

JAKUB PUCHALSKI

BRZMI DOBRZE



Miało się to wydarzyć w roku 1888. Cudowne dziecko fortepianu, jedenastoletni Józio Hofmann, który właśnie podbił Nowy Jork, zwiedzając słynne pracownie firmy Edisona w Orange w New Jersey rzekomo wspiął się na kolana wielkiego wynalazcy i siedząc na tym podwyższeniu, zagrał do Edisonowskiego fonografu.

W każdej legendzie, jak wiadomo, musi być ziarno prawdy. Tu jest ich cała garść. Za dużo jest wyłącznie o owego Edisona, którego przy tym nie było. Cała reszta się zgadza. Józio Hofmann, syn znanego krakowskiego (a następnie warszawskiego) kompozytora, dyrygenta i pianisty Kazimierza Hofmanna, a teraz bohater amerykańskiego Wschodniego Wybrzeża, grający po pięć koncertów w tygodniu i zapelniający sale na parę tysięcy miejsc, odwiedził laboratoria wielkiej firmy Edisona, gdzie zagrał coś do tuby fonografu. Potwierdzał to w swych wspomnieniach sekretarz wynalazcy, A.O. Tate – zdaje się równie niewrażliwy na muzykę, jak jego szef: „Wynalazek fonografu sprowadził w tamtym czasie do laboratorium wiele znakomitości. Wśród nich był Józef Hofmann, genialnie uzdolniony chłopiec... który dokonał kilku najwcześniejszych nagrań muzyki fortepianowej. W istocie były to pierwsze w historii nagrania uznanego artysty... Józef zawsze poprzedzał je słowami, które również zostały nagrane, a fonetycznie brzmiały mniej więcej tak: «Im-prowa-za-sjon baj Jo-zef Of-mann»”.

JAKUB PUCHALSKI
BRZMI DOBRZE

Wydawca:

Małopolski Instytut Kultury w Krakowie

30-233 Kraków, ul. 28 Lipca 1943 17C

tel. 12 422 18 84, www.mik.krakow.pl

Dyrektorka: Joanna Orlik

Redakcja merytoryczna i dobór ilustracji:

Joanna Nowostawska-Gyalókey

Współpraca: Dominika Mieltska, Joanna Warchoń

Opracowanie redakcyjne: Ewa Ślusarczyk

Korekta: Agnieszka Stęplewska, Ewa Ślusarczyk

Projekt graficzny serii: Agnieszka Buława-Orłowska

Projekt graficzny, skład i łamanie, przygotowanie zdjęć do druku:

Maciej Grochot

Na okładce: dyrygent Jerzy Semkow, fot. Edward Hartwig. NAC

Na s. 4 okładki: Jakub Puchalski, fot. Grażyna Makara dla „Tygodnika Powszechnego”. Z archiwum Grażyny Makary

Małopolskie Dni Dziedzictwa Kulturowego organizuje Małopolski Instytut Kultury w Krakowie. To instytucja samorządowa Województwa Małopolskiego. Jej celem jest wspieranie rozwoju sektora kultury w regionie. MIK realizuje długofalowe projekty badawcze i analizuje procesy zachodzące w kulturze. Zajmuje się też działalnością szkoleniową i edukacyjną. Ponadto promuje i upowszechnia wiedzę o dziedzictwie regionu, zachęca również do aktywnego uczestnictwa w kulturze.

ISBN 978-83-61406-94-5

© by Małopolski Instytut Kultury w Krakowie, Kraków 2020

Publikacja powstała w ramach XXII Małopolskich Dni Dziedzictwa Kulturowego.

www.dnidziedzictwa.pl

Nakład: 2500 egz.

Druk: Drukarnia Leyko

JAKUB PUCHALSKI
BRZMI DOBRZE

SPIS TREŚCI

PRZYSTANEK Z MUZYKĄ	
Wstęp	10
„NIE ŚMIEM WPROST O TYM MARZYĆ” Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma w Zakopanem	24
TYSIĄC KROKÓW DO NIESZPORU Założenie klasztorne oo. Paulinów Na Skałce w Krakowie	42
PROŚCIUTKI WYNALAZEK Muzeum Fonografii w Niepołomicach	58
SZLACHCIC NA ZAGRODZIE? Dwór Ignacego Jana Paderewskiego w Kąsnej Dolnej	74
DŹWIĘCZNY PRZEDMIOT POŻĄDANIA Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara i pracownia lutnicza Mardułów w Zakopanem	92
„ŻAGLEM I KONNO” PODĄŻAJ Kolegiata Bożego Ciała i Dom z Basztą w Bieczu	110
ZAPĘDZONA DO NAROŻNIKA Stary Teatr – Konserwatorium Muzyczne w Krakowie	124
„W PÓŁCE OD DOŁU KOŁO PIECA” Pałac Pod Baranami w Krakowie	142
REFLEKSJE NAD JEDNYM ZDANIEM Synagoga w Bobowej	158
Podziękowania	174
Bibliografia	175

Szanowni Państwo!

Małopolskie Dni Dziedzictwa Kulturowego na stałe wpisały się w kalendarz największych kulturalnych imprez Małopolski. To wyjątkowy czas fascynujących spotkań, podróży i opowieści. Dlatego tym trudniej pogodzić się, że – jak dotychczas w majowe weekendy – w tym roku nie mogliśmy wspólnie eksplorować dziedzictwa regionu.

Odpowiadając jednak na Państwa potrzeby i dostosowując się do możliwości, jakimi dysponujemy w stanie epidemii, postanowiliśmy, że tegoroczne Dni Dziedzictwa pod hasłem *Brzmi dobrze*, odbędą się w nieco innej formie. Małopolski Instytut Kultury przygotował dla Państwa niezwykle ciekawy program wydarzeń połączonych wspólnym tematem – muzyką. We wrześniu zaprezentujemy Państwu – w postaci specjalnie przygotowanych na tę okazję filmów on-line – jedenaście zabytkowych obiektów i ich pasjonujące historie na temat muzycznego dziedzictwa Małopolski.

Mam nadzieję, że dopełnieniem wirtualnych wizyt i spacerów po Małopolsce będzie dla Państwa, jak co roku, lektura książki. A jest to publikacja pełna archiwalnych fotografii, a także – w związku z tematem Dni Dziedzictwa – znakomitej muzyki.

Serdecznie zapraszam na XXII Małopolskie Dni Dziedzictwa Kulturowego!



Witold Kozłowski
Marszałek Województwa Małopolskiego

Muzyka. Wybrzmiewa w określonej, ulotnej chwili. Słyszymy ją, otacza nas, zanurzamy się w niej. Wzbudza w nas emocje. Emocje różnej natury. Sama w sobie może być wzruszająca, zasmucać, wyzwalać energię, zachęcać do działania. Może też przenosić nas w czasie do miejsc, gdzie brzmiała dla nas po raz pierwszy, do osób, które słuchały jej z nami, do czasów, kiedy była popularna. Stanowi naszą prywatną historię muzycznych zanurzeń, muzycznych zachwyty.

A jak to jest z muzyką, która nie dotarła do nas przez osmozę? Która nie leciała w radiu przy śniadaniu? Której nie śpiewała nam pani w przedszkolu? Której nie dał nam na kasecie kolega ze starszej klasy? Jak to jest z muzyką, którą zna niewielu, a rozumie już tylko garstka? Muzyką klasyczną, muzyką dawną, muzyką innych kultur?

Kiedy wchodzimy do historycznego wnętrza, ono tam jest. Było przed nami, było od dawna. Robi wrażenie, jakby na nas czekało, a my wchodząc, naruszamy jego samotność. Może to dlatego zwykle do takich wewnątrz wchodzimy w ciszy, z niepewnością, szacunkiem. Wydaje się, że miejsce historyczne od nas nie zależy. Choć to oczywiście nieprawda i bez dbającej ludzkiej dłoni popadłoby ono w ruinę, to jednak pozostaje w nas wrażenie spotkania dwóch niezależnych bytów: budynku i człowieka, który niejako włamuje się do środka.

Z muzyką historyczną jest zupełnie na odwrót. Dopóki muzyk albo muzyczka nie odkryją zakurzonej partytury, nie wezmą do ręki znalezionych na strychu skrzypiec, ona pozostaje martwa. Nieobecna, zapomniana i bezbronna. Muzyka potrzebuje człowieka, aby ożyć. Potrzebuje ludzkiego tu i teraz. Punktu w czasoprzestrzeni, aby mogła się rozpocząć, rozwinąć i zgasnąć.

To, co może się wydarzyć ciekawego, to wypełnienie historycznego wnętrza muzyką klasyczną. Czy może być piękniejsze, mocniejsze doświadczenie niż znalezienie się w podwójnym wnętrzu? Wewnątrz zabytku i wewnątrz utworu jednocześnie? Kiedy muzyka jak wehikuł czasu przenosi nas w przeszłość, utrzymując najdoskonalsze tu i teraz.

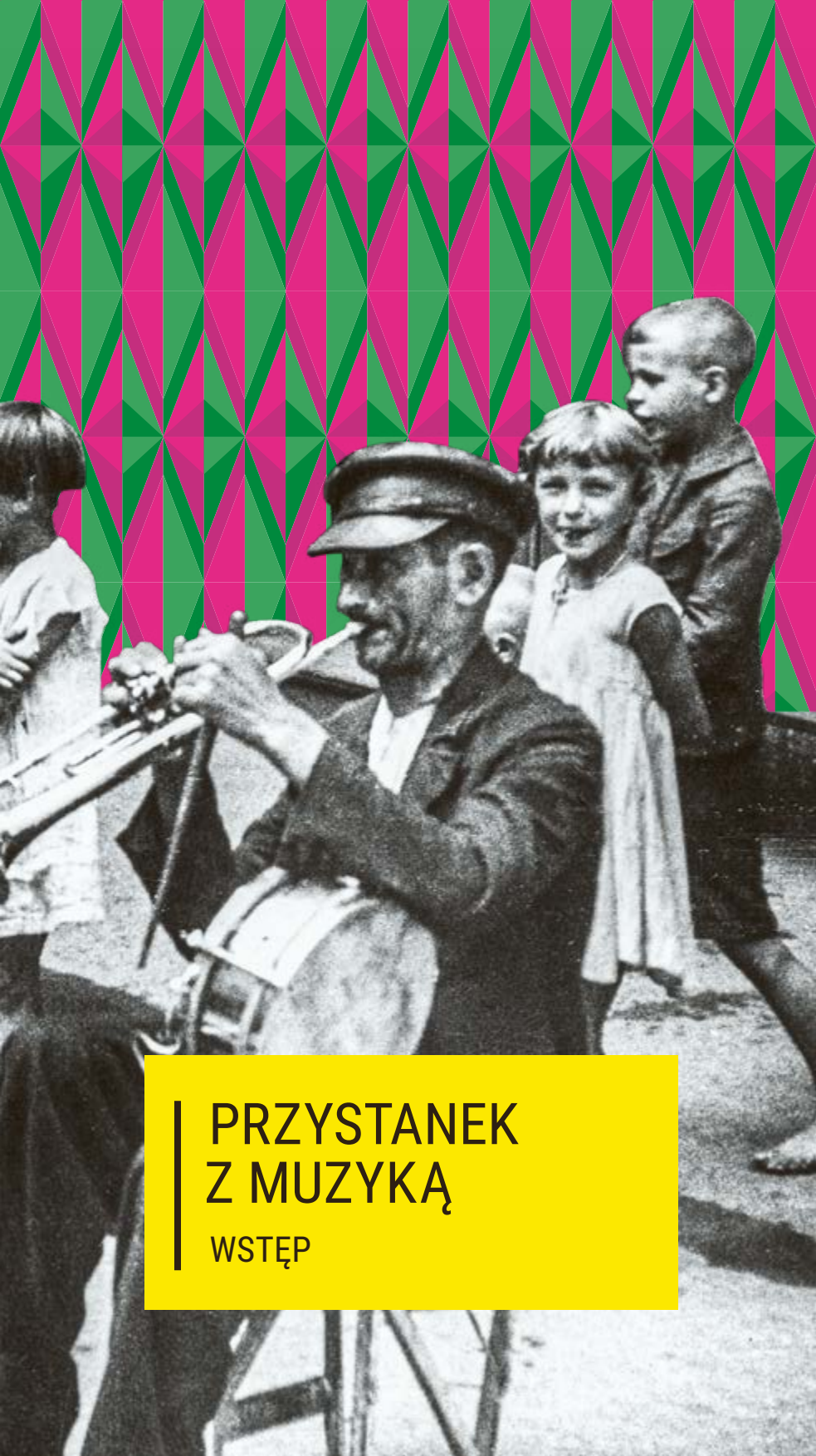
W tym roku naszym zamiarem było zaprosić Państwa na spotkanie z muzyką w historycznych wnętrzach obiektów prezentowanych w ramach Małopolskich Dni Dziedzictwa Kulturowego. Te miejsca – związane z muzyką na wiele sposobów – miały się wypełnić nie tylko ludzką opowieścią, lecz także melodią i rytmem. Nie udało nam się wypełnić planu w jego pierwotnej postaci. Może to oznacza, że mamy w ramach kolejnych edycji Dni zaprzyjaźnić się z muzyką na stałe?

A stylized, handwritten signature in black ink, consisting of a large, flowing 'J' and 'O' that merge into a single, elegant stroke.

Joanna Orlik
Dyrektorka Małopolskiego Instytutu Kultury
w Krakowie

Grupa dzieci zgromadzona wokół ulicznego muzyka, 1930. NAC





PRZYSTANEK
Z MUZYKĄ

WSTĘP

Nie bez powodu tak często pojawia się w holenderskim malarstwie. Siedemnastowieczni mistrzowie wykorzystywali ją nie tylko do pokazania, jak ich sąsiedzi spędzają wolny czas, albo do alegorycznego zilustrowania harmonii panującej w rodzinnym stadle. Instrumenty lub grający na nich ludzie przedstawiają też upływ czasu. Muzyka przemija. Jest symbolem wszystkiego, co istnieje – i rozplywa się w niknącym, nieuchwytnym momencie. Istnieje – ale tylko przez chwilę, by ulecieć. I zostawić po sobie co najwyżej pytanie: czym było to, co słyszeliśmy?

Jesteśmy skazani na tymczasowość, na nieustanną zmienność i na ciągłą utratę. Nawet jeżeli coś zyskujemy w zamian. Nie wejdziemy dwa razy do tej samej rzeki i nie usłyszymy dwa razy tych samych dźwięków. Znikły i nawet jeżeli zaraz w identyczny sposób wywołamy je ponownie – my zdążyliśmy się zmienić. Zmieniły nas choćby właśnie te dźwięki. Teraz ich oczekujemy, wnikamy w nie głębiej, słyszymy lepiej. Lepiej i więcej, lecz już nie tak niewinnie jak za pierwszym razem.

Drżąca struna znów natychmiast gaśnie, nasze uchwycenie brzmienia jest iluzją. A jednak wniknęło w nas – czyli je przyswoiliśmy. Coś w nas zostało. Coś przekształconego, nowego. Naszego. To, co nas zmienia, ale też czyni bogatszymi. Utrata oznacza więc także zysk. Krok do przodu, rozwój, nieustanna zmianę. Zatem także progresję? Dlaczego więc wciąż odwracamy się, wciąż zerkamy wstecz?

Szukamy tego, co było, bo tylko to nas określa. Nie odczuwamy rozwoju, nie pojmujemy zysku, jeżeli nie będziemy mieli świadomości stanu początkowego. Moment dojścia jest nieznany, czyli nieuchwytny – jest tą chwilą, która przemija. Znamy – jeżeli w ogóle – jedynie punkt wyjścia. Prawdziwym naszym bytem jest ciągła droga, nie spoczynek. Patrzymy wstecz, by wiedzieć, skąd idziemy. To jedyny sposób, by próbować pojąć, kim jesteśmy.

W naszej części Europy to oglądanie się za siebie jest szczególnie trudnym zadaniem. Pamięć opiera się na świadomości faktów, a względnie niewzruszalnymi faktami – jak się wydaje – są obiekty. Większość Polaków nie żyje jednak wśród obiektów swej głębokiej pamięci. W ciągu ostatniego stulecia poczucie „długiego trwania” każdego z nas (terminologia szkoły Annales

okazuje się niezastąpiona) wystawione zostało na szczególną próbę. Kraków i Małopolska – nieliczne stałe punkty na mapie zbiorowej pamięci – są wprawdzie wyjątkowo uprzywilejowane, lecz i one zmieniły się zasadniczo. Jaki procent miasta tworzą „prawdziwi krakowianie”? Dwieście lat temu było to *de facto* miasteczko, liczące kilkanaście tysięcy dusz. Prawie wszyscy dziś jesteśmy imigrantami. To nie nasi przodkowie wznosili kościół Mariacki.

Wnikamy w miasto takie, jakie istnieje, jakie zostało nam dane. To jest nasz świat, ze swoimi artefaktami i instytucjami. Ze swoimi dziejami. Przyjmujemy je. Czy mamy wybór? To jedyna droga akceptacji własnego miejsca na ziemi, świadomego odnalezienia się tu i teraz. Wszystkie elementy tego zastanego świata należą teraz do nas, my go współtworzymy – w tej nieuchwytniej, chociaż odczuwalnej chwili. Historia, nawet cudza, okazuje się nasza – jest skarbnicą, z której musimy korzystać. Potrzebujemy tego my i potrzebuje tego ona. By być także współczesnością, by nie zamknęło się nad nią wieko czasu skończonego. By zachować życie i udział w przemijającej właśnie, nieuchwytniej chwili.

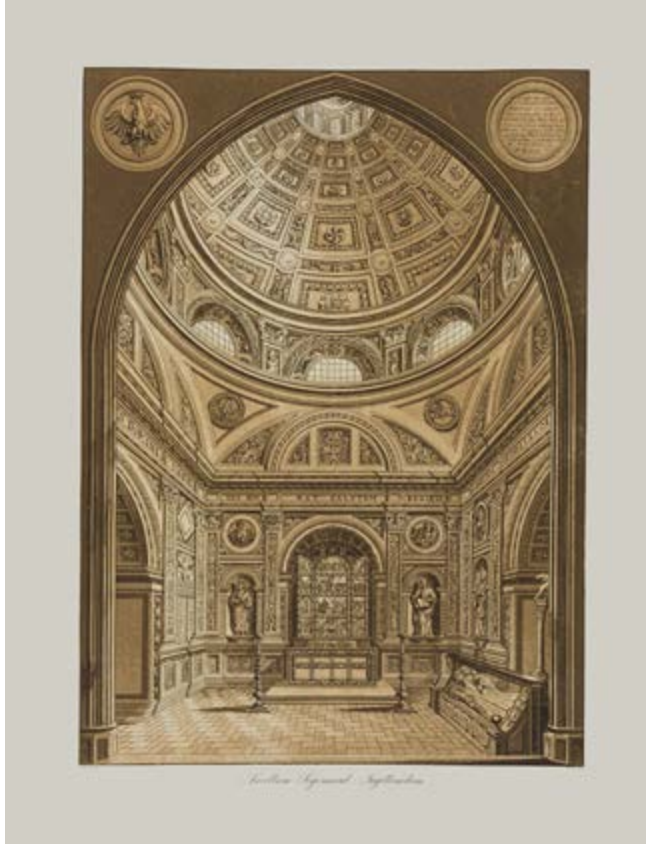
Czym więc jest muzyka w tym spojrzeniu w przeszłość? Czymś, co budowało świadomość naszych przodków – ludzi poprzedzających nas na miejscu, które zajmujemy. Łączyło ich ze światem: czerpali z niego i dawali mu, co mogli. Muzyka nigdy nie była wyłącznie rozrywką. Tę funkcję także pełniła, gdy przygrywano w karczmie od ucha, lub gdy na tłoczonym krakowskim balu obijano się, wirując w rytm mazura *Różni, Walenty*. Nie powstała jednak jako przygrywka do tańców. Rodziła się raczej jako obraz harmonii wszechświata, który należało ofiarować Stwórcy podczas liturgii. Dlatego w klasztorze w Starym Sączu śpiewały ją klaryski, posiłkując się zresztą awangardowymi wówczas zbiorami utworów z paryskiej szkoły Notre Dame. Nie były jedyne: w średniowieczu w ten sposób rozbrzmiewała też w innych klasztorach i kościołach Europy, Małopolski, Krakowa – choć nie wszędzie sięgano po nowoczesną formę organum. Tym samym była dla Zygmunta Starego, gdy wznosił dla niej – i dla swojej rodziny – przestrzeń, w której miano po wsze czasy zanosić przed Boski tron modlitwy za dusze Jagiellonów.



Kaplica Zygmuntowska, choć znamy ją wyłącznie jako dzieło architektury i rzeźby, w rzeczywistości jest przede wszystkim przestrzenią liturgiczną, w której każdy element ma znaczenie eschatologiczne. A ożywiającym te treści medium, nieustanną transmisją w zaświaty miała być właśnie śpiewana modlitwa: wykonywana codziennie msza roratnia. Msza wyrażająca oczekiwanie na zbawienie. Msza będąca muzyką, bo – jak głosił św. Augustyn – kto modli się śpiewem, dwa razy się modli.

„Wsze czasy” dla pochowanych w kaplicy Jagiellonów skończyły się po trzech stuleciach, kiedy miasto zajęli Austriacy, którzy skasowali zapisane przez króla uposażenie dla kolegium rorantystów – śpiewających kapłanów – i skasowali jego ostatnią wolę. Do tego czasu Kraków zdążył rozbrzmiewać bardzo różnymi dźwiękami: na pewno przewinęły się przez jego mury barokowe, pełne splendoru kapele Wazów, w nawie katedry, do której przylega Kaplica Zygmuntowska, swą doskonałą, renesansową w technice, ale przejmująco retoryczną i emocjonalną muzykę tworzył Bartłomiej Pękiel. Później znowu rozbrzmiały

↑ Faun ze smyczkiem i violą – odlew reliefu z kraty brązowej – Kaplica Zygmuntowska, katedra na Wawelu, Kraków, 1527. MNK, domena publiczna



orkiestry – w porywających, jawnie barokowych dziełach księdza Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego.

Zatrzymujemy się tylko przy największych postaciach, kamieniach milowych dla życia miasta, kamieniach, które nie zostały zniszczone, których pamięć trwa – choć znaczenie ich sztuki, jej natura należą do przeszłości. Tym samym gestem co austriaccy zarządcy codziennie większość naszych kościołów zamieniamy w zabytki: skorupy o umownej wartości liczonej czasem, jaki upłynął od ich wzniesienia, a nie znaczeniem, jakie w sobie niosą. A raczej: niosły. nowy akapit

Pod koniec XVIII wieku i później szczególną jakością odznaczała się kapela kościoła Mariackiego. Główna świątynia krakowskich mieszczan cieszyła się wykwalifikowanymi muzykami, którzy byli w stanie sprostać dziełom, jakie wówczas uważano za właściwe dla poruszania uczuć, dla dążenia do wzniosłości – utworom wokально-instrumentalnym, kantatowym i oratoryjnym. Muzyka pozostawała tym, co dla niej najważniejsze, choć zarazem najtrudniej uchwytnie: dramatyczną narracją

↑ Wnętrze Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, akwatinta, według rys. Michała Stachowicza, Warszawa 1872. PAUart, domena publiczna

emocji. Nic dziwnego, że właśnie z tego środowiska wyszło przebudzenie: gdy przypomniano sobie – po dekadach trudności społecznych i gospodarczych – że *civitas*, miasto, zgodnie z definicją Cycerona, to nie mury, lecz zbiór *cives*, obywateli, zaczęto znowu dbać o to, by tworzyli organizm. W Krakowie trzeba docenić rolę księdza Sierakowskiego, przełożonego kapeli Mariackiej, który nie tylko rozbudowywał swój zespół i organizował koncerty, lecz także rozwijał muzyczną edukację. Nie ma lepszego sposobu, by poczuć się częścią większego organizmu, który jako całość jest w stanie dokonać czegoś wielkiego, niż wzięcie udziału w wykonaniu dzieła muzycznego. Chóry nie są rozrywką dla wyrafinowanych amatorów, są jedynym w swoim rodzaju nauczycielem jakości i sposobu życia w społeczności.

SZTUKA MUZYKI

DLA

MŁODZIEŻY KRAJOWEJ

PRZEZ

WJX. WACŁAWA HRABIE SIERAKOWSKIEGO

KANONIKA I PROBOSZCZA KOADJUTORA

KATEDRALNEGO KRAKOWSKIEGO

JAKO NAD KAPEŁĄ KOŚCIELNĄ

PRZEŁOŻONEGO

W Y D A N A

Pracą i Kosztem Autora

TOM I.



w KRAKOWIE Roku 1795.

w Drukarni Szkoły Głównej Koronnej.

W tym samym czasie z Europy docierał do Krakowa teatr muzyczny. Każda narracja wzmaga swą intensywność, jeżeli opowiedziana jest muzyką; opery i uwielbiane przez naszych przodków operetki niosły z sobą jeszcze więcej elementów: dostarczały szlagierów, melodii, które następnie gwizdano na ulicach i które grali kataryniarze, które zapadły w pamięć tak głęboko, że jeszcze niedawno słyszeliśmy je jako dzwonki w telefonach komórkowych. Melodie te stały się składnikami świata i jego opisu: częściami, wydawałoby się, niezbywalnymi. Bez nich – gdyż kolejne pokolenie nie ma już z nimi codziennej, podprogowej styczności (nie zna nawet *Marsza tureckiego* Mozarta ani *Dla Elizy*) – na pewno jesteśmy ubożsi.

Muzyka stała się wówczas fenomenem społecznym. Nie wypadło być jej obcym: wzruszała, porywała, tworzyła wielkie dramaty, a nadzwyczajne popisy jej mistrzów świadczyły o mocy ludzkiego geniuszu, tak bardzo podziwianej w XIX wieku. Powstała więc przestrzeń – choć u nas znacznie później niż we Włoszech czy w Anglii – dla wirtuozów. Szybko też nauczono się ich cenić, odkrywając, że naprawdę wybitni nie epatują wyłącznie istic cyrkową sprawnością, lecz niosą znacznie głębszy przekaz: ich muzyka jest poezją. Jeszcze Chopin w 1830 roku zaledwie zwiedził Kraków, podziwiając jego skorupy – zabytki; bardziej zajęła go wycieczka do Ojcowa lub zjazd do kopalni w Wieliczce. Sam Kraków nie zainteresował się Chopinem w ogóle. Miasteczka u stóp Wawelu żaden młody, promienny talent nie był w stanie wybudzić ze snu. Jakiś czas później podziwiano już jednak wybuchowy temperament Liszta, a po pół wieku, gdy w mieście osiadła księżna Marcelina Czartoryska, znana jako najlepsza uczennica Chopina, jedyna, która potrafiła faktycznie grać w jego stylu, okazało się ono gotowe, by składać rozumne hołdy geniuszowi, któremu dobrodziejka poświęciła swe życie. Kraków – dość nieoczekiwanie – stał się jednym z punktów, z których promieniował kult Chopina, obok Lwowa (gdzie osiadł inny jego uczeń, Karol Mikuli) oraz oczywiście Paryża.

Księżna Marcelina była niezwykle postacią. Miasto, które wybrała na swoją siedzibę, powinno pamiętać ją – i upamiętnić – znacznie lepiej niż dotąd. Tymczasem nie ma ani ulicy jej imienia, ani parku, ani instytucji dobroczynnej lub muzycznej, która



przypominałaby postać i wielką wartość, jaką księżna wniosła do miasta. Wspomaganie ubogich, których nigdy nie brakowało, przy bardzo skromnym trybie własnego życia, koncerty – zawsze wyłącznie dobroczynne, salon, w którym spotykali się najciekawszy znawcy i którego kultura promieniowała na całe miasto, wreszcie rady, swoiste lekcje mistrzowskie, *masterclasses*, jak nazwalibyśmy je dzisiaj, jakich udzielała znakomitym pianistom chcącym pogłębić rozumienie muzyki Chopina... – to wszystko zasłużyło na nikłą pamięć krakowian. Przeminał Chopin i przeminęła księżna Czartoryska, podobnie jak jej również ważny dla miasta mąż; przypomina o nich głównie grobowiec na cmentarzu Rakowickim.

↑ Pałac Decjusza na Woli Justowskiej (od 1876 r. należał do księstwa Marceliny i Aleksandra Czartoryskich), fot. Ignacy Krieger, ok. 1882. MK

↑ Marcelina z Radziwiłłów Czartoryska, Auguste Sandoz, Paryż, 1850.
MNK, domena publiczna

Polonara przez świat na miterę
drożę

Adrian

Słowo: „Śmierć i życie”
... i – obchodzę...

Jadwiga Sarnecka

24.1909



To i tak dużo szczęścia, bo po Jadwidze Sarneckiej nie zostało się nawet tyle. Pianistka, ale przede wszystkim nadzwyczajna modernistyczna kompozytorka zmarła w wieku trzydziestu lat – i słuch o niej zaginął. Przynajmniej na sto lat. Cóż jednak mówić o obiecującej artystce, gdy największy i nadzwyczaj sławny guru muzycznego Krakowa, Władysław Żeleński, choć jest wprawdzie pamiętany, to zamiast publikacji doczekał się zagubienia wielu swych dzieł, bo następne pokolenie uznało je już za niemodne... *Ars longa*? Często krótsza niż życie. Po- trafi przeminąć, jak wybrzmiewająca muzyka. Nawet jeżeli sto lat później ktoś spróbuje przypomnieć, co zostało zasypane przez kolejne warstwy dziejów, co znikło – być może zupełnie,

↑ Zdjęcie sygnowane przez Jadwigę Sarnecką w 1909 r. BJ

↑ Okładka *Ténèbrae*, kompozycje Jadwigi Sarneckiej, ok. 1900. Polona, domena publiczna

a zawsze nieodwracalnie – to nigdy nie da się idealnie zawiązać zerwanej nici. Muzyka pierwszy raz znika wraz z wybrzmieniem, a ostatecznie znika wraz z naszą pamięcią.

Przypominanie nie jest jednak próżnym wysiłkiem. Przeciwnie: kształtuje nas na nowo. Nie wrócimy do tego, co było, ale możemy, patrząc wstecz, odnaleźć siebie. Odnaleźć tu i teraz, stając na ramionach naszych poprzedników – zamiast wisieć w próżni, czekając na strącenie przez byle powiew dziejów.

Może więc spróbujmy pamiętać. O Paderewskim, który tutaj właśnie wystąpił wraz z podziwianą i uwielbianą gwiazdą, Heleną Modrzejewską, dzięki czemu mógł wejść na drogę prowadzącą do największego powodzenia i sławy – by dzięki nim wrócić do Krakowa w glorii nie tylko swojej, lecz i w glorii historii, z Pomnikiem Grunwaldzkim. O dwóch innych bezsprzecznie największych pianistach w dziejach, którzy szczęśliwie choć częściowo utrwaliли na płytach swą sztukę – zupełnie niedosiężną – czyli o Józefie Hofmannie, urodzonym przy ulicy Kurniki, oraz o pochodzącym z Podgórza Ignacym Friedmanie. O mniej sławnych, a również zupełnie nadzwyczajnych, jak Seweryn Eisenberger lub Mieczysław Münz. O małopolskim przecież, bo pochodzącym z Łańcuta, chociaż zawsze działającym w ościennych stolicach mistrzu Teodorze Leszetyckim – nauczycielu,



↑ Józef Hofmann przy ul. Kurniki 7, obok nieistniejącego już domu nr 5, w którym spędził pierwsze lata życia, 1935. NAC



**DYREKCJA KONCERTÓW KRAKOWSKICH
i
TOWARZYSTWO MUZYCZNE W KRAKOWIE.**

Sala Saska.

Czwartek 19 września.

**DALSZY CIĄG
PORULARNEGO CYKLU CHOPINA**

WYKONAWCA:

MIECZYŚŁAW MÜNZ.

PROGRAM:

1. Sonata B-moll
Grave, Doppio movimento.
Scherzo. Marche funebre.
Finale. Presto.
2. Etudy z op. 10 i 25.
3. Dwa nokturny:
Op. 15. fis-dur
Op. 27. cis-moll
Walc cis-moll
4. Scherzo op. 20. H-moll
Polonez op. 53. As-dur.

Po numerze drugim dłuższa przerwa.

Fortepian koncertowy Steinweya.

↑ Afisz reklamujący występ Mieczysława Müntza w krakowskiej
Sali Saskiej, 1918 r. Polona, domena publiczna

↑ Sala Saska przy ul. św. Jana w Krakowie, jedno z pierwszych miejsc teatral-
nych i koncertowych w mieście, 1830. Gościli tu m.in. Liszt, Brahms czy
Paderewski, 1934. NAC



który pomógł rozwinąć się i Paderewskiemu, i Friedmanowi, i Eisenbergerowi (obok wielu innych). O nieszczęśliwej Florze Grzywińskiej, która obu ostatnich pianistów doskonale przygotowała do studiów u Leszetyckiego, lecz sama nie wytrzymała tutejszej umysłowej ciasnoty, kończąc życie samobójstwem. O Zygmuncie Stojowskim, sławnym – zwłaszcza za oceanem – wychowanku Żeleńskiego w krakowskim konserwatorium.

Ilu ich jeszcze? Mnogość – a ledwie dotknęliśmy minionego stulecia. Są też dzisiejsi mistrzowie – których również nie będzie jutro lub pojutrze. Wszyscy dołożyli cegiełkę, do tego, co mamy w tej chwili, a wielu wzniosło solidny mur. Mury też się rozsypują, lecz powstają na nich kolejne. Czy będą godne tego, co leży pod nimi, zależy już tylko od nas. Już, a raczej „póki co” – przez tę chwilę, kiedy to my je budujemy.

I tak samo od nas zależy, czy postaramy się pamiętać. Skąd jesteśmy. Bo nie my dojdziemy tam, dokąd idziemy. My tylko jesteśmy.

Nowy Jork, 10 marca 2020



Zygmunt Stojowski, 1916. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-DIG-ggbain-21301

Karol Szymanowski w Armie, 1935. NAC



„NIE ŚMIEM
WPROST O TYM
MARZYĆ”

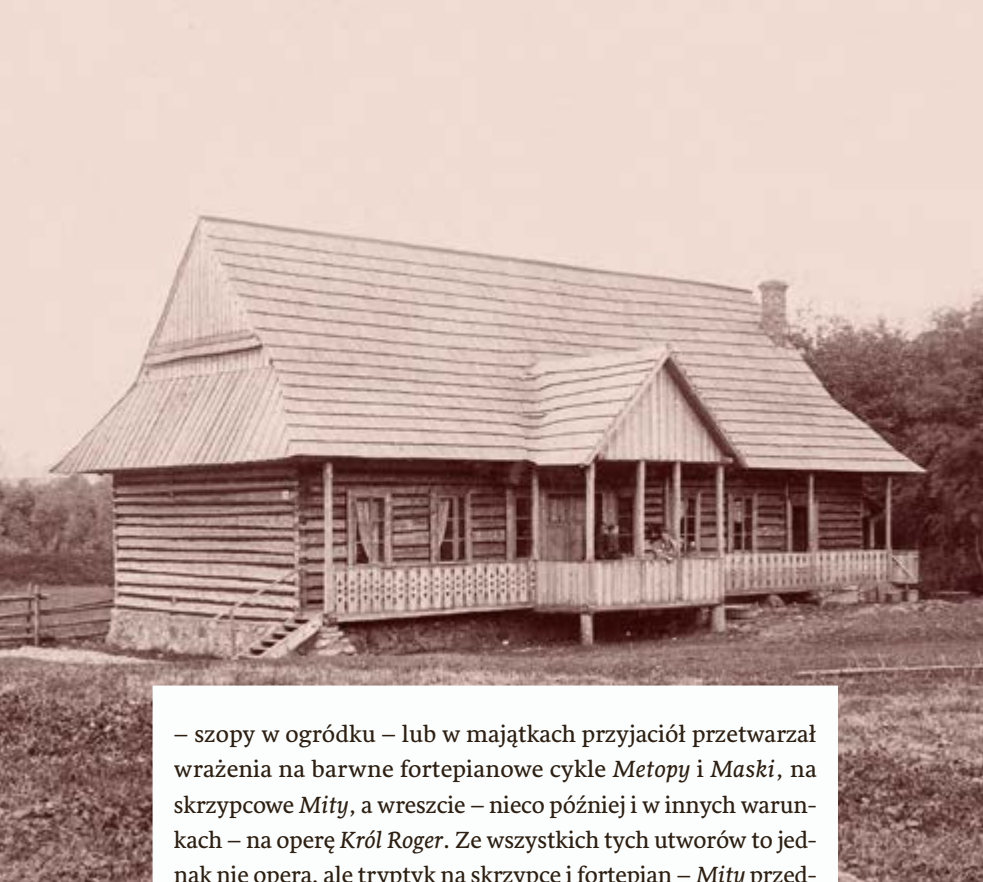
MUZEUM KAROLA
SZYMANOWSKIEGO W WILLI
ATMA W ZAKOPANEM



„[...] oto właśnie pierwszy wieczór siedzę nareszcie u siebie! Skromny, góralski dom (niedaleko «Czerwonego Dworu»), ale b. miły i przytulny” – w roku 1930 pisał z zakopiańskiej willi Atma do matki Karol Szymanowski. – „Mam cztery pokoje. Sypialny, jadalny, gabinet i mały gościnny. Oprócz tego porządną sypialnię dla Felka i kuchnię. W gabinecie sofa dla jeszcze jednego ewent. gościa. Bardzo mi się tu podoba. [...] Z dala od ulicy, więc cicho, a przy tym nie bardzo daleko od «miasta». Jeszcze muszę się zakrzątnąć koło pianina, i będzie wszystko w porządku”.

