

Literatura do śpiewania

Nuty z tekstem w ofercie wydawców na ziemiach polskich w latach 1801–1875

Prezentowany tekst przedstawia tytułowe zagadnienie przede wszystkim z perspektywy historyka edytorstwa muzycznego. To, że drukowane „nuty z tekstem” wyróżniają się zawartością spośród innych publikacji muzycznych, jest poniekąd oczywiste i dotyczy nie tylko XIX wieku. Niemniej jednak lata 1801–1875 (cezury brzegowe mają tutaj charakter umowny) miały swoją specyfikę i choć w miarę upływu czasu zmieniał się wygląd druku muzycznego¹, cechy wydawnicze² i stosowane przy produkcji normy techniczne³, to właśnie wówczas kształtowały się podstawy jego współczesnego modelu edytorskiego.

Przedmiotem mojego zainteresowania są utwory wokalne i wokально-instrumentalne, a więc przeznaczone do praktycznego wykonywania „nuty z tekstem”, rozumianym jako tekst literacki. Zbiór takich „nut” opublikowanych na ziemiach polskich we wskazanych latach identyfikuję jako „ofertę wydawniczą” i nazywam umownie „literaturą do śpiewania”.

Tak sprofilowanym i tak szeroko – chronologicznie i terytorialnie – zakreślonym tematem nikt dotąd się nie zajmował. Muzykologów najczęściej ciekawiła polska pieśń artystyczna, którą utożsamiano przede wszystkim ze śpiewami przeznaczonymi do wykonania przez głos solowy z akompaniamentem fortepianu⁴. Kwestia „tekstu literackiego” pojawiała się marginalnie lub w związku z analizą konkretnych, pojedynczych kompozycji⁵.

W badanej ofercie wyróżniłem trzy grupy publikowanych utworów:

- pieśni i różnego rodzaju „śpiewy”;
- arie oraz inne wokalne fragmenty oper, komediooper, melodramatów oraz scenicznych utworów z partiami wokalnymi;
- wokalne i wokально-instrumentalne kompozycje kościelne (zaliczam do nich takie gatunki, jak msza, antyfona, offertorium, graduale, hymn, pieśń, responsorium czy nie-

szpory, natomiast pomijam utwory – choć o treści religijnej – nieznające miejsca w sprawowanej liturgii i te uwzględniam w grupie pieśni religijnych)⁶.

Utwory te edytowano nie tylko osobno, w postaci jednego lub kilku tomów (poszytów)⁸, ale publikowano także w specjalnych czasopiśmie i wydawniczych seriach nutowych.

Niektóre edycje „nut z tekstem” miały charakter zbiorowy, co w istotny sposób wpływało na ich wygląd zewnętrzny i strukturę typograficzną. Zawartość politekstowa cechowała np. różnego rodzaju śpiewniki muzyczne, stanowiące zazwyczaj zbiory pieśni (jednego kompozytora lub różnych kompozytorów) opracowane na jeden lub więcej głosów, *a cappella* bądź z towarzyszeniem instrumentów. Strukturę typograficzną wydawnictw wielotekstowych komplikowało ponadto to, że część z nich miała zawartość mieszaną, czyli że w jednym woluminie zamieszczano zarówno utwory „do śpiewu”, jak i wyłącznie instrumentalne.

O graficznym rozmieszczeniu w wydawnictwie tekstu muzycznego i literackiego decydowała specyficzna „postać zapisu muzycznego” utworu wokalnego, mająca ścisły związek z jego obsadą wykonawczą. Ze względu na nią przeważały zapisy na głos solo lub głosy z towarzyszeniem fortepianu oraz wokalne i wokально-instrumentalne partytury utworów chóralnych⁹.

Teksty literackie w „nutach do śpiewu” formułowano w języku polskim oraz w językach obcych¹⁰. Wiele publikacji miało też charakter dwujęzyczny, np. niektóre arie operowe lub wokalne romanse. Łacina pojawiała się wyłącznie w utworach kościelnych i religijnych, m.in. także w religijnych śpiewach do tekstów liturgicznych.

O rozmieszczeniu zawartości muzyczno-literackiej w wydawnictwie decydowała wielkość powierzchni kart poszytu nutowego. Tekst muzyczny, zanotowany nieraz na kilku pięcioliniach, oraz literacki, podłożony pod konkretne nuty, wymagały określonej przestrzeni¹¹. Struktura tekstu literackiego, fizyczna długość poszczególnych wersów i sylab w słowach miały istotny wpływ np. na liczbę taktów w pojedynczym, drukowanym „akapicie” zapisu partyturowego.

W każdym z ośrodków odnotowałem znaczącą liczbę wydawnictw wielotekstowych o zawartości nieznaną lub trudną do ustalenia. Łącznie stanowią one ponad jedną piątą część ówczesnych „nut do śpiewu” (zob. zestawienie 1). Utrudnia to ustalenie liczby opublikowanych utworów wokalnych, a w konsekwencji ocenę tego, czyje teksty literackie – w wypadku np. pieśni autorskiej – wykorzystywano najczęściej.

Zestawienie 1. Literatura do śpiewania na ziemiach polskich w latach 1801–1875. Podział na publikacje mono- i politekstowe

Warszawa	
Monotekstowe	Ok. 1580
Politekstowe	Ponad 420
Razem	Ponad 2000

Galicja Wschodnia i Zachodnia (Kraków + Lwów + prowincja)	
Monotekstowe	Ok. 110
Politekstowe	Ponad 50
Razem	Ponad 160

Zabór pruski (Poznań + prowincja)	
Monotekstowe	Ok. 80
Politekstowe	Ok. 50
Razem	Ok. 130

Wschodnie ziemie zabrane (Wilno + prowincja)	
Monotekstowe	Ok. 190
Politekstowe	Ponad 20
Razem	Ponad 210

Razem: Warszawa + Galicja + zabór pruski + wschodnie ziemie zabrane	
Monotekstowe	Ok. 1960
Politekstowe	Ponad 540
Razem	Ok. 2500

Źródło: opracowanie własne.

