

**BOLESŁAW WALLEK WALEWSKI**  
**(1885—1944)**  
**ZARYS BIOGRAFICZNY I TWÓRCZOŚĆ RELIGIJNA**

**WSTĘP**

W okresie między rokiem 1904 i 1939, a także po roku 1944 ukazało się o Wallek Walewski w pismach codziennych i czasopismach muzycznych wiele artykułów oraz notatek, czy to z okazji jego koncertów kompozytorskich i premier operowych, czy też różnych okoliczności związanych z jego działalnością artystyczną. Dotyczą one głównie jego twórczości kompozytorskiej, pracy od-twórczej i organizacyjnej. Mało w nich jednak wzmianek o charakterze bio-graficznym. Nadto niektóre fakty, czy daty w artykułach tych i rysach bio-graficznych były podawane nieściśle. Nie należy się temu dziwić, jeżeli się weźmie pod uwagę skromność i powściągliwość Walewskiego w wypowiedaniu się o sobie i swej twórczości, a także ciągłe zapracowanie, wskutek którego uległy zatarciu w jego pamięci wydarzenia i daty, co potwierdza własny szkic autobiograficzny z r. 1939, w którym sam podał niedokładnie daty oraz szcze-gół biograficzne, nieodpowiadające istotnemu stanowi rzeczy.

Na nieściśłości w drukowanych życiorysach Walewskiego zwrócił uwagę prof. Zdz. Jachimecki i rzucił myśl napisania dokładnego życiorysu, oraz ze-brania i opracowania jego całego dorobku muzycznego. Kiedy po wstępnych poszukiwaniach okazało się, że twórczość Walewskiego obejmuje nie tylko różne formy muzyczne, lecz przekracza setkę pozycji, uznał Jachimecki, że na-leży najpierw zająć się jednym rodzajem muzyki z jego ogólnej twórczości. Ponieważ było mu wiadomo, że Walewski prowadził przez szereg lat chór Insty-tutu Teologicznego Księży Misjonarzy na Stradomiu i komponował także utwory religijne, zlecił mi więc zebrać jego twórczość religijną i napisać życiorys.

Tak powstała w r. 1947 pierwsza praca naukowa o Walewskim pt. *Życiorys i twórczość religijna Bolesława Wallega Walewskiego*. Zawierała ona: 1) Spis materiału źródłowego, 2) Życiorys, 3) Chronologiczny spis utworów religijnych, 4) Podział kompozycji religijnych na grupy, przeprowadzony na podstawie kryteriów muzyki kościelnej, 5) Szczegółową analizę niektórych charakterystycz-niejszych utworów religijnych z różnych okresów jego twórczości, a to w celu osiągnięcia poglądu na rozwój stylu i środków formotwórczych, 6) Ogólną cha-rakterystykę twórczości religijnej Walewskiego na tle jego osobowości.

Ze względu na zebrane później nowe źródła i szczegóły dotyczące osoby Walewskiego i jego twórczości nastąpiła potrzeba gruntownego przerobienia życiorysu oraz drobnych uzupełnień w dalszych rozdziałach. W obecnej redakcji opuszczono spis materiału źródłowego i zastąpiono go słowem wstępnym. Ży-ciorys został znacznie poszerzony. Trzeci i czwarty rozdział, z uwagi na łą-czącą je treść, ujęto w jedną całość pt. *Kompozycje religijne*. Piąty rozdział zawierający szczegółową analizę opuszczono ze względu na znaczną objętość i treść mogącą zainteresować tylko specjalistów. Pominęto również ze wzglę-dów technicznych wszystkie cytaty muzyczne.

Nie należy się spodziewać, że w tej pierwszej pracy o Walewskim powie-dziano wszystko i narysowano dokładnie jego sylwetkę jako kompozytora. Na-

stąpić to może dopiero po zapoznaniu się z całym jego dorobkiem muzycznym. Niemniej jednak praca ta poda w ogólnych zarysach jego działalność muzyczną i kompozytorską, ustalił daty i sprostuje powtarzane nieścisłości, rzuci krytyczne spojrzenie na jego twórczość religijną, przypomni z okazji zbliżającej się 20 rocznicy śmierci jego wielkie zasługi koło krzewienia kultury muzycznej w Krakowie i będzie także przyczynkiem do dziejów krakowskiego życia muzycznego w pierwszych dziesięciatkach XX w.

Wiadomości podane w niniejszej pracy opieram na drukowanych notatkach o Walewskim oraz na własnych spostrzeżeniach, jakie poczyniłem w czasie, kiedy byłem dyrygentem stradomskiego chóru kleryckiego, i gdy w r. 1926 pobierałem w jego mieszkaniu lekcje kontrapunktu. Nadto wiele szczegółów odnoszących się do życia i twórczości kompozytorskiej zawdzięczam samemu Walewskiemu. Zdobyłem je w czasie porządkowania jego dorobku kompozytorskiego i biblioteki muzycznej w r. 1940. Inne wiadomości zaczerpnąłem od matki kompozytora i jego siostr Anieli i Anny. Najcenniejszego jednak materiału dostarczyła mi Ludwika Filipiek-Jaworzyńska, była artystka operowa, z którą Walewski już od czasów lekcji śpiewu solowego u prof. Juliusza Marso współpracował na terenie opery i operetki, oraz był jej stałym akompaniatorem na koncertach. Za cenne relacje ustne i na piśmie składam Jej na tym miejscu serdeczne podziękowanie.

#### ZYCIORYS

Bolesław, Juliusz Wallek Walewski urodził się 23 I 1885 r. we Lwowie, jako syn Adolfa i Joanny z domu Gella<sup>1</sup>.

Ojciec jego, syn Adolfa i Karoliny z domu Krenth, był artystą dramatycznym na scenie lwowskiej, a następnie reżyserem w teatrze J. Słowackiego w Krakowie za czasów dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Spośród licznych sztuk, które przygotowywał do wystawienia, najważniejszą jest *Wesele* St. Wyspiańskiego. Świadczy o tym egzemplarz *Wesela* z następującą dedykacją: „Kochanemu Adolfowi Walewskiemu, niestrudzonemu reżyserowi, wdzięczny Stanisław Wyspiański”. Nadto był A. Walewski autorem licznych i głośnych przed laty utworów dramatycznych, jak: *Królowa Tatr*, *Ach, to Zakopane*, *Panna Maliszewska*, *Don Kiszot* i inne. Tłumaczył również sztuki sceniczne francuskie i niemieckie lub przerabiał powieści na obrazy sceniczne, by zasilic repertuar teatralny a także i skromny budżet domowy, potrzebny na utrzymanie żony i czwórki dzieci.

Matka zaś Bolesława, córka Jana i Marii z domu Lutzek, ukończyła szkołę muzyczną w Wiedniu. Była bardzo muzykalna, posiadała piękny głos sopranowy i marzyła za młodu tak, jak później jej syn Bolesław, o poświęceniu się zawodowi śpiewaczemu i scenie<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O rodzinie Walewskich, jej pochodzeniu i życiu zobacz: *Kopiec wspomnień*, Kraków 1959 s. 307—312. Por. A. W. Walewska, *Garić wspomnień i sprostowań*, „Dziennik Polski” 1960 nr 62.

<sup>2</sup> Według relacji matki przyszedł Bolek na świat bardzo wątły i nie wróżyono mu długiego życia. Dzięki jednak troskliwej opiece i niezwyklej „borowinie” z rosolów i sosów, dostarczanych z kuchni artystów wzmacniał się i przybierał na wadze. W latach dziecięcych przeszedł tylko szkarlatynę, a tak przez całe życie nigdy nie chorował. Ochrzczony został d. 24 V 1885 w kościele Św. Anny we Lwowie (Księga metrykalna tom V, nr 554).

Nazwisko Walewski nie jest rodowe, lecz pseudonimem, przybranym przez ojca z chwilą rozpoczęcia pracy artystycznej na scenie lwowskiej. W metryce Bolesława wypisane jest samo nazwisko Walek przez jedno l, na świadectwach zaś ze szkoły powszechnej pseudonim Walewski, natomiast na świadectwie dojrzałości, na indeksie uniwersyteckim i na kompozycji pt. *Lumen de coelo* z r. 1903 nazwisko Wallek przez dwa l bez pseudonimu. Pseudonimem Wallek Walewski, złożonym z nazwiska rodowego Walek i pseudonimu ojca, posłużył się dopiero przy publikacji swoich pierwszych utworów muzycznych i był wyłącznie jego nazwiskiem. Niekiedy używał pseudonimu Bolesławski.

Już od wczesnej młodości okazywał B. W. Walewski wielkie zamiłowanie do muzyki. Fortepian był dla niego najmiłą zabawą. Jako dziecko wspinał się na krzesło przed fortepianem i drobnymi paluszkami uderzał w klawisze, a z dźwięków początkowo chaotycznych wylaniały się powoli strzępy zasłyszanych melodii. Z czasem skierowały się jego dziecięce zainteresowania muzyczne ku orkiestrze, którą widywał na ulicy lub w teatrze, mieszczącym się w tym samym budynku, w którym mieszkali jego rodzice.

„Bolcio mając siedem lat — pisze jego starsza siostra Aniela — urządzał często koncerty. Odbywało się to w ten sposób: na dużych arkuszach papieru pisał Bolcio nuty w postaci różnych kółeczek i kresek; ja, starszy brat Marian i kilkoro dzieci z sąsiedztwa siadaliśmy na podłodze w kuchni koło pieca. Każde z nas miało „nuty” no i instrumenta tzn.: pokrywki, rondle, chochle... nie brakło też i bębna w postaci dużego baniaka. Bolek patyczkiem wskazywał nam kto i ile razy ma w swój instrument uderzyć... Widzowie klaskali, Bolcio kłaniał się i widać było, że jest bardzo zadowolony. Tak bawiliśmy się prawie co wieczór... Mieliśmy również drewniany teatrzyk z przesuwalnymi figurkami. Bolcio chętnie i długo się nim bawił. Wymyślał przedstawienia, sam kombinował „sztuczki” i efekty świetlne... W domu naszym panowała zawsze atmosfera muzyki i śpiewu...”<sup>3</sup>.

Te dziecięce „koncerty” i bawienie się teatrzykiem mają swoją wymowę: zarysowuje się w nich bowiem postać przyszłego dyrygenta i autora scenicznych obrazów muzycznych.

Również otoczenie, w którym się Walewski wychowywał do piętnastego roku życia, nie było także bez wpływu na jego przyszłość. Opis tego środowiska skreślił Stanisław Niewiadomski w następujących słowach:

<sup>3</sup> Aniela Czolowska, *Wspomnienia z najmłodszych lat brata mojego śp. Bolesława Wallek Walewskiego* (rkps z d. 11 X 1946). Por. „Dziennik Polski”, 27 IV 1947, dodatek *Od Z — do — Z*, nr 17.

„Gmach dawnego Teatru Skarbkowskiego we Lwowie... pamięta tysiące wypadków, szczegółów i osób, a gdyby przemówił, usłyszeliśmy bez liku rzeczy ciekawych, zajmujących. I nie tylko z dziejów samej sceny lecz i z dziejów ogromnego, esterofrontowego budynku, który mieścił w swych murach całe zastępy lokatorów, przeważnie artystów... Nie brak też było instytucji artystycznych w pobliżu sceny...”

Tu w tym gmachu opera lwowska pod kierunkiem H. Jareckiego przeżyła najruchliwszy okres... Ileż tu dzieł polskich po raz pierwszy na scenę wchodziło...

A w tym labiryncie korytarzy i zakamarków ileż to zakładów artystycznych się ukrywało. Od frontu, w obszernym lokalu Koło Literackie, w innej części gmachu Towarzystwo Muzyczne i Konserwatorium, w bocznym skrzydle Lutnia, a znowu gdzieś na trzecim piętrze Echo z Janem Gallem, który do fotela przykuty, z zadymionej swej i zagraconej izdebki wysyłał piosenek setki na całą Polskę. Istna skarbnica wspomnień, archiwum pamiątek, kronika kultury artystycznej, gniazdo wywodzących się bez końca talentów!

Dziś ten gmach już oniemiał, ale do nie tak dawnych czasów wrzalo w nim jeszcze życie. I z tego to ostatniego okresu pochodzi wspomnienie gromadki dzieci, które uwijając się po gankach, przedsionkach i schodach Skarbkowskiego budynku, napełniały je życiem i gwarem nieustannym: dzieci znakomitego artysty dramatu Marcelego Zboińskiego, Maurycego Wolfstala — koncertmistrza orkiestry operowej, Adolfa Walewskiego, zasłużonego reżysera sceny lwowskiej i autora popularnych widowisk scenicznych. Dzieci „teatralne” cóż mogły robić? Oczywiście grały, deklamowały, urządzały przedstawienia własnymi siłami. I nie było jakie to były talenty, kiedy z gromadki tej scena warszawska posiada panią Helenę Zboińską-Ruszkowską, scena lwowska — kapelmistrza Bronisława Wolfstala, a Kraków jednego z najwybitniejszych swych muzyków Bolesława Wallek Walewskiego, dyrygenta chórów i kompozytora licznych utworów wokalnych i orkiestralnych...<sup>4</sup>

Atmosfera artystyczna w rodzinnym domu i w najbliższym sąsiedztwie oraz wrodzona i niezwykła muzykalność odziedziczona po matce, to są czynniki, które już od najmłodszych lat zadecydowały o poświęceniu się Bolesława Wallek Walewskiego muzyce.

„Bolcio, mając lat osiem — pisze dalej siostra we Wspomnieniach — brał lekcje gry na fortepianie u p. Duninowej. Po całych dniach wysiadywał przy fortepianie i robił nadzwyczajne postępy”.

Jako dziewięcioletni chłopiec, zapisał się w r. 1894 do konserwatorium Lwowskiego Towarzystwa Muzycznego. Gry na fortepianie udzielała W. Maliszowa, następnie Wincenta Zellinger, a teorii muzyki uczył St. Niewiadomski, który dostrzegł w młodym uczniu nadzwyczajne zdolności muzyczne i dlatego go szczególnie wyróżniał, chwalił i zapowiadał mu świetną przyszłość.

Komisja egzaminacyjna wyraziła Walewskiemu na trzecim roku nauki zaszczytne uznanie za postęp celujący i pilność wytrwałą



BOLESŁAW WALLEK WALEWSKI  
fotografia z r. 1930

<sup>4</sup> „Rzeczpospolita”, 1920 nr 29.

w grze na fortepianie<sup>5</sup>, na świadectwie zaś z dnia 1 lipca 1900 r. otrzymał z harmonii stopień celujący i pilność wytrwałą<sup>6</sup>.

W szkole powszechnej im. A. Mickiewicza, w której pobierał naukę od r. 1891 do 1895, miał we wszystkich klasach postęp bardzo dobry, obyczaje chwalebne, i pilność wytrwałą, a w Gimnazjum V, tzw. bernardyńskim, do którego uczęszczał od r. 1895, robił na ogół dobre postępy. W języku niemieckim, matematyce i fizyce był zawsze słaby, natomiast z języka polskiego, przez wszystkie lata uczęszczania do gimnazjum miał noty bardzo dobre, ze śpiewu zawsze celujące, a z pilności i zachowania dobre stopnie.

W uroczystościach szkolnych brał żywy udział, uświetniając je swą grą na fortepianie lub dyrygując chórem szkolnym. W kościele na chórze wykonywał sola, akompaniując na organach samemu sobie lub swojej matce, z którą nieraz produkował duety.

W tym także okresie poświęcał wiele czasu rysunkom, a zwłaszcza poezji, pisząc wiersze i sztuczki sceniczne. To umiłowanie poezji nie było bez znaczenia w jego przyszłej twórczości muzycznej, czy to przy wyborze tekstu, czy w doborze środków muzycznych, ilustrujących treść słowną, czy też wreszcie w tym, że układając oryginalne libretta do swoich oper, stał się kompozytorem i poetą w jednej osobie, co było zjawiskiem prawie niespotykanym w historii polskiej opery.

Jesienią 1900 roku opuściła rodzina Walewskich Lwów i przeniosła się do Krakowa, gdzie ojciec Bolesława objął posadę reżysera. Od tego roku imię Bolesława Wallek Walewskiego zrosło się na zawsze z Krakowem. W tym mieście, które miało być kiedyś świadkiem jego sukcesów artystycznych i pracy organizatorskiej na terenie opery, pozostał aż do śmierci. Do grodu podwawelskiego przyłgął całym sercem i duszą i często mówił żartem o sobie: „Krakowiaczek ci ja, we Lwowie się rodził”. Nie chciał wracać do Lwowa, ani przenieść się do innego miasta, mimo korzystniejszych warunków pracy i możliwości osiągnięcia wyższych celów artystycznych. Tu ukończył gimnazjum w r. 1903, a studia muzyczne kontynuował do r. 1904 w konserwatorium krakowskim pod kierunkiem Władysława Żeleńskiego, Wiktora Barabasza i Felicjana Szopskiego. Władysław Żeleński zainteresował się bardzo młodym muzykiem i podziwiał jego wybitny talent oraz wiedzę muzyczną. Zwrócił również na Walewskiego uwagę Z. Noskowski, w czasie swego pobytu w Krakowie i chciał mu w Warszawie zapewnić takie warunki pracy, które by mu pozwoliły na rozwinięcie w całej pełni niezwykłego talentu muzycznego; Walewski nie przyjął szlachetnej propozycji ze względu na swe przywiązanie do Krakowa<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Dyplom, 1 VII 1897.

<sup>6</sup> M. Soltys nie był profesorem Walewskiego, lecz dyrektorem konserwatorium, co potwierdza świadectwo z 1 VII 1900 r.

<sup>7</sup> Relacja St. Bursy z r. 1946.

Już jako uczeń gimnazjalny próbuje Walewski swych sił na polu kompozycji. Owocem tej pracy są kwartety na chór męski: *Serenada* i *Pieśń wieczorna* (obydwa utwory napisane i wykonane jeszcze we Lwowie w r. 1900), dwie pieśni solowe, *Kantata ku czci A. Mickiewicza* na chór mieszany z towarzyszeniem fortepianu lub malej orkiestry symfonicznej (wydana drukiem we Lwowie w 1901 r.), hymn *Lumen de coelo* na chór męski i orkiestrę dętą, napisany dla gimnazjum Św. Anny w Krakowie w r. 1903, *Wariacje* na fortepian, oraz kilka innych kompozycji.

Kwartety męskie powstały przeważnie pod wpływem popularnych wówczas chórów J. Galla, chociaż w wielu wypadkach odzywa się już w nich nuta oryginalna<sup>8</sup>. Pierwszą kompozycję religijną *Ojciec nasz* na chór męski napisał w r. 1901.

W ostatnich latach gimnazjalnych bywał Walewski często w teatrze, a w okresie letnim zaś na operach i operetkach. W związku z jego zainteresowaniem sceną i śpiewem solowym pozostaje pewna przygoda nie pozbawiona romantyzmu. Pod koniec gimnazjum, w czasie letnich wakacji ułotnił się pewnego dnia z domu, jak kiedyś jego ojciec<sup>9</sup> i zaangażował się do operetki, dającej przedstawienia poza Krakowem. Lecz to „tourné artystyczne” nie trwało długo, gdyż ojciec wnet go odnalazł i odstawił do domu.

Po złożeniu matury zapisał się Walewski w r. 1903 na wydział filozoficzny UJ, gdzie studiował do r. 1906 literaturę polską.

Chór Akademicki, założony w r. 1879 przez Wiktora Barabasza, powołał zaraz Walewskiego na swego dyrygenta. Dzięki wyteżonej pracy i zapalowi, jaki potrafił technąć w zespół młodych śpiewaków, oraz doświadczeniu wyniesionemu już z chóru gimnazjalnego i wykształceniu muzycznemu, podniósł poziom artystyczny tego chóru bardzo wysoko, tak, że w niedługim czasie stał się ośrodkiem ruchu muzycznego w Krakowie. Kierownictwo też chórem akademickim zdecydowało w znacznej mierze o kierunku jego kompozytorskiej twórczości. Zaczął bowiem wtedy pisać utwory na chór męski, które pod względem formy i treści były nowościami i odbiegały daleko od celów, jakie przyświecały kompozytorom starszej generacji: Maszyńskiemu, Niewiadomskiemu, Gallowi, Żeleńskiemu i innym. Ten rodzaj twórczości Walewskiego zaznaczył wyraźny etap w polskiej chóralistyce na początku XX wieku.

