

Mieczysława DEMSKA-TREBACZ

POMIĘDZY WISŁĄ A BUGIEM Przyczynek do dziejów kultury muzycznej w czasach zaborów*

W kulturze muzycznej doby zaborów zauważyć można zjawiska, które rozbijają ramy poszczególnych okresów, przekraczają etapy określone wyznacznikami historycznymi. Z jednej strony zjawiska te pokrewne są realiom sprzed upadku Rzeczypospolitej, z drugiej zaś mają kontynuację w czasach Królestwa Polskiego, w okresie międzypowstaniowym i postyczeniowym. W każdej nieomal fazie dziejów kultury biografie twórców, zjawiska i wydarzenia artystyczne rozsadzają ją od środka, bo łączą w sobie doświadczenia różnych generacji, jednocząc młodość, dojrzałość i starość.

O OSOBLIWOŚCIACH KULTURY MUZYCZNEJ

„Biorąc zaś od Lublina do okolic Lwowa, stamtąd udając się na Wołyń, Podole i całą Ruś, znajdujemy kraj śpiewek smętnych [...] żywość tańców stopniowo wolniej i coraz dalej zamienia się w minor. Już tam nie ma tyle ruchu, nie śpiewają tak w polu, nie bawią się, dumają raczej. [...] Mieszkańcy ziem piaszczysto-kamienistych są weselsi od mieszkańców ziemi tłustej”¹.

Kulturę muzyczną obszaru między Wisłą a Bugiem wyróżniała i nadal wyróżnia specyfika swoista dla stref pogranicza etnicznego. Właśnie jako obszar stykowy próbował ją określić Karol Kurpiński, charakteryzując śpiew i tańce polskie. Być może piętno okolic w sztuce Lubelszczyzny, gdzie obok siebie występują odmienne formy choreiczne i muzyczne, wynikało nie tyle z rodzaju gleby czy pokrewieństwa etnicznego mieszkańców, ile z faktu, że mieszkańcy ci poruszali się po wytyczonych od wieków szlakach komunikacyjnych i handlowych, a w ślad za tym – kulturowych. Tam, gdzie bytowali obok siebie Polak, Rusin i Białorusin, codziennością były przekraczanie własnej ekumeny i spotkanie z inną kulturą, konfrontacje własnych wzorów obyczajowych z obcymi. W różnych okresach dziejów wspólnoty żyjące na tych

* Artykuł powstał w oparciu o materiały z moich wykładów adresowanych do uczestników Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (Lublin, 15, 17 XI 2022) oraz II Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (16-17 XI 2023).

¹ K. K u r p i ń s k i, *O pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny pod Redakcją Karola Kurpińskiego” 1820, nr 8, s. 29; nr 9, s. 33.

ziemiach mieszkali w obszarze pogranicza, a niekiedy rozdroża. Wszak lubelskie skrzyżowanie europejskich szlaków kulturowych raz stanowiło bramę na Wschód, innym razem było już Zachodem. Naturalne przymierze różnych kultur zadecydowało o bogactwie zgromadzonych doświadczeń przekazywanych w spadku tym, którzy się na Lubelszczyźnie wychowali. Zróżnicowany kształt muzyki regionu lubelskiego złożył się na mocny fundament kultury duchowej, która szczerze ubogaciła mieszkańców tej ziemi i tych, którzy ją opuścili.

Na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku utrwalone były styczności mieszkańców sąsiedzkich regionów Rzeczypospolitej i więzi między nimi. Promotorzy sztuki, których latyfundia znajdowały się w rejonie Podola czy Wołynia, przebywali i działali także w Lubelskiem. Z kolei ustanowienie Lublina siedzibą Trybunału Koronnego sprzyjało lokowaniu rezydencji arystokratycznych w mieście i na jego obrzeżach. Nie brakowało zatem dworów i wielkich majątków magnackich na obszarze umownie nazywanym Lubelszczyzną, którego granice wytyczają dorzecza Wisły i Bugu, Sanu czy Wieprza.

W okresie trudnym dla polskiej zbiorowości narodowej niepodważalne było znaczenie siedzib magnackich dla trwania i rozwoju rodzimej kultury. Smętne chwile konania Rzeczypospolitej Obojga Narodów i czas ponawianych prób jej ratowania okazały się okresem przyjaznym dla muzyki. To w zaciszu prowincjonalnych dworów magnackich i szlacheckich skupionych w rejonie pomiędzy Wisłą a Bugiem toczyło się interesujące życie artystyczne.

Jak w wieku oświecenia, tak i w okresach następnym elementem elitarnej edukacji młodzieży szlacheckiej pozostawało ćwiczenie „ozdobnych talentów”², doskonalenie się w „wielu pięknych sztukach, osobliwie w rysunkach i muzyce”³ oraz poznawanie historii „sztuk i kunsztów”⁴. Czynne uprawianie muzyki w wieku świateł stanowiło element formowania i doskonalenia osobowości. Kanon edukacyjny oświeconego człowieka, pierwotnie elitarny, a za sprawą Komisji Edukacji Narodowej wdrażany w ramach programu nauczania powszechnego, obejmował także wszelkie umiejętności, którym patronowały muzy. W przyjętej hierarchii wartości obcowanie z pięknem sztuki tonów, wyrażonym w proporcjach, w zestroju części, tożsamy było z dobrem i symbolizowało zharmonizowane uniwersum. Odnotować wypada, że nie darmo Hugo Kołłątaj poświęcił ćwiczeniu talentów osobny fragment raportu *Stan oświecenia*

² Zob. H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, oprac. J. Hulewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 36.

³ Tamże.

⁴ Tamże. Troska o wykształcenie profesjonalnych muzyków znalazła wyraz w działaniach kręgu Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, a także Izby Edukacyjnej pod prezesurą Stanisława Kostki Potockiego.

w Polsce⁵. Wiara w moc aksjomatów, które formowały europejską tożsamość duchową, oraz przekonanie, że obowiązek budowania duchowości młodego Polaka spoczywa na pedagogach, także tych biegłych w sztukach pięknych, legły u podstaw ówczesnego wychowania. Mocno rezonowała w myśli edukacyjnej Goetheańska wizja człowieka, w której dla muzyki – sztuki zdolnej wyrazić pełnię człowieczeństwa, zarezerwowana została kluczowa rola.

W środowiskach szlacheckich ogólne zainteresowanie muzyką zaowocowało dobrą znajomością tej sztuki, znawstwem gry na instrumentach i twórczości muzycznej, a także aspiracjami, aby we własnych siedzibach rodowych muzyka stanowiła wyrafinowaną oprawę życia dworskiego czy salonowego. W dobie między powstaniem, gdy w Lubelskiem większość rezydencji arystokratycznych uległa zagładzie, życie muzyczne nadal kwitło w dworach ziemiańskich i w salonach mieszczańskich. Podział muzyki na „wysoką” i „ludową” nie wytyczał trwałej zapy między kręgami odbiorców, przeciwnie – w całym okresie zaborów miało miejsce przenikanie kultur, muzyki wsi, miast i tej uprawianej w rezydencjach magnackich.

Na obszarze Lubelszczyzny było wielu amatorów i koneserów muzyki wśród szlachetnie urodzonych, a licznych orędowników znajdowała zwłaszcza wiolinistyka. Opiekuńcza działalność „dostojnych” odbiorców sztuki muzycznej okazywała się szczególnie cenna, ponieważ poczynaniom mecenasowskim towarzyszyło konkurowanie o jakość dzieł, o dworskich kompozytorów i wykonawców. Muzyka stanowiła jeden ze sposobów życia mieszkańców arystokratycznych rezydencji w Puławach, Opolu, Kocku, Gościeradowie czy Radzyniu. Tak było w przypadku rodów magnackich związanych z Lubelskiem, czyli: Czartoryskich, Lubomirskich, Potockich, Rzewuskich, Zamojskich, a na północnych obrzeżach tych ziem – Radziwiłłów w Białej czy Ogińskich w Siedlcach. To na ich dworach działali znani muzycy, instrumentalści, kompozytorzy i pedagodzy, sprowadzani często ze znanych ośrodków muzycznych, i to oni decydowali o jakości uprawianej tam sztuki. Nie jest więc przesadna konstatacja, że ziemia lubelska darowała kulturze polskiej wybitnych artystów i znaczące ich dzieła.

Wielu muzyków zawodowych opuszczało ziemię rodzinną, aby kształcić się, doskonalić warsztat twórczy czy umiejętności instrumentalne bądź też aby wieść wędrowne życie wirtuoza. Tego wymagała profesja muzyka dawniej i tego wymaga dzisiaj. A i okoliczności losowe przyczyniały się do migracji, często niechcianej. Jednakże pamięć o ziemi pochodzenia muzycy zachowywali jako cenny skarb, który mogli wywieźć w świat – bogactwo kultury regionu, gdzie od wieków jak w tyglu mieszały się języki i obyczaje, a to, co docierało z zachodu i wschodu, z północy i z południa, funkcjonowało obok siebie.

⁵ Kołłątaj, dz. cyt., s. 1-171.

W kulturze muzycznej doby zaborów zauważyć można zjawiska, które rozbijają ramy poszczególnych okresów, przekraczają etapy określone wyznacznikami historycznymi. Z jednej strony zjawiska te pokrewne są realiom sprzed upadku Rzeczypospolitej, z drugiej zaś mają kontynuację w czasach Królestwa Polskiego, w okresie międzypowstaniowym i postyczniowym. W każdej niemal fazie dziejów kultury biografie twórców, zjawiska i wydarzenia artystyczne rozsadzają ją od środka, bo łączą w sobie doświadczenia różnych generacji, jednocząc młodość, dojrzałość i starość. Jest oczywiste, że w twórczości indywidualnej ma również miejsce przenikanie rozmaitych tendencji, zmieniających się w różnych okresach życia artysty.

Wydarzenia kulturowe uwzględnione w niniejszym opracowaniu nakazują autorce włączyć w obszar rozważań prolog stulecia zaborów, aby spróbować chociaż szkicowo nakreślić muzyczny klimat doby napoleońskiej i Królestwa Kongresowego czy okresu międzypowstaniowego. Nad wszystkimi zdarzeniami artystycznymi tej epoki wydaje się dominować edukacyjne posłannictwo muzyki jako czynnika kształtowania uczuć i przeżyć, emocji dostosowywanych do rytmu historycznych przemian.