Edytorstwo muzyczne na ziemiach polskich w interesujących mnie latach skupiało się w największych miastach poszczególnych dzielnic (Warszawa, Poznań, Wilno, Lwów i Kraków). W każdym z nich odmienny rytm rozwoju wyznaczały daty funkcjonowania największych i wieloprofilowych instytucji wydawniczo-księgarskich. Żadna z nich jednak przez dłuższy czas nie specjalizowała się wyłącznie w publikowaniu muzykaliów, a tym bardziej nut do śpiewu.

Zarówno w Warszawie (wokalny muzyczny dorobek edytorski prowincjonalnych ziem powstałego w 1815 roku Królestwa Polskiego można określić jako śladowy)¹², jak i w dużych ośrodkach na pozostałych ziemiach polskich „nuty do śpiewu” stanowiły drugą pod względem liczebności grupę druków muzycznych (dominowała oczywiście muzyka fortepianowa, zwłaszcza taneczna).

W Warszawie ofertę „literatury do śpiewania” można szacować na ponad dwa tysiące woluminów (około jedna piąta

miejscowej produkcji muzycznej), w Galicji – na ponad sto sześćdziesiąt woluminów (około jedna piąta całości), w prowincjach pruskich (obszarze o tradycyjnie wysokiej kulturze śpiewaczej) – na około sto trzydzieści woluminów (ponad połowa całości), a na tzw. wschodnich ziemiach zabranych – na przeszło dwieście dziesięć woluminów (ponad trzy piąte całości)¹³, przy czym główną część owej oferty stanowiła pieśń solowa, opublikowana po 1850 roku¹⁴. Wcześniej – z wyjątkiem Warszawy – utwory wokalne oferowano rzadko, czasem tylko pojedyncze tytuły (zob. zestawienie 2).

W wydawniczej ofercie utworów muzycznych z tekstem literackim najliczniejszą grupę tworzyła pieśń, przede wszystkim artystyczna pieśń solowa. W Warszawie stanowiła ona około 53% oferty wokalne, w Galicji – około 75%, w prowincjach pruskich – około 77%, natomiast w tzw. Kraju Zachodnim – około 93%. O wyborze tekstu decydowały indywidualne preferencje kompozytorów, a sama muzyka pełniła raczej funkcję służebną. Najczęściej wykorzystywano dokonania autorów polskich (głównie żyjących), rzadziej tłumaczenia tekstów obcych.

Oferta wydawców warszawskich była w owym czasie zdecydowanie najliczniejsza i najbardziej zróżnicowana typologicznie: tylko tu publikowano wielotomowo fragmenty z oper, czasopisma¹⁵ oraz serie wydawnicze z zawartością wokalną¹⁶. Poza tym ośrodkiem publikacje wielotomowe z zawartością wokalną należały do rzadkości, natomiast ciągłych druków muzycznych (czasopism, serii) nie wydawano wcale¹⁷.

Jeśli chodzi o repertuar pieśniarski, stanowiący podstawę oferty, to w miarę upływu lat popularne śpiewy użytkowe (w których rolę nadrzędną odgrywał tekst literacki) wypierała autorska artystyczna pieśń solowa, komponowana z myślą o śpiewaniu domowym. Istotny przyrost tych utworów w drugiej połowie XIX wieku wiązał się z wzrastającą liczbą śpiewaków-amatorów, którzy poszukiwali repertuaru odpowiedniego do swoich możliwości wykonawczych. W ówczesnej prasie podkreślano, że wydawcy warszawscy publikują albumy i serie muzyczne zawierające „kompozycje najznakomitsze, a zastosowane do głosów amatorów i amateerek”, gdyż utwory zagraniczne są zbyt drogie, a ich wirtuozowski akompaniament sprawia trudność miejscowym pianistom¹⁸.

Precyzyjne ustalenie listy autorów, których teksty ówcześni kompozytorzy muzyki wokalne wykorzystywali najczęściej, nie jest proste. Tylko w Warszawie za lata 1801–1875 zarejestrowałem blisko dwieście nazwisk. Trzeba jednak pamiętać, że nie wszystkich twórców udało się zidentyfikować.

W ofercie warszawskiej artystyczne pieśni solowe z akompaniamentem fortepianu pojawiły się na początku XIX wieku. W latach 1801–1825 kompozytorzy sięgnęli po twórczość oko-

Zestawienie 2. Literatura do śpiewania na ziemiach polskich w latach 1801–1875. Układ według rodzajów utworów

Lata	Warszawa			Galicja Wschodnia i Zachodnia (Kraków + Lwów + prowincja)			Zabór pruski (Poznań + prowincja)			Wschodnie ziemie zabrane (Wilno + prowincja)			
	I	II	III	I	II	III	I	II	III	I	II	III	Razem
1801–1825	Ok. 25	Ok. 45	Ponad 60	Nie mniej niż 5	—	Nie mniej niż 2	Nie mniej niż 6	Nie mniej niż 2	Nie mniej niż 4	Nie mniej niż 12	Nie mniej niż 1	Nie mniej niż 1	Nie mniej niż 2
1826–1850	Ok. 45	Ok. 310	Ok. 340	Nie mniej niż 3	Nie mniej niż 2	Ok. 20	Nie mniej niż 7	Nie mniej niż 1	Ponad 30	Ok. 40	Nie mniej niż 1	Nie mniej niż 54	Nie mniej niż 55
1851–1875	Ok. 140	Ok. 400	Ok. 635	Ok. 20	Nie mniej niż 13	Ok. 100	Ponad 130	Nie mniej niż 2	Ok. 55	Ok. 80	Nie mniej niż 5	Nie mniej niż 142	Nie mniej niż 155
Razem 1801–1875	Ok. 210	Ok. 755	Ponad 1035	Nie mniej niż 28	Nie mniej niż 15	Ponad 120	Ponad 160	Nie mniej niż 5	Ok. 90	Ok. 130	Nie mniej niż 6	Nie mniej niż 197	Ponad 210

I – kompozycje kościelne

II – arie oraz inne wokalne fragmenty utworów scenicznych

III – pieśni i „śpiewy”

Źródło: obliczenia własne. Por. W. Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne...; idem, Edytorstwo muzyczne na ziemiach polskich w latach 1815–1875*, w: *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. J. Kostecki, Warszawa 2006; idem, *Muzyczny ruch wydawniczy w Warszawie w latach 1802/3–1875*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. 25, Warszawa 1991.

