MUSICA GALICIANA

MUSICA GALICIANA

Kultura muzyczna Galicji
w kontekście stosunków polsko-ukraińskich

Tom XIX

Muzyczne tradycje Galicji – źródła, przemiany, tożsamość

pod redakcją naukową

KINGI FINK, TERESY MAZEPY i GRZEGORZA OLIWY

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2025

Recenzowali
prof. dr hab. IWONA LINDSTEDT, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego
dr hab. JOLANTA GUZY-PASIAK, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
dr hab. ULIANA HRAB, prof. Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki

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. Zbigniew Granat (Nazareth College of Rochester, New York, USA)
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)

Korekta streszczeń w języku angielskim
BERNADETA LEKACZ

Korekta tekstów w języku ukraińskim
NATALIIA ZHUKOVYCH-DORODNYKH

Opracowanie redakcyjne i korekta
BERNADETA LEKACZ

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
EWA BLICHARZ

Korekta techniczna
JULIA SOŃSKA-LAMPART

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

ISBN 978-83-8277-307-1 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-8277-319-4 (wersja elektroniczna)
ISSN 1899-2080
DOI: 10.15584/galiciana.2025.19

2218

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. +48 17 872 13 69, tel./fax +48 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; https://wydawnictwo.ur.edu.pl
wydanie I; format B5; ark. wyd. 41; ark druk. 38; zlec. red. 32/2025
Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

Kinga Fink, *Od Redakcji* 7

Rafał Ciesielski, *Źródła – przemiany – tożsamość a lokalna kultura muzyczna* 9

ŹRÓDŁA MUZYCZNEGO DZIEDZICTWA

Marek Bebak, *Muzyka u lwowskich karmelitów w XVII i XVIII wieku – stan badań, źródła i perspektywy badawcze* 29

Beata Lorens, *Muzyka instrumentalna w cerkwiach bazyliańskich w Galicji (do 1882 roku)* 45

Barbara Maresz, *Lwowskie egzemplarze oper i operetek – cenne źródło do historii teatru* 58

Jeremiusz Glensk, *Muzyczne galicjana w kolekcji Ewy i Jeremiusza Glensków* 84

Ганна Карась, *Музична культури Галичини початку XX століття у спогадах Романа Придаткевича / Kultura muzyczna Galicji na początku XX wieku we wspomnieniach Romana Prydatkiewicza* 95

PRZEMIANY I KONTYNUACJE

Jakub Woszczalski, *Zarys twórczości organowej o przeznaczeniu pedagogicznym kompozytorów krakowskich z przełomu XIX i XX wieku* 113

Joanna Lusek, *Ze Lwowa do Bytomia. Od Śląskiego Teatru Muzycznego do Państwowej Opery Śląskiej (1945–1950)* 125

Ołena Berehowa, *Ukraińscy muzycy z Galicji i radziecka polityka kulturalna: dekonstrukcja metod artocydu Ukrainy* 165

Paweł Glugla, *Aparat bezpieczeństwa wobec tradycji organmistrzowskich na ziemi krakowskiej w latach 1959–1962* 176

Luba Kijanowska-Kamińska, *Emigracja muzyków ukraińskich po II wojnie światowej i jej rola w zachowaniu tradycji narodowej* 215

Mariana Poltorak, *Inspiracje tradycją galicyjską w liryce wokalnej Ihora Sonewyckiego* 229

Mirosław Dymon, *Akordeonistyka w artystycznej edukacji muzycznej w wybranych ośrodkach na Podkarpaciu w latach 1951–2010* 238

KSZTAŁTOWANIE TOŻSAMOŚCI

Teresa Mazepa, *Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne a kwestie tożsamości narodowej* 259

Magdalena Dziadek, *Antoni Kocipiński i Stanisław Moniuszko w sieci wspólnych interesów* 276

Agata Glińska, *Karol Mikuli jako propagator muzyki polskiej na ziemiach dawnej Galicji* 287

Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Znany publicysta, lecz zapomniany pianista: przypadek Franciszka Bylickiego* 308

Andrzej Szypuła, *Działalność towarzystw muzycznych w Rzeszowie w latach 1848–1948* 359

Ірина Бермес, *Іван Франко і Дрогобич: музичні „образки" міста 1860–1870 років XIX ст. / Iwan Franko i Drohobycz: muzyczne „obrazki" miasta lat 60. i 70. XIX wieku* 375

Оксана Басса, *Поетичні пріоритети вокальних творів західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої третини XX ст./ Poetyckie priorytety twórczości wokalnej kompozytorów zachodnio-ukraińskich końca XIX i pierwszego trzydziestolecia XX wieku* 387

WPŁYWY I INSPIRACJE

Tomasz Baranowski, *Galicyjskie epizody w karierze Franza Liszta i jego najwybitniejszych polskich uczniów* 403

Michał Piekarski, *Józef Koffler jako publicysta i redaktor czasopism* 414

Wiktor Misiak, *Wirtuozowska twórczość XIX-wiecznego polskiego kompozytora i wiolonczelisty Samuela Kossowskiego na przykładzie utworu* Souvenir de Chopin 438

Iwona A. Siedlaczek, *Wielki poeta i „mały" kompozytor. Stanisław Wyspiański i Bolesław Raczyński w cieniu* Akropolis 451

Robert Kaczorowski, *Jerzy Gablenz we wspomnieniach syna – portret kompozytora na podstawie materiałów przechowywanych w Bibliotece Narodowej* 472

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, *Dzieje przyjaźni Marii Modrakowskiej i Zygmunta Mycielskiego w świetle zachowanej korespondencji* 487

Joanna Cieślik-Klauza, Ostatni etap – *film Wandy Jakubowskiej z muzyką Romana Palestra. Próba interpretacji* 527

Iwona Grodź, *Galicyjskie reminiscencje… Bruno Schulz, muzyka i film* 546

ADDENDUM

Marta Kłak-Ambrożkiewicz, *Zapomniany romantyk: Karol Korab-Brzozowski i jego związki z lwowskim środowiskiem kulturalnym* 571

Bożena Weber, *200-lecie książęcej kolekcji książąt Lubomirskich w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu* 581

Kinga Fink

OD REDAKCJI

Prezentowana monografia stanowi kontynuację podjętej w tomie 18. problematyki tradycji muzycznych będących istotnym przejawem muzycznego dziedzictwa wielokulturowej Galicji. Dziedzictwo to przetrwało rozpad monarchii austro-węgierskiej i do dziś pozostaje ważnym elementem kulturowego imaginarium Polski i Ukrainy. Jako świadectwo złożonej historii tego obszaru tworzy przestrzeń dialogu i przyczynia się do budowania wspólnotowej więzi.

Idea przewodnia niniejszej publikacji wyrażona została w jej tytule. Kluczowe znaczenie ma tu triadyczny model obejmujący następujące po sobie pojęcia: *źródła*, *przemiany*, *tożsamość*. W koncepcji tej kryje się próba uchwycenia fenomenu kultury muzycznej Galicji poprzez refleksję skoncentrowaną wokół jej genezy i zaplecza źródłowego, procesów ciągłości i przeobrażeń wynikających ze zmian obyczajowych, społeczno-politycznych i cywilizacyjnych oraz związanych z nimi sposobów kształtowania się tożsamości. W tym układzie tożsamość jawi się jako rezultat interakcji zakorzenionych zarówno w regionalnej odrębności, jak i w europejskich przemianach nowoczesności.

Zamieszczone w tomie teksty są wynikiem ustaleń badaczy biorących udział w XIX Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Musica Galiciana* „Muzyczne tradycje Galicji – źródła, przemiany, tożsamość" zorganizowanej przez Instytut Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego we współpracy z Państwową Szkołą Muzyczną I stopnia im. Zygmunta Mycielskiego w Strzyżowie i Strzyżowskim Towarzystwem Muzycznym (Rzeszów–Strzyżów, 16–17 maja 2024). Autorzy artykułów reprezentują ośrodki akademickie oraz ośrodki działalności naukowej i kulturalnej w Polsce (Warszawa, Kraków, Poznań, Gdańsk, Bydgoszcz, Wrocław, Łódź, Katowice, Opole, Białystok, Lublin, Tarnów, Rzeszów, Wiśniowa) i Ukrainie (Kijów, Lwów, Iwano-Frankiwsk, Drohobycz).

W niniejszym tomie znalazło się trzydzieści tekstów. Publikację otwiera artykuł Rafała Ciesielskiego, który podejmuje interpretację tytułowej triady: źródła – przemiany – tożsamość, odnosząc ją do lokalnej kultury muzycznej i wprowadzając czytelnika w główne zagadnienia monografii. Pozostałe zebrane w tomie teksty podzielono na cztery części tematyczne oraz *Addendum.* Na część pierwszą, zatytułowaną *Źródła muzycznego dziedzictwa*, składają się teksty Marka Bebaka, Beaty Lorens, Barbary Maresz, Jeremiusza Glenska i Hanny Karaś ukierunkowane na rekonstrukcję obrazu kultury muzycznej dawnej Galicji w oparciu o zachowane materiały źródłowe, głównie archiwalne. Autorzy tekstów zamieszczonych w części drugiej, *Przemiany i kontynuacje*, Jakub Woszczalski, Joanna

Lusek, Ołena Berehowa, Paweł Glugla, Luba Kijanowska-Kamińska, Mariana Poltorak i Mirosław Dymon, omawiają rozmaite aspekty życia muzycznego na obszarze dawnej prowincji habsburskiej, które są następstwem pewnej ciągłości galicyjskich tradycji muzycznych, ale też ich głębokich przeobrażeń zachodzących pod wpływem zmieniających się uwarunkowań społecznych, politycznych i instytucjonalnych. W części trzeciej, opatrzonej tytułem *Kształtowanie tożsamości*, Teresa Mazepa, Magdalena Dziadek, Agata Glińska, Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Andrzej Szypuła, Iryna Bermes i Oksana Bassa podejmują zagadnienia dotyczące szeroko rozumianej problematyki tożsamości – zarówno jednostkowej, jak i społecznej – z uwzględnieniem jej wymiaru regionalnego, wpisanego w specyfikę galicyjskiej tradycji, w której muzyka odgrywa niebagatelną rolę. Związkom artystów ze światem muzycznym Galicji, wzajemnym relacjom i oddziaływaniu środowisk, z którymi współpracowali, poświęcone są teksty Tomasza Baranowskiego, Michała Piekarskiego, Wiktora Misiaka, Iwony A. Siedlaczek, Roberta Kaczorowskiego, Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej, Joanny Cieślik-Klauzy i Iwony Grodź zamieszczone w części czwartej, *Wpływy i inspiracje*. Dopełnieniem zasadniczej treści tomu jest część *Addendum* zawierająca teksty Marty Kłak-Ambrożkiewicz i Bożeny Weber, które kierują uwagę czytelnika ku różnym kontekstom galicyjskiej kultury i sztuki.

Doświadczenia przywołane w jednym z referatów zaprezentowanych podczas ostatniej edycji konferencji *Musica Galiciana* ukazują, jak dalekosiężny bywa rezonans publikacji w ramach niniejszej serii[1]. Podobnie jak w przypadku poprzednich tomów, redaktorzy wyrażają nadzieję, że prezentowana monografia pozwoli spojrzeć na muzyczny pejzaż dawnej Galicji z nowej perspektywy i otworzy pole do dalszych interdyscyplinarnych badań, które z pewnością wzbogacą nasze rozumienie tego wyjątkowego regionu.

[1] Referat *Rozmiłowany w muzyce rejent z Sanoka – druga odsłona* wygłoszony przez prof. Martę Wierzbieniec nakreślił historię jednostkowej, lecz znaczącej recepcji jej artykułu sprzed kilkunastu lat – recepcji, która zaowocowała podróżą potomka galicyjskiej rodziny mieszkającego w USA do Polski w poszukiwaniu śladów działalności swojego przodka.

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.1

Rafał Ciesielski

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

ŹRÓDŁA – PRZEMIANY – TOŻSAMOŚĆ A LOKALNA KULTURA MUZYCZNA

Artykuł jest próbą zinterpretowania tytułu konferencji: „źródła – przemiany – tożsamość" jako zestawu kategorii o pewnej kompletności i odniesionych do lokalnej kultury muzycznej. Punkt wyjścia stanowią źródła jako rozmaite dokumenty tradycji muzycznych (etnicznych, szlacheckich, wyznaniowych, mieszczańskich itd.) i wszelkie świadectwa praktyk muzycznych (działalność lokalnych twórców, wydarzenia muzyczne, zabytki, organizacje muzyczne, formy edukacji itd.). Rezultaty badań tych źródeł tworzą „kapitał początkowy", który odnaleźć może swe miejsce w zmieniającej się, współczesnej kulturze lokalnej, w tym także lokalnej kulturze muzycznej. Stanowi ona pole dla projektowania przedsięwzięć wykorzystujących elementy muzyki w identyfikacji danej lokalności, a w dalszej perspektywie w procesie kształtowania lokalnej tożsamości indywidualnej i zbiorowej.

Słowa kluczowe: kultura lokalna, lokalna kultura muzyczna, tożsamość

Tytuły konferencji naukowych – z natury informacyjne, neutralne i „zobiektywizowane" – rzadko mają walor inspiracji, równie rzadko charakteryzuje je jakaś wewnętrzna dynamika czy rodzaj szczególnego napięcia sprzyjających wnikliwej refleksji i wyrazistym ujęciom badawczym. Wyjątkowa jest więc sytuacja, gdy tytuł konferencji potraktować można jako ramy, szkic czy wręcz swoisty scenariusz rozważań. „Źródła – przemiany – tożsamość" to nie tylko zestaw kategorii wyznaczających obszar o pewnej kompletności, ale rodzaj ciągu, a zatem układu, w którym istotna pozostaje kolejność jego wyrazów. Początek tego ciągu stanowią źródła jako „kapitał początkowy", który odnajduje swe miejsce w zmieniającej się, współczesnej lokalnej kulturze muzycznej, która z kolei tworzy pole dla potencjalnego kształtowania lokalnej tożsamości. Artykuł jest próbą zinterpretowania tytułu konferencji jako takiego ciągu, podjęcia zawartej w nim implicite idei odniesionej do lokalnej kultury muzycznej.

Źródła – przeszłość dla przyszłości…

Źródła stanowią zasób podstawowy zarówno dla danej kultury lokalnej, jak i dla poczynań badawczych. To fundament dokumentujący charakter i przemia-

ny konkretnej kultury, świadectwo jej zakresu, profilu i form. Źródła do lokalnej kultury muzycznej jako takie nie posiadają swej specyfiki, potencjalnie obejmują zakres, jaki właściwy jest każdej kulturze muzycznej. Ich odmienność na gruncie danej kultury lokalnej dotyczyć może m.in. skali, zakresu, rodzaju czy proporcji poszczególnych typów dokumentów. Zróżnicowany jest także stan zachowania źródeł, ich zabezpieczenie, eksponowanie i udostępnianie, istnienie jedynie w lokalnych inwentarzach bądź zapomnienie. Dla społeczności lokalnych charakterystyczna jest natomiast względnie niewielka ilość zachowanych dokumentów i świadectw. Dotyczy to zarówno zabytków materialnych (instrumentów, rękopisów, druków muzycznych itd.), jak i świadectw z zakresu kultury muzycznej i życia muzycznego. W znacznym stopniu wynika to z „ulotności" praktyk muzycznych, ale również z braku bądź niedostatku w lokalnych realiach instytucjonalnych form życia muzycznego i dokumentujących owo życie podmiotów, szczupłości lub braku świadectw pisanych (w tym prasowych) czy braku potrzeby bądź świadomości wagi dokumentowania na poziomie lokalnym.

W pierwszym rzędzie trzeba tu mówić o źródłach muzyki poświadczających istnienie tradycji o zróżnicowanej stylistyce i identyfikacji (etnicznej-ludowej, dworskiej, szlacheckiej, ziemiańskiej, wyznaniowej, mieszczańskiej, zawodowej, wojskowej itd.). Mogą być one obecne w postaci żywej praktyki lub utrwalonej na rozmaitych nośnikach. W dalszym ciągu będzie to szeroki, heterogeniczny korpus obejmujący wszelkie przejawy lokalnej aktywności związane z dziedziną muzyki: działalność twórców i wykonawców, grupy odbiorców, wydarzenia i procesy, obiekty, miejsca i tradycje muzykowania, instrumentarium muzyczne i tradycje budowy instrumentów, rękopisy i druki muzyczne, ikonografię, skryptoria muzyczne, zespoły, instytucje i organizacje muzyczne, tradycje muzykowania profesjonalnego i amatorskiego, przedsięwzięcia muzyczne, formy edukacji muzycznej itd. Źródła zawierające dane o tej aktywności są zróżnicowane i na ogół rozproszone w dokumentach archiwów, urzędów, instytucji i organizacji, w zasobach regionalnych rozgłośni radiowych, pamiętnikach, kronikach, listach, monografiach regionalnych, lokalnej prasie, drukach ulotnych itd. Z perspektywy badawczej zróżnicowane źródła wymagają stosowania różnych metod, co dla badacza lokalnej kultury muzycznej stanowić może realne wyzwanie.

W odniesieniu do faktu znacznego zróżnicowania kultur lokalnych trudno posługiwać się uogólnieniami. Uwzględniając obszar Galicji (historycznej i współczesnych obszarów mających galicyjską przeszłość), można jednak twierdzić, iż natura kultury lokalnej zarówno w ujęciach jednostkowych, jak i jako kategorii szerszej (galicyjskiej) jest zróżnicowana w dwóch zasadniczych wymiarach: tym opartym na wielokulturowości synchronicznej (współwystępowaniu w danej kulturze różnych orientacji etnicznych, wyznaniowych, narodowych), jak i diachronicznej (następowaniu bądź wymianie tych orientacji w perspektywie historycznej). W danych warunkach lokalnych mogło następować nakładanie się obu

wymiarów, co implikuje zakres i charakter źródeł lokalnych tradycji muzycznych. Ujawnianie źródeł w ramach rozmaitych procedur archiwizacyjnych i badawczych przynosi istotne ustalenia, inicjuje proces ich udostępniania i podejmowanie kolejnych procedur analitycznych, a w dalszej perspektywie prowadzić może i prowadzi do ich wykorzystania we współczesnej lokalnej kulturze muzycznej.

Przeglądając kolejne tomy *Musica Galiciana*, skonstatować trzeba z jednej strony szeroki zakres, z drugiej – różnorodność obecnej w nich tematyki. Przedstawiane są tu sylwetki i działalność wielu twórców, muzyka polska, ukraińska, żydowska, cerkiewna i ludowa, zjawiska i epizody z rozmaitych form życia muzycznego, działalność instytucji i organizacji muzycznych, czasopiśmiennictwo i zagadnienia recepcji. Odkrywany, badany, interpretowany i udostępniany zostaje w ten sposób bogaty materiał źródłowy dający coraz bardziej kompletny obraz kultury muzycznej ziem galicyjskich. Większość tych badań, nawet jeśli wprost nie deklaruje takiej perspektywy, za przedmiot ma składowe konkretnych środowisk lokalnych. Perspektywa lokalna mieści się też w idei i zakresie programowym konferencji, z których pochodzą publikowane materiały. Pisał o tym Leszek Mazepa:

> Zasadniczym celem sesji naukowych „Musica Galiciana" jest uzupełnienie rzetelnymi wiadomościami z różnych dziedzin historii kultury muzycznej Lwowa, Stanisławowa, Drohobycza, Kołomyi, Stryja oraz szeregu innych – mniejszych lub większych – ośrodków w różnych historycznych okresach […], [naświetlając] dotychczas nieznaną problematykę, uzupełniającą nieznane lub mało znane wątki przebogatej w swej różnorodności kultury muzycznej wielu narodowości zamieszkujących tereny niegdysiejszej Galicji[1].

Konsekwentnie i kompleksowo prowadzone badania umożliwiają uchwycenie kultury lokalnej w coraz pełniejszym spektrum jej elementów, co dać może wiarygodną panoramę jej muzycznej tradycji i współczesności. Zarazem wyniki badań docelowo tworzą potencjał, rodzaj inwentarza dla działań praktycznych, podstawę dla umieszczenia elementów lokalnej tradycji kulturowej we współczesnych działaniach. Mogą także stanowić składnik bądź inspirację budowania wizerunku danej lokalności, jej znaku identyfikacyjnego. Procedury badawcze kończy publikowanie ich wyników, na ogół zamieszczanych w specjalistycznych książkach lub periodykach, zatem mających zwykle obieg pozalokalny. Wydaje się, iż dla spożytkowania tych wyników w ramach danej kultury lokalnej istotne byłoby z jednej strony ich przedstawienie na forum tej kultury (w lokalnej prasie, w postaci wykładów, pogadanek, działań edukacyjnych, w lokalnej przestrzeni publicznej itd.), z drugiej – inicjowanie (na wzór socjologii publicznej, zaangażowanej, kreującej obszary rzeczywistości) działań programujących wykorzystanie rezultatów ustaleń badawczych w lokalnych praktykach muzycznych. W ten sposób – jako pragmatyczny wymiar badań źródłowych i gest wpisania ich rezultatów w kulturę lokal-

[1] L. Mazepa, *Słowo wstępne* [w:] *Musica Galiciana*, t. XII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2010, s. 8–9.

ną – domykałby się również (mający na ogół charakter jedynie badawczy zakres aktywności muzykologa w przestrzeni lokalnej kultury muzycznej.

Przemiany lokalnej kultury muzycznej

Tradycyjnie wspólnotę lokalną pojmowano w kategoriach

zbiorowej tożsamości pewnej grupy osób zajmujących określone miejsce, pozostających w regularnych wzajemnych interakcjach, a w konsekwencji będących pospołu „udziałowcami" kulturowych zasobów […], takie rozumienie wspólnoty oznaczało traktowanie związku kilku wymiarów – miejsca (terytorium), struktur tożsamości, sieci stosunków społecznych oraz wzorów kultury jako nierozerwalnej jedności[2].

We wszystkich tych wymiarach kultura lokalna staje się dziś przedmiotem nieustannych przekształceń. Względnie stabilne źródła (bo i one poszerzają się o współczesne zjawiska) stale zestawiane są (a niekiedy konfrontowane) ze zmieniającymi się realiami współczesnej kultury lokalnej. Zmiany na gruncie lokalności i nowe jej formuły stanowią nieustanne wyzwanie dla sposobów wykorzystania źródeł. Dynamicznym przemianom kultura lokalna w Polsce uległa zwłaszcza z początkiem lat 90., gdy w nowych regulacjach ustrojowych zyskała status bardziej podmiotowy. Przemiany te dotyczyły przekształceń w ramach samej kultury lokalnej[3], ale też wynikały z jej relacji z rzeczywistością zewnętrzną i procesami zachodzącymi w wymiarze narodowym (państwowym), europejskim i globalnym[4]. W rezultacie oddziaływania procesów cywilizacyjnych, ekonomicznych i industrializacyjnych nastąpiły i pozostają aktualne zmiany m.in. w strukturze układów lokalnych w kierunku od społeczności lokalnej ku zbiorowości terytorialnej (gorzej zorganizowanej, o słabszej integracji, poczuciu wspólnoty i odrębności, niższej identyfikacji)[5].

---

[2] M. Kempny, *Lokalność dziś – co można i co warto badać?* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 552.

[3] B. Jałowiecki, *Polska lokalna od restrukturyzacji do modernizacji* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 73–88.

[4] W odniesieniu do zagadnienia miejsca społeczności lokalnych w realiach globalizacji A. Sadowski kreśli trzy kierunki przeobrażeń: 1) konserwowanie lokalności w oparciu o działania obronne przed globalizacją, zachowanie dotychczasowego dorobku i tradycji; 2) sukcesywna utrata lokalnej autonomii na rzecz asymilacji przekształceń globalizacyjnych; 3) nowe drogi przemian, na których lokalność zachowa autonomię, będąc realną alternatywą dla globalizacji. Tu umieszcza autor optymalną w jego przekonaniu koncepcję trwałego i zrównoważonego rozwoju w zakresie elementów: przyrodniczego, gospodarczego, społecznego i kulturowego, co zrównoważy dominację strategii globalizacyjnej. Por. A. Sadowski, *Zbiorowości lokalne w warunkach zrównoważonego rozwoju* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 90.

[5] Por. B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, G. Gorzelak, *Rozwój lokalny i regionalny w perspektywie socjologicznej*, Tychy 2007, s. 22.

W nowej sytuacji lokalności znalazła się też muzyka, choć zasadnicze zmiany jej charakteru i pozycji w kulturze lokalnej zaszły już wcześniej. W społecznościach tradycyjnych pierwszym i niejako naturalnym obszarem identyfikacji muzyki jako wyróżnika kultury lokalnej pozostawał folklor. W kulturze wiejskiej, będąc rezultatem wielowiekowych tradycji, powszechnie podzielany i praktykowany, stanowił on pole kształtowania i utrwalania się zachowań, postaw i wartości. Jako taki towarzyszył zarówno jednostce, jak i społeczności w rozmaitych formach aktywności, był integralnym składnikiem działań w trybie obrzędowości dorocznej i rodzinnej. Ukazując lokalne zróżnicowanie, jednoznacznie definiował on daną kulturę lokalną, stanowił fundament generujący i utrwalający jej spójność, pozwalający budować lokalne więzi, być płaszczyzną lokalnej integracji i identyfikacji.

Ten względnie stabilny układ zaczął się zmieniać zwłaszcza po roku 1945. W odniesieniu do kultury wiejskiej pisał Józef Burszta:

> Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że wchodząca dziś w życie generacja wiejska tworzy coś w rodzaju przełomu w stylu kultury wsi. Nie było chyba jeszcze w historii wsi takiego okresu, w którym by młodzież tak zasadniczo różniła się w swoich dążeniach i odrębnościach stylu życia od pokolenia poprzedniego. […] Można by powiedzieć, że młode pokolenie dzisiejszej wsi rozprawia się generalnie z tradycyjnym dziedzictwem przeszłości[6].

Przyczyny owej „rozprawy" tkwiły w wielu sferach: w procesach urbanizacyjnych, zmianach w charakterze gospodarki rolnej, modernizacji warunków życia domowego i społecznego (fascynacja miejskim stylem życia), przekształcaniu się wzajemnych relacji międzyludzkich, wreszcie w zmianach świadomości mieszkańców wsi. Wszystko to powodowało, iż w stosunkowo krótkim czasie tradycyjny typ kultury rozumiany jako integralna całość przestał funkcjonować. „Dawna lokalna społeczność wiejska w swej tradycyjnej postaci już nie istnieje" – w latach 70. XX wieku konkludował Burszta[7]. Wyraźne były tendencje do „zacierania śladów przeszłości", a nawet rodzaj „wstydu za kulturę ojców"[8]. Dość wcześnie jednakże uległy one przełamaniu, co uznać można za reakcję na odrzucanie tradycji. Burszta dostrzegał bowiem „wyraźny u mieszkańców wsi proces refleksji nad tradycją kultury chłopskiej, dostrzeganie w tej tradycji nieprzemijających wartości i dążność nawiązywania do nich"[9]. W toku zasadniczych przemian muzyka ludowa straciła jednak swą pozycję jako integralny składnik lokalnej obrzędowości i stylu życia, jako wspólny dla tej społeczności sposób ekspresji – wspólny dlań język. Jak pisze Ludwik Bielawski:

> Dzisiaj ten sam język nabiera zupełnie nowych treści symbolicznych, staje się znakiem kulturowym, zaczyna reprezentować odrębności regionalne, etniczne, narodowe w ramach szerszej

[6] J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974, s. 92.
[7] *Ibidem*, s. 89.
[8] *Ibidem*, s. 92.
[9] *Ibidem*, s. 95.

kultury. Funkcjonuje w zupełnie zmienionym środowisku […]. Swoistości języka folkloru […] stają się wyrazem świadomej identyfikacji kulturowej, są jednym z przejawów charakterystycznego dla naszej epoki historyzmu, nostalgii za minionym czasem czy woli powrotu do źródeł[10].

Folklor przestał być podstawowym i powszechnym w danej lokalności środkiem komunikacji.

Na gruncie lokalności miejskich ich muzyczna identyfikacja, na ogół mniej wyrazista i powszechna niż w kulturach wiejskich, wyznaczana przez profil poszczególnych dzielnic czy części miasta zasiedlanych przez grupy wyznaniowe, etniczne czy zawodowe, po roku 1945 została praktycznie utracona. Muzyczną kulturę kształtowały rozmaite działania wyrastające z tradycji mieszczańskiego, publicznego życia muzycznego (prowadzone przez szereg profesjonalnych instytucji muzycznych).

Dla obu obszarów wspólne były ogólne zmiany społeczno-cywilizacyjne. W odniesieniu do powszechnej kultury muzycznej przekształcanie jej dotychczasowego modelu w znacznej mierze wynikało z uwzględnienia aspiracji młodzieży jako aktywnych uczestników życia muzycznego. Poszerzyło to znacznie grono odbiorców muzyki, a przede wszystkim obecny w przestrzeni publicznej zakres stylistyczny muzyki o jazz, rock and rolla, big-beat, rocka, folkloryzm itd., wreszcie – o jakkolwiek rozumiany obszar muzyki popularnej, co stanowiło już zręby kultury masowej. Stylistyki te – w wymiarze źródłowym – obce kulturom lokalnym (tak wiejskim, jak i miejskim), w różnym zakresie i formach (w doświadczeniach indywidualnych i w wymiarze społecznym, w przestrzeni publicznej) stawały się w nich obecne (często jako gest pokoleniowy), dopełniając czy zastępując dotychczasowe praktyki muzyczne. Aktywność kolejnych, nowych rodzajów mediów powodowała, iż w znacznym stopniu przemiany te dotyczyły także kultur lokalnych. Na gruncie lokalnej kultury muzycznej zasadniczo zmieniły się proporcje między tym, co stanowi jej gest własny, a tym, co pozalokalne, przejęte z zewnątrz (w odniesieniu do lokalnego folkloru muzycznego stwierdzić można by, iż „światówki" stały się repertuarem dominującym).

Lata 90. XX wieku, przynosząc nową sytuację kultur lokalnych, stworzyły możliwość ich odradzania się zgodnego z ich własnymi tradycjami, aspiracjami i potrzebami. Szereg podejmowanych tu aktywności napotyka wciąż jednak trudności, co wiąże się z ujawnianą często „niesprawnością funkcjonowania społeczności lokalnych", marazmem, rosnącym poczuciem zagrożenia, destabilizacji, beznadziejności i osamotnienia[11]. W takiej sytuacji istotne stają się działania sprzyjające tworzeniu lokalnych więzi wspólnotowych oraz przywracaniu pamięci o własnych, lokalnych tradycjach. Są to działania generujące aktywny

[10] L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 33.

[11] Por. J. Pająk, *Wybrane problemy kształtowania środowisk i społeczności lokalnych* [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010, s. 82.

stosunek do nowych realiów społecznych i ekonomicznych, a ostatecznie prowadzące do podejmowania działań aktywizujących społeczność lokalną. Zwłaszcza w Europie Środkowo-Wschodniej społeczności lokalne postrzegane są często jako te, dzięki którym dokonuje się rozwój lokalny[12]. W działaniach takich muzyka stanowi istotne, wdzięczne, pożądane i niejako oczywiste medium współdefiniujące lokalność. Na gruncie kultury lokalnej muzyka najogólniej polaryzuje się na tę jakkolwiek związaną z daną lokalnością i tę wobec niej zewnętrzną. W kontekście dynamicznych działań prolokalnych przedmiotem uwagi lokalnych społeczności stały się tradycje muzyczne stanowiące składniki lokalnego dziedzictwa. W (re)konstruowaniu muzycznej lokalności przywoływano obszary tradycyjnie kojarzone z daną lokalnością, ale również – z różnych względów – te dotąd w niej nieobecne lub obecne marginalnie, np. muzykę rozmaitych orientacji wyznaniowych, związaną z tradycjami dworskimi, z kulturą szlachecką i mieszczańską, z kulturami etnicznymi, młodzieżowymi czy zawodowymi, ze współczesnymi nurtami obecnymi w danej lokalności itd. Tu tkwiły źródła i inspiracje dla lokalnej identyfikacji w zakresie muzyki[13].

W odniesieniu do dotychczasowych form obecności muzyki na gruncie kultury lokalnej nastąpiła zmiana orientacji z rozmaitych działań o charakterze pragmatycznym, obrzędowym (zwłaszcza w odniesieniu do folkloru, ale też w znacznej mierze muzyki religijnej czy związanej z określonymi grupami społecznymi czy środowiskami) na orientację estetyczną (w formule percepcji) i identyfikację symboliczną. Lokalność nie jest już oparta na realnej identyfikacji z daną tradycją muzyczną i wzajemnym komunikowaniu się jej „językiem": elementy tradycji pozostają trwałym potencjałem lokalnego dziedzictwa[14]. W odmiennym trybie sytuuje to pozycję muzyki w lokalnej kulturze, zmienia też status członka społeczności lokalnej, który rzadko jest twórcą muzyki, a zwykle jedynie jej odbiorcą.

Działania w obszarze muzyki stanowiły i stanowią część ogólnych przemian kultury lokalnej. Obejmują one w pierwszym rzędzie zanurzanie się społeczności lokalnych w procesy o wymiarze ponadlokalnym: regionalnym, narodowym (państwowym), a zwłaszcza europejskim czy globalnym i tworzenie z nimi szeregu silnie oddziałujących na lokalność relacji (dotyczących m.in. identyfikacji

[12] „Ten właśnie typ rozwoju wykorzystuje wewnętrzny potencjał zbiorowości przez lata niedostrzegany przez instytucje organizujące i promujące zmiany społeczne, gospodarcze, polityczne i kulturowe w krajach realnego socjalizmu". M.S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, *Pożegnanie terytorium, powitanie sieci? Metamorfozy społeczności lokalnych* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 446.

[13] O zjawiskach zachodzących tu w wymiarze regionalnym por. P. Dahlig, *Muzyczne i teatralne swoistości regionów Polski* [w:] *Kultura wobec kręgów tożsamości*, red. T. Kostyrko, T. Zgółka, Poznań–Wrocław 2000, s. 34–42.

[14] G. Pyszczek, *Środowiska kultywujące tradycje lokalne – społeczne otoczenie i uwarunkowania* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 185–207.

z wartościami europejskimi czy awansu cywilizacyjnego). Przyjęcie w ramach tych relacji Europejskiej Karty Samorządu Lokalnego sprzyjało idei samorządności, nobilitacji i wzrostowi roli lokalności[15].

Ponadto zmianie uległ status terytorium jako obszaru dotąd w sposób zasadniczy definiującego lokalność. W pierwszym rzędzie wynikało to z rozwoju komunikacji i mobilności. Adrian Lis wskazywał na

względność obszaru materialnego, tzn. to, czy człowiek ma gdzieś „daleko" lub „blisko", zależy przede wszystkim od jego percepcji otaczającej rzeczywistości. Czynnik obiektywny, jakim bez wątpienia jest odległość […], stracił na znaczeniu […]. Powoduje to stopniowe przesunięcie środka ciężkości w kierunku wzrostu znaczenia ludzkiej subiektywności w odniesieniu do fizycznego terytorium[16].

Powyższe zjawisko w innym wymiarze usytuowały możliwości internetu. Wobec istnienia skupionych wokół danej lokalności społeczności internetowych uchyleniu uległy wzajemne relacje jednostek właściwe realnemu, lokalnemu terytorium. Zjawisko to jest częścią tendencji do „nieterytorialnego przekraczania granic" jako relacji pozbawionych bezpośredniego odniesienia do terytorium. W takich warunkach dla członków grup internetowych lokalność stała się swoistą „rzeczywistością wyobrażoną"[17]. Jej istotą jest akcentowanie kulturowego wymiaru lokalności tworzonej w przestrzeni wirtualnej[18]. Redefiniowaniu uległy wówczas podstawowe wymiary lokalności: miejsce, czas i więzi między członkami lokalnej społeczności, prowadząc do kategorii „neolokalności". Nietrudno stwierdzić, jak istotna rola i potencjalna szansa w takiej sytuacji przypaść może muzyce jako umożliwiającej zachowanie w środowisku wirtualnym emocjonalnej i kulturowej więzi z lokalnością. Jakkolwiek rozwinie się taka forma istnienia lokalności, zasadne jest jej uwzględnienie w działaniach programujących kształt współczesnego oblicza kultury lokalnej. Na istotną pozycję tej formy wskazują:

[15] Por. J. Bartkowski, *Europeizacja jako modernizacja. Samorządy polskie a idea integracji europejskiej* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 203; J. Kurczewska, *Europeizacja społeczności lokalnych jako problem badawczy* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 25–53.

[16] A. Lis, *Lokalność i pogranicze. Refleksje na XXI wiek* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 165.

[17] Por. A. Sadowski, *Polsko-białoruskie pogranicze w warunkach Unii Europejskiej. Antycypacja przeobrażeń* [w:] *Pogranicza i multikulturalizm w warunkach Unii Europejskiej. Implikacje dla wschodniego pogranicza Polski*, t. 2, red. K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2004, s. 10.

[18] Por. M.S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, *Pożegnanie terytorium*…, s. 442–465; K. Krzysztofek, *Wirtualna reterytorializacja: czy istnieje lokalność w cyberprzestrzeni?* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 391–414; A. Kościański, *Idiolokalności internetu. O możliwościach i ograniczeniach nowych form życia społeczności lokalnych* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 415–430.

powszechność i potencjał internetu oraz skala migracji osób opuszczających własną lokalność. Zwłaszcza ten ostatni czynnik powoduje, iż rośnie znaczenie tożsamości lokalnej: potrzeba tożsamości wynika z mobilności. Wobec znajomości wielu miejsc na świecie jednostka poszukuje własnego miejsca w trybie „redukcji mozaiki do elementu"[19].

Współczesne przemiany dokonujące się na gruncie lokalnej kultury muzycznej mają spektakularny wymiar związany z jednej strony z przywołanymi procesami, z drugiej – z włączaniem kultury lokalnej do powszechnej kultury muzycznej. Obecne w tej ostatniej zjawiska, mechanizmy i tendencje stały się tym samym udziałem kultury lokalnej, w znacznym stopniu określając jej charakter w zakresie rozmaitych aktywności, ale także preferencji, potrzeb i oczekiwań lokalnej społeczności. Muzyka we współczesnej kulturze lokalnej stanowi amalgamat wielu rodzajów, stylistyk i konwencji. Rozmaite nurty muzyki pozalokalnej (tzn. niezwiązanej dotąd w jakikolwiek sposób z daną lokalnością) zajmują dziś w wielu kulturach lokalnych (w perspektywie indywidualnej, ale również w wymiarze działań publicznych) pozycję pierwszoplanową (często z tendencją do wyłączności). W wielu innych własne, silne tradycje muzyczne stanowią niezmiennie trzon lokalnej aktywności muzycznej. Wreszcie – w szeregu kolejnych trwa proces odkrywania i przywoływania lokalnego dziedzictwa muzycznego, inkrustowania go w trybie symbolicznej identyfikacji w lokalną współczesność. Z perspektywy członków danej lokalności, ale też w wymiarze społecznym i kulturowym, kultura lokalna stanowić może rodzaj kontrapunktu dla kultury powszechnej (narodowej, uniwersalnej, globalnej, masowej), kontrapunktu rozumianego jako stylistyczna, estetyczna, emocjonalna czy tożsamościowa alternatywa. W znacznym stopniu w takiej przestrzeni jest miejsce dla muzyki.

Ku tożsamości

Rozpoznanie lokalnych źródeł oraz świadomość przemian i sytuacji współczesnej kultury lokalnej pozwala na podejmowanie działań – w mniej bądź bardziej wyrazistej postaci – zorientowanych na budowanie wśród lokalnej społeczności poczucia tożsamości. Wobec tyczących się tej kategorii złożonych przemian społecznych i kulturowych jest ona przedmiotem wnikliwych rozważań[20]. Tożsamość indywidualną pojmować można ogólnie jako „rezultat klasyfikacji świata społecznego, porządek zaprowadzony w symbolicznym świecie wokół nas,

[19] Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość, edukacja. Migotanie znaczeń*, Kraków 1998, s. 71.

[20] Por. A. Gniazdowski, *Wspólnota i świat. Tożsamość społeczności lokalnej jako temat fenomenologii* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 3–24.

własny obraz jednostki, zintegrowany system elementów, które reprezentują jej zasadnicze cechy i odróżniają ją od innych jednostek, a także określają ich wzajemne relacje”[21]. Tożsamość zbiorowa (społeczna) dotyczy perspektywy danej społeczności, wspólnego dla jej członków systemu wartości, więzi, zwyczajów, norm, tradycji i wizji przyszłości. Kultura lokalna jako płaszczyzna identyfikacji jednostki i społeczności jest polem kształtowania się lokalnej tożsamości kulturowej we wspólnocie mającej świadomość własnej, odrębnej kulturowej tradycji[22]. Przestrzeń kultury lokalnej jest często tą jedyną, w której jej dziedzictwo może stać się obecne w pełnym wymiarze. Tu nabiera ono szczególnego charakteru zarówno z racji mniej bądź bardziej istotnych i głębokich związków z lokalnością, jak i z uwagi na bycie składnikiem kształtowania świadomości i tożsamości współczesnej społeczności lokalnej. Muzyka jest ważnym medium podejmowanych w tym zakresie praktyk. Odwoływanie się do sfery muzyki w kontekście lokalnej tożsamości opiera się na przekonaniu, iż z jednej strony muzyka może być czynnikiem wyróżniającym, specyfikującym i identyfikującym daną lokalną społeczność, odnoszonym do jej bogatych tradycji, z drugiej – odwołującym się do jej wymiaru emocjonalnego (jako kulturowego *universalium*, kategorii ujawniającej dźwiękową ekspresję człowieka).

Funkcjonowanie współczesnych struktur lokalnych jako spójnych organizmów ma – w sytuacji toczących się na ich gruncie dynamicznych przemian – charakter procesu, szeregu działań zmierzających do utrzymania więzi wspólnotowych i identyfikacji kulturowej. Stąd jak pisał Dariusz Wojakowski, „lokalność, jak inne zbiory społecznych wyobrażeń, przestaje być czymś danym, staje się zaś projektem kulturowym konstruowanym i realizowanym w celu społecznego uporządkowania pewnych aspektów życia jednostek”[23]. Kategorię projektu kulturowego (jako swoistego narzędzia, zarazem zadania czy wyzwania) odnieść można też do konkretnych przedsięwzięć organizowanych przez poszczególne społeczności lokalne. Projekty takie są bardzo zróżnicowane w kontekście ich motywacji, idei, zakresu i celów[24]. Różne są ich (planowane i realizowane) scenariusze, bo różny jest stan danej lokalnej kultury, jej potencjał, świadomość i wiedza o lokalności, stan badań nad lokalnością, wreszcie – aspiracje. Przez wskazanie zbioru (lokalnych) symboli, znaczeń i wartości (jako centrum symbolicznego), przez określenie się wobec obszarów ponadlokalnych (narodowego,

[21] M. Zdzisław, *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998, s. 86.

[22] Por. A. Adamus-Matuszyńska, *Proces budowania wizerunku miasta/gminy* [w:] *Budowanie społeczności lokalnej. Jak rozwijać trwale relacje pomiędzy samorządem a jego społecznym otoczeniem?*, red. A. Adamus-Matuszyńska, Katowice 2009, s. 48–49.

[23] D. Wojakowski, *Projektowanie lokalności – na przykładzie Pilzna i Zagórza na Podkarpaciu* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 239.

[24] *Ibidem*, s. 239–243.

globalnego) projekty zawierają jakąś wizję danej lokalności[25]. Priorytetowe pozostają w nich zwykle kwestie awansu cywilizacyjnego, sprawy społeczne i gospodarcze, w mniejszym wymiarze sfera kultury.

W odniesieniu do muzyki wskazać można na dwa rodzaje projektów: skonstruowanych i skoncentrowanych wokół niej (jako jednego z symbolicznych centrów lokalnej kultury)[26] oraz takich, w których stanowi ona jedynie część projektu. Wówczas bywa na ogół elementem działań ukierunkowanych na lokalną politykę historyczną, patriotycznych, edukacyjnych, turystycznych, rozrywkowych (masowych) o komercyjnym charakterze, a także będących lokalnymi odmianami rozwiązań powziętych z obszarów narodowego (państwowego), europejskiego czy globalnego[27]. Oba rodzaje mają swoje racje i miejsce w lokalności. W obu muzyka jest sytuowana i rozbrzmiewa na ulicach i placach, w parkach, pałacach, dworach i zamkach, w skansenach, muzeach, kościołach, klasztorach, zborach, cerkwiach, synagogach, ośrodkach kultury, salach wiejskich, remizach, koszarach, salach koncertowych itd., wpisując się w realną lokalną przestrzeń (w trybie tożsamości miejsca)[28].

W projektach zorientowanych na kształtowanie i utrwalanie lokalnej tożsamości istotne pozostaje działanie procesualne, konsekwentnie realizowane w kolejnych edycjach i latach, podkreślających trwałość lokalnych wartości, znaczeń, relacji i symboli. Muzyka jako podmiot tych przedsięwzięć zakorzeniony w lokalnej tradycji pozwala jednak na kierowanie ich ku przyszłości, ku interpretowaniu i trwałemu wpisywaniu muzyki w kształt lokalności, ku nieustannemu aktualizowaniu w doświadczeniu społecznym i indywidualnym muzycznych tradycji lokalnych – ku symbolicznej identyfikacji lokalnej społeczności (jako swoistej „nowej tożsamości")[29]. Jako taka muzyka może być samodzielnym wyznacznikiem lokalności, decydować o jej niepowtarzalności i autentyzmie. Dziś jej lokalne dziedzictwo funkcjonuje w innej rzeczywistości kulturowej, pełni inne funkcje, ma inny status i obecne jest w innych kontekstach i formach. Dzięki niej – w nowym zdefiniowaniu lokalnej kultury muzycznej – konstytuować się może lokalna tożsamość. Znaczenie muzyki w realiach lokalnych podnoszone jest z pozycji socjologicznych, choć zarazem dostrzegane jest tu uchylanie lokalnych

[25] Por. J. Kurczewska, *Robocze ideologie lokalności. Stare i nowe schematy* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 88.

[26] Por. R. Ciesielski, *Festiwal muzyczny jako składnik kształtowania tożsamości lokalnej* [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona*, t. 4: *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. A.W. Brzezińska, K. Smyk, Lublin–Warszawa–Wrocław 2019.

[27] D. Wojakowski, *Projektowanie lokalności*…, s. 239–259.

[28] Miejscem obecności muzyki związanej z kulturami lokalnymi jest także przestrzeń lokalności internetowej.

[29] Wpisuje się to w „nową lokalność", m.in. orientującą aktywności kultury lokalnej na lokalną społeczność, jednostki. Por. J. Kurczewska, *Robocze ideologie*…, s. 120–123.

treści w uroczystościach i imprezach rozrywkowych, w których „coraz częściej pojawiają się formy i treści wyjęte z kultury masowej – «pikniki rodzinne», wydarzenia sportowe, koncerty muzyki pop”[30].

W odniesieniu do kwestii generowania lokalnych inicjatyw zasadne będzie przywołanie postaci lokalnego lidera (liderów), którego postawa ma często decydujące znaczenie dla lokalnej aktywności i sposobu funkcjonowania lokalnej kultury[31]. W dziedzinie muzyki pozycja (lokalnego) autorytetu o wszechstronnych kompetencjach i takim polu działania przypadać może w pierwszym rzędzie muzykologowi. To ważny ekspercki głos w obszarze badań i interpretowania lokalnej kultury muzycznej, w kwestiach transformacji badań na praktykę muzyczną (inspirowanie i konsultowanie przedsięwzięć), upowszechniania wyników badań (publikacje, wykłady, pogadanki, edukacja), umieszczania elementów lokalnej kultury muzycznej we współczesnym lokalnym życiu muzycznym (na łamach lokalnej prasy), w lokalnej przestrzeni publicznej.

W projektach muzycznych realizowanych w ramach współczesnej kultury lokalnej mówić można o trzech wymiarach. Pierwszy tyczyłby się przywoływania muzyki ściśle związanej z daną lokalnością, z jej przeszłością i teraźniejszością, muzyki powstałej w danym środowisku lokalnym w przeszłości i włączanej we współczesne życie muzyczne dzięki odkryciom i badaniom w duchu kontynuacji czy raczej [re]konstruowania lokalnych tradycji muzycznych) oraz tej tworzonej „tu i teraz” i na bieżąco uwzględnianej w lokalnej praktyce muzycznej.

Wymiar drugi odnosi do uniwersalności, i to w dwóch ujęciach. Pierwsze obejmuje przekroczenie granicy lokalności na gruncie repertuarowym: obecność w kulturze lokalnej repertuaru o obcej proweniencji. W przypadku np. stylistyki muzyki klasycznej czy związanej z orientacją wyznaniową nadaje to lokalności walor uniwersalności (można tu mówić o istnieniu „uniwersalności w lokalności”). Współczesne projekty lokalne podejmują ten motyw jako rodzaj naturalnej relacji repertuaru lokalnego z bliską rzeczywistością pozalokalną (w sąsiednich kulturach lokalnych) i repertuarem ponadlokalnym (narodowym, europejskim i globalnym) – wyjścia od lokalnej tradycji muzycznej i poszerzenia jej perspektywy w trybie: co w danym zakresie, rodzaju muzyki czy formach aktywności muzycznej działo się gdzie indziej. Taki profil mają np.: zakopiański festiwal folkloru ziem górskich, starosądecki festiwal muzyki dawnej czy liczne przedsięwzięcia uwzględniające szerokie konteksty dla działających lokalnie twórców i lokalnych tradycji. Zróżnicowanie i wyjątkowość kultur lokalnych (np. właściwa wielu galicyjskim społecznościom lokalnym wielokulturowość, wielowyznaniowość, wieloetniczność i wielonarodowość) pozwala na wyjście poza projekty powtarzalne,

[30] D. Wojakowski, *Projektowanie lokalności*…, s. 258.

[31] Por. H. Bojar, *Lokalni liderzy wobec przeszłości* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 164–184.

konstruowane według „lokalnych standardów" i uwarunkowań, i tworzenie własnych ujęć muzycznej lokalności (wpisujących się w rozumienie lokalności jako „kulturowej konstrukcji miejsca"). W zakresie repertuarowym oryginalne projekty lokalne to również potencjalna alternatywa wobec kultury masowej.

Ujęcie drugie odnosi się do indywidualnej perspektywy tożsamościowej. Jej kształtowanie opiera się na emocjonalnym potencjale muzyki, na doświadczeniu jej estetycznego i emocjonalnego wymiaru. Charakter oddziaływania w tym zakresie wiąże się z doświadczaniem wykonywania muzyki „tu i teraz", z jej przywoływaniem w pełnej postaci z czasu minionego i obecnej w czasie współczesnym. To tryb percepcji oparty na zaangażowanym odbiorze muzyki w żywym wykonaniu, na kategorii przeżycia estetycznego, na oddziaływaniu form interaktywnych itd. Połączenie tej perspektywy ze świadomością lokalnego zakorzenienia percypowanego repertuaru (jako składnika lokalnego dziedzictwa, jego związków z lokalnymi postaciami, znanymi miejscami, sytuacjami czy wydarzeniami itd.) oraz z oddziaływaniem poczucia szczególnego charakteru przywoływania w bezpośrednim odbiorze (w „czasie muzycznym") lokalnej przeszłości stwarza sytuację mającą walor swoistej synergii. Doświadczanie muzyki obejmuje tu repertuar będący wytworem danej lokalności – z jednej strony oraz jego konfrontowanie z dziełami i tradycjami obcymi – z drugiej. Zarazem perspektywa indywidualna poszerza się do wymiaru społecznego. Wokół muzyki, zwykle w kameralnej formule „bliskiego kontaktu", powstaje przestrzeń do tworzenia realnych więzi, płaszczyzna budowania poczucia wspólnotowości w społeczności lokalnej. Muzyka stanowi potencjalny czynnik symbolicznej identyfikacji z lokalnymi tradycjami zarówno w perspektywie indywidualnej, jak i zbiorowej.

Trzeci wymiar dotyczy roli muzyki jako wyróżnika i możliwego składnika (zewnętrznego) wizerunku danej lokalności – znaku jej identyfikacji. Dziedzina muzyki rzadko jest uwzględniana w takich działaniach, jest wszak sporo przykładów takich identyfikacji lokalności: Region Kozła (folklor muzyczny, budownictwo instrumentów ludowych), Nowogrodziec (pobyt Józefa Ignacego Schnabla), Grudziądz (pochodzenie Piotra z Grudziądza), Sulechów (domniemany przejazd Chopina), Duszniki-Zdrój (pobyt Chopina), Gostyń (działalność Józefa Zeidlera i kapeli w klasztorze filipinów), Żary (pobyt Georga Ph. Telemanna), Oliwa, Kazimierz Dolny, Święta Lipka (istnienie instrumentu – organów), Gdańsk (tradycja carillonów), Kąśna Dolna (siedziba Ignacego Jana Paderewskiego) czy Wiśniowa (majątek Zygmunta Mycielskiego) itd. W ten sposób muzyka wyróżnia daną lokalność. Wiele zjawisk, procesów, tradycji i postaci ma charakter i znaczenie wyłącznie lokalne – ale właśnie w danej lokalności jest ich szczególny sens i wartość. To one kształtowały tę lokalność, a dziś mogą być elementem jej rozpoznawalności.

Wyróżnione wymiary obejmują szereg obszarów i relacji właściwych społecznościom lokalnym. W swej optymalnej postaci stanowić one mogą płasz-

czyznę realnych doświadczeń o charakterze tożsamościowym i zarazem czynnik integracji lokalnej wspólnoty. Wyróżnione wymiary nie są rozłączne. Charakter omawianych tu przedsięwzięć (a w szczególności, z uwagi na bliskość i emocjonalną naturę zachodzących tu relacji, dotyczy to społeczności lokalnych) określa elastyczność i wzajemne zależności tych wymiarów. W zróżnicowanych proporcjach pozwalają one tworzyć obraz przeszłości i współczesności danej kultury lokalnej.

W lokalnych kulturach funkcjonujących na terytorium dawnej Galicji dobrze rozpoznanych jest wiele postaci, wytworów, praktyk i tradycji właściwych danej lokalności, ale też zewnętrznych (np. gościnne pobyty twórców). To ogromny kapitał badawczy i fundament lokalnych działań animacyjnych. Wydaje się, że o ile niezmiennie silne tradycje ludowe w postgalicyjskich kulturach lokalnych są trwale obecne i stanowią często ich dominantę, o tyle inne lokalne tradycje (dworskie, wyznaniowe, ziemiańskie, mieszczańskie, związane ze środowiskami zawodowymi itd.) i współczesne inicjatywy artystyczne wciąż w znacznej mierze mogą stanowić inspirację dla działań lokalnych. Do dyspozycji stoi tu podstawowy potencjał będący rezultatem ustaleń muzykologicznych (w trybie ich transferu do obszaru animacji) oraz przestrzeń wielu przedsięwzięć o profilu związanym z lokalną historią, architekturą, rzemiosłem, rękodziełem, literaturą, przemysłem itd., w których muzyka w większym niż dotąd zakresie mogłaby stać się istotną składową. Podobnie może ona być obecna w działaniach związanych z prowadzonymi na gruncie lokalnym pracami konserwatorskimi i restauratorskimi zabytków. W ramach tych projektów zwyczajowo deklarowane jest poszerzanie czy zmiany funkcji remontowanych obiektów (dworów, zamków, kościołów, kaplic, muzeów itd.) w zakresie ich wykorzystania również w rozmaitych formach aktywności muzycznej. Muzyka stwarza okazję do niemal realnego ożywienia tych obiektów. To znakomite przestrzenie o walorach historycznych i estetycznych, a zwykle też akustycznych (doświadczanie muzyki „na żywo", w warunkach kameralnych, to istotny walor realiów lokalnych)[32].

Wydaje się, iż współczesne akcentowanie lokalności jako najbliższego człowiekowi środowiska, by generowało konstruowanie realnych i istotnych z tą lokalnością relacji, winno obejmować – jako priorytet – obszar poznawania i osta-

[32] Działania skoncentrowane na lokalności wpisane są w szereg programów, np. w województwie małopolskim są to m.in.: Mecenat Małopolski (otwarty konkurs ofert dla organizacji pozarządowych w zakresie inicjatyw kulturalnych, poszerzania kompetencji kulturowych ich uczestników oraz zachowania tożsamości lokalnej i regionalnej), Program Ethno Małopolska (ochrona dziedzictwa kulturowego, szczególnie wzmacnianie lokalnych wspólnot), Nagroda im. R. Reinfussa („za wybitne i szczególne osiągnięcia w dziedzinie zachowania lokalnej tożsamości kulturowej w Małopolsce") czy Nagroda im. M. Korneckiego (w zakresie „adaptacji obiektów zabytkowych do nowych funkcji związanych z kulturą i nauką, ożywiania zabytkowych obiektów architektury drewnianej poprzez m.in. organizację koncertów, wystaw i innych wydarzeń artystycznych kulturalnych i naukowych").

tecznie identyfikowania się z daną lokalnością. Jak pisał Wojakowski: „Istotnym i przyszłym obszarem zmagań w ramach kultury lokalnej wydaje się natomiast być to centrum symboliczne, które odwołuje się do bardziej tożsamościowych i integracyjnych treści kulturowych”[33]. Wobec dynamicznych zmian we współczesnej kulturze status lokalności zdaje się nabierać znaczenia, i to z wielu perspektyw.

> Z zatrważającą wręcz prędkością zmierzamy do zunifikowanego systemu światowego, zaś jedną z najważniejszych kwestii, przed jaką stanie ludzkość na przestrzeni najbliższych stu lat, stanie się pytanie, jak zachować różnorodność kultur, języków, obyczajów, architektur, kuchni itd. Możemy nie być zdolni do zachowania różnorodności na bazie lokalizacji geograficznej, a w takim wypadku będziemy musieli zachować ją w obrębie kulturowych enklaw i grup

– pisał Kenneth Boulding[34]. Dobrze więc, iż – jak twierdzi Marian Kempny – „tzw. globalizacji od góry towarzyszy tożsamościowa reakcja w postaci renesansu lokalności, nasilonych poszukiwań zadomowienia, własnej «małej ojczyzny» etc.”[35]. W takim kontekście świadomość zagrożeń zagubienia lokalnego idiomu i kryzysu tożsamości lokalnej, a zarazem nader często artykułowanej potrzeby istnienia lokalności dla dobrej kondycji jednostki i społeczności niezwykle istotnym i potencjalnie owocnym czyni usytuowanie we współczesnych, lokalnych realiach muzyki.

Bibliografia

Adamus-Matuszyńska A., *Proces budowania wizerunku miasta/gminy* [w:] *Budowanie społeczności lokalnej. Jak rozwijać trwale relacje pomiędzy samorządem a jego społecznym otoczeniem?*, red. A. Adamus-Matuszyńska, Katowice 2009, s. 45–61.

Bartkowski J., *Europeizacja jako modernizacja. Samorządy polskie a idea integracji europejskiej* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 203–216.

Bielawski L., *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999.

Bojar H., *Lokalni liderzy wobec przeszłości* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 164–184.

Burszta J., *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974.

Ciesielski R., *Festiwal muzyczny jako składnik kształtowania tożsamości lokalnej* [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona*, t. 4: *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. A.W. Brzezińska, K. Smyk, Lublin–Warszawa–Wrocław 2019, s. 77–89.

[33] D. Wojakowski, *Projektowanie lokalności*…, s. 258.

[34] K. Boulding, *The World as Total System*, London 1985, za: A. Gniazdowski, *Wspólnota i świat*…, s. 11.

[35] M. Kempny, *Tradycje lokalne jako podstawa kapitału społecznego* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 150.

Dahlig P., *Muzyczne i teatralne swoistości regionów Polski* [w:] *Kultura wobec kręgów tożsamości*, red. T. Kostyrko, T. Zgółka, Poznań–Wrocław 2000, s. 34–42.
Gniazdowski A., *Wspólnota i świat. Tożsamość społeczności lokalnej jako temat fenomenologii* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 3–24.
Jałowiecki B., *Polska lokalna od restrukturyzacji do modernizacji* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 73–88.
Jałowiecki B., Szczepański M.S., Gorzelak G., *Rozwój lokalny i regionalny w perspektywie socjologicznej*, Tychy 2007.
Kempny M., *Lokalność dziś – co można i co warto badać?* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 551–558.
Kempny M., *Tradycje lokalne jako podstawa kapitału społecznego* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 148–163.
Kościański A., *Idiolokalności internetu. O możliwościach i ograniczeniach nowych form życia społeczności lokalnych* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 415–430.
Krzysztofek K., *Wirtualna reterytorializacja: czy istnieje lokalność w cyberprzestrzeni?* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 391–414.
Kurczewska J., *Robocze ideologie lokalności. Stare i nowe schematy* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 88–129.
Lis A., *Lokalność i pogranicze. Refleksje na XXI wiek* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 162–177.
Mazepa L., *Słowo wstępne* [w:] *Musica Galiciana*, t. XII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2010, s. 5–10.
Melosik M., Szkudlarek T., *Kultura, tożsamość, edukacja. Migotanie znaczeń*, Kraków 1998.
Pająk J., *Wybrane problemy kształtowania środowisk i społeczności lokalnych* [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010, s. 79–83.
Pyszczek G., *Środowiska kultywujące tradycje lokalne – społeczne otoczenie i uwarunkowania* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 185–207.
Sadowski A., *Zbiorowości lokalne w warunkach zrównoważonego rozwoju* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 89–103.
Sadowski A., *Polsko-białoruskie pogranicze w warunkach Unii Europejskiej. Antycypacja przeobrażeń* [w:] *Pogranicza i multikulturalizm w warunkach Unii Europejskiej. Implikacje dla wschodniego pogranicza Polski*, t. 2, red. K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2004, s. 7–21.
Szczepański M.S., Ślęzak-Tazbir W., *Pożegnanie terytorium, powitanie sieci? Metamorfozy społeczności lokalnych* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 442–465.
Wojakowski D., *Projektowanie lokalności – na przykładzie Pilzna i Zagórza na Podkarpaciu* [w:] *Oblicza lokalności. Ku nowym formom życia lokalnego*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2008, s. 239–259.
Zdzisław M., *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998.

SOURCES – CHANGES – IDENTITY VERSUS LOCAL MUSICAL CULTURE

Abstract

The article is an attempt to interpret the title of the conference: "sources – transformations – identity" as a complete set of categories related to the local musical culture.

The starting point is the sources in the form of various documents of musical traditions (ethnic, noble, religious, bourgeois, etc.) and all evidence of musical practices (activity of local artists, musical events, monuments, musical organizations, forms of education, etc.). The results of research on these sources create "initial capital" that can find its place in the changing, contemporary local culture, including the local musical culture. It provides a field for designing projects that use elements of music for local identification and identity. It provides a field for designing projects that use elements of music to identify with the local space and in the longer term to form the local individual and collective identity.

Keywords: local culture, local musical culture, identity

ŹRÓDŁA MUZYCZNEGO DZIEDZICTWA

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.2

Marek Bebak

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

MUZYKA U LWOWSKICH KARMELITÓW W XVII I XVIII WIEKU – STAN BADAŃ, ŹRÓDŁA I PERSPEKTYWY BADAWCZE

W Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku zachowały się XVII- i XVIII-wieczne akta (księgi rachunkowe, akta profesji zakonnych, nekrologi, księgi kapituł prowincjalnych i definitorów, inwentarze), a także kodeksy liturgiczno-muzyczne dokumentujące życie muzyczne karmelitów z dwóch lwowskich klasztorów: *conventus maior* (związanego z kościołem Nawiedzenia NMP na Przedmieściu Halickim) oraz św. Marcina. Niektóre z nich nie były dotąd przedmiotem zainteresowania muzykologów. Celem artykułu jest zaprezentowanie najważniejszych typów źródeł historycznych, w tym muzycznych, które mogą posłużyć do badań nad kulturą muzyczną lwowskich karmelitów, np. w zakresie historii i obsady kapeli wokalno-instrumentalnej funkcjonującej co najmniej od lat 20. XVII wieku. W opracowaniu po przedstawieniu skromnego stanu badań nad kulturą muzyczną lwowskich karmelitów z *conventus maior* wskazano niektórych muzyków, instrumentarium, a także ślady po repertuarze, jaki był wówczas dostępny. W podsumowaniu zaprezentowano natomiast dalsze możliwości badawcze.

Słowa kluczowe: karmelici, Lwów, kapela wokalno-instrumentalna, muzykalia

Wprowadzenie

Karmelici dawnej obserwancji, zwani potocznie trzewiczkowymi, związani byli ze Lwowem od XV wieku. Pierwszy klasztor karmelitów powstał dzięki mieszczanom lwowskim na przedmieściu za bramą Halicką w 1444 roku, jednak już w 1453 roku został zniszczony podczas najazdu tatarskiego[1]. Zakonnicy powrócili do Lwowa w drugiej dekadzie XVII wieku, gdy otrzymali od Wojciecha Makucha grunt i dom w pobliżu pierwotnej fundacji klasztoru[2]. Pomimo różnych problemów natury prawnej wkrótce wzniesiono klasztor i kościół pw. Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, który był – cytując Ignacego Chodynickiego – „tak

[1] M.F. Rdzak, *Kontrakty i umowy z archiwum większego klasztoru karmelitów starej obserwy we Lwowie (XVII–XVIII w.)*, „Nasza Przeszłość" 2020, t. 133, s. 130; T.M. Trajdos, *Karmelici we Lwowie w XV wieku*, „Przegląd Historyczny" 1996, nr 3, s. 512.

[2] I. Chodynicki, *Historya stołecznego królestw Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa od założenia jego aż do czasów teraznieyszych*…, Lwów 1829, s. 384.

ozdobney struktury, iż mógł być słusznie policzony do rzędu naywspanialszych Świątyń we Lwowie”[3]. Klasztor ten w 1688 roku stał się główną siedzibą władz zakonu nowo utworzonej prowincji ruskiej pw. św. Józefa, a także ważnym centrum kulturalnym i edukacyjnym z nowicjatem i kolegium, w którym uczono filozofii i teologii. Konwent ten określano jako „większy” (tj. *conventus maior*), w odróżnieniu od drugiego lwowskiego klasztoru i kościoła pw. św. Marcina, założonego w 1630 roku na Przedmieściu Żółkiewskim.

Wiek XVII nie był czasem spokojnym we Lwowie – także karmelitów z *conventus maior* spotkało wiele nieszczęść, począwszy od epidemii w 1623 roku, w wyniku której zmarło 16 zakonników, przez spalenie klasztoru i kościoła podczas napadu kozackiego w 1648 roku, aż po pożary podczas oblężenia Lwowa przez wojska Chmielnickiego w 1655 roku i przez wojska tureckie w 1672 roku. Pomimo piętrzących się trudności karmelici prowadzili działalność w tym miejscu aż do 1782 roku, gdy w wyniku kasaty józefińskiej klasztor został zamknięty. Zakonników przeniesiono wówczas do zabudowań należących wcześniej do karmelitów bosych (klasztor i kościół pod wezwaniem św. Michała), gdzie pozostali aż do 1946 roku. Wtedy konwent został ostatecznie zamknięty, zakonników przeniesiono do innych klasztorów karmelitańskich prowincji polskiej, a całe archiwum oraz duża część biblioteki trafiły do Krakowa, gdzie znajdują się do dziś.

Stan badań

Historia badań nad kulturą muzyczną w *conventus maior* sięga II połowy XIX wieku, wtedy bowiem, w 1861 roku, pierwsze informacje źródłowe na temat muzyków karmelitańskich opublikował Franciszek Waligórski w dodatku do „Gazety Lwowskiej”[4]. Były to biogramy zakonników i zakonnic przygotowane na podstawie rękopisu zatytułowanego *Liber vitae*, wówczas znajdującego się jeszcze we Lwowie. Nie zostały one jednak zauważone przez pierwszych muzykologów, próżno więc szukać informacji o kulturze muzycznej karmelitów lwowskich w publikacjach naukowych z I połowy XX wieku. Na pierwsze prace uczonych trzeba było poczekać ponad sto lat; powstały one dopiero w latach 70. XX wieku, gdy badania nad życiem muzycznym zakonu podjął Tadeusz Maciejewski. Jego zainteresowanie tą tematyką zaowocowało dwoma ważnymi artykułami, w których badacz zaprezentował inwentarze muzykaliów z XVIII wieku oraz sylwetkę karmelitańskiego

[3] *Ibidem*.

[4] F. Waligórski, *Historya fundacyi kościołów i klasztorów lwowskich, II. Krótkie biografie sławniejszych zakonników i zakonnic klasztoru karmelitańskiego we Lwowie*, „Gazeta Lwowska” 1861, dodatek (26) do nr. 150 z 1 VII 1861, s. 1; dodatek (27) do nr. 156 z 8 VII 1861, s. 1–2; dodatek (28) do nr. 162 z 15 VII 1861, s. 1–3.

kompozytora Andrzeja Wołoszki[5], a także krótkie biogramy innych zakonników parających się muzyką[6]. Drugi z wymienionych tekstów został opracowany na podstawie dziewięciu rękopisów z Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku, takich jak akta kapituł prowincjalnych i definitorialnych, inwentarz z 1772 roku, a także *Liber vitae* zawierającej życiorysy karmelitów oraz karmelitanek, w tym muzyków. Kolejna praca na temat lwowskich karmelitów oparta na źródłach powstała w 2022 roku i była to przygotowana przez piszącego te słowa edycja utworu Andrzeja Wołoszki, zawierająca wstęp monograficzny, w którym przedstawiono zarys historii klasztoru w XVIII wieku[7].

Źródła

Zawirowania dziejowe sprawiły, że dokumentacja archiwalna zachowała się jedynie fragmentarycznie, można wszakże na jej podstawie odtworzyć przynajmniej częściowo dzieje muzyków i muzyki oraz określić znaczenie tego ośrodka zarówno na mapie placówek karmelitańskich na terenie Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku, jak i klasztorów lwowskich. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie najważniejszych typów źródeł historycznych, w tym muzycznych, które przetrwały w Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku i mogą posłużyć do badań nad kulturą muzyczną lwowskich karmelitów.

Do podstawowych źródeł, które przynoszą cenne informacje o muzyce i muzykach, należą, poza wskazanymi już przez Maciejewskiego księgami kapituł prowincjalnych[8] oraz *Libri vitae*[9], dokumentacja rachunkowa, inwentarze oraz świadectwa

[5] T. Maciejewski, *Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki (ca 1700–1757) i do historii kapel karmelickich*, „Muzyka" 1975, nr 2, s. 73–81.

[6] T. Maciejewski, *Muzycy karmeliccy z lwowskiego Conventus Major* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. V, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 23–38.

[7] *Operae Carmelitanae 1: Thelesphorus Wikliński, Andreas Wołoszko*, wyd. M. Bebak, Warszawa 2022, «Fontes Musicae in Polonia» C/XXXII, red. T. Jeż, M. Jochymczyk.

[8] Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku [dalej: PL-Kkar], sygn. AKKr 93, [Akta kapituł prowincjalnych, sesji definitorów prowincji, kopie pism generała zakonu], 1603–1667; sygn. AKKr 94, *Liber provinciae Polonae fratrum ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmeli continens acta et decreta capitularia definitorialia…*, 1668–1688; sygn. AKKr 95, *Liber continens acta et decretal capitulorum generalium, provincialium, deffinitorialium sub regimine A.R.P. Martini Charzewicz… prioris conventus huius Maioris Arenari Cracoviensis…*, 1674–1709; sygn. AKKr 849, *Liber magistralis conventus Cracoviensis Carmelitarum sancti Thomae Apostoli in platea Hospitali vulgo dicta siti per me fratrem Eliam Szablowski sacrae theologiae magistrum pro tunc vicarium priorem eiusdem conventus Anno Domini 1666 die 12 augusti confectus*, 1666–1726; sygn. AKKr 153, *Conventus S. Annae. Actus capitularis provinciae Russiae*, 1690–1720; sygn. AKKr 154, *Acta congregationis deffinitorialis…*, 1717–1720.

[9] PL-Kkar, sygn. AKKr 160, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae … in Domino quiescentium inscripta nomina, gestaque continens … colectus per Martinum Rubczyński s. theologiae magi-*

profesji zakonnych, zawierające interesujące informacje biograficzne zakonników-muzyków (zob. niżej). Jako materiał uzupełniający mogą zostać wykorzystane kroniki klasztoru spisane w XVIII wieku[10], a także dokumentacja pozostała po bractwach religijnych[11]. Osobną grupę źródeł stanowią rękopisy muzyczne.

Źródła muzyczne

Dla muzykologa zainteresowanego kulturą muzyczną lwowskich karmelitów najcenniejsze byłyby z pewnością źródła muzyczne, ale – niestety – te prawie się nie zachowały. Jedynie z rachunków wiemy, że repertuar zespołu funkcjonującego przy kościele karmelitów gromadzono i kopiowano zwłaszcza w latach 1618–1619, czyli zaledwie kilka lat po osiedleniu się zakonników we Lwowie i jeszcze w czasie budowy świątyni[12]. Wiadomo również, że w XVII i XVIII wieku kapela wykonywała msze (w tym requiem) i litanie. W spisie inwentarzowym muzykaliów, które były dostępne u karmelitów w II połowie XVIII wieku, odnotowano łącznie 363 kompozycje – msze, arie, litanie, opracowania nieszporów, completorium, pasji, planktów, *Te Deum*, *Salve Regina*,

---

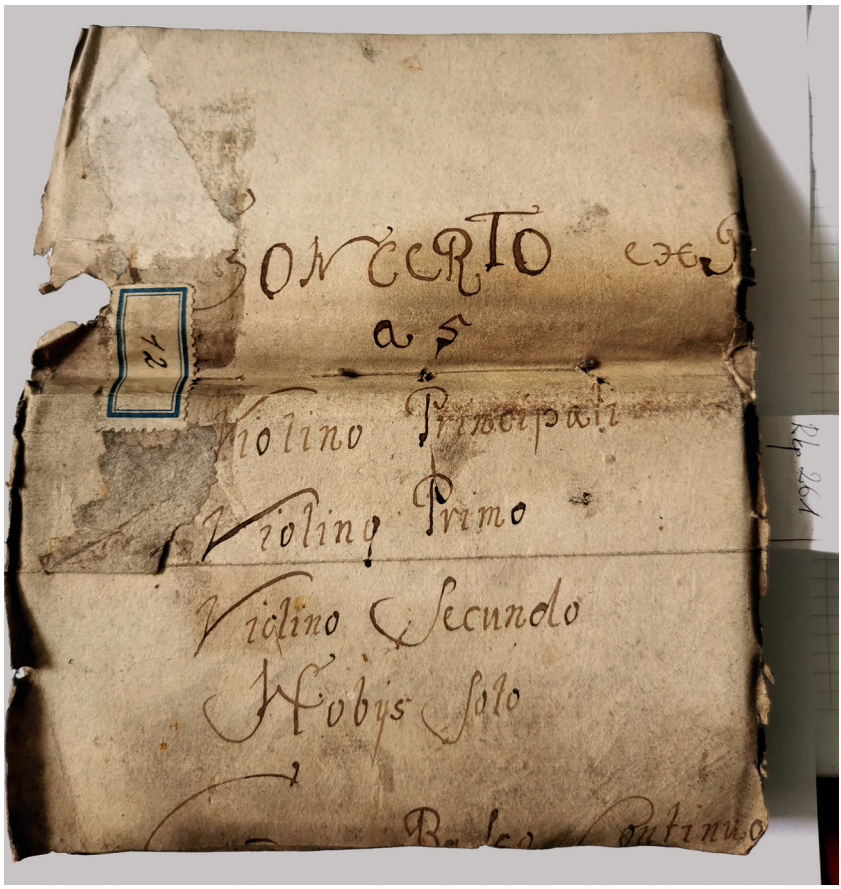
strum 1734 conventus Maioris Leopoliensis priorem…, 1744–1792; sygn. AKKr 161, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo … in Domino quiescentium inscripta nomina, gestaque continens … collectus per fratrem Martinum Rubczyński s. theologiae magistrum pro tunc priorem conventus Maioris Leopoliensis*…, 1744–1887. Trzecia księga zatytułowana *Liber vitae in quo defunctorum Nomina Fratrum et Sororum Provinciae Russiae*…, spisana w prowincji ruskiej św. Józefa, zachowała się w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich w Wilnie pod sygn. F273-256.

[10] PL-Kkar, sygn. AKKr 337, *Historia conventus Leopoliensis in suburbio Haliciensis ordinis Carmelitarum*…, 1704; sygn. AKKr 338, *Liber memorabilium sive tractatus historico-chronologicus de origine, fundatione, erectione, statu aliisque revolutionibus ecclesiae et conventus Leopoliensis*…, XVIII w.

[11] PL-Kkar, sygn. AKKr 444, *Księga braci i sióstr Bractwa św. Józefa konających i umarłych nowo w Polsce w tutecznym kościele Ojców Karmelitów dawnej obserwancjej przy ołtarzu tegorz* [*sic*] *Józefa św. Od Aleksandra papieża VII postanowionego i erigowanego od Jaśnie Wielmożnego Jegomości księdza Jana Tarnowskiego arcybiskupa lwowskiego*…, 1660–1731; sygn. AKKr 445, *Księgi rządu i elekcjej Ichmościów Pań sióstr starszych Bractwa Wielkiego Patriarchy i Oblubieńca Najświętszej Marjej Panny … przy kościele oo. Karmelitów dawnej obserwancjej fundowanego*, 1716–1759.

[12] W 1618 r. zapłacono 1 zł „za Partesy Litaniarum". Zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 398, *Condi et promi conventus Carmeli Figulini Leopoliensis… sub regimine prioratus fratris Hyacincti Duracz sacrae theologiae lectoris provincialatu vero admodum reverend patris Matthiae Novirady*…, 1617–1622, s. 202. Kupiono też papier do sporządzania kopii („za trzy libri Papieru do Partesow", „za dwie librze Papiru do Partesow", za: PL-Kkar, sygn. AKKr 398, s. 205, 209). Podobnie w roku następnym sprawiono papier i płacono introligatorowi („Za Xięgi y Partesy tempore nundinarum do Conventu", „na papier do Partesow", „Introligatorowi od Partes ad rationem", za: PL-Kkar, sygn. AKKr 398, s. 217, 218, 220, 224).

a także 32 symfonie[13]. Cała kolekcja muzykaliów zaginęła prawdopodobnie podczas przeprowadzki do nowego klasztoru, po 1770 roku nie pojawia się bowiem w dokumentacji. Do dziś przetrwał tylko jeden fragment, który został użyty jako makulatura do oprawy książki – jest to fragment partii skrzypiec z anonimowego *Concerto a 5* na troje skrzypiec i obój oraz basso continuo[14] (zob. ilustracje 1–2).



Ilustracja 1. Oprawa książki z biblioteki lwowskich karmelitów, obecnie przechowywana w PL-Kkar (k. tyt.)

Źródło: Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie

[13] PL-Kkar, sygn. AKKr 384, *Inventarium totius suppelectilis tam ecclesiae quam conventus Maioris Leopoliensis*…, 1772, s. 16.

[14] Oprawę zachowanego w PL-Kkar rękopisu 261 tworzy złożona karta, na której z jednej strony znajduje się inskrypcja: „Concerto a 5. Violino Principali, Violino Primo, Violino Secundo, Hobijs Solo Con Basso Continuo", zaś na odwrocie fragment partii Violino Concertato. Pomimo podjętych prób dotychczas nie udało się zidentyfikować tej kompozycji.



Ilustracja 2. Oprawa książki z biblioteki lwowskich karmelitów obecnie przechowywana w PL-Kkar (początek głosu Violino Concertato)

Źródło: Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie

Ponadto w zbiorze muzycznym pozostałym po sandomierskich benedyktynkach, obecnie przechowywanym w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu, zachował się rękopis przekazujący utwór *Surge propera* lwowskiego karmelity Andrzeja Wołoszki[15]. Niewykluczone, że również inne kompozycje, które wykonywała karmelitańska kapela wokalno-instrumentalna we Lwowie w XVII i XVIII wieku, zachowały się w tej lub innych kolekcjach. Zasadne wydaje się

[15] Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, sygn. 252/A VII 12. Zob. *Operae Carmelitanae 1*...

podjęcie w przyszłości próby identyfikacji kompozycji anonimowych ze zbiorów sandomierskich pod kątem obecności kolejnych utworów Wołoszki.

W pewnym sensie braki w zakresie muzykaliów zawierających polifonię rekompensują zachowane w krakowskiej bibliotece karmelitów księgi liturgiczno-muzyczne pochodzące ze Lwowa. Chociaż karmelici lwowscy korzystali z ksiąg chorałowych na co dzień od początku XVII wieku, co poświadczają wpisy w inwentarzach oraz w rachunkach, do dziś przetrwały jedynie kodeksy spisane w latach 40. XVIII wieku przez lub na polecenie ojca Marcina Rubczyńskiego (zob. tabela 1). W dokumentacji archiwalnej zachowały się wszakże wzmianki o wcześniej wykorzystywanych przez karmelitów księgach: w 1620 roku wypłacono z kasy klasztornej 14 zł „na Grad[u]ał [słowo Gradał przekreślone, dopisek inną ręką:] Antiphonarz”[16], zaś z inwentarza z 1693 roku wiadomo, że w klasztorze znajdowały się wówczas dwa rękopiśmienne graduały („Duo Gradualia scripta in membrano in Folio majori”), jeden antyfonarz rzymski („unum Antiphonarium Romanum”) oraz Directorium Chori Adm[od]i Patris Orlandi[17]. Obecność tych manuskryptów potwierdzają też inwentarze z lat 1697, 1708 i 1726[18].

Tabela 1. Wykaz lwowskich ksiąg liturgicznych proweniencji lwowskiej przechowywanych obecnie w Bibliotece i Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku

Lp.	Data	Tytuł	Sygnatura	Skryba	Uwagi
1.	1744	*Antiphonale de sanctis*	PL-Kkar, rkps perg. 9	Marcin Rubczyński	zawiera 2-gł. mszę S. Brocardi O[rdinis] N[ostri]
2.	1744	*Graduale*	PL-Kkar, rkps perg. 3	Marcin Rubczyński	
3.	1745	*Missale*	PL-Kkar, rkps perg. 4	Marcin Rubczyński	
4.	1745	*Antiphonale de sanctis*	PL-Kkar, rkps perg. 2	Marcin Rubczyński	
5.	1747	*Missale*	PL-Kkar, rkps perg. 7	Marcin Rubczyński	
6.	1747	*Psalterium*	PL-Kkar, rkps perg. 25	Marcin Rubczynski	brak zapisu muzycznego
7.	b.d.	*Kyriale*	PL-Kkar, rkps 17	nieznany	

Źródło: opracowanie własne.

[16] PL-Kkar, sygn. AKKr 398, s. 265.

[17] PL-Kkar, sygn. AKKr 374, *Inventarium auti, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis fratrum Ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo connotatum pro capitulo Zoludensi*…, 1693, s. 86.

[18] PL-Kkar, sygn. AKKr 375, *Inventarium auri, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis*…, 1697, s. 69; sygn. AKKr 376, *Inventarium auri, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis*..., 1708, s. 119; sygn. AKKr 380, *Inventarium auri, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis… connotatum pro capitulo Bouszoviensi celebrando Anno Domini 1726*, 1726, s. 137.

Źródła pozamuzyczne

Cennym, lecz dotąd niedostatecznie wykorzystanym źródłem wiedzy na temat kultury muzycznej karmelitów lwowskich są trzy księgi rachunkowe przechowywane obecnie w PL-Kkar: z lat 1617–1622 (sygn. AKKr 398), 1644–1679 (sygn. AKKr 399) i 1680–1732 (sygn. AKKr 400). Zawarte w nich informacje, chociaż czasami mało precyzyjne, odnoszą się do osób (muzyków), wydarzeń i obiektów (muzykaliów i instrumentów). Dzięki rachunkom możliwe jest m.in. częściowe zrekonstruowanie historii i obsady kapeli wokalno-instrumentalnej, chociaż nadal nie znamy ani precyzyjnej daty fundacji zespołu, ani daty zakończenia jego działalności.

W rachunkach odnaleziono najstarsze wzmianki o muzyce w kościele karmelitów, które pochodzą z 1617 roku, a zatem zanotowano je wkrótce po osiedleniu się zakonników na Przedmieściu Halickim, gdy wypłacono 6 groszy „Muzycze na gorzałkę”[19]. Na podstawie zapisów rachunkowych z 1618 roku można ustalić obsadę własnej (jak się wydaje) kapeli karmelitów, w skład której wchodziło wówczas co najmniej osiem osób (zarówno zakonników, jak i muzyków świeckich), tzn. kantor (nieznany z imienia), organista (br. Jan Krakowski/Joannes Cracoviensis), przynajmniej dwóch dyszkantystów (zapłacono „na ciżmy Discancistom”[20]), altysta (br. Dionizy), jeden lub dwóch skrzypków (nie jest jasne, czy Aleksander, który otrzymał pieniądze „na struny”, był tożsamy z zakonnikiem-skrzypkiem, który otrzymał 10 zł „na habit”[21]) i dwóch sztorcistów (dwóch muzyków świeckich: Wojciech oraz Jan Gorecki[22]). Taka obsada, typowa dla zespołów tworzonych w małych ośrodkach kościelnych, utrzymała się najprawdopodobniej aż do XVIII wieku, nieznacznie się powiększając.

Na podstawie mało precyzyjnych wpisów rachunkowych z połowy lat 40. XVII wieku można wysnuć wniosek, że kapela obejmowała wówczas nadal około ośmiu muzyków, gdyż – poza kantorem – stale utrzymywano przynajmniej dwóch dyszkantystów, a ponadto wypłacono 1 zł 10 gr „Alciście”[23], 12 zł „Organiście świeckiemu”[24], zapłacono także łącznie 3 zł „na strony do skrzypic”[25] i 2 zł „Kolędy Muzykom Świeckim”[26], których można by skojarzyć z osobami grającymi na in-

[19] PL-Kkar, sygn. AKKr 398, s. 127.

[20] *Ibidem*, s. 160.

[21] *Ibidem*, s. 146.

[22] „Panu Janowi Goreckie(mu) na s(z)tort”, za: *ibidem*, s. 151.

[23] PL-Kkar, sygn. AKKr 399, *Incipiunt computa conventus Leopoliensis in Anno Domini 1644 post capitulum provinciale Bydgostiae celebratum sub provincialatu* […] *Nicolai Dąbrowski*…, 1644–1679, s. 28.

[24] *Ibidem*, s. 12.

[25] *Ibidem*, s. 20, 31.

[26] *Ibidem*, s. 33.

strumentach dętych[27]. W latach 40. wypłacano wynagrodzenie zarówno organiście-zakonnikowi Erasmowi (1647)[28], jak i świeckiemu – „Panu Jędrzeiowi" (1648)[29].

Kapela nieznacznie powiększyła się np. w latach 50. XVII wieku, co potwierdzają wydatki na „Kornecistę, co grał przez święta"[30], a także na instrumenty smyczkowe – tenorkę i wiolę („od naprawy skrzypic Tenorowych"[31] oraz „na strony do Wioli"[32] i „od naprawy wioli"[33]). Nie można wykluczyć, że wraz z kapelą karmelitańską muzykowali również – przynajmniej okresowo – lwowscy trębacze miejscy[34].

W latach 60. i 70. XVII wieku pojawiają się dalsze wypłaty na rzecz „trembaczow, surmaczow i szyposzow"[35], czyli dla instrumentalistów grających na instrumentach dętych drewnianych i blaszanych (być może związanych z innymi kapelami lwowskimi), a także wydatki na „nawleczenie bębnów"[36]. Głośna muzyka wykonywana na instrumentach dętych, kotłach i pozytywie towarzyszyła ważnym karmelitańskim świętom maryjnym, takim jak święto Matki Bożej z Góry Karmel czy Nawiedzenia NMP, oraz podczas święta patronalnego prowincji św. Józefa, gdy organizowano procesje, najpewniej w przestrzeni publicznej[37].

W latach 80. XVII wieku w kapeli prowadzonej przez kantora grało już prawdopodobnie trzech skrzypków (co poświadczają zapłaty „od naprawiania troyga skrzypicow"[38] i „za strony dla muzykow"[39]), wiolista („od naprawy Violy dla B. Ludwika"[40]), używano tubmaryny, którą zakupiono w 1668 roku[41], a tak-

[27] Dodatkowo w 1647 r. wypłacono 2 zł „Bratu Cantorowi od naprawy puzanow" (*ibidem*, s. 80), co oznacza, że były one w użyciu.

[28] *Ibidem*, s. 47, 67, 68, 71.

[29] *Ibidem*, s. 94.

[30] *Ibidem*, s. 267.

[31] *Ibidem*, s. 272.

[32] *Ibidem*, s. 323.

[33] *Ibidem*, s. 336.

[34] *Ibidem*, s. 407, 408.

[35] *Ibidem*, s. 504, 506, 507, 511, 627, i n.

[36] *Ibidem*, s. 524.

[37] W 1670 r. zapłacono „Od pożyczania pozytywu na Processyą" (*ibidem*, s. 717), „za kotły co noszeli na Processiey" (*ibidem*, s. 719). W 1672 r. przed świętem Nawiedzenia NMP wydano 4,2 zł „od naprawienia kotłów woyskowych" (*ibidem*, s. 824).

[38] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, [Księga rachunkowa przychodów i rozchodów], 1680–1732, s. 3.

[39] *Ibidem*, s. 4.

[40] *Ibidem*, s. 21. Chodzi najprawdopodobniej o Ludwika Warzewskiego (Warszewskiego). Urodził się on ok. 1659 r., zmarł w 1713 r. w Trembowli. W spisie familii zakonnej z 1677 r. został wymieniony jako wiolista we Lwowie; grał we lwowskiej kapeli co najmniej do 1681 r., a następnie pełnił funkcję kantora w tym mieście. W latach 1685–1688 był kantorem w Krakowie.

[41] PL-Kkar, sygn. AKKr 399, s. 653 („Muzykom na strony y do tuby"), 655 („Za tubę Marinę reszty"), 657 („Za strony do tuby Sznycek i podstawki"), 667 („Na struny do Tuby Maryny").

że trąbek i puzonów[42]. Korzystano również z organów oraz kotłów („za pałki do kotłów”[43]). W czasie Wielkiego Tygodnia tradycyjnie organy zastępowano klawesynem (np. w sobotę przed Niedzielą Palmową 1682 zapłacono 10 zł „za strony do klawicymbalu y na strony dla Muzykow”[44]).

W latach 20. XVIII wieku kapela obejmowała śpiewaków (dyszkantystów) oraz instrumentalistów grających na instrumentach strunowych (wydatki „na struny”, „za kołki do skrzypców”) oraz dętych blaszanych („od naprawy trąb”, „za rurki do waltornow”) i drewnianych („od reparacyi Bassonu”)[45]. W 1727 roku zakupiono również dwa oboje[46]. Korzystano ponadto z dwóch pozytywów (mniejszego i większego); do dyspozycji był też klawikord.

W skład zespołu wchodzili zarówno zakonnicy, jak i muzycy świeccy. W rachunkach wymieniani są m.in. ojciec Jerzy (Georgio) – kantor w 1620 roku[47], ojciec Karol, który w 1681 roku otrzymywał pieniądze na struny[48], brat Anioł (Angelo), któremu zapłacono 2 zł „na munsztuk do Puzanu”[49], ojciec Ludwik Warzewski – wiolista[50], brat Erazm („za strony B. Erasmowi”[51]). Płacono także „muzykom Swieckim”[52], m.in. wymienionym wcześniej sztorcistom Wojciechowi i Janowi Goreckiemu, „Panu Jędrzeiowi Organiście” w 1648 roku[53] czy nieznanemu z imienia Kaczyńskiemu – skrzypkowi, który zmarł w 1648 roku[54].

Interesująca jest także wzmianka w rachunkach świadcząca o tym, że przy klasztorze nie tylko utrzymywano chłopców-dyszkantystów, ale też ich kształcono. Na przykład w latach 1727–1729 opiekunami kilku chłopców byli Andrzej Wołoszko wraz z bratem Seraphionem; zapisano wówczas, że 10 lutego 1727 roku „stanął kontrakt z P[anem] Antonim Błędowskim względem dwóch wyrostków na naukę do kapelli danych, podobnyż jako i J[aśnie] W[ielmożnego] P[ana] X[iędza]. Episkopenta [tj. biskupa], od których wziął konwent” 90 zł. Z kasy klasztornej wypłacono w tym czasie aż 200 zł „X. Wołoszkowi y B. Serapionowi od uczenia chłopców” – zarówno biskupa, jak i p. Błędowskiego[55].

[42] Płacono „Trembaczom” (PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 4), w 1681 r. zakupiono za 10 zł „trąbkę mosiężną dla muzyków” (PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 24), poniesiono również koszty związane z naprawą kwartpuzonu (PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 22).

[43] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 41.

[44] *Ibidem*, s. 68.

[45] *Ibidem*, s. 1165, 1172, 1185, 1191, 1210, 1232, 1251, 1252 i n.

[46] *Ibidem*, s. 1298.

[47] PL-Kkar, sygn. AKKr 398, s. 261.

[48] Być może chodzi o Karola Raczlińskiego.

[49] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 46.

[50] Zob. przyp. 40.

[51] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 163.

[52] *Ibidem*, s. 8.

[53] PL-Kkar, sygn. AKKr 399, s. 94.

[54] *Ibidem*, s. 106.

[55] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 1299.

W kościele karmelitów we Lwowie grała nie tylko kapela „domowa”[56], ale również inne zespoły, m.in. kapela „farska” (w 1648 roku wypłacono 9 zł „Muzyce y Kantorowi Farskiemu”[57], a w 1705 roku 3 zł 18 gr „Capeli farskiej”[58]), trębacze miejscy (w 1657 roku wypłacono 3 zł 11 gr „Kolędy Czeladzi y trębacom miejskim”[59], zaś w 1682 roku zapłacono 1 zł „Trębaczom mieyskim kolendy”[60]). W 1730 roku zapłacono natomiast „za wodkę dla kapeli cudzey”[61].

Dodatkowe informacje o instrumentarium wykorzystywanym w świątyni karmelitów można odnaleźć w inwentarzach. Nie wszystkie zachowane w krakowskim archiwum spisy z lwowskiego klasztoru większego zawierają informacje o instrumentach. Odnajdziemy je w sześciu z nich: z lat 90. XVII wieku (z 1693 i 1697 roku) oraz z 1708, 1726, 1730 i 1772 roku. W najstarszym z nich figurują „kotły usarskie miedziane, storty, pomorty y rozne piszczałki drewniane”, „klawicymbał w puzdrze wielkim drewnianym, wiola” oraz „rygalik stary”[62]. W 1697 roku odnotowano ponadto „Multan No. 1 Wielki”[63]. Co ciekawe, instrumenty te, z wyjątkiem wioli, przechowywane były w refektarzu zakonnym. Poza wymienionymi instrumentami w inwentarzu z 1708 roku ujęto czworo skrzypiec (w późniejszym okresie poprawiono liczbę na sześć), trzy wiole, cztery trąby (poprawiono na sześć), jeden puzon, jeden kwartpuzon i jeden kornet; wszystkie instrumenty znajdowały się na chórze[64].

Kolejny przyrost instrumentów obserwujemy w 1726 roku: karmelici posiadali już poza kotłami, trzema wiolami (z których jedną określono jako dobrą, a dwie jako złe), trąbami, także siedmioro skrzypiec, dwa sztorty (bez „esów”), „quartubason”, tenorkę („Tenorowey Tercy”), obój („Voces humana Tertiae”), dwa kornety, cztery pomorty („pomerczikow 4”), dwie szałamaje, trzy musztuki do instrumentów dętych, dwa klawikordy („złe popsowane”), jeden serpent („serpentina z puzdrem iedna”)[65]. Z kolei w 1772 roku na kościelnym chórze znajdowało się sześć skrzypiec, „viole de bamour” [*sic*], dwa oboje, dwie trąbki, dwie waltornie, kwartwiola, cztery fagoty (w tym dwa zepsute), basetla, tenor-

[56] Termin zaczerpnięty z Trembowli, gdzie oznaczał zespół złożony z organisty i dwóch trębaczy. Zob. M. Bebak, *Informacje o instrumentach, muzykaliach i muzykach w klasztorze karmelitów w Trembowli w XVIII wieku w zachowanej dokumentacji archiwalnej* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVIII: *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 231.

[57] PL-Kkar, sygn. AKKr 399, s. 89.

[58] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 812.

[59] PL-Kkar, sygn. AKKr 399, s. 350.

[60] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, s. 59.

[61] *Ibidem*, s. 1354.

[62] PL-Kkar, sygn. AKKr 374, s. 87.

[63] PL-Kkar, sygn. AKKr 375, s. 74.

[64] PL-Kkar, sygn. AKKr 376, s. 134.

[65] PL-Kkar, sygn. AKKr 380, s. 140.

ka, zepsuty klawesyn, dwa stare klawikordy i jedna altówka[66]. Instrumenty te zaginęły prawdopodobnie w okresie przeniesienia zakonników do nowej siedziby, w inwentarzach z nowego klasztoru nie zostały bowiem wymienione żadne instrumenty.

Niestety w krakowskim archiwum nie zachowały się księgi rachunkowe z lat 1732–1826, dlatego nie sposób ustalić, do kiedy aktywna była kapela karmelicka. Niemniej wydatki na muzykę ponoszono nadal w XIX wieku, co najmniej do lat 30., o czym świadczą zapisy „Kapelistom co grali na odpust". Nie jest jednak jasne, czy byli to muzycy tworzący kapelę karmelitańską, czy zatrudniani specjalnie na większe okoliczności muzycy z innych zespołów. Być może w innych archiwach polskich lub ukraińskich odnajdą się księgi z połowy i II połowy XVIII wieku, które uzupełnią aktualną wiedzę na temat kultury muzycznej karmelitów w tym ośrodku.

Poza rachunkami i inwentarzami dysponujemy także zbiorem świadectw profesji zakonnych z lat 1657–1776[67]. Są to luźne karty przynoszące informacje o dacie i miejscu złożenia profesji wieczystej, czasami również o dacie i miejscu wstąpienia do zakonu. Akt profesji poświadczany był przez świadków, wśród których znajdowali się kantorzy i organiści, jest to więc doskonałe źródło do badań nad grupą muzyków-zakonników.

Przydatne do badań nad kulturą muzyczną są również księgi należące przed wiekami do Bractwa św. Józefa, zawierające m.in. informacje o wypłatach Bractwa na rzecz muzyków[68]. Wydatki te są jednak mało precyzyjne, zwykle przyjmują bowiem formę: „Muzykom". Z tego powodu stanowią one jedynie źródło pomocnicze, uzupełniające, poświadczające wszakże obecność muzyki podczas „schadzek" Bractwa.

Perspektywy badawcze

Okazuje się zatem, że we Lwowie, obok kapel dominikanów, franciszkanów, bernardynów i jezuitów[69], już od drugiej dekady XVII wieku działała wokalno-in-

[66] PL-Kkar, sygn. AKKr 384, s. 15.

[67] PL-Kkar, sygn. AKKr 407, [Profesje wieczyste], 1619–1750; sygn. AKKr 408, [Profesje wieczyste], 1751–1866.

[68] PL-Kkar, sygn. AKKr 444; sygn. AKKr 445.

[69] M. Konik, *Życie muzyczne w dominikańskim konwencie Bożego Ciała we Lwowie* [w:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczpospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016, s. 153–180; J. Koszałkowski, *Jan Staromieyski – kompozytor w kręgu dominikanów lwowskich* [w:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczpospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016, s. 181–194; A. Wlazło, *Leopold Pych w kręgu dominikańskiej kapeli lwowskiej – charakterystyka warsztatu kompozytorskiego na przykładzie* Missa solemnis ex D [w:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczpospolitej*, red. A. Patalas,

strumentalna kapela karmelitańska. Karmelici starali się dbać o oprawę muzyczną w największych ośrodkach miejskich, takich jak Kraków, Lwów, Poznań czy Wilno, być może chcąc w ten sposób przyciągnąć wiernych do swoich świątyń. Obsada zespołu lwowskiego, funkcjonującego najpewniej od samych początków obecności karmelitów w tym mieście, zbliżona była do innych kapel kościelnych aktywnych w XVII i XVIII wieku na terenie Rzeczypospolitej, w tym do kapeli karmelitańskiej w Krakowie. Na podstawie przywołanych źródeł możliwe jest pełniejsze zrekonstruowanie działalności muzycznej zakonników. Być może dalsze wskazówki dotyczące kultury muzycznej karmelitów odnajdą się w aktach biskupich lub innych lwowskich aktach zakonnych. W planach jest opracowanie szczegółowego wykazu muzyków aktywnych w świątyni karmelitów we Lwowie w XVII i XVIII wieku, a także omówienie kwestii patronatu muzycznego w tym ośrodku. Dalszych badań wymaga też repertuar, zarówno monodyczny, jak i polifoniczny. Kontynuowane powinny być poszukiwania archiwalno-biblioteczne, zwłaszcza utworów polifonicznych, które mogły trafić do innych kolekcji, zarówno polskich, ukraińskich, litewskich, jak i białoruskich. W zakresie studiów nad zachowanymi kodeksami liturgiczno-muzycznymi planowane są prace zmierzające do ich zindeksowania, a następnie przeprowadzenia stosownych analiz śpiewów (m.in. poszukiwania cech swoistych dla tradycji karmelitańskiej). Wszystkie te działania powinny doprowadzić nas do pełnego rozpoznania muzycznej przeszłości karmelitów lwowskich.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archiwum OO. Karmelitów w Krakowie na Piasku

Sygn. AKKr 93: [Akta kapituł prowincjalnych, sesji definitorów prowincji, kopie pism generała zakonu], 1603–1667.

Sygn. AKKr 94: *Liber provinciae Polonae fratrum ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmeli continens acta et decreta capitularia definitorialia*…, 1668–1688.

Sygn. AKKr 95: *Liber continens acta et decretal capitulorum generalium, provincialium, deffinitorialium sub regimine A.R.P. Martini Charzewicz… prioris conventus huius Maioris Arenari Cracoviensis*…, 1674–1709.

Sygn. AKKr 153: *Conventus S. Annae. Actus capitularis provinciae Russiae*, 1690–1720.

Sygn. AKKr 154: *Acta congregationis deffinitorialis*…, 1717–1720.

Kraków 2016, s. 195–225; L. Mazepa, *Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII wiek)* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. I, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 13–34; J. Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały)*, Kraków 2002, s. 139–144.

Sygn. AKKr 160: *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae … in Domino quiescentium inscripta nomina, gestaque continens … colectus per Martinum Rubczyński s. theologiae magistrum 1734 conventus Maioris Leopoliensis priorem*…, 1744–1792.

Sygn. AKKr 161: *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Varmelo … in Domino quiescentium inscripta nomina, gestaque continens … colectus per fratrem Martinum Rubczyński s. theologiae magistrum pro tunc priorem conventus Maioris Leopoliensis*…, 1744–1887.

Sygn. AKKr 337: *Historia conventus Leopoliensis in suburbio Haliciensis ordinis Carmelitarum*…, 1704.

Sygn. AKKr 338: *Liber memorabilium sive tractatus historico-chronologicus de origine, fundatione, erectione, statu aliisque revolutionibus ecclesiae et conventus Leopoliensis*…, XVIII w.

Sygn. AKKr 374: *Inventarium auti, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis fratrum Ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo connotatum pro capitulo Zoludensi*…, 1693.

Sygn. AKKr 375: *Inventarium auri, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis*…, 1697.

Sygn. AKKr 376: *Inventarium auri, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis*…, 1708.

Sygn. AKKr 380: *Inventarium auri, argenti, clenodiorum et totius suppelectilis ecclesiae et conventus Maioris Leopoliensis… connotatum pro capitulo Bouszoviensi celebrando Anno Domini 1726*, 1726.

Sygn. AKKr 384: *Inventarium totius suppelectilis tam ecclesiae quam conventus Maioris Leopoliensis*…, 1772.

Sygn. AKKr 398: *Condi et promi conventus Carmeli Figulini Leopoliensis... sub regimine prioratus fratris Hyacincti Duracz sacrae theologiae lectoris provincialatu vero admodum reverend patris Matthiae Novirady*…, 1617–1622.

Sygn. AKKr 399: *Incipiunt computa conventus Leopoliensis in Anno Domini 1644 post capitulum provinciale Bydgostiae celebratum sub provincialatu… Nicolai Dąbrowski*…, 1644–1679.

Sygn. AKKr 400: [Księga rachunkowa przychodów i rozchodów], 1680–1732.

Sygn. AKKr 407: [Profesje wieczyste], 1619–1750.

Sygn. AKKr 408: [Profesje wieczyste], 1751–1866.

Sygn. AKKr 444: *Księga braci i sióstr Bractwa św. Józefa konających i umarłych nowo w Polsce w tutecznym kościele Ojców Karmelitów dawnej obserwancjej przy ołtarzu tegorz* [*sic*] *Józefa św. Od Aleksandra papieża VII postanowionego i erigowanego od Jaśnie Wielmożnego Jegomości księdza Jana Tarnowskiego arcybiskupa lwowskiego*…, 1660–1731.

Sygn. AKKr 445: *Księgi rządu i elekcjej Ichmościów Pań sióstr starszych Bractwa Wielkiego Patriarchy i Oblubieńca Najświętszej Marjej Panny … przy kościele oo. Karmelitów dawnej obserwancjej fundowanego*, 1716–1759.

Sygn. AKKr 849: *Liber magistralis conventus Cracoviensis Carmelitarum sancti Thomae Apostoli in platea Hospitali vulgo dicta siti per me fratrem Eliam Szablowski sacrae theologiae magistrum pro tunc vicarium priorem eiusdem conventus Anno Domini 1666 die 12 augusti confectus*, 1666–1726.

Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich w Wilnie (LT-Va)

Sygn. F273-256: *Liber vitae in quo defunctorum Nomina Fratrum et Sororum Provinciae Russiae et. MD.L. Ord. B[eatis]si[m]ae V. Mariae de Monte Carmelo A.R.O. fideliter conscripta adnotantur ab Exordio Provinciae id est ab Anno D[omi]ni 1688*, 1688.

Opracowania

Bebak M., *Informacje o instrumentach, muzykaliach i muzykach w klasztorze karmelitów w Trembowli w XVIII wieku w zachowanej dokumentacji archiwalnej* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVIII: *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 223–237.

Chodynicki I., *Historya stołecznego królestw Galicyi i Lodomeryi miasta Lwowa od założenia jego aż do czasów teraznieyszych…*, Lwów 1829.

Kochanowicz J., *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały)*, Kraków 2002.

Konik M., *Życie muzyczne w dominikańskim konwencie Bożego Ciała we Lwowie* [w:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczpospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016, s. 153–180.

Koszałkowski J., *Jan Staromieyski – kompozytor w kręgu dominikanów lwowskich* [w:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczpospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016, s. 181–194.

Maciejewski T., *Muzycy karmeliccy z lwowskiego Conventus Major* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. V, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 23–38.

Maciejewski T., *Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki (ca 1700–1757) i do historii kapel karmelickich*, „Muzyka" 1975, nr 2, s. 73–81.

Mazepa L., *Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII wiek)* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. I, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 13–34.

Operae Carmelitanae 1: Thelesphorus Wikliński, Andreas Wołoszko, wyd. M. Bebak, Warszawa 2022 «Fontes Musicae in Polonia» C/XXXII, red. T. Jeż, M. Jochymczyk.

Rdzak M.F., *Kontrakty i umowy z archiwum większego klasztoru karmelitów starej obserwy we Lwowie (XVII–XVIII w.)*, „Nasza Przeszłość" 2020, t. 133, s. 129–146.

Trajdos T.M., *Karmelici we Lwowie w XV wieku*, „Przegląd Historyczny" 1996, nr 3, s. 497–513.

Waligórski F., *Historya fundacyi kościołów i klasztorów lwowskich, II. Krótkie biografie sławniejszych zakonników i zakonnic klasztoru karmelitańskiego we Lwowie*, „Gazeta Lwowska", dodatek (26) do nr. 150 z 1 lipca 1861, s. 1; dodatek (27) do nr. 156 z 8 lipca 1861, s. 1–2; dodatek (28) do nr. 162 z 15 lipca 1861, s. 1–3.

Wlazło A., *Leopold Pych w kręgu dominikańskiej kapeli lwowskiej – charakterystyka warsztatu kompozytorskiego na przykładzie* Missa solemnis ex D [w:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczpospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016, s. 195–225.

MUSIC AMONG THE LVIV CARMELITES IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES – STATE OF RESEARCH, SOURCES, AND RESEARCH PERSPECTIVES

Abstract

The Archive of the Carmelite monastery at Piasek in Cracow preserves 17th- and 18th-century documentation (account books, records of monastic professions, necrologies, books of provincial chapters, inventories, etc.), as well as liturgical codices, documenting the musical life of the Carmelites of two Lviv monasteries: the *conventus maior* (i.e. the Visitation of the Blessed Virgin Mary church and monastery in the Halytsky Suburb) and St. Martin's. Some of them have not yet been of interest to musicologists. The aim of this article is to present the most important types of

historical sources, including musical ones, which can be used to study the musical culture of the Lviv Carmelites (e.g. the history of the vocal-instrumental ensemble, which had been functioning since at least the 1620s, as well as musicians associated with it). After presenting the modest state of research on the musical culture of the Lviv Carmelites of the *conventus maior*, the author identifies some of the musicians, instruments, and traces of the repertoire that were available at the time. The conclusion, however, presents further research possibilities.

Keywords: Carmelites, Lviv, vocal-instrumental ensemble, musicalia

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.3

Beata Lorens

Uniwersytet Rzeszowski, Polska

MUZYKA INSTRUMENTALNA W CERKWIACH BAZYLIAŃSKICH W GALICJI (DO 1882 ROKU)

W artykule podjęto rozważania nad stosowaniem muzyki instrumentalnej w cerkwiach bazyliańskich na terenie Galicji. Odnotowano obecność organów i instrumentów muzycznych w dwóch świątyniach zakonnych na tym terenie – w Hoszowie i Buczaczu. Ich wprowadzenie nastąpiło jeszcze w II połowie XVIII wieku. Wydaje się, że powodem ich używania w Hoszowie był rozwój kultu maryjnego przyciągający ludność obu obrządków katolickich. Z kolei na obecność organów i instrumentów muzycznych w cerkwi w Buczaczu miała wpływ wola Mikołaja Bazylego Potockiego wyrażona przy okazji ufundowania szkoły dla młodzieży świeckiej przy tamtejszym klasztorze. Ponadto w archimandrii w Uniowie do 1790 roku działała kapela utrzymywana przez bazylianów, zaś w Krystynopolu wykorzystywano muzykę instrumentalną podczas procesji. Trend związany z zainteresowaniem Cerkwi muzyką instrumentalną wydaje się kończyć na początku lat 30. XIX wieku, kiedy w eparchii przemyskiej nastąpiło odnowienie tradycji śpiewu cerkiewnego przez biskupa greckokatolickiego Jana Śnigurskiego.

Słowa kluczowe: bazylianie, muzyka, organy, instrumenty muzyczne, Galicja

Bazylianie pod koniec XVIII i na początku XIX wieku byli jedynym męskim zgromadzeniem zakonnym działającym w ramach Cerkwi unickiej w Rzeczypospolitej. Ich placówki usytuowane były na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej. Mimo tradycji mniszej z czasów prawosławnych po reformach metropolity Józefa Welamina Rutskiego przeprowadzonych w Wilnie w pierwszym dwudziestoleciu XVII wieku zakon upodobnił się, zwłaszcza w kontekście działalności, do łacińskich zakonów kleryckich, stąd niekiedy bazylianów nazywa się „jezuitami Wschodu".

Po I rozbiorze Polski w 1772 roku w granicach zajętych przez Austrię znalazło się 36 klasztorów i 4 rezydencje bazyliańskie, ale w wyniku akcji kasacyjnej podjętej przez cesarza Józefa II w latach 80. XVIII wieku i kontynuowanej przez jego następców ostatecznie pozostało 14 klasztorów. W latach 20. XIX wieku funkcjonowało 6 klasztorów bazyliańskich w unickiej diecezji przemyskiej (Dobromil, Drohobycz, Krechów, Krystynopol, Ławrów, Żółkiew) i 8 – w lwowskiej (Buczacz, Hoszów, Krasnopuszcza, Lwów, Podhorce, Pohonia, Ułaszkowce, Złoczów). Tworzyły one galicyjską prowincję pw. Zbawiciela. Bazylianie prowadzi-

li działalność duszpasterską i edukacyjną, bo przy ich klasztorach prowadzono szkoły – kolegia, a potem gimnazja i szkoły główne. Opiekowali się sanktuariami powstałymi przy niektórych cerkwiach bazyliańskich, rozwijając pobożność wiernych poprzez różnorakie formy nabożeństw. Działalność duszpasterska w parafiach zakonnych była o wiele bogatsza niż w cerkwiach prowadzonych przez duchowieństwo diecezjalne ze względu na większą liczbę nabożeństw liturgicznych i paraliturgicznych. Oprócz Służby Bożej odprawiano nieszpory, śpiewano litanie i hymny[1].

W teologii i tradycji chrześcijańskiego Wschodu istotą muzyki cerkiewnej jest muzyka wokalna. Zasada ta wynikała z ascetyzmu i supremacji słowa, które miało kształcić odpowiednią duchowość i pobożność wiernych. Zadaniem muzyki cerkiewnej było zatem uwypuklanie tekstów liturgicznych, stąd słowo i muzyka musiały tworzyć spójną całość. Początkowo śpiew liturgiczny wykonywany był monodycznie. W XVII wieku Cerkiew wprowadziła do liturgii śpiew wielogłosowy, przy czym kontakt z tego typu śpiewem na terenach wschodniosłowiańskich miał miejsce już w XII wieku. Dla ziem ruskich Rzeczypospolitej charakterystycznym śpiewem wielogłosowym (polifonicznym) był śpiew partesny (partesowy), który łączył tradycje muzyczne Wschodu z elementami kultury muzycznej Zachodu[2].

Muzyka instrumentalna, aczkolwiek obca tradycji cerkiewnej, również znalazła drogę do ośrodków monastycznych położonych na terenie I Rzeczypospolitej, zwłaszcza po reformie bazyliańskiej przeprowadzonej przez Rutskiego na początku XVII wieku. Na początku następnego stulecia przy monasterze Trójcy Świętej w Wilnie funkcjonowała kapela wraz z bursą muzyczną, w której uczono gry na różnych instrumentach. Podczas kongregacji bazyliańskiej w Białej w 1709 roku władze bazyliańskie zalecały utrzymywanie przy monasterze w Wilnie kapeli, „z której znaczny idzie klasztorowi pożytek", najpewniej finansowy[3]. W 1774 roku instrumentarium kapeli bazylianów wileńskich składało się 57 starszych i nowych instrumentów: skrzypiec, altówek, basetli, trąb, waltorni, puzonów, obojów, fletów. Wśród zgromadzonych partytur dominowały utwory religijne zwią-

[1] B. Lorens, *Bazylianie prowincji koronnej w latach 1743–1780*, Rzeszów 2014, s. 245; І. Патрило, *Нарис історії галицької провінції ЧСВВ* [w:] *Нарис історії Василіянського Чину святого Йосафата* (Analecta OSBM, series II, sectio I, vol. XLVIII), Рим 1992, s. 316.

[2] W. Wołosiuk, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005, s. 10–14; L. Mazepa, *Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII wiek)* [w:] *Musica Galiciana*, t. I: *Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowskiej do roku 1945)*, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 17–19; B. Lorens, *Muzyka w działalności duszpasterskiej bazylianów w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Muzyka" 2019, t. 64, nr 2, s. 50.

[3] *Археографическій сборникъ документовъ относящихся къ исторіи северо-западной Руси издаваемый при управленіи Виленскаго Учебнаго Округа*, т. XII, Вильна 1900, s. 161.

zane z zachodnią kulturą muzyczną, m.in. utwory niemieckich benedyktynów Lamberta Krausa i Gregora Schreyera, Nonnosiusa Madlsedera, Isfrida Kaysera, Friedricha Hartmanna Grafa lub jego brata Christiana Ernsta Grafa oraz włoskiego kompozytora Giovanniego Battisty Pergolesiego[4].

Proces wprowadzania instrumentów muzycznych do cerkwi zintensyfikowano pod wpływem reform synodu zamojskiego w 1720 roku. Pojawienie się w świątyniach unickich organów bardzo często interpretowano jako przejaw latynizacji Cerkwi. Bazylianie byli prekursorami, jeśli chodzi o wprowadzanie muzyki organowej do liturgii. Warto jednak zauważyć, że towarzyszyła ona sytuacjom wyjątkowym, związanym z wydarzeniami, w których udział brali wierni różnych obrządków. W codziennym funkcjonowaniu społeczności zakonnej muzyka instrumentalna praktycznie nie występowała. W II połowie XVIII wieku organy występowały w co najmniej 10 cerkwiach bazyliańskich, położonych głównie na terenie ziem litewsko-białoruskich i na Wołyniu. Były to z reguły instrumenty określane jako pozytywy lub „małe" organy o kilkunastu głosach (od 10 do 17)[5].

Informacje o używaniu organów w cerkwiach greckokatolickich w Galicji są dość rzadkie. Autor książki o organach we Lwowie i na terenie Galicji, Serhij Kaliberda, właściwie nie poruszał kwestii montowania organów w cerkwiach greckokatolickich, skupiając się na kościołach rzymskokatolickich, świątyniach ormiańskich i protestanckich[6]. Wymienił zaledwie jeden taki przykład – cerkiew św. Jana we wsi Iławcze w dekanacie trembowelskim, gdzie przed 1880 rokiem zamontowano organy[7]. Drugim przykładem wskazanym przez niego, ale nie w książce, a na stronie internetowej, miała być cerkiew w Probużnej koło Tarnopola[8]. O zamontowaniu organów w cerkwi greckokatolickiej w Brodach pisał z kolei Maciej Babnis[9].

Jeśli chodzi o cerkwie bazyliańskie położone na terenie Galicji, to informacje o zainstalowanych w nich organach dotyczyły Buczacza i Hoszowa. W cerkwi monasterskiej pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Buczaczu organy

[4] M. Nikołajew, *Drukarnia klasztoru św. Trójcy w Wilnie w świetle nowych dokumentów archiwalnych* [w:] *Książka ponad podziałami*, red. A. Krawczyk, Lublin 2007, s. 178–181; B. Lorens, *Muzyka w działalności*…, s. 54–55.

[5] B. Lorens, *Muzyka w działalności*…, s. 63–64. W II połowie XVIII w. organy odnotowano w cerkwiach bazyliańskich w Borunach, Brześciu Litewskim, Dermaniu, Poddębcach, Supraślu, Torokaniach, Zahorowie, Zahajcach Małych, Zamościu, Żyrowicach.

[6] С. Каліберда, *Органи Львова і Галичини: історія та сучасність*, Львів 2014, s. 19; Rec. M. Piekarski, *Fakty i mity o organach i muzyce organowej Lwowa i Galicji*, „Pro Musica Sacra" 2015, nr 13, s. 239–248.

[7] С. Каліберда, *Органи Львова*…, s. 298; M. Babnis, *Kultura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego*, Słupsk 2012, s. 461.

[8] M. Babnis, *Kultura organowa*…, s. 60.

[9] *Ibidem*.

miały się pojawić wskutek fundacji starosty kaniowskiego Mikołaja Bazylego Potockiego, który już w 1754 roku nakazywał, aby bazylianie utrzymywali organistę, który ma „mszę jedną grywać”[10], jednak w znanych mi inwentarzach cerkwi wzmianki o organach pojawiały się dopiero w XIX wieku. Wymieniano je w 1819 roku, zaś bardziej szczegółowy opis pochodził z 1840 roku. Był to pozytyw sześciogłosowy z 45 piszczałkami, o wartości 50 florenów[11]. Głównym zadaniem buczackich bazylianów było prowadzenie kolegium, a w czasach galicyjskich szkoły głównej i gimnazjum dla młodzieży świeckiej. Wśród uczniów dominowali przedstawiciele obrządku rzymskokatolickiego i być może ich obecność skłoniła zakonników do zamontowania w cerkwi organów. Warto też zaznaczyć, że do 1782 roku monaster w Buczaczu przynależał do bazyliańskiej prowincji litewskiej i przebywali w nim zakonnicy znacznie bardziej oswojeni z kulturą zachodnią niż dłużej związani z tradycją wschodnią profesi z południowo-wschodnich krańców Rzeczypospolitej. W dokumentach klasztornych nie zapisano, aby na utrzymaniu zakonników pozostawał organista. Być może przy okazji nabożeństw gromadzących ludność obu obrządków katolickich lub uroczystości szkolnych zapraszano organistę pracującego w świątyniach rzymskokatolickich w mieście.

Drugim bazyliańskim klasztorem galicyjskim, w którego cerkwi odnotowano obecność organów, był monaster w Hoszowie w powiecie dolińskim. W tamtejszej cerkwi pw. Trójcy Świętej i Przemienienia Pańskiego przechowywano ikonę Matki Bożej, kopię Obrazu Częstochowskiego, podarowaną bazylianom hoszowskim w 1737 roku przez Mikołaja Hoszowskiego i otoczoną kultem jako cudowna. Wzgórze, na którym stały cerkiew i klasztor, nazywano Jasną Górą. Organy znajdowały się prawdopodobnie już w drewnianej świątyni funkcjonującej w II połowie XVIII i na początku XIX wieku. Później ulokowano je w murowanej cerkwi w Hoszowie, wzniesionej w latach 1834–1842 dzięki staraniom ihumena monasteru, o. Juliana Mokrzyckiego. Ich muzyka towarzyszyła nabożeństwom odprawianym często w ciągu dnia zamiast tradycyjnego śpiewu[12].

W inwentarzu cerkwi i monasteru bazyliańskiego w Hoszowie z 1847 roku zapisano, iż był to „organ czyli raczej pozytywa stara zdezelowana, ma 7 mutacij

[10] Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka im. W Stefanyka (dalej: LNNB), Dział Rękopisów, f. 3, od. zb. 663/1 – Przywilej Mikołaja Potockiego dla monasteru w Buczaczu, k. 10; Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: Oss.), Dział Rękopisów, akc. 62/89 – Acta Scholarum Buczacensium a primo Lapide Erectarum… 1754, b.p.

[11] Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (dalej: CPAH), f. 146, op. 20a, sp. 122 – Inwentarzowy opis majątku monasteru bazyliańskiego w Buczaczu 1840, k. 4v.

[12] Б. Площинский, *Монастырь Чина св. Василія Великого на Ясной Горъ въ Гошевъ съ чудотворною иконою пресв. Богородицы сливущею чудвсами*, Львовъ 1878, s. 6–7; B. Lorens, *Monaster bazyliański w Hoszowie w XVIII wieku*, „Карпати. Людина Етнос Цивілізація” 2016, nr 6, s. 20.

4 1/2 octaw, bez pedału z dwoma miechami”[13]. W 1828 roku instrument ten był naprawiany, za co bazylianie zapłacili 80 florenów[14].

Opis z 1847 roku wskazuje na używanie instrumentu już dużo wcześniej i rzeczywiście w latach 80. XVIII wieku pojawiały się wzmianki o utrzymywaniu w klasztorze organisty[15]. Sami bazylianie bardzo rzadko pełnili obowiązki organistów. W źródłach zachowała się informacja o tylko jednym organiście – bazylianinie w prowincji koronnej, Marcinie Jasińskim (1743–1814), który przebywał w monasterze hoszowskim w latach 1773–1777. Być może już wówczas grał na organach w cerkwi bazyliańskiej. Jasiński urodził się jako Michał, syn Prokopa i Anny Jasińskich, we wsi Witwica w powiecie żydaczowskim. Wstąpił do nowicjatu bazyliańskiego w Poczajowie w 1763 roku. W następnym roku złożył śluby zakonne, zaś w 1776 roku otrzymał święcenia kapłańskie. W trakcie swej posługi zakonnej pełnił funkcje zakrystiana, parocha, misjonarza oraz organisty[16].

W 1828 roku organistą w Hoszowie był Leon Kowalski, który za roczną pracę otrzymywał 50 florenów[17]. W 1853 roku obowiązki organisty pełnił Maksymilian Balko[18]. Przebywał on w Hoszowie w latach 1851–1855 wraz z żoną Elżbietą. W tym czasie urodziło im się dwóch synów – Jan i Konstanty. Maksymilian Balko zmarł w Hoszowie na tyfus 26 listopada 1855 roku w wieku 33 lat[19].

O zatrudnianiu organisty wspominały również dokumenty klasztoru bazyliańskiego w Krystynopolu. W 1821 roku bazylianie z Krystynopola opłacali organistę z kościoła bernardynów, który przychodził do ich cerkwi śpiewać, za co płacili mu 24 krajcarów. W 1822 roku pisano o zapłacie (1 floren) dla organisty Kowalskiego, a więc być może to on przychodził z tą usługą na pomoc bazylianom. Z tekstu nie wynika jednak, aby grał w cerkwi na organach[20].

O istnieniu organów w cerkwi katedralnej św. Jerzego we Lwowie w połowie XVIII wieku pisał ks. Dariusz Ciołka, powołując się na ustalenia prof. Wołody-

[13] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1246 – Inwentarz majątku ruchomego i nieruchomego monasteru 1847, k. 2v.

[14] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1276 – Dziennik rejestracji przybytków i wydatków monasteru w Hoszowie w 1828 r., k. 5v–6.

[15] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1273 – Rejestr dochodów i wydatków monasteru za 1790, k. 7v.

[16] LNNB, f. 3, od. zb. 436 – Cathalogus Alphabeticus Patrum et Fratrum… 1766, k. 6; Ю. Стецик, *Насельники Гошівського монастиря (1773–1779 рр): просопографічне дослідження*, „Карпати. Людина Етнос Цивілізація” 2017–2018, nr 7–8, s. 130, 136–137.

[17] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1276, k. 5v–6.

[18] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1264 – Materiały zawierające umowy dzierżawne 1852–1877, k. 1. Maksymilian Balko podpisywał się na umowach zawieranych przez klasztor obok ihumena i wikarego monasteru jako „organista”.

[19] CPAH, f. 201, op. 4a, sp. 1093 – Księga metrykalna gr. kat. parafii Hoszów 1844–1855, k. 76,93, 99, 109,109v. W aktach metrykalnych Maksymilian Balko nazywany był „dirigens chori”, „cantor monasterii OSBM”.

[20] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 3094, k. 40v.

mira Aleksandrowycza[21]. Znane mi wizytacje monasteru i cerkwi świętojurskiej we Lwowie nie potwierdzały tej informacji. Również Iwan Kuzminskyj twierdził, że już w latach 60. XVIII wieku w cerkwi katedralnej św. Jerzego zamontowano organy[22]. Swą opinię opierał na informacji przekazanej przez Aleksandrowycza i Petra Ryczkowa w monografii o sobornej cerkwi świętojurskiej we Lwowie[23]. Analiza źródła, na które powołali się ci autorzy, każe jednak zakwestionować tę opinię, wiadomość o organach z 20 sierpnia 1766 roku dotyczyła bowiem kościoła pw. Bożego Ciała we Lwowie, który wówczas na skutek zaprószenia ognia podczas prac malarskich uległ pożarowi[24]. Znane mi wizytacje monasteru i cerkwi świętojurskiej we Lwowie z lat 60. i 70. XVIII wieku nie zawierały informacji o funkcjonujących w niej organach[25]. Również księgi przychodów i wydatków lwowskiej kapeli biskupa Leona Szeptyckiego z tego okresu nie zawierały odniesień do obecności organów w cerkwi[26]. Być może jednak w późniejszym czasie zainstalowano ten instrument, o organach w świętojurskiej katedrze we Lwowie w I połowie XIX wieku pisał bowiem Michał Piekarski, powołując się na istnienie repertuaru komponowanego na potrzeby tej świątyni i wykonywanie utworów należących do tradycji Kościoła łacińskiego[27]. W latach 20. XIX wieku już jednak nie było bazylianów przy cerkwi świętojurskiej, gdyż na skutek decyzji władz austriackich i greckokatolickiego biskupa lwowskiego zostali przeniesieni w latach 1817–1818 do monasteru św. Onufrego we Lwowie[28].

Organów nie odnotowano w wizytacji z I połowy XIX wieku w cerkwi bazyliańskiej św. Onufrego we Lwowie[29]. Babnis i Kaliberda podawali informa-

[21] D. Ciołka, *Latynizacja Kościoła unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, [Białystok] 2014, s. 210, przyp. 856.

[22] I. Kuzminskyi, *Account books of the Musical Chapel of Lviv Uniate Bishop Leon Szeptycki (1760–1779)*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2018, nr 3(38), s. 8.

[23] В.С. Александрович, П.А. Ричков, *Собор святого Юра у Львові*, Київ 2008, s. 179. Autorzy podali również błędny rok informacji – 1765. Sami zresztą wyrazili zdziwienie zamontowaniem organów w ciągle budowanej świątyni.

[24] LNNB, f. 5, op. 1, od. zb. 2086 – Annales Leopolienses Monasterii S. Basilii Magni tituli sancti Georgii M. 1763–1771, k. 9v.

[25] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 2184 – Historyczna wiadomość, opis nieruchomości i majątku ruchomego monasteru i cerkwi św. Jerzego we Lwowie 1766–1773; sp. 2238 – Inwentarzowy opis cennych przedmiotów cerkwi monasterskiej św. Jerzego we Lwowie 1769–1772.

[26] Muzeum Narodowe im. Metropolity Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie, Oddział Starodruków i Rękopisów (dalej: MN Lwów), РКЛ – 145, k. 51v–151v; РКЛ – 146, k. 54–130v. Bardzo dziękuję śp. dr. Iwanowi Kuzminskiemu za udostępnienie dokumentów.

[27] M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018, s. 87–88; *idem*, *Wkład Lwowa w polską muzykę sakralną. Od „Missa Paschalis" Marcina Leopolity po „Stabat Mater" Karola Szymanowskiego* [w:] *Muzyka sakralna w drodze ku Niepodległej*, red. M. Karwaszewska, *Musica Sacra*, t. 14, Gdańsk 2018, s. 65.

[28] W. Chotkowski, *Redukcje monasterów bazyliańskich w Galicji*, Kraków 1922, s. 76.

[29] CPAH, f. 146, op. 20a, sp. 132 – Inwentarz majątku monasteru bazyliańskiego św. Onufrego i św. Jana we Lwowie 1820–1852, k. 4.

cję o budowie instrumentu dla tej cerkwi („dla cerkwi WW.OO. Bazylianów we Lwowie") przez Ignacego Żebrowskiego w I połowie lat 80. XIX wieku[30]. Być może zainstalowanie organów dokonało się pod wpływem reformy dobromilskiej przeprowadzonej w 1882 roku, na którą wielki wpływ mieli jezuici. W tym czasie w cerkwi monasterskiej zaczęto regularnie odprawiać nabożeństwa majowe oraz nabożeństwa do Najświętszego Serca Jezusowego[31].

Organy miały znajdować się w I połowie XIX wieku w cerkwi bazyliańskiej w Drohobyczu, o czym pisał w 1853 roku ks. Józef Lewicki. Było to jednak związane z tym, że bazylianie przejęli świątynię po karmelitach w 1813 roku i zapewne zainstalowane w niej organy były spadkiem po zakonie łacińskim[32]. Informacji o ich występowaniu w drohobyckiej cerkwi Piotra i Pawła na początku XIX wieku nie udało się potwierdzić w inwentarzach cerkwi i klasztoru[33].

Negatywną odpowiedź na pytanie o zainstalowanie organów w cerkwi bazyliańskiej w Żółkwi w XIX wieku przyniosła wizytacja tej świątyni[34]. Prawdopodobnie organów nie było w cerkwiach bazyliańskich w Ławrowie, Krasnopuszczy, Krechowie i Dobromilu, bo nie wymieniały ich inwentarze majątku ruchomego tych świątyń z początku XIX wieku[35].

Obok organów w cerkwiach bazyliańskich wykorzystywano inne instrumenty dęte i strunowe. We wspomnianym już Buczaczu na mocy przywileju Mikołaja Potockiego należało utrzymywać dwóch trębaczy, którzy „okrom grywania w kościele, ile ukaże potrzeba co dzień rano i wieczór przed kościołem pieśń jaką nabożną wygrywać będą"[36]. W inwentarzu cerkwi bazyliańskiej w Buczaczu z 1769 roku wymieniano dwie pary trąb mosiężnych, jedną parę waltorni oraz trzy

[30] *Ogłoszenie I. Żebrowskiego*, „Wiadomości Katolickie" 1886, R. IV, nr 2, s. 18; M. Babnis, *Kultura organowa*…, s. 60, 527–528; С. Каліберда, *Органи Львова*…, s. 398.

[31] Л. Савінова, *З історії церкви та монастиря святого Онуфрія у Львові (За матеріалами видань XX ст.)* [w:] *Монастир святого Онуфрія у Львові*, Львів 2007, s. 52.

[32] J. Lewycki, *Dzieje wprowadzenia śpiewu muzykalnego w Przemyślu* [w:] B. Kudryk, *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*, do druku przyg., wstępem i przypisami opatrz. J. Jasinowski, W. Pilipowicz, Przemyśl 2001, s. 120. Artykuł ten ukazał się pierwotnie w języku ukraińskim w kalendarzu „Перемишлянин на рок 1853", s. 81–90; M. Mściwujewski, *Królewskie wolne miasto Drohobycz*, Lwów–Drohobycz 1929, s. 20. Warto zauważyć, że S. Zabrowarny, powołujący się na ten sam tekst J. Lewyckiego opublikowany w 1894 r. w książce poświęconej biskupowi J. Śnigurskiemu, pomylił cerkiew bazyliańską w Drohobyczu z Dobromilem, tej drugiej przypisując posiadanie organów. Zob. S. Zabrowarny, *Dzieło biskupa Jana Śnigurskiego* [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 3: *Studia z dziejów greckokatolickiej diecezji przemyskiej*, red. S. Stępień, Przemyśl 1996, s. 172.

[33] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1470 – Inwentarzowy opis monasteru w Drohobyczu 1803.

[34] CPAH, f. 146, op. 20a, sp. 138 – Inwentarz majątku monasteru bazyliańskiego w Żółkwi 1826–1899, k. 2v.

[35] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1371 – Inwentarz klasztoru dobromilskiego 1805; sp. 2114 – Inwentarzowy opis ruchomego i nieruchomego majątku w Ławrowie 1816; sp. 2029 – Historyczna wiadomość i inwentarzowy opis monasteru w Krechowie 1772.

[36] LNNB, f. 3, od. zb. 663/1, k. 10; BOss., akc. 62/89, b.p.

pary kotłów chórowych[37]. Instrumenty te wyszczególniano również w kolejnych inwentarzach z lat późniejszych.

Także w cerkwi w Hoszowie przechowywano instrumenty muzyczne, z których korzystano zapewne przy okazji uroczystych odpustów i procesji, a być może i w trakcie nabożeństw. W 1808 roku odnotowano dwa kotły przechowywane na chórze[38]. W 1813 roku w inwentarzu sprzętów i ruchomości klasztoru w Hoszowie wykazano, iż na chórze w cerkwi monasterskiej przechowywano instrumenty muzyczne: dwa kotły miedziane, dwie trąby mosiężne oraz dwie waltornie mosiężne „stare bardzo". Ponadto w klasztorze znajdował się mocno zniszczony klawikord[39]. Z kolei w 1831 roku trzy trąby mosiężne, z których dwie zostały określone wprawdzie jako „stare", ale „dobre", zaś trzecia „połamana", były przechowywane w celi starszeńskiej w klasztorze. Oprócz nich dwie trąby „stare" znajdowały się w pomieszczeniu przeznaczonym dla organisty na chórze i były codziennie używane. Ponadto w skarbcu trzymano dwa stare klarnety i dwie nowe waltornie[40]. W inwentarzu z 1847 roku nadal wykazywano dwie trąbki mosiężne i dwie waltornie, a także dwa miedziane bębny pokryte skórą, już dość zniszczone, oraz dwa klarnety z drzewa bukszpanowego[41]. Wydaje się, że monaster na początku XIX wieku zatrudniał trębacza, nic jednak nie wiadomo o jego obowiązkach i wynagrodzeniu[42]. Dwa kotły chórowe odnotowano w inwentarzu monasteru św. Jerzego we Lwowie[43].

Konsekwencją użycia instrumentów muzycznych w cerkwiach bazyliańskich powinno być organizowanie kapeli instrumentalno-wokalnych, charakterystycznych dla wielu łacińskich zgromadzeń zakonnych. Tymczasem zjawisko to było rzadko obserwowane w XVIII wieku, zaś w czasach galicyjskich praktycznie nie występowało. Wynikało to przede wszystkim z ubożenia placówek zakonnych, braku hojnych mecenasów i problemów z utrzymaniem swego statusu pod rządami Habsburgów. W latach 70. XVIII wieku, a więc bezpośrednio po włączeniu ziem południowo-wschodniej Rzeczypospolitej do monarchii habsburskiej, funkcjonowała jedynie kapela instrumentalno-wokalna przy cerkwi bazyliańskiej w archimandrii (opactwie) w Uniowie. Jej początki w latach 40. XVIII wieku związane były z działalnością archimandryty uniowskiego i unickiego metropoli-

[37] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1103 – Inwentarz majątku ruchomego i nieruchomego oraz biblioteki monasteru w Buczaczu 1769, k. 4v.

[38] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1236 – Inwentarz klasztoru SBW Hoszowskiego 1808, k. 3; П. Сіреджук, *Інвентар Гошівського монастиря 1808 р.*, „Карпати. Людина Етнос Цивілізація" 2017–2018, nr 7–8, s. 54.

[39] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1243 – Inwentarz majątku ruchomego i nieruchomego klasztoru bazyliańskiego w Hoszowie 1813–1816, k. 1, 4.

[40] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1245 – Inwentarz majątku ruchomego monasteru 1831, k. 1v, 2v.

[41] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1246, k. 3–4.

[42] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 1236, k. 7v. Wśród czeladzi odnotowano „Jaśka Trębaczów".

[43] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 2184, k. 37.

ty Atanazego Szeptyckiego, ale po jego śmierci kapela nadal funkcjonowała, wiążąc się z archimandrią. Według rozliczeń finansowych z lat 1771–1773 tamtejsza kapela liczyła 16 osób. Kierowało nią wówczas dwóch kapelmistrzów: Wencel Hakiel oraz Antoni Lipman. Wśród instrumentalistów kapeli wymieniano trębaczy, oboistę, fletrowersistę (flet poprzeczny). Wynagrodzenie kapeli za dwa lata pracy wynosiło 4872 złp 4 gr. Zapewne za udział w uroczystościach poza Uniowem kapeli wypłacono w tym okresie 1681 złp 28 gr strawnego[44]. Archimandrię w Uniowie zlikwidowano w 1790 roku w ramach kasaty józefińskiej, a więc i tradycja muzyczna związana z tym miejscem upadła[45].

Kapela instrumentalno-wokalna działała również w latach 70. XVIII wieku przy cerkwi katedralnej św. Jerzego we Lwowie, ale pozostawała pod auspicjami lwowskiego biskupa unickiego Leona Szeptyckiego[46]. Zachowane księgi rachunkowe kapeli nie wskazywały na związki z funkcjonującym wówczas przy katedrze bazyliańskim monasterem św. Jerzego[47]. Od czasu wyjęcia bazylianów spod jurysdykcji biskupiej, czyli nadania egzempcji, jaką cieszyły się zakony łacińskie, oraz odsunięcia zakonników od duszpasterstwa przy cerkwiach katedralnych obecność bazylianów w cerkwi sobornej św. Jerzego była przedmiotem długoletniego procesu z unickim biskupem lwowskim Leonem Szeptyckim. Sprawa ta na pewno przyczyniła się do tego, iż zakonnicy nie partycypowali w kosztach utrzymania kapeli ani nie czerpali żadnych profitów z jej działalności.

Bazylianie korzystali jednak z kapeli zakonnych i świeckich funkcjonujących w ich najbliższym sąsiedztwie. Podczas odpustu ku czci św. Onufrego w Dobromilu w nabożeństwie uczestniczyli karmelici trzewiczkowi z Sąsiadowic, którzy przybyli z własną kapelą[48]. Z kolei kiedy w cerkwi bazyliańskiej w Krystynopolu odbywała się w 1773 roku uroczystość wprowadzenia bractwa św. Onufrego, uroczystym procesjom towarzyszyła kapela zamkowa Potockich, wygrywająca melodie pieśni przeplatane śpiewem. Podczas dwudniowych uroczystości po zakończeniu wieczornych nabożeństw kapela oraz klarneciści grali melodie religijne, zaś zakonnicy śpiewali pieśni, stojąc na miejscu przygotowanym na bramie triumfalnej. Muzyka i śpiew rozlegały się długo w nocy. Muzyka instrumentalna towarzyszyła też mszom św. odprawianym podczas tej uroczystości, pomiędzy nimi „trąby, klarnety ganki grały", zaś po ostatnim nabożeństwie odbył się koncert[49].

[44] LNNB, f. 141, op. I, od. zb. 507 – Bazylianie – dokumenty do różnych klasztorów, k. 105v; І. Мицько, *Святоуспенська Лавра в Уневі (кинець XIII ст. – кинець XX ст.)*, Львів 1998, s. 76.

[45] B. Lorens, *Archimndria uniowska w XVIII wieku* [w:] *Матеріали Міжнародної наукової конференції до 150-ліття від дня народження блаженного священномученика Климентія (Шептицького) та до 100-ліття перенесення осідку монахів Студійського Уставу до Святоуспенської Унівської Лаври*, Львів 2019, s. 21–22.

[46] I. Kuzminskyi, *Account books*…, s. 5–24.

[47] MN Lwów, РКЛ – 145, k. 51v–148; РКЛ – 146, k. 54–130v.

[48] LNNB, f. 3, od. zb. 109 – Księga klasztoru bazylianów w Dobromilu, k. 38.

[49] CPAH, f. 684, op. 1, sp. 3067– Księga bractwa św. Onufrego w Krystynopolu 1773, k. 43.

Organy i instrumenty muzyczne w cerkwiach bazyliańskich w Galicji zostały odnotowane przede wszystkim w tych świątyniach, które pełniły funkcje centrów religijnych i pielgrzymkowych, zwłaszcza sanktuariów maryjnych, oraz gromadziły ludność obu obrządków katolickich. Stosowanie muzyki instrumentalnej było nieraz warunkowane wolą fundatorów i zapotrzebowaniem społecznym. Towarzyszyła ona najczęściej nabożeństwom paraliturgicznym lub przejściom procesyjnym. Koncerty kapeli, grane z dzwonnic, wypełniały czas w oczekiwaniu na nabożeństwo lub towarzyszyły rozchodzeniu się wiernych. Organy montowano również w cerkwiach diecezjalnych położonych w greckokatolickich diecezjach przemyskiej i lwowskiej, jednak było to zjawisko bardzo rzadkie, biorąc pod uwagę liczbę wszystkich świątyń, i przeważnie ograniczone do katedr biskupich oraz znaczniejszych cerkwi miejskich. Z dotychczasowych ustaleń wynika, że organy znacznie częściej montowano w świątyniach w unickiej diecezji chełmskiej niż na terenie galicyjskich eparchii. Według Dariusza Ciołki w 1864 roku organy znajdowały się w 35% cerkwi i kaplic diecezji chełmskiej położonej w zaborze rosyjskim[50]. Wynikało to z wcześniejszych tradycji unickich i szybszej okcydentalizacji Cerkwi na tamtym obszarze. Na terenie Galicji w latach 30. XIX wieku proces latynizacji, również w obszarze muzyki, próbował powstrzymać biskup Jan Śnigurski. Podjął on reformę śpiewu chóralnego, a dla dobra chóru katedralnego nakazał w 1828 roku usunąć z unickiej katedry w Przemyślu organy, które były w niej od czasu przejęcia przez grekokatolików świątyni pokarmelitańskiej pod koniec XVIII wieku[51]. Z Przemyśla tradycja wielogłosowego śpiewu chóralnego trafiła do Lwowa, a nawet do stolicy monarchii austriackiej[52]. Wypierała ona udział kapel instrumentalnych w celebrach cerkiewnych.

Z perspektywy czasu wydaje się, że wprowadzenie organów i instrumentów muzycznych do cerkwi bazyliańskich w Galicji to epizod występujący w II połowie XVIII wieku i początku XIX wieku. Był to w głównej mierze wynik działalności możnych patronów Cerkwi i wpływu ludności łacińskiej, przyzwyczajonej do obecności w liturgii instrumentów muzycznych.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie

f. 146, op. 20a, sp. 122 – Inwentarzowy opis majątku monasteru bazyliańskiego w Buczaczu 1840.
f. 146, op. 20a, sp. 132 – Inwentarz majątku monasteru bazyliańskiego św. Onufrego i św. Jana we Lwowie 1820–1852.

[50] D. Ciołka, *Latynizacja Kościoła unickiego*…, s. 210.
[51] J. Lewycki, *Dzieje wprowadzenia*…, s. 122.
[52] S. Zabrowarny, *Dzieło biskupa*…, s. 172–175.

f. 146, op. 20a, sp. 138 – Inwentarz majątku monasteru bazyliańskiego w Żółkwi 1826–1899.
f. 201, op. 4a, sp. 1093 – Księga metrykalna gr. kat. parafii Hoszów 1844–1855.
f. 684, op. 1, sp. 1103 – Inwentarz majątku ruchomego i nieruchomego oraz biblioteki monasteru w Buczaczu 1769.
f. 684, op. 1, sp. 1236 – Inwentarz klasztoru SBW Hoszowskiego 1808.
f. 684, op. 1, sp. 1243 – Inwentarz majątku ruchomego i nieruchomego klasztoru bazyliańskiego w Hoszowie 1813–1816.
f. 684, op. 1, sp. 1245 – Inwentarz majątku ruchomego monasteru 1831.
f. 684, op. 1, sp. 1246 – Inwentarz majątku ruchomego i nieruchomego monasteru 1847.
f. 684, op. 1, sp. 1264 – Materiały zawierające umowy dzierżawne 1852–1877.
f. 684, op. 1, sp. 1273 – Rejestr dochodów i wydatków monasteru za 1790.
f. 684, op. 1, sp. 1276 – Dziennik rejestracji przybytków i wydatków monasteru w Hoszowie w 1828 r.
f. 684, op. 1, sp. 1371 – Inwentarz klasztoru dobromilskiego 1805.
f. 684, op. 1, sp. 1470 – Inwentarzowy opis monasteru w Drohobyczu 1803.
f. 684, op. 1, sp. 2029 – Historyczna wiadomość i inwentarzowy opis monasteru w Krechowie 1772.
f. 684, op. 1, sp. 2114 – Inwentarzowy opis ruchomego i nieruchomego majątku w Ławrowie 1816.
f. 684, op. 1, sp. 2184 – Historyczna wiadomość, opis nieruchomości i majątku ruchomego monasteru i cerkwi św. Jerzego we Lwowie 1766–1773.
f. 684, op. 1, sp. 2238 – Inwentarzowy opis cennych przedmiotów cerkwi monasterskiej św. Jerzego we Lwowie 1769–1772.
f. 684, op. 1, sp. 3067 – Księga bractwa św. Onufrego w Krystynopolu 1773.
f. 684, op. 1, sp. 3094 – Księga dochodów i wydatków monasteru w Krystynopolu 1818–1827.

Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka im. W Stefanyka. Dział Rękopisów

f. 3, od. zb. 109 – Księga klasztoru bazylianów w Dobromilu.
f. 3, od. zb. 436 – Cathalogus Alphabeticus Patrum et Fratrum… 1766.
f. 3, od. zb. 663/1 – Przywilej Mikołaja Potockiego dla monasteru w Buczaczu.
f. 5, op. 1, od. zb. 2086 – Annales Leopolienses Monasterii S. Basilii Magni tituli sancti Georgii M. 1763–1771.
f. 141, op. 1, od. zb. 507 – Bazylianie – dokumenty do różnych klasztorów, k. 105v.

Muzeum Narodowe im. Metropolity Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie, Oddział Starodruków i Rękopisów

РКЛ – 145.
РКЛ – 146.

Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Dział Rękopisów

akc. 62/89 – Acta Scholarum Buczacensium a primo Lapide Erectarum… 1754.

Źródła drukowane

Ogłoszenie I. Żebrowskiego, „Wiadomości Katolickie” 1886, R. IV, nr 2, s. 18.
Археографическій сборникъ документовъ относящихся къ исторіи северо-западной Руси издаваемый при управленіи Виленскаго Учебнаго Округа, т. XII, Вильна 1900.
Сіреджук П., *Інвентар Гошівського монастиря 1808 р.*, „Карпати. Людина Етнос Цивілізація” 2017–2018, nr 7–8, s. 48–67.

Opracowania

Babnis M., *Kultura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego*, Słupsk 2012.

Chotkowski W., *Redukcje monasterów bazyliańskich w Galicji*, Kraków 1922.

Ciołka D., *Latynizacja Kościoła unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, [Białystok] 2014.

Kuzminskyi I., *Account books of the Musical Chapel of Lviv Uniate Bishop Leon Szeptycki (1760–1779)*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2018, nr 3(38), s. 5–24.

Lewycki J., *Dzieje wprowadzenia śpiewu muzykalnego w Przemyślu* [w:] B. Kudryk, *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*, do druku przyg., wstępem i przypisami opatrz. J. Jasinowski, W. Pilipowicz, Przemyśl 2001, s. 120–125.

Lorens B., *Archimandria uniowska w XVIII wieku* [w:] *Матеріали Міжнародної наукової конференції до 150-ліття від дня народження блаженного священномученика Климентія (Шептицького) та до 100-ліття перенесення осідку монахів Студійського Уставу до Святоуспенської Унівської Лаври*, Львів 2019, s. 9–25.

Lorens B., *Bazylianie prowincji koronnej w latach 1743–1780*, Rzeszów 2014.

Lorens B., *Monaster bazyliański w Hoszowie w XVIII wieku*, „Карпати. Людина Етнос Цивілізація" 2016, nr 6, s. 17–26.

Lorens B., *Muzyka w działalności duszpasterskiej bazylianów w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, „Muzyka" 2019, t. 64, nr 2, s. 49–69.

Mazepa L., *Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII wiek)* [w:] *Musica Galiciana*, t. I: *Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowskiej do roku 1945)*, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 13–34.

Mściwujewski M., *Królewskie wolne miasto Drohobycz*, Lwów–Drohobycz 1929.

Nikołajew M., *Drukarnia klasztoru św. Trójcy w Wilnie w świetle nowych dokumentów archiwalnych* [w:] *Książka ponad podziałami*, red. A. Krawczyk, Lublin 2007, s. 175–182.

Piekarski M., *Fakty i mity o organach i muzyce organowej Lwowa i Galicji*, „Pro Musica Sacra" 2015, nr 13, s. 239–248.

Piekarski M., *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.

Piekarski M., *Wkład Lwowa w polską muzykę sakralną. Od „Missa Paschalis" Marcina Leopolity po „Stabat Mater" Karola Szymanowskiego* [w:] *Muzyka sakralna w drodze ku Niepodległej*, red. M. Karwaszewska, *Musica Sacra*, t. 14, Gdańsk 2018, s. 58–81.

Wołosiuk W., *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005.

Zabrowarny S., *Dzieło biskupa Jana Śnigurskiego* [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 3: *Studia z dziejów greckokatolickiej diecezji przemyskiej*, red. S. Stępień, Przemyśl 1996, s. 165–176.

Александрович В.С., Ричков П.А., *Собор святого Юра у Львові*, Київ 2008.

Каліберда С., *Органи Львова і Галичини: історія та сучасність*, Львів 2014.

Мицько І., *Святоуспенська Лавра в Уневі (кинец XIII ст. – кинец XX ст.)*, Львів 1998.

Патрило І., *Нарис історії галицької провінції ЧСВВ* [w:] *Нарис історії Василіянського Чину святого Йосафата* (Analecta OSBM, series II, sectio I, vol. XLVIII), Рим 1992.

Площинский Б., *Монастырь Чина св. Василія Великого на Ясной Горъ въ Гошевъ съ чудотворною иконою пресв. Богородицы сливущею чудвсами*, Львовъ 1878.

Савінова Л., *З історії церкви та монастиря святого Онуфрія у Львові (За матеріалами видань XX ст.)* [w:] *Монастир святого Онуфрія у Львові*, Львів 2007, s. 40–56.

Стецик Ю., *Насельники Гошівського монастиря (1773–1779 рр): просопографічне дослідження*, „Карпати. Людина Етнос Цивілізація" 2017–2018, nr 7–8, s. 125–139.

INSTRUMENTAL MUSIC IN BASILIAN CHURCHES IN GALICIA (UNTIL 1882)

Abstract

The article considers the use of instrumental music in Basilian churches in Galicia. The presence of organs and musical instruments was recorded in two monastic temples in Galicia – in Hoszów and Buczacz. They were introduced in the second half of the 18th century. It seems that the reason for their use in Hoszów was the development of the Marian cult, attracting people of both Catholic rites. In turn, the presence of organs and musical instruments in the church in Buczacz was influenced by the will of Mikołaj Bazyli Potocki, expressed when he founded a school for young people at the local monastery. Moreover, in the archimandry in Uniów until 1790 there was a band supported by the Basilians, while in Krystynopol instrumental music was used during processions. The trend of the Church's interest in instrumental music seems to have ended in the early 1830s, when the tradition of Orthodox church singing was renewed in the Przemyśl eparchy by the Greek Catholic bishop Jan Śnigurski.

Keywords: Basilian monks, music, organ, music instruments, Galicia

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.4

Barbara Maresz

Biblioteka Śląska w Katowicach, Polska

LWOWSKIE EGZEMPLARZE OPER I OPERETEK – CENNE ŹRÓDŁO DO HISTORII TEATRU

Artykuł omawia wybrane egzemplarze oper i operetek (libretta) z unikatowej kolekcji Biblioteki Teatru Lwowskiego, przechowywanej w Bibliotece Śląskiej w Katowicach. Przedstawiono historię tego szczęśliwie zachowanego zbioru. Opisano kilka najstarszych manuskryptów z czasów dyrekcji Jana Nepomucena Kamińskiego oraz egzemplarze reżyserskie i inspicjenckie z II połowy XIX wieku. Najwięcej miejsca poświęcono egzemplarzom z adnotacjami aktora, śpiewaka i reżysera Tadeusza Skalskiego, które są dziś bezcennym źródłem do poznania XIX-wiecznej techniki teatralnej. Omówiono także nieliczne zapisy nutowe, które zachowały się w lwowskim zbiorze.

Słowa kluczowe: Biblioteka Teatru Lwowskiego, Biblioteka Śląska, egzemplarz teatralny, libretto, opera, operetka, Tadeusz Skalski, teatr lwowski

27 sierpnia 1945 roku ze Lwowa do Katowic wyruszył zespół polskiego teatru dramatycznego z ówczesnym dyrektorem Bronisławem Dąbrowskim, a miesiąc później, 30 września, tę samą drogę przemierzali artyści polskiej opery. Ze Lwowa na Śląsk przyjechały całe rodziny teatralne, aktorzy, śpiewacy, chórzyści, muzycy, suflerzy, bileterzy, charakteryzatorzy oraz pracownicy techniczni. W wagonach wieziono, oprócz rzeczy osobistych, kostiumy i peruki teatralne, dekoracje i cenniejsze rekwizyty, instrumenty muzyczne (nawet fortepiany), a także bogatą i unikatową bibliotekę.

Zezwolenie władz na zabranie do Katowic biblioteki teatralnej było bezprecedensowe. Ze Lwowa można było wywozić tylko księgozbiory prywatne, nie godzono się na przenoszenie mienia kulturalnego uznawanego za państwowe[1]. Jak udało się w takim razie uzyskać zgodę? Niewątpliwie była to zasługa dyrektora Dąbrowskiego, który umiejętnie pertraktował z miejscowymi władzami: w lipcu podróżował do Kijowa, by uzyskać poparcie Wandy Wasilewskiej i jej męża, pisarza Aleksandra Kornijczuka[2], a także wystosował list do władz radzieckich z podzięko-

[1] Pisze o tym szczegółowo: M. Matwijów, *Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945–1948*, Wrocław 1996.

[2] W. Wasilewska (założycielka Związku Patriotów Polskich) była przychylnie nastawiona do B. Dąbrowskiego, podobnie jak A. Kornijczuk, którego sztukę *Misja Mr Perkinsa do kraju bolszewików* Dąbrowski wystawił z polskim zespołem we Lwowie w sezonie 1944/1945.

waniem za dotychczasową opiekę[3] i prośbą o zgodę na zabranie majątku teatralnego potrzebnego do uruchomienia teatru w Polsce Ludowej. Ten list (jak wspominał po latach) przyczynił się do pomyślnej decyzji – nie tylko otrzymania całego majątku teatralnego, ale też zapewnienia odpowiednich warunków transportu[4].

Od momentu pojawienia się na Śląsku kolekcja wzbudzała duże zainteresowanie. Już 31 sierpnia „Dziennik Zachodni", a 5 września 1945 roku „Trybuna Robotnicza" (witając zespół lwowski) pisały o przywiezionym majątku teatralnym, „ofiarowanym przez prezydenta Republiki Ukraińskiej Chruszczowa". Zauważano, że wśród przywiezionych ruchomości „największym skarbem jest biblioteka teatralna składająca się z sześciu tysięcy tomów"[5]. Natomiast w styczniu i marcu 1946 roku w tygodniku „Odrodzenie" opublikowano kilka artykułów o znamiennych tytułach: *Największa teatralna biblioteka polska* (Jerzy Koller), *W sprawie polskich zbiorów teatralnych* (Wiktor Hahn) oraz *Losy lwowskiej biblioteki teatralnej* (Jerzy Kreczmar)[6]. Wszyscy zgodnie zauważali, że do Katowic trafił ogromny zbiór egzemplarzy teatralnych, który w chwili wybuchu II wojny światowej był największą w Polsce (po bibliotece teatrów warszawskich) kolekcją tekstów dramatycznych, librett operowych i operetkowych. Jak pisał Koller, ostatni kierownik literacki Państwowego Polskiego Teatru Dramatycznego we Lwowie[7], do Katowic przywieziono „za zezwoleniem władz rosyjskich bibliotekę obejmującą – po uprzednim wyłączeniu z niej oper i innych muzykaliów – około 6000 tomów". Jak wynika z tej relacji, we Lwowie pozostały wszystkie partytury i zapewne wykorzystywane były przez teatr ukraiński. Do dzisiaj nie trafiono na ich ślad ani w Polsce, ani we Lwowie. Jedyna zachowana w katowickiej kolekcji partytura z lwowskimi teatralnymi pieczęciami własnościowymi to *Irydion* Ludomira Różyckiego. Jest to ilustracja muzyczna do poematu Zygmunta Krasińskiego wystawionego we Lwowie 26 lutego 1912 roku w setną rocznicę urodzin poety[8]. Podczas ówczesnej premiery dyrygował sam kompozytor. Partyturę do Katowic przywiózł być może Różycki, a później przekazana została do Biblioteki Śląskiej z Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach[9]. Z kolei w spuściźnie Henryka Jareckiego, przechowywanej

[3] Zob. A. Linert, *Teatr śląsko-lwowski* [w:] *Niezwykła więź Kresów wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, A. Ratuszna, E. Żurawska, Katowice 2012.

[4] Zob. B. Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, t. 1, Kraków 1978, s. 208.

[5] I.N., *Teatr dla szerokich mas*, „Trybuna Robotnicza" 1945, nr 192, s. 3.

[6] J. Koller, *Największa teatralna biblioteka polska*, „Odrodzenie" 1946 nr 3, s. 5; W. Hahn, *W sprawie polskich zbiorów teatralnych*, „Odrodzenie" 1946, nr 11, s. 9; J. Kreczmar, *Losy lwowskiej biblioteki teatralnej*, „Odrodzenie" 1946, nr 15, s. 9.

[7] Taką nazwę nosił wtedy polski zespół teatralny, który działał we Lwowie w sezonie 1944/1945 za zgodą władz sowieckich pod kierownictwem B. Dąbrowskiego.

[8] Informacje o premierze zob. S. Hałabuda, *Teatr Miejski we Lwowie za dyrekcji Ludwika Hellera w latach 1906–1918*, Kraków 2018 [niedrukowany repertuar].

[9] Obecnie skatalogowana jest pod sygn. R 586 III.

w Bibliotece Narodowej, znajdują się partytury jego opery *Barbara Radziwiłłówna* (z lwowskiej premiery 18 marca 1893 roku[10]), także z pieczęciami własnościowymi teatru lwowskiego oraz podpisem dyrektora Teatru Skarbkowskiego, Mieczysława Schmitta, i adnotacjami suflera opery i operetki, Franciszka Żymirskiego[11]. Być może również w innych zbiorach i spuściznach kompozytorskich zachowały się jeszcze inne partytury, które były wykorzystywane przez teatr lwowski[12].

W artykułach poświęconych lwowskiej bibliotece teatralnej domagano się naukowego opracowania unikatowej kolekcji, postulowano przekazanie zbioru z Teatru Śląskiego do którejś z bibliotek, co ułatwiłoby korzystanie z nich i umożliwiło przygotowanie szczegółowego katalogu. Nastąpiło to w lutym 1978 roku, a Biblioteka Śląska, „doceniając wartość przejętego księgozbioru dla kultury polskiej zobowiązała się do jego szczególnie starannego przechowywania i udostępniania go pracownikom nauki"[13]. Od tego momentu zbiór zaczął swoje „nowe życie". Najpierw sporządzono skrócone katalogi kartkowe (autorski i tytułowy), aby umożliwić czytelnikom korzystanie z kolekcji, potem rozpoczęto naukowe opracowanie zasobu. Dzisiaj Biblioteka Teatru Lwowskiego posiada już trzy drukowane inwentarze[14], opisy wszystkich egzemplarzy widoczne są w katalogu Integro Biblioteki Śląskiej, a spora część zasobu jest zdigitalizowana i dostępna w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej w osobnej kolekcji[15].

W tej szczęśliwie ocalonej bibliotece teatralnej znajduje się bardzo duży zbiór egzemplarzy wykorzystywanych przez scenę muzyczną teatru lwowskiego, przede wszystkim polską, a sporadycznie także niemiecką[16]. Są to libretta oper,

[10] Informacje o premierze zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1886–1894*, Kraków 1993, s. 266–267.

[11] Egzemplarz Biblioteki Narodowej o sygn. Mus. 3282 zawiera znaki własnościowe Teatru Skarbkowskiego.

[12] Wiadomo, że orkiestrowa partytura opery J. Elsnera *Król Łokietek czyli Wiśliczanki* (z lwowskiej biblioteki teatralnej) znajdują się w Narodowej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka. Zob. opis źródeł w wydaniu krytycznym: J. Elsner, *Król Łokietek czyli Wiśliczanki opera w dwóch aktach*, wydał G. Zieziula (Monumenta Musicae in Polonia. Seria E. Opera Selecta), Warszawa 2019. Pisze o tym też: O. Osadcia, *Spuścizna kompozytorska Józefa Elsnera i Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 225–231.

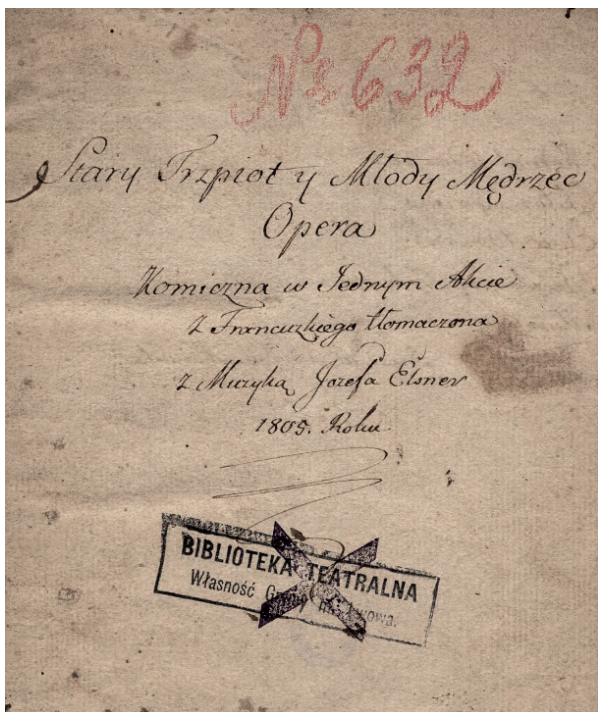
[13] *Protokół zdawczo-odbiorczy księgozbioru Biblioteki byłego Lwowskiego Teatru Miejskiego sporządzony w dniu 20 lutego 1978 r.*, Dział Zbiorów Specjalnych. Biblioteka Śląska w Katowicach [dokument wewnętrzny].

[14] Zob. B. Maresz, *Biblioteka Teatru Lwowskiego. Inwentarz kolekcji egzemplarzy teatralnych (rękopisów, maszynopisów i druków) ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach*, cz. 1: *sygnatury BTLw 1 – BTLw 1500* (Katowice 2004); cz. 2: *sygnatury BTLw 1501 – BTLw 3200* (Katowice 2010); B. Maresz, A. Musialik, L. Solarz, *Biblioteka Teatru Lwowskiego. Inwentarz kolekcji egzemplarzy teatralnych (rękopisów, maszynopisów i druków) ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach*, cz. 3: *sygnatury BTLw 3201 – BTLw 5987*, Katowice 2019.

[15] Zob. *Biblioteka Teatru Lwowskiego*, https://www.sbc.org.pl/dlibra/collectiondescription/218 (1.07.2025).

[16] Niemiecki teatr działał we Lwowie do 1872 r. W lwowskim zbiorze zachowało się kilka egzemplarzy tej sceny z wpisami suflerskimi, np. „scenarium" opery Mozarta *Wesele Figara* (uży-

operetek, komediooper, wodewili i utworów muzyczno-dramatycznych, głównie z przełomu XIX i XX wieku, kiedy w stolicy Galicji prężnie działał polski teatr operowy i operetkowy[17], choć w kolekcji można odnaleźć również wcześniejsze libretta, nawet te z I połowy XIX wieku[18]. W tym czasie w teatrze polskim, kierowanym przez Jana Nepomucena Kamińskiego, wystawiano m.in. opery Józefa Elsnera, Karola Kurpińskiego i Karola Lipińskiego. Zachował się np. egzemplarz opery komicznej w jednym akcie *Stary trzpiot i młody mędrzec*, datowany na 1805 rok. Zamieszczona na końcu adnotacja austriackiej cenzury i załączone cztery role z wpisaną obsadą dokumentują przedstawienie opery Elsnera we Lwowie w 1815 roku[19]. W libretcie odpowiednimi symbolami i numerami oznaczono fragmenty muzyczne, wypisano arie, „duetta" i „recitativa".



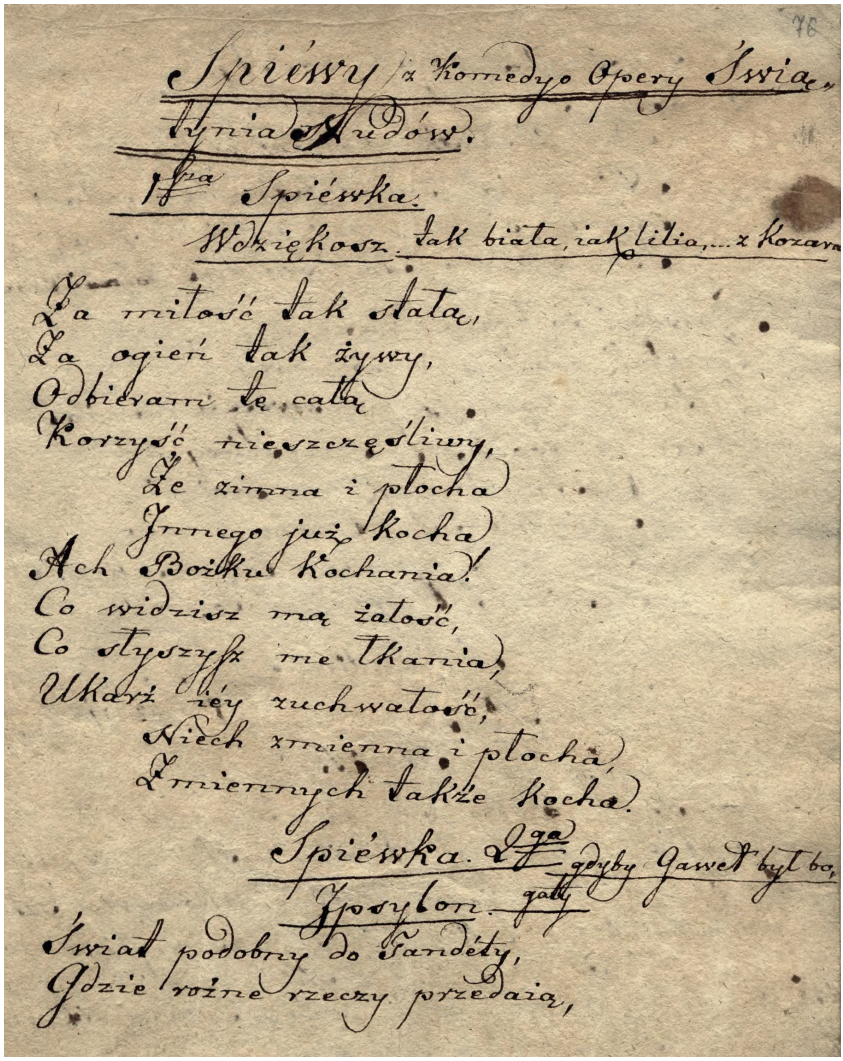
Ilustracja 1. Karta tytułowa egzemplarza opery komicznej *Stary trzpiot i młody mędrzec*, sygn. BTLw 897

wane w 1832 r.) z wykazem arii i duetów (sygn. BTLw 849), libretto tej opery (sygn. BTLw 2733) z licznymi wpisami suflerów niemieckich z lat 1866–1870, a także libretto opery Donizettiego *Don Pasquale* (sygn. BTLw 2431) z wpisem lwowskiej cenzury z 1855 r.

[17] Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

[18] Opisy niektórych egzemplarzy teatralnych z lwowskiej kolekcji zob. D. Jarząbek-Wasyl, B. Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019.

[19] Egzemplarz o sygn. BTLw 897 z załączonymi czterema rolami, w których wpisano nazwiska lwowskich aktorów: A. Bensy i A. Kamińskiej.

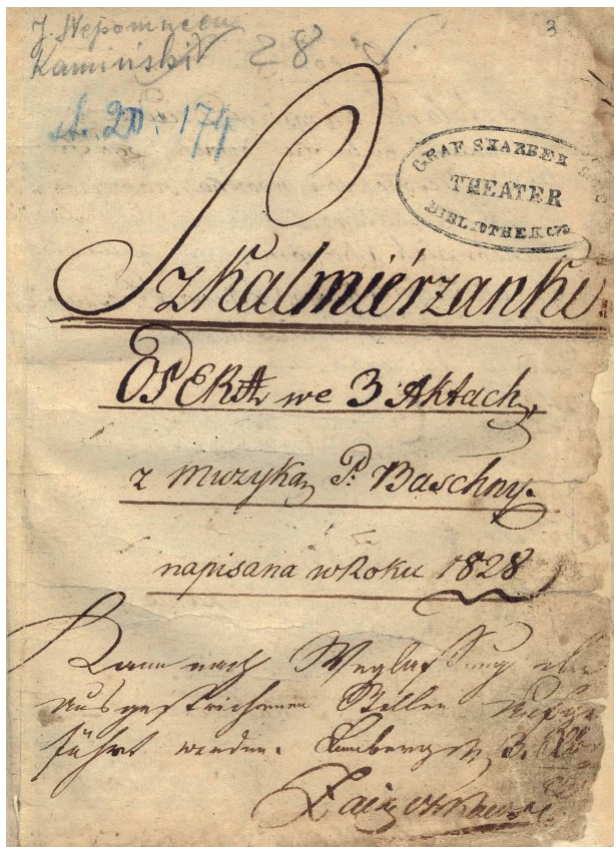


Ilustracja 2. Śpiewy z komedioopery *Świątynia nudów*, sygn. BTLw 715

Bardzo ciekawym egzemplarzem z czasów Kamińskiego jest też tekst czarodziejskiej komedioopery *Świątynia nudów*, oryginalnie napisanej przez Alojzego Żółkowskiego (ojca) do muzyki różnych autorów i wystawionej we Lwowie w grudniu 1818 roku[20]. Do zachowanego egzemplarza z lwowskiej premiery dołączono 22 role oraz teksty 11 partii śpiewanych (zwykle solowych, ale też jeden „dwuśpiew" i „terzetto") zebranych pod wspólnym nagłówkiem: „Śpiewy z kome-

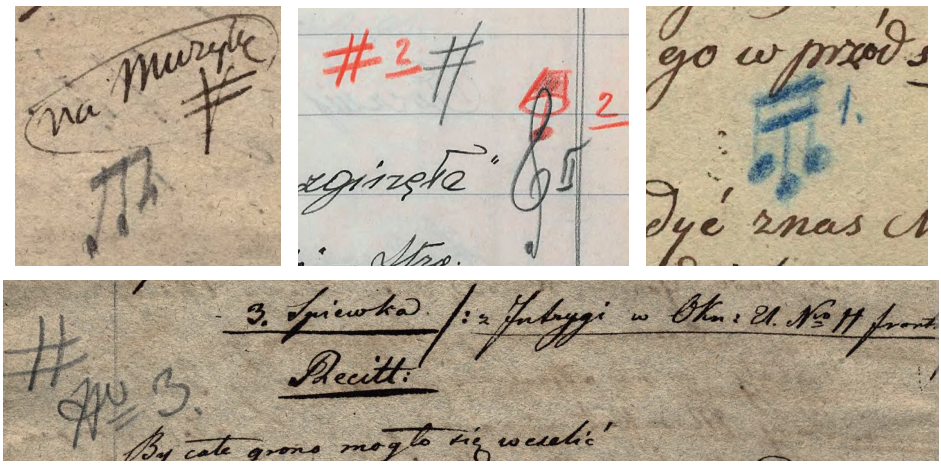
[20] Egzemplarz o sygn. BTLw 715 z załączonymi tekstami partii śpiewanych, rolami, adnotacją cenzury i wpisaną obsadą (m.in. J.N. Kamiński, A. Bensa, J. Bensowa, J.N. Nowakowski).

dioopery *Świątynia Nudów*". Wszystkie śpiewki znalazły się także w odpowiednim miejscu tekstu, gdzie oznaczono je specjalnym znakiem (informującym o fragmencie muzycznym) i numerem śpiewki. Ponadto przy każdej umieszczono informację, na jaką melodię ma być śpiewana. Przykładowo przy jednej z piosenek zapisano: „Gdyby Gaweł był bogaty". Chodziło tu o melodię śpiewu z opery Kurpińskiego *Pałac Lucypera* (z librettem Żółkowskiego) w tonacji A-dur 2/4. Ta „zgrabna i miła piosnka, dla swej prostej i dźwięcznej melodii lubianą była od publiczności i powszechnie śpiewaną"[21]. Inną piosenkę (w II akcie) śpiewano również na melodię Kurpińskiego, tym razem z opery *Oblężenie Gdańska*. Wszystkie śpiewy zostały przepisane z ocenzurowanego egzemplarza. Adnotacja cenzorska z 1818 roku oraz liczne kreślenia wskazują, że nie tylko fragmenty tekstu mówionego zostały zakwestionowane przez austriacką cenzurę, ale też niektóre zwrotki piosenek.



Ilustracja 3. Karta tytułowa opery *Skalmierzanki*, sygn. BTLw 678

[21] M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej z końca epoki panowania Stanisława Augusta aż do dni naszych*, „Biblioteka Warszawska" 1858, t. 2, s. 286.



Ilustracja 4. Oznaczenia elementów muzycznych w egzemplarzach teatralnych

Kolejny ciekawy egzemplarz ze świetnego okresu lwowskiej antrepryzy Kamińskiego to rękopis jego „opery narodowej" *Skalmierzanki* z muzyką Josepha Baschnego (Józefa Basznego), skrzypka teatralnej orkiestry. W unikatowym manuskrypcie[22] używano dwóch rodzajów znaków graficznych oznaczających fragmenty muzyczne, a także sformułowań: „muzyka" oraz „na muzykę". Kolejno, w każdym akcie, ponumerowano wszystkie „wkładki" muzyczne, przy śpiewach zapisywano: „chór", „duetto", „dwuśpiew", na początku oznaczono uwerturę, a na końcu wpisano: „Polonez z żółtej kartki". Wykorzystywano również kompozycje innych autorów, np. „dwuśpiew z opery *Familia Szwajcarska*"[23]. Warto dodać, że *Skalmierzanki, czyli Koniki zwierzynieckie* były jedną z popularniejszych polskich komediooper. Od lwowskiej prapremiery 5 grudnia 1828 roku grano ją regularnie i wznawiano wielokrotnie[24], nawet w XX wieku. Drugi niezwykle popularny utwór ze słowami Kamińskiego i muzyką Kurpińskiego to kolejna „opera narodowa" – *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*, nawiązująca do słynnego dzieła Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*. Niestety, w katowickim zbiorze nie zachowały się egzemplarze z czasów antrepryzy Kamińskiego, ale bardzo ciekawe jest drukowane wydanie z 1881 roku, które było wykorzystywane wielokrotnie i zawiera mnóstwo wpisów z pierwszych lat XX wieku, m.in. odręczną adnotację reżysera i słynnego aktora, Ludwika Solskiego. W 1905 roku czerwoną kredką wpisał on uwagę:

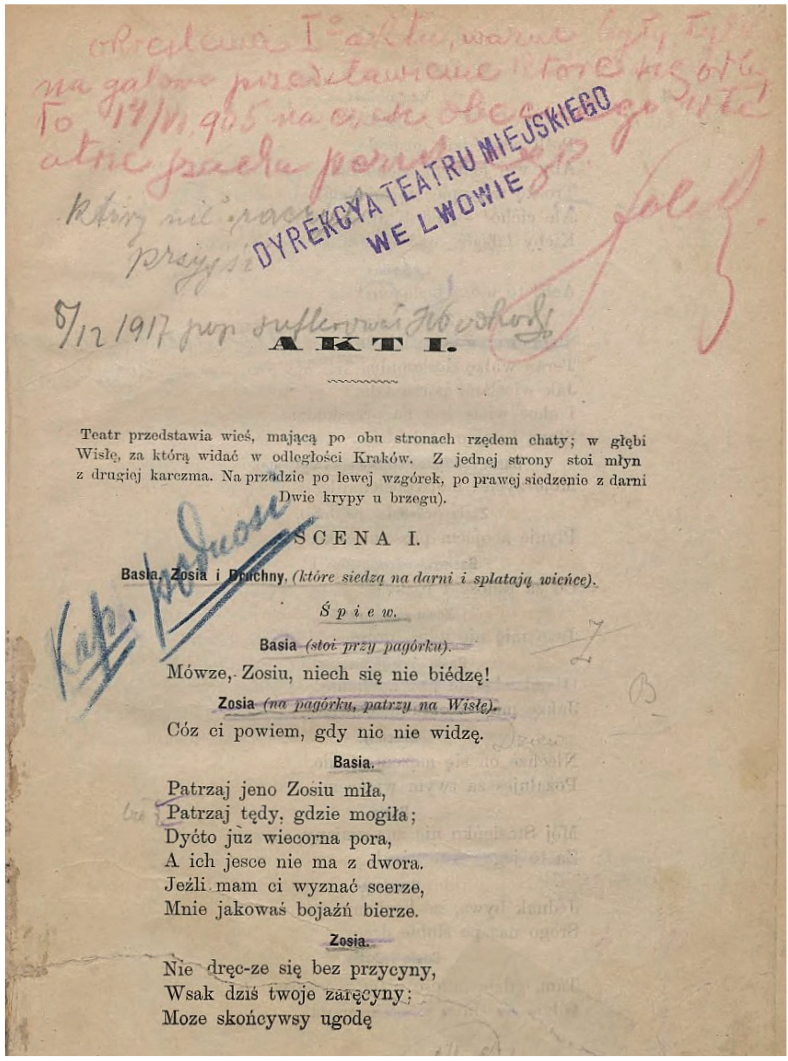
[22] Egzemplarz o sygn. BTLw 678, zapewne częściowy autograf J.N. Kamińskiego.

[23] Tak opisano fragment muzyczny, który rozpoczynał scenę 10 aktu II. Mowa tu o popularnej wówczas operze austriackiego kompozytora Józefa Weigla *Die Schweizerfamilie*.

[24] Informacje o przedstawieniach *Skalmierzanek* w teatrze lwowskim zob. baza: *Teatry we Lwowie 1789–1945*, http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_l/php/dl_form.php?title=szkalmierzanki&dzial=2&ID2=2&sort=ID%20DESC&s=1 (1.07.2025).

Określenia Igo aktu ważne były tylko na galowe przedstawienie, które się odbyło 14/VI 1905 na cześć obecnego w teatrze szacha perskiego[25].

Do tej uwagi reżysera sufler dopisał swój komentarz: „który nie raczył przyjść". I rzeczywiście szach perski, choć gościł we Lwowie, teatru polskiego nie odwiedził[26].



Ilustracja 5. Wpis Ludwika Solskiego w egzemplarzu opery *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*, sygn. BTLw 4184

[25] Egzemplarz o sygn. BTLw 4184.

[26] Zob. *Szach perski we Lwowie*, „Kurier Lwowski" 1905, nr 163, s. 6.

Najciekawsze z punktu widzenia historyka teatru są egzemplarze przedstawień muzycznych, które co prawda nie cieszyły się wielkim uznaniem XIX-wiecznych krytyków, za to były bardzo popularne wśród publiczności i przynosiły teatrowi lwowskiemu znaczne dochody. Mowa oczywiście o wodewilach i operetkach. Wśród wielu librett zachowanych w lwowskim zbiorze szczególnie interesujące są egzemplarze reżysera lwowskiej operetki, Tadeusza Skalskiego. Ten znakomity komik Teatru Skarbkowskiego i ulubieniec lwowskiej publiczności przez ponad 10 lat (1882–1893) zajmował się przygotowywaniem przedstawień operetkowych, a czasami też operowych[27]. W nekrologu opublikowanym w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym" tak pisano o jego pracy:

> Skalski znał teatr, umiał operować sprężynami efektów komicznych, a lubo brak głębszego wykształcenia stawał na przeszkodzie w prowadzonej przez czas pewien pracy reżyserskiej, to jednak rutyna czyniła go dobrym kierownikiem operetki. I nie tylko w operetce składał dowody swojej działalności użytecznej. Gdy w czasie niefortunnej pamięci wystawy teatralnej w Wiedniu przybyła nad Dunaj opera lwowska, Skalski był jej pracowitym reżyserem. Na obcym gruncie umiał utrzymać w karności chóry, statystów i – balet; wszędzie Skalskiego było pełno; w szeregach mazura, lub śród chórowego zgiełku[28].

Rzeczywiście Skalski doskonale znał machinę teatru i świetnie sprawdzał się w roli reżysera przedstawień operetkowych charakteryzujących się ogromną obsadą (śpiewacy, chóry, statyści, balet), wielkimi scenami zbiorowymi (marsze, bale, parady), widowiskowością i niezwykłymi efektami scenicznymi oraz rozbudowaną scenografią. Dzięki jego egzemplarzom reżyserskim, pełnym notatek, uwag, szkiców i specjalnych znaków, można niemal zajrzeć za kulisy XIX-wiecznego teatru oraz poznać praktykę ówczesnej lwowskiej sceny muzycznej. Warto przyjrzeć się takim manuskryptom, które są dziś bezcennym dokumentem ulotnej sztuki teatru.

27 września 1890 roku na scenie Teatru Skarbkowskiego po raz pierwszy pojawiła się komiczna operetka Karla Millöckera *Wiceadmirał*[29]. To kolejne (po *Gasparone* i *Palestrancie*[30]) dzieło klasyka operetki wiedeńskiej wzbudziło spore zainteresowanie lwowskiej publiczności, a i sprawozdawcy docenili „lekką, dowcipną i melodyjną" kompozycję Millöckera. Przede wszystkim jednak chwalono „staranne wystudiowanie", „wyborne chóry" prowadzone przez Henryka Jareckiego, dekoracje Jana Dülla oraz reżyserię Skalskiego, który „przepysznie" grał rolę fałszywego admirała[31].

---

[27] O pracy T. Skalskiego w teatrze lwowskim zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 648.

[28] Mef. [A. Rajchman], *Tadeusz Skalski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1895, nr 15, s. 174.

[29] Informacje o premierze i kolejnych przedstawieniach zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru*…, s. 159, 220, 296.

[30] Obie operetki wystawiono we Lwowie w 1886 r.

[31] Recenzje z premiery: (n) [S. Niewiadomski], „Gazeta Lwowska" 1890, nr 228, s. 3–4; „Goniec i Iskra" 1890, nr 2, s. 5; R.P. [R. Poliński], „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1890, nr 225, s. 3; (ms.) [S. Meliński], „Kurier Lwowski" 1890, dodatek do nr 271, s. 2–3.

Bardzo ciekawym dokumentem pracy[32] nad tą premierą jest egzemplarz reżyserski zawierający libretto (w tłumaczeniu lwowskiego aktora i śpiewaka Adolfa Kitschmana) oraz mnóstwo uwag naniesionych ręką Skalskiego, który na końcu egzemplarza z ulgą zanotował: „Skończyłem! Boże! Dzięki Ci! 22/9 1890. 5ta w nocy"[33]. Pięć dni przed premierą reżyser lwowskiej operetki zakończył pracę nad swoim egzemplarzem i jednocześnie nad inscenizacją *Wiceadmirała*. Do reżyserskiego manuskryptu wpisał liczne uwagi dotyczące ruchu scenicznego, odgłosów, rekwizytów, narysował szereg szkiców i naniósł w odpowiednich miejscach specjalne znaki. Większość uwag umieszczał na pustych stronach (oprawionych razem z egzemplarzem). Pisał czarnym atramentem oraz numerował uwagi czerwoną lub niebieską kredką. Potem te numery nanosił w odpowiednie miejsca tekstu. Sporo czasu musiał poświęcić scenom zbiorowym. Na afiszu zapowiadającym lwowską premierę *Wiceadmirała* wymieniono prawie 30 postaci, do tego dochodzili jeszcze statyści: „francuscy, angielscy i hiszpańscy oficerowie, żołnierze, majtkowie, chłopcy okrętowi, goście i damy". Kilkakrotnie Skalski dokładnie rozrysował sceny zbiorowe (ustawienie postaci i nawet ruch), a do tekstu libretta dodawał opisy gestów i ruchu scenicznego.

Najbardziej widowiskowy był prolog rozgrywający się na pokładzie hiszpańskiego okrętu „Guadelupe". Po odsłonięciu kurtyny publiczność Teatru Skarbkowskiego mogła zobaczyć „chór majtków i chłopców okrętowych" na statku, którego „przód i tył kończył się za kulisami", prospekt „tworzył horyzont morski", a „sufity i kulisy tworzyły żagle, maszty i sznury". Uwaga, oznaczona przez Skalskiego numerem 1, szczegółowo opisywała sytuację, która rozpoczynała prolog, oraz wymieniała uczestników (chór męski i chór damski):

> Na sznurowych drabinach okrętu rozdzieleni – 6 chłopców okrętowych – 6 żołnierzy – 1 kapral – 1 Tambor hiszpańskiej marynarki, bez karabinów, które stoją po prawej i lewej (oparte na barierce) spadu mostowego w ścianie. Inni panowie z chóru jako majtkowie – częścią w koszulach, w bluzach z miotłami, szczotkami, ścierkami itd. Zajęci czyszczeniem pokładu, odzieży i butów. Na podwyżce pokładu 2 chłopców (damy) czyszczą lunetę. Resztę chłopców okrętowych (damy) za kulisami z prawej i lewej.
>
> Chór majtków. Podczas chóru majtkowie czyszczący (mężczyźni) zajmują cały przód sceny – przy końcu oddalają się do swego zatrudnienia na oznaczone miejsca[34].

Dalej Skalski wypisał nazwiska wszystkich śpiewaczek z chóru damskiego, wcielających się w chłopców okrętowych, oraz śpiewaków chóru męskiego.

W ten sposób Skalski opracował całe libretto operetki Millöckera. Każda część rozpoczynała się dokładnym wykazem rekwizytów, a potem następowały szczegółowe opisy kolejnych sytuacji scenicznych. W prologu było 18 takich opisów,

[32] Historycy teatru dzielą źródła na „dokumenty pracy" oraz „dokumenty dzieła".

[33] Egzemplarz reżyserski o sygn. BTLw 3152.

[34] BTLw 3152, k. 6.

w akcie I – 49, w akcie II – 53 i w akcie III – 30. Istotnym elementem dźwiękowym przedstawienia, oczywiście oprócz muzyki Millöckera, były liczne odgłosy zza sceny i różne dźwięki wydobywane zwłaszcza z bębnów. Nic więc dziwnego, że w spisie rekwizytów do samego tylko prologu Skalski zanotował: „za sceną z lewej w głębi bęben do sygnału"; „Miller z chóru bęben z rzemieniem"; „bęben wielki za sceną z prawej". W kolejnych aktach potrzebne były: „1 mandolina dla Kiczmana", „4 kastaniety dla dam do tańca z chóru", „10 tamburyn dla męskiego chóru", „1 trąbka żołnierska dla angielskiego żołnierza". Wiele poleceń reżysera dotyczyło właśnie dźwięków, np. „świszcze na cynowej piszczałce krótko 3 razy", „z lewej sygnał na bębnie", „Tambor krótki bije werbel", „trąbka (sygnał z lewej w głębi)", „odgłos rogu za sceną", „wystrzały armatnie za sceną 3 razy", „dzwony za sceną", „trębacz z Harmonii (lub orkiestry) sygnał krótki cichy", „strzały armatnie aż do końca chóru", „śpiew za sceną".

Podobnie (dwa lata później) Skalski opracował egzemplarz teatralny libretta operetki Charles'a Lecocqa *Dzień i Noc*[35]. Dziesięć lat po paryskiej premierze dzieło francuskiego kompozytora po raz pierwszy wystawiono we Lwowie (19 maja 1892[36]). Recenzenci zgodnie krytykowali treść utworu, ale jak pisali:

> Muzyczka „Dnia i Nocy" stoi znacznie wyżej od treści. Nie ma tam wprawdzie nic wybitnego, nic coby wychodziło poza utarty szablon operetek francuskich, ale też brak tam wszelkiej trywialności od jakich piętrzą się operetki niemieckie. Muzyczka jest lekka, swobodna, filigranowa, taka, jaką tylko w tym genre Francuzi napisać umieją[37].

Chwalono reżyserię, „staranne wykonanie" oraz „chóry w scenach zbiorowych"[38], a więc doceniono pracę Skalskiego, którą można prześledzić w zachowanym egzemplarzu. Każdy akt otwierają notatki o rekwizytach i elementach dekoracji, a tekst libretta przeplata się ze stronami zawierającymi wyłącznie dyspozycje techniczne i reżyserskie. Wszystkie uwagi są odpowiednio ponumerowane, a numery naniesiono do tekstu głównego, gdzie umieszczono też odpowiednie znaki, np. gwiazdkę sygnalizującą wejście postaci. W egzemplarzu wymienieni są z nazwiska chórzyści i chórzystki. Reżyser przyporządkował ich do określonych grup: kadetów, paziów, dworzan, dam, służby męskiej i damskiej, razem kilkadziesiąt osób. Dlatego tak ważne było opracowanie ruchu scenicznego wszystkich solistów, chórzystów i statystów. Skalski schematycznie kółkami i krzyżykami określał pozycje obecnych na scenie, strzałkami zaznaczał ruch oraz opisywał wejścia i wyjścia, np.: „Miguel z głębi spoza łuku z lewej"; „Manola (Radwan[39]) z okna pierwsza kulisa prawa"; „wszyscy odchodzą za łuk i na lewo i na prawo";

[35] Egzemplarz reżyserski o sygn. BTLw 1681.

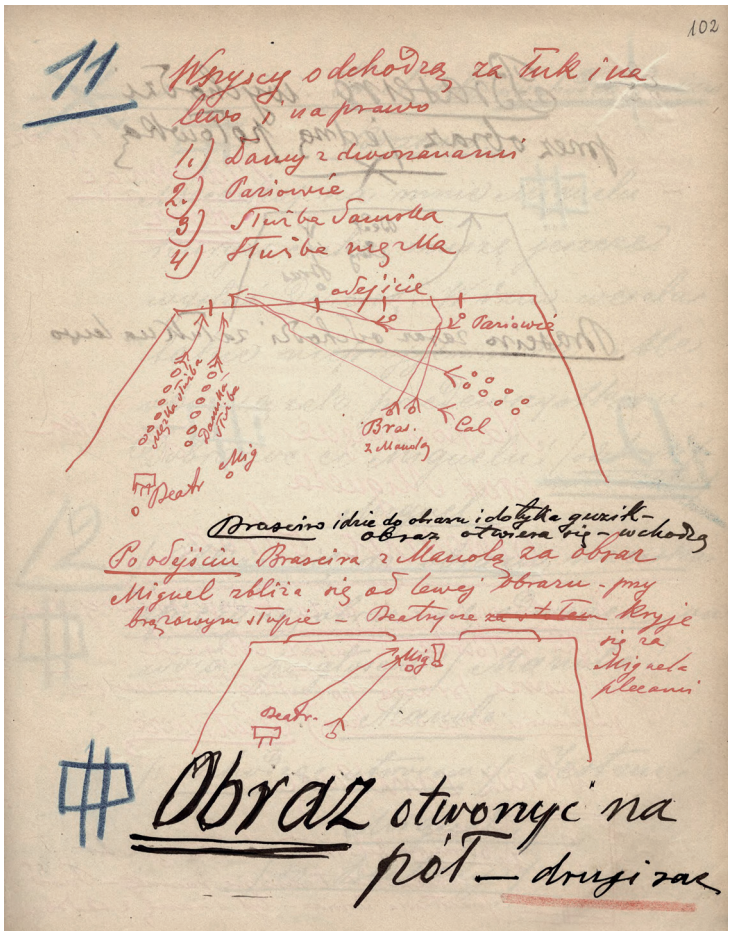
[36] Informacje o premierze i kolejnych przedstawieniach zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru*…, s. 231, 248.

[37] (ms) [S. Meliński], *Operetka Lecocq'a*, „Kurier Lwowski" 1892, nr 141, s. 5.

[38] „Goniec i Iskra" 1892, nr 16, s. 6.

[39] A. Radwan, która grała jedną z głównych ról – Manolę.

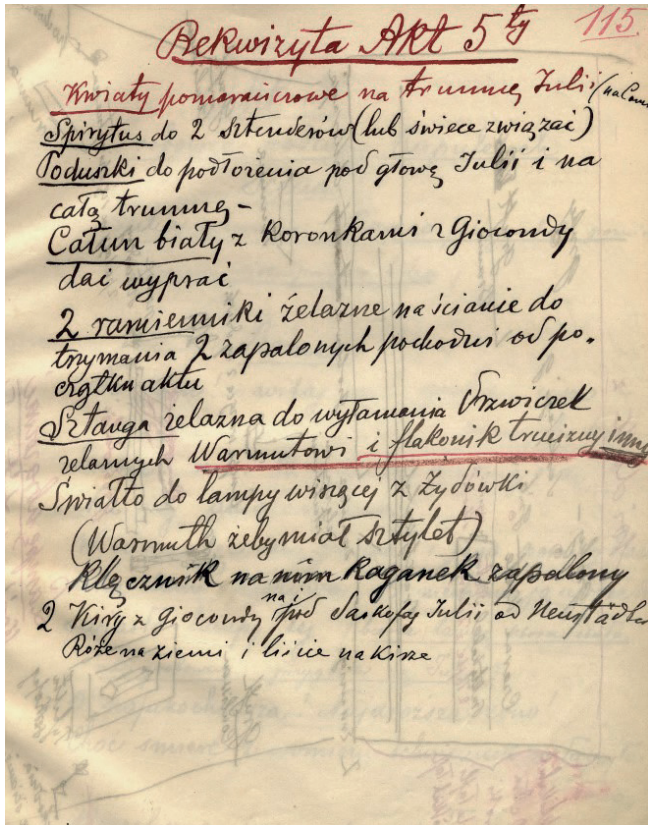
„chór wychodzi na prawo schodami poza domem”; „Cristoval Gasiń[ski] środkiem przez bramę. Sanszeta Kaspr[owiczowa] ze schodów z prawej”[40].



Ilustracja 6. Szkice, wpisy i oznaczenia ruchu scenicznego w egzemplarzu operetki *Dzień i Noc*, sygn. BTLw 1681

W egzemplarzu Skalski wpisał także uwagi dotyczące scenografii, a nawet zamówienia, jakie złożył u dekoratora Dülla. Na przykład zanotował, że do aktu II potrzebna jest „willa ładna jak we Fauście operze w 3cim akcie – ale bogata – okno z firanką – i drzwi jak we Fauście”. Wykorzystywanie operowych dekoracji w operetkach było dość częstym zwyczajem, i mimo że na afiszach zapowiadano „nową wystawę”, to wiele jej elementów pochodziło z dawniejszych premier, co niejednokrotnie krytykowali recenzenci.

[40] E. Gasiński (Cristoval) i A. Kasprowiczowa (Sanchetta).



Ilustracja 7. Spis rekwizytów w egzemplarzu reżyserskim opery *Romeo i Julia*, sygn. BTLw 3171

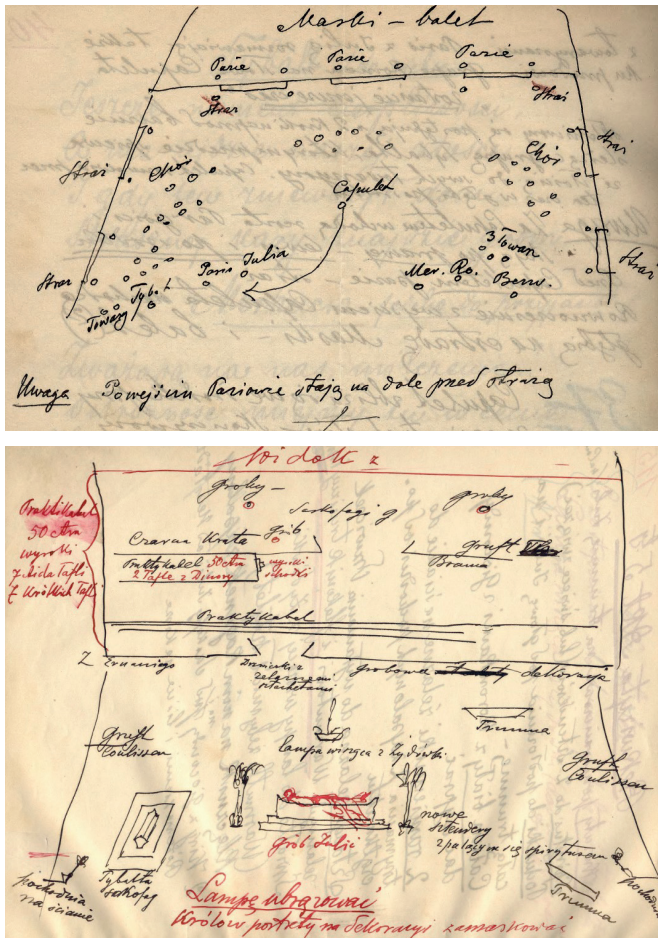
Podobne uwagi znajdujemy w kolejnym egzemplarzu reżyserskim, tym razem opery Charles'a Gounoda *Romeo i Julia*[41]. Dzieło Gounoda lwowska publiczność mogła zobaczyć dopiero ponad 20 lat po paryskiej premierze i 3 lata po inscenizacji warszawskiej[42]. Afisz Teatru Skarbkowskiego z 10 marca 1891 roku zapowiadał występ gościnny Ignacego Warmutha „tenora opery włoskiej", w akcie 4 *Taniec z welonami* układu Marii Sachs i Żymirskiego oraz zupełnie nową wystawę, nową garderobę oraz nowe dekoracje pędzla Dülla. Reżyserem był Skalski, a kapelmistrzem Jarecki. W zachowanym egzemplarzu reżyserskim znajdujemy potwierdzenie tego, co zauważyli recenzenci, że „dekoracje były stare". Skalski dokładnie wymienił wszystkie rekwizyty i wydał stosowne polecenia. Pisał: „całun biały z koronkami z *Giocondy* wyprać"; „lampa wisząca z *Żydówki*

[41] Egzemplarz reżyserski o sygn. BTLw 3171 oraz scenariusz o sygn. BTLw 4811.

[42] Informacje o premierze lwowskiej i kolejnych przedstawieniach zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego*…, s. 182, 205–206, 260.

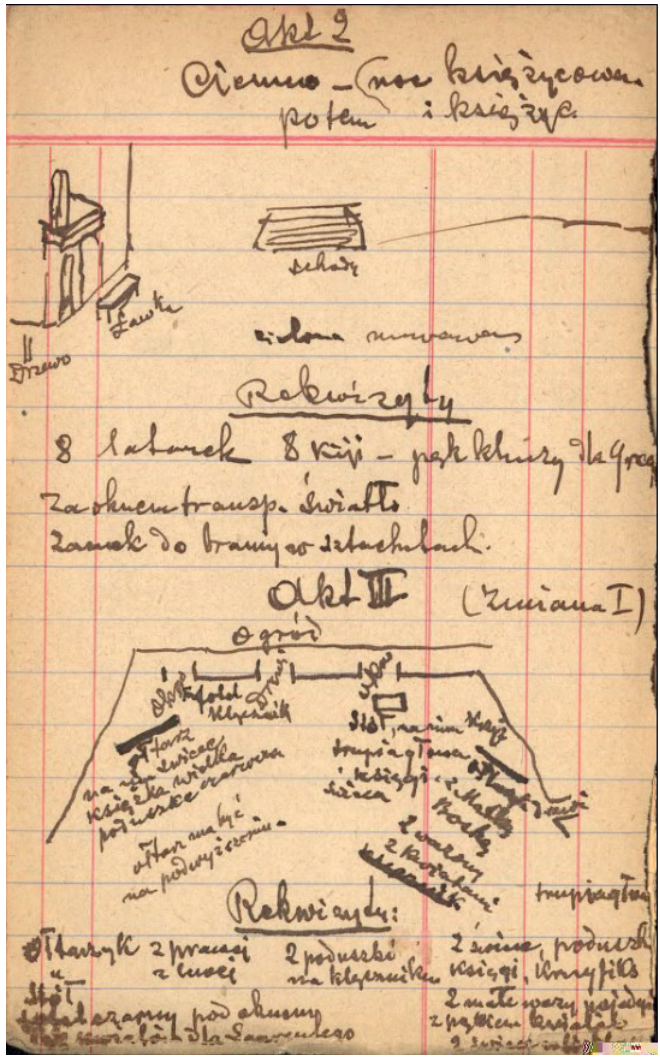
dać ubrązowić Düllowi"; „2 kiry z *Giocondy* na i pod sarkofag Julii" czy też „4 koszyczki Dziewczątkom jak w *Proroku* z kwiatami". Jak widać, do premiery użyto elementów dekoracji z kilku innych oper wystawianych wcześniej. W egzemplarzu reżyserskim Skalski wykonał też „rysunki pozycji osób" i bardzo dokładnie opisał ruch sceniczny. Na przykład akt I poprzedzony został takimi informacjami:

Sala rzęsiście oświetlona. Damy wszystkie w pośrodku. Goście pod rękę – przechadzają się po scenie. Paziowie w głębi sprowadzają ze schodów każdą wchodzącą damę. Część mężczyzn w głębi. Reszta po obu stronach sceny z niektórymi damami. Na estradzie między łukami tancerze lub maski. Po sześciu taktach przygrywki po otworzeniu kurtyny – damy zwracają się ku głębi – Tenory i Basy zajmują scenę – damy przychodzą ku środkowi[43].



Ilustracje 8, 8a. Szkice ustawienia postaci, ruchu scenicznego i scenografii z egzemplarza reżyserskiego opery *Romeo i Julia*, sygn. BTLw 3171

[43] BTLw 3171, k. 14.



Ilustracja 9. Szkic ze scenariusza opery *Romeo i Julia*, sygn. BTLw 4811

Oprócz egzemplarza reżyserskiego zachował się jeszcze jeden dokument pracy nad premierą *Romea i Julii* – scenariusz, w którym znalazły się również szkice sceniczne, spisy rekwizytów i znowu dokładne notatki dotyczące ruchu scenicznego. Dzięki tym dwóm manuskryptom można dziś dość dokładnie odtworzyć lwowską premierę opery Gounoda, która jednak nie cieszyła się wielkim powodzeniem u miejscowej publiczności. Zauważyli to niemal wszyscy sprawozdawcy, a recenzent „Dziennika Polskiego" (gazety współredagowanej przez ówczesnego dyrektora teatru lwowskiego, Schmitta) narzekał:

Co się stało, powtarzamy, z tym Lwowem „muzykalnym", tak niedawno jeszcze – zda się – rozmiłowanym do entuzjazmu, w muzyce i klasycznej i… nieklasycznej, tak prześcigającym się w zachwytach, nieraz niezupełnie uzasadnionych, dla domorosłych i zagranicznych znakomitości „śpiewaczego znaku"… Co się stało? Wszakże najbardziej nawet uprzedzony pesymista przyzna: lmo że „Romeo i Julia" chyba nie stoją ani o krok – pod względem swej wartości – poza rzeczoną *Aidą* lub *Carmeną*; 2do że nie uwłaczając w niczym pamięci diw, tenorów, barytonów *e tutti quanti*, których afisz teatralny wyliczał podonczas, mamy dziś ansambl operowy tak doskonały i kompletny, jakim nie każdego sezonu poszczycić się zdołają stagione operowe w stolicach o milionowej ludności[44].

W lwowskich egzemplarzach teatralnych znajdujemy często również informację o innym składzie „personelu chórowego" oraz obsadzie „na Kraków". Było to związane z letnimi występami gościnnymi opery, a zwłaszcza operetki lwowskiej w innych miastach. Najczęściej odwiedzano Kraków (ponad 30 razy), kilkakrotnie Warszawę, a także prowincję galicyjską (Stanisławów, Czerniowce, Tarnów, Tarnopol, Stryj). Czasami podczas występów gościnnych zmieniano też „określenie tekstu", zapewne ze względu na ograniczone podczas wyjazdów możliwości inscenizacyjne. Na przykład Skalski w przywoływanym już egzemplarzu *Wiceadmirała* odnotował „nowe poprawki. Kraków 19/7 1892", a także wpisał uwagę dotyczącą jednego z lwowskich śpiewaków – Józefa Nowickiego. Reżyser żalił się:

P. Nowicki (18/7 1892 Kraków) dostał dymisję z powodu awantury z reżyserią, że nie chciał się ubierać w przeznaczone ubranie – kilka razy przebaczyłem awanturnikowi – Skalski[45].

Jednym z najciekawszych (z punktu widzenia historyka teatru) jest egzemplarz inspicjencki operetki Johanna Straussa *Cagliostro w Wiedniu*. Na scenie wiedeńskiej wystawiona po raz pierwszy 27 lutego 1875 roku, we Lwowie zaprezentowana została dopiero 5 maja 1891 roku[46]. Prasa lwowska zgodnie chwaliła jedynie stronę dekoracyjną przedstawienia godną czarodziejskich umiejętności tytułowego bohatera. Roman Poliński w „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim" o samym utworze Straussa pisał, że jest dziełem słabym „z parą numerów udatnych, głównie walczyków", ale jednak polecał publiczności lwowskiej premierę *Cagliostra*, głównie ze względu na efekty dekoracyjne:

W operetce przedstawione są rozmaite figle oszusta, często bardzo zabawne. Czarnoksięska ich podstawa i osnowa, wymaga nadzwyczaj efektownej wystawy, szczególniej w drugim akcie, który odgrywa się w pracowni mniemanego czarnoksiężnika. Otóż warto pójść na operetkę, choćby tylko dlatego, ażeby zobaczyć ten akt drugi, tak ładnie wystawiony, z takimi dekoracyjnymi efek-

[44] (St.W.), *Kilka uwag ex re drugiego przedstawienia „Romea i Julii"*, „Dziennik Polski" 1891, nr 78, s. 3.

[45] BTLw 3152, na odwrocie okładki.

[46] Informacje o premierze i kolejnych przedstawieniach zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru*…, s. 185–186, 207.

tami, jakich już dawno nie widzieliśmy na scenie lwowskiej. Pracownia Cagliostra zmienia się co chwila jakby w zaczarowane pałace, co bardzo bawi oko. W wykonaniu operetki ról wziął udział cały śpiewający personel naszego teatru[47].

Podobnie efekty aktu II, rozgrywającego się w pracowni Cagliostra, relacjonował sprawozdawca „Dziennika Polskiego":

W akcie drugim widzieliśmy prawdziwie zaczarowany pałac, który co chwila, na dane przez Cagliostra znaki, przemieniał się z doskonałą precyzją maszynerii i coraz to inne przybierał postacie. Zrazu ponura pracownia alchemika, stała się w mgnieniu oka latarnią magiczną, w której widziano złudne, przez Cagliostra wywoływane obrazy; za chwilę znów ta latarnia przedzierzgnęła się w rozkoszną świątynię miłości, napełnioną zwolennikami Afrodyty i Heby[48].

Co prawda niektórzy krytycy żałowali, że tę „nadzwyczaj staranną i efektowną wystawę" dyrekcja teatru lwowskiego przygotowała do słabej operetki, która „nawet w Wiedniu, gdzie Straussa mają za półbożka z kretesem upadła", gdy tymczasem „za drogie te pieniądze można było z prawdziwą korzyścią dla teatru zaangażować dobrych muzyków do orkiestry na cały rok"[49]. Nie zmienia to jednak faktu, że właśnie dzięki tej premierze i dwóm zachowanym egzemplarzom (suflerskiemu i inspicjenckiemu[50]) dowiadujemy się sporo o maszynerii XIX-wiecznego teatru.

W egzemplarzu inspicjenckim szczegółowo opisano wykonanie czarodziejskich scen w pracowni sławnego alchemika Giuseppe Balsamo (Cagliostra). Wiadomo, że użyto wszelkich dostępnych w Teatrze Skarbkowskim urządzeń, takich jak: wandla (podnośnik), versenk (zapadnia), szlejer (półprzezroczysta tkanina z namalowanym dymem, imitująca mgłę i cień), grylle (metalowe urządzenia dające efekt żarzenia), ognie bengalskie (sztuczne ognie), maszyna kartaczowa (do różnych odgłosów, np. trzaski, strzały), blasmaszyna (do wywoływania wiatru), sznurboden (urządzenia wyciągowe nad sceną) i inne. Na przykład obraz w scenie 7 aktu II został opisany przez inspicjenta następująco:

Wandla od głównego łuku do góry i zaraz wychodzą jeden murzynek z lewej – jeden z prawej strony lustra, ciągną na łańcuchach każdy jednego ducha, trzymającego w ręce kociołek, z którego posypują gałkami ognistej folii jakby węglami po ziemi i uciekają. Szlejer malowany dym do góry. Grylle poza lustrem rozjaśnić lub bengalski biały ogień zapalić. Wandla poza lustrem do góry (szlejer poza lustrem do góry)[51].

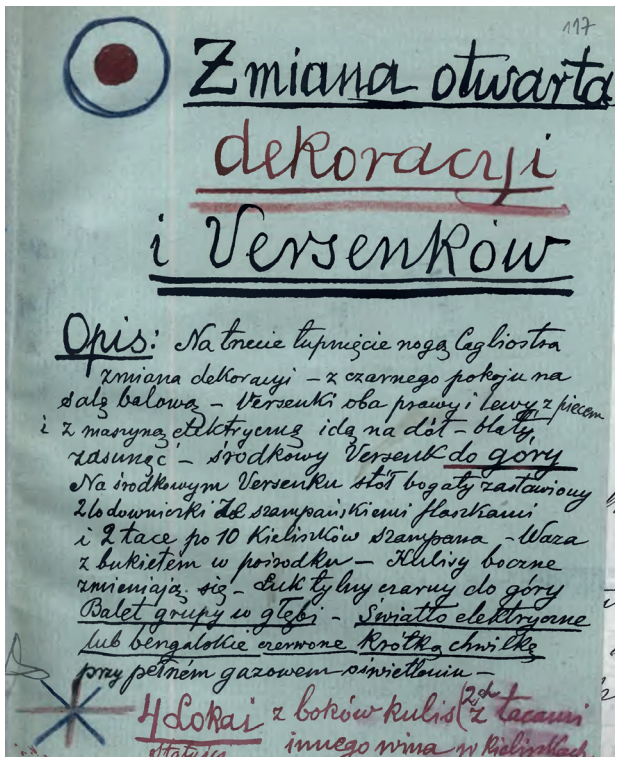
Jeszcze ciekawszy jest zupełnie unikatowy (niespotykany w innych źródłach historyczno-teatralnych) opis „zmiany otwartej dekoracji i versenków". Takie

[47] (r*) [R. Poliński], *Z teatru*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1891, nr 105, s. 3.
[48] *„Cagliostro w Wiedniu"*, „Dziennik Polski" 1891, nr 126, s. 3.
[49] (ms) [S. Meliński], *Operetka*, „Kurier Lwowski" 1891, nr 126, s. 5.
[50] Egzemplarz inspicjencki o sygn. BTLw 1575, suflerski o sygn. BTLw 1576.
[51] BTLw 1575, k. 92.

zmiany otwarte, odbywające się na oczach publiczności, były dużą atrakcją w teatrze XIX wieku. Dzięki notatce lwowskiego inspicjenta (w scenie 12 aktu II) możemy dziś lepiej wyobrazić sobie, jak takie zmiany wykonywano:

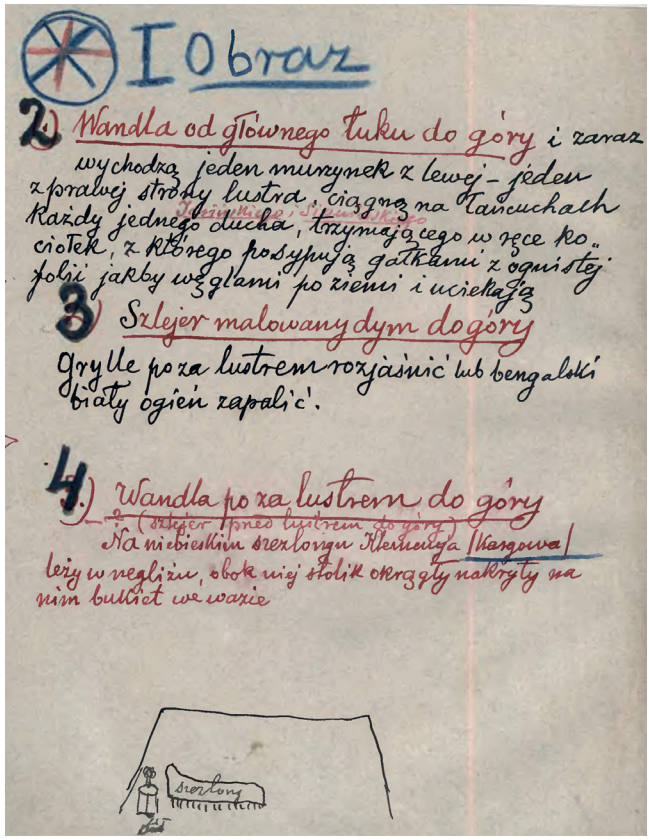
> Na trzecie tupnięcie nogą Cagliostra zmiana dekoracji – z czarnego pokoju na salę balową. Versenki oba prawy i lewy z piecem i maszyną elektryczną idą na dół – blaty zasunąć – środkowy Versenk do góry. Na środkowym Versenku stół bogato zastawiony 2 lodowniczki z szampańskimi flaszkami i 2 tace po 10 kieliszków szampana. Waza z bukietem pośrodku. – Kulisy boczne zmieniają się. – Łuk tylny czarny do góry. Balet grupy w głębi. – Światło elektryczne lub bengalskie czerwone. Krótką chwilkę przy pełnym gazowym oświetleniu[52].

W egzemplarzu *Cagliostra* znajdziemy także rozbudowany system symboli, które ułatwiały pracę inspicjenta: kratka (muzyczny krzyżyk) na oznaczenie śpiewu, krzyż wpisany w koło – pojedyncze odgłosy (np. trąbki, śmiechu, hałasu), krzyż wpisany w kwadrat – wysunięcie rekwizytu, mebla lub postaci z pomocą zapadni, gwiazdka – wejście postaci, strzałka – grzmot, strzałki skrzyżowane – grzmot z błyskiem.



Ilustracja 10. Opis zmiany otwartej w egzemplarzu operetki *Cagliostro*, sygn. BTLw 1575

[52] BTLw 1575, k. 117.



Ilustracja 11. Opis zmian dekoracji w egzemplarzu operetki *Cagliostro*, sygn. BTLw 1575

Przywołane egzemplarze teatralne, choć dokumentują może nie najwybitniejsze przedstawienia opery i operetki lwowskiej, są jednak wyjątkowym i unikatowym źródłem dla badaczy zarówno teatru muzycznego, jak i dramatycznego. Ich wartość jest tym większa, że podobne nie zachowały się w żadnych polskich zbiorach[53].

Za stronę muzyczną przedstawień lwowskiej opery i operetki odpowiadali kapelmistrzowie i dyrygenci, ale ich uwag nie znajdziemy w żadnym z egzemplarzy Biblioteki Teatru Lwowskiego. Wojciech Smaciarzyński, Stanisław Serwaczyński, Józef Schürer, Franciszek Słomkowski, Henryk Jarecki, Ludwik Czelański, Wacław Elszyk, Fryderyk Rukawina, Józef Lehrer[54] i inni muzycy pracujący

[53] Egzemplarze Teatrów Warszawskich, gdzie w XIX w. także działała scena muzyczna, uległy zniszczeniu w czasie II wojny światowej.

[54] Biogramy dyrygentów zob. L. T. Błaszczyk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964, 269 (Smacierzyński), 261–262 (Serwaczyński), 259 (Schürer), 269 (Słomkowski), 112–113 (Jarecki), 68 (Elszyk), 251 (Rukawina), 160 (Lehrer).

w teatrze lwowskim używali partytur rozpisywanych na głosy orkiestrowe i chóralne, a te (jak pisano wcześniej) nie trafiły do Katowic. Zresztą pewnie już we Lwowie znajdowały się w odrębnej bibliotece muzycznej. Najpierw korzystano ze zbioru nutowego sceny niemieckiej zlikwidowanej w 1872 roku. Świadczy o tym np. egzemplarz czarodziejskiej melodramy *Studnia Artezyjska*. Na karcie tytułowej sztuki „dowolnie przystosowanej z niemieckiego" zanotowano: „Dla ułatwienia w podkładaniu pod muzykę pierwsze słowa każdej śpiewki lub chóru, zamieszczone są przy tekście polskim w języku niemieckim, jak w partyturze"[55]. I rzeczywiście już przy pierwszym śpiewie chóru znajdujemy jeden wers w języku niemieckim, a potem przy wszystkich fragmentach muzycznych wpisano podobne odnośniki.

Zwyczaj rozdzielania bibliotek teatralnej i muzycznej spowodował, że zapisów nutowych w egzemplarzach teatralnych zachowało się niewiele. Sporadycznie można trafić na nuty luźne, wklejone lub wpisane do tekstu. Zwykle są to ilustracje muzyczne do utworów dramatycznych. Na przykład w rękopisie komedii Mieczysława Dzikowskiego *Krew nie woda*[56] na stronie tytułowej zapisano, w których odsłonach autor przewiduje śpiewy oraz „balet charakterystyczny kostiumowy wiejski", a do egzemplarza dołączono luźną wkładkę: partyturę na fortepian, skrzypce, wiolonczelę, klarnet i flet. Mazurek skomponowany przez Karola Stohla (lwowskiego muzyka oraz dyrygenta chóru w Teatrze Skarbkowskim) stanowił „muzykę baletową do trzeciej odsłony komedii". Także w samym tekście odnajdujemy kilka krótkich zapisów nutowych, które poprzedzone są odpowiednimi informacjami w didaskaliach, np. „odzywa się tuż za drzwiami chóralny śpiew dożynkowy, w kilku następujących wierszach, podług dołączonych nut". Z kolei do egzemplarza komedii Franciszka Dorowskiego *Kominiarze*[57] załączono dwie karty z zapisem nutowym: „Tromba 1" oraz „Tromba 2", a na początku aktu IV w didaskaliach informowano, że „z dala dolatuje pieśń nabożna wygrywana na dwóch trąbkach".

Najciekawszym nutowym zapisem zachowanym w Bibliotece Teatru Lwowskiego jest partytura na głos i harfę pisana ręką kompozytora Jana Galla i dołączona do egzemplarza „obrazka" Mariana Tatarkiewicza *Majowa msza*[58]. Głównym motywem utworu była pieśń wykonywana przez wędrownego śpiewaka Mitifia. Dobiegała zza sceny, jeszcze przed pojawieniem się pieśniarza, i oddalała się wraz z jego odejściem. Pieśń powstała zapewne specjalnie na potrzeby lwowskiej premiery (10 marca 1902[59]) i jak wynika z partytury, śpiewana była z towarzysze-

[55] Egzemplarz o sygn. BTLw 684 to przeróbka sztuki G. Rädera autorstwa K. Majeranowskiego.

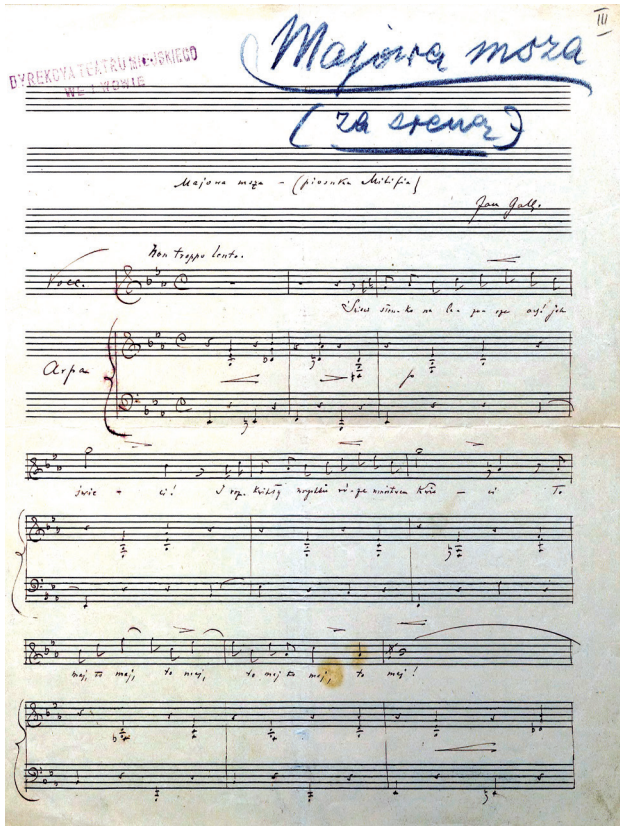
[56] Egzemplarz o sygn. BTLw 4253 sztuki wystawionej we Lwowie 2 grudnia 1896 r.

[57] Sztuka napisana pod pseudonimem Franciszek Domnik, wystawiona we Lwowie 17 września 1902 r., egzemplarz o sygn. BTLw 3258.

[58] Egzemplarz o sygn. BTLw 3227.

[59] Informacje o premierze lwowskiej zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar*…, s. 60.

niem harfy w tempie *non troppo lento*. Nieco później (około 1920 roku) utwór ten wydano drukiem pt. *Piosenka majowa na głos tenorowy z towarzyszeniem fortepianu lub arfy* w krakowskiej oficynie Antoniego Piwarskiego, ale niewątpliwie autograf załączony do *Majowej mszy* to pierwotna wersja utworu.



Ilustracja 12. Autograf kompozytora Jana Galla, pieśń dołączona do egzemplarza utworu *Msza majowa*, sygn. BTLw 3227

Na zakończenie tej krótkiej prezentacji najciekawszych egzemplarzy oper i operetek warto przywołać jeszcze kilka ważnych tytułów z lwowskiego repertuaru operowego. Niestety nie ma w lwowskiej bibliotece teatralnej żadnego egzemplarza *Halki*, najpopularniejszej opery Stanisława Moniuszki, która inaugurowała działalność polskiej sceny operowej we Lwowie 6 kwietnia 1872 roku[60]. Zachowały się natomiast dwa rękopiśmienne libretta *Strasznego dworu*. Jeden

[60] Informacje o premierze lwowskiej i kolejnych przedstawieniach *Halki* zob. A. Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*, Kraków 2003, s. 81, 86, 88–89, 108, 114, 134, 148, 168–169, 201–202, 238, 275.

manuskrypt używany był około 1899 roku na galicyjskiej prowincji przez zespół Ludwika Czystogórskiego, śpiewaka, aktora i dyrektora zespołów prowincjonalnych[61]. Drugi, znacznie ciekawszy egzemplarz[62], wykorzystywany był wielokrotnie przez suflerów Teatru Skarbkowskiego, którzy odnotowywali obsadę oraz daty przedstawień opery Moniuszki, m.in. występów w Wiedniu podczas międzynarodowej wystawy teatralnej (18 listopada 1892)[63] oraz przedstawienia na otwarcie wystawy krajowej we Lwowie (5 czerwca 1894). W teatrze lwowskim często prezentowano też muzyczną interpretację II części *Dziadów*, czyli kantatę *Widma*, od 1878 roku w uscenizowanym opracowaniu Stanisława Dobrzańskiego[64]. Zwykle wystawiano utwór w składanych przedstawieniach przygotowywanych na 2 listopada (Dzień Zaduszny). W zbiorze lwowskich egzemplarzy teatralnych zachował się jeden ciekawy rękopis zatytułowany: *„Dziady", dzieło sceniczne w 1 akcie Stanisława Moniuszki wg Adama Mickiewicza*[65]. Egzemplarz używany był podczas stołecznych występów gościnnych w gmachu cyrku przy ulicy Ordynackiej. Zespół lwowski zaprezentował utwór w Warszawie w 1897 roku (12 razy w okresie od 29 maja do 20 września) i musiał uzyskać zgodę rosyjskiej cenzury. W egzemplarzu czerwonym atramentem wpisano zezwolenie (w języku rosyjskim), a każdą stronę zaakceptowano czerwoną parafką. Ołówkiem naniesiono poprawki, kreślenia i znaki suflerskie. Kilkakrotnie wpisano słowo *proza*, a trzema połączonymi nutami zaznaczono miejsca muzyki.

Na scenie Teatru Skarbkowskiego po raz pierwszy swoje opery prezentował uczeń Moniuszki i długoletni kapelmistrz sceny lwowskiej, Henryk Jarecki[66]. 16 stycznia 1886 roku wystawiono operę *Jadwiga*, której libretto powstało według dramatu historycznego Józefa Szujskiego *Królowa Jadwiga*. Premiera nowego rodzimego dzieła operowego była ważnym wydarzeniem i okazją do uhonorowania kompozytora związanego ze sceną lwowską[67]. Po pierwszym akcie Jarecki otrzymał wieńce i podarunki od artystów opery i członków orkiestry teatralnej oraz od miejscowych towarzystw muzycznych i recenzentów. W lokalnej prasie ukazały się liczne sprawozdania i analizy, m.in. obszerne fachowe omówienie opublikowane w kilku numerach „Gazety Lwowskiej" przez dyrektora lwowskiego Towarzystwa Śpiewaczego „Echo" , Jana Galla. W katowickiej kolekcji zachowały

[61] Egzemplarz o sygn. BTLw 1729. W Bibliotece Teatru Lwowskiego zachowało się także sporo egzemplarzy zespołów prowincjonalnych, np. operetkowej trupy J. Myszkowskiego.

[62] Egzemplarz o sygn. BTLw 5283.

[63] Informacje o występach opery lwowskiej na międzynarodowej wystawie teatralnej w Wiedniu zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru*…, s. 240–241.

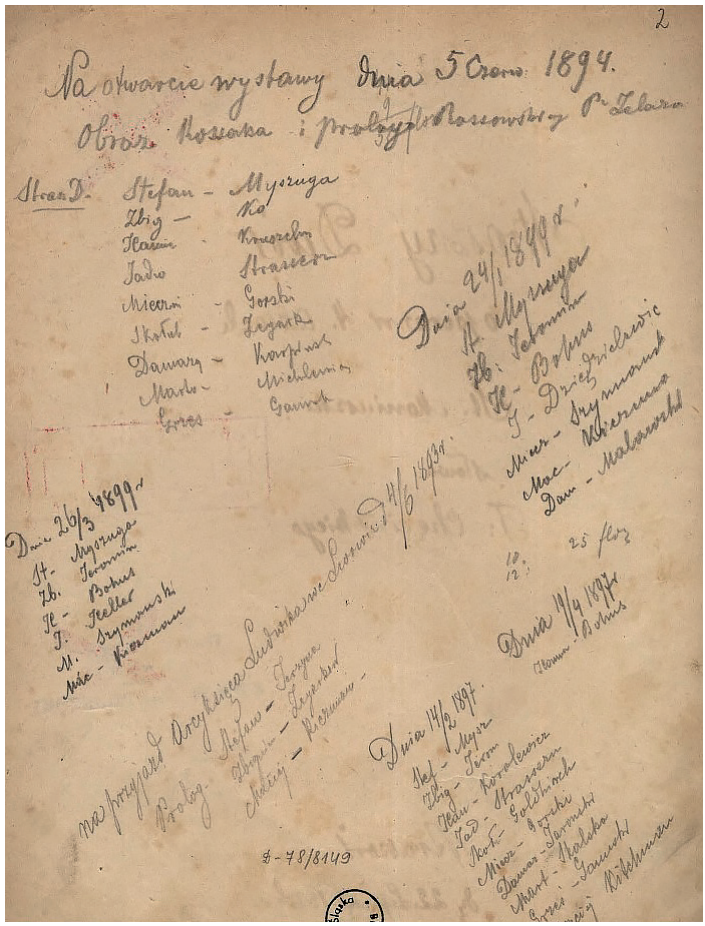
[64] Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005, s. 32–34.

[65] Egzemplarz o sygn. BTLw 5400.

[66] Zob. *Henryk Jarecki*, https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/4207-henryk-jarecki (1.07.2025).

[67] Informacje o premierze zob. A. Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1881–1886*, Kraków 1993, s. 171.

się dwa egzemplarze z tej ważnej premiery, m.in jeden cenzorski z zezwoleniem cenzury wydanym w grudniu 1885 roku[68]. Kolejna historyczna opera Jareckiego, *Barbara Radziwiłłówna*, wystawiona została we Lwowie w 1893 roku[69], a w katowickim zbiorze znajduje się także egzemplarz libretta z zezwoleniem cenzury[70]. Gdy dodamy do tego partytury wszystkich oper kapelmistrza lwowskiej sceny, szczęśliwie zachowane w obszernej spuściźnie Jareckiego w Bibliotece Narodowej, to uzyskamy niemal komplet dokumentów dzieła tego nieco zapomnianego dziś kompozytora.



Ilustracja 13. Liczne wpisy suflerskie w egzemplarzu opery *Straszny dwór*, sygn. BTLw 5283

[68] Egzemplarze o sygn. BTLw 1074 (z adnotacją cenzury) i sygn. BTLw 1376 (bez kreśleń i wpisów).

[69] Informacje o premierze zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru*…, s. 266–267.

[70] Egzemplarz o sygn. BTLw 1650.

Z oper Władysława Żeleńskiego, których premierowe wystawienia zawdzięczamy zespołowi lwowskiemu, zachowało się libretto *Goplany* z wpisem lwowskiej cenzury (datowanym 12 maja 1896) oraz obsadą prapremiery (Kraków, 23 lipca 1896, występy gościnne zespołu lwowskiego). Wyjątkowo starannie przepisany egzemplarz jest prawdopodobnie autografem autora libretta, Ludomiła Germana[71]. Z kolei słynną polską premierę *Manru* Jana Ignacego Paderewskiego (Lwów, 8 czerwca 1901[72]) dokumentują aż trzy egzemplarze libretta. Jeden zawiera zezwolenie cenzury austriackiej z 2 czerwca 1901 roku dla Teatru Miejskiego we Lwowie, w drugim znalazły się liczne poprawki i kreślenia tekstu, trzeci jest czystym egzemplarzem, ale też z pieczęciami teatru lwowskiego. Wszystkie powstały na użytek premiery, o czym świadczą sąsiednie sygnatury[73].

Biblioteka Teatru Lwowskiego, przechowywana w Bibliotece Śląskiej w Katowicach, jest dziś największą historyczną kolekcją egzemplarzy teatralnych, jaka zachowała się w polskich zbiorach. Liczy 5403 jednostki, w tym 3827 rękopisów i 1576 druków. Jeśli dodamy do tego ponad 600 lwowskich egzemplarzy teatralnych znajdujących się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu[74] oraz mniejsze fragmenty tej kolekcji w Archiwum Historycznym we Lwowie, w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru J. Słowackiego w Krakowie oraz w Bibliotece Narodowej w Warszawie, to okazuje się, że jest to jedno z najcenniejszych źródeł do historii teatru polskiego, a także jedyna kolekcja, w której zachowało się tak wiele egzemplarzy związanych z teatrem muzycznym XIX wieku.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Biblioteka Narodowa w Warszawie – sygn. Mus. 3282.

Biblioteka Śląska w Katowicach, Dział Zbiorów Specjalnych

Biblioteka Teatru Lwowskiego – sygn. BTLw 678, sygn. BTLw 684, sygn. BTLw 715, sygn. BTLw 849, sygn. BTLw 897, sygn. BTLw 1074, sygn. BTLw 1376, sygn. BTLw 1462, sygn. BTLw

[71] Egzemplarz o sygn. BTLw 1462.

