

Nowowiejski, Feliks Maria

Geneza 'Legendy Bałtyku'

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1, 105-118

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

FELIKS MARIA NOWOWIEJSKI

GENEZA „LEGENDY BAŁTYKU”

Niniejszy artykuł ma przyczynić się do lepszego poznania opery *Legenda Bałtyku* mego ojca, Feliksa Nowowiejskiego. W szczególności zajmę się jej genezą. Do takiego właśnie ujęcia zachęcił mnie muzykolog, mgr Jan Boehm. Sprawa wymaga tym bardziej wyjaśnienia, że jeszcze tu i ówdzie pokutuje pogląd wyprowadzający rzekomo niemiecki rodowód *Legendy Bałtyku*. Otóż Boehm powziął podejrzenie, chyba słuszne, że pogląd ów jest mylny. Wskażę zebrane teksty — oświetlające bądź też zaciemniające problematykę. Podzielę się swoimi refleksjami biograficznymi oraz związanymi z genezą *Legendy*. Rzadko, ale będę się posiłkował także wspomnieniem. Może jednak i ono przyda się, jako materiał, przyszłemu biografowi Nowowiejskiego. Najprzód nakreślę ramy chronologiczne.

Operę swoją pisał kompozytor nie jednym ciągiem, powracał do niej w różnych czasach. W pierwszej dekadzie lat XX wieku istniała „Pralegenda Bałtyku”, jako *Busola*, neoromantyczna w środkach muzycznych, młodopolska. Fragment jej pokazał Nowowiejski na pierwszym swoim koncercie kompozytorskim w Filharmonii Warszawskiej w 1906 r.¹ Pomysły skryształizowały się raz jeszcze na krótko przed 1924 r. Jest to data prapremiery *Legendy Bałtyku* (*Winyety*) w Poznaniu (28 XI). Nastąpiły modyfikacje przed premierami lwowską i katowicką oraz przed warszawską. Poza tym duże zmiany wprowadzono po premierze warszawskiej, a przed wznowieniem zaplanowanym przez dyrektora Opery Poznańskiej, Zygmunta Latozewskiego na jesień 1939 r., które nie odbyło się z powodu wybuchu wojny. Jednakże *Legenda* znajdowała się już w próbach. Była to wersja z 1938 r. Pracę nad *Legendą* kontynuował Nowowiejski podczas wojny w Krakowie, w 1941 — ostatnim roku twórczości kompozytora (choć zmarł on już po wojnie). O początkowych etapach, zwłaszcza o poprzedzającym prapremierę, pisano sporo i to nawet polemicznie. Późna *Legenda*, tzn. z datą 1938 r. i uzupełniona w 1941 r., stanowi dający się łatwo wyśledzić stylometrycznie, właściwie jeden etap (impresjonistyczny). A znowu domieszka archaizacji pochodzi na krótko sprzed 1924 r.

Jest najbardziej prawdopodobne, że pierwszym morzem, które Nowowiejski zobaczył, był Bałtyk. Warmiak za młodu pracował w ołsztyńskiej orkiestrze wojskowej, z którą niejednokrotnie jeździł na manewry. Dalszym impulsem do marynistyki są dla laureata tzw. rzymskiej nagrody wrażenia z okolic Neapolu i wyprawa statkiem

¹ O koncercie tym pisze A. Poliński w „Kurierze Warszawskim”, 1906 z 21 IV.

z Afryki Północnej do Marsylii². U początku twórczości operowej znajdują się programowe obrazy symfoniczne morza i sceny ze wspomnianej *Busoli* (vel *Castelletto* — bo i tak się nazywała). Została ona później potraktowana „jako studenckie ćwiczenie techniczne i zaniechana”³. Niemniej posiada niezaprzeczalny związek genetyczny z późniejszą „Legendą 1924”.

Akcja *Busoli* rozgrywała się w Amalfi nad Morzem Tyrreńskim. Bohaterem był Flawio Gioja, legendarny wynalazca busoli. Opera ta w pierwotnym planie Nowowiejskiego miała zwiększyć serię jego utworów na tematy włoskie⁴. Należą tu w ogólnym plonie podróży laureata do Italii: sceny dramatyczne *Quo vadis* z obrazami płonącego Rzymu, Forum Romanum, Katakumb, Via Appia, dalej poematy symfoniczne: *Nina i Pergolesi* oraz *Beatrycze*. Akcja *Busoli* nie miała nic wspólnego z Niemcami. Tematy włoskie występują także u Różyckiego (z tego samego pokolenia): opery *Meduza*, *Beatrix Cenci*, częściowo *Casanova*, preludium symfoniczne *Mona Liza Gioconda*. Z Młodej Polski nadto Szymanowski skomponował *Króla Rogera* (sycylijskiego). Wielu polskich malarzy i pisarzy (m.in. w latach Nowowiejskiego Konopnicka i Tetmajer) udawało się do Włoch i czerpało stamtąd tematy.

