

wany przeciw tej żalosnej, bezsilnej melodji, która przeciwnie powinna z siłą przemawiać i z wiarą w siebie. —

Tymczasem obok dwóch omawianych hymnów inny znalazł wzięcie mianowicie władze Kościelne przyjęły jako hymn państwowy, śpiewany po oficjalnych nabożeństwach pieśń znaną w Polsce oddawna a wykonywaną na nutę: „Serdeczna matko“ „Boże coś Polskę“..... z warjantami w tekście: „ojczyznę wolną pobłogosław Panie!“ Geneza jej sięga również czasów Napoleonskich i to epilogu epopei Bonapartego, po zgonie Ks. Józefa Poniatowskiego, abdykacji Napoleona 1814, gdy Napoleon w marcu 1815 poraż ostatni zdobył się na orli lot. Kongres wiedeński w tym roku stworzył Królestwo Polskie 20. 6. 1815 urzędowanie ogłoszone, miniaturowe dawne państwo.

W r. 1816 napisał Alojzy Feliński „hymn na ogłoszenie Królestwa Polskiego“, który uległ później zmianom; był on długi czas uważany za hymn narodowy i był śpiewany w czasie manifestacji narodowych i uroczystości patriotycznych. Muzykę napisać miał współczesny Felińskiemu Jan Kaszewski. I ta pieśń również towarzyszyła zmiennym dziejom naszego narodu jako modlitwa żołnierza polskiego, przetrwała powstania i znalazła się w śpiewniku legionisty polskiego z 1914-16 w tomiku III jako hymn narodowy w Es-dur, an-

dante religioso a w odnośniku czytamy uwagę: „melodja modlitwy do Królowej Polski zeszyt I. str. 4; tylko 4 zwrotki X. Felińskiego od V do X nieznanego autora.

W śpiewniku kościelnym ks. Piątkiewicza T. J. z 1912 r. w Chyrowie wydanym, widnieje ta pieśń jako melodja K. Kurpińskiego.

Garść szczegółów w tej kwestji przynosi artykuł Piotra Maszyńskiego drukowany w Gazecie muzycznej w Lwowie z kwietnia roku 1920 w nr. 13-14 pod tytułem: „Boże coś Polskę...“ Autor konstatuje, że wówczas właściwie nie mieliśmy urzędownie uznanego hymnu. Istniała pieśń tradycyjna od 1831 r. związana z wszelkimi manifestacjami patriotycznymi, i ta przetrwała w ustach ludu „jako pamiątka cierpień narodu i niezgasłej nadziei“. W dniach zmartwychwstania narodu wyszła z ukrycia i nabrała znaczenie hymnu narodowego. „Lutnia“ warszawska już w czasie wojny w 1915 r. na konferencji muzyków zajęła się ustaleniem melodji i tekstu. W roku 1918 ta sama sprawa wysunęła Min. oświaty przez wydział szkolny przed forum fachowców i tu mimo podzielonych zapatrywań pozostawiono tekst pierwotny nawet z dawnymi błędami prozodycznymi i to w tej trzyzwrotkowej formie jaką podaje wydanie lipskie „Pieśni narodowych“ I. N. Bobrowicza z r. 1854. —

C. d. n.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Z krużganków klasztorów i kościołów, z konnat i balkonów rycerzy i trubadurów zaczęła się wędrówka młodzieńczej sztuki; rozkwitła się w chorałach protestanckim i rozwinęła u majstersingerów. Przez nich dotarła ona do żyznej gleby ludowej pieśni i tak wzmocniona rozwijała cały swój czar w pałacach szlachty miłującej sztukę. Jeszcze Haydn pisał symfonie swe dla domowej orkiestry książęcej, a Mozart dla wybranej proszonej publiczności swoją muzykę kameralną, orkiestrową i opery. Rewolucja francuska kładzie kres socjalnemu arystokratyzmowi muzyki. Duch ludzi ulega całkowitej zmianie. Dotychczas celem i dążeniem każdego było dopiąć wyższy szczebel w hierarchji socjalnej i z tego wywyższonego punktu zawładnąć dobrami życiowymi. Teraz natomiast wszyscy ludzie bez różnicy pragną udziału we wszystkich bogactwach życia. Masa, lud chce również słyszeć. Beethoven już ma jako słuchaczy bezimienną masę. Ona jest metafizycznym filarem dziewięciu symfonji, jego Fidelia. Muzyka przenosi się do publicznych sal, każdy ma przystęp. Orkiestra dostosowuje się do rozmiarów przestrzeni, do ilości słuchaczy. W dramacie symfonji nie stanowią już punktów wypoczynkowych gawott i menuett. Choć rytm ich zostaje, to znika przecież charakter dworsko-formalny. Scherzo, pochodzi wprawdzie już to z menuetta już to z ländlera, lecz duch jego jest inny, odmienny; jest to duch nowego czasu, duch równouprawnienia. A nie zaprzecza mu wcale zjawisko ostatnich kwartetów Beethowena, rozważania samotnego, głuchego ol-