[72] Informacje o premierze i kolejnych przedstawieniach zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie. Teatr Miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Kraków 2005, s. 32–33, 46–47.

[73] Egzemplarze *Manru* mają sygn.: BTLw 3161, BTLw 3162 i BTLw 3163, a także dawne oznaczenia 270a, 270b i 270c.

[74] Zob. spis w: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. II, Wrocław 1949. Pod sygn. 9925–11544 notowane są teksty dramatyczne, ale nie wszystkie to egzemplarze teatru lwowskiego. Część pochodzi z Biblioteki Teatrów i Chórów Włościańskich. Pojedyncze lwowskie egzemplarze teatralne notowane są jeszcze w innych tomach *Inwentarza*, np. w t. I w przedziale sygn. 4991 I do 5149 I.

1575, sygn. BTLw 1576, sygn. BTLw 1650, sygn. BTLw 1681, sygn. BTLw 172, sygn. BTLw 2431, sygn. BTLw 2733, sygn. BTLw 3152, sygn. BTLw 3161, sygn. BTLw 3162, sygn. BTLw 3163, sygn. BTLw 3171, sygn. BTLw 3227, sygn. BTLw 3258, sygn. BTLw 4184, sygn. BTLw 4253, sygn. BTLw 4811, sygn. BTLw 5283, sygn. BTLw 5400, sygn. R 586 III.

Protokół zdawczo-odbiorczy księgozbioru Biblioteki byłego Lwowskiego Teatru Miejskiego sporządzony w dniu 20 lutego 1978 r. [dokument wewnętrzny].

Opracowania i źródła drukowane

Błaszczyk L.T., *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.

„Cagliostro w Wiedniu", „Dziennik Polski" 1891, nr 126, s. 3.

Dąbrowski B., *Na deskach świat oznaczających*, t. 1, Kraków 1978.

Elsner J., *Król Łokietek czyli Wiśliczanki opera w dwóch aktach*, wydał G. Zieziula (Monumenta Musicae in Polonia. Seria E. Opera Selecta), Warszawa 2019.

„Goniec i Iskra" 1890, nr 2, s. 5; 1892, nr 16, s. 6.

Hahn W., *W sprawie polskich zbiorów teatralnych*, „Odrodzenie" 1946, nr 11, s. 9.

Hałabuda S., *Teatr Miejski we Lwowie za dyrekcji Ludwika Hellera w latach 1906–1918*, Kraków 2018 [niedrukowany repertuar].

I.N., *Teatr dla szerokich mas,* „Trybuna Robotnicza" 1945, nr 192, s. 3.

Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, t. II, Wrocław 1949.

Jarząbek-Wasyl D., Maresz B., *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019.

Karasowski M., *Rys historyczny opery polskiej z końca epoki panowania Stanisława Augusta aż do dni naszych*, „Biblioteka Warszawska" 1858, t. 2, s. 94–122.

Koller J., *Największa teatralna biblioteka polska*, „Odrodzenie" 1946, nr 3, s. 5.

Kreczmar J., *Losy lwowskiej biblioteki teatralnej*, „Odrodzenie" 1946, nr 15, s. 9.

Linert A., *Teatr śląsko-lwowski* [w:] *Niezwykła więź Kresów wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, A. Ratuszna, E. Żurawska, Katowice 2012, s. 120–134.

Maresz B., *Biblioteka Teatru Lwowskiego. Inwentarz kolekcji egzemplarzy teatralnych (rękopisów, maszynopisów i druków) ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach*, cz. 1: *sygnatury BTLw 1 – BTLw 1500*, Katowice 2004.

Maresz B., *Biblioteka Teatru Lwowskiego. Inwentarz kolekcji egzemplarzy teatralnych (rękopisów, maszynopisów i druków) ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach*, cz. 2: *sygnatury BTLw 1501 – BTLw 3200*, Katowice 2010.

Maresz B., Musialik A., Solarz L., *Biblioteka Teatru Lwowskiego. Inwentarz kolekcji egzemplarzy teatralnych (rękopisów, maszynopisów i druków) ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach*, cz. 3: *sygnatury BTLw 3201 – BTLw 5987*, Katowice 2019.

Maresz B., Szydłowska M., *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1886–1894*, Kraków 1993.

Maresz B., Szydłowska M., *Repertuar teatru polskiego we Lwowie. Teatr Miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Kraków 2005.

Marszałek A., *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1881–1886*, Kraków 1993.

Marszałek A., *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*, Kraków 2003.

Matwijów M., *Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945–1948*, Wrocław 1996.

[Meliński S.] (ms.), „Kurier Lwowski" 1890, dodatek do nr 271, s. 2–3.

[Meliński S.] (ms.), *Operetka*, „Kurier Lwowski" 1891, nr 126, s. 5.

[Meliński S.] (ms.), *Operetka Lecocq'a*, „Kurier Lwowski" 1892, nr 141, s. 5.

[Niewiadomski S.] (n), „Gazeta Lwowska" 1890, nr 228, s. 3–4.

Osadcia O., *Spuścizna kompozytorska Józefa Elsnera i Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 225–231.
[Poliński R.] R.P., „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1890, nr 225, s. 3.
[Poliński R.] (r*), *Z teatru*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1891, nr 105, s. 3.
[Rajchman A.] Mef., *Tadeusz Skalski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1895, nr 15, s. 174.
Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965, Warszawa 1973.
(St.W.), *Kilka uwag ex re drugiego przedstawienia „Romea i Julii"*, „Dziennik Polski" 1891, nr 78, s. 3.
Szach perski we Lwowie, „Kurier Lwowski" 1905, nr 163, s. 6.
Wypych-Gawrońska A., *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.
Wypych-Gawrońska A., *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

Netografia

Biblioteka Teatru Lwowskiego, https://www.sbc.org.pl/dlibra/collectiondescription/218 (1.07.2025).
Henryk Jarecki, https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/4207-henryk-jarecki (1.07.2025).
Teatry we Lwowie 1789–1945, http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_l/php/dl_form.php?title=szkalmierzanki&dzial=2&ID2=2&sort=ID%20DESC&s=1 (1.07.2025).

LVIV COPIES OF OPERAS AND OPERETTAS: A VALUABLE SOURCE FOR THE HISTORY OF THEATRE

Abstract

The text discusses selected opera and operetta librettos from the unique collection of the Lviv Theatre Library, stored in the Silesian Library in Katowice. It presents the history of this fortunately preserved collection. The author described several of the oldest manuscripts from the time when Jan Nepomucen Kamiński managed the theatre, as well as the director and stagehand scripts from the second half of the XIX century. A significant part of the discussion focuses on the scripts annotated by actor, singer, and director Tadeusz Skalski. Today, they are a priceless source of knowledge about 19th-century theatre technology. The paper also covers the few musical notations preserved in the Lviv collection.

Keywords: Lviv Theatre Library, Silesian Library, theatre copy, libretto, opera, operetta, Tadeusz Skalski, Lviv theatre

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.5

Jeremiusz Glensk

Poznań, Polska

MUZYCZNE GALICJANA W KOLEKCJI EWY I JEREMIUSZA GLENSKÓW

Kolekcja muzyczna Ewy i Jeremiusza Glensków, zapoczątkowana w 1986 roku w Poznaniu, koncentruje się na drukach i rękopisach muzycznych z XVIII i XIX wieku, szczególnie z okresu klasycyzmu i romantyzmu. Obejmuje ponad 7560 druków oraz 260 rękopisów autorstwa zarówno polskich, jak i zagranicznych kompozytorów, takich jak Chopin, bracia Wieniawscy czy Beethoven. Zbiór reprezentuje szeroki wachlarz gatunków muzycznych: od utworów solowych i kameralnych, przez symfoniczne, wokalne, aż po operowe. Ważną część kolekcji stanowią dzieła kompozytorów związanych z Galicją, w szczególności Antoniego Kątskiego, reprezentowanego przez rzadkie pierwodruki i autografy. Do najcenniejszych należą: jedyny znany egzemplarz jego debiutanckiego dzieła z 1825 roku, a także pierwodruk *Le Réveil du Lion* (1849) oraz autograf utworu *La Resignation* (1843). Istotnym rękopisem jest również rzadki, 16-taktowy fragment zaginionego *Ronda alla Polacca* Wieniawskiego. Archiwum zawiera także ponad 620 listów, które rzucają światło na życie i działalność artystyczną takich postaci, jak Chopin, Paderewski, Poniatowski, Lotto, Wieniawski, Lipiński czy Noskowski. Kolekcja Ewy i Jeremiusza Glensków zachowuje wiele unikalnych, często nieznanych źródeł muzycznych, cennych dla badań i historii muzyki.

Słowa kluczowe: prywatna kolekcja muzyczna, Ewa i Jeremiusz Glensk, Galicja, Antoni Kątski, rękopis

Kolekcja muzykaliów Ewy i Jeremiusza Glensków z Poznania zapoczątkowana została w 1986 roku. Ukierunkowana jest głównie w stronę gromadzenia druków i rękopisów muzycznych (w tym autografów) z okresu klasycyzmu, romantyzmu i neoromantyzmu, a budowana na bazie pierwszych i wczesnych wydań. Obejmuje twórczość kompozytorów polskich i obcych, zawiera m.in. kompozycje na instrumenty solowe – fortepian (najliczniejsza grupa), skrzypce, wiolonczelę, flet, utwory wokalno-instrumentalne. Reprezentowane są w niej wszelkie gatunki muzyczne, począwszy od miniatur instrumentalnych, utworów kameralnych, koncertowych i symfonicznych, po dzieła oratoryjne i operowe. Zbiór zawiera m.in. źródłowe, pierwsze wydania dzieł Fryderyka Chopina, Augusta Fryderyka Duranowskiego, Feliksa Janiewicza, Henryka Wieniawskiego, Józefa Wieniawskiego, Karola Lipińskiego, Stanisława Moniuszki, Franciszka Mireckiego, Józefa Poniatowskiego, ale również Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Josepha Haydna i innych.

W grupie muzycznych rękopisów do najcenniejszych należą m.in. autografy Wieniawskiego, nieznany z literatury tematu fragment (16 taktów) *Ronda alla Polacca* oraz początek III części *Koncertu* op. 22[1]. Natomiast w grupie epistolografii najcenniejszą pozycją jest list Chopina do Juliana Fontany z 4 października 1839 roku[2]. Nie sposób pominąć tutaj innych twórców, których dzieła dopełniają swoją różnorodnością zawartość tej kolekcji. Należą do nich: rękopis kompozycji *Zwycięstwo pod Wiedniem* z 1883 roku Adolfa Boguckiego, kompletny autograf muzyczny Antoniego Kątskiego *La Resignation* na fortepian z roku 1843. Innym unikalnym rękopisem jest *Cantata* z 1832 roku księcia Józefa Poniatowskiego – utwór rozpisany na głosy wokalne i zespół kameralny. Kolejnym unikalnym rękopisem (autografem) jest fragment koncertu Izydora Lotto oraz jego list zmieniający i uzupełniający dotychczasowe ustalenia biograficzne, m.in. wzmiankowanie o skomponowanych i wykonywanych osobiście kadencjach do koncertów skrzypcowych Beethovena i Viottiego. Warto nadmienić, że w międzynarodowym katalogu źródeł muzycznych RISM nie są zlokalizowane żadne rękopisy tego kompozytora. Do istotnych rękopisów należy także wodewil Juliusza Schreyera – lwowianina – pt. *Damy i Huzary*. Jest to jedyna wersja tego dzieła istniejąca w autografie. Pozostałe rękopisy nie przetrwały próby czasu i spłonęły w pożarze Teatru Letniego w Warszawie podczas wrześniowych nalotów w roku 1939.

Do wymienionych tutaj najbardziej reprezentatywnych pozycji w tej grupie należy dodać ponad 260 rękopisów dzieł XVIII- i XIX-wiecznych kompozytorów polskich i obcych. Najczęściej są to odpisy rękopiśmienne. Istotnym dopełnieniem grupy rękopisów są listy, których liczba w kolekcji przekracza 620 pozycji. Do najciekawszych należą listy m.in. Wieniawskiego. W jednym z nich przeczytać można o drugim, nieznanym dotąd spotkaniu z Karolem Lipińskim, któremu później Wieniawski zadedykował op. 4. Interesujące są także listy jego brata Józefa, które relacjonują odbyte koncerty podczas ich wspólnego *tournée*. Unikalna korespondencja Ignacego Jana Paderewskiego m.in. do paryskiego wydawcy w sprawie swoich kompozycji ujawnia niełatwe próby negocjacji wydania jego dzieł. Interesująca wydaje się również liczna korespondencja Henryka Kowalskiego z Paryża, w której opisuje on m.in. swój repertuar koncertowy i współpracę z wydawcami. Natomiast ciekawą relację z wydarzeń Praskiej Wiosny przekazuje w swych listach do przyjaciela Tadeusz Baird. W korespondencji Zygmunta Noskowskiego przeczytać można o jego ofercie dotyczącej wydania utworów przez lipskiego wydawcę Bartholfa Senffa. Najliczniej reprezentowana w zbiorze jest korespondencja księcia Poniatowskiego, która dotyczy m.in. jego oper, ale też relacji towarzyskich. Z jednego listu dowiadujemy się o jego kontaktach z Julianem

[1] A. Jazdon, *Henryk Wieniawski. Katalog tematyczny dzieł*, Poznań 2009, s. 100, 133.

[2] J. Glensk, *Unikatowe chopiniana w kolekcji Ewy i Jeremiusza Glensków z Poznania*, „Rocznik Chopinowski" 2019, t. 27, s. 233–270; *Korespondencja Fryderyka Chopina 1839–1843*, t. 3, cz. 1, red. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2024, s. 119.

Fontaną. Ten cenny i różnorodny zasób nie tylko dokumentuje wszelkie aspekty życia artystycznego tamtego okresu, ale przede wszystkim niejednokrotnie stanowi świadectwo pewnych faktów.

Drugą grupę muzykaliów w kolekcji stanowią druki muzyczne, których liczba przekracza 7560 pozycji; mowa o opracowanych i skatalogowanych. Najwięcej, bo blisko 80%, stanowią egzemplarze z I połowy XIX wieku, jednak najwcześniejsze pozycje sięgają już roku 1725. Do najcenniejszych należy zaliczyć te pozycje, które występują tylko w jedynym egzemplarzu w kraju lub/i na świecie (zbiory publiczne). Wymienić tu należy m.in. pierwodruk pierwszego dzieła Franciszka Lessla pt. *Trois Duos pour deux flutes* z 1802 roku, a także op. 10 *Ouverture à Grand Orchestre* z roku 1812. Z tych nut w 2011 roku nastąpiło jego prawykonanie przez Polską Orkiestrę Radiową pod batutą Łukasza Borowicza. Interesującą grupę stanowią dzieła opublikowane poza granicami Polski, szczególnie te z I połowy XIX wieku. Tu należałoby wymienić, obok już wspomnianych dzieł Lessla, również utwory Lipińskiego wydane w Paryżu (1835), Lipsku (1812–1848), Londynie (1836) i innych miastach Europy, pierwodruki koncertów skrzypcowych nr 1, 3 i 4 Janiewicza z XVIII wieku, wydanych w Paryżu, oraz koncert fortepianowy i inne jego dzieła kameralne. W kolekcji znajdziemy też dzieła Joachima Kaczkowskiego, ale i Duranowskiego, którego kompozycje należą do bardzo rzadko spotykanych. Unikalne na skalę światową są pierwodruki dzieł Wieniawskiego. W zasobie kolekcji znajdują się także nieznane z lektury tematu dzieła na flet Krasińskiego [właśc. Ernst Ludwig Müller (1740–1811)] z przełomu XVIII i XIX wieku.

Cenną grupę druków muzycznych stanowią również te przeznaczone na fortepian, a skomponowane przez polskich twórców będących na emigracji. Bogatą reprezentację tych dzieł w kolekcji posiadają m.in. Edward Wolff – przeszło 70 dzieł (opusowanych i nieopusowanych), Albert (Wojciech) Sowiński – około 30 pozycji, Julian Klemczyński – 10 pozycji, Antonii Kątski – 63 pozycje, Julian Fontana – 2 pozycje. W kolekcji znajdziemy też pierwodruk opery *Faust* do słów Goethego skomponowanej przez księcia Antoniego Radziwiłła. Warto nadmienić, iż na przestrzeni kilku dekad ze zbioru korzystali naukowcy, badacze źródeł muzycznych z kraju i zagranicy. Niejednokrotnie pewne pozycje stanowiły przyczynek do prac naukowych, referatów, katalogów tematycznych i innych opracowań muzykologicznych.

Oprócz dzieł Johannesa Brahmsa, Ferenca Liszta, Hectora Berlioza i innych im współczesnych dopełnieniem tej kolekcji są m.in. XVIII- i XIX-wieczne pierwsze i wczesne edycje oper Mozarta, kwartety i dzieła oratoryjne Haydna, pierwsze i wczesne wydania dzieł Beethovena oraz pierwsze wydanie pierwszego dzieła Antonio Vivaldiego.

Nawiązując do tematyki niniejszej monografii, w dalszej części wypowiedzi uwagę skoncentruję na twórcach związanych z Galicją, których dzieła goszczą

w naszej kolekcji. Do przedstawicieli tej grupy kompozytorów niewątpliwie należą m.in. Wincenty Danek, Stanisław Duniecki, Jan Gall, Krystyna Grottger, Antoni Kątski, Karol Kątski, Stanisław Kątski, Albin Korytyński, Jan Kuźmiński, Alojzy Lipiński, Kazimierz Lubomirski, Marceli Madejski, Władysław Madurowicz, Franciszek Mirecki, Stanisław Niewiadomski, Wojciech Osmański, Franz Pallfi, Helena Potocka z domu Massalska, Wincenty Rychling, Antoni Rozenkranz, Konstanty Sobański, Stefan Surzyński, Fabian Tymolski, Józef i Henryk Wieniawscy, Ksawery Zamoyski, Aleksander Zarzycki, Michał Zawadzki i Władysław Żeleński.

Wiele z posiadanych edycji powstało na terenie Galicji, m.in. we Lwowie i Krakowie. Najczęściej są to pierwsze wydania, wydrukowane techniką sztychu.

Wśród wymienionych kompozytorów na szczególną uwagę zasługuje Antonii Kątski i jego dzieła, które są najliczniej reprezentowane w galicjanach niniejszej kolekcji. Znajdują się w niej m.in. 63 druki muzyczne w większości z najwcześniejszych nakładów edycji francuskich i niemieckich. Często są to jedyne egzemplarze, niespotykane w krajowych i ogólnoświatowych zbiorach publicznych.

Pierwszą unikatową pozycją jest pierwodruk pierwszego dzieła 7-letniego Antoniego – krakowianina – z 1825 roku. Dzieło zatytułowane *Polonez i Anglez*[3] zadedykowane jest Hrabinie Zamoyskiej z Książąt Czartoryskich, Prezesowej Senatu Królestwa Polskiego. Oba utwory zawarte zostały na dwóch stronach w układzie poprzecznym. Druk litograficzny nie ma wskazania wydawcy i ceny. Jest to jedyny egzemplarz, który dowodzi, iż w katalogu tematycznym *Polonezów* (t. 3, poz. 471, s. 292) jest zamieszczony incipit, który w żaden sposób nie oddaje faktycznej kompozycji tego poloneza z dzieła pierwszego Kątskiego. Najprawdopodobniej błąd ten zaistniał już w publikacji domniemanego dzieła pierwszego w periodyku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" z 1895 roku, na który redaktor katalogu tematycznego *Polonezów* się powołuje[4]. Wskazuje się tam na pochodzenie tego dzieła z rękopisu nadesłanego przez kompozytora prezydentowi miasta Krakowa. W zapowiedziach prasowych „Kuriera Warszawskiego" oraz „Monitora Warszawskiego" z 1825 roku wyraźnie wymienia się dwa tańce w ramach dzieła oraz dedykację dla Hrabiny Zamoyskiej z Książąt Czartoryskich.

W utworze tym jedynie tonacja C-dur jest analogiczna, natomiast przebiegi melodyczne, akompaniament lewej ręki nie są nawet podobne do pierwotnego zamysłu autora, utrwalonego w pierwodruku. Podobnie kopia wykonana ręką Juliana Horoszkiewicza, znajdująca się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, nie posiada żadnego podobieństwa do poloneza z pierwodruku tego dzieła. Warto nadmienić, iż ani w krajowych zbiorach publicznych, ani w zbiorach ogólnoświatowych nie zlokalizowano drugiego egzemplarza pierwodruku op. 1 Kątskiego.

[3] W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992, s. 75.

[4] S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*, t. 3, Kraków 1985, s. 292.

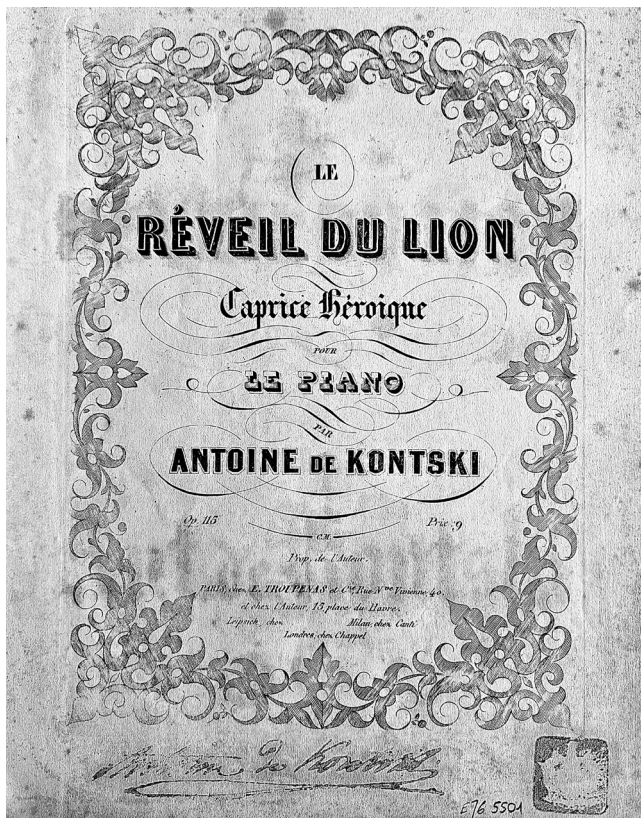


Ilustracja 1. Antoni Kątski, op. 1, strona tytułowa pierwodruku, 1825 (pierwsza publikacja). Fot. archiwum autora



Ilustracja 2. Antoni Kątski, op. 1, strona 2 pierwodruku, 1825 (pierwsza publikacja). Fot. archiwum autora

Pozostając przy twórczości Kątskiego, warto wspomnieć o kolejnym cymelium z kolekcji. Jest nim pierwodruk autorskiego wydania op. 115, *Le Réveil du Lion. Caprice héroique pour le Piano*. Dzieło opublikowane zostało wespół z paryskim wydawcą E. Troupenas et Cie w 1849 roku. Utwór wydrukowano w sztychu na 19 stronach. Na stronie tytułowej na dolnym marginesie odbita jest unikalna czerwona pieczęć sygnatury autora „Antoin de Kontski". Co ciekawe, w stopce wydawcy wymienieni są wydawcy edycji paralelnych, ale jeszcze bez tych z Berlina i Lipska. Druk posiada numer płyty A.K. 3. Warto dodać, iż dzieło to jest uznane za najpopularniejsze spośród blisko 400 opusów[5]. Wznawiane było przez dziesięciolecia przez wielu europejskich wydawców nawet do początku XX wieku. Kaprys ten doczekał się też różnych transkrypcji. Uwzględniając krajowe i ogólnoświatowe zbiory publiczne, nie zlokalizowano drugiego egzemplarza pierwodruku tego dzieła.



Ilustracja 3. Antoni Kątski, op. 115, strona tytułowa pierwodruku, Paryż [1849] (pierwsza publikacja). Fot. archiwum autora

[5] Z. Chechlińska, *Antoni Kątski* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 5: *kłł*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 56, 57.



Ilustracja 4. Antoni Kątski, op. 115, strona 2 pierwodruku, Paryż [1849] (pierwsza publikacja). Fot. archiwum autora

Na szczególną uwagę wśród omawianych pozycji zasługuje autograf muzyczny Kątskiego zatytułowany *La Resignation*. Rękopis ten jest jedną z najcenniejszych pozycji wśród galicjanów i w całej kolekcji. Jest to autograf podarunek wpisany do sztambucha. Utwór zapisany jest czarnym atramentem na trzech stronach, po osiem pięciolinii na stronie, skomponowany na fortepian. Wokół muzycznego zapisu wydrukowane są w chromolitografii ozdobne motywy ilustrujące grające muzy, kwiaty i głowę demona. Zapisane są 33 takty w metrum 9/8

z oznaczeniami dynamiki, agogiki i artykulacji. Zapis jest staranny, bez skreśleń i wydrapań (czystopis). Na końcu opatrzony datą i sygnaturą: „Paris, le 26 Sept: 1843" „Antoine de Kontski". Ciekawostką jest to, że Kątski opublikował pod tym samym tytułem dzieło 131 w 1851 roku, które w żadnym razie nie przypomina zapisanego 8 lat wcześniej utworu.

Na uwagę zasługuje fakt, że w krajowych, publicznych zbiorach brak jest jakichkolwiek autografów muzycznych tego kompozytora, natomiast w ogólnoświatowych zasobach bibliotecznych oraz muzealnych archiwach zlokalizowane są zaledwie trzy pozycje, w tym jeden autograf edycyjny; dotyczy to innych kompozycji.



Ilustracja 5. Antoni Kątski, *La Resignation*, autograf, strona pierwsza, Paryż 1843 (pierwsza publikacja). Fot. archiwum autora

Kolejną omawianą pozycją jest autograf listu Antoniego Kątskiego do paryskiego wydawcy Maurycego Schlesingera, w którym Kątski zaprasza go na koncert młodych talentów z paryskiego Konserwatorium. List jest z doręczenia, posiada jedynie nazwę adresata i pieczęć opłatkową zamykającą list. Zapisany na dwóch stronach czarnym atramentem w języku francuskim, datowany i sygnowany: „le 28 sept: 1843 | Antoine de Kontski".



Ilustracja 6. Antoni Kątski, *La Resignation*, autograf, strona trzecia, Paryż 1843 (pierwsza publikacja). Fot. archiwum autora

Ostatnim prezentowanym autografem muzycznym jest szesnastotaktowy fragment (pełna fraza) nieznanej kompozycji Wieniawskiego pt. *Rondo alla polacca*. Utwór ten znany jest jedynie z relacji prasowej Wiktora Każyńskiego, który na łamach „Tygodnika Petersburskiego"[6] wspomina wykonanie m.in. tego utworu przez 12-letniego Wieniawskiego.

Utwór zapisany na 4 pięcioliniach, czarnym atramentem, na papierze o wymiarach 28 x 21,5 cm, przeznaczony na skrzypce solo, w tonacji e-moll w metrum 3/4. Poniżej zapisu nutowego widnieje adnotacja: „Souvenir par | Henri Wieniawski | a Weimar. | Le 8. Fevrier 1849". Inną ręką: „(13. jahr alt-)".

W katalogu dzieł Wieniawskiego tytuł ten widnieje jako „utwór zaginiony"[7]. Prawdopodobnie nigdy nie został wydany, a jedynie grany solo przez wówczas młodego kompozytora. Autograf prawdopodobnie napisany został podczas pobytu w Weimarze, być może pod wpływem Liszta.

[6] W. Każyński, *Kilka słów o koncertach dwunastoletniego Henryka Wieniawskiego w Petersburgu*, „Tygodnik Petersburski" 1848, nr z 5 V, s. 211, 212.

[7] A. Jazdon, *Henryk Wieniawski. Katalog tematyczny dzieł*, Poznań 2009, s. 137.



Ilustracja 7. Henryk Wieniawski, *Rondo alla Polacca*, autograf, Weimar 1849 (pierwsza publikacja). Fot. archiwum autora

W kolekcji Glensków znajdują się także dzieła (druki muzyczne oraz rękopisy) pomniejszych twórców z Galicji, których nie sposób tutaj zaprezentować, stanowią one jednak znaczący walor zbioru, będąc dokumentem myśli muzycznej i świadectwem historii.

Bibliografia

Burhardt S., *Polonez. Katalog tematyczny cz. III*, Kraków 1985.

Chechlińska Z., *Antoni Kątski* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 5: *klł*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 56–57.

Glensk J., *Unikatowe chopiniana w kolekcji Ewy i Jeremiusza Glensków z Poznania*, „Rocznik Chopinowski" 2019, t. 27, s. 233–270.

Jazdon A., *Henryk Wieniawski. Katalog tematyczny dzieł*, Poznań 2009.

Każyński W., *Kilka słów o koncertach dwunastoletniego Henryka Wieniawskiego w Petersburgu*, „Tygodnik Petersburski" 1848, nr z 5 V, s. 211–212.

Korespondencja Fryderyka Chopina 1839–1843, t. 3, cz. 1, red. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2024.

Tomaszewski W., *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992.

MUSICAL GALICIANA IN THE COLLECTION OF EWA AND JEREMIUSZ GLENSK

Abstract

The music collection of Ewa and Jeremiusz Glensk, started in 1986 in Poznań, focuses on 18th–19th-century printed scores and manuscripts, especially from the Classical and Romantic periods. It includes over 7,500 printed works and 260 manuscripts by both Polish and foreign composers, such as Chopin, the Wieniawski brothers, and Beethoven. The collection features a wide range of genres: solo, chamber, symphonic, vocal, and operatic music. A key part of the archive highlights composers from Galicia, particularly Antoni Kątski, represented by rare first editions and autographs. Notable items include the only known copy of his debut work from 1825, the popular *Le Réveil du Lion*, and the autograph of *La Resignation* (1843). Also important is a rare 16-bar fragment of Wieniawski's lost *Rondo alla Polacca*. The archive also holds over 620 letters, offering insight into the lives and careers of figures like Chopin, Paderewski, Poniatowski, Lotto, Wieniawski, Lipiński and Noskowski. Overall, the Ewa and Jeremiusz Glensk collection preserves many unique, often unknown musical sources valuable for research and music history.

Keywords: private music collection, Ewa and Jeremiusz Glensk, Galicia, Antoni Kątski, manuscript

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.6

Ганна Карась

Przykarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka w Iwano-Frankiwsku, Ukraina

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧИНИ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ У СПОГАДАХ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

KULTURA MUZYCZNA GALICJI NA POCZĄTKU XX WIEKU WE WSPOMNIENIACH ROMANA PRYDATKIEWICZA

Дослідження присвячене спогадовій літературі видатного українського скрипаля, композитора і педагога Романа Придаткевича (1895–1980), що була опублікована у 1950–1970-х роках у США. Вона збагачує джерелознавчу базу дослідження музичної культури Галичини початку XX століття і належить до мемуарної белетристики. Відзначено кілька найважливіших для автора проблемних зон, які відображають діяльність першого десятиліття Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові, його педагогів, організації перших мистецьких колективів у цьому навчальному закладі; участь музикантів-галичан у Першій світовій війні 1914 року, в лавах Українських Січових Стрільців та Української Галицької Армії; роль родин священників Української Греко-Католицької Церкви як осередків формування музичної еліти краю; концертмейстерська діяльність піаністів, з якими співпрацював Р. Придаткевич; значення окремих педагогів у розвитку скрипкового мистецтва Галичини.

Ключові слова: мемуари Романа Придаткевича, музична культура Галичини початку XX століття, Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка у Львові, піаністи, композитори, скрипалі

Сучасне мистецтвознавство, досліджуючи музично-історичні процеси минулого, звертається до джерел, які в силу об'єктивних причин були „замулені" часом. М. Копиця з цього приводу наголошує: „При вивченні процесів розвитку музичного мистецтва питання джерелознавства є дуже важливими, фундаментальними, оскільки без суто емпіричних знань, без накопичення та коментування окремих фактів, їх осмислення та переосмислення у кожній новій історичній епосі неможливі наукові узагальнення"[1]. Вчена пропонує базові методологічні позиції джерелознавства як складової музикознавства: правильно вибрані методики дослідження джерел, питання періодизації історії музики, антропологічний фактор[2]. Оскільки в мистецько-історичному процесі

[1] М. Копиця, *Епістологія в лабіринтах музичної історії*: монографія. *До 100-річчя Національної музичної академії України*, Київ 2008, s. 14.

[2] *Ibidem*, s. 15–16.

віддзеркалюється життя митців, М. Копиця привертає увагу до фактологічних матеріалів особового походження, „…за допомогою яких акцентуються концепційні моменти, поглиблюють уявлення про важливі сторони творчого процесу загалом”[3]. До таких матеріалів належать мемуари, вивченням яких займається мемуаристика.

„Енциклопедія Сучасної України” трактує мемуари (франц. *mémoires*, від лат. *memoria* – пам’ять) як

> […] систематичні чи фрагментарні записи особистості про події минулого, в яких вона брала участь чи була очевидцем, що, зазвичай, супроводжуються їхньою хронологічною фіксацією; літературний твір у формі спогадів про минувшину; різновид письмових історичних джерел особового походження. […] За масштабом і хронологічно-просторовими межами описуваних подій розрізняють мемуари, присвячені певній події або історичній особистості, конкретному періодові життя мемуариста або історичному етапу, систематичному викладу подій і фактів упродовж усього життя автор[4].

Автори наголошують, що визначальними ознаками мемуарів як літературного жанру є суб’єктивне поцінування автором відтворюваних історичних реалій із вибірковим залученням необхідних документів, неповнота інформації, іноді її однобічне подання. При цьому, мемуари поділяють на об’єктні (спрямовані на довкілля, екстравертивні) й суб’єктні (інтровертивні), синтетичні, в яких поєднано обидві тенденції[5].

Надія Любовець, здійснюючи огляд новітньої історіографії вітчизняної мемуаристики, звертається до проблеми термінології та класифікації. Зокрема використання термінів „мемуаристика” та „мемуари”. Перший слід, на її думку

> […] використовувати у розумінні спеціальної історичної дисципліни (галузі), що вивчає мемуари як комплекс історичних джерел; другий – як літературний вид (жанр) джерел особового походження. При дослідженнях вітчизняних мемуарів певного історичного періоду, особи та сукупності мемуарних творів послуговуватися терміном „мемуарій”, „спогадова література” тощо. Щодо основних видів (жанрів) мемуарів, то до них літературознавці та історики традиційно відносять мемуари (спогади), записки, записники, діаріуші (щоденники, онлайнові щоденники (блоги)), автобіографії, подорожні нотатки, криптомемуари (уривки зі споминів в інших джерелах), листи, некрологи, чернеткові нотки, стенографічні та літературні записи, літературний портрет, спогади-анкети, мемуарну та автобіографічну белетристику (роман-щоденник, автобіографічна повість, родинна хроніка)[6].

Спогадова література видатного українського скрипаля, композитора і педагога Романа Придаткевича (1895–1980 рр.), яка була опублікована

---

[3] *Ibidem*, s. 16.

[4] О. Ясь, Ю. Ковалів, *Мемуари* [w:] *Енциклопедія Сучасної України*, red. І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін , Київ 2018, https://esu.com.ua/article-65568 (22.08.2024).

[5] *Ibidem.*

[6] Н. Любовець, *Новітня історіографія вітчизняної мемуаристики: до проблеми термінології та класифікації*, „Українська біографістика” 2016, nr 13, s. 40.

у 1950–1970-х роках у США, збагачує джерелознавчу базу дослідження музичної культури Галичини початку XX століття і належить до мемуарної белетристики.

Аналізуючи її, можна відзначити кілька найважливіших для автора **проблемних зон**, які відтворюють діяльність першого десятиліття Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові (далі – ВМІ), його педагогів, організації перших мистецьких колективів у цьому навчальному закладі; участь музикантів-галичан у Першій світовій війні 1914 року, в лавах Українських Січових Стрільців (УСС), Української Галицької Армії (УГА); родини священиків Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) як осередки формування музичної еліти краю; концертмейстерська діяльність піаністів, з якими співпрацював Р. Придаткевич; роль окремих педагогів у розвитку скрипкового мистецтва Галичини.

Перша проблемна зона спогадів Р. Придаткевича стосується діяльності першого десятиліття ВМІ ім. М. Лисенка у Львові, його педагогів, організації першого українського оркестру, струнного квартету в складі Р. Придаткевича і Олеся Пежанського [Oleś Peżański] як скрипалів, Гната Колцуняка [Hnat Kołculak] як віоліста й Осипа Букшованого [Osyp Bukszowany] як віолончеліста.

Р. Придаткевич стає учнем ВМІ буквально майже з самого початку діяльності цієї інституції в 1905 році (другий рік існування закладу), маючи десть років. Він подає адресу інституції – старий будинок „…у львівському Ринку, десь цілком навпроти Просвіти”[7].

Ініціатором вступу Р. Придаткевича до ВМІ став племінник великого співака Олександра Мишуги [Aleksander Myszuga] – Лука Мишуга [Łuka Myszuga]. Саме він привів Романа на репетицію гімназійного хору під управою Ярослава Вітошинського, а той, послухавши гру молодого скрипаля, завів його до композитора Анатоля Вахнянина [Anatol Wachnianyn] – директора заснованого попереднього року Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. „І так я став учнем-стипендистом цієї славної української музичної установи”[8].

Він навчається гри на скрипці спочатку у педагогів Богдана Бережницького [Bohdan Bereżnicki], Адама Должицького [Adam Dołżycki], на третьому році – у Єлисавети Щедрович-Ганкевичевої [Jełyzaweta Szczedrowycz-Hankiewicz], а від четвертого – у Євгена Перфецького [Eugeniusz Perfecki].

У своїх спогадах Р. Придаткевич часто пише про спроби організації оркестру з першого року існування ВМІ. Однак тільки з 1911 року, коли до Львова на посаду директора приїздить д-р Станіслав Людкевич [Stanisław

[7] Р. Придаткевич, *Спомин про Михайла Гайворонського*, «Календар УНС за 1957 рік», s. 85.

[8] Р. Придаткевич, *Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці* [w:] *Лука Мишуга*, red. А. Драган, Джерзі Сіті–Ню Йорк 1973, s. 176.

Ludkiewicz] і йому допомагає талановитий священик о. Іван Туркевич, „почалось реалізування справи української оркестри”[9]. Власне ініціатива створення оркестру належала о. І. Туркевичу [Iwan Turkiewicz], який приїхав до Львова з міста Заліщики, де зорганізував і керував хором.

У спогадах про М. Гайворонського Р. Придаткевич так розповідає про діяльність оркестру ВМІ: репетиції оркестру відбувалися кожного тижня вечорами; участь у ньому брали учні різного віку, котрі грали на струнних і духових інструментах; Р. Придаткевич був концертмейстером оркестру, диригентом – Станіслав Людкевич, його помічником – В. Безкоровайний [Wasyl Bezkorowajnyj]. В цей час Р. Придаткевич знайомиться зі студентом Інституту, абсольвентом заліщицької учительської семінарії – Михайлом Гайворонським [Mychajło Hajworońkyj] –, який навчався в класі скрипки Фл. Кребса[10].

Становлення оркестру відбувалося в складних умовах, для важливіших виступів запрошували музикантів з інших колективів, зокрема, гобоїста з міського театру. За ініціативою С. Людкевича було створено струнний квартет у складі: скрипалі Р. Придаткевич і Олесь Пежанський, віоліст Гнат Колцуняк, віолончеліст Осип Букшований. Священик о. І. Туркевич цікавився діяльністю квартету і допомагав із придбанням або запозиченням нот для нього.

Тільки, одного разу ми погодились змінити тимчасово склад цього квартету і то для ювілею і пошани Івана Франка українською середньошкільною молоддю, на передполудневому концерті в гімнастичній залі Академічної гімназії в 1912 чи 1913 році. Тоді Ювілят був впроваджений д-ром Людкевичем на залю. Тому, що Олесь Пежанський був у той час уже студентом політехніки, його місце зайняв Роман Рибчак [Roman Rybczak]. Роман Рубінгер [Roman Rubinger] (Коломиєць) грав замість Гната Колцуняка, а Ярослав Пасічинський [Jarosław Pasiczyński] грав партію віолончелі. Пасічинський закінчений богослов, зі знанням і досвідом квартетних можливостей ансамблю був нашим „невмолимим” тренером. Він був ще в той час студентом гармонії та контрапункту у вище згаданого Адама Должицького , якому посилав свої роботи до Берліну. Після успішного виступу квартету, хваленого д-ром І. Франком д-р Людкевич написав у „Ділі”, хоч і без подання нагоди того виступу і не згадуючи наших прізвищ, що наші молоді музики дали захоплююче і зріле виконання твору великого клясика[11].

У спогадах про Олеся Пежанського Р. Придаткевич пише про існування духових оркестрів не тільки у Львові, а й інших містах Галичини, зокрема в Болехові, Яворові, Коломиї та Перемишлі, при цьому наголошує: „Було обмаль фахових диригентів-інструменталістів, все таки навіть по більших селах Галичини було чимало духових оркестр”[12].

---

[9] Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, „Свобода” 1973, nr 38, s. 2.

[10] Р. Придаткевич, *Спомин про Михайла Гайворонського…*, s. 85.

[11] Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського…*, s. 2.

[12] *Ibidem*.

Р. Придаткевич вважав, що сильним поштовхом до розвитку музичної культури і освіти в Галичині був приїзд до Львова о. Івана Туркевича і д-ра Станіслава Людкевича: „Я особисто завдячую д-рові Людкевичеві, як також Остапові Нижанківському і його синові Несторові дуже велику заохоту до музичної композиції, і перші мої спроби були роблені під доглядом д-ра Людкевича”[13].

Значна увага у спогадах надається участі музикантів-галичан у Першій світовій війні 1914 року, в лавах Українських Січових Стрільців.

З початком війни Р. Придаткевич приїздить до Львова і записується до військової формації „Українські Січові Стрільці”. Його було призначено до санітарного курсу при Народній Лічниці в сотні Дудушка. Ночував молодий стрілець у свого товариша і акомпаніатора Зеновія Лиська.

Пам’ятаю свого приятеля Миколу Голубця, який демонстрував мені військову дисципліну, віддавши мене стійковому під арешт (чого я йому довший час не міг забути, хоч кілька літ пізніше, зустрівшись з Голубцем і пригадавши собі оцю пригоду, обидва ми сміялись). Однак в тих обставинах великого суспільного напруження більше пам’ятаю сцену паніки та розгублення львов’ян перед Головним двірцем – всі вони хотіли тікати кудись у світ-за-очі[14].

Одного ранку, не заставши свого стрілецького відділу і не знаючи куди той виїхав, Р. Придаткевич поїхав до Яворова, З. Лисько [Zynowij Łyśko] лишився у Львові „і по зайняттю Львова був інтернований російською владою і перебув цілу війну, хоч в прикрих обставинах, але в таких, які помогли йому розвинутися як композиторові”[15].

Р. Придаткевич зі скрипкою в руках подався пішком до Відня, щоб продовжувати розпочаті студії в Академії музики. Промандрувавши Самбір і Хирів, дістався до Сянока, звідки пощастило поїхати далі поїздом. Однак, у березні 1915 року Р. Придаткевич був призваний до австрійської кінноти, воював на італійському фронті, а Нестор Нижанківський – до свого піхотного полку і був полоненим російської армії до 1918 року. У листі Нестора від 26 травня 1918 року до Романа читаємо: „Колись як стрінемось, побалакаємо… а нині я скажу Тобі те, що якби не фортепіяно та музика, прийшлося б, здається, перенестись на лоно Авраама… Скажу коротко: у мене знищена рука – і нічого в душі не співає… Сум огортає мене, коли подумаю, скільки я втратив. І за що?”[16].

Друзі побачилися після розвалу Австро-Угорської імперії, коли Роман приїхав з італійського фронту до Стрия, щоб зголоситися до українського війська. Вечорами вони музикували, виконуючи сонати В.-А. Моцарта

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*, s. 85–86.

[15] *Ibidem*, s. 86.

[16] Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, „Свобода” 1954, nr 59, s. 2.

[W. A. Mozart], Й. Брамса [J. Brahms], Е. Ґріґа [E. Grieg]. Разом із батьком Нестора – о. Остапом «…оговорювали можливості українського стилю, який мусить собі виробити український композитор, щоб чесно служити для розвитку української музики[17].

У 1919 році відбувається важлива мистецька подія – до Стрия, по дорозі в Європу, приїхала Українська Республіканська Капела на чолі з Олександром Кошицем, в товаристві представника українського уряду, композитора Кирила Стеценка. Концерт капели відбувся у великій залі „Сокола" [sala „Sokoła"]:

> Перші звуки того перфектного людського інструменту зробили на нас обох, молоденьких музик, таке враження, ніби нас ударила хвиля гарячого повітря, і Нестор почав зі зворушення плакати. Все, що ми чули, було для нас відкриттям чогось такого, про що ми тільки мріяли. Наступного вечера було прийняття для чільніших членів Капелі у п-тва Нижанківських […] Ми знов чули зразки дійсно українського репертуару. Я з Нестором також виконували якісь твори для скрипки з форепіяном. Кошиць нас поцілував і, звертаючись до нас, виголосив заохочуючу промову. Вершком Кошицевого чару було, коли він нам сказав: „От колись зберемося з вами, молодими композиторами, та й будемо вчитися української гармонії та українського музичного стилю"[18].

Це було останнє спілкування з о. О. Нижанківським, оскільки фронт було прорвано і через два дні польські військові патрулі його арештували і розстріляли: „Польська влада, пізніше на інтервенцію польських дідичів в справі убивства о. Нижанківського, бувшого маршала повіту, повідомила вдову, що сталася «помилка»"[19].

Під час відступу УГА зустрічі з Нестором відбувалися епізодично, військова влада відрядила їх до уряду головного уповноваженого для організації народних хорів та оркестрів при міністерстві культури і пропаганди чи при міністерстві освіти:

> Тим уповноваженим був композитор Кирило Стеценко. Для нас не було посади. Одиноке місце диригента при державному театрі, під управою Садовського, обняв перед нашим приїздом Михайло Гайворонський, і йому, як досвідченому військовому капельникові УСС, повірено також інспекцію військових духових оркестр. Нестор дістав нерегулярне заняття коррепетитора в театрі, що не забирало багато часу. Ми з ним вправляли і концертували[20].

У спогадах описано один концерт для військової старшини, який був поєднаний із лекцією історії української музики професора Бориса Грінченка в Кам'янецькому університеті.

---

[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.

Також грали ми з Нестором на першій річниці Листопадового Зриву в театрі в присутності голови нашої Держави, де також співав Михайло Голинський [Michał Hołyński]. На тому концерті я грав на якійсь старій та добрій скрипці власности Дмитра Дідченка [Dmytro Didczenko], тодішнього матеріяльного урядовця, а тепер славного скрипкового майстра в Америці. Я дав в той час сонатний концерт в українському клюбі з піяністкою панею Біpецькою. […] Мені допоміг відбути концерт піяніст місцевого кабарету. Ми грали яку десятку творів, які кожний скрипак завжди тримає на „поготівлю" у своїй голові. Піяніст грав без нот[21].

Участь в українській визвольній боротьбі продовжувалася. Р. Придаткевич у складі Третього Корпусу УГА десь в околиці Галича зустрічається із М. Гайворонським у складі іншої військової частини. Друзі обговорювали концерти Української Республіканської Капели та її талановитого дириґента Олександра Кошиця [Ołeksandr Koszyć]. Їх захоплювала думка про чудовий репертуар Капели, складений з українських народних пісень в опрацюваннях українських композиторів. Р. Придаткевич щиро радів успіхам М. Гайворонського як творця пісень Українських Січових Стрільців[22].

Р. Придаткевич вважав, що М. Садовський [Mykoła Sadowski] як керівник театру і митець „[…] ставився до Михася дуже сердечно і наспівував йому різні центрально-українські пісні, – яких він знав багато. В своєму мистецькому житті Садовський мав багато до діла з управителями театральних оркестр – людьми різного калібру – і Гайворонський, ентузіяст української музики, талановитий композитор і добрий організатор, здобув собі його признання"[23].

У спогадах Р. Придаткевич дає всебічну характеристику М. Гайворонському як диригенту та директору театру, композитору, комунікабельній особистості[24].

Роздумуючи над генезою формування композиторського хисту М. Гайворонського, Р. Придаткевич пише, що до Львова молодий митець приїхав у 1912 році, володіючи вже сформованою композиторською технікою під впливом знаменитого органіста Франца Коньора [Franciszek Konior]:

Цю неперeсічну атмосферу в обставинах Західньої України тих часів треба доповнити впливом на Гайворонського, таких його заліщицьких приятелів-музик, як о. Іван Туркевич (який потім переїхав до Львова) та професор математики Є. Стражинський. Що вплив класицизму був дуже помітний у Михася, свідчить факт, що в цьому ранньому періоді свого музичного життя він переписував твори К. П. Ем. Баха і що цей же самий ідол Йосипа Гайдна був водночас ідолом і Михася і музичних діячів Заліщик, учителів Гайворонського. Якщо зважити, що Михасеві часи та обставини були багато пізніші, в Заліщиках існував

[21] *Ibidem*.

[22] Р. Придаткевич, *Михайло О. Гайворонський (спомин до 20-ої річниці)*, „Вісті" 1969, nr 3 (30), s. 16.

[23] *Ibidem*.

[24] Р. Придаткевич, *Спомин про Михайла Гайворонського…*, s. 87.

майже подібний музичний центр, що його створив був колись під Віднем Й. Гайдн при дворі князя Естергазі з допомогою зразкової симфонічної оркестри, подібно як це було в Мангаймі при дворі палятинського Електора, а також в українських музичних центрах у Глухові в Кирила Розумовського чи в Підгірцях у Вячеслава Ревухи-Ржевуського. Сильний вплив на західньо-українські землі мав клясицизм музикального Львова, ступнево закрашуваний романтизмом 19-го століття в особах Й. Айснера, що був пізніше учителем Ф. Шопена у Варшаві, як теж сина великого Моцарта, що також мав імена Вольфґанґ Амадеус Моцарт, великого скрипака Карла Липинського, Стан. Сервачевського, пізніше Никодима Бернадського й інших. Що музичне життя Львова було живе та аґресивне і що воно держало тісний зв'язок з „провінцією" свідчить факт, що у Львові в першій половині 19-го стол. працювало щонайменше вісім скрипкових майстрів, в порівнянні з тільки трьома майстрами в початках 20-го століття[25].

Спогади про **родини священиків** УГКЦ о. Івана Туркевича, о. Остапа Нижанківського не тільки стосуються музичного побуту цих сімей, але й їхньої ролі у розвитку музичного життя Галичини, зокрема заснування о. І. Туркевичем мішаного хору при катедрі св. Юра у Львові.

З родиною о. Івана Туркевича Р. Придаткевич знайомиться в 1910 році, коли навчається в Академічній Гімназії, де учителем релігії та історії Церкви був о. Іван. Численна сім'я Туркевича проживала в одному із помешкань Собору св. Юра і була дуже музикальною: священик о. Іван грав на струнному басі, його дружина – пані Софія – на фортепіано, Гнат Колцуняк – на віолі, О. Букшований, який опісля був полковником УСС, грав на віолончелі, Роман Ставничий [Roman Stawnyczyj] і О. Пежанський, також найстарша донечка Марійка – на скрипці, хтось грав на флейті, хтось – на кларнеті, а молодша донька Стефа (майбутня композиторка) і син Левко (майбутній диригент) – на фісгармонії:

> У кожному разі ця домашня оркестра дому Туркевичів стала основою оркестри Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові та гімназійної оркестри. Добре пам'ятаю, як на одному з гімназійних виступів оркестри, студентська публіка виготовила басові оркестри, о. Туркевичеві окликами „Біс бас!" спеціяльну овацію[26].

Після свого приїзду до Львова, о. І. Туркевич заснував мішаний хор при катедрі св. Юри. В ньому брали участь кращі львівські співаки та співачки. Священик зацікавлював грою в оркестрі і молодих і старших музикантів, запрошуючи їх на репетиції до свого дому. І хоч о. Іван Туркевич був непрофесійним піаністом, але міг на фортепіано досить добре ілюструвати симфонічну та оперну літературу і цим самим захоплювати молодь:

> Цим він нагадував нашого диригента хору Академічної Гімназії проф. Ярослава Вітошнського, який брав нас малюків на вистави вaґнерівських опер, вияснюючи подробиці

[25] *Ibidem*.

[26] Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича* [w:] Л. Левицька, І. Бодревич, *Лев Туркевич. Життя і творчість*, Торонто 1965, s. 271–277.

акції музики. Дружина о. Туркевича Софія, з Кормошів була – якщо не помилаюся – ученицею славного Карла Мікулі (1821–1897), учня Шопена і не раз вона грала для нас Шопенові і Лістові твори, їх дочка Стефа й інколи сама пані дому піддержували нашу малу оркестру на піяно. […] Ця мала оркестра стала основою оркестри Музичного Інституту[27].

Тобто, до домашнього музикування в родині о. І. Туркевича залучалися не тільки діти священика, а й учні ВМІ. Цей домашній оркестр став основою оркестру інституту. Дім родини о. Туркевича „[…] став для Олеся і для мене немов нашим другим родинним домом. Там і в Музичному Інституті Олесь і я могли досить часто вести нескінченні розмови на різні, особливо музичні теми"[28].

Після закінчення шостого класу в 1911 році, родина Туркевичів запросила молодого скрипаля на ціле літо до своєї літньої резиденції в Підмихайлівцях. „Це була якась простора дідичівська садиба […]. Особливо гостинна кімната була на два поверхи висока і мала навіть дві чи три інтимні галерійки. Це була для камерного музикування і домашніх концертів ідеальна заля"[29].

Р. Придаткевич висловлює своє особисте ставлення до дочки о. Івана – Стефи, „…яка була завжди поважною музиканткою-піяністкою, а тепер вона уходить чи не за найвизначнішу українську композиторку-жінку, модерністичного напрямку"[30].

Автор дає глибоку характеристику Леву Туркевичу [Lew Turkiewicz] – сину о. Івана, який згодом стане головним диригентом Львівської опери, відомим діячем музичної культури української діаспори. Р. Придаткевич відзначає багатогранність митця як піаніста і віолончеліста:

Живий його темперамент не дозволив йому постійно вправляти. Він любив тоді камерну музику й пам'ятаю, що брав участь, як піяніст у виконанні тріо Д-дур Мендельзона з Романом Криштальським – скрипалем, […] Взагалі, Льонкові все йшло легко й швидко, тому так скоро виробився на досвідченого музику[31].

Лев Туркевич володів феноменальним музичним слухом, досконало знав музичні інструменти, легко читав партитури, був дуже комунікабельною особою:

був в додатку незвичайно мила й добра особа, якої товариство було завжди незвичайно підбадьорююче й позитивне. Можна було по Львові Туркевичеві вже давно сподіватись світлого майбутнього і мистецьких осягів в розвитку й пропаганді української музики[32].

---

[27] Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського*..., 39, s. 2.
[28] *Ibidem*.
[29] Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича*..., s. 271–272.
[30] *Ibidem*, s. 273.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, s. 275–276.

Р. Придаткевич високо цінував спілкування з родиною о. Остапа Нижанківського, оскільки воно було не тільки приємним, а й корисним для молодого музиканта[33].

Особливості співпраці Р. Придаткевича з піаністами Нестором Нижанківським (1893–1940 рр.), Миколою Шлемкевичем [Mykoła Szlemkiewicz] (1894–1966 рр.) та Зіновієм Лиським (1895–1969 рр.) збагачують відомості про їх **концертмейстерську діяльність**. Р. Придаткевич так писав: „Моїми акомпаніяторами були головно Нестор і також Микола Шлемкевич та Зенон (Зіновій) Лиско"[34].

З Миколою Шлемкевичем Р. Придаткевич знайомиться у місті Яворові в родині директора народної школи ім. Шевченка Андрія Мареніна [Andrij Marenin], з яким дружив батько Романа, його син – Мирон Маренін [Myron Marenin] – був шкільним товаришем Романа. „Цей син священика зі Сновидова над Дністром, недалеко Бучача, приїздив до Мареніних із двома своїми сестрами. Він був поважним хлопцем, старшим на один рік від Мирона і від мене. Це в тому віці робить між хлопцями чималу різницю"[35], однак „Більш інтимне наше зближення з Миколою відбулося десь 1910 року, а може роком раніше. Микола Шлемкевич, як Нестор Нижанківський (також Герасимів зі Стрия, Стеткевич, якого звали «Кадитом», і Косаренко-Косаревич), були в мешканні пані Попель і донечки на «станції». Всі вони щойно перенеслися з інших міст і гімназій до Львова"[36].

Р. Придаткевич так пояснює причину навчання М. Шлемкевича у Львові: батько Миколи був політично консервативним «твердим» русином, а його діти, зокрема, Микола, українізувалися.

> У Львові, в четвертій гімназії (польській) Миколу протягом цілого часу його студій вважали найкращим·учнем серед усіх шкіл. Були навіть думки між його учителями, щоб дозволити Миколі закінчити гімназію на рік раніше, що було проти австрійських шкільних приписів[37].

Він підкреслює неймовірну пам'ять М. Шлемкевича – було достатньо один раз прочитати матеріал і він запам'ятовувався: „Тому на самостійну власну лектуру він мав досить вільного часу і був також непересічним учнем фортепіяну Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у проф. Марії Криницької [Marija Krynicka]"[38].

---

[33] Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, „Свобода"1954, nr 59, s. 2.

[34] Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського*..., s. 2.

[35] Р. Придаткевич, *Спомини про Миколу Шлемкевича*, „Листи до Приятелів" 1967, січень-лютий-березень, s. 28.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem*, s. 28–29.

Р. Придаткевич вказує на факт читання Миколою Шлемкевичем напам'ять всього „Мойсея" Івана Франка[39].

М. Шлемкевич та Н. Нижанківський в той час були акомпаніаторами Р. Придаткевича. Останній підкреслює особистісні моменти, зокрема, характеризує Нестора як менш зорганізованим ніж Микола. Хоч з Нестором Роман Придаткевич спільно імпровізував і мали спільні виступи, однак з Миколою співпраця була більш плідною: „З ним ми разом прилюдно виконували скрипковий концерт П. Роде, А-мінор і В. А. Моцарта А-мажор"[40].

Р. Придаткевич вважав, що М. Шлемкевич подавав великі надії як віртуоз-піаніст, оскільки, його виступи засвідчували талант та технічну досконалість, а як партнер був просто вимріяним. Однак в кінці першого року успішного музикування Микола вирішив цілком покинути музику і стати науковцем: 'Музика ж, що вимагає багато нетворчої механічної праці, була б перешкодою для його філософських та літературних стремлінь"[41].

М. Шлемкевич восени 1912 року виїжджає на університетські студії до Відня і подальший його шлях пролягає до опанування філософії, згодом він стане визнаним українським філософом, громадсько-політичним діячем, дійсним членом НТШ і УВАН, дослідником історії української культури, зокрема, літератури та філософії. Друзі продовжують листуватися, Микола радить Роману як стати студентом державної академії музики у Відні. Тож, у вересні 1913 року, після закінчення гімназійних студій, Р. Придаткевич приїжджає до Відня: „В цьому чарівному, передвоєнному місті ми бачилися з Миколаю чи не кожного дня, то в університетській бібліотеці, то в академічній харчівні «мензі». Ми довго розмовляли, реформуючи в нашій уяві світ і гаряче дискутуючи про нашу Україну, письменство, мистецтво, музику"[42].

Друзі постійно відвідують оперний театр, у тому числі виступи видатного українського співака Модеста Менцинського [Modest Męciński]. Однак, Перша світова війна назавжди розлучила друзів, хоч листування продовжувалося вже в еміграції.

Із Нестром Нижанківським Р. Придаткевич знайомиться в 1910 році у Львові. Вони разом часто спільно імпровізували: Нестор – на фортепіано, а Роман – на скрипці, і дивувалися, що „…це імпровізування творило якусь цілість. Правда, ми знали один одного дуже добре. Наша «публика» нас ніколи не «збивала» з настрою, як часом буває на прилюдних концертах, а виражала свій подив"[43].

---

[39] *Ibidem*, s. 30.

[40] *Ibidem*, s. 29.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibidem*.

[43] Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського,* „Свобода" 1954, nr 59, s. 2.

Того ж року і наступного Р. Придаткевич був запрошений батьком Нестора, о. Остапом Нижанківським, на сольний виступ в Стрию, а вдруге – разом із струнним квартетом. Нестор в той час був учнем Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка в класі фортепіано і вчився у д-ра С. Людкевича:

Нестор любив часто пригадувати, як він акомпаніював в Стрию Сальомеї Крушельницькій та феноменальній скрипачці моїй добродійці та учительці (1907–1909 р.) П. Щедрович-Ганкевичевій. Він не міг забути її твору „Верховина", що, як у нас водиться, пропала, і часто казав, що ця фантазія, – це найкращий український скрипковий твір. Навіть скрипка Страдіварія по смерти пані Ганкевич десь пропала, як мене повідомлено[44].

За порадою педагога М. Криницької, акомпаніатором у Р. Придаткевича від 1912 року стає її учень, Зиновій Лисько, котрий був товаришем Романа. Пізніше він став його найуспішнішим партнером та добрим другом[45]. Влітку 1914 року, приїхавши з Відня, Р. Придаткевич найчастіше зустрічається із З. Лиським, з котрим завжди мали багато спільного[46].

З початком Першої світової війни у 1914 році Нестор Нижанківський приїжджає до Відня і знову стає акомпаніатором Романа, складає вступний іспит до Музичної Академії як студент фортепіано „…в класі свого учителя зі Львова, Лялевіча, а разом ми були студентами в клясі гармонії і контрапункту новоназначеного учителя, д-ра Йосифа Маркса"[47].

У січні 1922 року Р. Придаткевич повертається до Відня, зустрічається з друзями. В цей час тут засновано Товариство для допомоги українським музикантам під назвою „Прихильники Української Музики". Його головою був Богдан Бережницький, заступником – Н. Нижанковський:

В той час, ми дуже енергійно виучували тріо В. Барвінського, з Галею Левицькою – піяністкою, та Льонком Туркевичем, як челістом. Панна Левицька по-геройськи і в дійсно професійному дусі, приймала усі наші завваги, так відносно ансамблю, як і розуміння деталів твору. Програму першого концерту нашого товариства, ми розпочали колядками Барвінського з молоденькою співачкою, якої прізвища не пригадую, та з Льонком Туркевичем, як піяністом і моїм скрипковим «обліґато». Богдан Бережницький виконував віолончелеві Варіяції при співучасті Нижанківського, а я виконав скрипковий концерт П. Чайківського в цілості, навіть без принятих скорочень[48].

Спогади про Михайла Гайворонського та Олеся Пежанського вияскравлюють їхню роль у **розвитку скрипкового мистецтва**.

О. Пежанський як скрипаль-соліст успішно виступав на українських національних святах, був солістом у концертних літніх поїздках українського

[44] *Ibidem*.

[45] Р. Придаткевич, *Спомини про Миколу Шлемкевича*…, s. 29.

[46] Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича*…, s. 271–273.

[47] Р. Придаткевич, *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, „Свобода" 1954, nr 59, s. 2.

[48] Р. Придаткевич, *Спогад про Льва Туркевича*…, s. 274–275.

академічного хору „Бандурист" в 1912–1913 роках[49]. Так, як О. Пежанський був призваний в 1914 році до австрійської армії, то хор запросив Р. Придаткевича на свої виступи Гуцульщиною. Мандрівка, розпочавшись у Надвірній, продовжилася у Микуличині, однак тут чекала на всіх несподіванка – майже всіх учасників поїздки призвали до австрійської армії[50].

У 1922 році відбулися два власні концерти Р. Придаткевича під управою Музичного Інституту у Львові, при фортепіанному супроводі Богдана Дрималика [Bohdan Drymałyk], а в час другого виступу також при співучасті Лева Туркевича, як челіста[51].

Виїхавши в 1923 році в еміграцію, Р. Придаткевич плідно працює як скрипаль, композитор і педагог у США та Канаді. Однак, підтримує зв'язок з батьківщиною. Об'єднання Українських Організацій в Америці, душею якої був д-р Л. Мишуга, проголосило конкурс на нові українські вокальні твори, музичний комітет був під головуванням М. Гайворонського. У лютому 1932 року за підсумками другого музичного конкурсу, Об'єднання призначило нагороди за такі українські музичні твори: 1. За сонату для скрипки та фортепіано, 2. за твір для скрипки, голосу та фортепіано в двох або в трьох контрастних частинах і 3. за твори на той самий склад, засновані на українських народних піснях. До комісії входили М. Гайворонський, О. Кошиць, Р. Придаткевич як ініціатор цього проєкту та два представники американського музичного світу. На засіданні Об'єднання 26 квітня 1932 року було визначено нагороди за скрипкову сонату Борисові Кудрикові [Borys Kudryk] та Василеві Барвінському [Wasyl Barwiński] за „Дві лемківські пісні" про Америку[52].

Оцінюючи спогади Романа Придаткевича в контексті сучасного відтворення історії української музичної культури, апелюємо до позиції Н. Любовець: „Особлива роль мемуарів як унікального інформаційно-комунікативного ресурсу й одного із дієвих засобів соціальної комунікації визначена їхньою здатністю зберігати та передавати інформацію про минулі події, узагальнюючи індивідуальний досвід автора. Водночас засвоєння досвіду Іншого впливає на формування особистості, індивідуальної й колективної історичної пам'яті, надає імпульс для самореалізації та саморозвитку"[53].

Висновки. Аналізуючи мемуарну літературу Романа Придаткевича, визначено такі найважливіші для автора **проблемні зони:** діяльність Вищого

[49] Р. Придаткевич, *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського*..., s. 2.

[50] *Ibidem*.

[51] *Ibidem*.

[52] Р. Придаткевич, *Д-р Лука Мишуга*..., s. 183.

[53] Н. Любовець, *Мемуари як інформаційно-комунікативний ресурс: сучасний вимір репрезентацій* [w:] *Українська біографіка XXI століття: мозаїка контекстів і форм: колективна монографія*, red. В.І. Попик, Г.А. Александрова, Л.І. Буряк та ін., Київ 2021, s. 101.

Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові (далі – ВМІ) та його педагогів у перше десятиліття заснування; організації перших мистецьких колективів, зокрема оркестру та скрипкового квартету в цьому навчальному закладі, умови та особливості їхньої праці; участь музикантів-галичан у Першій світовій війні 1914 року, в лавах Українських Січових Стрільців (УСС), Української Галицької Армії (УГА); характеристика родин священиків Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) як осередків формування музичної еліти краю; концертмейстерська діяльність піаністів, з якими співпрацював Р. Придаткевич; роль окремих педагогів у розвитку скрипкового мистецтва Галичини. Галерея особистостей, про яких пише Р. Придаткевич у своїх мемуарах, є знаковою, оскільки вони формували професійно-мистецьке обличчя Галичини початку XX століття, а вимушено емігрувавши – продовжували плідно працювати на користь українського мистецтва і освіти. Спогади Р. Придаткевича – яскраво-емоційні, глибоко аналітичні. Хоч вони написані з віддалі часу, однак історично точні і достовірні. Важко не погодитися з думкою М. Копиці: „Мемуари – це яскравий та емоційно забарвлений документ часу, в якому віддзеркалилися ідеї і тенденції тієї епохи, в якій жив і працював їх автор”[54]. Аналіз спогадів Р. Придаткевича збагачує вивчення музичної культури Галичини початку XX століття новими фактами, які доповнюють історико-культурну панораму, вводяться до науково-культурного обігу нові джерела, допомагають реконструювати сторінки життєпису митців, музично-педагогічних інституцій.

Bibliografia

Opracowania i źródła drukowane

Копиця М., *Вибране: монографічний збірник статей*, Київ–Ніжин 2018.

Копиця М., *Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, Київ 2008.

Любовець Н., *Мемуари як інформаційно-комунікативний ресурс: сучасний вимір репрезентацій* [w:] *Українська біографіка XXI століття: мозаїка контекстів і форм: колективна монографія*, red. В.І. Попик, Г.А. Александрова, Л.І. Буряк та ін., Київ 2021, s. 99–143.

Любовець Н., *Новітня історіографія вітчизняної мемуаристики: до проблеми термінології та класифікації*, „Українська біографістика” 2016, nr 13, s. 28–50.

Придаткевич Р., *Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці* [w:] *Лука Мишуга*, red. А. Драган, Джерзі Сіті–Ню Йорк 1973, s. 173–193.

Придаткевич Р., *Михайло О. Гайворонський (спомин до 20-ої річниці)*, „Вісті” 1969, nr 3 (30), s. 16–20.

Придаткевич Р., *Спогад про Льва Туркевича* [w:] Левицька Л., Бодревич І., *Лев Туркевич. Життя і творчість*, Торонто 1965, s. 271–277.

[54] М. Копиця, *Вибране: монографічний збірник статей*, Київ–Ніжин 2018, s. 205.

Придаткевич Р., *Спогади про бл. п. Олександра Пежанського (1892–1972)*, „Свобода" 1973, nr 38, 39, 40.
Придаткевич Р., *Спомин про Михайла Гайворонського*, „Календар УНС за 1957 рік" [Джерзі Сіті], s. 85–97.
Придаткевич Р., *Спомини про життя Нестора Нижанківського*, „Свобода" 1954, nr 59–62.
Придаткевич Р., *Спомини про Миколу Шлемкевича*, „Листи до Приятелів" [Нью-Йорк] 1967, січень-лютий-березень, s. 27–34.

Netografia

Ясь О., Ковалів Ю., *Мемуари* [w:] *Енциклопедія Сучасної України*, red. І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін., Київ 2018, https://esu.com.ua/article-65568 (22.08.2024).

THE MUSICAL CULTURE OF HALICIA AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN THE MEMORIES OF ROMAN PRIDATKEVYCH

Abstract

The research is devoted to the memoirs of the outstanding Ukrainian violinist, composer and teacher Roman Prydatkevych (1895–1980), which was published in the 1950s–1970s in the USA. It enriches the source-based research base of the musical culture of Galicia at the beginning of the 20th century and belongs to memoir fiction. Some of the most important problem areas for the author are noted, which reproduce the activities of the first decade of the Higher Music Institute named after M. Lysenko in Lviv, his teachers, the organization of the first art collectives in this educational institution; the participation of Galician musicians in the First World War of 1914, in the ranks of the Ukrainian Sich Riflemen, the Ukrainian Galician Army; families of priests of the Ukrainian Greek Catholic Church as centers of formation of the musical elite of the region; accompanist activities of pianists with whom R. Prydatkevych collaborated; the role of individual teachers in the development of the violin art of Galicia.

Keywords: memoirs of Roman Prydatkevych, musical culture of Galicia at the beginning of the 20th century, the Lysenko Higher Music Institute in Lviv, pianists, composers, violinists

PRZEMIANY
I KONTYNUACJE

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.7

Jakub Woszczalski

AGH w Krakowie, Polska

ZARYS TWÓRCZOŚCI ORGANOWEJ O PRZEZNACZENIU PEDAGOGICZNYM KOMPOZYTORÓW KRAKOWSKICH Z PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Muzyka organowa, będąca integralną częścią muzyki liturgicznej, z uwagi na wysoką religijność Polaków miała w czasach zaborów istotny wpływ na kształtowanie wrażliwości muzycznej społeczeństwa. Pomimo tak ważnej roli odznaczała się raczej niskim poziomem wykonawczym. Najwybitniejsi polscy organiści związani byli wówczas z krakowskim i warszawskim ośrodkiem muzycznym, a tamtejsze konserwatoria muzyczne zapewniały najwyższy poziom ich kształcenia. W artykule zawarto zarys twórczości pedagogicznej na organy krakowskich kompozytorów-pedagogów, w tym profesorów klas gry organowej w Szkole Towarzystwa Muzycznego przekształconej w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego: Kazimierza Garbusińskiego, Franciszka Przystała, Wincentego Wacława Richlinga, Waleriana Stysia, Bolesława Wallek-Walewskiego i Władysława Żeleńskiego. Powstały pod koniec XIX w. zbiór *25 Preludiów* op. 38 Żeleńskiego do dziś wykorzystywany jest w dydaktyce gry organowej i bywa włączany do repertuaru koncertowego. Tradycje kultury organowej Galicji stworzyły podwaliny pod rozwój wykonawstwa muzyki organowej w Polsce okresie międzywojennym oraz po 1945 roku.

Słowa kluczowe: organy, muzyka organowa, szkoła na organy, preludia organowe

Muzyka organowa, będąca integralną częścią muzyki liturgicznej, z uwagi na wysoką religijność Polaków miała w czasach zaborów istotny wpływ na kształtowanie wrażliwości muzycznej społeczeństwa[1]. Władysław Żeleński (1837–1921) w przedmowie do zbioru swoich preludiów organowych zwrócił uwagę na war-

[1] Badania dotyczące kultury organowej w XIX-wiecznej Polsce prowadzili m.in. cytowani w tekście J. Gołos i ks. T. Przybylski. Utwory zawarte w omawianych zbiorach były ponadto analizowane pod różnymi aspektami w publikacjach J. Erdmana (*Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, Warszawa [b.r.]), J. Gołosa (*Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972) i ks. K. Mrowca (*Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964), a także w artykułach autorstwa D. Dopierały (*Preludia na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego, jako przejaw polskości w muzyce*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna" 2014, nr 9, s. 79–87) oraz W. Zalewskiego (*Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, cz. I*, „Pro Musica Sacra" 2014, t. 12, s. 169–199). Niniejszy artykuł ma charakter przeglądowy i koncentruje się przede wszystkim na aspektach pedagogicznych omawianej twórczości.

tość organów jako instrumentu, „który niezawodnie jest jednym z najważniejszych czynników rozbudzenia zmysłu piękna w ludzie wiejskim”[2]. Rolę muzyki kościelnej podkreślał również ks. Henryk Księżarski (1822–1874)[3] w czasie mowy pogrzebowej Wincentego Gorączkiewicza (1789–1858), cenionego organisty katedry wawelskiej, kierując do zgromadzonych następujące słowa:

> Muzyka, słuchacze moi, ta czarodziejska sztuka, która dźwięcznemi tony obudza w nas najwznioślejsze uczucia; która, kiedy jéj słuchamy, zdaje się wywyższać nas nad ziemię i w inny przenosić świat; jeżeli silnie działa na nas w pieśniach narodowych lub w światowych utworach, daleko mocniéj i potężniéj wpływa, kiedy się wyraża w pobożnych hymnach kościelnych – o! wtedy dusza nasza zdaje się wyrywać z ziemskiéj powłoki, by u podnóża Boga spowiadać myśli i uczucia swoje! – wtedy pienia nasze zdają się łączyć z pieniami Niebieskich serafinów, by wspólnie z nimi wyśpiewywać chwałę Panu na wysokości! „Muzyka kościelna” – mówi jeden z znakomitych mężów kraju naszego [biskup Ludwik Łętowski (1786–1868) – przyp. J.W.] – „podnosi ducha, rozczula serce, umysł obraca ku godnym rzeczom, łączy go z Bogiem, iż natura ludzka od świata oderwana, korzy się, a ku niebu zwrócona do anielskiéj przybliża się, i oddajemy cześć Bogu i Stwórcy swojemu na jaką się zdobyć możemy”[4].

Naturalną inspiracją dla wielu utworów organowych były polskie pieśni kościelne, co wiązało się z możliwością wykorzystywania tych kompozycji w liturgii. Kultywowanie tych pieśni w XIX wieku „znalazło oparcie w poglądach epoki romantyzmu, doceniającego wartości ludowe w niej tkwiące, oraz w ruchach wolnościowych, które dostrzegały w pieśni nabożnej środek podtrzymywania ducha patriotyzmu w narodzie”[5]. Ponadto od II połowy XIX wieku „obserwuje się […] znów duże zainteresowanie pieśnią ludową, obok której pojawiają się teraz utwory nieliturgiczne i solowa pieśń kościelna w języku ojczystym. W końcu dochodzi do znacznego ożywienia twórczości organowej”[6].

Polscy organiści w XIX wieku prezentowali raczej niski poziom wykonawczy. Według relacji w „Allgemeine Musikalische Zeitung” z 1822 roku „w żadnym kraju Europy nie ma tak złych organistów, jak w Polsce, z małymi wyjątkami, którymi może się pochwalić Kraków”[7].

---

[2] W. Żeleński, *25 Preludyi dwu, trzy i czterogłosowych na organ lub fisharmonikę do użytku organistów i kształcącéj się młodzieży. Dzieło 38. Zeszyt I*, Warszawa 1881, s. 3.

[3] Działacz niepodległościowy, znany krakowski kaznodzieja związany m.in. z katedrą wawelską, gdzie pełnił też funkcję psałterzysty i wicekantora. A. Schletz, M. Tyrowicz, *Księżarski Henryk Bernard Stanisław* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 634.

[4] H. Księżarski, *Przemówienie przy złożeniu do grobu zwłok ś.p. Wincentego Gorączkiewicza miane dnia 13 listopada 1858 r.*, Kraków 1860, s. 5.

[5] K. Mrowiec, *Kultura muzyczna i pieśń kościelna* [w:] *Historia Kościoła w Polsce*, t. II, cz. 1, red. B. Kumor, Z. Obertyński, Poznań–Warszawa 1979, s. 713.

[6] *Ibidem*, s. 714.

[7] „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1822, nr 17 (24 IV), za: T. Przybylski, *Organistyka krakowska XVIII i XIX wieku oraz w latach międzywojennych XX wieku* [w:] *Organy i muzyka organowa XIII*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2006, s. 50.

Kształcenie polskich organistów w XIX wieku odbywało się w ramach zorganizowanego szkolnictwa, kursów organistowskich oraz prywatnie[8]. Najwyższy poziom nauki zapewniały konserwatoria muzyczne w Warszawie oraz Krakowie. W warszawskim ośrodku muzycznym uczył m.in. Karl August Freyer (1803–1883) – organista niemieckiego pochodzenia, który prowadził w Warszawie prywatną szkołę organistowską, a w latach 1861–1866 był nauczycielem w Instytucie Muzycznym w Warszawie[9], przekształconym w konserwatorium w 1918 roku. Od jesieni 1905 roku działalność pedagogiczną sprawował tam również Mieczysław Surzyński[10] (1866–1924) – kompozytor i jeden z nielicznych wówczas polskich organistów-wirtuozów.

W Krakowie natomiast w 1867 roku powstała szkoła muzyczna z inicjatywy Towarzystwa Muzycznego „Muza". Po kilku latach nadzór nad nią przejęło powstałe w 1876 roku Towarzystwo Muzyczne w Krakowie[11]. W 1877 roku założono w niej klasę gry organowej[12]. Prowadził ją Wincenty Wacław Richling[13] [również Rychling[14], Bartoszewski] (1841–1896) – kompozytor i pedagog, a także organista katedry wawelskiej czeskiego pochodzenia[15]. W 1888 roku m.in. z inicjatywy Żeleńskiego szkołę Towarzystwa Muzycznego przekształcono w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Kształcenie organistów w Konserwatorium od rocznika 1891/1892 trwało cztery lata i było podzielone na kurs niższy (rok I i II) oraz wyższy (rok III i IV); kurs niższy prowadził Richling, a w kolejnych latach jego uczeń, także organista katedry wawelskiej – Walenty Dec (1851–1938)[16]. Na kursie wyższym dla organistów w latach 1891–1921 wykładał natomiast Żeleński[17]. Od 1928 roku gry na organach w krakowskim Konserwatorium uczył Kazimierz Garbusiński (1883–1945) – kompozytor, dyrygent, organista Kolegiaty św. Anny[18]. W latach 1909–1914 z Krakowem związany był również Feliks Nowo-

[8] T. Przybylski, *Z dziejów kształcenia organistów w Polsce w XIX wieku i w pierwszej połowie XX wieku* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2008, s. 106.

[9] S. Lachowicz, *Freyer August* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 3: *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 160.

[10] W. Gawiejnowicz, *Surzyński, Gieburowski, Nowowiejski. Wybrane aspekty życia i działalności*, Poznań 2020, s. 183–184.

[11] T. Przybylski, *Organistyka krakowska*…, s. 53.

[12] T. Przybylski, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków 1994, s. 47.

[13] T. Przybylski, *Organistyka krakowska*…, s. 53.

[14] Zdaniem F. Cholewy: „Ten sposób pisania nazwiska Kompozytora jest nam znany dopiero z ostatnich lat jego życia, nie jest on niczym uzasadniony. Sam Kompozytor tak się nie podpisywał". F. Cholewa, *Wincenty Wacław Richling 1841–1896*, „Meteor" 1936, nr 5, s. 142.

[15] T. Przybylski, *Organistyka krakowska*…, s. 51.

[16] *Ibidem*, s. 54.

[17] *Ibidem*, s. 54, 60.

[18] M. Perkowska, *Garbusiński Kazimierz* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 3: *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 231.

wiejski (1877–1946), który pełnił funkcję dyrektora artystycznego w Towarzystwie Muzycznym[19], a także organizował prywatne kursy mistrzowskie, m.in. w zakresie gry na organach[20]. Spotkały się one jednak z krytyką krakowskiego środowiska, a przede wszystkim Zdzisława Jachimeckiego, który zarzucał Nowowiejskiemu tworzenie konkurencji dla Konserwatorium[21]. Na kursy prowadzone w Krakowie przez Nowowiejskiego uczęszczał m.in. Garbusiński[22].

Jednym z przejawów działalności organistów-pedagogów było opracowywanie podręczników nazywanych zwykle szkołami gry na organach. Tworzenie publikacji do nauki gry i śpiewu było wówczas w Europie powszechnym zjawiskiem i wynikało z zapotrzebowania na kompleksową metodykę kształcenia w powstających konserwatoriach muzycznych, w których niejednokrotnie uczono zarówno profesjonalistów, jak i początkujących muzyków[23]. W okresie zaborów na ziemiach polskich powstała m.in. *Praktyczna szkoła na organy łącznie z ćwiczeniami przygotowawczemi na fortepian i fisharmonikę ze szczególną uwagą na grę pedałową obligato* Freyera (wyd. 1861), którą zdaniem Jerzego Gołosa można uznać za pierwszy nowoczesny polski podręcznik gry na organach[24]. Zawarto w nim liczne ćwiczenia mające na celu udoskonalanie techniki gry oraz opalcowane gamy i pasaże. Istotnym i rozbudowanym podręcznikiem była także *Szkoła na organy* Henryka Makowskiego i Mieczysława Surzyńskiego (wyd. około 1911 roku[25]), która „zawiera różnorodny materyał, odnoszący się już to do rozwinięcia gry na manuale, już to do nabycia wprawy w grze pedałowej i w łączeniu wszystkich manuałów i pedału”[26].

Muzycy prowadzący działalność pedagogiczną w Krakowie, a wśród nich Richling i Żeleński, także tworzyli kompozycje[27], które wykorzystywali podczas prowadzonych lekcji gry na organach. Ponadto na przełomie XIX i XX wieku powstały co najmniej dwie publikacje adresowane do uczących się organistów: *25 Preludyi dwu, trzy i czterogłosowych na organ lub fisharmonikę do użytku organistów i kształcącéj się młodzieży* op. 38 Żeleńskiego (wyd. 1881) oraz *100 preludyi dwu, trzy,*

[19] W. Gawiejnowicz, *Surzyński, Gieburowski*…, s. 285.

[20] *Ibidem*, s. 287.

[21] *Ibidem*.

[22] I. Wyrwa, *Problematyka wykonawcza utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego w świetle poglądów estetycznych kompozytora*, Lublin 2011, s. 55–56.

[23] P. Grajter, *Przegląd wybranych metod nauczania gry na organach na przestrzeni dwóch ostatnich stuleci* [w:] *Organy i muzyka organowa XI*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2000, s. 101.

[24] J. Gołos, *Polskie organy*…, s. 198.

[25] Datowanie na podstawie: W. Gawiejnowicz, *Surzyński, Gieburowski*…, s. 189, 318.

[26] H. Makowski, M. Surzyński, *Szkoła na organy* : *Część I*, Warszawa [b.r.], s. 3.

[27] Głównym wyznacznikiem traktowania omawianych w niniejszym artykule kompozycji jako pedagogicznych były informacje samych twórców zamieszczane w ich publikacjach bądź w zachowanych programach popisów uczniów szkoły Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium, przechowywane w Sekcji Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej.

cztero i wielogłosowych na organy Kazimierza Garbusińskiego, Franciszka Przystała, Waleriana Stysia i Bolesława Wallek-Walewskiego (wyd. 1914). W odróżnieniu od wymienionych szkół na organy, były to raczej zbiory preludiów uporządkowane pod względem liczby głosów i rosnącego stopnia skomplikowania wykonawczego.

Kompozycje organowe Wincentego Wacława Richlinga

Richling nie pozostawił po sobie publikacji o przeznaczeniu pedagogicznym, jednak zachowane programy popisów uczniów szkoły Towarzystwa Muzycznego ukazują, iż w celach dydaktycznych zadawał im do nauki własne utwory i ćwiczenia. Część z nich została wydana pośmiertnie w zbiorze *Pastorałek* na organy[28] (wyd. I około 1905 roku[29], wyd. II w 1925 roku[30]), a także *Preludiów*[31] (wyd. około 1920 roku). Według opisu Franciszka Cholewy:

> Rozumiał [Richling – przyp. J.W.], że ma przed sobą kandydatów na posady organistów, to też chciał im podać jak najwięcej materiału praktycznego. Utwory pisane wtedy na tablicy, jako zadania, ujrzały po śmierci Autora światło dzienne. I tak – Stanisław Niepelski zebrał i wydał *Pastorałki* […]. Nakładem czasopisma „Muzyka i Śpiew" wyszły *Preludia na organy, zeszyt I*[32].

Jednocześnie wiadomo, iż znaczna część kompozycji organowych Richlinga nie ukazała się drukiem:

> Wystarczy jednak przerzucić tylko notatki żyjących jeszcze uczniów, a natkniemy się na wcale dobre i wartościowe utwory organowe, czekające na łaskawych wydawców… Wystarczy, że wymienię tutaj: *Fantazję C-dur* (1888) na 4 ręce, 2 preludia na temat *Alleluja* G-dur i C-dur (1889) oraz większą ilość przegrywek do pieśni kościelnych[33].

W niektórych programach popisów szkolnych oprócz tonacji poszczególnych ćwiczeń/utworów znajdują się także ich numery (zob. ilustracja 1). Ponadto w innych planach koncertów uczniów (np. z 22 czerwca 1884 roku) występują

---

[28] W. Rychling, *Pastorałki. Zbiór preludyj organowych na czas Bożego Narodzenia*, Kraków [b.r.]; *idem*, *Pastorałki* […], wyd. 2 powiększone, Kraków [b.r.]. Utwory zostały zebrane przez S. Niepelskiego – ucznia W. Richlinga. Pierwsze wydanie zbioru składało się z 60 kompozycji, w tym trzech utworów R. Führera i dwóch S. Niepelskiego. Drugie wydanie zostało poszerzone o 42 miniatury, w tym jedną autorstwa W. Deca.

[29] Datowanie na podstawie: M. Lewicki, *Edytorstwo muzyczne w Krakowie w latach 1850–1918*, Kraków 2021.

[30] Datowanie na podstawie: T. Przybylski, *Wincenty Wacław Richling (1841–1896) i jego twórczość organowa* [w:] *Organy i muzyka organowa II*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1978, s. 298.

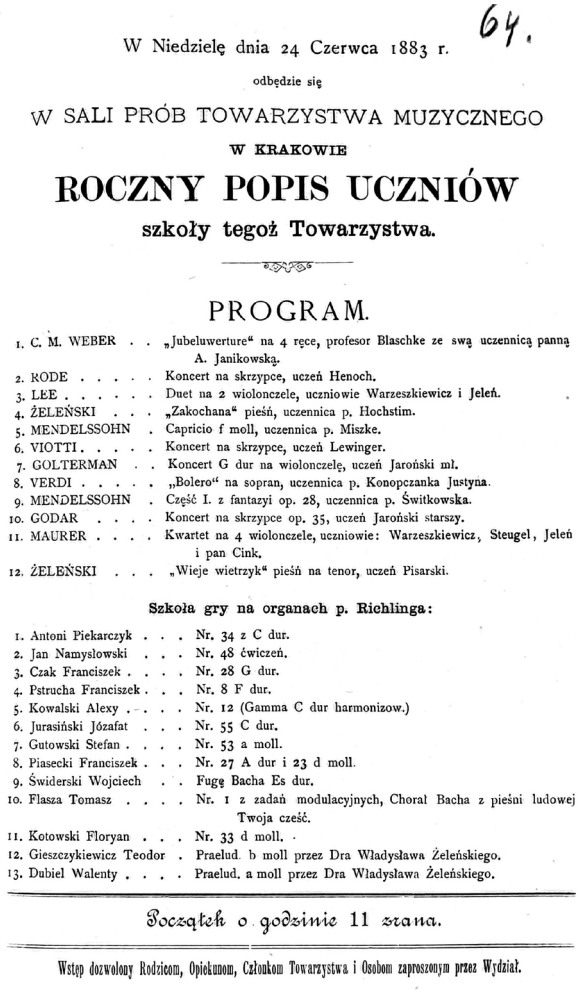
[31] W. Rychling, *Zbiór preludyj kościelnych na organ lub harmonium. Zeszyt pierwszy*, Kraków [b.r.]. Autorzy wstępu do zbioru zawarli w nim passus: „Preludja niniejsze pisał ś.p. W. Rychling dla swych uczniów w szkole na tablicy, które każdy z nich odpisywał w zeszycie".

[32] F. Cholewa, *Wincenty Wacław Richling*…, s. 145.

[33] *Ibidem*.

utwory tytułowane m.in. jako *Praelud. z c moll*, *Kanon z c dur*, co zdaniem autora niniejszego artykułu może świadczyć o istnieniu zbioru bądź zbiorów utworów i ćwiczeń o przeznaczeniu pedagogicznym.

Według badań ks. Tadeusza Przybylskiego twórczość Richlinga zachowała się „w bardzo niepełnym stanie. Przeważnie pozostawała w notatkach uczniów, wśród których znajdowały się niejednokrotnie wartościowe utwory organowe, dziś już zaginione”[34], a wśród nich m.in. kompozycje wymieniane przez Cholewę.



W Niedzielę dnia 24 Czerwca 1883 r. 64.

odbędzie się

W SALI PRÓB TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO

W KRAKOWIE

ROCZNY POPIS UCZNIÓW

szkoły tegoż Towarzystwa.

PROGRAM.

1. C. M. WEBER . . „Jubeluwerture“ na 4 ręce, profesor Blaschke ze swą uczennicą panną A. Janikowską.
2. RODE . . . . . Koncert na skrzypce, uczeń Henoch.
3. LEE . . . . . Duet na 2 wiolonczele, uczniowie Warzeszkiewicz i Jeleń.
4. ŻELEŃSKI . . . „Zakochana“ pieśń, uczennica p. Hochstim.
5. MENDELSSOHN . Capricio f moll, uczennica p. Miszke.
6. VIOTTI . . . . . Koncert na skrzypce, uczeń Lewinger.
7. GOLTERMAN . . Koncert G dur na wiolonczelę, uczeń Jaroński ml.
8. VERDI . . . . . „Bolero“ na sopran, uczennica p. Konopczanka Justyna.
9. MENDELSSOHN . Część I. z fantazyi op. 28, uczennica p. Świtkowska.
10. GODAR . . . . Koncert na skrzypce op. 35, uczeń Jaroński starszy.
11. MAURER . . . . Kwartet na 4 wiolonczele, uczniowie: Warzeszkiewicz, Steugel, Jeleń i pan Cink.
12. ŻELEŃSKI . . . „Wieje wietrzyk“ pieśń na tenor, uczeń Pisarski.

Szkoła gry na organach p. Richlinga:

1. Antoni Piekarczyk . . . Nr. 34 z C dur.
2. Jan Namysłowski . . . Nr. 48 ćwiczeń.
3. Czak Franciszek . . . . Nr. 28 G dur.
4. Pstrucha Franciszek . . . Nr. 8 F dur.
5. Kowalski Alexy . . . . Nr. 12 (Gamma C dur harmonizow.)
6. Jurasiński Józafat . . . Nr. 55 C dur.
7. Gutowski Stefan . . . . Nr. 53 a moll.
8. Piasecki Franciszek . . . Nr. 27 A dur i 23 d moll.
9. Świderski Wojciech . . Fugę Bacha Es dur.
10. Flasza Tomasz . . . . Nr. 1 z zadań modulacyjnych, Choral Bacha z pieśni ludowej Twoja cześć.
11. Kotowski Floryan . . . Nr. 33 d moll.
12. Gieszczykiewicz Teodor . Praelud. b moll przez Dra Władysława Żeleńskiego.
13. Dubiel Walenty . . . . Praelud. a moll przez Dra Władysława Żeleńskiego.

Początek o godzinie 11 zrana.

Wstęp dozwolony Rodzicom, Opiekunom, Członkom Towarzystwa i Osobom zaproszonym przez Wydział.

Ilustracja 1. Program rocznego popisu uczniów szkoły Towarzystwa Muzycznego w Krakowie zachowany w zbiorach Sekcji Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 4305

[34] T. Przybylski, *Wincenty Wacław Richling*…, s. 296.

25 Preludyi dwu, trzy i czterogłosowych na organ lub fisharmonikę do użytku organistów i kształcącéj się młodzieży op. 38 Władysława Żeleńskiego

Zbiór *25 Preludiów* na organy Żeleńskiego został opublikowany w Warszawie w 1881 roku w wydawnictwie Kruziński i Lewi, a kolejne jego wydania ukazywały się nakładem Gebethnera i Wolffa. Dydaktyczne przeznaczenie op. 38 zostało zawarte przez Żeleńskiego zarówno w tytule, jak i przedmowie:

> W niniejszem dziełku oprócz praktycznego użytku dla organistów, miałem i pedagogiczny cel na myśli. W pierwszej części zwłaszcza preludya dwugłosowe służyć mają do wyrobienia ścisłego legata, niezbednego w grze na organach[35].

Utwory zostały pogrupowane w zbiorze ze względu na liczbę głosów według rosnącego stopnia trudności. Kompozytor opatrzył *Preludia* dokładnym palcowaniem, zanotował także łuki frazowe i oznaczenia dynamiczne, w tym niejednokrotnie sugestie rejestracyjne. Ze względu na niewielkie rozmiary poszczególnych preludiów ich forma jest stosunkowo przystępna dla początkujących organistów. Żeleński w przedmowie do zbioru zawarł passus dotyczący sumiennych studiów na fortepianie, „ktore koniecznie powinny poprzedzać grę na organach”[36]. Zbiór *25 Preludiów* op. 38 Żeleńskiego nieprzerwanie od momentu powstania wykorzystywany jest w polskim szkolnictwie muzycznym. Ponadto wielu organistów posiada w repertuarze zawarte w nim kompozycje[37].

Część *Preludiów* została oparta na melodiach pieśni kościelnych, co umożliwia ich wykorzystanie w liturgii. W zbiorze zamieszczono także Preludium 14 *Na temat ludowy*, znajdujące raczej zastosowanie w domowym muzykowaniu na popularnej wówczas na ziemiach polskich fisharmonii. Według zamysłu autora oprócz zastosowań pedagogicznych *Preludia* op. 38 miały na celu podnoszenie poziomu kultury muzycznej wykonawców i słuchaczy:

> Głównem jednak zadaniem mej pracy jest rozbudzenie lepszego smaku w naszych organistach, którym przytoczone tu kościelne pieśni swojskie powinny być przypomnieniem, jakiemi skarbami melodyi mają do rozporządzenia właśnie w pieśniach kościelnych[38].

Zbiór *Preludiów* op. 38 był istotny dla samego autora i z pewnością nie traktował on go marginalnie. Jak relacjonował Felicjan Szopski (1865–1939), pierwszy biograf Żeleńskiego, do niektórych swoich uczniów zwykł mawiać: „Jeśli mnie chcecie poznać, poszukajcie mnie w preludjach organowych”[39].

---

[35] W. Żeleński, *25 Preludyi*…, s. 3.

[36] *Ibidem*.

[37] M. Negrey, *Żeleński Władysław* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 12: *w–ż*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 400.

[38] W. Żeleński, *25 Preludyi*…, s. 3.

[39] F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Warszawa 1928, s. 45.

Gołos w monografii *Polskie organy i muzyka organowa* niesłusznie podważył autorstwo siedmiu preludiów Żeleńskiego zawartych w zbiorze op. 38[40], a także błędnie datował jego pierwsze i drugie wydanie[41], czego efektem stały się dalsze nieścisłości pojawiające się w polskiej literaturze muzykologicznej[42]. Błędy Gołosa zostały sprostowane w ostatnim czasie na łamach czasopisma „Muzyka"[43].

100 Preludyi Dwu, trzy, cztero i wielogłosowych na organy Kazimierza Garbusińskiego, Franciszka Przystała, Waleriana Stysia i Bolesława Wallek-Walewskiego

O wiele bardziej obszerną w stosunku do op. 38 Żeleńskiego publikacją o przeznaczeniu pedagogicznym był zbiór 100 preludiów na organy Garbusińskiego, Przystała, Stysia i Wallek-Walewskiego. Kompozycje w nim zawarte zostały wydane w 1914 roku[44] w Stanach Zjednoczonych, w wydawnictwie muzycznym Bolesława Józefa Zalewskiego publikującym kompozycje o tematyce religijnej i narodowej. Tytuł publikacji właściwie nie wskazuje na jej dydaktyczny charakter. W nagłówku strony ze spisem treści autorzy zamieścili jednak informację o preludiach „systematycznie ułożonych i napisanych w formie szkoły"[45]. Zbiór został zadedykowany Żeleńskiemu.

Część preludiów oparto na tematach polskich pieśni kościelnych. W odróżnieniu od zbioru Żeleńskiego, niektóre utwory wymagają zaawansowanych umiejętności technicznych, w tym wykonywania skomplikowanych dwugłosów w partii pedału. Ponadto kompozycje nie zostały opalcowane, a uwagi wykonawcze ograniczono do występujących czasem sugestii dynamicznych i rejestracyjnych oraz zmian manuałów.

Pozostałymi współautorami zbioru byli muzycy niezajmujący się instytucjonalnym nauczaniem gry organowej w krakowskim ośrodku. Każdy z nich w różnym stopniu zaangażowany był jednak w szeroko pojętą działalność muzyczną w Krakowie. Franciszek Przystał (1884–1962) od 1924 roku przez około 30 lat pracował jako organista w kościele św. Floriana, gdzie założył chór męski. Walerian Styś (1885–1936) również działał w Krakowie jako organista i chórmistrz.

---

[40] J. Gołos, *Polskie organy*…, s. 188, 193.

[41] *Ibidem*, s. 193, 228.

[42] M.in. M. Negrey, *Żeleński Władysław*, s. 397; I. Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej*, t. V, cz. 2a: *Romantyzm. Twórczość muzyczna 1850–1900*, red. S. Sutkowski, Warszawa 2010, s. 219.

[43] Zob. J. Woszczalski, M. Lewicki, *O autorstwie i datowaniu edycji zbioru „25 Preludiów" op. 38 Władysława Żeleńskiego*, „Muzyka" 2023, nr 4, s. 113–123.

[44] Zdaniem K. Mrowca „zbiór ten ogłoszono drukiem dopiero w 1914 r. […], ale utwory powstały wcześniej, ok. 1910 r.". K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna*…, s. 130.

[45] K. Garbusiński i in., *100 preludyi dwu, trzy, cztero i wielogłosowych na organy*, Chicago 1914, s. 2. Zob. także: W. Zalewski, *Polska twórczość*…, s. 180.

Bolesław Wallek-Walewski (1885–1944), od 1938 roku dyrektor Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, zasłynął jako kompozytor i dyrygent. Z założonym przez siebie Krakowskim Towarzystwem Śpiewackim „Echo" koncertował w kraju i za granicą.

Pozostała twórczość wykorzystywana w kształceniu organistów w Krakowie

Programy popisów uczniów szkoły Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium ukazują, iż poza kompozycjami Żeleńskiego i Richlinga w nauczaniu gry na organach wykorzystywano również kompozycje i ćwiczenia kompozytorów zagranicznych, m.in. Johanna Sebastiana Bacha, Josefa Krejčiego i Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego[46]. Zauważalny w programach brak wykonywania dzieł organowych o charakterze wirtuozowskim wynikał prawdopodobnie z niewystarczających umiejętności uczniów, a także z panujących ówcześnie poglądów na muzykę kościelną i organową, odrzucających „wszelkie czynniki ruchliwości rytmicznej, uważając jedynie powolne tempo i brak szybkiej pulsacji rytmicznej za godne i właściwe"[47]. Na przestrzeni lat stopniowo wydłużano czas trwania nauki w Konserwatorium, podnoszono też wymagania programowe oraz poszerzano wykonywany repertuar, w tym o utwory kompozytorów zagranicznych[48]. Tym samym twórczość pedagogiczna krakowskich muzyków stopniowo przestawała stanowić główny repertuar uczących się gry organistów.

[46] Zob. programy koncertowe krakowskie z lat 1850–1918 przechowywane w Sekcji Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 4305). T. Przybylski w swoich publikacjach (*Tradycje muzyki organowej w XIX-wiecznym Krakowie* [w:] *Organy i muzyka organowa*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1977, s. 152; *Organistyka krakowska*…, s. 54) także odnosił się do tzw. popisów szkolnych. W pierwszym tekście (*Tradycje muzyki*…, s. 152) zauważył: „Z popisów szkolnych wynika, że wykonywano kompozycje Józefa Krejczego [właśc. Krejčiego – przyp. J.W.], Jana Christiana Rincka, Władysława Żeleńskiego. Brak natomiast zupełnie dzieł J.S. Bacha i całej barokowej klasyki organowej". W późniejszym tekście (*Organistyka krakowska*…, s. 54) wskazywał: „Z zachowanych programów popisów uczniów można ustalić, że wykonywano głównie kompozycje J. Krejčiego, J.C. Rincka, B. Geisslera i innych kompozytorów XIX wieku oraz W. Żeleńskiego. Natomiast zupełny był brak dzieł J.S. Bacha i barokowej klasyki organowej". T. Przybylski pomija w powyższych tekstach twórczość Richlinga, która w analizowanych w niniejszym artykule programach występowała najczęściej. Ponadto wskazuje na wykorzystywanie w nauczaniu utworów B. Geisslera, które z kolei nie widnieją w tych programach. Czasem występują w nich natomiast kompozycje J.S. Bacha. Powyższe nieścisłości wynikają najprawdopodobniej z rozproszenia materiałów źródłowych z omawianego okresu.

[47] T. Przybylski, *Organistyka krakowska*…, s. 54.

[48] *Ibidem*, s. 60–61.

Podsumowanie

Działalność pedagogiczna profesorów gry organowej w Szkole Towarzystwa Muzycznego, a następnie w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie odegrała istotną rolę w kształceniu organistów na przełomie XIX i XX wieku i stworzyła podwaliny pod rozwój wykonawstwa muzyki organowej w późniejszych latach, a w szczególności po 1945 roku, kiedy to Kraków stał się głównym ośrodkiem jej rozwoju w Polsce. Jednym z przejawów tej działalności było komponowanie utworów użytkowych, wykorzystywanych w kształceniu organistów: przeważnie krótkich preludiów, pastorałek i form imitacyjnych często o niewielkiej liczbie głosów. Najważniejszym zbiorem o przeznaczeniu dydaktycznym powstałym w XIX wieku, posiadającym ponadto wysokie walory artystyczne, było *25 Preludiów* op. 38 Żeleńskiego. Jest on wykorzystywany w kształceniu organistów nieprzerwanie do dziś, o czym świadczą jego liczne wydania: pierwsze, jak wspomniano, w wydawnictwie Kruziński i Lewi, następne (do 1947 roku) u Gebethnera i Wolffa, kolejne natomiast w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. W odniesieniu do kompozycji Żeleńskiego oraz opublikowanych utworów Richlinga część preludiów z powstałego na początku XX wieku zbioru Garbusińskiego, Przystała, Stysia i Wallek-Walewskiego odznacza się zdecydowanie większym stopniem skomplikowania pod względem technicznym, co może świadczyć o rosnącym poziomie wykonawczym organistów w krakowskim Konserwatorium.

Część omawianych kompozycji, zwłaszcza czerpiących inspirację z polskich pieśni kościelnych, oprócz zastosowań pedagogicznych najprawdopodobniej wykonywano także podczas liturgii. Według przytoczonego tekstu Cholewy o dostarczenie kandydatom na organistów dużej liczby „materiału praktycznego" zabiegał Richling. Również Żeleński w przedmowie do swojego zbioru *Preludiów* op. 38 informuje, iż skomponował je m.in. do „praktycznego użytku dla organistów"[49].

W porównaniu np. do ośrodka warszawskiego, żaden z krakowskich muzyków nie stworzył wówczas szkoły gry składającej się z ćwiczeń technicznych, jak np. Szkoła Freyera z 1861 roku, bądź zawierającej także kompozycje i ćwiczenia zagranicznych twórców, jak np. Szkoła Makowskiego i Surzyńskiego z początku XX wieku.

Z uwagi na rozproszenie materiałów źródłowych, jak też twórczości części krakowskich organistów badania kultury muzycznej, w tym organowej na przełomie XIX i XX wieku, wymagają podjęcia dalszych kwerend, których wyniki pozwoliłyby na uzupełnienie aktualnego stanu wiedzy.

[49] W. Żeleński, *25 Preludyi*…, s. 3.

Bibliografia

Źródła

Cholewa F., *Wincenty Wacław Richling 1841–1896*, „Meteor" 1936, nr 5, s. 142–147.
Garbusiński K., Przystał F., Styś W., Wallek-Walewski B., *100 preludyi dwu, trzy, cztero i wielogłosowych na organy*, Chicago 1914.
Księżarski H., *Przemówienie przy złożeniu do grobu zwłok ś.p. Wincentego Gorączkiewicza miane dnia 13 listopada 1858 r.*, Kraków 1860.
Makowski H., Mieczysław S., *Szkoła na organy. Część I*, Warszawa [b.r.].
Programy koncertowe krakowskie z lat 1850–1918 przechowywane w Sekcji Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 4305).
Rychling W., *Pastorałki. Zbiór preludyj organowych na czas Bożego Narodzenia*, Kraków [b.r.].
Rychling W., *Pastorałki. Zbiór preludyj organowych na czas Bożego Narodzenia*, wyd. 2 powiększone, Kraków [b.r.].
Rychling W., *Zbiór preludyj kościelnych na organ lub harmonium. Zeszyt pierwszy*, Kraków [b.r.].
Szopski F., *Władysław Żeleński*, Warszawa 1928.
Żeleński W., *25 Preludyi dwu, trzy i czterogłosowych na organ lub fisharmonikę do użytku organistów i kształcącéj się młodzieży, Dzieło* 38, z. I–II, Warszawa 1881.

Opracowania

Dopierała D., *Preludia na organy op. 38 Władysława Żeleńskiego, jako przejaw polskości w muzyce*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie" 2014, z. 9, s. 79–87.
Erdman J., *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, Warszawa [b.r.].
Gawiejnowicz W., *Surzyński, Gieburowski, Nowowiejski. Wybrane aspekty życia i działalności*, Poznań 2020.
Gołos J., *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972.
Grajter P., *Przegląd wybranych metod nauczania gry na organach na przestrzeni dwóch ostatnich stuleci* [w:] *Organy i muzyka organowa XI*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2000, s. 100–112.
Lachowicz S., *Freyer August* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 3: *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 160–161.
Lewicki M., *Edytorstwo muzyczne w Krakowie w latach 1850–1918*, Kraków 2021.
Mrowiec K., *Kultura muzyczna i pieśń kościelna* [w:] *Historia Kościoła w Polsce*, t. II, cz. 1, red. B. Kumor, Z. Obertyński, Poznań–Warszawa 1979 s. 712–717.
Mrowiec K., *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964.
Negrey M., *Żeleński Władysław* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 12: *w–ż*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 392–401.
Perkowska M., *Garbusiński Kazimierz* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 3: *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 231.
Poniatowska I., *Historia Muzyki Polskiej*, t. V, cz. 2a: *Romantyzm. Twórczość muzyczna 1850–1900*, red. S. Sutkowski, Warszawa 2010.
Przybylski T., *Organistyka krakowska XVIII i XIX wieku oraz w latach międzywojennych XX wieku* [w:] *Organy i muzyka organowa XIII*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2006, s. 36–62.
Przybylski T., *Tradycje muzyki organowej w XIX-wiecznym Krakowie* [w:] *Organy i muzyka organowa*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1977, s. 141–154.
Przybylski T., *Wincenty Wacław Richling (1841–1896)* [w:] *Organy i muzyka organowa II*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1978, s. 291–305.

Przybylski T., *Z dziejów kształcenia organistów w Polsce w XIX wieku i w pierwszej połowie XX wieku* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2008, s. 105–116.

Przybylski T., *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków 1994.

Schletz A., Tyrowicz M., *Księżarski Henryk Bernard Stanisław* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, red. E. Rostworowski, Wrocław 1970, s. 634.

Woszczalski J., Lewicki M., *O autorstwie i datowaniu edycji zbioru „25 Preludiów" op. 38 Władysława Żeleńskiego*, „Muzyka" 2023, nr 4, s. 113–123.

Wyrwa I., *Problematyka wykonawcza utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego w świetle poglądów estetycznych kompozytora*, Lublin 2011.

Zalewski W., *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, cz. I*, „Pro Musica Sacra" 2014, t. 12, s. 169–199.

AN OUTLINE OF ORGAN WORKS WITH A PEDAGOGICAL PURPOSE BY CRACOW COMPOSERS AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Abstract

Organ music, as an integral part of liturgical music, had a significant impact on shaping the musical sensitivity of Polish society during the partition period, owing to the deep religiosity of Poles. Despite its important role, it was characterized by a rather low level of performance. The most outstanding Polish organists of the time were associated with the musical centers of Cracow and Warsaw, where the local music conservatories provided the highest standards of education. This article outlines the pedagogical contributions to organ music by Cracow-based composer-educators, including professors of organ performance classes at the School of the Musical Society, later transformed into the Conservatory of the Musical Society. These include Kazimierz Garbusiński, Franciszek Przystał, Wincenty Wacław Richling, Walerian Styś, Bolesław Wallek-Walewski, and Władysław Żeleński. One notable work, the collection *25 Preludes*, Op. 38 by Władysław Żeleński, created at the end of the 19th century, is still used in organ performance education and occasionally included in concert repertoires. The traditions of Galician organ culture laid the foundations for the development of organ music performance during the interwar period and after 1945.

Keywords: organ, organ music, organ school, organ preludes

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.8

Joanna Lusek

Instytut Pamięci Narodowej, Delegatura w Opolu, Polska

ZE LWOWA DO BYTOMIA. OD ŚLĄSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO DO PAŃSTWOWEJ OPERY ŚLĄSKIEJ (1945–1950)

Państwowa Opera Śląska w Bytomiu była i pozostaje nadal prawdziwym kulturowym fenomenem nie tylko w skali Górnego Śląska, ale i Europy. Bytomska scena, jak określił trafnie Tadeusz Bursztynowicz, z prowizorycznej imprezy zdołała się w krótkim czasie przekształcić w stałą placówkę operową, przechodząc drogę od Śląskiego Teatru Muzycznego, przez Operę Katowicką, Operę Śląską, po Państwową Operę Śląską z siedzibą w Bytomiu (w latach 1945–1949/1950). Z pewnością zadecydowało o tym wiele czynników, które zbiegły się w odpowiednim czasie i miejscu, oraz ludzie, którzy instytucji od samego początku nadawali rytm i twarz. Adam Didur, Wiktoria Calma, Olga Szamborowska, Jadwiga Lachetówna, Lesław Finze czy Andrzej Hiolski to tylko niektóre nazwiska, które były gwarantem sukcesu tworzącej się sceny operowej. Ważna była w pierwszym okresie historii placówki śląska tradycja i lwowskie dziedzictwo. Wspólnym mianownikiem, płaszczyzną do współpracy, stały się kultura i sztuka, potrzeba i chęć stworzenia teatru muzycznego z bogatym repertuarem, który mierząc się z wieloma trudnościami o charakterze administracyjnym czy technicznym, uzyskał upragniony status instytucji państwowej. Niejednokrotnie tylko niekonwencjonalne podejście dyrekcji i zespołu, zarówno w kwestiach artystycznych, jak i administracyjnych, pomagało fizycznie trwać, wzbudzać zainteresowanie operą w latach trudnego powojnia, mając na uwadze również skomplikowane kwestie geopolityczne.

Słowa kluczowe: Śląski Teatr Muzyczny, Państwowa Opera Śląska w Bytomiu, Stowarzyszenie „Opera Śląska", Walenty Śliwski, Adam Didur

Wprowadzenie

Bytom. Mała, ciasna scena – lecz jakiej miary inscenizacje! Opera wędrowna – lecz jakiego repertuaru! Prowincjonalny adres – lecz ambicja przodowania! Teatr wiecznych debiutów – lecz jakich odkryć i zachwycających głosów![1]

– pisał w monografii Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu Tadeusz Kijonka z okazji 40-lecia działalności instytucji. Lwów i Bytom (miasto do 1945 roku. pozostające w granicach państwa niemieckiego) czy wcześniej Katowice (przyłączone do odradzającego się państwa polskiego w 1922 roku, po okresie

[1] T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki". Opera Śląska w latach 1945–1985*, Bytom 1986, s. 14.

plebiscytu i powstań śląskich) w 1945 roku, u progu świata bez wojny, były jak światy równoległe. Pozornie tych miast nie łączyło nic – były oddalone od siebie geograficznie, ale również światopoglądowo i mentalnie. Wspólnym mianownikiem, płaszczyzną do współpracy, stały się kultura i sztuka, potrzeba i chęć stworzenia teatru muzycznego, który w zaledwie kilka lat po zakończeniu II wojny światowej, mierząc się z wieloma trudnościami o charakterze administracyjnym czy technicznym, uzyskał status Państwowej Opery Śląskiej z siedzibą w Bytomiu.

Utworzenie i prowadzenie opery, mającej swoje miejsce najpierw w Katowicach, a docelowo w Bytomiu, zdeterminowane były z jednej strony przez decyzje polityczne, podejmowane przez decydentów na szczeblach państwowym i wojewódzkim, z drugiej zaś dążeniami kilku osób, m.in. wizjonerskim podejściem i charyzmą dyrektorów placówki – Adama Didura (od premiery na scenie katowickiej 14 czerwca 1945 do 7 stycznia 1946 roku), jego kontynuatora w osobie Stefana Beliny-Skupniewskiego (od 8 stycznia 1946 do 31 sierpnia 1949 roku) oraz Tadeusza Bursztynowicza (kierownika administracyjnego w latach 1945–1949 i dyrektora w okresie od 1 sierpnia 1949 do 15 października 1950 roku) i fenomenalnego, w kolejnych latach rozrastającego się zespołu. Początki Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu były trudne, a utworzenie placówki związane z niesprzyjającymi uwarunkowaniami politycznymi wczesnego powojnia oraz niezdecydowaniem władz państwowych i wojewódzkich w kwestii utworzenia lub też nie państwowej instytucji tej miary na Górnym Śląsku. W sprawozdaniu Stowarzyszenia „Opera Śląska" z 17 listopada 1948 roku odnotowano obrazowo: „W roku 1945 nie było ani aktorów, ani kostiumów, a co najgorsze nie było, gdzie grać. Teatry w miastach śląskich albo czerniały kikutami pogorzelisk, albo ziały pustką zdewastowanych i zupełnie opuszczonych budynków"[2]. Opera Śląska, placówka, której miało nie być, już pod koniec lat 40. była niewątpliwie prawdziwym fenomenem kulturowym, nie tylko w regionie.

Losy bytomskiej instytucji, poziom artystyczny, zagadnienia repertuarowe i organizacyjne były przedmiotem licznych analiz o charakterze popularnonaukowym (autorstwa wspomnianego Kijonki i Zdzisława Hierowskiego). Celem niniejszego opracowania jest poszerzenie stanu wiedzy w warstwie historycznej na temat realizacji planu utworzenia opery na Górnym Śląsku w warunkach lat powojnia, ze szczególnym uwzględnieniem zawiłości związanych z funkcjonowaniem Śląskiego Teatru Muzycznego, potem Opery Katowickiej, wreszcie Opery Śląskiej do czasu jej upaństwowienia oraz wyłącznie lakonicznie wzmiankowanej w opublikowanych pracach roli i historii Stowarzyszenia „Opera Śląska". Nie jest natomiast celem tego artykułu analiza warstwy artystycznej, programowej,

[2] Archiwum Państwowe w Katowicach (dalej: APK), 224, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach (1950–1973), sygn. 583, Opera Śląska w Katowicach (1947–1952), k. 30.

tj. przygotowywanych i prezentowanych w latach 1945–1950 dzieł operowych i baletowych, czy też dogłębne studia obejmujące biografie poszczególnych artystów i pracowników powstałej instytucji, gdyż te, w mniej lub bardziej rozbudowany sposób, ujęte zostały w rozmaitych leksykonach, recenzjach i opracowaniach tematycznych.

Śląski Teatr Muzyczny

Początkowo szlaki migrantów i przesiedlonych wykonujących profesje związane z kulturą i sztuką krzyżowały się na Górnym Śląsku w Katowicach, przedwojennej stolicy województwa śląskiego. Postacią, która wysunęła się na pierwszy plan w kontekście reaktywacji tamtejszego teatru, był Walenty Śliwski – przed wojną prowadził Szkołę Baletu i Tańca Artystycznego w Katowicach, był także kierownikiem zespołu choreograficznego Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego, kierował teatrem w gimnazjum polskim w Bytomiu – który został upoważniony przez władze państwowe i konstytuujące się władze lokalne do zabezpieczenia gmachu teatru dramatycznego (wraz z zapleczem, tj. rekwizytami i urządzeniami). Realizacja tego zadania nie była równoznaczna z powołaniem go na dyrektora teatru, do czego rościł sobie później prawo, a raczej tymczasowego jego administratora[3]. Powierzono mu ponadto misję zorganizowania i prowadzenia Prywatnej Szkoły Gimnastyki Rytmiczno-Plastycznej i Tańca Artystycznego oraz zespołu baletowego, który potem jako Zespół Szkoły Baletowej występował z powodzeniem w spektaklach Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego[4]. Podczas wizyty w Ministerstwie Kultury i Sztuki, pod koniec stycznia lub

[3] W „Sprawozdaniu z działalności Śląskiego Teatru Muzycznego w Katowicach-Chorzowie" z 24 kwietnia 1945 r. skierowanym do J. Hutki, naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach, odnotowano: „Gmach teatru zabezpieczono bezpośrednio po wejściu do miasta żołnierzy Armii Czerwonej. Przeprowadzono naprawy urządzeń, tj. centralnego ogrzewania, światła, sceny i zapadni. Zabezpieczono m.in. kostiumerię i gmach sali baletowej – pracownicy zespołu trzymali warty nocne. Zwieziono z Bogucic, Katowickiej Hałdy, Załęża i Bytomia przygotowane do transportu w wagonach przez wojsko niemieckie kostiumy teatralne. Zostały oczyszczone, wyprane i zreperowane. Zabezpieczono 800 peruk i kosmetyki sceniczne. Przewieziono z Bytomia kurtyny i dekoracje". APK, 185, Urząd Wojewódzki Śląski w Katowicach (1945–1950), sygn. 61, Śląski Teatr Muzyczny w Katowicach-Chorzowie (1945), k. 104; k. 127, Interpretacja sprawy dotyczącej eksmisji zespołu teatralnego przez Wydział Prawny Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach z 10 czerwca 1945 r. Sprawa nominacji dla W. Śliwskiego miała podwójne dno. Nominację na dyrektora katowickiego teatru dramatycznego otrzymał z rąk dyrektora Wydziału Informacji i Propagandy W. Stahla, w kwestiach kadrowych decyzje pozostawały po stronie dyrektora Departamentu Teatrów Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie. Konsekwencje podjętych decyzji zaważyły potem na dalszych losach zawodowych Śliwskiego. Zob. A. Linert, *Teatr Śląski w latach 1945–1949*, Katowice 1979, s. 26–27.

[4] W. Śliwski (ur. 1892 w Potoczyskach) dysponował olbrzymim doświadczeniem zawodowym. W 1909 r. rozpoczął naukę w Szkole Baletu i Rytmiki w Wiedniu. Po jej ukończeniu służył w latach

w pierwszych dniach lutego 1945 roku, Śliwski oraz Stefan Garda, w obecności dyrektora Instytutu Muzycznego w Będzinie (Stefana Ślązaka), otrzymali od dyrektora Departamentu Muzyki Mieczysława Drobnera pełnomocnictwa upoważniające ich do zorganizowania Wojewódzkiego Objazdowego Teatru Muzycznego. Nie ustalono wówczas charakteru prawnego instytucji, posługując się w dokumentach terminem *koncesja*. 5 lutego 1945 roku Wydział Kultury, Sztuki i Propagandy Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach potwierdził nominację[5]. W międzyczasie pieczę nad reaktywowanym w Katowicach zespołem Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego powierzono dwóm innym wybitnym reżyserom – Wilamowi Horzycy i Karolowi Adwentowiczowi[6]. 14 marca 1945 roku wskazana przez władze wojewódzkie dyrekcja przejęła obowiązki od Śliwskiego i Gardy. Tym samym nastąpił rozdział obydwu instytucji kultury – teatru dramatycznego i teatru muzycznego, również w odniesieniu do składu zespołów tychże[7]. Po trudnej fazie przygotowań 2 kwietnia 1945 roku odbyło się otwarcie sezonu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego premierą *Zemsty* Aleksandra Fredry. W lipcu Horzyca i Adwentowicz zostali zmuszeni do rezygnacji z zajmowanych stanowisk. Ich miejsce zajął przybyły wraz z zespołem teatru ze Lwowa Bronisław Dąbrowski. Zadecydowały o tym najprawdopodobniej względy polityczne i bliskie relacje łączące go z Wandą Wasilewską i Leonem Kruczkowskim. Na afiszach wyreżyserowanego przez niego *Wesela*, którego premiera odbyła się 6 października 1945 roku, po raz pierwszy wprowadzono nazwę Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego[8].

I wojny światowej w armii austriackiej, a potem brał udział w walkach o granice na Wschodzie w Wojsku Polskim. W latach 20. związał się najpierw z Teatrem Objazdowym we Lwowie, następnie z Teatrem Miejskim w Grudziądzu. Pracował tam też jako pedagog, prowadząc kursy tańca i baletu. W 1928 r. osiadł w Katowicach. Wojnę spędził, wykonując prace fizyczne przy budowie torów. *Ibidem*, s. 26–27; T. Kijonka, *Z dziejów Opery Śląskiej* [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2000, s. 8, 28.

[5] Pierwsze pismo W. Śliwskiego do Naczelnika Wydziału Propagandy Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach pochodzi z 21 lutego 1945 r. Zawiera listę członków zespołu artystycznego i orkiestry Śląskiego Teatru Muzycznego. Zob. APK, 185, sygn. 61, k. 5–13; k. 100, Pismo do gen. Aleksandra Zawadzkiego, wojewody śląsko-dąbrowskiego z 16 kwietnia 1945 r.; k. 127–128, Interpretacja…; k. 134, Pismo z 21 czerwca 1945 r. skierowane przez Departament Muzyki, Teatrów i Literatury Ministerstwa Kultury i Sztuki do Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach. Warto uzupełnić, że J. Garda (ur. 1903 r. w Zawierciu), w przeciwieństwie do Śliwskiego, należał do grona śpiewaków-solistów (baryton), ukończył również studia prawnicze, studiował romanistykę. Występował na wielu scenach Europy, m.in. w Mediolanie. Związał się, po epizodycznym pobycie w Katowicach, z Operą Poznańską (jako wicedyrektor) i Operą Wrocławską (jako dyrektor). Zob. T. Kijonka, *Z dziejów Opery Śląskiej…*, s. 29.

[6] T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”…*, s. 16; *idem*, *Z dziejów Opery Śląskiej…*, s. 33.

[7] APK, 185, sygn. 61, k. 128, Interpretacja…; A. Linert, *Teatr Śląski…*, s. 27.

[8] G. Golik-Szarawarska, *Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych. Rekonesans* [w:] *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia*, red. G. Golik-Szarawarska, Katowice 2020, s. 126; A. Linert, *Teatr śląsko-lwowski* [w:] *Niezwykła więź Kresów Wschodnich*

Co się tyczy teatru muzycznego, zajmował on kilka pomieszczeń wydzielonych w gmachu teatru dramatycznego. Próby odbywały się także w mieszkaniu Śliwskiego przy ulicy Warszawskiej. Przybyła do Katowic w marcu 1945 roku Olga Szamborowska, absolwentka konserwatorium we Lwowie, jedna z największych artystek w pierwszych latach istnienia Opery Śląskiej w Bytomiu, wspominała:

> Przedsięwzięcie było nie w pełni stabilne i grupowało bezczynnych śpiewaków, muzyków i tancerzy […] nierzadko występowaliśmy za przydział aprowizacyjny pozwalający przeżyć. […] cieszyliśmy się z faktu, że możemy śpiewać w wolnej Polsce, zaś w skrytości każdy marzył, że jest to etap prowadzący do pracy w prawdziwym teatrze[9].

Teatr oficjalnie rozpoczął działalność 11 lutego 1945 roku „Inauguracyjnym Koncertem". Kilka dni wcześniej wystąpił z programem dedykowanym żołnierzom Armii Czerwonej stacjonującym w mieście. W trakcie zaledwie kilkumiesięcznej działalności dyrekcja tegoż posługiwała się papierem firmowym i pieczęciami w brzmieniu: „Wojewódzki Objazdowy Teatr Muzyczny", „Śląsko-Wojewódzki Teatr Muzyczny w Katowicach-Chorzowie", ostatecznie „Śląski Teatr Muzyczny"[10]. Problemem, który szybko zaczynał eskalować, był dla władz państwowych i wojewódzkich nie tylko status i charakter powstałej – *de facto* niechcianej – placówki, bo konkurencyjnej dla teatru dramatycznego, lecz także osoba samego Śliwskiego, mającego (przynajmniej na początku) protektora w ministerstwie, z którym ostatecznie rozliczono się w Katowicach bezpardonowo. Docelowo nie przewidywano Śliwskiego na dyrektora jakiejkolwiek placówki artystycznej. Świadomość tego faktu następowała etapowo. Powołując się na wydane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki z 6 marca 1945 roku upoważnienia dotyczące zgody na powołanie teatru muzycznego w Katowicach, Śliwski przedłożył w Urzędzie Wojewódzkim plan działalności instytucji, która jak argumentował, miała „ponieść przez śląską ziemię słowo polskie, polską pieśń i muzykę. Nastawienie teatru byłoby właściwie ludowe". W repertuarze zaplanował m.in. wystawienie dwóch wodewilów *Krakowiaków i Górali* Jana Stefaniego, *Skalmierzanek* Jana Nepomucena Kamińskiego oraz monodramu *Gałganduch czyli Hultajska trójka* Jana Nestroya. Ponadto w programie znaleźć się miały operetki i komedie muzyczne. Śliwski wnioskował o subwencję w wysokości 208 tys. złotych na gaże dla artystów, kostiumy i scenografię[11]. Kierownictwo Wydziału Muzycznego Ministerstwa Kultury i Sztuki w piśmie

---

i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku, red. K. Heska-Kwaśniewicz, A. Ratuszna, E. Żurawska, Katowice 2012, s. 120–134; A. Linert, *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012*, Katowice 2012.

[9] Ł. Wyrzykowski, *Pierwszy afisz i pamięć* [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2000, s. 417.

[10] APK, 185, sygn. 61, k. 100–101; A. Linert, *Teatr Śląski*…, s. 28–29.

[11] APK, 185, sygn. 61, k. 47–48.

z 26 marca 1945 roku skierowanym do Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach podkreślało, że pełnomocnictwa udzielone Śliwskiemu dotyczyły poza zabezpieczeniem i nadzorem nad pracami remontowymi w gmachach teatrów w Katowicach i Bytomiu wyłącznie organizacji i prowadzenia teatru muzycznego, skupiającego się na przygotowywaniu nieskomplikowanego repertuaru, wodewilów czy rewii. Drobner, dyrektor Departamentu Muzyki, pisał wprost:

> Proszę o niedopuszczenie przez niego [Śliwskiego] do organizacji przedstawień operowych. Innego zaś typu widowiska powinny się odbywać pod ścisłą kontrolą repertuarową i artystyczną Wydziału Kultury i Sztuki[12].

Śliwski, zapewne licząc na wsparcie ze strony ministerstwa, nie ustawał w staraniach. Kontynuował prace nad zorganizowaniem opery w Katowicach, miał aspiracje o wiele większe niż prezentowanie ograniczonego do rewiowego repertuaru. Kwestię statusu prawnego Śląskiego Teatru Muzycznego władze państwowe nadal pozostawiały w zawieszeniu. W pierwszych miesiącach 1945 roku nie rozważano utworzenia opery na Śląsku. Jedyną tego typu instytucję ministerstwo planowano powołać w Poznaniu (co można wnioskować na podstawie sprawozdania Bronisława Ronty'ego, kierującego Departamentem Muzyki w marcu 1945 roku)[13]. 27 marca 1945 roku Śliwski wystosował pismo do wojewody śląsko-dąbrowskiego, gen. Aleksandra Zawadzkiego, w sprawie udzielenia kredytów na działalność bieżącą teatru muzycznego[14]. Brak formalnego potwierdzenia ze strony ministerstwa co do państwowego statusu instytucji skutkował tym, że władze wojewódzkie również nie udzielały tejże wsparcia finansowego, uznając ją za teatr tzw. samowystarczalny gospodarczo (tj. pracujący na zasadzie działówki), zgodnie z okólnikiem Ministerstwa Kultury i Sztuki z 7 stycznia 1945 roku[15]. Środki były nieodzowne. Poza siedzibą, czyli Katowicami, zespół realizował szereg zadań powierzonych przez władze wojewódzkie w terenie. Placówka spełniała rolę usługową, przygotowując programy na uroczystości, akademie i koncerty zlecone przez władze województwa (Wydział Propagandy), władze wojskowe, dowództwo Armii Czerwonej, milicję i aktyw partyjny. W ciągu kilku pierwszych miesięcy 1945 roku zespół teatru muzycznego dał 32 przedstawienia. W pismach z kwietnia 1945 roku do władz wojewódzkich Śliwski wspominał o licznych występach poza Katowica-

[12] APK, 185, sygn. 61, k. 49; k. 53, Pismo dyrektorów Śląskiego Teatru Muzycznego z 28 marca 1945 r. do gen. Aleksandra Zawadzkiego, wojewody śląsko-dąbrowskiego.

[13] APK, 185, sygn. 61, k. 128, Interpretacja…; B. Surówka, *Ćwierć wieku Opery Śląskiej* [w:] *Opera Śląska 1945–1970*, red. T. Kijonka, Katowice 1970, s. 37; G. Golik-Szarawarska, *Uczniowie Adama Didura*…, s. 127.

[14] APK, 185, sygn. 61, k. 47.

[15] APK, 185, sygn. 61, k. 128–129, Interpretacja…; k. 134.

mi, m.in. w Chorzowie, Piekarach, Nowym Bytomiu, Szopienicach, Dąbrówce Małej, Mikołowie, Świętochłowicach, Lipinach, podsumowując: „Co prawda z repertuarem na razie luźnym (pieśni, tańce, skecze), ale w artystycznym wykonaniu!". Informował m.in. o wystawieniu *Wesołego popołudnia* (7 kwietnia), udziale w Akademii Morskiej (8 kwietnia) oraz licznych koncertach wykonywanych z polecenia Komendy Wojennej w Katowicach, adresowanych do rannych żołnierzy, m.in. czerwonoarmistów, w trakcie których prezentowano fragmenty baletu i pieśni rosyjskie[16]. Artyści podróżowali dostępnymi środkami komunikacji, głównie tramwajami i pociągami; na koncerty realizowane dla wojska zabierały ich ciężarówki[17].

Opinia władz państwowych w kwestii działalności teatru muzycznego była druzgocąca i *de facto* przesądziła o losach instytucji. W sprawozdaniach podkreślano: „Poziom produkcji artystycznych zespołu pozostawiał bardzo wiele do życzenia"[18]. Śliwski doskonale zdawał sobie sprawę z sytuacji i w konsekwencji z braku możliwości utrzymania instytucji, konkludował:

> Nie mogłem rozwinąć skrzydeł naszego Teatru do szerszego lotu dzięki temu, że na każdym kroku napotykałem i napotykam na złą wolę czynników, które mi kładły i kładą w dalszym ciągu kłody pod nogi, chcąc za wszelką cenę Teatr Muzyczny utrącić[19].

Artyści za pracę otrzymali po 200 złotych zaliczki i możliwość korzystania z posiłków w zakładowej stołówce. Wyjście z impasu i szansę na rozwój, nowy oddech dla placówki Śliwski widział we współpracy i wystawieniu przedstawień operowych na wysokim poziomie artystycznym. Wszedł w porozumienie z teatrem w Krakowie celem pokazania w Katowicach *Halki* oraz *Krakowiaków i Górali*. Zarzucał również władzom wojewódzkim wyróżnianie zespołu teatru dramatycznego. Nie poinformowano go m.in. o wizycie w Katowicach i spotkaniu z władzami teatru ministra kultury i sztuki Wincentego Rzymowskiego (1944–1945). W piśmie do wojewody, gen. Zawadzkiego, z 16 kwietnia 1945 roku zanotował:

> A jednak cały Śląsk wręcz domaga się istnienia Teatru Muzycznego, który wegetuje w gmachu Teatru [Dramatycznego] na trzecim piętrze w trzech skromnych ubikacjach ze swoim zespołem artystycznym, baletem, chórem gotowym do *Halki*, o którego poziomie może poświadczyć dyrekcja Filharmonii.

W innym miejscu pisma dodawał:

---

[16] APK, 185, sygn. 61, k. 58, Pismo z 6 kwietnia 1945 r.; k. 64, Pismo z 17 kwietnia 1945 r.; k. 114, Sprawozdanie z działalności Śląskiego Teatru Muzycznego w Katowicach-Chorzowie z 24 kwietnia 1945 r.

[17] Ł. Wyrzykowski, *Pierwszy afisz*…, s. 418.

[18] APK, 185, sygn. 61, k. 130, Interpretacja…

[19] APK, 185, sygn. 61, k. 102.

Dyrekcja Teatru Muzycznego po wyczerpaniu wszystkich możliwości zmuszona jest bezpośrednio zwrócić się do Obywatela Wojewody z gorącą prośbą o wglądnięcie w całokształt sprawy dalszego być czy nie być Teatru Muzycznego i polecić komu należy, aby zaprzestano dalszego szykanowania i ustosunkowania się rzeczowo do potrzeb Teatru, w zespole którego pracuje obecnie 90% dzieci właśnie tej ziemi śląsko-dąbrowskiej[20].

Pisma kierowane przez Śliwskiego niewiele dały, a w zasadzie przyniosły odwrotny skutek. 30 maja 1945 roku Drobner, dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, skierował do kierownictwa Śląskiego Teatru Muzycznego w Katowicach pismo, w którym powołując się na zarządzenie Dyrektora Departamentu Teatru z 14 maja 1945 roku, wydał polecenie bezzwłocznego opuszczenia przez zespół instytucji gmachu teatru dramatycznego w Katowicach i dokonania wyboru siedziby w którymś z miast województwa, po wcześniejszym uzgodnieniu tego z właściwymi władzami[21]. Kwestię niewypłacania gaż artystom sprytnie władze przerzuciły na barki obydwu dyrektorów, Śliwskiego i Gardy, obarczając ich winą za niegospodarność, co doprowadziło do konfliktu tychże z zespołem. Rada Zakładowa Śląskiego Teatru Muzycznego w Katowicach w składzie Mieczysław Śliwski (brat dyrektora), Stefan Marjański, Antoni Breguła, Marian Woźniczko i Stanisław Sokołowski, w imieniu artystów złożyła skargę do inspektoratu pracy. Ujmowała czas działalności teatru, z wyłączeniem okresu między 5 lutego a 16 marca 1945 roku, kiedy teatry muzyczny i dramatyczny współegzystowały w jednym budynku. Roszczenia wyniosły 462 tys. złotych. Ostatecznie jednak eksmisja Śląskiego Teatru Muzycznego została utrzymana w mocy[22].

1 lipca 1945 roku formalnie wdrożono procedurę likwidacji Śląskiego Teatru Muzycznego[23]. Został on przekształcony w Zrzeszenie „Śląski Teatr Muzyczny". W skład zarządu tegoż weszli: Garda, Adam Kopciuszewski, Mieczysław Śliwski, Woźniczko i Czesław Cenzurowski. Zrzeszenie utworzono celem utrzymania zespołu w pełnym składzie do dyspozycji Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach, ewentualnie także utworzenia w przyszłości zespołu teatru muzycznego i stworzenia możliwości zarobkowych dla członków tego zespołu w terenie, jak też doprowadzenia do finału sprawy zaległości w poborach[24].

[20] APK, 185, sygn. 61, k. 102–103.

[21] APK, 185, sygn. 61, k. 116.

[22] APK, 185, sygn. 61, k. 124, Pismo Śląskiego Teatru Muzycznego w Katowicach-Chorzowie z 5 czerwca 1945 r. do Jerzego Hutki, naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego; k. 130–131, Interpretacja....

[23] APK, 185, sygn. 61, k. 144. Pismo Śląskiego Teatru Muzycznego z 30 czerwca 1945 r. do Wydziału Kultury Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach.

[24] APK, 185, sygn. 61, k. 157, Protokół z dnia 3 lipca 1945 r. spisany w kancelarii naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach, dotyczy Śląskiego Teatru Muzycznego.

Opera Śląska w Katowicach czy w Bytomiu

Władze państwowe i wojewódzkie co prawda nie rozważały w 1945 roku pomysłu utworzenia opery na Śląsku, jednak jak słusznie twierdził Śliwski, ziemia śląska domagał się zaistnienia teatru muzycznego. Region ów żył od wieków tradycjami muzycznymi. Co prawda Śląski Teatr Muzyczny nie był w stanie sprostać wyzwaniu i samodzielnie przygotować opery, a potem stałego repertuaru. W zespole chóralnym i baletowym brak było solistów, problemem nie do pokonania było zabezpieczenie odpowiedniej infrastruktury, ale Śliwskiemu – co należy zauważyć – nie brakowało kreatywności. Kluczową postacią w historii pierwszych kroków, które doprowadziły do powstania Państwowej Opery Śląskiej, okazał się być wybitny śpiewak i pedagog – Adam Didur. Lwów był miastem, w którym stawiał pierwsze muzyczne kroki, ale też tym, które dało początek jego dynamicznej karierze. Rozpoczynał skromnie. Jako niespełna 18-latek podjął naukę w Seminarium Nauczycielskim, równolegle wstępując do chóru Uniwersytetu Lwowskiego i pobierając lekcje śpiewu u Walerego Wysockiego w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym. W późniejszym okresie, po odbyciu studiów we Włoszech, często gościł na scenie lwowskiego Teatru Muzycznego. W latach 20. wykreował wspaniałe role w *Tosce*, *Fauście* czy *Hugenotach*. Śpiewał wspólnie m.in. z córką Olgą (*Faust*, 1926). Kształcił także kolejne pokolenia śpiewaków operowych w Lwowskim Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego, a następnie w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Na rok przed wybuchem II wojny światowej został kierownikiem artystycznym i muzycznym Opery Lwowskiej. Lwowskie doświadczenia odegrały niebagatelną rolę w przygotowaniu misji, w kontekście organizacyjnym i repertuarowym, powierzonej mu instytucji w Bytomiu[25]. Czas wojny spędził w Warszawie, gdzie na krótko przed wybuchem konfliktu otrzymał stanowisko dyrektora Teatru Wielkiego. Po upadku powstania warszawskiego i ucieczce z obozu przejściowego w Ursusie (Auffanglager Ursus) przeniósł się do Krakowa, gdzie w listopadzie 1944 roku, wspólnie z Bolesławem Fotygo-Folańskim – aktorem, solistą operowym i reżyserem – przygotował *Halkę* Stanisława Moniuszki. Już wówczas mentalnie tworzył w myślach plan budowy powojennego zespołu operowego[26].

Czy jednak – jak pyta Hierowski – Didur rzeczywiście planował założenie stałego „teatru operowego", czy też myślał jedynie o „stagnione"?[27] Witold

[25] Zob. szerzej: L. Mazepa, *Adam Didur we Lwowie*, Wrocław 2002; *idem*, *Rozmyślania o Lwowie i Lwowiakach*, Wrocław 2011.

[26] A. Linert, *Adam Didur – założyciel i kontynuator* [w:] *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia*, red. G. Golik-Szarawarska, Katowice 2020, s. 94. Zob. szerzej na temat wojennych przeżyć Didura i innych artystów późniejszej Opery Śląskiej w Bytomiu: Ł. Wyrzykowski, *Pierwszy afisz*…, s. 418–419.

[27] M. Brzeźniak, *Od Katowic do Bytomia* [w:] *Opera Śląska. 14 VI 1945 – 14 VI 1985. Wydanie jubileuszowe*, red. T. Kijonka, Bytom 1985, s. 3.

Zechenter w krótkim tekście na łamach „Dziennika Polskiego" pt. *Adam Didur o przyszłości opery polskiej* pisał za Didurem snującym dalekosiężne plany: „Adam Didur chciałby stworzyć Operę Polską, imprezę nie zrośniętą z żadnym miastem, imprezę objazdową, posiadającą w zespole najwybitniejsze siły starsze i młodsze"[28]. W jakimś stopniu koncepcja Didura korespondowała z misją Śląskiego Teatru Muzycznego. Zresztą Śliwski właśnie w katowickim wystawieniu *Halki* widział szansę na utrzymanie kierowanej przez siebie instytucji. Badacze podkreślają jednomyślnie, że tym, co wniósł do tworzącej się opery i co w krótkim czasie udało mu się osiągnąć, był chór[29], który systematycznie pracował nad repertuarem operowym i w momencie, kiedy zaistniała potrzeba i szansa na wyodrębnienie się placówki operowej, stanowił jej mocne podwaliny do czasu zasilenia zespołu przez artystów przesiedlonych ze Lwowa[30]. Śliwski, o czym wspomniano powyżej, wszedł we współpracę z kierowanym przez Didura krakowskim zespołem. Pierwsze próby do *Halki* odbywały się w budynkach teatru dramatycznego w Katowicach, teatru w Chorzowie przy ulicy H. Sienkiewicza 5 oraz w Gospodzie Aktorów przy krakowskich Plantach. Didur prowadził je wspólnie z Fotygo-Folańskim, związanym przed II wojną światową m.in. ze scenami w Warszawie, Lwowie czy Wilnie[31].

W kwietniu 1945 roku Didur otrzymał od władz Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach nie tylko propozycję wystawienia *Halki*, ale i organizacji Teatru Muzycznego w Katowicach. Powstał wówczas *Projekt na 6 przedstawień „Halki" Moniuszki w Katowicach, Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego*, w którym Didur odnotował: „Będzie to najpoważniejszy wyczyn w odrodzonej Polsce dla kultury i sztuki muzycznej, który przyniesie palmę pierwszeństwa województwu śląsko-dąbrowskiemu"[32]. Zaproponowano mu ponadto objęcie stanowiska dziekana Wydziału Wokalnego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach. Wyjechał z Krakowa 15 kwietnia 1945 roku. Bursztynowicz wspominał ów moment: „Całe swoje mienie zabrał w jeden tobołek i korzystając z uprzejmości udających się na front żołnierzy wyjechał z nimi do Katowic […]. Był też żoł-

[28] W. Zechenter, *Adam Didur o przyszłości opery polskiej*, „Dziennik Polski" 1945, nr 36 (11 III), s. 6.

[29] W skład zespołu solistów Śląskiego Teatru Muzycznego wchodzili: M. Bielecka, J. Godlewska, E. Jefimcewa, W. Michajłow, E. Baryń, M. Bielecki, J. Kubisz, R. Barłog, B. Juszczyk, S. Marjański, H. Paciejewski, K. Niewiadomska, N. Stokowacka. W skład chóru teatru wchodzili: L. Drapalanka, H. Golanka, F. Idzińska, M. Lubojańska, K. Madejówna, J. Matwiejewowa, D. Matwiejewówna, H. Sołtykowska, Z. Walkowiakówna, M. Wanot, R. Behler, E. Gołębiowski, E. Jeleń, J. Koczur, E. Mitas, F. Rogalski, A. Trefon, H. Wawrzynkiewicz, L. Wilczyński. Zob. APK, 185, sygn. 61, k. 94–97, Wykaz pracowników.

[30] Z. Hierowski, *Fakty z dziesięciolecia. Trudne początki* [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*, red. Z. Hierowski, Stalinogród 1956, s. 3 i 10.

[31] A. Linert, *Adam Didur – założyciel i kontynuator*…, s. 97.

[32] Za: *ibidem*, s. 94.

nierzem – żołnierzem budującej się kultury”[33]. W Katowicach początkowo dzielił lokum przy ulicy Jana III Sobieskiego 14 z genialnym kompozytorem Ludomirem Różyckim[34]. Z czasem otrzymał do dyspozycji sześciopokojowe mieszkanie przy ulicy A. Mielęckiego 10. Zamieszkał z córką Olgą i jej synkiem oraz w towarzystwie uczniów, później solistów tworzącej się opery, tj. Wiktorii Calmy (Kotulanki), Lesława Finzego, Jadwigi Lachetówny, Franciszka Arno, Andrzeja Hiolskiego i wspomnianego Bursztynowicza. Propozycja złożona przez władze Didurowi była w jakimś stopniu konsekwencją memoriału pochodzącego z Sambora wybitnego solisty, reżysera i pedagoga Karola Urbanowicza w sprawie uruchomienia na terenie województwa śląsko-dąbrowskiego Muzycznego Teatru Opery, który to dokument został złożony w Referacie Teatralnym[35]. Zamysł powołania placówki wpisywał się świetnie w narrację ideologiczną wczesnego powojnia w kontekście realizacji zadań repolonizacji „ziem odzyskanych” i zaproponowania programu kulturalnego skierowanego do mas pracujących miast i wsi[36].

Wybór Didura na dyrektora nowej placówki nie był przypadkowy[37]. Cieszył się on powszechnym uznaniem i szacunkiem, znany był przebieg jego kariery artystycznej na scenach licznych teatrów operowych świata, w tym występy w Metropolitan Opera w Nowym Yorku, ale i dorobek pedagogiczny, m.in. w konserwatoriach warszawskich i lwowskich. Władze zapewne dostrzegały sposobność utworzenia instytucji o spektakularnym znaczeniu, głównie w odniesieniu do zespołu złożonego z artystów o międzynarodowej sławie. Podziw wzbudzała przeszłość Didura, umiejętność działania pod presją i w niebywale trudnych warunkach, m.in. organizacja koncertów patriotycznych i działalność charytatywna w latach II wojny światowej[38]. W okupowanym Krakowie, z udziałem bliskich mu uczniów, 25 listopada (lub 22 grudnia) 1944 roku wystawił *Halkę* w Starym

[33] T. Bursztynowicz, *Wspomnienie o Mistrzu Adamie Didurze* [w:] *Dama Pikowa. 12. VI. 1950*, Bytom 1950, s. 10.

[34] *Ibidem*, s. 11.

[35] A. Linert, *Teatr Śląski*…, s. 245–247.

[36] F. Kulczycki, *Życie muzyczne w kraju. Śląsk*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1, s. 21–22; W. Markiewiczówna, *Życie muzyczne. Katowice*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 2, s. 16–17; *eadem*, *Życie muzyczne w kraju. Katowice*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 4, s. 13.

[37] O A. Didurze zob. szerzej: L. Mazepa, *Adam Didur we Lwowie*, Wrocław 2002; W. Panek, *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku. Studium muzykologiczno-biografistyczne*, Wołomin 2010; *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia*, red. G. Golik-Szarawarska, Katowice 2020; *Adam Didur. Z Woli Sękowej pod Sanokiem. Śpiewajcie dalej, nie przerywajcie*…, red. A. Neuer, Kraków 2005; M. Brzeźniak, *Pomiędzy Lwowem, Sanokiem a Bytomiem* [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2000, s. 289–295; M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018; *Didur Adam* [w:] *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 45.

[38] W. Panek, *Adam Didur i wokaliści*…, s. 278; G. Golik-Szarawarska, *Uczniowie Adama Didura*…, s. 116–122.

Teatrze (Teatr Powszechny), co było niewątpliwym ewenementem w skali jawnego życia artystycznego na terenie Generalnego Gubernatorstwa[39]. Ze względu na nazwisko samego Didura udział w nieco ryzykownym projekcie, tj. wystawieniu *Halki* na Górnym Śląsku i przystąpieniu do zespołu nowo tworzonej w 1945 roku instytucji, zdecydowali się wziąć artyści krakowscy, a potem i lwowscy, przesiedleni z Kresów Wschodnich[40]. Premiera *Halki* na deskach Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego odbyła się 14 czerwca 1945 roku. Próby, swoista walka z czasem i warunkami lokalowymi, a w zasadzie ich brakiem, pozwoliły na stworzenie, jak podają dokumenty, pewnego „prowizorium" w celu przygotowania zespołu do premiery[41]. W *Protokole z walnego zebrania Stowarzyszenia „Opera Śląska"* z 17 listopada 1948 roku odnotowano:

> Soliści pracowali w mieszkaniu Didura, chór próbował na zmianę z baletem w jakiejś nieczynnej stołówce, rozpisując własnoręcznie w chwilach wolnych od zajęć materiał nutowy. Wszystkie te wysiłki, wydatnie poparte przez władze wojewódzkie, zostały nareszcie zwieńczone premierą […]. Z serdecznym i gorącym entuzjazmem przyjęte przez śląską publiczność przedstawienie stało się pierwszym ogniwem w łańcuchu dalszych sukcesów nowopowstałej Opery Śląskiej, pierwszej tego rodzaju placówki w wolnej Ojczyźnie. Pracujący niestrudzenie zespół zyskuje sobie zasłużone uznanie nie tylko publiczności, ale nad wyraz przychylnie ustosunkowanych czynników miarodajnych[42].

W premierze udział wziął wzmiankowany chór Śląskiego Teatru Muzycznego pod kierownictwem Elżbiety Jefimcewej, przed wojną solistką w operze w Odessie, oraz będący w organizacji zespół Filharmonii Śląskiej (wówczas Orkiestra Związku Zawodowego Muzyków) pod kierunkiem Zbigniewa Dymka. Na afiszu pojawiły się wymieniane już wielokrotnie w niniejszym tekście nazwiska Calmy, Szamborowskiej, Finzego, Hiolskiego, Kopciuszewskiego i Henryka Paciejewskiego, którzy przybyli do Katowic w ślad za Didurem. Umiejętnie połączył on talent i doświadczenie młodych adeptów i doskonałych artystów, z którymi stykał się na przedwojennych scenach operowych. Ta wspaniała i niepowtarzalna zarazem mozaika artystyczna połączyła i splotła, także na kolejne lata, Kresy Wschodnie II RP (scenę lwowską) ze Śląskiem. Profesjonalizm artystów przykrył wszelkie niedostatki techniczne – na łamach „Polskiego Dziennika Zachodniego" podkreślano świeżość w wykonaniu poszczególnych partii przez artystów i kon-

[39] K. Woźniakowski, *Jawne polskie życie teatralne w okupowanym Krakowie 1939–1945*, „Pamiętnik Teatralny" 1997, z. 1–4, s. 237–239; S. Lachowicz, *Muzyka w okupowanym Krakowie 1939–1945*, Kraków 1988, s. 90–95.

[40] APK, 224, sygn. 583, k. 30, Protokół z walnego zebrania Stowarzyszenia „Opera Śląska" z 17 listopada 1948 r.

[41] Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), 366, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980), sygn. 2890, Państwowa Opera Śląska (1954), k. 2, Sprawozdanie z działalności za lata 1945–1954; b.d., *„Halka" w Bytomiu*, „Dziennik Zachodni" 1945, nr 286 (29 XI), s. 4.

[42] APK, 224, sygn. 583, k. 30.

kludowano: „Opera Katowicka pod dyrekcją Adama Didura wnosi nie tylko wielkie walory artystyczne, lecz stwarza nową polską placówkę”[43].

Didur otrzymał nominację na organizatora powstającej sceny z rąk wojewody, gen. Zawadzkiego, 1 maja 1945 roku. Ministerstwo Kultury i Sztuki potwierdziło ją kilka miesięcy później – 7 listopada 1945 roku[44]. Ów pierwszy akt tworzenia się opery pod skrzydłami katowickiego teatru podsumował trafnie Kijonka, podkreślając niewątpliwe zasługi Didura: „Potrafił [on], po zmontowaniu pierwszego spektaklu, niewątpliwie siłami pospolitego ruszenia operowego, przetworzyć ten akt artystycznej improwizacji w stabilizujący się, a nawet stały tok pracy”[45]. Dalszą stabilizację bytu powstającej placówki przyniosło z pewnością przekazanie do wyłącznej dyspozycji zniszczonego podczas wojny gmachu teatru w Bytomiu – niewielkiego jak na potrzeby będącej w rozwoju instytucji kultury. Obiekt wybudowany w 1901 roku, liczył około 600 miejsc na widowni. Po prowizorycznym remoncie otwarto go 29 listopada 1945 roku, wystawiając *Halkę* po raz kolejny. 25 grudnia 1945 roku operę transmitowało radio, a przekaz dotarł nie tylko do mieszkających w kraju, ale także za granicą. Didur z całą pewnością zakładał, że opera zadomowi się w Katowicach, a do Bytomia zostanie ostatecznie przeniesiony teatr dramatyczny. Placówka posługiwała się wówczas pieczęcią w brzmieniu: „Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu”. W okresie między premierą *Halki* w Katowicach a premierą *Halki* w Bytomiu w listopadzie 1945 roku powiększył się znacznie zespół, zasilony przez grupę przesiedlonych artystów i pracowników technicznych Polskiego Teatru Dramatycznego we Lwowie, przybyłych do Katowic z Dąbrowskim, co pozwoliło na wzmocnienie chóru, stworzenie zespołu baletowego i zespołu orkiestry oraz zorganizowanie pracowni technicznych. Sam Dąbrowski związał się z Teatrem im. Stanisława Wyspiańskiego. W tych po raz kolejny nowych warunkach pod koniec roku 1945 w Bytomiu wystawiono jeszcze kolejne dwie premiery – jednoaktowe opery *Rycerskość wieśniaczą* Pietro Mascagniego i *Pajace* Ruggero Leoncavallo[46]. Pierwsze przedstawienia odbywały się w wypożyczonych kostiumach, m.in. z teatru w Jeleniej Górze[47].

Wystawienia *Halki* Moniuszki, ale także i innych jego oper (*Straszny dwór*, *Verbum nobile*)[48], mając na uwadze górnośląską tradycję teatrów muzycznych i niezwykle trudne polsko-niemieckie kontakty teatralne w latach międzywoj-

[43] AAN, 366, sygn. 2890, k. 2; *„Halka” w Bytomiu*.

[44] T. Kijonka, *Z dziejów Opery Śląskiej*…, s. 44; B. Tracz, *Z problemów życia codziennego mieszkańców Bytomia w latach osiemdziesiątych XX w.* [w:] *Bytom w cieniu dwóch totalitaryzmów. Szkice z dziejów miasta 1933–1989*, red. S. Rosenbaum. Katowice 2012, s. 259.

[45] T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”*…, s. 20.

[46] AAN, 366, sygn. 2890, k. 3, Sprawozdanie…; T. Kijonka, *Opera Śląska (1945–1970)*, Bytom 1970, b.p.

[47] T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”*…, s. 62.

[48] Zob. Aneks, tabela 1.

nia, zyskiwały wymiar symboliczny[49]. Moniuszko był prawdziwym *genius loci* bytomskiej sceny. Premierowe przedstawienie *Halki* w 1945 roku na scenach w Katowicach, a potem w Bytomiu zwiastowało jubileusz 25-lecia wystawienia tej właśnie opery na bytomskiej scenie, nawiązując do cudownego spektaklu z 6 lipca 1920 roku z udziałem artystów Opery Warszawskiej.

Wówczas realia społeczno-polityczne były inne. Na terenie spornym, którego losy przynależności państwowej ważyć się miały w plebiscycie, wystawienia *Halki* (również w Zabrzu, Gliwicach i Królewskiej Hucie) stały się manifestacjami patriotycznymi. Kazimierz Ligoń, śląski poeta, konkludował: „I płynął piękny polski śpiew, I wstrząsnął polskim ludem, Jak snów proroczych głośny zew Wolności brzmiał nam cudem…”[50]. *Halkę* w kolejnych miesiącach wystawiono na Górnym Śląsku jeszcze kilkakrotnie. Po ustanowieniu granicy polsko-niemieckiej i utworzeniu stałego teatru dramatycznego w Katowicach jego działalność zainaugurowano właśnie *Halką*, którą pokazano 8 października 1922 roku. Zagrano ją łącznie 34 razy. W pierwszym sezonie wystawiono również *Straszny dwór* Moniuszki oraz *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego. *Halkę* grano w Katowicach do 1931 roku, do czasu funkcjonowania w stolicy województwa zespołu operowego. Łącznie przez niemal 10 lat zaprezentowano ją na scenie 174 razy[51]. 28 kwietnia 1929 roku artyści katowickiego teatru przebywający na gościnnych występach w Opolu zostali pobici, a wystawieniu opery towarzyszyła antypolska nagonka propagandowa[52].

Wystawienie *Halki* 14 czerwca i 29 listopada 1945 roku przez zespół tworzącej się Opery Śląskiej było niczym odrodzenie w nowej rzeczywistości[53]. Różycki komentował na łamach „Trybuny Robotniczej”: „Przeżywamy radosne chwile powszechnego zainteresowania operą […] Premierę nazwać można świętem muzyki w Katowicach”[54]. Szczególnie premiera w Bytomiu miała wymiar niemal mistyczny, inaugurując działalność zespołu w nowej lokalizacji. W tej pierwszej, jeszcze nieco ubogiej inscenizacji, na którą złożyła się scenografia z magazynu przy ka-

[49] J. Lusek, *Kultura niejedno ma imię. Między duchem a materią* [w:] *eadem*, *Konsulat na granicy. Działalność Konsulatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej w Bytomiu (1922–1931)*, Bytom–Opole 2022, s. 266–290; A. Linert, *Adam Didur – założyciel i kontynuator*…, s. 107.

[50] AAN, 366, sygn. 103, Opera Śląska w Bytomiu. „Halka” (1955), zob. *Program, „Halka” na scenach śląskich*, s. 42. Zob. szerzej: T. Kijonka, *Z dziejów Opery Śląskiej*…, s. 36–40.

[51] AAN, 366, sygn. 103, zob. *Program, „Halka” na scenach śląskich*, s. 42.

[52] J. Lusek, *Kultura niejedno ma imię*…, s. 268–269.

[53] Partie w „Halce” w 1945 r. wykreowali: Stolnik – H. Paciejewski (a także A. Majak, E. Pawlak), Zofia – O. Szamborowska (A. Kawecka), Janusz – A. Kopciuszewski (A. Hiolski, J. Adamczewski, T. Kolmar-Cieślak, R. Cyganik), Jontek – L. Finze (F. Arno), Halka – W. Calma (J. Lachetówna), Dziemba – A. Didur (R. Cyganik, P. Barski, S. Dobiasz, A. Kopciuszewski, F. Rogalski), Góral – A. Dobosz (S. Witenberg), Dudziarz – S. Dobiasz (E. Federowicz, F. Rogalski, P. Barski), Szlachcic I – A. Dobosz, Szlachcic II – J. Pasławski. J. Pasławski, *Państwowa Opera Śląska (Statystyka)* [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*…, s. 88; T. Kijonka, *Opera Śląska (1945–1970)*, b.p.

[54] L. Różycki, *„Halka” w Katowicach*, „Trybuna Robotnicza” 1945, nr 112 (17 VI), s. 3.

towickim konserwatorium i kostiumy użyczone przez krakowską wypożyczalnię strojów Pilarskich, grano *Halkę* przez niemal półtora roku[55]. 25 stycznia 1947 roku przygotowano wznowienie opery w reżyserii Adama Dobosza, z efektowną scenografią Stanisława Jarockiego i doskonale poprowadzoną orkiestrą pod batutą Jerzego Sillicha[56]. W tym opracowaniu była grana do 1951 roku. Zespół dał w tym czasie rekordową liczbę przedstawień – operę wystawiono aż 246 razy. Nie obyło się bez zgrzytów. Dziennikarze bezlitośnie podkreślali wysokie koszty przedsięwzięcia, m.in. ilość zużytych materiałów – 1,1 km płótna, 7 kubików drewna czy 40 arkuszy dykty. Wyliczenia na nic się zdały w kontekście pochlebnych recenzji na łamach „Dziennika Polskiego": „Niezagrożone przez nikogo miejsce na planie pierwszym w zespole solistów zapewniła sobie Wiktoria Calma, «najlepsza Halka» jaką dotąd słyszał Jerzy Waldorff"[57]. Jubileuszowa, trzecia odsłona *Halki*, przygotowana na 10-lecie opery, została zaprezentowana na scenie 18 czerwca 1955 roku, otwierając kolejny ważny rozdział w życiu scenicznym Państwowej Opery Śląskiej i jak zwykle „podbijając serca widzów czarem swej muzyki, przemawiać do nich swą głęboką treścią"[58]. Moniuszko na stałe wpisał się w repertuar bytomskiej placówki. W 1971 roku ustawiono w Bytomiu jego pomnik, którego autorem jest Tadeusz Sadowski. Na cokole w kształcie walca umieszczono postać kompozytora odzianego w pelerynę, stojącą w zamyśleniu i refleksji, w zasłuchaniu, na wprost elewacji frontowej Państwowej Opery Śląskiej[59].

---

[55] T. Kijonka, *Z dziejów Opery Śląskiej*…, s. 47.

[56] Partie w „Halce" w 1947 r. wykreowali: Stolnik – A. Majak (H. Paciejewski, S. Dobiasz, E. Pawlak, H. Chrabelski, J. Łukowski), Zofia – O. Szamborowska (A. Kawecka, N. Dubinówna, K. Duval, I. Kuczyńska, N. Stokowacka, M. Popowicz, R. Wolińska), Janusz – A. Hiolski (J. Adamczewski, R. Cyganik, R. Fabiński, C. Kozak, J. Kulesza), Halka – W. Calma (J. Lachetówna, M. Bonkówna, J. Bem, Z. Czepielówna, M. Rabczyńska, M. Vardi-Morbitzerowa, debiutująca M. Fołtyn), Jontek – L. Finze (F. Arno, S. Babis, W. Domieniecki, B. Paprocki, W. Łuczyński), Dziemba – R. Cyganik (E. Pawlak, P. Barski, S. Dobiasz, W. Gołobów), Góral – B. Paprocki (St. Babis, E. Kluczka, Z. Platt, S. Witenberg), Dudziarz – P. Barski (E. Federowicz, J. Łukowski), Szlachcic I – S. Witenberg (E. Kluczka, Z. Platt), Szlachcic II – W. Kocurek (R. Żaba). Zob. J. Pasławski, *Państwowa Opera Śląska (Statystyka)*…, s. 93.

[57] J. Waldorff, *Sprawa opery krakowskiej*, „Dziennik Polski" 1947, nr 178 (1 VII), s. 5.

[58] ANN, 366, sygn. 103, zob. *Program, „Halka" na scenach śląskich*, s. 43–48.

[59] M. Droń, P. Nadolski, E. Wieczorek, *Ze spiżu i granitu. Pomniki Bytomia*, Bytom 2012, s. 42; [b.a.], *Chopin nie Moniuszko, Moniuszko nie Chopin*, „Życie Bytomskie" 1974, nr 17 (24–30 IV), s. 5. Tekst w lokalnej prasie nawiązywał do popiersia F. Chopina ustawionego w 1949 r. na skwerku przy placu Władysława Sikorskiego, autorstwa T. Sadowskiego, tuż obok gmachu opery. Popiersie z metalizowanego gipsu zastąpiono w 1956 r. półpostacią kompozytora odzianą w podróżną pelerynę, wykonaną ze sztucznego kamienia, zaś w 1957 r. na popiersie wykonane z brązu, autorstwa A. Żurawskiego, z napisem: „Fryderyk Chopin 1810–1849". Popiersie wykonane w 1956 r. nie licowało z wyobrażeniami o wizerunku wielkiego artysty, co odnotowano na łamach „Życia Bytomskiego" (1957, nr 36 (15–21 IX), s. 3): „Obeszliśmy całą Polskę, ale takiego dziwoląga-pomnika nie spotkaliśmy nigdzie. Jednakże podróże kształcą, można się nawet praktycznie zapoznać, że nie wszyscy należycie doceniają naszego wielkiego kompozytora".

Rok 1945 obfitował w wydarzenia sceniczne. Poza *Halką* wystawiono również *Toscę* Pucciniego, *Rycerskość wieśniaczą* Mascagniego oraz *Pajace* Leoncavallo. Trwały też próby do *Traviaty* Giuseppe Verdiego, której premiera odbyła się na początku lutego 1946 roku. Hiolski podsumowywał ów pierwszy rok działalności opery: „Życzenia wigilijne [19]45 roku składaliśmy sobie w teatrze. Czego sobie życzyliśmy… zdrowia, pomyślności – i na pewno tego, żeby nasza bytomska scena się rozwijała”[60]. 7 stycznia 1946 roku odszedł nagle i niespodziewanie Didur. Henryk Woźnica pisał o nim, podsumowując dorobek Mistrza i jego wkład w budowę zespołu bytomskiej sceny:

> To ogromny autorytet tego artysty o rozgłosie światowym, gruntowna znajomość problematyki teatru operowego oraz umiejętność zjednywania sobie sympatii, życzliwości i pomocy stanowiły podstawę powstania placówki bytomskiej w trybie tak nieprawdopodobnie przyspieszonym[61].

Jego śmierć z pewnością kończyła najbardziej znaczący, pierwszy i najtrudniejszy etap tworzenia bytomskiej placówki i przynajmniej do pewnego stopnia kładła kres dalekosiężnej wizji instytucji jego autorstwa[62]. Didura zastąpił pochodzący z Kijowa Belina-Skupniewski – doskonały śpiewak, porównywany z Enrico Caruso. Ukończył studia politechniczne i wokalne w badeńskim Karlsruhe. Występował na scenach Europy i Ameryk, powielając poniekąd drogę muzyczną Didura. W latach 30. poświęcił się pracy pedagogicznej w Konserwatorium Warszawskim. Po wojnie pracował krótko w Łodzi, a na Górny Śląsk przybył dopiero po śmierci Didura i dosłownie „wszedł” w jego obowiązki i jako dyrektor opery, i jako wykładowca. Hierowski pisał o nim:

> Belina-Skupniewski był świetnym muzykiem […] cechowała go wyjątkowa muzykalność, bogate doświadczenie wokalne, znakomita znajomość sceny. Placówką kierował ręką pewną […]. Instytucja zyskała sobie opinię świetnej szkoły śpiewu, skąd wielu wybitnych, dobrze wyszkolonych solistów zasilało niemal wszystkie teatry operowe w Polsce[63].

Obydwaj dyrektorzy mieli niepośledni wpływ na dobór programu. Kierowali się wyczuciem i repertuarem, który sami wykonywali wcześniej jako czynni artyści. Przełom lat 40. i 50. XX wieku naznaczony był coraz bardziej zintensyfikowanym nadzorem ze strony władz nad prezentowanym programem. Propozycje zatwierdzał Centralny Zarząd Teatrów, Oper i Filharmonii (później Centralny

[60] Ł. Wyrzykowski, *Pierwszy afisz*…, s. 424.

[61] H. Woźnica, *Sezony artystyczne 1945–1985* [w:] *Od pierwszej „Halki”*…, b.p.

[62] J. Lewański, *Adam Didur i Opera Śląska.* „Dziennik Zachodni” 1946, nr 13 (13 I), s. 3.

[63] A. Dygacz, *Dorobek artystyczny Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu* [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*…, s. 37–38; T. Kijonka, *Z dziejów Opery Śląskiej*…, s. 56. Takie samo zdanie wyrażał zresztą J. Waldorff, pisząc we wspomnieniach: „Adam Didur w osobie Stefana Beliny-Skupniewskiego zyskał następcę jak najbardziej godnego i odpowiedzialnego”. Zob. J. Waldorff, *Jak stałem się reżyserem operowym* [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2000, s. 385.

Zarząd Instytucji Muzycznych), jak pisze Maria Napiontkowa, „gorset krępujący polski teatr”[64]. Instytucja ta zajmowała się całokształtem życia kulturalnego w kraju – sprawami administracyjnymi, polityką kadrową i repertuarową. Placówki państwowe wspierała również Centrala Obsługi Przedsiębiorstw i Instytucji Artystycznych utworzona w celu zaopatrywania instytucje kultury w materiał nutowy, odpisy rękopisów czy wypisy z zagranicznej literatury. O doborze repertuaru decydowały jednak w pierwszej kolejności możliwości wykonawcze i perspektywy rozwojowe, wyznaczając niejako naturalną granicę poszukiwań i wyborów[65]. Opera jako instytucja łączyła niewątpliwe zadanie upowszechniania kultury wyższej, ale także doskonalenia i rozwijania artystów w śpiewie i tańcu oraz wprowadzania tychże w arkana sztuki aktorskiej w zakresie gry scenicznej.

Repertuar opery systematycznie wzbogacano w kolejnych latach jej działalności o dzieła polskich kompozytorów. Prym wiódł Moniuszko (grano *Halkę*, *Straszny dwór*, *Verbum nobile*), ale nie tylko. Sięgnięto m.in. do nieco zapomnianego krakowskiego kompozytora Jerzego Gablenza (*Zaczarowane koło*) czy Witolda Rudzińskiego (*Janko Muzykant*). Również przedstawienia baletowe upowszechniały dzieła polskich kompozytorów, m.in. wspomnianego Różyckiego (*Pan Twardowski*), ale także Piotra Perkowskiego (*Swantewit*, *Rapsod*) czy Jana Maklakiewicza (*Cagliostro w Warszawie*, *Złota kaczka*)[66]. Na program, jak to ujmował Hierowski, składał się tzw. żelazny repertuar, grany na liczących się scenach operowych całego świata, wśród nich też przedstawienia baletowe. Prezentowano działa mistrzów włoskich, tj. Verdiego (*Rigoletto*, *Traviata*, *Aida*), Rossiniego (*Cyrulik sewilski*), Gaetano Donizettiego (*Don Pasquale*) i Pucciniego (*Cyganeria*, *Tosca*, *Madama Butterfly*), dalej mistrzów francuskich, tj. Jacques’a Offenbacha (*Opowieści Hoffmanna*), Georges’a Bizeta (*Carmen*), Charles’a Gounoda (*Faust*) czy Léo Delibes’a (*Lacmé* i *Coppelia*) oraz dzieła mistrzów niemieckich – w pierwszym okresie bytomskiej placówki wystawiono dwie opery Wolfganga Amadeusza Mozarta (*Czarodziejski flet* i *Uprowadzenie z Seraju*). Wiele uwagi poświęcano na tłumaczenie i opracowanie librett poszczególnych dzieł. W pracach tych mieli swój udział m.in. Waldorff czy Ludwik Jerzy Kern (libretto *Opowieści Offenbacha*)[67], ale także stali pracownicy bytomskiej

[64] Autorka w publikacji dogłębnie analizuje problematykę systemu centralnego zarządzania instytucjami kultury w Polsce Ludowej przełomu lat 40. i 50. Zob. A. Napiontkowa, *Teatr polskiego października*, Warszawa 2012.

[65] A. Dygacz, *Dorobek artystyczny Państwowej Opery Śląskiej*…, s. 35–40.

[66] *Ibidem*, s. 32.

[67] J. Waldorff wspominał przełom 1949 i 1950 r.: „Przeniosłem wówczas moją kwaterę na Śląsk i raczej dojeżdżałem z Katowic do Krakowa, celem redagowania «Przekroju», bo bliższe mi było chwilowo to, co działo się na scenie w Bytomiu i Katowicach […]. Pewnego mianowicie dnia zjawił się w dyrekcji «Przekroju» dyrektor Bursztynowicz, proponując mi, abym zrobił nowy przekład – adaptację libretta opery Jakuba Hoffmanna *Opowieści Hoffmanna* […] zaprosiłem [do współpracy] Ludwika Jerzego Kerna […]. Skoro doszło potem do prób w Bytomiu dyrekcja Opery

opery – wybitny śpiewak i dyrygent Zbigniew Lipczyński oraz Piotr Widlicki wspólnie przygotowali libretto *Damy Pikowej* Piotra Czajkowskiego, w reżyserii doskonałego Aleksandra Bardiniego, wystawionej na 5-lecie placówki[68]. Tę ostatnią operę wystawiono 467 razy w Bytomiu, 432 razy w Katowicach i w wielu innych miastach, m.in. w Warszawie (50 razy), Łodzi (51 razy) czy Wrocławiu (33 razy) i Krakowie (28 razy). Artyści Opery Śląskiej w Bytomiu regularnie gościli w tym pierwszych latach w Ostrawie (1947: *Halka*; 1949: *Verbum Nobile* i *Janek*)[69].

W początkowym, zdecydowanie pionierskim i prekursorskim zarazem okresie działalności (1945–1950) zespół opery w Bytomiu dał łącznie niemal 1,3 tys. przedstawień dla blisko 907 tys. widzów, uwzględniając repertuar prezentowany w siedzibie placówki w Bytomiu i podczas wyjazdów[70]. Soliści często występowali na scenach Filharmonii Krakowskiej czy Warszawskiej i wielu innych, również za granicą, w programach muzycznych Polskiego Radia oraz podczas imprez masowych. Opera Śląska, co warto zauważyć, była również jedyną w Polsce operą objazdową, jak odnotowywano: „ze wszystkimi społecznymi korzyściami, jakie daje ta forma pracy i ze wszystkimi trudami jakie z niej wypływają”[71]. Poza stałą siedzibą w latach 1945–1949 zaprezentowano ponad 60% przedstawień. Realizowano też koncerty, które w miejscach, gdzie przestawienia nie mogły się odbywać ze względów technicznych, np. z uwagi na konieczność montażu zbyt skomplikowanej scenografii, stanowiły pierwszy krok w kontakcie, w oswajaniu odbiorców z dostępną w ten sposób formą sztuki operowej. Zespół, poza sceną, dawał także występy w bytomskich szkołach – miały one charakter poranków artystycznych, wieczorków pieśni ludowych połączonych z pokazami tanecznymi oraz akademii z okazji rocznic wydarzeń historycznych. Niewątpliwie zjednywały artystom sympatię mieszkańców i władz miejskich[72]. Opera w Bytomiu początkowo nie posiadała własnego taboru samochodowego. Dekoracje przewożono na furmankach, a zespół, nie zważając na zmęczenie, docierał na występy tramwajami, pociągami, a niejednokrotnie pieszo, ponieważ komunikacja nie była jeszcze w pełni uruchomiona i nie działała plano-

Śląskiej wysunęła propozycję następującą: abym wspólnie z Romualdem Cyganikiem podjął się inscenizacji […] z oficjalnym tytułem kierownika literackiego spektaklu”. Zob. J. Waldorff, *Jak stałem się*…, s. 387.

[68] Z. Hierowski, *Pięć lat Opery Śląskiej* [w:] *Dama Pikowa. 12. VI. 1950*, s. 4–8; J. Kański, *Opera Śląska. Scena ambitnego repertuaru* [w:] *Opera Śląska w dwudziestoleciu*, red. Z. Keller, Bytom 1964, b.p.; T. Kijonka, *Opera Śląska (1945–1970)*, b.p.; K. Bula, *Repertuar Opery Śląskiej – próba oceny* [w:] *Opera Śląska 14 VI 1945 – 14 VI 1985. Wydanie jubileuszowe*, red. T. Kijonka, Bytom 1985, s. 10–11. Zob. Aneks, tabela 2.

[69] Z. Hierowski, *W ofiarnej służbie* [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*…, s. 27; A. Dygacz, *Dorobek artystyczny Państwowej Opery Śląskiej*… [w:] *Opera Śląska w Bytomiu*…, s. 68.

[70] Zob. Aneks, tabela 3.

[71] AAN, 366, sygn. 2890, k. 3, Sprawozdanie...

[72] APK, 224, sygn. 583, k. 48; AAN, 366, sygn. 2890, k. 3–5, Sprawozdanie...

wo. W 1947 roku instytucja otrzymała przydział na ciężarówkę i autobus z puli UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration, pol. Administracja Narodów Zjednoczonych do spraw Pomocy i Odbudowy). Nie zawsze wystarczał. Z przedstawieniami zespół docierał nie tylko do miast Górnego Śląska i Zagłębia, ale również poza województwo. Dalsze trasy, m.in. do Łodzi czy Warszawy. artyści pokonywali w wagonach turystycznych. Instytucję określano często mianem „opery na kółkach". Odległe miasta dzięki wsparciu finansowemu ze strony związków zawodowych i „Orbisu" organizowały specjalne pociągi, którymi dowożono artystów na przedstawienia.

Dalsze wyjazdy, choć okupione trudnościami logistycznymi i technicznymi, związanymi głównie z rozlokowaniem artystów, jednak spotykały się z aprobatą zespołu. Decydowały o tym względy finansowe, ponieważ występy wyjazdowe gromadziły sporą publiczność, stwarzając w pewnym sensie możliwości urlopowe. Do dłuższych pobytów należał m.in. miesięczny wyjazd do Wrocławia na Wystawę Ziem Odzyskanych (wrzesień 1948). Do stolicy Dolnego Śląska pojechał wówczas zespół liczący około 250 osób. W repertuarze znalazły się największe dzieła operowe wszech czasów – *Halka*, *Aida*, *Cyrulik sewilski*, *Faust*, *Cyganeria*, *Don Pasquale* i *Pan Twardowski*. Było to potężne przedsięwzięcie logistyczne. Spektakle w Hali Ludowej każdorazowo obejrzało około 12 tys. widzów[73]. Trudno nie wspomnieć także o współpracy zespołu Opery Śląskiej z ośrodkami wiejskimi, co zgodne było z duchem ideologii partyjnej, ale z pewnością i obciążające dla artystów. Koncerty organizowano z udziałem solistów m.in. w Bieruniu Starym, Dobrodzieniu, Kłobucku, Kochcicach, Makoszowach, Rybarzowicach, Stolarzowicach, Tychach czy Wojkowicach, we współpracy z Okręgowym Zarządem Państwowych Gospodarstw Rolnych w Katowicach i Wojewódzkim Zarządem Samopomocy Chłopskiej – dawano przestawienia, również w stałej siedzibie, które gromadziły wyłącznie pracowników Spółdzielni Produkcyjnej i PGR-ów. U progu lat 50. wśród mieszkańców wsi rozdzielano około 700 biletów miesięcznie. Rada Związku Zawodowego Pracowników Kultury angażowała przedstawicieli zespołu opery w utworzonej z myślą o działających w województwie świetlicach i zespołach amatorskich poradni teatralnej[74].

Artyści ze Lwowa w Bytomiu

Jednym z najdotkliwszych skutków II wojny światowej były masowe wysiedlenia ludności zamieszkującej tereny Europy Środkowo-Wschodniej. Dotyczyły one również około 2 mln obywateli polskich osiadłych na przedwo-

[73] AAN, 366, sygn. 2890, k. 5, Sprawozdanie…; T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki"*…, s. 62, 66–67; Ł. Wyrzykowski, *Pierwszy afisz*…, s. 423.

[74] AAN, 366, sygn. 2890, k. 7–8, Sprawozdanie…

jennych Kresach Wschodnich II RP. W PRL określano uchodźców nie mianem ekspatriantów, ale repatriantów w celu zatuszowania przymusowych przesiedleń w 1945 i 1946 roku. Decyzje odnośnie do nowej wschodniej granicy Polski podjęto już podczas konferencji teherańskiej w 1943 roku, sankcjonując sowieckie zdobycze terytorialne z września 1939 roku i ignorując protesty Rządu RP na uchodźstwie, przy jednoczesnym przesunięciu granicy zachodniej kosztem Niemiec. Również Bytom naznaczony został piętnem losów ludności przesiedlonej. Wraz z zakończeniem działań wojennych na Górnym Śląsku i zaprowadzeniem sowieckiej, potem polskiej administracji także do Bytomia zaczęli napływać przesiedleni z Kresów Wschodnich. W 1945 roku do miasta przybyło ich około 30 tys., w głównej mierze ze Lwowa, Drohobycza czy Stanisławowa, ale również z wielu innych większych i mniejszych miejscowości i wiosek. W pierwszych latach powojnia stanowili oni około 30% ludności w 110-tysięcznym Bytomiu[75]. Dla jednych miasto było tylko przystankiem w ich dalszej drodze, dla innych miejscem docelowym, z którym związali życie prywatne i zawodowe. W tej drugiej grupie znaleźli się też pracownicy tworzącej się wówczas Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu.

W jaki sposób artyści ze Lwowa trafili do Katowic i Bytomia? Wybuch II wojny światowej wymusił zmiany w działalności instytucji artystycznych we Lwowie. W październiku 1939 roku przedstawiciele teatrów prowadzonych w mieście byli zdecydowani utrzymać cztery sceny, tj. ukraiński Teatr Opery i Baletu (Teatr Wielki), Teatr Dramatyczny im. Łesi Ukrainki, ponadto Polski Teatr Dramatyczny i Teatr Żydowski. Wielu polskich artystów podjęło pracę na deskach teatru ukraińskiego. Po zajęciu Lwowa latem 1941 roku przez wojska niemieckie nieliczni pozostali w chórze teatru, dbając o zabezpieczenie przed rabunkiem polskich muzykaliów z bogatych zbiorów Teatru Wielkiego. W lipcu 1944 roku, po wyjściu wojsk niemieckich z miasta, życie kulturalne przeniosło się do Teatru Skarbkowskiego z uwagi na uszkodzenie budynku i sceny Teatru Wielkiego. We wrześniu wykonano *Halkę* w języku ukraińskim, w kolejnych miesiącach *Cyrulika sewilskiego*, *Traviatę*, *Carmen*, *Zaporożca za Dunajem* i *Najmitkę* oraz *Madame Butterfly*. Czas wypełniały próby oraz nauka języka ukraińskiego z uwagi na fakt, że zespół w większości tworzyli polscy artyści. We Lwowie uruchomiono również Państwowy Polski Teatr Dramatyczny, którego kierownictwo powierzono Dąbrowskiemu. Podczas spotkań Rady Artystycznej teatru, odbywających się wczesną wiosną 1945 roku, rozważano wyjazd do Polski i objęcie budynku w Bytomiu. Na decyzji tej zaważyła dynamiczna sytuacja uwarunkowana wdrażaniem zmian o charakterze geopolitycznym i przesunięciem granicy państwa polskiego

[75] J. Drabina, *Historia Bytomia 1254–2000*, Bytom 2000, s. 272–273. Zob. też: *idem*, *Bytom powojenny (1945–2002) we wspomnieniach i na fotografiach*, Bytom 2002, *passim*; *Przesiedlenie ludności polskiej z Kresów Wschodnich do Polski 1944–1947*, red. S. Ciesielski, Warszawa 1999, s. 48–49.

po zakończeniu wojny[76]. Na Górny Śląsk delegowano Alfreda Szymańskiego, który jednak nie rekomendował samego miejsca:

> Teatr w Bytomiu ma ładną scenę i widownię, ale wnętrze zostało przez wojnę uszkodzone, kurtyny nie ma, dach zacieka. Wszystko to jest w trakcie naprawy. […] Gmach teatru w tym stanie, w jakim jest obecnie, dla nas się nie nadaje[77].

Niezależnie od Szymańskiego na rekonesans do Bytomia przyjechał naczelnik Wojewódzkiego Wydziału Informacji i Propagandy, Włodzimierz Stahl, z komisją w składzie Walenty Śliwski, Wasyl Michajłow i Marcin Kamiński, mającą na celu zbadanie miejsca w kontekście dostępnej infrastruktury i jej ewentualnego wykorzystania. Po wizytacji ostatecznie zarzucono pomysł osadzenia zespołu katowickiego w Bytomiu, a z miasta ewakuowano do stolicy regionu elementy wyposażenia i tamtejszy szczątkowy zespół artystów[78]. Brak niestety szerszej dokumentacji w odniesieniu do tego tematu.

W marcu 1945 roku, na mocy decyzji pierwszego sekretarza Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Ukrainy, Nikity Chruszczowa, i w porozumieniu z pełnomocnikiem polskiego Rządu ds. Repatriacji, Władysławem Wolskim, przesądzono o przesiedleniu ze Lwowa zespołu Państwowego Polskiego Teatru Dramatycznego[79]. Jego członkowie opuścili miasto 30 września 1945 roku pociągiem towarowym skierowanym do Szczecina. Przebyli drogę relacji Lwów–Gliwice[80]. Temat przesiedlonych artystów analizowała szczegółowo Grażyna Golik-Szarawarska[81]. Janusz Wenz (ur. 1949), tenor, syn chórzystów i inspektorów chóru Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu – Alfreda i Marii Dolnej, przywoływał wspomnienia rodziców: „Ekspatrianci jechali w wagonach bydlęcych, co było trochę podobne do scen pokazanych w filmie *Sami swoi*. Była tam prawdziwa

---

[76] T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”*…, s. 47; B. Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, Kraków 1981.

[77] T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”*…, s. 48; *Opera Śląska. 14 VI 1945 – 14 VI 1985. Wydanie jubileuszowe*, red. T. Kijonka, Bytom 1985, s. 3.

[78] A.B. Meiser, *Życie kulturalne Bytomia w latach 1945–1970 w świetle wspomnień, artykułów prasowych i archiwaliów*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. B. Szargot, prof. UJD, promotor pomocniczy dr A. Pobratyn, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. J. Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2021, s. 171, https://www. ajd.czest.pl (31.03.2024).

[79] G. Golik-Szarawarska, *Uczniowie Adama Didura*…, s. 128.

[80] H. Wach-Malicka, *Teatr im. St. Wyspiańskiego: Przyjechał pociąg artystów*, „Dziennik Zachodni” 1945, nr 226 (29 XI), s. 5; *Opera Śląska. 14 VI 1945 – 14 VI 1985. Wydanie jubileuszowe*, red. T. Kijonka, Bytom 1985, s. 3 (informacja za E. Szłapakiem, inspektorem orkiestry w Operze Śląskiej w Bytomiu).

[81] G. Golik-Szarawarska, *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy* [w:] *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich*. *Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, A. Ratuszna, E. Żurawska, Katowice 2012, s. 135–153.

inteligencja polska”[82]. Relacje przesiedlonych-członków zespołu opery dotyczące osiedlenia się w Bytomiu (kolejności zdarzeń) nie są spójne i jednoznaczne. Ponad wszelką wątpliwością pozostaje fakt, że Piotr Miętkiewicz – ówczesny prezydent Bytomia – zadecydował o przyjęciu zespołu w pełnym składzie[83]. Na łamach „Dziennika Zachodniego” z 4 listopada 1945 roku w rubryce *Teatr estrada* potwierdzano:

> Od trzech tygodni zespół ten znajduje się w Bytomiu. Mieszkając do niedawna w garderobie teatralnej artyści wymalowali kutynę teatru, uporządkowali światła na scenie i teatr stał się zdatny do dawania w nim przedstawień. Zespół dał już dwa koncerty pieśni ludowych w Bytomiu, jeden w Zabrzu. Ponadto ma jechać do Chorzowa i Gliwic[84].

W zespole, szczególnie wśród osób związanych prywatnie (z racji urodzenia) lub zawodowo z terenami przyznanymi po zakończeniu wojny z ZSRR, dominowało poczucie tymczasowości i niestabilności. Opera stała się swoistym odbiciem tej tymczasowości i przynajmniej początkowo poczucia braku stabilizacji, w pewnym sensie wyrwanego cytatu „dzisiaj tu, jutro tam”.

Opera w Bytomiu połączyła dwie rzeczywistości – śląską tradycję i lwowskie dziedzictwo. Wenz przywoływał wspomnienia rodziców: „ludzie Opery Lwowskiej tchnęli ducha w Operę Śląską. […] Na oczach rodziców działa się ta operowa bajka z dogasającą wojną w tle, oni byli jej częścią”[85]. Warunki, przynajmniej w pierwszych latach działalności instytucji, były spartańskie. Członkowie zespołu nie otrzymali stałych lokali mieszkalnych i nawet kilkanaście miesięcy po uruchomieniu opery w Bytomiu pomieszkiwali w jej gmachu. 15 listopada 1945 roku, tuż przed premierowym wystawieniem *Halki* na bytomskiej scenie, Didur wystosował do zespołu okólnik:

> W związku z otwarciem sezonu Opery Katowickiej w Bytomiu, w dniu 29 listopada 1945 r., dyrekcja Opery zwraca się do Obywateli Repatriantów ze Lwowa z prośbą o opuszczenie gmachu, najpóźniej do 25 listopada 1945 r.[86]

Irena Górska-Slawiczek, mająca lokum w garderobie, wspominała ów trudny czas:

> Na podwórku operowym stał wtedy taki piecyk zwany kozą, z jednym paleniskiem. I każdy na nim coś gotował. Kiedy dostałam elektryczną maszynkę było to nadzwyczajne wydarzenie. Mogłam już bowiem przygotowywać sobie jedzenie w garderobie[87].

---

[82] A. Misiewicz, *Heroiny. Rozmowy o operze, ludziach i życiu*, Katowice 2018, s. 14 (wywiad z J. Wenzem).

[83] T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”*…, s. 49.

[84] Kazet, *Lwowski zespół operowy w Bytomiu*, „Dziennik Zachodni” 1945, nr 261 (4 XI), s. 6.

[85] A. Misiewicz, *Heroiny*…, s. 15–16.

[86] Za: T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”*…, s. 50; *idem*, *Z dziejów Opery Śląskiej*…, s. 53.

[87] Za: T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki”*…, s. 52.

Członkowie zespołu zajęli z czasem, przynajmniej częściowo, należące do opery pomieszczenia po wycofujących się z miasta czerwonoarmistach. Ponadto od miasta otrzymali kamienice przy ulicy Karola Miarki i Oświęcimskiej (zajmowany wcześniej przez Urząd Bezpieczeństwa). Didur pozostał w Katowicach. W grudniu 1945 roku wystosował prośbę do Zarządu Miejskiego w Katowicach dotyczącą przydziałów żywności dla stołówki opery. Bufet, wyłącznie dla pracowników, prowadziła wspomniana Górka-Slawiczek. Artykuły kupowała na kredyt w sklepiku spożywczym na placu Sikorskiego, tuż przy operze. Z pomocy UNRRA dzięki wsparciu władz wojewódzkich, instytucja otrzymała przydziały płótna i buretty. Pierwsze lata powojnia naznaczone były brakiem wszystkich niemal artykułów. Nie zawsze na czas pracownicy otrzymywali wynagrodzenia. Eustachy Janicki, kierownik pracowni malarskiej w operze, namalował karykaturę dyrektora Bursztynowicza, na której przedstawił go dźwigającego dwie walizki z pieniędzmi. Doskonale oddawała atmosferę tamtego czasu. Dopiero wiosną 1946 roku sytuacja uległa stabilizacji. Opera otrzymywała dotacje na bieżąco. Poczynając od artystów, poprzez kolejne grupy zatrudnionych w instytucji, członkowie zespołu zaczęli przechodzić na stałe etaty[88].

Niezmiennie, co oczywiste, to ludzie budują atmosferę każdej instytucji. Ich charyzma, cechy charakteru i usposobienia, dorobek zawodowy stanowią o jej randze. Państwowa Opera Śląska w Bytomiu, patrząc z perspektywy czasu, miała szczęście do wybitnych artystów, którzy odnotowani zostali w pamięci kolejnych pokoleń. Artyści to niewątpliwie obywatele świata, ludzie o otwartych umysłach, występujący na wielu scenach. Wśród tych, którzy tworzyli pierwszy zespół opery, byli również ci, którzy przyjechali do Katowic i Bytomia w transporcie ekspatriantów w 1945 roku. Na Górnym Śląsku znaleźli swój azyl i przystań – „byli częścią solidarnej, artystycznej wspólnoty, która przyjechała do nowego życia, do pustego, zrujnowanego teatru poniemieckiego w Bytomiu"[89]. Szamborowska wspominała lwowską arkadię jako mekkę dla artystów, a zarazem doskonale definiowała ową tęsknotę za utraconym miastem:

> We Lwowie tkwiło coś niezwykłego, co rozumie każdy znający ten gród. To właśnie powodowało, że wielcy śpiewacy właśnie we Lwowie szczególnie często się objawiali, bądź tu ich odkrywano[90].

Nie wszyscy ci, którzy trafili do opery po zakończeniu wojny, byli związani ze Lwowem z racji urodzenia (choć nie było to wykluczone), ale większość z nich łączyły z miastem, będącym niekwestionowaną stolicą kultury, czas studiów w konserwatorium, osoba mistrza Didura, a potem scena. Tak było z Calmą, Lachetówną, Hiolskim czy Finzem i wieloma innymi solistami, członkami chó-

[88] *Ibidem*, s. 53–56.

[89] A. Misiewicz, *Heroiny*…, s. 31 (wywiad z M. Brzeźniakiem).

[90] Ł. Wyrzykowski, *Pierwszy afisz*…, s. 417.

ru, muzykami, członkami baletu i niezwykle oddanymi instytucji pracownikami wykonującymi zajęcia „za kotarą". Zespół Państwowego Teatru Dramatycznego we Lwowie, jak również ci, którzy docierali do Katowic i Bytomia innymi drogami, przynajmniej w pierwszych latach działalności Opery Katowickiej, a potem Opery Śląskiej stali się istotną częścią tworzącego się zespołu nowej i jedynej w swoim rodzaju instytucji. Poza wymienionymi solistami zespół sukcesywnie wzmacniali w pierwszych miesiącach i latach jej funkcjonowania: Franciszka Denis-Słoniewska, Maria Popowicz, Zofia Czepielówna, Jan Malec, Władysław Szeptycki czy Romuald Cyganik. Z Dąbrowskim przyjechali ze Lwowa Włodzimierz Hiolski-Lwowicz i rodzina Wenzów, Zbigniew Lipczyński – wybitny chórmistrz, który w 1952 roku związał się z Państwową Operetką w Gliwicach. Ze Lwowem powiązani też byli, przybyli w późniejszym czasie do Bytomia, Olga Didur – córka Mistrza, Ryszard Żaba czy Jadwiga Fontanówna. Znaczącą podbudową dla zespołu były znakomite pedagog i korepetytorki – Helena Zalewska oraz Maria Szłapak. Pracę artystyczną w Bytomiu podjął także tancerz i pedagog baletu Tadeusz Burke, ale też pochodzący z Warszawy Stanisław Miszczyk. Z grona przesiedlonych do zespołu baletowego dołączyli Jadwiga Lechówna, Irena Górska, Danuta Piątek czy Gabriela Górecka. Korepetytorem baletu był Stanisław Linde. Orkiestrę wzmocnili muzycy i chórzyści rekrutujący się ze lwowskich teatrów muzycznych. Opera w Bytomiu miała również niebywałe szczęście do wybitnych dyrygentów. Orkiestrę prowadzili Sillich i Mieczysław Mierzejewski. Przedstawienia reżyserowali niezastąpiony Fotygo-Folański, wspomniany Cyganik, ponadto Adam Dobosz i Adolf Popławski. Scenografią zajmował się Jarocki. Fachowe przygotowanie spektakli od strony technicznej zapewniał przybyły ze Lwowa zespół pod kierunkiem Mieczysława Raby, pracownię stolarską prowadził Michał Basiuk, modelarską – Tadeusz Gryglewski, szewską – Franciszek Sawicz, perukarską – Stanisław Stępniowski, zdobniczą – Maria Ochowicz, malarnię – Jan Berger i Eustachy Janicki, zespołem elektrotechnicznym kierował Tadeusz Stankiewicz. Kierownictwo sceny powierzono Piotrowi Krawcowi. Ponadto garderobiani, wśród nich Edward Kaniewski, pracownicy administracji, bileterzy, szatniarki pochodzili ze Lwowa. Kierowniczką widowni była Irena Prokopowicz-Wolnikowska[91]. Nie sposób wymienić wszystkich.

Stowarzyszenie „Opera Śląska"

Wniosek o zarejestrowanie Stowarzyszenie „Opera Śląska" złożono do Wydziału Społeczno-Politycznego Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach 4 stycznia 1947 roku, powołując się na art. 19 rozporządzenia Prezydenta RP z dnia

[91] Temat analizowała szeroko: G. Golik-Szarawarska, *Lwowski rodowód*…, s. 147–148; *eadem*, *Uczniowie Adama Didura*…, s. 132–133.

27 października 1932 roku dotyczącego prawa o stowarzyszeniach (Dz.U. nr 94, poz. 808)[92]. Poparły go na piśmie władze samorządów miejskich z 23 miast, zarządy gmin w 9 gminach, władze powiatowe w 16 powiatach oraz kilkunastu znaczących dla województwa i nie tylko przedsiębiorstw[93]. W oparciu o przedłożony statut, opatrzony datą 30 listopada 1946 roku, Wydział Kultury i Sztuki 7 stycznia 1947 roku wydał rekomendację dla powołania Stowarzyszenia[94]. Zostało ono wpisane do rejestru stowarzyszeń i związków Urzędu Wojewódzkiego dzień później, na podstawie decyzji Wojewody Śląsko-Dąbrowskiego nr 49/1/1947 pod numerem 117[95]. Siedzibą Stowarzyszenia były Katowice, jednak działalnością objęto teren całego województwa śląsko-dąbrowskiego. Celem Stowarzyszenia miało być upowszechnianie kultury muzycznej i „podnoszenie stopnia wychowania społecznego", głównie wśród ludności pracującej; dalej umożliwienie godnego funkcjonowania i zapewnienie działalności bieżącej, a przez to rozwoju opery w Bytomiu. Na potrzeby realizacji wymienionych celów władze Stowarzyszenia zakładały pozyskanie do współpracy zakładów przemysłowych, instytucji o charakterze społecznym i gospodarczym oraz osób fizycznych, które wykazywały „zainteresowanie podniesieniem poziomu kultury w województwie". Docelowo władze Stowarzyszenia zamierzały ubiegać się o uzyskanie statusu stowarzyszenia wyższej użyteczności. Zarządowi powierzono zadania administrowania Stowarzyszeniem, nadzoru nad działaniami dyrekcji opery, zarządzanie majątkiem (składki członkowskie, wpisowe, majątek opery z siedzibą w Bytomiu) i budżetem Stowarzyszenia[96].

[92] APK, 224, sygn. 583, k. 1.

[93] Podpisy złożyli przedstawiciele władz samorządów miejskich (Będzin, Biała Prudnicka, Bielsko, Bytom, Chorzów, Cieszyn, Czeladź, Dąbrowa Górnicza, Gliwice, Głubczyce, Katowice, Kluczbork, Mikołów, Mysłowice, Piekary Śląskie, Pszczyna, Racibórz, Rybnik, Skoczów, Sosnowiec, Tarnowskie Góry, Zabrze, Zawiercie), zarządów gmin (Bobrek, Grodziec, Janów, Łagisza, Niwka, Ożarowice, Ruda Śląska, Zagórze, Zdzieszowice), władz powiatowych (Będzin, Bytom, Cieszyn, Gliwice, Głubczyce, Grodków, Katowice, Lubliniec, Niemodlin, Opole, Prudnik, Pszczyna, Racibórz, Rybnik, Strzelce, Tarnowskie Góry) oraz władze przedsiębiorstw, tj. Związek Zawodowy Pracowników Państwowych w Katowicach, Śląskie Linie Komunikacji Autobusowej w Katowicach, Fabryka Chemiczna „Giesche", Przedsiębiorstwo Budowlano-Przemysłowe w Gliwicach, Związek Zawodowy Pracowników Bankowych, Zakłady Farmaceutyczne „Deges", Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Bank Handlowy Oddział w Katowicach, Zakład Ubezpieczeń Społecznych w Chorzowie, Katowicach, Sosnowcu oraz Zabrzu, Izba Rzemieślnicza w Katowicach, Stowarzyszenie Kupców Polskich w Bytomiu, Miejska Rada Narodowa w Opolu, Bar Krakowski „Kowalski", Związek Restauratorów w Katowicach, K.K.O. w Zabrzu, Okręgowa Izba Aptekarska w Katowicach, O.K.Z.Z w Katowicach, „Awir" w Katowicach oraz PKO w Katowicach. Zob. APK, 224, sygn. 583, k. 1, 22, 27–28.

[94] APK, 224, sygn. 583, k. 3 i 4.

[95] APK, 224, sygn. 583, k. 10 i 21.

[96] APK, 224, sygn. 583, k. 6–9, Statut Stowarzyszenia „Opera Śląska" w Katowicach (30 listopada 1946); ad. Statutu zob. także: APK, 1718, Komitet Wojewódzki Polskiej Partii Robotniczej w Katowicach (1945–1948), sygn. 242, Ministerstwo Kultury i Sztuki. Opera Śląska (1945–1948), k. 5–9.

Prezesem Stowarzyszenia został Stahl, od 1948 roku naczelnik Wydziału Kultury i Sztuki, a potem dyrektor Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu (1953–1970). Stowarzyszenie działało krótki, do czasu upaństwowienia Opery Śląskiej w Bytomiu w 1949 roku. Było swoistym ewenementem, strukturą powołaną na trudny czas trwania fazy przejściowej dotyczącej podległości placówki, a będącej wynikiem niezdecydowania władz państwowych i wojewódzkich w kwestii stworzenia sieci państwowych placówek artystycznych w kraju, a nie tylko w jednej wybranej po wojnie lokalizacji, tj. jak wspomniano – w Poznaniu. W materiałach archiwalnych zachowały się sprawozdania z działalności Stowarzyszenia, które pozwalają nakreślić zakres jego zadań. W 1948 roku przy kontrasygnacie Zarządu Stowarzyszenia sfinalizowano umowę dzierżawy gmachu opery w Bytomiu, powiększono tabor samochodowy pozostający do dyspozycji zespołu oraz przyjęto nowych członków do zespołu artystycznego[97]. Stahl, powołując się na sprawozdanie Beliny-Skupniewskiego z 1947 roku, informował o prowadzonych rozmowach dotyczących budowy nowego gmachu opery w Katowicach, z widownią na 2 tys. miejsc, co argumentował faktem, że w latach 1945–1948 zespół dał aż 720 przestawień[98]. Temat ten podejmowano również na łamach „Dziennika Zachodniego" z 26 kwietnia 1949 roku:

> Obecnie budowa Opery Katowickiej jest już kwestią przesądzoną. Pozycja ta została włączona do Planu 6-letniego, a kredyty na uruchomienie prac uruchomione będą w najbliższych tygodniach. Miejscem, na którym stanie reprezentacyjny gmach Opery, będzie plac naprzeciw Urzędu Wojewódzkiego, gdzie stał, zburzony przez Niemców, gmach Muzeum Śląskiego[99].

Prace miały potrwać 2 lata. Na zapewnieniach poprzestano, a nowy gmach nigdy nie powstał. Zwrócić należy uwagę na inny, śmiały pomysł Waldorffa artykułowany przez niego na łamach prasy muzycznej. Pisał: „Mamy dwie opery z prawdziwego zdarzenia, poznańską i śląską. […] Śląska skupiła prawie wszystko, co mamy najzdolniejszego w młodszym pokoleniu śpiewaczym". Proponował połączenie oper w Krakowie (którą określał mianem „dychawicznej, marnej i kuśtykającej") i w Bytomiu, powierzając kierownictwo dyrektorowi Opery Śląskiej. Fuzja taka, głównie z uwagi na odebranie prestiżu krakowskiej placówce, była zamysłem skazanym na porażkę. Czy był to plan realny, dyskutowany na wysokich szczeblach władz wojewódzkich, czy tylko opinia Waldorffa, trudno wyrokować, ponieważ potwierdzających ów fakt dokumentów niestety nie ma[100].

---

[97] APK, 224, sygn. 583, k. 29, Protokół z walnego zebrania Stowarzyszenia „Opera Śląska" (17 listopada 1948).

[98] APK, 224, sygn. 583, k. 31, Protokół…

[99] jmm, *Gmach Opery w Katowicach. Kosztem miliarda złotych wybudowany będzie za dwa lata*, „Dziennik Zachodni" 1949, nr 113 (26 IV), s. 4.

[100] J. Waldorff, *Sprawa opery krakowskiej*, „Dziennik Polski" 1947, nr 178 (1 VII), s. 5. Zob. też: T. Kijonka, *Od pierwszej „Halki"*…, s. 68.

W 1948 roku wybrano skład Rady Artystycznej przy Operze Śląskiej: Aleksander Willner – prezydent miasta Katowic (zastąpił Stahla na stanowisku przewodniczącego Zarządu Stowarzyszenia), A. Beczała – dyrektor OKZZ, Leopold Grzyb – dyrektor Wojewódzkiego Domu Kultury w Katowicach, Z. Keller – reprezentujący Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki, Belina-Skupniewski – dyrektor artystyczny Opery Śląskiej, Włodzimierz Świderski – wiceprezes Okręgowego Zarządu Związku Muzycznego, Czesław Kozak – artysta Opery Śląskiej, sekretarz koła PZPR przy operze oraz Bolesław Lubelski – wykładowca Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach[101]. W grudniu 1949 roku Stowarzyszenie liczyło 44 członków (w tym 20 zarządów miejskich, 3 zarządy gminne, 11 wydziałów powiatowych i 10 różnych organizacji). Przychód wynosił 4,2 mln złotych, z których 2,5 mln złotych przekazano na pokrycie kredytu wekslowego zaciągniętego na prace remontowe i działalność bieżącą przez kierujących operą. Ten opiewał na kwotę 5 mln złotych. Uregulowano także rachunek w wysokości 256 tys. złotych wystawiony operze przez Śląsko-Dąbrowskie Linie Komunikacyjne w latach 1945 i 1946 za wagony na potrzeby transportu zespołu i scenografii na przedstawienia odbywające się na terenie aglomeracji, poza siedzibą stałą[102].

W 1949 roku działalność Stowarzyszenia formalnie przestała być potrzebna, opiekę nad placówką przejęło państwo. Upaństwowienie nastąpiło 1 września tego roku, placówka posługiwała się odtąd nazwą „Państwowa Opera Śląska". W sezonie 1949/1950 było w niej zatrudnionych 341 osób. Opera już wówczas była konglomeratem osób wykonujących różne profesje – od artystów po pracowników technicznych skupionych w jednej instytucji, która miała zadanie niesienia kultury wysokiej. W kwestionariuszu sprawozdawczym Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach urzędniczka [b.i.] Makowska ze Starostwa Powiatowego Prezydenta Miasta Katowic odnotowała:

> Członkowie zarządu stoją na wysokości swego zadania. Rekrutują się ze sfer naukowych, kulturalno-oświatowych, są przedstawicielami różnych urzędów i instytucji. […] Działalność i istnienie stowarzyszenia było jak dotąd bardzo celowe, ponieważ pomagało ono do utrzymania Opery Śląskiej, a tym samym dbało o podniesienie poziomu kulturalnego społeczeństwa tutejszego. […] W związku z upaństwowieniem Opery Śląskiej istnienie stowarzyszenia stało się zbędne, toteż jest ono w stadium likwidacji, która zostanie zakończona w marcu bieżącego roku [1950][103].

13 kwietnia 1950 roku Wydział Społeczno-Polityczny Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach powołał komisję likwidacyjną Stowarzyszenia w składzie: Aleksander Willner – prezes tegoż, Józef Kwietniewski – wiceprezydent Byto-

[101] APK, 224, sygn. 583, k. 31, Protokół… (17 listopada 1948); k. 41, Protokół z działalności Stowarzyszenia „Opera Śląska" za 1949 r.

[102] APK, 224, sygn. 583, k. 42, Protokół z działalności Stowarzyszenia „Opera Śląska" za 1949 r.

[103] APK, 224, sygn. 583, k. 44–45, Kwestionariusz sprawozdawczy Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach za 1949 r.

mia, Piotr Kałuża – kierownik Oddziału Rachunkowego Zarządu Miejskiego w Katowicach, w charakterze rzecznika finansowego[104]. Pismo Kwietniewskiego i Kałuży przesłane 7 lutego 1952 roku do Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej – Wydział Społeczno-Administracyjny w Katowicach, dotyczące likwidacji Stowarzyszenia „Opera Śląska", nie zakończyło definitywnie sprawy. Pisano:

> Stowarzyszenie Opera Śląska było stowarzyszeniem przyjaciół Opery Śląskiej w Bytomiu i nie rozporządzało jej majątkiem li tylko ze składek przewidzianych budżetem władz samorządowych i instytucji oraz ofiarności publicznej, używając fundusze uzyskane tą drogą na zasilenie środków obrotowych związanych z działalnością kulturalną Opery Śląskiej w Bytomiu. Nadzór Stowarzyszenia nad działalnością Opery Śląskiej w Bytomiu był raczej tolerowany i Stowarzyszenie miało charakter więcej filantropijny, a z chwilą utworzenia się przedsiębiorstwa państwowego Opera Śląska w Bytomiu istnienie Stowarzyszenia stało się bezprzedmiotowe[105].

Gen. Jerzy Ziętek, wówczas zastępca Przewodniczącego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach, podpisał dokument o likwidacji Stowarzyszenia i wykreślenia go z rejestru 8 lutego 1952 roku[106].

Podsumowanie

Państwowa Opera Śląska w Bytomiu była i pozostaje nadal prawdziwym kulturowym fenomenem nie tylko w skali Górnego Śląska, ale i Europy. Bytomska scena, jak określił trafnie Bursztynowicz, „z prowizorycznej imprezy zdołała się w krótkim czasie przekształcić w stałą placówkę operową"[107] – przechodząc drogę od Śląskiego Teatru Muzycznego, przez Operę Katowicką, Operę Śląską, po Państwową Operę Śląską z siedzibą w Bytomiu. Co o tym zadecydowało? Z pewnością było to wiele czynników, które zbiegły się w odpowiednim czasie i miejscu, oraz ludzie, którzy instytucji od samego początku nadawali rytm i twarz. Didur, Calma, Szamborowska, Lachetówna, Finze czy Hiolski to tylko niektóre nazwiska, które stały się gwarantem sukcesu tworzącej się sceny operowej. Każdy członek zespołu miał określoną rolę do spełnienia, każdy był ważny dla instytucji – od dyrektora po pracownika „za kotarą". Hiolski wspominał:

> W tych pierwszych latach stanowiliśmy artystyczną cyganerię, która znalazła się na Śląsku zrządzeniem losu. Aktorzy, śpiewacy, plastycy, muzycy. […] Mieliśmy teatr, publiczność, która szczelnie wypełniała widownię. […] To był teatr na bardzo wysokim poziomie. Nie każda, lecz większość premier, należała do wydarzeń artystycznych. No i byli tu wspaniali ludzie, z którymi pracowałem na co dzień[108].

---

[104] APK, 224, sygn. 583, k. 46.
[105] *Ibidem*, k. 47.
[106] *Ibidem*, k. 48.
[107] T. Bursztynowicz, *Wspomnienie o Mistrzu*…, s. 11.
[108] Ł. Wyrzykowski, *Pierwszy afisz*…, s. 426.

Ważna była w historii tego niezwykłego miejsca wspomniana śląska tradycja i lwowskie dziedzictwo. Wspólnym mianownikiem, płaszczyzną do współpracy, stały się kultura i sztuka, potrzeba i chęć stworzenia teatru muzycznego z bogatym repertuarem, który mierząc się z wieloma trudnościami o charakterze administracyjnym czy technicznym, uzyskał ciężko wypracowany status instytucji państwowej. Niejednokrotnie tylko niekonwencjonalne podejście dyrekcji i zespołu, zarówno w kwestiach artystycznych, jak i administracyjnych, pomagało „fizycznie" trwać, wzbudzać zainteresowanie operą w latach trudnego powojnia, mając na uwadze również skomplikowane kwestie geopolityczne. Miejsce, czas i ludzie, ludzie opery, tak jak kiedyś, tak i dzisiaj tworzą, kreują tę niezwykłą w historii kultury instytucję – Państwową Operę Śląską w Bytomiu. O jej początkach, o osobie Mistrza, przypomina obecnie Międzynarodowy Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adama Didura oraz sala koncertowa jego imienia w gmachu opery – miejsce koncertów i spotkań-wywiadów z solistami opery i baletu, a także spotkań promujących publikacje z zakresu historii kultury i biografistyki. Tak jak kiedyś, również i dziś za Kijonką można powtórzyć: „Bytom. Mała, ciasna scena – lecz jakiej miary inscenizacje!".

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Akt Nowych w Warszawie

366, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980).

Archiwum Państwowe w Katowicach

185, Urząd Wojewódzki Śląski w Katowicach (1945–1950).
224, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach (1950–1973).
1718, Komitet Wojewódzki Polskiej Partii Robotniczej w Katowicach (1945–1948).

Programy

Dama Pikowa. 12. VI. 1950, Bytom 1950.

Prasa

[b.a.], *Chopin nie Moniuszko, Moniuszko nie Chopin*, „Życie Bytomskie" 1974, nr 17 (24–30 IV), s. 5.

[b.a.], *„Halka" w Bytomiu*, „Dziennik Zachodni" 1945, nr 286 (29 XI), s. 4.

jmm, *Gmach Opery w Katowicach. Kosztem miliarda złotych wybudowany będzie za dwa lata*, „Dziennik Zachodni" 1949, nr 113 (26 IV), s. 4.

Kazet, *Lwowski zespół operowy w Bytomiu*, „Dziennik Zachodni" 1945, nr 261 (4 XI), s. 6.

Kulczycki F., *Życie muzyczne w kraju. Śląsk*, „Ruch Muzyczny" 1945, nr 1, s. 21–22.

Markiewiczówna W., *Życie muzyczne. Katowice*, „Ruch Muzyczny" 1945, nr 2, s. 16–17.

Markiewiczówna W., *Życie muzyczne w kraju. Katowice*, „Ruch Muzyczny" 1945, nr 4, s. 13–14.
Wach-Malicka H., *Teatr im. St. Wyspiańskiego: Przyjechał pociąg artystów*, „Dziennik Zachodni" 1945, nr 226 (29 XI), s. 5.
Waldorff J., *Sprawa opery krakowskiej*, „Dziennik Polski" 1947, nr 178 (1 VII), s. 5.
Zechenter W., *Adam Didur o przyszłości opery polskiej*, „Dziennik Polski" 1945, nr 36 (11 III), s. 5.

Opracowania

Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia, red. G. Golik-Szarawarska, Katowice 2020.
Adam Didur. Z Woli Sękowej pod Sanokiem. Śpiewajcie dalej, nie przerywajcie…, red. A. Neuer, Kraków 2005.
Brzeźniak M., *Od Katowic do Bytomia* [w:] *Opera Śląska. 14 VI 1945 – 14 VI 1985. Wydanie jubileuszowe*, red. T. Kijonka, Bytom 1985, s. 3–4.
Bula K., *Repertuar Opery Śląskiej – próba oceny* [w:] *Opera Śląska 14 VI 1945 – 14 VI 1985. Wydanie jubileuszowe*, red. T. Kijonka, Bytom 1985, s. 10–12.
Bursztynowicz T., *Wspomnienie o Mistrzu Adamie Didurze* [w:] *Dama Pikowa. 12. VI. 1950*, Bytom 1950, s. 10–11.
Dąbrowski B., *Na deskach świat oznaczających*, Kraków 1981.
Drabina J., *Bytom powojenny (1945–2002) we wspomnieniach i na fotografiach*, Bytom 2002.
Drabina J., *Historia Bytomia 1254–2000*, Bytom 2000.
Dygacz A., *Dorobek artystyczny Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu* [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*, red. Z. Hierowski, Stalinogród 1956, s. 31–75.
Golik-Szarawarska G., *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy* [w:] *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, A. Ratuszna, E. Żurawska, Katowice 2012, s. 35–153.
Golik-Szarawarska G., *Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych. Rekonesans* [w:] *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia*, red. G. Golik-Szarawarska, Katowice 2020, s. 112–150.
Hierowski Z., *Fakty z dziesięciolecia. Trudne początki* [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*, red. Z. Hierowski, Stalinogród 1956, s. 10–22.
Hierowski Z., *Pięć lat Opery Śląskiej* [w:] *Dama Pikowa. 12. VI. 1950*, s. 3–8.
Hierowski Z., *W ofiarnej służbie*, [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*, red. Z. Hierowski, Stalinogród 1956, s. 22–30.
Kański J., *Opera Śląska. Scena ambitnego repertuaru* [w:] *Opera Śląska w dwudziestoleciu*, red. Z. Keller, Bytom 1964, b.p.
Kijonka T., *Od pierwszej „Halki". Opera Śląska w latach 1945–1985*, Bytom 1986.
Kijonka T., *Opera Śląska (1945–1970)*, Bytom 1970.
Kijonka T., *Z dziejów Opery Śląskiej* [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2000, s. 25–140.
Lachowicz S., *Muzyka w okupowanym Krakowie 1939–1945*, Kraków 1988.
Linert A., *Adam Didur – założyciel i kontynuator* [w:] *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia*, red. G. Golik-Szarawarska, Katowice 2020, s. 93–111.
Linert A., *Teatr Śląski w latach 1945–1949*, Katowice 1979.
Linert A., *Teatr śląsko-lwowski* [w:] *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, A. Ratuszna, E. Żurawska, Katowice 2012, s. 120–134.

Linert A., *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012*, Katowice 2012.
Lusek J., *Kultura niejedno ma imię. Między duchem a materią* [w:] *eadem*, *Konsulat na granicy. Działalność Konsulatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej w Bytomiu (1922–1931)*, Bytom–Opole 2022, s. 261–336.
Mazepa L., *Adam Didur we Lwowie*, Wrocław 2005.
Meiser A.B., *Życie kulturalne Bytomia w latach 1945–1970 w świetle wspomnień, artykułów prasowych i archiwaliów*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. B. Szargot, prof. UJD, promotor pomocniczy dr A. Pobratyn, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. J. Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2021, https://www. ajd.czest.pl (31.03.2024).
Misiewicz A., *Heroiny. Rozmowy o operze, ludziach i życiu*, Katowice 2018.
Napiontkowa A., *Teatr polskiego października*, Warszawa 2012.
Opera Śląska. 14 VI 1945 – 14 VI 1985. Wydanie jubileuszowe, red. T. Kijonka, Bytom 1985.
Panek W., *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku. Studium muzykologiczno-biografistyczne*, Wołomin 2010.
Pasławski J., *Państwowa Opera Śląska (Statystyka)*, [w:] *Opera Śląska w Bytomiu (1945–1955)*, red. Z. Hierowski, Stalinogród 1956, s. 88–126.
Piekarski M., *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.
Przesiedlenie ludności polskiej z Kresów Wschodnich do Polski 1944–1947, red. S. Ciesielski, Warszawa 1999.
Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973.
Surówka B., *Ćwierć wieku Opery Śląskiej* [w:] *Opera Śląska 1945–1970*, red. T. Kijonka, Katowice 1970, s. 35–52.
Tracz B., *Z problemów życia codziennego mieszkańców Bytomia w latach osiemdziesiątych XX w.* [w:] *Bytom w cieniu dwóch totalitaryzmów. Szkice z dziejów miasta 1933–1989*, red. S. Rosenbaum, Katowice 2012, s. 256–302.
Waldorff J., *Jak stałem się reżyserem operowym* [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2000, s. 385–388.
Woźniakowski K., *Jawne polskie życie teatralne w okupowanym Krakowie 1939–1945*, „Pamiętnik Teatralny" 1997, z. 1–4, s. 227–252.
Woźnica H., *Sezony artystyczne 1945–1985* [w:] *Od pierwszej „Halki". Opera Śląska w latach 1945–1985*, Bytom 1986, b.p.
Wyrzykowski Ł., *Pierwszy afisz i pamięć* [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2000, s. 415–426.

FROM LVIV TO BYTOM. FROM THE SILESIAN MUSICAL THEATER TO THE SILESIAN STATE OPERA (1945–1950)

Abstract

The Silesian State Opera in Bytom was and still remains a true cultural phenomenon not only in Upper Silesia, but also in Europe. The Bytom stage, as Tadeusz Bursztynowicz aptly put it, managed to transform from a makeshift event into a permanent opera facility in a short time, moving from the Silesian Musical Theater through the Katowice Opera, the Silesian Opera to the Silesian State Opera based in Bytom (in the years 1945–1949/1950). This was certainly due to many factors that came together at the right time and place, as well as the people who gave the institution its rhythm and face from the very beginning. Adam Didur, Wiktoria Calma, Olga Szamborowska, Jadwiga Lachetówna, Lesław Finze and Andrzej Hiolski are just some of the names who guaranteed

the success of the emerging opera scene. In the first period of the history of the facility, the Silesian tradition and Lviv heritage were important. The common denominator, the platform for cooperation, became culture and art, the need and desire to create a musical theater with a rich repertoire, which, having faced many administrative and technical difficulties, achieved the desired status of a state institution. Often, only the unconventional approach of the management and the team, both in artistic and administrative matters, helped to physically survive and arouse interest in the opera during the difficult post-war years, also taking into account complicated geopolitical issues.

Keywords: Silesian Musical Theatre, Silesian State Opera in Bytom, "Silesian Opera" Association, Walenty Śliwski, Adam Didur

ANEKS

Tabela 1. Opery i balety kompozytorów polskich wystawione w Operze Śląskiej w latach 1945–1949

1945
HALKA. Opera Stanisława Moniuszki w czterech aktach. Premiera: 14 czerwca 1945. Liczba przedstawień: 91. Kierownictwo artystyczne – Adam Didur, kierownictwo muzyczne – Zbigniew Dymek, reżyseria – Adam Dobosz, choreografia – Jan Fabian.
1946
STRASZNY DWÓR. Opera Stanisława Moniuszki w czterech aktach. Premiera: 15 czerwca 1946. Liczba przedstawień: 52. Kierownictwo muzyczne – Mieczysław Mierzejewski, reżyseria – Adam Dobosz, choreografia – Stanisław Miszczyk, dekoracje i kostiumy – Eustachy Janicki i Jan Berger.
1947
HALKA, wznowienie. Opera Stanisława Moniuszki w czterech aktach. Premiera: 25 stycznia 1947. Liczba przedstawień: 155. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, kierownictwo muzyczne – Adam Dobosz, choreografia – Stanisław Miszczyk, scenografia – Stanisław Jarocki.
1948
PAN TWARDOWSKI. Balet Ludomira Różyckiego w trzech aktach (dziewięciu odsłonach). Premiera: 10 kwietnia 1948. Liczba przedstawień: 75. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, inscenizacja i choreografia – Stanisław Miszczyk, scenografia – Stanisław Jarocki.
JANEK. Opera Władysława Żeleńskiego w dwóch aktach. Premiera: 18 grudnia 1948. Liczba przedstawień: 45. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Bolesław Fotygo-Folański, choreografia – Stanisław Miszczyk, scenografia i kostiumy – Stanisław Jarocki.
VERBUM NOBILE. Opera komiczna Stanisława Moniuszki, jednoaktówka. Premiera: 18 grudnia 1948. Liczba przedstawień (łącznie z operą „Janek"): 55. Kierownictwo muzyczne: Edwin Kowalski, reżyseria – Bolesław Fotygo-Folański, scenografia – Stanisław Jarocki.

1949
SWANTEWIT. Balet Piotra Perkowskiego w trzech aktach. Premiera: 26 lutego 1949. Liczba przedstawień: 18. Kierownictwo muzyczne – Tadeusz Wilczek, inscenizacja i choreografia – Stanisław Miszczyk, scenografia – Stanisław Jarocki.
ZIELONY KOGUT. Balet-pantomima Oskara Nedbala, jednoaktówka. Premiera: 17 grudnia 1949. Liczba przedstawień (łącznie z operą „Coppelia"): 43. Kierownictwo muzyczne – Zygmunt Szczepański, inscenizacja, scenografia i choreografia – Jerzy Kapliński.
1950
CAGLIOSTRO W WARSZAWIE. Balet Jana Maklakiewicza w trzech obrazach. Premiera: 25 marca 1950. Liczba przedstawień: 50. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, choreografia, reżyseria i scenografia – Jerzy Kapliński.
RAPSOD. Balet Piotra Perkowskiego, jednoaktówka. Premiera: 25 marca 1950. Liczba przedstawień (łącznie z baletami „Cagliostro w Warszawie" i „Bagatela"): 17. Libretto – Jerzy Kapliński i Stefan Otwinowski, kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, choreografia i reżyseria – Jerzy Kapliński, scenografia – Andrzej Stopka.

Tabela 2. Opery i balety kompozytorów obcych wystawione w Operze Śląskiej w latach 1945–1949

1945
TOSCA. Opera Giacomo Pucciniego w trzech aktach. Premiera: 15 września 1945. Liczba przedstawień: 42. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Filip Kuligowski, dekoracje i kostiumy – Jan Kosiński.
RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA. Opera Pietro Mascagniego, jednoaktowa. Premiera: 9 listopada 1945. Liczba przedstawień: 18. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adam Dobosz, dekoracje i kostiumy – Jan Berger.
PAJACE. Opera Ruggero Leoncavallo w dwóch aktach. Premiera: 9 listopada 1945. Liczba przedstawień: 18. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adam Dobosz, dekoracje i kostiumy – Eustachy Janicki.
1946
TRAVIATA. Opera Giuseppe Verdiego w czterech aktach. Premiera: 9 lutego 1946. Liczba przedstawień: 19. Wznowienie, premiera: 23 listopada. Liczba przedstawień: 145. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adam Dobosz, choreografia – Tadeusz Burke, dekoracje i kostiumy – Jan Feldman. Wznowienie: choreografia – Stanisław Miszczyk, kostiumy i dekoracje – Jan Wołoszyński.
MADAMA BUTTERFLY. Opera Giacomo Pucciniego w trzech aktach. Premiera: 13 kwietnia 1946. Liczba przedstawień: 86. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adam Dobosz, dekoracje i kostiumy – Witold Fedorski.

1946
CARMEN. Opera Georges'a Bizeta w czterech aktach. Premiera: 22 października 1946. Liczba przedstawień: 120. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adolf Popławski, choreografia – Stanisław Miszczyk, dekoracje i kostiumy – Stanisław Jarocki.
CYGANERIA. Opera Giacomo Pucciniego w czterech aktach. Premiera: 21 grudnia 1946. Liczba przedstawień: 122. Kierownictwo muzyczne – Mieczysław Mierzejewski, reżyseria – Romuald Cyganik, scenografia – Stanisław Jarocki.
1947
CYRULIK SEWILSKI. Opera Gioachino Antonio Rossiniego komiczna w trzech aktach. Premiera: 8 marca 1947. Liczba przedstawień: 112. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adolf Popławski, scenografia – Stanisław Jarocki.
AIDA. Opera Giuseppe Verdiego w czterech aktach. Premiera: 31 maja 1947. Liczba przedstawień: 78. Kierownictwo muzyczne – Mieczysław Mierzejewski, reżyseria – Romuald Cyganik, scenografia – Stanisław Jarocki, choreografia – Stanisław Miszczyk.
FAUST. Opera Charlesa Gounoda w pięciu aktach. Premiera: 22 listopada 1947. Liczba przedstawień: 150. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adolf Popławski, scenografia – Stanisław Jarocki, choreografia – Stanisław Miszczyk.
1948
DON PASQUALE. Opera komiczna Gaetano Donizettiego. Premiera: 5 czerwca 1948. Liczba przedstawień: 93. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Romuald Cyganik, scenografia – Juliusz Glatty.
LACMÉ. Opera Léo Delibes'a w trzech aktach. Premiera: 13 listopada 1948. Liczba przedstawień: 50. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Adolf Popławski, scenografia – Stanisław Jarocki, choreografia – Stanisław Miszczyk.
1949
RIGOLETTO. Opera z prologiem Giuseppe Verdiego w trzech aktach. Premiera: 13 maja 1949. Liczba przedstawień: 90. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, reżyseria – Bolesław Fotygo-Folański, choreografia – Witold Borkowski, scenografia – Stanisław Jarocki.
OPOWIEŚCI HOFFMANNA. Opera fantastyczna z prologiem Jacques'a Offenbacha w trzech aktach. Premiera: 3 grudnia 1949. Liczba przedstawień: 58. Kierownictwo muzyczne – Edwin Kowalski, reżyseria – Romuald Cyganik, kierownictwo literackie – Jerzy Waldorff, scenografia – Stanisław Jarocki.
COPPELIA. Balet Léo Delibes'a w dwóch aktach. Premiera: 17 grudnia 1949. Liczba przedstawień: 49. Kierownictwo muzyczne – Zygmunt Szczepański, inscenizacja i choreografia – Jerzy Kapliński, scenografia i kostiumy – Andrzej Stopka.
1950
UPROWADZENIE Z SERAJU. Opera komiczna Wolfganga Amadeusza Mozarta w trzech aktach. Premiera: 25 lutego 1950. Liczba przedstawień: 50. Kierownictwo muzyczne – Zygmunt Szczepański, inscenizacja i reżyseria – Bolesław Fotygo-Folański, scenografia – Juliusz Glatty.

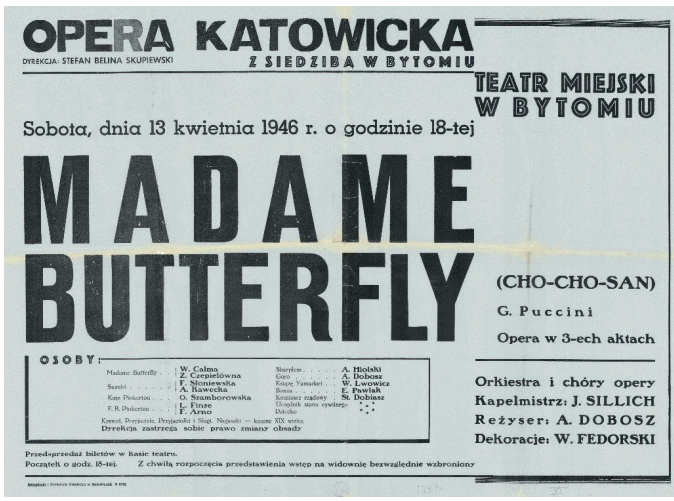
1950
BAGATELA. Balet Joahanna Straussa, jednoaktówka. Premiera: 25 marca 1950. Liczba przedstawień (łącznie z baletami „Cagliostro w Warszawie" i „Rapsod"): 23. Kierownictwo muzyczne – Jerzy Sillich, choreografia, reżyseria i scenografia – Jerzy Kapliński.
DAMA PIKOWA. Opera Piotra Czajkowskiego w trzech aktach (siedmiu obrazach), przygotowana z okazji pięciolecia istnienia Państwowej Opery Śląskiej. Premiera: 10 czerwca 1950. Liczba przedstawień: 67. Kierownictwo muzyczne – Zygmunt Latoszewski, dyrygent – Zygmunt Szczepański, inscenizacja i reżyseria – Aleksander Bardini, choreografia – Jerzy Kapliński, scenografia – Stanisław Jarocki.

Źródło (tabele 1–2): *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa. Teatr z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2001, s. 235–240.

Tabela 3. Statystyka przedstawień w Operze Śląskiej w latach 1945–1949

ROK	LICZBA PRZEDSTAWIEŃ		LICZBA ODBIORCÓW	
	W SIEDZIBIE	W TERENIE	W SIEDZIBIE	W TERENIE
1945	30	28	14,8 tys.	20,4 tys.
1946	38	178	25,8 tys.	103,7 tys.
1947	92	156	62,5 tys.	92,6 tys.
1948	120	162	81,6 tys.	119,7 tys.
1949	134	151	91,1 tys.	91,4 tys.
1950	122	167	82,7 tys.	120,1 tys.
Łącznie	**534**	**842**	**358,8 tys.**	**547,9 tys.**

Źródło: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa. Teatr z lat 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2001, s. 283.



Ilustracja 1. *Madame Butterfly* – opera Giacomo Pucciniego. Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu, afisz (1946)

Źródło: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980), sygn. XIII/65, Opera Śląska w Bytomiu. „Madame Butterfly" (premiera 13 kwietnia 1946 r.), b.p.



Ilustracja 2. ***Aida*** **– opera Giuseppe Verdiego. Opera Śląska z siedzibą w Bytomiu, afisz (1948)**

Źródło: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980), sygn. XIII/71, Opera Śląska w Bytomiu. „Aida" (premiera 31 maja 1947 r.), b.p.



Ilustracja 3. ***Pan Twardowski*** **– balet do muzyki Ludomira Różyckiego. Opera Śląska w Bytomiu, plakat (1948)**

Źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Dział Historii, Zbiór Plakatów, sygn. 32.





Ilustracja 4. Olga Glinkówna, akt III opery *Pan Twardowski*
Ilustracja 5. Maria Mikuszewska, Witold Borkowski, Eugeniusz Koziarski, akt II opery *Pan Twardowski* (premiera 10 kwietnia 1948)

Źródło: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980), sygn. XIII/73, Opera Śląska w Bytomiu. *Pan Twardowski* (premiera 10 kwietnia 1948 r.), b.p.

