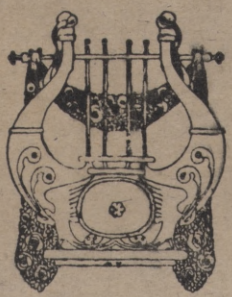
Księga Pamiątkowa

VI. Ogólnośląskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich

w Katowicach w czerwcu 1930 roku.



Czcionkami Drukarni Śląskiej Sp. z ogr. odp. w Katowicach.


EX LIBRIS
WOJEWÓDZKIEJ
I MIEJSKIEJ
BIBLIOTEKI
PUBLICZNEJ
IM. EMANUELA SMOŁKI
W OPOLU

Księga Pamiątkowa

VI Ogólnośląskiego Zjazdu Śpiewaków

i

Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich

w Katowicach

w czerwcu 1930 r.



POD REDAKCJĄ STEFANA M. STOIŃSKIEGO
NAKŁADEM ZWIĄZKU ŚLĄSKICH KÓŁ ŚPIEWACZYCH
KATOWICE
1930.

784(438)(063)



3069 Ś

ZBIORY ŚLĄSKIE

Akc V Nr 49/70/Ś

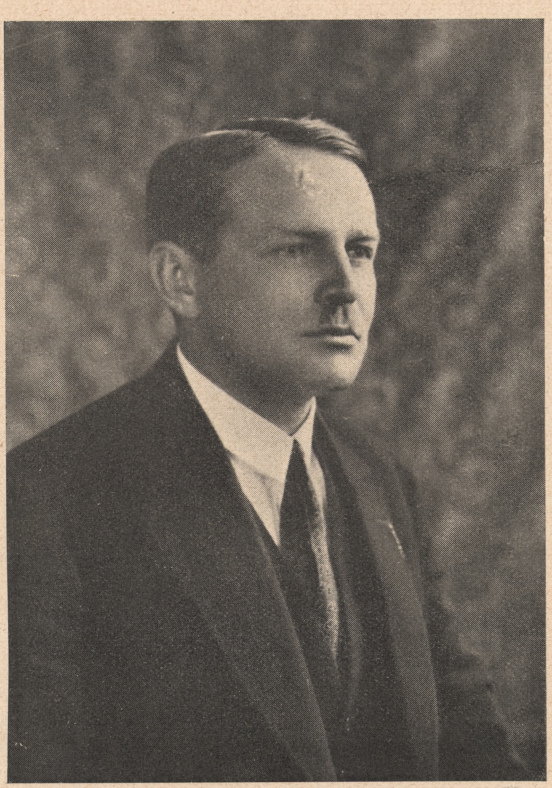


Protektor Zjazdu

†

Ś. p. Ks. Dr. Arkadjusz Lisiecki

Biskup Śląski.



Protektor Zjazdu
Dr. Michał Grażyński
Wojewoda Śląski



Dr. Leon Surzyński
Prezes Słowiańskiego Związku Śpiewaczego



Prof. Antoni Ponikowski
były premjer i prezes Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych



Prof. Emanuel Imiela

Prezes Związku Śl. Kół Śpiewaczych,
wiceprezes Zjednoczenia Polskich Związków
Śpiewaczych i Muzycznych.



Stefan Marjan Stoiński
Dyrektor Instytutu Muzycznego
dyrygent związkowy Związku Śl. Kół Śpiewaczych
inicjator budowy pomnika St. Moniuszki.

Powstanie i rozwój Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

W publikacjach dotyczących rozwoju ruchu śpiewaczego na Śląsku podawano dotychczas rok 1905 jako datę założenia pierwszego Koła śpiewackiego. Nowsze poszukiwania wykazały, iż data taka nie jest zgodna z rzeczywistością, gdyż pierwsze Koła śpiewacze powstały na Śląsku daleko wcześniej. Zebranie dokładnych materjałów o pierwszych początkach ruchu śpiewaczego na Śląsku jest prawie niemożliwe, ponieważ wszelkie dowody działalności w tym kierunku znikły. Dowody takie niszczono i usuwano już przed wojną w obawie przed rewizjami policji pruskiej, zaś w niektórych towarzystwach zupełnie spisu członków ani ksiąg i protokułów nie było, gdyż uważano, iż tylko w ten sposób da się zataić nazwiska członków, pomiędzy któremi było dużo ludzi materjalnie zależnych.

Co z tych pierwszych dokumentów pracy narodowej przetrwało okres wojny światowej, zniszczono i popalono w czasie powstań śląskich w obawie przed soldateską pruską, która za każdy dowód przynależności do organizacyj polskich groziła karami i prześladowaniami.

Może dalsze dokładne poszukiwania lub szczęśliwy przypadek rozjaśnią w przyszłości mroki, które się tak rychło roztoczyły nad niedawnemi a niezwykle pięknemi i interesującemi dziejami powstania pierwszych śląskich Kół śpiewackich. Na razie notujemy o tych czasach szereg nieznanych szczegółów, uzyskanych od osób jeszcze żyjących i przy powstaniu najpierwszych chórów współzainteresowanych.

Opowiadania starszych osób oraz liczne przez nas zebrane szczegóły dowodzą, iż pierwsze chóry śpiewackie na Śląsku powstały nie według gotowych wzorów, ale drogą powoli dojrzewającego przekonania, iż konieczne jest stworzenie nowego typu organizacji oświatowej i narodowej, która mogłaby się stać skuteczną bronią przeciw wynaradawiającej działalności szkoły niemieckiej i germanizacyjnej polityce państwowych władz pruskich. Kilkanaście lat upłynęło nim zdołano ustalić cele i formy dla tej nowej organizacji. Chóry powstałe w pierwszym próbnym okresie upadały zazwyczaj bardzo szybko, głównie z powodu trudności stawianych przez czynniki policyjno-administracyjne; zdołały jednak wyszkolić ludzi umiejących sobie radzić z trudnościami i przeszkodami, jakie stanęły na przeszkodzie dalszemu rozwojowi ruchu śpiewaczego na Śląsku.

Upadek pierwszych chórów spowodowały obok trudności zewnętrznych także i przyczyny wewnętrzne, wynikające z ustroju tych zespołów. Lata następne dowiodły, iż racją bytu — wówczas gdy celem Kół śpiewackich miało być trafianie do dusz i serc jaknajszerszych mas społeczeństwa — miały jedynie chóry mieszane, które w drugiej dziesiątce lat bieżącego stulecia tak wybitnie wpłynęły na przekonania narodowe całego ludu na Śląsku. Pierwsze chóry śląskie były zespołami męskiemi, które aspiracyj artystycznych ożywiających skutecznie dzisiejsze chóry męskie siłą rzeczy jeszcze nie miały i mieć nie mogły. Nie znalazły one oparcia w społeczeństwie, ponieważ nie dopuszczały do współpracy

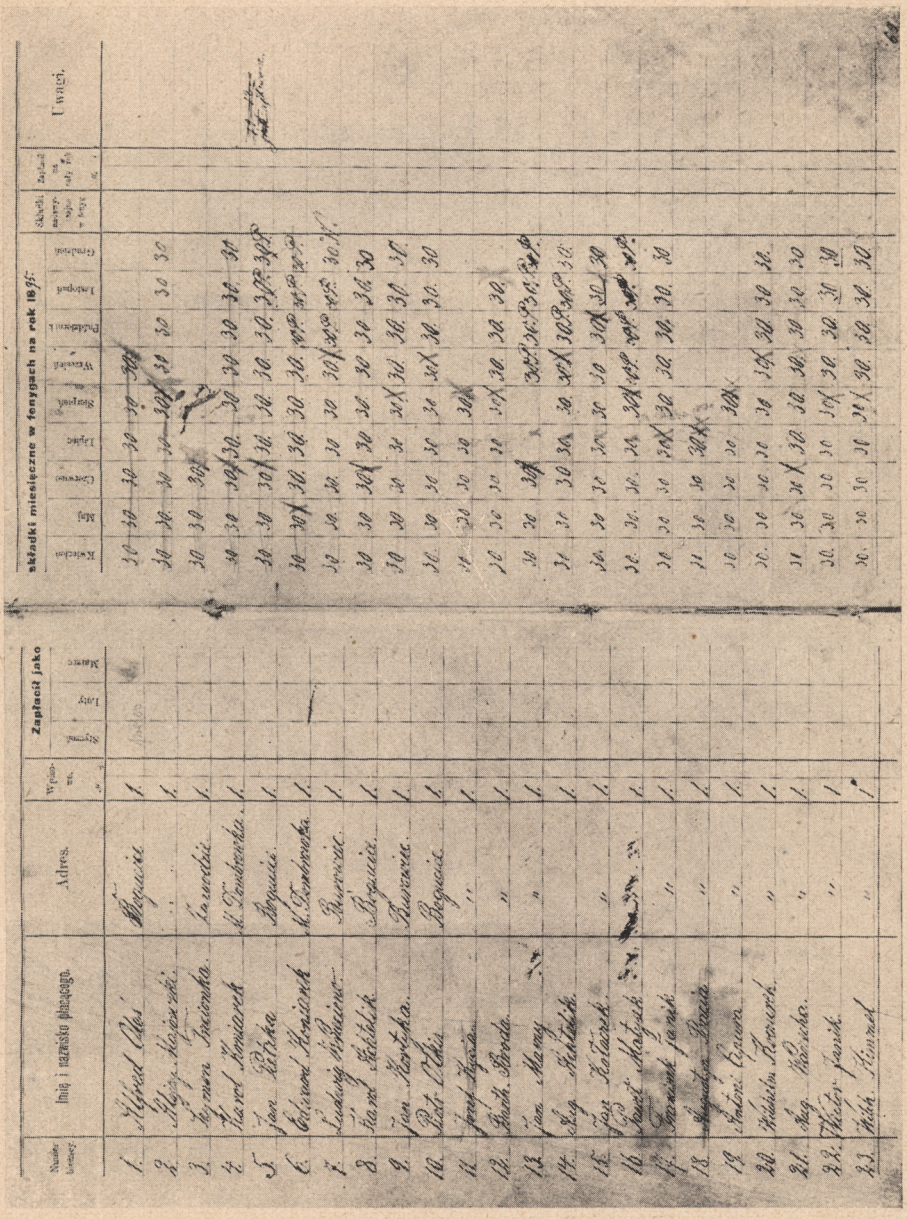


Tow. śpiewu „Lutnia" Bogucice w roku 1900.

kobiety śląskiej, posiadającej w historji odrodzenia Śląska nieocenione zasługi. Stąd wszystkie pierwsze zespoły męskie upadły, a utrzymały się do dzisiaj jedynie te, które orjentując się rychło, przekształciły się na chóry mieszane.

Do chórów najstarszych, o których działalności najwięcej zachowało się wspomnień i szczegółów, należy chór męski „Lutnia" w Bogucicach, założony w drugiej połowie roku 1894. Według opowiadania jednego z założycieli było raz kilku obywateli z Bogucic w Bytomiu, gdzie w jednem z tamtejszych towarzystw polskich już śpiew chórowy dorywczo uprawiano. Występ owego chóru tak zachwycił naszych gości z Bogucic, iż natychmiast zaczęto omawiać sprawę założenia Kółka śpiewackiego i zamiar w krótkim czasie urzeczywistniono. Zebranie konstytucyjne odbyło się w mieszkaniu gospodarza Jana Pieczki. Pierwszym prezesem wybrano Alfreda Olesia, który po niedługiem urzędowaniu ustąpił. Po nim na krótki czas objął prezesurę Alojzy Majowski, a następnie Wilhelm Kocurek, który w pierwszych latach istnienia „Lutni" był jednym z najczynniejszych jej członków i około rozwoju towarzystwa położył wybitne zasługi. Wstępną trudnością nowego towarzystwa była kwestja dyrygenta. Pozyskano na początek

jakiegoś organistę, który jednak okazał się zupełnie niezdolny do pełnienia podobnej funkcji, wobec czego kierownictwo chóru objął członek Koła J. Czernecki z Małej Dąbrówki. W maju 1895 objął batutę p. Teodor Lewandowski, który kierował „Lutnią" niespełna 2 laty i jest z tej racji najstarszym żyjącym dyrygentem na Śląsku. Pod batutą p. Lewandowskiego odbyły się pierwsze



Lista członków Tow. śpiewu „Lutnia" z Bogucic z roku 1895.

publiczne występy „Lutni", między innemi z polskiemi kolendami w klasztorze OO. Bonifratrów w Bogu..icach. Jako materjał do ćwiczenia służyły pierwsze tomy „Lutni" Maszyńskiego, „Harfiarz" Surzyńskiego i „Orfeusz", wydany przez X. Zielińskiego w Pelplinie.

Lekcje śpiewu odbywały się przeważnie w mieszkaniach członków. Gdy szpiegująca policja zbyt utrudniała swobodę młodego towarzystwa, zbierano się w pobliskim Zawodziu lub w Katowicach. Uczono się zazwyczaj bez nut w ten sposób, iż śpiewacy uczyli się wpierw tekstu, a następnie dopiero melodji. Miało to wielkie znaczenie, gdyż policja przy swych częstych odwiedzinach nigdy nie



Tow. śpiewu „Harmonja" w Gliwicach w roku 1898.

zdobyła dowodów, iż towarzystwo zajmuje się śpiewaniem zakazanych pieśni. Zebrania odbywały się większą częścią pod dozorem żandarma (policja miała wówczas prawo dozorowania towarzystw polskich).

Ponieważ rosnące przeszkody z biegiem czasu uniemożliwiły normalną pracę chóru, zdecydowano się w roku 1898 zmienić nazwę „Lutnia" na „Towarzystwo Dobroczynności". Okazało się jednak, iż pod inną formą jeszcze trudniej jest rozwinąć jakotaką działalność nad pielęgnowaniem pieśni polskiej. Że w owych latach taka właśnie działalność była głównym celem „Lutni", o tem świadczy godło w postaci liry, noszone we wszystkich pochodach. Lira owa zachowała się do dzisiaj. Jest ciekawą pamiątką dlatego, ponieważ w jednym z pochodów w Katowicach została skonfiskowana przez policję i przeleżała

w areszcie 14 dni, starannie badana i opukiwana (przypuszczano bowiem, iż jest wewnątrz pusta i może zawierać dowody działalności antypaństwowej) nim ją towarzystwu zwrócono. Działalności śpiewaczej zaprzestała „Lutnia" w pierwszych latach bieżącego stulecia.

Możność podania powyższych szczegółów zawdzięczamy w pierwszym rzędzie p. Ludwikowi Brodzie z Małej Dąbrówki, u którego się zachował kompletny spis członków z pierwszych lat istnienia „Lutni" i inne ważne dokumenty.

W roku 1896 powstało podobne towarzystwo śpiewacze w Król. Hucie pod nazwą „Silesia". Lekcje tego towarzystwa odbywały się na przedmieściu hajduckiem. Dyrygentem był p. T. Lewandowski Z powodu zbyt wielkich przeszkód stawianych przez władze i policję, towarzystwo nie zdołało się utrzymać i zawiesiło działalność po krótkim czasie.

W tym samym czasie idea śpiewacza miała zwolenników również w Gliwicach, gdzie przy towarzystwie młodzieży św. Alojzego założono oddział śpiewu w roku 1896. Zespół, który uprawiał śpiew chórowy męski, liczył przy założeniu 14 śpiewaków, niebawem jednak urósł do 50 śpiewających. W roku 1898, po rozwiązaniu przez wrocławskiego kardynała Ks. Koppa wszystkich (polskich) towarzystw alojzjańskich na Śląsku, nadano zespołowi śpiewaczemu w Gliwicach nazwę „Harmonja", stawiając mu pielęgnowanie polskiej pieśni chórowej jako cel wyłączny. W ciągu swej kilkoletniej działalności wykazała „Harmonja" gliwicka dużo ruchliwości. Dyrygentem był członek Koła p. Szablicki, z zawodu podobno kolejarz. Z powodu nieustających szykan policji oraz procesów wytoczonych członkom zarządu, praca stała się niemożliwa, wobec czego działalność chóru zawieszono w roku 1904.

W Bytomiu istniały w tych latach także już sekcje śpiewu przy najstarszych towarzystwach polskich, jednakże sekcje te uprawiały śpiew chórowy tylko dorywczo względnie w przewidywaniu jakiegoś występu.

Nacisk i czujność policji pruskiej wzrosły w pierwszych latach bieżącego stulecia do tego stopnia, iż działalność chórów polskich zupełnie została uniemożliwioną. Również z powodu braku dyrygentów stało się istnienie takich chórów bezcelowe. Próby zakładania nowych chórów mimo to nie ustawały.

W roku 1905 założono w Katowicach chór męski pod nazwą „Harmonja", w którym dyrygował początkowo ś. p. Józef Budzyński z Katowic (rodem z Wielkopolski), po nim przez dłuższy czas p. T. Lewandowski. Chór zabrał się bardzo gorliwie do pracy i w styczniu 1906 wystąpił już z koncertem w Dziedzicach na byłym Śląsku austrjackim, gdyż do występów na terenie Śląska policja nie dopuszczała. W następnym roku „Harmonja" podupadła i na pewien czas zaprzestała działalności. Po wznowieniu pracy w roku 1908 przekształcono „Harmonję" na chór mieszany i siedzibę towarzystwa przeniesiono do Józefowca pod Katowicami, gdzie istnieje do dzisiaj.

Powstała w maju 1908 „Harmonja" w Mikołowie także była początkowo chórem męskim i później dopiero została przekształcona na chór mieszany. Założycielem, prezesem i pierwszym dyrygentem tego towarzystwa był p. A. Wycisło.

W ciągu roku 1908 powstały na Śląsku jeszcze trzy Koła śpiewackie, mianowicie „Halka" w Załężu i „Lutnia" w Król. Hucie założone w sierpniu roku 1908, oraz „Jedność" w Bytomiu, założona w październiku 1908 roku. Pierwszym dyrygentem tych trzech Kół był śp. J. Budzyński, który na tem stanowisku pracował z prawdziwym zapałem przez kilka miesięcy, niestety jednak zapadł na zdrowiu i po niedługiej chorobie przeniósł się do wieczności.



Pierwszy koncert śpiewacki na Śląsku w Zadolu w roku 1909.

Koła w Załężu, Król. Hucie i Bytomiu (a także Koła w Józefowcu i Mikołowie) były dzięki pewnym okolicznościom prawdziwym kamieniem węgielnym całego śląskiego ruchu śpiewaczego, który się w następnych latach tak wspaniale rozwinął i utrwalił. Są one macierzą wielkiej liczby Kół w całym obwodzie przemysłowym, a nawet Kół z dalszych okolic. Śpiewacy przychodzili do nich zdaleka, głównie po to, aby po zdobyciu pewnego doświadczenia założyć Koło śpiewu we własnej miejscowości. Zarządy tych Kół przy zakładaniu nowych towarzystw wiele dopomagały, względnie same nowe Koła zakładały, troskliwie się powstałemi placówkami opiekując.

Śmierć ś. p. Budzyńskiego mogła była zniweczyć piękny początek ruchu rokującego tak piękne nadzieje, jednakże na szczęście zjawił się w tym czasie na Śląsku kapelmistrz p. Leon Poniecki, który objął kierownictwo nietylko trzech wyżej wymienionych Kół, ale i wszystkich dalszych nowopowstałych, a będąc doskonałym organizatorem dobrał sobie pomocników, dzięki czemu zdołał zaopatrzyć wszystkie zgłaszające się chóry. Z chórami przez siebie prowadzonemi zorganizował p. Poniecki w roku 1909 pierwszy koncert śpiewacki na Śląsku, który się odbył w Zadolu pod Katowicami.

Rozwój towarzystw śpiewaczych nie uszedł uwadze władz pruskich, które niebawem zaczęły zorganizowaną akcję w celu przeciwdziałania rozkwitowi tak niebezpiecznych w ich mniemaniu placówek polskości. Początkowo starano się uniemożliwić działalność dyrygentów, następnie usiłowano pozbawiać chóry polskie lokali, a wreszcie stosowaniem szykan i karami wobec ludzi zależnych starano się odstraszać od wstępowania do towarzystw śpiewackich.

Akcja przeciw dyrygentom rozpoczęła się już w roku 1910. Opierając się na starych zarządzeniach władz pruskich z lat 1834 i 1839 zagrożono dyrygentom karą stu marek za każdy wypadek niedozwolonego nauczania śpiewu, później kary te podwyższono do 300 i 600 marek za każde przekroczenie zakazu. Niedozwolone było z jednej strony udzielanie lekcji śpiewu osobom poniżej 21 lat, z drugiej strony nauczanie śpiewu bez posiadania patentu nauczyciela śpiewu, czego, rzecz jasna, żaden dyrygent polski nie uzyskał i w Prusach uzyskać nie mógł. Mandaty karne otrzymywali wówczas prawie wszyscy dyrygenci, zajęci prowadzeniem chórów. Niejeden — jak znany dzisiaj jeszcze p. J. Hornik z Bogucic odsiedział kary te w więzieniu, inni, jak p. L. Poniecki, dla którego kary w końcu wyniosły poważną kwotę kilku tysięcy marek, musieli uchodzić i się ukrywać. Ponieważ ogół dyrygentów mimo kar działalności nie zaprzestał, policja często obstawiała lokale ćwiczeń dla zbadania wieku obecnych na lekcjach, względnie dla ujęcia dyrygenta, ośmielającego się lekceważyć surowe nakazy władz. Wynikały z tego niejednokrotnie bardzo wesołe historje, jak w Bytomiu, gdzie z kościoła, w którym towarzystwo „Jedność“ uzyskało po raz pierwszy zezwolenie wystąpienia podczas nabożeństwa, trzeba było dyrygenta fortelami wyprowadzać z kościoła, lub w Wielkich Piekarach, skąd dyrygent musiał uchodzić polami, ponieważ drogi obstawili agenci policji. Opatrzność czuwała jednak nad prześladowanemi Kołami i zawsze gdy jedni z dyrygentów zmuszeni byli na pewien czas się usunąć, stawali do dyspozycji inni, z równym zapałem podejmując beznadziejną walkę.

Do rzędu tych dyrygentów należał p. Andrzej Różański (obecnie w Toruniu na Pomorzu), który bawiąc w roku 1910 w przejeździe do Zakopanego w Katowicach, słyszał o chórach będących bez dyrygenta, a porzuciwszy swe plany osobiste, dał się nakłonić do zamieszkania w Katowicach i objęcia kierownictwa

kilku najwybitniejszych zespołów, w tem chórów w Załężu, Król. Hucie i Bytomiu. Śląsk zyskał wtedy w p. Różańskim dyrygenta fachowca, który się okazał doskonałym nabytkiem, albowiem p. Różański, ukończywszy poprzednio studja muzyczne w Berlinie, gdzie pomiędzy innemi był uczniem prof. Nowowiejskiego, w czasie swej działalności na Śląsku wykazał dużo ruchliwości i ambicji. W objętych chórach odświeżył przedewszystkiem repertuar, który do tego czasu pozostawiał wiele do życzenia, ponieważ wszystkie chóry śpiewały te same pieśni, w dodatku przeważnie przeróbki utworów napisanych w oryginale na chór męski. W Bytomiu i Król. Hucie wćwiczył p. Różański „Jasełka“ Maszyńskiego, nie zdołał ich już jednak wystawić, gdyż w międzyczasie i jego już policja zaczęła prześladować, zmuszając groźbą więzienia do opuszczenia Śląska.

Trudne koleje przechodziły wszystkie chóry także z powodu szykan stosowanych przez władze wobec członków materjalnie zależnych, oraz z powodu trudności napotykanych przez Koła przy staraniach o lokal. Gdy z czasem doszło do tego, iż w obawie przed szykanami żaden oberżysta nie chciał udzielić lokalu, zbierano się w prywatnych mieszkaniach, później w szopach, warsztatach, stodołach i tem podobnych ubikacjach.



Ś. p. Michał Wolski, założyciel i pierwszy prezes Związku.

Doniosłe znaczenie Kół śpiewackich zrozumiał jako jeden z najpierwszych aptekarz ś. p. Michał Wolski z Bytomia, którego w roku 1909 udało się pozyskać na prezesa miejscowego towarzystwa. Wielki i gorący patrjota pojął od razu nietylko narodowe znaczenie ruchu śpiewaczego, ale zrozumiał równocześnie, iż tylko połączonemi siłami zdołają Koła przezwyciężyć przeszkody, celowo i systematycznie przez władze stosowane. Za jego staraniem zwołano do Bytomia na dzień 18-go kwietnia 1910 roku zebranie przedstawicieli wszystkich chórów i tamże uchwalono założyć Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. W skład zarządu zostali powołani: ś. p. Michał Wolski jako prezes, ś. p. X. Paweł Pośpiech jako wiceprezes, p. W. Dąbrowski jako sekretarz, p. Paweł Maciejczyk jako skarbnik. Wybór zarządu okazał się niezupełnie trafny, to też znaczenie Związku było początkowo niewielkie. Koła wysyłały na zebrania swych przedstawicieli i decydowały o wszystkich bieżących sprawach, jednak formalnie do Związku nie przystępowały. Przyczyną takiego stanu rzeczy była zasadnicza różnica poglądów pomiędzy zarządami poszczególn. Kół a Wydziałem Związku. Związek dla uzyskania większej swobody ruchów od razu ogłosił się organizacją

polityczną, podczas gdy Koła obstawały przy apolityczności. Dawało to coprawda możność przyjmowania do grona członków młodzieży poniżej 18 lat — o co najwięcej chodziło — ale krępowało pod wielu innemi względami. Już najbliższe dwa lata wykazały trafność stanowiska Związku, gdyż niektóre Koła, które w walce o zachowanie apolitycznego charakteru organizacji przeprowadziły procesy do najwyższej instancji sądowej w Berlinie, nie zdołały stanowiska swego przeforsować. Pogodzono się przeto z faktem i już bez sprzeciwu i coraz liczniej zaczęto się solidaryzować z Związkiem i jego posunięciami.

Do końca roku 1910 oficjalnie przystąpiły do Związku tylko Koła z Józefowca i Mikołowa. Ostatnie Koło, rozumiejąc znaczenie, jakie dla nowej placówki posiada oparcie się o silniejszą organizację, należało poprzednio już do Związku Wielkopolskiego w roli hospitanta. W roku 1911 przystąpiły do Związku Koła: „Lira“ Bogucice, „Dzwon“ Ruda i „Halka“ Wielkie Piekary. Dopiero w r. 1912, gdy sekretarzem został energiczny p. Józef Grzegorzek z Bytomia, praca organizacyjna ruszyła z miejsca i chóry masowo zaczęły zgłaszać swe przystąpienie.



Ś. p. X. Paweł Pośpiech, długoletni wiceprezes Związku

Przy końcu roku należało do Związku już 39 chórów z przeszło 1700 członkami. Z początkiem r. 1913 objęła stanowisko sekretarza Związku p. J. Żnińska z Bytomia. Dzięki jej wysiłkom działalność Związku dalej została usprawniona i Związek podzielony na okręgi, mianowicie bytomski, gliwicko-zabrski, katowicki i rybnicko-raciborski. Przy końcu 1913 liczył Związek 47 chórów i 1829 członk.

Pierwszy oficjalny zjazd śpiewacki odbył się w roku 1911 w Zadolu pod Katowicami, przy czynnym udziale 14 chórów. Wypada zaznaczyć, iż z całego zbioru kasowego, który wynosił 640 marek, przeznaczono dwie trzecie na zapłacenie kar sądowych, które miał do płacenia p. Poniecki.

W roku 1912 odbyły się w Zadolu 2 zjazdy śpiewackie. Pierwszy w maju przy udziale 22 chórów, drugi w wrześniu z udziałem 28 chórów. Czwarty Zjazd śpiewacki odbył się w czerwcu 1913 roku przy udziale 38 chórów.

Wszystkie te zjazdy posiadały dla Śląska doniosłe znaczenie narodowe. Oprócz śpiewaków zjeżdżała na nie publiczność z całego Śląska, gdyż nigdzie indziej nie zdołano jeszcze uzyskać zezwolenia na odbycie podobnego Zjazdu. Przybywali też na te zjazdy posłowie polscy do sejmu pruskiego i parlamentu niemieckiego, brali udział księża i cała, na Śląsku jeszcze nieliczna, inteligencja polska. Drobne szykany Niemców, któremi się starano odstraszać od zjazdów, nie zgasiły zapału, ale budziły ducha oporu i zawziętości, a zjazdom dodawały większego uroku. Boisko, na którem się odbywały popisy, było ogrodzoną polaną wśród lasu, w oddaleniu kilkunastu minut drogi od stacji kolejowej. Nie

mogąc urządzania zjazdów zabronić, starały się miejscowe władze policyjne wszelkiemi siłami o utrudnianie prac organizacyjnych i przygotowawczych. Tak naprzykład przed każdym zjazdem — czasem tylko kilka dni przed wyznaczonym terminem — żądano dostarczenia tekstu wszystkich piosenek, które w popisach miały zostać wykonane. Teksty trzeba było przedkładać w oryginale i w tłumaczeniu niemieckiem. Niejednokrotnie nie zezwolono na wykonanie pieśni, których tekst władzom się nie podobał, i w ten sposób niektórym chórom uniemożliwiono wystąpienie w popisach. Do pieśni zakazanych należały m. i. Surzyńskiego „Hej mazury" i Żukowskiego „Do chat, do chat". Zdarzyło się przytem, iż jednemu chórowi nie zezwolono na występ, podczas gdy innemu chórowi przy wykonaniu tej samej pieśni żadnych trudności nie robiono.

Były także inne utrudnienia. Po jednym ze zjazdów otrzymał prezes Związku p. Wolski mandat karny, ponieważ orkiestra amatorska, przygrywająca w przerwach, przez godzinę przed rozpoczęciem występów odegrała kilka utworów orkiestrowych. Starczyło to do wyznaczenia kary, ponieważ zezwolenie było udzielone tylko na popisy chórów, a nie na koncert orkiestry. Trudności były taksamo przy staraniach o zezwolenie na wyszynk napojów orzeźwiających, wobec czego chóry często były zmuszone przyjeżdżać z prowiantem i zapasem wody w butelkach.



p. Joanna Żnińska, była zasłużona sekretarka Związku.

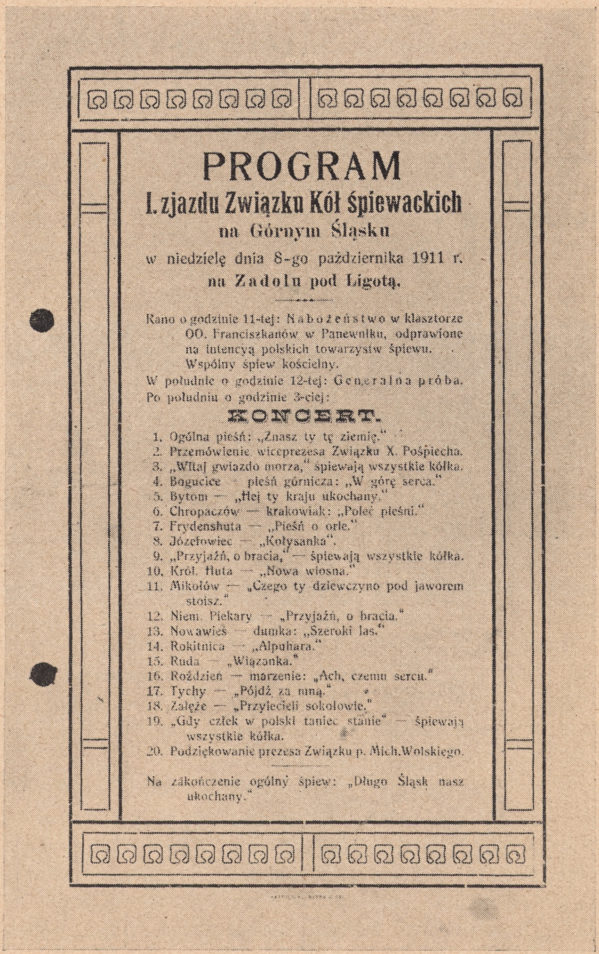
Specjalną opieką otaczała policja na tych zjazdach posiadaczy oznaków w butonierkach i krawatkach. Oznaki koloru biało-czerwonego, oraz orzełki, sokoliki i t. p. były dla agentów policyjnych pożądanym łupem, i za właścicielami takich niebezpiecznych rzeczy uganiano się godzinami na miejscu zjazdu, a nawet po drodze i w okolicznych lasach i zagajnikach.

W roku 1913 odbyły się dwa zjazdy okręgowe, i to okręgu bytomskiego i katowickiego, w roku 1914 podobny zjazd okręgu katowickiego po raz drugi. Dalsze w tym roku projektowane zjazdy nie doszły do skutku z powodu wybuchu wojny. Na wielki Zjazd śpiewacki w Poznaniu w czerwcu 1914 roku wysłano ze Śląska drużynę zbiorową w sile 80 osób. Chór ten wystąpił w popisach pod batutą p. T. Lewandowskiego z niespodziewanie dobrym wynikiem.

Pierwotnem zadaniem Związku była głównie ochrona Kół przed bezprawiem policji i sądami. Zakładając nowe Koła załatwiano dla takowych formalności wstępne z władzami, broniono Kół przed bezprawnemi żądaniami organów policyjnych i prowadzono procesy na odpowiedzialność Związku, gdy nałożone kary zdawały się niesłuszne i niesprawiedliwe. Ówczesny syndyk Związku p. mec. Czapla przeprowadził kilka procesów o zasadniczem znaczeniu zupełnie bezpłatnie i przeważnie z dobrym skutkiem. Podobnie udzielali się pierwszy

prezes okręgu katowickiego ś. p. adwokat Zygmunt Seyda, oraz pierwszy prezes okręgu gliwicko-zabrskiego p. mec. Konstanty Wolny, późniejszy marszałek sejmu śląskiego. Za niesłusznie skazanych Związek niejednokrotnie płacił grzywny i koszta, oraz udzielał zapomóg, gdy ukarani za działalność narodową popadli w nędzę lub stracili chleb i zarobek.

Wystąpienia władz pruskich stawały się coraz bezwzględniejsze, ponieważ władze doskonale przeczuwały wielkie narodowe znaczenie ruchu śpiewaczego. Wiedziano tam dobrze, iż nie było w towarzystwach śpiewackich ani jednego zebrania bez wykładu z historji lub literatury polskiej. Wiedziano o organizowanych przez Koła śpiewackie kursach języka polskiego i nauce czytania i pisania. Twierdzenie policji, iż lekcje śpiewu są udzielaniem nauki języka polskiego, było poniekąd słuszne, gdyż młodzież wstępująca do towarzystw śpiewackich nie umiała przeważnie po polsku ani czytać, ani pisać i tą umiejętność zdobywała dopiero w towarzystwach śpiewu.



PROGRAM

I. zjazdu Związku Kół śpiewackich

na Górnym Śląsku

w niedzielę dnia 8-go października 1911 r.

na Zadolu pod Ligotą.

Rano o godzinie 11-tej: Nabożeństwo w klasztorze OO. Franciszkanów w Panewnikn, odprawione na intencyą polskich towarzystw śpiewu. Wspólny śpiew kościelny.

W południe o godzinie 12-tej: Generalna próba.

Po południu o godzinie 3-ciej:

KONCERT.

1. Ogólna pieśń: „Znasz ty tę ziemię."
2. Przemówienie wiceprezesa Związku X. Pośpiecha.
3. „Witaj gwiazdo morza," śpiewają wszystkie kółka.
4. Bogucice — pieśń górnicza: „W górę serca."
5. Bytom — „Hej ty kraju ukochany."
6. Chropaczów — krakowiak: „Poleć pieśni."
7. Frydenshuta — „Pieśń o orle."
8. Józefowiec — „Kołysanka".
9. „Przyjaźń, o bracia," — śpiewają wszystkie kółka.
10. Król. Huta — „Nowa wiosna."
11. Mikołów — „Czego ty dziewczyno pod jaworem stoisz."
12. Niem. Piekary — „Przyjaźń, o bracia."
13. Nowawieś — dumka: „Szeroki las."
14. Rokitnica — „Alpuhara."
15. Ruda — „Wiązanka."
16. Roździeń — marzenie: „Ach, czemu serce."
17. Tychy — „Pójdź za mną."
18. Zalęże — „Przyjaciele sokolowie."
19. „Gdy człek w polski taniec stanie" — śpiewają wszystkie kółka.
20. Podziękowanie prezesa Związku p. Mich. Wolskiego.

Na zakończenie ogólny śpiew: „Długo Śląsk nasz ukochany."

Program pierwszego zjazdu śląskiego.

Jak wszędzie tak i na Śląsku, z chwilą wybuchu wojny światowej ustała wszelka praca kulturalna i społeczna. Nie brakowało wysiłków w kierunku podtrzymania działalności niektórych chórów, ale wobec braku młodzieży męskiej, wysiłki takie niewiele skutkowały. Jedynie w Bytomiu zarówno Związek jak i Koło miejscowe rozwinęły czasowo pożyteczną działalność organizując występy, z których dochód przeznaczano na rzecz bezdomnych. Występy te dochodziły do skutku jedynie przy współpracy chóru żeńskiego.

Biblioteka Śląska w Opolu

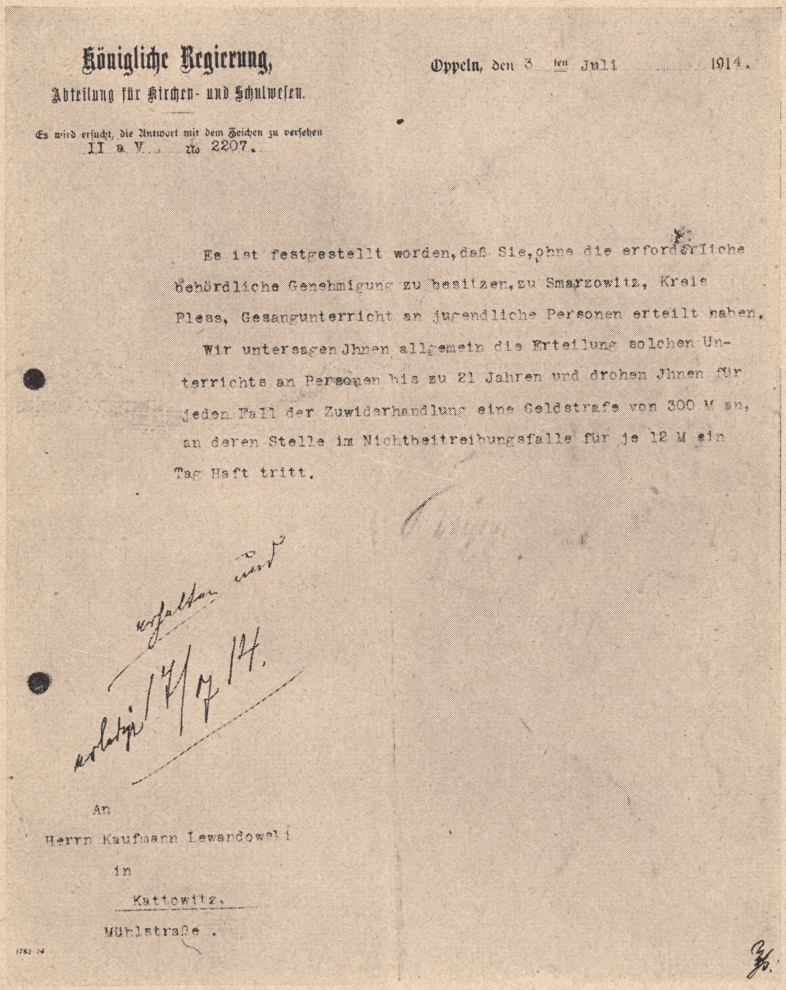
Z chwilą ukończenia wojny podjęły działalność prawie wszystkie chóry istniejące przed wojną. Obok tego nowe Koła zaczęły powstawać tak licznie, że nie było możności rozwój ten ująć w karby organizacyjne. Gwałtowny ten rozwój nie miał się odbywać spokojnie, gdyż normalną pracę zaczęły utrudniać przeszkody natury wyższej. Przedewszystkiem powstania śląskie spowodowały dłuższe przerwy w działalności prawie wszystkich towarzystw, bądź to z powodu brania udziału w powstaniach członków męskich, bądź też z powodu prześladowań, rozpoczętych przez niemieckie formacje wojskowe, sprowadzone na Śląsk do stłumienia powstań z głębi Niemiec. Częste ogłaszanie stanu oblężenia również uniemożliwiało pracę. Wiele towarzystw podupadło z powodu zdemolowania przez Niemców w czasie powstań lokali oraz wskutek zniszczenia nut, sztandarów, książek i wogóle całego majątku. Nie powstrzymało to jednak rozwoju ogólnego.

W grudniu 1919 odbył się Zjazd delegatów, który powziął szereg uchwał dla dalszego rozwoju ruchu śpiewaczego bardzo doniosłych. Kół liczył Związek w tym czasie 160. Wspomniany Zjazd polecił między innemi przeprowadzić nowy podział Związku na okręgi, uchwalił zorganizować zjazd ogólnośląski, rzucił myśl wydawania własnego pisma, i poruszył jeszcze dalsze aktualne sprawy. W myśl zapadłych uchwał podzielono związek w następnych miesiącach na 20 okręgów. Na 1 maja 1920 zwołano nadzwyczajne walne zebranie delegatów, na którem uchwalono nowy statut związkowy i w miejsce ustępującego p. Maciejczyka, wybrano skarbnikiem Jana Fojcika.

Ogólnośląski zjazd śpiewacki nie doszedł do skutku, gdyż władze koalicyjne, które w tym czasie na Śląsku urzędowały, odmówiły 3 dni przed terminem zezwolenia na odbycie zjazdu. Dla Związku był to wielki cios moralny, a straty materjalne również były poważne, gdyż przygotowano wszystko aż do najdrobniejszych szczegółów. Kół należało do Związku już 280 z przeszło 16 tysiącami członków. Wielka ta masa była ogarnięta ogromnym zapałem i na termin zjazdu niecierpliwie czekała. Zawód, jaki spotkał śpiewaków, dotkliwie zaszkodził całemu ruchowi śpiewaczemu. Chcąc choć częściowo naprawić powstałe szkody, wydał Związek hasło przeprowadzenia zjazdów okręgowych z programem, jaki był przygotowany na zjazd ogólny. Z powodu spóźnionej pory roku udało się zjazdy przeprowadzić tylko w 10 okręgach. Doświadczenia zdobyte na owych zjazdach skłoniły Związek do urządzania w najbliższych latach tylko zjazdów okręgowych. Na zjazdach tych starano się przyzwyczajać drużyny do karności i wpajano dążenia do doskonalenia się w śpiewie.

W roku 1920 ogłosił Związek konkurs na kompozycję chórową na chór mieszany, oraz na takąż kompozycję pieśni religijnej. Do udziału w konkursie dopuszczono tylko muzyków pochodzących ze Śląska, gdyż chodziło o poznanie muzyków Ślązaków, rozrzuconych po świecie. Pierwszą nagrodę za pieśń religijną czterogłosową zdobył H. Starowiejski, pierwszą nagrodę za utwór świecki X. A. Chlondowski. Wobec odczuwanego w chórach braku drukowanych nut wydano w tymże roku dwa zeszyty pieśni na chór mieszany, z tego jeden z utworami kompozytorów śląskich, drugi z nietrudnemi kompozycjami starszych kompozytorów polskich. W październiku 1920 zaczęto wydawać własny organ, który początkowo wychodził jako dwutygodnik p. t. „Śpiewak Śląski“ pod redakcją p. J. Żmińskiej. Pismo borykało się od samego początku z trudnościami, głównie z powodu braku współpracowników, mimo to przetrwało trudny okres pierwszych lat i wychodzi dzisiaj jako miesięcznik — od roku 1926 pod wytrawną redakcją Dyr. St. M. Stoińskiego.

Wybuchłe w maju 1921 roku trzecie powstanie śląskie przerwało pracę chórów na kilka miesięcy, co uniemożliwiło odbycie w tym roku zjazdów okręgowych, z których zaledwie jeden doszedł do skutku. Niedługo później trzeba było oswoić się z myślą podziału Związku i stworzenia samodzielnej organizacji tak dla polskiej jak i niemieckiej części Śląska. Na terenie przyznanym Niemcom pozostało bowiem około 120 towarzystw, przeważnie niedawno założonych



Königliche Regierung,
Abteilung für Kirchen- und Schulwesen.

Oppeln, den 3 ten Juli 1914.

Es wird ersucht, die Antwort mit dem Zeichen zu versehen
II a V. No 2207.

Es ist festgestellt worden, daß Sie, ohne die erforderliche behördliche Genehmigung zu besitzen, zu Smarzowitz, Kreis Pless, Gesangunterricht an jugendliche Personen erteilt haben.

Wir untersagen Ihnen allgemein die Erteilung solchen Unterrichts an Personen bis zu 21 Jahren und drohen Ihnen für jeden Fall der Zuwiderhandlung eine Geldstrafe von 300 M an, an deren Stelle im Nichtbeitreibungsfalle für je 12 M ein Tag Haft tritt.

An
Herrn Kaufmann Lewandowski
in
Kattowitz.
Mühlstraße .

Jeden z licznych zakazów nauczania śpiewu polskiego.

i mało rozwiniętych. Do podziału Związku przystąpiono w ten sposób, iż siedzibę dotychczasowego Związku z większą częścią majątku i chórów przeniesiono do Katowic, zaś w Bytomiu utworzono nową organizację z p. Świdrem jako prezesem i p. J. Żnińską jako sekretarką na czele. Związek ten niestety nie mógł rozwinąć swej działalności, gdyż teror i prześladowania zmusiły wszystkich Polaków, zajmujących jakiekolwiek stanowiska społeczne, do opuszczenia Niemiec, wskutek czego wszystkie chóry w krótkim czasie całkowicie istnieć przestały.

Dla Związku pozostałego w polskiej części Śląska, nastały także bardzo trudne czasy. Nastąpiły przedewszystkiem w krótkim stosunkowo czasie bardzo znaczne zmiany w składzie Wydziału, gdyż sekretarzem wybrano na początku roku 1922 J. Fojcika, skarbnikiem p. Fr. Głowackiego, wiceprezesem po śmierci zmarłego na wiosnę 1922 roku ś. p. X. Pośpiecha X. A. Gniłkę, a prezesem w miejsce zmarłego w końcu tego samego roku nieodżałowanego Michała Wolskiego p. prof. Emanuela Imielę. Stanowisko nowego Wydziału było początkowo dość trudne. W czasach plebiscytowych powstał na Śląsku tak wielki przerost najróżniejszych potrzebnych i niepotrzebnych organizacyj, że ludność z chwilą unormowania granic Śląska zaczęła stronić od wszystkich organizacyj i stowarzyszeń. Trzeba było kilka lat wytężonej pracy, nim wybitniejsze organizacje kulturalne wróciły do równowagi i normalnych warunków.

W związku z wzrastającą dewaluacją pieniądza polskiego zaczęły róść także trudności materjalne, hamując działalność organizacyjną nietylko Związku, ale i poszczególnych Kół. Pracę trzeba było zaczynać zarówno pod względem materjalnym jak i ideowym od podstaw, gdyż Koła do tego czasu nie posiadały żadnych aspiracyj artystycznych i zadowalniały się podkreślaniem jedynie swych zadań narodowych i oświatowych. Propaganda Wydziału zaczęta w tym kierunku, dopiero z latami zaczęła wydawać owoce.

Organizacyjnie wzmogła się działalność Związku od roku 1922 bardzo znacznie. Na pierwszym Wszechpolskim Zjeździe śpiewackim w roku 1922 w Warszawie wystąpił zespół śląski pod batutą p. T. Lewandowskiego w sile 190 śpiewaków, zyskując w popisach trzecie miejsce. Okręgowych zjazdów odbyło się w roku 1922 na Śląsku dziewięć, w roku 1923 dziesięć.

W drugim Wszechpolskim Zjeździe, który się odbył w roku 1924 w Poznaniu, wzięło udział 700 śpiewaków śląskich. Potężny ten zespół zyskał ze zbiorowym chórem męskim II miejsce w popisach, ze zbiorowym chórem mieszanym IV miejsce.

W roku 1925 zorganizowany został Zjazd ogólnośląski, który byłby miał imponujący przebieg, gdyby nie fatalna niepogoda, trwająca przez cały czas zjazdu, wskutek czego udaremnione zostało wykonanie najważniejszych części programu zjazdowego. W tymże roku wydano nowe ustawy związkowe, w roku 1926 nowy statut dla Kół, a w następnym roku nowy regulamin zjazdowy, do dzisiaj obowiązujący.

Pragnąc podnieść poziom chórów urządzono w r. 1925 dwa kursy dyrygentów. Jeden z tych kursów prowadził p. Wallek-Walewski, drugi p. Stan. Bursa z Krakowa. Wkońcu roku 1925 pozyskał Związek jako dyrygenta związkowego Dyrektora Instytutu Muzycznego w Katowicach p. St. M. Stoińskiego, który się zajął bardzo gorliwie stroną artystyczną działalności Związku i w tej dziedzinie w kilku latach swego urzędowania położył niezmiernie ważne zasługi. W roku 1926 urządzono jego staraniem kurs dla dyrygentów oraz kurs dla śpiewaków, który powtórzono w roku następnym.

Także na polu działalności muzyczno-wydawniczej jest dorobek Związku dość pokaźny. W roku 1925 wydano drukiem 7 zeszytów pieśni ludowych śląskich na chór męski i mieszany w opracowaniu profesorów Wiechowicza, Raczkowskiego, Czapskiego, Kwaśnika i Gawlasa. Zeszyty te obejmowały ogółem 61 utworów.

W roku 1926 wydał Związek „Katechizm dla śpiewaków“, opracowany przez Dyr. St. M. Stoińskiego, w roku 1927 zeszyt pieśni na chór mieszany tegoż autora. W tym samym roku ogłoszono konkurs kompozytorski dla utworów na


Mapa Kół Związku Śląskich Kół Śpiewaczych
Stan z dnia 1.5.1930.
jedno Koło
dwa Koła
trzy Koła
liczba oznacza ilość Kół
Podkreślone Miejscowości są siedzibami okręgów.
Boronów
Jędrysek
Mikołeska
Miasteczko
Strzybnica
Lasowice
Tarn. Góry
Nakło
Stare Tarnowice
Stare Chechło
Bobrowniki
Orzech
Stare Repty
Nowe Repty
Kozłowa Góra
Radzionków
Wielkie Piekary
Szarlej
Brzozowice
Kamień
Brzeziny
Dąbrówka Wielka
Łagiewniki
Orzegów
Chropaczów
Michałkowice
Ruda
Godula
Lipiny
Chorzów
Bytków
Chęcie
Szarlocinka
Król. Huta
Siemianowice
Świętochłowice
N. Hajduki
Nowy Bytom
Zgoda
W. Hajduki
Wełnowiec
Mała Dąbrówka
Pawłów
Bykowina
Dąb
Józefowice
Kończyce
Bielszowice
Nowa Wieś
Załęże
Bogucice
Rożdzień
Makoszowy
Zał. Hałda
Katowice
Zawodzie
Mysłowice
Kochłowice
Przyszowice
Borowa Wieś
Brynów
Nikiszowice
Panewnik
Ligota
Ochojec
Giszowiec
Słupna
Knurów
Gierałtowice
Piotrowice
Brzezinka
Krywała
Śmiłowice
Kamionka
Kostuchna
Murcki
Wilcza
Ornontowice
Bujaków
Krasowy
Czuchów
Kop. Dębieńsko
Mokre
Mikołów
Imielin
Czerwionka
Orzesze
Łaziska Górne
Golejów
Leszczyny
Wyry
Łędziny
Tychy
Rybnicka Kuźnia
Wielopole
Jejkowice
Zebrzydowice
Paruszowice
Stary Bieruń
Rybnik
Lig. Kuźnia
Łance
Czernica
Ligota rybnicka
Niewiadom
Niedobczyce
Boguszowice
Brzezie
Rydułtowy
Popielów
Chwałowice
Kobiór
Krzyżkowice
Bierlułtowy
Radziejów
Lubomia
Pszów
Głożyny
Koptmy
Jankowice
Żory
Obszary
Marklowice-Chałupki
Wola
Marklowice
Piasek
Świerklany Dolne
Jodłownik
Wodzisław
Turza
Pszczyna
Krostoszowice
Jastrzebie Zdrój
Skrbeńsko
Strumień
Czechowice
Jasienica
Bielsko
Cieszyn

chór mieszany i konkurs ten powtórzono w roku następnym. W roku 1929 zapoczątkowano nowe wydawnictwo chórowe p. t. „Śląska Biblioteka Muzyczna". Z tego wydawnictwa wyszło dotychczas 5 zeszytów, obejmujących 25 utworów chórowych Lorenza, Prosnaka, Rączki, Wallek-Walewskiego, Świerzyńskiego, Nowowiejskiego, Stoińskiego, Gawlasa, Lipskiego, Maszyńskiego, Moczyńskiego, Hławiczki i Sachsego. Przy swych wydawnictwach zabiegał Związek stale o pierwszorzędne wykonanie graficzne, wskutek czego wydawnictwa te zajmują wśród polskich wydawnictw chórowych poważne miejsce. Do wydawnictw Związku zaliczyć należy także „Śpiewaka", już wyżej wspomnianego. Pismo to, wychodzące bez przerwy już jedynasty rok, jest najstarszem a zarazem najpoczytniejszem polskiem pismem muzycznem, gdyż nakład jego wynosi przeszło 4000 egzemplarzy.

Do najważniejszych swych zadań zalicza Związek organizowanie dorocznych zjazdów śpiewackich, których przeprowadzeniem zajmują się wydziały okręgowe. Zjazdy pobudzają chóry i dyrygentów do intensywnej pracy i są czynnikiem niezmiernie ważnym w rozwoju artystycznym ruchu śpiewaczego. Rozwój tych zjazdów idzie na Śląsku stale naprzód i przedstawia się w cyfrach następująco:

Rok	było zjazdów	brało udział	
		chórów	śpiewaków
1922	9	71	2725
1923	10	88	3592
1924	10	96	3602
1925	1. zjazd związkowy	107	4023
1926	10	102	4220
1927	11	124	5582
1928	11	136	5969
1929	10	108	4365

Prócz zjazdów okręgowych odbytych w roku 1929 wspomnieć należy o udziale chórów śląskich w Wszechsłowiańskim Zjeździe Śpiewaczym w Poznaniu, w czerwcu 1929 roku. W wymienionym zjeździe wzięło udział kilkadziesiąt chórów ze Śląska z przeszło 2 tysiącami śpiewaków. Na koncercie zbiorowych chórów związkowych wystąpiło około 1500 śpiewaków w chórze mieszanym i 500 śpiewaków w chórze męskim, pod batutą Dyr. St. M. Stoińskiego, zyskując największy sukces ze wszystkich chórów polskich. W popisach najlepszych chórów polskich wystąpiło 7 zespołów śląskich, prócz tego zbiorowy chór męski wystąpił w czasie uroczystości sadzenia lipy słowiańskiej.

Stan i liczebny rozwój Związku Śląskich Kół Śpiewaczych za ostatnie lata przedstawia się następująco:

	chórów			
	męskich	mieszanych	razem	Członków było
1. 1. 1923	16	153	169	8013
1. 1. 1924	20	128	148	8457
1. 1. 1925	25	129	154	7038
1. 1. 1926	26	129	155	6634
1. 1. 1927	28	118	146	7934
1. 1. 1928	32	125	157	9375
1. 1. 1929	36	136	171	9980
1. 1. 1930	44	138	182	10900



Wydział Związku Śląskich Kół Śpiewaczych

siedzą pp.: J. Fojcik (sekretarz), prof. E. Imiela (prezes), Dyr. St. M. Stoiński (dyr. związkowy), Dyr. Fr. Głowacki (skarbnik)
stoją pp.: P. Karaś, T. Lewandowski, J. Barwicki, A. Kurzawa (radni).

W chwili obecnej liczy Związek 190 chórów i przeszło 11300 członków. Organizacyjnie jest Związek Śląskich Kół Śpiewaczych podzielony na 12 okręgów z tyleż wydziałami okręgowemi, które będąc w bezpośrednim kontakcie z Kołami, załatwiają lokalne kwestje organizacyjne, organizują zjazdy okręgowe i słabszym Kołom służą radą i pomocą.

Liczebność okręgów przedstawia się według stanu z 1. 1. 1930 następująco:

rybnicki	Kół	31	członków	1559
katowicki	„	23	„	1682
król. hucki	„	22	„	1426
nowowiejski	„	18	„	1557
wodzisławski	„	16	„	739
tarnogórski	„	15	„	714
mikołowski	„	13	„	560
przyszowicki	„	12	„	776
szarlejski	„	10	„	624
mysłowicki	„	9	„	545
pszczyński	„	7	„	465
cieszyński	„	6	„	253
Razem	Kół	182	członków	10900

Władze Związku znajdują się w rękach ludzi od szeregu lat na tem polu czynnych i wkładających w tą pracę wiele zapału i całe swe doświadczenie. Stąd też Związek Śl. Kół Śpiewaczych należy do najlepiej zorganizowanych organizacyj kulturalnych na Śląsku oraz do najlepiej zorganizowanych Związków Śpiewaczych w Polsce. Stale czynny sekretarjat utrzymuje kontakt z Kołami związkowemi, a własna składnica nut, zaopatrzona we wszystkie polskie wydawnictwa chórowe, służy im każdej chwili potrzebnemi wydawnictwami.