ło dwudziestu poetów, głównie po – charakteryzujące się sylabotoniczną wersyfikacją, ułatwiającą kompozytorom poprawną prozodię – wiersze Juliana Ursyna Niemcewicza¹⁹, Franciszka Dionizego Książczaka, Franciszka Karpińskiego i Kazimierza Brodzińskiego²⁰.

W następnym ćwierćwieczu (1826–1850) liczba autorów tekstów pieśniarskich, zwłaszcza w zestawieniu z wielkością ówczesnej oferty, znacznie wzrosła (ponad sześćdziesiąt nazwisk). O ile w drugiej połowie lat dwudziestych można mówić o kontynuacji trendów wcześniejszych²¹, w latach powstania listopadowego o silnym nurcie patriotycznej poezji pieśniarskiej²², o tyle w okresie popowstaniowym wykorzystywano głównie teksty wzorowane na włoskich i francuskich ariettkach, barkarolach, canzonettach i romansach w tłumaczeniu lub oryginalnego autorstwa Jana Tomasa Seweryna Jasińskiego, Leona hr. Potockiego oraz anonimowych poetów-amatorów²³. Dopiero w drugiej połowie lat czterdziestych pojawiły się liryki Teofila Lenartowicza z muzyką Ignacego Marcellego Komorowskiego, a wśród nich słynna *Kalina*, wydana w 1845, 1847 i 1850 roku.

Największą liczbę twórców (ponad sto dwadzieścia nazwisk) zarejestrowałem oczywiście w ostatnim badanym podokresie (1851–1875). Najpopularniejszy okazał się Jan Chęciński, znany dotąd z działalności teatralnej i dramaturgicznej. Był on najczęściej wówczas publikowanym autorem pieśni własnych (ówcześni kompozytorzy wykorzystali kilkadziesiąt jego utworów) oraz tłumaczem pieśni obcych²⁴, także kilkunastu librett do oper kompozytorów zagranicznych²⁵, oraz twórcą kilku oryginalnych librett do oper polskich Stanisława Moniuszki (*Beata, Paria, Straszny dwór, Verbum nobile*) i Adama Münchheimera (*Otton Łucznik*). Z wszystkich tych dzieł publikowano w Warszawie wokalne wyjątki. Stosunkowo często²⁶ wykorzystywano też poezję Teofila Lenartowicza²⁷, Józefa Bohdana Zaleskiego²⁸, Adama Mickiewicza²⁹, Karola Kucza³⁰, Władysława Syrokomli³¹, Stefana Witwickiego³², Włodzimierza Wolskiego³³, Teofila Nowosielskiego³⁴, Adama Asnyka³⁵, Aleksandra Michaux (Mirona)³⁶ i Marii Ilnickiej³⁷.

Drugą pozycję w warszawskiej ofercie wokalne (około 38%) zajmowały – aranżowane na głos z towarzyszeniem fortepianu – wyjątki z oper, melodramatów i komediooper, obecnych w ówczesnym repertuarze teatralnym miasta.

W pierwszych dekadach XIX wieku największą grupę tego typu tekstów stanowiły fragmenty oryginalnych oraz tłumaczonych na język polski librett operowych Wojciecha Bogusławskiego³⁸. Popularne były też śpiewy z librett operowych autorstwa Ludwika Osińskiego³⁹, Ludwika Adama Dmuszewskiego⁴⁰ i Juliana Ursyna Niemcewicza⁴¹.

W latach międzypowstaniowych pierwszeństwo w tej kategorii przypadło Janowi Tomaszowi Sewerynowi Jasińskiemu. To on był tłumaczem kilkudziesięciu librett do oper kompozytorów obcych⁴² oraz do komediooper z muzyką kompozytorów miejscowych⁴³, których fragmenty ukazały się drukiem.

Po 1850 roku, oprócz tekstów Jasińskiego, równie popularne były fragmenty scenicznych utworów muzycznych do tekstów wspomnianego już Chęcińskiego, a w dalszej kolejności – Leopolda Matuszyńskiego⁴⁴, Józefa Bogdana Wagnera⁴⁵, Feliksa Schobera⁴⁶, Władysława Ludwika Anczyca⁴⁷ i Adama Wieniarskiego⁴⁸. Nie sposób też pominąć wielokrotnie publikowanych wówczas arii z oper *Halka* i *Hrabina* Stanisława Moniuszki, do których libretta napisał Włodzimierz Wolski.

W drukowanym repertuarze kościelnym (około 9% oferty wokalne) przeważały utwory komponowane do tekstów łacińskich. Do lat czterdziestych były to głównie dzieła Józefa Elsnera (przede wszystkim jego msze i offertoria). Ówczesna oferta muzyki religijnej do tekstów polskich przedstawiała się skromniej, choć nie sposób nie wspomnieć o tzw. mszach polskich ze słowami Kazimierza Brodzińskiego i Alojzego Felińskiego. Poeci sięgali w nich do tradycji narodowego „myślenia i czucia”, a kompozytorzy szukali inspiracji melodycznych w popularnych polskich pieśniach religijnych⁴⁹. Te same teksty wykorzystał następnie w swoich mszach polskich Józef Władysław Krogulski⁵⁰.