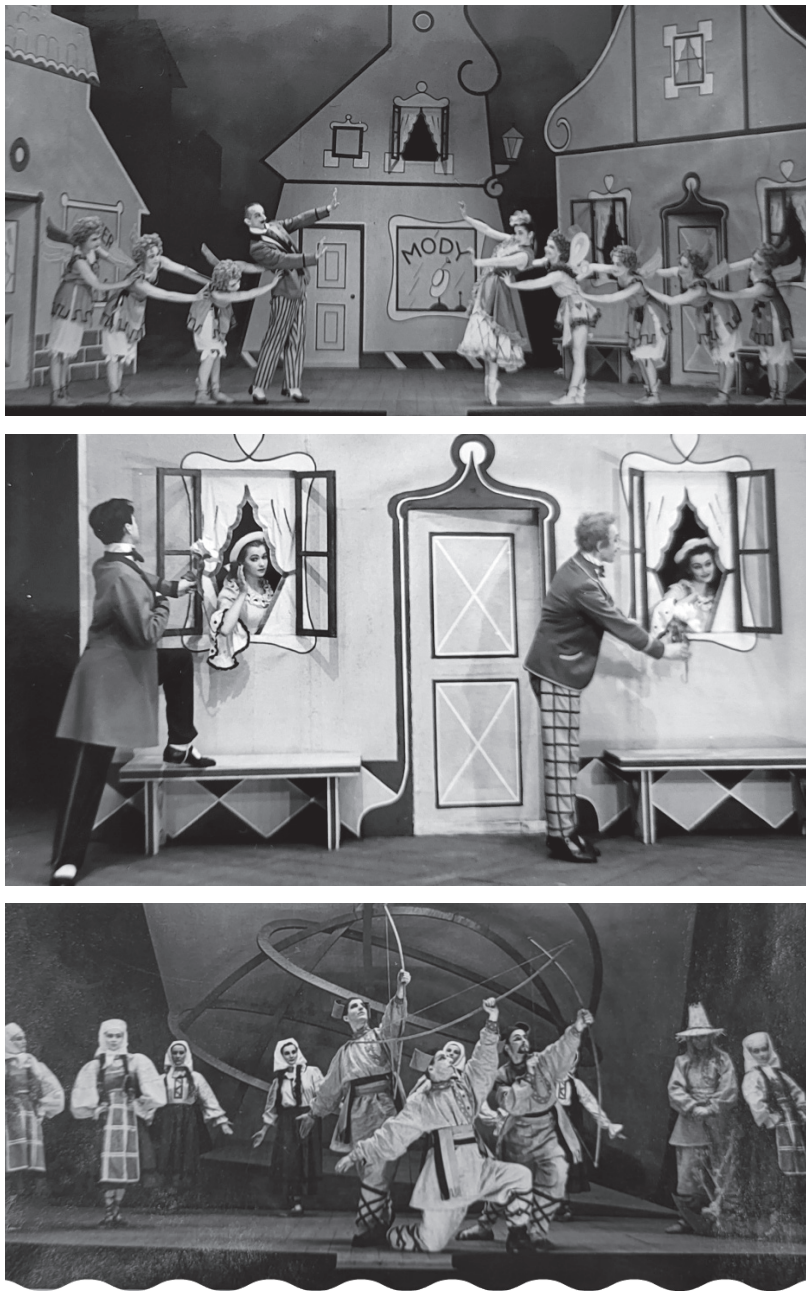






Ilustracje 6–8. Sceny z opery *Verbum Nobile* (premiera 18 grudnia 1948)

Źródło: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980), sygn. XIII/76, Opera Śląska w Bytomiu. Verbum Nobile i Janek (premiera 18 grudnia 1948 r.), b.p.



Ilustracje 9–10. Sceny z baletów *Cagliostro w Warszawie*. Ilustracja 11. Scena z baletu *Rapsod*

Źródło: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980), sygn. XIII/82, Opera Śląska w Bytomiu. *Cagliostro w Warszawie*, *Rapsod* i *Bagatela* (premiera 25 marca 1950 r.), b.p.


OPERA ŚLĄSKA

Z SIEDZIBĄ W BYTOMIU • DYREKTOR STEFAN BELINA-SKUPIEWSKI

Państwowy Teatr Śląski im. Stan. Wyspiańskiego w Katowicach

W PONIEDZIAŁEK, 26 STYCZNIA 1948 O GODZ. 19

FAUST

OPERA W 5 AKTACH - LIBRETTO: J. BARBIER I M. CARRÉ - MUZYKA CH. GOUNOD'A

OSOBY: Dr Faust — Pazecki Bohdan
Mefisto — Paciorkiewski Henryk
Walentyn — Fabiński Ryszard
Wagner — Barski Piotr
Małgorzata — Stokowacka Natalia
Siebel — Szczepańska Krystyna
Marta — Mazurkiewicz Tatiana

NOC WALPURGII

OBRAZ BALETOWY

Kapelmistrz: Jerzy Sillich
Inscenizacja plast. i kostiumy: St. Jarocki
Kierownik chóru: Zbigniew Lipczyński
Reżyser: Adolf Popławski
Choreografia: Stanisław Miszczyk

Początek o godz. 19. Z chwilą rozpoczęcia przedstawienia wstęp na widownię wzbroniony

Ilustracja 12. *Faust* – opera Charles'a Gounod'a. Opera Śląska z siedziba w Bytomiu. Przedstawienie wyjazdowe na scenie Państwowego Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, afisz (1948)

Źródło: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie (1945–1980), sygn. XIII/72, Opera Śląska w Bytomiu. *Aida* (premiera 22 listopada 1947 r.), b.p.



Ilustracja 13. *Dama Pikowa* – opera Piotra Czajkowskiego. Państwowa Opera Śląska, plakat (1950)

Źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Dział Historii, Zbiór Plakatów, sygn. 1.

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.9

Ołena Berehowa

Instytut Kulturoznawstwa Narodowej Akademii Sztuk Ukrainy w Kijowie, Ukraina

UKRAIŃSCY MUZYCY Z GALICJI I RADZIECKA POLITYKA KULTURALNA: DEKONSTRUKCJA METOD ARTOCYDU UKRAINY

Pełna skala rosyjskiej inwazji na Ukrainę wywołała aktywne refleksje na temat tożsamości ukraińskiej, odcięcia się od kultury rosyjskiej i dawnych narracji radzieckich oraz powrotu na Ukrainę nazwisk represjonowanych ukraińskich artystów i działaczy kultury. W niniejszym opracowaniu zdekonstruowano metody niszczenia ukraińskiej sztuki przez totalitarny system radziecki i wprowadzono do obiegu naukowego nowy termin – *artocyd Ukrainy*. Na konkretnych przykładach wykazano, że radziecka polityka kulturalna wobec Ukrainy opierała się na metodach kategorycznego odrzucenia i brutalnego tłumienia ukraińskiej kultury i sztuki, a arsenał metod postępowania z artystami, którzy nie byli akceptowani przez totalitarny reżim, był zróżnicowany i pomysłowy. Oczyszczenie historii sztuki z mitologii propagandy radzieckiej i dekonstrukcja metod artocydy w Ukrainie w XX wieku są ważnym elementem dekolonizacji i derusyfikacji Ukrainy, przywrócenia prawdy historycznej i ustanowienia ukraińskiej tożsamości kulturowej.

Słowa kluczowe: muzyka ukraińska XX wieku, tożsamość kulturowa Ukrainy, polityka kulturalna ZSRR, totalitaryzm radziecki, dekolonizacja

Współczesny świat szybko się zmienia, ale niestety zmiany te nie zawsze są pozytywne. Na przykład konsekwencją konfliktu zbrojnego w europejskiej części świata, sprowokowanego przez społeczność rosyjską, jest zniszczenie narodowych artefaktów na wschodnich terytoriach Ukrainy – muzeów, galerii sztuki, kościołów, zabytków historycznych i architektonicznych. W związku z tym zwracamy się do historycznego doświadczenia interakcji z kulturą rosyjską przez narody europejskie, w szczególności te, które mieszkały w Galicji. Jak pokazuje historyczne doświadczenie i praktyka budowania państwa, kultura i sztuka są jednym z podstawowych elementów wzmacniania scentralizowanego zarządzania. Rosyjski reżim carski zawsze przywiązywał wielką wagę do ideologii, a doświadczenie w pacyfikowaniu społeczeństwa poprzez represje ideologiczne było doskonalone przez wiele stuleci. Przypomnijmy sobie ucisk kultury polskiej w carskiej Rosji (prześladowanie Adama Mickiewicza jest tego jaskrawym przykładem), nie wspominając o patologicznej nienawiści i pogardzie dla języka i kultury ukraińskiej. Przez cały XX wiek władze sowieckie, kierując się tym doświadczeniem, próbowały wymazać z powierzchni ziemi

wszystko, co ukraińskie. A teraz, w XXI wieku, doktryna wojskowa Putina od samego początku deklaruje „wynarodowienie" Ukrainy. Atak na ukraińską kulturę ma zatem na celu narzucenie przestarzałych wartości kulturowych społeczeństwa totalitarnego.

W ostatnich dziesięcioleciach na całym świecie szeroko rozwinęła się dziedzina studiów postkolonialnych, która w szczególności dotyczy wpływu sowieckiej okupacji na rozwój społeczeństw i kultur uciskanych narodów. Na przykład William Risch bada rolę zachodniej granicy Związku Radzieckiego, zaanektowanej podczas II wojny światowej, w ewolucji polityki sowieckiego imperium. Używając republik bałtyckich i zachodniej Ukrainy jako przykładów, argumentuje on, że sowietyzacja miała głęboki wpływ na te pogranicza, integrując je z większym państwem radzieckim. Jednak wojny partyzanckie i polityka sowiecka pośrednio doprowadziły do tego, że regiony te były postrzegane jako bardziej zachodnie i nacjonalistyczne niż inne części Związku Radzieckiego. Republiki bałtyckie i zachodnia Ukraina różniły się pod względem interakcji z zachodnim światem kapitalistycznym. Różne doświadczenia II wojny światowej i późnego stalinizmu oraz kontakty z Zachodem ostatecznie doprowadziły do tego, że region ten stał się radziecki, ale różnił się od reszty Związku Radzieckiego. William argumentuje, że chociaż sowiecki Zachód był daleki od homogeniczności, postrzegane różnice między nim a resztą Związku Radzieckiego uzasadniały pod koniec lat 80. twierdzenia, że Związek Radziecki był raczej imperium niż rodziną narodów[1].

Mayhill C. Fowler w swoim artykule *Co było radzieckie i ukraińskie w radzieckiej kulturze ukraińskiej*? Mina Mazailo *Mykoły Kulisha na radzieckiej scenie*[2] argumentuje, że w Związku Radzieckim teatr był areną tworzenia nowych radzieckich znaczeń i transformacji kulturowej. Niniejszy artykuł koncentruje się na refleksjach naukowych na temat sztuki ukraińskiego dramaturga Mykoły Kulisza *Mina Mazailo*, wystawionej przez reżysera teatralnego Łesia Kurbasa w 1929 roku. Według Fowlera jest to czarna komedia o ukrainizacji, która miała na celu zademonstrowanie budowy kultury „radzieckiej Ukrainy". Podczas gdy ukraiński i radziecki są często postrzegane jako przeciwieństwa, autor ten poważnie przygląda się kulturze Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej jako odrębnej kategorii. Argumentuje, że na długo przed niesławnym powiedzeniem Stalina o sztuce „narodowej w formie i socjalistycznej w treści", które stało się jednym z metodologicznych filarów socrealizmu, tacy artyści, jak Kulisz i Kurbas, tworzyli sztukę, która nie była „ukraińska" zgodnie z typowym radzieckim modelem lub sztuką „radziecką" zgodnie z ogólną „ukraińską" formą, ale raczej

[1] W. Risch, *A Soviet West: nationhood, regionalism, and empire in the annexed western borderlands*, „Nationalities Papers" 2015, vol. 43, no. 1, s. 63–81.

[2] M.C. Fowler, *What Was Soviet and Ukrainian About Soviet Ukrainian Culture? Mykola Kulish's Myna Mazailo on the Soviet Stage*, „Nationalities Papers" 2019, vol. 47, no. 4, s. 355–365.

była to sztuka zupełnie nowej kategorii: ukraińska radziecka. Według Fowlera wczesny teatr radziecki, daleki od bycia zwykłym rzecznikiem propagandy państwowej, otworzył przestrzeń dla tworzenia nowych wartości, hierarchii społecznych i światopoglądów. W szerszym ujęciu niniejszy artykuł dowodzi, że radziecka polityka narodowa była nie tylko narzucana odgórnie, ale także rozwijana na scenach republiki przez artystów, urzędników i publiczność.

W literaturze naukowej istnieją pojęcia opisujące destrukcyjne działania zdobywców i kolonizatorów wobec rdzennej ludności: ludobójstwo (genocyd, *genocide*), etnobójstwo (etnocyd, *etnocide*), ludobójstwo językowe (lingwocyd, *linguicide*), ludobójstwo kulturowe (genocyd kulturowy, *cultural genocide*). W ciągu ostatnich 2 lat terminy te zostały uzupełnione o ludobójstwo miejskie (urbocyd, *urbicide*) i ekologiczne (ekocyd, *ecocide*), które opisują destrukcyjne działania i katastrofalne konsekwencje inwazji Rosji na Ukrainę na pełną skalę. Rozwijając studia postkolonialne we współczesnej ukraińskiej historii sztuki, mamy wszelkie powody, aby rozszerzyć ten słowniczek terminologiczny i wprowadzić nowe pojęcie – **artocyd**. Autorka niniejszego artykułu wprowadza to pojęcie po raz pierwszy, ponieważ w międzynarodowej literaturze naukowej nie ma takiego terminu w kontekście studiów postkolonialnych. Termin artocyd będzie rozumiany jako **zestaw narracji, metod i praktyk rosyjsko-sowieckiej polityki kulturalnej mającej na celu zniszczenie ukraińskiej sztuki i jej najzdolniejszych przedstawicieli w okresie istnienia Imperium Rosyjskiego, w czasie sowieckiej okupacji Ukrainy i obecnie**. Jest to forma przemocy kulturowej mająca na celu zniszczenie tożsamości poprzez atak na sztukę jako nośnik pamięci kulturowej, języka i kodów estetycznych danej społeczności. Adaptacja pojęcia *artocyd* w kontekście artystycznym otwiera możliwość zrozumienia nie tylko fizycznego niszczenia dzieł sztuki, ale także symbolicznej, instytucjonalnej i ideologicznej przemocy wobec artystów i praktyk artystycznych.

Kolonialny charakter sowieckiej polityki kulturalnej ujawniają działania władz sowieckich na okupowanych terytoriach zachodniej Ukrainy, w szczególności dawnej Galicji. Jak wiadomo, władza radziecka na tym obszarze została ustanowiona znacznie później niż w centralnych i wschodnich regionach Ukrainy, tj. dopiero w 1939 roku w wyniku podziału okupowanych ziem II Rzeczypospolitej między nazistowskie Niemcy i ZSRR pod rządami Stalina (zgodnie z paktem Ribbentrop-Mołotow). Wcześniej teren dawnej Galicji był częścią Polski, a tym samym polskiej przestrzeni kulturowej. Wraz z nadejściem Sowietów, sowiecka doktryna ideologiczna zaczęła być brutalnie narzucana na ziemiach galicyjskich.

Ogólnym założeniem polityki kulturalnej ZSRR na nowo przyłączonych terytoriach Galicji było wdrożenie sowieckiej doktryny ideologicznej przy użyciu metod, które zostały przetestowane i sprawdzone przez ponad ćwierć wieku sowieckich rządów na innych terytoriach ukraińskich. Metody te były bardzo rozległe i pomysłowe, a w szczególności obejmowały:

– postawę poszukiwania wroga,
– wykształcenie nowego człowieka radzieckiego, w tym poprzez edukację, kulturę i sztukę,
– wprowadzenie i przestrzeganie metody realizmu socjalistycznego w twórczości, skupienie się na funkcjonujących w masowej kulturze gatunkach artystycznych, prostocie, dostępności i folklorze,
– całkowitą kontrolę ideologiczną nad artystami, w tym poprzez działalność związków twórczych,
– zakaz kontaktów z kolegami i środowiskami zawodowymi na Zachodzie,
– zakaz podróżowania za granicę bez zgody oficjalnych władz,
– państwowe zamówienia na prace tylko dla autorów lojalnych wobec sowieckiego reżimu,
– przyznawanie nagród państwowych i innych wyróżnień oraz innych preferencji lojalnym artystom itp.

Artyści i przedstawiciele kultury, którzy w swojej twórczości nie wspierali lub nie propagowali sowieckiego reżimu, byli poddawani represjom i karom, w tym:
– zakazowi pracy dla „niegrzecznych" artystów i wszelkich publicznych odniesień do nich,
– stosowaniu metod „czarnego PR" wobec poszczególnych artystów i ich dzieł,
– uniemożliwianiu publikowania i wykonywania utworów na publicznych koncertach, w radiu i telewizji,
– niszczeniu twórczości poszczególnych artystów,
– odmowie zatrudnienia lub zwolnieniu z pracy (co było równoznaczne z pozbawieniem środków do życia),
– walce z religią i postaciami religijnymi; nalotom na artystów podczas nabożeństw w kościołach, oskarżeniom o antyradzieckie zachowanie,
– deportacji artystów i ich rodzin do odległych regionów Syberii, Dalekiego Wschodu, północnego Uralu i Kazachstanu,
– uwięzieniu na podstawie sfingowanych zarzutów,
– fizycznej eliminacji (morderstwom),
– przymusowej emigracji,
– zmuszaniu do zmiany tożsamości kulturowej.

Nie jest to bynajmniej pełna lista metod „sowietyzacji" terytoriów zagarniętych przez zbrodniczy reżim sowiecki. W Ukrainie, która w 1918 roku, podobnie jak Polska i Finlandia, otrzymała szansę na stworzenie własnego niepodległego państwa, którą niestety utraciła w 1920 roku, sowietyzacja była szczególnie brutalna. Arsenał metod stosowanych do tłumienia oporu obejmował tak nieludzkie działania, jak trzy klęski głodu w latach 1921–1923 i 1932–1933, 1946–1947, Rozstrzelane Odrodzenie 1933–1937, czystki ideologiczne i represje II połowy lat 30.

Wśród represjonowanych znalazł się w szczególności pochodzący z Galicji kompozytor, muzykolog, dyrygent, nauczyciel muzyki i absolwent Konserwato-

rium Lwowskiego Mychajło Kossak (1874–1938). Nazwisko to jest praktycznie nieznane ogółowi społeczności kulturalnej Ukrainy, a o jego twórczości nie ma prawie żadnych informacji. Wiadomo, że z powodzeniem współpracował z pierwszym ukraińskim teatrem stacjonarnym pod kierownictwem Mykoły Sadowskiego, komponował muzykę do licznych przedstawień teatralnych, a także romanse, marsze, utwory skrzypcowe i opracowania pieśni ludowych. Sprawa przeciwko Kossakowi rozpoczęła się w 1933 roku, kiedy aresztowany w Moskwie były rektor Kamieniecko-Podolskiego Instytutu Edukacji Publicznej Wołodymyr Herynowycz, nie wytrzymując przesłuchań i bicia, złożył fałszywe zeznania o istnieniu w mieście organizacji kontrrewolucyjnej, do której rzekomo miał należeć Kossak. Muzyk został aresztowany w grudniu 1937 roku. 30 grudnia 1937 roku „specjalna trojka" w biurze NKWD w obwodzie kamieniecko-podolskim skazała go na śmierć przez rozstrzelanie. Wyrok wykonano 2 stycznia 1938 roku[3].

Karna machina represyjna ruszyła w dawnej Galicji dosłownie równocześnie z nadejściem władzy sowieckiej. Świadczą o tym fakty przedstawione w zbiorowej monografii poświęconej dziejom Lwowskiej Średniej Specjalistycznej Szkoły Muzycznej im. Salomei Kruszelnickiej (obecnie Lwowskie Państwowe Liceum Muzyczne im. Salomei Kruszelnickiej): w 1940 roku

rodzice trzech uczniów, znane osobistości życia publicznego – Mychajło Filc, Roman Palamarchuk i Wołodymyr Kuzmowycz (szef Galicyjskiego Komitetu Pomocy Głodującym na Ukrainie Radzieckiej w 1933 r.) – zostali aresztowani i zmarli w więzieniu. Ich rodziny zostały deportowane do Kazachstanu bez śledztwa i procesu… Wiosną 1940 roku Daria Szuchewycz-Starosolska, pianistka i nauczycielka w Konserwatorium Muzycznym, córka wybitnego etnografa Wołodymyra Szuchewycza, została deportowana wraz z całą rodziną do Kazachstanu, gdzie zmarła z głodu zimą 1941 roku[4].

W latach 1940–1941 wielu nauczycieli tej instytucji edukacyjnej zostało deportowanych nie tylko do Kazachstanu, ale także na odludne obszary Syberii, Dalekiego Wschodu i północnego Uralu. „Terror lat 1940–1941 i strach przed totalitarnym, represyjnym systemem sowieckim skłoniły wielu galicyjskich intelektualistów do emigracji na Zachód"[5].

Drugie „przybycie" władzy sowieckiej na teren byłej Galicji miało miejsce w 1944 roku, po wyzwoleniu tego terytorium spod okupacji niemieckiej. O nastrojach lwowskiej inteligencji w tym czasie dobitnie świadczy archiwalny dokument – raport agenta KGB Jaremy[6] do naczelnika III Wydziału MGB Ukraińskiej SRR o nazwisku Szewko. Zawiera on świadectwo nastrojów ukraińskich intelek-

[3] П. Медведик, *Коссак Михайло Андрійович* [w:] *Українська радянська енциклопедія*, t. 5, red. М. Бажан, О. Антонов, Київ 1980, s. 445.

[4] *Львівська середня спеціальні музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії*, red. Т. Воробкевич, Львів 2017, s. 22.

[5] *Ibidem*, s. 20.

[6] Dziś już wiadomo, że słynny ukraiński artysta-malarz Mykoła Głuszczenko (Микола Глущенко) współpracował z KGB pod pseudonimem „Jarema".

tualistów w związku z przemianami społecznymi przeprowadzanymi przez władze radzieckie na zachodniej Ukrainie, a także ich przemyślenia na temat m.in. problemów zubożenia i reformy Kościoła unickiego. W dokumencie czytamy:

> Ukraińców we Lwowie w tym czasie cechuje apatia, obojętność i zmęczenie, wycofanie, niechęć do pokazywania się publicznie i odraza do swojego miasta. Jednak wygląd miasta zmienił się ogromnie: nie ma intymności, czystości i kultury, które były tak charakterystyczne dla Lwowa w latach 1939–1941. Miasto jest przepełnione, na ulicach tłumy ludzi, często pijanych, niegrzecznych i chuligańskich. Jest wielu żebraków. Trudno spotkać elegancką kobietę czy mężczyznę. Do pewnego stopnia Lwów stał się miastem, do którego trafiają ci, którym nie udało się znaleźć pracy gdzie indziej. Są to albo nieudacznicy, albo podejrzani biznesmeni, a czasami po prostu przestępcy (tylko trzech dyrektorów funduszu sztuki zostało zwolnionych za defraudację)… Nigdy nie słyszałem języka ukraińskiego na ulicach[7].

Raport Jaremy zawiera nazwiska jego informatorów: Święcicki, Dragan, Kulczycka, Muzyka, Turin, Stefanyk i inni. Wśród tych nazwisk są wpływowi przedstawiciele lwowskiej inteligencji, na przykład Ilarion Święcicki, ukraiński filolog, etnograf, muzealnik, działacz społeczny i kulturalny, doktor filologii; Semen Stefanyk, syn wybitnego ukraińskiego pisarza Wasyla Stefanyka, prawnik, w latach 1944–1946 wykładowca prawa karnego na Uniwersytecie Lwowskim.

Strach przed sowieckim systemem represji i kar doprowadził wielu znanych artystów do opuszczenia zachodniej Ukrainy. Na przykład pierwsza oficjalnie uznana ukraińska kompozytorka, a także utalentowana pianistka, muzykolog i pedagog, Stefania Turkiewicz-Łukijanowicz (1898–1977) znalazła się wśród osób zmuszonych do opuszczenia ojczyzny pod groźbą represji ideologicznych. Otrzymała znakomite wykształcenie muzyczne w najbardziej prestiżowych instytucjach edukacyjnych w Ukrainie i Europie. Sama lista konserwatoriów i uniwersytetów, w których studiowała w różnych latach, jest imponująca: we Lwowie był to Wyższy Instytut Muzyczny im. Mykoły Łysenki, Uniwersytet Lwowski, Państwowe Seminarium Nauczycielskie i Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego; w Austrii – Wiedeńska Akademia Muzyczna, Uniwersytet Wiedeński; w Czechach – Konserwatorium Praskie, Wyższa Szkoła Rzemiosła Artystycznego i Uniwersytet Karola w Pradze; w Niemczech – Pruska Akademia Sztuk Pięknych i Berlińska Szkoła Muzyczna. Jej nauczycielami byli renomowani i doświadczeni muzycy-praktycy, m.in. Wasyl Barwiński, Vilém Kurz, Jerzy Lalewicz, Adolf Chybiński, Guido Adler, Friedrich Wührer, Joseph Marx, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Otakar Šín, Vítězslav Novák, Zdeněk Nejedlý. Gruntowne wykształcenie muzyczne i pobyt w atmosferze czołowych europejskich ośrodków muzycznych Lwowa, Wiednia, Berlina i Pragi wyznaczyły europejski wektor poszukiwań kompozytorskich Stefanii. Jako jedna z pierwszych kompo-

[7] *Донесення „Яреми" начальнику 3-го відділу МГБ УССР Шевку* [w:] *Електронний архів українського визвольного руху*, https://avr.org.ua/viewDoc/30037 (30.09.2024).

zytorek na świecie zastosowała w swoich utworach technikę dwunastotonową, a w ostatnim okresie twórczości zainteresowała się nawet muzyką elektroniczną, która w Europie dopiero zaczynała się rozwijać. W latach 1935–1939 wykładała harmonię i fortepian w Wyższym Instytucie Muzycznym we Lwowie, a od końca grudnia 1939 roku w Lwowskim Państwowym Konserwatorium, które powstało na bazie trzech przedwojennych konserwatoriów muzycznych oraz Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Jana Kazimierza. Jej kompozycje nie były jednak wykonywane na koncertach i nie nadawano ich w radiu. W 1944 roku Turkiewicz-Łukijanowicz, uciekając przed sowieckimi represjami ideologicznymi, przeniosła się wraz z mężem, psychiatrą Narcyzem Łukijanowiczem, najpierw do Wiednia, a następnie do Wielkiej Brytanii, gdzie mieszkała i pracowała do ostatnich dni życia, utożsamiając się z Ukrainą[8].

W powojennej rzeczywistości na terenie dawnej Galicji Wschodniej represje ideologiczne rozwijały się z nową siłą. Kategoria wrogów ludu została rozszerzona o tzw. kolaborantów, czyli tych przedstawicieli kultury i sztuki, którzy w czasie II wojny światowej pozostali na okupowanych terenach. Na przykład Borys Kudryk (1897–1952) i Wasyl Barwiński (1888–1963) zostali aresztowani i zesłani do obozów w Mordowii pod fałszywym zarzutem kolaboracji z Niemcami podczas okupacji obszaru Galicji.

W latach okupacji niemieckiej Kudryk uczył w szkołach muzycznych we Lwowie i współpracował z operą lwowską. Jego znakomite europejskie wykształcenie i doskonała znajomość języka niemieckiego pozwoliły mu przetłumaczyć libretta oper i baletów na język ukraiński. Aranżował również europejską muzykę fortepianową do przedstawień baletowych, angażował się w działalność krytyczną i dziennikarską, a także pracował jako akompaniator w Teatrze Małych Form „Wesoły Lwów", mimo że nie lubił tego rodzaju działalności muzycznej i wykonawczej. Z lwowskim zespołem teatralnym udał się na *tournée* do Wiednia, miasta swojej młodości, a nawet planował tam pozostać, jednak to właśnie w Wiedniu w 1945 roku został aresztowany przez sowieckie władze karne i deportowany do Lwowa, a stamtąd zesłany do sowieckiego obozu pracy Dubrawłag (Mordwińska ASRR), gdzie zmarł w 1952 roku, wyczerpany i chory, nie doczekawszy rehabilitacji[9].

Wiadomo, że razem z Kudrykiem w tym samym kompleksie obozowym pod sfabrykowanymi zarzutami został uwięziony Barwiński – wybitny kompozytor, nauczyciel muzyki i działacz muzyczny, który był jedną z najbardziej wpływowych postaci muzycznych terenu dawnej Galicji Wschodniej w I połowie XX wieku. Represjom poddano nie tylko jego samego, ale również jego twórczość, którą spalono na dziedzińcu Konserwatorium Lwowskiego.

[8] С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004.

[9] Н. Толошняк, *Кудрик Борис Павлович* [w:] *Енциклопедія сучасної України*, https://esu.com.ua/article-818 (30.09.2024).

W 1948 roku w całym Związku Radzieckim rozpoczęła się zakrojona na szeroką skalę kampania ideologiczna mająca na celu zwalczanie formalizmu w muzyce. Została ona zapoczątkowana oficjalną publikacją decyzji Komitetu Centralnego KPZR w sprawie opery *Wielka przyjaźń* Wano Muradelego i odpowiadających jej bliźniaczych rezolucji w każdej republice, które potępiały twórcze dążenia czołowych artystów. W Ukrainie gazeta „Sztuka Radziecka" opublikowała uchwałę Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Ukrainy z 26 maja 1948 roku „O stanie i środkach poprawy sztuki muzycznej na Ukrainie w związku z decyzją Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii Bolszewików w sprawie opery *Wielka przyjaźń* W. Muradelego"[10]. Kampania przeciwko formalizmowi dotarła też do Lwowa, prowokując „lustrzane" decyzje lokalne. Już 9 czerwca 1948 roku na ogólnomiejskim spotkaniu kompozytorów i pracowników sztuki we Lwowie przyjęto lokalną rezolucję, w której w szczególności stwierdzono:

> Uchwała Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii Bolszewików i Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Ukrainy o powstaniu sztuki muzycznej jest żywym przejawem troski partii bolszewickiej i towarzysza Stalina o pilne duchowe potrzeby narodu radzieckiego, o ideologiczną czystość i wysoką jakość sztuki muzycznej. Błędy formalne, a zwłaszcza burżuazyjne ograniczenia nacjonalistyczne występują w twórczości kompozytorów, takich jak Kołessa, Simowicz, Majerski, Sołtys i innych, którzy przez wiele lat byli pod szczególnie silnym wpływem zdegenerowanej muzyki zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej[11].

Lwowskim kompozytorom zarzucano takie niedociągnięcia w ich twórczości, jak niezdolność do „wyrażenia współczesnego radzieckiego życia w całym jego wielowymiarowym pięknie" i brak „przyjemnych melodii, które byłyby zrozumiałe dla szerokich mas robotniczych"[12]. Jak napisał badacz Jewhen Łaniuk,

> w dniu przyjęcia rezolucji (9 czerwca 1948 r.) sekretarz miejskiego Komitetu Centralnego KC KP(B)U, P. Jowa, przemawiał na spotkaniu lwowskich artystów i oskarżył lwowskich kompozytorów o bycie pod wpływem „burżuazyjnych szkół artystycznych", „narodowych ograniczeń", „fascynacji reakcyjnym romantyzmem przeszłości" i „elementów nacjonalistycznego mułu[13].

Kampania przeciwko formalizmowi w muzyce miała fatalny wpływ na wielu artystów o korzeniach galicyjskich. Wsiewołod Zaderacki (1891–1953), uważany obecnie za zwiastuna europejskiego modernizmu muzycznego, doświadczył trudnego losu licznych aresztowań i represji politycznych. W swojej twórczości

---

[10] Постанова ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва в Україні згідно з рішенням ЦК ВКП(б) "Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі". *Радянська Україна*, 1948, 23 травня.

[11] *Культурне життя в Україні: західні землі. Документи і матеріали*, t. 1, Київ 1995, s. 560.

[12] *Ibidem*.

[13] Є. Ланюк, *Доля митця в тоталітарному режимі*, „Збруч" 2013 (9 V), https://zbruc.eu/node/6983 (30.09.2024).

w dużej mierze antycypował muzyczne odkrycia Paula Hindemitha i Dmitrija Szostakowicza, będąc pierwszym kompozytorem po Bachu, który napisał cykl 24 preludiów i fug we wszystkich tonacjach. Dopiero 13 lat po Zaderackim opublikowano *24 preludia i fugi* op. 87 Szostakowicza. Fakt ten całkowicie rewolucjonizuje nasze rozumienie przebiegu europejskiego procesu muzycznego i historycznego w XX wieku i wymaga szczegółowego przestudiowania i odrębnego opracowania. Jedną z pierwszych prób zrozumienia życia i twórczości Zaderackiego była monografia autorstwa Natalii Łukaszenko[14].

Życie Zaderackiego miało wiele okoliczności, które były „uciążliwe" z punktu widzenia sowieckiej ideologii, np. fakt, że w latach 1915–1916 uczył muzyki następcę tronu rosyjskiego, carewicza Aleksieja, a później był oficerem w armii Denikina, dlatego też był on stale pod czujnym okiem sowieckich władz karnych.

W 1937 roku Zaderacki stał się ofiarą Wielkiego Terroru. Na jednym ze swoich koncertów wykonał utwory Richarda Wagnera i Richarda Straussa. Został skazany na podstawie sfingowanych zarzutów jako wróg ludu i „propagandysta muzyki faszystowskiej" i wysłany do Gułagu, na Kołymę. Wiadomo, że to właśnie tam rozpoczął pracę nad cyklem 24 preludiów i fug. W 1939 roku, dzięki prośbom żony i szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, kompozytor został zwolniony.

Przez wiele lat Zaderacki i jego rodzina przenosili się z jednego miasta do drugiego w poszukiwaniu mieszkania i spokojnego życia, aż w 1949 roku zdecydowali się osiedlić we Lwowie. Zaderacki zaczął uczyć w Lwowskim Konserwatorium Państwowym im. M. Łysenki i otrzymał nawet mieszkanie, szczęście kompozytora trwało jednak krótko. Próbując znaleźć gatunki, które byłyby mniej krytykowane przez apologetów socrealizmu, napisał dwa koncerty fortepianowe dla dzieci, które formalnie spełniały wymogi folkloru, prostoty i przystępności. Drugi koncert wykorzystywał również ukraińskie, rosyjskie i białoruskie pieśni ludowe jako materiał tematyczny. Kierownictwo Związku Kompozytorów Ukrainy zarekomendowało ten utwór do wykonania w Kijowie.

Ale jeszcze przed premierowym wykonaniem tego utworu, w 1950 roku, do Lwowa przybyła z Moskwy komisja Centralnego Związku Kompozytorów, której zadaniem było zdemaskowanie formalistów na prowincji. Wsiewołod Zaderacki, ze swoją „skomplikowaną" biografią, wydawał się być idealną ofiarą, a jego dzieło zostało poddane druzgocącej krytyce. Zaderacki nie milczał. Napisał odważny list otwarty do redaktora naczelnego magazynu „Советская музыка" [Sowiecka muzyka], w którym skrytykował działania Związku i Funduszu Muzycznego. W odpowiedzi Lwów otrzymał polecenie przedyskutowania zachowania kompozytora w zarządzie Związku Kompozytorów[15].

[14] Н. Лукашенко, *Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики XX століття*, Київ 2024.

[15] І. Корань, *Авангард Задерацького*, „Варіанти" 2018 (8 X), https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho#N1 (30.09.2024).

Lwowscy kompozytorzy nie poparli dyrektywy z centrum, oferując „cichy opór" (innymi słowy, po prostu nie uczestniczyli w spotkaniu), ale kierownictwo Związku Kompozytorów ZSRR postanowiło jednak surowo upomnieć Zaderackiego i ostrzegło go, że jeśli będzie kontynuował swoje krytyczne przemówienia, zostanie wydalony ze Związku. Wydarzenia te okazały się śmiertelne dla kompozytora, który chorował na serce. W styczniu 1953 roku zmarł.

Powyższe fakty pokazują jasną, celową doktrynę sowieckiego systemu kontroli społecznej, która opierała się na brutalnym tłumieniu sprzeciwu, tworzeniu niemożliwych warunków dla życia i pracy błyskotliwych twórczych jednostek, nienawiści do zaawansowanych twórczych dążeń ukraińskich artystów oraz niszczeniu ukraińskiej kultury i sztuki.

Kultura muzyczna Ukrainy Zachodniej w latach 40. i 50. XX wieku była żywym przykładem sowieckiego artocydu. Ukraińcy muzycy z dawnej Galicji Wschodniej, przeszedłszy przez ciernie sowieckiego terroru, zdołali zachować swoją godność, świadomość narodową i tożsamość oraz stworzyć dorobek, który stał się częścią uniwersalnego skarbca kultury XX wieku. Tragiczne losy wielu galicyjskich muzyków i ich dzieł są niepodważalnym dowodem na to, że prawdziwie duchowa kultura jest w stanie „wyrosnąć" ponad najbardziej brutalne szyderstwa, zakazy i ucisk. Sztucznie wymyślony i pielęgnowany w gabinetach władzy radzieckiej socrealizm pozostał w historii jako negatywne doświadczenie artystyczne, podczas gdy prawdziwa sztuka, która odzwierciedla duszę narodu i twórcze dążenia jego najlepszych przedstawicieli, wciąż odkrywa nowe znaczenia i wypełnia swoją historyczną misję bycia częścią ogólnego rozwoju cywilizacyjnego ludzkości, mającego na celu duchowe doskonalenie istoty ludzkiej.

Bibliografia

Fowler M.C., *What Was Soviet and Ukrainian About Soviet Ukrainian Culture*? *Mykola Kulish's Myna Mazailo on the Soviet Stage*, „Nationalities Papers " 2019, vol. 47, no. 3, s. 355–365.

Risch W., *A Soviet West: nationhood, regionalism, and empire in the annexed western borderlands*, „Nationalities Papers" 2015, vol. 43, no. 1, s. 63–81.

Донесення „Яреми" начальнику 3-го відділу МГБ УССР Шевку [w:] *Електронний архів українського визвольного руху*, https://avr.org.ua/viewDoc/30037 (30.09.2024).

Корань І., *Авангард Задерацького*, „Варіанти" 2018 (8 X), https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho#N1 (30.09.2024).

Культурне життя в Україні: західні землі. Документи і матеріали, t. 1, Київ 1995.

Ланюк Є., *Доля митця в тоталітарному режимі*, „Збруч" 2013 (9 V), https://zbruc.eu/node/6983 (30.09.2024).

Лукашенко Н., *Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики XX століття*, Київ 2024.

Львівська середня спеціальна музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії, Львів 2017.

Медведик П., *Коссак Михайло Андрійович* [w:] *Українська радянська енциклопедія*, t. 5, red. М. Бажан, О. Антонов, Київ 1980.

Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004.

Толошняк Н., *Кудрик Борис Павлович* [w:] *Енциклопедія сучасної України*, https://esu.com.ua/article-818 (30.09.2024).

MUSICIANS FROM GALICIA AND SOVIET CULTURAL POLICY: DECONSTRUCTING THE METHODS OF ARTOCIDE OF UKRAINE

Abstract

The full-scale Russian invasion of Ukraine provoked active reflections on Ukrainian identity, disassociation from Russian culture and former Soviet narratives, and the return to Ukraine of the names of repressed Ukrainian artists and cultural figures. The study deconstructs the methods of destruction of Ukrainian art by the Soviet totalitarian system and introduces a new term, *the artocide of Ukraine*, into scientific circulation. Using specific examples, it is proved that the Soviet cultural policy towards Ukraine was based on methods of categorical rejection and brutal suppression of Ukrainian culture and art, and the arsenal of methods of dealing with artists who were not acceptable to the totalitarian regime was diverse and inventive. Cleansing art history from Soviet propaganda mythologies and deconstructing the methods of artocide in Ukraine in the twentieth century is an important component of the decolonization and de-Russification of Ukraine, the restoration of historical truth, and the establishment of Ukrainian cultural identity.

Keywords: Ukrainian music of the twentieth century, Ukrainian cultural identity, cultural policy of the USSR, Soviet totalitarianism, decolonization

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.10

Paweł Glugla

Małopolskie Towarzystwo Naukowe, Polska

APARAT BEZPIECZEŃSTWA WOBEC TRADYCJI ORGANMISTRZOWSKICH NA ZIEMI KRAKOWSKIEJ W LATACH 1959–1962

Organy są pośrednictwem niebios i ziemi,
raz pocieszają jak echo boskie,
to znów ślą prośby, niby z serca człowieka wylane.
(„Przegląd Katolicki" 1898, R. 36, nr 32)

Po zakończeniu II wojny światowej Polsce wbrew woli narodu został narzucony komunistyczny rząd i stalinowski „ład". Przez cały okres komunizmu Kościół katolicki w Polsce był przeciwnikiem totalitarnego porządku i wrogiem władz będących pod nadzorem Moskwy. Szczególną aktywnością antyreżimową odznaczało się duchowieństwo i wierni na byłych galicyjskich ziemiach południowej Polski, zwłaszcza w województwie krakowskim. Policja polityczna (Służba Bezpieczeństwa) wykazywała, jak wynika z archiwalnej dokumentacji z lat 1959–1962, zainteresowanie organami kościelnymi jako instrumentami muzycznymi pod kątem ich wytwarzania, remontów, reperacji, strojenia. Dla aparatu bezpieczeństwa istotne było, kto zbudował organy (legalność funkcjonowania zakładów organmistrzowskich, indywidualnych organmistrzów i fiskalizm ich przychodów), skąd pochodziły na takie przedsięwzięcia fundusze (źródła finansowania i ich legalność), a w przypadku organów zabytkowych – czy prace wykonywane były za zgodą, wiedzą i pod nadzorem wojewódzkiego konserwatora zabytków (urzędnicza państwowa decyzyjność). Często fakt organizowania zbiórek finansowych na zakup lub remont organów nie był zdaniem komunistycznej władzy legalny, jeżeli nie był uprzednio urzędowo przez organizatorów zgłoszony i formalnie zezwolony. Władza „ludowa", walcząc z Kościołem katolickim, permanentnie utrudniała jego funkcjonowanie celem laicyzacji wiernych i upokorzenia duchownych. W analizowanym okresie jedną z zasadniczych kar stosowanych wobec ludzi Kościoła za przejawy oporu i opozycji wobec władzy „ludowej" były postępowania karno-administracyjne z wymierzaniem grzywien. W artykule podano przykłady stosowania tego rodzaju represji, ukazując jeden z mechanizmów zwalczania Kościoła katolickiego. Urzędnicza komunistyczna machina dysponowała szerokim wachlarzem postępowań represyjnych, nierzadko doprowadzając do upadku i likwidacji firm organmistrzowskich, których tradycje sięgały czasów galicyjskich.

Słowa kluczowe: organy kościelne, komunistyczny totalitaryzm, policja polityczna, 1959–1962

Wprowadzenie

W opracowaniu podjęto próbę przedstawienia funkcjonowania Kościoła katolickiego w Polsce w zakresie muzyki kościelnej i jej instrumentarium w postaci organów[1], będących pod specjalnym nadzorem aparatu bezpieczeństwa PRL w województwie krakowskim, terytorialnie położonym podczas zaborów w Galicji, na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Analizą objęto archiwalia wytworzone przez Służbę Bezpieczeństwa (SB), a dotyczące zagadnień związanych z działalnością organmistrzowską[2], w tym wytwarzaniem, remontowaniem, strojeniem i innymi usługami świadczonymi w zakresie kościelnych instrumentów organowych[3], a także nabywaniem, zlecaniem przeróbek, napraw. Władzę „ludową" interesowały źródła finansowania poszczególnych inwestycji parafialnych, poniesione koszty i zagadnienia fiskalizacyjne w tym zakresie[4]. Nasuwa się w tym kontekście kilka pytań badawczych, na które po analizie dokumentów archiwalnych po byłej SB należało próbować znaleźć odpowiedź:

1. Dlaczego aparat bezpieczeństwa zainteresowany był organami jako instrumentem muzycznym w kościołach położonych w poszczególnych powiatach województwa krakowskiego?
2. W jaki sposób SB realizowała plany w zakresie pozyskiwania informacji o nabywaniu, remontach i strojeniu organów?

Odpowiedzi na te pytania generują kolejne:

3. W jaki sposób i w jakim zakresie aparat bezpieczeństwa PRL wykorzystywał pozyskane w nielegalny sposób przy pomocy agentury i instytucji proweniencji państwowej informacje?
4. Jaki był epilog działań reżimowych władz w stosunku do duchowieństwa i osób świeckich zaangażowanych w nabywanie, instalację, naprawę i strojenie organów kościelnych?
5. Czy i jakie konsekwencje ponieśli organmistrzowie?

Pomocą w tym zakresie są dane uzyskane z pozostałego po komunistycznej bezpiece źródła, które należało przeanalizować i skonfrontować oraz wyciągnąć właściwe wnioski w stosunku do całokształtu materiału źródłowego. Cenne są źródła wywołane (*oral history*), a pochodzące zarówno od duchownych, jak

[1] X. M.S., *Organy* [w:] *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, t. 29–30: *N–O–P*, oprac. S. Gall. red. Z. Chełmicki, Warszawa 1913, s. 237–238.

[2] Zob. W. Kamiński, *Organmistrze polscy* [w:] J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981, s. 718.

[3] Aparat bezpieczeństwa zbierał informacje w zakresie: 1) budowy nowych instrumentów; 2) restauracji, konserwacji, rekonstrukcji organów (w tym o walorach historycznych); 3. intonacji, strojenia instrumentów.

[4] P. Glugla, *Komunistyczny fiskalizm jako jeden z instrumentów represji wobec Kościoła katolickiego przełomu lat 50. i 60. XX w. na przykładzie diecezji tarnowskiej* [w druku].

i świeckich, którzy w analizowanym okresie byli zaangażowani w dzieło zapewnienia w danych kościołach parafialnych organów i dbania o ich substancję.

Od lat historycy sztuki podkreślali, że szczególnym zainteresowaniem powinno się otaczać organy zabytkowe[5]. W czasach PRL nie zawsze właściwie podchodzono do tego zagadnienia. Przyczyn tego było wiele (np. problematyka pozyskiwania funduszy, materiałów, gdzie państwo nie dotowało tego typu przedsięwzięć, a wręcz usilnie utrudniało wszelkie oddolne inicjatywy, z karaniem osób zaangażowanych w dany projekt włącznie; rygoryzmy fiskalizacyjne państwa wobec Kościoła; utrudnienia formalnoprawne na styku Kościół–państwo; trudności z pozyskiwaniem materiałów do budowy i remontu organów; różna jakość świadczonych usług; „niezdrowa" konkurencja wykonawców; niezrozumienie itp.)[6]. Nierzadko omawiając zagadnienia związane z organami, skupiano się na ich formie, stylu, architekturze, brzmieniu, budowie, tematyce historyczno-instrumentoznawczej[7], natomiast cała sfera związana z problematyką logistyczno-finansowo-formalną pozostawała w gestii inwestora i wykonawcy. Lata 1945–1989 nie sprzyjały w komunistycznych realiach i uwarunkowaniach wszelkim inwestycjom kościelnym, w tym również wyposażaniu świątyń w organy oraz ich reperacji. Nadto rodził się trend zastępowania starych, zabytkowych instrumentów organami nowoczesnymi. Jak podaje Hanna Polcyn, w Krakowie,

> w tym centrum polskiego ruchu muzycznego usunięto prawie wszystkie organy zabytkowe zastępując je nowymi, elektropneumatycznymi, składającymi się z piszczałek cynkowych. Równocześnie zaginęło tam wiele cennych, o dużej wartości historycznej prospektów organowych[8].

W gestii zarządcy i właściciela, a także użytkownika i obsługi (służby kościelnej) leży obowiązek dbałości o właściwy stan instrumentu, w tym jego konserwację i naprawy, jak również zapewnienie właściwej wentylacji i wilgotności[9].

Pozyskane archiwalia z Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Krakowie o stosunkowo małej objętości nie stanowią odrębnej jednostki aktowej, ale wchodzą w skład większych[10]. Dotychczas historycy nie zajmowali się

---

[5] Zob. M. Dorawa, *Potrzeba ochrony i konserwacji zabytkowych organów*, „Ochrona Zabytków" 1970, t. 23, z. 2(89), s. 125–127.

[6] Problematyka ta została naświetlona w tekście: P. Pasternak, *Przyczynki do historii budownictwa organowego w PRL* [w:] *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Rodzaje i style*, red. D. Skotarczak, K. Bittner, Poznań 2017, s. 169–171.

[7] Zob. J. Radziewicz-Winnicki, *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura" 1986, nr 875, z. 5.

[8] Por. H. Polcyn, *Czy brak rodzimych konserwatorów organów?*, „Ochrona Zabytków" 1970, R. 23, z. 2(89), s. 127–129.

[9] Zob. J.S. Pasierb, *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, przygotował J. Żmudziński, Warszawa 1995, s. 102–106.

[10] Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Krakowie (dalej: AIPN Kr), Materiały dotyczące działalności duchowieństwa katolickiego na terenie województwa krakowskiego z lat

tego typu zagadnieniem. Istniejące w obiegu naukowym informacje na ten temat mają jedynie formę sygnalizacją w kontekście szerszych problemów o podłożu politycznym na styku państwo–Kościół w czasach komunizmu w Polsce[11]. Należy zaznaczyć, że struktury administracji kościelnej (diecezje, a w nich dekanaty) nigdy nie pokrywały się ze strukturami administracji państwowej (województwa, powiaty). Struktury archidiecezji krakowskiej obejmowały w całości lub części kilka województw. Stąd też powiatowe oraz wojewódzkie struktury aparatu bezpieczeństwa obejmowały swoim nadzorem tereny nawet kilku diecezji. Nie zmieniły tego stanu rzeczy dokonywane reformy administracyjne kraju oraz przekształcenia struktur terytorialnych Kościoła katolickiego w Polsce, które dokonywane były niezależnie od siebie w różnych przedziałach czasowych. Aparat bezpieczeństwa działalność i sprawozdawczość zagadnień kościelnych opierał na strukturach województwo–powiat, a nie dekanat–diecezja[12].

Co istotne i rzutuje na całość pozyskanego przez SB materiału wstępnie „dowodowego w sprawie", można nazwać *sygnalizacyjnego*, z poszczególnych referatów powiatowych SB (RSB) województwa krakowskiego, to informacje w dużej mierze opierające się na doniesieniach agentury na temat remontów organów, rzadziej ich budowy. Być może pojęcie *remont* utożsamiano z *przebudową*, *rozbudową*, rzadziej *budową*. Biorąc pod uwagę ówczesny cennik wybudowania organów od podstaw, gdzie na przełomie lat 50. i 60. XX w. koszt jednego głosu oscylował w granicach 24 tys. złotych, trudno mówić o wytworzeniu od podstaw nowych organów za 60–90 tys. ówczesnych złotych. Z drugiej strony nie można negować i takiej możliwości, że inwestorzy (proboszczowie) podawali oficjalnie informacje o remoncie, zaniżając wydatkowaną kwotę, aby nie odprowadzać od dużej sumy równie niebotycznego podatku. Taki tok myślenia byłby z pewnością słuszny, gdyby nie chodziło o solidarne zbiórki funduszy na taką inwestycję w danej parafii (miejscowości), które były rozłożone w czasie kilku lat. Na ogół ciężar kosztów solidarnie ponosiła konkretna społeczność przypisana do parafii, a więc łatwo było policzyć sumę zebranych ofiar, nierzadko nazywanych nieformalnie *opodatkowaniem od numeru domu/gospodarstwa/hektara*". Zagadnienie to nie jest łatwe do weryfikacji, bowiem po ponad 60 latach w wielu przypadkach brak szczegółowej, rzetelnej dokumentacji finansowej oraz świadków. Ponadto

1950–1962, sygn. AIPN Kr 039/10. Jednostka aktowa zawiera 654 karty materiałów z procesów sądowych prowadzonych przeciwko księżom, zestawienia statystyczne, artykuły prasowe, meldunki z działalności parafii województwa krakowskiego oraz meldunki dotyczące sytuacji w związku z obradami Soboru Watykańskiego II. Zagadnienie organów kościelnych zawierają k. 572–610.

[11] Por. A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i Kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2003; P. Kądziela, *Kościół a Państwo w Polsce 1945–1965*, Wrocław 1990; Z. Zieliński, *Kościół w Polsce 1944–2002*, Radom 2003; J. Żaryn, *Dzieje Kościoła katolickiego w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2003.

[12] Zob. J. Mielczarek-Mikołajów, K. Mikołajów, *Podział terytorialny państwa a struktury Kościoła katolickiego w Polsce*, „Acta Erasmiana" 2017, t. 14, s. 135–145.

aktualni proboszczowie i administratorzy parafii, jak twierdzą, nie są zorientowani w tym zakresie. Często fakt remontów lub budowy organów, a także przebudowy pozostawał w tajemnicy z uwagi na możliwość zainteresowania się taką inwestycją organów proweniencji państwowej. Zagadnienie to wymaga dalszych pogłębionych badań.

Z historii organów kościelnych. Uwagi wstępne

Organy jako instrument muzyczny towarzyszą ludzkości od niepamiętnych czasów. To największy z instrumentów muzycznych zarówno pod względem rozmiarów, rozpiętości skali, jak i możliwości dynamiczno-kolorystycznych. Spełniają one zasadniczo dwie funkcje: dynamiczną, jako narzędzie do tworzenia muzyki, oraz statyczną, jako część wyposażenia wnętrza, najczęściej obiektów sakralnych i sal koncertowych[13]. W dobrze zaprojektowanych organach obie te funkcje instrumentu są ze sobą ściśle powiązane. Budownictwo organowe istniejące od wieków postępowało wraz z upływem czasu. Organy jako instrument muzyczny ulegały ciągłemu rozwojowi, ale też z czasem w konsekwencji użytkowania wymagały remontów i zmian oraz przeróbek. Również współcześnie każdy z instrumentów podlega okresowym przeglądom i różnego rodzaju innym czynnościom technicznym związanym z jego udoskonalaniem i przedłużaniem żywotności.

Praktycznie nie ma obiektu sakralnego, w którym byłyby identyczne organy, każdy bowiem egzemplarz wychodzący z firmy organmistrzowskiej, których na przestrzeni wieków było wiele, cechuje się indywidualnością i niepowtarzalnością[14]. Organy nazywane są *królem instrumentów muzycznych*, *sercem kościoła*[15]. Oprócz wyglądu (estetyki), zwłaszcza prospektu organowego i strony technicznej, a także brzmienia, zajmowanej powierzchni, niebagatelną rolę odgrywają kwestie finansowe przy nabywaniu nowych, modyfikacji już istniejących organów, w tym zabytkowych, a także poszerzaniu ich zakresu i skali oraz okresowym strojeniu. Bolesław Bielawski zwrócił uwagę na fakt, że

> w Polsce zabytkowe instrumenty muzyczne znajdujące się poza muzeami tylko w nielicznych wypadkach były chronione. Na przykład w starych organach doceniano niekiedy dekorację prospektu

[13] J. Chwałek, *Cechy i kryteria organów zabytkowych* [w:] B. Bielawski, T. Bojasiński, J. Chwałek, J. Gołos, W. Wojnarowski, *Organy zabytkowe. Referaty na konferencję organizowaną w Krakowie w dniach 8–9 marca 1972 r.*, Warszawa 1972, s. 5.

[14] Zob. *Organy* [w:] *Encyklopedia Kościoła*, t. 2: *L–Z*, oprac. F.L. Cross, E.A. Livingstone, Warszawa 2004, s. 393–394.

[15] Zgodnie z wymogami prawa kościelnego jedynie organy jako instrument muzyczny dopuszczono do eksploatacji w świątyniach rzymskokatolickich. Por. J. Danilewicz, *Kościół i jego wnętrze w świetle przepisów prawno-liturgicznych*, Kielce 1948, s. 125–129.

organowego, jako dzieła plastyki, natomiast mechanizm instrumentu, jego piszczałki, wymieniano na nowe w dowolny sposób, zależnie od współczesnych gustów organistów. Od 1968 r. sprawą ochrony zabytkowych instrumentów muzycznych w Polsce zajmuje się Ośrodek Dokumentacji Zabytków[16].

Istotnym zagadnieniem *sensu largo* zarówno dla historyków muzyki, organologów, jak i historyków sztuki jest remont istniejących organów zabytkowych i związane z tym odpowiednie procedury, w tym administracyjne. Podobnie rzecz się miała w okresie komunistycznym w Polsce, gdzie władza „ludowa" uzurpowała sobie nadzór, kierowanie, a nierzadko torpedowanie wszelkich przejawów inicjatyw społecznych, zwłaszcza w zakresie działalności Kościoła katolickiego.

Kościół katolicki w Polsce po II wojnie światowej postrzegany był przez komunistów jako wróg, dlatego często czynili oni usilne starania, aby podporządkować sobie hierarchię, a więc episkopat, duchowieństwo i wiernych, zgodnie z definicją totalitaryzmu komunistycznego, pełnej, permanentnej kontroli. Komuniści w Polsce działający pod nadzorem i z inspiracji Moskwy inwigilowali oraz utrudniali życie, karali, więzili, a nawet mordowali niewygodnych dla nich duchownych, wiernych. Stan taki, w różnym stopniu i nasileniu, podobnie jak w innych podporządkowanych systemowi sowieckiemu krajach, trwał aż do upadku komunizmu, zapoczątkowanego w Polsce[17]. Słusznie zauważył Klaudiusz Bieńko, że

> [n]a skutek zmian ustrojowych po II wojnie światowej została znacznie utrudniona bądź całkowicie zahamowana współpraca i wymiana handlowa z krajami Europy Zachodniej. W wyniku braku wymiany informacji pogłębiało się zapóźnienie, w jakim organmistrzostwo polskie zaczynało pozostawać względem zachodniego[18].

Organy kościelne w kręgu zainteresowań krakowskiego aparatu bezpieczeństwa

Jednym z wielu wątków i obiektów, które poddawano szczegółowej analizie i działaniom operacyjnym wobec Kościoła katolickiego w województwie krakowskim początkiem lat 60. XX wieku przez komunistyczny aparat represji, był nadzór nad nabywaniem, budową oraz remontami organów kościelnych. Dowodem na to jest szereg dokumentów wytworzonych przez SB, które trafiły do archiwów Instytutu Pamięci Narodowej. Wśród zachowanych archiwaliów znajduje się pismo naczelnika Wydziału IV (kontroli gospodarki) Komendy Wojewódzkiej Milicji Obywatelskiej w Krakowie (KWMO), kpt. Kazimierza Wojaczka, z 1962 roku,

[16] B. Bielawski, *Rola rekonstrukcji w konserwacji zabytkowych instrumentów muzycznych*, „Ochrona Zabytków" 1993, t. 46, nr 3(182), s. 247.

[17] Zob. H. Dominiczak, *Organy bezpieczeństwa PRL w walce z Kościołem katolickim 1944–1990 w świetle dokumentów MSW*, Warszawa 2000, *passim*.

[18] K. Bieńko, *Działalność Organmistrzowska Włodzimierza Truszczyńskiego*, „Seminare" 2013, t. 34, s. 368.

adresowane do naczelnika Wydziału IV ds. Bezpieczeństwa Publicznego tejże komendy, zajmującego się zagadnieniami Kościołów (w tym rzymskokatolickiego) i związków wyznaniowych, a zawierające poufną informację, że Wydział IV KWMO w Krakowie prowadził wszechstronne rozeznanie odnośnie do możliwości i form nadużyć występujących przy budowie i remontach kościelnych instrumentów organowych. W związku z tym Wojewódzka SB w Krakowie rozesłała do wszystkich powiatowych komend Milicji Obywatelskiej na terenie województwa krakowskiego pismo nakazujące zebranie danych w tym zakresie i nadesłanie materiałów informacyjnych uzyskanych drogą operacyjną, a dotyczących budowy i remontów instrumentów organowych w kościołach zarówno Krakowa, jak i województwa krakowskiego[19]. Aparatowi bezpieczeństwa szczególnie zależało w każdym przypadku na ustaleniu i podaniu informacji dotyczących wysokości poniesionych nakładów, źródeł finansowania takich przedsięwzięć, pochodzenia materiałów użytych do budowy organów i ich remontów oraz wykonawców tychże budów, konserwacji i remontów. Interesujące dla krakowskiej Wojewódzkiej Służby Bezpieczeństwa były materiały obejmujące okres 1959–1962[20].

Sukcesywnie z terenu województwa krakowskiego napływały z poszczególnych komend powiatowych informacje, które następnie 7 grudnia 1962 roku zostały przesłane w postaci uzyskanych z nadzorowanych referatów bezpieczeństwa powiatowych komend MO z pismem przewodnim i 14 załącznikami zawierającymi 18 kart do Wydziału IV KWMO w Krakowie[21]. Na podstawie tych dokumentów możemy prześledzić szczegółowe działania i ustalenia poszczególnych referatów SB w każdym z powiatów województwa krakowskiego (zob. aneks).

Spółka organmistrzowska Biernackich w rozpracowaniu aparatu bezpieczeństwa

25 marca 1963 roku wpłynęło pismo do zastępcy komendanta powiatowego MO ds. SB w Bielsku-Białej w województwie katowickim odnośnie do korespondencji, jaka toczyła się pomiędzy dwiema jednostkami MO w sprawie wykonania remontu organów w Bielsku-Białej przez Zakład Instrumentarski Wacława Biernackiego z Krakowa. Ustalono, że Biernacki zamieszkuje w Warszawie przy

[19] AIPN Kr 039/10, Materiały dotyczące działalności duchowieństwa katolickiego na terenie województwa krakowskiego z lat 1950–1962; Pismo naczelnika Wydziału IV Komendy Wojewódzkiej MO do spraw BP w Krakowie do zastępców komendantów komend Powiatowych MO do Spraw Bezpieczeństwa, Kraków, 3 VIII 1962 r., k. 573.

[20] AIPN Kr 039/10, Pismo do naczelnika Wydziału IV Komendy Wojewódzkiej MO do spraw BP w Krakowie, Kraków 1962 r. [brak dokładnej daty], k. 572.

[21] AIPN Kr 039/10, Pismo do naczelnika Wydziału IV Komendy Wojewódzkiej MO do spraw BP w Krakowie, Kraków, 7 XII 1962 r., k. 574.

ulicy Gruntowej 63, a na terenie Krakowa przy ulicy Franciszkańskiej 4/6 posiada zakład instrumentarski. Stwierdzono również, że od dłuższego czasu Biernacki chorował i był poddany operacji z powodu nowotworu złośliwego, dlatego stale przebywał w Warszawie, a tylko co pewien czas przyjeżdżał do Krakowa w celu wydania dyspozycji. Również dyspozycje takie przekazywała telefonicznie do Krakowa żona Biernackiego. W nadzorze wykonywanych prac pomagał mu jego brat Dominik zamieszkały w Warszawie przy ulicy Marszałkowskiej 27/35, który prowadził identyczną firmę na terenie Warszawy przy ulicy Felińskiego 54.

Ponieważ funkcjonariuszom SB nie udało się zastać na miejscu obu Biernackich, postanowiono przeprowadzić rozmowę z pracownikiem prowadzącym prace biurowe w tej firmie, Lechem Łukomskim zamieszkałym w Krakowie przy ulicy Na Groblach, który jednak twierdził, że nie jest dostatecznie zorientowany w prowadzonych przez zakład pracach w terenie. Z przeprowadzeniu na miejscu w zakładzie przez SB analizy udostępnionej dokumentacji wynikało, że w sprawie budowy organów w Bielsku-Białej znajdował się tylko jeden rachunek nr 21/63 z 15 maja 1963 roku, który został skopiowany i dołączony do meldunku referatu SB KWMO w Krakowie. Został on wystawiony na żądanie proboszcza do rozliczenia się z parafianami[22]. W prowadzonej korespondencji SB w Bielsku-Białej z SB KWMO w Krakowie wynika, że na okoliczność wykonania przez Biernackiego organów zleconego przez ks. Mroczka do kościoła w Bielsku-Białej proszono, aby krakowska SB pobrała oświadczenie od Biernackiego, że to jego firma wykonała organy oraz że łączny koszt wyniósł 300 tys. złotych. Ponadto na dokumencie jest odręczny dopisek, aby sprawdzić przed rozmową z Biernackim odpisy i dokumentację finansową[23].

W analizowanej jednostce aktowej IPN znajdują się również karty wzór Dp-14 dotyczące danych osobowych, w tym miejsca zamieszkania rodziny Biernackich. Ustalono w Biurze Ewidencji Ludności w Krakowie, że Władysław [*sic!*] Biernacki jest synem Andrzeja i Rozalii z domu Sadek, urodzonym 29 lutego 1904 roku w ZSRR i jest żonaty z Bronisławą. Był wówczas zatrudnionym w Inwalidzkiej Spółdzielni Przemysłowo-Handlowej w Krakowie z siedzibą Plac na Groblach 3/1 jako pracownik umysłowy[24]. Posiadając już szczegółowe dane dotyczące osoby W. Biernackiego, SB zwróciła się poufnie do Wydziału III Biura „C" w Warszawie na karcie wzór E-15 o udzielenie informacji, czy figuruje on w kartotece osób poszukiwanych, skazanych bądź rozpracowywanych. Jako powód zapytania zastępca naczelnika Wydziału IV ds. SB KWMO w Krakowie podał,

[22] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta KWMO ds. Bezpieczeństwa w Krakowie do zastępcy komendanta KWMO do Spraw Bezpieczeństwa w Bielsku-Białej z dnia 25.06.1963 r., k. 602.

[23] AIPN Kr 039/10, Pismo komendanta KWMO do Spraw Bezpieczeństwa w Bielsku-Białej do zastępcy komendanta KWMO do Spraw Bezpieczeństwa w Krakowie z dnia 6.05.1963 r., k. 603.

[24] AIPN Kr 039/10, Karta wzór Dp-14 dot. Biernackiego Władysława, Kraków 24.05.1963 r., k. 604–605.

że „dane są niezbędne przed rozpracowaniem figuranta". Otrzymana zwrotnie na tymże formularzu druku informacja z 28 maja 1963 roku zawierała stwierdzenie, że Biernacki nie figuruje w kartotece Wydziału III Biura „C" MSW[25].

Ponadto w aktach znajduje się notatka służbowa sporządzona przez starszego oficera operacyjnego Wydziału IV ds. SB KWMO w Krakowie, J. Kozioła, który przeprowadził szczegółową rozmowę z pracownikiem zakładu Biernackiego, Lechem Łukomskim, i tenże oświadczył mu, że Zakład Instrumentarski w Krakowie przy ulicy Franciszkańskiej 4/6 jest własnością prywatną Wacława Biernackiego, który na stałe zamieszkuje w Warszawie przy ulicy Gruntowej 63 (Falenica). W swoim zakładzie Biernacki zatrudniał wówczas osiem osób, które Kozioł szczegółowo opisał odnośnie do ich adresów zamieszkania i wykonywanych prac. Łukomski prowadził sprawy administracyjne, Jan Bryl był zatrudniony jako monter. Monterami byli również: Stanisław Buła, Mieczysław Wąsowicz, Stanisław Ziaja. Natomiast Stanisław Sikorski oraz Wincenty Byliński, który był rencistą, wraz z synem, również Wincentym, pracowali w charakterze robotników. Wszyscy na stałe mieszkali w Krakowie. Bryl, Buła, Wąsowicz i Ziaja, jak zaznaczono, z racji stanowisk mieli styczność z terenem, gdyż wyjeżdżali w celu dokonywania montażu organów. Kozioł zapisał również, że właściciel zakładu jest chory na raka i ma mieć operację. Z uwagi na chorobę wymienionego nadzór nad prowadzonymi remontami i montażami organów prowadził jego brat Dominik. Ponadto Łukomski stwierdził, że „pan Biernacki w tym czasie bardzo mało przyjeżdżał do Krakowa". W trakcie rozmowy funkcjonariusza SB z Łukomskim przybyło do biura firmy niezapowiedzianych dwóch księży. Jeden z nich poinformował Łukomskiego, że „ksiądz prałat z Sosnowca koniecznie chciał się widzieć z panem Dominikiem Biernackim", prosząc go, aby nie zapomniał przekazać Dominikowi tej informacji, ponieważ jest to bardzo ważna sprawa. Z drugim księdzem Łukomski przywitał się i jak zapisał Kozioł, wymienili jedynie znaczące spojrzenia ze względu na obecność funkcjonariusza SB. Łukomski kazał księdzu przyjść za pół godziny. W konkluzji notatki Kozioł zapisał:

przez cały czas rozmowy Łukomski bardzo się źle czuł, plątał się, nie wiedział co ma robić, co ma mówić. Jednym słowem robił wrażenie człowieka bardzo zdenerwowanego i zastraszonego, zachowywał się nawet trochę niepoważnie jak na jego wiek[26].

Łukasz Steczek w swojej dysertacji podaje, że Wacław Biernacki senior oprócz wznowienia warszawskiego warsztatu zaangażował się we współpracę ze swoim bratankiem Wacławem juniorem przy otwarciu fabryki organów w Krako-

[25] AIPN Kr 039/10, Karta wzór E-15 dot. Biernackiego Władysława, Kraków 27.05.1963 r., k. 606–607.

[26] AIPN Kr 039/10, Notatka J. Kozioła z 4.06.1963 r. z rozmowy z Lechem Łukomskim, k. 608–610.

wie[27]. W 1945 roku Wacław Biernacki junior wynajął lokal od ojców franciszkanów przy ulicy Franciszkańskiej 4 w Krakowie, w dzielnicy Stare Miasto, gdzie ulokował swoją firmę organmistrzowską. Jej działalność opierała się w dużej mierze na współpracy z innymi zakładami rzemieślniczymi, którym Wacław junior zlecał wytwarzanie części do organów. Fabryka ta dysponowała maszynami i pracownikami od Biernackiego seniora. Zatrudniono w niej również fachowców wcześniej pracujących w firmie Rieger z Krnova w Czechosłowacji. Względy fiskalne spowodowały, że w 1950 roku Wacław senior otworzył w tym mieście, przy ulicy Kościuszki 37, w dzielnicy Krowodrza, kolejną firmę, jednak usamodzielnienie się obu krakowskich warsztatów miało jedynie wymiar formalnoprawny. W praktyce wspólnie realizowano zobowiązania. Taki stan trwał do śmierci Wacława seniora w 1954 roku. Od tego czasu krakowską placówkę prowadziła córka Wacława seniora, Wanda, która do początku 1956 roku realizowała uprzednio zawarte przez ojca zamówienia i umowy. W rzeczywistości kierownictwo nad warsztatem sprawował Biernacki junior. W styczniu 1956 roku w wyniku podziału firmy powstał w Krakowie przy ulicy Skwerowej, w dzielnicy Dębniki, zakład specjalistyczny produkujący kontuary organowe. Był on własnością Biernackiej.

Aktywność krakowskiej placówki Wacława juniora utrudniały permanentne kontrole komunistycznego Urzędu Finansowego, na ogół inspirowane przez aparat bezpieczeństwa. W 1957 roku przeprowadził się on wraz z rodziną do Warszawy. W 1960 roku jego brat Dominik junior otworzył firmę organmistrzowską w Warszawie przy ulicy Felińskiego 54 (dzielnica Stary Żoliborz) i w ten sposób dwaj bracia zaczęli współdziałać razem w branży organmistrzowskiej. Wacław junior każdego tygodnia od poniedziałku do środy przebywał w fabryce krakowskiej, a od czwartku do soboty zajmował się zakładem w stolicy. 13 listopada 1963 roku doszło do wydania decyzji przez krakowskie Prezydium Dzielnicowej Rady Narodowej Stare Miasto. Na jej podstawie Wydział Finansowy przejął należną Biernackiemu juniorowi wierzytelność za zrealizowane prace w wysokości 5 mln złotych. Z tego powodu 1 października 1964 roku rozpoczął się proces likwidacji krakowskiego warsztatu.

Komunistyczne represje administracyjno-karne w sprawie budowy i remontu organów na przykładzie powiatu brzeskiego

O tym, że komunistyczny aparat bezpieczeństwa był mocno zainteresowany sprawami związanymi z zagadnieniami organów kościelnych, świadczą dokumenty wytworzone przez SB, a aktualnie będące w rozproszeniu poszczególnych

[27] Ł. Steczek, *Działalność firmy organmistrzowskiej Biernacki w granicach archidiecezji katowickiej. Studium historyczno-instrumentoznawcze*, rozprawa doktorska napisana pod kier. ks. dr. hab. H.A. Olszara, prof. UŚ w Wydziale Teologicznym na Uniwersytecie Śląskim, Katowice 2023, https://opus.us.edu.pl/info/phd/USL8ccc6d5e10974f6abe3d7db580e32e85/ (22.05.2024).

jednostek aktowych, w tym archiwów IPN. W związku z tym przeprowadzenie wnikliwej, dogłębnej i szczegółowej kwerendy może przynieść interesujące dane z akt poszczególnych parafii zlokalizowanych na terenie obecnego województwa małopolskiego i części podkarpackiego. Potwierdzeniem tego może być dokument wytworzony przez referat SB KPMO w Brzesku w marcu 1961 roku, gdzie wśród wielu informacji powoływano się na pismo tegoż referatu SB z 28 sierpnia 1959 r. (nr A-593/59) i meldunek z 8 lipca 1960 roku (nr 481/60), w którym powiadomiono Wydział III KWMO w Krakowie o opodatkowaniu parafii rzymskokatolickiej w Jadownikach powiat Brzesko przez Wydział Finansowy PPRN w Brzesku na sumę 144 376 złotych, obliczoną od kwoty zebranej na budowę nowych organów i opodatkowaniu od dochodu przewodniczącego komitetu budowy domu parafialnego, ks. Jana Fortuny, kwotą 144 865 złotych. SB podała, że od 3 sierpnia 1959 roku, kiedy to doręczono nakazy płatnicze, sprawa ta do 1 marca 1961 roku nie została ostatecznie załatwiona przez Wydział Finansowy WRN w Krakowie, do którego jako II instancji obaj podatnicy się odwołali.

Sekwencja procesu administracyjnego w tej sprawie przedstawiała się następująco. Wydział Finansowy PPRN w Brzesku dokonał wymiaru podatku dochodowego za rok 1958 w kwocie 144 376 złotych i obarczył nim przewodniczącego komitetu budowy organów parafii Jadowniki, ks. Franciszka Piękosia[28] (zwanego dalej podatnikiem). 3 sierpnia 1959 roku doręczono podatnikowi nakaz płatniczy. Od tego nakazu wniósł on odwołanie, które zostało przesłane 9 września 1959 roku do II instancji, w tym przypadku Wydziału Finansowego WRN w Krakowie. Zarzucano II instancji, że od września 1959 roku sprawa nie została w Krakowie podjęta i dopiero na urgens przewodniczącego PPRN w Brzesku II instancja pismem z 2 kwietnia 1960 roku zawiadomiła I instancję, czyli PPRN w Brzesku, że akta zostały 29 lutego 1960 roku przedłożone Ministerstwu Finansów celem rozstrzygnięcia pytania wstępnego w zakresie obowiązku podatkowego. W tej sprawie przeprowadzono rozmowę z przewodniczącym w styczniu 1961 roku i uzyskano od niego informację, że sprawa ta w Krakowie z WRN nie została przesłana do Ministerstwa w Warszawie. Pismem z 27 czerwca 1960 roku Wydział Finansowy WRN w Krakowie polecił Wydziałowi Finansowemu PRN w Brzesku, aby wymierzony podatek anulował komitetowi budowy organów w Jadownikach, a dokonał za to

[28] Ks. Franciszek Piękoś (ur. 24 maja 1893 w Grabinach, zm. 30 marca 1977 w Jadownikach Podgórnych) – kapłan rzymskokatolicki diecezji tarnowskiej (prezbiterat 1917). Wikariusz w Mielcu, Pstrągowej, tamże administrator parafii w Chorzelowie, administrator w Czerminie, od 1928 r. proboszcz w Jadownikach Podgórnych powiat Brzesko. Od 1966 r. tamże rezydent. Wielokrotnie karany i inwigilowany przez SB. Zob. ks. A. Nowak, *Słownik biograficzny kapłanów diecezji tarnowskiej 1786–1985*, t. III: *K–P*, Tarnów 2001, s. 309–310. Ks. J. Marecki nie podaje, jak ostatecznie sprawa została zakończona. Por. J. Marecki, *Represje wobec osób duchownych i zakonnych na terenie woj. krakowskiego 1944–1975. Leksykon biograficzny,* t. 2, Kraków 2016, s. 275–276. Również nie podał w swojej publikacji ks. K. Talarek. Zob. K. Talarek, *Diecezja tarnowska w latach 1945–1970. Problemy personalno-organizacyjne*, Tarnów 2012, s. 517–518.

wymiaru w tej samej wysokości podatku parafii rzymskokatolickiej w Jadownikach, i jak zapisano w aktach, polecenie zawarte w piśmie Wydziału Finansowego zostało wykonane. Powiadomiono o tym podatnika, w tym przypadku parafię rzymskokatolicką w Jadownikach. Jej proboszcz, nie zgadzając się z takim pokrętnym postępowaniem, złożył 3 sierpnia 1960 roku odwołanie, które 26 sierpnia przesłano do II instancji. 31 stycznia 1960 roku Wydział Finansowy PRN w Brzesku otrzymał polecenie uzupełnienia przedłożonego 27 sierpnia sprawozdania odnośnie do kwot zebranych i wydatkowanych w 1959 roku na budowę organów oraz stwierdzenia Wydziału Spraw Wewnętrznych PRN w Brzesku, czy komitet budowy organów był zarejestrowany. 7 lutego 1961 roku Wydział Finansowy PRN w Brzesku przesłał do II instancji uzupełnione sprawozdanie[29]. Z chwilą zatwierdzenia wniosku przez Kraków było pewne, że probostwo nie było w stanie spłacić podatku i władze powiatowe zamierzały swoje roszczenia podatkowe zabezpieczyć na hipotece parafialnej. Obawiano się, że na tym tle może dojść do demonstracyjnej dezaprobaty przez wiernych, nazywanych przez SB „elementem sfanatyzowanym". Powoływano się w tej kwestii na doświadczenia z roku 1958 – był to okres zdejmowania krzyży w szkołach[30]. W piśmie brzeskiej SB z 24 marca 1961 roku skierowanego do naczelnika Wydziału III SB KWMO w Krakowie pojawiła się informacja, że zadłużenie na rok 1958 w odpisach przewodniczącego komitetu budowy organów w Jadownikach, ks. Piękosia, wynosiło 144 376 złotych. Pozycja ta została odpisana na polecenie PWRN w Krakowie, ponieważ zastosowano w tym przypadku zarządzenie Ministra Finansów ze stycznia 1959 roku, jak podano – wstecz. Pismo to zawierało wiele informacji o zadłużeniach i zaległości oraz odpisach podatku dochodowego duchowieństwa od 1956 do 1960 roku z terenu powiatu brzeskiego. Wszystkie podane zaległości aktualne były na 20 marca 1961 roku[31].

Poświęcenie organów i jego reperkusje

Praktyki błogosławieństwa organów w rycie rzymskim Kościoła katolickiego są uświęcone wielowiekową tradycją. Ewolucja tego procesu od czasów najdawniejszych aż do współczesnych została już szczegółowo przeanalizowana i opisana[32]. Uroczystości tego rodzaju praktykowano od dawna również w Polsce. W ko-

[29] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 2, Pismo zastępcy komendanta do spraw SB KPMO w Brzesku do naczelnika Wydziału III SB KWMO w Krakowie z dnia 1 marca 1961 r. (l. dz.0-188/61), k. 655–656.

[30] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Meldunek zastępcy komendanta do spraw SB KPMO w Brzesku do naczelnika Wydziału III SB KWMO w Krakowie z dnia 8 lipca 1960 r., k. 72.

[31] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Informacja zastępcy komendanta do spraw SB KPMO w Brzesku do naczelnika Wydziału III SB KWMO w Krakowie z dnia 24 marca 1961 r., k. 162–165.

[32] Zob. P. Baran, *Błogosławieństwo organów – wczoraj i dziś*, „Pro Musica Sacra" 2019, nr 17, s. 171–191.

munistycznie zniewolonej Polsce także i to zagadnienie było pod nadzorem aparatu bezpieczeństwa, o czym świadczą zapisy w wytworzonych przez tę formację tajnych dokumentach. Podajmy dwa przykłady, również z powiatu brzeskiego.

W kościele parafialnym w Jadownikach na terenie powiatu brzeskiego 14 sierpnia 1960 roku odbyła się uroczystość poświęcenia organów[33], którą zainteresowany był referat SB KPMO w Brzesku. Po uroczystości SB sporządziła tajny meldunek, w którym opisała to niecodzienne lokalne wydarzenie. Poświęcenia dokonał biskup Karol Pękala, sufragan diecezji tarnowskiej[34]. Na tę okoliczność aparat bezpieczeństwa z Brzeska sporządził notatkę. Ustalono przy pomocy agentury, że omawiane poświęcenie poprzedzone zostało rozesłaniem do parafian i osób pochodzących z Jadownik, a zamieszkałych w całej Polsce, pisma sporządzonego przez ówczesnego proboszcza, następującej treści:

Kochani Parafianie!

Na chwałę Bogu, chlubę żyjących, a ku pamięci potomnych, dzięki wielkiej Waszej ofiarności, budowa wspaniałego organu, który stanie się pomnikiem Tysiąclecia naszej wiary, dobiega końca. Dzisiaj mam zaszczyt powiadomić Was, a równocześnie zaprosić na uroczystość poświęcenia, która odbędzie się 14 sierpnia o godzinie 10:30. Poświęcenia dokona Jego Ekscelencja Ksiądz Biskup Dr Karol Pękala. Równocześnie zwracam się jeszcze z gorącą prośbą o pomoc w spłaceniu kosztów związanych z budową. Ofiary na ten cel proszę składać w tych samych kopertach, na których widnieje Wasz adres, które zostaną potem wklejone do księgi pamiątkowej budowy organów. Koperty z ofiarami przyjmować będą w bramach kościelnych Wasi księża od miejscowych w niedzielę 7 sierpnia [1960 r.] i przez cały tydzień, od zamiejscowych w sam dzień poświęcenia[35].

SB z Brzeska podała w meldunku, że do omawianego pisma dołączona była pamiątkowa widokówka, na której uwidoczniony został kościół w Jadownikach oraz organy wraz z nazwiskami osób najbardziej zasłużonych w organizowaniu zbiórek na ich przebudowę[36]. Niewątpliwie zarówno odezwa, jak i widokówka wraz z kopertą zaadresowaną imiennie zostały przekazane SB w Brzesku przez agenturę. Wykonanie widokówki było poza cenzurą, według komunistycznego prawa nielegalne, co również podlegało odpowiedzialności karnej. Zapewne aparat bezpieczeństwa dokonał z tych dokumentów jedynie odpisy, bowiem brak w aktach oryginalnego zaproszenia i widokówki oraz koperty, o których mowa. Stąd też można przypuszczać, że materiały przekazane SB do wglądu

[33] Dla kościoła w Jadownikach organy na 37 głosów wykonała firma Wacława Biernackiego w 1958 r.

[34] P. Glugla, *Charakterystyka i działalność bp. Karola Pękali w świetle wybranych dokumentów proweniencji komunistycznej* [w:] *Biskupi w rzeczywistości politycznej Polski „ludowej”*, t. 2, red. R. Łatka, Warszawa 2022, s. 291–335.

[35] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Meldunek po zagadnieniu wyznaniowym zastępcy komendanta do spraw SB KPMO w Brzesku do naczelnika Wydziału III SB KWMO w Krakowie, Brzesko, 26 sierpnia 1960 r., k. 84–85.

[36] *Ibidem*, k. 85.

zostały nie przez agenturę wywodzącą się z duchowieństwa, ale mieszkańca tej miejscowości.

W związku z pozyskanymi dowodami SB w Brzesku poleciła miejscowemu posterunkowi MO, aby wystąpił z wnioskiem do Kolegium karno-administracyjnego PPRN o ukaranie proboszcza parafii Jadowniki, ks. F. Piękosia. Kolegium orzekło, że ks. Piękoś jest winny, i nałożyło na niego karę finansową, którą ten zapłacił bez odwoływania się do II instancji[37]. Warto pamiętać, że minister spraw wewnętrznych w swoich kompetencjach nadzorczych sprawował również nadzór nad radami narodowymi, w tym kolegiami karno-administracyjnymi i ich orzecznictwem[38].

Drugi kazus dotyczy brzeskich Biesiadek. W kronice parafii w Biesiadkach podano pod datą 28 lutego 1960 roku pierwszą wzmiankę o budowie nowych organów: „Budowanie (?) opinii – remont starych czy budowa nowych organów – jedziemy do Porąbki Uszewskiej i Jadownik zobaczyć tam nowe organy i potym decyzja co do nas". 22 maja 1960 roku zapadła ostateczna decyzja rady parafialnej o budowie nowych organów. Ich wytworzenie powierzono firmie Biernackiego z Krakowa. 11 grudnia 1960 roku ogłoszono comiesięczne zbiórki datków finansowych na organy. W każdą ostatnią niedzielę miesiąca parafianie składali ofiary na organy, a każda gromada wpisywała ofiarodawców na sporządzone listy. Montaż i prace organmistrzowskie ukończono w Wielki Wtorek. Prace te trwały 30 dni z przerwami od 6 lutego do 17 kwietnia 1962 roku. W kronice parafii zapisano: „Organ elektryczny 12-to głosowy – dwa manuały, pedał, napęd – elektrowentylator – motor na łożyskach kulkowych – b.[ardzo] cicho «chodzi»"[39].

Koszt organów 12-głosowych (po 24 tys. złotych każdy głos) wyniósł 288 tys. złotych. Doliczając do tego transport, różne pomoce, utrzymanie pracowników, dało to w sumie wydatek rzędu 300 tys. złotych. Trwały przygotowania do poświęcenia organów w Biesiadkach. Domowym sposobem sporządzono 1300 „zaproszeń" i „gwoździ", które otrzymali wszyscy dorośli parafianie, czyli małżeństwa i młodzież od 18 lat wzwyż. Zaproszenia rozesłano również do parafian przebywających na stałe lub czasowo poza parafią, także poza Polską. Adresy podawały rodziny. Do kolportowania zaproszeń zaangażowano też dzieci. 19 sierpnia 1962 roku uroczystego poświęcenia organów dokonał biskup Karol Pękala, sufragan tarnowski, w asystencji ks. dziekana Jana Rzepki, proboszcza z Wojnicza, i kanonika

[37] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Zagadnienie Wydziału III – Kler świecki, część II, Brzesko, [b. daty], k. 90.

[38] Zob. art. 2 dekretu z dnia 7 grudnia 1954 r. o naczelnych organach administracji państwowej w zakresie spraw wewnętrznych i bezpieczeństwa publicznego [w:] *Historyczno-prawna analiza struktur organów bezpieczeństwa państwa w Polsce Ludowej (1944–1990). Zbiór studiów*, red. A. Jusupović, R. Leśkiewicz, Warszawa 2013, s. 185.

[39] Za: Ł. Tryba, *Rys historyczny organów Wacława Biernackiego w Biesiadkach na podstawie kroniki parafialnej*, „Hosanna. Pismo Organistów Diecezji Tarnowskiej" 2015, R. 10, nr 2(23), s. 38–42.

honorowego kapituły katedralnej, ks. dziekana Jana Skalskiego z Czchowa. W uroczystościach uczestniczył również Dominik Biernacki jako przedstawiciel firmy i ks. Józef Pawełczyk[40], misjonarz z parafii pw. Świętej Rodziny w Tarnowie. Tego dnia zebrano 75 tys. złotych ofiary na pokrycie kosztów budowy instrumentu. Niedługo po poświęceniu komunistyczne władze nałożyły grzywnę w kwocie 1500 zł za nielegalną organizację tej uroczystości. Tego typu postępowań karnych za niezgłoszenie władzy „ludowej" uroczystości o charakterze *stricte* kościelnym było wiele. Ewidentnie świadczyło to o komunistycznym totalitaryzmie, szczególnie wobec Kościoła katolickiego.

Podsumowanie

Komunistyczne władze w Polsce wszelkimi sposobami prowadziły ideologizację społeczeństwa polskiego, usiłując wykorzenić z narodu tysiącletnią wiarę i autentyczny patriotyzm[41]. Służył temu aparat bezpieczeństwa, który znajdował się pod nadzorem PPR, a od 15 grudnia 1948 roku powstałej PZPR, będąc tarczą i mieczem komunistycznej partii[42]. Od samego początku istnienia resortów siłowych w kręgu ich zainteresowań było podziemie niepodległościowe i Kościół katolicki. Szczególnie trudnym i nieprzejednanym przeciwnikiem przez niemal pół wieku był Kościół. Nie było tematu, zagadnienia, czynności, organizacji kościelnych i duchownych, które nie byłyby poddawane komunistycznej permanentnej kontroli, wielopłaszczyznowej inwigilacji i torpedowaniu wszelkich kościelnych inicjatyw oraz walki (początkowo siłowej, zbrodniczej, a następnie psychologicznej i restrykcyjno-finansowo-karnej) dążącej do zdławienia i podporządkowania Kościoła katolickiego w Polsce władzy „ludowej", jak to miało miejsce w innych satelickich komunistycznych krajach bloku wschodniego[43]. Polityka władz partyjno-państwowych wobec Kościoła katolickiego sięgała po różne sposoby i mechanizmy nękania, w tym bezprawne, a nawet kryminogenne.

Każdy pretekst dla komunistów był dobry, gdy prowadził do ukarania i marginalizacji funkcji i znaczenia społecznego Kościoła katolickiego w Polsce, w tym duchownych i świeckich. Jednym z nich było karanie za wytwarzanie, nabywanie, zbywanie, remont, strojenie i upiększanie świątyń poprzez organy kościel-

[40] Ks. Józef Teodor Ignacy Pawełczyk CM (1916–1966). Jego biogram zob. P. Glugla, *Biogramy Misjonarzy Ślązaków, pracujących w Tarnowie w latach 1904–1989*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne" 2018, t. 51, z. 1, s. 186.

[41] Por. A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i Kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2006.

[42] R. Terlecki, *Miecz i tarcza komunizmu Historia aparatu bezpieczeństwa 1944–1990*, Kraków 2013.

[43] M. Wierzbicki, *Między męczeństwem a przystosowaniem. Kościół katolicki w Europie Środkowo-Wschodniej pod rządami komunistów (1944–1989)*, „Pamięć i Sprawiedliwość. Pismo naukowe poświęcone historii najnowszej" 2017, t. 1(29), s. 17–24.

ne mające wielowiekowe tradycje. Pod szczególnym nadzorem była prywatna działalność firm produkcyjno-usługowych, w tym zakładów i warsztatów organmistrzowskich. Skrupulatne kontrole działalności organmistrzów uznaniowo nakładały domiary podatkowe. Komunistyczny rozdział Kościoła od państwa w rozumieniu decydentów PZPR obowiązywał Kościół w związku z jednostronnym zerwaniem przez władze konkordatu[44]. Wobec Kościoła katolickiego w Polsce „ludowej" komuniści tworzyli wygodne dla nich, a uzależniające duchowieństwo od aparatu władzy przepisy prawne, które w efekcie miały pozbawić je zupełnie podmiotowości oraz przynależnych Kościołowi praw[45]. Reżimowe rządy narzucały siłą swoje celowo tworzone niekorzystne przepisy, aby podporządkować sobie wszystkich, którzy mieli cokolwiek wspólnego z Kościołem i wiarą, a same obrzędy religijne ograniczyć wyłącznie do murów kościelnych[46]. Bez zgody komunistycznej władzy nie wolno było duchowieństwu czynić samowolnie czegokolwiek, co mogło być sprzeczne z narzuconym systemem i jego ideologią[47]. Przykładem może być poza nadzorem nad organami kościelnymi kwestionowanie montażu urządzeń nagłaśniających w kościele i na jego murach, wywieszanie flag o barwach watykańskich, a nawet symboli narodowych we wnętrzu świątyń, bowiem wszystko musiało być zgodnie z komunistycznym prawem zgłaszane władzom świeckim, będąc uzależnione od totalitarnego systemu, który obowiązywał w Polsce do 1989 roku.

Nie może zatem dziwić fakt, że w 1962 roku Wydział IV SB KWMO w Krakowie na zlecenie Wydziału IV Milicji Obywatelskiej tejże komendy prowadził wszechstronne rozeznania odnośnie do możliwości i form ewentualnych nadużyć występujących przy zakupie, budowie i remontach instrumentów organowych w kościołach ówczesnego województwa krakowskiego na byłych ziemiach Galicji Zachodniej. Wszystkie podległe KWMO w Krakowie jednostki SB komend powiatowych MO zostały zobowiązane do nadsyłania materiałów informacyjnych dotyczących budowy nowych i remontów już istniejących instrumentów organowych w kościołach znajdujących się w poszczególnych powiatach w latach 1959–1962. Szczególnie zależało bezpiece na ustaleniu i podaniu danych o wysokości poniesionych nakładów, źródłach finansowania, pochodzeniu materiałów

[44] A. Rzepecki, *Problematyka wygaśnięcia Konkordatu zawartego między Rzeczpospolitą Polską a Stolica Apostolską w dniu 10 lutego 1925 roku*, „Studia Erasmiana Wratislaviensia" 2011, z. 5, s. 285–304.

[45] Zob. P. Krawczyk, *Status prawny Kościoła katolickiego w PRL*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Seria: Administracja i Zarządzanie" 2016, nr 37(110), s. 151–165.

[46] Por. A. Dziurok, *Kruchtoizacja. Polityka władz partyjno-państwowych wobec Kościoła katolickiego w latach 1945–1956 w województwie śląskim/katowickim*, Katowice 2012.

[47] Zob. A. Dziurok, *Wstęp* [w:] *Metody pracy operacyjnej aparatu bezpieczeństwa wobec Kościołów i nazw wyznaniowych 1945–1989*, wstęp, wybór dokumentów, red. A. Dziurok, Warszawa 2004, s. 17–75.

zużytych przy budowie i remoncie organów oraz – co najistotniejsze – ich wykonawcach. Zdarzało się, że zakup bądź remont organów, szczególnie w kościołach wiejskich, częściowo finansowany był przez Polonię, głównie w USA. Niektóre niedostępne w obrocie detalicznym materiały (np. blachę cynkową) nabywano za dewizy. Organy zakupywano, a także sprowadzano z terenów Ziem Zachodnich (kościoły protestanckie). SB analizowała również dokumentację pod kątem zezwoleń remontowych organów uznanych za zabytkowe przez wojewódzkiego konserwatora zabytków. Jak słusznie zauważył Bogusław Szmygin:

właściciel czy użytkownik zabytku (wynikało to z istoty poprzedniego ustroju) nie był w pełni upodmiotowiony. Konserwator, za którym stała siła państwa, był w uprzywilejowanej pozycji[48].

Z poszczególnych 14 referatów SB komend powiatowych/dzielnicowych MO z terenu ówczesnego województwa krakowskiego wpłynęły do SB KWMO w Krakowie szczegółowe informacje o dokonywanych, najczęściej drobiazgowych kontrolach, tak pod względem merytorycznym jak i formalnym, a także wszczynaniu postępowań karnych, w tym karno-skarbowych. Wykonawcy budowy organów oraz ich remontów pochodzili z różnych stron Polski, dlatego też interesowały się nimi również jednostki aparatu bezpieczeństwa w miejscach ich zamieszkania oraz prowadzenia stałej działalności gospodarczej. Drobne remonty i strojenia organów wykonywali lokalni organiści, pobierając symboliczne wynagrodzenie, na ogół nie mając zgłoszonej urzędowo działalności gospodarczej. Dużą rolę w gromadzeniu informacji odgrywali tajni współpracownicy aparatu bezpieczeństwa. Zdarzało się, że faktu budowy bądź remontu organów nie zgłaszano do Wydziału Finansowego prezydium powiatowej bądź wojewódzkiej rady narodowej. Dzięki zgromadzonej ponad 60 lat temu dokumentacji, obecnie archiwalnej, po byłej SB, a zdeponowanej w archiwach IPN, po części można ustalić ówczesnych organmistrzów oraz firmy zajmujące się zarówno budową, jak i remontami organów kościelnych na terenie ówczesnego województwa krakowskiego. SB dokonywała szczegółowych kontroli i analizy legalności działalności firm/zakładów organmistrzowskich, w tym Biernackiego z Krakowa, która często budowała oraz remontowała organy kościelne na tych i innych terenach Polski, np. na Górnym Śląsku[49], Opolszczyźnie[50].

Zgromadzony materiał archiwalny świadczy o permanentnej inwigilacji, kontroli i nękaniu przez komunistyczne władze Kościoła katolickiego w Polsce, będącego „wrogiem numer jeden" narzuconej siłą od 1944 roku totalitarnej rzeczywistości, i stanowi przyczynek obnażający walkę komunistów z katolickim narodem na polu

[48] B. Szmygin, *System ochrony zabytków w Polsce – próba diagnozy* [w:] *System ochrony zabytków w Polsce – analiza, diagnoza, propozycje*, red. B. Szmygin, Lublin–Warszawa 2011, s. 10.

[49] Por. J. Gembalski, *Organy na Górnym Śląsku IV*, Katowice 2012.

[50] Por. G. Poźniak, *Katalog organów Diecezji Opolskiej. Cz. 1* [w:] *Z Dziejów kultury chrześcijańskiej na Śląsku*, t. 80, Opole 2014, *passim*.

wyznaniowym na przykładzie byłych terenów galicyjskich. Antykościelna polityka państwa, szykany i represje wobec duchownych i episkopatu budziły zwykle reakcje solidarności i wsparcia wobec instytucji Kościoła[51]. Otrzymane z poszczególnych referatów SB komend MO z terenu województwa krakowskiego pisemne informacje naczelnik Wydział IV SB KWMO w Krakowie udostępnił do wykorzystania przez Wydział IV KWMO w Krakowie w łącznej liczbie 14 egzemplarzy. Następnie wydział ten 2 stycznia 1963 roku zwrócił po wykorzystaniu przedmiotowe pisma Wydziałowi IV SB[52]. Zawarte w dokumentach informacje zostały wykorzystane przez Wydział IV KWMO, zajmujący się m.in. ściganiem przestępstw gospodarczych, do prowadzenia postępowań sprawdzających i karnych wobec poszczególnych proboszczów i administratorów parafii oraz firm organmistrzowskich, a także osób fizycznych, które wykonywały na terenie województwa krakowskiego w wymienionych w dokumentach parafiach zakupu, montażu, remontu, a także strojenia kościelnych instrumentów organowych. Z innych źródeł, niezwiązanych z aparatem bezpieczeństwa, wiadomo, że większa część obwinionych została ukarana w formie grzywien nakładanych przez kolegia karno-administracyjne w poszczególnych powiatach. Zakres postępowań karno-administracyjnych zawarty w poszczególnych aktach archiwalnych umożliwia szczegółowe odtworzenie tych postępowań karnych i stanowi materiał analityczny na odrębną syntezę.

Bibliografia

Źródła

Archiwum Diecezjalne w Tarnowie (ADT)

sygn. PL 1/13, Akta personalne księży, ks. Jan Lech.

Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Krakowie (AIPN Kr)

sygn. AIPN Kr 039/10, Materiały dotyczące działalności duchowieństwa katolickiego na terenie województwa krakowskiego z lat 1950–1962.
sygn. AIPN Kr 039/2, t. 16, cz. 1, Meldunki i informacje dot[yczące] kleru.
sygn. AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Meldunki i informacje dot[yczące] kleru [1958–1961].
sygn. AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 2, Meldunki i informacje dot[yczące] kleru [1958–1961].
sygn. AIPN Kr 07/3557, t. 2, Sprawa ewidencyjno-obserwacyjna dot[ycząca] ks. Jana Lecha.

Archiwum Narodowe w Krakowie (ANKr)

sygn. 29/279/0/1.2/334, C.K. Komisja Ministerialna dla zniesienia ciężarów gruntowych w Krakowie, Kościół w Biesiadkach Biesiadki (dwór, gmina) Lewniowa (dwór, gmina) Żerków (dwór, gmina).
Instrukcja ewidencjonowania zabytkowych instrumentów muzycznych, oprac. B. Bielawski, J. Gołos, B. Vogel, Warszawa 1985.

[51] E. Szpak, *Mentalność ludności wiejskiej w PRL. Studium zmian*, Warszawa 2013, s. 271.

[52] AIPN Kr 039/10, Pismo naczelnika Wydziału do spraw przestępstw gospodarczych KWMO w Krakowie do naczelnika Wydziału IV ds. BP KWMO w Krakowie z 2 stycznia 1963 r., k. 600.

Narodowy Instytut Dziedzictwa, *Rejestr zabytków nieruchomych – województwo małopolskie*, stan na 30 czerwca 2024 r.
Relacja Andrzeja Moskały z 30 sierpnia 2024 r. w zapisie autora.
Relacja Jana Brożka z 17 lipca 2024 r. w zapisie autora.
Relacja Zbigniewa Ropskiego z 10 czerwca 2024 r. w zapisie autora.
Uchwała nr XXXIV/398/2017 Rady Gminy Podegrodzie z dnia 27 grudnia 2017 r. w sprawie przyjęcia Gminnego Programu Opieki nad Zabytkami Gminy Podegrodzie na lata 2017–2020 (Dziennik Urzędowy Województwa Małopolskiego 2018, poz. 285).
Ustawa z dnia 20 maja 1971 r. o ustroju kolegiów do spraw wykroczeń (Dz.U. 1971, nr 12, poz. 118).

Opracowania

Baran P., *Błogosławieństwo organów – wczoraj i dziś*, „Pro Musica Sacra" 2019, nr 17, s. 171–191.
Barczyński W., *Małopolski szlak bożogrobców*, Miechów 2012.
Bielawski B., *Rola rekonstrukcji w konserwacji zabytkowych instrumentów muzycznych*, „Ochrona Zabytków" 1993, t. 46, nr 3(182), s. 246–250.
Bieńko K., *Działalność Organmistrzowska Włodzimierza Truszczyńskiego*, „Seminare" 2013, t. 34, s. 367–385.
Brylla W.J., *Joseph Goebel* [w:] U. Pape, W. Hackel, C. Kirchner, *Lexikon norddeutscher Orgelbauer*, t. 4, Berlin 2017, s. 277.
Chwałek J., *Cechy i kryteria organów zabytkowych* [w:] B. Bielawski, T. Bojasiński, J. Chwałek, J. Gołos, W. Wojnarowski, *Organy zabytkowe. Referaty na konferencję organizowaną w Krakowie w dniach 8–9 marca 1972 r.*, Warszawa 1972, s. 5–13.
Danilewicz J., *Kościół i jego wnętrze w świetle przepisów prawno-liturgicznych*, Kielce 1948.
Dominiczak H., *Organy bezpieczeństwa PRL w walce z Kościołem katolickim 1944–1990 w świetle dokumentów MSW*, Warszawa 2000.
Dorawa M., *Potrzeba ochrony i konserwacji zabytkowych organów*, „Ochrona Zabytków" 1970, t. 23, z. 2(89), s. 125–127.
Dudek A., Gryz R., *Komuniści i Kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2003.
Dudek A., Gryz R., *Komuniści i Kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2006.
Dziurok A., *Kruchtoizacja. Polityka władz partyjno-państwowych wobec Kościoła katolickiego w latach 1945–1956 w województwie śląskim/katowickim*, Katowice 2012.
Dziurok A., *Wstęp* [w:] *Metody pracy operacyjnej aparatu bezpieczeństwa wobec Kościołów i związków wyznaniowych 1945–1989*, wstęp, wybór dokumentów, red. A. Dziurok, Warszawa 2004, s. 17–75.
Egzaminy mistrzowskie w Bydgoszczy, „Rzemieślnik Pomorski. Tygodnik Gospodarczy" 1948, nr 2, s. 5.
Encyklopedia Kościoła, t. 2: *L–Z*, oprac. F.L. Cross, E.A. Livingstone, Warszawa 2004.
Gembalski J., *Organy na Górnym Śląsku*, t. IV, Katowice 2012.
Glugla P., *Biogramy Misjonarzy Ślązaków, pracujących w Tarnowie w latach 1904–1989*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne" 2018, t. 51, z. 1, s. 171–191.
Glugla P., *Charakterystyka i działalność bp. Karola Pękali w świetle wybranych dokumentów proweniencji komunistycznej* [w:] *Biskupi w rzeczywistości politycznej Polski „ludowej"*, t. 2, red. R. Łatka, Warszawa 2022, s. 291–335.
Glugla P., *Komunistyczny fiskalizm jako jeden z instrumentów represji wobec Kościoła katolickiego przełomu lat 50. i 60. XX w. na przykładzie diecezji tarnowskiej* [w druku].
Gromada Ł., *500 lecie parafii Ostrowsko*, „Tatrzański Orzeł" 2013–2014, R. 66, nr 4, s. 7.
Historyczno-prawna analiza struktur organów bezpieczeństwa państwa w Polsce Ludowej (1944–1990). Zbiór studiów, red. A. Jusupović, R. Leśkiewicz, Warszawa 2013.

Informator archidiecezji krakowskiej 2000. Parafie i kościoły, oprac. P. Natanek, Kraków 2000.
Kamiński W., *Organmistrze polscy* [w:] J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981.
Katalog kościołów i duchowieństwa archidiecezji Krakowskiej rok 1958, Kraków 1958.
Kazienko E., *W kręgu świętych patronów nowotarskich w dobie średniowiecza*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce" 2016, t. 126, s. 62–80.
Kądziela P., *Kościół a Państwo w Polsce 1945–1965*, Wrocław 1990.
Krawczyk P., *Status prawny Kościoła katolickiego w PRL*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Seria: Administracja i Zarządzanie" 2016, nr 37(110), s. 151–165.
Kumor B., *Powstanie i rozwój sieci parafialnej w Małopolsce południowej do końca XVI wieku*, Warszawa 1962.
Marecki J., *Represje wobec osób duchownych i zakonnych na terenie woj. krakowskiego 1944–1975. Leksykon biograficzny*, t. 1, Kraków 2014.
Marecki J., *Represje wobec osób duchownych i zakonnych na terenie woj. krakowskiego 1944–1975. Leksykon biograficzny*, t. 2, Kraków 2016.
Matoga P., *Historia organów w opactwie oo. Cystersów w Krakowie-Mogile*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2018, nr 36(1), s. 25–26.
Nowak A., *Słownik biograficzny kapłanów diecezji tarnowskiej 1786–1985*, t. III: *K–P*, Tarnów 2001.
Pasierb J.S., *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, przygotował J. Żmudziński, Warszawa 1995.
Pasternak P., *Gdyński olbrzym, czyli organy Zygmunta Kamińskiego w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Gdyni*, „Musica Sacra" 2017, t. XIII, s. 251–285.
Pasternak P., *Przyczynki do historii budownictwa organowego w PRL* [w:] *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Rodzaje i style*, red. D. Skotarczak, K. Bittner, Poznań 2017, s. 169–171.
Piekarz G., *Ks. Kazimierz Pasionek – „maestro" diecezji tarnowskiej w pielgrzymce wiary*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 2012, t. 31/1, s. 97–109.
Pietrzyk A., *Działalność organmistrzowska rodziny Biernackich* [w:] *Organy i muzyka organowa IV*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1982, s. 157–176.
Polcyn H., *Czy brak rodzimych konserwatorów organów?*, „Ochrona Zabytków" 1970, R. 23, z. 2(89), s. 127–129.
Poźniak G., *Katalog organów Diecezji Opolskiej*, cz. 1 [w:] *Z Dziejów kultury chrześcijańskiej na Śląsku*, t. 80, Opole 2014.
Radziewicz-Winnicki J., *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura" 1986, nr 875, z. 5.
Rzepecki A., *Problematyka wygaśnięcia Konkordatu zawartego między Rzeczpospolitą Polską a Stolica Apostolską w dniu 10 lutego 1925 roku*, „Studia Erasmiana Wratislaviensia" 2011, z. 5, s. 285–304.
Schematyzm Diecezji Tarnowskiej na rok 1977, oprac. ks. J. Rzepa, Tarnów 1977.
Skop B., *Organy katedry w Kwidzynie*, „Studia Zamkowe" 2020, t. 7, s. 187–214.
Steczek Ł., *Działalność firmy organmistrzowskiej Biernacki w granicach archidiecezji katowickiej. Studium historyczno-instrumentoznawcze*, rozprawa doktorska napisana pod kier. dr. hab. H.A. Olszara, prof. UŚ w Wydziale Teologicznym na Uniwersytecie Śląskim, Katowice 2023, https://opus.us.edu.pl/info/phd/USL8ccc6d5e10974f6abe3d7db580e32e85/ (22.05.2024).
Szpak E., *Mentalność ludności wiejskiej w PRL. Studium zmian*, Warszawa 2013.
Talarek K., *Diecezja tarnowska w latach 1945–1970. Problemy personalno-organizacyjne*, Tarnów 2012.
Talarek K., *Kapłani diecezji tarnowskiej aresztowani i więzieni przez władze komunistyczne w latach 1946–1955*, Tarnów 2010.
Terlecki R., *Miecz i tarcza komunizmu Historia aparatu bezpieczeństwa 1944–1990*, Kraków 2013.

Tryba Ł., *Rys historyczny organów Wacława Biernackiego w Biesiadkach na podstawie kroniki parafialnej*, „Hosanna. Pismo organistów diecezji tarnowskiej" 2015, R. 10, nr 2(23), s. 38–42.
Wierzbicki M., *Między męczeństwem a przystosowaniem. Kościół katolicki w Europie Środkowo-Wschodniej pod rządami komunistów (1944–1989)*, „Pamięć i Sprawiedliwość. Pismo naukowe poświęcone historii najnowszej" 2017, t. 1(29), s. 17–24.
Wiśniewski J., *Miasto Wolbrom w Olkuskiem*, b.m.w., 1934.
X. M.S., Organy [w:] *Podręczna Ecyklopedia Kościelna*, t. 29–30: *N–O–P*, oprac. S. Gall i red. Z. Chełmicki, Warszawa 1913, s. 237–238.
Zieliński Z., *Kościół w Polsce 1944–2002*, Radom 2003.
Żaryn J., *Dzieje Kościoła katolickiego w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2003.

Netografia

Majchrzak A., *Kościół Przemienienia Pańskiego i Nawiedzenia NMP Kamienica (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/704-kamienica-kosciol-przemienienia-panskiego-i-nawiedzenia-nmp (16.05.2024).
Mamel M., *Kościół św. Wojciecha Krzeczów (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1226-krzeczow-kosciol-sw-wojciecha (16.05.2024).
Mamel M., *Sanktuarium Matki Bożej Opiekunki i Królowej Rodzin Maków Podhalański (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1699-makow-podhalanski-sanktuarium-matki-bozej-opiekunki-i-krolowej-rodzin#google_vignette (12.05.2024).
Mąka J., *Kościół św. Jana Chrzciciela Lubień (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/842-lubien-kosciol-sw-jana-chrzciciela (16.05.2024).
Mąka J., *Kościół Wniebowzięcia NMP Szreniawa (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1016-szreniawa-kosciol-wniebowziecia-nmp (16.05.2024).
Pajor P., *Kościół Opieki Matki Bożej Kamień (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1109-kamien-kosciol-opieki-matki-bozej#google_vignette (16.05.2024).
Pajor P., *Kościół Narodzenia NMP Igołomia (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1319-igolomia-kosciol-narodzenia-nmp#google_vignette (10.05.2024).
Parafia Ostrowsko. Historia parafii, http://parafiaostrowsko.info/wordpress/index.php/historia-parafii/ (18.05.2024).
Wirtualne Muzeum Zabytkowych Instrumentów Muzycznych, https://zabytkoweinstrumenty.wordpress.com/tag/produkcja-fisharmonii-w-polsce/ (16.05.2024).

ANEKS

Problematyka organów kościelnych w poufnych zapisach Służby Bezpieczeństwa w województwie krakowskim z lat 50. i 60. XX wieku

Bochnia

Na terenie powiatu bocheńskiego, jak wynika z przesłanego pisma, przeprowadzono w poddanym analizie okresie budowę organów w aż dziewięciu świątyniach. Były one zlokalizowane w Niepołomicach, Niegowici, Woli Batorskiej, Rzezawie,

Łężkowicach, Cikowicach, Nowym Wiśniczu, Pogwizdowie i Chronowie[1]. W parafii Niepołomice montażu nowych organów dokonywała prywatna firma Wandy Biernackiej z Krakowa, mająca siedzibę przy ulicy Skwerowej 44. Koszt budowy nowych organów wyniósł 500 tys. złotych, a prace przy nich wykonywano w latach 1959–1961. Ta sama firma dokonała budowy organów w Niegowici za 200 tys. złotych i w Wiśniczu Nowym kosztem 160 tys. złotych. W trakcie sporządzania informacji prowadzono budowę organów w parafii Wola Batorska. Ich koszt miał wynieść około 200 tys. złotych. Podobne prace firma ta prowadziła w pozostałych wymienionych parafiach. W parafii Rzezawa natomiast w 1959 roku strojenia i czyszczenia organów dokonał organmistrz Jan Dziedzic z Warszawy kosztem 5 tys. złotych, jednak jak zapisano, brak było bliższych danych odnośnie do tej firmy[2].

Brzesko

Zastępca komendanta powiatowego MO ds. bezpieczeństwa w Brzesku, Stanisław Musiał, informował Wydział IV SB KWMO w Krakowie, że na terenie powiatu Brzesko remontu i przebudowy organów dokonywano w dwóch parafiach – w Jadownikach[3], gdzie remont był prowadzony w latach 1958–1959, a jego koszt wyniósł około 600 tys. złotych (fundusze na ten cel pochodziły ze składek ludności i co interesujące – dokonana zbiórka za okres objęty ustawą opodatkowana była 8 tys. złotych i podatek, jak zapisano, „ściągnięto), oraz Biesiadkach[4], gdzie remont organów w lokalnym kościele przeprowadzano stopniowo w latach 1960–1961. Proboszcz parafii, ks. Feliks Pudełko, podał, że koszt remontu zamknął się w granicach około 90 tys. złotych, a fundusze na ten cel pochodziły z dobrowolnych składek parafian[5].

Aparat bezpieczeństwa w całej Polsce, w tym również w województwie krakowskim, a w nim w powiecie brzeskim, nieustannie interesował się przeprowadzaniem przez poszczególnych proboszczów zbiórek finansowych i rzeczowych na różnego rodzaju cele kościelne. Z upływem lat SB zauważyła, że zbiórki te organizowane były w „formie bardziej przemyślanej, a nie tak jak poprzednio".

[1] Zob. szerzej o tych kościołach i parafiach: *Katalog kościołów i duchowieństwa archidiecezji Krakowskiej rok 1958*, Kraków 1958, s. 151–153; *Schematyzm Diecezji Tarnowskiej na rok 1977*, oprac. ks. J. Rzepa, Tarnów 1977, s. 134–137.

[2] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta do spraw bezpieczeństwa Miejskiej Komendy MO w Bochni M. Kowala do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 21.09.1962 r., k. 579.

[3] Dzieje kościoła i parafii pw. św. Prokopa Opata w Jadownikach zob. *Schematyzm Diecezji Tarnowskiej*…, s. 144–146.

[4] Kościół pw. św. Mateusza Apostoła i Ewangelisty zob. *ibidem*, s. 157–158.

[5] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta do Spraw Bezpieczeństwa Komendy Powiatowej MO w Brzesku S. Musiała do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 22.09.1962 r., k. 580.

Jako przykład podano ks. Pudełko z Biesiadek, który organizując zbiórkę na przebudowę organów, zastanawiał się nad jej formą. Zdaniem SB:

[b]y nie naruszyć obowiązujących przepisów prawnych, przyjął on bardzo szeroki wachlarz form dokonywania zbiórki dosyć trudny do uchwycenia, na przykład od zbiórki w kościele przez wyznaczoną osobę, która na liście znaczy każdego wpłacającego, aż do zbierania przez dzieci butelek i przynoszenia ich na plebanię, jak też nawoływanie dzieci do oszczędności, które z kolei przekazywane są organizatorowi. Jest to czynione pod hasłem „oszczędności na cukierkach"[6].

W kolejnym meldunku dotyczącym sytuacji w środowisku duchowieństwa SB informowała swoich zwierzchników w Krakowie, że w miejscowościach Biesiadki, Lewniowa, Żerków[7] ks. proboszcz Pudełko, wicedziekan dekanatu czchowskiego, namawiał dzieci do zbiórek pieniędzy na terenie szkoły na zakup organów. Stwierdzono jednak, że sprawę na Kolegium karno-administracyjne[8] nie da się skierować, dlatego też SB szukała innych sposobów zdobycia „twardych" dowodów winy, aby wytoczyć kapłanowi sprawę karną[9]. Brzeska SB wyznaczyła sobie jako jedno z zadań, aby zabezpieczyć stały dopływ informacji ze źródeł agenturalnych i innych o sposobie organizowania zbiórki na przebudowę organów przez tego kapłana celem uzyskania dowodów, które pozwoliłyby go pociągnąć do odpowiedzialności karno-administracyjnej. Za wykonanie tego przedsięwzięcia odpowiedzialny był starszy oficer operacyjny SB, Zygmunt Kozieł, przy współudziale zastępcy komendanta powiatowego MO ds. bezpieczeństwa, kpt. SB Stanisława Musiała[10]. W sporządzonym przez SB w Brzesku „Kierunkowym planie pracy na III kwartał 1960 roku" podano zamierzone do wdrożenia przedsięwzięcia i ich realizację „po zagadnieniach kleru świeckiego". SB liczyła się z faktem, że

Kler jak i elementy klerykalne przyjęły nowe formy swej działalności. Jak wynika z dotychczasowego rozeznania to polega ona na tym, że działalność ich jest bardziej przemyślana i nie rzucająca się tak jak obserwowaliśmy to poprzednio[11].

---

[6] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Meldunki i informacje dot[yczące] kleru [1958–1961], Zagadnienie Wydziału III. Kler świecki, część 2 [Brzesko], k. 66.

[7] Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANKr), sygn. 29/279/0/1.2/334, C.K. Komisja Ministerialna dla zniesienia ciężarów gruntowych w Krakowie, Kościół w Biesiadkach Biesiadki (dwór, gmina) Lewniowa (dwór, gmina) Żerków (dwór, gmina), k. 1–30.

[8] Kolegia ds. wykroczeń były organem pozasądowym, który od 1951 r. w PRL orzekał w I instancji w sprawach o wykroczenia, choć tradycja postępowania w sprawach wykroczeń sięga dwudziestolecia międzywojennego (jednak wówczas sprawy tego typu rozpatrywane były urzędniczo, jednoosobowo). Działały przy organach administracji, a w 1990 r. zostały przejęte przez Ministerstwo Sprawiedliwości, funkcjonując od tej pory przy sądach rejonowych. Zob. ustawa z 20 maja 1971 r. o ustroju kolegiów do spraw wykroczeń (Dz.U. 1971, nr 12, poz. 118).

[9] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Zagadnienie Wydziału III. Kler świecki, część 2 [Brzesko, b.d.], k. 75.

[10] *Ibidem*, k. 70.

[11] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Kierunkowy plan pracy na III kwartał 1960 roku, Brzesko 18 lipca 1960 r., k. 79–80.

Stąd też priorytetem były planowane przez brzeską SB długofalowe przedsięwzięcia w dwóch kierunkach: po pierwsze, typowanie i opracowywanie kandydatów na tajnych współpracowników wśród wartościowych i znaczących duchownych, po wtóre – działania prowadzące do kompromitacji kleru i aktywu kościelnego przy zastosowaniu przedsięwzięć zmierzających do ich izolacji od społeczeństwa, w tym od nauczania. Odnośnie do ks. Pudełko i planowanego remontu organów zalecano, aby w porozumieniu z terenowymi posterunkami MO zabezpieczyć ze źródeł agenturalnych stały dopływ informacji o sposobie organizowania różnego rodzaju zbiórek na cele kościelne, ze szczególnym zwróceniem uwagi na proboszcza parafii Biesiadki, który dokonywał zbiórki na przebudowę organów[12]. Warto zaznaczyć, że organy te są zabytkowe[13], podobnie jak cały kościół, a na remont instrumentu proboszcz uprzednio uzyskał zezwolenie wojewódzkiego konserwatora zabytków[14]. Jednak komunistyczne organy dochodzeniowo-śledcze za dokonanie nielegalnej zbiórki skierowały wniosek o ukaranie proboszcza przez Kolegium karno-administracyjne w Brzesku. W obydwu parafiach prace prowadziła, jak zapisano, firma Władysława[15] Biernackiego i spółki z ulicy Franciszkańskiej w Krakowie, używając do tego własnych materiałów[16].

Dąbrowa Tarnowska

Z Dąbrowy Tarnowskiej wpłynęła informacja, że na terenie powiatu od 1959 roku nie przeprowadzano żadnych remontów organów w kościołach, natomiast w parafii Wietrzychowice[17] w 1958 roku były instalowane nowe „radio-organy", które to zostały zakupione przez Klub Polonijny Parafian Wietrzychowickich w USA, a następnie przesłane do Wietrzychowic i zainstalowane. Inicjatorem zakupu tych organów był obywatel USA, Józef Migała rodem z Wietrzychowic, który jak zapisano, „w czasie pobytu na tutejszym terenie odwiedzał księdza Opokę Jakuba[18] proboszcza parafii Wietrzychowice". Również w 1958 roku odnawiano

[12] *Ibidem*, k. 81.

[13] W Polsce za zabytkowe uznaje się organy wybudowane przed 1939 r. Por. *Instrukcja ewidencjonowania zabytkowych instrumentów muzycznych*, oprac. B. Bielawski, J. Gołos, B. Vogel, Warszawa 1985.

[14] AIPN Kr, 039/2, t. 17, cz. 1, Meldunek dotyczący sytuacji w środowisku kleru, Brzesko 15 lipca 1960 r., k. 75.

[15] Takie imię podawano konsekwentnie w całej dokumentacji SB.

[16] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta do spraw bezpieczeństwa Miejskiej Komendy MO w Brzesku S. Musiała do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 22.09.1962 r., k. 580.

[17] Kościół i parafia w Wietrzychowicach pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny. Parafia powstała ok. XIII w. Obecny kościół zbudowano w latach 1917–1924. Zob. *Schematyzm Diecezji Tarnowskiej*…, s. 374–375.

[18] Ks. Jakub Opoka (ur. 11 listopada 1889 w Tęgoborzu, zm. 14 grudnia 1965 w Wietrzy-chowicach) – kapłan rzymskokatolicki diecezji tarnowskiej (prezbiterat 1914). Wikariusz i katecheta w Oleśnie,

kościół parafialny w Oleśnie i były czyszczone i strojone organy kościelne, których to czynności dokonał Bereż [?] z Krakowa. W dokumencie brak danych dotyczących jego poprawnego zapisu nazwiska, imienia oraz adresu firmy[19].

Jaworzno

Kolejny raport z gryfem „tajne" wpłynął z referatu SB Komendy Miejskiej MO w Jaworznie. Informowano w nim, że przeprowadzono rozeznanie operacyjne w sprawie budowy i remontów organów w poszczególnych kościołach na terenie miasta Jaworzno oraz powiatu i stwierdzono, iż w parafii Dąbrowa Narodowa, a także Szczakowa i Jaworzno od 1959 do 1962 roku nie budowano i nie remontowano organów kościelnych. Niemniej SB weszła w posiadanie informacji, zapewne od tajnego współpracownika, że organy w Jaworznie nie funkcjonują prawidłowo, co stwierdzić miał sam organista tej parafii, i w związku z tym w najbliższym czasie miał być przeprowadzony ich remont. Informowano też, że w przypadku rozpoczęcia takiego remontu SB w Jaworznie będzie meldunkami informować o tym fakcie SB w KWMO w Krakowie[20].

W kolejnym meldunku informacyjnym z 25 lutego 1963 roku SB w Jaworznie podała, że z materiałów operacyjnych, jakie uzyskano, wynika, iż dziekan i administrator parafii Jaworzno, ks. Stanisław Bajer[21], zatrudnił przy remoncie organów w kościele pracowników firmy z Katowic. Bezpiece nie udało się ustalić nazwy tej firmy ani danych personalnych zatrudnionych tam pracowników z powodu, jak to określono, „występujących trudności". Pracownicy ci końcem 1962 roku wymontowali ze starego kościoła organy, które po ukończeniu remontu miały zostać zamontowane w nowym kościele. Również i w tym zakresie SB miała trudności z ustaleniem nakładów finansowych poniesionych przez parafię na remont tych organów[22].

Nowym Sączu, Kolbuszowej, Padwi. Administrator w Brzesku, proboszcz w Wietrzychowicach (od 1935 r.); dziekan dekanatu radłowskiego. Zob. A. Nowak, *Słownik biograficzny*..., s. 265–266.

[19] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta do spraw bezpieczeństwa Miejskiej Komendy MO w Dąbrowie Tarnowskiej A. Gadziały do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 22.09.1962 r., k. 581.

[20] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Komendy Miejskiej MO do Spraw Bezpieczeństwa w Jaworznie J. Górskiego do naczelnika Wydziału IV do Spraw BP KWMO w Krakowie z dnia 13.09.1962 r., k. 576.

[21] Ks. Stanisław Bajer (ur. 1907 w Wiśniowej, zm. 1963 w Krakowie) – kapłan rzymskokatolicki archidiecezji krakowskiej (prezbiterat 1931), wikariusz w parafiach: Babice, Szczakowa, administrator parafii w Oświęcimiu, Kętach oraz pw. św. Wojciecha i św. Katarzyny w Jaworznie (1946–1955), tamże proboszcz (1957–1963), proboszcz i prepozyt parafii pw. Wszystkich Świętych w Krakowie (1955–1957). Przez wiele lat inwigilowany i rozpracowywany przez SB, aresztowany i karany. Zob. J. Marecki, *Represje wobec osób duchownych*..., s. 22–25.

[22] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Powiatowej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Jaworznie do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 25.02.1963 r., k. 601.

Kraków-Nowa Huta

Z Komendy Dzielnicowej MO w Nowej Hucie, w której zastępcą komendanta ds. bezpieczeństwa był mjr Władysław Żyła, wpłynęła informacja, że w 1961 roku na terenie Nowej Huty dokonano remontu organów w kościele w Mogile[23]. Osobami mogącymi udzielić wyjaśnień na pytania, które zawarte były w piśmie Wydziału IV SB KWMO w Krakowie, był miejscowy organista lub przeor klasztoru, ojciec Jacek. Problemem było jednak to, że z ani jednym, ani drugim SB nie utrzymywała kontaktów. Dlatego podano, że nowohucka SB nie może dać wyczerpującej odpowiedzi. Z pisma wynika ponadto, iż wojewódzka SB w Krakowie prowadziła działania operacyjne w tym klasztorze, dlatego mjr Żyła zapytał w piśmie organ nadrzędny, czy rozmowa z organistą o nazwisku Dynia „nie będzie komplikowała w waszym zainteresowaniu się tą sprawą", wnosząc o telefoniczne powiadomienie go w tym zakresie. Równocześnie wyjaśnił, iż „z braku odpowiednich możliwości" – nie podając jakich – „we wszystkich parafiach na terenie nadzorowanym przez KD MO Nowa Huta odpowiedź zostaje podana z opóźnieniem"[24].

Kraków-powiat

Służba Bezpieczeństwa KPMO w Krakowie podała, że w miejscowości Kamień, w kościele parafialnym należącym do księży kanoników regularnych, miejscowy proboszcz ks. Franciszek Gryboś zakupił w 1955 [1958] roku[25] od Wojciecha Zagórdy[26], zamieszkałego w Czernichowie, organy, które Zagórda[27] po demontażu, w częściach, przywiózł z terenu Ziem Zachodnich. Organy te sprzedał ks. Grybosiowi za kwotę 150 tys. złotych, dokonując w tej cenie ich montażu w kościele. Ponieważ jednak organy te okazały się stare oraz słabe technicznie i cena ich wydawała się zawyżona, ks. Gryboś wypłacił za nie Zagórdzie ostatecznie tylko 37 tys.

[23] W 1954 r. odbyła się wizytacja kanoniczna i w sprawozdaniu powizytacyjnym zapisano potrzebę gruntownego ich remontu, który rozpoczęto w tym roku. Do prac przy pozytywie zaangażowano firmę W. Biernackiego z Krakowa. Zob. P. Matoga, *Historia organów w opactwie oo. Cystersów w Krakowie-Mogile*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2018, nr 36(1), s. 25–26.

[24] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta do Spraw Bezpieczeństwa Komendy Dzielnicowej MO w Nowej Hucie mjr. W. Żyły do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 18.10.1962 r., k. 594.

[25] W informacji SB KPMO w Krakowie podano rok 1958, natomiast P. Pajor podaje 1955 r., opierając się na Karcie ewidencyjnej zabytku (opracowanej przez E. Kubalę) oraz oględzinach własnych instrumentu 5 lutego 2015 r. Por. P. Pajor, *Kościół Opieki Matki Bożej Kamień (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1109-kamien-kosciol-opieki-matki-bozej#google_vignette (16.05.2024).

[26] W dokumentach SB pisany konsekwentnie jako Wojciech Zagurda.

[27] Wojciech Zagórda – organmistrz, generalny przedstawiciel firmy organmistrzowskiej Gebr. Rieger z Krnova (Czechy), prowadził Koncesjonowaną Wytwórnię Organów Kościelnych, Koncertowych i Salonowych w Czernichowie koło Krakowa. Zob. Wirtualne Muzeum Zabytkowych Instrumentów Muzycznych, https://zabytkoweinstrumenty.wordpress.com/tag/produkcja-fisharmonii-w-polsce/ (16.05.2024).

złotych. Sprawa ta znalazła swój epilog w sądzie, który orzekł, że Zagórda zwróci ks. Grybosiowi uzyskane za organy pieniądze oraz zabierze sobie instrument. Do SB dotarły informacje, że Zagórda czuł się pokrzywdzony takim stanowiskiem sądu i postępowaniem ks. Grybosia. Służba Bezpieczeństwa sprawdziła ten wątek i okazało się, że informacje odnośnie do Zagórdy wskazywały na to, iż trudnił się on wykonywaniem robót związanych z reperacją i montażem organów kościelnych.

W innej miejscowości podkrakowskiej, o nazwie Mydlniki (obecnie dzielnica Krakowa), kolejnym organmistrzem był Józef Buła, który w miejscu swojego zamieszkania prowadził warsztat naprawy organów oraz trudnił się ich strojeniem. Materiały i surowce otrzymywał z Cechu Rzemiosła. Ponadto jak stwierdzono, kupował m.in. blachę cynkową za dewizy w PKO, które otrzymywał z USA od swojej rodziny. Po dokonaniu szczegółowego sprawdzenia działalności Buły okazało się, że jego obroty na przestrzeni 1961 roku wyniosły około 54 tys. złotych. Prowadził on m.in. naprawę organów w kościele parafialnym w Mydlnikach w 1961 roku, zawierając umowę z miejscowym proboszczem, ks. Stanisławem Zolichem. Za wykonanie tej pracy pobrał wówczas kwotę 35 100 zł. Podobne naprawy organów prowadził i stosowne umowy zawierał w Wiślicy z ks. Pawłem Wołoszynem, w Mostach koło Kielc z ks. Stanisławem Kudelskim, w Piotrkowicach koło Kielc z ks. Janem Wiorkiem, w Kielcach w kościele pw. św. Józefa oraz Szydłówku z ks. Sobańskim. Przed każdorazowym zawarciem umowy konsultował się zawsze z członkami komitetu kościelnego, uzgadniając cenę za wykonanie prac. Ustalono również, że Buła był zatrudniony w prywatnej firmie naprawy organów należącej do Biernackiego, a mieszczącej się w Krakowie przy ulicy Franciszkańskiej 4. Ponadto stwierdzono, że w latach 1959–1962 prowadzone były remonty organów w kościele we Wróblowicach. Prace te zlecał ówczesny proboszcz, ks. Stefan Guśpiel, który po 1962 roku był na emeryturze. Także w miejscowości Strumiany w tamtejszym kościele parafialnym prowadzony był remont miechów przy organach, który zlecił tamtejszy proboszcz, ks. Józef Kalemba. W obydwu przypadkach prace te wykonywane były przez nieznanych bliżej ludzi, fachowców z Krakowa[28].

Limanowa

W piśmie referatu Służby Bezpieczeństwa KPMO w Limanowej zawarto informację, że w kościele parafialnym w Limanowej[29] w latach 1958–1959 rozpoczęto prace przy remoncie organów w celu ich odrestaurowania i dodania dalszych głosów organowych. Również w tym przypadku wykonawcą robót była firma

[28]AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Powiatowej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Krakowie mjr. J. Dyśko do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 23.10.1962 r., k. 595–596.

[29] Kościół i parafia w Limanowej pw. Matki Boskiej Bolesnej. Obecny kościół zbudowano w latach 1911–1918. Zob. *Schematyzm Diecezji Tarnowskiej*…, s. 270–272.

prywatna Biernackiego z Krakowa. Do końca września 1962 roku wykonała ona pracę wycenioną około 200 tys. złotych. Roboty zostały jednak w połowie roku przerwane, ponieważ Wydział Finansowy PPRN w Limanowej po przeprowadzeniu kontroli (na wniosek aparatu bezpieczeństwa) wszczął dochodzenie finansowe dotyczące wszelkich prac przy budowie budynku i organów kościelnych. Służba Bezpieczeństwa utyskiwała, że szczegółowych danych o wysokości sumy, za jaką zakupione zostały organy, i dokładnego adresu firmy Biernackiego nie posiada.

W innej miejscowości, o nazwie Ujanowice[30], w 1957 roku rozpoczęto remont organów w miejscowym kościele. Także i w tym przypadku SB miała trudności dotyczące ustalenia sumy, za jaką zostały wykonane prace przy remoncie, oraz wykonawców. Argumentowano to tym, że nie było operacyjnych możliwości dotarcia do administratora parafii, który był w posiadaniu całej dokumentacji i nikomu nie udzielał w tym zakresie żadnych informacji. Przeprowadzona na wniosek SB kontrola przez Wydział Finansowy PPRN nie dała, jak to określono, „pożądanych rezultatów", ponieważ ks. Bernardyn Dziedziak[31] nie udostępnił ksiąg, w których była mowa o przeprowadzonym remoncie. Od lat był on bardzo negatywnie oceniany przez władzę „ludową" z uwagi na bezkompromisową antykomunistyczną postawę[32].

W roku 1956 roku były proboszcz parafii Kamienica, ks. Jan Lech[33], antykomunista[34] skazany na więzienie w procesie ugrupowania o krypt. „Odwet

[30] Parafia pw. św. Michała Archanioła w Ujanowicach powstała prawdopodobnie w XIII w. Kościół zbudowano w latach 1509–1526 z fundacji klarysek starosądeckich, przebudowywany. Zob. *ibidem*, s. 519–522.

[31] Ks. Bernardyn Dziedziak (ur. 1900 w Białej Wyżnej, zm. 1986 w Ujanowicach) – kapłan rzymskokatolicki (prezbiterat 1923). Wikariusz (1923–1929) i proboszcz (1930–1981) parafii Ujanowice, tamże rezydent. Sekretarz generalny Katolickiego Stowarzyszenia Młodzieży Męskiej w Tarnowie (1929), dziekan dekanatu limanowskiego (1938–1973) i dekanatu ujanowickiego (1973–1981). Po 1945 r. utrzymywał kontakty z podziemiem niepodległościowym. Permanentnie inwigilowany i prześladowany (karany) przez reżim komunistyczny wraz ze swoim bratem, ks. dr. Ignacym Dziedziakiem. Zob. J. Marecki, *Represje wobec osób*…, t. 2, s. 116–122.

[32] AIPN Kr 039/2, t. 16, cz. 1, Charakterystyka po zagadnieniach kleru pow[iatu] Limanowskiego, Limanowa 3 XII 1958, k. 15, 23.

[33] Ks. Jan Lech (ur. 8 stycznia 1904 w Brzezówce, gm. Szczucin, zm. 17 października 1976) – kapłan rzymskokatolicki (prezbiterat 1929). Wikariusz w Wierzchosławicach (do 5 marca 1932 r.), administrator parafii Dębno (do 1 sierpnia 1932 r.), wikariusz w Bochni (1932–1933). W wieku 29 lat został proboszczem w Krasnem-Lasocicach, powiat limanowski (1933–1949). Proboszcz w Kamienicy, powiat limanowski (do 1952 r.). Aresztowany przez UB, skazany przez Wojskowy Sąd Rejonowy w Krakowie na 10 lat więzienia i pozbawienie praw publicznych i obywatelskich na 3 lata oraz całkowity przepadek mienia, więziony w Wiśniczu Nowym, Wronkach, zwolniony w 1956 r. Od powrotu do Kamienicy nieustannie inwigilowany, represjonowany. Powtórnie aresztowany w 1958 r., oczyszczony z zarzutów. W III RP zrehabilitowany. Zob. Archiwum Diecezjalne w Tarnowie (ADT), Akta personalne księży, ks. Jan Lech, sygn. PL 1/13; K. Talarek, *Kapłani diecezji tarnowskiej aresztowani i więzieni przez władze komunistyczne w latach 1946–1955*, Tarnów 2010, s. 112–115.

[34] AIPN Kr 039/2, t. 16, cz. 1, Charakterystyka po zagadnieniach kleru pow[iatu] Limanowskiego, Limanowa 3 XII 1958, k. 21, 23.

Górski”[35], który uprzednio był przez komunistyczne władze posądzony o morderstwo, a następnie w toku procesu sądowego oczyszczony z zarzutów, zakupił organy od nieznanej bezpiece firmy za cenę około 400 dolarów, które otrzymał uprzednio od Polonii Amerykańskiej. Prace montażowe instrumentu były przeprowadzane etapowo. Jednak łącznej sumy, za jaką zostały wykonane roboty, SB nie zdołała ustalić, a bliższe dane odnośnie do nazwisk wykonawców miała uzyskać w chwili przyjazdu tej grupy fachowców z firmy, która wykonywała prace montażowe[36].

Do kościoła w Przyszowej zostały zakupione organy od firmy państwowej w Warszawie, która również wykonała prace montażowe na przełomie 1960 i 1961 roku. Montażu organów dokonał człowiek nazwisku Jacher, natomiast prace stolarskie – Feliks Wardęgą zamieszkały w Stroniu. Równocześnie SB informowała, że w montażu organów brały udział inne osoby, w tym Stanisław Wacial zamieszkały w Warszawie. Według uzyskanych danych był on pracownikiem firmy warszawskiej, o której była mowa powyżej. Za wykonane prace wystawił rachunki na 7 i 8 tys. złotych. Drugim był Stanisław Czarny, także z Warszawy z tej samej firmy, który za swoją pracę przy instalacji organów wystawił rachunek na kwotę 10 tys. złotych. Zygmunt Sosita z tej samej firmy wystawił natomiast rachunek na kwotę 20 tys. złotych, a Władysław Krasiński, zamieszkały w Pruszkowie, też zatrudniony w tej firmie, wystawił rachunki na 8 i 17 tys. złotych. SB nie posiadała bliższych informacji i rozeznania co do wspomnianych osób i zatrudniającej je firmy.

W miejscowości Krasne-Lasocice zostały w latach 1955–1958 wykonane prace przy budowie organów. Montażem instrumentu zajmował się miejscowy organista Józef Kaleta przy pomocy miejscowych wiejskich stolarzy. Nie uzyskano informacji, jaką sumę pobrali wykonawcy, gdyż jak zaznaczyła SB, „przeprowadzone rozmowy na ten temat nie dały pozytywnych rezultatów. Cena, jak i źródło zakupu organów drogą kontaktów operacyjnych nie zostało ustalone albowiem zakupu dokonał osobiście miejscowy proboszcz ksiądz Maciej Rzeszut”[37]. Zastępca komendanta Komendy Powiatowej MO w Limanowej ds. SB, Henryk Korzeniowski, zastrzegł jednak w piśmie, że w toku dalszej pracy operacyjnej

[35] AIPN Kr 07/3557, t. 2, Sprawa ewidencyjno-obserwacyjna dot. ks. Jana Lecha. Materiały dotyczące proboszcza parafii w m. Kamienica pow. limanowski, byłego członka nielegalnej organizacji „Odwet Górski” skazanego wyrokiem WSR w Krakowie na karę więzienia.

[36] Obecnie kościół w Kamienicy pw. Przemienienia Pańskiego i Nawiedzenia NMP dysponuje organami wytworzonymi w 1962 r. przez firmę Biernackiego. Por. A. Majchrzak, *Kościół Przemienienia Pańskiego i Nawiedzenia NMP Kamienica (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/704-kamienica-kosciol-przemienienia-panskiego-i-nawiedzenia-nmp (16.05.2024).

[37] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Komendy Miejskiej MO do Spraw Bezpieczeństwa w Limanowej H. Korzeniowskiego do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 25.09.1962 r., k. 582–583.

zostaną ustalone nazwiska, firmy oraz ceny zakupu organów, a informacje te będą przesłane do Wydziału IV SB KWMO w Krakowie[38].

Miechów

Interesująca odpowiedź na pismo z 3 września 1962 roku dotyczące budowy i remontu organów wpłynęła do naczelnika Wydziału IV SB KWMO w Krakowie z SB w Miechowie. Informowano, że w parafii Szreniawa[39] od 3 lat budowane są organy. Koszt ich budowy miał wynosić 340 tys. złotych. Posłużono się informacjami uzyskanymi od tajnego współpracownika o pseudonimie „Sosna", który podał, że fundusze na budowę organów pochodzą z corocznych kolęd. Z każdorocznej kolędy uzyskano z ofiar wiernych łącznie po 50 tys. złotych. Do zakończenia budowy brakowało wówczas jeszcze 80–100 tys. złotych. Natomiast w 1959 roku ukończono budowę organów w parafii Chodów[40]. Koszt całego przedsięwzięcia miał wynosić około 600 tys. złotych, co jak podawano, „nie jest jednak pewne, ponieważ sprawy finansowe prowadzi wyłącznie proboszcz i nikogo nie w tajemnicza w te sprawy"[41].

W parafii Szreniawa i w innych parafiach na terenie powiatu miechowskiego budowy i remonty organów dokonywała prywatna firma Biernacki i Spółka z siedzibą w Krakowie przy ulicy Franciszkańskiej 4[42]. O materiał na budowę starał się wyłącznie wykonawca. Kolejni informatorzy o pseudonimach „Zając" oraz „Humanista" podali, że w parafii Sławice w 1962 roku przeprowadzono strojenie i czyszczenie organów[43]. Na ten cel zebrano 25 tys. złotych. Za całokształt czynności wykonawca otrzymał 7 tys. złotych, żądając 8 tys. złotych, dlatego powstał spór między zleceniodawcą a wykonawcą. W podsumowaniu podano, że w miarę uzyskiwania dalszych danych Wojewódzka SB w Krakowie będzie na bieżąco informowana[44].

---

[38] *Ibidem*.

[39] Według J. Mąki w kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Szreniawie znajdujące się organy to „[i]nstrument z ziem odzyskanych [*sic!*] zamontowany i przebudowany przez Wacława Biernackiego z Krakowa w 1962 roku". J. Mąka, *Kościół Wniebowzięcia NMP Szreniawa (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1016-szreniawa-kosciol-wniebowziecia-nmp (16.05.2024).

[40] Budowniczym organów był zakład Wacława Biernackiego, a ich poświęcenia dokonano w 1959 r. Relacja Zbigniewa Ropskiego z 10 czerwca 2024 r. w zapisie autora.

[41] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Miechowie T. Ciepały do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 20.10.1962 r., k. 578.

[42] Zob. A. Pietrzyk, *Działalność organmistrzowska rodziny Biernackich* [w:] *Organy i muzyka organowa IV*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1982, s. 158.

[43] W kościele pw. św. Wojciecha w Sławicach Szlacheckich mały chór muzyczny podtrzymywany przez dwa filary mieści niewielkie organy. Zob. W. Barczyński, *Małopolski szlak bożogrobców*, Miechów 2012, s. 48–52.

[44] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Miechowie T. Ciepały do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 20.10.1962 r., k. 578.

Myślenice

Z referatu SB KPMO w Myślenicach wpłynęła do KWMO w Krakowie informacja, że na terenie powiatu myślenickiego miały miejsce budowy oraz remonty organów. W 1961 roku komitet parafialny w miejscowości Krzeczów[45] zawarł legalną pisemną umowę na budowę 1/4 [*sic!*] instrumentów organowych z prywatną firmą Biernackiego w Krakowie[46]. Do tego czasu kościół organów nie posiadał. Koszt budowy organów według wstępnych wyliczeń miał wynosić 230 tys. złotych. Ówczesny administrator parafii, ks. Tadeusz Siwiec, przedstawił parafianom informację[47], że po wykonaniu organów przez firmę Biernackiego koszt budowy łącznie z poświęceniem dokonanym w lipcu 1961 roku wyniósł nie 230, a 200 tys. złotych. Zbieraniem funduszy na organy z ramienia rady parafialnej zajmował się Jan Moskała zamieszkały w Krzeczowie[48]. Zbiórka odbywała się w dwóch formach: pieniężnej po 1500 zł z każdego numeru domu i materiałowej w postaci desek świerkowych oraz jodłowych o wartości 1500 zł również z każdego domu, które następnie składowane były u Franciszka Marszałka w Krzeczowie. SB ustaliła, że część ofiarodawców deski posiadała własne, natomiast część nabyła od rolników. W ten sposób urząd parafialny pokrył ogólny koszt organów. Ustalono też, że urząd ten nie zgłosił faktu nabycia organów o wartości 200 tys. złotych w Wydziale Finansowym Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Myślenicach celem opodatkowania transakcji.

Latem 1960 roku[49] urząd parafialny w Lubniu zakupił nowe instrumenty organowe za kwotę 500 tys. złotych, które również zbudowała prywatna firma Biernackiego[50] z Krakowa. Na pokrycie części kosztów budowy organów członkowie zarządu lasu gromadzkiego w Lubniu przeznaczyli pewną ilość drzewa budowlanego, które wycięto, a następnie sprzedano różnym nabywcom. Otrzymane w ten sposób pieniądze, w sumie około 200 tys. złotych, przekazali do urzędu parafialnego. Pozostałą kwotę urząd ten uzyskał z dobrowolnych zbiórek wśród parafian. W nowo wybudowanym kościele w Lubniu dokonano montażu organów. Całością tego przedsięwzięcia zajmował się ks. Stanisław Kosowski, ad-

[45] Parafię pw. św. Wojciecha w Krzeczowie erygowano w 1910 r.

[46] M. Mamel podaje, że budowniczym organów w kościele pw. św. Wojciecha w Krzeczowie był Michał Grygorowicz, a budowę zakończono w 1968 r. Zob. M. Mamel, *Kościół św. Wojciecha Krzeczów (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1226-krzeczow-kosciol-sw-wojciecha (16.05.2024).

[47] Ks. Tadeusz Siwiec (ur. 11 kwietnia 1926 r. we Lwowie, zm. 16 czerwca 1986 r. w Krakowie) – kapłan rzymskokatolicki, w latach 1957–1963 administrator/proboszcz parafii.

[48] Fakt ten potwierdził jego wnuk. Relacja Andrzeja Moskały z 30 sierpnia 2024 r. w zapisie autora.

[49] Według J. Mąki na podstawie oględzin własnych budowę organów zakończono w 1964 r. Zob. J. Mąka, *Kościół św. Jana Chrzciciela Lubień (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/842-lubien-kosciol-sw-jana-chrzciciela (16.05.2024). Jest to sprzeczne z ustaleniami SB w 1962 r.

[50] W dokumencie SB Władysława Biernackiego.

ministrator parafii Lubień, przy udziale członków rady parafialnej. Fakt nabycia organów urząd parafialny w Lubniu zgłosił oficjalnie w Wydziale Finansowym i został opodatkowany. Ponadto SB w Myślenicach donosiła, że w tej sprawie referat ds. walki z przestępstwami gospodarczymi KPMO w Myślenicach prowadził ustalenia zgodnie z pisemnym poleceniem Wydziału IV KWMO w Krakowie z 4 maja 1962 roku (L.dz.: Pg-V-033/62) odnośnie do możliwości i form nadużyć występujących przy budowie i remontach organów[51]. O wynikach przeprowadzonego rozeznania myślenicki referat gospodarczy KPMO powiadomił Wydział IV KWMO w Krakowie pismem z 4 czerwca 1962 roku, którego treść w całości pokrywała się z ustaleniami pionu antykościelnego SB w Myślenicach[52].

Nowy Sącz

Z referatu SB KPMO w Nowym Sączu nadesłano końcem września 1962 roku do KWMO w Krakowie pismo, w którym zawarto informacje uzyskane agenturalnie, że remontowane były organy w parafii Podegrodzie[53] na koszt miejscowych parafian. Remontu dokonał lokalny organista Oleksy zamieszkały w Podegrodziu. Ustalono przy tym, że remont organów dotyczył głównie ich strojenia, a przy tym wykonywano „inne prace uszczelniające". Wartość wykonanych prac określono na sumę około 3 tys. złotych. Pozostałe miejscowości należące do właściwości KPMO w Nowym Sączu były w trakcie sprawdzania przez SB, dlatego ewentualnie uzyskane informacje miały zostać przesłane w dodatkowym meldunku w późniejszym terminie, z czego funkcjonariusze Wojewódzkiej SB w Krakowie nie byli zadowoleni[54].

W kolejnym tajnym piśmie nowosądecka SB podała, że w parafii Podegrodzie tamtejszy proboszcz, ks. Józef Młynarczyk, zakupił do kościoła parafialnego nowe organy za sumę pół miliona złotych. Na zakup ten od kilku lat prowadzono finansowe zbiórki w formie składek kościelnych, a także ksiądz opodatkował miejscowych parafian od tzw. hektara. Dane te przekazano do wyjaśnienia KPMO

[51] Por. AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Powiatowej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Myślenicach ppr. S. Mieli do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 23.10.1962 r., k. 597–598.

[52] *Ibidem*, k. 597–598.

[53] Kościół pw. św. Jakuba Starszego Apostoła w Podegrodziu zbudowano w latach 1830–1835. Konsekracji dokonał 27 sierpnia 1835 r. bp tarnowski Franciszek Pischtek. Pierwsza świątynia istniała od co najmniej 1014 r. Jest to jedna z najstarszych parafii. Zob. *Schematyzm Diecezji Tarnowskiej*…, s. 301–303; uchwała nr XXXIV/398/2017 Rady Gminy Podegrodzie z dnia 27 grudnia 2017 r. w sprawie przyjęcia Gminnego Programu Opieki nad Zabytkami Gminy Podegrodzie na lata 2017–2020 (Dziennik Urzędowy Województwa Małopolskiego 2018, poz. 285).

[54] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Nowym Sączu J. Kordyla do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 26.09.1962 r., k. 589.

w Nowym Sączu. We wcześniejszym piśmie informowano o przeprowadzonym remoncie organów, gdy faktycznie był to montaż i strojenie nabytych organów.

Ustalono też, że w parafiach Kamionka Wielka, Tęgoborze i Łabowa[55] prowadzone były remonty organów. W Kamionce Wielkiej w 1957 roku remontu organów dokonał Stanisław Dumana z Marcinkowic za kwotę 6 tys. złotych. Wyremontował on także organy w Łabowej za kwotę 5 tys. złotych. Natomiast w Tęgoborzu, również w 1957 roku, remont organów za kwotę 3 tys. złotych wykonał Władysław Stach zamieszkały w tej miejscowości. Naprawy, o których mowa, nie wymagały nowych materiałów, a dotyczyły głównie strojenia instrumentu[56].

Nowy Targ

W informacji przesłanej przez Powiatową SB w Nowym Targu z gryfem „tajne" podano, że w toku przeprowadzonych czynności lokalna SB ustaliła, iż w 1960 roku w parafii Ostrowsko[57] Zygmunt Szwarc z Gdańska-Kartuz[58] dokonał remontu organów w tamtejszym kościele parafialnym. W piśmie podano niedokładne dane, gdyż w rzeczywistości był nim nie Zygmunt, a Fryderyk Szwarc z Kartuz, uczeń i pracownik byłego zakładu Josepha Goebla[59]. Firma Szwarca była wykonawcą wielu egzemplarzy organów, a także ich remontów i strojenia[60]. Nadto w piśmie SB

[55] Zob. B. Kumor, *Powstanie i rozwój sieci parafialnej w Małopolsce południowej do końca XVI wieku*, Warszawa 1962, s. 451.

[56] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Powiatowej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Nowym Sączu kpt. J. Kordyla do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 16.12.1962 r., k. 599.

[57] Parafia Ostrowsko pw. św. Małgorzaty PM, erygowana w II połowie XIV w., przynależna do dekanatu nowotarskiego. To jedna z najstarszych parafii na Podhalu. Rozciągała się niegdyś od samych Gorców aż po granie Tatr, obejmując swym zasięgiem dzisiejsze parafie: Brzegi, Bukowina Tatrzańska, Białka Tatrzańska, Groń, Leśnica, Gronków, Ostrowsko i Łopuszna. Zob. E. Kazienko, *W kręgu świętych patronów nowotarskich w dobie średniowiecza*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce" 2016, t. 126, s. 62, 80; Ł. Gromada, *500 lecie parafii Ostrowsko*, „Tatrzański Orzeł" 2013–2014, R. 66, nr 4, s. 7.

[58] Fryderyk Szwarc był organmistrzem wywodzącym się z przedwojennego warsztatu organmistrzowskiego Josefa Goebla z Gdańska. Firma F. Szwarca działała legalnie i mieściła się w Kartuzach przy ulicy Klasztornej 9. Por. B. Skop, *Organy katedry w Kwidzynie*, „Studia Zamkowe" 2020, t. 7, s. 207. 18 listopada 1947 r. w Bydgoszczy zdał egzamin mistrzowski w zakresie budowy organów i fortepianów. Zob. *Egzaminy mistrzowskie w Bydgoszczy*, „Rzemieślnik Pomorski. Tygodnik Gospodarczy" 1948, nr 2 (11 I), s. 5.

[59] Joseph Goebel (ur. 9 lipca 1893 Fünfkirchen, obecnie Pécs, Węgry, zm. 23 sierpnia 1969 w Leichlingen, Nadrenia Północna-Westfalia) – niemiecki organmistrz, badacz muzyki w Gdańsku i Leichlingen. Syn Brunona i Emmy z domu Beck. Pierwsze organy w Gdańsku zbudował w 1923 r. W latach 1934–1935 przebudował organy oliwskie. W.J. Brylla, *Joseph Goebel* [w:] U. Pape, W. Hackel, C. Kirchner, *Lexikon norddeutscher Orgelbauer*, t. 4, Berlin 2017, s. 277.

[60] Zob. P. Pasternak, *Gdyński olbrzym, czyli organy Zygmunta Kamińskiego w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Gdyni*, „Musica Sacra" 2017, t. XIII, s. 251–285.

podała, posiłkując się agenturalnym źródłem, że był to remont, a w rzeczywistości miała miejsce budowa nowych organów[61]. Koszt remontu, a raczej budowy[62], według niesprawdzonych danych wynosił 350 tys. złotych, natomiast miejscowy proboszcz ks. Stefan Tarnowski oświadczył przedstawicielom SB, że wyniósł on jedynie 35 tys. złotych. Z uwagi na, jak to określono, „trudności operacyjne" SB nie była w stanie ustalić faktycznych kosztów ani pochodzenia materiałów używanych do tego remontu organów. Sprawą tą zainteresowana była też komenda MO w Gdańsku z racji pochodzenia wykonawcy organów, Szwarca[63].

Olkusz

Służba Bezpieczeństwa w Olkuszu 26 września 1962 roku meldowała o informacjach, które uzyskała na podległym terenie. Do kościoła parafialnego w Wolbromiu[64] zostały zakupione w 1951 roku przez byłego proboszcza, ks. Władysława Sufajdę, nowe organy z firmy z Włocławka, którą prowadził Stefan Truszczyński zamieszkały w tym mieście przy ulicy Zapiela 10. Kosztowały one 250 tys. złotych. Sprawą tą był zainteresowany Wydział Finansowy PPRN z tamtejszego terenu. Dwa lata wcześniej pracownicy tego Wydziału sprawdzali dokumentację dotyczącą poniesionych kosztów w związku z nabyciem organów. Dane te miały posłużyć do wymierzenia podatku od zakupu instrumentu. Od tego samego producenta organy zakupiła w 1954 roku parafia Braciejówka. Kosztowały one 250 tys. złotych. SB zaznaczała w swoim piśmie że „ob. T[r]uszczyński Stefan nadal prowadzi wytwórnię organów, gdyż w bieżącym roku pisał pisma do organistów z zapytaniem, czy nie potrzebują organów"[65].

Ponadto agenturalnie uzyskano informacje, że w Krakowie przy placu Wszystkich Świętych zamieszkiwał Wacław Biernacki, który zajmował się sprzedażą nowych organów, a także ich reperacją. Od niego to w 1958 roku

[61] W 1958 r. przystąpiono do budowy nowych organów. Na ten cel sprzedano część gruntów beneficjalnych. 2 października 1960 r., w uroczystość św. Michała Archanioła, sufragan krakowski, bp Julian Groblicki, poświęcił 12-głosowe organy wykonane przez Fryderyka Szwarca z Gdańska. Zob. *Parafia Ostrowsko. Historia parafii*, http://parafiaostrowsko.info/wordpress/index.php/historia-parafii/ (18.05.2024).

[62] Budowa organów trwała od 1958 do 1960 r., kiedy to dokonano montażu instrumentu w świątyni i jego uroczystego biskupiego poświęcenia. Relacja Jana Brożka z 17 lipca 2024 r. w zapisie autora.

[63] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Powiatowego MO do spraw BP w Nowym Targu M. Stramy do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 7.11.1962 r., k. 575.

[64] Parafia pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej DM w Wolbromiu została ustanowiona prawdopodobnie w XV w. Zob. J. Wiśniewski, *Miasto Wolbrom w Olkuskiem*, b.m.w., 1934, s. 7–28.

[65] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Olkuszu A. Wilka do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 26.09.1962 r., k. 586.

zakupione zostały nowe organy do kościoła w Sławkowie, które miały kosztować ponad 200 tys. złotych. Służba Bezpieczeństwa ustaliła, że u Biernackiego pracował Józef Bańbuła *vel* Buła z podkrakowskich Mydlnik, który zajmował się wówczas reperacją organów. Do miechowskiej SB wpłynęła informacja o dokonanych naprawach organów przez Bańbułę. W 1959 roku reperował on organy w parafii Kidów, za co pobrał 20 tys. złotych. W 1957 roku reperował on organy w parafii Racławice, lecz nie ustalono, jaka suma została mu wypłacona za tę usługę. W parafii Pilica w 1961 roku reperował organy, za co otrzymał 12 tys. złotych. Ponadto SB ustaliła, że Biernacki sprzedał nowe organy dla parafii Miechów po roku 1952. Reperował też organy w 1960 roku w parafii Szreniawa w powiecie Miechów[66].

Oświęcim

Krótka i zwięzła informacja została przesłana z SB KPMO w Oświęcimiu. Zastępca komendanta ds. bezpieczeństwa, Ferdynand Odrzywołek, informował, że „w okresie od 1959 roku do chwili obecnej na podległym nam terenie nie budowano nowy organów, jak też nie przeprowadzano remontów"[67].

Proszowice

17 września 1962 roku z referatu SB KPMO w Proszowicach wpłynęła informacja, że w kościele parafialnym w Koniuszy[68] w latach 1956–1957 przeprowadzono remont organów, a ogólny jego koszt wyniósł 50 tys. złotych. Wykonała go prywatna firma Michała Grygorowicza z Krakowa, jednak dokładnego jej adresu nie ustalono. Również nie ustalono, skąd pochodził materiał użyty przez Grygorowicza do remontu organów. Nikt się tym nie interesował. Natomiast w kościele parafialnym w Igołomi[69] w latach 1958–1959 przeprowadzono remont organów, którego łączny koszt wyniósł 63175 złotych. Wykonała go prywatna firma Ro-

[66] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Olkuszu A. Wilka do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 26.09.1962 r., k. 586–587.

[67] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Oświęcimiu F. Odrzywołka do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 27.09.1962 r., k. 590.

[68] Kościół pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Koniuszy był wzmiankowany w zasobach źródłowych w latach 1325–1327. Przebudowany był wielokrotnie. Wpisany do Rejestru zabytków woj. małopolskiego pod nr rej. A-373 6 czerwca 1972 r. Zob. Narodowy Instytut Dziedzictwa, *Rejestr zabytków nieruchomych – województwo małopolskie*, stan na 30 czerwca 2024 r., s. 156.

[69] Kościół pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Igołomi, wzmiankowany w latach 1325 –1327, przez wieki był wielokrotnie przebudowywany. Zob. *Informator archidiecezji krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, oprac. P. Natanek, Kraków 2000, s. 460–461.

berta Polcyna[70] z Poznania[71] z siedzibą przy ulicy 23 Lutego 9. Również w tym przypadku nie ustalono, skąd posiadała ona materiał użyty do remontu organów[72]. Inne źródła podają, że w 1961 roku zakończono nie remont, a budowę organów przez zakład Polcyna. Tabliczka znamionowa umieszczona po lewej stronie stołu gry wskazuje, że było to 246. dzieło Polcyna[73].

Sucha

Referat SB KPMO w Suchej poinformował, że stwierdzono przypadek montażu nowych organów w kościele parafialnym w Makowie Podhalańskim[74], gdzie proboszczem, a w zasadzie administratorem był ks. Teofil Kurowski[75], a organistą Władysław Radwan. Prace przygotowawcze do tego przedsięwzięcia rozpoczęto jeszcze przed 1939 rokiem, gdy administratorem był ks. Stanisław Czartoryski. Montaż organów zakończono w 1960 roku[76], a wykonywała go prywatna firma z Częstochowy, nieznana SB. Podano, że „obecnie nam jest trudno ustalić nazwę tej firmy, jednak możliwości do ustalenia są, gdyż na terenie Częstochowy jest tylko jedna taka firma, która trudni się montażem organów”[77]. Organy te

[70] W oryginalnym zapisie jako *Pelcyna*. Mowa o Zakładzie Budowy i Konserwacji Organów Roberta Polcyna w Poznaniu.

[71] Albert Emil Polcyn, także Polzin (ur. 1870 w Stargardzie Szczecińskim, zm. 1954 w Poznaniu) – niemiecki organmistrz, twórca organów w licznych kościołach, głównie w Poznańskiem. W latach 1892–1920 współpracował z firmą Schlag & Söhne. Od 1900 r. prowadził także własny zakład w Poznaniu, a od 1924 r. tamże fabrykę organów. Firma działa do dziś przy ulicy Słonecznej.

[72] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta miejskiej komendy mo do spraw bezpieczeństwa w Proszowicach K. Kwietnia do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 17.09.1962 r., k. 577.

[73] P. Pajor, *Kościół Narodzenia NMP Igołomia (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1319-igolomia-kosciol-narodzenia-nmp#google_vignette (10.05.2024).

[74] Chodzi o Sanktuarium pw. Matki Bożej Opiekunki i Królowej Rodzin w Makowie Pod-halańskim.

[75] Ks. Teofil Kurowski (ur. 1909, zm. 1983) – kapłan rzymskokatolicki archidiecezji krakowskiej (prezbiterat 1933). Wikariusz parafii Zebrzydowice, Jordanów, Wieliczka, pw. św. Mikołaja w Krakowie, administrator parafii w Makowie Podhalańskim (1946–1962) i pw. Wniebowzięcia MB w Oświęcimiu (1962–1966), tamże proboszcz (1966–1968), archiprezbiter parafii mariackiej w Krakowie (1968–1983), dziekan dekanatu Kraków I (1968–1982), członek wielu struktur w archidiecezji krakowskiej. Od 25 lipca 1956 r. rozpracowywany przez UB w Suchej. Wielokrotnie karany przez IO PPRN w Suchej i KKA PPRN w Oświęcimiu. Permanentnie inwigilowany. Zob. J. Marecki, *Represje wobec osób duchownych i zakonnych na terenie woj. Krakowskiego 1944–1975. Leksykon biograficzny*, t. 1, Kraków 2014, s. 178–180.

[76] M. Mamel podaje, że zakończono w 1962 r., a wykonawcą była firma D. Biernackiego. Por. M. Mamel, *Sanktuarium Matki Bożej Opiekunki i Królowej Rodzin Maków Podhalański (małopolskie)*, https://musicamsacram.pl/instrumenty/1699-makow-podhalanski-sanktuarium-matki-bozej-opiekunki-i-krolowej-rodzin#google_vignette (12.05.2024).

[77] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Suchej do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 2.10.1962 r., k. 593.

zamontowano, jak podano, za sumę około miliona złotych, a środki finansowe pochodziły ze składek po 500 zł od rodziny. Organy tzw. stare, które znajdowały się w kościele parafialnym w Makowie Podhalańskim, zostały wywiezione przez ówczesnego administratora, ks. Kurowskiego[78]. Pochodzenia materiału, z jakiego wykonano organy, nie ustalono, gdyż samo wykonanie odbywało się w Częstochowie, a ich montaż nastąpił w 1960 roku. Podano przy tym, że dalsze informacje dotyczące podobnych „wypadków" prześle referat SB KPMO w Suchej w późniejszym terminie[79].

Tarnów

Z referatu SB w Tarnowie nadesłano informację za okres od 1959 roku. Ustalono, że w miejscowości Jurków zostały wybudowane nowe organy, których wykonawcą była firma Biernackiego z Krakowa. Bezpiece nie udało się ustalić wysokości poniesionych nakładów finansowych w tym zakresie. Ponadto meldowano, że w miejscowości Pogórska Wola zostały zainstalowane w kościele organy zakupione na innym terenie. Wykonawcą prac montażowych był Wojciech Grzanka zamieszkały w Tuchowie przy ulicy Zielonej[80], a koszt montażu wyniósł 27 tys. złotych. W trakcie prac operacyjnych ustalono szereg innych przypadków budowy nowych organów, względnie ich remontu. W miejscowości Biesiadki w powiecie brzeskim odbyło się poświęcenie nowo wybudowanych organów 12-głosowych, których wykonawcą była również firma Biernackiego z Krakowa[81]. Ustalono, że od jednego głosu firma ta pobierała 24 tys. złotych. Łączny koszt budowy wyniósł 288 tys. złotych. W innej miejscowości diecezji tarnowskiej – Trzęsówce w powiecie Kolbuszowa w województwie rzeszowskim – zamontowano organy 15-głosowe również po 24 tys. złotych od głosu, a montażu dokonała firma Biernackiego z Krakowa. Łączny koszt budowy wyniósł 360 tys. złotych. W miejscowości o nazwie Łużna w powiecie gorlickim na Rzeszowszczyźnie był dokonywany remont organów oraz montaż silnika elektrycznego. Koszt przedsięwzięcia zamknął się sumą 12,5 tys. złotych. Wykonawcą był tajny współpracownik o pseudonimie „Mięso", który z własnej woli poinformował aparat bezpieczeństwa o tym fakcie. Ponadto

[78] Był to instrument 14-głosowy z 1812 r., który po wybudowaniu nowych organów został przeniesiony do kościoła w Jachówce, a następnie do kościoła w Boguszy.

[79] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Powiatowego Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Suchej do naczelnika Wydziału IV do Spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 2.10.1962 r., k. 593.

[80] Wojciech Grzanka (1903–1987) był długoletnim organistą kościoła pw. św. Jakuba St. Apostoła w Tuchowie. Reperował on organy w różnych miejscowościach. Wykładał w Diecezjalnym Studium Organistowskim w Tarnowie powstałym w 1964 r. Zob. G. Piekarz, *Ks. Kazimierz Pasionek – „maestro" diecezji tarnowskiej w pielgrzymce wiary*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 2012, t. 31/1, s. 102.

[81] Kościół parafialny pw. św. Mateusza Apostoła i Ewangelisty w Biesiadkach posiada organy 12-głosowe wykonane w 1962 r. przez firmę Biernackich z Krakowa.

w miejscowości Mszanka w powiecie gorlickim remont organów wykonał Wojciech Grzanka z Tuchowa. Nie ustalono wysokości kosztów remontu organów[82].

Wadowice

Były również referaty SB, które na swoim terenie nie stwierdziły w żadnej parafii budowy ani remontów organów. Przykładem tego może być referat SB w KPMO w Wadowicach[83].

Zakopane

Funkcjonariusz referatu SB, kpt. Jan Roszkowicz z KMMO w Zakopanem, informował naczelnika Wydziału IV SB KWMO w Krakowie, że po roku 1959 nie była w świątyniach położonych na nadzorowanych zakopiańskich terenach przeprowadzana budowa czy też remont organów kościelnych. Trzymając się ściśle zakreślonych w zapytaniu jednostki nadrzędnej lat, podał w meldunku, że inwestycja taka przeprowadzona była w kościele parafialnym w Zakopanem, ale przed 1959 rokiem[84].

Żywiec

Z referatu SB w Żywcu nadeszła informacja, że z wyjątkiem kościoła w Żywcu-Zabłociu nigdzie nie stwierdzono dokonywanych budów i remontów organów. W Zabłociu naprawa organów została rozpoczęta w 1957 roku przez Zakład Instrumentarski Biernackiego z Krakowa. Zakończenie prac związanych z remontem miało nastąpić w październiku 1962 roku. Odnośnie do świadczonej usługi naprawy organów ustalono, że nie została zawarta na tę okoliczność żadna pisemna umowa, a jedynie umówiono się ustnie w obecności świadków. Do września 1962 roku za naprawę organów proboszcz wypłacił Biernackiemu kwotę 48 670 złotych, na którą to Biernacki wystawił rachunek numer 24/62 z 18 grudnia 1961 roku. Reszta pieniędzy miała zostać wypłacona mu po ukończeniu prac, gdyż nie zrobiono żadnego kosztorysu naprawy[85].

---

[82] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Tarnowie J. Kruczka do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 26.09.1962 r., k. 584–585.

[83] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Wadowicach do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 2.10.1962 r., k. 592.

[84] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Zakopanem J. Roszkowicza do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 28.09.1962 r., k. 591.

[85] AIPN Kr 039/10, Pismo zastępcy komendanta Miejskiej Komendy MO do Spraw Bezpieczeństwa w Żywcu J. Bądka do naczelnika Wydziału IV do spraw SB KWMO w Krakowie z dnia 26.09.1962 r., k. 588.

THE INFLUENCE OF TOTALITARIANISM ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL TRADITIONS IN GALICIA. THE SECURITY APPARATUS AND CHURCH ORGANS IN THE KRAKOW AREA IN THE YEARS 1959–1962

Abstract

After the end of the Second World War, a communist government and a Stalinist "order" were imposed in Poland against the will of the people. Throughout the communist period, the Catholic Church in Poland was an opponent of the totalitarian order and an enemy of the authorities under Moscow's supervision. The clergy and the faithful in the former Galician lands of southern Poland, especially in the Kraków voivodeship, were particularly active against the regime. The political police (Security Service) showed, according to archival documentation from the years 1959–1962, an interest in church organs as a musical instrument in terms of their manufacture, repair, reparation and tuning. For the secret police it was important who built the organ (legality of organ-building companies, individual organ-builders and fiscalism of their incomes), where the funds for such undertakings came from (sources of financing and their legality), and in the case of antique organs, whether the work was carried out with the consent, knowledge and under the supervision of the Provincial Conservator of Monuments (official state decision-making). Often the fact of organising financial collections for the purchase or renovation of organs was not, in the opinion of the communist authorities, legal, if it had not been officially reported and formally authorised by the organisers beforehand. The "people's" authorities, fighting against the Catholic Church (clergy, believers), permanently obstructed its functioning in order to secularise and humiliate it. In the period analysed, one of the main punishments used against Church people for manifestations of resistance and opposition to the "people's" government were penal and administrative proceedings with the imposition of fines. The text gives examples of the use of this type of repression, showing one of the mechanisms used to combat the Catholic Church. The official communist machine had at its disposal a wide range of repressive proceedings, often leading to the collapse and liquidation of organ-building companies, whose traditions dated back to the Galician times.

Keywords: Galicia, church organs, communist totalitarianism, political police, 1959–1962

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.11

Luba Kijanowska-Kamińska

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki, Ukraina

EMIGRACJA MUZYKÓW UKRAIŃSKICH PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ I JEJ ROLA W ZACHOWANIU TRADYCJI NARODOWEJ

W artykule rozpatrywane są okoliczności emigracji muzyków ukraińskich na Zachód po II wojnie światowej w aspekcie społeczno-kulturowym. Najpierw uwzględniono niesprzyjające warunki „ekstremalnej emigracji". Zostały przedstawione obiektywne predyspozycje procesu adaptacji muzyków w obcych środowiskach oraz typy interpretacji pierwiastka narodowego w twórczości kompozytorów ukraińskich na emigracji. Sukcesy, jakie odnieśli oni wbrew okolicznościom, tłumaczone są przez pryzmat kategorii „życiotwórczości". Szczególny nacisk położono na ich misję zachowania tożsamości narodowej w okresie radzieckiego zaboru, działalność kompensacyjną w tych sferach, jakie były niszczone przez władze komunistyczne, w tym organizację kapeli bandurzystów na tle prześladowania kobziarzy w Ukrainie, propagandę twórczości muzyków represjonowanych, np. Wasyla Barwińskiego, podejmowanie tematów niewpisujących się w ideologię radziecką jako „nacjonalistyczne". Ukraińscy muzycy na emigracji stworzyli barwny wielowymiarowy dźwiękowy obraz Ojczyzny, nie tylko „konserwując" jego przeszłość, lecz wpisując tematy narodowe w szerokie kompendium współczesnej kultury światowej.

Słowa kluczowe: ukraińscy muzycy-emigranci, ekstremalna emigracja, „życiotwórczość", zachowanie tożsamości narodowej, zabór radziecki

W artykule skupię się przede wszystkim na charakterystyce procesu emigracji muzyków ukraińskich na Zachód w XX stuleciu, a zwłaszcza po II wojnie światowej, w aspekcie społeczno-kulturowym, tj. uwzględniając warunki, w jakich musieli wyjeżdżać, oraz sukcesy tych muzyków w krajach ich stałego zamieszkania przez pryzmat kategorii „życiotwórczości". Równocześnie na szczególną uwagę zasługuje ich ofiarna praca na rzecz zachowania tożsamości narodowej w okresie radzieckiego zaboru. Mogę w swojej koncepcji oprzeć się na ogromnym kompendium materiału zebranego i opracowanego przez prof. Hannę Karaś w jej monografii *Kultura muzyczna diaspory ukraińskiej w światowej czasoprzestrzeni XX wieku*[1], liczącej *notabene* prawie 1200 stron. Ale nawet tak obszerne badanie przedstawia tylko główne postaci, instytucje, osiągnięcia, w ogóle różno-

[1] Г. Карась, *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття*, Івано-Франківськ 2012.

rodne wątki życia muzycznego Ukraińców rozsianych po całym świecie. Oprócz wymienionej pracy porządkującej i podsumowującej ten obszar kultury narodowej mamy również szereg monografii i badań poszczególnych, tak że biblioteka poświęcona ukraińskiej kulturze muzycznej poza granicami kraju liczyć by mogła w tej chwili kilkaset tomów. Powstały w ciągu ostatnich 30 lat, tj. w okresie niepodległości Ukrainy, bowiem przedtem temat ten przez długie dziesięciolecia okupacji radzieckiej pozostawał zakazany, jak i wykonanie jakiegokolwiek utworu „zza wzgórza".

Chociaż prezentowany temat nie mieści się generalnie w ramach muzykologii tradycyjnej, lecz raczej dotyczy problematyki historyczno-socjologicznej i kulturologicznej, wydaje się aktualny z kilku powodów. Przede wszystkim chodzi o relację „jednostka twórcza – środowisko" w sytuacjach ekstremalnych, istotną w perspektywie historii muzyki narodowej, ale też niespodziewanie i tragicznie zaktualizowanej w okresie wojny rosyjsko-ukraińskiej z 2022 roku. Znowu powstał problem emigracji artystów, ich adaptacji w obcym środowisku i zachowania więzi z tradycją ojczystą. Więc chociaż okresem badanym jest czas po II wojnie światowej do odzyskania niepodległości w 1991 roku, wnioski, jakie można wyciągnąć z analizy odległych czasowo wydarzeń życia muzycznego ukraińskiej emigracji rzutują na współczesność i stawiają podobne problemy.

Głównym celem artykułu jest próba znalezienia odpowiedzi na pytania: W jakim stopniu przemiany polityczne w Ukrainie i wymuszone opuszczenie przez muzyków swojego kraju wpłynęły na narodową kulturę muzyczną *in genere*? Jaką misję pełnią muzycy w obcym kraju w czasie, kiedy w Ojczyźnie tradycja kulturowa została sfałszowana i niszczona przez długie dziesięciolecia?

Najpierw pokrótce określę *background* społeczno-historyczny tak licznej artystycznej emigracji powojennej. Po II wojnie światowej społeczeństwo ukraińskie poniosło wielkie straty, poszerzając kilkumilionowy krąg ofiar Wielkiego Głodu 1932–1933 i Rozstrzelanego Odrodzenia 1933–1937. Teraz do nich dołączyli jeszcze represjonowani i rozstrzelani mieszkańcy z terenów Galicji i Bukowiny, jak też kilkumilionowy odpływ ze wszystkich ziem zamieszkiwanych przez Ukraińców, którzy zostali zmuszeni do opuszczenia rodzimych terenów. Znaleźli się oni w „emigracji ekstremalnej", tj. następującej w wyniku podjęcia natychmiastowej decyzji i ucieczki donikąd bez żadnej wizji przyszłości, różniącej się istotnie od poprzednich pokoleń emigracji[2]. Najbardziej zagrożona była inteligencja, która we wszystkich reżimach okupacyjnych padała pierwszą ofiarą represji. W konsekwencji tysiące przedstawicieli inteligencji, w tym muzyków ukraińskich i ich rodzin, osiedlały się w różnych krajach Europy i Ameryki, bo w Ojczyźnie

[2] O emigracji ekstremalnej zob. L. Kijanowska-Kamińska, *Fenomen Opery Śląskiej i „emigracja ekstremalna"* [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 13, red. A. Wolański, Wrocław 2015, s. 275–285.

czekało ich prześladowanie, ograniczenie praw obywatelskich lub nawet fizyczna zagłada.

„Ekstremalna emigracja" charakteryzuje się odmiennym modelem zachowań i rozwoju oraz jeśli mówimy o muzykach i artystach – innymi warunkami reprezentacji twórczości w zakresie kompozycji lub wykonawstwa. Różni się ona znacząco od pozostałych grup emigrantów – zarobkowej (potrzeba wsparcia materialnego w przypadku braku odpowiedniej pracy i możliwości utrzymania siebie i rodziny w kraju), naukowej (poszukiwanie optymalnego środowiska dla przeprowadzenia działalności naukowej, praktycznej realizacji hipotezy odkrywczej), artystycznej (możliwość występowania na różnych scenach świata) itp. Natomiast w przypadku „emigracji ekstremalnej" działa ogólna reguła zachowania człowieka w sytuacjach nadzwyczajnych, związana z instynktem samozachowawczym, kiedy naturalne mechanizmy biologiczne nie są w stanie sprostać potrzebom szybkiej adaptacji do gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości. Alvin Toffler w książce *Szok przyszłości* podaje okoliczności stresogenne typowe dla sytuacji ekstremalnych: zmieniający się system wartości, mechanizmy współżycia społecznego, nasilający się pośpiech, natłok informacji, pogarszające się stosunki międzyludzkie, poczucie samotności, lęk o los w przyszłości (swój i bliskich)[3].

Lecz nie jest to reguła ogólna, dotycząca wszystkich bez wyjątku – i tutaj pozwolę sobie na dłuższy autocytat ze wspomnianego artykułu:

> na tym polega różnica między postępowaniem artystów, w ogóle, osób twórczych, i innych grup społecznych – ludzie, obdarzeni większą wrażliwością duchową i inteligencją, w sytuacjach ekstremalnych zdolni są aktywniej uruchamiać oprócz naturalnych instynktów inne mechanizmy działalności, więcej orientować się na wartości idealne. W tym przypadku decydującą rolę odgrywa, jakie ideale z młodości, wartości z poprzedniego „normalnego" okresu służą im nicią przewodnią […] Wyobraźnia i jej dziecko – marzenie – jest główną tarczą ludzi twórczych przeciwko wyzwaniom sytuacji ekstremalnej[4].

Słuszność tej hipotezy potwierdzają biografie ukraińskich muzyków-emigrantów, którzy wykazali się nieprzeciętną siłą przebicia w trudnych warunkach, kontynuowali swoją działalność twórczą, zakładali w obcym środowisku ukraińskie zespoły i instytucje muzyczne. Mimo niesprzyjających okoliczności towarzyszących każdemu, kto rozwija swoją aktywność zawodową w obcym kraju, większa część muzyków ukraińskich potrafiła ustosunkować się do nowych warunków życia i zrealizować chociażby częściowo swoje ambicje twórcze i profesjonalne. Zdobyli również uznanie społeczne w krajach, gdzie przebywali, prowadzili aktywne życie twórcze, często bywali odznaczani nagrodami i wyróżnieniami państwowymi, ich utwory – jeżeli chodziło o kompozytorów – wykonywano na estradach koncertowych nie tylko w środowisku emigracji ukraińskiej,

[3] A. Toffler, *Szok przyszłości*, Poznań 1998.

[4] L. Kijanowska-Kamińska, *Fenomen Opery Śląskiej*…, s. 278.

lecz także przez znanych muzyków tego kraju, w którym przebywali. Potrafili zachować autentyczną tradycję narodową w czasie, kiedy była niszczona w kraju okupowanym przez ZSRR.

Pod tym względem zjawiskiem wymagającym bardziej szczegółowych badań jest wyjaśnienie czynników psychoemocjonalnych, które pozwoliły utalentowanym twórczym jednostkom nie utracić głębokiego związku z rodzimą kulturą i tradycją przyswojoną w dzieciństwie oraz w latach studiów, z wielkim sukcesem zadomowić się w obcym środowisku i osiągnąć godną szacunku pozycję społeczną, a także szczyt swojej kariery zawodowej. Do tłumaczenia harmonijnej relacji *homo creativus – socium* używam określenia *życiotwórczość*, kategorii filozofii raczej niepojawiającej się w literaturze polskiej, natomiast w pracach badaczy ukraińskich ostatnio bardzo aktywnie opracowywanej. Według definicji Natalii Bogdanowej:

pojęcie „życiotwórczości" składa się z dwóch zasadniczych pojęć określających jej istotę: życia i twórczości. Życie w tym sensie rozpatrywane jest nie jako kategoria biologiczna, lecz jako kategoria filozoficzna, w której ucieleśnia się cała treść ontologiczna wyobrażenia o istnieniu w świecie […] Twórczość życiową człowieka w sensie ogólnym można rozpatrywać jako [konsekwentne – przyp. L.K.-K.] zaprojektowanie i realizację własnej ścieżki życiowej[5].

W wyniku obserwacji i uogólnień na temat licznych życiotwórczych historii dochodzimy do wniosku, że konieczne jest do tego kilka indywidualnych przesłanek. Najważniejszą predyspozycją do pomyślnej realizacji „projektu życiowego" jest oczywiście odpowiedni psychoemocjonalny typ osobowości, który zapewni jednostce sukces niezależnie od warunków. W omawianym przypadku „ekstremalnej emigracji" artystów bardzo ważne są takie cechy, jak celowość, pracowitość, umiejętność przystosowania się do nowych warunków, optymizm i wytrwałość, ale oprócz tego krytyczna ocena swoich możliwości i zdolności. Niezbędna jest także elastyczność egzystencjalna i intelektualna, pozwalająca na adaptację w systemie wartości obcego środowiska kulturowego.

Kolejnym wyzwaniem dla artystów na emigracji po utracie kontaktu z rodzimym krajem była potrzeba *alias* możliwość zachowania związku z tradycjami narodowymi tudzież przekazania swej wizji Ojczyzny we własnej twórczości. W jaki sposób dany artysta uważał za potrzebne „umuzycznić" świadomość własnych korzeni, narodową pamięć historyczną? To zależało od indywidualnego światopoglądu twórcy będącego najważniejszym czynnikiem subiektywnym oraz od szeregu obiektywnych warunków, z którymi zetknął się w nowym otoczeniu.

Jeden z czołowych antropologów kultury XX wieku, Clyde Kluckhohn, zarysowuje dialektyczny związek jednostki ze środowiskiem kulturowym jako korelację tego, co wrodzone, niepowtarzalne, ponadnormatywne, zakorzenione

[5] Н. Богданова, *Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз*, Київ 2011, s. 9, 12.

w każdym konkretnym człowieku przez jego naturę i dziedzictwo genetyczne, z normami społecznymi ustanowionymi przez tradycję kulturową danego narodu i obszar cywilizacyjny:

Kultura częściowo determinuje, jakie spośród wielu typów zachowań dostępnych w granicach indywidualnych możliwości fizycznych i umysłowych wybiera każdy człowiek. Materiał ludzki ma tendencję do niezależnego formowania się, ale regulowany jest przez socjalizację kulturową w takim stopniu, że można przewidzieć codzienne zachowanie jednostki w określonych sytuacjach. Jednostka zostaje zsocjalizowana wtedy, gdy rezygnuje ze swojej fizycznej autonomii na rzecz kontroli nad środowiskiem kulturowym i najczęściej zachowuje się w taki sam sposób, jak inni zachowują się zgodnie z normami kulturowymi[6].

Inny pogląd na ukraiński paradygmat społeczno-kulturowy wyraża filozof i naukowiec-fizyk Anatolij Świdziński. W przeciwieństwie do swojego amerykańskiego kolegi, który nie kwestionuje egzystencjalnej konieczności porzucenia pierwotnego uczucia narodowego i poddania się kulturowym normom społeczeństwa, do którego jednostka się przenosi, ukraiński filozof zakłada konieczność zachowania rodzimej tradycji kulturowej jako niezbędnej predyspozycji dla pełnowartościowego istnienia jednostki w społeczeństwie (również w obcym kraju). Przy czym wskazuje na możliwość konfrontacji, a nawet konfliktu indywiduum–socium, ponieważ jednostka w pewnych momentach pragnie wyrwać się z ograniczeń socium:

Od chwili swoich narodzin, a właściwie jeszcze wcześniej [człowiek – przyp. L.K.-K.] podlega potężnemu wpływowi określonej kultury, w łonie której się urodził. Ale pomimo tego, że jest kształtowany przez to środowisko, prawie każdy człowiek w pewnych okresach swojego życia dotkliwie odczuwa zespół podstawowych okoliczności życiowych określonych przez stosunki społeczne i normy kulturowe oraz słabość własnych sił do wprowadzenia w swoim życiu tych zmian, które wydają się mu pożądane. Często odczuwa sztywność rygorów społeczno-kulturowych jako brak wolności osobistej. Jednakże odejście jednostki od kultury [w której się wychował – przyp. L.K.-K.], powoduje utratę orientacji życiowej, dyskomfort psychiczny, uniemożliwia odnalezienie swojego miejsca w społeczeństwie i nadanie większego sensu zadaniom życiowym[7].

Wniosek o konieczności utrzymania pewnych zasad relacji jednostki ze społeczeństwem tudzież jego tradycją kulturową, nawet pod warunkiem utraty jakiejś części wolności osobistej, wyciągnięty przez filozofów różnych krajów i rozpatrywany z innego punktu wyjścia, jest bardzo ważny dla naszych dalszych rozważań. Zasady te określają socjalizację jednostki jako odrzucenie jej *ego* na rzecz normatywnych ograniczeń kulturowych obowiązujących dla każdego typu działalności człowieka w przestrzeni kultury. Owa socjalizacja komplikuje się zwłaszcza w obcym kraju, kiedy powstaje konieczność wybudowania relacji

[6] C. Kluckhohn, *Mirror for Man. The Relation of Anthropology to Modern Life*, London 2017, s. 128.

[7] А. Свідзинський, *Самоорганізація і культура*, Київ 1999, s. 38.

ze społeczeństwem z innymi tradycjami. Na tych fundamentach budowana jest analiza komunikacji międzykulturowej, która jest ważna dla prowadzenia biznesu i polityki. Opiera się na zrozumieniu unikalnych cech tradycji kulturowych różnych narodów/obszarów cywilizacyjnych, które wpływają na podejmowanie decyzji i znajdowanie wspólnego języka. To zrozumienie z pewnością pomaga specjalistom, którzy z tego czy innego powodu znaleźli się na emigracji, budować produktywne relacje z kolegami z zawodu, prawidłowo postrzegając zachowania osób o odmiennej tradycji kulturowej.

Emigracja np. naukowca-fizyka czy lekarza, choć będzie wymagała od niego poznania norm zachowań społecznych i kultury nowego środowiska, nie wpłynie zasadniczo na wykonywanie jego obowiązków zawodowych, natomiast proces adaptacji u ludzi sztuki będzie zupełnie inny. Jeżeli więc niezależnie od siebie sformułowaną przez Kluckhohna i Świdzińskiego prawidłowość społeczno-kulturową przeniesiemy na twórczą działalność muzyczną odbywającą się w obcym środowisku, to trzeba będzie dokonać szeregu dodatkowych wyjaśnień. Przedstawione zasady komunikacji międzykulturowej nie sprawdzą się w tym przypadku, podobnie jak w nauce, polityce czy biznesie. Będzie chodziło o inny poziom relacji jednostka–otoczenie, czyli nie tylko o jednostkę w innym środowisku społeczno-kulturowym, ale o powstanie artefaktu artystycznego, który odzwierciedla znacznie bardziej zróżnicowane i skomplikowane doświadczenia jego twórcy niż produkt działalności zawodowej w jakiejkolwiek innej dziedzinie. Trzeba tu wziąć pod uwagę fakt, że w wymiarze artystycznym zbyt wiele czynników będzie determinować ekspresję potencjału twórczego artysty poza granicami kraju, a przede wszystkim należy się liczyć z możliwością swobodnego wyboru własnej tożsamości, która zostanie przeniesiona na artefakty.

Warto krótko przedstawić zarówno predyspozycje obiektywne, jak i typy interpretacji pierwiastka narodowego w twórczości kompozytorów ukraińskich na emigracji. W kontekście predyspozycji obiektywnych powiązane ze sobą czynniki w tym złożonym procesie można przedstawić następująco:

– wpływ okoliczności sprzyjających lub niesprzyjających w osobistym przeżyciu emigracji ekstremalnej,
– adaptacja w systemie wartości pielęgnowanych przez środowisko kulturowe „nowej Ojczyzny”,
– kontakty ze środowiskiem emigracji ukraińskiej, stopień jej otwartości lub przeciwnie – niechęci do nowo przybyłych, akceptacja lub odrzucenie ich dzieł,
– warunki społeczno-finansowe, w jakich znalazł się emigrant, przede wszystkim ze względu na możliwość podjęcia pracy zawodowej i kontynuacji działalności twórczej,
– typ osobowości psychoemocjonalnej, indywidualna umiejętność przystosowania się do nowych warunków (ta ostatnia predyspozycja wydaje się być najważniejsza).

Każdy z wymienionych elementów jest bardzo istotny w długim i przeważnie dość bolesnym procesie zadomowienia się w obcym i nie zawsze przyjaznym środowisku. Z drugiej strony wiele czynników skutecznego pokonywania sytuacji ekstremalnych przez przedstawicieli sfery artystycznej tłumaczy inna znana współczesna teoria psychologiczna, mianowicie teoria konstruktów osobistych amerykańskiego psychologa George'a Kelly'ego. Jej główna zasada sformułowana jest w następujący sposób: „Ludzie zmieniają okoliczności, najpierw zmieniając siebie. Osiągają swoje cele, a jeśli im się to uda, płacą za to jedynie zmianą siebie, a to przynosi cierpienie jednym, a zbawienie innym"[8]. Ta poetycka metafora moim zdaniem niezwykle trafnie wyjaśnia mechanizmy motywacji, drogę i rezultaty działania setek muzyków i innych przedstawicieli inteligencji twórczej, którzy z woli okrutnego losu znaleźli się w trudnej sytuacji emigrantów ekstremalnych.

Podane predyspozycje obiektywne w relacji z osobowością jednostki twórczej kształtują jej swoisty „system adaptacyjny" w obcym środowisku, bowiem w każdym konkretnym przypadku niezwykle ważna jest osobista orientacja muzyka i ostateczny cel, na którym skupia się cały jego duchowy potencjał i twórczość. Proces twórczy rozgrywa się wokół opozycji swoje–obce. Formy relacji między nimi trafnie różnicuje Tetiana Prokopowycz, która wyróżnia trzy główne poziomy, czyli trzy kierunki (konserwację, syntezę, przekształcanie) rozwoju tradycji narodowej w sztuce religijnej ukraińskiej emigracji II połowy XX wieku:

> Nurt zachowawczy rozumiany jest jako wzorzec aktu artystycznego i twórczego zaspokajający potrzeby samozachowawcze środowiska emigracyjnego, oddzielając je od eksperymentu stylistycznego charakterystycznego dla ogólnego procesu kulturalnego współczesnego świata […] syntetyzujący kierunek twórczości artystów emigracyjnych przewiduje kompromisowe połączenie tradycji narodowej przodków i współczesnej kultury artystycznej, w wyniku czego następuje modyfikacja gatunków rodzimej sztuki sakralnej […] przekształcający kierunek twórczości artystów emigracyjnych stwierdza nieodwracalny proces asymilacji ukraińskich emigrantów, nieunikniony dla każdej kultury diasporycznej. Pod wpływem zasad artystycznych i estetycznych współczesnego zurbanizowanego świata artysta emigracyjny stara się ucieleśnić w swoich pracach ideę wiary uniwersalnej, ogólnoludzkiej. Tradycja Kościoła narodowego traci zatem swój pierwotny ładunek treściowy, rozwijając się w płaszczyźnie metamorfozy[9].

Zaprezentowane rozróżnienie, prześledzone przez autorkę na przykładzie twórczości religijnej, w pełni odnosi się do całokształtu twórczości kompozytorskiej (nieco w zmienionej postaci – do wykonawstwa, gdzie należy wziąć pod uwagę repertuar i formy promocji muzyki ojczystej przez śpiewaków lub instrumentalistów). Trzy poziomy adaptacji twórcy w obcym środowisku sformułowane przez

---

[8] G.A. Kelly, *A Brief Introduction to Personal Construct Theory* [w:] *Perspectives in Personal Construct Theory*, red. D. Bannister, London 1970, s. 16.

[9] Т. Прокопович, *Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX ст.* Рукопис дис. … канд. мист. 17.00.01 – теорія й історія культури. Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне 2001, s. 168.

Prokopowicz wyznaczają podstawowe stanowisko artysty: albo konsekwentnie pielęgnuje on wartości narodowe, pozostając mniej wrażliwy na wpływy nowego środowiska; albo próbuje pogodzić kulturowe tradycje, w których został wychowany, i specyficzne archetypy mentalne koncentrujące się przede wszystkim w folklorze, z potrzebami i preferencjami estetycznymi kraju, w jakim rozwija swoją działalność; lub całkowicie przejmuje tradycję nowej Ojczyzny, a rdzenne symbole i sensy, w tym też związane ze źródłami muzyki ludowej lub religijnej, transformuje bardzo swobodnie, „na płaszczyźnie metamorfozy" według trafnej metafory badaczki.

W tych okolicznościach możemy stwierdzić, że większość artystów, którzy wyjechali z Ukrainy w okolicznościach dramatycznych, nie zaprzestała tworzenia i wykonywania muzyki *per se*, nawet jeśli braki materialne nie pozwalały im w pełni poświęcić się działalności zawodowej. Najbardziej licznie muzycy ukraińscy wyjeżdżali do Stanów Zjednoczonych, Kanady, Niemiec, Austrii, Polski. Większości z nich udało się zrobić bardzo poważną karierę i jednocześnie nie utracić świadomości własnych korzeni mentalnych i podstaw światopoglądowych ukształtowanych w Ojczyźnie. Niektórzy z nich otrzymali prestiżowe nagrody i wyróżnienia państw, w których mieszkali. Podam tylko kilka przekonujących przykładów. Śpiewaczka Ira Małaniuk zdobyła zaszczytny tytuł *Kammersängerin* w Niemczech i Austrii; srebrny medal miasta Paryża. Szczególne wyróżnienie dla artystów francuskich zdobył śpiewak Mirosław Skala-Starycki. Dzieła kompozytora Mariana Kuzana, mieszkającego we Francji, wykonywano w najbardziej prestiżowych salach, np. napisana na zlecenie rządu francuskiego kantata *Z miłości do człowieka* została wykonana w katedrze w Chartres, a w 1992 roku w sali Pleyela w Paryżu francuska orkiestra symfoniczna wykonała uwerturę *Wolność* dedykowaną wolnej Ukrainie. Rząd austriacki przyznał kompozytorowi i dyrygentowi Andrijowi Hnatyszynowi odznaczenie Złoty Krzyż Zasługi, a z okazji 80. urodzin kompozytora papież Jan Paweł II przyznał mu państwową nagrodę Watykanu – tytuł Komandora Rycerskiego Orderu Św. Sylwestra. Muzykolog Arystyd Wirsta otrzymał Order Francuskiej Legii Honorowej. Skrzypek i kompozytor Roman Prydatkiewicz miał tak wysoką renomę w Stanach Zjednoczonych, że po jego śmierci, dla uczczenia pamięci profesora, Związek Muzyków Amerykańskich Fi-Mu-Alfa Symfonia ustanowił coroczną Nagrodę im. Romana Prydatkiewicza dla najlepszych studentów wydziału muzycznego Murray State College, gdzie pracował przez kilka dziesięcioleci. Tę listę można poszerzyć o co najmniej kilkaset nazwisk. A i w Polsce tacy muzycy pochodzenia ukraińskiego, jak śpiewacy operowi Olga Pasiecznik, Aleksandr Teliga, Andrij Szkurgan, kompozytor i dyrygent Roman Rewakowicz, śpiewaczka i pedagog Olga Popowicz, zdobyli imponujące pozycje w kulturze.

Lecz oprócz wielkich zasług, jakie położyli na rzecz sztuki muzycznej krajów, w których przebywali, równocześnie podjęli się trudnego zadania: wzięli na siebie ciężar zachowania tożsamości narodowej, tradycji kulturowej w całej peł-

ni, bowiem kultura ta i tradycja pod rządami radzieckimi były celowo fałszowane, usuwano szereg znaczących postaci z historii muzyki, pomniejszano osiągnięcia kultury ukraińskiej. Jeżeli nie było możliwości całkowitego wymazania z pamięci wybitnych postaci i ich dzieł, przypisywano je kulturze rosyjskiej. Wszystkie czynniki wpływu ideologicznego skierowane były na to, aby pozbawić Ukraińców tożsamości, pamięci historycznej, a w efekcie głosu w świecie. Zatem muzycy emigracyjni występowali w roli emisariuszy, ambasadorów dobrej woli w obcym środowisku, równocześnie zachowując i kontynuując te segmenty tradycji narodowej, które w ich ojczystym kraju zostały całkowicie usunięte z życia muzycznego (jak muzyka religijna, obrzędowa) sfałszowane (jak niektóre postaci i dzieła muzyki akademickiej oraz pewne treści i gatunki muzyki ludowej) lub mocno zideologizowane (jak dydaktyczna lub rozrywkowa sfera życia muzycznego).

Porównując reprezentację światowej i rodzimej muzyki w życiu kulturowym Ukraińskiej Radzieckiej Socjalistycznej Republiki i w ukraińskich kręgach emigracyjnych, widzimy ogromną różnicę zarówno w samej obecności pewnych artefaktów w programach koncertowych lub w praktyce uczelnianej, jak i w ich tłumaczeniu werbalnym: audycjach w radiu i telewizji, komentarzach krytycznych w prasie tudzież w pracach muzykologicznych i podręcznikach. O tym, jaką rolę odgrywała muzykologia i krytyka muzyczna w ZSRR, pisze badaczka rosyjska Marina Raku:

> Rozumienie sztuki muzycznej miało służyć społeczeństwu, spełniać wszechogarniający wymóg „użyteczności" w ówczesnej kulturze. Opisana sytuacja wymagała kształtowania nowego specjalisty-muzykologa, którego zadania postrzegano jako sprzeczne z poprzednimi, a samemu wizerunkowi muzykologa nadano zasadniczo nowe cechy: na miejsce „kapłana"-muzykologa miał wejść muzykolog-„działacz społeczny", zastępując „celę" fotelowego naukowca podium propagandysty[10].

Muzyka poważna, tj. spuścizna klasyczna i jej wykonanie w programach koncertów filharmonicznych, a także przedstawienia „żelaznego repertuaru" na scenach teatrów operowych, na pierwszy rzut oka jakoby najmniej ucierpiała wśród innych rodzajów sztuki dźwiękowej, takich jak muzyka rozrywkowa, obrzędowa, ludowa. Ale tylko na pierwszy rzut oka, ponieważ i sam repertuar klasyczny, i jego analiza muzykologiczna podlegały surowej cenzurze. Absolutnie nie dopuszczano wykonania muzyki awangardowej, a wspominać o niej w jakichkolwiek tekstach można było tylko w pejoratywnym sensie, jak w poniższej adnotacji Grigorija Sznejersona do książki *O muzyce żywej i martwej*:

> To książka o współczesnej muzyce Zachodu, o twórczych problemach życia muzycznego za granicą, o poważnych zjawiskach kryzysowych, które krępują i hamują naturalny rozwój sztuki muzycznej. To książka o żywej, potrzebnej ludziom muzyce postępowych kompozytorów humani-

[10] М. Раку, *Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода*, „Новое литературное обозрение" 2016, no. 1, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11790/ (15.03.2024).

stycznych, o intensywnej i trudnej walce, jaką toczą oni z naporem nieodpowiedzialnych demagogów z obozu tzw. „awangardy", o walce o zwycięstwo zasad wielkiej sztuki współczesnej[11].

W podobny sposób traktowano muzykę autorów tzw. nielojalnych, nieodpowiadających wizerunkowi sztuki ideologicznie prawidłowej. W wyniku takiego podejścia z muzyki ukraińskiej zostali skreśleni prawie wszyscy kompozytorzy (i wykonawcy) na emigracji, muzycy rozstrzelani lub wywiezieni na Syberię (jak Wasyl Barwiński, Hnat Chotkiewicz lub Wasyl Werchowyneć), kompozytorzy-duchowni, tacy jak autor hymnu narodowego Mychajło Werbycki lub Ostap Niżankowski. Z listy dzieł nawet najbardziej znanych kompozytorów, takich jak Mykoła Łysenko lub Mykoła Leontowicz, usunięto utwory o charakterze religijnym lub narodowo-historycznym. Liczni muzycy pochodzenia ukraińskiego, zwłaszcza z okresu XVII–XVIII wieku (Mykoła Dyłecki, Dmytro Bortniański, Maksym Berezowski, Marko Połtoracki i inni), zostali wpisani do historii muzyki rosyjskiej, jako że bez nich tej dawniejszej warstwy profesjonalnej w kulturze rosyjskiej po prostu by nie było. Odpowiednio i badania, i podręczniki z historii muzyki ukraińskiej przedstawiały jej wypaczony obraz.

Również fałszowano muzykę ludową, lecz w inny sposób. Po zniszczeniu autentycznej tradycji kobziarzy i w większości – ich samych[12] zaczęto na siłę tworzyć śpiewy epickie z towarzyszeniem bandury, w których melodie często pochodziły z folkloru, natomiast podstawiano słowa o treści ideologicznie „prawidłowej". Jeszcze gorzej wyglądała sytuacja z muzyką rozrywkową, popularną, która celowo kierowana była na tory pieśni masowej z jej rozmaitymi odmianami – pieśń komsomolska, pionierska[13], wojenno-patriotyczna, poświęcona „wielkim budowom komunistycznym" i innym osiągnięciom radzieckim. Jeżeli do tego dodać, że wychowanie muzyczne w szkołach ogólnokształcących we wszystkich republikach niezależnie od własnej tradycji narodowej odbywało się według systemu Dymitra Kabalewskiego – jednego z czołowych działaczy komunistycznych w dziedzinie muzyki – to mamy wszelkie podstawy, aby rozpatrywać życie muzyczne w radzieckiej Ukrainie jako przykład ideologicznie zaangażowanej propagandy komunistycznej. Tradycja narodowa, która pod zaborami w ciągu kilku stuleci napotykała wielkie trudności w swoim rozwoju, w systemie komunistycznym została brutalnie przerwana i zniekształcona.

Trudna, lecz zaszczytna misja zachowania pamięci narodowej i tradycji kulturowej przypadła właśnie muzykom na emigracji. W swoich ośrodkach

[11] Г. Шнеерсон, *О музыке живой и мертвой*, Москва 1964.

[12] К. Черемський, *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*, Харків 1999.

[13] Komsomoł (z rosyjskiego: Коммунистический союз молодежи), pionierzy – młodzieżowe organizacje komunistyczne, do których powinien był należeć każdy obywatel Związku Radzieckiego. W wieku 7–9 lat każdy uczeń szkoły należał do „oktiabriat" (*октябрята*), w wieku 9–14 lat – do pionierów, w wieku 14–28 lat – do komsomołu.

i instytucjach prywatnych – chórach, teatrach i zespołach amatorskich, szkołach muzycznych, klubach, wydawanych przez ukraińskie organizacje społeczne czasopismach, gazetach, audycjach radiowych, w których przedstawiano również wydarzenia ze świata sztuki, etc. – w miarę skromnych możliwości potrafili utrzymać infrastrukturę kultury, wokół której skupiało się życie muzyczne. W ten sposób, po pierwsze, uzupełniali luki w reprezentacji pewnych segmentów twórczości kompozytorskiej, niezbędnej dla kultury ukraińskiej, przede wszystkim muzyki religijnej, do której zwracała się absolutna większość muzyków mieszkających poza granicami kraju. Czołowi kompozytorzy emigracyjni, tacy jak m.in. Andrij Hnatyszyn, Marian Kuzan, Stepan Spiech, Roman Prydatkiewicz, Myron Fedoriw, Iwan Nedilski, Ihor Sonewycki, mają w swoim dorobku liczne dzieła liturgiczne i paraliturgiczne, sięgali do tradycji obrządków przedchrześcijańskich i mitów ludowych. Podejmowali oni też tematy historyczno-narodowe zakazane wówczas w Ukrainie jako nacjonalistyczne, zwłaszcza poświęcone dobie kozackiej, najwybitniejszym hetmanom – Iwanowi Mazepie, Pawło Połubotokowi i innym, walce o niepodległość w czasie I i II wojniy światowej etc.

Po drugie, chóry, zespoły i soliści konsekwentnie wykonywali w programach koncertowych i nagrywali dzieła wyżej wymienionych i innych usuniętych z życia kulturalnego przez władze radzieckie kompozytorów ukraińskich. Ich działalność dość często celowo kompensuje niemożność tworzenia w Ojczyźnie przez zakazane zespoły, instytucje. Dotyczy to nawet obszerniejszych kierunków, jak np. kobziarstwa. Rozwiązana w Ukrainie w 1934 roku Narodowa Kapela Bandurzystów wskrzeszona została na emigracji w 1941 roku przez Hryhorija Kytastego. Kiedy Wasyl Barwiński w 1948 roku został aresztowany i wysłany na Syberię, jego rękopisy spalono, a dzieła przestano wykonywać, w krajach europejskich, USA i Kanadzie muzycy emigracyjni, w tym też tak znane jak śpiewaczka, Irena Małaniuk czy pianistka Lubka Kołessa, stale wprowadzały jego dzieła do swoich programów koncertowych, a muzykolog Wasyl Wytwicki występował z prelekcjami i audycjami radiowymi poświęconymi twórczości i działalności Barwińskiego.

Po trzecie, szereg prac z historii muzyki i folklorystyki autorstwa Mirosława Antonowicza, Antina Rudnickiego, Zynowija Łyśka, Andrija Olchowskiego, Marii Kuźmy, Ihora Sonewyckiego, Wasyla Wytwickiego i innych przedstawiały prawdziwe oblicze ukraińskiej spuścizny kompozytorskiej i tradycji ludowej bez zniekształceń ideologicznych.

Chętnie uprawiano na emigracji muzykę rozrywkową, kontynuując tradycję narodową i równocześnie bez obawy przyswajając osiągnięcia współczesnych stylów pop i rock. Prawie wszyscy lwowscy muzycy działający w branży rozrywkowej po wojnie emigrowali. Bogdan Wesołowski pracował w redakcji Międzynarodowego Radia w Montrealu w Kanadzie. W tym mieście działał też Leonid Jabłoński[14].

[14] O twórczości i działalności B. Wesołowskiego zob. I. Осташ, *Бонді або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.

Zorganizowali wspólnie zespół muzyki popularnej. Jabłoński zajmował się również wydaniem płyt. W latach 70. i 80. bardzo popularna była śpiewaczka Kwitka Cisyk, nie tylko w kręgach ukraińskich. Piosenka *You Light Up My Life*, którą wykonała do filmu o tym samym tytule, zdobyła Oscara i Złoty Glob w kategorii najlepsza piosenka filmowa w 1978 roku oraz była nominowana do nagrody Grammy w kategorii „piosenka roku".

Wszystkie wspomniane sfery twórczości i podejmowane tematy w dorobku kompozytorów emigracyjnych traktowane były w sposób bardzo zróżnicowany. Przedstawione trzy poziomy interpretacji wątku narodowego, sformułowane przez Prokopowicz, zostają indywidualnie zrealizowane zarówno w dziełach o proweniencji religijnej, jak i w dorobku symfonicznym i kameralnym. Jeżeli np. liturgie Hnatyszyna lub Fedoriwa kontynuują tradycję tzw. szkoły przemyskiej (styl kompozytorów-duchownych XIX wieku Werbyckiego i Ławriwskiego) oraz „złotego wieku" – koncertów chóralnych Bortniańskiego z XVIII wieku, to w operze *Kuszenie św. Antoniego* lub *Psalmach Dawida* na chór i orkiestrę symfoniczną Kuzan swobodnie korzysta z warsztatu awangardy. Ukraińskie wątki narodowe rozpoznać można w melodyce tych dzieł jako dość subiektywną aluzję, stylistycznie zaś najbliższe są muzyce Oliviera Messiaena, z którym Kuzan był zaprzyjaźniony osobiście[15].

Kameralistyka wokalna w twórczości kompozytorów emigracyjnych Stepana Śpiecha, Ihora Sonewyckiego i szeregu innych kontynuuje tradycję artystycznej pieśni romantycznej i postromantycznej, Antin Rudnicki nawiązywał w pieśniach do idei symbolizmu i neoromantyzmu, natomiast nurt modernistyczny, bogaty arsenał środków kompozytorskich i elementy techniki dodekafonicznej przeważają w dziełach uczennicy Arnolda Schönberga i Vítězslava Novaka, Stefanii Turkiewicz-Łukijanowicz, w tym też w jej pieśniach napisanych do tekstów poetów ukraińskich. Swoboda wyboru środków do realizacji swoich pomysłów estetycznych, kształtowanie własnej pozycji twórczej według świadomej decyzji, nie zaś pod przymusem – tym przede wszystkim różni się twórczość ukraińskich kompozytorów emigracyjnych od ich kolegów działających w *terra natale*.

Jednak mimo niezaprzeczalnych sukcesów i względnego dobrobytu oraz spełnienia nader ważnej misji w zachowaniu tradycji kulturowej liczna powojenna emigracja utalentowanych muzyków miała i pewne negatywne następstwa dla życia muzycznego Ukrainy i dla samych artystów. Bo jak by pomyślnie nie układała się kariera muzyka w obcym kraju, zawsze będzie odczuwana utrata najważniejszego oparcia duchowego, które daje Ojczyzna. Nazwijmy to „syndromem Anteusza", szczególnie odczuwalnym przez osoby wrażliwe, o naturze artystycznej. Nieprzypadkowo wybitny kompozytor ukraiński Myrosław Skoryk,

[15] O twórczości M. Kuzana dokładnie pisze S. Pawłyszyn w pracy: С. Павлишин, *Мар'ян Кузан*, Львів 1993.

mając możliwość pozostania w Stanach Zjednoczonych w latach 90. XX wieku – trudnym finansowym okresie dla milionów Ukraińców, wrócił do Ukrainy mimo wszystko. Zapytany o powód powrotu, odpowiedział:

> Kompozytorowi trudno jest wejść w inną tradycję narodową. Ponieważ każde miejsce ma swoją specyfikę. Aby wejść w tradycję innego narodu, potrzeba kilkunastu lat. Jest mało prawdopodobne, aby dało to pozytywny wynik. Nawet mając taką możliwość, zrozumiałem, że moje miejsce jest w moim kraju… Powiedziałbym, że w kompozytorze żyją cienie zapomnianych i niezapomnianych przodków, i świadomie odmówiłem możliwości pozostania na Zachodzie, zawsze wracając na Ukrainę[16].

Podsumowując, dochodzimy do wniosku, że ukraińscy emigranci-muzycy, mimo że po II wojnie światowej należeli w większości do „emigracji ekstremalnej" i zmuszeni byli zaczynać w obcych krajach wszystko od zera, skutecznie budowali swoje kariery zawodowe i odnosili sukcesy w różnych formach twórczości kompozytorskiej i wykonawczej. Zakładamy, że pomyślne rozwiązanie przez nich trudnych zadań, nie tylko ściśle egzystencjalnych, ale i twórczych, nierzadko istotnie utrudniających byt codzienny, wytłumaczyć można konsekwentnym dążeniem do realizacji ambitnego „projektu życiowego", czyli układania życia nie jako pozbawionej jakichkolwiek wyższych celów egzystencji, lecz jako „życiotwórczości".

Oprócz osobistych ambicji byli oni świadomi swojej odpowiedzialnej i trudnej misji zachowania autentycznej tradycji narodowej w czasie, kiedy była ona niszczona i fałszowana w radzieckiej Ukrainie. Misja ta wymagała od muzyków nie lada poświęcenia na rzecz charytatywnej działalności w instytucjach i ośrodkach diasporycznych, inspirowała układanie programów koncertowych, treści prac naukowych i publikacji w prasie, tematykę i źródła własnych dzieł kompozytorskich. Przy tym świadomość narodowa nigdy nie odbierała im wolnego wyboru środków wyrazu i kształtowania warsztatu kompozytorskiego. W różnorodnych relacjach „charakterystyczne narodowe – globalne uniwersalne" kształtowali swój styl indywidualny. Dzięki temu stworzyli barwny, wielowymiarowy dźwiękowy obraz Ojczyzny, nie tylko „konserwując" jego przeszłość, lecz wpisując tematy narodowe w szeroki kompendium współczesnej kultury światowej.

Po odzyskaniu niepodległości zacieśniły się kontakty pomiędzy muzyczną emigracją ukraińską a muzykami w kraju. Zagraniczni artyści pochodzenia ukraińskiego chętnie włączyli się w rozbudowę życia muzycznego młodego państwa, i *vice versa* – muzycy krajowi po upadku „żelaznej kurtyny" otrzymali potężne wsparcie w reprezentacji swoich osiągnięć w świecie. Temat współpracy muzyków emigracyjnych z ich kolegami w kraju w innych okolicznościach społeczno-politycznych jest jednak nader obszerny i potrzebuje innego podejścia merytorycznego, a więc odrębnego badania.

---

[16] *Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі*, https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/ (6.04.2021).

Bibliografia

Kelly G.A., *A Brief Introduction to Personal Construct Theory* [w:] *Perspectives in Personal Construct Theory*, red. D. Bannister, London 1970, s. 1–29.

Kijanowska-Kamińska L., *Fenomen Opery Śląskiej i „emigracja ekstremalna”* [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej,* t. 13, red. A. Wolański, Wrocław 2015.

Kluckhohn C., *Mirror for Man*. *The Relation of Anthropology to Modern Life*, London 2017.

Toffler A., *Szok przyszłości*, Poznań 1998.

Богданова Н., *Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз*, Київ 2011.

Карась Г., *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття*, Івано-Франківськ 2012.

Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі, https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/ (6.04.2024).

Осташ І., *Бонді або повернення Богдана Весоловського*, Київ 2013.

Павлишин С., *Мар'ян Кузан*, Львів 1993.

Прокопович Т., *Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX ст.* Рукопис дис. … канд. мист. 17.00.01 – теорія й історія культури, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне 2001.

Раку М., *Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода,* „Новое литературное обозрение” 2016, no. 1, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11790/ (15.03.2024).

Свідзинський А., *Самоорганізація і культура*, Київ 1999.

Черемський К., *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*, Харків 1999.

Шнеерсон Г., *О музыке живой и мертвой*, Москва 1964.

EMIGRATION OF UKRAINIAN MUSICIANS AFTER WORLD WAR II AND ITS ROLE IN PRESERVING NATIONAL TRADITION

Abstract

The circumstances of Ukrainian musicians' emigration to the West after World War II are considered in the socio-cultural aspect. First, the unfavorable conditions of "extreme emigration" are taken into account. Objective predispositions of the process of adaptation of musicians in foreign environments are presented, as well as types of interpretation of the national element in the work of Ukrainian composers in emigration. Their successes achieved despite the circumstances are explained through the prism of the category of "life-creation". Particular emphasis is placed on their mission to maintain national identity during the Soviet partition, compensatory activities in those zones that were destroyed by the communist authorities, including the organization of a bandurist band against the background of the persecution of kobzars in Ukraine, propaganda of the work of repressed musicians, e.g. Wasyl Barwiński, taking up topics forbidden by Soviet ideology such as "nationalist". Ukrainian musicians in exile created a colorful, multidimensional sound image of the Homeland, not only "preserving" its past, but also inscribing national themes into a broad compendium of contemporary world culture.

Keywords: Ukrainian musicians-emigrants, extreme emigration, life-creation, preservation of national identity, Soviet occupation

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.12

Mariana Poltorak

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Rzeszowskiego, Polska

INSPIRACJE TRADYCJĄ GALICYJSKĄ W LIRYCE WOKALNEJ IHORA SONEWYCKIEGO

Galicyjska kultura muzyczna rozwijała się niezależnie pod wpływem różnych warunków politycznych i etnicznych, które wpłynęły na formację muzyczną polskich i ukraińskich kompozytorów. W szczególności liryka wokalna rozwijała się pod wpływem Zachodu, łącząc dawne galicyjskie tradycje pieśniarskie z ukraińskimi formami romantycznymi. Po II wojnie światowej i zmianach politycznych transformacji uległy warunki rozwoju muzycznego, co spowodowało potrzebę adaptacji i poszukiwania nowych środków wyrazu. Ukraiński kompozytor i muzykolog Ihor Sonewycki (1926–2006) inspirował się galicyjską tradycją w swoich utworach wokalnych, wprowadzając jednocześnie nowoczesne techniki kompozytorskie. Po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku Sonewycki i jego dzieła stali się ważnym elementem odnowy muzycznej tożsamości Ukrainy.

Słowa kluczowe: Ihor Sonewycki, lwowska szkoła kompozytorska, liryka wokalna, Galicja

Kultura muzyczna w Galicji rozwijała się w specyficznych warunkach historycznych, obejmujących wieloetniczność regionu oraz jego położenie na pograniczu kultur wschodniej i zachodniej Europy. Życie muzyczne Galicji w XIX wieku cechowała aktywność wielu towarzystw muzycznych, koncerty kameralne oraz współistnienie kultur polskiej, ukraińskiej i żydowskiej. Zabór austriacki umożliwiał jednak w różnym stopniu rozwój sztuki muzycznej, zarówno polskiej, jak i ukraińskiej. Tworzyły się różne formy działalności, powstawały nowe i kontynuowały swoją pracę towarzystwa i instytucje muzyczne reprezentujące poszczególne grupy narodowe mieszkające w tym regionie. Twórczość muzyczna otrzymywała nowy kształt, bazując na kontaktach z Europą Zachodnią[1].

Niezwykle popularnym gatunkiem uprawianym przez kompozytorów galicyjskich stała się liryka wokalna. U kompozytorów ukraińskich sięgała ona do korzeni, czerpiąc z tradycji ukraińskiej pieśni romantycznej o charakterze ludowym, typowej dla środowiska galicyjskiego, która odpowiadała wcześniejszej formie pieśni – romansowi, gatunkowi muzyki wokalnej opartemu na dawnej ukraińskiej

[1] Zob. Л. Кияновська, *Галицька музична культура XIX–XX століття*, Чернівці 2007, s. 21–28, 105–109.

tradycji muzycznej[2]. Tematyka ukraińskiej pieśni o charakterze ludowym często związana była z tęsknotą, stratą, tragedią lub pamięcią o przeszłości, podobnie jak w klasycznych elegiach. Wywołuje ona głębokie uczucia tęsknoty, współczucia i refleksji. W Galicji nakładały się na charakter tego gatunku aktualne trendy zachodnioeuropejskiej pieśni solowej. Popularność liryki wokalnej wiązała się z praktyką wykonawczą. Muzyka kameralna wykonywana w salonach inteligencji i duchowieństwa ukraińskiego była formą dostępną i towarzyszyła Ukraińcom w życiu codziennym. Uzyskanie przez Polskę niepodległości spowodowało eksplozję twórczości wokalnej. Niestety, II wojna światowa zdecydowanie spowolniła możliwości twórcze. Po jej zakończeniu warunki polityczne diametralnie zmieniły charakter i proces rozwoju twórczości wokalnej. W tym kontekście oznaczało to poszukiwanie nowych środków muzycznych, kształtowanie nowych stylów i trendów, co było niestety efektem procesu twórczego sterowanego ideologicznie. Było to zjawisko, z którym artyści poprzednich epok nie mieli doświadczeń. Należy zauważyć, że ideologia miała największy wpływ przede wszystkim na dzieła monumentalne[3]. Niestety, również liryka wokalna padła ofiarą cenzury, która uniemożliwiała wykorzystywanie tekstów, niejednokrotnie wartościowych artystycznie, konkretnych poetów. Powyższe fakty nie przerwały jednak procesu rozwoju tradycji i wielu kompozytorów nadal nawiązywało w swojej twórczości do muzyki galicyjskiej.

Dopiero po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku kompozytorzy mogli ponownie rozpocząć twórcze poszukiwania własnego „ja". Na przełomie XX i XXI wieku kultura ukraińska doświadcza weryfikacji wartości, co prowadzi do skomplikowanego procesu formowania nowej konstrukcji artysty muzyka, który kładzie nacisk na narodową świadomość, przywracanie pierwotnych i nieco zapomnianych tradycji oraz duchowych wartości[4].

Jednym z przedstawicieli tego nurtu, zakorzenionego w tradycji, a zarazem otwartego na nowe poszukiwania, był Ihor Sonewycki (1926–2006) – ukraiński kompozytor, muzykolog, dyrygent i pianista związany z lwowską szkołą kompozytorską. Urodził się we wsi Hadyńkowce w powiecie czortkowskim, w obwodzie tarnopolskim. Pochodził z rodziny inteligencji ukraińskiej. Jego ojciec Mychajło Sonewycki był filologiem i historykiem, a matka Olha Lasowska – dziennikarką. Studiował w Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki we Lwowie, gdzie zetknął się bezpośrednio z dziedzictwem muzycznym Galicji i ideami Wasyla Barwińskiego. Choć był zmuszony do emigracji już w 1944 roku, pozostawał przez całe życie wierny estetycznym i duchowym wartościom, które go ukształtowały w okresie młodości spędzonej w dawnej Galicji. Pod koniec

[2] Por. O. Popowicz, *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Rzeszów 2009, s. 77.

[3] Zob. Л. Кияновська, *Галицька музична*…, s. 306–308.

[4] *Ibidem*, s. 306.

II wojny światowej, otrzymując rekomendację Barwińskiego[5], młody kompozytor z rodziną przeprowadził się do Wiednia. Niestety, miasto zostało zajęte przez rosyjskich komunistów, w wyniku czego rodzina Sonewyckich trafiła do obozu dla przesiedleńców w Monachium[6]. Studiował w Państwowej Akademii (obecnie Uniwersytet) Muzyki i Sztuk Scenicznych w Wiedniu, w klasie Josepha Marxa, a następnie w Państwowej Akademii Muzycznej w Monachium (1950), gdzie uzyskał stopień magistra ze specjalizacją w zakresie kompozycji, dyrygentury i fortepianu oraz doktora filozofii na Ukraińskim Wolnym Uniwersytecie w Monachium (1961)[7].

W roku 1950 rodzina kompozytora przeprowadziła się do Nowego Jorku, gdzie rozkwitła działalność publiczna Sonewyckiego. Był on współzałożycielem Ukraińskiego Instytutu Muzycznego, w którym uczył teorii, historii muzyki i gry na fortepianie.

Praca dyrygencka Sonewyckiego była związana z najbardziej znanymi ukraińskimi chórami w Ameryce – „Dumką" w Nowym Jorku, „Trembitą" w Newarku, chórem im. T. Szewczenki w Cleveland oraz Chórem Studio w Klubie Literacko-Artystycznym w Nowym Jorku.

Sonewycki rzadko występował jako pianista-solista, ale stał się jednym z najpopularniejszych pianistów towarzyszących. Współpracował z takimi śpiewakami, jak Wasyl Tysiak, Myrosław Skala-Starycki, Mychajło Miński, Marta Kokolska i wielu innych.

Sonewycki był głównym inicjatorem festiwalu „Music and Art Centre of Green Country", który po raz pierwszy odbył się w 1983 roku. Wydarzenie, każdorazowo składające się z serii koncertów, zyskało uznanie w środowisku muzycznym. Jest to jeden z najbardziej znaczących festiwali muzyki klasycznej ze szczególnym uwzględnieniem repertuaru ukraińskich kompozytorów, prezentowanego przez najlepszych ukraińskich i międzynarodowych artystów. Coroczny letni festiwal muzyki kameralnej odbywa się w Hunter, w północnej części stanu Nowy Jork, na malowniczym terenie przypominającym Karpaty. Dziś działalność artystyczną kontynuuje żona kompozytora, Natalia Sonewycka (prezes zarządu), a wspierają ją znani muzycy, tacy jak pianista Volodymyr Vynnytsky (dyrektor muzyczny) i wiolonczelistka Natalia Khoma (doradca artystyczny)[8].

Pomimo aktywnej działalności kulturalnej i publicznej Sonewycki stawiał kompozycję na pierwszym miejscu. Jego twórczość muzyczna jest różnorodna

[5] Zob. *Життя і творчість Ігора Соневицького (1926–2006)*, https://www.youtube.com/watch?v=HTQGc7OAKEA (14.09.2024).

[6] Por. Duma Music, http://www.dumamusic.com/composers/ihorsonevytsky.html (14.09.2024).

[7] Zob. Parafia, https://parafia.org.ua/person/sonevytskyj-ihor/ (11.09.2025).

[8] Por. О. Німилович, *Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського: принципи співвідношення музики і слова*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку" 2023, nr 44, s. 157.

pod względem formalnym i gatunkowym. Komponował muzykę chóralną, instrumentalną, w dużej części fortepianową (np. koncert fortepianowy) oraz lirykę wokalną – ponad 40 pieśni solowych i ansambli. Znaczącą część utworów stanowi muzyka sakralna – liturgie, duchowe utwory chóralne, *Boska Liturgia*, nabożeństwa żałobne oraz cykl *Canti spirituali*.

Skomponował również muzykę do baletu *Kopciuszek* dla Szkoły Baletowej Romy Pryjmy-Bohaczewskiej, a od 1966 roku do końca życia współpracował z Artystycznym Studiem Słowa Lidii Kruszelnickiej, dla którego napisał muzykę do ponad 30 sztuk teatralnych i spektakli, takich jak *Лісова пісня* [Pieśń lasu], *Ярослав Мудрий* [Jarosław Mądry], *Іван Вишеньський* [Iwan Wyszenski][9].

Okres jego największej aktywności twórczej to lata 60. i 90. XX wieku. Dziedzictwo Sonewyckiego obejmuje jednoaktową operę-satyrę *Зоря* [Gwiazda], której premiera miała miejsce w roku 1995 we Lwowie.

Muzykolog Stefania Pawłyszyn uważa, że w dorobku Sonewyckiego największe znaczenie ma twórczość wokalna, w tym zarówno solowa, chóralna, jak i teatralna, ale pierwsze miejsce oddaje muzyce sakralnej z najbardziej oryginalnymi utworami cyklu *Canti spirituali* oraz psalmami[10]. Myroslav Skoryk z kolei twierdzi, że pieśni solowe Sonewyckiego są jednymi z najlepszych przykładów ukraińskiej muzyki w tym gatunku[11].

Sonewycki najlepiej odnajdywał się w miniaturach, muzyce chóralnej, zwłaszcza sakralnej. Jego miniatury są nacechowane głęboką duchowością. Kompozytor dąży do urzeczywistnienia ukraińskiego charakteru w muzyce, opierając się na doświadczeniu własnego środowiska etnicznego i czasu, kontynuując jego najlepsze tradycje, a jednocześnie wykorzystując osiągnięcia artystyczne autorytetów muzyki ukraińskiej – Mykoły Łysenki, Kyryła Stecenki, Mykoły Łeontowycza, Stanisława Ludkiewicza, Wasyla Barwińskiego, Mykoły Kołessy, Nestora Niżankowskiego i innych[12].

Późny okres twórczości kompozytora, w którym powstała większość jego pieśni solowych, charakteryzuje się szczególną dbałością o barwowo-dynamiczne, artystyczno-emocjonalne, techniczne i artykulacyjne aspekty.

Szczególnie atrakcyjny jest język muzyczny Sonowyckiego, który wydaje się prosty i oszczędny w środkach, ale w rzeczywistości jest rezultatem głębokiego, złożonego procesu twórczego[13].

W pieśniach kompozytora najbardziej ukazuje się jego liryczna osobowość. On sam nazywa ten gatunek pieśniami z fortepianem, a nie romansami[14]. Mimo że kom-

[9] Zob. Н. Дика, *Жанрово-стильові особливості циклу мініатюри для флейти гобоя ударних і фортепіано Ігора Соневицького*, „Українська музика" 2019, nr 1(31), s. 88.

[10] Por. С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, Львів 2005, s. 52.

[11] І. Соневицький, *Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано*, Київ 1993, s. 5–6.

[12] Zob. Н. Дика, *Жанрово-стильові особливості*…, s. 88.

[13] *Ibidem*, s. 91.

[14] Zob. С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, s. 52.

pozytor czerpie z tradycji pieśni tworzonych na terenach Galicji, jego liryka wokalna ma inną formę i strukturę niż ich pierwotna forma. Partia fortepianu jest bardziej złożona, zostaje wzbogacona o elementy nowoczesnych technik kompozytorskich, charakteryzuje się wyrazistą linią melodyczną. Jesienią 1993 roku kijowskie wydawnictwo Muzyczna Ukraina opublikowało 35 pieśni solowych na głos i fortepian Sonewyckiego[15]. Wykorzystuje on w nich różnorodne teksty – od cerkiewnych, jak *Під твою милість* [Przez Twoje miłosierdzie], *Богородице діво* [Dziewica Maryja], *Страдальна мати* [Cierpiąca matka], *Алілуя* [Alleluja], po wiersze Iwana Franki, np. *Знов час прийде* [Czas nadejdzie ponownie], *Неперехідним муром* [Nieprzeniknioną ścianą]; Tarasa Szewczenki, np. *Думи мої* [Moje myśli], *Заповіт* [Testament], *Колискова* [Kołysanka], *Пісня божевільної матері* [Pieśń szalonej matki]; Łesi Ukrainki, np. *Вечірня година* [Wieczorna godzina]; Mykoły Woronoho *Серенада* [Serenada], Oleksandra Olesia i Wasyla Paczkowskiego *Дума* [Duma]; Borysa Łepkiego *Заспів* [Zaśpiew]; Oksany Laturyńskiej *Люляй, люляй сину* [Kołysz, kołysz, synku]; Majka Johansena *Моє моєньке миле* [Moje, moje milutkie]; Ostapa Łuckiego *На верхах* [Na szczytach]; Bohdana Mazepy –*Україні* [Ukrainie]; Dmytra Zahula *Я чую пісню* [Słyszę pieśń]; a także jemu współczesnych – Bohdana Ihora Antonycza, np. *Весільна ніч* [Weselna], *Палає ніч* [Noc płonie]; Mykoły Sosiury *Присвята* [Poświęcenie], *Шумлять за вікнами машини* [Szum za oknami samochodów]; Wasyla Symonenki *Вже день здається сивим і безсилим* [Już dzień wydaje się szary i bezsilny] i Jewhena Małaniuka *Над Атлантикою* [Nad Atlantykiem][16].

W twórczości pieśniowej kompozytor często sięga do liryki intymnej poetów ukraińskich. Za najlepszy przykład wykorzystania tego typu liryki uważa się cykl pieśni *Зів'яле листя* [Zwiędłe liście] do tekstów Franki na baryton i fortepian. Poszczególne obrazy są wyraźnie skontrastowane, jednak łączy je jedna myśl przewodnia – rozważanie straty i pamięci[17]. Cykl otwiera pieśń *Неперехідним муром* [Nieprzeniknionym murem] w tonacji f-moll, która nadaje utworowi ponury, skarżący charakter. Tego rodzaju tonacje tradycyjnie kojarzy się ze smutkiem i żałobą, co potęguje tekstowa fraza: *неперехідним муром поміж нами та доля стала* [nieprzeniknionym murem pomiędzy nami stał się ten los] – wskazująca na żal z powodu utraconej miłości. Utwór rozpoczyna się instrumentalnym wstępem w niskim rejestrze fortepianu, zapowiadającym dramatyczną wymowę całej pieśni.

Tempo *moderato con moto, espressivo* w metrum 4/4 sprawia wrażenie zwolnionego ze względu na rytmiczną konstrukcję: w pierwszym takcie brzmią dwa długie akordy, po których w prawej ręce pojawiają się triole. Rozpiętość partii wo-

[15] Zob. Н. Дика, *Жанрово-стильові особливості*…, s. 88

[16] С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, s. 52; Український Католицький Університет, https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevytskogo/ (14.09.2024).