Prezesem Związku jest od roku 1923 prof. Emanuel Imiela, który w czasie swego urzędowania położył poważne zasługi około rozwoju ruchu śpiewaczego na Śląsku i wśród drużyn śląskich cieszy się wielką popularnością. P. Imiela jest także wiceprezesem Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Sekretarzem Związku jest od początku roku 1922 Jan Fojcik, skarbnikiem również od roku 1922 p. Fr. Głowacki.

Dyrygentem związkowym jest od roku 1925 Dyrektor Instytutu Muzycznego p. St. M. Stoiński, który w czasie swej pięcioletniej działalności jako dyrygent zasłużył się wybitnie dla kultury muzycznej Śląska nietylko w charakterze doradcy artystycznego Związku, ale w równej mierze jako redaktor „Śpiewaka“, z którego uczynił cenione i poważane pismo muzyczne, jakiego — pod względem popularności i poczytności — żadna inna organizacja śpiewacza nie posiada. Wiceprezesami Związku są p. T. Kowalczyk od roku 1927 i p. Stan. Krusz od roku 1929. Jako radni należą do Wydziału związkowego pp. T. Lewandowski (pierwszy dyrygent na Śląsku i jeden z najstarszych działaczy społecznych śląskich), J. Barwicki z Mysłowic, Paweł Karaś z Wielkich Hajduk, Antoni Kurzawa z Rybnika i Feliks Sachse z Katowic.

Historja zbiorów pieśni ludowych na Śląsku.

Od kultury nowoczesnej ucieka pieśń ludowa, tak że wszędzie słychać żale na wymieranie śpiewu ludowego. Jak stary pień, chociaż ciągle jeszcze co rok wypuszcza latorośle zielone, nie opamięta się już nigdy, bo rdzeń jego nadpsuty szkodliwemi wpływami długich lat, tak też, zdaje się, pieśń ludowa mimo podziwu godnej wytrwałości skazana jest na wymarcie, bo atmosfera kultury nowoczesnej zatruwa jej źródła.

Wszędzie spotyka się już tylko resztki śpiewu ludowego. Czasy, gdy pieśń nierozerwalnie była złączona z życiem ludowem, gdy lud zawsze i wszędzie, składając, jak mówi Mickiewicz, w pieśni gminnej swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty, — te czasy minęły może bezpowrotnie, choć całem sercem za nimi tęsknić wypada, bo ludzie wtedy bezwarunkowo byli szczęśliwsi niż dzisiaj. Znany biskup rottenburski ks. Keppler, wzywając świat nowoczesny do „więcej radości", wskazuje też na pieśń ludową jako na pierwszorzędne, niestety wysychające obecnie źródło radości.

Tem pilniejszą oczywiście jest sprawa uratowania od zagłady i zapomnienia tego, co z pieśni ludowej ocalało. Tymczasem taki Zygmunt Gloger narzeka: „Jeżeli kto zechce zapoznać się z pieśnią świecką dawnych wieków, to rumieniec wstydu zapłonie w jego sumieniu narodowem, wobec lekceważenia i niedbałości, z jaką traktowano skarbiec pieśni polskiej poza kościołem". — W Polsce istotnie niema dotąd zbioru pomnikowego, któryby przedstawiał całokształt polskiej pieśni ludowej.

*

Na Śląsku, który w dziejach Polski stał wieki na uboczu, aż do dziewiętnastego stulecia królowała bezimienna pieśń ludowa. W końcu uległa szkodliwym wpływom z dwóch stron: cofała się przed uprzemysłowieniem kraju i milkła wskutek systematycznej germanizacji. Dawniej przeważało tu wszędzie rolnictwo, lecz w ostatnich lat dziesiątkach

zmieniło się to we wielu okolicach na korzyść przemysłu. Każdy zaś łatwo zrozumie, że lud rolniczy, spędzając życie spokojnie na łonie przyrody, więcej czuje ochoty do śpiewu aniżeli lud robotniczy, który cały dzień a czasem i noc całą otoczony jest hukiem maszyn albo pracować musi w zatrutem powietrzu hutniczem lub w przygnębiających ciemnościach kopalni.

Jeszcze w roku 1862 mógł pisać Juljusz Roger: „na tych piaszczystych polach wyrosły wonne kwiaty pieśni gminnej; tu mieszkali wieszcze wśród ludu i z ludem, którzy najśliczniejsze wyśpiewali piosenki; tu żyli skromni kompozytorowie, których imiona dawno przebrzmiały lub może nigdy znane nie były, ale ich nuty orzeźwiające duszę i serce nie zaginą, dopóki lud żyć będzie". Dzisiaj pieśń ludowa tu już tylko wegetuje. Jest to ujemny skutek kultury nowoczesnej, pogarszany germanizacją.

Złączenie Śląska z Macierzą przełamało wprawdzie wpływ germanizacji, lecz zresztą nie wiele w stanie rzeczy zmieniło. Owszem, wzmogła się tu pieśń polska, ale nie ludowa. Zaledwie kilka nowych pieśni prawdziwie ludowych powstało podczas powstań górnośląskich.

Na szczęście górnośląska pieśń ludowa nie będzie całkiem w zapomnieniu pogrzebana. Górny Śląsk posiada bowiem zbiór swych pieśni tak obfity, że mu go inne dzielnice zazdrościćby mógły. Z pewnością i tu wiele przepadło bezpowrotnie; atoli ocalało więcej, niż gdziekolwiek indziej. Historja zaś zbiorów pieśni gminnych na Śląsku przedstawia się jak następuje:

Odkąd Herder w „Stimmen der Völker" (1778 r.) był zwrócił uwagę na wartość i znaczenie pieśni ludowych wogóle, zaczęto się niemi i na Śląsku zajmować. W roku 1828 ogłosiły „Schlesische Provinzialblätter" (tom 87) anonimową odezwę do zbierania polskich pieśni ludowych na Śląsku. „Monatschrift von und für Schlesien" podała rok później (1829, str. 237, 238 i 486) cztery piosenki nadesłane przez profesora Bandtkiego z niemieckim przekładem niejakiegoś Rzepki, akademika. W latach rewolucyjnych, które dla Śląska były czasem tyfusu głodowego, przytacza Max Waldau w drugim tomie romansu „Nach der Natur" kilka pieśni górnośląskich na dowód, iż tak ciężko nawiedziony lud górnośląski nie jest pozbawiony zmysłu dla piękna i zrozumienia dla życia wewnętrznego. Równocześnie (12 grudnia 1848) miał w filomatji nyskiej nauczyciel dr. Bauer wykład o polskich pieśniach ludowych na Górnym Śląsku.

To wszystko dowodzi, iż się polskiemi pieśniami gminnemi na Śląsku już wcześnie interesowano. Do systematycznego ich zbierania atoli zabrał się jako pierwszy nauczyciel JÓZEF LOMPA, znany z prac ludoznawczych „patrjarcha ruchu narodowego na Śląsku" (1797—1863). „Jak bowiem w Prusach Zachodnich", pisze on w roku 1858, „tak też

i w naszym Szląsku żywioł niemiecki wywiera coraz silniej swój wpływ na wytępienie pieśni gminnych i przysłowiów ludu polskiego. Chcąc więc... te to kwiaty czyli perły macierzystego języka niby w jednej skarbniczce potomności i literaturze polskiej zachować, jąłem się tej mozolnej pracy". (Przedmowa do dziełka: Przysłowia i mowy potoczne ludu polskiego w Szląsku, Bochnia 1859). Już w r. 1844 miał wielki zbiór obejmujący „klechdy, przysłowia i pieśni ludu śląskiego z melodyami i kostyumami", lecz do wydrukowania tych materjałów nie mógł znaleść nakładcy. Manuskrypt przechodził z ręki do ręki, aż wreszcie zaginął. W r. 1844 znajdował się w rękach p. Bojanowskiego, sekretarza Towarzystwa Literackiego w Gostyniu. Ponieważ Towarzystwo to chciało wydać zbiór pieśni ludowych, pastor międzyborski Robert Fiedler posłał także 50 pieśni z Śląska Dolnego do Gostynia (Fiedler, Bemerkungen über die Mundart der polnischen Niederschlesier), 1884). Niestety Towarzystwo zamiaru nie wykonało, a Lompa, nie posiadając środków do wydania pieśni nakładem własnym, musiał szukać innych możliwości. Jeżeli w roku 1852-im pisze, iż kaznodzieja w Osterode Gustaw Gizewiusz miał do druku gotowe pieśni ludu polskiego na Śląsku, to zapewne był to zbiór Lompy, który przechodził z ręki do ręki. Po roku 1855 przesłał Lompa zbiory swoje profesorowi Purkyniemu do Wrocławia, który je miał dać Aleksandrowi Maciejowskiemu, a ten znów Oskarowi Kolbergowi. W roku 1860 Lompa już sam nie wiedział, gdzie się jego rękopis znajduje, a do dziś nikt go nie odnalazł. Istna tragika, że zbiór tak obszerny, który miał ocalić od zapomnienia pieśni górnośląskie, przepadł bez śladu. (Prus, Józef Lompa, jego życie i prace, Bytom 1913). — Pozostało z niego tylko to, co w czasopismach ówczesnych wydrukowano, np. w „Przyjacielu Ludu", który 1834—49 wychodził w Lesznie.



Józef Lompa

Na szczęście Lompa nie był jedynym zbieraczem rzeczy ludowych na Śląsku. Dożył nawet pierwszego zbiorowego wydania pieśni górnośląskich i sam do niego dostarczał przyczynków. Dzieło to wy-

szło w roku 1863 w Wrocławiu pod tytułem „Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku z muzyką zebrał i wydał JULJUSZ ROGER, Dr. med.“ Książka była dedykowana Wiktorowi, księciu raciborskiemu, którego lekarzem przybocznym był Roger[1]). Jest ona tem ciekawsza, że Roger był Niemcem, który poznawszy lud górnośląski, pokochał go i nauczył się jego mowy. Wydając te pieśni, pragnął „rozproszyć mgłę, jaką przesądy zaciemniają lud polski Górnego Śląska i język jego, oraz przyjemniejsze światło rozlać po jego miłem życiu duchowem, które się w pieśni objawia nieciśnione i nietłumione wpływami świata zewnętrznego“.



Dr. Julius Roger

Zbiór Rogera podaje 546 pieśni, z tego 300 z melodjami. Chociaż bynajmniej nie wyczerpujący, pozostał przez dziesiątki lat a właściwie do dziś jedynym zbiorem, drukowanym z Szląska Górnego o wartości naukowej.

Niektórym się zdawało, iż Roger za mało zostawił kolorytu ludowego, t. j. za mało uwzględnił właściwości narzeczowe; dlatego L. S t a r o s t z i k w czasopiśmie „Archiw für slaw. Philologie“ (Bd. VIII, 1885, str. 463—76) jeszcze raz wydrukował 23 pieśni z Rogera i dodał jedną nową, wszystko w narzeczu powiatu rybnickiego. — Trzeba jednak zaznaczyć, że u wszystkich narodów poezja ludowa dla utworów swoich stara się o szatę świąteczną i posługuje się językiem literackim, ale przedstawia się jako przybliżenie narzecza do języka literackiego.

Wielkie wrażenie zrobił zbiór Rogera na Niemcach. Tłumaczyli sobie te pieśni na swój język i w czasopismach ludoznawczych rozpisywali się o bujności i uroku poezji górnośląskiej, a jednak od czasów Rogera prawie nic nie uczynili, aby ją bronić od zagłady. Nie mogli się nadziwić pieśniom, które im Roger jakby kwiaty suszone na papierze podał, a obojętni zostali wobec żyjącej jak polny kwiat pieśni górnośląskiej; zachwycali się nią, gdy tłumaczeniem sztucznie przefarbiona była na kolor niemiecki, a równocześnie, gdy żyć chciała w naturalnej świe-

[1]) Życiorys wyszedł w roku 1912 pod tytułem Dr. Julius Roger, ein Freund und Wohltäter Oberschlesiens, von Franz Jędrzejewski. Druk i nakład Ferdynanda Pramora w Hucie Laury.

żości, w rodzimej polskiej szacie jako utwór polskiego ludu, germanizacją bezwzględnie deptali i łamali coraz rzadsze już pączki jej i kwiaty.

Istnieje cały szereg takich tłumaczeń, których wyliczenie na tem miejscu byłoby zbyteczne.

Równocześnie z Rogerem krzątali się i Polacy około zebrania pieśni ludowych na Śląsku. Przyszły wódz Górnoślązaków poprzez burze walki kulturnej KAROL MIARKA zaraz po własnem uświadomieniu narodowem zdał sobie sprawę z ważności śpiewu ludowego. Ogłosił więc w roku 1864 w „Gwiazdce Cieszyńskiej" odezwę „Do lubowników pieśni ludowych", którą także „Dziennik Poznański" (1863, nr. 201) przedrukował. Oto ustęp z tej odezwy:

„Zbierajcież każdy w wiosce swojej pieśni ludowe, czem więcej tem lepiej. Nie mylcie się zrazu własnem zdaniem, nie sądźcie, że ta lub owa pieśń nie wiele jest warta, że jest bez sensu, bo otrzymacie niektóre pieśni tylko w urywkach, a dopiero przez porównanie wszystkich ułamków znaleść można stary oryginał, jak mi się nieraz zdarzyło. Więc zbierajcie wszystkie pieśni ludowe, smutne, wesołe, dziadowskie, zalotne, weselne i t. d. Napiszcie albo każcie napisać pieśni i melodye, jak je słyszycie, nie obcinając, nie odmieniając. A chociaż melodye do pieśni są koniecznie potrzebne, to jednak nie opuszczajcie piosenek, które bez melodyi dostaniecie, bo skoro tekst mamy, i melodya łatwiej może się znaleść.

Pan redaktor Gwiazdki Cieszyńskiej trudni się już od kilku lat zbieraniem piosnek ludowych szląskich i posiada paręset takowych, a więc chcemy w przyszłym roku wydać zbiór pieśni ludowych szląskich. Wzywamy dlatego uprzejmie: Pomagajcie nam, żeby zbiór był jak najdokładniejszy i najobfitszy. Wszystkich uczestników i pomocników w tem przedsięwzięciu wspomnimy na stósownem miejscu w dziełku, aby i potomkowie wiedzieli imiona przyjaciół ludu naszego, którzy około zachowania i podniesienia śpiewu jego się zasłużyli. A ponieważ zbiór pieśni ma się czem rychlej ukończyć, przeto upraszamy o łaskawe nadesłanie zebranych pieśni i melodyi aż do czasu postu przyszłego roku. Przesyłki można adresować do redakcji Gwiazdki Cieszyńskiej."

Rok później, pisząc sławną broszurkę „Głos wołającego na puszczy górnośląskiej" Miarka powraca do tej sprawy.

Niestety zbiór Miarki drukiem nie wyszedł a manuskrypt przepadł bez śladu. Przed tysiącem innych zadań sprawa pieśni ludowych ustąpiła na plan drugi, i dopiero po ułożeniu się stosunków, gwałtownie wzburzonych przez walkę kulturną, wypłynęła na nowo.

W roku bowiem 1877 zachęcił „Katolik" swych licznych czytelników do zbierania i nadsyłania pieśni gminnych i miał z tem dobre powodzenie. Abonenci posyłali pieśni zwykle po kilka lub kilkanaście,

dodawając często, iż ich znają jeszcze więcej. Prosili „pana redaktora" o wiadomość, czy mu się ich pieśni podobają. Jeden z nich, Antoni Flak z Chorzowa, pisał do redakcji: „Prawda, iż mi to wszystko dużo czasu zabiera, i muszę to wszystko jeno nocami robić, bo bez dzień jestdem pracą zatrudniony, jak powrócę do domu od pracy, to ani rąk nie mogę dźwignąć, co sam cięszkie. Ale mówię sobie, to musisz dzisiaj napisać, bo Pan Redaktor cię prosieł o więcej, to jak siednę do pisania, to przecię ręka tak dość chętnie z piorem biega po papiorze, czasem do jedenastej godziny w nocy". Pewien młodzieniec zaś z pod Gogolina pisał: „Kto te piosenki wynalazł, nie wiem, bom się tylko od starszych nauczył a tylko w gminie zapisał. Wiem jeszcze około 20 innych, ale nie wszystkie bym mógł do cudzych krajów nadesłać. bo tam się znajdują (tylko niektóre) słowka niepiękne albo nieczyste". Oczywista, iż tylko mała część tej ciekawej korespondencji przechowała się do dziś.

Ówczesny redaktor „Katolika" ADOLF HYTREK, gdy w roku 1879 w „Przeglądzie Polskim" (tom 53 i 54) ogłaszał rozprawę: „Górny Śląsk pod względem obyczajów, języka i usposobienia ludności" posiadał około tysiąca rozmaitych piosenek ludowych. Oto co pisze o tym przedmiocie: „Bardzo ważną część literatury górnośląskiej stanowią pieśni ludowe... pieśni tych są różne rodzaje. Jak w serbskich i ruskich przeważa w nich liryka, dalej idzie rodzaj ballad, nareszcie okolicznościowe, między któremi dużo na pół kościelnych, jak kolendy.

Szkoda wielka, że się dotąd nikt nie zajął zebraniem tych pieśni. Zbiór górnośląski mógłby śmiało stanąć obok innych zbiorów. Jak obfitą jest ta część literatury górnośląskiej, dowodzi okoliczność, że autor niniejszej pracy, zbierając dorywczo w ciągu lat kilkunastu, jest w posiadaniu około tysiąca rozmaitych piosenek ludowych. A jest to zbiór wcale nie wyczerpujący. Możnaby się przeto spodziewać, że bliższe zbadanie tej gałęzi literatury ludowej nie zostałoby bez ogólnego pożytku, bo chociaż niewątpliwie znaną jest na Śląsku znaczna ilość pieśni ludowych, upowszechnionych w innych ziemiach polskich, na część wyłącznie śląską, w polskiej literaturze dotąd nie uwzględnioną, niezawodnie znaczna jeszcze przypadnie liczba." (1879, zeszyt wrześniowy)

Niestety i zbiór Hytrka zaginął, a tylko mała, bo ledwie czwarta część dała się w roku 1913 odnaleźć w Obrowcu w powiecie strzeleckim, skąd Hytrek pochodził.

Zato w roku 1885 wyszły drukiem „Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna", które zebrał dr. ANDRZEJ CINCIAŁA, notarjusz w Cieszynie, a wydała Akademja Umiejętności w Krakowie. „Nie jako zbiór kompletny" pisze Cinciała, lecz jako przyczynek do poznania ludowej poezji śląskiej wydaję niniejsze Pieśni ludu śląskiego z okolic Cie-

szyna. Zebrałem je w chwilach wolnych od obowiązkowych zajęć w ciągu lat 1847—1850, raz dlatego, że sprawiało mi zajmowanie się tem prawdziwą przyjemność, powtóre zaś i dlatego, że wtenczas zbieracze polskich pieśni nie uwzględniali naszego kraju (a dopiero później Roger w swoim zbiorze zaledwie kilka pieśni z Cieszyńskiego umieścił). W braku tedy kogoś bardziej do tego powołanego, ja usiłowałem zebrać, co mogłem, niestety, bez melodyj, pragnąc w ten sposób i innych do dalszej pracy na tej niwie zachęcić.

Że zaś zbiór ten, pomimo że nie jest kompletny i pomimo, że widzę liczne jego niedostatki pod innym względem, już obecnie wydaję — czynię to dlatego, aby nie zginął, i że pragnąłbym zachęcić ziomków do uzupełnienia mej pracy, podjętej przed wielu laty, a więc uzupełnienia potrzebującej. Wydanie niniejsze byłoby krytyczniejsze, gdybym był pieśni przez siebie zebrane porównał z zebranemi dotąd w tak ogromnej liczbie pieśniami polskiemi jako też morawskiemi i czeskiemi. Na to jednak nie stawało czasu, trudno też było na miejscu o dotychczas ogłoszone zbiory pieśni.

Zresztą spodziewać się należy, że gdy jeden szermierz gdzieś na niwie narodowej upadł, zaraz inny na jego miejscu stanął i prowadził dzieło rozpoczęte dalej. Tak też było z zbieraniem pieśni ludowych. Zbierała inteligencja tutejsza, lecz zbierał i sam lud, by ginącą poezję swoją zachować dla przyszłości.

W papierach pośmiertnych przedwcześnie zmarłego 1906 roku ks. MICHAŁA PRZYWARY, dzielnego lingwisty, znaleziono 25 pieśni ludowych. Ks. JAN NIEDZIELA, obecnie proboszcz w Bziu w powiecie pszczyńskim, jako akademik zebrał w latach 1902—1904 w rodzinnej wiosce swojej Chrościna pod Opolem około 250 pieśni, niestety bez melodji. P. KĘDZIOR JAN, obecnie dyrektor Wydziału Powiatowego w Katowicach, w swojej wsi rodzinnej Miedźna—Grzawa zebrał 130 pieśni, do których później melodje spisano osobno. Nawet u Niemców nie wygasło zainteresowanie dla naszej polskiej pieśni ludowej. Dowodem wielki, około tysiąca numerów obejmujący zbiór byłego nauczyciela ludowego a późniejszego dyrektora muzyki ERNESTA KOSCHNEGO (ur. 1877, umarł i pochowany w Zaborzu 1914). W samem Zaborzu zebrał Koschny przeszło 70 pieśni, w okolicy Leśnicy zaś, gdzie był nauczycielem, znacznie więcej. W Edition Peters w Lipsku wydał Koschny pod tytułem „Polnische Volkslieder der Oberschlesier“ 50 pieśni z melodjami w oryginale i w tłumaczeniu niemieckiem. Zbiory rękopiśmienne Koschnego po jego śmierci dostały się do Musikarchiv der Kgl. Preussischen Volkslieder-Kommission w Berlinie, skąd je 1917 r. od wdowy nabył książę Guidotto Henckel v. Donnersmarck na Świerklańcu.

Najciekawsze jednak są zbiory dokonane przez sam lud. Były i są bowiem jednostki między ludem, które odczuwały wartość pieśni ludowych i starały się uratować je od grożącego zapomnienia. Podziwiać trzeba idealizm tych ludzi, którzy po ciężkiej pracy tygodniowej, chętnie poświęcali wolne chwile w niedziele i święta na zbieranie i spisywanie pieśni coraz to bardziej ginących.

Na pierwszem miejscu wymienić wypada JANA KUPCA, poetę ludowego z Łąki (pow. pszczyński), który już jako 15-letni chłopiec (1856) pieśni zbierał. Sam opisuje zamiłowanie swoje do pieśni: „Piosneczki, te miłe piosneczki nasze, zdaje się, że się teraz wygubią. Dawniej pasterze od rana do wieczora śpiewali polskie piosneczki, i było to aż miło słuchać, a dziś? Dziś jeśli pasterz coś zabełkocze, to go nikt zrozumieć nie może, nawet sam tego nie rozumie co śpiewa. A zatem bardzo by nam trzeba pilnie te zabytki po naszych przodkach zbierać i dla potomności zachować, żeby ta, gdy Bóg się zmiłuje a da lepsze czasy, miała tą drogą spuściznę po swych ojcach napowrót". *) Uważał też za potrzebne dołączyć melodje do tych pieśni, bo jego zdaniem „piosneczka bez melodji, to drzewo bez liścia, lub żołnierz bez broni". Naturalnie miał Kupiec z nutami wielkie trudności. Sam o sobie pisze w „Oświacie": „Pisanie to moje zapewne nie będzie bez licznych błędów, ale racz Szanowny Panie to poprawić, a zechciej uwzględnić to, że jestem prosty, wiejski chłop, który w szkole bardzo mało mógł się uczyć, a jeżeli teraz cokolwiek umiem, to muszę zawdzięczyć polskim książkom i gazetom, które skwapliwie czytywałem. — Ale z temi nutami to mi jeszcze trudniej szło, i wątpię, czy Pan będziesz mógł to zrozumieć. Nigdy się tego nie uczyłem, czyli raczej mnie tego nikt nie uczył; tylko gdy chłopcem byłem, tom też czasem pobiegł ku organistowym chłopcom, i to sam u nich widziałem, a nieco mi, gdy ich się pytałem, powiedzieli, jak się nuty śpiewa. A że to ja już od małego miałem do nauki chęć, to też i tego się w domu uczyłem". W „Oświacie" Kupiec tylko 3 pieśni publikował z melodjami; oprócz tego kilka legend podał w treści (1877). Ale miał on większy zbiór, obejmujący 127 pieśni z melodjami, który dał nauczycielowi Józefowi Londzinowi ze Zabrzega na Śląsku Cieszyńskim. Cenny ten manuskrypt jest dziś własnością Muzeum Śląskiego w Cieszynie. Obecny tytuł „Zbiór piosenek i różnych aryj ludu polskiego na Śląsku Austrjackim w powiecie Bielskim i w sąsiednich wioskach w okolicy Pszczyny na Śląsku Pruskim" jest nieścisły i mylący, gdyż od Kupca czyli z Łąki pod Pszczyną pochodzi na 139 pieśni całego zbioru numerów 127.

*) „Oświata", tygodnik katolicko-narodowy dla stanu średniego. Poznań 1877, str. 532 i 540.

Wielkie zasługi około utrzymania pieśni swojskiej między ludem ma bezwarunkowo pisarz ludowy JÓZEF GALLUS z Bytomia, drukarz w wydawnictwie „Katolika". — Aby brak śpiewnika ludowego na Górnym Śląsku zapełnić, „Katolik" około roku 1890 wezwał swych czytelników, żeby pieśni im znane nadsyłali do redakcji. Z różnych okolic nadeszło coś 200 rozmaitych pieśni. Z polecenia „Katolika" p. Gallus materjał przejrzał, niedobór uzupełnił i oddał do druku pod tytułem: „Pieśni polskie używane na Górnym Śląsku" (10 zeszytów). Przekonany, iż „starodawne nasze zwyczaje, staroświeckie pieśni nasze swojskie, które nasi praojcowie i ojcowie po wesołach wyśpiewywali, zasługują na to, aby się między nami dalej zachowywały, raz dlatego, że ładne, a powtóre, że nasze, naszych przodków spuścizna" — Gallus zbierał dalej i w roku 1892 wydał nowy śpiewnik pod nazwą „Starosta weselny". Ta książka jak i trzeci „Śpiewnik polski" zestawiony również przez Gallusa i drukowany w „Katoliku" w roku 1905 wielkie miały i mają powodzenie.

W roku 1906 pewna wdowa z Nowej Wsi pod Wirkiem (Józefa KOŁONIOWA) posłała do redakcji „Polaka" zbiór pieśni ludowych, śpiewanych przy paszeniu bydła w dziecięcych latach. Jest to ciekawy spis 42 pieśni bez melodyj. W dopisku czytamy: „Tylem na prędko zebrała i tak też posyłam do Szanownej Redakcji naszego kochanego „Polaka" i proszę, iżby sobie tam raczyli wybrać, jeżeli im się będzie co z tego zdało. A jeżeli by się to nanic nie zdało, to proszę, aby to zaraz zniszczono. Proszę uznać, iż to wszystko z moi dziecinnej pamięci a na dowód tego mogę każdego czasu wszystkie na pamięć śpiewać."

Pozostaje jescze jeden zbiór do omówienia, a to niewątpliwie największy ze wszystkich, które kiedykolwiek na Górnym Śląsku istniały albo istnieć będą, bo obejmujący aż 1300 pieśni ludowych — to jest zbiór p. ŁUKASZA WALISA. Zbiór ten, to owoc szlachetnej miłości do ludu i podziwu godnej wytrwałości prostego maszynisty górnika na Rozbarku mieszkającego, który się nie cofał przed żadnemi trudnościami — a miał ich wiele — ani nie stracił odwagi i zapału wśród zimnej obojętności, jaka go długo zewsząd otaczała. Walis zebrał olbrzymi materjał nieocenionej wartości. Zaczął zbierać pieśni ludowe w r. 1886. Najprzód spisał to, co sam wiedział na pamięć, następnie prosił znajomych swoich, żeby mu znane im piosenki podali. Tylko to go „martwiło", że nie umiał pisać melodji, a melodję słusznie uważał za drugą ważną połowę pieśni, zaczął więc w r. 1892 uczyć się muzyki, lecz niestety, krótko potem umarł mu starszy brat i nasz zbieracz musiał zaniechać dalszej nauki aby sąsiedzi, słysząc go grającego, nie powiadali, iż nie dotrzymuje żałoby. Nareszcie zawezwał w roku 1894 swego przyjaciela Feliksa Musialika, który grał na skrzypcach. Po długiem wymawianiu się, że nie

umie pisać nut, Musialik spróbował wreszcie i chociaż nie bez błędów, spisał melodje, które Walis i on umieli na pamięć. Potem udali się do jakiegoś starego i poczciwego nauczyciela z prośbą, aby te nuty przejrzał i poprawił. Ten nietylko to uczynił, ale udzielił Musialikowi stosownej instrukcji do spisywania nut i ponadto dał Walisowi 10 pieśni ludowych, które sam w młodych latach był spisał. Teraz Walis z większą otuchą dalej zbierał. Zapraszał do siebie znajomych albo ich odwiedzał i kazał im śpiewać co tylko umieli; on spisywał tekst a Musialik melodje. W r. 1897, mając już 600 pieśni różnych, Walis ogłosił dwie odezwy w gazetach i prosił wszystkich życzliwych Górnoślązaków i zacne Górnoślązaczki o przyczynienie się do tego, aby nasze ulubione piosenki nie zaginęły, ale przez te odezwy nie otrzymał ani jednej pieśni ludowej. Było jednak i to już dobre, że publiczność dowiedziała się o zbiorze Walisa.

Zbiór ten różne przechodził koleje. Opiekowali się nim członkowie Tow. Literackiego w Bytomiu, Napieralski, ks. Skowroński, dr. Skowroński i inni, którzy jednak w warunkach ówczesnych wydawnictwa mimo szczerych chęci uskutecznić nie mogli. Podczas wojny światowej zbiór dla większego bezpieczeństwa złożony był w bibljotece miejskiej w Wrocławiu. Po wojnie zaś cały manuskrypt Walisa oraz wszystkie inne, o ile jeszcze istniały, zbiory dawniejsze oddano Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie do przechowania i naukowego kiedyś opracowania. Profesor dr. Zdzisław Jachimecki jako referent odrazu był orzekł, że zbiór zasługuje na publikację, przedstawia bowiem obfity i cenny materjał polskiej muzyki i poezji ludowej kresów zachodnich. To też Akademja Umiejętności w roku 1920 wysłała na ręce Walisa następujące zaszczytne uznanie:

Nr. 524/20.

Wielmożny Pan

ŁUKASZ WALIS
maszynista górniczy
w Rozbarku
pod Bytomiem.

Polska Akademja Umiejętności otrzymała za pośrednictwem Wielebnego Księdza Dr. Szramka z Mikołowa cenny zbiór ludowych pieśni Górnego Śląska, obejmujący ponad tysiąc utworów, przez Wielmożnego Pana w ciągu lat wielu wśród rozlicznych trudności skrzętnie zebranych. Zanim pomyślniejsze, od obecnych, warunki pozwolą Polskiej Akademji Umiejętności ogłosić ten zbiór pieśni drukiem w wydaniu naukowem, wyraża Polska Akademja Umiejętności Wielm. Panu serdeczne podziękowanie za udzielenie jej tak cennego materjału do publikacji i składa Panu słowa najpeł-

niejszego uznania za tę zmudną, z ducha miłości Ojczyzny polskiej poczętą pracę, stwierdzającą ponad wszelką wątpliwość, że polskim jest lud górnośląski, który śpiewa te pieśni. W przeddzień złączenia ludu polskiego Górnego Śląska z Macierzą dokonałeś Pan dzieła, które nazwisko Pańskie zapisze trwałemi głoskami w szeregu zasłużonych zbieraczy ludowych pieśni polskich.

W Krakowie, dnia 18-go lipca 1920.

podp. Kostanecki, Sekretarz Generalny.

podp Morawski, Prezes.

Skoro Śląsk z Polską był złączony, Tow. Przyjaciół Nauk na Śląsku od Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego uzyskało na publikację pieśni ludowych subwencję 10 tysięcy zł. Dzięki temu znacznemu poparciu, które pięknie świadczy o zrozumieniu władz dla naukowych potrzeb Śląska, wydawnictwo odrazu ruszyło z miejsca. Pierwszy zeszyt pieśni, zawierający ballady, już w roku 1927 wyszedł drukiem. Pieśni z ramienia Akademji Umiejętności opracowuje profesor dr. Stanisław Bystroń w Krakowie.

Może jeszcze w tym roku wyjdzie drugi tom, który obejmować będzie pieśni miłosne. Dalsze zeszyty wyjdą w miarę możności i złożą się na całość imponującą, która będzie dziełem pomnikowem i wzorem dla innych dzielnic Polski.

Wprawdzie nie wskrzesi się przez to pieśni ludowej na Śląsku. Ale stworzy się bogaty skarbiec narodowy, który będzie pomnikiem czci i szacunku dla przeszłości a zarazem źródłem pokrzepienia dla pokoleń teraźniejszych i przyszłych.

Dr. Emil Szramek.

DR. HENRYK OPIEŃSKI.

Szkic dziejów śpiewactwa w dawnej i dzisiejszej Polsce.

Na jednej z kart w katedrze krakowskiej zachowanego trzytomowego graduału, którą z rozkazu i na koszt Jana Olbrachta ukończyli w roku 1496-ym Polacy: Stanisław (pisarz) i Tomek (rysownik i malarz ornamentów i inicjałów), znajduje się pięknie wykończona minjatura, przedstawiająca około dziesięciu chłopców — przeważnie plecami — częściowo tylko profilem — do widza obróconych i śpiewających pod dyrekcją dwóch kantorów z olbrzymiej księgi, rozłożonej na wysokim pulpicie. Jeden z kantorów śpiewa razem z chłopcami i trzyma za dół karty, jakby miał zamiar ją obrócić — drugi zwrócony frontem do widza, dyryguje długą trzciną, trzymaną w prawej ręce, a jak widać, pomaga sobie również ruchem lewej ręki. Chłopcy noszą długie do pół kostki kubraki, przepasane paskiem — wszyscy prawie w płaskich czapeczkach na głowie — jeden z nich ma przewieszoną przez ramię, dobrze wypchaną torbę. Miły ten obrazek jest najdawniejszym plastycznym dokumentem, przedstawiającym nam: zespół śpiewaczy polski. Z czasów niewiele późniejszych, bo równoczesnych z panowaniem Aleksandra Jagiellończyka, posiadamy w pięknym pontyfikale Erazma Ciołka (sekretarza królewskiego i późniejszego biskupa płockiego) — zabytku, stanowiącym ozdobę zbiorów ks. ks. Czartoryskich w Krakowie, dwie minjatury: króla siedzącego po koronacji na tronie pod sklepieniem wspaniałej gotyckiej katedry, otoczonego dworem, przed którym popisuje się kapela śpiewacza; kapela ta jest znacznie liczniejsza niż poprzednio wspomniany zespół — a stoi tak samo tyłem do widza, śpiewając z otwartego graduału; postacie kantora i dyrygenta są w ruchach nieomal identyczne z poprzednimi. Na innej karcie tegoż

pontyfikału ta sama kapela, w mniejszej jednak liczbie, bierze udział w ceremonji konsekracji biskupiej. Niema wątpliwości, że wykonane pięknie na kartach powyższych zabytków rysunki, przedstawiają nam kapelę królewską. Kapele królewskie oraz kapele istniejące przy bogatych diecezjach biskupich, były to pierwsze polskie chóry; złożone one były ze śpiewaków, jeżeli nie zawsze wokalnie fachowo wykształconych, to przynajmniej wyćwiczonych dobrze w teorji — w czytaniu nut (oczywiście menzuralnych) i mających za dyrektorów muzyków zawodowych i doświadczonych.

Wiek XVI-ty i pierwsza połowa XVII-go były okresem najpiękniejszego rozwoju chóralnego śpiewu w Polsce — równocześnie z największym rozkwitem naszej wokalnej twórczości. Przyczem podkreślić należy, że zamiłowanie do muzyki ostatnich Jagiellonów i królów z dynastji Wazów oraz wysoka artystyczna kultura dygnitarzy kościelnych była ważnym a może i decydującym tego rozkwitu czynnikiem. Jednym z objawów zamiłowania do muzyki chóralnej Zygmunta Starego było ufundowanie przez niego w roku 1543-im „kapeli Rorantystów" na Wawelu. Kapela ta miała się składać z dziewięciu księży śpiewaków, prepozyta (proboszcza) oraz jednego kleryka; księżom tym nie wolno było przyjmować żadnej innej funkcji, ani prebendy kościelnej. Na utrzymanie kapeli, obowiązanej śpiewać na wotywach zwanych „Rorate", przeznaczone były dochody z kilku wsi, stanowiące wieczystą fundację królewską. Członkami kapeli mogli być w regule tylko księża Polacy, którzy służąc „szlachetnej sztuce włoskiej", mieli — według słów edyktu fundacyjnego: wychwalać po wieczne czasy śpiewem Boga Najwyższego i błaganiem gniew Jego od nas odwracać, a łaskę i zmiłowanie upraszać. Piękna ta w swojem założeniu instytucja królewska przetrwała — z małemi przerwami (w czasie wojen szwedzkich) dwa i pół wieki z górą i dopiero ostateczny rozbiór Polski, który pociągnął za sobą skonfiskowanie przez zaborcze państwa dóbr fundacyjnych — położyło kres jej istnieniu. Kapela Rorantystów miała swoje lepsze i gorsze chwile; nie zawsze pilność członków zasługiwała na uznanie najwyższych protektorów. Listy Anny Jagiellonki, która opiekowała się specjalnie rorantystami, pisywane do prepozytora ks. Zająca nie pozostawiają najmniejszych wątpliwości co do nieporządków, jakie panowały tak w pracy artystycznej, jak w administracji kapeli. Dokładniejsze jeszcze dane o nieporządkach pośród Rorantystów w XVII-ym wieku podaje nam pierwszy monografista kapeli Dr. A. Chybiński, który znając doskonale jej dzieje, doszedł do wniosku, *) że kapela ta „nie posiada bynajmniej tego w dziejach muzyki polskiej zna-

*) Przegląd muzyczny, Poznań 1925, Nr. 11

czenia, jakie jej dotychczasowa historjografja muzyczna pragnęłaby przyznawać", pisząc dalej, że „jednem z najbardziej trapiących kapelę niedomagań były ustawiczne spory pomiędzy jej członkami, zapełniające karty protokołów kapituły mniejszej".

Nieporządki te doprowadziły wreszcie w początkach XVII-go w. do tego, że wbrew statutom zaczęto obsadzać miejsca tak kapelmistrzów, jak śpiewaków — Włochami; dowiadujemy się o tem również od Chybińskiego. „W kapeli roranckiej" — pisze on w artykule p. t. Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych*) „trwały już od dawna spory i nieporozumienia, które doprowadziły do interwencji dworu królewskiego, ponieważ paraliżowały sprawność artystyczną rorantystów. W r. 1628 wybuchły spory między prebendarjuszami kapeli i ich prepozytem Marcinem z Mielca. Ten ostatni prowadził interesy kapeli nieodpowiednio. W sprawę tę wdał się energiczny i wielki miłośnik muzyki (w szczególności włoskiej) biskup Marcin Szyszkowski, jeden z głównych fundatorów kapeli katedralnej." Marcin z Mielca, jak się dowiadujemy, z przytoczonych przez Dr. Chybińskiego protokołów, ustąpił — jakoże „dużo szkód przyczynił" kapeli („multa damna intulit Communitati"), na jego zaś miejsce powołano po raz pierwszy Włocha, Annibala Orgasa.

Wspominając o roli, jaką odegrać miała kapela rorantystów u nas, nie można zapomnieć, że z winy samego swojego składu (t. zw. voces aequales, czyli inaczej mówiąc zespół męski) ograniczona była w swym repertuarze do tego typu utworów, który bynajmniej nie stanowił w XVI-ym i XVII-ym wieku reguły. Najwspanialsze bowiem msze, motety tak polskie jak obce, pisane były na cztery lub więcej głosów, ale na tak zwany dzisiaj chór mięszany. Kto wie, czy wzmiankowane przez Dr. A. Chybińskiego stosunki rorantystów z chórem Angelistów (fundacją, stworzoną przez biskupa M. Szyszkowskiego) — a którzy byli „iuventes in cantu figurali" nie wskazują na to, że rorantyści łączyli się z owymi Angelistami w tym celu, aby wykonywać kompozycje na chór mięszany.

Celu wreszcie rorantystów służenia „szlachetnej sztuce włoskiej" nie należy rozumieć w tym sensie, że repertuar ich miał się składać wyłącznie z kompozycji włoskich, lecz że te utwory, które wykonywać mieli, powinny być utrzymane w stylu szkoły włoskiej — ogólnikowo tak nazwanej; chodziło tu bowiem oczywiście o trzymanie się stylu szkoły niederlandzko-włoskiej, która w drugiej połowie XVI-go wieku najpiekniej rozkwitła w szkole rzymskiej czyli

*) Przegląd muzyczny, Poznań 1927, Nr. 5.

palestryńskiej. W stylu tej szkoły komponował też jeszcze w początkach XVIII-go wieku znakomity dyrektor romantystów X. G. Gorczycki. Ważniejszą rolę, niż Rorantyści odegrała bezwątpienia dla sztuki polskiej kapela katedralna na Wawelu, założona w roku 1619 przez biskupa Marcina Szyszkowskiego oraz sekretarza królewskiego X. Adama Szypowskiego. *) Dziesięciny z kilkunastu wsi miały starczyć (ale nie zawsze wystarczały) na jej utrzymanie; skład jej wokalno-instrumentalny (a więc różniący się od charakteru rorantystów a cappella) wynosił 30 osób. Dyrektorami jej byli z początku Włosi (Liljusz, Orgas), z których niejeden aklimatyzował się, a nawet jak rodzina Liljusza (Giglio) spolszczył zupełnie.

Osobną rolę w dziejach naszego śpiewu chóralnego odgrywają kapele królewskie. Jak to widzieliśmy na wspomnianych na początku miniaturach, istniały one za czasów Jagiellonów w XV-ym wieku. Były to zespoły mięszane, w których głosy dyszkantu i altu śpiewali chłopcy. Rachunki królewskie Zygmunta Starego, Zygmunta Augusta oraz późniejszych królów podają nam nawet niektóre nazwiska członków tych królewskich zespołów. Z chwilą przeniesienia stolicy do Warszawy, a więc za czasów Zygmunta III, później jeszcze za panowania Władysława IV-go i Jana Kazimierza królewska kapela śpiewacza, do której od końca XVI-go wieku coraz więcej przybywało śpiewaków włoskich „w gorgach **) znamienitych" stała się jedną z najświetniejszych w Europie. Dosyć plastyczny obraz owego królewskiego śpiewaczego zespołu, który liczył około dwudziestu osób, został nam przekazany w wierszowej opowieści o ówczesnej Warszawie, noszącej tytuł „Gościniec", a której autorem był również muzyk i kompozytor (a zarazem i architekt królewski!) Adam Jarzębski. O jednym ze śpiewaków dowiadujemy się od niego wprost niepodobnych do wiary pochwał:

„Masz tu z Forstera altystę,
W bas i tenor dyszkantystę,
Gdy chce w górę wyprawuje,
Potem na dół wyśpiewuje
Kilka oktaw: to nowina!
Virtuoso godzien wina . .

Tej to kapeli, obok której istniał na usługach dworu nie mniej doskonały zespół instrumentalny, był przez długie lata, najpierw (obok Marxa Scacchi) wicedyrektorem a potem dyrektorem sławny kompozytor Bartłomiej Pękiel, po którym objął to stanowisko kompozytor Hyacent Różycki. Poza tymi pierwszorzędnymi chórami, złożonymi z facho-

*) Przegląd muzyczny, Poznań 1926, Nr. 11, art. Dr. A. Chybińskiego.
**) Wyrażenie to oznacza wielką sprawność w technice wokalnej.

wych i dobrze płatnych muzyków był śpiew chóralny uprawiany artystycznie w większych diecezjach (jak n. p. założona w połowie XV-go wieku przez biskupa Łukasza Górkę we Włocławku „kapela psalmistów) oraz w licznych Kollegjach i Bursach, zakładanych przez Jezuitów, sprowadzonych do Polski w 1565 r.; z cennych fragmentów kantat polskich i obcych, jakie odnalazł (w połowie zeszłego wieku) zasłużony redaktor „Ruchu muzycznego" Józef Sikorski w kollegium w Pułtusku *) możemy wnosić, że śpiew chóralny musiał w tem kollegjum być traktowany bardzo poważnie, skoro pozwalał na wykonywanie podobnych utworów. Popisywali się też śpiewem chóralnym przy różnych okazjach po domach wielkopańskich, mieszczańskich a nawet na dworze królewskim — ż a c y krakowscy. Co do poziomu artystycznego tych produkcji nie posiadamy jednak żadnych szczegółów — tak jak nie wiemy jak śpiewano w domach prywatnych, gdzie w wesołej kampanji niewątpliwie zabawiano się nietylko grą na lutni, ale i śpiewem chóralnym. Wiek XVIII-ty mało wpłynął na rozwój śpiewu chóralnego; rodzaj a cappella zaginął w owej epoce prawie zupełnie — popisy wokalno-instrumentalne w większej części solowe — a jeżeli chóralne, to zawsze z akompanjamentem orkiestry sparaliżowały samoistność stylu chóralnego. Niemniej po znaczniejszych kościołach istniały u nas ciągle wcale dobre chóry — ale o chóralnej kompozycji świeckiej a więc i o chórach, któreby ją uprawiały, nie wiemy nic.

Rodzaj zespołu chóralnego — w tym sensie jak my go rozumiemy — a więc zespołu a m a t o r s k i e g o jest tworem początku XIX-go w. Prototyp jego, w postaci chóru mięszanego, istniał niewątpliwie już w wieku XVIII-ym — ale wtedy, jak to już było wspomniane, chór taki śpiewał wyłącznie prawie z towarzyszeniem orkiestry owe na operową modłę zakrojone Msze a w najlepszym razie (u nas bodajże nigdy) oratorja lub kantaty. Chór męski a cappella, ale zupełnie odmienego niż dawniejszy stylu, zjawił się na początku XIX-go wieku w Niemczech — w stowarzyszeniach studenckich — i wkrótce rozwinął się również w Szwajcarji (zwłaszcza niemieckiej). U nas w tym okresie czasu organizowały się, po większej części przelotnie, chóry mięszane — pominąwszy chóry operowe, które zresztą dopiero w pierwszej ćwierci XIX-go wieku zaczynają odgrywać wybitniejszą rolę w kompozycji operowej. Lecz Polska ówczesna przestała być całością państwową, każda dzielnica ulegała odrębnym prawom rozwoju — a niestety — częściej upadku niż rozwoju. Najwyższa kultura artystyczna — odbijająca się również w tendencjach uprawiania śpiewu zbiorowego —

*) Zabytki te, które przeszły później do bibljoteki A. Polińskiego, znajdują się dziś w „Zbiorach państwowych".

istniała w pierwszej ćwierci XIX-go wieku w Wielkopolsce, w Królestwie Kongresowem i we Lwowie, gdzie jednak opartą była głównie o żywioł niemiecki *) (konsekwencje rządów austrjackich). W Małopolsce, to jest przedewszystkiem w Krakowie usiłowania kanonika Sierakowskiego, wielce zamiłowanego muzyka, skupiły przez pewien czas grono miłośników, które uprawiało nawet muzykę oratoryjną. W Wilnie — równocześnie z największym rozkwitem nauk i uniwersytetu, przypadły najświetniejsze czasy opery; rozwiały się one jednak jak dym jeszcze przed 1830-ym rokiem pod uderzeniem niszczącej polską kulturę pięści moskiewskiej.

We wszystkich tych dzielnicach możemy zauważyć stopniowy upadek ruchu śpiewaczego — a raczej jego najpierwotniejszych przejawów — na przestrzeni pierwszej połowy XIX-go wieku. W Poznaniu wiemy o istnieniu w roku 1820-ym założonego towarzystwa pod nazwą: Chór mięszany, czytamy również, **) że jakieś „Towarzystwo śpiewacze" wykonało w r. 1846-ym pienia żałobne nad grobem Karola Marcinkowskiego — ale potem aż do zjawienia się Bolesława Dembińskiego, t. j do roku 1870-go panuje tam głucha cisza. Wprawdzie na koncercie, poświęconym Moniuszce śpiewał jakiś chór mięszany „Poloneza z Halki", ale był to zdaje się ad hoc stworzony przygodny zespół.

W Warszawie śpiewały w kościołach niezłe podobno amatorskie chóry, chór młodzieży konserwatorjum żegnał w 1830 r. skomponowaną umyślnie kantatą opuszczającego Warszawę Chopina — ale po 1831-ym roku rozbudzony ruch muzyczny w stolicy Polski słabnie coraz bardziej i budzi go dopiero z uśpienia Halka Moniuszki w 1858-ym roku. Polski Lwów organizuje się muzycznie najwcześniej, bo już w roku 1810-ym, jednak dopiero w 1850-ym roku powstaje właściwe Towarzystwo muzyczne, a przy niem założony zostaje chór mięszany; działalność ucznia Chopina, Karola Mikulego, zostaje ściśle związaną z losami tego chóru, któremu wielkie pochwały oddaje Moniuszko po wykonaniu Dziadów w 1865-ym roku. W Krakowie po świetnych czasach Sierakowskiego — godna wspomnienia organizacja muzyczna powstaje dopiero po 1870-ym roku dzięki Stanisławowi Niedzielskiemu — który staje na czele Towarzystwa, noszącego nazwę „Muza" i tworzy obok niej chór męski. W Wilnie samem na gruzach dawnej pięknie rozwijającej się kultury pracuje w pocie czoła przez osiemnaście lat

*) Założycielem pierwszego Towarzystwa muz. we Lwowie w roku 1810 był Amadeusz Mozart, syn wielkiego Mozarta.

**) K. Barwicki. Pamiętnik II. Wszechpolskiego Zjazdu Kół Śpiewaczych Poznań 1924.

Moniuszko; nienajgorszy chór mięszany wykonuje tam w r. 1848-ym jego Halkę na estradzie koncertowej. W pięć lat później powstaje zaś z inicjatywy tegoż Moniuszki Towarzystwo Św. Cecylji. Po opuszczeniu Wilna przez Moniuszkę wszelki prawie ruch muzyczny tam zamiera. Pewną ciągłość w rozwoju śpiewactwa polskiego można zatem zaobserwować dopiero w ostatniem ćwierćwieczu XIX-go wieku — tak, że od tej właściwie chwili można skreślić dzieje chórów polskich w poszczególnych rozdartej ojczyzny dzielnicach. A dzieje te w każdej z dzielnic odmiennemi szły drogami — stosownie do charakteru mieszkańców i do okoliczności narzuconych najczęściej przez wrogie siły rozbiorców Ojczyzny. Opisać te dzieje szczegółowo, trzebaby jeszcze zbadać wiele niełatwo dostępnych źródeł i dzieje takie objęłyby tomy. To też sądzimy, że szkic historyczny — którego pierwszy zarys zamieszczony był w „Księdze Pamiątkowej" zeszłorocznego Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego w Poznaniu, wystarczy narazie do zorjentowania się, jakiemi drogami — po jakich ciężkich nieraz grudach — szły polskie drużyny śpiewacze, zanim zjednoczone w Polsce zjednoczonej mogą iść dzisiaj swobodnie ku lepszej przyszłości i budować równocześnie gmach narodowej kultury i narodowej społecznej solidarności.

Zacznijmy od stolicy Państwa. Wspomnieliśmy, że z chwilą wystawienia Halki w Warszawie nastąpiły lata ożywienia publiczności stołecznej w kierunku zamiłowania do sztuki narodowej; mężem opatrznościowym obok Moniuszki był tu redaktor „Ruchu muzycznego", Józef Sikorski. Zaczęto myśleć nad wskrzeszeniem konserwatorjum — później nieco nad zogniskowaniem ruchu artystycznego w Towarzystwie Muzycznem. Tragiczne lata powstania 1863-go roku przerwały tę szczęśliwie się zapowiadającą akcję. Niemniej funkcjonowało od 1861-go roku konserwatorjum, a później nieco powstało Towarzystwo muzyczne. Lecz ani jedna ani druga instytucja nic pozytywnego w zakresie chóralnego śpiewu nie dokonała. Stworzenie tego niezbędnego czynnika w artystycznem życiu społeczeństwa dokonało się poza oficjalnemi instytucjami; przyczynił się zaś do niej pewien instynkt samoobrony narodowej wobec wzmożonego ucisku i gnębienia języka polskiego, jakie zapanowało w okresie po powstaniu 1863-go roku. W czasach, kiedy jeszcze żył Moniuszko w Warszawie, istniały „małe o charakterze rodzinnym zgrupowania, które (niezależnie od chórów kościelnych) uprawiały dorywczo i po amatorsku śpiew chóralny. Jednym z ważniejszych chórów był chór „Duda", prowadzony przez Bonifacego DZIADULEWICZA, profesora gimnazjalnego, wielkiego miłośnika śpiewu, a spokrewnionego ze Stanisławem Moniuszką, u którego

w kwartecie początkowo śpiewał." *) Nie dziwi nas bynajmniej wiadomość kwartetu męskiego Moniuszki, o którym zresztą nie posiadamy żadnych bliższych szczegółów, skoro sobie przypomnimy, że w swych latach młodzieńczych, będąc na studjach w Berlinie, Moniuszko dyrygował już kwartetem męskim, z kolegów swoich Niemców złożonym, i że zasilał już wtedy repertuar swego zespołu utworami do niemieckich (z konieczności) tekstów. Zawiązkiem też późniejszego ruchu śpiewaczego w Warszawie stały się kwartety męskie; po śmierci Moniuszki podtrzymywali z zapałem istnienie podwójnego kwartetu Matuszyński (tenor i reżyser opery), Studziński i Stattler — w prywatnem czysto gronie stworzyli kwartet męski o artystycznym charakterze: Jan Owidzki, Juljan Maszyński (brat Piotra), Miłon Kotarbiński (wszyscy trzej malarze!) oraz Piotr Skarżyński. Kwartet ten stał się podwaliną późniejszej Lutni. W tym też czasie powrócił do Warszawy po trzyletnim pobycie w Konstancji nad jeziorem Bodeńskiem w Szwajcarji, Piotr Maszyński, który już tam jako wicedyrygent chóru męskiego Bodan (a pomocnik Z. Noskowskiego) stawiał swe pierwsze kroki w zawodzie kapelmistrzowskim. Wszystko więc zdawało się być przygotowanem w gronie inteligencji warszawskiej do stworzenia „czynu" w zakresie organizacji chóru męskiego; brakowało jakiegoś ostatecznego bodźca. Bodźcem tym stało się przybycie w roku 1885-ym do Warszawy dwunastki „Lutni lwowskiej"; koncert owych „zagranicznych" Lutnistów, którzy od władz rosyjskich z trudem otrzymali pozwolenie na przyjazd, stał się hasłem dla miłośników śpiewu chóralnego w Warszawie. Piotr Maszyński wspólnie z nieżyjącymi już dzisiaj Filipem Wołowskim i Feliksem Gebethnerem przeprowadzili starania u ówczesnych władz rosyjskich, uzyskano statut i rozpoczęto pracę **) pod hasłem: „Wam to bracia, wam śpiewam i gram". „W roku 1887-ym dn. 26 marca" pisze p. Z. Kaczyński w cytowanym powyżej artykule „stanęła Lutnia przed publicznością warszawską w liczbie 46 osób pod wodzą obecnego jej dyrektora Piotra Maszyńskiego, odnosząc nieznane i niespodziewane przyjęcie wśród zgromadzonej licznie publiczności, zyskując nader pochlebne uznanie u krytyków.

W rok po tym obiecującym występie rozpoczęła „Lutnia" swoją pracę propagandową, która szła w parze z jej artystycznymi i towarzyskimi celami; wycieczki koncertowe, których pierwszym etapem była częstochowska Jasna Góra a które nie ominęły żadnego prawie większego miasta Kongresówki, miały na celu rozpowszechnianie polskiej

*) „Lutnia Warszawska" przez Zygmunta Pomian-Kaczyńskiego. Przegląd Muzyczny, Poznań 1927, Nr. 8.