Niektórym środowiskom Lubelszczyzny wypada poświęcić więcej uwagi – tym, z których wywodzą się muzycy o niepodważalnym znaczeniu dla kultury polskiej. Konstatację tę można uzasadnić, przybliżając osiągnięcia znanych muzyków, którzy uprawiali twórczość kompozytorską, czy też odwołując się do ich sukcesów w zakresie wykonawstwa instrumentalnego lub wokalnego. Dokonania tych muzyków w znacznym stopniu wpłynęły na rozwój kultury polskiej i odcisnęły piętno na muzyce europejskiej. W tradycji muzycznej Lubelszczyzny wiolinistyka zajęła miejsce szczególne, a wpływ na jej kształt miał wirtuoz urodzony w tej krainie – Karol Lipiński. Ziemia lubelska dała polskiej i światowej kulturze wybitnych reprezentantów tej sztuki wykonawczej; skrzypce od wieków zajmują ważne miejsce w jej krajobrazie muzycznym. Ośrodkami, którym europejskie wirtuozostwo wiolinistyczne doby romantyzmu zawdzięcza rozkwit, były przede wszystkim rezydencje magnackie regionu lubelskiego. To w przestrzeni pałacowej Gościeradowa, Kocka, Radzyna, Puław, Opola czy Wojcieszkowa miejscowe doświadczenia wykonawcze i lutnicze ścierały się z nowinkami przyniesionymi przez tych, którzy na dwory magnackie przybyli z głównych ośrodków sztuki muzycznej w Europie (Włochy, Francja, Czechy i Austria). To z Lublina wywodzili się wybitni skrzypkowie: Henryk Wieniawski, Stanisław Serwaczyński, Jan Hornziel czy Gustaw Frieman⁶.

⁶ Szerzej na ten temat zob. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Wirtuozzi skrzypiec i ich uczniowie*, w: *taż, Czyś nie załęknął do swych stron? Szkice o muzykach Lubelszczyzny drugie*, Polihymnia, Lublin 2012, s. 11-48.

ŻYCIE MUZYCZNE NA DWORACH

W burzliwych okresach dziejów Lubelszczyzny życie muzyczne i koncertowe toczyło się w różnym tempie i rozwijało z różną intensywnością. Zamarłe po abdykacji Stanisława Augusta, wraz z upływem lat stopniowo ożywało. Nie zmieniły się też obyczaje elit: rozbrzmiewające muzyką zabawy salonowe trwały nadal w każdym okresie dziewiętnastego stulecia.

W pierwszej kolejności interesuje nas środowisko skoligacone z rodem Potockich z Podhajec, herbu Srebrna Pilawa, bo to właśnie w jednej z ich siedzib urodził się 30 października 1790 roku Karol Lipiński. W posiadłości Pilawitów przyszedł wirtuoz skrzypiec spędził dzieciństwo, co najmniej pierwszych dziewięć lat życia. W Radzynie Podlaskim rozpoczął naukę muzyki, być może nie tylko pod opieką ojca, dlatego nie należy ukazywać Karola Lipińskiego jako fenomenu muzycznego samouctwa.

Za sprawą cześnika koronnego Eustachego hr. Potockiego Radzyń, posagowa posiadłość jego żony Marianny z Kątskich, zamienił się w główną siedzibę rodową Pilawitów⁷. Swoją świetność rezydencja ta zawdzięczała właśnie tej generacji Potockich, czyli najbardziej oświeconej i zainteresowanej problematyką artystyczną pary magnackiej połowy osiemnastego wieku⁸.

Na potrzeby młodszego pokolenia Potockich, siedmiorga nieletnich dzieci hrabstwa⁹, w Radzynie zaangażowani byli guwernerzy, a wśród nich zapewne nauczyciel muzyki – być może właśnie ojciec wybitnego skrzypka. Na radzyńskim dworze Feliks Lipiński, instrumentalista i kapelmistrz, zajmował się nie tylko muzyką, prawdopodobnie pełnił też funkcję dostawcy towarów.

⁷ Eustachy Potocki miał też inne rezydencje na Lubelszczyźnie – w Kurowie i Klementowicach, a ponadto pałac miejski w Lublinie, gdzie w roku 1755 urodził się jego syn Stanisław Kostka, późniejszy właściciel Wilanowa. Początkowo siedzibą Potockich był Lublin, częściowo też Kurów. Po przebudowie zamku na pałac siedzibą rodową stał się Radzyń.

⁸ Eustachy i Marianna Potoccy przedwcześnie zmarli, oboje w roku 1768, pozostawiając siedmioro małoletnich dzieci. Wychowaniem ich zajęła się ciotka, Katarzyna z Potockich Stanisławowa hrabina Kossakowska, dama słynna w Rzeczypospolitej (zob. K. G o m b i n, *Eustachy Potocki i Ludwik Markiewicz. Rola kolatora i proboszcza przy budowie kościoła pałacowego p.w. św. Marii Magdaleny w Sernikach*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*, red. R. Maliszewska, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Kozłówka 2003, s. 249-252; J. K o w a l i k, *Dobra ziemskie Radzyń w rękach Anny z Zamoyskich Sapieżyny*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*, s. 212-219; A. E k i e l s k a - M a r d a l, „*Ta pani jest najbieglejszą znawczynią [sztuki] jaką tu kiedy widziałem*”. *Aleksandra z Lubomirskich hrabina Potocka*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*, t. 2, red. H. Łaszkiwicz, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Lublin 2007, s. 41-51).

⁹ Dla losów rodziny Lipińskich nie bez znaczenia był rok 1779. W Radzynie dokonano wówczas podziału majątków pozostałych po Mariannie i Eustachym Potockich między ich potomków. Synowie Eustachego Potockiego to: Kajetan, Roman Ignacy Franciszek, Jerzy Michał, Jan Nepomucen Eryk, Stanisław Kostka.

W austriackim leksykonie biograficznym Würzbacha¹⁰ zawarta jest wzmianka, że ojciec Karola Lipińskiego pracował dla kilku możnych jako dostarczyciel towarów, sam był zdolnym, choć nieprofesjonalnym muzykiem, tak dobrze obeznanym w sprawach muzycznych, że często powierzano mu zadanie tworzenia i przygotowywania prywatnych kapel dla możnych¹¹.

Feliks Lipiński, urodzony w Zakliczynie koło Tarnowa, znalazł zatrudnienie w Radzynie w okresie, gdy siedziba rodu Potockich chyliła się ku upadkowi. W ostatecznych działach rodzinnych klucz radzyński przypadł najmłodszemu z braci – Janowi Nepomucenowi Erykowi hr. Potockiemu. Jego wczesne sieroctwo, a może i cechy charakteru spowodowały, że uzdolniony artystycznie hrabia Jan Eryk nie odebrał tak starannego wykształcenia jak jego starsi bracia. Ignacy Roman i Stanisław Kostka kształcili się w warszawskim Collegium Nobilium, a także za granicą (Stanisław w Turynie, a Ignacy w Rzymie)¹². Wskutek bankructwa hrabiego Jana rodzina Lipińskich musiała opuścić Radzyn. Około roku 1799 przenieśli się do Lwowa, gdzie Feliks Lipiński otrzymał posadę nauczyciela i kierownika w orkiestrze Adama hr. Starzeńskiego¹³.

Nasuwa się pytanie, czy wśród Potockich z linii radzyńskiej pozostał jakikolwiek ślad muzycznej edukacji prowadzonej przez Feliksa Lipińskiego. Być może jego zasługą jest, choć po części, dobre przygotowanie artystyczne córki Jana Eryka Potockiego Laury¹⁴. Zanim obdarzona wieloma talentami hrabianka została wydana za mąż za Stanisława Amora Tarnawskiego herbu Leliwa (w roku 1819), przebywała z ojcem w jego rodowych dobrach w Radzynie, a gdy ojciec je utracił, zamieszkała u stryja, Ignacego Romana Potockiego, w jego posiadłości w Klementowicach (choć przez pewien okres kształciła się w Warszawie i Wiedniu). Mieszkając niedaleko Puław,

¹⁰ Zob. C. v o n W ü r z b a c h, hasło „Karl Joseph Lipinski”, w: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, t. 15, K.K. Hof- und Staatsdruckerie, Wiena 1866, s. 217-222.

¹¹ Por. H. K r o n e s, *Recepcja Karola Lipińskiego w Wiedniu w pierwszej połowie XIX wieku*, tłum. A. Czarkowska, w: *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 5, red. A. Granat-Janki i in., AMKL, Wrocław 2013, s. 111. Zanim Feliks Lipiński zatrudnił się w Radzynie, mógł działać jako muzyk – kształcony w szkole klasztornej – na dworze Lubomirskich, skoligaconych z Potockimi. Potem, w okresie lwowskim, grał w dworskim zespole kameralnym hrabiów Starzeńskich.

¹² O erudycji i zainteresowaniu sztuką Stanisława Kostki Potockiego świadczyły nie tylko bogaty księgozbiór, kolekcja obrazów, rysunków i grafik, ale też rękopis jego rozprawy *O sztuce u dzisiejszych* (por. A. E k i e l s k a -M a r d a l, *Rezydencja oświeceniowa. Pałac wilanowski w czasach Stanisława Kostki Potockiego*, w: *Muzea – rezydencje w Polsce*, red. K. Kornacki, Muzeum Zamojskich, Kozłówka 2004, s. 166n., przyp. 6, 9).

¹³ Szerzej na ten temat zob. np. J. P o w r o ź n i a k, *Karol Lipiński*, PWM, Kraków 1970.

¹⁴ Zob. A. B e r n a t o w i c z, hasło „Potocka Laura”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, PAN, Warszawa 2003; A. G r o c h a l a, *Laura Potocka*, w: *Artystki polskie*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991; A. W r ó b e l, *Kobiety w muzyce polskiej*, Polihymnia, Lublin 2024, s. 59-62.

Laura Potocka miała możliwość skorzystania z edukacji artystycznej oferowanej przez Czartoryskich. Pod opieką księżnej generałowej hrabianka Laura – wraz ze zgromadzoną w puławskiej szkole pałacowej młodzieżą szlachecką – studiowała zapewne muzykę u Wincentego Lessla, a rysunek u Jana Piotra Norblina. Była tak uzdolniona, że to jej powierzono przygotowanie części rysunków ilustrujących wierszowaną historię Polski „z muzyką i rycinami”, czyli *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza¹⁵. Ona też była autorką muzyki do śpiewu *Władysław Łokietek*¹⁶. Ponadto narysowała cztery ilustracje do tego dzieła (opublikowane w trzech pierwszych wydaniach, z lat 1816, 1818 i 1819).

Z lekcji radzyńskiego nauczyciela muzyki mogli korzystać również przedwcześnie zmarła córka Ignacego Potockiego Krystyna, a także syn Stanisława Kostki Aleksander. Dzieci te często przebywały w Lubelskiem, gdy ich rodzice odbywali podróże po Europie.

