj: *Vilanella, Fantazja, Chorea polonica, Vilanella*.



Ilustracja 6. Fotokopia końcowej części *Non dite mai* Bakfarka z Krakowskiej tablatury lutniowej, znajdująca się w materiałach Szczepańskiej

Źródło: materiały z archiwum M. Szczepańskiej, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygn. Rkp. 3531/c.

Niestety ani w archiwum Szczepańskiej, ani w materiałach po Eplerze nie zachowały się partytury opracowań kompozycji użytych we wszystkich trzech audycjach. Większość utworów jesteśmy w stanie zidentyfikować na podstawie zapowiedzi i relacji prasowych oraz samych scenariuszy, jednak część kompozycji posiada tytuły pochodzące od formy utworu, których dany kompozytor skomponował więcej niż jedną. W tej sytuacji można jedynie spróbować ustalić, z jakiej tablatury korzystała Szczepańska, tj. które źródło ze znanych obecnie nieobce jej było w 1938 roku.

Utwór Bakfarka³⁷ pochodził z odnalezionej w 1936 roku³⁸ Krakowskiej tablatury lutniowej³⁹, jedynej polskiej tablatury lutniowej o XVI-wiecznej prowe-

³⁷ Bakfark jest prawdopodobnie jedynie autorem tej wersji tego utworu, znanego ze wcześniejszych źródeł, m.in. z *Intabolatura di lauto del divino Francesco da Milano, et dell' eccellente Pietro Paulo Borrono da Milano [...]. Libro secondo* z 1546 roku. Zob. P. Poźniak, *The Kraków Lute Tablature: A Source Analysis*, „Musica Iagellonica” 2004, vol. 3, s. 51, 60–61. Więcej na temat tej kompozycji i jej różnorodnych wersji zob. P. Király, *Non dite mai – ein Bakfark zugeschriebenes Lautenstück in einer Krakauer Lautentablatur* [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Z. Fabiańska, Kraków 2009, s. 147–160.

³⁸ Zob. M. Szczepańska, *Bezczenny zabytek*, „Dziennik Polski” 1936, nr 136 (17 V), s. 20; istnieje pewna nieścisłość dotycząca tej daty, bowiem np. Poźniak w swym artykule podaje rok 1937.

³⁹ Tablatura przechowywana była w Bibliotece Uniwersytetu Jana Kazimierza, po wojnie pozostała we Lwowie (obecnie znajduje się w Bibliotece Naukowej Państwowego Uniwersytetu im. Iwana Franka we Lwowie, sygn. 1400/I) i przez to często jest obecnie nazywana Lwowską tablatką lutniową.

nienicji⁴⁰, którą w swych badaniach szczególnie interesowała się Szczepańska, publikując (już po wojnie) pierwszy artykuł monograficzny na jej temat⁴¹. Kompozycje Długoraja pochodzą najpewniej z dobrze znanego Szczepańskiej wydania *Thesaurus harmonicus* Jeana-Baptiste'a Besarda⁴² z 1603 roku i z rękopiśmiennej tabulatury zwanej Tabulaturą Długoraja⁴³. Najtrudniej ustalić proveniencję utworów Cato, bowiem zachowały się one w bardzo wielu źródłach; jedynie charakterystyczne *Favorito*, jedyny utwór o tym tytule w twórczości Cato, pochodzi na pewno z tabulatury *Delitiae musicae* Joachima van den Hove wydanej w 1612 roku.

Audycja druga odbyła się w środę 9 listopada 1938 roku, w godzinach 16:35–17:05. W eterze zabrzmiała wówczas muzyka Jakuba Polaka⁴⁴ oraz utwory z Tabulatury lutniowej Dusiackiego⁴⁵ i Gdańskiej tabulatury lutniowej⁴⁶. Na program składały się kompozycje:

⁴⁰ Zob. P. Poźniak, *The Kraków Lute Tablature...*, s. 27.

⁴¹ Zob. M. Szczepańska, *Nieznana tabulatura lutniowa krakowska z drugiej połowy XVI stulecia*, s. 192–217; w artykule zawarła transkrypcję *Non dite mai*. Zabytkiem tym, prócz Szczepańskiej i Poźniaka, interesowali się w swych badaniach także Levi Sheptovitsky oraz w ostatnim czasie Kateryna Schöning. Zob. L. Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature from the Second Half of the 16th Century: Discussion and Catalogue*, „Musica Disciplina” 1994, vol. 48, s. 69–97; K. Schöning, *21 hands for playing: on resolving a puzzle from the 'Krakow lute tablature'*, „Early Music” 2019, vol. 47, issue 3, s. 345–360.

⁴² W Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu w materiałach po Szczepańskiej znajdują się transkrypcje szeregu tabulatur lutniowych, w tym tej. Poniższa lista prezentuje zachowane w Poznaniu transkrypcje:

1. Gdańska tabulatura lutniowa, trzy zeszyty: z utworami przypisywanymi Bartłomiejowi Pękielowi oraz dwa z utworami anonimowymi (sygn. Rkp. kolejno 3533/1 z. 1a, 1b, 1c);
2. Tabulatura ze zbiorów Aleksandra Polińskiego, zeszyt oraz luźne karty, będące kopią oryginału (sygn. Rkp. kolejno 3533/1 z. 2a, 2b);
3. Tańce polskie z tabulatury Matthäusa Weissela z 1591 roku (sygn. Rkp. 3533/1 z. 3);
4. Zbiór utworów Wojciecha Długoraja (z *Thesaurus harmonicus* Jeana-Baptiste'a Besarda z 1603 roku) oraz Jakuba Polaka (z *Thesaurus harmonicus* Besarda, *Delitiae musicae* Joachima van den Hove z 1612 roku, *Testudo Gallo-Germanica* Georga Leopolda Fuhrmanna z 1615 roku i *Novus partus* Besarda z 1617 roku), jeden zeszyt (sygn. Rkp. 3533/1 z. 4a);
5. Utwór *Fantazja* Franciszka Maffona (z *Thesaurus harmonicus* Besarda), luźna karta (sygn. Rkp. 3533/1 z. 4b);
6. Zbiór utworów Diomedesa Cato (z *Thesaurus harmonicus* Besarda, *Delitiae musicae* van den Hove, *Testudo Gallo-Germanica* Fuhrmanna i *Flores musicae* Johanna Rudeniusa z 1600 roku), jeden zeszyt (sygn. Rkp. 3533/1 z. 5);
7. Krakowska tabulatura lutniowa: opis rękopisu, odpis karty tytułowej, dwa zeszyty z utworami, poezja zawarta w tabulaturze oraz kopie elementów graficznych (sygn. Rkp. kolejno 3533/1 z. 7a, 7b, 7c, 7d, 7e, 7f).

⁴³ Z tabulatury tej pochodzi *Chorea polonica*; Epler oparł się tu na opracowaniu Opieńskiego, a utwór ten wykonywał w trio już w 1937 roku; Szczepańska w swoich rękopisach nie posiada transkrypcji z tego źródła. Opieński oparł się tu na utworze zatytułowanym *Chor: pol:* zawierającym inicjały A.D., które rozwinął jako Albert (Adalbert) Długoraj.

⁴⁴ Jakub Polak (około 1545 – około 1605) – zwany też Jakubem Reysem, polski lutnista działający większość życia we Francji, związany z dworem króla Henryka III (Henryka Walezego).

⁴⁵ Rękopis znajduje się obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej pod sygn. Mus. ms. 40153; przed II wojną światową przechowywany w Berlinie.

⁴⁶ Rękopis znajduje się obecnie w Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz w Berlinie pod sygn. Ms. Danzig 4022; przed II wojną światową przechowywany w Gdańsku.

- Jakub Polak: *Preludium, Fantazja, Courante*;
- Tabulatura lutniowa Dusiackiego: *Polacco Ballo* i taniec *Zlitujże się ma najmilsza*;
- Gdańska tabulatura lutniowa: *Duda*, trzy *balletti polachi*.

16,35 „Sylwetki lutnistów staropolskich” — audycja w oprac. dr. Marii Szczepańskiej i Adama Eplera (ze Lwowa). Wykonawcy: Trio gitarowe Adama Eplera, Kazimierz Wajda — recytacje, dr. Maria Szczepańska — objaśnienia. 1) Jakub Polak (pocz. XVII w.): a) Fantazja, b) Preludium, c) Courante I, wyk. trio gitarowe, 2) Poezje o lutni Wespazjana Kochowskiego, wykona Kazimierz Wajda, 3) a) Kazimierz Stan. Radomina Dusiacki (1620). Trzy utwory lutniowe, b) Bartłomiej Pąkiel: (1670): Trzy tańce polskie wykona trio gitarowe.

Ilustracja 7. Program II audycji z cyklu *Sylwetki lutnistów staropolskich* zamieszczony w czasopiśmie „Antena”

Źródło: „Antena” 5 (1938), nr 45 (6 XI), s. XV.

D u d a.

Gdy Jan Kochanowski ślaWił Bekwarka wierszem w którym nakazywał grę na lutni pozostawić Bekwarkowi a wszystkim innym grać na dudach, niespodziewał się zapewne, że czasem wypadnie lutni naśladować grę na wiejskich dudach. Otóż z czasów ~~VIII~~ zachował się utwór nieznanego polskiego kompozytora zatytułowany "duda". Jest to wyborna imitacja brzmienia tego dziś na Podhalu, w Żywiecczyźnie i Wielkopolsce jeszcze używanego instrumentu. Dudnia niskie kwinty basowe, a na ich tle rozwija się skromny desen motyłów granych na dudowej piszczalce, motywów powtarzanych ~~nieustannie~~ bez końca i ubogich w swej treści. Nie ulega wątpliwości że nieznanemu kompozytor polski i autor tej "Dudy" napisał żartobliwy utwór wysmiewający wiejskiego dudziarza i jego ubóstwo muzyczne. Posłuchajmy go obecnie, a może komuś z nas przypomni się to, co słyszał w grze naszych już zamierających przedstawicieli muzyki dudowej!

Wnioś
poźniej

3.

Ilustracja 8. Fragment scenariusza drugiej audycji

Źródło: materiały z archiwum M. Szczepańskiej, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygn. Rkp. 3531/c.

Trzy kompozycje Polaka pochodzą najprawdopodobniej, podobnie jak utwory Długoraja, z *Thesaurus harmonicus* Besarda, choć *Courante* mogło być też zaczerpnięte ze zbioru *Delitiae musicae*, a *Fantazja* – z *Testudo Gallo-Germanica*. Utwory z tabulatury Dusiackiego przedstawione były w programie jako kompozycje Kazimierza Stanisława Rudominy Dusiackiego, jednego z posesorów rękopisu; taką opinię, za niemieckim muzykologiem Helmuthem Osthoffem, powtarza Szczepańska w artykule omawiającym m.in. ten manuskrypt, pochodzącym z 1933 roku⁴⁷. Według współczesnych badań Tomasza Jeża⁴⁸ Kazimierz Stanisław Rudomina Dusiacki mógł być jedynie twórcą *Polacco Ballo*; Jeż sugeruje także, że autorem tańca *Zlitujże się ma najmiłsza* mógł być inny członek rodziny Dusiackich, Jan Mikołaj Rudomina Dusiacki⁴⁹. *Balletti polachi*, czyli 40 tańców polskich, przypisywano (od odnalezienia przez ks. Hieronima Feichta w latach 20. XX wieku⁵⁰ rękopisu Gdańskiej tabulatury lutniowej) Bartłomiejowi Pękielowi. Taką informację przez długie lata, w tym podczas audycji, podawała też Szczepańska, która zapoznała się z rękopisem w 1931 roku⁵¹. Dopiero badania Zofii Stęszewskiej pozabawiły te utwory atrybucji Pękiela⁵². Z Gdańskiej tabulatury pochodzi też żartobliwa anonimowa kompozycja zatytułowana *Duda*, naśladująca wiejskiego dudziarza.

Ostatnia, trzecia audycja miała miejsce 19 grudnia 1938 roku, w godzinach 17:30–18:00, a w jej trakcie usłyszeć było można utwory Franciszka Maffona⁵³ i Alexandre’a Gallota oraz szereg anonimowych utworów. Zabrzmiały następujące kompozycje:

- Franciszek Maffon: *Fantazja*;
- Alexandre Gallot: *Balet polonois*;

⁴⁷ Zob. M. Szczepańska, *Z folkloru muzycznego w XVII wieku*, „Kwartalnik Muzyczny” 1933, nr 17–18, s. 27. W artykule tym odwołuje się do *Polacco Ballo* (fol. 12v) i tańca *Zlitujże się ma najmiłsza* (fol. 73v), w scenariuszu słuchowiska mówi zaś jedynie o dwóch *Polacco Ballo*, nie podając tytułu tańca. Drugie *Polacco Ballo* znajduje się w tabulaturze na karcie 14v (nazwane *Ballo Polaco*), jednak ani Szczepańska, ani Jeż o nim nie wspominają, w audycji mowa była więc najprawdopodobniej o *Zlitujże się ma najmiłsza*.

⁴⁸ Zob. T. Jeż, *Tabulatura lutniowa Dusiackiego (PL KJ 40153) jako źródło do historii polskiej muzyki lutniowej* [w:] *Druga Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej*, red. J. Zamuszko, Łódź 1998, s. 36.

⁴⁹ Zob. *ibidem*.

⁵⁰ Zob. A.E. Godek, *Ksiądz profesor dr hab. Hieronim Feicht CM (1894–1967). Biografia*, Lublin 2021, s. 364; M. Szczepańska, *Z folkloru muzycznego w XVII wieku*, s. 28.

⁵¹ Zob. M. Tomsiańska, *Gdańska tabulatura lutniowa D-B Danzig 4022 – uzupełnienia i poprawki*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2019, t. 17, s. 258.

⁵² Zob. M. Tomsiańska, *Gdańska tabulatura lutniowa D-B Danzig 4022*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2012, t. 10, s. 45.

⁵³ Franciszek Maffon (ok. 1539–1593/94) – znany też pod imionami Giovanni Francesco; włoski organista działający w Polsce w II poł. XVI wieku. Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Niezauważona „Fantazja” na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372–376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2009, t. 7, s. 103–122.

- dziewięć utworów na lutnię nieznanych kompozytorów z XVI i XVII wieku: *Taniec polski*, *Volta polonica*, *Rigaudon*, dwa *Menuety*, *Hayducken Tanz*, *Balletto Ungaro*, *Jechał chłop do miasta*, taniec *Wyrwany*.



Ilustracja 9. Program III audycji z cyklu *Sylwetki lutnistów staropolskich* zamieszczony w czasopiśmie „Antena”; w zapowiedzi tej znalazło się dużo błędów w stosunku do zachowanego scenariusza

Źródło: „Antena” 5 (1938), nr 51 (18 XII), s. VI.

W trzeciej audycji Szczepańska opierała się w dużej mierze na już wspomnianej publikacji Opieńskiego z 1911 roku oraz na jej omówieniu z „Kwartalnika Muzycznego”⁵⁴; na trio gitarowe część z nich zaaranżowana została już w 1937 roku. Z opracowania tego pochodzą: *Taniec polski* (nr 3 u Opieńskiego, pochodzący z *Lautenbuch, darinn von der Tabulatur und Application der Lauten Matthäusa Weissela* z 1592 roku), *Volta polonica* (nr 6 u Opieńskiego, pochodząca z *Testudo Gallo-Germanica* Fuhrmanna) oraz taniec *Wyrwany* (nr 11 u Opieńskiego, znajdujący się pierwotnie w obecnie już nieistniejącej XVII-wiecznej tabulaturze polskiej proveniencji, będącej niegdyś własnością Polińskiego, a zniszczonej w czasie wojny⁵⁵). Z owego zniszczonego rękopisu pochodziły także *Rigaudon* (zapisany w oryginale jako *Rygodan*) i dwa *Menuety*. Po utwory *Hayducken Tanz*, *Balletto Ungaro* i *Jechał chłop do miasta* powtórnie sięgnęła Szczepańska do Gdańskiej tabulatury

⁵⁴ Zob. H. Opieński, A. Simon, *Objaśnienia do dodatku nutowego: Dawne tańce polskie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, nr 1, s. 105–110.

⁵⁵ Utwory z manuskryptu przetrwały w transkrypcji Szczepańskiej (sygn. Rkp. 3533/1 z. 2b). O innych tabulaturach lutniowych z kolekcji Polińskiego zob. G. Joachimiak, *From the collection of the Polish musicologist Aleksander Poliński: On the provenance of two lute tablature manuscripts held in the Bibliothèque nationale in Paris*, „Muzyka” 2019, nr 3, s. 18.

lutniowej, a pierwotnie najprawdopodobniej organowa *Fantazja* Franciszka Maffona⁵⁶ pochodziła z wielokrotnie już przywoływanego *Thesaurus harmonicus*.

Na osobne omówienie zasługuje utwór Alexandre'a Gallota (jeden z dwóch *Balet polonois* będących ostatnimi dwiema kompozycjami w zbiorze *Opieńskie-go*, tj. numery 13 i 14). W literaturze istnieje bardzo duże zamieszanie, jeśli chodzi o lutnistów nazwiskiem Gallot. W audycji przedstawiano utwór jako autorstwa Antoine'a Gallota, francuskiego lutnisty związanego z dworem króla Władysława IV Wazy, a zmarłego w Wilnie w 1647 roku. Obie kompozycje ze zbioru *Opieńskiego* pochodzą z Tabulatury René Millerana z 1725 roku. Autor podpisany tam jest jako Gallot d'Angers. *Opieński* w swym wydaniu założył, że są to utwory Antoine'a; obecnie uważa się jednak, że autorem jest Alexandre Gallot (około 1625–1684)⁵⁷.



Ilustracja 10. *Fantazja* Maffona

Źródło: materiały z archiwum M. Szczepańskiej, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygn. Rkp. 3533/1 z. 4b.

⁵⁶ W powojennym wydaniu trzech utworów Maffona w edycji Poźniaka pisze on, że pierwszą osobą, która powiązała tę kompozycję z Franciszkiem Maffonem, był Chybiński piszący o tym w swej publikacji *Słownik muzyków dawnej Polski* z 1949 roku. Jak widać jednak z programów audycji, Szczepańska mówiła o tej atrybucji ponad 10 lat wcześniej – co nie zmienia faktu, że mogła tę informację uzyskać właśnie od Chybińskiego. Zob. F. Maffon, *Madrygal i Greghesca na chór a capella, Fantazja na lutnię*, ed. P. Poźniak, Kraków 1970, s. VII.

⁵⁷ Tak opisane jest to źródło np. w RISM: 840018238.

Uzupełnieniem każdego programu była poezja staropolskich autorów przedstawiana przez Kazimierza Wajdę. W wyborze odczytywanych wierszy Szczępańska opierała się zapewne na artykule Chybińskiego publikowanym w częściach na przełomie 1927 i 1928 roku, poświęconym m.in. przedstawieniom lutni w polskiej poezji⁵⁸. Pierwszą audycję wypełniła poezja Jana Kochanowskiego, w drugiej zabrzmiały wiersze Wespazjana Kochowskiego. Według zapowiedzi prasowej podczas trzeciej części cyklu Wajda przedstawił fragmenty utworów literatury mieszczańskiej zebranych w wydanej w 1925 roku książce *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku* autorstwa Karola Badeckiego⁵⁹, jednak w żadnej z tych publikacji nie znajdują się wiersze poświęcone *stricte* lutni, a jedynie drobne odniesienia do niej.

Dwie z trzech audycji doczekały się recenzji autorstwa sprawozdawcy muzyczno-radiowego publikującego pod inicjałami J.P. w krakowskim dzienniku „Czas”. O pierwszej pisał: „Był to koncert dla radiosłuchaczy niewątpliwie pouczający. Tym większą zaś przedstawiający atrakcyjność, że zabytki muzyki lutniowej są ogółowi nieznane i mało dostępne”⁶⁰; drugą scharakteryzował w podobny sposób: „[audycja – przyp. W.G.] miała niewątpliwie dla niejednego radiosłuchacza posmak atrakcyjności. Wszakże zapoznała nas ona z kilkoma ciekawymi polskim zabytkami muzycznymi z XVII stulecia [...]. Są to kompozycje niedawno odnalezione, ogółowi społeczeństwa dotąd zgoła nieznane”⁶¹. Nie zachowała się relacja z trzeciego ogniwa spotkań z lutnistami – recenzent w swojej stałej rubryce *Muzyka w Radio* w wydaniu z 20 grudnia 1938 roku nie wspominał nic o muzyce lutniowej.

Epler, zajmując się opracowaniami na trio gitarowe, sięgnął w swojej działalności nie tylko po muzykę lutniową; aranżował także muzykę lekką czy ludową (np. cykl 15 miniatur opartych na ludowej muzyce rosyjskiej *W zielonym gajku*)⁶². Wszystkie te opracowania trzeba jednak uznać za zaginione. Trudno więc określić, jak wyglądały dzieła lutniowe w wersji na trzy gitary; nie były to na pewno opracowania tego typu, jakie powstają dla jednorodnych zespołów gitarowych obecnie, tj. starające się zachować odpowiednie proporcje w podziale materiału muzycznego czy roli w prowadzeniu narracji pomiędzy poszczególnymi partiami. Epler opierał się raczej na doświadczeniu wyniesionym z pracy w orkiestrze mandolinowej, nawiązując do sekcji tego rodzaju zespołów; podział głosów mógł więc prezentować się dwójako (zależnie od gęstości faktury utworu lutniowego), co zobrazowano w tab. 1.

⁵⁸ O lutni i lutnistach mowa była w dwóch pierwszych częściach tekstu. Zob. A. Chybiński, *Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII wieku*, „Śpiewak” 1927, r. 8, nr 11, s. 105–107, nr 12, s. 117–120.

⁵⁹ Ewentualnie z wydanego trzy lata później uzupełnienia pt. *Zabytki literatury mieszczańskiej w Bibliotece Kórnickiej*.

⁶⁰ J.P., *Muzyka w radio*, „Czas” 1938, nr 288 (20 X), s. 13.

⁶¹ J.P., *Muzyka w radio*, „Czas” 1938, nr 314 (15 XI), s. 13.

⁶² Zob. W. Gurgul, *Adam Franciszek Epler...*, s. 41–42.

Tab. 1. Potencjalny rozkład głosów w opracowaniach na trio gitarowe

Trio gitarowe	Odniesienie do głosów orkiestry mandolinowej (wersja I)	Odniesienie do głosów orkiestry mandolinowej (wersja II)
gitara I	mandolina I (melodia)	mandolina I (melodia)
gitara II	mandolina II lub mandola (uzupełnienie harmoniczne prowadzone wspólnie z melodią lub drugi głos melodyczny)	gitara (podstawa harmoniczna)
gitara III	gitara, bas (podstawa basowo-harmoniczna)	bas (podstawa basowa)

Powojenna recepcja polskiej muzyki lutniowej w środowisku gitarzystów i lutnistów w Polsce

Opisane powyżej wykonania polskiej muzyki lutniowej na falach radiowych pozwoliły w sposób incydentalny zapoznać się z tym zapomnianym wówczas polskim dziedzictwem muzycznym radiosłuchaczom z całej Polski. Była to więc, choć pionierska, jednak właśnie możliwość jednorazowa, dostępna tylko w czasie trwania danej audycji. Aby muzyka ta mogła być w Polsce znana szerzej, poza bardzo wąskim gronem muzykologów, a dalej – by mogła być wykonywana i słuchana, nastąpić musiało szersze udostępnienie materiałów nutowych związanych z tą twórczością. Zaczęło to następować dopiero po wojnie, 13 lat od ostatniej audycji w lwowskim radiu, za sprawą serii *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*⁶³. W tym cyklu wydawniczym, zapoczątkowanym jeszcze w 1928 roku przez Adolfa Chybińskiego⁶⁴, Szczepańska poczęła publikować muzykę lutniową w 1951 roku, kiedy to ukazał się zeszyt zatytułowany *Jakub Polak. Preludia, fantazje i tańce na lutnię*, noszący 22. numer w serii wydawniczej⁶⁵. Kolejne dwa zeszyty pod redakcją Szczepańskiej ukazały się w 1953 roku: *Wojciech Długoraj. Fantazje i wilanele na lutnię* (nr 23)⁶⁶ oraz *Diomedes Cato. Preludia,*

⁶³ Pojedyncze utwory lutniowe ukazywały się już dużo wcześniej, jak w przypadku wspomnianego już kilkakrotnie fortepianowego zbioru *Dawne tańce polskie z XVI i XVII wieku* Henryka Opieńskiego. Po wojnie seria *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* ukazywała się pod egidą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

⁶⁴ Zob. M. Piekarski, *Działalność polskich...*, s. 76.

⁶⁵ Zob. J. Polak, *Preludia, fantazje i tańce na lutnię*, red. M. Szczepańska, Kraków 1951.

⁶⁶ Zob. W. Długoraj, *Fantazje i wilanele na lutnię*, red. M. Szczepańska, Kraków 1953; w 1964 roku ukazało się drugie wydanie, pod redakcją Poźniaka i z gitarowym opracowaniem utworów autorstwa Tadeusza Musiałka. Zob. W. Długoraj, *Fantazje i wilanele na lutnię*, red. P. Poźniak, oprac. T. Musiałek, Kraków 1964.

fantazje, tańce i madrygały na lutnię (nr 24)⁶⁷, ostatni zaś w 1955 roku: *Bartłomiej Pękiel. 40 utworów na lutnię* (nr 30)⁶⁸.

Pierwszą publikacją nutową z polską muzyką lutniową opracowaną na gitarę była wydana w 1953 roku przez wydawnictwo Czytelnik antologia *Dawna muzyka lutniowa i gitarowa* pod redakcją Józefa Powroźniaka, ze wstępem Tadeusza Żakieja (piszącego pod pseudonimem Tadeusz Marek)⁶⁹. W zbiorze znalazły się (obok utworów m.in. Johanna Kaspara Mertza, Feliksa Horeckiego czy Ferdinando Carullego) kompozycje Bakfarka (*Fantazja*⁷⁰), Polaka (*Preludium*) i Długoraja (*Villanella I, Fantazja, Villanella II*), a także dwa *Tańce polskie*. W przypadku tańców polskich Powroźniak oparł się na wydaniu Oscara Chilesottiego (nr 30 i 41 ze zbioru *Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento* wydanego jeszcze pod koniec XIX wieku⁷¹), w przypadku utworu Polaka, Bakfarka i *Fantazji* Długoraja – na wydaniu Hansa Neemanna (antologia *Alte Meister der Laute* z 1925 roku⁷²). Nie podano informacji, z jakiego źródła zaczerpnięto obie vilanelle Długoraja, zapewne jednak ze wspomnianej publikacji Szczepańskiej, bowiem 23. zeszyt Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej obok *Fantazji* i *Finale* tego twórcy zawierał też sześć vilanelli jego autorstwa i właśnie dwie z nich zawarto w omawianym wydaniu. W kolejnej dekadzie pojawiały się dalsze gitarowe opracowania, m.in. Gerda Ochsa⁷³ czy Tadeusza Mazura⁷⁴.

Od wydań do rejestracji płytowych musiało minąć kilka lat. Pierwszym nagraniem polskiej muzyki lutniowej dokonany na gitarze w Polsce⁷⁵ była płyta

⁶⁷ Zob. D. Cato, *Preludia, fantazje, tańce i madrygały na lutnię*, red. M. Szczepańska, Kraków 1953; w 1970 roku ukazało się drugie wydanie, pod redakcją Poźniaka. Zob. D. Cato, *Preludia, fantazje, tańce i madrygały na lutnię I*, red. P. Poźniak, Kraków 1970. W 1973 roku, również pod redakcją Poźniaka, ukazał się drugi tom utworów Diomedesa (nr 67 w serii). Zob. D. Cato, *Preludia, fantazje, tańce i madrygały na lutnię II*, red. P. Poźniak, Kraków 1973.

⁶⁸ Zob. B. Pękiel, *40 utworów na lutnię*, red. Maria Szczepańska, Kraków 1955. W 1965 roku ukazało się drugie wydanie, pod redakcją Stęszewskiej, zatytułowane *Tańce polskie z Tabulatury gdańskiej*, czyli już bez Pękielowej atrybucji. Zob. *Tańce polskie z Tabulatury gdańskiej na lutnię*, red. Z. Stęszewska, Kraków 1965.

⁶⁹ Zob. *Dawna muzyka lutniowa i gitarowa*, oprac. J. Powroźniak, wstęp T. Marek, Kraków 1953; nr wydawniczy 362.

⁷⁰ W akapitach dotyczących wydawnictw nutowych i płytowych używam nazw kompozycji stosowanych w danym wydawnictwie.

⁷¹ Zob. O. Chilesotti, *Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento. Trascrizioni in notazione moderna*, Lipsk 1890, s. 34, 46.

⁷² Zob. H. Neemann, *Alte Meister der Laute: eine Sammlung von Lautenwerken aus drei Jahrhunderten*, t. 2: *Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1925; notabene recenzję wszystkich czterech tomów wydawnictwa napisała w 1932 roku do „Kwartalnika Muzycznego” właśnie Szczepańska. Zob. M. Szczepańska, *Alte Meister der Laute...*, s. 754–755.

⁷³ Zob. B. Pękiel, *40 utworów na lutnię lub gitarę w stroju E*, oprac. G. Ochs, Kraków 1961.

⁷⁴ Zob. *Z muzyki polskiego renesansu: transkrypcje utworów lutniowych na gitarę*, oprac. T. Mazur, Kraków 1969.

⁷⁵ Pomijam tutaj całkowicie kwestię zagranicznych rejestracji polskiej muzyki lutniowej; zaznaczę tylko, że nagrań tych, w stosunku do polskich rejestracji, było stosunkowo sporo, by

gramofonowa z serii *Płytoteka dla 8-klasowej szkoły podstawowej* wytwórni Polskie Nagrania „Muza” wydana w 1978 roku. Na płycie przeznaczonej dla klasy II (nr katalogowy SX 1633) znalazły się cztery utwory grane na gitarze przez Marcina Zalewskiego, dwa z repertuaru hiszpańskiego (*Menuet G-dur* op. 2 nr 1 Fernando Sora i *Soleares* op. 69 nr 2 Joaquína Turiny) oraz dwie kompozycje lutniowe – *Villanella I* Długoraja i przypisywany Pękielowi *Taniec polski*⁷⁶. Kolejnych nagrań polskiej muzyki lutniowej dokonano w Polsce dopiero w ostatnich latach XX wiek. Na płycie Andrzeja Mokrego z 1997 roku (Musikverlag Harald Burger) zatytułowanej *Długoraj, Polak, Bach, Mozart, Tansman* znalazły się zgodnie z tytułem utwory Długoraja (*Chorea polonica*, *Heiducken Tanz* i *Villanella*) oraz Polaka (*Präludium*, *Courante* i *Galliarde*), na płycie *Recital gitarowy* Łukasza Kuropaczewskiego z 1998 roku (Professional Music Press) pojawiła się kompozycja Polaka (*Preludium*) oraz anonimowa *Chorea polonica*, zaś na kasecie *Recital gitarowy „Hommage à Andres Segovia”* z 1998 roku zarejestrowanej przez Romana Ziemiańskiego (Musicart Production) nagrano utwory Polaka (*Galliarde* w opracowaniu Tadeusza Mazura), Długoraja (*Vilanella*) i taniec polski przypisywany Pękielowi (obydwa w opracowaniu wykonawcy)⁷⁷.