W 1903 r. *Busola* znajdowała się jeszcze w sferze zamiarów. Wspomniałem już o fragmencie wykonanym koncertowo w Warszawie 1906 r. Muzyka powstawała nie wcześniej, jak między tymi dwiema datami (w latach nauki u Maxa Brucha, która skończyła się właśnie w 1906 r.). Zachował się bowiem list Nowowiejskiego z 9 listopada 1903 r., pisany w Paryżu do rodziny⁵. Kompozytor przestrzega przed niepotrzebnym rozgłaszaniem wieści o planowanej operze „La boussole”. Nawet jeszcze nie posiada do niej gotowego libretta. Donosi o swoich staraniach w Warszawie, czynionych celem uzyskania libretta do opery na polski temat. Zapamiętajmy, że z zamiarem jej utworzenia nosił się Nowowiejski zanim jeszcze otrzymał libretto do *Busoli*. Sprawa o tyle ważna, że jak za chwilę przytoczę, ktoś zasugeruje fałszywie: najprzód była włoska *Busola*, a dopiero przy zmienionej koniunkturze politycznej, tzn. po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w 1918 r., skierował Nowowiejski swoje zainteresowanie na operową tematykę polską. Przeczy temu korespondencja z 1903 r.

Sięgnijmy teraz do recenzji, jaką po prapremierze *Legendy* w 1924 r. zamieścił w trzech odcinkach „Kuriera Poznańskiego” Łucjan Kamiński⁶. Scharakteryzowawszy Nowowiejskiego jako „prozelitę myśli narodowej”, krytyk informuje, że kompozytor „napisał operę morską w 2 aktach na tle włoskim pt. *Der Kompass*,

² Przed I wojną światową Nowowiejski poznał także wschodnią część Morza Śródziemnego, wybrzeże Grecji, wyspę Wight w Anglii i Atlantyk.

³ Kompozytor tłumaczy to w sprostowaniu pt. *W sprawie Legendy Batyku* nadesłanym do redakcji „Prosto z Mostu” (1937, nr 55 z 5 XII).

⁴ Podaję za powyższym sprostowaniem, ale także za wielokrotnymi rozmowami z kompozytorem. Nastroje twórcze w związku z operą dobrze oświetla list rzymski z 12 lipca 1903 r. do siostry (archiwum Feliksa Nowowiejskiego w Poznaniu). Tło włoskie *Busoli* potwierdza Ł. Kamiński, antagonistą *Legendy* (o czym szeroko poniżej).

⁵ Obecnie w archiwum F. Nowowiejskiego.

⁶ Ł. Kamiński, „Kurier Poznański”, 1924, nr 292, ss. 2—3; nr 293, ss. 2—3; nr 294, ss. 2—3.

która później w przekładzie polskim miała być reprezentowana publiczności polskiej jako *Busola*. Tymczasem zmiany, jakie zaszyły w warunkach politycznych jak i w poglądach kompozytora, spowodowały go do nadania dziełu swemu, z założenia internacjonalnemu, tendencji narodowej, przez podłożenie nowej zupełnie akcji, przenoszącej rzecz znad Adriatyku nad Bałtyk, i przez wplatanie w muzykę nowych polskich motywów ludowych. I tak oto, przy pomocy nowej współpracowniczki literackiej, W. Szalay-Groele, dawna *Busola* zamieniła się (rozumie się, że nie bez poważnych retuszy muzycznych) na 1 i 3 akt *Legendy Bałtyku*⁷. Zakwestionuję w tym cytacie najprzód owego „prozelitę”. Nowowiejski nie był Niemcem spolonizowanym. Pochodził z rodziny polskiej, niezgermanizowanej. Ojciec kompozytora, Franciszek, okazuje się, był nawet działaczem polskim w drugiej połowie XIX wieku na Warmii⁸. Dalej, podług recenzenta dopiero zmiany „w warunkach politycznych jak i w poglądach kompozytora” spowodowały jego nową „tendencję narodową”. Jednakże my już wiemy, że znacznie wcześniej marzyła mu się opera na temat polski. Nieściśły jest, dalej, „Adriatyk” jako miejsce akcji *Busoli*. Łatwo sprawdzić na mapie, że Amalfi, miasto Gioji, znajduje się po drugiej stronie włoskiego białego.