[17] Zob. С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, s. 65–66.

kalnej to decyma. Dynamika otwarcia – *piano* – prowadzi do szybkiego narastania (*crescendo → forte*) już w drugim takcie; to krótkie natężenie (trwające zaledwie jeden takt) ustępuje stopniowemu *diminuendo i rallentando*, co kończy się *pianissimo* w partii fortepianu. Linia wokalna rozpoczyna frazę w quasi-recytatywnym charakterze, w *mezzoforte*; *pianissimo* utrzymuje się przez kolejne takty i przechodzi w *forte* dopiero na słowie *нами* [nami] (takt 7). Fortepian powraca do pierwotnego materiału w mniejszej dynamice, a następnie stopniowo cichnie. W takcie 13 następuje przyspieszenie – *più mosso*. Niuanse dynamiczne i artykulacyjne konsekwentnie podkreślają ekspresję tekstu: kiedy podmiot liryczny wspomina ukochaną, emocje wycofują się (np. określenie *teneramente* na frazie *моя ти ясна* [moja ty jasna]), co sugeruje intymne wyciszenie po rozstaniu.

W takcie 21 metrum przechodzi na 2/4; faktura staje się gęstsza dzięki przebiegom szesnastkowym w partii fortepianu, co pociąga za sobą zmianę nastroju – część liryczna, w której bohater pogrąża się we wspomnieniach. Dopiero w tej części pojawia się *fortissimo* na słowach *щезла ти* [zniknęłaś ty], stanowiące punkt kulminacyjny tragedii podmiotu lirycznego. Po dramatycznej kulminacji następuje wyciszenie oznaczone fermatą, po czym utwór powraca do pierwotnego, ponurego charakteru: w partii instrumentalnej pojawia się materiał wstępu. W dalszej części, utrzymanej w dynamice *pianissimo*, ukazane jest kompletne zagubienie bohatera – delikatna, przeźroczysta faktura fortepianu (długie akordy) gaśnie po *sforzando* w takcie 49. Pieśń kończy się w *pianissimo*, jakby symbolicznie zamykając życie podmiotu; harmonicznie jednak utwór pozostaje otwarty – kończy się na dominancie.

Druga pieśń cyklu, *Твої очі* [Twoje oczy], napisana jest w tonacji C-dur i odznacza się tzw. absolutną czystością – tonacją kojarzoną z niewinnością i prostotą. Ósemkowy puls w partii fortepianu (metrum 4/4) tworzy uspokajający, pogodny nastrój. Podmiot liryczny składa miłosne wyznania, w których motywem przewodnim pozostaje wspomnienie oczu ukochanej. Narracja – *andante cantabile, tranquillo* – ma kojący charakter: tempo i frazowanie przenoszą słuchacza w świat marzeń i nadziei. Dynamika oscyluje między *piano* a *mezzoforte*; jedynie forte pojawia się punktowo na słowie *зірниця* [gwiazda] (takt 20). Czterotaktowy wstęp i czterotaktowe zakończenie instrumentalne tworzą kompozycyjną klamrę. Motywy wokalne są imitowane i rozwijane w partii fortepianu; fraza *Твої очі, мов криниця чиста…* zostaje powtórzona najpierw w *mezzoforte*, a następnie w *piano*, co uwydatnia delikatność i jednocześnie intensywność uczuć. Pod koniec partia fortepianu przechodzi do wyższych rejestrów, co dodaje utworowi lekkości i „uskrzydla" nastrój.

Trzeci utwór, *Хоч ти не будеш квіткою цвісти* [Choć ty nie będziesz zakwitać jak kwiat], ma charakter wirtuozowski. Kompozycja w tonacji d-moll, metrum 4/4, w tempie *andante con moto*, charakteryzuje się zmiennością dynamiki – już pierwszy akord występuje z oznaczeniem *forte piano* (*fp*). Partie wokalne zaczyna-

ją się od *piano*, następnie linia, falując, narasta i opada; rozbudowane akordy fortepianu podkreślają zdecydowany charakter wymiany myśli zawartych w tekście. W takcie 27 następuje przejście na *meno mosso, sensibile*, akcentujące poczucie zwątpienia. Utwór można warunkowo podzielić na trzy części: pierwsza – stanowcza, druga – refleksyjna, pełna wątpliwości, trzecia – liryczna (przejście na *più lento, amoroso*), wyrażająca akceptację i poetycką gloryfikację utraconej ukochanej. Forma jest przekomponowana; ciągła, rozbudowana linia melodyczna partii solowej znajduje odzwierciedlenie w zmienności tempa i barw dynamicznych. Harmonia, ubarwiona niespodziewanymi modulacjami, uwypukla emocjonalne napięcie, a rozbudowana partia instrumentalna dodatkowo ilustruje treść literacką. Już od pierwszego taktu fortepian tworzy aurę tajemniczości; krótkie pauzy i akcenty potęgują poczucie niepewności. Początek każdej frazy ma charakter liryczny, ustępując następnie dramatyzmowi – typowe dla wahań uczuć miłosnych, gdy radość łatwo przechodzi w smutek.

Charakterystycznym elementem liryki wokalnej kompozytora jest częste zastosowanie *recytatywu accompagnato* nawiązującego do praktyk klasycyzmu: recytatyw ten służy jako środek dramaturgiczny scalający narrację muzyczno-poetycką.

Oryginalnym przykładem inspiracji narodową tradycją są pieśni do poezji Szewczenki zatytułowane *Сова* [Sowa]: na podstawie tego wiersza powstały dwie kompozycje — *Колискова* [Kołysanka] oraz *Змія хату запалила* [Żmija podpaliła dom]. Kołysanka ma charakter hipnotyczny i przypomina zaklęcie; cechuje ją oszczędność środków wyrazu i prostota zbliżona do muzyki ludowej. Leitmotiv ograniczony jest do ambitusu tercji małej, a jego powtarzalność przywodzi na myśl dawne zaklęcia. Utwór rozpoczyna się oznaczeniem *tempo di berceuse*, które od drugiego taktu nieznacznie zwalnia (*più lento*). W metrum 2/4 pieśń dzieli się na trzy części: zewnętrzne opierają się na głównym motywie, środkowa zaś ma charakter oniryczny – matka modli się o szczęście dla syna. Wstęp i pierwsze słowa ilustrują przebudzenie ze snu; od taktu 4 następuje powrót do pierwotnego pulsu. Tonacja F-dur nadaje części spokojny, pełen powagi charakter. Partie pierwsza i trzecia utrzymane są w *piano*, część środkowa zaś – od taktu 41 – w *mezzoforte*; zmieniają się w niej także tempo i faktura (pojawia się *agitato* oraz mniejsze wartości rytmiczne w partii fortepianu), co kontrastuje z monotonnymi figurami części zewnętrznych i tworzy kulminacyjny, podniosły nastrój.

Analizowany materiał muzyczny potwierdza, że pieśni solowe Sonewyckiego czerpią z przetworzonej tradycji galicyjskiej, przełożonej na język charakterystyczny dla jego indywidualnego stylu. W jego muzyce często pojawiają się mroczne, melancholijne motywy, które wywołują silne uczucia tęsknoty i bólu.

Poprzez swoją muzykę wokalną Sonewycki przekazuje stan umysłu narodu ukraińskiego, odnosząc się do jego losu i wydarzeń historycznych. Wykorzystuje autentyczne brzmienia i niuanse emocjonalne nawiązujące do ukraińskiej pieśni

romantycznej o charakterze ludowym i ukraińskiej pieśni-romansu. Charakterystyczną cechą jego liryki wokalnej jest sięganie do tekstów cerkiewnych i liturgicznych. Sonewycki tworzy muzykę oryginalną, nacechowaną indywidualnym stylem kompozytorskim czerpiącym z tradycji lwowskiej szkoły kompozytorskiej opartej na zdobyczach XX-wiecznej europejskiej kultury muzycznej, ubarwioną elementami ukraińskich tradycji wokalnych, w tym galicyjskich, co wywołuje u słuchaczy głębokie emocje i skłania do refleksji. Należy podkreślić nieoceniony wkład kompozytora w rozwój ukraińskiej kultury muzycznej, ze szczególnym uwzględnieniem liryki wokalnej.

Bibliografia

Opracowania

Kudryk B., *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*, Przemyśl 2001.

Popowicz O., *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Rzeszów 2009.

Дика Н., *Жанрово-стильові особливості циклу мініатюри для флейти гобоя ударних і фортепіано Ігора Соневицького*, „Українська музика" 2019, nr 1(31), s. 86–95.

Кияновська Л., *Галицька музична культура XIX–XX століття*, Чернівці 2007.

Корній Л., Сюта Б., *Українська музична культура. Погляд крізь віки*, Київ 2014

Німилович О., *Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського: принципи співвідношення музики і слова*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку" 2023, nr 44, s. 155–160.

Павлишин С., *Ігор Соневицький*, Львів 2005.

Соневицький І., *Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано*, Київ 1993.

Netografia

Duma Music, http://www.dumamusic.com/composers/ihorsonevytsky.html (14.09.2024).

Життя і творчість Ігора Соневицького (1926–2006), https://www.youtube.com/watch?v=HTQ-Gc7OAKEA (14.09.2024).

Parafia, https://parafia.org.ua/person/sonevytskyj-ihor/ (11.09.2025)

Український Католицький Університет, https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevytskogo/ (14.09.2024).

INSPIRATIONS FROM THE GALICIAN TRADITION IN THE VOCAL LYRICISM OF IHOR SONEVYTSKY

Abstract

Galician musical culture developed independently under the influence of different political and ethnic conditions, which determinated the musical formation of Polish and Ukrainian composers. In particular, vocal lyricism developed under Western effect, combining old Galician song traditions with Ukrainian Romantic forms. After the Second World War and political changes, the conditions

for musical development changed, resulting in the need to adapt and seek new means of expression. Ukrainian composer and musicologist Ihor Sonevitsky (1926–2006) continued the Galician tradition in his vocal works, while introducing modern compositional techniques. Following Ukraine's independence in 1991, Sonevitsky and his works became an important part of the renewal of Ukrainian musical identity.

Keywords: Ihor Sonevytsky, Lviv school of composition, vocal lyricism, Galicia

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.13

Mirosław Dymon

Uniwersytet Rzeszowski, Polska

AKORDEONISTYKA W ARTYSTYCZNEJ EDUKACJI MUZYCZNEJ W WYBRANYCH OŚRODKACH NA PODKARPACIU W LATACH 1951–2010

Artykuł jest próbą podsumowania i uwypuklenia znaczenia profesjonalnego nauczania gry na akordeonie w wybranych ośrodkach na terenie Podkarpacia w latach 1951–2010. Kolejne opracowania dotyczyć będą wielu zasłużonych i równie albo wręcz wybitnych i znakomitych ośrodków kształcenia gry na akordeonie. Prezentowany tekst stanowi fragment większej całości, który ze względu na ogromną ilości materiałów i informacji został z założenia podzielony na kilka następnych, uzupełniających się opracowań w przyszłości. Podkarpacie jest wiodącym obszarem akordeonistyki w Polsce i intencją autora jest stworzenie monografii dotyczącej kształcenia akordeonistów w naszym regionie. Kolejne artykuły będą dotyczyć następnych ośrodków. Rozwój kształcenia na tym instrumencie wiąże się ściśle z rozwojem szkolnictwa artystycznego w Polsce, zapewnieniem wysoko kwalifikowanej kadry i ewolucji, jakiej w tym czasie podlegał sam instrument – od tzw. standardowego aż po instrument koncertowy klawiszowy i guzikowy z manuałem basów barytonowych. Przypomniane zostały sylwetki pierwszych profesjonalnych pedagogów, którzy ukończyli akademie muzyczne oraz ośrodki, w których rozpoczęli pracę, m.in. w Stalowej Woli, Mielcu, Dębicy, Łańcucie, Ropczycach, Kolbuszowej, Trzcianie, Trzebownisku, Głogowie Małopolskim. Przedstawieni zostali także wybrani, wyróżniający się wychowankowie, którzy prowadzą działalność koncertową solistyczną i tworzą rozmaite zespoły muzyczne. Dzięki ogromnej pracy i motywacji do ciągłego rozwoju wielu osób związanych z akordeonem na Podkarpaciu można stwierdzić, że ich praca wpisała się w kształtowanie wysokiego poziomu akordeonistyki w Polsce, a także za granicą. Wielu wychowanków pochodzących z tego regionu kształci studentów na akademiach muzycznych oraz wyższych szkołach, piastując liczne, prestiżowe funkcje na uczelniach i w szkolnictwie artystycznym.

Słowa kluczowe: akordeon, kształcenie, Podkarpacie, szkolnictwo artystyczne

Jednym z regionów Polski, który trudno pominąć w kontekście problematyki związanej z profesjonalnym kształceniem akordeonistów w naszym kraju, jest Podkarpacie. Rozwój akordeonistyki na Podkarpaciu zarówno w sferze dydaktyki instrumentalnej, jak i działalności artystycznej oraz naukowej związany był od samego początku, podobnie jak w całej Polsce, z rozwojem szkolnictwa artystycznego po II wojnie światowej. Jego historia wiąże się również z nazwiskami wielu osób, które działały na tym terenie i które poprzez swoją pracę pedagogiczną,

artystyczną i naukową odegrały w tym zakresie istotną rolę, i to nie tylko w skali regionu, ale niejednokrotnie całego kraju.

Jednym ze znaczących ośrodków położonych niedaleko Rzeszowa, a zarazem istotnych w procesie rozwoju akordeonistyki na Podkarpaciu, jest ten w Stalowej Woli i rozwijająca się tutaj od wielu lat sekcja akordeonu działająca przy Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia. W procesie rozwoju dydaktyki akordeonowej w tej placówce na przestrzeni lat 1951–2010 uczestniczyło szereg pracujących tutaj osób[1].

Pierwszym nauczycielem zatrudnionym w stalowowolskim szkolnictwie muzycznym był Edward Markocki. Pracował on w Społecznym Ognisku Muzycznym od 1 września 1951 roku. W okresie od 1 stycznia 1954 roku do 31 sierpnia 1966 roku był zatrudniony w Państwowym Ognisku Muzycznym w Stalowej Woli. Po przekształceniu Państwowego Ogniska Muzycznego w Państwową Szkołę Muzyczną I stopnia pracował w niej od 1 stycznia 1969 roku do 31 sierpnia 1972 roku. Wykształcił około 20 akordeonistów. Zorganizował dziesiątki koncertów prowadzonego przez siebie zespołu akordeonowego, zarówno w Stalowej Woli, jak i poza nią.

Kolejną znaczącą postacią w stalowowolskim szkolnictwie muzycznym był Stanisław Bieniek. Ukończył on Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia w Rzeszowie w klasie doc. Włodzimierza Lecha Puchnowskiego. Był zatrudniony w Państwowym Ognisku Muzycznym w Stalowej Woli od 1 września 1954 roku do 31 sierpnia 1966 roku. W Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Stalowej Woli pracował od 1 września 1966 roku do 31 sierpnia 1987 roku. Pracował również w Społecznym Ognisku Muzycznym od 1 września 1975 roku do 31 grudnia 1976 roku. Od 1 września 1966 roku do 31 sierpnia 1987 roku pełnił funkcję kierownika sekcji w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Stalowej Woli. 1 sierpnia 1980 roku przeszedł na emeryturę. Wykształcił około 30 absolwentów PSM I stopnia. Był członkiem kapeli Zespołu Pieśni i Tańca „Lasowiacy". Cieszył się także ogromnym autorytetem w Stowarzyszeniu Akordeonistów Polskich, gdzie pełnił funkcję przewodniczącego Sądu Koleżeńskiego oraz przewodniczącego Rzeszowskiego Oddziału SAP-u z siedzibą w Stalowej Woli. Był również członkiem komisji oceniających uczestników przesłuchań regionalnych, wojewódzkich i ogólnopolskich. Jego uczniowie wielokrotnie reprezentowali Szkołę na przesłuchaniach i konkursach. Jeden z nich – Artur Ostrowski – zakwalifikował się do II Ogólnopolskiego Konkursu Akordeonowego w Białymstoku (1970).

Bieniek był wielokrotnie nagradzany za swą wzorową pracę, m.in.:
– Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski,

[1] Fragment artykułu dotyczący nauczania gry na akordeonie w stalowowolskim szkolnictwie muzycznym został opracowany w większości na podstawie materiałów dostarczonych przez sekcję akordeonu w PSM I i II stopnia w Stalowej Woli.

– Złotym Krzyżem Zasługi,
– Zasłużony dla województwa rzeszowskiego (1971),
– Zasłużony Działacz Kultury (1977),
– Zasłużony Działacz ZZPK i S (1978),
– nagrodami dyrektora Szkoły.

Kolejną postacią godną uwagi jest Helena Pisarczyk-Wawrzusiak. Ukończyła ona Państwowa Szkołę Muzyczną II stopnia w Przemyślu oraz Studium Pedagogiczne w Warszawie. W Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Stalowej Woli została zatrudniona 1 września 1967 roku i pracowała do 2010 roku. W tym czasie wykształciła około 95 uczniów PSM I stopnia. Jest również zatrudniona w Społecznym Ognisku Muzycznym w Stalowej Woli. Była organizatorką i współorganizatorką wielu festiwali, koncertów i konkursów (regionalnych i ogólnopolskich). Jej uczniowie brali udział w przesłuchaniach i konkursach regionalnych i ogólnopolskich, a 12 z nich zdobyło wyróżnienia i nagrody. Była nauczycielem mianowanym.

Poruszając temat rozwoju szkolnictwa muzycznego w Stalowej Woli, warto też przywołać postaci Mirosławy Skoczylas-Szajowskiej oraz Aldony Wałachowskiej. Skoczylas-Szajowska ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia w Rzeszowie oraz polonistykę w Uniwersytecie Rzeszowskim. Od 1 sierpnia 1980 roku do 31 sierpnia 1994 roku pracowała w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia. Wykształciła 15 absolwentów. Dała się poznać jako bardzo dobry pedagog. Miała bardzo dobry kontakt z uczniami. Wałachowska natomiast ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia w Stalowej Woli w klasie mgr. Władysława Czuba. Podczas swej pracy w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia wykształciła 7 absolwentów.

Kolejną osobą, która miała swój udział w rozwoju sekcji akordeonu w tej placówce, jest wspomniany Władysław Czub. W 1979 roku ukończył on Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia w Przemyślu i Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Krakowie w klasie doc. Krzysztofa Milczanowskiego. W 1986 roku uzyskał II stopień specjalizacji w zakresie nauki gry na akordeonie w szkole muzycznej I i II stopnia. Od 2004 roku jest nauczycielem dyplomowanym. Od 1971 do 2010 roku był zatrudniony w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia na stanowisku nauczyciela klasy akordeonu i zespołów kameralnych.

Prowadzony przez Czuba kwintet akordeonowy był przez wiele lat wizytówką Szkoły. Dał dziesiątki koncertów w Szkole, na terenie miasta i poza nim. Czub przez wiele lat prowadził orkiestrę akordeonową, która uświetniała liczne imprezy, w tym plenerowe. Jego uczniowie odnosili sukcesy na przesłuchaniach regionalnych, ogólnopolskich i międzynarodowych – jako soliści i członkowie zespołów kameralnych. Wykształcił ponad 50 uczniów PSM I stopnia oraz 16 uczniów PSM II stopnia. Od 1 września 1984 roku do 30 czerwca 2009 roku pracował w Społecznym Ognisku Muzycznym w Stalowej Woli, prowadząc klasę akordeonu i instrumentów elektronicznych. W latach 1982–1992 był kierowni-

kiem sekcji akordeonu w PSM I i II stopnia w Stalowej Woli. W latach 80. był też konsultantem akordeonu w OZMP w Rzeszowie i Wizytatorem Społecznych Ognisk Muzycznych w Tarnobrzegu.

Odznaczony:
– odznaką Zasłużony działacz Kultury (1986),
– Złotym Krzyżem Zasługi (1990).

Nagrodzony:
– Nagrodą Indywidualną II stopnia – CEA,
– nagrodą dyrektora.

Ważną rolę odegrał też Janusz Kutyła. Ukończył on PSM II stopnia w Stalowej Woli oraz Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie ad. Janusza Patera. Od 1 września 1983 roku do 31 sierpnia 1989 roku był zatrudniony w PSM I i II stopnia w Stalowej Woli. 1 września 1989 roku został dyrektorem Społecznej Szkoły Muzycznej w Nisku. 1 września 2002 roku wrócił do PSM I i II stopnia w Stalowej Woli i pracował tu do 2024 roku. Jest również kierownikiem muzycznym Zespołu Pieśni i Tańca „Racławice". Jego uczniowie reprezentowali Szkołę na przesłuchaniach, konkursach i festiwalach zarówno jako soliści, jak i członkowie zespołów kameralnych. Wykształcił kilkunastu absolwentów PSM I stopnia.

Na uwagę zasługują także takie osoby, jak: Krzysztof Garbacz, Piotr Szafraniec oraz Jan Spilarewicz. Garbacz ukończył PSM II stopnia w Stalowej Woli oraz Akademię Muzyczną w klasie prof. dr. hab. Pawła Palucha i Studium Pedagogiczne przy Akademię Muzyczną w Krakowie. W PSM I i II stopnia jest zatrudniony od 1 września 1990 roku do dziś. Pracuje też w PSM I stopnia w Tarnobrzegu. Osiąga bardzo dobre wyniki w pracy z zespołami kameralnymi, zdobywając wysokie miejsca na konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych. W 2009 roku jego uczeń otrzymał wyróżnienie w XIII Gorlickich Konfrontacjach Akordeonowych. Prowadzony przez niego kwintet jest wizytówką Szkoły. Z kierowanymi przez siebie zespołami odbył dziesiątki koncertów na terenie miasta. W latach 1990–2010 wykształcił 18 absolwentów PSM I i II stopnia. Szafraniec ukończył natomiast PSM II stopnia w Stalowej Woli w klasie Czuba oraz wychowanie muzyczne w UMCS w Lublinie. W PSM I stopnia był zatrudniony od 1 września 1989 do 2010 roku. Jego uczniowie odnosili sukcesy na przesłuchaniach regionalnych, konkursach i festiwalach ogólnopolskich w charakterze solistów oraz jako członkowie zespołu kameralnego. Wykształcił około 20 absolwentów szkoły I stopnia. Spilarewicz ukończył PSM II stopnia w Rzeszowie u mgr. K. Bobera. W PSM I i II stopnia w Stalowej Woli był zatrudniony w okresie od 21 sierpnia 1978 roku do 7 czerwca 1980 roku. Był też pracownikiem PSM I stopnia w Tarnobrzegu.

Inną osobą, która odegrała znaczącą rolę w rozwoju sekcji akordeonu w PSM I i II stopnia w Stalowej Woli, jest Andrzej Pyrz. Ukończył on PSM II stopnia w Kielcach w klasie mgr. Mariana Kochańskiego i Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie doc. Krzysztofa Milczanowskiego. Ukończył także studia pody-

plomowe na Uniwersytecie Rzeszowskim – zarządzanie oświatą. W PSM I i II stopnia był zatrudniony od 1 września 1975 do 2010 roku. Wcześniej pracował w Społecznym Ognisku Muzycznym w Jędrzejowie. Od 1 września 1975 roku do 30 czerwca 1976 roku był pracownikiem nowo powstałej Szkoły Muzycznej I stopnia w Leżajsku. W latach 1989–1992 był też zatrudniony w Studium Nauczycielskim w Nisku. W 1984 roku pracował w Społecznym Ognisku Muzycznym w Stalowej Woli. Przyczynił się do powstania filii Ogniska w pobliskiej Pysznicy, które usamodzielniło się w 1995 roku i obecnie działa jako Ognisko Muzyczne przy Domu Kultury w Pysznicy. W latach 1992–1995 pełnił funkcję kierownika sekcji akordeonu w PSM I i II stopnia w Stalowej Woli. Jego uczniowie odnieśli znaczące sukcesy na przesłuchaniach, konkursach i festiwalach regionalnych, ogólnopolskich, międzynarodowych. Najlepsza z nich to Magdalena Igras. Po serii sukcesów spotkało ją wyróżnienie, jakim było Stypendium Premiera (Włodzimierza Cimoszewicza). Pyrz w znacznym stopniu przyczynił się do włączenia akordeonu w poczet instrumentów konkursowych Ogólnopolskiego Konkursu im. Janiny Garści. Dla laureatów tego konkursu – Magdaleny Igras, Łukasza Kołodziejskiego, Huberta Giziewskiego oraz Eneasza Kubita – sukces stalowowolski stał się początkiem kariery artystycznej i zawodowej. Jako pomysłodawca Pyrz zorganizował i przeprowadził (z koleżankami i kolegami z sekcji) cztery edycje Ogólnopolskiego Festiwalu Akordeonowych Zespołów Kameralnych, które odbyły się pod patronatem ministra kultury. Wykształcił ponad 60 absolwentów PSM I stopnia oraz 6 absolwentów PSM II stopnia.



Ilustracja 1. Andrzej Pyrz oraz Warszawski Kwintet Akordeonowy w składzie: Maciej Kandefer, Mirosław Mozol, Magdalena Igras, Jarosław Kutera i Tomasz Holizna podczas jednej z edycji Ogólnopolskiego Festiwalu Akordeonowych Zespołów Kameralnych, fot. z zbiorów Mirosława Dymona

Zasiadał w jury:
– Ogólnopolskiego Konkursu im. J. Garści w Stalowej Woli,

– Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Akordeonowej w Przemyślu.
– Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Muzycznej w Krasiczynie.

Za swoją pracę był wielokrotnie wyróżniany nagrodą dyrektora Szkoły. W 2005 roku Został odznaczony Medalem Komisji Edukacji Narodowej. Otrzymał też Dyplom Ministra Kultury za pełną oddania pracę pedagogiczną (2006).

Ogólnie przez wszystkie lata dotychczasowej działalności (1975–2010) sekcji akordeonu w PSM w Stalowej Woli nauczyciele tutaj zatrudnieni wykształcili pond 300 absolwentów PSM I stopnia oraz ponad 30 absolwentów PSM II stopnia, wnosząc znaczący wkład w proces profesjonalnego kształcenia akordeonistów na terenie Podkarpacia.

Od wielu lat coraz większą aktywność wykazuje klasa akordeonu w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Tarnobrzegu. Pierwszym nauczycielem zatrudnionym w niej był Jan Spilarewicz (1934–2005). Ukończył on Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia w Rzeszowie. W tarnobrzeskiej PSM pracował w latach 1974–1987. Był również nauczycielem w Społecznym Ognisku Muzycznym w Tarnobrzegu. Działał aktywnie jako propagator muzyki akordeonowej w środowisku, organizując liczne koncerty i audycje muzyczne w Tarnobrzegu i okolicach. W latach 1997–2007 w PSM I stopnia w Tarnobrzegu zatrudniony był Witold Robuta. Ukończył on PSM II stopnia w Stalowej Woli. Posiada wykształcenie wyższe magisterskie z przygotowaniem pedagogicznym. Najzdolniejsi jego wychowankowie to: Dawid Zieliński i Paweł Sławiński – laureaci przesłuchań i konkursów regionalnych, późniejsi uczniowie ZSM nr 1 w Rzeszowie. Ponadto w PSM I stopnia w Tarnobrzegu zatrudnieni byli w latach 2020–2022 wspomniani już Bober i Garbacz.

Od 55 lat (od 1970 roku) działa również klasa akordeonu w PSM w Mielcu. Zatrudnionych było tutaj od 1970 roku czterech nauczycieli: Zdzisław Szymczyk – absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie akordeonu ad. P. Palucha, obecny kierownik Sekcji Instrumentów Klawiszowych w PSM w Mielcu, a także Franciszek Wyzga, Ryszard Kusek i Bogdan Warias. Pełną listę nauczycieli akordeonu zatrudnionych w latach 1971–2010 w PSM w Mielcu przedstawiono w tabeli 1 zamieszczonej w Aneksie.

W 1990 roku w Mielcu została powołana do życia również PSM II stopnia, w której od początku jej istnienia działa klasa akordeonu. Zajęcia prowadzą tutaj Szymczyk i Warias – absolwent klasy akordeonu as. Piotra Dziubka na Akademii Muzycznej we Wrocławiu (pedagogika instrumentalna – studia magisterskie).

W latach 1970–2010 mieleccy nauczyciele akordeonu zatrudnieni w szkołach muzycznych obydwu stopni wykształcili w sumie ponad 260 absolwentów PSM I stopnia oraz 1 absolwenta[2] PSM II stopnia. Wśród ich wychowanków byli laure-

[2] Osób kształcących się w PSM II stopnia było w sumie trzy, z tym że dwie zdały do Akademii Muzycznej w Łodzi bez uzyskania dyplomu średniej szkoły muzycznej.

aci konkursów i festiwali o zasięgu regionalnym, krajowym i międzynarodowym oraz późniejsi studenci Wydziałów Instrumentalnych Akademii Muzycznych (m.in. Szymczyk, Warias, Iwona i Michał Rzeszutowie).

Niektórzy z wymienionych nauczycieli akordeonu zatrudnieni byli w tym samym charakterze w działającym przez wiele lat w Mielcu od roku 1956 Społecznym Ognisku Muzycznym, gdzie również od samego początku działalności tej placówki było prowadzone nauczanie gry na tym instrumencie.

50 lat temu powstała PSM I stopnia w Dębicy. Od początku jej istnienia działa w niej także klasa akordeonu. Pierwszym nauczycielem akordeonu był tutaj Emil Kozioł. Obecnie uczą gry na tym instrumencie: Danuta Dawidowska, Ewa Markiewicz i Wiesław Kusion (absolwent klasy akordeonu ad. J. Patera na Akademii Muzycznej w Krakowie), zatrudniony również w istniejącej tutaj od lat 90. PSM II stopnia. Od 2017 roku klasę akordeonu w PSM w Dębicy opuściło około 100 absolwentów, w tym kilku ukończyło PSM II stopnia.

Od roku 1968 działa także klasa akordeonu w powstałej wówczas PSM I stopnia w Łańcucie. Jednym z pierwszych, a zarazem najdłużej pracujących nauczycieli akordeonu w tej placówce był wieloletni jej dyrektor, Fryderyk Staszowski. Obecnie w klasie akordeonu uczą Jerzy Ziajor i Bogdan Bukała. Pełne listy nauczycieli klasy akordeonu zatrudnionych w łańcuckiej PSM I stopnia w latach 1953–2010, a także w powstałym tutaj wcześniej Ognisku Muzycznym przedstawiono w tabelach 2 i 3 zamieszczonych w Aneksie.

Do dziś nauczyciele akordeonu zatrudnieni w PSM I stopnia w Łańcucie wykształcili ponad 200 uczniów, z których wielu kontynuowało naukę na poziomie szkoły średniej w ZSM nr 1 w Rzeszowie, a kilka osób z tego grona studiowało później na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie. Wychowankowie brali wielokrotnie udział w przesłuchaniach i konkursach (najczęściej o zasięgu regionalnym), niejednokrotnie uzyskując nagrody i wyróżnienia.

Jednymi z najmłodszych klas akordeonu działających w państwowych szkołach muzycznych I stopnia w województwie podkarpackim, w ośrodkach położonych blisko Rzeszowa, są te w Ropczycach i Kolbuszowej. Klasa akordeonu w PSM I stopnia w Ropczycach istnieje od momentu powstania placówki, czyli od roku 1996. Pierwszym nauczycielem akordeonu był w niej Karol Kramarz. Obecnie naukę gry na tym instrumencie prowadzi tutaj Dariusz Kot – absolwent PLM w Rzeszowie (uczeń M. Dymona) i Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie akordeonu Marcina Wyrostka (zob. tabela 4 w Aneksie).

W ciągu 14 lat działalności klasy akordeonu w PSM w Ropczycach nauczyciele w niej zatrudnieni wykształcili na poziomie szkoły muzycznej I stopnia 116 uczniów, spośród których 6 osób zdało później na instrument główny do szkoły średniej (z tego grona 2 osoby podjęły studia instrumentalne w akademiach muzycznych). Oprócz nauczania indywidualnego prowadzili oni też zespoły kameralne (zespoły akordeonowe w składach jednorodnych oraz mieszanych). W ostat-

nim okresie uczniowie tutejszej klasy akordeonu biorą coraz częściej udział w przesłuchaniach regionalnych, niejednokrotnie zdobywając wyróżnienia.

W drugim z wymienionych ośrodków – Kolbuszowej – zanim powstała Państwowa Szkoła Muzyczna, działało w latach 1959–1998 Społeczne Ognisko Muzyczne, gdzie prowadzone było też od samego początku nauczanie gry na akordeonie głównie przez absolwentów innych specjalności, takich jak m.in.: Adolf Stawarz, Andrzej Kukla, Władysława Bajor, Wiesław Magoń, Aleksander Pasieka, Emil Elias, Stanisław Frankiewicz i Ryszard Bajor. Wszystkie wymienione osoby nie posiadały wykształcenia kierunkowego uprawniającego do nauczania gry na akordeonie.

PSM I stopnia w Kolbuszowej działa od roku 1998, a istniejąca w niej klasa akordeonu od 2001 roku. Naukę gry na akordeonie prowadzi tutaj: Tomasz Blicharz – absolwent studiów I stopnia (licencjackich) w Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie akordeonu dr. hab. Piotra Chołołowicza (wcześniej ukończył PSM II stopnia przy ZSM nr 1 w Rzeszowie w klasie P. Palucha, a także WSP w Kielcach na kierunku wychowanie muzyczne – studia magisterskie). Do dziś wykształcił 15 absolwentów, w tym 2 laureatów przesłuchań regionalnych (Z. Dziuba i K. Marek).

Działalność klas akordeonu w województwie podkarpackim związana jest także, choć w stosunkowo niewielkim stopniu, z funkcjonowaniem niepaństwowych szkół muzycznych. Jedną z najdłużej działających tego typu placówek jest położona blisko Rzeszowa, założona przez Józefa Barlika (1950–2009) w 1993 roku Niepubliczna Szkoła Muzyczna w Trzcianie (z powstałą później filią w Sędziszowie Małopolskim). Gry na akordeonie uczył tutaj do 2015 roku Paweł Gnacek (od 2006 roku). Wcześniej klasę akordeonu prowadzili w tej szkole: Henryk Wrzos (najdłużej – w latach 1993–1998) i Kazimierz Bober (w roku szkolnym 2008/2009). Do 2010 roku szkołę ukończyło kilkudziesięciu akordeonistów, spośród których kilka osób kontynuowało naukę gry na tym instrumencie w średnich szkołach muzycznych na terenie Rzeszowa.

Rok później powstała Prywatna Szkoła Muzyczna w Trzebownisku. Jej założycielem, pełniącym przez szereg lat funkcję dyrektora tej placówki, był wieloletni nauczyciel rzeszowskich szkół muzycznych I i II stopnia – Jan Barszczowski, który prowadził istniejącą tutaj przez kilkanaście lat klasę akordeonu. Wykształcił w zakresie gry na akordeonie na poziomie szkoły muzycznej I stopnia ponad 20 uczniów. Niektórzy z jego absolwentów kształcili się później również w PSM II stopnia (ZSM nr 1) w Rzeszowie.

Jedną z najmłodszych w województwie placówek muzycznych o statusie szkoły niepaństwowej, gdzie prowadzone jest też od niedawna nauczanie na akordeonie, jest Szkoła Muzyczna I stopnia w Głogowie Małopolskim. Klasę akordeonu prowadzi tutaj od 2009 roku Jerzy Kołodziej.

Dużą rolę w popularyzacji muzyki akordeonowej i samego instrumentu poprzez wysoki poziom prezentowanej sztuki wykonawczej odegrały działające w ostatnich trzech dekadach zespoły akordeonowe złożone z profesjonalnych mu-

zyków – absolwentów wyższych uczelni, głównie wydziałów instrumentalnych akademii muzycznych.

Pierwszym z takich zespołów był założony w Rzeszowie i działający w latach 1983–1987 kwintet akordeonowy „Sonores V". Powstał on z inicjatywy Krzysztofa Milczanowskiego oraz czwórki jego wychowanków, absolwentów prowadzonej przez niego klasy akordeonu na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie. Zespół występował w następującym składzie:

Jerzy Kołodziej – akordeon I,
Bogdan Sękowski – akordeon II,
Leszek Teper – akordeon III,
Krzysztof Milczanowski – akordeon IV,
Mirosław Dymon – akordeon basowy.



Ilustracja 2. Kwintet akordeonowy „Sonores V", fot. ze zbiorów Mirosława Dymona

W okresie swojej 4-letniej działalności kwintet wykonał około 100 koncertów, głównie na terenie obecnych województw podkarpackiego i lubelskiego, występując w wielu placówkach kulturalnych i oświatowych. Dość szeroki repertuar zespołu obejmował w dużej mierze wiele opracowań utworów z różnych epok (były to najczęściej transkrypcje dokonane przez samych członków kwintetu) oraz oryginalne kompozycje akordeonowe, w tym także dedykowane temu zespołowi, powstałe m.in. we współpracy z T. Hejdą. Zespół dokonał również nagrań dla rozgłośni Polskiego Radia w Rzeszowie.

Można dodać, że występy kwintetu miały bardzo często określoną tematykę. Oto tytuły niektórych koncertów zespołu:
– „Współczesna muzyka akordeonowa”,
– „Prezentacja walorów brzmieniowych akordeonu koncertowego”,
– „Muzyka baroku – J.S. Bach, J.F. Haendel, A. Vivaldi”,
– „Przeboje XVIII i XIX – W.A. Mozart, G. Rossini, C.M. Weber”,
– „Impresjonizm w muzyce – C. Debussy”,
– „Radziecka muzyka akordeonowa – M. Rizol, A. Chaczaturian”,
– „Muzyka rozrywkowa w opracowaniach akordeonowych – K. Namysłowski, J. Gade, J. Hammel, S. Joplin”,
– „Sylwetki kompozytorów polskich – B.K. Przybylski, A. Krzanowski”.

Kolejnym zespołem akordeonowym powstałym w Rzeszowie, założonym przez profesjonalnych muzyków, był duet, który tworzyli Jerzy Kołodziej i Paweł Paluch. Zespół działał w latach 1990–1996, dając w tym czasie kilkadziesiąt koncertów, głównie na terenie południowo-wschodniej Polski, jak również w ważniejszych ośrodkach na terenie kraju (m.in. Krakowie, Katowicach, Lublinie, Łodzi, Wrocławiu i Warszawie). Wykonywany repertuar, zawierający w znacznej części własne opracowania muzyki lekkiej, duet utrwalił w formie nagrań fonograficznych na kasecie magnetofonowej *Musette's* (Kraków 1991) oraz płycie CD *Accordion Favourites* (Gdańsk 1996).

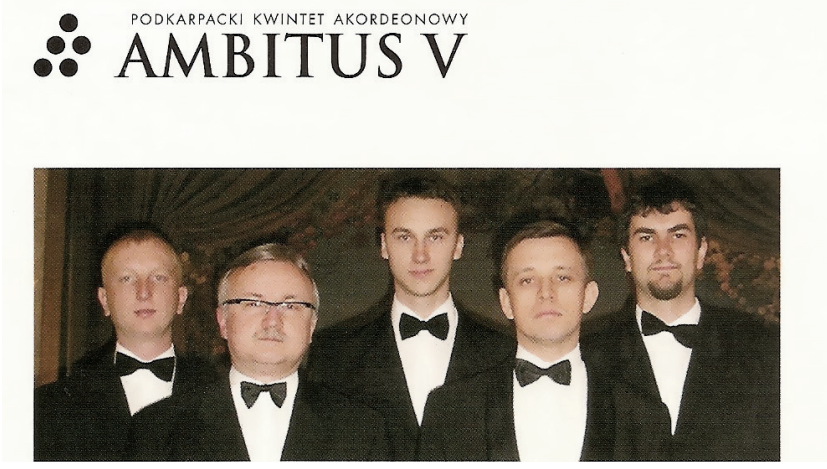


Ilustracja 3. Duet akordeonowy: Jerzy Kołodziej i Paweł Paluch (fragment okładki kasety magnetofonowej wydanej w 1991 r.), fot. ze zbiorów Mirosława Dymona

Od 20 lat działa w Rzeszowie kolejny zespół o homogenicznym składzie – Podkarpacki Kwintet Akordeonowy (PKA) „AMBITUS V". Powstał on w 2005 roku z inicjatywy pracowników naukowo-dydaktycznych Instytutu Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego: prof. UR Pawła Palucha i dr. Mirosława Dymona, którzy pełnią też rolę kierownictwa artystycznego zespołu. W skład PKA „AMBITUS V" wchodzą ich byli uczniowie z ZSM nr 1 w Rzeszowie, obecnie absolwenci wyższych uczelni. Są to: Michał Stefanik i Mariusz Siuśta (absolwenci kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej Instytutu Muzyki UR) oraz Tomasz Blicharz (absolwent tego samego kierunku studiów w WSP w Kielcach oraz studiów licencjackich na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Katowicach). Skład zespołu jest następujący:

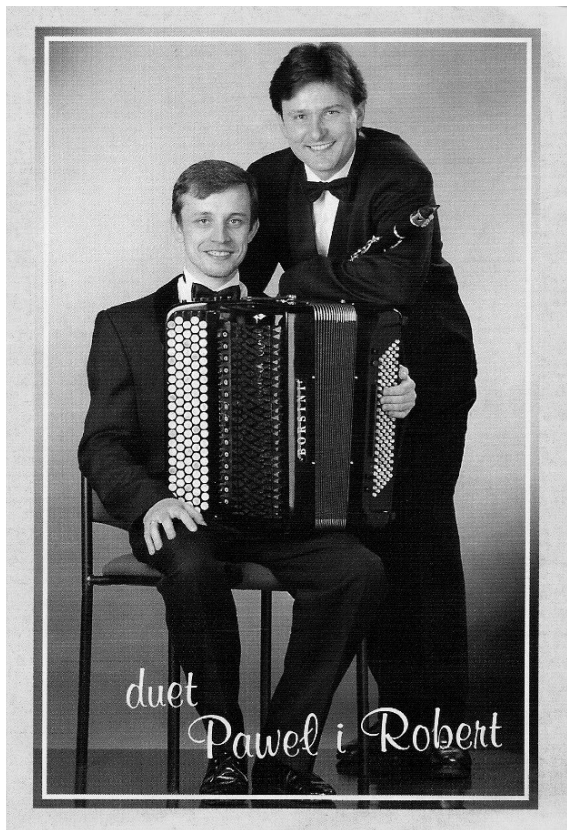
Paweł Paluch – akordeon I,
Tomasz Blicharz – akordeon II,
Michał Stefanik – akordeon III,
Mariusz Siuśta – akordeon IV,
Mirosław Dymon – akordeon basowy.

Repertuar zespołu jest rozległy i zróżnicowany pod względem stylistycznym. Zawiera zarówno współczesne oryginalne kompozycje, pisane na kwintet akordeonowy, jak i transkrypcje utworów z różnych epok dokonane m.in. przez prof. W. Lecha Puchnowskiego, a także przez samych członków zespołu – Palucha i Dymona. Kwintet prowadzi działalność koncertową na terenie południowo-wschodniej Polski, nagrywał dla TVP3 oraz Radia Rzeszów. Koncertował również w Niemczech w Bielefeld i w Hochschule für Musik w Saarbrücken w Kraju Saary (2007, 2008). W 2009 roku wydał płytę CD z wykonywanym przez siebie repertuarem.



Ilustracja 4. Fragment okładki płyty CD Podkarpackiego Kwintetu Akordeonowego „Ambitus V", fot. ze zbiorów Mirosława Dymona

Od 1993 roku działa w Rzeszowie jeszcze jeden zespół instrumentalny, w którym istotną rolę odgrywa akordeon i który także założony został przez profesjonalnych muzyków. Jest to duet akordeonowo-klarnetowy „Paweł i Robert", który tworzą: Paweł Paluch (akordeon), prof. dr hab. Akademii Muzycznej w Krakowie i Uniwersytetu Rzeszowskiego, i Robert Mosior (klarnet) – absolwent Wydziału Instrumentalnego AMFC w Warszawie, obecnie muzyk Filharmonii Rzeszowskiej oraz nauczyciel w ZSM nr 1 w Rzeszowie. Obok oryginalnych kompozycji przeznaczonych na ten skład instrumentalny w repertuarze zespołu dominują głównie dokonane wspólnie przez jego członków ich własne opracowania utworów muzyki poważnej, ułożone często w formie wiązanek znanych tematów utworów, pochodzących z literatury solowej różnych instrumentów, a także z muzyki kameralnej i symfonicznej. Zespół do dziś wykonał kilkadziesiąt koncertów na terenie południowo-wschodniej Polski (m.in. w Filharmonii Rzeszowskiej) oraz w Niemczech. Dokonywał też nagrań dla Rozgłośni Polskiego Radia oraz Telewizji Regionalnej w Rzeszowie.



Ilustracja 5. Duet „Paweł i Robert", fot. ze zbiorów Mirosława Dymona

Warto w tym miejscu wspomnieć również o najmłodszym pod względem wieku ich członków, działającym w stolicy Podkarpacia zespole instrumentalnym z udziałem akordeonu – założonym w 2004 roku „Rzeszów Klezmer Band" (RKB). Jego skład tworzą absolwenci rzeszowskich szkół muzycznych (ZSM nr 1 i ZSM nr 2): Jacek Anyszek – klarnet, Mateusz Chmiel – klarnet, Marcin Mucha – akordeon, Wojciech Jajuga – kontrabas i Kamil Siciak – instrumenty perkusyjne. Współtworzący tutaj ogólny koloryt brzmienia grupy instrumentalnej 120-basowy akordeon standardowy z klawiaturą fortepianową nie należy pod tym względem do instrumentów dominujących, wpisując się wykorzystywaniem dość tradycyjnych środków fakturalno-brzmieniowych. Niemniej zespół jako taki zdobył sobie już niemałą popularność w środowisku rzeszowskim. Posiada na swoim koncie ponad 200 koncertów wykonanych w kraju i za granicą, udział w wielu konkursach i festiwalach, a także nagrania dokonane dla Polskiego Radia Rzeszów i Telewizji Polskiej TP3. Do największych jego osiągnięć zaliczyć można m.in. udział w Festiwalu „Klezfiesta" w Buenos Aires. Repertuar zespołu to tradycyjne melodie klezmerskie aranżowane w taki sposób, by zawrzeć w nich elementy tradycji i nowoczesności. W swoim dorobku fonograficznym RKB posiada wydane w Rzeszowie dwie płyty: *Siedem* (2005) i *Kameleon* (2009).



Ilustracja 5. „Rzeszów Klezmer Band", fot. ze zbiorów Mirosława Dymona

Oprócz zespołów akordeonowych pochodzących z Podkarpacia, głównie z Rzeszowa, do spopularyzowania muzyki akordeonowej w regionie przyczynili się też m.in. wybitni soliści oraz zespoły z kraju i zagranicy. W samym tylko Rzeszowie występowali m.in. Aleksandr Dmitriev wraz synem Witalijem (Rosja), Jean-Marc Marroni (Francja), Vladimir Cuhran (Słowacja), duet: Elsbeth Moser i wiolonczelista Christoph Marks (Niemcy) oraz kilkakrotnie Warszawski Kwintet Akordeonowy pod kierownictwem artystycznym prof. W. Lecha Puchnowskiego.



Ilustracja 6. Warszawski Kwintet Akordeonowy pod kierownictwem prof. W. Lecha Puchnowskiego podczas występu w ZSM nr 1 w Rzeszowie, fot. ze zbiorów Mirosława Dymona

Podsumowując temat związany z profesjonalnym kształceniem akordeonistów na Podkarpaciu, można stwierdzić chociażby już na podstawie opisów działalności przedstawionych w tym kontekście wybranych ośrodków, że dydaktyka akordeonowa na tym terenie była niezwykle owocna, i to w wielu wymiarach. Szczególnie uwidacznia się w tym aspekcie kluczowe znaczenie ośrodka rzeszowskiego. W Rzeszowie, co jeszcze raz należy podkreślić, jako pierwsze w południowo-wschodniej części kraju powstało szkolnictwo muzyczne obydwu stopni oraz funkcjonujące w nich klasy akordeonu. Dla rozwoju dydaktyki akordeonowej na terenie Podkarpacia jednym z najistotniejszych jest fakt, że ośrodek rzeszowski przyczynił się w największym stopniu do rozwoju wykwalifikowanej kadry nauczycieli akordeonu pracujących w tym regionie. To właśnie absolwenci rzeszowskiej PSM II stopnia (i powstałych później również PLM i OSM II stopnia) od kilkudziesięciu lat stanowią znaczącą pod względem ilościowym i merytorycznym grupę nauczycieli uczących gry na akordeonie w szkołach muzycznych w całym obecnym województwie. Zdobyte przez nich średnie wykształcenie muzyczne, dające uprawnienia zawodowe i stanowiące podstawę dalszego profesjonalnego rozwoju, umożliwiło wielu spośród nich podwyższanie kwalifikacji instrumentalnych i pedagogicznych w szkolnictwie wyższym. Miało to w konsekwencji niewątpliwy wpływ na jakość pracy dydaktycznej w klasach akordeonu w wielu ośrodkach regionu, o czym świadczą chociażby długie listy wychowanków, a także laureatów konkursów. Niektórzy z nich uczestniczą też od lat w pomnażaniu dorobku artystyczno-naukowego akordeonistyki polskiej jako pracownicy wyższych uczelni. Ogólnie można zatem stwierdzić, że Podkarpacie wpisało się znacząco w proces profesjonalnego kształcenia akordeonistów w naszym kraju.

Bibliografia

Materiały archiwalne szkół muzycznych i uczelni wyższych

Akta personalne PSM I stopnia (ZSM nr 2) w Rzeszowie.
Akta personalne ZSM nr 1 w Rzeszowie.
Akta personalne Akademii Muzycznej w Krakowie.
Akta personalne Uniwersytetu Rzeszowskiego.
Materiały sekcji akordeonu PSM I i II stopnia w Stalowej Woli.

Wywiady przeprowadzone z absolwentami oraz nauczycielami klas akordeonu województwa podkarpackiego

Jan Barszczowski
Kazimierz Bober
Mieczysław Fryc
nauczyciele klas akordeonu w Dębicy, Kolbuszowej, Łańcucie, Mielcu, Ropczycach i Tarnobrzegu

Opracowania

Bober K., *Nauczanie gry na akordeonie w szkołach i ogniskach muzycznych na terenie województwa rzeszowskiego*, PWSM w Krakowie, Rzeszów 1979 – praca dyplomowa napisana pod kierunkiem K. Milczanowskiego.
Dynia J., *Takim Go widziałem*, „Kamerton. Pismo muzyczno-literackie" 2009.
Jubileusz Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 im. Karola Szymanowskiego w Rzeszowie. 50 lat państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia, Rzeszów 2003.
1944–1994 Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia im. Fryderyka Chopina w Rzeszowie, Rzeszów 1994.

ACCORDION TEACHING IN ARTISTIC MUSIC EDUCATION IN SELECTED CENTERS IN PODKARPACIE, 1951–2010

Abstract

This article is an attempt to summarize and highlight the importance of professional accordion teaching in selected centers in the Podkarpacie region in the years 1951–2010. Subsequent studies will focus on many distinguished and equally, or even outstanding and excellent accordion teaching centers. The presented text is a fragment of a larger whole, which, due to the enormous amount of material and information, has been divided into several complementary studies in the future. Podkarpacie is the leading area of accordion playing in Poland, and the author's intention is to create a monograph on the education of accordionists in our region. Subsequent articles will concern other centers. The development of education on this instrument is closely linked to the development of arts education in Poland, the provision of highly qualified staff, and the evolution of the instrument itself at that time – from the so-called standard instrument to the concert keyboard and button instrument with a baritone bass manual. The profiles of the first professional teachers who graduated from music academies and the centers where they began their work, including Stalowa Wola, Mielec, Dębica, Łańcut, Ropczyce, Kolbuszowa, Trzciana, Trzebownisko, and Głogów Małopolski, were recalled. Selected outstanding

graduates who perform as soloists and form various music ensembles were also introduced. Thanks to the hard work and motivation for continuous development of many people associated with the accordion in Podkarpacie, it can be said that their work has contributed to the high level of accordion playing in Poland and abroad. Many graduates from this region teach students at music academies and colleges and hold numerous prestigious positions at universities and in arts education.

Keywords: accordion, education, Podkarpacie, arts education

ANEKS

Tabela 1. Nauczyciele akordeonu w PSM I stopnia w Mielcu w latach 1970–2010

Lp.	Imię i nazwisko nauczyciela	Wykształcenie muzyczne (ukończona szkoła lub posiadane kwalifikacje do nauczania gry na instrumencie)	Specjalność	Lata pracy
1.	Andrzej Wilczyński	Studium Nauczycielskie	Akordeon	1971–1973
2.	Waldemar Szlęzak	II kl. PLM	Perkusja	1971–1976
3.	Władysław Wilczyński	PSM II stopnia	Akordeon	1970–1998
4.	Jan Buda	PSM II stopnia	Klarnet	1970–2000
5.	Franciszek Wyzga	PWSM	Fagot	1973–2001
6.	Jan Bochenek	PSM II stopnia	Akordeon	1973–1975
7.	Zdzisław Szymczyk	Akademia Muzyczna w Krakowie	Akordeon	1981–
8.	Bogdan Warias	Akademia Muzyczna we Wrocławiu	Akordeon	1998–

Tabela 2. Nauczyciele akordeonu w Społecznym Ognisku Muzycznym w Łańcucie w latach 1953–2010[3]

Lp.	Imię i nazwisko nauczyciela	Wykształcenie muzyczne (ukończona szkoła lub posiadane kwalifikacje do nauczania gry na instrumencie)	Specjalność	Lata pracy
1	*2*	*3*	*4*	*5*
1.	Danuta Barnat	brak danych (zaginęły akta personalne)	Brak danych (zaginęły akta personalne)	1953
2.	Józef Michałek	PSM II stopnia	Fortepian Akordeon	1956–1958
3.	Fryderyk Staszowski	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1958–1968
4.	Władysław Jurek	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1959–1989

[3] Większość danych pochodzi z pracy dyplomowej K. Bobera.

1	*2*	*3*	*4*	*5*
5.	Józef Fryń	SOM	Akordeon	1969–1972
6.	Michał Jamroz	Salezjańska Szkoła Organistowska w Przemyślu	Organy	1971
7.	Józef Hryc	Prywatna nauka	Akordeon	1972–1976
8.	Małgorzata Boratyn	PSM I stopnia	Akordeon	1973–1976
9.	Zygmunt Pelc	PSM I stopnia	Akordeon	1973
10.	Tadeusz Zawadzki	SOM	Akordeon	1977–1978
11.	Tomasz Ruszel	PLM w Rzeszowie	Akordeon	1978–b.d.
12.	Feliks Hanulak	Instytut Kształcenia Nauczycieli Wychowania Muzycznego	Fortepian	1978–b.d.

Tabela 3. Nauczyciele akordeonu w PSM I stopnia w Łańcucie w latach 1968–2010

Lp.	Imię i nazwisko nauczyciela	Wykształcenie muzyczne (ukończona szkoła lub posiadane kwalifikacje do nauczania gry na instrumencie)	Specjalność	Lata pracy
1.	Fryderyk Staszowski	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1968–1990
2.	Władysław Jurek	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1968–1989
3.	Stanisław Gumola	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1970/1971
4.	Lilla Różycka	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1980–1983
5.	Mirosław Dymon	PSM II stopnia w Rzeszowie Akademia Muzyczna w Krakowie	Akordeon	1981–1985
6.	Piotr Mizgalewicz	PLM w Rzeszowie	Akordeon	1981/1982
7.	Bogusław Rząsa	PSM II stopnia w Rzeszowie Akademia Muzyczna w Krakowie	Akordeon	1982–1988
8.	Marek Surmacz	PSM II stopnia w Rzeszowie	Wychowanie muzyczne	1986–1990
8.	Bogdan Bukała	Akademia Muzyczna w Krakowie	Akordeon	1987–
10.	Wiesław Balawender	PLM w Rzeszowie	Akordeon	1988/1989
11.	Janusz Wojnarowski	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1988–1993
12.	Andrzej Inglot	PSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	1989–1992, 1996/1997 – zastępstwo
13.	Jerzy Ziajor	PLM w Rzeszowie	Akordeon	1990–
14.	Ryszard Osak	PLM w Rzeszowie	Akordeon	1990–2006
15.	Ryszard Sroka	Akademia Muzyczna w Krakowie	Akordeon	1990–1994
16.	Barbara Jarosz	PLM w Rzeszowie	Akordeon	1978–b.d. (zaginęły akta personalne)

Tabela 4. Nauczyciele akordeonu w PSM I stopnia w Ropczycach w latach 1996–2010

Lp.	Imię i nazwisko nauczyciela	Wykształcenie muzyczne (ukończona szkoła lub posiadane kwalifikacje do nauczania gry na instrumencie)	Specjalność	Lata pracy
1.	Karol Kramarz	PWSM w Krakowie	Wychowanie Muzyczne	1996–1997
2.	Janusz Wojnarowski	PLM w Rzeszowie	Akordeon	1997–2001
3.	Tomasz Kycia	PLM w Rzeszowie	Akordeon	2001–2002
4.	Krzysztof Mroziak	AM w Krakowie	Akordeon	2003–2005
5.	Mirosław Dymon	AM w Krakowie	Akordeon	2005–2007
6.	Dariusz Kot	OSM II stopnia w Rzeszowie	Akordeon	2007–

KSZTAŁTOWANIE TOŻSAMOŚCI

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.14

Teresa Mazepa

Uniwersytet Rzeszowski, Polska

GALICYJSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE A KWESTIE TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ

Wraz z nasileniem się ruchów narodowowyzwoleńczych po Wiośnie Ludów 1848 roku, które skłoniły narody pozbawione państwowości do walki o niepodległość, a także do protestów przeciwko asymilacji ze strony państw, do których należały, w Galicji zintensyfikowały się procesy narodotwórcze, przekształcając różne wspólnoty etniczne w samoświadome organizmy polityczne i kulturalne. Osobliwość procesów narodotwórczych oraz formowania się nowoczesnej polskiej i ukraińskiej tożsamości narodowej w Galicji w XIX wieku polegała na tym, że były one przede wszystkim rezultatem celowej działalności świadomych narodowo elit polskich i ukraińskich – swoistego „przebudzenia" ducha narodowego. Elity te nie tylko kształtowały tożsamość narodową, ale również działały jako organizatorzy życia społeczno-kulturalnego, wykorzystując różne środki, metody i formy w celu wdrażania ideologii narodotwórczej we własnych wspólnotach, umożliwiając afirmację narodową mimo braku państwowości. Przyczyniły się do tego aktywne działania różnych instytucji społeczno-kulturalnych, często kierowanych przez owych „budzicieli" ducha narodowego, w tym stowarzyszeń muzycznych. Muzyka i kultura muzyczna poprzez działalność towarzystw muzycznych stały się ważnym bodźcem w kształtowaniu tożsamości narodowej, intensyfikując uczucia patriotyczne i upowszechniając idee narodowe o charakterze niepodległościowym. Narodowe priorytety wspólnot pozbawionych państwowości znalazły wyraz w statutach towarzystw muzycznych, przejawiając się we wprowadzaniu języka ojczystego do oficjalnego użytku wewnątrz stowarzyszenia, w coraz szerszej reprezentacji dziedzictwa narodowego, a zarazem w inspirowaniu oryginalnej współczesnej twórczości, która miała odzwierciedlać różne odcienie uczuć narodowych. W tym kontekście szczególną rolę odegrało Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne z siedzibą we Lwowie. W działalności GTM tendencje i strategie narodowe, kształtujące postawy tożsamościowe, uzyskały wyjątkowy wyraz i znaczenie. W pierwszym okresie działalności, do 1848 roku, czyli Wiosny Ludów, GTM kierowało się zasadami wyznaczonymi przez zachodnioeuropejskie towarzystwa muzyczne, przede wszystkim Wiedeńskie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Prowadziło intensywną działalność koncertową, pedagogiczną i edukacyjną, dbając o estetyczne wychowanie publiczności, konsekwentnie podążając za ówczesnymi trendami i nie stosując żadnych narodowych wyróżników w swojej aktywności. Jednak ten model działania po przełomowym roku 1848 dla wielu narodów Cesarstwa Austriackiego i Europy oraz po ogłoszeniu autonomii Galicji w 1867 roku został zmodyfikowany w związku z intensyfikacją procesów narodotwórczych. Zewnętrznym wyrazem procesów narodotwórczych zachodzących w GTM było wprowadzenie języka polskiego jako oficjalnego języka komunikacji w Towarzystwie, utrwalenie polskiej orientacji narodowej w rozwoju i poparcia dla rodzimej kultury w szeregu dokumentów GTM, narodowa orientacja repertuaru połączona z „chopinocentryzmem" jako skoncentrowanym wyrazem polskiej świadomości narodowej w muzyce, a także stale rosnąca obecność szerokiej reprezentacji polskich elit we władzach Towarzystwa.

Słowa kluczowe: Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne, Galicja, Lwów, muzyka narodowa, Karol Mikuli, chopinocentryzm, gatunki muzyczne, repertuar muzyczny, tożsamość narodowa, procesy narodotwórcze, język narodowy, dziedzictwo narodowe, kultura narodowa, Młoda Polska

Odkąd Lwów i Galicja stały się w 1772 roku częścią monarchii Habsburgów (od 1867 roku Austro-Węgier) jako nowo utworzona prowincja – Królestwo Galicji i Lodomerii (Königreich Galizien und Lodomerien), życie kulturalne, muzyczne i teatralne tego miasta nabrało nowych cech. Stołeczny status Lwowa zachęcił animatorów kultury do stworzenia w mieście szeregu ośrodków kulturalnych na wzór innych stolic europejskich. W szczególności w 1776 roku utworzono niemieckojęzyczny, a później również i polskojęzyczny stały teatr muzyczno-dramatyczny, następnie powołano do życia zróżnicowane towarzystwa oraz ośrodki kulturalne, w tym towarzystwa muzyczne. W 1838 roku we Lwowie, za przykładem jednego z najważniejszych i być może najważniejszego europejskiego towarzystwa muzycznego nawet w naszych czasach – Wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki (Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaisererstates, Wiener Musikverein [1812]), po kilkudziesięciu latach nieformalnej działalności oficjalnie potwierdzono status Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego[1], które w pierwszych dziesięcioleciach swojej działalności miało charakter wielonarodowy[2] i w którym kwestie związane

[1] Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne/Galizische Musikverein (GTM) funkcjonowało we Lwowie w latach 1838–1939. Po rewolucyjnym zrywie 1848 r. i ostrzale miasta przez wojsko austriackie Towarzystwo straciło większość swojego majątku i na kilka lat przestało istnieć, odradzając się w 1853 r. jako Towarzystwo Wspierania [Upowszechnienia, krzewienia] Muzyki w Galicji (Das Verein zur Bevörderung der Tonkunst in Galizien), by od 1860 r. powrócić do swej pierwotnej nazwy. Wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości oraz włączeniem Lwowa i całego regionu do II Rzeczypospolitej zmieniło ono nieformalnie w 1919 r. swoją nazwę na Polskie Towarzystwo Muzyczne. We wrześniu 1939 r. władze sowieckie zlikwidowały Towarzystwo (jak i wszystkie inne, również ukraińskie) i zaczęło planowo niszczyć nie tylko całą dokumentację, lecz przede wszystkim ogromny dorobek kulturowy oraz pamięć o nim. Wieloaspektowa działalność GTM została przedstawiona w szeregu opracowań naukowych. Zob. Т.Л. Мазепа, *Соціокультурний феномен європейський музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства*, Львів 2017, s. 474; L. Kyianovska, T. Mazepa, M. Dymon, *Funktionen der Musikvereine in einem multinationalen soziokulturellen Umfeld (am Beispiel des Galicischen Musikvereines* [w:] *Musical Societies in the long 19th century: between amateur and professional culture. Studia musicologica Labacensia 6*, red. J. Weiss, Koper, Ljubljana 2023, s. 77–101; T. Mazepa, *Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław 2017, s. 73–86; *eadem*, *Zagadnienia tożsamości (identyfikacji) narodowej w procesie powstawania i w działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego* [w:] *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Rzeszów 2011, s. 211–240; *eadem*, *Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana*, t. XI, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 204–228; M. Lubowiecka, *Rola mecenatu instytucjonalnego i obywatelskiego w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym we Lwowie w latach 1857–1913. Problematyka i postulaty badawcze* [w:] *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Rzeszów 2011, s. 176–202; M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.

[2] Ponieważ zachowały się archiwalne spisy członków starającego się o oficjalne zatwierdzenie przez władze wiedeńskie lwowskiego towarzystwa muzycznego, na podstawie ich analizy (biorąc pod uwagę brzmienie nazwisk) możemy przypuścić, iż byli wśród nich ludzie różnych narodowości:

z tożsamością[3] narodową nie były zagadnieniami programowymi oraz priorytetowymi. Przedstawiciele każdej narodowości mieli możliwość zapoznania się z uniwersalnymi wartościami reprezentowanymi przez muzykę, więc Towarzystwo miało charakter otwarty. W II połowie XIX wieku na jego wzór powstały inne, podobne narodowe towarzystwa muzyczne i stowarzyszenia artystyczne, nie tylko we Lwowie i Galicji, ale także poza nimi. W szczególności warto zwrócić uwagę na ukraińskie muzyczne towarzystwo chóralne „Bojan", założone we Lwowie w 1890 roku, które było niezwykle aktywne nie tylko w Galicji, ale także w diasporze. Owe towarzystwa i stowarzyszenia znacznie się przyczyniły do procesów profesjonalizacji życia muzycznego kraju, w szczególności do kształtowania gustów i preferencji muzyczno-estetycznych, rozwoju muzykowania amatorskiego w różnych środowiskach społecznych i narodowych, pielęgnowania tradycji muzycznych i narodowej twórczości kompozytorskiej. W II połowie XIX wieku ośrodki te, prócz realizacji celów czysto muzycznych, aktywnie włączyły się w procesy kształtowania „tożsamości narodowej", które miały miejsce wówczas na terenach Galicji.

Wraz z intensyfikacją ruchów narodowowyzwoleńczych po Wiośnie Ludów 1848 roku, które skłoniły bezpaństwowe narody do walki o niepodległość, oraz protestów przeciwko asymilacji ze strony mocarstw, do których należały, procesy narodotwórcze nasiliły się, przekształcając różne społeczności etniczne w samoświadome organizmy polityczne i kulturowe. Niewątpliwie w Galicji zmiany te były najbardziej widoczne w odniesieniu do dwóch największych bezpaństwowych narodów zamieszkujących Galicję – Polaków oraz Ukraińców. W latach 1772–1918 zarówno Polacy, jak i Ukraińcy zamieszkujący Galicję funkcjonowali pod panowaniem Habsburgów – pierwsi jako naród pozbawiony państwa w wyniku rozbiorów, drudzy jako wspólnota bez ukształtowanej jeszcze nowoczesnej formy państwowości. Choć łączył je status niesuwerennych narodów, ich doświadczenia historyczne oraz uwarunkowania polityczne i kulturowe, a także możliwości samorealizacji były odmienne. W wyniku reform społeczno-politycznych lat 60. XIX wieku Galicja uzyskała autonomię w obrębie Austro-Węgier. Choć miała ona charakter ograniczony i nie oznaczała realnej suwerenności,

Austriacy (względnie Niemcy), Czesi (ewentualnie Słowacy), Polacy, Słoweńcy, Węgrzy, Francuzi, a także Rusini (Ukraińcy). W spisie zaś członków GTM z 1839 r. spośród 350 członków zidentyfikowałam na podstawie brzmienia nazwiska (dopuszczam pewną względność tej identyfikacji) 170 nazwisk o niemieckim brzmieniu, 130 polskich (w tym dramaturg A. hr Fredro), 21 czeskich, 10 włoskich, 7 ukraińskich (w tym arcybiskup metropolita Galicji M. Lewicki oraz proboszcz katedry greckokatolickiej św. Jura), 5 węgierskich, 5 żydowskich i 1 ormiańskie. Zob. T. Mazepa, *Z historii powstania*…, s. 81–82; Т.Л. Мазепа, *Соціокультурний феномен*…, s. 114–123; *Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des galizischen Musik-Vereins im Jahre 1839*, Gedruckt bei Peter Piller, Lemberg 1840.

[3] W literaturze naukowej terminy *tożsamość* i *identyfikacja* są uznawane za synonimiczne i używane zamiennie.

umożliwiła jednak Polakom i Ukraińcom funkcjonowanie w warunkach względnej swobody, wolnej od politycznych represji charakterystycznych dla Imperium Rosyjskiego i Prus.

Jak trafnie zauważa Jerzy Szacki: „Narody nie tyle powstają, ile są tworzone [podkreślenie autora – przyp. T.M.], i to nierzadko całkiem świadomie według ideologicznego projektu «stania się narodem»”[4]. Procesy formowania się tożsamości narodowej również nie są spontaniczne i przebiegają w zróżnicowany sposób. Specyfika procesów narodotwórczych i kształtowania się nowoczesnej polskiej i ukraińskiej tożsamości narodowej w Galicji w XIX wieku polegała na tym, że były one przede wszystkim wynikiem zamierzonej działalności świadomych narodowo polskich i ukraińskich elit[5] – w tym arystokracji i szlachty polskiej[6], inteligencji[7], do której za Florianem Znanieckim odnosimy licznych pisarzy, uczonych, filologów, historyków, etnografów, ideologów narodowych, ekonomistów, artystów, animatorów kultury, w tym muzycznej[8], oraz duchowieństwo[9] – tzw. „budzicieli”[10] ducha narodowego. To właśnie inteligencja zapoczątkowała procesy kształtowania się tożsamości narodowej opartej na uświadomieniu siebie jednej wspólnoty społecznej i duchowej, odrębności językowej i kulturowej, co staje się później podstawą aspiracji do uzyskania państwowości narodowej. Świadomie nie tylko kształtowali oni tożsamość narodową, ale również występowali w roli organizatorów życia społeczno-kulturalnego, wykorzystując zróżnicowane strategie oraz instytucje społeczne. Budowali część tożsamości społecznej[11] – „narodową”, która we-

[4] J. Szacki, *O narodzie i nacjonalizmie*, „Znak” 1997, nr 3, s. 17.

[5] E. Gellner twierdzi, że elity mają decydujący wpływ na formujące się tożsamości narodowej poprzez „kulturę wysoką”. E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, Warszawa 1991, s. 14–17.

[6] Problemem ludności rusińskiej (ukraińskiej) w Galicji był prawie całkowity brak szlachty ukraińskiej. Znany ukraiński pisarz I. Franko stwierdził, że „mówić o inteligencji […] to mówić o duchowieństwie, bo innej inteligencji po prostu nie było”. Za: І. Франко, *Критичні письма о галицькій інтелігенції* [w:] *idem*, *Зібрання творів у 50-ти томах*, t. 26, Київ 1980, s. 87.

[7] J. Chlebowczyk, *O prawie do bytu małych i młodych narodów. Kwestia narodowa i procesy narodowotwórcze we wschodniej Europie Środkowej w dobie kapitalizmu (od schyłku XVIII wieku do początków XX wieku)*, Warszawa 1983, s. 38–52, 194.

[8] F. Znaniecki, *Współczesne narody*, Warszawa 1990, s. 368.

[9] Rusińskie (ukraińskie) środowisko inteligenckie w Galicji w dużej mierze wywodziło się z duchowieństwa unickiego, które do lat 70. XIX w. stanowiło trzon elity narodowej społeczności rusińskiej (ukraińskiej), zwłaszcza po 1808 r., kiedy przywrócono galicyjską metropolię grekokatolicką. W II połowie XIX w. skład środowiska inteligencji rusińskiej (ukraińskiej) powoli się zaczął zmieniać, powiększając się o młodych Rusinów (Ukraińców), którzy zdobyli wykształcenie w nowoczesnych świeckich instytucjach edukacyjnych, a ich działalność społeczna koncentrowała się na sztuce, literaturze, etnografii oraz historii. Zob. П.В. Голобуцький, *Інтелігенція та інтелектуали* [w:] *Енциклопедія історії України*, t. 3: *Е–Й*, red. В.А. Смолій, Київ 2005, s. 507–511.

[10] M. Hroch, *Na prahu narodni existence*, Mladá fronta 1999, s. 7.

[11] P. Ścigaj, *Tożsamość narodowa. Zarys problematyki*, Kraków 2012, s. 104.

dług historyka Anthony Smitha[12] jest ściśle związana z takimi komponentami tworzącymi odrębność narodu, jak: wspólna przestrzeń geograficzna (wspólne terytorium, krajobraz), świadomość odrębności językowej (język należy do elementów symbolizujących tożsamość narodowo-kulturową) i kulturowej, kultywowanie pamięci historycznej (świadomość własnej historii, świadomość początku własnych dziejów), wspólne tradycje i wspólny system wartości, narodowa kultura publiczna oraz wspólna kultura ekonomiczna i prawna[13]. Do tego wyliczenia warto dodać jeszcze kategorię *Ojczyzna*[14] rozumianą nie tyle terytorialnie, co wykorzystując określenie polskiego socjologa i teoretyka kultury Stanisława Ossowskiego, ile jako „ojczyzna ideologiczna", której istota polega na „przekonanie jednostki o jej uczestnictwie w pewnej zbiorowości [podkr. T.M.], […], we wspólnocie narodowej"[15], czyli na identyfikacji z Ojczyzną, która jest wspólnotą rdzennych wartości danego narodu rozumianego jako „ogół mieszkańców pewnego terytorium mówiących jednym językiem, związanych wspólną przeszłością i kulturą i mających świadomość tej wspólnoty"[16].

W przeciwieństwie do Europy Zachodniej, gdzie nowoczesna ideologia narodowa była kształtowana za pomocą środków politycznych oraz kultury głównie przez polityków państwowych, polska i ukraińska elita („budziciele" ducha narodowego) w Galicji, działając w warunkach bezpaństwowości i braku centrum politycznego, zaczęła świadomie wykorzystywać zróżnicowane strategie, środki, metody, formy oraz ośrodki i instytucje społeczne, a także kulturę[17] do implementowania we własnych środowiskach ideologii narodotwórczej, pozwalając na afirmację narodową mimo nieistnienia politycznego. Odbywało się to poprzez wdrażanie następujących elementów: używanie języka narodowego, który był wykorzystywany na znacznie większą skalę niż dotychczas, reprezentację, promocję i ochronę narodowego dziedzictwa kulturowego, uczestnictwo w ważnych wydarzeniach i świętach narodowych (działania mające na celu kultywowanie pamięci historycznej, wspólnych tradycji i kształtowanie narodowej kultury publicznej), inspirowanie do tworzenia oryginalnej i współczesnej sztuki narodowej oraz atrybutów narodowych, wspieranie rodzimych twórców oraz inicjatyw

[12] A.D. Smith, *National Identity*, London 1991.

[13] S.P. Huntington wymienia jeszcze takie atrybuty, jak religia, wiara oraz etnocentryzm. S.P. Huntington, *The clash of civilizations and the remaking of word order*, Simon & Schister LLC 2011.

[14] S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984, s. 26.

[15] S. Ossowski wyprowadza dwa typy rozumienia ojczyzny: jako „ojczyzny prywatnej" (przywiązanie do szczególnego miejsca) oraz „ojczyzny ideologicznej", wspólnej dla wszystkich członków danego narodu.

[16] *Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002.

[17] A. Kłoskowska, reprezentująca kulturalistyczną teorię narodu, stwierdza, że „na podstawie kształtującego się uniwersum kultury uznanej za własną wytwarza się identyfikacja narodowa". A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2005, s. 415.

twórczych, a także udział wybitnych przedstawicieli społeczności narodowej we władzach różnych instytucji narodowych.

Przyczyniły się do tego aktywne działania różnych instytucji społeczno-kulturalnych, na czele których niejednokrotnie stali owi „budziciele" ducha narodowego. Były to związki, zrzeszenia i towarzystwa oświatowo-kulturalne, w tym także muzyczne, które stały się kanałami oddziaływania ideowego – szerzyły idee narodowe i niepodległościowe, kształtowały poczucie tożsamości w szerokich kręgach społecznych, a z biegiem czasu odgrywały coraz istotniejszą rolę w koordynowaniu i jednoczeniu ruchu narodowego. Nie tylko język, ale także kultura muzyczna za pośrednictwem towarzystw muzycznych stawała się ważnym bodźcem do kształtowania tożsamości narodowej, wzmagając uczucia patriotyczne i propagując narodowe idee propaństwowe. Priorytety narodowe społeczności bezpaństwowych znajdują odzwierciedlenie w statutach towarzystw muzycznych, przejawiają się we wprowadzeniu do oficjalnego użytku języka polskiego lub ukraińskiego[18], reprezentowaniu rodzimej spuścizny narodowej, a jednocześnie inspirowaniu współczesnej, oryginalnej twórczości, która odzwierciedlałaby różne modusy uczuć narodowych.

W tym kontekście warto podkreślić ważną rolę towarzystw muzycznych w Galicji, ze szczególnym wyróżnieniem GTM z siedzibą we Lwowie. Była to instytucja nad wyraz profesjonalna, kompetentna i ciesząca się wielkim uznaniem we Lwowie i Galicji. To właśnie w jej działalności owe narodowe trendy i strategie kształtujące postawę tożsamości narodowej nabrały niezwykłego wyrazu i znaczenia. W II połowie XIX wieku nie tylko we Lwowie i Galicji, ale również poza nimi, pojawiły się inne znaczące narodowe instytucje muzyczne, wykorzystujące podobne modele realizacji idei narodowościowych, wspierających poczucie tożsamości narodowej na wzór GTM.

W pierwszym okresie swojej działalności, czyli do 1848 roku, Wiosny Ludów, GTM kierowało się zasadami wyznaczonymi przez towarzystwa zachodnioeuropejskie, przede wszystkim wiedeńskie Gesellschaft der Musikfreunde. Prowadziło intensywną działalność koncertową, pedagogiczną i wychowawczą, dbając o edukację estetyczną społeczeństwa i stale podążając za współczesnymi trendami. Jednak ten model działalności po przełomowym dla wielu narodów

[18] Na terenie Galicji i Bukowiny upowszechnienie języka ruskiego (ukraińskiego) powiązane była z rozwojem przede wszystkim początkowego (elementarnego) ludowego szkolnictwa. W 1818 r. dzięki staraniom biskupa Lewyckiego język ruski wprowadzono do szkół ludowych na równi z polskim, a kontrolę nad nimi powierzono duchownym greckokatolickim. W Galicji Wschodniej do 1832 r. funkcjonowało około 400 szkół z językiem ukraińskim, zaś w latach 1842–1856 działało już około tysiąca ruskich szkół parafialnych. Liczba szkół z językiem ukraińskim, już nie tylko elementarnego, ale i średniego poziomu, zwiększyła się po uchwaleniu w 1867 r. ustawy językowej, która stwarzała podstawy prawne do dalszego rozwoju szkolnictwa narodowego nie tylko dla Polaków, lecz i Ukraińców. Zob. J. Miąso, *Z dziejów szkolnictwa ukraińskiego w Galicji (1867–1914)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty" 1991, t. 34, s. 51–73.

Cesarstwa Austriackiego i Europy 1848 roku oraz proklamowaniu autonomii galicyjskiej w 1867 roku uległ modyfikacji w związku z intensyfikacją procesów narodowotwórczych.

Zewnętrznym wyrazem procesów narodotwórczych zachodzących w GTM było wprowadzenie języka polskiego jako oficjalnego języka porozumiewania się w Towarzystwie, utrwalenie w szeregu dokumentach GTM polskiego narodowego kierunku rozwoju i wspierania rodzimej kultury muzycznej, narodowa orientacja repertuaru połączona z „chopinocentryzmem" jako wyrazem polskiej świadomości narodowej w muzyce oraz rosnąca obecność szerokiej reprezentacji elit polskich we władzach Towarzystwa.

Bardzo wymowna jest historia wprowadzenia języka polskiego jako języka nauczania w Konserwatorium GTM, który miał zastąpić urzędowy język niemiecki, o czym bardzo szczegółowo pisze Leszek Mazepa w artykule poświęconym działalności wybitnego pianisty, założyciela lwowskiej szkoły pianistycznej, jednego z najlepszych uczniów Fryderyka Chopina w Paryżu, Karola Mikulego[19], który od 1858 do 1887 roku był dyrektorem artystycznym Towarzystwa oraz dyrektorem Konserwatorium GTM.

Już od 1 października 1860 roku, a więc jeszcze przed 21 grudnia 1867 roku, kiedy to ogłoszono Konstytucję austriacka, w której zapisano że „wszystkie szczepy narodowe w państwie są równouprawnione i każdy szczep narodowy ma prawo strzeżenia i pielęgnowania swej narodowości i swego języka"[20], oraz oficjalnie rozpoczęto polonizację urzędów, sądów i szkolnictwa w Galicji, dyrektor Konserwatorium GTM Mikuli i ówczesny profesor śpiewu, Włoch Luigi dalla Cassa[21], kierując się wyraźnymi sugestiami zamieszczonymi w 1859 roku w prasie polskiej we Lwowie[22], zaczęli używać w swoich wykładach w Konserwatorium GTM język polski. Publikacje w prasie oraz akcentowanie tego problemu świadczą nie tylko o nastrojach panujących w polskim środowisku, lecz także o szybkości, z jaką kierownictwo GTM reagowało na bieżące trendy. Zmiana języka wykładowego powiodła się i w 1868 roku język polski został uznany za oficjalny język wykładowy w Konserwatorium GTM. Owa identyfikacja językowa Towarzystwa znalazła swoje oficjalne odzwierciedlenie w odpowiadającym duchowi czasu nowym Statucie GTM z 1912 roku: „§ 1 […] Językiem urzędowym Towarzystwa jest język polski"[23].

[19] Л. Мазепа, *Кароль Мікулі – професор і директор консерваторії ГМТ* [w:] *idem*, *Сторінки музичного минулого. (З неопублікованого*), Львів 2001, s. 39–57.

[20] Za: J Chlebowczyk, *O prawie do bytu*…, s. 334.

[21] B.a., „Dziennik Literacki" 1860, nr 78 (28 IX), s. 624.

[22] „Życzyćby także należało aby i wykłady odbywały się w języku, który dla naszej młodzieży jest najzrozumialszym, w języku ojczystym". Za: *Przewodnik*, „Dziennik Literacki" 1859, nr 75 (20 IX), s. 904.

[23] *Statut Galic. Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, Z drukarni Jakubowskiego i Sp. we Lwowie, Lwów 1912, s. 1. Prywatne archiwum L. i T. Mazepów.

Od czasu dyrekcji Mikulego polska orientacja narodowa w działalności muzycznej GTM i pedagogicznej w Konserwatorium GTM, która wyrażała się nie tylko we wprowadzeniu języka polskiego, lecz i reorganizacji repertuaru pod względem zwiększenie reprezentacji kompozytorów polskich w programach koncertowych oraz repertuarze edukacyjnym Konserwatorium GTM, znacznie się nasiliła, odnajdując swój wyraz w dokumentach urzędowych Towarzystwa oraz praktyce wykonawczej. Po raz pierwszy identyfikację narodową na poziomie repertuaru GTM wyraźnie sformułowało w Statucie (wariant rękopiśmienny) z 1859 roku, w części II-j poświęconej polityce programowej: „II. §.11. Koncerta zwyczajne. […] Przy wyborze utworów i należy zwrócić uwagę na najbardziej znaczące dzieła własnych kompozytorów narodowych [podkr. T.M.]”[24]. W następnym Statucie, z 1869 roku, postanowienie to zostało podtrzymane: „II. II. §. 11. Koncerta zwyczajne. […] Szczególnie też przy wyborze sztuk do tych koncertów dyrekcja zwracać będzie uwagę na znaczniejsze dzieła kompozytorów narodowych [podkr. T.M.]”[25]. W Statucie z 1912 roku, zapoczątkowana przez Mikulego identyfikacja narodowo-repertuarowa została rozwinięta w § 30, w którym ustalono, że utwory kompozytorów polskich powinny być obecne obowiązkowo w programach zarówno koncertów zwyczajnych (statutowych, abonamentowych), jak i „wieczorków muzycznych” (koncertów kameralnych), koncertów „nadzwyczajnych”, solowych oraz nowego typu koncertów wprowadzanych przez GTM – tzw. koncertów „popularnych”[26]. Koncerty „popularne” miały być skierowane do szerokich kręgów społeczeństwa, aby umożliwić im poznanie najwartościowszych polskich utworów muzycznych. Każdy z koncertów „popularnych” miał być poprzedzony popularyzatorskimi odczytami o muzyce polskiej wygłaszanymi przez najwybitniejszych polskich prelegentów[27]. Identyfikacja narodowa ujawniająca się poprzez czynnik językowy i repertuarowy bez wątpienia miała wpływ na przemianowanie (nieoficjalne) w 1919 roku Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego na Polskie Towarzystwo Muzyczne we Lwowie.

Jak już wspomniano, owo przeorientowanie narodowościowe w GTM nie tylko w kwestiach upowszechnienia języka polskiego, lecz również i nasycenia

[24] Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego, f. 1, op. 54, sp. 1142, *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, rękopis [33 s.], k. 8–9.

[25] *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, nakładem Towarzystwa Muzycznego, Lwów 1869, s. 6.

[26] *Statut Galic. Towarzystwa Muzycznego…*, s. 21.

[27] *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1911–1912 od 1-go Września 1911 do 31-go Sierpnia 1912*, Nakładem Towarzystwa, Lwów 1912, s. 6. Prywatne archiwum L. i T. Mazepów. M.in. w latach 1912–1913 wśród prelegentów, którzy wystąpili z odczytami poprzedzającymi koncerty „popularne”, znaleźli się dr Z. Jachimecki, A. Poliński oraz L. hr. Piniński. *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1912–1913 od 1-go Września 1912 do 31-go Sierpnia 1913*, nakładem Towarzystwa, Lwów 1913, s. 16–22. Prywatne archiwum L. i T. Mazepów.

repertuaru dziełami kompozytorów rodzimych, zapoczątkowano w okresie dyrekcji Mikulego. Cechą wyróżniającą ten okres było nasycenie programów koncertowych GTM utworami przede wszystkim Chopina. Mikuli był niezastąpionym wykonawcą niemal wszystkich jego utworów– od mazurków, etiud, walców po koncerty, sonaty, ballady, scherza, tria . Do niektórych utworów dobierał teksty poetyckie i aranżował je na głos lub chór z akompaniamentem. Dokonywał też opracowania na różne instrumenty solowe i zespoły instrumentalne, w tym orkiestrę (głównie smyczkową). Uznał także za stosowne włączenie kompozycji fortepianowych Chopina do programów nauczania w klasie fortepianu w Konserwatorium GTM. Utwory te weszły na stałe do planu kształcenia i pojawiły się w programach tzw. półrocznych i rocznych „popisów" pianistycznych, rocznych egzaminów końcowych i w programach egzaminów dyplomowych w Konserwatorium GTM. Po zakończeniu dyrekcji Mikulego utwory Chopina stały się nieodłącznym elementem koncertów i imprez artystycznych GTM.

Dzięki zabiegom Mikulego zaczęto postrzegać osobowość i twórczość Chopina nie tylko z czysto romantycznego i emocjonalnego punktu widzenia. Jak trafnie zauważa Lidia Melnyk, postać Chopina nabywa znaczenia i wymiaru symbolu, atrybutu narodowego, muzyka którego pomagała zachować poczucie własnej tożsamości i pamięć o przeszłości wśród ludzi podzielonych pomiędzy różne państwa: „Naród polski w warunkach bezpaństwowości mógł deklarować i utwierdzać się w świecie przede wszystkim przy pomocy «ambasadora kultury», którego idealnym i bezprecedensowym wcieleniem był właśnie Fryderyk Chopin"[28].

Niezwykle ważnym wydarzeniem społeczno-politycznym oraz okazją do zademonstrowania uczuć patriotycznych, jedności i dążeń niepodległościowych pozbawionego państwowości narodu polskiego, a zarazem manifestacją tożsamości narodowej były zorganizowane z inicjatywy GTM we Lwowie[29] 23–28 października 1910 r. obchody setnej rocznicy urodzin Chopina, którym towarzyszyły koncerty muzyki polskiej, I Zjazd Muzyków Polskich (24 października) oraz inne imprezy okolicznościowe. Obchody stały się doskonałą okazją nie tylko do zjednoczenia wszystkich Polaków z Galicji, ale także całego narodu polskiego pozbawionego państwowości, oraz do uświadomienia sobie znaczenia postaci i twórczości Chopina jako konsolidującego symbolu narodu polskiego. Wskazuje na to przemówienie wybitnego kompozytora, pianisty i dyrygenta Ignacego Jana

[28] Л. Мельник, *Фридерик Шопен як медійний персонаж: ювілейні святкування 1910 року в дзеркалі львівської преси*, „Мистецтвознавство. Часопис Національної Музичної Академії України ім. П.І. Чайковського" 2010, nr 4(9), s. 13.

[29] Jest rzeczą znamienną, że obchody tej rocznicy odbyły się we Lwowie, a nie w innym polskim mieście związanym z F. Chopinem, np. w Warszawie. W Warszawie, mieście trzykrotnie większym od Lwowa, gdzie Chopin spędził dzieciństwo i młodość, sytuacja polityczna nie sprzyjała organizacji takich obchodów.

Paderewskiego, który w swojej mowie wygłoszonej 23 października 1910 roku wypowiedział takie oto pamiętne słowa:

> W Szopenie tkwi wszystko, czego nam wzbraniano: barwne kontusze, pasy złotem lite, posępne czamarki, krakowskie rogatywki, szlacheckich brzęk szabel, naszych kos chłopskich połyski, jęk piersi zranionej, bunt spętanego ducha, krzyże cmentarne, przydrożne wiejskie kościołki, modlitwy serc stroskanych, niewoli ból, wolności żal. Przez długie lata udręczeń, męki i prześladowań, przez długie lata znękanych myśli naszych najtajniejsze nici z nimi się wiązały, ku niemu się tuliły zbolałe serca nasze. Ileż on ich ukoił, pokrzepił, a może i nawrócił. Wszak on był i tym przemytnikiem, co w zwitkach nut niewinnych, rodakom po kresach rozsianym, rozwoził zakazaną polskość; wszak on był i tym kapłanem, co nas rozproszonych w święty Ojczyzny zaopatrywał sakrament [podkr. T.M.][30].

Podobny charakter łączenia się narodowego, „święta pieśni polskiej", miał Zjazd Polskich Towarzystw Muzycznych i Śpiewaczych, który odbył się 8, 9 i 11 listopada 1913 roku[31].

Mikuli zainicjował też praktykę organizowania koncertów składających się wyłącznie lub prawie wyłącznie z dzieł kompozytorów polskich. Pierwszy taki koncert odbył się 29 października 1876 roku w sali ratusza lwowskiego, zorganizowany przez GTM jako koncert „nadzwyczajny" (niestatutowy), poświęcony Chopinowi. W programie znalazły się następujące utwory Chopina: *Marsz żałobny* (opracowanie orkiestrowe)[32], *Larghetto* i *Rondo* z *II Koncertu fortepianowego f-moll* op. 21 (w wykonaniu Mikulego) oraz *Requiem* L. Cherubiniego. Koncertowi towarzyszył odczyt *Słowo o Chopinie* wygłoszony przez Józefa Tretiaka oraz deklamacja *Fantazyi o Chopinie* Włodzimierza Wolskiego w wykonaniu słynnego polskiego poety Władysława Bełzy, które miały na celu przybliżenie słuchaczom postaci kompozytora i jego muzyki. W „Gazecie Lwowskiej" zamieszczono obszerną pozytywną recenzję koncertu[33]. Dziennikarz podkreślał, że wydarzenie było na dobrym poziomie realizacyjnym, wysoko ocenił kunszt wykonawczy i aranżacyjny Mikulego. Kolejny podobny koncert GTM odbył się 11 kwietnia 1881 roku. W jego programie znalazły się: I część *Symfonii C-dur* Karola Lipińskiego, *Wariacje na fortepian i orkiestrę B-dur op. 2* Fryderyka Chopina na temat *Là ci darem la mano* z opery *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Hymn do Maryi Panny* K. Kozłowskiego, *Elegia* Karola Kurpińskiego oraz *Polonez* z opery *Halka* Stanisława Moniuszki[34].

---

[30] I.J. Paderewski, *O Szopenie. Mowa wygłoszona na obchodzie szopenowskim w Filharmonii dnia 23 października 1910*, Lwów 1911, s. 20.

[31] *Sprawozdanie z czynności Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za czas od 1. września 1913 do 31. sierpnia 1919*, Lwów 1919, s. 4.

[32] Była to oczywiście aranżacja Mikulego na odpowiedni skład orkiestry GMT, głównie na sekcję smyczkową, która była lepiej wyposażona.

[33] B.K., *Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska" 1876, nr 249 (31 X), s. 4.

[34] *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1880–1881 od 1. Września 1880 do 31. Sierpnia 1881*, nakładem Towarzystwa Muzycznego, Lwów 1881, s. 14.

Wielkim zainteresowaniem cieszyły się również koncerty monograficzne, których programy składały się wyłącznie z utworów jednego kompozytora polskiego. Na przykład 8 grudnia 1885 roku, a następnie 10 października 1894 roku odbyły się autorskie koncerty Władysława Żeleńskiego z jego udziałem, 27 stycznia i 15 listopada 1889 roku GTM zorganizowało koncerty poświęcone twórczości Zygmunta Noskowskiego, zaś 29 marca 1908 roku koncert autorski Ludomira Różyckiego, a 28 lutego 1909 roku – koncert utworów Mieczysława Karłowicza[35]. Coraz częściej koncertom towarzyszyły wykłady popularnonaukowe znanych poetów, twórców kultury oraz muzykologów na temat historii polskiej muzyki.

Od 1908 roku, gdy profesorem fortepianu w Konserwatorium GTM został znany polski kompozytor, przedstawiciel Młodej Polski w muzyce Różycki, w repertuarze koncertowym GTM coraz częściej pojawiają się współczesne, „awangardowe" wówczas opusy przedstawicieli Młodej Polski – Karola Szymanowskiego, Grzegorza Fitelberga oraz kojarzonego z tym ruchem Karłowicza. Między innymi 14 lutego 1909 roku, podczas trzeciego statutowego koncertu GTM, zabrzmiał poemat symfoniczny *Pieśń o sokole* Fitelberga, zaś 28 lutego 1909 roku, czyli tuż po tragicznej śmierci Karłowicza w Tatrach, urządzono koncert żałobny z udziałem Janiny Korolewicz-Wajdowej, członków orkiestry GTM i Teatru Miejskiego[36]. Pierwszy z cyklu koncertów składających z utworów Karola Szymanowskiego, przy współudziale słynnego pianisty Artura Rubinsteina i siostry kompozytora, śpiewaczki Stanisławy Korwin Szymanowskiej, odbył się 25 marca 1912 roku. Wykonano wówczas szereg utworów fortepianowych oraz po raz pierwszy pięć *Barwnych pieśni* op. 22. 17 marca 1920 roku w sali PTM miał miejsce kolejny koncert kompozytorski. Wykonano wówczas utwory na fortepian w interpretacji samego kompozytor, dzieła wokalne zaprezentowane przez jego siostrę oraz dzieła skrzypcowe po mistrzowsku zagrane przez Pawła Kochańskiego. Prawdziwym triumfem stał się koncert monograficzny Szymanowskiego pod batutą Adama Sołtysa, ówczesnego dyrektora PTM, który miał miejsce 3 lutego 1928 roku. Wykonano

[35] *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1885–1886 od 1. Września 1885. do 30. Sierpnia 188*6, nakładem Towarzystwa Muzycznego, Lwów 1886, s. 12; *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1888–1889 od 1. Września 1888 do 30. Sierpnia 1889*, Lwów 1889, s. 11; *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1889–1890 od 1. Września 1889 do 30. Sierpnia 1890*, Lwów 1890, s. 13; *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1907–1908 od 1-go Września 1907 do 31-go Sierpnia 1908*, nakładem Towarzystwa, Lwów 1908, s. 12; *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1908–1909 od 1-go Września 1908 do 31-go Sierpnia 1909*, nakładem Towarzystwa, Lwów 1909, s. 3, 12.

[36] *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1908–1909 od 1-go Września 1908 do 31-go Sierpnia 1909*, nakładem Towarzystwa, Lwów 1909, s. 3, 12. Wszystkie Sprawozdania znajdują się w prywatnym archiwum L. i T. Mazepów.

orkiestrową wersję drugiego zeszytu *Pieśni miłosnych Hafiza* op. 26 oraz pełną, kompletną prezentację III Symfonii *Pieśń o nocy*. Była to światowa premiera tego dzieła[37].

Począwszy od Mikulego a na Adamie Sołtysie kończąc, na koncertach GTM we Lwowie można było usłyszeć utwory Jana Galla, Henryka Jareckiego, Mieczysława Karłowicza, Teodora Leszetyckiego, Karola Lipińskiego, Henryka Melcera-Szczawińskiego, Karola Mikulego, Adama Münchheimera, Stanisława Moniuszki, Zygmunta Noskowskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Ludomira Różyckiego, Adama i Mieczysława Sołtysów, Wojciecha Sowińskiego, Władysława Żeleńskiego, Bolesława Wallek-Walewskiego, Henryka Wieniawskiego, Władysława Wszelaczyńskiego i Aleksandra Zarzyckiego, a także retrospektywę dzieł dawnych polskich twórców – Marcina Leopolity, Mikołaja Gomółki, Bartłomieja Pękiela, Mikołaja Zieleńskiego, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, Wacława z Szamotuł[38].

Ale nie tylko fakt wykonywania utworów polskich kompozytorów świadczy o rosnącej sile identyfikacji narodowej. Przejawem tożsamości narodowej (przede wszystkim w romantycznym rozumieniu XIX wieku) jest stylizacja tańców ludowych, rytmów i melodii w różnych gatunkach muzycznych, zarówno instrumentalnych, wokalnych, jak i symfonicznych. Popularne stało się wykorzystywanie wierszy poetów narodowych i tematów historycznych w różnych gatunkach muzycznych, takich jak opery, oratoria, kantaty, uwertury koncertowe, poematy symfoniczne i symfonie programowe.

Począwszy od lat 70. XIX wieku zespoły GTM (chóry oraz orkiestra), studenci i profesorowie Konserwatorium GTM corocznie uczestniczyli w kilkudziesięciu rozmaitych imprezach i wydarzeniach społeczno-kulturalnych, uroczystościach związanych z obchodami ważnych dat narodowych. Do stałych przedsięwzięć należeć będzie udział chórów i orkiestry GTM w obchodach święta Konstytucji 3 maja, powstania listopadowego, powstania styczniowego, insurekcji kościuszkowskiej, oblężenia Wiednia. Stale organizowane były uroczyste koncerty podczas obchodów rocznicowych wybitnych Polaków (Fryderyka Chopina, Adama Mickiewicza, Piotra Skargi, Jana Matejki, Tadeusza Kościuszki, Juliusza Słowackiego, Kornela Ujejskiego, Stanisława Moniuszki, Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Mikołaja Reya), znanych obywateli Lwowa (Agenora Gołuchowskiego, Floriana Ziemiałkowskiego), zasłużonych członków GTM, a także z okazji jubileuszy i zjazdów polskich organizacji kulturalnych itp. Niejednokrotnie organizowane były koncerty charytatywne, z których dochód przeznaczano na pomniki zasłużonych Polaków (Gołuchowskiego, Mickiewicza, Chopina, Fredry)

[37] J. Pacan-Świetlicka, *Karol Szymanowski*, „Nowy Kurier Galicyjski" 2022, nr 19(407) (18–31 X), s. 23.

[38] Т.Л. Мазепа, *Соціокультурний феномен*…, s. 312–323, 434–441, 443–448.

oraz na zakup obrazów polskich artystów (Matejki). Chór i orkiestra GTM występowały dwa razy w roku podczas uroczystych nabożeństw z okazji otwarcia galicyjskiego Sejmu Krajowego.

Od lat 50. XIX wieku we władzach Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego stopniowo malał udział przedstawicieli austriacko-niemieckich, a coraz większą rolę odgrywali reprezentanci polskich elit, co wzmacniało pozycję Towarzystwa jako ważnego ośrodka polskości. Warto tu przytoczyć doniesienie prasowe z 1856 roku, które jest jaskrawym przykładem tych tendencji:

Dyrekcya Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi uwiadamia niniejszem, że zarząd spraw Towarzystwa został powierzony następującym organom i osobom: Dyrektorowi towarzystwa i prezesowi wydziału w osobie p Józefa Kalchberga, c. k. wiceprezydenta namiestnictwa.

Zastępcy dyrektora p. Kazimierzowi hr. Krasickiemu.

Wydziałowi towarzystwa, którego członkami są: PP.

Leon książę Sapieha.

Kazimierz hr. Krasicki.

Włodzimierz hr. Rusocki.

Leopold hr. Starzeński.

Ksiądz Antoni Manasterski, kanonik i proboszcz kapituły ob. r. k.

Ksiądz Michał Kuziemski, kanonik obr. gr. kat.

Karol Hoepflingen-Bergendorf, c. k. radca gub. i burmistrz miasta Lwowa.

Alexander Reisinger, dyrektor c. k. akademii technicznej.

Dr. Jan Czajkowski, adwokat krajowy.

Aloizy Sebera, c. k. koncepista namiestnictwa.

Dr. Maurycy Mahl, adwokat krajowy.

Jan Ruckgaber.

Józef Promiński, c. k. rewident rachunkowy.

Dr. Adolf Pfeiffer, c. k. radca.

Dr. Józef Malinowski, adw. kraj.

Józef Schürer, kapelmistrz.

Także zostali postanowieni p. Jan Ruckgaber, muzycznym dyrektorem , a p. Gorgon jego zastępcą, p. Adolf Pfeiffer artystycznym doradcą, p. Alexander Reisinger inspektorem, p. Jan Dębicki właściciel domu, administratorem, a tegoż adjunktem, p. Alfred Bojarski, urzędnik budownictwa miejskiego, p. Jarosch, buchhalter miejski, buchhalterem, p. Zygmunt Świejkowski, c. k. auskullant, sekretarzem, adjunktami dyrekcyi pp. Promiński i Lidl, zaś obrońcą prawnym p. Dr. Jan Czajkowski, adw. kraj[39].

Z powyższego wynika, że w 17-osobowym składzie Wydziału GTM, czyli w ścisłym kierownictwie, znalazło się sześć osób o nazwiskach austriacko-niemieckich, dziesięciu Polaków oraz jeden Rusin (Ukrainiec).

Od lat 60. XIX wieku na czele GTM stali wybitni przedstawiciele polskich elit. W latach 1859–1860 dyrektorem administracyjnym GTM został hrabia Włodzimierz Russocki, członek Stanów Galicyjskich i c.k. szambelan; w 1861 roku – Konstanty Tchorznicki, urzędnik państwowy, dyrektor Towarzystwa

[39] *Kronika*, „Gazeta Lwowska" 1856, nr 7 (9 I), s. 28.

Kredytowego-Ziemskiego we Lwowie; w latach 1865–1866 – książę Leon Ludwik Sapieha, wybitny polski działacz polityczny i gospodarczy, marszałek Sejmu Galicyjskiego, jeden z dowódców powstania listopadowego. Od 1868 roku prezesami GTM byli: książę Jerzy Czartoryski, książę Jerzy Henryk Lubomirski, Wincenty Danek – prokurator naczelny, Franciszek Zima – dyrektor Galicyjskiej Kasy Oszczędności, Filip Krzysztof Artur Zaleski herbu Dołęga – namiestnik Galicji, minister ds. Galicji, poseł na galicyjski Sejm Krajowy i do austriackiej Rady Państwa, dożywotni członek austriackiej Izby Panów, dr Jan Czajkowski – adwokat krajowy, członek austriackiej Izby Panów; w latach 1895–1911 – książę Andrzej Lubomirski, który był najdłużej urzędującym prezesem Towarzystwa. Przewodniczył też Polskiemu Towarzystwu Muzycznemu po I wojnie światowej, do 1939 roku. Wśród wiceprezesów znalazło się wielu polskich urzędników, prawników i kupców: dr Wiktor Zbyszewski – radca krajowy; dr Józef Malinowski – radca Trybunału Stanu i prezes Izby Adwokackiej we Lwowie, dr Karol Henryk Mikolasch – polski farmaceuta, wykładowca akademicki, właściciel znanej apteki „Pod Złotą Gwiazdą" we Lwowie, gdzie pracowali Jan Zeh i Ignacy Łukasiewicz; Rudolf Schwarz – „obywatel miasta" (kupiec; był również dyrektorem GTM); Ignacy Romanowski – wiceprezes Sądu Magistrackiego Królewskiego i Stołecznego miasta Lwowa, wybitny prawnik, profesor; dr hab. Ernest Till – adwokat, c.k. radca dworu, członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności.

Reasumując, nie będzie przesadą stwierdzenie, że GTM swoimi działaniami znacząco przyczyniło się do budowania i wspierania polskiej tożsamości narodowej w środowisku galicyjskim, i to nie tylko za pomocą wprowadzenia języka polskiego do obiegu – języka, który jest jednym z głównych desygnatów identyfikacji narodowej i który z przyczyn politycznych był marginalizowany. Za pośrednictwem muzyki i kultury muzycznej, stosując zróżnicowane strategie, formy i metody działań, GTM promowało polskie muzyczne dziedzictwo narodowe, m.in. poprzez repertuar kompozytorów narodowych, pielęgnowało pamięć narodową oraz potęgowało uczucia patriotyczne przez aktywny udział w ważnych świętach i uroczystościach narodowych, wspierało inicjatywy o charakterze narodowotwórczym i patriotycznym, sprzyjało promowaniu przedstawicieli społeczności polskiej w organach zarządzających i wykonawczych GTM, tym samym manifestując jednoczącą rolę narodowych organizacji kulturalnych i ich elit w ruchach narodowościowych społeczeństw bezpaństwowych. Działalność opisywanego towarzystwa muzycznego jako reprezentanta polskiego narodu pozbawionego państwowości, stosowane strategie i metody doprowadziły do takiej konfiguracji treści narodowego paradygmatu towarzystwa muzycznego w Galicji, w którym kultura muzyczna oraz język narodowy w swojej jedności wpływały nie tylko na utrwalenie tożsamości narodowej, ale zapewniały też istnienie i funkcjonowanie wspólnoty narodowej w warunkach ograniczonej autonomii.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego

f. 1, op. 54, sp. 1142, *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*.

Opracowania i źródła drukowane

[B. K.], *Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska" 1876, nr 249 (31 X), s. 4.

B.a., „Dziennik Literacki" 1860, nr 78 (28 IX), s. 624.

Chlebowczyk J., *O prawie do bytu małych i młodych narodów: kwestia narodowa i procesy narodowotwórcze we wschodniej Europie Środkowej w dobie kapitalizmu (od schyłku XVIII wieku do początków XX wieku)*, Katowice 1983.

Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, Warszawa 1991.

Hroch M., *Na prahu narodni existence*, Mladá fronta 1999.

Huntington S.P., *The clash of civilizations and the remaking of word order*, Simon & Schister LLC 2011.

Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2005.

Kronika, „Gazeta Lwowska" 1856, nr 7 (9 I), s. 28.

Kyianovska L., Mazepa T., Dymon M., *Funktionen der Musikvereine in einem multinationalen soziokulturellen Umfeld (am Beispiel des Galicischen Musikvereines* [w:] *Musical Societies in the long 19th century: between amateur and professional culture. Studia musicologica Labacensia 6*, red. J. Weiss, Koper, Ljubljana 2023, s. 77–101.

Lubowiecka M., *Rola mecenatu instytucjonalnego i obywatelskiego w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym we Lwowie w latach 1857–1913. Problematyka i postulaty badawcze* [w:] *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Rzeszów 2011, s. 176–202.

Mazepa T., *Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana*, t. XI, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 204–228.

Mazepa T., *Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław 2017, s. 73–86.

Mazepa T., *Zagadnienia tożsamości (identyfikacji) narodowej w procesie powstawania i w działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego* [w:] *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Rzeszów 2011, s. 211–240.

Miąso J., *Z dziejów szkolnictwa ukraińskiego w Galicji (1867–1914)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty" 1991, t. 34, s. 51–73.

Nowy słownik języka polskiego, red. E. Sobol, Warszawa 2002.

Pacan-Świetlicka J., *Karol Szymanowski*, „Nowy Kurier Galicyjski" 2022, nr 19(407) (18–31 X), s. 22–23.

Paderewski I.J., *O Szopenie. Mowa wygłoszona na obchodzie szopenowskim w Filharmonii dnia 23 października 1910*, Lwów 1911.

Piekarski M., *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.

Przewodnik, „Dziennik Literacki" 1859, nr 75 (20 IX), s. 904.

Smith A.D., *National Identity*, London 1991.

Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1911–1912 od 1-go Września 1911 do 31-go Sierpnia 1912, nakładem Towarzystwa, Lwów 1912.

Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1912–1913 od 1-go Września 1912 do 31-go Sierpnia 1913, nakładem Towarzystwa, Lwów 1913.
Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1880–1881 od 1. Września 1880 do 31. Sierpnia 1881, nakładem Towarzystwa, Lwów 1881.
Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1885–1886 od 1. Września 1885. do 30. Sierpnia 1886, nakładem Towarzystwa, Lwów 1886.
Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1888–1889 od 1. Września 1888 do 30. Sierpnia 1889, nakładem Towarzystwa, Lwów 1889.
Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1889–1890 od 1. Września 1889 do 30. Sierpnia 1890, nakładem Towarzystwa, Lwów 1890.
Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1907–1908 od 1-go Września 1907 do 31-go Sierpnia 1908, nakładem Towarzystwa, Lwów 1908.
Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1908–1909 od 1-go Września 1908 do 31-go Sierpnia 1909, nakładem Towarzystwa, Lwów 1909.
Sprawozdanie z czynności Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za czas od 1. września 1913 do 31. sierpnia 1919, Lwów 1919.
Statut Galic. Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, Z drukarni Jakubowskiego i Sp., Lwów Lwów 1912.
Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, nakładem Towarzystwa, Lwów 1869.
Szacki J., *O narodzie i nacjonalizmie*, „Znak" 1997, nr 3, s. 17.
Ścigaj P., *Tożsamość narodowa. Zarys problematyki*, Kraków 2012.
Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des galizischen Musik-Vereins im Jahre 1839, Gedruckt bei Peter Piller in Lemberg 1840.
Znaniecki F., *Współczesne narody*, Warszawa 1990.
Голобуцький П.В., *Інтелігенція та інтелектуали* [w:] *Енциклопедія історії України*, t. 3: *Е–Й*, red. В.А. Смолій, Київ 2005, s. 507–511.
Мазепа Л., *Кароль Мікулі – професор і директор консерваторії ГМТ* [w:] *idem*, *Сторінки музичного минулого. (З неопублікованого*), Львів 2001, s. 39–57.
Мазепа Т.Л., *Соціокультурний феномен європейський музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства*, Львів2017.
Мельник Л., *Фридерик Шопен як медійний персонаж: ювілейні святкування 1910 року в дзеркалі львівської преси*, „Мистецтвознавство. Часопис Національної Музичної Академії України ім. П.І. Чайковського" 2010, nr 4(9), s. 11 19.
Франко І., *Критичні письма о галицькій інтелігенції* [w:] *idem, Зібрання творів у 50-ти томах*, t. 26, Київ 1980, s. 80–93.

GALICIAN MUSIC SOCIETY AND THE QUESTION OF NATIONAL IDENTITY

Abstract

With the intensification of national independence movements after the Spring of Nations of 1848, which induced stateless peoples to fight for independence, and protests against assimilation by the powers to which they belonged, nation-building processes in Galicia intensified, transforming various ethnic communities into self-conscious political and cultural organisms. The peculiarity of the nation-building processes and the formation of a modern Polish and Ukrainian national identity in Galicia in the nineteenth century lay in the fact that they were primarily the result of the deliberate activity of nationally conscious Polish and Ukrainian elites, the so-called awakening' of the national spirit. They consciously not only shaped national identity, but also acted as organisers of socio-

cultural life, using various means, methods and forms to implement a nation-building ideology in their own communities, allowing for national affirmation despite political non-existence. The active actions of various socio-cultural institutions, often headed by these "awakeners" of the national spirit, including musical societies, contributed to this. Music, musical culture, through musical societies, became an important stimulus for the formation of national identity, intensifying patriotic feelings and promoting national pro-state ideas. The national priorities of the stateless communities are reflected in the statutes of the music societies, manifested in the introduction of the native language into official use within the society, the more extensive representation of the national legacy and, at the same time, the inspiration of original contemporary creativity that would reflect the different modalities of national feelings. In this context, the Galician Music Society based in Lviv played a particularly important role. In the activities of the GMS, these national trends and strategies shaping the attitude of national identity acquired extraordinary expression and significance. In the first period of its activity until 1848, i.e. the "Spring of Nations", the GMS followed the principles set by Western European societies, above all the Vienna Gesellschaft der Musikfreunde. It carried out intensive concert, pedagogical and educational activities, caring for the aesthetic education of the public, constantly following contemporary trends and not using any national distinctions in its activities. However, this model of activity, after the landmark year 1848 for many nations in the Austrian Empire and Europe and the proclamation of Galician autonomy in 1867, was modified due to the intensification of nation-building processes. The external expression of the nation-building processes taking place at the GMS was the introduction of Polish as the official language of communication at the GMS, the consolidation of the Polish national orientation of development and support of native culture in a number of GTM documents, the national orientation of the repertoire combined with „Chopinocentrism" as a concentrated expression of Polish national consciousness in music, and the growing presence of a broad representation of Polish elites in the GMS management.

Keywords: Galician Music Society, Galicia, Lwów, Lviv, national music, Karol Mikuli, Chopinocentrism, musical genres, musical repertoire, national identity, nation-building processes, national language, national heritage, national culture, Young Poland

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.15

Magdalena Dziadek

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

ANTONI KOCIPIŃSKI I STANISŁAW MONIUSZKO W SIECI WSPÓLNYCH INTERESÓW

Artykuł jest poświęcony rewizji rozpowszechnionej przez biografa Moniuszki Witolda Rudzińskiego negatywnej opinii na temat interesów, które połączyły Moniuszkę i księgarza z Kamieńca Podolskiego, Antoniego Kocipińskiego. Drugim celem było uszczegółowienie posiadanych przez nas wiadomości na temat losów Kocipińskiego, szczególnie w okresie jego pobytu w Wiedniu. Wyeksponowano jego związki z wiedeńskim środowiskiem słowianofilskim i zaprezentowano opinie na temat jego utworów prezentowanych w stolicy Austrii.

Słowa kluczowe: Antoni Kocipiński, Stanisław Moniuszko, muzyczny ruch wydawniczy na ziemiach polskich w okresie zaborów, ruch słowiański w XIX wieku, bale słowiańskie w Wiedniu

Losy Antoniego Kocipińskiego, księgarza i wydawcy muzycznego z Kamieńca Podolskiego i Kijowa, są już w ogólnych rysach opisane. W niniejszym artykule chciałabym naświetlić mniej znane aspekty jego biografii, związane z kontaktami bohatera opracowania ze Stanisławem Moniuszką oraz z jego zaangażowaniem w ruch słowiański rozwijający się po Wiośnie Ludów w Wiedniu[1]. Oba te aspekty łączą się ze sobą, a ich eksplikacja pozwala bliżej przyjrzeć się warunkom społecznym, w jakich działali obaj muzycy w okresie międzypowstaniowym.

Jak wiadomo, w roku 1849 Kocipiński został zmuszony przez władze rosyjskie do opuszczenia granic kraju wskutek niesubordynacji, która miała polegać na sprowadzeniu do prowadzonej przez siebie księgarni zakazanych publikacji Juliusza Słowackiego. Jako osoba urodzona na terytorium Cesarstwa Austriackiego, na miejsce czasowej emigracji wybrał Wiedeń. Od razu też zaczął rozglądać się w możliwościach, z jakich miałby skorzystać w habsburskiej stolicy. Z obszernego nekrologu Kocipińskiego opublikowanego przez profesora warszawskiego Instytutu Muzycznego, Romualda Zientarskiego[2], dowiadujemy się, że po przyjeździe do Wiednia nasz bohater podjął naukę kompozycji i kontrapunktu i zadebiuto-

[1] Obecnie w powszechnym obiegu naukowym dostępne są jedynie zdawkowe hasła encyklopedyczne poświęcone Kocipińskiemu, nieobejmujące poruszanych w tym artykule zagadnień.

[2] R. Zientarski, *Antoni Kocipiński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1866, nr 366, s. 145–146.

wał jako kompozytor, mając już w tece kilka opublikowanych własnym sumptem w Kamieńcu Podolskim zbiorków tańców polskich. Z nich *Dwa polonezy* op. 5 noszą dedykację „dla Stanisława Moniuszki z Wilna". Kocipiński interesował się Moniuszką na długo przed wyjazdem do Wiednia. Do swojej księgarni sprowadził pieśni Moniuszki wydane w Berlinie, a w kwietniu 1848 roku nawiązał korespondencję z kompozytorem, prosząc go o nadesłanie kilku egzemplarzy *Śpiewnika domowego* i ewentualnie innych jego publikacji wydanych w Królestwie, trudno osiągalnych w Galicji z powodu barier celnych, a przede wszystkim z braku kontaktów między księgarzami z poszczególnych zaborów.

W 1859 roku sytuację na rynku księgarskim na ziemiach polskich opisał znany krytyk warszawski Józef Sikorski (z którym Kocipiński skontaktował się listownie w 1859 roku) w założonym przez siebie piśmie „Ruch Muzyczny", gdzie zamieścił obszerny materiał o działającym wówczas w Kijowie księgarzu, zawierający informacje przekazane mu przez zainteresowanego: „Lwów z Wiedniem, Poznań z Berlinem, a oba te miasta z Niemcami w ogóle i resztą Europy łatwiejsze mają stosunki niż z Warszawą. Ta znów głównie na prowincje polskie do Cesarstwa należące liczy i nie bez zasady"[3]. Identyczną ocenę zawierają pisane parę miesięcy później listy Kocipińskiego do Moniuszki i Józefa Ignacego Kraszewskiego[4], w których opisuje on swoją trudną sytuację jako wydawcy, poruszając m.in. fakt, że jego oferta jest bojkotowana przez księgarzy warszawskich, którzy odmawiają przyjmowania do handlu jego wydawnictw (nieco później sytuacja mała się poprawić – publikacje Kocipińskiego przyjmowali w Warszawie w komis R. Friedlein i F. Klukowski, trafiły one także do Lwowa).

Przymusowy przyjazd do Wiednia wydał się Kocipińskiemu obiecujący, jeśli chodzi o możliwość zaistnienia na tamtejszym rynku jako wydawcy utworów kompozytorów polskich. Natychmiast po przybyciu zaczął czynić w tym kierunku energiczne kroki mające na celu rozwinięcie tam akcji promocyjnej własnych wydawnictw, dając się równocześnie poznać wiedeńczykom jako kompozytor. Znalazłszy się w naddunajskiej stolicy, nawiązał kontakty z mieszkającym tam literatami zaangażowanymi w okrzepły jeszcze przed Wiosną Ludów ruch słowiański – prąd polityczny i kulturowy mający na celu wywalczenie autonomii dla narodów słowiańskich. Poparcie mieszkających w Wiedniu prominentnych działaczy słowiańskich, takich jak Czech Vinzenz Furch i Serb Vinko Pacelić, umożliwiło mu debiut w charakterze kompozytora tańców na dorocznym balu słowiańskim, który odbył się w karnawale 1850 roku.

---

[3] [Józef Sikorski], *Muzykalność polska w nakładach wydawców krajowych*, „Ruch Muzyczny" 1859, nr 14, s. 118.

[4] List Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki z 3 grudnia 1860, rękopis, zbiory Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 1272/M-89; list Antoniego Kocipińskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1 grudnia 1856, rękopis [w:] *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Seria I, *Listy z lat 1844–1962*, t. 9: *Kl–Ko*, list 362, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej, wersja elektroniczna.

Bale słowiańskie organizowano od 1847 roku z wielkim rozmachem w czołowej sali balowej Wiednia – Sophienbadsaal, z udziałem orkiestry prowadzonej przez kierownika balów dworskich Johanna Straussa. Służyły one działaczom zaangażowanym w ruch słowiańskich (głównie byli to Czesi i Serbowie) jako ważne forum promocji kultury własnych narodów. Po Wiośnie Ludów, kiedy głos w parlamencie austriackim uzyskali tzw. staroczesi (partia o orientacji konserwatywnej), bale utraciły początkową cechę odrębności, stając się forum manifestowania przez słowiańskich uczestników narodowej tożsamości w duchu lojalności wobec przedstawicieli władzy austriackiej. Deklarowano ją za pomocą formuły „harmonia narodów”[5]. Oficjalne hasło imprezy deklarowane po 1848 roku brzmiało: „dla ojczyzny i króla”, zaś jej charakter słowiański, obecny w oprawie plastycznej, muzycznej i choreograficznej, stapiał się z charakterem kosmopolitycznym. Nie bez racji współczesny badacz kultury wiedeńskich Czechów Viktor Velek nazwał bale słowiańskie imprezami „fasadowymi”, zaznaczając, że głównym językiem, za pomocą którego porozumiewali się uczestnicy, był niemiecki[6]. Obecność przedstawicieli władz oraz licznych reprezentantów międzynarodowej arystokracji gwarantowała jednak balom elitarny charakter, a osobom, które tworzyły ich oprawę muzyczną, kostiumową i scenograficzną – natychmiastową popularność. Liczyli na nią autorzy utworów, które były tańczone na balach. Pozycje te, zazwyczaj dedykowane zjawiającym się na balach przedstawicielom arystokracji, wydawano z adnotacjami na okładkach, iż pochodzą z balowego repertuaru.

Tańce na bale słowiańskie komponowali przeważnie kompozytorzy czescy mieszkający w Wiedniu: Adolf Winter (1820 – około 1900), Vaclav Tieftrunk, Hynek Vojáček, Vilem Cestmir Gutmannsthal czy Vaclav Koutecky. Do tego grona dołączył w 1850 roku Kocipiński jako autor czterech mazurów op. 8. Utwór wydał we własnej firmie, którą pod jego nieobecność prowadził w Kamieńcu jego brat, pod tytułem *Invitation a la danse*. Rok później (1851) Kocipiński uświetnił kolejny bal słowiański wiązanką tańców polskich wydaną przez siebie w Kamieńcu pod tytułem *Polonaise et trois mazures* op. 12. Echa sukcesów wymienionych tańców dotarły do prasy niemieckiej[7], czeskiej[8] i polskiej[9]. Korzystając z rozgłosu, Kocipiński

[5] Zob. *Tags-Neugkeiten*. *Wien*, „Fremden-Blatt” 1850, nr z 7 II, s. 2.

[6] V. Velek, *„Wo ist mein Heim, mein Vaterland?” Zur Frage der Identität in der Musikkultur der Wiener Tschechen im langen 19. Jahrhundert* [w:] *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Leipzig 2011, s. 252–253.

[7] Z uznaniem pisano o nich w „Signale für die musikalische Welt” (1852, nr 6, s. 47) oraz w wiedeńskim „Der Wanderer” (1851, nr z 21 III).

[8] M.in. w „Lumirze”.

[9] Poznański „Goniec Polski” pisał: „W dziennikach wiedeńskich czytamy chlubną wzmiankę o kompozycjach muzycznych ziomka naszego Antoniego Kocipińskiego […]. Mazury jego grywane na tamtejszych balach słowiańskich odznaczać się mają wdziękiem melodii, ogniem i w ogóle piętnem narodowym” (*Rozmaitości*, „Goniec Polski” 1851, nr 95 [25 IV]).

pojechał do Lipska – ówczesnej mekki wydawców muzycznych, nawiązał kontakt z tamtejszym środowiskiem muzycznym (w marcu 1850 roku został odnotowany jako gość wizytujący egzaminy wstępne w lipskim konserwatorium[10]), w tym z czołowym lipskim wydawcą Friedrichem Hofmeistrem. Uzyskał jego zgodę na rozpowszechnianie utworów „balowych" oraz kolejnych wydanych przez siebie kompozycji własnego pióra. Ambicje Kocipińskego były jednak o wiele większe – pragnął on uczynić z firmy Hofmeistra narzędzie w akcji wydawania i rozpowszechniania za granicą utworów także innych polskich kompozytorów. W tym momencie ponownie skrzyżowały się drogi życiowe Kocipińskiego i Moniuszki. 19 lipca 1850 roku Kocipiński napisał list do przebywającego w Wilnie kompozytora, przedstawiając mu projekt nowego, skorygowanego i ulepszonego pod względem graficznym (sztychowanego) wydania u Hofmeistra *Śpiewnika domowego*, zaopatrzonego w tłumaczenie tekstów na język niemiecki[11]. Plan ten przedstawiał Kocipiński Moniuszce jako prawie zaaprobowany przez lipskiego wydawcę i nawet przestrzegał kompozytora, by wstrzymał się przed przystąpieniem do spółki z konkurującym o prawo wydania tegoż *Śpiewnika*, mieszkającym w Dreźnie, Janem Nepomucenem Bobrowiczem, właściciela firmy *Étrangère* Publishing House działającej tam od 1848 roku. Kontakt z Bobrowiczem, a prawdopodobnie także z Hofmeistrem, zawdzięczał Kocipiński Karolowi Lipińskiemu, którego krótko przez wysłaniem wzmiankowanego listu z 19 lipca 1850 roku odwiedził w Dreźnie. Spodziewana na dniach przez Kocipińskiego pozytywna odpowiedź Hofmeistra w sprawie wydania utworów Moniuszki jednak nie nadeszła.

Na początku 1851 roku, a więc krótko po drugim balu wiedeńskim, w którym osobiście brał udział Kocipiński, Hofmeister wziął w komis oba jego utwory „balowe" i poinformował na łamach czasopisma „Signale für die musikalische Welt" o planie uruchomienia kolportażu kolejnych kompozycji Podolanina. Oferta ta obejmowała kilka opusów pieśni, które można zakwalifikować jako przedsięwzięcie słowianofilskie Kocipińskiego ze względu na to, że ich warstwa słowna została podana w czterech językach słowiańskich (narzeczach – jak je nazwano za Janem Kollárem na okładkach): po polsku, rosyjsku, czesku i serbsku. Autorami tekstów byli znani polscy poeci, w tym przedstawiciele tzw. szkoły ukraińskiej poezji polskiej[12]: Antoni Malczewski, którego wyjęte z poematu *Maria Weneckie*

[10] *Dur und Moll. Leipzig*, „Signale für de musikalische Welt" 1850, nr 16, s. 157.

[11] List Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki, Wiedeń, 19 lipca 1850. Manuskrypt w zbiorach WTM, sygn. 1272/M-48.

[12] W latach 20. XIX w. powstało we Lwowie tajne Towarzystwo Zwolenników Słowiańszczyzny skupiające młodych Polaków, Ukraińców i Rosjan. Grupa Polaków związanych z Towarzystwem – August Bielowski, Ludwik Nabielak, Lucjan Siemieński – założyła w 1832 r. czasopismo literackie „Ziewonia" wyznające program „postępowego słowianofilstwa" Programowymi celami „Ziewonii", z którą sympatyzowali Seweryn Goszczyński, Bohdan Zaleski, Dionizy Magnuszewski, Józef Dunin Borkowski oraz Kazimierz Wójcicki, było zbieranie pieśni ludowych oraz zabytków literatury słowiańskiej. Pisarze ci uzasadniali ten program w kontekście słowianofilskim.

i polskie zapusty op. 10 opracował Kocipiński na 4 głosy męskie i fortepian, Lucjan Siemieński (jego przekład tekstu Friedricha Schillera *Tęsknota* umuzycznił Kocipiński jako op. 11) czy Józef Bohdan Zaleski, którego *Dumka o hetmanie Kosińskim* weszła w skład zbiorku *Śpiewy sławiańskie* op. 9, w towarzystwie dwóch pieśni do słów poetów doby klasycyzmu: Józefa Dionizego Minasowicza i Jana Nepomucena Kamińskiego. Notatka prasowa o *Śpiewach* Kocipińskiego op. 9, znajdująca się w warszawskim „Ruchu Muzycznym", ujawnia nazwiska autorów wersji czeskiej, rosyjskiej i serbskiej tekstów: „czeskie tłómaczenie jest p. Winc. [Vincenca] Furcha, serbskie przez Vinka Pacelića, rossyjskie N. Berga"[13]. Furcha i Pacelića poznał Kocipiński, jak mówiłam poprzednio, w Wiedniu, który był stałym miejscem pobytu obu literatów, natomiast do Nikołaja Berga – początkującego wówczas moskiewskiego poety i dziennikarza – dotarł prawdopodobnie za pośrednictwem którejś z wymienionych osób, Berg utrzymywał bowiem już wówczas kontakty ze środowiskiem słowianofilskim w Austrii, publikując m.in. korespondencję z Moskwy w praskim czasopiśmie „Lumir".

Pojawienie się na rynku wydawniczym słowianofilskich kompozycji Kocipińskiego zostało dostrzeżone przez prasę słowiańską wydawaną w Cesarstwie Austriackim. Takie czasopisma, jak „Lumir", zagrzebska „Südslawische Zeitung"[14] czy wychodzący w Wiedniu organ Słowaków „Slovenské Noviny", zareklamowały wydawnictwa Kocipińskiego w kontekście ich znaczenia dla ruchu słowiańskiego. Tym sposobem wiadomość o nich dotarła do wszystkich większych ośrodków słowiańskich, takich jak Praga, Bratysława, Koszyce, a także do Pesztu, Lipska i Berlina. I chociaż krytyk „Neue Berliner Musikzeitung", który zamieścił dłuższą recenzję utworów Kocipińskiego, wyraził dość krytyczny pogląd na nie, wskazując ich stylistyczne niezdecydowanie polegające na włączaniu w materię inspirowaną stylem narodowym efekciarskich elementów wirtuozowskich oraz wtrętów salonowych, samo poświęcenie im uwagi na łamach tego opiniotwórczego pisma poświadczało sukces zdobyty przez Kocipińskiego[15]. Dyskontując ów sukces, Podolanin powrócił do projektu rozwinięcia w Lipsku szerszej akcji wydawniczej utworów polskich kompozytorów. Sprawy tej dotyczy trzeci z zachowanych listów, jaki Podolanin wystosował do Moniuszki 1 lipca 1851 roku[16]. Wynika z niego, że tuż po odmowie Hofmeistra Kocipiński zdecydował się sam wydać na nowo jego utwory, zwłaszcza że już na jesieni 1851 roku pojawiła się możliwość powrotu do Kamieńca i wznowienia tam działalności wydawniczo-księgarskiej. W tym celu poprosił Moniuszkę o dostarczenie mu utworów do wydania, w tym *I Śpiewnika domowego*, z którego

[13] [J. Sikorski], *Muzykalność polska*…, s. 120.

[14] *Kunstanzeige*, „Südslavische Zeitung" 1852, nr 51, s. 101.

[15] O. Lange, *Compositionen für Gesang* […] *Antoni Kocipiński* […], „Neue Berliner Musikzeitung" 1851, nr 32, s. 249.

[16] List Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki, Wiedeń, 1851. Manuskrypt w zbiorach WTM, sygn. 1272/M-49.

publikacji zrezygnował Hofmeister, oraz – w miarę możliwości – pojedynczych nowych utworów, łatwiejszych do wydania. W przypadku *Śpiewnika* warunkiem Kocipińskego było dostarczenie przez Moniuszkę tłumaczeń tekstów pieśni na język rosyjski. Być może miały one być docelowo zaopatrzone w wersje tekstu także w innych językach słowiańskich, tak jak *Śpiewy sławiańske* op. 9 Kocipińskiego. Moniuszko zrazu wyraził zgodę, przekazując mu do wysztychowania w Lipsku 6 polonezów na fortepian, lecz zwlekał z przesyłką pieśni z rosyjskimi tłumaczeniami, prowadząc w międzyczasie z Kocipińskim negocjacje finansowe: żądał sumy 1000 złotych (równowartość 150 rubli) płatnej gotówką z góry za ponowne wydanie połowy *I Śpiewnika* oraz otwarcia półtorarocznego kredytu na sprzedaż jego egzemplarzy. Na te warunki Kocipiński nie mógł się zgodzić, gdyż – jak tłumaczył swojemu korespondentowi – przekraczałoby to poniesione przez niego koszta samego sztychowania. Szczegółowe wyliczenia zawarł w kolejnym liście do Moniuszki, datowanym w Wiedniu na 3 grudnia 1851 roku[17]. Zaoferował w nim kompozytorowi 1000 złotych honorarium za całość *Śpiewnika*, czyli za 20 utworów (z tłumaczeniami tekstów na rosyjski), plus przekazanie całości praw autorskich na kraj i zagranicę. To z kolei było nie do przyjęcia dla Moniuszki, który był w tarapatach finansowych z powodu długów zaciągniętych na poczet niezałatwionej jeszcze sprawy spadkowej, a praw do swych utworów nie zamierzał się pozbywać, gdyż w omawianym okresie nie miał jeszcze stałych wydawców i rozpowszechniał osobiście utwory wydane własnym sumptem, oddając je w komis różnym przedsiębiorcom, co przynosiło marny dochód[18]. 31 grudnia 1851 roku pisał Moniuszko do Waleriana Kopernickiego, iż Kocipiński zerwał z nim umowę[19]. Nie wiadomo, czy nastąpiło to na drodze formalnej, czy też Moniuszko uznał za zerwanie umowy wyżej cytowany list. Na tym na razie zakończyła się korespondencja obu partnerów.

W następnych latach Moniuszko stał się istotnie właścicielem przekładów tekstów 10 pieśni wybranych z różnych *Śpiewników domowych* na język rosyjski, sporządzonych przez znakomitego rosyjskiego poetę Władimira Benediktowa, z którym pozostawał w stałej współpracy. Posłużyły one jako podstawa słowna wydanego w 1857 roku w St. Petersburgu u A. Büttnera *Albomu romansow*. Z listu Moniuszki do Józefa Sikorskiego z 22 kwietnia 1856 roku dowiadujemy się, że za to wydawnictwo Moniuszko otrzymał 150 rubli honorarium, czyli dokładnie tyle, ile mu kilka lat wcześniej proponował Kocipiński[20]. Informacja ta jest dla nas o tyle istotna, że pozwala zweryfikować opinię czołowego biografa Moniuszki, Witolda Rudzińskiego, przedstawiającą Kocipińskiego jako osobę, która

[17] List Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki, Kijów, 3 grudnia 1851. Manuskrypt w zbiorach WTM, sygn. 1272/M-54.

[18] Zob. list Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego z wiosny lub lata 1848 [w:] S. Moniuszko, *Listy zebrane*, oprac. W. Rudziński, M. Stokowska, Kraków 1969, s. 131 (list 97).

[19] Zob. *ibidem*, s. 173 (list 145).

[20] Według: *ibidem*, s. 230 (list 210).

– rzekomo będąc ogólnie znaną z niesolidności – chciała wykorzystać finansowo Moniuszkę i działała w stosunku do niego wręcz jako „szantażysta”[21]. Można by wybaczyć Rudzińskiemu ten niczym niepoparty sąd jako wypływający z typowej dla biografów chęci wyolbrzymiania wszelkich przeszkód, na jakie natrafiali bohaterowie ich prac, gdyby nie to, że rzeczona biografia, napisana przed prawie 70 laty (1955), uważana jest za podstawową monografię o Moniuszce, a jej treść jest bezkrytycznie wykorzystywana przez dzisiejszych autorów tekstów o kompozytorze mimo pojawienia się w ostatnich dwóch dekadach kilku nowych pozycji ukazujących życie i twórczość Moniuszki w nowym świetle[22]. Prostując niniejszym niesprawiedliwą opinię Rudzińskiego, podkreślam, że Kocipiński działał w miarę posiadanych możliwości finansowych, w trudnych, wręcz pionierskich warunkach, zasługując na uznanie swoich współczesnych, w tym osób tej miary, co Józef Sikorski, Romuald Zientarski czy Józef Ignacy Kraszewski. Kraszewski zaświadczył, że wydawnictwa własne Kocipińskiego, odznaczające się starannością redakcji i wykwintnością szaty graficznej, były sprzedawane po umiarkowanych cenach, a firmę jego ocenił jako wręcz niezastąpioną, jeśli idzie o oferowanie zagranicznych wydawnictw, niedostępnych na rosyjskiej prowincji[23].

Zarówno Rudzińskiemu, jak innym XX-wiecznym badaczom umknęła niezwykle istotna kwestia, jaką była próba pozyskania przez Podolanina Moniuszki dla ruchu słowiańskiego. Nawet w tych nielicznych pracach, których autorzy usiłują badać stosunek Moniuszki do słowianofilstwa[24], nazwisko Kocipińskiego się nie pojawia. Jest to prawdopodobnie konsekwencja efemeryczności i nieciągłości kontaktów Moniuszki i Kocipińskiego – nie zdążyły one wydać owoców i nie wpłynęły trwale na postawę kompozytora. Można zatem ocenić jedynie potencjalną wartość tych kontaktów i żałować, że Moniuszko nie dał się w odpowiednim czasie zachęcić do nawiązania za pośrednictwem Kocipińskiego relacji

[21] W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, t. I, Kraków 1955, s. 240–241. Rudziński przypomniał jeszcze na poparcie swych słów wzmiankę o Kocipińskim, która znajduje się w liście Michała Kuleszy z 12 lutego 1857 r., w którym autor żali się Moniuszce, iż Kocipiński zwrócił mu kilkadziesiąt niesprzedanych egzemplarzy zbioru rysunków jego autorstwa (chodzi o *Tekę Michała Kuleszy: zbiór widoków krajowych rysowanych z natury*, którego zeszyt ukazał się w 1852 r. w litografii I.-L. Deroya). List Michała Kuleszy do Stanisława Moniuszki. Rękopis w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 1272/M-74.

[22] Zob. M. Dziadek, *Podróż przez dźwięki. Śladami Stanisława Moniuszki*, Kraków 2010; *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. M. Dziadek, Warszawa 2019; *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, Kraków 2020.

[23] *Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 66 (26 II/10 III), s. 3.

[24] Por. R. Ritter, *Nationalismus, Panslavismus oder Kultur der Region? Die Konstruktion nationaler Musikkulturen am Beispiel Polens, Litauens und Weißrusslands* [w:] *Post-Panslavismus. Slavizität, Slavische Idee und Antislavismus im 20, und 21. Jahrhundert*, red. A. Gąsior, L. Karl, Göttingen 2014, s. 333–360.

z wiedeńskimi słowianofilami, co bez wątpienia przyspieszyłoby jego zagraniczną karierę i ułatwiło późniejsze kontakty z Pragą czeską. Wytłumaczeniem obojętności Moniuszki dla projektów Kocipińskiego jest brak poparcia dla ruchu słowiańskiego wśród mieszkańców zaboru rosyjskiego, jako że na tych terenach ruch ten był kojarzony z carskim panslawizmem. Ponadto Warszawę czy Wilno oraz Pragę dzielił ogromny dystans kulturowy, który zaczął być niwelowany dopiero w latach 80. i 90. XX wieku.

W kwietniu 1852 roku Kocipiński wyjechał z naddunajskiej stolicy, decydując się ostatecznie na powrót do rodzinnego miasta. Praski magazyn „Vesna" podał, że była to jedynie podróż w interesach[25], jednak inne gazety słowiańskie sprecyzowały, że Kocipiński ostatecznie rozstał się z Wiedniem po prawie 3 latach pobytu w mieście. Vincenz Furch pożegnał go okolicznościowym wierszem, w którym podkreślał zasługi podolskiego wydawcy dla rozwoju ruchu słowiańskiego. Wiersz ten wydrukowały „Slovenské Noviny"[26]. Niestety, decyzja o wyjeździe nie okazała się korzystna – jak podał Zientarski w cytowanym wyżej nekrologu Kocipińskiego, zastał on swój interes w stanie głębokiego kryzysu. Po kilku latach zmarnotrawionych na próbach odbudowy firmy zdecydował się przenieść ją do Kijowa. Stało się to w roku 1855. W okresie kijowskim przedsiębiorstwo ponownie rozkwitło. Kocipiński wydał wiele utworów miejscowych kompozytorów polskich, np. dumki Michała Zawadzkiego, polonezy Ogińskiego, kompozycje Józefa Wieniawskiego czy słynny *Śpiewnik księżniczki Janiny* [z Czetwertyńskich Jełowickiej], a ponadto m.in. utwory kompozytorów czeskich (m.in. znanego mu z balów słowiańskich Tieftrunka), dwie sonaty Beethovena (*Patetyczną* i *Księżycową*), tegoż zbiór pieśni religijnych i pieśń *Adelajda* i dwie pieśni Chopina (*Wojak* i *Życzenie* – była to pierwsza publikacja pieśni Chopina).

Od początku pobytu w Kijowie Kocipiński starał się nawiązać lub odnowić kontakty z osobami mającym wpływ na polskie życie muzyczne. Wiemy już, że w 1857 roku skontaktował się listownie z Józefem Sikorskim, a w grudniu 1856 roku nawiązał korespondencję z Kraszewskim. Obie te inicjatywy miały na celu wyjednanie u tych pisarzy zgody na opublikowanie w prasie warszawskiej informacji o sobie i swoim wydawnictwie, co w przypadku Sikorskiego zaowocowało wyżej wzmiankowaną publikacją ogłoszoną w „Ruchu Muzycznym" z początkiem 1859 roku, zaś w przypadku Kraszewskiego – *Listem do Redakcji Gazety Warszawskiej* ogłoszonym w marcu 1857 roku[27]. Oba artykuły powstały w oparciu o treść dostarczoną przez zainteresowanego.

---

[25] „Vesna" 1852 (2 VI), s. 126.

[26] *Svétozor. Na rozlaučeni panu Antoninowi Kocipinskemu, z Vidne do Podolska i Ukrajiny odchazejicmu*, „Slovenské Noviny" 1852, nr 51 (29 IV), s. 1, http://digitalna.kniznica.info/zoom/62928/view?search=kocipinski&page=1&p=separate&tool=search&view=0,692,2608,3559 (22.04. 2024).

[27] *Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska" 1857, nr 64 (24 II/8 III), s. 5; nr 66 (26 II/10 III), s. 3.

Kontakt z Kraszewskim nabrał później charakteru stałego. Polegał na zaopatrywaniu mieszkającego w Żytomierzu pisarza w nuty pochodzące z własnego wydawnictwa lub sprowadzane z Lipska (były to m.in. dzieła Beethovena i Schumanna), a nawet na wspólnym koncertowaniu w domu Kraszewskiego. Kocipiński cieszył się wielkim uznaniem Kraszewskiego jako zbieracz i autor opracowań ukraińskich pieśni ludowych. Wiadomo, że pisarz cenił go na równi z Oskarem Kolbergiem, czemu dał wyraz kilka lat później, po opublikowaniu przez Kocipińskiego zbioru *Pisni, dumki i szumki ruskogo naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi* (1861–1863). Co do tego zbioru warto wyjaśnić pewne nieporozumienie: na wielu stronach internetowych można przeczytać, że został on wydany z tekstami w alfabecie łacińskim i z tego powodu cenzura rosyjska zabroniła jego rozpowszechniania, a ponadto objęła zakazem wznawianie inne wydawnictwa Kocipińskiego, co miało obowiązywać jeszcze 25 lat po jego śmierci[28]. Nie jest to cała prawda: pierwszy zeszyt *Pisni i szumek* został istotnie wydany w 1861 roku z tekstami w alfabecie łacińskim, ale już w 1863 roku ujrzało światło dzienne wydanie dwujęzyczne, z tekstami pisanymi alfabetem łacińskim i grażdanką. Tak komentował Kocipiński to posunięcie w liście do Kraszewskiego:

> Przy tym wydaniu szczególną uwagę zwróciłem także, ażeby mój zbiór nie był prowincjonalnym, ale zawierał pieśni i melodie całej Rusińskiej ludności i mógł być użytecznym dla wszystkich, dlatego wydaję w podwójnej pisowni, aby z pieśniami z Galicji, Podola, Wołynia i Ukrainy zaznajomić zadnieprowskich Rusinów, czyli, jak ich nowitatorowie raczyli w swoim czasie nazwać – „Małorosjanów”[29].

Rozwijając swe plany nawiązania kontaktów ze środowiskiem warszawskim, wiosną 1860 roku Kocipiński odnowił korespondencję z Moniuszką. W liście datowanym na 11 maja tego roku zawiadamiał go, iż wysyła mu przez Kraszewskiego najnowsze wydanie swojej pieśni *Tęsknota.* To czysto kurtuazyjne posunięcie, okraszone zapewnieniami o niezmienionym zainteresowaniu i szacunku, jakim Kocipiński darzył adresata, nie miało jednak dalszego ciągu – Moniuszko konsekwentnie nie był zainteresowany robieniem interesów w Kijowie. Tymczasem Kocipiński, będący u szczytu powodzenia, próbował ponownie wejść ze swoją ofertą na rynek europejski. W 1865 roku rozpoczął starania w celu zorganizowania składu komisarycznego swoich publikacji przy wydawnictwie C[arl].A[nton]. Spinna w Wiedniu. Jego specjalnością miały być ponownie – jako podała „Neue berliner Musik-Zeitung” – utwory o idiomie słowiańskim, szczególnie polskie i ukraińskie[30]. Tego planu Kocipiński nie zdążył zrealizować – zmarł z końcem maja 1866 roku.

[28] Zob. np. https://imslp.org/wiki/Antoni_Kocipi%C5%84ski (26.04. 2024).

[29] List Antoniego Kocipińskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego datowany w Kijowie 15 maja 1862, rkps, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej (list 368).

[30] *Nachrichten*, „Neue Berliner Musik-Zeitung” 1865, nr 35, s. 303.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Biblioteka Jagiellońska w Krakowie

Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego, Seria I, *Listy z lat 1844–1962*, t. 9: *Kl–Ko*.

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne (WTM)

sygn. 1272/M-48, list Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki, Wiedeń, 19 lipca 1850.
sygn. 1272/M-49, list Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki, Wiedeń, 1851.
sygn. 1272/M-54, list Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki, Kijów, 3 grudnia 1851.
sygn. 1272/M-74, list Michała Kuleszy do Stanisława Moniuszki.
sygn. 1272/M-89, list Antoniego Kocipińskiego do Stanisława Moniuszki z 3 grudnia 1860.

Źródła drukowane

Lange O., *Compositionen für Gesang* […] *Antoni Kocipiński* […], „Neue Berliner Musikzeitung" 1851, nr 32.
Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji Gazety Warszawskiej, „Gazeta Warszawska" 1857, nr 64, 66.
Moniuszko S., *Listy zebrane*, oprac. W. Rudziński, M. Stokowska, Kraków 1969.
Zientarski R., *Antoni Kocipiński*, „Tygodnik Ilustrowany" 1866, nr 366, s. 145–146.

Prasa

„Der Wanderer" 1851, nr z 21 III.
„Fremden-Blatt" 1850, nr z 7 II.
„Goniec Polski" 1851, nr 95.
„Neue Berliner Musik-Zeitung" 1865, nr 35.
„Ruch Muzyczny" 1859, nr 14.
„Signale für de musikalische Welt" 1850, nr 16; 1852, nr 6.
„Südslawische Zeitung" 1852, nr 51.
„Vesna" 1852, nr z 2 VI.

Opracowania

Dziadek M., *Podróż przez dźwięki. Śladami Stanisława Moniuszki*, Kraków 2010.
Moniuszko. Kompendium, red. R.D. Golianek, Kraków 2020.
Ritter R., *Nationalismus, Panslavismus oder Kultur der Region? Die Konstruktion nationaler Musikkulturen am Beispiel Polens, Litauens und Weißrusslands* [w:] *Post-Panslavismus. Slavizität, Slavische Idee und Antislavismus im 20, und 21. Jahrhundert*, red. A. Gąsior, L. Karl, Göttingen 2014, s. 333–360.
Rudziński W., *Stanisław Moniuszko*, t. 1, Kraków 1955.
Velek V., *„Wo ist mein Heim, mein Vaterland?" Zur Frage der Identität in der Musikkultur der Wiener Tschechen im langen 19. Jahrhundert* [w:] *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Leipzig 2011, s. 248–260.
Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce, red. M. Dziadek, Warszawa 2019.

Netografia

https://imslp.org/wiki/Antoni_Kocipi%C5%84ski (26.04.2024).

Svétozor. Na rozlaučeni panu Antoninowi Kocipinskemu, z Vidne do Podolska i Ukrajiny odchazejicmu, „Slovenské Noviny" 1852, nr 51, http://digitalna.kniznica.info/zoom/62928/view?search=kocipinski&page=1&p=separate&tool=search&view=0,692,2608,3559 (22.04. 2024).

ANTONI KOCIPIŃSKI I STANISŁAW MONIUSZKO IN THE NETWORK OF COMMON INTERESTS

Abstract

This article is devoted to reconsidering the negative opinion disseminated by Moniuszko's biographer, Witold Rudziński, regarding the business dealings that united Stanisław Moniuszko and Antoni Kocipiński gthe bookseller from Kamieniec Podolski. The second goal was to detail the information we possess about Kocipiński's fate, particularly during his stay in Vienna. His connections with the Viennese Slavophile community were highlighted and opinions on his works performed in Austrian capital were presented.

Keywords: Antoni Kocipiński, Stanisław Moniuszko, musical publishing movement in Polish lands during the partition period, Slavic movement in the 19th century, Slavic balls in Vienna

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.16

Agata Glińska

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Polska

KAROL MIKULI JAKO PROPAGATOR MUZYKI POLSKIEJ NA ZIEMIACH DAWNEJ GALICJI

Karol Mikuli (1821–1897) – polski pianista, kompozytor, pedagog. Uczył się gry na fortepianie u Franciszka Kolberga, a po wyjeździe do Paryża kształcił muzyczne umiejętności pod kierunkiem Fryderyka Chopina. Jako dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego dbał o rozwój świadomości kulturowej społeczeństwa, organizując wieczory muzyczne, prelekcje oraz koncerty. Ponadto kierował szkołą muzyczną działającą przy Towarzystwie, która podczas jego dyrektury zyskała status konserwatorium. Występując we Lwowie, propagował twórczość Chopina, kontynuował jego idee kompozytorskie i stylistyczne. Wśród jego kompozycji znajdują się zarówno utwory wirtuozowskie i gatunki charakterystyczne dla epoki romantyzmu (m.in. *Ballada B-dur* op. 21, *Nokturny* op. 19), jak i pozycje nawiązujące do rodzimego folkloru oraz tradycji narodowych, np. *Mazurki*, *Polonezy* czy *Pieśni ludu polskiego* będące opracowaniem wybranych melodii ludowych zebranych przez Oskara Kolberga. Niniejszy artykuł stanowi próbę zbadania źródeł powstania tego cyklu oraz wskazania odstępstw od oryginału na drodze analizy zapisu nutowego w oparciu o materiały historyczne.

Słowa kluczowe: Karol Mikuli, Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne, *Pieśni ludu polskiego*

Karol Mikuli urodził się 22 października 1821 roku w Czerniowcach. Była to miejscowość położona na terenie Bukowiny (dzisiejsza Ukraina) należącej wówczas do jednej z prowincji wchodzącej w skład Cesarstwa Austrii. Rodzina Mikulich wywodziła się z Ormian pochodzących z Grecji i Mołdawii. Ojciec Karola, Stefan Mikuli, był kupcem i prowadził w Czerniowcach dom handlowy. W 1804 roku poślubił Marię Teresę Gullmann. Małżeństwo Mikulich doczekało się dziewięciorga dzieci (dziesięciorga, licząc zmarłego przedwcześnie syna), Karol był czwarty w kolejności. Pierwszego kontaktu z muzyką doświadczył w domu rodzinnym, gdzie gry na fortepianie uczyła go matka, potem lekcji udzielał mu Franciszek Kolberg. Za jego sprawą Karol zainteresował się twórczością Fryderyka Chopina, która nie była jeszcze rozpowszechniona w tamtym czasie (sam kompozytor miał wówczas nieco ponad 20 lat). Według *Kroniki rodu Mikuli*

w końcu lat 30-ch, kiedy w ojcowskim domu usłyszał po raz pierwszy pianistę wirtuoza Kolberga, grającego kompozycje Chopina, utwory te wywarły na nim tak głębokie wrażenie, że je potem powtarzał z pamięci, i zrodziły w nim najgorętsze pragnienie, żeby zostać uczniem Chopina. W roku 1841 życzenie jego zostało spełnione, wyjechał on do Paryża, po egzaminie został przez Chopina

przyjęty jako uczeń i, jako jeden z najlepszych uczniów, przejął w roku 1847 – wskutek ciężkiej choroby swego nauczyciela – kierownictwo jego szkoły[1].

W 1839 roku Mikuli rozpoczął naukę na Wydziale Medycyny Uniwersytetu Wiedeńskiego, jednak fascynacja postacią Chopina była tak silna, że wkrótce porzucił studia medyczne, by wyjechać do Paryża i rozwijać swe muzyczne pasje, kształcąc i doskonaląc umiejętność gry na fortepianie pod kierunkiem wielkiego polskiego kompozytora. We wspomnieniach Mikulego był on

daleki od tego, aby uważać nauczanie […] za wielki ciężar, poświęcał mu Chopin z prawdziwą przyjemnością wszystkie swe siły przez wiele godzin dziennie. Jednak jego surowe wymagania, którym niełatwo było sprostać, gorąca pasja, z jaką Mistrz próbował wznieść uczniów do swego poziomu, upór, z jakim powtarzał dany pasaż dopóty, dopóki ten nie został zrozumiany – wszystko to świadczy z pewnością, jak bardzo leżał mu na sercu postęp ucznia[2].

Paryż okazał się dla Mikulego miejscem, w którym rozkwitła jego fascynacja muzyką – chłonął wszystko, co miało później wpływ na jego twórczą działalność, nie ograniczając się do gry na fortepianie, ale także zdobywając wiedzę z zakresu harmonii pod kierunkiem Napoleona Henriego Rebera czy teorii muzyki u Matthäusa Nagillera. Aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym Paryża, nawiązując wiele znajomości w środowisku muzyków, pisarzy i poetów. Niektóre z tych relacji przetrwały długie lata – przyjacielskie stosunki utrzymywali z nim m.in. Ferenc Liszt, George Sand czy Heinrich Heine.

Na przełomie 1847 i 1848 roku Mikuli z powodów politycznych opuścił Paryż i wrócił do Czerniowiec, gdzie poświęcił się działalności koncertowej i pracy dydaktycznej. W 1854 roku po raz pierwszy wystąpił we Lwowie, grając utwory Chopina. W Kronice „Gazety Lwowskiej" (nr 6) z 9 stycznia 1854 roku ukazała się recenzja tego koncertu:

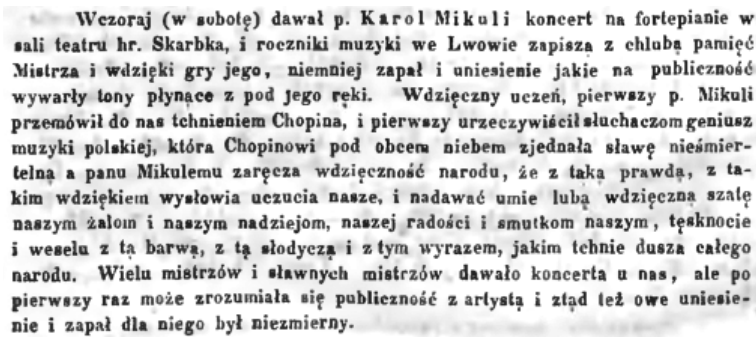
Wczoraj (w sobotę) dawał p. Karol Mikuli koncert na fortepianie w sali teatru hr. Skarbka, i roczniki muzyki we Lwowie zapiszą z chlubą pamięć Mistrza i wdzięki gry jego, niemniej zapał i uniesienie jakie na publiczność wywarły tony płynące z pod jego ręki. Wdzięczny uczeń, pierwszy p. Mikuli przemówił do nas tchnieniem Chopina, i pierwszy urzeczywiścił słuchaczom geniusz muzyki polskiej, która Chopinowi pod obcym niebem zjednała sławę nieśmiertelną a panu Mikulemu zaręcza wdzięczność narodu, że z taką prawdą, z takim wdziękiem wysłowia uczucia nasze, i nadawać umie lubą wdzięczną szatę naszym żalom i naszym nadziejom, naszej radości i smutkom naszym, tęsknocie i weselu z tą barwą, z tą słodyczą i z tym wyrazem, jakim tchnie dusza całego narodu. Wielu mistrzów i sławnych mistrzów dawało koncerta u nas, ale po pierwszy raz może zrozumiała się publiczność z artystą i ztąd też owe uniesienie i zapał dla niego był niezmierny[3].

---

[1] L. Mazepa, *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012.

[2] J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, Kraków 2000, s. 21; M. Piekarski, *Karol Mikuli, uczeń Fryderyka Chopina i dyrektor Konserwatorium we Lwowie. W 200. rocznicę urodzin pianisty i kompozytora (1821–2021)*, „Studia Chopinowskie" 2021, t. 8, nr 2.

[3] „Gazeta Lwowska" 1854, nr 6 (9 I), s. 24.



Wczoraj (w sobotę) dawał p. Karol Mikuli koncert na fortepianie w sali teatru hr. Skarbka, i roczniki muzyki we Lwowie zapiszą z chlubą pamięć Mistrza i wdzięki gry jego, niemniej zapał i uniesienie jakie na publiczność wywarły tony płynące z pod jego ręki. Wdzięczny uczeń, pierwszy p. Mikuli przemówił do nas tchnieniem Chopina, i pierwszy urzeczywistnił słuchaczom geniusz muzyki polskiej, która Chopinowi pod obcem niebem zjednała sławę nieśmiertelną a panu Mikulemu zaręcza wdzięczność narodu, że z taką prawdą, z takim wdziękiem wysłowia uczucia nasze, i nadawać umie lubą wdzięczną szatę naszym żalom i naszym nadziejom, naszej radości i smutkom naszym, tęsknocie i weselu z tą barwą, z tą słodyczą i z tym wyrazem, jakim tchnie dusza całego narodu. Wielu mistrzów i sławnych mistrzów dawało koncerta u nas, ale po pierwszy raz może zrozumiała się publiczność z artystą i ztąd też owe uniesienie i zapał dla niego był niezmierny.

Ilustracja 1. Wycinek z „Gazety Lwowskiej" – recenzja pierwszego koncertu Karola Mikulego we Lwowie

Źródło: „Gazeta Lwowska" 1854, nr 6 (9 I), s. 24, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

W 1858 roku, przy okazji kolejnego koncertu we Lwowie, Mikuli otrzymał ofertę objęcia stanowiska dyrektora Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego – instytucji założonej 20 lat wcześniej na wzór Wiener Musikverein, której głównym celem było rozpowszechnianie muzyki wśród obywateli poprzez organizację cyklicznych koncertów. Zakres działalności oraz kwestie związane ze sprawowaniem funkcji placówki edukacyjnej określał odpowiedni dokument – *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*.

Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (wydanie z 1872 roku):

I. Postanowienia ogólne

§ 1 Cel Towarzystwa:

Galicyjskie Towarzystwo muzyczne ma na celu pielęgnować i rozkrzewiać muzykę w kraju, a w szczególności: kształcić gust muzyczny publiczności i miłośnikom wykonywającym podać sposobność do dalszego wydoskonalenia się, a młodzieży ułatwić nabycie gruntownej nauki w sztuce.

W tym celu Towarzystwo urządza publiczne produkcje, wykonywa utwory muzyki kościelnej i utrzymuje z własnych funduszów we Lwowie publiczną szkołę muzyczną[4].

W koncertach brali udział zarówno profesjonalni muzycy, jak i amatorzy:

Kto posiada dostateczną biegłość w muzyce, czy to instrumentalnej, czy w śpiewie, aby w produkcjach Towarzystwa mógł brać udział, może być przyjętym na członka wykonywającego, jeżeli się zobowiąże brać regularnie udział w ćwiczeniach, próbach i produkcjach Towarzystwa[5].

Sekcja II pt. „Produkcje i ćwiczenia Towarzystwa" mówi o działalności koncertowej Towarzystwa oraz wskazuje na współpracę z innymi placówkami o po-

[4] *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, wydane nakładem Towarzystwa Muzycznego, Drukarnia Kornela Pillera, Lwów 1872, s. 3. Egzemplarz pochodzi ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie.

[5] *Ibidem*, s. 3.

dobnym charakterze. Warto zauważyć, że podkreśla też nacisk położony na twórczość kompozytorów polskich:

§ 11 Koncerta zwyczajne.
Towarzystwo urządzi co roku cztery koncerta zwyczajne.
Na tych koncertach będą wykonywane przeważnie większe utwory klasyczne, tak wokalne jak instrumentalne, orkiestrowe.
Szczególnie też przy wyborze sztuk do tych koncertów dyrekcja zwracać będzie uwagę na znaczniejsze dzieła własnych kompozytorów narodowych.

§ 12 Koncerta nadzwyczajne. Wieczorki muzykalne.
Oprócz koncertów zwyczajnych Towarzystwo urządzi co roku wedle możności jeden lub kilka większych koncertów nadzwyczajnych, tudzież pewną liczbę wieczorków muzykalnych.

§ 13 Muzyka kościelna.
Dla podniesienia muzyki kościelnej, Towarzystwo wykona co roku kilka wielkich mszy w kościołach i jedno Requiem za zmarłych członków Towarzystwa.
[…]
§ 15 Produkcje wspólne z innemi Towarzystwami.
Towarzystwo ułoży się według swego uznania z innemi istniejącemi we Lwowie stowarzyszeniami muzycznemi, szczególnie z Towarzystwami śpiewu, o warunki odbywania wspólnych ćwiczeń i wykonywania wszelkiemi siłami wspólnych zbiorowych produkcyj muzycznych[6].

W celu popularyzacji nauki gry na instrumentach, a także poszerzania wiedzy o teoretycznych zagadnieniach z zakresu muzyki utworzono przy Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym szkołę muzyczną, która stała się powszechną i przystępną finansowo formą kształcenia muzycznego:

III Szkoła Towarzystwa
§ 16 Towarzystwo utrzymuje we Lwowie dla praktycznej i teoretycznej nauki muzyki szkołę publiczną, do której przyjmowani będą uczniowie za opłatą należytości ustanowionej wedle tych statutów.

§ 17 Przedmioty nauki
Staraniem Towarzystwa będzie w miarę funduszów rozporządzalnych istniejącą szkołę śpiewu choralnego i solowego, harmonji i kompozycji, tudzież nauki gry na skrzypcach i fortepianie, rozszerzyć pod względem przedmiotów nauki, a szczególnie zaprowadzić naukę gry na organach i śpiewu kościelnego.

§ 18 Kurs nauki
Kurs nauki w szkole Towarzystwa trwa bez przerwy 10 miesięcy: od 1. października do końca lipca następnego roku.

§ 19 Opłaty uczniów. Nauka bezpłatna.
Opłatę szkolną za naukę każdego z przedmiotów powyżej w §. 17. wymienionych oznacza co roku Wydział Towarzystwa; w czem ma być raz na zawsze zachowana zasada, że opłaty powinne być ile możności nizkie, aby także uczniowie mniej zasobni mogli korzystać z tej nauki.
Korporacjom jak i pojedyńczym osobom, które wspierają Towarzystwo roczną znaczniejszą subwencją, służy prawo przedstawić co roku odpowiednią, według umowy, liczbę uczniów do bez-

[6] *Ibidem*, s. 5–6.

płatnej nauki. Nadto Wydział Towarzystwa będzie upoważnionym przyjąć co roku na bezpłatną naukę kilku uczniów odznaczających się talentem muzycznym.

§ 20 Popisy uczniów publiczne.

Każdego roku przy końcu kursu nauki odbędą się ze wszystkich przedmiotów popisy publiczne uczniów, którzy pobierali naukę w tej szkole.

§ 21 Regulamin szkoły.

Szczegółowe przepisy co do liczby godzin nauki, tygodniowo na każdy przedmiot wyznaczonych, dziennego porządku lekcji itp. będą zawarte w regulaminie szkoły, który Wydział ułożyć ma i podać do wiadomości walnego Zgromadzenia[7].

Wkrótce po objęciu stanowiska dyrektora przez Mikulego Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne zażegnało kryzys spowodowany m.in. marginalizacją języka polskiego w repertuarze wokalnym i zaczęło znów prężnie działać. Mikuli zainicjował utworzenie klasy fortepianu, ale prowadził również zajęcia z zakresu kompozycji i teorii muzyki. W Szkole Muzycznej rozpoczął się proces stopniowej polonizacji, którego wynikiem było wprowadzenie w 1860 roku języka polskiego w miejsce dotychczasowego wykładowego niemieckiego. Mikuli mocno angażował się w pracę dydaktyczną, a jego działania na rzecz Szkoły przyniosły spektakularny efekt w postaci uzyskania przez nią w 1880 roku statusu konserwatorium.

Działalność koncertowa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego rozkwitła pod dyrekcją Mikulego. Repertuar organizowanych koncertów i wieczorów muzycznych był bardzo bogaty i zróżnicowany. Mikuli aktywnie propagował twórczość Chopina, ale prezentował też utwory klasyków wiedeńskich czy współczesnych kompozytorów polskich, m.in. Stanisława Moniuszki, Karola Lipińskiego, Ignacego Dobrzyńskiego.



W Piątek dnia 22. Marca 1878

PIERWSZY WIECZÓR

Galic. Towarzystwa Muzycznego

w sali ratuszowej

pod przewodnictwem artystycznego dyrektora p. KAROLA MIKULEGO.

PROGRAM:

1. **Mendelsohn.** Kwartet smyczkowy op. 44. (e-mol) (pp. Bruckmann, Słomkowski, Kozłowski i Wollmann).
2. **Chopin.** Ii preludi (f-dur) urządził Dr. Mikuli na solo sopranowe, chór damski, skrzypce, wiolonczelę, harmonium i fortepian.
3. **Saint-Saëns.** Kwartet fortepianowy op. 41. (b-dur) (pp. Ostrowski, Bruckmann, Kozłowski i Wollmann).
4. **Schumann.** a) kaplica. b) topielec. Romanse z op. 91. na chór damski.

Ceny miejsc: Fotel 1 zł. 50 ct. Wstęp do sali 1 zł. Wstęp na galerję 30 ct.

Wydział Tow. muzycznego uprzedza szanowną publiczność że wieczorki będą się rozpoczynać najdokładniej z uderzeniem oznaczonej godziny i że z rozpoczęciem wykonania, wstęp do sali będzie wstrzymany przez czas trwania wykonującego się utworu.

Bilety w abonamencie jakoteż na pojedyncze wieczorki są do nabycia w księgarni pp. Seyfartha i Czajkowskiego, a w dzień wieczorku przy kasie.

Początek z uderzeniem godziny szóstej.

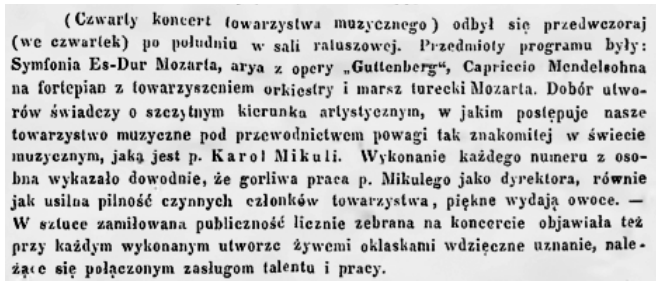
Ilustracja 2. Afisz wieczoru muzycznego z 22 marca 1878 roku

Źródło: Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

[7] *Ibidem*, s. 6–7.

W prasie pojawiały się recenzje i zapowiedzi koncertów Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego:

(Czwarty koncert towarzystwa muzycznego) odbył się przedwczoraj (we czwartek) po południu w sali ratuszowej. Przedmioty programu były: Symfonia Es-Dur Mozarta, arya z opery „Guttenberg", Capriccio Mendelsohna na fortepian z towarzyszeniem orkiestry i marsz turecki Mozarta. Dobór utworów świadczy o szczytnym kierunku artystycznym, w jaki postępuje nasze towarzystwo muzyczne pod przewodnictwem powagi tak znakomitej w świecie muzycznym, jaką jest p. Karol Mikuli. Wykonanie każdego numeru z osobna wykazało dowodnie, że gorliwa praca p. Mikulego jako dyrektora, równie jak usilna pilność czynnych członków towarzystwa, piękne wydają owoce. – W sztuce zamiłowana publiczność licznie zebrana na koncercie objawiała też przy każdym wykonanym utworze żywemi oklaskami wdzięczne uznanie, należące się połączonym zasługom talentu i pracy[8].

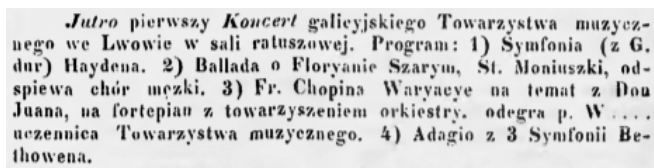

(Czwarty koncert towarzystwa muzycznego) odbył się przedwczoraj (we czwartek) po południu w sali ratuszowej. Przedmioty programu były: Symfonia Es-Dur Mozarta, arya z opery „Guttenberg", Capriccio Mendelsohna na fortepian z towarzyszeniem orkiestry i marsz turecki Mozarta. Dobór utworów świadczy o szczytnym kierunku artystycznym, w jakim postępuje nasze towarzystwo muzyczne pod przewodnictwem powagi tak znakomitej w świecie muzycznym, jaką jest p. Karol Mikuli. Wykonanie każdego numeru z osobna wykazało dowodnie, że gorliwa praca p. Mikulego jako dyrektora, równie jak usilna pilność czynnych członków towarzystwa, piękne wydają owoce. — W sztuce zamiłowana publiczność licznie zebrana na koncercie objawiała też przy każdym wykonanym utworze żywemi oklaskami wdzięczne uznanie, należące się połączonym zasługom talentu i pracy.

Ilustracja 3. Wycinek z „Gazety Lwowskiej" – recenzja czwartego koncertu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (7 maja 1854)

Źródło: „Gazeta Lwowska" 1864, nr 104 (7 V), s. 419, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

Jutro pierwszy *Koncert* galicyjskiego Towarzystwa muzycznego we Lwowie w sali ratuszowej. Program:

1) Symfonia (z G.dur) Haydena. 2) Ballada o Floryanie Szarym, St. Moniuszki, odśpiewa chór męzki. 3) Fr. Chopina Waryacye na temat z Don Juana, na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. odegra p. W…[9], uczennica Towarzystwa muzycznego. 4) Adagio z 3. Symfonii Bethowena[10].


Jutro pierwszy *Koncert* galicyjskiego Towarzystwa muzycznego we Lwowie w sali ratuszowej. Program: 1) Symfonia (z G. dur) Haydena. 2) Ballada o Floryanie Szarym, St. Moniuszki, odspiewa chór męzki. 3) Fr. Chopina Waryacye na temat z Don Juana, na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. odegra p. W.... uczennica Towarzystwa muzycznego. 4) Adagio z 3 Symfonii Bethowena.

Ilustracja 4. Wycinek z „Gazety Lwowskiej" – zapowiedź pierwszego koncertu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego w sali ratuszowej (4 czerwca 1854)

Źródło: „Gazeta Lwowska" 1864, nr 104 (7 V), s. 419, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa.

[8] „Gazeta Lwowska" 1864, nr 104 (7 V), s. 419.

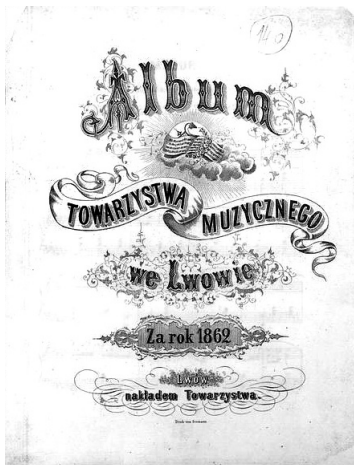
[9] Prawdopodobnie chodzi o L. Wildową, która była jedną z najzdolniejszych uczennic Mikulego. Por. K. Fink, *Leonia Wildowa – lwowska pianistka, wielbicielka muzyki Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 140–145.

[10] „Gazeta Lwowska" 1864, nr 126 (4 VI), s. 510.

W 1864 roku Mikuli wraz z Wincentym Polem zorganizował cykl koncertów muzyki dawnej, które połączone były z prelekcjami mającymi na celu przedstawienie publiczności kontekstu wykonywanych dzieł. Było to pierwsze tego typu wydarzenie artystyczne we Lwowie[11].

Twórczość kompozytorska Mikulego jest niezbyt obszerna, za to mocno zróżnicowana. Wśród jego kompozycji znajdują się zarówno utwory wirtuozowskie i gatunki charakterystyczne dla epoki romantyzmu (m.in. *Prelude et Presto agitato* op. 1, *Ballada B-dur* op. 21, *Nokturny* op. 19), jak i pozycje nawiązujące do rodzimego folkloru oraz tradycji narodowych (np. *Mazurki* op. 3, 4, 10 i 11, *Polonezy* op. 8 czy *Pieśni ludu polskiego*).

Pieśni ludu polskiego to opracowanie wybranych wątków balladowych zaczerpniętych z tomu I obszernego wielotomowego cyklu monografii Oskara Kolberga pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Autor podzielił dzieło na dwie części – w pierwszej z nich znajdują się teksty i melodie 41 ballad w zróżnicowanych regionalnie wariantach (łącznie 444 pieśni), natomiast druga zawiera 466 ludowych melodii tanecznych wraz z przyśpiewkami. *Pieśni ludu polskiego* zostały wydane w ramach *Albumu Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*[12].



Ilustracja 5. Strona tytułowa Albumu Towarzystwa Muzycznego we Lwowie – wydanie z 1862 roku zawierające *Pieśni ludu polskiego* w opracowaniu Karola Mikulego

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

Mikuli zdecydował się na opracowanie sześciu melodii rozpoczynających się od incipitów:

[11] Por. M. Piekarski, *Karol Mikuli. Pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog, uczeń Fryderyka Chopina, dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium we Lwowie*, https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-karol-mikuli/biografia/2-biografia-pelna (10.02.2024).

[12] *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862 – zbiory polskiej biblioteki cyfrowej Polona, https://polona.pl/sets?page=0&size=24&sort=OLDEST&contributorForSearch=Mikuli,%20Karol%20(1819-1897).%20Pie%C5%9Bni%20ludu%20polskiego.%20Fortepian%20z%20tekstem%20pod%C5%82 (2.03.2024).

1. „Którędy Jasiu pojedziesz?”
   pochodzenie: „od Wyszkowa (Dąbrowa)”.
2. „A w Krakowie na ulicy”
   pochodzenie: „od Pilicy, Kromołowa (Szyce, Dzwonowice)”.
3. „A wygnał Jasiunio konika”
   pochodzenie: „od Bodzanowa (Mąkolin, Łętowo)”.
4. „Da jest ci tam masło”
   pochodzenie: „od Szkalmierza (Charzewice)”.
5. „W surmy grają”
   pochodzenie: „od Kałuszyna (Wiszniew)”.
6. „Wyjechał Jasieńko”
   pochodzenie: „Od Staszowa i Szydłowa”.

Opracowania Mikulego wykazują pewną korespondencję stylistyczną z romantyczną liryką wokalną uprawianą przez Franza Schuberta czy Roberta Schumanna. Już we wczesnych latach nauki zetknął się on z twórczością obu kompozytorów, zanim jeszcze fascynacja postacią Chopina odcisnęła piętno na niemalże wszystkich aspektach jego działalności artystycznej.

Tekst słowny *Pieśni ludu polskiego* wraz z zapisem linii melodycznej pochodzą z monografii Kolberga poświęconej polskiej kulturze, będąc pisemnym świadectwem wieloletniej tradycji ustnego przekazu form wokalnych. To niezwykle cenne dziedzictwo polskiego folkloru stało się inspiracją dla Mikulego do stworzenia artystycznych opracowań melodii ludowych z różnych regionów Polski. Cykl obejmuje sześć pieśni w formie zwrotkowej, przy czym nie wszystkie zwrotki znajdują się w wydanym w 1862 roku *Albumie Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*. Pod względem formalnym zapis tekstu muzycznego zamyka się w strukturach odpowiadających budowie poszczególnych zwrotek, bez wstępu instrumentalnego. Warto zauważyć, że w analizowanym opracowaniu nie wyodrębniono osobnego głosu solowego – zapis tekstu w formie sylabizowanej jest rozwinięciem zapisu partii fortepianu w tradycyjnym systemie dwóch pięciolinii połączonych akoladą. W ten sposób najwyższa warstwa brzmieniowa akompaniamentu odpowiada głównej linii melodycznej w zapisie oryginalnym. Analiza *Pieśni ludu polskiego* pozwala stwierdzić, iż opracowania Mikulego zawierają pewne odstępstwa od oryginalnego zapisu melodii zebranych przez Kolberga.

W pieśni nr 1 pt. *Którędy Jasiu pojedziesz?* w takcie 10 pojawia się krzyżyk przy dźwięku c^2 (pomimo oktawy C i c w partii lewej ręki w akompaniamencie). Wykluczając możliwość, iż może to być wynik pomyłki edytorskiej, należy przypuszczać, iż zabieg ten został podyktowany względami brzmieniowymi i efekt był zamierzony przez kompozytora.

Utwór rozpoczyna akord D-dur w czterogłosowym układzie rozległym, gdzie najwyższy plan brzmieniowy stanowi główną linię melodyczną. Najniższy dźwięk d

pozostaje przytrzymany przez trzy kolejne takty jako nuta pedałowa, a pozostałe dwa głosy występują w roli wypełnienia harmonicznego. Następnie funkcję stałej nuty pedałowej przejmuje dźwięk f^1 w drugim głosie partii prawej ręki, natomiast w rejestrze lewej ręki akompaniament zostaje wzmocniony zdwojeniami oktawowymi, które występują już niemal do końca utworu. To właśnie ten ciąg oktaw ma znaczący wpływ na interpretację wspomnianego wcześniej fragmentu w takcie 10. Dźwięk c^2 pozostaje podwyższony krzyżykiem, ponieważ należy do głównej linii melodycznej, natomiast oktawa C-c (opatrzona kasownikami) w niższym rejestrze zostaje uwarunkowana trwającym od taktu 8 pochodem oktaw w ruchu chromatycznym, który zostałby zaburzony zastosowaniem w tym miejscu krzyżyka. Napięcie harmoniczne zbudowane przez zagęszczenie chromatyki zostaje rozładowane przez akord toniczny i nutę pedałową w środkowym rejestrze w takcie 10, a następnie kadencję z wprowadzoną mollową subdominantą rozwiązującą się w takcie 12.



Ilustracja 6. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – *pieśń pt. Którędy Jasiu pojedziesz*?

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



Ilustracja 7. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *Którędy Jasiu pojedziesz*?

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

W pieśni nr 2 pt. *A w Krakowie na ulicy* Mikuli zmienia całkowicie charakter akompaniamentu. Na podstawie kwinty G-d w partii lewej ręki pełniącej funkcję nuty pedałowej rozwijana jest główna linia melodyczna. Po trzech taktach kwinta w akompaniamencie zostaje powtórzona i przytrzymana ligaturą na kolejne trzy takty, nadając temu fragmentowi surowe brzmienie nawiązujące do muzyki ludowej. Warto również podkreślić, że kwinty są interwałami, które służą strojeniu instrumentów strunowych, a zastosowane dźwięki składowe – G i d – odpowiadają dźwiękom wydawanym przez dwie środkowe struny wiolonczeli. Gra na tzw. pustych strunach jest podstawową techniką gry, charakterystyczną dla kompozycji z wykorzystaniem skal muzycznych wywodzących się z folkloru.

Druga połowa pieśni wskazuje już na odmienny sposób prowadzenia akompaniamentu w stosunku do linii melodycznej oraz ingerencję w jej przebieg. Pierwsza rozbieżność pojawia się w takcie 7. Mikuli dodał w swoim opracowaniu przednutkę h^1 przed dźwiękiem a^1. Podobny zabieg ma miejsce na końcu utworu (w ostatnim takcie), gdzie taka sama przednutka pojawia się w analogicznym miejscu melodii. Bardziej istotną ingerencją jest natomiast zmiana przednutki z h^1 na g^1 w takcie 10, spowodowana prawdopodobnie względami technicznymi z zakresu wykonawstwa. W tej części akompaniament zostaje znacznie rozbudowany, zyskując rolę odrębnych planów brzmieniowych. Polifonizacja faktury daje efekt napięcia spowodowany stopniowym nawarstwianiem niezależnych głosów, które zostaje rozładowane harmonicznym rozwiązaniem dominanty na tonikę.



25. h.

od Pilicy, Kromołowa (Szyce, Dzwonowice).

A w Kra-ko-wie na u - li - cy pi-ją pi-wko pa - cho-

li - cy pi-ją pi - ją na - le - wa - ją Ma - ry - się se

na - ma - wia - ją.

1. A w Krakowie na ulicy
piją piwko pacholicy.
2. Piją, piją nalewają
Marysię se namawiają.
3. Jak ci se ją namawiali
ojciec matka nie słychali.
4. Jak się matka dowiedziała
swoim synom powiedziała.
p. N. 25 b. od wiersza 5 do 8.
9. A on stoi na ganeczku
w złotym ślubnym kaftaneczku.
N. 25. b. od wiersza 8 do 13.
14. Ciął go jeden wedle szyje:
już się szwagier krwie napije.
15. Ciął go drugi wedle pasa:
przypatrz że sie siostro nasza.
16. Ciął go trzeci pod kolana:
patrzaj siostro jaka rana!
17. Ciął go czwarty wedle pięty
już ci jest Jasio zacięty.
18. „Siadaj, siadaj siostro nasza
bo już nie masz swego Jasia."
19. „Jakże ja siadać z wami mam
kiedy ja Jasia chować mam.
20. „Bądź że zdrową siostro nasza
i pochowaj swego Jasia."

Ilustracja 8. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *A w Krakowie na ulicy*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



Ilustracja 9. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowane pieśni pt. *A w Krakowie na ulicy*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

A wygnał Jasiunio konika (nr 3) to pierwsza pieśń cyklu utrzymana w tonacji minorowej. Stanowi to istotne przełamanie dotychczasowej konwencji harmonicznej. W początkowej fazie cały ciężar fakturalny spoczywa na partii prawej ręki w akompaniamencie – rejestr basowy pełni jedynie rolę podstawy harmonicznej w postaci pojedynczych dźwięków. Środkowy rejestr stanowi jedno- lub dwudźwiękowe wypełnienie, uzupełniając półnuty w linii melodycznej tercjami (w taktach 2 i 4). W tym miejscu partia akompaniamentu zaczyna się usamodzielniać poprzez wprowadzenie zindywidualizowanych linii melodycznych w rytmie ósemek, przechodzących kolejno od najwyższego do najniższego głosu (drugi głos w taktach 5 i 8, następnie trzeci i czwarty głos w takcie 9), pojawiając się też ponownie w drugim głosie w takcie 10. Przebieg polifonizujących motywów zostaje zakłócony jedynie w taktach 6 i 7, gdzie dominującą rolę w akompaniamencie przejmują piony akordowe w pulsie metrycznym.

Linia melodyczna pieśni zawiera tylko jedną zmianę – w takcie 6 na ostatnią miarę taktu zamiast dźwięku h^1 w opracowaniu Mikulego znajduje się dźwięk c^2. Można przypuszczać, iż zmiana ta miała na celu upłynnienie przebiegu melodii poprzez uniknięcie repetycji dźwięku h^1, który jest następnie powtarzany w takcie 7. Po etapie polifonizacji następuje uspokojenie przebiegu melodyczno-harmonicznego zakończone kadencją.



5 ii.

od Bodzanowa (Mąkolin, Łętowo).

A wygnał Ja - siu - nio ko - ni - ka na po - traw i za -

czął so - bie dziewczynę na - ma - wiać i za - czął so - bie

dzie-wczy-nę na - ma - wiać.

1. A wygnał Jasienio
konika na potraw,
i zaczął sobie
dziewczynę namawiać (*bis*)
2. I zaczął namawiać
i zaczął jej prosić,
nabierz że Marysiu
śrebra złota dosyć.
3. Matuli fortuna
w kómorze nietknięta,
u mojej matuli
komora zamknięta.

—

8. I zawędrowali
trzy mile z wieczora:
„wróć że się Marysiu
do swej matki dwora."
9. U mojej matuli
zielone podwoje (*albo pokoje*)
wróć wa się Jasiulu
wróć wa się oboje.
10. I zawędrowali
na bite gościeńce
„zdejmaj Marysieńku
te złote pierścieńce."
11. I zawędrowali
do zimnego zdroju
„rozbieraj się Maryś
z francuzkiego stroju."
12. I zawadził jej się
warkoczyk na kole,
wziął Jasio toporka
przeciął go na dwoje.
13. I wzieła się sama
i jęła się koła
„ratuj mnie Jasiulu
ty pociecho moja."
14. „Na to bym cię wrzucił
aby cię ratować"
a musiałby ci ja
dunajek zgruntować.
15. Nadobna Kasieńka
już do dna gruntuje,
niechaj że cię teraz
zdroik (*albo woda*) wyratuje.

Ilustracja 10. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *A wygnał Jasiunio konika*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



III.

A wygnał Ja-siu-nio koni-ka na po-traw i za-czął so-bie

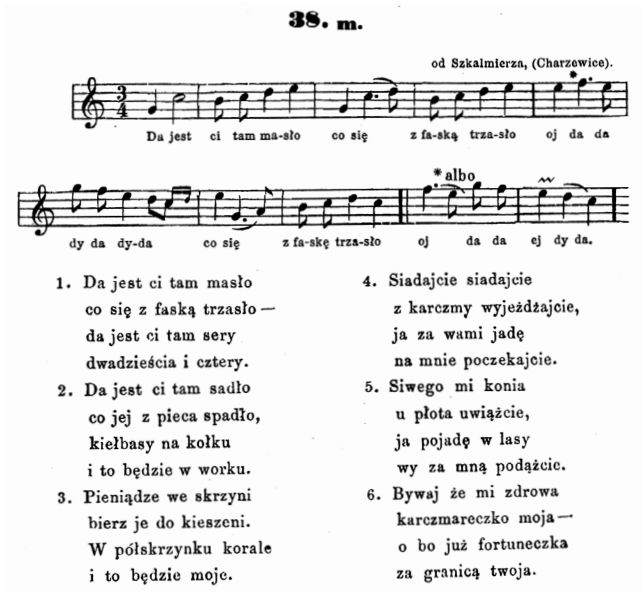
legato.

dziew-czy-nę na-ma-wiać i za-czął so-bie dziewczynę na-ma-wiać.

Ilustracja 11. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *A wygnał Jasiunio konika*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towa-rzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

Opracowanie pieśni nr 4 pt. *Da jest ci tam masło* utrzymane jest w niemal jednolitym układzie czterogłosowym. Taki sposób kształtowania akompaniamentu nawiązuje do chorałowych technik kompozytorskich. Utwór rozpoczyna akord C-dur ze zdwojoną kwintą. Już w pierwszym takcie następuje zatrzymanie jednego ze środkowych głosów, co ma również miejsce w takcie 3; w taktach 2 i 3 półnuty najniższego planu brzmieniowego wstrzymują ruch harmoniczny, stanowiąc podstawę w postaci powtarzanego dźwięku c. Przebieg pozostałych głosów pozostaje do tego miejsca osadzony w wąskim ambitusie, niemniej ruch linearny jest mocno schromatyzowany. W takcie 5 zmienia się charakter akompaniamentu, począwszy od septymy zmniejszonej przypadającej na pierwszą miarę taktu, która inicjuje równoległy ruch oktaw w najniższej warstwie brzmieniowej. Pozostałe głosy stanowią w tym fragmencie wypełnienie harmoniczne, a dwie ostatnie szesnastki w takcie 6, powiązane z główną linią melodyczną, prowadzą do dźwięku e^2 przypadającego na pierwszą miarę taktu 7. Dwutaktowa fraza kończąca pieśń wykazuje większą niezależność poszczególnych planów – głosy zostają stopniowo wygaszane, począwszy od nuty pedałowej w rejestrze basowym, a następnie przytrzymanego dźwięku f^1 w drugim głosie, by po krótkiej korespondencji motywicznej między pozostałymi głosami doprowadzić do rozwiązania na akordzie C-dur w układzie bez kwinty, za to z potrojoną prymą, stanowiąc silne i zdecydowane rozwiązanie wcześniejszych zawiłości harmonicznych spowodowanych zastosowaną chromatyką.



38. m.

od Szkalmierza, (Charzewice).

Da jest ci tam ma-sło co się z fa-ską trza-sło oj da da

* albo

dy da dy-da co się z fa-skę trza-sło oj da da ej dy da.

1. Da jest ci tam masło
co się z faską trzasło —
da jest ci tam sery
dwadzieścia i cztery.
2. Da jest ci tam sadło
co jej z pieca spadło,
kiełbasy na kołku
i to będzie w worku.
3. Pieniądze we skrzyni
bierz je do kieszeni.
W półskrzynku korale
i to będzie moje.
4. Siadajcie siadajcie
z karczmy wyjeżdżajcie,
ja za wami jadę
na mnie poczekajcie.
5. Siwego mi konia
u płota uwiążcie,
ja pojadę w lasy
wy za mną podążcie.
6. Bywaj że mi zdrowa
karczmareczko moja —
o bo już fortuneczka
za granicą twoja.

Ilustracja 12. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *Da jest ci tam masło*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Zapis linii melodycznej pieśni *Da jest ci tam masło* nie wykazuje odstępstw od oryginału, warto jednak zaznaczyć, iż w wydaniu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego z 1862 roku występuje niespójność dotycząca lokalizacji oryginału – w opracowaniu Mikulego widnieje oznaczenie „38.l.", natomiast w zbiorze Kolberga pieśń ta została zapisana pod numerem „38.m.". Warto też zwrócić uwagę na fakt, iż Mikuli zdecydował się w swoim opracowaniu na pierwszą z proponowanych przez Kolberga wersję melodii, która jest zdecydowanie bardziej rozdrobniona rytmicznie niż wariant podany jako alternatywny zapis nutowy tego fragmentu. Zabieg ten mógł być podyktowany względami formalnymi – zastosowanie struktur rytmicznych nawiązujących do występujących już wcześniej w przebiegu utworu jest środkiem scalającym cały utwór, ujednolicając jego budowę formalną i wpływając na płynne prowadzenie narracji muzycznej.



Ilustracja 13. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *Da jest ci tam masło*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

Pieśń nr 5 pt. *W surmy grają* stanowi ciekawy przykład operowania tonalnością przez kompozytora. Składa się z dwóch części, które różni zarówno sposób kształtowania akompaniamentu, jak i zmiana centrów tonalnych. Utwór rozpoczyna się od trójdźwięku e-moll zgodnie z oznaczeniem tonacji głównej. Każdy ze składników akordu staje się początkiem linearnych narracji, które w perspektywie wertykalnej składają się na konstrukcję harmoniczną osadzoną

w tonacji e-moll, z wychyleniem do tonacji paralelnej w takcie 2. Utrwalenie tego centrum tonalnego jest dodatkowo podkreślone rozwiązaniem dominanty na tonikę na przełomie taktów 3 i 4. Jednak już w następnym takcie pojawia się oktawa h-h^1, a także przygodne znaki chromatyczne (krzyżyki przy dźwiękach c^1 i a^1), wskazujące na zmianę kierunku ciążeń harmonicznych. Poszczególne głosy towarzyszące głównej linii melodycznej kształtowane są bardziej samodzielnie, na co wskazuje rozdrobnienie rytmiczne i ruch sekundowy. W wyniku tego procesu harmonika zaczyna oscylować wokół akordu septymowego Fis--dur, a rozwiązanie w takcie 5 na akord H-dur (bez kwinty) utrwala nowe centrum tonalne. Proces modulacyjny podkreślony przez polifonizację środkowego i najniższego planu prowadzi do kadencyjnego rozwiązania na akord H-dur kończący utwór.

W pieśni *W surmy grają* jedyną drobną ingerencją w zapis nutowy oryginalnej melodii jest przednutka dodana przez Mikulego do dźwięku d^1 w takcie 2, pełniąca funkcję ozdobnika. Oryginalna melodia z uwagi na swoje pochodzenie nie podlega ściśle zasadom harmonizacji w kontekście tonalnego systemu dur-moll, jednak dzięki zastosowaniu odpowiednich środków kompozytorskich utwór stanowi przykład implementacji klasycznej harmoniki w odniesieniu do źródła inspiracji muzyką ludową.



1. „W surmy grają, psy szczekają
a wyjrzyjcież co tam mają.
2. A wyjrzyjcież za nowy dwór
czy nie jedzie kawalir mój."
3. „Jedzie jedzie z cudzej strony
pląsa pod nim konik wrony."
4. I przyjechał do podwoja:
„pomaga – Bóg matko moja,
czyli żyje Kasia moja?"
5. „Wydałam ją za inszego
za muzyka królewskiego."
6. „Podaj chłopcze skrzypce moje
pójdę jej grać na wesele,
7. Stanę ja se u podwoją
zobaczy mnie Kasia moja."
8. Kasia Jasia zobaczyła
cztery stoły przeskoczyła,
na piątym się ukłoniła."
9. „Kłaniam, kłaniam Jasiu pierwszy
a ty sobie szukaj inszej.
10. Szukaj sobie inszej żony
na ten obiad sporządzony."

Ilustracja 14. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *W surmy grają*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



Ilustracja 15. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *W surmy grają*

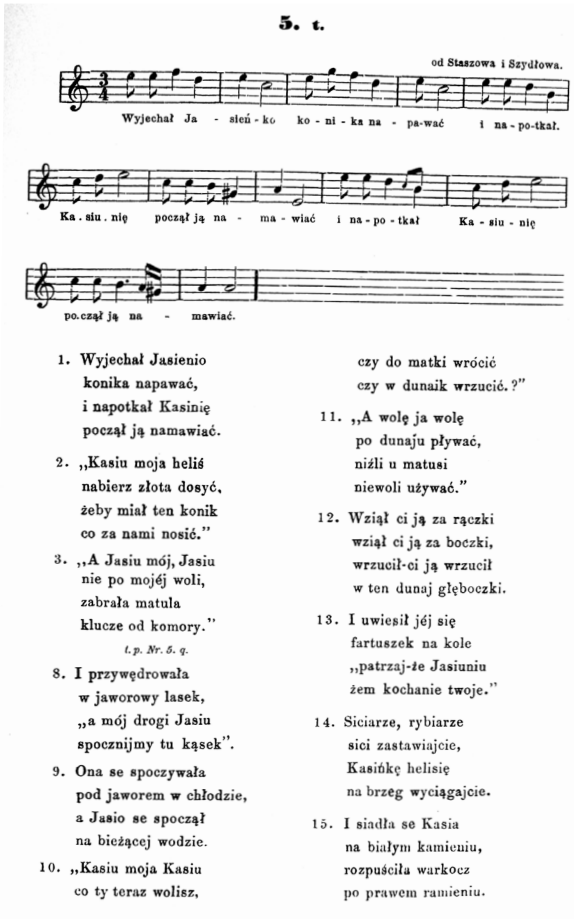
Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, zbiory polskiej biblioteki cyfrowej Polona.

Pieśń nr 6 pt. *Wyjechał Jasieńko* jest utrzymana w melancholijnym charakterze, korespondującym ze stylem romantycznej liryki wokalnej. Pod względem budowy można ją podzielić na trzy części, przy czym ostatnia z nich stanowi wariacyjne opracowanie drugiej części. Znajduje to odzwierciedlenie w 12-taktowej strukturze formalnej podzielonej na trzy 4-taktowe fragmenty, zróżnicowane melodycznie, harmonicznie i fakturalnie. Utwór otwiera główna linia melodyczna z towarzyszeniem jednostajnego, ćwierćnutowego akompaniamentu w środkowym i najniższym planie, półnuty pojawiają się jedynie w takcie 4, stanowiąc podkreślenie i dopełnienie melodii. Harmonika kształtowana jest w oparciu o harmoniczną i naturalną odmianę tonacji a-moll. Na przestrzeni taktów 5–7 akompaniament ulega przeobrażeniu – staje się bardziej niezależny, występuje również zatrzymanie ruchu na wydłużonym ligaturą dźwięku a w partii lewej ręki. W takcie 7 faktura ulega zagęszczeniu, budując coraz większe harmoniczne napięcie. Opadające tercje w najniższym rejestrze prowadzą do powtórzenia linii melodycznej ze zwariantowanym opracowaniem akompaniamentu. Melodia pojawia się w zdwojeniach oktawowych, które wzmacniają siłę muzycznego przekazu. Towarzyszy jej pochód opadających chromatycznie tercji w rejestrze basowym, zakończony rozwiązaniem na oktawę A-a. Na tle brzmiącej oktawy rozwijana jest narracja muzyczna wypełniona harmonicznie opadającymi tercjami w ruchu sekundowym. Wraz z zakończeniem utworu kadencją plagalną następuje rozładowanie napięcia harmonicznego budowanego stopniowo przez zastosowanie dynamicznych i fakturalnych środków artystycznego wyrazu.

Opracowanie pieśni *Wyjechał Jasieńko* autorstwa Mikulego nie nosi znamion ingerencji w tekst muzyczny, jednak w analizowanym wydawnictwie brakuje odnośnika do lokalizacji opracowanego materiału w monografii Kolberga. W wyniku

przeprowadzonego procesu badawczego zidentyfikowano tekst i melodię pieśni, która znajduje się w I tomie *Pieśni ludu polskiego* na stronie 45, pod numerem „5. t."

Tradycje polskie są głęboko zakorzenione w twórczości Mikulego. Pełna szacunku postawa wobec postaci Chopina – mistrza zarówno w kontekście pedagogiki fortepianowej, jak i twórczości kompozytorskiej – wywarła znaczący wpływ na wybór form i gatunków muzyki, którym poświęcił się Mikuli. Wśród jego kompozycji znalazły się polonezy, mazurki, walce, a także miniatury fortepianowe, nokturny, etiudy oraz ballada. Autorytet Chopina przejawia się w nawiązaniach stylistycznych, elastycznym operowaniu wirtuozowską techniką i melancholijną melodyką, dramatyzmie rozbudowanej narracji muzycznej i intymnym nastroju głębokiej osobistej zadumy. Akcenty narodowe pełnią w kompozycjach wysoce znaczącą rolę, a zróżnicowane środki artystycznego wyrazu podkreślają wagę przekazywanej treści, w której można znaleźć nawiązania do muzycznej interpretacji burzliwej historii Polski w okresie zaborów.



5. t.

od Staszowa i Szydłowa.

Wyjechał Ja - sień - ko ko - ni - ka na - pa-wać i na - po-tkał.

Ka . siu . nię począł ją na - ma - wiać i na - po - tkał Ka - siu - nię

po.czął ją na - mawiać.

1. Wyjechał Jasienio
konika napawać,
i napotkał Kasinię
począł ją namawiać.

2. „Kasiu moja heliś
nabierz złota dosyć,
żeby miał ten konik
co za nami nosić."

3. „A Jasiu mój, Jasiu
nie po mojéj woli,
zabrała matula
klucze od komory."

t. p. Nr. 5. q.

8. I przywędrowała
w jaworowy lasek,
„a mój drogi Jasiu
spocznijmy tu kąsek".

9. Ona se spoczywała
pod jaworem w chłodzie,
a Jasio se spoczął
na bieżącej wodzie.

10. „Kasiu moja Kasiu
co ty teraz wolisz,
czy do matki wrócić
czy w dunaik wrzucić.?"

11. „A wolę ja wolę
po dunaju pływać,
niźli u matusi
niewoli używać."

12. Wziął ci ją za rączki
wziął ci ją za boczki,
wrzucił-ci ją wrzucił
w ten dunaj głęboczki.

13. I uwiesił jéj się
fartuszek na kole
„patrzaj-że Jasiuniu
żem kochanie twoje."

14. Siciarze, rybiarze
sici zastawiajcie,
Kasińkę helisię
na brzeg wyciągajcie.

15. I siadła se Kasia
na białym kamieniu,
rozpuściła warkocz
po prawem ramieniu.

Ilustracja 16. Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego* – pieśń pt. *Wyjechał Jasieńko*

Źródło: zbiory cyfrowe Instytutu im. Oskara Kolberga, Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



Ilustracja 17. Karol Mikuli, *Pieśni ludu polskiego* – opracowanie pieśni pt. *Wyjechał Jasieńko*

Źródło: *Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862*, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, biblioteka cyfrowa Polona.

Niewątpliwie zamiłowanie Mikulego do muzyki polskiej dotyczyło zarówno uznanych dzieł wielkich mistrzów, jak i nurtu folklorystycznego. Znajduje to przejaw w cyklu *Pieśni ludu polskiego*. Partia fortepianu nawiązuje do liryki wokalnej Schuberta czy Schumanna, przejawiając cechy stylu romantycznego. Mikuli elastycznie operuje fakturą, wychodząc często z układu czterogłosowego (np. w pieśni *Którędy Jasiu pojedziesz*? czy *A wygnał Jasiunio konika*), na tle którego rozwijane są motywy polifonizujące. Stosowanie zdwojeń oktawowych w strukturach o ruchu chromatycznym dynamizuje przebieg harmoniczny, a podstawa basowa w postaci zatrzymanej nuty pedałowej w interwale kwinty nadaje całości brzmienie charakterystyczne dla muzyki ludowej (*A w Krakowie na ulicy*). Układ czterogłosowy przywodzi na myśl chorałową technikę kompozytorską (*Da jest ci tam masło*), której kontrapunktowe rozwinięcie wprowadza efekt polifonizacji

(*W surmy grają*), a chromatyka i zagęszczenie fakturalne podkreślają powtórzenia w tekście (*Wyjechał Jasieńko*). Sposób kształtowania harmoniki podporządkowany jest głównej linii melodycznej, jednak pomimo niewielkiej obszerności materiału wykazuje syntetyczne zastosowanie różnorodnych technik kompozytorskich. Budowana w ten sposób narracja muzyczna kształtuje przekaz nierozerwalnie związany z oryginalnym pochodzeniem melodii, nawiązując do elementów ludowych w romantycznym stylu liryki wokalnej.

Wydanie *Pieśni ludu polskiego* w 1862 roku pozwala na zbudowanie szerszego kontekstu wpływów polskich w twórczości kompozytora. W tym samym roku Mikuli skomponował i oddał do druku *Dwa polonezy* op. 8 dedykowane Kornelowi Ujejskiemu, które pod względem stylistyki nawiązują do wzorców zaczerpniętych z dzieł Chopina. Zastosowane w obu kompozycjach środki muzycznego wyrazu budują syntetyczny obraz formy łączącej charakterystyczne cechy polskiego tańca narodowego z ludowymi znamionami mazurka i elementami narracji nokturnu. Na gruncie twórczości wokalnej Mikuli inspirował się liryką niemieckojęzyczną, komponował pieśni do tekstów takich autorów, jak: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Joseph Christian von Zedlitz, Joseph von Eichendorff, Johann Wolfgang von Goethe czy Heinrich Heine. Dobór tekstów z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego dotyczył zwłaszcza zbiorów pieśni przeznaczonych na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu: *Sechs Lieder* op. 16 dedykowane Marcelli Lederer oraz *Sechs Lieder* op. 17 poświęcone Karolinie Ohanowicz (zbiory wydane w 1867 roku), a także *Sieben Lieder* op. 27 z dedykacją dla Kornelii Hellmer, opublikowane w 1880 roku. W tym samym roku wydano zbiór siedmiu pieśni na kwartet wokalny op. 29, dedykowany polskiemu księciu Jerzemu Konstantemu Czartoryskiemu. Mikuli uhonorował w ten sposób przedstawicieli lwowskich elit, którzy aktywnie brali udział w życiu muzycznym miasta, działając na rzecz propagowania muzyki polskiej. Działania Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego dążące do polonizacji instytucji oraz zachodzące w tym czasie przemiany polityczne sprzyjały rozwojowi polskiej autonomii, co przekładało się bezpośrednio na rozprzestrzenianie polskiej kultury, sztuki i tradycji[13].

Jako aktywnie koncertujący pianista Mikuli propagował twórczość Chopina, kontynuował jego idee kompozytorskie i stylistyczne. Ponadto zredagował i opatrzył komentarzem pierwsze polskie wydanie wszystkich dzieł polskiego kompozytora. Jako dyrektor artystyczny Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego organizował koncerty, które często stanowiły premierowe wykonania dzieł Lipińskiego, Dobrzyńskiego czy Moniuszki.

[13] Por. M. Piekarski, *Pieśni Karola Mikulego w kontekście poetyckiej i muzycznej i muzycznej twórczości romantycznej* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVII: *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. 69–89.

Mikuli jest niewątpliwie postacią znaczącą dla kultury muzycznej Lwowa, a jego twórczość kompozytorska i działalność artystyczna wywarły istotny wpływ na kształtowanie tożsamości kulturowej społeczeństwa. Jako podsumowanie i dowód na prawdziwość tej tezy niech posłuży cytat z nekrologu opublikowanego przez „Gazetę Lwowską" 22 maja 1897 roku:

> We Lwowie rozwinął Mikuli czynność nadzwyczajną, stwarzając poniekąd na nowo zamarłe poprzednio życie muzykalne, budząc świetnym wykonaniem utworów Chopina zamiłowanie do genialnej, natchnionej pieśni polskiej. – Był nie tylko świetnym wykonawcą, ale pojmował posłannictwo muzyki w szerszym stylu, a głównie w kierunku narodowym, któremu też dał wyraz w całym szeregu własnych wielce cennych kompozycyj[14].

Bibliografia

Źródła

Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862, wydany nakładem Towarzystwa, Lwów 1862, https://polona.pl/sets?page=0&size=24&sort=OLDEST&contributorForSearch=Mikuli,%20Karol%20(1819-1897).%20Pie%C5%9Bni%20ludu%20polskiego.%20Fortepian%20z%20tekstem%20pod%C5%82 (2.03.2024).

„Gazeta Lwowska" 1854, nr 6, 104, 126; 1897, nr 116.

Kolberg O., *Pieśni ludu polskiego*, wydane nakładem wydawcy w Drukarni J. Jaworskiego, Warszawa 1857.

Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, wydane nakładem Towarzystwa Muzycznego, Drukarnia Kornela Pillera, Lwów 1872.

Opracowania

Fink K., *Leonia Wildowa – lwowska pianistka, wielbicielka muzyki Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 136–150.

Mazepa L., *Karol Mikuli – uczeń Fryderyka Chopina* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2012, s. 26–42.

Nidecka E., *Wielonarodowe aspekty twórczości Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVII: *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. 50–68.

Piekarski M., *Karol Mikuli. Pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog, uczeń Fryderyka Chopina, dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium we Lwowie*, https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-karol-mikuli/biografia/2-biografia-pelna (10.02.2024).

Piekarski M., *Karol Mikuli, uczeń Fryderyka Chopina i dyrektor Konserwatorium we Lwowie. W 200. rocznicę urodzin pianisty i kompozytora (1821–2021)*, „Studia Chopinowskie" 2021, t. 8, nr 2, s. 4–21.

Piekarski M., *Pieśni Karola Mikulego w kontekście poetyckiej i muzycznej i muzycznej twórczości romantycznej* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVII: *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.

[14] *Karol Mikuli*, „Gazeta Lwowska" 1897, nr 116 (22 V), s. 4.

THE GALICIA-ORIENTED ARTISTIC LEGACY OF KAROL MIKULI

Abstract

Karol Mikuli (1821–1897) – Polish pianist, composer, and educator. He studied piano under Franciszek Kolberg, and after moving to Paris, further honed his musical skills under the guidance of Frédéric Chopin. As the director of the Galician Music Society, he promoted cultural awareness by organizing musical evenings, lectures and concerts. Additionally, he directed the music school affiliated with the Society, which gained the status of a conservatory during his tenure as director. Performing in Lviv, he promoted Chopin's works, continuing his compositional and stylistic ideas. Among his compositions are both virtuosic pieces and genres emblematic of the Romantic era (including *Ballade in B-flat major*, Op. 21, and *Nocturnes*, Op. 19), as well as works inspired by native folklore and national traditions, e.g., *Mazurkas*, *Polonaises* and *Songs of the Polish People*, which are arrangements of selected folk melodies collected by Oskar Kolberg. This article is an attempt to examine the sources of the creation of this cycle and to identify disparities from the original through an analysis of the musical notation based on historical materials.

Keywords: Karol Mikuli, Galician Music Society, *Pieśni ludu polskiego* [*Songs of the Polish People*]

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.17

Małgorzata Woźna-Stankiewicz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

ZNANY PUBLICYSTA, LECZ ZAPOMNIANY PIANISTA: PRZYPADEK FRANCISZKA BYLICKIEGO

Franciszek Bylicki (1845–1922) był znanym krakowskim publicystą i działaczem muzycznym. Jego intensywna aktywność pianistyczna nie została dotychczas rozpoznana i udokumentowana. Kluczowe kwestie podniesione w artykule dotyczą edukacji muzycznej Bylickiego, początku i rozwoju jego kariery pianistycznej, jego repertuaru solistycznego i w zakresie kameralistyki instrumentalnej. Uwzględniono aspekt instytucjonalny, społeczny i osobowy kariery artystycznej i pozaartystycznych aktywności Bylickiego oraz ich recepcję.

Słowa kluczowe: Franciszek Bylicki, Ignacy Jan Paderewski, Teodor Leszetycki, Jan Nepomucen Hock, Kraków, Paryż, pianiści, repertuar fortepianowy, Chopin, krytyka muzyczna, Towarzystwo Muzyczne „Muza", Krakowskie Towarzystwo Muzyczne, „Lutnia", „Harmonia", Kasyno Artystów i Literatów, Koło Artystyczno-Literackie

Wprowadzenie

Franciszek Bylicki (1845–1922) to absolwent najstarszych krakowskich szkół – Gimnazjum św. Anny i Uniwersytetu Jagiellońskiego, nauczyciel i wykładowca w podwawelskich placówkach edukacyjnych ogólnokształcących i muzycznych różnych stopni. To aktywny członek w sumie 15 instytucji w jego rodzinnym mieście.

W monarchii austro-węgierskiej i krótko w II Rzeczypospolitej domy rodzinne Franciszka i miejsca jego wielorakich aktywności to przede wszystkim Kraków, Tenczynek pod Krzeszowicami i podkarpacki Żyznów, Wiedeń, Lwów i Zakopane. Wyjazdy do centralnych ośrodków europejskich – Berlina, Paryża, Londynu – czy mniejszych, jak np. Warszawa, Rotterdam, Antwerpia, Kopenhaga, miały charakter „naukowo-artystyczny". Poza wędrówkami Franciszka w okolice Krakowa, m.in. do Czernej, Niepołomic, Ruszczy, były również wakacyjne pobyty u rodziny żony, Adeli z Kropiwnickich, na wsi „na pograniczu grodzieńskiej guberni"[1]

[1] A. Asnyk (1838–1897) w listach do ojca, K. Asnyka (1797–1885), z 15 lipca 1881 i 8 lipca 1882 r. Zob. *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka. Część druga: listy rodzinne*, oprac. A.J. Mikulski, „Pamiętnik Literacki" 1937, s. 257, 276. Por. list z 15 czerwca 1874 r., s. 142. Majątek

oraz letnie wyprawy krajoznawczo-kulturowe, np. w szwajcarskie Alpy i na Półwysep Skandynawski.

Bylicki, posiadając wiele talentów i pasji, zdobył kompetencje nauczyciela historii, geografii, historii muzyki, harmonii i gry na fortepianie; pianisty solisty i kameralisty, organizatora wydarzeń z udziałem muzyki, publicysty muzycznego, podróżnika-eseisty. Jego nazwisko jako recenzenta muzycznego znane jest niemal każdemu badaczowi kultury muzycznej XIX wieku na terenie historycznej Galicji. Aktywni w Krakowie oraz goszczący tu muzycy byli z Bylickim w różnym stopniu zawodowo powiązani, ale też poddani presji jego medialnych opinii. Powstało kilka cząstkowych opracowań na temat tego krytyka muzycznego, a genealogię jego rodziny odtworzyli prawnuk i praprawnuczka, którzy opisali też niektóre pola jego działalności, podając informacje zaczerpnięte z cennych rodzinnych wspomnień o Franciszku-pianiście, wymagających jednak rzetelnej weryfikacji i kontekstualizacji[2].

W piśmiennictwie muzykologicznym wielokrotnie zwracano uwagę, że Bylicki był w Krakowie popularnym pianistą, lecz w znikomym stopniu to rozpoznano i udokumentowano. Wykaz kluczowych pytań, które moim zdaniem należy postawić, aby w całościowy sposób ująć fenomen pianisty Bylickiego, przedstawiłam publicznie w Rzeszowie w maju 2024 roku. Moje związki z Bylickim sięgają jednak początku lat 70. XX wieku, kiedy przygotowywałam monografię krytyka muzycznego, pianisty i chopinisty Jana Kleczyńskiego. W niniejszym artykule, będącym rodzajem podsumowania tych wieloletnich związków, skupię się na trzech zagadnieniach istotnych dla zrozumienia specyfiki aktywności pianistycznej Bylickiego. Są to: pierwsze strategie podjęte przez nieznanego pianistę w celu uzyskania pozycji w środowisku arty-

teściów F. Bylickiego, A. Kropiwnickiego i Izabelli z Miecznikowskich, to Kropiwnik, przysiółek w pobliżu wsi Zastawa w guberni gordzieńskiej Imperium Rosyjskiego; obecnie na obszarach Polany Białowieskiej (Białowieży).

[2] Rodzinne koligacje F. Bylickiego, syna W. Bylickiego (1817–1893) i Pauliny z Domosławskich (1820 – około 1890) oraz niektóre aspekty jego aktywności pianistycznej opisała m.in. w oparciu o niepublikowane wspomnienia syna Franciszka, Stanisława Bylickiego (1883–1961), praprawnuczka Franciszka – Roża Teresa Maria Bylicka, (po mężu Szułdrzyńska) w pracy licencjackiej pt. *Franciszek Bylicki – krytyk muzyczny XIX wieku* (promotor dr I. Lindstedt, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski 2007, mps), prawnuk Franciszka, Maxymilian Bylicki, z okazji setnej rocznicy śmierci F. Bylickiego (zm. 29 kwietnia 1922 r. w majątku syna Stanisława w Żyznowie) wydał okolicznościową publikację pt. *Wkład Franciszka Bylickiego (1845–1922) i jego potomków w rozwój polskiej kultury i nauki*, Strzyżów 2022. Fragmenty wspomnień S. Bylickiego były wielokrotnie publicznie przytaczane przez M. Bylickiego (właściciela mps wspomnień) oraz w pracach innych autorów. Zob. W. Wierzbieniec, S. Wnęk, *Z dziejów środowiska ziemiańskiego powiatu strzyżowskiego do połowy XX wieku. Przyczynek do dalszych badań*, „Prace Historyczno-Archiwalne" 2023, t. 35, s. 19–43; *Wspomnienia Stanisława Ludwika Bylickiego właściciela majątku w Żyznowie z okresu II wojny światowej. „Wojna z Niemcami", cz. I*, wstęp i oprac. W. Wierzbieniec, S. Wnęk, „Prace Historyczno-Archiwalne" 2024, t. 36, s. 291–343.

styczno-intelektualnym Krakowa po powrocie w 1866 roku z Syberii; dążenie do umocnienia pozycji na wielu obszarach miejskiej kultury od lat 80. i systematyczne powiększanie repertuaru pianistycznego; doskonalenie umiejętności pianistycznych u Teodora Leszetyckiego w kontekście relacji z Ignacym J. Paderewskim. Szczególną uwagę zwrócę na aspekt instytucjonalny, społeczny i osobowy kariery artystycznej oraz działalności organizacyjnej Franciszka, natomiast udokumentowany repertuar pianistyczny zostanie ukazany w zarysie dającym jednak wyobrażenie o jego punktach ciężkości. Aby podkreślić właściwą dla Bylickiego-pianisty umiejętność synchronicznego realizowania indywidualnych planów koncertowych ze swoimi licznymi pozaartystycznymi aktywnościami w dziedzinie muzyki, zamieszczenie ich przykładów w przypisach jest moim zdaniem niezbędne.

Pierwsze lata w Krakowie po 1866 roku: ambicje i dokonania Franciszka w kontekście instytucjonalnym i osobowym

W połowie stycznia 1866 roku 21-letni Bylicki powrócił do rodzinnego miasta z syberyjskiego wygnania[3], będącego konsekwencją udziału, jeszcze jako gimnazjalisty, w powstaniu styczniowym. Podobnie jak szybko rozpoczął przygotowania do egzaminów maturalnych (zdane 10 sierpnia 1866 roku) w Gimnazjum św. Anny i podjął naukę na Wydziale Filozoficznym UJ (student zwyczajny 1866/1867–1868/1869), tak też niezwłocznie zaangażował się w działania społeczne, kulturalne i muzyczne, co dotychczas umykało uwadze badaczy. Przejawem jego aktywności np. w gremiach młodzieży akademickiej od przełomu 1866 i 1867 roku było prezesowanie Towarzystwu Wzajemnej Pomocy Uczniów UJ przez rok od 29 października 1867 roku[4]. Zainteresowania muzyczne i być może działalność w tym stowarzyszeniu spowodowały obecność Franciszka na pierwszym w Krakowie wykonaniu 14 stycznia 1867 roku kantaty *Widma* Stanisława Moniuszki pod dyrekcją kompozytora. Po prawie 20 latach Bylicki wspominał rozmowę z Moniuszką na temat profilu działań

[3] *Część nieurzędowa. Monarchia Austriacka*, „Gazeta Lwowska" 1866, nr 22, s. 1; *Kronika*, „Gazeta Narodowa" 1866, nr 23, s. 3. Por. „Krakauer Zeitung" 1866, nr 20, s. 2. Informacja na temat starań o uwolnienie poddanych austriackich z niewoli rosyjskiej, spis zesłanych w: *Korespondencja Gazety Narodowe*, „Gazeta Narodowa" 1865, nr 12, Dodatek, s. 1; *Korespondencja „Czasu"*, „Czas" (dalej: CZ) 1865, nr 13, s. 1

[4] Wiceprezesem został słuchacz Wydziału Prawa i Administracji, W. Lechowski, a w wieloosobowym zarządzie był młodszy brat F. Bylickiego, student Wydziału Lekarskiego, Władysław (1846–1931). Zob. *Kronika miejscowa i zagraniczna*, CZ 1867, nr 251, s. 3, nr 258, s. 3; 1868, nr 258, s. 2. Por. spis prezesów (1866–1926) w publikacji okolicznościowej niepowołującej się na źródła: *Jubileusz 60-ciolecia Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczniów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 1866–1926. Księga pamiątkowa*, red. J. Szwed, Kraków 1926, s. 85.

krakowskiego Towarzystwa „Muza”[5], a wiadomo, że połowę dochodu z trzeciego wykonania wspomnianej kantaty, 28 stycznia 1867 roku, kompozytor ofiarował Towarzystwu Wzajemnej Pomocy Uczniów UJ[6]. Franciszek brał też udział w oficjalnej delegacji 12 studentów tej wszechnicy na obchody 300-lecia Unii Lubelskiej we Lwowie, 11 sierpnia 1869 roku[7]. Z kolei oczywiste było włączenie się Franciszka w prace Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Sybirakom założonego w Krakowie w 1869 roku przez jego ojca, syberyjskiego zesłańca, Wiktora Bylickiego (1817–1893), pozostającego prezesem do 1872 roku[8], często bowiem organizowano wydarzenia z udziałem muzyki, aby pozyskać fundusze na pomoc dla byłych powstańców-sybiraków oraz rodzin poległych. Przykładem może być tzw. bal sybiraków w Hotelu Saskim 26 stycznia 1870 roku, którego gospodarzem był Wiktor, a w komitecie organizacyjnym udzielał się Franciszek[9]. Popowstaniowe powiązania towarzyskie i artystyczne będą znamienne dla jego całej działalności muzycznej.

Aktywność Franciszka na rzecz powszechnej kultury muzycznej również rozpoczyna się w latach studenckich, co dotychczas także nie było wiadome. W kwietniu 1868 roku został jednym z członków sekcji muzycznej zarządu nowo

[5] F. Bylicki, *Towarzystwo Muzyczne*, CZ 1886, nr 203, s. 2. Bylicki pomylił rok pobytu Moniuszki w Krakowie, pisząc, że było to w 1868 lub 1869 r., lecz wspomina, że na koncercie moniuszkowskim „na estradzie wystąpiło przeszło stu śpiewaków i śpiewaczek”. Taka liczba wykonawców (orkiestra, soliści, chór) brała udział w krakowskim wykonaniu *Widm* w 1867 r. Zob. *Koncert*, CZ 1867, nr 13, s. 3; afisz koncertu 14 i 23 I 1867, CZ 1867, nr 9, s. 4, nr 19, s. 4. Ponadto przy okazji ponownego wykonania tej kantaty w Krakowie, 10 czerwca 1874 r., na koncercie „Muzy” na rzecz wdowy po Moniuszce, Bylicki napomknął, że w krakowskiej premierze *Widm* pod dyrekcją kompozytora w 1867 r. „chóry były silniejsze i pojedyncze głosy lepsze”. Zob. F.B., *Koncert*, CZ 1874, nr 136, s. 3.

[6] *Kronika miejscowa i zagraniczna*, CZ 1867, nr 21, s. 2, nr 23, s. 3, nr 25, s. 3. W dalszej części niniejszego artykułu w wypadku informacji zawartych w „Czasie” w rubryce *Kronika miejscowa i zagraniczna* tytuł ten pomijam w zapisie bibliograficznym.

[7] *Rozmaitości*, „Kraj” 1869, nr 110, s. 3; CZ 1869, nr 158, s. 2. Por. CZ 1869, nr 184, s. 2.

[8] Na temat tego towarzystwa i zasług W. Bylickiego pisali m.in. J. Sokulski, *Pomoc Krakowa dla wysłańców sybirskich (1865–1869)*, „Sybirak” 1936, nr 1, s. 36–44; W. Śliwowska, *Organizacja pomocy dla ofiar represji postyczniowych*, „Przegląd Historyczny” 1991, nr 1, s. 93–105; M. Mycińska, *Galicjanie – zesłańcy po powstaniu styczniowym*, Warszawa 2004, s. 77.

[9] *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj” 1870, nr 19, s. 3. Kłopoty związane z zaangażowaniem na bal orkiestry wojskowej spowodowały, że bal sybiraków był otoczony aurą sensacji społeczno-politycznej. Zwierzchnik 12 Dywizji Piechoty armii C.K., tzw. polskiej dywizji stacjonującej w Krakowie, gen. A. Knebel von Treuenschwert (1817–1890) oraz urzędnicy ministerstwa wojny zabronili udziału w balu orkiestrom wojskowym oraz w ogóle osobom wojskowym, obawiając się odczytania ich uczestnictwa jako postawy antyrosyjskiej. Komitet balu zaangażował więc orkiestrę z Kalwarii Zebrzydowskiej, dyrygował Kohout (ponoć były wojskowy), organista z tej miejscowości. Odnośnie do kwestii orkiestry na balu i jego przebiegu zob. *Kronika*, „Kurier Krakowski” 1870, nr 18, s. 2, nr 23, s. 2; *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj” 1870, nr 18, s. 3, nr 23, s. 3; *Tygodnik krakowski*, „Kraj” 1870, nr 19, s. 1; CZ 1870, nr 17, s. 2–3, nr 18, s. 2–3, nr 19, s. 3, nr 22, s. 3, nr 23, s. 3, nr 25, s. 2; *Kronika i rozmaitości*, „Kwiaty” 1870, nr 4, s. 32.

powstałego krakowskiego Kasyna Artystów i Literatów[10]. Celem klubu, jak deklarowano, było „rozbudzenie i ożywienie pożycia towarzyskiego, tudzież interesu dla sztuk pięknych i literatury, przez urządzenie czytelni, zebrań, zabaw tańcujących, wieczorów muzykalnych, wystaw artystycznych, odczytów itp.", lecz „z wykluczeniem polityki"[11]. Początkowo klub liczył około 100 członków, ale borykał się z trudnościami lokalowymi. Z tego powodu już pod koniec września 1868 roku zdecydowano się na połączenie (10 października) z Resursą Mieszczańską[12] posiadającą stałą i dużą siedzibę przy Rynku Głównym. Mimo tego Kasyno Artystyczno-Literackie nie zaprzestało podkreślania odrębności swoich projektów, niejako nawiązując do uprzedniej krytyki Resursy za ograniczanie się do „zabaw w karty, bilard i czytelni"[13]. Najpierw organizowano uroczyste towarzyskie spotkania z literatami czy aktorami, m.in. z Aleksandrem Fredrą (27 kwietnia 1868 roku), Julianem Klaczko (13 października 1868 roku), Wincentym Rapackim (16 marca 1869 roku)[14]. Później były również wieczory muzyczne (nieraz połączone z loterią fantową), pretendujące do miana koncertów. Faktycznie, repertuar czterech z pierwszych (23 listopada i 7 grudnia 1868 roku, 12 i 21 marca 1869 roku)[15], bo programu jednego z nich nie znamy (16 listopada 1868 roku)[16], był ambitny. Słuchano kameralnych dzieł z fortepianem – kwartetu i tria Beethovena, *Tria d-moll* Mendelsohna, tria Antona Rubinsteina, solowych utworów fortepianowych m.in. Schumanna (*Noveletta*), Liszta (*Rapsodia węgierska*, fantazji na tematy *Widmung* Schumanna, *Hochzeitsmarsch und Elfenreigen* z *Muzyki do*

[10] Zarząd wybrano 15 marca 1868 r.: przewodniczący (do 10 października 1868 r.) hr. M. Dzieduszycki (1823–1892) – właściciel ziemski, publicysta, poeta, działacz społeczny; wiceprzewodniczący G. Czernicki (1827–1911) – dziennikarz, literat, tłumacz; sekretarz A. Szczepański (1840–1909) – literat, publicysta, działacz społeczny. Zob. *Kasyno artystów i literatów*, „Kalina" 1868, nr 6, s. 16, nr 7, s. 18; CZ 1868, nr 63, s. 3, nr 237, s. 3. Inicjatywa założycielska pojawiła się w 1866 r., w gronie młodzieży artystycznej i literackiej, z udziałem kompozytora i dyrygenta S. Dunieckiego (1839–1870), malarza I. Jabłońskiego (1835–1905), publicysty, pedagoga, działacza społecznego H. Witowskiego (1808–1888). Duniecki doprowadził w 1866 r. do krakowskich premier oper Moniuszki: 18 stycznia *Verbum nobile*, 29 listopada *Halki*. Na łamach „Kaliny" (1866, nr 2–6) opublikował artykuł pt. *Stanisław Moniuszko w świecie muzycznym*. Zob. *Rozmaitości*, „Kalina" 1867, nr 4, s. 8; *Teatr*, CZ 1867, nr 17, s. 3; CZ 1866, nr 242, s. 3, 1868, nr 65, s. 2; *Kronika krakowska*, „Kalina" 1866, nr 5, s. 7, nr 12, s. 7.

[11] Cytaty zaczerpnięte z: CZ 1868, nr 63, s. 3, nr 64, s. 3.

[12] Ogłoszenia, CZ 1868, nr 223, s. 4; CZ 1868, nr 225, s. 3, nr 232, s. 3, nr 235, s. 3. Resursa Mieszczańska powstała w 1866 r., klub towarzyski mieszczący się przy Rynku Głównym 15 (Kamienica Pinocińska), organizujący wieczory taneczne, przedstawienia amatorskie, początkowo rzadziej odczyty i wieczory muzyczne. Zob. *Statut Resursu Mieszczańskiego Krakowskiego*, Kraków 1866.

[13] CZ 1868, nr 65, s. 2. Por. D.G., *Kronika*, „Gazeta Narodowa" 1868, nr 67, s. 3; a.d., *Kronika*, „Kalina" 1869, nr 32, s. 8.

[14] [W Kasynie literacko-artystycznym wieczorek], „Kalina" 1868, nr 9, s. 15–16; CZ 1868, nr 99, s. 2–3, nr 232, s. 3, nr 237, s. 2–3; CZ 1869, nr 62, s. 2, nr 63, s. 2–3.

[15] CZ 1868, nr 270, s. 2, nr 276, s. 2, nr 282, s. 3; CZ 1869, nr 58, s. 2, nr 66, s. 2.

[16] CZ 1868, nr 266, s. 3.

Snu nocy letniej Mendelssohna) oraz pieśni czy wokalnych ansamblów z popularnych oper, np. *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Cosi fan tutte* i *Don Giovanniego* Mozarta. Ani w anonsach tych imprez, ani w zdawkowych sprawozdaniach nie podawano jednak nazwisk wykonawców, określano ich jako amatorów. Wyrażano natomiast zadowolenie z obecności licznego grona słuchaczy „obojga płci", podkreślając, że „wieczory takie muzykalne nie omieszkają się przyczynić do wyrobienia smaku muzycznego w publiczności"[17]. Na tle skromnej działalności odczytowej, teatralnej i wystawowej obydwu zespolonych klubów pozytywnie wyróżniała się aktywność sekcji muzycznej Kasyna Artystyczno-Literackiego, oferującej bezpłatny udział w koncertach[18].

Z historycznej perspektywy znaczący jest organizacyjny wkład w wymienione wydarzenia m.in. Franciszka Bylickiego, będącego członkiem tej sekcji, obok znanych krakowskich artystów, pedagogów i działaczy muzycznych: Kazimierza Hofmana, Stanisława Mireckiego i Adolfa Steibelta. Bylicki posiadał już doświadczenia pianistyczno-organizacyjne, jeśli wierzyć wspomnieniom jego współtowarzyszy z Syberii mówiącym o tym, że w 1865 roku jako solista i akompaniator dawał koncerty w miastach na jej zachodnich rubieżach, w Tobolsku i Tiumeniu grał utwory Chopina, towarzyszył skrzypkowi Bartkowskiemu[19]. Istnieją zatem przesłanki, aby przypuszczać, że Franciszek-pianista bywał też jednym ze współwykonawców muzycznych spotkań Kasyna Artystyczno-Literackiego. Być może uczestniczył w krakowskim debiucie skrzypka stacjonującej pod Wawelem orkiestry wojskowej, Jana Nepomucena Hocka, na wieczorze 21 marca 1869 roku, grając z nim i nieznanym z nazwiska wiolonczelistą *Trio fortepianowe* Rubinsteina, zinterpretowane z „wielką sumiennością i werwą"[20]. To przecież w triu Rubinsteina, właśnie z Hockiem i wiolonczelistą-amatorem „bardzo biegłym w swoim zawodzie", wystąpił Bylicki, „zaszczytnie znany fortepianista-amator"[21], 18 lutego 1870 roku w sali Hotelu Saskiego. Ponadto brał udział w wykonaniu *Introduction, caprices et finale „Il Pirata"* op. 19 na skrzypce i fortepian Ernsta oraz *Sonaty wiolonczelowej D-dur* op. 58 Mendelssohna i akompaniował śpiewaczce Marii Mecenseffy. Pan B., jak pisano o Bylickim na łamach krakowskiego „Kraju", znany już z występów solowych i kameralnych, bo grał „z powodzeniem", tym razem nie mniejsze zrobił wrażenie w triu Rubinsteina, w którym fortepian spełnia główną rolę, natomiast w *Andante* sonaty wiolonczelowej Mendelssohna zaproponował zbyt szybkie tempo[22].

[17] CZ 1868, nr 272, s. 3. Por. *ibidem*; a.d., *Kronika*, „Kalina" 1869, nr 7, s. 15.

[18] a.d., *Kronika*, „Kalina" 1869, nr 1, s. 15; *Tygodnik krakowski*, „Kraj" 1869, nr 19, s. 1.

[19] M. Mycińska, *Galicjanie*…, s. 76.

[20] Prawdopodobnie było to *Trio fortepianowe g-moll* op. 15, nr 2. Z treści recenzji wynika, że w koncercie wzięło udział dwóch pianistów, drugi to p. H. (być może K. Hofman), chwalony za bardzo dobre wykonanie utworów Liszta. Zob. CZ 1869, nr 67, s. 2.

[21] *Koncert*, CZ 1870, nr 41, s. 3.

[22] *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj" 1870, nr 41, s. 2. Wiolonczelista pan L. to prawdopodobnie W. Löffler (Loeffler) – nauczyciel M.P. Mecenseffy (1847–1874) – uczennicy S. Mireckiego

Opisany występ Bylickiego w lutym 1870 roku był w literaturze przedmiotu uważany za jego pierwszy publiczny koncert w Krakowie. Natomiast m.in. użyte w cytowanych recenzjach tego koncertu określenie *znany* pianista-amator może moim zdaniem potwierdzać wysuniętą powyżej hipotezę odnośnie do jego współudziału w publicznym debiucie Hocka 21 marca 1869 roku oraz innych jego występów w latach 1868–1869. Ponadto istotny jest fakt rozpoznawalności Franciszka w krakowskich gremiach towarzyskich co najmniej od 1869 roku. Świadczy o tym nieznana do tej pory wzmianka prasowa z początku 1870 roku o salonie „gościnnych" państwa G., którzy co tydzień zapraszali „celniejsze talenty muzyczne […] miasta", m.in. pianistów Emila Śmietańskiego, Kazimierza Hofmana, Franciszka Bylickiego[23].

Rekonstruując i komentując aktywność pianistyczną Franciszka od stycznia 1866 roku, trzeba sobie uzmysłowić, że przywołany prywatny salon i prywatne stowarzyszenia, jakimi były Kasyno Artystyczno-Literackie czy Resursa Mieszczańska, stanowiły początkowo instytucjonalne zaplecze dla realizacji muzycznych celów. W tych kręgach towarzyskich młody ambitny pianista i student historii, poszukujący swojego miejsca w świecie muzycznym rodzinnego miasta, miał okazję nawiązać liczne znajomości. Należy pamiętać, że ukierunkowana muzycznie polska instytucja pod Wawelem za rządów austriackich powstała „z inicjatywy […] młodzieży wszechnicy tutejszej" na jesieni w roku powrotu Franciszka z zesłania, a rządowe zatwierdzenie statutu uzyskała po roku, 11 września 1867 roku, natomiast jej celem było „kształcenie śpiewu wielogłosowego"[24]. Było to niezbyt liczne Towarzystwo „Muza", mające wówczas około 60 członków (144 w 1875 roku), kierowane przez Ignacego Franciszka Guniewicza (1832–1882), pianistę, dyrygenta i kompozytora, a od października

w Krakowie i F. Lampertiego w Mediolanie, skąd powróciła do Krakowa, dając pierwszy koncert 19 stycznia 1870 r. Por. A. Jabłoński, *Marylka*, „Akapit" 2006, t. 1, s. 39–42.