Pierwsze polskie nagranie dokonane na lutni pojawiło się wcześniej niż rejestracja gitarowa, bowiem już w 1960 roku. Dokonał go lutnista i gitarzysta Janusz Jędrzejczak, który na płycie długogrającej zatytułowanej *Muzyka na Zamku Warszawskim*, wydanej przez Polskie Nagrania „Muza” (nr katalogowy XL 0295), zarejestrował trzy utwory Długoraja (*Vilanella*, *Finale*, *Polonicum*) i jeden Cato (*Chorea polonica*)⁷⁸. W 1977 roku ukazało się nagranie *Vilanelli* Długoraja autorstwa Antoniego Pilcha, zawarte na płycie *Starosądecki Festiwal Muzyki Dawnej 1977* wydanej przez wytwórnię Veriton (nr katalogowy SXV-832). Kolejne publikacje płytowe pojawiły się dopiero w następnym mile-

przywołać tylko płytę angielskiego gitarzysty i lutnisty Juliana Breama z 1967 roku zatytułowaną *Lute Music from the Royal Courts of Europe*, zawierającą aż pięć kompozycji Długoraja i *Fantazję* Bakfarka.

⁷⁶ Zob. <https://www.discogs.com/release/9991504-No-Artist-P%C5%82ytoteka-Dla-Powszechniej-Szko%C5%82y-%C5%9Aredniej-3> (3.01.2022).

⁷⁷ Zob. Z. Dubiella, *Dyskografia polskiej gitarystyki* [w:] *Druga Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej*, Łódź 1998. *XXVI Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi*, red. J. Zamuszko, Łódź 1998, s. 77; Z. Dubiella, *Dyskografia polskiej gitarystyki – część II* [w:] *Trzecia Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej: wykłady i referaty*, red. J. Zamuszko, Łódź 2001, s. 91–92. *Galliarde* Polaka i taniec polski z atrybucją Pękiela zarejestrował Ziemiański dla Polskiego Radia już w czerwcu 1973 roku, nagranie to znajduje się w Archiwum Polskiego Radia w Warszawie. Zob. A. Rutkowska, *Oblicza gitary w Polsce do roku 1981 w świetle dokumentacji Archiwum Polskiego Radia*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 32.

⁷⁸ Zob. https://www.discogs.com/pt_BR/master/1271391-Musicae-Antiquae-Collegium-Varsoviense-Muzyka-Na-Zamku-Warszawskim-Music-Of-The-Royal-Castle-In-Wars (9.01.2022). Jędrzejczak brał także udział w rejestracji *Audite Mortales* Pękiela wydanej na płycie *Muzyka Polskiego Baroku* przez wytwórnię Veriton.

nium⁷⁹. Pierwszym muzykiem rejestrującym ten repertuar w XXI wieku był ponownie Marcin Zalewski, który wspólnie z Michałem Gondką w 2003 roku⁸⁰ wydał płytę zawierającą wyłącznie polski repertuar, zatytułowaną *By lutnia mówić umiała...* (DUX), uhonorowaną w tym samym roku Nagrodą Muzyczną „Fryderyk”⁸¹.

Podsumowanie

W historii polskiej gitarystyki przedstawione w niniejszym opracowaniu audycje stanowią świadectwo żywej przedwojennej działalności polskich gitarzystów, która choć prowadzona w sposób poniekąd partyzancki – z racji braku jakichkolwiek profesjonalnych ośrodków kształcenia, a co za tym idzie – raczej amatorski, posiadała aspiracje do zajmowania się nie tylko akompaniowaniem w ramach wykonywania tzw. muzyki lekkiej. Opracowania na trio gitarowe lutniowej muzyki odrodzenia, choć niezachowane, były pierwszą próbą zmierzenia się z tym materiałem na gruncie polskim.

Programy wystąpień radiowych, a w szczególności audycji z cyklu *Sylwetki lutnistów staropolskich*, są też swego rodzaju przeglądem stanu wiedzy dotyczącej polskiej muzyki lutniowej w przeddzień wybuchu II wojny światowej. Badania muzykologiczne nad muzyką lutniową w Polsce rozpoczęły się od Aleksandra Polińskiego, który omawiał postaci m.in. Długoraja, Cato i Bakfarka w swojej pracy *Dzieje muzyki polskiej* wydanej w 1907 roku, umieszczając ich osoby w szerszym (niż słownikowy) kontekście⁸²; był to więc rodzaj podsumowania

⁷⁹ W tym miejscu wyjaśnić należy informację pojawiającą się niekiedy w biogramach krakowskiego gitarzysty Jana Oberbeka. Znaleźć tam można informację o płycie *Antologia polskiej muzyki lutniowej* przygotowanej w 1981 roku dla wytwórni Veriton. Sam gitarzysta przyznał jednak w dyskografii załączonej do wywiadu przeprowadzonego w 2017 roku, że zarejestrowany materiał zaginął, wydawnictwo to nigdy się więc nie ukazało. Zob. J. Oberbek, *70 urodziny Jana Oberbeka*, rozmawiał F. Wieczorek, „Sześć Strun Świata” 2017, nr 3, s. 47. Zbigniew Dubiella podczas swojego wykładu w ramach III Ogólnopolskiej Sesji Naukowo-Artystycznej Gitarystyki Polskiej wymieniał również płytę *Jakub Polak. Lute Works, Vol. 1* autorstwa Jerzego Żaka, która miała być w tamtym momencie (grudzień 2000 roku) w przygotowaniu do wydania przez wydawnictwo Acte Préalable (pod nr katalogowym AP 0056). Zob. Z. Dubiella, *Dyskografia polskiej gitarystyki – część II*, s. 97. Nagranie to jednak nigdy nie zostało ukończzone, a w obecnym katalogu wydawniczym pod ww. numerem katalogowym widnieje płyta z nagraniami utworów organowych Augusta Freyera dokonany przez Wiktora Łyjaka.

⁸⁰ Według komentarza wydawniczego dołączonego do płyty sam materiał zarejestrowano już w lutym 1997 roku.

⁸¹ Zob. *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008, s. 552.

⁸² Zob. A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, Warszawa 1907. W tym miejscu chciałbym serdecznie podziękować Panu Jerzemu Żakowi za szereg cennych informacji oraz uwag otrzymanych podczas przygotowywania niniejszego tekstu.

ponad 30 lat prac badawczych. Szczepańska starała się ukazać pełną gamę działających w odrodzeniowej Polsce lutnistów. O niektórych, obecnie lepiej znanych, muzykach zapewne wiedziała, jednak nie dysponowała wówczas żadnymi źródłami muzycznymi, które mogłaby przedstawić⁸³. Audycje są kolejnym świadectwem jej działań na polu badań polskiej muzyki lutniowej, które niestety przez nagłą śmierć nie zostały zwieńczone planowaną publikacją.

Zapoczątkowana ponad 80 lat temu historia polskiego wykonawstwa muzyki lutniowej – autorstwa Bakfarka, Długoraja, Polaka i innych twórców – ma swoje dalsze, współczesne rozdziały, by przywołać tu np. wydaną w 2015 roku płytę Michała Gondko zatytułowaną *Polonica*, na której znalazły się m.in. tańce polskie i kompozycje Długoraja, Cato, Polaka i Sielickiego. Powstają również gitarowe opracowania tej muzyki, w tym tak nieoczywiste, jak *suita Długoraj and Polak in Seven Fragments*⁸⁴ z 2019 roku, w której gitarzysta i kompozytor Marek Pasieczny ukazał siedem miniatur wymienionych w tytule twórców w nowych kontekstach.

Bibliografia

Opracowania

- Chybiński A., *Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII wieku*, „Śpiewak” 1927, R. 8, nr 11, s. 105–107, nr 12, s. 117–120.
- Dubiella Z., *Dyskografia polskiej gitarystyki* [w:] *Druga Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej*, Łódź 1998. XXVI Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi, red. J. Zamuszek, Łódź 1998, s. 61–81.
- Dubiella Z., *Dyskografia polskiej gitarystyki – część II* [w:] *Trzecia Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej: wykłady i referaty*, red. J. Zamuszek, Łódź 2001, s. 91–99.
- Dziadek M., Moll L.M., *Odrodźmy się w muzyce! muzyka na łamach polskich czasopism kobiecych i „kobieca” krytyka muzyczna 1818–1939*, Katowice 2005.
- Erenc R., *Lutniowa i vihuelowa muzyka renesansu w świetle wykonawstwa na gitarze współczesnej*, Poznań–Kalisz 2012.
- Godek A.E., *Ksiądz profesor dr hab. Hieronim Feicht CM (1894–1967). Biografia*, Lublin 2021.
- Gombosi O., *Walenty Bakfark w Polsce*, „Muzyka” 1929, nr 6, s. 299–306.
- Gurgul W., *Adam Franciszek Epler (1902–1940) – zapomniany muzyk międzywojennego Lwowa*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020, nr 2, s. 25–60.
- Gurgul W., *Polskie druki muzyczne z udziałem gitary wydane w latach 1901–1939. Bibliografia i analiza wybranych publikacji*, Częstochowa 2022.
- Halski C., *Polskie Radio Lwów*, red. M. Jóźwiak, Łomianki 2012.

⁸³ Np. Kasper Sielicki (ur. pod koniec lat 60. XVI wieku), o którym wspominał już Poliński (zob. *ibidem*, s. 122), a którego postacią zajął się szerzej dopiero na przełomie XX i XXI wieku Poźniak (zob. P. Poźniak, *Kasper Sielicki, lutnista-kompozytor i jego twórczość*, „Saeculum Christianum” 2002, t. 9, nr 2, s. 131–150).

⁸⁴ Wydana przez Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie pod tytułem *Siedem polskich miniatur renesansowych*.

- Jeż T., *Tabulatura lutniowa Dusickiego (PL KJ 40153) jako źródło do historii polskiej muzyki lutniowej* [w:] *Druga Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej*, red. J. Zamusko, Łódź 1998, s. 33–41.
- Joachim G., *From the collection of the Polish musicologist Aleksander Poliński: On the provenance of two lute tablature manuscripts held in the Bibliothèque nationale in Paris*, „Muzyka” 2019, nr 3, s. 18–33.
- Kasperczak H., *Lutnia renesansowa dawniej i dziś. Synteza stylów, form i środków wykonawczych w twórczości Toyohiko Satoha*, Poznań 2016.
- Király P., *Non dite mai – ein Bakfark zugeschriebenes Lautenstück in einer Krakauer Lautentablatur* [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Z. Fabiańska, Kraków 2009, s. 147–160.
- Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008.
- Miszczak S., *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*, Warszawa 1972.
- Muskalska B., *Postać Marii Szczepańskiej w świetle materiałów archiwalnych* [w:] *Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy*, red. M. Gołąb, Wrocław 2005, s. 131–139.
- Oberbek J., *70 urodziny Jana Oberbeka*, rozmowę przeprowadził Franciszek Wiczorek, „Sześć Strun Świata” 2017, nr 3, s. 44–47.
- Opieński H., Simon A., *Objaśnienia do dodatku nutowego: Dawne tańce polskie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, nr 1, s. 105–110.
- Piekarski M., *Działalność polskich i ukraińskich wychowanków lwowskiej szkoły muzykologicznej (do 1939 roku)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2010, t. 47, s. 73–108.
- Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej*, Warszawa 1907.
- Poźniak P., *Kasper Sielicki, lutnista-kompozytor i jego twórczość*, „Saeculum Christianum” 2002, t. 9, nr 2, s. 131–150.
- Poźniak P., *The Kraków Lute Tablature: A Source Analysis*, „Musica Iagellonica” 2004, vol. 3, s. 27–91.
- Przybyszewska-Jarmińska B., *Niezuważona „Fantazja” na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372–376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2009, t. 7, s. 103–122.
- Rudnicka-Kruszewska H., *Maria Szczepańska* [w:] *50-lecie powołania Katedry Muzykologii przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, red. K. Winowicz, Poznań 1974, s. 123–134.
- Rutkowska A., *Oblicza gitary w Polsce do roku 1981 w świetle dokumentacji Archiwum Polskiego Radia*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 15–38.
- Schlegel A., Lüttke J., *Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The Lute in Europe 2: Lutes, Guitars, Mandolins and Citterns*, Menziken 2011.
- Schöning K., *21 hands for playing: on resolving a puzzle from the 'Krakow lute tablature'*, „Early Music” 2019, vol. 47, issue 3, s. 345–360.
- Sheptovitsky L., *The Cracow Lute Tablature from the Second Half of the 16th Century: Discussion and Catalogue*, „Musica Disciplina” 1994, vol. 48, s. 69–97.
- Szczepańska M., *Alte Meister der Laute. Eine Sammlung von Lautenwerken aus drei Jahrhunderten bearbeitet und herausgegeben von Hans Neemann*, Berlin, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 16, s. 754–755.
- Szczepańska M., *Bezczenny zabytek*, „Dziennik Polski” 1936, nr 136 (17 V), s. 20.
- Szczepańska M., *Nieznana tabulatura lutniowa krakowska z drugiej połowy XVI stulecia* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin*, Kraków 1950, s. 198–217.
- Szczepańska M., *Z folkloru muzycznego w XVII wieku*, „Kwartalnik Muzyczny” 1933, nr 17–18, s. 27–34.

Tomsieńska M., *Gdańska tabulatura lutniowa D-B Danzig 4022*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2012, t. 10, s. 45–92.

Tomsieńska M., *Gdańska tabulatura lutniowa D-B Danzig 4022 – uzupełnienia i poprawki*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2019, t. 17, s. 258–267.

Prasa

„Antena” 1937, nr 42; 1938, nr 12, nr 41, nr 45, nr 51; 1939, nr 28–29, nr 32.

„Chwila” 1939, nr 7199a.

„Czas” 1938, nr 288, nr 314.

„Dziennik Polski” 1937, nr 292.

„Fala” 1934, nr 7, nr 11.

„Polska Zbrojna” 1938, nr 269.

„Radio dla Wszystkich” 1939, nr 2, nr 20, nr 24.

Wydania nutowe

Bakfark V., *Einzelne Werke = Miscellaneous Works = Kisebb Művek*, red. I. Homolya, D. Benkő, Budapest 1982.

Cato D., *Preludia, fantazje, tańce i madrygały na lutnię*, red. M. Szczepańska, Kraków 1953.

Cato D., *Preludia, fantazje, tańce i madrygały na lutnię I*, red. P. Poźniak, Kraków 1970.

Cato D., *Preludia, fantazje, tańce i madrygały na lutnię II*, red. P. Poźniak, Kraków 1973.

Chilesotti O., *Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento. Trascrizioni in notazione moderna*, Lipsk 1890.

Dawna muzyka lutniowa i gitarowa, oprac. J. Powroźniak, wstęp T. Marek, Kraków 1953.

Długoraj W., *Fantazje i wilanele na lutnię*, red. M. Szczepańska, Kraków 1953.

Długoraj W., *Fantazje i wilanele na lutnię*, red. P. Poźniak, oprac. T. Musiałek, Kraków 1964.

Maffon F., *Madrygał i Greghesca na chór a capella, Fantazja na lutnię*, ed. P. Poźniak, Kraków 1970.

Neemann H., *Alte Meister der Laute: eine Sammlung von Lautenwerken aus drei Jahrhunderten*, t. 2: *Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1925.

Opieński, H., *Dawne tańce polskie z XVI i XVII wieku*, Warszawa 1911.

Polak J., *Preludia, fantazje i tańce na lutnię*, red. M. Szczepańska, Kraków 1951.

Pękiel B., *40 utworów na lutnię*, red. Maria Szczepańska, Kraków 1955.

Pękiel B., *40 utworów na lutnię lub gitarę w stroju E*, oprac. G. Ochs, Kraków 1961.

Tańce polskie z Tabulatury gdańskiej na lutnię, red. Z. Stęszewska, Kraków 1965.

Z muzyki polskiego renesansu: transkrypcje utworów lutniowych na gitarę, oprac. T. Mazur, Kraków 1969.

Inne źródła

Archiwum M. Szczepańskiej ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, sygn. Rkp. 3531, 3533.
Epler-Matuchniak B., AHM_PnW_2611, relacja ze zbiorów Archiwum Historii Mówionej Ośrodka KARTA i Domu Spotkań z Historią, 28 października 2011.

Korespondencja autora z Barbarą Epler-Matuchniak, 21 czerwca 2020.

Rutkowska A., *Gitara w Archiwum Polskiego Radia*, wykład w ramach II Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej Doktorantów i Młodych Naukowców „Oblicza gitary w badaniach naukowych”, Częstochowa, 20 kwietnia 2022.

**POLISH LUTE MUSIC ON THE WAVES OF POLISH RADIO LVIV.
COOPERATION BETWEEN MARIA SZCZEPAŃSKA
AND ADAM FRANCISZEK EPLER**

Abstract

In 1937–1938 musicologist Maria Szczepańska and guitarist Adam Franciszek Epler presented on Polish Radio Lwów pioneering broadcasts connected with Polish lute music. Among them, the most important was the series of three transmissions under the title *Profiles of Old Polish Lutenists* (*Sylwetki lutnistów staropolskich*). During broadcasts works of lutenists associated with Poland were presented, e.g. compositions by Wojciech Długoraj, Diomedes Cato, Jakub Polak, Valentin Bakfark and Franciszek Maffon. In addition, Kazimierz Wajda, the famous actor from the Lwów's Merry Wave (*Wesoła Lwowska Fala*), read poetry devoted to the lute. This article will present the details of broadcasts based on preserved documents: radio programs, press reports and materials of Maria Szczepańska from the archives of the Adam Mickiewicz University Library in Poznań and from the private archive of Barbara Epler-Matuchniak, Epler's daughter. It will also show the place of programs in the history of Polish lute and guitar performance.

Keywords: Maria Szczepańska, Adam Epler, Polish Radio, Polish lute music, classical guitar in Poland

Jolanta Załączny

Akademia Finansów i Biznesu Vistula w Warszawie, Polska

**PONIEŚLI LWOWSKĄ MUZYKĘ
I LWOWSKI HUMOR W ŚWIAT.
O ARTYSTACH „LWOWSKIEJ FALI” NA EMIGRACJI
W ŚWIECIE MATERIAŁÓW Z KOLEKCJI LEOPOLIS**

„Lwowska Fala” była kontynuacją „Wesołej Lwowskiej Fali”, o której Wiktor Budzyński w audycji radia BBC w Londynie w roku 1968, w 35. rocznicę jej powstania, mówił: „Była to chyba ostatnia w Polsce «bohema», cyganeria nie z tego dzisiejszego świata”¹.

Dzieje tej wyjątkowej grupy artystycznej („Wesołej Lwowskiej Fali” z lat 1933–1939 oraz „Lwowskiej Fali” z okresu 1939–1946) są przedmiotem badań, do których cenne źródło stanowią archiwalia wchodzące w skład Kolekcji Leopoldis w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie. Mają one różną proveniencję, a wyróżniają się wartością badawczą i ekspozycyjną. Znaczna część zbiorów to dar miłośnika Lwowa Witolda Szolgini, który część dokumentów i pamiątek otrzymał bezpośrednio od artystów „Lwowskiej Fali”².

„Wesoła Lwowska Fala” działała we Lwowie od lipca 1933 roku do wybuchu wojny, z krótką przerwą w roku 1937 spowodowaną – jak to wyjaśniał Budzyński – „kryzysem humoru radiowego”³. W roku 1938 wznowiono dawną audycję pod nową nazwą „Tajój”. W sierpniu 1939 roku z Centrali Polskiego Radia przyszło pismo z pozwoleniem na wznowienia „Wesołej Lwowskiej Fali” pod dawną nazwą. Podano też proponowany termin rozpoczęcia programu jesiennego: 15 września 1939 roku. Nie można było już wtedy wrócić do danej formuły radiowej audycji, bo zmieniła się lwowska rzeczywistość, niestety, już na zawsze.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że teksty na potrzeby „Wesołej Lwowskiej Fali” pisał Wiktor Budzyński, kierownik artystyczny zespołu i konferansjer. Autorami muzyki byli: Czesław Halski, Juliusz Gabla, Alfred Schütz, Tadeusz Seredyński, Zbigniew Lipczyński. W gronie najbardziej znanych artystów byli Szczepko (Kazimierz Wajda) i Tońko (Henryk Vogelfänger), a także Włada Majewska. Od roku 1933 „Wesoła Lwowska Fala” wyemitowała 187 audycji

¹ W. Budzyński, *Prawda o „Lwowskiej Fali”*, <https://lwow.home.pl/fala/budzynski.html> (30.05.2022).

² Zob. J. Załączny, *Leopolis collection, Museum of Independence – wellspring of knowledge, state of research and recommendations*, „Muzeologia a kulturowe dziedzictwo” 2021, nr 3, s. 113–131.

³ W. Budzyński, *Prawda o „Lwowskiej...”*

radiowych i dała ponad 150 przedstawień nie tylko we Lwowie. Artyści bawili publiczność w Truskawcu, Tarnopolu, Pabianicach, Przemyśle, Lublinie, Katowicach i Warszawie.

Najpełniej charakter „Wesołej Lwowskiej Fali” oddają słowa Jerzego Janickiego, który podkreślał, że była „składanką monologów i skeczów, była swoistego rodzaju zwierciadłem odbijającym specyficzny klimat tego miasta – bukietu, splecionego z różnobarwnych języków, kultur i obyczajów, zadzierającego nosa z racji swej niedawnej stołeczności”⁴.

Wybuch wojny przerwał wielką karierę lwowskich artystów. Już wieczorem 10 września 1939 roku przyszedł rozkaz wyjazdu do Tatarowa, gdzie planowano uruchomienie krótkofalowej radiostacji⁵. Przewidując zniszczenie lub zajęcie lwowskiej rozgłośni, zamierzano montować i obsługiwać radiostacje krótkofalowe. Na jutro, 11 września, spikerka lwowskiej rozgłośni Celina Nahlik łamiącym się głosem, ze łzami w oczach, odczytała komunikat o zakończeniu nadawania programu, a „tuż po wyłączeniu mikrofonu wybuchła spazmatycznym płaczem”⁶.

Jeszcze tego samego dnia rozpoczęła się ewakuacja. W pierwszym rzucie wyjechała stała ekipa wraz z Wiktorem („Tolkim”) Budzyńskim. Miasto opuścili m.in. Włada Majewska, Tadeusz Fabiański, Wincenty Rapacki, Kazimierz Wajda „Szczepko”, Józef Wieszczeck, Henryk Vogelfänger „Tońko”, Stanisław Wasiuczyński. Dwa dni później, 13 września, byli w Stanisławowie, skąd mieli udać się do Śniatyna. 17 września 1939 roku około godziny 15.00 dotarła tam wiadomość, że na ziemie polskie wkroczyły wojska radzieckie. Artystami miały sprzeczne emocje, rozważano powrót do Lwowa. Na polecenie władz wojskowych zespół „Wesołej Lwowskiej Fali” przekroczył jednak granicę i udał do Rumunii⁷.

Opuszczając kraj, mieli nadzieję, że to przejściowa sytuacja i uda im się niebawem powrócić do ukochanego Lwowa. Jednak los nie okazał się łaskawy. Żaden z nich nigdy już nie zobaczył rodzinnego miasta. Nie pozostali jednak bierni i nie porzucili wcześniejszej działalności. W nowej, wojennej rzeczywistości lwowskie studio radiowe i estradę artyści zamienili na pola bitewne, starając się wszędzie bawić żołnierzy.

Przez Czerniowce trafili do Jass, a stamtąd do Buzău. Pierwszym zajęciem była opieka nad przebywającymi w szpitalu wojskowym rannymi żołnierzami. Niebawem przybył do Buzău Alojzy Trypka, dyrektor polskiego Związku Chrześcijańskiej Młodzieży Męskiej (Young Men’s Christian Association – YMCA),

⁴ J. Janicki, *W kierunku do Lwowa...* [w:] K. Wajda, H. Vogelfänger, *Szczepko i Tońko. Dialogi radiowe z „Wesołej Lwowskiej Fali”*, Lwów 1934 [reprint Wrocław 1989], s. [5].

⁵ J. Smoliński, *Występy artystów „Lwowskiej Fali” dla żołnierzy polskich internowanych w Rumunii (wrzesień 1939 r. – marzec 1940 r.)*, „Łambinowicki Rocznik Muzealny. Jeńcy wojenni w latach II wojny światowej” 2018, t. 41, s. 5.

⁶ C. Halski, *Polskie Radio Lwów*, Londyn 1985, s. 136.

⁷ L. Bojczuk, *Wspomnienia o Lwowskiej Fali i o Budzyńskim „Tolku”*, „Orzeł Biały” 1972, nr 95(1242), s. 27.

i pojawił się pomysł utworzenia – z grona lwowskich artystów – zespołu teatralnego. Nie trzeba było ich długo przekonywać, a postawione przed nimi zadanie podtrzymywania patriotycznego ducha wśród żołnierzy i ludności polskiej uznali za wojenne wyzwanie.

Już 14 listopada 1939 roku w rumuńskim mieście Buzău zabrzmiały dobrze znane słowa: „Więc gdybyś miał kiedyś urodzić się znów – to tylko we Lwowie!”. Żołnierze i uciekinierzy z Polski mogli na żywo zobaczyć legendarnych śpiewaków, których dotychczas znali jedynie z radiowych audycji. Pojawienie się baciarów gromadziło tłumy, które wszędzie witały i żegnały ich rześzystymi brawami. Ale to była tylko pozorna radość. Bo choć mieli rozweselać, to spotkania te były przepełnione smutkiem. Płakali wzruszeni widzowie, płakali też artyści.

W Buzău zespół dał cztery przedstawienia, a już 25 listopada został przeniesiony do Bukaresztu i występował jako Polski Zespół Artystyczny YMCA „Lwowska Fala”⁸. Wojenna rzeczywistość spowodowała, że zmieniał się charakter przedstawień, obok tekstów prezentujących typowo lwowski humor pojawiały się humorystyczne utwory z elementami regionalnymi z różnych obszarów Polski oraz skecze o tematyce wojskowej. Coraz częściej obok frywolnych fraszek wykorzystywano fragmenty poezji patriotycznej. Nie zmieniło się tylko jedno – przekonanie o powrocie do Lwowa. Powstał nawet program zatytułowany *Wrócimy*, którego premiera miała miejsce 26 grudnia 1940 roku w domu dla uchodźców w Bukareszcie. Słowa refrenu wzruszały do łez:

Wrócimy tam, dokąd dziś każdy tęskni i marzy,
Wrócimy tam, wszyscy razem i młodzi i starzy,
Wrócimy tam, żeby zerwać Ojczyzny kajdany,
Wrócimy tam, gdzie nasz dom, gdzie nasz kraj KOCHANY!⁹

Podczas koncertów płakali wykonawcy i widzowie, a ten wspólny płacz zbliżał i jednoczył¹⁰. Zawsze oczekiwano na występ Szczepka i Tońka, na lwowskie piosenki w wykonaniu Władysław Majewskiej.

Artyści odwiedzali największe skupiska Polaków w Rumunii. Dawali koncerty w obozach dla internowanych żołnierzy, często pomagając im w nielegalnym opuszczeniu miejsca kwaterowania. Przejechali łącznie 1500 km, odwiedzili 25 miejscowości, w roku 1940 dali 56 przedstawień, spotkali się z ponad 18 tysiącami rodaków¹¹. Te spotkania (w Targoviste, Comisani-Vacaresti, Targu-Jiu)

⁸ Tworzyli go: Wiktor Budzyński, Ludwik Bojczuk, Stanisław Czerny, Lesław Czajkowski, Włodzimierz Kuliskiewicz, Włada Majewska, Wincenty Rapacki, Henryk Vogelfänger „Tońko”, Roman Sokołowski, Kazimierz Wajda „Szczepko”, Stanisław Wasiuczyński, Józef Wieszczeck. Potem dołączył jeszcze Antoni Wasilewski.

⁹ Cyt. za: J. Smoliński, *Lwowska Fala na wojennym szlaku (1939–1946)*, Warszawa 2021, s. 31.

¹⁰ W. Majewska, *Z Lwowskiej Fali do Radia Wolna Europa*, Wrocław 2006, s. 59.

¹¹ J. Smoliński, *Lwowska Fala...*, s. 27.

wywoływały przykre wrażenia. W obozach panowały złe warunki, było zimno, a żołnierze byli upokarzani przez rumuńskich oficerów. Za to atmosfera podczas występów była gorąca, a wzruszenie niezmiennie wywołało wspólne wykonanie utworu *Wrócimy*. Spotkania z lwowskimi artystami bawiły i wzruszały, pozwalały choć na chwilę zapomnieć o wojennej rzeczywistości, podnosiły na duchu i dawały nadzieję, że „na wiosnę aliansi z Zachodu wymiotą z Polski Niemców wraz z ich bolszewickimi sojusznikami”¹².

Zespół opuścił Rumunię 8 marca 1940 roku. Przez Jugosławię i Włochy (Wenecję, Mediolan, Turyn) dotarł 9 marca do Sabaudii we Francji, a dzień później do Paryża. Już 12 marca artyści-żołnierze¹³ zostali przydzieleni do Wydziału Propagandy i Oświaty Ministerstwa Spraw Wojskowych. Zaczęli oficjalnie funkcjonować w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie jako Czołówka Teatralna nr 1 Wojska Polskiego „Lwowska Fala”. Plakaty zapowiadały ich jako „Polish Soldier’s Revue by Lwowska Fala”, a oni z dumą nosili na rękawach naszywki z napisem „Poland”. Śmiało więc można zaliczyć ten okres do wojskowej służby członków „Lwowskiej Fali”.

Nadal więc Szczepko i Tońko – baciary w polskich mundurach – zabawiali i podnosili na duchu walczących. I wciąż przypominali i przekonywali, że muszą wrócić do Lwowa. W jednym ze skeczów grali żołnierzy, którzy mieli wypełnić karty ewidencyjne. Było tam pytanie: w jakim kierunku się specjalizują? Kiedy zdezorientowany Tońko nie wiedział, co wpisać, Szczepko podsunął mu odpowiedź: „Ta w kierunku do Lwowa!”¹⁴. W ich występach niezmiennie gościł więc lwowski humor, ale nie była to już wyłącznie kresowa egzotyka, było to zakotwiczenie w jedynym ważnym świecie, w świecie lwowskim, tak bardzo polskim.

Podczas pobytu we Francji (18 marca – 9 czerwca 1940 roku) zespół dał 30 występów. Zawsze gromadził liczną widownię (łącznie 12 875 widzów), najwięcej żołnierzy mogło ich podziwiać w Lyonie, gdzie w hangarach i w hali fabrycznej mieściło się ponad 4 tysiące osób.