Akademicki zespół śpiewaczy był także pierwszym odtwórcą jego coraz doskonalszych kompozycji. Po kilku latach wojennej rozłąki powrócił do niego, by go później (23 XI 1925) prowadzić po laury śpiewacze na Bałkany. Wielu byłych członków chóru akademickiego zasilalo potem szeregi Krak. Tow. Operowego oraz Towarzystwa Śpiewaczego „Echo”.

<sup>8</sup> „Gazeta Muzyczna”, 1919 nr 5.

<sup>9</sup> *Kopiec wspomnień*, s. 309.

W czasie studiów uniwersyteckich pobierał Walewski naukę śpiewu solowego u J. Marso i Al. Bandrowskiego. Prof. Marso wystawiał siłami swoich uczniów i uczennic od czasu do czasu fragmenty z oper i operetek, w których Walewski śpiewał partie tenorowe. Gdy ukończył naukę śpiewu solowego, korzystał z każdej okazji, by wystąpić na scenie jako solista. W operetce pt. *Pan Choufleuri przyjmuje* był partnerem L. Jaworzyńskiej i według jej relacji nie tylko śpiewał, lecz i grał znakomicie<sup>10</sup>. Gdy zaś W. Żeleński wystawiał swoją operę *Konrad Wallenrod* wystąpił w niej jako komtur<sup>11</sup>.

Walewski miał piękny głos tenorowy o wysokiej skali i zamierzał poświęcić się zawodowi śpiewaczemu, lecz ze względu na swój niski wzrost, odstąpił od tej myśli. „Sprzeciwił się temu także jego ojciec, który mu ciągle wskazywał na humorystyczność postaci małego tenora-bohatera w operze”<sup>12</sup>. To zamiłowanie do śpiewu operowego pozostało mu na zawsze, a objawiało się w późniejszej pracy artystycznej, między innymi i w tym, że jako dyrektor opery, kiedy nie dyrygował w danym dniu przedstawieniem operowym, przebiegał się za aktora i śpiewał w chórze operowym. Zdarzało się nieraz, że w czasie prób operowych, gdy ktoś z artystów się spóźnił, odśpiewał, dyrygując orkiestrą, daną partię głosową lub ratował swoim głosem stremowanego solistę lub solistkę.

Jesienią 1906 r. wyjechał Walewski do Lipska, gdzie na uniwersytecie studiował przez jeden semestr muzykologię, a u H. Riemana pogłębiał prywatnie wiadomości z zakresu harmonii i kontrapunktu. Swój pobyt w Lipsku, zajęcia, plany na najbliższą przyszłość oraz warunki materialne, w jakich tam pracował, opisał w liście do rodziców z dnia 14 I 1907, w którym czytamy:

„... muszę walczyć z finansami ciągle i wszystkiego sobie odmawiać... rozpacz może człowieka zgnębić z tych niewygód, jakie muszę znosić, ... sędzę, że na drugie półrocze dostanę pieniądze z Wydziału Krajowego ... przy pomocy koncertów i pieniędzy z lekcji dam sobie radę w Krakowie... w każdym razie nie zginę...”

Rodzice nie mogli pomagać synowi, ponieważ ich stan materialny był bardzo skromny, o czym świadczą: a) świadectwa ubóstwa Bolesława z 1906, 1907, 1908 r. potwierdzone przez komisariat dzielnicowy i podanie o zwolnienie z chesnego z r. 1904, b) uwaga na podaniu do Wydziału Krajowego we Lwowie z dn. 12 II 1907: „z powodu ubóstwa wolny od stempla”, c) zdanie w liście z Lipska:

<sup>10</sup> Ludwika Jaworzyńska, *Garść wspomnień o śp. B. Wallek Walewskim*, rkps 1960.

<sup>11</sup> „Nowa Reforma”, 13 II 1906.

<sup>12</sup> A. Czolowska, *rkps. cyt.*

„Wujka już o nic nie chcę prosić i tak dużo daje... Wujek będzie mógł coś dać dla Nelki na wyprawę...”, d) zarobek ojca, który wynosił 300 koron miesięcznie i wystarczał zaledwie na życie rodziny.

W Lipsku przebywał Walewski od 26 X 1906 do 5 III 1907 (semestr zimowy). Studia przerwał z braku funduszy, gdyż Wydział Krajowy we Lwowie odmówił mu stypendium na dalsze kształcenie się w muzyce, o które prosił w piśmie z dnia 12 I 1907 r.

Odmowa zapomogi ze strony Wydziału Krajowego z dnia 18 IV 1907 wyrządziła Walewskiemu wielką szkodę, ponieważ uniemożliwiła mu dłuższy pobyt za granicą. Przebywał tam zaledwie pięć miesięcy, a wrócił jednak ze znacznym zasobem wiadomości i doświadczenia. Od tego też czasu zaczyna jego twórczość nabierać nowych wartości. Dowodem tego jest np. scherzo symfoniczne *Gawęda o Pawle i Gawle*, w którym autor dąży do wyrażenia sytuacji komiczno-charakterystycznych za pomocą nowych środków harmonicznym oraz przez oryginalną instrumentację. Tę śmiałą i niespotykaną w polskiej muzyce kompozycję wykonał G. Fitelberg w Warszawie w r. 1910 z wielkim powodzeniem, osiągając przez nią dla młodego kompozytora prawdziwy sukces artystyczny.

Po powrocie do kraju nie wraca już na uniwersytet, ani nie pisze zamierzonej pracy doktorskiej, o której wspominał w liście z Lipska, lecz obejmuje dyрекcję chóru akademickiego i wstępuje w szeregi propagatorów nowego kierunku muzycznego pod nazwą Młoda Polska. Pierwszą próbę zaznajomienia publiczności krakowskiej z muzyką Młodej Polski podjął Walewski, gdy do programu koncertu chóru akademickiego dnia 15 XI 1907 włączył *Étude* Szymanowskiego w wykonaniu znakomitej pianistki Klary Czop-Umlaufowej. Nowa muzyka przemówiła; odtąd coraz częściej umieszczano w programach koncertowych kompozycje polskich „modernistów”<sup>13</sup>. O nowej muzyce pisał również Walewski artykuły w *Nowej Reformie* i miesięczniku *Krytyka*. „Szczególnie cennym był felieton Walewskiego o narodowym pierwiastku we współczesnej muzyce polskiej, tym bardziej pożądanym, że kompozytorom Młodej Polski zarzucano kosmopolityzm a odmawiano narodowych cech polskich”<sup>14</sup>.

Na utrzymanie zarabiał Walewski udzielaniem lekcji śpiewu i muzyki. W r. 1907/8 został nadetatowym nauczycielem śpiewu w gimnazjum Św. Anny, do którego ongiś uczęszczał. Za przygrzanie w czasie nabożeństwa szkolnego pobierał rocznie 80 koron.

Gdy w r. 1908 Klara Czop-Umlaufowa i St. Giebułtowski założyli Instytut Muzyczny przy ul. Gołębiej 14, powołali do współpracy między innymi także B. W. Walewskiego<sup>15</sup>, w którym był pro-

<sup>13</sup> J. Reisz, *Almanach muzyczny Krakowa*, T. I s. 133, Biblioteka Krakowska nr 102, Kraków 1939.

<sup>14</sup> *Tamże*, s. 134.

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 137.

fesorem harmonii i śpiewu chóralnego do r. 1920. W roku zaś 1910 objął stanowisko profesora nauk teoretycznych i klasy chórowej w Krakowskim Konserwatorium, którego współzałożycielką w roku 1888 była księżna Marcelina z Radziwiłłów Czartoryska, uczennica Fr. Chopina, zasłużona działaczka na polu muzyki w Krakowie. Na tym stanowisku pracował Walewski do r. 1939, a od 7 VII 1938 już jako dyrektor konserwatorium i profesor kontrapunktu i instrumentoznawstwa.

Od jesieni 1907 r. udzielał także lekcji śpiewu w Instytucie Teologicznym Księży Misjonarzy na Stradomiu, gdzie również objął potem dyрекcję chóru kleryckiego. Jako dyrygent tego zespołu śpiewaczego miał sposobność zaznajomienia się z dziełami mistrzów muzyki kościelnej<sup>16</sup>.

W kościele Księży Misjonarzy na Stradomiu zapoznał się także z prawdziwą muzyką liturgiczną, gdzie w czasie niedzielnych i świątecznych nabożeństw liturgicznych na sumie i niesporach, wykonywano starannie chorał gregoriański<sup>17</sup>. W latach 1932—36 było z tego kościoła szereg transmisji radiowych. W prezbiterium wykonywali klerycy zmienne części mszalne, a na chórze, pod dyрекcją Walewskiego, śpiewał klerycki zespół wokalny stałe części oficium mszalnego. W odśpiewaniu stałych części brał czasem udział chłopięcy chór mieszany Małego Seminarium z Nowej Wsi, który prowadził ks. Leon Świerczek<sup>18</sup>. Dzięki pełnej poświęcenia pracy artystycznej Walewskiego należał klerycki zespół wokalny na Stradomiu do najlepszych chórow kościelnych w Krakowie, o czym świadczą fachowe oceny w czasopiśmie i transmisje radiowe<sup>19</sup>.

Kierownictwo chórem akademickim i kleryckim Księży Misjonarzy dało Walewskiemu możliwość zgłębienia techniki chórow męskich. Na tym też polu dowiódł on również swego talentu dyrygenckiego i kompozytorskiego.

Powstają w tym czasie utwory na chór męski, które są rewelacją na niwie polskiej twórczości chóralnej, jak np.: *Burza*, *Modlitwa* do słów J. Słowackiego, *Pogrzeb Kazimierza W.*, *Bajeczka o myszce* (nagrodzona na konkursie Lwowskiego Chóru Akademickiego w r. 1912), *Paweł i Gawle* do słów Fredry i *Bajka o Kasi i królewiczu*. Wykonanie: *Burzy*, *Pogrzebu Kazimierza W.*, i *Bajeczki o myszce* podczas zjazdu Małopolskiego Towarzystwa Śpie-

<sup>16</sup> „Słowo Polskie”, 1924 nr 340. Ks. W. Świerczek, 25 lat pracy stradomskiego chóru Teologów Księży Misjonarzy pod artystycznym kierownictwem B. Wallek Walewskiego, „Meteor”, R. 25: 1933 nr 1 s. 47. Zob. *Sprostowanie i uzupełnienie do artykułu: 25 lat pracy stradomskiego chóru...*, tamże, nr 4 s. 127—131.

<sup>17</sup> Z. Jachimiecki, *Muzyka u OO. Misjonarzy krakowskich*, „Głos Narodu” 22 VI 1928; „Hosanna”, 1929 nr 3; *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej*, Księga Pamiątkowa 1918—1928, Kraków 1928, dział IV s. 762.

<sup>18</sup> Z. Jachimiecki, *Z życia muzycznego*, „Głos Narodu” 11 V 1935.

<sup>19</sup> Porów. przypisek 17 i 18.

waczego we Lwowie w r. 1913 było prawdziwym triumfem młodego kompozytora.

Kompozycje te są wylomem spod wpływu panującego wtedy niemal wszechwładnie stylu „liedertaflowego” i wykazują, że młodzieńcemu kompozytorowi przyświecały wyższe cele i aspiracje, aniżeli współczesnym mu kompozytorom i mistrzom choralistyki poprzedniej generacji<sup>20</sup>.

Zajęcie w szkole średniej, w konserwatorium, prowadzenie chórów, udzielanie lekcji, twórczość chóralna i solowa nie wyczerpywały całego zapasu sił i czasu; poświęca się nadto kompozycji orkiestralnej i pisze wtedy następujące dzieła symfoniczne: *Gawędę o Pawle i Gawle* (r. 1907), *Cztery Pory Roku*, cykl pieśni na sopran lub tenor z towarzyszeniem orkiestry (r. 1907—1908), *Suitę liryczną* (r. 1908), ilustrację muzyczną do *Don Kiszota* Adolfa Walewskiego (r. 1909), *Allegro appassionato* (1910), poemat symfoniczny *Zygmunt i Barbara* (1911 r.) i *Walc fantastyczny* (r. 1912). Na fortepian zaś skomponował: *Humoreskę pseudoklasyczną* (r. 1905), *Preludium* (r. 1908), *Sonatę* w czterech częściach na konkurs szopenowski we Lwowie (r. 1910) i *Improwizację* (1914), a na czelo i fortepian *Romans* (1911).

W r. 1914 otworzyło się przed Walewskim nowe i szersze pole działania. Chór Akademicki z powodu wybuchu wojny przestał istnieć. Szukał więc Bolesław Walewski innego terenu i znajduje go w świeżo zawiązującym się Krakowskim Towarzystwie Operowym i tu dopiero rozwinął w całej pełni swoją podziwu godną działalność muzyczną i organizatorską, przez którą zdobył sobie tytuł do prawdziwej wdzięczności krakowskiego społeczeństwa.

Od r. 1874 nie posiadał Kraków stałej opery. W miesiącach letnich zjeżdżał corocznie do Krakowa zespół muzyczny lwowskiego teatru z repertuarem oper i operetek. Lecz to krótkie stagnione operowe nie zaspakajało potrzeb kulturalnych mieszkańców Krakowa. Sporadyczne wysiłki w tym kierunku nie odnosiły pożądanego skutku. Za ledwie ucichł huk armat na przedpolu Krakowa późną jesienią 1914 r. stało się na przełomie 1914 i 1915 r. to, na co już od dawna czekało społeczeństwo grodu podwawelskiego: zorganizowano stałą operę. „I rzecz ciekawa — pisze B. Raczyński — poprzednie stałe organizacje operowe w Krakowie niszcza wypadki wojenne i pożar Krakowa, a ostatnią stałą operę zainicjowaną w r. 1915, właśnie zrodziła wojna”<sup>21</sup>.

Wokół Walewskiego skupiła się z inicjatywy A. Ludwiga, H. Zathéy'a i B. Raczyńskiego garstka artystów-spiewaków i muzyków, która już 13 I 1915 r. dała pierwsze przedstawienie. Wysta-

wiono dwie opery: *Twardowski* B. W. Walewskiego i *Królewicz Jaszczur* B. Raczyńskiego. W ten sposób zawiązało się amatorskie Krakowskie Towarzystwo Operowe (K. T. O.). Nie otrzymywało ono żadnych subwencji a żyło tylko fanatycznym wprost umiłowaniem celu, jaki sobie wytknęło: zorganizować i utrzymać stałą operę.

W pierwszych latach dawano przedstawienia operowe tylko w okresie letnim. Dopiero w r. 1921 otrzymało K. T. O. Teatr Nowości przy ulicy Rajskiej 12 na stałe, w którym szły na przemian opera i operetka. Stałe przedstawienia rozpoczęto 3 września 1921 r. operą St. Moniuszki *Hrabina*<sup>22</sup>.

Długoletnie marzenie Walewskiego stało się rzeczywistością. Swą niezmordowaną energią wykazał ówczesnym czynnikom magistrackim, jak nieuzasadnionym było ich niezdecydowanie i brak posłuchu dla licznych głosów przez lata wołających daremnie o stałą operę<sup>23</sup>.

Chociaż warunki lokalowe w przydzielonym budynku były opłakane a rekwiizyty marne, jednak dzięki zapałowi i wysiłkowi ponad miarę i wytrzymalność, dawano przedstawienia operowe na poziomie i budziły podziw dla wykonawców.

Przyszły z czasem przeciwności i trudności, które w końcu zdecydowały o losach opery. Nie było wsparcia moralnego i materialnego tak ze strony władz magistrackich, jak i sfer kulturalnych. Z powodu braku subwencji, bez której żadna opera istnieć nie może i z powodu wzrastających sprzeciwów ze strony czynników miejskich, jakoby opera przyczyniała się do zmniejszenia frekwencji w teatrze im. J. Słowackiego, musiało K. T. O. opuścić teatr i zawiesić przedstawienia operowe<sup>24</sup>. K. T. O. zakończyło swoją znojną pracę przedstawieniem mozartowskiej opery *Don Juan* dnia 3 XII 1923 r.

Zamknięcie opery było dla Walewskiego ciężkim ciosem. Mimo wszystko nie zrezygnował i nie wyrzekł się idei utrzymania stałej opery. Wrócono znowu do sezonów letnich w teatrze im. J. Słowackiego, a Walewski doprowadził jeszcze do tego, że dawano raz w tygodniu, tj. w martwe dni dla dramatu (poniedziałek) przedstawienia operowe.

Od r. 1931 odbywały się operowe przedstawienia częściej niż raz w tygodniu. Po pewnym czasie działalność Krak. Tow. Operowego wyrażała się znowu w sporadycznych przedstawieniach, mających jednak pewną ciągłość i dotrwała aż do r. 1939, tj. do wybuchu II wojny światowej.

<sup>20</sup> „Nowości Ilustrowane”, Kraków 1921 nr 8.

<sup>21</sup> „Przegląd Teatralny”, Warszawa — Kraków 1922 nr 30/31.

<sup>22</sup> „Do zamknięcia opery przyczynił się także w znacznej mierze Wiktor Pietron, który swą chciwością na grosz, żądał wysokich honorariów za występy, a opera pozostawiona sama sobie, pracując prawie spółdzielczo, nie mogła temu podoleć”. I. J a w o r z y Ń s k a, *rkps cyt.*

<sup>20</sup> Z. J a c h i m e c k i, *Muzyka polska, w dziele zbiorowym pt. „Polska, jej dzieje i kultura”*, Warszawa 1930 T. III s. 920.

<sup>21</sup> *Pod znakiem Melpomeny*, Kraków 1925 s. 28.

W jakich warunkach, z jakim nakładem sił montował i prowadził Walewski tę instytucję muzyczną, tak konieczną dla kulturalnego ośrodka, jakim był Kraków, jakie musiał zwalczać trudności, by utrzymać ją na poważnym poziomie, nie sposób w kilku słowach opisać. Wystarczy wspomnieć, że był jej duszą, mózgiem i nieustrudzonym kierownikiem artystycznym, który jako kapelmistrz o niepowszednim talencie i rutynie, wyciskał na każdym przez siebie prowadzonym dziele swą indywidualność, czy to we frazowaniu, czy też w operowaniu efektami rytmicznymi i dynamicznymi<sup>25</sup>. Dzięki właśnie temu talentowi, niewyczerpującej się energii, niegasnącemu zapalowi mógł zapewnić operze krakowskiej powodzenie.

Bolesław Wallek Walewski, jako syn autora wielu sztuk dramatycznych, wychowany w atmosferze teatru, marzył o operze i dążył do wypowiedzenia się w ramach dramatu muzycznego. O zamierzeniach w tym kierunku świadczą dwa fragmenty z opery w jednym akcie pt. *Kurhanek Maryli*<sup>26</sup>: niedokończona uwertura z r. 1905/6, oraz pieśń solowa *Śpiew matki*, na mezzosopran z tow. fortepianu do słów ballady A. Mickiewicza *Kurhanek Maryli*; pieśń zaczyna się od słów: „Czemuż nie wstałam z rana”. Na tytułowej stronie jest napis: Wyjątek z opery *Kurhanek Maryli* i później dopisane niebieskim ołówkiem kredkowym: data 1903 i op. VII<sup>27</sup>. Dopiero w r. 1911 napisał do słów Al. Bandrowskiego jednoaktową operę romantyczną w czterech obrazach<sup>28</sup> pt. *Twardowski* (Legenda), którą K. T. O. wystawiło 13 I 1915 na scenie teatru im. J. Słowackiego.

Działalność artystyczna Bolesława Wallek Walewskiego w Krakowie odbiła się echem o Warszawę, która go też dnia 1 września 1917 powołała na kapelmistrza oraz korepetytora solistów opery w Teatrze Wielkim, gdzie pod jego batutą wystawiono na wiosnę 1918 r. po raz pierwszy w Warszawie operę Ludomira Różyckiego

<sup>25</sup> Por. przypisek 29.

<sup>26</sup> Kornel Michałowski nazywa ją mylnie „Kochanek Maryli”. *Opery polskie*, Kraków 1954 s. 60.

<sup>27</sup> Twórczość chóralną i solową zebrał Walewski w trzech teczkach, z których pierwsza, mieszcząca kompozycje od r. 1900—1917, jest oprawiona i dziś bardzo zdekompletowana. Na niektórych kompozycjach w pierwszej teście dopisane są daty niebieskim ołówkiem. Jeden i ten sam utwór posiada czasem kilka różnych dat np. *Kołyśnianka* op. III, 1902, 1903, 1904 i 1905; „*A jak król poszedł na wojnę*” 1906, 1905, 1904. Poprawki dotyczą przeważnie kompozycji powstałych przed i po 1904 r. i idą w tym kierunku, by utwór posiadał datę najbardziej zbliżoną do daty 1904, według której obchodził Walewski swe kompozytorskie uroczystości jubileuszowe. Mniej więcej bowiem koło r. 1904 zaczął Walewski szukać nowych dróg, nowych środków formatywnych i tę też datę uznał za zasadniczą w swej twórczości muzycznej.