[23] *Kronika*, „Kurier Krakowski" 1870, nr 27, s. 2. Notatka o salonie państwa G. pojawiła się w związku z wizytą u nich artystów z Paryża, którzy mieli koncert w Krakowie 28 stycznia i 4 lutego 1870 r. Byli to: skrzypek C. Nossek i jego żona Ludwika, sopran. Na ich pierwszym koncercie była bardzo mała publiczność, co spotkało się z ostrą krytyką na łamach „Kraju". Przy tej okazji wspomniano też o Towarzystwie „Muza". Zob. *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj" 1870, nr 21, s. 2, nr 24, s. 2; [L. Gumplowicz?], *Tygodnik krakowski*, „Kraj" 1870, nr 25, s. 1. Państwo G. to prawdopodobnie L. Gumplowicz (1838–1909) i jego żona Franciszka z Goldmanów (1839–1909). Gumplowicz był prawnikiem, socjologiem, publicystą znanym z radykalnych poglądów m.in. na kwestię relacji Kościół–narodowość–państwo oraz asymilacji społeczności żydowskiej w Galicji. Redaktor i wydawca krakowskiego demokratycznego dziennika „Kraj" (1869–1873), stanowiącego przeciwwagę konserwatywnego „Czasu". W kręgu jego znajomych byli m.in. M. Bałucki, A. Szczepański, K. Hofman. Bywał na spotkaniach w Resursie Mieszczańskiej, m.in. z J. Klaczko. W 1875 r. wyjechał do Grazu, gdzie kontynuował pracę naukową, habilitował się w 1876 r. na tamtejszym uniwersytecie, wykładał w latach 1877–1908. Franciszka szerzyła idee feministyczne, sporadycznie uprawiała publicystykę.

[24] CZ 1867, nr 249, s. 3.

1868 roku przez śpiewaka Antoniego Vopalko (1837?–1879)[25]. W działalność „Muzy" włączył się także Bylicki, zaproszony 4 grudnia 1869 roku do komisji artystycznej po raz pierwszy powołanej w tym towarzystwie. Wraz z nim wśród 9 jej członków znaleźli się jego wcześniejsi współpracownicy – Hofman i Mirecki, oraz m.in. Józef Blaschke, Antoni Płachecki, hr. Franciszek Mycielski. Prezesem był nadal Franciszek Trzecieski, a nowym wiceprezesem Wiktor Bylicki[26]. W komisji artystycznej „Muzy" pozostawał Franciszek Bylicki na pewno do końca 1874 roku[27].

Nie sposób nie łączyć zaproszenia Franciszka do objęcia wymienionej funkcji z jego uprzednią aktywnością na forum Kasyna Artystyczno-Literackiego. Nie można też nie zauważyć zbieżności początku aktywności w „Muzie" z datą przywołanego już publicznego występu Bylickiego na koncercie 10 lutego 1870 roku. Właśnie w latach 70. obserwuje się wzrastającą aktywność Franciszka na zadziwiająco wielu polach krakowskiej kultury i nauki oraz istotne zmiany w jego życiu osobistym. Wydaje się, że w tym czasie 25-letni Bylicki z rozmysłem wybrał drogę muzyka-amatora z zamiłowania grającego na różnego typu wydarzeniach kulturalnych. Był już bardziej świadomy faktu, że co prawda posiada niemałe umiejętności pianistyczne i doświadczenie publicznych występów, lecz nie legitymuje się dyplomem konserwatorium czy nauką u znanego mistrza, a w Krakowie ma wielu konkurentów, jego rówieśników, z powodzeniem koncertujących miejscowych pianistów, np. Józefa Dulębę, Kazimierza Hofmana, Emila Śmietańskiego. Ponadto niepodważalnym autorytetem pianistycznym była tutaj ks. Marcelina Czartoryska, a w latach 1867–1879 występowali też uznani pianiści, np. Aleksander Zarzycki, Karol Tausig, Józef Wieniawski, Jan Kleczyński, Zofia Menter, Anette Jesipow, Anton Rubinstein.

---

[25] *Ibidem*; CZ 1867, nr 257, s. 3, nr 265, s. 3; 1868, nr 242, s. 3; 1875, nr 295, s. 2. Pierwszy koncert „Muzy" odbył się 15 listopada 1867 r. Program zawierał prawie wyłącznie utwory dyrektora Guniewicza, publiczność była mała.

[26] Wymienieni muzycy byli nauczycielami w szkole muzycznej (zał. 1867) „Muzy", uczyli: gry na fortepianie – K. Hofman (1842–1911), A. Płachecki (1830–1893); gry na organach i śpiewu – J. Blaschke (1828–1894); śpiewu – S. Mirecki (1828–1900). Hr. F. Mycielski (1832–1901) – ziemianin, działacz gospodarczy i społeczny, absolwent Gimnazjum św. Anny i student UJ, od 1867 r. właściciel Wiśniowej, członek m.in. Krakowskiego Towarzystwa Rolniczego. F. Trzecieski (1807–1875) – ziemianin, działacz społeczny, polityczny, gospodarczy; uczestnik powstania listopadowego i styczniowego w organizacji krakowskiej. Zob. CZ 1869, nr 280, s. 2. Por. *Rozmaitości*, „Kraj" 1869, nr 19, s. 3; CZ 1869, nr 67, s. 2.

[27] CZ 1870, nr 286, s. 2; 1873, nr 289, s. 2; *Z miasta*, CZ 1874, nr 286, s. 2. Na posiedzeniu członków „Muzy" 13 grudnia 1874 r. skonstatowano, że instytucji grozi upadek, miano zastrzeżenia wobec dyrektora, postulowano reorganizację towarzystwa, nabór nowych członków bardziej kompetentnych w dziedzinie muzyki, ścisłą realizację projektów koncertowych komisji artystycznej. Pod koniec sierpnia 1875 r. ogłoszono poszukiwanie nowego dyrektora artystycznego, „posiadającego wyższą znajomość muzyki teoretycznie i praktycznie, mógł uczyć śpiewów chóralnych, kierować orkiestrą i sam grał znakomicie na fortepianie". Zob. CZ 1875, nr 197, s. 2.

Bylicki rzetelnie więc przygotowywał się do pracy zawodowej, dającej finansowe podstawy codziennego życia. W latach 1872–1874 pracował w Bibliotece Jagiellońskiej za dyrekcji Karola Estreichera, kolejno na stanowisku dietariusza oraz prowizorycznego amanuenta, co wówczas czyniło wielu adeptów UJ. Traktowano tę pracę „jedynie jako etap przejściowy do dalszej działalności naukowej, literackiej czy nauczycielskiej”[28]. Franciszek miał ambicje w tych wszystkich kierunkach, dążąc do połączenia badań naukowych z aktywnością pedagogiczną, a wykonawczej praktyki muzycznej z publicystyką. Ostatni z wymienionych mariaży zaczął realizować już w 1872 roku, o czym napiszę w dalszej części artykułu. Równolegle pogłębiał swoje zainteresowania historyczne, skoro np. w 1873 roku podjął się napisania szczegółowego sprawozdania z rozprawki dotyczącej prahistorii krain słowiańskich autorstwa amanuenta uniwersyteckiej biblioteki, Tadeusza Wojciechowskiego, a w 1874 roku na posiedzeniach Komisji Historycznej Akademii Umiejętności wygłaszał referaty na temat źródeł do historii Krakowa[29]. Planując w latach 70. pracę w zawodzie nauczycielskim, Franciszek bez wątpienia wiedział, że nie upoważnia do tego absolutorium i automatycznie otrzymywany (po 3 latach nauki) stopień doktora na Wydziale Filozoficznym UJ, a od kwietnia 1872 roku nawet stopień naukowy doktora filozofii uzyskiwany na tym wydziale. Poza tym chcąc zdobyć uprawnienia do nauczania w szkolnictwie średnim, należało zdać egzamin przed państwową komisją egzaminacyjną[30]. Dlatego Bylicki w październiku 1874 roku zrobił doktorat, a w 1876 roku zdał państwowy egzamin nauczycielski. Aplikację w tym zawodzie rozpoczął w roku szkolnym 1875/1876 w Wyższej Szkole Realnej w Krakowie, osiągając kolejne stanowiska i ucząc historii oraz geografii do 1880/1881 roku[31]. Za pośrednictwem

[28] P. Lechowski, U. Perkowska, *Biblioteka Jagiellońska w latach 1868–1918* [w:] *Historia Biblioteki Jagiellońskiej*, t. 3: 1775–1918, red. P. Lechowski, Kraków 2017, s. 318–319, 327. „Amanuenci, diurniści prowadzili prace inwentaryzacyjne, opracowywali katalogi, mieli nadzór nad rachunkami. Załatwiali również kwerendy naukowe oraz udzielali informacji i oprowadzali licznych gości odwiedzających Bibliotekę” (s. 318).

[29] F. Bylicki, *Przegląd literacki* [na temat pracy T. Wojciechowskiego *Chrobacja. Rozbiór starożytności słowiańskich*, Kraków 1873], „Tygodnik Wielkopolski” 1873, nr 26, s. 308–310; CZ 1874, nr 257, s. 2, nr 290, s. 2. T. Wojciechowski (1838–1919) – polski historyk, słowianoznawca, absolwent Gimnazjum św. Anny, w okresie powstania styczniowego (1863–1864) przez pół roku był więziony przez władze austriackie pod zarzutem uprawiania działalności konspiracyjnej; doktorat z filozofii na UJ, od 1867 r. pracownik BJ do 1875 r., kiedy przenosi się na stałe do Lwowa, gdzie na uniwersytecie zostaje profesorem historii polskiej oraz rektorem (1894–1895). F. Bylicki na posiedzeniach Komisji Historycznej AU w Krakowie 6 listopada i 18 grudnia 1874 r. przedstawił swoją dwuczęściową pracę na temat zawartości rękopiśmiennych *Consularia Cracoviensis*, która po dyskusji została przekazana do tzw. referatu, czyli recenzji dr. M. Bobrzyńskiemu (1849–1935) – historykowi, absolwentowi Gimnazjum św. Anny, Wydziału Prawa UJ; habilitował się w 1873 r.

[30] *Doktorat* [w:] J. Sondel, *Słownik historii i tradycji Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2012, s. 309–310.

[31] *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1875*, Kraków 1875, s. 8–9; *…za rok szkolny 1882*, Kraków 1882, s. 124.

tej instytucji w latach 1877–1879 opublikował też swoje prace z wymienionych dziedzin wiedzy[32].

Naturalne zdolności pedagogiczne Bylickiego znalazły też wyraz w działaniach mających na celu poszerzenie kręgu odbiorców muzyki, kształtowanie ich smaku muzycznego. W marcu 1872 roku, a nie jak dotychczas sądzono – dopiero w 1874 roku, Bylicki rozpoczął współpracę z krakowską prasą. Na łamach wspomnianego już przeze mnie „Kraju" jako pierwsze opublikował recenzje (podpisane F.B.) z koncertów Jana Kleczyńskiego (8 marca 1872 roku) i Marceliny Czartoryskiej (22 marca 1872 roku) z repertuarem chopinowskim[33]. Krótkie sprawozdania pisał też wówczas dla efemerycznego czasopisma „Na Dziś"[34], a w marcu 1874 roku zaczęła się jego współpraca z „Czasem"[35]. Uczestniczył zatem w bieżącym życiu muzycznym miasta, lecz znajdował też czas na realizację swoich zainteresowań tatrzańskich. Ich przejawem były nie tylko wakacyjne pobyty w Zakopanym[36], ale również górskie wędrówki, włącznie z ekstremalnymi. Do takich należało np. wejście 18 sierpnia 1873 roku na Lodowy Szczyt o wysokości 2628 m n.p.m., najwyższy w grani głównej Tatr Wysokich. Towarzyszami wspinaczki byli Adam Asnyk, Walery Eljasz, Antoni Krechowiecki i Leopold Świerz, a prowadził ich jeden z pierwszych przewodników tatrzańskich, Jędrzej Wala starszy (1820–1896)[37]. Pomyślna realizacja planów osobistych i w zawodzie

[32] F. Bylicki, *Charakter i rządy Marka Aureliusza*, cz. I [w:] *Drugie Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1877*, Kraków 1877, s. 3–32; cz. II [w:] *Trzecie Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1878*, Kraków 1878, s. 3–81; *idem*, *Kilka słów o nauczaniu geografii i statystyki monarchii austro-węgierskiej* [w:] *Czwarte Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1879*, Kraków 1879, s. 3–12.

[33] F.B., *Koncert p. Jana Kleczyńskiego*, „Kraj" 1872, nr 57, s. 2; *idem*, *Koncert amatorski*, „Kraj" 1872, nr 69, s. 2. J. Kleczyński wykonał po raz pierwszy w Krakowie cały *Koncert e-moll* Chopina z orkiestrą oraz jego *Poloneza As-dur* op. 53, *Nokturn Des dur* op. 27 nr 2 i utwory Händla, Mendelssohna, Liszta. M. Czartoryska wykonała *Nokturn g-moll* op. 37 i mazurka Chopina oraz *Koncert fortepianowy c-moll* Beethovena z orkiestrą. Por. *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj" 1872, nr 55, s. 3; CZ 1872, nr 55, s. 2, nr 67, s. 2; *Koncert*, CZ 1872, nr 57, s. 3, nr 69, s. 3. Zob. przykłady tekstów F. Bylickiego na łamach „Kraju" w wykazie jego prac w bibliografii do niniejszego artykułu.

[34] Zob. *W piśmie „Na Dziś" biorą udział*, „Na Dziś" 1872, t. 1, s. [5]; [F. Bylicki], *Korespondencje, kronika i rozmaitości. Kraków*, „Na Dziś" 1872, t. 2, s. 334.

[35] Zob. przykłady tekstów F. Bylickiego z lat 1874–1880 na łamach „Czasu" wyszczególnione w wykazie jego prac w bibliografii do niniejszego artykułu.

[36] W. Anczyc, *O dawnym Zakopanem* oraz A.J. Mikulski, *Adam Asnyk w Tatrach*, „Wierchy" 1937, s. 2, 32.

[37] W. Eljasz, *Szkice z podróży w Tatry*, Poznań–Kraków 1874, s. 205; W.H. Paryski, *Tatry Wysokie. Przewodnik taternicki*, t. 18, cz. 18, Warszawa 1974, s. 60–69; M. Jagiełło, *Adam Asnyk. Tatry i Zakopane* [w:] *idem*, *Piarżysko. Tatry i Zakopane w reportażach prasowych przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 2019. F. Bylicki był członkiem Towarzystwa Tatrzańskiego, początkowo należał do jego Wydziału. Zob. *Skład Towarzystwa Tatrzańskiego z siedzibą w Krakowie*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego" 1876, t. 1, s. 45, 47; 1877, t. 2, s. 15; A.Z. Górski, *Początki Towarzystw*

nauczycielskim, zapewniającym środki utrzymania, przywiodła Franciszka do decyzji o założeniu rodziny. 27 kwietnia 1876 roku w kościele św. Krzyża w Warszawie poślubił Adelę Kropiwnicką (1851–1915), córkę Alfonsa Kropiwnickiego i Izabelli z Miecznikowskich[38]. Młodzi zamieszkali w Krakowie, w 1877 roku urodził się ich syn Andrzej, w 1879 roku córka Jadwiga.

Franciszek, pracując jako nauczyciel, jednocześnie dbał o kontynuację swoich kontaktów z instytucjami muzycznymi. Pod koniec 1875 roku, z chwilą przekształcenia „Muzy" w Towarzystwo Muzyczne Krakowskie oraz wyboru jego zarządu na 1876 rok (ks. Aleksander Czartoryski, prezes, Stanisław Niedzielski, dyrektor artystyczny), Bylicki znalazł się w komisji artystycznej obok Józefa Blaschkego i Kazimierza Hofmana[39]. Nawet wystąpił na pierwszym wieczorze „młodego" Towarzystwa, 18 marca 1876 roku, wykonując ze skrzypkiem Ignacym Wójcikiewiczem i nieznanymi muzykami rozpoczynający program *Kwartet fortepianowy Es-dur* op. 61 Beethovena[40]. Do 1881 roku włącznie Bylicki pozostawał członkiem wspomnianej komisji, ale jej cały skład ulegał zmianie, co powodowało poszerzenie kontaktów artystycznych Franciszka i jego doświadczeń w organizacji projektów muzycznych. Na przykład w 1878 roku do Blaschkego i Hofmana dołączyli – Stanisław Niedzielski, hr. Aleksander Czartoryski, Stanisław Tomkowicz, Maurycy Tlachna, Henryk Wachtel, w 1879 roku został tylko Blaschke, a doszedł Alfred Kołaczkowski, natomiast w latach 1880–1881 byli to Wincenty Rychling i Stanisław Tomkowicz[41].

Górskich na świecie, http://www.portalgorski.pl/artykuly/historia/375 (12.11.2019). Bylicki nawet w trakcie górskiej wyprawy w Alpy Pennińskie i Berneńskie, latem 1893 r., wspominał ulubione widoki w Tatrach. Zob. F. Bylicki, *Na białe szczyty*, „Biesiada Literacka" 1894, nr 2, s. 26.

[38] Metryka ślubu w aktach stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej św. Krzyża w Warszawie, UMZ-1876. Zob. https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&se=&sy=1876&kt=2&plik=100-101.jpg&x=0&y=1096&zoom=3.75 (12.05.2024); *Kronika miejscowa i zagraniczna*, CZ 1876, nr 99, s. 2. O narzeczeństwie F. Bylickiego z A. Kropiwnicką z Warszawy (siostra pani Ryx), ich ślubie, a potem o ich dzieciach pisał A. Asnyk w listach do ojca, 4 września 1875, 8 czerwca 1876, 22 stycznia 1877, 24 maja i 25 listopada 1879 roku. Zob. *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka*…, s. 171, 187, 200, 234, 240. Pani Ryx to Izabella z Kropiwnickich Ryx (1844–1904), od 1861 r. żona B. Ryxa (1837–1903) – uczestnika powstania styczniowego. Izabella w Krakowie w latach 1870–1876 zaangażowała się w życie kulturalne tego miasta. Zbliżyła się wówczas do kręgów literackich (A. Asnyk, M. Bałucki) i artystycznych (H. Modrzejewska). Brała czynny udział w pracach m.in. Towarzystwa Przyjaciół Oświaty, Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego. Zob. J. Radziewicz, *Izabella Ryx – pionierka na polu gospodarstwa kobiecego*, https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/750-styczen-luty-nr-83/swiat-kobiet/1114-izabella-ryx (13.11.2024).

[39] CZ 1875, nr 295, s. 2-3. W styczniu 1876 r. zarząd zaprosił 6 protektorów, m.in. hr. F. Mycielskiego z Wiśniowej, hr. A. Potockiego z Krzeszowic. Także ks. M. Czartoryska i jej syn Marceli zapewnili swoje wsparcie dla nowego towarzystwa. Zob. CZ 1876, nr 17, s. 2–3.

[40] CZ 1876, nr 64, s. 2, nr 67, s. 2; S. To. [S. Tomkowicz], *Pogadanka muzykalna*, CZ 1876, nr 74, s. 1.

[41] J. Czech, *Kalendarz Krakowski na rok 1878*, Kraków 1878, s. 84; …*na rok 1879*, Kraków 1879, s. 53; …*na rok 1880*, Kraków 1880, s. 93; …*na rok 1881*, Kraków 1881, s. 80; *Sprawozdanie*

W okresie 1870–1879 Bylicki jako pianista solista i kameralista występował na koncertach „Muzy", potem Towarzystwa Muzycznego, ale nie zaprzestał spontanicznych popisów w krakowskich salonach oraz udziału w koncertach współorganizowanych przez siebie czy jego bliskich. Bywając m.in. w dworku przy ulicy Łobzowskiej 99, w salonie poety i byłego członka Rządu Narodowego w czasie powstania styczniowego, Adama Asnyka i jego żony Zofii z Kaczorowskich, w 1875 roku grywał na jej Bechsteinie, być może także później, po jej śmierci, kiedy odwiedzał przyjaciela[42]. Od około 1876 roku również sam prowadził salon, w którym z muzyków gościł m.in. Rubinsteina (1879)[43]. Nie wiemy, jakie utwory grał Franciszek w trakcie tych towarzyskich spotkań, ale znamy repertuar jego ówczesnych wystąpień publicznych ukazany na przykładach w tabeli 1.

Repertuar Bylickiego w latach 70. obejmował solowe utwory fortepianowe i kameralne przede wszystkim z udziałem instrumentów smyczkowych. Dominowały dzieła Chopina, Beethovena i Schumanna. Wykonanie w marcu 1879 roku chopinowskiego *Allegro de concert A-dur* op. 46 było prawdopodobnie krakowską premierą tego dzieła rzadko granego i w XXI wieku. Nieliczne były utwory Schuberta, Mendelssohna, Rubinsteina, Hanselta i Żeleńskiego, jednostkowe Bacha, Händla, Tausiga, Liszta. Dobitnym przejawem ambicji Bylickiego było sięgnięcie po grane z orkiestrą koncerty fortepianowe: Schumanna *a-moll* op. 54, Beethovena *Es-dur* op. 73, Hanselta *f-moll* op. 16. W przypadku koncertu Schumanna było to pierwsze wykonanie w Krakowie, 4 marca 1872 roku, w ramach „koncertu amatorskiego" charytatywnego na rzecz osób pozostających pod opieką Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Sybirakom i przez jego komitet zorganizowanego, z udziałem m.in. chórów Towarzystwa „Muza". Sprawozdanie finansowe z tego wydarzenia zamieścił Wiktor Bylicki w krakowskim „Kraju"[44]. Także w ramach koncertu dobroczynnego, 23 marca 1873 roku, tym razem zorganizowanego przez Franciszka, zabrzmiał *V Koncert fortepianowy* Beethovena. Zbierano fundusze na kontynuację nauki w Monachium przez Kazimierza Machniewicza (ur. 1847), ab-

Zarządu Towarzystwa Muzycznego w Krakowie z czynności i stanu Towarzystwa za czas od 1 czerwca 1876 do 31 grudnia 1877 r., Kraków 1878, s. 8; CZ 1879, nr 66, s. 3; 1880, nr 60, s. 2.

[42] *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka*…, s. 177, por. s. 153–169, 214, 217, 260. A. Asnyk mieszkał w Krakowie od 1870 r. w dworku przy ulicy Łobzowskiej 99 (obecnie na tym miejscu, pod nr 7, stoi kamienica). Z Z. Kaczorowską (1856–1876) ożenił się w listopadzie 1875 r. Zofia zmarła w Poznaniu 16 października 1876 r., niedługo po narodzinach 9 października ich syna Włodzimierza. Zob. CZ 1876, nr 238, s. 2; [Kronika], „Kurier Krakowski" 1876, nr 3, s. 2.

[43] A. Rubinstein miał koncert w Krakowie 15 stycznia 1879 r., a 16 stycznia zwiedzał kopalnię w Wieliczce, uczestniczył w recepcji zorganizowanej przez ks. Z. Czartoryską, synową Marceliny, potem był na obiedzie u F. Bylickiego. Zob. CZ 1879, nr 10, s. 3, nr 13, s. 2; F. Bylicki, *Antoni Rubinstein*, CZ 1879, nr 28, s. 1.

[44] *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj" 1872, nr 51, s. 2; nr 62, s. 2. Por. *Wiadomości z literatury i sztuki* „Kraj" 1872, nr 53, s. 3; *Koncert*, CZ 1872, nr 63, s. 3.

solwenta Instytutu Technicznego, byłego powstańca styczniowego[45]. Z kolei grany już w Krakowie przez Aleksandra Zarzyckiego (1867) koncert Adolfa Hanselta został włączony do programu koncertu filantropijnego, 9 marca 1874 roku, na poczet funduszy budowy pierwszego w Krakowie szpitala dziecięcego, ośrodka, którego współinicjatorką i współfundatorką była ks. Marcelina Czartoryska[46]. To prawdopodobnie za jej poruczeniem Bylicki zaprosił do udziału w tym koncercie słynnego węgierskiego skrzypka Ede Reményiego i lwowskiego pianistę Ludwika Marka[47]. Zarazem niejako zapewnił sobie współudział w następnym występie tych artystów, 13 marca 1874 roku, kiedy z Markiem zagrał przy drugim fortepianie pierwszą część *Koncertu fortepianowego e-moll* Chopina[48].

Typ wymienionych koncertów publicznych z udziałem Franciszka potwierdza moje uprzednio wysunięte przypuszczenie, że droga pianisty-amatora została przez niego świadomie wybrana i zarazem adekwatna względem naturalnych potrzeb i celów aktywności tego społecznika. Być może nie bez znaczenia dla takiej decyzji były też aspekty finansowe, promocyjne oraz rezultaty frekwencyjne czy recepcyjne organizowanych wówczas wydarzeń muzycznych, w latach 60.–70. sprawozdawcy prasowi często bowiem narzekali, że Kraków to niemuzykalne miasto, liczba słuchaczy jest niewielka, zwłaszcza na koncertach z udziałem rodzimych artystów[49]. Angażowano muzyków-amatorów, czyli „artystów z powołania, długą publiczną praktyką wykształconych, przywykłych do triumfów,

[45] CZ 1873, nr 69, s. 2; *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka*…, s. 126–127. F. Bylicki, [Sprawozdanie finansowe z koncertu 24 III 1873], CZ 1873, nr 78, s. 2. K. Machniewicz (1847–1910), mając 16 lat, brał czynny udział w powstaniu styczniowym, ujęty w 1864 r. Jako skazany przebywał w Guberni Tomskiej, powrócił w 1869 r. W 1884 r. uzyskał nominację inżynierską, od 1896 r. w Krakowie działał w Stowarzyszeniu Wzajemnej Pomocy Sybiraków. W sylwetce Machniewicza zamieszczonej na stronach WWW Muzeum Etnograficznego w Krakowie (https://etnomuzeum.eu/syberia/darczynca/kazimierz-machniewicz) nie ma informacji o koncercie na jego rzecz ani o studiach w Monachium. Być może je odbył, o czym może świadczyć uzyskana potem nominacja inżynierska.

[46] CZ 1874, nr 55, s. 2; *Kurierek krakowski*, „Kurier Poznański" 1874, nr 55, s. 2; X., *Koncert*, CZ 1874, nr 57, s. 3; *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka*…, s. 136; M. Czartoryska i prof. UJ, pediatra Maciej L. Jakubowski założyli w Krakowie w 1872 r. Towarzystwo Opieki Szpitalnej dla Dzieci, w 1874 r. zainicjowali budowę szpitala. Kamień węgielny położono 14 lipca 1874 r., a placówkę otwarto 1 maja 1876 r. Zob. M.L. Jakubowski, *Kronika Szpitala św. Ludwika dla dzieci w Krakowie, okres 25 lat od r. 1876 do r. 1900*, Kraków 1901.

[47] E. Remény i L. Marek przyjechali do Krakowa po sukcesie koncertu we Lwowie 4 marca 1874 r. W Krakowie Remény grał w salonie M. Czartoryskiej między 9 i 13 marca 1874 r. Zob. *Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska" 1874, nr 51, s. 3; *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj" 1874, nr 56, s. 3; nr 57, s. 3; nr 61, s. 3; *Ze Lwowa*, „Kraj" 1874, nr 57, s. 1; CZ 1874, nr 57, s. 3; *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka*…, s. 136.

[48] CZ 1874, nr 57, s. 3; F.B., *Koncert*, CZ 1874, nr 61, s. 2.

[49] M.in. *Kilka słów o stanie muzykalnym Krakowa w ogólności, a szkoły muzycznej w szczególności*, CZ 1865, nr 202, s. 2, nr 203, s. 2–3; *Rozmaitości*, „Kalina" 1867, nr 12, s. 8; Dyletant, *Muzyka w Krakowie*, „Kurier Krakowski" 1870, nr 15, s. 1; *Koncert*, CZ 1870, nr 76, s. 3; S. Buszczyński, *Słowo o muzyce i muzykalnej krytyce w Krakowie*, CZ 1870, nr 87, s. 1–2.

jaki prawdziwy talent gotuje”[50]. Większą publiczność zapewniał występ w trakcie wydarzenia charytatywnego. Na początku roku, w którym Franciszek powrócił z Syberii, a po pierwszym tutaj (12 marca 1866 roku) po sukcesach wiedeńskich występie Emila Śmietańskiego w ramach „koncertu amatorskiego” na rzecz ubogich uczniów UJ anonimowy recenzent „Czasu” poza wyrażeniem pochwał poruszył dwie kwestie. Po pierwsze, koncert ten potwierdził, że „nigdy mieszkańców Krakowa nie napotkał obojętnych [na] głos wzywający do celów dobroczynnych; ofiara talentu i współudział materialny, idą tu zwykle na wyścigi z sobą, wiedzione szlachetną myślą dopomożenia bliźnim”[51]. Po drugie, anons tego koncertu z udziałem młodego utalentowanego „wirtuoza” i „kilku tutejszych znakomitości muzycznych” (Kazimierz Hofmana, Stanisław Duniecki, Stanisława Mireckiego) jako „koncertu amatorskiego” nie był odpowiedni[52]. Wówczas przeciwstawiano koncerty amatorskie na cele dobroczynne – które niekiedy są „popisem mierności dla dopięcia materialnego celu”[53] – koncertom „na własną korzyść” głównego solisty-wirtuoza, nazywanym też koncertami artystycznymi. Wiedział to Bylicki, bo pisząc np. o koncercie „na swój dochód” Kazimierza Hofmana 5 stycznia 1874 roku, na którym było niewielu słuchaczy, i mając w pamięci duże audytorium na jego koncertach dobroczynnych, zaniepokojony konstatował: „muzyka sama przez się nie przedstawia dla krakowskiej publiczności żadnego powabu, a należy koniecznie podszyć ją pod jakikolwiek cel dobroczynny, aby wyżebrać u publiczności jaki taki współudział”[54]. Równocześnie panowało jednak przekonanie, że „koncerty amatorskie wymagają pobłażania w sądzie, gdyż tu zwykle cel uświęca środki; koncert artystyczny nie ma tego przywileju. Tu wszystko powinno być dostrojone do skali skończonej doskonałości, jeśli ma pozyskać uznanie”[55]. Takie poglądy podzielał też Bylicki. Jeszcze w 1886 roku, pisząc szczerze o zachwycającej go sztuce pianistycznej Eugena d’Alberta, cieszył się, że nie musi stosować „nieszczerych komplementów”, których używa się, aby „osładzać miernotom ży-

[50] *Koncert amatorski*, CZ 1866, nr 59, s. 3. F. Bylicki wyróżnił muzyków „specjalistów” i muzyków amatorów, którzy z zamiłowania grają czy komponują, a wśród nich wyodrębnił amatorów, którzy ponadto „z całą umiejętnością traktują sztukę”. Ponadto nie był zwolennikiem „uprawiania sztuki dla kariery”. Zob. F.B, *Chomentowski Stanisław* [uwagi o jego utworach fort., *Impromptu* i zbiorze *Les penséses idéales* op. 14], CZ 1891, nr 61, s. 3; F. Bylicki, *Publiczność i koncertanci*, CZ 1893, nr 294, s. 4.

[51] *Koncert amatorski*, CZ 1866, nr 59. Pianista E. Śmietański (ur. 1845), uczeń J. Germasza i J.N. Lemocha w Krakowie oraz E. Pirkherta w Wiedniu, wykonał: Beethoven, *Sonata fort. c-moll* op. 111; Liszt, *Grand galop chromatique*; Thalberg, *Grande fantaisie de concert sur l’opera de Verdi Il Trovatore* op. 77 (w recenzji wysunięto błędne przypuszczenie, że fantazja jest autorstwa Śmietańskiego). Por. uwagi o publiczności na koncertach dobroczynnych Śmietańskiego 16 i 23 marca 1874 r. Zob. *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj” 1874, nr 59, s. 3; nr 65, s. 3; nr 69, s. 3.

[52] *Ibidem*.

[53] *Koncert* [„na własną korzyść” E. Śmietańskiego, 4 IV 1870], CZ 1870, nr 78, s. 3.

[54] F.B., *Kronika potoczna i rozmaitości*, „Kraj” 1874, nr 5, s. 3.

[55] *Koncert amatorski*, CZ 1866, nr 59, s. 3.

wot na tym padole”[56]. Jednak należy, zdaniem Franciszka, „popierać i podnosić wszelkie objawy zamiłowania do nauki i sztuki, przykładając w ocenianiu tychże nie bezwzględną, ale odpowiednią miarę”[57].

Czytając recenzje z występów Bylickiego w latach 70., odnosi się wrażenie, że „odpowiednią miarę” początkowo stosowano również do jego osoby. Przy okazji wykonania przez niego w 1872 roku koncertu Schumanna anonimowy recenzent „Czasu” stwierdził:

> pierwszorzędne talenty w mieście naszym zwykły na […] filantropijnych biesiadach sztuki dań swoją dorzucać i raz lub parę razy do roku stawać w szranki współzawodnictwa i pod ogólny sąd talent swój, osłonięty zwykle w ciaśniejszym zakresie salonu. Nie chęć liczniejszych oklasków, nie żądza chwały jest powodem owych popisów, lecz zużytecznienie daru bożego i wydobycie z jego źródła daru dla cierpiących bliźnich[58].

Towarzysząca tej refleksji stereotypowa ocena interpretacji Bylickiego była więc pozytywna: „Młody artysta-amator zbyt jest znany w mieście naszym z swego talentu, aby na tym miejscu podnosić zalety jego gry czystej, pełnej wyrazu i swobody z jaką pokonuje największe trudności”[59]. Zauważył to też współpracownik „Kraju”, dodając, że koncert fortepianowy grany był „bardzo pięknie z artystycznym umiarkowaniem i zaookragleniem”, uderzeniem miękkim i pełnym, kompozycja została „znakomicie pojęta”, a i „nie pamiętamy już dawno tak licznego zebrania się w sali saskiej, publiczności, która nie tylko cały parter, ale i galerię szczelnie zapełniła”[60]. Po 2 latach, na filantropijnym koncercie Bylickiego 9 marca 1874 roku, publiczność była co prawda „doborowa i inteligentna”[61], lecz opinie o jego występie już nie tak zgodne. Sprawozdawca „Czasu”, podpisany jako X. (być może Stanisław Tomkowicz), nie miał zastrzeżeń, w ogólnikowy sposób sformułował pochwały: pianista, przedstawiając bogaty program klasyczno-romantyczny, „złożył dowód, jak głęboko i wszechstronnie poświęca się umiłowanej przez siebie sztuce. Uderzenie miękkie i śpiewne, technika doskonale wyrobiona, pojęcie głębokie, zachwycające tryle i świeżość w pasażach”, w fudze Bacha „uderzała tak zwana *jeu perlé*”, w koncercie Hanselta został dobrze uwydatniony „wdzięk melodii i elegancja pasażów”, a w nokturnie Chopina „głębo-

[56] F. Bylicki, *Koncert d'Alberta*, CZ 1886, nr 269, s. 3.

[57] F. Bylicki, [Pismo do redakcji „Czasu” w sprawie oceny działalności chóralnej W. Barabasza z zespołami amatorskimi], CZ 1886, nr 209, s. 3.

[58] *Koncert*, CZ 1872, nr 63, s. 3.

[59] *Ibidem*.

[60] *Wiadomości z literatury i sztuki*, „Kraj” 1872, nr 53, s. 3. Analogiczne „przymioty” gry F. Bylickiego wymieniono w recenzji z koncertu 31 maja 1876 r. W programie: Chopin, *Barkarola Fis-dur* op. 60, *Etiuda a-moll* op. 10 nr 2; Weber-Tausig, *Zaproszenie do tańca*. Był to pierwszy publiczny występ Bylickiego od jego ślubu 27 kwietnia 1876 r. Zob. CZ 1876, nr 122, s. 2; *Koncert Towarzystwa muzycznego*, CZ 1876, nr 125, s. 2.

[61] X., *Koncert*, CZ 1874, nr 57, s. 3.

kie pojęcie i uczucie”[62]. Krytyczny był natomiast anonimowy recenzent „Kraju”. Szczegółowe uwagi nastąpiły po życzliwym wstępie, stosownie do okazji:

> Nazwisko koncertanta dostatecznie określa wysokie zadowolenie, jakie słuchacze wynieśli z koncertu tego pianisty, którego każdy ponowny występ stwierdza już ustalone uznanie jego pięknego talentu. Pan B. okazanymi dotychczas dążnościami należy do artystów poważnie traktujących sztukę. Za każdym wystąpieniem daje nam rzeczy nie błahe, ale trudne i głębokie a nie lękające się [małej] obecności słuchaczów, która zwykle za takim idzie wyborem, stara się wpłynąć na wykształcenie ogólnego smaku[63].

Poruszony został ważny problem: specyfika programu koncertów dobroczynnych oraz sposób wykonania dzieł Chopina. Recenzent pochwalił dobór utworów z różnych epok i stylów – Bach, Chopin, Schumann, Tausig, Hanselt (por. tabela 1), natomiast postawił zarzut braku pełnej adekwatności ich charakteru wyrazowego i rodzaju frazy muzycznej do artystycznego temperamentu Bylickiego. Posiadając „wyrobioną” technikę pianistyczną (o czym świadczyło m.in. wykonanie *Koncertu fortepianowego f-moll* op. 16 Hanselta, *Valse caprice* Tausiga), twierdził recenzent, zanadto skupia się na tym aspekcie kompozycji, a „nie zawsze stara się wniknąć w ducha autorów i w ich intencje”[64]. Dotyczyło to przede wszystkim sposobu prezentacji „utworów dawnej szkoły”, czyli *Fugi a-moll* (? BWV 889) Bacha, w nieco mniejszym stopniu muzyki XIX wieku, np. kilku z *Davidsbündlertänze* op. 6 Schumanna czy dzieł Chopina (poza *Etiudą a-moll* op. 10 nr 2). Krytyk nie był w pełni usatysfakcjonowany interpretacją utworów Chopina, bo jego zdaniem „poloneza [*fis-moll* op. 44] można opromienić większym polotem ducha, w tęskny zaś i marzący nokturn [*E-dur* op. 62 nr 2] przelać więcej miękkości, przezroczystości i tę barwę, która słowami wypowiedzieć się nie da, a która polega na wzbogaconej fantazji i głębokim poczuciu artysty”[65]. Aby doskonale grać Chopina, trzeba go dobrze zrozumieć i odczuć, być „skończonym” pianistą oraz w równym stopniu poetą i „głębokim myślicielem”.

Kwestia doskonalenia interpretacji Bylickiego pod opisanymi powyżej względami oraz zagadnienie wyboru programu muzycznego na imprezy dobroczynne powróciły w 1879 roku w recenzji z koncertu odbytego 5 marca w celu niesienia pomocy materialnej i moralnej uczniom przygotowującym się do zawodu nauczycielskiego. Organizacją zajął się Bylicki, Towarzystwo św. Wincentego a Paulo i Towarzystwo Muzyczne. Bylicki poza partią fortepianu w utworach skrzypcowych Mendelssohna i Riesa sam wypełnił wieczór przedzielony i zwieńczony śpiewem chóru męskiego[66]. Cały program, jak słusznie stwierdzono, był za długi. Występ Bylickiego *de facto* stał się quasi-recitalem zawierającym *Preludium or-*

[62] *Ibidem*.
[63] *Koncert p. Bylickiego*, „Kraj” 1874, nr 57, s. 3.
[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*.
[66] CZ 1879, nr 52, s. 2.

ganowe BWV 547 Bacha w transkrypcji solisty, *Fugę e-moll* Händla, drugą część *Sonaty c-moll* op. 111 Beethovena, pięć dzieł Chopina – *Allegro de concert A-dur* op. 46, *Etiuda c-moll* op. 25 nr 12, *Nokturn E-dur* op. 62 nr 2, Schumana *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 (wyjątki), *Humoreskę B-dur* op. 20, *Novelettę D-dur* op. 21 nr 2, Mendelssohna *Pieśni bez słów* op. 38 nr 3 i 17, Rubinsteina *Tarantelę h-moll*, Żeleńskiego *Humoreskę* i *Gawota* op. 18. W recenzji podpisanej przez niezidentyfikowanego autora ukrywającego się pod literonem C. czytamy:

> Koncerty dobroczynne nie zawsze bywają dobroczynnymi także dla muzykalnych słuchaczów. Wczorajszy [5 marca 1879] dziwnie dobrze zdołał połączyć oba cele. Program złożony z samych poważnych – lecz nie nudnych – utworów, głównie poświęcony był muzyce fortepianowej, która przeszła całą skalę typów i charakterów. […] Nie samym jednak doborem sztuk okazał koncertant swój smak i wykształcenie. Jeszcze bardziej wykonanie ich przekonało nas, że te kilka lat [od 1876 roku], przez które nie dał się słyszeć publicznie, nie były stracone, ale raczej stały się rekolekcjami, z których talent jego został podniesiony, skupiony duchowo, wydojrzalały. Nie uroniwszy nic ze znanej swej biegłości, nabrał p. Bylicki powagi, spokoju i umiejętności deklamacji[67].

Jednak mankamenty w zakresie jakości brzmienia, adekwatnego wobec charakteru danego dzieła prowadzenia i wyrazu frazy melodycznej (ostre uderzenie, brak śpiewności, zmienności nastroju, nerwowość, pośpiech) nie zostały całkiem wyeliminowane, były obecne w interpretacji fugi Händla, *Noveletty* Schumanna, *Gawota* Żeleńskiego. Zaawansowaną technikę pianistyczną solisty potwierdziło przede wszystkim wykonanie *Allegra de concert* Chopina. Te dwa aspekty sztuki wykonawczej Bylickiego oraz wybory repertuarowe będą przedmiotem uwagi recenzentów również w późniejszym okresie jego kariery.

Niestrudzony artysta, pedagog i publicysta, czyli różne wymiary kariery pianistycznej Franciszka od lat 80. do czasów Wielkiej Wojny

W latach 80. i 90. Franciszek konsekwentnie budował swoje umocowanie instytucjonalne, dające mu możliwość występów pianistycznych i organizacji wydarzeń nie tylko muzycznych. Nadal pracował jako nauczyciel historii, geografii, a ponadto języka niemieckiego i polskiego – od roku szkolnego 1881/1882 w Gimnazjum św. Jacka, gdzie pozostał do pierwszego półrocza 1888/1889, a od drugiego półrocza do końca roku szkolnego 1905/1906 w III Gimnazjum[68]. W 1880 roku po-

[67] C., *Koncert*, CZ 1879, nr 56, s. 2.

[68] *Sprawozdanie Dyrektora C.K. Gimnazjum św. Jacka w Krakowie za rok szkolny 1883*, Kraków 1883, s. 36, 40; *…za rok szkolny* 1888, Kraków 1888, s. 59; J. Czech, *Kalendarz Krakowski na rok 1888*, Kraków 1888, s. 202; *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. III Gimnazjum w Krakowie za rok szkolny 1888*, Kraków 1888, s. 47, 49; *…za rok szkolny 1890*, Kraków 1890, s. 35; *…za rok szkolny 1897*, Kraków 1897, s. 42; *…za rok szkolny 1900*, Kraków 1900, s. IX, 54; *…za rok szkolny 1906*, Kraków 1906, s. 36, 97.

szerzył pole swojej aktywności pedagogicznej o ważną dla niego dziedzinę muzyki. Od 4 kwietnia 1880 roku prowadził co tydzień bezpłatne wykłady z harmonii dla członków Towarzystwa Muzycznego i osób z ich rodzin[69]. Takim samym kursem rozpoczął 30 stycznia 1881 roku współpracę z Kursami dla Kobiet im. A. Baranieckiego, dając w latach 1881–1888 wykłady z historii muzyki oraz pojedyncze odczyty organizowane przez Muzeum Techniczno-Przemysłowe[70]. Sporadycznie uczestniczył jako prelegent w Powszechnych Wykładach Uniwersyteckich, w Krakowie i na prowincji (1904–1907)[71]. Historii muzyki uczył też w Instytucie Muzycznym (1908–1912)[72], natomiast Koło Artystyczno-Literackie (1903–1912)[73] oraz inne instytucje organizowały jego pojedyncze odczyty[74]. Z okazji 50. rocznicy powstania styczniowego w 1913 r. wygłosił pogadankę *Na tle osobistych wspomnień i przeżytych wypadków r. 1863* w Jaworznie 9 lutego, na uroczystości zorganizowanej m.in.

[69] CZ 1880, nr 78, s. 2.

[70] CZ 1881, nr 21, s. 3, nr 24, s. 2. Poza kursem harmonii: *Historia muzyki, czasy najnowsze od Chopina do Schumanna* (od listopada 1881 r.), *Epoka Haydna, Mozarta, Beethovena* (1882), *Historia muzyki XV i XVI w.* (1883), *Rozwój instrumentów muzycznych u różnych narodów z uwzględnieniem obecnie używanych w cywilizowanym* świecie oraz *Nowe formy w muzyce, szczególnie dramatycznej* (1884), *Nowoczesna szkoła niemiecka i francuska w muzyce* (1885), *Najnowsza muzyka polska od roku 1830* (1886), *Najnowsza historia muzyki w Polsce od 1863 r*. oraz *Kompozytorzy kościelni XVI i XVII wieku z uwzględnieniem kompozytorów polskich* (1887), *Dzieje muzyki ludowej w wiekach średnich z uwzględnieniem najnowszych badań* (1888). Pojedyncze odczyty w Muzeum Techniczno-Przemysłowym, m.in. 6 kwietnia 1889 r. *Charakterystyka muzyki ludowej słowiańskiej, a w szczególności polskiej i Rusińskiej*. Zob. CZ 1881, nr 252, s. 2, nr 260, s. 3; *Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe*, CZ 1882, nr 252, s. 2, 1883, nr 251, s. 3, 1884, nr 258, s. 3, 1885, nr 252, s. 3, 1886, nr 252, s. 2, 1887, nr 26, s. 3, nr 255, s. 2, nr 281, s. 3, 1888, nr 256, s. 3; *Kronika*, „Nowa Reforma" (dalej: NR) 1886, nr 251, s. 3; *Ruch umysłowy i artystyczny*, CZ 1889, nr 80, s. 3.

[71] M. Woźna-Stankiewicz, *Wykłady z historii muzyki w ramach Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich w latach 1904–1939* [w:] *Almanach muzykologii krakowskiej: 1911–2011*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, A. Sitarz, Kraków 2014, s. 204–206.

[72] M.in. od 5 października 1912 r. cykl *Początki i rozwój opery na Zachodzie*. Zob. *Z Instytutu Muzycznego*, CZ 1912, nr 451, s. 2.

[73] M.in. 6 maja 1903r. *Najnowsze kierunki w muzyce*; 13 kwietnia 1904 r. *Z kilku epok twórczości muzycznej*; 5 maja 1904 r. *Istota muzyki gregoriańskiej*; 14 marca 1906 r. *Chopin w świetle najnowszych prac szczególnie niemieckich*; 3 grudnia 1912 r. *Nauka rytmicznej gimnastyki Dalcroze'a jako czynnik wychowawczy*. Zob. *Koło Artystyczno-Literackie*, „Ilustracja Polska" 1903, nr 21, s. 418–419; *Kronika miejscowa*, „Głos Narodu" (dalej: GN) 1903, nr 102, s. 4; nr 122, s. 5; nr 124, s. 5; GN 1904, nr 102, s. 4; *Kronika*, CZ 1904, nr 100, s. 2; *Kronika miejscowa*, GN 1906, nr 122, s. 4; *Kronika*, CZ 1912, nr 556, s. 2; nr 558, s. 2.

[74] M.in. 6 lipca 1893 r. (w trakcie Wiecu katolickiego) *O potrzebie reformy muzyki po kościołach naszych wiejskich*; 27 marca 1904 r. (Towarzystwo św. Wojciecha) *Grzegorz Wielki jako reformator muzyki kościelnej i śpiewu chorałowego*; 18 listopada 1905 r. (Klub Słowiański) *Muzyka rosyjska*; 1 marca 1913 r. (Związek niewiast katolickich) *O najnowszych prądach w muzyce*. Zob. *Kronika*, „Kurier Polski" 1893, nr 180, s. 1; *Kronika*, CZ 1904, nr 70, s. 1; *Koncert religijny*, NR 1904, nr 72, s. 2; *Koncert religijny*, GN 1904, nr 88, s. 1; *Cztery posiedzenia Klubu słowiańskiego*, „Świat Słowiański" 1905, nr 5, s. 419–420; *Kronika*, CZ 1913, nr 100, s. 2.

przez Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół", a 13 lutego w Krakowie na wieczorze Klubu prawników i Koła Artystyczno-Literackiego[75].

Franciszek spełniał się także na polu pedagogiki fortepianowej. Udzielał prywatnych lekcji gry na fortepianie, a w latach szkolnych 1880/1881–1881/1882 był nauczycielem w szkole muzycznej Towarzystwa Muzycznego[76]. Nie wiemy, jaki był program i metody jego nauczania. Znamy tylko kilka pełnych nazwisk jego uczniów: Maria von Bülow, Marian Dąbrowski, Józefa Kopff, Zofia Kutrzeba, Eugenia Rosenberg, pan Waszkiewicz, panna Z. Wężowicz, panny Langier, Fischer i ukryte pod inicjałami H.Sk., J.Pł., M.R., St.Tł., Z.Fl.[77]

Na forum Towarzystwa Muzycznego Bylicki pozostał też aktywny. Koncerty tej instytucji oraz związanego z nią Konserwatorium (od 1888 roku) recenzował dość regularnie w latach 1880–1895[78]. Od przełomu 1880 i 1881 roku nowym klubem towarzysko-artystycznym było Koło Artystyczno-Literackie, które moim zdaniem nawiązywało do działalności dawnego Kasyna Artystyczno-Literackiego[79]. Pierwsze walne zebranie około 60 członków odbyło się 14 listopada 1880 roku. Wybrano zarząd: Juliusz Kossak (prezes), Adam Asnyk (wiceprezes),

[75] *Kronika*, GN 1913, nr 33, s. 2; „Kurier Lwowski" 1913, nr 72, s. 7.

[76] J. Czech, *Kalendarz Krakowski na rok 1880*, Kraków 1880, s. 93; *…na rok 1881*, Kraków 1881, s. 80; S. Ciechanowski, *Towarzystwo Muzyczne w Krakowie*, Kraków 1891, s. 16; J.W. Reiss, *25-lecie Konserwatorium krakowskiego*, CZ 1913, nr 101, s. 3.

[77] S. Tomkowicz, *Koncert*, CZ 1882, nr 51, s. 3; M.S. [M. Sieber], *Wieczór Mozartowski*, „Gazeta Krakowska" (dalej: GK) 1882, nr 27, s. 2; CZ 1882, nr 42, s. 2; F. Bylicki, *Koncert Hansa Bülowa*, CZ 1887, nr 24, s. 2; *Kronika*, CZ 1888, nr 65, s. 2; L.M., *Poranek muzyczny*, CZ 1888, nr 66, s. 3; *Program wieczorku muzycznego*, NR 1892, nr 52, s. 2; *Wieczór muzykalno-wokalny*, NR 1892, nr 56, s. 2; *Kronika*, GN 1895, nr 61, s. 4; *Kronika*, CZ 1895, nr 62, s. 2; Ka, *Górą „Lutnia"*, GN 1895, nr 65, s. 4; F. Bylicki, *Wieczór muzyczny Towarzystwa „Lutni"*, CZ 1895, nr 66, s. 3; *Krakowskie Towarzystwo śpiewackie „Lutnia"*, NR 1895, nr 290, s. 2; M.S., *Wieczór „Lutni"*, NR 1895, nr 294, s. 3. M. von Bülow (1857–1941) – żona Bülowa od 1882 r., pochodziła z krakowskiej rodziny Schanzer. Dąbrowski to prawdopodobnie M. Dąbrowski, który od około 1896 r. był uczniem T. Leszetyckiego w Wiedniu, w 1932 r. był jurorem II Konkursu Chopinowskiego w Warszawie. J. Kopff (1878–1898) – córka W. Kopffa (1839–1890). Eugenia Rosenberg od około 1904 r. prowadziła w Krakowie prywatną Szkołę Muzyczną specjalizującą się w nauce gry na fortepianie. Pan Waszkiewicz prawdopodobnie z rodziny M. Waśkiewicz, właścicielki składu fortepianów w Krakowie. Zob. *Kronika żałobna* [w:] J. Czech, *Kalendarz Krakowski na rok 1899*, Kraków 1899, s. 102; https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Marie_von_Bülow (31.08.2022); *Kronika*, CZ 1896, nr 263, s. 2, nr 265, s. 2; *Zawiadomienie*, „Naprzód" 1904, nr 186, s. 3; *Krakowska Księga Adresowa. Wielki Kraków 1908*, red. J. Knapik, Kraków 1907, s. 106; [*Ogłoszenie*], NR 1910, nr 46, s. 5.

[78] Zob. w bibliografii zamieszczonej na końcu niniejszego artykułu teksty F. Bylickiego zatytułowane m.in. *Towarzystwo muzyczne*, *Koncert Towarzystwa muzycznego*, *Wieczór Towarzystwa muzycznego*.

[79] Dane na temat liczebności członków Koła, jego celów oraz prezesów i znanych członków podał F. Ziejka, ale nie spostrzegł relacji z wcześniejszym Kasynem. Zmieścił trzy przykłady muzycznych części spotkań, nie obejmują F. Bylickiego. Zob. F. Ziejka, *Koło Artystyczno-Literackie w Krakowie (1881–1907)*, „Zarządzanie w Kulturze" 2013, z. 2, s. 151–166.

w szerszym komitecie m.in. Artur Bartles, Ludomir Benedyktowicz, Hipolit Lipiński, Stanisław Niedzielski, Stanisław Tarnowski, a pierwszy wieczór muzyczno-deklamacyjny odbył się 5 stycznia 1881 roku[80]. Bylicki był w zarządzie tej instytucji w latach 1883–1906[81], lecz już 21 grudnia 1881 roku wystąpił na środowym wieczorze – razem z Wincentym Singerem zagrał *Sonatę skrzypcową c-moll* op. 30 nr 2 Beethovena[82]. Do 1904 roku często grał w czasie różnych spotkań artystyczno-towarzyskich lub tylko był gościem, wznosił toasty, ponadto wygłaszał odczyty[83]. Często organizując część muzyczną tych spotkań, zapraszał do udziału swoich aktualnych i dawnych uczniów, np. Zofię Kutrzebę (16 grudnia 1896 r.), Mariana Dąbrowskiego (14 listopada 1896 r.), wówczas studiującego już u Leszetyckiego w Wiedniu[84]. Zdarzało się, że również żona Bylickiego, Adela, była aktywna w trakcie imprez Koła, np. 11 maja 1901 roku. Wówczas Franciszkowa Bylicka, obok m.in. małżonek Stanisława hr. Badeniego, Teodora Axentowicza, Michała Bałuckiego, Józefa Kotarbińskiego, Jana Nepomucena Hocka, Stanisława Pareńskiego, była gospodynią rautu muzycznego, w trakcie którego koncertowali Bylicki, Hock, Juliusz Marso, Wanda Otto, a w czasie spotkania towarzyskiego grała orkiestra 13 pułku piechoty[85].

---

[80] Zob. CZ 1880, nr 263, s. 2; nr 269, s. 2; nr 298, s. 2; CZ 1881, nr 2, s. 2; nr 5, s. 2; J. Mien, *Koniki polne*, CZ 1881, nr 7, s. 3; *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka*…, s. 271, por. s. 267.

[81] Zob. *Kronika*, NR 1883, nr 89, s. 3; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1885, nr 162, s. 4; „Kurier Lwowski" 1887, nr 153; *Listy z kraju*, „Kurier Lwowski" 1888, nr 125, s. 2; *Kronika. Muzyka*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" (dalej: EMTA) 1890, nr 354, s. 339; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1890, nr 175, s. 4; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1891, nr 360 dodatek, s. 3; J. Czech, *Kalendarz Krakowski na rok 1903*, Kraków 1903, s. 65; *idem*, *Kalendarz Krakowski na rok 1906*, Kraków 1906, s. 155.

[82] W. Żeleński grał swoje utwory, m.in. *Valse lyrique* op. 15 na wiolonczelę i fortepian z F. Sandozem. Zob. *Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe*, CZ 1881, nr 293, s. 3.

[83] M.in. *Koło artystyczno-literackie*, CZ 1882, nr 5, s. 3; *Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe*, CZ 1883, nr 3, s. 2; nr 4, s. 3; *Na balu kostiumowym Koła artystyczno-literackiego*, NR 1883, nr 18, s. 4; *Kronika*, NR 1883, nr 25, s. 2; nr 89, s. 3; CZ 1883 nr 250, s. 3; *Środowy wieczór*, NR 1884, nr 292, s. 3; CZ 1886, nr 257, s. 2; nr 259, s. 2; *Wilia św. Marcina*, „Kurier Lwowski" 1886, nr 315, s. 5; P., *Sprawozdanie z wieczorku w Kole artystyczno-literackim d. 15 b. m.*, CZ 1887, nr 212, s. 2; *Kronika*, NR 1887, nr 212, s. 2; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1889, nr 104, s. 4; *Kronika*, CZ 1892, nr 49, s. 2; *Kronika*, NR 1901, nr 68, s. 2; W., *Echa zachodnie. Kraków, 17 maja*, „Kraj" (Petersburg) 1903, nr 1088, s. 18; *Kronika*, CZ 1904, nr 299, s. 2. Zob. informacje o odczytach w przyp. 70. W dalszej części niniejszego artykułu gdy odsyłam do informacji z rubryki *Widomości artystyczne, literackie i naukowe* w „Czasie", to w opisie bibliograficznym jej tytuł pomijam.

[84] *Kronika*, CZ 1896, nr 263, s. 2; nr 265, s. 2, nr 291, s. 2; *Kronika*, NR 1896, nr 291, s. 2.

[85] Był to raut w celu zebrania pierwszych funduszy na planowany pomnik Juliusza Kossaka (zm. 1899), wieloletniego prezesa Koła. W trakcie rautu recytował J. Kotarbiński, odbyła się licytacja obrazów, rysunków, kartek pamiątkowych przekazanych przez ich autorów, m.in. Stanisława Dębickiego, Juliana Fałata, Jacka Malczewskiego, Stanisława Witkiewicza. Zob. *Kronika*, CZ 1901, nr 104, s. 1, nr 106, s. 2, nr 108, s. 1; *Kronika*, NR 1901, nr 104, s. 2, nr 106, s. 2, nr 107, s. 2, nr 110, s. 2; *Kronika*, GN 1901, nr 107, s. 3; M. Bałucki, J. Winkowski, *Sprawozdanie z rautu Koła artystyczno-literackiego*, 1901, nr 120, s. 2; NR 1901, nr 122, s. 2.

Aktywność w Kole Artystyczno-Literackim poza tym, że była powiązana z występami Franciszka o charakterze salonowym, umożliwiała kontakty towarzyskie i zawodowe potrzebne, aby rozwijać karierę artystyczną. Takie korzyści oraz pośrednio poszerzenie grona odbiorców muzyki fortepianowej przynosiła też przynależność Bylickiego do nowego w 1888 roku Towarzystwa śpiewaczego „Lutnia" i pełnione w jego zarządzie funkcje (członek w latach 1889–1891; zastępca dyrektora artystycznego w latach 1892–1910)[86]. Koncerty tej organizacji miały bowiem zapewnioną obecność co najmniej rodzin i znajomych chórzystów, a regularnie zabiegano też o przyciągający publiczność występ solistów-wokalistów oraz instrumentalistów. Jednym z nich bardzo często był Bylicki i na przykład 2 czerwca 1896 roku zrealizował pierwsze w Krakowie wykonanie z orkiestrą *Fantazji polskiej* op. 19 Paderewskiego. „Mimo wielkiego gorąca sala hotelu Saskiego była szczelnie przepełniona, obecnych było wielu muzyków z dyrektorem p. Żeleńskim na czele"[87]. Ta sama sala na koncercie otwierającym sezon zimowy „Lutni", 15 listopada 1897 roku, kiedy również grał Bylicki, ponownie była „szczelnie nabita publicznością", „ścisk był, jak na odpuście"[88].

Na estradzie koncertowej Bylicki często dołączał, w roli akompaniatora lub ponadto solisty czy kameralisty, do „gwiazdy" wieczoru, co przynależało do ówczesnych konwencji koncertowych. On występował ze znanymi skrzypkami (m.in. Stanisław Barcewicz, Gustaw Frieman, Fritz Kreisler, Émile Sauret, Wincenty Singer) i wokalistami (m.in. Sigrid Arnoldson, Aleksander Bandrowski, Władysław Floriański, Gustaw Czernicki ps. Jerzyna, Mina Hauk, Mira Heller, Amalia Kasprowiczowa, Marcelina Sembrich-Kochańska, Edward Reszke), rzadziej z wiolonczelistami (np. Jan Górski)[89]. Być może w przypadku Bylic-

[86] *Kronika miejscowa*, „Kurier Polski" 1889, nr 80, s. 3; W.P., *Listy o sztukach pięknych*, EMTA 1890, nr 373, s. 561; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1891, nr 345, s. 4; W. Prokesch, *Cracoviana*, EMTA 1892, nr 423, s. 266; *Z „Lutni"*, GN 1893, nr 2, s. 4; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1894, nr 325, s. 4; J. Czech, *Kalendarz Krakowski na rok 1897*, Kraków 1897, s. 162; *Kronika*, CZ 1899, nr 65, s. 2; J. Czech, *Kalendarz Krakowski na rok 1902*, Kraków 1902, s. 91; *…na rok 1910*, Kraków 1910, s. 188.

[87] M.S. [M. Sieber], *Koncert „Lutni"*, NR 1896, nr 126, s. 3.

[88] cz., *„Koncert „Lutni"*, NR 1897, nr 262, s. 3; L., *Koncert „Lutni"*, GN 1897, nr 261, s. 5. Por. uwagi F. Bylickiego na temat publiczności koncertów „Lutni": *Kraków a muzyka*, „Ilustracja Polska" 1901, nr 12, s. 273; 1902, nr 48, s. 1139.

[89] as. [Adolf Steibelt], *Koncert Sembrich-Kochańskiej*, NR 1886, nr 78, s. 3; *Teatr, literatura i sztuka*, „Kurier Lwowski" 1886, nr 96, s. 5; CZ 1886, nr 134, s. 3; F. Bylicki, *Wieczór Towarzystwa muzycznego*, CZ 1886, nr 139, s. 2; *Ruch umysłowy i artystyczny* [G. Frieman], CZ 1889, nr 213, s. 3; *Ruch artystyczny i naukowy*, CZ 1892, nr 9, s. 3; F. Bylicki, *Koncert panny Miry Heller*, CZ 1892, nr 11, s. 3; *Kronika* [W. Floriański], NR 1892, nr 69, s. 3; W.Pr., *Opera polska w Wiedniu*, NR 1892, nr 213, s.3; (di.), *Opera polska w* Wiedniu, „Gazeta Narodowa" 1892, nr 222, s. 2; F. Bylicki, *Przedstawienie polskie w Wiedniu*, CZ 1892, nr 211, s. 3 (przyp. redakcji); wp., *Koncert „Lutni"*, NR 1893, nr 242, s. 3; *Kronika*, CZ 1904, nr 299, s. 2; F. Szopski, *Koncert J. Górskiego*, CZ 1904, nr 300, s. 1; *XXXIX Roczne sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*

kiego było to po części powodowane jego dyspozycyjnością jako akompaniatora szybko uczącego się nowych utworów. Ich wybór w latach 1872–1914 był szeroki, choć w większości z typowego wówczas repertuaru pieśni (Adam, Brahms, Chaminade, Czajkowski, Gall, Grieg, Kratzer, Noskowski, Moniuszko, Schumann, Żeleński) i wyjątków z oper (Bellini, Bizet, Gounod, Massenet, Meyerbeer, Moniuszko, Rossini, Thomas, Wagner, Verdi, Żeleński). Właśnie w roli akompaniatora Bylicki wystąpił publicznie po raz ostatni, w niedzielę 8 marca 1914 roku, na wieczorze pieśni i poezji w Starym Teatrze. Towarzyszył śpiewaczce hr. Pelagii Skarbek w nietypowym programie: *Affanni del pensier* z aktu I opery *Ottone* Händla, aria z opery *Lorelay* Alfreda Catalaniego, *Invitation au voyage* Duparca, *Marzenie dziewczyny* Żeleńskiego oraz pieśń Moniuszki i Szymanowskiego[90].

Od lat 80. nadal duży był udział Bylickiego w koncertach dobroczynnych z wieloelementowym programem, zróżnicowanym pod względem stylu muzycznego i dyspozycji obsadowych oraz częścią słowną, poetycką lub dramatyczną. Widoczna jest trwała od lat 70. atencja Franciszka dla pomocowych i kulturalnych stowarzyszeń akademickich, nauczycielskich i uczniowskich, jego artystyczna partycypacja w wydarzeniach zbierający fundusze na ich rzecz (m.in. 21 marca 1881 roku, 3 i 27 lutego 1888 roku, 8 kwietnia i 15 grudnia 1889 roku, 1 kwietnia i 5 grudnia 1892 roku, 10 października 1893 i 1894 roku, 10 maja 1897 roku, 3 kwietnia 1898 roku, 1 kwietnia 1911 roku)[91]. Angażował się w akcje wspierające artystów dramatycznych, pielęgnowanie muzyki religijnej, leczenie dzieci, osoby ubogie czy weteranów walk narodowych (m.in. 12 marca 1882 roku, 27 marca 1887 roku, 18 marca 1888 roku, 20 marca 1892 roku, 13 lutego 1906 roku)[92]. Zmieniała

z czynności Zarządu i stanu Towarzystwa oraz ze stanu działalności Konserwatorium za rok 1904/5 [A. Bandrowski], Kraków 1905, s. 15.

[90] Poezję deklamowali: W. Siemaszkowa, E. Rygier. Zob. *Kronika*, CZ 1914, nr 68, s. 2; nr 72, s. 2; *Kronika*, NR 1914, nr 70, s. 2; nr 72, s. 2; nr 73, s. 2; *Kronika*, GN 1914, nr 55, s. 3. P. Skarbek (1872–1920) – córka H.S. Skarbka (1839–1904), była uczennicą T. Arklowej (1861–1929), która prowadziła szkołę śpiewu w Mediolanie od około 1900 r.

[91] CZ 1881, nr 46, s. 3; nr 56, s. 2; nr 59, s. 2; CZ 1888, nr 24, s. 3; F. Bylicki, [Informacja o dochodzie z koncertu], CZ 1888, nr 31, s. 2; *Ruch umysłowy i artystyczny*, CZ 1889, nr 80, s. 3; *Wieczór ku uczczeniu pamięci Z. Krasińskiego*, NR 1888, nr 42, s. 2; *Kronika miejscowa*, „Kurier Polski" 1889, nr 67, s. 3; *Kronika*, NR 1892, nr 69, s. 3; *Piątkowy koncert na dom akademicki*, NR 1892, nr 71, s. 3; *Kronika*, CZ 1892, nr 279, s. 2; W.Pr., *Wieczór ku czci Mickiewicza*, NR 1892, nr 281, s. 2; *Komitet*, GN 1893, nr 10, s. 4; nr 11, s. 8; *Akademicki wieczór Mickiewiczowski*, GN 1894, nr 278, s. 4; *Wieczór Mickiewiczowski*, GN 1894, nr 280, s. 6; *Wieczór akademicki*, GN 1894, nr 282, s. 5; *Kronika*, CZ 1897, nr 102, s. 2; F. Bylicki, *Wieczór muzyczny pod kierunkiem p. J. Ostrowskiego*, CZ 1890, nr 71, s. 3; Sz. [F. Szopski], *Koncerty*, CZ 1898, nr 77, s. 3; *Kronika*, CZ 1911, nr 146, s. 2; *Kronika*, NR 1911, nr 146, s. 2, nr 152, s. 2; *Kronika*, GN 1911, nr 74, s. 2.

[92] *Kronika*, GK 1882, nr 32, s. 4; *Koncert na cel dobroczynny*, CZ 1887, nr 71, s. 3; CZ 1887, nr 68, s. 2; CZ 1888, nr 58, s. 2; nr 61, s. 3; *Koncert na rzecz ubogich*, GN 1906, nr 47, s. 5; *Widowisko amatorskie na cel dobroczynny*, NR 1892, nr 67, s. 2; *Koncert PP. Ekonomek*, GN 1906,

się jednak postawa krytyczna odbiorców wobec tego typu filantropijno-artystycznych przedsięwzięć.

Niejednokrotnie poruszaną była kwestia, czy koncerty na cel dobroczynny podlegają krytyce? Sądzę – pisał Władysław Żeleński w marcu 1882 roku – że jej podlega wszelka produkcja publiczna. Krytyka spieszy bezpośrednio za odebranym wrażeniem. Filantropia nie ma nic wspólnego ze sztuką, gdy idzie o ocenę dzieła. […] Krytyk oddając hołd poświęceniu i zasłudze, musi dzieło sztuki osądzić samo w sobie. Jest to rzeczą jego sumienia[93].

Od połowy lat 80. nowym typem występów Bylickiego były prezentacje, w formie koncertu, fortepianów biorących udział w konkursach organizowanych na wystawach w kraju i poza jego granicami. Na Wystawie Światowej w Antwerpii, trwającej od 2 maja do 2 listopada 1885 roku, Bylicki przed 27 lipca grał, jak sam informował, na fortepianie którejś z reprezentowanych wówczas „kilkudziesięciu porządniejszych firm niemieckich", bo instrument żadnego z austriackich wytwórców, dobrze znanych również w Krakowie, jak Schweighofer, Bösendorfer, Blüthner, Bechstein, nie był eksponowany[94]. Na Wystawie Krajowej Rolniczo-Przemysłowej w Krakowie w 1887 roku (1 wrzesień – 16 październik), w pawilonie głównym na Błoniach, w 24-osobowej grupie poświęconej instrumentom muzycznym, 15 września przez godzinę, od piętnastej do szesnastej, koncertował Bylicki na fortepianie z przemyskiej firmy Franciszka Woronieckiego[95]. Z kolei w 1889 roku na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu to Bylicki, a nie Paderewski zaprzyjaźniony z Kerntopfami oraz znający ich instrumenty, prezentował fortepian Kerntopfa na koncercie 11 lipca[96]. Być może to Paderewski polecił Bylickiego, bo

nr 64, s. 4; nr 77, s. 4. Por. *Z miasta i z kraju*, CZ 1890, nr 61, s. 2; 1893, nr 17, s. 2; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1890, nr 64, s. 4.

[93] W. Żeleński, *Koncert księżny Marceliny Czartoryskiej z współudziałem Heleny Modrzejewskiej*, CZ 1882, nr 70, s. 2.

[94] F. Bylicki, *Z Wystawy w Antwerpii* [cz.] *II*, CZ 1885, nr 169, s. 2 (cz. I, nr 168, s. 2). Bylicki pisze, że przed nim na wystawie występowało dwóch pianistów. Nie podał ich nazwisk ani nazwy firmy niemieckiej, ale opisał różne działy wystawy i jej elementy muzyczne. Wspomniał o prezentowanym fortepianie petersburskiej firmy C.M. Schrödera. Informacja o tej firmie i zdjęcie eksponowanego fortepianu (na którym grał pianista francuski Riva-Berni) znajdują się w publikacji o wystawie, lecz udział Bylickiego nie został odnotowany. Zob. R. Corneli, *Anvers et l'Exposition Universelle de 1885*, Anvers 1885, s. 272.

[95] CZ 1887, nr 207, s. 2. Firma F. Woronieckiego uzyskała medal (wręczenie 23 września 1887 r.). Bylicki był też jurorem w konkursie kompozytorskim tej wystawy na utwór do tekstu Psalmu 46 w tłum. J. Kochanowskiego. *Wystawa krajowa. Konkurs*, CZ 1887, nr 214, s. 3; NR 1887 nr 214, s. 3. Bylicki scharakteryzował instrumenty, zwłaszcza fortepiany, prezentowane na wystawie krakowskiej, w tym firmy Woronieckiego. Zob. F. Bylicki, *Wystawa krajowa. Pawilon główny*, CZ 1887, nr 216, s. 2–3.

[96] W. Mickiewicz, *Zabawy i odznaczenia*, „Kurier Warszawski" 1889, nr 192, s. 2; *Ruch umysłowy i artystyczny*, CZ 1889, nr 165, s. 3; F. Bylicki, *Pogadanka o Wystawie Paryskiej*, CZ 1889, nr 166, s. 1; *Kronika powszechna. Zagraniczna*, „Przegląd Tygodniowy" 1889, nr 31, s. 390. Na fortepianie J. Kerntopfa na Wystawie paryskiej koncertowała też M. Wąsowska. Zob. *Notatki literac-*

sam wówczas reprezentował Erarda, a występ Ignacego 18 lipca stał się dużym wydarzeniem[97]. Franciszek prawdopodobnie nie słyszał tej prezentacji Paderewskiego, ale może miał wówczas okazję do prywatnego z nim spotkania[98]. Można przypuszczać, że doświadczenia Bylickiego zdobyte w Amsterdamie, Krakowie i Paryżu oraz jego uwagi na temat fortepianów różnych marek, które często pojawiały się w jego recenzjach czy artykułach, spowodowały zaproszenie go do zespołu sędziów oceniających fortepiany i pianina w ramach muzyczno-teatralnej sekcji lwowskiej Wystawy Krajowej w 1894 roku[99].

Oczywiście Bylicki, „piękny, pełen życia mężczyzna", nie zaprzestał spontanicznego muzykowania w salonach klubowych[100] i prywatnych, prowadzonych również przez jego rówieśników. Od połowy lat 90. był m.in. częstym gościem w pałacu Pareńskich przy ulicy Wielopole, w salonie Elizy Pareńskiej (1843–1913), żony cenionego lekarza Stanisława Pareńskiego (184–1913), a także w ich domu niedaleko Krzeszowic, w Tenczynku[101]. Tam również Bylicki miał swoją letnią, a później całoroczną siedzibę[102]. Franciszek grywał w swoim krakowskim salonie, podobnie jak jego goście, m.in. Joseph Joachim, Władysław Żeleński, Feliks Sandoz[103], Ignacy Paderewski, Jan Nepomucen Hock, Józef Śliwiński. Co ciekawe, nawet w trakcie swoich krajoznawczych podróży Bylicki chętnie siadał przy fortepianie. Na pokładzie norweskiego parowca DS „Olaf Kyrre" w lipcu 1887 roku, płynąc

ko-artystyczne, „Gazeta Lwowska" 1889, nr 172, s. 4; Caro, *Szkice z wystawy*, „Kraj" (Petersburg) 1889, nr 29, s. 1.

[97] *Ruch umysłowy i artystyczny*, „Czas" 1889, nr 166, s. 3; T.T. Jeż, *Muzyka na Wystawie*, „Kurier Warszawski" 1889, nr 202, s. 2–3; W. Mickiewicz, *Ze sztuki i z wystawy*, „Kurier Warszawski" 1889, nr 204, s. 2; *Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska" 1889, nr 170, s. 4; Caro, *Szkice z wystawy*; *Kronika*, „Kurier Lwowski" 1889, nr 209, s. 5; *Kronika powszechna. Zagraniczna*, „Przegląd Tygodniowy" 1889, nr 32 (10 VIII), s. 398.

[98] F. Bylicki, *Pogadanka* o *Wystawie*…. Por. *idem*, *Ignacy Paderewski*, CZ 1889, nr 226, s. 1.

[99] *Wystawa krajowa*, „Kurier Lwowski" 1894, nr 45, s. 5.

[100] W Kole Artystyczno-Literackim „muzykalny nastrój, marzycielski, pełen wzajemnego przywiązania i braterstwa" wzniecała gra F. Bylickiego (np. Chopin) – wspominał G. Brandes (1842–1927), duński pisarz, filozof, krytyk literacki piszący o Polsce i często goszczony w Krakowie. Zob. J. Brandes, *Lwów* Lwów 1900, s. 17. Zob. informacje o niezapowiedzianych występach Bylickiego oraz o Brandesie m.in. *Kronika* [18 IV 1883, występ na imieninach J. Kossaka], NR 1883, nr 89, s. 3; ama, *Jubileusz Michała Bałuckiego* [22 X 1884], EMT 1884, nr 57, s. 578–580; [25-lecie działalności Adama Bełcikowskiego, 12 I 1887], CZ 1887, nr 5, s. 3; nr 10, s. 2; *Jubileusz dr. Adama Bełcikowskiego*, NR 1887, nr 10, s. 2; nr 11, s. 2, nr 12, s. 2; *Kronika*, CZ 1898, nr 262, s. 2; *Nad sprawą przyjęcia Brandesa w Krakowie*, NR 1898, nr 262, s. 2; *Jerzy Brandes w Krakowie*, CZ 1898, nr 263, s. 2; *Kronika*, „Gazeta Lwowska" 1898, nr 262, s. 3; *Jerzy Brandes*, NR 1898, nr 263, s. 2; *Uczta na cześć Brandesa* [17 XI 1898, obecność m.in. F. Bylickiego], CZ 1898, nr 265, s. 2–3; *Brandes w Krakowie*, NR 1898, nr 265, s. 2.

[101] T. Żeleński, *Marzenia i pysk*, Warszawa 1930, s. 144–146.

[102] Wizytę I.J. Paderewskiego u F. Bylickiego w Tenczynku i w Krakowie (bez określenia ich daty rocznej) barwnie opisuje S. Bylicki. Zob. *Wspomnienia Stanisława*…, s. 297–299.

[103] *Kronika*, „Reforma" 1882, nr 5, s. 2; *Koło artystyczno-literackie*, CZ 1882, nr 5, s. 3.

w kierunku Przylądka Północnego, na „wspaniałym fortepianie z fabryki w Bergen" grał Bacha, Beethovena Schumanna i Chopina, czasami także do tańca[104].

Sprawozdawcy muzyczni w latach 1881–1899 zauważali stopniowe udoskonalenie technicznej i wyrazowej strony interpretacji pianistycznych Bylickiego, coraz lepsze odczytanie intencji kompozytorskich[105]. W marcu 1881 roku Stanisław Tomkowicz, zaprzyjaźniony z Bylickim, silnie podkreślał, że w ciągu jednego roku pianista przezwyciężył trudności w zakresie interpretacji strony wyrazowej muzyki i uzyskania odpowiedniego typu brzmienia i tym samym udowodnił, że autokrytyka i usilna praca oraz „szkoła życia i własnego doświadczenia może zastąpić konserwatorium"[106]. Pomimo tego zauważał braki w wymienionych zakresach w odniesieniu do sposobu wykonania *Etiudy* op. 18 nr 3 Moszkowskiego i pierwszej części *V Koncertu fortepianowego* Beethovena, który w listopadzie 1882 roku był już ponoć „poważnie pojęty i szerokimi sztrychami [frazami] oddany, wykończonym był i wycieniowanym z wykwintnym smakiem i zadziwiającą doskonałością a grę koncertanta wykazał w niebywałej dotąd doskonałości"[107]. Pod koniec 1884 roku wysuwano przypuszczenie, że Bylicki „śmiało z najznakomitszymi pianistami może iść w zawody"[108]. Chociaż i po 1900 roku krytycy nie opisywali w sposób szczegółowy interpretacji konkretnych dzieł muzycznych przez Bylickiego ani wprost nie porównywali jej z propozycjami innych pianistów, to pochwały zawierały zazwyczaj następujące stwierdzenia: dobrze znany, ceniony pianista wyróżniający się „biegłością" techniczną, starannością, „wy-

[104] F. Bylicki, *Podróż po Oceanie lodowatym, z Drontheimu do Przylądka Północnego*, „Biesiada Literacka" 1888, nr 21, s. 323; nr 27, s. 4; nr 35, s. 131–133. Drontheim to tradycyjna niemiecka nazwa miasta Trondheim. DS „Olaf Kyrre" został przekazany norweskiemu towarzystwu żeglugowemu (NFDS) w 1886 r. i „włączony do obsługi hamburskiej linii żeglugowej tego towarzystwa. W sezonie letnim, w latach 1887–1893, pływał jako statek turystyczny na trasie Bergen––Trondheim–Przylądek Północny". Zob. https://no.wikipedia.org/wiki/DSOlafKyrre (14.08.2024).

[105] Opinie m.in. w następujących recenzjach: *Korespondencja „Echa Muzycznego"*, EM 1882, nr 23, s. 182; M.S., *Koncert p. Eweliny Syrwidównej*, GK 1882, nr 49, s. 3; W. Żeleński, *Koncert panny Eweliny Syrwidówny*, CZ 1882, nr 91, s. 3; (A.P.), *Koncert panny Eweliny Syrwidównej i współudziałem pp. Bylickiego i Singera*, NR 1882, nr 91, s. 3; L.M., *Koncert*, CZ 1884, nr 80, s. 3; *Koncert na cel dobroczynny*, CZ 1887, nr 71, s. 3; (My. S.) [M. Sieber], *Koncert Franciszka Bylickiego*, „Kurier Krakowski" 1887, nr 70, s. 2–3; M.S., *Koncert „Lutni"*, NR 1892, nr 126, s. 3; *idem*, *Koncert „Lutni",* NR 1896, nr 126, s. 3; L., *Koncert „Lutni"*, GN 1897, nr 261, s. 6; cz., *Koncert „Lutni"*, NR 1897, nr 262, s. 3; R.Ł., *Koncert Chopinowski „Lutni"*, GN 1899, nr 253, s. 5.

[106] S. Tomkowicz, *Koncert* [Towarzystwa Muzycznego, 21 III 1881], CZ 1881, nr 67, s. 2. Koncert anonsowany i afiszowany jako koncert F. Bylickiego. Zob. CZ 1881, nr 56, s. 2; nr 59, s. 2; nr 62, s. 2.

[107] S. Tomkowicz, *Koncert* [F. Bylickiego, 15 XI 1882], CZ 1882, nr 264, s. 2–3. Podobne opinie wyrazili M. Sieber W. Żeleński także odnośnie do interpretacji utworów Chopina, Moszkowskiego, Noskowskiego, Żeleńskiego. Zob. (M.S.), *Koncert p. Franciszka Bylickiego* [15 XII 1882], GK 1882, nr 194, s. 2; S., *Wieczorek Towarzystwa muzycznego* [3 II 1882], GK 1882, nr 16, s. 2–3; W. Żeleński, *Towarzystwo muzyczne*, CZ 1882, nr 29, s. 4.

[108] *Kronika*, NR 1884, nr 292, s. 2.

twornym frazowaniem", rutynowy akompaniator, wirtuoz, „doskonały pianista" posiadający uzasadniony „rozgłos w muzykalnych kołach" Krakowa[109].

Nie można jednak zapominać, że Bylicki jako krytyk muzyczny pozostawał w kręgu recenzentów jego występów. Od lat 80. dynamicznie rozwijała się jego współpraca z krakowską prasą, do 1881 roku nadal z „Czasem", od 12 stycznia 1882 roku z nowo powstałą „Reformą"[110], a od 6 grudnia „Nową Reformą", gazetami wydawanymi przez Asnyka[111]. W latach 1884–1895 był stałym recenzentem „Czasu". Teksty publicystyczne jego autorstwa ukazywały się w krakowskim dzienniku „Nowiny" (gdzie używał pseudonimu Poraj) oraz na łamach czasopism warszawskich, m.in. „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego", „Biesiady Literackiej", „Ilustracji Polskiej", „Nowości Muzycznych". Już na początku Franciszka aktywności pianistycznej i publicystycznej doszło do zespolenia tych funkcji (np. 13 marca 1874 r.)[112], bo pisał recenzje z wydarzeń, w których sam brał udział, niekiedy będąc członkiem instytucji organizującej koncert. Miało to miejsce w całej karierze Bylickiego. Trzeba jednak przyznać, że Franciszek potrafił z taktem rozwiązać niefortunny konflikt interesów. W tych szczególnych przypadkach zazwyczaj tylko informował, co grał (np. 12 grudnia 1884 roku, 24 marca i 7 kwietnia 1886 roku, 5 maja 1890 roku, 19 lutego 1891 roku, 13 stycznia, 1 kwietnia i 5 grudnia 1892 roku, 20 października 1893 roku, 9 kwietnia 1894 roku, 21 stycznia 1895)[113]. Gdy zasiadał przy drugim fortepianie (np. 13 marca 1874 roku z Ludwikiem Markiem) lub był i solistą, i akompaniatorem (np. 12 listopada 1886 roku z Józefem Adamowskim, 19 lutego 1891 roku z Władysławem Mierzwińskim), oceniał jedynie wykonanie głównego solisty[114]. Zdarzało się, ale w sytuacjach wyjątkowych, że pomijał swój udział, gdy grał np. z Paderewskim

[109] M.in. Łada [W. Noskowski], *Ku czci wieszcza*, GN 1900, nr 271, s. 5–6; Jan K., *Uroczysty wieczór ku czci Adama Mickiewicza*, CZ 1900, nr 290, s. 1; W.Pr., *Wieczór Mickiewiczowski*, NR 1900, nr 272, s. 2; R.Ł. *Koncert „Lutni"*, GN 1901, nr 33, s. 5; F. Szopski, *Koncert Karola Skarżyńskiego*, CZ 1901, nr 63, s. 1; St., *Z sali koncertowej*, GN 1901, nr 63, s. 5; *Koncert Karola Skarżyńskiego*, NR 1901, nr 64, s. 3; *W kole artystyczno-literackim*, CZ 1903, nr 64, s. 2; *Kronika*, GN 1911, nr 74, s. 2; nr 77, s. 3; nr 81, s. 3.

[110] Zob. pierwsze publikacje F. Bylickiego w „Reformie": *Najnowszy ruch muzyczny*, „Reforma" 1882, nr 9, s. 1; nr 10, s. 1; *Koncert Tow. muzycznego* [z udziałem M. Czartoryskiej], „Reforma" 1882, nr 12, s. 2; *Koncert trzynastoletniej p. Stanisławy Sułkowskiej*, „Reforma" 1882, nr 16, s. 3.

[111] F. Bylicki, *Koncert pani Desirée-Artôt*, NR 1882, nr 7, s. 3.

[112] F.B., *Koncert*, CZ 1874, nr 61, s. 2–3.

[113] W „Czasie" recenzje autorstwa F. Bylickiego: *Wieczór kwartetowy*, CZ 1884, nr 288, s. 3; *Koncert panny Machwic*, CZ 1886, nr 71, s. 4; *Koncert pani Sembrich-Kochańskiej*, CZ 1886, nr 78, s. 3; *Uroczysty wieczór ku uczczeniu Tarasa Szewczenki*, CZ 1890, nr 105, s. 3; *Koncert panny Miry Heller*, CZ 1892, nr 11, s. 3; *Drugi koncert na budowę domu akademickiego*, CZ 1892, nr 77, s. 2; *Uroczysty wieczór ku uczczeniu pamięci Adama Mickiewicza*, CZ 1892, nr 281, s. 3; *Koncert „Lutni"*, CZ 1893, nr 242, s. 4; *Koncert „Lutni"*, CZ 1894, nr 81, s. 2; *Wieczór muzyczny Towarzystwa „Lutnia"*, CZ 1895, nr 19, s. 3.

[114] F.B., *Koncert*, CZ 1874, nr 61; F. Bylicki, *Koncert p. Józefa Adamowskiego*, CZ 1886, nr 261, s. 2–3; *idem*, *Koncert Mierzwińskiego*, CZ 1891, nr 42, s. 3.

(3 i 10 października 1884 roku) czy „nie schodził z estrady", bo akompaniował słynnej wiedeńskiej sopranistce koloraturowej Berthcie Schwarz, występującej pod pseudonimem Bianca Bianchi (9 lutego 1888 roku) oraz prezentował utwory Chopina, Schumanna i Mendelssohna[115]. Kiedy zaś sam nie był zadowolony ze swojej interpretacji, komentował ten fakt w pomysłowy sposób:

> Sprawozdawca wykonał [11 stycznia 1892 roku] z tow. orkiestry [13. pp., dyrygował J.N. Hock] koncert Chopina f moll. Zgodnie z tymi, którym gra tego pianisty się nie podoba, nie podoba się ona również i sprawozdawcy, ale trzeba pochwalić orkiestrę za tak subtelny akompaniament, że niepospolite zalety fortepianu Bösendorfera mogły istotnie dobrze się zaprezentować[116].

Do uwag na temat instrumentu, lecz tym razem Bechsteina, odniósł się także innym razem, pisząc o swoim wykonaniu Chopina *Koncertu e-moll* z tą sama orkiestrą, 9 kwietnia 1894 roku. Uznał, że brzmienie instrumentu z wypożyczalni Wiktora Barabasza było „przytłumione", a „do należytego wykonania tego dzieła potrzeba przede wszystkim instrumentu o wielkim tonie i dającym wszelkie odcienie"[117].

Swój repertuar pianistyczny Bylicki od lat 80. systematycznie poszerzał. Pamiętając o tym, że nieznane są programy jego wielu występów i opierając się na przykładach figurujących w tabeli 1, można stwierdzić, że w zakresie kompozytorów dominujących w latach 70. z twórczości Beethovena doszły tylko 3 nowe utwory kameralne, natomiast znacznie został rozbudowany zestaw dzieł Chopina (23, w tym oba koncerty i *Fantazja na tematy polskie*) oraz Schumanna (6). Do 1900 roku nadal skromnie były reprezentowane chopinowskie ballady, impromptu, polonezy i walce. Bylicki, przyjmując pod koniec 1899 roku zaproszenie Zygmunta Noskowskiego do ilustrowania na fortepianie jego krakowskiego odczytu o Chopinie (13 grudnia)[118], wykazał się odwagą, musiał bowiem wiedzieć, że tego roku w Krakowie już wcześniej, w marcu i październiku, odbyły się trzy rocznicowe prezentacje twórczości polskiego geniusza, w wykonaniu Bolesława Domaniewskiego (1 marca, 23 października), ucznia Józefa Wieniawskiego i Teodora Leszetyckiego, oraz według projektu mniej doświadczonego Mieczysława Szenka (22 października)[119]. Twórczość ważnych w pianistyce XIX wieku kompozyto-

---

[115] F. Bylicki, *Koncert Ignacego Paderewskiego*, CZ 1884, nr 230, s. 3; *idem*, *Wieczór Towarzystwa muzycznego*, CZ 1884, nr 236, s. 3; *idem*, *Koncert Bianca Bianchi*, CZ 1888, nr 42, s. 3. Por. zamieszczoną po ostatniej recenzji uwagę Redakcji o grze Bylickiego (CZ 1888, nr 42, s. 3).

[116] F. Bylicki, *Drugi wieczór „Lutni"*, CZ 1892, nr 9, s. 2.

[117] F. Bylicki, *Koncert „Lutni"*, CZ 1894, nr 81, s. 2.

[118] F. Bylicki wykonał m.in. 3 *Mazurki* op. 24 nr 4, op. 41 nr 4, op. 68 nr 2, *Preludia* op. 28 nr 7 i 20, *Impromptu Fis-dur* op. 36. Zob. *Odczyt Zygmunta Noskowskiego o Chopinie*, GN 1899, nr 284, s. 4; F.Sz. [F. Szopski], *Odczyt Zygmunta Noskowskiego* [streszczenie], CZ 1899, nr 286, s. 3.

[119] B. Domaniewski na wieczorze Towarzystwa Muzycznego (z odczytem W. Żeleńskiego o Chopinie) oraz w Teatrze Miejskim wykonał m.in. *Preludium* op. 28 nr 21, *Etiudy* op. 10 nr 12, op. 25 nr 9, *Ballady* op. 23, op. 47, *Polonezy* op. 44, op. 53, *Kołysankę* op. 57. M. Szenk wygłosił odczyt o Chopinie w Czytelni dla kobiet i sam go ilustrował, grając m.in. *Preludium* op. 28 nr 15, *Mazurki* op. 33 nr 3,

rów, Liszta i Mendelssohna, dotychczas reprezentowanych w programach Bylickiego przez jeden, trzy utwory, zyskała nowe pozycje – 7 Liszta, 4 Mendelssohna (zob. tabela 1).

O zainteresowaniu Bylickiego całkiem nowym repertuarem w równym stopniu świadczy obecność dzieł Saint-Saënsa (8 od 1881 roku), co Paderewskiego (6 od 1884 roku). Wiadomo, że poza Saint-Saënsem nauczyciel Paderewskiego i Bylickiego, Leszetycki, cenił Rubinsteina. Jego utwory (12) Ignacy grał często, a Franciszek, mimo że znał osobiście i podziwiał Rubinsteina, w swoich nielicznych programach wprowadził tylko 3 nowe utwory. Obaj uczniowie Leszetyckiego nie przywiązywali większej wagi do kompozycji swego mistrza (4 grał Paderewski, 3 Bylicki)[120]. Franciszek, w przeciwieństwie do Paderewskiego, miał pewne zasługi w propagowaniu w Krakowie twórczości fortepianowej i kameralnej ich wspólnego znajomego, Żeleńskiego. Bylicki prezentował pięć nowych dla niego, w porównaniu z końcem lat 70., utworów Żeleńskiego, na skrzypce i fortepian *Sonatę F-dur* op. 30, *Romans* op. 29 nr 1 oraz fortepianowe *Dwa mazurki* op. 31 i *Grand scherzo de concert* op. 35. To scherzo dedykowane „Madame Annette Essipoff-Leschetizky" jako pierwszy przedstawił pod Wawelem 3 maja 1882 roku[121]. Można więc przypuszczać, że na bieżąco obserwował on poczynania kompozytorskie krakowskiego twórcy i miejscowe wykonania jego dzieł. *Dwa mazurki* op. 31 wydane w 1881 roku grał w 1882 roku, w rodzinnym mieście być może jako pierwszy. U schyłku swojej kariery, w 1914 roku, przygotowywał wykonanie[122] *Koncertu fortepianowego Es-dur* op. 60 z 1903 roku, w Krakowie zaprezentowanego po raz pierwszy 11 marca 1904 roku przez Ignacego Friedmana, jeszcze przed jego wiedeńskim debiutem po studiach u Leszetyckiego[123].

Poza Żeleńskim z twórczości żyjących kompozytorów polskich Bylicki grał pojedyncze utwory Witolda Noskowskiego, Aleksandra Zarzyckiego oraz kameralne Henryka Wieniawskiego, Karola Skarżyńskiego. Z salonowej twórczości płodnego autora krakowskiego, Ludwika Morelowskiego (1847–1916), wyko-

op. 41 nr 4, *Etiudę* op. 10 nr 12, *Walca* op. 34. Zob. *Kronika*, CZ 1899, nr 239, s. 2; nr 241, s. 2; nr 242, s. 2; nr 243, s. 2; W.Pr, *Uroczysty wieczór ku czci Chopina*, NR 1899, nr 51, s. 2; *Z Czytelni dla kobiet*, GN 1899, nr 240, s. 7; W.Pr., *Ku czci Szopena*, NR 1899, nr 244, s. 2

[120] Por. dane zawarte w tabeli 1 z wykazem repertuaru Paderewskiego w: M. Perkowska, *Diariusz koncertowy Paderewskiego*, Kraków 1990, s. 220.

[121] Ten fakt został podkreślony w afiszu koncertu (zachowanym w Bibliotece Jagiellońskiej), w prasowym anonsie koncertu i w jego recenzji. Zob. *Wiadomości literackie, artystyczne i naukowe*, CZ 1882, nr 96, s. 3; M. Sieber, *VIII Wieczór muzykalny krakowskiego Towarzystwa muzycznego*, „Gazeta Krakowska" 1882, nr 55, s. 3.

[122] Wykonanie z orkiestrą miało się odbyć 22 marca 1914 r. w kinie „Uciecha", w trakcie niedzielnego poranka Instytut Muzycznego, lecz zostało odwołane z powodu „chwilowej niedyspozycji" F. Bylickiego. Zob. *Kronika*, NR 1914, nr 89, s. 2; nr 101, s. 2; *Kronika*, CZ 1914, nr 94, s. 2.

[123] F. Szopski, *Koncert Ignacego Friedmana*, CZ 1904, nr 59, s. 1. I. Friedman uczył się u T. Leszetyckiego w latach 1901–1904, debiut w Wiedniu 22 listopada 1904 r.

nywał jemu dedykowanego *Krakowiaka* op. 13, a Zygmuntowi Stojowskiemu *Barkarolę* op. 10, oba wydane w Krakowie przez Piwarskiego. Zapoznał się też z nowo wydanymi na przełomie lat 70. i 80., głównie we Wrocławiu, utworami pianisty i dyrygenta Maurycego Moszkowskiego (1845–1925) działającego w Paryżu. Niewątpliwą zasługą Bylickiego było zaznajomienie krakowian z twórczością Paderewskiego (zob. tabela 1). Inicjacja Franciszka dokonała się za sprawą kompozytora, który wybrał go do krakowskiego prawykonania, 3 października 1884 roku, *Album tatrzańskie* op. 12 w wersji na cztery ręce. Poza wspomnianą już *Fantazją polską* także *Variations et Fugue sur un thème original* op. 11 zabrzmiały w Krakowie po raz pierwszy[124]. Analogiczne dokonania Bylickiego w Krakowie dotyczyły *IV Koncertu fortepianowego* i fantazji *Afryka* Saint-Saënsa oraz *Koncertu fortepianowego b-moll* Czajkowskiego, a także wykonanej razem z Wincentym Singerem *Sonaty a-moll* na skrzypce i fortepian Rubinsteina[125].

Obserwując działalność pianistyczną Bylickiego i opinie na jej temat oraz ukazując je w niniejszym artykule tylko na przykładach, nie można mieć wątpliwości, że był to artysta wytyczający sobie ambitne cele pod względem liczby publicznych koncertów, zróżnicowania ich repertuaru oraz technicznych oraz interpretacyjnych aspektów gry. Aby pełniej rozpoznać ten historyczny fenomen pianistyki Bylickiego, przekazany nam wyłącznie za pośrednictwem opisów słownych, niezbędne jest moim zdaniem skonfrontowanie opinii o jego grze z jego licznymi autorskimi wypowiedziami na temat pianistów występujących w Krakowie, w latach 1872–1909 oceniał bowiem artystów o różnym stażu estradowym i randze. Ich lista jest zaskakująco długa. To m.in. Eugen d'Albert, Henryk Bobiński, Ferruccio Busoni, Hans Bülow, Teresa Carreño, Marcelina Czartoryska, Klara Czop-Umlauf, Bolesław Domaniewski, Seweryn Eisenberger, Aneta Jesipow, Alfred Grünfeld, Józef Hofman, Kazimierz Hofman, Jadwiga Iwanowska, Jan Kleczyński, Jerzy Lalewicz, Maria Majewska, Ludwig Marek, Aleksander Michałowski, Rudolf F. Niemann, Vladimir Pachmann, Ignacy J. Paderewski, Gabriele Pancera, Maurycy Rosenthal, Anton Rubinstein, Zygmunt Stojowski, Józef Śliwiński, Władysław Śmietański, Małgorzata Terfy, Józef Wieniawski[126]. Recenzje i artykuły Bylickiego zawierały nie tylko charakterystykę ich sztuki wykonawczej, ale też szereg uwag na temat sposobu interpretacji dzieł Chopina

[124] 27 marca 1889 r. w sali Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń (tzw. Floriance). Zob. *Kronika*, CZ 1889, nr 70, s. 3; *Kronika*, NR 1889, nr 70, s. 3; nr 74, s. 3.

[125] F. Bylicki, *Wieczór Towarzystwa muzycznego*, CZ 1886, nr 139, s. 2; *Kronika*, NR 1889, nr 70, s. 3; nr 74, s. 3; *Kronika*, CZ 1889, nr 70, s. 3; J. Gall, *Ruch muzyczny*, „Świat" 1891, nr 6, s. 149; W.Pr., *Koncert „Lutni"*, NR 1892, nr 108, s. 4; M.S., *Koncert „Lutni"*, NR 1896, nr 126, s. 3; *Nauka, literatura i sztuka*, „Dziennik Krakowski" 1896, nr 126, s. 6; *Kronika*, NR 1897, nr 258, s. 2; cz: *Koncert „Lutni"*, NR 1897, nr 262, s. 2; R.L., *Z sali koncertowej*, GN 1898, nr 283, s. 5; *Kronika*, CZ 1898, nr 285, s. 2.

[126] Zob. dotyczące tych pianistów teksty F. Bylickiego wymienione w bibliografii niniejszego artykułu.

oraz innych kompozytorów, które recenzent-pianista miał w swoim repertuarze. To ważny temat, lecz na odrębny artykuł.

Zamiast podsumowania: fakty, hipotezy i pytania dotyczące lekcji Franciszka Bylickiego u Teodora Leszetyckiego

Jakim wykształceniem muzycznym legitymował się Bylicki? Mając już wgląd w przebieg jego pianistycznej i muzycznej działalności, stawiam pytanie, na które zwyczajowo udziela się odpowiedzi na początku opisu czyjejś kariery. Proponuję jednak odmienną kolejność, bo biorąc pod uwagę bogactwo i wieloplanowość opisanej i udokumentowanej aktywności, a także ogrom wypowiedzi Bylickiego na różne tematy, w tym z wątkami autobiograficznymi, zaskakuje minimalna liczba informacji na temat jego wykształcenia muzycznego. Sam Franciszek według mojej obecnej wiedzy publicznie nic na ten temat nie powiedział, a w oparciu o dotychczasowe opracowania powszechnie wiadomo tylko tyle, że gry na fortepianie najpierw uczył się prywatnie, a potem u Leszetyckiego. Ani wspomnienia rodzinne przytaczane przez wnuka i prawnuczkę Franciszka, które w 2024 roku zostały we fragmentach opublikowane, ani wnikliwe prace archiwalne dotyczące nauczania Leszetyckiego w Wiedniu od 1878 roku, przeprowadzone przez Barbarę Chmarę-Żaczkiewicz, nie przyniosły ustalenia dat lekcji Franciszka u tego mistrza, poza tym, że dorywczo odbywały się w stolicy monarchii austro-węgierskiej[127].

W recenzjach występów Bylickiego ówcześni krytycy i niejednokrotnie jego koledzy, doceniając jego pianistyczne interpretacje, jednocześnie zaznaczali, że nie posiada on dyplomu muzycznych szkół. W marcu 1881 roku np. Stanisław Tomkowicz pisał, że

> znany i uznany […] talent [Bylickiego] wywoływał jednak niejednokrotnie dość ostrą krytykę. Oceniano technikę i wrodzoną muzykalność, lecz obok tych zalet wytykano brak tych wszystkich właściwości, które można objąć pojęciem szkoły. Artysta zaradził temu w krótkim czasie, pokazując, że szkoła życia i własnego doświadczenia może zastąpić konserwatorium[128].

Ale i w relacjach z lat późniejszych nie znalazłam wzmianki, że jest uczniem Leszetyckiego. Nawet przy okazji wiedeńskiej wystawy w 1892 roku, kiedy pisano o Bylickiego szkicu o muzyce polskiej i o Leszetyckim, który ponoć przyznał się do narodowości polskiej, oraz wymieniano też jego polskich uczniów, to w ich gronie nie znalazł się Franciszek[129]. Czy decyzja Bylickiego o doskonaleniu się

[127] R. Bylicka, *Franciszek Bylicki*…, s. 16; B. Chmara-Żaczkiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodzin, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka" 2019, nr 1, s. 49.

[128] S. Tomkowicz, *Koncert*, CZ 1881, nr 67, s. 2.

[129] Zob. Puk. [A. Nossig], *Z kroniki wystawowej*, „Gazeta Lwowska" 1892, nr 198, s. 1–2. Sam Bylicki, pisząc o pianistach goszczących w Krakowie, tylko wyjątkowo informował, że są ucznia-

pod okiem Leszetyckiego była podjęta pod wpływem względnie za przykładem Paderewskiego?

Pewna przesłanka słuszności takiego przypuszczenia została moim zdaniem ukryta w sylwetce Paderewskiego pióra Bylickiego, która towarzyszyła w październiku 1889 roku w Krakowie koncertom tego pianisty po sukcesach paryskich w 1888 roku. Prezentacja Paderewskiego była dość szczególna, bo opisowi rozwoju jego talentu kompozytorskiego i pianistycznego towarzyszyło symultaniczne uwypuklenie zapośredniczonej i bezpośredniej znajomości Bylickiego z bohaterem jego prasowego tekstu. Bylicki nie omieszkał podkreślić, że decyzja tego artysty o „pracy nad grą swoją" z Leszetyckim i „cenne wskazówki tegoż posunęły w krótkim czasie talent wirtuozowski Paderewskiego tak dalece, że z pianisty dobrego wyrósł pianista świetny – zjawisko to w sztuce dosyć częste"[130]. Po czym Bylicki dodaje swoje osobiste przemyślenia:

> Łamiemy się z trudnościami, postępujemy, pojmujemy coraz jaśniej, ale przychodzi chwila, w której nagle czujemy jakby nowy jakiś zasób sił, nowe i o wiele szersze horyzonty, a środki, którymi od dawna rozporządzaliśmy naraz stają się podwójnie gotowymi do usług […]. A wtedy dosyć kilka mądrych wskazówek, a poczynająca się metamorfoza staje się zupełną. Takiej przemianie uległ naraz Paderewski[131].

Jakie zatem relacje łączyły Bylickiego z Paderewskim przed rozpoczęciem lekcji u Leszetyckiego? Bylicki około 5 maja 1884 roku wyjechał na 6 miesięcy do Berlina i Paryża[132]. „Pamiętam te chwile – pisał w 1889 roku Bylicki – kiedy podczas kilkumiesięcznego pobytu w Berlinie, schodziłem się bardzo często z Paderewskim i byłem świadkiem czynnego jego życia"[133]. Jego grę Franciszek słyszał w Krakowie w 1883 roku, a może i wcześniej. Badacze kariery Paderewskiego już sugerowali, że krótka recenzja z koncertu Paderewskiego w Piotrkowie Trybunalskim 5 kwietnia 1880 roku, opublikowana w lokalnym „Tygodniu" i podpisana F.B. jest autorstwa Bylickiego[134]. Mam jednak wątpliwości odnośnie do tej hipotezy. Co prawda literonimu F.B. od 1872 roku używał Bylicki na ła-

---

mi Leszetyckiego, np. w przypadku B. Domaniewskiego i J. Śliwińskiego, natomiast pomijał przy A. Jessipowej (mimo że wśród pianistów o „niepospolitych talentach" wymienia Leszetyckiego). Zob. F. Bylicki, *Koncert p. Józefa Śliwińskiego, pianisty*, CZ 1889, nr 281, s. 2; [F. Bylicki], *Bolesław Domaniewski*, CZ 1890, nr 54, s. 3; F. Bylicki, *Anna Essipoff*, CZ 1886, nr 248, s. 1.

[130] F. Bylicki, *Ignacy Paderewski*, CZ 1889, nr 226, s. 1.

[131] *Ibidem*.

[132] CZ 1884, nr 105, s. 2; [Odwołanie zapowiedzianego na 11 maja odczytu Bylickiego, z powodu jego wyjazdu do Berlina], CZ 1884, nr 109, s. 2. O swoich studiach w Berlinie wspominał Bylicki w artykule pt. *Sprawy nauki śpiewu w szkołach średnich*, „Muzeum" 1889, s. 536.

[133] F. Bylicki, *Ignacy Paderewski*.

[134] F.B., *Koncert*, „Tydzień" 1880, nr 15, s. 2. Por. *Wiadomości bieżące* [zapowiedź koncertu], „Tydzień" 1880, nr 13, s. 1. Przypuszczenie, że autorem recenzji jest F. Bylicki, wysunęła m.in. M. Perkowska-Waszek, *Paderewski i jego twórczość. Dzieje utworów i rys osobowości kompozytora*, Kraków 2010, s. 112.

mach prasy krakowskiej, lecz jego obecność w poniedziałek 5 kwietnia 1880 roku w oddalonym od Krakowa o 213 km Piotrkowie Trybunalskim zaskakuje. Czy Bylicki pojechał tam specjalnie, aby posłuchać szerzej jeszcze nieznanego profesora warszawskiego konserwatorium? Przypadkową bytność Franciszka na tym koncercie można by rozważyć, biorąc pod uwagę powiązania ojca Franciszka, Władysława Bylickiego, z Nową Wsią[135] w ówczesnej guberni piotrowskiej, ale i z niej do stolicy guberni, Piotrkowa Trybunalskiego, droga, jak na owe czasy, również była długa, ponad 200 km. Ponadto trzy argumenty są moim zdaniem najsilniej przeczące hipotezie uczestnictwa Bylickiego w interesującym nas koncercie. Na co dzień w 1880 roku Bylicki przecież uczył historii i geografii w Wyższej Szkole Realnej w Krakowie. Ponadto w dzień wolny od zawodowej pracy, właśnie w przeddzień piotrkowskiego koncertu Paderewskiego, 4 kwietnia 1880 roku, Bylicki rozpoczynał w Krakowie o godzinie jedenastej cykl niedzielnych godzinnych „bezpłatnych wykładów nauki harmonii" dla członków Towarzystwa Muzycznego[136], a czynił to po raz pierwszy dzięki tej instytucjonalnej rękojmi.

Przypatrując się berlińskiemu spotkaniu Bylickiego twarzą w twarz z Paderewskim w maju 1884 roku, nie można też pominąć faktu, że również Paderewski prawdopodobnie po raz pierwszy wprost zetknął się z Bylickim, Ignacy pisał bowiem do Górskich tak, jak się opowiada o nowym znajomym: Bylicki to „wykształcony człowiek" z Krakowa, w którego towarzystwie „parę godzin przyjemnych spędziłem"[137]. Rozmawiał z nim o Żeleńskim, o pracy krakowskiego kompozytora nad instrumentacją *Konrada Wallenroda*, Paderewski znał bowiem Żeleńskiego z jego okresu warszawskiego, od 1874 roku. Poza tym to tylko Żeleński napisał w całości pozytywną recenzję z pierwszego koncertu Paderewskiego w Krakowie 23 lutego 1883 roku, przepowiadał mu „wielką" przyszłość jako pianiście i kompozytorowi[138]. Bylicki, który wówczas także wysłuchał Paderewskiego, był innego zdania. Publicznie wyraził opinię, że pianistę przesadnie reklamowano, a jego gra była „twarda i niepewna, sposób pojęcia zanadto szukany"[139]. Nasuwa się więc pytanie, dlaczego Paderewski, pozostając w kontakcie z Żeleńskim, nie zaprosił go do wspólnej gry na cztery ręce w następnym swoim koncercie w Krakowie, 3 października 1884 roku, a poprosił właśnie Bylickiego? Być może berlińskie z nim spotkanie w maju 1884 roku wpłynęło na decyzję Paderewskiego, który w Krakowie 18 września 1884 roku

[135] M. Mycińska, *Galicjanie*…, s. 77.

[136] CZ 1880, nr 78, s. 2.

[137] I.J. Paderewski, *Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872–1924)*, oprac. M. Perkowska-Waszek, red. M. Sułek, J. Szombara, Warszawa 2018, s. 246.

[138] W. Żeleński, *Koncert W. Górskiego i I. Paderewskiego*, CZ 1883, nr 47, s. 4.

[139] F. Bylicki, *Koncert pp. Górskiego skrzypka i Paderewskiego pianisty*, NR 1883, nr 47, s. 5. Swoją opinię Bylicki przypomniał w 1889 r. Zob. F. Bylicki, *Ignacy Paderewski*.

odwiedził przecież i Żeleńskiego, i Bylickiego, a pierwszy z nich „zachwycił" się „kawałeczkiem *Z tatrzańskich motywów*"[140]. A może już w Berlinie pokazywał Bylickiemu-taternikowi fragmenty *Album tatrzańskie* na cztery ręce, bo nad taką wersją pracował od wiosny 1884 roku na zamówienie berlińskiego wydawcy Hermanna Erlera[141].

W pewnym rozdźwięku z przytoczonymi faktami pozostaje wyraźnie wyartykułowane niezadowolenie Paderewskiego z różnych negatywnych o nim stwierdzeń w recenzji Bylickiego z koncertu 3 października 1884 roku[142]. W liście do Górskich narzekał: Bylicki „wypłatał mi figla, którego mu nie wybaczę"[143], bo na samym początku napisał, że to Modrzejewska – w domyśle: a nie on – przyciągnęła na koncert bardzo liczną publiczność. W tym miejscu muszę nadmienić, że uprzedni krakowski koncert Paderewskiego z Władysławem Górskim w 1883 roku zgromadził „znikomą garstkę słuchaczów"[144], co zaznaczył nawet pochlebca Żeleński. Niezadowolony z wniosku Bylickiego Paderewski, który osobiście poznał Helenę Modrzejewską w sierpniu 1884 roku, zdecydowanie nie miał racji[145]. Na łamach „Czasu" z 30 września 1884 roku pierwsze lakoniczne napomknięcie o koncercie Paderewskiego nie zawierało jeszcze daty koncertu, ale uwypuklało ważne dla krakowian wydarzenie: „pani Modrzejewska będzie deklamować"[146]. Również w ogłoszonej w „Czasie" 1 października zapowiedzi koncertu z datą i wyszczególnionym programem w drugim zdaniu podkreślono, że „po raz pierwszy ujrzymy panią Modrzejewską po jej powrocie z Ameryki", uwzględniono też udział Bylickiego[147]. Jak wiadomo, gościnne występy Modrzejewskiej szczególnie w Krakowie po jej amerykańskich podróżach teatralnych były niecodzienną atrakcją artystyczną, ale co znaczące, towarzyszyła im atmosfera patriotyczna, bo było to spotkanie z Polką, którą odbierano jako narodową artystkę[148]. Bylicki dobrze znał tę atmosferę oraz moc przyciągania publiczności przez Modrzejewską z 1879 roku, kiedy po drugim

[140] I.J. Paderewski, *Listy do Ojca*…, s. 255.

[141] Więcej na temat wydania op. 12 Paderewskiego, jego różnych tytułów oraz numerów opusowych zob. w: M. Perkowska-Waszek, *Paderewski i jego twórczość*…, s. 159–163.

[142] F. Bylicki, *Koncert Ignacego Paderewskiego*, CZ 1884, nr 230, s. 3.

[143] I.J. Paderewski, *Listy do Ojca*…, s. 258.

[144] W. Żeleński, *Koncert W. Górskiego*…

[145] O tym, że I.J. Paderewski sam liczył, że powodzenie koncertu zapewni mu udział H. Modrzejewskiej, świadczy choćby treść jego listu do H. Górskiej z 18 września 1884 r. z Krakowa, po spotkaniu z Modrzejewską. Zob. I.J. Paderewski, *Listy do Ojca*…, s. 255.

[146] CZ 1884, nr 225, s. 3.

[147] CZ 1884, nr 226, s. 3. To pierwsza wzmianka o F. Bylickim w „Czasie" od 5 maja 1884 r., czyli od jego wyjazdu do Berlina. W czasie jego nieobecności w „Czasie" sporadycznie ukazywały się recenzje podpisane L.M.

[148] M. in. [S. Koźmian], *Pierwsze występy p. Heleny Modrzejewskiej po przyjeździe z Ameryki*, CZ 1879, nr 240, s. 2; Alf. [A. Szczepański], *Pani Modrzejewska w Krakowie*, „Dziennik Poznański" 1879, nr 20, s. 3.

amerykańskim *tournée* przybyła do Krakowa w związku z jubileuszowymi uroczystościami Józefa Ignacego Kraszewskiego i występowała w teatrze. I co więcej, Bylicki brał wówczas udział, lecz nie po raz pierwszy, w koncercie dobroczynnym z jej udziałem, 29 października 1879 roku, grając z Wincentym Singerem, Edmundem Patzkem i Zygmuntem Kątskim *Kwartet fortepianowy* op. 16 Beethovena[149]. Z kolei 23 marca 1882 roku Modrzejewska współuczestniczyła w koncercie ks. Marceliny Czartoryskiej, a tego typu tradycja była już w Krakowie utrwalona, bo aktorka niejednokrotnie występowała razem z pianistami, m.in. Kazimierzem Hofmanem (1868), Emilem Śmietańskim (1869, na rzecz Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Sybiraków)[150].

Nie sposób też przeoczyć niezauważanych dotychczas innych korespondujących ze sobą zdarzeń. Być może wyłącznie tzw. zrządzeniem losu Bylicki w dniu swego pierwszego wystąpienia razem z Paderewskim, 3 października 1884 roku, objął stanowisko stałego recenzenta „Czasu" (od 1882 roku zajmowanego przez Żeleńskiego), a więc zapewnił młodemu pianiście-kompozytorowi „obsługę" medialną w Krakowie nie tylko w tym roku. Paderewski, nie znając jeszcze wspomnianej recenzji Bylickiego, bo ukazała się 5 października, prawdopodobnie przyjął zaproszenie recenzenta-pianisty na raut w jego salonie, jaki miał miejsce dzień po koncercie, 4 października[151]. Ponadto w następnym koncercie 10 października 1884 roku ponownie z Bylickim zagrał swoje *Album tatrzańskie*[152]. Następnie 17 października obaj po raz pierwszy słyszeli Vladimira Pachmanna występującego w Hotelu Saskim, a koncert Józefa Adamowskiego z Paderewskim w Sali Redutowej krakowskiego teatru 24 października również Bylicki krytycznie omawiał[153]. Pod koniec października 1884 roku

[149] Koncert zorganizowany przez Towarzystwo Muzyczne, dochód dla rodziny po zmarłym dyrektorze A. Vopalko. H. Modrzejewska ponoć sama rozprowadzała i sprzedawała bilety na koncert. Zob. CZ 1879, nr 249, s. 2; *Wczorajszy koncert*, CZ 1879, nr 251, s. 2; (My. S.) [M. Sieber], *Korespondencja Echa Muzycznego*, EM 1879, nr 22, s. 4. F. Bylicki grał na wieczorach z udziałem Modrzejewskiej np. 20 sierpnia 1874 r. w Zakopanym. Zob. CZ 1874, nr 192, s. 2; Stan. K.P., *Korespondencja Gazety Polskiej*, „Gazeta Polska" 1874, nr 198, s. 2; *Z korespondencji i autografów Adama Asnyka*…, s. 147.

[150] A. Steibelt w 1868 r., po koncercie basa W. Wysockiego z udziałem K. Hofmana, składał podziękowanie H. Modrzejewskiej „za wprowadzenie do sali koncertowej deklamacji, którą za przyjemne urozmaicenie wieczorów muzykalnych, zwłaszcza jeżeli słowo wypowiada to, co niekoniecznie muzyka da się wyrazić. Wobec triumfów, jakie każdy występ tej artystki święci, zbytecznym było by dodawać, że wszystko, cokolwiek podejmie, nosi na sobie piętno skończonego artyzmu, zbliżającego nas do ideału piękności". Zob. Ad. St. [A. Steibelt] *Koncert p. Wysockiego* „Kalina" 1868, nr 8, s. 14–15; [Ogłoszenia], CZ 1868, nr 74, s. 4; *Koncert***,** CZ 1868, nr 76, s. 3; CZ 1869 nr 123, s. 2; nr 125, s. 2; W. Żeleński, *Koncert księżny*…, s. 2–3.

[151] M. Perkowska-Waszek, *Paderewski i jego twórczość*…, s. 339.

[152] *Kronika* [11 października], NR 1884, nr 236 (12 X), s. 4.

[153] Zob. list Paderewskiego do H. Górskiej, Kraków, po 12 X 1884 [w:] I.J. Paderewski, *Listy do Ojca*…, s. 259 (w opracowaniu listu nie podano daty i programu krakowskiego koncertu Pachmanna); F. Bylicki, *Koncert Włodzimierza Pachmanna pianisty*, CZ 1884, nr 242, s. 3.

Paderewski wyjechał do Wiednia na pierwsze lekcje u Leszetyckiego, takowe pobierał też w 1885 i 1887 roku. Ignacy i Franciszek byli we Lwowie w lutym 1885 roku na premierze *Konrada Wallenroda* Żeleńskiego[154]. Potem widzieli się też w Krakowie, skoro Bylicki zamieścił w „Czasie" recenzję z jego tutaj koncertów 2 i 14 października 1889 roku[155]. Sam zaś w 1889 roku wspominał jeszcze spotkanie z Paderewskim w kwietniu 1886 roku. Zaznaczył również, że nie słyszał go od 1887 roku[156]. Wydarzenia te mogły mieć miejsce np. w Paryżu w czasie Wielkanocy 1886, a w 1887 roku w Krakowie. Bylicki prawdopodobnie gościł Paderewskiego u siebie, bo kilka dni między 30 marca i 2 kwietnia 1887 roku spędził on w Krakowie, zatrzymując się w drodze do Wiednia, a po koncercie, jaki miał we Lwowie 29 marca, i w przeddzień grał w salonie Aleksandra Mniszek-Tchórznickiego[157]. Okazji do rozmów o Leszetyckim między Bylickim i Paderewskim było więc sporo. Uzasadnione jest zatem przypuszczenie, że to z inspiracji Paderewskiego w 1885 lub/i w 1886 czy nawet w 1887 roku Bylicki dojeżdżał, co dwa–trzy tygodnie z Krakowa do Wiednia na lekcje u Leszetyckiego.

Kwestia nauki Bylickiego u Leszetyckiego nie jest jeszcze wyczerpana. Poza wspomnianymi w niniejszym artykule relacjami łączącymi Bylickiego z Paderewskim było wiele innych spotkań, które wymagają uwiarygodnienia czy bardziej wielostronnego objaśnienia. Ustaliłam dużo dotychczas nieznanych faktów i aspektów działalności muzycznej Bylickiego, ale zagadką pozostaje przyczyna jego stosunkowo niewielkiej aktywności poza Krakowem. Przypuszczam, że i jego repertuar pianistyczny był obszerniejszy niż ten – i tak szeroki – jaki ukazałam na przykładach. Problem chopinowskich interpretacji Bylickiego zarówno pod względem doboru repertuaru, jak i jego cech charakterystycznych pozostaje otwartym polem dla badaczy. Przeprowadzenie krytycznej analizy refleksji Bylickiego dotyczącej sztuki pianistycznej już postulowałam. Fenomen Bylickiego-pianisty nadal zatem wymaga detektywistycznego zaangażowania i wnikliwego muzykologicznego namysłu.

---

[154] F. Bylicki, *Konrad Wallenrod*, CZ 1885, nr 57, s. 1–2; I.J. Paderewski, *Konrad Wallenrod*, „Tygodnik Ilustrowany" 1885, nr 115, s. 175–176.

[155] F. Bylicki, *Koncert Towarzystwa muzycznego. Występ p. J. Paderewskiego*, CZ 1889, nr 228, s. 3; *Koncert p. J. Paderewskiego*, CZ 1889, nr 238, s. 3.

[156] F. Bylicki, *Ignacy Paderewski*.

[157] Zob. list Paderewskiego do Górskich, Wiedeń, 3 kwietnia 1887 [w:] I.J. Paderewski, *Listy do Ojca*…, s. 354–355. Paderewski informuje o bytności u W. Singera, M. Stojowskiej, W. Żeleńskiego. Nie wspomina o Bylickim. W wydawniczym opracowaniu tego listu nie podano dat lwowskiego koncertu i wizyty u Tchórznickich. Por. *Kronika*, „Gazeta Lwowska" 1887, nr 69, s. 3; nr 70, s. 3; (J), *Koncert Ignacego Paderewskiego*, „Gazeta Lwowska" 1887, nr 72, s. 4–5; *Wiadomości literackie i artystyczne*, „Dziennik Polski" 1887, nr 89, s. 2; (En), *Koncert I.J. Paderewskiego*, „Gazeta Polska" 1887, nr 90, s. 2.

Bibliografia

Źródła drukowane

Urzędowe sprawozdania, kalendarze, księgi pamiątkowe

Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1878*, Kraków 1878.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1879*, Kraków 1879.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1880*, Kraków 1880.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1881*, Kraków 1881.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1888*, Kraków 1888.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1897*, Kraków 1897.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1899*, Kraków 1899.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1902*, Kraków 1902.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1903*, Kraków 1903.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1906*, Kraków 1906.
Czech J., *Kalendarz Krakowski na rok 1910*, Kraków 1910.
Jubileusz 60-ciolecia Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczniów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 1866–1926. Księga pamiątkowa, red. J. Szwed, Kraków 1926.
Krakowska Księga Adresowa. Wielki Kraków 1908, red. J. Knapik, Kraków 1907.
*XXXIX Roczne sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Muzycznego w Krakowie z czynności Zarządu i stanu Towarzystwa oraz ze stanu działalności Konserwatorium za rok 1904/*5, Kraków 1905.
Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1875, Kraków 1875.
Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1882, Kraków 1882.
Sprawozdanie Dyrektora C.K. Gimnazjum św. Jacka w Krakowie za rok szkolny 1883, Kraków 1883.
Sprawozdanie Dyrektora C.K. Gimnazjum św. Jacka w Krakowie za rok szkolny 1888, Kraków 1888.
Sprawozdanie Dyrekcji C.K. III Gimnazjum w Krakowie za rok szkolny 1888, Kraków 1888.
Sprawozdanie Dyrekcji C.K. III Gimnazjum w Krakowie za rok szkolny 1890, Kraków 1890.
Sprawozdanie Dyrekcji C.K. III Gimnazjum w Krakowie za rok szkolny 1897, Kraków 1897.
Sprawozdanie Dyrekcji C.K. III Gimnazjum w Krakowie za rok szkolny 1900, Kraków 1900.
Sprawozdanie Dyrekcji C.K. III Gimnazjum w Krakowie za rok szkolny 1906, Kraków 1906.
Sprawozdanie Zarządu Towarzystwa Muzycznego w Krakowie z czynności i stanu Towarzystwa za czas od 1 czerwca 1876 do 31 grudnia 1877 r., Kraków 1878.
Statut Resursu Mieszczańskiego Krakowskiego, Kraków 1866.

Listy, wspomnienia

Anczyc W., *O dawnym Zakopanym*, „Wierchy" 1937, s. 1–23.
Eljasz W., *Szkice z podróży w Tatry*, Poznań–Kraków 1874.
Mikulski A.J., *Adam Asnyk w Tatrach*, „Wierchy" 1937, s. 24–32.
Paderewski I.J., *Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872–1924)*, oprac. M. Perkowska-Waszek, red. M. Sułek, J. Szombara, Warszawa 2018.
Wspomnienia Stanisława Ludwika Bylickiego właściciela majątku w Żyznowie z okresu II wojny światowej. „Wojna z Niemcami", cz. I, wstęp i oprac. W. Wierzbieniec, S. Wnęk, „Prace Historyczno-Archiwalne" 2024, t. 36, s. 291–343.
Z korespondencji i autografów Adama Asnyka. Część druga: listy rodzinne, oprac. A.J. Mikulski, „Pamiętnik Literacki" 1937, s. 115–294.

Artykuły, sprawozdania i recenzje Franciszka Bylickiego (podpisane F.B. lub pełnym imieniem i nazwiskiem oraz pseudonimem Poraj w „Nowinach")

Anna Essipoff, „Czas" 1886, nr 248, s. 1.
Antoni Rubinstein, „Czas" 1879, nr 28, s. 1–2, nr 29, s. 1–2.
Bolesław Domaniewski, „Czas" 1890, nr 54, s. 3.
Charakter i rządy Marka Aureliusza, cz. I [w:] *Drugie Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1877*, Kraków 1877, s. 3–32; cz. II [w:] *Trzecie Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1878*, Kraków 1878, s. 3–81.
Chomentowski Stanisław, „Czas" 1891, nr 61, s. 3.
Drugi koncert Eugeniusza d'Alberta, pianisty, „Czas" 1886, nr 273, s. 3.
Drugi koncert p. Józefa Śliwińskiego, „Czas" 1889, nr 289, s. 3.
Drugi koncert p. Józefa Śliwińskiego, pianisty, „Czas" 1891, nr 102, s. 3.
Drugi wieczór „Lutni", „Czas" 1892, nr 9, s. 2.
Dwa koncerty popularne [J. Lalewicz], „Nowiny" 1909, nr 44, s. 2.
Eugeniusz d'Albert, „Czas" 1886, nr 267, s. 1.
Hans von Bülow, „Czas" 1887, nr 22, s. 1.
Konrad Wallenrod, „Czas" 1885, nr 57, s. 1–2.
Ignacy Paderewski, „Czas" 1889, nr 226, s. 1.
[Informacja o dochodzie z koncertu], „Czas" 1888, nr 31, s. 2.
Kilka słów o nauczaniu geografii i statystyki monarchii austro-węgierskiej [w:] *Czwarte Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Wyższej Szkoły Realnej w Krakowie za rok szkolny 1879*, Kraków 1879, s. 3–12.
Koncert, „Czas" 1874, nr 136, s. 3.
Koncert [L. Marek], „Czas" 1874, nr 61, s. 2–3.
Koncert [M. Majewska, M. Horbowski], „Czas" 1881, nr 5, s. 3.
Koncert [M. Rosenthal], „Czas"1874, nr 258, s. 2.
Koncert [S. Eisenberger], „Czas" 1890, nr 93, s. 3.
Koncert Albani [i Gabriele Pancera], „Czas" 1895, nr 25, s. 3.
Koncert d'Alberta, „Czas" 1886, nr 269, s. 3.
Koncert Aleksandra Michałowskiego, Tymoteusza i Józefa Adamowskich, „Czas" 1887, nr 280, s. 3.
Koncert Alfreda Grünfelda, pianisty, „Czas" 1887, nr 76, s. 3.
Koncert amatorski [M. Czartoryska], „Kraj" 1872, nr 69, s. 2.
Koncert Bianca Bianchi, „Czas" 1888, nr 42, s. 3.
Koncert Hansa Bülowa, „Czas" 1887, nr 24, s. 2.
Koncert Ignacego Paderewskiego, „Czas" 1884, nr 230, s. 3.
Koncert Józefa Hoffmana, „Czas" 1895, nr 68, s. 2–3.
Koncert Józefa Śliwińskiego, „Nowiny" 1909, nr 38, s. 2.
Koncert ks. Marceliny Czartoryskiej na szpitalik dziecięcy, „Czas" 1886, nr 68, s. 3.
Koncert „Lutni", „Czas" 1893, nr 242, s. 4; 1894, nr 81, s. 2.
Koncert „Lutni" i ósmy koncert Filharmonii Lwowskiej, „Ilustracja Polska" 1902, nr 48, s. 1139.
Koncert Maurycego Rosenthala, „Nowiny" 1909, nr 25, s. 2.
Koncert Mierzwińskiego, „Czas" 1891, nr 42, s. 3.
Koncert p. J. Paderewskiego, „Czas" 1889, nr 238, s. 3.
Koncert p. Jana Kleczyńskiego, „Kraj" 1872, nr 57, s. 2.
Koncert p. Józefa Adamowskiego [z udziałem Z. Stojowskiego], „Czas" 1886, nr 261, s. 2–3.
Koncert p. Józefa Śliwińskiego, pianisty, „Czas" 1889, nr 281, s. 2.

Koncert p. Józefa Śliwińskiego, pianisty, „Czas" 1891, nr 97, s. 3.
Koncert p. Józefa Wieniawskiego, „Czas" 1881, nr 12, s. 3.
Koncert p. Wład. Śmietańskiego, „Kraj" 1872, nr 83, s. 2–3.
Koncert pani Desirée-Artôt, „Nowa Reforma" 1882, nr 7, s. 3.
Koncert pani Sembrich-Kochańskiej, „Czas" 1886, nr 78, s. 3.
Koncert panny I. Nowoleckiej, śpiewaczki [i Z. Stojowskiego], „Czas" 1887, nr 69, s. 2.
Koncert panny Jadwigi Iwanowskiej, pianistki i panny Józefy Szlezygierównej, primadonny opery warszawskiej, „Czas" 1887, nr 213, s. 2.
Koncert panny Machwic, „Czas" 1886, nr 71, s. 4.
Koncert panny Małgorzaty Terfy, „Czas" 1895, nr 52, s. 3.
Koncert panny Miry Heller, „Czas" 1892, nr 11, s. 3.
Koncert pp. Górskiego skrzypka i Paderewskiego pianisty, „Nowa Reforma" 1883, nr 47, s. 5.
Koncert Seweryna Eisenbergera, „Czas" 1891, nr 87, s. 3.
Koncert Seweryna Eisenbergera, „Czas" 1895, nr 56, s. 2.
Koncert Teresy Carenno (d'Albert), „Czas" 1895, nr 33, s. 3.
Koncert trzynastoletniej p. Stanisławy Sułkowskiej [pianistki], „Reforma" 1882, nr 16, s. 3.
Koncert Tow. muzycznego [M. Czartoryska], „Reforma" 1882, nr 12, s. 2.
Koncert Towarzystwa muzycznego, „Czas"1894, nr 114, s. 3.
Koncert Towarzystwa muzycznego [A. Michałowski], „Czas" 1887, nr 287, s. 3.
Koncert Towarzystwa muzycznego na dochód dotkniętych głodem [B. Domaniewski], „Czas" 1890, nr 57, s. 3.
Koncert Towarzystwa muzycznego. Występ p. J. Paderewskiego, „Czas" 1889, nr 228, s. 3.
Koncert W. Pachmanna, pianisty, „Czas" 1894, nr 265, s. 2–3.
Koncert Włodzimierza Pachmanna pianisty, „Czas" 1884, nr 242, s. 3.
Korespondencje, kronika i rozmaitości. Kraków, „Na Dziś" 1872, t. 2, s. 334.
Kraków a muzyka, „Ilustracja Polska" 1901, nr 12, s. 273.
Kraków a muzyka [J. Hofman], „Ilustracja Polska" 1903, nr 11, s. 222.
Kraków a muzyka [K. Czop-Umlauf], „Ilustracja Polska" 1903, nr 14, s. 274–275.
Kronika potoczna i rozmaitości [K. Hofman], „Kraj" 1874, nr 5, s. 3.
Uroczysty wieczór ku uczczeniu Tarasa Szewczenki, „Czas" 1890, nr 105, s. 3.
Na białe szczyty, „Biesiada Literacka" 1894, nr 1–3, 5, 9–13, 15, s. 6–7, 23–26, 58, 71–74, 135–138, 154–155, 170, 187, 202, 231–234.
Naokoło sceny i estrady [F. Busoni], „Nowiny" 1909, nr 63, s. 2.
Najnowszy ruch muzyczny, „Reforma" 1882, nr 9, s. 1; nr 10, s. 1
Odczyt Zygmunta Noskowskiego (Od Bacha do Chopina), „Czas" 1892, nr 100, s. 3.
O koncercie Zygmunta Stojowskiego [w Paryżu, w lutym 1891 r.], „Czas"1891, nr 64, s. 3.
Ósmy koncert Towarzystwa muzycznego, „Czas" 1880, nr 269, s. 2.
[Pismo do redakcji „Czasu" w sprawie oceny działalności chóralnej W. Barabasza z zespołami amatorskimi], „Czas" 1886, nr 209, s. 3.
Podróż po Oceanie lodowatym, z Drontheimu do Przylądka Północnego, „Biesiada Literacka" 1888, nr 20–32, 34–37, s. 307, 323–324, 339–340, 355–356, 370–372, 387–388, 403–405; 3–4, 19–20, 35–36, 51–52, 67–69, 83–84, 115–116, 131–133, 147–148, 163–164.
Pogadanka o Wystawie Paryskiej, „Czas" 1889, nr 166, s. 1.
Przedstawienie polskie w Wiedniu, „Czas" 1892, nr 211, s. 3.
Publiczność i koncertanci, „Czas" 1893, nr 294, s. 4.
Szósty koncert Filharmonii Lwowskiej [M. Horszowski], „Ilustracja Polska" 1902, nr 46, s. 1092.
Towarzystwo Muzyczne, „Czas" 1886, nr 203, s. 2.
Wczorajszy koncert, „Czas" 1881, nr 61, s. 3.

Wczorajszy koncert „Muzy” [K. Hofman], „Kraj” 1872, nr 101, s. 2–3.
Wieczór kwartetowy, „Czas” 1884, nr 288, s. 3.
Wieczór muzyczny pod kierunkiem p. J. Ostrowskiego, „Czas” 1890, nr 71, s. 3.
Wieczór muzyczny Towarzystwa „Lutni”, „Czas” 1895, nr 66, s. 3.
Wieczór muzykalny [Towarzystwa Muzycznego], „Czas” 1881, nr 35, s. 3.
Wieczór muzykalny [Towarzystwa Muzycznego], „Reforma” 1882, nr 78.
Wieczór Towarzystwa muzycznego, „Czas” 1886, nr 139, s. 2, nr 216, s. 2, nr 267, s. 2; 1887, nr 241, s. 3; 1888, nr 22, s. 3, nr 271, s. 2; 1889, nr 277, s. 3; 1890, nr 97, s. 2–3; 1891, nr 52, s. 3, nr 57, s. 3.
Wieczór Towarzystwa muzycznego [H. Bobiński], „Czas” 1881, nr 101, s. 4.
Wystawa krajowa. Pawilon główny, „Czas” 1887, nr 216, s. 2–3.
Z Wystawy w Antwerpii, cz. I, „Czas” 1885, nr 168, s. 2, [cz.] *II*, nr 169, s. 2.

Autorskie sprawozdania, recenzje i artykuły prasowe

a.d., *Kronika*, „Kalina” 1869, nr 1, 7, 32.
Ad. St. [Steibelt A.] *Koncert p. Wysockiego*, „Kalina” 1868, nr 8.
Alf. [Szczepański A.], *Pani Modrzejewska w Krakowie*, „Dziennik Poznański” 1879, nr 20.
ama, *Jubileusz Michała Bałuckiego*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 57.
(A.P.), *Koncert panny Eweliny Syrwidównej i współudziałem pp. Bylickiego i Singera*, „Nowa Reforma” 1882, nr 91.
as. [Steibelt A.], *Koncert Sembrich-Kochańskiej*, „Nowa Reforma” 1886, nr 78.
Bałucki M., Winkowski J., *Sprawozdanie z rautu Koła artystyczno-literackiego*, „Czas” 1901, nr 120; „Nowa Reforma” 1901, nr 122.
Buszczyński Stefan, *Słowo o muzyce i muzykalnej krytyce w Krakowie*, „Czas” 1870, nr 87.
cz., *„Koncert „Lutni”*, „Nowa Reforma” 1897, nr 262.
D. G., *Kronika*, „Gazeta Narodowa” 1868, nr 67.
(di.), *Opera polska w* Wiedniu, „Gazeta Narodowa” 1892, nr 222.
Duniecki S., *Stanisław Moniuszko w świecie muzycznym*, „Kalina” 1866, nr 2–6.
Dyletant, *Muzyka w Krakowie*, „Kurier Krakowski” 1870, nr 15.
(En), *Koncert I.J. Paderewskiego*, „Gazeta Polska” 1887, nr 90.
F.Sz. [Szopski F.], *Odczyt Zygmunta Noskowskiego*, „Czas” 1899, nr 286.
Gall J., *Ruch muzyczny*, „Świat” 1891, nr 6.
(J), *Koncert Ignacego Paderewskiego*, „Gazeta Lwowska” 1887, nr 72.
Jan K., *Uroczysty wieczór ku czci Adama Mickiewicza*, „Czas” 1900, nr 290.
Jeż T.T., *Muzyka na Wystawie*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 202.
Ka, *Górą „Lutnia”*, „Głos Narodu” 1895, nr 65.
[Koźmian S.], *Pierwsze występy p. Heleny Modrzejewskiej po przyjeździe z Ameryki*, „Czas” 1879, nr 240.
L., *Koncert „Lutni”*, „Głos Narodu” 1897, nr 261.
L.M., *Koncert*, „Czas” 1884, nr 80.
Łada [Noskowski W.], *Ku czci wieszcza*, „Głos Narodu” 1900, nr 271.
Mickiewicz W., *Zabawy i odznaczenia*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 192.
Mickiewicz W., *Ze sztuki i z wystawy*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 204.
Mien J., *Koniki polne*, „Czas” 1881, nr 7.
M.S. [Sieber M.], *Koncert „Lutni”*, „Nowa Reforma” 1892, nr 126; 1896, nr 126.
M.S., *Koncert p. Eweliny Syrwidównej*, „Gazeta Krakowska” 1882, nr 49.
M.S., *Wieczór Mozartowski*, „Gazeta Krakowska” 1882, nr 27.
(My. S.) [Sieber M.], *Korespondencja Echa Muzycznego*, „Echo Muzyczne” 1879, nr 22.
(My. S.), *Koncert Franciszka Bylickiego*, „Kurier Krakowski” 1887, nr 70.
P., *Sprawozdanie z wieczorku w Kole artystyczno-literackim d. 15 b. m.*, „Czas” 1887, nr 212.

Paderewski I.J, *Konrad Wallenrod*, „Tygodnik Ilustrowany" 1885, nr 115.
Puk. [Nossig A.], *Z kroniki wystawowej*, „Gazeta Lwowska" 1892, nr 198.
Reiss J.W., *25-lecie Konserwatorium krakowskiego*, „Czas" 1913, nr 101.
R.L., *Z sali koncertowej*, „Głos Narodu" 1898, nr 283.
R.Ł., *Koncert Chopinowski „Lutni"*, „Głos Narodu" 1899, nr 253.
Sieber M., *VIII Wieczór muzykalny krakowskiego Towarzystwa muzycznego*, „Gazeta Krakowska" 1882, nr 55.
Stan. K.P., *Korespondencja Gazety Polskiej*, „Gazeta Polska" 1874, nr 198.
Sz. [Szopski F.], *Koncerty*, „Czas" 1898, nr 77.
Szopski F., *Koncert Ignacego Friedmana*, „Czas" 1904, nr 59.
Szopski F., *Koncert J. Górskiego*, „Czas" 1904, nr 300.
Szopski F., *Koncert Karola Skarżyńskiego*, „Czas" 1901, nr 63.
St. [Tomkowicz S.], *Z sali koncertowej*, „Głos Narodu" 1901, nr 63.
S.To. [Tomkowicz S.], *Pogadanka muzykalna*, „Czas" 1876, nr 74.
Tomkowicz S., *Koncert*, „Czas" 1881, nr 67; 1882, nr 51; 1882, nr 264.
W., *Echa zachodnie. Kraków, 17 maja*, „Kraj" (Petersburg) 1903, nr 1088.
W. Prokesch, *Cracoviana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1892, nr 423.
wp. [Prokesch W.], *Koncert „Lutni"*, „Nowa Reforma" 1893, nr 242.
W.P. [Prokesch W.], *Listy o sztukach pięknych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1890, nr 373.
W.Pr. [Prokesch W.], *Koncert „Lutni"*, „Nowa Reforma" 1892, nr 108.
W.Pr., *Ku czci Szopena*, „Nowa Reforma" 1899, nr 244.
W.Pr., *Opera polska w Wiedniu*, „Nowa Reforma" 1892, nr 213.
W.Pr., *Uroczysty wieczór ku czci Chopina*, „Nowa Reforma" 1899, nr 51.
W.Pr., *Wieczór ku czci Mickiewicza*, „Nowa Reforma" 1892, nr 281.
Żeleński W., *Koncert księżny Marceliny Czartoryskiej z współudziałem Heleny Modrzejewskiej*, „Czas" 1882, nr 70.
Żeleński W., *Koncert panny Eweliny Syrwidówny*, „Czas" 1882, nr 91.
Żeleński W., *Koncert W. Górskiego i I. Paderewskiego*, „Czas" 1883, nr 47.
Żeleński W., *Towarzystwo muzyczne*, „Czas" 1882, nr 29.

Prasa

„Czas" 1865–1870, 1872–1876, 1879–1889, 1892, 1895, 1896, 1901, 1904, 1911–1914.
„Dziennik Krakowski" 1896.
„Dziennik Polski" 1887.
„Dziennik Poznański" 1879.
„Echo Muzyczne" 1879, 1882.
„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1885, 1888, 1890, 1892.
„Gazeta Lwowska" 1866, 1874, 1887, 1889, 1892, 1913.
„Gazeta Krakowska" 1882.
„Gazeta Narodowa" 1865, 1866, 1892.
„Gazeta Polska" 1874, 1887.
„Głos Narodu" 1893–1895, 1897–1901, 1903, 1904, 1906, 1911, 1913, 1914.
„Ilustracja Polska" 1901–1903.
„Kalina" 1866–1869.
„Krakauer Zeitung" 1866.
„Kraj" (Kraków) 1869, 1870, 1872, 1874.
„Kraj" (Petersburg) 1889, 1903.
„Kurier Krakowski" 1870, 1876, 1887.
„Kurier Lwowski" 1885–1891, 1894.

„Kurier Polski” 1889, 1893.
„Kurier Poznański” 1874.
„Kurier Warszawski” 1889.
„Kwiaty” 1870.
„Na Dziś” 1872, t. 1–2.
„Naprzód” 1904.
„Nowa Reforma” 1883, 1884, 1886, 1887, 1889, 1892, 1893, 1895–1897, 1899, 1901, 1904, 1911, 1914.
„Nowiny” 1909.
„Nowy Kurier Polski” 1893.
„Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego”, t. 1, 1876; t. 2, 1877.
„Przegląd Tygodniowy” 1889.
„Świat” 1891.
„Świat Słowiański” 1905.
„Tydzień” 1880.
„Tygodnik Wielkopolski” 1873.
„Wiadomości Artystyczne” 1898.

Opracowania

Bylicki M., *Wkład Franciszka Bylickiego (1845–1922) i jego potomków w rozwój polskiej kultury i nauki*, Strzyżów 2022.
Bylicka R., *Franciszek Bylicki – krytyk muzyczny XIX wieku*, praca licencjacka, promotor dr I. Lindstedt, Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski 2007, mps.
Chmara-Żaczkiewicz B., *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodzin, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 22–67.
Ciechanowski S., *Towarzystwo Muzyczne w Krakowie*, Kraków 1891.
Corneli R., *Anvers et l'Exposition Universelle de 1885*, Anvers 1885.
Górski A.Z., *Początki Towarzystw Górskich na świecie*, http://www.portalgorski.pl/artykuly/historia/375 (11.12.2019).
Jabłoński A., *Marylka*, „Akapit” 2006, t. 1, s. 39–42.
Jagiełło M., *Piarżysko. Tatry i Zakopane w reportażach prasowych przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 2019.
Jakubowski M.L., *Kronika Szpitala św. Ludwika dla dzieci w Krakowie, okres 25 lat od r. 1876 do r. 1900*, Kraków 1901.
Kazimierz Machniewicz, https://etnomuzeum.eu/syberia/darczynca/kazimierz-machniewicz (31.08.2022).
Lechowski P., Perkowska U., *Biblioteka Jagiellońska w latach 1868–1918* [w:] *Historia Biblioteki Jagiellońskiej*, t. 3: *1775–1918*, red. P. Lechowski, Kraków 2017, s. 283–507.
Marie von Bülow, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Marie_von_Bülow (31.08.2022).
Mycińska M., *Galicjanie – zesłańcy po powstaniu styczniowym*, Warszawa 2004.
Paryski W.H., *Tatry Wysokie. Przewodnik taternicki*, t. 18, cz. 18, Warszawa 1974.
Perkowska M., *Diariusz koncertowy Paderewskiego*, Kraków 1990.
Perkowska-Waszek M., *Paderewski i jego twórczość. Dzieje utworów i rys osobowości kompozytora*, Kraków 2010.
Radziewicz J., *Izabella Ryx – pionierka na polu gospodarstwa kobiecego*,
https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/750-styczen-luty-nr-83/swiat-kobiet/1114-izabella-ryx (13.11.2024).
Sokulski J., *Pomoc Krakowa dla wysłańców sybirskich (1865–1869)*, „Sybirak” 1936, nr 1, s. 36–44.
Śliwowska W., *Organizacja pomocy dla ofiar represji postyczniowych*, „Przegląd Historyczny” 1991, nr 1, s. 93–105.
Sondel J., *Słownik historii i tradycji Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2012.

Wierzbieniec W., Wnęk S., *Z dziejów środowiska ziemiańskiego powiatu strzyżowskiego do połowy XX wieku*, „Prace Historyczno-Archiwalne" 2023, t. 35, s. 19–43.
Woźna-Stankiewicz M., *Wykłady z historii muzyki w ramach Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich w latach 1904–1939* [w:] *Almanach muzykologii krakowskiej: 1911–2011*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, A. Sitarz, Kraków 2014, s. 196–233.
Ziejka F., *Koło Artystyczno-Literackie w Krakowie (1881–1907)*, „Zarządzanie w Kulturze" 2013, z. 2, s. 151–166.

A FAMOUS PUBLICIST BUT A FORGOTTEN PIANIST: THE CASE OF FRANCISZEK BYLICKI

Abstract

Franciszek Bylicki (1845–1922) was a renowned journalist and musical activist from Kraków. His extensive piano career has not been recognized or documented until now. The key issues raised in this article concern Bylicki's musical education, the beginning and development of his piano career, and his solo and instrumental chamber music repertoire. The institutional, social, and personal aspects of Bylicki's artistic career and non-artistic activities, as well as their reception, are considered.

Keywords: Franciszek Bylicki, Ignacy Jan Paderewski, Teodor Leszetycki, Jan Nepomucen Hock, Kraków, Paris, pianists, piano repertoire, Chopin, music criticism, Musical Society "Muza," Kraków Musical Society, "Lutnia," "Harmonia," Casino of Artists and Writers, Artistic-Literary Circle

Tabela 1. Pianistyczny repertuar Franciszka Bylickiego, solowy i kameralny (poza pieśniami i wyjątkami z oper z towarzyszeniem fortepianu), przykłady

Nazwisko kompozytora, tytuł utworu, obsada (na fortepian, jeśli nie podano inaczej)	Data koncertu, miejsce (Kraków, jeśli nie podano inaczej), nazwisko pozostałych instrumentalistów, nazwa orkiestry, nazwisko dyrygenta,	Zapowiedź, sprawozdanie, recenzja: tytuł gazety, rok, numer; ulotka/program/afisz w polona.pl (PL rok koncertu)
1	*2*	*3*
BACH		
Adagio na skrzypce i fort.	3 IV 1898, Jan Nepomucen Hock	CZ 1898, nr 76, 77; NR 1898, nr 76, 77; „Wiadomości Artystyczne" 1898, nr 11
Fuga a-moll [? BWV 889]	24 III 1873, 9 III 1874	CZ 1873, nr 69, 1874, nr 57; „Kraj" 1873, nr 71, 1874, nr 57
Fuga Bach-d' Albert	4 V 1900	CZ 1900, nr 118
Preludium E-dur z *Partity E-dur* oprac. F. Kreislera na skrzypce i fort.	5 XII 1898, Fritz Kreisler	PL 1898
Preludium organowe BWV 547, transkrypcja fort. F. Bylickiego	5 III 1879	CZ 1879, nr 52, 56; EM 1879, nr 7

1	*2*	*3*
BEETHOVEN		
V Koncert fort. Es-dur op. 73	24 III 1873, 20.pp., Gotthard Schindelar; 21 III 1881, 40.pp., Edmund Patzke; 15 XI 1882, orkiestra miejska, Władysław Żeleński; 27 III 1887, 13.pp., J. N. Hock; 27 II 1888; 14 XI 1892, 13.pp., J.N. Hock	CZ 1873, nr 69, „Kraj" 1873, nr 71; CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67, 1882, nr 259, 264; GK 1882, nr 194; EM 1882, nr 23; PL 1887; CZ 1887, nr 7; „Kurier Krakowski" 1887, nr 70; NR 1888, nr 42; EMTA 1888, nr 231; NR 1892, nr 256, 259
Kwartet fort. Es-dur op. 16	18 III 1876, Ignacy Wójcikiewicz, skrzypce; 29 X 1879, Wincenty Singer, E. Patzke, Zygmunt Kątski; 12 III 1882, Wincenty Singer, A. Wroński, Zygmunt Cieszkowski	CZ 1876, nr 74, 1882, nr 57, 60; EM 1879, nr 22; GK 1882, nr 32
Sonata fort. c-moll op. 10 nr 1	24 III 1873	CZ 1873, nr 69, „Kraj"1873, nr 71
Sonata fort. c-moll op. 111, cz. II	5 III 1879	CZ 1879, nr 52, 56
Sonata fort. F-dur op. 10 nr 2: *Scherzo, Finale*	4 III 1872	„Kraj" 1872 nr 51, 53
Sonata skrzypcowa c-moll op. 30 nr 2, z fort.	21 XII 1881, W. Singer	CZ 1881, nr 293
Sonata skrzypcowa G-dur op. 30 nr 3, z fort.	19 IV 1882, W. Singer, 18 lub 17 III 1903, J.N. Hock	CZ 1882, nr 91, 1903, nr 64; GK 1882, nr 49
Trio fortepianowe	15 X 1893, Stanisław Sandoz, Jan Ostrowski	„Nowy Kurier Polski" 1893, nr 1, 2; CZ 1893, nr 237; NR 1893, nr 235, 237
BERNARD Émile		
Fantazja na fort. i orkiestrę	27 III 1889, 13. pp., J.N. Hock	CZ 1889, nr 70, NR 1889, nr 70, 74
BRAHMS		
Rapsodia węgierska [*Rapsodia* op. 79 nr 1 lub 2]	28 X 1888, 27 III 1889, 13 V 1889, 11 VII 1889 Paryż	PL 1888, 1889; CZ 1889, nr 70, 165; NR 1889, nr 70, 74
BRÜLL Ignaz		
Rapsodia op. 65 na fort. i ork.	9 V 1892, 13.pp., J.N. Hock	PL 1892; NR 1892, nr 108
CHAMINADE		
Sérénade Espagnole op.150, oprac. F. Kreislera na skrzypce i fort.	5 XII 1898, F. Kreisler	PL 1898
CHOPIN		
Allegro de concert A-dur op. 46	5 III 1879, 21 III 1881	CZ 1879, nr 52, 56, 1881, nr 56, 59, 62, 67; EM 1879, nr 7

1	*2*	*3*
Ballada As-dur op.47	31 X 1883, 19 II 1888, 10 XII 1893, 9 IV 1911	CZ 1883 nr 250, 1911, nr 162; Pol 1888; NR 1893, nr 28; GN 1911, nr 74, 78, 81,82
Barkarola Fis-dur op. 60	31 V 1876, 19 II 1891, 27 III 1889, 11 VII 1889 Paryż, 18 III 1901	CZ 1876, nr 122, 125, 1889, nr 70, 165, 1901, nr 62, 63; NR 1889, nr 70, 74, 1901, nr 64; GN 1901, nr 63; PL 1891
Berceuse Des-dur op. 57	9 IV 1894	CZ 1894, nr 81
Etiuda a-moll op.10 nr 2	9 III 1874, 31 V 1876, 15 XI 1882	CZ 1876, nr 122, 125, 1882, nr 259, 264; GK 1882, nr 194
Etiuda E-dur op. 10 nr 3	21 I 1895	CZ 1895, nr 19; NR 1895, nr 19
Etiuda c-moll op. 25 nr 12	4 III 1872, 5 III 1879, 3 II 1882, 27 III 1889	„Kraj"1872, nr 51, 53; CZ 1879, nr 52, 56, 1882, nr 29, 1889, nr 70; GK 1882, nr 16; EM 1879, nr 7; NR 1889, nr 70, 74
Etiuda F-dur [op. 10 nr 8 lub op. 25 nr 3]	19 IV 1882, 3 V 1882	CZ 1882, nr 91, 96; GK 1882, nr 49, 1882, nr 55
Etiuda f-moll op. 25 nr 2	11 VII 1889 Paryż	CZ 1889, nr 165
Etiuda gis-moll op. 25 nr 6	27 III 1889	CZ 1889, nr 70, NR 1889, nr 70
Fantazja na tematy polskie op. 13 na fort. i ork.; oprac. na dwa fort.	18 III 1888, Z. Wężowicz 24 III 1890, 13 pp., J.N. Hock	CZ 1888, nr 65, 66; 1890, nr 69, 71
Impromptu Fis-dur op. 36	15 XI 1882, 20 III 1885, 27 III 1887, 28 X 1888, 9 IV 1894, 13 XII 1899, 30 XII 1904, 9 IV 1911	PL 1885,1887,1888; CZ 1882, nr 259, 264, 1887, nr 7, 1894, nr 81, 1899, nr 283, 286, 1904, nr 299, 300, 1911, nr 162; GK 1882, nr 194; GN 1899, nr 282, 284, 1911, nr 74, 78, 81, 82
Koncert fort. e-moll op. 11, oprac. na dwa fort.: *Allegro*	13 III 1874, Ludwik Marek	CZ 1874, nr 59, 61; „Kraj" 1874, nr 57
Koncert fort. e-moll op.11	9 IV 1894, 13.pp., J.N. Hock; 8 XII 1894, 13 pp., J. N. Hock; 6 XI 1899, 13.pp. J.N. Hock; 29 V 1905, „Harmonia", J. Górski	PL 1894; GN 1894, nr 77, 80, 278, 280, 282; CZ 1894, nr 81, 1899, nr 212, 250, 255; PL 1905, NR 1905, nr 118
Koncert fort. f-moll op. 21	11 I 1892, 13.pp. J.N. Hock; 5 XII 1892, 13. pp. J.N. Hock; 13 II 1906, 13.pp., J.N. Hock	CZ 1892, nr 7, 9; nr 279, 281; NR 1892, nr 281; GN 1906, nr 47, 64, 77
Nokturn Des dur op. 27 nr 2	27 III 1889	CZ 1889, nr 70, NR 1889, nr 70, 74
Nokturn E-dur op. 62 nr 2	9 III 1874, 5 III 1879, 10 V 1880, 13 V 1889, 19 II 1891	CZ 1879, nr 52, 56, 1880, nr 104; „Kraj" 1874, nr 57; EM 1879, nr 7; PL 1889, 1891
Nokturn H-dur op. 9 nr 3 lub op. 32 nr 1 lub op. 62 nr 1	4 V 1900	CZ 1900, nr 118

1	*2*	*3*
Mazurki: *b-moll* op. 24 nr 4, *F-dur* op. 68 nr 3, *cis-moll* op. 41 nr 4	13 XII 1899	CZ 1899, nr 283, 286; GN 1899, nr 282, 284
Polonez B-dur op. 71 nr 2	20 X 1893	„Nowy Kurier Polski" 1893, nr 4, 8; NR 1893, nr 230, 238, 242; CZ 1893, nr 242
Polonez fis-moll op. 44	9 III 1874, 3 IV 1878, 10 V 1880	CZ 1874, nr 57, 1878, nr 79, 1880, nr 104; „Kraj" 1874, nr 57
Preludia op. 28 nr 7 i 20	13 XII 1899	CZ 1899, nr 283, 286; GN 1899, nr 282, 284
*Rondo à la Mazur*op. 5	27 III 1887, 15 IX 1887; 9 II 1888, 11 VII 1889 Paryż	PL 1887; CZ 1887, nr 68, 71, 1887, nr 212, 1888, nr 40, 42, 1889, nr 165; NR 1887, nr 212
Scherzo cis-moll op. 39	27 III 1887; 21 I 1895	PL 1887; CZ 1887, nr 68, 1895, nr 19; NR 1895, nr 19.
Scherzo h-moll op. 20	9 IV 1894	CZ 1894, nr 81
Sonata h-moll op. 58: *Largo* i *Finale*	10 V 1897	CZ 1897, nr 105, 107; NR 1897, nr 104
Walc As-dur [op. 42 ?]	13 V 1889	PL 1889
ballada	10 XII 1893	NR 1893, nr 281, 282; CZ 1893, nr 281, 282, 283.
etiuda	4 V 1900	CZ 1900, nr 118
trzy etiudy	17 XII 1884, 6 XI 1899	NR 1884 nr 292; CZ 1899, nr 250, 255
mazurek	20 IV 1891	Pol 1891
nokturn	24 III 1873, 20 IV 1891	CZ 1873, nr 69, „Kraj"1873, nr 7; Pol 1891
polonez	10 XII 1893	NR 1893, nr 281, 282; CZ 1893, nr 281, 282, 283
CZAJKOWSKI		
Koncert fort. b-moll op.23	12 XII 1898, 13. pp., J.N. Hock, 20 XI 1903, 13. pp., J.N. Hock	CZ 1898, nr 281, 285, 1903, nr 267; GN, nr 279, 281, 283
Trio fort. a-moll op. 50	4 III 1903, J.N. Hock, Karol Skarżyński, wiolonczela	CZ 1903, nr 50
DVOŘÁK		
4 z *Legend* op. 59 na fort. na 4 ręce w oprac. z orkiestrą, oprac. J.N. Hock	3 IV 1898, 13.pp.	GN 1898, nr 75; CZ 1898, nr 76, 77; NR 1898, nr 76, 78
GODARD Benjamin		
Kołysanka z opery *Jocelyn* oprac. na wiolonczelę i fort.	18 III 1901, K. Skarżyński	CZ 1901, nr 62, 63; NR 1901, nr 64; GN 1901 nr 63
GOLDMARK Karl		
I Suita D-dur op. 11 na skrzypce i fort.	19 XII 1895, J.N. Hock	NR 1895, nr 290, 294

1	*2*	*3*
GOLTERMANN Georg		
Capriccio op. 24 na wiolonczelę i fort.	30 XII 1904, Jan Górski	CZ 1904, nr 299, 300
GOUNOD		
Meditation, Bach-Gounod, oprac. na ork. smyczkową, fort. i harmonium	10 V 1897	CZ 1897 nr 105, NR 1897, nr 104
HÄNDEL		
Fuga e-moll	5 III 1879	CZ 1879, nr 52, 56; EM 1879, nr 7
Wariacje d-moll	24 III 1886	PL 1886
HENSELT Adolf		
Etiuda fort. es-moll	4 III 1872	CZ 1872 nr 47, 53; „Kraj" 1872, nr 51, 53
Koncert fort. f-moll op. 16	9 III 1874, ork. wojskowa	CZ 1874, nr 57; „Kraj" 1874, nr 57
HUBAY		
Fantazja węgierska op. 1 na skrzypce i fort.	5 XII 1898, Fritz Kreisler	PL 1898
LESZETYCKI		
Etiuda i *Barkarola* op. 39 nr 1	20 X 1893	„Nowy Kurier Polski" 1893, nr 4, 8; NR 1893, nr 238, 242; CZ 1893, nr 242
Menuet	21 I 1895	CZ 1895, nr 19, NR 1895, nr 19
Canzonetta Toscana op. 39 nr 3	20 X 1893	CZ 1893, nr 242
LISZT		
Etiuda Des-dur	17 XII 1884; 20 III 1885	NR 1884 nr 292; PL 1885
Etiuda f-moll	18 III 1901	CZ 1901, nr 62, 63; NR 1901, nr 64; GN 1901 nr 63
Fantazja na temat pieśni „Wędrowiec" Schuberta, na fort. i orkiestrę	4 V 1900, 13.pp., J.N. Hock	CZ 1900, nr 115, 118
Polonez F-dur	16 III 1890, 5 V 1890, 19 II 1891, 10 V 1897, 15 III 1899, 30 XII 1904	CZ 1890, nr 61, 63, 64, 1890, nr 105, 1897, nr 105, 107, 1899, nr 68, 1904 nr 299, 300; NR 1897, nr 104; PL 1891
Rapsodia węgierska	20 VIII 1874 Zakopane, 11 VII 1889 Paryż	CZ 1874, nr 192, 1889, nr 165
Tarantella, z *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*, nr 3 z *Venezia e Napoli*	21 I 1895	CZ 1895, nr 19; NR 1895, nr 19
Au bordd'une source, nr 4 z *Années de pèlerinage. Première année: Suisse*	27 III 1889	CZ 1889, nr 70; NR 1889, nr 70

1	*2*	*3*
Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, nr 4 z *Années de pèlerinage. Troisième année*	11 VII 1889 Paryż	CZ 1889, nr 165
MASZYŃSKI Piotr		
Oberek charakterystyczny	21 III 1881	CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67
MENDELSSOHN		
Capriccio [*Capricciofis-moll* op. 5 lub *Capriccio E-dur* op. 118]	4 IV 1886, 7 IV 1886	CZ 1886, nr 78; PL 1886
Koncert g-moll op. 25, oprac. na 2 fort.	28 IV 1897, Eugenia Rosenberg	CZ 1897, nr 99; NR 1897, nr 99
Koncert skrzypcowy e-moll op. 64 z fort.	5 III 1879, W. Singer; 16 X 1889, František Ondříček	CZ 1879, nr 52, 56, 1889, nr 238; NR 1889, nr 237, 240
Pieśń bez słów	11 VII 1889 Paryż	CZ 1889, nr 165
Pieśni bez słów op. 38 nr 3 i 17	5 III 1879	CZ 1879, nr 52, 56
Scherzo [?*Scherzo a capriccio fis-moll]*	19 II 1888	CZ 1888, nr 40, 42
Sonata wiolonczelowa D-dur op. 58	18 II 1870, L. [Lipa?]	„Kurier Krakowski" 1870, nr 40; CZ 1870, nr 41; „Kraj" 1870, nr 41
Variations sérieuses op. 54	3 IV 1878	CZ 1878, nr 79
MONIUSZKO		
Mazur z *Halki*, oprac. na fort.	17 XI 1898	NR 1898, nr 265
MORELOWSKI Ludwik		
Barkarola op. 10	12 XI 1886	PL 1886; CZ 1886, nr 258, 261
Krakowiak op. 13	21 III 1881, 10 XI 1886, 12 XI 1886	CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67,1886, nr 258, 259, 261; PL 1886
Invitation a la valse	21 III 1881, 10 XI 1886	CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67, 70, 1886, nr 259
MOSZKOWSKI Maurycy		
Etiuda G-dur op. 18 nr 3	21 III 1881	CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67
Impromtu op. 10 nr 4	21 III 1881	CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67
MenuetG-dur op. 17 nr 2	21 III 1881	CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67
Tarantela op. 27 nr 2	19 IV 1882, 15 XI 1882	CZ 1882, nr 91, 1882, nr 259, 264; GK 1882, nr 49, nr 194
Walc A-dur op. 17 nr 3	21 III 1881, 3 II 1882, 10 XI 1886, 12 XI 1886	CZ 1881, nr 56, 59, 62, 67, 1882, nr 29, 1886, nr 258, 259, 261; GK 1882, nr 16; PL 1886
MÜLLER		
Fantazja na motywach polskich na flet i fort.	31 X 1883, Fidler	CZ 1883, nr 250

1	*2*	*3*
NOSKOWSKI Zygmunt		
Gdy w czystym polu, pieśń ludowa oprac. na chór żeński i fort.	16 I 1883	PL1883
Kwartet fort.	3 II 1882, W. Singer, E. Patzke, Feliks Sandoz, 8 IV 1891, J.N. Hock, Jan Ostrowski, F. Sandoz	CZ 1882, nr 29; GK 1882, nr 16; CZ 1891, nr 81
PADEREWSKI		
Album tatrzańskie na 4 ręce	3 X i 10 X 1884, Ignacy J. Paderewski; 17 XII 1884, Józef Adamowski	PL 1884; NR 1884, nr 236, nr 292; CZ 1884, nr 226, 230, 231, 236; EMTA 1885, nr 117
Fantazja polska op. 19 na fort. i ork.	2 VI 1896, 13 pp., 26 XI 1900, 13.pp., J.N. Hock	NR 1896, nr 126**;** „Dziennik Krakowski" 1896, nr 126; CZ 1900, nr 284, 288, 290; GN 1900, nr 270, 271; NR 1900 nr 272; EMTA 1900, nr 48
Thème varié op. 16 nr 3	5 V 1890, 19 II 1891, 20 IV 1891, 15 III 1899	CZ 1890, nr 105, 1891, nr 42, 1899, nr 68; NR 1890, nr 105; Pol 1891; NR 1891, nr 42; PL 1891
Intermezzo polacco op.14 nr 5	13 I 1892; 4 VIII 1892	CZ 1892, nr 9, 11; PL 1892
Légende op. 16 nr 1	5 V 1890, 13 I 1892, 4 VIII 1892	CZ 1890, nr 105, 1892, nr 9, 11; PL 1892
Variations et Fugue sur un thème original op. 11	27 III 1889	CZ 1889, nr 70, NR 1889, nr 70, 74
POPPER David		
II Koncert wiolonczelowy e-moll op. 24, oprac. z fort.	18 III 1901, K. Skarżyński	CZ 1901, nr 62, 63; NR 1901, nr 64; GN 1901, nr 63
Elfentanz op. 39	12 XI 1886, J. Adamowski	CZ 1886, nr 258
Romance op. 5 na wiolonczelę i fort.	30 XII 1904, J. Górski	CZ 1904, nr 299, 300
Suita na wiolonczelę i fort.	12 XI 1886, J. Adamowski	CZ 1886, nr 261
Suita op. 16 nr 2 na 2 wiolonczele, oprac. na wiolonczelę i fort.	12 XI 1886, J. Adamowski	CZ 1886, nr 258
RAMEAU		
Wariacje	27 III 1887, 20 X 1893	PL1887; CZ 1887, nr 68, 71, 1893, nr 242; „Nowy Kurier Polski" 1893, nr 4, 8; NR 1893, nr 238, 242
REINECKE Carl		
Andante i Wariacje op. 6 na 2 fort.	18 III 1895, Langier, uczennica F. Bylickiego	GN 1895, nr 61
Koncert cis-moll na 2 fort.	18 I 1882, Stanisława Sułkowska	PL 1882

1	*2*	*3*
RIES Franz		
Suita na skrzypce i fort.	5 III 1879, W. Singer, 19 II 1892, J.N. Hock	CZ 1879, nr 52, 56; NR 1892, nr 42
RUBINSTEIN Anton		
Galop z *Balu*	24 III 1886, 4 IV 1886, 27 III 1887,13 V 1889, 11 VII 1889 Paryż	PL 1886, 1887,1889; CZ 1886, nr 71, 78; NR 1886, nr 66, 70; CZ 1889, nr 165
Sonata a-moll na skrzypce i fort.	18 VI 1886, W. Singer; 5 V 1890, 5 XI 1890, J.N. Hock	CZ 1886, 1886, nr 134; CZ 1890, nr 103, 105, 256; NR 1890, nr 103, 105
Tarantela h-moll	5 III 1879, 7 V 1880	CZ 1879, nr 52, 56; EM 1879, nr 7; 1880, nr 101, 104
Trio fortepianowe	18 II 1870, J.N. Hock, L [Lipa?]	CZ 1870, nr 41; „Kraj" 1870, nr 41
Walc [? *Valse-caprice Es-dur*]	16 III 1890, 20 IV 1891	CZ 1890, nr 61, 63, 64; Pol 1891
SAINT-SAËNS		
Afryka op. 89 na fort. i ork.	15 XI 1897, 13 pp., J.N. Hock	NR 1897, nr 258, 262, „Życie" 1897, nr 9
Allegro appasionato op. 70	24 III 1886	NR 1886, nr 70; CZ 1886, nr 71
Caprice sur lesairs de balet d'Alceste de Gluck	24 II 1886, 4 IV 1886, 7 IV 1886, 12 XI 1886, 28 X 1888	PL 1886,1888; NR 1886, nr 46; CZ 1886, nr 78, 258, 261
IV Koncert fort. c-moll op. 44	1 IV 1892, 13 pp., J.N. Hock	CZ 1892, nr 71, 77; NR 1892, nr 69, 71, 72
Variations sur un thème de Beethoven op. 35 na 2 fort.	7 X 1881, Aleksander Michałowski; 3 II 1888, panna Z. Wężowicz	EM 1881, nr 19; CZ 1881, nr 229, 231; PL 1888
SCARLATTI		
Sonata [A-dur?]	4 IV 1886, 7 IV 1886	CZ 1886, nr 78; PL 1886
SCHUBERT		
Trio fortepianowe Es-dur lub *B-dur*	12 XII 1884, 17 XII 1884 J. Adamowski, W. Singer	CZ 1884, nr 284, 288; NR 1884, nr 292
Marsz Schubert-Tausig	16 III 1890, 20 IV 1891	CZ 1890, nr 61, 63, 64; PL 1891
Marsz wojskowy op. 51 nr 1	24 III 1873	CZ 1873, nr 69, „Kraj" 1873, nr 71
SCHUMANN		
Faschingsschwank aus Wien op. 26 [całość?]	5 III 1879	CZ 1879, nr 52, 56
Fantasiestücke op. 12 nr 8	4 IV 1886, 7 IV 1886, 27 III 1887	PL 1886, 1887; CZ 1886, nr 78
Humoreska B-dur op. 20	24 III 1873, 5 III 1879, 23 IV 1880	CZ 1873, nr 69,1879, nr 52, 56, 1880, nr 95; „Kraj" 1873, nr 71; EM 1879, nr 7
Klavierstücke op. 85 nr 12	20 III 1885	PL 1885
Koncert fort. a-moll op. 54	4 III 1872, 20.pp., G. Schindelar	CZ 1872 nr 47, 53; „Kraj" 1872, nr 51, 53, 62

1	*2*	*3*
Kreisleriana op. 16 nr 8	27 III 1887	PL 1887
Kwartet fortepianowy Es dur op. 47	10 XI 1880, E. Patzke, W. Singer, F. Sandoz; 12 III 1882 W. Singer, A. Wroński, Z. Cieszkowski (tylko cz. III)	CZ 1880, nr 260, 1882, nr 60, 85; GK 1882, nr 32
Noveletta D-dur op. 21 nr 2	5 III 1879, 23 IV 1880	CZ 1879, nr 52, 56, 1880, nr 95; EM 1879, nr 7
Sonata g-moll op. 22	17 XII 1884, 27 III 1887, 19 II 1888	CZ 1884, nr 288, 1887, nr 68, 71; PL 1887, 1888
*Toccata c-moll*op. 7	4 IV 1886, 7 IV 1886, 27 III 1887	PL 1886, 1887; CZ 1886, nr 78
Davidsbündlertänze op. 6, wybór	9 III 1874	CZ 1874, nr 57; „Kraj" 1874, nr 57
SERVAIS		
Fantaisie et Variations „Le Désir" op. 4 na wiolonczelę i fort.	18 II 1901, 18 III 1901, K. Skarżyński	CZ 1901, nr 62, 63, 64, 67; NR 1901, nr 64; GN 1901, nr 63; NR 1901 nr 65, 68
SKARŻYŃSKI Karol		
Polonez D-dur na wiolonczelę i fort.	18 III 1901, K. Skarzyński	CZ 1901, nr 62, 63; NR 1901, nr 64; GN 1901, nr 63
STRAUSS Johann		
Valse „Man lebt nur einmal" Strauss--Tausig	28 X 1888, 11 VII 1889 Paryż, 4 V 1900	PL 1888; CZ 1889, nr 165, 1900, nr 118
Walc Strauss-Bylicki	18 III 1901	CZ 1901, nr 62, 63; NR 1901, nr 64; GN 1901 nr 63
TAUSIG		
Valse caprice	9 III 1874, 27 III 1889	CZ 1874, nr 57, 1889, nr 70; „Kraj" 1874, nr 57; NR 1889, nr 70
TRESCHAK Adolf		
Fantazja na motywach z „Lunatyczki" op. 43 na flet i fort.	31 X 1883, Fidler	CZ 1883, nr 250
WAGNER		
Preislied z *Meistersingerów*, oprac. na fort. i skrzypce	20 III 1885, W. Singer	PL 1885
WEBER		
Zaproszenie do tańca Weber-Tausig	31 V 1876	CZ 1876, nr 122, 125
WIDOR		
Serenada op. 10 na fort., flet, skrzypce, wiolonczelę I harmonium	18 II 1901, J.N. Hock, K. Goltsch, K. Skarżyński, Adolf Steibelt	CZ 1901, nr 31; GN 1901, nr 33

1	*2*	*3*
WIENIAWSKI Henryk		
Fantaisie brillante sur des motifs de l'Opéra „Faust" de Gounod op. 20 na skrzypce i fort.	9 V 1892, F. Kreisler	PL 1892
II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22 z fort.	5 XII 1898, F. Kreisler	PL 1898
Polonez A-dur op. 21 na skrzypce i fort.	16 X 1889, František Ondříček	CZ 1889, nr 238; NR 1889, nr 237
VIEUXTEMPS		
II Koncert skrzypcowy fis-moll op. 19, z fort.	9 V 1892, F. Kreisler	PL 1892
Rèverie na skrzypce i fort. [op. 22 nr 3]	20 III 1901, J.N. Hock	CZ 1901, nr 64, 67
ZARZYCKI		
Koncert fort. As-dur	21 XI 1902	CZ 1902, nr 268
ŻELEŃSKI		
Dwa mazurki op. 31	5 XI 1882	CZ 1882, nr 259, 264; GK 1882, nr 194
Humoreska i Gawot op. 18	5 III 1879, 3 II 1882	CZ 1879 nr 52, 56; GK 1882, nr 16
Grand scherzo de concert op. 35	3 V 1882	Program BJ nr 61; CZ 1882, nr 96; GK 1882, nr 55
Romans op. 29 nr 1 na skrzypce i fort.	16 X 1889, F. Ondříček	CZ 1889, nr 238, 240; NR 1889, nr 237, 240
Sonata fort. op. 5	3 IV 1878	CZ 1878, nr 79
Sonata F-dur op. 30 na skrzypce i fort.	20 III 1885, W. Singer	PL 1885

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.18

Andrzej Szypuła

Towarzystwo im. Zygmunta Mycielskiego w Wiśniowej, Polska

DZIAŁALNOŚĆ TOWARZYSTW MUZYCZNYCH W RZESZOWIE W LATACH 1848–1948

Muzyka w Rzeszowie, podobnie jak w innych miastach i miasteczkach Galicji, rozwijała się dzięki inicjatywom wrażliwych, twórczych jednostek z kręgów inteligencji, z charakterystyczną wielokulturowością ówczesnych uwarunkowań historycznych, politycznych, gospodarczych. Towarzystwa muzyczne tworzyły elitarne grupy oddziałujące na szerokie kręgi społeczne, budząc w nich potrzeby duchowe, estetyczne z dziedzin kultury wysokiej, tworząc ambitne programy działania w kontaktach ze znaczącymi ośrodkami kultury ówczesnej Galicji, i nie tylko. Z dzisiejszej perspektywy widać, iż stały się one zaczynem organizacji znaczących instytucji, zespołów artystycznych kultywujących różne dziedziny sztuki, w tym także muzykę, w nieprzerwanym ciągu kulturowym dziejów Polski, Europy, świata.

Słowa kluczowe: Rzeszów, Galicja, muzyka, stowarzyszenia

Wprowadzenie

W połowie XIX wieku nastąpiło w Rzeszowie wyraźne ożywienie działalności kulturalnej, w tym muzycznej. Nieżyjący już Jan Malczewski w *Dziejach Rzeszowa* podaje: „Od lutego 1867 roku zaczęła w Rzeszowie działać pierwsza pochodząca z kurialnych wyborów rada miejska”[1]. Rzeszów i inne miasta ówczesnej Galicji weszły w okres autonomiczny.

Sytuacja polityczna, jaka wytworzyła się w Galicji po uzyskaniu autonomii, umożliwiła powstawanie nowych instytucji kulturalnych o coraz szerszym społecznym zasięgu oddziaływania, jak muzea regionalne, towarzystwa muzyczne, orkiestry, chóry, szkoły muzyczne, sceny regionalne, kursy, popularyzatorskie odczyty, czytelnie itp. Sieć ich objęła również miasta prowincjonalne, nie wykazujące dotąd – albo wykazujące tylko w niewielkim stopniu – własnej inicjatywy kulturalnej. Ruch ten nie ominął i Rzeszowa[2]

– pisze Jadwiga Hoff we wspomnianych *Dziejach Rzeszowa*.

Ogromną rolę w powstaniu i rozwoju towarzystw muzycznych w Rzeszowie miały placówki tego typu organizowane w większych ośrodkach Galicji (Lwów, Kraków, Przemyśl), a nawet w Warszawie czy Poznaniu, szczycące się wielolet-

[1] J. Malczewski, *Rozbudowa miasta* [w:] *Dzieje Rzeszowa*, t. 2, red. F. Kiryk, Rzeszów 1998, s. 229.
[2] J. Hoff, *W kręgu teatru, literatury i muzyki* [w:] *Dzieje Rzeszowa*, s. 401.

nią tradycją, promieniujące swą działalnością na cały kraj. Służyły one pomocą organizacyjną rzeszowskim towarzystwom w miarę potrzeb i zainteresowań, nieraz z dużymi trudnościami (zabory). Warto tu wymienić niezwykle ambitne i twórcze, powstałe w 1838 roku Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne we Lwowie (do roku 1848 pod niemiecką nazwą), działające w okresie międzywojennym pod nazwą Polskie Towarzystwo Muzyczne, które w 1939 roku zostało połączone z innymi podmiotami w Lwowskie Konserwatorium Państwowe (od 1944 roku im. Mykoły Łysenki)[3], a także Towarzystwo Muzyczne „Lutnia" powstałe we Lwowie w 1880 roku, założone przez Stanisława Cetwińskiego, Władysława Bogdańskiego i Romualda Makarewicza[4], przekształcone w 1887 roku w Polskie Towarzystwo Śpiewackie „Lutnia-Macierz" we Lwowie, uważane na obszarze kraju za najżywotniejsze, obok Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Także w Krakowie prężnie działało Towarzystwo Muzyczne założone w 1817 roku, którego prezesem od 1876 roku był książę Adam Czartoryski, a kierownikiem muzycznym od 1907 roku Feliks Nowowiejski[5]. Na wysokim profesjonalnym poziomie artystycznym działały w Warszawie – Warszawskie Towarzystwo Muzyczne im. Stanisława Moniuszki założone w 1871 roku[6], a także Towarzystwo im. Fryderyka Chopina założone w 1934 roku (wśród założycieli Karol Szymanowski)[7], będące kontynuacją sekcji im. Fryderyka Chopina działającej od 1899 roku przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, w latach 1934–1950 funkcjonujące jako Instytut Fryderyka Chopina. Słynący chóralistyką Poznań poszczycić się może Towarzystwem Muzycznym im. Henryka Wieniawskiego mającym swój początek w 1885 roku. Powstało wtedy Koło Śpiewackie Polskie, a po I wojnie światowej – Poznańskie Towarzystwo Muzyczne, które w 1961 roku połączyło się z utworzonym rok wcześniej Towarzystwem im. Henryka Wieniawskiego i pod taką nazwą pracuje do dziś[8]. Nie sposób pominąć w tym wywodzie ambitnej działalności Towarzystwa Muzycznego w Przemyślu[9],

[3] L. Mazepa, *Poprzednicy Akademii Muzycznej we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 2000)*, t. IX, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 9–31; T. Mazepa, *Lwowskie towarzystwa muzyczne* [w:] *Musica Galiciana*, t. IX, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 43–65; *eadem*, *Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław 2017, s. 73–86.

[4] M. Kałuski, *Lwów w polskim życiu muzycznym*, https://www.kworum.com.pl/art10232,lwssw_w_polskim_n%EF%BF%BDyciu_muzycznym.html (3.07.2025).

[5] *Dwa wieki Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*, https://www.towarzystwo-muzyczne.pl/historia (4.07.2025).

[6] *Historia WTM*, https://warszawskietowarzystwomuzyczne.pl/historia-wtm/ (3.07.2025).

[7] *Historia*, https://tifc.chopin.pl/o-nas/historia/ (3.07.2025).

[8] *O Towarzystwie*, https://wieniawski.pl/o-towarzystwie-wieniawskiego.html (4.07.2025).

[9] *120 lat Towarzystwa Muzycznego w Przemyślu*, „Życie Przemyskie" 1982, nr 24, s. 8; S. Gliniak, *Z historii życia muzycznego Przemyśla (przełom wieku XIX i XX – do roku 1918)* [w:]

będącego swoistym łącznikiem oddziaływań kultury muzycznej Lwowa także na środowisko muzyczne Rzeszowa. Niewątpliwie położenie Rzeszowa pomiędzy Krakowem i Lwowem miało istotny wpływ na kształt i rozwój towarzystw muzycznych w Rzeszowie.

Muzyka w Rzeszowie w minionych wiekach na ogół miała się dobrze – już to na zamku Lubomirskich, już to w kościołach, organizacjach wojskowych, zespołach ludowych, szkołach czy wreszcie w muzykowaniu domowym, z obowiązkowym fortepianem na czele. Badaniami nad kulturą muzyczną Rzeszowa i Podkarpacia w dawnych wiekach zajmowała się Izabela Pajdak (1931–1988)[10], absolwentka konserwatorium w Katowicach, pedagog muzyczny, animatorka Klubu Miłośników Muzyki działającego przy Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie w latach 1968–1996[11]. Badania te obecnie prowadzą: Kinga Fink[12], Ewa Nidecka[13] i Jolanta Wąsacz-Krztoń[14] z Wydziału Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Wszelako najwięcej wiadomości o dawnym życiu muzycznym Rzeszowa mamy z II połowy XIX wieku[15], a to choćby dlatego, że zaczęła się wtedy ukazywać prasa rzeszowska informująca o ważnych wydarzeniach kulturalnych[16]. O powstaniu pierwszych drukarni w Rzeszowie pisze Aleksander Codello:

> Funkcje oświatowe i kulturalne podjęły w Rzeszowie drukarnie, księgarnia, biblioteki, prasa miejscowa. W 1840 r. Franciszek Skielski założył w Rzeszowie drukarnię. W 1856 r. nową drukarnię założył Jan Andrzej Pelar. W październiku 1856 r. drukarnię po Skielskim i własną

Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945), t. I, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 161–169.

[10] Z. Wawszczak, *Muzyczne rodowody – rozmowa z Izabelą Pajdakową*, „Widnokrąg", dodatek kulturalny do „Nowin" [Rzeszów] kwiecień 1983, przedruk: „Kamerton" 2021, nr 63, s. 113–117.

[11] *Kronika Klubu Miłośników Muzyki przy Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie*, oprac. A. Szypuła, „Kamerton" 2017, nr 61, s. 134–163 (cz. I); nr 62, s. 210–218 (cz. II).

[12] K. Fink, *Działalność Stanisława Bursy w Rzeszowie w pierwszych latach XX wieku*, „Kamerton" 2015, nr 59, s. 107–117. Rzeszowski okres aktywności Stanisława Bursy i jego żony Marii autorka omawia także w: *Artysta w drodze. Wędrówki muzyka Stanisława Bursy nie tylko po Galicji z przełomu XIX i XX wieku*, „Galicja. Studia i materiały" 2020, nr 6, s. 165–170; *Uroki wielkomiejskiego i prowincjonalnego życia muzycznej rodziny Bursów. Przyczynek do historii galicyjskiej inteligencji*, „Galicja. Studia i materiały" 2024, nr 10, s. 278–282, 294–296, 302, 306.

[13] E. Nidecka, *Jan Jarmusiewicz (1781–1844) – rzeszowski teoretyk muzyki*, „Kamerton" 1995, nr 3–4(22–23), s. 51–63.

[14] J. Wąsacz, *Życie muzyczne Rzeszowa w I połowie XX wieku*, „Kamerton" 2002, nr 1–2(42–43), s. 111.

[15] A. Szypuła, *Muzycy i wykonawstwo muzyczne w Rzeszowie na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XIV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 170–178.

[16] S. Darłakowa, *Prasa, czasopisma, pisma* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 598–607.

połączył Pelar w jeden zakład. W 1886 r. zakład ten przejął Henryk Czerny. W 1884 r. nową drukarnię założył w Rzeszowie Edward Arvay. Drukarnie rzeszowskie należały do przodujących w Galicji[17].

Spośród ważniejszych tytułów prasowych, jakie ukazywać się zaczęły w Rzeszowie od 1883 roku, poruszających sprawy kultury, warto wymienić takie, jak: „Przegląd Rzeszowski" (1883–1886, 1927–1932), „Kuryer Rzeszowski" (1883–1890, 1894–1898), „Tygodnik Rzeszowski" (1883, 1885–1888), „Gazeta Rzeszowska" (1891–1892, 1899–1900, 1924–1925, 1945), „Postęp" (czasopismo żydowskie 1895–1895), „Głos Rzeszowski" (1897–1920), „Rzeszowianin" (1903), „Ziemia Rzeszowska" (1919–1935), „Trybuna Rzeszowska" (1924–1925), „Zew Rzeszowa" (1934–1938), „Biuletyn Informacyjny" (1944–1945), „Dziennik Rzeszowa" (1945–1947)[18].

Okres historyczny, jaki przyjąłem do swoich badań, to lata: 1848 (rok powstania Towarzystwa Kasynowego w Rzeszowie) – 1948 (rok powstania rzeszowskiego oddziału Zrzeszenia Chórów i Orkiestr, od lat 50. Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, od 1974 roku Polskiego Związku Chórów i Orkiestr). Wypada mieć nadzieję, iż działalność towarzystw muzycznych od połowy XIX wieku po czasy współczesne znajdzie godnych kontynuatorów i badaczy.

Towarzystwo Kasynowe

Historia muzycznych stowarzyszeń w Rzeszowie na przełomie XIX i XX stulecia jest bardzo ciekawa. Naliczyłem ich siedem, z których, zwłaszcza te początkowe, zajmowały się nie tylko muzyką, ale także kulturą w szerszym tego słowa znaczeniu. Otwiera tę listę Towarzystwo Kasynowe działające w Rzeszowie od 1848 roku, które przez wiele lat było jedyną instytucją kulturalną w Rzeszowie. Organizowało koncerty, odczyty, przedstawienia, wycieczki z muzyką i tańcami, prowadziło bibliotekę, czytelnię, wypożyczalnię książek, organizowało różne gry (karty, szachy, domino, bilard, kręgle), zabawy taneczne, „produkcje muzykalne", w tym od 1883 roku koncerty orkiestry wojskowej, na których grano uwertury i fantazje ze znanych oper, koncerty, symfonie, a także walce Straussa i tańce karnawałowe. Kasyno – początkowo niemieckie, pod koniec lat 60. Polskie – skupiało głównie inteligencję i miało charakter elitarny. Jego celem było rozbudzanie i utrzymanie życia umysłowego i towarzyskiego wśród inteligencji miasta i okolicy. Po 1935 roku przekształciło się w Polski Klub Towarzyski, który funkcjonował do 1939 roku.

[17] A. Codello, *Rzeszów na przełomie XIX i XX w.* [w:] *idem*, *Samorząd Miasta Rzeszowa 1867–1914*, Lublin 1967, s. 129–130.

[18] S. Darłakowa, *Prasa, czasopisma*…, s. 598–607.

O Towarzystwie Kasynowym, jego prezesach, siedzibach, formach działalności pisze Hoff w *Encyklopedii Rzeszowa*[19]. Najwięcej wiadomości o działalności Towarzystwa Kasynowego w Rzeszowie znajduję w jej artykule *Kluby towarzyskie Rzeszowa w XIX wieku* zamieszczonym w „Zeszytach Naukowych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie". Oto niektóre dane z tego artykułu obrazujące zasięg oddziaływania omawianego Towarzystwa:

W 1872 roku liczyło ono 105 osób; w latach osiemdziesiątych liczba członków wzrosła do blisko 140, by pod koniec wieku zmniejszyć się do około 130. […] W okresie autonomicznym Towarzystwo mieściło się najpierw w pomieszczeniach wynajętych w domu Zbigniewa Zbyszewskiego przy ul. Pańskiej (obecnie 3 Maja), a od 1880 roku, przez wiele lat, w kamienicy Jana Schumachera przy ul. Kościuszki. […] Dopiero na początku XX wieku kasyno otrzymało godną siebie siedzibę w nowo zbudowanym budynku Kasy Oszczędności[20].

Kim byli członkowie Towarzystwa Kasynowego w Rzeszowie? W kolejnej, samodzielnej już publikacji wydanej przez Wyższą Szkołę Pedagogiczną w Rzeszowie, Jadwiga Szymczak-Hoff pisze:

[Towarzystwo] było instytucją wybitnie elitarną. Skupiało przede wszystkim inteligencję, stąd jeszcze na początku dwudziestego wieku nazywane było „punktem zbornym inteligencji rzeszowskiej". […] W praktyce byli to urzędnicy zatrudnieni w instytucjach państwowych i samorządowych, okoliczne ziemiaństwo i oficjaliści prywatni, osoby duchowne i – wyjątkowo – kupcy, będący znaczniejszymi obywatelami miasta[21].

W publikacji Jerzego Pleśniarowicza *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*[22] znaleźć można kronikę wydarzeń artystycznych, również muzycznych, w dawnym Rzeszowie. Cytuję kilka najstarszych, tyczących się Towarzystwa Kasynowego w Rzeszowie: „III 1885 W sali kasynowej odbył się koncert Bronisława Derynga ze współudziałem Emmy Kornitzer i Emila Derynga" („Przegląd Rzeszowski" 1884, nr 6); „8 IX 1888 Odbył się wieczorek wokalno-dramatyczny Adolfiny Zimajer" („Trybuna Rzeszowska" 1888, nr 168); „5 XII 1894 Towarzystwa: Kasynowe i Muzyczne zorganizowały «Wieczorek Mickiewiczowski», z którego dochód w połowie przeznaczono na weteranów 1831 roku, w połowie – na pomnik Kościuszki w Rzeszowie" („Kuryer Rzeszowski" 1894, nr 9, 11); „23 V 1912 Towarzystwo Kasynowe urządziło na zakończenie sezonu przedstawienie operetkowe w sali Kasyna. Odegrano *Dziewczę z Elizondo* J. Offenbacha i *Przybłędę – obraz z życia ruskiego*"[23].

[19] J. Hoff, *Towarzystwo Kasynowe* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 855–856.

[20] J. Hoff, *Kluby towarzyskie Rzeszowa w XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie" 1991, Seria Społeczno-Pedagogiczna i Historyczna. Historia z. 2, s. 59.

[21] J. Szymczak-Hoff, *Rzeszowskie towarzystwa społeczno-kulturalne* [w:] *eadem*, *Życie towarzyskie i kulturalne Rzeszowa w dobie autonomii Galicji*, Rzeszów 1993, s. 20–21.

[22] J. Pleśniarowicz, *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*, Rzeszów 1985.

[23] *Ibidem*, s. 235, 243, 251, 309.

Kółko Literacko-Muzyczne

W 1884 roku z inicjatywy zastępcy prokuratora, doktora praw Wincentego Tarłowskiego, powstało w Rzeszowie Kółko Przyjaciół Muzyki. Pierwsze spotkanie organizacyjne Kółka odbyło się 5 stycznia 1884 roku w sali Towarzystwa Kasynowego przy ulicy Kościuszki. Przekształcone po roku w Kółko Literacko-Muzyczne, istniało do 1888 roku. Miało ono swoją siedzibę przy ulicy Kościuszki. Liczba członków w 1885 roku wynosiła 228! Działała sekcja muzyczna, literacko-dramatyczna, organizowano koncerty, występowali znakomici artyści, jak choćby światowej sławy tenor Aleksander Sas-Bandrowski pochodzący z Lubaczowa, grała orkiestra 40 pułku piechoty, pracowała szkoła muzyczna, ćwiczyły i występowały chóry, prenumerowano pisma muzyczne – „Echo Muzyczne i Teatralne" wydawane w Warszawie i „Neue Musik-Zeitung" wydawaną w Kolonii.

O działalności Kółka Literacko-Muzycznego w Rzeszowie pisze Irena Kiernożycka-Ziewiec (1929–1983) w „Roczniku Muzeum Województwa Rzeszowskiego"[24]. Opracowanie pt. *Kółko Literacko-Muzyczne 1884–1888 (z dziejów ruchu amatorskiego w Rzeszowie z końca XIX w.)* zawiera rys historyczny z opisem działalności Kółka, działy: Sekcje muzyczne, Sekcja literacko-dramatyczna, Kalendarzyk imprez muzycznych, Działalność towarzysko-rozrywkowa, Szkoła muzyczna. Autorka oparła swoje opracowanie na materiałach Biblioteki Muzeum Okręgowego w Rzeszowie – prasie rzeszowskiej z lat 1883–1889 („Tygodnik Rzeszowski", „Kuryer Rzeszowski", „Przegląd Rzeszowski") i drukach: *Statut Kółka Literackiego w Rzeszowie* (Rzeszów 1884), *Sprawozdania z Wydziału Kółka Literackiego w Rzeszowie za 1884 rok* (Rzeszów 1885) i za 1885 rok (Rzeszów 1886). „Kółko Literacko-Muzyczne" to także hasło w opracowaniu Hoff w *Encyklopedii Rzeszowa*[25].

Za Kiernożycką-Ziewiec z Kalendarzyka imprez muzycznych podaję kilka wydarzeń. Rok 1884: 4 kwietnia – inauguracyjny wieczorek muzykalny dla uczczenia pamięci Juliusza Słowackiego; sierpień – trzy koncerty orkiestry 40 pułku piechoty w Ogrodzie miejskim. Rok 1885: 4 stycznia – koncert pianistek Jadwigi i Wandy Bulewskich; 2 maja – koncert ze współudziałem Zofii Sinkiewiczowej, śpiewaczki ze Lwowa; 21 października – koncert ze współudziałem pianisty Władysława Cyrbesa na dochód Polaków wydalonych z Prus. Rok 1886: 15 kwietnia – Wieczorek Chopinowski ze współudziałem śpiewaczki Kazimiery Heller; 2 września – koncert przy współudziale Aleksandra Bandrowskiego, artysty opery lwowskiej. Dochód na pogorzelców Ulanowa. Rok 1887: 23 stycznia – koncert całej orkiestry 40 pułku piechoty w sali kasynowej; 26 września – koncert

[24] I. Kiernożycka-Ziewiec, *Kółko Literacko-Muzyczne 1884–1888 (z dziejów ruchu amatorskiego w Rzeszowie z końca XX w.)*, „Rocznik Muzeów Województwa Rzeszowskiego" 1968, t. I, przedruk: „Kamerton" 1999, nr 1–2(34–35), s. 88–116.

[25] J. Hoff, *Kółko Literacko-Muzyczne* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 326.

Kółka Literacko-Muzycznego w sali kasynowej ze współudziałem Lwowskiego Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia" (12-osobowy chór „Lutni" oraz solista Tadeusz Borkowski). Rok 1888: 30 marca (Wielki Piątek) – chór Kółka odśpiewał w kościele bernardynów kilka utworów Haydna, Rossiniego i Moniuszki[26].

Jak podaje Kiernożycka-Ziewiec (za: „Kuryer Rzeszowski" 1887, nr 4), ważną rolę w rozwijaniu kultury muzycznej Rzeszowa i działalności Kółka pełniła orkiestra 40 pułku piechoty: „Orkiestra ta cieszyła się opinią jednej z najlepszych austriackich orkiestr wojskowych. Tworzył ją 42-osobowy zespół pod kierownictwem Edmunda Patzkego, dyrygenta i równocześnie kompozytora"[27].

Warto dodać, iż w II połowie XX wieku działalnością kulturalną, w tym muzyczną, zajmowały się w Rzeszowie także takie stowarzyszenia, jak Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół" (1886), Klub Urzędników Poczty i Kolei (1899), Stowarzyszenie Rękodzielników „Gwiazda" (1890), Towarzystwo Szkoły Ludowej (1091), a także inne stowarzyszenia i instytucje, w tym szkoły średnie. Żadne jednak nie dorównywało ambitnej muzycznej działalności Kółka, które odcisnęło znaczące piętno na życiu kulturalnym Rzeszowa końca XIX wieku.

Towarzystwo Muzyczne

W 1888 roku powstało w Rzeszowie Towarzystwo Muzyczne, o którym skąpe wiadomości można przeczytać w unikalnym opracowaniu dr. Juliusza Kijasa, w którym pisze on:

> Zanim powstała rzeszowska „Lutnia", pracowano już na tutejszym gruncie w dziedzinie śpiewu i muzyki. Już w latach osiemdziesiątych wieku XIX istniało w Rzeszowie „Towarzystwo muzyczne", o którem do dzisiejszych czasów dochowały się zaledwie luźne szczegóły. […] Towarzystwo, o którem mowa, musiało widocznie z czasem upaść, bo w początkach wieku XX nic o niem nie słyszymy, ale w pozostałej po niem atmosferze, przesiąkłej kultem pieśni i śpiewu, mogła narodzić się „Lutnia" jako nowe towarzystwo muzyczne[28].

„Kuryer Rzeszowski" w swoim pierwszym numerze „okazowym" z 29 września 1894 roku w rubryce „Kronika. Z Towarzystw" podaje następującą informację:

> Wydział Towarzystwa muzycznego na ostatniem swem posiedzeniu dnia 25. września b. r. uchwalił brać czynny udział w wieczorkach, mających być urządzanych co dwa tygodnie przez Tow. Kasynowe; otworzyć z dniem 15. października szkołę śpiewu, gry na fortepianie i na skrzypcach (patrz ogłoszenie na ostatniej stronie); powierzyć naukę gry na fortepianie na niższym początko-

[26] I. Kiernożycka-Ziewiec, *Kółko Literacko-Muzyczne*…, s. 106–108.

[27] *Ibidem*, s. 111.

[28] J. Kijas, *Dzieje rzeszowskiej „Lutni" w ciągu pierwszego 25-lecia 1904–1929*, nakładem Towarzystwa Muzycznego „Lutnia", Rzeszów 1930, 2 egz. dostępne w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Rzeszowie, s. 6–7.

wym kursie p. Maryi Kielar pod kierownictwem i odpowiedzialnością prof. Czubskiego[29], grę zaś na skrzypcach powierzyć p. Bałysowi; wreszcie postanowiono urządzić dnia 27. października w sali „Sokoła" wieczorek muzykalno wokalny za wstępem na rzecz Towarzystwa. Próby chóru mieszanego odbywają się w każdy wtorek dla pań, we czwartek dla panów, a w sobotę wspólnie. O liczne regularne uczęszczanie na owe próby Wydział towarzystwa usilnie uprasza[30].

W tym samym numerze „Kuryera Rzeszowskiego" zamieszczono ogłoszenie treści następującej (fragment): „Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie otwiera z dniem 15. października 1894 r. Szkołę gry na fortepianie i na skrzypcach tudzież Szkołę śpiewu pod kierunkiem prof. Jana Czubskiego, tak dla swoich członków i ich rodzin, jako też dla obcych, pod następującymi warunkami". Tu następują szczegółowe informacje o kosztach, godzinach zajęć itp., np. lekcje gry na fortepianie i na skrzypach „dla członków towarzystwa muzycznego i ich rodzin po 3 korony od osoby miesięcznie"[31].

Towarzystwo Muzyczne „Lutnia"

Więcej niż o wspomnianym wyżej Towarzystwie Muzycznym wiemy o Towarzystwie Muzycznym „Lutnia", zwanym także Towarzystwem Muzyczno-Śpiewaczym „Lutnia" (tej nazwy używa wspomniana Kiernożycka-Ziewiec, a także Anita Lehmann[32], wszelako Kijas w swym opracowaniu z 1930 roku używa nazwy: Towarzystwo Muzyczne „Lutnia"). To właśnie rzeszowska „Lutnia", zorganizowana w 1904 roku na wzór „Lutni" powstałej w 1880 roku we Lwowie, rozwinęła nadzwyczaj owocną działalność muzyczną w Rzeszowie i okolicy, organizując koncerty, recitale, różnego rodzaju występy artystyczne. Pisze Kijas we wspomnianym opracowaniu:

Śpiewano na obchodach narodowych, uroczystościach miejscowych, a nawet w karnawale śpiewał chór do tańca, ciesząc się ogromnem powodzeniem. W czasie przerw między tańcami popisywał się też kwartet w maskach, przedstawiających głowy zwierząt. Na próby schodzili się tak panowie, jak i panie w strojach odświętnych, mimo to jednak atmosfera nie była etykietalna, owszem bardzo serdeczna, a członkowie Towarzystwa czuli się jakby jedną wielką rodziną. Oto garść wiadomości, dowodzących, że na terenie naszego miasta nie brak było nigdy ludzi muzykalnych, którzy chętnie łączyli się razem, o ile umiała ich skupić jakaś dzielna jednostka[33].

---

[29] Sylwetkę J. Czubskiego i jego związki z Rzeszowem omawia: K. Fink, *Z Grabownicy Starzeńskiej do Lwowa. O drodze artystycznej Jana Czubskiego, ucznia Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVII: *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. 143–161.

[30] *Kronika. Z Towarzystw*, „Kuryer Rzeszowski" 1894, nr 1 (29 IX), s. 2.

[31] *Ibidem*, s. 4.

[32] A. Lehmann, *Towarzystwo Muzyczno-Śpiewacze „Lutnia"* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 857.

[33] J. Kijas, *Dzieje rzeszowskiej „Lutni"*…, s. 7.

Niewątpliwie taką jednostką, znakomitym animatorem muzyki był świetny pianista i pedagog seminarium nauczycielskiego męskiego, Antoni Uruski[34], który założył wspomniane Towarzystwo, chóry, szkołę muzyczną, dawał koncerty chopinowskie. Takim animatorem był także Zygmunt Urbanyi[35], pedagog seminarium nauczycielskiego, kierownik artystyczny „Lutni" od 1907 roku po Uruskim, który w tymże roku wyjechał do Stanisławowa.

Szczegółowo o działalności „Lutni" pisze Wąsacz-Krztoń[36]. Z tego opracowania cytuję opis powstania Towarzystwa (za: „Głos Rzeszowski" 1904, nr 9, s. 3):

> integralnej części naszej inteligencji żądnej wrażeń muzycznych a utyskującej od dłuższego czasu na brak stałej organizacji sił muzykalnych, których tu mamy pod dostatkiem, lecz nie ujętych w jeden artystyczny zespół – podać możemy miłą wiadomość, że staraniem już znanego poza obrębem naszego miasta z produkcyj muzycznych i kompozytorskich, ukończonego konserwatorysty praskiego, profesora p. A. Uruskiego powstało towarzystwo śpiewacko-muzyczne „Lutnia", które w pierwszych dniach marca b. r. zainaugurować zamierza swoją młodziutką egzystencję koncertem o programie nader doborowym[37].

Program koncertu, który miał miejsce 6 marca 1904 roku, ambitny i świetnie wykonany, zdobył sympatię rzeszowskiej publiczności i w dużej mierze pozwolił na dalszy rozwój Towarzystwa.

Towarzystwo wystawiało fragmenty oper: Stanisław Moniuszko – *Verbum nobile* (1908), *Straszny dwór* (1909); Władysław Żeleński – *Konrad Wallenrod* (1909), a także pełne spektakle operowe: Stanisław Moniuszko – *Loteria* (1925), Józef Baschny – *Skalmierzanki* (11 listopada 1931) z Teatrem „Reduta", Karol Kurpiński – *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* (2 maja 1932) z Teatrem „Reduta", Jacques Offenbach – *Jagusia płacze, śmieje się Jaś* (17 maja 1936), *Zamek na Czorsztynie* (9 kwietnia 1938), wreszcie operę ludową Alojzego Łazarka *Staromieszczanie z pod Rzeszowa* (15 maja 1938), z muzyką Jana Robaka[38] i udziałem członków „Nowej Wsi".

Za sprawą swoich kierowników artystycznych Towarzystwo organizowało chóry: męski, żeński, mieszany, kwartety wokalne, skrzypcowe, występy solowe z towarzyszeniem fortepianu. Zorganizowało również szkołę muzyczną z klasą fortepianu,

[34] A. Szypuła, *Antoni Adolf Sas-Uruski – pianista, dyrygent, kompozytor, pedagog*, „Kamerton" 2009, nr 53, s. 67–73.

[35] J. Kijas, *Dzieje rzeszowskiej „Lutni"*…, s. 11; J. Meissner-Łozińska, *Urbanyj Karol* [mylnie podano imię, winno być: Zygmunt, jak podaje J. Kijas w cytowanym opracowaniu] *(1872–1937), pianista, kompozytor, dyrygent nauczyciel muzyki* [w:] *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski Południowo-Wschodniej*, red. A. Meissner, K. Szmyd, Rzeszów 2011, s. 445.

[36] J. Wąsacz-Krztoń, *Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczno-Śpiewacze „Lutnia" ośrodkiem integracji inteligencji wiejskiej*, „Galicja. Studia i materiały" 2024, nr 11, s. 469–487.

[37] *Ibidem*, s. 472.

[38] K. Ruszel, *Robak Jan* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 644; E. Jakubiec-Lis, *Jan Robak – muzyk, animator kultury*, „Kamerton" 2016, nr 60, s. 143–160.

skrzypiec, wiolonczeli, kontrabasu, śpiewu, instrumentów dętych, z nauką solfeżu, zasad muzyki, harmonii, instrumentacji, kursem dykcji, deklamacji i gry scenicznej. Istniało do 1948 roku.

Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i Dramatyczne

W latach 1923–1925 działało w Rzeszowie Żydowskie Towarzystwo Muzyczne „Hazamir"[39] zorganizowane na wzór podobnych towarzystw m.in. w Łodzi (1899) czy w Galicji – we Lwowie (1902), Krakowie, Brodach, Samborze, Łańcucie. Miało ono swoją własną orkiestrę pracującą pod dyrekcją Maksa Mandla, która występowała podczas akademii z okazji świąt żydowskich, a także na samodzielnych koncertach. W 1924 i 1925 roku Towarzystwo zorganizowało w Rzeszowie dwa koncerty kompozytorskie Chuny Wolfsthala, muzyka Teatru Żydowskiego we Lwowie. W styczniu 1925 roku podczas akademii chanukowej wystąpił u boku rzeszowskiej orkiestry śpiewak Loriner. W roli prelegenta muzycznego występował dr Anzelm Kleinman z Przeworska. W podsumowaniu działalności Towarzystwa za 1925 rok pisano: „Tak wykonanie poszczególnych utworów jak i piękna gra wykonawców każą wierzyć, że stworzenie tej orkiestry było aktem dla kultury muzycznej naszego miasta [Rzeszowa] bardzo doniosłym"[40]. W 1926 roku powołano do życia szkołę muzyczną w zakresie gry na instrumentach dętych. W lutym 1930 roku wraz z orkiestrą wystąpił pianista Izydor Wasserman, skrzypek Goldman, a także utalentowany rzeszowski pieśniarz Nachum Sternheim[41], którego utwory znakomicie dziś prezentuje Jacek Ścibor, tenor, naukowiec, pedagog Uniwersytetu Rzeszowskiego. Na koncertach Sternheima dwukrotnie wystąpił chór „Haszomer Hacair", prezentowali się soliści, zespoły kameralne, wystawiano operetki.

Po zawieszeniu Towarzystwa w 1925 roku, od 1926 roku do wybuchu II wojny światowej, działało w Rzeszowie Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i Dramatyczne[42] z siedzibą w Domu Ludowym Tannenbauma (obecnie Wojewódzki Dom Kultury), które cieszyło się dużą popularnością. Rekrutowało się z żydowskiej inteligencji i drobnomieszczaństwa, organizowało koncerty i spektakle teatralne w języku polskim i jidysz. Na początku lat 30. XX wieku liczyło około 50 członków. Działało w trzech sekcjach: muzycznej, dramatycznej polskiej i dramatycznej żydowskiej.

---

[39] S. Jakubczyk-Ślęczka, *Żydowskie organizacje muzyczne w międzywojennym Rzeszowie*, „Kamerton" 2015, nr 59, s. 80–86.

[40] *Ibidem*, s. 81.

[41] W. Wierzbieniec, *Sternheim (Shternheim) Nachum (Nokhem)* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 766–767.

[42] W. Wierzbieniec, *Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i Dramatyczne* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 1017.

Jak pisze Sylwia Jakubczyk-Ślęczka:

W latach 1931–1935 największą aktywnością w zakresie organizacji życia muzycznego społeczności żydowskiej w Rzeszowie wykazało się Żydowskie Towarzystwo Dramatyczne „Scena", będące sekcją dramatyczną Żydowskiego Towarzystwa Gimnastyczno-Sportowego „Bar Kochba"[43].

Promowano tutaj występy kameralne, formy sceniczne, operetkowe, rewiowe, prowadzono kwartet smyczkowy, trio fortepianowe, duety, organizowano koncerty pieśni Sternheima, występował chór organizacji syjonistycznej „Haszomer Hacair". W 1937 roku sekcja muzyczna „Bar Kochby" zorganizowała koncert pieśni Sternheima, w 1939 roku akompaniowała popisom gimnastycznym członków Towarzystwa.

Poprzez promowanie wybitnych lokalnych muzyków, współpracę z artystami ze znaczących ośrodków, edukację muzyczną, działalność koncertową, organizację zespołów muzycznych Towarzystwo przyczyniło się do znaczącego podniesienia poziomu życia muzycznego i kulturalnego Rzeszowa.

Towarzystwo Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina

Tuż po zakończeniu II wojny światowej, 31 sierpnia 1944 roku, powstało w Rzeszowie Towarzystwo Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Oficjalne otwarcie Szkoły nastąpiło 10 października 1944 roku w domu przy ulicy Sobieskiego. Wyłoniły się pierwsze talenty: Adam Harasiewicz, Stefan Marczyk, Wojciech Kilar. W pamiątkowej publikacji wydanej z okazji 50-lecia Szkoły pt. *1944–1994 Państwowa Szkoła Muzyczna I Stopnia im. Fryderyka Chopina w Rzeszowie* czytamy:

W 1904 roku powstało w Rzeszowie Towarzystwo Muzyczne „Lutnia", które jako jedno z nielicznych na terenie tego typu Towarzystw postawiło sobie za cel upowszechnianie kultury muzycznej. Jego działalność zaszczepiła w społeczeństwie ogromne zainteresowanie muzyką, które trwa do dnia dzisiejszego. Po drugiej wojnie światowej, napływ pedagogów muzyki ze Lwowa i tradycje muzykowania tkwiące w społeczności rzeszowskiej sprawiły, że Rzeszów stał się skupiskiem wielu muzyków dążących do odrestaurowania zniszczonego w czasie wojny bogatego dorobku muzycznego miasta. Zorganizowani w Związku Muzyków Polskich, już 31 sierpnia 1944 roku powołali Towarzystwo Muzyczne, jako jednostkę prawną do założenia Szkoły Muzycznej. Oficjalne jej otwarcie nastąpiło 10 października 1944 r., w prywatnym budynku przy ul. Sobieskiego, pod nazwą: Towarzystwo Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Szkoła podlegała Ministerstwu Kultury i Sztuki Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego. Dyrektorem jej został założyciel Towarzystwa Marian Weigt, a grono pedagogiczne tworzyli: Ludwik Łaszewski, Tadeusz Blatt, Marian Międlar, Józef Zwierzchowski, Tadeusz Wójcik, Marian Wojturski, Kazimierz Fic, Józef Stańko, Antoni i Lidia Graziadio, Marian Łęgowski i Jan Grudziński. Mimo wielu trudności wynikających z konieczności adaptacji pomieszczeń i kompletowania instrumentów, szkoła od samego początku

[43] S. Jakubczyk-Ślęczka, *Żydowskie organizacje*…, s. 83.

rozwinęła bogatą działalność pedagogiczną i popularyzatorską. W 1948 roku Prezydium Miejskiej Rady Narodowej powołało Szkołę Umuzykalniającą, która będzie kontynuowała propagowanie kultury muzycznej poprzez koncerty i recitale. Wśród wykonawców i pedagogów pojawiły się nowe nazwiska: Mieczysław Szczygieł, Zofia Stachurska, Janina Stojałowska, Florentyna Listowska-Mirska, Kazimierz Mirski, Józef Dziedzic. Wyłoniły się pierwsze talenty: Adam Harasiewicz, Stefan Marczyk i Wojciech Kilar. Szkoła Umuzykalniająca potrzymała w 1949 roku nazwę: Miejska Szkoła Muzyczna, a po upaństwowieniu, w styczniu 1950 roku miano Państwowej Szkoły Muzycznej I Stopnia w Rzeszowie[44].

Dziś przy ulicy Sobieskiego mieści się Zespół Szkół Muzycznych nr 2 im. Wojciecha Kilara w Rzeszowie (1995)[45] kształcący młode talenty na wysokim poziomie artystycznym.

Polski Związek Chórów i Orkiestr

W 1948 roku powstał w Rzeszowie oddział Zrzeszenia Chórów i Orkiestr – organizacji przemianowanej w latach 50. XX wieku na Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, a w 1974 roku na Polski Związek Chórów i Orkiestr (PZChiO)[46]. Zrzesza on chóry i orkiestry wszystkich grup wiekowych i zawodowych – szkolne, uczelniane, zakładowe, kościelne, związkowe, prowadzi działalność szkoleniową, koncertową, organizuje konkursy, przeglądy i festiwale. Jakie były początki? Natalia Borcz w „Nowinach" z 1973 roku pisała:

> 14 października 1948 roku w sali obrad Urzędu Wojewódzkiego grupa działaczy, miłośników muzyki i pieśni z terenu naszego województwa powołała do życia Rzeszowski Oddział Zrzeszenia Chórów i Orkiestr. Jego prezesem zostaje wówczas Władysław Przemykalski, zastępcą Ludwik Łaszewski, a kierownikiem muzycznym nauczycielka Szkoły Muzycznej w Rzeszowie – Maria Romanowska[47].

W pierwszym okresie działalności PZChiO

powstało wiele zespołów, tak, iż po roku oddział liczył 24 chóry, 17 orkiestr, razem ponad 1200 członków. W całym regionie, zwłaszcza na wsi, powstało wiele zespołów śpiewaczych, tanecznych, orkiestralnych, czerpiących z żywych tradycji muzycznych i folkloru Rzeszowszczyzny. W miastach pojawiają się liczne chóry i orkiestry, a także zespoły pieśni i tańca, kultywujące muzykę i taniec w formie artystycznie przetworzonej, stylizowanej[48].

---

[44] *Państwowa Szkoła Muzyczna I Stopnia im. Fryderyka Chopina w Rzeszowie 1944–1994*, wybór B. Płaneta, oprac. Z. Jużyczyńska-Grzyś, Rzeszów 1994, s. 12.

[45] A. Szypuła, *Zespół Szkół Muzycznych Nr 2 im. Wojciecha Kilara* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 980.

[46] A. Lehmann, *Polski Związek Chórów i Orkiestr Oddział w Rzeszowie* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 572.

[47] A. Szypuła, *Umiłowanie muzycznego piękna. 70 lat PZChiO*, „Kamerton" 1995, nr 3–4(22–23), s. 64–74; *idem*, *Chóry i Orkiestry*, „Kamerton" 1997, nr 3–4(28–29), s. 111.

[48] A. Szypuła, *Umiłowanie muzycznego piękna*…, s. 65.

Forma aktywnego kontaktu ze sztuką pozostaje wyzwaniem i dziś. Nie sposób przecenić walorów kulturotwórczych, wychowawczych, kompensacyjnych społecznego muzykowania, zwłaszcza w regionie o tak bogatych tradycjach muzycznych.

W pracy oddziału [Związku], jak w soczewce, widać wszystkie dokonania rzeszowskiego środowiska muzycznego, a więc: odbudowujące się po zniszczeniach wojennych szkolnictwo muzyczne, zresztą przy wydatnym udziale artystów ze Lwowa, organizacja wojewódzkiej, potem państwowej orkiestry symfonicznej, wreszcie – Rzeszowskiej Filharmonii, praca chórów (także Filharmonii), orkiestr dętych, najróżniejszych zespołów muzycznych, z rozrywkowymi włącznie, próby organizacji opery w Rzeszowie (wystawiono tutaj kilka znakomitych dzieł operowych, przy współpracy rzeszowskich i krajowych muzyków), zespoły pieśni i tańca, kapele, zespoły kultywujące pieśni obrzędowe[49].

Dziś oddział rzeszowski PZChiO ma swoją siedzibę w Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie. Wśród form działalności warto wymienić: Festiwal Pieśni Religijnej „Cantate Deo”[50], Koncerty Wielkanocne „Alleluja”[51], Bernardyńskie Wieczory Muzyczne, Wieczory Muzyczne w Ratuszu w Rzeszowie (zainicjowałem i prowadziłem te cztery imprezy), Festiwale Kolęd i Pastorałek, Konkursy Chórów a Cappella, przeglądy chóralne, turnieje orkiestr dętych, seminaria dla dyrygentów i wiele innych inicjatyw. Jako wieloletni działacz rzeszowskiego oddziału PZChiO, korespondent organu krajowego PZChiO „Życie Muzyczne”, ze szczególnym sentymentem wspominam działalność społeczno-muzyczną i organizatorską w tym stowarzyszeniu.

Podsumowanie

Działające w Rzeszowie w II połowie XIX i w I połowie XX wieku towarzystwa muzyczne wniosły ogromny wkład do rozwoju życia kulturalnego miasta Rzeszowa i regionu. Niniejsze opracowanie przedstawia opis działalności siedmiu takich towarzystw. Stały się one źródłem powstania licznych, działających do dziś instytucji kultury, szkół muzycznych, chórów, orkiestr, zespołów kameralnych promujących kulturę muzyczną na wysokim poziomie artystycznym w Rzeszowie, na Podkarpaciu, w kraju i poza nim. Oto korzenie, z których wyrasta kultura polska, europejska i światowa, mająca często swój początek w społecznej działalności towarzystw muzycznych.

---

[49] *Ibidem*, s. 64.

[50] A. Szypuła, *Śpiewajmy pieśń dziękczynną Panu – ps. 147. 10 lat Festiwalu Pieśni Religijnej „Cantate Deo” w Rzeszowie 1997–2006*, „Kamerton” 2006, nr 1(50), s. 386–389.

[51] A. Szypuła, *Ewenement pieśni wielkanocnej w Rzeszowskiem*, „Życie Muzyczne” 2006, nr 4–6, s. 9–13; *idem*, *Opowieść o Zmartwychwstaniu Pańskim. 20 lat Koncertów Wielkanocnych „Alleluja” w Rzeszowie 1992–2011*, Rzeszów 2013, Parafia pw. św. Judy Tadeusza w Rzeszowie.

Bibliografia

Codello A., *Samorząd Miasta Rzeszowa 1867–1914*, Lublin 1967.

Darłakowa S., *Prasa, czasopisma, pisma, hasło* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011 s. 598–607.

Dwa wieki Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, https://www.towarzystwo-muzyczne.pl/historia (4.07.2025).

Fink K., *Artysta w drodze. Wędrówki muzyka Stanisława Bursy nie tylko po Galicji z przełomu XIX i XX wieku*, „Galicja. Studia i materiały" 2020, nr 6, s. 155–180.

Fink K., *Działalność Stanisława Bursy w Rzeszowie w pierwszych latach XX wieku*, „Kamerton" 2015, nr 59, s. 107–117.

Fink K., *Uroki wielkomiejskiego i prowincjonalnego życia muzycznej rodziny Bursów. Przyczynek do historii galicyjskiej inteligencji*, „Galicja. Studia i materiały" 2024, nr 10, s. 273–313.

Fink K., *Z Grabownicy Starzeńskiej do Lwowa. O drodze artystycznej Jana Czubskiego, ucznia Karola Mikulego* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVII: *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. 143–161.

Gliniak S., *Z historii życia muzycznego Przemyśla (przełom wieku XIX i XX – do roku 1918)* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. I, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 161–169.

Historia, https://tifc.chopin.pl/o-nas/historia/ (3.07.2025).

Historia WTM, https://warszawskietowarzystwomuzyczne.pl/historia-wtm/ (3.07.2025).

Hoff J., *Kluby towarzyskie Rzeszowa w XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie" 1991, Seria Społeczno-Pedagogiczna i Historyczna. Historia z. 2, s. 57–74.

Hoff J., *Towarzystwo Kasynowe* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 855–856.

Hoff J., *Życie kulturalne. W kręgu teatru, literatury i muzyki* [w:] *Dzieje Rzeszowa*, t. 2, red. F. Kiryk, Rzeszów 1998, s. 401–436.

Jakubczyk-Ślęczka S., *Żydowskie organizacje muzyczne w międzywojennym Rzeszowie*, „Kamerton" 2015, nr 59, s. 80–86.

Jakubiec-Lis E., *Jan Robak – muzyk, animator kultury*, „Kamerton" 2016, nr 60, s. 143–160.

Kałuski M., *Lwów w polskim życiu muzycznym*, https://www.kworum.com.pl/art10232,lwssw_w_polskim_n%EF%BF%BDyciu_muzycznym.html (3.07.2025).

Kiernożycka-Ziewiec I., *Kółko Literacko-Muzyczne 1884–1888 (z dziejów ruchu amatorskiego w Rzeszowie z końca XX w.)*, „Kamerton" 1999, nr 1–2(34–35), s. 88–116.

Kijas J., *Dzieje rzeszowskiej „Lutni" w ciągu pierwszego 25-lecia 1904–1929*, Rzeszów 1930.

Kronika Klubu Miłośników Muzyki przy Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie, oprac. A. Szypuła, „Kamerton" 2017, nr 61, s. 134–163; nr 62, s. 210–218.

Lehmann A., *Polski Związek Chórów i Orkiestr Oddział w Rzeszowie* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 572.

Lehmann A., *Towarzystwo Muzyczno-Śpiewacze „Lutnia"* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 857.

Malczewski J., *Rozbudowa miasta* [w:] *Dzieje Rzeszowa*, t. 2, red. F. Kiryk, Rzeszów 1998, s. 229–274.

Mazepa L., *Poprzednicy Akademii Muzycznej we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. IX, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 9–31.

Mazepa T., *Lwowskie towarzystwa muzyczne* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. IX, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 43–65.

Mazepa T., *Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław 2017, s. 73–86.
Meissner-Łozińska J., *Urbanyj Karol (1872–1937), pianista, kompozytor, dyrygent nauczyciel muzyki* [w:] *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski Południowo-Wschodniej*, red. A. Meissner, K. Szmyd, Rzeszów 2011, s. 445.
Nidecka E., *Jan Jarmusiewicz (1781–1844) – rzeszowski teoretyk muzyki*, „Kamerton" 1995, nr 3–4(22–23), s. 51–63.
O Towarzystwie, https://wieniawski.pl/o-towarzystwie-wieniawskiego.html (4.07.2025).
Państwowa Szkoła Muzyczna I Stopnia im. Fryderyka Chopina w Rzeszowie 1944–1994, wybór B. Płaneta, oprac. Z. Jużyczyńska-Grzyś, Rzeszów 1994.
Pleśniarowicz J., *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*, Rzeszów 1985.
Ruszel R., *Robak Jan* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 644.
Szymczak-Hoff J., *Życie towarzyskie i kulturalne Rzeszowa w dobie autonomii Galicji*, Rzeszów 1993.
Szypuła A., *Antoni Adolf Sas-Uruski – pianista, dyrygent, kompozytor, pedagog*, „Kamerton" 2009, nr 53, s. 67–73.
Szypuła A., *Chóry i Orkiestry*, „Kamerton" 1997, nr 3–4(28–29).
Szypuła A., *Ewenement pieśni wielkanocnej w Rzeszowskiem*, „Życie Muzyczne" 2006, nr 4–6, s. 9–13.
Szypuła A., *Muzycy i wykonawstwo muzyczne w Rzeszowie na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XIV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 170–178.
Szypuła A., *Opowieść o Zmartwychwstaniu Pańskim. 20 lat Koncertów Wielkanocnych „Alleluja" w Rzeszowie 1992–2011*, Rzeszów 2013.
Szypuła A., *Śpiewajmy pieśń dziękczynną Panu – ps. 147. 10 lat Festiwalu Pieśni Religijnej „Cantate Deo" w Rzeszowie 1997–2006*, „Kamerton" 2006, nr 1(50), s. 386–389.
Szypuła A., *Umiłowanie muzycznego piękna. 70 lat PZChiO*, „Kamerton" 1995, nr 3–4(22–23), s. 64–74.
Szypuła A., *Zespół Szkół Muzycznych Nr 2 im. Wojciecha Kilara* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 980.
Wawszczak Z., *Muzyczne rodowody – rozmowa z Izabelą Pajdakową*, „Kamerton" 2021, nr 63, s. 113–117.
Wąsacz-Krztoń J., *Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczno-Śpiewacze „Lutnia" ośrodkiem integracji inteligencji wiejskiej*, „Galicja. Studia i materiały" 2024, nr 11, s. 469–487.
Wąsacz J., *Życie muzyczne Rzeszowa w I połowie XX wieku*, „Kamerton" 2002, nr 1–2(42–43), s. 86–11.
Wierzbieniec W., *Sternheim (Shternheim) Nachum (Nokhem)* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 766–767.
Wierzbieniec W., *Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i Dramatyczne* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, Rzeszów 2011, s. 1017.
120 lat Towarzystwa Muzycznego w Przemyślu, „Życie Przemyskie" 1982, nr 24, s. 8.

ACTIVITIES OF MUSICAL SOCIETIES IN RZESZÓW IN 1848–1948

Abstract

Music in Rzeszów, as in other cities and towns in Galicia, developed thanks to the initiatives of sensitive, creative individuals from the intelligentsia, with its characteristic multiculturalism

reflecting the historical, political, and economic conditions of the time. Musical societies formed elite groups that influenced broad social circles, awakening within them spiritual and aesthetic needs in the fields of high culture, and creating ambitious programs of action in contact with significant cultural centers in Galicia and beyond. From today's perspective, it is clear that these societies became the foundation for the organization of significant institutions and artistic ensembles, cultivating various fields of art, including music, in the uninterrupted cultural history of Poland, Europe, and the world.

Keywords: Rzeszów, Galicia, music, societies

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.19

Ірина Бермес

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

ІВАН ФРАНКО І ДРОГОБИЧ: МУЗИЧНІ „ОБРАЗКИ” МІСТА 1860–1870 РОКІВ XIX СТ.

IWAN FRANKO I DROHOBYCZ: MUZYCZNE „OBRAZKI” MIASTA LAT 60. I 70. XIX WIEKU

Іван Франко навчався у Дрогобичі в головній (нормальній) школі отців Василіян при церкві Святої Трійці та у Вищій реальній гімназії ім. Франца-Йосифа. І. Франко залишив низку автобіографічних творів про ці навчальні заклади, серед яких: „Гірчичне зерно”, „Рутенці”, „Спомини з моїх гімназіальних часів”, „Допис про Дрогобицьку гімназію”, „Ученицька бібліотека в Дрогобичі” та інші. Розрізнена інформація про співочі колективи в цих школах міститься не тільки у вищезгаданих працях, а й у спогадах сучасників І. Франка. Ці джерела свідчать про музикальність українських студентів, їхній інтерес до співу, популяризацію українського хорового репертуару. Учні гімназій організовували співи під час перерв і створювали шкільні хори під керівництвом найталановитіших серед них. Ці хори брали участь у заходах, що проводилися як у навчальних закладах, так і в районі. Їхні виступи сприяли культурному піднесенню шкільної молоді та українського населення, а репертуар (народні пісні та авторські композиції) – виховував національну свідомість в умовах бездержавності. Сувора дисципліна в школах не задовольняла учнів, тому музикування в хорових гуртках стало для них джерелом справжньої розради і натхнення. Таким чином, можна стверджувати, що основи значного піднесення музичної культури Дрогобича в першій третині XX століття були частково закладені спонтанними і постійними хоровими колективами головної (нормальної) школи отців Василіян і гімназії ім. Франца-Йосифа, в яких активну участь брав Іван Франко.

Ключові слова: Іван Франко, Дрогобич, навчальні заклади, співочі гуртки, автобіографічні твори

Дрогобич – невеличке галицьке місто, що в 60-х роках XIX століття знаходилося під юрисдикцією Австро-Угорщини, дало прихисток майбутньому генію – поету, письменнику, перекладачу, громадському діячеві Івану Франку [Iwan Franko]. Тут хлопець отримав початкову освіту, пройшов перші „життєві університети”, гартував свій характер, формувався як особистість і митець.

Місто – унікальна територія життя, середовище соціалізації, простір для застосування творчої енергії, вирішення життєвих проблем. Воно постає своєрідною універсальною моделлю суспільства, де відбуваються складні динамічні процеси. Місто – особливий спосіб особистісного буття, місце ре-

алізації життєвих планів, амбіцій і побажань. Ба більше, воно створює умови для забезпечення наступності поколінь, культури, традицій, завдяки яким індивід стає членом суспільства, засвоюючи його норми і цінності. Це вельми актуально для мешканців провінції, світосприйняття яких „[...] вирізняється максимальною спорідненістю особистісного я з навколишньою дійсністю, відчуттям історичних подій майже як фактів з власного життя, збереження яких є цінним і надзвичайно важливим”[1].

Культура – сфера своєрідного зосередження феноменів діяльності та свідомості, породжених провінцією. Саме культурний часопростір міста найбільш яскраво відображає особливі риси провінційного, логіку їх виникнення, існування і трансформації, можливості впливу на національні процеси. Провінційна культура, її творці і носії – своєрідний індикатор продуктивної взаємодії традиційного й інноваційного, локального і привнесеного.

Дрогобич часів навчання Івана Франка – сина селянина, що „[…] вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук”[2], – місто, більшість мешканців якого (українці, поляки, євреї) жили небагато. Незважаючи на те, що воно було відоме технологіями видобутку солі та нафти, солеваріння, його соціально-економічне становище у роки навчання тут І. Франка було складним. Мешканці Дрогобича вважали сіль сакральною річчю, недарма герб міста містить 9 топок солі (топка – спресована сіль у вигляді конусоподібної бочечки, її розмір 15 см заввишки і вага 1 кг).

Суттєвим для формування особистості є розуміння нею залежності від особливостей конкретної місцевості, зв’язок її з місцем народження і перебування, де поєднуються інтелектуальні, духовні, емоційні явища з матеріальним світом. На лініях органічного перетину особистості з місцем її життя виникає нова, невідома реальність. Так, очевидно, і сталося з Іваном Франком, коли він із рідних Нагуєвичів, у природу яких був закоханий; де вперше почув у вітцівській хаті з уст матері народну пісню, до якої „любов у життя […] приніс”, був скерований батьками спочатку на навчання в Ясеницю Сільну [Jasienica Solna], відтак – у Дрогобич. Тою ж мірою ця незвідана реальність торкнулася і побутування молодого хлопця у Дрогобичі (тут перебував із 8-років до 19-ти): перші враження від оточуючого, від спілкування у новому середовищі мали вплив на світогляд майбутнього митця. Можемо припустити, що специфіка культурно-мистецьких традицій, соціально-психологічна атмосфера навчальних закладів, у яких учився, певною мірою позначилися на формуванні зацікавлень та особистості молодого Івана Франка.