We Francji nagrał swoją pierwszą płytę utrzymaną w lwowskim klimacie¹⁵. Artyści pojawiali się też w filmach: *Życie w świetlicy żołnierskiej* i *Jeszcze Polska nie zginęła*. Propagowali patriotyzm wśród francuskiej Polonii, wykonując –

¹² Muzeum Niepodległości w Warszawie [dalej: MN], Zespół 2, Kolekcja Leopoldis, sygn. 29, wycinki prasowe, s. 35 („Polska Walcząca – żołnierz Polski na Obczyźnie” nr 46, Jubileusz Teatru Żołnierskiego).

¹³ Zespół tworzyli: ppor. Włada Majewska, ppor. Ludomira Grelichowska, ppor. Wincenty Rapacki, st. strz. Antoni Wasilewski, strz. Wiktor Budzyński, strz. Ludwik Bojczuk, strz. Tadeusz Fabiański, strz. Henryk Vogelfanger, strz. Kazimierz Wajda, strz. Stanisław Wasiuczyński, strz. Józef Wieszczeł.

¹⁴ J. Janicki, *W kierunku do Lwowa...*, s. [15].

¹⁵ Była tam piosenka *Hulaj bracie*, wiązanka piosenek regionalnych *Echo ziemi naszej* oraz *Wiązanka lwowska*. S.J. Pastuszka, *Życie kulturalne w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie w czasie II wojny światowej*, Warszawa 2009, s. 326.

obok utworów poważnych i podniosłych – szereg piosenek i skeczów typowo lwowskich, pełnych humoru. Nic więc dziwnego, że wszędzie witano ich radośnie, z okrzykiem: „Witajcie kochane lwowskie batiary!”, dziękowano za koncerty, po których serce rwało się do Polski, do Lwowa.

Po kapitulacji Francji wraz z wojskiem artyści drogą morską ewakuowali się do Wielkiej Brytanii. Najpierw 25 czerwca dotarli do Liverpoolu i zostali skierowani do Obozu WP nr 4 w pobliżu Douglas. Natychmiast wznowili działalność artystyczną. Grali dla „ulańów, dla Podhalan, opromienionych niedawną glorią Narviku, dla strzelców konnych i dla całej wielkiej gromady koczujących pod namiotami polskich i innych ludzi”¹⁶, a piosenki z repertuaru zespołu „stały się moralną własnością żołnierskiego ogółu”¹⁷. Program nawiązywał do wydarzeń wojennych, ale wciąż ważne miejsce zajmowały dialogi Szczepka i Tońka czy monologi Józefa Wieszcza. Po występie w Leven 10 listopada 1940 roku Włada Majewska zapisała: „Generał siadł pośrodku w pierwszym rzędzie i zaśmiewał się z dialogu Szczepka i Tońka, a nawet śpiewał z nami finałową piosenkę”¹⁸.

Wielokrotnie koncertowali w szpitalach, gdzie ich humor działał leczniczo na wyczerpane chorobą organizmy. Zabiegali o morale żołnierzy, czemu służyć miał program *Do góry kciuk* zaprezentowany po raz pierwszy 9 stycznia 1941 roku. Koncertowali przed bardzo różną widownią. 14 września 1941 roku gościli w obozie Alith, gdzie przebywali ochotnicy z obu Ameryk. Byli wśród nich również Lwowianie, „więc na przemian rzewne i wesołe odbywały się wspominki”¹⁹.

Kolejny nowy program zatytułowany *Kochajmy się* zaprezentowali 23 marca 1942 roku przed żołnierzami X Brygady Kawalerii Pancernej. Każde spotkanie z Polakami wywoływało głębokie emocje. Z rozrzewnieniem wspominano przedstawienia dla marynarzy w grudniu 1943 roku. Tońko wyznał, że od czasu opuszczenia Łyczakowa nigdy jeszcze nie czuł się tak szczęśliwy, a Szczepko tłumaczył, że „wszystko takie polskie”²⁰.

Szczególony charakter miał program zatytułowany *Chłopcy z Polski*. Składały się na niego dwie odmienne nastrojowo części. W pierwszej, noszącej tytuł *Skarbiec żołnierskiej chwały*, prezentowano polskich bohaterów, w drugiej, pod tytułem *Halo tu Wolne Radio Lwów*, wykonywano utwory rozrywkowe, m.in. skecz *Szczepko i Tońko przed mikrofonem*, wodewil *Ja jestem starszy strzelec*²¹. Występy lwowskich artystów w mundurach odbiły się szerokim echem w radio BBC.

¹⁶ L. Bojczuk, *Jubileusz Teatru Żołnierskiego*, „Żołnierz Polski na Obczyźnie” 1942, nr 46, s. 92.

¹⁷ B.Pr., *Od Lwowa do W. Brytanii*, „Dziennik Polski” 1942, nr 702 (22 X), s. 3.

¹⁸ W. Majewska, *Z Lwowskiej Fali...*, s. 97.

¹⁹ MN, Zespół 2, Kolekcja Leopold, sygn. 29, Wycinki prasowe, s. 360.

²⁰ W. Waligórski, „*Wesola Fala*” wśród marynarzy polskiej floty handlowej, „Dziennik Polski” 1941, nr 414, s. 3.

²¹ S. Piekarski, *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*, Warszawa 2000, s. 386. Poszczególne programy omawia szczegółowo J. Smoliński, *Lwowska Fala...*, s. 109–143.

W lipcu 1944 roku „Lwowska Fala” wyruszyła z 1 Dywizją Pancerną gen. Maczka na kontynent. Występowali w Holandii, Belgii i Francji. Znow były koncerty dla żołnierzy, znow rozbrzmiewały słowa:

Lwów czy Warszawa, czy gdzie on tam jest
batiar jest wszędzie ten sam.
Serce ma złote i wierny jest jak pies,
czy będzie tutaj czy tam.
Mówcie co chcecie, nie ma na świecie
joj, jak serce batiara.
Batiar jak trze, to życie swe da,
bo takie serce on ma²².

W tej części Europy tylko w styczniu i na początku lutego 1945 roku wystąpili 38 razy, a na przedstawieniach było ponad 28 tysięcy widzów. Potem koncertowali ponownie w Wielkiej Brytanii. W okresie 1945–1946 prezentowali program pod bardzo wymownym tytułem: *Trzymaj fason*. Była to artystyczna reakcja na tworzenie się nowego ładu w Europie, połączona – niestety – z coraz głębszym przeświadczeniem, że powrót do Lwowa stał się już niemożliwy. Nastrój programu oddawał rozgoryczenie środowiska wojskowych.

12 lutego 1945 roku artyści wrócili do Wielkiej Brytanii, a przecież chcieli wrócić do domu. Do Lwowa. Na wieść o decyzjach konferencji w Jałcie poczuli się rozczarowani, zdezorientowani, a przede wszystkim bezdomni. Uświadomili sobie, że utracili rodzinny Lwów. Choć czuli smutek, choć było ciężko²³, nie zaprzestali występów. Nadal koncertowali i spotykali się z rodakami. Prezentowali im program *Ten drogi Lwów*, w którym humor mieszał się z lwowskim folklorem i treściami patriotycznymi. Nostalgicznie brzmiały słowa piosenki „Ten drogi Lwów to miasto snów”. A w innej, *Serce dla Lwowa*, krył się nieukojony żal: „A ja bym chciał tak posłać serce moje daleko do Lwowa”²⁴.

W okresie od 24 czerwca 1940 roku do 17 września 1946 roku w Wielkiej Brytanii „Lwowska Fala” łącznie dała 690 występów²⁵. Ostatni koncert odbył się 17 listopada 1946 roku w jednym ze szpitali wojskowych w Whitechurch. Pod koniec 1946 roku „Lwowska Fala” przestała istnieć, a formalnie została rozwiązana rozkazem dziennym Dowództwa I Grupy Dywizyjnej PKPP z 8 maja 1947 roku²⁶.

²² MN, Zespół 2, Kolekcja Leopold, sygn. 29, wycinki prasowe, s. 59–60.

²³ M. Mokrzycki, *A ja bym chciał tak serce posłać do Lwowa...*, „Na Przełomie” 1946, nr 15, s. 16.

²⁴ Tęsknota za rodzinnym miastem bijąca z występów „Lwowskiej Fali” była tak przejmująca, że żołnierze nadali miastu Haren w Saksonii nazwę Lwów, ale na skutek protestów radzieckich nazwę zmieniono na Maczków. Zob. W. Osiński, *Maczków. Skrawek Polski w Niemczech*, „Przeгляд” 2012, nr 746, s. 40–44.

²⁵ Do tego należy doliczyć koncerty we Francji (1945 rok – 117), w Belgii i Holandii (19). S.J. Pastuszka, *Życie kulturalne...*, s. 343.

²⁶ J. Smoliński, *Lwowska Fala...*, s. 233.

Choć decyzją gen. Maczka lwowscy artyści otrzymali awanse na stopnie oficerskie, to władze brytyjskie nie uznały tego faktu i kilku członków zespołu skierowano – jako szeregowych – do obozu Polskiego Korpusu Przysposobienia, co wywołało ich zrozumiałe rozgoryczenie²⁷.

Drogi życiowe artystów definitywnie się rozeszły, ale pozostały cenne materiały, które doskonale obrazują losy „Lwowskiej Fali” i jej rolę w utrzymaniu więzi z krajem. Przede wszystkim zachowały się programy wojennych występów: program wieczoru wigilijnego w Bukareszcie z 24 grudnia 1939 roku, program *Raz naprzód śmiało* wystawiany wielokrotnie przed polskimi żołnierzami w Szkocji, w szpitalu dla Amerykanów, programy: *Do góry kciuk*, *Chłopcy z Polski*, *Trzymaj fason*, *Do trzynastu razy sztuka*, *Wróćmy*, program w rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości z 11 listopada 1943 roku, *Początek końca*, *Piąty front*, *Idziemy*, *Frontem do frontu*, *Początek końca*, *Ten drogi Lwów*; są ulotki reklamujące film *Włóczęgi*²⁸. Cennym źródłem wiedzy na temat działalności „Lwowskiej Fali” są wycinki pochodzące z prasy emigracyjnej²⁹, a także afisze z przedstawień.

Sporo materiałów zgromadził Józef Wieszczyk. Oprawione w osiem tomów zawierają poza tekstami monologów, dialogów, skeczów i piosenek wykonywanych przez „Lwowską Falę” od listopada 1939 do grudnia 1946 roku także drukowane programy i afisze oraz fotografie z występów³⁰. Poza tym są też w Kolekcji Leopoldis dwa pamiątniki Władysław Majewskiej (pierwszy z okresu 7 listopada 1939 – 19 lutego 1940 roku, drugi od 28 kwietnia 1940 do 26 stycznia 1945 roku), w których znalazły się dedykacje, wiersze, barwne rysunki, pocztówki, wycinki z gazet, fotografie z występów „Lwowskiej Fali”. Tom drugi zamyka opis szlaku wojennego „Lwowskiej Fali” od 11 listopada 1939 roku, czyli od wyjazdu ze Lwowa. Kolejna księga to kronika zespołu założona przez Kazimierza Jana Wajdę w 1942 roku w Edynburgu, w 10. rocznicę wyemitowania pierwszej audycji radiowej „Wesołej Lwowskiej Fali”. Zawiera ona afisze i programy przedstawień oraz podziękowania dla artystów od różnych osób (m.in. gen. Stanisława Maczka, gen. Mariana Kukiela) i formacji wojskowych. Inną księgę pamiątkową ufundowała zespołowi w 1944 roku Pierwsza Samodzielna Brygada Spadochronowa. Otwiera ją wpis Władysława Raczkiewicza, ówczesnego Prezydenta Rzeczypospolitej na wychodźstwie, dokonany w Londynie w 1944 roku, a zamyka adnotacja gen. Władysława Andersa z 19 czerwca

²⁷ A. Mieszkowska, „*Wesoła Lwowska Fala*”, „Biuletyn Informacyjny TMLiKPW” 2002, nr 27, s. 23.

²⁸ MN, Zespół 2, Kolekcja Leopoldis, materiały wyłączone, sygn. 14411.

²⁹ MN, Zespół 2, Kolekcja Leopoldis, sygn. 29.

³⁰ Wartość tych materiałów wzrosła, gdy przebywająca w Warszawie w styczniu 1998 roku Władysław Majewska dokonała identyfikacji osób na fotografiach. T. Skoczek, Ł. Żywek, *Kolekcja Leopoldis w zbiorach Muzeum Niepodległości*, „Niepodległość i Pamięć” 2014, nr 3–4(47–48), s. 291.

1951 roku. Jest tam też specyficzna prośba wpisana przez Wiktora Budzyńskiego: „Niech tę księgę pielgrzymstwa wojennego założoną przez Szczepka Tońko dowiezie do zawsze wiernego miasteczka do wolnego Lwowa”³¹.

Zgromadzone materiały ilustrują działalność „Lwowskiej Fali”, ale też dokumentują indywidualne losy artystów, którzy po wojnie musieli zmierzyć się z ciężkim losem emigrantów. Poświęcono im już sporo uwagi, ale wciąż zapewne można dopisać kolejne strony artystycznej i żołnierskiej, a przede wszystkim tułaczkiej doli artystów „Lwowskiej Fali”. Różnie ułożyły się ich losy, ale do Lwowa nikt nie powrócił. Nie utrzymywali też ze sobą prawie żadnych kontaktów, poza jednym wyjątkiem. Raz do roku, w Wielki Piątek, w większym gronie spotykali się w Londynie na, jak to sami określali – „dziadach”, by wywoływać duchy „Lwowskiej Fali” i kolegów, którzy już odeszli.

Zaledwie kilkoro (Fabiański, Grelichowska, Fabiański, Wajda, Wasiuczyński) zdecydowało się przyjechać do Polski. Kazimierz Wajda, czyli „Szczepko”, znalazł pracę w Polskim Radio, ale w nowym charakterze. Zajmował się transmisjami radiowymi z występów cyrkowych organizowanych dla robotników. Nigdy jednak nie wrócił już do roli baciara. Zmarł w 1955 roku. Zwłoki Wajdy złożono zgodnie z jego ostatnią wolą na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Józef Wieszczyk zamieszkał w Stanach Zjednoczonych, a zmarł nagle podczas pobytu w Warszawie w roku 1968. Tońko mieszkał w Wielkiej Brytanii i w Afryce Południowej, w roku 1989 odwiedził Warszawę, gdzie zmarł w 1990 roku³².

Jakże wymownie brzmią po latach słowa Wiktora Budzyńskiego: „Lwów wykreślony z mapy Polski dzisiejszej, zespół rozsypany po całym świecie, wielu czołowych wykonawców już zabrakło wśród żyjących, autor i kierownik [...] na obcej ziemi...”³³. Jako ponadczasową zasługę można im jednak przypisać fakt, że dzięki ich działalności „z dalekiej przeszłości, z dalekiego Kraju ocalał pewien drobny wycinek, pewna całość nie rozbita, nie rozwalona bombami, uchowana w nieszczęściu, niezmiernie dużo znacząca [...] taka żywa, a jakby z tamtego świata”³⁴.

³¹ Zainspirowany tym wpisem pamiątki po „Lwowskiej Fali” Witold Szolginia nazwał „księgami pielgrzymstwa lwowskiego”. Powtórzyła to określenie Helena Wiórkiewicz, omawiając zawartość ksiąg: H. Wiórkiewicz, *Kolekcja Leopoldis Muzeum Niepodległości w Warszawie [w:] 10 lat Muzeum Niepodległości w Warszawie 1990–2000. Księga Pamiątkowa*, Warszawa 2000, s. 127–142; eadem, „*Księgi pielgrzymstwa lwowskiego*” w *zbiorach Kolekcji Leopoldis Muzeum Niepodległości w Warszawie [w:] Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały z I Muzealnych Spotkań z Kresami*, red. A. Stawarz, Warszawa 2009, s. 145–165.

³² A. Mieszkowska, „*Wesoła Lwowska Fala*”, s. 23; A. Redzik, *Tońko. Henryk Vogelfänger (1904–1990), batiar, aktor, adwokat*, „Cracovia Leopoldis” 2007, nr 4, s. 47.

³³ W. Budzyński, *Prawda o „Lwowskiej Fali”*...

³⁴ Słowa Mariana Hemara, cyt. za: A. Mieszkowska, „*Wesoła Lwowska Fala*”, s. 24.

Bibliografia

Źródła

Muzeum Niepodległości, zespół 2, Kolekcja Leopoli, sygn. 29.

Opracowania

- Bojczuk L., *Jubileusz Teatru Żołnierskiego*, „Żołnierz Polski na Obczyźnie” 1942, nr 46, s. 92.
- Bojczuk L., *Wspomnienia o Lwowskiej Fali i o Budzyńskim „Tolku”*, „Orzeł Biały” 1972, nr 95(1242), s. 27.
- B. Pr., *Od Lwowa do W. Brytanii*, „Dziennik Polski” 1942, nr 702, s. 3.
- Budzyński W., *Prawda o „Lwowskiej Fali”*, <https://lwow.home.pl/fala/budzynski.html> (30.05.2022).
- Halski C., *Polskie Radio Lwów*, Londyn 1985.
- Janicki J., *W kierunku do Lwowa...* [w:] K. Wajda, H. Vogelfänger, Szczepko i Tońko. *Dialogi radiowe z „Wesołej Lwowskiej Fali”*, Lwów 1934 [reprint Wrocław 1989], s. [1]–[19].
- Majewska W., *Z Lwowskiej Fali do Radia Wolna Europa*, Wrocław 2006.
- Mieszkowska A., „*Wesoła Lwowska Fala*”, „Biuletyn Informacyjny TMLiKPW” 2002, nr 27, s. 22–24.
- Mokrzycki M., *A ja bym chciał tak serce posłać do Lwowa...*, „Na Przełomie” 1946, nr 15, s. 16.
- Osiński W., *Maczków. Skrawek Polski w Niemczech*, „Przegląd” 2012, nr 746, s. 40–44.
- Pastuszka S.J., *Życie kulturalne w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie w czasie II wojny światowej*, Warszawa 2009.
- Piekarski S., *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*, Warszawa 2000.
- Redzik A., *Tońko. Henryk Vogelfänger (1904–1990), batiar, aktor, adwokat*, „Cracovia Leopoli” 2007, nr 4, s. 46–47.
- Skoczek T., Żywek Ł., *Kolekcja Leopoli w zbiorach Muzeum Niepodległości*, „Niepodległość i Pamięć” 2014, nr 3–4(47–48), s. 285–293.
- Smoliński J., *Lwowska Fala na wojennym szlaku (1939–1946)*, Warszawa 2021.
- Smoliński J., *Występy artystów „Lwowskiej Fali” dla żołnierzy polskich internowanych w Rumunii (wrzesień 1939 r. – marzec 1940 r.)*, „Łąbinowski Rocznik Muzealny. Jeńcy wojenni w latach II wojny światowej” 2018, t. 41, s. 5–19.
- Waligórski W., „*Wesoła Fala*” wśród marynarzy polskiej floty handlowej, „Dziennik Polski” 1941, nr 414, s. 3.
- Wiórkiewicz H., *Kolekcja Leopoli Muzeum Niepodległości w Warszawie [w:] 10 lat Muzeum Niepodległości w Warszawie 1990–2000. Księga Pamiątkowa*, Warszawa 2000, s. 127–142.
- Wiórkiewicz H., „*Księgi pielgrzymstwa lwowskiego*” w zbiorach Kolekcji Leopoli Muzeum Niepodległości w Warszawie [w:] *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały z I Muzealnych Spotkań z Kresami*, red. A. Stawarz, Warszawa 2009, s. 145–165.
- Załączny J., *Leopoli collection, Museum of Independence – wellspring of knowledge, state of research and recommendations*, „Muzeologia a kultúrne dedičstvo” 2021, nr 3, s. 113–131.

THEY CARRIED LVIV'S MUSIC AND LVIV'S HUMOR INTO THE WORLD. ABOUT THE ARTISTS OF THE "LWOWSKA FALA" IN EXILE IN THE LIGHT OF MATERIALS FROM THE LEOPOLI COLLECTION

Abstract

The “Lwowska Fala” („Lviv Wave”) was a continuation of the “Wesoła Lwowska Fala” („Cheerful Lviv Wawe”) operating in Lviv from July 1933 until the outbreak of the war. The most

popular authors were the native Lviv inhabitants of Szczepko (Kazimierz Wajda) and Tońko (Henryk Vogelfänger). The texts were written by Wiktor Budzyński, the ensemble's artistic director and announcer. In September 1939, the artists left Lviv. From November 14, 1939 to March 8, 1940, they performed in Romania as the Polish Artistic Group YMCA "Lwowska Fala". Then they toured France, Great Britain, the Netherlands and Belgium. The "Lwowska Fala" ceased to exist at the end of 1946, and the life paths of the artists permanently diverged. Materials illustrating the activities of the "Lwowska Fala" can be found in the Museum of Independence in Warsaw and are a valuable part of the Leopolis Collection. They also document the individual fates of artists who had to deal with the plight of emigrants after the war. Concert programs, Włada Majewska's diaries and commemorative books show that the artists of "Lwowska Fala" took Lviv's humor and music into the world, giving them a new life among Poles abroad, far from Lviv.

Keywords: "Lwowska Fala", Lviv, Polish Armed Forces, emigration

**MUZYCZNE DZIEDZICTWO GALICJI
W KONTEKŚCIE WZAJEMNYCH
INTERFERENCJI I DIALOGU KULTUR**

Teresa Mazepa

Uniwersytet Rzeszowski, Polska

Z HISTORII BIBLIOTEKI I ZBIORÓW MUZYCZNYCH GALICYJSKIEGO (POLSKIEGO) TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO¹ WE LWOWIE

Towarzystwa muzyczne w XIX wieku i pierwszej połowie XX wieku zajmowały decydujące miejsce w rozwoju życia muzycznego miasta, regionu, państwa. Były inicjatorami zawodowego kształcenia muzycznego, działalności koncertowo-wykonawczej, pielęgnowały wybitne talenty w dziedzinie kompozycji, wykonawstwa, prowadziły badania życia muzycznego, finansowały budowę instytucji muzycznych, w tym własne siedziby i sale koncertowe. Wśród wielowektorowych działań towarzystw muzycznych ważne miejsce miała również funkcja ochrony dziedzictwa kulturowego realizowana poprzez gromadzenie i przechowywanie zróżnicowanych zbiorów muzycznych². Dzięki realizacji tej funkcji powstały obszerne biblioteki, archiwa, kolekcje muzyczne, które dziś są ważnym źródłem informacji o życiu muzycznym różnych miast i krajów.

Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne [dalej: GTM]³ (od 1919 roku – Polskie Towarzystwo Muzyczne [dalej: PTM]), które w latach 1838–1939 było jedną z ważniejszych instytucji muzycznych Lwowa i Galicji, zrobiło wiele w sferze ochrony, ocalenia i archiwizacji dziedzictwa kulturowego, szczególnie muzycznego. Pozostawiło po sobie bezcenną bibliotekę⁴ i archiwum mu-

¹ W niniejszym artykule będę używać nazwy Biblioteka i Archiwum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego – GTM.

² Druki i rękopisy utworów muzycznych, książki o tematyce muzycznej, rękopiśmienne dokumenty, instrumenty muzyczne ect.

³ Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne funkcjonowało w zależności od okresu historycznego pod różnymi nazwami w języku niemieckim i polskim. W tzw. przedstatutowym okresie działalności nazywało się w języku niemieckim: Verein der Musik freunde lub Musik-Verein in Lemberg, po oficjalnym zatwierdzeniu Statutu w 1838 roku funkcjonowało jako Galizischer Musikverein lub Musik-Verein in Lemberg, lub Lemberger Musik-Verein, od 1852 roku – jako Verein zur Beförderung der Tonkunst in Galizien (1852–1858); w języku polskim: Towarzystwo Muzyczne we Lwowie, Lwowskie Towarzystwo Muzyczne, Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne, Towarzystwo Wykształcenia Muzyki w Galicji, Polskie Towarzystwo Muzyczne (od 1919 roku).

⁴ Do zbiorów biblioteki GTM zaliczane są zbiory należące do GTM, Konserwatorium GTM/PTM, Zarządu Chóru Męskiego oraz Żeńskiego, orkiestry GTM/PTM, kolekcje muzykaliów muzyków związanych z GTM/PTM (Karola Mikulego, Władysława Wszelaczyńskiego, Mieczysława i Adama Sołtysów i in.) oraz lwowskich instytucji muzycznych (Biblioteka Bratniej Pomocy przy Szkole Muzycznej im. J. Paderewskiego, Biblioteka Bratniej Pomocy przy Szkole Muzycznej im. M. Sołtysa).

zyczne⁵, w zbiorach których znajdowały się nuty, rękopisy, pierwodruki, podręczniki z teorii i historii muzyki; archiwum dokumentalne, w którym przechowywano korespondencję urzędową dotyczącą funkcjonowania GTM/PTM, plany budowy własnej siedziby, dokumenty notarialne – „legaty” (darowizny) na rzecz Towarzystwa, protokoły, coroczne sprawozdania oraz inne ważne dokumenty. Niestety zbiory, które dotrwały do naszych czasów, nie są kompletne. Między innymi część kolekcji muzykaliów zgromadzonych przez GTM w okresie przedstatutowej (okres około 1810–1838) oraz statutowej działalności (1838–1848) zostały bezpowrotnie utracone podczas pożaru w tymczasowej siedzibie GTM w Teatrze hr. Skarbka w 1848 roku, inna zaś część zaginęła podczas II wojny światowej. Po zakończeniu II wojny światowej niektóre zasoby biblioteki i archiwum GTM zostały celowo zniszczone w czasach sowieckich. Ale nie tylko klęski żywiołowe lub wydarzenia polityczne miały negatywny wpływ na przetrwanie w całości zbiorów muzycznych GTM. Towarzystwo wraz z Konserwatorium GTM⁶ od 1838 do 1906 roku nie miało własnej siedziby i było zmuszone dzierżawić różne, często nieprzystosowane do celów Towarzystwa pomieszczenia. Między innymi przez dłuższy czas GTM podnajmowało pomieszczenia w Teatrze hr. Skarbka oraz w Domu Ludowym.

Te zbiory, które ocalały, znajdują się obecnie w kilku miejscach we Lwowie: niewielka część dokumentów w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym Ukrainy we Lwowie [Центральний державний історичний архів України, м. Львів] oraz Narodowej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka [Національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника] – tu przechowywane są m.in. rękopisy nut Jahanna Ruckgabera [Jean de Montalban]. Nieliczne nuty zdeponowano w Naukowej Bibliotece Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki [Наукова Бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка]. Setki dokumentów archiwalnych dotyczących funkcjonowania Towarzystwa (rękopiśmienne i drukowane statuty, regulaminy, korespondencja urzędowa, rękopiśmienne protokoły spotkań, prywatne listy, zaproszenia, rachunki finansowe, raporty, plany budowy własnej siedziby, „legaty” [darowizny]) itp.) przechowywane są w prywatnym archiwum Leszka i Teresy Mazepów. Największa zaś część ocalałych zbiorów muzycznych, stanowiących przedmiot zainteresowań niniejszego artykułu, pochodzących z biblioteki muzycznej i archiwum muzycznego GTM – około 9 tysięcy nut⁷, podręczniki do historii i teorii muzyki, część korespondencji GTM – jest zdeponowana obecnie w Bibliotece

⁵ Istniało przy GTM do 1853 roku.

⁶ Konserwatorium GTM założono w 1853 roku, zaś swoją oficjalną działalność rozpoczęło 1 maja 1854 roku.

⁷ Utwory chóralskie, partytury i głosy utworów symfonicznych i chóralskich, partytury i wyciągi oper, solowe utwory instrumentalne i wokalne kompozytorów europejskich oraz mało znanych autorów lokalnych.

oraz Archiwum⁸ Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M.W. Łysenki [Львівська Національна Музична Академія ім. М.В. Лисенка]. Dlaczego właśnie tutaj? W 1939 roku GTM/PTM wraz ze swoją uczelnią oraz Konserwatorium GTM/PTM zostało przez sowietów zlikwidowane, a unikalne zbiory Biblioteki oraz Archiwum Towarzystwa stały się własnością nowej wyższej instytucji muzycznej zorganizowanej we Lwowie – Lwowskiego Państwowego Konserwatorium, które w naszych czasach przekształciło się w Lwowską Narodową Akademię Muzyczną im. M.W. Łysenki.

Za oficjalną datą utworzenia biblioteki GTM możemy uznać rok 1876, gdy to na łamach swojego corocznego „Sprawozdania” Zarząd Towarzystwa oznajmił o utworzeniu komitetu w celu zebrania funduszy na budowę własnej siedziby oraz otwarciu biblioteki przy Konserwatorium GTM „składającej się z dzieł muzyczno-teoretycznych”⁹. Ale jeszcze zanim biblioteka została oficjalnie utworzona, GTM w pierwszych okresach swojej działalności (od około lat 20. XIX wieku) zaczęło gromadzić zbiory nutowe i książkowe, jak również i instrumenty muzyczne. W bibliotece muzycznej LNAM im. M.W. Łysenki obecnie znajdują się unikatowy artefakt nutowy, który możemy uznać za niezbitý dowód, że Towarzystwo we wczesnych latach swojej jeszcze nieoficjalnej działalności zaczęło gromadzić zbiory biblioteczne. Jest to *Offertorium C dur* op. 33 wydane w Poznaniu w 1823 roku Józefa Elsnera, dedykowane „J. Gregorowiczowi, Radcy wojewódzkiemu Rządcy”¹⁰. Na nutach widnieje zapis, **pochodzący z 1823 roku: „Chórowi Towarzystwa Przyjaciół Muzyki”**. Wpis ten wskazuje na pewne fakty. Po pierwsze, potwierdza się przypuszczenie, że Towarzystwo już w latach 20. XIX wieku działało i utrzymywało chór. Po drugie, Józef Elsner, który w 1796 roku zainicjował działalność we Lwowie Akademii Muzycznej – prototyp pierwszego towarzystwa muzyczno-filharmonicznego w tym mieście, nie stracił kontaktu z lwowskim środowiskiem muzycznym i wspierał je, m.in. przekazując nuty.

Oprócz tych unikatowych nut w archiwum LNAM im. M.W. Łysenki przechowywane są i inne bezcenne nuty, pochodzące z tzw. pierwszego statutowego okresu działalności GTM (1838–1848), m.in. rękopiśmienna kopia partytury

⁸ Identyfikacja nut oraz muzykaliów pochodzących z biblioteki i archiwum GTM i przechowywanych obecnie w bibliotece i archiwum LNAM im. M.W. Łysenki jest możliwa za pomocą pieczętek oraz numerów inwentarzowych umieszczanych na nich. Galizische Musik Verein [dalej: GMV] (pieczętki o tej nazwie funkcjonowały w latach 1838–1848, 1853) na okładkach umieszczało swoją numerację inwentarzową w lewym dolnym rogu, Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne (1858–1919) – w lewym górnym rogu, Polskie Towarzystwo Muzyczne (od 1919 roku) – pośrodku, w pobliżu pieczętki. Wiele nut opieczętowanych przez Towarzystwo w różnych okresach pozostawiono bez numeru inwentarzowego.