Kompozytor znał tatrzańską stolicę od dzieciństwa, mimo że do czasu rewolucji październikowej jego życie nie miało nic wspólnego z Podhalem. Koncentrowało się w rodzinnym majątku Tymoszwówka, leżącym daleko na wschód od Kijowa (gdzie w międzynarodowym towarzystwie wyrafinowanych sąsiadów – ziemian tak samo jak Szymanowscy – zabawiano się najróżniejszą twórczością), w Warszawie, gdzie studiował u Noskowskiego, w zachodnich stolicach, gdzie wsluchiwał się w puls kulturowej awangardy, a także na śródziemnomorskich podróżach, z których czerpał inspirację. Przywożąc z Sycylii fascynację nie tylko obrazami świata antycznego, lecz również niesamowitą mieszkanką wyrafinowanego Orientu z surowym chrześcijaństwem, w zaciszu swej ukraińskiej „kompozytorni”

↑ Willa wybudowana przez Wojciecha Roja w Zakopanem w 1902 r., od 1907 r. nazywana Czerwonym Dworem, 1903. MT



– szopy w ogródku – lub w majątkach przyjaciół przetwarzał wrażenia na barwne fortepianowe cykle *Metopy* i *Maski*, na skrzypcowe *Mity*, a wreszcie – nieco później i w innych warunkach – na operę *Król Roger*. Ze wszystkich tych utworów to jednak nie opera, ale tryptyk na skrzypce i fortepian – *Mity* przedstawiające kolejno *Źródło Aretuzy*, *Narcyza* oraz *Driady* i *Pana* – najprędzej zdobyły powodzenie i uznanie. Współczesnych olśniły kocio zmysłowa linia melodyczna i impresjonistyczna partia fortepianu, a także odkrywczo napisana, eksponująca niezwykłą kolorystykę partia skrzypiec – dla której inspiracją było nie tyle słońce Południa, ile udział w jej tworzeniu stojącego u progu światowej kariery Pawła Kochańskiego.

Kochański też był poniekąd południowcem. Urodził się w Odesie w roku 1884 (jak wykazała Elżbieta Szczepańska-Lange, gdyż w roku 1903 miał lat 19), był więc nieco młodszy od Szymanowskiego – ale wcześniej od niego stał się profesjonalnym muzykiem. Był synem synagogałnego kantora i gdy w wieku dziesięciu lat trafił do odeskiego Konserwatorium, przed oblicze uczącego tam gry na skrzypcach Emila Młynarskiego, wystąpił niczym cudowne dziecko, wirtuozowsko wykonując jeden z koncertów Bériota. Grał na małych, „dziecinnych” skrzypcach, ale długim, „dorosłym” smyczkiem. Zrobił na Młynarskim takie wrażenie, że ten przyjął go do swej klasy, a trzy lata później zabrał z sobą

↑ Dom Kasprusia w Zakopanem, od 1926 r. (po przebudowie) nazywany Atmą, koniec XIX w. MT

do Warszawy – nie tylko jako ucznia, ale praktycznie członka rodziny. W 1901 roku, gdy Młynarski – już jako dyrygent – stanął na czele nowo utworzonej Filharmonii Warszawskiej, Kochański zasiadł w pierwszym pulpicie – obok koncertmistrza. Fenomenalny młodzieniec był jednak wciąż nastolatkiem – co pchało go do postępowania z poważnymi kolegami w sposób zupełnie niepoważny (na przykład zamieniał im smyczki), i co doprowadziło do zwolnienia go z Filharmonii... na szczęście, gdyż Młynarski wysłał go wówczas na doskonałą studia za granicę. Młody skrzypek znalazł się na parę miesięcy w Konserwatorium w Brukseli u słynnego Césara Thomsona – a potem koncerty, triumfalny powrót do Polski, profesura w Warszawie, europejskie tournées, a wreszcie, już podczas pierwszej wojny, nawet profesura w Konserwatorium w Petersburgu. To wrażliwość na barwę i na nieskończone ekspresyjne możliwości



skrzypiec Kochańskiego brzmi w utworach Szymanowskiego z drugiej dekady XX wieku.

Kompozytor był nieustannie w drodze: z miejsca na miejsce, ale też z jednego stylu w drugi. Dochodził do doskonałości wyrazu, po czym w sposób naturalny, bez manifestów, wchodził w inny świat dźwiękowy. Kochański – swym prowadzeniem nie tylko linii, lecz także zmieniającej się bez przerwy szerokiej taśmy melodii drżącej tremolami dwudźwięków, swymi szmerami, śpiewaniem na instrumencie prostym i bezpośrednim, ale i ukrytym w gąszczu wydobywanych we fłażoletach rozbudowanych akordów – współkształtował okres najwyższej dojrzałości. Nasycił muzykę Szymanowskiego tym, czego kompozytor szczególnie pragnął: egzotyką nieoczekiwanych i nowatorskich, a niezwykle wyrafinowanych barw. To oczywiste w utworach skrzypcowych, w *Mitach* i *I Koncercie*, ale czy bez tego doświadczenia powstałaby w swej zmysłowo-uwodzącej postaci także kolorystyka *III Symfonii* i *Króla Rogera*?

Po kilkunastu latach od tego doświadczenia Szymanowski potrzebował jednak ponownie swego przyjaciela. Rodzinna Tymoszwówka już nie istniała – „wybuchła Polska”, ale ten i inne wybuchy tamtych czasów starły z powierzchni budowane od wieków życie rodzinne i kulturalne na ziemiach wprawdzie bardzo odległych od Wisły, oddychających jednak nieustanną wymianą myśli i wrażeń między sąsiadami rosyjskimi, polskimi, niemieckimi – wrażeń karmionych regularnymi odwiedzinami stolic Europy, od Paryża po Petersburg. Wybuchła Polska, a w niej sławny już Szymanowski okazał się kandydatem na pierwszego kompozytora nowoczesnego. Co pociągnęło za sobą w tym samym stopniu chwałę, co i niechęć.

W 1930 roku kompozytor obierał już zmęczony. Zakopane – kurort, do którego i tak zjeżdżała polska elita – mogło być azylem, a jednocześnie de facto pierwszym „własnym miejscem” Szymanowskiego. W Warszawie, w której ostatnio czas mijał mu głównie na walce o kształt Konserwatorium, a następnie Akademii Muzycznej, których był kolejno dyrektorem i rektorem, utrzymywał całą swoją rodzinę: matkę, brata, siostrę z dorastającą córką – nie prowadził natomiast własnego domu. Miało się nim stać Zakopane (wreszcie!), zarazem będąc też



miejszem kuracji: kompozytor nieustannie cierpiał na gardło, chodził z gorączką. Zadziwiające, jak wielu lat potrzeba było lekarzom, nie tylko polskim, by zdiagnozować gruźlicę gardła. Zdrowiu nie służyły także nieustannie palone papierosy i cucenie się alkoholem. Jeszcze przed pierwszą wojną Szymanowski pisał z Zakopanego do przyjaciela (finansującego ich wspólne eskapady Stefana Spiessa): „Ładnie tu i przyjemnie, ale nie wiem, jak długo tu wytrzymam, gdyż atmosfera wydaje mi się dziwnie obca [...]. Dotychczas byłem z Arturem [Rubinsteinem] i było mi z nim dobrze, ale on dziś wyjechał i ja też straszna mam ochotę zemknąć do Wiednia! (wstydzę się tego!)”.

↑ Karol z siostrą Stanisławą na werandzie Atmy, fot. A.M. Wieczorek, 1935.
PWM



W latach dwudziestych był już pod Tatrami rezydentem („taniej i przyjemniej niż w Warszawie”), przyjmując nawet zamówienie („dla zarobku”) ze stołecznej Opery, znowu od Emila Młynarskiego, na góralski balet. Bez przekonania: muzyka góralska, choć słuchał jej chętnie i podziwiał tancerzy, nie budziła w nim rezonansu jako materia dla własnej sztuki. W 1926 roku pisze do Zosi Kochańskiej – żony Pawła, dla której stał się najbliższym przyjacielem: „Najgorzej, że przyrzekłem Młynarskiemu balet (góralski) [...], ale nie mogę wprost nad nim pracować, mam dziwne wrażenie, że mię to nic w ogóle nie obchodzi”. W tym samym tonie niebawem donosił zaprzyjaźnionemu pianiście,



Janowi Smeterlinowi: „Piszę obecnie okropny balecik polski, wiejski (góralski), narodowy i patriotyczny, na który otrzymałem zamówienie z opery i za który płacą mi kilka groszy. Jeśli w ten sposób stoję się powoli prostytutką muzyczną, która oddaje się za pieniądze, to wskutek ciężkiej nędzy! Niestety, jestem jak stara, biedna nierządnica, której daje się rzadko zarobić, i to liche pieniądze. [...] Tak więc Młynarski chce mieć górali tańczących na scenie, a ja z trudem zabieram się do tej naiwnej rozpusty”.

„Naiwną rozpustą” okazała się *Harnasie*. W następnym roku jednak ton się zmienia: „Mój balecik zdaje się będzie niezły...” – Szymanowski dzieli się nadziejami z Zosią Kochańską. Najwyraźniej temat i muzyka zaczęły go jednak obchodzić, gdyż w końcu stwierdza: „II obraz *Harnasiów*, niedawno ukończony [...], to zapewne jedna z najlepszych, jeśli nie najlepsza moja rzecz [...]. Sam wiem o tym, że dla «polskiej» muzyki to jest rewelacyjne, granitowy słup, którego nie można obalić”.

↑ Serge Lifar w balecie *Harnasie*, fot. A.M. Wiczorek, 1936. Zbiory Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma w Zakopanem



Serge Lifar jako bohater w kostiumie projektu Ireny Lorentowicz. Balet *Harmasie*
Karola Szymanowskiego na deskach Opery Paryskiej, 1936. NAC

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, zamężony uczelnianymi walkami w Warszawie, Szymanowski był gotowy, by stać się zakopiańczykiem. Zasymilowanym nie tylko z przyjeżdżającą tu w gościnę wybraną elitą, nie tylko z samym miejscem, lecz także z jego kulturą. W 1930 roku z radością poszukiwał więc dla siebie stałego lokum: „Otóż nająłem sobie tu na cały rok – prawie że chałupa góralska – ale lepsza:

Karol Szymanowski we wrześniu 1935 r. przed Atmą, fot. A.M. Wieczorek.
Zbiory Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma w Zakopanem



drewniana, pachnąca żywicą – takie właśnie tutaj lubię. Ale ze światłem, wodą etc. [...] Cieszę się tym domkiem, który po trosze przystajam sobie w stylu chłopskim. [...] Mieszkam zupełnie sam – i wyobraź sobie, dopiero w tej ciszy i samotności, którą mam tak rzadko, jest mi prawdziwie dobrze!”

Już nieco wcześniej jednak, siedząc na niezbędnej kuracji w Davos, kompozytor zapalił się nowym płomieniem: „Dużo tak teraz o Pawełku myślałem [...]. Bez jego bezpośredniego oddziaływania nie tylko nie mógłbym, ale nie chce mi się pisać na skrzypce. Co mię się Huberman nabłagał o jakiś specjalny dla niego utwór – wprost nie mogę go napisać! A przecie bądź co bądź to taki wielki artysta i tak b. życzliwy dla mnie, grający gdzie się da moje rzeczy z najgłębszym przekonaniem o ich wartości. Bo co tu obwijać w bawełnę: my z Pawełkiem stworzyliśmy w *Mitach* i *Koncercie* [Pierwszym] nowy styl, nowy wyraz gry skrzypcowej, rzecz pod tym względem zupełnie epokową. Wszystkie utwory innych kompozytorów zbliżające się do tego stylu – choćby oni byli najgenialniejsi – powstały później, tzn. albo pod bezpośrednim wpływem *Mitów* i *Koncertu*, albo przy bezpośrednim współudziale Pawełka. Tylko oni, dranie, nie chcą tego przyznać. [...] Ty wiesz jak ja obiektywnie, jako muzyk, a nie przyjaciel, admiruję Pawełka, ponieważ on – pominąwszy twórczy geniusz Chopina – zrobił dla skrzypiec coś w rodzaju tego, co Chopin dla fortepianu, pokazał nieogarnione nowe możliwości”.

Mocne słowa, ale mające silne oparcie. Po pierwsze: płynące z przekonania. Słusznego. Szymanowski z Kochańskim dokonali brzmieniowej rewolucji, która przyciągnęła uwagę kompozytorów i skrzypków – nawet jeśli parę dekad później pozostali przy niej tylko nieliczni, zresztą po to, by po kolejnych paru dekadach, czyli w naszych czasach, sięgnąć po jej efekty ponownie, jako po radośnie odzyskaną klasykę; dziś, po okresie względnego zapomnienia, muzyka Szymanowskiego należy do międzynarodowego kanonu. Po drugie: wynikające z rosnącego głodu twórczego. Szymanowski od dłuższego czasu nie pracuje jako kompozytor – nigdy nie pisał nocami, po godzinach, a teraz porę jego aktywności twórczej zabiera mu praca administracyjna i dydaktyczna. Zakopane staje się ratunkiem dla autora. I budzi się w nim głód muzyki – muzyki



własnej, nie jego studentów. W starym przyjacielu widzi już nie tylko bliską osobę, ale i konieczny katalizator. Z Atmy płyną za ocean wezwania: „Czekam tylko lata – tego, żeby być razem z Wami, może coś znów napiszemy z Pawełkiem – on na mnie tak ekscytująco (*honni soit qui mal y pense!*) działa! [...] Ostatnio *Koncert* mój [Pierwszy] grał w Warszawie Kulenkampf[f], zresztą grał doskonale i w ogóle pierwszorzędny skrzypek, ale jakie mi się to wydało blade po Pawle! [...] [Artur Rubinstein, wspólny przyjaciel] jakoby tak się zapalił do Zakopanego, że chce koniecznie tu lato spędzić – więc chodzi tylko o Was, o Wasz przyjazd – pomyśl, co byśmy za lato przeżyli. Jeżelibyście się zdecydowali – wszystko Wam tu załatwię, znajdę dom [...] – teraz tak tanio tu! Bylebyście tylko przyjechali. Dla Ciebie [list adresowany jest do Zosi] byłby to idealny wypoczynek. Pawełek i Artur znajdą tu w razie potrzeby nawet jakąś partyjkę poważną pokera czy baczka. Nie śmiem wprost o tym marzyć”. „Znów będę Was nudził tym Zakopanem! Ale już tak żyję tą myślą, że Wy tu spędzicie lato, że zdaje mi się ono bliższe i że już tuż, tuż się zobaczymy! Ciągłe myślenie, gdzie by Wam było wygodnie i jak



to urządzić [...]. Przy tym mam taką ochotę znów z Pawełkiem pracować. Jakaś nowa sonata czy koncert – Boże, jak by to było cudownie”. „Poza radością wspólnego z Wami pobytu latem – jest jeszcze jeden ważny wzgląd, który gra rolę! Okropną mam ochotę pracować z Pawełkiem! Może się wyłoni jakaś nowa sonata – a bodaj nawet drugi koncert!”

Sierpień 1932 roku miał się stać spełnieniem tych marzeń. Pod koniec miesiąca mógł się Szymanowski już pochwalić Smeternowi (jak zwykle nie bez kokieterii): „To lato jest dla mnie dość ciężkie. Mimo przeróżnych kłopotów zdobyłem się jednak na rozpoczęcie dość dużej kompozycji, częściowo dzięki drogiemu Pawłowi Kochańskiemu (oboje są tutaj), który [...] wycisnął ze mnie, jak ze starej, wyschniętej tubki pasty do zębów – wyobraź sobie! nowy *Koncert skrzypcowy*!!”.

Był to rzeczywiście powód do dumy. Koncert na skrzypce i orkiestrę to najbardziej wymagająca i największa forma na instrument solowy – dzieło repertuaru symfonicznego, do wykonywania w wielkich salach. Powstałe przy udziale powszechnie uwielbianego solisty – miało szanse na wielkie powodzenie.

↑ Karol Szymanowski z rodziną i przyjaciółmi w Atmie, po prawej Paweł Kochański, lata 30. XX w. PWM

Na dodatek to już drugi utwór tego formatu stworzony w ostatnim czasie: po domknięciu rok wcześniej długich zmagania z *Harnasiami*, w Atmie przyszła na świat *IV Symfonia koncertująca* – *de facto* koncert fortepianowy. Kompozytor jednak maskuje dumę z tej twórczej eksplozji, zasłaniając się prostą stylistyką utworów. Rzeczywiście, nie bardzo przypominają one wcześniejszą jego muzykę. *I Koncert skrzypcowy* był poetyckim, mglisto-tęczowym i ekspresyjnym poematem; *II*, choć również zwarty, stoi mocno na ziemi, w swym góralskim w charakterze temacie zadzierając głowę ku wysokim turniom. Wrażenie to utwierdzają

brzmienia rustykalne – zamiast mgławicowych i zanikających na flażoletach – to na pewno nie jest „nowy styl”, który Szymanowski z Kochańskim wykreowali przed dwudziestu laty. Ale też zmienił się świat. Nowy okazuje się wprawdzie mniej wyrafinowany i poszukujący, ale nie mniej żywy i efektowny. *II Koncert* to witalizm w muzyce Szymanowskiego, energia, jaką trudno odnaleźć w jego wcześniejszych kompozycjach – utwór, który wielu może się podobać (co znowu kokieteryjnie niepokoi jego autora). Prawykonanie – rok później, po ukończeniu skomplikowanej jak zawsze partii orkiestrowej – podczas wieczoru inauguracyjnego sezon 1933/1934 Filharmonii Warszawskiej, jest ogromnym triumfem. Tym większym, że przygotowanym przez kompozytora jego *IV Symfonię*, którą sam grywa na fortepianie z wielkimi sukcesami – a która jest arcydziełem tego samego stylu – i z udziałem Pawła Kochańskiego, za którym słuchacze także się stęsknili.

Triumf ma też jednak smak goryczy. Kochański czuje się fatalnie. Bóle brzucha doskwierają mu już od pewnego czasu – niekiedy nie może jeść ani chodzić. Teraz mobilizuje wszystkie siły – gra dwa utwory: pierwszy to wirtuozowski *Koncert Wieniawskiego*, drugi – prawykonanie *II Koncertu* Szymanowskiego.

Wlewa w muzykę wszystkie barwy i intensywność śpiewu, jakie może jej dać – i publiczność jest zachwycona. Karol promienieje. Ale gdy tylko skrzypek schodzi uśmiechnięty z estrady, nagle kuli się w sobie. Zosia, ze zdenerwowania odchodząca od zmysłów, okrywa go płaszczem i zamyka w pokoju dla artystów. Czeką ich teraz podróże przez ocean, a w Nowym Jorku – początek roku w Juilliard School of Music. A także amerykańskie prawykonanie *II Koncertu*. Zarezerwował je dla swojej wspaniałej orkiestry w Bostonie Sergiusz Kusewicki.

Paweł znowu trafia do łóżka. Jeszcze raz przegląda partyturę *II Koncertu*. 13 stycznia Karol słyszy w radio wiadomość o śmierci przyjaciela.



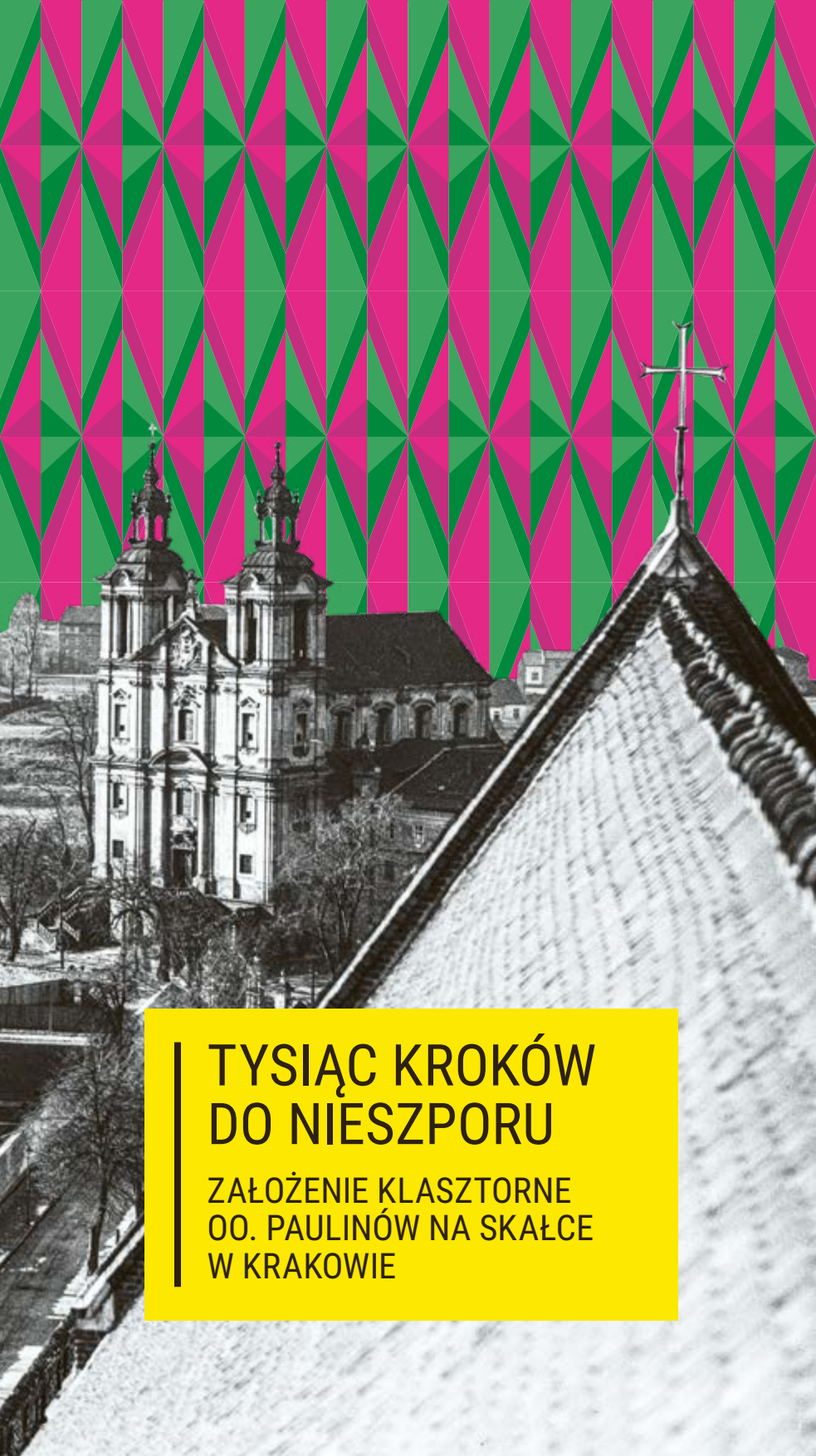
Szymanowski nie zmarł w Zakopanem. Trzy lata po śmierci Kochańskiego, w stanie ostatecznego wyczerpania dotarł z prowansalskiego Grasse (pobyt tam miał go uleczyć z choroby, na którą nie cierpiał), do Lozanny. Tu już pozostało odliczać godziny. Losy twórcze wielkiego skrzypka i wielkiego kompozytora spotkały się jednak po raz ostatni w Atmie. Wysłali z niej w świat wyjątkowe dzieło – a potem wyruszyli sami, by już nie wrócić. Zwłoki Pawła Zosia przewiozła do ich ukochanego miasta, w którym skrzypek osadził swoich rodziców – do Paryża. Wycieńczone ciało Karola państwo polskie, pozwalające twórcy żyć w nędzy, wpięrow sprowadziło uroczyście specjalnymi pociągami ze Szwajcarii do Warszawy, a następnie w pełnej funeralnej gali wyeksponowało na krakowską Skałkę. Pomniki są mniej kłopotliwe niż ludzie.





Kościół i seminarium oo. Paulinów na Skalce,
widok z dachu kościoła oo. Augustianów, ok. 1934. MK





TYSIĄC KROKÓW DO NIESZPORU

ZAŁOŻENIE KLASZTORNE
OO. PAULINÓW NA SKAŁCE
W KRAKOWIE

Drogę z Wawelu na Skalkę dziś przechodzi się właściwie niewiele łatwiej niż w XVII wieku: ulica Dietla oddziela od siebie dwie dzielnice równie skutecznie co koryto starej Wisły, którego miejsce zajęła. Przed stuleciami trzeba się było cofnąć do ulicy Stradomskiej, bo to w jej ciągu znajdował się most. Lecz to nie z tego powodu procesja, która 16 stycznia 1649 roku około trzynastej wyruszyła z zamku, powróciła nań z odległego o kilkaset metrów kościoła dopiero po jakichś pięciu godzinach. Szedł w niej obrany, lecz jeszcze niekoronowany, Jan Kazimierz Waza wraz z orszakami duchowieństwa, panów, dworzan i całą świtą: we francuskiej karocy ciągniętej przez sześć jabłkowitych koni jechał król elekt w towarzystwie obu kanclerzy koronnych, przed nimi w swych karetach senatorowie i konno szlachta. Oddzielną bogatą „kawalikatą”, jak napisano w relacji, w lektyce posuwał się prymas, a styczniowy mróz „małej epoki lodowej” zapewne dawał się we znaki.



SŁUCHAĆ, NIE OGLĄDAĆ

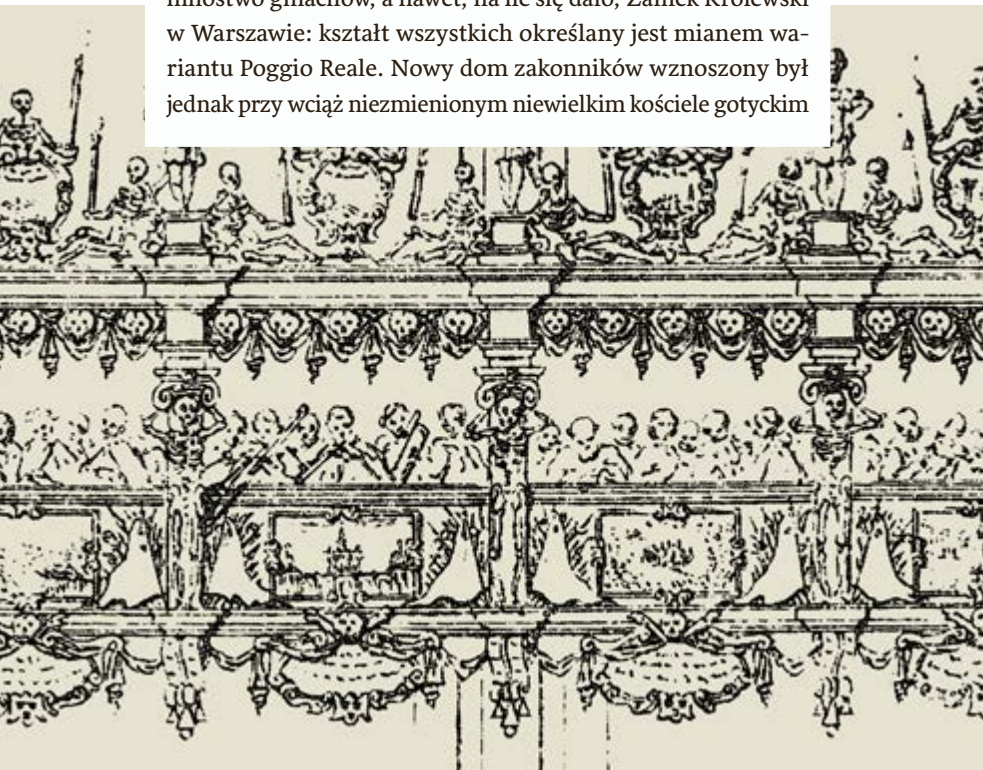
Dzień wcześniej w katedrze pochowano Władysława IV. Następnego dnia miała się odbyć koronacja Jana Kazimierza. Na te okazje Giovanni Battista Ghisleni wzniósł – poza wysokim katafalkiem, który musiał zostać prędko rozebrany, by „niech żyje król” nie rozbrzmiewało już wraz z „umarł król” – również zawieszane pomiędzy filarami przęsł galeryjki, na których stanąć miała królewska kapela. W katedrze dla muzyki przeznaczono właściwe miejsce: na emporze. Artystów niekoniecznie musiano dobrze widzieć – miano ich dobrze słyszeć.

Ghisleni wiedział, co robi, nie dlatego nawet, że sam grywał w kapeli na teorbie, lecz dlatego, że architektura kościelna nigdy nie była wnętrzem kształtowanym wyłącznie przez wyobraźnię architektów – a przede wszystkim przez potrzeby liturgii. Do tej zaś należał śpiew. Który powinien być zrozumiały. Postulat ten w tym samym stopniu wpływał na formę gregoriańskiego Credo (jako kluczowy tekst mszy podawane było klarownie

↑ Wjazd orszaku ślubnego Konstancji Austriaczki i Zygmunta III do Krakowa – fragment (21) Rolki Sztokholmskiej, malarz nieustalony, Kraków, po 1605, fot. A. Ring, L. Sandzewicz. Zamek Królewski w Warszawie-Muzeum, ZKW/1528

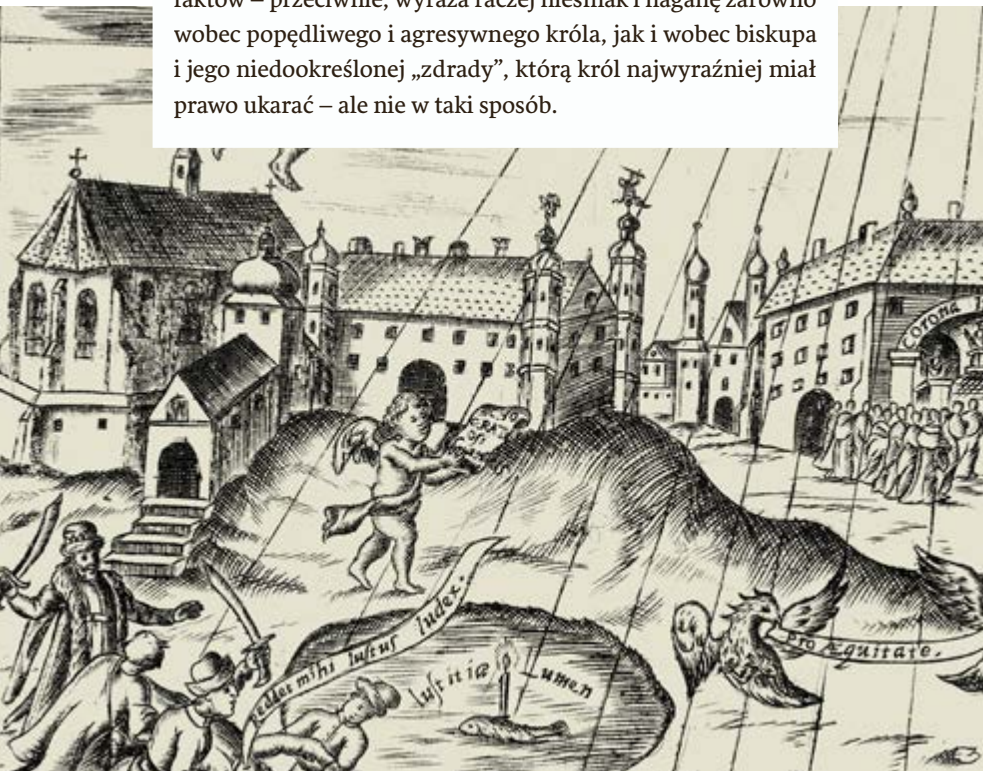
w miarowym rytmie), co na akustyczne wymagania wobec przestrzeni, w jakiej śpiew rozbrzmiewał. Kilkusetletnie doświadczenie uczyło więc, że miejsce muzyków, by byli słyszalni w nawie, jest nie przy ołtarzu, lecz na emporze. Muzyka spływa z góry niczym boski dar obejmujący świat ziemski: dźwiękowy odpowiednik boskiej emanacji światła przenikającego do wnętrza kościoła przez witraże.

Tymczasem orszak króla elekta powoli zmierza ku skałecznemu sanktuarium. Na wzgórzu od kilkunastu lat trwają prace modernizacyjne: zabudowania klasztoru, dotąd wciśnięte w bardzo małą przestrzeń na szczytowej równi, przybierają typową dla pierwszej połowy XVII wieku w Polsce formę czworoboku z basztami w narożnikach. Schemat ten pochodzi z niezwykle popularnego traktatu Sebastiana Serlia, który umieścił w swej księdze idealizowaną wersję willi królewskiej w Poggio Reale pod Neapolem. W uproszczonej i dostosowywanej do lokalnych potrzeb postaci stał się on powszechnym typem budownictwa rezydencjonalnego w Polsce od końca XVI do połowy następnego stulecia. Klasztor skałeczny od 1633 roku włączał się więc w nurt, do którego należało już inne słynne sanktuarium pozostające pod opieką ojców paulinów – Jasna Góra – a także pałac biskupi w Kielcach, nowe pałace w Ujazdowie, Łańcutie i jeszcze mnóstwo gmachów, a nawet, na ile się dało, Zamek Królewski w Warszawie: kształt wszystkich określany jest mianem wariantu Poggio Reale. Nowy dom zakonników wznoszony był jednak przy wciąż niezmiennym niewielkim kościele gotyckim



(na większy i pełen splendoru barokowy, który znamy w tej chwili, trzeba było poczekać do XVIII wieku). Najwyraźniej pilniejsza była rozbudowa części mieszkalnej. A może wahano się, czy przekształcać dawny kościół, uświęcony tradycją kultu męczennika? W murach gotyckiej bryły kryła się przecież zapewne część wcześniejszej, romańskiej rotundy, być może pamiętającej czasy samego biskupa Stanisława. To tu właśnie stał ołtarz, przy którym miał odprawiać mszę skonfliktowany z władcą biskup, gdy dopadli go siepacze króla Bolesława Śmiałego. Wedle znacznie późniejszej legendy w bojażni odstąpili oni jednak od kapłana i dopiero sam król, płonący wściekłością, miał rzucić się na niego i odciągnąć „pasterza od owczarni”. Władcy nie wystarczyło też po prostu zabić biskupa za progiem kościoła, lecz śmierć miała go spotkać okrutna: przez obcięcie członków. Pokawałkowane ciało zostało porzucone przed świątynią – po czym sfrunęły z nieba orły, by pełnić przy nim wartę, a martwe członki cudownie się zrosły, dając do zrozumienia, że oto Polska doczekała się kolejnego świętego. Na orły i scalenie zwłok trzeba było jednak poczekać jeszcze półtora stulecia: najstarsza relacja, Galla Anonima, spisywana niedługo, mniej więcej trzydzieści lat po wydarzeniach, zadziwiająco lakoniczna jak na cudowne okoliczności, nie wspomina żadnych niezwykłych faktów – przeciwnie, wyraża raczej niesmak i naganę zarówno wobec popędliwego i agresywnego króla, jak i wobec biskupa i jego niedookreślonej „zdrady”, którą król najwyraźniej miał prawo ukarać – ale nie w taki sposób.

Konwent oo. Paulinów na Skałce, widok z II poł. XVII w., według R. Michałskiego, → *Diva aequitatis...*, Cracovie 1672. Polona, domena publiczna





Nie dowiemy się, co dokładnie zaszło w 1079 roku. Wydaje się, że jeden akapit u Anonima swym milczeniem na temat biskupich przewin pośrednio jednak potwierdza ich powszechną świadomość jeszcze na początku XII wieku – niezależnie od tego, na czym by miały polegać. Jednocześnie śledzenie rozwoju hagiograficznej legendy przez następne półtora stulecia jest fascynujące. Stanisław, do czasu kanonizacji w 1253 roku, stał się symbolem moralności: oporu wobec bezlitosnego króla; a potem nawet scalenia Polski po rozpadzie dzielnicowym – czyli szczególnie ważnym, dbającym o swą ojczyznę, prawdziwie państwowotwórczym patronem kraju. Grób Stanisława urządzono w jego katedrze, lecz kościół na Skałce – jako „od zawsze” wskazywane miejsce męczeństwa – pozostał nie mniej istotnym punktem kultu. Procesje regularnie łączyły obie pobliskie świątynie, a należały do nich wizyty składane przez królów w przeddzień koronacji. Władcy prosili o opiekę, i być może o przebaczenie win królewskich. W końcu wszyscy wstępowali na ten sam tron Bolesławowy.

GRZMOT PO KOŚCIELE

Procesja dotarła wreszcie do sanktuarium. W powoli błędnącym dziennym świetle wciąż można było podziwiać długie, sięgające ziemi grzywy królewskich koni i barwne stroje szlachty. Sam Jan Kazimierz, ubrany na czarno, przy śpiewie antyfon, które towarzyszyły mu też w drodze, wszedł do kościoła. Zapewne w niewielkim wnętrzu nie zmieścili się wszyscy dostojnicy. Król, na specjalnym dywanie, leżał krzyżem przy miejscu kaźni Stanisława, prymas zaintonował nad nim nieszpory.

Naturalnie można sobie wyobrazić w tej sytuacji wykonanie nieszpórów gregoriańskich. Mogli je zaśpiewać sami podejmujący króla paulini. Możliwe też jednak, że po słowach „Deus, in adiutorium meum intende” zabrzmiały instrumenty i różne głosy królewskiej kapeli. Z relacji wiadomo przecież, że „królewska muzyka śpiewała”. Co śpiewała? Polski repertuar – do którego, rzecz jasna, nie trzeba było się ograniczać (choć był najbardziej oczywisty), mógł się poszczycić przynajmniej jednym okazałym cyklem nieszpórów: *Vesperae dominicales*

← Scena ćwiartowania zwłok św. Stanisława, w tle gotycki kościół Na Skałce, na jego szczycie widoczne orły (fragment). Izidor Leszczyński, 1627, w zbiorach paulińskich na Jasnej Górze. Wikipedia, domena publiczna

Marcina Mielczewskiego. Dzieło to znane jest obecnie z kopii zachowanej w bibliotece w Kromieryżu, w wersji na głosy wokalne oraz dwoje skrzypiec, fagot i sekcję basso continuo. Mało prawdopodobne, by w takiej postaci – jeżeli w ogóle – *Nieszpory* zabrzmiały podczas pielgrzymki króla elekta do sanktuarium na Skałce. Obsada ta świadczy raczej o możliwościach wykonawczych w kościele św. Maurycego w Kromieryżu, skąd pochodzi odpis utworu, nie zaś o kształcie, jaki muzyka Mielczewskiego mogła uzyskiwać w wykonaniu kapeli wazowskiej. W skład tego zespołu wchodziło mniej więcej trzydziestu muzyków, w tym – obok skrzypków i wykonawców basso continuo, jak organista czy teorbista – także puzoniści, cynkiści, trębacze. Królewski zespół był barwny i donośny, jak pisał o nim Adam Jarzębski, jeden z jego wybitnych skrzypków i kompozytorów, a przy tym przedsiębiorca budowlany (wznosił dla Władysława IV zamek w Ujazdowie) i radosny wierszokleta:





*Kiedy z sobą koncertują,
A na to się przygotowują,
Stupenda cosa w ich graniu
Ogromna i w przebieraniu
Palcami, grzmot po kościele,
Uszom melodyją ściele.*

Kapela królewska była więc zespołem, który zapewne robił wrażenie (*stupenda cosa!*) wirtuozerią i barwną potęgą – i potencjał ten istnieje w znanej nam powstałej dla niej muzyce. Zwłaszcza w dziełach Mielczewskiego, który prawdopodobnie znalazł się w kapeli jako młodzieniec, ucząc się na przykładach wykonywanych przez nią utworów włoskich. Nie doczekał jednak Mielczewski w zespole królewskim starości. W owym czasie od kilku lat nie był już członkiem – ale pozostawał w jego kręgu. Pełnił funkcję kapelmistrza u innego z synów Zygmunta III, Karola Ferdynanda, który jeszcze w dzieciństwie został przeznaczony do kariery duchownej, prędko otrzymując godność biskupa wrocławskiego i plockiego. Królewicz-biskup większość czasu wciąż spędzał jednak w Warszawie i jej okolicach.