Po roku 1785 wiodącym ośrodkiem na Lubelszczyźnie stała się promieniująca na cały kraj rodowa rezydencja Adama Kazimierza i Izabeli z Flamingów Czartoryskich w Puławach. Gwarancją jakości muzyki w nadwiślańskiej siedzibie było obycie artystyczne członków rodziny. Książę i jego małżonka czynnie uprawiali muzykę. Izabela grała na kilku instrumentach i śpiewała¹⁷, próbowała też układać pieśni w stylu berzeretek francuskich i komponować miniatury na klawesyn. Adam Kazimierz realizował swoje aspiracje artystyczne, grając na flecie, czego dowodem jest antologia miniatur opartych na motywach tanecznych, ludowych i salonowych, znana jako *Muzyka na flecik Adama Czartoryskiego w Sieniawie*¹⁸. O zainteresowaniach księcia generała „narzędziami muzycznymi” świadczy opracowany przez niego słownik daw-

¹⁵ Zob. [J.U. N i e m c e w i c z], *Śpiewy historyczne z Muzyką i Rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza S.S. Członka T.K.W.P.N, Akad. Wileń, To. Nauk. w Krakowie, Tow. Filoz. w Filadelfii, i Tow. Woysk. w West Point w Ameryce, Drukarnia N^o 646, Warszawa 1816 (wydanie pierwsze). Na kolejnej stronie tego wydania widnieje tytuł: *Śpiewy historyczne, do których przydane są dodatki prozą, zawierające krótki zbiór historii polskiej.**

¹⁶ Zob. [t e n ż e], *Śpiewy historyczne z Muzyką i Rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza Do których przydane są dodatki prozą, zawierające krótki zbiór Historii Polskiej, Druk J.C.K. Mości Rządowej, Warszawa 1819 (wydanie trzecie). Laura Potocka, późniejsza hrabina Tarnowska, jest autorką ilustracji *Jan Zamoyski bierze w niewolę Arcy Księcia Maximiliana* (muzykę do tekstu *Śpiew o Janie Zamoyskim* skomponowała Zofia ordynatowa Zamoyska), a także pełnych smutku rysunków przedstawiających pogrzeb Tarnowskiego oraz Kazimierza Wielkiego z żoną (opublikowanych w trzech pierwszych wydaniach, z lat 1816, 1818 i 1819).*

¹⁷ Izabela Czartoryska interesowała się muzyką religijną. Dbała o oprawę muzyczną liturgii we włostowickim kościele parafialnym, często wraz synem, księciem Konstantym, śpiewała w czasie nabożeństw pieśni religijne w języku polskim. Szerzej na ten temat por. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny. Dworki i dwory, Polihymnia, Lublin 2005, s. 38.*

¹⁸ Zob. [A. C z a r t o r y s k i], *Muzyka na flecik Adama Kazimierza Czartoryskiego w Sieniawie, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, rkps, sygnatura 100033/1.*

nych instrumentów polskich „wojskowych i pokojowych”¹⁹. Para księżęca dbała o staranną edukację muzyczną zarówno własnych dzieci, jak i potomków rodów szlacheckich oddanych jej pod opiekę. Realizację swoich zamysłów muzycznych przez długi okres powierzała Wincentemu Lesselowi. W Polsce muzyk ten znalazł się około roku 1780, najpierw w Warszawie, a później w Puławach. Na dworze Czartoryskich występował w roli kompozytora, dyrygenta i pedagoga. Był autorem utworów, których gatunek, charakter i styl określali gospodarze²⁰. Na potrzeby dworskiego teatru w rezydencji puławskiej Lessel komponował muzykę sceniczną, wpisującą się w modny w owym czasie nurt europejski. Dominowały kompozycje brzmiące na rodzimą nutę, narodowe odmiany opery komicznej opanowały bowiem w tym czasie sceny dworskie. Księżęca orkiestra brała udział w koncertach odbywających się w pałacu lub w plenerze (na Kępie lub w Parchatce). Wincenty Lessel przygotowywał też repertuar dydaktyczny dla swoich dostojnych uczniów, pisał utwory salonowe, często gatunku tanecznego, na przykład polonezy na klawesyn. O dyspozycjach pedagogicznych i rozległych kompetencjach Wincentego świadczy poziom warsztatu twórczego jego syna Franciszka, któremu – chociaż na odległość – przez długi okres udzielał on porad, dokonywał korekt wykonywanych przezeń zadań kontrapunktycznych i wykazywał błędy w kompozycjach muzycznych. Większość uzdolnionych muzycznie uczniów Wincentego nie przygotowywała się do profesji artystycznej, a ich edukacja miała na celu jedynie uzyskanie ogólnej ogłady. Były jednakże wyjątki. Utalentowanym muzykiem okazał się młodszy syn Izabeli, książę Konstanty, który miał znaczne zasługi w dziedzinie sztuki dźwięków²¹. Lessel wychował promotorów i opiekunów muzyki tej miary, co książę Adam Jerzy²², jego rodzeństwo oraz podopieczne księżnej generałowej. W profesji muzycznej pilnymi uczniami Wincentego

¹⁹ Skrócony podręcznik instrumentoznawstwa autorstwa Adama Czartoryskiego opublikował Franciszek Siarczyński w roku 1828. Jest to opis dwudziestu pięciu instrumentów, ich budowy, sposobu wydobycia dźwięku i walorów brzmieniowych (por. [t e n ż e], *Słowniczek wyrazów polskich znaczących narzędzia muzyczne niegdyś w wojskowym i pokojowym użytku będące z rękopisma Adama Księżęcia Czartoryskiego Marszałka polnego C.R. wojsk Austrii*, Ossolineum, Lwów 1828, s. 81-88).

²⁰ Zachował się list Wincentego Lessla do syna Franciszka z 15 lutego 1804, w którym skarżył się, że pisana przez niego muzyka musi „ciągle jeszcze trącić krakowiakami i mazurami”. Cyt. za: H. R u d n i c k a - K r u s z e w s k a, *Wincenty Lessel*, PWM, Kraków 1968, s. 114.

²¹ Książę Konstanty śpiewał, grał na fortepianie i skrzypcach. Lubił muzykowanie kameralne. Utrzymywał własną kapelę pułkową. W okresie wiedeńskim urządził wieczory muzyczne. Był opiekunem muzyków, między innymi Ferenc Liszta i Hectora Berliozę. Szerzej na ten temat zob. D e m s k a - T r ę b a c z, *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny*.

²² Należy też wspomnieć o inicjatywach księcia Adama Jerzego w zakresie inspirowania badań ludoznawczych. Na przykład książę polecił, aby Cecylia Beydale i Zofia Matuszewicz pod opieką Wincentego Lessla spisywały ludowe pieśni i tańce polskie z okolic Puław, które „nadają muzyce charakter oryginalności” (R u d n i c k a - K r u s z e w s k a, dz. cyt., s. 62, przyp. 1).

byli przede wszystkim synowie chłopscy, przygotowywani do objęcia posady kościelnego organisty²³.

Wśród przedsięwzięć rodziny Czartoryskich na rzecz edukacji narodu i oświecenia publicznego nie zabrakło zatem miejsca dla spraw związanych z muzyką. O wykształcenie profesjonalnych artystów dbały Towarzystwo Królewskie Warszawskie Przyjaciół Nauk oraz Izba Edukacyjna, w której funkcję prezesa pełnił lublinianin z urodzenia Stanisław Kostka hr. Potocki. Pokłosiem inicjatyw na rzecz edukacji było uruchomienie w Puławach zakładu pedagogicznego (w roku 1814). Stało się to za sprawą Adama Jerzego ks. Czartoryskiego, który opiekę nad Instytutem Nauczycieli Elementarnych i Organistów powierzył swojemu nauczycielowi, właśnie Wincentemu Lessełowi. Ten projekt na rzecz wspólnoty narodowej traktowano jako wyraz troski o rodzimą kulturę i polskie talenty. Jednym z uczniów puławskiego instytutu był Wojciech Słoczyński, który później działał jako organista, dyrygent i kompozytor muzyki religijnej w Puławach, Lublinie oraz w Warszawie²⁴.

W kręgu dobrze wyszkolonych artystycznie puławian możliwa była zbiorowa realizacja pieśnioksięgu. Powstanie monumentalnych *Śpiewów historycznych*, wierszowanej historii „z muzyką i rycinami”, jest wyjątkowym fenomenem kulturowym doby Księstwa Warszawskiego. Zlecenie przedstawienia w śpiewach historycznych czynów sławnych polskich bohaterów Niemcewicz otrzymał od Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk²⁵. Poetycką opowieść o losach Polski, o „niezmyślonej sławie przodków naszych” obejmującą trzydzieści trzy pieśni typu ballady lub dumy, wydawano z rycinami od roku 1816. *Śpiewy historyczne* poprzedziła *Boga Rodzica* w dwóch wersjach. O pierwszej, gregoriańskiej, Niemcewicz pisał: „Uszanowanie, które starożytności winniśmy, pobudziło mnie do umieszczenia na czele dzieła tego naydawniejszhey pieśni Polskiey, Boga Rodzica, przez Świętego Woyciecha pisaney, z nutą iaką przodkowie nasi przed dziewięciu set lat śpiewali”²⁶. W przypisie do tych słów znajdujemy informację, że w celu zabezpieczenia narodowej „relikwii”, naszego „amuletu narodowego” Franciszek Lessel odbył w roku 1812 podróż do Wielkopolski „dla posłuchania i spisania melodii”²⁷. Jak to ocenił Niemcewicz: „Ziomek nasz, kompozytor

²³ Por. tamże, s. 27-32.

²⁴ Por. M. Demska-Trębacz, *Między epokami. Muzyka w dobie Księstwa Warszawskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F” 62(2007), s. 123; W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815-1862*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2002, s. 240, 370.

²⁵ Por. W. Janekowski, *Geneza „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, „Pamiętnik Literacki” 9(1910) nr 1-4, s. 53n.

²⁶ [Niemcewicz], *Śpiewy historyczne...*, s. 13. Jeśli nie podano inaczej, przypisy odnoszą się do trzeciego wydania dzieła. W cytatach zachowano pisownię oryginalną.

²⁷ Tamże.

JP. Lessel wiele sobie zadał pracy w ułożeniu tego Gregoriańskiego pienia podług dzisiejszey muzyki”²⁸.