Msze do tekstów łacińskich lub polskich⁵¹ stanowiły istotną część oferty wydawniczej także w latach następnych. Były one m.in. dziełem Władysława Syrokomli⁵² i Justyna Wojewódzkiego⁵³. Niektórzy kompozytorzy wykorzystywali też teksty ze śpiewników kościelnych⁵⁴.

W repertuarze kościelnym ważną rolę odgrywały również pieśni dla wiernych publikowane w kancjonałach i śpiewnikach⁵⁵.

W ośrodkach pozawarszawskich dominowała w ofercie – zwłaszcza po 1850 roku – pieśń artystyczna. Rzadziej publikowano śpiewy kościelne, a wyjątkowo – wokalne fragmenty dzieł scenicznych. Oczywiście, w każdym z miast proporcje były inne, także zmiany w produkcji miały odmienną dynamikę.

W Krakowie, gdzie zarejestrowałem ogółem około dwudziestu pięciu pieśni (teksty do nich napisało dziesięciu autorów), kompozytorzy najczęściej sięgali po poezję Edmunda Wasilewskiego⁵⁶. Pieśni do jego tekstów publikowano również w Wilnie i Poznaniu, gdzie nośnikiem ich popularności była muzyka Moniuszki⁵⁷.

Natomiast we Lwowie (około pięćdziesiąt pieśni do tekstów dwudziestu pięciu poetów) stosunkowo często wykorzystywano, charakteryzujące się niezwykłą regularnością i melodyką, utwory Zaleskiego⁵⁸. Śpiewy z jego tekstami drukowano rów-

niez w Krakowie i Poznaniu, a sporadycznie też w Wilnie. We Lwowie, niewiele rzadziej jak po wiersze Zaleskiego, sięgano także po poezję Mikołaja Bołozza Antoniewicza⁵⁹, Henryka Jabłońskiego, Wincentego Pola i Mieczysława Romanowskiego.

W Poznaniu (około pięćdziesiąt pieśni do tekstów czterdziestu sześciu poetów) – poza dokonaniem Wasilewskiego i Zaleskiego – miejscowi kompozytorzy najczęściej sięgali po twórczość Karola Antoniewicza⁶⁰, Stefana Witwickiego⁶¹, Franciszka Karpińskiego⁶², Włodzimierza Wolskiego, Narcyzy Żmichowskiej⁶³ i Kornela Ujejskiego⁶⁴.

Na Wileńszczyźnie, gdzie zarejestrowałem najwięcej, bo około stu czterdziestu pieśni (do tekstów pięćdziesięciu poetów), specyficzną sytuację wytworzyła kompozytorska aktywność Moniuszki, który w swoich *Śpiewnikach domowych* wykorzystywał poezję wielu wybitnych autorów polskich, zwłaszcza Jana Czeczota, Adama Mickiewicza i Stanisława Witwickiego. Pozostali kompozytorzy najczęściej sięgali po utwory Aleksandra Grozy⁶⁵, Jerzego Laskarysa⁶⁶ i Antoniego Edwarda Odyńca⁶⁷.

Pozawarszawska oferta wokalne muzyki kościelnej, choć niewielka, charakteryzowała się dużą różnorodnością. Najwięcej było różnego rodzaju śpiewników, zawierających melodie i teksty „pieśni nabożnych”. Przeznaczano je na cały rok kościelny lub jego wybrany okres (np. na Boże Narodzenie), a kierowano do ogółu wiernych Kościoła rzymskokatolickiego, do mieszkańców wybranych diecezji lub do określonych zbiorowości (np. dzieci lub młodzieży gimnazjalnej). Ponadto w Poznaniu opublikowano niektóre msze i offertoria, skomponowane do łacińskich tekstów przez Józefa Elsnera. Warto też wspomnieć o wydanych w Wilnie wokalnie-instrumentalnych *Śpiewach do Mszy Świętej*, skomponowanych do słów Władysława Syrokomli przez Floriana Miładowskiego⁶⁸.

Fragmety z muzycznych dzieł scenicznych poza Warszawą wydawano sporadycznie. Dlatego wyjątkowe znaczenie mają śpiewy opublikowane w: Poznaniu – z „oper narodowej” *Kościuszko nad Sekwaną* z muzyką Franciszka Salezego Dutkiewicza do wierszowanego libretta Konstantego Majeranowskiego⁶⁹, Mińsku – z komediooperetki *Konkurenci* z muzyką Floriana Miładowskiego do libretta Michała Łapickiego⁷⁰, Krakowie – z komicznej operetki *Paziowie królowej Marysieńki* z muzyką Stanisława Dunieckiego, której libretto na podstawie opowiadania z *Obrazów* Wincentego Pola napisał Paweł Duniecki⁷¹, czy we Lwowie – z opery *Rymond, książę litewski* z muzyką Franciszka Mireckiego oraz z krotchwili *Nowy Don Kiszot, czyli Sto szaleństw* z muzyką Stanisława Moniuszki – obydwa do tekstów Aleksandra Fredry⁷².

*

Wydawcom „literatury do śpiewu” możliwości działania na poszczególnych obszarach wyznaczały warunki dyktowane przez lokalne władze zaborcze. Wydaje się, że dzięki muzyce twórczość poszczególnych poetów znacznie zyskiwała na nośności, a „sielankowa polskość” prostej pieśni solowej nie pozwalała zapomnieć o narodowej tożsamości.

¹ Przez druk muzyczny rozumiem utrwalony graficznie utwór, a więc książkę zapełnioną w przeważającej części tekstem muzycznym.

² Na przykład objętość (najczęściej poszytowa), format, rozplanowanie tekstu.

³ Druki muzyczne na przestrzeni omawianych lat powstawały albo przy zastosowaniu wyłącznie jednej techniki drukarskiej (w całości sztychowane, litografowane lub składane czcionkami), albo dwóch lub trzech wymienionych technik jednocześnie. Produkcja ich znaczącej liczby wymagała więc współpracy różnych specjalistycznych drukarni, nierzadko umiejscowionych także poza granicami ziem polskich.