**) Przegląd Muz. 1927, j. w.

pieśni oraz nawiązywanie stosunków. Koncerty były dawane wyłącznie na cele dobroczynne, społeczne i oświatowe — następstwem zaś tych odwiedzin było zawiązywanie w miastach i osadach fabrycznych kół śpiewaczych oraz towarzystw muzycznych. „Przyjazne stosunki zadzierzgnięte pomiędzy nowo zawiązanemi kołami", pisze P. Maszyński, *) wytworzyły potrzebę bliższego ze sobą zetknięcia i dały początek skromnie zorganizowanym zjazdom śpiewaczym, których celem było na razie, dawanie zbiorowego koncertu na upatrzony cel dobroczynny. Podniecało to jednak zapał do pracy, wytwarzało pewną emulację i osiągnęło daleko większe rezultaty niżby się tego po skromnych pozorach domyśleć było można. A ponieważ praca w żadnym razie łatwą nie była wobec ciągłego oporu władz i prześladowców cenzury, takie więc wzajemne podtrzymywanie ducha i zachęta, wiele przyczyniły się do wytrwania na raz wytkniętej drodze. Czyniono powoli wyłom po wyłomie w surowych przepisach policyjnych a owe zbiorowe koncerty odbywające się kolejno: w Warszawie, Kaliszu, Łodzi, Żyrardowie, Sosnowcu lub Zawierciu gromadziły coraz liczniejsze zastępy śpiewacze i wykazywały coraz wyższą wartość artystyczną". — Jak wyglądały szykany władz rosyjskich w stosunku do zjazdów Lutnistów, mogę dla ilustracji zacytować jeden obrazek z własnych wspomnień. W roku 1902-im — jeżeli się nie mylę — urządzoną była w Warszawie w dawnej sali kameralnej Filharmonji (dziś Mały Teatr Szyfmana) Wieczornica z udziałem delegatów wszystkich Lutni z Kongresówki. Przy stołach zasiedli do uczty Lutniści i zaproszeni goście — na estradzie zaś — wśród zieleni — p. komisarz policji w paradnym mundurze górował nad zebraniem. — W s z e l k i e m o w y były zakazane — to też gwar biesiadujących przerywały od czasu do czasu toasty ... milczące. Co chwila powstawał jeden z uczestników i podnosząc w górę szklankę wina wymawiał jedno słowo: Piotrków — Sosnowiec — Częstochowa i t. d. Następowała chwila skupionej ciszy, poczem wszyscy trącali się na pomyślność i śpiewali „Niech żyje" tej właśnie Lutni, której nazwisko wymieniono. Dobrze po północy zaproszono p. komisarza na poczęstunek „za kulisy" i bodaj że wtenczas mogły się nieco rozwiązać języki. Bez końca byłoby opowiadać o trudnościach, jakie cenzura rosyjska stawiała koncertowym programom... to wszystko przecież przetrwali Lutniści tak warszawscy jak innych miast Królestwa. — Zresztą sława Lutni warszawskiej jako chóru rozniosła się prędko nawet poza granicami Polski, bo już w 1889 r. dostała ona zaproszenie na międzynarodowy konkurs śpiewaczy do Kolonji; z uwagi jednak na

*) „Kartka z niedawnej przeszłości". Pamiętnik II Wszechpolskiego Zjazdu Śpiewaczego.

ówczesne stosunki polityczne udziału w tym konkursie nie wzięła. Za to w roku 1911-ym stanęła drużyna Lutnistów w liczbie 52 osób pod wodzą Piotra Maszyńskiego przed publicznością czeską, zaproszona do Pragi na pięćdziesięciolecie słynnego chóru „Hlahol". — W roku 1913-ym na jesieni wzięła Lutnia udział w pamiętnym Zjeździe śpiewaczym zorganizowanym przez Koła Lwowskie — w wolnej Polsce pierwszą dała inicjatywę wszechpolskiego Zjazdu śpiewaczego w Warszawie w roku 1922-im. — Działalność artystyczna Lutni została znacznie rozszerzoną począwszy od 1894 roku t. j. od chwili utworzenia się Lutni żeńskiej, która pozwoliła na wykonywanie utworów na chór mięszany. — Z działalnością Lutni, a w pierwszej linji Piotra Maszyńskiego, połączone jest również wzmożenie się wydawnictw polskich chóralnych pieśni; tomy śpiewników wypełniły się częścią oryginalnemi, częścią z obcych autorów tłumaczonemi utworami. Praca, poświęcenie i zapał młodzieńczy, nie opuszczający do dziś dnia Piotra Maszyńskiego, były tej wszechstronnej działalności Lutni duchem ożywczym; należy przypomnieć jednak nazwiska — dawno już nieżyjących, ale oddanych mu pomocników kompozytora wielkich zdolności Eugenjusza Pankiewicza oraz dzielnego organizatora — później dyrektora Lutni Łódzkiej Stanisława Niedzielskiego. Z biegiem czasu powstawały też w Warszawie obok Lutni nowe zespoły śpiewacze, które nieraz osiągały znakomite artystyczne rezultaty. Świetnym był w okresie ostatnich lat XIX-go wieku chór studentów uniwersytetu „Lira", który pod dyrekcją Z. Noskowskiego dawał niejednokrotnie pierwszorzędne produkcje; piękne artystyczne rezultaty osiągał czasami (również pod dyrekcją Noskowskiego) chór mięszany Towarzystwa muzycznego. — Wydarzeniem pierwszorzędnego znaczenia w artystycznem życiu Warszawy było zorganizowanie (z inicjatywy i pod dyrekcją H. Opieńskiego) chóru mięszanego przy założonej w roku 1901-ym Filharmonji warszawskiej. Pierwszy występ tego zespołu, w którym stanęły do szeregu najlepsze młode siły wokalne i muzyczne Warszawy (w głosach męskich śpiewali między innymi: Ignacy Dygas, Wacław Lachman, Szeller, Ludomir Różycki, L. Rogowski, Tomasz Godecki) zapowiadał się świetnie. „Potępienie Fausta" Berlioza, wykonane jako pierwszy występ chóru, spotkało się z bezwzględnem uznaniem prasy i publiczności; zapał chórzystów do pracy był nieopisany. Niestety niezrozumienie przez czynniki rządzące Filharmonją warunków pracy, jakiej wymagał chór amatorski, nie pozwoliły na wyzyskanie tego zapału. Po dwuletniej egzystencji chór przestał istnieć. — W pierwszem dziesięcioleciu XX-go wieku posiadała już Warszawa kilka chórów wartościowych, wśród których „Harfa" pod dyrekcją Lachmanna zaczęła się wkrótce wysuwać na czołowe stano-

wisko; obok niej rozwijały się „Chór Handlowców“ oraz „Duda“ (przy Tow. Wioślarskiem). Z chórów żeńskich zasługuje na wspomnienie „Zespół żeński szkoły śpiewu M. Sobolewskiej“, który (pod dyrekcją H. Opieńskiego) zyskał sobie niejednokrotnie gorące uznanie w czasie swej siedmioletniej egzystencji (aż do 1918 r.). W obecnem życiu chórów warszawskich pierwszorzędne stanowisko zajął obok Harfy — „Chór oficerski“ z racji pięknych głosów oraz wysokiej artystycznej wartości swoich produkcji. — Wszystkie te chóry, do których należy doliczyć z czasem powstałe zespoły: Echo (dyr. B. Strzyżykowski), „Hejnał“ (dyr. L. Heintze) i Chór Akademicki (dyr. P. Maszyński) należą obecnie do Związku Mazowieckiego.

W podobnych warunkach jak w Warszawie, to znaczy przy współpracy inteligencji miejscowej, rozwinął się ruch śpiewaczy we Lwowie i w Galicji; a rozpoczął on swój żywot, jak to było wspomnianem, wcześniej niż w Warszawie. Żywot ten, trzeba to odrazu zaznaczyć, napotykał daleko mniej przeszkód ze strony sfer rządzących, przyczem miał do rozporządzenia piękne głosy , w które obfituje Małopolska wschodnia oraz zamiłowana więcej niż warszawska w muzyce publiczność. — To też rozwój Lutni lwowskiej (zał. w 1880-ym r.) szedł odrazu gładko i to nie tyle po propagandowo-politycznej ile czysto artystycznej drodze a dzięki dyrygentom jak Cetwiński mógł zawsze kroczyć w pierwszym szeregu śpiewactwa polskiego *). Poważną placówką, mogącą sobie liczyć przeszło trzy ćwierci wieku artystycznej pracy, jest „chór mięszany“ Towarzystwa Muzycznego (założonego w 1850 r.), który właściwie jedyny w całej Polsce podtrzymywał stale od wielu lat tradycje wielkiego oratoryjnego repertuaru. Tradycje te, po swoim zasłużonej pamięci ojcu ś. p. M. Sołtysie wziął na swoje barki z pełną odpowiedzialnością dzisiejszy dyrektor Dr. Adam Sołtys. — Wielkiej dla śpiewactwa polskiego doniosłości był urządzony we Lwowie w roku 1913-ym — z okazji pięćdziesięcioletniej rocznicy styczniowego powstania — wielki zjazd polskich zespołów śpiewaczych; tam właściwie rzucono po raz pierwszy myśl zjednoczenia zespołów śpiewaczych — na razie na gruncie byłej Galicji istniejących — bo inny plan z racji politycznych nie byłby wykonalny. Poczynania te zostały jednak przerwane przez wojnę i dopiero od 1922-go roku na nowo zabrano się do ich realizacji. Należy bowiem przypomnieć, że w samym Lwowie przed wojną jeszcze obok wspomnianej Lutni tak zwanej Lutni-Macierzy — istniał chór: Echo-Macierz założony w 1887-ym roku, którego dyrygentem był przez długie lata Jan Gall, Chór Akademicki (zał.

*) Z łona tego chóru wyszedł szereg pierwszorzędnych śpiewaków polskich jak Bandrowski, Florjański, Didur.

w 1889 r.), Chór drukarzy (1902), Chór robotniczy (1902), Chór Technicki (1904), Bard (1908) a po wojnie przybył jeszcze szereg nowych zespołów. Na prowincji w Galicji ruch śpiewaczy miał też już swoje dawniejsze tradycje — takie bowiem Towarzystwo imienia Moniuszki w Stanisławowie (posiadające własną szkołę i własny chór) istniało już od 1878-go roku, w Kołomyi Tow. im. Moniuszki założone było w 1887-ym roku, w Tarnopolu Tow. Przyjaciół muzyki w 1880-ym r., w Samborze Tow. muzyczne w 1890 r., w Przemyślu Tow. im. Moniuszki w 1891 r., w Rzeszowie Tow. im. Chopina w 1893. Wszystkie te zrzeszenia należą obecnie do Małopolskiego Związku Kół Śpiewaczych a wszystkie też z małymi wyjątkami, tak jak chóry w Kongresówce, rekrutowały się wśród kadrów inteligencji i żyły długo życiem indywidualnem bez oparcia się o wspólną organizację. Tak samo było — na mniejszą zresztą skalę w Krakowie, gdzie po dyrekcji St. Niedzielskiego i po przekształceniu „Muzy" na Towarzystwo muzyczne chór tegoż towarzystwa pod dyrekcją Wiktora Barabasza rozwijał się bardzo dobrze, wykonując niejednokrotnie większe z orkiestrą utwory (np. Requiem Mozarta i t. p.); w roku 1885-ym powstała Lutnia (chór mięszany) a rok wcześniej Chór Akademicki (również pod dyrekcją Barabasza) — zespół który zapisał się chlubnie w dziejach kultury muzycznej Krakowa, zwłaszcza od czasu, kiedy na jego czele stanął Bolesław Wallek-Walewski. Z łona też dzisiejszych członków chóru akademickiego powstało późniejsze Echo krakowskie, należące dzisiaj do najświetniejszych chórów męskich w Polsce. Obecnie chórem Towarzystwa muzycznego dyryguje również B. Walewski, wykonując repertuar oratoryjny. W roku 1902-im powstał — istniejący do dziś dnia — chór „Hasło". Z nowych zespołów wysunął się na czoło „Chór Cecyljański" pod dyrekcją X. Bernarda Rizzi'ego, pozatem pracują pilnie: „Chór Uczniów seminarjum męskiego" (dyrektor prof. Konior), Chór „Symfonja" oraz „Lutnia robotnicza", którą długie lata dyrygował Wiktor Barabasz — a obecnie dyryguje p. Wolniewicz. Chóry te stały się podstawą Związku krakowskiego, do którego należą również zespoły wszystkich większych miast Małopolski zachodniej — a nawet góralskie chóry (np. Trombita z Nowego Targu).

W przeciwieństwie do indywidualnej pracy zespołów chóralnych we Lwowie i Krakowie oraz idealnie tylko wspólnemi hasłami połączonych licznych Lutni w Kongresówce, ruch śpiewaczy w Wielkopolsce, na Pomorzu i na Śląsku posiadał nieomal od samego zaczątku typ organizacji zbiorowej. Inteligencja niestety ruch ten popierała bardzo słabo, w zespołach śpiewaczych udziału prawie nie brała. Tem większa cześć należy się tym jednostkom, które tę potrzebę krzewienia i organizacji

ruchu śpiewaczego wcześnie zrozumiały i o zwycięstwo tej idei walczyły. A nie szło to bynajmniej łatwo; trzeba było ospałych pobudzać, w chętnych podtrzymywać łatwo gasnący zapał, niechętnych zwalczać, a przytem bezustannie wojować z otwartym wrogiem: pruską policją. Wspominaliśmy już o znaczeniu jakie dla pobudzenia ruchu śpiewaczego miał w Poznaniu Bolesław Dembiński, założyciel w roku 1885-ym „Koła śpiewaczego" — istniejącego do dziś dnia. Pierwsze zespoły śpiewacze powstały już jednak przedtem w roku 1880-ym i to poza Poznaniem: w Bydgoszczy oraz Śremie. Wykaz statystyczny kolejnego powstawania kół może dać najlepszy obraz jak się ten ruch śpiewaczy organizował w Wielkopolsce. Powtarzamy go za K. Barwickim, *) który będąc duszą i filarem Wielkopolskiego związku zna — jak nikt inny — dzieje jego rozwoju; po założeniu wspomnianych kół w Bydgoszczy i Śremie a następnie w Poznaniu powstały kolejno następujące koła:

w 1886 roku w Inowrocławiu i w Buku,
w 1887 roku w Grodzisku,
w 1888 roku w Ostrowie,
w 1889 roku w Koźminie,
w 1890 roku w Odolanowie, Kościanie, Miłosławiu, Wrześni i Gnieźnie.
w 1891 roku w Jarocinie, Wągrowcu i Szpandawie,
w 1892 roku w Krotoszynie, Kobylinie, Sulmierzycach, Jeżycach, Gniewkowie, wreszcie w Berlinie (św. Cecylja).

„Tutaj" — pisze dalej K. Barwicki — „podnieść należy działalność „Halki" bydgoskiej, tam bowiem na kresach księstwa z inicjatywy tejże „Halki" i nie żyjącego dziś ś. p. zacnego druha Witeckiego urządzono w roku 1883-im pierwszy zjazd śpiewacki z udziałem siedmiu kół, z których dziś tylko dwa istnieją. Tam też po raz pierwszy poruszono myśl utworzenia jakiejś stałej spójni między kołami i wydania śpiewnika, lecz jak zobaczymy, jeszcze lata całe upłynęły, zanim jedno i drugie przyszło do skutku.

W roku 1889 odbył się Drugi Zjazd śpiewacki w Inowrocławiu z udziałem 6 kół. I tutaj znów radzono nad sprawami śpiewackiemi, zeszłych lat poruszanemi." — Nie wiele dalej posunął sprawę organizacji Trzeci zjazd w Poznaniu (w 1890 r.), dopiero na Czwartym Zjeździe w Ostrowie (w roku 1891 przy udziale 13 kół) ruszono sprawę z miejsca. Komisja wybrana wówczas zwołała na dzień 5 marca 1892 roku w hotelu Francuskim w Poznaniu zebranie, które pod prze-

*) „Pogląd statystyczny na rozwój Związku Śpiewaczego w Wielkopolsce". — Księga Pamiątkowa Zjazdu Wszechsłowiańskiego". Poznań 1929.

wodnictwem syndyka Klepaczewskiego uchwaliło jednomyślnie założyć „Związek kół śpiewackich polskich na W. Ks. Poznańskie“ z siedzibą w Poznaniu. Pierwszym prezesem wybrany został mecenas Czypicki. A nie można zapomnieć, że delegatem z Jarocina był na owem zebraniu K. Barwicki, już w owym czasie mimo młodego wieku działacz pełen autorytetu i energji. Czytajmy też co pisze on dalej: „Pierwsze zebranie delegatów 8 sierpnia 1892 r. pod przewodnictwem mecenasa Czypickiego przyjmuje do wiadomości, że zgłosiły się do Związku następujące koła: Inowrocław, Gniezno, Koźmin, Ostrów, Bydgoszcz, Odolanów, Kościan, Wągrówiec, Poznań, Miłosław, Jarocin, Jeżyce, razem 12 kół. Równocześnie uchwalono V zjazd ogólny do Krotoszyna na rok 1893 i wydanie Śpiewnika na chór męski (Śpiewnik ten wyszedł dopiero 6 lat później, bo w r. 1898). Tak się przedstawia początek Związku; odtąd też właściwie datuje się rozwój ogólny sprawy spiewaczej. Mimo braku poparcia ze strony społeczeństwa, Związek począł się rozwijać, budząc zamiłowanie pieśni, wpływając na tworzenie nowych kół lub pobudzając już istniejące do gorliwej pracy“.

Co roku też prawie przystępowały do Związku nowe koła; na Szóstym Zjeździe ogólnym, w którym wzięło udział już 16 kół, uchwalono zjazdy ogólne odbywać co pięć lat a zjazdy częściowe jak najczęściej. — W dziesięć lat po założeniu Związek liczył już 38 kół. Na Zjeździe jubileuszowym w Śremie w r. 1905-ym zatwierdzono podział Związku na 12 okręgów oraz wybrano prezesem mecenasa Drwęskiego, który stał na czele Związku aż do roku 1922-go. Przy wyborach w roku 1908 został wybrany sekretarzem K. Barwicki i odtąd ten niestrudzony filar śpiewactwa polskiego piastuje, dziś już jako generalny dożywotni sekretarz, tę tak ważną i odpowiedzialną godność. Dyrektorem okręgowym został na miejsce Dembińskiego T. Bartkiewicz. Rozwijająca się działalność Związku nie ograniczyła się na organizowaniu nowych kół śpiewaczych; zajęto się również wydawnictwami chóralnemi. Poza pierwszym Śpiewnikiem z r. 1898, wydano Śpiewnik drugi (na chóry męskie) a wreszcie w r. 1913 duży Trzeci Śpiewnik na chóry mięszane. — Od roku 1907 rozpoczął też Związek wydawać własny organ pod nazwą: „Miesięcznika Śpiewackiego“; pismo to zamienione następnie na „Śpiewaka“ przetrwało do roku 1922 t. j. dopóki nie zostało zamienione na „Przegląd Muzyczny“, dzisiaj organ nie tylko Związku Wielkopolskiego, ale i „Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych“. — Pamiętnem wydarzeniem w dziejach Związku był Zjazd odbyty w r. 1914 (28 i 29 czerwca) w Poznaniu; do chóru ogólnego stanęło wówczas 3100 osób — a w zjeździe brały również udział chóry z Westfalji i Nadrenji oraz Górnego Śląska i Pomorza. — W czasie wojny

praca w chórach zmniejszyła się niepomiernie — w niektórych okręgach ustała zupełnie (jak np. w okręgu Bydgoskim, gdzie rząd zakazał lekcji, upatrując w nich „niebezpieczeństwo dla państwa pruskiego“ *). Ale już w roku 1919-ym zabrano się do roboty porządkującej zaległe sprawy, aż wreszcie od r. 1922 t. j. od czasu wyborów nowego Zarządu z Dr. H. Opieńskim na czele rozpoczęła się nowa era w życiu Związku. Zapoczątkowano bowiem nowy kurs ideowy, który dotychczasowe cele towarzysko-patrjotyczne śpiewactwa miał skierować na tory wysiłków czysto artystycznych; za przykładem H. Opieńskiego zaczęli się też ruchem śpiewaczym interesować fachowi muzycy, jak W. Raczkowski, wybrany dyrygentem związkowym lub Stan. Wiechowicz, który stanąwszy na czele Koła Śpiewackiego, w ciągu paru lat dokonał nieprawdopodobnej wprost ewolucji artystycznej tego zespołu. — Pomocą w osiągnięciu tych rezultatów było zrozumienie nowych idei przez K. Barwickiego, który wszystkim artystycznym zamierzeniom wydatną niósł pomoc. Pięknym obrazem rezultatu tego nowego kierunku był urządzony w roku 1924-ym XI-ty Zjazd ogólny Związku oraz Zjazd Wszechpolski drużyn śpiewaczych. Brało w nim udział 160 kół z całej Polski (były również chóry z Westfalji i Nadrenji) a do chórów zbiorowych stanęło 5.000 osób; zjazd ten odbył się pod hasłem „Pieśni ludowej polskiej“. — Od tego zjazdu życie Związku, przekształconego ostatecznie na: Wielkopolski Związek kół śpiewaczych, płynęło w ożywionem tempie przy znacznie podniesionym poziomie wielu, nawet wiejskich, chórów. Kursa dla dyrygentów, nowe wydawnictwa przyczyniły się do podniesienia tego ruchu — którego kulminacyjnym momentem był urządzony w maju 1929-ym roku Wszechsłowiański Zjazd śpiewaczy oraz Festival muzyki polskiej. — Oprócz wszystkich Związków polskich wzięły w nim udział: Berliński, Opolski, Westfalsko-Nadreński oraz sześć chórów słowiańskich. — Blisko 18.000 śpiewaczek i śpiewaków zjechało się w tych pamiętnych dniach (pomiędzy 18 a 21 maja) w Poznaniu. W długim szeregu popisów odbywających się nieraz równocześnie w dwóch salach wykazały się postępy w pracy tak poszczególnych chórów jak i całych Związków — wykonujących utwory, których skala trudności byłaby lat temu kilka wstecz dla wielu — zwłaszcza zachodnio-polskich chórów nie do przezwyciężenia. Pełnem uroczystego nastroju było otwarcie zjazdu na Stadjonie sportowym w obecności Prezydenta Rzeczypospolitej, na którym olbrzymie zjednoczone chóry polsko-słowiańskie wykonały szereg polskich utworów. — Połączony ze Zjazdem Festival muzyki polskiej (z udziałem orkiestry Filharmonji Warszawskiej) dał w dziewięciu koncertach wspaniały obraz twórczości polskiej dawniejszej i dzi-

*) K. Barwicki, Księga pamiątkowa j. w.

siejszej. Toteż mimo znacznego deficytu, jaki obciążył kasę, może Związek Wielkopolski dumnym być z dokonanego, o wielkiem znaczeniu, dzieła. Nazwiska odpowiedzialnych organizatorów: Dr. L. Surzyńskiego, prezesa Związku Wszechsłowiańskiego, niestrudzonego sekretarza tegóż Związku Stanisława Wiechowicza oraz K. Barwickiego będą po wszystkie czasy związane ze wspomnieniem tej wspaniałej manifestacji. Wielkopolski Związek Śpiewaczy liczy w obecnej chwili 21 okręgów, w tem 291 kół stanowiących liczbę 14.461 członków.

Później nieco niż w Wielkopolsce rozpoczął się zorganizowany ruch śpiewaczy na Pomorzu, chociaż pierwsze Towarzystwa śpiewackie polskie istniały już w Toruniu w roku 1872-im. Impuls w kierunku uprawiania artystycznego śpiewu chóralnego dało Towarzystwo śpiewu pod wezwaniem św. Cecylji (przy kościele św. Jana); z najlepszych członków tego chóru uformował się — o przejściowej zresztą egzystencji oddział śpiewaczy przy Tow. Przemysłowem; w r. 1886-ym powstała Lutnia, która też jednak nie cieszyła się długim żywotem. Dopiero w roku 1902 powstało nowe Towarzystwo śpiewacze pod nazwą „Lutnia", które — mimo różnych niepowodzeń — przetrwało szczęśliwie do dzisiejszych czasów. Pierwsze zamiary stworzenia Związku śpiewaczego wywołane były do pewnego stopnia reakcją społeczeństwa przeciw coraz brutalniejszym ustawom artypolskim w pierwszym dziesiątku lat XX-go wieku. Z początku przy pomocy Poznańskiego Związku, następnie o własnych siłach postanowiono stworzyć Związek. Na zjeździe w Grudziądzu w roku 1912, zwołanym przez pp. Ludwika Makowskiego (ówczesnego i dzisiejszego wielce zasłużonego prezesa Lutni) oraz Hoffmana w obecności trzydziestu przeszło przedstawicieli różnych kół śpiewackich świeckich i kościelnych założonym został: „Pomorski Związek Kół Śpiewaczych", do którego zapisało się odrazu 16 kół. — Od tego czasu działalność Związku mimo ciągłych, niesłychanych szykan policji pruskiej, rozwija się bez przerwy. Oto jak opisuje te czasy sprawozdanie umieszczone w Pamiętniku Zjazdu w Toruniu w maju 1828 roku: „W r. 1913 urządzono już pięć wspaniałych zjazdów okręgowych w Toruniu, Czersku, Kościerzynie, Starogardzie i Lubawie. Zapał był tak wielki, że poczęły się szybko mnożyć coraz to nowe kółka śpiewackie. Rząd niemiecki, widząc tę samorzutną i żywiołową akcję, rozumiejąc jej doniosłość, szykanował ją wszelkiemi sposobami. Zakazywał pochodów, sztandary musiano zwinięte przechowywać w pochwach podczas gromadnego udawania się na wspólne nabożeństwa. Programy obchodów, a szczególnie programy pieśni podlegały czujnej i skrupulatnej cenzurze, bezwarunkowo skreślającej takie utwory, w których była mowa np. o polskiej Wiśle albo o ... polskiej Marysi..." Archiwa Związ-

ku Pomorskiego — tak jak zresztą wszystkich Związków b. dzielnicy pruskiej posiadają liczne dokumenty, których kiedyś zbiorowe ogłoszenie byłoby pięknym pomnikiem martyrologji śpiewactwa polskiego za pruskiego panowania. W czasie wojny światowej radzono sobie na Pomorzu jak było można, aby utrzymać ducha i organizację — w zarządzie Związku starsi zastąpili młodych powołanych pod broń. Z chwilą kiedy wybiła godzina odrodzenia Ojczyzny, zabrano się też do żywszej pracy w kołach i w Związku — napływ Polaków z innych dzielnic na stanowiskach dotychczas piastowanych przez Niemców pozwolił na przysporzenie nowych sił, zwłaszcza dyrygenckich (duże zasługi położył tu prof. Pięta, obecnie dyrygent związkowy). Toteż imponujący Zjazd w Toruniu, którego otwarcie, niezapomniane dla uczestników, odbyło się na podworcu starożytnego Ratusza, wykazał, jak szybko goją się rany i jak duch polskiej pieśni prędko zmartwychwstaje; zjazd ten połączony był z uroczystością odsłonięcia pierwszego na ziemiach b. zaboru pruskiego pomnika Moniuszki. Pod wezwaniem Chopina odbył się w cztery lata później w maju 1928 r. drugi piękny Zjazd związkowy, połączony z jubileuszem Lutni. Obecnie liczy Związek Pomorski siedm okręgów, w tem około 90 kół. Prezesem jest od czasów pierwszej organizacji zasłużony i energiczny druh p. Ludwik Makowski; wielkie zasługi nad rozwojem śpiewu chóralnego na Pomorzu położył ks. prałat Lewandowski, patron Związku.

Aby przypomnieć dzieje kół śpiewaczych na Śląsku, sięgnijmy do pięknego artykułu umieszczonego w Pamiętniku V-go Zjazdu w Katowicach w r. 1925-ym oraz do sprawozdania umieszczonego w „Księdze pamiątkowej“ zeszłorocznego Wszechsłowiańskiego Zjazdu w Poznaniu. Oto co czytamy nie bez wzruszenia w Pamiętniku V-go Zjazdu:

„Niedaleko, bo zaledwie kilkanaście lat wstecz przyjdzie nam się cofać, chcąc zacząć od powstania najpierwszego koła śpiewackiego na Śląsku. Ten krótki, w wypadki dziejowe brzemienny okres czasu starczył na powstanie i rozrost Związku, który stał się potężnem drzewem, pod którego konarami tysiące nawróciły z drogi wiodącej do zagubienia duszy i wynarodowienia.

W jakim stopniu idea śpiewacza przyczyniła się do uratowania Śląska, o tem historja nam później opowiadać będzie. Na tem miejscu pragniemy dać treściwy obraz warunków, w których powstały pierwsze koła i w jakich wzrósł Związek do swej dzisiejszej roli.

Polski śpiew chóralny uprawiano na Śląsku już w zeszłem stuleciu. Dość często powstawały wówczas przy istniejących we wszystkich miejscowościach licznych stowarzyszeniach, oddziały śpiewu, które jed-

nak tylko okazyjnie lub czasowo oddawały się pielęgnowaniu śpiewu chóralnego. — Nie było wtedy na Śląsku ani dyrygentów ani odpowiedniego repertuaru chórowego, tak, że poczynania ówczesne po krótkim czasie upadały, na długo odstraszając od dalszych prób i wysiłków."

Z dalszego opowiadania dowiadujemy się, że pierwszym zespołem większego znaczenia był chór „Harmonja" założony w 1905 r. w Katowicach; szykanowany przez policję nie mógł się utrzymać długo w pierwotnej formie, dopiero przeniesiony na przedmieście Katowic do Józefowca i zamieniony na zespół mięszany rozwijał się odtąd pomyślnie; w ciągu 1908 roku powstały „Harmonja" w Mikołowie, „Halka" w Załężu, „Lutnia" w Królewskiej Hucie oraz „Jedność" w Bytomiu; to ostatnie towarzystwo było długi czas jednem z najżywotniejszych. Wyżej wspomniane koła dały początek ruchowi śpiewaczemu na Śląsku; złączone są z ich rozwojem nazwiska niestrudzonych pracowników, jak J. Budzyński, M. Wolski, T. Lewandowski a wreszcie L. Poniecki. Prześladowania policji nie ustawały ani na chwilę, czepiano się byle pozorów (np. niehigjenicznych warunków w lokalach prób!), prześladowano karami pieniężnemi a nawet więzieniem dyrygentów, którzy według specjalnego ad hoc ukutego prawa musiali posiadać specjalne patenty i osobne zezwolenia. Ale jak pisze sprawozdawca: „i policja nic nie poradziła przeciw ludowi nieznającemu granic w poświęceniu"... Począwszy od 1910-go roku perjodyczne zebrania pracowały nad stworzeniem organizacji Związku; wreszcie po usunięciu różnych tarć i nieporozumień zwołano na styczeń 1912 r. pierwsze walne zebranie delegatów reprezentujących 26 kół. Odtąd rozwój Związku został zapewniony; w ciągu roku liczba kół wzrosła do 39 — liczba członków wynosiła 1700. — W roku 1913-ym musiano już podzielić Związek na cztery okręgi — i urządzono Zjazd w Zadolu przy udziale 36 towarzystw — których słuchały tysiące publiczności oraz umyślnie przybyli posłowie do sejmu i parlamentu. Policja szykanowała jak mogła — szkodziła na każdym kroku — mimo to Zjazd się odbył i jaknajlepsze pozostawił wrażenie. W roku 1914-ym wydelegowana została specjalna drużyna pod wodzą T. Lewandowskiego na pamiętny Zjazd w Poznaniu, wkrótce potem wybuchła wojna. Ruch śpiewaczy zagasł niemal zupełnie, ale obudził się z żywiołową siłą w roku 1919-ym. Powstania śląskie dodawały tylko bodźca, bo w tym okresie czasu liczba kół doszła do 160; w tym samym roku zaczęto wydawać dwutygodnik „Śpiewak Śląski" oraz rozpoczęto wydawnictwo Śpiewników. — W latach powstań i plebiscytu był Związek najsilniejszą organizacją polską na Śląsku, bo liczył przeszło 300 towarzystw. Nie doczekali się niestety dalszego pięknego rozwoju Związku Śląskiego zmarli w 1922 r. Michał Wolski i ks. Paweł Pośpiech, którzy

przez najcięższe lata byli filarami jego egzystencji; przetrwali za to i pracują niezmordowanie do dziś dnia prezes Imiela, była sekretarka p. Janina Żnińska oraz obecny sekretarz p. Fojcik.

„Z chwilą przyłączenia Śląska do Polski", czytamy w sprawozdaniu umieszczonem w Księdze pamiątkowej poznańskiego zjazdu, podzielono Związek na dwie odrębne organizacje. Siedzibę dotychczasowego Związku przeniesiono do Katowic, a dla niemieckiej części Śląska utworzono nowy Związek. Nowy wydział spostrzegł niebawem, iż dotychczasowe cele i zadania trzeba uzupełnić. Zaczęto też niebawem dążyć do rozbudzenia wśród chórów celów artystycznych, których dotąd zupełnie nie było"... Ale te cele nie odrazu spotkały się z powszechnem uznaniem — dopiero w ostatnich latach dała się odczuć w tym względzie widoczna poprawa. — Odbywające się co roku zjazdy wykazują stałe zwiększanie się liczby udział biorących chórów (71 kół w roku 1922-im a 136 kół w roku 1928-ym); pamiętny zaś Zjazd ogólno-śląski w roku 1925 przy udziale przeszło 4000 śpiewaków pozostawił niezatarte wrażenie świadomej celu i dążności pracy chórów śląskich oraz energji i fachowości ich przewodników z St. M. Stoińskim na czele — którego niezmordowanej pracy artystycznej i twórczej inicjatywie zawdzięcza Związek swój obecny rozkwit. — Zjazd tegoroczny pod hasłem Moniuszki — wzniesienie pomnika naszemu wielkiemu kompozytorowi na ziemi śląskiej z zebranych własnem staraniem funduszów, będą niewątpliwie gorącą zachętą do dalszych wysiłków i do dalszej pracy. Związek śląski liczy obecnie blisko 200 kół, co stanowi około 11.000 śpiewaków. Do Związku Śląskiego należą również obecnie chóry Śląska Cieszyńskiego.

Związek Stowarzyszeń muzyczno-śpiewaczych Województwa Kieleckiego powstał przed sześciu laty — głównie dzięki przedsiębiorczości i wytrwałości organizacyjnej prezesa Witolda Kamińskiego. — Fakt szybkiego nader zorganizowania się tego związku przypisać należy okoliczności, że w promieniu jego działalności leżała okolica, w której — dzięki warszawskiej Lutni, istniały już od dawnych czasów zespoły śpiewacze: „Towarzystwo Muzyczne" w Dąbrowie Górniczej (zał. w 1895 r.), „Lutnia" w Radomiu (zał. w 1896 r.), „Lira" w Zawierciu (zał. w 1897 r.) oraz „Lutnia" w Częstochowie, istniejąca od 1900 roku. Na tej podstawie Towarzystw, mających za sobą pewne tradycje organizacyjne, można było przy odpowiedniej energji stworzyć Związek, którego pierwszy Zjazd, bardzo udany, odbył się już w roku 1925-ym w Kielcach przy udziale 900 śpiewaków i co było nowością, przy udziale chóru młodzieży szkolnej w liczbie 700 chłopców (na którą to liczbę złożyło się sześć chórów szkolnych). Zjazd ten oprócz

niezaprzeczonej wartości artystycznej (niezapomniany występ chóru żeńskiego „Pieśń“ pod dyrekcją B. Egiejmana) miał wielkie znaczenie propagandowe, które pozwoliło Zarządowi Związku powołać do życia sporą ilość nowych chórów (nawet wiejskich) i zgromadzić je pod wspólnym sztandarem. Obecnie Związek Kielecki podzielony na trzy okręgi liczy 41 kół śpiewaczych.

Najmłodszym ze Związków polskich jest Związek Wileński, który powstał dopiero w roku 1928-ym. W Wilnie istniało jeszcze w przedwojennych czasach Towarzystwo Muzyczne (dyr. T. Wyleżyński) oraz Lutnia, siostrzyca warszawskiej. Starania Zarządu „Zjednoczenia Związków Śpiewaczych“ a równocześnie propaganda organizacyjna, jaką w roku 1927 poniosło na Kresy Wschodnie Polski „Echo Poznańskie“, urządzając pod dyrekcją W. Raczkowskiego i z prezesem Echa Dr. L. Surzyńskim na czele koncerty po wszystkich większych i mniejszych miastach województw wschodnich — doprowadziły wreszcie do zorganizowania tego Związku, który skupiać zaczyna powstające w Wileńszczyźnie chóry.

W tym samym czasie zorganizował się również ostatecznie Związek Łódzki, który miał ku temu szeroką podstawę, ponieważ praca nad śpiewem chóralnym w Łodzi kwitnęła już dawno. W samej Łodzi istnieje od dawna szereg zespołów o wyższej wartości artystycznej, jak: „Lutnia“ (dyr. A. Charuba), „Harmonja“ (dyr. K. Golasiński), „Echo“ (dyr. A. Pędzimąż, również dyrektor Związkowy), Koło im. Moniuszki (dyr. Kotkowski), Chór Straży ogniowej (dyr. A. Charuba) a poza tem w Zgierzu: Lutnia (dyr. E. Miller).

* * *

Wszystkie te Związki, pracujące w odmiennych warunkach i na odmiennych nieco podstawach na ziemiach Rzeczypospolitej, połączone są w „Zjednoczeniu Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych“, które założonem zostało w październiku 1925-go roku na konstytucyjnem zebraniu w Warszawie. Prezesem Zjednoczenia jest Dr. Antoni Ponikowski, b. prezes ministrów, duszą zaś Rady Naczelnej jest sekretarz generalny Dr. Jan Niezgoda, niestrudzony pracownik na polu organizacyjnem; zadania, jakie się otwierają przed Radą Naczelną, są wielkiej doniosłości, chodzi tu bowiem o rozbudzenie ruchu śpiewaczego w tych częściach Polski, które pod względem kulturalnym najsłabiej są rozwinięte a więc na kresach północno-wschodnich, przyczem ważną kwestją do uregulowania jest ujednostajnienie przepisów tyczących zjazdów i zawodów śpiewaczych, co zresztą w głównych linjach zostało przeprowadzone na Zjeździe w Wilnie

w 1928 roku. Wielkiej nie tylko już artystycznej, ale politycznej doniosłości aktem było przystąpienie „Zjednoczenia“ do utworzonego w roku 1928-ym (na zjeździe w Poznaniu) „Wszechsłowiańskiego Związku Śpiewaczego“, którego pierwszym prezesem został Dr. Leon Surzyński a pierwszym sekretarzem generalnym Stanisław Wiechowicz. — Zjazd w Poznaniu w roku zeszłym pokazał dowodnie, jak olbrzymie perspektywy pod względami wyżej wspomnianymi otwierają się dla Narodów Słowiańskich, dla których wybiła godzina kategorycznej solidarności.

* * *

Byłby ten szkic niekompletnym, gdyby nie zostały do jego tekstu włączone dzieje, choćby w kilku słowach ujęte, tych polskich drużyn śpiewaczych, które o pieśń polską walczą na Obczyźnie. Bo tam — zwłaszcza w krajach wrogich wszystkiemu co polskie — walka ta jest równocześnie walką o podtrzymanie ducha narodowego, polskiej myśli i mowy, tak jak nią była w czasach przedwojennych w Wielkopolsce, na Pomorzu, na Śląsku.

Ku braciom Ślązakom, odciętym granicznym kordonem od Ojczyzny, zwracają się też w pierwszej linji nasze myśli, aby ich praca mimo przeszkód i trudności nie ustawała. Obecna, bardzo owocna działalność Związku Kół Śpiewaczych Śląska Opolskiego, mającego siedzibę w Gliwicach, pozwala mieć nadzieję, że Związek ten nie odstąpi nigdy od swego programu, chociaż znajduje się dziś w daleko trudniejszych warunkach niż przed wojną.

Należące dawniej do Związku Poznańskiego Związki Kół Śpiewaczych na Westfalję i Nadrenję oraz Związek Berliński, muszą dzisiaj ze względów politycznych stanowić odrębne organizacje. Na wychodźtwie w Westfalji od dawna zakładano zespoły śpiewacze; „Lutnia“ w Gelsenkirchen powstała już w roku 1894-ym, za jej przykładem formowały się po kolonjach górniczych większe i mniejsze chóry. Do organizacji przyszło jednak dopiero w roku 1906-ym, przy niewątpliwem współdziałaniu Związku Poznańskiego, który przez swego generalnego sekretarza K. Barwickiego utrzymywał ciągły związek z druhami na obczyźnie. — Postępy, jakie czynił rozwój Związku, najlepiej wyrażają się w cyfrach, które z 31 kół (1077 członków) przy założeniu urosły do 119 kół (4739 członków) w 1914-ym roku. Nawet wojna nie zdołała zupełnie przerwać działalności organizacji, bo mimo że w najcięższych czasach (w r. 1916) liczba kół spadła do 31 — po paru latach z chwilą kończącej się w 1918 roku wojny wzrosła znowu do 80 kół (4333 członków); od tego czasu rozkwit Związku i praca nad polską pieśnią

nie ustaje mimo że wstrząśnienia politycznej i ekonomicznej natury (dewaluacja marki w 1923 r.) wstrzymywały szlachetne zamierzenia. Nie mniej odbyły się w roku 1925 Zjazdy pierwszego i drugiego Okręgu (w Oberhausen i Recklinghausen) a poza tem na wszystkie większe święta pieśni w Polsce a więc na Zjazd w 1922 r. w Warszawie, na Zjazdy w 1924 r. i w 1929 r. w Poznaniu delegował zawsze Związek chór reprezentacyjny świadczący o sumiennem rozumieniu zadań artystycznych przez naszych chórzystów z Westfalji i Nadrenji. Kryzys powojenny wpłynął na obniżenie się ilościowe członków tego Związku, co odbiło się dodatnio w rozwoju nowego, bo dopiero w roku 1922 założonego „Związku Kół Śpiewaczych we Francji". Związek ten powstał w łonie licznej dziś bardzo kolonji — przeważnie górniczej — wychodźców polskich pracujących na terenach departamentów: Pas de Calais i Nord. Od powstania w pierwszych latach powojennych kół śpiewaczych w D'Etrenberg, Declsy, Bruay, Barlin i Lallaing zaczęła się organizacja, która dziś doprowadziła do bardzo pięknych rezultatów. Przy warunkach bardzo ciężkich — małej ilości fachowych muzyków — — trudności w otrzymaniu sal i zupełnym prawie braku fortepianów i fisharmonji, praca kół dzięki wielkiemu zapałowi i poświęceniu dyrygentów a dobrej chęci chórzystów postępuje naprzód, rokując jak najlepsze na przyszłość nadzieje. Związek, który w roku 1923 liczył zaledwie trzynaście chórów, dziś podzielony na cztery okręgi (Sornain, Bruay en Artois, Lens oraz St. Etienne-Loire) liczy 77 kół (około 5.000 członków). Zjazdy i konkursy urządzane od 1924 r. (przy gorącem poparciu generalnego Konsulatu polskiego w Lille) — „Święto śpiewacze" w r. 1926 (w obecności ambasadora polskiego p. Chłapowskiego z Paryża), wreszcie „kursy dla dyrygentów" (w r. 1927) są to wszystko dowody zapału i zrozumienia sprawy śpiewaczej na wychodźtwie polskiem; istnienie tych naszych chórów i ich wartość zadziwia Francuzów nie znających zupełnie tego typu organizacji śpiewaczych. „Związek Kół Śpiewaczych we Francji" należy do Zjednoczenia Polskich Związków.

Istnieje jeszcze jedna wielka organizacja śpiewacza, z którą niestety stosunki nasze nie są tak bliskie, jakbyśmy pragnęli; ale przedzielają nas nietylko obszerne lądy, lecz i ocean. — Wychodźtwo polskie w Stanach Zjednoczonych w roku zeszłym (t. j. 1929 r.) obchodziło czterdziestolecie istnienia Związku śpiewaków polskich w Ameryce. Istnienie to, mimo że pełne burzliwych momentów, secessyj, dzieleń się na dwa wrogie obozy, stoi na straży polskiej pieśni i mowy wśród amerykańskich Polaków. — Dało też ono wielokrotne świadectwa wcale poważnej artystycznej działalności — rozpisywało konkursy kompozytorskie i jest dzisiaj wśród emigracji naszej za oceanem czynnikiem o bar-

dzo dodatniem kulturalnem znaczeniu. — Niema też wątpliwości, że znaczenie to wzrastać będzie w miarę rozwoju artystycznego zespołów i że echa pieśni polskiej w Ameryce nie przestaną nigdy świadczyć o tem, że niema ani tak wielkich odległości — ani wogóle takich sił fizycznych, któreby w Polaku ducha polskiego zabić mogły. — Bo póki Polak będzie śpiewał po polsku, póty będzie Polakiem. Im lepiej będzie śpiewał, tem silniej przyczyni się do rozwoju narodowej sztuki. Im silniej będzie zorganizowany, tem więcej się przyczyni do wzmocnienia życia społecznego w Polsce — a od mocy życia społecznego zależy przyszły byt Ojczyzny.

DR. HENRYK OPIEŃSKI.

Twórczość chóralna w dawnej Polsce.

Mówiąc o dawnej twórczości chóralnej w Polsce weźmiemy przedewszystkiem pod uwagę rozwój śpiewu wielogłosowego. — Śpiew kościelny gregorjański, a więc jednogłosowy, którego pomniki dadzą się odnaleźć u nas już w dokumentach z XI-go wieku, był i jest wprawdzie w pewnej mierze śpiewem chóralnym; charakter jego jednak — przy ścisłem liturgicznem zastosowaniu — jest od pojęcia o śpiewie chóralnym tak różny, że w zakres naszego przedmiotu nie wchodzi.

Nie można jednak pominąć przykładu, w którym śpiew gregorjański pojawiał się w charakterze zbiorowym, łącząc w sobie jako wspólna modlitwa równie silne artystyczne jak psychologiczno-wzruszeniowe pierwiastki. Ongi śpiewana przez rycerstwo — w obliczu wroga — przed bitwą, dziś w czasie podniosłych uroczystości tak kościelnych jak świeckich jest pieśń: Bogu Rodzica-Dziewica, ów przez Długosza zwany „Carmen patrium", najcenniejszą relikwją naszego jednogłosowego chóralnego śpiewu. Siła promieniującej z niej świętości, nie straciła do dziś dnia nic ze swego wspaniałego blasku. Bogu-Rodzica jest monodją w formie t. zw. Laisu; jej część pierwsza dawniejsza, bo sięgająca niechybnie XIV-go, jeżeli nie XIII-go w., jest zabytkiem czystego stylu gregorjańskiego, część druga pochodzenia znacznie późniejszego posiada charakter stroficzny ludowej pieśni kościelnej. Przypisywane jej przez czas długi autorstwo św. Wojciecha zostało już oddawna przez muzykologów uznane za zupełnie bezpodstawne, tak iż uważać ją musimy za utwór anonimowy, świadczący, że natchniony jej twórca (mowa tu oczywiście o części pierwszej utworu) należał do poważnych i biegłych w technice śpiewu gregorjańskiego kompozytorów a mógł żyć w epoce, w której muzyka nasza kościelna nie była wolną od wpływów kultury czeskiej.

Bogu - Rodzica zachowała się do naszych czasów w kilkunastu różniących się w szczegółach między sobą wersjach. Za miarodajną uważana jest wersja najdawniejsza, zachowana w rękopisie Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie z początku XV-go wieku. Interpretacja tej wersji wymaga wyrobionego stopnia kultury wokalnej — inaczej piękna falistość melizmatów gregorjańskich nie może być w wykonaniu należycie wyzyskaną. Ponieważ jednak wiemy z dawnych naszych kronik, że Bogu - Rodzica była śpiewem, który intonowały tłumy rycerstwa nie obznajomione oczywiście z kulturą wokalną, należy przeto przypuszczać, że istniała również wersja uproszczona, nadająca się do śpiewania przez owe nieuczone tłumy wojska czy ludu. Taką uproszczoną do pewnego stopnia formę Bogu - Rodzicy opisał *) przed niedawnym czasem Dr. Z. Jachimecki, znalazłszy ją w cieszyńskim rękopisie Officia de beata Maria Virgine z początku XVI-go wieku. Nie mamy oczywiście dzisiaj żadnej możliwości udowodnienia, która z rękopiśmiennych melodyj naszej pięknej modlitwy jest właściwym oryginałem; wolno nam jednak przypuszczać, że tekst muzyczny dawniejszy (rękopisu z Bibljoteki Jagiellońskiej) służył do użytku wprawnych kościelnych śpiewaków a przedewszystkiem samego duchowieństwa a tekst cieszyński mógł być ową modlitwą dla tłumów. Należy też zauważyć, że wersja Bogu Rodzicy, jaka jest śpiewana dzisiaj w diecezji gnieźnieńskiej, jest od obydwóch powyższych znacznie różna. Jako modlitwa zbiorowa zbrojnych polskich hufców przetrwała Bogu - Rodzica mniej więcej do końca XVII-go wieku.

Historja wielogłosowej muzyki chóralnej polskiej obejmuje do drugiej połowy XVII-go wieku przeważną część dziejów polskiej muzycznej twórczości. Trzeba jednakże uprzytomnić sobie, że charakter kompozycji chóralnej, tak jak my ją pojmujemy dzisiaj różni się bardzo od tego typu śpiewu chóralnego, jaki uprawiano u nas w XV-tym, XVI-tym czy XVII-tym wieku. W czasach najpiękniejszego rozkwitu muzyki wokalnej u nas, a więc w drugiej połowie XVI-go wieku, nawet kompozycje przeznaczone prawdopodobnie dla amatorskich zespołów, jak naprzykład Psalmy Gomółki lub niektóre pieśni nabożne stawiały śpiewającym wysokie wymagania. Wymagania te, polegające na umiejętności odczuwania wielogłosowej muzyki „horyzontalnie“ **) były dla ówczes-

*) „Muzyka“ Nr. 2 — 1930 (luty).

**) „Horyzontalne“ odczuwanie muzyki, zatracone w ciągu wieków z powodu przemożnego rozwoju harmonji (a więc słyszenia „wertykalnego“) oznacza umiejętność równoczesnego słyszenia pojedyńczych melodyj śpiewanych lub granych przez wielogłosowe zespoły.

nych ludzi czemś zupełnie naturalnem i prostem. Dla dzisiejszych chórzystów, kierujących się przy śpiewaniu przedewszystkiem instynktem harmonicznym, wykonywanie dawnej muzyki polifonicznej przedstawia niejednokrotnie wielkie trudności; uprzytomnienie sobie tego faktu może wywołać słuszne refleksje na temat względności tak zwanego „postępu“ w sztuce, którego istnienie chcą w nas wmówić pewne sfery, pragnące na wszystkich polach wykazywać „postęp“ dzisiejszej ludzkości. Tymczasem w twórczości muzycznej — tak jak we wszelkiej twórczości artystycznej — istnieją tylko ciągłe przemiany form wyrazu; dzieje też naszej twórczości są przykładem takich przemian w kształtowaniu się form zbiorowego śpiewu, którego najpiękniejsze i najbardziej wartościowe przykłady powstawały zawsze w epokach rządzących się poszanowaniem tradycji i porządku. Myliłby się zatem ten, któryby w ogólnym rzucie oka na naszą chóralną twórczość chciał się doczekać wznoszącej się linji „postępu“ owej twórczości; nie jest to bowiem wcale linja pnąca się stale ku górze — ale wykres falisty, którego najwyższe wzniesienia nie przypadają bynajmniej na bliższe nam, lecz na dalsze epoki.

W szkicu niniejszym nie będziemy się oczywiście zatrzymywali na wszystkich pojedyńczych zabytkach kompozycji chóralnych, lecz będziemy się starali dać ogólny pogląd na najważniejsze etapy jej rozwoju. Rozwój ten — należy to odrazu zaznaczyć — jest w ścisłym związku z przeróżnemi wpływami, jakim ulegała w ciągu wieków nasza muzyczna kultura, a które krzewiły się w Polsce dzięki jej chrześcijańskiej kulturze.

W muzyce kościelnej też znajdujemy najważniejsze pomniki naszej dawnej twórczości chóralnej. Jednym z najpoważniejszych i najstarszych jej zabytków są utwory z początków XV-go wieku, znajdujące się w cennym rękopisie Bibljoteki hr. Krasińskich w Warszawie, opatrzonym liczbą 52. Rękopis ten zawiera szereg kompozycyj liturgicznych MIKOŁAJA z RADOMIA oraz kilka hymnów nie oznaczonych nazwiskiem autora. Hymny te komponowane z okazji narodzin dwóch synów Władysława Jagiełły, pozwalają nam ustalić datę ich powstania na lata 1424 i 1426; nie jest wykluczonem, że autorem ich mógł być również Mikołaj z Radomia, ale dowodów na to nie posiadamy żadnych. Styl kompozycji Mikołaja z Radomia oraz fakt, że w tym samym zbiorze znajdują się współczesne utwory kompozytorów pochodzenia niederlandzkiego, ale osiadłych we Włoszech (Ciconia, Egardus) wskazują nam na bliski stosunek naszego kompozytora ze szkołą florentyńską. Utwory te stosownie do stylu epoki przeważnie trzygłosowe (discantus, tenor, contratenor) nie wszystkie posiadają charakter czysto wokalny;

niektóre, jak naprzykład Hymny *) zdradzają cechy instrumentalno-wokalne, to znaczy, że mogły być śpiewane przez zespół chóralny unisono z akompanjamentem np. organów, wioli lub puzonu. Fragmenty mszy Mikołaja z Radomia (Gloria, Credo) oraz Magnificat były niewątpliwie śpiewane trzy lub dwugłosowo; przedstawiają one charakterystyczne przykłady wczesnego stylu imitacyjnego a zdradzają dużą umiejętność we władaniu polifoniczną fakturą, oraz rozwinięty zmysł melodyjny. Że kultura i wiedza muzyczna stały w XV-ym wieku w Polsce wysoko — dzięki opiece królewskiej i wysokiego duchowieństwa — dowodem tego świetna karjera artystyczna niemieckiego kompozytora Henryka Fincka, który całą swą wiedzę artystyczną nabył w Polsce i początkowo, zanim w Niemczech zasłynął, był nadwornym muzykiem Jana Olbrachta.

W epoce tej pojawiają się też u nas pierwsze przykłady wielogłosowych pieśni chóralnych z tekstami polskiemi; należy do nich piękny utwór z r. 1445 „Chwała thobye Gospodzyne" (trzygłosowy) oraz utwory św. Ładysława z Gielniowa (n. p. „Jezusa Judasz przedał" z roku 1488).

Przemiany jakie w stylu muzyki wokalnej nastąpiły na przełomie XV-go i XVI-go wieku znalazły swe odbicie w twórczości polskiej; nie mamy wprawdzie pewnych danych o bezpośrednich stosunkach naszych kompozytorów z najsłynniejszymi mistrzami owej epoki, ale nie może być wątpliwości, że największy ówczesny twórca Josquin de Prés był w Polsce znany i że na formowanie się stylu u naszych kompozytorów miał on wpływ decydujący. A styl ten — z instrumentalno-wokalnego stawał się i stał się w pierwszej ćwierci XVI-go wieku czysto wokalnym; interes jaki budziła nauka śpiewu zbiorowego objawił się też u nas w owym czasie w wydawnictwach pedagogicznych, tyczących nauki śpiewu chóralnego. Pierwszem z nich, łączącym w sobie wskazówki natury czysto teoretyczno-muzycznej i praktyczno-wykonawczej było „Opusculum" („dziełko") SEBASTJANA z FELSZTYNA drukowane w Krakowie w 1519-ym roku. Nie oryginalne, lecz wzorowane na znanych ówcześnie dziełach teoretycznych, owo „Opusculum musices compilatum, noviter congestum per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin" było przeznaczone dla nauki młodzieży („pro institutione adolescentium") w śpiewie zwyczajnym (simplici) czyli gregorjańskim; część druga traktowała o „obu muzykach" chóralnej i menzuralnej (choralis quam etiam mensuralis), co oznaczało w pierwszym wypadku t. zw. plein chant (śpiew jednogłosowy, deklamacyjnym sposobem bez szczegóło-

*) Hymn na cześć Krakowa („Cracovia civitas") był opublikowany przezemnie w numerze I-ym „Kwartalnika Muzycznego" (Warszawa, 1912).

wego wartościowania nut wykonywany) oraz śpiew wielogłosowy, którego poszczególne głosy pisane były systemem mensuralnym t. j. systemem oznaczającym dokładnie wartości czasowe poszczególnych nut. Oczywiście nie była to dla nas nowość, bo wszystkie kompozycje wielogłosowe od czasu ich powstania tym właśnie systemem pisane były — było to jednak pierwsze resumé teoretyczne dla użytku naszych chórzystów-śpiewaków przeznaczone. Sebastjan z Felsztyna pozostawił po sobie szereg kompozycji, których niestety przeważna część zaginęła (n. p. „Aliquot himni ecclesiastici", drukowane w r. 1522 w Krakowie u Vietora). Z motetów, które pozostały, możemy sądzić o poważnej wiedzy tego kompozytora, uprawiającego surowy styl kontrapunktyczny w duchu Josquina de Pres — ale oczywiście bez jego twórczej genjalności.

Felsztyński rozpoczyna szereg kompozytorów, którzy twórczość chóralną polską doprowadzili do szczytów doskonałości. Na rozkwit naszej sztuki muzycznej wpłynął ogólny wysoki poziom kultury humanistycznej ówczesnej Polski i zamiłowanie ostatnich Jagiellonów w sztukach i naukach; jednym z poważnych czynników, w zamiłowaniu owem źródło swoje mającym, było stworzenie przez Zygmunta Starego „Kapeli Rorantystów" (w r. 1543).

Kompozycje chóralne: Motety oraz pieśni nabożne WACŁAWA SZAMOTULSKIEGO dają nam obraz niepospolitego talentu i wiedzy. Styl tego autora oddala się już widocznie od surowości Josquina — melodyka — w motetach zwłaszcza wzorowana na monodji gregorjańskiej *) posiada miękką i potoczystą falistość, brzmienie głosowych splotów jest pełne i soczyste; pieśni nabożne czterogłosowe do tekstów polskich jak np. „Ach mój niebieski Panie" lub „Modlitwa gdy dziatki spać idą" mają przy wielkiej prostocie wdzięk i urok niepospolity. Ta ostatnia osnuta jest na tenorze (Cantus firmus) dawnej pieśni nabożnej.