↑ Przykład kapeli dworskiej – Wielki Książę Toskanii, Ferdynand Medyceusz ze swoimi muzykami (pośrodku teorbista) (fragment), Anton Domenico Gabbiani, ok. 1690. W zbiorach Gallerii Palatina we Florencji, Wikipedia, domena publiczna

Muzyka Mielczewskiego pozostawała więc w repertuarze kapeli królewskiej – a także w repertuarze wielu ówczesnych kapel regionu. Mielczewski był zapewne najśłynniejszym polskim kompozytorem swoich czasów – jak możemy wnosić z występowania jego dzieł w zbiorach w różnych miejscach w Europie. W każdym ośrodku – jak to wówczas bywało – muzyka ta przybierała takie formy, jakie były potrzebne lokalnie. Dostosowywano ją więc do miejscowych obsad i obyczajów wykonawczych, a w wielkich protestanckich kościołach Gdańska i Wrocławia – także niemiłosiernie przycinano: rozbudowane, katolickie cykle mszalne nie nadawały się do użytku dla luteran, pozostawiali więc z nich jedynie części *Kyrie* i *Gloria*, tworząc *missa brevis* – skróconą mszę. Z czego możemy tylko się cieszyć, bo w ten sposób dotrwały do naszych czasów przynajmniej fragmenty dzieł. A tylko bardzo znikoma część muzyki powstającej na dworze królewskim miała podobne szczęście.

AWANGARDZISTA WYCOFANY

Już Zygmunt III był wielbicielem sztuki dźwięków, jednak to Władysławowi IV zawdzięczamy najśmielszy okres rozwoju muzyki staropolskiej. Jeszcze przed wstąpieniem na tron Władysław odbył podróż po Europie – odwiedził między innymi Włochy, gdzie był szczególnie fetowany jako zwycięzca Turków pod Chocimiem. Owo oblężenie kresowej twierdzy, które w 1621 roku – przetrzymane przez nierównie znikome siły (dowodzone jednak nie przez Władysława, który leżał w obozie, szczęśliwie zdjęty chorobą, lecz przez hetmana Chodkiewicza, a po jego prędkiej śmierci przez Stanisława Lubomirskiego) – postrzegane było jako jedna z najważniejszych bitew hamujących ekspansję turecką w Europie. Włosi, dla których Osmanowie stanowili nie mniejsze zagrożenie niż dla Rzeczypospolitej, potrafili docenić znaczenie każdego takiego sukcesu. Władysław spotykał się więc z uznaniem ponadstandardowym, a w skład hołdów weszły też wystawiane specjalnie dla niego spektakle z muzyką. Wówczas jeszcze nie nazywano ich operami, aczkolwiek były właśnie ich pierwszymi przykładami. Jedna z nich wręcz traktowała o sławnym triumfie Władysława: w Rzymie



napisał ją sam mistrz Girolamo Kapsberger. Nic dziwnego, że królewiczowi, wrażliwemu na sztukę, ale także na splendor, nowy gatunek teatralny niezwykle przypadł do gustu. Wprawdzie nie udało się pozyskać dla dworu polskiego najstynniejszego ówczesnie kompozytora – i największego twórcy oper przed Mozartem – Claudia Monteverdiego, lecz Władysław wcielił w życie swoje zamiary i w warszawskim zamku powstał jeden z pierwszych poza Italią teatrów operowych. Dla którego królewscy muzycy zaczęli tworzyć także nowy repertuar. Pisany na miejscu przez włoskiego kapelmistrza królewskiego, znakomitego Marca Scacchiego, oraz jego polskich kolegów – zapewne i Marcina Mielczewskiego, i Bartłomieja Pękiela.

Z tej części ich dorobku nie znamy niestety ani jednej nuty. Jasne jest jednak, że twórcy związani z królewską kapelą komponowali w nowoczesnym wówczas stylu zwanym *seconda pratica*. Wprawdzie w jego bardziej elitarnej, czyli też zachowawczej, rzymskiej odmianie, nie zaś popisowej weneckiej, jednak i tu muzyką rządziły afekty wynikające z tekstu, i tu muzyka wokalnie-instrumentalna stawała się prawdziwym teatrem.

↑ Portret króla Władysława IV Wazy według wzoru Petera Paula Rubensa, Feliks Lipnicki, XIX w. Polona, domena publiczna

Wielkość i znakomitość kapeli, która należała do najprzedniejszych w Europie, służyła właśnie tym celom.

MAREK *Capellae magistrem*
SKAKI, *a wicemagistrem*
PEKIEL, *zaczny organista,*
Dobry z nimże komponista;
I MIELCZEWSKIEGO *też rzeczy*
Do grania, śpiewania grzeczy.
Włochów, Niemców, wokalistów
Dość i instrumentalistów.

– opisywał swoich kolegów skrzypek Adam Jarzębski. To obraz kapeli w jednym określonym momencie: pod koniec panowania Władysława IV. Wcześniej jednak również nie brakowało w niej znakomitości: kapelmistrzami Zygmunta III byli na przykład sławni Luca Marenzio (wielki madrygalista działał także przy dworze w Krakowie), Asprilio Pacelli i Giovanni Francesco Anerio, a organistą jeszcze sławniejszy później Tarquinio Merula. Los nie był jednak dla królewskiej muzyki łaskawy, a w sposób szczególnie ironiczny obszedł się ze wspomnianym już Bartłojem Pękiem.

Wiemy, że potrafił on komponować utwory o charakterze dramatycznym, właściwym dla swoich czasów i środowiska rzymskiego, którego styl był wzorem dla polskich muzyków. Wiemy, gdyż pozostał po nim dialog *Audite mortales*, pisany w stylu pierwszych oratoriów rzymskich Carissimiego (i z tego względu nazywany niekiedy pierwszym polskim oratorium – choć nie spełnia podstawowych wymogów tego gatunku). Z pewnością dramatycznych utworów było w jego dorobku więcej – a jako że był organistą, mógł także tworzyć choćby utwory na instrumenty klawiszowe. Nic z tego nie odnajdziemy w stosunkowo sporym korpusie jego dzieł. Wszystkie zachowane utwory, z drobnym wyjątkiem *Audite mortales*, to msze i motety skomponowane w archaicznej już *prima pratica*, czyli czystej polifonii wokalnejszej rządzącej się ścisłymi regułami kontrapunktu, jakim podporządkować się musiały również emocje i sens słów. Dzieła te powstawały jednak nie

w środowisku królewskim, lecz później, gdy z powodu potopu szwedzkiego Pękiel oraz inni muzycy musieli znaleźć nowego chlebobawcę. Kompozytor trafił w ten sposób, kilka lat po wawelskiej koronacji Jana Kazimierza, do tej samej katedry, którą król odwiedził w 1649 roku. Teraz znakomity Pękiel był tu kapelmistrzem, zabrakło jednak Wazów – królów, którzy mogli wykorzystać jego talenty, by pchnąć także krakowską muzykę na nowoczesne tory. Tymczasem w katedrze zespoły i moco-dawcy oczekiwali muzyki zachowawczej – uświęconej imieniem Palestriny muzyki kościelnej w stylu renesansowym. Pękiel i tu jednak nie w pełni wyrzekł się siebie – i jego twórczość w *prima*

pratica cechuje się nie tylko rozbudowaną retoryką, ale wręcz niezwykłą dla tej techniki emocjonalnością. Pozostaje tylko domyślać się, jak mogły brzmieć utwory, w których siła dramatyczna przemawiała pełnym głosem.

PRZEMIANY

A czy przemówiła także podczas przedkoronacyjnej procesji Jana Kazimierza na Skałkę? Nie dowiemy się, choć warunki sanktuarium budzą – mimo wszystko – pewne wątpliwości. Duża kapela z donośnymi instrumentami mogła nie zmieścić się w kościele, w którym musieli znaleźć się król, towarzyszący mu prymas, zapewne senatorowie i inni dostojnicy, i przynajmniej część uczestniczącego w procesji kleru, nie mówiąc już o gospodarzach świątyni.

Nazajutrz muzyków czekała koronacja: najpierw towarzyszenie w mszy, podczas której mieli wykonać między innymi trzychórową *Missa omnium tonorum* swego kapelmistrza Scacchiego, a następnie uczta – z tańcami i śpiewami. Roboty pełne i ręce, i gardła.



Nie miało to wprawdzie trwać długo. Już wówczas – w styczniu 1649 roku – w przyszłość trudno było patrzeć bez niepokoju (trwało powstanie Chmielnickiego – ani jedna chorągiew kozacka nie towarzyszyła też królowi podczas koronacji), ale przecież nie spodziewano się, że za najbliższym zakrętem czeka całkowita katastrofa. Świat królestwa polskich Wazów – ze swymi wadami i wcale licznymi zaletami (jak się okazało, gdy ich trwale zabrakło) – znikł sześć lat później. A wraz z nim także skarby – i z sanktuarium na Skałce, i z katedry wawelskiej, w tym kosztowna trumna relikwiarzowa i ołtarz św. Stanisława. Gdy relikwie spoczęły w nowej trumnie, świat wyglądał już inaczej. Trzeba było poczekać do przełomu stuleci, by w Krakowie znów pojawił się kompozytor na skalę europejską – Grzegorz Gerwazy Gorczycki – i by znowu, mimo nieustających ograniczeń w możliwościach twórczych, miasto jakkolwiek wpisało się w nurt dojrzałego już baroku.

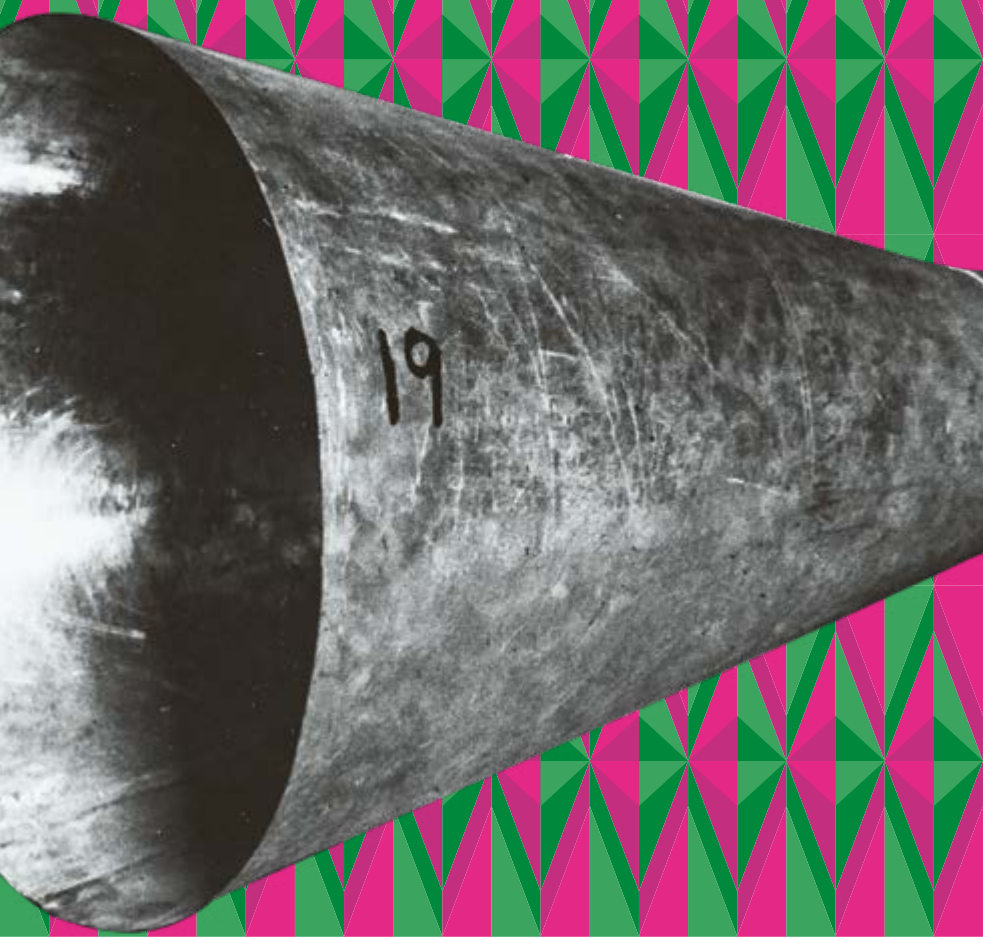
Na Skałce również musiano poczekać na kolejne zmiany. Dopiero w XVIII wieku zdecydowano się na przebudowę kościoła, poza jeszcze późniejszymi paradnymi schodami otrzymał on jednak formy z połowy wieku poprzedniego – gustownie dopasowane do istniejącego już klasztoru. Sztuka w sanktuarium ponownie zawisła pomiędzy swym własnym czasem a końcem dawno minionego wieku XVI. Jak sto lat wcześniej muzyka królewskiego organisty, a katedralnego kapelmistrza Bartłomieja Pękiela. W krakowskich realiach ciasno było muzyce awangardowej. Ciekawe więc, czy na Skałce kiedykolwiek faktycznie zabrzmiały *Vesperae*... Mielczewskiego. Teraz zabrzmiałyby wspaniale.

Widok na Skalkę w II poł. XIX w., Adolf Kozarski, MNW, domena publiczna



Hofmann przed tubą do nagrań akustycznych (przed wprowadzeniem mikrofonu), podczas sesji dla Columbii. Nowy Jork, 1912. The International Piano Archives, University of Maryland





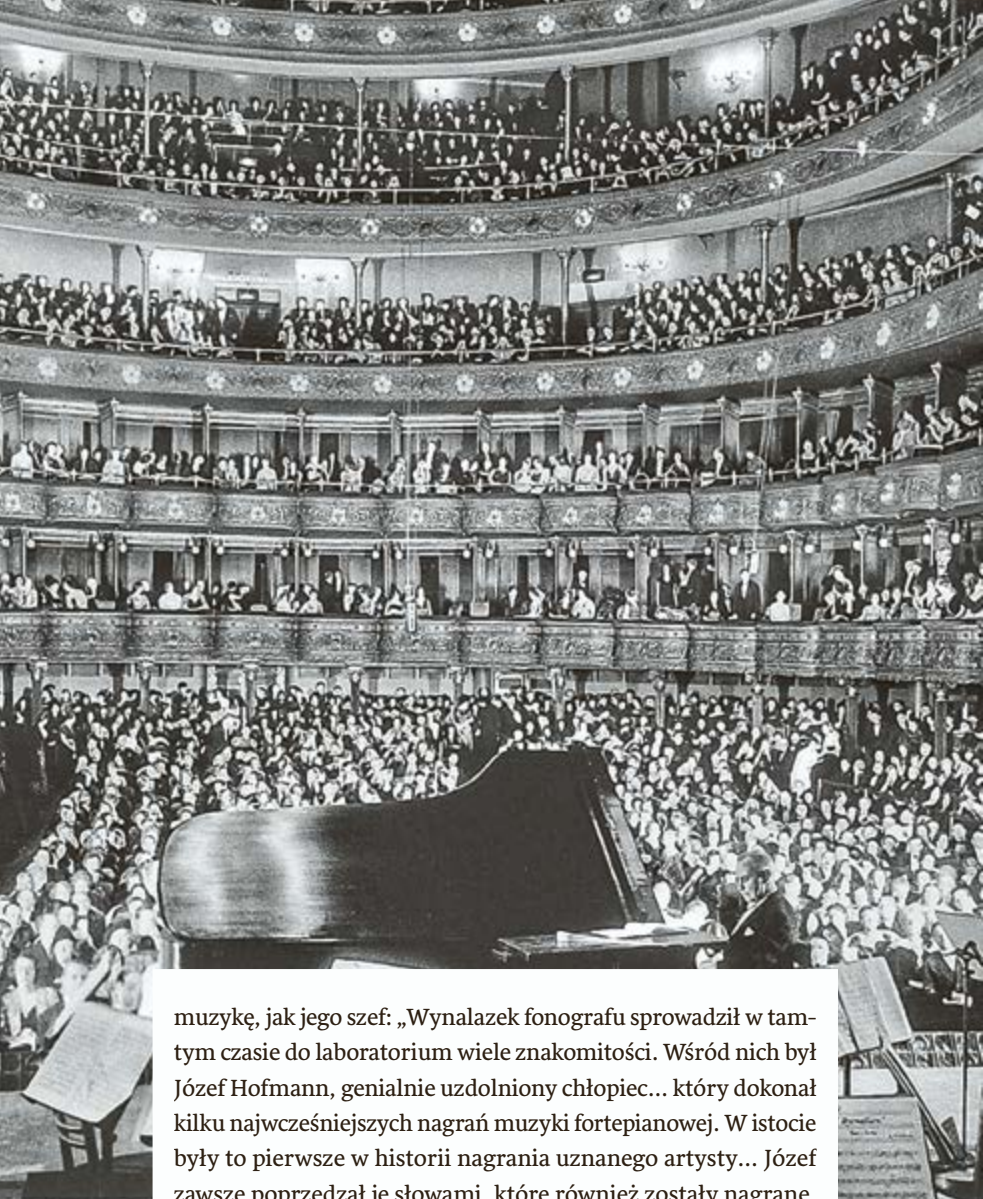
PROŚCIUTKI WYNAŁAZEK

MUZEUM FONOGRAFII
W NIEPOŁOMICACH



Miało się to wydarzyć w roku 1888. Cudowne dziecko fortepianu, jedenastoletni Józio Hofmann, który właśnie podbił Nowy Jork, zwiedzając słynne pracownie firmy Edisona w Orange w New Jersey rzekomo wspął się na kolana wielkiego wynalazcy i siedząc na tym podwyższeniu, zagrał do Edisonowskiego fonografu.

W każdej legendzie, jak wiadomo, musi być ziarno prawdy. Tu jest ich cała garść. Za dużo jest wyłącznie o owego Edisona, którego przy tym nie było. Cała reszta się zgadza. Józio Hofmann, syn znanego krakowskiego (a następnie warszawskiego) kompozytora, dyrygenta i pianisty Kazimierza Hofmanna, a teraz bohater amerykańskiego Wschodniego Wybrzeża, grający po pięć koncertów w tygodniu i wypełniający sale na parę tysięcy miejsc, odwiedził laboratoria wielkiej firmy Edisona, gdzie zagrał coś do tuby fonografu. Potwierdzał to w swych wspomnieniach sekretarz wynalazcy, A.O. Tate – zdaje się równie niewrażliwy na



muzykę, jak jego szef: „Wynalazek fonografu sprowadził w tamtym czasie do laboratorium wiele znakomitości. Wśród nich był Józef Hofmann, genialnie uzdolniony chłopiec... który dokonał kilku najwcześniejszych nagrań muzyki fortepianowej. W istocie były to pierwsze w historii nagrania uznanego artysty... Józef zawsze poprzedzał je słowami, które również zostały nagrane, a fonetycznie brzmiały mniej więcej tak: «Im-prowa-za-sjon baj Jo-zef Of-mann»”. Tate dodał jeszcze: „Nie wiem, czy te nagrania przetrwały. Cylindry woskowe używane wtedy do zapisu dźwięku szybko się psuły, jeśli nie stosowano nadzwyczajnych środków do ich ochrony”.

Dopowiedzmy sobie: zapewne nie przetrwały, choć do końca pewności mieć nie możemy, jako że odpowiedzialna za to amerykańska agencja rządowa wciąż jeszcze nie skatalogowała wszystkich archiwów po Edisonie. Mimo świadomości, że oto

↑ „Złoty jubileusz” Józefa Hofmanna w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. NAC

powstały pierwsze znane nagrania muzyczne – dodatkowo dokonane przez znanego muzyka – nie zastosowano owych nadzwyczajnych środków. Wedle koncepcji Edisona fonograf miał być dyktafonem, dźwiękowym notatnikiem dla biznesmenów, nie medium muzycznym. Fakt nagrania na nim czegoś przez młodego Hofmanna był dla wszystkich jedynie ciekawostką, nie wskazówką na przyszłość.

Samo urządzenie – w swej pierwszej wersji – powstało rok po przyjeździe na świat przy ulicy Kurniki na krakowskim Kleparzu Józia Hofmanna. Był to rok 1877 – zadziwiająco późno, zważywszy na pojawienie się już telefonu. Telefon bowiem oznaczał, że potrafiono już w praktyce skorzystać z faktu, iż fale dźwiękowe wprawiają w drżenie przedmioty (i to potrafiono skorzystać w wyrafinowany sposób, czyli z użyciem elektromagnesu potrzebnego do skonstruowania mikrofonu i głośnika, użytych w telefonicznej słuchawce!), a także z jeszcze dawniejszej, przed tysiącami lat dokonanej obserwacji, że przedmioty wprawione w drżenie wydają dźwięk (na tej zasadzie działają instrumenty,



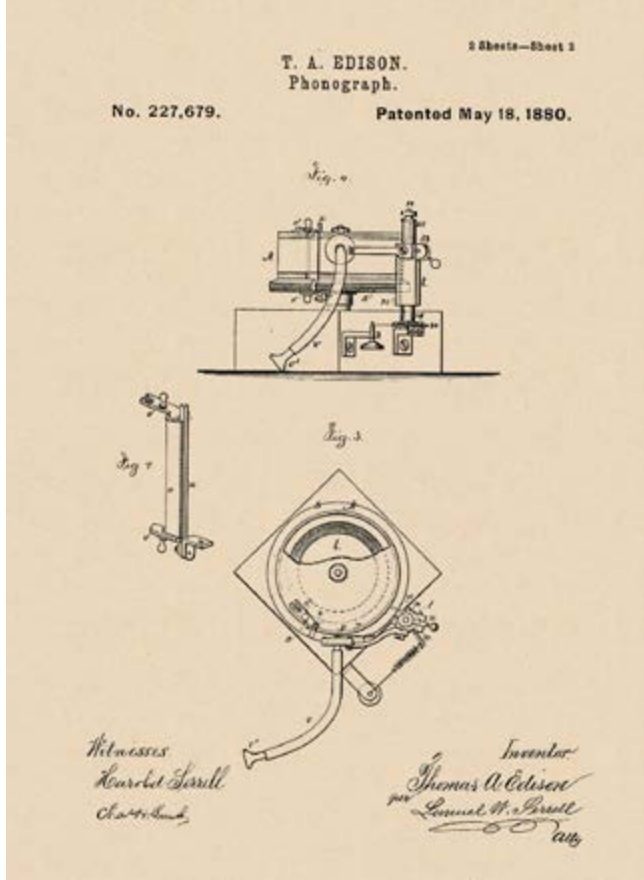
Thomas Alva Edison i jego pierwszy fonograf, fot. L.C. Handy, ok. 1877. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-DIG-cwpbh-04044





a teoretyczne uchwycenie problemu datuje się przynajmniej od czasu Pitagorasa). Wydawałoby się: nic prostszego niż połączyć oba te fakty i przełożyć dźwięk – drgania – na określony, utrwalony w materii schemat ruchu. Od początku XIX wieku zresztą powstawały aparaty, które smarowały rylcem swoisty obraz dźwięku po zakopconej powierzchni. To jednak nie wystarczało, by brzmienie, którego ślad można było zobaczyć, dało się „odzyskać” i ponownie usłyszeć. Problem leżał chyba raczej po stronie wyobraźni niż techniki, gdyż cała konieczna „technologia” – banalnie zresztą prosta – pozostawała pod ręką od dawna. Trudno natomiast było w ogóle wyobrazić sobie, że dźwięk miałby przyjąć taką nową, nieznaną dotąd formę: zapisaną. Nie istniało pojęcie „nagrania” – i to właśnie je należało wymyśleć. Dla nas rzecz tak oczywista, że niektórzy słuchacze stresują się, gdy podczas koncertu nie widzą żadnego mikrofonu – przed stu laty wyglądała jednak odwrotnie: to obecność aparatu rejestrującego przerażała muzyków. Oto muzyka, którą

↑ „Chcę zobaczyć fonograf w każdym amerykańskim domu” – reklama fonografu Edisona przedstawiająca Thomasa A. Edisona stojącego przed fonografem Amberola, ok. 1910 r. Wikipedia, domena publiczna



właśnie wykonują, trwająca w tej chwili i dla niej właśnie przeznaczona, gdyż do jej istoty należy natychmiastowe przemijanie, ma zostać gdzieś utrwalona – i będzie do niej można wracać kiedyś po koncercie? Bez atmosfery, bez czaru rzucanego przez artystę z estrady, bez jego dialogu emocji wymienianych z publicznością? Czy można sobie wyobrazić coś straszniejszego? I zarazem coś bardziej błogosławionego?

Tymczasem sekretarz Tate, a może inny jakiś technik w laboratorium, przesuwa dźwignię i na fonografie, włączając swą tubą w fortepian, zaczyna się kręcić cylinder. To już aparat udoskonalony, więc cylinder wykonany jest z wosku, a nie folii cynowej, jak było w pierwszych egzemplarzach. Na obracający się wałek opuszcza się igła-rylec. Będzie się przesuwać wzdłuż cylindra, przez jakieś dwie do czterech minut, dopóki nie skończy się na nim miejsce. Igła ta zamocowana jest na sztywno do membrany, którą umieszczono na krańcu dominującej nad całym urządzeniem tuby. Trudno o prostszy mechanizm akustyczny.

↑ Rysunek patentowy jednego z fonografów Edisona, 1880. Wikipedia, domena publiczna

Tuba służy zarówno za mikrofon (podczas nagrywania; trzeba wówczas umieścić źródło dźwięku jak najbliżej jej rozwartego końca, gdyż każdy dalszy odgłos rejestruje się jakby brzmiał zza ściany), jak i za głośnik (podczas odtwarzania dźwięku). Najpierw, przy nagrywaniu, staje się więc przed nią i albo głośno do niej mówi (a najlepiej krzyczy), albo śpiewa, albo gra – choć obu tych ostatnich czynności, jako się rzekło, nie przewidywał jej twórca. Rylec żłobi w obracającej się na cylindrze warstwie wosku spiralny ślad, rowek, którego kształt odzwierciedla drgania igły wywołane dźwiękiem. By go usłyszeć, trzeba jeszcze raz puścić ją poprzez wyżłobioną przez nią w wosku trasę: odtworzyć nagranie.

To zjawisko fascynuje niezwykle młodego pianistę z Polski, który sam też jest zapalonym konstruktorem (choć nie stanie się wynalazcą wycieraczek samochodowych, co mu się przypisuje). Niebawem opuści Amerykę, odesłany na dalszą naukę – jego doświadczony ojciec wybiera na ich siedzibę stolicę muzyki, Berlin. Tam właśnie po dwóch latach Józio otrzyma bezcenną dla siebie przesyłkę: nowy, udoskonalony model fonografu, z dedykacją: „This Phonograph is presented to Josef Hofman [sic!] by its inventor Edison, January 1st, 1890”. Edison w grudniu 1889 roku zlecił przygotowanie i wysłanie dwóch takich aparatów: jednego do Józefa Hofmanna w Berlinie, wówczas czternastoletniego, i drugiego do cara Aleksandra III, w Rosji.

Hofmann zareagował bardzo entuzjastycznie:

„Szanowny Panie!

Proszę mi wybaczyć, że wcześniej nie napisałem. Niemożliwością jest wyrazić słowami mą wdzięczność za ten wielki przywilej i zaszczyt, jaki mnie spotkał z Pana strony. Próbowałem Pańskiego fonografu w każdy sposób. Pierw próbowałem gotowych nagrań, potem próbowałem sam nagrywać fortepian. To naprawdę cudowne; miałem tylko tę małą tubę i z jej użyciem fortepian był słyszalny, a nawet dostatecznie silny, ale nierówny [realnemu brzmieniu?]. Wczoraj otrzymałem jednak z Uranii [nowo założony wówczas w Berlinie instytut popularyzujący osiągnięcia naukowe] dużą tubę – i teraz dźwięk reprodukowanego fortepianu jest nawet silniejszy niż w rzeczywistości!



Jak mam Panu dziękować? Czy mogę przysłać Panu grany przeze mnie utwór – może którąś z mych własnych najnowszych kompozycji? Tymczasem proszę przyjąć zdjęcie i wyświadczyć mi jeszcze jedną przysługę: proszę powiedzieć parę słów i przysłać mi ten cylinder, a także swoją podobiznę, bym mógł Pana zobaczyć, a dzięki Pana wielkiemu wynalazkowi także usłyszeć – zanim będę miał szczęście poznać Pana osobiście.

Podziękowania od oddanego i wdzięcznego
Józefa Hofmanna”

Korespondencja rozkwitła. Tate – w imieniu Edisona, na którego kolana (jak widać z końcówki powyższego listu) Józio nigdy się nie wdrapywał – wyjaśniał pianiście, jak należy ustawić aparat, a zwłaszcza tubę, wobec fortepianu. Hofmann wysyłał swoje nagrania, niekiedy dokonywane wspólnie z ojcem, Edisonowi. (Jako że fonograf miał napęd wodny – na zasadzie młyna, co było w tamtym momencie najdogodniejszym silnikiem – prosił pozostałych mieszkańców budynku, by nie spuszczały wody w toaletach podczas nagrywania). Kilka podarował także berlińskiej Uranii, zdając sobie sprawę, jak szczególne to wydarzenie, a przy okazji tworząc pierwsze publiczne zbiory nagrań muzycznych – pierwszą fonotekę. Pierwszą i efemeryczną – choć, przez najdziwniejsze zbiegi okoliczności, mimo że zrezygnował później z rejestrowania płyt (gdy wszyscy wybitni artyści właśnie zaczynali masowo odwiedzać studia nagraniowe), Hofmann jest zarówno autorem najwcześniejszych nagrań pianistycznych, jakich możemy posłuchać (z Wigilii roku 1895, wciąż na fonografie, amatorsko dokonywanych przy okazji tournée artysty po Rosji przez działającego tam biznesmena Juliusa Blocka), jak i autorem największej liczby nagrań spośród niemal wszystkich wielkich pianistów pierwszej połowy XX wieku.

Ostatecznie jednak fonograf dla Hofmanna nie stał się niczym więcej jak zabawką i eksperymentem. Pierwsze dostępne w sprzedaży nagrania pianisty zostały zrealizowane dla firmy Gramophone & Typewriter Company w roku 1903 i – zgodnie z nazwą wytwórni – zarejestrowane nie na woskowych wałkach, ale na gramofonowych płytach. Różnica w technologii była żadna i fundamentalna zarazem. Zasada wciąż ta sama: rylec umocowany u stopy stożkowej tuby zbiera drgania i przenosi je na obracający się woskowy materiał. Tym razem jednak materiałowi temu nadano kształt nie wałka, lecz poziomo leżącej

Columbia Grafonola

The "Princess"

First announcement of the *emendatress*, replacing the two small doors, and providing more sightly, more effective and more convenient control of tone-volume.



By turning the small knob, it is easy to partly or completely close the tone-chamber, regulating the volume of music without affecting its vocal integrity.

An Exclusive Columbia Feature



There are other Columbia Grafonolas at other prices.

See advertisement facing 112, 113, 114

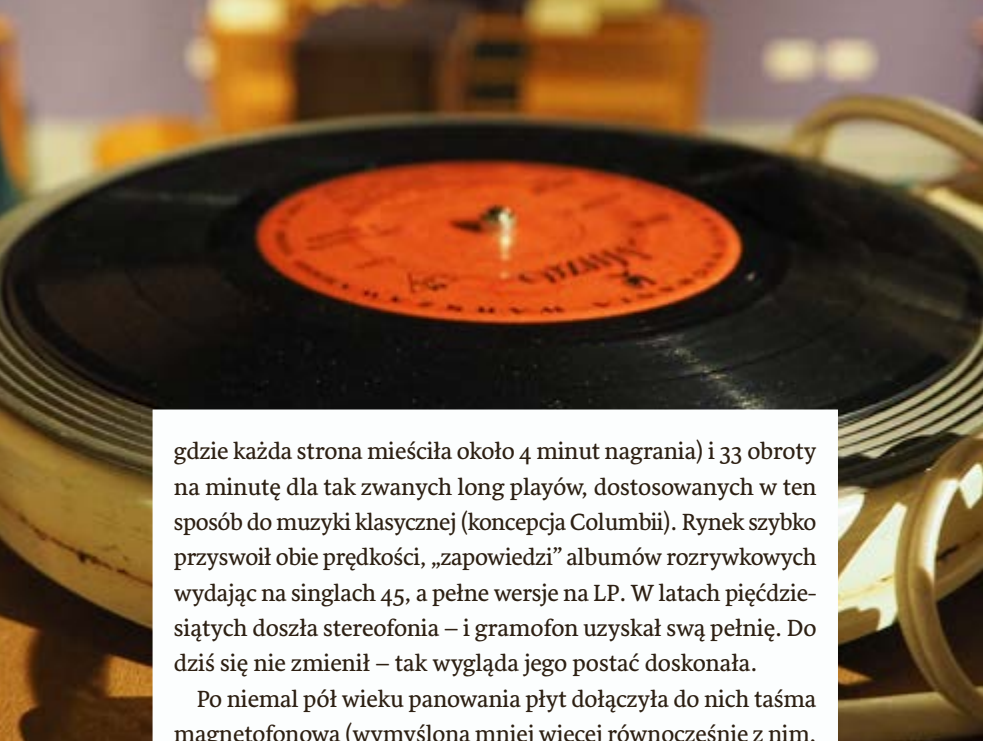


płyty. Pozornie drobna różnica, w rzeczywistości kluczowa. Wałka – z samej jego geometrycznej natury – nie można było reprodukować. Jak zdjąć precyzyjny obraz (dla wykonania kopii) z okrągłej, cylindrycznej formy, bez uszkodzenia jej? Każdy sposób wymaga rozcięcia – czyli zniszczenia ciągłości rowka. W związku z tym w przemyśle fonografów nie istniało pojęcie kopii: wszystkie wałki z nagraniami były oryginałami! Z płaskiej płyty natomiast w procesie galwanizacji można było łatwo uzyskać negatyw, z którego najpierw odlewano, a następnie tłoczono – jak pieczęcią – w twardniejącym po wystudzeniu materiale właściwą płytę. Tym materiałem szybko stał się szelak – płyty z pierwszej połowy wieku wykonane są właśnie z niego. Dla nas ciężkie, grube i kruche, w porównaniu ze szkłem czy metalem i woskiem na wierzchu jednak wygodne i trwałe. Obracały się one na talerzu gramofonu z prędkością od 70 do ponad 80 obrotów na minutę, i ta zmienność do dziś stanowi zresztą problem przy rekonstrukcji dawnych nagrań (czyli

starannym przygotowywaniu ich do wznowienia) – zwłaszcza że także instrumenty strojono do różnych wysokości. Ostatecznie prędkość ustalono na 78 obrotów na minutę, co rozwiązało tylko najdrobniejszy kłopot. Poważniejszym było to, jak sprawić, by przy głośnych dźwiękach, generujących największą amplitudę drgań, rylec nie przebijał się do sąsiedniego rowka – problem nieistniejący w fonografie, który miał zapis wgłębną (nieograniczony, gdyż do dyspozycji mogła być cała grubość wałka), ale w gramofonowej płaskiej płycie, na której dźwięk zapisywany był na boku rowka, bardzo istotny. Kolejna sprawa: różnica w prędkości liniowej przy stałej prędkości obrotowej – w środku płyty igła przesuwana się w rowku znacznie wolniej, niż z brzegu.

Trzeba było około dwóch dekad, by poradzić sobie z tymi kłopotami. W tym czasie wprowadzono bardzo skuteczny, cichy i bezproblemowy napęd sprężynowy (pamiętamy, że Edison posłał Hofmannowi fonograf z silnikiem wodnym, a wcześniej jeszcze był niestabilny napęd ręczny; najbardziej kłopotliwy i tak pozostawał wówczas prąd, bo baterie były ciężkie i drogie, a silnik głośny, elektryfikacja dopiero raczkowała) – i oto gramofon gotowy był na podbój świata. Podbój radykalny i całkowity; Edison, który upierał się przy fonografie, mimo swego geniuszu ostatecznie wypadł z rynku.