<sup>28</sup> Nie w czterech aktach jak podaje K. Michałowski, dz. cyt., s. 120.

pt. *Eros i Psyche*<sup>29</sup>. (Powołanie Walewskiego przez Emila Młynarskiego do Warszawy było już aktualne w lipcu 1912 roku, a po raz trzeci 1 IX 1919 r. W tymże roku proponowano mu również objęcie takiego samego stanowiska w operze lwowskiej<sup>30</sup>. Tak w Warszawie w r. 1919, mimo podpisanej umowy, jak i we Lwowie nie objął funkcji pierwszego kapelmistrza).

Tęsknota za Krakowem, przywiązanie do jego życia muzycznego oraz warunki lokalne, nie pozwalają mu na dłuższy pobyt w stolicy; wynika to z treści listu pisanego do kleryków Księży Misjonarzy, w którym tak pisze: „Miesiąc minął, jak staram się przyzwyczaić do Warszawy, ale na razie dość trudno... Ale to nic, ponieważ uważam swój pobyt w Warszawie za przejściowy, po którym chciałbym powrócić do Krakowa, z którego tak trudno mi było wyjeżdżać. Tutejsze chóry kościelne są na ogół słabsze, toteż tęsknię za chórem Misjonarzy szczerze...”<sup>31</sup>.

Jednakże pobyt w Warszawie przedłużył się do drugiej połowy stycznia 1919 roku, „którą — jak pisze w Szkicu autobiograficznym — stęskniony za pracą w Krakowie porzuca, wracając na pozostawiony posterunek w krzewieniu kultury muzycznej miasta umiłowanego”.

Znowu stanął na czele Krak. Tow. Operowego i jego siłami wystawił swą drugą operę w 4 aktach pt. *Dola*, napisaną do własnego libretta. Premiera odbyła się dnia 15 sierpnia 1919 r. Na scenie opery warszawskiej odegrano ją w następnym roku.

W roku 1920 odbyło się przedstawienie trzeciej jego opery w jednym akcie, tym razem komicznej, pt. *Żona dwóch mężów*, do słów Jerzego Guranowskiego. (Uwertura do tej opery grywano na estradzie pt. *Scherzo pseudoklasyczne*).

Kierownictwo zespołami muzycznymi, pedagogiczna i organizacyjna praca nie wpływa jednak hamująco na jego twórczość, w której wyraźniej uwidatnia się indywidualność artysty-kompozytora. Do roku bowiem 1919 napisał przeszło 50 kompozycji chóralnych, ponad 20 pieśni solowych, sześć dzieł symfonicznych, jeden cykl pieśni z towarzyszeniem orkiestry pt. *Cztery Pory Roku*, jedną kantatę na solą, chór i orkiestrę, cztery kompozycje fortepianowe,

<sup>29</sup> Z okazji wystawienia tej opery napisał Fr. Brzeziński w „Kurierze Warszawskim” nr 80 r. 1918 o Walewskim jako kapelmistrzu te słowa: „Najtrudniejsze jest chyba zadanie kapelmistrza, który musi znać najdokładniej partie solistów, wszystkie głosy chóru i orkiestry, musi na te wszystkie czyniki dawać baczenie; uzgodnić je ze sobą, który wreszcie jest odpowiedzialny za całą interpretację muzyczną, za tempo, rytmikę, cieniowanie dynamiczne i frazowanie. P. Wallek Walewski wywiązał się z tego zadania tak znakomicie, jak gdyby oprócz talentu miał za sobą długie lata doświadczenia; jemu to przede wszystkim zawdzięcza autor (oper) swój triumf wczorajszy”.

<sup>30</sup> List Dyrekcji Teatrów Miejskich we Lwowie z d. 20 VII 1919 r. por. z listem E. Młynarskiego z 5 VIII 1919. Listy do B. Wallek Walewskiego, Bibl. Jag., dział muzyczny.

<sup>31</sup> „Meteor”, R. 11: 1919.



6 utworów na organy<sup>32</sup>, dwa opracowania na jeden głos z akompaniamentem fortepianu (*Pieśni Legionów* oraz *Kolędy i Pastoralki*) i trzy opery.

W jesieni 1919 r. zawiązuje się znowu w Krakowie nowa instytucja muzyczna, która w życiu Bolesława Wallek Walewskiego odegrała poważną rolę, mianowicie Towarzystwo Śpiewacze „Echo”. Uproszony przez założycieli, obejmuje dnia 27 października 1919 roku artystyczne kierownictwo tego chóru męskiego, który miał być realizatorem jego zamierzeń artystycznych i najlepszym odtwórcą jego mistrzowskich pomysłów muzycznych. Każdy występ tego świetnego zespołu pod batutą Walewskiego wzbudzał niekłamany podziw i nie też dziwnego, że prowadzony tak wytrawną ręką i wspierany jego pięknym głosem zbierał laury i nagrody nie tylko w kraju, ale i za granicą. Pierwsze nagrody otrzymał chór „Echo” w Poznaniu w 1921 i 1924 r., a w Warszawie 1922 r. W Amsterdamie zaś zyskał w r. 1923 czwartą nagrodę w grupie chorów znakomitych za wykonanie bez dyrygenta *Bajki o Kasi i królewiczu*, a Walewski, nieprzewidzianą regulaminem konkursu, nagrodę dla dyrygenta. Po wielu świetnych koncertach w kraju wyruszył Walewski w r. 1927 z chórem „Echo” w podróż artystyczną do Czechosłowacji i Austrii, a w r. 1931 do Jugosławii, gdzie w większych miastach dawano koncerty polskiej pieśni, które cieszyły się dużym powodzeniem i uznaniem. Częste występy w Polskim Radio zapoznawały słuchaczy w całej Polsce z dorobkiem artystycznym „Echa” oraz z oryginalną interpretacją utworów wykonywanych pod niezawodną batutą Walewskiego. Do programów koncertowych „Echa” wprowadzał Walewski oprócz swoich kompozycji także utwory kompozytorów młodszej generacji i w ten sposób dodawał młodym debiutantom bodźców do dalszej pracy.

Pod batutą Walewskiego wykonywało również Towarzystwo Muzyczne w połączeniu z „Echem”, K. T. O. i Związkiem Muzyków Polskich w sali Starego Teatru, dzieła symfoniczno-wokalne, jak np.: *Requiem* Berlioz, *Missa solemnis* Beethovena, aratorium *David* Honeggera i *Stabat Mater* Szymanowskiego.

Walewski był nie tylko doskonałym dyrygentem, ale i niezrównanym i niezawodnym akompaniatorem. Najświetniejsi śpiewacy czuli się tylko przy jego akompaniamencie bezpieczni i w swoim żywiole. „Każdy śpiewak występujący w Krakowie na estradzie koncertowej — jak czytamy w *Gazecie Muzycznej* z r. 1919 — stawał za warunek, że Walewski będzie akompaniował”.

Dowodem uznania dla pracy artystycznej i pedagogicznej Walewskiego są stanowiska, na które go powołano. W liście z d. 30 V 1919 r. otrzymał z Ministerstwa Kultury i Sztuki nominację na

egzaminatora dla egzaminów państwowych z muzyki w Krakowie (harmonia i kontrapunkt dla organistów). W roku zaś 1922, dnia 11 IX powołuje go to samo ministerstwo na członka komitetu znawców dla ochrony praw autorskich, a Naczelna Rada ZASP mianuje go d. 28 X 1923 mężem zaufania do spraw teatru, opery i operetki. Gdy dyrektorami teatru krakowskiego byli: Bujański, Trzeciński, Osterwa i Frycz pracował jako referent muzyczny dramatu.

Zajmował się również Walewski i pracą oświatową. Wygłaszał odczyty nie tylko w Krakowskim Uniwersytecie Ludowym im. A. Mickiewicza, lecz także wyjeżdżał ze St. Bursą w okresie niewoli do Poznania, krzepiąc tam rodaków polskim słowem i muzyką. W wolnej już Polsce powoływano go często, jako wykładowcę na Wyższe Kursy Nauczycielskie, odbywające się w różnych stronach Polski. W czasie tych wyjazdów, wolne chwile między wykładami poświęcał komponowaniu; np. w Wolsztynie w r. 1928, w czasie trwania kursu napisał trzy kwartety chóralne: *Orłotom sława*, *Deszcz w słońcu* (18 VIII) i *Grający step* (21 VIII).

Chwytał także często za pióro, pisząc czy to sprawozdania z sali koncertowej, czy też na aktualne tematy muzyczne i jako krytyk zapisał się chlubnie w dziele propagandy na rzecz Młodej Polski<sup>33</sup>.

Na łamach Nowej Reformy nr 269—285, 1925 r. i w Przeglądzie Muzycznym nr 2—8, 1926 opisał Walewski pt. *Pieśń polska na Bałkanie* wycieczkę artystyczną Krakowskiego Chóru Akademickiego do Rumunii, Bułgarii, Turcji, Jugosławii i Węgier. Napisał również recenzję o książkach: H. Opieńskiego *Chopin* i Z. Jachimeckiego *St. Moniuszko*<sup>34</sup>. Przed mikrofonem Polskiego Radia wygłosił także prelekcję pt. *Stanisław Niewiadomski jako kompozytor chóralny*, która później wyszła drukiem, oraz wspomnienie pośmiertne poświęcone pamięci Stanisława Lipskiego, kompozytora krakowskiego.

Opera, Tow. Śpiewacze „Echo”, chór akademicki, chór kleryków na Stradomiu, działalność pedagogiczna, Radio, akompaniament śpiewakom to dziedziny, w których głównie uwydatnia się praca Walewskiego. A gdy się wliczy jeszcze do tych zajęć różne imprezy kulturalno-społeczne, narodowe i okolicznościowe, odbywające się stale przy jego współudziale, oraz uświetnianie nabożeństw śpiewami solowymi czy chórowymi w różnych kościołach, śluby i pogrzeby, to się otrzyma pełny obraz pracy, która zdaje się przerastać siły jednego człowieka. Zawsze był gotów do usług tam dokąd go proszono, a czynił to z największą bezinteresownością. Nawet za bramy klasztorne dotarła wieść o jego wielkiej uczynności, jak świadczy o tym bilecik z życzeniami świątecznymi

<sup>32</sup> J. Reiss, *Jak przyjął Kraków muzykę Młodej Polski*, „Dziennik Polski”, 12 I 1947, dodatek *Od A — do — Z*, nr 2.

<sup>34</sup> „Głos Narodu”, 6 X 1926.

<sup>32</sup> H. [Leon Świerczek], *Wallek Walewski, Miniatury organowe, Preludium b-moll*, PWM 1962.

z r. 1938, na którym przełożona karmelitańskiego klasztoru w Krakowie przy ul. Kopernika 44 pisze: „Ośmielał się prosić Przewodniczącego Pana Dyrektora, aby raczył zagrać u nas w kościółku w uroczystość Bożego Narodzenia o godz. 8-mej rano...” Wśród tego jednak nawału pracy znajduje jeszcze czas na twórczość, która rośnie, potężnieje i nabiera z każdym rokiem większego rozgłosu. Tworzy i obsyła konkursy, na których przeważnie bierze pierwsze nagrody, chociaż pisane są nieraz w pośpiechu, często za sceną w czasie antraktów i bez pomocy instrumentu. Za sceną pisał między innymi *Mszę Polską* na chór męski, a nagrodzony na konkursie *Psalm 130* na chór męski a cappella dokończył na dworcu w Krzeszowicach, w czasie czekania na opóźniony pociąg; popularną serenadę *Gdy przyjdę...* skomponował na prośbony przyjęciu u dra T. Piotrowskiego, przed podaniem kolacji.

Działalność artystyczna Walewskiego na niwie ojczystej kultury znalazła należyłą ocenę ze strony przedstawicieli nauki. Komitet, powołany przez Polską Akademię Umiejętności do nadawania nagród z fundacji im. F. Jasińskiego za dzieło z zakresu grafiki, rzeźby lub muzyki, wystawione lub wykonane w Krakowie w ciągu 1925 r. uchwalił jednomyślnie przedstawić PAU wniosek dr Z. Jachimeckiego, by nagrodę tę nadała Bolesławowi Wallek Walewskiemu, „a to zarówno w uznaniu twórczości kompozytorskiej, jak i zasług około szerzenia kultury muzycznej w naszym kraju:”<sup>25</sup>

Chwilami wypoczynku były dla Walewskiego wyjazdy w okresie letnim do domów Księży Misjonarzy w Krzeszowicach, Wilnie i Oleczy pod Zakopanem<sup>26</sup>. Najchętniej przebywał w Oleczy, gdzie z okien willi napawał się pięknem Tatr, gdzie wsłuchiwał się w poświsty wiatru halnego lub przeżywał burze górskie. Tu zrodził się u niego pomysł napisania libretta do opery *Pomsta Jontkowa*, która jest epilogiem moniuszkowskiej *Halki*. Przez bezpośrednie zaś obcowanie z góralami poznał ich życie, gwarę, muzykę i śpiew. Folklor podhalański wykorzystał Walewski w operze *Pomsta Jontkowa* i w utworach chóralnych jak: *Kierdele*, *Na gęśliczkach* i in. Tu także opracował tekst słowny do oratorium pt. *Apokalipsa*, a muzykę zaś do niego zaczął pisać w lecie 1930 r. w Wilnie, w domu Księży Misjonarzy na Górze Zbawiciela<sup>27</sup>. Najpiękniejszą kompozycją spośród utworów ułożonych w Oleczy jest *In viam pacis*, na chór męski z tow. skrzypiec i harmonium, napisane z okazji wyjazdu ks. H. Feichta do Warszawy w sierpniu 1928 r.

<sup>25</sup> Sprawozdanie PAU z r. 1926.

<sup>26</sup> Ks. L. Świerczek, *Pobyty B. Wallek Walewskiego w domach Księży Misjonarzy*, „Meteor”, R. 36: 1960 nr 2 s. 96 i nr 3 s. 144.

<sup>27</sup> Pobyt Walewskiego w Wilnie wykorzystywały miejscowe placówki muzyczne i zapraszały go do prowadzenia zespołów muzycznych, na co nie zawsze był przygotowany tak, że musiał sprowadzać frak ekspressem z Krakowa.

Wiosną 1924-go roku opuścił Walewski jeszcze raz Kraków, wyjeżdżając na pewien czas do Poznania, gdzie pracował na stanowisku kapelmistrza opery w Teatrze Wielkim<sup>28</sup>. Na scenie tego teatru odbyła się d. 16 X 1926 r. premiera jego czwartej opery w 4 aktach do własnego libretta pt. *Pomsta Jontkowa*. Grano ją tam 15 razy. Potem wystawiano tę operę w Katowicach 30 VI 1927, oraz w styczniu i lutym 1928 r. W Krakowie grała ją katowicka opera 3 VII i 7 VII 1927. We Lwowie wykonano ją 30 III i 20 VII 1928 r. Wszystkich przedstawień było tam dwanaście. W lecie 1931 r. odegrano *Pomstę Jontkową* w Zakopanem na wolnym powietrzu<sup>29</sup>. W Krakowie wznowiono ją znowu po pięciu latach w lutym 1932 r. W Warszawie nie została wystawiona<sup>30</sup>.

Do twórczości Walewskiego związanej ze sceną należy wliczyć również *Legendę o Wandzie, Krakusie i smoku*, której słowa napisał Szczestny Foelkel<sup>31</sup>. Muzyka składa się z 17 numerów, a właściwie z 15, gdyż nr 12 jest powtórką 5, a 14 nr 7. Są to przeważnie niedługie wstawki instrumentalne, wokalne lub melodramatyczne przeplatane słowny tekst obrazu scenicznego. Spektakl ten odegrano w r. 1932 na dziedzińcu wawelskim. Oprócz tego skomponował ilustrację muzyczną do *Lilli Wenedy, Księcia niezłomnego, Otella* i innych. Opracował również muzykę do słuchowiska *Wesele Śląskie* St. Ligonia i A. Kubiczka dla Pol. Radia w Katowicach.

Opera *Pomsta Jontkowa* zamyka drugi okres twórczości, zapoczątkowany w 1915 r. wystawieniem jego pierwszej opery *Twardowski*. W następnym okresie pracy kompozytorskiej wysuwa się na pierwszy plan nuta religijna. Okres ten rozpoczyna w listopadzie 1926 r. *Missa in honorem Sti Vincentii a Paulo* na chór męski z towarzyszeniem organowym; punkt szczytowy stanowi oratorium *Apokalipsa*, w dwu częściach na sola i chóry z orkiestrą (1931), a ostatnim większym dziełem tego czasu jest *Requiem* na chór męski z organami lub orkiestrą (1936). Bierze wtedy również udział w przygotowywaniu do druku jubileuszowego wydania *Śpiewnika kościelnego* ks. J. Siedleckiego (1878—1828), oraz w opracowywa-

<sup>28</sup> „Przegląd Poranny”, Poznań, 11 III 1924.

<sup>29</sup> W. Fabry, *Halka i Jontek u stóp Giewontu*, „Śpiewak”, 1931 nr 9.

<sup>30</sup> W. Wilczyński w artykule pt. *Bolesław Wallek Walewski*, „Gazeta Artystów” z d. 24 II 1935, pisze: „...kiedy już mowa o operze to muszę dodać, aczkolwiek z wielką przykrością, że «Pomsta Jontkowa» Walewskiego wystawiana w Krakowie, Katowicach, Poznaniu i Lwowie wszędzie przyjmowana z entuzjazmem, nie została wystawiona w Warszawie, bo ...p. Młynarski sprzeciwił się jej wystawieniu”. K. Michałowski podaje datę jej wykonania w Warszawie na 31 III 1928, (dz. cyt. s. 100), co nie jest zgodne z prawdą, ponieważ 30 III 1928 była wystawiona we Lwowie. „Słowo Polskie” nr 89 r. 1928, „Gazeta Poranna” 1928 nr 8457.

<sup>31</sup> Nie Michałina Janoszanka jak podaje K. Michałowski, dz. cyt. s. 73.

niu towarzyszenia organowego do tego śpiewnika, pod redakcją ks. Wendelina Świerczka<sup>42</sup>.

Działalność kompozytorska w tym okresie nie ogranicza się tylko do muzyki religijnej, gdyż powstają wtedy również doskonałe utwory świeckie na chór męski, jak np. *Giewontowa baśń*, *Rokitna*, *Kierdele*, *Zielone Świątki na Bielanych*, *Rapsod burzowy*, *Muzyka*, *Krakowiak* i inne.

Twórczość chóralna na zespoły męskie pozostaje nadal głównym terenem jego pracy kompozytorskiej. W tej dziedzinie pokazał Walewski najciekawszy odcinek swej twórczości. Takiej śmiałości i pomyslowej inwencji, takich nowych i świeższych elementów harmonicznych, wynikłych z ciekawego prowadzenia i przeciwstawiania sobie głosów oraz środków technicznych, nie znała dotychczasowa polska chóralistyka. Nawskroś oryginalne traktowanie faktury chóralnej nie zawsze trafiało do przekonania muzyków. Wymownym dowodem jest choćby ten fakt, że utwór *Rokitna* na chór męski został na konkursie kompozytorskim w Poznaniu uznany za niewykonalny, lecz praktyka dowiodła, że jest kompozycją bardzo efektowną<sup>43</sup>. O wykonaniu w Poznaniu kompozycji *Rokitna* donosi Walewskiemu Feliks Nowowiejski w liście z d. 30 XII 1930, że „d. 11 XI 1930 na uroczystej akademii w Zamku odśpiewało nasze Echo Pańską *Rokitnę*, pod moją batutą, sukces był wielki”<sup>44</sup>.

W kompozycjach na chór męski stworzył Walewski swój własny styl i na tym też polu zajął wśród polskich kompozytorów przodujące stanowisko. Przy jego fenomenalnej muzykalności, inwencji i pomysowości twórczej mógłby być i w dziedzinie symfonii i opery dojąć do większych i doskonalszych osiągnięć, gdyby nie trudności materialne w okresie młodości nie pozwalające mu na dłuższe kształcenie się za granicą, a później zaś „praca rozstrzelona w różnych kierunkach nie dawała możliwości z natury rzeczy na trwałe skupienie myśli do tego rodzaju wysiłku, jaki jest potrzebny dla twórczości operowej i symfonicznej”<sup>45</sup>.