Sława imienia i talentu Szamotulskiego przetrwała długo u potomnych, skoro w XVII-ym wieku Starowolski wyrażał się o nim, iż: „Gdyby Opatrzność pozwoliła mu żyć dłużej, nie potrzebowalibyśmy Polacy zazdrościć Włochom Palestryny, Lappa, Viadany..." Za życia też już musiał być Szamotulski powszechnie znanym i cenionym, skoro utwory jego wcielone zostały do dwóch wydawnictw niemieckich (Jana Montanusa w r. 1554 i Ulryka Neuberusa w r. 1563); są to Motety „In te Domine speravi" oraz „Ego sum pastor bonus", które przynoszą zaszczyt

*) Ustęp z Motetu „In te Domine speravi", osnuty na tle słów „In justitia tua libera me" jest dosłowną niemal transpozycją gregorjańskiego hymnu na Boże Ciało: Lauda Sion Salvatorem.

ówczesnej polskiej kulturze muzycznej. Szamotulski był nadwornym kompozytorem królewskim od 1547 do 1555-go roku — umarł w roku 1572-gim.

Z jego najsłynniejszego dzieła, czterogłosowych Lamentacji proroka Jeremiasza drukowanych w Krakowie w r. 1553 zachował się jeden tylko głos (w Bibliotece Monachijskiej) — reszta niestety zaginęła.

Na równej linji z Szamotulskim należy postawić współczesnego mu MARCINA LWOWCZYKA (Martinus Leopolita) — choć sława jego nie przekroczyła granic Polski. Wykształcony (podług Starowolskiego) przez nauczycieli Akademji Krakowskiej zdobył Lwowczyk dużą technikę kompozytorską, która już podziw budziła w Starowolskim, a dla nas również przedstawia się imponująco. Podobnie jak Szamotulski w „Modlitwie gdy dziatki spać idą“ posłużył się w tenorze dawną pieśnią nabożną polską, („Już się zmierzcha, nadchodzi noc“), aby dokoła niej osnuć sploty figurowanego kontrapunktu w dyszkancie, alcie i basie, podobnie Lwowczyk z upodobaniem sięgał do nabożnych pieśni polskich, aby w myśl tradycji pierwszej połowy XVI-go wieku osnuwać na nich swe polifoniczne utwory. Klasycznym przykładem tego rodzaju kompozycji jest jego „Missa Paschalis“, osnuta na dwóch dawnych polskich pieśniach wielkanocnych; faktura pięciogłosowa zdradza tu prawdziwego mistrza. Oprócz tej mszy wydanej swego czasu w „Monumenta Musices Sacrae in Polonia“ przez X. Dr. J. Surzyńskiego istnieje pięć Motetów Lwowczyka w rękopisach; pozatem niedawne odkrycie Dr. Z. Jachimeckiego pozwoli nam prawdopodobnie odtworzyć w jego pierwotnej formie zaginione dzieło Lwowczyka, noszące tytuł: Cantus Ecclesiastici totius anni („Śpiewy kościelne na cały rok“), o którem Starowolski odzywa się z największemi pochwałami — utrzymanemi we właściwym zresztą temu pisarzowi (i jego epoce) tonie przesadnego panegiryku. Przygotowywana obecnie przez znanego muzykologa X. Dr. H. Feichta obszerna praca o Marcinie Lwowczyku przyniesie nam niewątpliwie nowe szczegóły o tym mistrzu i da poznać całokształt twórczości — nadwornego organisty i kompozytora króla Zygmunta Augusta.

Gwiazdą pierwszorzędnej wielkości w plejadzie ówczesnych kompozytorów polskich jest MIKOŁAJ GOMÓŁKA, którego Psalmy powinny być żelaznym kapitałem repertuaru naszych chórów; jest to bowiem muzyka, która nietylko sama w sobie posiada nieśmiertelne pierwiastki twórcze, ale której styl zachował większą ś w i e ż o ś ć niż innych współczesnych polifonicznych utworów — a to dzięki prostocie i zwięzłości formy.

Piękne wydanie krakowskie (z roku 1582-go) stupięćdziesięciu Psalmów Gomółki w przekładzie Jana Kochanowskiego doczekało się wydania w nowoczesnej pisowni muzycznej dopiero w r. 1926-ym *), co powinno dać impuls do częściowych choćby wydań dla użytku praktycznego przeznaczonych.

Nie możemy z pewnością twierdzić, czy Gomółka wzorował się na słynnych protestanckich Psalmach Klaudiusza Goudimela (wydanych w Lyonie w r. 1561 do tłumaczeń francuskich Klemensa Marot i Teodora de Beze); być może, że istnienie Psałterza, który znał niewątpliwie, zachęciło go do skomponowania podobnego zbioru Psalmów. Różnica w samym rodzaju muzyki, mimo że niektóre motywy, wzięte z melodji psalmowych „Braci czeskich" są w obu Psalmach identyczne (według Dr. Reissa), jest znaczna, a polega na odmienności temperamentów obu kompozytorów. U Gomółki: głęboka uczuciowość słowiańska, połączona z pokorną prostotą wierzącego katolika, u Goudimela moc, ale przytem pewna oschłość hugenockiego ducha, objawiająca się w silniej niż u Gomółki zaakcentowanym pierwiastku rytmicznym i surowej fakturze — pieśni bojowej o nową wiarę. Styl Psalmów Gomółki, które według własnych słów jego miały być przeznaczone dla „Polaków, dla naszych prostych domaków", zdradza mimo swej prostoty poważną znajomość sztuki kompozytorskiej oraz najrozmaitszych jej ówczesnych manier. Znajdujemy więc w nich fakturę imitacyjną, fakturę akordową, czasami Cantus firmus w tenorze, nawet tendencje ilustracyjne przy formie skoncentrowanej, która nawet czasami przybiera taneczne pozory. Ponad całym aparatem techniki kompozytorskiej góruje tu jednak natchnienie, płynące ze szczerego uczucia a oparte na prawdziwym, wielkim talencie twórczym. Dlatego też te Psalmy Gomółki są takim cennym skarbem naszej dawnej chóralnej literatury. Mikołaj Gomółka, który również jak dwaj poprzedni twórcy, był nadwornym kompozytorem króla Zygmunta Augusta, umarł w r. 1609 i pochowany jest w Jazłowcu.

W związku z psalmami Gomółki, które były dedykowane biskupowi Krakowskiemu Myszkowskiemu a opatrzone epigrafem na cześć autora, skomponowanym przez znanego dyssydenckiego poetę A. Trzecieskiego, należy podnieść sprawę licznych Psałterzy i Kancjonałów protestanckich, których szereg ukazał się w drugiej połowie XVI-go wieku: „Kancjonał Walentego z Brzozowa z zakonu „Braci czeskich" (1554), „Śpiewy chrześcijańskie" Jana Seklucjana (1557), „Psałterz"

*) W opracowaniu Dr. J. Reissa, nakładem i sztychem Ferka w Krakowie, 1926.

Jakóba z Lublina (1558), wreszcie wielokrotnie wydawany „Kancjonał" Piotra Artomiusza (1598). Kancjonały te były przeznaczone dla użytku braci dyssydenckiej — ale niemniej zawierały pieśni i modlitwy śpiewane przez katolików, tak jak dla katolików przeznaczone były Psalmy Gomółki. Całą też i jedyną zasługą ruchu dyssydenckiego na polu muzycznej twórczości było spopularyzowanie krótkich śpiewów kościelnych — w ubogiej formie — ale za to do polskich tekstów komponowanych. Liturgiczne zato kompozycje katolickie (Msze, Motety) nietylko nie wykazują owego zubożenia formy, będącego smutnem następstwem popularyzacji śpiewów kościelnych a równocześnie hamującego pojęcie wytwornie artystycznej kompozycji, ale świadczą o coraz większym rozwoju naszej kościelnej sztuki. Liczba też katolickich kompozytorów, mniej lub więcej utalentowanych a w swoim fachu biegłych, związanych przeważnie z Kapelą Rorantystów, jest dość pokaźna; Krysztof Borek, Marcin Wartecki, Walenty Gawara-Gutek, Paligoniusz, Jan Brandt S. J. oraz ksiądz Tomasz Szadek przedstawiają godnie wysoki poziom ówczesnej chóralnej kompozycji kościelnej. Ks. TOMASZ SZADEK jest pozatem autorem Mszy, o typie, który jest rzadkością w liturgicznej muzyce polskiej, a mianowicie Mszy na temacie świeckiej francuskiej pieśni „Puis ne me peut venir" (użytej również jako temat przez francuskiego kompozytora Crecquillon'a); nazwa tej mszy wskutek uproszczonego i z polska skróconego tytułu „Pisneme" stanowiła długi czas zagadkę dla muzykologów, którą swego czasu rozwiązał dopiero Dr. A. Chybiński. Msza Szadka, który żył i umarł w 1611 roku a więc żył i tworzył w drugiej połowie XVI-go wieku, jest w stosunku do stylu panującego wówczas w zachodniej Europie pewnym już anachronizmem — nie mniej jest dziełem nietylko kunsztownie opracowanem, ale posiadającem (np. Credo) momenty wzniosłego natchnienia.

Nie w gronie wawelskich śpiewaków lub królewskiego dworu, lecz zdala od tego środowiska tworzył najgenjalniejszy może i najbardziej europejski polski kompozytor kończącego się XVI-go wieku. „Organarius et cappellae magister" arcybiskupa-prymasa Gnieźnieńskiego Baranowskiego, musiał niewątpliwie MIKOŁAJ ZIELEŃSKI spędzić swe młode lata na studjach we Włoszech — i to nietylko w Rzymie jak to nam opowiada Starowolski, ale również w Wenecji. Świadczy o tem jego świetnie opanowana technika kompozytorska oraz styl będący wyrazem wpływów szkoły rzymskiej a w większym jeszcze stopniu weneckiej (Gabrieli). W roku, w którym umarł konserwatywny ks. Szadek (1611), ukazały się w Wenecji dzieła Zieleńskiego, drukowane u Jakóba Vicentiusa p. t. Offertoria totius anni..., oraz Communiones totius anni... W zbiorze tym, obejmującym blisko setkę kompozycyj,

nie wszystkie utwory są pisane na chór; są tam i kompozycje na śpiew solowy z akompanjamentem oraz czysto instrumentalne. Z arcydzieł Zieleńskiego mała część zaledwie jest dotychczas wydana (cztery Motety w „Monumenta Musices Sacrae“ Ks. Dr. J. Surzyńskiego); dwunastogłosowe Magnificat, dotychczas nie wydane, było po raz pierwszy za naszych czasów wykonane we Lwowie w r. 1910-tym w czasie obchodu stuletniej rocznicy narodzin Chopina; była to poprostu rewelacja.

W utworach czysto wokalnych objawia się przedewszystkiem genjusz Zieleńskiego; pięciogłosowy Motet: In Monte Oliveti, może być bez wahania postawionym na równi z arcydziełami słynnych mistrzów włoskich; melodje o przeczystej falistości linji splatają się tu w całość o brzmieniu pełnem, w którem epizody trzy lub czterogłosowe świadczą, że autor posiada świetne poczucie kontrastów. Cała ta kunsztowna technika przepojona jest pozatem gorącem, wibrującem uczuciem, które z pozornie czysto formalnie objektywnie traktowanego tematu czyni utwór, przemawiający żywo nietylko do uszów, ale i do serca.

To samo mniej więcej da się powiedzieć i o innych (czterogłosowych) Motetach Zieleńskiego, wśród których przoduje: Per signum crucis; końcowe Alleluja tego Motetu posiada niezwykły blask prześwietlonego słońcem renesansowego witrażu.

Twórczość Zieleńskiego jest znamiennym sygnałem nowej epoki stylu muzycznego w Polsce a zarazem przykładem ówczesnej wysokiej kultury artystycznej, która kwitnęła do połowy XVII-go wieku, ale niestety w ciągu dalszych stuleci już się na podobny poziom aż do... Chopina nie wzniosła.

Wielkim niedostatkiem naszej literatury chóralnej XVI-go wieku jest brak prawie zupełny świeckich utworów polifonicznych; nie ulega wątpliwości, że i u nas istniały, — podobnie jak na zachodzie — piosenki wielogłosowe oraz madrygały. Kilka zaledwie prób tych ostatnich przechowało się w transkrypcjach organowych i lutniowych (Madrygał: „Aleć nademną Wenus“ w Tabulaturze organowej Jana z Lublina oraz „Czarna krowa“ *) w tabulaturze lutniowej Bakfarka). Przetransponowanie tych utworów na głosy śpiewane, nie przedstawia żadnych trudności, o ile się jest obznajomionym z ówczesnemi formułami instrumentalnemi organów lub lutni; rekonstruując tkaninę wielogłosową, którą

*) Madrygał „Czarna krowa“ z tabulatury lutniowej przepisanej na chór czterogłosowy z tekstem dorobionym przezemnie, figuruje stale od lat dwunastu w programach zespołu „Motet et Madrigal“ — ciesząc się wszędzie dużem powodzeniem.

umiejętni transkryptorzy jak np. Bakfark umieli zastosować w sposób zdumiewająco dokładny do techniki lutniowej, należy tylko opuścić pewne figuracyjne formuły instrumentalne, aby otrzymać mniej więcej identyczny obraz oryginalnej kompozycji wokalnej. Kwestją, która może wzbudzić krytykę rygorzystów, jest dorabianie tekstu do tych utworów, których posiadamy albo tylko tytuły, albo pierwsze słowa poezji. Skoro się jednak zważy, że dawne wieki postępowały sobie w tym względzie zupełnie dowolnie, przerabiając np. pieśni o tekstach religijnych na pieśni świeckie i odwrotnie, to podłożenie wymyślonego tekstu, który powinien oczywiście stosować się możliwie do charakteru kompozycji, nie powinno być uważanem za żadne naukowe przestępstwo. Poliński, który swego czasu pierwszy opatrzył dorobionym przez siebie tekstem piosenkę: „Zakłułam się tarniem" (z tabulatury organowej Jana z Lublina) uczynił to bez wielkich poetyckich zachodów, ale umożliwił poznanie tej przemiłej kompozycji; sukces, jaki w koncertach zagranicą zdobywa zawsze „Czarna krowa", utrwalił mnie w przekonaniu, że tego rodzaju retro-transkrypcje mają swoją poważną rację bytu. Również piosenka „Idzie szewczyk po ulicy, szydełka niosąc" (z tabulatury organowej Jana z Lublina) w chóralnem ożywieniu nabiera świeżych barw i wdzięku. Byłoby też wskazanem, aby „Towarzystwo Dawnej Muzyki" w Warszawie zajęło się wydaniem takiego zbiorku dawnych świeckich kompozycyj z XVI-go wieku — nie z punktu widzenia wydawnictw muzykologicznych, lecz aby udostępnić naszym chórom tę piękne próby dawnej polskiej liryki. Ze świeckich utworów chóralnych, które się zachowały do naszych czasów w oryginale, należą okolicznościowe kompozycje w rodzaju „Pieśni na wjazd Henryka Walezjusza do Krakowa", zbioru „Pieśni Kalliopy słowiańskiej" Grochowskiego (na cześć zwycięstwa pod Byczyną) lub hymnu „Rokoszan Zebrzydowskiego". Ten ostatni utwór (opisany i wydany przez Dr. Z. Jachimeckiego) jest bardzo ciekawym przykładem, w jakim stopniu chóralna faktura polifoniczna była u nas w owych czasach uprawianą nie tylko w sferach fachowych śpiewaków. Hymn bowiem „Rokoszan" nie mógł być chyba przeznaczony do użytku, jakbyśmy dziś powiedzieli, koncertowego, lecz był prawdopodobnie rodzajem śpiewu bojowego nieszczęsnych buntowników przeciw władzy królewskiej, o czem świadczą zresztą jego słowa — a jest on kompozycją dosyć skomplikowaną na dwa chóry męskie trzygłosowe *). Jedna

*) Byłoby wskazanem, aby który z naszych lepszych chórów męskich spróbował wykonania tej kompozycji, pełnej niesamowitego temperamentu. Jedynie należałoby przeprowadzić korektę wydanej przez Dr. Jachimeckiego partytury — ze względu na istniejące w niej błędy — które oczywiście wzięte są z rękopiśmiennego oryginału.

z pieśni Kalliopy słowiańskiej jest znowu ciekawym przykładem innego rodzaju tendencji naszych kompozytorów, tendencji, która odpowiadała na całym Zachodzie przejęciu się grecką sztuką i chęci jej naśladowania. W muzyce powrót do helleńskiego klasycyzmu objawił się stosowaniem rytmu muzycznego do metryki wiersza; próby te nie miały jednak dalszego ciągu ani we Włoszech, ani we Francji ani u nas.

Bardzo interesujące fragmenty kompozycyj chóralnych z XVI-go wieku — niestety anonimowych — znajdujemy również w „Dyalogach" t. j. większych utworach zbiorowych o treści scenizowanej, a które weszły niejako w program szkolny kolegjów, zakładanych u nas przez Jezuitów w drugiej połowie XVI-go wieku.

Z takiej kollegialnej bibljoteki w Pułtusku ocalił swego czasu szczątki kilku djalogów Poliński — i fragmenty z nich opublikował w swych „Dziejach muzyki polskiej". Niektóre (np. Chór aniołów w djalogu „Drzewo życia" na trzygłosowy chór żeński) są pierwszorzędnej piękności.

Epoka, której reprezentantem był Mikołaj Zieleński — zaznaczyła się tak na Zachodzie jak i u nas stopniowym zanikiem chóralnego śpiewu a cappella. Rozwój opery oraz muzyki instrumentalnej wpłynęły na fakt, że tak muzyka religijna, jak muzyka świecka zmieniły swoją fizjognomję. Zachowały się oczywiście tu i ówdzie — przedewszystkiem w samym Rzymie — tradycje szkoły palestryńskiej (również rzymską zwanej), które przetrwały we Włoszech do dziś dnia — a u nas miały swych reprezentantów prawie aż do połowy XVIII-go wieku. Ogólny jednak typ muzyki chóralnej uległ, a raczej stopniowej ulegał przemianie. W tej epoce „nowego stylu", która u nas zaznaczyła się równocześnie wielkim napływem artystów włoskich (kompozytorów i śpiewaków), sprowadzonych i protegowanych przez Wazów, zabłysło talentem pierwszorzędnym kilka sił polskich. Najznaczniejszą pośród nich był BARTŁOMIEJ PĘKIEL *). Twórczość jego jest typowem odbiciem dwóch epok; z jednej strony tradycja szkoły rzymskiej, w której prawdopodobnie został wychowany, dała mu solidne podstawy nietylko techniki kompozytorskiej wielogłosowej, ale również rozwinęła fenomenalne poczucie na dźwięczność chóru a cappella — z drugiej zaś strony wymagania epoki, w której żył i tworzył (jako wicedyrektor kapeli królewskiej w Warszawie), kazały mu próbować sił również w innego rodzaju typach twórczości. W obu wypadkach okazał się Pękiel równie świetnym mistrzem; czy to pisząc „Missa pulcherrima ad instar Praenestini" (to znaczy za wzorem Palestriny) — czy też kom-

*) Obszerną monografję Pękiela, która nas zapozna z wielu nieznanemi dziełami tego świetnego kompozytora przygotowuje Ks. Dr. Feicht.

ponując: „Missa senza cerimonie“ lub „Missa la Lombardesca“ (według wzorów szkoły lombardzkiej) na dwa chóry mieszane z akompanjamentem organów i instrumentów. Odczucie na będący wówczas w początkowem stadjum swego rozwoju deklamacyjny śpiew solowy wykazał Pękiel w arcydziele swojem, kantacie: Audite mortales; utwór ten (wydany przez Towarzystwo miłośników dawnej muzyki w Warszawie) napisany na sola, duety i tercety oraz chór mięszany z akompanjamentem organów i trzech wiola di gamba (które we współczesnem wydaniu zastępują wiolonczele), posiada obok przepysznie cyzelowanych recytacyj wstęp i zakończenie chóralne (ośmiogłosowe), dające miarę potężnego talentu Pękiela. Treścią kantaty jest „Sąd Ostateczny“.

Żył jeszcze i tworzył zmarły w 1670-tym roku jej autor, kiedy pięknie rozkwitająca na dworze królewskim, w chórach katedralnych oraz kollegjach i bursach jezuickich muzyka zamilkła na pewien czas w epoce tragicznego zalewu Polski przez Szwedów. Nawet kapela rorantystów zawiesiła na dwa lata blisko swoje czynności. Mówiąc o pierwszej połowie XVII-go wieku, należy jeszcze jednak przypomnieć o istnieniu kompozycji chóralnych MARCINA MIELCZEWSKIEGO (zmarłego w 1651 r.). Niestety utwory te c h ó r a l n e za mało są dostępne do badań (jak fragmenty mszy komponowanych dla kollegjaty Łowickiej); to można jedynie powiedzieć, że technika chóralna Mielczewskiego nie ma ani tego wykwintu, ani tej precyzji wielogłosowej, co technika Pękiela i jest traktowana raczej monorytmicznie — akordowo, w odróżnieniu do subtelnie przez niego traktowanych i technicznie znakomicie opracowanych partji solowych (jak np. w solowym Motecie „Deus in nomine tuo“).

W twórczości kompozytorów drugiej połowy XVII-go wieku kompozycja chóralna jak wszędzie tak i u nas o wiele mniejsze niż przedtem zajmuje miejsce, zwłaszcza dotyczy to muzyków pracujących w Warszawie (A. Jarzębski, P. Elert); jedynie JACEK RÓŻYCKI, sekretarz króla Jana Sobieskiego pisał barokowo-teatralne „Missa Concerta“; jeden z najwybitniejszych naszych kompozytorów tej epoki, benedyktyn O. STANISŁAW SYLWESTER SZARZYŃSKI z przeważnem zamiłowaniem uprawiał muzykę instrumentalną — z którą się nie rozstawał również w utworach kościelnych, łącząc ją z wokalną „Litania cursoria“ lub Motet „De nativitate Domini“ na pięć głosów z towarzyszeniem instrumentów, wśród nich trzy puzony). Tradycje śpiewu a cappella i wogóle szkoły rzymskiej przechowały się jedynie w Krakowie, gdzie wśród nazwisk kompozytorów mniejszej wagi jak: M. MIŚKIEWICZ .. DAMIAN, FIERSZEWICZ oraz WRONOWICZ spoty-

kamy dwa, które uświetniają swym blaskiem epokę naszej ówczesnej twórczości; Karmelita ANDRZEJ PASZKIEWICZ i KS. GRZEGÓRZ GERWAZY GORZYCKI. Jeżeli „Missa quadrivoca" z r. 1669, przepisana z rękopisów wawelskich przez Ks. Dr. J. Surzyńskiego a podpisana inicjałami A. P. — jest istotnie autorstwa owego kompozytora, to mamy tu do czynienia z talentem wielkiej miary i mistrzowską techniką. „Agnus Dei" z tej mszy, poza wzorową stroną formalną jest pod względem dźwiękowym i emocjonalnym kompozycją pierwszorzędnej wartości, arcydziełem wzbudzającym wszędzie *) zachwyty.

Dyrygent kapeli katedry wawelskiej (nie Rorantystów!) „perła duchowieństwa, którego pamięć nigdy nie zaginie" **) był Ks. Grzegórz Gerwazy Gorczycki ostatnim u nas reprezentantem szkoły Palestryńskiej. W utworach swoich chóralnych umiał on zachować przeczysty styl a cappella, nie dając się pociągnąć barokowym zwyczajom swej epoki, które rolę chóru w muzyce kościelnej usunęły w cień na korzyść śpiewu solowego z akompanjamentem instrumentów. Spuścizna, jaka na szczęście zachowała się po Gorczyckim w archiwach katedry wawelskiej oraz bibljotece Polińskiego (dziś „Zbiory państwowe") daje nam obraz wielkiego talentu oraz doskonałości formy, owianej gorącem uczuciem wiary i wzniosłością natchnienia. Składa się na nią szereg motetów (z tych trzy znajdują się w Monumenta Musices Sacrae in Polonia X. Dr. J. Surzyńskiego) oraz kilka mszy. Jedną z najbardziej znanych i śpiewanych w naszych kościołach kompozycji Gorczyckiego jest jego Motet wielkanocny: Sepulto Domimo. Nie zapomnę wrażenia, jakie wywarło na mnie wykonanie tego utworu ***), po raz pierwszy przed blisko 30 laty słyszanego w czasie wielkanocnych uroczystości w katedrze Płockiej pod dyrekcją niezapomnianego X. E. Gruberskiego.

W technice kompozytorskiej Gorczyckiego — którą słusznie można nazywać tradycjonalistyczną, znać przecież cechę właściwą jego epoce a mianowicie wyraźnie się dające wyczuwać władanie nie tylko techniką prowadzenia pojedyńczych głosów, ale również wyraźne poczucie h a r m o n j i — systemu akordowego. W związku z nazwiskiem Gor-

*) Pisząc słowo „wszędzie" nam na myśli te miasta zagranicą, w których zespół „Motet et Madrigal" tę właśnie część mszy Paszkiewicza wykonywał (m. in. w Paryżu, Wiedniu, Pradze czeskiej, Frankfurcie n. M., Amsterdamie, Roterdamie oraz w dziesięciu przynajmniej miastach szwajcarskich), nie wiem natomiast, czy znanem jest dostatecznie i wykonywanem to arcydzieło u nas w kraju.

**) Napis na nagrobku.

***) Zaznajomienie się z Motetem Gorczyckiego „Sepulto Domino" jest ułatwione obecnie przez dysk gramofonu „His masters voice" w wykonaniu zespołu „Motet et Madrigal".

czyckiego niepodobna pominąć kompozycji, która dziś stała się nieomal że wspólnem hasłem całego śpiewactwa polskiego — hymnu „Gaude Mater Polonia"; opracowanie czterogłosowe monodji z XVI-go wieku przypisywane jest Gorczyckiemu. Mimo braku realnych dowodów (byłoby bardzo pożądanem, aby który z naszych muzykologów sprawę tę naukowo przy pomocy dokumentów wyświetlił) możemy przecież z całem zaufaniem przypisać ją autorowi „Sepulto Domino" — bo nie widzimy nikogo ze współczesnych Gorczyckiemu, któryby problem harmonizacji tej przepięknej monodji z równie genjalną prostotą rozwiązać potrafił. Ze śmiercią Gorczyckiego, która nastąpiła w 1734-ym roku, kończy się, wspaniałym akordem, okres wielkiej twórczości chóralnej w Polsce. Wiek XVIII-ty, uprawiał jak wiadomo głównie muzykę instrumentalną operową i oratoryjną. Ta ostatnia w Polsce mało się przyjęła, a był to jedyny rodzaj twórczości, w którym chóry stanowiły jeden z podstawowych elementów; twórczość Bacha i Haendla nie znalazła u nas żadnego echa *). Opera neapolitańska w XVIII-ym wieku wszechmodna, chórów nie używała prawie zupełnie. Toteż poza jakiemiś przygodnemi kantatami, o muzyce chóralnej w drugiej połowie XVIII-go wieku mało u nas się słyszy; może archiwa klasztorne lub kollegjalne odkryją nam z czasem jakieś nieznane dotychczas a większej wartości utwory, niż w powszechnie ulubionym guście teatralnym komponowane msze takich autorów jak C. Jezierski, K. Pyrszyński, H. Szczurowski. Wyjątek tu może stanowić B. Dankowski, którego twórczość kościelna (z pierwszej połowy XVIII-go wieku) chociaż według powszechnego zwyczaju ówczesnego wokalno-instrumentalna, oddala się nieco od włosko teatralnego typu.

Powstanie polskiej opery w roku 1778-ym nie wpłynęło również na rozwój twórczości chóralnej; bo chociaż opera ta (której właściwe miano powinno być śpiewo-gra lub wodewil) nie wzorowała się na szkole neapolitańskiej, jednak w jej muzycznej formie, którą wypełniały śpiewy solowe, duety i tercety, chór również żadnej prawie nie odgrywał roli. Musimy się dopiero przenieść w początek XIX-go wieku, ściślej określając w czasy tak zwanego Królestwa Kongresowego, aby być świadkiem formującej się zwolna techniki chóralnej — opartej już oczywiście na zupełnie nowych podstawach t. zw. pseudo-klasycznego stylu.

*) W perspektywie wydaje się nam prawie niezrozumiałem, że tego rodzaju genjusz jak J. S. Bach nie miał większego wpływu na współczesność. Trzeba jednak sobie zdać sprawę z tego, że działalność jego była poniekąd zlokalizowaną w Lipsku — po za którym to miastem wielkie jego utwory w XVIII. wieku prawie że nie były znane — a nawet wkrótce po jego śmierci uległy zapomnieniu.

Najwybitniejszym przedstawicielem tradycjonalizmu był w owych czasach Józef ELSNER, którego motety a cappella pisane były według dawnych polifonicznych włoskich wzorów (Loti'ego) i świadczą o poważnej jego kontrapunktycznej wiedzy; w zespołowych wokalnych utworach świeckich (np. Rozum i wiara — zespół czterogłosowy doskonale napisany) była technika Elsnera bliższą wiedeńskim klasykom. Następnem ponoć dziełem Elsnera — dziś zaginionem (o ile nie znajdzie się w przybyłych z Petersburga zbiorach) była „Passja Jezusa Chrystusa" na sola, chóry i orkiestrę; dzieło które niezmiernie cenił Chopin i czynił starania, aby było wykonywane za granicą.

Fakturę chóralną, w sensie nieco weberowskim opanował doskonale KAROL KURPIŃSKI. Ustępy chóralne z „Krakowiaków i Górali" na przykład, pisane są doskonale na głosy; niektóre z nich posiadają nawet znamiona zupełnego mistrzostwa, jak n. p. chór przy rozpoczynającej się burzy w końcu I-go aktu. W epoce, w której tworzyli, za czasów krótkotrwałego Królestwa Kongresowego, Elsner i Kurpiński, zaczęła właściwie powstawać ta literatura chóralna, która na zachodzie — głównie w Niemczech — stworzyła ten typ kompozycji chóralnej, jaki, jeszcze do niedawna, był jedynie uprawianym przez nasze chóry. Prototyp jego był chórem męskim — bo powstał on wśród studenckich zebrań; był śpiewem przy biesiadnym stole („Liedertafel") — i miał w zaraniu swym bądź to charakter wojowniczy („Freiheitsbünde") bądź sentymentalnie liryczny bądź wreszcie... pijacki. Styl jego oczywiście był wyłącznie harmoniczno-akordowy czyli był inaczej mówiąc „harmonizowaną melodją". U nas przyjął się przedewszystkiem liryczny typ chóru męskiego i to znacznie później, bo dopiero w drugiej połowie XIX-go wieku. Pierwsze zaś wielkiej wartości utwory na chór mięszany zawdzięczamy St. Moniuszce. Z nazwiskiem naszego wielkiego pieśniarza wkraczamy w okres nowoczesny, którego dzieje do tematu naszego już nie należą.

Naturalnem jest zjawiskiem, że każda epoka ma swoje odrębne zamiłowania stylowe — a więc mają je także śpiewacy chóralni, wykonując najchętniej repertuar ich współczesności odpowiadający; nie mniej pamiętać o tem należy, że wartość prawdziwych i wielkich dzieł sztuki jest niezmienną — i że dzieła te żyją poza ciągłą przemianą stylów i form. Dlatego też obowiązkiem naszych chórów jest zainteresowanie się nietylko opowiadaniem o arcydziełach chóralnych dawnych wieków, ale również ich poznawaniem i wykonywaniem. To utrzymywanie styczności z dawną sztuką — zwłaszcza ze sztuką posiadającą tradycje tak wielkiej miary jak polska, jest koniecz-

nym elementem ciągłości a więc i twórczości naszej kultury. Opowiadając zatem o dawnej naszej twórczości chóralnej pragnelibyśmy wzbudzić zainteresowanie naszej braci śpiewaczej do tych arcydzieł, które na równi z naszą nauką i literaturą stanowią niezniszczalny dorobek i potężny kapitał naszego narodowego ducha.

ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Twórczość chóralna i liryczna współczesnych kompozytorów polskich.

R. 1930.

Różnorodna — jak życie samo, wielobarwna — jak obraz kultury wielkiego narodu, jest produkcja kompozytorów naszych obecnej doby na polu muzyki chóralnej i lirycznej. Sięgając korzeniami swojemi do głębokich pokładów polskiego bytu narodowo-kulturalnego, mając za sobą kilkuwiekowe tradycje, uświetnione długim szeregiem znamienitych dzieł prawdziwych mistrzów sztuki wokalnej, jak Mikołaja z Krakowa, Wacława Szamotulskiego, Marcina Leopolity, Mikołaja Gomółki, Mikołaja Zieleńskiego, Andrzeja Staniczewskiego, Marcina Mielczewskiego, Bartłomieja Pękiela, G. G. Gorczyckiego i wielu innych kompozytorów naszych w wiekach ubiegłych, wsparta o żywe ciągle wzory Stanisława Moniuszki, o piękne kompozycje Władysława Żeleńskiego, efektowne utwory Adama Münchheimera czy Zygmunta Noskowskiego, rozwija się polska twórczość wokalna w chwili dzisiejszej w sposób odpowiadający wszechstronnym potrzebom społeczeństwa. Ażeby należycie ocenić współczesną produkcję chórową — i wokalną wogóle — muzyków polskich, jak zresztą każdej epoki, musimy mieć ciągle przed oczyma ten żywy prąd interesu kulturalnego naszego narodu, złożonego z różnych warstw i stopni kulturalnych, mających swoje odrębne zadanie w całokształcie narodowej kultury. Z jakiegoś ściśle teoretycznego, czy nawet abstrakcyjnego punktu widzenia, nie wolno nam osądzać tej produkcji w całej jej rozciągłości; bezwzględna ocena składających się na nią pozycyj prowadziłaby nas do fałszywego bilansu. Ogarniając, w dostępnych dla nas granicach, współczesną polską muzykę chórową, dochodzimy do radosnego stwierdzenia, że w społeczeństwie naszem dokonuje się ciągły, bogaty przypływ ku muzyce nowych fal ludzkich, potrzebujących zaspokojenia swojego głodu muzycznego w nowym repertuarze utwo-

rów, których styl musi spełniać wobec tych odbiorców warunki podyktowane ich zdolnością przyjmowania muzyki, że tak powiemy, naturalnej. Stworzenie mapy, na podstawie twórczości chórowej kompozytorów współczesnych, przy uwzględnieniu z jednej strony danych statystycznych wydawnictw i ilości odtwarzania utworów, z drugiej zaś w oparciu o dane stylometryczne tego rodzaju muzyki, będzie niewątpliwie najwierniejszym obrazem stanu naszej kultury muzycznej, musimy bowiem pamiętać, że zarówno po stronie twórców chórowych jak odbiorców tej muzyki mamy w Polsce do czynienia niemal wyłącznie ze samym żywiołem polskim. We wszystkich innych działach muzyki naszej przeprowadzenie statystyki nie może wydać w odniesieniu do zagadnienia naszego podobnie pewnych rezultatów.

Praca niniejsza nie stawia sobie wygórowanych zamierzeń. Pragnie ona poinformować czytelnika o stanie współczesnej twórczości chórowej kompozytorów polskich na podstawie materjału, jaki udało się nam zebrać. Materjał ten jest zapewnie znacznie bogatszy od tego, jakim mógł rozporządzać ktokolwiek z wcześniejszych autorów, opracowujących taki temat. Fakt ten jednak nie zasłania nam oczu na niewątpliwe braki i może niedokładności w szczegółach tego obszernego przedmiotu, jakie z powodu nieskoordynowania — i tak nieścisłych — zapisków bibljograficznych i niedość szczegółowego traktowania pytań kwestjonarjusza przez zainteresowanych, mogły i nawet musiały się tu zakraść. Przedmiot ten można było ująć we wiele innych sposobów, kierując się w uporządkowaniu go względami: na czas powstawania kompozycyj, na ich stylistyczne właściwości, na regjonalne pochodzenie autorów i utworów, na różne przesłanki muzyczne i t. p. Ale jakikolwiek byłby podział tej pracy, musiałoby się zawsze kończyć w omówieniu każdego utworu na osobie kompozytora. Ponieważ zaś chronologiczne ujęcie przedmiotu było niemożliwem (nawet bowiem w notatkach auto-biograficznych kompozytorzy nasi nie podają chronologji swoich utworów) i — podobnie jak wszelki inny podział — musiałoby prowadzić do ciągłego rozbijania materjału, praca ta przyjęła podział osobowy i materjał cały ugrupowała stosownie do wieku, znaczenia artystycznego i społecznego kompozytorów, umieszczając ich w odpowiednich do tego grupach.

Ponieważ na świecie wszystko znajduje się w ciągłym ruchu i podpada ewolucji, więc też i przedstawiony tu obraz jest jedynie uchwyceniem pewnych faz prądu naszej kultury muzycznej; w pewnej części — o ile mianowicie chodzi o twórczość kompozytorów mających za sobą wiele lat produkcji i bogaty dorobek kompozytorski, stwierdzający utrwalenie się ich stylu, grawitowanie ku identycznym środkom technicznym i hołdowanie pewnej estetyce muzycznej — nie powinniśmy się już spodziewać zmian, w innych natomiast — jesteśmy pewni, że zmiany te na-

stąpią, z niedającą się uniknąć koniecznością rozwoju. Ale i wtedy może praca ta będzie miała znaczenie jakby fotografji historycznej tej fazy, fotografji, więc rzeczy dokonanej objektywnie, objektywem muzykologicznym, znajdującym się w rękach wielkiego miłośnika muzyki polskiej. O tem niech raczą pamiętać ci, którzy są tu modelami przed tym objektywem. Autor zaś zdaje sobie dobrze sprawę z tego, że nie dokonał dzieła, któremu nie dałoby się tego i owego zarzucić, i że każdy portretowany ma zawsze pretensję do tego, kto robił portret, własne bowiem nasze wyobrażenie o naszych cechach fizycznych czy duchowych, o naszych dziełach artystycznych, jest przeważnie znacznie wyższe, korzystniejsze od wrażenia, jakie o tem mają inni.

Pisząc w roku 1930-tym o twórczości chórowej współczesnych kompozytorów polskich, możemy zacząć od przedstawienia długiej i pełnej zasług artystycznych i społecznych działalności Nestora polskiej muzyki chórowej w obecnej chwili, PIOTRA MASZYŃSKIEGO. Piotr Maszyński urodził się w Warszawie w r. 1855-tym dnia 3-go lipca. Muzyce poświęcił się po ukończeniu gimnazjum filologicznego. Zaczął od nauki harmonji u Gustawa Roguskiego, nad fortepianem pracował u Michałowskiego, kontrapunkt zaś i kompozycję studjował u Zygm. Noskowskiego. Pragnąc doprowadzić wykształcenie swoje do końca jako uczeń tego Noskowskiego, wyjechał Maszyński za nim w roku 1876-tym do Konstancji, gdzie Noskowski został dyrektorem artystycznym tow. śpiewackiego Bodan. W Konstancji też rozpoczął Maszyński karjerę artystyczną, jako zastępca Noskowskiego na wymienionym posterunku. Wróciwszy do Warszawy oddał się działalności pedagogicznej, kompozytorskiej i organizacyjnej. Z jednej strony wspomnienia z pięknego miasta szwajcarskiego, gdzie śpiew chóralny stanął na poważnym stopniu rozwoju, z drugiej przyjazd do Warszawy lwowskiej Lutni z roku 1885-tym (w składzie potrójnego kwartetu pod kierunkiem Cetwińskiego) były Maszyńskiemu podnietą do stworzenia w r. 1886-7 w Warszawie pierwszego polskiego towarzystwa śpiewackiego na gruncie zaboru rosyjskiego. Założona przez Maszyńskiego Lutnia stała się macierzą wielu innych podobnych zrzeszeń po miastach prowincjonalnych Królestwa, na razie w oparciu o istniejące tam resursy obywatelskie, później zaś samodzielnych towarzystw śpiewackich. Maszyński poświęcił się Lutni warszawskiej z całym zapałem jako dyrygent, kompozytor i wydawca. Niebawem potem został Maszyński powołany do grona profesorskiego Konserwatorjum warszawskiego jako nauczyciel fortepianu, solfeżu i kierownik klasy chórowej.

Główne znaczenie Maszyńskiego polega na licznych jego kompozycjach chóralnych i wydawnictwach dla użytku chórów, przeważnie męskich. Już w roku 1888 wydał Maszyński pierwszy wybór kwartetów

męskich, polskich i obcych kompozytorów, nadając mu tytuł, stworzonego przez siebie chóru: „Lutnia". Dla polskiej kultury muzycznej był to fakt niemal podobnej doniosłości i podobnie płodny w następstwa na polu śpiewu chórowego, jak wydany przez Moniuszkę w r. 1842-im pierwszy jego Śpiewnik domowy. Pośród tych pierwszych 50 kwartetów męskich, figuruje Maszyński zaledwie z trzema utworami, w czem dwa tylko: Mysz i żółw, następnie Las — są oryginalne. Zbiorek Maszyńskiego wnosił do repertuaru chórów polskich trudno dostępne dla nich przedtem kompozycje Gomółki i Szamotulskiego, dalej utwory Moniuszki, Kurpińskiego, Żeleńskiego, Münchheimera, obok Mozarta, Mendelsohna, Schumanna, Wagnera i innych muzyków starszych i nowszych. Niemniej dodatnio przedstawiał się drugi zbiorek 50 utworów, wydany jeszcze w tym samym roku co pierwszy. Maszyński zamieścił w nim znaczną ilość swoich opracowań chórowych, opartych na perłach lirycznych głośnych kompozytorów XIX-go wieku. Styl wszystkich tych utworów, podobnie jak wogóle styl kwartetów zawartych w „Lutniach" Maszyńskiego, ugruntował w chórach polskich z końca XIX-go wieku tradycje niemieckiej „Liedertafel". W r. 1894-tym wyszedł trzeci zeszyt „Lutni". Maszyński, wypróbowany już kompozytor chórowy, stawiał w zbiorach tych własne utwory dyskretnie niemal na ostatnim planie, chociaż zarówno z tytułu redaktora wydawnictwa jak kompozytora tej miary, jakim był już wtedy, miał prawo do wysunięcia się raczej na czoło zbiorków. Ale i na punkcie skromnego traktowania swoich zasług, na punkcie dobrych manier redaktorsko-wydawniczych pragnął Maszyński przyświecać pięknym tylko przykładem. Świetnemi wykładnikami ówczesnej inwencji i techniki chórowej Maszyńskiego są zawarte w zbiorku trzecim „Lutni" następujące jego kompozycje: nr. 120 „Wiosna", nr. 158 „Ślepy i kulawy" i nr. 159 „Nos i tabakiera". Dowodziły one zarówno zasobnej inwencji melodyjnej autora, jak wielkiego humoru i prawdziwego temperamentu Maszyńskiego. Czwarty tomik Lutni stanowi kilkadziesiąt pieśni ludowych, nabożnych i świeckich w bardzo łatwem opracowaniu harmonicznem, dokonanem przez Maszyńskiego. Na podobnych podstawach co pierwsze zbiorki Lutni oparł Maszyński piąty i szósty tomik tego wydawnictwa, w r. 1902 i 1905.

Dalszym ciągiem idei Maszyńskiego, zapoczątkowanej w Lutniach, było wydawnictwo p. t. Rybałt, którego pierwszy tom, obejmujący 41 utworów, ukazał się w r. 1913-tym.

Oryginalne utwory chórowe Maszyńskiego zawarło w sobie wydawnictwo p. t. Chóry męskie, ogłoszone w r. 1903-cim, liczące 30 kompozycyj. Znaczna zaś ilość kwartetów męskich Maszyńskiego ukazała się w luźnych wydawnictwach hektografowanych różnych towarzystw śpiewackich i zbiorach drukowanych innych wydawców. Razem wziąw-

szy wydawn. te dają miarę tej — wysoce zasłużonej — popularności, jaką osiągnął Maszyński w polskim świecie śpiewackim. Dzięki prawdziwie osobistej nucie inwencji, zdołał Maszyński w granicach stylu „Liedertafel", z jego bardzo ograniczonemi możnościami technicznemi, — stworzyć wiele utworów tchnących pełnią oryginalności. Do najkapitalniejszych utworów Maszyńskiego i całej wogóle chóralnej muzyki polskiej ostatnich lat czterdziestu należy bez wątpienia jego kwartet męski „D w i e d o l e". Rycerski animusz, cechujący ustępy odnoszące się w tym wierszu Konopnickiej do wojennych poczynań króla, znalazł tu przejmujące melancholijną nastrojowością przeciwieństwo w częściach, w których poetka skreśliła dolę Stacha. Maszyński operuje w kwartecie tym z nadzwyczajną pewnością zespołem męskim; głosy zdają się uderzać raz jakby w triumfalne surmy bojowe, drugi raz wyrażają bez reszty smutek pól i lasów, uczestniczących w żałobie nad świeżą mogiłą wiejskiego chłopca ubranego w szaty wojenne. Dwie dole są wprost klasycznym przykładem jednolitości środków artystycznych i kontrastu w wyrazie muzycznym. Cała kompozycja zarysowana jest niezmiernie charakterystycznemi konturami melodyjnemi i posiada doskonały kształt.



Piotr Maszyński.

Drugim takim równie doskonałym utworem Maszyńskiego, stanowiącym prawdziwą ozdobę polskiej literatury chóralnej, jest „P o r a n e k ! e t n i" (także do słów Marji Konopnickiej). Pełna świeżości i ludowym nalotem odznaczająca się kompozycja, ujmuje słuchacza ogromnym wdziękiem swoich tematów i miękką, puszystą, dochodzącą do pięknych modulacyj, harmonją. Takie utwory, jak dwa wymienione, są dziełem istotnej inspiracji kompozytorskiej. Równie oryginalnym jest Maszyński w kilku większych obrazach chóralnych, n. p. w następujących utworach: „Na szczytach Tatr", „Kulig", „Z Bogiem", „Na stawie" i „Szarotka". Dział muzyki wokalnej z towarzyszeniem orkiestry zawiera w twórczości

Maszyńskiego kilka istotnie okazałych kompozycyj, jak kantatę na cześć Sienkiewicza, kantatę na cześć Chopina, „Pieśń o Mazurze“, dłuższy utwór p. t. „Cyganie“. Ponadto dokonał Maszyński transkrypcji trzech ballad Moniuszki na chór męski.

Śpiewactwo polskie widzi słusznie w Maszyńskim swojego duchowego naczelnika. Na wielkich zlotach chórów polskich, ostatnio zaś na wszechsłowiańskim zjeździe śpiewackim w Poznaniu w r. 1929-tym, batuta Maszyńskiego stawała się symbolem — berłem panowania nad chórami polskiemi, które pod jej kierunkiem łączyły się jakby na znak hołdu wobec zasłużonego krzewiciela idei chóralnej pieśni polskiej.

W dalszym ciągu obejmuje wokalna twórczość Maszyńskiego duety i tercety na różne głosy, wreszcie przeszło 100 pieśni solowych z akompanjamentem fortepianu. Pośród nich znajdują się dwa cykle do słów Konopnickiej: „Nowe latko“ i „Jasełka“. Inwencja Maszyńskiego, o typowych rysach lirycznych, stworzyła w rodzaju jednogłosowej pieśni liczne wartościowe utwory. Pieśni jego stają godnie obok utworów Żeleńskiego, Noskowskiego i Niewiadomskiego. Oprócz wskazanych poprzednio wydawnictw, obejmujących kompozycje chóralne Maszyńskiego, zawierają je jeszcze następujące publikacje zbiorowe: Lirnik (wyd. Maszyńskiego), Śpiewnik (Zbiór kwartetów męskich, wydawnictwo Lutni warszawskiej w latach 1887—893), Garść pieśni (wyd. Stan. Bursa, Kraków 1914) i Hejnał (wydał Otto Mieczysław Żukowski, Lwów).

Dość blisko na punkcie wieku, niedaleko także pod względem rodzajów i stylu twórczości, staje obok Maszyńskiego — STANISŁAW NIEWIADOMSKI. Ur. w r. 1859-tym w Soposzynie (między Lwowem a Żółkwią) do szkół niższych i średnich uczęszczał Niewiadomski we Lwowie. Naukę muzyki zaczął w domu rodzinnym, potem pobierał lekcje fortepianu u Matyldy Żłobickiej. Poświęciwszy się karjerze technicznej, nie zamierzał Niewiadomski zostać muzykiem, chociaż pilnie studjował w latach młodzieńczych pod kierunkiem Stefana Wittego, Franciszka Słomkowskiego, wreszcie Karola Mikulego, ucznia Chopina. Uczył się jednak u tego ostatniego nie gry fortepianowej, lecz teorji. Pierwszą kompozycją, która zwróciła uwagę na młodego utalentowanego amatora i wpłynęła na postanowienie wyłącznego poświęcenia się muzyce, była kantata ku uczczeniu 50-letniej rocznicy powstania listopadowego, — na chór męski z tow. orkiestry do słów Kornela Ujejskiego (ze Skarg Jeremiasza). Utwór ten wykonano we Lwowie. Niedługo po tym debiucie, uwieńczonym wielkim sukcesem, udał się Niewiadomski (w r. 1882-gim) do Wiednia, gdzie przyjęty został do Konserwatorjum na kurs kompozycji do klasy Franciszka Krenna i fortepianu Augusta Sturma. Ukończywszy w r. 1885-tym z odznaczeniem konserwatorjum wiedeńskie, wrócił Niewiadomski do

Lwowa. Osiadł tu na stałe na długie lata. Pierwszem jego zajęciem muzycznem było tu skromne stanowisko korepetytora opery w teatrze hr. Skarbka. Ale już po roku został powołany do kierowania operą i zadanie to spełniał w ciągu jednego sezonu (1886—1887). Potem pozostał przez pewien czas przy dawniejszem swojem zajęciu krytyka muzycznego w „Kurjerze Lwowskim", ażeby niebawem objąć stanowisko nauczyciela teorji w Konserwatorjum lwowskiem. W charakterze tym pracował Niewiedomski z wielkim pożytkiem przez 29 lat. Równocześnie pisywał krytyki muzyczne w różnych pismach lwowskich, od roku 1901 do 1914 zaś wyłacznie w „Słowie Polskiem". Sprawozdania Niewiadomskiego z koncertów i oper, ogłaszane w tym dzienniku, były prawdziwą ozdobą jego kolumn. Świetne pióro Niewiadomskiego, jego kultura umysłowa, dowcip zaprawiany ostrą niekiedy złośliwością w sądach, wysunęły go na pierwsze miejsce w szeregu polskich publicystów muzycznych. Wymagający wobec innych, nie był Niewiadomski pobłażliwym dla siebie i pomimo pewnej, ustalonej pozycji w lwowskim świecie muzycznym i rosnącego powodzenia jako kompozytora lirycznego, wpływowego stanowiska członka krajowej komisji artystycznej (w latach 1890 do 1900) jeździł trzykrotnie do Lipska celem wydoskonalenia się pod kierunkiem Jadassohna w arkanach kontrapunktu. Okres wojny spędził Niewiadomski we Wiedniu, prowadząc tam klasy teorji Konserwatorjum lwowskiego, ewakuowanych do stolicy Austrji oddziałów szkoły. W r. 1918-tym objął ponownie kierownictwo opery lwowskiej, poczem po roku wyjechał do Warszawy, gdzie został profesorem Konserwatorjum (klasy historji muzyki, estetyki i encyklopedji instrumentów muzycznych), równocześnie zaś zaczął z powrotem pisywać krytyki muzyczne w pismach codzien-



Stanisław Niewiadomski.

nych („Rzeczpospolita", „Warszawianka"). Obecnie jest kierownikiem szkoły muzycznej pod nazwą Instytut muzyczny, wygłasza wykłady w Radjo i t. d.

Obok wspomnianej kantaty pochodzi z przedwiedeńskiego okresu życia Niewiadomskiego kilka bardzo udatnych pieśni, jak: Tęsknota (wydana jako dodatek do Echa), Drei Mädchenlieder (do tekstów D. Geibla) i Cztery pieśni do słów A. Asnyka. Na czas pobytu i nauki we Wiedniu przypada powstanie, dzisiaj nieznanych już zupełnie, kompozycyj symfonicznych, dwóch symfonji (pierwsza e-mol, w czterech częściach, druga B-dur w dwóch częściach, obie częściowo wykonane swojego czasu przez orkiestrę uczniów tamt. konserwatorjum), następnie czterech uwertur (trzy nigdy nie były wykonane, jedną wykonano dwukrotnie, także we Lwowie) i jednego kwartetu smyczkowego Niewiadomskiego. Również jako kompozytor utworów fortepianowych nie zajął Niewiadomski wybitniejszego miejsca w muzyce naszej, chociaż wydał szereg utworów na ten instrument (op. 12 Menuet, Barkarola, Walc, — op. 16 Romans i Walc, — op. 27 Fetes galantes, — op. 28 Quatre morceaux caracteristiques, — op. 26 Dwa mazurki, — op. 30 Cztery utwory, — op. 31 Polonez i Krakowiak i in.). Przypadło mu ono natomiast z tytułu tych kilkudziesięciu pieśni, któremi obdarzył społeczeństwo nasze, spragnione utworów, mających w sobie prostotę mowy muzycznej, powab melodyjności, nutę rzewną lub uśmiech pogody, wdzięk i sentyment. Niewiadomski zrozumiał, jak mało innych kompozytorów polskich, potrzebę najliczniejszych kół melomanów naszych na punkcie liryki muzycznej o cechach artystycznych, łączącej w sobie w równej mierze wykwintność środków z czynnikami ludowemi, liryki o melodyce przystępnej, ale nie banalnej, z akompanjamentem dostępnym do opanowania nietylko dla wirtuoza, ale i mniej wyrobionego pianisty. Niewiadomski nie był powołanym do zdobywania dla muzyki polskiej nieznanych jej — w epoce początkowej swojej produkcji — światów harmonji, nie miał w talencie swoim danych do stwarzania problemów melodyki i figuracji akompanjamentu. Mimo to nie ulega wątpliwości, że inwencja jego wypromieniowała ze siebie przynajmniej pięćdziesiąt pieśni wręcz doskonałych w granicach i stylu, pieśni o bardzo indywidualnej nucie. Dziewięć pieśni w cyklu „Z wiosennych tchnień", — dziewięć w cyklu „Jaśkowa dola", — siedem pieśni mickiewiczowskich, — sześć w cyklu „Astry", — niektóre pieśni z cyklu „Słonko" i „Chansons d'Avril", wreszcie „Maki" i szereg luźnych utworów wchłonęło społeczeństwo polskie na trwałą własność zaraz od chwili ukazania się ich. I stało się bardzo dobrze, ponieważ Niewiadomski był pierwszym kompozytorem polskim, który pisał pieśni wolne od błędów deklamacyjnych i prozodycznych, ponieważ miał zawsze zaostrzony zmysł dla stosunku melodji śpiewu i dźwięku akompanjamentu do wszyst-

kich estetycznych i literackich przesłanek tekstu. Pieśni Niewiadomskiego są ogniwem w łańcuchu tradycji lirycznej, ciągnącej się w muzyce polskiej od Moniuszki, przez J. Nowakowskiego, Münchheimera aż do naszych czasów, ogniwem zrobionem z najszlachetniejszego materjału i najbardziej wypolerowanem. Słusznie więc przypadła mu największa popularność na polu pieśniarstwa polskiego w czasach po-moniuszkowskich, zwłaszcza w ciągu ostatniego dziesiątka lat ubiegłego wieku i w latach okresu przedwojennego.

W tej sferze misji artystycznej, do której Niewiadomskiego powołała natura jego talentu, dokonał on rzeczy istotnie pięknych. Do dawniejszego swojego dorobku lirycznego dorzucił kompozytor w ciągu ostatnich lat jeszcze 12 pieśni p. t. Kurhanek Maryli, do słów Mickiewicza.

Dział utworów chóralnych Niewiadomskiego a capella i z towarzyszeniem instrumentów przedstawia się także bardzo pokaźnie. Niewiadomski od pierwszych swoich utworów chóralnych wykroczył śmiało po za te ciasne granice, które chórowi męskiemu narzucił styl „Liedertafel" z jego zamiłowaniem do tematów sentymentalnych i do malarstwa rzeczy małych (Kleinmalerei). Kwartety męskie Niewiadomskiego z op. 15, — „Do pieśni" i „Przybycie wiosny", a bardziej jeszcze następne kompozycje chóralne: op. 22 Grób Wikinga; op. 25 „Pod kolumną wieszcza", — op. 72 „Zaszumiał las", „Górskie dzwony" i „Siostrzane dole", wkońcu op. 35 „Ave Caesar" — to utwory o rysach prawie monumentalnych, niekiedy z pomysłowem wyzyskaniem efektów polichóralnych (Ave Caesar), przypominającem mistrzów weneckich z początku XVII-go wieku. Pełne i bardzo szczęśliwe wyzyskanie możliwości wokalnego zespołu równoważy w tych kompozycjach brak czynnika polifoniczności. Kompozycje te nie wróżyły autorowi ich wielkiej popularności w kołach chórów polskich i pomimo ukazywania się w „Lutniach" Maszyńskiego nie często pojawiały się na programach koncertów wokalnych Poziom ich idej muzycznych był już wyższego rzędu od tego, jaki przedstawiały współcześnie tworzone i natychmiast rozchwytywane kwartety Jana Galla we Lwowie.