⁴ Muzykolog zasadniczo interesuje całość tekstów danego gatunku, a nie tylko przekazy utrwalone drukiem.

⁵ Przykładowo: S. Barbag, *Polska pieśń artystyczna*, w: *Muzyka polska*, red. M. Gliński, Warszawa 1927; J. Reiss, *Polska pieśń artystyczna*, „Życie Śpiewacze” 1948, nr 2; 1949, nr 1–3 i 5–8; J. Gabrys, *Początki polskiej pieśni solowej w latach 1800–1830*, w: J. Gabrys, J. Cybulska, *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, Kraków 1960; J. Cybulska, *Romans wokalny w Polsce w latach 1800–1830*, w: ibidem; W. Poźniak, *Pieśni solowa po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, Kraków 1966; A. Matracka-Kościelna, *Twórczość pieśniarska warszawskiego środowiska kompozytorskiego w drugiej połowie XIX w.*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980; A. Nowak-Romanowicz, *Pieśń*, w: eadem, *Klasycyzm*, Warszawa 1995.

⁶ J. Gabrys, *Religijna pieśń solowa w twórczości kompozytorów polskich XIX wieku*, Warszawa 1998, s. 8; *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. 2 poprawione, Warszawa 2001, s. 462.

⁷ Pojęcie tomu ma wartość umowną. Rejestruje się wiele druków muzycznych z zawartością wokalną o niewielkiej objętości, czterech–ośmiu stron, ale też woluminy liczące kilkadziesiąt stron.

⁸ Specyficznym, popularnym na rynku warszawskim rodzajem numerowanego, kilkupozytowego druku muzycznego były arie z oper.

⁹ Rejestruje się ponadto druki z utworami przeznaczonymi do wykonania np. na gitarę z tzw. podłożonym tekstem literackim lub operowe „partytury fortepianowe ze śpiewem”, zw. wyciągi fortepianowe.

¹⁰ Mam na myśli teksty literackie podłożone pod nuty kompozycji. Osobną kwestią był język karty tytułowej, której tytułaturę często formułowano w języku francuskim, rzadziej zaś – w języku niemieckim, włoskim lub po łacinie.

¹¹ W XIX wieku, mniej więcej do jego połowy, wydawnictwa nutowe miały najczęściej format podłużny: czwórki, ósemki lub (na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych) także szesnastki. Format pionowej czwórki, jako podstawowa norma, utrwał się na początku drugiej połowy tego stulecia.

¹² W. Tomaszewski, *Druki muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, w: *Instytucje – publiczność – sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, t. 6, red. J. Kostecki, Warszawa 1997.

¹³ Był to głównie wynik licznych – zwłaszcza w końcu lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych – publikacji zawierających wokalną twórczość Stanisława Moniuszki.

¹⁴ Trzeba oczywiście pamiętać, że w związku z ówczesną praktyką edytorską jednostkę obliczeniową stanowił zarówno album zawierający wiele utworów, jak i publikacja pojedynczej kompozycji. W postaci osobnych druków muzycznych wydawano np. utwory wchodzące w skład wileńskich i warszawskich *Śpiewników domowych* Stanisława Moniuszki.

¹⁵ Spośród piętnastu warszawskich czasopism nutowych z tego okresu zawartość wyłącznie wokalną miało tylko jedno („Flora. Wybór śpiewów z towarzyszeniem fortepianu” [Warszawa 1840–1841]), dziewięć zaś – mieszaną; W. Tomaszewski, *Warszawskie czasopisma nutowe w latach 1801–1875*, „Biblioteka Muzyczna” 1983–1984, Warszawa 1986.

¹⁶ Spośród trzydziestu trzech warszawskich serii nutowych (dysponują szczegółowymi danymi do 1865 roku) – w czternastu seriach publikowano pieśni, arie z oper lub śpiewy kościelne; *Wykaz ciągłych druków muzycznych wydanych w Warszawie w latach 1772–1865. Aneks 2*, w: W. Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w latach 1772–1865*, Warszawa 1992, s. 247–253. Osiem z nich zawierało repertuar wyłącznie pieśniarski, np. śpiewy obce na określony głos solo z akompaniamentem fortepianowym (m.in. „Pieśni obce na mezzosoprano z towarzyszeniem fortepianu w przekładzie polskim Jana Chęcińskiego”, Warszawa 1861) lub pieśni religijne (np. „Głos duszy. Zbiór pieśni religijnych na głos mezzosoprano z towarzyszeniem fortepianu lub organu”, Warszawa 1862–1863), w czterech pojawiły się arie operowe (np. „Zbiór ulubionych aryj z rozmaitych oper ułożonych z towarzyszeniem fortepianu”, Warszawa 1862–1865) lub śpiewki z komediooper („Motyl. Zbiór ulubionych śpiewek z komediooper grywanych w Teatrze Rozmaitości i innych ulotnych z towarzyszeniem fortepianu”, Warszawa 1841–1845), w dwóch – muzyka kościelna (np. „Muzyka kościelna Stanisława Moniuszki”, Warszawa 1860–1862).

¹⁷ Wyjątkiem był efemeryczny „Dziennik Muzyczny” publikowany w 1834 roku w Wilnie. Zamieszczano w nim jednak wyłącznie utwory fortepianowe.

¹⁸ Zob. np. „Gazeta Polska” 1862, nr 125 (dodatek), s. 3.

¹⁹ Wykorzystywano głównie zbiór trzydziestu trzech utworów tworzących opublikowane wówczas *Śpiewy historyczne* (Warszawa 1816).