Іван Франко і Дрогобич… Місто, яке називав „своїм кутом”, де проходили шкільні роки, залишило глибокий слід у його пам’яті. Тут вчився

[1] І. Довжинець, *Суми. Середовище музичної класики*, Суми 2020, s. 7.

[2] І. Франко, *Дещо про себе самого*, t. 31, Київ 1981, s. 31.

у головній (нормальній) школі оо. Василіян (1864–1867 рр.) – центральному освітньому осередку Дрогобича, гімназії ім. Франца-Йосифа [c.k. Wyższe Gimnazjum Realne im. Franciszka Józefa] (1867–1875 рр.).

Івана Франка – всебічно обдарованого і допитливого молодого юнака – цікавило все, що відбувалося навколо нього, він був причетний до тих заходів, які влаштовувалися у навчальних закладах, і ці „образки з життя" знайшли відображення у його творах.

В оповіданні „Гірчичне зерно" („Із моїх споминів") читаємо: „В часі моїх гімназіяльних студій Дрогобич був містом, дуже багатим на негативні прикмети. Почислити, чого там не було, – вийде дуже довгий реєстр. Не було ані одної порядної кав'ярні, ані реставрації, ані одної публічної бібліотеки, ані одного освітнього товариства, ані одного зібрання чи то з політичною, чи з освітньою метою"[3]. Ба більше, І. Франко констатував, що Дрогобич не був європейським містом: тут не було тротуарів, освітлення вулиць, доброї питної води, „а широко розкинені передмістя, особливо Задвірне, Завізне та Війтівська Гора, були собі прості села з солом'яними стріхами, огороджені плотами, з захованням зовсім сільського характеру"[4]. До часу введення в експлуатацію залізничної вітки з Дрогобича до Стрия [1872 р., рік навчання І. Франка у сьомому класі гімназії ім. Франца-Йосифа – І.Б.], „Дрогобич був собі вільним королівським містом, вільним, незважаючи на свою нормальну школу та гімназію, від усього, що пахло цивілізацією та інтенсивнішим духовим життям"[5].

Хоча І. Франко досить іронічно висловлювався щодо стану культури Дрогобича наприкінці XIX ст., зробимо спробу бодай почасти його твердження спростувати.

І у „нормальній школі"отців Василіян, чотирикласній, із латинською, відтак німецькою мовами викладання, і в державній гімназії з польською мовою викладання, формувалися певні музичні традиції. Тут діяли аматорські співочі гуртки – перші осередки хорової справи на Дрогобиччині, в яких брали активну участь учні-українці.

„У василіанській школі пробув я […] три роки, вступивши відразу по приході з села [Ясениці Сільної, де навчався два роки у народній школі – І. Б.] до другої класи"[6], – писав І. Франко в „Причинках до автобіографії".

Навчання співу в школі обмежувалося „[...] кількома церковними молитвами й офіціальними патріотичними піснями[...]"[7], однак елементи музикування завжди були присутніми у житті Івана. Так, в оповіданні „У столяр-

[3] І. Франко, *Гірчичне зерно (Із моїх споминів)*, t. 21, Київ 1979, s. 316.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

[6] І. Франко, *Причинки до автобіографії*, t. 39, Київ 1983, s. 38.

[7] М. Загайкевич, *Іван Франко і українська музика*, Київ 1958, s. 7.

ні" автор згадує „термінатора" Яська Романського, який учив школяра Івана „[...] мелодій польських колядок та інших кантичкових пісень, і часто, сидячи в пустій столярні, похилені над заялозеною старою кантичкою, ми щосили викрикували звісний колядковий рефрен:

Hej, hej, jedni grali,
Drudzy tańcowali,
Pasterze na lirze![8].

Майбутній письменник, поет, публіцист завжди залюбки слухав і виконував українські народні пісні. Пісенна аура буднів і свят життя учнів і гімназистів у Дрогобичі глибоко проймала Івана, особливо ж автентичне звучання пісень, свідком якого він був. У „Споминах із моїх гімназіальних часів" І. Франко писав: „Мені пощастило в наймолодших літах, коли я ще ходив до так званої нормальної школи, що містилася в монастирі отців василіан при церкві святої Трійці в Дрогобичі, жити у міщанки Кошицької […]"[9]. Саме у помешканні „цьоці" Кошицької [Koszycka] І. Франко навчився „[...] швидко всіх пісень, популярних у столярні, допомагав своїм пискливим голосом кожному"[10].

Більш активне життя, ніж у школі вирувало у гімназії. Про це згадував І. Франко: „Значно приємніше і свобідніше було гімназіальне життя, в якім я завдяки особливо деяким талановитим учителям здобув основну як на ті часи шкільну освіту […]"[11]. Тут навчали латинської, польської, грецької, руської мов, релігії, математики, історії, фізики, рисунку, руханки, співів. Покликаючись на Р. Горака та Я. Гнатіва, „[...] співів навчав Альбін Коритинський [Albin Korytyński], який рахувався на посаді побічного вчителя. Співу навчали у нижчій гімназії, а у вищій він був необов'язковим предметом. Альбін Коритинський […] походив з Теребовлі, […] закінчив нижчу реальну гімназію у Львові та пройшов спеціальний курс науки музики та співу. […] з травня 1870 року був учителем співу в Дрогобичі"[12]. Про обдарування вчителя А. Коритинського М. Куровський [M. Kurowski] у характеристиці писав: „[...] говорить і пише польською і руською мовою, ґрунтовно знає ноти і німецьку мову, грає на органі, фортепіано, гармонії та різних духових інструментах. Знає науку гармонії, контрапункту та інструментування. […] Альбін Коритинський був також костьольним органістом […]"[13]. К. Бандрівський [Karol Bandrowski] згадував, що І. Франко намагався опанувати основи музики: „[...] в науці співу в III класі цілий рік вчився теорії музики

[8] І. Франко, *У столярні (Із моїх споминів)*, t. 21, Київ 1979, s. 181.
[9] І. Франко, *Спомини з моїх гімназіальних часів*, t. 39, Київ 1983, s. 51.
[10] І. Франко, *У столярні...*, s. 186.
[11] І. Франко, *Причинки до автобіографії...*, s. 38.
[12] Р. Горак, Я. Гнатів, *Іван Франко. Гімназія*, ks. 3, Львів 2002, s. 160.
[13] *Ibidem*.

і сольфеджіо"[14], що дуже допомогло йому в опануванні репертуару учнівських співочих гуртків, згодом – у записуванні народних пісень.

У гімназії функціонували різні гуртки, в яких охоче брали участь учні. В цих аматорських об'єднаннях „[…] знаходив вираження потяг молоді до мистецтва"[15]. Найбільш популярним був гімназійний напівофіційний хор, до складу якого входили зацікавлені та здібні до співу учні. М. Загайкевич зазначала, що цей гурток „мав переважно розважальну функцію і виконував народні пісні на чотири голоси"[16]. Солідаризувався з цими міркуваннями О. Дей: І. Франко виконував зі своїми товаришами-гімназистами „різні розважальні пісні (наприклад, Бандурку)" та колядував у „рідному селі"[17].

У передньому слові до оповідання „Рутенці" І. Франко наголошував: „Гімназіальні студії, які пройшов я в Дрогобичі, при всій бідності, серед якої довелося мені жити як ученикові з-під селянської стріхи, не були для мене […] тяжким часом […]. Шкільна наука ніколи не була для мене страшною, а навпаки, все доставляла мені нові приємності в міру того, як розширявся обсяг мойого знання"[18]. Цю ж думку він проводив і в оповіданні „Спомини з моїх гімназіальних часів". Добре навчаючись, хлопець із задоволенням брав участь у заходах, які влаштовували його товариші. „Ученики Дрогобицької гімназії в другій половині 1860-х і в першій половині 1870-х років поза школою жили звичайно кружками […]. У таких кружках велися оживлені розмови; […] ученики займалися лектурою позашкільних книжок, при чім один читав голосно, а інші слухали"[19]. Ще іншим позашкільним гуртком, організованим гімназистами-п'ятикласниками, був літературний, в якому займалися „[...] писанням літературних або наукових праць, що мали бути відчитувані на зібраннях […]"[20].

У публіцистичній розвідці „Учениця бібліотека в Дрогобичі" Іван Якович стверджував, що „осередком, огнищем кожного […] товариства була бібліотека і що чим в котрім товаристві бібліотека була добірніша та багатша, тим і саме товариство розвивалося ліпше, громадило більше членів […]"[21]. Подаючи список книжок (руських, польських, німецьких), І. Франко розділяє їх за галузями знань (природничі науки, історія, філософія й естетика, теологія, економіка, етнографія та інші) і серед них виокремлює

[14] К. Бандрівський, *Спогади про Франка-школяра* [w:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, Львів 1956, s. 85.

[15] М. Загайкевич, *Музичний світ великого Каменяра*, Київ 1986, s. 45.

[16] М. Загайкевич, *Іван Франко*…, s. 9.

[17] О. Дей, *Пісня в житті Івана Франка* [w:] *Сторінки з історії української фольклористики*, Київ 1975, s. 49.

[18] І. Франко, *Переднє слово* [w:] *idem*, *Рутенці*, t. 15, Київ 1978, s. 7.

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem*, s. 8.

[21] І. Франко, *Учениця бібліотека в Дрогобичі*, t. 53, Київ 2008, s. 15.

бібліотечний фонд із етнографії: „Українські приказки (Номиса [Nomys]), Українські пісні (видав Артемовський [Artemowski]), Народные южнорусские сказки (Рудченка [Rudczenko]), Быт подолян (Шейковського [Szejkowski]), Народный праздник Купала, коломыйки и шумки (зібрав Счастний Саламон [Szczęsny Salamon]), Народні звичаї над Збручем (Гальки), Ruskoje Wesile (Лозинського [Łoziński]), Русалка Дністровая (Шашкевича [Szaszkewycz]), Народные русские песни (Щербана [Szczerban]), Дітські пісні, казки і загадки. Розправа о язиці южноруськім (Головацького [Hołowacki]), Очерк баснословия (Головацького), Кілька слів о іграх на Русі”[22]. Покликаючись на І. Франка, етнографія „[...] зовсім навіть не зле була заступлена”[23]. Про зацікавлення гімназистів цією наукою свідчить той факт, що „за три місяці книжки по етнографії випозичалися 13 разів”[24]. Опанування такого компендіуму матеріалу дало можливість Франку-гімназистові зайнятися записом фольклорного матеріалу: „Я почав збирати пісні народні спершу від моєї матері, а опісля в Дрогобичі розпитував свідущих людей (ремісників і інших), так що швидко мав мілко списані два товстих зшитки, вміщаючих 800 номерів”[25]. Підтвердження знаходимо і в „Curriculum vitae” (автобіографії): „З ранньої молодості я займався також етнографією і фольклористикою. Ще в гімназії записав з уст різних людей сотні народних пісень, казок, прислів’їв та інших творів”[26].

Учні дрогобицької гімназії стали своєрідним центром кооперування творчих сил – їхня багатовекторна діяльність (товариські зібрання, екскурсії, риболовля, збирання грибів – все супроводжувалося дебатами, декламуванням поезії, співом) зумовила пожвавлення і в царині музичного життя. У працях І. Франка – вихованця гімназії – знаходимо скупі відомості про життя учнів, мистецькі традиції навчального закладу. Хоча автор зазначає, що „[...] товариського, духового життя, якихось спільних духових інтересів майже не було”[27], все ж найактивніша частина гімназійної молоді організовувала своє дозвілля, поєднуючи його з освітніми завданнями. „Ми читали наголос поезії та драми, дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом – і кінчили вечір співом, що лунав широко понад сонним Дрогобичем”[28]. Товариські зібрання, що закінчувалися співанками, часто переростали у невеликі хори, керівниками яких були найбільш здібні учні-старшокласники. Серед гімназистів, які вирізнялися музикальністю,

[22] *Ibidem*, s. 17.
[23] *Ibidem*, s. 18.
[24] *Ibidem*, s. 19.
[25] З. Гузар, *У просторі Івана Франка. Студії. Нариси. Етюди...*, Дрогобич 2010, s. 12.
[26] І. Франко, *Curriculum vitae...*, t. 29, Київ 1981, s. 81.
[27] І. Франко, *Гірчичне зерно...*, s. 318.
[28] *Ibidem*, s. 319.

І. Франко згадував Теодора Савулу [Teodor Sawuła], „[...] селянського сина з Опарів, що в молодих літах мав дуже гарний голос і був добрим співаком"[29]. В оповіданні „Рутенці" І. Франко писав: „[…] був іще співацький хор, […] який складався з учеників вищих класів, охочих та здібних до співу. Цей хор із природи речі був виключно руський, бо ученики латинського обряду, що ходили на службу божу щонеділі та свята до латинського костела, слухали там гри органів та співу органіста і не потребували свойого власного хору"[30].

За свідченням І. Франка, гімназійний хор мав давні й добрі традиції: „Русини Дрогобицької гімназії за моїх часів мали досить гарний хор, якого традиція тяглася ще від часів, давніших від моєї шкільної науки"[31]. Диригентами хору були „...Стецiв [Steciw], Ничай [Nyczaj] […], Коростинський [Korostynski], Гапонович [Haponowicz], Дрималик [Drymałyk], Янишин [Janyszyn] і, нарешті, мій шкільний товариш Кароль Бандрівський. Із визначніших співаків, що за моїх часів співали в Дрогобицькім гімназіальнім хорі, згадаю [...] басів Танчука [Tanczuk] та Коростинського, тенора Закревського, пізнішого оперового співака в Москві, рік чи два мойого шкільного товариша з нижчої гімназії Демкова, […] та Тиханського, що мене та деяких моїх товаришів учив початків нотного співу"[32]. Далі І. Франко зазначив, що заснував хор гімназистів Стецiв, „що прийшов до Дрогобича з Перемишля, де при гімназії вчив співу Нанке [...], що полишив по собі деякі композиції також руських церковних співів. Стецiв, прибувши до вищої гімназії до Дрогобича, зібрав деяких шкільних товаришів, здібних та охочих до співу, навчив їх початків нот і таким способом оснував ученицький хор, якого традиція тяглася до моїх часів і далі"[33]. Цей факт свідчив про добру музичну підготовку вихованців Перемишльської гімназії, їхні організаційні здібності, почасти й диригентські, та вміння заохотити гімназистів до співу, передусім через репертуар. Праця випускника Перемишльської гімназії на теренах Дрогобича демонструвала тяглість хорових традицій, що сформувалися в Перемишлі завдяки подвижницькій праці єпископа І. Снігурського [Iwan Snihurski], який спровадив до роботи з хором відомих музикантів, зокрема й чеха Алоїза Нанке [Alois Nanke].

Про цей хор, який діяв паралельно з літературним гуртком, І. Франко згадував в оповідання „Гірчичне зерно (Із моїх споминів)": „Другим подібним центром був співацький хор, зорганізований моїм добрим товаришем

[29] І. Франко, *Рутенці*..., s. 10.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*, s. 10–11.
[32] *Ibidem*, s. 11.
[33] *Ibidem*, s. 11.

Каролем Бандрівським. Оба кружки, з невеликими виїмками, складалися з тих самих осіб”[34].

У „Дописі про Дрогобицьку гімназію” І. Франко писав: „Звичай співати з нот на службі Божій в Дрогобичі досить давній і став причиною зав’язання спілок учениць ких для науки співу. Наука була приватна: один уміючий вчив других, добирав голоси, творив хор і співав з ним в церкві. Він був звичайно диригентом свого хору. Зі зміною диригента змінювався і склад хору”[35]. Далі автор продовжував: „Перший і найкращий хор зложив був, бачиться мені, ученик Стецiв ще в початку 1860-их років. Пізніше лучалося так, що один із старшого хору підучив співати з нот кільканадцятьох нижчекласників, що, значить, існували побіч себе два хори, зовсім відрубні”[36]. І. Франко не позиціонував хорові гуртки гімназистів як співочі товариства у питомому значенні, втім вважав, що вони „все-таки […], зближували з собою учениківрізних класів і спосібностей, ба рівноважили тоті спосібності (не раз ученик, слабий в шкільній науці, був хороший співак і напроти), відводили від фальшивої амбіції і багато причинювалися до піднесення товариського життя. Гімназіальні співи були в Дрогобичі в тій формі до р. 1875; послідній диригент був К. Бандрівський”[37].

Хор Дрогобицької гімназії виконував чотириголосі обробки народних пісень, у його репертуарі були твори М. Вербицького [Mychajło Werbycki], І. Лаврівського [Iwan Ławrowski], С. Воробкевича [Sydir (Izydor) Worobkewycz], В. Матюка [Wiktor Matiuk], починаючи з 70-х рр. – твори М. Лисенка [Mykoła Łysenko], П. Ніщинського [Petro Niszczynski] та ін. Музичні заходи, що влаштовувалися у навчальному закладі, викликали зацікавлення у вихованців та бажання прилучатися до них. Без сумніву, вони мали вплив на формування музичних смаків і здібностей молодих гімназистів. Зерна, засіяні в „благодатний ґрунт”, згодом щедро проросли: кращі учні гімназії зробили вагомий внесок у розвиток української культури. Так, „ [...] Іван Колесса [Iwan Kołessa] [...] ще на шкільній лаві почав збирати народні пісні, а пізніше став автором одного з перших музично-фольклористичних збірників у Західній Україні [Галицько-руські народні пісні з мелодіями, 1902 р. – І.Б.]. Другий сучасник письменника – Остап Нижанківський ...перші кроки на шляху музичного мистецтва зробив також у Дрогобичі як учасник і диригент гімназичного хору”[38].

К. Бандрівський – палкий любитель хорового мистецтва – згадував, що І. Франко брав активну участь в музичному житті гімназії, мав добрий му-

[34] І. Франко, *Гірчичне зерно...*, t. 21, Київ 1979, s. 319.

[35] І. Франко, *Допис про Дрогобицьку гімназію*, t. 53, Київ 2008, s. 12.

[36] *Ibidem*, s. 12.

[37] *Ibidem*, s. 12–13.

[38] М. Загайкевич, *Іван Франко*…, s. 9–10.

зичний слух і голос. „В п'ятому класі я [К. Бандрівський – І.Б.] організував з учнів нашого класу співочий квартет, в який входив і Іван Франко (перший бас)"[39]. Це й не дивно, бо змалку „[...] любив народну музику, пісню. Любив з властивою йому пристрасністю. Він не був музикантом, але умів глибоко почувати аромат народної музики, виявляти надзвичайно тонке розуміння мелодії, умів відшукати в ній душу"[40], – відзначав С. Людкевич. Тому із задоволенням співав, „[…] жив з піснею на вустах"[41].

Хорові гуртки гімназії часто виїздили з концертами у навколишні села. Так, 1873 р., „[…] на томину неділю, Франко запросив до себе в Нагуєвичі наш хор у складі восьми чоловік. Туди ми йшли пішки, ночували в хаті Франка, співали в церкві. […] В Дрогобич ми вертались […] співаючи пісні і розмовляючи по дорозі"[42] – згадував К. Бандрівський.

Часто гімназисти збиралися на товариські розмови та співи у винарні батька гімназиста Лева Штернбаха [Lew Szternbach]. Батько часто розповідав про філологічні здібності сина, його захоплення грецькою літературою. „По тому просив нас старий Штернбах співати. Він любив дуже пісні, зокрема українські. Ми бажали зробити йому приємність і затягнули жидівської пісні про балагулу [єврейський тарантас, віз із накриттям – І. Б.], якої я навчився від старого димкаря й пізніше ввів її в звичайний репертуар студентських пісень. Пісня подобалася головно своїм рефреном, який супроводили накінці звичайні оклики візника. Кожну строфу співали соло, після чого хор упадав із рефреном. Дві строфи із тієї пісні лишилися мені ще в пам'яті, і я хочу одну з них тут навести:

Mit sier Losyky's bin ich heraus,
Stark wie a Kates.
Keinen Schlug noch Batsche bedarf's,
Vun dem Pfiff gajt es.
Der eine bekimmt a Mases –
Er war in meinen Jahren,
Derandere bekimmt a Chases,
Ech heb mit Nischt zii fuhren
Finsterer Balygule,
Dein Erwejerb ist kein Schalz,
Mochst du spieln die grosste Rolle,
Bist wie a schluf Katz.
Aj-daj-daj-daj-daj, daj-da, daj-da, daj-da, daj.
Wjou! Hajta! Tprrru![43]

[39] К. Бандрівський, *Спогади про Франка-школяра* [w:] *Спогади про Івана Франка*, Львів 1997, s. 52.

[40] С. Людкевич, *Музика серця* [w:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, Львів 1972, s. 176.

[41] М. Загайкевич, *Музичний світ*…, s. 10.

[42] К. Бандрівський. *Спогади про Франка-школяра*..., s. 52.

[43] І. Франко, *Мої знайомі жиди*, „Діло" 1936, nr 119, s. 5.

Не тільки аматорські хорові гуртки були важливим елементом культурного життя гімназійної молоді. В роки навчання І. Франка у Дрогобичі сюди неодноразово приїздила на гастролі трупа українського театру товариства „Руська бесіда" [„Ruska Besida"] зі Львова, чиї постановки користувалися великою популярністю. Таким чином, схоластична атмосфера студентського життя вдало доповнювалася „[…] зображенням колоритних картин народного життя, романтикою сценічної дії та співами й музикою"[44]. У репертуарі театру були не тільки твори українських авторів, а й зарубіжних (в українському перекладі). Про високу освіченість дрогобицького гімназиста І. Франка, його талант до мов дійшла слава й до керівництва театру. В 1873–1874 рр. на прохання директора театру, відомого артиста Омеляна Бачинського [Omelian Baczynski] молодий Франко робить кілька перекладів для потреб театру, зокрема: „[...] оперети «Прекрасна Єлена» [Piękna Helena] Ж. Оффенбаха [Jacques Offenbach], «Моряки в пристані» (Осада корабля) [Załoga na pokładzie] І. Зайца [Ivan Zajc][45] [...]"[46].

Отже, у працях Івана Франка, спогадах його сучасників знаходимо спорадичні відомості про викладання предмета „Спів", діяльність учнівських гуртків. Все ж вони дозволяють припустити, що музична атмосфера Дрогобича другої половини XIX ст. пов'язувалася з аматорським музикуванням учнівської молоді, здебільшого у хорових гуртках. Обдаровані гімназисти залюбки музикували як у стихійних, так і організованих у гімназії колективах. Вони виконували українські народні пісні в авторських опрацюваннях, виявляючи неповторність та ідентичність національної культури. Спів підносив музичний розвиток гімназійної молоді, сприяв збереженню цінного пісенного надбання, пов'язаного з культурною пам'яттю народу, історичною спадщиною своєї „малої батьківщини". Врешті, активна творча позиція гімназистів спричинилася до піднесення культурного життя провінційного міста, формувала його музичне середовище, в якому, крім гімназійних хорів, спів звучав тільки у церквах. Популяризація ж українського хорового репертуару (оригінальних творів і обробок народних пісень) сприяла зростанню національної самосвідомості учнів українців в умовах бездержавності, формуванню в них високих духовних запитів. Таким чином, підвалини майже „вибухового" розвитку музичної культури Дрогобича в першій третині XX ст. було почасти закладено діяльністю стихійних та постійнодіючого хорових гуртків головної (нормальної) школи отців Василіян і гімназії ім. Франца-Йосифа, в яких брав активну участь Іван Франко.

[44] М. Загайкевич, *Музичний світ*…, s. 48.

[45] Ivan Zajc (1832–1914), chorwacki kompozytor i dyrygent – przyp. red.

[46] *Ibidem*.

Bibliografia

Źródła drukowane

Франко І., *Гірчичне зерно (Із моїх споминів)*, t. 21, Київ 1979.
Франко І., *Дещо про себе самого*, t. 31, Київ 1981.
Франко І., *Допис про Дрогобицьку гімназію*, t. 53, Київ 2008.
Франко І., *Мої знайомі жиди*, „Діло” 1936, nr 119, s. 5.
Франко І., *Причинки до автобіографії*, t. 39, Київ 1983.
Франко І., *Переднє слово* [w:] *idem*, *Рутенці*, t. 15, Київ 1978.
Франко І., *Спомини з моїх гімназіальних часів*, t. 39, Київ 1983.
Франко І., *У столярні (Із моїх споминів)*, t. 21, Київ 1979.
Франко І., *Учениця бібліотека в Дрогобичі*, t. 53, Київ 2008.
Франко І., *Curriculum vitae*, t. 29, Київ 1981.

Opracowania

Бандрівський К., *Спогади про Франка-школяра* [w:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, red. О. Дей, Н. Корнієнко?, Львів 1956, s. 81–89.
Бандрівський К., *Спогади про Франка-школяра* [w:] *Спогади про Івана Франка*, red. М. Гнатюк. Львів 1997, s. 49–54.
Горак Р., Гнатів Я., *Іван Франко. Гімназія*, ks. 3, Львів 2002.
Гузар З., *У просторі Івана Франка. Студії. Нариси. Етюди,* Дрогобич 2010.
Дей О., *Пісня в житті Івана Франка* [w:] *Сторінки з історії української фольклористики*, red. І. Березовський?, Київ 1975, s. 45–52.
Довжинець І., *Суми. Середовище музичної класики*, Суми 2020.
Загайкевич М., *Іван Франко і українська музика*, Київ 1958.
Загайкевич М., *Музичний світ великого Каменяра*, Київ 1986.
Людкевич С., *Музика серця* [w:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, red. О. Дей?, Львів 1972, s. 175–177.

IVAN FRANKO AND DROHOBYCH: MUSICAL ”SCENES” OF THE CITY IN THE 1860S-1870S (19TH CENTURY)

Abstract

Ivan Franko studied in Drohobych at the main (normal) school of the Basilian Fathers of the Holy Trinity Church and the Franz Joseph Higher Gymnasium. He left a number of autobiographical works about these educational institutions, including *A Mustard Seed*, *The Ruthenians, Memories from My Gymnasium Days*, *A Report on the Drohobych Gymnasium*, *The Student Library in Drohobych* and others. Scattered information about the singing groups in these schools can be found not only in the aforementioned works but also in the memories of Franko’s contemporaries. These sources speak of the musicality of Ukrainian students, their interest in singing, and the promotion of Ukrainian choral repertoire. The gymnasium students organized singing sessions during breaks and formed school choirs, led by the most talented among them. These choirs participated in events organized both at the schools and in the region. Their performances contributed to the cultural uplift of the school youth and the Ukrainian population, while their repertoire (folk songs and original

compositions) fostered national consciousness in the context of statelessness, shaping their spiritual needs. The strict discipline in the schools did not satisfy the students, so music-making in the singing groups became a source of true solace for them. Thus, we can assert that the foundations for the development of Drohobych's musical culture in the first third of the 20th century were partly laid by the spontaneous and permanent choral groups of the main (normal) school of the Basilian Fathers and the Franz Joseph Gymnasium, in which Ivan Franko played an active role.

Keywords: Ivan Franko, Drohobych, educational institutions, singing groups, autobiographical works

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.20

Оксана Басса

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

ПОЕТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

POETYCKIE PRIORYTETY TWÓRCZOŚCI WOKALNEJ KOMPOZYTORÓW ZACHODNIO-UKRAIŃSKICH KOŃCA XIX I PIERWSZEGO TRZYDZIESTOLECIA XX WIEKU

Культура кожного народу позначена рисами національної ментальності. Ментальність – це світосприймання, світовідчуття, це природно й історично зумовлений психічний склад, національний характер, що відображається в мові, культурі, звичаях, у матеріальній та духовній діяльності народу. Ідея національного у музичному мистецтві Західної України втілювалася через опору на іманентні ознаки регіонального фольклору, ладові та мелодико-ритмічні архетипи. У структурі українського менталітету універсальною субстанцією завжди була національна ідея. І саме рідна мова стала одним із найголовніших її носіїв. Мовна стихія відіграла важливу роль у національному і культурному відродженні. Як і в інших національних культурах, розвиток української вокальної музики відбувався у тісному зв'язку з розвитком національної поезії. Звернення до поезій Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся та інших авторів, в яких зосередилися характерні риси української ментальності, відбір текстів та їхнє трактування зумовили особливі риси західноукраїнських солоспівів, стали свідченням міцного зв'язку з національною традицією.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, солоспів, українська ментальність, поезія, західноукраїнські композитори

Культура кожного народу позначена рисами національної ментальності. Адже ментальність – це світосприймання, світовідчуття, це природно й історично зумовлений психічний склад, національний характер, що відбивається в мові, культурі, звичаях, у матеріальній та духовній діяльності народу. „В історичному процесі самоствердження нації, – пише В. Храмова [Wiktoria Chramowa], – зберігається через зв'язок часів певний психо-поведінковий інваріант, що реалізується на спільній мовній, культурній та морально-етичній основі. Він дозволяє народові зберегти собітотожність у всіх історичних перипетіях, пронести через «малі Апокаліпсиси» історії етнічну самосвідомість як, мабуть, єдину обов'язкову ознаку етносу. На рівні філософської

рефлексії цей інваріант, визначаючи архетипи світосприйняття й поведінки, набуває назви душі народу”[1].

Ідея національного у музичному мистецтві Західної України втілювалася через опору на іманентні ознаки регіонального фольклору, ладові та мелодико-ритмічні архетипи. Духовна сфера реалізувалася через збагачення ментального світу причетністю до художніх надбань світової культури (це, зокрема, барокові, неокласичні та романтичні алюзії, що виникали одночасно із стильовою реконструкцією старовинних жанрових моделей, контамінацією текстів). Ліризм знайшов своє відображення у музичних композиціях, насичених авторефлексіями, станами самозанурення, психологізацією музичного висловлювання, прагненням максимальної повноти суб’єктивного самовиразу, перебуванням у світі тонких, рафінованих емоцій.

У структурі українського менталітету універсальною субстанцією завжди була національна ідея. І саме рідна мова стала одним з найголовніших її носіїв. Мовна стихія відіграла важливу роль у національному і культурному відродженні.

Як і в інших національних культурах, розвиток української вокальної музики відбувався у тісному зв’язку із розвитком національної поезії. „Вирішальну роль у створенні своєрідної «української моделі» загальносвітових музично-культурних процесів відіграло введення композиторами в професійній музичний обіг, поряд з оригінальними фольклорними мотивами, української мови”[2], – зазначала М. Загайкевич [Maria Zahajkiewicz], що не могло не позначитися на пріоритетному значенні в культурному прогресі україномовних композиторів.

Розвиток української мови відбувався в надзвичайно складних умовах, негативне ставлення до неї виявляли церковні установи та світська влада. Літературною мовою першої половини XIX ст. була старослов’янська, якою викладали в греко-католицьких семінаріях та у Львівському університеті. В умовах германізаційної системи польську і українську мови було відсунуто на задній план, всі предмети викладались німецькою, навіть „[…] у домах української інтелігенції першої половини XIX ст. часто вживали польську або німецьку мови”[3], – писав В. Витвицький [Wasyl Witwicki].

Свідченням вияву прагнення до утвердження національного мовного начала національної мовної основи може послужити акт, здійснений О. Нижан-

---

[1] В. Храмова, *До проблеми української ментальності* [w:] *Українська душа*, red. В. Храмова, Київ 1992, s. 3–4.

[2] М. Загайкевич, *Функціонування української мови в музичному мистецтві, h*ttps://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja_ukrajinskoji_movi_v_muzichnomu_mistectvi/27-1-0-284 (24.09.2024).

[3] В. Витвицький, *Старогалицька сольна пісня XIX століття*, red. В. Пилипович, Перемишль 2004, s. 34.

ківським [Ostap Niżankowski] у час навчання в духовній семінарії: „Розмовляти лише українською, а всіх відступників – бойкотувати”[4]. А С. Людкевич [Stanisław Ludkiewicz] у доповіді в Станіславові у 1934 році наголошував на національній гордості, акцентуючи, що „[…] освічувати українських дітей у чужих музичних школах, коли є своя […] – це національно-культурний прогріх і втрата […] дитини, позбавленої рідної атмосфери в музичному вихованні, щоб ані одної дитини не віддати на науку чужій музичній школі, […] найти [для цього – О.Б.] відповідні способи та міри”[5].

Українські тексти вокальної музики, до яких зверталися українські композитори того часу, не завжди були високої мистецької вартості, „[…] у переважній частині бідні під оглядом мови й змісту та не завжди досконалі щодо форми”[6]. Проте вже композитори перемиської школи зверталися до української поезії І. Гушалевича [Iwan Huszałewycz], В. Шашкевича [Wołodymyr Szaszkewycz], Ю. Федьковича [Jurij Fedkowycz, Fedkowicz], П. Чубинського [Pawło Czubynski]. А першим серед галицьких композиторів, хто звернувся до поезії Т. Шевченка, був М. Вербицький [Mychajło Werbycki], який створив вокально-симфонічну кантату „Заповіт”. Характерність рідної мови, її лексична структура, інтонаційна система впливали на музичне мислення композиторів, на специфіку мелодики та ритмічних прийомів. Як наголошувала М. Загайкевич, „[...] фактор використання української мови відіграв вирішальну роль у формуванні індивідуальних стильових особливостей представників перемишльської школи”[7].

Особливої ваги мовна позиція західноукраїнських митців набула у ситуації, коли у Радянській Україні провідні композитори молодої генерації Б. Лятошинський [Borys Latoszyński], М. Вериківський [Mychajło Werykiwski], В. Косенко [Wiktor Kosenko] зверталися, переважно, до російської поезії (чи іноземної у російських перекладах), що було зумовлено біографічними та політико-культурними чинниками. „Починаючи від С. Гулака-Артемовського [Semen Hułak-Artemowski], П. Сокальського [Petro Sokalski], М. Лисенка [Mykoła Łysenko], К. Стеценка [Kyгуło Stecenko], Я. Степового [Jakiw Stepowyj] і закінчуючи наступним творчим поколінням – М. Колачевським [Mychajło Kołaczewski], В. Сокальським [Wołodymyr Sokalski], Б. Підгорецьким [Borys Pidhorecki], І. Рачинським [Iwan Raczyński] та ін., звернення до віршів російських поетів ставало активно діючою традицією, яку далі розвиватимуть радянські композитори”[8], – писала Т. Булат. Можна доповнити цей

[4] Р. Сов’як, *Остап Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина*, Дрогобич 2005, s. 29.

[5] З. Штундер, *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, t. 1 (1879–1939), Львів 2005, s. 358.

[6] В. Витвицький, *Старогалицька сольна пісня*…, s. 35.

[7] М. Загайкевич, *Функціонування української мови*…

[8] Т. Булат, *Український романс*, Київ 1979, s. 261.

ряд іменами Л. Малашкіна, М. Тутковського, Ф. Якименка, Б. Яновського, які у своїй творчості спиралися, переважно, на російські тексти, хоча і „[…] збагатили скарбницю українського музичного мистецтва, проте не склали його серцевини, не стали виразником стильової самобутності і стимулятором подальшого розквіту”[9].

Типовим для композиторів галицької композиторської школи кінця XIX – поч. XX ст. стало звернення до творчості західноукраїнських поетів та до українських перекладів чи оригінальних текстів іншомовної поезії, серед якої переважають німецькі та польські зразки (зокрема, твори Г. Гайне [Heinrich Heine], Н. Ленау [Nikolaus Lenau], Р. Бернса [Robert Burns], польських авторів – М. Гавалевича [Marian Gawalewicz] (на його оригінальний текст написаний один з кращих солоспівів Д. Січинського [Denys Siczyński] „Бабине літо”), Л. Ріделя [Lucjan Rydel]. Іноді факторами для відбору текстів були не лише естетичні критерії, а й дружні чи родинні творчі стосунки між композитором та поетом.

Так Василь Барвінський [Wasyl Barwiński] у своїй творчості звертався до текстів І. Франка [Iwan Franko], Т. Шевченка [Taras Szewczenko], Лесі Українки [Łesia Ukrainka], П. Куліша [Petro Kulisz], М. Рильського [Maksym Rylski], Б. Лепкого [Bohdan Łepki], О. Конисього [Aleksander Konyski], Г. Чупринки [Hryćko Czuprynka], Г. Гайне, А. Кримського [Agatangel Krymski], В. Маслова-Стокіза [Wasyl Masło-Stokiz], Я. Головацького [Jakiw Hołowacki] . Композитор відбирав поетичні тексти, що якнайбільше відповідали його творчій індивідуальності: пов’язані з темою кохання, образами природи, хоча інтерпретував і поезію драматичного змісту, загострюючи наявні в ній контрасти. Свої думки щодо взаємозв’язків музики і поетичного тексту композитор виклав у листі до Ради Остапівни Лисенко [Rada Łysenko]: „Звичайна пісня – тобто романс – часто покривається з поняттям *сконденсованої драми* [курсив автора – О.Б.] – і хто глибше зуміє вникнути в суть моєї музики до тексту М. Рильського, цей вичує, що це не тільки перекладення словного змісту на музику […] він вичує і зрозуміє і все те, – чого поет в так вузькі рамці 3-куплетного вірша не міг вкласти – і це саме – що поет відчував, а не міг словами висказати – чи тільки натякнув про це, я старався в ширших музичних площинах переривках – інтерлюдіях, тощо – доповнити”[10].

Яскравим високохудожнім зразком, що вирізняється не лише в творчості В. Барвінського, а й що став цінним внеском до української камерно-вокальної літератури є „Пісня пісень” на слова В. Маслова-Стокіза. Використавши український переспів одного з фрагментів біблійного тексту, В. Барвінський створив свій варіант поеми про кохання. Йому вдалося знайти засоби, які

[9] М. Загайкевич, *Функціонування української мови*…

[10] В. Барвінський, *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 182.

сприяли відтворенню структурних особливостей словесного тексту, витворити розгорнену музичну побудову поемного типу з наскрізним типом розвитку і подвійною функцією інструментів (зображально-декоративною – у прелюдії і постлюдії і виражально-емоційно-психологічною). Інтимна лірика тут поєдналася з музичною зображальністю.

Нестор Нижанківський [Nestor Niżankowski] був ліриком-мініатюристом, і тому найяскравіше виявив себе у жанрах фортепіанної та вокальної мініатюри. Коло поетів, до яких звертався Н. Нижанківський, обмежене, бо його доробок у жанрі солоспіву – невеликий. Відомі дев'ять оригінальних вокальних композицій на слова різних поетів та дві пісні-молитви на канонічні сакральні тексти. Звертаючись до поезій сучасників і близьких йому людей, Н. Нижанківський поклав на музику два німецькомовних вірші, написаних дружиною – Меланією Семакою [Melania Semaka]; дві вокальні мініатюри створив на тексти близького друга і побратима по еміграції О. Олеся [Aleksander Ołeś]; звертався також до поезій Р. Купчинського [Roman Kupczyński], І. Манжури [Iwan Manżura], Уляни Кравченко [Ulana Krawczenko].

Перші приклади звертання Н. Нижанківського до жанру камерно-вокальної музики припадають на 1917–1918 рр., коли були написані солоспіви „Не співай по весні" (текст І. Манжури), „Прийди, прийди" (слова О. Олеся) та „Снишся мені" (поезія Б. Лепкого). У них помітне прагнення відтворити широкий спектр емоційних станів поезії – від елегійності до дифірамбічності. Тексти пов'язані з типовим для української поезії колом образів: „соловейко", „журба", „ніч", „сни", широко застосовуються мовно-декламаційні елементи.

Романси 1920–1930-х років – довершені зразки камерно-вокальної спадщини митця. Вони вирізняються індивідуалізованою музичною мовою, поєднанням пісенної кантилени з речитативно-мовними інтонаціями, використанням вільнішої форми. У цих солоспівах зростає роль фортепіанної партії, яка відіграє велику роль у творенні музично-поетичного образу. Такими є „Жита" на слова Олександра Олеся (приблизно 1920–1923 рр.), „Чому я пробудився" та „Осінь" в інтерпретації поетичних текстів Меланії Семаки.

У творі „Засумуй, трембіто" на слова Р. Купчинського (1922 р.) композитор використав характерні особливості українського епічного жанру думи, де важливе місце належить драматичним елементам з підвищеною експресією висловлювання. У „Ти, любчику, за горою" Н. Нижанківський оригінально потрактував національні традиції, тут проступають обриси ліризованої коломийки, яка стала ритмо-структурною основою вербального первня.

Композиторові була близькою поезія драматичного змісту з елементами драматизму та психологічної рефлексії, що виявляє деякі риси спорідненості з естетичними уподобаннями С. Людкевича, у якого в жанрі камерно-во-

кальної лірики переважають твори драматичного, баладного типу. Нижанківський ставиться до поетичних першоджерел досить вільно, структурно трансформує, вносить зміни до тексту. Головний акцент ставить на емоційному відтворенні образного змісту віршів, характеру, тону висловлювання, рідко вдається до звукозображальності і звуконаслідування, навіть якщо зміст поезії спонукає до цього. Більшість його композицій позначена новими для західноукраїнської музики рисами: сецесійністю у поєднанні з елементами неоромантизму, що характерно і для камерно-вокальних творів В. Барвінського, М. Колесси [Mykoła Kołessa], А. Рудницького [Antin Rudnicki] у ранньому періоді творчості.

Коло поетів, до яких звертався Станіслав Людкевич, широке, відповідно і його камерно-вокальна спадщина досить об'ємна. Це оригінальні композиції на тексти українських поетів: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, П. Грабовського [Pawło Hrabowski], М. Шашкевича [Markijan Szaszkewycz], П. Карманського Petro Karmanski], А. Кримського, В. Пачовського [Wasyl Paczowski], І. Гаврилюка [Iwan Hawryluk], В. Старосольського [Wołodymyr Starosolski], О. Олеся, Б. Лепкого, Уляни Кравченко, Р. Купчинського. Музикант глибоко відчував особливості поетичного тексту, він надихав його не тільки на музичне втілення. Зазвичай, С. Людкевич редагував поетичні тексти (особливо ґрунтовним був цей процес над солоспівом на текст О. Олеся „Подайте вістоньку" та у композиціях на власні вільні переклади Г. Гайне). Лише до поезії Т. Шевченка ставився з великим пієтетом і лише єдиний раз у другій частині „Кавказу" дозволив замінити „Во віки і віки" на „Во віки, во віки". Його камерно-вокальна спадщина акумулює стильові риси пізнього романтизму у поєднані з національними традиціями, а „у вокально-фортепіанних творах С. Людкевича на слова Олександра Олеся виразно проявилися символістські ознаки"[11].

Прикладом вірша з музикою у західноукраїнській камерно-вокальній спадщині є солоспів С. Людкевича „За байраком байрак". Це – зразок епічного фольклору з яскраво вираженою картинно-сценічною драматургією: три епізоди і заключення, в якому використані стильові ознаки українських дум (тріольно-пунктирна ритміка, кадансові звороти мелодії з високими четвертим і шостим ступенями мінору). Проте підкорення поезії музиці, відображення в музичному тексті дії оповіді, плинне розгортання поетичного першоджерела сприяє наскрізності розвитку. Речитативно-декламаційні елементи солоспіву поєднуються з мелодикою аріозного типу. Фортепіанна партія самостійна, насичена та оркестрова, є яскравим виразовим компонентом, що відображає всі змістовні та інтонаційні нюанси поетичного тексту.

[11] О. Фрайт, *Музично-вербальна іманентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства:* дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Київ 2021, s. 203, https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/dysertatsii/Dysertatsia_FraitOV.pdf (16.06.2025).

У камерно-вокальному доробку А. Рудницького знайшла музичне втілення поезія представників різних культур: української, китайської, американської, російської. Його приваблювала творчість сучасників – О. Олеся, А. Малишка [Andrij Małyszko], П. Тичини [Pawło Tyczyna], М. Рильського, В. Сосюри [Wołodymyr Sosiura]. Варто підкреслити те, що в українській музиці він був одним з перших, хто звернувся до поезії Сходу, створивши вокальні композиції на слова стародавніх китайських поетів – цикл „Китайська флейта". Як відомо, орієнтальна поезія того періоду викликала особливе зацікавлення багатьох композиторів Європи. Вона також опрацьовувалася у камерно-вокальній музиці Б. Лятошинського, І. Белзи [Igor Bełza].

Обираючи тексти, А. Рудницький зосереджував увагу на поезії видатних майстрів слова – Т. Шевченка, К. Бальмонта [Konstantin Balmont], І. Франка, також створював музичні версії з лірики Фр. Кокольського [Franz Kokolski], Л. Полтави [Leonad Połtawa], М. Голубця [Mykoła Hołubeć], М. Рудницького [Mychajło Rudnicki], С. Чарнецького [Stepan Czarnecki], Л. Стаффа [Leopold Staff] та інших.

Відомо, що до творчості маловідомих поетів зверталися і західноєвропейські композитори – Ф. Шуберт [Franz Schubert], А. Берг [Alban Berg], А. Шенберг [Arnold Schönberg]; в українській музиці – К. Стеценко, Я. Степовий та ін. Композиторів у таких випадках нерідко приваблює не мистецька вартість поезії, а її образний зміст, співзвучність індивідуальному світосприйняттю, її метро-фонічні особливості, свого роду „музичногенічність". Поезія розцінювалася з точки зору музики, композитори вслухалися в поетичний текст, намагалися через музичне переінтонування розкрити його особливості.

Камерно-вокальні цикли А. Рудницького (зокрема найяскравіший зразок – „Пісні любові") продовжують лінію, яка яскраво виявилася у творчості західноєвропейських композиторів (Р. Шуман [Robert Schumann], Г. Вольф [Hugo Wolf] тощо), де текст активно впливає на формування мелодики.

Для камерно-вокальних творів А. Рудницького і С. Туркевич [Stefania Turkiewicz, Turkewycz-Łukijanowycz, Turkewicz-Łukianowicz], що позначені рисами новаторства в інтонаційно-образній сфері, характерними є яскраво модерні стилістичні ознаки, тут сильніший вплив мали новітні музичні течії. У багатьох їхніх композиціях виявляється раціональне, антиромантичне спрямування, зміщення домінантного інтересу митця від об'єкта зображення до суб'єкта, визначено нові жанрові різновиди, тенденції до синтезу різних виразових сфер.

У творчості доеміграційного періоду Стефанія Туркевич писала камерно-вокальну музику на тексти українських поетів: Т. Шевченка, М. Шашкевича, Б. Лепкого, Ю. Липи [Jurij Łypa], Н. Лукіяновича [Narcyz Łukijanowicz], Р. Ольговича [Roman Olgowicz, pseud. Romana Czajkowskiego], С. Масляка [Stepan Maslak], В. Вовк [Wira Wowk, właść. Wira Selianśka]. З останньою композиторку

пов'язували теплі і дружні стосунки, на її тексти написано найбільше солоспівів. У листуванні до Віри Вовк С. Туркевич зазначала: „Твої вірші для мене – музика, кожний із них хотілося б «vertonen» (втілитиу звуках) і перший, який я опрацюю, вишлю Тобі"[12]. „Сьогодні я якраз викінчила пісню до Твоїх слів […] прийми цю скромну маленьку мою пісню як вислів духовної спільноти, почувань до Тебе і постійної пам' яті", – читаємо у листі композиторки[13]. Сама С. Туркевич також мала літературний хист: писала лібрето, тексти до деяких власних романсів. Майстерне володіння словом позначилося на естетичних критеріях щодо текстів інших авторів, що вплинуло і на вибір поезій до солоспівів з наданням переваги найдовершенішим зразкам.

У своїй нечисленній камерно-вокальній спадщині Зиновій Лисько звертався до поезії Т. Шевченка („І тут, і всюди", „Катерина"), П. Тичини („Світанок", „Вечір"), А. Малишка („Дівоча пісня"), А. Метлинського [Amwrosij Metlinski] („Червоні квіти").

Яскравий вплив естетики бідермаєра спостерігається у камерно-вокальній творчості Ярослава Ярославенка [Jaroslaw Jarosławenko] та Василя Безкоровайного Wasyl Bezkorowajny]. З особливим пієтетом ставився до жанру солоспіву Я. Ярославенко. Найбільшу частину свого романсового доробку він створив на слова Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся у період 1910–1930 рр., а також українських поетів-символістів, з якими композитора єднали дружні стосунки – В. Пачовського, С. Чарнецького, С. Черкасенка [Spyrydon Czerkasenko], М. Вороного [Mykoła Worony] та інших. Композитор звертався виключно до оригінальних українських текстів, виняток становлять лише три композиції на тексти Р. Бернса та Н. Ленау в українських перекладах І. Петрушевича [Iwan Petruszewicz], О. Луцького [Ostap Łucki], В. Пачовського. Яскравими пейзажними замальовками є солоспіви митця на слова Данила Млаки [Danył Młaka – pseud. Sydora Worobkiewicza], В. Масляка та О. Маковея [Osyp Makowej]. Композитор також звертався і до поезій В. Кулика [W. Kułyk] та Б. Лепкого.

У ранній період творчості (1910-ті рр.) В. Безкоровайним були створені солоспіви на слова Ф. Миська [F. Myśko] та М. Філянського [Mykoła Filański]. У композитора виявилася любов до творчості трьох поетів: Т. Шевченка, Б. Лепкого та О. Олеся, оскільки найбільша частина солоспівів написана на їхні тексти. Крім мелодекламацій, на слова Кобзаря композитором написано ще три солоспіви. Спираючись на народні пісні баладного типу та елементи думного епосу, композитор створив баладу до слів Ю. Федьковича „Сокілська царівна" (Сокільська) та думу „Плач невольників". Популярний, сфольклоризований вірш Р. Купчинського дістав інтерпретацію у солоспіві „Засумуй,

[12] С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004, s. 39.

[13] *Ibidem*, s. 40.

трембіто”. До цього тексту Р. Купчинського зверталося багато західноукраїнських композиторів, зокрема, В. Безкоровайний написав солоспів у 1920-х рр., Н. Нижанківський – у 1922 році та С. Людкевич – у 1934 році.

На слова М. Шашкевича В. Безкоровайний написав „Дністрованку” у стилі українських народних пісень, а текст С. Руданського [Stepan Rudański] знайшов втілення у його сатиричній пісні „Треба всюди приятеля мати”. Окремою сторінкою творчості В. Безкоровайного є твори для дітей. В „український період” було написано декілька солоспівів, присвячених Дню матері на слова Р. Завадовича [Roman Zawadowicz], Г. Черінь [Hanna Czeriń] і ряд творів без зазначення автора слів. Згодом, в еміграції у м. Баффало митець написав дитячу оперету.

Коло поетів, до яких звертався Володимир Балтарович [Wołodymyr Baltarowicz], невелике, адже кількість його камерно-вокальних творів є нечисленною. Це, зокрема, солоспіви „Молюся знову й уповаю”, „Ой маю, маю я оченята” на слова Т. Шевченка, „Карі очі” (сл. В. Куссого, 1920-ті рр.), „Борімося, брати-галичани” (сл. Р. Купчинського), „Я вдячний тобі” (сл. Л. Лепкого), „Твої очі” (сл. О. Олеся), „Самотня” (сл. Ван-Сенг-Ю у перекладі М. Рудницького, 1929 р.; у 1914 р. до цього тексту у німецькому перекладі Г. Бетге [G. Bethge] звернувся А. Веберн [Anton Webern], включивши його до циклу „Чотири пісні для голосу з фортепіано”), „Зелені гори” та „Ноктюрн вулиці” (сл. Лесі Українки, 1937).

Найбільше солоспівів Борис Кудрик [Borys Kudryk] створив на тексти І. Франка, також звертався до поезій Лесі Українки, О. Олеся, Б. Лепкого, М. Підгірянки [Marijka Pidhirianka, właśc. Maria Lenert], Уляни Кравченко, О. Маковея, Т. Шевченка, П. Тичини. У його теоретичному доробку окрему групу складають статті, в яких він розглядає питання використання поетичних джерел і пріоритетність у зверненні українських композиторів до національної поезії: „Іван Франко в пісні” (1936 р.), „Поезія Шевченка в музиці” (1938 р.), „Відносини українських поетів і письменників до музики” (1938 р.). У рецензіях на концерні виступи С. Крушельницької [Salomea Kruszelnicka], І. Синенької-Іваницької [Iwanna Syneńka-Iwanicka], І. Приймової-Шмериківської [Iwanna Pryjma-Szmerykowska], О. Бандрівської [Odarka Bandriwska], Д. Йохи, Л. Черних [Lidia Czerny], О. Руснака [Orest Rusnak], М. Менцінського [Modest Męciński] тощо Кудрик заторкує важливі проблеми інтерпретації та поетичної образності[14].

На тексти українських (О. Олеся, Б. Лепкого, Лесі Українки, Т. Шевченка, М. Філянського, І. Франка), польських авторів (К. Пшерва-Тетмаєра [Kazimierz Przerwa-Tetmajer], А. Васьковського [Antoni Waśkowski], Л. Стаффа [Leopold Staff]), а також на власні слова, підписуючись псевдонімом „Тир-

[14] Н. Толошняк, *Борис Кудрик: бібліографія наукових праць, статей і рецензій*, „Καλοφωνία Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2004, nr 2, s. 347–355.

са Орест", найчастіше писав камерно-вокальні композиції Остап Бобикевич [Ostap Bobrykiewicz].

Єдиний романс Миколи Колесси на слова Лесі Українки „Я марила всю ніченьку" (1937) періоду першої третини XX ст. репрезентує довершений зразок жанру та став перлиною української камерно-вокальної музики. У 1930-х рр. композитор створив етапні для західноукраїнської музики хорові („Лемківське весілля") та вокально-інструментальні композиції для одного голосу з фортепіано на основі народних пісень: у 1933 р. – „Українські народні пісні з Лемківщини" для високого голосу, у 1938 р. – „Три народні пісні з Полісся" для середнього голосу та твори для високого голосу „Ой горами волоньки", „Чи то мі ся видит", „Повідж же мені" тощо, згодом був написаний цикл „Дитячі сни" на народні тексти. У цих творах виявилися особливості стилю М. Колесси: тенденція до індивідуалізації фольклорного мелосу, поєднання народнопісенних інтонацій з новітніми на той час гармонічними засобами (аналогічно такі тенденції втілилися у камерно-вокальних циклах Л. Ревуцького [Łewko Rewucki] на основі народних пісень: „Сонечко", „Галицькі пісні", „Козацькі пісні").

Для Романа Сімовича [Roman Simowicz] вокальна музика не стала провідною у творчості, проте у цій галузі він опрацьовував різні форми та жанри: звертався як до камерної мініатюри, так і до розгорнених вокально-інструментальних форм. Творчий доробок композитора, в цілому, пронизаний світлими, позитивними настроями та емоціями. У 30-х роках XX ст. ним були написані вокальний ноктюрн для голосу з фортепіано „Ой високо став місяць у небі" на слова О. Стефановича [Ołeksa Stefanowicz] та баркарола „В хвилях синьої ріки". У вокальній спадщині Р. Сімовича, крім романсів та обробок народних пісень для голосу з супроводом фортепіано, є ще чотири обробки українських народних пісень для сопрано з фортепіанним тріо, а також поема для голосу з камерним оркестром „Хустина" на слова Т. Шевченка. Останній твір був дипломною роботою молодого композитора (1933 р.) та став однією з перших композицій такого напряму в Західній Україні.

Прагнення до поєднання звучання голосу соло з симфонічним оркестром було суголосне тенденціям, що виразно виявилися в європейській музиці кінця XIX – поч. XX ст. До цього жанру композитор повернеться у 60-х рр. XX ст., створивши два вокальні цикли на слова І. Франка та Лесі Українки, романси на вірші Б. Лепкого, Т. Одудька [T. Odudko], О. Олеся, П. Воронька [Płaton Woronko]. Солоспіви Р. Сімовича – одна з яскравих і поки що малопопулярних сторінок української вокальної лірики.

У західноукраїнській камерно-вокальній музиці першої третини XX ст. поруч із традиційними жанрами, що оновлювалися, модифікувалися і трансформувалися, мали місце і зразки нових принципів організації музичного матеріалу, формувалися композиції нових жанрових різновидів: романс-ду-

ма, романс-арія, драматична сцена, вокальна поема, пісня-сцена, вірш з музикою, мелодекламація, солоспів у супроводі оркестру.

Об'ємний доробок західноукраїнських композиторів складала духовна музика – літургійна та світська, пов'язана із сакральною тематикою та образністю. Найбільший пласт таких композицій представлений, безумовно, хоровими творами a capella, що спираються на традиції українського культового співу та творчість Д. Бортнянського. Проте духовна тематика представлена і творами інших жанрів, зокрема камерно-вокальними. Є такі зразки у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського, які зверталися як до канонічних біблійних текстів, так і до їхніх поетичних переспівів. Це – музичні молитви для голосу і фортепіано: „Богородице Діво", „Отче наш" Н. Нижанківського; „94 псалом Давида" (переспів П. Куліша) В. Барвінського; „Псалом: Вскую отринул мя єси", „Отче наш" В. Безкоровайного; канти Божої Матері, Св. Димитрія, Св. Юрія А. Рудницького.

В українській камерно-вокальній музиці того часу існують поодинокі приклади створення солоспівів на народні тексти: „Пісня про Довбуша" В. Балтаровича, „Плач невольників" В. Безкоровайного, „Сирітка" та „Про ніженьки" С. Людкевича, „Дума про гетьмана Ничая" Д. Січинського, „Гей на славній Україні козак Торба жив" Я. Лопатинського [Jarosław Łopatyński].

Акумулятором характерних рис української ментальності стала народна творчість, що була важливим чинником національного та індивідуального стилетворення на всіх етапах розвитку українського професійного музичного мистецтва. Звернення до поезій Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся та інших авторів, в яких зосередилися характерні риси української ментальності, вибір текстів та їхнє трактування, зумовили особливі риси західноукраїнських солоспівів, стали свідченням міцного зв'язку з національною традицією.

У загальному полі української ментальності склалися певні відмінності між її Східним та Західним регіонами, що позначилося на культурі та стало свідченням варіативності її розвитку. Серед таких: різновекторність міжнаціональних культурних контактів і мистецьких орієнтацій, різна питома вага релігійності у духовному житті української громади Галичини (зокрема, художньої інтелігенції) та східних українців.

Отже, репрезентантом особливостей ментальності західного українства в камерно-вокальній музиці стала, насамперед, вербальна складова, образно-тематична сфера поезій, що отримала музичне втілення. У першій третині XX ст. композитори досліджуваного регіону, на відміну від своїх сучасників зі Сходу України, які, переважно, зверталися до російської поезії чи до російських перекладів іноземних поетів, створювали солоспіви, в основному, на тексти українських авторів: у камерно-вокальних творах представлена національна літературна класика – вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Ю. Федьковича, П. Грабовського, М. Шашкевича, твори сучас-

ників – поетів-модерністів, символістів Західної України та Наддніпрянщини, стрілецька поезія. Композитори інтерпретували численні українські переспіви Г. Гайне, тексти Р. Бернса та Н. Ленау в українських перекладах І. Петрушевича, О. Луцького, В. Пачовського, китайську поезію (у перекладі М. Рудницького), зверталися до оригінальних іншомовних текстів – польських, німецьких, англійських, авторами яких були зарубіжні та галицькі автори. У камерно-вокальній музиці представлені й твори, написані на канонічні сакральні тексти – молитви, що стало виявом регіональної специфіки функціонування жанру.

Bibliografia

Барвінський В., *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004.

Булат Т., *Український романс*, Київ 1979.

Витвицький В., *Старогалицька сольна пісня XIX століття*, red. В. Пилипович, Перемишль 2004.

Загайкевич М., *Функціонування української мови в музичному мистецтві*, https://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja_ukrajinskoji_movi_v_muzichnomu_mistectvi/27-1-0-284 (24.09.2024).

Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004.

Сов'як Р., *Остап Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина*, Дрогобич 2005.

Толошняк Н., *Борис Кудрик: бібліографія наукових праць, статей і рецензій*, „Καλοφωνία. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету" 2004, nr 2, s. 347–355.

Фрайт О., *Музично-вербальна іманентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства:* дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Київ 2021, https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/dysertatsii/Dysertatsia_FraitOV.pdf (16.06.2025).

Храмова В., *До проблеми української ментальності* [w:] *Українська душа*, red. В. Храмова, Київ 1992, s. 3–35.

Штундер З., *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, t. 1 (1879–1939), Львів 2005.

THE POETIC PRIORITIES OF VOCAL WORKS BY WESTERN UKRAINIAN COMPOSERS OF THE LATE NINETEENTH – FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract

The culture of every nation is marked by the features of its national mentality. Mentality is the perception of the world, the feeling of the world, the naturally and historically determined mental makeup, the national character, which is reflected in the language, culture, customs, material and spiritual activities of the people. The idea of the national in the musical art of Western Ukraine was embodied through reliance on the immanent features of regional folklore, harmonic and melodic rhythmic archetypes. The national idea has always been a universal substance in the structure of the Ukrainian mentality.

And the native language has become one of its main carriers. The language element played an important role in the national and cultural revival. As in other national cultures, the development of Ukrainian vocal music was closely linked to the development of national poetry. The appeal to the poetry of Taras Shevchenko, Lesya Ukrainka, Ivan Franko, Oleksandr Oles and other authors, which concentrated the characteristic features of the Ukrainian mentality, the selection of texts and their interpretation determined the special features of Western Ukrainian solos, and became evidence of a strong connection with the national tradition.

Keywords: chamber vocal genre, solosong, Ukrainian mentality, poetry, Western Ukrainian composers

WPŁYWY
I INSPIRACJE

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.21

Tomasz Baranowski

Uniwersytet Warszawski, Polska

GALICYJSKIE EPIZODY W KARIERZE FRANZA LISZTA I JEGO NAJWYBITNIEJSZYCH POLSKICH UCZNIÓW

Tematem artykułu są związki Franza Liszta i jego dwóch sławnych polskich uczniów – pianistów Karola Tausiga i Juliusza Zarębskiego – z kulturą muzyczną Galicji. Liszt koncertował w Krakowie w 1843 roku, a we Lwowie w 1847 roku, podczas swojego 8-letniego *tournée* po Europie. Jego najbardziej utalentowany uczeń, Tausig, w obu tych miastach wystąpił w maju 1870 roku. W artykule przedstawiono relacje z tych koncertów w świetle źródeł z epoki. Zarębski nigdy nie koncertował w galicyjskich stolicach, był jednak w swoich młodych latach zafascynowany folklorem tej części Europy. Świadectwem tego mogą być przeanalizowane pokrótce jego *Trzy tańce galicyjskie* op. 2.

Słowa kluczowe: Franz Liszt, Karol Tausig, koncerty w Krakowie i Lwowie, Juliusz Zarębski, galicyjskie tańce ludowe

Franz Liszt spośród wszystkich wirtuozów epoki romantyzmu może poszczycić się zdecydowanie najbogatszą karierą koncertową. Nie sposób oczywiście zliczyć jego występów estradowych, ale z całą pewnością można stwierdzić, że – statystycznie rzecz ujmując – dał on w swoim stosunkowo długim życiu najwięcej recitali i koncertów oraz odwiedził najwięcej krajów i miast w całej Europie, od Irlandii i Gibraltaru po Turcję i Rosję. Ma to swoje źródło niewątpliwie w fakcie, iż przez całą swoją drogę twórczą wiódł on żywot wolnego artysty; nigdy bowiem nie był zmuszony podejmować pracę na stałej posadzie, co naturalnie ograniczałoby możliwości koncertowania (jak to miało miejsce np. w przypadku Henryka Wieniawskiego, który przez kilka lat zatrudniony był na dworze carskim jako pierwszy solista orkiestry opery). Liszt utrzymywał się wyłącznie ze swej wielorakiej działalności jako muzyk, tj. z honorariów za koncerty i kompozycje oraz z pracy pedagogicznej, którą intensywnie wykonywał w młodości w Paryżu, a następnie po latach w Weimarze – mieście Goethego i Schillera, które w krótkim czasie stało się mekką dla licznych adeptów sztuki pianistycznej z wielu krajów Europy, a także zza oceanu. Jedną z najzdolniejszych uczennic wielkiego Węgra była amerykańska pianistka Amy Fay, która po odbyciu studiów w Berlinie u Karola Tausiga i Theodora Kullaka przybyła w roku 1871 do Weimaru. W swoich wspomnieniach tak scharakteryzowała swo-

jego mistrza: „Liszt jest wielkim empirystą i sądzę, że w swojej grze czyni on wszystko instynktownie, bez udziału świadomej analizy”[1].

Okresem przerwy w nauczaniu gry na fortepianie była 8-letnia podróż koncertowa w latach 1839–1847, podczas której Liszt przemierzył niemal cały kontynent, docierając m.in. aż do Kijowa i Stambułu. To właśnie podczas tego karkołomnego wręcz *tournée*, i to zarówno pod względem intensywności artystycznego wysiłku, jak i wyzwań natury logistycznej, mistrz zawitał do obu stolic ówczesnej Galicji – Krakowa i Lwowa. Krótkie pobyty w obu tych miastach, dość bogato udokumentowane w źródłach, chciałbym pokrótce przypomnieć w niniejszym szkicu.

Franz Liszt przybył do Krakowa na niespełna tydzień przed końcem marca 1843 roku. Gród pod Wawelem był przystankiem na drodze z Berlina, gdzie artysta grał na dworze księcia Wilhelma pruskiego, do Warszawy. Entuzjastycznie witany przez krakowskie elity, zatrzymał się w renomowanym Hotelu Rosyjskim przy ulicy Floriańskiej 14. Przed publicznością wystąpił na trzech koncertach; wszystkie odbyły się w sali Knotza, przy czym ostatni miał cel charytatywny i dochód z niego został przeznaczony na potrzeby ubogich. Ta największa i najbardziej reprezentatywna wówczas w Krakowie sala, pełniąca najczęściej funkcję sali balowej, mieściła się w rozległym kompleksie hotelowym (zwanym wcześniej oberżą „Pod Królem Węgierskim”) należącym do pochodzącego z Węgier bogatego kupca winnego Macieja Knotza i rozlokowanym w kilku kamienicach na rogu ulic św. Jana i św. Tomasza oraz przy ulicy Sławkowskiej. Na początku drugiej połowy XIX wieku obiekt ten przemianowano na Hotel Saski.

Pierwsze dwa koncerty odbyły się 26 i 27 marca, ostatni zaś na życzenie Liszta przełożono o jeden dzień, na 29 marca. Pomimo wysokich cen bilety wyprzedano na długo przed występami, które okazały się wielkim sukcesem pianisty. „Gazeta Krakowska” odnotowała te recitale jako wydarzenia wręcz wyjątkowe w życiu muzycznym miasta. W pierwszej relacji napisano m.in.: „Na dwóch koncertach pana Liszta dnia 26 i 27 bm. Mimo wysokiej ceny biletów cała sala Knotza była tak napełnioną, że jeszcze nikt nie pamięta podobnego natłoku. Grzmiące oklaski i okrzyki entuzjastyczne rozlegały się po każdej sztuce, a podczas drugiego koncertu rzucono kilkanaście wieńców artyście”[2]. W podobnym tonie napisano kilka dni później: „Na wszystkich trzech koncertach natłok słuchaczy był niezwyczajny […] niewidziany w Krakowie […] na trzecim koncercie, żeby się słuchacze niepopiekli z gorąca, musiano otworzyć w czasie koncertu szklane drzwi do galerii dziedzińcowej! Z jakim zapałem go słuchano, to równie trudne jest do określenia, jak sama gra wirtuoza: […] rzucano mu wieńce – wrzeszczano – Brawa”[3]. Warto dodać, że na ostatnim

[1] A. Fay, *Music-Study In Germany: The Classic Memoir of the Romantic Era*, Chicago 1880, s. 213, za: T. Baranowski, *„Technische Studien” Ferenca Liszta* [w:] *Z praktycznych zagadnień nauczania gry na fortepianie*, Białystok 1995, s. 29.

[2] „Gazeta Krakowska” 1843, nr 71, s. 5.

[3] „Gazeta Krakowska” 1843, nr 76, s. 4.

koncercie obok Liszta wystąpił zaprzyjaźniony z nim włoski tenor Luigi Pantaleoni. Niestety źródła milczą na temat wykonywanego przez obu artystów repertuaru. W uzupełnieniu powyższych relacji można przytoczyć – za znanym krakowskim historykiem sztuki Michałem Rożkiem – anegdotę o zdarzeniu, do którego miało dojść w czasie drugiego z wymienionych koncertów. Otóż podobno w pewnym momencie pękła struna fortepianu, po czym natychmiast z pierwszych rzędów sali miał się rzucić w kierunku Liszta „tłum rozhisteryzowanych kobiet walczących między sobą o zdobycie owej pękniętej struny”[4].

Podczas pobytu w Krakowie Liszt w otoczeniu szerokiego grona wielbicieli zwiedził miasto, przy czym największe wrażenie wywarła na nim katedra wawelska. Wieczorami bywał w salonach krakowskiej arystokracji, która wydawała uroczyste bankiety na jego cześć. 30 marca, po pożegnalnym obiedzie składkowym w Hotelu Rosyjskim, mistrz opuścił Kraków przez wielu krakowian odprowadzany aż do granicy Królestwa Polskiego. Znany ówczesny dramatopisarz i poeta Franciszek Wężyk w hołdzie znamienitemu gościowi poświęcił wiersz, którego przynajmniej pierwsze strofy warto w tym miejscu przytoczyć:

Liszcie! Cóżeś podziałał z duszami naszemi?
Grałeś – a gdy twe dźwięki w przestrzeni zabrzmiały,
Widziałem, jak chór niebian zstępował ku ziemi.
Grałeś – a wszystkie nerwy w piersi mojej drgały.
Skądżeś, ty czarodzieju? Gdyś się na świat zjawił,
Sssałyż twe piersi kobiety usta niemowlęce?
Ja wiem, bo mi głos wyższy twój pochód objawił:
Ciebie anioł muzyki wziął z pieluch na ręce
I póty twe dzieciństwo pieśniami weselił,
Póty pieścił, aż sam się w postać twoją wcielił…[5]

Podsumowując wzmiankowany wątek biografii artystycznej Liszta, warto podkreślić, iż ten jedyny i krótkotrwały pobyt twórcy *Lat pielgrzymstwa w Krakowie* wypada uznać za ważne wydarzenie w XIX-wiecznej historii kultury muzycznej stolicy Galicji Zachodniej.

Wymarzona przez kompozytora podróż na Wschód musiała jednak potrwać znacznie dłużej (jak czytamy w źródłach, kompozytor przemierzał dziennie prawie 100 km dyliżansem), a na tej trasie znalazł się – prawie pod koniec tej długotrwałej peregrynacji – Lwów, gdzie Liszt zagościł wiosną 1847 roku. Do stolicy Galicji Wschodniej przyjechał z Kijowa (gdzie *notabene* związał się na stałe do końca życia z polską szlachcianką, księżną Karoliną Sayn-Wittgenstein, *de domo* Iwanowską) – tam także, podobnie jak przed kilkoma laty w Krakowie, spotkał się z równie gorącym przyjęciem, godnym wielkiego wirtuoza swojej epoki.

[4] M. Rożek, *Trzy koncerty Liszta*, „Dziennik Polski” 2007, nr z 9 VI, https://dziennikpolski24.pl (15.06.2024).

[5] Za: S. Szenic, *Franciszek Liszt*, Warszawa 1975, s. 162.

Spośród licznych uroczystych obiadów i kolacji, na których fetowano wizytę wyjątkowego gościa, warto wspomnieć przynajmniej o dwóch bankietach. Powitalne przyjęcie (obiad składkowy) zorganizowano, korzystając z pięknej pogody, w pachnącym kwitnącymi bzami i różami ogrodzie Hotelu George'a Hoffmana. Wzięło w nim udział około czterdziestu osób, głównie miejscowych literatów i artystów. Pierwszy, owacyjnie przyjęty toast na cześć Liszta wzniósł znany ze swej wierszomanii Adam Zamoyski. Brzmiał on następująco:

W Polsce już zwyczaj od wieka
Nad mistrza cenić człowieka…
A więc dawnym obyczajem
Z obu względów cześć ci dajem[6].

Warto na marginesie dodać, że pobyt Liszta we Lwowie stał się inspiracją dla wielu poetów i zaowocował powstaniem co najmniej ośmiu wierszy; trzy z nich oprócz przytoczonego powyżej – pióra Adama Zamoyskiego i Wincentego Pola – cytuje w swojej obszernej monografii Liszta Stanisław Szenic[7].

Kolejny pamiętny bankiet z udziałem kompozytora odbył się 27 kwietnia w tzw. sali obrazowej Zakładu Ossolińskich. Jego inicjatorem był Adam Kłodziński – ceniony bibliotekarz, prawnik i komediopisarz pełniący w owym czasie funkcję dyrektora tej placówki. Na przyjęciu obecny był początkujący wówczas polski malarz i niedoszły absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu Lwowskiego, 23-letni Juliusz Kossak. Narysował on wtedy ołówkiem tzw. portret z natury Liszta przy fortepianie, który obecnie przez znawców sztuki uznawany jest powszechnie za jeden z najlepszych oryginalnych wizerunków kompozytora. Wyrażając swój podziw dla młodego talentu, sportretowany artysta natychmiast opatrzył rysunek autografem[8]. Oryginał tego „portretu z natury" znajduje się obecnie w Lwowskiej Galerii Obrazów.

Opisaną powyżej relację Szenica z lwowskiego występu Liszta podaje w wątpliwość Kinga Fink – autorka obszernej monografii galicyjskiego poety Kornela Ujejskiego, który miał się spotkać z Lisztem w owym czasie. Jej zdaniem wzmiankowany rysunek Kossaka mógł powstać podczas próby do wspomnianego koncertu, w nielicznym gronie zaproszonych gości[9]. Warto dodać, iż w tym „prywatnym" wydarzeniu artystycznym uczestniczył także Feliks Lipiński – mało znany dziś kompozytor, klarnecista i skrzypek, brat sławnego wirtuoza Karola Lipińskiego. Z przekazów źródłowych wiadomo, że Liszt zagrał wówczas *a vista* – „z zapałem i niebywałą precyzją" – jego *Allegro de concert*[10].

[6] *Ibidem*, s. 216.

[7] Zob. *ibidem*, s. 501.

[8] Zob. K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Kraków 2000, s. 27.

[9] Zob. K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018, s. 60.

[10] S. Wasylewski, *Triumfy Liszta w Polsce romantycznej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1936, nr 6, s. 103, za: K. Fink, *Muzyka w życiu*…, s. 60.



Ilustracja 1. Juliusz Kossak, *Franciszek Liszt*, 1847, portret z natury, rysunek ołówkiem
Źródło: K. Olszański, *Juliusz Kossak*, Kraków 2000, s. 27.

Cenne źródło do poznania pobytu Liszta we Lwowie stanowią zawarte w rękopiśmiennych dziennikach wspomnienia Emilii z Jabłonowskich Skrzyńskiej – zamożnej szlachcianki z majątku Krościenko Wyżne, malarki-amatorki, siostrzenicy wybitnego komediopisarza, hrabiego Aleksandra Fredry. Przebywała ona wraz z mężem Ksawerym we Lwowie wiosną 1847 roku i – w konsekwencji – miała możność dać wyraz swoim wrażeniom na temat wizyty twórcy *Symfonii faustowskiej*. A wrażenia te były raczej sceptyczne w związku z trudną sytuacją bytową tamtejszej ludności po tzw. rzezi galicyjskiej. Uczucie sprzeciwu wobec wydawanych na cześć Liszta bankietów tudzież wysokich cen biletów na koncerty mistrza wyraziła ona kilkakrotnie. Warto przytoczyć przynajmniej dwa świadectwa z jej pamiętnika. 13 maja zanotowała, co następuje:

Dzisiaj przyjechał tu Liszt, stanął u Hofmana. O dziesiątej dawano mu serenadę, w sobotę da pierwszy koncert, miejsce po 5 f[lorenów] k[onwencyjnej] m[onety]. Bardzo **tu w tych czasach niepotrzebnie przyjechał** [podkr. T.B.], bo każdego stentuje[11] słyszeć takiego wirtuoza, a przecie

[11] Stentować w dawnej polszczyźnie znaczyło: kusić, nęcić.

w tych czasach nie godzi się za dwie godzin[y] zabawy 5 reńskich płacić, kiedy tyle ludzi pięciu grajcarów na chleb nie mają[12].

Kilka dni później, relacjonując pierwszy publiczny występ węgierskiego gościa, pisała w podobnym tonie:

Wczoraj wieczór Liszt dawał pierwszy swój koncert i dzisiaj o tym tylko cały świat mówi. […] W innym czasie pewnie by go fetowali, lecz teraz każdego razi ekspensować [wydawać zbyt wiele – przyp. T.B.] na wieczory, kiedy ludzie z głodu umierają"[13].

O krytyczno-muzycznej recepcji koncertów Liszta w grodzie Lwa niestety niewiele wiadomo. Wynika to zapewne z faktu, że redaktorzy tamtejszej prasy codziennej zdolni byli przede wszystkim relacjonować wydarzenia natury towarzyskiej, profesjonalne zaś oceny imprez artystycznych z powodu braku stosownych kompetencji stanowiły dla nich zbyt trudne wyzwanie. Skąpe informacje na interesujący nas temat odnaleźć można w treści listu samego kompozytora do księżnej Karoliny, w którym wyraził on swoje wielkie zadowolenie z tej trwającej miesiąc wizyty. Czytamy w nim m.in.:

Mój pobyt we Lwowie udał się pod każdym względem doskonale. Nie uwierzyłaby Pani, z jak pochlebną dla mnie życzliwością się spotkałem i jak zaszczytne wzbudziłem sympatie w czasie ubiegłego miesiąca, który tu cały spędziłem. Koncert, zdaniem Belloniego, osiągnął poziom koncertu w Kijowie[14]. Mogłem być doprawdy zadowolony ze wszystkiego, a ufam, że i na mnie nikt się nie skarży. W sumie: siedem czy osiem koncertów, z tego cztery prywatne. Z okazji ostatniego – proszę wybaczyć moją zarozumiałość – kilka pań: pani Krasicka, księżna Lichtenstein, pani Lewicka i inne, zajęło się udekorowaniem sali i wyręczając Belloniego zasłało moją estradę kwiatami. Mnóstwo proszonych obiadów i kolacji. Parę znajomości naprawdę ciekawych, które przy sprzyjających okolicznościach mogłyby przerodzić się w przyjaźnie. Opowiem o tym kiedyś dłużej, gdyż osoby te nie są Pani obce. A w końcu dług wdzięczności i zacieśnione więzy z krajem, dla którego ja też nie jestem już obcy i z którym czuję się na nowo związany tym, co we mnie najlepsze: inteligencją i sercem[15].

Ze Lwowa Liszt udał się przez Mołdawię do Stambułu (wówczas Konstantynopola), następnie do Odessy, gdzie spotkał się z księżną Karoliną, stamtąd zaś – na zaproszenie rosyjskiego generała Dymitra Osten-Sackena – do pobliskiego Elizawetgradu. W tym małym rosyjskim mieście definitywnie zakończył swoją karierę pianisty-wirtuoza, dając w tamtejszym teatrze w sierpniu 1847 roku swój ostatni publiczny koncert w życiu. W drodze powrotnej ze swych 8-letnich peregrynacji koncertowych zatrzymał się przejazdem we Lwowie i Krakowie.

[12] E. z Jabłonowskich Skrzyńska, *Dzienniki z lat 1844–1855*, do druku przygotowali, wstępem i komentarzem opatrzyli B. Lorens, J. Kurzycki, Rzeszów 2020, s. 107.

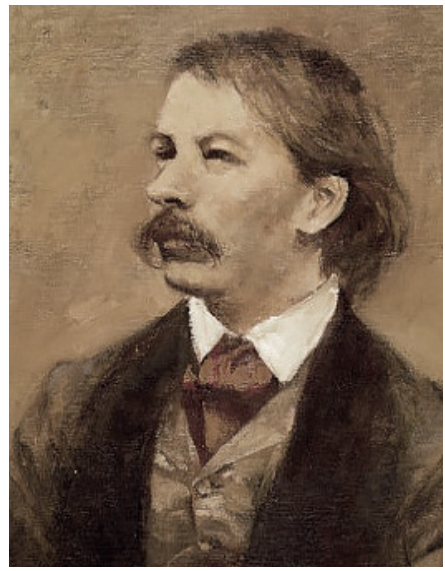
[13] *Ibidem*, s. 108.

[14] Gaëtano Bellonni był osobistym sekretarzem Liszta, zatrudnionym przez kompozytora w Brukseli w 1841 r. Zob. S. Szenic, *Franciszek Liszt*, s. 138.

[15] *Ibidem*, s. 217–218.

W czerwcu 1848 roku dotarł do Weimaru, gdzie wraz z księżną osiedlił się na kilkanaście lat, zamieszkując w okazałej willi „Altenburg".

Galicyjskie epizody odnajdujemy także w biografiach artystycznych dwóch wybitnych polskich pianistów, którzy byli uczniami Liszta, a następnie pozostali jego wieloletnimi przyjaciółmi – Karola Tausiga i Juliusza Zarębskiego. Pierwszy z nich, obdarzony talentem „cudownego dziecka", z woli ojca przybył do Weimaru w wieku 13 lat z nadzieją dołączenia do licznego grona podopiecznych węgierskiego mistrza. Swego rodzaju egzaminem, który przekonał Liszta do podjęcia się nauczania młodzieńca z Warszawy, było wykonanie przezeń *Poloneza As-dur* op. 53 Chopina. W rezultacie Tausig uczył się u Liszta w latach 1855–1857. Były to w zasadzie kompletne studia muzyczne, bowiem mistrz nie tylko rozwijał jego warsztat pianistyczny adepta, lecz wprowadzał go również w arkana sztuki kontrapunktu, kompozycji i instrumentacji. Dwa lata nauki wystarczyły, aby Tausig przejął od swojego wybitnego pedagoga przede wszystkim niebywałą energię i niezrównaną technikę, co otworzyło mu drogę do wielkiej międzynarodowej kariery wirtuoza. Z Lisztem utrzymywał kontakt przez całe swoje krótkie życie (zmarł na tyfus, nie dożywszy 30 lat). Ich ostatnie spotkanie miało miejsce w Lipsku w lipcu 1871 roku. Polski uczeń – co warto dodać – był przez węgierskiego nauczyciela oceniany nad wyraz wysoko. Liszt miał powiedzieć o nim, co następuje: „Tacy ludzie jak on zdarzają się tak rzadko, że nie wiadomo gdzie ich szukać"[16].



Ilustracja 2. Portret Karola Tausiga pędzla Franza von Lenbacha, przed 1871

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Tausig.jpg (15.06.2024).

W obu galicyjskich stolicach Tausig koncertował dopiero u schyłku swojej pianistycznej kariery. Na początku maja 1870 roku zagrał dwa niezwykle udane recitale we Lwowie. Stamtąd udał się bezpośrednio do Krakowa, gdzie 13 maja koncertował w sali redutowej Starego Teatru. Program tego recitalu był bardzo obszerny i zróżnicowany. Jak podaje – powołując się na źródła czasopiśmiennicze – Robert Gawroński, w pierwszej części wieczoru pianista wykonał *Sonatę C-dur* op. 53 *„Waldstein"* Beethovena, *Allegro vivacissimo* Scarlattiego oraz cztery utwory Chopina – dwa mazurki, *Balladę As-dur* op. 47 i *Poloneza As-dur*

[16] Za: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 684.

op. 53. Na drugą część występu złożyły się natomiast: IV *Ballada* Antona Rubinsteina, *Sändchen* Schuberta-Liszta, własna kompozycja pt. *Nouvelles soirées de Vienne* oraz *Fantazja z „Don Juana"* Liszta[17]. W przytoczonym przez autora artykułu programie wzmiankowanego koncertu natrafiamy na błędną informację, którą należy w tym miejscu sprostować. Otóż Anton Rubinstein nie skomponował ani jednej ballady na fortepian. W repertuarze krakowskiego występu Tausiga była natomiast *IV Barkarola G-dur* rosyjskiego kompozytora[18].

Czy koncert Tausiga w Krakowie, mający stanowić niejako pożegnanie pianisty z polską publicznością, był sukcesem artysty? W tej kwestii w literaturze przedmiotu napotykamy na skrajnie sprzeczne informacje. Gawroński we wspomnianym artykule poświęconym recepcji koncertów tego pianisty w Polsce twierdzi – powołując się wprawdzie na źródła prasowe z tamtego czasu, lecz ich nie cytując – że występ ten „zapisał się w pamięci mieszkańców Krakowa jako jeden z *najświetniejszych tryumfów sztuki*"[19]. Według relacji Barbary Chmary-Żaczkiewicz, autorki hasła o Tausigu w *Encyklopedii Muzycznej PWM*, jak również zdaniem Stanisława Dybowskiego, autora *Słownika pianistów polskich*, recital ten – z niepodanych w obu enuncjacjach przyczyn – okazał się absolutną „klapą", ponieważ sala była prawie pusta[20]. Kompromisowe niejako rozwiązanie tej kwestii odnajdujemy w źródłach czasopiśmienniczych, a mianowicie przede wszystkim w niepozbawionej ironicznego tonu recenzji koncertu autorstwa anonimowego krytyka, opublikowanej w krakowskim dzienniku „Czas". Czytamy w niej m.in.:

> Sala jak na Kraków dość była zapełnioną, o wiele jednak mniej niż zasługiwał na to talent koncertanta. Rzecz dziwna, że jeżeli cześć najwymowniejszej ze sztuk pięknych nie skłoniła ogółu publiczności tutejszej do słyszenia najcelniejszego z jej reprezentantów, przynajmniej próżność nie doradziła wziąć udziału w tym muzykalnym bankiecie, aby móc pochełpić się, że się słyszało Tausiga[21].

Młodszy od Tausiga o niespełna 13 lat Zarębski naukę u Liszta rozpoczął jako 20-latek, wówczas już absolwent konserwatorium w Wiedniu, które ukończył z odznaczeniem w klasie fortepianu oraz ze złotym medalem w zakresie kompozycji. Regularne studia u kompozytora odbywał w latach 1874–1877, najpierw w Rzymie w jego rezydencji w Villa d'Este, a następnie w Weimarze. Mistrz i uczeń wielokrotnie wspólnie podróżowali, m.in. do Monachium, Lipska, Bayreuth (na festiwal wagnerowski w sierpniu 1876 roku) i do Hanoweru (na zjazd kompozytorów w maju

[17] Zob. R. Gawroński, *Recepcja koncertów Karola Tausiga w Polsce*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie", seria: „Edukacja Muzyczna" 2012, z. VII, s. 160.

[18] Zob. „Czas" 1870, nr 70, s. 3.

[19] R. Gawroński, *Recepcja koncertów* …, s. 160.

[20] Zob. B. Chmara-Żaczkiewicz, *Tausig Karol* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 11: *t–v*, red. E. Dziębowska, Kraków 2009, s. 45; S. Dybowski, *Słownik pianistów*…, s. 686.

[21] „Czas" 1870, nr 111, s. 3.

1877 roku). Wspólne wyjazdy niewątpliwie przyczyniły się do zacieśnienia przyjacielskich relacji między nimi. Liszt bardzo wysoko oceniał talent i umiejętności zarówno pianistyczne, jak i kompozytorskie Zarębskiego, o czym świadczy np. następująca wzmianka w jego liście do rodziców swego podopiecznego z 1876 roku:

> W rzeczy samej pochlebnie tylko, bardzo pochlebnie wyrazić się mogę o jego talencie, charakterze i odznaczających się, a poważnych przymiotach. Czyni on zaszczyt swojemu nazwisku i zdobywa sobie wysokie stanowisko artystyczne[22].

Związki Zarębskiego z Galicją miały zgoła inny charakter niż w przypadku Liszta i Tausiga, dotyczyły one bowiem nie kariery wirtuozowskiej, lecz kompozytorskiej. W swoich podróżach koncertowych między europejskimi stolicami a rodzinnym Żytomierzem, do którego często powracał, wielokrotnie przemierzał ziemie zaboru austriackiego, jednak ani we Lwowie, ani w Krakowie, ani w żadnym innym galicyjskim mieście nigdy nie wystąpił. Swoje pierwsze publiczne koncerty – jako zaledwie 20-letni artysta – dał natomiast w roku 1874 w Kijowie i Odessie, co zapewne sprzyjało poznaniu przezeń ukraińskiej muzyki tradycyjnej[23]. Świadectwo owej domniemanej fascynacji stanowi – jak można sądzić – jedna z pierwszych opusowanych kompozycji, powstała przed rokiem 1880. Mowa tu o *Trzech tańcach galicyjskich* op. 2 na fortepian na 4 ręce (*Trois dances galiciennes*) stanowiących pierwszą serię *Tańców polskich* (*Dances polonaises*); na drugą serię złożyły się *Cztery mazurki* op. 4.



Ilustracja 3. Juliusz Zarębski, fot. z ok. 1872

Źródło: https://polona.pl/item-view/1f1c1dd4-4e16-4518-a884-94f6854039bf?page=0 (25.06.2024).

Wszystkie trzy miniatury taneczne, które przynależą do nurtu muzyki salonowej w twórczości kompozytorskiej Zarębskiego, stanowią opracowania w sumie siedmiu ukraińskich pieśni ludowych[24]. Dwa pierwsze tańce, sygnowane jedynie określeniami tempa (*Allegretto con moto* i *Maestoso, non troppo allegro*), mają trzyczęściową formę repryzową z częścią środkową kontrastującą pod względem charakteru i tonacji. W trzecim utworze, bardziej jednolitym formalnie, dominuje technika wariacyjna; temat główny wielokrotnie powraca tu w rozmaitych

[22] „Tygodnik Ilustrowany" 1875, nr 392, s. 3.

[23] Zob. T. Strumiłło, *Juliusz Zarębski*, Kraków 1985, s. 64.

[24] Zob. R.D. Golianek, *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura*, Kraków 2004, s. 47.

przekształceniach dotyczących głównie faktury i kolorystyki. *Trois dances galiciennes* op. 2 to jedyny galicyjski akcent w muzyce Zarębskiego – syna ziemi wołyńskiej – świadczący o tym, iż folklor ukraiński był mu znany i bliski. Warto dodać, że we wszystkich trzech wymienionych miniaturach na fortepian mamy do czynienia raczej z indywidualną stylizacją materiału o proweniencji ludowej, nie zaś z odwołaniem się do wspomnianych pieśni *in crudo*.

Liszt zinstrumentował i wydał *Trzy tańce galicyjskie* Zarębskiego. Takiego zaszczytu nie dostąpił żaden z jego uczniów. W ostatnich latach ich zażyłych stosunków mistrz miał powiedzieć swojemu faworyzowanemu podopiecznemu:

> Od dawna już szanuję i oceniam szczerze w Tobie człowieka i artystę. Obydwaj są mi sympatyczni przez obustronną swoją wytworność. Prócz tego posiadasz dla mnie przymiot cenny, iż jesteś Polakiem![25]

Zarysowane powyżej galicyjskie wątki w biografiach Liszta i jego dwóch wybitnych polskich wychowanków wpisują się w historię muzyki epoki romantyzmu na dwa różne sposoby. W przypadku Liszta i Tausiga dotyczą one działalności koncertowej pianistów jako wirtuozów, którzy wnieśli w swoim czasie istotny wkład w życie muzyczne Krakowa i Lwowa. Co do Zarębskiego, punkt ciężkości zasygnalizowanego w tytule zagadnienia przypada na twórczość kompozytorską, a właściwie na jej raczej skromną część inspirowaną folklorem muzycznym Galicji. Dwojaka perspektywa ujęcia tematu, tj. zarówno historyczno-źródłowa, jak i analityczno-muzyczna, pozwala – jak się wydaje – postawić tezę o nad wyraz bogatym XIX-wiecznym dziedzictwie kultury muzycznej tego regionu środkowo-wschodniej Europy.

Bibliografia

Źródła

Fay A., *Music-Study in Germany. The Classic Memoir of the Romantic Era*, Chicago 1880.
Skrzyńska z Jabłonowskich E., *Dzienniki z lat 1844–1855*, do druku przygotowali, wstępem i komentarzem opatrzyli B. Lorens, J. Kuzicki, Rzeszów 2020.

Prasa

„Czas" 1870, nr 70.
„Czas" 1870, nr 111.
„Gazeta Krakowska" 1843, nr 71.
„Gazeta Krakowska" 1843, nr 76.
„Tygodnik Ilustrowany" 1875, nr 392.
„Tygodnik Ilustrowany" 1936, nr 6.

[25] Za: I. Bełza, *Liszt i kultura muzyczna narodów słowiańskich*, „Muzyka" 1961, nr 4, s. 13.

Opracowania

Bełza I., *Liszt i kultura muzyczna narodów słowiańskich*, „Muzyka" 1961, nr 4, s. 3–20.
Chmara-Żaczkiewicz B., *Tausig Karol* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 11: *t–v*, red. E. Dziębowska, Kraków 2009, s. 45.
Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
Fink K., *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018.
Gawroński R., *Recepcja koncertów Karola Tausiga w Polsce*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie", seria: „Edukacja Muzyczna" 2012, z. VII, s. 153–162.
Golianek R.D., *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura*, Kraków 2004.
Golianek R.D., *Zarębski Juliusz* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM,* część biograficzna, t. 12: *w–ż*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 324–329.
Polony L., *Liszt Franz* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM,* część biograficzna, t. 5: *kłł*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 371–396.
Poniatowska I., *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991.
Olszański K., *Juliusz Kossak*, Kraków 2000.
Rożek M., *Trzy koncerty Liszta*, „Dziennik Polski" 2007, nr z 9 VI, https://dziennikpolski24.pl (15.06.2024).
Strumiłło T., *Juliusz Zarębski*, Kraków 1985.
Swaryczewska K., *Franciszek Liszt a muzyka polska*, „Muzyka" 1961, nr 4, s. 21–36.
Szenic S., *Franciszek Liszt*, Warszawa 1975.
Zając-Wiedner E., *Charakterystyka i znaczenie twórczości fortepianowej Juliusza Zarębskiego w muzyce polskiej*, „Muzyka fortepianowa" III, cz. 1, Gdańsk 1979, s. 169–189. Seria: „Prace specjalne PWSM w Gdańsku" nr 18.

THE GALICIAN EPISODES IN THE CAREER OF FRANZ LISZT AND HIS THE MOST PROMINENT POLISH STUDENTS

Abstract

The subject of the article is the relationship between Franz Liszt and his two Polish students – famous pianists Karol Tausig and Juliusz Zarębski – and the musical culture of Galicia in the 19th century. Franz Liszt gave concerts in Krakow in 1843, and in Lviv in 1847 during his eight-year tour of Europe. His most talented Polish student, Tausig, performed in both cities in May 1870. The article contains a description of the concerts of both pianists, based on the source materials. The other Liszt's Polish student, Zarębski, never gave concerts in Galician cities. However, in his early compositional work he was inspired by the folk music of this region. The evidence for this is *Trois danses galiciennes* op. 2 which is briefly analyzed in this paper.

Keywords: Franz Liszt, Karol Tausig, concerts in Krakow and Lviv, Juliusz Zarębski, Galician folk dances

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.22

Michał Piekarski

Instytut Historii Nauki PAN, Warszawa, Polska

JÓZEF KOFFLER JAKO PUBLICYSTA I REDAKTOR CZASOPISM

Józef Koffler (ur. 1896 w Stryju, zm. około 1944 koło Krosna) znany jest przede wszystkim jako polski kompozytor działający we Lwowie w latach 1924–1941. Odznaczył się jako redaktor własnych czasopism muzycznych – wydawanej w Przemyślu „Orkiestry" (1930–1938) oraz ukazującego się we Lwowie „Echa" (1936–1937). Ponadto spośród czasopism muzycznych publikował na łamach wydawanych w Polsce: „Muzyka Wojskowego", „Muzyki" i „Kwartalnika Muzycznego". Zamieszczał też teksty (głównie recenzje) w ogólnych polskich czasopismach. Celem artykułu jest nie tylko przedstawienie, w których czasopismach, publikował, ale jakich zagadnień dotyczyły jego teksty. Udało się wyłonić następujące kategorie: „Muzyka dawna" (do końca XVIII wieku), twórczość wybranych kompozytorów: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Brahms, Mahler, Reger, Debussy, Strawiński, Schönberg, Szymanowski, Koffler o swojej twórczości, a ponadto: „Postęp i rozwój", „Współczesna kultura muzyczna", „Krytyka muzyczna", „Szkolnictwo muzyczne", „Psychologia muzyki", „Socjologia muzyki", „Publiczność", „Radio", „Etnomuzykologia".

Słowa kluczowe: Józef Koffler, czasopismo, publicystyka, „Orkiestra", „Echo"

Wprowadzenie

Józef Koffler znany jest przede wszystkim jako polski kompozytor działający we Lwowie w latach 1924–1941. Do 1939 roku zyskał renomę cenionego wykładowcy Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie (1924–1939), należąc także do profesorów powołanego podczas okupacji sowieckiej Lwowskiego Państwowego Konserwatorium (1939–1941). Ważną rolę w jego życiu zawodowym odgrywała działalność publicystyczna i redaktorska, w czym pomocne było ukończenie studiów muzykologicznych na Uniwersytecie Wiedeńskim (1923). Koffler został kolejnym polskim absolwentem tego kierunku na wiedeńskiej uczelni po takich muzykologach, jak m.in. Zdzisław Jachimecki (1906), Józef Reiss (1910), Melania Grafczyńska (1919) i Seweryn Barbag (1922). Koffler poza tym, że publikował w kilku czasopismach, odznaczył się także jako redaktor własnych tytułów prasowych – wydawanej w Przemyślu „Orkiestry" (1930–1938) oraz ukazującego się we Lwowie „Echa" (1936–1937). Do tej pory twórczość Kofflera jako publicysty została opisana

przez Macieja Gołąba (w którego książce bibliografię pism Kofflera opracowała Katarzyna Madaj)[1], a ponadto Katarzynę Madaj w zakresie muzyki współczesnej[2], a także Ulanę Mołczko w zakresie „Lwowskiego Ilustrowanego Expresu Wieczornego"[3].

Czasopisma

Spośród ponad dwudziestu polskich międzywojennych czasopism muzycznych Koffler publikował na łamach pięciu z nich – w: „Muzyku Wojskowym", „Muzyce", „Orkiestrze", „Echu" i specjalistycznym (muzykologicznym) „Kwartalniku Muzycznym". Dwa z wymienionych tytułów ukazywały się w województwie lwowskim, pozostałe poza jego granicami – w Grudziądzu i Warszawie. Zamieszczał też stałe recenzje i inne teksty w „Lwowskim Ilustrowanym Expresie Wieczornym", podobnie jak czyniło to dwóch innych polskich absolwentów wiedeńskiej muzykologii działających w Krakowie – Jachimecki w „Głosie Narodu" i Reiss w „Nowej Reformie". Pojedyncze publikacje Kofflera ukazały się też na łamach warszawskich „Wiadomości Literackich" (objaśnienie, czym jest technika dwunastotonowa) i tygodnika „Antena" (na temat muzyki w radiu), a na łamach poznańskiej „Tęczy" pojawiła się odpowiedź na ankietę „Nowa polska twórczość muzyczna", do której ustosunkowali się również m.in. Ludomir Różycki, Tadeusz Szeligowski i Feliks Nowowiejski. Koffler tylko okazjonalnie publikował za granicą, należy jednak wspomnieć o jego artykule wydanym w Wiedniu w 1934 roku w ramach tomu zbiorowego z okazji 60. rocznicy urodzin Arnolda Schönberga[4]. Z kolei w 1940 roku, podczas I okupacji sowieckiej Lwowa, podobnie jak inni znani wykładowcy Lwowskiego Państwowego Konserwatorium był zobowiązany opublikować krótki artykuł w języku ukraińskim w czasopiśmie «Радянська музика» [„Sowiecka Muzyka"][5].

Koffler z ukazującym się w Grudziądzu „Muzykiem Wojskowym" nawiązał współpracę już począwszy od numeru trzeciego z 1926 roku (co podkreśliła też sama redakcja). Publikował przez cały czas ukazywania się czasopisma (1926–1929), łącznie 25 artykułów, w tym w cykle liczące do 15 części. Do cykli autorstwa Kofflera należały: *Problemy muzyczne* (1926–1927)*, Historia muzyki w zarysie* (1927–1928), *Ornamentyka* (1928), *Repetytorium z historii muzyki*

[1] M. Gołąb, *Józef Koffler*, Kraków 1995.

[2] K. Madaj, *Józef Koffler o muzyce współczesnej*, „Muzyka" 1996, nr 2, s. 159–166.

[3] U. Mołczko, *Krytyczno-muzyczna działalność Józefa Kofflera* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 153–163.

[4] J. Koffler, *Drei Begegnungen* [w:]: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, Wien 1934, s. 36–38.

[5] Й. Коффлер, *Рік невтомної роботи*, „Радянська музика" 1940, nr 5, s. 9–10.

(1928–1929). W ramach cyklu artykułów omówił też ogólne zagadnienie (związane z tematyką jego pracy doktorskiej z 1923 roku) dotyczące barw orkiestralnych[6]. Koffler zamieszczał także artykuły poświęcone twórczości wybranych kompozytów z XIX wieku, takich jak: Franz Schubert[7] i Felix Mendelssohn-Bartholdy (1928 rok – w oparciu o pracę doktorską)[8], a przede wszystkim na temat twórców współczesnych, takich jak: Schönberg[9], Franz Schreker[10], Igor Strawiński[11], a spośród polskich byli to: Mieczysław Sołtys[12] i Karol Szymanowski[13] (raz omówił też jego koncert kompozytorski)[14]. Zdarzyło się, że sam Koffler przybliżył czytelnikom swoją własną kompozycję (*Sielankę* op. 4)[15]. Odnosił się również do takich kwestii, jak: krytyka muzyczna[16], szkolnictwo muzyczne[17], słuch absolutny (pośrednio nawiązał do edukacji muzycznej)[18]. Dwukrotnie opublikował teksty na temat dokonań i twórczości Adolfa Chybińskiego (w tym recenzję)[19]. Zamieścił też recenzję książki Seweryna Barbaga o pieśniach Fryderyka Chopina[20].

Do warszawskiej „Muzyki" pisywał dość rzadko, łącznie siedem razy (1930–1936). Były to dwa artykuły, a poza tym list do redakcji, odpowiedzi na dwie ankiety, polemika, relacja. W okresie ukazywania się „Muzyki" (1924–1938) Koffler redagował swoje dwa własne czasopisma – „Orkiestrę" (1930–1938) oraz „Echo" (1936–1937). Jak się wydaje, z tego właśnie powodu na łamach „Muzyki" częściej można było przeczytać o Kofflerze, niż natrafić na tekst jego autorstwa. Na przykład w 1934 roku odpowiedział na ankietę „Muzyki" zatytułowaną „Muzyka polska w niebezpieczeństwie", w której redakcja pytała o przyczyny upadku

[6] J. Koffler, *O barwach orkiestralnych*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 10, s. 7–9; *idem*, *O barwach orkiestralnych*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 12, s. 6–10; *idem*, *O barwach orkiestralnych*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 16, s. 7–9; *idem*, *O barwach orkiestralnych*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 18, s. 5–7

[7] J.K. [J. Koffler], *Franciszek*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 24, s. 3–4.

[8] J. Koffler, *Dzieła orkiestralne F. Mendelssohna*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 1–3.

[9] J. Koffler, *Noc wyzwolenia (Verklärte Nacht)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 9, s. 10–11.

[10] J.K. [Józef Koffler], *Fr. Schrecker (1878–1928)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 8, s. 8.

[11] J. Koffler, *Igor Strawiński*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 11, s. 2–3.

[12] J. Koffler, *Mieczysław Sołtys*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 2, s. 7.

[13] J. Koffler, *Karol Szymanowski*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 1, s. 11.

[14] J. Koffler, *Karol Szymanowski (symfoniczny koncert kompozytorski)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 5, s. 4–5.

[15] J. Koffler, *Kilka słów o mojej „Sielance"*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 11, s. 12.

[16] J.K. [J. Koffler], *Dziesięć przykazań dla krytyków*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 23, s. 8–9.

[17] J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 24, s. 5–6.

[18] J.K. [Józef Koffler], *Słuch absolutny*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 17, s. 3–4.

[19] J. Koffler, *Prof. Dr. Adolf Chybiński*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 7, s. 4; *idem*, *Z literatury muzycznej*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 12.

[20] K. [J. Koffler] [recenzja], *Seweryn Barbag: Studium o pieśniach Chopina*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 18, s. 12. Zob. S. Barbag, *Studium o pieśniach Chopina*, Lwów 1927.

ruchu muzycznego w Polsce[21]. Z kolei w 1935 roku ustosunkował się do ankiety „Moje największe wzruszenie muzyczne"[22]. Również w 1935 roku Koffler opisał przebieg konkursu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej odbywającego się w Karlsbadzie[23].

W 1936 roku na łamach warszawskiej „Muzyki", a następnie przemyskiej „Orkiestry" ukazał się dwugłos polemiczny na temat zjawisk w muzyce najnowszej pomiędzy Kofflerem i Stefanią Łobaczewską. Został wywołany nekrologiem Albana Berga, którego twórczość Łobaczewska łączyła z określonymi (lewicowymi) poglądami politycznymi, czemu zdecydowanie sprzeciwił się Koffler, który rozdzielał zjawiska obecne w muzyce i polityce[24].

W wydawanym w Warszawie „Kwartalniku Muzycznym" ukazały się jedynie trzy publikacje Kofflera. W 1930 roku redakcja zapowiadała, że na łamach kwartalnika będą publikowane „referaty krytyczne", m.in. autorstwa Kofflera[25]. Ostatecznie w tym samym zeszycie ukazały się dwie obszerniejsze recenzje książek powstałych w kręgu niemieckojęzycznym – Egona Wellesza (wykładowcy Kofflera na Uniwersytecie Wiedeńskim)[26] i Hermanna Scherchena[27]. Z kolei w 1931 roku Koffler przedstawił jedyny zamieszczony w kwartalniku artykuł na temat modulacji diatonicznej[28]. Był to podwójny zeszyt „Kwartalnika Muzycznego" poświęcony w całości zagadnieniom szkolnictwa i edukacji muzycznej, opublikowany w związku z reformą Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.

„Orkiestra"

„Orkiestra" była miesięcznikiem stworzonym i redagowanym przez Kofflera przez cały okres jej ukazywania się. Choć Koffler mieszkał na stałe we Lwowie, redakcja mieściła się w pobliskim Przemyślu przy ulicy Smolki 11, pod adresem składu instrumentów muzycznych Józefa Negera. Charakter „Orkiestry" jako czasopisma był zdecydowanie ponadlokalny. „Orkiestra", jak się wydaje, mogła być nie tylko konkurencyjna dla wychodzących w latach 1925–1934 „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich" (na ich łamach Koffler swoich tekstów nie

[21] J. Koffler, *Muzyka polska w niebezpieczeństwie*, „Muzyka" 1934, nr 10/12, s. 370.

[22] J. Koffler, *Moje największe wzruszenie muzyczne*, „Muzyka" 1935, nr 8/9, s. 133.

[23] J. Koffler, *Muzyka awangardowa z lotu ptaka*, „Muzyka 1935, nr 1/2, s. 20–21.

[24] Nekrolog ukazał się w lwowskim czasopiśmie „Reduta", a parę miesięcy później w warszawskiej „Muzyce". S. Łobaczewska, *Na grób Albana Berga*, „Muzyka" 1935, nr 10–12, s. 236.

[25] *Od Redakcji*, „Kwartalnik Muzyczny" 1930, z. 6–7, s. 264.

[26] J. Koffler [recenzja], *Wellesz Egon, Die neue Instrumentation. Max Hesses Verlag, Berlin, tom I, 1928, tom II 1929*, „Kwartalnik Muzyczny" 1930, z. 8, s. 378–379.

[27] J. Koffler omówił też broszurę autorstwa H.W. Waltershaushena. J. Koffler [recenzja], *Scherchen Hermann, Lehrbuch des Dirigentes, Lipsk 1929*, „Kwartalnik Muzyczny" 1930, z. 8, s. 379.

[28] J. Koffler, *Modulacja diatoniczna. Nowa droga nauczania*, „Kwartalnik Muzyczny" 1931, z. 10–11, s. 275–286.

ogłaszał), ukazując się aż do 1938 roku, ale również dla niejednego czasopisma muzycznego publikowanego poza województwem lwowskim. Choć podtytuł „Orkiestry" brzmiał: „Miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce", treść czasopisma była bardzo różnorodna. Obok tekstów omawiających podstawy historii i teorii muzyki pojawiały się publikacje na temat najnowszych badań muzykologicznych, zarówno z zakresu muzykologii historycznej (historii muzyki), jak i muzykologii systematycznej (np. psychologii muzyki, socjologii muzyki). Miesięcznik obejmował swoją tematyką także aktualne wydarzenia z życia muzycznego Polski (rubryki: „Kronika", „Ruch muzyczny w kraju"), nie pomijając muzyki popularnej.

Na łamach „Orkiestry" publikowało szereg polskich muzykologów, w tym dwaj profesorowie katedr uniwersyteckich – Jachimecki w Krakowie i Chybiński we Lwowie, a ponadto Reiss, Barbag, Zofia Lissa i Łobaczewska. Ukazywały się też teksty znanych kompozytorów i pedagogów: Adama Sołtysa (Lwów), Stanisława Niewiadomskiego (Lwów i Warszawa) i Feliksa Nowowiejskiego (Poznań)[29]. Do kapelmistrzów orkiestr wojskowych publikujących w „Orkiestrze" należeli: kpt. Faustyn Kulczycki z Katowic, por. Maksymilian Firek z Kielc, por. Tomasz Szyfers ze Lwowa i kpt. Aleksander Dulin z Gdyni[30], a następnie także mjr Stefan Śledziński (kształcił się na UJ w zakresie muzykologii)[31]. Ukazywały się też publikacje autorów należących do środowiska muzycznego Przemyśla: Witolda Nowaka (prezesa Towarzystwa Muzycznego w Przemyślu)[32], Henryka Bibera (lekarza)[33], Romana Marcińca (?)[34], Franciszka Skoczka (reprezentował również Stanisławów)[35], Józefa Negera (właściciela składu instrumentów)[36], mjr. Rudolfa Burdy[37] i Karola Schatzkera (lekarza)[38].

[29] Zob. m.in. F. Nowowiejski, *Impresario*, „Orkiestra" 1934, nr 9, s. 137–138.

[30] Zob. M. Firek, *Muzyka w życiu człowieka*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 2–3; F. Kulczycki, *Z wojskowej szkoły muzycznej*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 5–6; T. Szyfers, *„Arlezjanka" G. Bizeta*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 44–45; A. Dulin, *Z Panem Prezydentem Rzeczypospolitej Polskiej do Estonii*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 42–44.

[31] S. Śledziński, *W sprawie „rzeczowej" dyskusji o nauczaniu muzyki w szkołach ogólnokształcących*, „Orkiestra" 1933, nr 4, s. 62–65.

[32] Zob. m.in. W. Nowak, *Pierwsza ankieta „Orkiestry"*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 37; *idem*, *W obronie orkiestry dętej*, „Orkiestra" 1932, nr 11, s. 176–177; *idem*, *Amatorskie zespoły – światła i cienie*, „Orkiestra" 1933, nr 8, s. 130–131.

[33] H. Biber, *Instrumenty dęte a uzębienie*, „Orkiestra" 1933, nr 12, s. 195.

[34] R. Marciniec, *Giacomo Puccini*, „Orkiestra" 1934, nr 1, s. 5–6; *idem*, *Instrumenty ludowe*, „Orkiestra" 1934, nr 12, s. 191.

[35] F. Skoczek, *Bajka dla naszych muzyków*, „Orkiestra" 1935, nr 1, s. 3–5; *idem*, *Nasz narybek*, „Orkiestra" 1935, nr 7, s. 98–99.

[36] J. Neger, *Feliks Nowowiejski. Laureat państwowej nagrody muzycznej na rok 1935*, „Orkiestra" 1935, nr 3, s. 37–37; *idem*, *Harmonia ręczna – tzw. akordeon*, „Orkiestra" 1937, nr 2, s. 24–25.

[37] R. Burda, *O pieśni legionowej*, „Orkiestra" 1936, nr 5, s. 72–73.

[38] K. Schatzker, *O wpływie instrumentów dętych na uzębienie*, „Orkiestra" 1937, nr 3, s. 39–41.

Koffler w ciągu całego okresu ukazywania się miesięcznika (1930–1938) zamieścił co najmniej 11 podpisanych tekstów (jako redaktor naczelny większości tekstów nie podpisywał) oraz 6 publikacji cyklicznych o charakterze pedagogicznym, jak np. *Teoria muzyki i kompozycji* (1930), *Instrumentacja* (1930), *Nauka harmonii* (1933), *Formy muzyczne* (1934–1935). Omówił też twórczość wybranych kompozytorów, jak: Felix Mendelssohn-Bartholdy (w oparciu o pracę doktorską)[39], Schönberg[40], Berg (krótki nekrolog)[41], Strawiński[42], a z polskich byli to: Niewiadomski (w związku ze śmiercią)[43] i Nowowiejski[44]. Koffler opublikował również artykuły na temat szkolnictwa muzycznego[45] oraz radia[46]. Odniósł się także do kwestii udziału kobiet w życiu muzycznym[47].

Choć Koffler jako autor publikacji pozostawał neutralny światopoglądowo (do jesieni 1937 roku był formalnie wyznania mojżeszowego, od końca stycznia 1938 roku – wyznania rzymskokatolickiego), jako redaktor „Orkiestry" nie pomijał kwestii religijnych, zawsze pilnując, aby co roku na pierwszej stronie (lub pierwszych stronach) w numerze grudniowym było wspomniane Boże Narodzenie. Na przykład w 1930 roku widniała graficzna ilustracja przedstawiająca narodzenie Chrystusa, pod którą zamieszczono cztery takty kolędy *Bóg się rodzi* (wraz z tekstem)[48].

„Echo"

Równocześnie z wydawaniem „Orkiestry" w latach 1936–1937 Koffler redagował – tym razem we Lwowie – czasopismo „Echo – Miesięcznik Poświęcony Kulturze Muzycznej Lwowa". Adresem redakcji było prywatne mieszkanie Kofflera we Lwowie przy ulicy Chmielowskiego 5. W przeciwieństwie do ogólnopolskiej „Orkiestry", „Echo" miało raczej charakter lokalnego czasopisma lwowskiego, jednak zdaniem Madaj to właśnie „Echo" stanowiło ukoronowanie

[39] J. Koffler, *Dzieła orkiestralne Felixa Mendelssohna*, „Orkiestra" 1934, nr 4, s. 50–51.

[40] J. Koffler, *Arnold Schönberg*, „Orkiestra" 1934, nr 12, s. 187–188.

[41] J. Koffler, *Nekrolog. Alban Berg*, „Orkiestra" 1936, nr 1, s. 15.

[42] J. Koffler, *Igor Strawiński*, „Orkiestra" 1932, nr 6, s. 94–95.

[43] J. Koffler, *Stanisław Niewiadomski*, „Orkiestra" 1936, nr 7–8, s. 99–100.

[44] [J. Koffler], *Feliks Nowowiejski*, „Orkiestra" 1930, nr 2, s. 24. Zob. m.in. *Kronika*, „Orkiestra" 1931, nr 1, s. 15.

[45] [J. Koffler], *Wykształcenie muzyczne*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 36; *idem*, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Orkiestra" 1933, nr 11, s. 172–174; *idem*, *Materialny byt szkoły muzycznej*, „Orkiestra", 1934, nr 9, s. 129–131.

[46] J. Koffler, *Na antenie*, „Orkiestra" 1936, nr 7–8, s. 113.

[47] [J. Koffler], *Kobiety a muzyka*, „Orkiestra" 1935, nr 8, s. 114–115.

[48] [Strona tytułowa], „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 35. Na temat chrztu J. Kofflera zob. M. Piekarski, *A Polish Composer of Jewish Descent in interwar Lwów. Reflections on the National and Religious Identity of Józef Koffler*, „Musicology Today" 2024, vol. 21, s. 60.

działalności publicystycznej Kofflera, wyróżniając się jasno zarysowaną linią programową, skoncentrowaną zwłaszcza na promowaniu muzyki współczesnej[49]. Koffler przed czasopismem stawiał następujące zadanie: „wychować prawdziwego, świadomego miłośnika muzyki o aktywnym stosunku do tej sztuki", a także „odnowić poczucie dla wyjątkowości i świąteczności sztuki muzycznej". Miał na celu zwalczanie wszelkich szkodliwych wpływów w zakresie kultury muzycznej. Uwaga „Echa" miała być skierowana również na obecność muzyki w radiu i filmie (co dotąd nie podlegało „żadnej rzeczowej i niezależnej krytyce")[50]. Na łamach „Echa" ukazało się kilkanaście tekstów Kofflera (łącznie z głosem redakcji). Publikował też Barbag (1936–1937, łącznie czterokrotnie). Sporadycznie w „Echu" zamieszczali swoje teksty: Sołtys[51], Lissa[52] i Łobaczewska[53]. Od pierwszego numeru do częstych autorów „Echa" należał Wiktor Hausman – od 1933 roku wykładowca przedmiotów teoretycznych w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, krytyk muzyczny i jednocześnie kapitan żandarmerii Wojska Polskiego[54].

Na łamach „Echa" Koffler pisał m.in. na temat radia[55], życia muzycznego[56] i krytyki muzycznej[57]. Z kolei o Kofflerze i etapach jego „wewnętrznej ewolucji" jako kompozytora wspominał na łamach „Echa" Tadeusz Majerski, również kompozytor i wykładowca Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie[58].

Muzykologia jako dyscyplina naukowa

Koffler jako absolwent muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego zdobył wykształcenie m.in. pod kierunkiem Guido Adlera, który był też promotorem jego pracy doktorskiej, znanego autora podziału muzykologii na historyczną

[49] K. Madaj, *Józef Koffler*…, s. 160.

[50] [J. Koffler], *Program ideowy*, „Echo" 1936, nr 1, s. 1–2.

[51] A. Sołtys, *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 3–4.

[52] Z. Lissa, *Radio a kultura muzyczna*, „Echo" 1936, nr 2, s. 6–7; *eadem*, *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 7–8.

[53] S. Łobaczewska, *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 8.

[54] Zob. m.in. W. Hausman, *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 6–7; *idem*, *Coś na temat „krytyki" muzycznej*, „Echo" 1936, nr 3, s. 6–7.

[55] [J. Koffler], *Radio jako wychowawca muzyczny*, „Echo" 1937, nr 7, s. 1–4.

[56] [J. Koffler], *Sztuka, społeczeństwo i państwo*, „Echo" 1936, nr 2, s. 1–4; *idem*, *Zmiana ustroju koncertowego*, „Echo" 1936, nr 4, s. 1–3; *idem*, *Artysta, sztuka i publiczność*, „Echo" 1937, nr 5, s. 1–4; *idem*, *Reforma życia koncertowego*, „Echo" 1937, nr 6, s. 4–5; *idem*, *Zaraza muzyczna*, „Echo" 1936, nr 2, s. 4–5.

[57] [J. Koffler], *O sprawach krytyki muzycznej*, „Echo" 1936, nr 3, s. 1–2.

[58] T. Majerski, *H. Scherchen*, „Echo" 1937, nr 6, s. 7.

i systematyczną[59]. Dla Adlera oba działy były równie istotne. Dysertacja doktorska Kofflera (*Über orchestrale Koloristik in den symphonischen Werken von Felix Mendelssohn-Bartholdy*), poświęcona kolorystyce dzieł orkiestrowych Mendelssohna, łączyła dział historyczny i systematyczny – autor odniósł się do kwestii stylistycznej dzieł Mendelssohna (co należało do działu historycznego), a następnie opisał zagadnienie psychologicznego rozumienia zjawisk kolorystycznych i ich zastosowania oraz ich właściwości akustycznych (co stanowiło przedmiot badań muzykologii systematycznej). Koffler w swoich późniejszych artykułach nieraz łączył zagadnienia z zakresu muzykologii historycznej i systematycznej. W opracowaniach z zakresu historii muzyki często podejmował kwestie socjologiczne. Opublikował też prace z psychologii muzyki i pedagogiki muzycznej. Niemal zupełnie nie zajmował się za to muzykologią porównawczą (etnomuzykologią), choć w Wiedniu również kładziono nacisk na badania w tym zakresie.

Koffler nie opublikował pracy, w której bezpośrednio przedstawiłby swój pogląd na muzykologię jako dyscyplinę naukową, w przeciwieństwie np. do Barbaga, autora *Systematyki muzykologii* z 1928 roku. Do zagadnienia tego Koffler odniósł się jednak w 1927 roku na łamach „Muzyka Wojskowego", gdy zamieścił zarys biografii Chybińskiego (było to w 10. rocznicę uzyskania przez Chybińskiego profesury). Na wstępie tekstu, mającego charakter laudacji, wyraził swoje wielkie uznanie dla dokonań Chybińskiego jako muzykologa, którego nieodmiennie cenił jako historyka muzyki[60]. Następnie przystąpił do wytłumaczenia samego terminu *muzykologia*. Stwierdził: „mianem tym oznaczamy naukowy sposób traktowania historii muzyki", zawężając w ten sposób muzykologię do muzykologii historycznej (inaczej niż czynił Adler). Koffler nie pominął jednak muzykologii systematycznej, odwołując się do estetyki muzyki: „Uczy nas muzykologia czym jest muzyka w rzeczywistości, co ona wyraża i jak ona to najlepiej wyrazić może". Stwierdził, że metodą badania naukowego jest „przewartościowanie" każdego systemu muzycznego (estetyczny, czysto techniczny). Pisał też, że muzykologia „znajduje odwieczne i niezmienne prawa, którym podlega sztuka muzyczna". Nawiązał również do muzyki spoza kanonu zachodnioeuropejskiego: „Nie tylko muzyka od Bacha do Wagnera, lecz też ta od czasów starożytnych Greków i Indów" (nie wspominał jednak o tradycyjnej muzyce ludowej)[61]. Pod względem uznania prymatu muzykologii historycznej (nad systematyczną) była to zatem definicja uwarunkowana poglądami Chybińskiego, a nie Kofflera, który jako publicysta pozostawał pod wpływem ośrodka wiedeńskiego.

[59] G. Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1885, z. I, s. 11.

[60] J. Koffler, *Z literatury muzycznej*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 12; *idem*, *Prof. Dr. Adolf Chybiński*, s. 4–5.

[61] J. Koffler, *Prof. Dr. Adolf Chybiński*, s. 4.

Muzyka dawna (do końca XVIII wieku)

Koffler stosunkowo niewiele miejsca poświęcił muzyce dawnej (do końca XVIII wieku), pisząc na jej temat w ramach cyklicznych, popularnych publikacji z zakresu historii muzyki. W rubryce *Repetytorium z historii muzyki* przedstawiał dzieje muzyki, począwszy od starożytnej Grecji[62]. Poza historią muzyki powszechnej (znanej mu chociażby ze studiów) poświęcił też miejsce na omówienie dziejów muzyki polskiej w takich podrozdziałach, jak: *Polscy muzycy współcześni Niderlandczykom* (Mikołaj z Radomia); *Wpływ szkoły rzymskiej na muzykę polską* (Tomasz Szadek, Mikołaj Gomółka)[63]. Koffler zwrócił przy tym uwagę, że *Melodie na psałterz polski* Gomółki „to jedno z najbardziej wartościowych i ciekawych dzieł XVI w., wykraczające swą techniką szczególnie zaś chromatyką niejednokrotnie poza styl współczesny"[64]. Niestety, choć zapowiadano dalszy ciąg, rubryka ta została przez Kofflera doprowadzona tylko do połowy XVIII wieku (*Opera buffa*, *Opera we Francji*)[65].

Opisując dzieje muzyki europejskiej, silnie akcentował aspekt socjologiczny. Jego wywodom nieraz towarzyszyła teoria ewolucji w dziejach muzyki. Niejednokrotnie doszukiwał się też różnych inspiracji i wpływów, posługiwał się adlerowską kategorią stylu. Stwierdził np., że idea trubadurów (jako śpiewaków niezależnych) przeszła na solistów opery powstałej we Florencji na początku XVII wieku, dostrzegając jednocześnie jej genezę w chęci wskrzeszenia dramatu antycznego. Dodawał, że przez kolejne dekady wpływ kategorii solistycznej „spaczył w krótkim czasie ten poważny styl przez zaniedbanie dramatycznej prawdy i deklamacji"[66]. Był też zdania, że „przewrót, jaki spowodowała muzyczna epoka dworska i jej stylistyczny wyraz, polegał przede wszystkim na wolności i panowaniu melodii w głosie najwyższym"[67].

Beethoven

Koffler niejednokrotnie odnosił się do twórczości i dokonań Ludwiga van Beethovena (podobnie jak Jachimecki, Barbag i Reiss). Jak Reiss i Barbag, umieszczał Beethovena na przełomie dwóch epok. Jego dokonania ujął w takich kategoriach, jak: „udoskonalenie klasycyzmu" oraz „zapoczątkowanie romantyzmu muzycznego"[68]. Podjął też narrację socjologiczną, przy czym zaznaczył, że

[62] Zob. K. [J. Koffler], *Repetytorium z historii muzyki*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 17, s. 6–7.
[63] J. Koffler, *Repetytorium z historii muzyki*, „Muzyk Wojskowy" 1929, nr 3, s. 6–8.
[64] *Ibidem*, s. 8.
[65] J. Koffler, *Repetytorium z historii muzyki*, „Muzyk Wojskowy" 1929, nr 10, s. 10–11.
[66] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 14, s. 6 –8.
[67] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 9, s. 3.
[68] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 20, s. 4–6.

zarówno Beethoven, jak i wcześniej Bach, przynależąc do mieszczaństwa, walczył o swoje osobiste prawa[69]. Dodawał, że Beethoven swoich największych dzieł nie tworzył już z myślą o odbiorcy kręgu dworskiego, a dla „bezimiennej masy" słuchaczy, która była „metafizycznym filarem" jego IX symfonii oraz *Fidelia*[70]. Koffler w ramach cyklu symfonicznego zastąpienie menueta (tańca dworskiego) scherzem nazwał wręcz „duchem nowego czasu, duchem równouprawnienia". Z kolei o ostatnich kwartetach Beethovena, trudnych w odbiorze dla większości współczesnych kompozytorowi słuchaczy, Koffler pisał, że były zrozumiałe „tylko małej liczbie wybranych, lecz nie mocą ich urodzenia, lub wychowania, tylko na podstawie umysłu i człowieczeństwa"[71].

Schubert

Koffler (jak Reiss oraz Barbag) nieco miejsca poświęcił też Franzowi Schubertowi. Uważał, że zarówno Schubert, jak i Karol Maria von Weber należeli do kontynuatorów Beethovena, „mimo że nie przeczuwali tego"[72]. Zwrócił również uwagę na nowatorstwo w twórczości Beethovena i Schuberta (i niekiedy Mozarta), wskazując, że nieraz postępowali wbrew regułom harmonicznym obowiązującym w ich czasach[73]. Zastosował także porównanie osiągnięć Schuberta i Beethovena: „Co Schubert zdziałał na polu pieśni, to samo uczynił Beethoven w dziedzinie muzyki czysto instrumentalnej"[74]. Ponadto Koffler podkreślał szczególną wartość twórczości sakralnej Schuberta, która w Polsce miała być niedostatecznie znana i ceniona. Msze As-dur i Es-dur Koffler nazwał „arcydziełami w prawdziwym tego słowa znaczeniu"[75]. Nie jest wykluczone, że z kompozycjami tymi zapoznał się bezpośrednio w wiedeńskich kościołach, gdzie wywarły na nim tak ogromne wrażenie.

Mendelssohn

Jak wspomniano, Koffler w 1923 roku obronił na Uniwersytecie Wiedeńskim dysertację doktorską poświęconą dziełom Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego. Choć pracy tej nie opublikował, jej krótkie fragmenty ukazały się na łamach polskiej prasy muzycznej – w 1928 roku w „Muzyku Wojskowym" i w 1934 roku

[69] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 18, s. 7–8.
[70] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 19, s. 3–4.
[71] *Ibidem*.
[72] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 1, s. 8–9.
[73] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 4, s. 5.
[74] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 20, s. 4–6.
[75] J.K. [J. Koffler], *Franciszek Schubert*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 24, s. 4.

w „Orkiestrze". W artykułach tych Koffler wyraźnie odwoływał się do metodologii Adlera (jak w samej pracy). W 1928 roku powoływał się na sztandarową pracę *Der Stil in der Musik*[76], którą obszernie cytował, pisząc, że Mendelssohn miał „wielką zdolność w dostosowaniu się do rozmaitych stylów", jednocześnie" zdołał on wprowadzić nowe elementy stylistyczne, ważne dla rozwoju romantyzmu (tego rodzaju umiejętności Koffler przypisał jeszcze Brahmsowi i Regerowi). Następnie poruszył kwestię stosunku samego Mendelssohna do pozamuzycznej treści przypisywanej jego dziełom, w tym celu streszczając listy kompozytora. Koffler rozpatrywał też dzieła symfoniczne Mendelssohna jako przynależne do muzyki programowej. W związku z tym powoływał się także na opinię Hermanna Kretzschmara i Hugona Botstibera (jednego z pierwszych absolwentów wiedeńskiej muzykologii) z 1913 roku[77]. W 1934 roku Koffler znów przybliżył czytelnikowi polskiemu opinię Adlera na temat Mendelssohna z *Der Stil in der Musik*[78].

Wagner, Brahms

Koffler był zdania, że „Wagner przejął od Beethovena tendencję, że muzyka ma wyrazić ideę filozoficzną"[79]. Stwierdził także, że Ryszard Wagner, tworząc *Śpiewaków norymberskich*, napisał „najlepszą niemiecką operę komiczną" po *Weselu Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta (choć od strony libretta była to przecież opera włoska)[80]. Koffler dostrzegał też, jak istotne były dokonania Wagnera dla późniejszych kompozytorów, uważając, że „wszystkie współrzędne i wszystkie rozbieżne kierunki dzisiejsze mają swój początek w Wagnerze"[81]. Koffler nie należał za to do zwolenników twórczości Johannesa Brahmsa, pisząc o „ciasnocie jego fantazji"[82]. Wyżej od Brahmsa stawiał Antona Brucknera, który zdaniem Kofflera w swoich pomysłach tematycznych przewyższał czasem nawet Beethovena. Zdarzało się też, że Koffler przyznawał, iż Bruckner czasem bywał „naiwny", a nawet „niedołężny"[83].

[76] G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, s. 238.

[77] H. Botstiber, *Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, s. 181–182; J. Koffler, *Dzieła orkiestralne F. Mendelssohna*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 1–3.

[78] „Posiada on wielką zdolność w dostosowaniu się do rozmaitych stylów. […] Zdołał on wprowadzić nowe elementy stylistyczne, ważne dla rozwoju romantyzmu". J. Koffler, *Dzieła orkiestralne Felixa Mendelssohna*, „Orkiestra" 1934, s. 50–51.

[79] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 9, s. 4–6.

[80] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 19, s. 3–4. Koffler, pisząc o przełomie XVIII i XIX w., dodawał, że „we wszystkim odpowiadał duchowi czasu najlepiej singspiel", a nie włoska opera buffa (jaką było *Wesele Figara*).

[81] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 9, s. 4–6.

[82] *Ibidem*.

[83] *Ibidem*.

Mahler, Reger, Debussy, Strawiński

Koffler cenił Gustava Mahlera za to, że osiągnął ideał nowej symfonii (przewyższając tym Brahmsa i Brucknera), stając się „wielkim zjawiskiem przełomowym"[84]. Richarda Straussa uznał za „ostatnie ogniwo naturalnego rozwojowego łańcucha" w dziejach historii muzyki wytyczonych przez Johanna Sebastiana Bacha (Strauss stanowił „krańcowy biegun symbolicznie prymitywnej sztuki Bacha")[85]. Wysoko cenił też dokonania Maxa Regera (który jako „mistrz linii" i „geniusz kontrapunktyczny" przewyższał wszystkich z wyjątkiem Bacha, nawet Brucnkera)[86].

Przełom w muzyce dokonany około 1900 roku trafnie porównał z innowacjami, które zaistniały w kręgu florenckim 300 lat wcześniej (w związku z powstaniem *dramma per musica*). Dodawał jednak: „chociaż nie możemy impresjonizmowi przyznawać tego znaczenia ani absolutnego ani rozwojowego co renesansowi". Koffler nie był zbytnim zwolennikiem impresjonizmu, postrzegając ten nurt głównie jako „reakcję antywagnerowską". Ponadto we właściwym dla tego kierunku „unikaniu ciągłości" dostrzegał „wszystkie dodatnie i zarazem ujemne strony tego stylu"[87]. W zakresie wytyczania nowych kierunków w muzyce przed 1918 rokiem o wiele większą rolę niż Claude'owi Debussy'emu przypisywał Igorowi Strawińskiemu. W 1932 roku Koffler stwierdził, że to właśnie Strawiński doprowadził do szybkiego przysłonięcia estetyki impresjonistycznej wprowadzonej wcześniej przez Debussy'ego („znika debussowska somnabuliczna elegancja"). Zwrócił uwagę, jak Strawiński „igrał formami", stosując skrótowość w kompozycji; podkreślał przy tym: „stwarza on te formy z pełną świadomością zamierzonego celu". W Strawińskim dostrzegał też „nadzwyczajne uzdolnienie do komizmu". Akcentował, że Strawiński największą wagę w swoich dziełach wyznaczył czynnikowi rytmicznemu[88].

Schönberg, Webern, Berg

Choć prawdopodobnie Koffler nigdy z Arnoldem Schönbergiem osobiście się nie spotkał, jego dokonania uznał za wyjątkowo istotne dla swojego wykształcenia muzycznego poprzez podręcznik do harmonii, jego twórczość kompozytorską oraz nawiązaną korespondencję[89]. Koffler już w 1928 roku na łamach polskiej prasy uznał Schönberga za postać najważniejszą w rozwoju muzyki ostatnich

[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*.
[86] *Ibidem*.
[87] *Ibidem*.
[88] J. Koffler, *Igor Strawiński*, „Orkiestra" 1932, nr 6, s. 94–95.
[89] J. Koffler, *Drei Begegnungen*, s. 36–38.

trzech dziesięcioleci[90]. W 1934 roku, mając świadomość, że nie wszyscy byli zwolennikami twórczości Schönberga, wyraził swój zdecydowany pogląd: „Wierzę mocno i niewzruszenie, iż Arnold Schönberg jest jednym z największych ludzi i artystów”[91] (dokonań Schönberga nie cenił chociażby Reiss). Koffler wielkość Schönberga widział w umiejętnym posługiwaniu się techniką kompozytorską, za pomocą której w każdym dziele rozwiązywał on założone w nim problemy tak dokładnie, „iż przestają w ogóle istnieć”. Nazwał go przy tym „najbardziej bezkompromisowym” i „najskrajniejszym” kompozytorem, „jedynym rewolucjonistą w naszej sztuce”[92]. Do największych zasług Schönberga zaliczył oswobodzenie dysonansu i stworzenie nowej zasady formotwórczej – skali dwunastotonowej złożonej z równouprawnionych tonów[93]. Koffler zestawił też dokonania Schönberga z osiągnięciami Strawińskiego (którego bardzo cenił) w zakresie sposobów odejścia od systemu dur-moll. Pisał, że Schönberg jest „bardziej refleksyjny”, skonstruował indukcyjnie nowy system, „który wydaje mu się i jest w rzeczywistości jedyną możliwością ujęcia atonalizmu w nieodzowne karby estetyki i rzemiosła; a następnie realizuje w genialny sposób tę konstrukcję”. Strawińskiego określił jako twórcę bardziej impulsywnego, który „tworzy mocą swego geniusza dzieła, pozostawiając dedukowanie systemu innym. Schönberg jest głębszym, Strawiński – wyższym”[94].

Koffler dokonania („szkołę”) Schönberga scharakteryzował jako dążące do „najskrajniejszej przemiany wszystkich środków wyrazu”. Na temat Antona Weberna stwierdził: „sublimuje abstrakcyjność niektórych środków wyrazu”. O Albanie Bergu (do jego „szkoły” sam się zaliczył) pisał: „dąży do objęcia dwunastotonowością wszystkich starych i nowych środków wyrazu”[95]. Ponadto wyraził się o nim w następujący sposób: „jeden z najwybitniejszych twórców muzycznych […] Straciłem wielkiego, szlachetnego, uczynnego przyjaciela”[96].

Szymanowski

Koffler w 1928 roku określił twórczość Karola Szymanowskiego jako „syntezę przeciwieństw” łączącą „intensywny romantyzm treści” z „ekstensywnym ekspresjonizmem środków”[97]. Ponieważ w muzyce istotny był dla niego twórczy impuls (a nie tylko matematyczna spekulacja), uznał Szymanowskiego za jednego

[90] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy” 1928, nr 4, s. 5–6.
[91] J. Koffler, *Arnold Schönberg*, „Orkiestra” 1934, nr 12, s. 187–188.
[92] *Ibidem*.
[93] *Ibidem*.
[94] J. Koffler, *Igor Strawiński*, s. 3.
[95] J. Koffler, *12 tonów*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 10, s. 6.
[96] J. Koffler, *Nekrolog. Alban Berg*, s. 15.
[97] J. Koffler, *Karol Szymanowski (symfoniczny koncert…*, s. 4–5.

z niewielu, „który rozporządza tą siłą impulsu i ekstazy". Stwierdził: „Muzyka jego jest czysta, głęboka i bezpośrednia", „jest popędowa, nie mózgowa; instynktowna, nie obliczona". Koffler wysoce cenił również technikę kompozytorską Szymanowskiego („nigdzie nie razi ręka rzemieślnika"). Poprzez „uduchowioną technikę" kompozytor ten był w stanie nadać „brzmiącego kształtu najbardziej zawiłym podnietom, pobudkom i popędom duszy"[98]. W tym samym 1928 roku Koffler opublikował *Musique. Quasi una Sonata* na fortepian op. 8 z dedykacją właśnie dla Szymanowskiego[99].

Koffler, pisząc o *III Symfonii „Pieśń o nocy"* op. 27 (którą usłyszał podczas światowego prawykonania we Lwowie w 1928 roku pod batutą Sołtysa), stwierdził, że zachwyciła swoją skondensowaną formą, którą nazwał „genialną syntezą duchowej depresji i zbawienia". Zauważył, że partia chóru nie sprowadzała się do oddawania tekstu, stając się „instrumentalną grupą w wielkiej rodzinie instrumentalnej"[100]. Ponadto wysoko ocenił *Pieśni miłosne Hafiza* op. 26, o których pisał: „tu otwierają się nieznane światy", mając na myśli harmonikę, rytm i instrumentację[101].

Koffler o własnej twórczości

Koffler wypowiadał w artykułach szereg oryginalnych sądów o własnej twórczości, w przeciwieństwie do tekstów na temat innych kompozytorów, które utrzymane były głównie w tonie popularyzatorskim[102]. Na łamach prasy parokrotnie (przy tym rzeczowo i zwięźle) odniósł się do własnej twórczości oraz stosowanej techniki kompozytorskiej. Na przykład w 1928 roku przedstawiał czytelnikom swoją kompozycję zatytułowaną *Sielanka* op. 4 (z 1925 roku)[103]. W 1936 roku na łamach „Wiadomości Literackich" (a zatem czasopisma niemuzycznego) objaśnił pokrótce, czym jest technika dwunastotonowa stosowana w kompozycji współczesnej, stwierdzając, że „jest tylko nową fazą w historycznym procesie organizowania materiału dźwiękowego"[104]. Podkreślał, że różnica ze skalą dur-moll polega na podejściu do współbrzmień, które w skali dwunastotonowej „są przypadkowym i wypadkowym wynikiem zderzeń głosów" regulowanym przez

[98] J. Koffler, *Karol Szymanowski*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 1, s. 11. Koffler spotkał się przy tym z krytyką za tak entuzjastyczny stosunek do twórczości Szymanowskiego. Choć dostrzegał, że czasem popadał w przesadę, czynił to – jak tłumaczył – „jak długo strona przeciwna przesadza w negacji, tzn. a priori potępia muzykę za modernizm". J. Koffler, *Mały felieton. Przykra sytuacja*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 10–11.

[99] M. Gołąb, *Józef Koffler*, s. 251.

[100] J. Koffler, *Karol Szymanowski (symfoniczny koncert*…, s. 4–5.

[101] *Ibidem*.

[102] K. Madaj, *Józef Koffler*…, s. 163.

[103] J. Koffler, *Kilka słów o mojej „Sielance"*, s. 12.

[104] J. Koffler, *12 tonów*…, s. 6.

kompozytora, dodając, że „stanowią już raczej o stylu", który nie zależy tu od techniki, a od indywidualności twórczej „i jej stosunku do środków wyrazu" (w ten sposób odnosząc się do adlerowskiej kategorii stylu)[105]. Podobnie w 1935 roku na łamach „Tęczy" Koffler podkreślił, że technika nie stanowiła dla niego celu samego w sobie. Kompozytor na temat swoich kompozycji stwierdził: „ich treścią jest – muzyka. Utrzymane są w technice dwunastotonowej"[106].

Postęp i rozwój

W tekstach Kofflera, podobnie jak w przypadku wielu absolwentów wiedeńskiej muzykologii, niejednokrotnie pojawiały się kategorie „postępu" i „rozwoju" w historii muzyki. Sam Adler niejednokrotnie poruszał kwestię rozwoju sztuki i jej postępu, o czym pisał w pracach z zakresu systematyki i zadań muzykologii (za niezbędne uznając metody zapożyczone z zakresu nauk przyrodniczych)[107]. Był on wręcz przekonany o „organicznym rozwoju" w sztuce[108].

Koffler jako dawny student Adlera częściowo przejął tego rodzaju myślenie, choć nie pojawiało się ono tak często. W *Historii muzyki w zarysie* pisał o „głównych liniach rozwoju muzycznego"[109]. Omawiając gatunki muzyki średniowiecza, stosował terminy właściwe dla wyznawanej wówczas teorii ewolucyjnej, pisząc o tym, że wczesnośredniowieczne organum stanowiło „próbę prymitywnej wielogłosowości", zaś „bardziej artystycznym" było organum równoległe[110]. O ewolucji w muzyce pisał też w odniesieniu do późniejszych epok, np. gdy omawiał wpływ dzieł Beethovena na twórczość Wagnera[111]. O „ewolucji" i „postępie" można było zwłaszcza przeczytać w kontekście zjawisk w muzyce współczesnej. Ponadto Koffler wspominał o postępie w życiu muzycznym, jaki dokonał się za sprawą radia[112]. Posługiwał się też terminem „rewolucja w muzyce", mając na myśli radykalne zerwanie z panującymi do tamtej pory zasadami dotyczącymi komponowania. Wskazywał przy tym na istotny wkład Straussa (w przełamywaniu systemu dur-moll), stwierdzając, że „rozluźnienie świadomości i poczucia tonacji czyniło dalsze gwałtowne postępy"[113]. Zdaniem Kofflera „ważną postacią w rewolucji muzycznej" był też Ferrucio Busoni[114]. Koffler również technikę

[105] *Ibidem*.
[106] J. Koffler, *Nowa polska twórczość muzyczna. Ankieta „Tęczy" część II*, „Tęcza" 1935, nr 4, s. 39.
[107] G. Adler, *Umfang, Methode*…, s. 11.
[108] G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, s. 14–15.
[109] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 9, s. 4–6.
[110] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 5, s. 7–9.
[111] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 9, s. 46.
[112] J. Koffler, *Radio a kultura muzyczna*, „Muzyka" 1935, nr 10/12, s. 225–228.
[113] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 4, s. 5–6.
[114] *Ibidem*.

dodekafoniczną traktował jako jeden z wielu etapów rozwoju muzyki, będąc przekonanym co do „historycznej prawidłowości" ciągłego udoskonalania technik[115].

Współczesna kultura muzyczna

Koffler opisywał też sytuację życia muzycznego II Rzeczypospolitej, którą przedstawiał głównie z perspektywy Lwowa. Ubolewał, że w wyniku konsekwencji niedawnej wojny zarówno młodsze, jak i starsze pokolenie stało się „amuzyczne" („bez wszelkiego istotnego stosunku do muzyki jako sztuki")[116]. Szesnaście lat po odzyskaniu niepodległości odrodzoną Polskę określił jako rządzącą się światopoglądem „inżynierskim" – „ma serce dla potrzeb społecznych, ale jest bez fantazji i bez horyzontu"[117].

Zarówno jako redaktor, jak i autor relacji z koncertów nieco uwagi poświęcił też programom koncertowym, zwłaszcza jako recenzent muzyczny „Lwowskiego Ilustrowanego Expresu Wieczornego" (1932–1937). Dla Kofflera bardzo ważny był aspekt bezpośredniego kontaktu z dziełem muzycznym (a nie tylko poprzez partyturę), co wyraził chociażby we wspomnianej polemice z Łobaczewską, zarzucając jej brak dobrej znajomości twórczości Schönberga, której jego zdaniem nie słyszała w dobrych wykonaniach[118].

Krytyka muzyczna

W 1928 roku Koffler na łamach „Muzyka Wojskowego" zestawił *Dziesięć przykazań dla krytyków*, w których zawarł m.in. następujące myśli: „Publiczności wolno się powodować tradycją i osobistym smakiem; twórca jest niewolnikiem swej indywidualności. Co wolno publiczności i twórcy wzbronione jest tobie"; „Nie jesteś uchem ani okiem publiczności, jesteś jej sumieniem"; „Sukces nie jest dowodem wartości"[119]. Również w „Echu" pojawiło się odwołanie do poglądu Schönberga na temat kwalifikacji koniecznych dla profesjonalnego krytyka muzycznego („trzeba znaleźć punkt widzenia, pozwalający się zbliżyć do istoty dzieła"). Koffler zastanawiał się nad celowością niefachowej krytyki zamieszczanej w dziennikach, uważając, że o wiele lepsza byłaby w tym miejscu wiadomość czysto informacyjna[120].

---

[115] K. Madaj, *Józef Koffler*…, s. 162.
[116] [J. Koffler], *Artysta, sztuka*…, s. 1–4.
[117] J. Koffler, *Muzyka polska w niebezpieczeństwie*, „Muzyka" 1934, nr 10/12, s. 370.
[118] J. Koffler, *Sprostowanie – konieczne*, „Orkiestra" 1936, nr 2, s. 20.
[119] J.K. [J. Koffler], *Dziesięć przykazań*…, s. 8–9.
[120] [J. Koffler], *O sprawach krytyki muzycznej*, „Echo" 1936, nr 3, s. 1–2.

Charakter i organizacja szkolnictwa muzycznego

Koffler rolę szkolnictwa muzycznego postrzegał w dwóch kategoriach: 1) umuzykalnienia uczniów; 2) przygotowania do zawodu[121]. W zakresie pierwszej kategorii pisał o wytworzeniu konsumentów (środowiska o wyższym stopniu kultury muzycznej), w zakresie drugiej – o wykształceniu producentów (twórców i odtwórców)[122]. W ten sposób zwracał uwagę na kwestię „kulturalnej funkcji szkoły muzycznej" i jej dostosowania do istotnych potrzeb społeczeństwa[123]. Za konieczną uważał zwłaszcza reformę programu przedmiotów teoretycznych, zwracając uwagę na koordynację wykładanych zajęć[124]. W zakresie nauczania kompozycji zwrócił uwagę na to, jak istotne było, aby młodzi polscy kompozytorzy mieli okazję dokładnie zapoznać się z najnowszymi technikami i prądami[125].

Koffler na łamach prasy (m.in. w ramach cyklu *Problemy muzyczne* w „Muzyku Wojskowym" oraz *Teoria muzyki i kompozycji* w „Orkiestrze") omawiał też zagadnienia z zakresu teorii muzyki. Tłumaczył właściwości tonu, następnie przechodząc do takich pojęć, jak *motyw* i *temat*, tłumaczył też, czym jest harmonia i kontrapunkt[126]. Czynił to w sposób bardzo przystępny i skondensowany, nie posługując się zbyt trudną, specjalistyczną terminologią. Wskazywał też, jak za sprawą odmiennej harmonii można tej samej melodii nadać zupełnie inny nastrój[127]. Zwrócił uwagę na dokonania wybitnych kompozytorów w zakresie harmonizacji ich dzieł. Podkreślił przy tym, że Schubert i Beethoven (a także niekiedy Mozart) nieraz postępowali wbrew regułom harmonicznym obowiązującym w ich czasach[128]. Omawiając harmonię i kontrapunkt, niejednokrotnie posługiwał się przykładami ze skomponowanego przez siebie zbioru *40 polskich pieśni ludowych* (Lipsk, około 1926), który poza walorami artystycznymi okazał się bardzo przydatny jako materiał dydaktyczny[129]. Innym razem opisał pokrótce wybrane formy muzyczne[130] oraz różne rodzaje ornamentacji[131].

---

[121] zob. M. Piekarski, *Szkolnictwo muzyczne II Rzeczypospolitej w opinii absolwentów muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty" 2025, t. LXII, s. 221–247.

[122] J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 24, s. 5–6.

[123] *Ibidem*.

[124] „Przez uwzględnienie wzajemne właśnie przerabianego materiału". J. Koffler, *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Orkiestra" 1933, nr 11, s. 172–174.

[125] J. Koffler, *Muzyka awangardowa z lotu ptaka*, „Muzyka" 1935, nr 1/2, s. 20–21.

[126] J. Koffler, *Problemy muzyczne II*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 7, s. 8–11; *idem*, *Teoria muzyki i kompozycji*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 3–4; *idem*, *Instrumentacja*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 7; *idem*, *Problemy muzyczne (ciąg dalszy)*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 9, s. 4–5.

[127] J. Koffler, *40 polskich pieśni ludowych*, Leipzig [ok. 1926], s. 27; *idem*, *Problemy muzyczne III* „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 8, s. 6–7.

[128] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 4, s. 5–6.

[129] J. Koffler, *Problemy muzyczne (ciąg dalszy)*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 10, s. 4–5.

[130] J. Koffler *Problemy muzyczne (ciąg dalszy)*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 11, s. 6.

[131] Zob. m.in. K. [J. Koffler], *Ornamentyka (ozdobniki)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 3, s. 8–9.

Psychologia muzyki

Koffler po raz pierwszy zagadnienie psychologii muzyki poruszył w 1926 roku, wspominając m.in. o oddziaływaniu dźwięków na organy zmysłowo-nerwowe[132]. Stwierdził:

> Sztuka staje się muzyką dopiero gdy potrafimy przenieść otrzymane podniety tonowe do naszej świadomości i tam je odpowiednio połączyć.

Przywoływał także terminy „słyszenia" i „rozumienia" muzyki[133].

Do zagadnienia oddziaływania muzyki nawiązał też, omawiając formy muzyczne[134]. Pisał o działaniu utworu muzycznego na uczucie i myśli słuchacza, stwierdzając, że „w muzyce nie ma w ogóle niczego co by można zrozumieć; muzykę można tylko odczuć". Zwrócił przy tym uwagę nie tylko na muzykę czasów minionych, ale także na twórczość najnowszą i olbrzymie zmiany, jakie zaszły w środkach i w sposobie wypowiadania się kompozytorów[135]. Z kolei pisząc o barwach w muzyce orkiestrowej (temat wchodził w zakres jego pracy doktorskiej), przyznał, że dla zmysłowego wyrazu barwy nie wystarczyły same badania z zakresu fizyki, przystępując w związku z tym do objaśnienia niektórych procesów psychologicznych.

Socjologia muzyki

Koffler (inaczej niż Reiss i Barbag) historię muzyki widział przede wszystkim jako dzieje osobistości „odgrywających w historii muzyki główne i prowadzące role"[136]. Uściślał pojęcie *osobistość* jako „rozwijanie się indywidualności" i uwalnianie się jednostki od wpływów ogółu[137]. Zdaniem Kofflera to właśnie Bach i Georg F. Händel ugruntowali przewagę muzyki niemieckiej, choć ich twórczość się różniła. Koffler odwoływał się przy tym do rysu socjologicznego, pisząc, że Händel „był człowiekiem na wskroś dworskim i należał właściwie do ubiegłej epoki", zaś Bach (mimo czasowej służby na dworze) „był i pozostawał mieszczaninem, podobnie jak później Beethoven". Jak zauważył Koffler, Bach i Beethoven walczyli też o swoje osobiste prawa. Bach jednocześnie „budował pomost między sztuką dworską a mieszczańską"[138]. Ponadto Koffler zwrócił uwagę na potrzebę badań nad operą w kontekście społecznym. Sugerował, aby „wyjść

[132] J. Koffler *Problemy muzyczne (ciąg dalszy)*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 11, s. 5–6.
[133] [J. Koffler], *Wykształcenie muzyczne*, s. 36.
[134] J. Koffler *Problemy muzyczne (ciąg dalszy)*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 11, s. 5–6.
[135] J. Koffler, *Problemy muzyczne*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 5, s. 4–5.
[136] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 4, s. 8.
[137] *Ibidem*.
[138] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 18, s. 7–8.

z opery jako zjawiska artystycznego", obejmując badaniem m.in. związki osnowy akcji z życiem epoki, w której dana opera powstała, rozwój osobowości śpiewaka jako odtwórcy roli operowej, publiczność operową[139].

Publiczność

Koffler postawił pytanie: czy wykonanie danego dzieła ma być skierowane do publiczności, czy przeciwnie – artysta „w dziele swym rozmawia ze sobą", na które odpowiedział jednoznacznie: „sztuka jest dla publiczności albo jej nie ma". Powołując się na Lwa Tołstoja, pisał też, że „sztuka jest jednym ze środków, który łączy ludzi między sobą". Koffler artystę postrzegał zaś jako „wielkiego pośrednika". Za konieczny uznał stosunek między: twórcą, tworzywem i odbiorcą. Każdemu dziełu należało także zapewnić odpowiednią publiczność: „powinno przemawiać do tych, do których przemawiać powinno"[140]. Podkreślał, że w przypadku muzyki (oraz innych sztuk) jej wartość w żaden sposób nie zależy od liczby odbiorców. Dlatego mimo tego, że teatry operowe przynosiły w budżecie deficyt, za absurdalne uznał żądanie, aby zachować tylko te instytucje społeczne, które „zrzucają nadwyżki" („sztuka nie istnieje po to, by zarabiać pieniądze")[141].

Koffler w śpiewie chóralnym dostrzegał odzwierciedlenie myślenia w kategorii zbiorowości. Ponadto za instrument „zbiorowy" uznał organy jako złożony z wielu piszczałek, „a więc najmniej osobisty" i uniwersalny poprzez jego rozległą skalę[142]. Podkreślał też, że nie istniało coś takiego jak „stosunek społeczeństwa do pracy kompozytora", dodając: „wysoki poziom artystyczny jest zawsze zjawiskiem aspołecznym" (Beethoven komponował dla Esterhazych, Lobkowitzów, Razumowskich, Wagner i Strauss – dla mieszczańskiej finansjery) i jedynie muzyka lżejszego gatunku, w tym muzyka taneczna, przemawiała do ogółu, jednak jej twórcom nie wolno wyrażać się „artystyczniej", „bo straciliby kontakt z ogółem"[143].

Radio

Koffler współpracował z Polskim Radiem, podobnie jak wielu innych polskich muzykologów (Jachimecki, Chybiński, Reiss, Barbag), należąc do prelegentów rozgłośni lwowskiej[144]. W 1932 roku, niedługo po pojawieniu się Polskiego

[139] [J. Koffler], *Sztuka, społeczeństwo*…, s. 1–4.

[140] [J. Koffler], *Artysta, sztuka*…, s. 1–4.

[141] [J. Koffler], *Sztuka, społeczeństwo*…, s. 1–4.

[142] J. Koffler, *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 6, s. 8–9.

[143] J. Koffler, *Nowa polska twórczość muzyczna. Ankieta „Tęczy" część II*, s. 39.

[144] *Ku czci śp. Mieczysława Sołtysa*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie" 1931, nr 3, s. 4.

Radia (z Warszawy nadawało od 1925 roku, ze Lwowa od 1930 roku), poruszył zarówno kwestie techniczne, jak i psychologiczne oraz wychowawczo-programowe, artystyczno-estetyczne i socjalno-ekonomiczne. Zwrócił przy tym uwagę, że problemy psychologiczne związane z radiem pozostawały dotąd niezbadane[145]. Zauważył m.in., że za sprawą radia „znika dodatni wpływ publiczności na wykonawcę", a także że za jego pośrednictwem po raz pierwszy słuchają muzyki wielkie rzesze społeczeństwa, „które dzięki radiu zostaną pobudzone do aktywnej twórczości" (w 1932 roku liczba abonamentów radiowych w Polsce doszła do 330 tys.)[146]. Ze względu na repertuar wskazywał przy tym na wychowawczą rolę radia[147]. Innym razem stwierdził, że przez stulecia muzyka w pojęciu artystycznym powstawała zawsze dla wąskiego kręgu elit i dopiero radio zmieniło tę sytuację, usuwając przeszkody natury materialnej. Dodawał: „pozostaje jeszcze do usunięcia przeszkoda natury duchowej"[148].

W 1937 roku, gdy Polskie Radio nadawało już od ponad dekady, Koffler na łamach „Echa" ocenił: „stanowisko muzyki artystycznej w zakresie badań radia jest ciągle jeszcze do pewnego stopnia problematyczne". Odniósł się też do dyskusji na temat roli radia w społeczeństwie (radio spośród wszystkich mediów wykazało największe możliwości „działania na najszersze warstwy społeczeństwa"), pisząc o funkcji rozrywkowej, wychowawczej oraz artystycznej[149]. Już wcześniej zauważył, że w kwestii transmitowanego repertuaru radia nieodpowiednio przystąpiono do realizacji postulatu „muzyka dla wszystkich", bowiem zamiast „wznieść społeczeństwo do muzyki", muzykę przybliżono do społeczeństwa[150].

Etnomuzykologia

Koffler nie zajmował się etnomuzykologią (nawet pobocznie), co odróżniało go od niektórych polskich muzykologów okresu międzywojennego, w tym absolwentów Uniwersytetu Wiedeńskiego, jak Jachimecki czy Barbag. Do zagadnień związanych z muzyką ludową nawiązywał jedynie sporadycznie, w związku z rolą radia. Koffler jako „muzykę rozrywkową" rozumiał taką, którą „fizycznie i umysłowo zmęczony radiosłuchacz potrafi jeszcze pojąć i przeżyć", dlatego zaliczył do niej także muzykę ludową. Pisał: „utorowanie najlepszych dróg dla muzyki ludowej jest jednym z najbardziej odpowiedzialnych zadań radia"[151]. Podkreślał też wagę

[145] J. Koffler, *Problemy muzyczne w radio*, „Muzyka" 1932, nr 1–2, s. 23–25.
[146] *Dziesięć lat pracy*, „Gazeta Lwowska" 1932, nr 257 (30 X), s. 1.
[147] J. Koffler, *Problemy muzyczne w radio*, s. 23–25.
[148] J. Koffler, *Radio a kultura muzyczna*, s. 225–228.
[149] [J. Koffler], *Radio jako wychowawca muzyczny*, „Echo" 1937, nr 7, s. 1–4.
[150] J. Koffler, *Radio a kultura muzyczna*, s. 225–228.
[151] J. Koffler, *Problemy muzyczne w radio*, s. 23–25.

promowania muzyki ludowej wśród społeczeństwa. Choć Koffler nie pisał na temat muzyki ludowej, bywał nią zainteresowany jako kompozytor, o czym świadczyło m.in. jego *40 polskich pieśni ludowych* op. 6 czy *Suita polska* op. 24[152].

* * *

Pokrótce przedstawione problemy świadczą o szerokich zainteresowaniach Kofflera, który jako publicysta niejednokrotnie zaznajamiał polskiego czytelnika z poglądami wywodzącymi się z ośrodka wiedeńskiego reprezentowanego przez Adlera, a także lwowskiego w osobie Chybińskiego – jako autorytetu zwłaszcza w zakresie historii muzyki polskiej. Od „szkoły lwowskiej" odróżniało go jednak właściwe dla Kofflera (i ośrodka wiedeńskiego) łączenie muzykologii historycznej z systematyczną – z dużym naciskiem na zjawiska społeczne w historii muzyki. Ponieważ Koffler publikował niemal wyłącznie teksty w prasie o charakterze popularnym (poza tekstami w „Kwartalniku Muzycznym"), miał dość szeroki zasięg czytelników. Był też zainteresowany bieżącym życiem muzycznym i muzyką najnowszą, co także łączyło go z Adlerem. W odróżnieniu jednak od większości muzykologów, Koffler był przede wszystkim kompozytorem, co poszerzało jego spojrzenie (jako teoretyka) na twórczość i wszelkie zjawiska w życiu muzycznym.

Bibliografia

Źródła

Adler G., *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.
Adler G., *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.
Adler G., *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1885, z. I, s. 5–20.
Biber H., *Instrumenty dęte a uzębienie*, „Orkiestra" 1933, nr 12, s. 195.
Botstiber H., *Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen*, Leipzig 1913.
Burda R., *O pieśni legionowej*, „Orkiestra" 1936, nr 5, s. 72–73.
Dulin A., *Z Panem Prezydentem Rzeczypospolitej Polskiej do Estonii*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 42–44.
Dziesięć lat pracy, „Gazeta Lwowska" 1932, nr 257, s. 1.
Firek M., *Muzyka w życiu człowieka*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 2–3.
Hausman W., *Coś na temat „krytyki" muzycznej*, „Echo" 1936, nr 3, s. 6–7.
Hausman W., *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 6–7.
Józef K., *12 tonów*, „Wiadomości Literackie" 1936, nr 10, s. 6.
Koffler J., *40 polskich pieśni ludowych*, Leipzig [ok. 1926].
Koffler J., *Arnold Schönberg*, „Orkiestra" 1934, nr 12, s. 187–188.
[Koffler J.], *Artysta, sztuka i publiczność*, „Echo" 1937, nr 5, s. 1–4.

[152] M. Gołąb, *Józef Koffler*, s. 250, 261; M. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie*, Warszawa 2017, s. 388.

Koffler J., *Drei Begegnungen* [w:]: *Arnold Schonberg zum 60. Geburtstag*, Wien 1934 s. 36–38.
Koffler J., *Dzieła orkiestralne F. Mendelssohna*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 1–3.
Koffler J., *Dzieła orkiestralne Felixa Mendelssohna*, „Orkiestra" 1934, nr 4, s. 50–51.
J.K. [J. Koffler], *Dziesięć przykazań dla krytyków*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 23, s. 8–9.
[Koffler J.], *Feliks Nowowiejski*, „Orkiestra" 1930, nr 2, s. 24.
J.K. [Koffler J.], *Fr. Schrecker (1878–1928)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 8, s. 8.
J.K. [Koffler J.], *Franciszek Schubert*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 24, s. 3–4.
Koffler J., *Historia muzyki w zarysie*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 4, s. 8; nr 5, s. 7–9; nr 6, s. 8–9; nr 9, s. 3; nr 14, s. 6–8; nr 18, s. 7–8; nr 19, s. 3–4; nr 20, s. 4–6; 1928, nr 1, s. 8–9; nr 4, s. 5–6; nr 9, s. 4–6.
Koffler J., *Igor Strawiński*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 11, s. 2–3.
Koffler J., *Igor Strawiński*, „Orkiestra" 1932, nr 6, s. 94–95.
Koffler J., *Instrumentacja*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 7.
Koffler J., *Karol Szymanowski*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 1, s. 11.
Koffler J., *Karol Szymanowski (symfoniczny koncert kompozytorski)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 5, s. 4–5.
Koffler J., *Kilka słów o mojej „Sielance"*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 11, s. 12.
[Koffler J.], *Kobiety a muzyka*, „Orkiestra" 1935, nr 8, s. 114–115.
Koffler J., *Mały felieton. Przykra sytuacja*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 10–11.
Koffler J., *Materialny byt szkoły muzycznej*, „Orkiestra" 1934, nr 9, s. 129–131.
Koffler J., *Mieczysław Sołtys*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 2, s. 7.
Koffler J., *Modulacja diatoniczna. Nowa droga nauczania*, „Kwartalnik Muzyczny" 1931, z. 10–11, s. 275–286.
Koffler J., *Moje największe wzruszenie muzyczne*, „Muzyka" 1935, nr 8/9, s. 133.
Koffler J., *Muzyka awangardowa z lotu ptaka*, „Muzyka 1935, nr 1/2, s. 20–21.
Koffler J., *Muzyka polska w niebezpieczeństwie*, „Muzyka" 1934, nr 10/12, s. 370.
Koffler J., *Na antenie*, „Orkiestra" 1936, nr 7–8, s. 113.
Koffler J., *Nekrolog. Alban Berg*, „Orkiestra" 1936, nr 1, s. 15.
Koffler J., *Noc wyzwolenia (Verklärte Nacht)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 9, s. 10–11.
Koffler J., *Nowa polska twórczość muzyczna. Ankieta „Tęczy" część II*, „Tęcza" 1935, nr 4, s. 39.
Koffler J., *O barwach orkiestralnych*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 10, s. 7–9; nr 12, s. 6–10; nr 16, s. 7–9; nr 18, s. 5–7.
[Koffler J.], *O sprawach krytyki muzycznej*, „Echo" 1936, nr 3, s. 1–2.
K. [Koffler J.], *Ornamentyka (ozdobniki)*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 3, s. 8–9.
Koffler J., *Problemy muzyczne*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 5, s. 4–5.
Koffler J., *Problemy muzyczne II*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 7, s. 8–11.
Koffler J., *Problemy muzyczne III*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 8, s. 6–7.
Koffler J., *Problemy muzyczne (ciąg dalszy)*, „Muzyk Wojskowy" 1926, nr 9, s. 4–5; nr 10, s. 4–5; nr 11, s. 6.
Koffler J., *Problemy muzyczne w radio*, „Muzyka" 1932, nr 1–2, s. 23–25.
[Koffler J.], *Program ideowy*, „Echo" 1936, nr 1, s. 1–2.
Koffler J., *Prof. Dr. Adolf Chybiński*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 7, s. 4–5.
Koffler J., *Radio a kultura muzyczna*, „Muzyka" 1935, nr 10/12, s. 225–228.
[Koffler J.], *Radio jako wychowawca muzyczny*, „Echo" 1937, nr 7, s. 1–4.
Koffler J., *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 24, s. 5–6.
Koffler J., *Reforma szkolnictwa muzycznego*, „Orkiestra" 1933, nr 11, s. 172–174.
[Koffler J.], *Reforma życia koncertowego*, „Echo" 1937, nr 6, s. 4–5.
K. [Koffler J.], *Repetytorium z historii muzyki*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 17, s. 6–7.
Koffler J., *Repetytorium z historii muzyki*, „Muzyk Wojskowy" 1929, nr 3, s. 6–8; nr 10, s. 10–11.

Koffler J. [recenzja], *Scherchen Hermann, Lehrbuch des Dirigentes, Lipsk 1929*, „Kwartalnik Muzyczny" 1930, z. 8, s. 379.
K. [Koffler J.], *Seweryn Barbag: Studium o pieśniach Chopina*, „Muzyk Wojskowy" 1927, nr 18, s. 12.
J.K. [Koffler J.], *Słuch absolutny*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 17, s. 3–4.
Koffler J., *Sprostowanie – konieczne*, „Orkiestra" 1936, nr 2, s. 20.
Koffler J., *Stanisław Niewiadomski*, „Orkiestra" 1936, nr 7–8, s. 99–100.
[Koffler J.], *Sztuka, społeczeństwo i państwo*, „Echo" 1936, nr 2, s. 1–4.
Koffler J., *Teoria muzyki i kompozycji*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 3–4.
Koffler J. [recenzja], *Wellesz Egon, Die neue Instrumentation. Max Hesses Verlag, Berlin, tom I, 1928, tom II 1929*, „Kwartalnik Muzyczny" 1930, z. 8, s. 378–379.
[Koffler J.], *Wykształcenie muzyczne*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 36.
Koffler J., *Z literatury muzycznej*, „Muzyk Wojskowy" 1928, nr 7, s. 12.
[Koffler J.], *Zaraza muzyczna*, „Echo" 1936, nr 2, s. 4–5.
[Koffler J.], *Zmiana ustroju koncertowego*, „Echo" 1936, nr 4, s. 1–3.
Ku czci śp. Mieczysława Sołtysa, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie" 1931, nr 3, s. 4.
Kulczycki F., *Z wojskowej szkoły muzycznej*, „Orkiestra" 1930, nr 1, s. 5–6.
Kronika, „Orkiestra" 1931, nr 1, s. 15.
Lissa Z., *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 7–8.
Lissa Z., *Radio a kultura muzyczna*, „Echo" 1936, nr 2, s. 6–7.
Łobaczewska S., *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 8.
Łobaczewska S., *Na grób Albana Berga*, „Muzyka" 1935, nr 10–12, s. 236.
Majerski T., *H. Scherchen*, „Echo" 1937, nr 6, s. 7.
Marciniec R., *Giacomo Puccini*, „Orkiestra" 1934, nr 1, s. 5–6.
Marciniec R., *Instrumenty ludowe*, „Orkiestra" 1934, nr 12, s. 191.
Neger J., *Feliks Nowowiejski. Laureat państwowej nagrody muzycznej na rok 1935*, „Orkiestra" 1935, nr 3, s. 37–37.
Neger J., *Harmonia ręczna – tzw. akordeon*, „Orkiestra" 1937, nr 2, s. 24–25.
Nowak W., *Pierwsza ankieta „Orkiestry"*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 37.
Nowak W., *W obronie orkiestry dętej*, „Orkiestra" 1932, nr 11, s. 176–177.
Nowak W., *Amatorskie zespoły – światła i cienie*, „Orkiestra" 1933, nr 8, s. 130–131.
Nowowiejski F., *Impresario*, „Orkiestra" 1934, nr 9, s. 137–138.
Od Redakcji, „Kwartalnik Muzyczny" 1930, z. 6–7, s. 264.
M. Piekarski, *Szkolnictwo muzyczne II Rzeczypospolitej w opinii absolwentów muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty" 2025, t. LXII, s. 221–247.
Schatzker K., *O wpływie instrumentów dętych na uzębienie*, „Orkiestra" 1937, nr 3, s. 39–41.
Skoczek F., *Bajka dla naszych muzyków*, „Orkiestra" 1935, nr 1, s. 3–5.
Skoczek F., *Nasz narybek*, „Orkiestra" 1935, nr 7, s. 98–99.
Sołtys A., *Dlaczego powinniśmy kształcić nasze dzieci w muzyce?*, „Echo" 1936, nr 1, s. 3–4.
Szyfers T., *„Arlezjanka" G. Bizeta*, „Orkiestra" 1930, nr 3, s. 44–45.
Śledziński S., *w sprawie „rzeczowej" dyskusji o nauczaniu muzyki w szkołach ogólnokształcących*, „Orkiestra" 1933, nr 4, s. 62–65.
К.оффлер Й., *Рік невтомної роботи*, „Радянська музика" 1940, nr 5, s. 9–10.

Opracowania

Gołąb M., *Józef Koffler*, Kraków 1995.
Madaj K., *Józef Koffler o muzyce współczesnej*, „Muzyka" 1996, nr 2, s. 159–166.
Mołczko U., *Krytyczno-muzyczna działalność Józefa Kofflera* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 153–163.

Piekarski M., *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie*, Warszawa 2017.
Piekarski M., *A Polish Composer of Jewish Descent in interwar Lwów. Reflections on the National and Religious Identity of Józef Koffler*, „Musicology Today" 2024, vol. 21, s. 56–67.

JÓZEF KOFFLER AS A MUSIC WRITER AND EDITOR OF PERIODICALS

Abstract

Józef Koffler (born 1896 in Stryj, died ca. 1944 near Krosno) is primarily known as a Polish composer active in Lwów (from 1991 Lviv) in 1924–1941. In interwar Poland he was also well-known as an editor of his own music magazines – "Orkiestra" (1930–1938) and "Echo" (1936–1937). In addition, among the music magazines he published in: "Muzyk Wojskowy", "Muzyka" and "Kwartalnik Muzyczny". He also published texts (mainly reviews) in several Polish newspapers. The purpose of the article is to show what issues Koffler's texts can be divided into. We can identify the following categories: 'Early music' (up to the end of the 18th century), selected composers from 18th to 20th century: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Brahms, Mahler, Reger, Debussy, Stravinsky, Schönberg, Szymanowski, Koffler (Koffler about his own work). The second category is: "Progress and Development in Music", "Contemporary Music Culture", "Music Criticism", "Music Education", "Psychology of Music", "Sociology of Music", "Audience", "Radio", "Ethnomusicology", "Musicology as a Scientific Discipline".

Keywords: Józef Koffler, magazine, publicist, "Orkiestra", "Echo"

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.23

Wiktor Misiak

Uniwersytet Wrocławski, Polska

WIRTUOZOWSKA TWÓRCZOŚĆ XIX-WIECZNEGO POLSKIEGO KOMPOZYTORA I WIOLONCZELISTY SAMUELA KOSSOWSKIEGO NA PRZYKŁADZIE UTWORU *SOUVENIR DE CHOPIN*

Samuel Kossowski to polski wirtuoz i kompozytor ceniony w XIX wieku w Polsce i za granicą. Działał na terenach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdzie jego twórczość nie była dobrze postrzegana przez władze zaborcze, dlatego też większość utworów nie została wówczas oficjalnie wydana, a zachowały się jedynie ich rękopisy, z których dwa zostały opublikowane przez PWM i Wydawnictwo Eufonium po raz pierwszy na przełomie XX i XXI wieku. Jeśli odnalazłaby się choć część jego zaginionej twórczości – biorąc pod uwagę pozytywne recenzje XIX-wiecznej prasy – byłoby to z pewnością odkrycie przełomowe w dziedzinie polskiej literatury wiolonczelowej. Samuel urodził się w guberni kieleckiej, a na czas pobierania nauki gry na wiolonczeli przeprowadził się do Galicji. Podczas późniejszego okresu swojej działalności artystycznej często występował m.in. we Lwowie i w Krakowie. Charakter jego znanych obecnie kompozycji, wymogi techniczno-wykonawcze, a także cechy estetyczne np. *Souvenir de Chopin* korespondują w znacznym stopniu z nowatorskim stylem belgijskiego wirtuoza wiolonczeli i kompozytora Adriena-François Servaisa, który w okresie działalności Kossowskiego też występował w Krakowie.

Słowa kluczowe: Samuel Kossowski, wiolonczela, polski wirtuoz, kompozytor XIX wieku, rękopisy utworów, *Souvenir de Chopin*

Samuel Kossowski pochodził z rodziny ziemiańskiej. Ród Kossowskich wywodzi się z województwa krakowskiego, ale kompozytor przyszedł na świat niedaleko Buska w guberni kieleckiej[1]. Między 1819 a 1820 rokiem Stanisław Borzęcki, nauczyciel szkoły w Kielcach, odkrył potencjał muzyczny u młodego Kossowskiego. Prawdopodobnie początkowo pobierał on lekcje gry na skrzypcach oraz na fortepianie w rodzinnym dworze. Edukacja muzyczna w rodzinach szlacheckich była popularna w czasach mu współczesnych.

Istotnym źródłem piśmienniczym z epoki stanowiącym podstawę rekonstrukcji chronologii wczesnego etapu edukacji muzycznej Kossowskiego pozostaje *Słownik Muzyków Polskich* Wojciecha Sowińskiego, z którego wynika, że Kossowski uczył się gry na skrzypcach w Konserwatorium Warszawskim,

[1] *Gubernia Kielecka*, https://runivers.ru/doc/territory/366615/ (7.12.2015).

a później, po przeprowadzce do Galicji, pobierał lekcje gry na wiolonczeli u Augusta Jarosza Brauna – byłego kapitana wojsk polskich, skrzypka, dyrektora orkiestry, dyrektora muzyki w obrębie miasta Lwowa oraz pierwszego dyrektora muzyki teatralnej we Lwowie[2]. Sowiński wśród uczniów Brauna wymienia m.in. Kossowskiego, a w gronie osób z nim współpracujących Aleksandra Fredrę, Karola Lipińskiego i Friedricha Dotzauera – pierwszego wiolonczelistę kapeli dworskiej w Dreźnie[3] i kompozytora[4]. Prawdopodobnie Kossowski uczył się gry na skrzypcach w Warszawie, co zgadzałoby się z datami pobytu Lipińskiego, który:

na przełomie 1827–28 wystąpił z koncertami w Warszawie, po których otrzymał nominację na pierwszego skrzypka Dworu Królestwa Polskiego, a w 1831 Dworu Carskiego. W Warszawie ponownie koncertował w maju 1829 podczas uroczystości koronacji cara Mikołaja I – wówczas to znów zagrał z Paganinim[5].



Ilustracja 1. Samuel Kossowski (litografia) – „rysował [red. Carl Heinrich] Steffens w litografii W. Kurnatowskiego w Poznaniu", data powstania: 1841–1846

Źródło: Biblioteka Narodowa, Magazyn Ikonografii, sygn. G.7257/II.

[2] W. Sowiński, *Braun (August, Jarosz)* [w:] *idem*, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 39; *Nekrolog Augusta Jarosza Brauna*, „Kurjer Warszawski" 1861, nr 282 (29 XI), s. 1438.

[3] J. Zabża, *Dotzauer Justus Johann Friedrich* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 2: *cd*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 441.

[4] N. Slonimsky, L.D. Kuhn, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, vol. 2, New York 2001, s. 925.

[5] M. Kosińska, *Karol Lipiński*, https://culture.pl/pl/tworca/karol-lipinski (10.10.2015).

Kossowski mógł uczyć się pierwotnie muzyki w domu, a później w Konserwatorium Warszawskim u Lipińskiego, jednak z nieznanych przyczyn zdecydował się związać swoją przyszłość z wykonawstwem na wiolonczeli. Decyzja ta mogła być spowodowana nietolerancją konformistyczno-oportunistycznej postawy Lipińskiego wobec władz zaboru rosyjskiego, co skutkowało wyjazdem do Lwowa, gdzie uczył się gry na wiolonczeli u Brauna. Istotnym źródłem piśmienniczym z epoki dokumentującym wysokiej klasy poziom artystyczny twórczości i wykonań Kossowskiego jest artykuł Władysława Wężyka pt. *Szczęść Boże w świat – Opis domku znanego Poety*[6]. Znamienny – w kontekście poruszanej niekompatybilności charakterologicznej Lipińskiego i Kossowskiego w okresie studiów wiolonczelisty w Konserwatorium Warszawskim rzutującej na dalszy (często charytatywny) patriotyczny charakter działalności artystycznej – jest fakt, że zarówno autor artykułu, jak i zanonimizowany w tekście poeta, Wincenty Pol (prawdopodobnie na potrzeby ukrycia przed cenzorami miejsca jego pobytu), byli powstańcami listopadowymi[7]. Ponadto argumentem przemawiającym na korzyść przyjętych założeń niezgodności osobowościowych Kossowskiego z Lipińskim jest prowadzony w podobnym tonie przez chopinologów dyskurs dotyczący do dziś nie w pełni zrozumianej relacji Lipińskiego z Fryderykiem Chopinem[8].

Zawarte w felietonie bogate opisy instrumentarium stanowią cenne źródło mogące posłużyć lepszemu zrozumieniu odmiennych niż współcześnie realiów epoki. Odnoszą się one zarówno bezpośrednio do wiolonczeli:

> Na dziedzińcu stał opakowany długi powóz; – z tyłu widać było umyślnie zrobione schowania na dwa niezwyczajnej wielkości muzyczne instrumenta. – Na dwie basetle[9],

jak i pozostałych aspektów wyposażenia domu Pola oraz muzycznych aktywności jego rodziny:

> wróciłem do chaty, złożonej z dwóch sionek i z czterech izb, po dwie na każdej stronie, z których pierwsze dość obszerne, a dwa drugie nieco mniejsze. – Gdym wchodził do drugiej sieni, w otwartych izbach na prawej stronie, w których mieszka Rodzina Poety, nie było pod wówczas nikogo […] W pierwszej izbie był wyniosły kominek, na którym gorzały jeszcze drzewa; – w rogu stał fortepian, do którego po śniadaniu zasiadała zwykle gospodyni domu, a grając krakowiaki lub mazury spoglądała szczęśliwem okiem na grono skaczących dziatek"[10].

---

[6] W. Wężyk, *Szczęść Boże w świat – Opis domku znanego Poety*, „Orędownik Naukowy" 1843, nr 46 (20 XI), s. 361–365.

[7] *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, red. R. Łąkowski, Warszawa 1987, s. 691; *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 3, red. R. Łąkowski, Warszawa 1985, s. 585.

[8] Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Strauss, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1, Warszawa 2017, s. 508–514.

[9] W. Wężyk, *Szczęść Boże w świat*…, s. 362.

[10] *Ibidem*, s. 362–363.

Wężyk potwierdza w dalszej części artykułu bezpośredni kontakt belgijskiego wirtuoza i polskiego wiolonczelisty. Ich związki stanowi determinantę wprowadzenia przez Kossowskiego do swojej twórczości elementów inspirowanych wirtuozowską adaptacją stylu *brillante* do możliwości aplikatury wiolonczelowej, wdrożonych przez Servaisa, który wprowadził swoimi kompozycjami miniatury komponowane na ten instrument w wyższe rejestry dźwiękowe:

nasz wielki artysta Samuel Kossowski, – słyszany z zachwyceniem po Liszcie i Servem w Warszawie – i uwieńczony w naszej stolicy – wieńcem sławy należącem się natchnionemu, genialnemu artyście: drugiemu z porządku tych, których nasz wiek wydał z łona naszego Narodu. Czytałem wiele w publicznych pismach Warszawskich i Lwowskich o grze Kossowskiego. – Usłyszawszy go po raz pierwszy w tym domku, gdzie wraz z swoją rodziną, przepędził kilka tygodni u swego dostojnego przyjaciela, zrozumiałem dopiero, jak szerokie pole otwiera się dla uczuć i rodzinnych pomysłów naszych, z pojawieniem się znakomitego mistrza, który na używanym po naszych karczmach instrumencie, siłą własnego natchnienia – objawi światu to, o czym się temu ani śniło. – Objawi mu to, co do przyjścia Chopina leżało nieznane zupełnie jeszcze, w głębi naszego lądu – ludu najwięcej czuciowego, najpoetyczniejszego z pomiędzy wszystkich. Kto jak ja słyszał – na tym (najzupełniejszym co do tonów) instrumencie, pełne, głębokie […] pienia; kto uczuł ile wielkiej, rodzinnej boleści w nowej kompozycji Samuela […] ten sam także łzy ronić musiał – i na tym podobna muzyka musiała wywrzeć niezatarte wrażenie[11].

Za powiązanie opisywanego w tekście przez Wężyka „poety", „znanego poety", lub „gospodarza" z postacią Pola przemawiają pewne charakterystyczne dane zawarte w jego artykule:

Tym czasem, starsi stanęli w koło Pana Samuela, a gospodarz wręczył mu z rozczuleniem skromny pierścień, na którym wyryte były Imiona tych wszystkich, co przed kilkoma dniami w dość licznem gronie słuchali z rozczuleniem gry tego znamienitego artysty […] Grono przyjaciół wyszło na podworze, w zamiarze odprowadzenia odjeżdżającego, aż pod miasto do figury […]. Powóz ruszył z miejsca […] z odjeżdżającym Samuelem […] pięknym gościńcem, z którego rozlegał się cudny widok na malownicze miasteczko Gorlice […]. Dzwon srebrzysty rozlegał się w powietrzu a lud postępował do kościoła. – Wyjeżdżając już do miasteczka Pan Samuel rzucił raz jeszcze okiem na gościnny domek, w którym wśród życzliwego grona, spędził z nami kilka tygodni – jam także powiódł okiem po tych starych dębach i po tym domku stojącym tuż po nad drogą. – Tem jednem spojrzeniem ujrzałem i tego, co nam wyrzekł:

Mego serca pieśni własnej
Słucha tylko księżyc jasny
Lub stoletni dąb.

– Szaraban zatętniał po miejskim bruku i zajechał przed domek zacnego sąsiada, przyjaciela mieszkańców z domku z pod Dębów. – Na widok tak licznej kalwakaty – tłum chłopców i żydziąt zleciał się z rynku i z bocznych ulic. Nasz dostojny gospodarz, uśmiechnął się i rzekł: „Jeszczeć przecie i za naszych czasów przyjazd polskiego szlachcica, całe miasto do drzwi i okien sprowadza!" – U progu ścisnęło sobie dłonie po raz ostatni w dniu tym, rozstający się przyjaciele […]

„Szczęść Boże w Świat" rzekł do odjeżdżającego przyjaciela jego Poeta. –
„Bóg i Basetla ze mną" odpowiedział muzyk[12].

[11] *Ibidem*, s. 362.
[12] *Ibidem*, s. 364–365.

Opisy krajobrazu z pobytu Kossowskiego u poety w Gorlicach korespondują z wierszem Pola pt. *W Maryi-Polu*:

Jak dawniej zdała wita dąb wyniosły,
I zapach znany z łąki pokoszonej,
I znane sercu te Gorlickie dzwony,
A moje drzewa – ach, jakże porosły!

Domku mój stary! Domku pod dębami!
Obaśmy widzę na świecie już sami?
Źle ci beze-mnie, – źle i mnie bez ciebie!
Tyś znalazł w ziemię – moje wyschły kości…
A co najgorsza, kiedy świat tak grzebie
Trudno i myśleć nawet o przyszłości!….

Chwast na dziedzińcu – w sadzie zrosła dziczka,
Zginęły róże – ale źródło grzeczne!
I dęby stoją jak dawniej bezpieczne,
I pozostała na dębie kapliczka,
A więc zostało – co czyste i wieczne!

Powiem to pieśniom, którem tutaj spisał,
Powiem to dzieciom, którem tu kołysał,
Co się w pożytek na świecie obraca,
I jakich śladów sam czas nie zatraca?

Studnio, daj wody! Daj mi listek dębie!
A ty królowo prowadź w dalszą drogę! –
Dłużej tu bawić nie chcę i nie mogę!
Bo i dębowi nawet źle na zrębie….[13]

Jak wynika ze źródeł piśmienniczych z epoki, Kossowski występował jako sławny wiolonczelista oraz kompozytor w wielu ważnych ośrodkach życia artystycznego Europy Środkowej i Galicji:

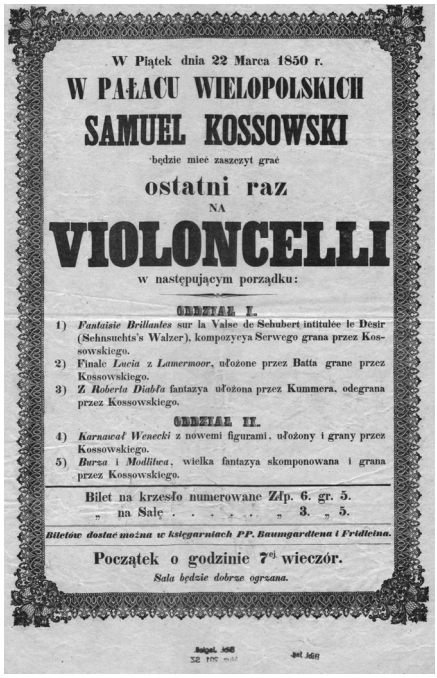
Dał się słyszeć naprzód w Poznaniu i Wrocławiu około roku 1833, a w roku 1842, wystąpił w Wiedniu, w Berlinie i w Krakowie, jako znakomity wirtuoz na wiolonczeli. Równie też w Warszawie w roku 1843, 1848, i 1852, dawał koncerta z wielkiem powodzeniem. Odbywał Kossowski ciągle podróże w kraju i za granicą, a w roku 1859, dał się słyszeć jeszcze w Warszawie, z synem swym Ignacym, fortepianistą. Samuel Kossowski doszedłszy do pewnego stopnia doskonałości pod względem mechanizmu, czystości tonu i rzewności w wykonywaniu melodyj narodowych[14].

Jego koncerty zapowiadała często prasa krajowa[15].

[13] W. Pol, *Drobne Poezyje Wincentego Pola*, nakładem Autora Czcionkami Drukarni Czasu, Kraków 1856, s. 317–318.

[14] W. Sowiński, *Kossowski (Samuel)* [w:] *Słownik Muzyków Polskich*, Paryż 1874, s. 199.

[15] „W poniedziałek dnia 14 stycznia będzie dany koncert Samuela Kossowskiego na wiolonczeli, w sali Bazarowej". „Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego" 1844, nr 9 (11 I), s. 72.


W Piątek dnia 22 Marca 1850 r.

W PAŁACU WIELOPOLSKICH

SAMUEL KOSSOWSKI

będzie miéć zaszczyt grać

ostatni raz

NA

VIOLONCELLI

w następującym porządku:

ODDZIAŁ I.

1) *Fantaisie Brillantes* sur la Valse de Schubert intitulée le Desir (Sehnsuchts's Walzer), kompozycya Serwego grana przez Kossowskiego.
2) Finale *Lucia* z *Lamermoor*, ułożone przez Batta grane przez Kossowskiego.
3) Z *Roberta Diabła* fantazya ułożona przez Kummera, odegrana przez Kossowskiego.

ODDZIAŁ II.

4) *Karnawał Wenecki* z nowemi figurami, ułożony i grany przez Kossowskiego.
5) *Burza* i *Modlitwa*, wielka fantazya skomponowana i grana przez Kossowskiego.

Bilet na krzesło numerowane Złp. 6. gr. 5.
„ na Salę . . . . . „ 3. „ 5.

Biletów dostać można w księgarniach PP. Baumgardtena i Fridleina.

Początek o godzinie 7ej wieczór.

Sala będzie dobrze ogrzana.


Za pozwoleniem Zwierzchności.

W Piątek dnia 21 Listopada 1845 roku.

S. KOSSOWSKI

BĘDZIE MIAŁ ZASZCZYT ODEGRAĆ

w Sali P. Knotza

KONCERT

NA WIOLONCELLI.

Program.

1.) Fantazya na thema "pożegnanie domku,, z Opery Król duchów Alpejskich, skomponowana i grana przez Kossowskiego.
2.) Cavatina Soave imagine Nell'Opera Andronico, del Sig. Mercadante odśpiewana przez Pannę Bogdani.
3.) Potpourri skomponowane i grane przez Kossowskiego.
4.) Fantazya melancholiczna skomponowana przez Kossowskiego.
5.) Aria Sin quest alma sventura Nella Chiara di Rosenberg del Sig. Luigi Ricci odśpiewana przez Pannę Bogdani.
6.) Karnawał Wenecki kompozycyi Kossowskiego.

Początek o godzinie 7méj.

Ilustracje 2–3. Afisze koncertów Samuela Kossowskiego z 1845 i 1850 roku

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, BJ Muz. DŻS 1,60; BJ Muz. DŻS 1,28.

Dostępne obecnie utwory Kossowskiego świadczą o jego wysokim poziomie technicznym wykonawcy-wirtuoza, a zastosowane nowatorskie rozwiązania jednoznacznie przemawiają za jego kontaktem z instrumentalistami i kompozytorami XIX-wiecznymi postępowo traktującymi warsztat aparatu gry na wiolonczeli, dzięki czemu – jak wynika z przedstawionych źródeł – pewność możemy mieć co do znajomości z Servaisem, którego charakterystyczny styl kompozytorski przejawia się elementami zbieżnymi z językiem Kossowskiego, co sugeruje w znacznym stopniu inspiracje polskiego artysty jego twórczością. Michał Domaszewicz przytacza opisy występów polskiego wiolonczelisty za granicą: „będąc w drodze do Magdeburga cofnął się na koncert Polaka, a gdy ten na zakończenie odegrał ulubionego swego mazura, Belg pierwszy wzniósł oklaski”[16]. Artykuł „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” nie tylko jednoznacznie stwierdza obecność Servaisa na koncercie Samuela w Berlinie, ale także stanowi świadectwo uznania zarówno dla jego umiejętności kompozytorskich, jak i performatywnych:

Przybliżając się już ośmieleni słuchacze do Serwego, aby z ust jego sąd usłyszeć. Ten mistrz szlachetny, daleki od wszelakich osobistości, uznał w naszym rodaku drugiego mistrza, oświadcza-

[16] M. Domaszewicz, *Samuel Kossowski – wielki zapomniany*, „Winieta: pismo Biblioteki Raczyńskich” 2006, nr 1(39), s. 4–5.

jąc publicznie, iż na tym koncercie dwóch słyszał artystów Romberga i Kossowskiego. Wielbił jego talent w kompozycji równie jak w wykonaniu[17].

Prowadzenie w utworach partii solowej w wysokich rejestrach dźwiękowych (powyżej IV pozycji) zostało zaimplementowane już wcześniej w klasycznej literaturze wiolonczelowej i rozwinięte w znacznym stopniu przez takich kompozytorów, jak Joseph Haydn czy Luigi Boccherini, jednak wówczas te rozwiązania występowały znacznie rzadziej i służyły w mniejszych formach instrumentalnych (np. w miniaturach wiolonczelowych) jedynie do podkreślenia momentów kulminacyjnych[18]. Środki kompozytorskie – w zakresie wprowadzania dłuższych odcinków partii wiolonczeli solo w wysokich rejestrach brzmieniowych, mające na celu głębsze wyartykułowanie cech wirtuozowskich wykonawcy – w epokach poprzedzających romantyzm zarezerwowane były jedynie dla większych form, takich jak sonaty czy koncerty[19]. Wykształcenie się tej nowej praktyki w utworach wiolonczelowych stanowiło dłuższy proces, dlatego twórcy wprowadzali te rozwiązania na większą skalę dopiero od około połowy XIX wieku. Początkowo literatura I połowy XIX wieku była ściśle związana w kwestii wykorzystania w utworach wysokich rejestrów (jako trwałego i dłużej rozłożonego w czasie, nieincydentalnego elementu kompozycji) z tradycją kompozytorską oscylującą między późnym klasycyzmem a wczesnym romantyzmem[20]. Należy przypuszczać – sądząc zarówno po reakcji prasy na występy Kossowskiego, jak i częstotliwości jego koncertów w uznanych ośrodkach Europy Środkowej – że proponowane przez niego rozwiązania były pionierskie na gruncie muzyki polskiej i galicyjskiej

[17] „Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego" 1844, nr 81 (4 IV) s. 645–646.

[18] Przykładem na incydentalne wykorzystanie wysokich rejestrów (powyżej IV pozycji) w miniaturach już w klasycyzmie może być słynne *Rondo* L. Boccheriniego transkrybowane często na wiolonczelę i fortepian z czwartej części *Kwartetu C-dur* Nr 4, G. 310, op. 28.

[19] Wyższe rejestry w literaturze wiolonczelowej do okresu klasycyzmu włącznie – choć nie obligatoryjnie – ściśle związane z większymi formami, szczególnie koncertami. Ważnym przykładem wśród utworów, w których gra w wyższych pozycjach ma charakter ciągły i jest konsekwentnie prowadzona przez kompozytorów dłuższymi odcinkami – a nie, jak ma to miejsce w przypadku miniatur wiolonczelowych, incydentalnie – może być *Sonata Es-dur*, G. 10 L. Boccheriniego pochodząca ze zbioru 6 sonat wiolonczelowych, której sam już początek zaczyna się od pozycji kciukowej w wyższym rejestrze. Innymi przykładami większych form sprzed okresu romantyzmu, w których występowały dłuższe odcinki wirtuozowskich przebiegów z zastosowaniem wysokich rejestrów wiolonczeli (powyżej IV pozycji), mogą być chociażby *Koncert B-dur*, G.482 L. Boccheriniego, *Koncert C-dur*, Hob. VIIb: 1 J. Haydna czy *Koncert D-dur*, Hob. VIIb: 2 J. Haydna.

[20] Ważnym przykładem stosowania w dalszym ciągu prowadzenia partii wiolonczeli, która oscyluje wokół niższych rejestrów, w kompozycjach późniejszych (z okresu pogranicza klasycyzmu i romantyzmu) jest *Sonata g-moll* op. 5 nr 2 na wiolonczelę i fortepian L. van Beethovena, wprowadzająca już fakturę znacznie bardziej postępową niż utwory L. Boccheriniego czy J. Haydna, zwiastując zmiany, jakie mają zajść w nadchodzącym romantyzmie, jednak nie jest nadal tak postępowa w zakresie wprowadzania wysokich rejestrów na większą skalę, jak to ma miejsce w utworach F. Servaisa czy S. Kossowskiego.

czasów mu współczesnych, wpisując się jednocześnie w gusta estetyczne odbiorców jego dzieł.



Dienstag den 1. Februar 1859,
um 7 Uhr Abends,
im städtischen Rathhaussaale,

KONCERT

des

Fr. SERVAIS,

ersten Violoncellisten-Solo
Sr. Majestät des Königs der Belgier,
unter Mitwirkung des Pianisten
Herrn S. van LANGE.

PROGRAMM:

1. **Fantaisie caracteristique** für das Violoncelle, comp. und vorgetragen von Fr. Servais.
2. **Grand Duo** für Piano und Violoncelle, über Verdi's „Trovatore", vorgetragen von Herrn S. van Lange und Fr. Servais.
3. **Gesangspiece** von St. Moniuszko, vorgetragen von Fräulein Wygrzywalska.
4. **Variations de Bravoure** über ein Motiv aus „Der Regimentstochter", componirt und vorgetragen von Fr. Servais.
5. a) **Polonaise,** von Chopin,
   b) **Regata veneziana,** von Liszt, } für das Piano, vorgetragen von Herrn van Lange.
6. **„Wesele w Ojcowie"**, Grand-Caprice für das Violoncelle, componirt und vorgetragen von Fr. Servais.

Preise der Plätze in österreichischer Währung:
Ein Kanapee (für 3 Personen) **10** fl. — Ein numerirter Sitz **2** fl. **50** Kr. — Eintritt in den Saal **1** fl. **50** Kr. — Gallerie **60** Kr.

Eintrittskarten sind in der Buchhandlung des Herrn Karl Wild, und am Concertabend an der Kasse zu haben.

We Wtorek dnia 1. Lutego 1859,
o godzinie 7. wieczór,
W MIEJSKIEJ SALI RATUSZOWEJ,

odegra

pierwszy wiolonczelista-solo
Jego Mości króla Belgijczyków,
za współdziałaniem pianisty
pana S. van LANGE.

1. **Fantaisie caracteristique** na wiolonczelę, skomponował i odegra Fr. Servais.
2. **Grand Duo** na fortepian i wiolonczelę, na Motywa opery „Il Trovatore" Verdiego, odegra Fr. Servais i pan S. van Lange.
3. **Pieśń** kompozycyi Moniuszki, odspiewa panna Wygrzywalska.
4. **Variations de Bravoure** na motywę z opery „Córka pułku," skomponował i odegra Fr. Servais.
5. a) **Polonez** Chopina
   b) **„Regata veneziana"** Liszta } na fortepian, odegra pan van Lange.
6. **„Wesele w Ojcowie"**. Wielki kaprys na wiolonczelę, skomponował i odegra Fr. Servais.

Ceny miejsc w walucie austryackiej:
Kanapa (na trzy osoby) **10** zł. — Krzesło numerowane **2** zł. **50** cnt. — Wstęp na salę **1** zł. **50** cnt. Galerya **60** centów.

Biletów wstępnych dostać można w księgarni pana Karola Wilda, a w wieczór koncertu przy kasie.

Ilustracja 4. Afisz koncertu François Servaisa z 1859 roku

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, BJ Muz. DŻS 4,9.

Podobieństwo między Servaisem i Kossowskim objawia się już w kwestii doboru nazwy pierwszego członu jego utworu *Souvenir de Chopin*, który koresponduje z tytułem miniatury autorstwa belgijskiego wirtuoza *Souvenir de Spa*[21]. Innym dowodem na ich bliskie relacje jest fakt, że „Jan Karłowicz, który przez krótki czas był uczniem Samuela Kossowskiego"[22], pobierał również lekcje u Servaisa w konserwatorium muzycznym w Brukseli[23]. Wspólne cechy stylu Servaisa i Kossowskiego są również przedmiotem badań podjętych w pracy doktorskiej przez Weronikę Strugałę. Autorka zwraca uwagę na występujące analogie środków wyrazu artystycznego:

Porównując zachowane kompozycje Kossowskiego i Servaisa zauważyć można, iż poprzez błyskotliwą wirtuozerię połączoną ze śpiewną kantyleną obaj wiolonczeliści uzyskali romantyczny

[21] G. Hölzel [w:] *Jahrbuch für Musik vollständiges Verzeichnis*, red. B. Senff, Leipzig 1843, s. 79 [„An Fr. Servais. Gedicht v. R. Anschütz nach der Melodie: Souvenir de Spaa von Fr. Servais arr. (Was schlummernd wir im Busen finden) Wien, Mollo u. Witzendorf. 45 Xr."].

[22] A. Wróbel, *Przedmowa* [w:] S. Kossowski, *Souvenir de Chopin*, red. A. Wróbel, Gdynia 2010.

[23] M. Rak, *Jan Karłowicz w świetle materiałów archiwalnych. Dialektologia, etnolingwistyka i lituanistyka*, Kraków 2021, s. 8.

charakter odzwierciedlający gusta ówczesnej publiczności na czele z jej romantycznym zapałem. Obaj muzycy w doskonały sposób wykorzystali rozliczne elementy takie jak flażolety, *pizzicato* czy technikę gry *sul ponticello*[24].

Najbardziej charakterystycznym podobieństwem stylu kompozytorskiego tych dwóch wiolonczelistów jest wykorzystanie dwudźwięków (tercji równoległych) w wyższym rejestrze w pozycji kciukowej. Wykonawstwo postępujących po sobie dwudźwięków tercjowych, w których punktem odniesienia intonacyjnego staje się kciuk, jest zadaniem niełatwym. Przykładem takich rozwiązań w kompozycjach Servaisa może być *Kaprys* nr 1 ze zbioru *6 kaprysów* op. 11 wydanych przez wydawnictwo Schott w 1852 roku, w którym w *chansonette flamande* występują wymagające intonacyjnie pochody dwudźwięków tercjowych w pozycji kciukowej (takty 34–42) z charakterystycznym rozwiązaniem na dwudźwięki sekstowe (takty 43–45):



Przykład 1. *Kaprys op.* 11 nr 1 (takty 30–45)

Następnie motyw ten powraca zwariantowany w *tempo primo*, ponownie z dwudźwiękiem tercjowym w pozycji kciukowej (takty 111–119) rozwiązanym na dwudźwięk sekstowy (takty 120–122)[25]. Wart podkreślenia jest fakt, że dwudźwięki te zarówno w *chansonette flamande*, jak i *tempo primo* są prowadzone równolegle:



Przykład 2. *Kaprys op.* 11 nr 1 (takty 107–122)

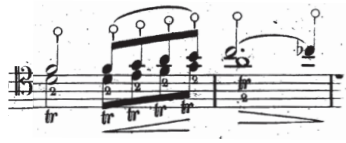
[24] W. Strugała, *Proces przenikania się wybranych szkół wiolonczelowych na przykładzie elementów wirtuozowskich w polskiej miniaturze wiolonczelowej*, rozprawa doktorska, promotor: prof. dr hab. J. Kalinowski, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2023.

[25] IMSLP/Petrucci Music Library, https://imslp.org/wiki/6_Caprices_for_Cello,_Op.11_(Servais,_Adrien-Fran%C3%A7ois) (5.05.2024).

Podobne fragmenty zawierające równolegle poprowadzone dwudźwięki tercjowe w pozycji kciukowej znajdują się w *Kaprysie* nr 5 (takty 1–4, 20–21, 27–37):



Przykład 3. François Servais, *Kaprys* op. 11 nr 5 (takty 1–4)



Przykład 4. François Servais, *Kaprys* op. 11 nr 5 (takty 20–21)



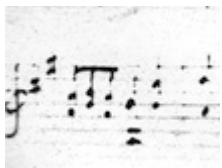
Przykład 5. François Servais, *Kaprys* op. 11 nr 5 (takty 27–37)

Główny temat *Souvenir de Chopin* oparty jest na *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1 Chopina. W swojej kompozycji Kossowski wprowadził podobny materiał brzmieniowy, w którym równolegle poprowadzone dwudźwięki tercji w pozycji kciukowej pojawiają się w taktach 224, 228, 235 i 239. Następnie występują także na przestrzeni taktów 253–257, w pierwszej połowie taktu 257 rozwiązując się na dwudźwięki sekstowe (podobnie jak miało to miejsce w przypadku kaprysów Servaisa). Drugą połowę taktu 257 rozpoczynają ponownie poprowadzone równolegle dwudźwięki tercjowe w pozycji kciukowej, które są następnie, analogicznie do wcześniejszych pochodów, rozwiązane na dwudźwięki sekstowe w taktach 258–259. Występuje zatem istotna zbieżność w utworach belgijskiego i polskiego wirtuoza wiolonczeli za-

równo w kwestii prowadzenia równoległych dwudźwięków tercjowych w pozycji kciukowej w równie wysokim rejestrze, jak i konsekwentnego rozwiązywania tych pochodów na dwudźwięki sekstowe.



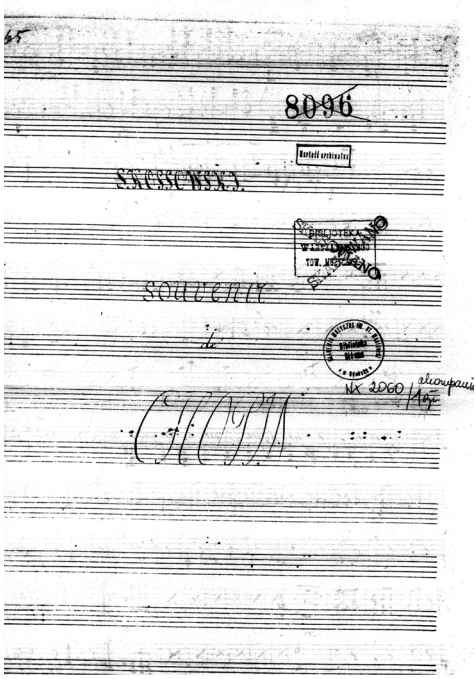
Przykład 6. Samuel Kossowski, *Souvenir de Chopin* (takty 221–227)



Przykład 7. Samuel Kossowski, *Souvenir de Chopin* (takty 239–240)



Przykład 8. Samuel Kossowski, *Souvenir de Chopin* (takty 251–259)



Ilustracja 5. *Souvenir de Chopin* – strona tytułowa rękopisu

Źródło: Biblioteka Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, MAG 787.3 Kosso S – Souve.

Kossowski był niewątpliwie XIX-wiecznym prekursorem wprowadzania nowych rozwiązań w zakresie techniki gry na wiolonczeli na ziemiach polskich oraz poza jej granicami. W okresie swojej aktywności artystycznej stał się rozpoznawalnym instrumentalistą. Najbardziej miarodajnym elementem oceny jego twórczości jest skala podróży muzycznych po Europie z występami w: „Berlinie, Bukareszcie, Budapeszcie, Kijowie […], Lipsku […], Wrocławiu, Poznaniu, Lwowie, Krakowie […], Moskwie, Petersburgu, Pradze, Wiedniu, Warszawie […], Lublinie […], Poczdamie, Brnie […], Winnicy, Humaniu, Białej Cerkwii […], Kaliszu, Piotrkowie Trybunalskim, Płocku, Radomiu, Busku, Kielcach”[26]. Duża część jego twórczości nigdy nie została wydana i pozostaje zaginiona. Te obecnie dostępne utwory, w tym *Souvenir de Chopin*, przyczyniają się do lepszego zrozumienia praktyki wiolonczelowej XIX wieku na ziemiach polskich.

Bibliografia

Źródła

„Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” 1844, nr 9, nr 81.

„Kurjer Warszawski” 1861, nr 282.

Jahrbuch für Musik vollständiges Verzeichnis, red. B. Senff, Leipzig 1843.

Pol W., *Drobne Poezyje Wincentego Pola*, nakładem Autora Czcionkami Drukarni Czasu, Kraków 1856.

Sowiński W., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874.

Wężyk W., *Szczęść Boże w świat – Opis domku znanego Poety*, „Orędownik Naukowy” 1843, nr 46.

Opracowania

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.

Domaszewicz M., *Samuel Kossowski – wielki zapomniany*, „Winieta: pismo Biblioteki Raczyńskich” 2006, nr 1(39), s. 4–5.

Encyklopedia Powszechna PWN, t. 3, red. R. Łąkowski, Warszawa 1985

Encyklopedia Powszechna PWN, t. 4, red. R. Łąkowski, Warszawa 1987.

Korespondencja Fryderyka Chopina, t. 2, cz. 1, red. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Strauss, Warszawa 2017.

Podhajski M., *Formy muzyczne*, Warszawa 1991.

Rak M., *Jan Karłowicz w świetle materiałów archiwalnych. Dialektologia, etnolingwistyka i lituanistyka*, Kraków 2021.

Slonimsky N., Kuhn L.D., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, vol. 2, New York 2001.

Strugała W., *Proces przenikania się wybranych szkół wiolonczelowych na przykładzie elementów wirtuozowskich w polskiej miniaturze wiolonczelowej*, rozprawa doktorska, promotor: prof. dr hab. J. Kalinowski, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2023.

[26] A. Wróbel, *Przedmowa* [w:] S. Kossowski, *Souvenir de Chopin na wiolonczelę i fortepian*, red. A. Wróbel, Gdynia 2010.

Wróbel A., *Przedmowa* [w:] S. Kossowski, *Souvenir de Chopin na wiolonczelę i fortepian*, red. A. Wróbel, Gdynia 2010.
Wróbel A., *Cudowny to instrument wiolonczella! Historie polskich wiolonczelistów XIX i XX wieku*, Lublin 2023.
Wróbel A., *Polska miniatura wiolonczelowa XIX w. na podstawie wybranych utworów*, praca doktorska, Warszawa 2012.
Zabża J., *Dotzauer Justus Johann Friedrich* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 2: *cd*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 441.

Netografia

www.samuelkossowski.pl (27.09.2015).
Gubernia Kielecka, https://runivers.ru/doc/territory/366615/ (17.12.2015).
IMSLP/Petrucci Music Library, https://imslp.org/wiki/6_Caprices_for_Cello,_Op.11_(Servais,_Adrien-Fran%C3%A7ois) (5.05.2024).
Kosińska M., *Karol Lipiński,* https://culture.pl/pl/tworca/karol-lipinski (10.10.2015).

VIRTUOSIC OUVRE OF THE 19TH-CENTURY POLISH COMPOSER AND CELLIST SAMUEL KOSSOWSKI AS EXEMPLIFIED BY THE PIECE *SOUVENIR DE CHOPIN*

Abstract

Samuel Kossowski – Polish virtuoso and composer, highly regarded in the 19th century both in Poland and abroad. He worked in the lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, where his compositions were not well received by the occupying authorities. As a result, most of his works were not officially published at the time, and only manuscripts have survived. Two of these were first published by PWM and Eufonium at the turn of the 20th and 21st centuries. If some of his lost works were found, given the positive reviews in the 19th-century press, it would certainly be a groundbreaking discovery for Polish cello literature. Samuel was born in the Kielce Governorate and moved to Galicia to study the cello. Later in his career, he frequently performed in cities such as Lviv and Krakow. The nature of his known compositions, their technical and performance demands, and their aesthetic qualities, such as in *Souvenir de Chopin*, significantly align with the innovative style of Belgian cellist and composer Adrien-François Servais, who also performed in Krakow during Kossowski's career.

Keywords: Samuel Kossowski, cello, Polish virtuoso, 19th century composer, music manuscripts, *Souvenir de Chopin*

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.24

Iwona A. Siedlaczek

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

WIELKI POETA I „MAŁY" KOMPOZYTOR. STANISŁAW WYSPIAŃSKI I BOLESŁAW RACZYŃSKI W CIENIU *AKROPOLIS*

Bohaterem artykułu jest Bolesław Raczyński (1879–1937) ukazany w kontekście spotkania z wielkim artystą Stanisławem Wyspiańskim. Raczyński to postać tragicznie uwikłana w stosunki społeczne tamtego czasu. Kompozytor, pedagog i niezły publicysta nie rozwinął swego potencjału. Na prośbę poety 19-letni Raczyński komponował muzykę do przedstawień dramatów Wyspiańskiego. Zachowały się muzyczne fragmenty do *Akropolis*. Autorka zadaje pytanie, dlaczego Wyspiański wybrał niedoświadczonego kompozytora do tak odpowiedzialnego zadania. Przywołuje przyjaźnie i znajomości ze znacznie prominentniejszymi muzykami (Henryk Opieński, Felicjan Szopski), którzy jednak na prośbę Wyspiańskiego nie odpowiedzieli i muzyki do jego dramatów nigdy nie napisali. Raczyński był postacią znaną w Krakowie okresu Młodej Polski. Winiety na okładki jego utworów tworzyli Wyspiański i Stanisław Kamocki. Świetny portret młodego Raczyńskiego namalował jego przyjaciel Witold Wojtkiewicz. Z fragmentów zachowanej twórczości Raczyńskiego wynika, że spotkanie z Wyspiańskim było wielkim momentem jego życia. Zdaje się, niewykorzystanym.

Słowa kluczowe: *Akropolis*, Wyspiański, Młoda Polska w muzyce, dziennikarstwo muzyczne w Krakowie początku XX wieku

Stanisław Wyspiański (1869–1907) wrósł w kulturę polską jako wielki twórca nieodwołalnie. Fakty z jego życia i dzieła są doskonale znane. Niniejszy tekst przypomni postać zapomnianą – muzyka Bolesława Zygmunta Raczyńskiego (1879–1937), którego los połączył na krótko z Wyspiańskim. Po śmierci Raczyński zatonął prawie całkowicie (zwłaszcza dla świata muzycznego)[1] w mrokach niepamięci. Jego

[1] B. Raczyński nie ma biogramu w *Encyklopedii Muzycznej PWM*, nie ma też o nim wzmianki w znakomitym skądinąd haśle *Wyspiański Stanisław* (i muzyka – dodajmy) pióra M. Tomaszewskiego (t. 12, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 283–286). W *Słowniku muzyków polskich* (t. II, red. J. Chomiński, Kraków 1967, s. 135) jest mała notka z kilkoma informacjami i datami, a króciutki biogram, bez podania nawet tych dat, z zaledwie kilkoma informacjami, zamieszczono jeszcze w pracy zbiorowej pod red. M. Podhajskiego *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 808. Autorem hasła jest J. Krassowski. Biogram najobszerniejszy napisała historyczka i redaktorka Polskiego Słownika Biograficznego, E. Orman, t. XXIX, 1986. Tu korzystam z wersji w *Internetowym Polskim Słowniku Biograficznym*, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/boleslaw-zygmunt-raczynski (20.08.2024).

nazwisko przywołane zostaje tu z powodu i w kontekście spotkania i chwilowej relacji muzyka i poety. Relacji bardzo niesymetrycznej. Raczyński dopiero zaczynał naukę teorii i kompozycji, Wyspiański był natomiast w pełni ukształtowanym, świadomym siebie i swojej roli artystą, którego otaczały już wtedy sława i kult. Także ślady tego związku nie są nadzwyczajne, bo nie była to ze strony Wyspiańskiego ani fascynacja, ani przyjaźń. Co zatem być mogło? W sukurs przychodzi nam sam Raczyński, który po latach, w roku 1934, umieszcza na łamach krakowskiego „Kuriera Literacko-Naukowego" swój cykl wspomnieniowy o poecie. W pierwszym odcinku[2] pisze, że poznał Wyspiańskiego na przełomie 1898 i 1999 roku i od początku „łączył go z wielkim poetą interes artystyczny". Wyspiański potrzebował wówczas ilustratora muzycznego dla swoich dramatów.

> Ilustrowałem więc: *Akropolis*, *Bolesława Śmiałego*, *Noc listopadową*, *Legion*, *Legendę* […] Dlaczego wybór padł na mnie? Bez powodu. Wyspiański, poznawszy mię, wiedząc, że uczę się kompozycji, zaproponował mi ilustrację Akropolis. Ustępy tego dramatu, wykonane oddzielnie, podobały mu się i tak zostałem „nadwornym" ilustratorem powstających dramatów […]. W ten sposób ośmioletni okres mego życia wplótł się w życie St. Wyspiańskiego. O nawiązaniu jakichś intymniejszych zbliżeń nie było mowy. Byłem młody, zdrowy, lekkomyślny, Wyspiański zaś o 11-cie lat starszy ode mnie (co w wieku 19:30 lat stanowi wielką różnicę)[3].

Raczyński siebie nazywa „pentakiem"[4], a Wyspiańskiego „Wielkim Twórcą". Do spotkania nie przywiązywał wtedy większej wagi, bardziej myśląc o tym, czy dobrze odrobił zadania z harmonii do „Starego belfra", jak nazywa Władysława Żeleńskiego, u którego studiował kompozycję. „Nie zdawałem sobie sprawy, żyjąc przez 8 lat obok człowieka tej miary co Wyspiański, że ten okres mego życia był «chwilą osobliwą». Zrozumiałem to dopiero znacznie później"[5]. W cyklu wspomnieniowym[6] postanawia podzielić się z czytelnikami zapamiętanymi

[2] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć)*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 33 (13 VIII), s. 6–7.

[3] *Ibidem*, s. 6.

[4] Pisownia oryginalna.

[5] Te słowa Gospodarza z *Wesela*: „Chwila dziwnie osobliwa / żem niejako jest wezwany" dopiero z ich dalszym ciągiem wskazują na istotę tego zdania. B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański*…, s. 6.

[6] Nie zagłębiam się w cykl w takim stopniu, aby brać pod uwagę negatywną ocenę tych wspomnień dokonaną przez L. Płoszewskiego, badacza i dokumentalistę życia i dzieła Wyspiańskiego, *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1–2, Kraków 1971, który we wstępie t. 1 pisze: „W zupełne mroki prowadzą czytelników wspomnienia muzyka Bolesława Raczyńskiego". Na potwierdzenie swoich słów cytuje niepublikowaną polemikę ze wspomnieniami Raczyńskiego pióra S. Estreichera, który podsumowuje, że „jest to stek bredni, plotek, fałszów – i należy ostrzec przyszłych biografów Wyspiańskiego przed bezkrytycznym korzystaniem z nich". O tych wspomnieniach Płoszewski pisze, że „są najpewniej zmyśleniami". Ale w ustach L. Staffa fantazją okazały się też wspomnienia W. Reymonta, jak informuje Płoszewski na tej samej stronie (*ibidem*, s. XXIX). Także inni cenzurowali, kłamali albo zatajali informacje o Wyspiańskim, jak choćby jego bliska rodzina, o czym wielokrotnie wspominają redaktorzy *Listów Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków

szczegółami z codziennego życia Wielkiego Twórcy, „z którym los dozwolił mu obcować" przez 8 lat. Raczyński pragnie, by czytelnik poznał Wyspiańskiego-człowieka, którego „rzeczywistość gniecie, tłoczy, włazi w uszy, usta, oczy". „A rzeczywistość ta po tysiąckroć więcej gniotła poetę, jak otoczenie"[7] – stwierdza. W tymże odcinku opisuje Kraków młodości Wyspiańskiego jako miasto niezwykle hierarchicznie wyczulone, mieszczańskie, w zasadzie zamknięte na artystów[8]. Jan Matejko, Władysław Żeleński i Adam Asnyk byli wtedy traktowani jako „spadkobiercy trzech wieszczów"[9], postawieni na piedestale i jednocześnie całkowicie odizolowani zarówno przez konwenanse, jak i brak miejsc, w których mogliby się kontaktować ze swoimi odbiorcami. Wyspiański jako znajomy Lucjana Rydla – poety, pojawiał się w salonach Rydlów i Pareńskich (wybitnych lekarzy), które prowadziły ich wyrobione intelektualnie i towarzysko żony. Salony były wtedy miejscami, w których artyści, ludzie kultury, nie zawsze elita w sensie urodzenia i majątku, mogli się spotykać i w miarę swobodnie rozmawiać. Wyspiański upodobał sobie zwłaszcza salon Pareńskich[10], których córki portretował (także w *Weselu*), a z porad lekarskich Pareńskiego korzystał. Korzystał też z porad jego zięcia, dr. Jana Raczyńskiego – pediatry, którego sprowadzał do swoich dzieci. Lubił go i portretował (albo portretował go, bo go lubił i poważał)[11]. Salon

1994. Zdaje się, że nigdy nie dowiemy się „prawdy". Warto natomiast wydobywać ją z zachowanych dzieł, które były efektem spotkania w sensie inkontrologicznym. Zob. na s. 454, przyp. 12. To stanowi bowiem istotę kultury wysokiej.

[7] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański*…, s. 6. Raczyński tym razem cytuje słowa Poety z *Wesela*: „takby gdzieś het gnało, gnało/ takby się nam serce śmiało/do ogromnych wielkich rzeczy/ a tu pospolitość skrzeczy/a tu pospolitość tłoczy/ włazi w usta, w uszy, oczy".

[8] „Kraków jest zbyt mały, zbyt ciasny i zbyt mieszczański. A on właśnie w Krakowie czuje się nie dość swobodny, nie dość pewny i nie dość odporny. W ogóle na Kraków ludzi szkoda. Tu się ludzie niszczą, zużywają, zagłuszają" – pisze współczesna biografka Wyspiańskiego, M. Śliwińska, *Wyspiański. Dopóki starczy życia*, Warszawa 2017, s. 136. Podobnie myślał Raczyński, gdy podsumowywał życie Wyspiańskiego w Krakowie.

[9] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański*…, s. 7.

[10] Który prowadziła żona tego wybitnego lekarza internisty – Eliza z Mühleisenów Pareńska (1857–1918). Dr Raczyński to starszy brat Bolesława.

[11] „Portret powstał w roku 1904, w ramach zamierzonej przez Wyspiańskiego galerii pastelowych wizerunków krakowskich osobistości. Dr Jan Rudolf Raczyński (1865–1918), był znanym lekarzem pediatrą, uczniem prof. Macieja Leona Jakubowskiego, zwanego «ojcem polskiej pediatrii». Wyspiański cenił Raczyńskiego i jego lekarską wiedzę, nieraz też prosił go o zbadanie swoich chorujących dzieci. Dobrze znał również Marię (Marynę) z Pareńskich, żonę doktora (od 1904), której portrety malował nie tylko pastelami, ale także piórem – jako Marynę w *Weselu* […] W roku 1905 [Raczyński – przyp. I.A.S.] utworzył we Lwowie drugą na ziemiach polskich Katedrę Pediatrii na Uniwersytecie Lwowskim, a na wniosek Komitetu Szpitala Dziecięcego św. Zofii został także dyrektorem oddziałów – Wewnętrznego i Zakaźnego. Największy rozgłos przyniosły mu pionierskie obserwacje na skalę światową nad znaczeniem niedostatku światła słonecznego w etiologii krzywicy. Praca ta, przedstawiona w 1912 r. na I Międzynarodowym Kongresie Pediatrów w Paryżu, nie wzbudziła zainteresowania. Dopiero po 50 latach z inicjatywy prof. Franciszka Gröera, na X Międzynarodowym

Pareńskich gościł także młodszego brata znakomitego pediatry i stał się tym miejscem, w którym spotkali się Raczyński i Wyspiański[12].

Rodzina Raczyńskich to nie c i Raczyńscy[13], ale znacznie skromniejsza familia związana z Nowym Sączem. Stamtąd pochodzili dziadkowie Bolesława – Mateusz i Klara (z domu Helebrandt) Raczyńscy oraz rodzice Jan i Helena Angela (z domu Bulgiewicz) Raczyńscy.

Była to liczna rodzina kupiecka, a o jej stopniu zamożności świadczy fakt, że swoim dzieciom zapewnili staranne wykształcenie. Jan Rudolf był najstarszym z rodzeństwa (1865–1918), prócz niego siostra Klara (ur. 1867) oraz dwaj bracia Adam Mateusz (187–1938) oraz Bolesław Zygmunt (1879–1937)[14].

Na przełomie 1898 i 1899 roku, kiedy Raczyński poznał Wyspiańskiego, miał raptem 19 lat. Od 3 lat studiował w krakowskim Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego (w latach 1895–1902) skrzypce pod kierunkiem Wincentego Singera[15] i u Żeleńskiego – teorię i kompozycję, nauczanie których przejął potem młody uczeń Żeleńskiego, Felicjan Szopski[16]. „Po wykonaniu poematu symfonicznego *Noc listopadowa* na koncercie chóru akademickiego 15 października 1907 roku prasa krakowska nazwała Raczyńskiego „poszukiwaczem nowych dróg"[17]. Jego utwory znalazły się w programach koncertów Młodej Polski w Teatrze Starym w Krakowie (1907), obok dzieł Karola Szymanowskiego, Ludomira Różyckiego

Kongresie Pediatrów w Lizbonie w 1962 roku, oddano hołd Janowi Raczyńskiemu i jego odkryciu". https://www.agraart.pl/portret-dr-jana-raczynskiego-1904-2/ (15.08.2024). O rodzinie Raczyńskich można się dowiedzieć najwięcej właśnie z artykułu zamieszczonego na tej stronie. Informacje pochodzą z archiwum rodzinnego i zostały zdobyte na potrzeby kwerendy dotyczącej portretu.

[12] Pojęcia *spotkanie* używam tu w znaczeniu, jakie nadał mu filozof kultury A. Nowicki (1919–2011), gdzie „inkontrologia" oznacza „spotkania w rzeczach". Taki rodzaj spotkania, określony przez Raczyńskiego słusznie jako „interes artystyczny", miał miejsce w przypadku kontaktów z Wyspiańskim. Wyspiański, jak wynika z jego biografii, właściwie nie uznawał innych spotkań, na które szkoda mu było czasu, A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991, zwłaszcza s. 349–366.

[13] Herbu Nałęcz, szlachta wielkopolska.

[14] Adam Mateusz został lekarzem dentystą. https://www.agraart.pl/portret-dr-jana-raczynskiego-1904-2/ (15.08.2024).

[15] Wincenty Singer (1852–1899) – skrzypek, kameralista i pedagog pochodzenia żydowskiego. Pochodził z rodziny muzycznej. Kształcił się w grze na skrzypcach pod kierunkiem W. Górskiego (1864–1866) w Instytucie Muzycznym w Warszawie. W latach 1866–1878 był skrzypkiem w Orkiestrze Teatru Wielkiego w Warszawie, w okresie 1878–1899 profesorem gry na skrzypcach w Szkole Muzycznej, następnie w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Występował jako solista i kameralista. Jego uczniem był m.in. H. Opieński, który zapowiadał się jako koncertujący skrzypek. L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 225.

[16] F. Szopski w latach 1893–1907 uczył przedmiotów teoretycznych i gry na fortepianie w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie.

[17] Z. Jachimecki negatywnie ocenił tę kompozycję. Zob. przyp. 28, s. 456–457.

i Szopskiego[18]. To informacja świadcząca o tym, że młody kompozytor jakoś się zapowiadał. Ale wcześniej, w roku 1906, wydał *Nokturn* na skrzypce i fortepian, który został okrzyknięty plagiatem *Sonaty skrzypcowej A-dur* Cesara Francka z 1886 roku, co odkrył spostrzegawczy Józef Reiss[19]. Już w wydanej w tym samym roku pieśni *Hania I* kompozytor wykorzystał figurę fortepianowego wstępu sonaty Francka, która została potraktowana jako swoisty motyw przewodni pieśni, zastosowany w charakterze wstępu, wstawek wewnętrznych i zakończenia[20]. *Nokturn* zawiera dosłowne lub prawie dosłowne cytaty z sonaty[21]. Może nie warto wdawać się w przebrzmiałą polemikę, ale Raczyński pewnie zachwycił się utworem, który zrobił zawrotną karierę[22]. Melodię zapamiętał. Świetne motywy szyb-

[18] E. Orman, *Bolesław Raczyński*, PSB, t. XXIX, Wrocław 1986.

[19] J.W. Reiss pisze, że sonatę „wykonali Władysław Górski i Zygmunt Stojowski na koncercie 26 listopada 1906 r. Dla szerszego ogółu kompozycja ta pozostała nieznana tak, że niedługo potem mógł Bolesław Raczyński dokonać na niej bezkarnie plagiatu, ogłosiwszy środkową część sonaty Francka jako swoją kompozycję pt. *Nokturn* na skrzypce z fortepianem! Żerując na tej sonacie, wziął z niej następnie kilka fragmentów i użył ich jako «akompaniamentu» do cyklu pieśni, zatytułowanych *Hania*. Nikt mu tego nie wytknął, bo nikt nie znał Cezara Francka! Co więcej: skrzypek Szwarcenstein grał ową pseudokompozycję Raczyńskiego *Nokturn* na koncercie dnia 3 kwietnia 1908 r., jakkolwiek niespełna przed dwoma miesiącami wykonali sonatę Francka na wieczorze sonat Wacław Kochański i Jerzy Lalewicz dnia 20 stycznia 1908 r.
«Dzieła» Bolesława Raczyńskiego wyszły nakładem księgarni S.A. Krzyżanowskiego. Dzienniki krakowskie sygnalizowały wśród nowości muzycznych coraz to inne kompozycje Bolesława Raczyńskiego: Baśń muzyczną *Królewicz Jaszczur*, wystawioną przez Ludwika Solskiego jako «eksperyment» w teatrze miejskim w r. 1907, nadto ilustracje muzyczne do dramatów Stanisława Wyspiańskiego: *Nocy listopadowej* 1908 i *Legionu* 1911, do dramatu C. Norwida *Krakus książę nieznany*, do komedii Arystofanesa *Gromiwoja* […] i do *Dziejów Orestesa* Ajschylosa, w przekładzie Kasprowicza. Po wykonaniu poematu symfonicznego *Noc listopadowa* 15 XI 1907 prasa krakowska nazwała Bol. Raczyńskiego «poszukiwaczem nowych dróg»! Ponieważ dramaty Stanisława Wyspiańskiego wystawia się nadal z muzyką B. Raczyńskiego, trzeba by na podstawie doświadczeń z sonatą C. Francka zbadać, czy te wszystkie kompozycje Raczyńskiego są jego własną pracą, czy też «twórczość» jego zostaje pod znakiem zapytania, a zarazem którzy kompozytorzy padli ofiarą jego korsarstwa". J.W. Reiss *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1, Kraków 1939, s. 132.

[20] B. Raczyński nie wykorzystał z pewnością motywów C. Francka w pieśniach *Hania II*, *III*, *VI* i *IX*, co można sprawdzić, bo są dostępne w domenie publicznej, a *Hania II* została nagrana przez K. Wiwer (sopran) i M. Szlezera (fortepian) w 2020 r. w ramach wydarzenia „Muzyczne podwieczorki w Swoszowicach". https://www.youtube.com/watch?v=USc7wGlP_q4&t=41s (20.09.2024). Pieśń *Hania I* do wglądu na stronie: https://polona.pl/item-view/5505dc37-7acd-42bd-a46c--a7274f591bc9?page=6 (15.09.2024).

[21] Wygląda to następująco: z cz. I takty nr 33–34 i 41–43 z partii fortepianu, charakterystyczna melodia przeniesiona zostaje do partii skrzypiec, dalej partia fortepianu u B. Raczyńskiego powiela jeszcze takty nr 48–49 C. Francka z tej części, z alteracją e na eis u Raczyńskiego; z cz. III zostały zacytowane w sposób dosłowny takty nr 5–6, włącznie z tym, że Raczyński daje ten sam tytuł temu fragmentowi, co Franck całej części – *Recitativo* (Franck *Recitativo-Fantasia*), wykorzystując dalej motyw Francka do zbudowania kadencji skrzypcowej.

[22] Za sprawą pierwszego i od razu genialnego wykonawcy, któremu zresztą autor podarował ją jako prezent ślubny. Adresatem prezentu był 28-letni geniusz skrzypiec Eugène Ysaÿe (1858–1931).

ko zapadają w pamięć, być może nawet po jednokrotnym wysłuchaniu[23], co oznacza, że ucho tego jakoś wykształconego skrzypka zareagowało – prawidłowo. Wykorzystanie znakomitego motywu przez przeciętnego kompozytora świadczy przynajmniej o jego wrażliwości na piękno i wartość muzyki świetnie zrobionej.

> Skopiowanie cudzego pomysłu, ogólnej koncepcji czy idei utworu nie jest […] plagiatem w rozumieniu prawa autorskiego. […] Skopiowanie do własnego utworu cudzej oryginalnej myśli muzycznej jest plagiatem. […] Jeżeli podobieństwo melodii ogranicza się tylko do fragmentu myśli muzycznej, to nie jest to plagiat. Będzie to co najwyżej inspiracja cudzym utworem

– pisze Aleksandra Sewerynik[24], prawniczka i dyrygentka. Wczytując się w jej tekst, można dojść do wniosku, że Raczyński w *Nokturnie* działał na granicy między inspiracją a plagiatem, kradnąc (łac. *plagium*) kilka oryginalnych myśli muzycznych Francka i wplatając je, całkiem zręcznie, w swoją własną tkankę muzyczną oraz budując ogólny nastrój utworu na podobieństwo tej wspaniałej sonaty. Reiss słusznie zauważył to ewidentne podobieństwo, ale awantura, która wybuchła w środowisku, spowodowała, że Raczyński już nigdy nie odzyskał reputacji[25]. Najbardziej prominentne postaci ówczesnego środowiska muzykologicznego i muzycznego miały o nim jak najgorsze zdanie. Warto przytoczyć te wypowiedzi: „pan Raczyński, sam naturalnie kompletne zero pod każdym względem – (muzycznym)”[26]; „Raczyński wydał pieśni u Breitkopfa w Lipsku. Umarłemu ani kadzidło”[27]; „Raczyńskiego *Król jaszczur*, bzdury muzyczne, pacholęce granie na wykłutej fujarce, wystawiono we Lwowie, przeważnie bez powodzenia. Młodzieniec ten uczył się u Krehla – jak twierdzi”[28]; „Raczyńskich,

---

Także za sprawą M. Prousta i jego powieści *A la recherche du temps perdu*, której muzyczne predylekcje (także do wyżej wymienionej sonaty) zostały już obszernie przez badaczy udokumentowane.