Podobne aspiracje artystyczne przyświecały Niewiadomskiemu przy pisaniu kilku innych utworów chórowych z towarzyszeniem instrumentalnem (Pieśń wiosenna, Akt wiary, Kantata na cześć Konopnickiej, Suita kolend, Sześć pieśni ludowych, Cztery pieśni: Biały dworek, Słowiczek, Tajemnica, Zosia i in.). Tendencję przysłużenia się chórom, stojącym na wstępnych dopiero stopniach rozwoju, zawarł Niewiadomski w cyklach przeróbek pieśni narodowych i nabożnych (20 pieśni Narodowych i 20 Kolend dotychczas wydanych, ponadto w druku Pieśni kościelne adwentowe i wielkopostne, pieśni do Matki Boskiej i dalszy ciąg kolend) na chór mięszany.

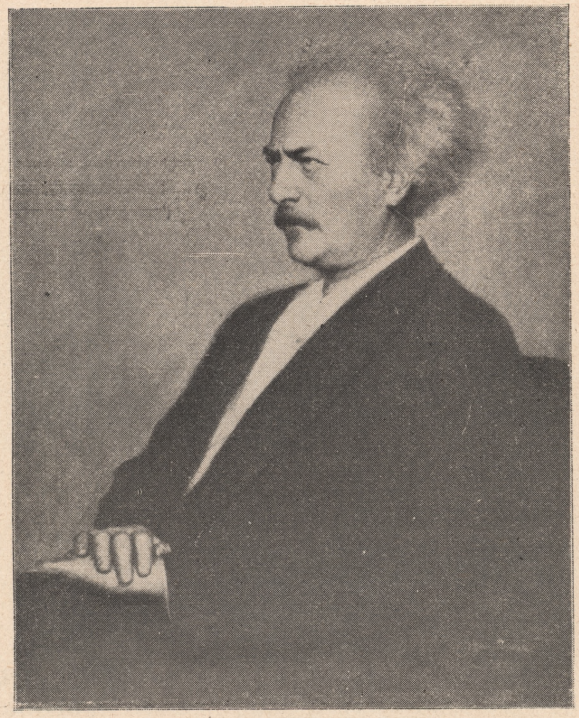
Ujmując w krótkiej sylwetce dotychczasową produkcję Niewiadomskiego nie wolno nam zapomnieć także o propagandowej stronie jego działalności około muzyki polskiej zagranicą, wyrażającej się w wydaniu 12-tu pieśni ludowych we Wiedniu (12 Polnische Volkslieder w nakładzie Universal-Edition z tłumaczeniem niemieckiem w r. 1917-tym). Wspomniawszy zaś o transkrypcjach pieśni ludowych Niewiadomskiego, musimy jeszcze nadmienić, że kompozytor nasz przywrócił do ponownego życia sporo pieśni polskich, pochodzących z lat dawnych, mianowicie z epoki Księstwa Warszawskiego, wydając dwa cykle (po 16 pieśni każdy) p. t. „Z wysokich Parnasów", piosenki z przeszłości, miłosne i żartobliwe (r. 1926) i „Piękne tulipany" — piosenki starodawne (1928). Zrobił to nie tylko przez zebranie tych — przeważnie już całkiem zapomnianych — piosenek, odpisanie i ogłoszenie, ale przez bardzo wyrafinowane dorobienie do nich akompanjamentu, kryjącego w sobie wiele rysów stylu tej epoki. Rozegrały się w nim jakby kuranty ze starych zegarów, zabrzęczały dawno nieużywane, na ścianach wiszące gitary, przy których wtórze śpiewano te piosenki; w rytmy modnych wówczas tańców ubrały się melodje, które Niewiadomski, wielki miłośnik polskiej przeszłości, pragnął pokazać dobie obecnej w całej ich dworskiej okazałości.

Na polu literatury muzycznej zaznaczył się Niewiadomski ogłoszeniem popularnego studjum o Chopinie w stuletnią rocznicę urodzin genjalnego kompozytora (1910), wydaniem zwięzłej monografji o Moniuszce, podającej bardzo trafną charakterystykę twórczości autora Halki (1928, I tomik Bibl. Muz. Gebethnera i Wolffa pod redakcją Mateusza Glińskiego), wreszcie przekładem epokowej rozprawy estetycznej Edwarda Hanslicka „O pięknie w muzyce".

Pośród kompozytorów polskich, wiekiem najbliższych Maszyńskiemu i Niewiadomskiemu, nie znajdujemy już trzeciego, któryby w takim stopniu jak oni poświęcał się muzyce wokalnej. Starszy od nich obu ALEKSANDER MICHAŁOWSKI (ur. w r. 1851-ym), pisze wyłącznie dla swojego instrumentu, fortepianu.

Ten zaś, który dzisiaj i od lat kilkudziesięciu stanowi największą, najjaśniejszemi blaskami aureoli sławy wszechświatowej otoczoną chlubę muzyki polskiej, który jest najwspanialszym polskim artystą i najzasłużeńszym synem-obywatelem Polski, IGNACY PADEREWSKI (ur. w roku 1860-tym), ma na polu muzyki chórowej zaledwie jeden utwór w swoim dorobku kompozytorskim. I. J. Paderewski skoncentrował się cały tak dalece w muzyce fortepianowej, że dla innych rodzajów nie miał już większego zainteresowania. Wymagał tego od niego jego instynkt artystyczny, broniąc go przed rozpraszaniem się w innych kierunkach twórczości. W zakresie muzyki wokalnej ogłosił Paderewski zaledwie sześć pieśni polskich (op. 18 do słów Mickiewicza) i dwanaście pieśni fran-

cuskich (op. 22 do tekstów Catulle Mendes'a). Obok tych utworów staje jeszcze jedyna opera Paderewskiego „Manru“ (libretto podług powieści Kraszewskiego „Chata za wsią“). Pieśni Paderewskiego są utworami wysoce kulturalnego umysłu muzycznego; kompozytor ich umiał do polskich tekstów dostroić inwencję swoją tak samo czule i w pełni po słowiańsku, jak w tekstach francuskich zdołał wżyć się w styl właściwy muzyce rasy francuskiej i dobyć z siebie pomysłów, godnych stanąć obok utworów Francka czy Fauré'go. Kilka scen zespołowych w Manru świadczy, że gdyby Paderewski miał potrzebę wypowiadania się w formach chóralnych, byłyby to niewątpliwie kompozycje, wyróżniające się niecodzienną wartością.



J. Ignacy Paderewski.

Jedyny zaś utwór chóralny Paderewskiego przedstawia dla nas podwójny interes. Powstał on jako środek pomocniczy w akcji wielkiego patrjoty werbowania ochotników do armji polskiej w Ameryce. Młoda armja miała otrzymać od Mistrza nietylko dary w naturze, ale i hymn-marsz, symboliczny. Paderewski sam nawet napisał do niego słowa. Przytoczmy je na tem miejscu:

„Hej, Orle Biały“

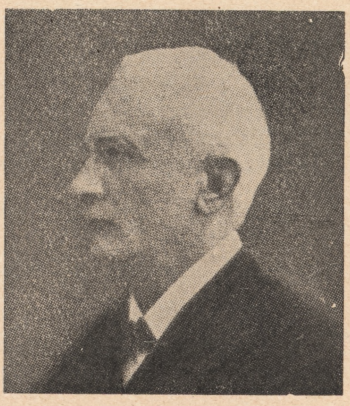
Hymn armji polskiej w Ameryce.

Hej, orle biały,
pierzchły dziejów mroki,
leć dziś wspaniały
hen na lot wysoki,
Nad pole chwały,
nad niebios obłoki,
ponad świat cały,
wielki i szeroki.

Hej orle biały,
ongi tak zraniony,
zbyt długo brzmiały
pogrzebowe dzwony,
rozpaczne szały
i żałosne tony.

Wiedź nas na śmiały
czyn, nieustraszony!
Hej, na bój, na bój,
gdzie wolności zorza,
Hej, na bój, na bój,
za Polski brzeg morza,
za Polskę wolną
od tyrańskich tronów,
za Polskę dawną
Piastów, Jagiellonów !
Hej, na bój, na bój,
taka wola boża,
Hej, na bój, na bój,
za Gdańsk i brzeg morza,
za ziemię całą,
tę rodzoną, naszą,
za wolność wszystkich,
za naszą i waszą!
Hej, na bój, na bój, na bój!

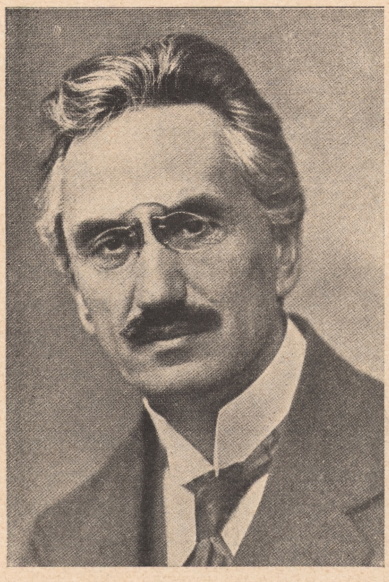
W porównaniu z wieloma wspaniałemi w swojej artystycznej wartości dziełami Paderewskiego marsz ten nie może zaważyć jako utwór muzyczny na szali jego znaczenia w historji muzyki polskiej. Jest on w twórczości Paderewskiego tem, czem był Marsz cesarski Wagnera wobec jego tetralogji i „Trystana i Izoldy". Ale do wieńca nieśmiertelnych zasług Mistrza wobec Polski wplatamy jeden więcej liść wawrzynu, symbolizujący ten wiersz, pełen patrjotycznego zapału i tę muzykę prostą, rwącą i gorącą.



ś. p. Mieczysław Sołtys.

Z czcią, należną zasłudze kompozytorskiej i pedagogicznej, ś. p. MIECZYSŁAWA SOŁTYSA (ur. w r. 1863, um. w r. 1929 dnia 12 listopada), pragniemy bodaj wymienić nazwisko autora cennego dzieła oratoryjnego „Śluby Jana Kazimierza", pięciu oper i kilku dobrych utworów chóralnych, który z tytułu wieku i zajmowanego w hierarchji muzycznej stopnia należał do tej grupy naszych kompozytorów.

Zbliża się do niej także FELICJAN SZOPSKI (ur. w r. 1865-tym), autor ładnego „Hasła“ Chóru akadem. w Krakowie, zresztą muzyk tworzący tylko w zakresie form lirycznych i muzyki dramatycznej. Zawdzięczamy mu 15 pieśni i operę „Lilje“. W pierwszych swoich pieśniach szedł Szopski, uczeń Żeleńskiego, następnie Noskowskiego i Urbana, torem stylu konserwatywnego, później jednak (od Trzech pieśni do słów E. Leszczyńskiego i w pieśniach do słów Zegadłowicza) rozszerzył zakres swoich środków melodyjnych i harmonicznych stosownie do rozwoju ich w epoce tworzenia tych kompozycyj.



Felicjan Szopski.

Poważne na polu kultury śpiewackiej w Polsce stanowisko przypada HENRYKOWI OPIEŃSKIEMU, urodz. w Krakowie w r. 1870-tym. Studjom muzycznym u Żeleńskiego oddał się Opieński dopiero po ukończeniu politechniki w Pradze, później zaś wyjechał do Berlina, celem nauki u Henryka Urbana i do Paryża gdzie został uczniem Vincet d'Indy'ego w Schola cantorum. Jako skrzypek był uczniem Lachnera w Pradze. Korzystał również w kompozycji ze wskazówek Stojowskiego i Paderewskiego. W latach 1899—1901 był skrzypkiem w orkiestrze Colonne'a w Paryżu, poczem wstąpił w tym charakterze do Filharmonji warszawskiej, zostając równocześnie także inspektorem tej orkiestry i dyrygentem chóru filharmonicznego. Od r. 1904 do 1906 studjował muzykologję u Riemanna w Lipsku. Owocem tego stał się doktorat Opieńskiego w zakresie muzykologji osiągnięty w r. 1914-tym. Równocześnie kształcił się Opieński na dyrygenta pod kierunkiem Nikischa w Lipsku. W latach 1908 do 1912 był Opieński dyrygentem opery warszawskiej. Dalszem polem działania jego w tym okresie było stworzenie i redakcja Kwartalnika muzycznego, który wychodził w ciągu dwóch lat. Lata wojny spędził w Szwajcarji w Morges, gdzie został kierownikiem artystycznym doskonałego zespołu wokalnego Motet et Madrigal. Wróciwszy do kraju po wojnie, został dyrektorem zorganizowanego przez siebie Konserwatorjum w Poznaniu. Na stanowisku tem, poświęcając się równocześnie wielu innym funkcjom, kompozytorskim, naukowym i organizacyjnym, pozostawał do roku 1926-go. Obecnie przebywa znowu w Morges.

Chóralne utwory Opieńskiego wnoszą do całego jego dorobku artystycznego poważne pozycje. W czterech pieśniach na chór męski (W turniach, Pieśń myśliwska, Mazur i Zaszumiał las) przebija się zarówno prawdziwa kultura muzyczna, jak dążenie kompozytora do posługiwania się środkami, przystosowanemi bezpośrednio do charakteru tekstu. W Turniach szczególnie głębokie wrażenie wywołuje ustęp do słów: „dzwonią jak dzwon i grzmią jak grzmot, walą jak strasznych Eonów młot — do bram nieskończoności". Cała wogóle ta kompozycja tchnie kamienną jakąś siłą i zwartością, jako dźwiękowy analogon do dumnej poezji Kasprowicza. Przyjaciel Wyspiańskiego i zamierzający z młodym jeszcze poetą, którego był rówieśnikiem, utworzyć operę (szkice do Daniela doprowadziły tę współpracę dość daleko), napisał Opieński w roku śmierci autora „Wesela" (1907) hymn „Zstąp Gołębico — twórczy duch" — do słów Wyspiańskiego — na chór mięszany z towarzyszeniem orkiestry Za bardzo szczęśliwe opracowania pieśni ludowych należy uznać Sześć pieśni ludowych Opieńskiego (Poznań 1929, nakładem Wielkopolskiego Związku Kół śpiewackich). Zbiorek ten, zawierający następujące utwory: Jakże nie mam smutna być, — Na żydów, — Gdzie mi się podziały, — Ty wianeczku lewandowy, — U naszego młynarza, — Szła Kasieńka, — odznacza się daleko posuniętemi licencjami na punkcie harmonji i kontrapunktu. Wieczna wiosna, na chór mięszany a cappella, utwór oparty o własną poezję kompozytora, roztacza głęboką nastrojowość w pierwszej swojej części, której przeciwstawia się ustęp środkowy, pełen radosnej nuty.



Dr. Henryk Opieński.

Obok tych, zamkniętych w sobie form chórowych, wybijają się w obu operach Opieńskiego: Marji i Jakóbie Lutniście — dłuższe partje chórowe, wskazujące na wielce doświadczoną — na punkcie odnośnej techniki — rękę kompozytora. W Marji silne wrażenie wy-

wołuje szczególnie chór masek w akcie ostatnim, chociaż pełne rycerskiego animuszu chóry pierwszego aktu wywierają równie dobry efekt teatralny. W Jabóbie Lutniście wyróżniają się bardzo szczęśliwie piękny madrygał w akcie pierwszym, w trzecim zaś akcie zadania zorganizowanego krzyku za sceną spełnia potężna podwójna fuga na chór mięszany.

Jeżeli do tego wszystkiego dodamy jeszcze kilka wykwintnie skomponowanych pieśni solowych, następnie zbiór pieśni ludowych z akompanjamentem fortepianu i dwa wielkie poematy symfoniczne p. t. Lilla Weneda (1908) i Zygmunt August i Barbara (nagrodzony na konkursie Filharmonji warsz. w r. 1912-ym), będziemy mieli wyobrażenie o działalności kompozytorskiej Opieńskiego. Styl jego utworów symfonicznych nosi na sobie cechy wpływów Wagnera i Ryszarda Straussa, zarówno na punkcie samej tematyki jak kunsztu instrumentacji, niemniej jednak zaznacza się tu także i oddziaływanie na Opieńskiego muzyki Debussy'ego w charakterystycznych dla jego dzieł zwrotach harmonji, opartej na całotonowej skali.

Muzykograficzna działalność Opieńskiego wyraża się w szeregu cennych rozpraw, monografij i podręczników. Pierwsze publikacje Opieńskiego w tym kierunku były poświęcone Chopinowi. W r. 1909-ym książkę p. t. „Chopin" wydało wydawnictwo „Nauka i Sztuka". W roku 1911-tym księgarnia M. Arcta w Warszawie ogłosiła pracę instrukcyjną p. t. Chopin jako twórca (Książki dla wszystkich, nr. 537). W r. 1921-ym nastąpiło drugie wydanie książki z r. 1909-go. W dalszym ciągu ukazały się następujące prace muzyczno-historyczne i monograficzne Opieńskiego: La Musique Polonaise (wspaniale pod względem typograficznym wydana książka, zawierająca kilkanaście utworów dawnej muzyki polskiej w poprawnem opracowaniu — Paryż 1918; sam tekst — bez przykładów muzycznych — odpowiednio uzupełniony, wydany został ponownie w r. 1929 przez paryską filję Gebethnera i Wolffa) i obszerna monografja o Stanisławie Moniuszce (przedewszystkiem życiorys, w oparciu o niewyzyskane przedtem źródła, r. 1924, str. 446), wreszcie zwięzły podręcznik: Dzieje muzyki w zarysie (wyd. Gebethnera i Wolffa, r. 1928). W zakresie organizacyjnym śpiewactwa polskiego zaznaczył się wybitnie współudział Opieńskiego w urządzeniu wielkiego zjazdu chórów polskich w Poznaniu w r. 1924.

TADEUSZ JOTEYKO, ur. w r. 1872 w ziemi kijowskiej, uczeń Noskowskiego, następnie F. A. Gevaerta w Brukseli, był przez pewien czas dyrektorem Tow. muzycznego w Łodzi, później w czasie wojny kapelmistrzem Filharmonji; obecnie przebywa stale w Warszawie, poświęcając się pedagogji i kompozycji. Jest wiceprezesem Stow. kompozy-

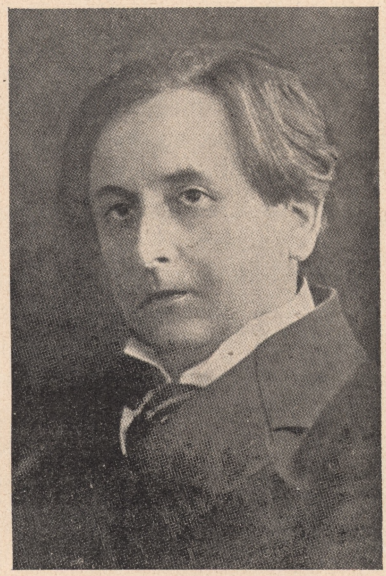
torów polskich. Oddany w pierwszym rzędzie tworzeniu dzieł scenicznych, muzyce symfonicznej i komnatowej, mniejszą wagę przykłada Joteyko do pisania utworów chóralnych i liryki solowej. Do form chórowych zwrócił się Joteyko najpierw w kantacie p. t. Widziadło (op. 12), poczem nastąpiło opracowanie 40 Ulubionych pieśni (ludowych i różnych autorów) na chór mięszany op. 29, dalej wydanie Trzech pieśni ludowych op. 43 i Czterech pieśni op. 50. Podobnie jak w operach Joteyki, stanowiących — jak trafnie określił je Opieński „pewien specjalny typ opery historycznej, którybv można uważać za dalszy ciąg tradycyj Elsnerowskich, którego to typu cechą główną jest popularyzowanie fabuły historycznej, posługującego się — na równi z muzyką — barwnemi obrazami z dziejów ojczystych"... tak też w innych swoich utworach, szczególnie w kompozycjach chórowych, nawiązuje Joteyko do starych tradycyj, właśnie elsnerowskiej szkoły, n. p. Augusta Freyera i in., starając się służyć społeczeństwu polskiemu jakby pracą siewcy na mało dotychczas uprawianych terenach.



Tadeusz Joteyko.

Z kolei przychodzi nam przystąpić do omówienia produkcji wokalnej FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO. Urodzony w Warmji w r. 1877-ym, był Nowowiejski uczniem Busslera, Bellermanna i Brucha w Berlinie, następnie Haberla i Hallera w Ratysbonie. Od r. 1900 do 1909 z powrotem przebywał w Berlinie, pracując jako organista i poświęcając się kompozycji. W latach tych zdobył kilka nagród na konkursach muzycznych, n. p. na konkursie im. Meyerbeera w r. 1904-tym, na konkursie im. Paderewskiego w r. 1908-ym i in. W roku 1909-tym osiadł w Krakowie jako dyrektor Tow. muzycznego i stanowisko to zajmował aż do wybuchu wojny. Obecnie jest profesorem klasy organowej i muzyki kościelnej w Konserwatorjum w Poznaniu. Jako kompozytor lubuje się Nowowiejski w sil-

nych efektach wielkich mas wokalnych i orkiestralnych. Nadużywał ich zarówno w oratorjum Znalezienie św. Krzyża (1906), jak i w drugiem dziele tego rodzaju, w Quo vadis? (z r. 1907-go). Na specjalnych, dla wielotysięcznych rzesz organizowanych koncertach w Europie czy w Ameryce, oratorja te wywoływały elementarne wrażenie. W zakresie muzyki symfonicznej utworzył Nowowiejski dwie symfonje: A-dur i h-moll; to drugie dzieło oparł kompozytor na programie dewocyjnym. Trzecie oratorjum Nowowiejskiego posługuje się tekstem, wysnutym z głośnej powieści Kossak-Szczuckiej p. t. Beatum sce lus. W późniejszym okresie twórczości przeszedł Nowowiejski także na pole opery. Legenda Bałtyku zdobyła na scenie opery Poznańskiej długotrwałe powodzenie. Po niej nastąpiła górnośl. opera ludowa p. t. Duch gór. Ściśle chórowa twórczość Nowowiejskiego o-



Feliks Nowowiejski.

bejmuje kilkadziesiąt dłuższych i krótszych utworów.

Pomimo różnych założeń i różnych celów, kompozycje chóralne Nowowiejskiego obracają się w ciasnem kole przesłanek formalnych, melodyjnych i harmonicznych. Stwierdza się to łatwo, zestawiając obok siebie takie utwory, jak: Hejże Orlęta, — Marsz Legjonów (1919), — hymn „Króluj nam Chryste“ op. 22, nr. 1, — hymn „My chcemy Boga, — „Pod sztandarem“, — Polonez triumfalny — i Hymn katolicki — czy Hymn adwentowy. W utworach tych doprowadził Nowowiejski technikę składni zespołu wokalnego do ostatnich granic prymitywności w stosunku do możliwości naszych czasów. Ze wszystkich tych kompozycyj zdaje się przyświecać idea Nowowiejskiego zapanowania swoimi pomysłami nad miljonowemi chyba rzeszami. Niestety jednak pod względem wartości artystycznej nie przedstawiają te utwory wyższej miary i interesu. Poza najbardziej elementarną rutyną składni harmonicznej nie zaznaczają się w nich silniej rysy osobiste, widniejące częstokroć w utworach kompozytorów o znacznie mniejszej skali talentu i techn. wyszkolenia. W kilku kompozycjach opartych na pieśniach ludowych, n. p. Po żniwach, Oberek kujawski, te schematyczne środki stylu wokalnego Nowowiejskiego nie przeszkodziły wyrażeniu się pierwiastka

muzycznej twórczości ludu w chórowem ujęciu. Dłuższa kompozycja Nowowiejskiego p. t. Slavische Volksscene (Kujawiak do tekstu Konopnickiej w tłumaczeniu niem. M. Picka op. 18) może na audytorjum, które zapomniało, do jakich wyżyn artystycznej stylizacji wniósł tematy ludowe Chopin, wywrzeć jędrnością swojej rytmiki korzystne wrażenie. Do najbardziej rozłożystych kompozycyj chóralnych Nowowiejskiego należą: Psalm 136 Ojczyzna (op. 18 nr. 4), Hejnał triumfalny (op. 48 nr. 2 do słów Zegadłowicza) i Msza polska Bogu-Rodzica (op. 25 nr. 5). Psalm 136 robi wrażenie kompozycji polichóralnej dzięki rozruszanym w miarowych rytmach chórom męskim i żeńskim. Szkoda jednak, że Nowowiejski posługuje się w tym tak poważnie zamierzonym utworze jedynie illuzoryczną, nie zaś istotną polifonją. W stosunku do mistrzostwa technicznego niektórych naszych kompozytorów wokalnych XVI-go i XVII-go wieku, psalm ten, będący jak gdyby echem weneckiego stylu wokalnego, nie oznacza w historji muzyki polskiej poważniejszej pozycji. Właściwe muzycznemu rodzajowi wypowiadania się Nowowiejskiego środki, przypominające zbliska styl Münchheimera z jego licznych okolicznościowych utworów, ale jeszcze w dodatku z reminiscencjami moniuszkowskiemi, zostały zastosowane w pełni w Hejnale triumfalnym, wykonanym na uroczystości otwarcia P. W. K. w Poznaniu w r. 1929tym. Z licznych transkrypcyj pieśni ludowych, dokonanych przez Nowowiejskiego, zasługują na wyróżnienie utwory zawarte w trzech zeszytach Śpiewnika górnośląskiego. Oprócz tego ogłosił jeszcze Nowowiejski Nowy śpiewnik na chór mięszany (w r. 1921-ym — 60 pieśni) z licznemi przez siebie opracowanemi transkrypcjami pieśni ludowych i pieśni innych kompozytorów. Dalszym przyczynkiem Nowowiejskiego w tym kierunku jest mały Śpiewnik p. t. Zjednoczona Polska (r. 1924) i Śpiewnik gwiazdkowy (15 kolend r. 1929).

Nieliczne dawniejsze pieśni solowe kompozytora nie przedstawiają już wobec bardzo wysokiego rozwoju artystycznej pieśni polskiej w ostatnich dwudziestu latach większego znaczenia. Nawet w chwili powstania były one zjawiskiem spóźnionem w porównaniu ze stylami i estetyką liryki europejskiej, ponadto w żadnej z nich nie było cech polskości.

W całej wogóle twórczości Nowowiejskiego brakowało zawsze istotnego pogłębienia duchowego i artystycznego; łatwość w operowaniu pewnym zasobem szkolnych środków technicznych zasłoniła przed Nowowiejskim wyższe cele twórcze i nie pozwoliła talentowi jego należycie rozwinąć się.

Z niemieckiej, podobnie jak Nowowiejski, szkoły wyszedł także ks. dr. WACŁAW GIEBUROWSKI, ur. w r. 1879 w Bydgoszczy. Był on uczniem Brunona Steina, następnie organisty gnieźnieńskiego Gorzelnia-

skiego, później kształcił się w Akademji muzyki kościelnej w Ratysbonie. wreszcie przeszedł studja muzykologiczne we Wrocławiu pod kierunkiem Kinkeldey'a i u Kretschmara w Berlinie, gdzie w roku 1915 uzyskał doktorat. Obecnie jest dyrygentem poznańskiego chóru katedralnego i docentem muzykologji tamtejszego Uniwersytetu. Ks. dr. Gieburowski tworzy wyłącznie w zakresie muzyki kościelnej. Do działu czystej muzyki chórowej należą: 10 motetów ku czci Najśw. Sakramentu, — 10 pieśni kościelnych, — motet „Domine salvum me fac", — Msza żałobna i Dwie pieśni Marjańskie. W ostatnich z wymienionych utworów wyraża się tendencja rozszerzenia granic stylu klasycznej muzyki kościelnej od panującej w nim harmonji konsonansowej do śmielszej dyssonansowości, wprowadzonej jednak z zachowaniem zasadniczych postulatów kontrapunktu konserwatywnego. W utworze Ave Maria tego samego opus widoczny jest eklektyczny kierunek kompozytora, który obok tradycyjnych zwrotów starej szkoły regensburskiej posługuje się tutaj środkami żywo przypominającemi styl mistycznych i religijnych pieśni Hugona Wolfa (z cyklu pieśni do tekstów Mörikego i z Albumu hiszpańskiego). Bardzo prostą natomiast fakturą odznacza się 10 Pieśni kościelnych op. 13 ks. Gieburowskiego. Wspomniany wyżej wpływ Hugona Wolfa występuje wcale wyraźnie w dalszych także utworach tego kompozytora, n. p w motecie na chór żeński: Niepokalana (z dłuższemi ustępami solowemi mezzo-sopranu), następnie w motecie „O Deus ego amo Te", wreszcie w pieśni Ave Maria (na mezzo-sopran z tow. organów), w których silnie chromatyzujące melodje i harmonje stanowią nowe zjawisko w polskiej muzyce religijnej. Na polu muzykologji zasłużył się ks. Gieburowski wydaniem traktatu chorałowego Szydłowity z XV-go wieku i innemi przyczynkami do historji horału w Polsce.



X. Wacław Gieburowski.

Chronologja każe nam wymienić teraz ADAMA WIENIAWSKIEGO, ur. w r. 1879-tym w Warszawie, w którego twórczości znajdujemy kilkanaście bardzo udatnych pieśni, efektowną operę p. t. Megae (słowa M. Synnestvedta i kompozytora, akcja dramatyczna

rozgrywa się ustóp łańcucha wulkanów w legendarnych czasach w Japonji, styl zaś muzyczny oscyluje pomiędzy stylem Puccini'ego a Gabrjela Faure'go) i znakomity układ ośmiu ludowych pieśni polskich z towarzyszeniem fortepianu. Te dwa zeszyty pieśni (wydane przez Gebethnera i Wolffa) należą do najlepszych przykładów w swoim rodzaju. Wieniawski uczył się naprzód u Noskowskiego, potem w berlińskiej Hochschule für Musik, wreszcie w konserwatorjum paryskiem w klasie kompozycji G. Faure'go. Obecnie jest dyrektorem Warsz. Tow. Muzycznego i Wyższej szkoły im. Chopina, prezesem Zw. Sprawozdawców muzycznych i sekretarzem Stow. Kompozytorów polskich, ponadto ogłasza sprawozdania muzyczne w pismach warszawskich. Oprócz wymienionych dzieł napisał jeszcze operę p. t. Aktea szereg pieśni, jeden balet p. t. Lalita, dzieła komnatowe i symfoniczne.



Adam Wieniawski.

Pokolenie, do którego należą obaj ostatnio wymienieni kompozytorzy, wydało kilku wybitnych pracowników na niwie polskiej choralistyki, kilka talentów kompozytorskich, które wypowiedziały się najpełniej właśnie w zakresie twórczości chórowej.

Do szeregu tych pierwszych zaliczamy STANISŁAWA KAZURĘ, ur. w r. 1881-ym w Teklinopolu ziemi Wileńskiej. Studja muzyczne przechodził Kazuro w Konserwatorjum warszawskiem i w Accademia di St. Cecilia w Rzymie. Prywatnie uczył się jeszcze w Rzymie u Giacoma Setaccioli'ego. Obecnie zajmuje stanowisko profesora solfeżu w Konserwatorjum warszawskiem i kierownika oddziału dla nauczycieli śpiewu w szkołach powszechnych. Stanisław Kazuro skłania się głównie ku kompozycji wokalnej. Z wydanych jego utworów wymienić należy 12 zeszytów „Polskiej pieśni ludowej", — „Raptularzyk szkolny". — tria wokalne na równe głosy, 12 Pieśni o polskiem morzu, — Suitę wokalną na zespół mięszany p. t. Tuberozy, i Piąki (również suita na chór mięszany). — Polska pieśń ludowa obejmuje 78 popularnych melodyj ludo-

wych i artystycznych w duchu ludowym, opracowanych na czterogłosowy chór mięszany w sposób technicznie wcale przystępny, niemniej pomysłowy. Do najciekawszych numerów tego bogatego zbioru należą pieśni kaszubskie, napisane przez Kazurę w nadmorskich osadach (za najbardziej zajmujące uważamy pieśni: Przyjechał Janek i Sztere mile) i pieśni Ziemi Wileńskiej, z tekstem tłumaczonym z języka białoruskiego. Cenny ten zbiór Kazury ukazał się w r. 1925-tym. Dłuższy pobyt w Italji zaznaczył się w twórczości kompozytora wydaniem dziesięciu ludowych pieśni tamtejszych, opiewających ziemię i morze italskie (Canti della terra e del mare d'Italia). W roku 1927-ym wydał Kazuro pieśni Nad Wielkiem Morzem; odznaczają się one szeroką frazą melodyjną i jednolitym kolorytem harmonicznym, podyktowanym przez charakter poezji Słońskiego. W Tuberozach (1929 do słów Edwarda Słońskiego) natrafiamy na pewne niedociągnięcia pod względem deklamacji tekstu i na pewne rozdźwięki natury estetycznej; należy do nich np. użycie formy foxtrota w jednej pieśni, której słowa mówią: „śmiertelna słodycz twoich ust — pachnie jak kwiat tuberozy — pełno w niej żaru i krwi, bolesnej męki i grozy"... Najwyższem wzniesieniem dotychczasowej twórczości Kazury jest jego szeroko zakreślone oratorjum panteistyczne p. t. Słońce, w którem ustępy chóralne występują na plan pierwszy. Wykonane kilkakrotnie na koncertach Filharmonji warszawskiej a także na VI-tym koncercie symfonicznym wielkiego festivalu muzyki polskiej w Poznaniu w roku 1929-tym, zdradza dzieło to znaczne zasoby techniki Kazury, wyszkolonej na przykładach poważnej literatury oratoryjnej, z dziełami Haendla na czele. — Oprócz tego napisał Kazuro jeden poemat symfoniczny p. t.



Stanisław Kazuro.

Młodość, operę p. t. Bajka, trylogję symfoniczną p. t. Smutna ziemia, symfonję z chórami p. t. Wiosna, dłuższy utwór na chóry, sola i orkiestrę p. t. Świt, dzień i noc, wreszcie oratorjum p. t. Lot. Dla celów dydaktyki solfeżu wydał Kazuro kilka podręczników szkolnych. — Ogromną zasługę zdobywa wobec społeczeństwa Kazuro dzięki swojej usilnej akcji organizowania chórów włościańskich i wciągania za pośrednictwem śpiewu chóralnego szerokich kół młodzieży do kultury muzycznej.

Dalszym członkiem tego pokolenia, z chlubnie zapisaną kartą działalności na polu muzyki chórowej i lirycznej, jest STANISŁAW LIPSKI, ur. w Warszawie w r. 1880-tym. Lipski ukończył konserwatorjum krakowskie w r. 1900-ym. Dwa lata następne spędził w Berlinie na studjach u Jedliczki i Leichtentritta, poczem dokończył nauki fortepianu u Leszetyckiego i kompozycji u Roberta Fuchsa we Wiedniu. W r. 1905-tym osiadł ponownie w Krakowie jako nauczyciel Konserwatorjum, gdzie obecnie prowadzi wyższe kursy fortepianu, oddając się równocześnie pilnie kompozycji.

Chociaż głównie jest pianistą, przeniósł Lipski punkt ciężkości swojej twórczości do muzyki wokalnej i w pieśni chóralnej i solowej wykazał najlepsze strony swojego pięknego talentu lirycznego. Począwszy już od pierwszych utworów zdołał Lipski zainteresować muzyką swoją liczne koła wykonawców i krytykę. Szczera, ujmująca melodyjność jego wczesnych pieśni (op. 1 Dwie pieśni: Leci piosenka, — Moja srebrna, złota: op. 3 pieśni: Zawód, — Brzozy, — Mów do mnie jeszcze: op 7 Trzy pieśni: Poleciały pieśni moje, — Mazur, — Piosnka harfiarki z Wyzwolenia) kojarzyła się w bardzo szczęśliwy sposób ze starannie traktowanym akompanjamentem, świadczącym o pewności zarówno stylu fortepianowego autora jak i o pomysłowości harmonicznej. Jeszcze bardziej potwierdziły te właściwości Lipskiego dalsze jego utwory liryczne, więc Dwanaście pieśni op. 9, z których kilka, jak: Piosnka dziewczyny kozackiej, Pójdziemy razem, Jesienią i Łzy — zajęły odrazu trwałe miejsce w repertuarze polskich śpiewaków, obok pieśni Noskowskiego, Żeleńskiego i Niewiadomskiego. — Następnych Pięć pieśni op. 13 (Szczęście przy drodze, — Głos wieczoru, — Wieczorem, — O zmroku, — Sen wiosenny) pozwoliło stwierdzić znaczny rozwój w technice pieśniarskiej Lipskiego i zbliżenie się do tego stylu liryki współczesnej, jaki w epoce przedwojennej tak powszechnie zapanował w muzyce niemieckiej, co w kombinacji z niewątpliwie słowiańskiemi cechami pomysłów Lipskiego dawało korzystny rezultat artystyczny i utworom jego rokowało powodzenie zarówno u zwolenników tradycjonalnych jak bardziej postępowych kierunków. Najświeższy cykl pieśni Lipskiego, op. 15 Osiem pieśni, mieści w sobie utwory pisane między rokiem 1912—1920-tym. Tu i ówdzie

panuje w nich nuta domowa. Wszystkim pieśniom Lipskiego należy przypisać na punkcie efektownego traktowania śpiewu znaczne zalety; wykonawcy ich mogą z łatwością wykazać w nich całą skalę swoich środków głosowych. Ten zdrowy instynkt na punkcie wyrazu muzycznego, uwarunkowanego materjałem wokalnym, mógł doprowadzić Lipskiego także do udatnych rzeczy w zakresie muzyki dramatycznej. Niektóre pieśni Lipskiego, n. p. fragment z Akropolis Wyspiańskiego, Zabrzęczał zygmuntowski dzwon — odznaczają się typowo operowemi rysami, reprezentując jakby wypadkową między kierunkiem włoskiego a niemieckiego współczesnego dramatu muzycznego. Oprócz wymienionych napisał jeszcze Lipski kilkanaście innych pieśni

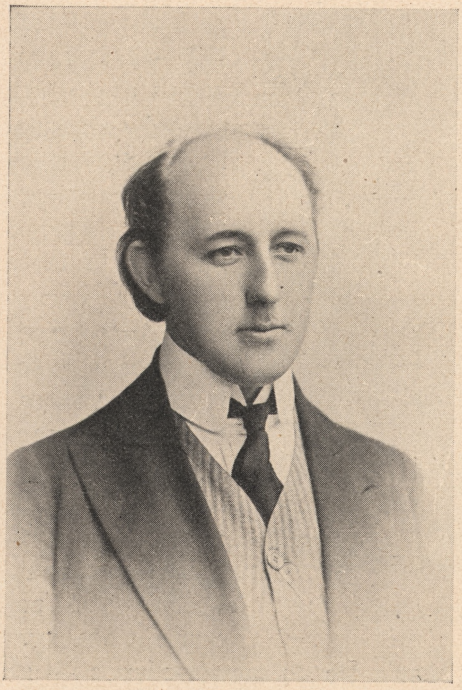


Stanisław Lipski.

Chóralna twórczość Lipskiego datuje się od roku 1907-go. Ta część kompozytorskiej jego działalności obejmuje kilkaziesiąt kwartetów męskich, z których szereg zdobył nagrody i odznaczenia na konkursach chórów polskich w latach 1920—1926. Przeważna część tych utworów utrzymana jest w technice stylu „regensburskiego", chociaż nie brak tu także epizodów zrywania ze ścisłą homofonicznością na korzyść bardziej samodzielnego prowadzenia głosów. I tu, podobnie jak w pieśniach solowych, wykazuje Lipski pełne poczucie wokalności i efektowności chóralnej, bez uciekania się do niewłaściwych — ze względu na higjenę śpiewu — środków, więc utrzymywanie głosów długo na wysokich pozycjach. Wiele utworów Lipskiego ma charakter zaciszności, podyktowanej tekstem (n. p. chóry: Piosenka, — Cichutko, cichuteńko zanucę sobie piosenkę, — Zapachniały wiosną kwiaty, — Dzień dobry, — Siostry, — Pieśń jesienna); kilka innych odznacza się bardziej patetycznym wyrazem (przedewszystkiem: Zstąp gołębica, twórczy duch — do słów Wyspiańskiego i Zwiastowanie). — Jako wydawca opracowań chórowych tematów ludowych (Pieśni ludowe na chór męski — 20 chórów, Kraków 1924, — Pieśń podhalańska, 15 utworów opartych na wydawnictwach Kleczyńskiego, Stopki, Tetmajera i Kantona) kroczy Lipski dalej na drodze, prowadzącej od pierwszych przykładów tego rodzaju Oskara Kolberga

z r. 1847-go, przez przyczynki Münchheimera, Żeleńskiego, Noskowskiego, Maszyńskiego i Galla. Stwierdza to w wystarczający sposób tradycjonalność wymienionych opracowań Lipskiego.

Znaczniejsze w kierunku praktyki muzycznej niż w kompozycji ma zasługi w choralistyce polskiej WACŁAW LACHMAN, ur. w r. 1882 w Płocku. Pierwsze studja muzyczne zawdzięczał Lachman ks. prof. Gruberskiemu, poczem kształcił się w konserwatorjum warszawskiem pod kierunkiem Noskowskiego i uzyskał dyplom w dziale kompozycji.



Wacław Lachman.

Zajmuje obecnie stanowisko dyrygenta znakomitego chóru Harfa w Warszawie, który pod jego wodzą zdobył w swojej klasie chórów pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie chórów w Amsterdamie w roku 1922-gim. Przez pewien czas był Lachman dyrygentem chórów w operze warszawskiej. — Produkcja Lachmana w zakresie muzyki wokalnej przedstawia się wcale pokaźnie, obejmując 30 kwartetów męskich, opartych na pieśniach ludowych (wydawnictwo Tow. Pracowników księgarskich — Warszawa), dalej: Wiązankę pieśni narodowych — Zbiorek starych melodyj w układzie na chór męski p. t. In illo tempore, — kolendy na chór męski i mięszany. Ze samodzielnych, większych utworów Lachmana wymienić należy przedewszystkiem efektowną kompozycję wokalną: Sztandary Polskie w Kremlu (kompozycja oryginalna na chór męski — przeróbka na chór mięszany), — Dwie dole, — Do Melpomeny (chór męski z towarzyszeniem orkiestry), — W górach (solo tenorowe, chór męski i fortepian), — Siew wiosenny i Msza Wielkanocna. Msza ta (In honorem Resurrectionis D. N. Jesu Christi) zawiera motywy: Jeszcze Polska nie zginęła w akompanjamencie organów, podzielone na różne części liturgiczne. Tematy mazurka Dąbrowskiego we warjantach rytmicznych i melodyjnych występują symbolicznie w odpowiednich miejscach tekstu, nabierając

szczególnego znaczenia zarówno na samym początku mszy, jak również w credo przy słowach: Et resurrexit... Kierunek twórczości Lachmana ma w sobie znamiona konserwatywne.

Zgoła wyjątkowe stanowisko pośród muzyków tej generacji w zakresie kultury śpiewu chóralnego w Polsce i to zarówno pod względem kompozycji, jak wykonawczym i organizacyjnym zajmuje BOLESŁAW WALLEK - WALEWSKI. Urodzony we Lwowie w r. 1885-tym przechodził początkowe stopnie wykształcenia muzycznego w tamtejszem konserwatorjum jako uczeń Mieczysława Sołtysa i Niewiadomskiego. Później, kończąc równocześnie gimnazjum, dokształcał się jeszcze u Wiktora Barabasza, Szopskiego i Żeleńskiego w Krakowie, ażeby ostatecznie dopełnić swoich wiadomości w teorji i kompozycji u Hugona Riemanna w Lipsku. Obdarzony wyjątkowemi zdolnościami muzycznemi, już we wczesnem dzieciństwie próbował Walewski z powodzeniem swoich sił w kompozycjach chórowych, wcześnie też dowiódł swojego talentu dyrygenckiego szczególnie w zakresie chóralnym. Muzyka chóralna pociągała go w wyższym stopniu od innych rodzajów i idej przedewszystkiem miał służyć w dalszych latach życia. Talent i predylekcja Walewskiego do muzyki chóralnej skrystalizowały się w tej specyficznej atmosferze muzycznej, w jakiej w tak znacznej mierze obracało się życie muzycznego Lwowa w ostatnich latach XIX-go wieku, kiedy to Lutnia — około osoby Cetwińskiego — i Echo — skupiające się przy Janie Gallu — stanowiły ośrodki ruchu muzycznego w pięknem mieście. — Już od pierwszych swoich utworów chórowych zaczął Walewski hołdować wyższym



Bolesław Wallek-Walewski.

celom artystycznym od tych, jakie przyświecały przeważnej ilości kompozytorów naszych tej epoki na polu muzyki chóralnej. Twórczość Walewskiego oznacza wyraźny etap w polskiej sztuce chórowej naszych czasów. Najbardziej znamiennym jej rysem jest wysunięcie czynnika malarstwa dźwiękowego i pierwiastków opisowych na czoło interesu estetycznego jego utworów. Pojawienie się ich czy to na koncertach towarzystw śpiewackich, czy na konkursach chórowych, wywoływało zawsze rewelacyjne wrażenie. Nic dziwnego więc, że Psalm 130 do słów Kochanowskiego, — Rapsod burzowy, — Deszcz w słońcu, — Hymn młodzieży otrzymały pierwsze nagrody, drugie zaś przypadły Bajeczce o myszce, — Orlętom sława, — Stepowi, utworowi Zakwitły krzewy bzów — na najsilniej obesłanych konkursach kilkunastu lat ostatnich. Ale i po za temi kompozycjami zawiera teka Walewskiego utwory, które bez przesady możemy nazwać perłami polskiej muzyki chórowej współczesnej epoki. Należy do nich zarówno ta pełna młodzieńczego wdzięku i melodyjnej krasy: Bajka o Kasi i Królewiczu do słów Rydla, (której dramatyzujący epizod — djalog między Kasią a Królewiczem został — ze względu na jednolitość materjału dźwiękowego — potraktowany analogicznie do części opisowych wiersza), jak znakomity w swoim realistycznym rozmachu obraz muzyczny: Zielone Świątki na Bielanach (do słów J. Gałuszki) z obligatoryjnym współudziałem harmonijki ustnej, dalej dwie kompozycje do tekstów Kasprowicza: Na gęśliczkach i Kierdele, oparte o motywikę podhalańską (pierwsza urozmaicona współudziałem skrzypiec, zastępujących ludowe gęśliczki), wreszcie potężne w muzycznej treści i przejmujące siłą realizmu kompozycje: Pogrzeb Kazimierza Wielkiego (słowa Wyspiańskiego), Burza morska i Giewontowa Baśń.

Wymienione tu kompozycje stanowią zaledwie część dotychczasowej twórczości Walewskiego, obfitującej na każdym niemal kroku w przykłady znacznej oryginalności koncepcji. Wystarczy wspomnieć tu takie kompozycje, jak n. p.: Rozmyślanie, którego cała pierwsza, dość długa część opiera swoje szeroko postępujące melizmaty na wokalizie „a", wytwarzając właściwy, pełen melancholji nastrój dla słów poezji Antoniego Langego („potrącona życia falą, dusza moja łka"), lub mszę na cześć św. Wincentego a Paulo, będącą nowoczesnym w duchu aljażem pierwiastków chorału gregorjańskiego, motywiki polskich pieśni nabożnych i harmonji impresjonistycznego kierunku.

Przyglądając się całokształtowi — dwudziestokilkuletniej twórczości Walewskiego, stwierdzamy na samem tylko polu muzyki chórowej wielką rozmaitość form, charakteru i estetycznych założeń jego kompozycji. Obok łatwych, przystępnych kwartetów męskich w typowym stylu „liedertafel", obok utworów o dominującej w nich nucie ludowej, obok popularnych transkrypcyj kolend i pieśni góralskich, znajduje-

my tu liczne przykłady wysoce artystycznej tendencji, n. p. w Grającym stepie, do słów Gałuszki, lub w chórze Deszcz w słońcu, wreszcie w Sinfonieccie.

W mniejszym stopniu od chóru męskiego, do którego to rodzaju wzywały Walewskiego i ciągle wzywają jego rozliczne i z ogromnym zapałem spełniane funkcje kierownika artystycznego i dyrygenta: najpierw krakowskiego Chóru Akademickiego (od r. 1903-go) i Echa krakowskiego (od r. 1919-go, poświęca się kompozytor pisaniu na chór mięszany. Ale i w tym kierunku talent jego dał ze siebie piękne owoce, jak: Sześć pieśni góralskich, — Wesel się Królowo nieba, — Te Deum. Na sam chór żeński napisał Walewski: Krajobraz muzyczny, Krakowiaka i Deszcz w słońcu.

Pieśń solowa przedstawia się w dorobku kompozytorskim Walewskiego mniej pokaźnie. W młodych latach kompozytora powstały pieśni do słów Rydla (Do Jadwinki, — Już się do snu kładzie, — Drży gałązka, — Pójdziem od siebie) i „V Tren" Kochanowskiego, obok nich zaś istotnie wartościowe utwory liryczno-opisowe, mianowicie pieśni: L a t e m i J e s i e n i ą, które zwłaszcza dzięki subtelnie opracowanemu akompanjamentowi orkiestralnemu nabierają wyższych cech artystycznych.

W dwóch swoich operach: D o l a (napisana w r. 1918-19) i P o m s t a J o n t k o w a (w r. 1926-27) stworzył Walewski pierwsze w dramatycznej muzyce polskiej przykłady zidentyfikowania się autora libretta z kompozytorem. „Dola", potrącająca o wypadki wielkiej wojny europejskiej, jest szczęśliwem przeciwstawieniem obrazów: zacisznego życia polskiego dworu wiejskiego w pierwszym akcie, rozszalałego żywiołu i grozy wojennej w akcie drugim (scena bitwy w Karpatach) nędzy szpitalnej żołnierza w akcie trzecim i powrotnej fali pokojowego życia w akcie ostatnim. Literackie licencje i muzyczne al fresco dzieła harmonizują ze sobą w tej pierwszej próbie operowej Walewskiego. Drugie dzieło dramatyczne kompozytora, Pomsta Jontkowa, przedstawia się z punktu widzenia pomysłu dramatycznego oryginalnie i ciekawie, wszakże wypracowanie tekstu i muzyki pozostawia niejedno do życzenia.

Zasadniczy kierunek twórczości Walewskiego jest w najznaczniejszej części składowych czynników zachowawczy. Chromatyka, silniejsza dyssonansowość, politonalność względnie atonalność są terenami, do których inspiracja Walewskiego nie zwraca się ze szczególną predylekcją. Z punktu widzenia ewolucji elementów formotwórczych muzyki znaczenie Walewskiego jest niewątpliwie mniejsze od społecznego znaczenia jego dla kultury muzycznej w Polsce. Pod tym względem zasługi jego są wprost ogromne i to nietylko na polu jego osobistego działania, w Krakowie, ale i w całym kraju. Najlepszym i zgoła nieporównanym wyra-

zem uznania ze strony całego śpiewactwa polskiego był udział tego śpiewactwa w jubileuszu 25-letniej pracy Walewskiego w Krakowie w listopadzie 1929-go roku.

Trzech następujących kompozytorów i działaczy na niwie muzyki chórowej, których zarówno z tytułu zasług w tym kierunku jak i ze względu na rodzaj talentu i właściwości stylu ich kompozycyj musimy zaliczyć do tej wielkiej grupy muzyków polskich, znajdujemy dopiero wśród pokolenia z lat po roku 1890-tym. Pierwszym pośród nich jest: STEFAN MARJAN STOIŃSKI, urodzony w r. 1891-ym w Szamotułach we Wielkopolsce. Muzyczne swoje wykształcenie zawdzięcza Stoiński konserwatorjum Sterna w Berlinie i prywatnej nauce u Hugona Leichtentritta. Obok tych ściśle fachowo-muzycznych studjów, pracował Stoiński



Stefan M. Stoiński.

również w zakresie muzykologji pod kierunkiem prof. Oskara Fleischera w Berlinie. Obecnie zajmuje Stoiński stanowisko dyrektora Instytutu muzycznego w Katowicach, gdzie prowadzi kursa teoretyczne, jest redaktorem miesięcznika „Śpiewak", będącego organem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, jest wreszcie kierownikiem artystycznym tychże kół i dyrygentem znakomitego chóru Ogniwo. W latach 1922—1924 był Stoiński kierownikiem opery katowickiej. Poza szeregiem niewydanych dotychczas utworów Stoińskiego (że wymienimy: Dwie pieśni solowe op. 1, — Dziesięć pieśni Górnośląskich op. 2, — Dwie pieśni na chór męski op. 6), zakres inwencji i technikę kompozytorską Stoińskiego poznajemy z następujących utworów: op. 3 chóry mięszane: Śmierć komara, — Nie mogę, — Brałem niegdyś; op. 5 „Rozmowa z piramidami" do słów Słowackiego i „Żebym wiedział"; op. 7 Bajka o wieprzu i kotce (do słów

Karola Dyma), Dwa nokturny na chór mięszany op. 9 (Mgły i Noc), op. 8 Cztery pieśni: Oczy, Tęsknota, Nasze oczy, Melancholja. W dążeniu do prostoty, wyrażającej się w djatonicznych melodjach i w konsonansowych harmonjach, w jędrności rytmicznej, w dążeniu do przysporzenia zespołom śpiewackim przystępnych do wykonania, lecz niemniej efektownych utworów, osiąga Stoiński — pomimo to wszystko — kapitalne wprost rezultaty. Swobodny, niewymuszony humor panuje w „Śmierci komara", którego motywika przedstawia się przeważnie jako odcinki skali wstępującej lub zstępującej, jest więc sama w sobie wyrazem niezmiernie naturalnej inwencji. Rysunek melodyjny ma u Stoińskiego tę właśnie nieubłaganą konsekwencję naturalności, zwroty nie dokonują się tu w sposób sztuczny, w wysiłku mózgowym, wszystko płynie w prądzie wewnętrznej konieczności muzycznego stawania się. Środki „Bajki o wieprzu i kotce" są już bardziej wyszukane, ale stopień trudności wykonania — dzięki zastosowaniu najwłaściwszej chórom technice — nie o wiele się podnosi. Pieśni solowe S. M. Stoińskiego nawiązują do stylu, zbliżonego do liryki Brahmsa. — Z natury swojej klasycysta ma jednak Stoiński wielki kult dla mistrzów romantyzmu muzycznego i oto uwielbienie Chopina skłoniło go do ułożenia nastrojowej pieśni genjalnego kompozytora „Leci liście z drzewa" na chór mięszany z towarzyszeniem orkiestry. Pięknem brzmieniem odznaczają się dwa wyżej wspomniane Nokturny na chór mięszany. Do polskiej bibljoteki muzykologicznej wniósł Stoiński pełną pomysłowości i szerokiej erudycji rozprawę p. t. Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie (Katowice 1929), dla praktycznego użytku naszych chórów napisał „Katechizm najważniejszych elementarnych wiadomości z muzyki i śpiewu" (wydany przez Śląski Związek Kół Śpiew.). Jako dyrygent chórowy łączy w sobie Stoiński silny temperament ze subtelnością w ujmowaniu rytmiki i dynamiki. Na konkursach śląskich towarzystw śpiewackich od r. 1927-ym zdo było kierowane przez Stoińskiego „Ogniwo" pierwsze nagrody.

Drugim w tej grupie młodszych jest STANISŁAW WIECHOWICZ, urodzony w r. 1893-cim w Kroczycach. W Krakowie zaczął się Wiechowicz kształcić w muzyce, poczem studjował dalej w Dreźnie, Petersburgu i Paryżu. Obecnie jest dyrygentem Polskiego Koła Śpiewaczego w Poznaniu, redaktorem Przeglądu muzycznego i krytykiem muzycznym Kurjera Poznańskiego. Talent Wiechowicza ciąży głównie ku muzyce chórowej. Przejawił się on w poważny sposób już w r. 1923 i 1924-tym w kilku bardzo udatnych opracowaniach pieśni ludowych (wydanych w śpiewnikach zbiorowych II-go Zjazdu chórów polskich w Poznaniu). Potwierdziło to następnie wydanie 32 Pieśni górnośląskich w opracowaniu na chór męski i mięszany w r. 1925-tym (pierwszy zeszyt 12, drugi 20 utworów). I w dalszym ciągu swojej działalności kompozytorskiej stoi Wiechowicz silnie na gruncie muzyki ludowej, układając dla zespołów

śpiewackich pieśni z różnych stron Polski (trzy zbiorki po 7 pieśni na chór mięszany — Polska pieśń ludowa, Nakł. Wielkop. Zw. Kół Śpiewaczych, Poznań 1926). Opracowania te odznaczają się wielką pomysłowością, a więc i rozmaitością na punkcie techniki. Oryginalna nuta artystyczna Wiechowicza dążyła do wyrażenia się w monumentalnie zamierzonym „Dniu słowiańskim" — apoteozie na chór mięszany z orkiestrą do słów Emila Zegadłowicza — wykonanym w czasie uroczystego otwarcia Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego 19-go maja 1929-go roku w Poznaniu. Wiele śmiałych pomysłów harmonicznych i rytmicznych, daleko doprowadzonej swobody ujęcia poszczególnych głosów, stwierdzamy w szerokiej, dwuczęściowej kompozycji do futurystycznego tekstu Brunona Jasieńskiego „Oj! ty wolo, wolo!" Kompozycja ta przedstawia się jak gdyby jakaś — amorficzna wprawdzie — ale pod względem kolorystycznym niezmiernie bogata, wokalna koncepcja symfoniczna. Wiechowicz doszedł tu do szczytów brawury i wirtuozostwa techniki chóru mięszanego. Wielkim temperamentem odznacza się kompozycja orkiestralna Wiechowicza p. t. „Chmiel", o którym W. Brzostowski pisał, że jest to „okrzyk na cześć słonecznego wesela w życiu — o zdrowej, męskiej rytmiczności, pięknie brzmiące wyzwanie życiodajnej siły..."