Dzieło Niemcewicza zawdzięcza swój sukces także współtworzącym je autorom śpiewów i rycin. Były wśród nich – obok muzyków zawodowych – wychowanki księżnej Izabeli Czartoryskiej z puławskiego kręgu arystokratycznego, oprócz wspomnianej już Laury Potockiej także córki Czartoryskiej, uczennice Wincentego Lessela: Maria Anna ks. Wirtemberska, Cecylia Baydale i Zofia z Czartoryskich hr. Zamoyska²⁹. To o nich pisał Niemcewicz w *Przedmowie do Śpiewów historycznych*: „Całą zaletą i okrasą dzieła tego, muzykę i ryciny, winna będzie publiczność w znaczney części tey płci żeńskiej, która tak dawniey wiodła młodzież rycerską do odwagi i sławy, tak i dziś ubiegając się z nami w obywatelskiej gorliwości, udzieliła swych talentów, by tkliwym pienia wdziękiem upowszechnić pamięć sławnych polski wojowników”³⁰.

W gronie autorów muzyki do *Śpiewów...* znalazł się Wacław Seweryn hr. Rzewuski herbu Krzywda („Emir”), poprzez żonę przez pewien czas związany z dworem w Opolu. Umuzyczył on śpiew o Władysławie Warneńczyku. Redaktorzy zbiorowego dzieła skompletowali też stosowne sztychy, autorstwa między innymi Cecylii Dembowskiej, Laury Potockiej i Ewy Sułkowskiej, czyli podopiecznych Izabeli Czartoryskiej. Najwyższą jakością muzyczną pieśnioksięgu pokolenia porozbiorowego reprezentują kompozycje czterech profesjonalistów: Karola Kurpińskiego, Franciszka Lessela, Józefa Deszczyńskiego i Marii Szymanowskiej³¹.

Nie sposób wyłączyć osoby Franciszka Lessela z kręgu muzycznego Puław, mimo że jego pobyt w rezydencji Czartoryskich nie był stały. Urodzony w Warszawie, w latach dziecięcych prawdopodobnie okresowo przebywał w Puławach, ale więcej czasu spędził w warszawskiej rezydencji księżnej Wirtemberskiej, w pałacu Czartoryskich w Sieniawie lub na dworze Lubomirskich w Łańcucie³². Sporadyczne pobyty Franciszka na ziemi lubelskiej w latach jego dojrzałości zapewne związane były z wizytami u sędziwego ojca. Upadek książęcego dworu w Puławach po powstaniu listopadowym zamknął okres okazałości muzycznej tego ważnego dworu magnackiego na Lubelszczyźnie.

²⁸ Tamże, s. 13-14, przyp. 3.

²⁹ Szerzej na ten temat por. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Ćwiczone w talentach. Muzykalne damy z dworków i pałaców Lubelszczyzny*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*, t. 2, red. H. Łaskiewicz, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, Lublin 2007, s. 12-14. Por. też: W r ó b e l, dz. cyt., s. 7-59.

³⁰ J.U. N i e m c e w i c z, *Przedmowa*, w: tenże, *Śpiewy historyczne...*, s. 6.

³¹ Por. A. N o w a k - R o m a n o w i c z, *Muzyka fortepianowa Franciszka Lessla*, w: *Franciszek Lessel. W 200 rocznicę urodzin kompozytora*, PWSM, Gdańsk 1980, s. 86.

³² Por. R u d n i c k a - K r u s z e w s k a, dz. cyt., s. 55-62.

Przeniesienie z Warszawy do Puław w roku 1840 Aleksandryjskiego Instytutu Wychowania Panien było pewnym nawiązaniem do świetnej przeszłości książęcego ośrodka kulturalnego. W instytucie odbywały się koncerty, działali dobrzy muzycy, jak Antoni Teichman, czynny jako wiolonczelista i nauczyciel śpiewu, autor utworów religijnych (*Salve Regina, Te Deum, Hymnu do Jehowy*). Koncertował on wielokrotnie w czasie imprez charytatywnych w Lublinie i w Puławach. Obok Teichmana działał w Puławach Edward Stolpe, ojciec genialnego wirtuoza i utalentowanego kompozytora Antoniego. Urodzony w Puławach 23 maja 1851 roku pianista Antoni Stolpe jest postacią tragiczną, jego działalność artystyczna została gwałtownie przerwana przedwczesną śmiercią (8 września 1872 roku). Mimo młodego wieku autora znanej *Sonaty na skrzypce* jego warsztat kompozytorski wykazuje niezwykłą dojrzałość i oryginalność.

Wśród prowincjonalnych siedzib szlacheckich na uwagę zasługuje dwór starosty Eligiusza hr. Prażmowskiego (skrzypka koncertującego w epoce stanisławowskiej na dworze królewskim i we własnej rezydencji w Gościeradowie)³³, a także dwór jego zięcia Franciszka hr. Suchodolskiego w Wojcieszkowie. Z kolei wnuk hrabiego Prażmowskiego Eligiusz hr. Suchodolski przejął po przodkach umiłowanie sztuki, grał na wiolonczeli oraz na fortepianie³⁴. Należy przypuszczać, że pojawienie się w Lubelskiem Michała Serwaczyńskiego jako skrzypka, kapelmistrza i nauczyciela związane jest z osobą pana na Gościeradowie. Serwaczyński (z pochodzenia warszawianin) był przypuszczalnie nauczycielem Franciszka hr. Suchodolskiego, z nim właśnie uprawiał kameralistykę, gdy osiadł w Lublinie. Około roku 1813 objął funkcję dyrygenta lubelskiej kapeli kolegiackiej św. Michała Archanioła. Jako muzyk, a zarazem członek loży masonskiej Wolność Odzyskana, Michał Serwaczyński był zasłużonym współzałożycielem Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Lublinie (wraz z Ludwikiem Romme, Antonim Radzimińskim i Wincentym Grzymałą).

Przez pewien okres liczącym się ośrodkiem muzycznym w Lubelskiem była rezydencja Rozalii Aleksandry z Lubomirskich hr. Beydo-Rzewuskiej w Opolu, gdzie działał jako skrzypek i kapelmistrz oraz pisarz magistracki Józef Miklaszewicz, ojciec słynnej primadonny wiedeńskiej Antoniny Miklaszewicz-Campi. Interesująca się muzyką hrabina Rzewuska zadbała o rozwój artystyczny córki i synów. Potomkowie Rozalii i Wacława Rzewuskich otrzymali rozległą edukację muzyczną, a zwłaszcza córka Kaliksta, późniejsza

³³ O koncertach u znanego starosty mszczonowskiego i popisach salonowych leworęcznego skrzypka pisał Kajetan Koźmian (por. K. K o ź m i a n, *Pamiętniki*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 171n.).

³⁴ Na mocy zapisu testamentowego Eligiusza Suchodolskiego jego gościeradowski majątek przeszedł na cele społeczne. Wśród darów znalazły się zbiory muzyczne ofiarowane konserwatorium w Krakowie.

Caetani księżna Teano. Ona to, jak wspomina Andrzej E. Koźmian, „z czuciem znawców i artystów miłowała muzykę, zgłębiała jej teorię, jej stronę filozoficzną poznawała; i pisząc o niej pisała o przedmiocie, z którym dokładnie i teoretycznie, i praktycznie obeznana była”³⁵. Kaliksta z hrabiów Rzewuskich, erudytką i pasjonatką muzyki, odbyła studia w Lipsku, a swoje dzieła teoretyczne poświęcone muzyce przekazała matce.

Rozalia Rzewuska była jedną z opiekunek lubelskiego stowarzyszenia muzycznego. Instytucji tej „ofiarowała znaczną liczbę instrumentów i nut muzycznych”³⁶. Opolski dwór książąt Lubomirskich uważano za środowisko przyjazne muzyce. W czasach stanisławowskich działał tam zespół muzyczny. Być może też z tym podlubelskim dworem wiąże się edukacja muzyczna Józefa Miklaszewicza, skrzypka i członka kapeli św. Michała w Lublinie. Okresowo przebywał w Opolu Jan Barcicki, ceniony „metr muzyki”³⁷, autor utworów fortepianowych, polonezów, kadryli i kontredansów. Na dworze opolskim spotykały się kapele muzyczne panów Opola, Wojcieszkowa i Gościeradowa. Rozalia Rzewuska, starannie wykształcona w dziedzinie muzyki, w okresie Królestwa Polskiego prowadziła w Warszawie salon artystyczny (wcześniej w Wiedniu). Jej muzyczny mąż, hrabia Waław Seweryn – „Emir” z respektem odnosił się do muzyki i muzyków, kompozytorów i wykonawców³⁸.

W rozważaniach dotyczących kultury muzycznej Lubelszczyzny wypada choć wspomnieć o podlaskim dworze książęcym Radziwiłłów w Białej. W posiadłości muzycznego Hieronima Wincentego księcia Radziwiłła urodził się

³⁵ A. E. K o ź m i a n, *Wspomnienia o Kalikście z Rzewuskich Księżnie Teano*, Drukarnia Stanisława Strąbskiego, Warszawa 1843, s. 20.

³⁶ „Dostrzegacz Ekonomiczny i Polityczny Lubelski” 1816, dodatek do nr. 4, s. 48. Por. [I. B a r a n o w s k i], *Pamiętniki Ignacego Baranowskiego 1840-1862*, wydał A. Wrzosek, Skład Główny Księgarni Gebethnera i Wolffa, Poznań 1923, s. 189.

³⁷ Por. A. S o w i Ń s k i, hasło „Barcicki Jan”, w: tenże, *Słownik muzyków polskich, dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutników, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej zawierający krótki rys historyczny muzyki w Polsce*, Skład Główny Księgarni Luksemburskiej, Paryż 1874, s. 16; L. G a w r o Ń s k i, hasło „Barcicki Jan”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, red. T. Radzik, A. Witusik, J. Ziółka, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, s. 20n.

³⁸ Hrabia Waław skomponował *Requiem na zgon Tadeusza Czackiego* (utwór wydany w Wiedniu), występował także jako wokalista – w Krzemieńcu śpiewał ze słynną Angelicą Catalani. Rzewuski był też pierwszym dokumentalistą muzycznego folkloru arabskiego. Zapisane w memuarze hrabiego wrażenia ze wschodniej podróży (odbytej w latach 1817-1820) są bezcennym źródłem wiedzy o kulturze muzycznej Półwyspu Arabskiego (zob. P. J a x a B y k o w s k i, *Mirza Tadž-el-Faher*, w: tenże, *Trzy epizody z dawnego życia szlacheckiego*, Drukarnia Jana Noskowskiego, Warszawa 1879, s. 161-206; M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Arabsko-muzułmańskie inspiracje w polskiej twórczości muzycznej. Przyczynki do dziejów polsko-orientalnych kontaktów muzycznych*, w: *Wpływy arabskie w polskiej kulturze niematerialnej: nauka, literatura, język*, red. A.S. Nalborczyk, M. Swiat, Dialog, Warszawa 2020, s. 191-224).

w roku 1778 współczesny Karolowi Lipińskiemu wirtuoz skrzypiec, znany w Europie Afro-Polak George Augustus Polgreen Bridgetower³⁹.