Pierwszym odtwórcą świeckich kompozycji chóralnych Walewskiego był prawie zawsze mistrzowski zespół śpiewaczy „Echo”, z którym osoba Bolesława Wallek Walewskiego była jakby nierozdzielnie związana. Tę łączność zadokumentował koncert jubileuszowy, urządzony w listopadzie 1929 r., z okazji 10-lecia istnienia „Echa”, oraz 25-lecia pracy artystycznej B. Wallek Walewskiego<sup>46</sup>.

Niedługo po tej uroczystości, dnia 27 XI 1929 r., otrzymał Walewski odznaki Kawalera Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski.

<sup>42</sup> „Głos Narodu”, 13 VI 1929.

<sup>43</sup> „Dziennik Poznański”, 12 IV 1935.

<sup>44</sup> Listy do B. Wallek Walewskiego, Bibl. Jag., dział muzyczny.

<sup>45</sup> A. J e n d l, *Koncert kompozytorski B. Wallek Walewskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 11 II 1935.

<sup>46</sup> „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 20 XI 1929.

Komitet Organizacyjny Drugiego Wszechpolskiego Kongresu Muzyki Religijnej, który się odbył w Krakowie w dniach 22 i 23 listopada 1931 r., powołał Walewskiego na kierownika artystycznego kongresu<sup>47</sup>. W czasie tego kongresu, na koncercie współczesnej polskiej muzyki religijnej, wykonano wyjątek z jego oratorium *Apokalipsa*: „Święty Pan Zastępów” na tenor, alt, baryton, chór męski i orkiestrę, które pisał na konkurs, ogłoszony przez Wielkopolski Związek Śpiewaczy na rok 1931.

Oratorium *Apokalipsa*, które uważał Walewski za najlepsze dzieło w ogólnym swoim dorobku muzycznym, zostało wykonane po raz pierwszy w Krakowie w kwietniu 1933 r.; Poznań usłyszał je dopiero w dwa lata później, dnia 10 IV 1935 r., a Kraków jeszcze raz 15 XII 1935 r.<sup>48</sup>.

W programach koncertowych starał się Walewski uwzględnić i obcy dorobek muzyczny, zwłaszcza słowiański. W dowód uznania, za zaznajomienie polskiego społeczeństwa z muzyką i śpiewem czeskosłowackim, otrzymał 23 V 1935 r. za pośrednictwem konsulatu czeskosłowackiego w Krakowie od Ministerstwa Oświaty Rep. Czeskosłowackiej, jako dar, facsimile rękopisu opery pt. *Sprzedana narzeczona* B. Smetany.

A jak odnosiło się polskie, a szczególnie krakowskie społeczeństwo do artystycznej działalności Bolesława Wallek Walewskiego, czy doceniało tę wybitną rolę, jaką odgrywał na gruncie krakowskim? Objawem a zarazem i miarą uczuć żywionych ze strony kulturalnego Krakowa dla jego osoby była uroczystość urządzona dnia 7 II 1935 r., staraniem krakowskiego „Echa”, ku uczczeniu 30-letniej pracy kompozytorskiej i 50-letniej rocznicy urodzin. Ta uroczystość dała możliwość kulturalnym sferom Krakowa do zadokumentowania swej wdzięczności i uznania dla niespożytej pracy i niezapomnianych zasług koło krzewienia kultury muzycznej w podwawelskim grodzie. W hołdzie Krakowa uczestniczyła cała Polska, zasłuchana w głośniki radiowe, transmitujące z sali Starego Teatru przebieg uroczystości, w której wzięli udział przedstawiciele władz państwowych, duchowieństwa, świata naukowego, literackiego, artystycznego, muzycznego i tłumy wielbicieli talentu Walewskiego. Publiczność uczciła jubilata przez powstanie z miejsc; na estradę weszły delegacje, by imieniem licznych organizacji i towarzystw śpiewających z całej Polski złożyć mu hołd dla jego wielkiej, bezinteresownej działalności i pracy ku chwale Polski. Z serca płynące przemówienia, odczytanie listu prezydenta m. Krakowa,

<sup>47</sup> Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny” z d. 23 i 26 XI; „Głos Narodu” i „Czas” z 28 XI; „Kurier Poznański” z 23 i 27 XI 1931, oraz *Program Drugiego Wszechpolskiego Kongresu Muzyki Religijnej w Krakowie* z d. 22 i 23 XI 1931.

<sup>48</sup> Zob. dzienniki krakowskie z kwietnia i z grudnia 1935, oraz „Kurier Poznański” i „Dziennik Poznański” z 12 IV 1935.

wyszczególniającego niezliczone zasługi nieustrudzonego jubilata około rozbudzenia życia muzycznego w królewskim mieście, żywiołowe oklaski, podarunki oraz kosze kwiatów dały wyraz uznaniu i wdzięczności nie tylko Krakowa, ale i całej Polski wobec Artysty-Muzyka, który swój talent i siły poświęcił bez reszty polskiej pieśni i sztuce<sup>49</sup>.

Również i Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy na Stradomiu zorganizował imprezę artystyczną ku czci Walewskiego, z okazji jego podwójnego jubileuszu dnia 8 XII 1935 r. Program uroczystości składał się z dwu części: z mszy św. i akademii. Uroczystą mszę św. na intencję jubilata odprawił ówczesny asystent domu ks. F. Willim, podczas której jubilat siedział na fotelu w prezbiterium, a chór wykonywał mszę jubilata *in hon. S. Vincentii*. Po mszy św. odbyła się akademie, w czasie której wygłoszono kilka serdecznością przepojonych przemówień. Na koniec akademii zabrał głos sam Walewski i podkreślił w swym przemówieniu ten znamienity szczegół, że w związku z jego pobytem w domach misjonarskich, powstały jego dwa największe dzieła: opera *Pomsta Jonthowa* i oratorium *Apokalipsa*. Długie i piękne przemówienie wygłosił także wizytator Księży Misjonarzy, ks. J. Kryśka, który w imieniu swoim i całego Zgromadzenia złożył jubilatowi najserdeczniejsze podziękowanie za tyloletnią, pełną poświęcenia i zapańcia pracę nad ugiorem młodych, rozśpiewanych dusz kleryckich<sup>50</sup>.

Wypada również nadmienić, że Walewski cieszył się wielką popularnością. Dowodem tego były liczne karykatury w dziennikach oraz żartobliwe wypowiedzi w pismach humorystycznych, czy to z okazji premier jego oper, czy koncertów kompozytorskich. Tematu dostarczał najczęściej niski wzrost Walewskiego; np. po premierze jego opery *Dola* powtarzano żartobliwie: „Wielka *Dola*, Bolek mały, zadziwiają dziś świat cały”. W mowie potocznej nie używano jego nazwiska, lecz nazywano go pieszczotliwie „Waluś”.

W r. 1935 zbliżył się Walewski do zakonu OO. Kapucynów w Krakowie. Najpierw udzielał tam lekcji śpiewu, a następnie zorganizował chór klerycki, który pod jego batutą urządził kilka akademii, wieczorów śpiewaczych i imprez z różnych okazji. Dla tego chóru napisał m. in. piękną *Mszę Polską* na chór męski z organami. Ujęty seraficką prostotą tego zakonu, spędzał odtąd przeważnie wakacje i wolne chwile w klasztorach kapucyńskich<sup>51</sup>.

Pracę artystyczną Walewskiego cechowała zawsze daleko idąca bezinteresowność. Nie kierował się żadnymi korzyściami materialnymi. Żył i pracował wyłącznie dla muzyki, która była jego ide-

alem i żywiołem. Skromne, lecz stałe źródło utrzymania, poza zajęciami w konserwatorium stanowiła nauka śpiewu i muzyki w szkołach średnich, w których po otrzymaniu dyplomu nauczycielskiego dnia 3 VI 1931 r. uczył już jako etatowy nauczyciel. W szkołach nie ograniczał się tylko do samych godzin nauki śpiewu, lecz poza lekcjami ćwiczył chór oraz zespoły instrumentalne. Chór złożony z uczniów gimnazjum im. Kochanowskiego (V) prowadzony przez niego, otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie międzyszkolnym w r. 1936. Powołanie zaś Walewskiego na dyrektora krakowskiego konserwatorium w dniu 7 VII 1938 r. było zaszczytnym uznaniem dla jego pracy twórczej, odtwórczej i pedagogicznej. Przez swą pracę w szkołach średnich, Instytucie Muzycznym i Konserwatorium „wychował — jak pisze w swym szkicu autobiograficznym — cały szereg zamilowanych dla kultury muzycznej osobników piastujących już dzisiaj wybitne stanowiska muzyczne”.

Lecz nadszedł rok 1939, szczególnie dla Bolesława Wallek Walewskiego tragiczny: najpierw dotknął go cierpieniem fizycznym a potem jeszcze moralnym. Na wiosnę tego roku zachorował poważnie i przez kilka tygodni przebywał w szpitalu OO. Bonifratrów. Dla poratowania zdrowia wybrał się latem tego roku najpierw do Zakopanego, a potem do Rymanowa. Wskutek wysokiego ciśnienia krwi, wywiązała się skomplikowana choroba oczu (jaskra ostra, glaukoma). Mimo zabiegów i opieki najlepszych lekarzy, utrata wzroku była nieunikniona. W grudniu tego samego roku usunięto drogą operacji jedno oko, by ratować drugie<sup>52</sup>.

Okupacja i utrata oka skazały człowieka tak ruchliwego i czynnego na przymusową bezczynność.

Ustaje praca odtwórcza. Życie muzyczne, którego był sercem, duszą i mózgiem przez tak długie lata, zamiera całkowicie. Konserwatorium zamknięte; uczy więc i egzaminuje byłych uczniów prywatnie w swoim mieszkaniu. Udziela lekcji gry na fortepianie i śpiewu solowego. Co tydzień zbiera się również u niego dawna bracia śpiewacka. Przy jego akompaniamencie śpiewano ensemble z oper, arie, duety i pieśni solowe. Z małym kwartetem obchodził w dni świąteczne kościoły krakowskie, lecz Gestapo w niedługim czasie zdekompletowało zespół. Jediną rozrywką dopóki mu siły pozwalały, było grywanie w czasie mszy św. w kościele kapucynów, lub kierowanie chórem Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy na Stradomiu, który ze wszystkich chórów najdłużej prowadził, bo od r. 1907 do 1943, tj. do zajęcia domu stradomskiego przez

<sup>49</sup> Por. sprawozdanie z tej uroczystości w dziennikach krakowskich z lutego 1935; „Kurier Lwowski”, 17 II 1935; „Śpiewak”, 1935 nr 2 s. 20—21.

<sup>50</sup> „Meteor”, R. 38: 1936 nr 1, s. 31—32.

<sup>51</sup> „Wzlot Seraficki”, R. 2: 1936 nr 5, 7/8.

<sup>52</sup> Dnia 20 III 1939 r. otrzymał Walewski od ks. Fr. Kellnera z Brooklynu list z zaproszeniem do Ameryki na czas od 23 III do 23 VIII, w imieniu księży pracujących wśród Polonii w USA, którzy za czasów kleryckich śpiewali pod jego batutą w chórze na Stradomiu, oraz bilet okrętowy zapłacony tam i z powrotem. Z powodu choroby i niepewnej sytuacji politycznej nie mógł się Walewski udać w daleką drogę.

niemieckie władze wojskowe. Mimo dotkliwego kalectwa napisał w latach 1940—1942 kilka utworów religijnych. Powstałe w tym czasie utwory, z wyjątkiem mszy pastoralnej na jeden głos z towarzyszeniem organów, są kompozycjami bezpretensjonalnymi, o cechach praktycznych i pod względem formy i treści nie posiadają żadnych osobliwości. Ostatnią kompozycją zamykającą jego bogatą i wszechstronną twórczość kompozytorską, była pieśń na głos tenorowy z towarzyszeniem organów pt. *Ojciec nasz*, do słów T. Staicha, a grą na organach zakończył swoją znojną i pracowitą działalność muzyczną w r. 1943.

Cierpienia fizyczne i moralne, osamotnienie i przymusowa bezczynność ujemnie wpływały na samopoczucie. Załamał się zupełnie, kiedy władze niemieckie wyrzuciły go z pięknego mieszkania przy ulicy Pawia Boczna 9. W nowym mieszkaniu przy ulicy Wrzesińskiej 10 zaczął się stan jego zdrowia pogarszać. Skleroza robiła coraz większe postępy. Przychodziły chwile depresji, a w końcu całkowite załamanie duchowe i częściowy zanik pamięci. Gdy wyszedł na ulicę, nie mógł często trafić do domu i wsparty o mur czekał, aż go ktoś liतोściwy odwiezie lub zaprowadzi do mieszkania. Z dnia na dzień zbliżała się nieuchronna katastrofa. D. 25 III 1944 nastąpił wylew do mózgu i spowodował porażenie połowiczne i utratę mowy. Przewieziono go do szpitala bonifratrów. Mimo troskliwej opieki paraliż prawej strony ciała nie ustąpił. Był przytomny, rozumiał wszystko, lecz nie mógł mówić. W końcu wywiązało się zapalenie płuc. D. 8 kwietnia sprowadzono go do domu, gdzie następnego dnia rano, w pierwsze święto Wielkiejnocy, d. 9 IV 1944 r. o godz. 5.45, zakończył życie, zaopatrzony przedtem na drogę do wieczności Świętymi Sakramentami przez kapucyna o. Anioła.

Szczaćki doczesne przeniesiono do kościoła OO. Kapucynów, gdzie były wystawione aż do dnia pogrzebu. W środę 12 IV, o godz. 10-ej odprawił ks. biskup St. Rospond przy zwłokach nabożeństwo żałobne, w czasie którego artyści i byli członkowie „Echa” zaśpiewali swemu zmarłemu dyrygentowi jego mszę żałobną i pieśni. Po południu o godz. 15-ej, przy cudnej, wiosennej pogodzie, odbył się pogrzeb od bramy cmentarnej. Pogrzeb zamienił się w cichą lecz wspaniałą manifestację całego Krakowa. Nieprzejrzone tłumy zaległy cmentarz rakowicki. Niemal całe miasto w głębokim smutku żegnało wielkiego Pieśniarza, który swój talent, wszystkie siły i myśli złożył Krakowowi w ofierze. Przy bramie cmentarnej, w czasie zdejmowania trumny z karawanu, śpiewały połączone chóry krakowskie pod dyrekcją W. Geigera motet *Beati mortui*. Trumnę podnieśli spontanicznie klerycy Księży Misjonarzy na ramiona i manifestowali w ten sposób swoje uczucia dla kochanego dyrygenta, który przeszło trzydzieści lat kierował ich chórem stradomskim. Kondukt żałobny, prowadzony przez ks. A. Weissa, wi-

cewizytatora Księży Misjonarzy, poprzedzała wielka rzesza duchowieństwa i sióstr zakonnych. Przed kaplicą cmentarną przystanął pochód żałobny i tam pożegnała zasłużonego artystę Krakowska Filharmonia, grająca wtedy tylko dla Niemców, dźwiękami marsza żałobnego Chopina, a nad otwartą mogiłą zaśpiewał mu chór i polala się niejedna łza serdeczna<sup>23</sup>. Trumnę złożono do grobowca, którego właściciel, Wojciech Schmeidl, pod wpływem ogólnego żalu i wzruszenia zmarł nagle przy grobie podczas ceremonii pogrzebowych.

Dwa razy wyjmowano trumnę Walewskiego z grobowca. Raz w trzy dni po pogrzebie, gdy chowano właściciela grobowca, a nieco później po raz drugi, gdy zmarł zięć właściciela grobowca, Roman Filipczyk, były sufler operowy i członek chóru „Echo”.

Skończyła się okupacja, a doczesne szczątki Walewskiego spoczywały wciąż w cudzym grobie. Raz po raz przypominały głosy w prasie zapomnianego Artystę-Pieśniarza, że z pietyzmu dla jego pamięci i z tytułu jego olbrzymich zasług i podziwu godnej działalności muzycznej i organizatorskiej w grodzie podwawelskim na przestrzeni przeszło 30 lat, należy się mu grobowiec-pomnik<sup>24</sup>.

Głosy opinii publicznej nie pozostały bez echa. Najpierw krakowskie władze miejskie nazwały w kwietniu 1953 r. jego imieniem jedną z przecznicy ulicy Bronowickiej, dawną ulicę II Brygady; następnie w r. 1956 na wniosek Ministerstwa Kultury i Sztuki zwrócił się Zarząd Główny Zjednoczenia Chórów i Orkiestr w Warszawie przez swą delegaturę w Krakowie do Zarządu „Echa” o wybudowanie dla B. W. Walewskiego grobowca i przeniesienie jego zwłok<sup>25</sup>. Zawiązał się więc komitet z przewodniczącym mgr St. Danilewiczem, który drogą publicznych składek zebrał fundusz na grobowiec-pomnik. Zbudowano go przy pierwszej alei na nowym cmentarzu rakowickim.

Pomnik ma kształt romboidalnej płyty, spojonej z trzech siwych bloków granitowych, na której widnieje napis z liter metalowych: Bolesław Wallek Walewski kompozytor, 1885—1944, a na płycie przykrywającej grób leży prosty metalowy krzyż. Oryginalny i monumentalny wygląd, surowa prostota pomnika oraz spojenie przecinające wzdłuż słowo Wallek nie przemówiły do gustu publiczności i spotkały się z ogólną ujemną oceną, jak np. „ściana śmierci”, „rysa wykreślająca Wallka” itp. Jednak miejsce, położenie a także zadumą tętnącą kształt pomnika zdają się przeczyć krytycznym sądom.

<sup>23</sup> „Goniec Krakowski”, 1944 nr 84 i 87.

<sup>24</sup> „Ruch Muzyczny”, 1945 nr 3; „Dziennik Polski”, dodatek *Od A — do Z* 1947 nr 17; „Poradnik Muzyczny” R. III: 1949 nr 2; „Życie Śpiewacze”, R. II: 1949 nr 3; „Tygodnik Powszechny”, R. 1954 nr 15.

<sup>25</sup> J. Z y c z k o w s k i, *40-lecie Krak. Tow. Śpiewaczego „Echo”*, program koncertu z 13 III 1960. Por. „Dziennik Polski”, 1960 nr 62; „Echo Krakowa”, 14 III 1960.

Po 15-stu latach nastąpiło przeniesienie trumny do nowego grobowca<sup>56</sup>. W przeddzień tej żałobnej uroczystości odbyła się w sali Filharmonii Krakowskiej akademii ku czci zmarłego kompozytora. Sala była wypełniona po brzegi. Słowo wstępne wygłosił Józef Życzkowski a chóry: „Echo” katowickie, „Żaby” z Chrzanowa, „Echo” krakowskie i chór mieszany Filharmonii Krak. oraz soliści wykonali utwory zmarłego mistrza tonów.

Następnego dnia, tj. 27 IV 1959 o godz. 16, wydobyto trumnę, przeniesiono ją do kaplicy cmentarnej i ustawiono na katafalku tonącym w powodzi kwiatów i wieńców. O godz. 17 odprawił mszę św. ks. infułat F. Machaj, były członek chóru „Echo”, a chór „Echo” wykonał *Requiem* zmarłego kompozytora. Po egzekwiach podnieśli trumnę przyjaciele i kondukt ruszył w kierunku nowego grobowca. Na czele pochodu kroczyli harcerze, delegacje chórów krakowskich i chórów spoza Krakowa w strojach regionalnych, duchowieństwo świeckie i zakonne, a za trumną rodzina, przedstawiciele kół śpiewaczych i tłumy publiczności, żegnające po raz ostatni tego, który żył dla muzyki i dla Krakowa.

Przy dźwiękach pieśni *Salve Regina*, skomponowanej przez Walewskiego spuszczone trumnę do grobowca. W przemówieniu przypomniał przedstawiciel Zjednoczenia Chórów i Orkiestr W. Wroński jeszcze raz licznym uczestnikom żałobnej uroczystości pracę i zasługi Walewskiego około krzewienia kultury muzycznej w Krakowie i w kraju, a niezliczone wieńce i kwiaty były wyrazem żywej pamięci ze strony śpiewaków i rzeszy entuzjastów jego twórczości. Na koniec odśpiewał chór „Echo” pieśń J. Galla *Jest sobie kosiarz*; orkiestra zaś kolejarzy zagrała marsz żałobny i tak zakończył się smutkiem owiany obrzęd pogrzebowy.