⁹ *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1876–1877 od 1. Września 1876 do 31. Sierpnia 1877*, Lwów 1878, nakładem Towarzystwa, s. 2.

¹⁰ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GMV №332.

*Alexander-Fest oder die Gewalt des Mufik: eine Grosse Cantate (neuer Bearb. von W.A. Mozart. Partitur. Leipzig: Peters, 1813*¹¹ G.F. Händla, rękopiśmienna kopia partytury *Ouverture de la Tragedie Neron a grand Orchestre. Partitio C.G. Reissigera*¹² z autografem Johanna Ruckgabera¹³ z 1838 roku, rękopiśmienna kopia partytury *Mazepa. Ouverture, Op. 73*¹⁴ W.A. Sowińskiego z 1840 roku, z autografem samego kompozytora – „Podarunek Autora dla Galizische Musik Verein, 1840”¹⁵, nuty *Vierte Sinfonie Op. 86. Direktions-Stimme. Wien: Tobias Haslinger* L. Spora z autografem J. Ruckabera z 1846 roku¹⁶, *Offertorium „Pater noster”. Für Chorund Orchester Vienna: Diabelli, 1823* L. Cherubiniego¹⁷, rękopiśmienna kopia głosów chóralnych z *Offertorium in E A. Diabellego* z 1842 roku¹⁸, rękopiśmienna kopia *Offertorium in D* z z 1840 roku, z adnotacją S. Siedleckiego: „Wykonano we Lwowie w kosc. Petra i Pawła 1 grudnia 1842”¹⁹, chóralne i orkiestrowe głosy *Missa in D-* renesansowego kompozytora Jacobusa Gallusa z 1844 roku²⁰.

Po wznowieniu działalności GTM w 1852 roku od nowa rozpoczęto proces gromadzenia zbiorów nutowych, muzykaliów oraz instrumentów. W ten proces aktywnie włączyła się nie tylko społeczność miasta, zainteresowana odnowieniem Towarzystwa, ale i sam cesarz Franciszek Józef I:

Galicyjskie Towarzystwo Wykształcenia Muzyki [Verein zur Bevöderung der Tonkunst in Galizien, pol. Galicyjskie Towarzystwo Wykształcenia Muzyki – przyp. T.M.]²¹ doznaje, jak spodziewać się należało, ze wszech stron czynnego udziału i wsparcia. – Jego c.[esarsko] k.[rólewski] Apostolska Mość Cesarz Franciszek Jozef I. raczył najłaskawiej oprócz kwoty 2000 zł.[otych] r.[yńskich] na zakupienie potrzebnych instrumentów i utworzenie inwentarza muzycznego darować jeszcze do Archiwum Towarzystwa Zbiór dzieł J. Seb. Bacha, wydanie Lipskie, tomów trzy. Dar równie kosztowny już dla samego dzieła tyle słynnego kompozytora, niemniej jak starannego i pięknego wydania, najcenniejszy atoli przez najwyższe względy i łaskę Monarchy dla Towarzystwa. Następnie przesłali darem do muzycznego Archiwum:

Jego Excellencya książdz Arcybiskup Łukasz Baraniecki, pieśni ze zbioru A.G. Donizettego.

P. Alfred Bojarski – Festgesang an die Kunstler Felixa Mendelsohn-Bartholdy, w partyturze i głosach.

¹¹ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy Archiv (odręcznie) № 198, GMV № 677.

¹² Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.

¹³ Johann Ruckgaber (1799–1876, właśc. Jean de Montalban) – pierwszy dyrektor GTM w latach 1838–1842.

¹⁴ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GMV № 166.

¹⁵ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy Archiv № 93, GMV № 166.

¹⁶ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.

¹⁷ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowe Archiv № 242, GMV № 303.

¹⁸ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.

¹⁹ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.

²⁰ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, wpisano bez nr. inwentarzowego do rękopiśmiennej *Księgi inwentarzowej № 1 Polskiego Towarzystwa Muzycznego, 1921.*

²¹ Po przerwie w latach 1848–1853 GTM oficjalnie odnowiło swoją działalność 4 grudnia 1853 roku pod nową nazwą Verein zur Beförderung der Tonkunst in Galizien.

P. Wacław Dunder – Jahrbuch für Musik für das Jahr 1844.

P. Zenon Lewicki – Śpiewy historyczne J.U. Niemcewicza, wydanie A.W. Cybulskiego.

P. Dr. Marcei Madejski – Pieśni polskie własnej kompozycji – Nr. 1. Rywalki, Nr. 2. Tęsknota, Nr. 3. Dumka, Nr. 4. Trzy strofy, Nr. 5. Szara godzina, Nr. 6. Żeglarze.

P. Dr. Maurycy Mahl – 1) Fantaisie et Variations pour le Violon, własnej kompozycji. 2) Variations pour le Violon Karola Lipińskiego 3) Variations pour le Violon, Stanisława Serwaczyńskiego.

Pani Makay, żona k. radzcy magistratualnego. – 1) Stworzenie Świata (Die Schöpfung) Haydena w kwartecie – 2) Stabat Mater przez Pergolese, wyciąg na fortepian. – 3) Zbiory arii z opery flet zaczarowany (Zauberflöte) Mozarta.

P. Josef [Ritter. – przyp. T.M.] Promiński – 1) Alceste Tragedia dal Signore Cavagliere Christoforo Gluck w Partyturze. – 2) Solfege par Mr. Legat de Furcy. – 3) Requiem W.A. Mozarta w Partyturze.

P. Jan Piotrowski – 1) Mesiasz, Oratorium przez Haendla. 2) Macht der Töne, Cantate. – Wintera. 3) Przebrany Sultán, – Opera.

P. Jan Ruckgaber – Nocleg w Apeninach, Opere F. Mireckiego i Gazetę muzyczną Berlińską na rok bieżący, zostawiając oraz cały zbiór swój muzykaliów do użytku zakładu naukowego.

P. Feliks Szumlański – 1) Mszę wokalną, na dwa tenory i dwa basy przez Haslingera. – 2) Trzy pieśni na dwa głosy przez Feliksa Mendelsohn-Bartholdy, 3) Requiem Mozarta, wyciąg na fortepian

P. Dr. [R. – przyp. T.M.] Reisinger – różne rekwizyty dla kancelaryi Towarzystwa znacznej²².

Wymieniony wyżej wśród wielu darczyńców Josef [Joseph] Proma rycerz von Promiński niejednokrotnie kupował i obdarowywał GMT rzadkimi nutami i wydawnictwami. Był on urzędnikiem państwowym (kontrolerem finansowym w K.K. Lemberger Cameral Bezirks Verwaltungs Rechnungen) oraz znanym i cenionym w lwowskich kręgach muzycznych muzykiem-amatorem, dyrygentem koncertów GMT. W 1845 roku został wybrany na stanowisko zastępcy dyrektora muzycznego (Musikdirektor) GMT, doktora prawa, adwokata Franciszka Ksawerego Piątkowskiego, pierwszego Polaka na tym stanowisku. Zajmował tę posadę do 1848 roku. W latach 1851–1853 aktywnie uczestniczył w procesie odnowienia GMT oraz stworzenia Konserwatorium GMT. W 1853 roku został wybrany członkiem dykcji odnowionego Towarzystwa²³. W Bibliotece LNAM im. M.W. Łysenki przechowywane są nuty, które pochodziły z ww. wymienionych darów Promińskiego: partytura *Requiem. Breitkopf & Hartel, Leipzig* Mozarta z dedykacją: „Dla Archiwum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego ofiaruje dnia 31 marca 1854 J. von Proma-Promiński”²⁴, pierwszodruk partytury

²² B.a., *Kronika, „Gazeta Lwowska”* 1854, z 15 IV, s. 348.

²³ *Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1854. V.Z. 131 ex 1854, 17ark.* [bez paginacji]. Rękopis w języku niemieckim [w:] Archiwum Prywatne Leszka i Teresy Mazepów.

²⁴ Na nutach nie ma jednak nr. inwentarzowego „Archiwum” [Archiv.], co może wskazywać na fakt przekazania zbiorów muzycznych z Archiwum do Biblioteki, która nie została jeszcze oficjalnie utworzona.

opery K.W. Glucka *Alceste: Tragedia per musica*. In *Vienna: Giovanni Tomaso de Traetta, 1769* [rok powstania opery – przyp. T.M.] z dedykacją „Towarzystwu muzycznemu we Lwowie ofiaruje J. Proma-Promiński”²⁵.

Ważną część zbiorów muzycznych biblioteki GTM stanowiły rękopisy – utwory członków GTM (m.in. J. Ruckgabera, K. Mikulego, S. Bursy, S. Niewiadomskiego), które wykonywano na koncertach Towarzystwa, oraz utwory kompozytorów, które zespoły (orkiestra oraz chóry – męski i żeński) GTM po 1852 roku miały w swoim repertuarze. Ukraińskiej badaczce muzykaliów lwowskich Irynie Antoniuk udało się zidentyfikować i opisać niektóre z nich. Wymienia ona m.in. rękopiśmienne nuty pierwszego dyrektora GTM, Johanna Ruckgabera: partytura *Ouverture e-moll: a Grand Orchestre* (bez wskazania daty oraz miejsca powstania); partytura *Ouverture par Oratorium „Paulus”. Leopold, 4 Juli, 1852*; nuty Karola Mikulego: *Dwie melodje kościelne: 1. Nie opuszczaj nas. 2. Do ciebie Panie: na 2 głosy sopranowe z tow. Organów* (bez daty powstania); rękopis *Święty Wojciech. Męczennik. Oratorio w trzech częściach: Śpiew z fortepianem, 1876* Wojciecha (Alberta) Sowińskiego; *Hymn „Veni Creator”. Słowa Wyspiańskiego* (bez daty powstania); rękopis *Scherzo Op. 15* na chór mieszany (sopran, alt, tenor) i orkiestrę (bez daty powstania) Henryka Opieńskiego; rękopiśmienna kopia *Missa: Deo gratias a 4 voci, 2 Violini, Cello, Contrabasso e Organo* Antonio Caldara (z adnotacją: „K. Mikuli. Lemberg X-ber, 1873”²⁶); *Polonez i Kujawiak ze „Suity Polskiej”, Op. 28 (z Tematów ludowych): na orkiestrę* (bez daty powstania) Zygmunta Noskowskiego; rękopis partytury *Rondo h-moll* Napoléona-Henriego Rebera (bez daty powstania), którą sporządził K. Mikuli, dokonując również instrumentacji tego utworu; *Tarantella pour le Piano, Op. 218* (Tarnopol, 1875) Tadeusza Smolika z dedykacją Władysławowi Wszelaczyńskiemu; rękopis partytury orkiestrowej *Przed nocą wieczną. Śl. Zygmunta Krasińskiego* (bez daty powstania) Mieczysława Karłowicza²⁷.

Odkąd Mikuli został dyrektorem GTM i jego Konserwatorium, zbiory nutowe placówki zostały wzbogacone dużą liczbą dzieł Fryderyka Chopina. Obecnie w Bibliotece LNAM im. M.W. Łysenki znajduje się około 100 nut pierwszego wydania utworów Chopina pod redakcją Mikulego (wydawnictwo Leipzig: F. Kistner), które pochodzą z kolekcji Mikulego. Mikuli osobiście redagował utwory fortepianowe Chopina i często tworzył ich chóralne wersje. Między innymi z Biblioteki GTM pochodzi rękopiśmienna kopia *Dwa Preludia: c-moll oraz G-dur: Na chór mieszany i orkiestrę. Śl. Ujejskiego (wyciąg fortepianowy) z chórem*, którą sporządził Zygmunt Noskowski²⁸. Mikuli wielokrotnie też robił aranżacje instrumentalne utworów fortepianowych.

²⁵ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.

²⁶ Ta adnotacja wskazuje że Mikuli sporządził ów rękopis w 1873 roku.

²⁷ I.M. Antoniuk, *Notni koleksii biblioteki LNMA im. M.V. Lysenka u svitli istoriko-kulturnoho protsesu kraiu*, rukopys kand. dys., Lviv 2008, LNMA im. M. Łysenki, s. 98–120.

²⁸ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.

Jak pisze Antoniuk: „W czasach K. Mikulego biblioteka GTM została wzbogacona o utwory W.A. Mozarta, A. Corellego, K. Lipińskiego, J. Hummla, N.W. Gade (*Frühlings-Phantasie*, op. 23), S. Moniuszki (Ballada *Czaty*), R. Schumanna (*Requiem für Mignon*), F. Gernsheima (*Hafis, Opowieści arabskie*), L. Cherubiniego (zespół wokalny *Frauergelangen*) i innych. Na tych nutach znajdują się autografy Mikulego, czasami z datą wykonania utworów”²⁹. W zbiorach biblioteki GTM mieściły się również utwory dedykowane samemu K. Mikulemu, m.in. rękopis Aleksandra Boguckiego *Polonez in Ut majeur* z autografem „A Monsieur Charles Mikuli”³⁰.

Dzięki działalności Mikulego w Bibliotece muzycznej Towarzystwa pojawiły się również utwory kompozytorów ukraińskich oraz ukraińskie pieśni na chór męski. Między innymi do zbiorów muzycznych GTM w latach 1863–1866 trafiły dzieła zachowane w rękopiśmiennych kopiach, członka GTM, ukraińskiego kompozytora, greckokatolickiego księdza Iwana Ławriwskiego [Іван Лаврівський, 1822–1873]. Część z nich znalazła się w repertuarze chóru męskiego Towarzystwa³¹: *Do zori*³², *Podorożny (Nado mnoju buria)*³³, *Zaspiwaj my solowiju*³⁴. Część zbiorów stanowiły też utwory fortepianowe Josypa Wytwyckiego [Йосип Витвицький, 1813–1866], opublikowane przez wydawnictwo K. Petersa w Lipsku: *Variations: pour le Pianoforte: sur Pair d'une chanson d'Ukraine*³⁵, *Variations Brillantes sur un thème d'Ukraine: U susida chata bila* op. 20³⁶ oraz utwór chóralny *Chanson d'Ukraine: Variations pour le Pianoforte*³⁷; chóralne utwory Izydora Worobkewycza [Ізидор (Сидір) Воробкевич, 1836–1903] *Nad Prutom*³⁸ oraz Mychajła Werbyckiego [Михайло Вербицький, 1815–1870] *Dumka Oj zazule*³⁹, *Kuda ty pływiesz, misiać jasnyj*⁴⁰, *Ne łowy motylka*⁴¹, *Hej po hori*⁴².

Każdy nowy dyrektor GTM wzbogacał biblioteczne zbiory o nowe nabytki muzyczne. Jak wskazuje Antoniuk, za czasów dyrekcji Rudolfa Schwarza (lata 1888–1899) oraz Mieczysława Sołtysa (lata 1899–1929) do zbiorów muzycznych

²⁹ I.M. Antoniuk, *Z istorii muzychnykh koleksii biblioteki Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M.V. Lysenka*, „Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii knyhoznavstvo, bibliote-koznavstvo ta informatsiini tekhnolohii” 2007, vyp. 2, s. 209–216. I.

³⁰ I.M. Antoniuk, *Notni koleksii...*, s. 21.

³¹ Dla ułatwienia odczytu ukraińskie tytuły zapisywano łańskim alfabetem.

³² Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2118.

³³ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2283.

³⁴ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2282.

³⁵ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 1374.

³⁶ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 1982.

³⁷ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2047.

³⁸ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2271.

³⁹ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2252.

⁴⁰ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2298.

⁴¹ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2253.

⁴² Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2254.

trafiły: rękopis partytury Z. Noskowskiego *Polonez i Kujawiak z Suity Polskiej op. 28: z Tematów ludowych na orkiestrę*⁴³, wyciąg fortepianowy *Concerto Grosso B-dur: für 2 Oboen, 4 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Basso continuo* F. Händla⁴⁴, *Ein Deutsches Requiem, Op. 45 für Chor mit Orchester. Clavierauszug* Leipzig: Röder J. Brahmsa, rękopiśmienna kopia *Chór paziów: z opery „Konrad Wallenrod”*: dla 3-głosowego jednorodnego chóru. Partytura W. Żeleńskiego⁴⁵ i inne.

Po otwarciu Konserwatorium w 1853 roku podręczniki stały się ważnym elementem biblioteki. Sprowadzano je z różnych części Europy. Były to podręczniki przeróżnych autorów – m.in. nauczycieli konserwatoriów w Paryżu, Pradze, Brukseli, Lipsku, Berlinie, Dreźnie, Bolonii. Pochodziły one zarówno z końca XVIII wieku, jak i okresu współczesnego. Warto wspomnieć w szczególności o podręczniku z harmonii Ch. Catel, który przechowywany jest w Bibliotece LNAM im. M.W. Łysenki w wydaniu dwujęzycznym – w języku francuskim i niemieckim: *Membre du Conservatoire du Musique a Paris. Traite d'Harmonie (Generalbasslehre) a Paris, 1802/ Abhandlung über die Harmonie (Generalbasslehre) von Catel. – Bureau de Musique in Leipzig: C. Peters, 1804*⁴⁶. Są też podręczniki do solfeżu: J. Crescentini, *Exercices Pour se perfectioner dans l'Art du Chant*. Vienne, Chez Artaria 1811⁴⁷, śpiewu: A. Pacini, *École Moderne de Chant. Composée Par les plus Grands Maîtres et les Chanteurs les plus Célèbres d'Italie. Redigée et Dediée J. Crescentini*. Paris: A. Pacini, 1806⁴⁸; z kompozycji i harmonii A. Reicha, z instrumentacji H. Berlioza i inne. Znany pianista i pedagog, uczeń F. Liszta, właściciel prywatnej szkoły gry na fortepianie we Lwowie, Ludwik Marek w 1892 roku wydał podręcznik pt. *Nowe ćwiczenia na fortepian dla pożytku prawidłowego uderzenia i rozwinięcia techniki*. Lwów: Seyfarth i Czajkowski, 1892 w komplecie z broszurą *Nowe ćwiczenia wprowadzone w Pierwszej Koncesjonowanej Szkole Muzycznej. Część praktyczna, używana w konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, którą jak widać z samego tytułu aktywnie wykorzystywano na praktyce w Konserwatorium GMT od 1892 roku.

Dzięki przekazywaniu na własność GTM osobistych kolekcji profesorów Konserwatorium biblioteka GTM ciągle poszerzała się i wzbogacała. W jej zasobach znalazły się m.in. zbiory pianisty i kompozytora Władysława Wszelaczyńskiego, który zmarł 15 lutego 1896 roku (lista przekazanych dzieł została opublikowana przez M. Sołtysa na stronach „Wiadomości Artystycznych” w 1898 roku), Mieczysława, Adama i Marii Sołtysów, Kornelii Tarnawskiej, Marii Szczupackiewicz,

⁴³ I.M. Antoniuk, *Notni koleksii...*, s. 93.

⁴⁴ Biblioteka LNAM im. M. W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2034.

⁴⁵ I.M. Antoniuk, *Notni koleksii...*, s. 134.

⁴⁶ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, bez nr. inwentarzowego.

⁴⁷ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2204.

⁴⁸ Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 1000.

Berty Franke, Heleny Ottawowej i innych. Niektóre kolekcje zostały przekazane bibliotece osobiście przez właścicieli, inne przekazywali ich spadkobiercy, o czym Wydział informował w swoich corocznych „Sprawozdaniach”. Na przykład w 1895 roku „Wydział wyraża wdzięczność A. Macurowej, krewnej zmarłej M. Żłobickiej, która przekazała Towarzystwu cenny zbiór nut”. M. Żłobicka była honorowym członkiem GTM, „jedną z najsympatyczniejszych postaci lwowskiego świata sztuki. Była uczennicą K. Mikulego, wysoko cenioną pianistką, często uczestniczyła w koncertach Towarzystwa, w których zachwycała słuchaczy wzorowym wykonaniem utworów J.S. Bacha. Ponadto należała do chóru kobiecego GTM, w którym, ze względu na niezwykłą muzykalność i wykształcenie uważano ją za najważniejsze wsparcie. M. Żłobicka nawet przez pewien czas prowadziła jego próby. Potem prywatnie miała wielu uczniów i uczennic”⁴⁹.

Oprócz biblioteki, przez pewien okres – tylko do 1853 roku – przy GTM istniało archiwum oraz stanowisko archiwisty. W archiwum przechowywano głównie odręczne kopie nut, drukowane utwory na nabożeństwa kościelne oraz utwory XVIII-wiecznych kompozytorów, których nie wykonywano na koncertach GTM. Do 1853 roku archiwistami w GTM byli: – urzędnik administracji podatkowej Wilhelm Doleżał, urzędnik prowincji Wilhelm von Merkel, c.k. dochodowy kasjer państwowego departamentu finansowego Antoni Ridl, asystent c.k. krajowej księgowości państwowej Wacław Dunder.

Od 1853 roku w GTM zaplanowano utworzenie stanowiska bibliotekarza, co jest jeszcze jednym dowodem na to, że biblioteka GTM, choć nieoficjalnie, ale przy Towarzystwie działała i wcześniej. Od 1894 roku funkcję bibliotekarza pełnił profesor Stanisław Niewiadomski, od 1897 roku – S.T. Krupka. W latach 1899–1900 utworzono stanowisko bibliotekarza chóru męskiego; funkcję tę pełnił H. Podlaski. W 1903 roku w bibliotece pracowało już dwóch bibliotekarzy, którzy systematyzowali zbiory, przepisywali nuty, wykonywali kopie i prowadzili staranne zapisy.

Kierownictwo GTM było świadome, że biblioteka odgrywa ważną edukacyjną oraz społeczną rolę. Dlatego w „Sprawozdaniu” za lata 1911–1912 postanowiono odpowiednio udoskonalić jej działalność, powierzając kierownictwo tym procesom członkowi Wydziału, doktorowi Alfredowi Kunie, aby studenci Konserwatorium GTM oraz inni chętni mogli za pewną opłatą korzystać z jej bogatych zbiorów.

W zbiorach muzycznych biblioteki GTM znajdowały się i własne wydania, ukazanie się których zainicjował Zarząd GTM w 1861 roku. Między innymi w tymże roku Specjalna komisja Wydziału GTM w składzie: K. Mikuli, M. Madejski, E. Pfeiffer wydała specjalny nutowy *Album*, który zawierał takie utwory, jak: *Polonez* Franciszka Chmielowskiego, odnaleziony w dawnych aktach Lwowskiego Sądu Miejskiego, w fortepianowej obróbce K. Mikulego, *Pieśni* autorstwa Stanisła-

⁴⁹ *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1894–1895 od 1. Września 1894 do 31. Sierpnia 1895*, Lwów 1896, Nakładem Towarzystwa, s. 2–5.

wa Duneckiego i Marcelego Madejskiego, *Walc Chopina* z rękopisu z 1829 roku, *Etiuda* i *Sześć polskich pieśni ludowych* skomponowanych na fortepian przez Mikulego⁵⁰. Towarzystwo wydało ten *Album* jako nagrodę za pomoc członkom GTM z innych miast, starając się w ten sposób zwiększyć ich liczbę. W „Sprawozdaniu”⁵¹ GMT za lata 1862–1863 znajdujemy informację o ukazaniu się drugiego nutowego *Albumu*. W nim znalazły się *Mazurki* Karola Lipińskiego, *Ballada o Szarym Florianie* z opery S. Moniuszki *Rokiczana*, solowy *Krakowiak*. *Śl. Ed. Wasilewskiego: Na jeden głos i fortepian* M. Madejskiego oraz *sześć Pieśni ludu polskiego* ze zbioru Oskara Kolberga, zharmonizowane przez Mikulego. Niestety, ukazały się tylko dwa *Albumy*, choć planowano je wydawać systematycznie. Oprócz *Albumów* Towarzystwo wydało w 1884 roku *Spis utworów muzycznych*, w którym znalazły się tytuły 320 dzieł wielorakich gatunków – symfonii, uwertur, oratoriów, utworów chóralnych, koncertów na różne instrumenty, które były w repertuarze orkiestry i chórów GTM i zostały wykonane w latach 1858–1884 pod kierownictwem artystycznym Mikulego. W 1898 roku ukazał się katalog nutograficzny *Repertuar Chóru Męskiego GMT we Lwowie. Rok 1898*, zawierający 47 chórów do wykonania *a capella*⁵².

Na podstawie analizy tylko niektórych zasobów zachowanej biblioteki muzycznej GTM/PTM można sobie wyobrazić, jak wartościowe były kompletne zbiory, które zaginęły albo zostały celowo zniszczone i zdekompletowane. Zachowana część biblioteki GTM jest swoistą kroniką działalności GTM/PTM we Lwowie, ważnym świadectwem zachowania dóbr kultury i dziedzictwa narodowego. Współczesny dyskurs humanistyczny sprzyja pogłębionym badaniom tej sfery działalności towarzystw muzycznych.

Bibliografia

- Antoniuk I.M., *Notni koleksii biblioteki LNAM im. M.V. Lysenka u svitli istoriko-kulturnoho protsesu kraiu*, rukopys kand. dys., Lviv 2008.
- Antoniuk I.M., *Z istorii muzychnykh koleksii biblioteki Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M.V. Lysenka*, „Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia knyhoznavstvo, bibliotekoznavstvo ta informatsiini tekhnolohii” 2007, vyp. 2, s. 209–216.
- B.a., *Kronika*, „Gazeta Lwowska” 1854, z 15 IV, s. 348.
- Catel Ch., *Membre du Conservatoire de Musique a Paris. Traite d'Harmonie (Generalbasslehre) a Paris, 1802/ Abhandlung über die Harmonie (Generalbasslehre) von Catel. Bureau de Musique in Leipzig 1804*, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, bez nr. inwentarzowego.

⁵⁰ Sprawozdanie Dyrekcyi galicyjskiego Towarzystwa muzycznego za rok 1861, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 12. maja 1862, Lwów 1862, z drukarni E. Winiarza, bez paginacji.

⁵¹ Sprawozdanie Dyrekcyi galicyjskiego Towarzystwa muzycznego za rok 1862 przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 26 kwietnia 1863, Lwów 1863, z drukarni E. Winiarza, bez paginacji.

⁵² *Spis dzieł muzycznych wykonanych przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne pod artystyczną dyrekcyą Karola Mikulego od r. 1858 do 1884*, Lwów 1884, bez paginacji.

- Cherubini L., *Offertorium „Pater noster”*. Für Chor und Orchester, Vienna: Diabelli 1823, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy Archiv № 242, GMV № 303.
- Chopin F., Mikuli K., *Dwa Preludia: c-moll oraz G-dur: na chór męszany i orkestrę*. Sl. Ujejskiego, wyciąg fortepianowy z chórem, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.
- Crescentini J., *Exercices Pour se perfectioner dans l'Art du Chant*. Vienne, Chez Artaria 1811, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2204.
- Diabelli A., *Offertorium in E*, rękopiśmienna kopia głosów chóralnych 1842. Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. Inwentarzowego.
- Elsner J., *Offertorium C dur op. 33*, Poznań: Simon 1823, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GMV № 332.
- Gallus J., *Missa in D*, chóralne i orkiestrowe głosy 1844 [w:] *Księga inwentarzowa № 1 Polskiego Towarzystwa Muzycznego*, 1921.
- Gluck K.W., *Alceste: Tragedia per musica*. In Vienna: Giovanni Tomaso de Traetta 1769. Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego.
- Händel G.F., *Alexander-Fest oder die Gewalt des Mufik: eine Grosse Cantate (euer Bearb. von W.A. Mozart. Partitur*, Leipzig: Peters 1813, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy Archiv № 198, GMV № 677.
- Händel G.F., *Concerto Grosso B-dur: für 2 Oboen, 4 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Basso continuo*, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2034.
- Księga inwentarzowa № 1 Polskiego Towarzystwa Muzycznego*, rkps.
- Ławriński I., *Pieśni: Do zori, Podorożny (Nado mnoju buria), Zaspivaj my solowiju*. Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2118, GTM № 2283, GTM № 2282.
- Marek L., *Nowe ćwiczenia na fortepian dla pozyskania prawidłowego uderzenia i rozwinięcia techniki*, Lwów: Seyfarth i Czajkowski 1892, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, bez nr. inwentarzowego.
- Marek L., *Nowe ćwiczenia wprowadzone w Pierwszej Koncesjonowanej Szkole Muzycznej. Część praktyczna, używana w konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, Lwów: Seyfarth i Czajkowski 1892, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, bez nr. inwentarzowego.
- Mozart W.A., *Requiem*. Breitkopf & Hartel, Leipzig bez daty.
- Pacini A., *École Moderne de Chant. Composée Par les plus Grands Maîtres et les Chanteurs les plus Célèbres d'Italie. Redignée et Dediée J. Crescentini*, Paris: A. Pacini 1806, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 1000.
- Reissiger C.G., *Ouverture de la Tragedie Neron a grand Orchestre. Partitio*, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego oraz daty.
- Sowiński W.A., *Mazepa. Ouverture, Op. 7*, rękopiśmienna kopia partytury 1840, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GMV № 166.
- Spis dzieł muzycznych wykonanych przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne pod artystyczną dykcją Karola Mikulego od r. 1858 do 1884*, Lwów 1884, bez paginacji.
- Spor L., *Vierte Sinfonie Op.86. Direktions-Stimme*. Wien: Tobias Haslinger, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nuty bez nr. inwentarzowego oraz daty.
- Sprawozdanie Dyrekcji galicyjskiego Towarzystwa muzycznego za rok 1861, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 12. maja 1862*, Lwów 1862, z drukami E. Winiarza, bez paginacji.
- Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1876–1877 od 1. Września 1876 do 31. Sierpnia 1877*, Lwów 1878, nakładem Towarzystwa, s. 2.
- Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1894–1895 od 1. Września 1894 do 31. Sierpnia 1895*, Lwów 1896, nakładem Towarzystwa, s. 2–5.

Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1854. V.Z. 131 ex 1854, 17ark. [bez paginacji]. Rękopis w języku niemieckim [w:] Archiwum Prywatne Leszka i Teresy Mazepów.

Werbycki M., *Dumka Ojzazule, Kuda ty pływiesz, misiać jasnyj, Ne łowy motylka, Hej po hori*, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2252, GTM № 2298, GTM № 2253, GTM № 2254.

Worobkewycz I., *Nad Prutom*, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2271.

Wytwycki J., *Chanson d'Ukraine: Variations pour le Pianoforte*, Leipzig: Peters, bez daty, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 2047.

Wytwycki J., *Variations Brillantes sur un thème d'Ukraine: U susida chata bila* op. 20, Leipzig: Peters, bez daty, Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 1982.

Wytwycki J., *Variations: pour 1e Pianoforte: sur Pair d'une chanson d'Ukraine*, Leipzig: Peters, bez daty. Biblioteka LNAM im. M.W. Łysenki, nr inwentarzowy GTM № 1374.