Nie bez znaczenia dla rozwoju kultury muzycznej był dwór księżnej Jabłonowskiej w Kocku⁴⁰, skoro tam właśnie młody Stanisław Serwaczyński odbywał praktykę muzyczną, zanim udał się do Wiednia.

LUBLIN W DOBIE POROZBIOROWEJ

„Lublin nie jest Warszawą, amatorów ukwalifikowanych niewielka liczba i nie wszyscy łatwi w użyciu, tak więc krawiec kraje, jak mu materii staje”⁴¹ – w roku 1857 donosił z Lublina Adam Krasieński. Ta pejoratywna ocena umuzyycznienia miasta w okresie Królestwa Kongresowego nie jest sprawiedliwa. Życie muzyczne Lublina koncentrowało się wówczas w prywatnych salonach i w klubach powoływanych dla pięknej i godziwej zabawy. Aktywnością wyróżniał się klub resursowy, który urządzał imprezy o charakterze charytatywnym, bale karnawałowe, cykliczne koncerty otwarte dla publiczności. Działał on od roku 1843⁴².

W praktyce muzycznej dominował wówczas repertuar przeznaczony na fortepian i nie zawsze był to repertuar najwyższego lotu – stąd też krytycznie oceniał go w roku 1861 Franciszek Stevich: „Zaprzeczyć nie można, że w naszych czasach muzyka salonowa, prawie wyłącznie reprezentowana była przez fortepian, o wiele wyścignęła muzykę kameralną; jest w naszej muzykalności jakaś płytkość, powierzchowność, wywołane [...] za pomocą ogromnej ilości

³⁹ Zob. M. Szl e z e r, *George Polgreen Bridgetower. Afropolak, który zdenerwował Beethovena*, Akademia Muzyczna, Kraków 2016.

⁴⁰ Zob. [A. K r a s i ń s k i], *Franciszek hrabia Suchodolski*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 40, kol. 642-646; [t e n ż e], *Franciszek hrabia Suchodolski*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 41, kol. 658-660. Na dworze księżnej Anny Jabłonowskiej (pani na Siemiatyczach i Kocku) działał kapelmistrz tamtejszej orkiestry Gwadagni, prawdopodobnie Węgier z pochodzenia. W Kocku u ciotki wychowywał się książę Aleksander Antoni Sapieha, późniejszy mąż właścicielki Radzyna i teści księcia Adama Jerzego Czartoryskiego z Puław. Folklorystyczne ekspedycje terenowe księcia Sapiehy objęły kraje słowiańskie, południowe i wschodnie. Owocem tych wędrówek była publikacja listów wydanych we Francji w roku 1808 (zob. A. S a p i e h a, *Podróże w krajach słowiańskich odbywane*, oprac. T. Jabłoński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983).

⁴¹ A. K r a s i ń s k i, *Korespondencye. Lublin d. 22 czerwca 1857 r.*, „Ruch Muzyczny” 1857, nr 15, s. 114.

⁴² Andrzej Szwarz podaje wcześniejszą datę założenia resursy lubelskiej: 1839-1840 (por. A. S z w a r c, *Resursy w Królestwie Polskim 1820-1869*, „Przegląd Historyczny” 71(1980) nr 1, s. 32. Szerzej o życiu muzycznym w Lublinie informuje Ignacy Baranowski (por. I. B a r a n o w s k i, *Dzienniki pisane w Lublinie przez rok 1815 i 1816*, oprac. B. Szyndler, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Lublin 1995, s. 180, 189).

bląhych, zwiędłych, bezbarwnych mdlawo-słodkich [...] nawet nie zasługujących na nazwisko kompozycji, a jednak zapelniających pulpity grających⁴³.

Podobną opinię o gubernialnym mieście nad Bystrzycą wydał lubelski recenzent Adam Krasieński: „Od pół roku [1857] prawie głos tylko katarynek błędzących po ulicach, jak średniowieczni rycerze, brzęk fortepianu, jakby komarów w letni wieczór, usłyszeć było można w naszym mieście, reszta muzyki – zdaje się wygnana została ze społeczeństwa cywilizowanego⁴⁴”.

W okresie międzypowstaniowym życie muzyczne Lublina wzbogaciła Regina z Wolffów Wieniawska, która przywiozła na prowincję stołeczną obyczajowość salonową. W jej salonie muzycznym spotykali się muzycy zawodowi: organista Kazimierz Sobieszczański, kompozytor i pianista Konrad Staczyński, skrzypkowie Michał Serwaczyński i Jan Hornziel, a okresowo także Stanisław Serwaczyński. W piątkowych wieczorach muzycznych u Wieniawskiej czynnie uczestniczyli dobrze wykształceni w Paryżu i Wiedniu zięciowie Eligiusza Prażmowskiego, hrabiowie Franciszek Suchodolski i Franciszek Sołtyk. Oni to nadawali ton lokalnemu stylowi wykonawstwa wiolinistycznego, solistycznego i kameralnego – nie prowincjonalny, lecz wywiedziony z liczących się ośrodków europejskich. W mieście gubernialnym osiedlili się też nowi muzycy, jak Franciszek Synek, Czech z pochodzenia, pianista, dyrygent i nauczyciel muzyki, który wcześniej działał w Trzeszczanach jako nauczyciel dzieci Wincentego Wydźgi⁴⁵. Inny pianista czeski wykształcony w Berlinie (pod kierunkiem Ignaza Moschelesa) Józef Levitte (według niektórych źródeł Levitt) przybył do Lublina z podlubelskich dworów: Wojciecha Węglińskiego w Siedliszczu, a następnie Gabriela Rulikowskiego w Szychowicach; zajmował się też twórczością muzyczną⁴⁶.

Wcześniej, w początkach Królestwa Kongresowego, działało w mieście (do roku 1822) Towarzystwo Przyjaciół Muzyki (zawiązane w roku 1816). Do tego stowarzyszenia miłośników muzyki należeli zarówno lublinianie, jak i ziemianie z pobliskich dworów. Główną formą jego aktywności było organizowanie cyklicznych koncertów, a szczególną uwagę zwracano na upowszechnianie muzyki kościelnej. Ambicją Towarzystwa było też krzewienie ducha narodowego. Wielu imprezom muzycznym przyświecał cel charytatywny⁴⁷. Ważną formą aktywności Towarzystwa była działalność na rzecz

⁴³ F. Stevich, *Wędrowki po dziedzinach sztuki*, „Ruch Muzyczny” 1861, nr 11, s. 165.

⁴⁴ A. Krasieński, *Korespondencye. Lublina d. 22 czerwca 1857 r.*

⁴⁵ Zob. L. Gawroński, hasło „Synek Franciszek”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 262n.

⁴⁶ Zob. tenże, hasło „Levitte Józef”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 137.

⁴⁷ Odezwę zamieszczono w „Dostrzegaczu Ekonomicznym i Politycznym Lubelskim” z 12 marca 1816 roku (por. A. Krasieński, *Lublin literacki, muzyczny i dramatyczny*, „Ruch Muzyczny” 1857, nr 22, s. 171n.). W odezwie mowa jest o tym, że działacze Towarzystwa Przyjaciół Muzyki

edukacji muzycznej ubogiej młodzieży. W tej dziedzinie szczególne zasługi położył Ludwik Romme [Romm], który przybył w 1812 roku z Chełma, gdzie związany był z bazylianami. W Lublinie pracował natomiast jako nauczyciel gimnazjalny, udzielając też prywatnych lekcji muzyki⁴⁸.

W stuleciu zaborów nie był zatem Lublin ugiorem muzycznym, lecz urodzajną glebą, na której mogły się rozwijać talenty muzyczne, na której też wyrosli muzycy rangi europejskiej. Wyłanianiu się warstwy mieszczańskiej z ruin formacji feudalnej towarzyszyła zmiana form życia muzycznego, jego demokratyzacja i upowszechnienie. Dyktat gustów środowiska odbiorców zadecydował z kolei o wykorzystywaniu przystępnego języka muzycznego, ale też znanych wcześniej i bliskich słuchaczom melodii ludowych, wiejskich i miejskich.

Obiecujące jest spojrzenie na zachowane na Lubelszczyźnie trwałe ślady kultury muzycznej poprzez fakty wybrane z biografii muzyków. Tych muzyków, których losy splatają się wpieryw z rezydencjami zlokalizowanymi w tym regionie, a następnie z ośrodkami muzycznymi w zespole zurbanizowanym, jakim było miasto gubernialne nad Bystrycą. Wszystkie one wskazują na powiązania muzyczne Lubelszczyzny z różnymi rejonami kraju i Europy.

WIEDŃSKA WIRTUOZKA Z LUBLINA

Wysoką pozycję na scenie cesarskiej opery w Wiedniu zajęła Antonina Miklaszewicz⁴⁹, urodzona w Lublinie 10 grudnia 1773 roku⁵⁰. To o tej najwybitniejszej śpiewaczce polskiej z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego stulecia Kajetan Koźmian napisał: „Za mojej pamięci śpiewała młoda siedemnastoletnia Miklaszewiczówna, córka dyrektora orkiestry, która potem poszła

pragnęli ożywić w Polakach ducha narodowego, między innymi poprzez organizowanie u ojców dominikanów akademii muzycznych (w dziewiętnastym wieku tak określano uroczyste koncerty). W resursach i ówczesnych towarzystwach koncerty odbywały się w stałych terminach i w tym samym miejscu. Spotkania lubelskie miały miejsce zazwyczaj w niedzielę o godzinie ósmej wieczorem w domu Piotra Wojciechowskiego, zastępcy sekretarza łoży Świątynia Wolności (por. Tomaszewski, dz. cyt., s. 58, 160; [Baranowski], *Pamiętniki Ignacego Baranowskiego (1840-1862)*, s. 186.

⁴⁸ Zob. Akrasinski, *Lublin literacki, muzyczny i dramatyczny*, s. 173; L. Gawroński, hasło „Romm Ludwik” w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 214n.; S. Małachowski - Lempiński, *Wolnomularstwo polskie a muzyka*, Biblioteka „Wiadomości Muzycznych”, Warszawa 1926, s. 11.

⁴⁹ W niektórych źródłach nazwisko Antoniny Miklaszewiczówny ma też odmienny zapis: Miklaszewicz albo Miklasiewicz.