Podkreślając przeróbkową zależność aktów skrajnych, tzn. 1 i 3, *Legendy* od *Busoli*, Kamiński stwierdza, że akt środkowy (2) dopisał kompozytor na życzenie inscenizatorów poznańskich⁹. I takie oto zajmuje stanowisko: „Znajomość genezy tej, sądzę, jest nieodzowna do zrozumienia i sprawiedliwego osądzenia całej opery”¹⁰. Geneza ta stanowi, zdaniem krytyka, błąd podstawowy, z którego wynikają minusy *Legendy Bałtyku*. Ich wyliczaniem zajmuje się szczegółowo Kamiński w swoich długich recenzjach z tej opery. Zauważę, że pomieszał dwie rzeczy: geneza danego dzieła zainteresuje na pewno jego historyka, ale czy można ją traktować jako miernik nieodzowny dla krytyka muzycznego? Czy należy uzależniać ocenę od naszej wiedzy o zabiegach warsztatowych kompozytora, czy też wychodzić w ocenie od wrażenia, jakie wywołuje ich rezultat?

Muzyka jest zasadniczo zjawiskiem asemantycznym. Nagina się łatwo do różnych sytuacji scenicznych, jeżeli tylko muzyka i sytuacje owe mają wspólny mianownik uczuciowy, wspólną ekspresję. A znowuż obrazy dźwiękowe, czasami przecie występujące w muzyce, są na ogół niejasne. Ilustrację dźwiękową na przykład burzy można stosować do akcji odbywającej się pod jakąkolwiek szerokością geograficzną. Z tych względów autor *Legendy Bałtyku* mógł wyzyskać materiał motywów morskich i sceny zwłaszcza wątku miłosnego ze swojej pierwszej opery morskiej i jak zazwyczaj wszelkie opery — miłosnej. Korzystanie z własnych, wcześniejszych i nie opublikowanych prac w późniejszych opusach jest zresztą rozpowszechnioną praktyką kompozytorów (podobnie pisarzy). „Puccini posłużył się swoim młodzieńczym *Capriccio sinfonico* w późniejszej

⁷ Ibidem, nr 292. Waleria Szalay (ur. ok. 1876 r., zm. w 1953) była lwowską poetką w latach Młodej Polski. Następnie osiedliła się w Poznaniu.

⁸ Zob. A. W a k a r, *Legenda o Nowowiejskim*, „Głos Olsztyński — Archipelag”, 1963, nr 283 (3740), 49 (289), ss. 1 i 10.

⁹ Ł. K a m i e Ń s k i, op. cit., nr 293.

¹⁰ Ibidem, nr 292.

Cyganerii. Do *Borysa Godunowa* czerpał Musorgski z wcześniejszego *Króla Edypa*. Z przedziwnych montaży powstało takie arcydzieło sztuki operowej jak *Cyrylik sewilski* Rossiniego i *Kniaź Igor* Borodina, gdzie kompozytor wykorzystywał fragmenty *Młady*. A jakie próbkę bywały kaprysem Bacha lub Haendla! Według ostatnich badań uczonych niemieckich *Msza h-moll* oraz niektóre oratoria Jana Sebastiana są nowymi redakcjami utworów dawniej przez niego stworzonych¹¹. Bach podsuwał pod swoją muzykę zupełnie nową treść literacką. Na przykład z utworów świeckich powstawały tą metodą religijne i na odwrót. Właśnie ze względu na wskazaną już semantyczną giętkość muzyki¹².