Gramofon przechodził kolejne wcielenia: w 1924 roku w miejsce tuby przy nagrywaniu pojawił się mikrofon, zmieniła się więc radykalnie technologia rejestrowania dźwięku i jej możliwości (to jeden z najbardziej przełomowych momentów w historii fonografii – jakby przejście do „nowożytności” techniki nagraniowej) – ale technologia odtwarzania póki co pozostała bez zmian. Ta zmieniła się później, w praktyce ostatecznie po drugiej wojnie światowej, gdy wprowadzono zapis mikrorówkowy, czyli wykluczono grube i ciężkie igły, zastępując je lekkimi wkładkami elektromagnetycznymi: niewielkie drgania drobnej igielki w rowku zamieniane były teraz na prąd elektryczny, przekazujący informację o dźwięku. Pojawiły się dwie nowe prędkości: 45 obrotów na minutę dla tak zwanych singli – z przeznaczeniem dla muzyki rozrywkowej (pomysł koncernu RCA: kilka minut muzyki na jednej stronie niewielkiej płyty, co mniej więcej odpowiadało długości starej płyty siedemdziesięcioobrotowej,



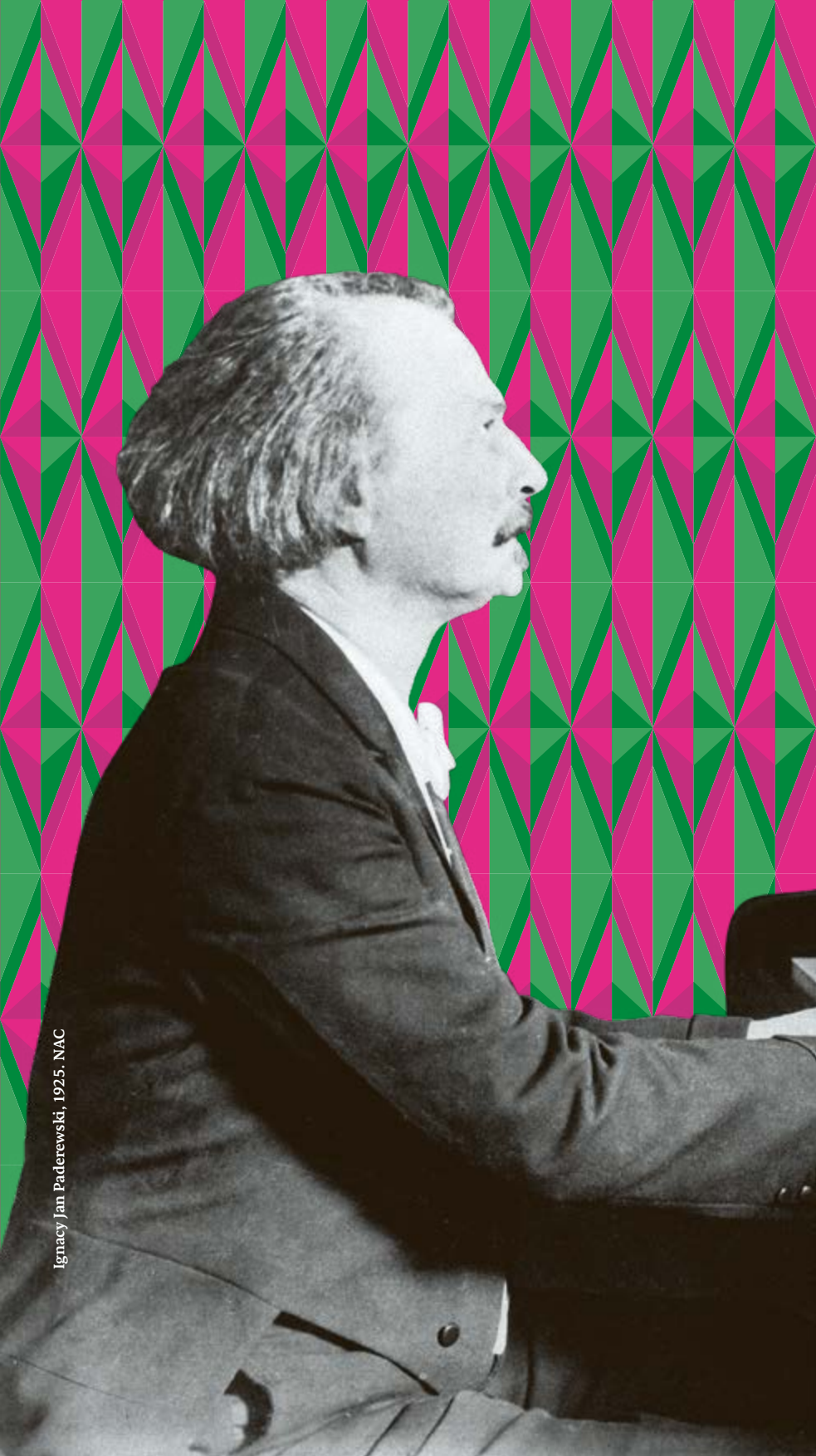
gdzie każda strona mieściła około 4 minut nagrania) i 33 obroty na minutę dla tak zwanych long playów, dostosowanych w ten sposób do muzyki klasycznej (konceptcja Columbii). Rynek szybko przyswoił obie prędkości, „zapowiedzi” albumów rozrywkowych wydając na singlach 45, a pełne wersje na LP. W latach pięćdziesiątych doszła stereofonia – i gramofon uzyskał swą pełnię. Do dziś się nie zmienił – tak wygląda jego postać doskonała.

Po niemal pół wieku panowania płyt dołączyła do nich taśma magnetofonowa (wymyślona mniej więcej równocześnie z nim, ale jako koncepcja rozwijana znacznie wolniej), a zapis i nośniki cyfrowe (CD) pojawiły się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dziś, gdy z jednej strony płyty w ogóle znikają z rynku, a młodsze pokolenia – słuchając muzyki wyłącznie za pośrednictwem internetu – w ogóle nie znają takiego gadżetu (nie dbają nawet o stereo, często słuchając dźwięku monofonicznego!), z drugiej strony dla koneserów i miłośników tłoczy się drogie płyty winylowe nawet z cyfrowych oryginałów... I – choć to paradoksalne – to jednak słuszne! Kontakt ze sztuką wymaga uwagi, bez niej muzyka zamienia się w pozbawiony znaczenia zrytmizowany hałas. Masowo obrażamy wysiłek artystów, biegając z rezultatem ich pracy po ulicy w słuchaweczkach – nie mówiąc już o włączaniu muzyki przez bzyczek-głośniczki w telefonie. I w zamian za obrazę, dostajemy karykaturę. Nie słyszymy tego, co nagrali. To ledwie parodia na kanwie ich dzieła – jakie by ono nie było. Co skądinąd nie przeszkadza dzisiejszemu statystycznemu człowiekowi – przyzwyczajonemu do pozorów na co dzień: pozorów jedzenia w sztucznych potrawach, pozorów zwiedzania świata w pobieżnych podróżach, pozorów jakości cyfrowej fotografii ze smartfonów, pozorów dbania o ekologię – przez ekspediowanie brudnego przemysłu w inne części globu...

↑ Ciekawą kolekcję urządzeń służących do odtwarzania dźwięku sięgającą początków fonografii posiada Muzeum Fonografii w Niepołomicach, widoczny gramofon z lat 60. XX w., fot. K. Fidyk. MIK 2019

– Słuchałeś czegoś takiego? – pyta mnie zaprzyjaźniony kolekcjoner i wyciąga z szarej papierowej koperty połyskującą czarną płytę. Kładzie ją na talerzu skrzynkowego gramofonu, nakręca mechanizm. Właściwie dobrana igła opada na szybko obracający się krążek. Stukot. I nagle głos: żywy, mocny, niezwykle miękki i ciepły – i nieskończenie naturalny. Prawdziwy: na jego drodze nigdy nie stanął żaden kondensator, żaden tranzystor, ani tym bardziej procesor. Znalazła się natomiast tuba, która swą otwartą konchą przyjęła go i zebrała – i teraz tuba go oddaje. W salonie drewnianego domu, głęboko wśród górskich śniegów, staje między nami Elisabeth Schumann. Czas cofnął się o sto lat – do momentu, gdy artystka (większa, niż kiedykolwiek mi się zdawało) śpiewała pieśń Schuberta. Tu i teraz śpiewa ją dla nas. I wreszcie rozumiem, na czym polegał cud zadziwiająco prostego wynalazku.





Ignacy Jan Paderewski, 1925. NAC



SZLACHCIC NA ZAGRODZIE?

DWÓR IGNACEGO
JANA PADEREWSKIEGO
W KĄŚNEJ DOLNEJ



Z reguły wcale nie jest łatwo. Łatwo nie miał nawet Chopin – bo choć w Warszawie czarował jako pianista, w Paryżu odczuł, a także mu wytknięto, braki w „klasycznej” wówczas technice gry. Dlatego też poważnie rozważał branie lekcji u słynnego Kalkbrennera. Nie był to głupi pomysł – w ten sposób po raz pierwszy zagadnienia jego fachu wyjaśniałby mu... inny pianista. Gdyż Chopin – jakoś tak wyszło – gry na fortepianie uczył się jedynie od skrzypka: Wojciecha Żywnego, swego pierwszego nauczyciela. Ostatecznie jednak nie przeszkodziło mu to – mimo że nie zdecydował się na naukę u Kalkbrennera – stać się najwyższym ideałem pianistyki. Najwyższym, ale ukrytym, gdyż wycofał się z publicznych estrad do intymnych salonów, gdzie jego sztuka znajdowała odpowiednie dla siebie warunki.

Nieco ponad pół wieku później inny polski pianista, który również odczuwał podobnie elementarne braki, gotów był jednak zrobić wszystko, by nie rezygnować z wielkiej publiczności. Jego artyzm zwracał się nie ku dziesiątkom – ale ku dziesiątkom tysięcy słuchaczy. Jako dorosły i zasadniczo ukształtowany muzyk podjął więc wysiłek, przed jakim Chopin się uchylił. I stał się bożyszczem tłumów.

Ignacy Jan Paderewski musiał sięgnąć po środki specjalne, gdyż w Warszawie niewiele się zmieniło przez dekady dzielące go od czasów Chopina. Cóż z tego bowiem, że dziewięcioletni Paderewski został przywieziony przez ojca do miasta i przyjęty na naukę w Instytucie Muzycznym? On także nie trafił na odpowiednio wybitnego nauczyciela fortepianu. Techniczną łatwość płynącą z wrodzonego talentu brano za wystarczającą umiejętność – i w rezultacie mimo upływających w szkole lat młodziemiec nie zdobywał pianistycznych podstaw, których potrzebował. W prawdziwej karierze nie wystarczyło, jak w drobnoszlacheckich zaściankach zagubionych na Ukrainie – gdzie jego zubożały ojciec zarządzał cudzymi majątkami i które olśniewał jako kilkuletni szkrab – zagrać coś poprzez rozłożoną na klawiaturze chustę. Nie wystarczały też dalsze kroki na tej samej drodze: fajerwerki pianistycznego prestidigitatorstwa. „Umiałem już tańczyć, ale nie potrafiłem chodzić” – wspominał później. A tymczasem drogę kariery trzeba było umieć przejść – bo same podskoki oznaczały niechybny upadek.

Paderewski miał tego świadomość – był mądrzejszy od swych nauczycieli. Ukończył już, nie bez przygód, Konserwatorium Warszawskie (w którym następnie znalazł zatrudnienie), próbował sił w tournées koncertowych po Rosji – zimową porą przemierzał ją wraz z zaprzyjaźnionym skrzypkiem, przymierając z głodu i zamarzając, najbardziej pamiętnym wydarzeniem tej podróży artystycznej był jednak areszt, z którego musiał wyciągać go ojciec, przysyłając nowy paszport i pieniądze. Następnie studiował kompozycję w Berlinie, u Friedricha Kiela i Heinricha Urbana, co dało mu bardzo uniwersalne i nowoczesne przygotowanie, typowe dla końca XIX wieku w Niemczech.

Tak wyposażony młody pianista zbliża się do punktu zwrotnego. Udaje się na odpoczynek do Zakopanego, tam zaś spotyka gwiazdę będącą już u szczytu powodzenia: Helenę Modrzejewską. Ta została już uprzedzona o charyzmatycznym młodzieńcu, lecz musiała się z nim zetknąć, by sprawy przybrały właściwy obrót. Zdaniem Modrzejewskiej, Paderewski powinien występować. Zdaniem Paderewskiego: nie jest do tego przygotowany, powinien się jeszcze uczyć u wybitnego profesora. Najlepiej u tego, który od lat wypuszcza w świat jednego fenomenalnego



pianistę za drugim: u prowadzącego w Wiedniu swą szkołę Teodora Leszetyckiego. Na to jednak trzeba pieniędzy! Diwa polskiego i amerykańskiego teatru potrafi przecież rozwiązać takie drobne problemy: ogłoszony zostaje koncert, w Krakowie, podczas którego Modrzejewska będzie recytować, a obok na fortepianie zagra Paderewski. Notabene to typowy sposób wprowadzania na estrady młodych wirtuozów – bez pomocy konkursów. Paderewskiego, polecanego przez wielką aktorkę, przyjęto owacyjnie, a ponieważ wieczór był jego benefisem, miał z czym udać się do Wiednia.

Nie każdy mógł zostać uczniem szkoły Leszetyckiego. Była oblegana przez kandydatów, bo samo bycie jej absolwentem otwierało wiele możliwości, stanowiło krok ku karierze nieporównywalny z żadnym innym. Sam mistrz prawdziwie wierzył tymczasem głównie w tych, którzy już się sprawdzili, czyli mieli w sobie potencjał cudownego dziecka, lecz wciąż jeszcze byli młodzi i nieukształtowani. Tego drugiego warunku Paderewski nie spełniał. „Za późno” – usłyszał od Leszetyckiego, choć ostatecznie profesor dał się przekonać do udzielania mu lekcji. Frustrujących, gdyż początkowo ani nauczyciel, ani uczeń nie byli zadowoleni. Dwudziestoczteroletni pianista musiał wrócić do ćwiczeń elementarnych, dla początkujących – musiał pracować

↑ Portret Heleny Modrzejewskiej, fot. J. Sebald, 1903. MNW, domena publiczna

➤ Portret Ignacego Jana Paderewskiego, fot. T. Marceau, 1900. MNW, domena publiczna

nad podstawami aparatu gry. Powolne stawianie palców w odpowiedni sposób było faktycznie nauką chodzenia, ostrożnych pierwszych kroków dla kogoś, kto potrafi tańczyć. Paderewski był jednak wytrwały i znał swój cel. Na dodatek wreszcie znalazł się na właściwej drodze. Nic nie mogło go z niej zepchnąć. Pracował więc po kilkanaście godzin dziennie – i wysiłek zaczął przynosić rezultaty. Leszetycki wprawdzie nigdy nie uważał go w pełni za swojego ucznia, przygotował go jednak na tyle, na ile się dało, a nawet dał list polecający do Strasburga, gdzie właśnie szukano profesora fortepianu w Konserwatorium. Paderewski przybył i szybko stał się lokalną sensacją.



↑ Anette Jesipowa i Teodor Leszetycki, II poł. XIX w. Wikipedia, domena publiczna

W roku 1888 sensacja ta miała opuścić prowincjonalną Alzację, by udać się do Paryża. Czekał tam na pianistę pierwszy koncert w sali Erarda. Czy na pewno jest gotowy? Stawić czoła wszystkim legendarnym mistrzom regularnie grającym dla paryskiej publiczności – by wymienić choćby Ferencza Liszta i Antona Rubinsteina, nie wspominając już o pianistach francuskich, o Teresie Carreño, Anette Jesipowej czy Vladimirze Pachmannie?

Paderewski wraca do Wiednia, jeszcze kilka lekcji u Leszetyckiego powinno mu pomóc. Znowu ciężko pracuje, ale z satysfakcją. Wynikająca z niedostatecznej edukacji podstawowej niepewność – wieczne nieprzekonanie o osiągniętej doskonałości (szczęście dla artysty!) – nie opuszcza go, ale może to ona właśnie w przyszłości zabezpieczyć pianistę przed zadufaniem, z jakim do swojego zawodu często podchodzą gwiazdy. Tymczasem zyskuje możliwie dobre przygotowanie do podboju Paryża.

Publiczność w trakcie koncertu jest wstrząśnięta i zachwycona. Na estradę Paderewski wchodzi jako nieznany aspirant, anonsowany wprawdzie znakomitymi rekomendacjami (między innymi samej Anette Jesipow) – ale wciąż tylko kandydat na artystę. Schodzi z niej jako ulubieniec, obiekt westchnień „całego Paryża”, dziedzic pianistycznego tronu. Ideał i głos epoki.

Po takim triumfie kolejne sukcesy przychodzą błyskawicznie. Wprawdzie w 1890 roku debiut w Londynie nie był szczególnie udany – ale już podczas dwóch następnych występów Paderewski przekonał do siebie tych, którzy nie ufali „lwu Paryża”. Za sukcesem znowu stała tytaniczna praca, bo pianista często nocami przygotowywał repertuar, by następnego dnia grać go na koncercie. Ale w pogoni za sukcesem, za majątkiem, którego brak tak boleśnie dawał mu się odczuć jeszcze bardzo niedawno, a wreszcie za swym własnym ideałem – Paderewski miał dopiero wspiąć się na szczyty kompulsywnego pracoholizmu.

Kult pracy – wyniesiony *à rebours* z domu rodzinnego (gdyż swemu ojcu zarzucał w jednym z listów „typowo polskie «jakoś to będzie»”) – dopełnił się w Ameryce. Coraz większe z występu na występ sukcesy w Londynie, które pchają flegmatycznych Anglików płci obojga do dzikiego entuzjazmu, jego impresario uznał za godne poważniejszego spieniężenia, niż oferowała to stara Europa. W związku z tym przedstawił ofertę sponsoringu



serii koncertów Paderewskiego podróżującemu do swych niemieckich fabryk Williamowi Steinwayowi, właścicielowi już ogromnej i nadal szybko rozwijającej się nowojorskiej wytwórni fortepianów. Amerykańscy producenci instrumentów rywalizowali z sobą nie tylko jakością wyrobów, ale i za pomocą efektownego sposobu ich prezentowania: zapraszając na firmowane przez siebie tournées wielkich i sławnych pianistów. „Koncert w sobotę sprzedaje fortepiany w poniedziałek” – stwierdzał Steinway, faktycznie sprzedając w tamtym czasie – czasie niewyobrażalnego dzisiaj boomu na fortepiany – nawet ponad osiemdziesiąt instrumentów tygodniowo. Fortepiany stały się zarówno domowym centrum rozrywki, jak i obowiązkowym meblem w salonie każdej rodziny z choćby najmniejszymi ambicjami towarzyskimi. Zyski producentów były odpowiednio wysokie, ale też wymagały inwestycji.

↑ Paderewski przy fortepianie firmy Steinway, T. Wüst, litografia opublikowana w prasie amerykańskiej w 1896. AAN



Zarobki popularnych artystów za oceanem także bywały wielokrotnością tego, co mogli zgromadzić w Europie. Anton Rubinstein – najsłynniejszy i powszechnie wskazywany jako największy pianista po śmierci Liszta – pomnożył w Ameryce swój majątek, jednak odstręczały go warunki pracy: nieustanne podróże i jak najczęstsze koncerty. Artysta nie miał ochoty powtarzać tego doświadczenia. Szczodra, lecz wymagająca Ameryka, ciesząc się wszystkimi wielkimi, którzy ją odwiedzali, czekała więc na nową gwiazdę. I choć w 1890 i 1891 roku koncertowali w Nowym Jorku i Xaver Scharwenka, i Arthur Friedheim, to właśnie świecące już nad Londynem i Paryżem słońce Paderewskiego wzbudziło najgłębszy zachwyt.

Ze swej strony pianista, którego wydatki rosły w tempie nie mniejszym niż zarobki, potrzebował – lub uważał, że potrzebuje – coraz wyższych dochodów. Chciał też potwierdzić swą pozycję. Tournée po Ameryce było tym, co mogło mu dać i jedno, i drugie. Praca go nie przerażała, choć ugięły się pod nim nogi, gdy zobaczył kalendarz koncertów.

Szczęśliwie Paderewski nie był przynajmniej świadom dyskusji, jaka właśnie przetoczyła się przez Nowy Jork na temat



przydatności nowo wybudowanej ogromnej Music Hall. Sala ta dopiero miała się stać znakomitą i prestiżową Carnegie Hall, na razie była cokolwiek enigmatycznym obiektem ulokowanym kilka kilometrów na północ od centrum kulturalno-rozrywkowego. Gdy ją wznoszono, dokoła nie brakowało jeszcze stajni, a nawet farm – choć znikwały właśnie wśród nowej zabudowy błyskawicznie rosnącego miasta. Nowa sala nie tylko była wielka (2800 miejsc), ale stanowiła też siedzibę orkiestry – a właśnie z jej towarzyszeniem miał się odbyć amerykański debiut Paderewskiego. Poza tym, jak stwierdził z początku przeciwny Music Hall William Steinway, „zdała egzamin” podczas swego inauguracyjnego koncertu, wspianiałego, z udziałem samego Czajkowskiego.

Paderewski z orkiestrą zrobił nie mniejsze wrażenie niż pół roku wcześniej Czajkowski, mimo to antreprenerzy nie wierzyli, że uda się wypełnić jego występami nową Music Hall i na zbliżające się recitale wynajęli niemal o połowę mniejszą „małą” salę Madison Square Garden. Czy jakikolwiek pianista może być aż takim olśnieniem, że blisko trzy tysiące osób zdecydują się na daleki wyjazd do „uptown”?

↑ Publiczność zebrana na koncercie Paderewskiego w Madison Square Garden, Nowy Jork, 1932. MNW, domena publiczna

Fotografia wykonana podczas koncertu Ignacego Jana Paderewskiego
w Royal Albert Hall w Londynie, ok. 1937. AAN

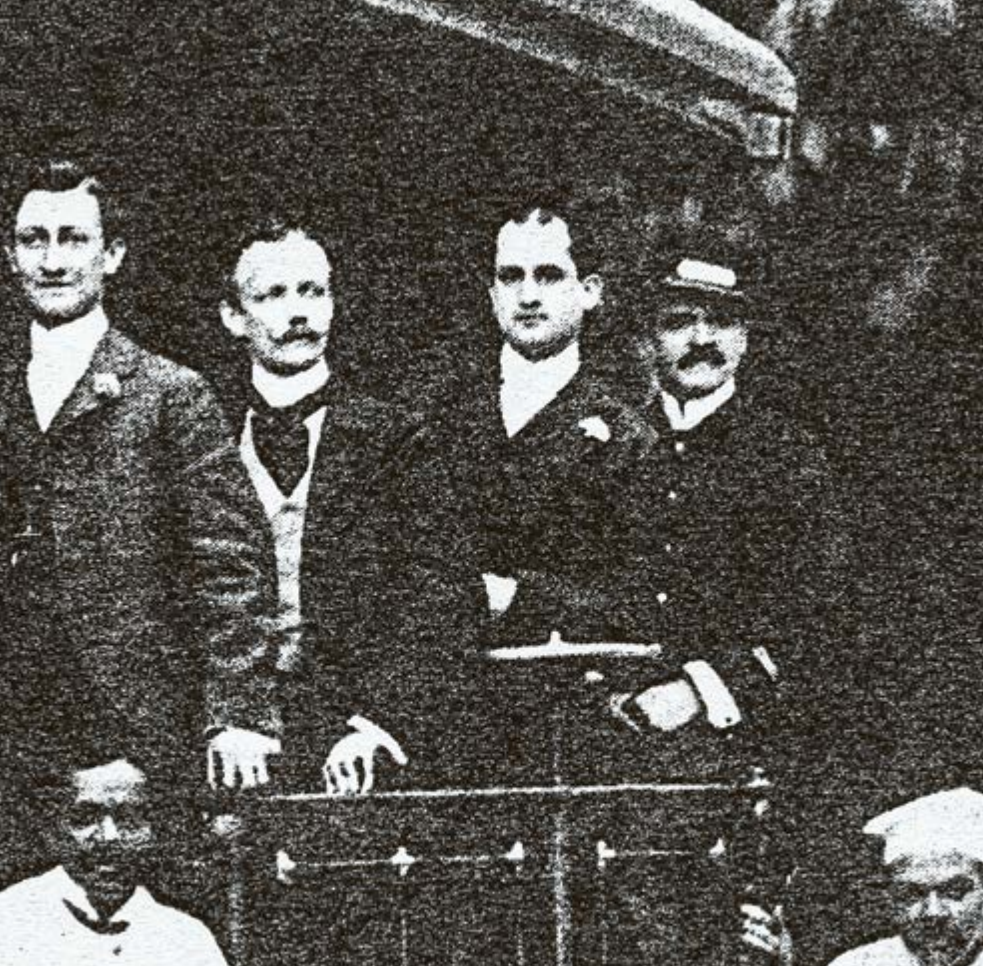






Owszem, tak. Sławna Carnegie Hall, jak stwierdza dziś założyciel jej archiwum, Gino Francesconi, swą reputację zaczęła budować w zasadzie od koncertów Ignacego Jana Paderewskiego. Rok 1891 otworzył muzyce klasycznej w Ameryce nowe horyzonty.

Po podboju Manhattanu trzeba było jeszcze zdobyć resztę Ameryki, ale Paderewski był do tego gotowy. Tak się mu przynajmniej zdawało, choć pojawiły się przed nim zupełnie nieprzewidziane wyzwania. Nawet codzienne koncerty po męczących podróżach – proszę bardzo, ale już ściskanie dłoni przez zachwycony, ale tysięczny tłum okazało się zabójcze dla muzyka pracującego właśnie dłońmi. Następnie lekkie zranienie palca, który nie mógł się zagoić, spowodowało, że kolejne występy Paderewski grał nie tylko z rwącym bólem, ale i zostawiając czerwone plamy krwi na klawiaturze. Tournée doprowadziło go niemal do paraliżu ręki – z trudem, masażami, nowatorskimi



zabiegami i wreszcie odpoczynkiem udało się przywrócić jej sprawność. Pierwsze dolary – wcale nie tak wiele, bo większość dochodów zgarnęli organizatorzy koncertów – zdobyte były nie ogromnym, lecz wręcz makabrycznym wysiłkiem.

Spotkanie Polaka z Ameryką było jednak owocne, prawdziwie obfite zbiory miały nastąpić już niebawem. W nieporównywalnych, iście już królewskich warunkach, w prywatnym wagonie – salonce, która podczepiana była do pociągów tak, by tournée przebiegało jak po maśle, podróżując z własnym sekretarzem, kamerdynerem, kucharzem, fortepianem i stroicielem, Paderewski stał się nie tylko panem muzycznych potrzeb Amerykanów, ale i panem ich wyobraźni. Kolejne podróże koncertowe były objazdami monarchy wizytującego swoje włości. I przy okazji łaskawie darzącego swych wyznawców boskim dotknięciem swej sztuki.

↑ Helena i Ignacy Jan Paderewscy wraz z osobami towarzyszącymi stoją na tylnej platformie wagonu podczas tournée po Stanach Zjednoczonych w 1900 r. Ośrodek Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. I.J. Paderewskiego, Instytut Muzykologii UJ

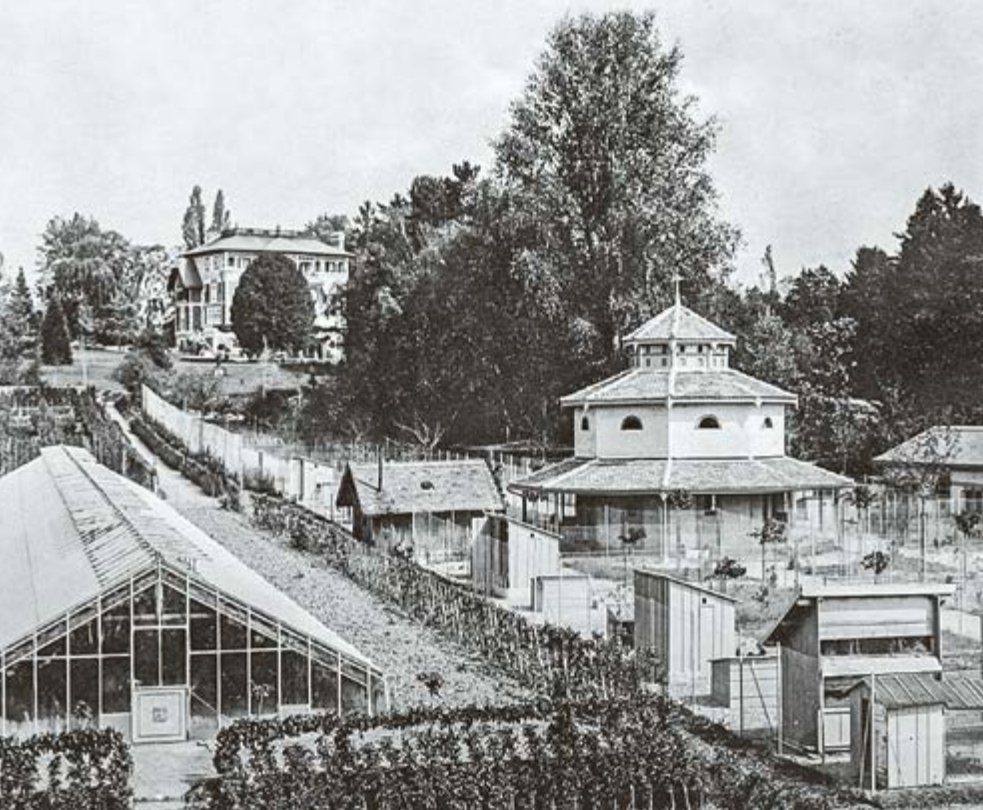


Ubogi polski szlachcic z Podola doskonale – czyli także z naturalnym wdziękiem – odnajdywał się w tej roli. Tym bardziej że pozwalała mu ona spełnić jedno z marzeń, wcale nie najmniejsze, gdyż wywodzące się z jego kulturowego zaplecza. Szlachcic musi mieć ziemię. Paderewski pragnął więc zakupić posiadłość w Polsce, w której – jak podyktował w swych pamiętnikach – mógłby cieszyć się lasem. „Nie liczyłem na dochód” – dodawał, ale czy prawdziwie? Kolejno, w sposób poniekąd przypadkowy, stał się właścicielem trzech majątków – dwa jednak w żaden sposób nie mogły mu odpowiadać, dopiero trzeci, kupiona przez pełnomocnika w 1897 roku Kąsna Dolna koło Cieżkowic, okazał się w zasadzie idealny. Wprawdzie brakowało lasu, ale ten zaraz został dokupiony (w sumie Paderewski miał go, według dokumentów, 780 hektarów), do tego w ogrodzie zasadzono aleje drzew. Typowy neoklasycyński dworek z pierwszej połowy stulecia, z wejściem pośrodku budynku i pokojami w dwóch ciągach, w amfiladzie, został wyremontowany i zmodernizowany.

Zainstalowano w nim wszelkie nowoczesne wygody – stał się lokum o komforcie nieznanym w okolicy. Mistrz, planujący spędzać tu sporo czasu (słowo „mieszkać” w wypadku prowadzącego podobny tryb życia artysty nie jest chyba właściwe), sprowadził fortepian (Petrof); drugi umieścił w ufundowanym przez siebie „kasynie”, czyli świetlicy-klubie dla lokalnej społeczności. Wybudował też ochronkę dla dzieci i ogólnie przyjął rolę dziedzica filantropa. Największe zmiany miała jednak przejść gospodarka Kąsnej Dolnej. Pojawiły się murowane stajnie, mleczarnia, chlewnia, kurniki, domy dla rządcy majątku i dla służby, kuźnia, stelmacharnia, stajnia cugowa i inne nowoczesnie wyposażone budynki. Wydzierżawiono rzekę Białą i zarybiono pstrągami, zbudowano jazy na potoku Kąsnianka, zmodernizowano młyn i tartak, zainstalowano turbinę prądotwórczą, powstały cegielnia i kamieniołom. Zakupiono ogromne stada trzody. W pamiętnikach, kilka dekad później, pianista wspominał: „stałem się więc właścicielem lasu i bardzo się nim cieszyłem” – ostatecznie jednak przekonał się „że nawet długie i lukratywne objazdy po Ameryce nie wystarczą na utrzymanie lasu i moje”. Trzeba wszakże uznać tę wypowiedź za metaforę. Sam las nie miał wpływu na finanse Paderewskiego, przeciwnie do skali inwestycji poczynionych w majątku. Czy dokonywał ich ktoś, kto chce mieć dla siebie jedynie wygodne schronienie po męczących tournées, nie myśląc o czerpaniu dochodu z gospodarki? Czy modelowy folwark, jaki ogromnym kosztem stworzył Paderewski, służyć miał wyłącznie jako wzór dla innych polskich gospodarzy – by przekonać ich do nowoczesności, która pozwoliłaby dźwignąć się polskiej wsi? Ale cóż byłby to za wzór, gdyby nie przynosił dochodu? I cóż byłby to za dziedzic-szlachcic-właściciel, gdyby nie chciał, żeby jego ziemia pracowała, przynosząc plon? Jakiś czas później podejmie taki sam plan, zakładając rancho w Paso Robles w Kalifornii, do dziś wytwarzające wino „Paderewski”, a w latach trzydziestych podobnemu pragnieniu ulegnie inny polski muzyk o szlacheckich korzeniach, świętujący sukcesy w Ameryce: dyrygent Artur Rodziński. On także, zakupiwszy kawał ziemi, będzie starał się, bez względu na przerost inwestycji nad zyskiem, zmusić ją do pracy. W tym wypadku będzie to nowatorska hodowla kóz i produkcja serów...

A jednak Paderewski już w 1903 roku – po pięciu latach – sprzedał majątek w Kąsnej. Rzecz jasna ze stratą: nie było nikogo, kto mógłby zapłacić taką ilość pieniędzy, jaką pianista w niego włożył. Czy na pewno tylko dlatego, że nie przynosił spodziewanego zysku? Czy muzyk nie wiedział, że tak poważne inwestycje nie zwrócą się w ciągu paru lat? A może chodziło raczej o procesy sądowe, w jakie Paderewski wdawał się z kolejnymi zarządcami folwarku? Właściciel czuł się przez nich okradany: pompował w swą posiadłość ogromne kwoty, w zamian dostając głównie kolejne rachunki. Procesy jednak przegrywał – lecz wcale go to nie uspokajało. Mimo że kilkanaście lat później miał dla Polski poświęcić nie tylko swój majątek, ale i pod każdym względem złotodajną karierę pianistyczną, na zawsze zrezygnował z wszelkich prób prowadzenia w niej gospodarstwa. Jako rolnik spełniał się w Kalifornii. Jako właściciel ziemski – w swej willi Riond Bosson, w szwajcarskim Morges.





To w tym tyrolskim półpałacu przyjmował gości, uczniów, współredaktorów edycji dzieł Chopina. To w tym miejscu, gdy szedł korytarzem, służba ustawiała się w szeregu, przekazując sobie nabożnym szeptem: „Maestro kommt!”. I to tutaj jego żona mogła w spokoju hodować kury. Nawet z większym powodzeniem, niż Maria Antonina owce.

↑ Ptaszarnia i hodowla drobiu w Riond Bosson prowadzona przez Helenę Paderewską, w tle widoczna willa. AAN

← Gabinet Paderewskiego w jego willi w Riond Bosson koło Morges w Szwajcarii, ok. 1908. MNW, domena publiczna

Andrzej Bednarek (z dłońmi wspartymi o słazypce) z uczestnikami kursów lutniczych w Zakopanem. W góry wiesz na przeniesieniu skrzypce klasyczne i góralskie ióbcoki, miedzywojnie, Zbiory Rodziny Marduków





DŹWIĘCZNY PRZEDMIOT POŻĄDANIA

ZESPÓŁ SZKÓŁ PLASTYCZNYCH
IM. ANTONIEGO KENARA
I PRACOWNIA LUTNICZA
MARDUŁÓW W ZAKOPANEM



Ich nazwy przyciągają tłumy, podczas gdy ich samych zazwyczaj wcale nie zauważamy. Skrzypce stworzone są po to, by dobrze brzmieć, a nie epatować marką – kto jednak ze słuchaczy występu, którego bohater reklamowany jest jako muzyk grający na stradivariusie, odważy się skrytykować dźwięk? A czasem byłoby to możliwe, bo przeciętny skrzypek z reguły wydobędzie mniej z instrumentu doskonałego niż doskonały z instrumentu przeciętnego. „Trzeba umieć dobrze brzmieć nawet na pudełku zapalek” – powiedziała kiedyś Anne-Sophie Mutter i kiedy słucham jej gry, nie mam wątpliwości, że w jej rękach pudełko od zapalek zabrzmiałoby wspaniale. Choć gra ona przecież na stradivariusie, bo, „rzecz jasna, stradivarius jest lepszy”. Rzecz jasna.

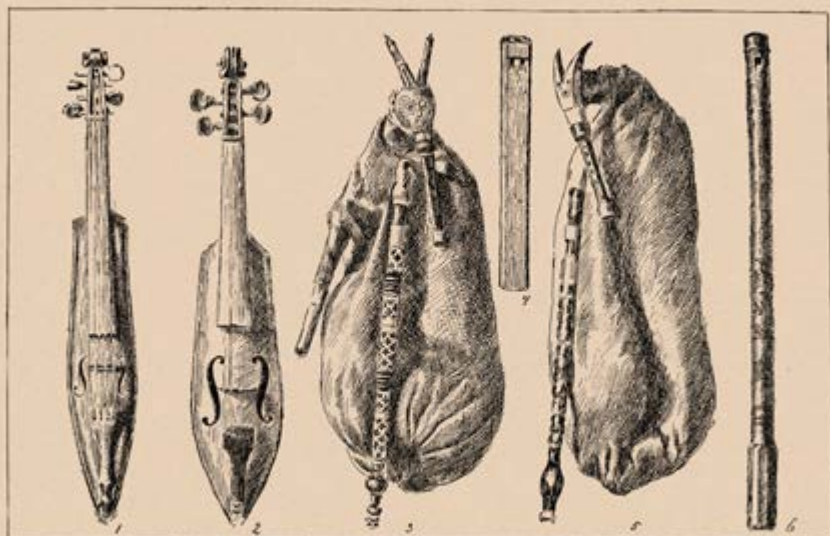
Czym jest stradivarius? Jednym z instrumentów zbudowanych przez Antonia Stradivariego na przełomie XVII i XVIII wieku w Cremonie. Symbolem doskonałości. Mitycznym przedmiotem pożądania. Fetyszem. A może marzeniem o tym wszystkim? Jeżeli jego jakość polega na doskonałości, idealnym dobraniu każdego elementu konstrukcji, to jak pogodzić się z tym, że różne elementy instrumentów w trakcie stuleci zostały wymienione – bo zdążyły się rozeschnąć, wypaczyć – a dusza, ten magiczny klocek wstawiany w środek pudła rezonansowego, na pewno została przesunięta? Jeżeli magia brzmienia zależy od lakieru, jak przyjąć, że lakiery zdążyły się przynajmniej częściowo utlenić, a przede wszystkim zetrzeć, tymczasem stradivariusy nie tracą ani na wartości, ani – jak się wydaje – na dźwięku. Dlaczego wreszcie wszystkie inne skrzypce – także robione na wzór Stradivariego – brzmią podobno... nie aż tak dobrze?