—oOo—

Walewski należał do najbardziej znanych, czynnych i popularnych postaci miasta Krakowa. Niemal o każdej porze dnia można go było spotkać zawsze z nieodłączną teczką w ręce, jak śpieszył z próby na próbę, ze szkoły do Radia, teatru lub na salę koncertową, gdzie występował jako akompaniator lub dyrygent<sup>57</sup>. Jednym słowem był wszędzie tam, gdzie cokolwiek miało związek z muzyką.

Walewski był niskiego wzrostu, wyraz twarzy miał miły, rysy regularne, czoło lekko wypukłe, włosy bujne, ciemne, nieco kręcone, czesane do tyłu, oczy żywe i koloru piwnego, którymi potrafił sugerować wykonawców. Wąsik nosił przystrzyżony po angielsku. Literę „r” wymawiał, jak jego ojciec, trochę z francuska, a przechodziła ona wyraźnie w „ehr”, gdy się zirytował. Był przy-

<sup>56</sup> „Dziennik Polski”, 1959 nr 100 i 104.

<sup>57</sup> Por. *Kopiec wspomnień* s. 406—407.

stojnym mężczyzną, a niski wzrost czynił go młodszym niż był w rzeczywistości. Ten niski wzrost stał się dla niego kłeską życiową: obdarzony bowiem z natury silnym i pięknym głosem, niezwykłą muzykalnością i świetną grą aktorską mógłby być święcić triumfy jako bohaterki tenor. W miarę jak z wiekiem zaokrąglala się jego figura mówił o sobie żartobliwie: „Jestem Wincenty Kadłubek”. Nie lubił Leona Wyrwicza, autora świetnych monologów za to, że kiedyś na kabarecie w Resursie Urzędniczej wytknął mu jego niski wzrost w tych słowach: „Ach, ten Bolcio nasz kochany, zawsze był taki mały, całe gimnazjum taki mały, dopiero w piątej klasie jak śmignął!!!”<sup>58</sup>.

Na codzień nosił strój dosyć zaniedbany i nie można powiedzieć o Walewskim, że odznaczał się elegancją. Na estradę przychodził oczywiście we fraku i wyglądał należąco.

Uspokojenie posiadał nieśmiały, lecz zawsze pogodny, wesoły i ruchliwy. Był inteligentny, uprzejmy, bez granic uczynny, bezinteresowny i nie było u niego cienia zazdrości. Jego wrodzona delikatność, dobroć i życzliwość skupiała wokół niego ludzi oddanych, tak jak on, sztuce, których swą nigdy nie wyczerpującą się energią i zapalem potrafił zapalać i pociągać do pracy artystycznej w warunkach czasem bardzo trudnych. Dowcip miał cięty i potrafił sympatycznie dokuczyć ale wszystko mu uchodziło, bo cieszył się niezmierną popularnością. W gronie najbliższych był miły, serdeczny i bawił humorem i dowcipem całe towarzystwo<sup>59</sup>. Za pulpitem dyrygentem w czasie prób, zresztą jak każdy dyrygent, unosił się czasem i wtedy nie przebierał w słowach. Zdarzało się to jednak rzadko, gdyż brał na ogół niedociągnięcia w wykonaniu humorystycznie i potrafił wyprowadzić zespół muzyczny z sytuacji, czasem zdawaćby się mogło, beznadziejnej.

O humorze i dowcipie Walewskiego świadczy list pisany do Ludwicy Jaworzyńskiej.

Kochana Józefowo!

Skoroś wyszła z domu, to znaczy żeś zdrowa (choć i to nie zawsze) a skoroś zdrowa i mogłaś wyjść, to możesz i jutro wyjść. A po co? A po to, że ja chcę zmobilizować wszystkie „sympatyczne maniaczki” z K. T. O. i niektóre spoza „Ktosia” mające głos i świad artystyczny celem wykonania potężnego „Requiem” Berlioz. Dla czego „Requiem” nie aby grzebać K. T. O., bo ono już umarło, a może raczej przez to wskrzesić się w pamięci „wdzięcznych” słuchaczy (!?) Krakowa, ale cel jest właściwie przeznaczony na sprowadzenie zwłok Julka Słowackiego na „Wawel”. Tow. muzyczne to urządza, a mnie powierzyło zebranie odpowiedzialnych wyjców i wyjczyń. Całe Echo weźmie udział, chór i solistki K. T. O. i inne przydatne „przybłędy”... Otóż proszę Sz. Panią Józefową o ewentualne

<sup>58</sup> L. Jaworzyńska, *rkps cyt.*

<sup>59</sup> Por. St. Drabik, *Wspomnienie o B. Wallek Walewskim*, „Dziennik Polski”, 1959 nr 104.

przybycie jutro tj. w czwartek w sali Tow. muzycznego (tam gdzie Echo) gdzie o 6-ej nad wieczorem zbiorą się wszystkie śpiewaczki, uśmiechną się mile, popatrzą sobie w oczy czule, powiedzą komplementy a ja pokażę nuty (bardzo ładne) rozdzielimy sola i umówimy się na przyszłość.

Gdybyś jutro Pani nie mogła, to powiesz przez Józiańcia w piątek, ale raczej móz Pani i przyjdź choć na chwilę.

Uniżony  
 śp. kierownik artystyczny K.T.Osia  
 B. Walewski

Walewski nie potrafił odpoczywać i nie pozwalał sobie nigdy na bezczynność. Interesował się poezją i sztukami pięknymi a w wolnych chwilach lubiał dużo czytać. Praca jednak ponad siły stała się przyczyną poważnej choroby i przedwczesnej śmierci. Zmarł w 59 roku życia.

Dorobek muzyczny Walewskiego jest wielki i wielostronny. W komponowaniu posiadał dużą łatwość i tworzył przeważnie bez pomocy instrumentu. Obecnie mu było „wydlubowanie” muzyki spod klawiszy.

Kochał zwierzęta i zwiedzał chętnie ogrody zoologiczne. W domu miał śliczną kotkę, którą bardzo lubił i był nieutulony w żalu, gdy mu zginęła. W gmachu PKO przy ulicy Zyblikiewicza, dziś Bitwy pod Lenino, gdzie mieszkał przed II wojną z matką, był u każdego prawie lokatora pies albo kot. Gdy pewnego razu szedł podwórzem do swego mieszkania powiedział do towarzyszącej mu osoby: „Popatrz, tu można by zrobić wystawę psów, kotów i drobiu; drób: to ja i moja matka”.

Walewskiego cechowała niezwykła skromność. Nie było u niego nic z pychy pseudo-wielkości artystycznych. Obecnie mu było wypychanie się naprzód siłą ramion, protekcjami lub szumną reklamą. Nie starał się o żadne stanowisko, które mu się należało czy to z racji jego zdolności, czy zasług wobec społeczeństwa. Był zadowolony, że spełnił swe zadanie mimo wielkich często trudności, które może na niejednego sprowadziłyby zawody i klęski. Ta skromność w pracy artystycznej dodawała mu uroku i pociągała ku niemu ludzi kochających, jak on, muzykę.

Do końca życia pozostał Walewski kawalerem. Sympatią, w latach młodzieńczych, której imię uwiecznił w dwu operach, była Helena Rubachówna.

Okupacja i choroba pozbawiły Walewskiego możliwości zarobkowania. Nie mając wiele, chętnie dzielił się z innymi. Jego dobre serce, łatwowierność i niezaradność życiową wykorzystywali ludzie niegodziwi, którym dawał lub pozwalał zabierać cenne przedmioty a nawet rzeczy codziennego użytku. W r. 1942 powiedział z pewną melancholią: „gdybym miał wszystko, co otrzymałem w podarunkach, byłbym majątym człowiekiem”. W krytycznej sytuacji materialnej wspierali go przyjaciele, R. G. O., OO. Kapucyni i Księża Misjonarze ze Stradomia.

BOLESŁAW WALLEK WALEWSKI

# MISSA

IN HONOREM  
 S<sup>TI</sup> VINCENTII A PAVLO  
 AD QUATTVOR VOCES VIRILES  
 COMITANTE ORGANO



KRAKÓW 1926 NAKŁADEM XX. MISJONARZY

# Requiem

missa pro defunctis  
ad voces viriles  
organo comitante



*Prace redakcyjnej  
Janiny Polarek-Lównickiej  
Bolesław Waldek-Walowski*

Kraków  
1938

Jaki był stosunek Walewskiego do religii? Światło na to zagadnienie rzuca jego działalność na niwie muzyki religijnej, której oddawał się z wielkim zamiłowaniem. Nie było niedzieli i święta, żeby jako dyrygent nie przyczyniał się do oświetlenia nabożeństwa w którymś z kościołów krakowskich. Zdarzało się nieraz, że w jednym dniu świątecznym „śpiewał” w kilku kościołach. Z zakresu muzyki religijnej napisał ponad 80 kompozycji oryginalnych i przeszło 130 opracowań. Akordami też muzyki religijnej zamknął Walewski swą ogromną twórczość kompozytorską. Kaplica Matki Boskiej na Piasku była jego ulubionym miejscem modlitwy. Przechodził także ekstazę religijną i pragnął wstąpić do klasztoru, by w celi klasztornej, zdala od zgiełku światowego, oddać się całkowicie twórczości muzycznej. Lubiał przebywać w towarzystwie księży a wakacje najchętniej spędzał w domach Księża Misjonarzy i w klasztorach OO. Kapucynów prowincji krakowskiej. Pod koniec życia pisał tylko same kompozycje religijne. Życie zakończył zaopatrzone Świętymi Sakramentami. O jego ofiarnej pracy dla chwały Bożej na polu muzyki kościelnej świadczył w czasie jego pogrzebu wielki udział duchowieństwa, sióstr zakonnych i pontyfikalna Msza św. żałobna.

## 2. KOMPOZYCJE RELIGIJNE

### A. CHRONOLOGICZNY SPIS UTWORÓW RELIGIJNYCH BOLESŁAWA WALLEK WALEWSKIEGO

Kompozycje religijne, stanowiące wśród ogólnej twórczości B. Wallek Walewskiego poważną pozycję, wysuwają go na czoło najwybitniejszych kompozytorów polskich, pielęgnujących muzykę religijną. Powstały one na przestrzeni pełnych czterdziestu lat (1901—1942) w następującym porządku chronologicznym:

#### I. Kompozycje oryginalne:

- 1901 Ojciec nasz, na chór męski a cap. Rkps: B. Jag.<sup>60</sup>  
Ave Maria, solo z tow. org. Rkps: B. Jag.  
1903 Lumen de coelo, na chór męski z tow. ork. dętej. Rkps: B. Jag.  
1904 Psalm Nadziei (do słów Z. Krasieńskiego), na chór mieszany z tow. ork. i fortep. Wykonany w gimnazjum im. Sobieskiego. Rkps: B. Jag.  
Prośba (sł. A. Asnyka), solo z tow. fortep. opus 11. Rkps: B. Jag.  
1910 Hymn, na chór męski a cap. wykonany 17 VII 1910 podczas zlotu grunwaldzkiego polskiego Sokolstwa. Znajduje się w zbiorze St. Bursy, pt. Pieśni religijne. Kraków 1910 B. Jag.  
1910 Modlitwa (sł. J. Słowacki), na chór męski z tow. org. lub ork. Wykonana po raz pierwszy na jubileuszowym koncercie Krak. Chóru Akademickiego w 1911 r. Rkps: B. Jag. Nakład: Związek Chórów Kościelnych, Kraków, zeszyt 101, 1935 r.

<sup>60</sup> Objasnienie skrótów:

B. Jag. — Biblioteka Jagiellońska, dział muzyczny  
Str. — Biblioteka Księża Misjonarzy, Kraków, Stradom 4  
Kap. — OO. Kapucyni Kraków  
L. Św. — Ks. Leon Świerczek.



- 1911 Ave Maria, solo z tow. org. lub na skrzypce solo z org. Poświęcone Aleks. Szafranickiej. Nakład: A. Piwarski, Kraków.
- 1912 Sanctus, Benedictus, Agnus, Missa in hon. Sti Vincentii, na chór męski z tow. org. Rkps: Str.<sup>91</sup>.
- 1913 Stabat Mater, duet na mezzo sopran i tenor z tow. org. Poświęcone Janinie Gólkowskiej. Nakład: B. J. Zalewski Chicago, B. Jag.
- .. Agnus Dei, solo (bas profundo) z tow. org. Nakład: B. J. Zalewski Chicago, B. Jag.
- 1914 Sześć preludiów na organy, w zbiorze pt. „100 preludj na organy”. Wydawnictwo muzyczne B. J. Zalewski, Chicago, USA.
- 1915 Salve Regina, na chór męski a cap. Poświęcone chórowi kleryków Księży Misjonarzy. Rkps: Str. Nakład: K. T. Barwicki, Poznań 1927.
- 1916 Bogu Rodzica (sł. St. Stwora), kantata na sola, chór mieszany i ork. Wykonana w styczniu 1916 r. Rkps: B. Jag.
- .. Modlitwa (Boże Wielki), na chór męski a cap. Poświęcona chórowi gimnazjalnemu św. Anny w Krakowie. Rkps: B. Jag.
- .. Pange lingua, na chór mieszany a cap. Utwór napisany dla chóru M. Seminarium Księży Misjonarzy na Nowej Wsi w Krakowie. Odpis: L. Św.
- 1917 Hymn do św. Pawła, na chór męski z org. Poświęcony chórowi kleryków Księży Misjonarzy. Napisany 15 XII 1917 w Warszawie. Przepisek na okładce: „Wraz z życzeniami wesołych świąt dla całego chóru Ks. Kleryków przesyłam tę partyturę. Proszę przyjąć to na co mnie było stać. Ufając dobrej woli, wierzę, że pieśń ta znajdzie najlepsze jak tylko można wykonanie”. Rkps: Str.
- 1918 Ave Maria, na chór męski a cap. Motet poświęcony chórowi kleryków Księży Misjonarzy. Rkps: Str. Nakład: K. T. Barwicki, Poznań 1927.
- .. Kaplica w górach, solo z tow. fortep. Wykonane na koncercie kompozytorskim B. Wallek-Walewskiego dnia 4 II 1918. Brak rękopisu i odpisu.
- 1920 Witaj, dniu święty, a) na chór mieszany (sopran, alt i tenor) z org.  
b) Na dwa głosy z tow. org. Nakład: Księży Misjonarze Kraków, Śpiewy Kościelne, zeszyt II, 1920, B. Jag.
- 1924 Psalm 130 (sł. J. Kochanowski), na chór męski a cap. Nagrodzony na konkursie Lwowskiego Chóru Akademickiego. Rkps: L. Św. Nakład: K. T. Barwicki, Poznań 1927, B. Jag.
- .. Zale umierającego (pieśń staropolska), na bas solo z tow. klarnetu, trąbki, altówki i fagotu. B. Jag.

<sup>91</sup> Krótka relacja o twórczości B. Wallek-Walewskiego w artykule ks. K. Mrowca pt. *Liturgia i muzyka u misjonarzy w Polsce*, „Nasza Przeszłość” T. 13; 1961 s. 230, zawiera kilka nieścisłości: 1) *Sanctus, Benedictus i Agnus z Missa in hon. Sti Vincentii* z r. 1912 nazwano *Missa votiva*; takiego tytułu nie ma na rękopisie i odpisie. Wzmianka o napisaniu *Kyrie* do tej mszy, która nie weszła nigdy do repertuaru stradomskiego chóru, jest problematyczna, zwłaszcza, że poszukiwanie nie dało rezultatu. 2) *Masa* z r. 1926 wyszła drukiem dwa lata później na skutek zabiegów i starań ks. W. Świerczka. 3) *Pange lingua* z r. 1915 jest utworem na chór mieszany a cappella. 4) Kompozycje: *O Doctor optime* i *Justus ut palma* nie są hymnami. 5) przy kompozycji *Sub tuum praesidium* (1932), na głos solowy z tow. skrzypiec, zamiast *basso ostinato* podano *basso continuo*, co nie jest zgodne z oryginałem. 6) Hymn eucharystyczny *Sławcie usta* jest poświęcony Kongresowi Eucharystycznemu w Krakowie (1933), a wydany przez Księży Misjonarzy na Kleparzu. 7) Dla Księży Misjonarzy napisał Walewski oprócz 7 oryginalnych utworów o treści świeckiej i ogólnoreligijnej, 21 kompozycji kościelnych, z których 5 dedykował chórowi stradomskiemu. Przy tej sposobności należy uzupełnić notatkę o K. Garbusińskim (tamże s. 229), że po przerwie jednorocznej (zajęcie Małego Seminarium przez wojska austriackie r. 1914/15 uczył jeszcze gry na organach i harmonium oraz wykładał teorię harmonii do końca roku szkolnego 1917.

- 1925 Kantata jubileuszowa, na chór męski z tow. ork. i fortep. Napisana na jubileusz 300-lecia założenia Zgromadzenia Księży Misjonarzy. Rkps: Str.
- 1926 Kołęda, Boże Dziecię (sł. M. Paruszevska), na chór męski a cap. B. Jag.
- .. Ave Maria, duet, tenor i bas z tow. skrzypiec i org. Poświęcone ks. prob. A. Since, Oleza 12 VIII 1926. Rkps: B. Jag. i Księży Misjonarze na Kleparzu.
- .. Przejasną świecisz glorią (sł. St. Wyspiański), na dwa czterogłosowe chóry żeńskie a cap. Druk: As, Wydawnictwo Ilustrowanego Kuriera Codz., 1935 B. Jag.
- .. Missa in hon. Sti Vincentii a Paulo, na chór męski z tow. org. Poświęcona chórowi kleryków Księży Misjonarzy. Nakład: Księży Misjonarze, Kraków 1928.
- 1927 Ciebie Boga (Te Deum), na chór mieszany a cap. Nakład: Księży Misjonarze 1927, B. Jag.
- .. O Doctor optime ..., na chór męski a cap. Oleza 1927. Poświęcone ks. prob. A. Since. Rkps: B. Jag.
- .. Justus ut palma, melodia w pracy zbiorowej na chór męski a cap. (Tenor I — Walewski, tenor II — ks. J. Orszulik, bas I — ks. A. Orszulik, bas II — ks. H. Feicht), Oleza, 27 VI 1927. Rkps: Str.
- .. Cztery pieśni na dwa głosy w Śpiewniku Ks. J. Siedleckiego. Wydanie jubileuszowe (1878—1928) i z r. 1959.
- 1928 In viam pacis (Itinerarium), na solo tenorowe, chór męski z tow. skrzypiec i harmonium. Poświęcone ks. H. Feichtowi; napisane z okazji jego wyjazdu do Warszawy. Oleza, sierpień 1928. Nakład: Księży Misjonarze, Kraków 1929.
- .. O Doctor optime, na chór męski z tow. org. poświęcone ks. A. Since. Oleza, 28 VIII 1928. Rkps: Księży Misjonarze, Kleparz.
- 1929 Potężny, Wielki Boże, na chór mieszany a cap. Rkps: B. Jag.
- .. Hymn młodzieży żeńskiej (O Panno święta) na dwa głosy z tow. fortep. Odpis: L. Św.
- 1930 Prowadź Bóg (In viam pacis), na dwa głosy z tow. harmonium, w kalendarzu Cudownego Medalika z 1930 r. Osobna odbitka. Nakład: Księży Misjonarze 1935, wydanie drugie 1936.
- .. Missa Mariana, na chór mieszany z tow. org. Cała partytura zaginęła. Głosy do *Kyrie* i *Benedictus* w bibliotece Chóru Mariańskiego przy parafii N. M. P. z Lourdes, Kraków.
- 1931 Apokalipsa, oratorium w dwóch częściach na sola, chóry męskie i mieszane z tow. orkiestry. Zaczęte we Wilnie u Księży Misjonarzy w lipcu 1930 r. Wyjątek z pierwszej części „Święty Pan Zastępów” wykonano 19 III 1931 na Stradomiu, a z tow. orkiestry 23 XI 1931 na koncercie współczesnej muzyki religijnej w Krakowie. Skomponowane na konkurs Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych. Nienagrodzone; nie odpowiadało warunkom konkursu. Rkps: partytura i głosy: B. Jag.
- 1932 Witaj, Jezuniu (kołęda), solo z tow. fortep. Odbitka: B. Jag.
- .. Msza łacińska, na chór mieszany z tow. org. Napisana na konkurs Towarzystwa Wyd. Muzyki Polskiej w Warszawie z fundacji budowy organów w kościele M. B. Zwycięskiej w Łodzi, czerwiec 1932. Rkps: B. Jag.
- .. Sub tuum praesidium, solo tenorowe z tow. skrzypiec i basso ostinato. Oleza. Rkps: B. Jag.
- 1933 Hymn eucharystyczny (Sławcie usta), na chór męski a cap. Poświęcony Kongresowi Eucharystycznemu w Krakowie. Nakład: Księży Misjonarze 1933. Rkps: L. Św.
- .. Kantata ku czci św. Katarzyny Labouré, na dwa głosy z tow. fortep. lub harmonium. Nakład: Księży Misjonarze 1933.
- .. Mihi autem (motet), na trzy chóry męskie a cap. Napisany dla chóru Księży Misjonarzy na Stradomiu. Rkps: Str.