²⁰ Śpiewy z ich tekstami pojawiły się m.in. w czasopiśmie nutowym „Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich” (Warszawa 1803–1805), w dodatku do *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* (Warszawa 1818) oraz w *Początkach muzyki a szczególnie śpiewania* Józefa Elsnera (Warszawa około 1821 roku).

²¹ Pojedyncze wydania do tekstów Kazimierza Brodzińskiego, Ludwika Adama Dmuszewskiego, Konstantego Gaszyńskiego, Stanisława Jachowicza, Franciszka Karpińskiego, Franciszka Kowalskiego i Adama Mickiewicza.

²² W Warszawie wydawano wówczas pieśni S. J. Cywińskiego, Kazimierza Delavigne’a, Franciszka Salezego Dmochowskiego, Konstantego Gaszyńskiego, Michała G. Godlewskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Stanisława Jachowicza, Brunona Kicińskiego, Franciszka Kowalskiego, Ignacego Krasickiego i Jędrzeja Stowaczynskiego z muzyką Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Józefa Elsnera, Karola Kurpińskiego i Józefa Nowakowskiego.

²³ Głównie do muzyki Józefa Damszego, Józefa Nowakowskiego, Antoniego Teichmanna i Józefa Stefaniego. Publikowano je w postaci jednotomowych druków zwartych, a także w periodykach nutowych.

²⁴ W ofercie znalazły się całe serie pieśni obcych w jego tłumaczeniu, m.in. zbiór czterdziestu pieśni Franza Schuberta.

²⁵ Między innymi Daniela François Esprit Aubera (*Marco Spada*), Vincenza Belliniego (np. *Beatrice di Tenda*, *Purytanie*), Gaetana Donizettiego (*Faworyta*), Jacques’a François Fromental’a Halevy’ego (*Żydówka*), Saveria Mercadantego (*Il Bravo*) i Giuseppego Verdiego (*Ernani*, *Nabucodonosor*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadur*).

²⁶ Od ponad trzydziestu tekstów Lenartowicza, po około dziesięć Mirona (Michaux).

²⁷ Do niektórych liryków Lenartowicza muzykę komponowali różni muzycy, np. do *Rozmowy ze słowikiem* – Ignacy Marceł Komorowski (nakł. aut., 1856), Ignacy Feliks Dobrzyński (Gebethner i Wolff, 1858), Kazimierz Łada (Fleck, 1860) i Ludwik Grossmann (Kaufmann i S-ka, 1862). Poeta był też autorem libretta do operetki Oskara Kolberga *Król pasterzy*. Jej wokalne fragmenty oraz wyciąg fortepianowy wydała w 1860 roku szycharnia nut Władysława Otto.

²⁸ Niektóre pieśni do tych samych tekstów Zaleskiego z muzyką różnych kompozytorów opublikowano w Warszawie i we Lwowie, np. *Nigdyż?* z muzyką Kazimierza Lubomirskiego (Warszawa, 1859, redakcja „Ruchu Muzycznego”) oraz z muzyką Marcelo Madejskiego (Lwów, 1862, Wild). Zaleski był także autorem libretta do operetki Ignacego Platona Kozłowskiego *Marylla, czyli Dożynki*, z której śpiew opublikowała w 1855 roku warszawska oficyna Rudolfa Friedleina.

²⁹ Udział tekstów Mickiewicza wiązał się głównie z warszawskimi publikacjami niektórych *Śpiewników domowych* Moniuszki; K. Michałowski, *Poezje Mickiewicza w kompozycjach muzycznych*, w: *Adam Mickiewicz. Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 4, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986.

³⁰ Do jego wierszy komponowali muzykę m.in.: Janina Czetwertyńska, Ignacy Feliks Dobrzyński, Ignacy Marceł Komorowski, Karolina Krasieńska, Kazimierz Lubomirski, Karol Müller, Józef Nowakowski, Arkadiusz Stołypin i Antoni Teichmann.

³¹ Do jego tekstów komponowali wydawane w Warszawie pieśni m.in.: Marceł Jasiński, Theodor Kahle, Albin Korytyński, Ignacy Krzyżanowski, Karol Müller, Józef Nowakowski, Ignacy Zaleski, August Radwan, Antoni Teichmann i Aleksander Zarzycki.

³² Poza najbardziej znanymi warszawskimi publikacjami pieśni Fryderyka Chopina do jego tekstów (głównie piosnek sielskich) komponowali także m.in.: Julian Fontana, Kazimierz Lubomirski, Józef Nowakowski i August Radwan.

³³ Do jego tekstów komponowali pieśni m.in.: Ferdinand Q. Dulcken, Emanuel Kania, Ignacy Marceł Komorowski, Wincenty Angelo Loos, Stanisław Moniuszko, Julia Niewiarowska, August Radwan i Karol Studziński (wszystkie opublikowano w Warszawie).

³⁴ Do jego poezji komponowali pieśni m.in.: Wincenty Angelo Loos, Józef Nowakowski, Gustaw Roguski, Antoni Teichmann i Kasper Napoleon Wysocki.

³⁵ Do jego tekstów komponowali pieśni m.in.: Władysław Kronenberg (używający pseudonimu Władysław Wieniec) i Aleksander Zarzycki.

³⁶ Do jego poezji komponowali pieśni m.in.: Julian Dobrski, Kazimierz Kratzer, Wilhelm Trotschel, Aleksander Zarzycki i Władysław Żeleński.

³⁷ Do jej tekstów z najbardziej znanego *Ilustrowanego skarbca Polski* skomponowali pieśni Adolf Bogucki i Stanisław Moniuszko.

³⁸ Chodzi o libretta do dzieł m.in. François-Adriena Boieldieu (*Dama biała*), Luigi-go Cherubini (*Lodoiska*), Franza Antona Hoffmeistra (*Telemak, król Lewicki Itaki*), Wolfganga Amadeusza Mozarta (*Czarodziejski flet*), Gioacchina Rossiniego (*Cyrułek sewilski*, *Włoszka w Algierze*), Petera Wintera (*Przerwana ofiara*), Carla Marii von Webera (*Wolny strzelec*), Josepha Weigla (*Familia szwajcarska*), a z kompozytorów polskich – Józefa Elsnera (*Amazonki, czyli Herminia*, *Iskaha król Guaxary*, *Sydney i Zuma*, *Sydonia, czyli miłość i duma*).