brzyma, zrozumiałe i dostępne po wszystkie czasy tylko zmysłom małej liczby wybranych, lecz nie mocą ich urodzenia lub wychowania, tylko na podstawie umysłu i człowieczeństwa.

Anglja, kraj, w którym obywatele wcześniej niż gdzieindziej w Europie wywalczyli sobie równouprawnienie, była również ojczyzną tych instytucji koncertowych, do których obywatele mieli jak najszybszy przystęp, podczas gdy w poprzedzającym okresie Bacha i Händla publiczność była mniej lub więcej zamkniętą towarzysztwem. Jeden ze synów i uczniów Bacha J. S. zakłada tu pierwsze towarzystwo koncertowe, dla którego później Haydn pisze swoje symfonie zwane londyńskimi. Podobnie powstają w Paryżu koncerty serjowe; w Lipsku przemienia się orkiestra studencko-dyletancka w słynne towarzystwo koncertowe „Gewandhaus“. Pojedyncze towarzystwa i miasta łączą się celem wykonania festivalów; na programach ich widnieją wielkie i trudne dzieła.

Filozofja oświecenia wówczas ogarniająca wszystkie umysły usunęła w bok zainteresowanie się muzyką kościelną. Rousseau (Rosso), prorok natury, jest twórcą „operetki“ (Singspiel), która uniemożliwiła operę patetyczną z jej pompą napuszystą, niewiarygodnością i egoistycznym wysuwaniem wirtuozowskiej sztuki primadon i kastratów. Tem samym nawiązano do intermezzów, międzyaktów pełnych humoru i parodji. Najślawniejsze i jeszcze dziś grane intermedium było Pergolesego „Serva padrona“. Rousseau'a „Wróżbita wiejski“ wywarł odpowiedni wpływ we Francji,

podczas gdy w Anglii mieszano parodię na opery Händla z polityczną satyrą w tak zwanych operach żebrackich. Z tych najrozmaitszych wpływów wyłoniła się opera buffa, opera wesoła, z której z czasem powstała francuska opera komiczna, poczem rozgorzał w Paryżu gorący spór muzycznej partii włoskiej i francuskiej, zakończony zwycięstwem francuskiej. Jednym z pierwszych kompozytorów opery komicznej był Grétry. Jego spadkobiercami Boieldeau (czyt. Boaldo), Adam i Auber (czyt. Obeer); a Offenbach z swoimi trawestjami jej udoskonalczem. Głównym przedstawicielem włoskiej opery buffo jest Rossini, którego „Cyrulik sewilski” jest nieprześcignionym reprezentantem tego kierunku. Patetyczna opera francuska przez Lully z Włoch importowana i przeszczepiona, trwa jeszcze jakiś czas dzięki Cherubini’emu i Spontini’emu. Koniec jej stanowią wystawne opery Meyerbeera, które dziś jeszcze

podobnie jak młodzieńcze dzieła Verdi’ego przyciągają publiczność; a przede wszystkim dają śpiewakom pole do popisu. Podczas gdy Beethoven wzbogacił swem dziełem „Fidelio” tylko operę poważną, choć nie patetyczną, to Mozart uprawiał obydwie gatunki: operę buffo i seria. Wagner obok swych wielkich oper patetycznych, które nazywał dramata muzycznymi napisał po „Figarze” Mozarta najlepszą niemiecką operę komiczną: „Śpiewacy z Norymbergi”. Podaję to tutaj, choć należy ona do dalszego rozwoju, by wyjaśnić linję historyczną.

We wszystkim odpowiadał duchowi czasu najlepiej „singspiel”, poprzednik dzisiejszej operetki, która i dziś na masę działa najszybciej. Pierwsze ważne dzieła z tej dziedziny były Dittersdorfa „Lekarz i aptekarz” i Mozarta „Urowadzenie z seraju”.

(C. d. n.)

DR. JÓZEF REISS.

Pierwsza książka o Karolu Szymanowskim.