Stanisław Wiechowicz.

Ciekawe stanowisko ze względu na rozwój talentu i osiągnięte w karjerze kompozytorskiej rezultaty artystyczne zajmuje w całej tej dotychczas omówionej grupie chóralistów polskich STANISŁAW IGNACY RĄCZKA. Kompozytor ten urodził się dnia 13-go lipca w r. 1893-cim w Nowym Sączu. Począwszy od szóstej klasy gimnazjalnej pałał Rączka pragnieniem zdobycia wiedzy muzycznej, ażeby módz wypowiedzieć się jako kompozytor. Jako zupełny autodydakta zdobywał ją w ciągu kilku lat, poznając równocześnie tajniki jej praktycznie w chórze gimnazjalnym. Studja uniwersyteckie Rączki przerwała wojna. Po kilku miesiącach walk dostał się Rączka do niewoli rosyjskiej. Znalazł się wkońcu w Moskwie. Nowe dlań środowisko, w którem — jak zawsze — muzyka chórowa była silnie uprawiana, wpłynęło na Rączkę zachęcająco do robienia

świeżych wysiłków kompozytorskich, pierwsze bowiem próby jego sięgały czasów gimnazjalnych. W Moskwie też powstała dłuższa kompozycja: „Modlitwa podczas bitwy“, która później na konkursie krakowskiego Echa w r. 1920-tym zdobyła pierwszą nagrodę. Miarę wrażenia, jakie wywołała ta kompozycja, daje okoliczność przyznania na tym właśnie konkursie drugiej nagrody Czesławowi Markowi, trzeciej zaś Feliksowi Nowowiejskiemu. Nagroda ta, w całej pełni zasłużona, podniecila silnie samopoczucie talentu młodego kompozytora, który głębiej w siebie wniknąwszy, przekreślił cały swój przedwojenny dorobek twórczy i oddał się dalszej intenzywnej pracy nad zdobyciem potrzebnej techniki kompozytorskiej. Osiadłszy na jakiś czas w Nowym Sączu, celem wypoczynku po długich trudach wojny i niewoli oddał się tu Rączka z zapałem kompozycji. W niedługim czasie powstało tu 24 utworów na chór męski i kilka pieśni solowych. Siedem napisanych w tym właśnie okresie chórów otrzymało nagrody konkursowe. Wogóle osiągnął Rączka w ciągu kilku lat prawdziwy rekord nagród konkursowych. Z liczby 60-ciu jego utworów, zebranych później w pięciu cyklach: chóry wojenne, taneczne, balladowe, erotyczne i dwa nastrojowo-baladowe, — cała jedna czwarta utworów, a więc 15 kompozycyj zostało odznaczonych pierwszemi — względnie drugiemi nagrodami. W r. 1921-szym osiadł Rączka w Zawierciu jako prof. tamtejszego gimn.



Stanisław J. Rączka.

Dotychczasowy plon twórczości Rączki obejmuje 60 utworów na chór męski, 50 na chór mięszany i 3 na chór żeński. Liryka solowa Rączki liczy 18 pieśni z towarzyszeniem fortepianu. Oprócz tego teka kompozytora zawiera drobne utwory fortepianowe. Z całej tej pokaźnej ilości utworów mała jedynie część dostępna jest z wydań drukowanych. 10 utworów na chór mięszany op. 6 wydał Wielkop. Zw. Kół Śpiew. w r. 1927-ym. Następnie sześć utworów, także na chór mięszany a cappella, wydał Śląski Zw. Kół Śpiew. w r. 1929-tym (Śląska Bibljoteka Muzyczna nr. 3). W Dziesięciu utworach (Wiosna, Lato, Jesień, Zima — do słów Ejsmonda, — Smutna piosenka, Za oknem, Kołysanka, Gra fal, Dwa wiatry, Wieczorne tchnienie — do słów różnych poetów, wśród nich

J. Tuwima) przebija się łatwa w sobie samej inwencja melodyjna Rączki, obracająca się jednak przeważnie w kole utartych środków. Harmonizacja i rozczłonkowanie frazy opiera się także na przesłankach techniki chórowej z przed lat kilkudziesięciu. W porównaniu z tym cyklem utworów znaczny krok naprzód przedstawia pod każdym względem, szczególnie zaś na punkcie harmonji i fenomenów barwo-dźwiękowych, zbiór op. 9 — p. t. „Symfonja Nocy“ do słów Emila Zegadłowicza. Zawarte tu pomysły są może nietyle zupełnie oryginalne, co śmiałe. Harmonja Debussy'ego staje się tutaj cechą wyróżniającą styl tego dzieła. Kompozytor zdaje sobie dobrze sprawę z tego, że począwszy od roku 1928-go przejął się temi zdobyczami muzyki nowoczesnej, które — odwracając się od tonalności doprowadziły z jednej strony do egzotyzmu skali całotonowej, z drugiej do atonalności i politonalności. Wszakże, wynikających z tych zasad środków nie odważa się Rączka stosować w nadmiernym stopniu, starając się postępować drogą złotego środka. Dalsze utwory tego zbioru, jak Impromptu (słowa Zegadłowicza) i Sen (słowa Dębickiego) oznaczają śmiało naprzód wysunięte punkty stylu polskiej pieśni chóralnej naszych czasów. Wnosząc z tego nagle dokonanego zwrotu w stylu kompozytorskim Rączki, z pokaźnego przyrostu środków harmonji i przyswojenia sobie pewnych czynników polifonji, możemy spodziewać się dalszego, pięknego rozwoju tego płodnego talentu. Pieśni solowe Rączki, op. 11 i op. 12 nie przedstawiają większego interesu artystycznego. Styl ich jest pod pewnym względem odblaskiem liryki Niewiadomskiego, Galla czy innych kompozytorów tego kierunku, przyczem ograniczona znajomość techniki fortepianu, w czasie powstania tych pieśni, musiała doprowadzić w nich do pewnych rysów dyletantyzmu.

Rówieśnik Rączki, WŁADYSŁAW RACZKOWSKI (urodzony w r. 1893-cim) doszedł łatwiej do fachowego wykształcenia muzycznego, wcześnie też był uczniem Domaniewskiego (fortepian) i Szopskiego (kompozycja). Od roku 1921-go do 1929-go był Raczkowski dyrektorem artystycznym Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych w Poznaniu oraz profesorem Konserwatorjum państwowego. Obecnie prowadzi klasę chórową w Konserwatorjum warszawskiem. Znakomity, pełen temperamentu i subtelności dyrygent chórów, złożył Raczkowski dowody swoich kwalifikacyj kompozytorskich w kilkunastu zaledwie transkrypcjach pieśni ludowych na zespoły mięszane i żeńskie oraz w jednym większym utworze wokalnym z towarzyszeniem orkiestry p. t. „Pieśń“ (apoteoza) do słów Emila Zegadłowicza. Kompozycja ta została wykonana po raz pierwszy w czasie uroczystości otwarcia Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewackiego w Poznaniu w maju 1929-go roku przez Chór Słowiańskiego Związku Kół Śpiewackich. Niewolny od retoryczności tekst Zegadłowicza i okolicznościowy charakter kompozycji wpłynęły na styl

tego utworu, przedstawiającego wyrazistą kontrastyczność poszczególnych swoich części we frazach, zarysowanych tematami, odpowiadającemi przeznaczeniu utworu.

Jako jeden z pośród współczesnych kompozytorów polskich przyłącza się do tej młodszej grupy muzyków naszych KAROL MIECZYSŁAW PROSNAK, urodzony w Pabjanicach w r. 1898-ym. Kształcił się w Łodzi, Wilnie i Warszawie, obecnie poświęca się pracy zarówno na niwie muzyki chórowej jak symfonicznej, jako kierownik chórów i orkiestry filharmonicznej w polskim Manchesterze. Najkorzystniejsze wrażenia z pośród utworów Prosnaka wywołuje jego poemat wokalny na chór mięszany „Burza morska“ z epizodami realistycznego malarstwa dźwiękowego i ustępami nabożnego nastroju. W innych kwartetach na chór mięszany n. p. w utworze p. t. „Czarowną cichą nocą“ i „W wieczorną ciszę“ stwarza Prosnak frazy dobrze brzmiące, ale ani zbytnio oryginalne w pomysłach melodyjnych, ani nie wykraczające we fakturze harmonicznej poza sferę trzech głównych funkcyj tonalnych. Na podstawie tych tylko utworów, włączanie Prosnaka do tej grupy kompozytorów chórowych byłoby jeszcze mało uzasadnione. Ale nagrodzona w r. 1928-ym na konkursie Wielkopolskiego Zw. Kół Śpiew. „Ballada“ na chór mięszany i solo tenorowe wykazała znacznie szerszy horyzont możliwości artystycznych Prosnaka od wszystkich jego dawniejszych kompozycyj. W ustosunkowaniu głosu narratora do zespołu w tym utworze, w niektórych przejściach chromatycznych harmonji, w stopniowaniu efektów wokalnych daje się tu wyczuć szczęśliwy dla rozwoju techniki Prosnaka wpływ muzyki Rimskiego-Korsakowa z jego legendy lirycznej „Sadko“. Wpływ ten zdaje się utrwalać w inwencji Prosnaka, jak o tem świadczy „Kołysanka“ op. 39, nr. 1 na chór mięszany z występującemi na jego tle solistycznemi głosami sopranu i tenoru. Dalsze utwory kompozytora w opus 39-ym, mianowicie: „Wicher“ i „Nokturn“ przewyższają także o wiele



Karol M. Prosnak.

wcześniejsze kompozycje Prosnaka; (zaliczamy do nich jeszcze utwór „Na cześć wiosny, — „Kulig“ i „Wesele sieradzkie“). Ostatnie znane nam utwory Prosnaka znamionuje szczęśliwy eklektyzm w doborze środków harmonicznych (chromatyka chopinowsko-wagnerowska i bezpółtonowa skala Debussy'ego). Z wielu śmielszych pomysłów melodyjnych oraz z uniezależnienia się głosów zespołu można wróżyć dalszy piękny rozwój tego — dzisiaj naprawdę obiecującego — talentu. Stwierdzając to nie należy przeoczyć wyraźnego w swoich skutkach wpływu Karola Szymanowskiego na K. M. Prosnaka, występującego zwłaszcza w ostatniej części Nokturnu op. 39 nr. 3. Prosnak przeniósł na kanwę zespołu wokalnego świetne pomysły harmoniczne Szymanowskiego z jego czwartej Pieśni miłosnej Hafisa, osiągając w ten sposób bardzo piękne efekty chóralne. Na całość dorobku kompozytorskiego Prosnaka składają się w dalszym ciągu następujące utwory: na chór mięszany z tow. orkiestry „Modlitwa drzew“, — „Ziemia“, — „Wesele“, — „Suita wesoła“. — „Polonez“, — „Kantata na cześć pieśni“ i około 120 pieśni solowych z akompanjamentem fortepianu (część tych utworów znajduje się w druku).

Przedstawicielami najmłodszej generacji kompozytorów naszych są jeszcze w tej grupie: WŁADYSŁAW MACURA i MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI. Wład. Macura, ur. w Cieszynie w r. 1898, poświęcał się w czasie studjów uniwersyteckich muzykologji, rychło jednak przeszedł do muzyki praktycznej i po kilkuletniem uczestniczeniu w różnorakich zespołach instrumentalnych został korepetytorem solistów w operze warszawskiej, w końcu pomocniczym dyrygentem. Oswojony zbliska z aparatem teatralno-muzycznym napisał w roku 1929-ym balet p. t. „Kleks“ (Coco), który zdobył znaczne powodzenie. Trzy zgrabnie ułożone utwory chóralne Fujareczko dzwoń, na chór męski, — Oj, gdybym ja, dziewczę moje, na chór mięszany (oba do słów T. Łubieńskiej) i Na Anioł Pański biją dzwony (do własnego tekstu) stanowią sympatyczny przyczynek do repertuaru zespołów wokalnych.



Mieczysław Mierzejewski.

Szerszą skalę pomysłów wykazują kompozycje chórowe Mieczysława Mierzejewskiego, urodzonego w Poznaniu w r. 1905-tym,

ucznia konserwatorjum w Poznaniu, następnie Sikorskiego (kompozycja) i Grzegorza Fitelberga (kurs kapelmistrzowski) w Konserwatorjum warszawskiem. Poważną próbę talentu i techniki Mierzejewskiego mamy w jego Pięciu utworach na chór mięszany a cappella (Poznań, 1928, nakładem Wielkop. Zw. Kół Śpiewaczych). Mierzejewski nie cofa się tu przed śmielszemi harmonjami i swobodniejszem prowadzeniem głosów niż na to pozwalały zasady kontrapunktu klasycznego stylu. Zawarte w zbiorku tym utwory: Na Anioł Pański biją dzwony (do słów Tetmajera), Zawód, Sine lasy we mgłach drzemią, Zaszumiał las i Dwie dole, mają dużo wyrazu melodyjnego i otaczają słuchacza odpowiednim do tekstów nastrojem. Młody kompozytor, zajmujący obecnie stanowisko dyrygenta opery w Poznaniu, napisał znaczniejszą ilość pieśni z towarzyszeniem fortepianu, ponadto także kilka utworów symfonicznych. Dwie jego kompozycje chórowe zdobyły nagrody na konkursach we Lwowie i Poznaniu (z tych pierwsza przypadła mu w udziale już w r. 1926-tym).

* * *

Podobnie jak pierwszą grupę kompozytorów naszych łączy na polu muzyki chórowej pewna wspólność ideowa, jakieś pobratymstwo artystyczne, pewien zbliżony do siebie poziom duchowej przynależności, a pod względem czysto muzycznym — z uwzględnieniem wszystkich różnic subtelniejszej natury i różnych stopni talentu — także pewna wspólność stylistyczna, co, wszystko razem wziąwszy, tworzy z ich kompozycyj chórowych niejako wspólną sferę kulturalną w naszem społeczeństwie, — tak też istnieją inne dane podobnego rodzaju, wyodrębniające szereg współczesnych nam muzyków zawodowych, jak i amatorów, których talenty i fachowe wykształcenie muzyczne są do siebie przeważnie bardziej jeszcze zbliżone niż w pierwszej grupie, a podobieństwa stylistyczne i cele artystyczne ich kompozycyj pozwalają zauważyć niekiedy daleko idącą równoległość. Możnaby jeszcze w grupie tej stworzyć osobne koło komponujących organistów, ale dla jednolitości przedstawienia nie robimy tego, zaznaczając jednocześnie, że profesjonalizm muzyczny członków tej grupy zmusza ich przeważnie do zatrzymania ich aspiracyj twórczych na niezbyt wysokich szczeblach hierarchji w naszym świecie artystycznym.

Seniorem grupy tej jest dzisiaj ks. FRANCISZEK WALCZYŃSKI, urodzony w r. 1852-gim w Żywcu. Po ukończeniu gimnazjum w Tarnowie poświęcił się Franciszek Walczyński stanowi duchownemu. Przez dwadzieścia lat był katechetą gimnazjalnym w Tarnowie, potem — w r. 1896 został kanonikiem katedry tarnowskiej i prałatem papieskim.

W muzyce był właściwie samoukiem, i kształcił się nie tyle systematycznie w teorji, ile poznając dzieła mistrzów muzyki religijnej różnych epok. Szukał także żywego pouczenia w sztuce za pośrednictwem częstych podróży do wielkich środowisk ruchu muzycznego w Europie. Śmiało można powiedzieć, że poznał całą literaturę kościelnych utworów, dostępną w nowoczesnych wydawnictwach. Stał się jednym z największych naszych erudytów na tem polu i stworzył jedną z najbogatszych prywatnych bibljotek muzycznych w Polsce. Produkcja ks. Walczyńskiego dosięgła ogromnej liczby opusów. Znaną mi najwyższą cyfrą dzieł tego kompozytora jest opus 182 z roku 1925-go. Znaczna ilość utworów ks. Walczyńskiego została kilkakrotnie wydana. Na ten olbrzymi dorobek kompozytorski składają się liczne msze łacińskie i polskie, na zespoły wokalne począwszy od chórów dwugłosowych (jedną z ostatnich prac ks. Walczyńskiego w tym kierunku jest idylliczna msza polska na chór dwugłosowy op. 141 wyd. w roku 1927), motety, książki z pieśniami religijnemi i wiele utworów organowych. Niektóre z opusów ks. Walczyńskiego składają się z kilku zeszytów utworów, n. p. op. 147, obejmujący trzy cykle pieśni marjańskich na chór trzygłosowy. Twórczość ks. Walczyńskiego idzie po linji dewocyjno-artystycznych potrzeb i celów dydaktyczno-kulturalnych polskiej szkoły katolickiej i najszerszych sfer naszego społeczeństwa. Jedną z kompozycyj organowych ks. Walczyńskiego, mianowicie: A d o r a z i o n e q u a s i u n a f a n t a s i a, zawiera wydawnictwo Ottona Gaussa: Orgel-Kompositionen aus alter und neuer Zeit t. IV nr. 92 (wyd. trzecie Regensburg 1910). Pomimo sędziwego wieku ks. Walczyński nie ustaje w pracy kompozytorskiej, jak świadczy dokonane w tym roku wydawnictwo 30 kolęd oraz mszy św., opartej na polskich kolędach (Tarnów 1930).

Drugim z kolei co do starszeństwa jest tu FELIKS KONOPASEK, ur. w r. 1860 w Czerniowcach na Bukowinie. Wykształcenie muzyczne zdobył w Konserwatorjum warszawskiem. Obecnie jest profesorem szkoły im. Karłowicza i kierownikiem własnej szkoły muzycznej w Warszawie. Obok dłuższego szeregu transkrypcyj popularnych utworów polskich na orkiestrę dętą, zebranych w dwóch wydawnictwach: „Fletnie i Surmy“ i „Polonia“, wydał Konopasek kilka dobrych układów pieśni narodowych na chóry męskie i mięszane, ponadto zaś 60 pieśni na trzy głosy męskie lub żeńskie w dwukrotnie dokonanych wydaniach p. t. „Z z a p o m n i a n y c h p i e ś n i“ (Śpiewnik dla młodzieży). Oryginalną kompozycję Konopaska bajkę „Dzieci i żaby“ na chór męski zawiera jeden z zeszytów Lutni.

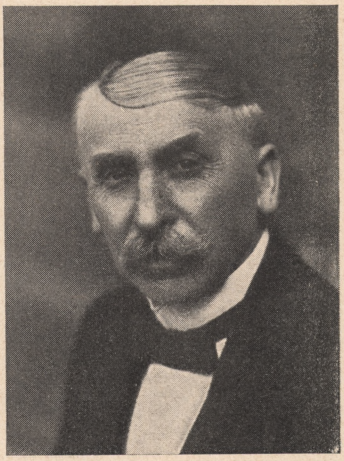
Bardzo popularnym w śpiewackim światku Małopolski pod koniec wieku XIX-go i na początku obecnego był i jest dalej ALEKSANDER

ORŁOWSKI, którego kilka utworów chóralnych należało do najczęściej i z wielkiem powodzeniem wykonywanego repertuaru kwartetów męskich. Ur. w r. 1862-gim w Kozowej w Małopolsce, sobie samemu tylko i nauce prywatnej zawdzięczał Orłowski swoje wyrobienie kompozytorskie. Więcej pewnie skorzystał kierując rozlicznemi zespołami wokalnemi w Brzeżanach, Lwowie, Krakowie, Gdańsku, Oświęcimiu itd. Obecnie zadowala się skromną działalnością instruktora chóru żołnierskiego w 73-m pułku piechoty. Może jednak z zadowoleniem spoglądać na minione lata pracy społecznej, za które spotkały go zasłużone odznaczenia (order Polonia Restituta i kilka członkostw honorowych). Do najpiękniejszych utworów Orłowskiego, który wielokrotnie złożył dowody ładnej inwencji melodyjnej, należy zaliczyć: Polonez weselny „Kto przysięga miłość, wiarę", — Stepy akermańskie i kilka innych Sonetów krymskich; ogromną popularnością cieszył się marsz żałobny W mogile ciemnej.



Feliks Konopasek

Zwrot ku muzyce kościelnej w kompozycjach członków tej generacji oznacza działalność TOMASZA BARTKIEWICZA, ur. w r. 1865-tym w Miejskiej Górce koło Rawicza. Po początkowych studjach muzycznych u Józefa Figaszewskiego i Dembińskiego w Poznaniu korzystał Bartkiewicz ze światłych wskazówek ks. dra Józefa Surzyńskiego, znakomitego znawcy muzyki kościelnej i zasłużonego kompozytora i wydawcy pomników starej muzyki polskiej, proboszcza w Kościanie. T. K. Bartkiewicz był tam organistą przy kościele farnym i dyrygentem chóru kościelnego przez lat 12. Od roku 1925-go zajmuje Bartkiewicz podobne stanowisko w Ostrowie, gdzie równocześnie jest nauczycielem muzyki tamtejszego gimnazjum. W zakresie organizacji towarzystw śpiewackich ma Bartkiewicz poważne zasługi. W roku 1899-ym założył w Kościanie Lutnię, w okolicy zaś Kościana powołał do życia kilka kół śpiewa-



T. K. Bartkiewicz.

czych. Także w Ostrowie i okolicy założył towarzystwa śpiewackie, wszędzie poświęcając z wielkim zapałem pracę swoją dla rozwoju śpiewu chóralnego. Od lat 14-tu jest dyrektorem Związku Kół Śpiewaczych w Poznaniu. W znacznej części — zarówno kościelnych jak świeckich — utworów Bartkiewicza (z których drobna ilość wydana została drukiem) dominuje ludowa pieśń polska, będąca podstawą kwartetowych transkrypcyj kompozytora. Przeróbki te utrzymane są w najdalej posuniętej łatwości technicznej. Odznacza się nią sielankowa „Msza pasterska“ (złożona z kolend polskich), taksamo jak hymn na powitanie Zmartwychwstałej Polski „Hosanna“ (napisany jeszcze w grudniu 1918-go r.), wreszcie „Sielanka“, będąca rodzajem suity ludowej. Jedynie miarę społecznego interesu, z pominięciem oceny estetycznej, można zastosować do misterjum Bożego Narodzenia Bartkiewicza p. t. Gloria in excelsis Deo (na chóry męskie, mięszane i żeńskie, głosy solowe z towarzyszeniem orkiestry). Kompozycja ta, napisana w r. 1922, składa się z około 40-tu krótszych i dłuższych ustępów, opartych na tematach pieśni i kolend polskich.



Stanisław Bursa.

STANISŁAW BURSA zdobył zasługę na polu organizacji chórów męskich we wschodniej Małopolsce w latach 1890 do 1900, gdzie założył około 30 śpiewaczych gniazd sokolich, zasilając je w bardzo wydatny sposób wydawanemi przez siebie zbiorkami kwartetów męskich. Urodził się w r. 1865-ym w Obertynie. Początków muzyki uczył się w Kołomyji u Adama Wrońskiego, potem pobierał lekcje u Rychlinga i Mireckiego w Krakowie. Zamierzał poświęcić się karjerze operowej i po krótkiej nauce u Paci'ego w Medjolanie debiutował w Fossano. Niedługo jednak powrócił do kraju i został urzędnikiem Krakowskiego Tow. Ubezp. we Lwowie, oddając się umiłowanej muzyce jedynie pobocznie. Pracował nadal jako uczeń Słomkowskiego, Niewiadomskiego i Sołtysa. W r. 1892-im został dyrygentem chóru Sokoła lwowskiego, nieco później nauczycielem śpiewu w jednem z gimnazjów państwowych, wreszcie dyrygentem chóru męskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. W roku

1900-ym przenoszą go do urzędu Florjanki w Rzeszowie, potem zaś w r. 1902-im do Krakowa, gdzie zamieszkał na stałe do chwili obecnej. W r. 1906-tym założył tu własną szkołę śpiewu, z której wyszło sporo śpiewaków operowych i amatorów. Ponadto pracuje tu jako kierownik chórów w kilku instytucjach społecznych i jako nauczyciel śpiewu w kilku szkołach, ciesząc się na każdym posterunku swojej działalności wielkim mirem uczniów i towarzyszy-śpiewaków. Przez lat kilka pisywał także sprawozdania muzyczne w dziennikach lwowskich i krakowskich i założył w r. 1900-ym we Lwowie pismo artystyczne „Wiadomości artystyczne". Od roku 1920-go działa także na terenie Katowic jako nauczyciel śpiewu solowego.

Dorobek kompozytorski Bursy stanowi kilka udatnych kwartetów męskich i znaczna ilość transkrypcyj chórowych. Utwory jego znajdujemy w zbiorach: Garść pieśni (autolitografja Bursy wydana w roku 1914-tym), Echo (śpiewnik lwowskiego Echa pod redakcją Jana Galla), w Lutni warszawskiej, w Śpiewniku akademickim pod redakcją B. Wallek-Walewskiego, pozatem osobno wyszła popularna „G o n d o l i e r a", Wiosenne czary i kilka innych utworów. Przebywając wiele w towarzystwie Galla, przejął Bursa niektóre typowe cechy jego inwencji i zastosował je w szczęśliwy sposób. Szczególnie „Gondoliera", uderzając w ton gallowskiego stylu, swoją do złudzenia włoską melodją i lekkością, zdobyła ogromną wziętość, doczekawszy się pięciu wydań. Oprócz mniejszych utworów chórowych spróbował Bursa swoich sił kompozytorskich także w zakresie mszy i małego oratorjum wielkopostnego (niewydanego). Dokonane przez Stanisława Bursę i wydane opracowania zespołów męskich i mięszanych dochodzą do liczby kilku set. Niespożyty w energji działacz we wszystkich zakresach muzyki wokalnej, należy Bursa niewątpliwie do wielce zasłużonych propagatorów kultury muzycznej wśród młodzieży polskiej.

Skromniejszy zakres działalności kompozytorskiej wybrał sobie TOMASZ FLASZA, długoletni organista przy kościele św. Piotra w Krakowie i nauczyciel śpiewu w szkołach średnich. Liczne jego wydawnictwa ograniczają się przeważnie do opracowań pieśni nabożnych i świeckich na chóry męskie i mięszane i do zbiorków utworów do wykonywania w czasie nabożeństwa kościelnego przez organistów. (Wszystkie utwory Flaszy ukazały się w nakładzie A. Piwarskiego i Ski w Krakowie).

W kole starszych członków tej grupy staje także OTTON MIECZYSŁAW ŻUKOWSKI, urodzony w r. 1867-ym w Bełzie. Studja muzyczne przeszedł Żukowski w Czerniowcach i we Wiedniu. W kilku

mszach tego kompozytora (op. 22, op. 38, op. 41, op. 50) na czterogłosowy chór mięszany poznać rękę pedagoga, dbającego o repertuar muzyczny w szkołach polskich. Utwory te mogą być również wykonywane przez jeden głos z towarzyszeniem organów. Styl tych kompozycyj ma na względzie maluczkich w muzyce, dla których każdy trudniejszy zwrot w melodyce, każda bardziej skomplikowana harmonja może już stanowić przeszkodę nie do pokonania. Ten sam, mianowicie najniższy, stopień trudności technicznej i niezmiernie ciasny zakres czynników formotwórczych przedstawiają kwartety świeckie Żukowskiego, zarówno oryginalne jak transkrybowane z pieśni ludowych, z których kilkanaście znajdujemy w Śpiewniku zbiorowym (część III, Poznań 1923) i w Hejnale (Wybór pieśni w układzie na cztery głosy dla użytku Seminarjów nauczycielskich opracował O. M. Żukowski, Lwów). Zawdzięczamy jeszcze Żukowskiemu wydanie 86 dumek polskich (w dwóch zeszytach) i kilku zeszytów oryginalnych Śpiewów kościelnych na różne zespoły wokalne z akompanjamentem organów. O. M. Żukowski pracował także na niwie piśmiennictwa muzycznego i ogłosił następujące przyczynki: Muzyka kościelna w pierwszych wiekach chrześcijaństwa i reforma Grzegorza Wielkiego (Lwów 1904), O polonezie (Lwów 1899), Tłumaczenia Szopena (Czerniowce 1899) i Zdania i myśli o muzyce (Czerniowce 1902). Za najcenniejszą publikację Żukowskiego należy uznać Hejnał, antologję 150 łatwych kwartetów męskich wielu kompozytorów polskich i obcych. O. M. Żukowski jest obecnie wizytatorem okręgowym szkół powszechnych we Lwowie.

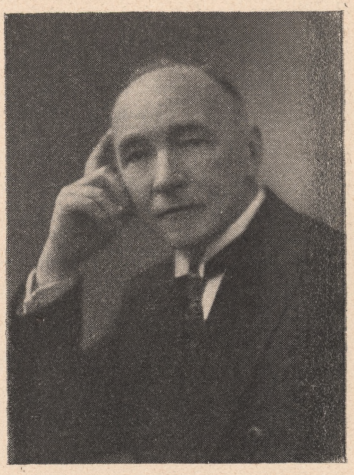


O. M. Żukowski.

Blisko O. M. Żukowskiego kroczy jako muzyk brat jego, ks. dr. Jan Żukowski, profesor teologji Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie autor — zupełnie analogicznych w stylu do utworów brata: Mszy polskiej op. 22 i Mszy łacińskiej.

Popularnym w polskim świecie śpiewackim kompozytorem tej samej generacji jest MICHAŁ ŚWIERZYŃSKI, urodzony w Krakowie dnia 25-go października 1868-go roku. Wykształcenie muzyczne zawdzięczał Świerzyński Władysławowi Żeleńskiemu. Muza Michała Świerzyńskiego nie przyszła do kompozytora ze śnieżnych szczytów Parnasu, ale niewątpliwie z jakiegoś prostego słowiańskiego serca i kazała mu służyć licznym w narodzie rzeszom, które po znoju codzien-

nym pragną mieć w muzyce osłodę w prostych melodjach, kazała mu także pamiętać o dzieciach polskich, potrzebujących muzycznego elementarza. Świerzyński pisał w życiu wiele, ma całe bogate archiwum swoich kompozycyj, wiele wydał i ciągle wydaje drukiem, jest szeroko znany w społeczeństwie i cieszy się wielką sympatją. Twórczość Świerzyńskiego obejmuje prawie wszystkie formy wokalne i instrumentalne, do opery włącznie. Niestety z większych kompozycyj Świerzyńskiego znane są przeważnie tylko fragmenty. Należy do nich opera K s e n i a, wykończona od wielu lat i czekająca na odtworzenie we właściwej formie. Z zakresu operetki napisał Świerzyński K s i ę c i a O r d y n a t a, z którego wyjątki poznano na koncercie kompozytorskim Świerzyńskiego w Krakowie w kwietniu 1930-go r. Próbę symfonicznej produkcji Świerzyńskiego przyniósł już koncert kompozytorski w r. 1912-tym w Krakowie. Wykonana na nim kompozycja nosiła liczbę porządkową Piątej symfonji Utwór ten odznaczał się istnieniem w nim aż dwóch ustępów scherzowych, w całości jednak dzieło to trwało jedynie 11 minut, chociaż zawierało pięć części. Z podobną zwięzłością nie spotykaliśmy się w muzyce symfonicznej epoki przedwojennej. Zwięzłość jest może naczelną cnotą w twórczości Świerzyńskiego we wszystkich rodzajach jego muzyki. Nie wyniknęła ona pewnie z głębszych założeń estetycznych, nie stała się głosem protestu przeciwko daleko posuniętej rozwlekłości dzieł symfonicznych szkoły niemieckiej i rosyjskiej.



Prof. Michał Świerzyński.

Była ona i jest objawem naturalnym, podświadomą koniecznością psychiki Świerzyńskiego. Estetyka zwięzłych form symfonicznych zwyciężyła dziś na całej linji. Co prawda to Świerzyński nie przeciwstawił tej swojej lapidarności w ujmowaniu form muzycznych jakichś nowych walorów treści dźwiękowej. Słaba oryginalność była i jest cechą twórczości tego kompozytora, który — jak wielu innych łatwo komponujących autorów — nie poddaje swoich pomysłów gruntownej kontroli krytycyzmu i każdy pierwszy impuls inwencji przyjmuje za własny, choćby to była tylko reminiscencja obcego dzieła. Na polu muzyki chórowej wypowiedział się Świerzyński w sposób najpełniejszy i najszczęśliwszy. Do tego rodzaju zaliczyć należy także duety wokalne z towarzyszeniem skrzypiec, wiolonczeli i fortepianu, jak Rybaczka i Marzenie poranne. Snuje się w nich wyraźnie wpływ Moniuszki, przechodzący również do scen

zespołowych z operetki Świerzyńskiego p. t. Czar munduru, gdzie jednak przychodzi wpływowi temu dzielić się z wpływem Lehara i Kalmana. Sukcesy Świerzyńskiego jako kompozytora chórowego datują się od dawnych lat. Kantata jego do słów Kornela Ujejskiego na setną rocznicę przysięgi Kościuszki na rynku krakowskim (31-go marca 1894) zdobyła pierwszą nagrodę na konkursie, ogłoszonym z powodu tej uroczystości. Podobnym rozmachem jak ona odznacza się także Uroczysty marsz Sokołów op. 34 na III zlot sokolstwa polskiego w Krakowie. Bodaj wymieniając z pośród innych chórów Świerzyńskiego tak sympatyczne utwory jak: Pragnąłbym, Modlitwę i Śpiew z nad Niemna (Garść Pieśni — spisał Stanisław Bursa), lub Panicza i dziewczynę (Śląska Bibl. Muzyczna, zeszyt IV-ty), pragniemy podkreślić jako wyróżniające się kompozycje chóralne Świerzyńskiego: Kołysankę, Wstydzę się, Bajki i Piosenkę (Pieśni na chór mięszany). Ponieważ samo tworzenie katalogu wydawnictw kompozytorów naszych nie jest zadaniem tej publikacji, ograniczamy się do zanotowania tylko tych kwartetów. Ogólna liczba ich w twórczości Świerzyńskiego jest bardzo znaczna. Podobnie jak o wszystkich innych kompozycjach sympatycznego muzyka krakowskiego, można powiedzieć o jego chórach, że są one w zupełności w zgodzie z naturą jego talentu. Niema w nich niczego sztucznego, wymuszonego. Czynnik intelektualny nie ciąży na nich. Brakuje w nich na szczęście wszelkich fałszywych aspiracyj do osiągnięcia wyrazu głębi lub wstrząsającej grozy. W parze z produkcją chórową Świerzyńskiego idzie także jego pieśń solowa. Trzyma się ona granicy stylistycznej, wyznaczonej najłatwiejszemi i najbardziej za ucho chwytającemi pieśniami Moniuszki. I na tem polu ma za sobą Świerzyński bardzo liczne utwory, z których kilka chętnie śpiewano. Najlepszemi owocami jego liryki okazują się Trzy nastrojowe pieśni. Na tym poziomie artystycznym, na jakim Przeznaczenie wyznaczyło Świerzyńskiemu jego zadanie wobec społeczeństwa, spełnia kompozytor misję swoją z korzyścią dla tych, którzy tego pokarmu duchowego, jakiego może im dostarczyć Świerzyński, potrzebują w takim samym stopniu jak inni muzyki Chopina, Wagne.a czy Szymanowskiego. Wierny rodzinnemu miastu przebywa Świerzyński stale w Krakowie, zajmując tu stanowisko nauczyciela Konserwatorjum w klasach fortepianu i teorji.

Działalność na polu muzyki chórowej ZYGMUNTA MOCZYŃSKIEGO (urodzonego w r. 1871-ym w Bydgoszczy), znana jest z jednej mszy (dedykowanej Papieżowi Piusowi X. z powodu 50-cio lecia kapłaństwa, wydanej przez wyd. Kothe's Erben, Leobschütz), z Hymnu Pomorza (w dwóch wydaniach: ludowem dla szkół na różne zespoły i artystycznem na chór męski z tow. orkiestry), Dwóch pieśni ludowych i Hejnału

do słów Konopnickiej. Kilkanaście innych kompozycyj czeka na druk. Obecnie jest Z. Moczyński profesorem śpiewu w Seminarjum nauczycielskiem żeńskiem w Toruniu.



Zygmunt Moczyński.

Produkcja chórowa KATARZYNY PLISZKA - RANUSZEWICZOWEJ, urodzonej w Petersburgu w r. 1871-ym, obecnie profesora Konserwatorjum w Wilnie, zaznaczyła się bardzo wątło w życiu chórów polskich wskutek niedostępnych z drukowanych wydawnictw autorów kompozytorskich (pośród nich kantata p. t. Raj i kilka kwartetów mięszanych).

Ze szkoły Noskowskiego i Statkowskiego wyszedł LUDWIK HEINTZE, urodzony w Warszawie w r. 1876-ym, obecnie nauczyciel w szkole im. Karłowicza i kursów muz. im. Chopina, oraz nauczyciel śpiewu w trzech gimnazjach warszawskich, wreszcie kierownik dwóch chórów kościelnych. Heintze jest wydawcą kilku bardzo pożytecznych Śpiewników dla użytku szkolnego (zawierających pieśni narodowe, żołnierskie i ludowe w opracowaniu na dwa, trzy i cztery głosy, wydawnictwo Gebethnera i Wolffa).



Ludwik Heintze.

Do rzędu ludowej sztuki chóralnej należą, wydane w liczbie czternastu, utwory HENRYKA MIŁKA, urodzonego w r. 1878-ym we wsi Wawrzeczyńce, pow. Miechowskiego. H. Miłek ukończył kurs organistów Konserwatorjum warszawskiego. W teorji był uczniem Noskowskiego. Obecnie jest nauczycielem muzyki w gimnazjum w Pabjanicach. Przez pewien czas był także kapelmistrzem wojskowym, potem dyrygentem chóru w katedrze kieleckiej, organizował towarzystwa śpiewackie w Warszawie, Kielcach, Częstochowie, Łodzi i t. d. Cały, niewielki arsenał środków techniki kompozytorskiej włożył H. Miłek w ustępy Mszy Pasterskiej na chór czterogłosowy z tow. organów (wydanie Gebethnera i Wolffa, serja Caecilla nr. 62). Inne utwory H. Miłka mają niemniej łatwy charakter, obracając się w kole wypróbowanych czynników melodyjnych i harmonicznych szkoły regensburskiej. Takiemi są: Strumieniste jary, Do okienka, Zaszumiał las, Uroczysta pieśń



Henryk Miłek.

szkolna, Ascendit Deus, Salve Regina, Veni Creator, Kantata na wielką rocznicę, Ecce Sacerdos Magnus, Marsz weselny i t. d.

TADEUSZ CZERNIAWSKI, urodzony w r. 1877-ym w Łabuniach, ziemi lubelskiej, był uczniem Zygmunta Noskowskiego w klasie teorji Konserwatorjum warszawskiego, w którem ukończył kurs organistowski. Obecnie jest kierownikiem działu muzycznego stacji warszawskiej Polskiego Radja i organizuje z ramienia wydziału oświaty i kultury Magistratu miasta Warszawy koła śpiewackie i koncerty popularne. W czterech zeszytach pieśni ludowych, opracowanych na chór mięszany, poznać można — pomimo całej skromności faktury — wprawną rękę doświadczonego harmonizatora. Oprócz tych prób chórowych i dwóch jeszcze wydanych śpiewników szkolnych, napisał Czerniawski kantatę na chór mięszany, głosy solowe i orkiestrę do słów psalmu Kochanowskiego „Wszechmocny Panie", 15 pieśni solowych z tow. fortepianu, warjacje na kwartet smyczkowy i Allegro symfoniczne. Dobrym elementarzem do nauki pierwszych zasad muzyki są Czerniawskiego: Zasady muzyki w teorji i praktyce.

Niezmiernie produktywnym w pisaniu utworów wokalnych, przeznaczonych dla najszerszych sfer wykonawców, jest FRANCISZEK KONIOR, urodzony w r. 1878-ym w Rudniku nad Sanem, od trzydziestu lat profesor muzyki w Seminarjum państw. męskiem w Krakowie. Fr. Konior był uczniem Żeleńskiego, M. Sołtysa, Niewiadomskiego, w skrzypcach M. Wolfstala, w fortepianie V. Kurza, w kompozycji jeszcze Rüfera i Klattego w Berlinie, co, razem wziąwszy, świadczy o bardzo wszechstronnem wykształceniu fachowem tego doświadczonego pedagoga. Związany zawodowo ze szkolnictwem, poświęca Franciszek Konior znaczniejszą część swoich sił tworzeniu, mających cel pedagogiczno - okolicznościowy. Jego Śpiewnik chórów ludowych



Franciszek Konior.

(32 pieśni), Rok kościelny w pieśniach (131 utworów), Wybór pieśni kościelnych na trzy głosy 38 utworów) nie mają znaczenia artystycznego, ale nauczycielom śpiewu w szkołach średnich oddają znaczne usługi. Drugą stronę działalności oświatowej Fr. Koniora stanowi dorabianie muzyki do wodewilów, przeznaczonych dla teatrów amatorskich i wydawanych w zbiorze Naród sobie. Dotychczas wydał Fr. Konior 48 sztuk scenicznych, opracowawszy 391 numerów muzycznych, krótszych i dłuższych w oparciu o melodje ludowe i oryginalne. Styl tych wszystkich utworów odpowiada w zupełności niemal stylowi komedjo-oper Kurpińskiego z przed studwudziestu lat. W każdym razie środki melodjotwórcze i harmoniczne Fr. Koniora nie są zasobniejsze od środków Kurpińskiego. Oprócz tych wydawnictw wykazuje katalog kompozycyj Fr. Koniora sporą ilość pieśni solowych, kantatę p. t. Zemsta na sola, chór i orkiestrę do słów wyjętych z poematu Słowackiego „Jan Bielecki", wodewil w 4-ch aktach p. t. Przewodnik tatrzański, operetkę „Seans" i kilka utworów na skrzypce i wiolonczelę z tow. fortepianu. Większy wysiłek inwencji Koniora niż we wielu innych kompozycjach zdaje się tkwić w „pieśni bojowej" p. t. Wyprawa do słów B. Zanówny. Z zapałem oddany swojej pracy nauczyciel, ma Franciszek Konior poczucie spełniania ważnego obowiązku społecznego, wychowując zastępy pionierów kultury muzycznej w narodzie.

Najpłodniejszym może kompozytorem kościelnym doby obecnej pośród muzyków polskich jest EUGENJUSZ WALKIEWICZ, urodzony w r. 1880-tym w Ociejsy, ziemi Radomskiej. Początków muzyki uczył go brat, Aleksander, następnie wykształceniem Walkiewicza na muzyka kierował ks. Eugenjusz Gruberski w Płocku, wreszcie w latach 1905 do 1908 był Walkiewicz uczniem Akademji muzyki kościelnej w Ratysbonie i Akademji muzycznej w Monachjum (tu między innemi w klasie prof. Ludwika Thuille'go). Przebywa obecnie w Stanach Zjednoczonych Ameryki Półn., mieszkając na „farmie" koło miasteczka Stevens Point w stanie Wisconsin. Zajmuje stanowisko organisty przy kościele polskim w Stevens Point. Samych wydanych dotychczas mszy E. Walkiewicza liczymy niemniej jak 23, wśród nich pięć polskich. Oprócz tych ogłoszonych drukiem napisał kompozytor jeszcze 15 mszy łacińskich na chór



Eug. Walkiewicz.

mięszany, 4 msze na chór męski, 4 dwugłosowe i jedną na jeden głos z tow. organów. Niemal wszystkie wydawnictwa Walkiewicza ukazały się w nakładzie B. J. Zalewskiego w Chicago. W żadnej z tych kompozycyj nie sprzeniewierzył się Walkiewicz wskazaniom estetycznym szkoły ratysbońskiej. Utwory jego są więc zgoła nieosobiste, pozbawione w zupełności czynników uczuciowych, odpowiadają zatem w tem swojem założeniu doskonale pojętym wymogom liturgji. Z punktu widzenia składni muzycznej cała niemal kościelna produkcja muzyczna E. Walkiewicza przedstawia na punkcie techniki pierwszy stopień trudności i najciaśniejszy zakres pomysłów melodyjnych i harmonicznych. Oprócz mszy wymienić należy z prac Walkiewicza w rodzaju muzyki kościelnej Śpiewy kościelne, Responsoria i Hymny, Nieszpory i t. d. Wyjątek wyraźny pośród temi dziełami stanowi Msza na cześć św. Józefata na chór siedmio-głosowy. Podczas kiedy inne utwory tego kompozytora utrzymane są w ścisłej technice homofonicznej, ta msza ma już znaczniejszą ruchliwość figuracyjną głosów, w które wplatają się tematy polskich pieśni narodowych, dość nieoczekiwane w mszy ku czci tego właśnie świętego. W Benedictus n. p. słyszymy nagle Jeszcze Polska nie zginęła. W aplikowaniu takich tematów do form liturgicznych nie jest zresztą — jak już wiemy — Walkiewicz odosobniony we współczesnej muzyce polskiej. Z pośród niemniej licznych świeckich kompozycyj Walkiewicza możemy wymienić 53 pieśni polskich, 15 angielskich z tow. fortepianu, 2 sonaty fortepianowe i około 60 mniejszych kompozycyj na ten instrument. W dziale muzyki organowej napisał Walkiewicz jedną sonatę i około 300 drobniejszych utworów. Utworzył wreszcie jeszcze dwie symfonje, operę p. t. Chłopi i wiele innych rzeczy. Do niektórych kompozycyj sam autor nie przypisuje wielkiej wagi, tak n. p. dwustu swoim motetom przyznaje małą wartość. Dość zagadkowym w stylu kompozycyj Walkiewicza jest zupełny brak wpływu ze strony nowoczesnej muzyki niemieckiej. Widocznie w czasie swojego pobytu w Monachjum zdołał Walkiewicz gruntownie odizolować swoją umysłowość od wszystkiego, co stanowiło wtedy istotę muzycznych zdobyczy szkoły niemieckiej, której triumfującym bohaterem był Ryszard Strauss, a nauczyciel Walkiewicza, Thuille, jednym z jego najbardziej utalentowanych satelitów. Pełna szlachetnych intencyj i tak płodna twórczość Walkiewicza nie wydała dotychczas — niestety — dzieł istotnie wartościowych pod względem artystycznym. Kompozycje jego stanowią raczej tylko ilościową pozycję we współczesnej muzyce polskiej. Jeżeli kompozytor ten rozwinie ten zakres swoich środków motywicznych i harmonji, które — coprawda jeszcze w dość niezdecydowany sposób — przejawiają się w niektórych nie drukowanych dotychczas utworach (n. p. w pieśni Love song, lub

w Improwizacji organowej), to może dalsza produkcja jego będzie stanowiła pewien rozwój w stosunku do dokonanych już prac.

W grupie ostatnio wymienionych kompozytorów ma miejsce M. URUSKI, uczeń Żeleńskiego, jako najbliższy im wiekiem (niestety dokładnych dat jego życia nie posiadamy). Pracujący obecnie na posterunku profesora muzyki w Seminarjum męskiem w Czortkowie, jest Uruski autorem oratorjum Eli, Eli lama sabacthani (wykonanego w Krakowie dnia 17-go kwietnia r. 1930-go przez Krakowskie Tow. Oratoryjne). Obszerna kompozycja na głosy solowe, chóry i orkiestrę — oratorjum to nawiązuje do tradycyj muzyki kościelnej w duchu Mercadantego (autora podobnie niekościelnego dzieła Siedem słów Chrystusa na krzyżu), pełne jest także reminiscencyj z dzieł Moniuszki i popularnych pieśni polskich, które tu niewątpliwe tylko przypadkiem zakradły się. Całokształtu produkcji Uruskiego nie udało się nam poznać.

Opierając się na podobnych zasadach estetyki muzyki kościelnej i zawdzięczając swoje wykształcenie tej samej szkole co E. Walkiewicz, mianowicie Akademji muzycznej w Monachjum, gdzie także był uczniem L. Thuillego, doprowadził jednakże ALEKSANDER JAN KARCZYŃSKI do znacznie wyższych rezultatów kompozytorskich od starszego kolegi. Al. J. Karczyński urodził się k r. 1882-gim w Pelplinie na Pomorzu. Obecnie przebywa — od dłuższego okresu czasu — w Stanach Zjednoczonych A. P., mianowicie w Indiana Harbor, jako organista przy kościele św. Jana Kantego, jako dyrektor tamtejszego chóru kościelnego i generalny dyrektor Związku Śpiewaków Polskich w Ameryce. Twórczość jego obraca się w kole form liturgicznych. Z czterech mszy Karczyńskiego na 4-głosowy chór mięszany — znane mi dwie: In honorem M. B. Virginis (z roku 1912-go) i Veni Salus gentium (z roku 1922-go) robią korzystne wrażeniel pod względem su miennego opracowania kontrapunktycznego w granicach szkolnej polifonji, prowadzącej wszakże do dobrych wyników dźwiękowych. Także i strona harmoniczna przedstawia się w nich bardziej bogato od tych naszych kompozycyj kościelnych, które powstały za zbyt rygorystycznie pojętym przykładem szkoły ratysbońskiej. Kilka epizodów w wymienionych mszach Karczyńskiego odznacza się pomysłowością lirycznej inwencji. Równoległe do mszy cechy stylistyczne wykazują inne



Aleksander Karczyński.

także kościelne utwory Karczyńskiego, przedewszystkiem motety na różne okoliczności liturgji. Znajdujemy je również w epizodach Kantaty Skargowskiej (do słów Skargi: Wychwalajmy męże przesławne, ojce nasze wychwalajmy) op. 26, wydanej w r. 1912-tym, na czterogłosowy chór mięszany i orkiestrę. Inne części tej kompozycji utrzymane są w silnie retorycznym stylu, operującym czynnikami eklektycznemi o szerokim promieniu wpływów, głównie z nowszej muzyki dramatycznej. Drobniejsze kwartety męskie Karczyńskiego (Tęsknota, Noc księżycowa, Modlitwa wojska polskiego, Orzeł Biały) powiększają w dodatni sposób repertuar towarzyskiego chóru polskiego. Ogromna ilość utworów Karczyńskiego nie została ogłoszona drukiem. Należą do nich liczne solowe pieśni świeckie i znacznie od nich liczniejsze kompozycje kościelne w różnorakich formach. Wedle zdania Kazimierza Purwina (p. artykuł Muzycy polscy w Stanach Zjednoczonych, Przegląd Muzyczny 1930, nr. 1) zajmuje Karczyński jako kompozytor organowy poważne miejsce, a kompozycje jego na ten instrument cieszą się znaczną wziętością wśród europejskich wirtuozów organowych.

Dwudziestopięciolecie owocnej działalności na polu organizacyjnem i w zakresie kompozycji chórowej obchodził niedawno (we wrześniu 1929-go roku) STANISŁAW KWAŚNIK, wybitny czynnik Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego, dyrygent poznańskiej „Harmonji", obecnie „Hasła" w Poznaniu, który to chór pod kierunkiem Kwaśnika „wysuwa się na czoło chórów męskich" — jak pisał Wiechowicz (p. Przegląd muzyczny, 1929 nr. 9). Ze znanych nam kompozycyi Kwaśnika przeważną część stanowią opracowania pieśni ludowych na chóry męskie i żeńskie. (Siedem kolend, Poznań 1927, — Dwie pieśni ludowe, Poznań 1927, — Cztery pieśni górnośląskie, Poznań 1925, — Pięć pieśni ludowych na chór żeński, opracowanie chóralne czterech pieśni Chopina, Poznań 1927). Oryginalna „Kantata" Kwaśnika do słów S. Kolbuszowskiego, wyzyskuje w sposób nieskomplikowany możliwości symfonicznego stylu wokalnego w zastosowaniu do słabego pod względem wartości literackiej tekstu.



Stanisław Kwaśnik

KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI, ur. w r. 1883-cim w Opatowcu, woj. Kieleckiem, w młodych już latach poświęcił się zawodowi organisty. Przez pewien czas był uczniem Noskowskiego w Warszawie, później

w latach 1904 do 1908 uczniem Żeleńskiego w gize organowej i w teorji W roku 1909-tym został organistą kościoła św. Anny w Krakowie i uzupełniał fachowe wykształcenie u Nowowiejskiego. Obecnie jest nauczycielem śpiewu w IX-tem gimnazjum w Krakowie i nauczycielem organów, solfeżu i śpiewu chóralnego w Konserwatorjum Tow. Muzycznego w Krakowie. Napisał dotychczas wiele utworów kościelnych i świeckich, przeważnie w zakresie muzyki wokalnej. Na czele jego produkcji stają m s z e w liczbie pięciu, na chór męski z tow. organów, wydane przez B. J. Zaleskiego w Chicago. M s z a d o ś w. A n n y, na sześć głosów i M s z a p o l s k a z towarzyszeniem 4-ech trąb, podobnie jak msza G l o r j a T i b i T r i n i t a s (wydana przez K. T. Barwickiego w Poznaniu w r. 1929). wyprzedzają znacznie inne kompozycje liturgiczne Garbusińskiego. Ostatnia zwłaszcza msza kryje w sobie poważny wysiłek techniczny kompozytora, który całe przędziwo głosów chóru mięszanego oparł na podstawie tematyki gregorjańskiej. Celowo archaizując styl swojej kompozycji, nawiązał Garbusiński w mszy tej do przykładów mistrzów wokalnych XVI-go stulecia, tworząc w jednem miejscu fugata, w innem kanon podwójny, dalej zaś posługując się techniką kompozycji figuralnej w oparciu o c a n t u s f i r m u s. Takie właśnie przykłady mamy kolejno w Kyrie tej mszy. Całe to dzieło, które możemy uznać za najlepszy owoc twórczości Garbusińskiego, nosi na sobie znamiona silnego postanowienia jak najbardziej ścisłego wzorowania się na przykładach starych mistrzów z możliwie zupełnem odczynieniem pierwiastka indywidualnego. Jej twarda, ascetyczna linja melodyjna, pozbawione wszelkiego liryzmu tematy, robią wrażenie rzeczy umyślnie stylizowanej, czegoś a l a m a n i e r e d e... niemniej jednak jest to poważna próba woli i techniki kompozytorskiej. Z bardzo bogatego dorobku chóralnego Garbusińskiego wymienić wypada następujące jeszcze k o ś c i e l n e utwory kompozytora: msza ku czci św. Jana Kantego, msza bez tytułu, osiem psalmów nieszporowych, hymn na dzień Zwiastowania N. M. P., Kantata Wielkanocna (słowa A. Pługa, na chór mięszany z tow. organów), V e n i c r e a t o r, do słów Wyspiańskiego, hymn ku czci Piotra Skargi, i świeckie: 10 wesołych piosenek (do słów E. Zegadłowicza — pośród nich Apoteoza Pieśni), dalej Walka, Noc, Burzy grom (do słów Krasińskiego), Braciom pieśniarzom (słowa Ko-



Kazimierz Garbusiński

nopnickiej), Dziwny sen (do słów Asnyka), Tęsknota (do słów Krasińskiego) i t. d. Trzy większe kompozycje Garbusińskiego, mianowicie: Siedem słów Chrystusa na krzyżu, Suita pastoralna p. t. Boże Narodzenie, oraz hymn C r u x f i d e l i s, na głosy solowe, chóry i orkiestrę, stanowią dowód poważniejszych od możności jego talentu aspiracyj kompozytora. W ustępach, pozwalających na prostotę muzycznego wyrażenia się zdołał tu Garbusiński osiągnąć pożądane wrażenie. W bardziej jednak patetycznie napiętych częściach oratorjum: Siedem słów Chrystusa — nie mogło już nadążyć artystycznemu zamiarowi kompozytora jego niewielkie wtedy doświadczenie w tworzeniu form o większych rozmiarach i wyższem nasileniu ekspresji. W silnie brzmiącej kompozycji: C h ó r d j a b ł ó w (chór męski z tow. orkiestry do słów Z. Krasińskiego) nie zdołał Garbusiński ustrzec się przed popadnięciem w płaskość tematycznych pomysłów i przed reminiscencjami najbardziej popularnych ustępów z kompozycyj chóralnych Moniuszki, Griega i in. Kompozycje Garbusińskiego do — bardzo wyszukanych pod względem literackim — tekstów Zegadłowicza nie stanowią kongenjalnego do nich dźwiękowego dopełnienia. Wytrwale pracując na niwie muzyki chórowej przyczynił się Garbusiński do użyźnienia jej wydaniem 100 kolend i 100 pieśni kościelnych w układzie na kwartet męski (nakład Gebethnera i Wolffa). Dydaktyka muzyczna w szkołach ogólno-kształcących i średnich zyskała w trzech podręcznikach Garbusińskiego: I. Dyktaty muzyczne, II. Melodje cz. 1 i III. Melodje cz. 2 — wartościowy materjał. Znaczną część kompozycyj Garbusińskiego wydało w formie litograficznej i wielokrotnie wykonywało na swoich koncertach krakowskie E c h o.