³⁹ *Dziadek i wnuk* (z muzyką Karola Kurpińskiego), *Turek we Włoszech*, *Sroka złodziej* (obie z muzyką Gioacchina Rossiniego).

⁴⁰ Oryginalne libretta do opery *Król Łokietek* i komediooper *Siedem razy jeden* (obydwa utwory z muzyką Józefa Elsnera).

⁴¹ Oryginalne libretta do oper Karola Kurpińskiego *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie* i *Jadwiga królowa polska*.

⁴² Między innymi: Adolphe’a Charles’a Adama (*Pocztynion z Longjumeau*), Daniela François Esprit Aubera (*Haydée*, *Jeziorno wieszczek*, *Koń spiszowy*, *Syrena*, *Współka z szatanem*), Vincenza Belliniego (*Belizariusz*, *Lunaticzka*, *Norma*), Féliciena Davida (*Pustynia*), Gaetana Donizettiego (*Córka regimentu*, *Don Pasquale*, *Linda di Chamounix*), Friedricha Flotowa (*Alessandro Stradella*, *Marta*, *Marynarze*), Jacques’a François Fromental’a Halevy’ego (*Dolina Andorry*), Louisa Josepha Ferdinanda Herolda (*Zampa*), Victora Masségo (*Renegat*), Saveria Mercadantego (*Przysięga*), Achille-Feliksa Montaubry’ego (*Kobiety z kamienia*) i Giuseppego Verdiego (*Il Lombardi*, *Jerozolima*, *Macbeth*).

⁴³ Między innymi: Józefa Damszego (*Mulat*, *Dawne miłości*, *Łucja, czyli Pamiętka*, *Mleczna siostra*, *Nowy rok*, *Pierwsza wyprawa młodego Richelieu*, *Trilby*), Józefa Stefaniego (*Chłopiec okrętowy*) i Edwarda Wolffa (*Skutki oddalenia*).

⁴⁴ Tłumaczył on libretta takich oper i operetek, jak m.in.: *Faust* (z muzyką Charles’a Gounoda), *Gadule* (z muzyką Jacques’a Offenbacha), *Lara* (z muzyką Louisa Maillarta), *Lazarilla* (z muzyką Victora Masségo), *Oberżystka z Elizondo* i *Orfeusz w piekle* (obie z muzyką Jacques’a Offenbacha), *Paola* (z muzyką Friedricha Flotowa), *Pensjonarki* (z muzyką Franza von Suppégo) i *Wesołe kumoszki z Windsoru* (z muzyką Otto Nicolai).

⁴⁵ Tłumaczył on libretta takich oper, operetek i komediooper, jak m.in.: *Hugonoci* (z muzyką Giacomina Meyerbeera), *Małżeństwo przy lataniach* i *Śpiewka pana Fortunata* (obie z muzyką Jacques’a Offenbacha), *Maria* (z muzyką Louisa Josepha Ferdinanda Herolda), *I Capuleti e i Montecchi* (z muzyką Vincenza Belliniego), *Piwowar z Preston* (z muzyką Adolphe’a Charles’a Adama) i *Żelazna kolej wersalska* (z muzyką Józefa Damszego).

⁴⁶ Tłumaczył on libretta takich operetek, jak m.in.: *Córka Pani Ango* (z muzyką Charles’a Lecocq’a), *Piękna Galatea* (z muzyką Franza von Suppégo) i *Mignon* (z muzyką Ambroise’a Thomasa).

⁴⁷ Napisał on libretta do komediooper, m.in.: *Chłopi arystokraci* i *Łobzowanie* (obie z muzyką Piotra Studzińskiego) i do opery *Duch wojewody* (z muzyką Ludwika Grossmana).

⁴⁸ Napisał on libretta do komediooper, m.in.: *Nad Wisłą*, *Szwaczka warszawska* oraz *Warszawiacy i hreczkosieje* (wszystkie z muzyką Adama Tarnowskiego).

⁴⁹ Pierwsza z nich, do tekstu Kazimierza Brodzińskiego (*Z ogłosem wdzięcznych pieni, Msza ludowa* skomponowana przez Józefa Elsnera), zainicjowała w 1820 roku w Warszawie ten rodzaj wydawnictw (w latach 1820–1821 wydano ją trzy razy, dwa – w litografii Ludwika Letronne’a i raz – w szycharni Antoniego Placheckiego, w *Początkach muzyki a szczególnie śpiewania* Józefa Elsnera). Drugą, do tekstu Alojzego Feliińskiego (*Na stopniach Twego upadamy tronu*), opublikowała w 1825 roku oficyna Franciszka Klukowskiego w zbiorze *Plenia nabożne* kompozycji Karola Kurpińskiego.

⁵⁰ Opublikował je w wydawanej własnym nakładem w latach 1838?–1841? serii „Śpiewy Kościelne”; W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992, poz. 3833; *Encyklopedia muzyczna PWN*, część biograficzna pod red. E. Dziebowski, t. 5, Kraków 1997, s. 212. Ponadto do jednej z jego mszy słowa ułożył B. Hagenmeister; ibidem.

⁵¹ Na podstawie dostępnych źródeł autorów większości tekstów nie udało się ustalić. Jednak publikowane „polskie” msze m.in. komponowali: Karol Müller, Józef K. Piotrowski, ks. Józef Pruszkowski, Józef Stefani i Karol Studziński.

⁵² *Msza Święta na 3 głosy z organem* kompozycji Romualda Zientarskiego, opublikowana w 1857 roku przez oficynę Gustawa Sennewalda.