A może tylko tak się wydaje? W kwestii mitycznych instrumentów żywymy przekonanie, które z pewnością sporo ma wspólnego z potrzebą wiary w istnienie na tym świecie doskonałości, z wiarą w ideały. Tutaj: w ideały z niemal magiczną, misteryjną mocą wcielone w drewno.

To z powodu drewna polskim centrum kształcenia wytwórców skrzypiec, czyli lutników, w XX wieku stało się Zakopane. Z obfitością drewna w regionie szła w parze przekazywana z pokolenia na pokolenie umiejętność obrabiania go – rzeźbienia, dłubania, szlifowania, łączenia, klejenia. Podhale było bardziej drewniane niż jakikolwiek inny region Polski. Było przy tym

← Skrzypce Antonia Stradivariego z kolekcji Rudolpha Wurlitzera (nr 4622), Cremona 1703. Library of Congress, Music Division

Tablica LXIV.



miejszem wyjątkowym – pod koniec XIX wieku stało się jedną ze stolic polskiej kultury. Wolny czas spędza tam polska elita, a część zostaje na stałe. Poprzez absorpcję góralskich elementów w profesjonalnej twórczości artystycznej, lokalny styl zaczyna promieniować na całą Polskę. Zakopane zostaje odkopane na kulturowej mapie Polski, a w związku z tym można wiązać z nim większe nadzieje i oczekiwania niż z innymi prowincjonalnymi miastami. W niektórych wypadkach: oczekiwania całkiem szczególne.

Choć wszystko mogło wyglądać inaczej. Polskie lutnictwo miało za sobą już kilka wielkich momentów w historii. Tezę o jego ponadczasowych sukcesach już na przełomie XVI i XVII wieku – a być może i w ogóle o polskim pochodzeniu skrzypiec – najnowsze badania (przeprowadzone pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Stęszewskiego) odesłały wprawdzie do lamusa, ale wcale nie umniejsza to znaczenia inwentarza z krakowskiego warsztatu Mateusza Dobruckiego, który w 1602 roku przedstawia sporych rozmiarów warsztat wytwarzający instrumenty.

↑ Złóbcoki, dudy i piszczałki ze zbiorów podhalańskich kolekcjonerów.

Za: W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego*, Warszawa 1915



Złożone było w nim między innymi „Skrzypic czterdziestci niedorobionych wskrzżni”, a także „Jaworu do robienia na gorze skrzypic iest go woz / It. Descek albo tarczic Jaworowych No 12” – problem w tym, że słowo „skrzypice” ewidentnie jednak oznacza tutaj wiole, tak jak „czytary” to nie cytry, lecz lutnie. Podobnie istotna pozostaje tajemnicza, ale realna postać Dankwarta (wbrew legendzie notowanego bez imienia i jedynie w 1650 i 1670 roku), który zapewne zaopatrywał królewski dwór. Wcześniej jeszcze, na początku stulecia, zanotowano skokowy wzrost liczby warsztatów lutniczych w Gdańsku. Przede wszystkim jednak – nie umniejsza to znaczenia skrzypiec Marcina Groblicza. „Pięć pokoleń Grobliczów”, wybitnych lutników krakowskich datowanych od czasów pierwszych królów elekcyjnych do epoki saskiej, przechodzi wprawdzie do legendy, ale same instrumenty Marcina Groblicza, powstałe od końca XVII do połowy XVIII wieku, choć przestały być rewelacją historyczną, nie przestały być znakomitymi skrzypcami. Znakomitymi w skali światowej, porównywalnymi z wielkimi instrumentami włoskimi,

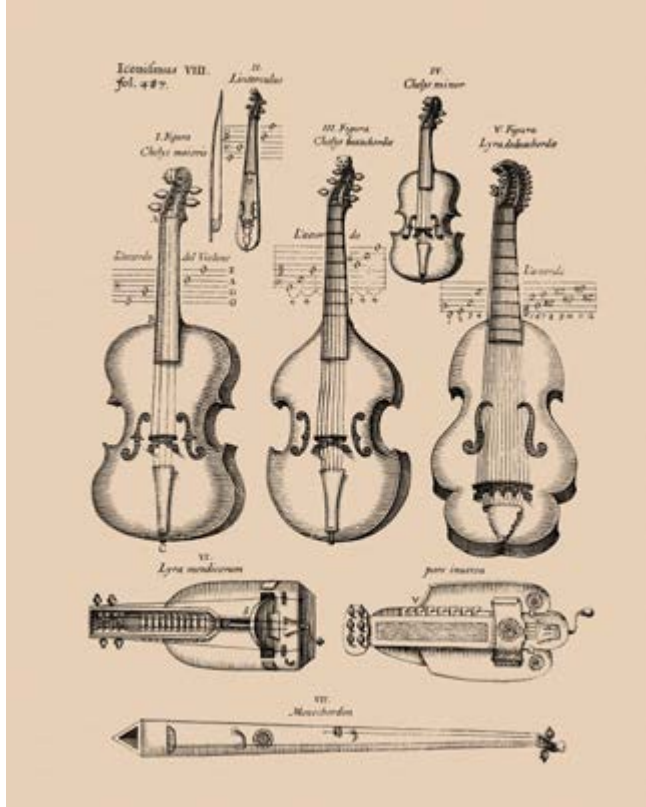
↑ Przykładowy warsztat lutniczy, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 26, plansza 5, il. L.-J. Goussier, 1767. Bibliothèque Mazarine w Paryżu, domena publiczna



aczkolwiek odznaczającymi się własnym – indywidualnym! – charakterem. W ich opisach zwraca się wprawdzie uwagę przede wszystkim na główkę fantazyjnie rzeźbioną w kształcie głowy lwa lub smoka – ale niewielkie miałyby ona znaczenie, gdyby nie było owego szczególnego brzmienia: gęstego, ciemnego, szlachetnego. W każdym razie tak brzmi groblicz, którego kilka lat temu przywiozła do Krakowa wybitna skrzypaczka Mira Glodeanu. Nie są to może skrzypce dla błyszczących superwirtuozów (choć wedle notki z krakowskiego zakładu Gustawa Häusslera groblicza posiadał też Mieczysław Karłowicz!), ale skłaniają do kontemplacji i muzyki, i samego głębokiego dźwięku. A może po prostu tak gra pochodząca z Rumunii skrzypaczka?

Niestety, rzadko mamy okazję słuchać tych powstałych w Krakowie skrzypiec. Zachowało się (a może w ogóle istniało?) niewiele egzemplarzy – a jeszcze mniej w stanie, który pozwalałby na ich użytkowanie. Zazwyczaj jedynie oglądamy je w muzealnych gablotach: nieme truchła instrumentów, które mimo że wciąż przyciągają uwagę zdobieniami, stanowią nader melancholijny widok. Usłyszenie ich jest wyjątkowym świętem.

↑ Ślimak tenorowo-basowej violi da gamba sygnowanej nazwiskiem Marcina Groblicza w zbiorach MNK. MNK IV-Sp-453, domena publiczna



Po Grobliczu, jeszcze w XVIII wieku, nadeszły czasy praktycznie wyłącznie importu skrzypiec. Zaczęło się wprawdzie nie najgorzej – królowie Sascy dla swej kapeli zamówili komplet instrumentów u Stradivariiego. Egzemplarze te rozpieczętowały się w historycznych zawieruchach, ale jeszcze przed pierwszą wojną światową stradivariusza posiadał Emil Młynarski – znany głównie jako dyrygent, ale przecież będący z „pierwszego zawodu” skrzypkiem (był studentem Leopolda Auera), a później aż dwa inne trafiły do rąk jego słynnego ucznia, Pawła Kochańskiego – podarowane przez oddanych mu ludzi (zaprzysiężonego posiadacza ziemskiego, Józefa Jaroszyńskiego, oraz przez teścia, prawnika Józefa Kona; skrzypek wolał chyba ten drugi instrument

↑ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, t. 1, Roma 1650. Polona, domena publiczna



↑ Paweł Kochański, fot. A. Esplugas, San Sebastian, 1905. Polona, domena publiczna



– to on nosi obecnie jego imię). Stradivarius przeszedł także przez ręce Stanisława Barcewicza, choć sam skrzypek kochał swego guadagniniego. Tak było sto lat temu. Ostatnio, by mieć w Polsce do dyspozycji choć jeden instrument cremońskiego mistrza, urządzono akcję, która miała być narodową zbiórką; ostatecznie skrzypce z 1685 roku zakupił biznesmen filantrop i gra na nich w tej chwili Janusz Wawrowski.

↑ Stanisław Barcewicz, fot. L. Szaciński, 1894. Nasjonalbiblioteket, Oslo, domena publiczna

Start był więc znakomity, ale w XIX wieku zaczęły – jak wszędzie – dominować tanie instrumenty z manufaktur. Produkowano je masowo w Niemczech lub w Czechach (przemysł ten rozwinięty był też we Francji) – z reguły nie oferując nic więcej niż standardowe wykonanie nieszczególnie dbałe o walory dźwiękowe. Mimo to do dziś zapełniają rynek antykwaryczny. Podobną fabrykę próbowano uruchomić w Warszawie, a choć przedsięwzięcie się nie powiodło, dało impuls do pierwszych prób odrodzenia polskiego lutnictwa. Istniały wprawdzie pojedyncze warsztaty, jednak skromna ich wytwórczość nie była w stanie odmienić ogólnych tendencji; najwyżej cenieni lutnicy często zajmowali się głównie konserwacją, jak wspomniany już legendarny Gustaw Häussler z Krakowa lub Piotr Kubas, do którego trafiały bezcenne skrzypce największych wirtuozów.

Przed stu laty pojawia się wreszcie postać chcąca przywrócić polską twórczość lutniczą na światową arenę. Tomasz Panufnik (ojciec kompozytora) był inżynierem geodetą, który zrezygnował z pierwotnej kariery na rzecz budowy instrumentów. Jego metodyczne i poważne podejście do tematu powiodło go jednak bardzo oryginalną ścieżką. Wypracował dwie linie: pierwszą klasyczną, drugą natomiast – nowatorską. Instrumenty – nazwane Polonia – miały nieco zmienioną formę, w tym otwory rezonansowe, odznaczały się jednak podobno szczególnymi walorami brzmieniowymi. Dwa ich pełne kwartety (czyli dwoje skrzypiec, altówka i wiolonczela – skład, jaki od XVIII wieku pozwalał kompozytorom tworzyć arcydzieła kameralistyki – najwyższy probierz mistrzostwa: kwartety smyczkowe) znajdują się w posiadaniu Związku Polskich Artystów Lutników oraz Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu. Ciekawie byłoby móc ich posłuchać. Instrumenty te, mimo zainteresowania, jakie wzbudzały, nie przyjęły się jednak – podobnie jak i inne, których twórcy chcieli w jakikolwiek sposób rozwinąć model odziedziczony po włoskich mistrzach doby baroku. Skrzypce pochodzące z Cremony z XVII i XVIII wieku uznane zostały za wzór niezmienny – nawet jeżeli zmianom, wbrew pozorom bardzo poważnym, podlegały. Przede wszystkim w ciągu XIX i na początku XX wieku pojawiały się w nich nowe struny – najpierw owijane metalowym drutem, później wręcz



metalowe. To wpływa nie tylko na barwę i wielkość dźwięku, ale i na napięcia, jakie działają na pudło rezonansowe. Po drugie: dla coraz bardziej wirtuzowskiej gry – szybkiej, z wielkimi skokami – zmienił się profil podstawka, na którym opierają się struny (barokowy był bardziej spłaszczony). Po trzecie: zupełnie nowy jest kształt smyczka. Niby to nie to samo co pudło rezonansowe, ale nie mniej ważny element kształtujący dźwięk. W XVIII wieku grano jeszcze zazwyczaj smyczkiem łukowym i znacznie krótszym, także o mniejszym napięciu włosia. Mniej więcej pod koniec stulecia zaczął się pojawiać smyczek stosowany do dziś: długi, a przede wszystkim wygięty przeciwnie do linii włosia, wykonany ze szczególnie twardego i sprężystego drewna brazylijskiego – fernambuku. Włosie uzyskało równe i mocne napięcie, a skrzypkowie – nowe możliwości, natychmiast wykorzystane przez kompozytorów. Gdyby demoniczny Paganini urodził się pół wieku wcześniej, nie stałby się artystą tworzącym nową epokę.

↑ Najmniejsze skrzypce wykonane przez lutnika Piotra Kubasa, 1944. NAC

Muzyczny świat stwierdził, że wraz ze smyczkiem Tourte'a (bo tak nazywał się konstruktor jego nowego kształtu) skrzypce osiągnęły pełną dojrzałość. Przez dwa stulecia stanowisko to zmieniło się o tyle, że w ostatnich dekadach doceniono też poprzednią formę instrumentu: pierwotną, barokową, z jelitowymi strunami, niskim podstawkiem i łukowym smyczkiem. Rekonstruowana od półwiecza na podstawie traktatów umiejętność gry na tym instrumencie jest kluczowa dla podstawowego dziś sposobu prezentowania muzyki barokowej: na dawnych instrumentach lub ich kopiach, z pomocą dawnych metod wykonawczych. Ruch ten, dziś zwany z angielska HIP (*historically informed performance* – wykonawstwo historycznie świadome), to największa rewolucja w świecie muzyki klasycznej od połowy XX wieku. Choć zakwestionował przyjętą w XIX wieku tezę o doskonałości skrzypiec w aktualnie istniejącej formie, ponownie wykorzystał przekonanie o ideale wcielonym w modele Stradivariiego, Guarnerich i ich kolegów, nie tylko z Cremony. W tej kwestii naturalnie nic nie mogło się zmienić, bo ruch ten wedle samych swych założeń wracał do historii – do tego, co było.

Instrumenty z Cremony pozostały wzorem także dla dwudziestowiecznych lutników. Linia Polonia Panufnika okazała się ciekawostką, także Chorwat Franjo Kresnik tylko przez krótki moment chciał dokonywać zmian w konstrukcji skrzypiec – całą swoją działalność, której ukoronowaniem było stworzenie na nowo w Cremonie w 1938 roku mistrzowskiej szkoły lutniczej (w tamtym czasie w legendarnym mieście istniała już jedynie przeciętna manufaktura), skoncentrował na odtwarzaniu stylu i metod pracy Stradivariiego i Guarneriego del Gesù. Zanim jednak Kresnik zaczął przysposabiać do pracy pierwszych swych wybranych uczniów, próbę restytucji lutnictwa mistrzowskiego podjęto w Warszawie (znowu z inicjatywy Panufnika, a także działającego później Feliksa Prusaka), a kursy budowy instrumentów lutniczych – jako kurs „meblarstwa wyższego rzędu” – pojawiły się też w Zakopanem.

Podhalańskie tradycje stolarskie wykształciły znakomitych rzemieślników, po wirtuzowsku obchodzących się z drewnem, będącym tu podstawowym materiałem konstrukcyjnym „do wszystkiego”. Gdy budowa skomplikowanych mebli była już dla



nich prosta, następnym wyzwaniem okazały się profesjonalne instrumenty. Impuls przyszedł z zewnątrz: jeden z góralskich stolarzy, Andrzej Bednarz – absolwent szkoły drzewnej – który wyemigrował, a następnie wrócił ze Stanów Zjednoczonych na Podhale, przywiózł z sobą doświadczenie pracy w nowojorskiej manufakturze lutniczej. Nie był to poziom wiedzy Kresnika, który badał, mierzył i szczegółowo fotografował stradivariusy, z jakimi podróżowali wielcy skrzypkowie początku XX wieku, ale wystarczył, by w środowisku znającym od podszewki tajemnice obróbki drewna lutnictwo zaczęło się rozwijać.

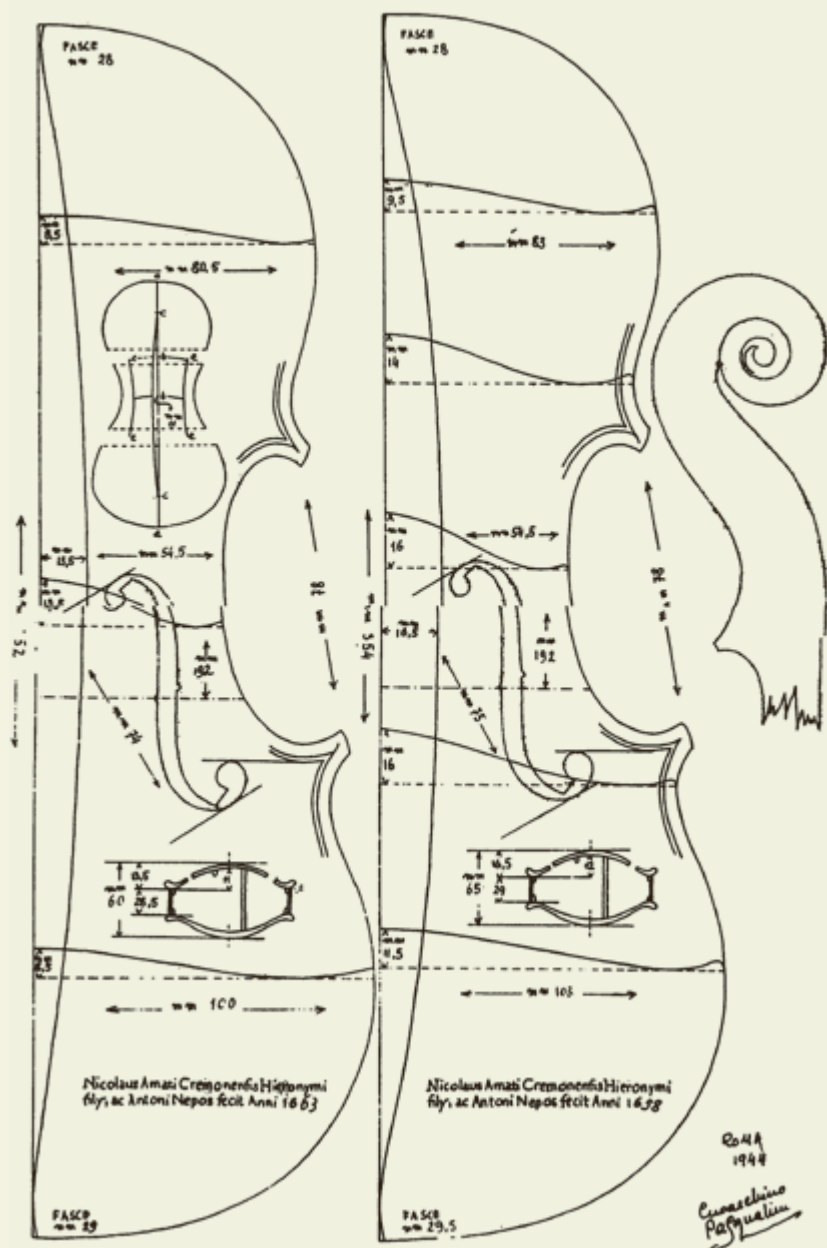
Równolegle, choć niezależnie od zakopiańskich warsztatów, rozwinął się talent samouka – świetnego stolarza – Franciszka Marduły. Čwierć wieku później to zbudowana przez niego altówka, nagrodzona srebrnym medalem na międzynarodowej wystawie w Ascoli Piceno, będzie poniekąd pierwszym instrumentem, który wprowadzi polskie lutnictwo na międzynarodowe salony. Pierwszym, od którego zaczyna się jego dobra passa.

↑ Pracownia lutnicza w Nowym Targu. Od lewej: ówczesny dyrektor szkoły Marian Podkanowicz, obok Franciszek Marduła, udzielający porad jednemu z uczniów, Janowi Pawlikowskiemu (dziś prowadzi pracownię lutniczą w Krakowie), lata 60. XX w. Zbiory Rodziny Mardułów



W tym czasie w Zakopanem, przy szkole zawodowej (wyrósł z przedwojennej Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego), istniała już klasa lutnicza. Ruszyła niedługo po drugiej wojnie, ale jako że nic nie jest proste, więc i tę klasę czekały różne koleje losu. W roku 1954 została przeniesiona do Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Nowym Targu. Działała tam do 1960 roku, kiedy to została zlikwidowana. Nie zakończyło to jednak bynajmniej jej bytu – przy wsparciu najważniejszych postaci polskiej wiolinistyki, jak Grażyna Bacewicz, Eugenia Umińska, Tadeusz Wroński, Wanda Wiłkomirska – Franciszkowi Mardule udało się ponownie uruchomić zajęcia w Nowym Targu. Dla chcącego nic trudnego: kolejne przeszkody zawsze udawało się pokonać i po kilkunastu latach lutnictwo wróciło

↑ Grażyna Bacewicz, 1935. NAC



↑ Rysunki konstrukcyjne według mistrza z Cremony, Nicoli Amatiego (domniemanego nauczyciela Stradivariiego) z 1658 r., wykonane w Rzymie w 1944. Zbiory Rodziny Mardulów



do Zakopanego, do ówczesnego Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im Antoniego Kenara, będącego kontynuatorem szkoły drzewnej. Każdego roku szkołę opuszcza kilkoro lutników: trzeba nie tylko potrafić wyciąć elementy według szablonu, a potem je skleić, ale także umieć dobrać i przygotować drewno, tak zwane drewno rezonansowe (miękkie na górną płytę rezonansową, belkę basową, duszę czy kłocę wieńca boczaków, i twarde na dolną płytę, wieniec boczaków, szyjkę ze ślimakiem – zwykle odpowiednio: świerk i jawor), opanować po mistrzowsku dęto, którym tworzy się charakterystyczne dla każdego lutnika ślimaki na główce, komponować i nakładać lakiery – a wreszcie trzeba umieć słuchać instrumentu na różnych etapach jego powstawania, czyli także na nim grać. Pracownia staje się miejscem magicznym, jak i inne pracownie artystyczne: miejscem, w którym powstaje coś z niemal niczego. Arcydzieło lutniczego rzemiosła dające możliwość tworzenia arcydzieł sztuki muzycznej – z kawałków drewna, klejów, żywic, odpowiednio dobranych akcesoriów.

Przez długie lata Zakopane (i w pewnym okresie Nowy Targ) było praktycznie jedynym w Polsce miejscem nauki zawodu. Najpierw swą wiedzę i doświadczenie przekazywali Andrzej Bednarz i Franciszek Marduła, potem przyszło następne pokolenie. Swe umiejętności adepci mogą doskonalić nie tylko w warsztatach, ale też nawet w ramach studiów wyższych na Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie – poniekąd przy Konkursach Lutniczych im. Wieniawskiego (równoległych do znanego konkursu skrzypcowego) – lutnictwo znalazło sobie miejsce jako dyscyplina akademicka. Budowniczo wie instrumentów rozproszyli się po Polsce, po Europie i świecie. Sygnowane przez nich skrzypce, altówki i wiolonczele znajdują sobie miejsce w orkiestrach, obok innych najlepszych instrumentów – zarówno nowych, jak i dawnych. A to, że współczesne nazwisko lutnika, czy polskiego, czy włoskiego lub czeskiego, nie przyciąga jeszcze tłumów na koncerty? Jeżeli dziś świetnie brzmiący instrument wykonany został w pełni zgodnie z zasadami sztuki – poczekajmy trzysta lat.



Kościół Bożego Ciała w Bieczu, po lewej dzwonnica, po prawej Dom z Basztą, międzywojnie. NAC

„ŻAGLEM I KONNO” PODĄŻAJ

KOLEGIATA BOŻEGO CIAŁA
I DOM Z BASZTĄ W BIECZU



Kiedyś było więcej takich kościołów. Przestrzeń pnie się wysoko, a sklepienie zawisa nad nią niczym nieboskłon. Światło niemal zalewa wnętrze.

Konstrukcja halowa, w której wszystkie nawy mają równą wysokość, nie była rzadkością w Małopolsce ani w XIV, ani w XV wieku. W Bieczu pojawiła się jednak późno, na przełomie wieków XV i XVI, co wiąże się zapewne z rozwojem analogicznego budownictwa we Frankonii, Saksonii i Bawarii. Gmachy, które zachowały ten typ konstrukcji – pełen elegancji, nadający przestrzeni swoistą lekkość – nawet jeżeli pochodzą z różnych epok, świadczą o zaletach układu halowego dla tej wielkości kościołów.



Kolegiata w Bieczu odznacza się przy tym nie tylko architektoniczną ideą, ale i wysokiej jakości materiałami i technikami obróbki kamienia. Wystarczy spojrzeć na kamienne filary naw formujące wnętrze: mocne, a zarazem smukłe, wzniesione z idealnie spasowanych bloków kamiennych.

Biecka kolegiata kryje w sobie jednak więcej skarbów. Obok renesansowych nagrobków i epitafiów, świadczących zarówno o splendorze wielmożnych właścicieli, jak i o powadze i zażyłości mieszczaństwa, obok wspaniałych, bogatych stalli z początku XVII wieku stoi także niezwykle czterostronny pulpit muzyczny, na którym rozkładano księgi głosowe, by można

↑ Pulpit muzyczny z 1633 r. w kościele Bożego Ciała w Bieczu, pracownia Kriegerów, 1896. PAUart



było śpiewać z nich podczas nabożeństwa. Na samym pulpicie wyrzeźbiono muzyków miejskich: z jednej strony na trąbkach i cynkach, z towarzyszeniem kotłów gra militarna *alta cappella* – zespół utrzymywany przez miasto, mający ostrzegać przed niebezpieczeństwami, ale też uświetniać najróżniejsze miejskie okazje pełnym blasku dźwiękiem. Z drugiej strony muzykom grającym na instrumentach smyczkowych towarzyszą organy, a przy miechach uwijają się kalikanci. Z trzeciej widzimy dęciaków: trzygłosowy zespół złożony jest z efektownego, wirtuozowskiego cynku (w kształcie wygiętego rogu), statecznego puzonu wypełniającego środkowy głos i basowego, choć bardziej ruchliwego dulcjanu (przodek fagotu). Sam pulpit jednak raczej nie służył muzykom, którzy zostali na nim przedstawieni: przeznaczony był dla śpiewaków, odzwierciedla zresztą ich częsty układ podczas śpiewu, gdy zwróceni są twarzami do siebie. Zabytek kusi, by stanąć przy nim ponownie i zaśpiewać. By ponad nim znów popłynęły słowa w melodyjnej modlitwie. Choć to śpiew raczej nie dla publiczności, ale dla samych siebie – i dla Boga. Jak renesansowe idealne miasta, których plan mógł cieszyć jedynie patrzącego z góry stwórcę.

↑ Jeden z boków pulpitu muzycznego w bieckim kościele, fot. W. Bugno, 1998. BCK

Pulpit muzyczny jest obiektem wyjątkowym – mimo że nie brakowało podobnych, zachowały się głównie na obrazach, nie w naturze. Oczywiście jest jednak, że wielkie kancjonały musiały być kładzione na czymś odpowiednio wysokim, by cała grupa śpiewaków mogła czytać z tej samej księgi. To dlatego neumy (będące protoplastami nut) i towarzyszący im tekst mają w nich tak dużą wielkość: jedna księga służyła całemu chórowi. Chyba że muzyka zapisana była wprost na ścianie, jak w nadbramnej kaplicy w portyku karolińskiego klasztoru w Lorsch. W 1633 roku, na który datowany jest pulpit w podkarpackim grodzie, musiała więc istnieć tu żywa tradycja nie tylko uprawiania muzyki, ale i nauczania jej. Dlaczego? Nieco ponad sto lat wcześniej – jak stwierdzają badacze – właśnie tutaj wykształcił się w tej dziedzinie Marcin Kromer.



Humanista, uczonek, a następnie królewski urzędnik, dyplomata, historyk i wreszcie biskup warmiński urodził się w Bieczu w 1512 roku i pierwsze nauki zdobył właśnie w tutejszej szkole parafialnej, zanim trafił na Akademię Krakowską. Swoją pracę muzyczną, *Musicae elementa*, napisał w wieku dwudziestu lat, co oznacza, że podsumowuje w nim wiedzę i umiejętności, z którymi zapewne już przybył do Krakowa (na uniwersytet wstąpił cztery lata przed publikacją – ta nastąpiła w 1532 roku). Nie jest jasne, dlaczego podjął się spisania go, a następnie wydrukowania (w lokalnej oficynie Wietora), choć był to temat nurtujący ówczesnych humanistów i traktat Kromera wpisuje się w ciąg pism poświęconych muzyce, jakie powstały w tamtych latach w środowisku krakowskim.

↑ Przykład zapisu neum w siedemnastowiecznym antyfonarzu gregoriańskim, po 1615. Polona, domena publiczna

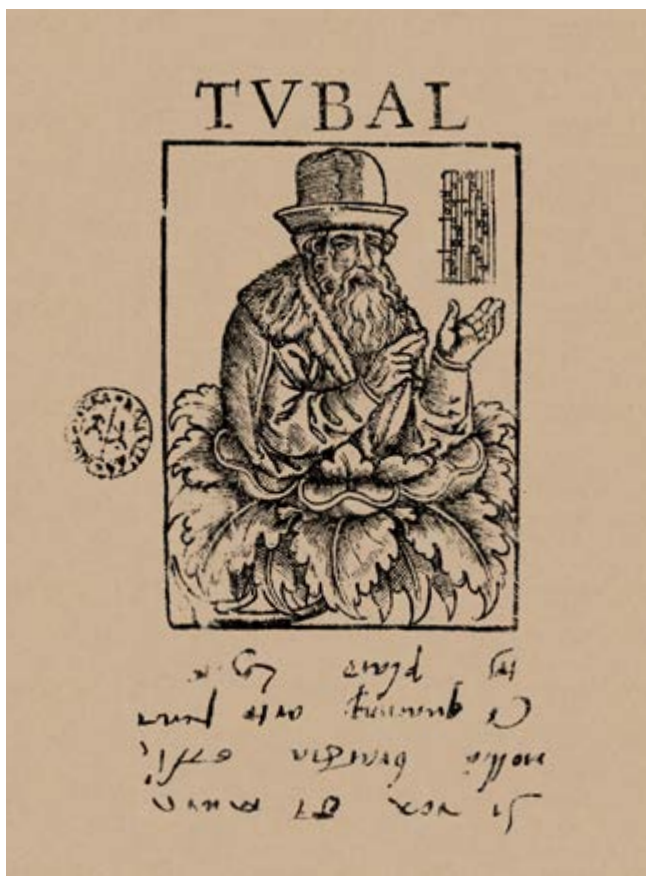
MUSICÆ

ELEMENTA MARTINO

Cromero Beczenſi Autore.



Kromer reprezentuje wśród nich postawę praktyczną. Jego traktat jest – zgodnie z tytułem – wykładem zasad muzyki, czytania notacji muzycznej, budowania interwałów i tak dalej. Ma być przydatny dla początkujących śpiewaków, których wprowadza w podstawy wykonywania chorału (*musica plana* – przedstawiona w części I), a następnie muzyki polifonicznej (*musica figurata* – omówiona w drugiej części traktatu). Co ciekawe – i nie tylko „nowożytnie”, ale wręcz nowoczesne – spośród wszystkich obiegowych toposów uzasadniających zajmowanie się muzyką autor nie podnosi koncepcji *musica coelestis* („harmonii sfer”) ani *musica mundana* – odbijającej boski charakter stworzenia – nie powołuje się też wyraźnie na



wartości wychowawcze sztuki dźwięków, co było standardem przynajmniej od Platona i sławnego ustępu w jego *Państwie* (w którym filozof charakteryzuje wręcz radykalny wpływ, jaki wywierają na człowieka rozmaite tonacje; Kromer jedynie mimochodem stwierdza, że różne tonacje – *modi* – nadają się na różne okazje). Nie chodzi mu nawet o dążenie do ideału, który kierowałby człowieka ku ideałowi najważniejszemu – Bogu. Wszystkie te pozamuzyczne wartości muzyki zupełnie nie interesują młodego polskiego autora. Z wiersza stanowiącego wstęp do traktatu – jednego z najwcześniejszych jego pióra, jaki znamy – przebija główna myśl: muzyka jest bezcenna, gdyż niesie z sobą niezrównaną przyjemność. Owszem, ulegają jej sile

↗ ↑ Dwie karty z dzieła Marcina Kromera *Musicae elementa*, ok. 1543, drukarnia Hieronima Wietora, faksymile, 1975. PAN Biblioteka Kórnicka

nawet zwierzęta i siły podziemne (jak poucza wiele mitycznych przykładów – na czele z Orfeuszem), ale właśnie dla rozkoszy, jaką z niej czerpią, a nie z powodu metafizycznego odtwarzania w sobie pierwotnej harmonii (jak chcieliby wcześniejsi myśliciele). Rzecz jasna, harmonia owa leży u podstaw tej rozkoszy, ale różnica w pojmowaniu celów jest ewidentna.

Śpiew melodią raduje ród ludzki i rodzaj bydłęcy,
Rodzaj, co żyje pod wodą i wszystek rodzaj skrzydlaty.
Bóstwa niebiańskie pieśń jedna i cienie podziemnych otchłani,
I wszystko, cokolwiek żyje, wdzięcznym pieśniom ulega.
Nie masz ludu pod tak złowróżbną zrodzonego gwiazdą,
By w słodko brzmiącej muzyce nie szukał przyjemności.
Radują się nią ci, co patrzą, jak wznoszą się w górę zroszone
rydwany Febusa,
I ci, którzy oglądają, jak głowa jego powoli pogrąży się
w falach*.

Kromer jeszcze przez jakiś czas wymienia tych, których cieszy śpiew, nim przejdzie do „dowodu społecznej słuszności” – czyli potwierdzenia roli muzyki przez świadectwa publicznie znane, najlepiej zresztą dobitne i historyczne. Oto więc dowiadujemy się, że w Atenach:

Na ucztach był obyczaj przy dźwiękach wdzięcznej liry
Rozślawiać dzielne czyny mężnych bohaterów.

Orator wie jednak, że nie wystarczy rzucić czytelnikowi takie stwierdzenie, trzeba je podeprzeć robiącym wrażenie przykładem:

Stąd sławny Temistokles, choć bystrego umysłu,
Stał się pośmiewiskiem odmawiając kitary.

Dopiero potem przychodzi uwaga, od której niewiele lat wcześniej rozpoczęłyby się wszelkie rozważania o muzyce – choć i tu zaraz przybiera formę, która zgorszyłaby dawniejszych lektorów swym nieledwie poganizmem, wypływającym z fascynacji antyczną mitologią:

* M. Kromer, *Musicae elementa*, przekł. i red. E. Witkowska-Zaremba, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019, s. 6–11 (cyt. w tekście za tym wydaniem).

Bogów, których raduje dźwięk harmonii przestworzy,
Zjednują nabożeństwa ozdobione śpiewem.
Tartarejskie demony pieśnią obłaskawił Orfeusz,
By unieść Eurydykę, którą wnet utracił.

Nie należy brać na serio deklaracji Kromera, gdy mówi o bogach: mitologiczne sceny to w wieku XVI obiegowe obrazy, rozumiane przez wykształconych odbiorców (a przecież tylko do takich zwracał się autor) z całą świadomością konwencji. Dość przypomnieć, jak było nimi nasycone genialne tłumaczenie *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa, którą Piotr Kochanowski uczynił po polsku znacznie bardziej antykizującym poematem – właśnie w sensie odniesień mitologicznych – niż włoski autor. Wśród przykładów mitologicznych lub ewentualnie czerpiących z antycznej historii jeden więc tylko u Kromera odwołuje się do Biblii:

Że już nie wspomnę mężnego Dawida, który gdy Saul szalał,
Zło okiełznał słodko grającą kitarą.

Zaraz potem jednak Kromer wskazuje na zupełnie inną przydatność – a nawet konieczność – znajomości muzyki:

Nie będziesz dobrym mówcą, nie będziesz poetą,
Jeśli bystrym umysłem nie pojmiesz muzyki.

Niestety, w tym miejscu brakuje fragmentu tekstu, który kończy się odwołaniem do wspomnianej harmonii panującej w duszy ludzkiej (może więc i Kromer złożył jakiś hołd konwencji?), po czym wstępny wiersz zmierza do jednoznacznej konkluzji:

Przeto, gorliwa młodzieży, żaglem i konno
Spiesznie za nią [muzyką] podążaj, a korzyść odniesiesz
ogromną.



Co więcej, Kromer podkreśla czysto praktyczny wymiar muzyki w sposób zaskakujący, by nie rzec: nowatorski. Krótki końcowy rozdział, właściwie jeden akapit, zatytułowany jest *Zachęta (Exhortatio)*:

Chciałbym miłośników tej sztuki napomnieć, by nie poprzestawali na przeczytaniu czy wysłuchaniu zasad teoretycznych i przykładali się pilnie do ćwiczeń praktycznych. Ponieważ jak „żadnej sztuki nie można pojąć bez wyjaśnienia słownego i ćwiczeń”, co poświadcza Marek Tulliusz [Cicero], tak w największym stopniu odnosi się to do tej sztuki, w której ćwiczenie bez reguł większą korzyść przynosi niż reguły bez ćwiczenia. Stąd często lepiej i umiejętniej śpiewają ci, co nabyli sobie choćby niewielką znajomość tej sztuki tylko przez ćwiczenie, niż muzycy doskonale znający reguły, jednak bez stosowania ćwiczenia. Praktyka bowiem jest nauczycielką sztuk.