Do opracowań chóralnych pieśni ludowych i przeróbek utworów wokalnych XVI-go wieku ogranicza się działalność wydawnicza TEODORA JANA SOBIESKIEGO, ur. w r. 1884-tym w Fordonie koło Bydgoszczy. Oryginalne kompozycje tego wychowanka berlińskiej wyższej szkoły państw. dla muzyki kościelnej: msza h-moll i Moja pieśń wieczorna (na chór męski) czekają na wydanie drukiem.

Ks. ANTONI CHLONDOWSKI (pseudonim, właściwe nazwisko Hlond), ur. w r. 1884-tym w Kosztowej na Górnym Śląsku, był w muzyce początkowo samoukiem, później przeszedł studja w Akademji muzyki kościelnej w Ratysbonie. Już samą ilością napisanych i wydanych różnorakich kompozycyj religijnych i świeckich w stylu prostym, lecz poprawnym, przysłużył się ks. Chlondowski w znacznym stopniu sprawie umuzykalnienia szerokich kół młodzieży polskiej. Zamiarem ks. Chlondowskiego, który nie pragnie być uważanym za zawodowego kompozytora, było powiększenie repertuaru łatwych utworów, przeznaczonych dla skromniejszej sfery organistów i chórów szkolnych.

Cała niemal działalność muzyczna ks. Chlondowskiego obraca się około tego celu. W r. 1916-tym założył ks. Chlondowski w Przemyślu, obliczoną na 80 uczniów, szkołę organistów i kierownikiem jej i nauczycielem był do roku 1924-go. Program nauki i organizacja tej salezjańskiej uczelni muzycznej, której wychowankowie kształcą się nietylko w grze na organach, ale przechodzą także kurs orkiestry smyczkowej i dętej, niemniej jak materjalne wyposażenie szkoły jest bardzo celowe, znakomicie pomyślane i zasobne. Nie dziw więc, że szkoła ta wydaje chlubne rezultaty. Większą część kompozycji ks. Chlondowskiego stanowią utwory liturgiczne. Samych mszy ks. Chlondowskiego znamy sporą ilość, gdyż dwanaście; siedem z nich ma tekst łaciński, pięć polski. Styl ich jest, zgodnie z naczelną dewizą autora, bardzo prosty. We wielu ustępach tych mszy przypomina się muzyka religijna Elsnera, względnie jego ucznia Augusta Freyera. Wszystkie pomysły opierają się w nich na bezwzględnej diatoniczności i konsonansowości, na absolutnej tonalności z pominięciem wszelkiej modulacyjności, niekiedy ze słabem uwzględnieniem tonacji kościelnych, na ścisłej homofonji i miarowej rytmice bez żadnych urozmaiceń w przestawianiu akcentów. Inne utwory religijne ks. Chlondowskiego, przeznaczone na rozmaite uroczystości kościelne (n. p. dwa razy opracowany hymn Ecce Sacerdos Magnus, liczne pieśni do N. M. P., św. Stanisława Kostki, śpiewy na cześć papieża, pieśni Wielkanocne, kolendy polskie i łacińskie) należą do tego samego kierunku stylistycznego. Bardzo bogato wyposażył ks. Chlodowski repertuar jednogłosowych pieśni kościelnych z tow. organów. Obok nich stają duety liturgiczne z tow. organów. Oba te rodzaje nadają się znakomicie do wykonywania przez organistów małych kościołów. Jako Salezjanin, wypełniający program wychowawczy ks. Bosco, nie zapomniał ks. Chlondowski także o zabawie młodzieży w połączeniu z muzyką. Kilka tomików Kupletów na głosy solowe z tow. fortepianu i głosy solowe z chórem, złożonych częścią z przeróbek obcych melodyj, częścią z pomysłów religijnych, służy dobrze temu celowi wychowawczemu. Wydany w r. 1913-tym podręcznik Zasady harmonji, przeznaczony do nauki w przemyskiej szkole organistów, odpowiada w zupełności swojemu zadaniu.



X. Dr. Antoni Chlondowski

Do grupy komponujących organistów należy także WALERJAN STYŚ, urodzony w roku 1885-tym we wsi Husowie w Małopolsce. Do zawodu muzycznego zaprawiał się naprzód pod kierunkiem ojca, organisty, potem jako szesnastoletni młodzieniec został uczniem Konserwatorjum we Lwowie i ukończył je po czterech latach nauki w klasach M. Sołtysa, Niewiadomskiego i Sladka. Obecnie jest organistą i dyrygentem chórów w Inowrocławiu, poświęca się także dydaktyce forte pianu. Ta sama idea, która kierowała jeszcze inwencją Mikołaja Gomółki w czasie pisania Psalmów w r. 1580-tym i wyraziła się we wierszu dedykacji jego dzieła biskupowi Myszkowskiemu: że — melodje te „Są łacniuchno uczynione, prostakom niezatrudnione, — nie dla Włochów, dla Polaków, dla naszych prostych domaków" — zdaje się przyświecać szeregowi wydanych kompozycyj Stysia. Należą do nich Cztery pieśni op. 16 (wydane w roku 1929), dalej modlitwa „Panie przed Twoim majestatem" (na chór męski z tow. organów lub trąb op. 30), wreszcie Kantata op. 60 „Cześć pieśni, cześć Ślązakom" na chór mięszany (do słów własnych kompozytora). Wracają we wszystkich tych rzeczach bardzo do siebie podobne motywy i całe tematy, harmonja obraca się stale tylko w kole zasadniczych funkcyj tonacji, głosy kojarzą się w prymitywny sposób.



Walerjan Styś

Raczej działaczem na polu muzyki chóralnej niż kompozytorem jest dzisiaj ANDRZEJ RÓŻAŃSKI, urodzony w r. 1887-ym we Wierzenicy pod Poznaniem. Uczeń konserwatorjum w Sondershausen, potem Nowowiejskiego w Berlinie i Chybińskiego we Lwowie, poświęcił się w latach przedwojennych z wielkim zapałem idei krzewienia śpiewu chóralnego szczególnie na Śląsku Górnym i pomimo prześladowania ze strony władz pruskich spełniał swoją misję, narażając się na kary i więzienie. Był pierwszym polskim dyrygentem na terenie Śląska Górnego o wyższej kulturze muzycznej, mógł więc przyczynić się do postawienia organizacyj chóralnych na pożądanym stopniu. Kompozycje Różańskiego, zarówno nagrodzona na konkursie poznańskim w r. 1912-tym Pieśń do słów Krasińskiego (wydana przez Zw. Wielkop. Kół Śpiew.) jak późniejsze: Maj i Kaj-żeś ty kaj (w Śpiewniku zbiorowym, część III, Poznań 1923) przypominają w stylu utwory wiedeńskiego kompozytora ludowych kwartetów męskich Koschata. Za znaczną stratę dla histo-

rycznego poglądu na dany temat uważamy zaginięcie dokonanej z wielkim nakładem pilności pracy Różańskiego p. t. Zbiór pieśni wojskowych polskich z w. XVIII-go i XIX-go. Obecnie przebywa Różański w Toruniu, zajmując stanowisko krytyka muzycznego w Słowie Pomorskiem.

Polskiemu Zakonowi XX. Misjonarzy przybyło w latach ostatnich kilku — gorąco sprawom muzyki kościelnej oddanych — pracowników, podtrzymujących piękne tradycje X. Mioduszewskiego i X. Siedleckiego na polu propagandy autentycznego śpiewu gregorjańskiego i prac historyczno-muzycznych. Należy do nich X. WENDELIN ŚWIERCZEK, ur. w roku 1888-ym w Żytnej pow. Rybnickiego. W harmonji i kontrapunkcie uczeń B. Wallek-Walewskiego jest obecnie X. W. Świerczek profesorem śpiewu gregorjańskiego w Instytucie teologicznym XX. Misjonarzy i w Seminarjum Częstochowskiem w Krakowie. Sumiennemu pracownikowi zawdzięczamy przedewszystkiem dokonanie powiększonego i opatrzonego bardzo skrupulatnym komentarzem wydania jubileuszowego Śpiewnika Kościelnego X. Jana Siedleckiego (1878—1928, Kraków 570 pieśni i tekstów), następnie wydanie Pieśni Bogu-Rodzica w poprawnem ujęciu wszystkich części wedle wiarogodnych źródeł. Dalszemi pracami X. W. Świerczka są: Śpiewnik Młodzieży Polskiej na dwa głosy i Polskie Nieszpory na chór mieszany. Z kompozycyj oryginalnych X. W. Świerczka wymienić możemy hymn Ecce Sacerdos Magnus i Kantatę Wielkanocną na chór męski z tow. organów.



X. Wendelin Świerczek

Wobec tego szeregu muzyków, uprawiających w tak znacznym stopniu sztukę kościelną, twórczość ALFREDA STADLERA, urodzonego w r. 1889-tym w Stanisławowie oznacza zwrot ku świeckiemu śpiewowi chóralnemu. Stadler bowiem jest przedewszystkiem kompozytorem form chórowych, chociaż nie zaniedbuje także pieśni solowej. Jego chóry męskie a cappella (Mazurek, Tyś wszystkiem, Pożegnanie, Jesień, Nieznany żołnierz, Paź królowej, Serenada, Siew wiosny) są utworami muzyka o pełnej temperamentu inwencji. Należą one do repertuaru licznych zespołów wschodniej Małopolski, gdzie Stadler stale przebywa. Ukończywszy Konserwatorjum lwowskie był Stadler w latach 1916 do 1924 kapelmistrzem opery lwowskiej, poczem w roku 1926-tym został dyrektorem Konserwatorjum i teatru im. Stanisława

Moniuszki w Stanisławowie. Twórczość jego zaczęła się pod znakiem liryki solowej (pieśń: Wspomnienie, Piosenka, Aż do cmentarnych bram, Historja z nad strumyka, i in.). Tworzył także kompozycje symfoniczne (Fantazja symfoniczna i poemat symfoniczny p. t. Sułkowski). Niedługo po objęciu stanowiska kapelmistrza opery wystawił we Lwowie jednoaktową swoją operę p. t. „Warszawianka“ do słów dramatycznej pieśni Wyspiańskiego, jedyne dzieło muzyczne, jakie w związku z twórczością Wyspiańskiego ma do zapisania opera polska, n. b. poza niewykończoną partyturą Melcera do tragedji „Protesilas i Laodamja“. Poruszający dramat Wyspiańskiego, mający sam w sobie źródło silnego wrażenia teatralnego, nie znalazł w muzyce Stadlera godnego swojej wielkiej wartości artystycznej odpowiednika.

W granicach trafnie pojętego zadania organisty po wsiach polskich i miasteczkach mieści się produkcja muzyczna TOMASZA OGIERMANA (ur. w r. 1889-tym w Radzionkowie, pow. Tarnowskie Góry), który pod pseudonimem T. O. Mańskiego wydał kilka Pastorałek, Zbiór toastów, Trzy litanje Loretańskie i Zbiór 50-ciu melodyj ludowych do litanji loretańskiej.

Pokrewne w stylu i wartości do utworów poprzednio wymienionego muzyka są także kompozycje Ks. ROBERTA GAJDY, ur. w roku 1890-tym w Lipinach, pow. Świętochłowice. Wykształcony w Konserwatorjum i Uniwersytecie wrocławskim jest ks. Gajda w pierwszym rzędzie specjalistą ludwisarstwa i organmistrzostwa, w drugim dopiero kompozytorem-dyletantem. Rysy amatorskie posiada hymn Ecce Sacerdos Magnus na chór mięszany, podobnie jak hymny papieskie i do św. Cecylji. Bardzo ubożuchne środki stały do dyspozycji kompozytora w jego Sześciu pieśniach op. 21 do słów Damrotha. Możebne, że w niedostępnych nam kompozycjach ks. Gajdy: oratorjum św. Jan Chrzciciel i w mszy Regina pacis znaleźlibyśmy dojrzalsze próby jego talentu.



X. J. Wiśniewski

Nie o wiele szerszy horyzont możności technicznych i celów artystycznych zdaje się nam wyłaniać z jednej znanej nam kompozycji ks. JANA WIŚNIEWSKIEGO, ur. w roku 1891-tym w Toruniu, obecnie dyrektora chóru katedralnego w Pelplinie i profesora śpiewu „figuralnego“ w Seminarjum duchownem tamże.

Znacznie natomiast korzystniej występuje już z jednej kompozycji chórowej „Wstań pieśni“ — do słów Lucjana Rydla zarówno inspiracja

jak technika składni muzycznej KAROLA HŁAWICZKI, ur. w r. 1894-tym w Ustroniu na Śląsku Cieszyńskim. Karol Hławiczka po dłuższych studjach u Szopskiego w Warszawie i Michałowskiego, Schmidta we Wiedniu, Dupré'go w Paryżu, Matahy'a w Londynie i jeszcze u Dobicci'ego w Rzymie, dość rzadko zwracał się do kompozycji chórowej, oddawszy się pracy pedagogicznej Obecnie jest instruktorem śpiewu i muzyki przy Wydziale oświaty publicznej w Katowicach. Z innych jego utworów możemy wymienić jedną sonatę na skrzypce i fortepian, jedno trio fortepianowe, kwartet fortepianowy, wykonane już publicznie i nieznany jeszcze koncert fortepianowy.



Karol Hławiczka

Niewystarczające do ściślejszej oceny talentu próby kompozytorskie WŁADYSŁAWA DRZEWIECKIEGO, ur. w r. 1895-tym w Berlinie: Za Bug, — Cztery piosenki na chór mięszany i Cztery kolendy, — czekają na dalsze przykłady tego muzyka który studjował naprzód w instytucie muzyki kościelnej w Berlinie, potem w Akademji muzycznej w Monachjum i ukończył następnie Państw. Konserwatorjum w Poznaniu, obecnie zaś jest jeszcze słuchaczem muzykologji w tamtejszym Uniwersytecie, pracując jednocześnie jako nauczyciel śpiewu w kilku szkołach średnich. Cykle piosenek i kolend Drzewieckiego ukazały się w nakładzie Barwickiego w Poznaniu (nr. 10 i nr. 44).



Wład. Drzewiecki

W zupełnie podobne położenie stawia nas chęć omówienia uzdolnienia FELIKSA SACHSE'GO, ur. w r. 1899-tym w Zawierciu. Jeden jego utwór chóralny, pieśń górnośląską: Kochanko moja porachuj sobie, w układzie na chór mięszany, zawiera zeszyt nr. 5 Śląskiej Bibl. Muzycznej. Może więc i temu muzykowi pozwolą sprzyjające okoliczności do wyzyskania w kompozycji zdobytej na studjach w Pradze czeskiej i Lipsku wiedzy muzycznej.

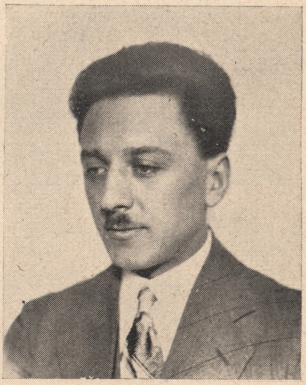
Ks. LEON ŚWIERCZEK, ur. w r. 1900-ym w Żytnej powiatu Rybnickiego, jest — podobnie jak starszy jego brat, członkiem Zgromadzenia XX. Misjonarzy w Krakowie. Uczył się teorji u B. Wallek - Walew-

skiego i u X. Józefa Messnera w Salzburgu. Jest obecnie profesorem gimnazjum XX. Misjonarzy w Krakowie i prowadzi tamże chór chłopięcy. Utwory ks. Leona Świerczka (Święta Marja, na chór męski, — Modlitwa, na chór mięszany, — Msza Bogu-Rodzica na trzy głosy z tow. organów, — Dwie pieśni Wielkanocne na chór mięszany, — Asperges me Domine, na chór mięszany, wydane drukiem i niewydane: O salutaris, — O panie mój, Kantata imieninowa i Dwie pieśni na Boże Ciało) są rzeczami analogicznemi do wydawnictw ks Chlondowskiego i na równi z niemi spełniając swoje cele, na równi też z niemi mogą być ocenione.



Jan Gawlas

Jak na autodydaktę, jakim był w czasie pisania znanych nam utworów chóralnych, wykazał JAN GAWLAS w swoich Sześciu pieśniach ludowych górnośląskich (Katowice 1925), Pawle i Gawle i Śmierci Pułkownika (Katowice 1925) dużo przedsiębiorczości w zdobyciu sporej ilości środków technicznych, któremi sprytnie posługuje się w zespole chóralnym. Urodzony w roku 1901-ym w Dolnym Żukowie pod Cieszynem, posiadł sztukę kompozycji na własną rękę i dopiero teraz, jako nauczyciel śpiewu w gimnazjum żeńskiem w Katowicach, przechodzi tamże studja teorji kompozycji pod kierunkiem Witolda Friemanna. Przyszłość pokaże, jaki pożytek wyniesie talent Gawlasa z metodycznej nauki.



S. B. Poradowski

Spokojnie podnoszącą się linję ewolucji widać w kompozycjach chóralnych STEFANA BOLESŁAWA PORADOWSKIEGO, ur. w roku 1902-gim we Włocławku na Kujawach, który od początkowych swoich — dość lękliwie pod względem harmonicznym utrzymanych — utworów, przechodzi powoli do coraz to bardziej urozmaiconego stylu harmonicznego. Poradowski jest uczniem Henryka Opieńskiego. W roku 1926-tym ukończył jego klasę kompozycji w Konserwatorjum poznańskiem. Był przez pewien czas nauczycielem przedmiotów teoretycznych i gry skrzypcowej w szkole muzycznej im. Chopina w Poznaniu, obecnie zaś jest profesorem państwowego Konserwatorjum w Poznaniu. Z pierwszych kom-

pozycyj chóralnych Poradowskiego wymienimy: Modlitwę Pańską op. 3, Do pieśni op. 12 i kantatę p. t. Triumf op. 4 na baryton, solo, chór mięszany z tow. orkiestry do słów Tadeusza Micińskiego, do świeższej zaś i bardziej wartościowej produkcji kompozytora należą: Widziadło, op. 19, ballada do słów Tetmajera na chór męski i Narodziny wiosny op. 24 także do słów Tetmajera. Poradowski zastosował w tych ostatnich utworach wiele czynników współczesnej kolorystyki wokalnej, nie doprowadzając wszakże do zaprzeczenia dawniejszych zasad piękna muzycznego. Ta kategorja jego kompozycyj stawia go już poza obrębem tej grupy, do której zaliczyliśmy go z powodu szeregu takich utworów, jak wspomniana Modlitwa Pańska, Hasło, Pożegnanie i nawet kantaty „Hej pieśni", noszącej już na sobie liczbę opusu 20. Pierwsze próby liryczne Poradowskiego, n. p. pieśni op. 2, Każda pieśń moja i Panie, o Panie... kryją w sobie wiele wysiłku w kierunku akompanjamentu fortepianowego, ale wysiłku bezowocnego pod względem rezultatu lirycznego. Głębsze wniknięcie w siebie tego — niewątpliwie obiecującego — talentu przysporzy muzyce polskiej niezawodnie niejednej dobrej kompozycji.

Do grupy tej należy w pełni X. JÓZEF ORSZULIK ze Zgromadzenia XX. Misjonarzy. Dat, odnoszących się do jego życia i działalności muzycznej nie znamy. Tu pragniemy zanotować przynajmniej, że jest autorem jednego V e n i C r e a t o r na chór mięszany z towarzyszeniem organów, w którym to utworze część „a c c e n d e l u m e n s e n s i b u s", prymitywnie wprawdzie skomponowana wedle zasady metrycznej formy hymnu (stopa jambiczna) odbija jednak szczęśliwie od reszty kompozycji, niedość dobitnie zachowującej charakter metryczny tekstu. Jednogłosowa pieśń kompozytora „A v e M a r i a" z towarzyszeniem organów jest utworem podyktowanym niewątpliwie religijnem uczuciem i szkolnemi formułkami składni muzycznej.

Kilku jeszcze kompozytorów współczesych musimy ze względu na znamiona stylistyczne ich utworów zaliczyć do tejsamej grupy, bez wyznaczania im miejsca w stosunku do — nieznanych nam — dat ich życia. Wypada więc nam bodaj wspomnieć nazwisko EDWARDA PONIECKIEGO, autora poloneza „Nasz Sztandar" do słów B. Rakowskiej, „Ostatniego Mazura" — do słów Aksela, „Krakowiaka" — do słów Kondratowicza i kilku jeszcze chórów męskich i mięszanych. Jest to wcale płodny kompozytor, zważywszy, że „Ostatni mazur" nosi cyfrę 62-go dzieła. Pomysły Ponieckiego są dość surowe, podyktowane przepisami szkolnemi i nabytą rutyną.

Znacznie subtelniejszym w operowaniu zespołem chóralnym jest FELIKS RYBICKI, którego „Strumieniste jary", — „W noc majową", —

„Wstań pieśni" i „Już słonko powstało" — wywołują sympatyczne wrażenie szczerą nutą liryczną i wcale pomysłową harmonizacją w duchu „liedertafel'owym".

Bardzo pewną rękę w opracowaniu melodyj ludowych wykazuje STANISŁAW CZAPSKI w swoich „Dwunastu pieśniach górnośląskich" na chór mięszany (Polska pieśń ludowa, zeszyt IV, Poznań 1925). Pewnej swobodzie w harmonicznem ukształtowaniu utworów umie Stan. Czapski przeciwstawić trafne wyczucie granicy, do jakiej można prowadzić styl nadbudowy wielogłosowości w pieśniach ludowych. Oryginalna kompozycja Czapskiego „Cisza wieczorna" — do słów Kasprowicza — stawia tego kompozytora zasadniczo już poza strefą stylu i estetyki tej grupy. Rozwijając swoją technikę w kierunku zapowiedzianej w niektórych frazach tej kompozycji linearności składni wokalnej, będzie mógł Czapski wypowiedzieć się pełniej niż w kompozycjach, opartych na technice ściśle harmonicznej.

Podobnie kilka utworów EDWARDA LORENZA, chociaż tylko amatora w kompozycji, wywołuje uznanie dla pomysłowości i zasobu środków technicznych ich autora. Utwory te — to cztery chóry mięszane: Z rękopisu starej kroniki klasztornej, — Zaleciał mi dziś od pola, — Na wiejską nutę, — Idzie wiosna. Pierwszy z nich otrzymał I-szą nagrodę na konkursie Zw. Śląskich Kół Śpiewaczych w r. 1928-ym. Kompozytor stworzył tu rzecz prawdziwie artystyczną, przyoblekając początek utworu w harmonje archaiczne, narzucone na słowa tytułu: Z rękopisu starej kroniki klasztornej, słowa Zdzisława Dębickiego, które każe śpiewać chórowi i przeprowadził w dalszym ciągu kompozycji bardzo udatne kontrasty pomiędzy zespołem głosów żeńskich i męskich, względnie kojarząc je w chórze mięszanym. Całość odznacza się werwą, humorem, naturalnością inwencji melodyjnej i dobrą harmonizacją. Także i trzy następne kompozycje stanowią cenny przyczynek do repertuaru chórów mięszanych dzięki świeżości, jaka unosi się z ich ludowo zabarwionej tematyki i czysto chórowych walorów.

Na tem wyczerpujemy omówienie tej drugiej grupy współczesnych polskich kompozytorów chórowych — w miarę służącego nam do tego celu materjału nutowego i biograficznego. Bez wątpienia grupa ta jest daleko liczniejsza i zasila pewnie wieloma niewydanemi utworami chóry nasze, lecz promień ich znaczenia jest wskutek tego bardzo ograniczony. Nie cofając się do dawniejszych programów zjazdowych chórów polskich, możemy już na podstawie wielkiego zeszłorocznego zjazdu poznańskiego przypomnieć kilka bodaj nazwisk kompozytorów, których produkcja — jak to stwierdziły koncerty Polskiego Zjednoczenia Śpiewaczego — odpowiada linji kierunkowej tej właśnie grupy. Zanotujmy więc tych kilka nazwisk, które może w przyszłości będą sta-

nowiły razem z utworzonemi przez tych kompozytorów dziełami, trwałe wartości polskiej sztuki chórowej. Są to: S. Dalewski, dyrygent Lutni w Radomiu, — A. Charuba, dyrygent Chóru straży ogniowej w Łodzi, — A. Pędzimąż, dyrygent Echa w Łodzi, — M. Harasowski, dyrygent Chóru Technickiego we Lwowie, — W. Apostoł, dyrygent Trombity w Nowym Targu. Oprócz nich zaś musimy jeszcze przypomnieć dwóch kompozytorów-organistów polskich, żyjących w Ameryce i tam pracujących około podniesienia kultury chórowej w szeregach rodaków zaoceanicznych, mianowicie: Szczepana Sieji i Wincentego Bulaty w Chicago.

* * *

W trzeciej grupie współczesnych kompozytorów polskich, których w produkcji muzycznej łączy hasło szukania nowych dróg dla wyrażenia swoich inspiracyj dźwiękowych, względnie wybieranie kierunków świeżo wytworzonych w sztuce europejskiej, zrywanie z formami i środkami klasycznej i romantycznej epoki, bardziej lub mniej radykalne dążenie do postępu w zakresie wszystkich rodzajów muzycznych — twórczość liryczna jest wprawdzie postawiona wysoko, natomiast twórczość chóralna pociąga członków tej grupy w znacznie mniejszym stopniu. Datuje się to od samych początków okresu, pokrytego nazwą „Młodej Polski w muzyce“ i dotyczy wszystkich kompozytorów, którzy zbliżyli się do ideologji członków Spółki nakładowej Młodych kompozytorów polskich Przyczyna tego zjawiska jest bardzo jasna. Kompozytorzy nasi, grupujący się koło sztandaru Młodej Polski, pragnęli zdobyć dla dzieł swoich nietylko uznanie własnego kraju, ale całej Europy, sądzili więc, że osiągną to raczej za pośrednictwem muzyki instrumentalnej i łatwiejszych do spopularyzowania utworów lirycznych, do których tworzenia posługiwali się często tekstami obcych poetów, tłumaczonych na język polski dopiero dla celów wydawniczych. Nawet opera wydawała się im rzeczą bardziej celową do zdobycia sukcesu zagranicy, zwłaszcza jeżeli oryginalne libretto jej było napisane w niepolskim języku, w każdym zaś razie nie mogło dotykać polskich tematów. Nieraz zdarzało się nam stwierdzić, że zespół chóralny, męski czy mięszany, nie przedstawiał dla kompozytorów z grupy Młodej Polski i zbliżonych do nich pod względem tendencyj artystycznych muzyków większego interesu, jako rzekomo rodzaj o mniejszej skali możliwości wyrazu. Nie można robić z tego zarzutu, ani zbytnio dziwić się takiemu

poglądowi w epoce, kiedy wysiłki twórcze kompozytorów szły w kierunku przysporzenia dziełom symfonicznym jak największej barwności coraz to liczniejszych mas orkiestralnych, ten więc rodzaj był widomą tamą przed zwróceniem ich się do komponowania dzieł chóralnych. Chór był dla nich jednym z czynników formy dramatycznej, która i tak — zgodnie z estetyką muzyczno-dramatyczną Wagnera — mogła się bez niego obchodzić i nieraz się istotnie obchodziła. Dopiero ostatnie lata przywróciły dla większych form chóralnych znaczniejsze zainteresowanie współczesnych kompozytorów europejskch, równocześnie spotęgował się ogromnie ruch nad podniesieniem śpiewu chórowego we wszystkich krajach, tak że nawet dla małych form chórowych nastała era powszechnego respektowania ich i stawiania na równi z formami instrumentalnemi i lirycznemi. Odbiło się to już silnem echem w produkcji naszych czołowych kompozytorów polskich, szczególnie Karola Szymanowskiego, który po długich latach braku większego zainteresowania dla chóru utworzył dzieło, wysuwające chór na plan pierwszy i dokonał — jak we wszystkiem zresztą — genjalnej transkrypcji sześciu polskich pieśni ludowych na zespół mięszany. Jest niemal coś paradoksalnego w tem, że właśnie to chórowe dzieło Szymanowskiego zdobywa dla wielkiego kompozytora coraz to większy rozgłos w świecie i — po szeregu jego wspaniałych utworów skrzypcowych — staje się najczęściej wykonywaną i największy triumf dla jego sztuki zdobywającą kompozycją. Od omówienia twórczości wokalnej Szymanowskiego, największego kompozytora polskiego współczesnej doby, rozpoczynamy charakterystykę trzeciej grupy naszych kompozytorów.

KAROL SZYMANOWSKI urodził się w r. 1883-im w Tymoszówce na Ukrainie. Wychował się w domu rodzinnym, w atmosferze wysokiej kultury i wielkiego umiłowania muzyki. Pod okiem bardzo muzykalnego ojca, jedynie przez kontakt z muzyką wielkich mistrzów, doszedł Szymanowski do możności tworzenia doskonałych utworów fortepianowych. Jego preludja op. 1, zachwycające nas do dzisiaj bogactwem melodyj i pomysłów harmonicznych, najpiękniejsze z drobnych utworów polskiej muzyki fortepianowej po Chopinie, były dziełem autodydakty. Również i pieśni do słów Tetmajera op. 2 pochodzą z okresu przed metodyczną nauką teorji, którą Szymanowski rozpoczął w roku 1902-gim pod kierunkiem Marka Zawirskiego w Warszawie. W czasie tej nauki, ale zgoła nie jako wyraz osiągniętych z niej rezultatów, takich bowiem dać mu ona nie mogła, powstały pieśni: Święty Boże — do słów Kasprowicza i Łabędź — do tekstu Berenta. Materjał tematyczny w pieśni Święty Boże został w znacznej mierze zaczerpnięty z naszych suplikacyj kościelnych, których ethos unosi się nad całą kompozycją. Do napisania tej pieśni popchnął Szymanowskiego, głęboko tkwiący w jego psy-

chice, czynnik teistyczny, który wyraził się później w kilku jeszcze innych kompozycjach i doprowadził do Stabat Mater. Oparta zaś na rozkołysanych rytmach pieśń Łabędź jest niejako symbolem artystycznych ideałów młodego kompozytora, który wstępując na arenę życia i sztuki nie sięgał po łatwe do zdobycia tkliwą piosenką laury, lecz cele swoje widział w podniebnym locie zamierzeń artystycznych, w obłocznej górze, w bezgwiezdnej ciszy, która nie trwożyła go proroctwem przyszłych burz.

Po kilkumiesięcznej zaledwie nauce z Zawirskim zaczął Szymanowski pracować nad przyswojeniem sobie techniki polifonicznej u Zygmunta Noskowskiego. Praca z Noskowskim postępowała bardzo szybko. Pisanie fug nie przedstawiało dla Szymanowskiego najmniejszej trudności. Jedna z napisanych wtedy fug Szymanowskiego zdobyła później (w roku 1909-tym) nagrodę na międzynarodowym konkursie pisma muzycznego Signale für die musikalische Welt w Berlinie. Pod bezpośrednim wpływem Noskowskiego, ale nie bez wewnętrznego protestu ze strony genjalnego ucznia, powstały w czasie nauki warjacje op. 3 na fortepian i pierwsza sonata fortepianowa op. 8 (odznaczona pierwszą nagrodą na konkursie im. Chopina we Lwowie w r. 1910-tym). Jako dzieła talentu tak bujnego, jak Szymanowski, obie te kompozycje są rzeczami we wielkiej mierze wartościowemi, ale pisane pod twardym, rygorystycznym kierunkiem Noskowskiego, nie wyraziły one w całości indywidualności ich twórcy. Przejawiła się ona natomiast w niezmiernie silny sposób w dwóch utworzonych w tym



Karol Szymanowski

okresie, ale poza szkołą Noskowskiego, cyklach pieśni do słów Tadeusza Micińskiego (Cztery pieśni op. 11 i Sześć pieśni op. 20). Inwencja Szymanowskiego jakby się uastralniła, ażeby oddać w pełni niesłychaną fantastyczność poezji Micińskiego, który dla polotu swojej myśli nie znał żadnych granic. Stopień pomysłów harmonicznych tych pieśni przewyższył wszystko, co na punkcie harmonji chromatycznej znano w ówczesnej epoce, mianowicie w roku 1904-5-tym. Bliższemi rzeczywistości życia były pieśni Szymanowskiego op. 13, w którym to cyklu znalazły się dwie nieporównane perły liryki kompozytora: Kołysanka Dzieciątka Jezus i Zulejka. Mistyczny zachwyt i orjentalna melancholijność wątków melodyjnych stanęły naprzeciwko siebie w tych dwóch utworach. W r. 1908-ym powstał cykl dwunastu pieśni op. 17. Były one wyrazem okresu Sturm und Drang, wyrazem niezmiernie spotęgowanego wpływu Maxa Regera zarówno w melodyce głosu — jak w stylu fortepianowego akompanjamentu. Jest jednak w tym cyklu kilka zupełnie doskonałych pieśni, porywających nas swoim przenikającym wyrazem czy wdziękiem, lub pochłaniających nas w głębię swojej muzycznej treści. Należy do nich Zwiastowanie i Fragment (Płomienny).

We wszystkich pieśniach Szymanowskiego, podobnie jak w innych rodzajach jego muzyki, dokonywał się stale i w dalszym ciągu dokonuje nieprzerwany rozwój jego techniki, środków formotwórczych i celów artystycznych. Sztuka Szymanowskiego zmierzała zawsze i zmierza ku najwyższym sferom ducha. Obcą jest jej wszelka pospolitość, przeciętność, banalność. Na pieśni Szymanowskiego składają się najbardziej wyszukane i najbardziej wartościowe czynniki. Każdy cykl liryczny wielkiego kompozytora stanowi pod jakimś względem arcydzieło, któremu nie możemy przeciwstawić niczego podobnego — już nietylko we współczesnej muzyce polskiej, ale w wielkiej mierze i zagranicznej. Tak naprzykład cykle pieśni op. 22, Barwne pieśni i op. 24 Pieśni miłosne Hafisa, stanowią w granicach swojego — w istocie niemieckiego — stylu lirycznego najdoskonalsze przykłady, z jakiemi mogliśmy się spotkać w epoce przedwojennej. Nowe formy i nowe środki wyrazu przybrała liryka Szymanowskiego w epoce wojennej i powojennej. Cykle pieśniarskie: op. 31 „Pieśni Księżniczki z bajki“ (sześć pieśni do słów Zofji Szymanowskiej), op. 41 „Cztery pieśni do słów Rabindranatha Tagore“ ze zbioru Ogrodnik, op. 42 „Pieśni Muezzina Szalonego“ do poezji Jarosława Iwaszkiewicza i wreszcie „Słopiewnie“ do słów Tuwima — wniosły do liryki Szymanowskiego nieznane mu przedtem czynniki koloratury, lub wzmożone jeszcze znamiona muzyki orjentalnej i wkońcu przedziwnie oryginalne posługiwanie się moty-

wami muzyki ludowej, zebranemi przez Szymanowskiego na własną rękę w studjach życia podhalańskiego. W barbaryzmach, prymitywności i odruchowości muzycznych przejawów górali naszych odkrył Szymanowski „niezmąconą niczem czystość wyrazu rasy polskiej". Kiedy twórczość jego ogarnęła już sobą cały Zachód i Wschód muzyczny, wydało ziarno ludowej muzyki polskiej, które wpadło do duszy Szymanowskiego w jego latach młodzieńczych w postaci cudownego tematu melodyjnego Sabały, kwiat i owoc w jego ostatnich — w lechickim duchu poczętych — kompozycjach. „Słopiewnie" są w pieśniarstwie polskiem epokowem zjawiskiem. Stanowią one rodzaj dla siebie. Melodje ich i harmonje, rytmika i kształt przedstawiają najwyższą oryginalność koncepcji. Rzecz jasna, że wszelkie przesłanki, wysnute z zasad muzyki klasycznej, nie mają tu żadnego zastosowania, mimo to jednak pieśni te są utworami, które kiedyś będą klasycznemi przykładami dążeń artystycznych naszej epoki.

Do czystych form chóralnych nie zwrócił się Szymanowski ani razu w całej dotychczasowej twórczości, kiedy jednak zaszła potrzeba skonstruowania ustępu chóralnego w operze „Hagith", okazało się, że ten nieporównany mistrz form instrumentalnych włada techniką chórową w równie mistrzowski sposób. W wyższym może stopniu niż w Hagicie rozwinął Szymanowski pomysłowość swoją na punkcie choralistyki w drugiej operze swojej p. t. „Król Roger", gdzie w kilku epizodach stworzył ustępy chórowe o wielkiej kontrastyczności, przeciwstawiając świetnie archaizowanym ortodoksyjnym śpiewom kościelnym aktu pierwszego wschodnią zmysłowość chórów aktu drugiego i ekstatyczność ich współudziału w misterjach dyonizyjskich aktu trzeciego.

Na progu drugiej epoki twórczości Szymanowskiego stanęła Trzecia symfonja op. 27. Partytura dzieła ukazała się dopiero w r. 1925-tym. Właściwie nie jest to już czysta symfonja, ale jakby rodzaj pośredni między dziełem symfonicznem a kantatą. Symfonja ta ma na początku — od taktu czternastego — i na końcu dłuższe ustępy wokalne, mianowicie solo tenorowe i chór mięszany, którym powierzony został do wykonania wiersz, wyjęty z drugiego Dywanu Mevlany Djelaleddina Rumi'ego „Pieśń o nocy". Jest to nastrojowy poemat o mistycznej treści. „O nie śpij, druhu, nocy tej. Tyś jest Duch, a myśmy chorzy nocy tej..." Jakby wśród kosmicznej mgławicy rozpływa się wiersz poety w muzyce, ażeby wypłynąć z niej ponownie pod koniec dzieła w astralnej transpozycji marzenia. Jedynie autor jedenastu pieśni do tekstów Micińskiego mógł sięgnąć do wiersza, utrzymanego w tak górnej, tak bezwzględnie abstrakcyjnej poetyczności. Rzucony na tło orkiestry chór dodaje ustępom tym większej jeszcze barwności i blasku.

W szeregu kompozycyj Szymanowskiego, poczętych w duchu „lechickim", staje wreszcie pierwszy jego religijny i wysuwający chóry na czoło większy utwór: Stabat Mater, op. 53. Dzieło to powstało w zimie r. 1925—1926. Kompozytor oparł je o tekst polskiego tłumaczenia sekwencji średniowiecznej, dokonany przez Józefa Jankowskiego. Wytyczną Szymanowskiego przy pisaniu tej muzyki były następujące względy: „musiała być ona równie daleką od oficjalenj muzyki liturgicznej, od jej wzniosłego, skrzepłego akademizmu, jak również daleką od mechanicznego posługiwania się autentyczną ludową twórczością w tej dziedzinie." Chodziło tu Szymanowskiemu o „wewnętrzny eksperyment, o nadanie mocnych, zwięzłych kształtów czemuś, co w tajemniczem życiu duszy jest zarazem najbardziej realnem i najbardziej nieuchwytnem." Tak zadanie swoje scharakteryzował kompozytor w komentarzu do swojego dzieła. Stabat Mater, napisane na niewielką orkiestrę, chór mięszany i trzy głosy solowe (sopran, alt i baryton) dzieli się na sześć części. Podział ten podyktował Szymanowskiemu jedynie instynkt i staranie o wyodrębnienie z poetyckiej całości najbardziej charakterystycznych i kontrastujących momentów, ustawionych w pewnej perspektywie, w której rozbicie całości na oddzielne fragmenty, nie przeczyłoby wewnętrznej spoistości utworu — jak to podnosił sam kompozytor. Jedynie na podstawie pełnego przeżycia w sercu tekstu tej sekwencji pasyjnej mógł kompozytor utworzyć muzykę o tak natchnionych pomysłach, o tak niezmąconym, najczystszym stylu religijnym i patosie. Wpatrzony w wysoki cel swojej kompozycji uchronił się Szymanowski w Stabat Mater przed wszelkim tanim efektem, nie popadł ani razu w teatralny gest muzyczny, a całą kunsztowność techniczną ukrył w głębiach przejmującej ekspresyjności tematów. Jak we wszystkich innych swoich dziełach, tak i w tym utworze religijnym stanął Szymanowski na szczytach sztuki, dostępnych tylko dla najsilniejszych i w naturze swojej najczystszych umysłów. Jeżeli wypada mi powołać się na zdanie autora wydanej w r. 1927-ym zwięzłej monografji o Szymanowskim (ujmującej cały jego dorobek artystyczny aż do tego roku), gdzie konstrukcje atonalnych wątków melodyjnych Stabat Mater o serafickich znamionach zostały określone jako odpowiednik naszej epoki dla cudownego „Ave verum" Mozarta, niech mi też będzie wolno przytoczyć tu słowa jednej z krytyk paryskich po pierwszem wykonaniu dzieła Szymanowskiego na koncercie orkiestry Lamoureux w marcu 1930. „W chwili, kiedy nie oczekiwaliśmy już żadnych rewelacyj, zostaliśmy pokrzepieni dziełem istotnie nowem i wielkiej piękności. Składa się ono z sześciu części o zadziwiającej równowadze. Wielka lamentacja powtórzona sześć razy, bez przerwy

urozmaicona i potężniejąca. Wyraz jej przypomina nam chyba Berlioza w jego wzniosłem Requiem..."

Stworzywszy Stabat Mater odczuł Szymanowski w dalszym ciągu potrzebę artystycznego wypowiedzenia się w rodzaju muzyki chórowej. W r. 1929 wydał Wielkop. Zw. Kół Śpiewaczych Sześć pieśni ludowych Szymanowskiego na chór mięszany á cappella. (Polska Pieśń Ludowa, zeszyt X.) Podobnie jak pieśni, utwory fortepianowe i skrzypcowe Szymanowskiego oznaczają najwyższe wzniesienie współczesnej muzyki polskiej w danych rodzajach, tak też te opracowania melodyj kurpiowskich, dokonane przez Szymanowskiego, są arcydziełami sui generis. Śmiałość w stosowaniu niewypróbowanych przedtem efektów, zarówno pod względem harmonicznym jak motywiki głosów, jakby przeniesiona z muzyki instrumentalnej Szymanowskiego na pole choralistyki, wydała zachwycające rezultaty. Każda z tych pieśni, stanowiących razem cykl pełen kontrastyczności w nastrojach, jest godna podziwu. Wywołuje go w nas z jednej strony niesłychane pogłębienie sentymentu, tkwiącego w danej pieśni i odtworzenie tła nastrojowego w symfonicznem rozwinięciu tematu (Hej, wołki moje; Niech Jezus Chrystus — i Wyrzundzaj sie dziwce moje), drugi raz ogromne podniesienie pierwiastka rytmicznego pieśni w stworzonych przez Szymanowskiego muzycznych scenach rodzajowych, kipiących werwą i imponujących bogactwem środków technicznych opracowania (Bzicem kunia i Panie muzykancie...) W pierwszych swoich kompozycjach chórowych dał nam Szymanowski zaledwie próbkę tego, co sztuka jego będzie mogła wydać na tem polu. Nie wątpimy więc, że i w tym zakresie twórczość jego przysporzy muzyce polskiej dzieł tak licznych i znakomitych jak w kierunku liryki i muzyki instrumentalnej.

Dwóch starszych od Szymanowskiego kompozytorów, którzy na forum publiczne wystąpili później od niego, powiększyło szereg polskich pionierów postępu muzycznego, chociaż twórczość ich znana jest w naszem społeczeństwie tylko fragmentarycznie z dzieł, niezupełnie może doskonale wyrażających istotę ich talentów. Pierwszym z nich jest EUGENJUSZ MORAWSKI, urodzony w Warszawie w r. 1876-ym, uczeń Noskowskiego, przebywający od przeszło dwudziestu lat w Paryżu, skąd rzadko jedynie dochodzą do nas odgłosy jego twórczości i nieliczne tylko utwory jego były w kraju wykonane. W szeregu pieśni Morawskiego z czasów przedwojennych, krótkich obrazów symfonicznych (impresje pod wpływem chimer na Notre dame), wreszcie większych kompozycyj orkiestralnych (poematy symfoniczne: Vae victis, Fleur du mal, Don Quixote, Nevermore) występowała zawsze ambicja kompozytora stwarzania rzeczy nowych pod względem formy, czynników motywicznych

i barwy dźwiękowej. Wspominamy Morawskiego na tem miejscu z racji jego utworów lirycznych i dzieła symfonicznego „Symfonja Prometejska“, zakończonego chórami.

Poszukującym stale za nieużytemi sposobami wyrazu muzycznego, i błąkającym się po drogach, idących w rozbieżnych kierunkach, od polskiego folkloru, przez egzotyzm dalekiego Wschodu do francuskiego impresjonizmu i południowo-słowiańskiej ludowości, jest LUDOMIR MICHAŁ ROGOWSKI. Urodzony w r. 1881-ym w Lublinie, kształcił się Rogowski w Konserwatorjum warszawskiem pod kierunkiem Noskowskiego, potem u Riemanna w Lipsku i dużo pracował nad poznaniem istoty muzyki niemieckiej, włoskiej i francuskiej w Monachjum, Rzymie i Paryżu. Od roku 1909 do 1912-go przebywał we Wilnie jako kierownik orkiestry symfonicznej. Z tego czasu pochodzi jego zbiór pieśni ludowych białoruskich w liczbie około trzydziestu na chór mięszany. I później poświęcał się Rogowski w znacznej mierze transkrybowaniu tematów ludowych, zwłaszcza polskich, na zespoły wokalne. Obecną orjentację Rogowskiego na polu muzyki chórowej wyrażają najlepiej dwie małe pieśni pogańskie na chór mięszany, oparte — jak i utwory liryczne ostatniej doby jego twórczości — o teksty monosyllabiczne. Cała wogóle produkcja Rogowskiego odznacza się wyszukanemi środkami technicznemi, co prawda niezawsze zupełnie oryginalnemi. Skład jego małych utworów orkiestralnych jest często powtórzeniem przykładów znanych z nowszej muzyki francuskiej. Tej — niekiedy — ekscentryczności jego inspiracji niezawsze odpowiada techniczne przeprowadzenie idei. Wykonany w Warszawie przed kilkoma laty balet „Bajka“ wskazał wyraźnie braki na punkcie samego rzemiosła muzycznego twórcy tej partytury. Jakie zaś wartości przedstawiają opery Rogowskiego: „Tamara“ z lat dawniejszych i nowa „Królewicz Marko“ (libretto oparte na legendach bohaterskich południowych Słowian) nie było można dotychczas stwierdzić. Jedną z ostatnich kompozycyj Rogowskiego jest misterjum p. t. „Cud św. Błażeja“, napisane na zamówienie miasta Dubrownika (forma oratorjum). Dawniej zaś powstała Baśń o śpiących ryce-



Ludomir Rogowski

rzach i Opowieść o św. Wojciechu, obie kompozycje na chóry, głosy solowe i orkiestrę. Rogowski rzuca obecnie w społeczeństwo polskie myśl upamiętnienia wielkich zdarzeń historycznych miast polskich, względnie uczczenia zasług wielkich ludzi tych miast za pośrednictwem takich dzieł, jak jego Cud św. Błażeja, mający przypomnieć ludności Dubrownika-Raguzy postać i cnoty tego świętego. Przyczynki i szkice estetyczne Rogowskiego, zebrane i wydane pod tytułem „Muzyka przyszłości" (w r. 1922-im) są w znacznej mierze powtórzeniem głoszonych w latach powojennych haseł w kierunku uniezależnienia twórczości kompozytorów współczesnych od zasad estetyki klasycznej i romantycznej, szczególnie zaś niektórych myśli Busoni'ego z jego pisma p. t. Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst.

W imponującej pod względem rozmachu i płodności twórczości LUDOMIRA PORAJ-RÓŻYCKIEGO, którego całokształt dorobku kompozytorskiego jest jedną z głównych, pozytywnych pozycyj współczesnej muzyki polskiej, czynniki ewolucyjne tworzywa muzycznego nie stanowią zasadniczej wartości jego dzieł. Zarówno w swoich poematach symfonicznych: Stańczyk, Bolesław Śmiały, Król Kofetua, Anhelli, jak operach: Bolesław Śmiały, Meduza, Eros i Psyche, Casanova i Beatrix Cenci, czy balecie Pan Twardowski (dziele, które po „Halce" Moniuszki osiągnęło największą ilość przedstawień na scenie W. Teatru w Warszawie i było wykonane w licznych teatrach zagranicznych) idzie Różycki szlakami nowoczesnej wprawdzie muzyki, jednakże bez wyprzedzania swojej generacji, trzymając się ostrożnie w szeregach zwolenników wypróbowanych już środków dźwiękowych. Wynikiem tego jest pewien, zresztą bardzo szczęśliwy, eklektyzm stylu Różyckiego, zasilony głównie wzorami Straussa i Puccini'ego, z pewną domieszką



Ludomir Różycki

Debussy'ego, co razem upodabnia styl jego do stylu Eugenjusza d'Alberta, chociaż, zależnie od rodzaju dzieła, jak n. p. Casanova, nie trudno byłoby w stylu Różyckiego odnaleźć jeszcze inne znamiona stylistyczne. Liryka Różyckiego nosi na sobie wszelkie cechy jego wielkiego talentu, ale nie wzbudza pełnego respektu, ani głębszego przekonania dla poszczególnych jego pieśni. W specjalnej swojej rozprawie o Polskiej pieśni artystycznej (Muzyka Polska, Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego) pisze dr. Seweryn Barbag, że „w pieśniach Różyckiego jest widoczną wielka łatwość koncepcji ale też jednocześnie i niezawsze wybredna konstrukcja. W pieśniach najwcześniejszych nie da się zaprzeczyć prawdziwa i szczera nuta liryczna ale zarówno technika, jak i charakter wyrazu nie są w tych utworach nowe. Ostatnie pieśni „Z erotyków" op. 51 nie odpowiadają więcej duchowi czasu". Przeciwstawienia dla tego sądu, w jakiejś głębiej ujętej analizie pieśni kompozytora, nie znajdujemy niestety — w serdecznie skreślonej — monografji Różyckiego pióra Adama Wieniawskiego, który w następujący sposób scharakteryzował talent znakomitego muzyka: „w dziełach Różyckiego tkwi pierwiastek szczerego wzruszenia. Wyprowdza on swój świat muzyczny przedewszystkiem z wnętrza swej duszy. Forma rodzi się u niego z treści wewnętrznej, z własnej przeżywanej intensywnej emocji, nie opiera się o gotowe szablony i modne konwenanse. Ta uczuciowość jest najgłębszym rysem duchowej organizacji Różyckiego. Z uczucia, nie z wyrozumowania płynie jego twórczość. Fantazja i stany duszy decydują o treści i o formie, nadając ideom muzycznym przekonywującą moc suggestji." (Bibljoteka muzyczna Gebethnera i Wolffa nr. 3.)

Przyczynki Różyckiego do choralistyki polskiej zawarły się w jego opus 48. Są to trzy małe chóry mięszane: Wiosna (słowa Stefana Witwickiego), Kołysanka ludowa (tekst piosenki ludowej) i Pieśń żeglarzy (słowa Edwarda Słońskiego). (Wydawnictwo „Lira Polska", Warszawa.) Są to utwory, pisane jakby na marginesie wielkich zadań kompozytorskich Różyckiego, o fakturze bardzo skromnej, homofonicznej, w których główny interes polega na uzyskaniu obszerniejszych płaszczyzn barwnych za pomocą długo utrzymywanych, jednolitych harmonij, mających pomiędzy sobą także wiele podobieństwa. Niemniej wykonanie ich wywołuje dobre wrażenie akustyczne. Jedynie „Wiosna" wzbudza pewne wątpliwości artystyczne z powodu swojej zbyt daleko posuniętej skromności melodyjnej. Biorąc pod uwagę stworzone dotychczas dzieła Różyckiego, z pośród których kilka — jak kwintet fortepianowy, Trio-rapsodja fortepianowa i sonata na wiolonczelę i fortepian — wzbogaciło w wybitny sposób polską muzykę komnatową, inne zaś — jak koncert fortepianowy i drobniejsze kompozycje na

ten instrument — stanowią poważny kapitał instrukcyjnego repertuaru pianistyki polskiej, możemy przypuszczać, że do twórczości chóralnej i lirycznej nie ma Różycki naturalnej skłonności i rodzaje te bez uszczerbku dla swojej sztuki i swojego talentu nadal będzie raczej po macoszemu traktował.

Stopień kultury artystycznej i aspiracyj twórczych, wspartych o wysoki poziom fachowego wykształcenia muzycznego, jaki daje się łatwo stwierdzić we wszystkich kompozycjach ŁUCJANA KAMIEŃSKIEGO, stawia go w pobliżu wymienionych ostatnio muzyków naszych. Urodzony w r. 1885-tym w Gnieźnie, pozostawał Kamieński przez znaczną część życia w luźnym jedynie stosunku z muzyką polską, przebywając w latach młodzieńczych i w dłuższym okresie wieku męskiego zagranicą. Przeszedł studja muzyczne u Filkego we Wrocławiu, następnie u Maxa Brucha i Roberta Kahna w Berlinie. Jednocześnie ukończył fakultet filozoficzny uniwersytetu berlińskiego, na którym w r. 1910-tym uzyskał stopień doktora w zakresie muzykologji. Przez dziesięć lat następnych przebywał w Królewcu jako krytyk muzyczny i pedagog. Do Polski wrócił w roku 1920-tym. Zrazu był kapelmistrzem operetkowym, później został drugim dyrektorem Konserwatorjum państwowego w Poznaniu, wreszcie w r. 1922-im otrzymał katedrę muzykologji w Uniwersytecie poznańskim. Pomimo stanowiska naukowego poświęca się Kamieński w pierwszym rzędzie kompozycji. W zakresie muzyki chórowej wydał Kamieński na chór męski utwór p. t. Pobudka (z towarzyszeniem orkiestry dętej), ponadto napisał na chór żeński trzy utwory á cappella, osiem z towarzyszeniem fortepianu, dwie kantaty na soła, chóry mięszane i orkiestrę. Na tem jednak nie kończy się dział chórowych utworów w twórczości Kamieńskiego. Wielka jego Symfonja Wielkanocna op. 23, wykonana po raz pierwszy



Łucjan Kamieński

na trzecim koncercie festivalu muzyki polskiej w Poznaniu w r. 1929-tym, kończy się potężnym chórem i solo sopranowem, przechodząc temsamem z rodzaju symfonji do rodzaju kantaty. (Przykład IX-tej symfonji Beethovena wywołał naśladownictwo — do pewnego stopnia — u Antoniego Brucknera, który wprawdzie swojej IX-tej symfonji już nie dokończył, ale zalecił ją wykonywać z wielkiem swojem Te Deum jako ostatnią częścią i — szczególnie — Gustawa Mahlera, który od wstawek solistycznych i chórowych w swojej drugiej i trzeciej symfonji przeszedł do całkowicie już kantatowej formy w ósmej symfonji.) Monumentalnie skoncypowane dzieło Kamieńskiego wywołuje porównanie z Mahlerem, przedewszystkiem z jego potężną drugą symfonją, której osią ideową we finale jest także motyw zmartwychwstania. Finał symfonji Kamieńskiego opiera się na temacie pieśni Wesoły nam dziś dzień nastał. Całość wywołuje silne wrażenie zarówno głęboką nastrojowością jak bogactwem środków dźwiękowych, użytych w symfonji. Ustęp chórowy, rozbudowany na niezmiernie masywnym pokładzie orkiestralnym, zamyka dzieło triumfalnym epilogiem. Jest to najpełniejszy przykład możności Kamieńskiego na punkcie muzyki chórowej. Szkoda wielka, że nie cała chórowa produkcja kompozytora jest nam dostępna z drukowanych wydawnictw. Oprócz wspomnianej Pobudki rozporządzamy jedynie kapitalnemi pod każdym względem opracowaniami pieśni ludowych, dokonanemi przez Kamieńskiego, — Bogato przedstawia się liryka Kamieńskiego. Największy — w Niemczech — rozgłos zdobyło 60 pieśni Kamieńskiego p. t. Arbeitslieder do własnych (niemieckich w oryginale) słów kompozytora. Dzielą się one na pieśni dziecięce, rzemieślnicze, wiejskie, domowe i pieśni po robocie. Suty dźwiękowo i pod względem technicznym bardzo wyrafinowany akompanjament fortepianu cechuje układ czternastu polskich pieśni ludowych Kamieńskiego. Próbę oryginalnej nuty Kamieńskiego w liryce polskiej przedstawiają znakomicie te dwie pieśni, które wydała „Muzyka“ w dodatkach w roku 1925-tym i 1929-tym. Trafnie powiedział Opieński, że Kamieński „w bliższem zetknięciu się z ojczyzną odnalazł w sobie z łatwością poczucie rodzimych akcentów“. Świadczy o tem przedewszystkiem pieśń „Kołem, oj kołem“ (do słów Rydla), pełna niebywałej jurności i sarmackości; świetnie stylizowaną w duchu ludowym tematykę pieśni wspiera nieustępliwie diatoniczny akompanjament. Z niewydanych dotychczas pieśni Kamieńskiego, z których jednak znaczną część można było już poznać z wykonania koncertowego, wymienić należy: dziesięć utworów w cyklu Hania, cztery Pieśni huzara i dziesięć Pieśni miłosnych Salomona. Ponadto zawiera teka kompozytorska Kamieńskiego kilka pieśni solowych z towarzyszeniem orkiestry kameralnej i dwie kantaty. Wykończoną operę Kamieńskiego „Damy i huzary“, podług

komedji Aleksandra Fredry, włączą pewnie niedługo opery polskie do swoich repertuarów. W zakresie muzykologji ogłosił Kamieński większą pracę o oratorjach Jana Adolfa Hassego (1912 po niemiecku) i kilka drobniejszych rozprawek. Kamieński działa także jako krytyk muzyczny w pismach poznańskich.