FROM THE HISTORY OF THE LIBRARY AND MUSIC COLLECTIONS OF THE GALICIAN (POLISH) MUSICAL SOCIETY IN LVIV

Abstract

Galician Music Society in Lviv and from 1919 – Polish Music Society left an invaluable music library and a documentary archive, where official correspondence regarding the functioning of GTM was stored, plans for building its own seat, notarial documents – “legacies” (donations) for the Society, minutes, annual reports and other important documents. Music library and archive had been gathered through a century (1838–1939) and consisted of numerous collections of printed music scores, hand copies and manuscripts, music theory and history textbooks, booth of individual musicians and musical groups (Conservatory, orchestra, administrations of the men’s and women’s choirs), departments. Each new GMS director enriched the library with new acquisitions. The GMS activity in the sphere of accumulation and conservation of valuable artistic heritage was very important and had practical significance for the conservation of cultural heritage for future generations. Research of their history, analysis of multi-directional activity in our time is a necessary factor of the augment of an overall picture of the development of musical culture of Lviv and development of new conceptual frameworks of this process.

Keywords: the musical societies, Galician Musical Society, Polish Music Society, musical library, archive, notes

Олександра Німилевич

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

ТВОРЧИСТЬ ЗИГМУНТА НОСКОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР – ПОЛЬСЬКОЇ І УКРАЇНСЬКОЇ

Українська духовність, як відомо, органічно пов'язана з піснюю, а українська музикальність найприродніше і на подив легко виявляє себе у співі. Народна пісня, доволі часто як у далекому минулому, так і на сучасному етапі стає натхненним інтонаційним матеріалом для творчості композиторів різних країн і континентів, зокрема: польських, австрійських і німецьких композиторів, які певний період мешкали і творили в Галичині.

Глибокі наукові дослідження українських народних пісень почались щойно в ХІХ столітті, чимало праць простежують і шляхи проникнення українського фольклору в творчість композиторів світу. Ґрунтовна праця в цій ділянці Г. Нудьги «*Українська пісня в світі*» була перевидана наприкінці ХХ ст. у 2-х тт. (1997–1998 рр.) Інститутом народознавства у Львові в первісному варіанті, і, що важливо, без численних купюр, які були вилучені в односторонній публікації 1989 року. Цікавість викликає також англомовний довідник «*Українські музичні елементи в класичній музиці*» Якова Сорокера, виданий 1995 року в Канаді.

Нааявність українських елементів в музиці зарубіжних композиторів і зв'язки цих авторів з українською культурою стали об'єктом дослідження Бориса Кудрика, Мирослава Антоновича, Андрія Будяковського, Олександра Пеленського, Василя Щурата, Аристиди Вирсти, Василя Витвицького, Михайла Пекеліса, Яна Проснака, Стефанії Павлишин, Любові Кияновської, Романа Савицького-мол. та багатьох інших учених. Їхній внесок у цю сферу є справді визначним. Проте творчість З. Носковського згадується фрагментарно на кшталт: «Українські танцювальні мелодії та пісні в обробці Зигмунта Носковського мали успіх у всій Європі»¹.

Серед відомих композиторів, які надихалися фольклорними скарбами українського народу, – Йозеф Гайдн, Луїджі Боккеріні, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвіг ван Бетховен, Ференц Ліст, Бела Барток, Едуард Мертке, Іван Кнорр, Фридерик Франсуа Шопен, Станіслав Монюшко, Кароль Шимановський, Юліуш Зарембський, Зигмунд Носковський, а також ті, хто

¹ Г. Нудьга, *Українська дума і пісня в світі*, т. 1, Львів 1997, s. 164.

проживав у Галичині – Юзеф Ельснер, Кароль Курпінський, Франц Ксавер Моцарт, Йоганн Рукгабер, Кароль Ліпінський, Ян Кароль Галль та ін.

Українська народна пісня й танець стали насагою і для відомого польського митця Зигмунта Носковського (1846–1909 рр.). Композитор і диригент, скрипаль і піаніст, педагог і музикознавець, активний музично-громадський діяч, уродженець Варшави – З. Носковський – з раннього віку (з 5 років) грав на скрипці, а першим учителем юного таланту був учитель Генріка Венявського – Ян Хорнзель. Свої перші композиції Носковський написав у віці 15 років. Фахову освіту здобував у Варшавському музичному інституті (1864–1867 рр.) по класу фортепіано, скрипки (у Аполлінарія Контського) та співу (у Франческо Чаффеї) і наполегливо працював з композиції під керівництвом Станіслава Монюшка, а згодом у Вищій школі музики у Фрідріха Кіля в Берліні (1872–1875 рр.). Повернувшись до Варшави, він став засновником Варшавської філармонії та Варшавського філармонічного оркестру, дитячого хору. З 1886 року був багаторічним професором і директором Варшавського музичного інституту. Серед його вихованців – відомі польські композитори: Генрик Мельцер-Щавінський, Генрик Бобіньський, Людомир Ружицький, Юліуш Вертхайм, Кароль Шимановський, Аполінарій Шелюто, Тадеуш Йотейко, Адам Венявський, Людвік Плосайкевич, Мечислав Карлович, Фелікс Конопасек, Еугеніуш Моравський-Домброва, Гжегож Фітельберг та інші.

Примітно, що видатний український письменник, поет, перекладач, громадський діяч Іван Франко залишив цікаві враження від творчості Зигмунта Носковського у дослідженні *«Музика польська і руська»* (1892 р.)², опублікованому польською мовою у шістьох номерах часопису «Kurjer Lwowski». На той час І. Франко співпрацював з цим виданням і отримав редакційне завдання здійснити опис міжнародної музично-театральної виставки, яка відбулася у Відні у травні-грудні 1892 року та охарактеризувати зміст брошури польського музикознавця Францішка Биліцького (1845–1922 рр.)³, яка була присвячена цій події. Стаття І. Франка з заувагами, доповненнями, роздумами, порівняльним аналізом, значними доповненнями розділів, присвячених польській, а особливо, українській музиці, стала окремою музикознавчою працею митця.

І. Франко виокремлює у творчості З. Носковського певні ознаки стилю знаменитого вчителя С. Монюшка. Передусім, це досконала форма, чарівні ритміко-мелодійні образи творів, пряме й опосередковане звернення до фольклору.

² I. Franko, *Muzyka polska i ruska*, „Kurjer Lwowski” 1892, nr 239–243, nr 249 (27 VIII – 6 IX).

³ Францішек Биліцький (1845–1922) – доктор філософії, літератор, педагог, музикант (піаніст – гри на фортепіано навчався у Теодора Лешетицького у Відні й був відомий як знаменитий естрадний піаніст).

Франко констатує, що у своїх композиціях «Носковський виявляє рухливий та заповзятливий, багатогранний розум, який з легкістю оволодіває різними формами та задумами. Майже всі його фортепіанні твори мають тільки йому властиву й ним створену форму, яку він називає «краков'яком». Це – дух різноманітних мелодій сільського населення, яке заселяє краківську висоту»⁴.

Вміло сприйняті й інтерпретовані характерні ознаки народних танців огранені майстерною формою, творять барвистий образ у його композиціях. Вільно почуває себе Носковський, на думку Франка, «в симфонічних творах, серед яких симфонія «Елегійна» та велика характеристична увертюра «*Морське око*» – рід симфонічної поеми, яка виникла внаслідок мандрівки в татранські гори, і яка відзначається правдивою красою форми, ясною провідною думкою та майстерним викінченням»⁵.

Кантата «*Світезянка*» для оркестру і хору на слова балади Міцкевича, опери «*Хата за селом*», «*Вирок*», «*Помста*» і «*Лівія*» – це полотна, в яких «композитор виявив майстерне оволодіння формою»⁶. «Шедевром Носковського» називає І. Франко п'ятдесят пісень для дітей на слова Марії Конопніцької «*Чотири пори року*» зі змалюванням краси чотирьох пір року. Тут він виокремлює легкість і невимушеність чарівних мелодій, чіткість та співзвучність з ними фортепіанного акомпанементу, що стало «красномовним доказом творчої сили майстра»⁷. Згадав Франко й фортепіанні обробки польських та українських пісень і танців на чотири руки, які стали особливо популярними не тільки на батьківщині, а й за кордоном.

Цікаво, що прем'єра опери З. Носковського «*Лівія Квінтілла*» на лібрето Станіслава-Марека Жентковського і Людомила Германа відбулася 15 лютого 1898 року у Театрі Скарбка у Львові. Як зазначив дослідник творчості композитора Гжегож Зезюля, робота над твором тривала від початку 90-х років XIX ст. до початку 1896 р. і вже від того часу велася тривала дворічна підготовка до її постановки у Львівському оперному театрі. Виконавцями прем'єрної вистави були: «Тереса Аркльова (Лівія), Владислав Флор'янський (Ликон), Габріель Гурський (Прокул), Ірена Богуссувна (Селена), Юліан Єрьомін (Сільва)... хор підготував Францішек Сломковський. Декорації та костюми вийшли з майстерні Зигмунта Балека, а хореографію опрацював Францішек Жимірський»⁸.

⁴ І. Франко, *Музика польська і руська* [w:] *Іван Франко про музику*, ред. Т. Коноварт, Львів 2006, s. 52.

⁵ *Ibidem*, s. 52.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Г. Зезюля, «*Лівія Квінтілла*» – опера Зигмунта Носковського, „Студії мистецтвознавчі”, [Київ] 2008, nr 3(23), s. 99.

Прем'єрне виконання відбулося під диригуванням композитора З. Носковського. Отримавши добрі відгуки на Львівську прем'єру опери і п'яти вистав, через втручання впливового музичного критика С. Нев'ядомського, опера була знята з виконання, що принесло чимало прикрих переживань автору музики. Труппа Львівського оперного театру повторила оперу у травні 1898 року в Кракові.

Через різноманітні перешкоди, протистояння, які траплялися на шляху композитора змістовно описані в статті Г. Зезюлі, прем'єра опери у Варшаві відбулася 19 квітня 1902 року. Про ці перипетії композитор писав: «[...] Одна групка підлабузників Падеревського з панамі [Александром] Райхманом і [Генриком] Опенським на чолі спробувала знищити мою оперу. Перед виставою ще пустили негативні чутки... Але тим більшим був триумф! На першій виставі нас викликали 25 разів! ... Після другої вистави здавалося, що опера провалиться. Спектакль ішов за найгірших умов, а саме, в понеділок, коли настали єврейські свята, а в нас це щось значить. Аристократія уся була зайнята на благодійному концерті у філармонії, у росіян – Великодній тиждень. Проте наступна вистава вже була значно кращою, після чого на четвертій і п'ятій зала була вже переповнена, а запал публіки зростав. На п'ятій виставі нас викликали 15 разів»⁹.

У цій варшавській прем'єрній виставі з режисурою Владислава Флор'янського головну партію виконувала славетна українська співачка Соломія Крушельницька, а партію Сільви співав знаний польський співак Адам Дідур, вихованці професора консерваторії Галицького музичного товариства у Львові – Валерія Висоцького.

Композиції З. Носковського неодноразово звучали в Україні, зокрема і в Галичині. Насамперед варто зазначити, що композитор диригував симфонічним оркестром у Києві під час виконання його Симфонії № 3 «Від весни до весни» 3 грудня 1907 року, а також поеми «Степ» 2 грудня 1916 року. Повідомлення про ці події з'являлися у сучасній пресі, зокрема, в часописі «Рада» у рубриці «Театр і музика» повідомлялося, що театральна комісія київської міської думи доручила гуртку професійних музик, на чолі яких стояли диригенти Віктор Чечот та Микола Тутковський, упорядковувати симфонічні концерти в міському театрі в сезоні 1907 року. Цього року гурток запросив до співпраці відомих диригентів Зигмунта Носковського, Олександра Зілоті та інших¹⁰.

Часто музика З. Носковського звучала у Львові на тематичних концертах чи в авторських програмах. Варто зазначити, що цікаві факти виконання музики З. Носковського у Львові подані в дослідженні доктора мистецтвознавства

⁹ *Ibidem*, s. 88.

¹⁰ *Театр і музика*, „Рада” 1907, nr 185 (15 VIII), s. 4.

Тереси Мазепа. Насамперед, зазначається, що «завдяки Я. Галлю в імпрезах ГМТ (Галицьке Музичне Товариство, в якому в 1884–1886 рр. диригентом був Я. Галль – О.Н.) з'явилася сучасна польська музика, зокрема твори В. Желенського, З. Носковського, І. Я. Падеревського»¹¹.

Другого липня 1887 року відбулася важлива подія, що репрезентувала об'єднання польських і українських хорових товариств, адже «на урочистій зустрічі цісаревича Рудольфа у Львові об'єднаний з хорами інших музичних товариств, чоловічий хор ГМТ виконав дві кантати – «польську» З. Носковського та «руську» А. Вахнянина»¹².

У програмі концерту з творів сучасних польських композиторів, організованому Галицьким Музичним Товариством 25 червня 1894 року, звучали твори С. Монюшка, А. Мінхаймера, Г. Венявського, В. Желенського і З. Носковського – «Концертний полонез для оркестру», «Краков'як» для солістів та мішаного хору і фортепіано в 4 руки (відбулося перше виконання цих творів)¹³. Згодом у різноманітних програмах звучали: симфонічна поема «Степ», «Полонез» і «Куяв'як» з «Польської сюїти», ор. 28 (з народних тем) для оркестру, концертна увертюра для великого оркестру «Морське око», симфонія «Від весни до весни», відбулася прем'єра «Варіацій» для симфонічного оркестру на тему «Полонеза А-дуг» Ф. Шопена «З життя народу» (на інавгурації І-го З'їзду польських музикантів, 1910), Три народні пісні для мішаного хору в супроводі фортепіано: «Сіяла просо на загоні» (*Siałam proso na zagonie*), «Рано-рано, ранесенько» (*Rano-rano, raniusieńko*), «Виїхала на полечко» (*Wyjechałam na poleczko*)¹⁴. Кантатно-ораторіальні твори З. Носковського виконувалися за участі хорів «Лютня», колективу ГМТ, «Ехо» та «Львівського Бояну»: балада «Ясьо», кантати – «Світезянка», «Мандрівний музикант», «Рік в народній пісні».

За участі Зигмунта Носковського – на той час директора Варшавського Музичного Товариства – 27 січня 1889 року у Львові відбувся авторський концерт, у програмі якого прозвучали: «Струнний квартет» і «*Andante doloroso*» з «Другого струнного квартету» у виконанні професорів Консерваторії М. Вольфстала (1-а скрипка), Ф. Сломковського (2-га скрипка), А. Слядека (віолончель), а партію альту виконував композитор З. Носковський; а також «Сон», «Романс» (А. Маліновська – спів); «*Chanson ancienne*», «*Caprice à la bougée*» (М. Вольфсталь – скрипка); «Вірна дівчина» і «Голубочки» для жіночого хору; «Два Краков'яки» ор. 8 для фортепіано (виконавці

¹¹ Т.Л. Мазепа, *Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури»*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ 2018, s. 194.

¹² *Ibidem*, s. 203.

¹³ *Ibidem*, s. 205.

¹⁴ *Ibidem*, s. 508.

В. Вшелячинський та З. Носковський)¹⁵. З 1907 року З. Носковський був обраний Почесним членом Галицького музичного товариства¹⁶.

Музика З. Носковського звучала у Львові як за життя автора, так і після його відходу в засвіти і особливо на хвилях Львівського радіо у 1934–1939 роках. У 1934 році виповнилося 25 років від дня смерті композитора і у львівському часописі «Справедливість» була опублікована стаття «*25 rocznicę śmierci Noskowskiego*». Редакція зазначала, що «w locie tego roku upłynęło 25 lat od czasu, kiedy zakończył życie Zymunt Noskowski, którego nazwisko zapisało się złotymi literami w księgach dziejów muzycznych Polski, Noskowski zalicza się bowiem do najlepszych polskich kompozytorów symfonicznych»¹⁷.

З нагоди цієї події у вересні 1934 року в ефірі львівського радіо відбулися дві передачі: недільний ранковий симфонічний концерт під орудою Юзефа Озімінського й за співробітництва з Ю. Поплавським, а в програмі наступної радіопередачі прозвучала музика для оркестру під керівництвом Адама Довжицького з участю Марії Карв'янської (спів). Цим концертам передували лекції про творчість З. Носковського професора Романа Хойнацького¹⁸.

На сучасному етапі музика З. Носковського звучить в Україні, проте не так часто і переважно симфонічна поема «*Степ*» ор. 66. Так, 4 лютого 2011 року в Колонному залі ім. М. Лисенка Національної Філармонії України в Києві відбувся вечір Академічного Симфонічного Оркестру Національної Філармонії України під орудою польського диригента Марціна Наленч-Несьоловського, в програмі якого поряд із творами Моріца Мошковського і Антоніна Дворжака звучала згадана симфонічна поема Зигмунта Носковського¹⁹.

У листопаді 2013 року оркестр Люблінської філармонії, який вважається найдавнішим філармонійним колективом Польщі, виступив у Львівській філармонії з програмою, до якої входили твори Бориса Лятошинського, Вітольда Лютославського, Зигмунта Носковського. Тож під керівництвом польського диригента Войцеха Родака також прозвучала симфонічна поема «*Степ*»²⁰.

Музика польських композиторів Зигмунта Носковського, Мечислава Вайнберга та Войцеха Кіляра прозвучала 4 грудня 2019 року у Національній філармонії України в Києві під егідою святкування 200-річчя Станіслава

¹⁵ Т.Л. Мазепа, *Галицьке Музичне Товариство...*, s. 511.

¹⁶ *Ibidem*, s. 470.

¹⁷ *25 rocznicę śmierci Noskowskiego*, „Sprawiedliwość” 1934, nr 344 (8 IX), s. 6.

¹⁸ *Ibidem*, s. 6

¹⁹ Польський диригент Марцін Наленч-Несьоловський на концерті Академічного Симфонічного Оркестру Національної Філармонії України, <http://old.polinst.kyiv.ua/event200.html> (21.01.2022).

²⁰ Оркестр Люблінської філармонії у Львові, <https://varianty.lviv.ua/15670-ivan-pakhota-v-ukrainu-povertatys-ne-planuii>; <https://ticketclub.com.ua> (11.02.2022).

Монюшка. У виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України під керуванням польського диригента Павела Котли прозвучала симфонічна поема «*Степ*» З. Носковського²¹.

Як свідчать факти і відгуки у пресі, З. Носковський неодноразово бував в Україні, контактував з українськими і польськими культурними діячами, знайомився з пісенно-танцювальними фольклорними надбаннями українського народу. Примітно, що виявляючи цікавість до української культури, чимало зразків народної музичної творчості лягли в основу композицій З. Носковського, як в оригінальному викладі, так і в певному перевтіленні народнопісенних інтонаційних моделей.

Цікавим прикладом проникнення українських фольклорних зразків (пісень і танців) у творчість З. Носковського став цикл «*Українські мелодії. 8 характерних п'єс із народних пісень і танців провінцій Галичини та України*» тв. 33 для фортепіано в чотири руки²². Твір присвячений другу композитора – лікареві Теодору Герингу. Загалом З. Носковський написав чимало творів для фортепіанного ансамблю. Відомі цікаві факти з його творчого життєпису, коли він сам виступав у складі фортепіанного дуету, виконуючи власні композиції. Примітно, що наприкінці 1870-х років написаний З. Носковським цикл «*Krakowiaks*» для фортепіано був високо оцінений Ференцом Лістом і за його порадою був опублікований у Лейпцигу як тв. 2, що додало успіху композитору і відкрило доступ до музичних видань Німеччини і Швейцарії. У 1880 році З. Носковський, перебуваючи в Баден-Бадені (Німеччина), особисто заприятелював з Ференцом Лістом і грав з ним в концертних програмах свої краков'яки в чотири руки. Відомо, що Ф. Ліст неодноразово використовував український фольклор у своїх творах, як і його відомий учень – польський композитор і піаніст Юліуш Зарембський. Можливо, угорський композитор і захопив З. Носковського красою української пісні й танцю. А черпати фольклорні зразки композитор правдоподібно міг зі збірок: Вацлава Залеського «*Пісні польські й руські люду галицького*» (1833 р., інструментовані Каролем Ліпінським), Соломона Щасного «*Коломийки и шумки*» (1863 р.), Антона Коціпінського «*Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії*» (1862 р.), Оскара Кольберга «*Покуття*» (1882–1889 рр.), Миколи Маркевича «*Українські мелодії*» (1831 р.) і «*Народные украинские напѣвы, положенные на фортепіано*» (1840 р.), Опанаса Марковича «*Сборникъ украинскихъ пѣсень*» (1849 р.), Павла Чубинського та багатьох інших.

²¹ Вечір польської музики у Філармонії, <https://moemisto.ua/kyiv/vechir-polskoyi-muziki-natssimforkestr-ukrayini-189647.html> (28.01.2022).

²² S. Noskowski, *Melodies Rutheniennes 8 Morceaux caracteristiques d'apres des chansons et danses nationaux des provinces Galicie et Ukraine* op. 33, London 1891, Augener Ltd.

Цикл *«Українські мелодії. 8 характерних п'єс із народних пісень і танців провінцій Галичини та України»* тв. 33 був створений близько 1890 року²³ і до нього увійшли: *«Пісня і Коломийка»*, *«Пісня»*, *«Варіація на пісню»*, *«Русинський танець»*, *«Романс і пісня»*, *«Тропак»*, *«Думка»*, *«Сільський танець»*, в основу яких покладені українські народні пісні й танці.

Цикл розпочинає *«Пісня і Коломийка»*, в якій пісня звучить то урочисто і наповнено в октавно-акордовому викладі, то ніжно і прозоро – обплітаючи мелодичне зерно гамоподібними пасажами. Використання гармонічного мінору (a-moll), підвищеного IV ступеня ладу, синкоповані наголоси слабкої долі навіюють коломийковий колорит, проте тут композитор, використовуючи непритаманний коломийці тридольний розмір, надає їй своєрідного звучання. Сама коломийка – весела і безжурна заворожує легкістю і майстерним фактурним викладом, коли танцювальна тема проводиться кілька разів у різних регістрах фортепіано у щораз іншому супровідному обрамленні – акордовому чи фігураційному і творить досконалу художню мініатюру.

Наступна – п'єса *«Пісня»*, – написана на основі веснянки *«А вже весна, а вже красна»*, яка лягла в основу багатьох композицій як українських, так і зарубіжних композиторів, для прикладу дитяча опера Миколи Лисенка *«Зима і весна»*, *«Експромт № 3»* для фортепіано німецького композитора Едуарда Мертке, фортепіанна мініатюра Валеріана Довженка *«Веснянка»*, хорова обробка Миколи Леонтовича тощо. Твір 3. Носковського (Andante cantabile) належить до ліричних кантиленних центрів циклу, попри те, що ця веснянка сприймається як фольклорний зразок жартівливого характеру – веснянка, яка покликана закликати весну, тепло і пробудження природи.

Після короткого двотактового вступу в першій партії фортепіано з'являється спочатку октавне (унісонне) проведення теми веснянки у верхньому регістрі, а згодом – збагачене терцієвими проведеннями, притаманними народному багатоголосю на тлі спокійного, плавного, фігураційного супроводу. Середній епізод тричастинної п'єси побудований на мелодичному звороті, який композитор майстерно уклав з елементів основної веснянкової теми в оберненні з використанням пунктирного ритму на першій долі. Ця частина носить жартівливіший характер. Мелодична лінія зосереджена в нижчому регістрі фортепіано і проводиться як кантиленна лінія у другій партії фортепіано, а супровідна партія перенесена у високий регістр інструмента, стає яскраво відривистою, уривчастою, викладена дрібними тривалостями зі значною кількістю пауз, що додає веснянкового забарвлення. Реприза повертає до проведення теми пісні у первісному викладі, а в невеличкій коді (9 тактів) композитор у другій партії фортепіано співставляє проведення

²³ Zygmunt Noskowski – Step, <https://zpe.gov.pl/a/zygmunt-noskowski---step/DUOjFmBgX> (18.02.2022).

оригінальної теми (2 такти) та її обернення (4 такти), створюючи своєрідне об'єднання тем двох частин твору.

«Варіації на пісню» (b-moll) – мелодично сприймаються як збірний образ українських народних балад з притаманними їм незначною розспівністю, маршовістю і зворотами на низхідну малу сексту з розв'язанням (кадансовим) в тоніку, так званим «зворотом Гриця». При початковому викладі теми її початок подається з орнаментальним прикрашанням основних тонів. Чотиридольний розмір, акордовий супровід додають їй маршовості. У першій варіації тема проводиться у другій партії і саме тут вона за інтонаційною канвою найбільше наближається до пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Друга варіація – урочистий величний марш звучить наповнено: перша партія фортепіано проводить тему в акордових послідовностях обох рук, а супровідна канва в низькому регістрі фортепіано, викладена дрібними гамоподібними уривчастими зворотами в поєднанні з важкими (con forza) відривистими низхідними ходами та гучною динамікою додають звиязжного характеру. Третя варіація повністю контрастна – ніжна, наспівна мініатюра, яка звучить на притишених динамічних нюансах (una corda), де тема у первісному звучанні викладена в низькому регістрі, а перша партія творить делікатне тло звучанням репетиційних прозорих терцієвих послідовностей у найвищому регістрі інструменту. Четверта – остання варіація, – проводиться у паралельному мажорі, де тема зазнає крім ладового, ще й ритмічного варіювання.

«Український (Русинський) танець» написаний в характері українського традиційного танцю гопака, що втілює силу, міць, спритність, героїзм, адже його походження пов'язують зі середовищем Запорізького війська. Тут зберігаються притаманні риси народного танцю, як: мінливість характеру і ладо-інтонаційного складу (мажоро-мінор, D-B-cis-D), дводольний розмір (2/4), агогічна і темпова мінливість. Композитору вдалося чудово передати дух цього колоритного танцю у ансамблевій фортепіанній композиції.

Наступний твір – «Romance et Chansonnette», – вносить доволі протилежний настрій у музичну канву циклу, адже його перший епізод романсового характеру звучить наспівно у шестидольному розмірі, мінорній тональності (g-moll) й розміреному темпі (Andante cantabile). Середня частина твору (Allegro non troppo) має танцювальний характер і за мелодичним зерном нагадує українську народну танцювальну пісню козацького типу «Дам лиха закаблукам», яку зі збірки Алоїза Єдлічки «Собрание малороссийских народных песень» (1861 р.) опублікував у своїй праці «Українська усна словесність» Філарет Колесса²⁴.

²⁴ Ф. Колесса, *Українська усна словесність. Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців). Вибір творів із поясненнями та нотами*, Львів 1938, s. 458–459.

Після запального і віртуозного епізоду повертається тема першої частини в унісонному викладі в першій партії фортепіано, а фігураційна гамоподібна супровідна лінія другої партії стає прозорою мелодизовано-гармонічною канвою романсової теми. Варто зазначити, що важливу роль у цьому творі відіграє супровідна лінія, адже унісонний виклад тематичної лінії поперемінно у кожній партії фортепіано, розвивається, доповнюється і окреслює мелодичні відтінки народного першоджерела саме завдяки супровідній канві як у романах композиторів-професіоналів.

«Тропак» – таку назву отримала шоста п'єса в циклі. Український народний танець тропак належить до гопаково-козачкової групи і характеризується жвавим і завзятим темпом, дводольним розміром і спорідненими рисами з гопак, а саме стосовно мінливості характеру. Перша і третя частини твору (*Allegretto gajo*) – веселі й швидкі, сповнені іскристого танцювального колориту з типовими для цього танцю притупуваннями, що відображаються у частому акцентуванні. Середня ж частина – спокійнішого настрою (*Tranquillo*), проте з жартівливо-притупувальними зворотами. Ця колоритна танцювальна п'єса вирізняється тим, що тематична лінія повністю викладена у першій партії фортепіано, а друга – проводить розгорнену супровідну лінію з цікавими підголосками і доповненнями мелодичного зерна.

Наступна композиція – «Думка» (у циклі назва подана «*Zadumka*»), – написана у традиціях жанру «думка-шумка», притаманного творчості Дениса Бонковського, Йосипа Витвицького, Сидора Воробкевича, Владислава Заремби, Віктора Зентарського, Михайла Завадського, Миколи Лисенка та інших авторів. Композиція розпочинається притаманною жанру частиною (*Andante*, саме думка) з мелодією, що нагадує українські народні балади сумовитого характеру, які переважно виконувалися під супровід бандури. Композитору вдалося майстерно відтворити звучання цього народного інструмента (тремоло, перебори). Середня частина твору (шумка) написана на основі популярної жартівливої народної пісні-шумки «*Була собі Маруся*» («*Полюбила Петруся*»), яку знаходимо у збірках Антона Коципінського, Філарета Колесси, а також двох інших танцювальних тем, коломийкового колориту. Тут панує дводольний розмір, квадратні побудови, мелодика, насичена широкими стрибками, мелізматичними прикрасами (форшлагі, групетто).

Завершальна частина побудована на подвійному чергуванні двох тем – проведеної початкової баладної теми, шумки («*Полюбила Петруся*») і знову теми думки, яка після короткої перегри переходить у завершальну фразу шумки на кульмінаційному піднесенні.

«Сільський танець» («*Danse rustique*») – яскрава п'єса у жвавому темпі (*Allegretto*) в мажорному колориті, яка поєднує в собі кілька танцювальних тем гопаково-козачкового наповнення. Середня частина наспівного характеру (*Piu lento*) подана в мінорній барві й нагадує лемківську сумовиту баладу.

Завершується остання п'єса циклу феєричною репризною частиною на прискоренні звучання, збільшенні гучності до *ff*, вивершуючи не тільки твір, але і весь цикл, в якому все ж переважає танцювальний характер над пісенним.

Варто зауважити, що у 2021 році під егідою Музичного університету імені Фридерика Шопена у Варшаві вийшов компакт-диск із записом циклу «Українські мелодії» ор. 33 З. Носковського у чудовому виконанні фортепіанного дуету в складі Агнешки Козло і Катажини-Еви Соколовської.

Серед цікавих композицій З. Носковського також «Український танець. Коломийка» тв. 6 № 2 з опери (народної драми зі співами і танцями) «Хата за селом» («Циганка Аза») за твором Юзефа-Ігнація Крашевського у фортепіанному викладі на 2 і 4 руки. Твір був опублікований окремим виданням у 1890 році, разом із «Циганським танцем» з цієї ж опери²⁵ в авторському викладі для фортепіано. Ця яскрава народна картина з оперного полотна, як і вся вистава, пронизана українськими народними танцювальними мелодіями в майстерному оздобленні композитора, неодноразово ставилася у Львові у 1922-1923 рр. у народному театрі «Українська бесіда» під художньою опікою Олександра Загарова та директоруванням Йосипа Стадника²⁶.