[23] Mocno wątpliwe, że miał swój egzemplarz nut. I wydanie Hamelle, Paris 1887 pewnie było za drogie i niedostępne dla młodego twórcy. Poznał zatem tę sonatę na koncercie, ale data 26 listopada 1906 r. byłaby mocno spóźniona na zapoznanie się z utworem, bo wydanie *Nokturnu* jest rocznikowo identyczne, a przecież na nie się czeka. Może więc słyszał ją wcześniej, niż sugeruje J.W. Reiss.

[24] A. Sewerynik, *Sprawdzanie plagiatu – melodia*, blog *Prawo muzyki*, 2.09.2013, http://prawomuzyki.sewerynik.pl/2013/09/02/sprawdzanie-plagiatu-melodia/ (15.09.2024).

[25] Jeśli „literatura żywi się cudzymi słowami”, jak pisała M. Prussak za M. Łukasiewicz, zob. M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, Kraków 2023, s. 120, to muzyka żywi się cudzymi dźwiękami w równym stopniu. Warto o tym pamiętać!

[26] List nr 29 Z. Jachimeckiego do A. Chybińskiego, Wiedeń, 31 maja 1906 [w:] *Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, oprac. K. Winowicz, Kraków 1983, s. 95.

[27] List nr 45 A. Chybiński do Z. Jachimeckiego, Monachium, 3 kwietnia 1907 [w:] *Troski i spory*…, s. 135.

[28] List nr 50 Z. Jachimeckiego do A. Chybińskiego, Kraków, 2 maja 1907 [w:] *Troski i spory*…, s. 155. Z. Jachimecki napisał recenzję z koncertu muzyki Młodej Polski [*Muzyka w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1907, t. 166, kwartał II (X, XI, XII), s. 499–514], na którym wykonano utwory

Walewskich[29] et consortes znam również z reputacji i niektórych kompozycji jako niepospolitych […] idiotów"[30]; „Zauważył pan zapewne, jakie gałgaństwa wygrywają choćby przy dramatach Wyspiańskiego w Krakowie"[31]; „To, co popisał Wyspiańskiemu Bol. Raczyński, to wprost horrendum!"[32] Być może z powodu takich opinii Raczyński wycofał się z komponowania. Pozostaje na razie pytaniem, czy wyjechał studiować czas jakiś w Lipsku kompozycję u Stephana Krehla (1864–1924)[33], bo informacja ta nie została nigdzie potwierdzona, a cytowany tu Zdzisław Jachimecki raczej ją kwestionuje. Rzeczywiście natomiast wydał w 1907 roku u Breitkopfa w Lipsku *Starą piosenkę*, bo ta się zachowała[34], ale czy inne jeszcze, nie wiadomo. Studiowała w podobnym okresie u Krehla Anna Maria Klechniowska (1888–1973), która potem została zatrudniona w Instytucie

kompozytorów krakowskich młodego pokolenia (A.M. Klechniowska, B. Raczyński, M. Świerzyński, B. Wallek-Walewski,), do których „obramienie", jak pisze autor, stanowili kompozytorzy z Młodą Polską do dziś kojarzeni: K. Szymanowski i L. Różycki. Krakowscy kompozytorzy (A.M. Klechniowska mieszkała i pracowała wtedy w Krakowie w Instytucie muzyki) byli „zaprzeczeniem pięknego, tak mile brzmiącego hasła". Autor podsumował, że wartość artystyczna i nowatorska ich utworów była „bardzo mała". Najniżej ocenił poemat symfoniczny *Noc listopadowa* Raczyńskiego, uważając, że nie ma on nic wspólnego z dramatem Wyspiańskiego, który miał służyć za inspirację. Następnie opisuje wystawienie baśni teatralnej z muzyką *Królewicz Jaszczur* Raczyńskiego. Odrzuca jako słabe wszystkie pomysły i realizacje kompozytora, który sam był autorem tekstu stylizowanego na wiejską gwarę i takichże stylizacji melodii. Dwadzieścia lat później, w 1927 r., baśń wystawiono we Lwowie, gdzie została zaanonsowana jako dzieło „wybitnego kompozytora krakowskiego". „Światowid" 1927, nr 9 (6 II), s. 7. Baśń była też wystawiana przez Krakowskie Towarzystwo Operowe w 1915 r. Może Raczyński niezadowolony z efektu poprawił swoją baśń? Dla przeciwwagi przytoczyć można recenzję z przedstawienia, które widział i Jachimecki, a które przez nieznanego recenzenta teatralnego zostało opisane jako „interesująca próba stworzenia dramatu muzycznego wyłącznie prawie z surowego materiału muzyki ludowej. Tekst i muzyka tworzą doskonale zharmonizowaną stylową całość. Słowa są proste, naiwne, pierwotne, zachowują wszystkie właściwości poezji ludowej, wraz z jej «nieokrzesaną» gwarową formą. Taka sama jest muzyka. […] Jeżeli «baśń» miała być rzeczywiście baśnią, jeśli miała dać nastrój marzenia dziewczyny wiejskiej o zaczarowanym królewiczu, nie mogło być inaczej". *Z teatru krakowskiego (Królewicz Jaszczur, baśń muzyczna w 3-ch odsłonach, słowa i muzyka B. Raczyńskiego*), „Świat" 1907, nr 48 (30 XI), s. 22–23.

[29] Kompozytor ma tu na myśli Bolesława Wallek-Walewskiego (1885–1944).

[30] List nr 30 K. Szymanowski do G. Fitelberga, Elizawetgrad, 6 XII 1907 [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1: *1903–1919*, zebrał i oprac. T. Chylińska, Kraków 2007, s. 160–161.

[31] List nr 62 K. Szymanowski do S. Żeromskiego, Warszawa, 11 IV 1910 [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja*…, s. 230–231. Jest to odpowiedź negatywna na propozycję S. Żeromskiego napisania muzyki do jego tragedii *Sułkowski*. W tym czasie w Krakowie muzykę do sztuk S. Wyspiańskiego pisał B. Raczyński.

[32] List nr 70 K. Szymanowski do S. Żeromskiego, Tymoszówka, 11 VII 1910 [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja*…, s. 241–242.

[33] Niemieckiego teoretyka, kompozytora i pedagoga, który od 1902 r. do śmierci wykładał i był rektorem (1907–1924) w tamtejszym Konserwatorium.

[34] Jest dostępna tutaj: https://polona.pl/preview/4415df36-1702-4bbd-8370-6e644f4b9c8e (15.09.2024).

Muzycznym[35], do którego kadry – jako skrzypek i teoretyk dołączył też Raczyński około roku 1908. Był na tyle czynnym i zaangażowanym pedagogiem, że napisał podręcznik *Teorya muzyki (Elementarz muzyczny)*[36] – zachowany i dlatego można stwierdzić, że na ówczesnym rynku muzycznej literatury pedagogicznej mogła to być rzecz przydatna jako jasno i rzetelnie ułożona.

Ponadto Raczyński angażował się mocno w działalność okołomuzyczną. Kiedy w 1919 roku powstał Związek Muzyków Polskich w Krakowie, pierwszym prezesem był Bolesław Kopystyński (wiolonczelista) a wiceprezesem Jachimecki (muzykolog)[37]. Raczyński został wybrany kolejnym prezesem 7 czerwca 1920 roku. Pod jego szefostwem zarząd wzmógł rozpoczęte już działania ukierunkowane na utworzenie w Krakowie stałej orkiestry symfonicznej, a na przewodniczącego Komisji Symfonicznej w 1922 roku wybrano Artura Lustgartena, który był zagorzałym melomanem i radcą prawnym, (wówczas zwanym syndykiem) i „sprawa organizacji poranków symfonicznych stała się jego pasją życiową, a jego dom gościł stale przyjezdnych solistów i dyrygentów”[38]. Raczyński razem z innymi zrezygnował, kiedy okazało się, że orkiestra z winy niesumiennych muzyków gra słabo i jest krytykowana przez słuchaczy. Raczyński należał też do Krakowskiego Towarzystwa Operowego, którego Zarząd stanowili wtedy: Wallek-Walewski – główny animator, kierownik artystyczny i dyrygent opery, Alfred Jendl – prezes, Raczyński – kierownik administracyjny, Adam Ludwig i Stanisław Tarnawski – reżyserzy[39].

Przez całe dojrzałe życie Raczyński był dziennikarzem, przede wszystkim muzycznym. Był sprawnym publicystą, entuzjastycznym popularyzatorem muzyki i jej recenzentem na łamach „Nowej Reformy” (1916), „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” (w roku 1918 jako recenzent operowy pod szyldem *Opera w Krakowie*), „Gońca Krakowskiego” (1919), „Krakowskiego Przeglądu Teatralnego” (1920), socjalistycznego „Naprzodu” (1920–1921)[40]. Zajmował się i krytyką muzyczną, do której miał stosunek odmienny od „akademików”. Polemizował w tej

[35] Instytut w 1908 r. otworzyła wybitna pianistka i kameralistka Klara Czop-Umlaufowa (1872–1924), razem ze świetnym skrzypkiem Stanisławem Giebułtowskim (1875–1965). Kadrę prócz założycieli stanowili: B. Wallek-Walewski – dyrygent i kompozytor, wiolonczelista B. Kopystyński, A. Sas-Bandrowski – śpiewak operowy, B. Raczyński jako skrzypek i teoretyk oraz pianistka i kompozytorka A. Klechniowska. *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980, s. 146.

[36] B. Raczyński, *Teorya muzyki (Elementarz muzyczny)*, Kraków 1911.

[37] *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980, s. 76.

[38] *Ibidem*, s. 77. Ponadto jako radca prawny prowadził muzykom sprawy przeciwko ich nieuczciwym pracodawcom, co było wówczas nagminne.

[39] *Ibidem*, s. 92 i 93. Za tego kierownictwa w sezonie 1921/1922 wystawiono : *Cyganerię* G. Pucciniego, *Pajaców* R. Leoncavallo, *Rycerskość wieśniaczą* P. Mascagniego, *Wertera* J. Masseneta, *Halkę* i *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Carmen* G. Bizeta, *Cyrulika sewilskiego* G. Rosssiniego i operę *Dola* B. Wallek-Walewskiego (prapremiera 14 sierpnia 1919 r.).

[40] B. Raczyński był w tych latach członkiem redakcji tego czasopisma i czynnym publicystą. A. Toczek*, Krakowski „Naprzód” i jego polityczne oblicze 1919–1934*, Kraków 1997, s. 27 i 30–31.

kwestii z Reissem na łamach dwutygodnika literacko-artystycznego „Maski"[41]. Raczyński uważał subiektywizm i emocjonalizm wypowiedzi krytyka za bardzo istotny[42], odnosząc wypowiedź Reissa do sytuacji w ówczesnej Polsce, gdzie prawie nie było jeszcze fachowych pism, a krytyki muzyczne i teatralne (operowe) zamieszczano na łamach dzienników. Fachowa krytyka, o jaką boje toczyli Reiss czy Jachimecki, pojawiła się dopiero w okresie PRL. Jeśli robiące furorę felietony Jerzego Waldorffa na łamach tygodnika „Polityka" czy później podobnie Andrzeja Chłopeckiego w „Gazecie Wyborczej" – czasopismach niefachowych, miały jeszcze jakąś siłę oddziaływania i nośność, to inne były pisane wyłącznie dla wąskiego grona zainteresowanych, najczęściej specjalistów. Raczyński, zdaje się, miał bardziej liberalne podejście do ludzi, którzy z muzyką mieli mało wspólnego, i raczej liczył, że pisząc dla nich prostsze, bardziej zrozumiałe i emocjonalne krytyki, po prostu zachęci ich do słuchania. Reiss i Jachimecki popadali w patetyczny ton i grzmieli na gazetowych krytyków i słuchaczy, a okazuje się, że nawet dostępność szkół muzycznych, co także wprowadzono w Polsce w okresie PRL i co „jakoś" trwa nadal, nie spowodowała rozwinięcia muzykalności i wrażliwości na wyższą sztukę dźwięku w polskim społeczeństwie. Z dzisiejszego punktu widzenia właściwie nie wiadomo, kto i czy ktokolwiek miał rację.

Nauczycielem liberalnego stosunku do nieobeznanego z muzyką społeczeństwa mógł być dla Raczyńskiego i Wyspiański, który kochał muzykę miejskich i wiejskich grajków, zachwycał się śpiewem żony-chłopki, fascynował krakowiakiem[43] i ludowymi zabawami, dlatego zaprojektował strój Lajkonika, do niedawna

[41] J. Reiss, *Reforma krytyki muzycznej*, „Maski" 1919, z. 8, s. 127–128; B. Raczyński, *O recenzyach muzycznych*, „Maski" 1919, z. 10, s. 159–160.

[42] Dodam, że „obiektywizm" bardziej wykształconych albo tylko bardziej „umocowanych" środowiskowo krytyków i recenzentów okazywał się po latach również niepozbawiony osobistych resentymentów, animozji, zwyczajnej ludzkiej niechęci, co jasno pokazuje choćby cytowana tu korespondencja muzykologów. K. Szymanowskiego, którego muzykę wielbię od szkoły średniej, znakomicie „rozpracowała" pod tym względem D. Gwizdalanka, *Uwodziciel*, *Rzecz o Karolu Szymanowskim. O osobie, muzyce, przyjaciołach, wyznawcach i (urojonych) wrogach. O inspiracjach, fascynacjach i fobiach*, Kraków 2021. Pisze tam bardzo trzeźwo o krętych ścieżkach życia genialnego kompozytora, sponsorowanego i wspieranego przez liczne grono ludzi uwiedzionych jego urokiem osobistym. I całe szczęście, ale trzeba też dodać, że nie wszystkim tak wiele było dane i jednocześnie wybaczane.

[43] Mówi o tym kompozytor Stanisław Radwan (1939–2023) – wielokrotny twórca muzyki do teatru Wyspiańskiego – w rozmowie z M. Prussak: „Wyspiański tak był tym dwudziałowym tańcem, bardzo wielką rzadkością w światowej muzyce ludowej zafascynowany, tak to czuł, że ja mu się wcale nie dziwię, że on tu nie zostawił cienia wolności następnym inscenizatorom. W pierwszym wydaniu *Wesela* od razu na ostatniej stronie jest zapisane «Pod Krakowem ciemny las» jako melodia Chochoła. Nie zostawił tu cienia swobody. Ja raz próbowałem uciec od tego i to była taka katastrofa […] Mnie się wydawało, że ten terror jego można ominąć"/ *Usłyszeć rytm i brzmienie. Ze Stanisławem Radwanem rozmawia Maria Prussak (8 października 2007)* [w:] M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 607.

jeszcze wykorzystywany. To, jakie wypowiedzi Wyspiańskiego zapamiętał i które wspominał w swoich *Wspomnieniach* Raczyński, świadczy o tym wyraźnie. Wyspiański był dla młodego kompozytora mentorem. A ponieważ wypowiadał się z poziomu wielkiego artysty, twórcy, za którego zresztą Raczyński brał go całkowicie, jego słowa musiały robić wielkie wrażenie na początkującym muzyku. Stąd pewnie i późniejsza fascynacja Raczyńskiego muzyką ludową, co najpełniejszy wyraz znalazło w baśni o charakterze ludowym *Królewicz Jaszczur* i suitach dramatycznych na chór mieszany *Kolendy i Wielkanoc*. Raczyński zaangażował się też publicystycznie w propagowanie badań muzyki ludowej, co zostało odnotowane przez Jacka P. Jackowskiego[44]. Autor ten przypomina rozbudowany artykuł Raczyńskiego z pierwszej strony miesięcznika artystycznego „Muzyka i Śpiew" i jego polemikę z Adolfem Chybińskim dotyczącą nagrań muzyki ludowej, nazbyt defetystyczną, jak się po latach okazało, ale i nie pozbawioną pewnych racji[45]. Wywód Raczyńskiego pełen jest optymizmu co do muzykalności Polaków, brak „wypływa jedynie z braku kultury muzycznej, z braku uświadomienia". Pisze też o „dostojności naszej pieśni narodowej"[46], co jest parafrazą słów samego Wyspiańskiego[47].

Koniec Raczyńskiego rozpoczął się faktycznie na kilkanaście lat przed śmiercią, kiedy uległ on strasznemu wypadkowi. Próbując w biegu wskoczyć do tramwaju, spadł ze stopni, wpadł pod koła przyczepy (nazywanej kuplówką) i był wleczony czas jakiś, zanim motorniczy nie wstrzymał biegu[48]. Muzyk i publicysta, któremu w wyniku tego zdarzenia w wieku 43 lat amputowano zmiażdżoną pod kołami prawą rękę powyżej łokcia i usunięto oko, żył jeszcze lat 15[49], ale musiał się coraz

[44] „Sceptycznie, a nawet z pewną dozą uszczypliwości, do fonograficznej idei Adolfa Chybińskiego odnosił się Bolesław Raczyński, związany z Biblioteką Jagiellońską. Sam, postulując konieczność zbierania pieśni […] w zakrojonej na szerszą skalę akcji zbierawczej, którą miałyby przeprowadzić «drużyny gramofonowe», widział podstawowy mankament, jakim jest sama sytuacja nagraniowa – z gruntu dość sztuczna i wyzuta z autentycznego kontekstu funkcjonowania pieśni (np. obrzęd) i muzyki (np. taniec) ludowej – a więc nie mogąca aspirować do statusu dostarczyciela niekwestionowanego źródła […] Ze współczesnego punktu widzenia trudno odmówić Raczyńskiemu cienia racji, a nawet trzeba dostrzec antycypację poważnego problemu dokumentacji [tu autor w przyp. 249, s. 108–109, stwierdza: „Dziś etnomuzykolodzy-dokumentaliści, w kontekście wierności zapisu np. zwyczaju czy obrzędu, zwracają uwagę nawet na możliwość użycia «ukrytego mikrofonu i kamery»]. Z drugiej jednak strony idea Chybińskiego niewątpliwie dawała stopniowo podwaliny powojennej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego". J.P. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*, Warszawa 2014, s. 108–110.

[45] B. Raczyński, *O naszą pieśń ludową*, „Muzyka i Śpiew" 1926, nr 63 (czerwiec), s. 1–3.

[46] *Ibidem*, s. 1.

[47] Zob. przyp. 71 na s. 465.

[48] Informacja w „Nowości Illustrowane" 1922, nr 23 (10 VI), s. 3–4.

[49] Nekrolog Raczyńskiego, https://polona.pl/item-view/e3df23ff-9280-46ac-b0d5-75b17281fbca?page=0 (15.08.2024).

bardziej zapadać w sobie. Jeszcze w latach 30. pisywał do gazet[50], ale zupełnie brak jest informacji o tym okresie jego życia.

Muzyka do *Akropolis*

W latach 1904–1907 Wyspiański wraz z krakowskim architektem Władysławem Ekielskim (1855–1927) opracowali pełen rozmachu projekt przebudowy wzgórza wawelskiego. Wizji tej nadał dumną nazwę *Akropolis* sam Wyspiański. Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że Ekielski czuł się wyróżniony zaproszeniem do współpracy, choć nie miał wątpliwości co do „wielkiej różnicy między mym uzdolnieniem, a jego genialnym umysłem". I też, jak Raczyński, zastanawiał się, dlaczego? Tylko że zadał to pytanie Wyspiańskiemu i dostał odpowiedź: „we mnie ujrzał ten stopień bezinteresowności i wrodzonego poświęcenia dla sztuki, jaki uważał za konieczny, aby takie dzieło wykonać"[51]. Warto to wyznanie skonfrontować z sytuacją Raczyńskiego, bo prawdopodobnie była podobna. Wyspiański wiedział, że takich ludzi może mieć bezinteresownie po swojej stronie ze względu na przekonanie o jego wielkości i całkowite podporządkowanie się jego wizji artystycznej. A to dla Wyspiańskiego, w jego bezkompromisowości artystycznej, było sprawą wagi najwyższej.

Projekt *Akropolis* wzorowany był na architekturze starożytnej, z zachowaniem struktury i charakteru wawelskiego wzgórza i zamku królewskiego. Wyspiański chciał wykreować Wawel na wzór ateńskiego Akropolu. Projekt zakładał ulokowanie tu siedzib sejmu i senatu, Muzeum Narodowego, Akademii Umiejętności i Kurii Biskupiej, a także greckiego amfiteatru czy posągu bogini Nike. Nigdy nie został zrealizowany[52]. „Wawel był przez całe życie cudownym i tragicznym marzeniem Wyspiańskiego. W ostatnich latach życia artysty przeobraził się on w jego duszy w czarowną wizję polskiej Akropolis…"[53]. Niedawna „wielka, jubileuszowa i wielowymiarowa wystawa czasowa w Zamku Królewskim na Wawelu poświęcona motywom wawelskim w twórczości Stanisława Wyspiańskiego"[54] pokazała dobitnie twórcze bogactwo artysty pod tym szyldem się kryjące, motywy wawelskie

[50] Na pewno pisywał wtedy *Listy z Krynicy* do krakowskiego konserwatywnego dziennika „Czas", choćby do nr 14 (18 I) z 1933, s. 2.

[51] W. Ekielski, *Wspomnienia o Wyspiańskim* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 363.

[52] W. Ekielski, *Akropolis: pomysł zabudowania Wawelu obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1906*, Kraków 1908. Co znamienne, wydanie ukazało się nakładem Ekielskiego.

[53] A. Waśkowski, *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1957, s. 71.

[54] A. Janczyk, *Wawel Wyspiańskiego*, https://karnet.krakowculture.pl/53401-krakow-wawel-wyspianskiego (20.09.2024).

obecne są bowiem zarówno w jego dziełach plastycznych, jak i literackich.

Tutaj interesuje nas dramat *Akropolis,* którego piękne wydanie autorskie z dodaną muzyką Raczyńskiego wyszło w Krakowie w 1904 roku. Wyspiański namawiał co najmniej dwóch muzyków, aby pisali do jego dramatów muzykę. Męczył o to zwłaszcza swego przyjaciela jeszcze z gimnazjum – Henryka Opieńskiego (1870–1942). Opieński, jeden z najbliższych przyjaciół Wyspiańskiego[55], nigdy za życia artysty nie odpowiedział pozytywnie na jego liczne prośby (wręcz „nukania") o muzykę do tworzonych dramatów. Poczynając od *Daniela*, którego manuskrypt Wyspiański przesyła muzykowi i w listach mocno doprasza się o muzykę, a którego to wyzwania przyjaciel próbował się podjąć, ale bezskutecznie. Jedyną kompozycją Opieńskiego do tekstu Wyspiańskiego pozostaje więc *Veni Creator*[56] z 1907 roku. Fascynuje natomiast fakt, że niedokończony *Kwiat paproci* Opieńskiego, ta *Rzecz w VI-u obrazach* na orkiestrę, to inspiracja obrazem Wyspiańskiego *Skarby sezamu* z 1897 roku. Joanna Cywińska pisze, że „postaci fantastyczne z opisu scenografii Obrazu II opery Opieńskiego są niemal dosłownym odwzorowaniem sceny przedstawionej na obrazie Wyspiańskiego"[57]. Wyspiański był wielkim admiratorem studiów muzycznych Opieńskiego[58], który początkowo, na prośbę rodziców, studiował chemię w Pradze[59]. Tak bardzo pragnął, aby ktoś zajął się muzyką do jego dramatów!

Drugim kompozytorem, którego Wyspiański próbował zwerbować do tworzenia muzyki, był Felicjan Szopski (1865–1939).

> Około r. 1903–4 rozpoczęły się rozmówki między Wyspiańskim a Felicjanem Szopskim (którego byłem uczniem), nad wspólnym napisaniem opery. Wyspiański wtedy marzył o napisaniu „naprawdę polskiej opery". […] Wyspiański miał utworzyć libretto, Szopski muzykę. Jako libretto miała służyć ballada Mickiewiczowska *Lilje*[60].

---

[55] Także w tytule pierwszej biografii pióra J. Cywińskiej, *Przyjaciel Paderewskiego, Wyspiańskiego i Karłowicza. Henryk Opieński jako kompozytor*, Toruń 2023, s. 9.

[56] Kantata skomponowana na konkurs ogłoszony przez polonijny chór św. Wojciecha działający przy parafii św. Jacka w Avondale w Chicago. *Ibidem*, s. 269–270.

[57] *Ibidem*, s. 268. Pomysł tej opery, jeszcze jako *Sobótka*, pojawił się w 1894 r. po wspólnym ze S. Wyspiańskim wypadzie na wieś ze Lwowa w Noc Kupały (por. *ibidem*, s. 258). H. Opieńskiego pomysł intrygi opartej na chłopskiej zdradzie Wyspiański krytykował ze względu na według niego nieetyczne zachowania chłopskie, których Wyspiański nie uważał za możliwe. Opieński polemizuje z nim na temat „etyczności" chłopstwa, która według niego jest całkiem inna, niż myśli Wyspiański, i zostawia swój pomysł. Por. *List nr 24*, Żółkiew 12 maja 1894 [w:] *Henryk Opieński. Listy do Anny*, z. 1: *Okres żółkiewski 1.03–16.08.1894*, oprac. J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fryburg 2021, s. 69.

[58] Por. J. Cywińska, *Przyjaciel Paderewskiego*…, s. 306.

[59] *Ibidem*, s. 38.

[60] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć). VII Nastawienie muzyczne*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 39 (24 IX), s. 3. F. Szopskiego prawdopodobnie skonsternowała propozycja S. Wyspiańskiego, niekonwencjonalna, zdecydowanie wyprzedzająca swój czas! Szopski chyba był konserwatystą i nie rozumiał intencji Wyspiańskiego, który odwróce-

Dalej autor tej opowieści, sam Raczyński, mówi o wynikłych nieporozumieniach. „Wyspiański zażądał, aby Szopski napisał najpierw muzykę do II aktu, a muzyka da Wyspiańskiemu impuls do pomysłów dramatycznych". Szopski nie godził się na to, chciał libretta, a „Wyspiański w sprawach artystycznych był apodyktyczny [podkr. I.A.S.][61] i *Lilje* pisane przez spółkę Wyspiański-Szopski skończyły się na pogadankach o pierwszym akcie.

Jeszcze raz zwrócił się do Szopskiego Wyspiański o muzykę do *Nocy listopadowej*. Znakomicie opisuje to znawca teatru Wyspiańskiego, Rafał Węgrzyniak:

> 23 lipca 1904 w austriackim Bad Hall[62] Wyspiański przygotował dla starszego od siebie o cztery lata kompozytora – Felicjana Szopskiego dyspozycje zatytułowane *Do „Nocy listopadowej" część muzyczna*, zawierające program uwertury, siedmiu antraktów i „finale". Stanowić on miał dopełnienie wątków mitologicznych dramatu. Wyspiański w liście do Szopskiego bynajmniej nie ukrywał, iż zamierza mu narzucać rozwiązania: „Ja chcę stworzyć operę polską, którą [Stanisław] Moniuszko ledwo rozpoczął. Ja chcę ją prowadzić w obmyślanej przeze mnie całości muzycznej i w szczegółach". Jednocześnie zaznaczył, że oczekuje od Szopskiego stosowania wyłącznie nowatorskich środków: „Wszystkiego tego, czym rozporządza dzisiaj opera przeciętna, tak w instrumentacji, jak i w śpiewach, nie chcę i nie życzę sobie stanowczo". Szopski, chociaż skomponował potem dwie opery[63], propozycji Wyspiańskiego nie przyjął[64].

28 listopada 1908 roku, czyli w rok po śmierci Wyspiańskiego, odbyła się uroczysta prapremiera *Nocy listopadowej* w reżyserii Solskiego. Spektakl był grany w dziesięciu obrazach z dekoracjami uzgodnionymi jeszcze w roku 1906 z autorem. Na afiszu podkreślono, że w spektaklu pojawią się „nowe dekoracje wykonane z modeli" niegdyś „uznanych przez" Wyspiańskiego. To samo z muzyką:

> „Ilustracja muzyczna" była dziełem ucznia Szopskiego – Bolesława Raczyńskiego, który już wcześniej współpracował z Wyspiańskim, komponując muzykę do *Akropolis*, a za sprawą jego sugestii latem 1904 wysłuchał oper Wagnera w Bayreuth. Dla orszaku Hymena, w obrazie III, odprowadzającego Korę schodzącą do podziemi, napisał Raczyński muzykę weselną opartą na moty-

niem sytuacji dał Muzyce (Wyspiański kochał majuskuły i stosował je dla podkreślenia wagi wszystkich sztuk!) szansę na prawdziwie ważną rolę w dramacie.

[61] *Ibidem*. Owa apodyktyczność, słusznie zauważona przez B. Raczyńskiego, mogła mieć zasadniczy wpływ na decyzję o zwerbowaniu niedoświadczonego i całkowicie „ulepialnego" kompozytora. M. Prussak w swoich tekstach o dramatach Wyspiańskiego wielokrotnie używa tego określenia, choćby na s. 13, 131, 461, 503, 533 („Wyspiański już od samego początku, od chwili literackiego debiutu, stawia opór – czytelnikom, twórcom teatru, widzom, komentatorom, wszystkim"!), 608 („To nie był zadufek, tylko człowiek świadomy tego, że takiego artysty nie ma. On nie siebie bronił, tylko sztuki"), 638–639 (artystyczna bezkompromisowość).

[62] S. Wyspiański, bardzo już schorowany, przebywał tam na kuracji.

[63] Trzyaktową operę *Lilie* (wystawiona została w Warszawie w 1916 r.) oraz *Erosa i Psyche* według dramatu J. Żuławskiego. To przecież Wyspiański podsunął F. Szopskiemu mickiewiczowski temat!

[64] R. Węgrzyniak, *Łazienki jako przedsionek Hadesu. Historia „Nocy listopadowej" Stanisława Wyspiańskiego*, https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/historia-nocy-listopadowej-stanislawa-wyspianskiego (15.09.2024).

wach krakowskich, zgodnie z dyspozycją Wyspiańskiego. 21 września 1904 zanotował Wyspiański w *Raptularzu*, że omawiał właśnie z Raczyńskim „motyw weselny Kory". W prapremierowej inscenizacji „orszak weselny" stanowili zaś drużbowie i muzykanci w krakowskich strojach ludowych oraz białych sukmanach. Było to oczywiste nawiązanie do *Wesela*[65].

Widać z tego, że ilustracje, które miały być dziełem już wykształconego Szopskiego, zostały powierzone jego uczniowi. Jednak ilustracje muzyczne Raczyńskiego do sztuk Wyspiańskiego nie są znane[66]. Jedyną znaną ilustracją jest ta do *Akropolis*, tylko dlatego, że Wyspiański zamieścił ją wraz z tekstem dramatu w autorskim wydaniu. Można więc tę muzykę uznać za „autoryzowaną" przez artystę. Nie wypada zatem pomijać jej całkowicie, jak to się stało w historii muzyki polskiej. Patrząc na stronę muzyczną *Akropolis*, trudno mówić o kompozycji, ale przypuszczam, że Wyspiański w taki sam sposób egzekwował od Raczyńskiego ilustrację muzyczną, jak w wyżej opisanym przypadku *Nocy listopadowej* i znanych nam instrukcji wysyłanych w listach do Opieńskiego[67]. Jest to zatem jakaś próbka tego, co Raczyński tworzył pod dyktando i jednocześnie jakiś muzyczny zamysł samego Wyspiańskiego, skoro zdecydował się to wydrukować-autoryzować.

Druk zawiera 6 numerów, 156 taktów muzyki: 76-t. *Andante* na początek Aktu I na skrzypce solo (*con sordino*) i organy (3/2, D-dur); 8-t. melodia z Aktu II Scena 4 *Paź i Poliksena* (3/8, G-dur) oraz 8-t. *Z okienka* i *Lutniści* z Aktu II Scena 5 (2/4, G-dur) – obydwie proste, jak ludowe melodie; 8-t. melodia *Dzwonka klasztornego* (3/8, B-dur) w Scenie 5 Aktu II, czyli zgrabna melodyjka kurantowa; 24-t. *Adagio* na początek Aktu IV (4/4, G-dur) na smyczki (skrzypce I i II, altówki i wiolonczele *divisi* oraz kontrabas); 24-t. *Adagio* na zakończenie Aktu IV (4/4, G-dur) na instrumenty dęte (flet, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty i 3 waltornie), instrumentacyjnie poszerzone od taktów nr 13–16 o smyczki, a w ostatnim fragmencie (takty nr 17–14) z dodatkiem 2 trąbek in F, 3 puzonów, tuby i kotłów; 8-t. *Arfa ze Szczytu Choru* w Akcie IV (4/4, A-dur).

Obydwa *Adagia* i *Arfa* zostały oparte na tej samej melodii (harfa prowadzi ją w akordach arpeggio). Melodia ta przypomina pieśń kościelną w jej spokojnym i dostojnym charakterze[68]. Raczyński wspomina, że zaczął komponowanie mu-

[65] *Ibidem*.

[66] Choć być może zachowały się gdzieś w archiwach teatralnych.

[67] Dotyczących *Daniela* i potem *Wandy*, co Opieński wyczerpująco opisuje w: H. Opieński, *Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 161–167. M. Prussak pisze, że „jako dwudziestoparoletni młodzieniec apodyktycznie planował życie swoich szkolnych kolegów i wyznaczał im zadania, jakie mają do spełnienia w kulturze polskiej". M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 13.

[68] Być może jest to zacytowana melodia jakiejś pieśni kościelnej. „Imitacja – bezwiedna zresztą – jakiejś starej pieśni kościelnej stworzyła nutę klątwy w *Bolesławie Śmiałym*" – pisze H. Opieński, *Znaczenie muzyki w dramatach Wyspiańskiego* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 159.

zyki do *Akropolis* od „hymnu ożywionego Dawida", a to właśnie *Arfa u szczytu Choru* jest tym hymnem. Hymn jako uroczysta pieśń pochwalna, a jest to słyszalne w owej melodii, stał się zatem swoistym leitmotivem symbolizującym być może dostojeństwo samego Akropolis-Wawelu. Melodia hymnu została zinstrumentowana na różne sposoby (smyczki, dęte, harfa), co sprawia, że w każdej instrumentacji ma ona inną barwę, inny nastrój (kiedy dochodzą dęte z tubą i kotły, staje się on bardziej burzliwy). Wiemy, że Wyspiański był zafascynowany *Gesamtkunstwerk* Wagnera i w takim widowisku „totalnym" widział odrodzenie opery polskiej[69]. Zasugerowanie kompozytorowi, aby taki motyw się pojawił, nie byłoby wcale dziwne, choć Raczyński nic o tym nie wspomina. Ten hymn zrobił duże wrażenie na recenzencie przedstawienia *Akropolis* (1916), które z powodów przede wszystkim wojennych zostało zredukowane do aktu II i IV. Pisze Władysław Józef Prokesch:

> A k t czwarty, rozpoczynający się mszą w kaplicy św. Stanisława, a kończący hymnem na cześć zmartwychwstającej Polski, jest wspaniałym obrazem, w którym wieszcze przeczucie poety wypowiedziało się w natchnionej inwokacyi do Apollina. Nigdy słowa Wyspiańskiego nie brzmiały mocniej i prawdziwiej, nigdy milszemi nie były i nie miały bardziej charakteru wieszczby, jak w chwili obecnej. I ten nastrój chwili spotęgowany natchnieniem poety, ilustrowany znakomicie rzeźbionem słowem artystów, oraz przepiękną, pełną wyrazu i majestatycznej melodyi kościelnej, muzyką B. Raczyńskiego, dawał specyalny charakter wczorajszemu przedstawieniu. Wszystkim artystom, odtwarzającym martwe figury Wawelu, należy się za ich stylowe usiłowanie rzetelna pochwala[70].

Melodie Raczyńskiego do aktu II, skoczne, zalotne w charakterze, czerpią z muzyki ludowej, którą Wyspiański tak bardzo lubił i cenił[71], a z której korzystał i sam Raczyński podczas komponowania ludowej z ducha baśni *Królewicz Jaszczur*. O tym, jakie uwagi słyszał od Wyspiańskiego na temat ilustracji muzycznej dramatu, Raczyński pisze w V odcinku swoich wspomnień[72]. Warto je tutaj w skrócie

[69] A. Okońska dowodzi, że „Wyspiańskiemu znane były teorie Wagnera, dotyczące dramatu i muzyki. Był w nich zorientowany już w czasie studiów gimnazjalnych, a nie jak sądzą niektórzy biografowie Wyspiańskiego dopiero w czasie pobytu w Paryżu". A. Okońska, *Wyspiański a muzyka cz. 1*, „Muzyka" 1960, nr 2, s. 57.

[70] W.J. Prokesch, *Z teatru miejskiego*, „Nowa Reforma" 1916, nr 607 (2 XII), s. 3. O tym przedstawieniu pisał także E. Haecker, *Akropolis*, „Naprzód" 1916 nr 334, s. 3, ale o muzyce ani słowa. Prokesh po wydaniu *Akropolis* na wiosnę 1904 r. napisał omówienie dramatu [*Akropolis Stanisława Wyspiańskiego*, „Biesiada Literacka" 1904, nr 17 (22 IV), s. 325–326], które wzburzyło nie tylko autora, ale i jego przyjaciela, A. Chmiela, a następnie M. Prussak (*Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 601–505), która o wymianie listów między Wyspiańskim i Chmielem pisze. Otóż Prokesh nic nie zrozumiał z dramatu, po 12 latach już poszło lepiej. Zauważył więcej, był przejęty. Opisał muzykę, którą w omówieniu z 1904 r. tylko wzmiankował. Świadczy to przede wszystkim o geniuszu wizjonerskim Wyspiańskiego, któremu myślą mało kto wtedy, a i dziś jeszcze – był w stanie dorównać!

[71] „A dzieło sztuki dla pojęcia artystycznego jest obojętnem czy jest piosenką ludową czy katedrą gotycką", jak miał mówić. B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć). V Wyznania artystyczne*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 37 (10 IX), s. 2.

[72] *Ibidem*, s. 2.

przywołać. Otóż ilustracja musi być całkowicie usprawiedliwiona akcją dramatu i „tak stopiona z dramatem, że widz na widowni, po ukończeniu aktu nie zdaje sobie sprawy, że w minionym akcie działała muzyka”[73]. Muzyka Raczyńskiego spełnia tę rolę, może być określona jako „niezauważalna”. Ponoć czas trwania muzyki Wyspiański mierzył ściśle podczas prób, tak aby „ożywiony Dawid, stojący na organach wawelskich, zstąpił z tych organów na posadzkę, poczem podszedł do wielkiego ołtarza” w czasie trwania hymnu[74]. Sam Raczyński wspomina, że Wyspiański miał sobie wrodzoną wielką muzykalność, ale teoretycznych założeń muzyki zupełnie nie rozumiał. „Wyspiańskiemu była dostępną melodyka i rytmika piosenki, którą wyczuwał i oceniał nadzwyczajnie. Muzyki, którą trzeba fachowo rozumieć (harmonia, polifonia, barwa instrumentalna, forma) nie zrozumiał”[75] – pisze.

Wyspiański–Raczyński. Podsumowanie

Dziś nie ma wątpliwości, że „Wyspiański muzyk [to] dość szczególny kompozytor, bo niemający wiedzy o technicznych środkach kompozycji[76]. Takie określenie zawiera w sobie oczywiście pewną prowokację”, jak pisze Leonardo Masi[77]. Zasługi Wyspiańskiego dla rozwoju polskiego teatru, a pośrednio opery polskiej po Moniuszce, zostały dokładnie opisane. Wyspiańskiemu nie była „potrzebna” w jego teatrze muzyka taka, jaką studiowali Opieński, Szopski i Raczyński. Sam w *Legendzie I* z powodzeniem zastosował

leitmotiv w sensie wagnerowskim, którym staje się tutaj melodia *Jaskółko leć* stworzona przez samego Wyspiańskiego na kanwie ludowej pieśni. […] Leitmotiv obecny jest także w *Warszawiance*: jest nim pieśń patriotyczna Delavigne'a w przekładzie Karola Sienkiewicza będąca jednocześnie tytułem tego jednoaktowego dramatu. Element muzyczny jest tutaj nierozerwalnie związany ze strukturą dramatu, który n i e p r z e w i d u j e j e d n a k d o d a t k o w y c h k o m p o z y c j i [podkr. I.A.S.]”[78].

Masi uchwycił tu istotę dramatów Wyspiańskiego, których wewnętrzna muzyczność formy, budowy, struktury i odniesień nie potrzebuje dodatkowej muzyki „dźwięków”. To wszystko, co muzyczne, zawiera już warstwa słowna (brzmie-

[73] *Ibidem*.

[74] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć). VII Nastawienie muzyczne*..., , s. 2.

[75] *Ibidem*.

[76] Gdyby S. Wyspiański bardzo pragnął uczyć się kompozycji, to pewnie by to robił. Wiemy, że „brał po powrocie z Paryża w r. 1894 jakiś czas lekcje na fortepianie u mojej siostry” – podaje H. Opieński (*Młodość Wyspiańskiego*…, s. 164), szybko „zarzucił, zniechęcony regułami i kwestiami technicznymi” – dodaje A. Okońska, *Wyspiański a muzyka*…, s. 55.

[77] L. Masi, *Wyspiański – muzyk*, „Krytyka Muzyczna” 2010, nr 2, https://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/krytyka_2_masi.pdf (15.09.2024), s. 6.

[78] *Ibidem*, s. 3–4.

niowa!)[79] i dramaturgiczna, a czasami także sugerowany cytat z istniejącej już muzyki, również muzyki natury (fale rzeki, szum trawy, drzewa w *Legendzie* czy głosy ptaków – jak kruk w *Akropolis*), muzyki przedmiotów i narzędzi (jak dzwony, które też są instrumentami, i zegary w *Akropolis*).

Właściwie począwszy od *Warszawianki*, Wyspiański wydaje się myśleć bardziej jak kompozytor niż librecista i kierowany umiarkowanym instynktem zmierza w stronę takiego rodzaju twórczości literackiej, która nieustannie odwoływałaby się do muzyki, w warstwie zarówno samego tekstu, jak i tej pozatekstualnej, bez konieczności dodawania jakiegoś szczególnego rodzaju muzyki[80],

a „najbardziej ambitny zamysł Wyspiańskiego wyraża się w chęci stworzenia tekstu na wzór partytury muzycznej", jak to ma miejsce w *Weselu*[81], gdzie na przykład „Wyspiański stosuje jakby instynktownie technikę kompozycyjną właściwą sonacie, przewidującą tak zwany «łącznik modulujący», który pozwala na łagodne przejścia z jednej tonacji w drugą"[82].

To dlatego Opieński pisał, że „dorabiać do dramatów [Wyspiańskiego] muzykę w sensie operowym nie uważałbym za stosowne […] dlatego, że wytłumaczenie muzyczne przez kogoś obcego jego języka dramatycznego byłoby niesłychanie trudne – może zbyteczne"[83].

Tylko ktoś, kto był tak młody, uczący się dopiero sztuki muzycznej, mógł znieść despotę Wyspiańskiego, który w swej niebotycznej wyobraźni potrafił stworzyć muzykę, ale właściwie nie potrafił jej zanucić, nie mówiąc o zapisaniu. Ręką, która miała to zrobić, stała się ręka niedoświadczonego, jeszcze niewiele potrafiącego w muzyce Raczyńskiego. Sądzę, że ani Opieński, ani Szopski, ani nikt inny nie był w stanie zgodzić się na taki układ, a może po prostu „zabrakło mu [Wyspiańskiemu – przyp. I.A.S.] podobnie myślącego kompozytora, który usłyszałby nowoczesność tej struktury dramatycznej"[84]. Wyspiański był zbyt wielki, oryginalny, niepowtarzalny. Ale „mały" Raczyński nadawał się doskonale. I rolę swoją zdaje się spełnił. To on odważył się i śmiał współpracować. Słuchał i na tyle, na ile potrafił, rzetelnie wykonywał narzucone zadania. Muzyka do *Akropolis* jest niepozorną ilustracją i tylko nią! Ale już w pieśniach i *Nokturnie* (mimo plagiatu) Raczyński pokazuje, że umie komponować, choć są to utwory mieszczące się w przeciętnej kompozytorów polskich tamtego czasu.

[79] K. Dejmek mówił o „muzyce w strukturze tekstu". M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 604. Zdaniem S. Radwana Wyspiański „musiał zastanawiać się, jak to będzie brzmiało ze sceny […] A to jest imperatyw rasowego kompozytora – po pierwsze musi dobrze brzmieć". *Ibidem*, s. 616.

[80] L. Masi, *Wyspiański – muzyk*, s. 4,

[81] O czym tak znakomicie pisze M. Tomaszewski w haśle *Wyspiański*.

[82] L. Masi, *Wyspiański – muzyk*, s. 4 i 5.

[83] H. Opieński, *Znaczenie muzyki*…, s. 159. W związku z językiem S. Wyspiańskiego „lektura jego dramatów może sprawiać wrażenie obcości i dziwactwa", „ale może to właśnie była jego obrona przed napierającą falą frazesu", który dziś, dodajmy, zdominował kulturę. M. Prussak, *Brzmienia Wyspiańskiego*, s. 470.

[84] *Ibidem*, s. 615.

Spotkanie Raczyńskiego z Wyspiańskim wpłynęło na jego świadomość artystyczną. Warto wspomnieć, że korzystając z sugestii Wyspiańskiego, zrobił Raczyński suitę dramatyczną *Kolendy*[85]. Wydanie około 1905 roku ma na okładce *Macierzyństwo* Wyspiańskiego. Po latach pisze on o procesie powstawania utworu, w którym Wyspiański czynnie uczestniczył[86]. Sądzę, że mając te sugestie w pamięci, skomponował jeszcze jedną suitę dramatyczną *Wielkanoc: suita na chóry mieszane* (1910)[87]. Wyspiański projektował też okładkę do *Pieśni* Raczyńskiego do słów Lucjana Rydla z 1903 roku[88], na której znajduje się winieta ze znanym wszystkim motywem różanym, tak charakterystycznym dla Wyspiańskiego. W ogóle wydania Raczyńskiego mają świetne okładki. Na okładce *Starej piosenki* (Lipsk 1907) znalazł się rysunek znakomitego młodopolskiego pejzażysty i grafika Stanisława Kamockiego (1875–1944) przedstawiający dwór w różach. Jeśli mówimy o malarzach, to warto przypomnieć, że niezwykły *Portret muzyka Bolesława Raczyńskiego* namalował w roku 1905 jego przyjaciel, Witold Wojtkiewicz (1879–1907), możemy więc dowiedzieć się, jak wyglądał Raczyński w czasie tworzenia ilustracji do *Akropolis*. Jest na nim postacią niezwykle interesującą.

> Jego portret skomponowany jest w sposób charakterystyczny dla wielu obrazów Wojtkiewcza, z asymetrycznym ujęciem głównego motywu. Tło, które stanowi kilka marionetek umieszczonych na półkach, jest opowieścią o profesji, nastroju i psychice modela. Kukiełki, wyposażone w instrumenty muzyczne i nuty, tworzą groteskową kapelę. Jej solistą zdaje się być zapamiętały w graniu skrzypek. Być może jest to metafora rodzącej się nowej kompozycji, w której śmieszna, imaginowana orkiestra akompaniuje muzykowi grającemu właśnie na niewidocznym dla nas fortepianie[89].

Śmierć Raczyńskiego została odnotowana z szacunkiem w prasie krakowskiej[90]. Kilkanaście lat przed 100-leciem tej śmierci upominam się o wprowadzenie z powrotem do kultury muzycznej Bolesława Raczyńskiego – interesującej postaci młodopolskiego i międzywojennego świata kultury polskiej Galicji, był on bowiem jego pełnoprawnym członkiem, a także go współtworzył.

---

[85] Według sugestii S. Wyspiańskiego głosy chóralne *Kolend* są nazwane: Dziewuchy (soprany), Baby (alty), Parobki (tenory) i Chłopy (basy).

[86] B. Raczyński, *Stanisław Wyspiański o powstaniu jasełek*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 53 (25 XII), s. 6.

[87] Obydwie udane i można je z powodzeniem wykorzystywać do współczesnych jasełek i koncertów wielkanocnych zamiast oklepanych opracowań. Dostępne w domenie publicznej.

[88] W zbiorze znalazły się pieśni: *Żale*, *Hania II* i *Hania IX*.

[89] Ś. Lenartowicz, *Witold Wojtkiewicz (1879–1907). Portret muzyka Bolesława Raczyńskiego*, 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010, http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX010 (20.08.2024).

[90] „ZGON MUZYKA. W Krakowie zmarł w 58-mym roku życia ś.p. Bolesław Raczyński, ceniony kompozytor i pedagog. Napisał on szereg ilustracyj muzycznych do dramatów Wyspiańskiego oraz operę «Królewicz-Jaszczur». Przed kilku laty wyskakując z tramwaju uległ ciężkim obrażeniom, straciwszy prawe ramię i oko". „Światowid" 1937, nr 13 (27 III), s. 21.

Bibliografia

Źródła

Ekielski W., *Akropolis: pomysł zabudowania Wawelu obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1906*, Kraków 1908.

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski, M. Rydlowa, Kraków 1994.

Opieński H., *Listy do Anny*, z. 1, *Okres żółkiewski 1.03–16.08.1894*, oprac. J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fryburg 2021.

Prokesh W.J., *Akropolis Stanisława Wyspiańskiego*, „Biesiada Literacka" 1904, nr 17, s. 325–326.

Prokesch W.J., *Z teatru miejskiego*, „Nowa Reforma" 1916, nr 607, s. 3.

Raczyński B., *O recenzyach muzycznych*, „Maski" 1919, z. 10, s. 159–160.

Raczyński B., *Stanisław Wyspiański (Wspomnienia na tle osobistych przeżyć)*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 33, s. 6–7; II *W kole rodzinnym*, nr 34, s. 6–7; III *Zdrowie Wyspiańskiego*, nr 35, s. 2–3; IV *Profesor Akademii Sztuk Pięknych* nr 36, s. 2–3; V *Wyznania artystyczne*, nr 37, s. 2–3; VI *Wyspiański a recenzenci*, nr 38, s. 2–4; VII *Nastawienie muzyczne*, nr 39, s. 2–3; VIII *Wyspiański w teatrze*, nr 40, s. 2–3; IX *Opinje, plotki i ploteczki*, nr 41, s. 5–7.

Raczyński B., *Stanisław Wyspiański o powstaniu jasełek*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 53, s. 6.

Raczyński B., *Stara piosenka*, Lipsk 1907, nuty, https://polona.pl/preview/4415df36-1702-4bbd-8370-6e644f4b9c8e (15.09.2024).

Raczyński B., *Teorya muzyki (Elementarz muzyczny)*, Kraków 1911.

Raczyńskiego wypadek, „Nowości Illustrowane" 1922, nr 23, s. 3–4.

Raczyński B., *O naszą pieśń ludową*, „Muzyka i Śpiew" 1926, nr 63, s. 1–3.

Raczyński B., *Listy z Krynicy*, „Czas" 1933, nr 14, s. 2.

Raczyńskiego Nekrolog, https://polona.pl/item-view/e3df23ff-9280-46ac-b0d5-75b17281fbca?page=0.115 (15.08.2024).

Reiss J., *Reforma krytyki muzycznej*, „Maski" 1919, z. 8, s. 127–128.

Szymanowski K., *Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1: *1903–1919*, zebrał i oprac. T. Chylińska, Kraków 2007.

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

Z teatru krakowskiego (Królewicz Jaszczur, baśń muzyczna w 3-ch odsłonach, słowa i muzyka B. Raczyńskiego), „Świat" 1907, nr 48, s. 22–23

Opracowania

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

Cywińska J., *Przyjaciel Paderewskiego, Wyspiańskiego i Karłowicza. Henryk Opieński jako kompozytor*, Toruń 2023.

Ekielski W., *Wspomnienia o Wyspiańskim* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych* t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 352–363.

Gwizdalanka D., *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim. O osobie, muzyce, przyjaciołach, wyznawcach i (urojonych) wrogach. O inspiracjach, fascynacjach i fobiach*, Kraków 2021.

Janczyk A., *Wawel Wyspiańskiego*, https://karnet.krakowculture.pl/53401-krakow-wawel-wyspianskiego (20.09.2024).

Jackowski J.P., *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*, Warszawa 2014.
Kraków muzyczny 1918–1939, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980.
Krassowski J., *Raczyński*, hasło [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 808.
Lenartowicz Ś., *Witold Wojtkiewicz (1879–1907). Portret muzyka Bolesława Raczyńskiego*, 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010, http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX010 (20.08.2024).
Okońska A., *Wyspiański a muzyka*, „Muzyka" 1960, nr 2, s. 54–68; nr 3 s. 96–115.
Masi L., *Wyspiański – muzyk*, „Krytyka Muzyczna" 2010, nr 2, https://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/krytyka_2_masi.pdf (20.08.2024).
Michalik J., *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1913–1918*, Kraków 2018.
Nowicki A., *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991.
Opieński H., *Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 161–167.
Opieński H., *Znaczenie muzyki w dramatach Wyspiańskiego* [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 156–160.
Orman E., *Bolesław Raczyński* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIX, Wrocław 1986, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/boleslaw-zygmunt-raczynski (20.08.2024).
Prussak M., *Brzmienia Wyspiańskiego*, Kraków 2023.
Raczyńskich Rodzina, https://www.agraart.pl/portret-dr-jana-raczynskiego-1904-2/ (15.08.2024).
Reiss J.W., *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1, Kraków 1939.
Sewerynik A., *Sprawdzanie plagiatu – melodia*, blog *Prawo muzyki*, 2.09.2013, http://prawomuzyki.sewerynik.pl/2013/09/02/sprawdzanie-plagiatu-melodia/ (15.09.2024).
Słownik muzyków polskich, t. II, red. J. Chomiński, Kraków 1967.
Śliwińska M., *Wyspiański. Dopóki starczy życia*, Warszawa 2017.
Toczek A., *Krakowski „Naprzód" i jego polityczne oblicze 1919–1934*, Kraków 1997.
Tomaszewski M., *Wyspiański Stanisław* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 12: *w–ż*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 283–286.
Waśkowski A., *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1957.
Wyspiański w oczach współczesnych, t. 1–2, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971.
Węgrzyniak R., *Łazienki jako przedsionek Hadesu. Historia „Nocy listopadowej" Stanisława Wyspiańskiego*, https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/historia-nocy-listopadowej-stanislawa-wyspianskiego (15.09.2024).

THE GREAT POET AND THE "LITTLE" COMPOSER. WYSPIAŃSKI AND RACZYŃSKI IN THE SHADOW OF *AKROPOLIS*

Abstract

The main character of the article is Bolesław Raczyński (1879–1937), showed in a context of meeting the great artist Stanisław Wyspiański. Raczyński is a man who was tragically involved in social conditions of his time. Composer, teacher and quite a good columnist didn't develop his potential. Raczyński, at the age of 19, composed music for Wyspiański's dramas on his demand. Musical excerpts from *Akropolis* were preserved. The author asks: why did Wyspiański choose such inexperienced composer? She brings back Wyspiański's acquaintances with much more prominent musicians (Henryk Opieński, Felicjan Szopski), who didn't respond to his request and never wrote

music for his dramas. Raczyński was a well-known character in Cracow, Young Poland period. Wyspiański and Stanisław Kamocki were creating vignettes for editions of his works. Witold Wojtkiewicz painted an excellent portrait of young Raczyński, who was his good friend. Fragments of Raczyński's preserved work show that meeting with Wyspiański was a great moment of his life. It seems he didn't make the most of this opportunity.

Keywords: *Akropolis*, Wyspiański, Young Poland in music, music journalism in Cracow at the beginnig of 20th century

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.25

Robert Kaczorowski

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Polska

JERZY GABLENZ WE WSPOMNIENIACH SYNA – PORTRET KOMPOZYTORA NA PODSTAWIE MATERIAŁÓW PRZECHOWYWANYCH W BIBLIOTECE NARODOWEJ

W niniejszym artykule autor przybliża biografię Jerzego Gablenza (1888–1937) – kompozytora, który całe swe życie związał z Krakowem. Źródłem do powstania szkicu stały się przygotowane przez syna kompozytora, Tomasza, i złożone w Bibliotece Narodowej materiały, z których wyłania się bogaty obraz pochodzących ze Lwowa przodków artysty, pielęgnujących i dbających o swoje korzenie, oraz portret Jerzego jako człowieka wrośniętego w bogatą tradycję rodzinną i historię Krakowa.

Słowa kluczowe: Jerzy Gablenz, Małgorzata Gablenzowa, Tomasz Gablenz, twórczość kompozytorska, epistolografia

Wprowadzenie

Jerzy Gablenz (1888–1937) to polski kompozytor, który całe swoje życie, przerwane nagle w wyniku katastrofy lotniczej, spędził w Krakowie. To z tym miastem czuł się związany, tu bowiem był jego dom rodzinny, tu ukończył studia, tu podjął pracę i założył rodzinę. Prawnik z wykształcenia, muzyk z wykształcenia i powołania, z czasem objął po swym ojcu fabrykę octu i musztardy. Nie przeszkodziło mu to w rozwijaniu pasji związanych z muzyką (grał na fortepianie, wiolonczeli i flecie) oraz kompozycją.

Gablenz starał się, aby jego twórczość rozbrzmiewała na scenach i w salach koncertowych. Po jego tragicznej śmierci aż do końca lat 70. XX wieku z różną częstotliwością jego dzieła jeszcze rozbrzmiewały – szczególnie na południu Polski. Później jego nazwisko już sporadycznie pojawiało się w programach koncertowych.

W takim kontekście mieści się problem niniejszego artykułu, którego celem jest przybliżenie szczegółowej biografii Gablenza. Źródłem jest przechowywana w Bibliotece Narodowej w Warszawie, licząca 188 kart maszynopisu, teczka autorstwa syna kompozytora, Tomasza, pt. *Jerzy Gablenz w korespondencji. Je-*

rzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej[1]. W tym wyjątkowym archiwalium znajduje się bogata korespondencja przede wszystkim z żoną, ale również z dziećmi, dotycząca spraw rodzinnych, pracy zawodowej oraz twórczości kompozytorskiej. W dalszej części maszynopisu Tomasz Gablenz zamieścił kopie recenzji i artykułów prasowych, natomiast ostatnie 21 stron to już jego osobisty dokument, w którym przedstawia biogram swego ojca oraz wykaz koncertów, podczas których rozbrzmiewała muzyka Jerzego.

Ta ostatnia część maszynopisu, zatytułowana *Jerzy Gablenz (1888–1937)*, stanie się swoistym przewodnikiem po życiu wciąż mało znanego kompozytora. Z kart dokumentu wyłoni się wielobarwny obraz pochodzących ze Lwowa przodków artysty, pielęgnujących i dbających o swoje korzenie, oraz portret Jerzego jako człowieka wrośniętego w bogatą tradycję rodzinną i historię Krakowa. Materiały z Biblioteki Narodowej ukażą także codzienność domu Gablenzów, którego rytm wyznaczały nie tylko praca i obowiązki, lecz również muzyka i wielopokoleniowe rozmowy o sztuce.

Przodkowie Jerzego Gablenza

Biogram swego ojca Tomasz rozpoczyna od wydarzeń, które rozegrały się w tragiczny listopadowy poranek w okolicach Piaseczna:

> Dnia 11 listopada 1937 roku, w zachmurzone i deszczowe przedpołudnie, wystartował z ówczesnego lotniska pasażerskiego w Czyżynach, blisko Krakowa, nieduży samolot pasażerski, wiozący podróżnych do Warszawy. Zbliżając się do celu, pilot został powiadomiony, że lotnisko na Okęciu jest zajęte i nie może na nim lądować. Krążył przez dłuższy czas, otrzymał polecenie powrotu do Krakowa, poczem znowu kazano mu zmienić trasę na Poznań. Warunki atmosferyczne raptownie się pogorszyły i w nadchodzącym zmroku, wczesnym na tę porę roku, lecąc nisko, samolot zawadził o słup wysokiego napięcia, blisko Piaseczna, niedaleko Warszawy, rozbijając się doszczętnie.
>
> Część pasażerów ocalała, wychodząc z katastrofy z różnemi poważnemi obrażeniami, ale były też śmiertelne ofiary. […] Wśród tych ostatnich znalazł się Jerzy Gablenz, ginąc w tych tragicznych okolicznościach w wieku 49 lat. W nim Polska straciła wybitnego muzyka, a więc instrumentalistę, dyrygenta, a przedewszystkim kompozytora, którego dzieła odznaczały się płynnością melodii i pełną blasku i kolorów instrumentacją[2].

Po tak zarysowanych tragicznych okolicznościach śmierci Jerzego Gablenza Tomasz przybliża sylwetkę ojca kompozytora, a swojego dziadka, urodzonego we

[1] Biblioteka Narodowa w Warszawie [dalej: BN], sygn. III 1.252.327, *Jerzy Gablenz w korespondencji. Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej*, zebrał T. Gablenz, msp.

[2] *Ibidem*, k. 167. W przywoływanych cytatach autor zachowuje oryginalną pisownię i ortografię. Jeśli wymaga tego konieczność, ingeruje jedynie w interpunkcję.

Lwowie. Opisuje jego młodość, ożenek, przeprowadzkę do Krakowa oraz pracę zawodową:

Ojciec kompozytora, Wiktor, pochodził ze Lwowa, gdzie urodził się w roku 1862. Studiował księgowość w Wiedniu i tam zaprzyjaźnił się ze Stanisławem Wójcikiewiczem, krakowianinem. Obaj studenci często przyjeżdżali do Krakowa, gdzie Wiktor Gablenz poznał siostrę Stanisława, Reginę, i z nią się później ożenił. Ojciec Stanisława i Reginy, Ignacy Wójcikiewicz, miał w Krakowie, przy ulicy Krakowskiej 13, znaną miodosytnię „Pod Krzyżykiem", którą po jego śmierci prowadził aż do czasów drugiej wojny światowej syn Stanisław.

Wiktor Gablenz został naczelnikiem działu księgowości Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń „Florianka" w Krakowie. W tejże instytucji pracował też Bogumił Pochwalski, ożeniony z Marią z domu Loebenstein, której ojciec Jan posiadał na Zwierzyńcu (przedmieście Krakowa) niedużą fabrykę octu i musztardy. Dzięki znajomości z Bogumiłem Pochwalskim Wiktor Gablenz wszedł w pertraktacje z Janem Loebensteinem, od którego ostatecznie kupił wyżej wspomniane przedsiębiorstwo. W nim prowadził księgowość, wprowadzając na stanowisko kierownika produkcji i sprzedaży swojego syna Jerzego, kiedy ten ukończył studia uniwersyteckie i kiedy się ożenił.

Wiktor Gablenz grał na fortepianie i po zaręczynach syna często grywał na cztery ręce ze swoją przyszłą synową. […] Zmarł 31 stycznia 1931[3].

Kolejne akapity maszynopisu są poświęcone przedstawieniu rodziny matki Jerzego, pośród której była Maria – żona lwowskiego kompozytora Jana Galla:

Wróćmy jeszcze na chwilę do domu Wójcikiewiczów. Regina, późniejsza żona Wiktora Gablenza i matka kompozytora, urodziła się w roku 1858. Grała na fortepianie, a siostra jej, Maria, wyszła za mąż za znanego lwowskiego kompozytora Jana Galla. Po śmierci Galla wyszła ponownie za mąż za Kazimierza Kadena. Brat Reginy, Stanisław, o którym już poprzednio była mowa, grał na altówce i w jego domu odbywały się regularne niedzielne kwartety, w których brał udział wiolonczelista Litolff, późniejszy nauczyciel kompozytora Jerzego Gablenza. Z biegiem czasu Stanisław Wójcikiewicz stworzył ogromną, chyba największą w Krakowie na ówczesne czasy, kolekcję płyt gramofonowych, z której zapewne niejednokrotnie korzystał jego młody siostrzeniec, Jerzy Gablenz, aby zapoznać się z kompozycjami wielu mistrzów. Miał też Stanisław Wójcikiewicz fortepian, razem z pianolą, oraz oczywiście sporą kolekcję rolek do tego mechanizmu[4].

Jerzy i jego rodzeństwo

Historia rodziny Gablenzów oraz ich losy nierozerwalnie splatają się z dziejami Krakowa oraz środowiska muzycznego i artystycznego przełomu XIX i XX wieku. Najważniejsze etapy edukacji oraz prywatne doświadczenia dzieci Wiktora i Reginy zostały oddane w następujący sposób:

Wiktor i Regina Gablenzowie mieli troje dzieci: najstarszy był Jerzy, potem córki Irena i Maria. Irena Gablenzówna, urodzona w czerwcu 1893, była świetną pianistką. Początkowo brała lekcje w Krakowskim Instytucie Muzycznym u Klary Czop-Umlaufowej, a potem, już w okresie międzywojennym, u Egona Petriego, kiedy ten przyjeżdżał do Zakopanego na letnie miesiące. Maria

[3] *Ibidem*, k. 167–168.

[4] *Ibidem*, k. 168.

Gablenzówna uczyła się śpiewu u Marii Gallowej-Kadenowej, ale nigdy nie osiągnęła większych rezultatów. Obie siostry wyszły za mąż za braci Meyerów: Stefana architekta i Jana, którzy zginęli w czasie okupacji. Córka Marii Meyerowej, obecna Katarzyna Fulde, jest znaną osobistością w świecie teatralnym Krakowa. Regina Gablenzowa, matka Jerzego i sióstr Gablenzównych, umarła w marcu 1943[5].

Tomasz odnotował również lata edukacji muzycznej Jerzego Gablenza. Choć – jak sam pisze – trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy się ona zaczęła, to wiadomo, że dom rodzinny Gablenzów rozbrzmiewał muzyką – rodzice Wiktor i Regina grali na fortepianie. Taki klimat domu rodzinnego miał niewątpliwy wpływ na małego Jerzego:

Jerzy Gablenz, kompozytor, urodzony 23 stycznia 1888, skończył Gimnazjum III im. Jana Sobieskiego w Krakowie w roku 1906. Wobec braku dokładnych informacji trudno stwierdzić, kiedy rozpoczął naukę gry na fortepianie oraz teorii muzyki, ale należy przypuścić, że zaczął w pierwszych latach gimnazjum albo jeszcze wcześniej. Wiadomo jest, że gry na fortepianie uczył się początkowo prywatnie. Wiadomo jest też, że bardziej zaawansowane studia muzyczne odbył w Krakowie pod kierunkiem Władysława Żeleńskiego i Feliksa Nowowiejskiego. Gdy na organach uczył go ówczesny organista wawelski, W. Dec, a lekcje gry na wiolonczeli, jak wspomniano poprzednio, pobierał u Litollfa. Drugim instrumentem, poza fortepianem, w którym doszedł do wirtuozostwa, był flet[6].

Ciekawe są zapiski dotyczące planów, jakie miał młody Jerzy po otrzymaniu świadectwa maturalnego:

Po zdaniu matury Jerzy Gablenz chciał jechać do Wiednia celem kontynuowania studiów muzycznych. Niestety, wobec dużego oporu matki, która obawiała się wypuszczać młodego syna do wielkiej stolicy, oraz wbrew swoim zamiłowaniom i pragnieniom wstąpił na wydział prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim, kończąc studia w 1913 roku[7].

Ślub z Małgorzatą Schoenówną

Archiwalia z Biblioteki Narodowej spisane przez Tomasza Gablenza dostarczają interesującego opisu rodziny swej matki, ich zainteresowań muzycznych oraz wspólnego muzykowania z Jerzym:

W grudniu 1906, a więc kilka miesięcy po zdaniu matury, Jerzy Gablenz poznał Małgorzatę Schoenówną, swoją przyszłą żonę. Urodziła się 17 października 1893, rodzicami jej byli Henryk i Zuzanna z Ciechanowskich. Oboje rodzice grali na fortepianie i córka ich studiowała muzykę w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Profesorem fortepianu był Jan Drozdowski, ojciec późniejszej Kazimiery Treterowej, zasłużony pedagog gry na fortepianie w Szkole Muzycznej im. W. Żeleńskiego w Krakowie, i żony architekta Bohdana Tretera. Małgorzata Schoenówna studiowała później u Klary Czop-Umlaufowej, otrzymując w maju 1912 dyplom upoważ-

[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, k. 168–169.
[7] *Ibidem*, k. 169.

niający do nauczania samodzielnego gry na fortepianie. Nic więc dziwnego, że Jerzy Gablenz i jego przyszła żona mieli tak wielkie wspólne zainteresowania w dziedzinie muzyki. W okresie narzeczeńskim grali razem w składzie: Małgorzata – fortepian, Wiktor Zieleniewski (rodzina założyciela fabryki Zieleniewskiego, obecnie pod nazwą Szatkowskiego) – skrzypce i Jerzy Gablenz – wiolonczela[8].

Po latach znajomości i narzeczeństwa Jerzy i Małgorzata postanowili zawrzeć związek małżeński. Została wyznaczona data ślubu, która niestety musiała zostać przesunięta o kilkanaście dni. Gdy wreszcie nadszedł ów upragniony dzień, to i wówczas panna młoda musiała stawić czoła nieoczekiwanym wydarzeniom:

Pierwotna data ślubu młodej pary musiała być w ostatniej chwili przesunięta o dwa tygodnie, ponieważ Jerzy Gablenz, odbywający służbę wojskową i grający na flecie w pułkowej orkiestrze, nie mógł uzyskać zezwolenia na nieobecność ze względu na planowany koncert z okazji imienin jego przełożonego. Ślub odbył się w Krakowie w kościele Franciszkanów, 5 maja 1917, przyczem panna młoda znacznie się spóźniła do kościoła, bo powóz, w jakim jechała, nie mógł się przedostać przez ulice Krakowa, zamknięte dla ruchu kołowego wobec przyjazdu cesarza austryjackiego Karola Habsburga[9].

Po wszystkich doświadczeniach związanych z ceremonią zaślubin Jerzy i Małgorzata na stałe osiedli w Krakowie:

Młode małżeństwo zamieszkało w Krakowie, na Zwierzyńcu, przy ulicy Królowej 35, w domu, który sąsiadował bezpośrednio z fabryką, w której Jerzy Gablenz pracował i którą po śmierci swojego ojca prowadził aż do momentu własnej tragicznej śmierci[10].

Mimo pracy w fabryce octu i musztardy, którą Jerzy przejął po ojcu i która pochłaniała większość jego czasu,

regularnie grał w orkiestrze Opery Lwowskiej, kiedy ta przyjeżdżała do Krakowa z gościnnymi występami w Teatrze Słowackiego w sezonach letnich[11].

W kontekście letniego wspomagania orkiestry Opery Lwowskiej przez Jerzego Tomasz przywołuje fragment listu z 25 sierpnia 1922 roku, jaki jego ojciec napisał do żony:

jest godzina 11.45 wieczorem. Wróciłem z *Zamarłych oczu*, 3-ci raz już gram i „zarabiam" 1350 Marek za wieczór. Wyliczyłem, że o ile całą zimę będę grywał, to na przyszłe lato sprawię sobie 1/2 futra[12].

Mimo pozostawiających wiele do życzenia warunków płacy Jerzy nie zaprzestał wspomagania orkiestry Opery Lwowskiej. W późniejszych latach był również

[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, k. 169–170.
[10] *Ibidem*, k. 170.
[11] *Ibidem*, k. 169.
[12] *Ibidem*.

nauczycielem gry na flecie w Instytucie Muzycznym w Krakowie. W okresie międzywojennym był natomiast proszony o nagłe zastępstwa, wynikające z nieoczekiwanej absencji muzyków-flecistów, w Krakowskiej Orkiestrze Symfonicznej[13].

Pierwsze utwory i wielkie formy wokalno-instrumentalne

Istotna część dokumentu przygotowanego przez Tomasza Gablenza dotyczy pracy twórczej jego ojca. Autor z precyzją odnotowuje pierwsze skomponowane przez Jerzego utwory:

Pierwsze kompozycje, zaliczone przez twórcę do udanych, pochodzą z lat 1908 i 1909, niedługo po poznaniu i zaręczynach z Małgorzatą Schoenówną. W rok po ich ślubie powstaje sześć pieśni na sopran, ujęte w opus 3, oraz dwa tercety na głosy żeńskie z towarzyszeniem fortepianu, do tekstów Leopolda Staffa, stanowiące opus 4[14].

Przy tej okazji Tomasz dodaje nie mniej ważną informację, owszem, związaną z procesem twórczym, tyle że służącym powiększeniu rodziny:

Mniej więcej w tym czasie przychodzi na świat pierwsza córka małżeństwa, obecna Zuzanna Piątkowska, znany i ceniony scenograf teatralny w Polsce[15].

W drugiej połowie 1919 roku Jerzy Gablenz rozpoczął pracę nad „wielkim dramatem muzycznym" opartym na dziele Lucjana Rydla *Zaczarowane koło*. Taki też tytuł kompozytor nadał swojej operze. Gablenz osobiście zaadaptował tekst libretta:

kilka nieważnych dla sedna akcji postaci zostało usunięte, wiele dialogów czy scen skróconych. Powstało w ten sposób libretto zwarte, pełne napięcia i szybkiej akcji[16].

W tym miejscu trzeba wspomnieć, że Tomasz Gablenz skompletował maszynopis pt. *Jerzy Gablenz w korespondencji. Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej* w Santo Domingo w Dominikanie, gdzie mieszkał, w czerwcu 1979 roku. Z tego roku pochodzą wciąż żywe w jego pamięci dźwięki pierwszej opery ojca, o której tak napisał:

Mimo dzielących nas blisko 60 lat od daty ukończenia tego dzieła muzyka *Zaczarowanego koła* ciągle brzmi nowo, mieni się bogactwem barw, oszałamia ogólną atmosferą, techniką i sposobami

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*, k. 170. Pieśni z op. 3 to: *Przykrył biały śnieg*, *Może ci będzie trochę żal*, *Smutek wkradł się w moją duszę*, *Poprzez ugory*, *Za moich młodych lat* oraz *Słoneczny żar*. Dwa tercety żeńskie z op. 4 to *W majową noc* oraz *Gdy ranek majowy*. Zob. R. Kaczorowski, *Liryka wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Źródła i katalog dzieł*, Gdańsk 2023, s. 221.

[15] BN, sygn. III 1.252.327, *Jerzy Gablenz w korespondencji*…, k. 169.

[16] *Ibidem*.

posługiwania się odrębnością poszczególnych instrumentów. Jest więc dzieło to wyrazem oczywistego postępu w muzyce polskiej, mimo że nie sięga nowoczesnej awangardy ówczesnych lat.

Gablenz w swym pierwszym dziele dużych rozmiarów przedstawił i zostawił potomności doskonały przykład bogatej, potoczystej i swobodnej inwencji, pozostawił muzykę odtwarzającą dźwiękowo całą gamę ludzkich uczuć, od miłości do gwałtu i zbrodni[17].

Opera została ukończona w lipcu 1920 roku, kiedy rodzina Gablenzów ponownie się powiększyła. Na świat przyszły bliźnięta: córka Maria i syn Tomasz (autor maszynopisu)[18]. Zachowana prywatna korespondencja kompozytora, na którą powołuje się Tomasz, staje się świadectwem wielu zabiegów, które podejmował kompozytor celem wystawienia na scenie swego dzieła:

Są wzmianki o pertraktacjach w roku 1922 z Bolesławem Wallek-Walewskim, w 1927 z niejakim Zuną i w 1934 ze Schreyerem, który nosił się z zamiarem wystawienia *Zaczarowanego koła* w Zakopanem, na otwartym powietrzu[19].

Niestety, kompozytor nie doczekał wystawienia swej opery, prapremiera dzieła odbyła się bowiem dopiero w 1955 roku. Tak wydarzenie to odnotował Tomasz:

Po 35 latach niestrudzony i niestety dziś już nieżyjący dyrygent Włodzimierz Ormicki wydobył to dzieło z teki kompozytora i sprezentował szerokiej publiczności w Bytomiu w roku 1955. Z korespondencji między Ormickim i wdową po kompozytorze, która brała bardzo czynny udział w przygotowaniach prapremiery, czytamy: „…artyści są rozentuzjazmowani partiami solowymi, a orkiestra narzeka i klnie co się da, bo muzyka tak trudno pisana, z czem się zgadzam w stu procentach…”[20].

W następnych słowach syn kompozytora dowodzi, że „do końca swojego krótkiego życia” Gablenz nigdy „łatwo” nie komponował[21]. W tym celu przywołuje fragmenty korespondencji Małgorzaty Gablenzowej do męża:

Szkoda, że *Symfonii* nie usłyszymy – ale mieliby ją spaskudzić, lepiej, że Walewski odstąpił od niej – miał powiedzieć, że za trudna przez dużą ilość dysonansów, wobec czego nie podejmuje się wykonania przy trzech tylko próbach… Gdyby symfonicy byli lepiej płatni, musieliby przystać na stałe dłuższe próby – tak wszelkie śmielsze próby muszą się rozbić… (26 września 1928)[22].

Słowa żony były odpowiedzią na list Jerzego, w którym parę dni wcześniej tak pisał:

albo nie weźmie tej *Symfonii* ze względu na jej techniczne trudności, albo też spaskudzi ją, coby było dla mnie fatalne, bo słuchacze zwalą winę na kompozytora[23].

[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, k. 170–171.
[20] *Ibidem*, k. 171.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*.

Tomasz przywołuje jeszcze jedno wydarzenie z 1937 roku, gdy podczas koncertu Krakowska Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Waleriana Bierdiajewa miała wykonać *Wariacje symfoniczne* op. 37. Program musiał być jednak zmieniony, gdyż zespół „nie potrafił podołać wymogom autora"[24].

Kompozycje powstałe w latach 20. XX wieku i ostatnie dzieła Gablenza

Początek lat 20. był dla Gablenza czasem niezwykle płodnym. Powstało wówczas wiele pieśni i utworów symfonicznych. W latach 1921–1922 Gablenz skomponował 18 pieśni (większość z nich powstała do słów Antoniego Waśkowskiego)[25].

W lutym 1923 Gablenz kończy pierwszą symfoniczną kompozycję: poemat *Słoneczne pola*, znowu do tekstu A. Waśkowskiego, napisaną na orkiestrę, chór i solistów. Tego samego roku, cztery miesiące po ukończeniu *Słonecznych pól*, powstaje już następny poemat symfoniczny *Pielgrzym*, a w miesiącach dzielący te dwie kompozycje orkiestralne kompozytor stworzył następne 12 pieśni, dodając do autorów tekstów Kazimierza Wierzyńskiego, Kazimierza Tetmajera, Remigiusza Kwiatkowskiego, Janinę Porazińską i innych[26].

Z 25 lipca 1923 roku zachowały się takie słowa z listu pisanego do żony:

Przygotowuję tekst do opery *Lilie* [do libretta pod tym samym tytułem autorstwa Ludwika Hieronima Morstina – przyp. R.K.]. Idzie to bardzo wolno, bo rzecz trudna i wymaga dużo zastanowienia się, przestawiania scen. Może z tego co wyniknie, bo sam temat bardzo wdzięczny dla muzyki…[27]

Równie owocne były następne miesiące życia Jerzego Gablenza, w tym czasie powstały bowiem kolejne znaczące utwory:

W grudniu tego samego roku [1923 – przyp. R.K.] powstał jeszcze *Walc koncertowy* na orkiestrę opus 14, a już w styczniu następnego roku gotowa jest *Sonata wiolonczelowa D-dur* opus 15 i miesiąc potem duży poemat symfoniczny na orkiestrę i chór męski *W górach*. Tekst znowu Antoniego Waśkowskiego, a mianowicie dwa wiersze: *Wiatr halny* i *Wieczór przy Morskim Oku*. Na zakończenie owego 1924 roku, bo 29 listopada, powstaje jeszcze jeden tercet na głosy żeńskie: *Dobranoc* do słów Leopolda Staffa, a następny styczeń (1925) przynosi nam nowy poemat symfoniczny *W pustkowiu*[28].

W listopadzie 1925 roku Jerzy Gablenz ukończył kolejny poemat symfoniczny pt. *Legenda o Turbaczu*. W liście do żony tak pisał o tej kompozycji:

[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*, k. 171–172.

Turbacz jest krótszy i łatwiejszy, powinni zagrać porządnie, o ile znów Skarzyński użyczy angielskiego rożka i klarnetu basowego – to zależy od jego humoru w danej chwili. Zaraz po powrocie muszę się zobaczyć z Walewskim…[29]

W listopadzie 1925 roku powstała suita na orkiestrę *Moim dzieciom – miniaturek pięć*, którą autor wysłał na konkurs kompozytorski do Paryża[30]. W maju 1926 roku Gablenz ukończył *I Symfonię c-moll*, a w listopadzie zinstrumentował swój *Koncert fortepianowy* op. 25. W liście do żony z 3 października 1927 roku pisał:

chcę jak najprędzej dać go [*Koncert fortepianowy*] Martusiewiczównej. Ona się będzie uczyć, jak sama mówiła, przynajmniej rok…[31]

Natomiast w styczniu 1927 roku powstaje kolejny poemat symfoniczny pt. *Różaniec św. Salomei*[32].

Pomiędzy wymienionymi kompozycjami na duże składy wykonawcze Gablenz wciąż komponuje pieśni. W swym dokumencie Tomasz z dumą stwierdza, że ich „ogólna ilość przedstawia się liczbą siedemdziesiąt jeden!”[33]. Syn kompozytora zwraca też uwagę na ważny szczegół dotyczący dat powstawania utworów. Otóż zdarza się, że

pod jedną datą figurują dwie pieśni, a więc napisane tego samego dnia lub wieczoru. Na przykład w liście do żony z 28 maja 1921 pisze: „…We czwartek byłem na obiedzie na Szlaku [dom rodziców kompozytora – przyp. T.G.] i napisałem dwie pieśni do słów Waśkowskiego…”. Są to zatem niezaprzeczalne dowody o zdolnościach i łatwości twórczej Jerzego Gablenza[34].

Autor odnotowuje także, że w 1927 roku rodzina Gablenzów powiększyła się o jeszcze jedną córkę Teresę.

Z 1928 roku pochodzą

zaledwie trzy pieśni, poczem nastąpiła przerwa w twórczości kompozytora, kończąca się dopiero w czerwcu 1936. Brak jest informacji, aby wytłumaczyć to milczenie…[35]

Światło na tę sytuację rzucają słowa z listu do żony z 13 lipca 1929 roku, gdy kompozytor napisał:

---

[29] *Ibidem*, k. 172.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*. Zachowane rękopisy pieśni swego ojca T. Gablenz przekazał J. Jarnickiemu, dyrektorowi firmy fonograficznej Acte Préalable. Podjęta kwerenda w Bibliotece Narodowej oraz na stronie internetowej polona.pl pozwoliła odnaleźć jeszcze innych kilkanaście utworów. Dzisiaj ich liczba wynosi 88. Zob. R. Kaczorowski, *Liryka wokalna*…, s. 8.

[34] BN, sygn. III 1.252.327, *Jerzy Gablenz w korespondencji*…, k. 172.

[35] *Ibidem*.

lub siądę na parę minut do fortepianu, ale nawet bez zamiaru pisania, bo nie idzie mi zupełnie, zdaje się, że wskutek forsowanej roboty we fabryce[36].

Ostatnie informacje dotyczące twórczej aktywności Gablenza pochodzą z 1936 roku:

Dopiero w połowie 1936 roku autor skończył instrumentację poprzednio wspomnianych *Wariacji symfonicznych*, a dosłownie w rok później zinstrumentowany został następny i niestety już ostatni poemat *Zaczarowane jezioro*. Dokładnie 10 dni przed śmiercią kompozytor skończył w szkicu ołówkowym jeszcze jeden poemat symfoniczny, bez nadania mu tytułu. Ma on zasygnowany opus 30[37].

Rękopisy Jerzego Gablenza

Syn kompozytora odnotowuje ciekawe spostrzeżenia związane z samym procesem twórczym ojca i jego warsztatem kompozytorskim. Uwagę przykuwa niezwykła staranność i przejrzystość jego rękopisów, co świadczy o wysokim poziomie kultury muzycznej, samodyscyplinie, a nade wszystko klarowności myśli twórczej. Cechą wyróżniającą jest niemal całkowity brak poprawek, co może sugerować, że Gablenz miał bardzo sprecyzowaną wizję swoich utworów już na etapie pierwotnego szkicu. Ta metoda pracy odróżnia go od wielu kompozytorów, którzy niejednokrotnie pozostawiali liczne korekty i notatki marginalne. Syn kompozytora podkreśla także różnicę między rękopisami drobnych form a szkicami kompozycji orkiestralnych, gdzie Gablenz koncentrował się na głównych tematach, pozostawiając detale do późniejszego etapu pracy nad partyturą. To pokazuje elastyczność i praktyczne podejście kompozytora do procesu twórczego oraz umiejętność planowania pracy w dłuższej perspektywie:

Ktokolwiek będzie chciał zobaczyć czy przestudiować ołówkowe manuskrypty kompozytora, uderzony będzie ich starannością, niemal całkowitym brakiem poprawek, odnośników czy innych miejsc budzących niepewność lub wymagających domysłów. Jerzy Gablenz pisał drobno, ale nadzwyczaj starannie, w szczególności jeżeli chodzi o pieśni, *Sonatę wiolonczelową* i inne drobne kompozycje. Prawdopodobnie nie zdawał sobie sprawy, że tak jak je notował, tak będą kiedyś i przez kogoś przepisane i wykonane. Inaczej przedstawia się sprawa z manuskryptami kompozycji orkiestralnych. Wiedząc, że jako następny etap pracy będzie pisanie partytury, kompozytor w swoim szkicu ołówkowym ograniczał się raczej do zasadniczych głównych tematów, myśli, fraz, tu i ówdzie dodając bardziej skomplikowane konfiguracje pobocznych instrumentów albo w ogóle zatrzymując sobie w pamięci to, co potem chciał umieścić w partyturze[38].

Gablenz dbał o czystość i klarowność swoich partytur. Kompozytor sporządzał je od razu „na czysto", atramentem, co świadczy zarówno o jego pewności

[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*, k. 172–173.
[38] *Ibidem*, k. 173.

twórczej, jak i o niezwykłej dyscyplinie warsztatowej. Brak poprawek czy zmian w dokumentach muzycznych czyniły je od razu gotowymi do użytku. Inną jego cechą było to, że nie wracał do raz zamkniętych dzieł, akceptując je w ostatecznym kształcie. Stanowi to ciekawe przeciwieństwo wobec wielu innych twórców, którzy nierzadko długo poprawiali i zmieniali swoje kompozycje, szukając idealnej wersji. Gablenz jawi się tu jako artysta o jasno określonej wizji, precyzyjnym warsztacie oraz rzadko spotykanej konsekwencji twórczej. Tak pisze o tym Tomasz:

> Następnym krokiem, bezpośrednio po ołówkowym szkicu, była instrumentacja, a więc pisanie partytury. Piszący te słowa pamięta z własnej obserwacji oraz przeglądania partytur, że Jerzy Gablenz pisał partytury od razu atramentem, „na czysto", i łatwo sprawdzić, że owe arcydzieła nie posiadają skreśleń, poprawek lub przeróbek. Najbardziej jaskrawym przykładem jest fakt, że Państwowa Opera Śląska używała do przedstawień *Zaczarowanego koła* partytury pisane atramentem, ręką kompozytorem. Każda inna partytura jest w takim stanie wyrazistości i czytelności, że bez wahania może być użyta przez jakiegokolwiek dyrygenta. Z zasady kompozytor nigdy nie wracał do raz skończonych partytur, uważał, że zinstrumentowane dzieło było takie, jakie chciał. Koniec. Kropka[39].

Publiczne wykonania kompozycji Jerzego Gablenza

Na kartach przywoływanego dokumentu z Biblioteki Narodowej syn Tomasz odnotował niektóre koncerty, podczas których zabrzmiały utwory Jerzego Gablenza:

> Pierwsze publiczne wykonanie jakiejkolwiek kompozycji Jerzego Gablenza miało miejsce w Krakowie 4 marca 1923, kiedy w sali Starego Teatru odbył się „Poranek Tygodnika Akademika" i w czasie którego Ludwika Jaworzyńska przy akompaniamencie Bolesława Wallek-Walewskiego wykonała trzy pieśni: *Błękitne, cudne dziś rano*, *Tyle miłości przebolało we mnie* i *Jak zorza płoną twe usta*.
>
> 16 grudnia 1924 Polski Związek Muzyczno-Pedagogiczny zorganizował koncert, na którym ci sami artyści wykonali arię Młynarki z pierwszego aktu *Zaczarowanego koła*.
>
> 15 dni później, staraniem samego autora, odbył się jego koncert kompozytorski, w którym wzięli udział: śpiewaczki Ludwika Jaworzyńska, K. Wolska-Sobańska i F. Bodnicka, pianistka Olga Martusiewiczówna i wiolonczelista Włodzimierz Stępiński. Poza partią fortepianową Sonaty wiolonczelowej, którą wykonała O. Matusiewiczówna, reszta akompaniamentu fortepianowego spoczywała w rękach samego kompozytora. Program objął szereg pieśni, arię Młynarki, tercet *Gdy ranek majowy* oraz *Sonatę wiolonczelową*[40]

Odnotowane zostały również koncerty, podczas których publiczność mogła usłyszeć większe formy wokalno-instrumentalne Gablenza:

[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*, k. 174.

Natomiast pierwsze wykonanie publiczne kompozycji orkiestralnej miało miejsce 14 lutego 1926, kiedy krakowska publiczność usłyszała suitę *Moim dzieciom – miniaturek pięć*, w wykonaniu orkiestry Związku Zawodowych Muzyków, pod batutą kompozytora. Następny koncert o większym znaczeniu dla kompozytora miał miejsce w maju 1936, kiedy Zbigniew Dymmek dyrygował Filharmonią Krakowską, wykonując poemat symfoniczny *Legenda o Turbaczu*. Było to prawykonanie tej kompozycji[41]. Ormicki powtórzył ją w Polskim Radiu Katowice 7 marca 1947[42].

Z kolei w Krakowie w 1938 roku pod batutą Włodzimierza Ormickiego miało miejsce prawykonanie *Zaczarowanego jeziora* – ostatniego poematu symfonicznego, jaki skomponował Gablenz[43]. W czasopiśmie „Czas" z 23 maja 1938 roku została opublikowana następująca recenzja dotycząca tego wydarzenia:

Poemat symfoniczny *Zaczarowane jezioro* jest… utworem najdoskonalszym, zwartym i dojrzałym […]. Na plan pierwszy wysuwa się ciekawa i barwna instrumentacja, świadcząca o pomysłowości autora, o znajomości poszczególnych instrumentów, na koniec o umiejętności łączenia ich w należyte grupy. […] Dzieło wytwarza niewątpliwie nastrój zawarty w tytule, robi wrażenie poważne i ujmujące[44].

Tomasz Gablenz odnotował także inne koncerty, podczas których wykonano kompozycje jego ojca. Są to:

12 października 1924 roku – Krakowskie Towarzystwo Operowe. Koncert, z którego dochód przeznaczony był na budowę pomnika Fryderyka Chopina w Warszawie. Wykonawcy: Ludwika Jaworzyńska – śpiew, Bolesław Wallek-Walewski – akompaniament. Program: pieśń *We świąteczne popołudnie*[45].

16 grudnia 1924 roku – Polski Związek Muzyczno-Pedagogiczny. Koncert, z którego dochód przeznaczony był na wsparcie rodziny „po wielkim śpiewaku" (nazwiska nie podano). Wykonawcy: Ludwika Jaworzyńska – śpiew, Bolesław Wallek-Walewski – akompaniament. Program: premierowe wykonanie arii Młynarki z I aktu opery *Zaczarowane koło*[46].

2 stycznia 1925 roku, – Kraków, sala Małopolskiego Towarzystwa Rolniczego. Wieczór kompozytorski Jerzego Gablenza. Wykonawcy: Ludwika Jaworzyńska, K. Wolska-Sobańska, F. Bodnicka, Olga Martusiewiczówna, Włodzimierz Stępieński. Program: pieśni, tercet na głosy żeńskie, aria Młynarki z I aktu opery *Zaczarowane koło*, *Sonata wiolonczelowa D-dur*[47].

10 marca 1925 roku – Kraków, Polski Związek Muzyczno-Pedagogiczny. XVI Koncert pod kierunkiem Ludwiki Grodzickiej. Wykonawcy: Włodzimierz

[41] Koncert ten odbył się dokładnie 10 maja 1936 r. w sali Starego Teatru w Krakowie. Data ta odnotowana została na wcześniejszych kartach zbioru.

[42] BN, sygn. III 1.252.327, *Jerzy Gablenz w korespondencji*…, k. 174.

[43] *Ibidem*.

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*, k. 181.

[46] *Ibidem*.

[47] *Ibidem*.

Stępiński – wiolonczela, Olga Martusiewicz – fortepian. Program: *Sonata wiolonczelowa D-dur*[48].

19 lutego 1933 roku – Kraków, VIII Państwowe Gimnazjum. Poranek pieśni. Wykonawcy: Ludwika Jaworzyńska – śpiew, Jerzy Gablenz – akompaniament. Program: pieśni *We świąteczne popołudnie*, *Wiosna*, pieśni z cyklu *W Wojtusiowej izbie*[49].

17 czerwca 1936 roku – Kraków, Stowarzyszenie Młodych Muzyków. Koncert kompozytorów krakowskich. Wykonawcy: Maria Feherpataky – śpiew, Jerzy Gaczek – akompaniament. Program: dwie pieśni Jerzego Gablenza (nie podano tytułów)[50].

13 października 1937 roku – Polskie Radio. Wykonawcy: Adam Mazanek – bas, Kazimierz Meyerhold – akompaniament. Program: pieśń *Skoro przymrużę powieki*[51].

Podsumowanie

Przez długie lata twórczość Jerzego Gablenza z różną intensywnością rozbrzmiewała w salach koncertowych Krakowa i poza nim, gromadząc wokół siebie artystów i melomanów wrażliwych na piękno dźwięku oraz kunszt kompozytorski. Każde wykonanie jego utworu, angażowanie wybitnych artystów i publikowane recenzje stają się świadectwem głębokiej więzi pomiędzy muzyką i sztuką a społecznością, która ją przeżywała i współtworzyła.

Gablenz, choć los nie pozwolił mu kontynuować dzieła przez kolejne dekady, pozostawił po sobie spuściznę, która do dziś inspiruje i wzrusza. Cieszy więc fakt, że dzisiaj, 88 lat po jego śmierci, pojawiają się kolejne pokolenia artystów, którzy stają się wykonawcami wyjątkowego testamentu bliskich kompozytora, aby twórczość Jerzego ocalić od zapomnienia. Jego dzieła coraz częściej są obecne w salach koncertowych. Wykonywane są jego przepiękne, choć niełatwe pieśni, utrwalone na płytach CD[52]. Wykonywane są utwory instrumentalne, również zarejestrowane na płycie[53]. Tematyka związana z życiem i twórczością Gablenza poruszana jest podczas sesji naukowych[54]. Na temat

[48] *Ibidem*.

[49] *Ibidem*, k. 182.

[50] *Ibidem*.

[51] *Ibidem*.

[52] *Jerzy Gablenz. Songs 1*, Wyd. Acte Préalable, 2018, nr kat. AP0419; *Jerzy Gablenz. Songs 2*, Wyd. Acte Préalable, 2018, nr kat. AP0427; *Jerzy Gablenz. Songs 3*, Wyd. Acte Préalable, 2019, nr kat. 454; *Jerzy Gablenz. Songs 4*, Wyd. Acte Préalable, 2021, nr kat. AP0479.

[53] *Jerzy Gablenz. Piano and Chamber Works*, Wyd. Acte Préalable, 2018, nr kat. AP0412.

[54] Podczas XVIII Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Musica Galiciana" noszącej tytuł *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, zorganizowanej przez Instytut

jego liryki wokalnej przygotowano doktorat[55]; powstają też publikacje w postaci artykułów[56] i monografii[57].

Wypada zatem życzyć sobie, aby zainteresowanie twórczością Jerzego Gablenza nie słabło i aby dziedzictwo kompozytora trwało – nie tylko w archiwach, ale przede wszystkim w sercach kolejnych pokoleń miłośników muzyki polskiej.

Bibliografia

Źródła

Biblioteka Narodowa w Krakowie, sygn. III 1.252.327, *Jerzy Gablenz w korespondencji. Jerzy Gablenz (1888–1937). Fragmenty prywatnej korespondencji dotyczącej jego twórczości kompozytorskiej* , zebrał T. Gablenz, msp.

Płyty CD

Jerzy Gablenz. Piano and Chamber Works, Wyd. Acte Préalable, 2018, nr kat. AP0412.
Jerzy Gablenz. Songs 1, Wyd. Acte Préalable, 2018, nr kat. AP0419.
Jerzy Gablenz. Songs 2, Wyd. Acte Préalable, 2018, nr kat. AP0427.
Jerzy Gablenz. Songs 3, Wyd. Acte Préalable, 2019, nr kat. AP0454.
Jerzy Gablenz. Songs 4, Wyd. Acte Préalable, 2021, nr kat. AP0479.

Opracowania

Kaczorowski R., *Liryka wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Źródła i katalog dzieł*, Gdańsk 2023.
Kaczorowski R., *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Próba systematyzacji*, „Roczniki Teologiczne" t. LXV (2018), z. 13 (muzykologia), s. 115–125.

Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego 5–6 marca 2022 r., A. Mikolon i R. Kaczorowski wygłosili wykład pt. *Rękopiśmienne autografy pieśni Jerzego Gablenza (1888–1937) z Biblioteki Narodowej w Warszawie. Próba przybliżenia tematyki, kontekstu powstania oraz języka muzycznego*. Natomiast 16 maja 2024 r. podczas XIX edycji konferencji „Musica Galiciana" R. Kaczorowski wygłosił wykład, którego rozszerzoną wersją jest niniejszy artykuł.

[55] S. Targosz-Szalonek, *Nieznana liryka wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937) w świetle zachowanej korespondencji kompozytora – idiom języka muzycznego*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Roberta Kaczorowskiego w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2022 (manuskrypt).

[56] Zob. m.in. R. Kaczorowski, *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937). Próba systematyzacji*, „Roczniki Teologiczne" 2018, t. LXV, z. 13 (muzykologia), s. 115–125; A. Mikolon, *Twórczość fortepianowa i kameralna Jerzego Gablenza (1888–1937)*, „Notes Muzyczny" 2018, nr 10, s. 123–143; R. Kaczorowski, *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937) w świetle ostatnich dokonań fonograficznych oraz prywatnej korespondencji przechowywanej w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVIII: *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 296–312.

[57] R. Kaczorowski, *Liryka wokalna*…

Kaczorowski R., *Twórczość wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937) w świetle ostatnich dokonań fonograficznych oraz prywatnej korespondencji przechowywanej w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVIII: *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 296–312.

Mikolon A., *Twórczość fortepianowa i kameralna Jerzego Gablenza (1888–1937)*, „Notes Muzyczny" 2018, nr 10, s. 123–143.

Targosz-Szalonek S., *Nieznana liryka wokalna Jerzego Gablenza (1888–1937) w świetle zachowanej korespondencji kompozytora – idiom języka muzycznego*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Roberta Kaczorowskiego w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2022 (manuskrypt).

JERZY GABLENZ IN HIS SON'S MEMORIES – A PORTRAIT OF THE COMPOSER BASED ON MATERIALS KEPT IN THE NATIONAL LIBRARY

Abstract

In this article, the author presents the biography of Jerzy Gablenz (1888–1937), a composer who spent his entire life in Krakow. The source for this sketch is materials prepared by the composer's son, Tomasz, and deposited at the National Library. These materials reveal a rich picture of the artist's ancestors from Lviv, who nurtured and cherished their roots, and a portrait of Jerzy as a man deeply rooted in the rich family tradition and history of Krakow.

Keywords: Jerzy Gablenz, Małgorzata Gablenz, Tomasz Gablenz, compositional work, epistolography

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.26

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Polska

DZIEJE PRZYJAŹNI MARII MODRAKOWSKIEJ I ZYGMUNTA MYCIELSKIEGO W ŚWIETLE ZACHOWANEJ KORESPONDENCJI

Poznali się prawdopodobnie w Paryżu w 1931 roku. Maria Modrakowska wzmiankowała o Zygmuncie Mycielskim w swych felietonach z cyklu *Zdjęcia amatorskie z Paryża* pisanych dla „Kuriera Wileńskiego", a kompozytor rozpisywał się w listach do matki o niezwykle utalentowanej śpiewaczce, która szturmem zdobyła stolicę Francji i rozpoczęła *tournée* koncertowe. Wspierali się wzajemnie na obczyźnie, także w kwestiach artystycznych; spędzali razem święta. Połączyła ich przyjaźń z Nadią Boulanger. Korespondowali, organizując m.in. przyjazdy Mademoiselle do Polski. Wymianę listów przerwała nagła śmierć artystki w 1965 roku.

Słowa kluczowe: Maria Modrakowska, Zygmunt Mycielski, Nadia Boulanger, Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, korespondencja

I

Postaci wzmiankowane w tytule niniejszego tekstu – Maria Modrakowska i Zygmunt Mycielski – to reprezentanci polskiej kultury muzycznej, którzy przyszli na świat i kształcili się na obszarze Galicji. Modrakowska urodziła się 10 grudnia 1896 roku we Lwowie, gdzie ukończyła Konserwatorium Muzyczne w klasie fortepianu Heleny Ottawowej (1914), po czym rozpoczęła studia w Warszawie. Mycielski z kolei, urodzony 17 sierpnia 1907 roku w Przeworsku, ze względu na zobowiązania ojca zmieniał miejsca zamieszkania (Zarzecze, Poturzyca), by ostatecznie w wieku 7 lat osiąść w rodzinnym majątku w Wiśniowej nad Wisłokiem. Od 1922 roku kształcił się w Krakowie, by następnie (za namową Karola Szymanowskiego) wnioskować o stypendium umożliwiające mu rozpoczęcie studiów w Paryżu. Poznali się i zaprzyjaźnili po przyjeździe Modrakowskiej do stolicy Francji w roku 1931, a ślad tej niezwykłej relacji stanowi zachowana korespondencja obojga artystów.

Zdeponowane w Bibliotece Narodowej Archiwum Zygmunta Mycielskiego zawiera liczne materiały, których opracowanie i upowszechnienie pozwoli nie tylko uzupełnić dotychczasową wiedzę o życiu i twórczości autora *Postludiów*, ale też określić relacje, jakie łączyły go z postaciami świata polityki, kultury i sztuki

XX wieku. Odsłanianiem meandrów biografii Mycielskiego oraz bodźców, preferencji i motywacji twórczych zajmują się m.in. Beata Bolesławska-Lewandowska[1], Renata Suchowiejko[2], Andrzej Szypuła[3], Michał Klubiński[4] i autorka niniejszego szkicu[5].

Cząstkę wspomnianego Archiwum stanową listy Modrakowskiej pisane do Mycielskiego między 1956 a 1963 rokiem (por. aneks, tabela 1: Wykaz zachowanych listów Zygmunta Mycielskiego i Marii Modrakowskiej). Dołączone zostały do nich dwie notatki, które uznać można za napisany przez kompozytora wstęp do planowanej publikacji korespondencji artystki: jedna z nich, pochodząca z marca 1985 roku, rozpoczęta nagłówkiem „Wstęp" z adnotacją „lepiej dać na końcu, wtedy Posłowie", druga z kolei zatytułowana „Listy do Marii Modrakowskiej", bez określenia czasu powstania[6]. Ta ostatnia zawiera istotną wskazówkę o niezależnym korpusie źródeł:

---

[1] B. Bolesławska-Lewandowska, *Mycielski. Między muzyką a polityką*, Kraków 2025; *eadem*, *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje*, Kraków 2018; *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*, t. 1–3, oprac., wstęp i komentarze B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2016, 2018, 2021 oraz szereg artykułów opublikowanych w monografiach wieloautorskich i na łamach „Polskiego Rocznika Muzykologicznego", „Res Facta Nova", „Muzyki", „Ruchu Muzycznego". Por. wykaz artykułów zamieszczony na stronie internetowej: https:/mycielski.polmic.pl/dokumentacja/bibliografia (7.07.2024).

[2] R. Suchowiejko, *Muzyczny Paryż* a la polonaise *w okresie międzywojennym. Artyści – wydarzenia – konteksty*, Kraków 2020.

[3] A. Szypuła, *Mycielscy z Wiśniowej. Przewodnik wystawy*, Strzyżów 2014. Por. też szereg artykułów opublikowanych na łamach czasopism „Kamerton" oraz „Barbizon Wiśniowski".

[4] *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego*, cz. 1–2, oprac. M. Klubiński, Warszawa 2017, 2022.

[5] Por. m.in. B. Mielcarek-Krzyżanowska, *W kręgu kultury judeochrześcijańskiej:* Trzy psalmy *Zygmunta Mycielskiego* [w:] *Interpretacje dzieła muzycznego. W kontekście kultury*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2017, s. 191–205; *eadem*, *Pastorałka dramatyczna Juliusza Słowackiego i jej muzyczna interpretacja we* Fragmentach *Zygmunta Mycielskiego*, „Res Facta Nova" 2020, nr 21(30), s. 18–27; *eadem*, *Miłosierdzie (Mercy) by Karol Hubert Rostworowskias a Source of Inspiration. Sketches of Charitas by Zygmunt Mycielski*, „Ars Pro Toto" 2022, no. 1, s. 13–19; *eadem*, *Zeuropeizowany folkloryzm* – Pięć pieśni weselnych *Zygmunta Mycielskiego* [w:] *Muzyka polska za granicą. Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2019, s. 171–181; *eadem*, Sacrum *w muzyce Zygmunta Mycielskiego. Od religijnego tematu do religijnego przeniknięcia* [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, B. Mielcarek-Krzyżanowska, G. Oliwa, Rzeszów 2019, s. 114–132; *eadem*, Uwertura śląska *Zygmunta Mycielskiego i jej krytyka podczas łagowskich „przesłuchań" (1949)* [w:] *Granice muzyki – granice wolności. Wokół Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. K. Brzechczyn, R. Ciesielski, Poznań–Warszawa 2021, s. 81–95.

[6] Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej [dalej: BN], sygn. Rps 14416 IV, akc. 020802 [Materiały dotyczące życia i twórczości Marii Modrakowskiej z Archiwum Zygmunta Mycielskiego].

Res Facta oddaje mi zbiór listów p i s a n y c h d o M a r i i M o d r a k o w s k i e j w nadziei, że, jako jedyny z żyjących jej korespondentów, potrafię skomentować obraz i sylwetki autorów tej korespondencji. Słowem, p o k a z a ć ż y w ą i ś p i e w a j ą c ą M a r i ę w j e j c z a s a c h p a r y s k i c h [podkr. – B.M.-K.][7].

Śledząc zawartość kolejnych numerów pisma „Res Facta" i „Res Facta Nova", łatwo zauważyć, że zamówiony przez redakcję tekst nie został oddany do druku, być może ze względu na chorobę i śmierć kompozytora w roku 1987. W piątym numerze „Res Facta Nova" w roku 2002 opublikowano natomiast opracowane przez Marcina Gmysa listy Tadeusza Szeligowskiego do Modrakowskiej[8]. Zapytany o okoliczności przygotowania materiałów źródłowych, autor opracowania przyznał, że z zamiarem upowszechnienia na łamach pisma kompletu listów kierowanych do Modrakowskiej, o których wspominał w swej notatce z 1985 roku Mycielski, nosił się Michał Bristiger. Oczekująca na przygotowanie do druku korespondencja kierowana do śpiewaczki m.in. przez księżnę Polignac, Marcelle de Manziarly, Alfreda Cortota, Pabla Casalsa, Charles'a Duparca, Francisa Poulenca, Światosława Strawińskiego czy Igora Markevitcha, znajdowała się wówczas w posiadaniu redaktora naczelnego „Res Facta Nova". Nie dowiemy się już, w jaki sposób Bristiger wszedł w posiadanie owych listów przekazanych Bibliotece Narodowej (dalej: BN) przez synów Modrakowskiej – Antoniego i Tadeusza Jackowskich, ani dlaczego publikacja z 2002 roku nie znalazła kontynuacji. Wiadomo tylko, że obecnie korespondencja ta zdeponowana jest, zgodnie z dyspozycją darczyńców, w Zakładzie Rękopisów BN. Krytyczne opracowanie polskiej części tej kolekcji, sporządzone przez autorkę niniejszego artykułu w ramach programu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca „Białe Plamy", ukazało się w otwartym dostępie w grudniu 2024 roku na platformie openmusicreview.art[9].

Dzieje przyjaźni Modrakowskiej i Mycielskiego zrekonstruowane będą zatem w oparciu o wzmiankowane listy artystki oraz 14 listów i kart pocztowych wysyłanych między rokiem 1933 a 1946 przez kompozytora. Ich treść, w szczególności odpowiedzi udzielane na zadane wcześniej pytania, sugerują, że część korespondencji zaginęła bądź uległa zniszczeniu i obcujemy jedynie z fragmentem pierwotnie znacznie bogatszej kolekcji.

W niewielkim stopniu pozwolę sobie zatem informacje wyczytane z kart listów uzupełnić wzmiankami z felietonów Modrakowskiej *Zdjęcia amatorskie z Paryża* publikowanych w drugiej połowie 1931 roku w „Kurierze Wileńskim" oraz z listów Mycielskiego do matki.

---

[7] *Ibidem*.

[8] T. Szeligowski, *Listy do Marii Modrakowskiej*, red. M. Gmys, „Res Facta Nova" 2002, nr 5(14), s. 129–152.

[9] B. Mielcarek-Krzyżanowska, *Korespondencja Marii Modrakowskiej z polskim środowiskiem artystycznym (kwerenda oraz opracowanie krytyczno-źródłowe)*, https://openmusicreview.art/wp-content/uploads/2024/12/Korespondencja-Marii-Modrakowskiej-2.pdf (10.01.2025).

II

Modrakowską i Mycielskiego połączył Paryż. Do stolicy Francji kompozytor dotarł w październiku 1928 roku, gdzie w École Normale de Musique kształcił się początkowo w klasie Paula Ducasa, zaś śpiewaczka – wiosną 1931 roku, pragnąc uzupełniać wiedzę i umiejętności praktyczne w tej samej instytucji. Poznali się zapewne bardzo szybko, na co wskazuje program pierwszego paryskiego koncertu Modrakowskiej, jaki odbył się 17 marca 1931 roku, podczas którego wykonała m.in. jedną z kompozycji Mycielskiego (*Triolet* do słów Emila Zegadłowicza). Połączyła ich także osoba Nadii Boulanger, szczególną serdecznością darząca swych polskich studentów, nazywająca ich *mes Polonais* [mymi Polakami], co skutkowało zaangażowaniem Mademoiselle we wszechstronną pomoc niesioną im w różnych aspektach życia[10].

Jako że Modrakowska i Mycielski początkowo widywali się zapewne m.in. podczas prowadzonych przez Boulanger zajęć analitycznych poświęconych kantatom Jana Sebastiana Bacha[11], pierwsze ślady wzajemnej przyjacielskiej fascynacji odnaleźć można w listach kompozytora do matki. Znajdujemy w nich akapity poświęcone utalentowanej śpiewaczce szturmem zdobywającej stolicę Francji. List z 7 czerwca 1931 roku, oprócz opisu paryskiego koncertu Ignacego Jana Paderewskiego oraz reakcji polskiego środowiska na to niezwykłe wydarzenie[12], przynosi informacje o nieprawdopodobnym tempie kariery polskiej śpiewaczki:

> Już ma des engagements na przód na 1½ roku! (do jesieni 1932)[.] Melisanda tu w listopadzie i grudniu, a potem bez końca des tournées etc. – po Europie, Ameryce, Azji. Metropolitan House w N. Yorku, Filipiny, jakieś Japonie, Belgie, Włochy, wszędzie. Monde Musical umieścił jej w[iel]ką foto[grafię] na całej stronie (la révélation, Mme Maria Modrakowska) i artykuł długi o niej, ale to się już nie liczy nawet. Jest nowa gwiazda. Jeszcze jada u Chińczyków i mieszka na Cambacérèsie, ale nie na długo! Piszą o niej wszędzie, o jej études de chimie et botanique. Zboińska-Ruszkowska przy niej wyjeżdża[13].

Modrakowska utrwaliła w swych literackich szkicach, jakie ukazywały się od sierpnia do listopada 1931 roku, Mycielskiego jako „kochan[ego] szczero-złot[ego]

---

[10] Por. B. Mielcarek-Krzyżanowska, *Maria Modrakowska a działalność Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu w świetle nieznanych felietonów „Zdjęcia amatorskie z Paryża" (opracowanie krytyczno-źródłowe)*, https://openmusicreview.art/publikacje/zdjecia-amatorskie-z-paryza/ (10.05.2024).

[11] M. Modrakowska, *Zdjęcia amatorskie z Paryża. Kapłanka muzyki – Nadia Boulanger*, „Kurier Wileński" 1931, nr 210 (12 IX), s. 2–3, tu: s. 2.

[12] Relacja M. Modrakowskiej z koncertu Paderewskiego: *eadem*, *Zdjęcia amatorskie z Paryża (III)*, „Kurier Wileński" 1931, nr 203 (4 IX), s. 2–3.

[13] Biblioteka Jagiellońska [dalej: BJ], sygn. Przyb. W 53/50, list Zygmunta Mycielskiego do matki Marii z Szembeków Mycielskiej, 7 VI 1931.

chłopak[a]”[14] pełniącego funkcję skarbnika Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu[15], jego nieformalne „rewelacyjne koncerty” wykonywane wespół z Szeligowskim na cztery ręce w siedzibie Towarzystwa – Sali Pleyela[16], wspólne wyjście na koncert Paderewskiego[17] oraz odreagowanie emocji pokoncertowych w postaci nocnej eskapady po paryskich lokalach. Tłumaczyła to następująco:

Nie sposób było zabrać się do jakiejkolwiek pracy. Byliśmy zupełnie roztrzęsieni, a przy tym musieliśmy się dzielić głośno przeżytymi wrażeniami. Samotność zgniotłaby nas jak muchy[18].

Jakże bliski podobnej ekscytacji był Mycielski zwierzający się matce:

Przeżycie takiego koncertu jest tak wielkie, że potem każdy z nas „odrobić nie umiał” tego co się stało[19].

Wspierali się wzajemnie na obczyźnie, także w kwestiach artystycznych; spędzali razem święta, a kompozytor z nostalgią dzielił się świąteczną atmosferą paryskiej Wigilii z matką, zapowiadając jednocześnie kolejne wykonanie swoich utworów:

Wilję spędziłem wczoraj u Modrakowskiej […]. Niektóre [kolędy] prawie nuciła, inne śpiewała ślicznym swoim głosem. Siedzieliśmy tam prawie do północy. – Modrakowska jest całkiem licha – jakieś nerki czy kamienie żółciowe. Mimo to jeździ – od listopada dała coś 30 czy 40 koncertów. […] Moje pieśni bardzo jej się podobają – będzie je tu śpiewać […] 29 czy 31 I[20].

Prawykonanie *Pięciu pieśni weselnych* Mycielskiego, o których wspominał w przywołanym liście, miało miejsce 31 stycznia 1935 roku, podczas koncertu Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu[21]. Przy akompaniamencie Boulanger umuzycznione strofy *Słowa o Jakóbie Szeli* śpiewała Modrakowska, zbierając szereg pochwał (m.in. „magia jej sztuki równa jest jej urokowi”). Francuska krytyka, bardzo ogólnie odnosząca się do zaprezentowanych podczas tego koncertu utworów, zwróciła szczególną uwagę na cykl Mycielskiego, charakteryzując jego utwory jako te, które „wywarły najlepsze wrażenie”[22], były weso-

[14] M. Modrakowska, *Zdjęcia amatorskie z Paryża. Jak zostałam zaangażowana do Opéra-Comique (1)*, „Kurier Wileński” 1931, nr 222 (26 IX), s. 2.

[15] M. Modrakowska, *Zdjęcia amatorskie z Paryża (I)*, „Kurier Wileński” 1931, nr 193 (23 VIII), s. 2–3, tu: s. 2.

[16] *Ibidem*.

[17] M. Modrakowska, *Zdjęcia amatorskie z Paryża (III)*.

[18] *Ibidem*, s. 3.

[19] BJ, sygn. Przyb. 53/50, list Zygmunta Mycielskiego do matki Marii z Szembeków Mycielskiej, 7 VI 1931.

[20] *Ibidem*, list Zygmunta Mycielskiego do matki Marii z Szembeków Mycielskiej, 25 XII 1934.

[21] Niniejszy passus por. z Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, *Zeuropeizowany folkloryzm*…, s. 176–178.

[22] [A. Mangeot], *Association des Jeunes Musiciens Polonais*, „Le Monde Musical” 1935, nr 3(46), s. 100.

łe, inspirujące[23], wyraziste, poruszające[24], pełne wigoru, niespokojne rytmicznie, przepełnione fantazją myśli[25], wreszcie – stanowiące rękojmię jego sukcesu[26].

Kiedy Modrakowska dała się poznać jako znakomita interpretatorka liryki wokalnej, wypracowała zasadę prawykonań muzyki polskiej, tzw. pierwszej auditorii, jak pisał w 1933 roku Mycielski[27]. Kompozytorzy, w tym twórca *Pięciu pieśni weselnych*, chętnie podsuwali jej swoje partytury, mając pewność, że utwory zabrzmią w mistrzowskim wykonaniu.

Wzajemnie troszczyli się o siebie i swoich bliskich. W sposób wyjątkowy przeżył Mycielski otrzymanie listu od Modrakowskiej w obozie jenieckim w czasie II wojny światowej. Natychmiast podzielił się tą informacją z matką: „Miałem wielką radość – nieoczekiwanie przyszedł list od Marii Jackowskiej, dawniej Modrakowskiej, prosty, br. serdeczny i dobry"[28]. Powrócił do tego momentu po wojnie, 3 grudnia 1945 roku, kiedy próbował ułożyć sobie życie w nowej rzeczywistości po powrocie do Polski. Pisał wówczas do artystki, wspominając ten wstrząsający moment:

> Nie zapomnę, Marysiu, nigdy Twego listu[,] który dostałem w niewoli. Nie masz pojęcia jakie to mi tam wrażenie zrobiło! Odpisałem Ci zaraz, prosząc byś więcej nie pisała, adresat bowiem był już podejrzany przez policję niemiecką, w końcu ja się dostałem wkrótce potem do obozu karnego, w którym kopałem torf i dostawałem 2 ziemniaki dziennie i 3 razy gorącą „herbatę" + 1 kromka (na 24 godziny). Po kilku miesiącach rozciągnąłem się jak długi z atakiem sercowym, ale było to już na 10 dni przed uwolnieniem, i wylazłem jakoś cało. Mam jednak zdrowie mocno podcięte i jestem całkiem siwy i czuję się stary. Ale pragnę „morale" utrzymać, to jest ciekawość do świata i wrażliwość do sztuki. […]
>
> Często myślę o pisaniu do bliskich – siadłem dziś, i nie wiedziałem do kogo. Ludzie rozsypani, przyjaciele, […] pomyślałem wtedy o tobie; bo chodzi o ludzi czujnych i przyjacielskich i o ten poziom, na którym można się czuć swobodnie, a nie myśleć co się pisze i jak to będzie przez adresata zrozumiane; i wziąłem się do listu do Ciebie. I miło mi jest tak pisać[,] mógłbym bez końca, jakgdyby niedawno nas był świat rozdzielił[29].

---

[23] *Ibidem*.

[24] S. Demarquez, [s.t.], „Le Journal Musical" 1935, nr 40 (15 II), wklejka prasowa w albumie dokumentującym dokonania Mycielskiego, Archiwum Zygmunta Mycielskiego w zbiorach BN, sygn. Rps 13998 V.

[25] [S. Demarquez], *Musiques Polonaises*, „La Revue Musicale" 1935, nr 2(16), s. 134.

[26] S. Moreux, *Chronique musicale. Jeunes musiciens polonais,* [b.d.], wklejka prasowa w albumie dokumentującym dokonania Mycielskiego, Archiwum Zygmunta Mycielskiego w zbiorach BN, sygn. Rps 13998 V.

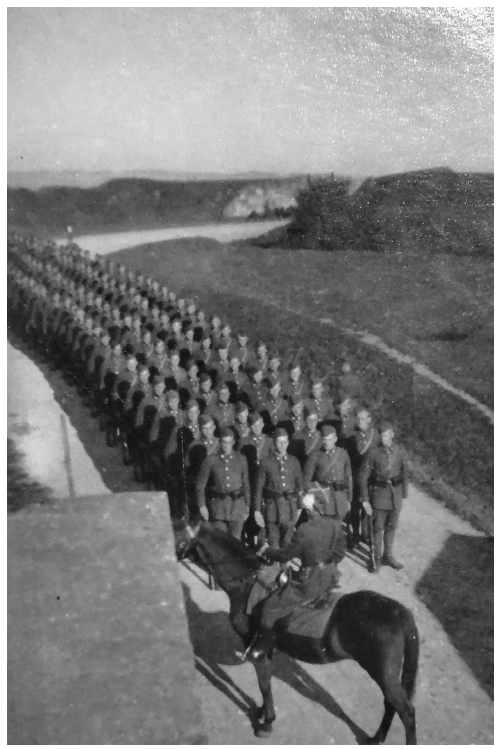
[27] „Kapitalną piosenkę udało mi się dziś zrobić. W poniedziałek zaniosę to Modrakowskiej. Zapewne p. Hennert weźmie moje pieśni na swe tournée po Hiszpanji, Majorce itd. – zależeć to jednak jeszcze będzie od Modrakosi, która chce mieć prawo pierwszej auditorii" BJ, sygn. Przyb. 53/50, list Zygmunta Mycielskiego do matki Marii z Szembeków Mycielskiej, Paryż W.[ielka] Środa 1933.

[28] *Ibidem*, list Zygmunta Mycielskiego do matki Marii z Szembeków Mycielskiej, 16 IV 1944.

[29] Zakład Rękopisów BN, sygn. akc. 12397, list Zygmunta Mycielskiego do Marii Modrakowskiej, 3 III 1946.

A świat rozdzielał ich często, co związane było najpierw z koniecznością odbycia służby wojskowej przez Mycielskiego w Przemyślu na przełomie 1933 i 1934 roku, a krótko potem – z decyzjami osobistymi Modrakowskiej, która po poznaniu dyplomaty Tadeusza Jackowskiego, pozostającego w związku małżeńskim, wycofała się ze sceny, by – pomimo środowiskowego ostracyzmu – budować własne szczęście i założyć rodzinę. Ów moment rozstania przeżył Mycielski, pisząc 20 października 1935 roku:

Tak trudno wyśledzić kogoś imaginacją, gdy długie niewidzenie zrywa kontakt bezpośredni, ale wiesz może, że istnieje zawsze prawdziwy kontakt, wierny, bez względu na pisanie, na przerwy. Nie zasypuję cię pytaniami, wiadomości przygodnych nie posyłam, bo takie rzeczy toną w tej gmatwaninie dni. Żałuję że nie wykorzystałem lepiej czasu gdy byłaś tu – żeby więcej z tobą porozmawiać o rzeczach[,] które dotykają bardziej środka, które ruszają szczerze struny człowieka. Ale Paryż zawsze tak męczący, pospieszny[30].



Ilustracja 1. „Maria – Otom cywil – posyłam to – z września 1933 – jako dowód, że było to prawdą. […] Fizyczna ma osoba w I[ej] czwórce, duchowa gdzie indziej"; fotografia Zygmunta Mycielskiego z Przemyśla wykonana podczas odbywania kursu podchorążych rezerwy piechoty w 5 Pułku Strzelców Podhalańskich, przesłana Marii Modrakowskiej 5 II 1934 roku

Źródło: ze zbiorów Zakładu Rękopisów BN, sygn. akc. 12397.

[30] *Ibidem*, list Zygmunta Mycielskiego do Marii Modrakowskiej, 20 X 1945.

Kiedy po latach zmagań w trudnych realiach Polski Ludowej znaleźli swoje miejsce w świecie kultury, odnajdywane relikty dawnego życia w Paryżu często były pretekstami do wspominania lat spędzonych w stolicy Francji. Zaowocowało to artykułami, jakie na łamach „Ruchu Muzycznego" opublikowała Modrakowska[31], ale też wspólną organizacją wizyty Boulanger w Polsce w 1963 roku. Nad szczegółami tej wizyty czuwała, jak można przypuszczać po lekturze listów, Modrakowska wraz z Ireną Garztecką, planując koncert z muzyką Lili Boulanger i Igora Strawińskiego, szereg wykładów w uczelniach muzycznych i w Związku Kompozytorów Polskich oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim. Największym problemem były oczywiście realia życia w ówczesnej Polsce, problemy z pokryciem kosztów podróży, transportem po kraju, organizowaniem spotkań towarzyskich. List z 15 sierpnia 1963 roku kończy następujący passus:

> Kraków „zagrałby" nienajgorzej, bo obmyśliłyśmy stałą asystę kilku osób „znacznych" (m.in. Machl, Penderecki, Rygier, Rutkowski, Dziewulska, Frączkiewicz, ew. Poźniak, Lachowicz, Bresticzker, ekipa radiowa, Filharmonii, Weber etc. – no i oczywiście ja z Tadeuszem). Samo przez się rozumie się, że „asystować" będą także Gertowie i Garztecka etc.
>
> Obie z Niną przypuszczamy, że w tych warunkach dałoby się dla N[adii] B[oulanger] wydębić te trochę złociszów, aby miała jakie takie pokrycie kosztów[32].

W oczekiwaniu na przyjazd Nadii radość jej dawnych uczniów, a teraz – przyjaciół mieszała się bowiem z poczuciem niepewności, jak osoba niezwyczajna zabiegać o podstawowe produkty spożywcze, przyzwyczajona do swoistej łatwości życia, wysiłki twórcze poświęcająca działalności pedagogicznej i kompozytorskiej funkcjonować będzie w zderzeniu z Polską rzeczywistością lat 60…

* * *

Z tak szczątkowo zachowanej korespondencji uzupełnionej tekstami o różnej proweniencji odtworzyć można nie tylko zapis pierwszych miesięcy pobytu Modrakowskiej i Mycielskiego w stolicy Francji. Utrwalone niczym na fotografiach w albumie spotkania z przyjaciółmi i mistrzami dają obraz zarówno życia artystycznego ówczesnego Paryża, jak i relacji towarzyskich, jakie nawiązane tam, przetrwały próbę czasu. Przyjaźń Modrakowskiej i Mycielskiego okazała się silniejsza niż zawierucha dziejowa, czego dowodem jest przechowywane pieczołowicie w Towarzystwie im. Zygmunta Mycielskiego w Wiśniowej zdjęcie z dedykacją: „Kochanemu Zygmuntowi Mycielskiemu jako wspomnienie z wspólnie przeżytych paryskich chwil" (1962)[33].

---

[31] Por. np. M. Modrakowska, *Wspomnienia Melizandy. List Marii Modrakowskiej do redaktora „Ruchu Muzycznego"*, „Ruch Muzyczny" 1962, nr 16, s. 9.

[32] Zakład Rękopisów BN, sygn. Rps 14416 IV, akc. 020802, list Marii Modrakowskiej do Zygmunta Mycielskiego, 15 VIII 1963.

[33] Skan fotografii nadesłany przez Prezesa Towarzystwa im. Zygmunta Mycielskiego, p. A. Szypułę.



Ilustracja 2. Zdjęcie z dedykacją ofiarowane Zygmuntowi Mycielskiemu w 1962 roku, ze zbiorów Towarzystwa im. Zygmunta Mycielskiego w Wiśniowej, udostępnione dzięki Prezesowi Towarzystwa, p. Andrzejowi Szypule

Mycielski z kolei niejako zatrzymał w kadrze moment jedynego powojennego wyjazdu Modrakowskiej do Paryża, w 1964 roku, na zaproszenie Boulanger:

Paryż jej nie zapomniał. […] Wybrała się tam wreszcie w zeszłym roku. Spotkałem ją na koncercie Nadii Boulanger […]

Pod sufitem malowanym przez Serta zebrało się wiele osób, które tu bywały przed wojną. […] Gdy weszła Modrakowska, kilka osób powstało. „Maria, Maria między nami". A Maria wchodziła, jak dawniej, tyle tylko, że w czarnej sukni, z koronką pod szyją. Uśmiechała się, rozdawała uśmiech, wyglądała, jakby przyszła z bardzo daleka, ale była u siebie, znów wśród tych, którzy ją znali i uwielbiali.

Miałem wrażenie, że uczestniczę w scenie z ostatniego tomu Prousta. Że widzę czas utracony i czas odzyskany, odnaleziony po 30 latach. […]

Wśród sal tego pałacu […] patrzyłem na Marię Modrakowską jak na zjawisko, które po latach się ukazało, żeby pożegnać minioną już epokę, która ją tutaj usiłowała zatrzymać[34].

Uzupełnia to pięknie notatka dołączona do planowanego wydania kolekcji listów przez „Res Facta":

Modrakowska szła z uśmiechem, każdego poznawała, znajdowała miłe i swobodne [?] słowo, a gdy mnie spostrzegła, zawołała: „Zygmunt". Proust schował się wtedy pod ziemię. Pojawiło mi się mieszk-

[34] Z. Mycielski, *Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1999, s. 113.

kanko z widokiem na Wawel, Kraków, gdzie z Prousta zostały strzępy. A nawet już strzępów tam nie było.

Zapatrzony, widziałem prawdziwą panią, której głos pamiętam, którą widzę, dla której muzyka nie była czymś niesłychanym, ale czymś naturalnym, zwyczajnym, jak życie, czy jak przyjaźń. To chyba było sekretem rozbłysku jej sztuki w Paryżu[35].

Ich wieloletnią przyjaźń utrzymywaną pomimo odległości, pełnionych obowiązków oraz częstotliwości kontaktów korespondencyjnych przerwała dopiero nagła śmierć artystki w 1965 roku.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Biblioteka Jagiellońska, Sekcja Rękopisów

Przyb. 53/50, Listy Zygmunta Mycielskiego do matki Marii z Szembeków Mycielskiej.

Biblioteka Narodowa, Zakład Rękopisów

Rps akc. 12397 [Fragment korespondencji Marii Modrakowskiej].
Rps akc. 12316 [Listy Zygmunta Mycielskiego do Marii Modrakowskiej].

Archiwum Zygmunta Mycielskiego

Rps 14416 IV, akc. 020802/ [Materiały dotyczące życia i twórczości Marii Modrakowskiej].
Rps 13998 V [Album – dokumentacja drogi artystycznej, pisarskiej i działalności organizacyjnej Zygmunta Mycielskiego], wklejki prasowe:
- Moreux S., *Chronique musicale. Jeunes musiciens polonais*, [b.d.];
- Demarquez S., [s.t.], „Le Journal Musical" 1935, nr 40 (15 II).

Źródła drukowane

[Demarquez S.], *Musiques Polonaises*, „La Revue Musicale" 1935, nr 2(16), s. 134.
[Mangeot A.], *Association des Jeunes Musiciens Polonais*, „Le Monde Musical" 1935, nr 3(46), s. 100.
Modrakowska M., *Wspomnienia Melizandy. List Marii Modrakowskiej do redaktora „Ruchu Muzycznego"*, „Ruch Muzyczny" 1962, nr 16, s. 9.
Modrakowska M., *Zdjęcia amatorskie z Paryża (I)*, „Kurier Wileński" 1931, nr 193 (23 VIII), s. 2–3.
Modrakowska M., *Zdjęcia amatorskie z Paryża (III)*, „Kurier Wileński" 1931, nr 203 (4 IX), s. 2–3.
Modrakowska M., *Zdjęcia amatorskie z Paryża. Jak zostałam zaangażowana do Opéra-Comique (1)*, „Kurier Wileński" 1931, nr 222 (26 IX), s. 2.
Modrakowska M., *Zdjęcia amatorskie z Paryża. Kapłanka muzyki – Nadia Boulanger*, „Kurier Wileński" 1931, nr 210 (12 IX), s. 2–3.

Opracowania

Bolesławska-Lewandowska B., *Mycielski. Między muzyką a polityką*, Kraków 2025.
Bolesławska-Lewandowska B., *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje*, Kraków 2018.

[35] Materiały dotyczące życia i twórczości Marii Modrakowskiej…

Bolesławska-Lewandowska B., *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*, t. 1–3, oprac., wstęp i komentarze B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2016, 2018, 2021.

Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego*, cz. 1–2, oprac. M. Klubiński, Warszawa 2017, 2022.

Mielcarek-Krzyżanowska B., *Maria Modrakowska a działalność Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu w świetle nieznanych felietonów „Zdjęcia amatorskie z Paryża" (opracowanie krytyczno-źródłowe)*, https://openmusicreview.art/publikacje/zdjecia-amatorskie-z-paryza/ (10.05.2024).

Mielcarek-Krzyżanowska B., *Miłosierdzie (Mercy) by Karol Hubert Rostworowski as a Source of Inspiration. Sketches of Charitas by Zygmunt Mycielski*, „Ars Pro Toto" 2022, no. 1, s. 13–19.

Mielcarek-Krzyżanowska B., *Pastorałka dramatyczna Juliusza Słowackiego i jej muzyczna interpretacja we* Fragmentach *Zygmunta Mycielskiego*, „Res Facta Nova" 2020, nr 21(30), s. 18–27.

Mielcarek-Krzyżanowska B., Sacrum *w muzyce Zygmunta Mycielskiego. Od religijnego tematu do religijnego przeniknięcia* [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, B. Mielcarek-Krzyżanowska, G. Oliwa, Rzeszów 2019, s. 114–132.

Mielcarek-Krzyżanowska B., Uwertura śląska *Zygmunta Mycielskiego i jej krytyka podczas łagowskich „przesłuchań" (1949)* [w:] *Granice muzyki – granice wolności. Wokół Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. K. Brzechczyn, R. Ciesielski, Poznań–Warszawa 2021, s. 81–95.

Mielcarek-Krzyżanowska B., *W kręgu kultury judeochrześcijańskiej:* Trzy psalmy *Zygmunta Mycielskiego* [w:] *Interpretacje dzieła muzycznego. W kontekście kultury*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2017, s. 191–205.

Mielcarek-Krzyżanowska B., *Zeuropeizowany folkloryzm* – Pięć pieśni weselnych *Zygmunta Mycielskiego* [w:] *Muzyka polska za granicą. Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2019, s. 171–181.

Mycielski Z., *Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1999, s. 113.

Suchowiejko R., *Muzyczny Paryż* a la polonaise *w okresie międzywojennym. Artyści – wydarzenia – konteksty*, Kraków 2020.

Szeligowski T., *Listy do Marii Modrakowskiej*, red. M. Gmys, „Res Facta Nova" 2002, nr 5(14), s. 129–152.

Szypuła A., *Mycielscy z Wiśniowej. Przewodnik wystawy*, Strzyżów 2014.

MARIA MODRAKOWSKA AND ZYGMUNT MYCIELSKI – FRIENDSHIP IN A CONTEXT OF PRESERVED CORRESPONDENCE

Abstract

Maria Modrakowska and Zygmunt Mycielski probably met in Paris in 1931. Maria mentioned Zygmunt in her articles *Amateur photos from Paris* [*Zdjęcia amatorskie z Paryża*] written for "Kurier Wileński", and the composer wrote in letters to his mother about the extremely talented singer who made a career in Paris. They supported each other abroad, also in artistic matters; corresponded, among others organizing Nadia Boulanger's stays in Poland. The exchange of letters was interrupted by the Modrakowska's sudden death in 1965.

Keywords: Maria Modrakowska, Zygmunt Mycielski, Nadia Boulanger, Association of Young Polish Musicians in Paris, correspondence

ANEKS

Tabela 1. Wykaz zachowanych listów Zygmunta Mycielskiego i Marii Modrakowskiej

Lp.	Data	Nadawca	Dane katalogowe
1.	7.12.1933	Listy Zygmunta Mycielskiego do Marii Modrakowskiej	Biblioteka Narodowa, Zakład Rękopisów, Rps akc. 12316, Rps akc. 12397
2.	22.12.1933		
3.	5.02.1934		
4.	15.02.1934		
5.	19.02.1934		
6.	30.03.1934		
7.	4.04.1934		
8.	5.05.1934		
9.	27.08.1934		
10.	5.10.1934		
11.	20.10.1935		
12.	20.11.1945		
13.	3.12.1945		
14.	3.30.1946		
1.	25.09.1956	Listy Marii Modrakowskiej do Zygmunta Mycielskiego	Biblioteka Narodowa, Zakład Rękopisów, Akc. 12349 oraz Archiwum Zygmunta Mycielskiego, Rps 14416 IV, akc. 020802 Rps 15112 III
2.	2.10.1956		
3.	15.06.1958		
4.	3.01.1962		
5.	10.07.1962		
6.	13.09.1962		
7.	20.11.1962		
8.	3.12.1962		
9.	2.02.1963		
10.	9.02.1963		
11.	15.08.1963		

Korespondencja Marii Modrakowskiej i Zygmunta Mycielskiego wraz z planowanym wstępem

Zygmunt Mycielski *Uchować od zapomnienia?*

Może jest już za dużo przekazów, które nazywamy źródłami, bo powstały w czasach[,] gdy żyły osoby[,] o których chcemy się dowiedzieć prawdy. Ale co to jest, prawda o ludziach i czasach w których żyli? Śmiać mi się chce, bo prawdę tworzymy my, jest taka[,] jaką wybierzemy, skonstruujemy, zobaczymy. Francuzi biedzą się teraz, jaką znaleźć prawdę o ich rewolucji sprzed dwóch wieków. „Res Facta" oddaje mi zbiór listów pisanych do Marii Modrakowskiej w nadziei, że,

jako jedyny z żyjących jej korespondentów, potrafię skomentować obraz i sylwetki autorów tej korespondencji. Słowem, pokazać żywą i śpiewającą Marię w jej czasach paryskich.

Żeby się rozpędzić, parę faktów z *Polskiego Słownika Biograficznego*:

Maria z Kuczkowskich, I-v. Modrakowska, II-v. Jackowska, (1896–1965) ukończyła konserwatorium we Lwowie w 1914 roku, uczyła się śpiewu u Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej[1], występowała jako śpiewaczka estradowa na koncertach Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki[2], w 1926 roku kontynuowała studia u Nadii Boulanger[3] w Paryżu…

No – i tak zaczęła się jej przygoda, a ja ją dopiero wtedy poznałem.

Paryż słyszał dużo, słyszał niemal wszystkie wielkie śpiewaczki. Ale Paryż zobaczy[ł] wtedy wysoką blondynkę o niewinnym spojrzeniu i rozbrajającej prostocie, naturalności. Zobaczył osobę niedbającą o sławę, sukcesy i powodzenie, obdarzoną niezwykłą muzykalnością i przeczystym głosem, atakującą każdą frazę *a vista* z autentycznym odczuciem. Tak jest, odczuciem, bo nie tylko zrozumieniem i muzyki[,] i tekstu. Modrakowska była przede wszystkim *Liedersangerin*[4], odtwórczynią pieśni i oratoriów.

Paryż zwariował, bo takie bezinteresowne cechy są niezwykłe w świecie, w którym mechanizm powodzenia i sławy jest obowiązkowy i okrutny. Talent jest tam odkrywany, ale reklama i autoreklama dźwigają sztukmistrzów, żeby o nich szybko zapomnieć, gdy z jakichkolwiek przyczyn wymagania te nie zostaną spełnione.

Nasza garstka muzyków Polaków w Paryżu złapała Pana Boga za nogi, zyskując tę, która obok współczesnych pieśni francuskich wykonywała nasze, jeżdżąc po Francji, Belgii, Holandii, Anglii itd. Nie mieliśmy wtedy wielu okazji[,] by figurować w europejskich programach obok Debussy'ego, Duparca, Ravela, Fauregо, Honeggera, Hindemitha, Chopina, Schumanna, Schuberta, Haydna, Bacha, Monteverdiego[5]… Poulenc dedykował pieśni Modrakowskiej, my także[6]. Przyjaźnili się z nią

[1] Helena Zboińska-Ruszkowska (1877–1948) – polska śpiewaczka (doskonała odtwórczyni ról Wagnerowskich) i pedagog (jej uczennicami były m.in. Ewa Bandrowska-Turska, Ada Sari, Wanda Wermińska).

[2] W 1926 r. Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski, Tadeusz Ochlewski i Teodor Zalewski założyli Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki Polskiej, które organizowało szereg koncertów (brała w nich udział także Modrakowska) oraz powołało do życia w 1928 r. Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej.

[3] Nadia Juliette Boulanger (1887–1979) – francuska kompozytorka, pedagog, dyrygentka, pianistka i organistka, uczennica Charles'a-Marie Widora i Gabriela Fauré, Louisa Vierne'a i Paula Vidala; jedna z najwybitniejszych pedagogów kompozycji w XX w.

[4] Niem. interpretatorka pieśni.

[5] Mycielski wskazuje nazwiska kompozytorów (w tzw. odwróconym porządku chronologicznym), których twórczość poznał w Paryżu w czasie wydarzeń artystycznych i lekcji u Boulanger.

[6] Chodzi o opracowanie *Ośmiu pieśni polskich* Francisa Poulenca (szerzej na ich temat: Z. Helman, *„Osiem pieśni polskich" Francisa Poulenca*, „Muzyka" 1996, nr 4, s. 3–14), także *Alegorie kwietne* Tadeusza Szeligowskiego, jakie niedawno opublikowało Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Ignacego

najwięksi, my także, i to na specjalnych, rodzinnych prawach. Modrakowska miała geniusz przyjaźni, doceniany już w Polsce przez Kasprowicza, Przybyszewskiego, Berenta czy Struga[7]. W paryskim świecie artystycznym, na koncertach i przyjęciach w pałacu wielkiego mecenasa, księżnej E. de Polignac, z domu Singer[8] – władającą olbrzymią fortuną „domu Singer" – wszyscy się ubiegali o przyjaźń egzotycznej, pełnej uroku Polki, jakby nieświadomej swego wdzięku i talentu.

Nie znam sztuki i powieści *Anetka*[9], o której znajdziemy wzmianki w tej korespondencji, czytałem tylko recenzje Modrakowskiej w „Le Monde Musical"[10], pisane przed jej występami w roli Melizandy w operze Debussy'ego[11].

Nie było mnie wtedy w Paryżu,

[odręczne notatki do powyższego maszynopisu, zawierają dodatkowo dwie daty:

Listy:

4.VIII.33 (Paryż)
Opera: 18.VI.32 i dokończenie od urwanego akapitu:]

W czasie[,] gdy grała w operze rolę Melizandy Debussy'ego nie byłem w Paryżu. Nie wiem[,] czy nazwać to trzeba koroną jej kariery, kariera była czymś, czego Modrakowska nie brała pod uwagę. Mnie też ta strona działalności artystycznej mało obchodzi, chociaż wiem, że dla solistów i aktorów kariera jest sprawą ściśle z zawodem związaną.

Modrakowska była jako aparycja, głos i sposób bycia idealną Melizandą. Była Melizandą w życiu, zgubioną w lesie tego świata, nie tylko paryskiego. Nawet nie dostrzegała roju wielbicieli i tych, którzy się w niej kochali. Ale ta Melizanda była

---

Jana Paderewskiego w Poznaniu (2023). Kompozycja ta, jako *Six Fleurettes de la Vierge Marie* (zapewne w skróconej wersji, gdyż pełna zawiera osiem pieśni) prawykonana została podczas koncertu Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu 31 stycznia 1935 r. przez Modrakowską z towarzyszeniem Boulanger. W listach Szeligowskiego pojawia się szereg wzmianek na temat koncepcji cyklu i postępu prac kompozytorskich.

[7] Na temat przyjaźni Modrakowskiej z Janem Kasprowiczem, Stanisławem Przybyszewskim, Wacławem Berentem i Andrzejem Strugiem pisała R. Pagacz-Moczarska, *Maria Modrakowska – „Polska Melizanda"*, „Alma Mater" 2021, nr 222–223, s. 70–81.

[8] Księżna Polignac, właśc. Winnaretta Singer-Polignac – mecenaska sztuki, dziedziczka fortuny Singer Corporation. Salon muzyczny w jej rezydencji przy alei Henri-Martin (obecnie Georges-Mandel) był mekką muzyki awangardowej. Po jej śmierci działała fundacja wspierająca naukowców i artystów.

[9] Powieść *Anetka*, prawdopodobnie zarekomendowana przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego, ukazała się nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Rój" (Warszawa 1933); obecnie dostępna w wersji online na stronie polona.pl. Wiadomości na temat powieści powracają w korespondencji z Witoldem Hulewiczem, Janem Lechoniem, Mycielskim i Szeligowskim.

[10] Magazyn muzyczny założony w 1889 r. Dyrektorem czasopisma i jednym z krytyków był August Mangeot (syn założyciela), współtwórca École Normale de Musique de Paris.

[11] W operze Claude'a Debussy'ego Modrakowska kreowała tytułową partię Melizandy w Opéra-Comique w 1932 r.

autentyczna, w życiu, nie na scenie. Estrada nie przeszkadzała jej. Na scenie nie lubiła grać roli, która tak do niej pasowała, nawet w roli. Oszałamiający sukces[,] którym był jej wybór przez paryską operę do najbardziej francuskiej roli jaka istnieje, przyjęła z całą prostotą i naturalnością, grała ją wiele razy, ale jej to ciążyło. Charakterystyczna jest tu wzmianka w liście Szeligowskiego z 18.06.1932: „Czytałem wzmiankę Vouilliermoza. […] Wydaje mi się że sprawą «złego» było absolutne nieobycie się ze sceną. Nie martw się tym wcale, bo to nic groźnego, oswojenie przyjdzie". Widocznie Modrakowska poskarżyła się Szeligowskiemu – jak sądzę – nie tyle na krytykę, ile na to[,] co Szeligowski trafnie określił jako „nieobycie ze sceną". Nieobycie? Modrakowska nie była aktorką. Była tylko sobą. Nie chciała grać. Sobą była śpiewając na estradzie i prywatnie, bez ceregieli na kursach Nadii Boulanger, czy w zespołach z Dodą Conradem[12], Claire Croiza[13], Kedroffem[14] czy Marie Blanche de Polignac[15].

Droczyliśmy się z Modrakowską, że nie wyzyskuje sukcesów[,] które jej talent przyniósł. Że wolałaby siedzieć w domku z mężem, pielęgnować kwiatki i dzieci.

I rzeczywiście. Rzuciła wszystko, i te sukcesy[,] i karierę artystyczną, wychodząc za mąż za Tadeusza Jackowskiego, ówczesnego posła Rzeczypospolitej w Brukseli[16]. Szeligowski pisze tu po swojemu, 4.08.1933: „Słyszałem wiele plotek o Tobie. Pierwsza, to ta, że podobno wychodzisz za mąż. […] Zdziwiłem się, znając Twoje przeżycia i nieufność względem ludzi, którzy w Tobie się kochają. Tylko, czy urzeczywistni się Twój zamiar sadzania kur i gospodarowania?"

Zamiar się urzeczywistnił. Straciliśmy naszą Marysię, która tak cudownie śpiewała canzony, arie Monteverdiego, nasze i nie nasze współczesne pieśni. Próbowaliśmy po wojnie, jak to z listów wynika, wskrzesić coś, co się wzbrania przed powtarzaniem przeszłości. Modrakowska ograniczyła się do pedagogiki.

Spotkałem ją w Paryżu po wojnie. W pałacu zmarłej Księżnej Polignac dawano nadal bardzo paradne i elitarne koncerty, jako że ten pałac i ogromna fortuna służyły fundacji przez nią ustanowionej. Może to był rok, w którym Nadia Boulanger prowadziła tam *Stabat Mater* Pendereckiego? Panie były w wieczorowych sukniach, panowie w smokingach, bufet wspaniały, brakowało tylko właścicielki pod plafonami z freskami Serta, męża Misi[17]. W domu wiało pewnym chłodem, jak to bywa pod

[12] Doda Conrad (1905–1997) – syn śpiewaczki Marii Freund, amerykański śpiewak polskiego pochodzenia, który zadebiutował w Paryżu w 1932 r.

[13] Claire Croiza (1882–1946) – francuska mezzosopranistka i nauczycielka śpiewu w École Normale de Musique w Paryżu; na jej kurs zapisała się Modrakowska. Prywatnie Croiza była partnerką Arthura Honeggera.

[14] Mikołaj Kedrow (1871–1840) – rosyjski kompozytor muzyki religijnej.

[15] Marguerite Marie-Blanche Polignac (1897–1958) – utalentowana śpiewaczka i pianistka, córka krawcowej Jeanne Lanvin, założycielki słynnego domu mody Lanvin.

[16] Tadeusz Jackowski (1889–1972) – doktor filozofii, dyplomata w okresie II Rzeczypospolitej.

[17] Misia Sert, utalentowana pianistka, była córką znanego rzeźbiarza Cypriana Godebskiego; jej trzecim mężem był hiszpański artysta José María Sert (1874–1945), szczególnie ceniony za dekoracje wykonywane w publicznych i prywatnych budynkach.

nieobecność gospodarza, który wyniósł osobiste drobiazgi, a zostawił dom, który stał się muzealnym pałacem.

Kręciłem się w tłumie, który się rozglądał po salonach, wyłuskując znajomych, zobaczyłem wtedy wchodzącą Marię, w czarnej sukni, z koronką okrywającą dekolt i szyję. Skąd ona wzięła tę suknię – pomyślałem – nie przywiozła jej przecie z Krakowa? Kilku starszych panów szeptało: „popatrz – to Modrakuska – to ona, na pewno". Patrzyłem na scenę z ostatniego tomu *Czasu utraconego* Prousta. Tam wszystko jest skrócone – wszyscy bardzo się postarzeli w ciągu czterech lat wojennych. Tu widziałem uśmiechniętą Marię, witającą się swobodnie z wszystkimi, poznającą wszystkich, a tłum czarnych panów i pań w sukniach od Diora gęstniał koło niej. Po latach kataklizmów i kolaboracjonizmów, i ruchów oporu przyszły lata reumatyzmów i ruchów niezdarnych, bo ten i ów podpierał się laską. Którego tu nie możemy odszukać umarł.

Modrakowska szła z uśmiechem, każdego poznawała, znajdowała miłe i swobodne słowo, a gdy mnie spostrzegła, zawołała: „Zygmunt". Proust schował się wtedy pod ziemię. Pojawiło mi się mieszkanko z widokiem na Wawel, Kraków, gdzie z Prousta zostały strzępy. A nawet już strzępów tam nie było.

Zapatrzony, widziałem prawdziwą panią, której głos pamiętam, którą widzę, dla której muzyka nie była czymś niesłychanym, ale czymś naturalnym, zwyczajnym, jak życie, czy jak przyjaźń. To chyba było sekretem rozbłysku jej sztuki w Paryżu.

[fragment przekreślony z pytajnikiem na marginesie:]

~~Czy to tak było? Nie wiem. Ale ja to tak widziałem. Może więc to wspomnienie posłuży komuś jako źródło. Każdy historyk wie jak ostrożnie trzeba postępować ze źródłami, do których należą i listy. Lubin już wydał ponad 20 tomów listów George Sand~~.

Amatorowi wystarczy skrzynka, w której zmieści obraz jej czasów. Czas Modrakowskiej w Paryżu jest gwiazdką jasną w historii naszej muzyki.

1.

Przemyśl. Dyw.[izyjny] Kurs
[P]odchor[ążych] [R]ezerwy [P]iechoty 5 P.[ułku] S.[trzelców] P.[odhalańskich],
7.12.1933

Kochana Marysiu – Może Cię ten list powita w Paryżu? Dzień dobry! Dzięki za kartę z Burgos, takaś miła[,] że pamiętasz. Będziesz zapewne na W.[alnym] Zebraniu 13.12. Otóż wybierzcie tam Panią W. Piasecką na czł.[onka] zarządu. Moje marzenie[,] to żebyś Ty była, ale Ty od tego jak diabeł od wody święconej. Do p. Piaseckiej napisałem, zaklinając ją[,] by przyjęła. MUSI przyjąć. Musi to zrobić dla St[owarzysze]nia, które jest potrzebne, pożyteczne. Pomaga jednak tu i ówdzie; tu i ówdzie ktoś nie zemrze z głodu, ktoś zagra, kogoś zagrają. A ona lepsza o 100% od

różnych innych. Rób propagandę[,] by ona przeszła. Sądzę że p. Łabuński[18] zostanie nadal prezesem, że do Ameryki nie jedzie. Będą jej musieli udogodnić urzędowanie, dać jej go niewiele, i wygodnie.

Dzięki za obietnicę przesłania programu Mamie. Nie zapomnij. Ucieszy się ona jak nie wiem co. A domyślasz się[,] jaki ja uradowany[,] że TY śpiewałaś moje! Robisz to tak cudownie! Nie zapomnę nigdy wrażenia, gdy Ciebie pierwszy raz usłyszałem, tam u Nadii, gdy nagle moje [półnuty ćwierćnuty] i różne [ósemki] ożyły, zabrzmiały.

Wygrałem, Marysiu! Wygrałem! Zwolnili mnie! Ale jeszcze w podchorążówce przynajmniej do Świąt B[ożego] Nar[odzenia] siedzieć muszę. Potem zamykam się na 2–3 mies[iące] w Wilnie i tam piszę. Z gotowym materiałem przyjadę gdzieś w marcu lub kwietniu do Paryża.

Uściśnij wszystkich – ręce Twoje i p. Nelly[19] całuję – podziękuj jej za list.

[dopisek na marginesie:] Zrobiłem listownie co się dało – powiedz Jej to.

Twój wdzięczny i *fidèlement de voué*[20]
Zygmunt M.

2.

Wiśniowa nad Wisłokiem, 22.12.1933

Maryś! – Za późno – już przepadło z Wilją – ale jeszcze się może dowiesz z Nowym Rokiem, że i ja myślę o Tobie! Że Ci całym sercem życzę – wiesz jak bardzo. Chcę swoim życzeniom nadać jakąś „specjalną" wagę, dlatego zwracam Twoją uwagę na ich szczerość. Bo mam kult szczerości. Tych formułek, kłamstw, itpodobnych historii nie znoszę. Staram się albo prawdę mówić, albo milczeć, gdy prawda jest za trudna, za ciężka, za „niemożliwa", czy zbyt koląca, (kłująca) delikwenta. To bywa niestety tak często. Tak zwana „delikatność" każe nam wtedy milczeć – choć to nieraz tak dławi. Ale życzenia do Ciebie, to po prostu aż radość pisać! I w dodatku pisze Ci je taki dłużnik[,] któregoś [przerwa między wyrazami i dopisek ze strzałką i rysunkiem muchy: (w to puste miejsce wlazła jednodniówka TAKA! (Ale ładniejsza) – nie można jej przecie spędzić. Karmię je, mimo braku czasu, jabłkami, one to bardzo lubią. Siedzi ciągle – karty nie można obrócić!)] śpiewała, [dopisek: Chciałem nalać wódki do herb[aty] i nalałem wody kolońskiej: Ps[ia] Krew] Nie gniewaj się – ale woda kolońska – (nie ma mowy o następnej herbacie – jest b[a]r.[dzo] późno i świat śpi – a tym bardziej służący)

[18] Feliks Roderyk Łabuński (1892–1979) – polski pianista i kompozytor, współzałożyciel Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu.

[19] Prawdopodobnie chodzi o Nelly Łabuńską, siostrę Feliksa i Wiktora Łabuńskich.

[20] Fr. wiernie oddany.

– woda kolońska i te jednodniówki przerwą ci list do Ciebie zupełnie. Bo do jakiegoś tam nieznośnika, z interesami, to nie – ale list do Ciebie, to są takie przyjemne luksusy co do czasu – więc człowiek żyje. Żyje równocześnie. Bazgrze i żyje. – Wróć: (co to było?)… śpiewała. – No tak. Życzę Ci[,] byś nigdy nie miała gardła jak Lechoń. – (wybacz – przebacz – ale przypomina mi się Lechoniowy głos – nie mogę darować sobie, by tego głupstwa nie napisać.) Gardło jak Lechoń! toż to przecie poemat – – Lechoń przymiotnikiem – gardło podmiotem, rzeczownikiem – razem: poemat. Otóż w 1934 masz być dalej i zawsze cudowną Modrakowską. A „dla siebie" – szczęśliwą. Co to znaczy? Nie wiem. To „takie coś"[,] co sobie chyba tylko wyobrażamy. Idea, jak tyle innych, równie jak inne piękna. Słowo, któremu nadają tysiące znaczeń. Tyle ilu ludzi. A Ty? Hm. – (Może jeszcze o tym porozmawiamy?) –

Jeszcze trochę, ale już do rzeczy – z dyscypliną it.d. – Mama. A więc Mama Cię kocha, jak ja, tylko mądrzej; wiesz jaka jest Mama. Spokojna, równa, mądra – przymiotami tymi asekuruje swe uczucia – które rozdaje wytrawnie, ostrożnie – nie znosi ogni słomianych i nieopanowanych entuzjazmów. Jeśli się Mama entuzjazmuje, to na 20, 30, 50 lat. Dlatego Ty możesz być pewna Jej uczuć do siebie, Jej pamięci, Jej życzeń – w ogóle: Jej. Ale, (mimo że bzikuję za jednodniówkami) – nie bierz mnie za lekko – ostatecznie nie może znów tak daleko paść gruszka od gruszy. (Ładniej brzmi: jabłko od jabłoni).

Maryś. Czekaj. – Co robisz? Coście zrobili w Stowarzyszeniu? Kogoście wybrali? Mój Boże: chcę dokładnych wiadomości, a sam grzeszę, bo kocham urlop. Jestem na urlopie – (b[a]r.[dzo] krótkim) – a głowie daję ten urlop[,] gdy do Ciebie piszę. Precz system! Chcę Cię przywalić długością listu, by choć kartę z Ciebie wydobyć! –

O sobie – powiem Ci tyle – że skoro mnie nie wypuścili we wrześniu, ani w październiku ani w XI, ani w XII, no to mnie wypuszczą w styczniu. Ale to wtedy już będzie późno jechać do Paryża. Pojadę pisać do Wilna. Z zamknięcia u Bazylianów przywiozę Ci wtedy pieśni[,] jakich nikt nie widział – (no pewnie!) – i w ogóle wyjdę stamtąd niebywały. – Gdybym w to nie wierzył – no to nie warto by żyć.

Ze wzruszeniem kończę. Tyle tam naszych! Wymieniać? – P. Nelly, – i powiedzmy hurtem „Stowarzyszenie" itd. –

Do widzenia. „Całuję rączki". *Bon courage*[21] –
Twój Zygmunt

[dopisek z prawej:] To słowo, to zapożyczone u N.[adii] Boulanger
[dopisek z lewej:] Absurdalność listu wynika z krótkości urlopu – w czasie[,] którego chce się załatwić wszystko: dom, interesy, porządki w skryptach, korespondencję „urzędową" – i taki jak ten: liebesbrief[22].

[21] Fr. odwagi (w znaczeniu: powodzenia).
[22] Niem. list miłosny.

3.

5.02.1934

[Fotografia z opisem:] Na ćwiczeniach, przy forcie „Zniesienie”
Przemyśl. wrzesień 1933. Dywizyjny Kurs Podch.[orążych] Rez.[erwy] Piech.[oty] w 5 P.[ułku] Strz.[elców] Podhal.[ańskich]

Maria – otom cywil – posyłam to – z września 1933 – jako dowód, że było to prawdą; – posyłam w pierwszy dzień – z dworca w Rzeszowie…

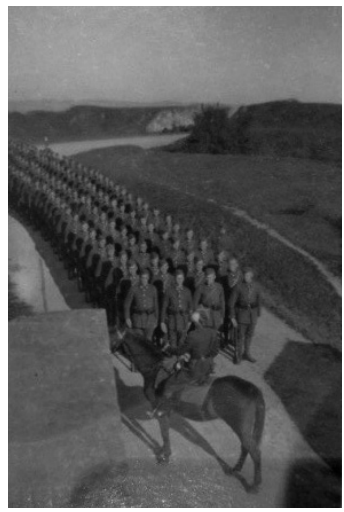
Za trzy tygodnie będę w Wilnie. Poślę ci różności wtedy.

Uściskaj wszystkich i ręce sobie ucałuj – jak i p. Nelly.

Za programy Ci dziękowałem – prawda?

Twój Zygmunt

[dopisek z lewej:] Fizyczna ma osoba w I[ej] czwórce, duchowa gdzie indziej.



4.

15.02.1934

Tak – Pani – cywil jest prawdą – za dwa tygodnie z Wilna napiszę do Ciebie – chyba[,] że mnie angina zadusi – bo ogromnie trzeba było chorować – w tym cywilnym stanie. Jestem ogromnie ciekaw różnych rzeczy – ale jest ich tyle, że Ci teraz nic nie powiem.

Ręce Twoje, Maryś, całuję najczulej, Twój i Wasz

Zygmunt

5.

19.?02.1934 [na podstawie stempla pocztowego]

[kartka Tarnów, katedra]

Pewnie nie znasz tego cudownego nagrobka z Tarnowa? Równie piękne są w S.[an] Giov.[anni] e Paolo w Wenecji. Ty tam demantybulujesz Paryż, krzycząc „*a bas les voleurs*![23]" – ja jadę do Wilna – co równa się wyprawie Argonautów, nie po złote runo wprawdzie – ale po nutowe runo. Otrzymasz stamtąd piosenki i Twój ton prozy, z końcem marca. (Będę tam 5.03.). Z Szeligą[24] zwariuję tam. Całą myślą, sercem, duszą, Twój wierny podziwiacz, który Cię kocha. (w ogóle im STARSZYM tym więcej kocham).

Z.M.

6.

<u>Wilno</u>. Ostrobramska 9. (m.4.), 30.03.1934

Maryś, posyłam Ci Alleluja, jakie tylko jest najlepsze, żeby Ci nie było gorzej, ale coraz lepiej – bo sens ma wszystko, tylko sztuka go zobaczyć, czasami bardzo cięża sztuka, operacja[,] którą trudno przetrzymać[.] Ze słów[,] które mi pisałaś nie wiem co ani jak, ale wiem[,] że Ci niełatwo jest w ogóle żyć. Do Tadeusza pisałaś o kantacie 60 Bacha[25]. Znam ją, że prawie bym mógł całą napisać, i chorał ES ist genug – i arioso Ducha Św. – z recitativem die Furcht – „Seelig sind die toten – die in dem Herren sterben." – (bas) śpiewa Duch Św.

Kto taką ma piękność, kto widzi i czuje jej piękno, ten <u>niech już wie</u> jak bardzo wiele w życiu zyskał. – Wiem[,] jak trudno jest żyć na takiej „bezosobistej" gałęzi. Wiem to, kto wie, może równie dobrze[,] jak Ty. Ale właśnie, trzeba.

Dziś Wielki Piątek. Zza dwóch ścian słyszę radio: „Jezu Chryste – Panie miły". Poza tym siedzę w Wilnie i dużo pracuję. Chcę sens tak wypracować, bo też – w inny nie wierzę. Są natury[,] którym sens wystarczający innym nie wystarczy. – Ręce Twoje całuję i ściskam –

Twój Zygmunt Mycielski

[dopisek z lewej:] Podobno z Nadią jesteś b[a]r.[]dzo blisko. Gratuluję. Taka Nadia to może otworzyć oczy i pokazać więcej od reszty ludzi (w ogóle). Ja Jej zawdzięczam w życiu, kto wie – może najwięcej. –

Nie ma dnia[,] bym o Niej nie myślał. –

[23] Fr. precz ze złodziejami.

[24] Tadeusz Szeligowski (1896–1963) – polski kompozytor, pedagog, prawnik i animator życia muzycznego.

[25] Jan Sebastian Bach, kantata *O, Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60.

7.

[trójdzielna rozkładana kartka z Wilna], 4.04.1934

Maryś

dzięki za list Twój, który rozminął się z moim do Ciebie – czyś go dostała? Słuchaj – jeśli mi chcesz przysłać twoją foto[grafię] – to napisz, a jeśli Twoją z Nadią, to napisz Ty, i PRZYDUŚ Nadię[,] żeby i Ona mi napisała – Wiesz[,] że mi sztambuch ukradli – więc chcę mieć Ją i Ciebie dla siebie! (Przynajmniej na fotografii!) –

A dalej: Mam dla Nadii (sekret) piękny buch[26], a w nim akwarele Zygmunta Waliszewskiego[27][,] oprawa skóra itd. Chcę Jej to posłać, ale Francuzi pewnie cło wywalą. Poślę Tobie, i czek mój „in blanco". Czy mogłabyś zapłacić ewentualnie cło, i na czeku wypisać sobie sumę[,] ile trzeba[,] i odebrać to sobie z moich pieniędzy w B^{que} de France – (48 Bd. Raspail)? Nie nudziłbym Cię tym, gdyby nie osoba Nadii. A sztambuch ten mam już coś od 3 lat u siebie – i ciągle go gubię (choć wielki jak stół) i nie mogę Jej dowieźć! – Cudnie by było[,] gdybyś Ty Jej go wręczyła, Maryś. Dzięki za Twój list. Widzę[,] żeś zawsze ta sama. To tak dobrze. I za Twoją przyjaźń Ci dziękuję, proszę o nią – bo żyć trzeba także, a przyjaźń to cud życia.

Ściskam i ręce Twoje całuję
Twój Zygmunt. (M.)

Tadeusz[28] jest najlepszy.

[dopisek po prawej:] Życzenia na Fireure Roma[?]. Piszesz o tym, jakbyś do St. Denis jechała.
[dopisek na górze:] Wasz, Twój koncert 2.05. to… na moje imieniny prezent dla mnie! Ten symbolizm mnie wzrusza!

8.

5.05.1934

Kochana Marysiu –

1) Z kolacji u Tadeuszów trzy słowa – żeby Ci powiedzieć[,] że lato się zbliża, a z nim wakacje w Wiśniowej nad Wisłokiem, stacja w miejscu, na linii Rzeszów Jasło. Czy to ci wystarcza? Domyślasz się[,] co by to była za uciecha dla Mamy, moich braterstwa i niżej podpisanego. Zrobilibyśmy coś nadzwyczajnego, jakąś Filię paryską, Tadeuszowie, Ty i ja.

2) Książkę dla Nadii posyłam p. Kin[g]i Balowej. – Niech będzie pochwalony. –

Acha: a fotografie?!

Całuję rączki najczulej
Z.M.

[26] Niem. książka.

[27] Zygmunt Waliszewski (1897–1936) – polski malarz i rysownik, reprezentant kolorystów, kapista.

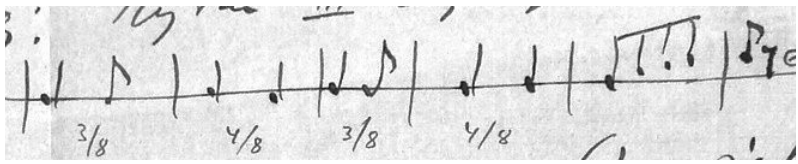
[28] Tadeusz Szeligowski.

9.

Wiśniowa nad Wisłokiem, 27.08.1934

Maryś –

nie wiem[,] jak Twój adres – czy ta prosta Asnièrowa zawsze? Na ręce Nadii najmilszej posyłam Ci pięć piosenek[29]. Może Ci się nadadzą? Tylko niech pianista trzyma rytm Iej, III-ej, IV-tej i V-tej. Rytm III-ciej jest b[a]r[]dzo łatwy, gdy w ucho wlezie owo



etc., a i inne krótkie muszą być wykonane (tak jak Ty umiesz!) dokładnie. W każdej zaś są miejsca na *lirico*, *molto amoroso*, *espressivo*, *dolente et caeteramente*, które natychmiast zobaczysz po linii i charakterze, (brak fortepianu). Tam można *rallentandować*, *point d'argować*, – Linia Drugiej („padał deszcz") jest nie czuła, ale śpiewa aż do zachłyśnięcia się, (oczywiście nie śpiewaka/czki!) (w akompaniamencie i sopranie wyszperasz łatwo rozmaite kanony i inne historie.)

Maryś – co w lecie, jak pięknie, gdzie szczęśliwie, jak skupienie? – Powiesiłem, ja, nieśmiertelność, nędzę, dramat i radość na gwoździu – pana Boga i biedę ludzką mam w nutach i słowach. Robię swoje, co umiem i jak umiem, chcę dobrze i dobrze życzę. Gdy zechcesz, napisz, to taka frajda. A odbierz u Nadii pieśni, pokaż Jej i nie bądź za surowa! Wszystko w nich jest świadome. Koniec czwartej czuły prawie na stukanym basie. Ściskam Cię, i ręce całuję. Może przyjadę, ale tu ciężko, powódź dogodziła – choć u nas deszcz wystarczył – i tak dalej – Nie sposób dłużej po liście do Nadii!

Twój Zygmunt Mycielski

10.

Wiśniowa nad Wisłokiem, 5.10.1934

Marysiu – parę słów tylko: zapewne zobaczymy się w Paryżu wkrótce! Dziś tylko donoszę, że posłałem dla Ciebie, na ręce Nadii[30] *5 Pieśni weselnych* – a Nadia

[29] Mowa o *Pięciu pieśniach weselnych* na sopran i fortepian z 1934 r. Modrakowska prawykonała je w Paryżu 31 stycznia 1935 r. z towarzyszeniem Boulanger. Por. B. Mielcarek-Krzyżanowska, *Zeuropeizowany folkloryzm* – Pięć pieśni weselnych *Zygmunta Mycielskiego* [w:] *Muzyka polska za granicą. Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2019, s. 171–181.

[30] Nadia Boulanger.

każe mi inny egzemplarz Tobie posłać, sama ten zatrzymała – (bo Jej się spodobał). Ponieważ jestem dziko zajęty, nie mogę teraz skopiować (kopiowałem je już 5 razy!) Dlatego proszę Cię, byś się upomniała u Nadii, i zobaczyła je, nie zabierając ich Jej jednak, tylko, najwyżej, pożyczając, dla obejrzenia. – Nadia nie powinna chyba się o to pogniewać? – Napisz mi karteczkę, czy Ci się podobają, czy nie, bo nie wiem czy, zwłaszcza w piątej, chcesz wykrzykiwać takie gwałtowne historie.

Z Warszawy mam trochę wiadomości, w ogóle, gadania z Tobą MILION.

Do Paryża pojechał zdolny Roman Maciejewski[31]. Nie wątpię, że skomunikowany już jest ze St[owarzysze]niem. Nie wiem jednak[,] czy umie sobie poradzić. Byłbym ci niesłychanie wdzięczny, gdybyś go nieco „przychołubiła". Choćbyś go nawet i nie znała, to zrób mu *des avances*[32], zaproś do siebie, poradź, żeby miał wrażenie przychylności. – Nadii donosiłem dwa słowa o nim. Jeślibyś uważała za możliwe pokazanie go Nadii, i jego kilku rzeczy (wydane choćby) – to już by było b[a]r.[dzo] wiele. [dopisek z prawej:] tylko Ty możesz to zrobić przyzwoicie i przyjemnie, tak wobec Nadii, jak i wobec „Maćka" (tak go nazywają w Warszawie). Chodzi mi o to, by on się nie pchał, a Jej brak czasu by nie brał (póki Jej nie zna) za *fixy faxy* etc. etc. etc. – *Et caetera* – (Zobaczymy się! Będziemy na diapazonie Maksymalnym!)

Niech on zobaczy[,] jak muzyk powinien wyglądać (Nadia!) I człowiek! Ściskam Cię CAŁĄ DUSZĄ, ręce całuję CAŁYM SERCEM –

Co więcej? Wiesz. Muszę się spieszyć.

Twój Zygmunt Mycielski

11.

MONTRÉSOR. (I. et L.) Francja, 20.10.1935

Kochana Marysiu –

tak często myślę o Tobie – i nic, mur, piszę na ręce Lusia[33], który prześle p. Nelly, a ona może Tobie odda – długa droga! Tak trudno wyśledzić kogoś imaginacją, gdy długie niewidzenie zrywa kontakt bezpośredni, ale wiesz może, że istnieje zawsze prawdziwy kontakt, wierny, bez względu na pisanie, na przerwy. Nie zasypuję Cię pytaniami, wiadomości przygodnych nie posyłam, bo takie rzeczy toną w tej gmatwaninie dni. Żałuję[,] że nie wykorzystałem lepiej czasu[,] gdy byłaś tu – żeby więcej z Tobą porozmawiać o rzeczach[,] które dotykają bardziej środka, które ruszają szczerze struny człowieka. Ale Paryż zawsze tak męczący, pospieszny – i życie ciągle trzyma człowieka na jakimś wąskim cyplu, tyle że tkwi.

[31] Roman Maciejewski (1910–1998) – polski kompozytor.

[32] Fr. nobilitacja, przysługa.

[33] Zdrobniała forma imienia Feliksa Łabuńskiego.

Teraz: ja wyjadę z Paryża, pewnie gdy Ty wrócisz – i wszystko znowu nas porozrzuca, jak z tylu przyjaciółmi, których zwołać nie można, choćby się chciało czasami krzyknąć, czy są. Zawsze wierzę[,] że są – Ty gdzieś, Szeliga w Wilnie, paru innych [p]o świecie – ale ostatecznie, towarzysz codziennych trosk, dwudziestu czterech godzin na dobę, wierny, w środku, w głowie, wszędzie – jeden wie co jest, niedomówione, kręcące się w kółko, samotność – czyli człowiek przed sobą samym. Czepia się miłości, przyjaźni, czegokolwiek, szuka „ekstazy", tworzy ją, rozpusta czy inny odurzający środek. Wszystko ma być spokojem, nie spazmem[,] bo spazm nic nie daje, a życie ma być „co dzień". Spokojnie dlatego piszę wszystko. Teraz na wsi kończę dużą partyturę, robię tej muzyki mnóstwo, „bebechy wywracam" – wprost na lewą stronę.

– Piszą mi, że p. Nelly nie wróci do Paryża. Czy gdzieś z Tobą jedzie??

Jaśnie Wielmożne Stowarzyszenie traci wiele, a i tak nieraz potrzebuje środków ratowniczych żeby żyło. Zobaczymy[,] jaki będzie nowy zarząd – p. Felicja Krance (Lilpop)[34] będzie sekretarzować zapewne.

Ściskam Cię bardzo serdecznie i ręce całuję – pamiętaj – może jaką kartką odezwij się – Montrésor. (I. et L.)

Twój Zygmunt (Myc.)

12.

Kraków[,] Warszawska 1, 20.11.1945

Kochana Marysiu –

Jeden list doszedł mnie w niewoli od Ciebie. Była to olbrzymia radość. Odpisałem zaraz, pod fałszywym zresztą nazwiskiem, bo bardzo mnie tam pilnowano. Nela Łab.[ińska] mówiła mi w Warszawie[,] że nie dostałaś tej mojej odpowiedzi. Więc to teraz, po latach, dziękuję Ci za wierną, serdeczną Twoją pamięć o mnie, i zapewniam Cię, że myślałem o Tobie bardzo często przy tych różnych taczkach, torfach, workach, węglach, łopatach i widłach[,] którymi machałem w III^{ciej} Rzeszy pod bagnetami i „kryplami"[?] krzyżaków.

Od 2^{ch} równo tygodni jestem w Polsce, wysłany przez naszą Ambasadę w Paryżu w trybie „repatriacji indywidualnej specjalistów". W W-wie siedziałem 8 dni, tu chcę być, przez jakiś czas przynajmniej z Mamą. Na razie przyjąłem recenzenturę w „Dzienniku Polskim" i przyczepiłem się muzycznie do Krakowa, przywiozłem jedną partyturkę napisaną już po wyjściu z niewoli[,] we Francji[35]. Zobaczymy[,] jak powiążę koniec z końcem[,] i jak utrzymam Mamę na tym wątłym chlebku

[34] Felicja Lilpop-Krance (1908–1993) – córka znanego architekta Franciszka Lilpopa, żona pianisty Kazimierza Kranca. Studiowała malarstwo pod kierunkiem Józefa Pankiewicza.

[35] Mowa o *Pięciu szkicach symfonicznych* na orkiestrę z 1945 r.

muzycznym, a który przecież jest dziś jeszcze lepszy od wielu innych poborów; obraz świata nie przestał mnie zaciekawiać, mam nadzieję[,] że jakoś dam radę bez zbytniego paskudzenia się (nazywają to prostytucją, słowo[,] którego znaczenie jest bardzo rozległe i nie oddaje w rzeczywistości znaczenia[,] które się mu przypisuje. Ostatecznie, robi się wszystko za pieniądze, a nagle, gdy się trochę człowiek pokrzepi przy tej miłosnej okazji forsą, to świat zaraz krzyczy[,] że to prostytucja.)

Marysiu, fatalnie zjechałem z tematu i pozostaje dla mnie tajemnicą[,] czemu tak fatalne tematy wkradły się do tego listu. Nawiązuję:

ponieważ Cię lubię, więc nie dbam o stronę formalną listu. Skrobię trzy po trzy, jak do prawdziwych przyjaciół[,] którzy, gdy się po latach spotkają, to nie potrzebują sobie wszystkiego opowiadać „od początku" – ale po prostu „dalej żyją".

Żyjmy dalej. Zanadto w tył nie ma co patrzeć. Tyle tylko: *Amatte Dieni vedri* na rue Ballu 36, Nadia wraca do Paryża około 1go stycznia, została (zaocznie!) mianowana profesorem w Konserwatorium, przywiązuje się do tego b[a]r.[dzo] wielką wagę. Paryż b[a]r.[dzo] zdechły. Szałowski[36] pisze doskonałe rzeczy, bardzo „szałowskie" – czuje[,] że trzeba już to zmienić, co dowodzi[,] że jest uczciwym, prawdziwym artystą. Marie Blanche siedzi na swoim Barbecie de Jouy, straciła męża i amanta, śmierć ich zostawiła ją niepocieszoną, więc pociesza się (ponoć) z kimś innym, (oczywiście żywym). Monako jeździ na rowerze z portkami spiętymi agrafką (clipsem?)[,] a gdy mu trzaśnie guma (od roweru) to prowadzi piechotą rower z Barbetu na Focha. Tempora – etc. – i tam, poza tym, dużo zdechlizny, obawy o biedę, o śmierć, o nieprzyjemności doczesne. Nie zauważyłem[,] by literatura odzwierciedlała tam choć trochę to[,] co się z człowiekiem na ziemi stało. Dalej zastanawiają się nad nieszczęściami[,] które nazywają ciągle „sercowymi" – choć nie tylko serce[,] ale i inne części naszej fizjologii grają w tych przeżyciach rolę. Tutaj, widziałem Warszawę. Gdy dotknąłem tej ziemi i zobaczyłem ludzi tych, tam, w W-wie, zrozumiałem[,] że dobrze zrobiłem[,] żem tu wrócił.

Milion rzeczy trzeba by pisać, a tu napór dżungli każe gdzieś biegać, coś robić, a przyjaciół rzucać na bok, i w ogóle zrewidować raz jeszcze stosunek do rzeczywistości (i do pojęć różnych).

Donieś trochę o sobie, o Twoich basałykach, o sobie jednak przede wszystkim, bo Ciebie znam, a basałyków nie znam, tylko Ci ich winszuję!

Moc serdeczności Ci posyłam i ręce Twoje całuję,
panu Jackowskiemu piękne ukłony załączam
Zygmunt Mycielski

[36] Antoni Szałowski (1907–1973) – polski kompozytor, jeden z głównych przedstawicieli neoklasycyzmu, bliski przyjaciel Mycielskiego.

13.

Kraków, Warszawska 1, 3.12.1945

Kochana Marysiu. Najpierw rzeczowo, odpis na Twój list: czytam go w tej chwili i donoszę że:

zaczepiłem się na razie o Kraków, gdzie na razie piszę tylko w „Ruchu Muzycznym" – co nie jest publiczność, ale tylko kapliczka muzyczna. Miałem pisać w „Dzienniku Polskim", ale, przyjąwszy mnie o 12 z otwartymi ramionami wylali mnie o 18tej z powodu „nagłych zmian w redakcji" i „przyczyn budżetowo-finansowych". Poza tym: wszystkie tygodniki i miesięczniki chcą mej współpracy, ale ja na razie przyjąć niczego nie mogę bo:

otrzymałem propozycję z Warszawy do Min.[insterstwa] Kultury i Sztuki. Zdecyduje się to tu 18-go[,] gdy będzie tu Naczelnik Departamentu Muzyki Drobner[37]. Wtedy ustnie z nim, poznawszy zakres działania i obowiązki me w W-wie[,] postanowimy[,] czy zostaję w Krakowie[,] czy też pojadę na tę pionierską robotę do Warszawy.

Jeżeli zostaję w Krakowie[,] to wezmę różne pisma („Odrodzenie", „Twórczość") – (niestety już nie „Dziennik Polski") – będę w nich pisać. Na razie zaś mogę tylko w tym „Ruchu" o Tobie napisać[,] ale to dwutygodnik i nie ma znaczenia reklamowego. Niezależnie od tego spróbuję puścić tu w ruch akcję przez Kisielewskiego[38][,] który pisuje w „Tyg.[odniku] Powszechnym"[,] i z którym jestem b[a]r.[dzo] dobrze[,] i przez innych, w ogóle, gadaniem i pisaniem o Tobie. Kraków jest chyba dosyć łatwy do poruszenia. Oczywiście trzeba dać wielkie afisze i robić wszystko[,] co nieprzyzwoite[,] by poruszyć masy, wierzę jednak[,] że dadzą się one łatwo poruszyć. Niestety[,] jednak najtrudniejszy mam dostęp do najważniejszego „Dziennika Polskiego", ale i tam ufam dotrzeć przez Maklakiewicza[39]. Nie wątpię, że Twój koncert muzycznie będzie zupełnie *pianissimo*, a wierzę[,] że głos Twój nie jest tak[,] jak piszesz, i wszystko pójdzie doskonale. Mirowi[40] dziś lub jutro pokażę Twój list. Fatalnie jest z p. Konczyńskim. Wyjeżdżam z Krakowa 7-go rano (!!) (o 7-mej rano) na 6 dni do mojej bratowej[,] która uczy w gimnazjum w Strzyżowie[,] ma 2-ch synów i zarabia tylko tym gimnazjum – zupełnie jak Ty[,] ale ona nie śpiewa, więc tym ciężej. Po 6-ciu latach muszę ich zobaczyć i daty tej już zmienić nie mogę ze względu na święta 8–9 – jedyne dni[,] w których mogę zobaczyć więcej moją bratową. Dlatego zostawię polecenie w Związku muzyków Basztowa 23 (St[owarzysze]nie Kompozytorów,

[37] Mieczysław Drobner (1912–1986) – polski kompozytor, muzykolog i pedagog.

[38] Stefan Kisielewski (1911–1991) – polski prozaik, publicysta, kompozytor, krytyk muzyczny, pedagog.

[39] Jan Adam Maklakiewicz (1899–1954) – polski kompozytor, dyrygent, krytyk muzyczny i pedagog.

[40] Kazimierz (Miro) Chłapowski.

w lokalu Tow.[arzystwa] Wydawn.[iczego] Muzyki Polskiej) i u mojej matki Warszawska 1[,] by pod jednym z tych adresów zostawił p. Konczyński cały Twój materiał reklamowy dla mnie. Gdy wrócę (około 12.12.) to zaraz to wezmę, i sądzę, że uda mi się zmontować tu jakąś reklamę Twego koncertu i osoby, ale raczej drogą szarej eminencji niż wprost. P. Konczyński może dużo zrobić przez muzyków już urobionych trochę.

Resztę omówimy i ułożymy wspólnie, z Mirem zrobię konferencję zaraz, on Ci pewnie też napisze wkrótce. Mam nadzieję[,] że wszystko będzie doskonale, i recitale też, i w ogóle. Co do siebie, to tylko mam wielki lęk przed Warszawą, którą widziałem przez tydzień, i która byłaby grobem mojej roboty muzycznej i publicystycznej – bo Minist.[erstwo] zjadłoby mi cały czas, a nie wiem czy nie trzeba przyjąć? Na ołtarzu ojczyzny. A sześć lat już straciłem zupełnie.

Twój list też jest dla mnie wreszcie zupełnie wspólnym językiem, wszystko myślę tak samo! – To rzadkie! Koncerty mogłabyś też dać w Lublinie, gdzie Szeliga jest kacykiem muzycznym i ułatwiłby ci wiele, sądzę. On tu też będzie na zjeździe 18-go – (zjazd czegoś tam, zapomniałem, ale b[a]r.[dzo] ważny!) (W czasie takiego zjazdu muzyków tu, dobrze by Twój koncert zrobił!) W Katowicach jest B. Woytowicz[41]. Więcej dziś nie piszę. Ściskam w pośpiechu i ręce Twoje najserdeczniej całuję

Zygmunt Mycielski

Mam nadzieję że p. Konczyński ma jakieś d[o]b.[re] Twoje fotografje dla prasy?

14.

Warszawska 1. (m. 8), 3.03.1946

Kochana Marysiu –

jestem wielką świnią[,] że dopiero teraz piszę do Ciebie – ale było to tak: czekałem na dokładną datę Twego przyjazdu, na przyjście Twego impresario, więc nie pisałem, a potem owe zajęcia obecnego muzyka: biuro, posiedzenie, sekcje, zebrania, komisja, zarząd, konferencja, do tego zamówienia, recenzje, redakcja – cały absurd tak zwanego „czynnego życia"[;] dobrnąłem szybko do infekcji (to brzmi jak sekcja!) i, czując się pod psem[,] zachorowałem – co jest oczywiście katastrofą materialną, bo dziś nie można sobie pozwolić na niezarabianie. Z infekcją siedzę na gruzach blisko czteromiesięcznego pobytu w Polsce i rozmyślam nad rodakami, Europą, światem i Tobą. Co się dzieje? Czy Ci nie dają dosyć dobrych warunków, czy też inne jakieś przeszkody? Ja tu bardzo mało widuję Maklakiewicza i w ogóle my, w Związku muzyków mamy mało kontaktów z Filharmonią[,] która się rządzi

[41] Bolesław Woytowicz (1899–1980) – polski kompozytor, pianista i pedagog, współtwórca śląskiej szkoły kompozytorskiej.

w zupełnie ścisłym swoim kółku. Ty w Częstochowie jesteś zupełnie na boku, trzeba to przełamać, ale, aby to robić, trzeba być w kontakcie i wiedzieć[,] do czego się dąży. Ja wiem tyle, że do Twego koncertu dotychczas nie doszło. Jestem (zdaje się) w stanie obrobić Broszkiewicza[42] w „Dzienniku Polskim"[,] by n.p. o Tobie pisał, mógłbym o Tobie (np. z racji 20lecia St[owarzysze]nia paryskiego) napisać artykuł w „Ruchu", ale musiałbym mieć na to materiały, trochę się z Tobą zobaczyć, wiedzieć[,] co teraz robisz, śpiewasz itd. – Pisać w powietrzu, nie wiadomo z jakiej przyczyny (okazji) jest trudno. Może byś Ty napisała jakiś artykuł Kisielewskiemu dla „Ruchu" – o muzyce, a ja bym napisał wstęp[,] czy coś takiego do tego artykułu o Tobie? W Polsce mało Cię pamiętają, trzeba by tu działać przez nas, paryskich, ale od czego zacząć? Czyś nie pisała do Szeligi? On w Lublinie mógłby może po swojemu rozpętać Twój sezon?! Tu Filharmonia patrzy przede wszystkim na stronę forsy. Ada Sari[43] i Bandrowska[44] bardzo długo bardzo głośno trzymają (zresztą b[a]r.[dzo] dobrze) wysokie nuty, Twoją reklamę trzeba by od innej strony ująć[,] przyciągnąć publiczność przez objaśnienie jej z góry. Kisielewski w „Tygodniku [Powszechnym]" i Łobaczewska[45] w „Odrodzeniu" mogliby być też teraz, gdy ich lepiej poznałem (i zastępowałem w czasie choroby ich), być przezemnie „obrobieni". Ale dotychczas wszyscy ci (nieliczni) krytycy nie pisywali nigdy nic <u>przed</u> koncertem, i zwyczaj ten (zresztą zły) będzie trudny do przełamania.

Ględzę w kółko, sam czuję się pod psem[,] i nie wiem[,] jak koniec z końcem związać, choć mam tylko chorą Matkę i Jej służącą na głowie, ale i to jest dużo, gdy z muzyki trzeba obstać, i gdy wszyscy dookoła, dzieci braci i najbliżsi są w nędzy. Nasz cały kontynent jakże spasował! W Paryżu byłem parę razy u Marie Blanche, inaczej tam, choć na tym samym Barbecie. Pierre de M. siedzi na Av. Foch w pokoju swego sekretarza, jeździ na rowerze przyszczypując spodnie clipsem, a gdy mu dętka pęknie to prowadzi rower przez całe miasto piechotą po nocy. Kolacyjki u niego i u niej skromne, zbliża ich to wszystko do ludzi i są nadal mili, ale wszystko tam takie podupadłe, u Dolly R. też „atmosfera prowizoryczna" – jak wszędzie. Skończyła się hegemonia Europy nad światem, a Paryż trąci <u>partykularzem</u>[46]. Już nie tam się decydują losy świata dookoła stolików u Larue. Sztuka też to odczuwa. Nie poznałabyś atmosfery. N.[adia] Boulanger miała wrócić tam około 1.01. – mianowana profesorem w Conservatoire, Annette[47] siedziała u niej na Ballu, gdzie ja zacząłem pisać szkice symfoniczne, które chcę tu w Filharmonii usłyszeć. – Tu Miro wyjechał do Poznania, mówią mi teraz[,] że dwa dni temu wrócił.

[42] Jerzy Broszkiewicz (1922–1993) – polski prozaik, dramatopisarz, eseista i publicysta.

[43] Ada Sari, właśc. Jadwiga Szayer (1886–1968) – polska śpiewaczka operowa, sopran koloraturowy.

[44] Ewa Helena Bandrowska-Turska (1894–1979) – polska śpiewaczka operowa.

[45] Stefania Łobaczewska-Gérard de Festenburg (1888–1963) – polska muzykolog i profesor.

[46] Dawniej: miejscowość odcięta od ośrodków życia umysłowego.

[47] Annette Dieudonné (1896–1991) – muzyk i muzykolog, asystentka Boulanger.

Nie zapomnę, Marysiu, nigdy Twego listu[,] który dostałem w niewoli. Nie masz pojęcia[,] jakie to mi tam wrażenie zrobiło! Odpisałem Ci zaraz, prosząc byś więcej nie pisała, adresat bowiem był już podejrzany przez policję niemiecką, w końcu ja się dostałem wkrótce potem do obozu karnego, w którym kopałem torf i dostawałem dwa ziemniaki dziennie i trzy razy gorącą „herbatę" + 1 kromka (na 24 godziny). Po kilku miesiącach rozciągnąłem się jak długi z atakiem sercowym, ale było to już na dziesięć dni przed uwolnieniem, i wylazłem jakoś cało. Mam jednak zdrowie mocno podcięte i jestem całkiem siwy i czuję się stary. Ale pragnę „morale" utrzymać, to jest ciekawość do świata i wrażliwość do sztuki. Na resztę położyłem m.w. krzyżyk, i to jest bardzo nudne. Ta nuda dowodzi może[,] żem jeszcze nie jest tak stary jak mi się wydaje? Wszystko jedno. W każdym razie sprawy naszych szczęść i nieszczęść straciły zupełnie barwy.

Często myślę o pisaniu do bliskich – siadłem dziś, i nie wiedziałem do kogo. Ludzie rozsypani, przyjaciele, psie[?] uczucie[?]; pomyślałem wtedy o Tobie; bo chodzi o ludzi czujnych i przyjacielskich[,] i o ten poziom, na którym można się czuć swobodnie, a nie myśleć[,] co się pisze i jak to będzie przez adresata zrozumiane; i wziąłem się do listu do Ciebie. I miło mi jest[,] tak pisać mógłbym bez końca, jak gdyby niedawno nas był świat rozdzielił. W Warszawie p. Nela Łabuńska mówiła mi zaraz o Tobie, gdym wysiadł z samolotu i wyszedł w gruzy, zaraz ona się nawinęła na Koncercie w Romie. Muzycy przyjęli mnie b[a]r.[dzo] serdecznie, żądają aktywności, spodziewają się Bóg wie czego.

Ręce Twoje serdecznie całuję
Zygmunt Mycielski

15.

Kraków, Powiśle 4 m. 11, Maria Modrakowska-Jackowska, 25.09.1956

Kochany Zygmuncie,

Przepraszam Cię bardzo za inkomodowanie[48] Cię moim listem, a co gorsze, prośbą o odpowiedź *urgent*[49]. Oczywiście w związku z przyjazdem Nadii. – Otóż proszę o wiadomość, czy Nadia (z Marcelką[50]) przyjadą do Krakowa[,] czy nie? (bez wątpliwości – tylko na pewno tak albo nie). – po drugie: jeśli nie przyjadą, czy moglibyście mi przysłać jakieś zaproszenie na Festiwal? Uczę tu w 3 szkołach (Liceum Muz.[yczne] – Śr.[ednia] Szk.[oła] Muz.[yczna] – Wyższa Szk.[oła] Aktorska) – i na wyjazd musiałabym wykazać się jakimś karteluszkiem, bo mnie nie puszczą. – Oczywiście wolałabym tego uniknąć, bo nie lubię prosić się o zaproszenia – ale wtedy muszę być pewna, że Nadia będzie w Krakowie. – Bądź

[48] Przestrzale: niepokoić.

[49] Ang. pilny.

[50] Marcelle de Manziarly (1899–1989) – francuska pianistka, dyrygentka, kompozytorka i pedagog.

co bądź, Nadia była nie tylko moją długoletnią mistrzynią, ale i moją najlepszą i najwierniejszą przyjaciółką – i jest matką chrzestną mego najmłodszego syna. Poniekąd więc mam pewne prawo zobaczyć się z Nią.

Bardzo Cię przepraszam za zawracanie Ci głowy w tak gorącym dla Ciebie okresie, ale… *vis major*[51]… i tego właśnie nikt prócz Ciebie nie zrozumie.

W nadziei, że mi odpowiesz, przesyłam Ci serdeczne pozdrowienia i uścisk dłoni.

Marysia Modrakowska
[odręczny podpis: MModra]

P.S. Oczywiście przyjechałabym z obu synami, gdyż Nadia oboma zawsze żywo się interesowała i była[,] że tak powiem „przy urodzeniu" obu.

M

16.

Kraków, Powiśle 4 m. 11, tel. 205-75, 2.10.1956

Kochany Zygmuncie,

Stokrotne dzięki za odpowiedź, tak „istotną" i w tempie *rapide*[52]. Wyobraź sobie, że w ten sam dzień, tj. wczoraj otrzymałam długi list od Nadii z Wenecji, po przeczytaniu którego popłakałam się rzewnie. Może i lepiej, bo będę już teraz „trzymać fason" przy powitaniu, choć w stu procentach za siebie nie ręczę. Widzisz, dla mnie Nadia był czymś o wiele bliższym niż dla was… Ale Ty mnie i tak zrozumiesz… Do rzeczy: Otóż byłam u Bronka Rutkowskiego, będącego obecnie Rektorem PWSM[53], i polecił mi napisać Ci „expresem" następujące rzeczy. P[aństwowa] W[yższa] S[zkoła] M[uzyczna] (tzn. głównie on) zajmie się najchętniej całą organizacją przyjęcia N.[adii][,] a zwłaszcza jej odczytu – ale musi najpóźniej do poniedziałku (wskazane do soboty!) mieć oficjalne zlecenia w tej sprawie od Ministerstwa. Gdyby Min.[isterstwo] z tych czy innych powodów zlecenia takiego nie przysłało w takim terminie – i wówczas siłą faktu zaistniałoby, że N.[adia] przyjeżdża raczej prywatnie – to radość z powodu Jej przyjazdu jest tak wielka, że PWSM urządzi Jej wszystko to samo w drodze prywatnej. Ale Rutk.[owski] jest zdania, że to drugie wyjście z sytuacji jest bardzo nie na miejscu wobec N.[adii][,] i że musi i powinno być oficjalne.

A więc Rutk.[owski] jako Rektor czeka na to oficjalne zlecenie Min.[isterstwa] – bo mało jest czasu do zorganizowania wszystkiego. Sala (Florianka cudnie odnowiona) już jest zarezerwowana na sobotę. – Nie wiemy jednak z Twojego listu godziny wykładu, ani też tematu, który jest bardzo ważny w zaproszeniach etc. – Rutk.[owski] wahał się też[,] czy afiszować czy nie, zadecydował jednak, że raczej nie, bo

[51] Łac. siła wyższa.

[52] Fr. szybko.

[53] Bronisław Rutkowski (1898–1964) – polski organista, pedagog, krytyk muzyczny dyrygent i kompozytor.

poprzyłażą snoby mówiące po francusku i nic nieznające się na muzyce, zapchawszy całą salę. Ale znów prawdziwych muzyków dobrze władających tym językiem jest przedziwnie mało tutaj, nie mówiąc o młodzieży… więc wartałoby się i w tej sprawie z Rutk.[owskim] porozumieć i to zawczasu. – Według mnie to jedyny człowiek, który wszystko z sensem urządzić potrafi, będąc świetnym organizatorem – no i mówi po francusku, i trochę N.[adię] zna. Roztrząsaliśmy też problem, czy wykładu Jej nie tłumaczyć na polski (Ty) – ale doszliśmy do przekonania, że to byłoby strasznie nużące. Na Boga napisz, kto jest teściową Twego brata, bo oboje z mężem nie możemy dojść. – Aha, co się tyczy zwiedzania, prosto z Wawelu zawiezie się N.[adię] autem na Skałkę na grób Karola Sz.[ymanowskiego], z którym była w wielkiej przyjaźni, i na pewno zechce ten gest uczynić. – Co do Jej pobytu w Krakowie, postaramy się, aby Jej nie „zabić", ale zapewnić Jej w ciągu dnia trochę odpoczynku zupełnego. – Piszę jednocześnie do J. Jasińskiego, zaznaczając, że nie zależy mi ani na noclegu (mam go u Nelly)[,] ani nawet na koncertach, (choć Nadia mocno byłaby tym zdumiona, gdybym nie otrzymała wstępu. – Zależy mi wyłącznie na oddychaniu tym samym powietrzem co N.[adia] i nacieszeniu się Jej obecnością. Cieszę się strasznie, że przyjedziesz z N.[adią] – ale b.[ardzo] mnie zmartwiły marginesowe uwagi Twoje na temat Twego zdrowia. Wprawdzie i ja nie mam już tego zdrowia co dawniej, ale jakoś się trzymam, a Ty widzę, że zaczynasz „wyprzęgać" – Bój się Boga, nie dawaj się! – Za Twój artykuł w „P.[rzeglądzie] Kult.[uralnym]" dzięki w imieniu własnym i wszystkich uczniów N.[adii][;] napisałeś właśnie to co trzeba, ani słowa za mało ni za dużo, a naświetlenie osobistości N.[adii] jest i prawdziwe i należyte. Brawo! – Cieszę się też na Marcelkę, może kopnie się do Krakowa?

Do Jas. piszę tylko, że Rektor Rutkowski podejmuje się zorganizować wszystko co trzeba i czeka odwrotnego oficjalnego zlecenia Min.[isterstwa] – no i prośbę o papierek z Min.[isterstwa] dla mnie. Reszta chyba go nie interesuje? A jeżeli, to powiedz Mu w[edłu]g mego listu[.]

Jeszcze raz dzięki Ci[,] Kochany, za tak szczerze przyjacielskie podanie mi dłoni – ściskam Cię b.[ardzo] serdecznie, od mego męża serdeczne wyrazy,

Twoja Marysia Mod[rakowska]

P.S. Boże, żebyś Ty wiedział <u>jaki</u> list Nadia mi napisała!

17.

Kraków, Powiśle 4 m. 11, 15.06.1958

Drogi Zygmuncie,

Jest mi okropnie przykro, że Cię nudzę, ale chyba mnie na tyle znasz, że nie będziesz mi tego brał za złe. – Otóż, jak Ci to na *Królu Dawidzie* wspomniałam, złożyłam podanie w Min.[insterstwie] z prośbą o stypendium na trzymiesięczny

pobyt w Paryżu (paźdz.[iernik], list.[opad] i grudz.[ień] br.), aby u Nadii i w innych źródłach za Jej pomocą uzupełnić moje wiadomości konieczne mi do wykładania hist.[orii] muz.[yki]. A przede wszystkim do ukończenia mojej pracy (podręcznik Hist. Muz. dla szk. średnich)[,] w której poruszam poza samą hist[orią] muz.[yki] także ścisłą korelację muzyki z literaturą i plastyką, oraz historią powszechną. Posłałam też odpis uwierzytelniony listu Nadii, która mi pisze, żebym wszystko możliwe zrobiła, aby na te trzy miesiące przyjechać w tym właśnie celu. – Ty mi wówczas mówiłeś, aby się zwrócić do Weinbauma, a tymczasem poinformowano mnie że właśnie Ty oraz Andrzej Dobrowolski[54] jesteście w Komisji i rozpatrujecie te sprawy. Wiem, że starych niechętnie wysyłają – ale wiem też, że wielu wykładowców nawet starszych ode mnie wyjeżdża.

Toteż serdecznie Cię proszę, jeśli możesz, zaopiniuj *favorablement*[55] moje podanie… Tak mi potrzeba tego wyjazdu[,] jak wody rybce.

Był Artur – dziś Filadelfia. Czekam na Twoje relacje w „Przeglądzie" z tych wypadków[,] oczywiście na jednym byłam, na drugi idę za godzinę. Nie do wiary, że Artur zrobił postępy mówiąc po belfersku…

Moc serdeczności
Twoja Marysia

18.

Wrocław, 3.01.1962

Drogi Zygmuncie,

Serdecznie dziękuję Ci za przemiłe życzenia i nawzajem przesyłam moje najserdeczniejsze życzenia na ten Nowy Rok, a przede wszystkim zdrowia i dokończenia *Symfonii*. Zmartwiłam się wiadomością o Twojej chorobie, to przykre, bolesne, a co gorsze dość przewlekłe – no i w dodatku przykrość ścisłej diety! („nudno, ale trudno"). Mam nadzieję jednak, że będziesz rozsądny i będziesz prowadził bardzo solidny tryb życia, zwłaszcza co się tyczy „stołu".

Tadeusz odnosi sukcesy. Został mianowany asystentem przy Katedrze grafiki na pełnym etacie, zdobył medal brązowy za swoje 4 grafiki w Salonie Jesiennym, a teraz w Konkursie grafików, na którym była 1 nagroda i 2 wyróżnienia, otrzymał pierwsze wyróżnienie. Haruje jak wół i wygląda jak chart (dziwne skrzyżowanie!) ale jest zadowolony.

Ja też haruję, ale z coraz mniejszym entuzjazmem.

Andrzej już jest adiunktem i będzie się wnet habilitował na docenta. Antek zaś zdaje teraz egzaminy z prawa bibliotecznego i sposobi się do dokto-

[54] Andrzej Dobrowolski (1921–1990) – polski kompozytor i pedagog.
[55] Fr. korzystnie.

ratu[56]. Pewnie wiesz, że ożenił się w lipcu i oboje mieszkają u nas (my w jednym pokoju, oni w drugim – a Tadeusz wyprowadził się na „sublokatornię"). Bardzo to niewygodne i ciasno nam, ale co robić? Mieszkanie w Krakowie to kwadratura koła.

Mój mąż pracuje nadal, choć wolałabym, żeby przestał i poszedł na emeryturę – ale on ani słyszeć o tym nie chce.

Tyle nowin co do nas. Od Nadii miałam od września aż 3 listy i paczkę na Święta. Labidzi[57], że ledwie żyje, tyle ma pracy – ale zawsze znajdzie tę chwilę czasu[,] aby wspomnieć tych, co ją kochają. Niezrównana!

Moc, moc serdeczności,
Tiens bon![58]
Twoja Marysia

[dopisek] Grał u nas Vlado Verlemuter[59], szalenie mi się podobał (sala była prawie pusta). Potem poznałam go w Konsulacie, okazało się, że on mnie doskonale pamięta z Paryża, cytował moje programy. – Po nim grał Ringeissen[60], sala nabita jak na Rubinsteinie, ale [??fragment nieczytelny] ma wprawdzie dużo wdzięku, ale poszedł drogą wirtuozerii na niekorzyść pogłębienia i dźwięku. A może się mylę?

19.

Kraków, 10.07.1962

Kochany Zygmuncie,

serdecznie dziękuję za słówko! Memu mężowi już o wiele lepiej[,] zaczyna o własnych siłach chodzić po pokoju.

Bardzo proszę dodać kilka nazwisk w moim „artykule" – a mianowicie tam[,] gdzie piszę: byliście świadkami – : Ty, Tadeusz Szeligowski, Bolesław Woytowicz, Feliks Łabuński, Nelly Łabuńska, Antoni Szałowski[,] Alfred Gradstein[,] (dopiero teraz) Karol Lewicki[61] i inni [M]łodzi Muzycy Polscy[62]. Bardzo o to proszę!

Czy wiesz, że grzebiąc w recenzjach o *Pelleasie* znalazłam cudowny artykuł o mnie (Nadii i małej Poliniaczce) pióra Pierre Schaeffera[;] rewelacja, co?

Moc serdeczności
Twoja Marysia

[56] Modrakowska informuje Mycielskiego o awansach zawodowych swoich synów: Andrzeja Modrakowskiego (z pierwszego małżeństwa) oraz Antoniego i Tadeusza Jackowskich (z małżeństwa z Tadeuszem Jackowskim).

[57] Potocznie: narzekać na coś.

[58] Fr. trzymaj się.

[59] Vlado Perlemuter (1904–2002) – francuski pianista o polsko-żydowskich korzeniach.

[60] Bernard Ringeissen (ur. 1934) – francuski pianista.

[61] Karol Lewicki – wzmiankuje o nim w swych felietonach *Zdjęcia amatorskie z Paryża* Modrakowska: „młody dyrygent synchronizujący obecnie w Paryżu filmy Paramountu".

[62] Nawiązanie do członków Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu w czasie studiów Modrakowskiej.

20.

13.09.1962

Kochany Zygmuncie,

Nie myśl o mnie źle – to b.[ardzo] brzydko, że tak długo nie pisałam i nie podziękowałam za Twój serdeczny i współczujący list. Ale nieomal tuż po otrzymaniu go, mój biedny Mąż dostał znów zapalenia zakrzepowego żył w nogach – i miałam okropny okres przez pół lipca do końca sierpnia, bo nie wolno było żadnego ruchu wykonywać. Nie mogłam go dać do szpitala, bo to by go psychicznie kompletnie wykończyło – trudno, ja też wolałabym chorować w szpitalu, tak jak Ty – ale nie on. Że ja w ogóle jeszcze się ruszam, to cud boski. Na szczęście już najgorsze minęło – 6^{y} dzień wyprowadzam go w południe na spacery, ale to też koszmar, bo z tymi spuchniętymi nogami wlecze się, a nie chodzi.

Kochany, dzięki Ci za prześliczne umieszczenie mego artykułu i zdjęć – zrobiłeś to wspaniale! W ogóle cały numer b.[ardzo] ciekawy, zresztą tak[,] jak i ten o Strawińskim!

Lubię „Ruch" ogromnie i nie mogłam się obyć bez niego! – Teraz masz pewnie urwanie głowy z „Jesienią" – więc nie odpisuj, wiem, że mi jesteś życzliwy!

Każ tylko w Redakcji[,] aby mi odesłali zdjęcia i afisz!

Moc serdeczności
Marysia

PS. Pieniądze dostałam, dziękuję!

21.

20.11.1962

Kochany Zygmuncie,

Bardzo Cię proszę o umieszczenie tego króciutkiego artykuliku w „Ruchu". Gdy go przeczytasz, zrozumiesz, dlaczego tak bardzo zależy mi na tym, aby Kydryński[63] usłyszał słowo prawdy za swój – powiedzmy – „niedokształcony" artykuł.

Posyłam Ci też list A. Cortot[a][64] do mnie – może w związku z rokiem jego śmierci – znajdzie się gdzieś kącik na umieszczenie go.

Bardzo Cię proszę o odesłanie mi tego listu[,] jak i materiałów do *Melizandy*[,] mam nadzieję, że nie poginęły?

U mnie na szczęście „karta chorobowa" – przy końcu której figurowałam i ja z 5^{o}-tygodniową złośliwą grypą – odwróciła się wreszcie na lepszą stronę – Boże daj, aby tak zostało!

Moc serdeczności
Twoja Marysia

[63] Lucjan Aleksander Kydryński (1929–2006) – dziennikarz, konferansjer, publicysta.

[64] Alfred Denis Cortot (1877–1962) – francusko-szwajcarski pianista-wirtuoz i dyrygent.

22.

3.12.1962

Kochany Zygmuncie,

Jesteś doprawdy strasznie zacny chłop, że mimo piekielnego tempa pracy znajdujesz zawsze chwilkę na napisanie kilku słów do przyjaciół.

Będę się b.[ardzo] cieszyć, jeśli bodaj w styczniu ten artykulik z listem Cortot[a] ukaże się.

„Ruch" świetny! Czytam każdy numer od deski do deski z zapartym tchem i uważam[,] że Jesień Warszawska ujęta jest fantastycznie, bo są silne *pro* i *contra* – a wszystko bez żółci i jadu, tylko jakoś motorycznie i młodo (najwięcej mnie bawi Rytel). Przez Radio słyszałam tylko dwa koncerty Jesieni łącznie z Twoim miłym głosem po francusku! Szkoda tylko, że Twojej *Symfonii* nie słyszałam – zabawna była uwaga Kisiela o niej[65]!

Ach, muszę Ci powiedzieć[,] jak potwornie zbłaźnili się nasi dwaj wielcy krytycy – Parzyński[66] i Kydryński po koncercie Blocka[67]! W programie „stało wydrukowane"[,] że po Beethovenie będzie grał Noveletts – *Arabeskę* i *Novelettę* Schumanna – a on nic nie zapowiadając zagrał sobie i nam *Sonatę h-moll* Liszta. W recenzjach tych Panów stało, że Schumann był przepięknie i romantycznie odtworzony (Parzyński) i że brak było pewnej konstruktywności u Schumanna (Kydryński) – Kraków ryczał ze śmiechu!! Dobry kawał!

No, kończę już – a ponieważ nie wiem[,] czy wnet się zdobędę na epistołę, przesyłam Ci cośkolwiek przedwczesne[,] ale za to bardzo, bardzo serdeczne życzenia Świąteczne i Noworoczne, abyś mógł w spokoju skończyć *3[q] Symfonię*[68].

A bez Ciebie „Ruch" nie byłby „Ruchem" tylko „bajorem".

Serdeczności moc
Marysia

---

[65] Podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 16 września 1962 r. wykonana została *II Symfonia* Mycielskiego, o której Kisielewski napisał: „jest tu niewątpliwie jakiś nowy Mycielski, ale czego chce, doprawdy nie bardzo wiem" (S. Kisielewski, *Spotkanie języków, czyli VI „Warszawska Jesień"* [w:] *idem*, *Z muzycznej międzyepoki*, Kraków 1966, s. 115). Por. B. Mielcarek-Krzyżanowska, II Symfonia *Zygmunta Mycielskiego: dzieło-manifest* [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, B. Mielcarek-Krzyżanowska, G. Oliwa, Rzeszów 2019, s. 106–113.

[66] Jerzy Parzyński (1929–1994) – adwokat, krytyk muzyczny, dziennikarz.

[67] Michel Block (1937–2003) – francusko-belgijski pianista.

[68] *III Symfonia* z podtytułem *Sinfonia breve* Mycielskiego powstawała w latach 1961–1967.

23.

Kraków, 2.02.1963

Kochany Zygmuncie,

dzięki za przemiły list *pétillant d'esprit*[69][,] który powinnam właściwie schować do „archiwum". Najpierw spinki. Wanda Szczuka[70] takowe przywiozła, ale była po powrocie z Paryża tylko dwa dni w W-wie, bo musiała przyjechać do Krakowa[,] P.[ańswowa] W.[yższa] S.[zkoła] T.[eatralna], na egzaminy i dopiero w przyszłym tygodniu pojedzie do W-wy na dłużej i spinki Ci osobiście wręczy. Podobno nie są zbyt piękne[,] choć złote, ale Marcelle ponoć sama gęsto się tłumaczyła z ich „niepiękna". Wanda to żona Piotra Pawłowskiego[71], aktora – zobaczysz[,] jaka to urocza kobieta, zresztą Piotr też przemiły. Wszystkich moich przyjaciół w Paryżu podbiła swym wdziękiem. Jest specjalistką od gestu scenicznego, wręcz genialna na tym polu. Toteż dlatego miała francuskie stypendium do Paryża. Tyle o spinkach. Zaintrygowały mnie te damskie buciki – bo dobre. 10 miesięcy temu Marcelle pisała[,] że chce mi posłać buciki, bo na nią za duże, ale nic nie pisała przez kogo i kiedy[,] i nigdy ich nie otrzymałam, a nie wypadało mi się upominać. Jeśli to duży numer (mniej więcej 39) to chyba dla mnie, jeśli małe, to na pewno nie. Pisała też coś o kolorze granatowym, ale nie wiem czy jasne[,] czy ciemne. Tyle o bucikach.

Gert[72] ma zamiar wystawić *Psalmy* Lili [Boulanger[73]] tuż po Festiwalu w 1^{ych} dniach października oczywiście wtedy przyjazd Nadii do Krak[owa] i potem do W-wy oraz koszta Jej pobytu tu bierze na siebie. Z Garztecką[74] o tym mówiłam, powtórzyła mi zresztą swoją rozmowę z Tobą – i odpowiedni list do Nadii od Gerta poszedł. Zobaczymy co z tego wyniknie (Gert jedzie do Jug.[osławii] we wrześniu). Bardzo mnie ubawił Twój przestrach radosny na myśl o tempie Nadii!! Rozumiem Cię świetnie! brrr (tyle o Nadii)

Bardzo mnie martwiły dwie rzeczy –

1^{o} Twoje zdrowie. – Niemcy nie Niemcy, bunkier, buty, beton, czy też poczciwa nasza siwucha – obojętne. Grunt, że źle się czujesz i to mnie niepokoi, bo wyczuwam wisielczy humor w Twoim komentarzu zdrowotnym. Czekam niecierpliwie na *III Symfonię*!! –

2^{a} – to relacja z posiedzenia po śmierci Szeligi. Jakieś to tragiczne wszystko razem… Począwszy od Piotrusia i Kisiela – skończywszy na Kilarze. Śmiałam się

[69] Fr. iskrzący się dowcipem.

[70] Wanda Szczuka-Pawłowska (1926–2007) – polska choreograf i pedagog.

[71] Piotr Pawłowski (1925–2012) – polski aktor teatralny i filmowy oraz reżyser teatralny.

[72] Jerzy Gert (1908–1968) – polski dyrygent i kompozytor.

[73] Lili Marie-Juliette Boulanger (1893–1918) – francuska kompozytorka, siostra i uczennica Boulanger.

[74] Irena Garztecka-Jarzębska (1913–1963) – polska kompozytorka, pianistka i pedagog.

– ale przez łzy. (Depeszowałam do Stasi do „Ruchu", bo nie miałam adresu, mam nadzieję że doszło!) Bardzo mi szkoda Szeligi, miałam do niego dużo sentymentu i szacunku. Muzycy wyprowadzają się jeden za drugim – tragiczna śmierć Łobaczewskiej, zmarł Romaniszyn[75], Mandaryn ciężko chory – niewesoło.

Ja się też pochorowałam (zapalenie opłucnej) i wciąż jeszcze kwękam – jak mrozy się skończą[,] to może ja się jeszcze nie skończę… Okropna ta zima! Dziś mieliśmy rano 27° – 0 – można się wściec!

Dzięki Ci za umieszczenie mego „pisemka" do Lucjana K. – mam nadzieję, że przeczytał, o ile czytuje „Ruch". – „Ruch" świetny! Czytam zawsze od deski do deski, nawet o tej najnowszej muzyce, z której nic nie zrozumiem, ale która mnie interesuje z punktu widzenia eksperymentalności. Wolę dobrą, starą. Wczoraj słuchałam nagrania *2go Koncertu brand.[enburskiego]* J.[ana] S.[ebastiana] B[acha] – w wykonaniu i pod dyr. Yehudi Menuhina[76] (poza tym flet, trąbka, klawesyn)[.] Boże, cóż to za uczta była! Z powodu choroby nie chodzę od dawna na żadne koncerty, choć mam abonament – a szkoda, bo niektóre były b.[ardzo] ciekawe.

No, „rozpisałam się nie z tej ziemi" – ale tak się ucieszyłam Twoim tragi-komicznym listem, że pojęcia nie masz.

Serdeczności moc –
Trzymaj się zdrowo, lecz się
Marysia

24.

9.02.1963

Kochany Zygmuncie –

wielka prośba! Sprawdź[,] proszę[,] na programie z Koncertu Filh.[armonii] Nar.[odowej] z *Pelleasem*[,] czy zostało umieszczone moje nazwisko jako autorki narracji[77]? Słuchałam transmisji radiowej i byłam nieco zdumiona[,] że nic o tym nie wspomniano – ani speaker, ani Jarociński[78] – to nie w porządku! Obawiam się, że ten sam *faux pas*[79] zaistniał i na programach. Poza tym muszę przyznać, że z wielkim wzruszeniem słuchałam tę *divie musique*[80] i konstatuję, że śpiewacy

[75] Bronisław Romaniszyn (1880–1963) – polski śpiewak operowy, pedagog, dyplomata, działacz społeczny.

[76] Yehudi Menuhin (1916–1999) – amerykański wirtuoz skrzypiec i dyrygent (pochodzenia żydowskiego).

[77] Modrakowska doskonale znała kilka języków, przekładała teksty wykonywanych kompozycji; jej przekładom librett operowych poświęcony jest fragment pracy E. Sierosławskiej, *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*, Kraków 2012.

[78] Stefan Jarociński (1912–1980) – polski muzykolog, krytyk i publicysta muzyczny.

[79] Fr. gafa, wpadka.

[80] Połączenie francusko-łacińskie: boska muzyka.

zrobili ogromny postęp od pierwszego wykonania w Krakowie, i że Markowski[81] wziął o wiele lepsze tempa! W ogóle uważam, że to był Koncert *à la hauteur*[82] i nawet francuszczyzna znośna!

Czy otrzymałeś mój list sygnalizujący spinki? Mam nadzieję, że już jesteś w ich posiadaniu. –

Tymczasem moc serdeczności –
Twoja Marysia

25.

Kraków, 15.08.1963

[dopisek: odp. 18.08.1963 i NB. + telegr do Garzteckiej]

My dear, old Boy[83],

Otrzymałam wczoraj twój list ekspress – (w południe) – ale nie mogłam od ręki odpisać, bo chciałam choć w 5% dać Ci jakoweś konkretne odpowiedzi. Fatalny okres, bo wszyscy są „rozjechani". Telefonowałam na próżno do Rutkowskiego, Chwedczuka[84] i Dziewulskiej[85] – wracają dopiero z końcem sierpnia, ewent.[ualnie] początkiem września. Ale zbawieniem moim – a poniekąd i Twoim stała się Irena Garztecka (naczelny redaktor Ork.[iestry] P.[olskiego] Radia), moja zresztą intymna przyjaciółka, która dopiero co wróciła z urlopu, i z którą mogłam „poufnie" część Twoich kłopotów omówić. Będę omawiać kwestie punktami, po kolei, tak jak się nasuwają:

1. Koncert Gerta z dwoma *Psalmami* Lili B.[oulanger] jest przewidziany 1- wzg.[lędnie] 2-go października. Ale tu jest szkopuł z nutami. Przywiozłeś ponoć materiał do tych *Psalmów*, lecz Gert był akurat na urlopie i rozpakował paczkę dopiero po powrocie. Okazało się, że brak głosów chóralnych. Gert natychmiast napisał o tym do Nadii, ale ja od siebie zapytuję, czy te głosy przypadkiem nie znajdują się jeszcze gdzieś u Ciebie? Podobno byłeś chory i w klinice (biedaku!) i możliwe, że gdzieś u Ciebie utknęły. W każdym razie w tej sprawie Gert napisał do Nadii jeszcze 1-go b.m. Miejmy nadzieję, że odpowiedź[,] no i nuty[,] przyjdą na czas. Gert – o ile wiem, chce dać jednocześnie *Symfonię Psalmów* Strawińskiego, oczywiście nie wiem, czy wytrwa w tym zamiarze i nie da czegoś innego. W sprawie tych głosów chóralnych bądź tak dobry skomunikować się z bezpośrednio z Ireną Garztecką Polskie Radio Wiślna 8 – jak w ogóle co do dalszych

[81] Andrzej Markowski (1924–1986) – polski dyrygent, kompozytor, twórca Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans.

[82] Fr. na wysokim poziomie.

[83] Ang. Mój drogi, stary chłopcze.

[84] Józef Chwedczuk (1902–1979) – polski organista, rektor PWSM w Krakowie.

[85] Maria Amelia Dziewulska (1909–2006) – polska kompozytorka, teoretyk muzyki i pedagog.

projektów, bo ja wyjeżdżam w niedzielę (18-go) i już będę „nieużytkiem". Nina Garztecka zasię przysięgła mi, że pozostanie z Tobą w kontakcie i będzie się stosować do przekazywanych przez Ciebie dezyderatów.

2. Pomimo[,] że Matadory PWSM są na urlopie, obie z Niną G.[arztecką] jesteśmy pewne nieomal w 99%[,] że ze dwa wykłady odpłatne da się na terenie PWSM zorganizować – nie wiemy tylko, jakimi funduszami Szkoła dysponuje.

3. Natomiast na pewno da się zorganizować poważny odczyt N[adii] B[oulanger] na Uniwersytecie Jag.[iellońskim] w związku z jubileuszem tej Instytucji. Posiadają spore fundusze na te cele – i byłoby to pomyślane z nagraniem wykładu N[adii] B[oulanger] na taśmę. Bliższe szczegóły przekaże Ci w tej sprawie Nina Garztecka.

4. Niewykluczone byłoby też zorganizowanie wykładu N[adii] B[oulanger] w terenowyn Kole Związku Kompozytorów. Może Związek Warszawski dopłaciłby coś do tej imprezy? – Przypuszczamy, że chyba na taki wykład N[adii] B[oulanger] i z Warszawy[,] i z innych miast „kilku" kompozytorów doszlusowałoby?

5. Nina G.[arztecka] wybada też sytuację w PWM. Może być, że Ochlewski[86] też pójdzie na jakiś referat N[adii] B[oulanger] – a w każdym razie na „lampkę wina" i na „spotkanie z muzykami". O tym też Nina da Ci znać po skontaktowaniu się z Tobą.

6. Możliwe będzie też zorganizowanie „lampki wina" w Filharmonii – oraz

7. w Wydziale Kultury M.R.N. przez Kuduka.

8 . Będzie na pewno uroczyste przyjęcie u Gertów (obiad etc.)

9. hotel zapłaci Radio. Nina mówiła mi, że możliwe[,] iż uda się sfinansować podróż N[adii] B[oulanger] od granicy polskiej do Krakowa. Z Paryża tu nie mogą, bo nie mają funduszu dewiz.

10. auto będzie na pewno do dyspozycji N[adii] B[oulanger]. I to na zmianę, raz prywatne, raz radiowe. Można by ją wtedy obwieźć po Krakowie, Hucie, Olkuszu, Ojcowie, nawet do Zakopanego.

Czyli inaczej – Kraków „zagrałby" nienajgorzej, bo obmyśliłyśmy stałą asystę kilku osób „znacznych" (m.in. Machl, Penderecki, Rygier, Rutkowski, Dziewulska, Frączkiewicz, ew.[entualnie] Poźniak, Lachowicz, Bresticzker, ekipa radiowa, Filharmonii, Weber[87] etc. – no i oczywiście ja z Tadeuszem[88]). Samo przez się rozumie się[,] że „asystować" będą także Gertowie i Garztecka etc.

Obie z Niną przypuszczamy, że w tych warunkach dałoby się dla N[adii] B[oulanger] wydębić te trochę złociszów, aby miała jakie takie pokrycie kosztów.

[odręczny dopisek przy akapicie: nieaktualne] Proszę Cię bardzo – o ile mi odpiszesz, to pod adresem: Wrocław 12 ul. Kotsisa m. 3 – dokąd w niedzielę wyjeżdżam i nie wrócę aż z końcem września.

---

[86] Tadeusz Ochlewski (1894–1975) – polski skrzypek, pedagog i wydawca muzyczny.

[87] Mowa o środowisku polskich kompozytorów i teoretyków muzyki związanych z PWSM i instytucjami kultury w Krakowie.

[88] Modrakowska z mężem Tadeuszem Jackowskim.

Poza tym pisz w tych sprawach do I.[reny] Garzteckiej pod podanym powyżej adresem.

Rozumiem doskonale Twoje emocje i zdenerwowanie – ale mam pewne wątpliwości co do Twojej interpretacji listu N[adii] B.[oulanger] – bo zwrot: *il n'est pas bon d'entrer dans le cercle quand la marge vous est réservée*[89] ma poniekąd *double*[90] sens. Jeden w Twoim rozumieniu, a drugi dałby się przetłumaczyć: „nie jest dobrze włączać się do grona, w którym macie ograniczoną liczbę osób". Ale możliwe, że Twoje wyczucie jest subtelniejsze i właściwsze, Bóg raczy wiedzieć.

Najgorsza to sprawa z tymi cholernymi głosami chóralnymi *Psalmów* Lili. Czort wie[,] gdzie się podziały – a tu czas ucieka. Radio jeszcze nie otrzymało odpowiedzi od Nadii w tej sprawie.

Mon pauvre vieux[91] – coś z Twoim zdrowiem niedobrze, i to mnie bardzo niepokoi. Wiadomo, że u nas „wszystko rozchodzi się po kościach", ale niestety zdrowie nie należy do kategorii tych właśnie spraw i wymaga innych „odczynników". Pielęgnuj się – bo wprawdzie nie ma ludzi niezastąpionych w ogólnym tego słowa pojęciu – ale dla bliskich, i to bardzo bliskich Tobie (choćby i ja) zostaną zawsze niezastąpieni. *Donc pensez-y mon Cher et ne faites pas des betises*[92]…

Mój mąż bawi w Szczawnicy na kuracji po ciężkiej zeszłorocznej chorobie i poprawia się ponoć z dnia na dzień. – Ja się przechorowałam równie ciężko w zimie i jakoś nie mogę dobrnąć do urlopu na „świeżym lufcie". To malowanie mieszkania, to piece, to ospa we Wrocławiu itp. przyjemności życiowe. No, ale jak teraz pojadę to obiecuję sobie wybarłożyć się za wszystkie czasy.

Kochany, bardzo jestem ciekawa jak cała afera z „Elżbietą belgijską" rozwinie się w dalszym ciągu – *tiens moi au courant*"[93].

Jeśli przy okazji każesz w „Ruchu" odesłać mi list Cortota i wspólną fotografię posłaną Wam z pół roku temu – będę b.[ardzo] wdzięczna.

Co mogłam, to przez ten jeden dzień „wywąchałam" i solidnie o tym komunikuję Ci – reszta w ręku bogów. (No i waluty polskiej).

Moc serdeczności –

Twoja bardzo oddana Ci
Marysia Modrakowska

[odręcznie:] P.S. Dopiero co odebrałam telefon z Wrocławia, że nasilenie ospy jest tak poważne, żebym się wstrzymała z wyjazdem. Zostanę więc w Krakowie do 27 bm. – możesz tu mi odpisać.

---

[89] Fr. nie jest dobrze wchodzić do kręgu, w którym dla ciebie zarezerwowany jest co najwyżej margines.

[90] Ang. podwójny.

[91] Fr. mój biedny staruszku.

[92] Fr. pomyśl o tym, mój drogi, i nie rób głupich rzeczy.

[93] Fr. informuj mnie na bieżąco.

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.27

Joanna Cieślik-Klauza

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina Filia w Białymstoku, Polska

OSTATNI ETAP – FILM WANDY JAKUBOWSKIEJ Z MUZYKĄ ROMANA PALESTRA. PRÓBA INTERPRETACJI

Ostatni etap Wandy Jakubowskiej to jedna z najważniejszych, jeśli nie najważniejsza powojenna polska produkcja zwracająca oczy całej Europy na tematykę obozową. Leon Bukowiecki na łamach „Filmu" w kwietniu 1948 roku zapowiada obraz filmowy, „który musi przeniknąć do głębi każdego widza, bez względu na to czy był w obozie czy też nie. *Ostatni etap*, to nie tylko inscenizowany dokument z kraju milczenia. To dzieło artystyczne wysokiej klasy"[1]. W lipcu 1948 roku film zdobywa I nagrodę III Międzynarodowego Festiwalu w Mariańskich Łaźniach, 22 tys. widzów ogląda film na I Międzynarodowym Festiwalu Robotniczym w Zlinie, gdzie również zdobywa jedną z czterech równorzędnych nagród. Jakubowska zostaje okrzyknięta najlepszą reżyserką ówczesnej Europy. Rok później film będzie ostro skrytykowany na Zjeździe Filmowców w Wiśle za inspiracje włoskim neorealizmem. Dziś jasna ideologiczna wymowa tego dzieła i uwikłanie w propagandową politykę nie ujmują mu walorów artystycznych. Towarzyszący świetnemu warsztatowi realizm socjalistyczny tego kina i specyficzna estetyka przekazu idą w parze z pełnym profesjonalizmem. Historię tego filmu tworzą także przeciwności, z którymi Jakubowska walczyła z wielkim impetem. W źródłach wspomina się kluczowy dla filmu wyjazd reżyserki do Moskwy, a nawet łzy i wzruszenie Stalina, który przychylił się do realizacji tej produkcji.

Słowa kluczowe: *Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, film wojenny

Roman Palester urodził się 28 grudnia 19107 roku w Śniatynie (ówczesna Galicja, obecnie Ukraina). Śniatyń leżał w granicach cesarstwa Austro-Węgier. Był regionem zamieszkałym jednocześnie przez Polaków, Ukraińców i Żydów. Dzieciństwo i młodość Palestra upłynęły w typowej dla galicyjskiej prowincji atmosferze. Tam ukształtowała się jego kulturowa tożsamość i tam przesiąkł galicyjską duszą, bogatą w liryzm i melancholię. Dorosłe życie kompozytor spędził w dużej mierze na emigracji, jednak nigdy nie odciął się od swoich korzeni, które wpłynęły na jego wrażliwość. Galicja była dla niego początkiem drogi, której ślady nosił w sobie przez całe dorosłe życie.

Nazwisko Palestra w historii polskiej muzyki filmowej ma istotne znaczenie. Choć dziś znany jest głównie jako kompozytor muzyki symfonicznej i kameral-

[1] L. Bukowiecki, *Oświęcim na ekranie*, „Film" 1948, R. III, nr 6(38), s. 3.

nej, jego wkład w rozwój polskiej muzyki filmowej jest niebagatelny. Mimo iż nie przywiązywał szczególnej uwagi do tego rodzaju twórczości, należy wspomnieć o przynajmniej 14 filmach zrealizowanych przed wojną i 5 powojennych. W okresie przedwojennym spod pióra Palestra wyszło wiele pionierskich muzycznych ilustracji filmowych. Kilka z nich nosi status zaginionych, niestety nie zachowały się również partytury muzyczne z tego okresu. Są jednak w większości dostępne filmy oraz inne materiały piśmienne, z których dziś można czerpać wiedzę. Liczne źródła pośrednie, głównie materiały prasowe, recenzje, omówienia i informacje z różnego rodzaju zapisu wspomnień, stanowią interesujący materiał do analizy muzykologicznej i teoretycznej. Okres przedwojenny opisuje Iwona Lindstedt w pracy *Roman Palester jako pionier polskiej muzyki filmowej*[2].

Powojenna twórczość filmowa Palestra to jeden z najciekawszych, dość rzadko omawianych aspektów jego działalności. Niedługo po II wojnie światowej stworzył on jedną z najważniejszych partytur w polskiej kinematografii, muzykę do filmu Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap*. To jedna z pierwszych kompozycji poświęconych tematyce wojennej, pełna dramatyzmu i poruszających motywów muzycznych.

Kilka słów o filmie

Ostatni etap Jakubowskiej to jedna z najważniejszych, jeśli nie najważniejsza powojenna polska produkcja zwracająca oczy całej Europy na tematykę obozową. Leon Bukowiecki na łamach „Filmu" w kwietniu 1948 roku zapowiada obraz filmowy, „który musi przeniknąć do głębi każdego widza, bez względu na to czy był w obozie czy też nie. *Ostatni etap* – to nie tylko inscenizowany dokument z kraju milczenia. To dzieło artystyczne wysokiej klasy"[3]. W lipcu 1948 roku film zdobywa I nagrodę III Międzynarodowego Festiwalu w Mariańskich Łaźniach, 22 tys. widzów ogląda film na I Międzynarodowym Festiwalu Robotniczym w Zlinie, gdzie również zdobywa jedną z czterech równorzędnych nagród. Jakubowska zostaje okrzyknięta najlepszą reżyserką ówczesnej Europy. Rok później film będzie ostro skrytykowany na Zjeździe Filmowców w Wiśle za inspiracje włoskim neorealizmem. Dziś jasna ideologiczna wymowa tego dzieła i uwikłanie w propagandową politykę nie ujmują mu walorów artystycznych. Towarzyszący świetnemu warsztatowi realizm socjalistyczny tego kina i specyficzna estetyka przekazu idą w parze z pełnym profesjonalizmem. Historię tego filmu tworzą także przeciwności, z którymi Jakubowska walczyła z wielkim impetem. W źródłach wspomina się kluczowy dla filmu wyjazd reżyserki do Moskwy, a nawet łzy i wzruszenie Stalina, który przychylił się do realizacji tej produkcji.