Tak naprawdę nie ma zatem znaczenia, czy oktawa i kwinta to konsonanse doskonałe, które odzwierciedlają tajemnice Boskich ideałów. Nieistotne, czy kwarta zwiększona to faktycznie

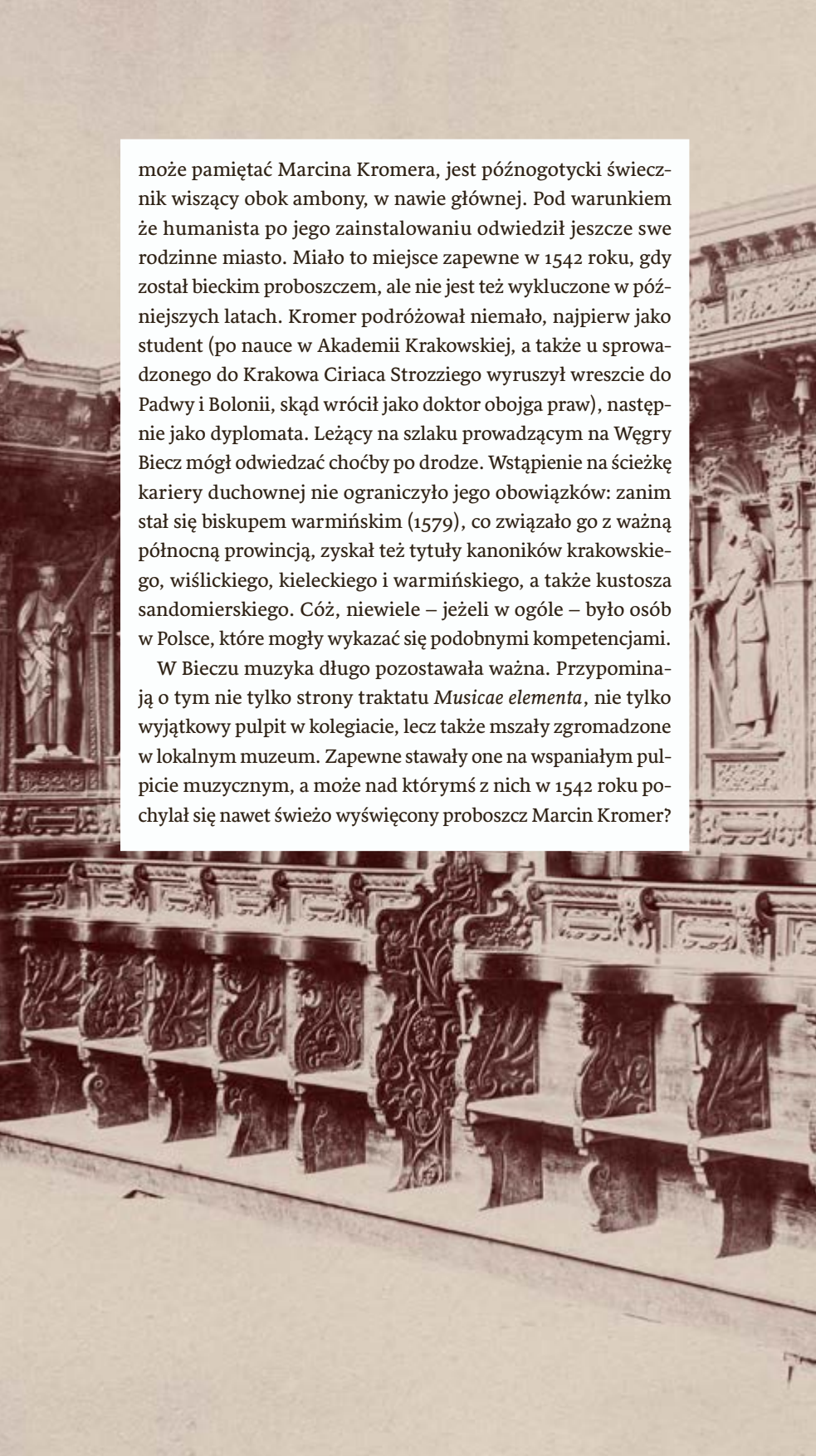
↑ *Król David grający na harfie*, w rogu widoczny pulpit na książkę, Wolfgang Kilian, I poł. XVII w., Augsburg. MNK, domena publiczna



diabolus in musica. Istotne, by dobrze je zaśpiewać. I w tym celu trzeba je ćwiczyć, a nie o nich rozmyślać. Nieoczekiwanie widzimy tu raczej słowa muzyka praktyka niż muzyka humanisty, muzyka zmęczonego wykładami czystej teorii. W tym wypadku zmęczonego tym bardziej, że panująca teoria miała charakter metafizyczny.

Marcin Kromer zapewne znał biecką kolegiatę w takim kształcie, w jakim znamy ją i my – choć nieco inaczej wyposażoną. Prezbiterium stanęło jeszcze pod koniec XV wieku, czyli przed jego urodzeniem (mimo że na łuku tęczowym znaleźć można daty późniejsze – 1639 i 1650), korpus na kwadratowym rzucie, ale wysmuklony przez wewnętrzne podziały przestrzenne, był wznoszony do roku 1521. Sieniowe sklepienie, przywołujące na myśl sieniowe sklepienia strzechy parlerowskiej (przede wszystkim słynne sklepienie z Pragi), to też robota szesnastowieczna. Międzyzyskarpowe kaplice, utrzymywane przez bieckich mieszczan, kształtowały się w następnych dekadach i stuleciach – najstarsze ołtarze w nich pochodzą dopiero z około 1600 roku, z tego samego czasu co ołtarz główny (przed 1604). Ławy datowane są na rok 1594, a piękne, bogato rzeźbione stalle – na 1637. Być może jedynym elementem wyposażenia, który

↑ Wnętrze bieckiego kościoła: widok z chóru na nawę główną i prezbiterium, fot. ze zbiorów S. Tomkowicza, koniec XIX w. PAUart



może pamiętać Marcina Kromera, jest późnogotycki świecznik wiszący obok ambony, w nawie głównej. Pod warunkiem że humanista po jego zainstalowaniu odwiedził jeszcze swe rodzinne miasto. Miało to miejsce zapewne w 1542 roku, gdy został bieckim proboszczem, ale nie jest też wykluczone w późniejszych latach. Kromer podróżował niemało, najpierw jako student (po nauce w Akademii Krakowskiej, a także u sprowadzonego do Krakowa Ciriaca Strozziiego wyruszył wreszcie do Padwy i Bolonii, skąd wrócił jako doktor obojga praw), następnie jako dyplomata. Leżący na szlaku prowadzącym na Węgry Biecz mógł odwiedzać choćby po drodze. Wstąpienie na ścieżkę kariery duchownej nie ograniczyło jego obowiązków: zanim stał się biskupem warmińskim (1579), co wiązało go z ważną północną prowincją, zyskał też tytuły kanoników krakowskiego, wiślickiego, kieleckiego i warmińskiego, a także kustosa sandomierskiego. Cóż, niewiele – jeżeli w ogóle – było osób w Polsce, które mogły wykazać się podobnymi kompetencjami.

W Bieczu muzyka długo pozostawała ważna. Przypominają o tym nie tylko strony traktatu *Musicae elementa*, nie tylko wyjątkowy pulpit w kolegiacie, lecz także mszały zgromadzone w lokalnym muzeum. Zapewne stawały one na wspaniałym pulpicie muzycznym, a może nad którymś z nich w 1542 roku pochylał się nawet świeżo wyświęcony proboszcz Marcin Kromer?



Stalle w prezbiterium bieckiego kościoła. fot. pracownia Kriegerów, 1896. PAUant

Fasada Starego Teatru po przebudowie, ok. 1910. MK





ZAPĘDZONA DO NAROŻNIKA

STARY TEATR –
KONSERWATORIUM MUZYCZNE
W KRAKOWIE



Secesja to również sztuka iluzji. Łabędzia szyja przemienia się w lustro, a wygięta gałąź z brązu może okazać się klamką. Nic nie musi być tym, czym się wydaje. Może właśnie dlatego na ścianie budynku najstarszej sceny teatralnej w Krakowie, od strony placu Szczepańskiego, widnieje napis: „Towarzystwo Muzyczne i Konserwatorium”. Tymczasem u początku dziejów teatru w Krakowie – jak by ich nie spisywać – zawsze znajdzie się opis sceny urządzonej przez lokalnego posesjonistę, starostę brzegowskiego Jacka Kluszewskiego, w kamienicy na rogu ulicy Jagiellońskiej i placu Szczepańskiego w roku 1799. Historia mówi, że na losy tego teatru składały się momenty chwały artystycznej i nieustanne problemy materialne. Szczególnym w nich rozdziałem był źle wybudowany gmach.

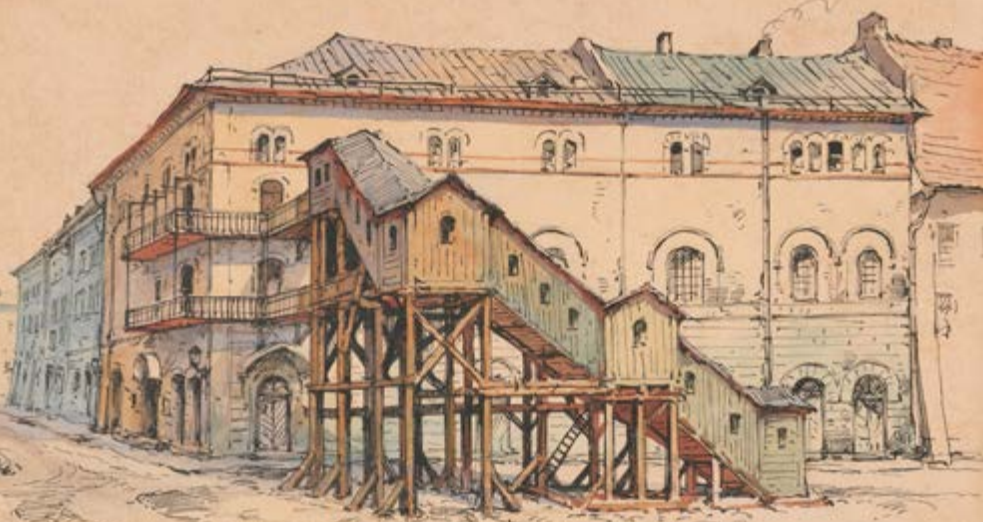
Teatr narodził się z ambicji Kluszewskiego, który – urządzając początkowo spektakle w Pałacu Spiskim (którego również był właścicielem) – wystarał się o odpowiednią koncesję u władz austriackich. Warunkiem było posiadanie właściwego gmachu. Przedsiębiorca połączył więc dwie kamienice tworzące narożnik placu Szczepańskiego i ulicy Jagiellońskiej. Dobry pomysł od razu – niczym grzechem pierworodnym – obarczony został jednak demonem krakowskiej oszczędności; jak się okazało, przez dziesięciolecia usuwania niedoróbek i skutków źle (lecz taniej

↑ Teatr Krakowski widziany od ul. Szczepańskiej po przebudowie Majewskiego i Kremera. Za: J. Mączyński, *Pamiętnik z Krakowa: opis tego miasta i jego okolic*, cz. 3, Kraków 1845



i szybciej) prowadzonych robót, oszczędności niezwykle kosztownej. A pierwszym jej powodem była chęć zamknięcia teatralnego gmachu w stojących już kamienicznych murach.

To nieledwie maniakalne przywiązanie do pierwotnych murów nośnych przejawiali wszyscy kolejni właściciele budynku. Podczas następnej, zarazem najbardziej zaawansowanej przebudowy, w latach 1841–1842, spowodowało ono pięciokrotne przekroczenie budżetu; wydano tyle, że można by było za to wystawić zupełnie nowy gmach teatralny. Piękny to przykład krakowskiej tradycji, której działanie – na pewno gdy spojrzymy na infrastrukturę kulturalną – obserwujemy do dziś. Chcąc ograniczyć wydatki, znowu zdecydowano się więc nie ingerować w konstrukcję budynku, co przy szerzej zakrojonych pracach zgotowało wykonawcom istny koszmar. Gdy ustalono nowy podział wnętrza i wzniesiono ściany działowe oraz nowy, wyższy dach (schowano w nim malarnię), okazało się, że święte mury magistralne zmian tych nie wytrzymują. Konieczne stało się pogłębienie fundamentów. Teraz jednak z kolei, nie chcąc rozbierać ścian wybudowanych wewnątrz budynku, rozebrano elewacje, poprawiono fundamenty i wzniesiono elewacje z powrotem – z wielkim nakładem sił i środków, a umiarkowanym rezultatem, który trzeba było poprawiać, spinając budynek żelaznymi



kotwami. Jak podsumował całość prac Karol Estreicher senior: „W ten sposób powstał gmach, w którym budowę rozpoczęto od dachu, a kończono na fundamentach”. Postawiony na głowie był też rezultat remontu: miasto zostało z salą wciąż niewygodną, a przede wszystkim pozbawioną odpowiednich ciągów komunikacyjnych i foyer. Na dodatek zimną (nowoczesne piece, źle użytkowane, prędko się zepsuły) i szybko niszczącą.

W połowie XIX wieku Teatr Krakowski (gdyż taką nazwę nosił) prezentował się jako standardowa neorenesansowa kamienica w stylu florenckim (albo raczej w Rundbogenstil, bo półokrągłe okna pałaców florenckich opanowały świat za pośrednictwem pałacu królewskiego w Monachium), w elewacji od strony placu Szczepańskiego pojawił się już jednak nietypowy rytm osi, który istnieje do dziś (1–3–1–2). Po paru dekadach budynek doczekał się jeszcze jednego urozmaicenia: po tragicznym pożarze wiedeńskiego Ringtheater w 1881 roku nakazano zasadniczo poprawić warunki przeciwpożarowe, fasada od strony placu otrzymała więc – niczym lotniskowy rękaw – drewniany ganek ze schodami. Przeciętą kamienicą awansowała do rangi architektonicznego potworka.

Dopiero wówczas zapadła wreszcie decyzja o wzniesieniu nowego teatru. Jego okazały budynek nosi obecnie imię Juliusza Słowackiego. W 1893 roku natomiast w narożniku placu Szczepańskiego pozostała pusta sala; jej wnętrze niebawem strawił pożar. W tym czasie jednak górne piętro budynku odnajmowało już bezdomne dotąd Towarzystwo Muzyczne.

↑ Wyjście ewakuacyjne z teatru pobudowane w 1882 r. według projektu T. Stryjeńskiego (rozebrane w 1893 r.), akwreła Z. Wierciaka, ok. 1936. MK

Na Kraków patrzymy dziś przede wszystkim jako na miasto literatury – a co się z tym wiąże, także teatru dramatycznego. W XIX wieku rzecz wcale nie była tak oczywista. Początek stulecia należał wprawdzie zdecydowanie do teatru, jednak sytuacja szybko się zmieniała: gdy Kraków w 1770 roku liczył ledwie około dziesięciu tysięcy mieszkańców, znajdować się w nim miały (jak twierdził płk Wojciech Morsztyn, przywoływany we wspomnieniach Ambrożego Grabowskiego) „dwa klawikordy albo spinety, instrumenty na kształt fortepianu, na których grała starościanka Skotnicka i druga panna”. Dwa pokolenia później (czyli mniej więcej w 1820 roku): „przyjdź do domu każdego kupca albo mieszczanina krakowskiego, a niezawodnie ujrzysz córkę jego siedzącą przed fortepiano i grać się uczącą”.

Dziś, w świecie, w którym jednakowo zdewaluowały się obrazy i dźwięki muzyczne – oba towarzyszą nam przecież niemal bez przerwy – trudno jest pojąć, co znaczyło dla naszych przodków spotkanie z muzyką. Przejście przez miasto orkiestry dętej było wydarzeniem: okna zappełniały się słuchaczami, a młodzież z Gimnazjum Nowodworskiego wybiegała, by podążyć za muzykami. Bardziej wymagająca publiczność mogła jednak słuchać także recitali i oper grywanych w Pałacu Spiskim (to początek antreprzy Jacka Kluszewskiego), a później nawet symfonicznych występów stacjonujących w mieście orkiestr wojskowych – w czasach austriackich były to fachowe i odpowiednio rozbudowane zespoły, mogące wykonywać poważne pozycje z repertuaru klasycznego i romantycznego; naturalnie towarzyszyły też one odwiedzającym Kraków sławnym solistom. Gdzie nie spojrzeć, znaczenie muzyki rosło błyskawicznie: wraz z rozmnażaniem przez lepszych i gorszych twórców drobnych utworów o rozrywkowym charakterze oraz z przybywaniem z Czech i z Austrii nauczycieli fortepianu, ten król dziewiętnastowiecznego instrumentarium stawał się domowym centrum rozrywki; w domach pojawiały się też śpiew i zespoły kameralne, które w wersji profesjonalnej trafiały również na estrady. Wreszcie pozycję sztuki dźwięków ugruntowała estetyka romantyczna, a na szczyty wyniosła ją filozofia Schopenhauera. Wraz z charzmatycznymi twórcami i władającymi wyobraźnią tłumów wirtuozami, muzyka miała wszelkie podstawy, by przyjąć berło

Skład fortepianów ~ ~ ~ ~ ~

Wiktor Barabasz

Kraków, Rynek 39 Linia A-B

polica

znakomite fortepiany po cenach fabrycznych

od 500 kor



*Zawsze wielki wybór instrumentów tak krajowych
jak i zagranicznych.*

„sztuki panującej” XIX wieku. I tak się też stało: stulecie pary i żelaza jest zarazem stuleciem muzyki. Nigdy wcześniej ani nigdy później nie była ona równie istotna, nie wydała też tylu geniuszy i arcydzieł, które trwają niezależnie od zmieniających się mód.

XIX wiek to także czas rodzenia się i rozwoju instytucji życia muzycznego, jakie funkcjonują do dziś. Jedną z nich była filharmonia – czyli orkiestra symfoniczna i biuro koncertowe zapewniające mieszkańcom miasta publicznie dostępne koncerty. Inną: konserwatoria, czyli uczelnie muzyczne, w których dzieci zmieniały się w dorosłych muzyków. Już w 1795 roku, na fali rewolucyjnej, powstało Konserwatorium w Paryżu, w 1817 otworzyło swoje konserwatorium Wiedeńskie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki, w 1822 przyszła pora na Londyn, a w 1862 Anton Rubinstein zainaugurował Konserwatorium w Petersburgu. Instytut Muzyczny w Warszawie działał już od początku lat dwudziestych – aczkolwiek, jak wiemy, z przerwami, będącymi skutkiem kolejnych powstań i dokręcania po nich śruby przez władze rosyjskie. Także Lwów miał swoją uczelnię – najpierw prywatną szkołę Karola Mikulego, następnie konserwatorium.

↑ Reklama krakowskiego składu fortepianów pianisty i prezesa Towarzystwa Muzycznego Wiktora Barabasza. Za: Józefa Jezierskiego ilustrowany przewodnik po m. Krakowie i okolicy, Kraków 1903

Naturalną kolejną rzeczą Towarzystwo Muzyczne powstało też w Krakowie. Właściwie powstało ich nawet kilka w ciągu dekad, ostatecznie jednak to, którego działalność przyniosła trwałe rezultaty, ukonstytuowało się w roku 1876. Nie sposób przecenić tutaj roli księżnej Marceliny Czartoryskiej – najlepsza uczennica Chopina pojawiła się w Krakowie już w 1858 roku, na moment ożywiając senne miasto, a w końcu osiadła tu na stałe w 1869. Wyjątkowość księżnej Marceliny naznaczyła w tym czasie Kraków na mapie Polski: z jednej strony zajmowała się ona ubogimi, z drugiej angażowała w podniesienie poziomu życia muzycznego, zaszczepiając jednocześnie kult Chopina. Jej występy, głównie z repertuarem Chopinowskim, stały się legendą – tak samo jak rola kustosa Chopinowskiej tradycji wykonawczej. Z powodu swego społecznego statusu nie prowadziła wprawdzie regularnej kariery pianistycznej, nie udzielała też lekcji – występowała jednak w ramach koncertów dobroczynnych i odwiedzali ją pianiści pragnący skonsultować z mistrzynią tajniki stylu Chopinowskiego.



↑ Fragment obrazu Teofila Kwiatkowskiego, *Polonez Chopina. Bal w Hôtel Lambert w Paryżu, 1857*, w zbiorach MNP. Za Chopinem siedzi księżna Marcelina Czartoryska. Wikipedia, domena publiczna

Księżna Marcelina wspierała także Towarzystwo Muzyczne, które oprócz organizowania występów przejęło też funkcjonującą przy wcześniejszym, zlikwidowanym już stowarzyszeniu Muza bursę muzyczną i zamierzało uczynić z niej profesjonalną szkołę. Towarzystwo nie budowało swych planów na piasku: znalazło wsparcie także u innych najważniejszych osób w mieście, a jego pierwszym przewodniczącym został prezydent Krakowa Feliks Słachtowski.

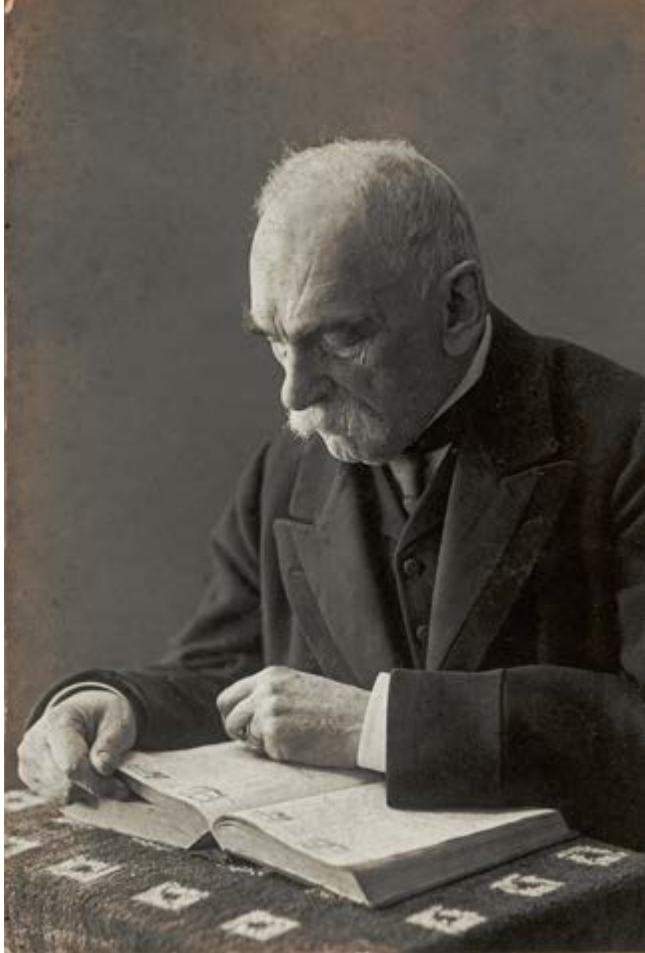
Organizacja zabrała się więc do urządzania koncertów, które odbywały się w kilku różnych wnętrzach, aż w końcu dla większych wydarzeń zaczęto wykorzystywać salę Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”. Drzwi i podłoga skrzypiały, a koncerty lubiły nawiedzać wałęsające się psy, ale zaletą była wielkość pomieszczenia. Przede wszystkim jednak Towarzystwo Muzyczne skutecznie zreformowało działalność szkoły. Nie była to pierwsza uczelnia muzyczna w historii miasta – ale pierwsza o tak szerokim programie, skierowanym do różnych specjalizacji.

Kraków dysponował zresztą całkiem okazałym zapleczem dla takiej instytucji. Śpiewu uczyli, między innymi, znany już z wcześniej kierowanej przez siebie szkoły dla wokalistów Stanisław Mirecki, a także Stanisław Niedzielski, który był dyrektorem Towarzystwa. Zajęcia z gry na fortepianie prowadził na przykład Kazimierz Hofmann (wykładał także harmonię) – artysta wszechobecny wówczas w życiu muzycznym Krakowa jako pianista, dyrygent i kompozytor. Świetnie wykształcony w Wiedniu, był – wszystko na to wskazuje – pianistą wybitnym, aczkolwiek najbardziej spektakularne sukcesy odnosił pewnie jako autor „narodowych” operetek: na *Żaków* czy *Skarby i upiory* ludzie walili drzwiami i oknami (oczywiście do Teatru Krakowskiego przy placu Szczepańskim!), a wiele arii czy pieśni weszło do repertuaru powszechnego. Kto pamięta, że krakowiak



Płynie Wisła, płynie to właśnie jeden z numerów jego równie popularnej *Emigracji chłopskiej*? „Żaden koncert nie mógł się odbyć bez Kazimierza Hofmanna” – pisał później Józef Reiss. Aczkolwiek Kraków niedługo miał już korzystać z usług znakomitego muzyka. Dwa lata po utworzeniu Towarzystwa zlikwidowano działającą w Teatrze Krakowskim operetkę, w której Hofmann był dyrygentem. Niebawem warszawski korespondent „Czasu” donosił więc: „To znowu dobry nabytek Warszawy, zdobyty na Krakowie” – Hofmann objął profesurę w stołecznym konserwatorium. Dla pocieszenia można dodać, że i Warszawa nie nacieszyła się nim przesadnie: po paru latach zrezygnował całkowicie z własnej kariery, by zająć się kształceniem i karierą swojego genialnego syna, Józia.

↑ Kazimierz Hofmann z synem Józefem, fot. J.W. Idzikowski, Chicago ok. 1899. MNW, domena publiczna



Tymczasem jednak Kraków wziął też odwet na Warszawie, z której w 1881 roku powrócił Władysław Żeleński. Znakomity romantyczny kompozytor, organizator, publicysta, pobierał najpierw nauki u lokalnych nauczycieli (w tym u Franciszka Mireckiego, ojca Stanisława, i u Jana Germasza – bardzo wysoko cenionego pianisty), a następnie kształcił się w Pradze i w Paryżu. W pejzaż Krakowa wniósł nie tylko swą fachowość, lecz i – cenna rzadkość – bezkompromisowość oraz energiczną skuteczność.

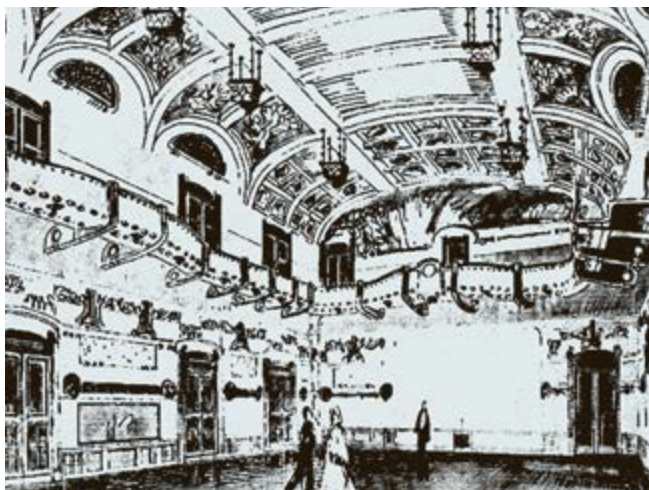
W 1888 roku działania Władysława Żeleńskiego, księżnej Marceliny Czartoryskiej i innych doprowadziły do oficjalnego uzyskania przez szkołę Towarzystwa rangi konserwatorium. Kolejne wiedeńskie wizytacje wypadły, *nomen omen*, koncertowo – i nic dziwnego, skoro w Konserwatorium uczyli tak świetni pianiści, jak Jerzy Lalewicz, Wiktor Łabuński czy fenomenalny wręcz Seweryn Eisenberger (jeden z wielkich uczniów Teodora

Leszetyckiego). Dodajmy, że w późniejszych latach kurs wyższy prowadził sławny Egon Petri, który w okresie międzywojennym uległ czarowi Zakopanego i tam zamieszkał.

To jednak na razie dość odległa przyszłość. W opuszczonym przez aktorów z końcem sierpnia 1893 roku budynku Teatru Starego gimnastykują się tymczasem uczniowie dookólnych szkół, a następnie strażacy, gasząc ogień pozostawiony przez wojskowych. Dopiero w tym momencie budynek mogło otrzymać Towarzystwo Muzyczne. Z jednej strony Towarzystwo potrzebowało go na szkołę, z drugiej – miasto potrzebowało go jako sali koncertowej. W tej sytuacji senat wyasygnował w końcu pieniądze na przebudowę kamienicy. Zakończyć się ona miała dopiero w 1906 roku.

Przebudowę zajęli się dwaj architekci, będący w stanie sprostać aktualnym wymaganiom. Elewacja powierzona została Franciszkowi Mączyńskiemu, który nadał jej charakter w pełni secesyjny, mimo zachowania elementów neorenesansowych (pozostały półokrągłe okna, choć zaskakująco przerysowane). W fasadzie od strony placu Szczepańskiego pojawił się przebijający gzyms fantazyjny, nieco gotycyzujący szczyt, sam gzyms zaś – wygięty na sposób orientalny i sięgający daleko w przestrzeń – stał się *de facto* materia rzeźbiarską. W zasadniczo płaskich elewacjach, czego nie dało się zmienić, Mączyński potrafił stworzyć nadzwyczajne efekty plastyczne: płaska ściana stała się tłem dla akcentów, w których oko się gubi – rozkoszując się przy tym jednak detalami i ich zmyślnymi igraszkami z symetrią. Wedle powszechnej opinii Tadeusz Stryeński, będący głównym autorem przebudowy, zaprosił do niej Mączyńskiego, gdyż sam nie czuł się pewnie w projektowaniu elewacji: był to strzał w dziesiątkę.

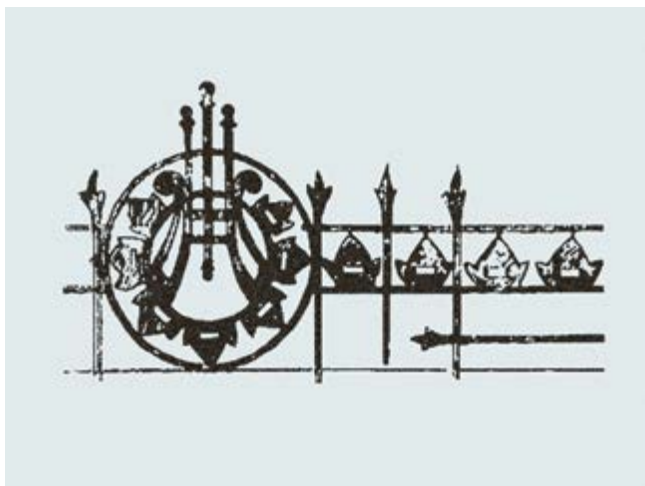
Stryeński może nie radził sobie równie dobrze z fasadami, był natomiast fachowcem od zasadniczej treści budowli, czyli ich układu. I to fachowcem nowoczesnym: interesowały go konstrukcyjne nowinki, a doświadczenie zdobywał, między innymi, na studiach u Gottfrieda Sempera oraz w Paryżu. Właśnie tam poznał technikę żelazobetonu. Teraz stwierdził, że będzie ona idealnym sposobem na uformowanie nowego stropu sali koncertowej: jednocześnie pozwoli na ukształtowanie go



w pożądanym przez architekta sposób oraz ustabilizuje budzące obawę mury. Mimo poparcia komitetu budowy, w Krakowie patrzonej jednak na nowinkę podejrzliwie (w czasach, kiedy dzięki żelaznym ramom wznoszono już drapacze chmur!) – Stryjeński został zmuszony do zabezpieczenia swego projektu wysoką kaucją, którą zwrócono mu dopiero po kilku latach. Na szczęście architekt był pewien swego – dzięki temu strop nad salą Starego Teatru, a także cały gmach służą nam do dziś. Żelbetowe legary przyjęły przy tym formę zarówno konstrukcyjną, jak i artykułującą wnętrze – w ten sposób stały się elementem dekoracyjnym, na czym zależało ich twórcom.

Wnętrza wygospodarowane przez Stryjeńskiego: foyer kaso-we, sale reductowe na parterze, paradne schody i sale na pierwszym piętrze, z obszernym korytarzem-hallem, powierzone zostały następnie artystom tworzącym grupę Polska Sztuka Stosowana. Plastycy podzielili między siebie pomieszczenia i mimo formułowanych później zarzutów wobec architektów o zdominowanie przestrzeni – a może właśnie dzięki temu faktowi, do którego musieli się dostosować – powstało dzieło będące jedną z najlepszych realizacji secesji na ziemiach polskich: nie tylko ciekawe, ale i tworzące rzeczywisty Gesamtkunstwerk, dzieło totalne, którego postulaty leżały u podstaw nurtu. Dodać w tym miejscu warto, że idea ta, w której każdy element – forma

↑ Duża sala z balkonami wychodzącymi na pomieszczenia Towarzystwa Muzycznego, rysunek przebudowy, T. Stryjeński i F. Mączyński. Za: „Architekt” 1907, R. VIII, z. 9–10, s. 40



wnętrza, polichromia, płaskorzeźba, podłoga, ramy okienne, witraże, balustrady, drzwi, klamki itd. – staje się elementem tworzącym artystycznie pomyślaną całość dzieła, była ideą nie tylko aktualną i modną, ale i wywodzącą swój rodowód z muzyki. A konkretnie: z władającego wyobraźnią tamtych czasów dramatu muzycznego Richarda Wagnera, w którym wszystkie elementy – tekst, muzyka, inscenizacja, nawet architektura gmachu teatralnego – miały oddziaływać na widza holistycznie. Podobny postulat stawał przed budowlami ruchu Arts and Crafts oraz Art Nouveau – czyli tym wszystkim, co pod wpływem słynnego wiedeńskiego pawilonu nazywamy secesją. Ma swoje miejsce pomiędzy nimi gmach Starego Teatru – któremu ta szata posłużyła, by stał się salą koncertową i konserwatoryjną.

Wejście do uczelni muzycznej znajdowało się od strony placu Szczepańskiego, a regulamin surowo zabraniał studentom zatrzymywania się w bramie – podobnie jak w korytarzach. Czy to wyraz zapobiegliwości wobec tworzenia się nieformalnych grup, czy też po prostu lekarstwo na ciasnotę? Mimo bowiem własnego budynku, miejsca wciąż musiało brakować: szkoła prowadziła ponad dwadzieścia kierunków studiów (klas), a do tego drugie tyle zajęć uzupełniających. Można było wykształcić się tutaj na pianistę, skrzypka czy śpiewaka, ale też na oboistę lub puzonistę, i, rzecz jasna, na dyrygenta.

↑ Ozdobna barierka w kształcie liry zatrzymująca śnieg na dachu teatru, rysunek przebudowy, T. Stryjeński i F. Mączyński. Za: „Architekt” 1907, R. VIII, z. 9–10, s. 28



Przypatrzmy się wymaganiom tej ostatniej klasy zamieszczonym w informatorze Konserwatorium. Otóż każdy jej student musiał stać się zarówno kompetentnym pianistą, jak i smyczkowcem, a wreszcie dęciakiem – musiał ukończyć klasy instrumentów z każdej grupy, by faktycznie je poznać. Do tego zobowiązany był do odwiedzania klas śpiewu (od tego zaczynał) i muzyki kameralnej. Dopiero na dalszym miejscu stało dyrygowanie. Rzecz jasna, na adepta dyrygentury czekała też klasa operowa – bo cóż to za kapelmistrz, który nie potrafi zagrać na tubie i poradzić sobie równie dobrze na estradzie, jak w teatralnym kanale orkiestrowym?

↑ Plakat Krakowskiego Biura Koncertowego E. Bujańskiego reklamujący koncert Egona Petriego w Krakowie 26 września 1926 r. Polona, domena publiczna



Trudno nie dostrzec, że w nowych warunkach Konserwatorium rozkwitło – nie sposób też jednak zapomnieć o koncertowej działalności prowadzonej w gmachu Starego Teatru. Zajmowało się nią nie samo Towarzystwo Muzyczne, ale powstała później agencja koncertowa. To ona przedstawiała w Krakowie takich artystów, jak Cortot, Rachmaninow, Huberman czy wracający w swe rodzinne strony sławni już Józef Hofmann i Ignacy Friedman. Niekiedy dochodziło przy tym do konkurencyjnych niesnasek: w pewnym momencie Towarzystwo jako solistę najęło samego Ferruccio Busoniego, po czym agencja – czując, że podważa się jej rolę – zdementowała w prasie zapowiedź koncertu! W rezultacie na koncercie legendarnego już wówczas pianisty i kompozytora publiczność nie dopisała, a na dodatek oceniono go jako chłodnego i zbyt wymyślnego wykonawcę Chopina...