Zdzisław Jachimecki: Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości. 1927. — Kraków.
Odbitka z „Przeglądu Współczesnego” Nr. 60—62.

(Dokończenie.)

I tę drogę właśnie, po której kroczył Szymanowski, zanim talent jego doszedł do pełnego rozkwitu, wskazuje nam Dr. Jachimecki w pracy swojej z niezwykłą wyrazistością i plastyką. Z toku wywodów autora wynika, że twórczość Szymanowskiego przedstawia mimo pozornych przeobrażeń jednolicie spójną całość, w której każde ogniwo wiąże się z następem nadzwyczaj konsekwentnie. Od najwcześniejszych dzieł do dzieł z epoki dojrzałości snuje się wspólna nić związków, które Dr. Jachimecki chwytą z niezwykłą subtelnością krytyczną i wskazuje, jaka droga wiedzie od pieśni do słów Tadeusza Micińskiego aż do alegorycznej abstrakcyjności opery „Król Roger-Pasterz” lub jak przewijają się pewne wspólne motywy tematyczne poprzez kompozycje, powstałe w różnych czasach (jak np. Uwertura op. 12 i „Narcyz” op. 30, albo pieśń „Płomienny” i Etuda V z op. 33, albo „Źródło Aretuzy”, skrzypcowy romans op. 23 i III symfonia). Muzyka Szymanowskiego ma swój odrębny styl o stałych jednolitych rysach. Zmianie ulegają jedynie środki techniczne. I tem tłumaczy dlaczego inaczej przedstawiają się kompozycje z wczesnego okresu twórczości i z doby przedwojennej, a inaczej te kompozycje, które powstały w latach wojny, gdy Szymanowski przebywał zdala od nas na Ukrainie, zaskoczony wybuchem rewolucji bolszewickiej.

Dr. Jachimecki daje świetną i wyczerpującą charakterystykę tych wszystkich faz rozwojowych, przez które przechodziła twórczość Szymanowskiego. Przełomową granicę stanowią w muzyce Szymanowskiego „Pieśni” op. 17, w których chromatyka rozsiana przesadnie w każdej pieśni doprowadziła w końcu do zupełnego kryzysu tradycyjnej harmonii. I wtedy Szymanowski, ulegając wpływom Debussy’ego a przede wszystkim wiedziony własną intuicją odkrywczą, stwarza nowy styl, wyzwolony z zależności Dur i Moll, styl mu-

zyki, oparty na zasadach atonalności. W przeciwieństwie do wybujałych eksperymentów niektórych kompozytorów francuskich i niemieckich, wypowiadających walkę formie muzycznej konstrukcji, zachowuje Szymanowski zawsze zasady konstrukcji i jako mistrz formy stwarza arcydzieła, świadczące o fenomenalnym zmyśle architektonicznym. Dowodem tego są sonaty fortepianowe i symfonie. Oto jak charakteryzuje Dr. Jachimecki II. sonatę i II. symfonię (str. 22): „Nie jest przesadą twierdzenie, że może żadnemu innemu kompozytorowi naszego pokolenia, żadnemu z narodów europejskich, nie było danem stworzyć tak doskonałej syntezy formy sonaty, warjacji i fugi i przystosować jej ducha naszych czasów z tak wspólnym rezultatem artystycznym, jak to zrobił Szymanowski w tych dwóch wielkich dziełach. Widzimy dzisiaj wyraźnie, że stały się one jakby koroną tej epoki kultury muzycznej, której jednym z zaszczytnych ideałów była jeszcze twórczość Beethovena. Mamy prawo stawiać tak wysoko te dzieła Szymanowskiego, gdyż ani w produkcji symfonicznej ani na polu muzyki fortepianowej epoka nasza nie wydała dzieł, których zasady estetyczne przypominałyby symfonię i sonatę Szymanowskiego, a wartość pomysłów i faktury mogła się z nimi równać”.

Powstały w sąsiedztwie drugiej sonaty i symfonii „Romans” skrzypcowy op. 23 ma — zdaniem Dr. Jachimeckiego — znamiona genialnej inwencji. Z muzyki, opartej wyłącznie na pierwiastkach konstrukcyjnych, przerzucił się Szymanowski na teren muzyki dramatycznej. Autor wskazuje trudności, z jakimi musiał walczyć Szymanowski wobec nowych zadań, krępujących jego subiektywizm zarówno w pierwszej operze „Hagith”, jak i w drugiej operze „Król Roger”. Charakterystyka obydwóch utworów dramatycznych należy do najświetniejszych części monografii; bardziej krytycz-