- Cor dulce Jesu, na chór męski a cap. Poświęcone chórowi kleryków OO. Redemptorystów. Nakład: OO. Redemptoryści Kraków. B. Jag.
- 1934 Królowa róż, na dwa głosy z tow. fortep. Olcza. Odpis: L. Św.
- Pieśń o św. Stanisławie Benedykcie:  
a) na dwa głosy z tow. org.  
b) na chór mieszany a cap. Poświęcona ks. dziek. Tobolakowi w Zakopanem. Rkps: B. Jag.
- 36 taktów muzyki, do sześciu opuszczonych tekstów we mszy pasterskiej W. Richlinga. Str.
- 1935 Pozgonne (pieśń żałobna), na chór męski a cap. Poświęcone ś. p. Janinie Polaczek-Korneckiej, B. Jag.
- Boże, Ojczy nasz (pieśń żałobna), śl. T. Polaczek-Kornecki, na chór męski a cap. B. Jag.
- Veni Creator, na chór męski a cap. Rkps: Kap.
- Pieśń o św. Wszechradzie — Świradzie Andrzeju:  
a) na dwa głosy z tow. org.  
b) na chór mieszany a cap. Poświęcona ks. T. Tobolakowi, dnia 25 IV 1935. Rkps: B. Jag.
- 1936 Msza polska, na chór męski z tow. org. (śl. O. M. Kolbuszewski). Nakład: OO. Kapucyni 1936.
- Requiem, na chór męski z tow. org. lub ork. Poświęcone ś. p. J. Polaczek-Korneckiej. Wykonano po raz pierwszy dnia 2 II 1936, w kościele Księży Misjonarzy na Stradomiu. Rkps: Str. Nakład: Tow. Śpiewacze Echo 1937. Skład główny: S. A. Krzyżanowski. Partytura ork. do: *Introit, Kyrie i Dies irae* do słów „crucem passus”; B. Jag.
- Zmartwychwstał Pan (śl. o. M. Kolbuszewski), solo z tow. org. Rkps: B. Jag.
- Pieśń jubileuszowa (Niech zabrzmi), na chór męski a cap. Na cześć ks. Metropolity A. St. Sapiehy. Nakład: Akcja Katolicka, Kraków 1936. B. Jag.
- Hymn Akad. Kół Misyjnych, na chór męski a cap. Odpis: L. Św.
- Kołysanka Jezusowi (śl. M. Paruszevska), solo z tow. fortep. Druk: As, Wyd. Ilustrowany Kurier Codzienny. B. Jag.
- Królowi wieków, na dwa głosy, z tow. fortep. Odbitka: L. Św.
- Twoją my Chryste, na dwa głosy z tow. fortep. lub trąb i puzonów. Odbitka: L. Św.
- Ave Maria, na chór męski a cap. Nakład: OO. Kapucyni, Kraków.
- In Transitu S. P. N. Francisci, na chór męski z tow. org. Napisane dla chóru OO. Kapucynów dnia 23 IX 1936. Rkps: Kap.
- 1937 Trzy kolędy (śl. o. M. Kolbuszewski), na chór męski a cap. Nakład: OO. Kapucyni.
- Hymn papieski, na dwa głosy a cap. Rkps: Kap.
- Hymn Seraficki, na jeden głos z tow. fortep. Nakład: OO. Reformacji 1937.
- Msza polska, żałobna (śl. o. M. Kolbuszewski), na jeden głos z tow. org. Rkps: Kap.
- Hymn dla Kolegium Serafickiego w Rozwadowie, na dwa głosy z tow. fortep. Rkps: Kap.
- 1938 O Doctor optime, na chór męski a cap. Rkps: Str.
- Święty Bobolo, na chór męski a cap. Nakład: Apostolstwo Modlitwy, Kraków. L. Św.
- Hymn na cześć św. Andrzeja Boboli:  
a) na chór męski a cap.  
b) na chór mieszany a cap. Nakład: Apostolstwo Modlitwy. L. Św.
- Hymn Stowarzyszeń Katolickich, na dwa głosy a cap. Nakład: Pokój i Dobro, Kraków. Odbitka: L. Św.

- 1939 Modlitwa duszy zbolalej (śl. o Kolbuszewski) pieśń solowa niedokończona. Przeznaczona dla o. Euzebiusza Kawali. Rkps: B. Jag.
- 1940 Msza pastoralna, lacińska, oparta w całości na motywach kolęd, na jeden głos z tow. org. Rkps: ka. W. Orzech, Tarnów.
- Z wiejskich kościołów, na jeden głos z tow. org. Rkps: B. Jag.
- Kolęda (Idziesz, Panie, z nieba), na chór męski a cap. Poświęcona chórowi Księży Misjonarzy. Rkps: Str.
- Pieśń o cudownym P. J. Mogilskim:  
a) na trzy głosy męskie z tow. org.  
b) na trzy głosy żeńskie a cap. Rkps: B. Jag.
- Pieśń do św. Wawrzyńca, na jeden głos z tow. org. Rkps: L. Św.
- Pieśń do św. Franciszka, na dwa głosy z tow. org. Rkps: L. Św.
- Pieśń do św. Piotra i Pawła, na jeden głos a cap. Rkps: L. Św.
- 1941 Salve Regina, na chór męski a cap. Uzupełniona edycja z r. 1915. Rkps: Str.
- 1942 Modlitwa do św. Feliksa, na chór męski a cap. Poświęcona Ojcom Kapucynom. Rkps: Kap.
- Ojczy nasz (śl. T. Staich), solo z tow. org. B. Jag.

## II. Opracowania:

- 1906 Msza pasterska, na chór męski z tow. org. Cykl kolęd i pastorałek związany przegrywkami, przeznaczony do wykonania w czasie cichej Mszy św. Manuskrypt, wypożyczony przez autora, zaginął.
- 1907 Pieśń postna (Ach, mój Jezu), na chór męski a cap. z preludeum i postludeum na temat tej pieśni. Lipsk 1907. Rkps: L. Św.
- 1914 Kolędy Staropolskie (dziewięć opracowań), na chór męski a cap. Nakład: Gebethner i Wolff 1927. L. Św.
- 1915 Bóg się rodzi, na chór mieszany z tow. org. Rkps: B. Jag.
- 1916 Kolędy i Pastorałki, na jeden głos z tow. fortep. (50 opracowań). Nakład: A. Piwarski i Ska. 1917. Rkps: B. Jag.
- Boże Ojczy, Boże, coś Polskę, Bogu Rodzica, na jeden głos z tow. fortep. (Pieśni i Piosenki Legionów Polskich), Nakład: A. Piwarski i Ska.
- 1917 Mędrcy świata (kolęda), na trzy głosy męskie a cap. Rkps: Str.
- 1920 Wesel się, Królowo (Regina coeli), na chór mieszany a cap. Nakład: Księży Misjonarze, Śpiewy Kościelne, zeszyt II.
- 1927 Witaj, Jutrzenko:  
a) na chór męski a cap.  
b) na chór mieszany a cap. Nakład: Księży Misjonarze.
- 1928 Słyszę z nieba muzykę (kolęda), na chór męski a cap. Odbitka: Str.
- 1929 Pastorałka staropolska (Jam jest dudka), na chór męski a cap. Nakład: K. T. Barwicki, Poznań. B. Jag.
- 1930 26 opracowań w towarzyszeniu organowym do Śpiewnika Ks. J. Siedleckiego, część I. Nakład: Księży Misjonarze.
- 1931 Kolęda (mam ja skarb), na chór mieszany a cap. Rkps: Str.
- 1932 Ave Maria (Jawu Malija), opracowanie oryginalnej melodii chińskiej na dwa głosy z tow. harmonium. Nakład: Stow. Przyjaciół Polskiej Misji w Chinach.
- 21 opracowań w towarzyszeniu organowym, część II. Nakład: Księży Misjonarze.
- 1935 Wiązanka pastorałek, na chór męski z tow. ork. Rkps: Str.
- 1939 7 opracowań w towarzyszeniu organowym, część III. Nakład: Księży Misjonarze.
- 1940 Kolęda (Lulajże Jezuniu), na chór mieszany a cap. Rkps: L. Św.

## B. PODZIAŁ TWÓRCZOŚCI RELIGIJNEJ NA GRUPY

Muzyka religijna w ogólnym znaczeniu obejmuje tak muzykę kościelną, czyli nabożną (*sacra*), jak i pozakościelną, czyli ogólnoreligijną (*religiosa*).

W zakres muzyki kościelnej wchodzi muzyka: liturgiczna (*liturgica*), Nieliturgiczna (*antiliturgica*) i pozaliturgiczna (*extralitur-gica*)<sup>62</sup>.

a) Muzyka liturgiczna posługuje się tylko łacińskim tekstem, wyjętym z oficjalnej liturgii (*Missale, Officium*) i wykonywana jest w czasie dwu oficjalnych nabożeństw Kościoła katolickiego: uroczystej Mszy św. (*Missae solemnis* i *Officium*).

b) Muzyka Nieliturgiczna posiada wprawdzie oficjalny tekst liturgiczny, lecz niezgodna jest z przepisami muzyki liturgicznej i dlatego nie może być wykonywana w czasie uroczystego i liturgicznego nabożeństwa.

c) Muzyka pozaliturgiczna obejmuje kompozycje z tekstem łacińskim pozaliturgicznym i z tekstem nabożnym w języku narodowym. Muzykę tę także obowiązują ogólne zasady muzyki liturgicznej, lecz jednak nie tak ściśle, jak muzykę liturgiczną.

d) Do muzyki pozakościelnej należą utwory o treści ogólnoreligijnej, o głębokiej powadze wyrazu i nastroju kontemplacyjnym, lecz nie nadające się do wykonania w czasie nabożeństwa uroczystego i zwykłego, czy to ze względu na formę, czy też treść słowną lub muzyczną.

Istotę, walory i cel muzyki Kościoła katolickiego określa instrukcja Piusa X z dnia 22 XI 1903, znana pod nazwą *Motu proprio*<sup>63</sup>. Jest to księga praw muzyki kościelnej, której papież nadał moc obowiązującą w całym Kościele katolickim. *Motu proprio* jest jakby Magna Charta w historii muzyki kościelnej<sup>64</sup>.

Dnia 25 XII 1955 ogłosił Pius XII encyklikę *Musicae sacrae disciplina* poświęconą w całości muzyce kościelnej, w której przepisy prawno-muzyczne w *Motu proprio* i następnych dokumentach (Konstytucja Apostolska Piusa XI z r. 1928, encyklika *Mediator Dei* Piusa XII z r. 1947) zostały na nowo potwierdzone, zaakcentowane, na nowo naświetlone, nowymi racjami poparte tak, by dzisiejszym warunkom więcej odpowiadały. Szczególnie ważna jest część druga encykliki w której mowa jest o twórczości religijnej, o kompozytorach i o znaczeniu muzyki kościelnej<sup>65</sup>.

Najnowszym a zarazem ważnym dokumentem z dnia 3 IX 1958 r. odnoszącym się do muzyki kościelnej jest Instrukcja Kon-

<sup>62</sup> Florentius Romita, *Ius musicae liturgicae*, Roma 1947 s. 203.

<sup>63</sup> Acta Pii, vol. I, AAS XXXVI 1903—1904 pag. 57—87.

<sup>64</sup> Ks. W. Gieburowski, *Przepisy muzyczno-liturgiczne Kościoła rzymsko-katolickiego*, „Muzyka Kościelna”, 1926 nr 1 i 2.

<sup>65</sup> AAS XLVIII (1956) pag. 5—25. „Ruch biblijny i liturgiczny”, 1956 nr 6 s. 335—353. Tłumaczył ks. K. Mrowiec C. M.

gregacji Obrzędów o muzyce świętej i liturgii według wskazań encykliki Piusa XII: *Musicae sacrae disciplina* i *Mediator Dei*<sup>66</sup>.

*Motu proprio* podaje najpierw zasady ogólne, czyli kryteria liturgiczno-muzyczno-estetyczne, odnoszące się do celu i cech muzyki liturgicznej, a następnie udziela wskazówek praktycznych, według których mają kompozytorzy tworzyć swoje dzieła, by jak najbardziej pod względem formalnym i treściowym zbliżyły się do pierwowzoru i ideału muzyki kościelnej, jakim jest chorał i palestrinowska muzyka a cappella<sup>67</sup>.

Celem muzyki kościelnej, jako nieodłącznej części uroczystej liturgii jest: powiększenie chwały Bożej, uświęcenie i zbudowanie wiernych oraz uświetnienie ceremonii kościelnych<sup>68</sup>.

Cechami jej zaś są: świętość, doskonałość formy i powszechność<sup>69</sup>.

1. Świętość muzyki kościelnej wypływa ze świętości miejsca i obrzędów, którym towarzyszy i polega na tym, że środki formotwórcze: słowa, forma i elementy harmoniczne, są owiane duchem religijnym, że wyklucza z siebie wszystko co światowe, co przypomina operę i estradę „nie tylko z istoty swojej, ale i ze sposobu jej wykonania... Kompozycja kościelna jest tym świętsza im bardziej w budowie swojej i guście zbliża się do melodii gregoriańskiej, a tym mniej odpowiada powadze Kościoła im bardziej się od swego pierwowzoru oddala”<sup>70</sup>.

2. Kościół żąda w *Motu proprio*, by muzyka rozbrzmiewająca podczas obrzędów liturgicznych, posiadała „doskonałość formy”, to znaczy, by jako prawdziwa sztuka stała na wyżynie artystycznej i idealizowała Piękno w szacie dźwiękowej oraz by robiła przez nią na duszy słuchającego wrażenie, jakie Kościół przez wprowadzenie jej do liturgii osiągnąć pragnie<sup>71</sup>. Może to być muzyka nowsza czy tradycyjna, tu Kościół zostawia swobodę — chociaż za ideal stawia muzykę palestrinowską — byleby tylko potrafiła w myśl przepisów artystycznie dźwiękami realizować ideę religijno-kościelną, i nie przekraczała granic jakie stawia natura i powaga śpiewu liturgicznego, to jest, by muzyka kościelna nie była przesiąknięta duchem tego świata i nie wzorowała się w swych formach na światowych kompozycjach<sup>72</sup>.

Także nowoczesna muzyka kościelna może być dopuszczona do wszystkich czynności liturgicznych, jeżeli rzeczywiście odpowiada

<sup>66</sup> AAS XXV (1958) pag. 601—663. Przekład benedyktynów tynieckich, 1959.

<sup>67</sup> *Motu proprio* II, 4.

<sup>68</sup> Tamże, I, 1.

<sup>69</sup> Tamże I, 2.

<sup>70</sup> Tamże II, 3.

<sup>71</sup> Tamże I, 2.

<sup>72</sup> Tamże II, 5.

dostojeństwu, powadze i świętości liturgii i istnieje chór, który może ją artystycznie wykonać<sup>73</sup>.

Kościół — jak pisze Pius X w *Motu proprio* (II, 5) — zawsze uznawał i popierał postęp sztuk pięknych i dopuszczał do użytku religijnego — przy zachowaniu jednak prawa liturgicznego — wszystko, co geniusz ludzki w ciągu wieków dobrego i pięknego wynalazł. Należy jednak — przestrzega Pius XII w wyżej wymienionej encyklice — zachować daleko idącą roztropność, by nie wprowadzać do świątyń takich utworów polifonicznych, które by przez nienaturalne melodie albo zniekształcały słowa liturgiczne, albo przeszkadzały w czynnościach liturgicznych, albo w ogóle obniżały biegłość i talent śpiewaków, szpecąc przez to kult święty<sup>74</sup>.

Muzyka kościelna to modlitwa śpiewana, więc sama jako modlitwa nie może rozpraszać, owszem ma podnosić i potęgować ducha modlitewnego wiernych. Nie może więc mieć akcentów dramatycznych, niespokojnych, charakterystycznych i emocjonalnych. Wolno wszystko kompozytorowi, gdy tworzy na koncert, a nie, gdy pisze do kościoła. Kościół modli się w ciszy i spokoju, a tego nie wolno zakłócać efektami godnymi teatru. Muzyka kościelna ma być obiektywna, naturalna i bez patosu<sup>75</sup>.

3. Ostatnią cechą muzyki kościelnej to powszechność; wynika ona z charakteru Kościoła katolickiego. Interpretacja kompozycji kościelnej, uwzględniającej folklor muzyki narodowej, ma być tak ujęta, by żaden cudzoziemiec słuchając jej, nie odniósł złego wrażenia<sup>76</sup>.

Tekst liturgiczny, według *Motu Proprio*, należy śpiewać tak, jak jest w oficjalnych księgach liturgicznych, bez zmiany i przedstawień wyrazów, bez powtórek tekstu, bez rozdrabniania wyrazów i wyrażeń, „by wierni, którzy słuchają, dobrze go rozumieli”<sup>77</sup>.

Pius X zaleca w swej instrukcji kompozytorom również przestrzeganie jedności muzycznej takiej, jakiej wymaga sam tekst. Kompozycja nie powinna bowiem się składać z osobnych, wykonanych części, które by można zastępować dowolnie innymi, lecz ma stanowić zwartą całość<sup>78</sup>.

Kompozytor winien mieć na uwadze i to: a) by organy i instrumenty nie przygłuszały a tylko podtrzymywały śpiew, który ma mieć pierwszeństwo; b) oraz czas trwania czynności liturgicznej,

<sup>73</sup> Instrukcja Kongregacji Obrzędów z d. 3 IX 1958, nr 18.

<sup>74</sup> „Ruch biblijny i liturgiczny”, jw. s. 347.

<sup>75</sup> Henri Potiron, *O zagadnieniach współczesności w muzyce liturgicznej*, „Muzyka Kościelna” 1938 nr 4, 5, 6, 7.

<sup>76</sup> *Motu proprio* I, 2.

<sup>77</sup> Tamże III, 9.

<sup>78</sup> Tamże IV, 11.

tak by muzyka i śpiew się zbytnio nie rozciągały i kapłan nie musiał czekać przy ołtarzu<sup>79</sup>.

Na podstawie przepisów, zawartych w *Motu proprio*, będącego kodeksem praw muzyki kościelnej, można przeprowadzić scharakteryzowanie każdej kompozycji kościelnej, czy jest liturgiczna i czy się nadaje do wykonania w kościele w czasie nabożeństwa.

Po zaznajomieniu się z głównymi przepisami muzyki liturgicznej, oraz z rodzajami muzyki religijnej, można teraz przystąpić do segregowania twórczości religijnej Bolesława Wallek Walewskiego na poszczególne grupy, przy czym uwzględnić się będzie głównie kompozycje ogłoszone drukiem a z niedrukowanych wartościowe i godne uwagi.

## I. KOMPOZYCJE ORYGINALNE

### A. Muzyka kościelna<sup>80</sup>

- |  |      |
|--|------|
| 1) Liturgiczna:  |      |
| Pange lingua, na chór mieszany a cap.                              | 1916 |
| *Missa in hon. Sti Wicentii, na chór męski z org.                  | 1926 |
| *In viam pacis, na chór męski z org.                               | 1928 |
| O Doctor optime, na chór męski z org.                              | 1928 |
| Mihi autem, na trzy chóry męskie a cap.                            | 1933 |
| Msza łacińska, na chór mieszany z org.                             | 1932 |
| *Requiem, na chór męski z org.                                     | 1936 |
| Msza łacińska (pastoralna), na jeden głos z org.                   | 1940 |
| Salve Regina, na chór męski a cap. (uzupełnienie edycji z r. 1915) | 1941 |
| 2) Nieliturgiczna:   |      |
| *Agnus Dei, solo z org.  | 1913 |
| *Stabat Mater, duet z org.   | 1913 |
| *Salve Regina, na chór męski a cap.                                | 1915 |
| 3) Pozaliturgiczna:  |      |
| 1. z tekstem łacińskim:  |      |
| *Ave Maria, solo z org.  | 1911 |
| *Ave Maria, na chór męski a cap.                                   | 1918 |
| *Cor dulce Jesu, na chór męski a cap.                              | 1933 |
| *Ave Maria, na chór męski a cap.                                   | 1936 |
| 2. z tekstem polskim:  |      |
| a) a cappella:   |      |
| Modlitwa, (Boże Wielki), na chór męski                             | 1916 |
| *Psalm 130, na chór męski  | 1924 |
| *Ciebie Boga, na chór mieszany                                     | 1927 |
| *Cztery pieśni, na dwa głosy w Śpiewniku ks. J. Siedleckiego       | 1927 |
| *Sławcie usta, na chór męski                                       | 1933 |
| *Święty Bobolo, na chór męski                                      | 1938 |
| *Hymn na cześć św. A. Boboli, na chór męski i miesz.               | 1938 |
| b) z towarzyszeniem:   |      |
| Hymn do św. Pawła, na chór męski z org.                            | 1917 |
| *Witaj, dniu święty, na trzy głosy mieszane z org.                 | 1920 |

<sup>79</sup> Tamże VI, 16 i VII, 22. Por. także: Instrukcja Kongregacji Obrzędów, dokument cyt. nr 21 a.