Отож, композиції З. Носковського, в яких автор застосував фольклорні елементи («Українські мелодії на теми галицьких пісень і танців для фортепіано в 4 руки» (1890 р.), «Коломийка» для фортепіано з опери «Хата за селом», «Тропак» («Український танець») для скрипки і фортепіано, 3 п'єси ор. 26 («Краков'як», «Українська пісня» і «Полонез», 1890 р.), «Пісня з України» ор. 28 № 2 та багато інших) як і вся творчість композитора розвивалися в традиціях романтизму, в традиціях XIX ст. з притаманною відвертістю у висловлюванні й душевною емоційністю. Вони стали добрим прикладом популяризації українського фольклору.

Важливо зазначити, що ці композиції доволі складні технічно, віртуозні, з певними художніми завданнями і складною романтичною фортепіанною фактурою, з рівноправністю і взаємодоповненням обох партій у фортепіанних ансамблевих творах.

Автор у викладі фортепіанної фактури застосовував гомофонно-гармонічний і поліфонізований виклад, октавно-акордову техніку в поєднанні з віртуозними пасажами та фігураційними побудовами (дрібна техніка), стрибки, переплетення партій. Згадані композиції З. Носковського, його концертна діяльність є яскравою сторінкою в історії польської і української інструментальної музики XIX ст. і музичної культури загалом, в яких на основі європейських

²⁵ Noskowski Siegmund. Zigeunertanz (Taniec cygański) und Ukrainischer Tanz (Kolomyjka): Ballettmusik aus dem Volksschauspiel: Die einsame Hütte (Chata za wsia): für pianoforte zu 4 händen: Op. 16. No. 1, Leipzig-Breslau 1890.

²⁶ Театральна школа у Львові, „Театральне Мистецтво” 1922, Вип. I, Квітень, s. 15.

традицій та залученні польської й української фольклорної спадщини, зміцнювалися підвалини культурного розвитку і творчої співпраці наших народів, яка продовжується і сьогодні у різних напрямках, як і у підтримці й допомозі усієї Польщі для українського народу, яку ми відчуваємо у страхітливі дні війни з московією у XXI столітті.

Bibliografia

Źródła

Театр і музика, „Рада” 1907, nr 185 (15 VIII), s. 4.

Театральна школа у Львові, „Театральне Мистецтво” 1922, Вип. I. Квітень. s. 15.

25 rocznicę śmierci Noskowskiego, „Sprawiedliwość” 1934, nr 344 (8 IX), s. 6.

Franko I., 1892, *Muzyka polska i ruska*, „Kurjer Lwowski” 1892, nr 239–244, nr 249 (27 VIII–6 IX).

Noskowski S., *Zigeunertanz (Taniec cygański) und Ukrainischer Tanz (Kolomyjka): Balletmusik aus dem Volksschauspiel: Die einsame Hütte (Chata za wsia): für pianoforte zu 4 händen*: Op. 16. No. 1. Leipzig–Breslau 1890.

Noskowski S., *Melodies Rutheniennes 8 Morceaux caracteristiques d'apres des chansons et danses nationaux des provinces Galicie et Ukraine* op. 33, London 1891 Augener Ltd.

Opracowania

Зезюля Г., «Лівія Квінтілла» – опера Зигмунта Носковського, „Студії мистецтвознавчі”, [Київ] 2008, nr 3 (23), s. 87–100.

Колесса Ф., *Українська усна словесність. Загальний огляд (із портретами українських етнографів та народних співців). Вибір творів із поясненнями та нотами*, Львів 1938.

Мазепа Т.Л., *Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття*. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури», Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ 2018.

Нудьга Г., *Українська дума і пісня в світі*: У 2-х кн., Кн. 1, Ін-т народознавства НАН України, Львів 1997.

Нудьга Г., *Українська дума і пісня в світі*: У 2-х кн., Кн. 2, Ін-т народознавства НАН України, Львів 1998.

Франко І., *Музика польська і руська* [w:] *Іван Франко про музику*, red. Т. Коноварт, Львів 2006, s. 38–58.

Źródła internetowe

Вечір польської музики у Філармонії, <https://moemisto.ua/kyiv/vechir-polskoyi-muziki-natssim-forkestr-ukrayini-189647.html> (28.01.2022).

Оркестр Люблінської філармонії у Львові, <https://varianty.lviv.ua/15670-ivan-pakhota-v-ukrainu-povertatys-ne-planuiu>; <https://ticketclub.com.ua> (11.02.2022).

Польський диригент Марцін Наленч-Несоловський на концерті Академічного Симфонічного Оркестру Національної Філармонії України, <http://old.polinst.kyiv.ua/event200.html> (21.01.2022).

Zygmunt Noskowski – Step, <https://zpe.gov.pl/a/zygmunt-noskowski---step/DUOjFmBgX> (18.02.2022).

**THE WORKS OF ZYGMUNT NOSKOWSKI IN THE CONTEXT
OF THE DIALOGUE OF CULTURES – POLISH AND UKRAINIAN****Abstract**

The article is dedicated to the work of the outstanding Polish composer, conductor, violinist and pianist, teacher and musicologist, active music and public figure Zygmunt Noskowski (1846–1909). His fascinating attitude to the heritage of Ukrainian folk song and dance was emphasized. The composer's multi-genre heritage includes many works in which Ukrainian folk song and dance became an inspiration for the author.

The focus is on the work of the outstanding Ukrainian poet, writer and publicist, thinker and folklorist Ivan Franko "Polish and Russian Music" – in "Polish and Russian Music" he emphasized the perfection of form, the charm of rhythmic and melodic images in the composer's works, direct and indirect references to folklore.

Z. Noskowski visited Ukraine many times, contacted Ukrainian and Polish cultural figures, got acquainted with the song and dance folklore heritage of the Ukrainian people. The article reveals the palette of the composer's concert activity in Ukraine (Kyiv, Lviv), the history of opera performance, some symphonic, choral, instrumental works both in the early 20th century and today. Many examples of folk music formed the basis of Z. Noskowski's compositions, both in the original presentation and in a certain reincarnation of folk song intonation models – among such works: Ukrainian melodies on the themes of Galician songs and dances for piano 4 hands (1890), Kolomyika for piano from the opera House in the Village, Tropak (Ukrainian dance) for violin and piano, 3 pieces op. 26 (Krakowiak, Ukrainian Song and Polonaise, 1890), Song from Ukraine op. 28 no. 2 and many others. Musical and aesthetic analysis of individual compositions by Z. Noskowski is presented in the article in order to reveal the images and genres in the composer's work related to Ukraine.

Keywords: Zygmunt Noskowski, Ukrainian folk songs and dances, dialogue of cultures, musical works, concert activity

Тетяна Молчанова

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК СПІЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ У ГАЛИЧИНІ: ВИТОКИ, ІМЕНА, ТРАДИЦІЇ

У формуванні культурного простору України особливу зацікавленість викликає музичне життя регіонів, які становили вагому сторінку її мистецької історії. У цьому контексті яскравим і самобутнім явищем постає музично-виконавське життя Галичини. На західноукраїнських землях, які тривалий час перебували під владою Австро-Угорщини, а згодом Польщі, доля народу була важчою за інші регіони, умови національно-культурного становлення – ще складнішими. І розвій національної музичної культури цього краю залежав не лише від ініціатив окремих її представників, а й доволі часто й приїжджих музикантів. Безумовно, жоден з виконавців-солістів не міг оминати участі такого музиканта як піаніст-аккомпаніатор чи піаніст-ансамбліст, якого часто йменували «п'яністом», «клавіристом», «компоністом». Не раз такі музиканти акомпанували хоровим колективам, брали участь у камерних ансамблях, вивчали оперні партії зі співаками оперного театру, виконували музичний супровід до танців на вечорницях, ілюстрували супровід у балетній трупі театру, грали на фортепіано у чотири руки. Ці функції іноді виконували і композитори, які, зазвичай, володіли грою на інструменті (клавесині, клавикорді, цитрі, фортепіано).

Музичні заходи та концертні імпрези у Галичині набули особливо поживавлення наприкінці XVIII-поч. XIX ст. «Щораз більш інтенсивним ставали намагання покликати до життя об'єднання, яке б інтегрувало професійних музикантів і любителів музичного мистецтва, які спільно могли б публічно музикувати. Такими постатями у першій половині XIX століття були: композитор, теоретик і диригент Ян (Йоганн) Медеріч-Галлос, композитор, піаніст і диригент Франц Ксавер Вольфганг Моцарт (*молодий син В.А. Моцарта – Т.М.*), скрипаль і композитор Кароль Ліпінський, скрипаль і педагог Станіслав Сервачинський, піаніст, композитор і педагог Йоганн (Ян) Рукгабер, диригент і композитор Йозеф (Йожеф) Башни, піаніст і композитор Йозеф Крістоф Кесслер <...>. Відомо є <...>, що як вони, так і багато інших – приїжджих музикантів – часто давали у Львові сольні концерти, брали участь у камерних виконаннях <...>. У цих <...> концертах <...> було виконано велику кількість різноманітної та різножанрової музики: симфонічної (симфонії, увертюри,

інструментальні концерти, тощо), камерної та вокальної [підкреслено – Т.М.] (у т.ч. велику кількість оперних арій та ансамблів) та сольної інструментальної музики <...>¹. Водночас у різних містах формувалися гуртки аматорів-музикантів, де спільне музикування починало набирати більш організованих форм: влаштовувалися концерти хорової, вокальної, камерно-ансамблевої музики, на їх базі відкривалися музичні школи, організовувалися виступи приїжджих музикантів, нерідко тих виконавців, котрі проживали у цих містах.

Найбільшого розвитку у композиторській творчості тієї доби (як професійних композиторів, так і композиторів-аматорів, різних виконавців, учителів музики, які також намагалися компонувати твори) отримала хорова та вокальна музика: обробки народних пісень для голосу у супроводі інструменту, вокальні ансамблі, хори, фрагменти відомих опер у перекладі для фортепіано. Компонували й інструментальні твори, однак менше, ніж сольні та хорові. Причину слід вбачати у відсутності піаніно і роялів, які не лише коштували досить дорого, а й складно опановувалися. Тому впродовж першої половини XIX ст. фортепіано серед українського населення Галичини було поодиноким явищем. Більш розповсюдженим інструментом стала цитра. Серед аматорів зустрічалося чимало справжніх віртуозів гри на ній: Є. Купчинський, М. Кумановський, Ю. Федькович, які писали твори для цитри та були постійними виконавцями у концертах. Популярність цитри спонукала більшість композиторів працювати у цій галузі. П'єси для цитри писав І. Воробкевич. Були вони і у творчому доробку Д. Січинського.

Саме на аматорському музикуванні ґрунтувалося все концертне життя Галичини того часу. Вони творили основні кадри виконавців, які привносили на концертну естраду улюблений репертуар. Без сумніву, ці заходи не обходилися без участі піаністів-аккомпаніаторів і ансамблістів. Нижче наведено програми декількох концертів, які відбулися у Львові у другій половині XIX ст. На жаль, у них не вказані імена та прізвища виконавців.

Вечір, організований «Академічним кружком» 8 (20). XI 1875 р. з приводу початку нового навчального року².

1. «Баркарола», вокальний дует. 2. Соло на цитрі. 3. Декламація. 4. «Хто за нами». Хор. Муз. М.Вербицького. 5. «Серенада». Соло на скрипці. Муз. Берета. 6. «К місяцю». Хор. Муз. М.Вербицького. 7. Дует з опери «Фауст» для скрипки і форт[епіано]. 8. «Нім ся викотить». Хор. Муз. І. Лаврівського³

¹ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної академії у Львові*, т. 1: *Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч.XV ст. – до 1939 р.)*, Львів 2003, с. 35.

² За: М. Загайкевич, *Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.*, Київ 1960, с. 38.

³ „Слово” 1875, nr 125 (13 (25) XI), s. 1.

Шевченківський вечір. 18.ІІ (2. ІІІ) 1881 р.

«Жиймо браття». Хор. Муз. Лисенка. 2. «Trovatore par R. de Vilbac», Форт[епіанне] соло. Муз. Доницетті. 3. «Коломийки». Форт[епіанне] соло. Муз. Витвицького. 4. «На городі коло броду». Соло сопранове. Муз. Лисенка. 5. «Нічний привіт». Хор з теноровим соло. Муз. Шторха. 6. Декламація. 7. «Чи такая наша доля». Соло тенорове. Муз. Вахнянина. 8. «Чого серце тужить». Хор. Муз. Воробкевича. 9. «Народна дума». Хор з форт[епіано]. Муз. Лисенка. 10. Impromptu. Форт[епіанне] соло. Муз. Тальберга. 11. «Серенада». Вокальний квартет. Муз. Отто. 12. «Нащо мені чорні брови». Соло сопранове. Муз. Лисенка. 13. «Завіщання» («Заповіт»). Хор з теноровим соло. Муз. Лисенка⁴.

Музична освіта у Галичині того часу, здебільшого, розвивалася через домашню науку, також навчання у приватних музичних школах. Організація учбового процесу в них не мала, на жаль, єдиних програм з усіх спеціальностей – тому разом з учнями, що мали відповідну музичну освіту, вчилися й початківці. Таких дисциплін як «клас акомпанування» чи «клас камерного ансамблю» ще не існувало. І лише наприкінці ХІХ – першій третині ХХ ст. в окремих музичних школах було запроваджено камерний ансамбль і закладалися основи акомпаніаторської роботи. Зокрема, в школах гри на фортепіано «нерідко звертали на вільне володіння читкою нот „з листа”, швидкому розучуванню п'єс на пам'ять, транспонуванню»⁵ (*йдеться про Школу гри на фортепіано Горни Гелени [1902–1926 рр.] – Т.М.*).

Важливе місце у музичному житті Галичини посідав театр. У Львові 29 березня 1864 році в залі «Народного Дому» було відкрито український народний театр. Відомий галицький театральний діяч, критик і рецензент Степан Чарнецький писав: «Про значення театру для народного життя нашої батьківщини говорилося і писалося як про подію, що мала стати „початком нової ери, нової, краще розвиненої доби в історії довго-і многотраждального народу” („Слово”, 1864 р.). Бо вірили всі, що „в міру розвитку наших сил і цінностей народного руського духу в святині драматичного мистецтва піде тим ширше й загальніше визнання нашого самостійного національного існування у всіх шарах крайового населення”»⁶. На той час у Галичині не було ні професійних хорів, ані симфонічних оркестрів, які могли б пропагувати твори місцевих авторів серед населення. І лише театр мав більш-менш відповідну виконавську базу та відкривав можливості для тісного спілкування митця зі слухачами. Отже не дивно, що саме театральна музика стала основною галуззю діяльності майже всіх західноукраїнських композиторів. До того ж, в театрі ставилися не лише опери, музичні комедії, балети, а й відбувалися концерти вокальної та

⁴ „Діло” 1881, nr 1 (14 (26) ІІ).

⁵ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, t. 1, s. 130.

⁶ С. Чарнецький, *Вибране*, Львів 1959, s. 105.

камерної музики. Традиційно такі концертні номери звучали в антрактах спектаклів. Велике поширення музики в практиці українського народного театру благотворно впливало на розвиток усього музичного життя Західної України.

Помітна роль у розвитку концертного життя належала і «Галицькому музичному товариству», також українським товариствам культурно-просвітницького напрямку: «Руській бесіді» (1862 р.) та «Академічному братству» (1871 р.), яке своє призначення вбачало в організації концертів, вечорниць, музично-декламаційних вечорів.

У 1858 році «Галицьке музичне товариство» очолив відомий музикант, учень Ф. Шопена – Кароль Мікулі (20.10.1819 р.–21.05.1897 р.), – з ім'ям якого пов'язаний значний період у музичному житті Львова. Він не лише очолив це об'єднання, а й провадив репетиційну роботу з хорами та симфонічним оркестром, виступав у ролі диригента, грав як піаніст-соліст, акомпаніатор і артист камерного ансамблю. Зокрема, з К. Мікулі виступали знані скрипалі Е. Плейнерт, З. Брукман, віолончеліст Й. Вольман, контрабасист Й. Черні, флейтист і фаготист К. Гайдріх. У цьому контексті згадаємо й відомих учнів К. Мікулі, котрі займалися акомпануванням і грою в ансамблях: Нойгаузер Францішек (18.05.1861 р.–?.12.1936 р., був акомпаніатором, у 1893 році супроводжував у гастрольних виступах знаного австрійського скрипаля Ф. Крейсlera); Рудольф Шварц (активний учасник організованих ним концертів ГМТ, де виступав акомпаніатором різних солістів)⁷.

Існує інформація про відому співачку, примадонну музично-драматичного театру товариства «Руська бесіда» Теофілу Бачинську (Лютомську), у контексті якої згадується і акомпаніатор В. Червінський, з яким співачка виступала у Станіславові та Бережанах. У концертах виконувалися: солоспів І. Лаврівського «Чи то звізди дві ясні», пісні Ольги з музики М. Вербицького до п'єси І. Гушалевича «Підгоряни» («Чого лози похилились», «У полі, полі пшениченька розцвіла», «Не можна серцю двох любити»), пісні з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка⁸.

Поміж інших акомпаніаторів тієї доби: Антоніна Збіржховська [Бучацька] (акомпанувала С. Крушельницькій, М. Левицькому), Денис Леонтович (? , 1868 р.–29.04.1887 р., акомпанував співакам Є. Гушалевичу, О. Мишугі, хору О. Нижанківського); Олеся (Олександра) Бажанська-Озаркевич (30.12.1866 р.–15.07.1906 р.), яка у 1892–1900 рр. брала участь як хоровий акомпаніатор у концертах хорового товариства «Львівській Боян»; у 1892 р.,

⁷ За: Л. Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова: з неопублікованого*, Львів 2001, s. 93, s. 100.

⁸ За: П. Медведик, *Діячі української музичної культури: матеріали до бібліографічного словника*, „Записки Наукового товариства імені Шевченка”, т. ССХХVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 378–379.

1894 р. акомпанувала в концертах у Львові Соломії Крушельницькій, Марії Павликів, Іванові Скалишу.

Широкого розвою концертне життя Галичини набрало з виникненням українських музичних товариств (спершу «Теорбану», згодом «Бояну»). Акомпаніаторами львівського «Бояну» були Ірина Негребецька (учениця В.Барвінського), Генрик Топольницький. У Шевченківських концертах товариства «Боян» у Львові та Коломії виступав як акомпаніатор і Тарас Шухевич. Активну участь у концертах львівського, перемишльського, стрийського «Боянів» брала піаністка Ольга Окуневська. До слова, акомпаніатором і диригентом «Бояну» у Тернополі була мати В. Барвінського – Євгенія Любович-Барвінська. Сталими акомпаніаторами на репетиціях і концертах «Бродівського Бояну» були Марта і Стефа Осадці (доньки диригента хору «Бродівського Бояну» Михайла Осадця).

Становлення спільного музикування у всіх його напрямках відіграло значну роль у поширенні музичної культури серед широкого слухацького загалу, сприяло розумінню необхідності активного розвитку музичної освіти у Галичині.

Саме на базі «Бояна» у 1903 році був заснований «Союз співацьких і музичних товариств», початком діяльності якого стало відкриття Вищого музичного інституту (надалі – ВМІ) та його численних філій: у Стрию, Станіславові (нині – Івано-Франківськ), Дрогобичі, Коломії, Золочеві, Тернополі, Бориславі, Яворові. У 1911–1912 рр. керівництво закладу запровадило до навчальних планів курси «вправ у збірній музиці для всіх учеників» (*йдеться про ансамблеву гру – Т. М.*). А заняття зі спеціальності «передбачали читання нот з листа, транспонування на різні інтервали *à la minute* (без підготовки), гру заданих каденційних зворотів та модуляцій у різні тональності»⁹. Також започаткувалися вечори класичної камерної музики. Разом з тим, у шкільних програмах ще не було т. зв. «пописів» – на кшталт концертних виступів, де б учні демонстрували свої ансамблеві та акомпаніаторські навички.

Важливий акцент на рівні тогочасної освіти і, зокрема, предметів, що поглиблюють професійний рівень піаністів, зробив С. Людкевич, який у статті з приводу шкільної реформи ВМІ писав, що «за остаточну ціль науки фортепіано вважати не „концертову” техніку та віртуозівські манери та ефекти, а раціональну піаністичну освіту, пізнання піаністичної літератури різного стилю й основ доброго виконання, чи сольного, чи ансамблевого. Тому й у основах науки положено деякі, досі занедбані, боки її як систематичну науку педалізації, відтак модулювання, транспонування, читання *ex abrupto* (*йдеться про читання з листа, підкреслено – Т.М.*) та ін., на які треба звертати пильну увагу вже на середніх уроках»¹⁰.

⁹ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до...*, т. 1, s. 237.

¹⁰ С. Людкевич, „Діло” 1910, nr 173.

Програми та афіші того часу свідчать про активне концертно-камерне життя Галичини. «Після воєнної перерви 1914–1919 рр. музичний рух у Львові щораз більше – пише музикознавець В. Вітвицький, – Фортепіанне тріо (Р. Криштальський, Л. Туркевич, Б. Дрималик (*фортепіано* – Т.М.) виконує нові твори Людкевича і Барвінського <...>»¹¹. Неодноразово відзначали й інструментальне тріо у складі виконавців Р. Савицького (фортепіано), Р. Криштальського (скрипка) і П. Пшенички (віолончель), які «відіграли звуково дуже вирівняно та пластично <...> (1937 р.)»¹².

Серед відомих акомпаніаторів тієї доби: Софія Дністрянська (Рудницька, 24.10.1885 р.–9.02.1956 р., виступала на концертах у Львові зі співаками Ганною Крушельницькою, О.Мишугою, а також скрипачами Є. Перфецьким, О. Садовським); Ольга Ціпановська (18.11.1866 р.–10.11.1941 р., у 1898 році була акомпаніатором С. Крушельницької; у 1899 р., 1902 р., 1913 р. супроводжувала виступи знаменитого співака М. Менцінського у Стрию, Тернополі, Перемишлі). В одній з рецензій читаємо: «Виконання всіх точок програми було з артистичного боку дуже гарне <...>. Менцінський чарував своєю піснею при ідеальнім супроводі п.Ольги Ціпановської»¹³. У 1912 році О. Ціпановська виступала з Г. Крушельницькою. Також акомпаніатори: Дарія Шухевич-Старосольська (3.01.1882 р.–28.12.1941 р.), супроводжувала гастрольні виступи М. Менцінського містами Галичини, а також акомпанувала С. Крушельницькій; Ярослав Ярославенко (псевдонім піаніста і композитора Я. Вінцовського, акомпанував співакці Марії Сіак у концертах у Львові, Перемишлі, Сокалі); Гелена Оттавова (16.02.1874 р.–16.08.1948 р.), супроводжувала виступи багатьох місцевих і приїжджих музикантів: М. Вольфсталя, П. Коханьського, Ф. Айле (скрипка), А. Сладека (віолончель), співаків Т. Ліргаммера, М. Ланге, Я. Королевич-Вайдової, С. Дрекслер-Паславської; Тарас Шухевич (18.01.1886 р.–?.02.1951 р.), акомпанував Г. Крушельницькій, М. Менцінському; у 1906–1914 рр. як хоровий акомпаніатор брав участь у Шевченківських концертах товариства «Боян» і «Бандурист» у Львові та Коломиї. У 1912 році Т. Шухевич провів концертне турне зі співачкою Г. Крушельницькою; виступав з Є. Перфецьким (скрипка), у тріо з Р. Криштальським (скрипка) та П. Пшеничкою (віолончель). Поширеним був фортепіанний дует Р. Савицького і Т. Шухевича.

У тогочасних рецензіях на концерти солістів не забували згадати й акомпаніаторів. Так, зокрема, на виступ Тараса Шухевича С. Людкевич відгукнувся: «Окреме місце для згадки належить виступові <...> п. Є. Перфецького і Т. Шухевича, які на концерті „Бандуриста” виконали вперше сюїту Шітта

¹¹ В. Вітвицький, *За океаном*: збірник статей, Львів 1996, s. 13.

¹² Л. Соловей, *Деякі аспекти діяльності В. Барвінського та його учнів* З. Лиська, Р. Савицького [w:] Василь Барвінський. *Статті та матеріали*: збірник, упор. В. Грабовський, Дрогобич 2000, s. 62.

¹³ За: Рецензія, „Діло” 1909, z 21 VI.

на скрипку та фортепіано, <...> який вийшов у виконанні бездоганно, навіть з фінезією й „esprit”-ом в останній частині, і яку артисти мусили на домагання слухачів повторити»¹⁴.

У документах зустрічаються згадки про піаніста-акомпаніатора Романа Перфецького (родича скрипаля Євгена Перфецького). Разом вони виступали у Коломиї у Шевченківському концерті (1900 р.).

Активну концертну діяльність як акомпаніатор провадила Олена Ясеницька-Волошин (1882–1980 рр.). Вона акомпанувала хору «Львівський Боян», диригентом якого був її чоловік – Михайло Волошин. Виступала з концертами у Стрию зі співаком М. Менцінським, скрипацем Є. Перфецьким.

Знанням у Галичині акомпаніатором був і Генрік Гюнсберг (1899–1943 рр.), виступав з О. Москвичівим (скрипка), грав у тріо з Є. Перфецьким і А. Вольфсталем, С. Кребсом і А. Шмаром, супроводжував концерти співачки А. Сарі. В. Барвінський відзначав «високу музичну інтелігенцію, доволі виразний музичний профіль» Г. Гюнсберга¹⁵.

Великою популярністю користувалася й акомпаніаторка Володимира Божейко (Божейківна, 15.05.1897 р.–13.08.1955 р.), виступала зі співаками: М. Менцінським, О. Носалевичем, О. Руснаком, М. Голинським, М. Сокіл, А. Остапчук. Плідною була творча співпраця В. Божейко зі скрипацем Є. Цегельським, з яким у 1939 році концертувала містами Східної Галичини. У 1940–1945 рр. працювала акомпаніатором академічної хорової капели «Трембіта». «В такі часи буддучини переносили нас такі продукції як декламація „Лічу в неволі” з майстерно дібраним і дискретно веденим фортепіанним супроводом (Гріга «Einsamer Wanderer» та незвичайно інтелігентний спосіб фортепіанного супроводу до хорів і солоспівів <...>. Не місце тут однак розводитися над таки музикальним талантом з Божої ласки, як добре вже звісна нам В. Божейківна – писав про неї Станіслав Людкевич. «Вона вміє великі технічні засоби, розмах і темперамент взяти в артистичні карби вищої категорії: себто покермувати їх вдумливістю та інтуїцією, потрібними для відтворення стилю виконуваних творів. Як автор (не дуже змістовної та під оглядом стилю старосвітської „Гуморески”) почуваюся в цім містці до милого обов’язку хіба зложити піаністці подяку за виконання, якого я – признаюся – для цього, „твору”, пишучи його колись, ніколи не надіявся»¹⁶.

Серед інших тодішніх акомпаніаторів згадаємо Остапа Бобикевича (4.09.1889 р.–19.07.1970 р.), у 30–40-х рр. XX ст. виступав як акомпаніатор

¹⁴ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор., ред., пер. і прим. З. Штундер, Львів 2000, с. 486.

¹⁵ За: Рецензія, „Діло” 1926, nr 116 (27 V).

¹⁶ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, упор., вст.ст., пер. та прим.* З. Штундер, Київ 1973, с. 425.

у концертах за участю співаків і музикантів групи «Богема» – М. Сабат-Свірської, В. Балтаровича. Він акомпанував і «Львівському Бояну» під диригуванням М. Волошина. Також виступав зі співаком Р. Любінецьким, скрипалем Є. Перфецьким.

У 30-х рр. ХХ ст. знаним акомпаніатором був і Е. Штайнбергер (1891–1942 рр.), який у своїй фаховій діяльності надавав переваги саме камерно-ансамблевому музикуванню. Часто супроводжував виступи приїжджих виконавців: скрипаля П. Коханського, віолончеліста С. Голдберга, співачки С. Корвін-Шимановської. У рецензії на концерт скрипаля Фрідріха Германа у Львові 25 березня та 1 квітня 1938 року читаємо: «Нелегку відповідальну партію фортепіанного супроводу вів, як усе зразково та високо артистично, відомий піаніст д-р Штайнбергер»¹⁷.

Музичні критики завжди схвально оцінювали виступи відомої галицької співачки Одарки (Дарії) Бандрівської. В одній з рецензій поряд з ім'ям співачки згадується піаністка Софія (Зоф'я) Лісса, «яка з надзвичайною інтуїцією слідила за інтенціями співачки і зуміла представитись і як акомпаніаторка-піаністка з самостійним уже скристалізованим мистецькими профілем»¹⁸. У концертах Одарці Бандрівській акомпанували також: Наталя Кміцкевич-Цибрівська (1896–1986 рр.), Галя (Гелена, Олена) Левицька. У рецензії на концерт О. Бандрівської «Вечір новітніх пісень» (1936 р.) С. Людкевич писав: «До успіху й вдатності концерту спричинилася, мабуть, не в малій мірі участь піаністки п. Г. Левицької як акомпаніаторки»¹⁹. А на концерт сестри піаністки скрипачки Стефи Левицької С. Людкевич відгукнувся так: «Нелегкий, часто наїжений технічними та ритмічними труднощами, фортепіанний парт концерту спочивав у певних руках п. Г. Левицької, яка й мала тут не раз нагоду, головню ж у творах Сука й сонаті Бетховена блиснути своєю технічною чи інтерпретаційною спроможністю; у Бетховена могла вона стати навіть, подекуди, т.зв. небезпечною партнеркою для скрипачки»²⁰. А на виконання Тріо D-dur (op. 70) Л. ван Бетховена у рецензії С. Людкевича читаємо: «Виконання твору солістами (п. Г. Левицька – ф-но, п. Р. Криштальський – скрипка і п. П. Пшеничка – чельо) було під кожним майже оглядом бездоганне <...> і стояло вповні на висоті. Щоправда, слід признати, що фортепіанна партія була тут тим споюючим і шліфуючим сполучником і, як така, вибивалася, нехотячи, на перше місце»²¹.

У рецензіях на концерти зустрічаємося і з ім'ям піаніста Антіна Рудницького (1902–1975 рр.), який у 1920–1922 рр. працював корепетитором Львівського театру опери та балету. У 1930-х рр. часто виступав як акомпаніатор зі своєю

¹⁷ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, s. 586.

¹⁸ В. Барвінський, *Вечір пісні Дарії Бандрівської*, „Діло” 1931, nr 52.

¹⁹ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, s. 563.

²⁰ *Ibidem*, s. 596.

²¹ *Ibidem*, s. 503.

дружиною – співачкою М. Сокіл. У 1935 році вони виступили у радіопрограмі «40 хвилин для дітей». За їх участі відбувся і концерт з нагоди відкриття виставки українського мистецтва у залі Національного музею. «Нелегку фортепіанну партію тримав уміло і рутиновано в руках п. А. Рудницький»²². «Значну частину оплесків і признання треба нам віднести також на адресу артистичного супровідника концерту п. А. Рудницького»²³ (з рецензії ще на один концерт М. Сокіл та А. Рудницького). У 1937 році вони дали концерт «Сольова пісня від XVII ст. до найновіших днів» у Перемишлі.