⁵⁰ Albert Sowiński podaje inne daty: rok urodzin śpiewaczki – 1770, datę jej śmierci – 30 września 1824 (zob. A. Sowiński, hasło „Campi Antonia”, w: tenże, *Słownik muzyków polskich...* s. 47n.; zob. też: L. Gawroński, hasło „Campi Antonina”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, s. 31n.).

za Włocha Campi. Słyszałem ją śpiewającą w Wiedniu w operach między pierwszymi śpiewaczkami, słyszałem potem w Warszawie⁵¹.

Wokalistka ta z urodzenia należała do stanu mieszczańskiego. Była córką Józefa Miklasiewicza i Tekli ze Słowikowskich (o rodowodzie mieszanym, polsko-włoskim). Edukację muzyczną Antonina odbywała najpierw pod opieką ojca, który od roku 1779 działał przy lubelskim kościele farnym św. Michała Archanioła jako „senior kapelli musicorum”, a potem „magister”. Pełnił też funkcję kapelmistrza orkiestry teatralnej w prywatnym teatrze Leona Pierożyńskiego⁵².

Wrodzone predyspozycje wokalne Antoniny – głos o rozległej, trzykrotawowej skali – oraz staranne wykształcenie gwarantowały jej karierę artystyczną. Jako śpiewaczka debiutowała już w wieku dwunastu lat w mieście rodzinnym (w 1785 roku), jak podają niektóre źródła – na scenie teatru, w którym jej ojciec był kapelmistrzem⁵³. Z relacji Koźmiana wynika jednak, że prawdopodobnie debiut ten miał miejsce w kaplicy gmachu trybunału, gdzie „w przedśionku przy mszy grała cała kapela lubelska pobożne symfonie, przy głosach śpiewaczek”⁵⁴. Talent i dary natury, jakimi Antonina została obdarowana, docenił monarcha Stanisław August Poniatowski, który stał się jej protektorem i umożliwił zdobycie wysokich kwalifikacji w dworskiej Ecole de chant (pod opieką Pietra Persichiniego)⁵⁵. Warto odnotować, że w roku 1786 Antonina występowała w teatrze warszawskim wraz z kapelą lubelską, prowadzoną przez jej ojca⁵⁶. Po roku 1791 pod nazwiskiem Antonini wokalistka śpiewała w Pradze. Odnosiła też sukcesy w Wiedniu (już jako Antonina Campi). Tam też osiedliła się w roku 1801. Wkrótce została primadonną Hofoper i nadworną Cammersängerin (w latach 1818-1822). Odnosiła sukcesy zwłaszcza w roli Królowej Nocy w Mozartowskiej operze *Czarodziejski flet*. Uhonorowana tytułem ersten Kaiserlicher Sängerin (pierwszej cesarskiej śpiewaczki), rozpoczęła peregrynacje po scenach teatralnych i estradach wielu miast europejskich⁵⁷. Śpiewała też gościnnie na scenach polskich, w Warszawie, Lwowie i Krakowie. Recenzent „Gazety Warszawskiej” występ wirtuozy

⁵¹ Koźm i a n, *Pamiętniki*, t. 1, s. 347.

⁵² Por. L. G a w r ó n s k i, hasło „Miklasiewicz Józef”, w: tenże, *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, s. 165.

⁵³ Zob. S o w i ń s k i, hasło „Campi Antonia”.

⁵⁴ Koźm i a n, *Pamiętniki*, t. 1, s. 347.

⁵⁵ Król Stanisław August zapewnił Miklaszewiczównie protekcję do zespołu opery włoskiej Domenica Guardasoniego (por. A. Ż ó r a w s k a - W i t k o w s k a, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia, Warszawa 1995, s. 159).

⁵⁶ Por. tamże, s. 333.

⁵⁷ Szerzej na ten temat por. tamże, s. 259. Zob. też: S o w i ń s k i, hasło „Campi Antonia”. Sowiński wspomina o koncertach śpiewaczki w Warszawie, Pradze, Lipsku, Wiedniu i Berlinie, a o jej występach we Wrocławiu pisze Maria Zduniak (por. M. Z d u n i a k, *Muzyka i muzycy w Polsce*

w roku 1820 podsumował w słowach: „Ma niektóre piękności sztuki i uczucia, które jej tylko samej są właściwe. Pierwszy jej śpiew, w którym jako Polka przywitała po Polsku ojczyzną ziemię po długiej w niej niebytności, okryty był najżywszymi oklaskami”⁵⁸.

Publiczność na wspomnianym koncercie ciepło przyjęła zwłaszcza zinterpretowane uczuciowo słowa aluzyjne z arii Amenaidy (w operze *Tankred w Syrakuzach* Gioacchina Rossiniego): „O ojczyzno, droga i słodka ziemi! Wreszcie znów cię widzę”⁵⁹.

Przedwczesna śmierć przerwała europejską karierę słynnej interpretatorki partii Królowej Nocy. Zmarła „w gorączce” 13 września 1822 roku w Monachium, w czasie koncertowego tournée po Bawarii⁶⁰.

Status Antoniny z Miklaszewiczów Campi pozostawał w niezgodzie z poglądami epoki, w której żyła. Jako matka siedemnaściorga dzieci wykazywała się aktywnością nie tylko w scenerii domu, lecz przede wszystkim na scenie i estradzie. To życie obliżowało ją do samodzielności: wbrew obyczajom właśnie ona jako odpowiedzialna matka zmuszona była zapewnić utrzymanie licznej rodzinie⁶¹.

NAUCZYCIEL WIENIAWSKIEGO I JOACHIMA

Pamięć o wielu muzykach przetrwała dzięki temu, że byli oni pedagogami wybitnych artystów. Prawdopodobnie i o polskim skrzypku Stanisławie Serwaczyńskim nie zapomniano dlatego, że wychował genialnych wiolinistów. Dwu z nich zyskało sławę światową: Joseph Joachim i Henryk Wieniawski. Serwaczyński był pierwszym nauczycielem pięcioletniego Joachima w Peszcie, a młodego Wieniawskiego uczył podczas kilkuletniego pobytu w rodzinnym mieście – Lublinie (po roku 1842). Do grona uczniów Serwaczyńskiego należeli też inni uzdolnieni skrzypkowie, a wśród nich Gustaw Frieman i Jan Hornziel. Jako wychowawca utalentowanych wiolinistów Serwaczyński osiągał doskonale rezultaty, ale informacje o niuansach jego metodyki nauczania gry na skrzypcach są nader skromne. Z notatek prasowych wiadomo, że

w *dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 35n., 44, 162).

⁵⁸ *Pierwszy Koncert Pani Campi*, „Gazeta Warszawska” 1820, nr 109, s. 1819. W gazecie czytamy: „Pierwsza jej aria, w której powitała swoją ojczyznę, żyły słuchającym wycisnęła” (tamże).

⁵⁹ Fragment z libretta Gaetana Rossiego.

⁶⁰ Zob. S o w i Ń s k i, hasło „Campi Antonia”.

⁶¹ Szerzej na ten temat zob. M. D e m s k a - T r ę b a c z, *Lubelska Królowa Nocy*, w: *Arc omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej, dedykowane Profesor Jadwidze Kuczyńskiej*, red. A. Bender, M. Kierciuk-Maciaszek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 447-454.

szczególną uwagę zwracał na ćwiczenie lewej ręki, a podobno zaniedbywał prawą⁶².

Był bez wątpienia entuzjastą sztuki skrzypcowej Karola Lipińskiego i jej specyficznego nacechowania. W czasie kilkuletniego obcowania z Lipińskim, pracując pod jego kierownictwem w teatrze lwowskim, Serwaczyński miał możliwość przejąć wiele charakterystycznych właściwości stylu gry kapelmistrza w zakresie środków technicznych, jakości dźwięku i ogromnego zróżnicowania jego walorów, bezbłędnej intonacji, mocnego prowadzenia smyczka czy mistrzowskiego wykonania dwudźwięków, akordów i arpeggia. W specyficznych okolicznościach – gdy siedzieli przy wspólnym pulpicie – zrodziło się pobratymstwo duchowe dwóch skrzypków o lubelskim rodowodzie, których los związał z Galicją.

W okresie dojrzałości wykonawczej Stanisław Serwaczyński obecny był na estradach całej Europy. Gra jego odznaczała się szczególną biegłością w pokonywaniu trudnych technicznie środków, co podkreślali recenzenci koncertów skrzypka. Owe tryle, skoki, gryfy, pasaże czy fłażolety wpisane w kanwę muzyczną dawały niebywałe efekty i decydowały o wirtuozowskim aspekcie interpretacji, co wzbudzało zainteresowanie i zachwyty odbiorców.

Serwaczyński czarował bywalców sal koncertowych jako interpretator dzieł klasyków literatury skrzypcowej, chętnie wykonywał też kompozycje Lipińskiego, propagował je, podobnie jak utwory swojego ucznia Henryka Wieniawskiego. W kreacjach lubelskiego wirtuoza zauważano elegancję, miękkość oraz uczuciowość. Jednakże, jak to ujął recenzent Józef Sikorski: „Był [Serwaczyński – M.D.T.] tylko muzykiem, skrzypkiem i niczym więcej. Najpiękniejszych jego chwil dzieła rozplynęły się w powietrzu”⁶³. To trafna konstatacja, domeną działań artystycznych lubelskiego skrzypka było bowiem wykonawstwo – w jego epoce sztuka ulotna, bo nieutrwalana.

Repertuar estradowy Serwaczyńskiego był rozległy, ale – zgodnie z ówczesnym zwyczajem – do programu koncertowego solista włączał też własne kompozycje. Utwory pisane „dla siebie” – w przeważającej części małe formy – rzucają światło na specyficzne walory warsztatu wykonawczego skrzypka. Większość spuścizny kompozytorskiej Serwaczyńskiego szybko jednak uległa zapomnieniu, mimo że niektóre utwory popisowe ukazywały się drukiem w znanych oficynach Lipska, Wiednia i Warszawy. I to one są świadectwem potwierdzającym zasadność pochlebnych opinii o maestrii interpretowanych fantazji i polonezów, o brawurze technicznej i wielkim temperamencie wykonawczym utworów wirtuozowskich o wyraźnych znamionach stylu brilliant. Są wśród kompozycji lubelskiego wiolinisty utwory na skrzypce i fortepian

⁶² Por. t a ż, *Wirtuozi skrzypiec i ich uczniowie*, s. 33.

⁶³ [J. S i k o r s k i], *Stanisław Serwaczyński*, „Tygodnik Ilustrowany” 9(1864) nr 231, s. 73.

odwołujące się do motywów lokalnych, stylizacje taneczne, które wzbudzały największe zainteresowanie cudzoziemców. Ich pierwsze publikacje przypadły na dojrzały okres działalności Serwaczyńskiego, gdy skrzypek zdobył już sławę oraz uznanie jako wykonawca i szukał azylu artystycznego w rodzinnym mieście.