Gdyby przyjęć punkt widzenia krytyki z „Kuriera Poznańskiego” z 1924 r. musielibyśmy konsekwentnie potępić nie tylko *Legendę Bałtyku*, ale i wymienione przykłady ze światowej literatury operowej. Są bowiem wynikiem praktyki, należącej, zacytuje Kamińskiego, do „przedpotopowych pojęć o twórczości muzyczno-dramatycznej”¹³, do „okresu niemowlęcego”¹⁴ i wreszcie do grzebania się w „rupieciarni”¹⁵. Oczywiście, Nowowiejski zaniechał *Busoli* z chwilą, gdy znalazł temat atrakcyjniejszy, który bardziej go przekonywał artystycznie. Stało się tak po skontaktowaniu z nową librecistką, panią Szalay. Odżyły w kompozytorze wspomnienia miesięcy spędzanych różnymi laty, prawie od początku XX wieku, w Świnoujściu, czy nad Bałtykiem w okolicach Królewca. I w rezultacie oparł się o może najefekowniejszy mit z ziemi polskich, w każdym razie o najbardziej znany poza granicami kraju. Na temat legendy o Winecie powstało niegdyś aż 5 niemieckich oper¹⁶, (jednakże dzisiaj o nich cicho). W te szranki wstępował polski autor prapremierą w 1924 r.

Jest rzeczą również oczywistą, że między 1903 r., w którym Nowowiejski snuł zamiysł polskiej opery, a 1924 — były jeszcze inne daty: rok 1919 — przyznanie Pomorza Gdańskiego Polsce w traktacie wersalskim oraz rok 1920 — plebiscyt na Warmii. Lata te niewątpliwie miały duży wpływ na patriotę, syna Północy, pobudzając jego entuzjazm dla spraw ojczystych. Jednocześnie nastąpiło ochłodzenie stosunków między kompozytorem a librecistą *Busoli*. Był nim dr P. Fleischer, występujący pod pseudonimem Herolaski, librecista także w oratorium Nowowiejskiego *Znalezienie św. Krzyża*. Niemiec ulegał nacjonalizmowi w miarę odpadania ziem polskich od Rzeszy. Polak przerwie współpracę przy *Busoli* i już nie zinstrumencie inne opery, *Obieźczasów* (z życia naszych robotników — emigrantów). Librecistą był tutaj również Herolaska. Do motywów

¹¹ Z oddanej do druku książki biograficznej Kazimierza oraz Feliksa Marii Nowowiejskich, *Dookoła kompozytora (wspomnienia o ojcu)*.

¹² Nie tak dawno, bo w 1953 r., znany publicysta J. Waldorff zachęcał do napisania nowego libretta opery *Hrabina* pod istniejącą już muzykę Moniuszki (*List otwarty do Juliana Tuwima*, „Świat”, nr 34, 23 sierpnia). Waldorff motywował to faktem słabego w danym wypadku, libretta Wolskiego.

¹³ Ł. Kamiński, *Legenda Bałtyku, opera narodowa Feliksa Nowowiejskiego*, „Muzyka”, grudzień 1924, nr 21, s. 68.

¹⁴ Ibidem, s. 66.

¹⁵ Ibidem, s. 68.

¹⁶ Zob. R. Kiersnowski, *Legenda Winety*, Kraków 1950, ss. 111—158. Opery H. Frankenburgera, R. Würsta, S. N. Skraupa, A. Könnemanna i O. Wermanna.

artystycznych przy tworzeniu *Legendy* z 1924 r. przyłączyły się niewątpliwie i polityczne.

Nie bez znaczenia jest fakt osobistego udziału Nowowiejskiego w plebiscycie na Warmii i Powiślu. Kompozytor, który osiągnął wtedy już bądź co bądź światowy rozgłos (głównie dzięki muzyce *Quo vadis*), wziął udział w agitacji. Stał on oko w oko z bojówkami niemieckimi, rozbijającymi polskie zebrania i koncerty. Przechybia takie musiały mobilizować wewnętrznie. Nowa opera potwierdziła nasze aspiracje morskie, występowała przeciw tym, którzy w odzyskanym przez nas, przybałtyckim skrawku widzieli jeno „korytarz” między Rzeszą a utraconą w plebiscycie Warmią. Tylko w ten sposób rzecz rozumiejąc, można się zgodzić na sugestię Kamińskiego, tzn. na owe „zmiany w warunkach politycznych”, które spowodowały unarodowienie libretta *Legendy*. „Prozelita” nie nawrócił się po 1918 r. Był bowiem Polakiem chociażby w swojej *Rocie* z 1910 r. i w innych, wcześniejszych hymnach z lat jeszcze studenckich, berlińskich (*O polski kraju święty* do słów W. Bełzy, *Biały Orzeł*, *Apo-teoza* itp.).