Окремо зазначу, що акомпаніаторська та ансамблева діяльність були вагомими сторінками творчого життя багатьох композиторів Галичини. Зокрема, В. Барвінський (20.02.1888 р–9.06.1963 р.) виступав зі співаками: Р. Любінецьким (Любинецьким), М. Голинським, М. Менцінським, О. Любич-Парахоняк, Г. Крушельницькою, М. Маслоком, віолончелістом Б. Бережницьким; Н. Нижанківський (31.08.1893 р.-10.04.1940 р.) концертував зі співаками: І. Шмеріківською-Приймовою, М. Сабат-Свірською, І. Синенькою-Іваницькою, Р. Прокопович-Орленко; С. Людкевич акомпанував О. Мишузі; Р. Сімович виступав зі скрипальками: Є. Цегельським, М. Лепким; співаками О. Бандрівською, І. Туркевич-Мартинець, Д. Йохою. У фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові зберігаються програми концертів, в яких є згадки про композиторів-аккомпаніаторів. Нижче подається кілька таких програм.

Концерт Романа Любінецького і Василя Барвінського 23 листопада 1923 року в Празі

Програма²⁴:

I відділ

1. Д. Січинський «Дума про гетьмана Нечая»
С. Людкевич «Подайте вістоньку»
2. С. Людкевич «Тайна»
Я. Степовий: «Не беріть із зеленого лугу верби», «Зимою»
3. В. Барвінський:
а) «Канцона»
б) Прелюдія c-moll (укр.сюїта)
4. В. Барвінський «Ой поля, ви поля»

II відділ

5. Б. Сметана. Арія Яніка з опери «Продана наречена»
6. Массне. Арія де Гріс з опери «Манон»
7. В. Барвінський «Мініатюра на укр.нар.мотиви»:

²² *Ibidem*, s. 553.

²³ *Ibidem*, s. 564.

²⁴ Центральний державний історичний архів України у Львові [Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie] [dalej: ЦДІАУ у Львові], Фонд 327, опис 1, справа 2, аркуш 4.

- а) коласанка
- б) укр. танець
- в) лірична пісня
- г) гумореска

8. М. Лисенко «Мені однаково»

З цією програмою Р. Любінецький та В. Барвінський з успіхом концертували не лише у Львові, а й у Стрию, Дрогобичі, Коломиї, Станіславові. Ось що писав рецензент І. Смолянський про останній з тих виступів: «<...> В. Барвінський дав змогу нашій громаді пізнати свої твори модерного характеру, відіграні самим митцем так, що наша громада оплесками приневолити шановного автора-митця до надпрограмової точки. Та і справді, музик не грає, а чарує слухачів ніжними тонами, які неначе вичаровує з фортепіану своїми маленькими ударами, а в творі виявляє всю глибину своєї ніжної душі <...>»²⁵.

Велике зацікавлення музичної громадськості викликали виступи В. Барвінського з віолончелістом Б. Бережницьким. Впродовж 1924–1929 рр. вони здійснили ряд концертних поїздок містами Галичини, а також виступали у Львові. Зокрема, про їх виступ у травні 1924 року С. Людкевич писав: «<...> Слід при тім зазначити, що до артистичного успіху концерту причинився умілий і дискретний, а в кожному моменті вальорний фортепіановий дострій композитора, тим паче, що цей дострій у Бетховенівській Сонаті і його ж Варіаціях зростав до рівнорядного концертного чинника <...>»²⁶. Музичний критик М. Волошин також зазначав, що виконання було «на поважному артистичному рівні» та відзначав «блискучий успіх артиста-челіста Бережницького, а з ним компоніста В. Барвінського»²⁷.

За рік виконавці вже виступали з новою програмою. В одній із рецензій на цю програму С. Людкевич писав: «Симпатичний настрій ще піднявся при останній точці концерту, а саме при виконанні прегарної та глибокої „Думки” В. Барвінського, акомпаніатора на сцені, який – мабуть, завдяки частішим виступам Бережницького у нас, – збагачує українську і загальну чельову літературу справжніми перлинами»²⁸. У 1928 році С. Людкевич відзначав, що «акомпанував В. Барвінський із питомою собі солідною та інтимною дискрецією, але підчеркуючи вміло всі важливі моменти кожного твору»²⁹. У рецензії на «Музичний вечір Б. Бережницького та В. Барвінського» С. Людкевич повідомляв: «Симпатія і поведження, якими тішилися у нас від ряду літ виступи Б. Бережницького як віолончеліста при участі В. Барвінського як піаніста-компоніста – не завели і цього року на

²⁵ Цит. за: Василь Барвінський – композитор і піаніст в оцінці львівської преси 20-х років: метод. рекомендації, скл. Б.Тихонюк, Львів 1989, s. 10.

²⁶ С. Людкевич, *З концертної сали*, „Діло” 1924, z 16 V.

²⁷ С. Волошин, *З концертної сали*, „Діло” 1924, z 23 V.

²⁸ С. Людкевич, *З концертної сали*, „Діло” 1925, z 7 V.

²⁹ С. Людкевич, *З концертної сали*, „Діло” 1928, z 16 III.

музичнім вечорі, влаштованім ними дня 7 ц.м. в салі Музичного Тов-а ім. Лисенка у Львові. В доволі об'ємистій і в цілості у нас новій програмі – ми почули дві більші камерні речі: граціозну Сонату соль мажор Й.Б. Бревалья, французького компоніста 18 ст. і Концерт ре мінор Е. Лало, повний романтичного розмаху і колоритності <...>. Концертант-челіст, як і акомпаніатор-компоніст, вив'язалися з своїх партій без закиду, а в значній частині – з піднесенням <...> і збирали рясні оплески й овації від дуже численно зібраної публіки, яку в $\frac{3}{4}$ становила наша шкільна й академічна молодь»³⁰. До слова, поряд з віолончелістом Б. Бережницьким зустрічається й прізвище піаністки Дарії Гординської-Каранович (18.05.1905р.–1999 р.), з якою він виступав у Відні, популяризуючи твори вже самого В. Барвінського.

У травні 1928 року у Львові з'явилися афіші: Модест Менцінський – перший тенор королівської опери в Стокгольмі. При фортепіані: Василь Барвінський. Тогочасна преса відзначала: «Акомпанував знаменито весь час відомий піаніст і композитор дир. Василь Барвінський. По відспіванні М. Менцінським композиції В. Барвінського до слів Кониського „Ой поля, ви поля” публіка зробила <...> ентузіастичну овацію <...>»³¹. «Фортепіанний супровід вів дискретно та високо по-мистецьки, справді в Лисенківському дусі д-р В. Барвінський»³² (з рецензії на концерт до ювілею М. Лисенка у Львові у 1942 році).

У контексті відгуків про Василя Барвінського як акомпаніатора не можна не згадати і його дружину – піаністку Наталю Барвінську, яка залюбки займалася спільним музикуванням. «Все ж ми були би дуже несправедливі, – писав С. Людкевич у своїй рецензії на один з концертів, – якщо б не згадали би, що рівну заслугу удачі сього вечора треба признати фортепіанному супроводові п. Н. Барвінської. А треба тямити, що в головній частині співаних на вечорі пісень мав, хтозна, чи не головну, трудність якраз акомпанемент, то що тільки при ідеальнім супроводі ті пісні взагалі є можливі до виконання (мова йде про пісню Р. Штрауса „*Ruhe meine Seele*” та серенаду „*Ständchen*”; пісні В. Барвінського „У мене був коханий рідний край” (на слова Гайне) та народну сербську пісню на слова Головацького – Т.М.). Тому і ми мусимо, попри співачку (мова йде про Галю П'ясецьку – Т.М.) повітати гаряче піаністку-аккомпаніаторку тої міри та висловити здивування, чому таку силу частіше у нас не втягається до наших концертів»³³. Ще один відгук: «Немале значення для мистецької вартості виступу челіста мав, очевидно, прекрасний фортепіанний супровід п. Н. Барвінської, що особливо

³⁰ С. Людкевич, *Музичний вечір Б.Бережницького і В.Барвінського у Львові*, „Діло” 1929, nr 226 (11 X).

³¹ Учасник. *Виступ М.Менцінського у Львові*, „Діло” 1928, nr 30 V.

³² С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 2, s. 622.

³³ *Ibidem*, s. 474–475.

дався відчувати в оригінальній сонаті Гріга»³⁴ (*мова йде про концерт на будову церкви Св. Івана Богослова у Львові віолончеліста І.С. [Івана Себастьяна – Т.М.] Барвінського – сина В. Барвінського*).

Нестор Нижанківський був відомим не лише як талановитий композитор, а й як тонкий акомпаніатор. Ще хлопчиськом він відвідував співанки «Стрийського Бояна», яким керував його батько – Остап Нижанківський, і навіть акомпанував йому. Впродовж 1930–1939 рр. Н. Нижанківський постійно виступав з різними концертними програмами. Нижче наведено декілька афіш концертів, в яких композитор Н. Нижанківський представлений як акомпаніатор.

Музичне товариство ім. М. Лисенко

Середа, 4 листопада 1931 р.

Іванна Шмеріківська-Приймова (м-с)

Н. Нижанківський (ф-но)

Програма:

1. Б. Марчелло. Арія «Це полум'я гріє душу»

І.Ф. Гендель. Речитатив і арія з опери «Ксеркс»

Дж.М. Банончіні: Deh più a me mon v'ascondele

(арія)

2. Bergerettes (романси і пісні з XVIII ст.)

3. Ф. Шуберт. An die Music

Р. Шуман. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben

Г. Вольф

а) In dem Schautten meiner Locken

в) Klinge, klinge mein Pandero

4. Я. Степовий «Дихають тихо акації ніжні» (О. Олесь)

«Не грай» (М. Рильський)

А. Рудницький: З циклу «Пісні любови» (1920):

«Люблю тебе» (М. Голубець)

П. Козицький «Він шепнув мені» (Р. Тагор)

Н.Нижанківський «Не співай по весні» (Я. Манжура)

Союз українських професійних музик

20-річчя смерті О.Нижанківського

Концерт з його творів у виконанні М.Сабат-Свірської та хору «Сурма» під диригуванням
Омеяна Плешкевича

Програма:

1. а) І молилася я

б) Не видавай мене замуж

в) О не забудь

³⁴ ЦДІАУ у Львові, Фонд 327, опис 1, справа 2, аркуш 36.

2. Гуляли – хор
3. а) Ах, де ж той цвіт
б) Верніться, сни мої
в) Зима
4. З окрушків – хор
Н. Нижанківський (ф-но)

Н. Нижанківський двічі виступав у концертах з Є. Перфецьким та В. Цісиком (скрипка), у 1931 році – з відомим тенором О. Руснаком, у 1932 р. – з С. Крушельницькою. У 1934–1939 рр. Н. Нижанківський активно концертував зі співачкою М. Сабат-Свірською, з якою зробили концертні програми з солоспівів його батька О. Нижанківського, а також В. Барвінського і старогалицьких пісень. Співачка зазначала: «<...> м'якість його тону, віртуозна техніка й глибока музична думка заставили мене докорінно змінити своє враження <...>. Чудовий акомпаніатор, незвичайний педагог і митець розкрив переді мною багато нового і цікавого в інтерпретації вокальних творів»³⁵. Н. Нижанківського запрошували до співпраці М. Голинський, М. Дуда, О. Бандрівська, Т. Терен-Юсків. Про Нижанківського-аккомпаніатора С. Людкевич писав: «Фортепіанний супровід держав справді по-митецьки піаніст п. Н. Нижанківський»³⁶ (з рецензії на концерт співачки І. Синенької-Іваницької). «Нестор був акомпаніатором-виконавцем, інтерпретатором, а не звичайним собі підбренькувачем співакові, яких я знаю так багато»³⁷ – писав М. Скала-Старицький.

У рецензії на концерти скрипаля Є. Цегельського згадується ім'я ще одного галицького композитора, який захоплювався акомпануванням, – Романа Сімовича: «Нелегку, до того відповідальну, партію фортепіанного супроводу держав інтелігентно і дискретно <...> п. Р. Сімович»³⁸.

Непересічні здібності акомпаніатора мав і відомий піаніст, композитор, диригент, педагог Богдан Кудрик. Як акомпаніатор, він часто грав на концертах з хоровими колективами «Бандурист», «Сурми», зі львівським віолончелістом О. Березовським, співачкою М. Сабат-Свірською. До того ж Б. Кудрик був чудовим імпровізатором.

У ті часи зустрічалися й критичні рецензії на виконання не лише солістів, а й акомпаніаторів. Зокрема, у рецензії на вечір скрипкових творів І. Ковалева читаємо: «Супровід фортепіанний обняла п. Н. Біленька і вив'язалась зі свого тяжкого та відповідального завдання несподівано добре, хоча (коли б нам прикласти строгу концертну міру) годі не замітити, що в динаміці й агогіці було трохи замало гнучкості й еластичності, а також у колориті удару (здебільше

³⁵ Ю. Булка, *Нестор Нижанківський: Життя і творчість*, Львів-Нью-Йорк 1997, s. 19–20.

³⁶ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, s. 519.

³⁷ Ю. Булка, *Нестор Нижанківський...*, s. 19.

³⁸ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, s. 585.

гострого, а замало глибокого) й інших нюансах гри можна би ще чого побажати»³⁹. У рецензії на концерт «Бандуриста», влаштованого у Кракові у 1906 році, С. Людкевич не обійшов критикою і Т. Шухевича, натякаючи на «деякі вади акомпанементу фортепіанного при „Вічнім революціонері” і при „Landeserkennung” Гріга»⁴⁰. А ось у рецензії на Третій концерт хору ім. Леонтовича С. Людкевич зазначав: «Молоденький хлопчик І. Іхарів у ролі постійного акомпаніатора хору, який свої відповідальні, не раз дуже трудні партії виконує бездоганно, а то й по-мистецьки, – це поява виняткова, якою можна полюбуватися. Але разом з тим повстає у нас сумнів, чи обсадження цього поста малолітнім, хоч і талановитим, учнем, який повинен мати аспірації до дальшого росту та вищого лету, було б на дальшу мету правильне й доцільне»⁴¹.

У контексті переліку відомих галицьких акомпаніаторів згадаємо і піаністку Олександру Пясецьку-Процишин (1909–1998 рр.), яка була акомпаніатором у класі співачки О. Бандрівської (остання з 1930 року працювала педагогом вокалу Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка). Ось що пише Тетяна Воробкевич у спогадах про цю піаністку: «Вона свobodно чулася при виконанні найскладнішого фортепіанного супроводу, була готова приготувати будь-яку партію акомпанементу для виступів на академічних концертах, при постановках оперних мізансцен чи для відкритих публічних виступів <...>. Свідки тогочасного музичного життя згадують блискучий піанізм О. Пясецької, її гнучку ансамблеву підтримку в аріях з опер В. Моцарта, Д. Верді, Д. Пуччіні, в романсах Ф. Шуберта. В українському репертуарі була знаменита в аріях з опер М. Лисенка „Тарас Бульба”, а особливо в акомпанементі романсу В. Барвінського „Місяцю-князю” на слова І. Франка»⁴².

Високим професійним виконанням акомпанементу славився Богдан Дрималик (працював у класі славетної української співачки та педагога С. Крушельницької). У своїх спогадах про С. Крушельницьку педагог і співак Нестор Горницький називає Дрималика «чудовим акомпаніатором»⁴³. Цю думку підтримує і заслужений діяч мистецтв України Михайло Гринишин: «Дрималик – музикант високої культури та людина рідкісної доброти. Акомпанував він завжди з великим натхненням, емоційно, гнучко, намагаючись разом з виконавцем якнайглибше розкрити зміст кожного твору»⁴⁴. У спогадах

³⁹ *Ibidem*, s. 610.

⁴⁰ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії...*, s. 425.

⁴¹ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, s. 627.

⁴² Т. Воробкевич, *Легенда свого часу* [w:] *Слово про вчительку. Олександра Пясецька-Процишин: спогади, листи*, упор. М. Крушельницька, Л. Чекас, Львів 2002, s. 7.

⁴³ Н. Горницький, *Лебедина пісня співачки* [w:] *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*, Ч. 1: *Спогади*, ред. М. Головащенко, Київ 1978, s. 271.

⁴⁴ М. Гринишин, *У вінок слави* [w:] *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*, Ч. 1, s. 337.

про Соломію Крушельницьку є згадки і про Н. Нижанківського, який акомпанував співакці в одному з концертів. Акомпанували їй і вже згадувані вище піаністки: О. Ципановська (18.11.1866 р.-10.11.1941 р.), О. Окуневська (3.09.1875 р.-1960 р.), А. Збіржховська, а також Ірина Любчак-Крихова.

При нагоді згадаємо й інструментальний дует І. Любчак-Крихової та її чоловіка – скрипаля Ю. Криха, – який користувався чималим успіхом. У 30-х рр. ХХ ст. обидвоє викладали у Тернопільській філії ВМІ. У рецензії С. Людкевича на концерт на честь митрополита Шептицького, який відбувся у Тернополі, читаємо: «А все ж таки – ніде правди діти – найкраще і найсерйозніше під мистецьким оглядом вийшла інструментальна, скрипково-фортеп'янова точка наших молодих учительських сил Музичного інституту в Тернополі: п. Ю. Криха і п-ни І. Любчаківної, які виконали бездоганно та доволі стилево скрипковий концерт Венявського (2 і 3 часть) та (як наддаток) відому „Арію” Баха, збираючи грімкі оплески одушевленої публіки»⁴⁵. І ще один відгук: «Фортепіанний дострій вела відома зі своїх гарних піаністичних, зокрема камералістичних, прикмет, п. Любчак-Крихова. Вони виявилися особливо в модерністичних жанрах, як „Аретуза”, та варіаціях Паганіні-Шимановського <...>»⁴⁶.

У своїй книзі «...А музи не мовчали» львівський музикознавець, довголітня завідувачка літературною частиною Львівського театру опери та балету ім. І. Франка тепер – ім. С. Крушельницької) Оксана Паламарчук згадує і про акомпаніаторську діяльність відомого піаніста Романа Савицького: «З рядом самостійних концертів виступив піаніст Роман Савицький, який нерідко акомпанував прославленим українським співакам, що приїздили з-за кордону: З. Дольницькому, Євгенії Винниченко-Мозговій <...>»⁴⁷. Існують і більш ранні свідчення про його виступи як акомпаніатора. Зокрема на концерт Р. Савицького з віолончелістом Б. Бережницьким газета «Новий час» (1929 р., 10.V) писала: «Р.Савицький <...> – піаніст з великою технікою, знанням і добрим смаком. У ньому видно серйозну музичну освіту і школу <...>»⁴⁸. Також він виступав і у фортепіанних дуетах з Т. Шухевичем. С. Людкевич писав про їх виступ: «<...>Піаністи виконали низку оригінальних, зовсім не знаних у нас творів на два фортепіано різних авторів: Моцарта-Бузони, Дебюссі й ін. Виконання було бездоганне і вечір залишив миле враження у всіх прихвних та побажання, щоб таких концертів улаштовувати більше»⁴⁹.

⁴⁵ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, с. 526.

⁴⁶ *Ibidem*, с. 611.

⁴⁷ О. Паламарчук, «...А музи не мовчали», Львів 1996, с. 73.

⁴⁸ Цит. за: Василь Барвінський – композитор і піаніст в оцінці львівської преси 20-х років: метод. рекомендації, скл. Б.Тихонюк, Львів 1989, с. 13.

⁴⁹ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, с. 565.

Довший час корепетитором Львівського театру опери та балету працювала Мар'яна (Маріанна) Лисенко (1887 р.–1946 р.?, донька Миколи Лисенка). Закінчивши Московську консерваторію (клас фортепіано Олександри Губерт-Баталіної, Костянтина Ігумнова), викладала у Музично-драматичній школі М. Лисенка (згодом – музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка), була його директором; концертмейстером Київського оперного театру. У 1939 році переїхала до Львова, де працювала викладачем Львівської державної консерваторії (до 1945 року), концертмейстером Львівського радіо. Одночасно (1941–1945 рр.) – корепетитором Львівського театру опери та балету. Виступала у концертах зі співаками: М. Сабат-Свірською, Д. Йохою, О. Бандрівською, І. Приймою, В. Тисяком, О. Наконечною-Сушко, С. Гавришук, М. Антоновичем; скрипалем В. Цісіком; брала активну участь у багатьох концертах, присвячених творчості батька. Ініціювала радіопостановку опери-хвилинки Лисенка «Ноктюрн», яка стала останнім твором композитора, що відбулася 27 березня 1942 року. Також організувала цикл концертів із творів батька (до 100-річчя з дня народження), а на сцені Львівського театру опери та балету – святкову академію до його ювілею.

У 1939–1941 рр. – корепетитором Львівського театру опери та балету працював польський і український піаніст, диригент Маріан Альтенберг, якого було страчено німцями у 1943 році.

До слова, у жодній з праць, присвячених діяльності львівських театральних установ, немає інформації про оперних і балетних акомпаніаторів. Виняток може становити хіба що книга О. Паламарчук «Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)», де з оглядом підготовки до тієї чи іншої вистави можна віднайти лише прізвище акомпаніатора, який брав участь у тій чи іншій імпрезі.

Поступово професії піаніста-аккомпаніатора та піаніста-артиста камерного ансамблю набирали ваги. Передумовами активного поширення цього фаху можна вважати не лише активізацію камерно-ансамблевого музикування в Галичині, а й появу та ступневий розвиток спеціальної музичної освіти у музичних навчальних закладах – курсу з виховання піаністів-аккомпаніаторів-концертмейстерів, а також піаністів-артистів камерного ансамблю, занять у вокальних та інструментальних класах, в яких були задіяні кваліфіковані помічники – піаністи-концертмейстери і піаністи, які грали в ансамблі з інструменталістами.

У Львівській державній консерваторії кафедру концертмейстерства та камерного ансамблю (тоді вона називалася «кафедра камерної музики та акомпанементу» та входила у склад фортепіанного факультету; певний час до кафедри належали такі дисципліни як: «камерний спів» і «камерний ансамбль для духових інструментів») було офіційно відкрито у 1951 році. Її очолив відомий музикознавець, популяризатор камерної музики, випускник Ленінградської державної консерваторії ім. М. Римського-Корсакова –

Арсеній Котляревський (1910–1999 рр.). З 1955 році цією кафедрою керувала його дружина – Віра Бакєєва-Котляревська (1906–1997 рр.). У 1961–1972 роках – Дарія Колесса-Залеська (1906–1999 рр.). У 1972/73 навчальному році (після поділу кафедри на кафедру камерного ансамблю та кафедру концертмейстерства) кафедру камерного ансамблю (у той час до неї приєднали і кафедру струнного квартету, яка тривалий час належала до оркестрової кафедри) очолила відома скрипалька, дипломантка Республіканського конкурсу скрипалів Олександра Деркач (1924–2004 рр.). У період 1986–1989 рр. кафедрою керувала скрипалька Лідія Савицька-Цьокан (1930–1994 рр.). З 1989 року – скрипаль, професор Георгій Павлій. З 2003 року – народний артист України, відомий скрипаль, керівник і концертмейстер камерного оркестру «Академія», професор Артур Микитка. Сьогодні кафедру очолює кандидат мистецтвознавства, доцент Тетяна Слюсар.

Першим завідувачем виокремленої кафедри концертмейстерства (з 1972 року до 1983) став професор Костянтин Донченко (1912–2004 рр.). У 1983 році цю посаду обійняла доцент Тетяна Лагола. У період 1992–2017 рр. завідувачкою кафедри концертмейстерства була заслужена артистка України, професор Ярослава Матюха. З 2017 року кафедру концертмейстерства очолює професор, доктор мистецтвознавства Тетяна Молчанова.

Давні традиції має в Галичині й гра у чотири руки. Свого часу Кароль Мікулі часто виступав зі своїми учнями, виконуючи власні обробки для двох фортепіано творів Ф. Шопена. Вілем Курц грав у складі фортепіанних дуетів зі своєю дружиною Руженою, а також з Міхалом Задорою. Відомими були фортепіанні дуети Р. Савицького і Т. Шухевича. У 1934 році Р. Савицький разом із М. Байловою та З. Лиськом підготували програму творів для трьох фортепіано⁵⁰. А навчання фортепіанному ансамблю було запроваджено у навчальні плани Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка ще у 1911–1912 рр. У другій половині ХХ ст. фортепіанні дуети складали пари відомих викладачів консерваторії: О. Ейдельман та К. Хучуа, О. Шпот та О. Попіль, Л. Уманська та Й. Радін, В. Климків та О. Созанська, сестри Дзвенислава та Олександра Левицькі, Л. Луців і Т. Старух, Я. Максименко і Я. Матюха, К. Колесса та О. Козинський; на початку ХХІ ст. – О. Рапіта та М. Драган, П. Довгань і Н. Зубко, О. Чіпак і О. Кушнір.

На сьогоднішній день кафедри напрямку навчання студентів спільному виконавству мають значні теоретичні та практичні результати своєї діяльності, визнані у наукових колах і мистецькій сфері, безліч дипломантів і лауреатів всеукраїнських і міжнародних конкурсів саме у номінаціях «кращий концертмейстер», «кращий камерний ансамбль», «кращий фортепіанний дует». Викладачі беруть участь у різноманітних конференціях, вебінарах, журі

⁵⁰ За: Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної академії*, т. 2: *Від консерваторії до академії (1939–2003)*, Львів 2003, s. 117–118.

конкурсів. Т. Молчановою захищена докторська дисертація (2016 р.), яка стала першою потужною розвідкою мистецтва піаніста-концертмейстера в історичному та методологічному аспектах. На кафедрі камерного ансамблю і квартету впроваджено щорічні «Музичні вечори камерної музики», на кафедрі концертмейстерства – музичний фестиваль «Мистецтво піаніста-концертмейстера», щорічну студентську науково-практичну конференцію. Також на кафедрі концертмейстерства йде спроба змінити алгоритм концертмейстерської практики та запровадити її незадіяні форми (зокрема, практику в балетних класах).

Нині актуальним для цих виконавських кафедр постає завдання стати загальним об'єднуючим центром для допомоги відділам камерного, фортепіанного ансамблю та концертмейстерства середніх навчальних закладів і відділів акомпанування дитячих музичних шкіл.

Висновки. Галицька школа спільного виконавства – складне художнє явище, становлення якої відбувалося впродовж багатьох століть. Її подальша розбудова, значні перспективи розвою з одночасним формуванням методико-виконавського підґрунтя та потужним розширенням репертуару, зумовлюють важливість подібного дослідження. Адже інноваційні процеси в галузі освіти та науки, реформування системи вищої світи у відповідності з новими стратегіями, визначеними вступом України до європейського освітнього простору, спричиняють інтенсифікацію музичного життя суспільства. Тож активного розвитку отримують дослідження тих різновидів художньо-виконавської творчості, які мають давню і потужну історію, є завжди затребуваними та уособлюють виконавську діяльність з усім різномайттям форм.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Центральний державний історичний архів України у Львові
(ЦДАІУ у Львові)

Фонд 327, опис 1, справа 2, аркуш 4, 36.

Opracowania i źródła drukowane

- Булка Ю., *Нестор Нижанківський: Життя і творчість*, Львів-Нью-Йорк 1997.
Вайс С., *Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920-30-х років* [w:] *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення*: зб. статей, Київ 1998, s. 174–188.
Витвицький В., *За океаном*: зб. статей, ред-упор. Ю. Ясиновський, Львів 1996.
Волошин С., *З концертної сали*, „Діло” 1924, z 23 V.
Воробкевич Т., *Легенда свого часу* [w:] *Слово про вчителя. Олександра Пясецька-Процишин: спогади, листи*, ред. М. Крушельницька, Л. Чекас, Львів 2002.
Загайкевич М., *Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.*, Київ 1960.
Історія української дожовтневої музики, ред. О.Я. Шреєр-Ткаченко, Київ 1969.

- Кашкадамова Н., *Фортеп'яне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали*, Тернопіль 2001.
- Лабанців-Попко З., *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008.
- Людкевич С., *Дослідження, статті, рецензії*, red. З. Штундер, Київ 1973.
- Людкевич С., *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, red. З. Штундер, Львів 2000.
- Людкевич С., *З концертної сали, „Діло” 1924*, з 16 V.
- Людкевич С., *З концертної сали, „Діло” 1925*, з 7 V.
- Людкевич С., *З концертної сали, „Діло” 1928*, з 16 III.
- Людкевич С., *Музичний вечір Б. Бережницького і В. Барвінського у Львові, „Діло” 1929*, з 11 X.
- Людкевич С., *Сонатний вечір проф. Є. Перфецького та Р. Савицького, „Діло” 1934*, nr 121.
- Мазепа Л., *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*, Львів 2001.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної академії у Львові*, т. 1: *Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.)*, Львів 2003.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної академії у Львові*, т. 2: *Від консерваторії до академії (1939–2003)*, Львів 2003.
- Медведик П., *Діячі української музичної культури: матеріали до бібліографічного словника, „Записки Наукового товариства імені Шевченка”*, т. ССХХVI: *Праці Музикознавчої комісії*, Львів 1993, s. 370–455.
- Михальчишин Я., *З музикою крізь життя*, red. Л.І. Мелех-Яросевич, Львів 1992.
- Митці України: енциклопедичний довідник*, упор. М. Лабінський, В. Мурза, red. А.В. Кудрицький, Київ 1992.
- Молчанова Т.О., *Галицька концертмейстерська школа: наук. енциклопедичний довідник*, Львів 2014.
- Ніколаєва Л., *Піаністи-концертмейстери Галичини в культуротворчих процесах I половини ХХ століття*, „Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського”, Вип. 55: *Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України*: зб. статей, ред. кол. Рожок В. та ін., red. М. Скорик, Київ 2006, s. 35–50.
- Німилович О., *Акомпаніаторська діяльність піаніста Северина Сапруна-молодшого [w:] Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика*, ред.-упор. Л.Ніколаєва, Львів 2005, s. 35–42.
- Німилович О., *Северин Сапрун-молодий – піаніст-віртуоз (до 75-річчя від дня народження), „Галицька зоря” 1997*, nr 124 (29 X).
- Паламарчук О., *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*, Львів 2007.
- Старух Т., *Музичне мистецтво Львова. Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19-першій половині 20 століть*, Львів 1997.
- Соломія Крушельницька. *Спогади. Матеріали. Листування*, Ч. 1: *Спогади*, вст. стаття, упор. і прим. М. Головащенко, Київ 1978.
- Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка*, ред. кол. І. Пілатюк, В. Камінський та ін., Львів 2003.
- Чарнецький С., *Вибране*, Львів 1959.
- Яцків О., *Северин Сапрун-молодий – славний дрогобичанин, піаніст-віртуоз, „Бойки” 1995*, nr 1, s. 42–44.
- Sonevyts'kyi I., Palidvor-Sonevyts'ka N., *Dictionary of Ukrainian composers*, Lviv 1997.