<sup>80</sup> Gwiazdka oznacza drukowane utwory.

- \*Msza Polska, na chór męski z org. 1920  
 \*Święty Franciszku, na jeden głos z org. 1940

## B. Muzyka pozakościelna

- 1) a cappella:  
 \*Hymn, na chór męski 1910  
 \*Kolęda, Dziecię Boże (śl. M. Paruszevska), na chór męski 1926  
 Potężny, Wielki Boże, na chór mieszany 1929  
 \*Pieśń jubileuszowa, na chór męski 1936  
 \*Trzy Kolędy, na chór męski 1937
- 2) z towarzyszeniem:  
 \*Modlitwa (śl. J. Słowackiego), na chór męski z org. lub ork. 1919  
 Bogu-Rodzica (kantata), na sola i chór mieszany z orkiestrą 1916  
 Kantata jubileuszowa, na chór męski z ork. i fortep. 1925  
 Apokalipsa (oratorium), na sola i chóry z ork. 1931  
 In transitu S. P. N. Francisci, na chór męski z tow. org. 1936
- 3) na dwa głosy:  
 \*Kantata ku czci św. Katarzyny Labouré, z tow. fortep. lub harmonium 1933  
 \*Hymn Kolegium Seraf. w Rozwadowie, z tow. fortep. 1937
- 4) na jeden głos:  
 \*Witaj, Jezu, z tow. fortep. 1932  
 \*Kołysanka Jezusowi do snu, solo z tow. fortep. 1936  
 \*Hymn seraficki z tow. fortep. 1937

## II. OPRACOWANIA

## A. Muzyka kościelna

- 1) a cappella:  
 Mędrzy świata, na trzy głosy męskie 1917  
 \*Wesel się, Królowo, na chór mieszany 1920  
 \*Witaj Jutrzenko, na chór męski i mieszany 1927
- 2) z towarzyszeniem:  
 Msza Pasterska, na chór męski z org. 1906  
 Bóg się rodzi, na chór mieszany z org. 1915

## B. Muzyka pozakościelna

- 1) a cappella:  
 \*Kolędy Staropolskie (9 opracowań), na chór męski 1914  
 \*Słyszę z nieba muzykę, na chór męski 1928  
 \*Pastorałka staropolska (Jam jest dudka), na chór męski 1929
- 2) z towarzyszeniem:  
 \*Kolędy i Pastorałki (40 opracowań) na jeden głos z fortepianem 1916

## III. MUZYKA INSTRUMENTALNA

1. \*Preludia organowe: 1914  
 a) Andante na temat *Ach, mój Jezu*  
 b) Fuga czterogłosowa  
 c) Preludium na temat *Jezu Chryste* } Lipsk 1906—1907

13

Andante maestoso.

SANCTUS.

San ctus, san ctus, san ctus.

10

De . mi . nus Sab . ba . oth. De . us Sab . ba . oth.

14

5

Ewang. Święty, Święty, Święty, Pan Bóg Wszechmo cy,

4 Ewang. kłócy jest i kłócy ma przyjsc.

10. 13

Chór czterech Ewangelistów z oratorium *Apokalipsa*

- d) Pastorale
- e) Preludium Es-dur
- f) Preludium b-mol<sup>61</sup>.

2. \*Towarzystwo organowe do Śpiewnika ks. Siedleckiego

- a) Część I, 26 opracowań 1930
- b) Część II, 21 opracowań 1932
- c) Część III, 7 opracowań 1939

### 3. CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI RELIGIJNEJ BOLESŁAWA WALLEK WALEWSKIEGO NA TLE JEGO OSOBOWOŚCI

Zebrana i zestawiona pod względem chronologicznym twórczość religijna Walewskiego z pewnością nie jest kompletna, gdyż niejedna rzecz jest w posiadaniu osób prywatnych lub znajduje się w bibliotekach chórnych, do których nie zdołałem dotrzeć.

Wielu kompozytorów świeckich czy religijnych może nie da się zebrać, lub zaginie, ponieważ autor najczęściej nie zostawiał dla siebie rękopisów, albo zatrzymane wypożyczał, a powodem tego była jego bezgraniczna uczynność i bezinteresowność.

Dorobek Walewskiego z zakresu twórczości religijnej przedstawia się dość pokaźnie: ponad 80 kompozycji oryginalnych i przeszło 130 opracowań.

Z zestawienia chronologicznego wynika, że pierwszy utwór religijny pt. *Ojciec nasz*, na chór męski a cap. skomponował Walewski w r. 1901, dla chóru gimnazjalnego we Lwowie, mając lat szesnaście; wszystkie większe dzieła religijne powstały przeważnie w ostatnim okresie działalności kompozytorskiej, w którym twórczość religijna wysunęła się na pierwszy plan.

Oryginalnych kompozycji religijnych napisał Walewski: a) na chór męski a cappella 25, z towarzyszeniem 14, b) na chór mieszany a cap. 4, z towarzyszeniem 4, c) na dwa głosy a cap. 6, z towarzyszeniem 9, d) pieśni solowych z towarzyszeniem 11, e) 2 duety z towarzyszeniem, oraz kilka utworów na trzygłosowe zespoły i parę pieśni na jeden głos.

W ogólnej twórczości religijnej posiada Walewski oryginalnych utworów kościelnych z tekstem łacińskim 23, w tym 4 msze i jedno *Requiem*, z tekstem polskim 35, a pozakościelnych 27.

Największym dziełem religijnym, a zdaniem samego kompozytora, najlepszym w całym jego dorobku muzycznym, jest oratorium *Apokalipsa*, w dwu częściach na chóry, sola i orkiestrę. Tekst do oratorium opracował autor przy współudziale ks. H. Feichta w Ol-

<sup>61</sup> PWM w dziale *Miniatury organowe* wydało w r. 1962 to preludium z uproszczonym basso ostinato.

czy pod Zakopanem, na podstawie księgi prorockiej Nowego Testamentu pt. *Apokalipsa*, (Objawienie św. Jana Apostoła). Dzieło to cechuje świeżość i śmiałość inwencji, tak w ujęciu tworzywa harmonicznego jak i w spiętrzaniu mas chóralnych z głosami solowymi na tle orkiestry<sup>82</sup>.

Znaczniejszymi kompozycjami są: dwie msze łacińskie z tow. organów, jedna na chór męski, druga na chór mieszany, *Requiem* na chór męski z organami, *Msza Polska* na chór męski z organami, kantata *Bogu-Rodzica* na sola, chór mieszany i orkiestrę oraz *Modlitwa* do słów J. Słowackiego na chór męski z tow. organów lub orkiestry.

Wśród mniejszych utworów na chór męski wybijają się na czoło między innymi: *Salve Regina*, *Hymn do św. Pawła*, *Psalm 130*, *Hymn Eucharystyczny*, *Kolęda (Boże Dziecię)*, świetnie pod względem polifonicznym opracowana Pastoralka (*Jam jest dudka*), *Mihi autem* na trzy chóry męskie i łacińska msza pastoralna na jeden głos z towarzyszeniem organów.

Twórczość religijna Bolesława Wallek Walewskiego stanowi pewnego rodzaju rewelację dla świata muzycznego, który znalazł imię tego kompozytora raczej tylko z estrady, gdzie była produkowana z małymi wyjątkami, jego twórczość świecka. Ta znaczna ilość i jakość utworów religijnych stawia Walewskiego obok Feliksa Nowowiejskiego, w szeregu najplodniejszych i najwybitniejszych kompozytorów religijnych, chociaż powstała prawie że na marginesie właściwej twórczości świeckiej, wypływającej wyłącznie z pobudek artystyczno-estetycznych. Źródło powstawania muzyki religijnej leżało niejako poza nim i wynikało nie tyle z wewnętrznej potrzeby wypowiedzania się w tym rodzaju muzyki, ile przeważnie z pobudek zewnętrznych, jak: prośba, konkurs lub zamówienie.

Przeważną część kompozycji religijnych napisał Walewski na prośbę osób duchownych i świeckich; np. *Requiem* zamówił prezes „Echa” Tadeusz Polaczek Kornecki, mszę łacińską na jeden głos z organami, ułożoną w całości z motywów kolęd, ks. Wojciech Orzech z Tarnowa, a *Missa in honorem S. Vincentii* ks. W. Świerczek.

Na konkurs skomponował: *Psalm 130*, oratorium *Apokalipsa* i mszę łacińską na chór mieszany z towarzyszeniem organów; na zamówienie zaś nakładców ułożył: *Kolędy i Pastoralki* na fortepian oraz opracowanie organowe do *Śpiewnika* ks. J. Siedleckiego.

Z własnej inicjatywy pochodzą np.: *Modlitwa* do słów J. Słowackiego, *Salve Regina*, *Ave Maria* z r. 1918, *In viam pacis* i prawie wszystkie początkowe oraz niektóre późniejsze utwory.

<sup>82</sup> T. Z. Kasser, *Koncert oratoryjny*, „Dziennik Poznański” 12 IV 1935.

Kompozycje religijne Bolesława Wallek Walewskiego nie przedstawiają się jednolicie co do formy i stylu. Są więc utwory młodzieńcze, bez własnej jeszcze fizjonomii, choć niepozbawione pewnych cech indywidualnych, oraz utwory pisane w pełni rozkwitu i kunsztu kompozytorskiego. Obok dzieł wielkich i wspaniałych są i drobiazgi, obok natchnionych i lśniących bogactwem pomysłów muzycznych, są także utwory bezpretensjonalne i praktyczne, nie odznaczające się pod względem formy i treści niczym nadzwyczajnym. Jedne utwory pisane są na chóry a cappella, inne z towarzyszeniem organów, fortepianu lub wielkiego aparatu orkiestralnego. Część wyszła drukiem i stała się własnością ogółu. Jedne weszły w żelazny repertuar chórów kościelnych, czy oratoryjnych; innych może już nikt nie usłyszy, bo pisane były na specjalne okoliczności, lub dorywczo bez myśli o ich trwałej wartości.

Niektóre jednak jasnieć będą promiennym blaskiem na firmamencie polskiej muzyki religijnej i pozostaną na zawsze perłami o nieprzemijającej wartości np.: *Salve Regina*, *Modlitwa* z r. 1910, *Msza Polska*, *Psalm 130*<sup>83</sup>. Głosić one będą sławę autora, który na lewo i prawo bezinteresownie dzielił się owocami swej wytrwałej pracy, któremu obcą była zawiść, który był zadowolony, gdy mu się udało drogą konkursu lub w inny sposób odkryć dobrze zapowiadający się talent muzyczny, któremu radość największą sprawiało to, gdy mógł przegłędnać i poprawić pracę adepta sztuki tonów, robiącego nieśmiało pierwsze kroki na polu muzyki, który nie ubiegał się nigdy o stanowisko, lecz cieszył się tylko i radował z poczucia spełnionego obowiązku.

Prawie wszystkie oryginalne utwory religijne wielogłosowe Walewskiego przeznaczone są na chór męski, a kilka zaledwie na chór mieszany, a to dlatego, ponieważ przez cały czas swej pracy artystycznej był instruktorem i dyrygentem tylko chórów męskich. Chór mieszany, można powiedzieć, nie był dla niego instrumentem zawodowym i nie potrafił na nim z taką finezją i wprost niedoścignionym mistrzostwem wygrywać swoich pomysłów muzycznych. Nic też dziwnego, że na konkursie w Łodzi w r. 1932, za mszę na chór mieszany nie otrzymał żadnej nagrody, a dostał ją kompozytor prawie równy jemu wiekiem, lecz nigdy talentem.

Dorobek chóralny na zespoły męskie jest też najciekawszym odcinkiem nie tylko w jego, ale także w ogólnopolskiej twórczości muzycznej, ponieważ nikt przed nim nie wprowadził takiej pomysłowości, świeżości i śmiałej inwencji, czy to w tworzywie har-

<sup>83</sup> „Hasło poznańskie na koncertach swoich w stolicach europejskich — jak pisze St. Kwaśnik („Muzyka Kościelna” 1935 nr 1/2) — wykonywało ten Psalm jako pierwszy numer programu. Trzeba było widzieć nastrój, jaki wytworzył się wówczas na sali. Zdawało się, że sala przemieniła się nagle w kościół, a słuchacze w modlących się z wyrazem nabożnego skupienia”.

monicznym, czy też w sposobie prowadzenia i przeciwstawiania sobie głosów.

Wielką ilościowo i jakościowo twórczość religijną Walewskiego cechuje łatwość i swoboda w operowaniu fakturą wokalną, instrumentalną, zespołową i solową. Jak w muzyce świeckiej, tak i w kościelnej stworzył swój własny, oryginalny styl i nie kierował się żadną szkołą czy raryzbońską czy inną, roszczącą sobie miano do reprezentantki czystego stylu muzyki kościelnej. Chociaż jego muzyka religijna powstała niejako na marginesie właściwej twórczości świeckiej, są jednak w niej dzieła, które wartością i jakością dorównują dziełom z jego muzyki świeckiej. Środki formotwórcze są te same; różnią się raczej tylko tekstem i celem przeznaczenia a pod względem technicznym większym umiarem w fakturze wokalnej oraz modlitewnym nastrojem.

Z powodu licznych zajęć nie miał Walewski nigdy czasu dla siebie. Brakowało mu również spokoju i ciszy do pracy i skupienia. Tworzył większą częścią w pośpiechu, czy to w teatrze za kulisami, czy w czasie przerw na próbach. Napisanego utworu prawie nigdy nie poprawiał; obca mu była praca cyzelerska. Utwory jego są w znacznej mierze owocem pierwszej myśli i wyrazem bezpośredniego natchnienia. Kompozycje jego nie miały czasu odleżeć się w tecze, gdyż były zaraz wykonywane. Np. mszę łacińską na chór męski z r. 1926 i *Requiem* komponował dorywczo częściami i partiami dawał też z brulionu do rozpisywania i ćwiczenia chórowi kleryckiemu na Stradomiu.

Ten brak czasu oraz ustawiczny pośpiech nie wpływał korzystnie na jego twórczość. Nie da się nie zauważyć pewnych braków i niedociągnięć stylistycznych i formalnych, zwłaszcza w niektórych jego większych kompozycjach. Tylko te dzieła, które tworzył zdala od zajęć codziennych, w warunkach dających mu maksimum spokoju i ciszy, są wolne od niedociągnięć natury stylistycznej i formalnej. Takim dziełem o zwartej, celowej architekturze i pomysłowej konstrukcji jest oratorium *Apokalipsa*, w którym talent kompozytorski Walewskiego wspiął się na niezwykle wysoki poziom siły twórczej i wyrazu muzycznego.

Zdarzało się także, że czasem przez przeoczenie opuszczał akcydencje chromatyczne, słowa a nawet całe zdania w tekście, co miało miejsce np. w *Salve Regina* lub we mszy *in honorem S. Vincentii*, gdzie w *Gloria* po słowach *Qui tollis* opuścił dwa zdania, które musiał dopisać przed oddaniem tej mszy do druku. Również w niektórych partyturach powielanych czy drukowanych znajdują się błędy, np. Kolęda, (*Boże Dziecię*), *Requiem*. Już Grzegorz Fitelberg w liście z d. 10 X 1910 r. zwracał uwagę na tę niedokładność gdy pisze: „Czy by Pan nie zjechał na kilka dni do Warszawy?

W partycji *Paula i Gawła* są błędy, pragnąłbym je usunąć razem z Panem<sup>84</sup>.

W każdej kompozycji, choćby nawet najmniejszej, nie ma nic zdawkowego lub banalnego, lecz zawsze jest coś świeżego, ciekawego, czy to w tworzyw harmonicznym, czy w sposobie ujęcia technicznego. Oryginalną strukturę formalną posiada np. motet *Mihi autem*, na trzy czterogłosowe chóry męskie. Myśl takiego ujęcia technicznego utworu podsunął Walewskiemu układ architektoniczny kościoła Księży Misjonarzy na Stradomiu, gdzie do głównego chóru przylegają dwa chóry boczne. Na każdym z tych chórów ustawiano jeden zespół śpiewaczy podczas wykonywania tej kompozycji.

Ogólnie biorąc kompozycje Walewskiego mają swoją wartość artystyczną i noszą na sobie znamiona wielkiego i oryginalnego talentu. W każdej kompozycji nawet i wtedy, kiedy stosuje środki impresjonistyczne, pozostaje Walewski zawsze sobą i przemawia własnym, choć nie nowoczesnym językiem muzycznym. Zapytany kiedyś, dlaczego nie stosuje także nowoczesnych środków muzycznych w swej twórczości chóralnej, odrzekł: „W muzyce chóralnej są granice, które, jeśli się przekroczy, muzyka traci swój sens jako sztuka, a staje się eksperymentowaniem o wątpliwej wartości artystycznej i estetycznej, bo głos ludzki to nie martwy instrument w rękę muzyka”.

Przed przystąpieniem do przeglądu strony formalnej twórczości należy najpierw powiedzieć kilka słów o tekście, który nie był u Walewskiego bez wpływu na formę i treść muzyczną.

a) W muzyce wokalnej, obok elementów muzycznych, ma wielkie znaczenie słowo, jako współczynnik formalny. Tekst, który może być zwrotkowy, niezawrotkowy, rymowany lub prozaiczny, decyduje i prowadzi często do jakości formy, ponieważ wpływa na konstrukcję muzyczną, na układ zdań, okresów i powoduje także zmiany w użyciu środków technicznych ze względu na jego treść i charakter. Na budowę zdania lub frazy muzycznej wpływa ilość zgłosek, na rozmiary okresów znowu ilość wierszy, składających się na zwrotkę. Tekst zwrotkowy może się stać źródłem pieśni zwrotkowej czyli repetycyjnej lub przekomponowanej, albo może dać formę wariacyjną. Natomiast tekst prozaiczny lub niezawrotkowy rymowany nie narzuca formy ani nie wpływa z góry na układ zdań czy okresów, lecz jest raczej wykładnikiem obrazów wyrazowych, nastrojowych, uczuciowych i prowadzi do formy o niesymetrycznej budowie zdań i okresów.

Utwór wokalny z tekstem zwrotkowym lub prozaicznym może posiadać formę pieśni jedno- dwu- lub trzyczęściowej. W twórczości religijnej Walewskiego mają zastosowanie wszystkie formy

<sup>84</sup> Listy do B. Wallek Walewskiego. B. Jag., dział muzyczny.



pieśni, a znaczna część utworów wokalnych jest skomponowana do tekstów zwrotkowych.

Budowa okresów w kompozycjach chóralnych Walewskiego jest przeważnie niesymetryczna. Powodem tej niesymetryczności zdań czy okresów jest najczęściej imitacja, opisowość, nierównomierna długość wierszy lub celowe dążenie do zaniku symetryczności. Regularne cztero- ośmio- i szesnastotakty posiadają tylko kompozycje przeznaczone do śpiewu ludowego lub utwory o charakterze repetycyjnym.

Walewski nie zawsze trzymał się wiernie tekstu słownego i nagiął go do swoich pomysłów muzycznych. Ilekroć pragnął uzyskać prawidłową rytmikę opartą o naturalny akcent słowa, przestawiał lub opuszczał słowa, a wielozgłoskowe zastępował wyrazami o mniejszej ilości zgłosek, czyli podchodził do tekstu od strony muzycznej (np. *Modlitwa* z r. 1910). Wszystkie jego kompozycje odznaczają się wielką zgodnością akcentu słowa z akcentem muzycznym.