⁵³ *Msza piotrowska* skomponowana przez Stanisława Moniuszkę, a opublikowana w 1873 roku przez oficynę Ferdynanda Hoesicka.

⁵⁴ Na przykład Karol Müller słowa do swojej *4 mszy (Co nam nakazuje)* zaczerpnął ze *Śpiewnika kościelnego* ks. Marcina Mioduszewskiego („Kurier Warszawski” 1875, nr 82, dodatek z 15 kwietnia, s. I).

⁵⁵ Autorskie pieśni Józefa Dionizego Minasowicza (na najważniejsze uroczystości i całe okresy roku kościelnego), Antoniego Goreckiego i Kossakowskiego znajdują się w cytowanych już *Pieniach nabożnych* Karola Kurpińskiego. Wydany w tym samym roku (1825) *Kancjonał muzyki kościelnej* Wacława Raszka w części drugiej zawierał łacińskie śpiewy chorałowe na cały rok kościelny, a w części trzeciej – siedem mszy polskich i szesnaście, powszechnie znanych, pieśni kościelnych; K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 54. Szczególną wartość miała publikowana w Warszawie twórczość ewangelika Augusta Freyera: *Choralbuch* w jego opracowaniu (1845), *Zbiór pieśni duchownych ewangelickich i modlitw* (1866) oraz jego autorska seria „Kompozycje Kościelne”, gdzie wydrukował m.in. *Pieśni do mszy świętej* oraz opracowane na czterogłosowy chór męski *Veni creator* i *Salve Regina* (1861, Gebethner i Wolff). Sto pieśni na wszystkie okresy Kościoła rzymskokatolickiego zawierała trzytomowa *Muzyka kościelna choralna i figuralna* Romualda Zientarskiego, publikowana poszytami przez autora w latach 1859–1866. Ten sam autor wydał w 1870 roku jednogłosowy *Śpiewnik kościelny* (drukami czcionkowym u Jana Jaworskiego).

⁵⁶ Jego wiersze z muzyką m.in. Józefa Mikuszewskiego, Antoniego Płacheckiego i Wincentego Studzińskiego publikowały w latach sześćdziesiątych oficyna Franciszka Grzybowski, Juliusza Wildta i Daniela Edwarda Friedleina.

⁵⁷ Kilka jego tekstów znalazło się w opublikowanych w pierwszym z tych miast *Śpiewnikach domowych* Stanisława Moniuszki. W Poznaniu pieśni do jego tekstów publikował kompozytor i wydawca Antoni Woykowski, zaś cztery jego krakowiaki i *Modlitwę* – utwory z muzyką Moniuszki – wydała w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oficyna Jana Konstantego Żupańskiego. Na początku lat siedemdziesiątych jeden z krakowiaków Edmunda Wasilewskiego – *Halko miła* – z muzyką Maksymiliana Greckiego ukazał się drukiem poznańskiego wydawcy Mieczysława Antoniego Leitgebera.

⁵⁸ Na przykład *Spomnienie* opublikowane z muzyką Aleksandra Zarzyckiego około 1848 roku w oficynie Franciszka Galińskiego i w 1855 roku – z muzyką Marceliego Małeckiego – przez Karola Wildta.

⁵⁹ Jego wiersz *Do wszystkich* z muzyką Josepha Christopa Kesslera doczekał się w 1848 roku trzech edycji. Poza Lwowem można go było nabyć także m.in. w Czerniowcach.

⁶⁰ Do jego wierszy muzykę komponowali Mateusz Rudkowski i Maksymilian Grecki, a wydawali – Jan Konstanty Żupański, Ludwik Merzbach i Mieczysław Antoni Leitgeber.

⁶¹ Chodzi o osiem *Piosenek sielskich* z muzyką Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, opublikowanych przez Jana Konstantego Żupańskiego. Niektóre z nich znane są również jako pieśni z muzyką Chopina i Moniuszki.

⁶² Chodzi o pięć śpiewów zamieszczonych w zbiorze *Pieśni i piosneczki narodowe z fortepianem. Część pierwsza*, opublikowanych w 1828 roku przez Karola Reyznera.

⁶³ Do wierszy Włodzimierza Wolskiego i Narcyzy Żmichowskiej muzykę skomponował Michał Hertz, a opublikował je Jan Konstanty Żupański.

⁶⁴ Do jego tekstów muzykę skomponował Maksymilian Grecki, a opublikowała je oficyna Mieczysława Antoniego Leitgebera.

⁶⁵ Pieśni do jego dumek i śpiewów skomponowali M. A. Borozdin i Andrzej Janowicz, a opublikowała je żytomierska oficyna Konstantego Budkiewicza.

⁶⁶ Pieśni do jego tekstów, skomponowane przez Ludwika Nowickiego i Ignacego Zaleskiego, opublikował w Wilnie Maurycy Orgelbrand.

⁶⁷ Pieśni do jego wierszy, skomponowane przez Ludwika Nowickiego i Théodore'a Kahle, wydał Maurycy Orgelbrand w Wilnie. Niektóre z tekstów były tłumaczeniem z Redwita.

⁶⁸ Opublikowała je po 1854 roku oficyna Maurycyego Orgelbranda.

⁶⁹ Krakowiaka z tej opery (*Albośmy to jacy tacy*) wydała w latach dwudziestych oficyna Karola Antoniego Simona.

⁷⁰ Tekst libretta, opublikowanego w 1861 roku przez oficynę Aleksandra Walickiego, zawierał dwadzieścia dwa wierszowane śpiewy, w tym kilka duetów.

⁷¹ Pięć śpiewów opublikowała w 1870 roku oficyna Wildta.

⁷² Arię z opery *Rymund* opublikowała około 1858 roku oficyna Antoniego Henryka Wilhelma Kallenbacha, natomiast śpiewy z krotchwilli – w 1851 roku litografią Marcina Jabłońskiego.