Kres Konserwatorium przyszedł wraz z końcem epoki – czyli z okupacją. Uczelnia została zlikwidowana przez Niemców, tak samo jak całe polskie szkolnictwo. Okupanci mieli własne plany wobec budynku: chcieli mieć w nim swój teatr. Oznaczało to kolejną przebudowę, unicestwiającą część jego wystroju, a w całości także nową, ale piękną już tradycję muzyczną. Śladem po tej ostatniej pozostały tylko klucze wiolinowe zdobiące balustradę schodów dawnej uczelni oraz płaskorzeźba Józefa Gardeckiego przedstawiająca *Muzykę kościelną* na tylnej ścianie sali, wysoko ponad widownią. Przed spojrzeniem widzów przysłania ją teraz

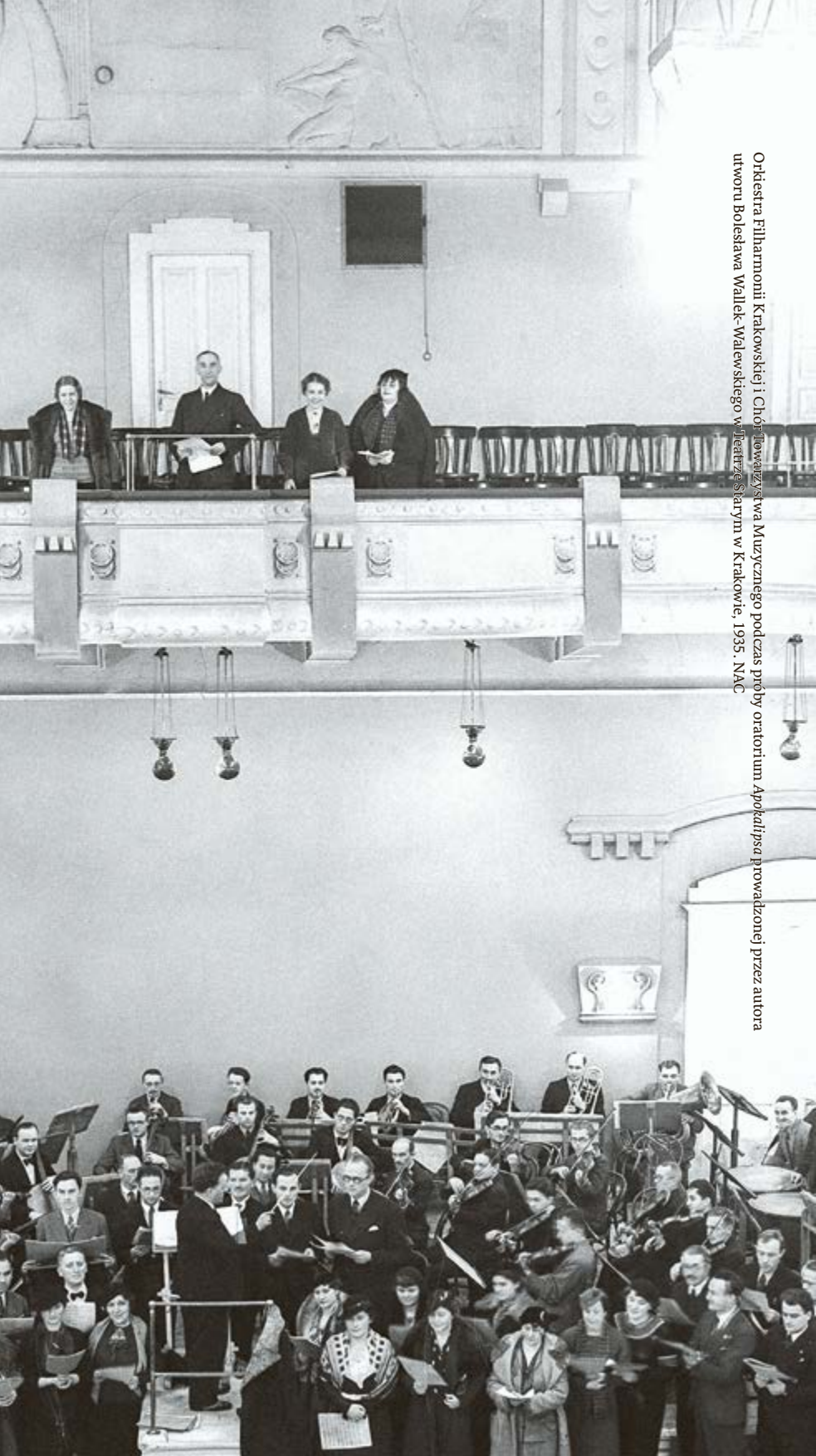
↑ XVII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w budynku Starego Teatru w Krakowie, na zdjęciu The Stratton String Quartet przybyły do Krakowa z Londynu, 1939. NAC



kabina operatorów światła – co w sumie nie jest najgorszym wyjściem, zważywszy na stan reliefu... Drugi relief (*Muzyka świecka*) – do pary – znajdował się po przeciwległej stronie sali, na ścianie, która została wyburzona – na jej miejscu mieści się dziś otwór sceniczny. Paradoksem jest jednak, że dokonując tych zniszczeń, służących przywróceniu w budynku funkcji teatralnych, Niemcy położyli podwaliny pod restaurację może najśłynniejszej polskiej sceny narodowej. A także, że przenosząc salę koncertową do budynku Katolickiego Domu Ludowego (działającego jako kino Świt), stworzyli nową filharmonię. Uformowana w tym miejscu na polecenie Hansa Franka orkiestra trwa po dziś dzień – od siedemdziesięciu pięciu lat – jako Filharmonia Krakowska. I póki co, mimo pożarów, remontów, przeszkadzających tramwajów, niewielkiej pojemności sali oraz braku wystarczającego zaplecza – a także mimo powtarzanych od lat obietnic przenosin, nigdzie się z tego miejsca nie rusza.

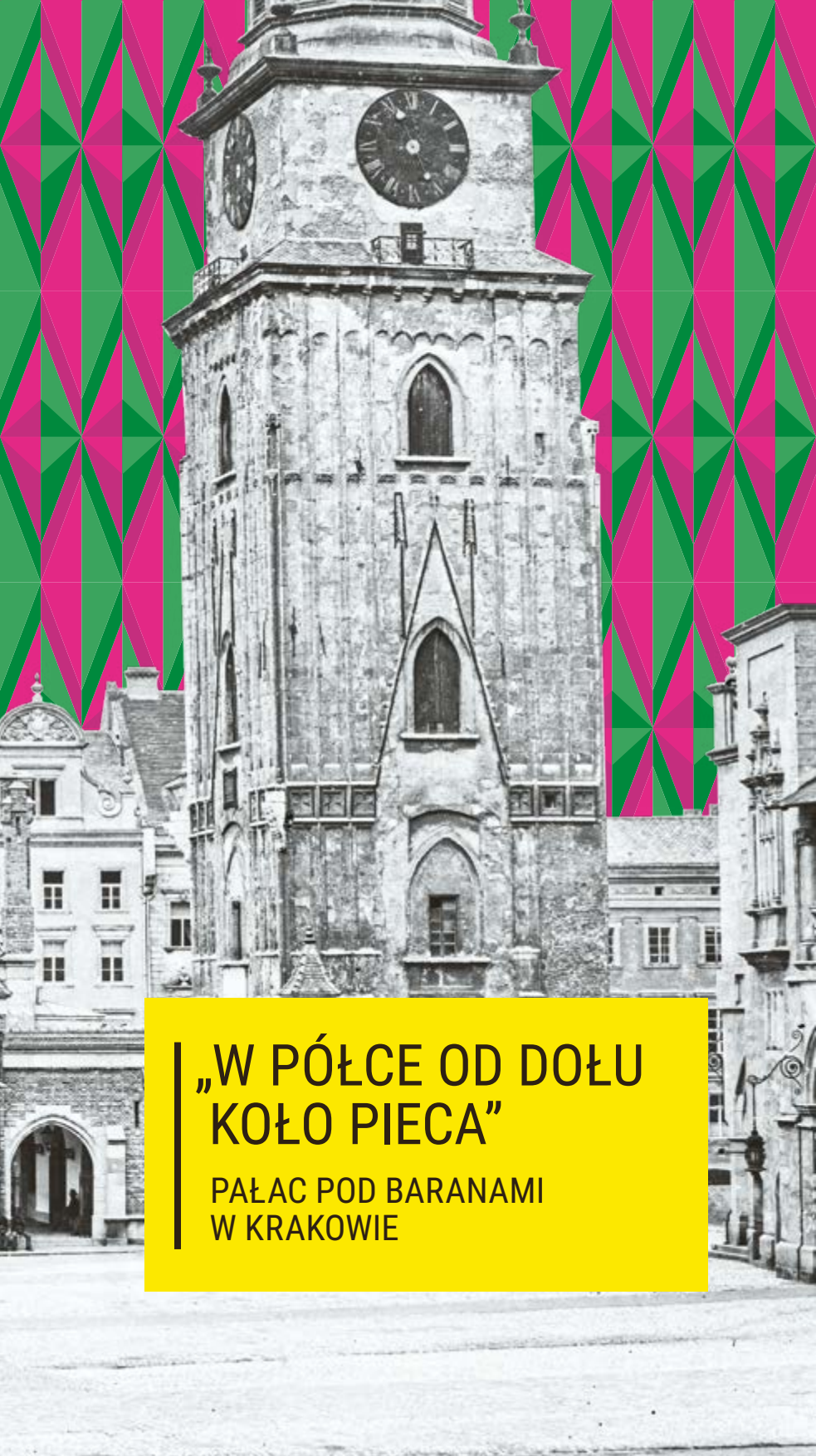
Również zespół Starego Teatru pozostaje na miejscu. Jak by nie patrzeć – właściwym, bo to tu odnosił sukcesy przez pierwsze stulecie istnienia.

Orkiestra Filharmonii Krakowskiej i Chór Towarzystwa Muzycznego podczas próby oratorium *Apokalipsa* prowadzonej przez autora utworu Bolesława Walke-Walewskiego w Teatrze Starym w Krakowie, 1935. NAC



Fragment południowej pierzei Rynku Głównego w Krakowie
z pałacem Pod Baranami, 1882–1984, fot. I. Krüger. MK





„W PÓŁCE OD DOŁU KOŁO PIECA”

PAŁAC POD BARANAMI
W KRAKOWIE

Uczymy się nie zauważać. Miejsca zbyt łaskawe dla nas swą oczywistą obecnością istnieją od zawsze – i od zawsze przechodzimy mimo nich. Nie jesteśmy niewdzięczni: cieszymy się, że z nami są – ale gdy musimy o nich opowiedzieć, okazuje się, że trudno dobrać słowa, pamięć nie rysuje konkretnego obrazu. „Koń jaki jest, każdy widzi” – głosiła pierwsza polska encyklopedia zgodnie z zasadą, że to, co powszechnie znane, nie wymaga omawiania. Pałac Pod Baranami jaki jest... No właśnie, jaki jest?

Stoi w narożu Rynku i ulicy św. Anny: duży, jasny, kubiczny, w porównaniu z innymi kamienicami wręcz spektakularny – wyróżnia się swym bardzo klasycznym charakterem. Co oznacza, że elewacje budynku powinny mieć nie tylko prostokątne, regularnie rozmieszczone okna, ale może też jakieś porządki architektoniczne – pilastry, belkowanie. Okna duże, prostokątne, w pełni pałacowe – są – ale czy na pewno rozmieszczone równo? Coś tam chyba jest nie tak. Faktycznie: dwie osie z prawej strony są oddzielone niewłaściwym, podwójnym pilastrem, podczas gdy pomiędzy wszystkimi innymi są pilastry pojedyncze. Nie ma wątpliwości, że od strony Rynku, czyli od strony fasady, pałac składa się z dwóch budynków; szwy wciąż są widoczne. Co tam, nie jesteśmy we Włoszech, nie takie nieregularności znajdują się w naszych nawet najbardziej reprezentacyjnych budynkach! Nie przejmujemy się. Czyli jednak: fasada ma pilastry. Płaskie, linearne efekty światłocieniowe zostały tu zredukowane, jak to tylko możliwe – ale pilastry są, jest architektoniczny porządek. Stoją na boniowanym cokole, w który uformowany jest poziom parteru, i na swych korynckich głowicach dźwigają belkowanie zwieńczone wydatnym gzymsem. Mają wysokość dwóch kondygnacji, więc tworzą elegancki i monumentalizujący wielki porządek – to jemu zawdzięczamy wrażenie pałacowego splendoru emanujące z budynku. Ponad nimi jest jednak jeszcze jedno piętro, o prawidłowo zmniejszonych proporcjach, które także przykryte jest gzymsem. Ta kondygnacja nie przyozdabia jednak budowli (łatwo też wyobrazić sobie pałac bez niej), chociaż jest poprawnie zakomponowana.

Ostatecznie kierunki wertykalne i horyzontalne równoważą się, nieregularności znikają wśród wielu powtarzających się elementów – czyli tak bardzo, jak to tylko możliwe. Dwuosiowy



portal wejściowy, zwieńczony balkonem, dopełnia reprezentacyjnego charakteru, podkreślając symetrię – również na ile to możliwe. Spłaszczony dach pozostaje niewidoczny – świetnie, bo zepsułyby harmonię bryły. W gruncie rzeczy zatem dobra architektura – dla czego więc nie ma swej monografii, ba! – w ogóle nie trafia na listę najważniejszych zabytków miasta?

Powiedzmy wprost: pałac udaje. I robi to znakomicie. Nie jest budowlą renesansową zaadaptowaną w klasycyzmie, nie jest, rzecz jasna, barokową, nie jest klasycystyczną – choć jest wszystkimi po trochu. Przez stulecia jego główną cechą była nieustanna zmienność, odzwierciedlająca najróżniejsze, wciąż nowe potrzeby. Proces ten właściwie nigdy się nie zatrzymał – nawet obecnie pałac, jego przeznaczenie i wyposażenie wewnątrz wciąż się zmieniają. Korzenie budynku sięgają średniowiecza. Korzenie to piwnice – między innymi ta, w której od ponad pół wieku rezyduje słynny kabaret: Piwnica pod Baranami.

↑ Fragment fotografii obrazu przedstawiającego *Uroczystość Napoleona Wielkiego wskrzeszy Polaków...* autorstwa M. Stachowicza, fot. A. Pawlikowski. PAUart

Żebrowe sklepienia w tych przestrzeniach to jednak nie jedyne wspomnienie najdawniejszych dziejów: ważniejszy jest elementarny podział budynku, który od strony Rynku połączył dwie sąsiadujące z sobą działki. Ich granica wypadła w obecnej sieni wjazdowej – dlatego właśnie tak przedstawia się symetria gmachu, który rósł, ewoluując, żaden z właścicieli nie pomyślał bowiem o zastosowaniu radykalnego, chociaż typowego środka: zburzeniu starych murów i postawieniu nowego pałacu. Nie było takiej potrzeby, bo Barany długo nie stanowiły rezydencji reprezentacyjnej. Przeciwnie – były to po prostu dwa domy miejskie, które swoim właścicielom miały przynosić nie tyle splendor, ile dochód. Stąd mieszczące się w nich na parterze sklepy albo karczma. Chociaż ona akurat pojawiła się w czasie, gdy domy zapewne nabrały bardziej okazałego wyglądu, a nawet uzyskały wyłączenie z prawa miejskiego. „Nobilitował je”, czyli obrócił w posiadłość szlachecką, król Stefan Batory, w 1577 roku kupiwszy budynek i ofiarowawszy je Kacprowi Bekieszowi (jak znany jest w Polsce Korniyati Bekes Gáspár), swemu zasłużonemu oficerowi (choć wcześniej konkurentowi do tronu siedmiogrodzkiego).

Wiemy o tym wszystkim w sumie bardzo niewiele, ale karczma to miejsce, na które zawsze warto zwrócić uwagę. Prowadzi ją wdowa po Bekieszu, Anna Szárkándy, a obecnie już Wesselényi, gdyż ponownie zamężna, ze starostą lanckorońskim i innym faworytem Batorego, ale ważniejsze, kto w niej bywa. Być może pewna panna, którą upatrzył sobie węgierski poeta Bálint Balassi – i tak o niej śpiewał z lutniowym akompaniamentem:

W cytrę trąca Zuzanna, cudna polska dziewa,
I do jej wtóru piękną pieśń tobie zaśpiewa.
Ja rozum tracąc, ku niej afektem ciągniony
I w sercu mym płomieniem wewnętrznym trawiony,
Już usidlony*

Piękna Zuzanna gra może na cytrze, a może na lutni, gdyż – jak wiemy z analizy historycznej terminologii – cytrami zwane bywały w XVI wieku właśnie lutnie. Taki akompaniament jest więc tu jak najbardziej na miejscu. Żeby nadać obrazowi cechy

* Tłum. Stanisław Jerzy Lec.

bliższe dzisiejszym gustom, czyli komplikacjom w stylu tele-noweli, to struny uczuć potrącała w Balassim nie tylko śliczna Zuzanna, a i sama Anna Wesselényi – w tym momencie żona jego przyjaciela i właścicielka gospody, podobnie jak i całego odziedziczonego po Bekieszu domu Pod Baranami – występująca (jak i kilka innych dam poety) w wierszach jako Celia. Można założyć, że goszczący w Polsce Balassi spędzał niemało czasu w domu przy krakowskim Rynku, spotykając w nim i innych literatów. Czy jego śpiewów z lutnią przy szklanicy węgryzna słuchał największy z nich, Jan Kochanowski, nie sposób jednak ustalić.

Także wiele innych szczegółów, o które moglibyśmy pytać w związku z domem „gdzie barany” w XVI czy XVII wieku, opatrzyć trzeba tym samym „być może”. Coś jednak wiemy, bo losy budynków zostawiają też trwałe ślady: odciskają je w ziemi, w tworzących je kamieniach, w księgach rachunkowych, na obrazach, w korespondencji. Jest gdzie szukać – można więc znaleźć, że po 1534 roku zniszczone pożarem domy nabył Justus Ludwik Decjusz – właściciel Woli Chełmskiej, zwanej od jego imienia Justowską (a poza tym wielkorządca krakowski i sekretarz Zygmunta Starego); od jego spadkobierców kupił je w 1577 roku Stefan Batory dla Kacpra Bekiesza. Przez kolejne dekady gmach przechodzi z rąk do rąk, a jednocześnie rośnie. I staje się coraz bardziej reprezentacyjny. W XVII wieku zespolono obie kamienice (jak stwierdza najbardziej aktualne opracowanie, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*), a następnie przyłączona została trzecia kamienica, od strony ulicy św. Anny. W następnym stuleciu nie było już wątpliwości, że Barany stały się pałacem. Dalej jednak zmieniały właścicieli – bez przerwy się przekształcając. Na średniowiecznych piwnicach stały już sale, które zyskały późnobarokową dekorację stiukową (przypisywaną Baltazarowi Fontanie – do dziś zachowaną w sali na lewo od sieni, obecnie – jak i przed stuleciem – mieszczącej kawiarnię); z zewnątrz centralny, symetryczny ryzalit z portalem wejściowym zaakcentowany był ozdobnym przyczółkiem. W 1781 roku zyskaliśmy dokładny opis bieżącego stanu budynku: przedstawia on pałac z modną ornamentyką późnobarokową, częściowo w stylu Ludwika XVI, która miała zniknąć w ciągu kolejnych dwóch dekad.



Nastał dojrzały klasycyzm, nastali także właściciele, którzy mieli wyrzucić na budynek – i cały Kraków – wpływ szczególny. Mieli też pozostać na miejscu przez prawie sto dwadzieścia lat; a wreszcie wrócić do swej siedziby, gdy tylko było to znowu możliwe. Ich pałac w tym czasie znów zdążył się zmienić. Wraz z osiedleniem się w Krakowie Artura Potockiego i jego żony Zofii z Branickich do cokolwiek zapomnianego miasta zawitał wielki świat. Dawno już nie mieszkał w Krakowie nikt równie majątny i zarazem równie świadomy swych celów i sposobów ich realizacji – a w celach tych mieszczący nie tylko korzyści własne, lecz i publiczne. W 1822 roku dla starego miasta rozpoczął się nowy rozdział.

Przebudowa z końca XVIII wieku stworzyła względnie jednolity budynek – stylowo i przestrzennie – w którym znalazły się reprezentacyjne klasycystyczne sale od strony Rynku, salony na pierwszym i mieszkania pańskie na drugim piętrze. Trzeciego piętra jeszcze nie było, a nad gmachem wznosił się okazały dach – jak w innych polskich pałacach tego czasu. Zmiany architektoniczne wprowadzone przez Artura Potockiego były znikome; zmiany praktyczne, ideowe i symboliczne – poważne.

Pod Baranami toczyło się teraz pełne splendoru życie, choć bynajmniej nie przesadnie wystawne: regularne odwiedzi-ny prawdziwej elity miasta, czyli nie tylko notabli, lecz także

↑ Zofia z Branickich Arturowa Potocka, miniatura, gwasz na papierze, Carl Ludwig Hummel de Bourdon, Wiedeń 1824. MNW, domena publiczna

➤ Artur Stanisław Potocki, miniatura, akwarela, Johann Nepomuk Ender, Wiedeń 1832. MNW, domena publiczna



literatów, profesorów, artystów, do tego jako rozrywka – bale, niekiedy urządzone nawet dla całego miasta (tchnąca rewolucyjnym egalitaryzmem nowość!). Artur Potocki chciał być – i był – prawdziwym mecenasem życia kulturalnego, a to oznacza nie tylko nieżałowanie grosza, lecz i aktywny udział w wydarzeniach, a nawet ich kreowanie. Mogli na niego liczyć zwłaszcza literaci i malarze, gdyż te dziedziny stanowiły esencję jego zainteresowań: sam podejmował próby literackie, a także gromadził kolekcję doskonałego włoskiego malarstwa, która miała cieszyć oczy domowników i służyć za wzór krakowskim artystom. Pod Barany z kolejnych wypraw do Włoch zwożono obrazy, ryciny, cymelia. Z ostatniej takiej podróży Potockiemu nie dane było jednak wrócić: zatrzymawszy się w Wiedniu w trakcie powstania listopadowego (na którego rzecz działał), zwrócił na siebie baczność rządu austriackiego, który odmówił mu paszportu. Ostatnie dwa lata życia spędził więc w rezydencji, którą nabył w stolicy Cesarstwa, wciąż z daleka nadzorując losy swego krakowskiego pałacu. Ten natomiast stał się wówczas schronieniem dla uciekinierów z zaboru rosyjskiego, w tym dla Adama Czartoryskiego.

W złotym okresie Baranów, który trwał zaledwie siedem lat (1822–1829), w pałacu nie brakowało i muzyki. Jakiej? Inwentarz mówi, że znajdowały się w nim w sumie trzy fortepiany

↑ Sypialnia Arturowej Potockiej Pod Baranami, za: J. Kuś, *Pałac pod Baranami*, „Rocznik Krakowski” 1978, t. 49, s. 113. Małopolska Biblioteka Wojewódzka (skan)



(przynajmniej dwa z wiedeńskiego warsztatu Steina). Jeden stał w pokoju nauczyciela muzyki – więc i taki mistrz znalazł zatrudnienie w pierwszym domu miasta. Wiemy, że jeszcze przed zamieszkaniem w Krakowie Artur Potocki brał udział w wystawieniu w Łańcucie (siłami lokalnymi; tamtejszy pałac przeszedł na własność jego brata) ultraawangardowego w owym czasie *Freischütza* Carla Marii von Webera. Pierwsza romantyczna opera, pełna niesamowitości, a nawet grozy, pojawiła się jeszcze raz w biografii hrabiego, gdy w Teatrze Krakowskim (*vide* Stary Teatr) właśnie podczas spektaklu tego podziwianego dzieła za kulisami wybuchł pożar: na szczęście okazał się niegroźny, ale to właśnie dzięki trzeźwości umysłu Artura Potockiego uniknięto wówczas paniki. Gdy hrabia zajrzał później na zaplecze, otrzymał brawa od aktorów.

Wśród muzykaliów pałacu Pod Baranami z tego okresu nie znajdziemy jednak oper Webera. Katalog wymienia dziewięć tytułów, wyłącznie autorstwa Rossiniego. Nie należy się dziwić: w latach dwudziestych XIX wieku Weber mógł przyciągać żadną nowych wrażeń publiczność do teatru, Beethoven był podziwiany jako tajemniczy mędrzec muzyki, ale kochany przez wszystkich był właśnie włoski król żwawej melodii – Gioacchino Rossini. Z belcantowych pozycji tylko jedna, *Semiramida*, pojawia się tu w formie partytury – reszta to wyciągi fortepianowe,

↑ Gabinetik hrabiny Arturowej Potockiej Pod Baranami, rysunek, Willibald Richter, 1829. BJ, domena publiczna

co sugeruje, że ta muzyka rzeczywiście była grana w pałacowych salonach.

Wśród tytułów widzimy zarówno komediowe *opere buffe* (choćby *La gazza ladra* – *Sroka złodziejka*), jak i *opere serie* (*Othello, Elisabetta*). Być może najciekawsze jest jednak to, czego nie dostrzegamy – a mianowicie brak największego przeboju kompozytora z Pesaro, którym już wówczas był *Cyrulik sewilski*. Czy to przypadek, czy mimo wszystko dla polskiego magnata – choć tak bardzo oświeconego – libretto bazujące na prowokującej do społecznych dyskusji twórczości Beaumarchais’go było jednak zbyt wyzywające? Wprawdzie *Cyrulik* jest łagodniejszą wersją tematu, a już znacznie wcześniej cesarz Józef II zezwolił przecież Mozartowi wykorzystać *Wesele Figara*, faktycznie podważające społeczne umocowanie „jaśnie wielmożnych państwa”... Nie ma co zapuszczać się zbyt daleko drogą takich domysłów. Lepiej sądzić po czynach niż po bibliotece – a w ich świetle Artur Potocki prezentuje się jako bardzo postępowy obywatel.

Późniejsze informacje o książkowych zbiorach Potockich przynoszą sumaryczne wiadomości: nuty gromadzono w obszernych woluminach i trzeba było zagłębić się w ich treść, by odczytać autorów i tytuły. Dowiadujemy się więc jedynie, ile tomiszczy znajduje się w pałacu i jakie mają formaty. Od zawartości ważniejsza jest lokalizacja, na przykład: „W półce od dołu koło pieca Nut różnych in 4^{to} w oprawie różnych kompozytorów sztuk 38”.

Niewiele nam to mówi – poza tym, że muzyka była na dworze obecna. Więcej dowiadujemy się w roku 1848, kiedy to „Rachunek z Księgarni D.E. Friedleina dla JW Hrabiny Adamowej Potockiej” opiewa – wśród mnogości dzieł literackich czy sztychów – także na kilka większych i mniejszych utworów muzycznych.

Idzie nowe! Brak uzupełnień dorobku Rossiniego, natomiast pojawiają się twórcy identyfikowani już w pełni z romantyzmem – choć wciąż głównie włoscy kompozytorzy oper: Vincenzo Bellini i Gaetano Donizetti (*I Capuleti e i Montecchi*, *Purytanie*, *Anna Bolena*, *Córka pułku*). Zwraca też jednak uwagę muzyka instrumentalna, zapewne na fortepian – choć i ona przynajmniej częściowo stanowi reminiscencje z oper (np. *Lucia* Litolffa). Wśród nabytków znalazł się też zestaw utworów Wojciecha Sowińskiego,

bardzo zasłużonego pianisty i leksykografa muzycznego (choć Chopin poświęcił mu swą najbardziej jadowitą filipikę), a także coś z dorobku prawdziwie uroczego romantyka, George’a Alexandre’a Osborne’a (op. 58, czyli zapewne *Bal, rondo brillant pour le piano*). Natomiast muzyka Chopina – wymieniona z imienia – pojawia się dopiero w rachunku mówiącym o zakupach w roku 1863 (w tej samej księgarni). Niestety enigmatycznie – „Chopina Kompozycje Tom IV i V”. Co, rzecz jasna, nie stanowi, że gdzieś „W półce od dołu koło pieca” nie było go już wcześniej. Tym bardziej że o geniuszu Chopina do pałacu Pod Baranami informacje mogły trafić poniekąd z pierwszej ręki.

W latach czterdziestych XIX wieku, gdy w Krakowie mieszkała wdowa po Arturze Potockim, pałac Pod Baranami o włos rozmiął się z losem młodej pianistki, która niebawem miała stać się jedną z wybitnych uczennic Chopina. Dwudziestoletni syn Zofii i Artura, Adam, sporo czasu spędzał w Warszawie. „Połuję często z oboma Radziwiłłami – pisał do matki w 1843 roku – wyjeżdżamy na całe dnie, a wracamy tylko na wieczory, na opery włoskie; wiesz, jak lubię muzykę, więc pojmujesz przyjemność słuchania nawet nie najlepszego zespołu”. Tę sympatię do muzyki Adam





mógł dzielić z Marią Kalergi – swą równolatką, również należącą do arystokracji, choć nierównie bardziej doświadczoną przez życie, co rzucało cień na jej pozycję. Nie przeszkodziło to rozwojowi wielkiej namiętności – przeszkodziło jednak zalegalizowaniu jej. Na wyraźne życzenie księżnej Potockiej, Maria zwolniła Adama z deklaracji małżeńskiej. Uczucie ukryte zostało w korespondencji – i Maria Kalergi nigdy nie zamieszkała w pałacu Pod Baranami. Czekala ją inna przyszłość: jednej z wielkich *femmes fatales* romantyzmu, a zarazem artystki podziwianej przez największych geniuszy epoki w całej Europie. Paradoksem jest, że dziś pamięta się ją głównie jako obiekt nieszczęśliwych westchnień Norwida (z których zapewne w ogóle nie zdawała sobie sprawy) – w rzeczywistości sama była postacią nie mniej godną uwagi niż jej nawet najznakomitsi adoratorzy.

↑ Adam Potocki, miniatura, gwasz na kości, Moritz Michael Daffinger, Wiedeń, 1848–1950. MNW, domena publiczna

↗ Katarzyna z Branickich Potocka, żona Adama, olej na płótnie, Louis Gustave Ricard, ok. 1855. MNW, domena publiczna



Jako własność Potockich pałac Pod Baranami przeszedł w XIX wieku swe największe przeobrażenie, zyskując trzecie piętro. Największe, ale bynajmniej nie ostatnie, jako że rodzinę wygnała z rezydencji druga wojna światowa i okupanci Krakowa. Adaptując budynek na swoją siedzibę, Niemcy wybili nową klatkę schodową od strony dziedzińca, który na dodatek oszpecili wykończeniem. W takim stanie pałac po wojnie pełnił funkcję domu kultury (to stąd wywodzi się Małopolski Instytut Kultury) – i dopiero w 1990 roku mógł wrócić do prawowitych właścicieli. Ale to wśród seansów kinowych i zajęć z dziećmi w reprezentacyjnych salach rozpoczął się jego najsłynniejszy rozdział nowoczesnej historii. Rozdział przywołujący wspomnienie rozśpiewanych wizyt w tutejszej karczmie Bałassiego i innych poetów, wraz z lutnistami, być może nawet ze słynnym

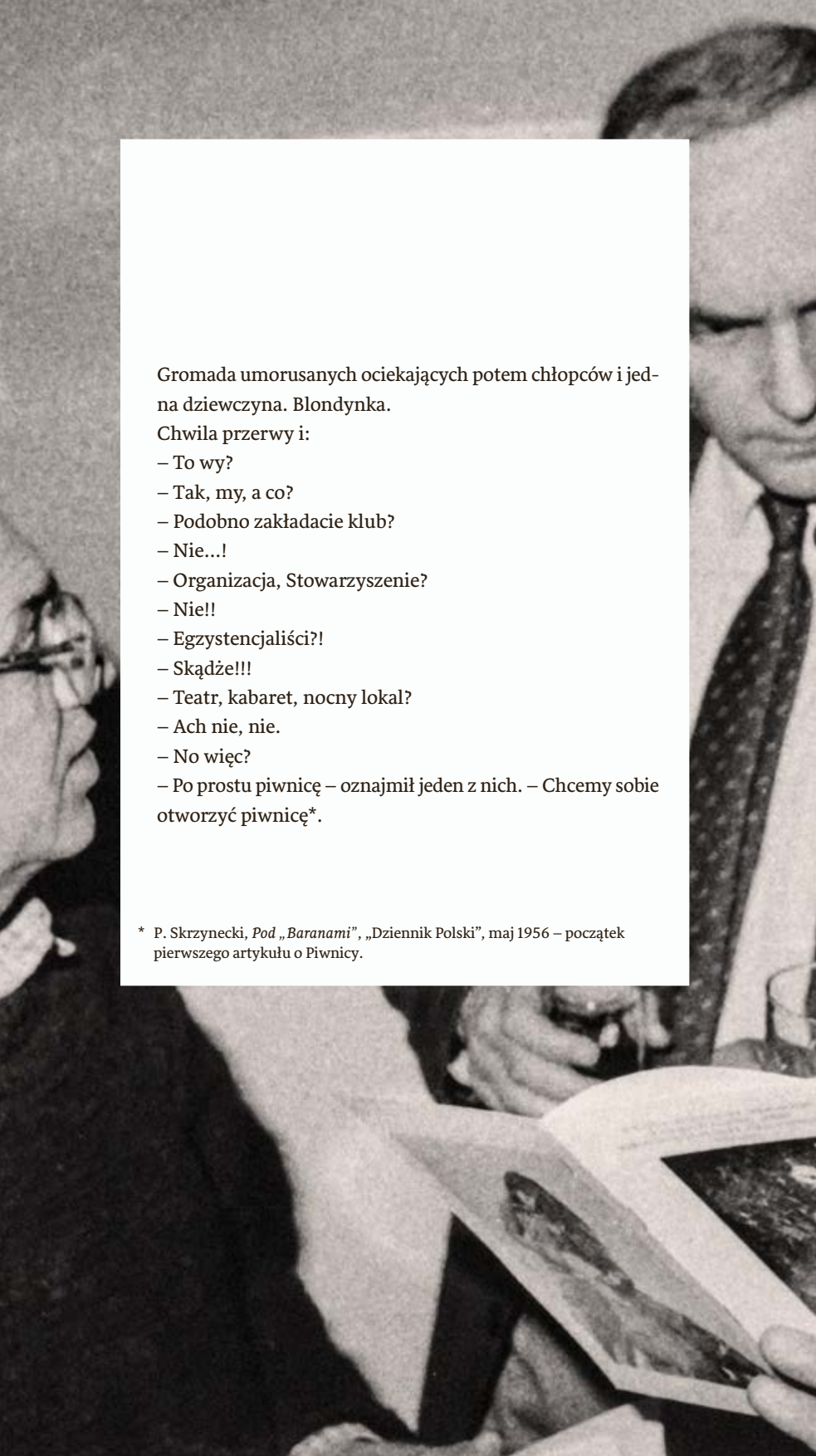
↑ Zajęcia muzyczne w Krakowskim Domu Kultury, fot. H. Hermanowicz.
Za: L. Ludwikowski, T. Wroński, *Pałac pod Baranami*, Kraków 1974



Bakfarkiem, po którym „nie każdy weźmie lutnię” – jak śmiał się w swej frywolnej fraszce Kochanowski.

„Wchodzi się jak zawsze do Domu Kultury” – pisał w 1956 roku „Dziennik Polski” – „jednakże po wejściu na dziedziniec zamiast iść prosto i na lewo, trzeba zaraz skrócić w prawo, potem zobaczysz ukryte wąskie schodki, duże żelazne drzwi – lekko uchylone, znowu schodki znacznie szersze i kręte; zapomniane, solidnie zakurzone, ogromne gipsowe popiersie; tłumione głosy i towarzyszące im uderzenia żelaznych narzędzi. To właśnie tu! Do tej największej z gotyckimi żebrami i kominkiem w ścianie trzeba się dostawać z mniejszej kwadratowej piwniczki, z której prowadzi również przejście do labiryntu małych o wielu urokach pomieszczeń. Właśnie w tej największej gotyckiej, reprezentacyjnej salce rozwalali poprzeczny a solidnie wybudowany murek.

↑ Zajęcia muzyczne w Krakowskim Domu Kultury, fot. H. Hermanowicz.
Za: L. Ludwikowski, T. Wroński, *Pałac pod Baranami*, Kraków 1974



Gromada umorusanych ociekających potem chłopców i jedna dziewczyna. Blondynka.

Chwila przerwy i:

– To wy?

– Tak, my, a co?

– Podobno zakładacie klub?

– Nie...!

– Organizacja, Stowarzyszenie?

– Nie!!

– Egzystencjaliści?!

– Skądże!!!

– Teatr, kabaret, nocny lokal?

– Ach nie, nie.

– No więc?

– Po prostu piwnicę – oznajmił jeden z nich. – Chcemy sobie stworzyć piwnicę*.

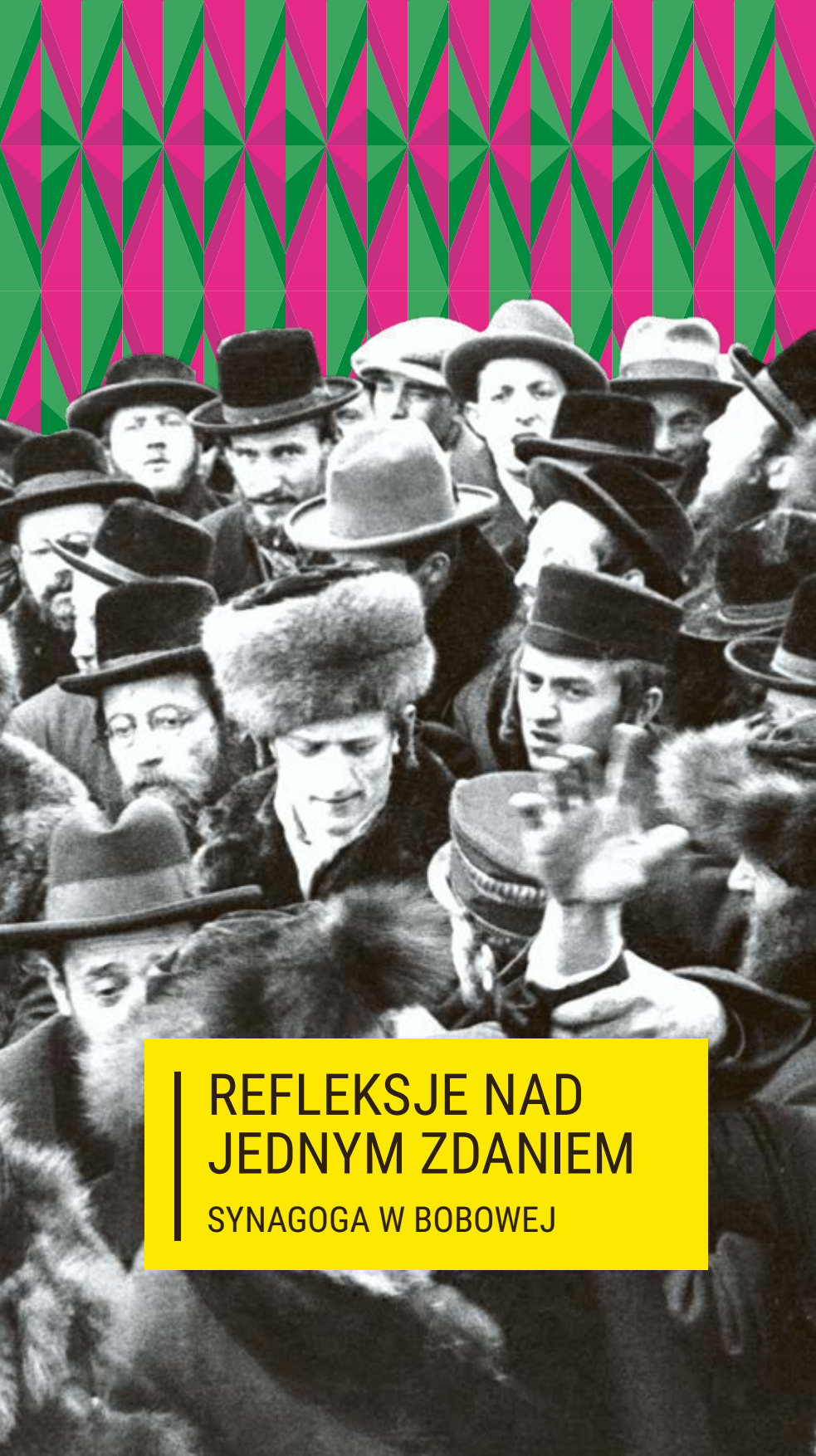
* P. Skrzynecki, *Pod „Baranami”*, „Dziennik Polski”, maj 1956 – początek pierwszego artykułu o Piwnicy.