Tekst słowny, zwłaszcza o walorach poetyckich nie wpływał u Walewskiego tylko na stronę formalną i treść muzyczną, lecz był często źródłem natchnienia i kojarzył w jego czułym na piękno umyśle twórczym muzykę bogatą w odcienie nastrojowe, uczuciowe i kontemplacyjne lub o dramatycznych i emocjonalnych ekcentach<sup>85</sup>.

b) W harmonice jest Walewski, w stosunku do współczesnych mu kompozytorów, konserwatywny, trzyma się zasadniczo dualizmu tonacyjnego i nie wykazuje zamilowania do ostrej dyssonansowości, politonalności czy zdecydowanej atonalności. We współbrzmieniach nie wychodzi w muzyce religijnej poza akord nonowy, a inne spłoty dyssonansowe wynikają z nut harmonicznie obcych, oraz z tworzywa kontrpunktycznego, lub nuty stałej.

Rozwój środków harmonicznycych jest u niego widoczny, chociaż na tle samej twórczości religijnej, mającej liczne luki w czasie, nie da się odtworzyć dokładnie całego obrazu rozwojowego.

W utworach z lat szkolnych wybija się na czoło tonikalizacja, przyczyniająca się do poszerzenia tonalności, alteracja i łączenie

<sup>85</sup> Jedynie słowo *Kyrie elejson* nie przemawiało do jego wyobraźni twórczej i długo wstrzymywało go od napisania mszy mimo licznych prób. W r. 1912 napisał ze mszy tylko *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus*. Dopiero w r. 1926 skomponował pierwszą mszę, lecz *Kyrie* w niej, mimo bogatej harmoniki, pomysłowej konstrukcji i efektywnego brzmienia jest nie bardzo udane z uwagi na styl muzyki kościelnej. Najpierw we wstępnym preludium organowym odbywa się motyw ze znenego walea (Łyżwiarze), partia zaś chórowa zwłaszcza w dwu pierwszych taktach ma charakter nieco teatralny. *Kyrie* z *Requiem* jest rekordowo krótkie, bo liczy zaledwie 13 taktów. Tekst recytują tenory na przemian z basami unisono, w terycjach lub w równoległych, pustych kwintach, na tle przetrzymywanych akordów w towarzyszeniu organowym, z wyjątkiem ostatnich 5 taktów, gdzie w melodii akompaniamentu pojawia się wstępny motyw chórowy z *Requiem aeternam*.

czterodźwięków dominantowych. Harmonia jest homofoniczna z małymi zawiązkami imitacyjnymi. (*Ojciec nasz* z r. 1901) Miejscami wyczuwa się wpływ muzyki wagnerowskiej (*Ave Maria*, solo z tow. org. z r. 1901).

Całkiem w odmienny sposób traktuje już Walewski materiał dźwiękowy w kompozycji pt. *Prośba* na solo z towarzyszeniem fortepianu z r. 1904, gdzie na pierwszy plan wysuwa się dyssonansowość, wynikająca z akordów septymowych następujących po sobie i bogatej chromatyki oraz motyw przewodni (wpływ Regera i Wolfa). Konstrukcja, oraz świeże środki formotwórcze wskazują na to, że młody kompozytor szukał nowych dróg i nowego sposobu wypowiedzenia swych myśli muzycznych. Lecz w stosowaniu tych środków nie był jeszcze dość konsekwentny. W innych utworach oscyluje w ciągu przebiegu harmonicznego przeważnie między bliższymi i dalszymi tonacjami.

Z czasem bierze górę u Walewskiego harmonika wynikająca z pokrewieństwa mediantowego diatonicznego i chromatycznego. (*Psalm 130*, *Kolęda* (*Boże Dziecię*)). To pokrewieństwo mediantowe stanowi cechę całej późniejszej jego twórczości religijnej. Obok pokrewieństwa tercjowego stosuje często palestrinowskie łączenie akordów bez nut wspólnych ruchem przeciwnym, oraz równoległy pochod trójdźwięków niepokrewnych przez zastosowanie skrzyżowania głosów. (*Psalm 130*). Nadto operuje często chromatyką, enharmonią, a szczególnie akordem neapolitańskim w znaczeniu subdominanty lub jako środkiem modulacyjnym (*Missa in honorem S. Vincentii*, *Requiem*). Akord durowy z wielką septymą, oraz akord septymowy drugiego stopnia z obniżoną kwintą są współbrzmieniami pojawiającymi się dosyć często w kompozycjach chóralnych i w towarzyszeniu instrumentalnym drugiego okresu twórczości.

Ukośne zaś brzmienie, jako naturalny wynik łączenia akordów ze sobą tercjowo pokrewnych, stosuje Walewski w swej późniejszej twórczości stosunkowo często.

c) Środkiem technicznym zjawiającym się niekiedy w utworach religijnych Walewskiego jest: a) nuta stała, leżąca czasem przez znaczną ilość taktów (*Kolęda*, *Boże Dziecię*), b) basso ostinato (*Salve Regina*), c) zwrot motywiczny w towarzyszeniu organowym, powtarzający się bez przerwy przez kilka taktów, w jednym z głosów górnych (*Modlitwa* z r. 1910, *Hymn do św. Pawła*, *Missa in hon. St. Vincentii*, *Requiem*, *Msza Polska*).

Impresjonistyczne środki harmoniczne zastosował Walewski w *Missa in honorem S. Vincentii*, „będącej — jak pisze dr Z. Jachimecki — nowoczesnym w duchu aliażem chóralu gregoriańskiego, motywiki polskich pieśni nabożnych i harmonii impresjonistycznego kierunku, a w niektórych partiach daje się wyczuć jakby rys epigonizmu puccinowskiego w sposobie kojarzenia har-

monii, które pomimo swojego archaizującego rodzaju, przywołują na pamięć raczej popularnego włoskiego kompozytora niż np. Palestrinę<sup>86</sup>.

W tej też mszy „diatoniczny gamowy temat *Agnus Dei* dal kompozytorowi sposobność do zastosowania małego eksperymentu politonalnego w trzecim *Agnus*: cztery głosy śpiewają tu razem wznoszące się, po czym opadające gamy: A-dur (tenor I), E-dur (tenor II), Des-dur (bas I) i A-dur (bas II)<sup>87</sup>.

W tworzywie harmonicznym, które brzmi zawsze niezawodnie, wykazuje Walewski wielką pomysłowość, tak w operowaniu materiałem dźwiękowym, jak i w sposobie wypowiedzania swych myśli muzycznych. Dzięki stosowanym przemianom harmonicznym i alteracjom, łączy akordy tak naturalnie i niewymuszennie, jakby wszystkie były ze sobą w najbliższym powinowactwie i dlatego kompozycje, zwłaszcza na chór męski odznaczają się pełnią brzmienia, świeżością i oryginalnością. Na ogół przeważa u Walewskiego harmonik nad melodystą.

Stroną charakterystyczną stylu Walewskiego jest częste wychylanie się poza granice tonalności Dur-Moll, drogą pokrewieństwa mediantowego, łączenie akordów sąsiednich bez nuty wspólnej ruchem przeciwnym, oraz zamilowanie do wielodźwiękowości i polichóralności (*Mihi autem, Requiem, Apokalipsa*).

W przebiegach modulacyjnych jak i kadencjach końcowych, istnieje u Walewskiego wielka różnorodność i pozbawione są całkowicie szablonu.

Modulacjom w postaci kadencji lub przy pomocy akordu dominantseptymowego dokonuje rzadziej; najczęściej w sposób nie tak schematyczny, lecz wprost przez pokrewieństwo tercjowe diatoniczne i chromatyczne (przesunięcie tonacji) lub przez modulację chromatyczną i enharmoniczną. Tok modulacyjny odbywa się w sposób bardzo zwięzły i nie stereotypowy.

d) Towarzyszenie organowe, zwłaszcza w większych kompozycjach, jest pomyslane orkiestralnie i wymaga od organisty prócz techniki, dużej kultury muzycznej. O partii organowej do *Missa in hon. S. Vincentii* pisze dr Z. Jachimecki w wyżej przytoczonej recenzji: „Akompaniujące chórowi organy zdają się spełniać tylko rolę zastępczą za orkiestrę, której szerokie możliwości pociągały podświadomie kompozytora, przyzwyczajonego do tego aparatu w swoich dziełach dramatycznych”. Spostrzeżenie to jest słuszne, ponieważ rzeczywiście Walewski nosił się z myślą, już w czasie jej tworzenia i później, napisania do niej towarzyszenia orkiestralnego, lecz brak czasu nie pozwolił mu wykonać zamiaru.

<sup>86</sup> „Głos Narodu”, 13 VI 1929 i *Księga Pamiątkowa VI Ogólnosląskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1931 r.*, s. 106.

<sup>87</sup> Ks. H. Feicht, „Muzyka Kościelna” 1931 nr 10/11.

Powyższe uwagi krytyczne Z. Jachimeckiego można również odnieść i do *Requiem*, z którego instrumentował Walewski *Introit, Kyrie* i *Dies irae* do słów „cruce[m] passus”.

Towarzyszenie instrumentalne traktuje Walewski przeważnie samodzielnie, tak, że nie jest tylko podporą harmoniczną dla partii wokalne, lecz także wykładnikiem wyrazu i nastroju oraz służy czasem do podkreślenia momentów dramatycznych, emocjonalnych i opisowych np. w *Credo ze mszy in h. S. Vincentii* od słów *et expecto* aż do *Amen* imituje górny głos akompaniamentu organowego dźwięk sygnaturki. W czasie pierwszego wykonania tej mszy (8 XII 1926) odtworzono głos sygnaturki na dzwoneczkach, czyli lirze używanej w orkiestrach wojskowych.

W opracowaniach organowych do Śpiewnika ks. J. Siedleckiego odznaczających się pomysłowością i różnorodnością w konstrukcji harmonicznnej, przeważa styl fortepianowy. Należy jednak zaznaczyć, że takie ujmowanie akompaniamentu organowego w utworach kościelnych, jest niewłaściwe, bo obce charakterowi tego instrumentu<sup>88</sup>.

e) W kompozycjach chóralnych B. Walewskiego przeważa styl homofoniczny, lecz w większych wychodzi często poza granicę faktury homofonicznej i posługuje się techniką polifonizującą, która wynika przeważnie z imitacji czy to ścisłej czy swobodnej. W niektórych utworach potrąca Walewski o tonacje kościelne, które zabarwiają kompozycje nutą archaiczną.

Do twórczości religijnej wprowadza także Walewski motywy z chorału gregoriańskiego, tematy lub motywy stylizowane, a w ciągu przebiegu harmonicznego zatracą celowo dualizm tonacyjny przez co nabiera faktura harmoniczna cech muzyki archaizującej. Nie tylko pierwiastkami z chorału wzbogaca harmonię w swych utworach religijnych, lecz sięga również do skarbcza muzyki ludowej. Nie ogranicza się jednak do samej motywiki pieśni ludowych, lecz tworzy kompozycje oryginalne, mające charakter muzyki ludowej. Przykładem tego rodzaju twórczości jest *Kolęda (Boże Dziecię)* na chór męski z r. 1926, w której kompozytor wykazał jak łatwo potrafi cechy i właściwości muzyki ludowej podchwycić, przetworzyć i podać w stylistycznej formie.

„Najważniejszą może cechą w stylu Bolesława Walleg Walewskiego jest umiejętność wydobycia z zespołu barw muzycznych przedtem w tej dziedzinie niestosowanych. Można by powiedzieć, że Walewski jest symfonikiem chóru, traktuje bowiem zespół jak by bogatą orkiestrę”<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Ks. L. Świerczek, *Bolesław Walek Walewski*, „Tygodnik Powszechny” 1954 nr 15 i 17 (Sprostowanie), oraz Wallek Walewski, *Miniatury organowe*, Preludium b-moll, PWM 1962.

<sup>89</sup> W. Poźniak, Rękopis odczytu pt. *Bolesław Walek Walewski*, luty 1944.

Kolorystykę dźwiękową w utworach chóralnych osiąga Walewski przede wszystkim przez akord, który traktuje jako barwną plamę. Chociaż różne barwy akordowe, należące czasem do dalekich tonacji, następują po sobie, jednak zlewają się subtelnie w jedną całość, dając obraz bez ostrych konturów i krzyczących barw, prawie że pastelowy. Malarstwo dźwiękowe uzyskuje także przez skrzyżowanie głosów, wielogłosowość, polichóralność i przez wysokie lub niskie pozycje akordów. Mimo, że chór męski jest zespołem o bardzo ograniczonych możliwościach, jednak Walewski, jako doskonały znawca techniki tego instrumentu wokalnego, jest na tym polu niedoścignionym mistrzem.

f) Chociaż Walewski dąży w muzyce religijnej do obiektywizmu, spotyka się niekiedy w jego utworach akcenty dramatyczne, pierwiastki emocjonalne, oraz środki opisowe w tych miejscach, gdzie stara się odpowiednimi splotami dźwiękowymi podkreślić lub zilustrować treść słowną. Kompozycje przeznaczone do wykonania w czasie nabożeństw cechuje dostojna powaga i są na ogół zgodne z przepisami liturgiczno-muzyczno-estetycznymi. Usterki co do tego zachodzą we mszy *in h. S. Vincentii*, posiadającej wiele elementów dramatycznych, niespokojnych, charakterystycznych i emocjonalnych, dlatego nie jest całkowicie zgodna z przepisami odnoszącymi się do muzyki kościelnej<sup>90</sup>. Również w sekwencji *Dies irae* z *Requiem* są środki opisowe i dramatyczne, podyktowane tekstem o charakterze eschatologicznym. Inne części są zgodne z duchem muzyki kościelnej. Wyjątek stanowi *Benedictus*, które nie tylko stylistycznie różni się od innych części lecz jest także Nieliturgiczne. Na prośbę bowiem T. Polaczek-Korneckiego, który zamówił to *Requiem* na rocznicę śmierci swej żony, wprowadził Walewski do towarzyszenia organowego w *Benedictus* melodię pieśni pątniczej: „Gwiazdo śliczna wspaniała”, która podobno miała być ulubioną pieśnią zmarłej. Zastosowanie melodii kalwaryjskiej w tym miejscu *Requiem* było naprawdę pomysłem niefortunnym a zarazem i niekorzystnym dla całości dzieła, tak pod względem muzycznym jak i liturgicznym.

Nie tylko utwory chóralne świeckie Walewskiego, lecz także i kościelne wymagają zespołów wyższej klasy. I słusznie, bo wstęp do kościołów winny mieć tylko chóry będące na takim poziomie, by mogły w myśl przepisów i wskazań Stolicy Apostolskiej nie tylko śpiewać, lecz i artystycznie wykonywać utwory na chórze.

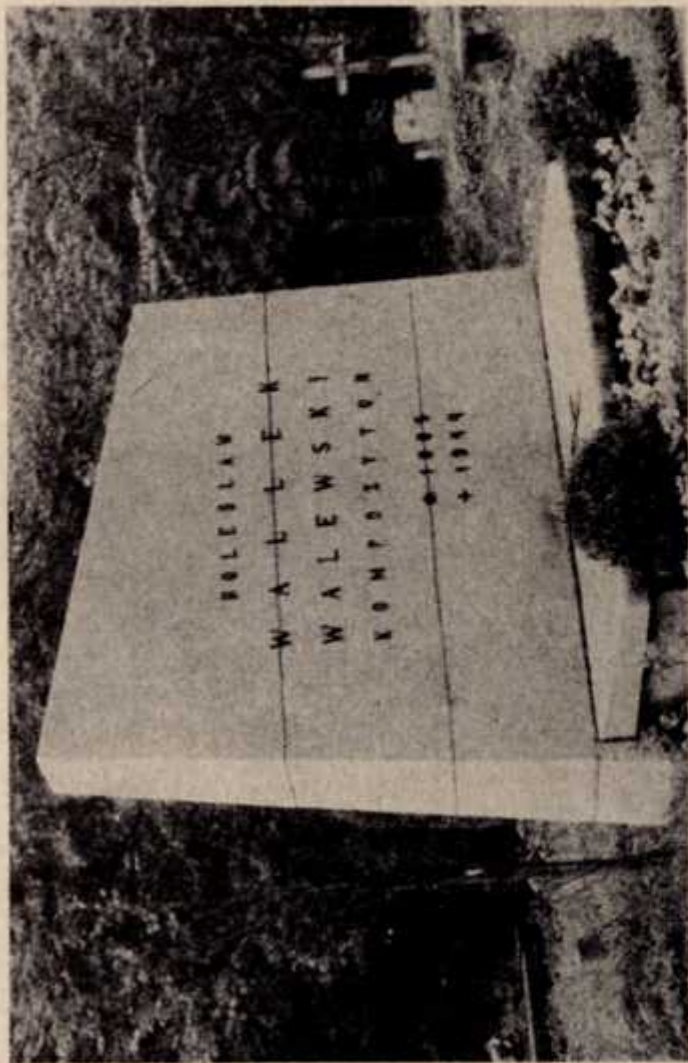
<sup>90</sup> Musica D'O G G I, 1932 nr VIII/IX... L'accompagnamento è piuttosto orchestrale che organistico, e lo stile non sempre ossequiente al *Motu proprio* di S. S. Pio X...

1824

Missa na koniec świątkowego Chóru akademickiego  
Psalm 130 Janu Kochanowskiego

Lubbo:

The image shows a page of handwritten musical notation for a vocal and piano setting of Psalm 130. The score is written on several staves. The top part of the page contains the title and the name of the composer, Jan Kochanowski. The music is written in a historical style, with various clefs and time signatures. There are several systems of notation, including vocal lines and piano accompaniment. The handwriting is in ink on aged paper. The page is numbered 1824 in the top right corner. The text 'Missa na koniec świątkowego Chóru akademickiego' and 'Psalm 130 Janu Kochanowskiego' is written in the left margin. The name 'Lubbo:' is written in the right margin. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in the margins, such as 'Andante religioso' and 'Allegro moderato'.



Pomnik-grobowiec B. W. Walewskiego na cmentarzu rakowickim

## K R Ó T K I E B I O G R A F I E

**BIELAWSKI ZYGMUNT** (1877—1939), ksiądz, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie. Ur. 16 V w Brześciu k. Gopla. Nauki początkowe pobierał w domu rodzinnym i w szkole powszechnej w Waldowie. W latach 1890—1894 studiował w M. Seminarium Księży Misjonarzy w Krakowie. Jesienią 1894 r. wstąpił do seminarium internum, a po dwóch latach (1896) złożył śluby misjonarskie. Równocześnie kontynuował studia gimnazjalne w prywatnym gimnazjum zgromadzenia, a w r. 1898 złożył egzamin dojrzałości w państwowym gimnazjum św. Anny w Krakowie. Studia teologiczne odbył u Księży Misjonarzy w Krakowie w latach 1897—1901. Święceń kapłańskich udzielił mu 30 VI 1901 r. kard. Puzyna. Jesienią tego roku wyjechał do Lwowa, gdzie objął kapelanię więzienia dla kobiet im. św. Marii Magdaleny. Nadto rozpoczął w r. 1902 pracę w szkolnictwie jako katecheta szkoły ludowej i szkoły wydziałowej Kolei Państw. (1902—1917), a następnie w Państw. Sem. Nauczycielskim (1917—1920). Od wczesnych lat kapłańskich interesował się nie tylko dydaktyką nauczania religii, ale zajmowały go zagadnienia pedagogiczne wogóle. Zachęcony radami przyjaciela ks. Lucjana Lacha, który dostarczał mu niejednokrotnie fachowej lektury, rozczytywał się w literaturze obcej zwłaszcza niemieckiej. Następstwem jego studiów było uzyskanie doktoratu z teologii w uniwersytecie lwowskim w r. 1914. W okresie wojny światowej pracował także w dziedzinie duszpasterskiej i społecznej. Pomagał często współbraciom w duszpasterstwie szpitalnym i w rekolekcjach. W ll. 1914—1916 pełnił obowiązki kapelana w Wojskowym Szpitalu Zakaźnym. W r. 1919 został powołany na kapelana ochotniczego oddziału żołnierzy polskich. W ll. 1917—1919 piastował urząd dyrektora Stow. Pań Miłosierdzia metropolii lwowskiej.

W r. 1919 habilitował się na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Jana Kazimierza z zakresu pedagogiki i katechetyki. Równocześnie powierzyła mu rada wydziału zlecone wykłady z wspomnianych przedmiotów. Z powodu choroby jednak nie wykladał. Odtąd szybko awansował w godnościach uniwersyteckich. D. 22 IX 1920 otrzymał nominację na profesora nadzwyczajnego, a 28 II 1922 r. na profesora zwyczajnego pedagogiki i katechetyki U. J. K.