Legenda użytkowująca w scenach obrzędowych koloryt muzyczny ludowo-słowiański znalazła się na tej samej linii twórczości, jaką zajął Nowowiejski już przed I wojną światową, będąc autorem pieśni quasi folklorystycznych, a także bardzo wczesnej uwertury *Swaty polskie* (w 1903 r. nagroda im. Beethovena). Utwór ten chyba nawiązuje do pierwszego w regionie olsztyńskim wodewilu polskiego *Swaty warmińskie* Jana Liszewskiego z Klebarka. A znowu nutę swojską i tendencję patriotyczną łączył opublikowany w Berlinie w 1912 r. *Kujawiak* na chór z orkiestrą symfoniczną, do słów Konopnickiej. W punkcie kulminacyjnym wybucha tu motyw hymnu zakazywanego w Niemczech *Jeszcze Polska nie zginęła*. Przemycony w ten sposób przed uchem policji, cieszył rodaków jeszcze w latach zaboru.

Narodowy sens opery Nowowiejskiego wyczuł jako jeden z pierwszych i wyraził bardzo wymownie krytyk obcy, Francuz Algazy, w dzienniku „Le Temps” w Paryżu, po prapremierze poznańskiej. Zaznaczywszy „wielki talent” kompozytora i urok bałtyckiej legendy, pisze: „Gdyby dzieło Nowowiejskiego posiadało tylko tę jedną załugę szukania natchnienia w tym wiecznie świeżym źródle pełnym poezji i muzyki, jakim jest stara przeszłość słowiańska narodu polskiego, to autor zasługiwałby na pochwałę i wdzięczność ze strony swych rodaków”. Literatura muzyczna polska nie posiada bowiem tylu dzieł „szukających natchnienia w starożytności słowiańskiej lub raczej północnobałtyckiej, jak muzyka rosyjska, a przede wszystkim niemiecka” (wyzyskujące rodzimą mitologię). Algazy wskazuje na twórczość Żeleńskiego: „Lecz nie wywodzi się ona tak ściśle z ogólnej idei historycznej o charakterze narodowym, jak opera Nowowiejskiego. Idea, na której opiera się *Legenda Bałtyku* to długa i twarda walka, jaka toczyła się między Niemcami a Słowianami o posiadanie Bałtyku. Walka ta jest jedynie cząstką w całokształcie odwiecznych wojen niemiecko-słowiańskich, wywołanych przez dążenie, które już w XIII wieku nazwał król czeski nienasyconym apetytem Niemców”.

Francuski muzyk przypomina dalej, że jeszcze w obrębie panowania niemieckiego pozostali Słowianie na Łużycach, a w Polsce

żyją Kaszubi, „czyści Polacy”, pochodzący bezpośrednio od starych Słowian. „I właśnie wśród tych starych Kaszubów, dodaje, toczy się akcja *Legandy Bałtyku*. Można sobie wyobrazić, z jak wielkim wzruszeniem powitano nie tylko w Polsce, lecz prawie we wszystkich krajach słowiańskich wiadomość, że nową operę poświęcił Nowowiejski tej świętej przeszłości rasy, i że akcja jej dzieje się w kraju czczonym wprost religijnie przez wszystkich Słowian. Powstała opera mająca wskrzesić przynajmniej dalekie echo epicznych walk i potwierdzić wieczne prawa historyczne Polski, a wraz z nią i rasy słowiańskiej, do Morza Bałtyckiego”¹⁷.

Umyslnie przytoczyłem obszerniej Algazego. Nie tylko dobrze wyklada on intencje kompozytora. Także świadczy, jak rysują się one we wrażliwości odbiorcy. Geneza motywów i scen nie gra tutaj roli. Jak już powiedziałem, ważniejszy w muzyce jest podmiot, uczucie, aniżeli przedmiot. Słowiański liryzm aryj „Pralegandy — *Busoli*” może więcej znaczyć aniżeli jej włoskie libretto. Jak wiadomo, muzyka bywa polska nawet przy fabule operowej hinduskiej, holenderskiej czy szwajcarskiej (Moniuszko). A znowu W. Poźniak niedawno wykrył krakowiaka nawet w tańcu kapłanek Afrodyty z oratorium *Znalezienie św. Krzyża* (Nowowiejskiego)¹⁸. Dalej: wydaje mi się rzeczą dla recepcji (nie dla historii!) *Legandy Bałtyku* obojętną, czy kompozytor pisał ten lub inny fragment w Świnoujściu, dokąd lubił jeździć (z Berlina) w okresach letnich i gdzie pracował jako pianista pod pseudonimem Warmiński. Ale czy motywy morskie wiązały się u niego z reminiscencją pobytu nad brzegami Warmii, Włoch, Francji, pytanie wygląda mi na niesprawdzałne w odpowiedzi i wręcz jałowe. *Błądny Holender* Wagnera jest operą w naszym odczuciu dostatecznie germańską. Niezależnie, czy pomysły do niej zjawily się kompozytorowi podróżującemu na wodach kaszubskich czy na morzu niemieckim (płynął okrętem z Piławy do Boulogne).