Z bardzo bogatej produkcji lirycznej WITOLDA FRIEMANNA, obejmującej około stu pieśni, znamy zaledwie kilkanaście utworów. Cztery pieśni wydał Gubrynowicz, cztery Seyfarth we Lwowie, trzy ukazały się w nakładzie Gebethnera i Wolffa, jedna w dodatku Muzyki, inne dostępne tylko w rękopisach. Witold Friemann, urodzony w Koninie ziemi Kaliskiej w r. 1889-tym, uczeń Aleksandra Michałowskiego, Noskowskiego i Statkowskiego w Konserwatorjum warszawskiem, następnie Józefa Pembaura i Maxa Regera w Lipsku i w Meiningen, obecnie dyrektor państwowego Konserwatorjum w Katowicach, jest kompozytorem o zdecydowanych tendencjach postępowych w formowaniu myśli muzycznej i w środkach melodji i harmonji. Przejawiło się to już w pieśniach op. 17 i 19 (do słów Kazimierza Tetmajera), występując zaś bardzo silnie w pieśniach op. 47 (do tekstów Rabindranatha Tagore) i op. 53 (znów do słów Tetmajera). Zaliczenie Friemanna do tego odłamu współczesnych kompozytorów, którzy starają się „nowoczesnym językiem realizować ideały dawnych romantyków" jest może słuszne, ale nie w całej rozciągłości. Kompozytor ten bowiem dochodzi w niektórych swoich utworach do tych czynników harmonji i konstrukcji, które są wykładnikami daleko posuniętego przewartościowania estetyki romantycznej na nowoczesną estetykę muzyki. Oprócz kilku większych dzieł chórowych (Dwa psalmy do słów Kochanowskiego, Hymn wolności, Wezwanie — do słów Wyspiańskiego, Wiejskie zaloty, Brzozy, Lwowskie Orlęta, Pieśń wolności i t. d.), utworzył Friemann koncert fortepianowy, sonatę na skrzypce i fortepian (Sonata polska), kilka kom-



Witold Frieman

pozycyj na wiolonczelę z tow. fortepianu, na flet z fortepianem i t. d. Przeważną część tych utworów poznano na koncertach publicznych we Lwowie w czasie kilkuletniego tamże pobytu Friemanna na stanowisku profesora konserwatorjum; obecnie możność taka otworzyła się w Katowicach, na nowym terenie działalności kompozytora. Twórczość Friemanna stawia go w rzędzie bardzo kulturalnych i ogarniających szerokie horyzonty artystyczne kompozytorów współczesnych.

Jedną z tych osobistości współczesnej muzyki polskiej, które w czasach ostatnich zwracają na siebie coraz większe zainteresowanie społeczeństwa, jest CZESŁAW MAREK. Urodzony w Przemyślu w roku 1891-ym, studjował muzykę najpierw w Lwowskim instytucie muzycznym, gdzie już w r. 1909-tym został sam nauczycielem. Równocześnie był uczniem Niewiadomskiego, potem pracował pod kierunkiem Leszetyckiego i Graedenera we Wiedniu, wkońcu zaś u Pfitznera. Od roku 1911-go występuje jako pianista (w Niemczech, Szwajcarji, Francji), poświęca się pedagogji i kompozycji. Przebywa stale w Zurychu. Wybitny talent twórczy i suwerenną technikę kompozytorską, wreszcie wielką powagę celów artystycznych stwierdza się we wszystkich — nielicznie drukowanych i kilku częściej wykonanych — większych i mniejszych kompozycjach Marka. W zakresie muzyki chórowej datuje się działalność Marka od roku 1911-go, w którym powstała kompozycja p. t. Sursum corda. Już ten młodzieńczy, niedługi, utwór świadczy o uniezależnieniu się Marka od panującego wtedy u nas stylu homofonicznego. Silniej jeszcze wystąpiła indywidualność Marka w nieco późniejszym fragmencie z Przedświtu i w Marszu zbójeckim z roku 1912-go. (Fragment zdobył nagrodę Lutni warszawskiej w r. 1912-tym, Marsz — na pierwszym konkursie Echa w r. 1920-tym). Po wojnie wrócił Marek do produkcji chórowej i za napisane w r. 1921-ym Widziadło uzyskał znowu nagrodę Echa w r. 1922-gim. Świetnie wyzyskująca tematykę kompozycja, do słów Tetmajera, przedstawia się jakby jakaś ponuro nastrojona symfonja wokalna. Następny poemat wokalny Czesława Marka: „Cyt! to gra śmierć“ (do słów Tetmajera,

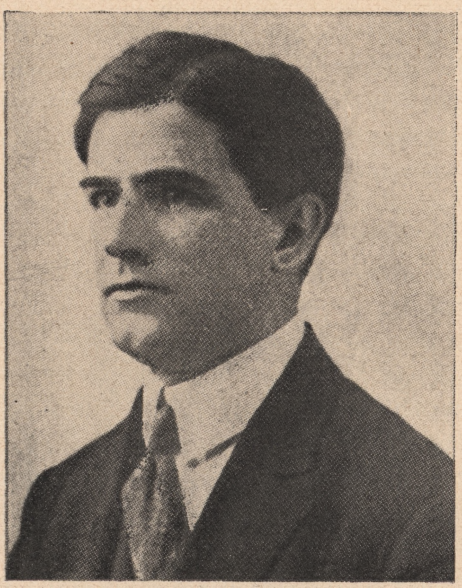


Czesław Marek

napisana w r. 1924-tym) jest w znacznej mierze nawiązaniem do dawniejszych tradycyj chóru męskiego, ulubionych efektów solowego popisu wyższego głosu na tle dyskretnego akompanjamentu innych głosów, przyczem także tematyka tego utworu popada w zależność od stylu Mendelssohna i Moniuszki (w ustępie: O śmierci, pierwszy raz w życiu słyszę...). Bardzo postępowy w swoich utworach symfonicznych (że wymienimy Suitę orkiestralną i Sinfonia brevis), niemniej jak w mniejszych kompozycjach instrumentalnych, zdaje się Marek hołdować w pisanych od roku 1924-go utworach chóralnych raczej konserwatywnemu kierunkowi. Wyrazem tego jest „Pozdrowienie", pochodzące z tego właśnie roku (słowa Tetmajera). Zapewnia to wprawdzie kompozytorowi łatwiejszy dostęp do polskich chórów, jednocześnie zaś stwarza pewną dysproporcję stylistyczną pomiędzy jego symfonicznemi a wokalnemi kompozycjami. Po dziesięciu dawniejszych pieśniach, z lat 1911—1917, w których Marek kroczył torem międzynarodowej mowy muzycznej z silną domieszką idjomu niemieckiego, powstał w ostatnich czasach zbiór p. t. Na wsi, w którym kompozytor nasz uderzył w nutę polskiej pieśni ludowej. W dalszym szeregu utworów Marka stają następujące kompozycje orkiestralne, jak: Serenada włoska, Scherzo symfoniczne, dalej utwory fortepianowe (trzy preludja i fugi), wreszcie sonata na skrzypce i fortepian. Kompozycje te nie mają żadnego programu, nie pragną stwarzać w słuchaczu żadnych nastrojów lirycznych. Celem ich jest dźwięk sam w sobie i czysta konstrukcja muzyczna, chociaż podłożem rytmu i melodji jest tu często polska muzyka ludowa. W granicach tak pojętej estetyki muzycznej zachowuje Marek ostateczną czystość stylu. Talent Marka, znajdującego się obecnie w pełni twórczych sił męskiego wieku, wyda z siebie niewątpliwie w dalszej produkcji szereg podobnie dojrzałych dzieł, jak te, które nazwisku jego utorowały drogę do stolic muzycznych Europy i wzbudziły dla niego szacunek i uznanie. Polska Akademja Umiejętności w Krakowie odznaczyła Marka w r. 1929-tym nagrodą fundacji Jasieńskiego i Łozińskiego.

Podobnie jak u Czesława Marka wyraża także chórowa produkcja ADAMA SOŁTYSA — w słabszym stopniu od jego kompozycyj instrumentalnych zarówno istotę jego talentu, jak postępowe tendencje jego idei artystycznej, których pełnym wykładnikiem są dwie symfonje i sonata skrzypcowa. Urodzony w r. 1890-tym we Lwowie, jako syn Mieczysława, został po ukończeniu gimnazjum uczniem berlińskiej Akademji muzycznej, w klasie G. Schumanna. Równocześnie studjował w uniwersytecie muzykologję i w r. 1921ym uzyskał doktorat. Wróciwszy do rodzinnego miasta, został tu profesorem konserwatorjum, po śmierci zaś ojca, jako jego następca, dyrektorem Towarzystwa muzycz-

nego i Konserwatorjum. „Ballada o trzewiczku zgubionym“ na chór męski i dwa głosy solowe (słowa Leopolda Staffa) i bardzo miłe a wykwintnie opracowane „Nowe latko“ dają dobre wyobrażenie o kwalifikacjach Adama Sołtysa w zakresie sztuki chórowej. W Trzech pieśniach (wydanych u Seyfartha we Lwowie) ma środkowa, do słów R. Tagore: Poranny ptaszek śpiewa — znamiona wpływu Szymanowskiego (z cyklu Pieśni miłosnych Hafisa), dwie zaś inne: Przyjście i Przedwiośnie wskazują na pewnego rodzaju uleganie przykładom Ryszarda Straussa, co w latach powstania tych utworów (1916 względnie 1912) nie może dziwić. W każdym razie utwory te są przekonywującym dowodem lirycznego także powołania talentu Sołtysa.



Adam Sołtys

Z jednej wprawdzie tylko transkrypcji chórowej „Pieśni kurpiowskiej“ możemy jednak bardzo korzystnie ocenić technikę pisania na zespół mięszany MATEUSZA GLIŃSKIEGO (w dodatku do Muzyki w r. 1929-tym). Przypuszczamy, że jest tylko kwestją niedalekiego czasu wypowiedzenie się kompozytorskie tego wybitnie inteligentnego i poważnie wykształconego muzyka (urodzonego w Warszawie w roku 1892-im, ucznia Barcewicza i Statkowskiego, później Głazunowa i Czerepnina), który dotychczas zasługiwał się około muzyki polskiej i ruchu muzycznego głównie działalnością organizacyjno-wydawniczą, jako redaktor prawdziwie na europejskim poziomie utrzymanego miesięcznika Muzyka i tomików Bibljoteki Muzycznej Gebethnera i Wolffa.

Pomimo wszystkich pozorów klasyczności form i zwłaszcza techniki kontrapunktycznej, jaką odznaczają się kompozycje KAZIMIERZA SIKORSKIEGO i umiłowania muzyki odległych epok, które prowadzi go do wypracowywania basów cyfrowych starych zabytków muzyki polskiej dla celów nowych publikacyj, musimy zaliczyć kompozytora tego do grupy pionierów postępowych haseł muzycznych. Kazimierz Sikorski urodził się w r. 1896-tym w Zurychu. Ukończył kurs kompozycji Szkoły muzycznej im. Chopina w Warszawie. Studja uniwersyteckie przechodził w Warszawie, w muzykologji zaś był słuchaczem prof.

Chybińskiego we Lwowie. Obecnie jest członkiem grona nauczycielskiego Konserwatorjum w Warszawie; prowadzi tu klasy harmonji, kontrapunktu i instrumentacji. Twórczość Sikorskiego skierowała się głównie ku wielkim formom instrumentalnym. Na dotychczasowy jego dorobek artystyczny składają się dwie symfonje, suita orkiestralna, dwa kwartety smyczkowe i jeden sekstet smyczkowy. Jedynym przyczynkiem Sikorskiego w dziedzinie muzyki chórowej jest opracowanie pięciu pieśni ludowych: Wierzba, — Pognała dziewczyna, — Jakże nie mam smutna być, — Na pastwisku, — Oj, lulajże, lulaj, (Poznań 1929, Wielkop. Zw. Kół Śpiewaczych) Zbiorek ten odznacza się pomysłową fakturą doświadczonego polifonisty, który na tło znakomicie wybranych, prawdziwie sarmackich motywów ludowych rzucił świetnie w duchu sielskiej prymitywności muzycznej utrzymane harmonje i imitacyjne filigrany. Jako współredaktor i współwydawca Wydawnictwa Dawnej Muzyki polskiej Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki — zasłużył się Sikorski wzorowem wypracowaniem basów cyfrowanych w kilku kompozycjach dawnych naszych mistrzów, mianowicie Pękiela, Szarzyńskiego i Mielczewskiego.



Kazimierz Sikorski

Coraz słabszy prąd produkcji chórowej przepływa przez twórczość młodszej i najmłodszej generacji muzyków polskich postępowego obozu. Tak przynajmniej należy wnosić z nader małej liczby znanych nam wydawnictw tego rodzaju utworów i bardzo rzadkich wiadomości o wykonywaniu tych kompozycyj na koncertach publicznych. Nie znamy wcale utworów na zespoły wokalne TADEUSZA JARECKIEGO, niewątpliwie najwybitniejszego umysłu kompozytorskiego obok Szymanowskiego we współczesnej muzyce polskiej, autora arcydoskonałego kwartetu smyczkowego op. 21, odznaczonego nagrodą Polskiej Akad. Umiejętn. w Krakowie w r. 1923-cim, kilku pieśni z towarzyszeniem tria fortepianowego,

kompozycyj symfonicznych i t. d., którego muzyka pełna osobistej inwencji dochodzi do ostatnich granic zdobyczy sztuki dzisiejszej na punkcie emancypacji czynników tworzywa muzycznego od dawniej obowiązujących i krępujących swobodę rozwoju muzyki norm estetycznych. Jarecki, urodzony we Lwowie w r. 1889-tym, uczeń najpierw Niewiadomskiego, potem Tanjejewa w Moskwie, żyje obecnie w Nowym Jorku. — Nie znamy także żadnego utworu chórowego głośnego dziś w świecie kompozytora ALEKSANDRA TANSMANA, urodz. w Łodzi w r. 1897-ym, ucznia naprzód Gawrońskiego, potem Piotra Rytla w Warszawie. Tansman ma w swoim dorobku kompozytorskim znaczną ilość wszędzie wykonywanych dzieł instrumentalnych, komnatowych i symfonicznych, operę p. t. „Noc kurdyjska", balet i szereg pieśni. Artystyczny program Tansmana zamyka się w wypowiedzianem w następujących słowach „pragnieniu połączenia w sztuce swojej polskiej uczuciowości z nowoczesnym dynamizmem". Trudno program ten w całej rozciągłości zastosować jako normatyw do wszystkich utworów Tannsmana, z których niektóre mają zupełnie wyraźnie określony cel przeniesienia nas w sferę daleką od polskiej uczuciowości, n. p. w sferę japońskiego egzotyzmu, jak to ma miejsce w Ośmiu pieśniach japońskich. Trudno tę uczuciowość odnaleźć także w Cinq-Mélodies i w Deux Chansons, w których jednakże chciwie wyławiamy pieściwe brzmienia wyszukanego akompanjamentu, utworzonego z najbardziej kapryśnych i frapujących przeciwstawień ścisłej tonalności i najśmielszej politonalności. Produkujący z ogromnym impetem kompozytor, władający znakomicie wszystkiemi arkanami kunsztu, wyrafinowany do najwyższego stopnia w swoich artystycznych zamierzeniach, a jednak pełen zdrowego instynktu i świeżości, zdobywa Tansman coraz większe i zasłużone powodzenie w Europie i Ameryce.

Zwracający na siebie uwagę jako kompozytor symfoniczny, dr. TADEUSZ SZELIGOWSKI, urodzony we Lwowie w r. 1896-tym, ale częstokroć uważany za Wilnianina, dokąd go zawiodła — porzucona na korzyść muzyki — karjera prawnika, nie dał się jeszcze poznać w zakresie muzyki chórowej, chociaż napisał już kilka utworów na zespoły wokalne (Pogrzeb Kiejstuta i opracowania chóralne ludowych pieśni litewskich).

Dopiero JAN ADAM MAKLAKIEWICZ, urodzony w r. 1899-ym w Chojnatach powiatu skierniewickiego, należący do najwybitniejszych muzyków twórczych młodszego pokolenia polskiego, objawia większe zainteresowanie dla kompozycji chórowej. Na razie możemy zdać sobie sprawę z danych talentu Maklakiewicza w tym kierunku jedynie z dostępnego nam zbioru pięciu pieśni ludowych, opartych w części na za-

pisach L. Schillera. Na cykl ten składają się następujące pieśni: Dzwoneczek, — Namawianie, — Z fujareczką, z bębnem, — Miołem jo dziewecke (melodja kurpiowska), — Leciały gąsańki (melodja kurpiowska). Z tych chórów Maklakiewicza wynurza się coś jakby wspomnienie starej francuskiej „chanson" programowej Clement'a Jannequin'a z pierwszej połowy XVI-go wieku z jej bogactwem szczegółów illustracyjnych i efektów w instrumentalnym duchu. — Dalszym przykładem stosunku Maklakiewicza do choralistyki jest jego symfonja „Święty Boże" z chórem i solo barytonowem. O dziele tem, wykonanem po raz pierwszy na koncercie Filharmonji warszawskiej w lutym 1928-go roku, pisał Karol Szymanowski w następujących słowach: „ogromny zespół, wielka orkiestra, chór, śpiew solo, organy, różnorodne te elementy podporządkowane są surowej dyscyplinie, idą w strojnym szeregu, nie wyłamując się z pod twórczego nakazu, określającego zasadniczy ich kierunek konstruktywny, formotwórczy charakter utworu jest oczywisty. Żadnej improwizacji, żadnej chęci łatwego dotarcia do serca publiczności. Ascetyczny niemal chłód i powaga znamionują to młodzieńcze dzieło. I to jest źródłem radości dla tych, którym drogi jest dalszy rozwój muzyki naszej. Dzieło to bowiem, podkreślając w najgłębszym swym wyrazie kategoryczną swą rasową polskość, w dziedzinie métier stoi na europejskim poziomie, to znaczy nie przeciwstawia się z tępym zaściankowym uporem współczesnym, ogólno-ludzkim zdobyczom, lecz przeciwnie: idzie wytrwale i świadomie po linji wzbogacenia ich wartości. Jest to, zdaniem mojem, jedyna formuła rozwiązująca zagadnienie dzisiejszej polskiej twórczości". — W rękopisie znajdują się jeszcze następujące wokalne kompozycje Maklakiewicza: Ojcze nasz — podwójna fuga na chór mięszany i małą orkiestrę, — cztery pieśni z orkiestrą, — duet na dwa soprany z towarzyszeniem fletu, altówki i harfy, pieśni z akompanjamentem fortepianu. Małą próbką liryki Maklakiewicza jest pieśń „Dubist



J. A. Maklakiewicz

wie eine Blume" (do znanych słów Heinego), wydana w dodatku do Muzyki w r. 1928-ym. Ale próbka ta nie pokrywa się w całości ze stylem kompozytora, który nosi na sobie wszystkie znamiona współczesności środków, przyczem dominującym w nim jest wpływ Szymanowskiego aż do jego trzeciej Symfonji włącznie. — Maklakiewicz był uczniem Konserwatorjum warszawskiego i uzyskał dyplom klasy kompozycji Romana Statkowskiego, poczem przez jeden rok pracował jeszcze pod kierunkiem Pawła Dukas'a w Paryżu w Ecole normale de Musique. Obecnie jest profesorem Konserwatorjum warszawskiego i wykłada tu harmonję nowoczesną. Na stanowisko to został powołany przez Szymanowskiego. — Z innych utworów Maklakiewicza można było dotychczas poznać, dzięki wykonaniu koncertowemu przedewszystkiem Koncert-fantazję na fortepian, głos sopranowy i orkiestrę op. 23 (V-ty koncert Festivalu muzyki polskiej w Poznaniu 1929).

Na samo zakończenie tego przeglądu naszego dorobku w zakresie muzyki chórowej i lirycznej, który zawdzięczamy współczesnym kompozytorom polskim, zwracamy się z gorącym apelem do szeregu tych muzyków, w których talentach spoczywa najbliższa już przyszłość naszej twórczości muzycznej, a których nie mogliśmy włączyć do tej pracy z tej prostej przyczyny, że albo nic nie napisali dotychczas dla zespołów wokalnych, albo utwory swoje chowają zazdrośnie w tekach kompozytorskich. Nie przeoczamy naturalnie także trudności, jakie piętrzą się przed kompozytorem polskim, który pragnie utwór swój wydać lub publicznie wykonać. Świetnie rozwijające się polskie związki śpiewacze na całem terytorjum Ojczyzny, coraz liczniejsze wydawnictwa chórowe, powołane przez nie do życia, są rękojmią, że właśnie chórowe utwory kompozytorów naszych młodego i najmłodszego pokolenia mogą liczyć na wykonanie i publikację, przynajmniej w formie litograficznej. Kompozytorowie nasi powinni sobie uświadomić, że ich wokalne utwory trafiają do najszerszych sfer naszego społeczeństwa, w najsilniejszym może stopniu przyczyniają się do budowy naszej kultury muzycznej i że, dzięki rozlicznym okolicznościom społecznym, towarzyszącym akcji chóralnej, mają możność względnie najdłuższego przetrwania. Oczekujemy więc, że, kiedy przyjdzie pora urządzenia najbliższego powszechnego zjazdu śpiewaczych związków polskich i wydania z tego powodu nowej księgi pamiątkowej z nowym bilansem naszej produkcji chórowej, znajdziemy już w niej omówienie twórczości chórowej następujących kompozytorów, których talenty złożyły dotychczas tak poważne dowody swoich możności i dobrą stanowią wróżbę dla przyszłych kart historji naszej muzyki, mianowicie: Piotra Perkowskiego, Gotfryda Kasserna, Michała Kondrackiego, Jerzego Fitelberga, Szymona

Waljewskiego, Pawła Kleckiego, Karola Rathausa, Feliksa Łabuńskiego, Alfreda Gradsteina, Kazimierza Wiłkomirskiego, I. Sternickiej - Niekraszowej, a nie braknie tam pewnie także charakterystyki kompozytorskiej nowych, nieznanych jeszcze dotychczas muzyków, na których czekamy z nowemi nadziejami w sercu.

Historja powstania pomnika St. Moniuszki w Katowicach.

Działo się na Walnem Zebraniu Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w dniu 17 marca 1929 roku, gdy Dyrektor Instytutu Muzycznego a zarazem dyrygent związkowy p. St. M. Stoiński przy omawianiu programu Ogólnośląskiego Zjazdu Śpiewaczego, mającego się odbyć w Zielone Świątki 1930 roku, rzucił myśl ufundowania pomnika Moniuszki i odsłonięcia takowego podczas uroczystości zjazdowych.

Wniosek, poparty gorącem przemówieniem projektodawcy, wywołał wśród zebranych w liczbie 180 delegatów nieopisany zapał. Przyjęto takowy bez dyskusji i zaakceptowano wśród ożywionych oklasków, aczkolwiek niejeden uważać musiał chęć ufundowania pomnika wyłącznemi siłami śpiewaków za rzecz śmiałą i trudną do wykonania.

Zachęceni pięknym przykładem projektodawcy, który jako pierwszy zadeklarował na budowę pomnika 100 złotych, zebrani poszli jego śladem, deklarując równie poważne kwoty, tak iż fundusz budowy w tym pierwszym dniu zbiórki wyniosł 2575,— złotych. Spis tych pierwszych ofiarodawców jest następujący:

Dyr. St. Stoiński	100,— zł.
„Rota“ Król. Huta	200,— „
Okręg Król. Huta	200,— „
Okręg Wodzisław	100,— „
P. Zdziarkówna	25,— „
„Harmonja“ Mikołów	100,— „
Okręg Mikołów	200,— „
Okręg Nowa Wieś	300,— „
Chór im. Ligonia Bogucice	50,— „
„Echo“ Katowice	200,— „
„Harmonja“ Nowy Bytom	100,— „
Okręg Mysłowice	100,— „
P. Jochymczyk, Katowice	50,— „
Okręg Cieszyn	100,— „
„Harmonja“ Wielkie Hajduki	200,— „

„Słowiczek“ Wielkie Hajduki	100.— zł.
„Lutnia“ Pawłów	50,— „
Chór Kolejowy Katowice	100.— „
„Halka“ Załęże	100.— „
Chór im. Moniuszki Król. Huta	150.— „
„Jedność“ Król. Huta	50.— „
Razem	2575.— zł.

Prócz tego nauczyciel p. Wł. Więcław z Woli zadeklarował 1 procent całorocznej pensji.

Dalsze losy projektu zależały już prawie wyłącznie od Wydziału związkowego, który się budową pomnika nietylko gorliwie zaopiekował, ale — znowuż z inicjatywy dyr. Stoińskiego — zdecydował samorzutnie na wysiłek daleko większy aniżeli to przewidywał pierwotny projekt. O okazałym pomniku na jednym z placów miejskich początkowo mowy nie było, gdyż pierwszym zamiarem było ufundowanie mniejszego pomnika lub większego biustu nieśmiertelnego twórcy „Halki“; biust projektowano ustawić w kuluarach Teatru Polskiego w Katowicach, względnie zewnątrz gmachu. Przedsiębiorczość dyr. Stoińskiego rychło sobie wytknęła cele szersze, zwłaszcza, gdy i wśród Wydziału Związku znaleźli się ludzie, których zdaniem skromny pomnik w ramach pierwotnie zakreślonych nie odpowiadał znaczeniu i potędze organizacji, której członkowie złożyli już niejednokrotnie dowody wielkiej ofiarności nietylko na cele wewnętrzno-organizacyjne, lecz i na inne cele społeczne i narodowe.

Już na jednem z najbliższych zebrań (27 czerwca 1929 roku) zadecydował Wydział Związku prawie jednogłośnie budowę pomnika większego z postacią Moniuszki conajmniej 2 metry wysoką.

W celu zebrania potrzebnych funduszy rozesłano do wszystkich Kół związkowych listy składek, załączając do śpiewaków odezwę z apelem o jak najobfitsze ofiary. Pierwsze Koło, które zwróciło wypełnioną listę i wpłaciło pierwszą kwotę gotówką było Towarzystwo śpiewu „Feniks“ Żory.

Po przeprowadzeniu przedwstępnej korespondencji ze znaną odlewnią warszawską zdecydował się Wydział Związku powierzyć wykonanie modelu znanemu na gruncie śląskim rzeźbiarzowi p. Chorembalskiemu, który się zabrał gorliwie do pracy i już wkońcu października przedstawił pierwszy projekt w minjaturze. Model ten z wszystkich dalszych i późniejszych projektów okazał się najudatniejszy i był pierwowzorem obecnie stojącego pomnika.

Wykonanie odlewu powierzono firmie „Mikołowskie Zakłady Metalurgiczne“ w Mikołowie, która już kilka pomników wykonała i mogła się wykazać odpowiedniem doświadczeniem. Decydował tu również wzgląd na bliskość Mikołowa, co dawało możność łatwego porozumiewania się i kontrolowania postępu prac.

Nieoczekiwane trudności napotkał Związek przy staraniach o uzyskanie odpowiedniego miejsca pod pomnik. Do Magistratu miasta Katowic wystosowano odpowiednią prośbę już w końcu maja 1929 roku. Z uznaniem podkreślić należy życzliwe w kwestji pomnika stanowisko p. prezydenta miasta Dr. Kocura, radcy miejskiego p. inż. Sikorskiego, oraz dyrektora ogrodów miejskich p. Salmana. Niestety, pewna część dalszych członków byłego Magistratu — jak również

Komisja Urbanistyczna miasta Katowic okazywali dziwną obojętność, wskutek czego trwało prawie 11 miesięcy, nim kwestja miejsca doznała pomyślnego załatwienia.

Pierwszej propozycji Związku o zezwolenie na wystawienie pomnika na placu Miarki Magistrat poważnie nie rozpatrywał, gdyż wystawienie na tym placu pomnika nie miało być zgodne z ówczesnemi planami rozbudowy miasta. Natomiast zaproponowano Związkowi ustawienie pomnika przed byłym gmachem Województwa, gdzie obecnie jest siedziba Konserwatorjum Państwowego. Dla Związku propozycja taka była absolutnie nie do przyjęcia i to z wielu zasadniczych względów. Pomijając fakt, iż Konserwatorjum w swem obecnem lokum jest pomieszczone tylko tymczasowo i zapewne prędzej czy później przeniesione zostanie na inne miejsce, do własnego gmachu, walące się płoty i place budowlane naokoło obecnego Konserwatorjum nie są odpowiedniem otoczeniem dla pomnika budowanego z groszowych składek społeczeństwa. Zresztą miejsce jako takie było zupełnie niewystarczające na wystawienie pomnika większych rozmiarów.

Widząc rosnące trudności wysłał Związek delegację do przedwcześnie zmarłego biskupa ks. dr. Lisieckiego oraz do proboszcza kościoła N. P. M. ks. kanonika Szramka, z prośbą o zezwolenie na ustawienie pomnika w parku przylegającym do kościoła N. P. M. od ulicy Marszałka Piłsudskiego. Prośba ta została potraktowana nadspodziewanie życzliwie i byłaby w razie potrzeby niewątpliwie bez większych trudności przychylnie załatwiona. Odstąpiono jednak od dalszych kroków w tym kierunku, gdyż w międzyczasie Magistrat wystąpił z nowemi propozycjami, ofiarując do dyspozycji park Kościuszki względnie plac Andrzeja.

Plan ustawienia pomnika w parku Kościuszki — aczkolwiek w zasadzie z życzliwością przyjęty — nie uzyskał aprobaty z powodu zbytniego oddalenia parku od śródmieścia, wskutek czego utrudnione byłoby zwiedzanie pomnika (zwłaszcza w zimie).

Plac Andrzeja budził z różnych przyczyn poważne zastrzeżenia, jednakże był poza placem Miarki prawie jedynym placem miejskim w śródmieściu nadającym się do wystawienia okazałego pomnika. Z konieczności przeto projekt przyjęto, nie ustając w zabiegach o uzyskanie innego miejsca. W międzyczasie opinja publiczna oraz prasa także zaczęły poruszać sprawę miejsca. Uzyskano wskutek tego, iż Magistrat w swym nowym składzie jeszcze raz sprawę gruntownie zbadał, wyznaczając wkońcu plac Miarki jako najlepsze miejsce.

Poważne trudności napotkał Związek w staraniach o zaakceptowanie przez miarodajne czynniki modelu pomnika wykonanego przez p. Chorembalskiego. Odnośny wniosek Związku załatwiono odmownie, uzasadniając sprzeciw tem, iż należy przedłożyć kilka projektów do wyboru, względnie ustalić specjalną Jury, która zadecyduje o wyborze najlepszego modelu. Warunek ten został przez Związek przyjęty i rychło zrealizowany, tak, iż w krótkim czasie stały do oceny 4 projekty. Jury złożono w myśl wskazówek konserwatora śląskiego przy Województwie następująco:

Przedstawiciel Województwa p. Dr. Dobrowolski,

Przedstawiciel Związku Plastyków w Krakowie p. prof. Karol Hukan z Krakowa,

Przedstawiciel Związku Architektów na Śląsku p. inż. T. Michejda z Katowic,

Przedstawiciel Związku Śląskich Malarzy i Plastyków p. Stan. Ligoń z Katowic,

Historyk sztuki p. Dr. Jerzy Dobrzycki z Krakowa,

Przedstawiciel Związku Śl. Kół Śpiewaczych p. prof E. Imiela z Katowic.

Inicjator budowy pomnika dyr. St. Stoiński z Katowic.

Jako dalsi członkowie Jury byli przewidziani: muzykolog p. Dr. Z. Jachimecki z Krakowa oraz przedstawiciel Magistratu miasta Katowic p. inż. Sikorski. Obaj z powodu przeszkód nie wzięli udziału w zebraniu Jury, które w dniu 18-go grudnia 1929, po szczegółowem rozpatrzeniu wszystkich projektów, jednogłośnie uznało, iż „projekt wyobrażający postać Moniuszki na cokole zdobnym motywem organów zasadniczo nadaje się do wykonania, po skorygowaniu pewnych szczegółów figury i po próbnem wystawieniu cokołu oraz lekkiej korekturze stopni".

Uczyniwszy zadość wymaganiom władz i solidaryzując się z zaleceniami Jury, Wydział Związku polecił przystąpić do rozpoczęcia prac, gdyż z powodu wyżej opisanych najróżniejszych trudności stracono kilka miesięcy cennego czasu i zachodziła obawa, iż pomnik nie będzie gotowy w określonym czasie.

Wykonanie cokołu powierzono firmie A. Cepok w Królewskiej Hucie, która do wykonania całej podstawy pomnika miała użyć sztucznego granitu, odpornego na niszczące wpływy kwasów jakiemi powietrze na Śląsku jest nasycone.

Wykonanie fundamentów powierzono p. Kruszowi, budowniczemu miejskiemu, a zarazem wiceprezesowi Związku Śl. K. Śpiewaczych. P. Krusz wywiązał się ze swego zadania ku zadowoleniu Wydziału, gdyż wykonując pracę tylko za zwrotem kosztów nie obciążał zbytnio funduszów budowy pomnika.

Najważniejszą troską Wydziału Związku było oczywiście zebranie środków materjalnych potrzebnych na wykonanie dzieła. Dowody ofiarności złożone na Walnem zebraniu delegatów i liczne ofiary, które zaczęły wpływać w następnych miesiącach z gorliwszych Kół, nie mogły starczyć na zebranie sumy potrzebnej na budowę. Wobec tego w myśl rzuconego przez dyr. St. M. Stoińskiego hasła przystąpiono do zorganizowania koncertów, z których dochód miał zostać przeznaczony na pomnik. Pierwszy koncert urządziło Towarzystwo „Ogniwo" Katowice pod batutą Dyr. Stoińskiego, ze współudziałem orkiestry Związku Zawodowych Muzyków. Koncert ten pomnożył fundusz budowy o przeszło 2 tysiące złotych. Podobne koncerty urządzono jeszcze w wielu innych miejscowościach, prawie wszędzie ze współudziałem „Ogniwa", które ofiarnością i bezinteresowną pomocą w urządzaniu tych imprez walnie przyczyniło się do powodzenia materjalnego wielu koncertów.

W kilku koncertach pomagał bezinteresownie pianista prof. Juljan Lewinger z Katowic, w innych p. Tworzówna (fortepian), p. Stefanja Barwińska, p. Poczynkówna i p. Stachowski (śpiew solowy).

Chóry urządzające koncerty przeważnie również wykazały wiele ofiarności, dzięki czemu wszystkie koncerty dały ogółem kwotę około 6000 złotych. I tak znaczniejsze sumy przyniosły imprezy w Załężu, Mysłowicach, Nowej Wsi, Nowym Bytomiu, Roździeniu, Siemianowicach, Załęskiej Hałdzie, Bielsku, Świętochłowicach, Król. Hucie itd.

Ogólna kwota dotychczas zebranych składek wynosi przeszło 20 tysięcy złotych. Oczywiście, iż wysiłki Związku nie wszędzie na Śląsku spotykały się z należytem zrozumieniem i poparciem. Były Koła, które dały przykłady wprost podziw budzącej ofiarności, były także i takie, które najmniejszym datkiem nie umiały dowieść, iż rozumieją obowiązki, wynikające z przynależności do Związku mającego zadania czysto kulturalne, narodowe i społeczne.

Poniżej podajemy dokładne zestawienie wszystkich składek, które na budowę pomnika wpłynęły do dnia 15 maja br.

Okręg katowicki — z koncertu	425.— zł.	
„Ogniwo" Katowice ogółem	3031.59 „	
Tow. im. Chopina Siemianowice	429.40 „	
Tow. im. Ks. Damrota Katowice	450.61 „	
Kolejowe Kółko Katowice	425.— „	
Chór męski „Lutnia" Zał. Hałda	365.— „	
Chór męski im. Ligonia Bogucice	270.50 „	
Tow. „Halka" Załęże	250.— „	
Chór męski „Echo" Katowice	250.— „	
Tow. im. Chopina Załęże	173.50 „	
Tow. im. Mickiewicza Zawodzie	164.— „	
Tow. im. Wandy Mała Dąbrówka	162.— „	
„Harmonja" Józefowiec	119.35 „	
„Lutnia" Ligota	106.— „	
Tow. im. Kościuszki Brynów	90.— „	
Tow. św. Cecylji Dąb	86.— „	
Kop. Richter Siemianowice	50.— „	
„Lira" Bogucice	36.— „	
Mickiewicza Wełnowiec	21.75 „	
„Jedność" Siemianowice	20.— „	
Tow. Kasyno Siemianowice	17.— „	
Z koncertu w Bogucicach (oba chóry)	75.40 „	7018,10 zł.
Okręg nowowiejski — z 2 koncertów	1649.53 zł.	
„Harmonja" Nowy Bytom	362.70 „	
Tow. im. Paderewskiego, Zgoda	300.25 „	
Chór górniczy kop. Pokój Nowy Bytom	250.— „	
„Słowiczek" Nowa Wieś	200.— „	
Chór męski „Echo" Bielszowice	122.— „	
Tow. im. Chopina Orzegów	53.50 „	
„Polonja" Lipiny	52.50 „	
„Słowiczek" Ruda	42.10 „	
„Wolność" Bykowina	30.— „	
„Echo" Chebzie	20.— „	
„Lutnia" Nowa Wieś	19.30 „	
„Jutrzenka" Bielszowice	18.— „	
„Skowronek" Kochłowice	18.— „	
Tow. im. Wandy Bielszowice	10.— „	
Tow. św. Cecylji Kochłowice	5.20 „	3153.08 zł.
	do przeniesienia:	10.171,18 zł.

	z przeniesienia:	10.171,18 zł.
Okręg Król. hucki	1136.90 zł.	
Tow. im. Moniuszki Świętochłowice	484.— „	
„Harmonja“ Wielkie Hajduki	454.80 „	
„Rota“ Król. Huta	200.— „	
Tow. im. Moniuszki Król. Huta	150.— „	
„Słowiczek“ W. Hajduki	121.20 „	
„Echo“ Chorzów (P. F. Z. A.)	100.50 „	
„Gwiazda“ Chorzów	93.— „	
„Harmonja“ Nowe Hajduki	53.— „	
Chór Magistracki Król. Huta	50.— „	
„Jedność“ Król. Huta	50.— „	
Chór im. Chopina Król. Huta	42.30 „	
„Lutnia“ Król. Huta	31.— „	
„Dzwon“ Wełnowiec	19.50 „	
„Słowiczek“ Chorzów	10.50 „	
„Słowiczek“ Szarlociniec	10.— „	
Pole Wschodnie Król. Huta	5.— „	
„Jutrzenka“ Godula	5.— „	3016.70 zł.
Okręg mysłowicki	100.— zł.	
„Harmonja“ Mysłowice	881.— „	
Tow. im. Wyspiańskiego Roździeń	610.25 „	
„Halka“ Nikiszowiec	147.90 „	
Tow. im. Moniuszki Nikiszowiec	118.40 „	
Tow. im. Paderewskiego Imielin	38.— „	
„Echo“ Lędziny	17.— „	1912.55 zł.
Okręg rybnicki		
„Seraf“ Rybnik	192.50 zł.	
„Feniks“ Żory	107.60 „	
„Echo“ Czerwionka	80.— „	
„Milada“ Chwałowice	49.— „	
„Przedświt“ Rybnik	41.50 „	
Tow. św. Cecylji Rydułtowy	39.50 „	
„Lira“ Niedobczyce	39.20 „	
Tow. im. Moniuszki Lig. Kuźnia	26.— „	
„Dzwon“ Paruszowice	23.85 „	
Tow. im. Kochanowskiego Czuchów	22.70 „	
„Lutnia“ Czerwionka	22.50 „	
„Harmonja“ Wilcza	20.— „	
„Ogniwo“ Czernica	15.30 „	
Tow. im. Wandy Rybnik-Ligota	15.— „	
„Słowiczek“ Popielów	14.40 „	
„Jutrzenka“ Brzezie	10.— „	
Chór Amatorski Wielopole	8.55 „	
Tow. im. Poniatowskiego Popielów	8.20 „	
„Seraf“ Jankowice	6.40 „	
„Dźwięk“ Łańce	4.60 „	746.80 zł.
	do przeniesienia	15.847,23 zł.

	z przeniesienia	15.847,23 zł.
Okręg szarlejski	300.— „	
Tow. św. Cecylji Brzeziny	71,03 „	
„Słowiczek“ Bytków	70.50 „	
„Halka“ Wielkie Piekary	60.50 „	
Tow. im. Dąbrówki W. Dąbrówka	57.50 „	
„Echo“ Chropaczów	46.50 „	
„Słowiczek“ Michałkowice	25.— „	
Tow. im. Moniuszki Łagiewniki	20.45 „	
Tow. im. Wandy Szarlej	15.— „	
„Polonia“ Brzozowice	10.— „	
„Harmonja“ Kamień	5.— „	681.48 zł.
Okręg cieszyński		
Chór Tow. Teatru Polskiego	300.— „	
Chór Naucz. Bielsko	176.— „	
Polskie Tow. Śpiewackie Cieszyn	55.50 „	
Tow. śpiewu Macierzy Szk. Jasienica	52.52 „	
„Harmonja“ Czechowice	26.50 „	
„Lutnia“ Strumień	21.35 „	631.87 zł.
Okręg mikołowski	200.— zł.	
„Harmonja“ Mikołów	125.— „	
„Lutnia“ Mikołów	74.50 „	
„Jutrzenka“ Piotrowice	30.— „	
„Słowik“ Ochojec	25.— „	
Tow. im. Nowowiejskiego Kamionka	24.— „	
„Słowiczek“ Kostuchna	16.— „	
„Echo“ Łaziska Górne	10.— „	
Tow. im. Wandy Panewnik	5.90 „	
„Dzwon“ Orzesze	5.— „	515.40 zł.
Okręg przyszowicki		
„Hejnał“ Krywałd	100.— zł.	
Tow. św. Cecylji Makoszowy	56.15 „	
„Lutnia“ Pawłów	50.— „	
Chór męski Echo Knurów	42.50 „	
Tow. im. Chopina Bujaków	30.50 „	
„Skowronek“ Gierałtowice	24.20 „	
„Echo“ Knurów (chór miesz.)	10,— „	
„Echo“ Przyszowice	14,— „	
„Słowik“ Przyszowice	10.— „	
„Skowronek“ Kończyce	6.— „	
Nauczyciele całego okręgu	50.50 „	393.85 zł.
	do przeniesienia:	18.069,83 zł.

	z przeniesienia:	18.069,83 zł.
Okręg tarnogórski	35.— zł.	
Chór Kolejowy Tarn. Góry	200.70 „	
„Harmonja“ Jędrysek	28.85 „	
Tow. im. Nowowiejskiego Nowe Repty	28.— „	
„Harfa“ Radzionków	16.— „	
„Lutnia“ Bobrowniki	13.15 „	
Tow. im. Sienkiewicza Miasteczko	10.— „	
„Akord“ Stare Chechło	8.— „	
„Halka“ Kozłowa Góra	4.50 „	
Tow. im. Sienkiewicza Orzech	4.— „	348.20 zł.
Okręg wodzisławski	50.— zł.	
„Jutrzenka“ Jodłownik	30.— „	
Tow. św. Cecylji Mszana	18.75 „	
Tow. im. Słowackiego Biertułtowy	18.20 „	
Wanda Jastrzębie Górne	13.— „	
„Jutrzenka“ Obszary	10.— „	
Tow. im. Moniuszki Czyżowice	5.— „	
„Spójnia“ Marklowice	5.— „	
„Jedność“ Skrzyszów	5.— „	
„Dźwięk“ Głożyny	5.— „	159.95 zł.
Okręg pszczyński		
Tow. im. Kochanowskiego Wola	30.60 „	
„Polonia“ Stary Bieruń	26.— „	
„Harmonia“ Kobiór	22.— „	
„Lutnia“ Pszczyna	20.— „	
„Harmonja“ Tychy	19.— „	117.60 zł.
Różne		
Zebrał p. Stoiński	455.— „	
(w tem od siebie 100, od p. Wysockiego 50 zł.)		
Prac. Dyrekcji Kolei P. Katowice	400.— „	
P. Tomasz Kowalczyk Katowice	250.— „	
Składka z Walnego zebr. delegatów	150.— „	
Profesorzy Konserwatorjum Państw. Katowice	140.— „	
P. Kandziora Świętochłowice	80.— „	
Zebr. p. Cholewińska Katowice	66.— „	
Zebr. p. Lewandowski Katowice	50.— „	
Skł. czł. Wydz. na zebraniu	50.— „	
Zebrał p. Rehmisz Nowa Wieś	50.— „	
P. Fr. Głowacki	50.— „	
P. Kurzawa Rybnik	30.— „	
P. Więcław Wola	30.— „	
Prof. Maszyński Warszawa	25.— „	
	do przeniesienia: 1.826,— zł.	18.695,58 zł.

z przeniesienia:	1.826,—	zł.	18.695,58 zł.
P. Fojcik Katowice	25.—	„	
P. Zdziarkówna Katowice	25.—	„	
Zebr. w Seminarjum Naucz. Nowa Wieś	22.40	„	
Prof. Szaleski Katowice	20.—	„	
Zebr. w rest. Volkmana w Katowicach	20.—	„	
P. Lonczyk Tarn. Góry	15.—	„	
P. A. Baum Kraków	10.—	„	
P. Wojtaszewski Rybnik	10.—	„	
Prof. Jurkowski, Rybnik	10,—	„	
Zebr. w rest. Silesia Katowice	5.—	„	
P. Rzychoń Katowice	5.—	„	
P. Karkoszka Ruda	5.—	„	
P. Leśniak Tuchów	3.—	„	
P. Usiekniewiczówna Wadowice	3.—	„	2004.40 zł.
	Ogółem zebrano		20.699,98 zł.



E. Wincenty Chorembalski
twórca pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach.

E. W. Chorembalski urodził się 11 października 1890 w Zawichoście, pow. sandomierski. Czując już w młodych latach talent i pociąg do rzeźby wstąpił na naukę do zakładu kamieniarskiego.

Ciężkie warunki życiowe uniemożliwiły wybicie się młodego talentu, a wrodzona skromność i nieśmiałość utrudniały uzyskanie powodzenia. W latach przedwojennych wykonywał młody artysta figury religijne do kościołów i nagróbki, później studjował we Lwowie anatomję.

Z chwilą wybuchu wojny wstąpił Chorembalski do Legjonów, w których walczył do czasu internowania go wraz z innymi w obozie jeńców w Szczypiórnie. Po odzyskaniu wolności i ukończeniu wojny wyjechał zagranicę, zwiedzając Francję, Niemcy, Czechosłowację, Węgry i Austrję, starając się zapoznać z arcydziełami plastyki i kultury sztuki tychże państw.

W roku 1922 powrócił do Polski. Pierwszem większem dziełem w tych latach było wykonanie pomnika Powstańca w Król. Hucie. W. Chorembalski jest pozatem twórcą płaskorzeźby Bolesława Chrobrego, przeznaczonej dla pomnika w Brzeziu pod Raciborzem, płaskorzeźby T. Kościuszki na wieży w parku Kościuszki w Katowicach, pomnika Powstańców w Tychach i wielu mniejszych projektów.

Chorembalski jest rzeczywistym członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

TREŚĆ:

Strona

POWSTANIE I ROZWÓJ ZWIĄZKU ŚLĄSKICH KÓŁ ŚPIEWACZYCH . 11

DR. E. SZRAMEK:
HISTORJA ZBIORÓW PIEŚNI LUDOWYCH NA ŚLĄSKU 29

DR. HENRYK OPIEŃSKI:
SZKIC DZIEJÓW ŚPIEWACTWA W DAWNEJ I DZISIEJSZEJ POLSCE 41

DR. HENRYK OPIEŃSKI:
TWÓRCZOŚĆ CHÓRALNA W DAWNEJ POLSCE 65

DR. ZDZISŁAW JACHIMECKI:
TWÓRCZOŚĆ CHÓRALNA I LIRYCZNA WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH 81

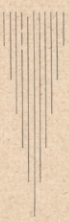
HISTORJA POWSTANIA POMNIKA ST. MONIUSZKI W KATOWICACH 161

PROGRAM

Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich
i VI Ogólnego Zjazdu Śpiewaków Śląskich

w Katowicach 7, 8, 9, czerwca 1930 r.

pod protektoratem
J. E. Ks. Dr. A. Lisieckiego, Biskupa Śląskiego
i J. W. Pana Dr. M. Grażyńskiego,
Wojewody Śląskiego.



Wykonawcy.

Dyrygenci Uroczystości Moniuszkowskich.

St. M. Stoiński (koncerty), **M. Zuna i Stefan Barański** (opera).

Soliści.

Artyści opery katowickiej: pp. Marja Bielecka (sopran), Jadwiga Chodakowska (mezzosopran), Józef Stępniowski (tenor), Stefan Romanowski (baryton), Adam Mazanek (bas).

Art. dramatu lwowskiego: p. Leonja Barwińska (recytacja).

Chóry.

Chóry mieszane: „Ogniwo", Katowice (dyr. St. M. Stoiński), Kolejowe Koło Śpiewackie, Katowice (dyr. H. Nicze), Chór Tow. Teatru Polskiego, Bielsko (dyr. J. Gabzdyl), „Seraf", Rybnik (dyr. T. Kuna), Chór im. Wyspiańskiego, Roździeń-Szopienice (dyr. W. Grzeszczuk).

Chóry męskie: Chór Nauczycielski, Bielsko (dyr. J. Gabzdyl), Chór im. Chopina, Siemianowice (dyr. P. Pietrek), „Harmonja", Wielkie Hajduki (dyr. J. Getler).

Orkiestry.

Ork. operowa Teatru Polskiego w Katowicach; ork. dęta Policji Wojew. w Katowicach; ork. dęta wojskowa 73 p. p. w Katowicach; ork. wojskowa dęta 75 p. p. z Król. Huty; ork. dęta Dyrekcji Kolei Państw. w Katowicach.

Sąd konkursowy zawodów śpiewaczych.

X. Dr. A. Chlondowski, Warszawa, prof. Karol Hławiczka, Katowice, Dr. Zdzisław Jachimecki, Kraków, prof. Stan. Kazuro, Warszawa, prof. Wacław Lachman, Warszawa, prof. Piotr Maszyński, Warszawa, prof. Stan. Niewiadomski, Warszawa, prof. K. M. Prosnak, Łódź, prof. St. I. Rączka, Zawiercie, Ludomir Różycki, Warszawa, prof. Feliks Sachse, Katowice, Bolesław Wallek-Walewski, Kraków, Dyr. Adam Wieniawski, Warszawa, Stanisław Wiechowicz, Poznań.

Prelegenci.

Prof. Stanisław Niewiadomski, Warszawa. Dr. A. Mitscha, Katowice. Dr. C. Sobolewski, Katowice. Dyr. Stefan Tymieniecki, Katowice.

Sobota, dnia 7 czerwca 1930 r.

Godz. 20.00	**Teatr Polski: Uroczyste otwarcie Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowskich** w obecności władz wojewódzkich, miejskich i delegatów społeczeństwa. Przemówienia powitalne. **Koncert inauguracyjny.** W programie: **III Litanja Ostrobramska i Sonety Krymskie** Stan. Moniuszki. Wykonawcy: artyści opery katowickiej pp.: M. Bielecka (sopran), J. Chodakowska (mezzo-sopran), J. Stępniowski (tenor), A. Mazanek (bas); art. dramatu lwowskiego p. Leonja Barwińska (recytacja); chór reprezentacyjny Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (300 osób); orkiestra Teatru Polskiego. Dyrygent Dyr. St. M. Stoiński.
Godz. 23.00	**Koncert na Rynku w Katowicach.** Wielka Wiązanka pieśni narodowych, układu H. Niczego. Wykona „Chór Kolejowy" z Katowic z towarzyszeniem kilku orkiestr dętych pod batutą kompozytora.

Niedziela, dnia 8 czerwca 1930 r.

Godz. 7.00	**Pobudka** z gmachu Teatru Polskiego.
Godz. 8.00	**Uroczyste Nabożeństwo w Katedrze.** „Chór Kolejowy" wykona pod batutą dyr. H. Niczego mszę łacińską. Połączone chóry męskie odśpiewają hymn „Boga-Rodzico".
Godz. 10.00	**Pochód** śpiewaków przez miasto.
Godz. 11.30	**Odsłonięcie pomnika Moniuszki.** Chór masowy mieszany Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (6000 śpiewaków) wykona z tow. połączonych orkiestr dętych (200 muzyków) pod batutą dyr. St. M. Stoińskiego „Gaude mater Polonia" Gorczyckiego, „Pieśń poranną" Moniuszki i „Rotę Śląską" P. Maszyńskiego.
Godz. 12,30	**Koncert Moniuszkowski** przed nowo odsłoniętym pomnikiem Moniuszki w wykonaniu orkiestry Policji Wojew. pod batutą kap. Grodonia.
Godz. 13.00	**Teatr Polski.** Ludowy koncert Moniuszkowski w wykonaniu chórów poznańskich pod batutą dyr. St. Wiechowicza z Poznania.
Godz. 15.00	**Ludowy Festyn Śpiewaczy w Parku Kościuszki.** Występ zbiorowego chóru męskiego (1500 śpiewaków) pod batutą Dyr. St. M. Stoińskiego, popisy śląskich chórów okręgowych i występy chórów zamiejscowych (w Hali Wystawowej).
Godz. 15,30	**Teatr Polski.** Straszny Dwór, opera St. Moniuszki pod batutą Dyr. M. Zuny.
Godz. 18.00	**Polskie Radjo Katowice.** Odczyt o Moniuszce wygłosi kompozytor prof. St. Niewiadomski z Warszawy. (Patrz szczegółowy program Radjostacji katowickiej.)
Godz. 20.00	**Teatr Polski.** Uroczyste przedstawienie oper Moniuszkowskich „Flis" pod batutą Dyr. Stefana Barańskiego oraz „Verbum Nobile" pod batutą Dyr. M. Zuny.

Godz. 23.00	**Polskie Radjo Katowice.** Sprawozdanie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych z przebiegu pierwszego i drugiego dnia zjazdu.

Równocześnie wieczorem na trzech salach miasta Katowic zabawy śpiewacze dla gości, przybyłych z całej Polski. Gospodarzą: Chór mieszany „Ogniwo“ — Chór Kolejowy — Chór im. Ks. Damrota, Katowice.

Poniedziałek, dnia 9 czerwca 1930 r.

Godz. 9.00	**Zawody eliminacyjne** wszystkich chórów śląskich na czterech salach koncertowych w Katowicach, Król. Hucie i Nowym Bytomiu.
Godz. 11.00	**Polskie Radjo Katowice.** Odczyt o Moniuszce wygłosi prof. Dr. C. Sobolewski z Katowic. (Patrz szczegółowy program Radjostacji katowickiej.)
Godz. 13.00	**Teatr Polski.** Zawody najlepszych chórów śląskich o nagrody Województwa Śląskiego i Miasta Katowic.
Godz. 15.30	**Teatr Polski.** „Halka“, opera Moniuszki, pod batutą Dyr. M. Zuny.
Godz. 18.00	**Polskie Radjo Katowice.** Odczyt o Moniuszce wygłosi prof. Dr. A. Mitscha z Katowic. (Patrz szczegółowy program Radjostacji katowickiej.)
Godz. 20.00	**Teatr Polski.** Wielki Ludowy Koncert Moniuszkowski W programie: Elegja, Czaty, Trzech Budrysów, Ballada o Florjanie Szarym, oraz kantata mitologiczna „Milda“. Wykonawcy: Art. opery katowickiej pp.: M. Bielecka (sopran), J. Chodakowska (mezzosopran), J. Stępniowski (tenor), St. Romanowski (baryton) i Adam Mazanek (bas). Chór męski (300 osób), chór mieszany (750 osób), orkiestra opery katowickiej. Dyryguje St. M. Stoiński. Na zakończenie: ogłoszenie wyniku zawodów śpiewaczych, wręczenie nagród oraz zamknięcie VI. Ogólnego Zjazdu Śląskiego Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich.
Godz. 22.40	**Polskie Radjo Katowice.** Sprawozdanie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych z przebiegu trzeciego dnia uroczystości oraz ogłoszenie wyniku zawodów śpiewaczych.
Godz. 23.00	**Polskie Radjo Katowice.** Koncert Moniuszkowski dla słuchaczy zagranicznych z współudziałem chórów, solistów i orkiestry pod batutą Dyr. St. M. Stoińskiego. Krótką prelekcję w języku francuskim wygłosi Dyr. programów Radjostacji katowickiej, p. Stefan Tymieniecki. Objaśnienia w języku angielskim, włoskim i francuskim.

Uwaga: Bez mała wszystkie najważniejsze punkty programu transmitowane będą przez Polskie Radjo Katowice. Patrz program Radjostacji katowickiej i innych polskich radjostacyj.

Zwiedzajcie

Wystawę pamiątek Moniuszkowskich

w sali Instytutu Muzycznego w Katowicach, ul Teatralna 7
w dniach od 7 do 10 czerwca b. r. od godz. 10 przed poł. do 19-tej wiecz.
Otwarcie dnia 7-go czerwca o godz. 12 w południe. — Wstęp 25 groszy.

160 Zb

Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna
im. E. Smołki w Opolu

nr. inw.: 3069 Ś

Syg.:

ZBIORY ŚLĄSKIE

Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu
3069 S
001-003069-00-0
3069 s.