Piotr Skrzynecki, fot. Z. Łagocki, MLK

Ślub Nechamy, córki cadyka z Bobowej Bena-Ziona Halberstama, z Mojżeszem Stemplem, synem wiceprzewodniczącego prezesa Gminy Żydowskiej w Krakowie: powitanie pana młodego na stacji (stoi pośrodku), wśród chasydów jest także sam rabin Halberstam, 1931. NAC





REFLEKSJE NAD JEDNYM ZDANIEM

SYNAGOGA W BOBOWEJ

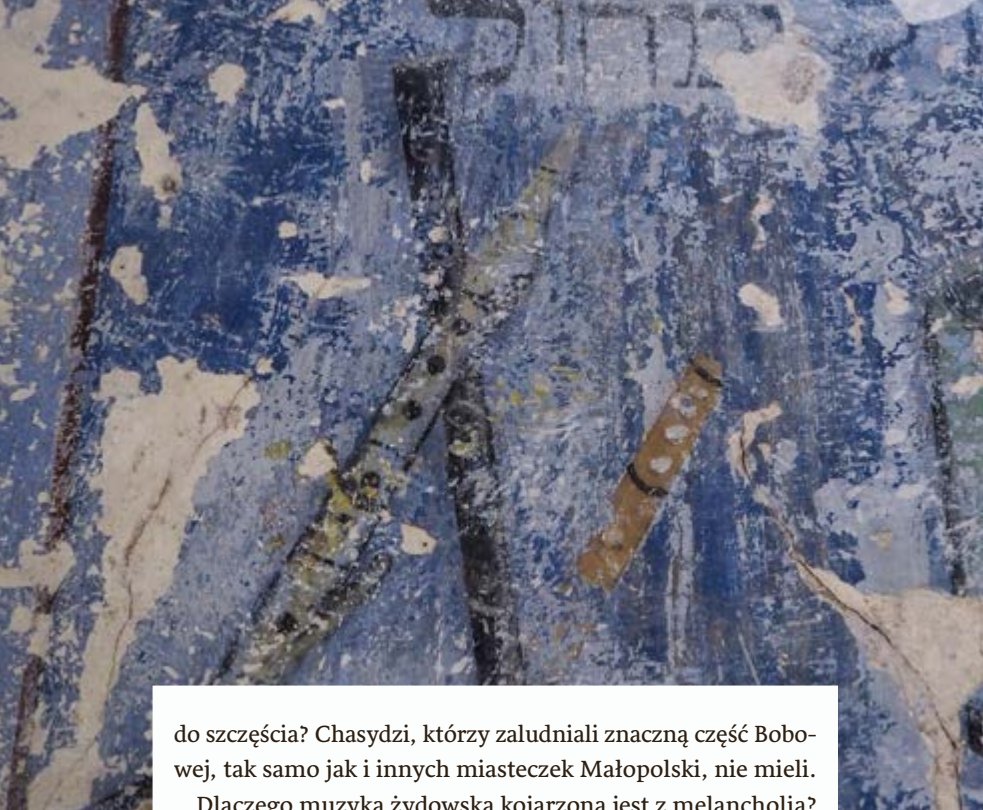


Czy kilka słów, jedno zdanie mogą ukształtować świat? Jeżeli stwierdzimy, że muzyka należy do jego podstawowych elementów – to chyba tak. I owo jedno zdanie wyjątkowo łatwo wówczas wskazać. Brzmi ono: „Chwalcie Boga na głośnych trąbach, chwalcie go na harfie i cytrze!”.

Dalej jest mowa o bębnach i tańcach, co też ważne, i o strunach, i o flecie, i o cymbałach. Ale tyle wystarczy. Psalm 150 rozwiązuje dylemat. Kluczowe, najważniejsze zdanie w dziejach muzyki. Nawet jeżeli nie przez nie „wszystko się stało”, to ono służyło przez stulecia – a nawet tysiąclecia – za motor napędowy rozwoju sztuki dźwięków, za tarczę chroniącą ją przed zakusami radykałów, którzy albo nienawidzili niezrozumiałej siły muzyki, albo jej zmysłowości; służyło za drogowskaz dla całych rzesz artystów. Bez niego muzyka wyglądałaby inaczej. Jeżeli w ogóle jakkolwiek wyglądałaby w świecie religii Księgi, zwłaszcza w ich liturgii.

A jak wyglądałyby ściany synagogi w Bobowej?

Chowają się wśród polichromii – są tam, choć nie rzucają się w oczy. Są struny i są piszczałki – albo flety, jak chcą tłumaczyć psalmistów. Narzędzia i symbole radości, bo wychwalanie Pana powinno być – musi być! – radosne. Człowiek zbliża się do swojego Stwórcy, do Boga, który dał mu możliwość cieszenia się, śpiewania, klaskania i tańczenia – czy można mieć lepszy powód



do szczęścia? Chasydzi, którzy zaludniali znaczną część Bobowej, tak samo jak i innych miasteczek Małopolski, nie mieli.

Dlaczego muzyka żydowska kojarzona jest z melancholią? Chasydzkie niguny – pieśni bez słów, melodie, często zresztą zaczerpnięte z muzyki sąsiadów, po prostu przeniesione na żydowski grunt, ale przeniesione w sposób, który nadaje im jednoznacznie żydowski charakter – są przecież eksplozją radości. Grupa mężczyzn (no tak, jednak tylko mężczyzn), im liczniejsza, tym lepiej, nie stoi, lecz podryguje, klaszcze – a melodyczna ekstaza wystrzeliwuje w niebo.

A jednak nigun chyba najszerzej znany to melodia kontemplacyjna, zatopiona w refleksji, może nawet tragiczna. Najwyraźniej trochę wbrew sobie. Taki był pierwszy, jaki poznałem – choć raczej należy go zapisać inaczej: *Nigun*. To już tytuł, nazwa własna, a nie określenie gatunku. Ta sama, którą poznają na całym świecie skrzypkowie i ich słuchacze. Gdy w wyszukiwarce YouTube wpisze się „nigun”, to właśnie ten jeden będzie wracał co chwilę. I nie ma się co dziwić, gdyż to wyjątkowo piękna muzyka, świetnego kompozytora. Znakomitego, choć zepchniętego do drugiej albo i trzeciej ligi twórców muzycznych. Nie miał szczęścia, choć wielu innych żydowskich artystów miało go jeszcze mniej. Tym innym nie dane było być Szwajcarami i mieszkać oraz z powodzeniem działać w Ameryce. Zostali wypchnięci ze

swoich synagog we wszystkich Bobowych Europy, a ich przywiązanie do radosnego chwalenia Pana – wystawione na najcięższą próbę. Dla wielu ostatnią.

Ernest Bloch natomiast zszedł jedynie na dalszy plan. Wprawdzie zdecydowanie za daleki, zważywszy na jakość wielu jego kompozycji, które powinno się zaliczać do najlepszych w tych bardzo płodnych czasach: obie *Sonaty skrzypcowe*, oba *Kwintety fortepianowe* – ale czy suitę *Baal Shem* na skrzypce i fortepian, której *Nigun* jest drugą częścią, również? Zawahałbym się i pewnie nie wpisałbym jej na tę listę. Choć zarazem *Nigun* pozostaje zapewne najchętniej granym i słuchanym utworem Blocha, jednym z najpopularniejszych utworów swoich czasów. I słusznie. Sam nigdy nie mogę się od niego oderwać.



↑ Ernest Bloch w otoczeniu dzieci, 1910. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-USZ62-103560

Dlaczego? Utwór wręcz chwyta za serce – tak, ale bez niedomówień. Nie zostawia marginesu nieoczywistości. Mimo że kontemplacyjny, jest także jednoznaczny. Tajemnica? Raczej ideowa zawartość. To doskonały przykład muzyki żydowskiej, jak ją sobie wyobrażamy: „w lisim kołpaku i atłasowym chałacie wygląda jak ucieleśnienie rabina-cudotwórcy, takie, jakim chcą je widzieć tłumy” – pisał reporter uczestniczący w najślawniejszym żydowskim weselu przedwojennej Polski, do którego jeszcze wrócimy. Kwintety czy sonaty mają własne posłanie – w *Nigunie* wszystko jest wyłożone na talerzu: to faktycznie, jak głosi zresztą podtytuł całej suity (*Sceny z życia chasydów*) swoisty obrazek, muzyczna pocztówka. Jedyna zagadka, to w jaki sposób Bloch, wprowadzając manifestacyjnie żydowski, ale urodzony w Genewie, wykształcony w Paryżu, a działający w Ameryce pierwszych dekad XX wieku, tak dogłębnie wniknął w chasydzki, środkowoeuropejski idiom? A może to my jesteśmy od niego już tak odlegli, że wszelkie hebraizmy – które akurat dla Blocha były naturalne – kojarzymy z chasydami?

Cadyk cudotwórca Halberstam z Bobowej pewnie znałby odpowiedź – jak na każde inne pytanie. Odpowiedź może równie mistyczną, jak *II Sonata* Blocha. Może po prostu wystarczyłoby, żeby wyjaśnił – jak w marcu 1931 roku dziennikarzowi „Światowida”, który odwiedził wielkie wesele jego córki, Nechamy: „Ja wiem”. Cadyk pewnie by wiedział.

Wiedzieliby też może żydowscy kantorzy, którzy na całym świecie kontynuowali tradycję śpiewu synagogałnego. W czasach Blocha, który sam raczej nie widywał chasydów, głosy z chasydzkich synagog wędrowały po świecie wraz z kilkoma najwspanialszymi tenorami. Zaczynali oni w miasteczkach Europy Środkowej lub Wschodniej, a następnie przenosili się na sceny operowe albo estrady koncertowe. I okazywali się znakomitymi



Siegfriedami czy też interpretatorami *Lieder* – niemieckich pieśni. Wspaniałym Hermannem Jadlowkerem albo wielkim – choć mikroposturą – Josephem Schmidtem. Niekoniecznie rozstając się z pulpitem w synagodze.

Na weselu w Bobowej, choć *Nigun* Blocha grany był na świecie już od ośmiu lat, raczej na pewno go nie wykonywano. To była okazja do wyłącznie spektakularnej radości. Goście zjechali z całej Małopolski, podstawiono dla nich specjalny pociąg. Wesele w rodzinie sławnego rabina to wydarzenie nadzwyczajne dla całej społeczności i każdy czuł się zaproszony. Pierwsze, co uderzyło Jana Lankaua ze „Światowida”, który utrwalił obraz uroczystości, był istny najazd na Bobową górali, dragonów, maharadzów i gwardii pieszej. „U nas jest taki zwyczaj – wyjaśniono mu – że na wesele przebierają się żydzi za kozaków, krakusów, ułanów i huzarów, żeby było wesoło i żeby był nastrój purimowy”. Toteż nastrój najbardziej radosnego święta udzielał się wszystkim: „Śmialiśmy się my, śmiali się oni, śmiali się poważni patrycjusze w chałatach i śmiało się ku nam słońce, które nagle wychyliło się z za chmur”.

Spójrzmy okiem dziennikarza na ten wyjątkowy dzień, w którym głównym bohaterem najwyraźniej wcale nie byli państwo młodzi – zasługujący tylko na drobną fotografię i ledwie wspomnienie w tekście, służący za pretekst jedynie, by odwiedzić sławnego cadyka.



Wszedłem do kancelarii. Przedemną siedział na fotelu syn Syonu Ben Sion, rabin-cudotwórca Halberstam z Bobowej. Twarz miał suchą i ascetyczną. Długa czarna broda, w której przeświecały srebrne nitki siwiejących włosów, spadała mu na piersi. Głęboko osadzone, mądre i przenikliwe oczy patrzyły z za okularów łagodnie i badawczo.

Rabin wstał na moje powitanie i odłożył cygaro.

Przedstawiłem się.

– Pozwoli pan rabin, że złożę mu gratulacje z powodu ślubu jego córki.

– Dziękuję bardzo. Pan jest z Kurjera i Światowida? Kurjer to bardzo poczytne pismo, liczą się z niem w całej Europie, a nawet i w Rosji.

– Skąd pan rabin o tym wie?

– Ja wiem. [...]

Muszę przyznać, że rabin ten ma rzeczywiście w sobie coś pociągającego i coś, co zniewala do szacunku. W okazałym lisim kołpaku i aksamitnym chałacie wygląda jak ucieleśnienie rabina-cudotwórcy, takie, jakim chcą je widzieć tłumy.

[...] Za stołem obok mnie usiedli rabin z Wadowic, przełożony kahału z Chrzanowa, mistrz ceremonii Szaje Weinberg i jeszcze kilku innych dygnitarzy. Zgodnie z rytuałem nie zdejmowaliśmy kapeluszy z głowy. Potrawy były dostarczane z kuchni samego rabina. Gospodarz przedewszystkiem

wystarał się o starą, paschalną śliwowicę i nalawszy kieliszki, rzekł z namaszczeniem:

– Haim!

Bobowa, w której dom rabina – po prostu piętrowy dom – był w 1931 roku jedynym okazalszym budynkiem, stanowiła wówczas własność brata słynnego Wieniawy-Długoszowskiego, który także stamtąd pochodził. Dla ortodoksyjnych Żydów, nie tylko z Małopolski, ale i znacznie szerszego regionu, była jednak miastem rabina Halberstama. – Pan to ma szczęście – mówili naszemu reporterowi na pożegnanie „patryarchowie”. – „Pan to ma szczęście, bo pan rozmawiał ze samym synem Sionu, rabinem-cudotwórcą Halberstamem z Bobowej. Pan to ma szczęście...”

Pół wieku wcześniej (według *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego* z 1880 roku), kiedy to najbardziej okazałego domu mogło jeszcze nie być, w Bobowej mieszkało 785 katolików i 481 Żydów. Ci ostatni zostali sprowadzeni półtora stulecia przedtem, w 1732 roku przez dziedzica Michała Jaworskiego, dla ożywienia handlu. Jak wyglądały senne miasteczka Małopolski,





czy raczej półwsie, przed takimi decyzjami? Trudno wyobrazić sobie podobny letarg. Po triumfie kontrreformacji, kiedy opadła już fala wstrząsów wywołana radykalnymi poglądami arian lub ewentualnie kalwinów (Bobowa straciła wówczas jeden z kościołów – został zrównany z ziemią przez dziedzica), życie jakby balansowało na granicy niebytu, objawiając się jedynie w postaci jakiejś wychodzącej z kolegiaty procesji.

↑ Cadyk Halberstam podpisuje pożyczkę na cele obrony państwowej, towarzyszy mu generał Wieniawa-Długoszowski, 1939. NAC

↑ Grupa gości przed domem cadyka Halberstama, 1931. NAC



Uczestnicy orszaku narzeczonego przebrani w stroje ludowe i historyczne, 1931. NAC





„Pójdźcie, radośnie śpiewajmy Panu”, czyli Psalm 95, brzmiał wówczas w tylko jeden, łaćński sposób. Sposób zresztą w tej chwili zapomniany, wypaczony w ciągu XIX i XX wieku pod wpływem zmieniającej się estetyki: najpierw rugowany modą na śpiew w kościele pozostającą pod wpływem opery, potem przez tak zwaną rekonstrukcję chorału, nadającą mu zupełnie nowy charakter, wreszcie przez radiowe piosenki, gdy muzykę kościelną zastąpiła przerażająca w tym kontekście – i zresztą całkowicie niezgodna z zaleceniami soborowymi – zakonnica z gitarą. Śpiew synagogałny w sztetlach miał się zapewne znacznie lepiej, ortodoksja zawsze jest przede wszystkim ortopraksją, dbającą o zachowanie rytuału. To dlatego, by usłyszeć, jak niegdyś brzmiał śpiew Kościoła rzymskiego, badacze zwracają się do Kościołów greckich.

Żydzi nie muszą prowadzić równie dalekich poszukiwań – choć, rzecz jasna, zależy, czego szukają. W historii religii hebrajskiej chasydyzm wciąż jest nowinką – ledwie trzystuletnią, wobec tysięcy. Śpiew kantorów – chazanat – pozostał żywą tradycją.

↑ Synagoga w Bobowej, Aron ha-kodesz (hebr. święta arka), czyli szafa ołtarzowa przeznaczona do przechowywania zwojów Tory, 1931. NAC

W wypadku karier artystycznych wynikających ze śpiewu religijnego zwyciężał jednak pragmatyzm. Obdarzeni wyjątkowymi głosami chłopcy żydowscy, tak samo jak chłopcy włoscy albo hiszpańscy, wyłapywani byli czy to w synagodze, czy w kościele – i gdy okazywało się, że przejawiają prawdziwy talent, często trafiali na dalszą naukę. Może tu kryje się utracone królestwo dawnych śpiewaków operowych, których umiejętności i możliwości wydają się dziś niewiarygodne? Najlepsi współcześni soliści przed stuleciem byliby obsadzani najwyżej w jakichś drugoplanowych rolkach. Ale wówczas pozyskiwano śpiewaków z szerszego źródła – szanse na dostrzeżenie i wykształcenie głosów naprawdę wspaniałych, a nie tylko tych, które chciałyby za takie uchodzić, były znacznie większe. Jednocześnie nie było tylu alternatywnych, często łatwiejszych – czyli konkurencyjnych – dróg kariery. Szansonistka w kabarecie nie mogła się równać diwie. Od kiedy jednak radio rozpropagowało jej piosenki – co również nastąpiło przed stu laty – nie tylko może się jej równać, ale wręcz ją wyprzedza. Teraz występuje już na stadionach.

Joseph Schmidt, urodzony we wsi na rumuńskiej Bukowinie, też ruszył w świat wiedziony swym głosem. Debiut zaliczył przy pulpicie dla synagogalnego kantora – i zawsze pozostał mu on bliski – jednak po studiach w Berlinie znalazł się na estradzie koncertowej. To już przykład pokus, o których przed chwilą była mowa – choć po części wynikający z ograniczeń. Nawet na tamte czasy jakieś metr pięćdziesiąt dla mężczyzny to było mało. „Jaka szkoda, że nie jest pan niski” – wzdychał dyrygent Leo Blech, myśląc o obsadzie prowadzonego przez siebie operowego spektaklu. „Ależ ja jestem niski!” – protestował Schmidt. „Nie, pan jest zbyt niski”.

Dla śpiewaka, który nie mógł znaleźć się na scenie, zawsze jednak pozostaje estrada – przede wszystkim wspaniały, bezcenny repertuar pieśniowy. Schubert, Schumann, Wolff – największe arcydzieła muzyki niemieckiej kryją się w jej liryce wokalne. Dla Schmidta i jego nadzwyczajnego tenoru, sięgającego nawet nie do górnego C, ale do Des (Pavarotti na pewno by zazdrościł), pewnego, jasnego, wyrazistego, w którym nie słychać ani wysiłku, ani wahania, to jednak było za mało.

Niebawem porwało go radio, a po radiu – film. Tu wystarczy właściwie ustawić kamerę, by śpiewający aktor wreszcie był odpowiednio niski – i uwielbienie wraz z pieniędzmi mogą spływać na nowego bohatera ekranu. Zasłużone, bo każdy dźwięk naprawdę na wagę złota. Ale – ostatecznie w ten sposób straciła scena operowa. Podobnie jak na filmach Kiepur, a później Maria Lanzy, którego nagrania dziś przyprawiają o zawrót głowy. Jak to możliwe, że ktoś z takim głosem w latach pięćdziesiątych był zaledwie śpiewającym aktorem?! Dziś nie ma nikogo, kto byłby choć jego cieniem.

Jan Lankau, reporter „Światowida”, zjadł doskonałą rybę po żydowsku, kurę, chałę, popił piwem i wyjechał z Bobowej. Wybrzmiały śpiewy weselne, a parę lat później okazało się, że wybrzmiały wszelkie śpiewy prawie połowy mieszkańców tego i innych miasteczek. Obróciła się jedna z najcięższych kart historii. Dziś w Polsce nie uświadczy się chasydzkiej radości – choć nie udało się jej zdławić i wciąż, także w najbardziej ortodoksyjnej i ortopraksyjnej postaci, żyje ona na świecie. Życie triumfuje nad śmiercią. Poniekąd.

Ernest Bloch, kompozytor bardziej chyba popularny za życia niż po śmierci (co zadziwiające), wciąż ma pecha. Grywa się go, ale daleko mu do miejsca, jakie historia przypisała nie tylko Bartókowi czy Strawińskiemu, ale i Szymanowskiemu, de Falli, a może nawet Kodályowi. Historia wcale nie jest sędzią sprawiedliwym, tylko sędzią przypadkowym. Bloch jest więc jednym z największych pechowców, ale jednak doczekał na Uniwersytecie Berkeley emerytury i pożegnał się ze światem spokojnie w roku 1959.

Joseph Schmidt miał szczęście – udział w filmach rozświetlił go może nawet bardziej, niż uczyniłaby to operowa scena, przeszedł do historii jako jeden z najwybitniejszych tenorów, a dzięki mnóstwu płyt, które dzięki swemu powodzeniu nagrał,

z pewnością nie zostanie zapomniany. Podczas wojny udało mu się zbiec z Francji do Szwajcarii. Sława i amerykańska wiza w kieszeni wystarczały. Do tego momentu. Pedantyczni Helweci internowali śpiewaka. Rozchorował się, lecz lekarze zignorowali ból w klatce piersiowej. Dwa dni później okazało się, że wielki śpiewak znowu jest za mały – za mały na takie warunki. Nie musiała dotknąć go machina zagłady – wystarczyło, że toczyła się gdzieś obok.

„Pójdźcie, radośnie śpiewajmy Panu!”

Poszli.



PODZIĘKOWANIA

Książka ta nie powstałaby bez pomocy wielu osób – prawdziwych kustoszy małopolskiej kultury. Nie sposób wymienić wszystkich bezcennych rozmów i wskazówek. Zespół przygotowujący tę książkę nie miałby szans na skuteczną pracę, gdyby nie bezinteresowna życzliwość i chęć dzielenia się wiedzą licznych pracowników instytucji kultury, które są tematem publikacji. Wymienimy je w kolejności chronologicznej, zgodnie z kolejnością odbytych spotkań. Wyrazy wdzięczności zechcą więc przyjąć: Anna Litak z Narodowego Starego Teatru w Krakowie; dr Grzegorz Prus, przeor Klasztoru Paulinów Na Skalce; Zdzisława Zająć i dyrektor Kajetan Konarzewski z Małopolskiego Centrum Dźwięku i Słowa w Niepołomicach; dr Stanisław Marduła, prowadzący wielopokoleniową pracownię lutniczą w Zakopanem; Marek Król-Józaga, dyrektor Zespołu Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem, oraz wicedyrektorka tej placówki, dr Alicja Hołoga-Marduła; Agnieszka Gąsienica-Giewont, kierowniczka oddziału MNK – Willa Atma, oraz oprowadzający Andrzej Chowaniec; Ryszard Zabiłny, zastępca dyrektora Centrum Paderewskiego w Kąsnej Dolnej, wraz z Witoldem Baranem; dyrektor Marta Bartuś oraz kustosz Grzegorz Szary z Muzeum Ziemi Bieckiej; Jan i Matylda Potoccy, właściciele pałacu Pod Baranami, oraz Iwona Kuźmińska-Wątroba i Katarzyna Sęk, administratorki Pałacu, a także Bogdan Micek, dyrektor Piwnicy pod Baranami. Za wskazówki dotyczące poszczególnych tekstów pragnę podziękować dr. Piotrowi Pajorowi i Magdalenie Chmiel.

Poza Gospodarzami obiektów podziękowania składamy wszystkim muzealnikom, bibliotekarzom, archiwistom, którzy podzielili się cennymi materiałami źródłowymi, ilustracyjnymi, służyli swą wiedzą i wskazówkami. Na szczególną uwagę zasługuje też pomoc okazana przez następujące osoby (i reprezentowane przez nie instytucje), które swoje życie związały z muzyką: Gregor Benko, Donald Manildi i International Piano Archives at Maryland, Andrzej Szachowski, Agnieszka Skotniczna i Agencja Artystyczna Kameny, Jan Tomasz Adamus, dyrektor Capelli Cracoviensis, Krzysztof Trebunia-Tutka z zespołem, profesorowie Roman Reiner oraz Sławomir Cierpiak z Akademii Muzycznej w Krakowie oraz zespół Cracow Singers.

BIBLIOGRAFIA

MUZEUM KAROLA SZYMANOWSKIEGO W WILLI ATMA W ZAKOPANEM

- Chybiński A., *Szymanowski a Podhale*, Kraków 1977.
- Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008.
- Dąbrowska K., *Karol z Atmy*, Kraków 2006.
- Dzieje przyjaźni. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1971.
- Janicka-Słysz M., Zarzycka K., *Muzeum Karola Szymanowskiego w willi „Atma” w Zakopanem*, Kraków 2017.
- Pinkwart M., *Stara Atma*, Nowy Targ 2017.
- Rubinstein A., *Moje młode lata*, Kraków 1986.
- Szczepańska-Lange E., „...Pragnę zacząć grywać na estradzie nie w Rossyi i po świętach, dobrze?” Młody Kochański w listach do Emila Młynarskiego, „Midrasz” 2012, nr 5 (169).

ZAŁOŻENIE KLASZTORNE OO. PAULINÓW NA SKAŁCE W KRAKOWIE

- Leszczyńska A., *O muzyce w obrzędach koronacyjnych królów polskich*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2015.
- Miłobędzki A., *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980.
- Mossakowski S., *Uroczystości wawelskie w styczniu roku 1649 a projekty Giovanniego Battisty Gisleniego*, „Studia Waweliana” 2000–2001, t. 9–10.
- Ochmann S., *Koronacja Jana Kazimierza w roku 1649*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1983, t. XXVIII.
- „Studia Claromontana” 1997, t. 17.
- Średniowieczny kościół na Skałce w Krakowie w świetle badań interdyscyplinarnych*, red. A. Poleski, Kraków 2018.
- Zbudniewek J., *Katalog Archiwum Klasztoru Paulinów w Krakowie na Skałce*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1995, nr 64, s. 83–363.

MUZEUM FONOGRAFII W NIEPOŁOMICACH

- Benko G., *The Incomparable Josef Hofmann*, „International Piano Quarterly” 1999, no. 1.
- Kominek M., *Zaczęło się od fonografu*, Kraków 1986.
- <https://pl-pl.facebook.com/muzeumfonografii/> (dostęp: marzec 2020).

<https://radiopolska.pl/po-godzinach/wystawy/muzeum-fonografii-w-niepolomicach> (dostęp: marzec 2020).

DWÓR IGNACEGO JANA PADEREWSKIEGO W KĄŚNEJ DOLNEJ

Paderewski I.J., *Pamiętniki*, oprac. M. Lawton, Kraków 1986.

Pulit F., *Dom w ojczyźnie*, Tarnów–Kąсна Dolna 2001.

Pulit F., *Śladami Paderewskiego*, Tarnów 1993.

Pulit F., *Związki Paderewskiego z Kąsną Dolną w latach 1897–1910*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. W.M. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991.

Steinway W., *Diary*, https://americanhistory.si.edu/steinwaydiary/diary/?show_anno=true&page=2026&view=transcription#dl (dostęp: styczeń 2020).

Zamoyski A., *Paderewski*, Warszawa 1992.

**ZESPÓŁ SZKÓŁ PLASTYCZNYCH IM. ANTONIEGO KENARA
I PRACOWNIA LUTNICZA MARDUŁÓW W ZAKOPANEM**

Cukier S., Hołoga-Marduła A., Marduła S., *O lutnictwie i innych pasjach rodziny Mardułów*, Zakopane 2018.

Knast A., *Skrzypce w zbiorach polskich. Lutnictwo w Polsce*, <http://www.skrzypce.instrumenty.edu.pl/pl/historia/lutnictwo-w-polsce> (dostęp: styczeń 2020).

Krupiński A., *Tradycja i dzień dzisiejszy Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem*, Nowy Sącz 1986.

Kucharska A., *Współczesna polska sztuka lutnicza*, Bydgoszcz 1989.

Lisek T., *Mistrz Franciszek Marduła*, Kraków 2007.

Micińska-Kenarowa H., *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara: studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.

Polska sztuka lutnicza 1954–2004, red. M. Waller, Poznań 2004.

KOLEGIATA BOŻEGO CIAŁA I DOM Z BASZTĄ W BIECZU

Fusek W., *Biecz i dawna ziemia biecka na tle swych legend, bajek, przesądów i zwyczajów*, Biecz 1998.

Kromer M., *Musicae elementa*, przeł. i red. E. Witkowska-Zaremba, Warszawa 2019.

Łoziński J., *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 1: *Małopolska*, Warszawa 1985.

STARY TEATR – KONSERWATORIUM MUZYCZNE W KRAKOWIE

- 1866–1891 *Towarzystwo Muzyczne w Krakowie*, Kraków 1891,
<https://polona.pl/item/1866-1891-towarzystwo-muzyczne-w-krakowie,NzIxMzg2MTg/23/#info:metadata> (dostęp: marzec 2020).
- Ciechanowski S., *Towarzystwo Muzyczne w Krakowie*, Kraków 1891.
 Katalog Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie,
<https://polona.pl/item/konserwatorium-towarzystwa-muzycznego-w-krakowie,OTI5MDI4MjQ/4/#info:metadata>
 (dostęp: luty 2020).
- Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*, Kraków 1930,
<https://polona.pl/item/konserwatorium-towarzystwa-muzycznego-w-krakowie,OTI5MDI4MjQ/5/#info:metadata>
 (dostęp: marzec 2020).
- Litak A., *Architektura Starego Teatru 1799–1999*, katalog wystawy,
 Kraków 2000.
- Morawiec E., *Teatr Stary jaki był 1945–2000*, Kraków 2018.
- Nowicki K., *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982.
- „Nowości Ilustrowane” 1906, nr 6, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/134105/edition/126226/content>
 (dostęp: marzec 2020).
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, Kraków 1939.
- Spiegel K., *Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej*, Kraków 1981.
- Spis nauczycieli Konserwatorium według instrumentów i kursów, na których uczą, lata 30. XX w.*, <https://polona.pl/item/spis-nauczycieli-konserwatorium-wedlug-instrumentow-i-kursow-na-ktorych-ucza,NjY2NzU5ODM/> (dostęp: marzec 2020).
- Wąsacz-Krzysztoń J., *Ludzie i muzyka w Krakowie w I poł. XIX wieku*, Rzeszów 2009.

PAŁAC POD BARANAMI W KRAKOWIE

- Archiwum Potockich z Krzeszowic w Archiwum Narodowym w Krakowie.
- Estreicher K., *Kraków. Przewodnik dla zwiedzających miasto i jego okolice*, Kraków 1938, s. 129–130, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=63446&from=publication> (dostęp: marzec 2020).

- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*,
cz. X: *Śródmieście, Mury obronne i Planty, Rynek Główny*,
red. M. Myśliński, Warszawa 2005.
- Kalergi M., *Listy do Adama Potockiego*, oprac. H. Kenarowa, Warszawa
1986.
- Kuś J., *Pałac pod Baranami*, „Rocznik Krakowski” 1978, t. 49,
s. 95–116, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=61280#>
(dostęp: marzec 2020).
- Ludwikowski L., Wroński T., *Pałac pod Baranami*, Kraków 1974.
- Louis J.W., *Przechadzka kronikarza po Rynku Krakowskim przez J.L.*,
Kraków 1890, s. 130–140, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=57533&from=publication> (dostęp: marzec 2020).
- Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Warszawa 1997.
- Palarczykowa A., *Artur Potocki i jego pałac „Pod Baranami” w Krakowie*, Kraków 1995.

SYNAGOGA W BOBOWEJ

- Ćmiech A., *Bobowa i jej dzieje*, Bobowa 2018.
- Encyklopedia Judaica*, <http://www.jewishencyclopedia.com/>
(dostęp: marzec 2020).
- Galas M., *Halberstam(m) Bencjon (Ben-Cjon) z Bobowej*, Polski
Słownik Judaistyczny, [https://www.jhi.pl/psj/Halberstam\(m\)_Bencjon_\(Ben-Cjon\)_z_Bobowej](https://www.jhi.pl/psj/Halberstam(m)_Bencjon_(Ben-Cjon)_z_Bobowej) (dostęp: marzec 2020).
- Jakubczyk S., *Melodie chasydzkie*, „Kwartalnik Młodych
Muzykologów UJ” 2008, nr 1, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2008-t-n1/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2008-t-n1-s1-28/Kwartalnik_Mlodych_Muzykologow_UJ-r2008-t-n1-s1-28.pdf (dostęp: marzec 2020).
- Król A., *Wnuk cadyka zakłada dwór w Bobowej*, <https://www.rp.pl/artukul/230949-Wnuk-cadyka-zaklada-dwor-w-Bobowej.html>
(dostęp: marzec 2020).
- Kushner D.Z., *Ernest Bloch*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.
- Majcher K., *Bobowa. Historia, ludzie, zabytki*, Bobowa 1991.

- Molendowicz W., *Bobowa od A do Z*, Bobowa 2009,
https://www.dts24.pl/wp-content/uploads/2017/02/BOBOWA_book_kopia.pdf (dostęp: marzec 2020).
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*,
 Warszawa 1880–1902.
- Tabaka Z., *Zarys dziejów miasteczka Bobowej do 1914 r.*, [w:] *Nad rzeką Ropą*, red. W. Michalus, Kraków 1968, s. 324–325.
- Wesele córki cadyka-códotwórcy w Bobowej pod Grybowem*,
 „Światowid” 1931, nr 12, s. 6–8, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/233150/edition/221588/content> (dostęp: marzec 2020).
- Żebrowski R., *Dynastia cadyków z Bobowej*, Polski Słownik
 Judaistyczny, https://www.jhi.pl/psj/dynastia_cadykow_z_Bobowej (dostęp: marzec 2020).
- <https://www.jewish-music.huji.ac.il/keywords/hasidism>

**ROZWINIĘCIA SKRÓTÓW NAZW INSTYTUCJI, KTÓRE UŻYCZYŁY
 ZDJĘĆ DO ZILUSTROWANIA KSIĄŻKI:**

NAC	Narodowe Archiwum Cyfrowe
MK	Muzeum Krakowa
MNW	Muzeum Narodowe w Warszawie
MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
AAN	Archiwum Akt Nowych w Warszawie
PAUart	Katalog zbiorów artystycznych i naukowych Polskiej Akademii Umiejętności
Polona	zbiory Biblioteki Narodowej
MT	Muzeum Tatrzańskie
PWM	Państwowe Wydawnictwo Muzyczne
BCK	Bieckie Centrum Kultury
BJ	Biblioteka Jagiellońska

Jeśli nie podano nazwiska autora fotografii, jest on nieznany.
 Informujemy jednak, że dołożyliśmy wszelkich starań, aby dotrzeć
 do autorów zdjęć publikowanych w niniejszej książce.



**MAŁOPOLSKA
TO GO**



Słoty Teatr — Konserwatorium Muzyczne w Krakowie, fot. K. Schubert, MK ©

**wolno
też online**

Odkrywaj dziedzictwo
kulturowe Małopolski na
www.malopolskatogo.pl

Organizator:

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

**Patronat honorowy:**

United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization
Organizacja Narodów
Zjednoczonych
dla Wychowania,
Nauki i Kultury

**Polish National
Commission
for UNESCO**

**Polski Komitet
do spraw UNESCO**

Gospodarze:

- Centrum Paderewskiego w Kąsnej Dolnej
- Gmina Wyznaniowa Żydowska w Krakowie
- Założenie klasztorne oo. Paulinów
Na Skalce w Krakowie
- Małopolskie Centrum Dźwięku i Słowa
w Niepołomicach
- Muzeum Narodowe w Krakowie
- Muzeum Ziemi Bieckiej

- Narodowy Stary Teatr im. Heleny
Modrzejewskiej w Krakowie
- Pałac Pod Baranami w Krakowie
- Parafia pw. Bożego Ciała w Bieczu
- Piwnica pod Baranami
- Pracownia Lutnicza Mardułów w Zakopanem
- Zespół Szkół Plastycznych
im. Antoniego Kenara w Zakopanem

**Partnerzy publikacji:**

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie
- Biblioteka Narodowa (Polona)
- Capella Cracoviensis
- Library of Congress (USA)
- Muzeum Krakowa
- Muzeum Narodowe w Warszawie
- Muzeum Tatrzańskie
- Narodowe Archiwum Cyfrowe
- Ośrodek Dokumentacji Muzyki Polskiej
XIX i XX wieku im. I.J. Paderewskiego,
Instytut Muzykologii UJ

- Państwowe Wydawnictwo Muzyczne
- Polska Akademia Nauk
- Biblioteka Kórnicka
- Polska Akademia Umiejętności
w Krakowie (PAUart)
- Rijksmuseum (Holandia)
- The International Piano Archives,
University of Maryland
- Zamek Królewski w Warszawie
Muzeum

**Patroni medialni:**

dnidziedzictwa.pl

Małopolskie Dni Dziedzictwa Kulturowego – zatytułowane *Brzmi dobrze* – przenoszą nas tym razem do świata muzyki. Spośród wielu małopolskich zabytków powiązanych rozmaitymi nićmi z muzyką właśnie wybraliśmy te, które pokażą miejsca nie całkiem w tym temacie oczywiste. Opowiemy o związkach przestrzeni i muzyki w niej wykonywanej, przywołamy także historie ludzi, którzy ją tworzą: wielkich kompozytorów, błyskotliwych wirtuozów, uzdolnionych samouków, cudownych uczniów i ich genialnych nauczycieli. *Brzmi dobrze?*

Autorem niniejszej książki jest Jakub Puchalski – historyk sztuki, krytyk muzyczny, autor audycji w Polskim Radiu Chopin, współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i czasopism poświęconych muzyce klasycznej. Z urodzenia wrocławianin, od ponad dwudziestu lat związany z Krakowem.

Publikacja bezpłatna, nieprzeznaczona do sprzedaży
ISBN 978-83-61406-94-5