[2] I. Lindstedt, *Roman Palester jako pionier polskiej muzyki filmowej*, „Muzyka" 2019, nr 1.
[3] L. Bukowiecki, *Oświęcim na ekranie*, s. 3.

Jakubowska, więziona w obozie Auschwitz-Birkenau od 1943 roku do momentu jego likwidacji w roku 1945, osobiście doświadczyła traumatycznych wydarzeń oświęcimskich. Scenariusz, napisany wspólnie z Gerdą Schneider pierwotnie po niemiecku, koncentrował się wokół obozowych relacji kobiet różnych narodowości przebywających w Oświęcimiu. Osobista determinacja reżyserki i niejako immanentny przykaz odzwierciedlenia zdarzeń, udokumentowania sytuacji, w których znalazło się półtora miliona więźniów Auschwitz, sprawiły, że film pomimo wielu trudności powstał. Dziś dyskutuje się o jego prawdziwym historycznym przekazie. Głównym trzonem dramaturgii filmowej jest nie tyle pokazanie obozu od wewnątrz, co przedstawienie komunistycznego podziemia więziennej społeczności. Ideologia zawarta w *Ostatnim etapie* wyznacza polityczną interpretację filmowych zdarzeń. Przedstawione sceny w obozowym rewirze mimo realnej scenerii nie oddają prawdziwych emocji. Film w wielu scenach jest zbyt wygładzony, nie dociera do tych przeżyć bohaterów, które mogłyby nakreślić wiarygodny obraz Auschwitz-Birkenau.

Film *Ostatni etap* złożony jest z szeregu epizodów, których wspólnym mianownikiem jest przenikająca wszystkie wątki niepewność więźniarek, ich trud i więzienne odczłowieczenie. Poza przedstawionymi losami bohaterek film opowiada entuzjastycznie o rodzącej się nowej ideologii. Jest w nim bijąca z niemal każdej sceny siła konspiracji, wiara w pracę socjalistyczną, bohaterskie postawy i mobilizacja do działania w celu zniszczenia wspólnego wroga.

Kształt filmu jest zatem wypadkową doświadczeń reżyserki, realiów czasów, napierających ideologii, możliwości produkcyjnych, potrzeb i zdolności percepcyjnych widza. W filmie widać wyraźne przemilczenia wielu tematów obozowych, brak jakichkolwiek wzmianek na temat moralnego upadku więźniów obozów koncentracyjnych, wyparcie tematu psychicznych i fizycznych upokorzeń internowanych. To wszystko jakby nie istnieje. Widz nie ma wyraźnie negatywnych reakcji na to, co widzi na filmowym ekranie. Jest raczej łagodnie oswajany z przedstawianym światem, który w rzeczywistości został zbudowany na okrutnych ludzkich wynaturzeniach. Przemilczeć zatem należałoby dokumentalne walory filmu, przyglądając się raczej jego roli ideologiczno-społecznej i warsztatowi filmowemu. Na szczególną uwagę zasługuje także muzyczna strona filmu, która dopełnia całokształt dzieła.

Muzyczna warstwa filmu *Ostatni etap*

Palester uważany za jest za jednego z największych polskich twórców muzyki filmowej swoich czasów. Jego kompozycje wyróżniają się świetnym warsztatem, dbałością o adekwatność nastrojów, czytelną symboliką i co ciekawe – szeroką rozpiętością stylistyczną. Porównując jego muzyczne ilustracje obrazów filmo-

wych, niekiedy odnosi się wrażenie, jakby wyszły spod pióra zupełnie różnych twórców. Można zatem zaryzykować tezę, że ten obszar kompozytorski nie był miejscem konsekwentnej wypowiedzi twórczej, a raczej sposobem na realizację zamówień dostosowanych do konkretnych potrzeb filmowych. Jan Krenz, wspominając kompozytora, opowiadał, że

> Palester przyjechał […] w aureoli następcy Szymanowskiego. […] Był jako kompozytor niezwykle wszechstronny i sprawny warsztatowo. […] Partyturę miał w głowie. Szkoda mu było czasu na pisanie jej. Rozkładał więc papier nutowy na podłodze, rozpisywał głosy poszczególnym instrumentom i przystępował do wykonania. Zawsze wszystko się zgadzało[4].

Partytura do filmu *Ostatni etap* jest dziś przechowywana w zbiorach nutowych Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego FINA. Rękopis partytury wygląda bardziej na szeroko nakreślony szkic niż na zamknięte dzieło. Słowa Krenza mogą tłumaczyć tę niekompletność partytury filmowej *Ostatniego etapu*. Jest ona pełna marginalnych notatek, uwag odautorskich, podpowiedzi wykonawczych i poprawek naniesionych prawdopodobnie na etapie postprodukcji. Występuje w niej również wiele skrótów zapisu nutowego, wskazówek mówiących o miejscach powtórzeń materiału muzycznego oraz didaskalia pomocne w uzyskaniu synchroniczności obrazu i dźwięku. Niekompletność materiału muzycznego może wynikać z konwencjonalnego podejścia do kompozycji filmowej, specyficznej dla tego rodzaju muzyki powtarzalności, ale także z niewątpliwej praktyki kompozytora w tej materii, który z oczywistych zapisów muzycznych po prostu rezygnował, zawierzając swojej pamięci i doświadczeniu. Kompozytor, zdając sobie sprawę z jednorazowego wykorzystania partytury filmowej, nie zamknął jej zatem w ostatecznym kształcie.

Przedwojenny dorobek filmowy Palestra był pokaźny. Był on autorem muzyki do 13 filmów fabularnych. Film Polski, zatrudniający kompozytora do najbardziej prestiżowych produkcji, uważał Palestra, wraz z Andrzejem Panufnikiem i Witoldem Lutosławskim, za czołówkę polskich kompozytorów muzyki filmowej. Ich pozycja była niezachwiana do czasu opuszczenia kraju przez Palestra i Panufnika. Polityczna emigracja obu kompozytorów skreśliła nazwiska tych twórców z obszaru zainteresowania polskich instytucji kinematograficznych, zniknęli z publikacji krajowych i na wiele lat zostali wykluczeni z kultury polskiej.

Z wielu pozaartystycznych powodów stan rodzimej muzyki filmowej pierwszego dziesięciolecia powojennego nie był zatem szczególnie imponujący. Kompozytorzy zarzucali centralnym instytucjom kierującym polską kinematografią niewielkie zainteresowanie ich dziedziną twórczości, brak możliwości współpracy i współtworzenia dzieła filmowego. Traktowani w sposób instrumentalny,

[4] E. Markowska, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996, s. 86.

często rezygnowali z zamówień. Być może z tego właśnie powodu muzyka do filmów często nie zawierała wyraźnych cech autorskich. Tak też się dzieje z muzyką filmową Palestra. Mimo dużych możliwości warsztatowych i wielkiej wyobraźni dźwiękowej kompozytora Palester nie dba w obszarze muzyki filmowej o spójność języka stylistycznego. Nie sposób znaleźć prawidłowości, które pozwoliłyby na określenie wspólnych cech jego filmowych ilustracji muzycznych. Za każdym razem jest to muzyka odrębna i niepowtarzalna.

W kompozycjach filmowych Palester podąża zazwyczaj tropem oczywistych skojarzeń. Jego muzyka jest często niezwykle prosta, a nawet niekiedy banalna w kontekście czytelności przekazywanych emocji. Oznaczać to może, że kompozytor, nie siląc się na oryginalność, posługiwał się pewnymi sprawdzonymi już w kinie schematami, za pomocą których w prosty sposób mógł kierować emocjami widza. W tym momencie na myśl przychodzą znane Palestrowi przedwojenne praktyki polegające na tworzeniu oprawy muzycznej filmów z gotowych zbiorów muzyki filmowej, tzw. Kinotek[5]. Zawierały one sprawdzone utwory z literatury muzycznej, posegregowane według nastrojów i emocji. Za pomocą odpowiednio dobranych fragmentów muzycznych wyzwalano określone stany emocjonalne u widza. To nieco banalne potraktowanie ścieżki dźwiękowej pokazuje niewielką świadomość twórców w odniesieniu do muzycznej ilustracji filmu. Rola muzyki filmowej w okresie kina niemego ograniczała się do bardzo podstawowych funkcji, a jej obecność była ostatnim elementem, do którego przykładali wagę twórcy wczesnych produkcji filmowych. Muzyka filmowa sięgała raczej do czytelnych emocjonalnie wzorców postromantycznych.

Nie można zapominać o tym, że odbiorcą filmów był statystyczny widz, nieposiadający szczególnie szerokiej praktyki w kontakcie z percepcyjnie trudną muzyką awangardową. Odbiorca potrzebował prostych skojarzeń, głębokich wzruszeń, klarowności faktury muzycznej a w chwilach niedopowiedzeń oczywistych ilustracji dźwiękowych, zdolnych wspomóc odbiór filmu. Twórcy filmów nie oczekiwali zatem od kompozytorów oryginalności, lecz sprawnego warsztatu pozwalającego na elastyczne łączenie muzyką scen, sentymentalne wzruszenia i odpowiednie do sytuacji oczywiste tło muzyczne, które niekiedy służyło jako scalający plaster łączący mniej udane sekwencje montażowe w filmie. Mimo że w filmie Jakubowskiej kompozytor najczęściej stosuje patetyczny ton muzyki, to w scenach opowiadających o tragicznym losie poszczególnych bohaterów pozwala sobie na muzykę bardzo subtelną i osobistą. Warto wspomnieć, że w czasie pracy nad filmem komponował jednocześnie mszę żałobną: „napisałem *Requiem*,

[5] Kinoteki (niem. *Kinotheki*, skrót od *Kino* i *Bibliothek*) były antologiami muzyki filmowej, z których korzystali muzycy grający w kinach podczas projekcji filmów niemych. Pierwszym zbiorem tego typu muzyki był w 1913 r. *Sam Fox Moving Picture Music* wydany w Cleveland. Natomiast pierwszym europejskim twórcą kinotek był G. Becce. *Kinothek. Neue Filmmusik*, Berlin-Lichterfelde/Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau 1919–1929.

które byłem winien kilku bliskim, którzy zginęli w Powstaniu”[6]. Niewątpliwie nastrój żałobny wynikający z treści niektórych scen filmu *Ostatni etap* mógł być inspirowany tworzonym równolegle dziełem kompozytora.

Palester nie odcinał się od trudnej niedalekiej przeszłości, był otwarty na powojenne przeżycia i otwarcie czerpał z tragicznych wydarzeń minionych lat. Sam niejednokrotnie podkreślał obecność motywów wojennych w kręgu inspiracji jego pokolenia:

> Niewątpliwie tematyka wojenna będzie w najbliższych latach coraz częściej przychodzić do głosu, ale nie wydaje się aby to miało wpłynąć na cechy stylistyczne w głębszym tego słowa znaczeniu, cechy które dla naszego pokolenia kompozytorów wydają się być ustalone[7] .

Tą stylistyczną cechą miała być, zdaniem kompozytora, synteza cech klasycyzujących i romantycznych, poszukiwanie równowagi pomiędzy formą a treścią. Poza tym muzyka miała pozostać świadectwem prawdy ówczesnej generacji.

Ostatni etap pod wieloma względami nie daje się ująć w ramy filmu przedstawiającego obiektywną historię. Jego cechy dokumentalne ograniczają się w szerokiej perspektywie do przedstawienia niektórych faktów i przede wszystkim umiejscowienia zdarzeń filmowych. Jakubowska uległa w pewnym stopniu konwencjonalnemu potraktowaniu dzieła filmowego, decydując się na przedstawienie wybranych przez siebie sytuacji filmowych pasujących ideologicznie do jej koncepcji. W pewnym sensie również konwencjonalnie potraktowana została muzyka, która w wielu fragmentach filmu brzmi patetycznie lub występuje w podstawowej funkcji ilustrującej. Dzięki muzyce Palestrowi udało się też złagodzić ukazane na ekranie okrutne treści i brutalne obrazy. Obecnością ścieżki dźwiękowej zmiękczał wizualny przekaz filmowy. Muzyka kierowała znaczną część uwagi widza na zjawiska słuchowe. Oswajanie w ten sposób widza z okrucieństwem tematyki nie było jednak głównym celem reżyserki, która aby nie odebrać filmowi niektórych cech dokumentalnych, często rezygnowała z muzycznych sekwencji na rzecz wymownej ciszy. Zdając sobie sprawę z rozmycia przekazu dokumentalnego, wielokrotnie rezygnowała także z dużych fragmentów muzycznych przygotowanych przez kompozytora. „Wyrzuciłam trzy czwarte muzyki Palestra, która to rozmydlała […], bo jak było to rzewne cirli cirli, to to od razu traciło ten dokumentalny charakter. Nawet się nie obraził”[8]. Zastanawiając się nad wypowiedzią reżyserki, można dojść do wniosku, że ta świadoma rezygnacja z rzewnych tonacji muzyki wynikała z obawy przed utratą heroicznego i agitacyjnego wydźwięku filmu.

Niewiarygodnie, ale za to silnie ideologicznie oddziałuje scena, w której bohaterki cieszą się ze zwycięstwa pod Stalingradem. Więźniarki, tryskając energią,

[6] Z. Helmann, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 125.

[7] R. Palester, *Twórczość muzyczna w nowej Polsce*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 11–12, s. 14.

[8] Wypowiedź W. Jakubowskiej z filmu A. Czekalskiego *Kino kino kino*, zrealizowanego w 1993 r.

rywalizują, śpiewając na przemian *Warszawiankę* i rosyjską pieśń *Wojna narodnaja*. Zabawa kończy się wspólnym odtańczeniem kozaka. Scena ta, niemal fikcyjna, niemożliwa i niewiarygodna w obozowych realiach, staje się w filmie niezwykle wymowna, zawiera czytelny przekaz i kreśli jasną, ideologiczną postawę reżyserki wobec ideałów stalinowskich.

Jeszcze bardziej niewiarygodnie brzmi *Marsylianka* zaintonowana przez Francuzkę wiezioną wraz z Żydówkami na stracenie. Symbolika tych scen jest jednak dla Jakubowskiej ważniejsza niż rzeczywisty realizm sytuacji. Iwona Sowińska określa termin muzyki anempatycznej, niewczuwającej się w sytuację filmową, pozostającej wobec obrazu w wyraźnej opozycji. Taka w *Ostatnim etapie* jest scena znęcania się nad lekarką Eugenią, której w filmie towarzyszy taneczna lekka muzyka rozrywkowa. Ten estetyczny dysonans wzmacnia przekaz filmowy, wydobywając z przedstawionej sceny jeszcze większy dramat sytuacji.

Muzycznym leitmotivem są w filmie niemieckie marsze grane przez obozową orkiestrę. Towarzyszą one filmowemu życiu w kluczowych momentach akcji. Ich patetyczny charakter stanowi mocny kontrapunkt do przedstawionych zdarzeń. Muzyka w scenach orkiestrowych mówi o demonizmie i okrucieństwie oprawców,

> te sadystyczne pieśni i marsze, to zaledwie wątła strużka we wzburzonym potoku muzyki niediegetycznej, która niemal nieprzerwanie komentuje, wyjaśnia, podkreśla grozę przedstawionego świata jakby z powątpiewaniem, że groza ta zostanie dostrzeżona i należycie odczuta. Co oznacza, że wbrew wszystkiemu na muzyce nadal można polegać[9].

Marsze występują w scenach zbiorowych na placu obozowym. Towarzyszą sytuacjom, które mają być wizytówką łagru podczas zewnętrznych inspekcji i kontroli. Powierzchowność tej muzyki łączy się z ogólnym wizerunkiem obozu, w którym pozornie tylko nie widać indywidualnych dramatów i osobistego bólu.

Partytura do *Ostatniego etapu*

Partytura Palestra do filmu *Ostatni etap* liczy sobie 26 oddzielnych numerów. Jej układ to wyodrębnione fragmenty z określonym czasem trwania muzyki. Są one opatrzone tytułami scen, które wskazują dokładne miejsca synchronizacji warstw wizualnej i audytywnej. Niejednokrotnie Palester zaznacza konkretne punkty zdarzeń muzycznych, które powinny być zbieżne z kadrem, efektem dźwiękowym spoza kadru, np. odgłosem wystrzału, cięciem montażowym lub po prostu zmianą scenerii filmowej. W partyturze kompozytor określa miejsca włączenia muzyki poprzez słowne opisanie zawartości filmowanego planu.

Partytura napisana jest na pełną orkiestrę symfoniczną z wykorzystaniem podwójnego drzewa, dętych blaszanych z tubą, harfy i kwintetu smyczkowego.

[9] I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 194 –1968*, Katowice 2006, s. 143.

W partyturze wielokrotnie pojawiają się zapisy „w razie czego wyrzucić", co wskazuje na elastyczne podejście do własnej twórczości i zrozumienie potrzeb filmu. Tak też się dzieje na samym początku filmu, bowiem, nie został wykorzystany numer pierwszy partytury. Muzyka pierwszych kadrów to numer drugi partytury, który otwiera ścieżkę dźwiękową filmu.

Fabuła filmowa zaczyna się od ulicznej łapanki. Kolejowy transport ludności do Auschwitz został sfilmowany jako jedno ujęcie, które wykorzystane jest pod napisy początkowe filmu. Towarzyszy mu szczególny fragment muzyczny, w którym Palester przedstawia wraz z pierwszym długim ujęciem szerokie kompendium użytych w filmie pomysłów muzycznych. Jest to rodzaj mikroskopijnej uwertury zbierającej istotne z punktu widzenia dramaturgii filmowej fragmenty partytury. Występuje tu obsada tutti, panuje nastrój grozy, imitowane są odgłosy jadącego pociągu, a na pierwszym planie pojawia się rytmiczny ksylofon, kojarzony w literaturze muzycznej ze śmiercią. Wszystko to zdradza przebieg scenariusza i zapowiada kierunek rozwoju akcji. Muzyka występuje tu w funkcji wyprzedzającej zdarzenia, jednocześnie ilustrując dramat losów więźniów.

Pierwsza plenerowa scena na apelu jest montowana równolegle ze sceną kameralną w pomieszczeniu zamieszkałym przez strażniczkę więźniarek. Ta równoległość planów wizualnych przekłada się na muzykę. Sceny zbiorowe ilustrowane są brzmieniem symfonicznym o gęstej instrumentacji. Groźnie dźwięczące puzony *con sordino* zapowiadają mające nastąpić dramatyczne zdarzenia. W warstwie brzmieniowej kompozytor posługuje się ponadto melodyką chromatyczną i przybrudzonymi współbrzmieniami sekundowymi akordami. Brak czytelnej melodyki zastąpiony jest krótkimi motywami, które rozgrywają się na tle pojedynczych dźwięków, rozłożonych w różnych partiach instrumentalnych. Występujące akcenty pojawiają się często na słabych częściach taktu, co buduje nastrój niepewności i muzycznej nieprzewidywalności. Grozy dodają tremola i narastająca w ramach krótkich motywów dynamika. Pierwszy punkt kulminacyjny przypada na słowa rodzącej dziecko Heleny: „już nie mogę". Słowa te wyraźnie rozgraniczają odrębne fragmenty muzyczne. Następujące po nich *grave molto esspressivo* jest pełną cierpienia dźwiękową ilustracją kolejnej sceny.

Zupełnie inną oprawę muzyczną mają sekwencje filmowe zarejestrowane w pomieszczeniu strażniczki. Sytuacja przedstawiająca więźniarkę zapalającą świece pozbawiona jest początkowo warstwy audytywnej. W zderzeniu z intensywną muzyką poprzednich kadrów zabieg ten jest bardzo czytelny. Świadome zerwanie warstwy dźwiękowej przedstawia pustkę sumienia strażniczki i jej wyrachowaną, zimną postawę wobec społeczności więziennej. Powrót na apel to kolejna żywa i gęsta harmonicznie ilustracja muzyczna. Chwiejące się na nogach z wycieńczenia więźniarki kołyszą się w rytm równie niestabilnej tonalnie, nasyconej chromatyką muzyki. Kompozytor dla podkreślenia beznadziejności sytuacji bohaterek często wykorzystuje w oprawie muzycznej repetycje motywów, zapę-

tlenia fraz poruszających się w małym ambitusie interwałowym. Kształty tych fraz muzycznych symbolizują sytuację zbiorowości, są komentarzem dźwiękowym. Nieznaczne wznoszenie się i opadanie melodyczne w ramach pochodów chromatycznych kształtuje muzyczny obraz rozgrywającego się na planie filmowym dramatu, w którym z punktu widzenia zastraszonych więźniarek nie da się przewidzieć rozwoju zdarzeń. Jednak widz odbiera audiowizualny przekaz w sposób jak najbardziej czytelny i oczywisty. Nastrój grozy towarzyszący scenom rozgrywającym się na apelu przekłada się na wizerunek zbiorowej tragedii. Sceny plenerowe korespondują ze scenami kameralnymi, zrealizowanymi w zamkniętych pomieszczeniach blokowych, gdzie mamy do czynienia z tragicznymi losami jednostek i bezkompromisową postawą oprawców. Za zmianą kadrów, ujęć i zawartości scen podąża muzyka, która pełniąc rolę odautorskiego komentarza, pozwala odbiorcy przenieść się w realia przedstawionego świata.

Kolejna scena muzyczna nie została napisana przez Palestra. Do pomieszczenia strażniczki zaproszona zostaje Cyganka, która swoim śpiewem przy akompaniamencie gitary ma dostarczyć rozrywki. Pieśń ta, wykonana w języku romskim, przedstawia pochodzenie więźniarki. Jakubowska w ten właśnie muzyczny sposób ukazuje kobiety pochodzące z różnych stron i środowisk. Muzyka często będzie wizytówką narodowości bohaterek filmu. W filmie więźniarki posługują się swoimi ojczystymi językami. Często dochodzi do dialogów, podczas których każdy z bohaterów mówi w swoim ojczystym języku. Zamysł reżyserski posłużenia się wieloma językami, choć nie wygląda w rzeczywistości wiarygodnie, ma służyć przedstawieniu zróżnicowania narodowego więźniarek. Filmowi jednak ujmuje to wiarygodności, kiedy widz ma poczucie, że wszystkie bohaterki porozumiewają się za pomocą kilku języków. Bukowiecki na łamach „Filmu" docenia jednak tę reżyserską decyzję Jakubowskiej. W swojej recenzji wyraźnie podkreśla walor wielojęzyczności filmu:

> Przeważna część dialogu toczy się w języku polskim, pewna część w rosyjskim i francuskim, Niemcy mówią wyłącznie po niemiecku. Nadaje to temu filmowi o międzynarodowym obozie śmierci szeroki międzynarodowy charakter i utrwala jego pozycję wśród europejskich dzieł filmowych doby powojennej[10].

W filmie przejmującym wątkiem jest moment urodzenia się w obozie dziecka. Jest on ilustrowany subtelną muzyką, w której dominującą rolę przejmuje kantylenowy flet. Zarówno warstwa audytywna, jak i pełna łagodności postawa bohaterek wobec narodzin niosą nadzieję na uratowanie dziecka. Tym boleśniejsze będzie rozczarowanie, podkreślane również nastrojem muzycznym, kiedy z zimną krwią SS-mann uśmierci dziecko wstrzyknięciem trucizny. Śmierć nie jest pokazywana na ekranie. Jakubowska posłużyła się znaną z praktyk filmowych

[10] L. Bukowiecki, *Oświęcim na ekranie*, s. 3.

metodą tzw. montażu atrakcji. Ten sposób konstruowania narracji jest pomysłem młodego Siergieja Eisensteina, który jeszcze w latach 30. XX wieku włączył go do własnych praktyk filmowych. „Jest to takie powiązanie fragmentów, przy którym powinny one wywołać bezpośrednią reakcję u widza, gdyż na ogół nie odwołują się one do innych ciągów skojarzeniowych, do wypełnienia luk znaczeniowych”[11]. Zestawienie kadrów dziecka, strzykawki i butelki z trucizną buduje jasny przekaz. Przekaz ten ponadto uwypukla i podkreśla muzyka. Przedwojenne techniki filmowe były reżyserce doskonale znane, bowiem jej doświadczenie zawodowe zbudowane było przede wszystkim na wzorcach nowoczesnego warsztatowo kina rosyjskiego.

Siódmy numer partytury Palestra nie został wykorzystany w filmie. Ilustruje on przyjeżdżający pociąg z transportem nowych internowanych. Można w nim zauważyć retorykę figur muzycznych. Wspinające się chromatycznie motywy kwintetu zakończone ostatecznie opadającymi frazami są muzycznym świadectwem beznadziejności sytuacji. Towarzyszy im *passus duriusculus* w partii tuby, podjęty następnie przez ksylofon i harfę. Rezygnacja z tego fragmentu może wydawać się uzasadniona z uwagi na to, iż siła przekazu wizualnego jest dostatecznie mocna pomimo braku warstwy muzycznej. Cisza towarzysząca scenie z przyjeżdżającym pociągiem podkreśla nicość i symboliczną przepaść pomiędzy życiem a czekającą u progu śmiercią. Nieodległy los nowo przywiezionych więźniów skonfrontowany jest zatem z ciszą, pustką i milczeniem.

Numer ósmy partytury, zatytułowany „Sauna”, miał zilustrować przygotowania nowych obozowiczek Oświęcimia, które pozbywały się ubrań, włosów i kosztowności przed sauną i założeniem obozowych ubrań. Jednak napisany prawie dwuminutowy fragment został wykorzystany jedynie w niewielkim stopniu. Reżyserka decyduje się na stopniowe wyciszenie muzyki symfonicznej, oddając ponownie pierwszeństwo ciszy. Cisza znów towarzyszy scenie związanej ze śmiercią. Cięcie warstwy muzycznej pojawia się w momencie, kiedy główna bohaterka Marta odkrywa zwłoki człowieka przy płocie więziennym i dowiaduje się o istnieniu krematorium. Te najbardziej dramatyczne sceny nie są pokazane w sposób naturalistyczny. Wykorzystane są jedynie obrazy symboliczne, w kontakcie z którymi tylko domyślamy się najgorszego.

Na temat roli ciszy zastanawiano się niejednokrotnie w ramach dzieł literackich, teatralnych, muzycznych. We wspomnianych dziedzinach sztuki cisza jest tym elementem estetycznym, któremu towarzyszy wieloznaczność. Cisza filmowa ma analogiczne funkcje. Już Charlie Chaplin zauważał w ciszy możliwości wybrzmienia kontekstu a Alberto Cavalcanti wspominał, że jest ona „w ręku artysty […] najgłośniejszym odgłosem”[12]. Teoretycy filmu rolę ciszy widzą w bu-

[11] W. Szkłowski, *Eisenstein*, Warszawa 1980, s. 120.

[12] A. Cavalcanti, *Sounds in Films*, „Films” 1939, t. I, nr 1, za: Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 280.

dowaniu dramaturgii. Jest ona zwykle zjawiskiem o największym emocjonalnym ładunku. Bela Balazs mówił, że „dźwięków jest tysiące – milczenie jest jedno”[13].

Cisza w połączeniu z obrazem może być tym bardziej wieloznaczna i różnorodnie uzasadniona. Nie bez powodu uznawana jest za jeden z najbardziej konstruktywnych elementów warstwy audytywnej w filmie. Bez ciszy dźwiękom odbiera się sens istnienia. Cisza w filmie jest w pewnym sensie świadomym milczeniem i odwrotnie, „milczenie jest rodzajem ciszy, w którym mamy do czynienia w sytuacji niespełnionego oczekiwania na jakiś bodziec lub znak”[14]. Cisza wspomaga oczekiwanie i skupienie.

Kolejna rezygnacja z dużej części partytury dotyczy sceny próby samobójstwa matki zabitego dziecka. Na tle ekspresyjnej melodii pojawia się samotne solo fletu. Palester ten moment w partyturze oznacza strzałką i tekstem: „Helena błądzi koło drutów”. Zmienne co takt metrum podkreśla niepewność i beznadziejność sytuacji. Muzyka zapisana w partyturze urywa się nagle wraz ze zmianą kadru. Tu odnajdujemy kolejny pominięty duży fragment partytury Palestra. Przyczyną tej rezygnacji może być przyspieszony montaż scen równolegle rozgrywających się w rewirze i długa milcząca muzycznie, dialogowana scena narady Niemców dotyczącej planów dalszej eksterminacji więźniów.

„Film Jakubowskiej wstrząsnąć winien sumieniem świata”[15] – tak w jednej z recenzji wypowiada się Eugeniusz Żytomirski. Ten wstrząs często wspomaga muzyka filmowa. Zderzenia bolesnych obrazów z banalnością i beztroską muzyki wyznaczają pewną zasadę dramaturgiczną. Poprzez zarysowane kontrasty warstwy wizualnej i audytywnej w percepcji widza zainicjowany zostaje taki sposób odbioru filmu, który zachęca do własnej oceny sytuacji. Operowanie absurdem, kontrastem, nieprzystawalnością sytuacji zwraca uwagę na wypaczenia i wynaturzenia międzyludzkich relacji w realiach obozu koncentracyjnego. Na przykład radosna w warstwie muzycznej scena zawierająca energiczne marsze niemieckie zestawiona jest z apelem internowanych, którzy w brutalny sposób są zaganiani do pracy. Upadające z bólu chore kobiety, szarpanie więźniarek, wyzywanie i groźby słowne to sceny rozgrywające się na tle beztroskiego marsza granego przez obozową orkiestrę. Montaż równoległy tych scen, przeplatany zbliżeniem na kamienną twarz dyrygentki, buduje atmosferę niezgodności, fałszu i zakłamania. Zderzenia te niosą silniejszy przekaz, niż gdyby zostały ukazane w sposób dokumentalny. Jakubowska beztroską muzyką komentuje dramat sytuacji, muzyka z pogranicza rozrywki jest symbolicznym wyrazem lekkości, z jaką oprawcy wykonują swoje czynności. Ta „zwyczajność” działań Niemców w zestawieniu z ich konsekwencjami wyznacza

[13] Z. Lissa, *Estetyka muzyki*…, s. 281.

[14] J.F. Jacko, *Cisza jako pojęcie analogiczne, Próba analizy ontologiczno-semiotycznej* [w:] *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 15.

[15] E. Żytomirski, *Dom pod Oświęcimiem – Ostatni etap*, „Film” 1948, nr 7(39), s. 9.

granice historycznego absurdu. Kontrast rodzących się skrajnych emocji, nieprzystających w warstwach audytywnej i wizualnej, podkreśla odczłowieczony wymiar Oświęcimia. Tak przedstawione sceny podkreślają bezsporny fakt, że człowiek w realiach tego miejsca przestał być jakąkolwiek wartością. Beztroskiej i pustej muzyce towarzyszą sceny przemocy. Z tłumu wyrywają się ku ucieczce pojedyncze osoby, które są bite i poniżane. Ten radosny w nastroju marsz towarzyszący zniewoleniu ludzi, ich upokorzeniu stanowi kontrast przedstawianych sytuacji. Szeregi więźniarek kroczących w rytmie tryumfalnego marsza przedstawiają zbiorową tragedię, upokorzenie i niemoc wobec bezlitosnego reżimu władz obozowych.

W kolejnych odsłonach muzyka Palestra pojawia się wraz ze słowem *Achtung* zapowiadającym kontrolę w obozie. Tu wykorzystany fragment *Vivace* z numeru 12 podkreśla muzycznie to, co w rzeczywistości dzieje się w murach obozowych. Przyjazd oberki, która ma dokonać selekcji, wprowadza muzyczny komentarz. Muzyka narasta, zagęszcza się, instrumentacja podkreśla strach więźniarek i nadchodzącą śmierć. Rytmiczność struktur muzycznych buduje złudzenie industrialnej machiny, która rozpędzając się, prowadzi do zagłady. Zrezygnowane więźniarki idą pokornie na śmierć, oddają tym, co mają przeżyć, ostatni kawałek chleba, w oczach anonimowych bohaterów widać przerażenie. Muzyka bezdusznie podąża naprzód. Rozpędza się, intensyfikuje i prowadzi do kulminacji. Tu znów zabieg zastosowania dźwiękowego kontrastu na styku scen. Kulminacja symfoniczna zderza się z beztroskim pogwizdywaniem niemieckiego lekarza, który wykonując swoje rutynowe działania, znudzony szkicuje cokolwiek na tablicy ze spisem chorych. Jest to kolejne zderzenie scen o różnym zabarwieniu emocjonalnym przedstawione na zasadzie montażu równoległego warstw: wizualnej i audytywnej. Kontrast staje się główną zasadą budującą dramaturgię. To on sprawia, że poruszone zostaje sumienie widza, a interpretacje tych zderzeń stają się oczywiste i nie wymagają komentarza.

Z punktu widzenia dramaturgii filmowej mocna jest scena z udziałem bezlitosnej Niemki, która wzrusza się na widok szczeniaka, zupełnie nie będąc czułą na niedolę ludzi. Scena ta poprzedza załadunek więźniarek na transport mający wywieźć kobiety do krematorium. Muzyka w tej scenie osiąga dramatyczne apogeum. Gęsta instrumentacja wypełnia partyturę bogatą w intensywne brzmienia, ostrą artykulację, opadające motywy melodyczne, ciężko brzmiące instrumenty blaszane, symboliczny ksylofon i uporczywe *ostinato* z użyciem groźnie brzmiącego *tremolo* smyczków. Kulminacją w obrazie jest ujęcie białego dymu unoszącego się z komina krematorium. Muzyka wraz z nastaniem tego obrazu gwałtownie milknie. Cisza komentuje dokonaną zbrodnię.

Kolejny, trzynasty fragment partytury Palestra ilustruje muzycznie moment przyjazdu warszawianek. Z dużej partii muzyki skomponowanej przez Palestra reżyserka znów wykorzystuje jedynie niewielki fragment, rozpoczynający scenę. Muzyka milknie na dialogach bohaterów. *Umarł Maciek umarł i leży na desce* – to

piosenka towarzysząca pracy więźniarek, zaintonowana przez jedną z nich. Tę melodię ludową podejmują inne kobiety, dodając sobie nią energii do ciężkiej fizycznej pracy. Karą za śpiewanie jest śmierć. Strzał w stronę więźniarki staje się impulsem do otwarcia nowej sceny z towarzyszącą muzyką. Ostry montaż zderza ujęcia martwej więźniarki i pustych oczu dyrygentki. Śmierć rzeczywista spotyka się ze śmiercią wewnętrzną. Dyrygentka z kamienną twarzą i emocjonalną pustką prowadzi orkiestrę grającą po raz kolejny absurdalnie pustą niemiecką, nic nieznaczącą melodię. Kontrast przedstawionej sytuacji i muzyki ma tu szczególną funkcję. Zderzenie tych nieprzystających wyrazowo scen porusza. Palester w tym miejscu partytury nie podejmuje się kompozycji i wpisuje następujące słowa: „Nagrać w salonowym zespole jakieś *Intermezzo* niemieckie, najlepiej w stylu Ludwig Siede lub coś podobnego, w każdym razie jakiś najbardziej «salonowy» i kretyński utwór”[16]. Włączenie użytkowej muzyki Siedego miało zbudować wyraźny dysonans estetyczny[17].

Fragment rozpoczynający się *lento esspressivo* ilustruje jedną z najbardziej wzruszających scen, kiedy sanitariuszka pod wpływem namowy jednej z więźniarek podejmuje decyzję o podaniu leku innej niż trzeba osobie. Tym samym bierze na siebie odpowiedzialność za śmierć młodej dziewczyny. Muzyka w tym fragmencie jest delikatnym tłem, zbudowanym ze snujących się w różnych kierunkach splecionych melodii. Gęsta chromatyka pogłębia narastające napięcie, którego kulminacją jest odnalezienie się sióstr w chwili śmierci jednej z nich. Ten tragiczny moment Palester podkreśla muzyką zmienną metrycznie, gęstą i niepokojąco dramatyczną.

Analizując kolejne sceny *Ostatniego etapu*, znów można odnaleźć wspomnianą już naczelną zasadę konstrukcyjną filmu. Jakubowska buduje dramaturgię za sprawą montażu przeciwieństw. Kontrast ponownie staje się głównym motorem napędowym fabuły. Ta zasada konstrukcji scenariusza przenosi widza ze scen bardzo osobistych, kameralnych w sceny zbiorowe. Zestawiając codzienność więźniarek i bezduszną postawę funkcjonariuszy obozu, reżyserka sięga po skrajności. Te antypody wątków fabularnych przekładają się na zasadę konstruowania ścieżki dźwiękowej. Stąd w partyturze odnajdujemy ostre cięcia, nagłe zmiany nastrojów, jednocześnie muzykę głęboką i płytką; muzykę ilustrującą znieczulenie na ludzki los i cierpienie, a także beztroskie biesiady Niemców. Muzycznie nie brakuje również elementów konspiratorskiej działalności więzionych, walczących z pieśnią na ustach o własną tożsamość narodową. Powszechnie stosowana jest zasada przeciwstawiania społeczności jednostkom. Tyle że optyka przedstawiania losów bohaterów jest zmienna. Reżyserka zagłębia się w pojedyncze historie pokrzywdzonych,

[16] R. Palester, Partytura do filmu *Ostatni etap*.

[17] Muzyka salonowa L. Siedego była zarówno przed, jak i po wojnie rozpoznawalna. Skomponował on cały szereg banalnych, czysto użytkowych utworów przeznaczonych dla salonowych orkiestr i klubów muzycznych. Mimo że jego muzyka służyła w wielu miejscach użyteczności publicznej, jej walory nie znalazły po jego śmierci admiratorów.

ale pokazuje też jednostkowe postawy oprawców; innym razem bohaterem jest społeczność więźniów, a następnie widzimy z szerokiego ujęcia losy Niemców. To przeplatanie się zmiennej optyki tej samej historii daje różną perspektywę. Muzyka niezwykle trafnie podkreśla te odmienne punkty widzenia, włącza się w cierpienie, ilustruje i niekiedy pomaga widzowi współodczuwać emocje bohatera. Zdarza się także, że pełni rolę jednoznacznego komentarza, który podkreśla odczłowieczone relacje międzyludzkie. Takie funkcje pełni muzyka w momentach wspomnianej już nieprzystawalności warstw: wizualnej i audytywnej.

Burzliwa i pełna grozy muzyka towarzyszy eskorcie dzieci. Poprzez odpowiedni montaż reżyserka nie musiała przedstawiać drastycznych scen, aby uzyskać odpowiedni przekaz. Złożone zabawki, walizki, posegregowane rzeczy osobiste, stosy butów, wszystko to na tle wzburzonych dźwięków muzyki Palestra buduje czytelną historię. Dzieci idące na egzekucję są uśmiechnięte, dziewczynka próbuje bawić się piłką z SS-manem. Zaufanie i otwartość intencji dziecka zderza się tu z zupełnie odwrotną postawą bezwzględnych Niemców, świadomych dalszych losów najmłodszych więźniów. Wymowna jest również scena z niemieckim chłopcem, który musztruje gości ku uciesze dorosłych. Otwiera ona dystyngowaną zabawę w gronie niemieckich oficjeli. Muzyka towarzysząca tańcom to elegancki walc Johanna Straussa. W tej wytwornej aurze dystyngowanego przyjęcia pojawia się informacja radiowa o liczbie osób zgładzonych w niemieckich obozach zagłady. Muzyka natychmiast milknie. Słowo staje się najważniejszym nośnikiem informacji.

Muzyka pojawia się dopiero w kluczowej scenie sądu nad Eugenią, lekarką szpitala, która podczas kontroli obozu zdradziła informacje o tym, jak wygląda w rzeczywistości sytuacja w obozie. Muzyka nastawia widza na zdarzenia, które dopiero będą miały miejsce. Zapowiada karę, jaka zostanie wymierzona Eugenii. W chwili znęcania się nad Eugenią SS-mann nastawia gramofon, z którego płynie radosny charleston. Wisząca na linach Eugenia, przypalana rozżarzonymi prętami, nie wydaje żadnego odgłosu. Muzyka zasłania na zasadzie kotary dźwiękowej realną warstwę audytywną, budując swoją obecnością wyraźny komentarz do zaistniałej sytuacji. Kolejny raz zastosowany kontrast sytuacji i warstwy audytywnej jest zabiegiem artystycznym pozwalającym widzowi na budowanie swoich własnych dopowiedzeń i interpretacji.

Podsumowanie

Ostatni etap wszedł na ekrany polskich sal kinowych w 1947 roku, kiedy to Palester przeniósł się do Paryża jeszcze bez zamiaru emigracji. Wrócił do Polski w 1949 roku jedynie na Konferencję Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim. Konsekwencje łagowskiego zjazdu, na który Palester został personalnie zaproszony przez ministra Włodzimierza Sokorskiego i sytuacja rozwi-

jającego się dyktatu socrealizmu stały się impulsem do decyzji o bezpowrotnej emigracji. Ostatnim filmem, po którym całkowicie została zerwana współpraca kompozytora z polską filmografią, jest *Miasto nieujarzmione,* czyli *Robinson warszawski* (1950). Film, do którego zlecenie na muzykę Palester dostał w miejsce istniejącej już, lecz nieodpowiadającej decydentom partytury Artura Malawskiego.

Ostatni etap powstał przed popularyzującym założenia realizmu socjalistycznego zjazdem filmowców w Wiśle. Mimo to już w okresie poprzedzającym reformy pojawiały się silne symptomy zmian w strukturach kinematograficznych. Dla twórców chcących realizować się artystycznie oznaczało to trudne lata. W roku 1950 Zygmunt Mycielski opisywał zagrażającą sztuce masową tendencję: „Pod wpływem wysuniętych ostatnio haseł, mających na celu stworzenie popularnego repertuaru o prostym, wyrazistym stylu szereg kompozytorów poszło na zupełną łatwiznę i kompromisowe prostactwo”[18]. Palester, świadom pogarszającego się stanu kultury, widząc negatywne w skutkach działania władz budujących wszystkie formy życia według założeń socrealizmu, zdecydował się na wyjazd z kraju.

Jak wiadomo, film stał się jednym z najważniejszych narzędzi manipulacji politycznej tych czasów. Wszystkie szczeble struktur kinematograficznych były pod szczególnym nadzorem, co w oczywisty sposób ograniczało rozwój sztuki filmowej. Tworzone scenariusze musiały przechodzić liczne procesy akceptacji, kolaudacje często kończyły się gruntownymi interwencjami w treść i formę produkcji filmowych. Sytuacja skorumpowania artystów objęła wszystkie dziedziny sztuki. W tych okolicznościach trudno było o filmy naznaczone indywidualnymi cechami czy też zgodne z osobistymi przekonaniami twórców. Artystom daleko było do satysfakcji twórczej, swobodnej wypowiedzi i spełnienia artystycznego. Przyjmowanie zleceń było często podyktowane jedynie względami ekonomicznymi. Muzyka w filmie jako element dzieła filmowego, który może być nośnikiem informacji, również podlegała ścisłej kontroli. Cenzura zadbała o to, aby mimo olbrzymiego potencjału zatrudnianych w filmie twórców walory artystyczne muzyki nie odbiegały od bezpiecznych schematów, co doprowadziło do uśrednienia wartości artystycznych ścieżek dźwiękowych.

O sytuacji w kraju odważnie wypowiadał się też z perspektywy emigracji Panufnik. Na łamach „Kultury” przedstawiał przerażającą sytuację artystów w Polsce, punktując własne powody opuszczenia kraju, które dotyczyły nie tylko jego osoby, lecz całego pokolenia twórców. Wśród nich była

> niemożność samotności i koncentracji z racji uwikłania w życie polityczne, […] cenzurowanie twórczości, całkowita izolacja od muzyki zachodniej, obrzydzanie muzyki przez plagę akademii, ograniczenie repertuaru i wszechobecność głośników z dźwiękową tandetą, wreszcie przygnębienie, hipokryzja i zniechęcenie jako uczucia, które zdominowały atmosferę środowiska[19].

[18] Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999, s. 26–27.

[19] D. Gwizdalanka, *Trzy postawy wobec totalitaryzmu: Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski* [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań 1996, s. 173.

Pomimo wielu krytycznych uwag dotyczących zarówno reżyserii, muzycznej ilustracji, jak i przede wszystkim ideologicznego wydźwięku filmu *Ostatni etap* Jakubowskiej zapisuje się w historii kina polskiego jako ważna pozycja kinematograficzna. Znakomity warsztat Jakubowskiej docenili filmowcy kolejnych pokoleń, kiedy to reżyserka była pierwszą damą łódzkiej szkoły filmowej, zwaną Matką Boską Jakubowską, udzielającą nieskończenie wszystkim zainteresowanym wskazówek reżyserskich, operatorskich. Była zdecydowaną pionierką swoich czasów w dziedzinie filmu.

W latach 1955–1973 sprawowała opiekę pedagogiczną nad blisko sześćdziesięcioma etiudami studenckimi. […] Studenci „Matki Boskiej Jakubowskiej", tacy jak Kazimierz Kutz, Piotr Szulkin, Filip Bajon, Krzysztof Kieślowski wspominają ją w serdecznych słowach jako pedagoga, do którego można było się zwrócić i w artystycznych i w życiowych kłopotach[20].

Dziś najważniejsza kobieta polskiego kina powojennych czasów zasługuje na odkurzenie jej dorobku. Pomimo wielu wątpliwości dotyczących jej ideologicznej działalności trudno nie zauważyć wielu zasług, jakich dokonała dla rozwoju polskiej kinematografii. Jej głęboka wiara w idee socjalistyczne w pewnych granicach jest godna podziwu. Determinacja i postępowanie zgodnie z własnymi przekonaniami jest domeną artystów o silnym charakterze.

Twórczość w zgodzie z prawdą była również jedną z naczelnych zasad Palestra. Pokolenie kompozytora wychowane w przekonaniu artystycznej uczciwości nie mogło pogodzić się z zastaną sytuacją indoktrynacji. Prawda tych czasów nie zawsze zależała od wizji artystów, reżyserów czy kompozytorów. Już z perspektywy emigracji Palester na łamach paryskiej „Kultury" pisze o panującym w Polsce programie sowietyzacji, który

jest maksymalny i niszczy zarówno samego człowieka, jak i te wszystkie wartości, które dotychczas nadawały życiu ludzkiemu pewien obiektywny sens. […] W trzeszczących zębach tego straszliwego kieratu łamią się charaktery, gną się karki…[21]

Palester, nie mogąc pogodzić się z istniejącymi w Polsce realiami, opisuje niszczące sztukę mechanizmy manipulacji władzy:

Mniej więcej od 1948 roku stosuje się do artystów – z grubsza biorąc – zasadę głaskania i bicia na przemian, nie zapominając też, oczywiście, o potężnych środkach korupcji, których użycie daje również w wielu wypadkach pożądane wyniki[22].

Nie wdając się w głębszą analizę postaw twórców filmu *Ostatni etap*, warto podkreślić i docenić te elementy dzieła filmowego, które stanowią o jego wartości. Z pewnością należy do nich muzyka Palestra, która wyróżnia się nienagannym warsztatem kompozytorskim, subtelną ilustracyjnością i bogatą inwen-

[20] M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa*, Warszawa 2015, s. 84.
[21] R. Palester, *Konflikt Marsjasza*, „Kultura" 1951, nr 7–8, s. 8, 13.
[22] *Ibidem*, s. 11.

cją melodyczną. Palester jest ponadto twórcą niezwykle sprawnym warsztatowo i w pełni świadomym różnorodności funkcji muzyki w dziele filmowym. Swoim doświadczeniem i talentem kompozytorskim przyczynił się do wielkiego sukcesu, jaki *Ostatni etap* odniósł w krajach bloku komunistycznego powojennej Europy. W polskiej twórczości filmowej muzyka Palestra zajmuje szczególne miejsce również z tego powodu, że stała się ważnym źródłem dla rodzącej się w latach 50. nowej dziedziny naukowej – estetyki muzyki filmowej. Ponad wszystko *Ostatni etap* jest dla wielu badaczy polskiego filmu symbolem odradzającej się sztuki kinematograficznej. Jest także bolesnym świadectwem rodzących się ideologii, które zmieniły na kilka dziesięcioleci myślenie wielu narodów.

UKŁAD PARTYTURY ROMANA PALESTRA

Ostatni etap, reż. Wanda Jakubowska

Nr	Tytuł sceny, didaskalia, czasy pośrednie	TT
1	*2*	*3*
Nr 2	Łapanka i sam początek filmu od trzeciego taktu do słowa „łapanka” = 34” od słowa „łapanka” do końca = 35” Razem = 70”	70”
Nr 3	Początek apelu do słów Heleny „nie mogę już” = 35” od słów „nie mogę już” = 1’	1’35”
Nr 4	Dalszy ciąg apelu	1’10”
Nr 5	Trzecia część apelu (Helena pada, zaczyna rodzić, Danielle biegnie do rewiru)	1’10”
Nr 6	Urodzenie się dziecka	1’50”
Nr 7	Pociąg z transportem	50”
Nr 8	Sauna 1’55”	1’55”
Nr 9	Szpital	2’11”
Nr 10	Samobójstwo	3’43”
Nr 11	Wywóz do gazu Nr 1–3 minuty mniej więcej	5’15”
Nr 12	Zacząć od początku i grać 2 minuty lub do 3 minut. Nagrany dźwięk podłoży się pod nagranie marsza wojskowego. Przegranie na jedną taśmę należy tak zmodulować, aby chwilami wychodził na wierzch marsz a chwilami ilustracja. Wygasić ilustrację nieznacznie obojętne w którym miejscu muzyki.	
Nr 13	Przyjazd Warszawianek	4’25”
Nr 14	Nagrać w salonowym zespole jakieś Intermezzo niemieckie (najlepiej w stylu Ludwig Siede lub coś podobnego, w każdym razie jakiś najbardziej „salonowy” i kretyński utwór)	

1	*2*	*3*
Nr 15	też orkiestra salonowa, ale marsz wojskowy	
Nr 16	Śmierć Anielki	2’30”
Nr 17	Marsylianka na chór – Skasowany – nie idzie	
Nr 18	transport dzienny grać tak jak napisane, potem attaca literę A z numeru 8 i zakończyć przed cyferką 6	2’16”
Nr 19		
Nr 20	Na stryczku po torturach	15”
Nr 21	Przyjście Kramera do Jugosłowianki	30”
Nr 22	Odejście Kramera i zabicie dziewczynki zacząć Nr 2 od trzeciego taktu i grać do samego końca potem attaca	15”
Nr 23	Alarm lotniczy i ucieczka (W tym miejscu, gdzie napisane „Łapanka” ma wypaść początek alarmu lotniczego)	2’48”
Nr 24		
Nr 25	Zastrzelenie Dessy Kramer do zobaczenia Dessy 35” Do pierwszego „komm” 40” Do strzału 47” Po strzale 15” Razem 2’17”	2’17”
Nr 26	Zakończenie Od wyjścia na szubienicę do Achtung 27” Akord na rozcięcie żył 5” Zakończenie 1’30”	

Bibliografia

Źródła

Mycielski Z., *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999.
Palester R., Partytura do filmu *Ostatni etap*.

Opracowania

Bukowiecki L., *Oświęcim na ekranie*, „Film” 1948, R. III, nr 6(38), s. 3.
Gwizdalanka D., *Trzy postawy wobec totalitaryzmu: Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski* [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań 1996, s. 169–184.
Helmann Z., *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999.
Lindstedt I., *Roman Palester jako pionier polskiej muzyki filmowej*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 83–105.
Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
Jacko J.F., *Cisza jako pojęcie analogiczne, Próba analizy ontologiczno-semiotycznej* [w:] *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 13–20.
Markowska E., *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996.

Palester R., *Konflikt Marsjasza*, „Kultura" 1951, nr 7–8, s. 13–16.
Palester R., *Twórczość muzyczna w nowej Polsce*, „Ruch Muzyczny" 1946, nr 11–12, s. 13–19.
Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006.
Szkłowski W., *Eisenstein*, Warszawa 1980.
Talarczyk-Gubała M., *Wanda Jakubowska od nowa*, Warszawa 2015.
Żytomirski E., *Dom pod Oświęcimiem – Ostatni etap*, „Film" 1948, R. 3, nr 7(39), s. 9.

THE LAST STAGE – A FILM BY WANDA JAKUBOWSKA WITH MUSIC BY ROMAN PALESTER. AN ATTEMPT AT INTERPRETATION

Abstract

The Last Stage by Wanda Jakubowska constitutes one of the most significant – if not the most significant – post-war Polish film productions to draw Europe's attention to the subject of the concentration camps. In April 1948, Leon Bukowiecki announced in the pages of "Film" a motion picture "which must deeply affect every viewer, regardless of whether they had experienced a camp or not. *The Last Stag*e is not merely a staged documentary from the land of silence; it is a work of high artistic calibre." In July 1948, the film was awarded the First Prize at the 3rd International Festival in Mariánské Lázně; 22,000 viewers attended screenings at the 1st International Workers' Festival in Zlín, where it likewise received one of four equivalent prizes. Jakubowska was acclaimed as the foremost director in Europe at that time. A year later, however, the film was sharply criticised at the Filmmakers' Congress in Wisła for its indebtedness to Italian Neorealism. Today, the film's explicit ideological orientation and its entanglement in propagandistic politics do not diminish its artistic value. The socialist-realist elements that accompany its outstanding technical execution and distinctive aesthetic operate in tandem with a high level of professionalism. The film's history is also shaped by the adversities Jakubowska confronted with remarkable determination. Sources refer to the director's crucial trip to Moscow for the project – and even to Stalin's tears and emotion as he approved its production.

Keywords: *The Last Stage*, Wanda Jakubowska, war film

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.28

Iwona Grodź

Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami
Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej, Warszawa, Polska

GALICYJSKIE REMINISCENCJE… BRUNO SCHULZ, MUZYKA I FILM

Tematem eseju są znaki-symbole audialne i znaki-metafory muzyczne obecne w ścieżce dźwiękowej Jerzego Maksymiuka skomponowanej do filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha J. Hasa, który powstał na podstawie opowiadań galicyjskiego pisarza Brunona Schulza. Celem rozważań jest namysł nad możliwymi muzyczno-słownymi reminiscencjami do kultury Galicji zarówno w tekście pierwowzoru literackiego, jak i warstwie dźwiękowej jego adaptacji.

Metodologia: hermeneutyka i semiotyka (przekład intersemiotyczny).

Słowa kluczowe: muzyka filmowa, Galicja, Bruno Schulz (1892–1942), Wojciech J. Has (1924–2000), Jerzy Maksymiuk (ur. 1936), muzyka, film

Wprowadzenie

Wszechświat nie wie nic o tym.
[…] *przestrzenią wszechświat ogarnia mnie i pochłania jak punkt;*
myślą ja go ogarniam.
Blaise Pascal[1]

Galicja to istny „słodko-gorzki”[2] tygiel kulturowo-muzyczny. O muzyce z tamtego regionu mówi się z jednej strony w kontekście muzyki narodów, a z drugiej – możliwego muzycznego dialogu międzykulturowego[3]. Od razu rodzi

[1] B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pascal-mysli.html (15.09.2024).

[2] Np. N. Davis opowiadał historię o micie i legendzie Galicji z perspektywy świata polifonicznego, w którym na jednej ulicy można było usłyszeć dźwięki języków: polskiego, niemieckiego, rosyjskiego i jidysz. Nie jest to jednak obraz sielski, ale „słodko-gorzki”. Zob. N. Davies, *Galicja. Historia (nie)narodowa*, Kraków 2023.

[3] Por. m.in.: *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*, red. Z.J. Przerembski, Wrocław 2015 (wybrane fragmenty); *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnienie*, t. II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2017 (wybrane fragmenty).

się jednak pytanie, czy w ogóle istnieje „muzyka galicyjska”[4]. Jeżeli założymy, że tak, to w jakim sensie należy używać takiego sformułowania, jak: *muzyczno-słowne reminiscencje galicyjskości*[5]? Historycznym, geograficznym czy metaforycznym?[6] Wydaje się, że owo „wspomnienie”, „przypomnienie” czy „zapożycze-

[4] Tradycyjnie przyjmuje się, że elementy muzyczne charakterystyczne dla Galicji to synteza motywów ludowych, religijnych, miejskich i dworskich. Region ten był tyglem kultur – polskiej, żydowskiej, ukraińskiej, romskiej, austriackiej – co znalazło wyraz w bogatej i zróżnicowanej tradycji muzycznej. Dlatego jedną z ważniejszych cech muzyczności tego regionu jest polifoniczność kulturowa i stylistyczna. „Muzyka Galicji” to więc „dialog” wielu kultur – polskiej, żydowskiej (chasydzkiej), ukraińskiej (huculskiej, bojkowskiej), romskiej i niemieckiej (austriackiej). Ważnym elementem tworzącym muzyczność tego regionu jest np. muzyka klezmerska obecna w miastach i miasteczkach Galicji – zwłaszcza w żydowskich sztetlach. Ponadto istotna jest tradycja huculska i bojkowska (Karpaty Wschodnie), niemiecko-austriacka, romska, religijna czy ludowa. Dla pierwszej charakterystycznymi instrumentami są: klarnet, skrzypce, cymbały, kontrabas. Opiera sią ona na skalach modalnych (np. *freygish*), rytmicznym frazowaniu, ekspresyjnej ornamentacji oraz silnym komponencie emocjonalnym – smutku i radości splecionych w jednej melodii. Jeżeli chodzi o muzyczne reminiscencje związane z tradycją Karpat Wschodnich, to przede wszystkim takie elementy, jak: polirytmia, instrumentacja oparta na brzmieniach: trembity, cymbałów, fujarki, skrzypiec oraz wokalnej muzyce obrzędowej, często z elementami śpiewu „białego” (ostrego, gardłowego). Z kolei wpływy austriackie i habsburskie w warstwie brzmieniowej to: nawiązania do estetyki muzycznej inspirowanej marszami, walcami, z wykorzystaniem klasycznej instrumentacji: fortepian, skrzypce, kwartety. Romskie inspiracje przejawiają się głównie w tendencji do improwizacji, ekspresji, dynamicznej rytmiki oraz współbrzmień takich instrumentów, jak: skrzypce, kontrabas, cymbały czy gitara. Trzeba też pamiętać o nawiązaniach do muzyki religijnej, a więc zarówno chóralność (śpiewy cerkiewne – liturgia greckokatolicka i prawosławna), transowych śpiewach bez słów (melodie chasydzkie), jak i pieśniach katolickich.

[5] Przypomnę, że słowo *reminiscencja* – kluczowe dla tych rozważań – to pojęcie odsyłające do odległego, metaforycznego „wspomnienia, przypomnienia czegoś”. W języku specjalistycznym natomiast to termin z zakresu teorii literatury i historii sztuki o znaczeniu: „myśl, scena, motyw istniejące już w innym dziele, będące jego oddźwiękiem”, a więc coś w rodzaju zapożyczenia z innego dzieła”. Zob. hasło *reminiscencja* m.in. NSPP (*Nowy słownik poprawnej polszczyzny PWN,* red. A. Markowski, Warszawa 1999); WSPP (*Wielki słownik polszczyzny PWN*, red. A. Markowski, Warszawa 2004); SWK (*Słownik wyrazów kłopotliwych* (m.in. wydanie J. Bralczyka – Warszawa 1987; wydanie A. Markowskiego – Warszawa 2005); USJP (*Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, 4 tomy); SJP PWN (*Słownik języka polskiego PWN* online, red. M. Bańko, dostęp od 2000 r., wersja internetowa aktualizowana na bieżąco); KJ PWN (*Korpus Języka Polskiego PWN*, uruchomiony w 2000 r., aktualizowany i rozwijany w kolejnych latach). „Galicyjskie reminiscencje” – w tym kontekście – to kulturowe, literackie lub artystyczne powroty do atmosfery, obrazów, mitów i doświadczeń społeczno-historycznych związanych z dawną Galicją – często zabarwione sentymentalizmem, ironią lub krytyką. Są one obecne w tekstach kultury wskazanych w tych rozważaniach twórców jako forma refleksji nad tożsamością, pamięcią i peryferyjnością. Najważniejsze przejawy owych przypomnień to: nostalgia za wielokulturowością (Polacy, Żydzi, Rusini, Austriacy) „zaszyfrowana” w warstwie słowno-brzmieniowej wymienionych dzieł, a nade wszystko przetworzenia estetyczne (np. w prozie B. Schulza, filmach W. Hasa – też w warstwie brzmieniowej) wpisane w estetykę oniryczną i nostalgiczną.

[6] Por. podobne pytania, ale o „istnienie muzyki słowiańskiej”, zadała M. Dziadek. Uznała ona, że jest to obiekt imaginacji, który odsyła jednak do istniejącego idiomu – „reguł wprowa-

nie" – nie tylko z innego tekstu, ale też konkretnego obszaru kultury – powinno uwzględniać wszystkie trzy perspektywy. W tych rozważaniach ostatnia z nich, tj. metaforyczna, okaże się kluczowa[7].

Motywy przestrzenne, związane z Galicją, w sztuce literackiej[8] czy muzycznej[9] niemal zawsze łączone były z inicjowaniem wymiany kulturowej, która „otwierała" najpierw zmysły (oko i ucho), a następnie umysły. Tak rozumiana „przestrzeń muzyczności" rozpoznawana jest przez lokalnych mieszkańców, ale nie zawsze rozumiana przez słuchaczy spoza kręgu wtajemniczenia[10]. Przypomina to trochę sytuację człowieka, który znajduje się zawsze *pomiędzy* tekstami, sztukami, mediami (*inter textus*/*inter artes*/*inter media*)[11], a przede wszystkim – kulturami, co może grozić zbłądzeniem. Można go jednak uniknąć, gdy ma się świadomość odrębności tradycji różnych czasoprzestrzeni, a także wielości sposobów przenikania się różnych dziedzin sztuki („łączenia", „odsyłania" czy „adaptacji"[12]), w tym przypadku literatury-muzyki i sztuki filmowej[13].

Wybór muzyki do filmu inspirowanego prozą Brunona Schulza, w którym ścieżka dźwiękowa związana jest z intencjami i wyobrażeniami przestrzenno-muzycznymi wielu autorów: pisarza, reżysera i kompozytora, generuje liczne trudno-

---

dzanych przez kulturę, język, światopogląd danego kręgu i danej epoki". To lustro poznania, gdyż to wyraz tożsamości kultury, która pozwala wskazać jej „inność" w perspektywie zewnętrznej. Zob. M. Dziadek, *Czy istnieje muzyka słowiańska?*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna" 2014, z. IX, s. 9–18.

[7] Chodziłoby więc o przestrzeń symboliczno-mityczną – „związaną z inspiracjami programowymi czy też znaczeniami kulturowymi i światopoglądowo-estetycznymi, w jakie obrasta ta pierwsza". L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007, s. 7.

[8] Por. pojęcia: *przestrzeń ogarniana vs przestrzeń ogarniająca*. Zob. m.in. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

[9] Por. pojęcie *przestrzeń* w myśli muzykologicznej, które rozumiane jest na wiele sposobów, np. „przestrzeń akustyczna (fizyczna przestrzeń dźwiękowa, którą można badać)"; „słuchowa (dana w doświadczeniu zmysłowymi)"; „muzyczna (przestrzeń dźwiękowa zorganizowana poprzez systemy muzyczne, skale dźwiękowe, tonalność, reguły harmonii, formy muzyczne, fakturę dźwiękową, obsadę instrumentalną)"; „symboliczna/mityczna (sfera przestrzennych wyobrażeń, przedstawień i asocjacji, a także pewnych przestrzennych idei, motywów i tematów literackich, ujawniających się w utworze muzycznym, np. wędrówki, źródła itp.)". Zob. L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, s. 9–10. Por. B. Pociej, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka" 1967, nr 1, s. 69–73.

[10] Por. M. Dziadek, *Czy istnieje muzyka*…, s. 14–15.

[11] Określenie C. Clüvera przywołane przez A. Hejmeja. Zob. C. Clüver, *Inter textus/inter artes/inter media* [w:] *Komparatistik. Jarbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Verleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2001, s. 14–50.

[12] Zob. m.in. *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. VI.

[13] A. Skrzypczyk przypomniała, że „[l]iteratura i muzyka w odróżnieniu od sztuk plastycznych są w swej naturze czasowe (nieprzestrzenne), audialne (niewizualne), dynamiczne (niestatyczne)". A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*/*Bruno Schulz and music. Exordium*, „Przestrzenie Teorii" 2020, nr 34, s. 75.

ści. Zarazem jednak umożliwia analizy interdyscyplinarne, nie tylko muzykologiczne, z zamierzonymi czy też ugruntowanymi w recepcji znaczeniami i sensami symbolicznymi[14], ale też z pogranicza różnych sztuk. Pytanie zasadnicze brzmi, czy, a jeżeli tak, to jak jest obecna Galicja w muzyce do adaptacji tekstów autora *Komety*? Czy możemy mówić o inspiracjach bezpośrednich, czy zapośredniczonych? Żeby odpowiedzieć na to drugie pytanie, trzeba wskazać występowanie muzyki w opowiadaniach Schulza[15].

Literatura i muzyka posługują się odrębnym kodem. To niewątpliwie utrudnia porównania[16]. Gdy jednak do nich dochodzi, trzeba zapytać o elementy językowe, które „budują dialog między sztuką słów i sztuką dźwięków"[17]. Co oznaczają? Jakie sensy dodają? Ponadto czy chodzi o cytaty, nazwy formy muzycznej, fragmentu kompozycji? Co pozwala na doszukiwanie się „palimpsestowości tekstu"[18]?

Do relacji między muzyką i sztuką badacze podchodzili z trzech punktów widzenia: literatury w muzyce, muzyki w literaturze oraz współistniejących muzyki i literatury[19]. W tym przypadku chodziłoby więc o relację między ścieżką dźwiękową do filmu z 1973 roku Wojciecha J. Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą* a „muzycznością" (tzw. muzyka werbalna[20]) zaszyfrowaną w opowiadaniach Schulza[21].

[14] Chodziłoby o trzy wektory: „od-dalenie" – odkrycie i unicestwienie odległości, „ukierunkowanie" – określenie celu ruchu, „urządzenie" – uprzestrzennienie i zasiedlenie przestrzeni. L. Polony, *O hermeneutycznych aspektach przestrzeni muzycznej* [w:] *idem*, *Przestrzeń i muzyka*, s. 20.

[15] A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*…, s. 78. Zob. też: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012; M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja" 1980, nr 2, s. 98–114; J. Skarbowski, *Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981; A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii" 2012, nr 17, s. 139–161; A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona". O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008.

[16] Pisał o tym m.in. M. Głowiński w pracy *Literackość muzyki – muzyczność literatury* [w:] *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, red. R. Nycz, Kraków 1997 lub [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980. Zob. też: A. Barańczak, *Poetycka muzykologia*, „Teksty" 1972, nr 3, s. 108–116; M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986; A. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos" 1995, nr 21, s. 161–175.

[17] A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*…, s. 80.

[18] *Ibidem*.

[19] Zob. m.in. *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*, red. W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam–New York 2004. Dobrym przykładem są analizy muzyki uobecnionej w literaturze, czyli „muzyki werbalnej" (tj. literacki opis muzyki), „muzyki słów" oraz nawiązań konstrukcyjnych do muzyki. Zob. na temat tej korelacji numer tematyczny „Pamiętnika Literackiego" 1999, z. 2; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008; *idem*, *Muzyczność dzieła*…

[20] Zob. A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*…, s. 77.

[21] Na marginesie, poza zasadniczym tematem tekstu, warto pamiętać o muzyce inspirowanej czy nawiązującej do twórczości i osoby autora galicyjskiego. Jednym z przykładów może być piosenka *O śmierci Brunona Schulza* (1975) J. Kleyffa, *Teledysk do Schulza* M. Szpaka z 2020 r. czy

Na te relacje nałożyć trzeba jeszcze kontekst galicyjski, a więc w centrum zainteresowania będzie w pierwszym rzędzie: pochodzenie Schulza, które mogło odcisnąć piętno na ścieżkach dźwiękowych do filmów na podstawie jego opowiadań; ślady kulturowego dziedzictwa Galicji ukrytego w melodii słów autora *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz „galicyjskość" muzyki jako próba wskazania duchowej bliskości: Galicji – dzieła Schulza – muzyki i filmowej adaptacji.

Nie wszystkie te kwestie zostaną podjęte w tych rozważaniach, ale warto mieć je na uwadze w dalszych badaniach. W tym miejscu w centrum zainteresowania będzie nie tyle relacja między sztukami, ile wskazanie wyjątkowości konkretnej ścieżki dźwiękowej do *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, adaptacji tekstu Schulza autorstwa Jerzego Maksymiuka[22].

Bruno Schulz – Galicja i muzyka

Schulza trzeba słuchać prędzej niż czytać, bo jak się słyszy ten polsko-schulzowski język jest to – dla mnie osobiście – muzyka.

Alfred Schreyer[23]

Pierwsze pytanie brzmi: czy Schulz może zostać określony mianem pisarza galicyjskiego? Można postawić taką tezę, choć Galicji „nie widać" w jego prozie bezpośrednio[24], a jedynie w „przebłyskach", „prześwitach", „palimpsestach" i odległych „majaczeniach". Niemniej jest w tych opowiadaniach obecna typowa galicyjska prowincja – miasto Drohobycz, które stoi u podstaw konstrukcji światów fikcjonalnych Schulza[25]. Galicja prywatna to przestrzeń, „którą Schulz znał i kochał, [a następnie przekształcił – przyp. I.G.] w coś, co jest jej zwielokrotnionym odpowiednikiem w rzeczywistości obróconej w mit dzieciństwa"[26]. Tym

płyta z 2005 r. *Sanatorium under the sign of the Hourglass. A tribute to Bruno Schulz* zespołu The Cracow Klezmer Band, nagrana wspólnie z amerykańskim muzykiem J. Zornem. W nagraniach gościnnie wzięła udział też polska wokalistka jazzowa G. Auguścik. Innym przykładem jest spektakl muzyczny z 2007 r. *Pieśni według Schulza* z tekstami A. Romskiego, inspirowanymi *Sklepami cynamonowymi* (wystawiony w Sopocie). Warto też pamiętać o B. Stojanović, serbskiej polonistce, która stworzyła internetowy zbiór utworów nawiązujących do pisarza. Badaczka od wielu lat gromadziła na portalu internetowym www.brunoschulz.org oraz fanpage'u Bruno Schulz na Facebooku informacje na temat recepcji dzieła Schulza.

[22] W.J. Has zrealizował wspólnie z J. Maksymiukiem nie tylko *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale także: *Nieciekawą historię* (1983), *Pismaka* (1985) i *Osobisty pamiętnik grzesznika*… (1985).

[23] A. Schreyer, *Pan Profesor Bruno Schulz. Notacje*, https://ninateka.pl/flm/alfred-szreyer-pan-profesor-bruno-schulz-notacje (15.09.2024).

[24] Zob. J. Święch, *Schulz – pisarz galicyjski*, „Akcent" 2007, nr 1, http://akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-12007/jerzy-swiech-schulz-pisarz-galicyjski/ (6.09.2024).

[25] J. Jarzębski, *Prowincja-centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 88.

[26] J. Święch, *Schulz – pisarz*…

samym zdjął z niej „delikatną powłokę powierzchni rzeczywistości" i „nałożył transcendencję"[27].

Schulz urodził się 12 lipca 1892 roku w Drohobyczu koło Lwowa[28], w rodzinie zasymilowanych Żydów, Galicja była więc dlań domem, który z jednej strony był składnikiem wielonarodowej wspólnoty, a z drugiej przestrzenią prywatną, ograniczoną do jednego miasta i jego okolic, typową galicyjską prowincją[29].

> Ta pierwsza Galicja Schulza […] ma u niego słabe i niewyraźne wyznaczniki przestrzenne, a to dlatego, że brakuje jej centrum, miejsca, z którego biegną linie na cały świat, od którego wszystko się zaczyna i do którego wszystko się ostatecznie sprowadza. Opis, który odnosi się do tej „krainy", operuje szeregiem poetyckich odnośników do tego, co z grubsza można nazwać Galicją w ogólnym sensie. Jest to, jak czytamy, miejsce: „gdzie mapa kraju staje się już bardziej południowa" i „płowa od słońca", a pogoda „dyszy tym kanikularnym przylądkiem ku Południowi", wsuniętym „między smagłe węgierskie winnice"[30].

To właśnie te peryferie, kresy, a więc to, co „ogranicza od świata"[31] (w sensie „chroni", a nie więzi), interesowały pisarza bardziej niż centrum. Zatem „[w] istocie Schulz wywodzi się wprost z tej dobroduszno-demonicznej krainy, której zasadą istnienia w trwającym ćwierć wieku schyłku była ambiwalencja chaosu i biurokracji, bądź – w sferze artystycznej – wdzięku i samozatraty"[32].

Drugie pytanie brzmi: czy Schulz był muzykalny? Czy cenił muzykę? Czy jej słuchał?[33] Badacze podkreślają, że zainteresowanie muzyką w jego przypadku nie oznaczało obecności pisarza na koncertach, ale fascynację bogactwem dźwiękowym otaczającego świata, naturą (tzw. pejzażem dźwiękowym). Świat

---

[27] B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 24.

[28] E. Wiegandt przypomniała: „O specyfice galicyjskiego dzieciństwa decydował fakt, że było ono zamknięte w ramach wielonarodowej i wielowyznaniowej społeczności, której charakter w Galicji Wschodniej stanowił pochodną charakteru monarchii naddunajskiej", E. Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 30. Z kolei B. Budurowycz podkreślał ambiwalentny charakter tego obszaru, pisząc: „Pod względem kulturowym bliska Europie Zachodniej, odłączona jednak sztucznie na północy i wschodzie od swych duchowych korzeni, Galicja była regionem cierpiącym na ostry kryzys tożsamości i podzielonym wbrew własnej woli". B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 9.

[29] K. Lipińska-Iłłakowicz, *Myśląc powoli: przestrzeń prowincjonalna u Heideggera i Schulza* [w:] *W ułamkach zwierciadła… Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 485–496.

[30] J. Święch, *Schulz – pisarz…*

[31] *Ibidem*.

[32] J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 55–56. Zob. też: B. Szymankiewicz, *Bruno Schulz – pisarz środkowoeuropejski?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2016, nr 4(15), s. 7–23.

[33] A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*, „Teksty Drugie" 2022, nr 2, s. 329–343.

„dźwięków kultury”[34] był mu zdecydowanie odleglejszy[35]. Dodatkowo muzyczność kojarzona bywała przez Schulza z kobiecością, zaginioną epoką dzieciństwa i kosmosem[36].

W kontekście „muzyczności” twórczości autora *Drugiej jesieni* istotny jest nie tylko kontekst biograficzny, ale też historyczno-kulturowy, który ma wpływ na twórczość konkretnego pisarza. Trudno jest „zrozumieć dzieło literackie uwikłane w muzykę, jeśli nie zna się muzyki epoki – kompozycji, których pisarz mógł słuchać”[37]. Jest to temat na osobną pracę, którą częściowo wykonali już różni badacze[38], ale w przyszłości warto na pewno pogłębić te ustalenia o te muzykologiczne.

Autor *Wielkiego sezonu* zdaje się uważał, że dobra proza jest przede wszystkim muzyką: „najpierw obezwładnia rytmem i melodią”[39], a dopiero w drugiej kolejności – sensem. To sprawia, że muzyka jest w dziele Schulza tematyzowana na wielu płaszczyznach i wielu wymiarach, m.in. metaforycznym i metafizycznym, jednocząc sfery *sacrum* i *profanum*.

Dzieło literackie Schulza zawiera pośrednie i bezpośrednie nawiązania dźwiękowe. Nie sposób przytoczyć ich wszystkich, dlatego zainteresowanych odsyłam do samego tekstu[40] oraz analiz, które zostały przeprowadzone przez innych badaczy[41]. W tym miejscu warto przywołać analizę jednego (przykładowego) fragmentu tekstu Schulza pod kątem struktury muzycznej. Dobrym przykładem może być fragment: „Ojciec mój rozwinął szeroko ręce i porwał się do lotu. Wiatr zaszumiał w jego płaszczu, jakby szumiały skrzydła, jakby szumiały organy powietrzne, piszczałki i dzwonki”. Już pierwsze zdanie zawiera elementy audytywne – szum wiatru, który staje się transformatywnym bodźcem muzycznym. „Szumiały organy powietrzne” – tu nie chodzi tylko o metaforę, ale o konkretną jakość dźwięku, przy-

[34] Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 477.

[35] A. Skrzypczyk pisała: „Niewiele wiemy o tym, jaka muzyka fascynowała pisarza, nie znamy świadectw opisujących Schulza słuchającego muzyki i to najpewniej z tego wynika brak wypowiedzi na ten temat, które musiałyby przybrać kształt hipotez trudnych do potwierdzenia (zarazem więc łatwych do podważenia)”. A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*…, s. 86. Zob. też: *eadem*, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii*…, s. 329–343.

[36] A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*…, s. 75–98.

[37] *Ibidem*, s. 81.

[38] Np. J. Gondowicz sugerował, że pisarz mógł słuchać *Walca Zendy* F. Witmarka (1907), kompozycji *Karnawał w Wenecji* G. Briccialdiego, polki z opery *Mikado* A. Sullivana i W. Gilberta (1885) oraz walca z operetki *Wesoła wdówka* F. Lehára (1905). Zob. J. Gondowicz, *Ekfrazy oraz Co słychać*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, t. 73, s. 498–500; B. Małczyński, *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki*, „Strony” 2010, nr 3/4, s. 64–69.

[39] „Kategoria *muzyczności* to dla Schulza, zdaniem Boleckiego, cecha powieści XX wieku, synonim *poetyckości*, objawia ona to, co jest niewyrażalne, stając się zarazem sposobem wytwarzania wieloznaczności”. Zob. *Muzyczność* [w:] *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 232.

[40] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

[41] Zob. wcześniejsze odesłania w przypisach.

pominającą kościelne organy, obecne w galicyjskim pejzażu sakralnym (np. w kościołach Drohobycza czy Lwowa – zarówno katolickich, jak i greckokatolickich). I dalej: „piszczałki i dzwonki" – to brzmienia dzieciństwa, jarmarku, a także liturgii. Mogą przywodzić na myśl instrumenty dęte (jak w klezmerskich zespołach) albo dźwięki katarynek i dzwonków kościelnych.

Schulz nie opisuje muzyki dosłownie – jego język staje się instrumentem, który przywołuje dźwięki Galicji jako przestrzeni wielu kultur. Z kolei motyw „lotu ojca" to transgresja, przemiana, którą można odczytać jako muzyczne *crescendo* – coś, co się „rozwija" jak temat w fudze lub improwizacji. Sama struktura zdania działa jak fraza muzyczna: buduje napięcie (lot), rozwija je (szum, dźwięki), a kończy w kulminacji (organy, piszczałki, dzwonki). Warto też pamiętać, że w mistyce żydowskiej dźwięk (zwłaszcza takich instrumentów, jak skrzypce, flet) był medium kontaktu z boskością. Piszczałki i szumy mogą odsyłać do tej duchowości. Natomiast obecność organów sugeruje nie tylko sakralność, ale również klasyczne dziedzictwo muzyczne monarchii, obecne w architekturze dźwięku miasta. Dzwonki i piszczałki to z kolei echa ulicznych grajków, kataryniarzy, dziecięcych zabaw – motywy obecne w przestrzeni Drohobycza.

To wszystko stanowi dowód na to, że Schulz „komponuje język" jak muzykę. Stosuje np. rytmiczne, powtórzeniowe frazy („jakby szumiały… jakby szumiały…"); aliteracje i instrumentacja głoskowa (sz-sz-p-dz) imitujące dźwięki; stopniowanie efektu: od wiatru do skrzydeł, a następnie do organów i do dzwonków. To wszystko tworzy melodyjność i rytmiczność zbliżoną do muzyki improwizowanej, jak klezmerska czy chasydzka *niguny* – rozwijającej się w spiralnym, mistycznym napięciu. Ten fragment pokazuje, jak muzyka Galicji – obecna w pejzażu kulturowym (organy, jarmarki, synagogi) – została u Schulza przefiltrowana przez wyobraźnię i język. Nie chodzi o opisy muzyki jako takiej, lecz o stworzenie muzycznego sposobu opowiadania świata. Język staje się tu dźwiękowym wehikułem pamięci, duchowości i melancholii – kluczowych cech Schulzowskiej Galicji[42].

„Sztuka dźwięków" wykorzystywana była przez pisarza w następujących celach. Po pierwsze, do opisu stanów emocjonalnych bohaterów. Po drugie, przywołania dźwięków natury. Po trzecie, może być tematem, gdy staje się przedmiotem zainteresowania i opisu, jak w *Wiośnie*. Po czwarte, poprzez samą warstwę fonetyczną, tj. „muzykę słów" (m.in. instrumentacje, aliteracje, rymy). Po piąte, dzięki

[42] Elementy wspólne dla wszystkich fragmentów, w których język Schulza jest wykorzystany niemal jak zapis nutowy. Po pierwsze, muzyka u Schulza to nie temat – to struktura odczuwania świata. Po drugie, rytm, harmonia, echo i głosy stają się środkami wyrazu przemijania, duchowości i mitologizacji codzienności. Natomiast galicyjska kultura – pełna wielogłosowości (języki, religie, dźwięki) – zostaje ucieleśniona w języku Schulza, który sam jest partyturą świata. Jak widać, zagadnienie języka prozy Schulza i jego „muzycznych reminiscencji kultury Galicji" łączy literaturoznawstwo, kulturę muzyczną oraz lokalną tożsamość. Dla Schulza język jest instrumentem służącym nie tylko opowieści, ale i odtwarzaniu duchowego pejzażu Galicji. Jej muzyczność tkwi nie tyle w opisie muzyki, co w rytmie zdań, metaforach i obrazach. Galicja u Schulza to „koncert pamięci" – przefiltrowany przez sen, mit i język.

zbieżności literackich struktur kompozycyjnych z muzycznymi. A także w warstwie leksykalnej przez używanie terminów z dziedziny muzyki[43]. To wszystko dowodzi, że pisarz był czuły nie tylko na sztuki plastyczne, ale także muzykę.

Ponadto recenzenci prozy Schulza wskazywali na „synestetyczność jego języka", co pozwalało pisarzowi „słyszeć rzeczy optyczne, a widzieć zjawiska akustyczne"[44]. Pisano również o tematach, które są jak motywy przewodnie w muzyce lub tworzą metaforyczno-muzyczną „symfonię dzieciństwa". W słowach autora *Komety* słyszano: wichury, kołysania muzyki słów, zmysłowo-taneczne rytmy. Całość kompozycyjnie porównywano do „fugi muzycznej" lub „starej opery"[45].

Muzyczność, *muzykalność*, *melodyjność* prozy autora *Wiosny* to zatem sformułowania impresyjne i metaforyczne. Nie zmienia to jednak faktu, że „[c]ałe bogactwo stylistyczne prozy Schulza służy manifestacji bezsilności języka wobec świata"[46].

Jeżeli chodzi o film, to czas pokazał, że sztuka ruchomych obrazów okazała się szczególnie „zainteresowana" i łaskawa dla tego pisarza. Powstało sporo materiałów audiowizualnych na temat jego osoby, twórczości czy inspirowanych opowiadaniami autora *Wiosny*[47]. Rzecz jasna najbardziej znaną jest ekranizacja z 1973 roku Hasa z muzyką Maksymiuka[48] w wykonaniu Wielkiej Orkiestry Sym-

[43] A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*…, s. 75–98.

[44] A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy płanetnicze*, „Kurier Warszawski" 1934, nr 11, s. 4.

[45] Zob. też: K. Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych")*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie" 1971, z. 21, s. 66.

[46] J. Franczak, *Wędrowcy niedoludzkich obszarów* [w:] *idem*, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 408.

[47] Wystarczy wskazać tylko kilka tytułów, np. filmów dokumentalnych, takich jak: *Niebo bez słońca* (1966) J. Rybkowskiego, do którego kompozycją dźwięku zajął się J. Patkowski i K. Szlifirski; dokument *Drohobycz bez Schulza* (2001) M. Starczewskiego; *Marzenie Schulza* (2003) J. Szygiela z muzyką J. Stokłosy do spektaklu teatralnego *Sklepy cynamonowe* zrealizowanego w Berlinie w 1990 r.; fabularyzowany film dokumentalny *Bruno Schulza 1892–1942* (2014) A. Sikory, do którego ścieżkę dźwiękową stworzył M. Kaliński. Natomiast w cyklu „Filmowy Kanon Literatury" zrealizowano dokumentalny *Bruno Schulz* (2022) T. Sokołowskiego. Z kolei w 1987 r. W. Śmigasiewicz zrealizował spektakl telewizyjny *Emeryt* z muzyką J. Szczerby. W 1991 r. powstał spektakl *Samotność* F. Lazaro z muzyką B. Pasternaka. Następnie w 1999 r. teatr *Republika marzeń* (1999) R. Zioło, muzyka: B. Rawski. Kolejną adaptacją była krótkometrażowa, fabularna *Wiosna* (2017) w reżyserii B. Szewczyk z muzyką M. Szerląga. W tym samym roku zrealizowano też animowaną etiudę *Samotność* I. Kaweckiego i B. Bożek z muzyką P. Madeja i reżyserów filmu. Ostatnią jak do tej pory adaptacją prozy autora *Sklepów cynamonowych*, dedykowaną W. Hasowi, jest telewizyjny film fabularny z 2022 r. *Xsięga* P. Mielecha z muzyką J. Kodymowskiego oraz cytatami z dzieł W.A. Mozarta w wykonaniu B. Bajor. Jeżeli chodzi o filmy animowane, to na pewno warto pamiętać o lalkowej animacji: *Życiorysie Brunona S. wyciągniętym z szuflady* (1979) A. Skiby z muzyką M. Wilczyńskiego oraz animacji z 1984 *Ażiotaż biletów na czas* A. Skiby z muzyką Z. Koniecznego.

[48] Jerzy Maksymiuk (ur. 1936, Grodno) – znany polski dyrygent i kompozytor. Autor utworów orkiestrowych, instrumentalnych, dla dzieci, muzyki teatralnej, radiowej i filmowej. Jeżeli chodzi o jego związek ze sztuką ruchomych obrazów, to trzeba przypomnieć, że był współautorem ścieżki dźwiękowej w filmach (wybór): dokumentalnym *Nitro mania* (2011); *Ze snu sen* (1998); spektaklu

fonicznej Polskiego Radia i Telewizji (Katowice). Film Hasa jest w pełni oryginalną i autorską interpretacją literackiego pierwowzoru – to fakt niezaprzeczalny[49].

Muzyka w *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha J. Hasa

Najbardziej odpowiadał mi sposób wypowiedzi Wojciecha Hasa, siła jego obrazów połączona z lekkością, rozpasana wyobraźnia. Dlatego być może za najbardziej udaną swoją muzykę filmową uważam tę do „Sanatorium Pod Klepsydrą”.

Jerzy Maksymiuk[50]

Muzyka w sztuce ruchomych obrazów, zarówno immanentna (źródło w kadrze), jak i transcendentna (spoza kadru)[51], służyła przede wszystkim w funkcji ilu-

telewizyjnym *Bajka o dobrym smoku* (1987); *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* (1985); fabularnym *Kim jest ten człowiek* (1984); *Pismak* (1984); fabularnym *Kamienne tablice* (1983); fabularnym *Pastorale heroica* (1983); *Szkoda twoich łez* (1983); *Nieciekawa historia* (1982); serialu *Popielec* (1982); fabularnym *Bołdyn* (1981); *Wojna światów – następne stulecie* (1981); fabularnym *Terror* (1980); *Urodziny młodego Warszawiaka* (1980); fabularno-telewizyjnym *Na własną prośbę* (1979); *Sekret enigmy* (1979); *Strachy* (1979); *Śnić we śnie* (1979); *…Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie* (1978); dokumencie *Biostymulacja* (1978); dokumencie *Kobiety pracujące* (1978); dokumencie *Opowieść o zwykłym mieście* (1978); fabularnym *Próba ognia i wody* (1978); fabularnym *Sto koni do stu brzegów* (1978); dokumencie *Dworzec centralny* (1976); fabularnym *Kazimierz Wielki* (1975); dokumencie *Wielka karta Europy* (1975); dokumencie *Wystawa* (1975); fabularnym *Gniazdo* (1974); dokumencie *Miasto niezwykłe Warszawa* (1974); dokumencie *Trzy kolekcje* (1974); fabularnym *Zapis zbrodni* (1974); fabularnym *Ciemna rzeka* (1973); fabularnym TV *Nicponie* (1973); *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973); dokumencie *Antonio Gaudi* (1972); dokumencie *Jerzy Krawczyk 1921–1969* (1972); fabularnym *Kopernik* (1972); animacji *Degustacja* (1971); dokumencie *Do kroniki Krakowa* (1971); *Figurynki z saskiej porcelany* (1971); animacji *Myszka* (1971); fabularnym *Pan Dodek* (1970); animacji *Ziarno* (1970); dokumencie *I taka jest Warszawa* (1969); fabularnym *Jarzębina czerwona* (1969); dokumencie *Polonez* (1969); animowanym *Letni koncert* (1968); dokumencie *Anioł z Bizancjum* (1967); animacji *Pchła szachrajka* (1967); fabularnym dla TV *Duch z Canterville* (1967); fabularnym TV *Tortura nadziei* (1967); animacji *Weekend* (1967); fabularnym *Wycieczka w nieznane* (1967); fabularnym *Don Gabriel* (1966); fabularnym *Czarne skrzydła* (1962). Widać, że muzykę do filmu J. Maksymiuk zaczął realizować już od 1962 r. Komponował ją przede wszystkim dla E. i C. Petelskich. W 1986 r. otrzymał nagrodę za muzykę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych za *Osobisty pamiętnik grzesznika…* Był ponadto współtwórcą muzyki do filmu *Chopin. Pragnienie miłości* w reż. J. Antczaka (2002). Zob. http://jerzymaksymiuk.pl/kompozycje/ (4.09.2025). Zob. też na temat tego kompozytora m.in. *Maestro Jerzy Maksymiuk: doktor honoris causa Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy*, red. M. Biesaga, Bydgoszcz 2021; *Maksymiuk: doktor honoris causa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina*, red. E. Dudkiewicz, J. Jakubaszek, Warszawa 2023.

[49] Zob. m.in. W. Kiedacz, *„Sanatorium pod Klepsydrą” – proza Schulza i wizja Hasa*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 2(20), s. 149–155.

[50] J. Maksymiuk, E. Piasecka, *Maksymiuk na maksa*, Warszawa 2002, s. 11.

[51] Zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008. Wskazany filmoznawca pisał, w ramach podziału muzyki filmowej na immanentną i transcendentną, na takie jej zadania: „muzyka nosicielem

stratora (*vs.* audialnego komentarza fabuły), oddziaływania na przeżycia (nastrój) odbiorców i niemal niesłyszalnego akompaniamentu[52]. Wielu badaczy wskazywało na zadania muzyki filmowej, bardzo precyzyjnie podkreślając jej niepodważalną funkcję sprawczą, np. ujawnianie ruchu na ekranie, stylizację odgłosów realnych i zjawisk słuchowych, reprezentację przestrzeni muzycznej, deformację (preparowanie) materiału dźwiękowego, podstawę komentarza odautorskiego, podkreślanie swej naturalnej roli, ujawnianie przeżycia psychicznego jako znaku spostrzeżeń, wspomnień, wyobrażeń wytwórczych, marzeń sennych, halucynacji, emocji, aktów woli[53]. Dzięki tym wszystkim funkcjom muzyka pozwalała wczuć się widzom w treść filmu, podkreślała jego symboliczny potencjał, antycypowała fabułę, a przede wszystkim jednoczyła formę i strukturę filmu[54].

Przywiązywanie przez reżyserów dużej wagi do odczuć widza i jego percepcji skłoniło do wyłonienia najważniejszych zadań muzyki filmowej: „dramaturgicznej (muzyka współtworzy scenę, charakteryzuje miejsca zdarzeń, obrazuje uczucia bohaterów)"; „epickiej (wspomaga narrację, odwołuje się do elementów historycznych i społecznych zawartych w fabule, jest narzędziem interpretacyjnym, elementem korespondującym i łączącym dwie wizje filmu: kompozytorską i reżyserską)"; „strukturalną (scala narrację, integruje sceny, wspomaga montaż)", „perswazyjną (identyfikuje widza z postaciami lub wydarzeniami w kadrze, kieruje jego uwagę na określone elementy akcji)"[55]. Wszystkie te zadania warstwy dźwiękowej zostają również sfunkcjonalizowane w warstwie audialnej (autorstwa Maksymiuka) poetycko-psychologicznego *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa.

Maksymiuk wspomniał, że jego kontakt z filmem w dużej mierze związany był z bratem matki – Czesławem Petelskim, który wsławił się *Bazą ludzi umarłych*. Swoją pracę przy filmie opisywał tak: „Pisałem muzykę do jego filmów, w ogóle

idei", „muzyka imitatorska", „muzyka elementem akcji", „muzyka ilustratorska", „żart muzyczny", „muzyka samoistna".

[52] M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej" 2014, nr 15, s. 103–123. W wersji online jest inna numeracja stron: s. 99–119. Podaję numerację wersji elektronicznej. Pisząc o muzyce filmowej, w dużej mierze myślimy o motywie/motywach muzycznych, które mogą być zarówno „językiem symbolu", jak i „narzędziem służącym jego ekspozycji". Pozwala to wyłonić – zdaniem M. Wilczek-Krupy – cztery strefy estetyczne funkcjonowania motywu: „ilustracyjną", „egzystencjalną", „charakterologiczną" oraz „ideową". *Ibidem*, s. 103–123.

[53] *Ibidem*, s. 103–123.

[54] Zob. m.in. Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964. Por. też cztery strategie warsztatowe najczęściej stosowane przez kompozytorów muzyki filmowej, takie jak: „technika deskryptywna (ilustrowanie ruchu muzyką, imitacja, cytaty muzyczne)"; „technika *Mood* (podkreślenie lub wygenerowanie nastroju treści procesów wizualnych)"; „technikę motywów przewodnich (operowanie tematami powiązanymi i kojarzonymi z określoną ideą pozamuzyczną)"; „technikę modułową (tzw. technika montażu lub ornamentyki; kilkutaktowe kombinacje motywów i sekwencji rytmicznych, melodycznych, harmonicznych)". Zob. C. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.

[55] M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki*…, s. 108.

dużo napisałem tej muzyki dla wojskowej «Czołówki», do kreskówek i do czego się dało. Ojciec był nadzwyczajnie pracowity i to po nim odziedziczyłem tę cechę"[56]. W tamtym czasie kompozytor zrobił muzykę dla wielu filmów krótkometrażowych, ale najwięcej dla krewnego. Wspominał takie tytuły, jak: *Czarne skrzydła*, *Don Gabriel*, *Kopernik*[57]. Jednocześnie podkreślał, że najbardziej odpowiadała mu współpraca z Hasem. W rozmowie z Ewą Piaskowską wspominał: „Najbardziej odpowiadał mi jednak sposób wypowiedzi Wojciecha Hasa, siła jego obrazów połączona z lekkością, rozpasana wyobraźnia. Dlatego być może za najbardziej udaną swoją muzykę filmową uważam tę do *Sanatorium pod Klepsydrą*"[58].

Zasadniczo jednak Maksymiuk cenił bardziej muzykę, która może być wartościowa sama w sobie, bez „towarzystwa" tekstu czy obrazu. Wspomniał to tak:

> O wiele większa jest radość płynąca ze słuchania muzyki filmowej i na przykład kwartetu na estradzie, gdy działa sam dźwięk. Co innego też komponować taką muzykę. Co się stało z Preisnerem, gdy zabrakło Kieślowskiego? Jakby zbladł, zniknął. Razem współdziałali bardzo dobrze, ale już samodzielna muzyka Preisnera nie sprawdza się w takim samym stopniu, jak w filmie[59].

Autor ścieżki dźwiękowej do *Sanatorium pod Klepsydrą* wspominał też, że film kojarzy mu się ze współczesnością, czasem „szybkiego montażu". Ta zasada, której kompozytor nie cenił, obowiązuje jednak dość często w filmach[60]. Ale nie Hasa. Dlatego zapewne współpraca artystów, dla których ważniejszy jest czas na kontemplację i refleksję, okazała się tak owocna.

Jeżeli chodzi o kompozytorów, których podziwiał Maksymiuk to są nimi m.in. Tadeusz Baird i wywodzący się ze Lwowa Wojciech Kilar, z którymi współpracował też Has[61]. Niemniej muzyk wskazywał na ich kompozycje samoistne, a nie filmowe.

W kwestiach warsztatowych, dotyczących instrumentów, kompozytor bardzo cenił głos ludzki jako instrument najdoskonalszy[62]. Był też świadomy istotności

---

[56] J. Maksymiuk, *Maksymiuk na maksa*. Wysłuchała i opracowała Ewa Piasecka, Izabelin 2002, s. 5.

[57] *Ibidem*. Dalej kompozytor wspominał: „A z Cześkiem Petelskim pamiętam zabawną scenę, kiedy napisałem muzykę chyba do filmu *Kopernik*. On wyobrażał sobie, że łagodniejsza muzyka będzie do scen z wojskiem polskim, ostrzejsza – z wojskiem krzyżackim. Niestety ja odwrotnie. Gdy więc usłyszał moją muzykę, wrzasnął: «To nie to wojsko!» Lubiłem też pisać muzykę do okolicznościowych filmów na Zaduszki, bo wtedy pisałem muzykę zbliżoną do Rachmaninowa. Nie bardzo pamiętam to, co pisałem, ani obrazy, które muzyką dopełniałem. Wyjątkiem jest dokument o Eugeniuszu Lokajskim, lekkoatlecie, jednym z najlepszych oszczepników przed II wojną, który zasłynął później jako fotoreporter wojenny. Makarczyński, poeta dokumentu, zrobił wspaniały film o pokonywaniu samego siebie". *Ibidem*, s. 11–12.

[58] *Ibidem*, s. 10.

[59] *Ibidem*, s. 11–12.

[60] *Ibidem*, s. 56.

[61] W wywiadzie wspomniał W. Kilara tak: „Myślę, że jego *Orawa* przejdzie do historii muzyki, a jednocześnie to jedyny kompozytor, który z powodzeniem pisze także muzykę filmową. Zazdroszczę mu". *Ibidem*, s. 103.

[62] *Ibidem*, s. 31.

wielkich kompetencji dyrygenta w kwestii wiedzy o możliwościach poszczególnych instrumentów[63]. Te wszystkie preferencje i kompetencje zostały ujawnione też w muzyce filmowej Maksymiuka.

Powracając to filmu Hasa, przede wszystkim trzeba podkreślić, że adaptacja z 1973 roku jest w dużej mierze refleksją na temat przemijania i śmierci. Tytułowe sanatorium jest symbolicznym miejscem, które potwierdza nieuchronność i nieodwracalność kresu ludzkiego losu. Główny bohater Józef (Jan Nowicki) odwiedza w sanatorium doktora Gotarda (Gustaw Holoubek) zmarłego ojca Jakuba (Tadeusz Kondrat). W tym surrealistycznym miejscu przenosimy się w inny wymiar czasu, w którym ojciec jednak żyje. Bohater zaczyna przeżywać powtórnie to, co już przeżył w małym galicyjskim miasteczku ze swojego dzieciństwa z Adelą w roli głównej (Halina Kowalska). Odnajduje tam też tajemniczy ogród Bianki, która odrzuciła jego miłość i odchodzi z Rudolfem. Zasadniczo jednak świat, do którego wraca główny bohater, jest światem rozpadu i zniszczenia. Powrót do przeszłości, dzieciństwa okazuje się niemożliwy.

Badacze tekstu literackiego pisali o istnieniu „wiedzy ukrytej", którą jest wiedza o losie Żydów w Galicji w czasie II wojny światowej. To rodzaj symbolizmu, który może „odgrywa rolę czegoś w rodzaju pragmatycznego filtru warunkującego odbiór"[64]. Jest niczym „szelest zwiędłych liści", „zapomniana przez wszystkich biblioteka" albo „figura katastrofy". Owa wiedza jest również zaszyfrowana w muzyce Maksymiuka[65], dookreślając obraz Hasa i czyniąc go dziełem ponadczasowym. To dramat sztuki totalnej katastrofy[66]. To odpowiedź na pytanie, jak dać wyraz zdarzeniu, którego najprostsza postać słowna brzmi: „tamtego świata już nie ma".

Gdy zapytamy jednak o wpływ tekstu literackiego na ścieżkę dźwiękową do filmu czy komentarz słowny do muzyki samego Maksymiuka, to odnajdziemy informację, z której wynika, że kompozytor źle się czuje „z muzyką z tekstem". Jako potwierdzenie tej konstatacji przywoływał anegdotę właśnie z cytatem z opowiadania Schulza *Sanatorium pod Klepsydrą*:

> Słowa nie zawsze są precyzyjne i różnie mogą być odbierane – twierdził. Pewien dyrygent, chcąc poderwać orkiestrę do wielkiego wysiłku, zaczął opowiadać o utworze w ten sposób: „To jest

[63] *Ibidem*, s. 77.

[64] M. Wilczyński, *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy*, „Schulz/Forum" 2015, nr 5, s. 10, https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2185/1607 (6.09.2024).

[65] Por. też: J. Maksymiuk w rozmowie z E. Piasecką powiedział: „Tekst jest ważny dla mnie, ale tylko do pewnego stopnia. Dźwięki tworzą bowiem swój autonomiczny świat, który będzie istniał, jeśli nawet pięć razy zmienimy tytuł. […] Zawarta w tytule czy tekście sugestia dokądś nas kieruje, ale nasza dyspozycja emocjonalna może spowodować, że podążymy myślami w inną stronę". J. Maksymiuk, *Maksymiuk na maksa*, s. 97–98. Z drugiej strony kompozytor przyznawał, że obraz bardziej przyciąga uwagę widza, mówiąc, że „oko intensywniej odbiera obraz niż ucho dźwięki". *Ibidem*, s. 97–98.

[66] *Ibidem*, s. 16–17.

jak uniesienie aniołów, które lecą ku doskonałości, a potem patrzą z podziwem na kształt ziemi, oceany, morza, różne kultury…". I tak mówił z pół godziny, a potem muzyk zapytał: „Panie profesorze, czy mamy to zagrać głośno czy cicho?" I wtedy przychodzi mi na myśl cudowne zdanie Brunona Schulza, chyba padło także w filmie *Sanatorium pod Klepsydrą*: „To się nie może zmieścić w zdarzeniu". Tak, „zdarzenie [tak jak słowo, w tym kontekście – przyp. I.G.] jest płytsze"[67].

Adaptacja opowiadań Schulza obdarzona została jedną z ciekawiej skonstruowanych kompozycji audialnych w historii polskiego filmu. To przykład muzyki, która „nie mieści się" nie tylko w zdarzeniach, ale i słowach. Dlatego trudno o niej pisać. Można zaryzykować nawet tezę, że *Sanatorium*… pozostaje adaptacją, w której warstwa dźwiękowa spełnia pierwszoplanową rolę. Można nawet powiedzieć o spotęgowanym „naduporządkowaniu" sensów konotowanych przez dźwięki, które powtarzają, dopełniają te, które zostały „zaszyfrowane" w obrazie galicyjskiej prowincji[68].

W kompozycji Maksymiuka pojawia się motyw przewodni. Pierwszym scenom filmu towarzyszą dźwięki, które wprowadzają nas w świat snu. To efekt ich elektronicznego przetworzenia, a więc świadomego odrealniania. Maksymiuk nie oddziela muzyki diegetycznej i niediegetycznej od innych efektów dźwiękowych. Z tego powodu obok dźwięku takich instrumentów, jak: skrzypce, flet, fortepian czy gitara[69], słychać przetworzone efekty akustyczne, np. krakanie wron, świst szabli, smaganie biczem. Kompozytor wykorzystuje także wiele przyrządów, m.in. kołatki, tarki, dzwonki czy głosy ludzkie jako komponent muzyczny. Z drugiej strony wielokrotnie to właśnie instrumenty muzyczne imitują odgłosy natury, np. odrealniające szmery, szum wiatru, kapanie wody, klaskanie w dłonie, zgrzyty, trzaski, brzęczenie lampy, skomlenie psa, śmiech wpadający w szloch, opady deszczu, pohukiwanie dzikich ptaków, echo, turkot kół pociągu czy odgłosy zbliżającej się burzy. Warto więc wskazać, że dominantą w tej sferze znaczeniotwórczej są instrumenty strunowe i syntezatory elektroniczne.

Rozróżnienie między muzyką a efektami dźwiękowymi w przypadku ścieżki dźwiękowej Maksymiuka do filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* wymaga zatem subtelnej analizy – zwłaszcza że Has świadomie zaciera granice między dźwiękiem diegetycznym (pochodzącym ze świata przedstawionego), pozadiegetycznym (zewnętrznym wobec niego) a kompozycją muzyczną i montażem akustycznym. Jednym z przykładów trudności w przeprowadzaniu takiego rozróżnienia może być użycie muzyki w funkcji narracyjno-emocjonalnej. W filmie jest wiele sekwencji, w których Maksymiuk w celu budowania nastroju, rytmu, semantyki i afektu filmu celowo „rozciąga" poza ramy obrazu dźwięki np. klarnetu i smyczków, których

[67] *Ibidem*, s. 98.

[68] Warto też pamiętać o tym, że w 1998 r. J. Maksymiuk zrealizował ścieżkę dźwiękową do filmu dokumentalnego o Hasie A. Kuczyńskiego *Ze snu sen*.

[69] Zob. społeczne znaczenie tych instrumentów w ujęciu historycznym m.in. w: A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013.

źródło jest mobilne w tym sensie, że raz jest, a za chwilę go nie ma w jego świecie przedstawionym, tym samym pełniąc funkcję pozadiegetyczną i symboliczną.

Granica między muzyką a efektami dźwiękowymi rozmywa się wówczas, gdy efekty dźwiękowe, takie jak: odgłosy zegarów, stukot obcasów, skrzypienie drzwi, gwizdy pary, cichy szelest pergaminów, świst wiatru w pokoju, nie są efektem naturalnego montażu, ale świadomą kompozycją akustyczną. Jednak nie są muzyką – nie posiadają melodii, harmonii ani rytmicznej struktury[70]. Wszystko to prowadzi do stwierdzenia, że Maksymiuk stosuje muzykę nie jako tło, ale jako aktywnego narratora. Efekty dźwiękowe – przetworzone, nienaturalne – stają się elementem surrealnej poetyki filmu. Granica między muzyką a dźwiękiem zostaje celowo zatarta, by zbudować atmosferę snu, nostalgii i rozpadu. Współistnienie tych dwóch warstw – emocjonalnej (muzycznej) i teksturalnej (dźwiękowej) – buduje przestrzeń akustyczną *Sanatorium*… jako świat Schulzowski, w którym realność i fantazja współbrzmią. Synergia, a więc kongenialność łączenia muzyki i efektów dźwiękowych, charakteryzuje przestrzeń galicyjskiego sanatorium jako przestrzeń surrealistyczną, nawiedzaną przez duchy, zjawy, widziadła.

To obszar Galicji napiętnowany niewidocznym zniszczeniem, śmiercią i nierealnością. Imitatory dźwięków nadnaturalnych tworzą nastrój grozy, smutku i niesamowitości, a więc typowy dla kresowych romantycznych i surrealistycznych wizji. Film charakteryzuje też pulsujący rytm. Opisana warstwa brzmieniowa powtórzona zostaje jeszcze w scenach:

– marszu tajemniczych ludzi z konduktorem w lektyce,
– rozmowy Józefa z panem de V… w gabinecie manekinów – tym razem scena ta wzbogacona została jeszcze przez świst szabli, odgłosy nocy, imitowanie dźwięków mechanizmu napędzającego manekiny,
– spotkania z ojcem na strychu, w czasie którego dochodzi do rozmowy o ptakach, imitowania ich odgłosów,
– w sanatorium, w czasie których oślepiony Józef przechodzi w kierunku grobów i oczekującej przy nich matki.

Nieco inny podkład muzyczny mają sceny, w których przenosimy się do przeszłości, do dzieciństwa Józefa, domu jego rodziców, sklepu, strychu ojca. Pierwszy powrót zasygnalizowany został motywem muzycznym, w którym wyraźnie odnajdujemy regionalną i religijną stylizację[71]. W tle dźwiękowym słychać przede

[70] Zob. dwa mechanizmy: „muzykalizacji dźwięku" – efekty dźwiękowe o cechach muzycznych (np. regularny rytm, tonalność) i „dźwiękowienia muzyki" – partytury komponowane tak, by imitowały brzmienie mechaniczne, środowiskowe. Dobrym przykładem jest scena wprowadzająca melodyjny dźwięk przypominający pracę zegara, który jednocześnie działa jako metafora upływającego czasu (muzyka) i efekt otoczenia (dźwięk).

[71] Por. P. Towarek, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie" 2014, t. XV, s. 221–232. Autor ten przypomniał: „Wraz z zajęciem Jerozolimy przez króla Dawida, powstaniem królewskiego dworu i świątyni w czasach Salomona, datować trzeba obecność we wskazanych instytucjach zawodowych muzyków, grających na konkretnych instrumentach.

wszystkim skrzypce. Tylko gdzieniegdzie nowe dźwięki przetykane są motywami melodycznymi, znanymi z pierwszych scen filmu. Dom ze wspomnień i z dźwięków „utkany" jest z brzmień należących do różnych czasoprzestrzeni. Interesująca pod względem dźwiękowym jest też scena z subiektami. Mam na myśli obraz ich budzenia się, modły, rozmowy z Józefem, przekomarzania z Adelą czy scenę handlu. Reżyser zdecydował się wyeksponować chrapanie, ziewanie sprzedawców po to tylko, żeby osiągnąć efekt tożsamy do stanu, w jakim znajdowali się Jakub i Józef – „przebudzenia się", a więc metaforycznego powrotu do przeszłości, konieczności odnalezienia dawnego świata. Scena porannych modlitw jest natomiast wyraźnie zainspirowana żydowską tradycją. Widzimy zatem tańczących, radosnych mężczyzn, klaszczących w dłonie i śpiewających pieśń pochwalną (aluzja do *Księgi Psalmów*) do słów: „klaskajcie rękami i wykrzykujcie imię jego, ojojojoj…".

W związku z filmem *Sanatorium pod Klepsydrą* warto pamiętać, że adaptacja zmodernizowanych wzorców, np. śpiewu Żydów[72], była koniecznością. Wynikała z chęci zbliżenia się do odbiorcy, który często nie dysponował rzetelną wiedzą historyczną. W przypadku ścieżki dźwiękowej do filmu Hasa istotą – podobnie jak istotą reformy muzycznej w kulturze judaistycznej – nie było radykalne odrzucenie muzyczności tradycyjnej, lecz często nowe jej opracowanie czy inny sposób jej wykonawstwa. Tym samym przełamano stereotypowe wyobrażenia o galicyjskiej ortodoksji i wskazano na ogrom wrażliwości muzycznej, „przyznanie muzyce ważnej roli w życiu społecznym i religijnym oraz wielkie przywiązanie do własnych tradycji muzycznych"[73], choć nie za cenę zamknięcia we własnym małym świecie.

W adaptacji Hasa scena modłów zostaje powtórzona w drugiej części filmu. Tym razem chodzi o modlitwę wieczorną. W tle dźwiękowym dominującymi instrumentami są: skrzypce, tarka, dzwonki, syczenie palących się świec itp. Zmiana polega na tym, że nie jest to modlitwa radosna, nie chodzi bowiem o powitanie, ale o pożegnanie. Przywodzi więc na myśl sceny w domu Józefa, których ścieżka dźwiękowa zwiastuje koniec dzieciństwa i dawnego galicyjskiego świata. Świadczą o tym złowieszcze dźwięki: krakania, kołatki, tarki, pojedyncze drgania strun gitary.

Zaświadczają o tym wersety *Drugiej Księgi Samuela*, opisujące przeniesienie Arki Przymierza: *Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach* (1 *Sm* 6,5)". *Ibidem*, s. 224.

[72] Warto wszak przypomnieć i podkreślić, że wiele reform żydowskiej muzyki liturgicznej, takich jak: „profesjonalne kształcenie i wyodrębnienie zawodu kantora synagogalnego, wprowadzanie do synagog chórów i organów oraz przygotowanie nowych opracowań tradycyjnych melodii liturgicznych dla nowych wykonawców", sugerowało chęć „nie tylko zachowania jej dla przyszłych pokoleń przez uatrakcyjnienie i przełożenie na język bardziej zrozumiały dla młodszych odbiorców". Zob. S. Jakubczyk-Ślęczka, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica" 2019, vol. 22, nr 2(44), s. 235–237.

[73] *Ibidem*, s. 257.

Zainteresowanie młodych mężczyzn w *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa erotyzmem „prowadzi" natomiast do postaci Adeli, w której obecności słyszymy radosne głosy i grę strażaków na trąbkach[74], Józefa, a także dźwięk zegara i dzwonków. Najradośniejsza ścieżka dźwiękowa towarzyszy scenom z postacią rudowłosej służącej oraz tym rozgrywającym się na rynku tajemniczego miasta z dzieciństwa Józefa. Skonstruowana jest ona z wielu elementów o wyraźnie oryginalnym brzmieniu. Najczęściej słyszalne instrumenty to gitara, tamburyn i flet. Jest to skoczna melodia, która podkreśla zabawową aurę spotkań na rynku kupców, kupujących i Józefa, który różni się od innych posiadaniem tajemniczej księgi, egzotycznych ptaków i drogocennych jajek. Dźwiękom muzyki towarzyszą odgłosy ptactwa domowego. Radosny stan zabawy z rynku dość szybko mącą dźwięki, które powtarzają motywy melodyczne z sanatorium. Tym razem towarzyszą one ludziom w zetlałych ubraniach i lektyce, w której siedzi ślepy konduktor.

W tle dźwiękowym, oprócz znanego tematu, pojawia się przetworzony dźwięk bata, dzwonków, a także dzikich zwierząt, np. słoni, które niespodziewanie pojawiają się w ciemnym lesie. Podobną aurę zabawy wydobywa warstwa dźwiękowa towarzysząca scenie handlu, w której słyszymy dodatkowo gwar ludzi i widzimy Adelę z metalowym kotłem i tłuczkiem, a ojca Józefa z trąbką w dłoniach.

Novum do warstwy dźwiękowej filmu wprowadza pojawienie się Józefa w ogrodzie Bianki. Tym obrazom towarzyszy szereg efektów akustycznych związanych z budzeniem się przyrody do życia, a więc: świergot ptaków, kukanie kukułki, a także odgłosy nocy. Tym razem, w przeciwieństwie do scen pozostałych, na pierwszym planie słychać brzmienie fortepianu. Zdaje się, że to właśnie ten instrument najlepiej charakteryzuje postać Bianki: dziecinną i niedostępną jednocześnie. „Czystą", niemal „transparentą", ale wyraźnie wyizolowaną i smutną. W tym filmie dźwięki oddają nie tylko smutek, ale też podkreślają motyw błądzenia głównego bohatera po labiryncie czasoprzestrzeni, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Efekt „kluczenia" osiągnięty jest przez pojawienie się nowych dźwięków, powtarzających znaną linię melodyczną. Wyjścia nie ma, drogi prowadzą donikąd albo z powrotem, do matki, na cmentarz. Dlatego koniec filmu uzupełnia identyczna ścieżka dźwiękowa, co na początku, a Józef przemienia się w konduktora. Powtarza dobrze znany los osób osamotnionych. Różnica polega tym razem na tym,

[74] Trąbka, jako instrument o charakterystycznym, donośnym brzmieniu, ma bogatą symbolikę, której korzenie sięgają starożytności. Od zawsze była kojarzona z siłą i władzą. Dźwięk tego instrumentu to także „zwiastun ważnych wydarzeń", ale i znak boskości i duchowości. W *Sanatorium pod Klepsydrą* trąbka oznacza radość i świętowanie. Inne ważne znaczenia obecności tego instrumentu w przestrzeni dźwiękowej mają charakter sygnalny, odsyłają do doświadczenia przejścia i transformacji. Trąbka ze swoim klarownym, czystym dźwiękiem często symbolizuje szczerość, prostotę i bezpośredniość w komunikacji. Jej dźwięk jest trudny do zignorowania, co może być utożsamiane z prawdą, która nie może zostać ukryta. Na końcu warto przypomnieć, że jej dźwięk spełnia też funkcję ostrzeżenia przed zagrożeniem. Jak widać, to instrument, który w filmie W. Hasa, zgodnie z historyczną symboliką, reprezentuje zarówno triumf i siłę, jak i duchową głębię oraz wezwanie do działania.

że znaną melodię powtarzają skrzypce, flet, w brzmieniu których słychać i „zawodzenie", i dalekie echa pieśni religijnej z *Księgi Rodzaju* do słów Józefa: „cóżeśmy to zrobili, nie wiedzieliście, że posiadam dar jasnowidzenia"…

Jeżeli chodzi o funkcje dramaturgiczne muzyki w tym przypadku to, po pierwsze, sprowadzają się one do uczynienia z muzyki medium czasu subiektywnego. Film operuje Schulzowską wizją czasu – „rozlanego", nielinearnego, powtarzalnego. Maksymiuk wspiera to wrażenie poprzez: cykliczne motywy muzyczne, które nie rozwijają się linearnie, lecz powracają jak reminiscencje (czas snu/pamięci), użycie powtarzalnych struktur figur rytmicznych, np. w utworach opartych na melancholijnym brzmieniu fortepianu. Ponadto można usłyszeć brak wyraźnych kulminacji muzycznych, co odbija bezczasowość i stagnację przestrzeni sanatorium. Efektem jest wrażenie, że muzyka nie „prowadzi" widza w czasie (jak w klasycznym kinie), lecz zawiesza go w czasoprzestrzeni pamięci.

Drugą funkcją dramaturgiczną tego filmu jest „uprzestrzennienie" muzyki w tym sensie, że funkcjonuje ona jako „architektura nastroju". Has tworzy przestrzenie wizualne jako labirynty. Maksymiuk dopełnia je warstwą dźwiękową poprzez m.in. muzykę ambientową, nieposiadającą wyraźnej linii melodycznej, ale budującą przestrzeń dźwiękową niczym echo, tło, szmer. Dodatkowo zastosowano rozproszone rozmieszczenie źródeł dźwięku (w warstwie montażowej), przez co muzyka brzmi, jakby „płynęła przez ściany" – bez punktu zakotwiczenia, czy modulacje tonalne imitujące zmiany perspektywy i „oddalenie/zbliżenie" psychiczne bohatera. W konsekwencji muzyka Maksymiuka staje się architekturą oniryczną, modelującą przestrzeń jako stan emocjonalny.

Kolejnym zadaniem dramaturgicznym muzyki jest użycie jej w funkcji psychologicznej, jako „wewnętrznego krajobrazu" bohatera. Film nie oferuje klasycznego wglądu psychologicznego – rolę „głosu wewnętrznego" przejmuje właśnie muzyka. Reprezentuje ona emocje, których bohater nie artykułuje słowami – melancholię, tęsknotę, alienację; wprowadza subtelne kontrasty emocjonalne – np. muzyka liryczna w scenach pozornie neutralnych; działa jako komentarz emocjonalny – często kontrapunktuje obraz, co daje efekt „zdystansowanej czułości". W ten sposób Maksymiuk tworzy „akustyczne lustro duszy" bohatera rezonujące z jego wyobcowaniem i nostalgią.

Ciekawym sposobem wykorzystania muzyki w funkcji dramaturgicznej w *Sanatorium*… jest jej ironiczno-groteskowe sfunkcjonalizowanie, co ma na celu „demaskować wrażenie realności". W niektórych sekwencjach Maksymiuk celowo wykorzystuje muzyczne przerysowanie, by podkreślić groteskowość i sztuczność przedstawianego świata: pastiszowe stylizacje; użycie nietypowych instrumentów tworzących naiwną, infantylną aurę – kontrastującą z mrokiem obrazu; zderzenia tonalne i dysonanse, które zaburzają przyjemność słuchania – budując napięcie. Dzięki temu muzyka pełni funkcję „estetycznego sabotażu", dekonstruując poczucie realizmu i wciągając widza w świat marzenia/snu/koszmaru.

W ścieżce dźwiękowej *Sanatorium pod Klepsydrą* muzyka pełni też funkcję klasyczną, rytmiczno-montażową, stając się niejako „organizatorem" tempa narracji. W ten sposób w filmie pozbawionym klasycznej dramaturgii Maksymiuk przejmuję pozycję operatora rytmu filmowego. Struktura rytmiczna ścieżki dźwiękowej często reguluje długość ujęć i tempo montażu. Sekwencje, w których obraz i dźwięk są zsynchronizowane (np. sceny przemieszczania się bohatera), wskazują na rolę muzyki jako narratora. Służy ona do spajania fragmentów narracyjnych, tworząc złudzenie ciągłości mimo montażu asocjacyjnego. Ostatecznie muzyka staje się strukturalnym rusztowaniem narracji, niwelując jej fragmentaryczność.

W efekcie kompozytor przekształca ścieżkę dźwiękową w nośnik pamięci kulturowej w duchu Schulzowskiego „mitu dzieciństwa"[75]. Maksymiuk nie tylko ilustruje film – on go współtworzy jako strukturę dramaturgiczną. Jego muzyka w *Sanatorium pod Klepsydrą* działa niemal jak równoległy scenariusz – emocjonalny, ontologiczny, estetyczny.

To wszystko powoduje, że filmowej transformacji towarzyszą elementy muzyczne, które są niczym audialne motto do muzyki Maksymiuka: „całe w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowaniach", w które „ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia"[76].

Podsumowanie

To się nie może zmieścić w zdarzeniu. […] *zdarzenie jest płytsze.*
Jerzy Maksymiuk o muzyce parafrazując słowa Brunona Schulza[77]

„Galicyjskość muzyki" Maksymiuka w filmie *Sanatorium pod Klepsydrą*, choć nie zawsze wprost deklarowana, jest wyraźnie odczuwalna w warstwie estetycznej, nastrojowej i kulturowej ścieżki dźwiękowej. Polega ona nie tyle na dosłownym cytowaniu folkloru galicyjskiego, ile na subtelnym konstruowaniu atmosfery kulturowej i historycznej wielonarodowej Galicji – przefiltrowanej przez poetykę oniryzmu, surrealizmu i dekadencji. Maksymiuk tworzy dźwiękowy pejzaż, w którym słychać echa kultury żydowskiej, galicyjskiego mieszczaństwa, prowincji habsburskiej, a także cygańskich i huculskich brzmień. Co prawda

[75] „Galicyjska dusza" w dźwięku objawia się głównie w wykorzystaniu go w funkcji symboliczno-kulturowej. Muzyka odwołuje się do mitu kulturowego Galicji – jako przestrzeni melancholii, wielokulturowości, rozpadu – m.in. poprzez: elementy stylizacji żydowskiej (np. skale modalne, ornamentacja melodii); echa muzyki wiedeńskiej, salonowej, pogrzebowej; muzykę jako palimpsest kultury środkowej Europy – utraconej, zmitologizowanej.

[76] B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą* [w:] *idem*, *Proza*, oprac. A. Sandauer, J. Ficowski, Kraków 1964, s. 155.

[77] J. Maksymiuk, E. Piasecka, *Maksymiuk na maksa*, s. 98.

brak w tej ścieżce dźwiękowej dosłownych cytatów, to jednak obecne są: stylizacja, nawiązania, modulacje charakterystyczne dla muzyki klezmerskiej (skale, ornamentyka). Ważne jest też instrumentarium sugerujące „mit Galicji". Użycie takich instrumentów, jak skrzypce solo, klarnet, cymbały, flet, które przywołują aurę żydowskiego sztetla czy karpackiej wsi. Natomiast dominacja muzyki kameralnej (a nie pełnej orkiestry) odpowiada „intymności" i „wewnętrzności" świata Schulza. W duchu „galicyjskich reminiscencji" – muzyka Maksymiuka jest nostalgiczna, ale nie sentymentalna. Przywołuje utraconą przestrzeń, czas sprzed katastrofy, świat sprzed Zagłady i przemian XX wieku. Jeżeli chodzi o konotacje z Habsburgami, mitologią prowincji i dekadencją, to trzeba pamiętać, że w muzyce do tego filmu wybrzmiewa specyficzny idiom dekadencji *fin de siècle'u*. Można w tym kontekście mówić o transkulturowym idiomie melancholii i oniryzmu, który Maksymiuk odczytuje z obrazu i przekłada na dźwięk. Zatem „galicyjskość muzyki" w *Sanatorium pod Klepsydrą* polega nie na folklorze wprost, ale na tworzeniu metaforycznego dźwiękowego świata Galicji: prowincji wielonarodowej, magicznej, rozpadającej się. W tym sensie muzyka Maksymiuka pełni funkcję emocjonalnej scenografii, narracji alternatywnej oraz nośnika pamięci kulturowej, współbrzmiąc z obrazem i tekstem źródłowym Schulza.

Dodatkowo warstwa dźwiękowa w filmie Hasa bardzo wyraźnie związana jest z wewnętrznym rozdwojeniem twórczości autora literackiego pierwowzoru: na to, co kameralne/intymne i widowiskowe/wspólnotowe (taka też była twórczość Schulza i kultura Galicji). Jest to podyktowane zarówno czynnikami niezależnymi, jak i zależnymi od subiektywnych decyzji reżysera. W tym przypadku opowiadań autora *Wiosny*. Na warstwę brzmieniową duży wpływ miał sam kompozytor – Jerzy Maksymiuk, który w czasie współpracy z autorem *Pętli* nie utracił rozpoznawalnego stylu, „własnej twarzy". Kongenialna synergia warstwy fonicznej i wizualnej oraz dominacja muzyki transcendentnej charakterystyczna jest w dużej mierze dla tej adaptacji. Dzięki temu *Sanatorium pod Klepsydrą* jest spełnieniem artystycznych marzeń i ambicji reżysera i kompozytora. Doszło w tym przypadku do nietuzinkowego połączenia (zob. sonorystyka filmowa[78]): muzyki transcendentnej z immanentną, efektami dźwiękowymi i słowami. Galicję można więc nie tylko zobaczyć, ale i usłyszeć – choć tylko w odległych pogłosach, reminiscencjach czy migotliwych echach. To dowód na to, że mediami odległej czasoprzestrzeni okazały się nie tylko słowa czy obrazy, ale w dużej mierze też ścieżka dźwiękowa do filmu[79].

[78] Por. m.in. A. Helman, *Sonorystyka filmu „Na wylot"*, „Kino" 1973, nr 09, s. 16–19.

[79] Przeprowadzona analiza ma charakter opisowy, opiera się na przedstawieniu i scharakteryzowaniu podjętego tematu w oparciu o dane empiryczne, obserwację i analizę dyskursu naukowego na wskazany temat, nie miała więc na celu wyjaśniania – w kategoriach systemu – szeroko pojętych „galicyjskich reminiscencji" w kontekście twórczości B. Schulza. Skupiała się, w dużej mierze, na dokumentowaniu faktów, ich charakterystyce i wskazaniu korelacji z podjętym zagadnieniem. Nie

Bibliografia

Opracowania i źródła drukowane

Ankersmit F.R., *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*, Amsterdam 1989.

Badyda E., *Słownik języka Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum" 2018, nr 11, s. 167–178.

Barańczak A., *Poetycka muzykologia*, „Teksty" 1972, nr 3, s. 108–116.

Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.

Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986.

Brown C.S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens 1948.

Budurowicz B., *Galicia in the Work of Bruno Schulz*, „Canadian Slavonic Papers" („Revue Canadienne des Slavistes") 1986, vol. 28, no. 4, s. 359–368.

Budurowycz B., *Galicja w twórczości Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 9–17.

Budzyński W., *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013.

Bullerjahn C., *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.

Davies N., *Galicja. Historia nie narodowa*, Kraków 2023.

Dziadek M., *Czy istnieje muzyka słowiańska?*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna" 2014, z. IX, s. 9–18.

Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

Franczak J., *Wędrowcy niedoludzkich obszarów* [w:] *idem*, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 307–326.

Gąsowski T., *Między gettem a światem. Dylematy ideowe Żydów galicyjskich na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków 1996.

Hećman B., *Mit monarchii habsburskiej w opowiadaniu „Wiosna" Brunona Schulza* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. IV: *Literatura – język – kultura*, red. C. Kłak, M. Wyka, Rzeszów 1995, s. 185–199.

Głowiński M., *Muzyka w powieści*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja" 1980, nr 2, s. 98–114.

Gondowicz J., *Ekfrazy oraz Co słychać*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2019, t. 73, s. 498–500.

Grzejewska A., *Ten wariat Maksymiuk*, Białystok 1994.

Grzymała-Siedlecki A., *Etiudy płanetnicze*, „Kurier Warszawski" 1934, nr 11, s. 4.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

Jakubczyk-Ślęczka S., *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, maszynopis pracy doktorskiej przygotowanej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

Jakubczyk-Ślęczka S., *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica" 2019, vol. 22, nr 2(44), s. 235–265.

Jerzy Maksymiuk, Leszek Mądzik, Ignacy Karpowicz, Tomasz Różycki. Polska na cztery ręce, Kielce 2012.

Kiedacz W., *„Sanatorium pod Klepsydrą" – proza Schulza i wizja Hasa*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975, nr 2(20), s. 149–155.

---

pretenduje do ujęć całościowych i ostatecznych, niemniej uwzględnia sprzężenia zwrotne, dążąc do zrozumienia zjawiska i wskazania jego funkcji czy celów.

Lipińska-Iłłakowicz K., *Myśląc powoli: przestrzeń prowincjonalna u Heideggera i Schulza* [w:] *W ułamkach zwierciadła… Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 485–496.

Losiak R., *Doświadczenie odbioru muzyki w świetle fenomenologii percepcji Maurice'a Mereau-Ponty'ego*, „Muzyka" 2005, nr 1, s. 67–115.

Maksymiuk J., Piasecka E., *Maksymiuk na maksa*, Warszawa 2002.

Małczyński B., *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki*, „Strony" 2010, nr 3/4, s. 64–69.

Miklaszewski K., *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych")*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie" 1971, z. 21, s. 49–65.

Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

Nieznane nagrania muzyki przedwojennych polskich mieszkańców Galicji Wschodniej ze zbiorów archiwum Polskiego Radia we Wrocławiu [w:] *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*, red. Z.J. Przerembski, Wrocław 2015, s. 63–71.

Pociej B., *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka" 1967, nr 1, s. 69–73.

Pogranicza i korespondencje sztuk: studia, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

Polony L., *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007.

Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne Stan aktualny – zachowanie, t. I–II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2017.

Reimann A. *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii" 2012, nr 17, s. 139–161.

Schulz B., *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957.

Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975.

Schulz B., *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984.

Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002.

Schulz B., *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012.

Skarbowski J., *Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

Skrzypczyk A., *Bruno Schulz i muzyka*. *Próba biografii akustycznej pisarza*, „Teksty Drugie" 2022, nr 2, s. 329–343.

Skrzypczyk A., *Bruno Schulz i muzyka. Exordium*/*Bruno Schulz and music. Exordium*, „Przestrzenie Teorii" 2020, nr 34, s. 75–98.

Słownik schulzowski, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.

Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.

Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

Szymankiewicz B., *Bruno Schulz – pisarz środkowoeuropejski?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2016, nr 4(15), s. 7–23.

Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016.

Wiegandt E., *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.

Wilczek-Krupa M., *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej" 2014, nr 15, s. 103–123.

Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher, red. W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam–New York 2004.

Wróblewski P., *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)*, „Prace Filologiczne" 1986, t. XXXIII.

Wyka K., Napierski S., *Dwugłos o Schulzu* [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 420–431.

Wyskiel W., *Inna twarz Hioba: problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
Zagajewski A., *Drohobycz i świat* [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 19–25.

Netografia

Bruno Schulz, https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=119175 (4.09.2025).
http://jerzymaksymiuk.pl/ (4.09.2025).
http://jerzymaksymiuk.pl/media/artykuly/ (4.09.2025).
Stojanović B., *Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata*, http://www.brunoschulz.org/umitycznienie/umitycznienie-txt.htm (4.09.2025).
Jerzy Maksymiuk, https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11135 (4.09.2025).
Pascal B., *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pascal-mysli.html (15.09.2024).
Święch J., *Schulz – pisarz galicyjski*, „Akcent" 2007, nr 1, http://akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-12007/jerzy-swiech-schulz-pisarz-galicyjski/ (6.09.2024).
Wilczyński M., *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy*, „Schulz/Forum" 2015, nr 5, s. 5–17, https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2185/1607 (6.09.2024).
Wojciech J. Has, https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111519 (4.09.2025).

GALICIAN REMINISCENCES… BRUNO SCHULZ, MUSIC AND FILM

Abstract

The subject of the text are audio signs-symbols and musical signs-metaphors present in the soundtrack by Jerzy Maksymiuk composed for the film *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) by Wojciech J. Has, which was based on the short stories of the Galician writer Bruno Schulz. The aim of the considerations is to reflect on possible musical and verbal reminiscences to the culture of Galicia both in the text of the literary original and in the sound layer of its adaptation.

Methodology: hermeneutics and semiotics (intersemiotic translation).

Keywords: film music, Galicia, Bruno Schulz (1892–1942), Wojciech J. Has (1924–2000), Jerzy Maksymiuk (born 1936), music, film

ADDENDUM

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.29

Marta Kłak-Ambrożkiewicz

Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Dom Jana Matejki, Polska

ZAPOMNIANY ROMANTYK: KAROL KORAB-BRZOZOWSKI I JEGO ZWIĄZKI Z LWOWSKIM ŚRODOWISKIEM KULTURALNYM

Opracowanie powstało na podstawie materiałów źródłowych zgromadzonych m.in. w muzeum biograficznym Jana Matejki. Wśród osób zaznajomionych z artystą znalazł się Karol Korab-Brzozowski (1821–1904) – współcześnie zapomniany poeta, badacz pieśni, pisarz, leśnik, inżynier, etnograf i kartograf. Brzozowski osiadł z rodziną we Lwowie w 1884 roku. Publikował w czasopismach wspomnienia z pobytu na Bliskim Wschodzie oraz utwory poetyckie. Teatr lwowski wystawił jego dramat *Malek*. Był także autorem inspirowanego litewskim mitem libretta opery *Jezioro Dusza* Mieczysława Sołtysa.

Słowa kluczowe: Karol Brzozowski, poeta, badacz Lwów, libretto, opera *Jezioro Dusza*, Mieczysław Sołtys, romantyzm

Karol Korab Brzozowski (1821–1904) bardziej znany jest jako agronom i leśnik, budowniczy linii telegraficznych, kartograf w imperium tureckim niż jako literat i poeta. W artykule przedstawiono dokonania Brzozowskiego – romantyka, twórcy poezji i utworów dramatycznych, tłumacza.

Wielu informacji dotyczących niezwykłej biografii Brzozowskiego dostarczają publikowane przez niego na łamach XIX-wiecznej prasy wspomnienia, autobiografia oraz korespondencja m.in. z Aleksandrem Krausharem (1843–1931) opublikowana w *Kartce z pamiętnika. Listach ostatniego romantyka, Karola Brzozowskiego, do Alkara (1895–1898)*[1]. Interesujące informacje biograficzne można znaleźć też w pamiętnikach i listach Polaków emigrantów pracujących w państwie osmańskim[2].

Brzozowski urodził się 28 września 1821 roku w Warszawie jako syn leśnika, oficera napoleońskiego i powstańca. Wykształcenie pobierał we Włocławku u pijarów, a od 1835 roku w Sejnach oraz w nadniemeńskich lasach. Wakacje spędza-

[1] *Kartka z pamiętnika. Listy ostatniego romantyka, Karola Brzozowskiego, do Alkara (1895–1898)*, Warszawa 1912. Aleksander Kraushar (1843–1931) – adwokat, poeta, publicysta, członek Towarzystwa Historycznego we Lwowie, współzałożyciel Towarzystwa Miłośników Historii.

[2] M.in. F. Sokulski, *W kraju i nad Bosforem (1830–1881): fragmenty życia i listy*, do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył M. Tyrowicz, Wrocław 1951; W. Jabłonowski, *Pamiętniki z lat 1851–1893*, z rękopisu dokonał wyboru, wstępem i przypisami opatrzył J. Fijałek, Wrocław 1967.

ne w nadniemeńskich lasach uczyniły z Brzozowskiego doskonałego myśliwego, strzelca i niestrudzonego piechura. Jak wszyscy romantycy, tak i Brzozowski szukał pierwszych impulsów twórczości w pieśni ludowej. Już jako uczeń gimnazjum w Sejnach gromadził z zamiłowaniem „pieśni ludu nadniemeńskiego" z okolic Aleksoty, które w roku 1844 wydał w Poznaniu „z dołączeniem niektórych melodji". Zbiór ten poprzedził własnym wstępem poetyckim. Dwie strofy tego wstępu doskonale charakteryzują zarówno ówczesne poglądy poety, jak i początki jego twórczości:

Gdy zabijały nadzieję szatany,
W grób mnie niewoli wtłaczając łańcuchem,
Kryłem oburącz piersi moich rany,
By nie pokazać boleści – i duchem
Po was się możne obróciłem pany,
Bo was myśliłem owianych podmuchem
Siły. Biada wam! żywota nie macie.
Szatanu czynem kłamstwa nie zadacie!
Więc do maluczkich szedłem – bo mi księga
Święta mówiła, że tam życia kwiaty
Lubi zasiewać niebieska potęga
Że tam nocami duch męztwa skrzydlaty
Zstępuje, kędy wieśniacza siermięga;
Że często zsyła Bóg straszne Goliaty,
I gdy serc możnych zamiera otucha,
Bóg ich zawstydza zwycięstwem pastucha[3].

Po wydaniu 21 maja 1844 roku nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego *Pieśni ludu nadniemeńskiego* nastąpiła w pracy literackiej Brzozowskiego dłuższa przerwa, której efektem jest przekład Osmanidy. Epopeja *Osman* autorstwa Ivana Gundulica składająca się z 20 pieśni przedstawia wydarzenia w Turcji po bitwie chocimskiej. Utwór powstał w latach 1621–1638 i jest panegirykiem ku czci królewicza polskiego Władysława (późniejszego Władysława IV Wazy)[4]. Poeta zabrał się do niego, prawdopodobnie pod wpływem prelekcji Adama Mickiewicza (1798–1855):

Błogosławieństwo na drogę poety Karol Brzozowski brał od Mickiewicza. Zapatrzony w to słońce poezji naszej, z Poznania, gdzie bawił w r. 1846 przesłał Mickiewiczowi do Paryża swój przekład kilku pierwszych pieśni Osmanidy Gundulicza. Mickiewicz długo nie odpowiadał, aż wreszcie zwrócił właścicielowi rękopis z notatką: „Jak zajął mnie przekład, najlepszym dowodem są uwagi, które nad nim porobiłem. Gundulicz znalazł kogoś, co go zrozumiał. A więc naprzód". Prócz tej kartki było na samym rękopisie mnóstwo uwag, między innemi obok miejsca, w którem tłumacz gładkości wiersza poświęcał do pewnego stopnia wierność i przez to odbiegał nieco od oryginału, uwaga rymowana:

Biada poecie, jeżeli dla ucha
W jedwab ubiera prostą szorstkość ducha.

[3] Tekst wiersza na podstawie pierwszego wydania z 1844 r.

[4] Ivan Gundulić (1589–1638) – chorwacki poeta i dramatopisarz, patrycjusz dubrownicki. Najwybitniejszy przedstawiciel tzw. złotego wieku barokowej literatury dubrownickiej.

Rękopis przekładu Osmanidy, jak wiadomo, spłonął, i tak zaginęło dzieło, na którem poeta opierał nadzieję, „że przez parę pokoleń nie zgaśnie jego imię”[5].

W 1842 roku Brzozowski ukończył Instytut Gospodarstwa Wiejskiego i Leś--nictwa w Marymoncie (obecnie dzielnica Warszawy). Nielegalnie przekroczył granicę i od 1843 roku działał w patriotycznej konspiracji w zaborze pruskim. Brał udział w 1848 roku w powstaniu na terenie zaboru pruskiego w Wielkopolsce, odnosząc zasługi jako dowódca oddziału strzelców w bitwach pod Miłosławiem i Wrześnią. Po upadku powstania przebywał w Dreźnie. Z powodu działalności patriotycznej i represji zaborcy musiał wyjechać na emigrację[6].

W 1853 roku udał się przez Drezno, Szwajcarię do Paryża, zamierzając studiować w Wyższej Szkole Artylerii i Inżynierii w Metzu. Dotarł do Paryża, gdzie poznał osobiście Mickiewicza. Owocem tego spotkania był jeden z najpiękniejszych utworów Brzozowskiego noszący tytuł *Noc strzelców w Anatolji*. Jest to poemat opisowy, pełen obrazów przyrody i wschodniego kolorytu, którym poeta znający literaturę i języki Wschodu, barwił swoje utwory. Poemat pełen liryzmu, do którego przyczynił się sam tok wiersza ośmiozgłoskowego i (w chórach) dziesięciozgłoskowego. Niezwykła jest apostrofa do Mickiewicza, któremu Brzozowski czytał parę fragmentów swojego poematu:

O Adamie! boski wieszczu,
Królu piewców złoto-struny!
Ty po złotych pieśni deszczu Weźmiesz lutnię twą do trumny;
Po cudownej pieśni twojej,
Jakiż piewca się ostoi![7]

Noc strzelców w Anatolji została wydana po raz pierwszy w 1856 roku, a później miała jeszcze kilka wznowień. Natomiast rok później Brzozowski ogłosił we Lwowie „powieść czerkieską”. Poemat zatytułowany *Ognisty lew* opiewa dążenia Czerkiesów do wolności. Oto inwokacja pieśni XI:

Wolności! tyś jest jak miecz archanioła,
Kto go ramieniem schwyci wielkoluda,
Ten Salaminy, Termopylów cuda
Potęgą woli olbrzymiej wywoła,
1 takie słońce czynami rozpali,
1 takim blaskiem w ćmie wieków wystrzeli,
Że w swoją istność myśl stu wieków wcieli,
1 starą świata świątynię rozwali,
Jak sędzia stanie w rozumów zawiei,
I będzie ludom synem Galilei.

[5] Za: *Karol Brzozowski*, „Tydzień”, dodatek literacki „Kuriera Lwowskiego” 1899, nr 2 (8 I), s. 9.
[6] *Miesiąc maj 1848. Luźne wspomnienia Karola Brzozowskiego*, Lwów 1892.
[7] Za: *Karol Brzozowski*…, s. 10.

Poemat miał kilka wydań, m.in. ukazał się w 1877 roku w „Bibliotece Mrówki" (t. 47).

Brzozowski w roku po wybuchu wojny krymskiej był wysłannikiem emigracji polskiej (władze emigracyjne) z misją polityczną do Stambułu, pozostając na wiele lat w imperium tureckim, gdzie zasłynął jako myśliwy pod imieniem Kara Awdży (Czarny Łowca)[8]. W czasie 30-letniego pobytu w Turcji prowadził bardzo różnorodną działalność tak jak wielu ówczesnych polskich emigrantów przybywających po upadku powstań. Początkowo przebywał w Azji, utrzymując się z polowań. W XIX stuleciu bardzo ważnym problemem dla polskiego wychodźcy było zdobycie środków na utrzymanie. Polacy byli zatrudniani w Turcji jako wojskowi, a także jako fachowcy, szczególnie przy pracach inżynieryjnych. Wiele faktów na ten temat zawarł w swojej relacji emigrant Henryk Służalski[9].

Brzozowski ożenił się z Eulalią Bellier. Miał z nią sześcioro dzieci: trzech synów (Stanisław, Wincenty, Hubert) i trzy córki (Maria, Berta, Jadwiga). Nawiązana listownie znajomość z Mickiewiczem zmieniła się w 1853 roku w osobistą, kiedy Brzozowski w tym czasie przebywał w stolicy Francji. Następnie znów zetknął się z Wieszczem w Konstantynopolu, w ostatnim okresie życia Mickiewicza. Z tego spotkania zachował żywe i rzewne wspomnienie. Zygmunt Miłkowski, który znał Brzozowskiego jeszcze w Konstantynopolu w 1853 roku, kiedy obaj dzielili losy emigranta, a poeta pierwszy raz znalazł się w stolicy państwa osmańskiego, tak charakteryzuje go w chwili, gdy mu przychodzi pomysł do nowego utworu:

> Zwykle jest on bardzo koleżeński i wesół, lubiący gawędkę i umiejący rozpowiadać rozmaite prawdziwe i prawdopodobne anegdoty, ale niekiedy chmurnieje, zamyka się w sobie i ani z nim się dogadać. Proś go o co, to zrobi właśnie to, o co nie prosisz. Czasami położy się i przeleży… dwa miesiące. Czasami przez dwa miesiące nie dotknie się strzelby i ani spojrzy na nią. Takie paroksyzmy są jego brzemiennością: Nosi on podonczas w głowie płód, który albo poroni, albo też wynosi i porodzi, i wówczas potrzeba obchodzić go zdaleka, a najlepiej zostawić go samemu sobie – niech fermentuje[10].

---

[8] K. Brzozowski w 1877 r. dedykował J. Matejce swój utwór poetycki *Sen w Bałkanach. Wielkiemu Naszemu Mistrzowi J. Matejce Biały ojciec. Czarny strzelec" (przydomki, które Turcy nadali Brzozowskiemu)*.

[9] Turcję nazwano w tych czasach półżartem azjatycką Polską. Pierwsze wrażenie H. Służalskiego w Konstantynopolu było następujące: „Tu Polaków więcej niż Turków, tak się tu szwędają i politykują jeszcze gorzej niż w Paryżu. […] Mickiewicz i towarzysze wpadli w wir intrygi wschodniej, pomnożonej przez emigracyjną". J.W. Borejsza, *Sekretarz Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2005, s. 128–129. Henryk Służalski (1812–1857) – działacz emigracyjny, uczestnik powstania listopadowego 1830–1831 i partyzantki J. Zaliwskiego (1833) przewidziany na okręgowego hrubieszowsko-zamojskiego. Od 1836 r. na emigracji we Francji, towiańczyk, uczestnik wydarzeń Wiosny Ludów (1848). Był towarzyszem A. Mickiewicza podczas podróży do Turcji w 1855 r., a następnie oficerem pułku kozaków otomańskich (sułtańskich) w Turcji. Jego opis podróży i pobyt w Turcji z Mickiewiczem zostały opublikowane w: W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. IV, Poznań 1895.

[10] Z. Miłkowski (T.T. Jeż), *Pamiętniki włóczęgi*, „Dziennik Literacki", Lwów 1858. Cyt. za: *Karol Brzozowski…*, s. 10.

Wiosną 1855 roku Brzozowski został zaangażowany przez Franciszka Sokulskiego do budowy pierwszej w tym państwie linii telegraficznej Stambuł–Szumla (obecnie Bułgaria), ukończonej w październiku tego roku. Następnie uczestniczył w budowie linii telegraficznej łączącej Stambuł, przez Adrianopol (obecnie Edirne), Filipopol (obecnie Płowdiw w Bułgarii), Sofię i Nisz w Serbii z europejską siecią telegraficzną (1857). W latach 1858–1865 kierował budową linii Adrianopol–Tulcza (obecnie Tulcea w Rumunii), budował linie telegraficzne w Syrii, Albanii: Elbasan-Tirana, Elbasan-Monastyr (obecnie Macedonii), Awlonia (obecnie Vlonë) – Szkodra–Antiwari (obecnie Bar w Czarnogórze), w rejonie Angory (obecnie Ankara). Od roku 1865 Brzozowski kierował budową linii we wszystkich regionach ówczesnej Turcji. W liście z 1875 roku do poety Teofila Lenartowicza pisał: „trasując linie telegraficzne przemierzyłem pieszo odległość długości równika”[11]. Natomiast w korespondencji z 1880 roku z poetą Władysławem Bełzą, wspominał: „budowałem linie telegraficzne jako naczelny inżynier i odrutowałem wielką część Turcji jak rozbity garnek”[12] (około 40 tys. km).

Sprzyjające sprawie polskiej władze Imperium Osmańskiego zezwoliły na sformowanie i przemarsz przez swoje terytorium polskiego oddziału udającego się na teren walk powstańczych (1863). Brzozowski brał udział w tej wyprawie polskich emigrantów z Turcji pod dowództwem płk. Miłkowskiego, który zamierzał na ich czele (213 uzbrojonych) przejść przez terytorium Rumunii, by z Besarabii wkroczyć na Podole. Brzozowski dowodził kompanią i w bitwie pod Konstangalią (Rumunia) został ciężko ranny[13]. Kolejne lata to jego praca w misji leśnej, badania lasów w górach bałkańskich i Rodopach, przygotowanie map tych terenów oraz projekty ich zagospodarowania zatwierdzone przez władze tureckie. Pełnił funkcję inspektora lasów państwowych i służby leśnej na terenach naddunajskich (północna Bułgaria)[14]. Gubernator prowincji Midhat Pasza darzył go przyjaźnią. Kiedy w 1868 roku gubernator został przeniesiony do Bagdadu, zabrał Brzozowskiego ze sobą i powierzył mu analogiczne stanowisko w nowym regionie. Dzięki wsparciu protektora udało się Brzozowskiemu założyć w pobli-

[11] B. Orłowski, *Brzozowski Karol (1821–1904)* [w:] *Inżynierowie polscy w XIX i XX wieku*, t. VII: *100 najwybitniejszych polskich twórców techniki*, red. J. Piłatowicz, B. Orłowski, Warszawa 2001, s. 38.

[12] *Ibidem*.

[13] Bitwa pod Kostangalią – bitwa powstania styczniowego stoczona 15 lipca 1863 r. pod Kostangalią w Zjednoczonych Księstwach Rumunii. Mimo zwycięstwa w bitwie powstańcy złożyli broń kilka dni później.

[14] Polacy dokonali w XIX w. wielu cennych spostrzeżeń etnograficznych, językoznawczych czy religioznawczych na Bliskim Wschodzie. Zebrane przez nich teksty i materiały w językach kaukaskich, dialektach kurdyjskich czy irańskich posłużyły do pierwszego gruntownego opracowania poświęconego tym narodom. Poza tym dokonali wielu cennych obserwacji ornitologicznych, botanicznych, geologicznych, prowadzili też badania archeologiczne na tych ciekawych terenach, wpisali więc swe nazwiska na trwałe do księgi poznania tych krajów.

żu Bagdadu (w miejscowości Feradżat nad Tygrysem) wzorcowe gospodarstwo rolne, w którym zaprowadził urządzenia irygacyjne, uprawiał drzewa owocowe, uczył miejscową ludność europejskich metod uprawy, m.in. z orką. W 1870 roku odwiedził Galicję, by sprowadzić stamtąd żelazne pługi i brony, a przy okazji i chłopów spod Lwowa na instruktorów. Przebywając w wilajecie bagdadzkim, Brzozowski zajmował się też dorywczo budową dróg i mostów, a także studiował zagadnienie uspławnienia Eufratu. Swoje wrażenia opublikował w artykule zatytułowanym *Wzdłuż Eufratu*[15]. Z tego okresu zachowała się jego korespondencja z Wincentym Polem (1807–1872) – geografem, poetą, piewcą ziemi naszej, autorem relacji etnograficznych. W tym czasie, jak wskazują przebadane przez autorkę źródła, Korab-Brzozowski zawarł w 1870 roku w Krakowie znajomość z Janem Matejką (1838–1893). Spotkali się także domu Pola, który w liście do żony z 25 października 1871 roku wspominał:

ostatnią prelekcję publiczną miałem o nowych naszych poetach. Otóż jeden z nich, a może najpierwszy zawitał po wielu latach oddalenia do kraju. Drzwi się otworzyły, pytam kto taki? – Ognisty lew z Syrii; znałem go tylko z listów, ale zyskał u mnie bardzo na osobistym poznaniu. Odszukał mię prawie pierwszego w Krakowie i grono bardzo dobranych ludzi zebrało się u mnie na wieczór dla bliższego poznania poety – szerokiego wschodniego oddechu. Przeczytał nam parę ustępów z swoich poezji po herbacie zaczarowani rozeszliśmy się dopiero po północy Bardzo żałowałem, żeś go nie poznała, rzadko w życiu zdarzy się taka postać, piękna po ciele i duchu...[16]

W 1872 roku Brzozowski porzucił służbę państwową i osiadł w Latakii na syryjskim wybrzeżu Morza Śródziemnego, piastując tam przez kilka lat stanowisko wicekonsula hiszpańskiego w Syrii. Między innymi w jego towarzystwie podróżował Matejko, odwiedzając polskich emigrantów w państwie osmańskim. Brzozowski nadal zajmował się dorywczo zajęciami inżynierskimi. Zrealizował budowę linii tramwaju konnego i mostu w Trypolisie.

W liście z 29 kwietnia 1874 roku do Bronisława Wołowskiego pisał: „sporządzona mapa Kurdystanu obejmuje detale kraju, gdzie dotąd przede mną … żaden Frank nie zaszedł”[17]. W latach 1877–1878, podczas wojny rosyjsko-tureckiej, odegrał pewną rolę polityczną, odwiedzając Lwów, Wielkopolskę, Drezno i Wiedeń oraz uczestnicząc w organizowaniu konspiracyjnego polskiego Rządu Narodowego i przeciwstawiając się brytyjskiej inicjatywie wywołania powstania w Polsce. Demokraci lwowscy powołali go wówczas na swego przedstawiciela w Konstantynopolu ze względu na zaufanie, jakim cieszył się u władz tureckich. Po wojnie nadal pełnił obowiązki wicekonsula hiszpańskiego w Syrii.

[15] „Biesiada Literacka” 1880, nr 255–256, 258–260.

[16] List do Wincentego Pola, Bagdad, 15 lipca 1870; Lattaguić, 26 października 1872 w: *Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2004. s. 649–651; W. Pol, *Pamiętniki*, oprac. K. Lewicki, Kraków 1960, s. 375.

[17] List do dziennikarza Bronisława Wołowskiego w: „Gazeta Narodowa” 1874, nr z 10 VI.

W 1884 roku Brzozowski ze względu na kontynuację edukacji dzieci osiadł z rodziną we Lwowie. Publikował na łamach prasy wspomnienia z pobytu w Turcji, poetyckie utwory romantyczne. Już w 1869 roku przeprowadził badania i pomiary topograficzne gór Kurdystanu na granicy perskiej, które posłużyły mu do opracowania map tych prawie nieznanych obszarów. Relację z tych prac opublikował we francuskim piśmie „Bulletin de la Société de Géographie" (1893). W polskiej wersji językowej ukazała się w „Gazecie Lwowskiej" (1899) i warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym" (1907). Sprawozdanie to przyczyniło się do skorygowania map, zasygnalizowało występowanie w tym rejonie złóż ropy naftowej (eksploatację rozpoczęto w 1927 roku). Relacja zawierała interesującą informację o odkryciu płaskorzeźby skalnej w pobliżu miejscowości Batas.

We Lwowie Brzozowski był znany jako romantyczny poeta, a zwłaszcza po publikacji poematu jego autorstwa *Noc strzelców w Anatolii* (1856). Publikował także napisane wcześniej utwory dramatyczne. Teatr lwowski wystawił jego dramat *Malek*. Utwór gubiony w rękopisie i odnajdywany przez autora został po wielu latach odtworzony i wystawiony na scenie Teatru Skarbkowskiego we Lwowie. Treść do *Maleka* Brzozowski zaczerpnął z pamiętników Meya wydanych w Paryżu w 1828 roku. Następnym dramatem Brzozowskiego, drukowanym w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym" (1885, t. I), był *Eryk XIV*. Bohaterem jest król szwedzki Eryk XIV ożeniony z Katarzyną Jagiellonką, matką późniejszego króla Polski, Zygmunta III Wazy. Największą popularność we Lwowie zdobył dramat Brzozowskiego *Oblężenie Lwowa w r. 1648* ofiarowany przez autora Radzie Miasta. W 1896 roku warszawskie „Ateneum" opublikowało z kolei jego dramat pisany jedenastozgłoskowym, rymowanym wierszem pt. *Joanna neapolitańska*, poświęcony królowej, uczennicy Petrarki.

Lwów stał się w tym czasie najważniejszym miastem dla polskiej kultury muzycznej, gdzie odbyło się wiele premier polskich oper. Znaczny udział w rozwoju kultury muzycznej miasta miała działalność kompozytorska i dyrygencka Mieczysława Sołtysa (1863–1929)[18]. Brzozowski napisał także na podstawie litewskiego mitu poemat-libretto opery *Jezioro Dusza*, do którego muzykę skomponował właśnie Sołtys. Kompozytor wniósł też pewne zmiany do tekstu libretta, co świadczy o pełnej współpracy obu twórców[19]. Kiedy Sołtys przystępował do pracy nad operą *Jezioro Dusza*, wśród dzieł polskich istniały właściwie tylko dwie pozycje sceniczne o nieco zbliżonej tematyce – opera *Igor* Stanisława Dunieckiego i *Goplana* Władysława Żeleńskiego. Jednoaktowa opera romantyczno-mitologiczna w 12 scenach, będąca efektem współpracy Brzozowskiego i Sołtysa, nie została wystawiona. Jak pisze Maria Ewa Sołtys w publikacji poświęconej działalności swoich przodków:

[18] M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie*, Warszawa 2020, s. 182–184.

[19] M.E. Sołtys, *Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów*, Wrocław 2008, s. 47; *eadem*, *Mieczysław Sołtys 1863–1929*, https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/984-mieczyslaw-soltys/biografia/2-biografia-pelna (25.07.2025).

Jednoaktowa opera *Jezioro Dusza* powstała w stadium wyciągu fortepianowego, w związku z czym nie mogła być, wystawiona. A szkoda, gdyż jest to jedna z nielicznych pozycji w dziejach muzyki polskiej tak wyraźnie i wielostronnie nawiązująca do Wagnerowskiej teorii dramatu muzycznego[20].

W Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie przechowywany jest rękopis libretta z osobistymi uwagami i dekretacjami sporządzonym przez Brzozowskiego[21]. Rękopis opatrzony adnotacją „Lwów 14 marca 1904 [roku]" jest skierowany do dyrekcji opery: „Najuprzejmiej upraszam o słówko do dyrekcyi opery za naszą legendą «Jezioro Dusza» z najgłębszym uszanowaniem sługa Karol Brzozowski"[22].

Określenie *nasza legenda* może odnosić się zarówno do spółki autorskiej, jak i do emocjonalnego związku Brzozowskiego z ziemią litewską. Kolejna strona rękopisu zawiera informację: „Jezioro Dusza. Legenda Litewska. Obraz dramatyczny w trzech odsłonach. Muzyka Mieczysława Sołtysa". Zapisy na stronach tytułowych wskazują więc, że utwór został ukończony przez spółkę autorską już wczesną wiosną 1904 roku[23]. Rękopis z podpisem: „dziad lirnik Karol Brzozowski w hołdzie" został przez autora darowany dr. Józefowi Wereszczyńskiemu (1839–1925), prawnikowi, ziemianinowi, posłowi do galicyjskiego Sejmu Krajowego i austriackiej Rady Państwa, prezesowi Towarzystwa Literacko-Artystycznego we Lwowie. Następnym właścicielem rękopisu był zięć Wereszczyńskiego, Franciszek Biesiadecki (1869–1941), bibliofil, kolekcjoner, numizmatyk, założyciel, wydawca i redaktor czasopisma bibliofilskiego „Exlibris". Biesiadecki był także współzałożycielem Towarzystwa Miłośników Książki w Krakowie w 1922 roku, a następnie w 1923 roku we Lwowie oraz darczyńcą w latach 30. XX wieku w Krakowie m.in. Muzeum Narodowego oraz Biblioteki Jagiellońskiej. Na okładce wewnętrznej rękopisu umieszczono zapis z informacją o reprodukowaniu w 100 egzemplarzach odbitki litograficznej rękopisu nakładem Biesiadeckiego we Lwowie w 1915 roku oraz o podarowaniu egzemplarza w 1935 roku do Biblioteki Jagiellońskiej.

W powstałej warstwie literackiej utworu występują postacie mityczne (bogini miłości Milda i bóg piorunów Perun), Welnas – diabeł i zaprzedający mu duszę Wokas, postaci ze świata fantastyki (rusałki, diabły), realne (przewodnik karawany Litawor, pielgrzymi – podróżnicy, chór). W starciu z siłami zła dobro odnosi zwycięstwo, a okrutny, przebiegły, chciwy, zaprzedany diabłu Wokas ponosi karę. M.E. Sołtys pisze:

Treść opery jest nieskomplikowana – takie wymagania w odniesieniu dla libretta stawiał zresztą Wagner w rozprawie *Oper und Drama.* […] Na wzór Wagnera stosowana jest w operze Mieczy-

[20] M.E. Sołtys, *Tylko we Lwowie*…, s. 48.

[21] Składam podziękowanie Pani dr Kindze Fink z Wydziału Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego za wskazanie miejsca przechowywania rękopisu.

[22] Biblioteka Jagiellońska, BJ Rkp. 7180 III, Karol Brzozowski, *Jezioro Dusza. Legenda litewska. Obraz dramatyczny w trzech odsłonach.*

[23] *Ibidem*.

sława Sołtysa technika motywów przewodnich oraz podobnie ważną rolę odgrywają partie czysto instrumentalne. Wart odnotowania jest tu pewien szczegół: z 1267 taktów opery *Jezioro Dusza* aż 667 jest w całości instrumentalnych co stanowi ponad połowę dzieła. Takiego udziału symfoniki nie spotykamy w żadnej wcześniej operze polskiej[24].

We Lwowie w 1899 roku przygotowano jubileusz 60-lecia pracy literackiej Brzozowskiego. W liście z 9 listopada 1880 roku napisał on: „dlaczego uwzięliście się liczyć mnie pomiędzy pisarzy, kiedy ja nie pisuję"[25]. Za namową przyjaciół zebrał trzy tomy swoich utworów a wśród nich i zebrane pieśni z terenów prawdopodobnie Galicji. Planowano wydanie dzieł zebranych twórcy, które zostały złożone w jednym z lwowskich wydawnictw. Niestety, pomysł ten nie został zrealizowany. Brzozowski – „ostatni romantyk", epigon epoki mickiewiczowskiej – zmarł 5 listopada 1904 roku we Lwowie. Recenzenci jego utworów wielokrotnie podkreślali, że „zbierając i tłumacząc litewskie pieśni ludu nadniemeńskiego umiał doskonale zachować ich rytm i melodyjność, starał się, aby i jego własne poezje nie były pozbawione tej melodyjności"[26].

Korab-Brzozowski u schyłku życia w swoim wierszu napisał:

Nie zostawiam nic po sobie
I zabieram same długi.
Wdzięczność, wielki Panie Tobie,
Wdzięczność nieudałej sługi,
Chylę się, jak kłos dojrzały,
Na żniwiarza czekam cichy,
Może zdmuchniesz, jak puch biały
Lekkie ziarno – lecz nie pychy[27].

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Biblioteka Jagiellońska

BJ Rkp. 7180 III, Karol Brzozowski, *Jezioro Dusza. Legenda litewska. Obraz dramatyczny w trzech odsłonach*.

Źródła drukowane

Brzozowski K., *Autobiografia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1885, nr 105.
Jabłonowski W., *Pamiętniki z lat 1851–1893*, z rękopisu dokonał wyboru, wstępem i przypisami opatrzył J. Fijałek, Wrocław 1967.

[24] M.E. Sołtys, *Tylko we Lwowie*…, s. 48.
[25] Za: K. Brzozowski, *Autobiografia*, „Tygodnik Ilustrowany" 1885, nr 105, s. 10.
[26] „Tydzień", dodatek do „Kuriera Lwowskiego" 1889, nr 3, s. 18.
[27] B. Kost, *Cyprys wśród kwiatów,* „Kurier Galicyjski" 2011, nr 6(130), s. 14.

Kartka z pamiętnika. Listy ostatniego romantyka, Karola Brzozowskiego, do Alkara (1895–1898), Warszawa 1912.
Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826–1872, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2004.
Mickiewicz W., *Żywot Adama Mickiewicza*, t. IV, Poznań 1895.
Miesiąc maj 1848. Luźne wspomnienia Karola Brzozowskiego, Lwów 1892.
Pol W., *Pamiętniki*, oprac. K. Lewicki, Kraków 1960.
Sokulski F., *W kraju i nad Bosforem (1830–1881): fragmenty życia i listy*, do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył M. Tyrowicz, Wrocław 1951.
Zaleski A., Z *wycieczki na wschód. Notatki dziennikarza. Bukareszt, Ruszczuk, Warna, Konstantynopol*, Warszawa 1887.

Opracowania

Borejsza J.W., *Sekretarz Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2005.
Brzozowska T., *Strzelba, turban i pióro. Opowieść o Karolu Brzozowskim*, Warszawa 1966.
Jan Matejko. Wypisy biograficzne, oprac. i przypisami opatrzył J. Gintel, Kraków 1955.
Kietlicz-Wojnacki W., *Polskie osiągnięcia naukowe na obczyźnie. Od średniowiecza do II wojny światowej*, Lublin 1980.
Kost B., *Cyprys wśród kwiatów*, „Kurier Galicyjski" 2011, nr 6(130), s. 14.
Orłowski B., *Brzozowski Karol (1821–1904)* [w:] *Inżynierowie polscy w XIX i XX wieku*, t. VII: *100 najwybitniejszych polskich twórców techniki*, red. J. Piłatowicz, B. Orłowski, Warszawa 2001, s. 38–40.
Piekarski M., *Muzyka we Lwowie*, Warszawa 2020.
Reychman J., *Podróżnicy Polscy na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 1972.
Sołtys M.E., *Mieczysław Sołtys 1863–1929*, https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/984-mieczyslaw-soltys/biografia/2-biografia-pelna (25.07.2025).
Sołtys M.E., *Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów*, Wrocław 2008.

THE FORGOTTEN ROMANTIC: KAROL KORAB-BRZOZOWSKI AND HIS CONNECTIONS WITH THE LVIV CULTURAL COMMUNITY

Abstract

The paper is based on source materials, including those from the Jan Matejko biographical museum. Among those familiar with the artist was a remarkable yet now-forgotten figure –poet, researcher of songs, writer, forester, engineer, ethnographer, and cartographer – Karol Korab-Brzozowski (1821–1904). In 1884, Karol Brzozowski settled with his family in Lviv. He published memoirs of his stay in the Middle East in various magazines, as well as romantic poetic works. The Lviv theatre staged his drama *Malek*. He also wrote the libretto for the opera *Jezioro Dusza* [*Lake Dusza*], based on a Lithuanian myth, with music composed by Mieczysław Sołtys.

Keywords: Karol Brzozowski, poet, researcher, Lviv, libretto, opera *Jezioro Dusza* [*Lake Dusza*], Mieczysław Sołtys, romantic

DOI: 10.15584/galiciana.2025.19.30

Bożena Weber

Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Muzeum Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie, Polska

200-LECIE KSIĄŻĘCEJ KOLEKCJI KSIĄŻĄT LUBOMIRSKICH W ZBIORACH OSSOLINEUM WE WROCŁAWIU

Muzeum Książąt Lubomirskich, założone przed 200 laty we Lwowie, świętowało swój jubileusz we Wrocławiu konferencją „Polskie muzealnictwo w okresie międzywojennym", plenerową wystawą planszową w ogrodzie barokowym Zakładu Narodowego oraz zorganizowaną od 9 marca do 30 czerwca 2024 roku w gmachu Ossolineum wystawą jubileuszową *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum Książąt Lubomirskich*. Muzeum powstało na podstawie umowy z grudnia 1823 roku zawartej przez dwóch wielkich mecenasów sztuki – hrabiego Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, fundatora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, oraz księcia Henryka Lubomirskiego posiadającego jedną z cenniejszych kolekcji sztuki na europejskim poziomie. Obu przyświecała wzniosła idea uczynienia z prywatnej fundacji publicznej książnicy wraz z artystycznymi zbiorami – jako instytucji polskiej kultury i nauki ofiarowanej narodowi w okresie niewoli narodowej. Muzeum – powstałe „z miłości do kraju i sztuki" – nie miało łatwych losów. Realia zaborów, a po okresie świetności totalny upadek i likwidacja placówki we Lwowie połączona z rozproszeniem zbiorów w czasie II wojny światowej nie wróżyły jego przetrwania. Po upadku systemu komunistycznego przywrócono niezależny status Ossolineum, a w jego strukturze na nowo zostało reaktywowane Muzeum we Wrocławiu, gdzie – wobec oderwania Lwowa od Polski – w roku 1946 odtworzono Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Słowa kluczowe: Józef Maksymilian Ossoliński, książę Henryk Lubomirski, fundacja, ordynacja przeworska, muzealia, sztuki piękne, Muzeum Książąt Lubomirskich, Lwów, Wrocław, Ossolineum, reaktywacja

Na wybranych reprodukcjach, zwłaszcza pojedynczych grafik, sztychów wybranych z albumów graficznych, niejednokrotnie spotkać można – drukiem lub zapisem odręcznym potwierdzaną – proweniencję ich przechowywania w zbiorach „Muzeum XX. Lubomirskich" we Lwowie. Czy ta kolekcja istnieje współcześnie? Gdzie można szukać śladów jej dawnej świetności i wręcz fenomenalnej wartości po 200 latach? Chcąc na te pytania udzielić wyczerpującej odpowiedzi, należy odwołać się do wiekopomnego porozumienia zawartego przez dwóch światłych rodaków, dwóch wielkich mecenasów sztuki, którzy nieprzypadkowo spotkali się w Wiedniu. Obaj marzyli o powołaniu wspólnej instytucji naukowo-artystycznej. Od grudnia 1823 roku zaczęli pisać (nie)oczywistą historię, której

dwustuletni przebieg miał się okazać niezwykły, choć równie tragiczny z uwagi na fakt nieoczywistej historii, która dotknęła zbiory narodowej instytucji powstałej „ku pokrzepieniu serc".

Na wstępnie postawione pytania próbowali odpowiedzieć twórcy jubileuszowej wystawy, która w gmachu Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (Ossolineum) we Wrocławiu zorganizowana została pod znamiennym tytułem – „historii nie/oczywistej"[1]. W tym kontekście wart podkreślenia jest fakt, że właśnie uratowane podczas okupacji ryciny z Działu Grafiki stały się posiewem dla idei wskrzeszenia muzealnej kolekcji w stolicy Dolnego Śląska. W XXI wieku udało się doprowadzić do jej odrodzenia. Pomimo likwidacji placówki po II wojnie światowej i rozproszenia bezcennej kolekcji współcześnie świętuje swój jubileusz, stając się dowodem „zwycięstwa uniwersalnej wartości kultury"[2]. Jest dowodem na „niezłomne trwanie oraz działanie w przekonaniu, że zawsze warto budować dla przyszłości"[3]. Temu „zwycięstwu" zdaje się torować drogę fakt odnalezienia właśnie w 2023 roku obrazu z zagrabionej przez okupantów w 1940 roku kolekcji muzealiów książąt Lubomirskich. Został on po raz pierwszy po przeszło 80 latach pokazany we Wrocławiu na jubileuszowej wystawie[4].

„Z miłości do kraju i sztuki"

Instytucja stworzona z tak szlachetnych pobudek w czasie, gdy Polska nie figurowała na mapie Europy – a lwowska placówka nauki i kultury, jak mawiali jej twórcy, zrodziła się z tych właśnie wzniosłych przesłanek – nie miała możliwości do końca rozwinąć swego potencjału założycielskiego. Jednocześnie pomimo trudnych uwarunkowań przełom XVIII i XIX wieku był okresem niezwykłego rozkwitu polskiego kolekcjonerstwa. W sytuacji utraty niepodległości, z poczucia patriotycznych powinności wobec zagrożonego w swoim bycie narodu, zrealizo-

[1] Publikacja zbiorowa związana z wystawą *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum książąt Lubomirskich*, 8 marca – 30 czerwca 2024, Muzeum Książąt Lubomirskich – Oddział Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, red. K. Uczkiewicz, Wrocław 2024, seria: „Wystawy Ossolineum"

[2] *Historia nie/oczywista*…, s. 103.

[3] A. Grajewski, *Siła idei*, „Gość Niedzielny" 2024, nr 11 (17 III), s. 60–61; artykuł w formie rozmowy z dyrektorem instytucji, dr. Łukaszem Kamińskim, podkreślającym wagę tytułowej „siły idei" – jako wiodącej dla przetrwania i restytuowania działalności lwowskiej instytucji.

[4] Alessandro Turchi (?), *Madonna z Dzieciątkiem*, przełom XVI/XVII w., depozyt Skarbu Państwa. Jest pierwszą stratą wojenną odzyskaną z Japonii. Dom aukcyjny Mainichi Auction Inc. w porozumieniu z obecnym właścicielem zdecydował się zwrócić obraz Polsce bez żadnych kosztów. Uroczyste przekazania płótna (przypisywanego Tycjanowi) miało miejsce 31 maja 2023 r. Jego historia symbolicznie obrazuje dramatyczne losy książęcej kolekcji. Obraz będzie częścią ekspozycji stałej w powstającej nowej siedzibie Muzeum Książąt Lubomirskich.

wana została dalekosiężna idea gromadzenia pamiątek związanych z duchowym i materialnym dziedzictwem narodowej przeszłości. Pierwsze wiekopomne dzieło powstało dzięki mecenatowi książąt Czartoryskich. W siedzibie rodowej w Puławach dzięki zaangażowaniu oraz twórczej pasji księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej w przypałacowym parku zbudowana została według planów Christiana Piotra Aignera Świątynia Pamięci zwana Świątynią Sybilli (1801). Nad wejściem do rotundowej budowli wzorowanej na sławnym rzymskim obiekcie w Tivoli z I wieku założycielka pierwszego polskiego muzeum umieściła symboliczną dewizę: PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI[5]. Zarówno w tym obiekcie, jak i w Domu Gotyckim (1809) zgromadziła dzieła sztuki, pamiątki militarne i narodowe związane z wybitnymi postaciami królów i wielkich wodzów, uczonych, poetów, zabytki przypominające ważne wydarzenia historyczne wraz z europejskimi precjozami w myśl głoszonego przeświadczenia: „Ojczyzno, [skoro] nie mogłam Ciebie obronić, niech Cię przynajmniej uwiecznię”[6]. Jako jedna z wybitnych przedstawicielek epoki oświecenia wierzyła w potęgę nauki i rozumu, widziała szansę w ocaleniu narodowej tożsamości poprzez kult dla jej historii, kultury, dzieł i pamiątek utrwalających dawną świetność w obliczu realnej niemocy i niedoli. Romantyczny zbiór pamiątek Izabeli Czartoryskiej na progu rodzącego się europejskiego muzealnictwa podobny był do innych kolekcji magnackich tamtego czasu. Jednak gdy większość z nich uległa w kraju częściowemu lub całkowitemu unicestwieniu, bezcenne zbiory puławskie (choć w obliczu konfiskaty rodowego majątku książąt spod herbu Pogoń Litewska przez Rosjan ucierpiały po upadku powstania listopadowego) na szczęście w większości udało się uratować i uchronić dla potomnych przed ich utratą[7].

Inspirowane przeszłością spojrzenie w przyszłość Pani na Puławach choć nie było odosobnionym kulturotwórczo-oświeceniowym działaniem, to jednak zapisało się w pamięci historyczno-narodowej powstaniem jednego z dwóch najstarszych polskich muzeów. Obok mającego stałą siedzibę w Krakowie Muzeum Książąt

[5] Cywilizacja antyczna, grecko-rzymska, swoje budowle protomuzealne traktowała jako swoiste akademie nauk. Muzeum-muzejon gromadził uczonych uprawiających sztukę wyższego rzędu (matematykę, astronomię, muzykę, literaturę, dramat, taniec) pod egidą muz i Apollina. Puławska rotunda była jednym z najwcześniejszych, samoistnych budynków muzealnych. Zob. J. Piotrowska, *200-lecie muzealnictwa polskiego. Świątynia Sybilli 1801–2001*, „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 10.

[6] H. Samsonowicz, *Polska. Losy państwa i narodu*, Warszawa 1992, s. 280.

[7] Z. Żygulski jr, *Dzieje zbiorów puławskich, Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, t. 7, s. 17–21. Wybitny znawca dziejów kolekcji nadał jej rangę „narodowej przynależności”. Uratowana z upadku w 1831 r., chroniona w dramatycznej akcji zabezpieczania zbiorów, ewakuowana do Paryża, docelowo trafiła do Krakowa jako bezcenny skarb historyczno-muzealny. Tu magnacka galeria powoli stawała się muzealną kolekcją, świadomie kształtowaną według XIX-wiecznych wzorców. Zob. Z. Żygulski, A. Zamoyski, M. Rostworowski, *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998.

Czartoryskich współcześnie odradza się druga magnacka kolekcja – związana z rodem książąt Lubomirskich. Były również inne realizacje na niwie ratowania polskiej nauki, kultury i sztuki. Podejmowane z pobudek patriotycznych, z poczucia obywatelskiej i narodowej powinności przez grono światłych i możnych Polaków, stawały się ważnym orężem dbania o zachowanie polskiej tożsamości narodowej po utracie państwowości. W realiach narodowej niewoli, z myślą o ocaleniu dziedzictwa przeszłych pokoleń, dla umożliwieniu studiów nad polską spuścizną historyczno-kulturową, powstawały w XIX wieku kolejne wiekopomne fundacje prywatne o charakterze depozytu narodowego. Wśród tych najsłynniejszych były biblioteki i kolekcje artystyczne warszawskich ordynacji rodowych. Ich twórcami byli równie światli przedstawiciele znaczących rodów arystokratycznych dostrzegający wartość i potrzebę upubliczniania miejsc, w których można było swobodnie rozwijać i wypełniać naukowo-kulturalną misję[8].

Pierwszeństwo na tym polu po ostatecznym rozbiorze Rzeczypospolitej przynależy się prywatnej inicjatywie hrabiego Józefa Maksymiliana Ossolińskiego (1748–1826) herbu Topór. Jego fundacyjna biblioteka, powstała w 1817 roku z siedzibą we Lwowie ku „sławie Narodu, jako i do rozszerzenia oświecenia", była naukową książnicą z ambitną próbą jej „ubogacenia" obecnością także muzealiów. Do dziś zachwyca twórczym rozmachem nadanym fundacji przez bibliofila, mecenasa i uczonego współpracującego z równie wielkimi jej współtwórcami i donatorami. Tragiczna cezura spowodowana działaniami wojennymi i okupacyjnym terrorem doprowadziła do rozproszenia zbiorów. Pomimo poświęcenia i z determinacją ratowanego dziedzictwa przez zasłużonych ossolińczyków w dramatycznych niejednokrotnie okolicznościach nieomal cudem nie doszło do unicestwienia idei fundacji. Jak feniks z popiołów odradzała się ta bezcenna, narodowa „relikwia" w nowych, powojennych realiach[9]. Wierna założycielskiej misji ossolińska książnica już nie we Lwowie, ale w stolicy Górnego Śląska ją kontynuuje w zabytkowych murach pięknego, barokowego gmachu wrocławskiego Ossolineum[10].

[8] H. Chamerska, *Mecenat biblioteczny w Polsce okresu* zaborów [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia*, t. 6, Warszawa 1991, red. R. Czepulis-Rastenis, s. 27–71. Zob. też: E. Chwalewik, *Zbiory polskie – archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa 1926; A. Kowalczykowa, *Mecenat literacki i artystyczny w XIX i XX wieku* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce. Studia*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 171–221.

[9] O. Kołosowska, *Biblioteka „Narodnego Domu" we Lwowie*: *tworzenie zespołów, aktywność i realizacja działalności* [w:] *Kraków–Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki XIX wieku, aktywność XX wieku*, t. 6, cz. 1, red. J. Jarowiecki, Kraków 2003, s. 180–189.

[10] Fundacja Zakład Narodowy im. Ossolińskich, czyli Ossolineum (ZNiO), jest jedną z najważniejszych i najdłużej działających instytucji kultury w Polsce. Prowadzi wszechstronną działalność naukową. W ramach Zakładu działają: Biblioteka Ossolineum, Muzeum Książąt Lubomirskich, Wydawnictwo Ossolineum, Muzeum Pana Tadeusza. Wiele bezcennych obiektów z różnych działów narodowej książnicy zaprezentowano w ramach międzynarodowej współpracy, m.in. polsko-austriackiej. Zob. *Treasures of Poland's History. The Ossoliński National Institute visits Vienna*,

W Wielkopolsce tego rodzaju narodową instytucją, po dziś dzień spełniającą swoją naukowo-muzealno-artystyczną misję, jest Biblioteka Kórnicka PAN. Oparła się czasowi w prywatnej, neogotyckiej rezydencji rodu Działyńskich. W okresie międzywojennym działała w ramach utworzonej przez Władysława Zamoyskiego w 1925 roku Fundacji „Zakłady Kórnickie"[11]. W Warszawie do tej rangi zbiorów artystyczno-bibliotecznych książnic narodowych pretendowały zwłaszcza ordynacje Zamoyskich i Krasińskich. Niestety podczas okupacji niemieckiej zostały niemal bezpowrotnie zniszczone[12]. Te najważniejsze, które ocalały jako instytucje ordynackie (chronione prawnymi zapisami o ordynacji), spełniały rolę kulturotwórczych siedzib we wszystkich trzech zaborach. W okresie międzywojennym rozkwitały w odrodzonej Rzeczypospolitej jako znaczące placówki naukowo-kulturalne, dla których dramatyczną cezurą był wybuch II wojny światowej.

Swoisty *genius loci* ossolińskiej fundacji

„Wiem, że osiadłem w tej stolicy, aby tam służyć mojej Ojczyźnie" – pisał z Wiednia hrabia Józef Maksymilian Ossoliński do Napoleona 22 lipca 1809 roku[13]. Wówczas fundator przyszłej, jak się okazało – jednej z najprężniej rozwijających się polskich instytucji naukowo-artystycznych – zamieszkiwał na stałe w Wiedniu. Przy cesarskim dworze piastował różne urzędy, m.in. prefekta cesarskiej biblioteki[14]. Zwany „pogrobowcem Oświecenia", zaznaczył swoją obecność na polu literatury polskiej jako pisarz, erudyta, a przede wszystkim światły mecenas z rodu Ossolińskich. W naddunajskiej stolicy miał sposobność rozwijać swoje

katalog wystawy w Österreichischen Nationalbibliothek, Wiedeń 27 luty – 29 marzec 2009, red. M. Orzeł, Wrocław 2009.

[11] J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 1980, t. 9, z. 112, s. 45–75.

[12] Właściciele bibliotecznych i artystycznych zbiorów byli świadomi ich wartości, ponosząc w związku z ich utrzymaniem i powiększaniem poważne koszty. Traktowali je jako dobra narodowe mające służyć społeczeństwu i szeroko zakrojonym badaniom naukowym. Zob. A. Żbikowska-Migoń, *Wiek XIX – stulecie bibliotek* [w:] *Droga do Okólnika 1844–1944*, red. H. Tchórzewska-Kabata, Warszawa 2005; wyd. w 160. rocznicę powstania Biblioteki Ordynacji Krasińskich i w 60. – spalenia zbiorów bibliotek warszawskich w gmachu BOK na Okólniku. Ocalała część zbiorów Zamoyskich została zaprezentowana w stolicy i Zamościu – zob. przewodnik po wystawie *Biblioteka Ordynacji Zamojskiej od Jana do Jana. W 400-lecie śmierci Jana Zamoyskiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego, założyciela Zamościa*, oprac. T. Makowski, Biblioteka Narodowa 17 maja – 17 lipca 2005; Muzeum Zamojskie 25 sierpnia – 2 października 2005, Warszawa 2005.

[13] E. Hüttl-Hubert, *„Je me suis fixé en cette capitale, pour y servir ma patrie…". The Vienna Years of Count Józef Maksymilian Ossoliński of Tenczyn* [w:] *Treasures of Poland's History*…, s. 37–51.

[14] A. Wiśniewska, *Polak na czele Wiedeńskiej Biblioteki Nadwornej*, „Biblioteka" 2003, nr 7(16), s. 27–46.

bibliofilskie zainteresowania, które legły u podstaw programu przyszłej działalności publicznej. Swoją aktywność zawodową i program związany z powołaniem ossolińskiej książnicy realizował osobiście w Wiedniu i Lwowie. Po wielu zawirowaniach dziejowych jego założycielska misja nie upadła, ale znalazła godną swego fundatora kontynuację we Wrocławiu.

Przyszły twórca lwowskiego Ossolineum wzrastał w patriotycznej atmosferze szlacheckiego dworku. Ukończył zreformowane Collegium Nobilium w Warszawie, a po pierwszym rozbiorze ziem polskich (1772) osiadł w dobrach rodzinnych na Mielecczyźnie. Jako światły działacz oświeceniowy, realizujący swe upodobania w badaniach nad ojczystą historią i literaturą, przeżył dotkliwy cios, gdy po ostatecznym rozbiorze Rzeczypospolitej (1795) wywieziono do Petersburga pierwszą polską bibliotekę narodową braci Załuskich. Ta wielka książnica publiczna gromadząca w stolicy kwiat polskiego piśmiennictwa była centrum badań naukowych. Ossoliński na tak dotkliwą grabież mógł odpowiedzieć jedynie kontynuacją narodowej misji Załuskich[15].

W Wiedniu rozpoczął gromadzenie zbiorów bibliotecznych: druków i rękopisów, prac kartograficznych, numizmatycznych, a nawet wybranych dzieł z dziedziny malarstwa i grafiki. Zwłaszcza te ostatnie – prawie wyłącznie polonika w liczbie około 2 tys. jednostek – pozostają wiodącą częścią jego założycielskiego daru. Przy wyborze rycin kierował się nie tyle wartością artystyczną, co raczej ich charakterem dydaktycznym jako cennym materiałem pomocniczym, ikonograficznym do ilustracji dziejów narodu, do poznawania życiowych dokonań wielkich Polaków, w myśl dewizy: „przeszłość – przyszłości"[16]. W porządkowaniu i poszerzaniu cennego księgozbioru pomagał fundatorowi Samuel Bogumił Linde, twórca *Słownika języka polskiego*, który powstawał we współpracy z Ossolińskim[17]. Swoje zbiory już w 1800 roku postanowił przeznaczyć na projektowaną fundację narodową. Został członkiem wielu europejskich towarzystw naukowych, w tym Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, a Linde przyjął w stolicy w 1804 roku nominację na dyrektora Liceum Warszawskiego[18].

Rok 1817 był dla Ossolińskiego szczególnie owocny. Przyczynił się do powstania katedry języka i literatury polskiej na Uniwersytecie Lwowskim, który paten-

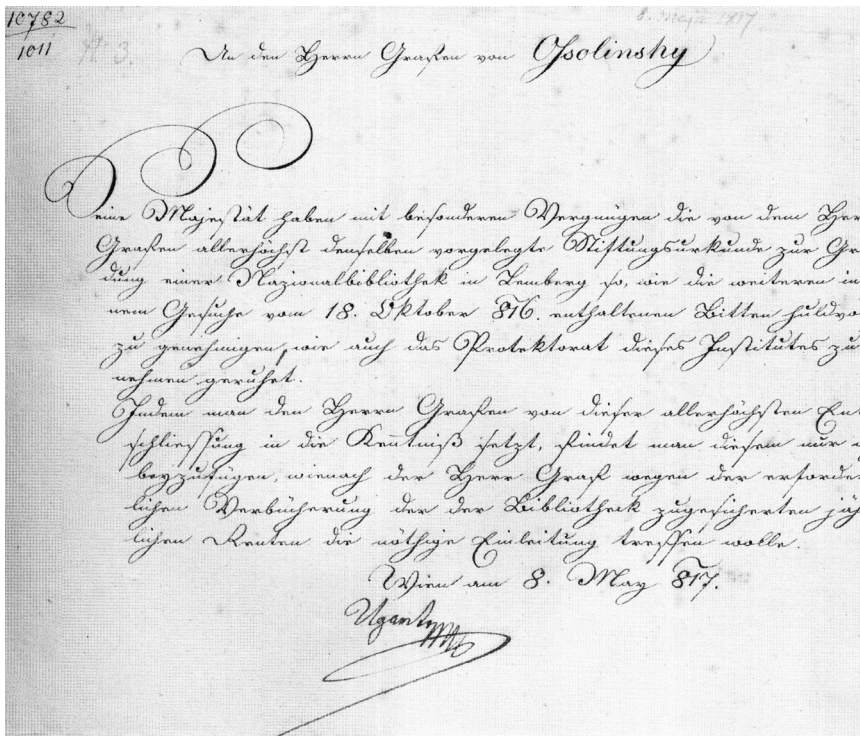
[15] J.A. Kosiński, *Józef Maksymilian Ossoliński – kontynuator programu Załuskich*, „Roczniki Biblioteczne" 1970, t. 1–2, s. 207–214.

[16] M. Radojewski, *Zbiory graficzne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" 1972, t. 7, s. 165–172; *idem*, *Miniatury portretowe XVI–XX wieku. Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*, Wrocław 1976.

[17] Zob. M. Ptaszyk, *Uwagi do dziejów słownika Lindego*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" 1992, t. 1, s. 45–66.

[18] F. Chopin był uczniem IV klasy Liceum Warszawskiego pod dyrekcją S.B. Lindego. Artysta sportretował go na rysunku kredką i ołówkiem, około 1823–1826, zachowanym w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

tem cesarza uzyskał statut szkoły wyższej o pełnym zakresie nauk podstawowych. Franciszkowi Józefowi przedłożył najdonioślejszy w swoim życiu dokument do zatwierdzenia – statut swojej narodowej fundacji z siedzibą w stolicy Galicji. Przewidywał przy tym słusznie, że tylko status prywatnej placówki biblioteczno-naukowej zabezpieczy zgromadzone zbiory przed grabieżą lub rozproszeniem w realiach niewoli narodowej. Dokument o funkcjonowaniu tego typu instytucji publicznej uwzględniał: założenie towarzystwa naukowego, zorganizowanie drukarni, wydawanie dzieł naukowych i periodyku, kształcenie pracowników nauki.



Ilustracja 1. Tekst *Ustanowienia familijnego Biblioteki publicznej pod imieniem Ossolińskich we Lwowie*, autograf, Wiedeń, 8 maja 1817[19]

Akty fundacyjne – „Ustanowienie familijne Biblioteki publicznej pod imieniem Ossolińskich we Lwowie" (1817), które cesarz Franciszek I pisemnie zatwierdził podczas pobytu we Lwowie, wraz z „Aktem dodatkowym do Ustawy fundacyjnej" (1824) – stanowią do dziś podstawę działalności Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. W wiekopomnym dokumencie fundator wyraził swoją wolę, zaznaczając:

[19] Wszystkie fotografie pochodzą z jednego źródła: Lwów, zbiory Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich, obecnie Wrocław, Dział Sztuki Muzeum Książąt Lubomirskich w ZNiO. Za udostępnienie ikonografii serdecznie dziękuję.

wszystkie moje księgi drukowane, rękopisma, zbiory rycin, map, medalów, posągów, słowem, wszystko co do umiejętności i sztuk ściąga się, a po moim zgonie w mojej własności znajdzie się na założenie publicznej biblioteki w mieście stołecznym Galicji, Lwowie, odkazuję i przeznaczam[20].

Na siedzibę nowoczesnego instytutu badawczego zakupiono we Lwowie po kasacie klasztoru karmelitanek trzewiczkowych kompleks budynków z ruiną kościoła św. Agnieszki. Obiekt wymagał rozlicznych prac modernizacyjno-remontowych. Szeroki wachlarz podjętych inwestycji, a jednocześnie otwarta formuła docelowa powołanej instytucji sprawiły, że już w 1823 roku nadarzyła się możliwość powołania obok biblioteki – osobnej jednostki muzealnej, poważny zakład naukowy z początku XIX wieku powinien bowiem posiadać również zbiory artystyczne. Te ostatnie w niedalekiej przyszłości w odrębnym oddziale Ossolineum miały okazać się najważniejszą kolekcją malarstwa europejskiego i grafiki, łącznie z militariami i wyrobami rzemiosła artystycznego.



Ilustracja 2. Pamiątkowy medal wybity z okazji fundacji przez Józefa Maksymiliana Ossolińskiego (awers i rewers) Biblioteki we Lwowie autorstwa J.N. Langa, Wiedeń 1824

Po konsultacjach hrabia Ossoliński znalazł sojusznika dla wsparcia i zapewnienia opieki nad powstającą placówką w osobie księcia Henryka Lubomirskiego (1770–1850) herbu Szreniawa, właściciela dóbr przeworskich związanego rodowo z monarchią habsburską. Książę był znakomitym kolekcjonerem i mecenasem sztuki. Posiadał znacznie cenniejsze i na europejskim poziome, z dużym znawstwem gromadzone zbiory biblioteczno-muzealne. W momencie spisywania obustronnego *Ustanowienia Narodowego* przewyższały swoją rangą dotychczasowe, zgromadzone w Ossolineum.

[20] Akt fundacyjny był starannie przygotowanym dokumentem prawnym liczącym 60 artykułów szczegółowo omawiających funkcjonowanie placówki. Zob. A. Knychalska-Jaskulska, *Akty fundacyjne Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* [w:] *Historia nie/oczywista*…, s. 47.

Rodowa galeria sztuki książąt Lubomirskich

W Wiedniu w czasie świąt Bożego Narodzenia, 25 grudnia 1823 roku, hrabia Ossoliński zawarł porozumienie z księciem Henrykiem Lubomirskim o włączeniu do lwowskiej książnicy – co prawda oddzielnie, ale równocześnie w ścisłym i trwałym związku z Ossolineum – rodowych zbiorów z dziedziny nauki i sztuki do istniejącej już biblioteki. Ufundowane na tych podstawach muzeum otrzymało imię książęcego rodu. Tym sposobem jedna z najcenniejszych ówczesnych kolekcji stała się częścią lwowskiej książnicy. Książę zobowiązał się do sfinansowania rozbudowy zakupionego kompleksu poprzez wzniesienie lewego skrzydła budynku, aby „część ta i zawarte w niej przedmioty nosić mogły na wieczne czasy imię Musaei Lubomirsciani”[21]. Umowa o włączeniu książęcych zbiorów „w księgach, medalach, obrazach i starożytnościach” zabezpieczała jednocześnie byt Ossolineum poprzez utworzenie m.in. dziedzicznej funkcji zarządcy, czyli kuratora literackiego nad Zakładem. Po księciu Henryku byli nimi przyszli ordynaci przeworscy: syn Jerzy i wnuk Andrzej. Po utworzeniu Ordynacji Przeworskiej zbiory Lubomirskiego z rodowej siedziby, pozostające jeszcze w dyspozycji księcia, również stać się miały nienaruszalną częścią biblioteki[22].



Ilustracja 3. J. Maszkowski, miniaturowy portret Józefa Maksymiliana Ossolińskiego z orderem św. Leopolda, olej, ok. 1818



Ilustracja 4. J. Zumsande, portret księcia Henryka Lubomirskiego, akwarela, Wiedeń 1847

[21] Z. Sudolski, *Jerzy Henryk Lubomirski*, „Roczniki Biblioteczne” 1967, t. 1, s. 21–31.

[22] B. Długajczyk, L. Machnik, *Józef Maksymilian Ossoliński i Henryk Lubomirski oraz ich kolekcje* [w:] *Początki Muzeum Lubomirskich*, Wrocław 2008, s. 29–99.

W początkach funkcjonowania Muzeum w Zakładzie Ossolińskich koncentrowano się na przewożeniu do Lwowa darów Ossolińskiego z Wiednia oraz sukcesywnie Lubomirskich z pałacu w Przeworsku. W tym czasie główna siedziba rodu była jednym z centrów życia towarzyskiego i kulturalnego Galicji. Książę Henryk odebrał bardzo staranną edukację. Był ulubieńcem i wychowankiem niezwykle zamożnej marszałkowej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, amatorki sztuk pięknych, uczestniczki europejskich salonów. Pod jej okiem szlifował swój smak artystyczny, zamiłowanie do sztuk pięknych, muzyki. Umiał grać na klawikordzie i harfie[23]. Biblioteka przeworska (w dobrach podarowanych Henrykowi przez zamożną protektorkę) obfitowała we wszechstronny księgozbiór. Trafnie scharakteryzował go pierwszy dyrektor Ossolineum, pijar ks. Franciszek Siarczyński, gdy w 1823 roku pisał: „znakomity po ks[ię]ciu Stanisławie Lubomirskim, marsz[ałku] w[ielkim] k[oronnym], pomnożony spuścizną po ks[iężnie] z Czartoryskich Lubomirskiej i [ze] znacznym zbiorem ksiąg rzadkich, i drogich map i malowań wybornych”[24]. W dokumencie *O założeniu zbioru narodowego imienia Książąt Lubomirtskich Museum Lubomirianum i uczynionych dlań darach* wymieniał 31 obrazów podarowanych we wstępnej transakcji. Z kolekcji założycielskiej, czyli pierwszych darów księcia dla Ossolineum, pochodzi m.in. wyjątkowej klasy gotycki obraz wotywny małopolskiego twórcy (dziś w inwentarzu muzealnym zajmujący honorowe pierwsze miejsce – 1.0.1).



Ilustracja 5. Obraz gotycki Madonny z Dzieciątkiem. Malarz małopolski, *Epitafium Jana z Ujazdu*, tempera na desce, ok. 1450, fragment; w muzealnej kolekcji na pierwszym miejscu (pod nr 1.0.1.)

Z książęcej kolekcji fundatora Muzeum pierwsze muzealia przekazano do Lwowa już w 1826 roku. Sukcesywnie dochodziły kolejne, a wśród nich np. cenny zbiór medalierski – zwłaszcza polskich medali złotych z okresu późne-

[23] Księżna muzykowała i chętnie słuchała muzyki. W łańcuckiej bibliotece zachował się zbiór muzykaliów, a sama marszałkowa utrzymywała muzyków na czele z zatrudnionym w Wiedniu skrzypkiem i kompozytorem P. Hänselem, uczniem Haydna i Pleyela. W Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie znajduje się akwarela Ch.G. Geisslera ze *Sceną z koncertującym triem* z udziałem flecisty, Lubomirskiej przy klawikordzie i Henryka z harfą.

[24] D. Sidorowicz-Mulak, *Biblioteka księcia Henryka* [w:] *Historia nie/oczywista*…, s. 32.

go renesansu i baroku czy wyjątkowej rangi największy w Polsce zespół oryginalnych rysunków Rembrandta oraz jego uczniów. Te mistrzowskie szkice mógł książę nabyć w czasie podróży po Europie. Mógł je otrzymać również od swoich krewnych – Izabeli z Lubomirskich Czartoryskiej lub od jej zięcia, Stanisława Kostki Potockiego. Do XVII-wiecznych arcydzieł holenderskiego mistrza należy też bezcenna kolekcja 40 akwafort, z których niemal połowę stanowią odbitki samego malarza i grafika, na czele ze znakomitym autoportretem. Te ryciny trafiły do Muzeum dzięki hojności innego wielkiego miłośnika sztuki, hrabiego Leona Pinińskiego (1857–1938), zwanego lwowskim „człowiekiem renesansu”[25].



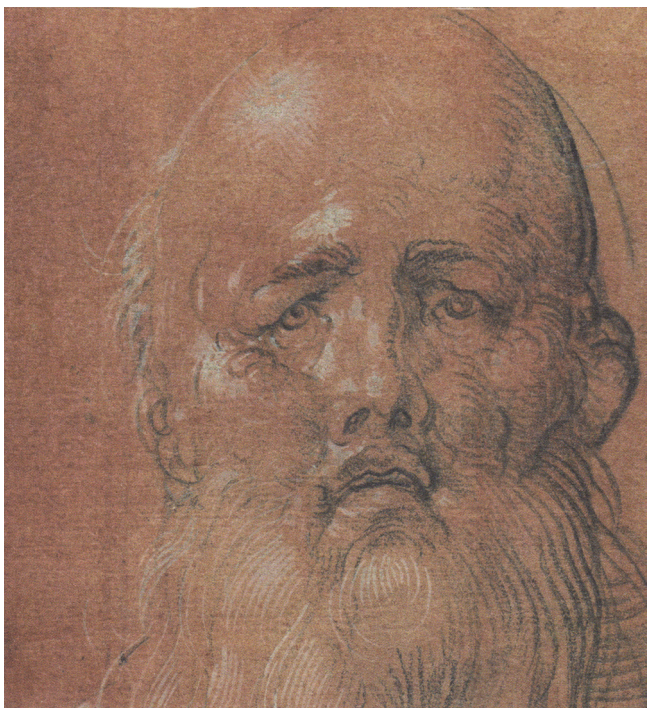
Ilustracja 6. Rembrandt van Rijn, *Autoportret w płaskim berecie*, akwaforta, 1638 lub 1642–1643



Ilustracja 7. Rembrandt van Rijn, *Akademia, studium mężczyzny siedzącego na ziemi*, akwaforta, sucha igła, 1646

[25] E. Kłoda, *Rembrandty w Muzeum Książąt Lubomirskich* [w:] *Historia nie/oczywista*…, s. 58–61. Bezcenne grafiki Rembrandta z daru darczyńcy-szekspirologa „dopełnia” zbiór rysunków holenderskiego mistrza, które ofiarował do Ossolineum H. Lubomirski. Hr. L. Piniński przekazał lwowskiej placówce w sumie aż 861 grafik i rysunków. Obok 100 ilustracji do dzieł mistrza angielskiego dramatu w zbiorze znajdują się sztychy z okresu francuskiego rokoka, dzieła W. Hogartha, Norblina, ryciny włoskie, niemieckie i holenderskie.

W zbiorze najznakomitszych prac na papierze z kolekcji rysunków obcych – obok Rembrandta – prym należy oddać 24 arcydziełom Albrechta Dürera. Należały do współzałożyciela Muzeum, który od 1837 roku przechowywał je w przeworskiej rezydencji. Tam zostały zinwentaryzowane i opisane, a następnie w Ossolineum skatalogowane (Lwów 1929). We wstępie do wydania katalogu jego autorzy, M. Gębarowicz i H. Tietze, m.in. podkreślali, że „[r]ysunki Albrechta Dürera w Muzeum im. Lubomirskich stanowią jedną z najcenniejszych części zbiorów artystycznych Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”[26]. W tym największym zespole opisanych prac mistrza z Norymbergii w zbiorach polskich na szczęście zabrakło *Głowy brodatego starca*. Ten jedyny rysunek przez to, że był przypisywany innemu artyście – ocalał w ossolińskiej kolekcji muzealnej. Powszechny rozgłos, jaki wzbudziły XVI-wieczne „Dürery Lubomirskich”, stał się niestety dla nich zgubny.



Ilustracja 8.
A. Dürer, *Głowa brodatego mężczyzny*, rysunek, czarna kredka, biały gwasz na papierze barwionym na czerwono, 1510, fragment

Henryk Lubomirski swoje pasje kolekcjonerskie rozwijał od młodości. Trzonem jego zbiorów była spuścizna odziedziczona po śmierci księżnej marszałkowej

[26] A. Juzwenko, *Losy ossolińskich rysunków Dürera z kolekcji Lubomirskich*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 2009, nr 2–3, s. 369. Zob. też: H. Kuś-Joachimiak, *„Dürery Lubomirskich”. Wojenna grabież rysunków Albrechta Dürera i ich symboliczny powrót za sprawą Eugeniusza Geta-Stankiewicza* [w:] *Zmienny krajobraz. 200 lat Muzeum Książąt Lubomirskich*, red. P. Szroniak, Wrocław 2023, s. 247–261.

(1818), zgromadzona w pałacach Łańcuta i Wiednia. Przeniesiona do Przeworska, potem do Lwowa, uzupełniana nabytkami i bieżącymi zakupami, w stolicy Galicji stała się ważnym centrum, w którym królowały wspaniałe dzieła sztuki, narodowe pamiątki z najpoważniejszą kolekcją z zasobów Muzeum Lubomirskich w Ossolineum[27]. Obok – jak wspomniano – znakomitego zbioru rysunków i grafik, broni i numizmatów dominantą stała się tu coraz liczniej odwiedzana galeria złożona z niemal 300 obrazów, eksponowanych ciasno, niemal rama przy ramie. Podziwiano w niej tak znaczących mistrzów europejskich, jak: Belotto zw. Canaletto, Gérard, Rubens, Poussin, Vernet, Tycjan, van Dyck, Correggio, Verones, Bassano Brueghel st., Grassi, Caravaggio, Sassoferrato, Giordano, Cranach st., Mengs, Lampi st.

Cenne płótna krajowe ze scenami religijnymi, rodzajowymi, portretami pędzla malarzy polskich i w Polsce czynnych w XVIII i XIX wieku były w muzealnej galerii równie chętnie udostępniane dla ukazania wielu artystycznych indywidualności, takich jak: Bacciarelli, Norblin, Orłowski, Łuszczkiewicz, Michałowski, Suchodolski, Grottger, Norwid, Matejko, Brandt, J. i W. Kossakowie, Simmler, Pochwalski, Fałat czy Wyczółkowski[28]. Jednym z piękniejszych wizerunków stałej ekspozycji był np. dużych rozmiarów portret Katarzyny Starzeńskiej z instrumentem muzycznym u stóp pędzla François Gérarda, najbardziej wziętego portrecisty doby napoleońskiej (dziś w kolekcji Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego). Symbolicznie wnętrze galerii ozdabiał również *Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu* Bernarda Belotta zwanego Canalettem, włoskiego mistrza działającego w Polsce czasów stanisławowskich. Bohater uwieczniony na płótnie i wspaniałej grafice był antenatem fundatora Ossolineum, wybitnego obrońcy polskiej kultury[29].

Lata świetności i klęski muzealnej kolekcji

Muzealia gromadzone w Ossolineum można było oglądać już z końcem lat 20. XIX wieku. Jeszcze w czasie prowadzenia prac remontowych odnotowano

[27] P. Mrozowski, *Amatorzy malarstwa i ich kolekcje* [w:] *Geniusz Lwowa. Lwów jako ośrodek sztuki i jego kolekcje artystyczne*, katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, 6 października 2023 – 14 stycznia 2024, Warszawa 2023, s. 94–95.

[28] Zob. B. Długajczyk, L. Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.

[29] Obraz (dziś w Muzeum Narodowym we Wrocławiu) i rycina (jeden z najwspanialszych poloników) ukazują poselstwo do Wiecznego Miasta sławnego przodka Józefa Maksymiliana. Jego hołd, jaki miał złożyć papieżowi w imieniu nowo wybranego króla Władysława IV, poprzedził uroczysty wjazd, który zadziwił Rzym i Europę. Zob. W. Gruk, *Hrabia Ossoliński i konie gubiące złote podkowy. Grafika „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w 1633 roku Stefano della Belli* [w:] *Zmienny krajobraz. 200 lat Muzeum Książąt Lubomirskich*, red. P. Szroniak, Wrocław 2023, s. 21–35. Egzemplarz dzieła della Belli, podarowany Ossolineum przez jego założyciela, dziś jest we Lwowskiej Narodowej Naukowej Bibliotece Ukrainy im. Wasyla Stefanyka.

wizytę arcyksięcia Franciszka Karola, ojca późniejszego cesarza Franciszka Józefa (1839), a także odwiedziny słynnego pianisty i kompozytora, Franciszka Liszta (1847). W pionierskim okresie były organizowane wystawy czasowe. Zatwierdzenie Ordynacji Przeworskiej przez cesarza monarchii austro-węgierskiej Franciszka Józefa nastąpiło dopiero w roku 1868, czyli 18 lat po śmierci Henryka Lubomirskiego, ojca księcia Jerzego. W zapisie przypominał on synowi, że „pomny na świętych przodków swoich, którzy dla dobra kraju i sławy ojczyzny życie i majątki poświęcali, Zakładem Narodowym im. Ossolińskich […] kierował i całe swoje życie wszelkimi siłami dążył i przykładał się ku temu, iżby najświetniejsze wydawał owoce”[30]. Zgodnie z umową z roku 1823 gdy kolejna, znaczna część daru założycielskiego Lubomirskich trafiła do nowo wybudowanego lewego skrzydła gmachu Ossolineum, możliwe stało się otwarcie w roku 1870 wystawy stałej.



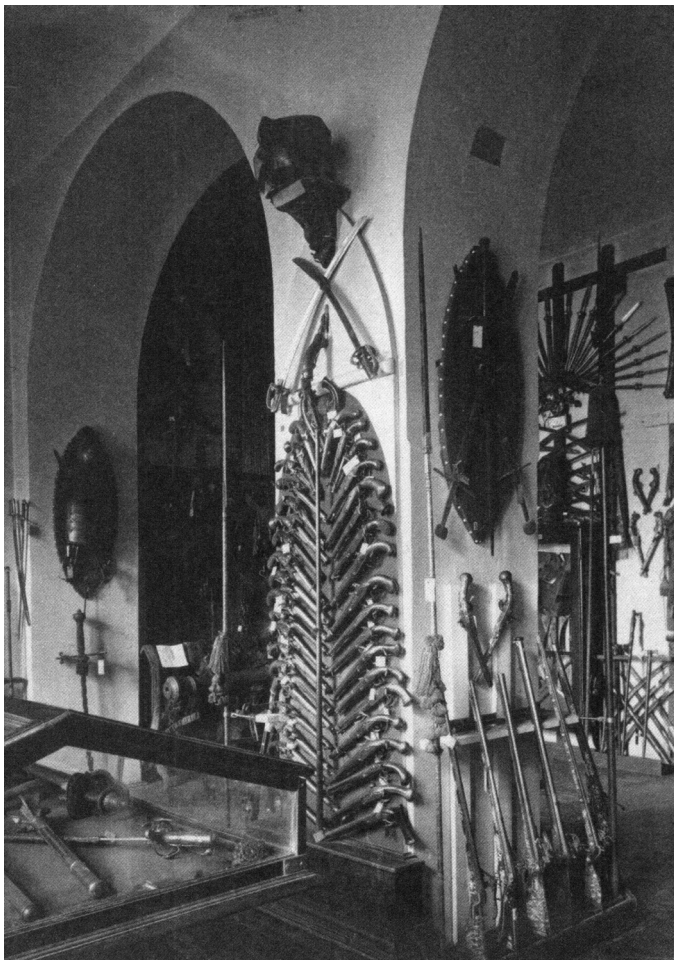
Ilustracja 9. Gmach Ossolineum z Muzeum Książąt Lubomirskich we Lwowie, fotografia Z. i R. Huberów (?), ok. 1908

[30] Wyciąg z Testamentu śp. księcia Henryka Lubomirskiego [w:] *Ustawy Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich*, Lwów 1857, s. 115–116.

Pierwszym pracownikiem przydzielonym do zbiorów muzealnych był malarz i kolekcjoner Szczęsny Morawski (1818–1898), który zajmował się konserwacją muzealiów. Powoli zaczęły napływać również dzieła darczyńców. Jednym z pierwszych ofiarodawców był hrabia Ignacy Skarbek, który przekazał kolekcję numizmatów oraz 276 znakomitych renesansowych i barokowych rysunków zachodnioeuropejskich. Pamiątki po Juliuszu Słowackim przekazała matka poety Salomea Bécu. Około roku 1850 zanotowano w inwentarzach pierwsze dary fotografii, a około 1869 Franciszek Piekosiński obdarował lwowską placówkę zbiorem pieczęci pochodzących z okresu od XII do XIX wieku. Zaczęły funkcjonować następujące działy: Rzeźby, Galeria Obrazów i Miniatur, Zbrojownia z militariami (bronią białą i palną, sztandarami, buławami, umundurowaniem) oraz Historyczno-Pamiątkowy. Ten ostatni, rozmieszczony w kilku salach, prezentował pamiątki po sławnych Polakach. Oddana do użytku Galeria służyła nie tylko miłośnikom malarstwa. Była miejscem zebrań publicznych, koncertów, a nawet went dobroczynnych, trwale wpisując się w życie kulturalne Lwowa.



Ilustracja 10. Pokój pamiątek po A. Mickiewiczu, prawdopodobnie 1909



Ilustracja 11.
Fragment Zbrojowni, prawdopodobnie 1909, fotografia Z. i R. Huberów (?)

Edward Pawłowicz – malarz i rysownik, opiekun zbiorów muzealnych i twórca wystawy stałej (scenariusz, wybór eksponatów, ich rozmieszczenie) – przez 36 lat (do 1905 roku) odpowiadał „za całość i porządek powierzonego jego zarządowi Muzeum”[31]. Uważał, że „wpływ dzieł sztuki wystawionych na widok publiczny zbawiennie działa na masy, budząc w nich i kształtując poczucie piękna”[32]. Na rok przed odejściem na zasłużoną emeryturę pisał: „Przez drzwi otwarte uderza nas widok wspaniałej Sali zawieszonej obrazami, oświeconej z góry, o ścianach barwy zielonawo-oliwkowego adamaszku – i tu jest właściwa Galerya”[33]. Pierwszym w historii Zakładu kustoszem muzealnym, który do 1919 roku piastował stanowisko o charakterze naukowym, był dr Bronisław Gubrynowicz. W tym

[31] B. Długajczyk, L. Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940*…, s. 409.
[32] H. Kuś-Joachimiak, *Pierwszy opiekun zbiorów* [w:] *Historia nie/oczywista*…, s. 70–79.
[33] E. Pawłowicz, *Muzeum im. Lubomirskich*, [przewodnik], Lwów 1904.

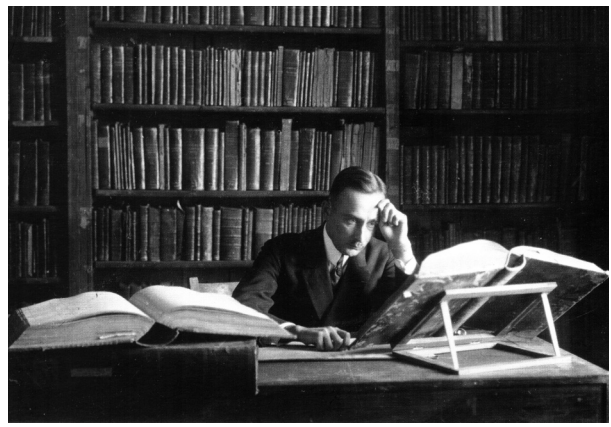


Ilustracja 12.
Fragment ekspozycji w Galerii Obrazów, ok. 1921; w dolnym rzędzie dużych rozmiarów portret K. Starzeńskiej z 1804 pędzla F. Gérarda

czasie we Lwowie i Galicji zaczęły powstawać pierwsze publiczne muzea i galerie. Spowodowało to trudności w pozyskaniu funduszy i wydatnie zmniejszyło podczas trwania I wojny światowej hojność darczyńców. Planowanemu uporządkowaniu muzealiów (poprzez ponowne ich zinwentaryzowanie i skatalogowanie) podołał dopiero kolejny kustosz, dr Mieczysław Treter. Przyjął on ambitny plan naukowego opracowania zbiorów według najnowszych trendów[34].

[34] M. Treter, *Przewodnik po Muzeum im. Książąt Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1909. Swoje plany w zakresie wystawiennictwa zawarł w tekście *Muzeum współczesne*: *studium muzeologiczne*. Choć nie zyskały wówczas pełnej akceptacji, przygotował „Memoryał w sprawie reorganizacji Muzeum (1915–1918)". Jest on cennym źródłem przemian, jakie powoli zachodziły w polskim muzealnictwie okresu międzywojennego. Zob. D. Kielak, *O kulturotwórczej roli muzeum w projekcie Mieczysława Tretera*, „IDEA. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych" 2018, t. XXX/1.

W latach 1920–1921 zaproponował reorganizację wystroju sal wystawowych z sensownym ciągiem tematycznym, uwzględniającym narrację historyczną. Na przykład na ścianie naprzeciw wejścia do Galerii zawisła monumentalna *Unia lubelska* Jana Matejki, a na sąsiedniej *Modlitwie na stepie* Józefa Brandta. Odpowiedni dobór eksponatów z ciekawie zaproponowaną dominantą niewątpliwie wpływał na spójność merytoryczną i chronologiczną całej kompozycji wystawienniczej. Obok planowego gromadzenia w oparciu o posiadane zasoby Treter postulował na progu odzyskanej państwowości wizję nowoczesnego muzeum, w którym byłyby eksponowane przede wszystkim zbiory unikalne, perły kolekcji, których w niej nie brakło. Do najcenniejszych muzealiów, obok ekspozycji malarstwa, należały działy gromadzące numizmaty, rysunek i grafikę.



Ilustracja 13. Profesor Mieczysław Gębarowicz przy pracy w Muzeum, 1926

Naukowo „uwspółcześnione" propozycje ekspozycyjne Tretera nabrały dodatkowych atutów, kiedy w 1921 roku zasoby Ossolineum poszerzyły się o bardzo cenne zbiory Biblioteki Pawlikowskich. Jan Gwalbert z Medyki przekazał do lwowskiego Zakładu kolekcję dziadka (bliskiego współpracownika założyciela Ossolineum). Dar zawierał cenne zbiory biblioteczne (rękopisy, mapy, monety i pieczęcie), ponad 3,5 tys. numizmatów, około 25 tys. rycin i rysunków, w tym polonika wraz ze znakomitym działem rysunków polskich artystów[35]. Gdy nowy, urzędujący od 1935 roku, kustosz Mieczysław Gębarowicz planował kształt przyszłych muzealnych kolekcji, przyjął koncepcje swojego wybitnego poprzednika, rozszerzając rozbudowę zespołu właśnie o rysunki polskich artystów. Zbiory poszerzono o ekslibrisy, fotografie, pocztówki (choć wówczas jeszcze traktowane były jako pomoce naukowe, nie jako muzealia). Rozwinęły się także kontakty z artystami żyjącymi i współpraca z Wydawnictwem Ossolineum[36]. Jako

[35] K. Schuster, *Gwalbert Pawlikowski w kręgu ludzi i spraw związanych z Ossolineum*, „Roczniki Biblioteczne" 1967, R. 11.

[36] Ossolineum przez 111 lat lwowskiej działalności wydawniczej, choć rozwinęło szeroką ofertę w latach międzywojennych, było mniej eksponowanym członem Zakładu Narodowego w stosunku do Biblioteki Ossolineum i Muzeum Lubomirskich. M. Pękalska, *Historia działalności wydawniczej Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* [w:] *Biblioteka Narodowa 1919–2019. Księga jubileuszowa serii*, red. S. Bereś, Wrocław 2019.

historyk sztuki i jeden z najbardziej zasłużonych ossolińczyków, działał w okresie świetności Muzeum, ale równocześnie był jego ostatnim dyrektorem we Lwowie, „symbolem trwania tam polskości po Jałcie”[37].

Złote lata związane z rozkwitem Muzeum pod względem merytorycznych opracowań kolekcji, ilości i jakości zbiorów systematycznie powiększanych o nowe obiekty, a nawet frekwencji przed 1939 rokiem spowodowały, że Ossolineum stało się jedną z wiodących instytucji muzealno-naukowych Galicji. Zwiedzających (w grupach do 15 osób oprowadzanych cztery razy dziennie) rocznie liczono na około 3,5 tys. (swoisty rekord padł w 1937 roku w liczbie 8 tys. gości). Muzealia pokazywano i podziwiano – zgodnie z programem i sugestiami Tretera – również na wystawach czasowych. Bezpośrednio pozwalano obcować ze zbiorami numizmatycznymi, kolekcją broni dawnej, a zwłaszcza licznymi grafikami i rysunkami (m.in. Rembrandta i Dürera w 1941 roku zagrabionymi przez Niemców). Napływ dzieł z różnych kolekcji z uwagi na ich niebagatelną ilość czasami był jednak kłopotliwy. Niektóre z nich reprezentowały niski poziom artystyczny lub wymagały kosztownej renowacji. Były i takie, które dzięki fachowej konsultacji ze specjalistami z danej dziedziny sztuki zyskiwały na randze na rynku sztuki lub ją traciły. Na przykład z Galerii Stanisława Dąmbskiego z Rzeszowa przekazano w 1923 roku najcenniejsze obrazy do Ossolineum, jednak większość z 243 dzieł trafiła jako depozyt na powrót do stolicy Podkarpacia[38].

Imponująca dynamika rozkwitu kolekcji muzealiów, pokazy wielotematycznych ekspozycji czasowych dramatycznie przerwał wybuch II wojny światowej. Działalność Muzeum została wstrzymana (ostatni wpis zwiedzającego w księdze gości pochodzi z 9 maja 1940 roku), a bezcenne zbiory podzielone i częściowo rozproszone. Bezpośrednio przed wybuchem działań wojennych rozpoczęto akcję zabezpieczania kolekcji (sam dział malarstwa liczył przeszło 1 tys. lub nawet 1,5 tys. obrazów). Napływ nowych darów i depozytów od osób, które w tej biblioteczno-artystycznej instytucji chciały ocalić swoje zbiory, też był imponujący.

Po 70 latach od otwarcia stałej ekspozycji dla zwiedzających i szeroko zakrojonej działalności pozostające w strukturze Zakładu Narodowego Muzeum Książąt Lubomirskich zostało zlikwidowane, a Ossolineum upaństwowione przez okupanta sowieckiego. W maju roku 1940, gdy wojska zajęły Lwów, w książnicy pozostawiono grafikę, rysunki, fotografie. Ta zasadnicza część kolekcji muzealnej (m.in. zespół wspaniałych rysunków Daniela Chodowieckie-

[37] M. Matwijów, *Mieczysław Gębarowicz* (*1893–1984). Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury*, Warszawa 2013.

[38] Wśród kolekcji malarstwa europejskiego do najcenniejszych należał obraz *U lichwiarza* francuskiego caravaggionisty George’a de La Toura. Z rzeszowskiej kolekcji został przyjęty do zbiorów Ossolineum, a od 1945 r. znajduje się w Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego. Zob. katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie *Geniusz Lwowa. Lwów jako ośrodek sztuki*…, s. 91 (reprodukcja dzieła) i 94.

go) trafiła do zbiorów Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. Wasyla Stefanyka. W celu rozbicia polskich kolekcji artystycznych i zatarcia ich pochodzenia dokonał się ich podział między kolejne instytucje kulturalne przejęte przez władzę rosyjskiej Ukraińskiej SRR. Malarstwo jest wystawione we Lwowskiej Państwowej Galerii Obrazów (od 1998 roku Lwowskiej Galerii Sztuki, a obecnie Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego). Część eksponatów znalazła się w Państwowym Muzeum Historycznym Miasta Lwowa. Kolekcja rzemiosła prezentowana jest na wystawie lwowskiego Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego. Tylko niewielka część obrazów, unikalnych dzieł sztuki z przedwojennych kolekcji, trafiła po II wojnie do odtworzonego we Wrocławiu w 1946 roku Ossolineum. Wydawało się, że to już koniec istnienia muzeum, którego nazwa powoli zaczęła znikać z pamięci potomnych i ogólnospołecznej świadomości.

Dzieła zniszczenia dopełnili niemieccy okupanci. Część obrazów, m.in. bezcenny *Autoportret* Rembrandta oraz bezcenne rysunki Dürera, zwane powszechnie „ossolińskimi" lub „Dürerami XX. Lubomirskich", zrabowali i wywieźli do Niemiec. Już 2 lipca 1941 roku do Zakładu Narodowego przybył dr Kajetan Mühlmann – specjalny komisarz ds. zabezpieczania, a tak naprawdę rabowania dzieł sztuki w Generalnym Gubernatorstwie. Skonfiskował te rysunki wymienione w katalogu Gębarowicza i Tietzego dla Adolfa Hitlera, który marzył o stworzeniu muzeum z dziełami „kultury niemieckiej". Pracowników i konspiracyjnego dyrektora Gębarowicza decyzje okupantów nie zwalniały jednak od troski o dobro ossolińskich zbiorów. Profesor np. z pomocą Jana Markensa wysyłał do Krakowa i okolicznych miejsc konspiracyjne transporty w oparciu o zaufane osoby aż do 1945 roku. Podczas ewakuacji zbiorów muzealnych ze Lwowa, zorganizowanej w 1944 roku przez władze okupacyjne, większość grafik i rysunków mistrzów europejskich też trafiła do Krakowa, ale i na Dolny Śląsk. Po zakończeniu wojny udało się je odnaleźć i odzyskać dla powstającego wrocławskiego Ossolineum. W stolicy Dolnego Śląska Zakład Narodowy – w ograniczonej formie, z wyłączeniem Muzeum Książąt Lubomirskich – podjął swoją działalność. Po ponownym upaństwowieniu w 1953 roku został włączony w strukturę PAN. Status Zakładu Narodowego na mocy specjalnej ustawy przywrócono dopiero 1995 roku. Na powrót stał się fundacją i na szczęście nie zaniechał całkowicie działalności muzealniczej.

Post scriptum

Przyszłość pokazała, że krok po kroku udało się reaktywować Muzeum Książąt Lubomirskich, jednak tylko niewielka część przedwojennych zbiorów znalazła się we Wrocławiu. Jako tzw. zbiory przywrócone stały się podstawą odbudowy kolekcji. Ocalone obiekty – właśnie grafiki i numizmaty jako swoiste formy

przetrwalnikowe Muzeum – zaistniały w Bibliotece jako Gabinet Grafiki i Dział Numizmatyczno-Sfragistyczny (obecnie Dział Sztuki oraz Dział Numizmatów i Pamiątek Historycznych). Stały się one podstawą reaktywowanego w 2007 roku Muzeum, które wyodrębniono ze struktury Biblioteki.

Pomysł odtworzenia Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich zrodził się już w 1989 roku. Zyskał akceptację spadkobierców ostatniego kuratora Zakładu, księcia Andrzeja Lubomirskiego. W 2002 roku podpisali z ówczesnym dyrektorem Adolfem Juzwenką *Uroczyste postanowienie* na Zamku Królewskim w Warszawie. Zadeklarowali m.in. gotowość, by „doprowadzić do odtworzenia Muzeum Lubomirskich w ramach Ossolineum i przywrócić mu dawną świetność oraz podjąć wszelkie możliwe działania, zmierzające do odzyskania eksponatów, które wolą Henryka Lubomirskiego i jego następców, zostały przekazane do Muzeum Lubomirskich”[39].

Muzeum ponownie stało się – obok Biblioteki i Wydawnictwa – integralną częścią Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Jednak dopiero otwarcie nowego gmachu, planowane na 2027 rok, pozwoli na ponowne zaistnienie placówki w przestrzeni publicznej i pełną realizację umowy pomiędzy hrabią Ossolińskim i księciem Henrykiem Lubomirskim zawartej przed dwustu laty.

Bibliografia

Źródła

Chwalewik E., *Zbiory polskie – archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa 1926.

Pawłowicz E., *Muzeum im. Lubomirskich*, Lwów 1904.

Treter M., *Przewodnik po Muzeum im. Książąt Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1909.

Ustawy Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, Lwów 1857.

Opracowania

Biblioteka Ordynacji Zamojskiej od Jana do Jana. W 400-lecie śmierci Jana Zamoyskiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego, założyciela Zamościa, oprac. T. Makowski, Warszawa 2005.

Chamerska H., *Mecenat biblioteczny w Polsce okresu* zaborów [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia*, t. 6, red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1991, s. 27–71.

Długajczyk B., Machnik L., *Józef Maksymilian Ossoliński i Henryk Lubomirski oraz ich kolekcje* [w:] *Początki Muzeum Lubomirskich*, Wrocław 2008, s. 29–99.

Długajczyk B., Machnik L., *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.

Gruk W., *Hrabia Ossoliński i konie gubiące złote podkowy. Grafika „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w 1633 roku Stefano della Belli* [w:] *Zmienny krajobraz. 200 lat Muzeum Książąt Lubomirskich*, red. P. Szroniak, Wrocław 2023, s. 21–35.

[39] M. Wołoszyn, *Ostatni ordynat przeworski* [w:] *Historia nie/oczywista*…, s. 88.

Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum książąt Lubomirskich, red. K. Uczkiewicz, Wrocław 2024, seria: „Wystawy Ossolineum".

Hüttl-Hubert E., *„Je me suis fixé en cette capitale, pour y servir ma patrie…". The Vienna Years of Count Józef Maksymilian Ossoliński of Tenczyn* [w:] *Treasures of Poland's History. The Ossoliński National Institute visits Vienna. Exhibition catalogue*, red. M. Orzeł, Wrocław 2009, s. 37–51.

Grajewski A., *Siła idei*, „Gość Niedzielny" 2024, nr 11, s. 60–61.

Juzwenko A., *Losy ossolińskich rysunków Dürera z kolekcji Lubomirskich*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka" 2009, nr 2–3, s. 369.

Kaźmierczak J., *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 1980, t. 9, z. 112, s. 45–75.

Kłoda E., *Rembrandty w Muzeum Książąt Lubomirskich* [w:] *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum książąt Lubomirskich*, red. K. Uczkiewicz, Wrocław 2024, s. 58–61.

Kielak D., *O kulturotwórczej roli muzeum w projekcie Mieczysława Tretera*, „IDEA. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych" 2018, t. XXX/1, s. 163–174.

Knychalska-Jaskulska A., *Akty fundacyjne Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* [w:] *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum książąt Lubomirskich*, red. K. Uczkiewicz, Wrocław 2024, s. 47.

Kołosowska O., *Biblioteka „Narodnego Domu" we Lwowie*: *tworzenie zespołów, aktywność i realizacja działalności* [w:] *Kraków–Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki XIX wieku, aktywność XX wieku*, t. 6, cz. 1, red. J. Jarowiecki, Kraków 2003, s. 180–189.

Kosiński J.A., *Józef Maksymilian Ossoliński – kontynuator programu Załuskich*, „Roczniki Biblioteczne" 1970, t. 1–2, s. 207–214.

Kowalczykowa A., *Mecenat literacki i artystyczny w XIX i XX wieku* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce. Studia*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 171–221.

Kuś-Joachimiak H., *„Dürery Lubomirskich". Wojenna grabież rysunków Albrechta Dürera i ich symboliczny powrót za sprawą Eugeniusza Geta-Stankiewicza* [w:] *Zmienny krajobraz. 200 lat Muzeum Książąt Lubomirskich*, red. P. Szroniak, Wrocław 2023, s. 247–261.

Kuś-Joachimiak H., *Pierwszy opiekun zbiorów* [w:] *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum książąt Lubomirskich*, red. K. Uczkiewicz, Wrocław 2024, s. 70–79.

Matwijów M., *Mieczysław Gębarowicz* (*1893–1984*)*. Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury*, Warszawa 2013.

Mrozowski P., *Amatorzy malarstwa i ich kolekcje* [w:] *Geniusz Lwowa. Lwów jako ośrodek sztuki i jego kolekcje artystyczne*, Warszawa 2023, s. 94–95.

Sidorowicz-Mulak D., *Biblioteka księcia Henryka* [w:] *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum książąt Lubomirskich*, red. K. Uczkiewicz, Wrocław 2024, s. 32.

Pękalska M., *Historia działalności wydawniczej Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* [w:] *Biblioteka Narodowa 1919 – 2019. Księga jubileuszowa serii*, red. S. Bereś, Wrocław 2019, s. 78–93.

Piotrowska J., *200-lecie muzealnictwa polskiego. Świątynia Sybilli 1801–2001*, „Muzealnictwo" 2001, nr 43, s. 10–15.

Ptaszyk M., *Uwagi do dziejów słownika Lindego*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" 1992, t. 1, s. 45–66.

Radojewski M., *Miniatury portretowe XVI–XX wieku. Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*, Wrocław 1976.

Radojewski M., *Zbiory graficzne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich"1972, t. 7, s. 165–172.

Samsonowicz H., *Polska. Losy państwa i narodu*, Warszawa 1992.

Schuster K., *Gwalbert Pawlikowski w kręgu ludzi i spraw związanych z Ossolineum*, „Roczniki Biblioteczne" 1967, R. 11, s. 12–32.

Sudolski Z., *Jerzy Henryk Lubomirski*, „Roczniki Biblioteczne" 1967, t. 1, s. 21–31.
Wiśniewska A., *Polak na czele Wiedeńskiej Biblioteki Nadwornej*, „Biblioteka" 2003, nr 7(16), s. 27–46.
Wołoszyn M., *Ostatni ordynat przeworski* [w:] *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum książąt Lubomirskich*, red. K. Uczkiewicz, Wrocław 2024, s. 88.
Żbikowska-Migoń A., *Wiek XIX – stulecie bibliotek* [w:] *Droga do Okólnika 1844–1944*, red. H. Tchórzewska-Kabata, Warszawa 2005, s. 12–17.
Żygulski Z., *Dzieje zbiorów puławskich, Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie" 1962, t. 7, s. 17–21.
Żygulski Z., Zamoyski A., Rostworowski M., *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998.

THE 200TH ANNIVERSARY OF THE PRINCELY COLLECTION OF THE PRINCES LUBOMIRSKI IN THE OSSOLINEUM HOLDINGS IN WROCŁAW

Abstract

The Princes Lubomirski Museum, founded 200 years ago in Lviv, marked its anniversary in Wrocław with the conference *"*Polish Museology in the Interwar Period*"*, an open-air panel exhibition in the Baroque garden of the National Ossoliński Institute, and a jubilee exhibition held in the Ossolineum building from 9 March to 30 June 2024, titled *Un/Obvious History: 200 Years of the Princes Lubomirski Museum*. The Museum was established under an agreement signed in December 1823 by two great patrons of the arts: Count Józef Maksymilian Ossoliński, founder of the National Ossoliński Institute, and Prince Henryk Lubomirski, who owned one of the most valuable art collections of European calibre. Both were guided by the lofty vision of transforming a private foundation with its artistic holdings into a public library and museum – an institution of Polish culture and learning offered to the nation during the period of national subjugation. The Museum – founded "out of love for the country and for art" – did not have an easy history. The realities of the partitions, followed by a period of decline and the eventual liquidation of the Lviv institution and dispersal of its collections during the Second World War, did not bode well for its survival. After the fall of the communist regime, the independent status of the Ossolineum was restored, and within its structure the Museum was reactivated in Wrocław, where – after Lviv's separation from Poland – the National Ossoliński Institute had been re-established in 1946.

Keywords: Józef Maksymilian Ossoliński, Prince Henryk Lubomirski, foundation, Przeworsk entail, museum collections, fine arts, Princes Lubomirski Museum, Lviv, Wrocław, Ossolineum, reactivation