Wirtuoz skrzypiec z Lublina posługiwał się typowymi dla epoki gatunkami muzycznymi, często wykazującymi związki z muzyką Karola Lipińskiego. W utworach Serwaczyńskiego pobrzmiewa niekiedy nuta rusińska (kołomyjka), innym razem małopolska (krakowiak) lub mazowska (mazur, oberek). Utwory te z pewnością poszerzają wiedzę o źródłach twórczości i kręgu inspiracji autora, ale też częściowo odsłaniają specyficzne właściwości stylu gry i warsztatu wykonawczego skrzypka; ujawniają preferowane środki i chwyt instrumentalne, pomysły użytkowane na potrzeby indywidualnych kreacji wiolinistycznych. Weryfikują zarazem powszechne przeświadczenie, że skrzypek komponuje tak jak gra.

Stanisław Serwaczyński utrafił swoimi utworami w klimat swojskości korespondujący z oczekiwaniami rodzimych słuchaczy i w pewnym stopniu przyczynił się do utrwalenia nurtu narodowego w polskiej muzyce wiolinistycznej pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia – owego wzoru dziedzicznego i zadomowionego w repertuarze polskich skrzypków za sprawą Lipińskiego i Wieniawskiego.

SWOJSKOŚĆ I POWSZECHNOŚĆ MUZYKI SKRZYPCOWEJ HENRYKA WIENIAWSKIEGO

Zauroczeni wirtuozostwem, bywalcy dziewiętnastowiecznych sal koncertowych w szczególny sposób doceniali skrzypków. Mieli świadomość, że za sprawą techniki wykonawczej artysta na estradzie przeistacza się w nośnik wspólnotowych emocji. Niektórzy ze skrzypków zdobyli renomę swojskich, interpretacje innych odbierano jako własność ponadnarodową. W cieniu popowstaniowej traumy, gdy nadwątlone zostało narodowe poczucie wartości i znaczenia Polski w kulturze europejskiej, Henryk Wieniawski był tym, który odpowiadał gustom i potrzebom słuchaczy. W interpretacjach skrzypka z Lublina odbiorca słyszał bowiem ton narodowy i gorliwie pielęgnowaną swojskość, o której tak pisał recenzent: „Ona musi być częścią nieodłączną talentu. Ona kołysze w niemowlęctwie przyszłego muzyka”⁶⁴.

Obecność w muzyce piętna narodowego jako cechy wspólnotowej pomagała zarazem wyzwolić indywidualność artysty. Nie miał Henryk Wieniawski

⁶⁴ Z. N o s k o w s k i, *Z Filharmonii*, „Kurier Poranny” 25(1901) nr 329, s. 2.

dylematu, jak być europejskim, a zarazem unikać wtórności i pozostać oryginalnym. Potrafił ten problem rozwiązać bezkonfliktowo: żył tym, co było zakorzenione w lokalnej tradycji muzycznej. To, co rodzime, wypowiadał na ogół w drobnej formie, odwołując się do zbioru środków wpisanych w muzyczny topos polski. Przekazywał je w rytmach mazura, kujawiaka czy poloneza⁶⁵. Gdy wkraczał w nurt ponadnarodowy, „styl powszechny”, przemawiał wielką formą, bliską wzorom europejskim, a wyrażaną środkami warsztatowymi i ekspresyjnymi właściwymi dla gatunku sonaty, koncertu czy romantycznej fantazji (jak w *Fantaisie brillante sur des motifs de l'Opéra „Faust” de Gounod* op. 20). Na swój sposób skrzypek próbował szukać drogi, by rozwiązywać sprawy artystyczne w duchu czasu, nie zapominając o korzeniach kultury, w której się wychował. W taki to sposób na estradzie wirtuoz zamieniał się w przemytnika rozwijającego polskość po świecie, jakby to ujął Ignacy J. Paderewski⁶⁶. Z rozszyfrowaniem źródeł inspiracji i jakości materii dźwiękowej kompozycji Wieniawskiego nie ma kłopotu. Niezrównane są polonezy koncertowe uznawane za kwintesencję polskości⁶⁷. Wykorzystane w nich brawurowe chwytły i wyrafinowana wirtuozeria przeobrażone zostają w pełną wdzięku maestrię oraz ukrytą żarliwość i uczuciowość – rzewność charakterystyczną dla nacji kompozytora⁶⁸. W bogatej spuściźnie skrzypcowej Wieniawskiego w ten właśnie sposób odzywał się genius patriae. Skrzypek zapewne nie zgłębiał folkloru muzycznego: to aura ziemi dzieciństwa uformowała jego sposób odczytywania świata dźwięków. W dzieciństwie poznał język muzyczny podlubelskiej wsi⁶⁹ i podmiejskich dzielnic koziego grodu, a jego wrażliwy słuch prawidłowo kwalifikował typowe cechy muzyki ludu i utrwał w pamięci charakterystyczne formuły wyrazowe oraz manieri wykonawcze wiejskich i miejskich grajków. W trosce o zachowanie kanonu narodowych skojarzeń sięgał Henryk Wieniawski po formy taneczne, wpisując się często w nurt

⁶⁵ Odnotować należy utrzymane w toposie narodowym między innymi takie utwory Henryka Wieniawskiego, jak *Deux mazurkas caractéristiques* op. 19 czy *Kujawiak a-moll* op. 3 nr 2.

⁶⁶ To o Chopinie Ignacy Paderewski powiedział: „Był i tym przemytnikiem, co w zwitkach nut niewinnych rodakom po kresach rozsianym rozwoził zakazaną polskość” (zob. I. J. P a d e r e w s k i, *Mowa Ignacego Jana Paderewskiego wygłoszona dnia 23 X 1910 na obchodzie setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina*, w: *Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina i pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie*, Komitet Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin Fryderyka Chopina, Lwów 1912, s. 195-202).

⁶⁷ Wspomnieć wypada o *Polonaise brillante* op. 4 i *Deuxième Polonaise brillante* op. 21.

⁶⁸ Warta uwagi jest tajemnicza *Fantaisie orientale pour violon avec accompagnement de piano. Oeuvre posth.* W moim mniemaniu utwór ten odsłania właściwości tradycyjnej muzyki żydowskiej.

⁶⁹ Jak wspomina w pamiętnikach starszy brat skrzypka, rodzina Wieniawskich odwiedzała znanych w okolicach Lublina. Najczęściej jeździli do Zemborzyc. Wymieniane są też inne okoliczne dwory: Jakubowice, Turka, Jastków i Wierzchowiska (por. J o r d a n [Julian Wieniawski], *Kartki z mego pamiętnika*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911, s. 28n.)

„mazuromanii” jego czasów. W utworach lubelskiego wirtuoza spod warstwy muzycznej polskich śpiewów i tańców, melodii i rytmów wyziera głębsza struktura – ton o korzeniach romantycznych. Niekiedy jest to ton dramatyczny, innym razem liryczny. Oba zaś poruszały krajan, bo otwierały drzwi do domu ich rodzimej kultury.

Po Henryku Wieniawskim i jego poprzednikach pojawili się następcy, którzy zechcieli włączyć swoją aktywność artystyczną w działania na rzecz pielęgnowania dziedzictwa skrzypcowego o rodowodzie lubelskim i wpisać je do księgi polskiej szkoły wiolinistycznej.

*

Świat muzycznej fonosfery, której treści wyrazowe w minionych wiekach kształtowały się w symbiozie z pięknem natury Lubelszczyzny, stanowi już zamkniętą kartę dziejów kultury polskiej i regionalnej. Z perspektywy oddalenia czasowego lepiej widać wyjątkowość, różnorodność i bogactwo kultury muzycznej kształtowanej na tym małym skrawku polskiej ziemi, nawet jeśli zostało ono przybliżone jedynie w sposób wyrywkowy.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Baranowski, Ignacy. *Dzienniki pisane w Lublinie przez rok 1815 i 1816*. Edited by Bartłomiej Szyndler. Poznań: A. Wrzosek, 1995.
- [———]. *Pamiętniki Ignacego Baranowskiego (1840-1862)*. Edited by Adam Wrzosek. Poznań: Księgarnia Gebethnera i Wolffa, 1923.
- [Czartoryski, Adam]. “Muzyka na flecik Adama Czartoryskiego w Sieniawie.” Manuscript in Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, reference number 1000332/1.
- [———]. *Słowniczek wyrazów polskich znaczących narzędzia muzyczne niegdyś w wojskowym i pokojowym użytkowaniu będące z rękopisma Adama Książęcia Czartoryskiego Marszałka polnego C.R. wojsk Austrii*. Lwów: Ossolineum, 1828.
- Demska-Trębacz, Mieczysława. “Arabsko-muzułmańskie inspiracje w polskiej twórczości muzycznej: Przyczynek do dziejów polsko-orientalnych kontaktów muzycznych.” In *Wpływy arabskie w polskiej kulturze niematerialnej: Nauka, literatura, język*. Vol. 4. *Transfer kultury arabskiej w dziejach Polski*. Edited by Agata S. Nalborczyk and Mustafa Switat. Warszawa: Dialog, 2020.
- . “Ćwiczone w talentach: Muzyczne damy z dworców i pałaców Lubelszczyzny.” In *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*. Vol. 2, Edited by Hubert Łaszkiewicz. Lublin: Muzeum Zamojskich w Kozłowie, 2007.

- . “Lubelska Królowa Nocy.” In *Ars omnia vincit: Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej, dedykowane Profesor Jadwidze Kuczyńskiej*. Edited by Agnieszka Bender and Małgorzata Kierciuk-Maciaszek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2012.
- . “Między epokami: Muzyka w dobie Księstwa Warszawskiego.” *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska: Sectio F* 62 (2007): 123–9.
- . *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny: Dworki i dwory*. Lublin: Polihymnia, 2005.
- . “Wirtuozi skrzypiec i ich uczniowie.” In *Demska-Trębacz, Czyś nie zateśknął do swych stron? Szkice o muzykach Lubelszczyzny drugie*. Lublin: Polihymnia, 2012.
- Ekielska-Mardal, Anna. “Rezydencja oświeceniowa: Pałac wilanowski w czasach Stanisława Kostki Potockiego.” In *Muzea – rezydencje w Polsce*. Edited by Krzysztof Kornacki. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich, 2004.
- . “‘Ta pani jest najbieglejszą znawczynią [sztuki] jaką tu kiedy widziałem’: Aleksandra z Lubomirskich hrabina Potocka.” In: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III*. Vol. 2. Edited by Hubert Łaskiewicz. Lublin: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2007.
- Gawroński, Ludwik. *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Barcicki Jan.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Campi Miklasiewicz Anonina.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Levitte Józef.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Miklasiewicz Józef.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Romm Ludwik.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- . *Słownik biograficzny miasta Lublina*. Vol. 2, s.v. “Synek Franciszek.” Edited by Tadeusz Radzik, Adam Witusik, and Jan Ziółka. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- Gombin, Krzysztof. “Eustachy Potocki i Ludwik Markiewicz: Rola kolatora i proboszcza przy budowie kościoła pałacowego p.w. św. Marii Magdaleny w Sernikach.” In *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*. Edited Róża Maliszewska. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2003.
- Grochala, Anna. “Laura Potocka.” In *Artystki polskie*. Exhibition Catalog. Edited by Agnieszka Morawińska. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1991.
- Jankowski, Władysław. “Geneza *Śpiewów historycznych* Niemcewicza.” *Pamiętnik Literacki* 9, nos. 1–4 (1910): 52–71.
- Jaxa Bykowski, Piotr. “Mirza Tadż-el-Faher.” In Jaxa Bykowski, *Trzy epizody z dawnego życia szlacheckiego*. Warszawa: Drukarnia Jana Noskowskiego, 1879.