THE FORMATION AND EVOLUTION OF ENSEMBLE PERFORMANCE IN GALICIA: ORIGINS, NAMES, TRADITIONS

Abstract

An attempt to study the formation environment of the profession of pianist-accompanist, artist of chamber and piano ensemble in Galicia, to outline pedagogical and performing principles

in terms of creating a Galician school of chamber music under the influence of various sociocultural factors is made. Research methods are based on historical, source and analytical approaches for the analysis of the stated issues. The relationship between the historical and cultural events of Galicia and the leading spheres of performance of musicians is stated. Conditions focused on the importance of studying basic developing principles of ensemble performance in the situation of contemporary value aspects of the musical culture of the region are substantiated. Scientific reflection is aimed at the importance of understanding the Galician school of co-music as a historical and valueable phenomena in the context of the musical space formation in Ukraine, which comprehends the transformation of the profession of musicians in these performing areas.

Keywords: Galicia, chamber music, formation

Уляна Граб

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

ОПЕРНА КАР'ЄРА МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА: «ВІДЕНЬ – ЛІНЦ – ЛІЦМАНШТАДТ»

Мирослав Антонович – відомий український музиколог та диригент *Візантійського хору*, діяльність якого відігравала провідну роль в українському музичному середовищі повоєнної еміграції. Передовсім йдеться про його музикознавчу діяльність, яка мала надзвичайно важливе – а можливо й унікальне значення, зважаючи на обставини, в яких перебувала українська культура у перші повоєнні десятиліття та її штучне відокремлення від європейського культурного простору. М. Антонович – єдиний у той час, здобувши собі репутацію поважного науковця дослідженнями творчості Жоскена Дебре – галузі європейських і невдовзі світових досліджень, що лише починала оформлюватися в дуже потужний напрям тогочасних наукових пошуків, – зміг озвучувати українські теми на світових форумах найвищого гатунку. А його хорова праця з *Візантійським хором* – це потужний фактор консолідації українства і збереження у мистецькій пам'яті не лише Європи, але й Америки української музики: народної, духовної, класичної. При тому виконавськими силами виключно чужоземців-голландців!

Однак у Мирослава Антоновича є ще одна сторона його творчої діяльності, пов'язана з оперним виконавством. Хоч кар'єра оперного соліста була недовгою через війну і зумовлені нею обставини, вона дала потужний імпульс його диригентській діяльності. Професійне розуміння проблем, пов'язаних із постановкою голосу, його природою і функціонуванням, теоретичне опрацювання літератури про специфіку голосового апарату, вироблення власної методики праці над голосами – усі ці складові Антонович дуже успішно використовував у майбутній праці зі своїм «Візантійським хором».

Своєю фундаментальною музикологічною освітою Антонович завдячує Львівському університету ім. Яна Казимира і своєму безпосередньому професорові Адольфові Хибінському. Водночас він навчався у Вищому музичному інституті ім. Миколи Лисенка по класу фортеп'яно у Нестора Нижанківського, але основним предметом був вокал – Антонович вивчав спів у Одарки Бандрівської, племінниці й учениці всесвітньо славетної співачки Соломії Крушельницької, відомої камерної співачки, яка володіла чудовим драматичним сопрано. Заняття відбувалися в О. Бандрівської

вдома, навпроти парку Єзуїтів (тепер парк ім. Івана Франка), там часто зустрічалися її учні: М. Антонович, Анна Романовська, тенор Олесь Ройко, тенор Михайло Мороз (згодом відомий український маляр, учень О. Новаківського), драматичне сопрано Стефанія Крацило, тенор Любомир Мацюк. Останній згадував, як в домі своєї учительки вони («найкращі учні Бандрівської», серед яких був і Антонович) зустрілися з тіткою Бандрівської, славетною Соломією Крушельницькою. У Музичному інституті Антонович зустрічався і товаришував зі студентами-вокалістами Мирославом Старицьким, Іваном Задорожним, Михайлом Морозом, Левком Рейнаровичем, Теодором Юськівим. Як співак-соліст виступав у Львівському радіо 5–7 разів на місяць з програмою народних пісень та української класики. У його репертуарі – «Гетьмани», «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Берестечко» М. Лисенка, «Степ» і «У долині село лежить» Я. Степового, «Максим – козак Залізняк», «Горе мені на чужині», «Ой ти місяцю-зоре», ряд жартівливих народних пісень, зокрема відомі «Ой під вишнею, під черешнею», «Гандзя» та ін. Нерідко співав у церковному хорі Волоської (Успенської) церкви під диригуванням Романа Прокоповича-Орленка, надто коли треба було підсилити хор під час передачі по радіо Служби Божої (церковний хор під проводом відомого співака бас-баритона, у минулому – соліста Віденської опери, – Прокоповича-Орленка у 30-х рр. виконав усі концерти Д. Бортнянського, які щонеділі транслювалися по радіо)¹.

Із приходом радянських військ 1939 року все поступово змінилося. Про це згадує у своїх спогадах Кароліна Лянцкоронська – відома дослідниця італійського Ренесансу, професорка Львівського університету: «Період військової окупації Львова закінчився, влада перейшла до НКВД. Атмосфера міста мінялася з дня на день [...] В магазинах було пусто, товарів не було, на їх місці стояв портрет Сталіна [...] Тільки в антикваріатах ставало щораз тісніше, щораз цінніші речі там з'являлися – то Львів випродував свою традицію і свою культуру, щоби вижити. А то було найважче»².

Змінювалася атмосфера у Львівській консерваторії. Щораз більше часу відводилося на вивчення марксизму-ленінізму, російської мови і культури, міцніли спроби перетворити консерваторію як ідеологічний вуз на інструмент для радянської пропаганди. Нова влада організовувала численні мітинги і збори, на яких недвозначно заявляла: «Ми – не вегетаріанці», і зловісний сенс цього вислову відчули на собі львів'яни різних національностей. Страх попасти під підозру чи немілість викликав до життя панегірики

¹ Див.: У. Граб, *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть* = *Myrosław Antonowycz: intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades*, Львів 2019.

² К. Lanckorońska, *Wspomnienia wojenne*. 22.IX.1939–5.IV.1945, Kraków 2001, <http://www.lwow.home.pl/karolina.html> (22.03.2022).

радянській владі: щораз більше зростала ймовірність початку війни, питання було лише в тому, хто її розпочне. Німецькі бомби, які впали на Львів 22 червня 1941 року, поділили світ Антоновича на «до» і «після», з цього часу розпочався зворотній відлік до остаточного рішення їхати за кордон на навчання, звідки його дорога пролягла все далі на Захід, у еміграцію.

Антонович вирішує виїхати у Відень, далі удосконалювати свою виконавську майстерність у Віденській музичній академії. Поїздка до Відня була першою мандрівкою за межі батьківщини. «Війна – не війна, німці – не німці, чужина – не чужина, я їду до того прославленого Відня, про який стільки наслухався, – писав Антонович. – Відкриваються нові перспективи: старовинний університет і на весь світ славетна Віденська музична академія»³. Він успішно пройшов прослуховування і його зачислили на четвертий рік навчання у клас колишнього оперного «вагнерівського тенора» проф. Гуннара Граруда (Graagud), за походженням норвежця, інтелегентної і приємної людини, який українським студентам давав лекції співу безкоштовно. Однак у скорому часі вияснилося, що за новим законом Антоновича як слов'янина-українця не можуть прийняти до Музичної академії, і Граруд запропонував давати лекції співу приватно, щоб підготувати його до іспиту, складання якого дозволило б виступати на німецьких оперних сценах. Лекції відбувалися раз чи двічі на тиждень вдома у професора в дуже дружній атмосфері, і Антонович згадував про них як про найприємніші моменти свого побуту у Відні. Водночас він відвідував лекції проф. Еріха Шенка у Віденському університеті і час від часу працював у бібліотеці Музикологічного інституту. Вечори ж зазвичай проводив у студентському товаристві «Січ», яке знаходилося недалеко Вотівкірхе (Votivkirche) – величного католицького собору, збудованого з білогокаменю в неоготичному стилі поруч із Віденським університетом.

Історія культурно-просвітницького товариства «Січ» у Відні сягає 1868 року, коли його заснував Анатоль Вахнянин, і тривала до кін. 40-х – поч. 50-х років XX ст., до його ліквідації радянською окупаційною адміністрацією⁴. Воно об'єднувало українство, яке силою обставин опинилося у Відні, брало активну участь у політичному, культурному житті міста, провадило наукову, концертну та видавничу діяльність. У той час, коли у Відні перебував Антонович, головою товариства «Січ» був Кость Біда, а головою музичної секції обрали М. Антоновича. За згадкою Романа Новосада, який навчався у Віденській музичній академії, до музичної секції входило багато старших за віком співаків, але всі вони визнавали безперечний організаторський

³ М. Антонович, *Між двома світовими війнами. Спогади*, ч. 2, Київ 2003, с. 326.

⁴ Л. Кияновська, *Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноевропейській культурній шахівниці*, Львів 2005, с. 122.

талант свого голови. Музичну секцію складали скрипалі Вільгельм Баран і Аристид Вирста, піаністка Наталка Ляхович, співак Мирослав Скала-Старицький, Роман Новосад та ін. При товаристві був також і студентський хор, яким спочатку керував Антонович, а опісля – диригент Кирило Цепенда. Члени музичної секції брали участь у різного плану музичних заходах не лише у Відні, але й в інших містах.

Антонович був частим гостем на концертах Віденського симфонічного оркестру (Wiener Symphoniker), виступи якого під батutoю таких славних диригентів, як Вільгельм Фуртвенглер, Герберт фон Караян, Джордж Шолті, справили на нього незабутнє враження. Був постійним слухачем Віденської Штатсопери, де вистоював цілі вистави на гальорці, слухаючи відомих співаків і співачок, вбираючи в себе «своєрідний і дивний» світ, у який готувався увійти. Запам'яталися йому, зокрема: австрійський тенор Антон Дермота (Dermota), який прославився виконанням опер Моцарта, німецька співачка Елізабет Шварцкопф (Schwarzkopf), яка «блистіла» в операх Р. Штрауса, Р. Вагнера, болгарський тенор Тодор Мазаров, який «поправляв» голос на приватних лекціях у проф. Граруда, та багато інших. Особливе враження справив на Антоновича оркестр Штатсопери, «ідеально зіграний, барвистий [...] усі музиканти знали свої партії „до нитки”»⁵. А молоді «адепти музики» на оперних виставах з партитурою в руках стежили за виконанням твору.

У Відні 21 травня 1942 року Антонович склав іспит перед державною кваліфікаційною комісією і отримав право виступати на оперних сценах Німеччини. За пропозицією імпресаріо і порадою проф. Граруда, Антонович підписав контракт з театром у австрійському місті Лінц. На закінчення свого перебування у Відні Антонович дав концерт у домі товариства, де виконав арії з опер і майже два десятки українських народних пісень, і слухачі відзначили гарний і сильний ліричний баритон Антоновича, музикальність та «інтелігентну інтерпретацію». Про Відень, у якому повсюдно збереглися свідчення колишньої величі імперії Габсбургів і в якому ще не відчувалося війни, у М. Антоновича залишилися гарні згадки.

Австрійське місто Лінц, поза театром, запам'яталося йому відвідинами церкви абатства св. Флоріана, де в каплиці під органом був похований відомий австрійський композитор Антон Брукнер, каламутним Дунаєм, привітними людьми та затишними кав'ярнями: «Ніхто не питав тебе документів, не було написів „нур фюр дейче” [...] складалася ілюзія нормального життя, певної, хоч і обмеженої свободи»⁶. Театр був невеликим, але сучасно облаштованим, і на його сцені успішно ставилися такі складні твори, як «Перстень Нібелунгів» Р. Вагнера. Праці було багато – репетиції,

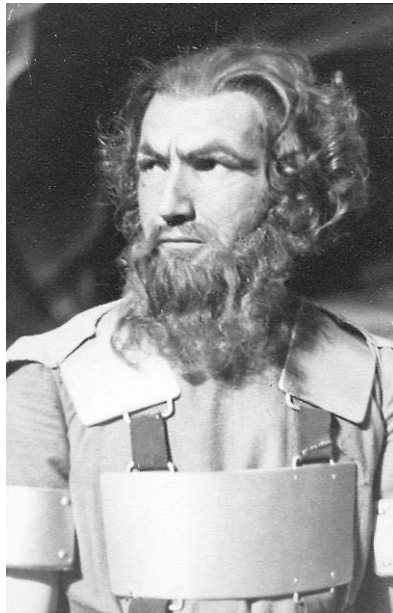
⁵ М. Антонович, *Між двома...*, s. 331.

⁶ *Ibidem*, s. 337.

оперні вистави, розучування оперних партій, вдосконалення німецької мови. Сценічного досвіду не було, і Антонович спостерігав, аналізував, занотовував, вправляв. Врешті перший успіх прийшов з виконанням партії Доннера в опері Р. Вагнера «Золото Рейну», а згодом і партії Каліфа у комічній опері німецького композитора Петера Корнеліуса «Багдадський цирюльник»

Однак з наступного сезону треба було шукати собі нове місце праці – театр не продовжував йому ангажемент. Пропозиція надійшла з Ліцманштадта (німецька назва польського міста Лодзь), Після залагодження остаточних справ Антонович вирушив на нове місце праці.

Польське місто Лодзь німецькі війська окупували через вісім днів після вторгнення у Польщу. Протягом кількох місяців весь регіон було приєднано до «великої німецької імперії», а місто перейменовано на Ліцманштадт на честь німецького генерала Ліцмана. На околиці було побудоване одне з найбільших гетто для євреїв у Східній Європі – «Ліцманштадт Норд». Польське місто Лодзь стає для німців стратегічно важливим східним містом, яке нацисти планували зробити оплотом німецької культури на сході Райху⁷. Протягом кількох років німці намагалися перетворити Лодзь в німецьке місто, і головну роль в германізації міста мав відіграти театр.



Іл. 1. М. М. Антонович у ролі Доннера з оп. Вагнера «Золото Рейну» Лінц, 5 вересня 1942, фото з архіву М. Антоновича, Інститут церковної музики УКУ, Львів

⁷ A. Heinrich, *Germanification, cultural mission, holocaust: theatre in Łódź during World War II*, „Theatre History Studies” [University of Alabama Press] 2014, vol. 33(1), s. 83–85, <http://eprints.gla.ac.uk/103734/> (22.02.2022).

Повна назва німецького театру в Лодзі була *Städtische Bühnen-Litzmannstadt*. Театр щедро фінансувався – отримував субсидії і від міської, і від центральної влади. Репертуар був в основному героїчний – німецький театр мав перетворитися у фортецю німецького духу й німецької культури на Сході. Його модернізували: було закуплено нові декорації і костюми, запрошено новий персонал, організовано нову систему реклами. Так, керівництво театру у сезон 1941/42 років видало мистецьки оформлені програмки, які містили не лише огляд дійсного сезону, але й перегляд наступного, а на листопад 1943 було заплановано «тиждень прем'єр» із чотирма різними п'єсами. З 1941 р. по 1944 р. заступником директора, а згодом і головним директором муніципального театру в Лодзі був актор і режисер Зігфрід Нюрнбергер (*Siegfried Nürnberger*)⁸.

У театр з концертами запрошували відомих музикантів, таких, як: німецький піаніст Вільгельм Кемпф (*Kempff*), австрійський скрипаль Вольфганг Шнайдерган (*Schneiderhan*), німецький диригент Ойген Йохум (*Jochum*), який першим повністю записав дев'ять симфоній А. Брукнера, японський диригент Хідемаро Коноє (*Конoue*). На сцені театру йшли не лише драматичні вистави, були свої балетні й опереткові ансамблі, засновано муніципальний професійний оркестр. Протягом сезону 1943/44 років у театрі з'явилася *grand opera*. У цей час театр налічував 23 актори, 15 оперних солістів, 30 членів хору, 11 танцівників і 50 музикантів, що складали оркестр, а також три диригенти, один піаніст і два хорові диригенти⁹. Одним з оперних солістів – ліричним баритоном – став заангажований до театру Мирослав Антонович.

Рік праці в австрійському театрі Лінца минув відносно спокійно, війни не відчувалося, професія оперного співака викликала в австрійців пошану, майже весь свій час Антонович проводив у театрі, і все це створювало ілюзію мирного життя. Ця ілюзія почала зникати, щойно поїзд, яким він виїхав з Лінца, перетнув німецько-польський кордон, і Антонович потрапив у інший світ, окупований німцями. Затримання у поліцейському відділку за перебування з паспортом іноземця у вагоні для німців – «нур фюр дойч» – виснажила і фізично, і морально, і з цілоденним запізненням Антонович добрався до Ліцманштадта.

Перша вистава, в якій брав участь Антонович, були «Віндзорські кумасі» О. Ніколаї, наступною – «Дон Паскуале» Г. Доницетті і роль Малатести. «Критика поставилася до мого виконання прихильно, відзначивши, що Малатеста був цікавим, але нетрадиційним, не таким, яким його звикли бачити, – писав Антонович. – У моєму виконанні Малатеста був добродушним,

⁸ *Nürnberger, Siegfried* [w:] *Frankfurter Personenlexikon*, <https://frankfurter-personenlexikon.de/node/9698> (20.05.2022).

⁹ A. Heinrich, *Germanification, cultural mission, holocaust...*, s. 96.

а не злим інтриганом»¹⁰. Позитивно оцінила критика і виконання ролі Гомоная в опереті Й. Штрауса «Циганський барон», але найбільшого успіху досяг Антонович у опері Дж. Верді «Бал-маскарад» у партії Рене – її виконував понад тридцять разів. Роботи у театрі було багато, бо всі опери, у яких брав участь, були для Антоновича новими і треба було багато вправляти як вокально, так і сценічно. Стосунки з колегами були непоганими, Ліцманштадт все ще не бомбардували, Тим часом у театрі готували нову виставу – оперу д'Альбера «Долина». Антонович через конфлікт з режисером участі в ній не брав, хоча наполегливо розучував партію Себастьяна самотужки. За той час він навіть пройшов прослуховування у театрі в Торуні, але ангажементу не отримав, – у війні наступив переломний момент, театри закривалися або були зруйновані, роботи не було. У листі до А. Хибінського від 23 грудня 1943 року Антонович напише: «Працюю в тому притулку ілюзії та облуди і борюся з багатьма особистими і політичними інтригами. Думаю по майбутнє, котре якимось чином було б пов'язане з завжди дорогим для мене університетським минулим»¹¹. До того ж додалися серйозні проблеми зі здоров'ям через нервові перенапруження і фізичне виснаження. Антонович декілька тижнів лікувався у шпиталі, однак покинув його швидше, ніж радили лікарі: несподівано з'явилася можливість заспівати партію Себастьяна в опері д'Альбера «Долина». Театр був у складній ситуації – співак, який виконував цю партію, був на гастролях, тому режисер запропонував її Антоновичу, а він радо погодився замінити відсутнього співака.

Прем'єра цієї вистави принесла Антоновичеві величезний успіх – «зал гудів, ревів. Складалося враження, що все це діється не в театрі Ліцманштадта, а десь на арені у південній Італії. Кожна моя поява зустрічалась такою лавиною оплесків і тупотіння, про які я тільки чув у розповідях про виступи улюбленців сцени найбільших світових театрів»¹², – згадував Антонович, і контракт з театром на новий сезон було поновлено. Для нього відкривалися гарні перспективи – у наступному сезоні готувалися дві великі вистави, у яких він мав виконувати партії Пізарро в опері Л. Бетховена «Фіделіо» та Скарпіа в опері «Тоска» Дж. Пуччіні.

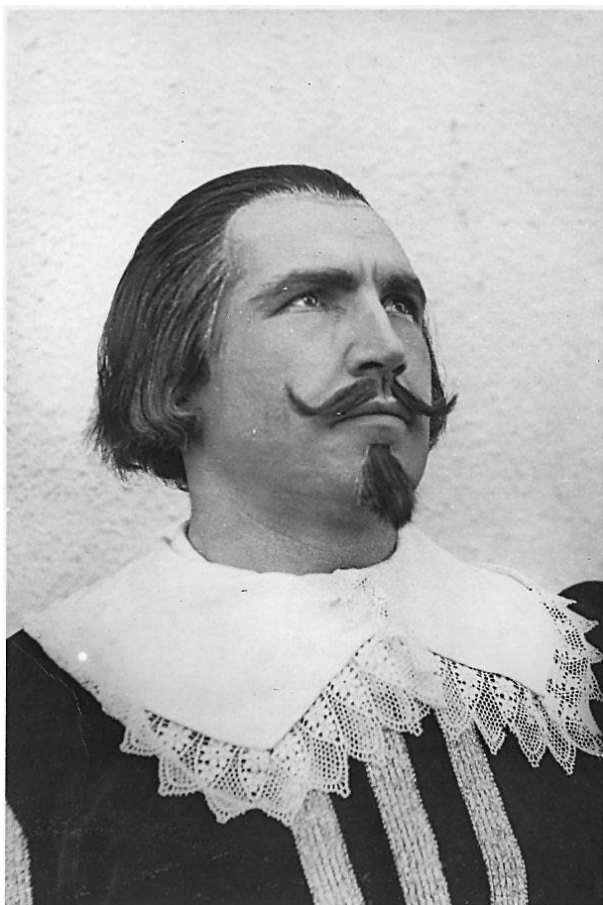
Однак життя внесло свої корективи. Несподівано помер головний режисер, працю над операми відклали, а з фронтів приходили щораз тривожніші звістки. Врешті, 1944 року за наказом нацистського вищого керівництва було закрито всі театри, а його працівників або мобілізовано на фронт, або зобов'язано працювати на підприємствах військової промисловості. Антонович як

¹⁰ М. Антонович, *Між двома...*, s. 361.

¹¹ Листи Мирослава Антоновича до Адольфа Хибінського. Лист від 23 грудня 1943 року, Ліцманштадт „Musica humana. Збірник наукових статей кафедри музичної україністики ЛДМА ім. М. Лисенка”, ч. 3, Львів 2010, s. 30 (Переклад з польської).

¹² М. Антонович, *Між двома...*, s. 373.

«ауслендер» не підлягав мобілізації і потрапив на фабрику, яка працювала для потреб німецької авіації: «На мокрій бетонній долівці стояли купи брудних дротів. Треба було розмотувати ці дроти й відрізувати від них якісь невеличкі апаратики та складати їх в окремі скриньки. При перерізуванні дротів виприскував з них якийсь їдкий задушливий запах і якийсь смердючий газ. Година за годиною, день за днем треба було вдихати вологе від газу й задушливого запаху повітря. За кілька тижнів втратив голос так, що ледве міг говорити»¹³. Фізична важка праця виснажувала, часом не вистачало сили, добравшись додому, попоїсти. Люди хворіли, перевтомлені, мали лише одне бажання: виспатися і відпочити. Працювати треба було 12 годин, для артистів театру цей час скоротили до 10 годин.



Іл. 2. М. Антонович у ролі Ренато з опери Верді «Бал маскарад» Ліцманштадт, 8 жовтня 1944, фото з архіву М. Антоновича, Інститут церковної музики УКУ, Львів

¹³ *Ibidem*, s. 386.



Іл. 3. М. Антонович у ролі Малатеста в оп. Доніцетті «Дон Паскуале» Ліцманштадт, 15 червня 1944, фото з архіву М. Антоновича, Інститут церковної музики УКУ, Львів

З осені 1944 щораз частіше лунали розмови про евакуацію театру, мешканці «кюнстлергайму» перешивали куліси на наплічники і готувалися покинути місто. На початку 1945 року радянські війська витіснили німців із Польщі, і в той день, коли вони вступили у місто Лодзь, на звичайному селянському возі, разом з іншими артистами театру, з одним клунком і бляшаною валізочкою з документами покидав його Мирослав Антонович.

Він залишив у своїх спогадах опис тієї втечі втомлених, наляканих і голодних людей, які добиралися до залізничної станції, щоб сісти на поїзд і вирушити на захід, подалі від всіх жахів війни. Довгі години очікування при температурі нижче 30 градусів, сотні людей у відкритих товарних вагонах, зупинка у відкритому полі і мороз, від якого тканина ставала подібною до твердого картону. Плач дітей, крики жінок, «а біля півночі усе перетворилося на стогін розпуки, зойки, молитви і прокльони, благання і божевільні погрози». В ту ніч тільки у вагоні, у якому їхав Антонович, замерзло чотирнадцять дітей...

Тих, хто вижив, перевели до іншого вагона, що мав дах і діряві стіни, крізь які дощуляв пронизливий вітер. Антонович був напівпритомний від високої гарячки і біля залізної пічки в кабіні залізничників йому дозволили «спокійно померти». Він не пам'ятав, як і куди їхня група евакуйованих з театру приїхала, де зупинилися, пам'ятав лише, що добрався до Лейпцига, де першу допомогу надали працівники Червоного Хреста. Там пережив операцію, авіаційний наліт, раз чудом уникнув смерті у Дрездені, який був

знищений бомбами саме в той день, як Антоновичу забракло квитка на поїзд, і вдруге – коли покинув місто і вирушив до Гамбурга, а Лейпциг накрили бомби, вщент зруйнувавши частину міста, де він жив.



Іл. 4. М. Антонович у ролі Себаст'яно з оп. Д'Альбера «Долина» Ліцманштадт, 1944, фото з архіву М. Антоновича, Інститут церковної музики УКУ, Львів

Із пересильного пункту для евакуйованих у Гамбурзі їх перевезли у маленьке село, де він дочекався закінчення війни. Перші повоєнні тижні в Європі були часом загального мігрування. Мандрували всі – цивільні і військові, люди з різних країн і різних національностей, пішки і на возах, автівками і на роверах, з валізами і клунками на плечах рухалися в усі сторони світу. Шукали свого місця і українці: «З єдиною різницею – наші шукали найбільш віддаленого від советської окупаційної зони місця [...] Девіз – все далі на Захід»¹⁴.

¹⁴ В. Маруняк, *Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні*, т. 1, Мюнхен 1985, s. 32.

Через англійську окупаційну зону Антонович дістався американської, а там дорога привела до міста Ульм. З того часу розпочинається вже інший період його життя.

Треба зазначити, що М. Антонович у сольній вокальній кар'єрі з успіхом реалізував себе і як камерний співак, і як оперний соліст. Обидва напрямки мали свою специфіку, яку дуже влучно характеризує відомий український співак і приятель Антоновича – М. Скала-Старицький: «Самий стиль виконання концертного і оперового, театрального є різний. З одного на другий треба переходити, переключатися, привикати, вбуватися. Кожний має свої вимоги, з якими треба зжитися, привикнути [...] Опера вимагає увипуклювання назовні всього того, що написано музикою і словом, а концерт – більшого вглиблювання інтонаційного, концентрації і внутрішнього напруження. Обі стилі трудні, над якими кожним зокрема треба довго працювати, спеціалізуватися роками»¹⁵. Залишивши оперну сцену, М. Антонович продовжував з успіхом виступати як камерний співак та соліст свого хору, осягаючи нові мистецькі горизонти уже як диригент.

Хоча кар'єра оперного соліста була недовгою через війну і зумовлені нею обставини, вона дала потужний імпульс його диригентській діяльності. Професійне розуміння проблем, пов'язаних із постановкою голосу, його природою і функціонуванням, теоретичне опрацювання літератури про специфіку голосового апарату, вироблення власної методики праці над голосами – усі ці складові Антонович дуже успішно використовував у майбутній праці зі своїм хором. Він спирається на теорію примарного тону і методику відомого іспанського співака й вокального педагога Мануеля Гарсія, на її основі розробляє власні вправи та наполегливо працює над тим, щоб розкрити природні властивості голосу кожного співака. У брошурі, випущеній до 25-ліття хору, Антонович виділяє окремий розділ – «Техніка співу», – присвячений розвитку голосових резонаторів за допомогою спеціальних вправ на найбільш характерні приголосні й голосні з різних мов. Власна практика переконала його в ефективності цього методу. За допомогою французької мови він розвивав носові резонатори, німецької – ротові, італійська і українська мова сприяли концентрації компактного тону та ін. Різкість вимови пом'якшувалася вправами французькою мовою, надмірна м'якість – німецькою, так поступово нівелювалися відмінності регіональної дикції і формувався однорідний хоровий ансамбль. Індивідуальна праця з кожним співаком і професійна «вокальна» освіта диригента стала запорукою великого успіху *Візантійського хору* в Європі та на сценах американського континенту.

¹⁵ М. Скала-Старицький. Лист до М. Антоновича від 3 вересня 1954 року, Париж. Інститут церковної музики Українського католицького університету (УКУ), Львів. *Архів М. Антоновича*. [Листування], арк. 1 зв., автограф.

Bibliografia

Źródła

- Антонович М., *Між двома світовими війнами. Спогади*. У двох частинах, Київ 2003.
- Листи Мирослава Антоновича до Адольфа Хибінського. Лист від 23 грудня 1943 року, Ліцманштадт „Musica humana. Збірник наукових статей кафедри музичної україністики ЛДМА ім. М. Лисенка”, ч. 3, Львів 2010.
- Скала-Старицький М., Лист до М. Антоновича від 3 вересня 1954 року, Париж. Інститут церковної музики Українського католицького університету (УКУ), Львів. *Архів М. Антоновича*. [Листування], арк. 1 зв., автограф.
- Lanckorońska K., *Wspomnienia wojenne. 22.IX.1939–5.IV.1945*, Kraków 2001, <http://www.lwow.home.pl/karolina.html> (22.03.2022).

Opracowania

- Граб У., *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть* = *Myrosław Antonowycz: intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades*, Львів 2019.
- Кияновська Л., *Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації* [w:] *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці*, Львів 2005, s. 116–132.
- Маруняк В., *Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні*, т. 1, Мюнхен 1985.
- Heinrich A., *Germanification, cultural mission, holocaust: theatre in Łódź during World War II*, „Theatre History Studies” [The University of Alabama Press] 2014, vol. 33(1), s. 83–107, <http://eprints.gla.ac.uk/103734/> (22.02.2022).
- Nürnberger, Siegfried [w:] *Frankfurter Personenlexikon*, <https://frankfurter-personenlexikon.de/node/9698> (20.05.2022).

OPERA CAREER OF MYROSLAW ANTONOWYCZ: VIENNA – LINZ – LITZMANNSTADT

Abstract

Myrosław Antonowycz is a famous Ukrainian musicologist and conductor of the Byzantine Choir whose activity played a leading role in Ukrainian musicological environment of the postwar emigration. However, there is one more side of his creative activity connected with opera performance: in 1912–1914 Antonowycz works as a Baritone Soloist at opera houses of Linz (Austria) and Litzmannstadt (Łódź, Poland). The research of the mentioned period discovers circumstances under which European theatres during German occupation worked, and their repertoire. Although, the opera soloist career was short due to the war and circumstances conditioned by the war, it gave a strong impetus to his conductor's activity: professional understanding of problematic issues connected with voice training, its nature and functioning, theoretical processing of literature on vocal apparatus specific nature, making own methodology of work over the voices. It is professional vocal education as a conductor that has become a key to the great success of the Byzantine Choir in Europe and on the stages of the American continent.

Keywords: Myrosław Antonowycz, opera singer, Linz, Litzmannstadt