- Jordan [Julian Wieniawski]. *Kartki z mego pamiętnika*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1911.
- Koźłataj, Hugo. *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750–1764)*. Edited by Jan Hulewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1953.
- Kowalik, Joanna. “Dobra ziemskie Radzyń w rękach Anny z Zamoyskich Sapieżyny.” In *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie II*. Edited Róża Maliszewska. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2003.
- Koźmian, Andrzej E. *Wspomnienia o Kalikście z Rzewuskich Księżnie Teano*. Warszawa: Drukarnia Stanisława Strąbskiego, 1843.
- Koźmian, Kajetan. *Pamiętniki*. Vol. 1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- [Krański, Adam]. “Franciszek hrabia Suchodolski.” *Ruch Muzyczny*, no. 40 (1860): 642–6.
- [———]. “Franciszek hrabia Suchodolski.” *Ruch Muzyczny*, no. 41 (1860): 658–60.
- [———]. “Korespondencye. Lublin d. 22 czerwca 1857 r.” *Ruch Muzyczny*, no. 15 (1857): 114–5.
- [———]. “Lublin literacki, muzykalny i dramatyczny.” *Ruch Muzyczny*, no. 22 (1857): 171–5.
- Krones, Hartmut. “Recepcja Karola Lipińskiego w Wiedniu w pierwszej połowie XIX wieku.” Translated by Agata Czarkowska. In *Karol Lipiński: Życie, działalność, epoka*. Vol. 5. Edited by Anna Granat-Janki et al. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2013.
- Kurpiński, Karol. “O pieśniach w ogólności.” *Tygodnik Muzyczny pod Redakcją Karola Kurpińskiego*, no. 8 (1820): 29.
- . “O pieśniach w ogólności.” *Tygodnik Muzyczny pod Redakcją Karola Kurpińskiego*, no. 9 (1820): 33–34.
- Makowska, Urszula, ed. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): Malarze, rzeźbiarze, graficy*. Vol. 7, s.v. “Potocka Laura” (by Piotr Bernatowicz). Warszawa: PAN, 2003.
- Małachowski-Lempicki, Stanisław. *Wolnomularstwo polskie a muzyka*. Edited by Edward Wrocki. Warszawa: Biblioteka “Wiadomości Muzycznych,” 1926.
- [Niemcewicz, Julian Ursyn]. *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza S.S. Członka T. K. W. P. N., Akad: Wileń, To: Nauk. w Krakowie, Tow: Filoz. w Filadelfii, i Tow. Woysk. w West Point w Ameryce*. Warszawa: Drukarnia N^o 646, 1816.
- . *Śpiewy historyczne z Muzyką i Rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza Do których przydane są dodatki prozą, zawierające krótki zbiór Historji Polskiej*. Warszawa: Drukarnia J. C. K. Mości Rządowej, 1819.
- [Noskowski, Zygmunt]. “Z Filharmonii.” *Kurier Poranny* 25, no. 329 (1901): 2.
- Nowak-Romanowicz, Alina. “Muzyka fortepianowa Franciszka Lessla.” In *Franciszek Lessel: W 200 rocznicę urodzin kompozytora*. Gdańsk: PWSM, 1980.

- [Paderewski, Ignacy Jan]. "Mowa Ignacego Jana Paderewskiego wygłoszona dnia 23 X 1910 na obchodzie stułetniej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina." In *Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina i pierwszy Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie*. Lwów: Komitet Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin Fryderyka Chopina, 1912.
- "Pierwszy Koncert Pani Campi." *Gazeta Warszawska*, nr 109 (1820): 1818–19.
- Powroźniak, Józef. *Karol Lipiński*. Kraków: PWM, 1970.
- Rudnicka-Kruszewska, Hanna. *Wincenty Lessel*. Kraków: PWM, 1968.
- Sapieha, Aleksander. *Podróże w krajach słowiańskich odbywane*. Edited by Tadeusz Jabłoński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- [Sikorski, Józef]. "Stanisław Serwaczyński." *Tygodnik Ilustrowany* 9, no. 231 (1864): 73–75.
- Sowiński, Albert. *Słownik muzyków polskich, dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutników, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej zawierający krótki rys historyczny muzyki w Polsce*, s.v. "Barcicki Jan." Paryż: Skład Główny Księgarni Luksemburskiej, 1874.
- . *Słownik muzyków polskich, dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutników, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej zawierający krótki rys historyczny muzyki w Polsce*, s.v. "Campi Antonia." Paryż: Skład Główny Księgarni Luksemburskiej, 1874.
- Stevich, Franciszek L. "Wędrowki po dziedzinach sztuki." *Ruch Muzyczny* 5, no. 11 (1861): 164–8.
- Szlezer, Mieczysław. *George Polgreen Bridgetower: Afropolak, który zdenerwował Beethovena*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2016.
- Szwarc, Andrzej. "Resursy w Królestwie Polskim 1820–1869." *Przegląd Historyczny* 71, no. 1 (1980): 23–49.
- Tomaszewski, Wojciech. *Między salonem a jarmarkiem: Życie muzyczne na prowincji królestwa Polskiego w latach 1815–1862*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2002.
- von Würzbach, Constant. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Vol. 15, s.v. "Karl Joseph Lipinski." Wiena: K. K. Hof- und Staatsdruckerie, 1866.
- Wróbel, Anna. *Kobiety w muzyce polskiej*. Lublin: Polihymnia, 2024.
- Zduniak, Maria. *Muzyka i muzycy w Polsce w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Żórawska-Witkowska, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Warszawa: Arx Regia, 1995.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Mieczysława DEMSKA-TREBACZ – Pomiędzy Wisłą a Bugiem. Przyczynek do dziejów kultury muzycznej w czasach zaborów

DOI 10.12887/37-2024-3-147-05

Na bogactwo i wielowarstwowość kultury muzycznej Lubelszczyzny miały wpływ czynniki społeczne, etniczne i sytuacja polityczna, ale też położenie geograficzne. W artykule na wybranych przykładach z okresu upadku Rzeczypospolitej i zaborów (pierwszej połowy dziewiętnastego wieku) ukazane zostały zjawiska dotyczące życia muzycznego w ośrodkach dworskich (Puławach, Radzynie, Gościeradowie i Opolu). Za sprawą muzycznych promotorów działających w tych ośrodkach muzycy zapewniali wysoką jakość sztuki wykonawczej. Środowiska arystokratyczne wpłynęły na rozwój kultury muzycznej w całym regionie. W okresie zmierzchu rezydencji magnackich funkcję głównego centrum życia muzycznego przejął Lublin. Autorka tekstu przybliży fragmenty biografii trojga wybitnych muzyków pochodzących z tego miasta: śpiewaczki Antoniny Miklaszewicz-Campi, reprezentującej epokę stanisławowską i czasy Księżstwa Warszawskiego primadonny opery wiedeńskiej, oraz wiolinistów, którzy dzięki swojej działalności wirtuozowskiej osiągnęli pozycję europejską – Stanisława Serwaczyńskiego, znanego nauczyciela z pierwszej połowy stulecia, i jego ucznia Henryka Wieniawskiego, wirtuoza okresu międzypowstaniowego, zarysowuje też styl twórczości Wieniawskiego, utworów pisanych przez wirtuoza „dla siebie” i z myślą o odbiorcach.

Słowa kluczowe: muzyka, wykonawcy i twórcy, dwory, Lublin, Antonina Campi, Stanisław Serwaczyński, Henryk Wieniawski

Artykuł powstał w oparciu o materiały z moich wykładów adresowanych do uczestników Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (Lublin 15, 17 XI 2022) oraz II Forum Wielkich Kompozytorów Lubelszczyzny (16-17 XI 2023).

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: midemska@gmail.com

Mieczysława DEMSKA-TREBACZ, *Between the Vistula and the Bug: Remarks on the History of the Musical Culture in the Polish Territory during the Period of the Partitions of Poland*

DOI 10.12887/37-2024-3-147-05

The musical culture of the Lublin region owes its richness and multilayeredness to social, ethnic, political and geographical factors. The study discusses musical life in selected manorial centers (Puławy, Radzyń, Gościeradów, and Opole) in

the region in the first half of the 19th century, the period when the Polish state did not exist and the Polish lands were divided among the Austrian monarchy, the Kingdom of Prussia, and the Russian Empire. The promoters of music in the manor houses in question ensured that the musicians they hired and invited were excellent performers. Thus, it was primarily the aristocratic milieu of the region that fostered its musical culture. However, during the twilight years of magnates' residences, Lublin became the leading center of the musical life in the region. The study scrutinizes the relevant parts of the biographies of three eminent musicians from Lublin: the singer Antonina Miklaszewicz-Campi, an outstanding *prima donna* of the Vienna Court Opera during the reign of Stanisław August Poniatowski and later, during the times of the Grand Duchy of Warsaw, as well as two violinists, Stanisław Serwaczyński and Henryk Wieniawski, virtuosos whose performances were widely appreciated throughout Europe. Serwaczyński was also a highly valued teacher of music, and Wieniawski, a composer active in the period between the November and the January Insurrections, was among his students. The study focuses, among others, on the style of Wieniawski's compositions, among which were ones written "for himself," as well as those intended for larger audiences.

Keywords: music, performers and artists, courts, Lublin, Antonina Campi, Stanisław Serwaczyński, Henryk Wieniawski

The present article is based on my lectures to the attendees of The Forum on the Great Composers from the Lublin Region and The Second Forum on the Great Composers from the Lublin Region held in Lublin on, respectively, November 15 and 17, 2022, and November 16–17, 2023.

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
E-mail: midemska@gmail.com