Podobne wrażenie jak Algazy odnieśli po prapremierze recenzenci poznańscy z jedynym wyjątkiem Kamińskiego, następnie wszyscy piszący o *Legandzie* we Lwowie 1927 (m. in. Łobaczewska, Sołtys, Witold Friemann) i większość krytyki warszawskiej z 1937 roku (Szopski, Drzewiecki, Rutkowski, Rytel, Stromenger). Ale nawet i ci, którzy w Warszawie ustosunkowali się negatywnie (Mycielski¹⁹, Régamey²⁰), nie brali pod uwagę informacji o warsztacie. Były bezużyteczne przy ocenie²¹.

Łojalnie jednak zaznaczę, że artykuły „Kuriera Poznańskiego” z 1924 r. poza informacją historyczną (którą przyjmuję z zastrzeżeniami), przynosiły pewną wartość krytyczną. Niezależnie bowiem od takiej, czy innej genezy *Legandy Bałtyku* ujawniły się na prapre-

¹⁷ Cytuję za tłumaczeniem „Kuriera Poznańskiego” z 14 XII 1924 r., nr 289, s. 6 (*Temps o Legandzie Bałtyku*).

¹⁸ W. Poźniak, *Oratorium i kantata, Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2. Od Oświecenia do Młodej Polski. Główne gatunki i formy muzyki polskiej XIX wieku, Kraków 1966, s. 333, przypis 5.

¹⁹ Z. Mycielski, *Ucieczki z pięciolini*, Warszawa 1957. Na ss. 86—89 przedruk recenzji z „Kuriera Porannego”, 1937.

²⁰ K. Régamey, *Legenda Bałtyku*, „Prosto to Mostu”, 1937, nr 50, z 31 X, s. 7.

²¹ Nie liczę raczej kompilacyjnej notatki W. Narusza (zob. jeszcze o nim poniżej).

mierze minusy, które Kamiński wychwytywał zapewne słusznie. Burzliwe, a w różnoraki sposób angażujące Nowowiejskiego pod względem obywatelskim i muzycznym, lata bezpośrednio powojenne nie sprzyjały koncentracji twórczej. Kształt „Legendy 1924” dokonany został w pewnym pośpiechu. Materiał motywiyczny mało opracowany, forma złożona na ogół z luźnych numerów, zbyt często występujące elementy heterogeniczne, domagały się jeszcze kontroli ze strony kompozytora. Krytyka mogła zatem orientować go w przeprowadzaniu zmian. Mówiąc trochę paradoksem: zarzuty nieważne w stosunku do genezy ubiegłej były praktycznie ważne dla nowej genezy. Opera Nowowiejskiego będzie realizować się od prapremiery do każdorazowej premiery.

Najwcześniej znika z partytury włoska barkarola, ostatni widomy ślad *Busoli*. Ale także skreślone zostają: kaszubska (ale czy regionalnie charakterystyczna?) pieśń *Hej żeglarze* i masowy *Hymn do Bałtyku*. Zyskują na znaczeniu te fragmenty prapremiery, w których Nowowiejski pracuje nad wpół ludowym „motywem Perkuna” w kwintach równoległych. Zwłaszcza jednak duże zmiany, dokonane już po premierze warszawskiej, poszły po linii dezyderatów Kamińskiego z 1924 r. (choćby były one zgłaszane, powtórzę, przy akompaniamentie fałszywego przeceniania znaczenia tej czy innej metody warsztatowej, użytej przez kompozytora). W wyniku nowej redakcji Nowowiejski zyskuje zapewne większą niż na prapremierze zwartość formalną. Ale, jest przecie pewne „ale” — tworzył *Legendę Bałtyku* w różnym czasie. W pewnym jego momencie zmienił styl. Dzieło rozpoczęte w neoromantyzmie, pisane jest później impresjonistycznie. Myślę tu o „Legendzie 1938”. Po prostu kompozytor już wtedy nie umiał pisać inaczej i dlatego popełnił nową heterogencję. Niechże go rozgrzeszy scena, lubiąca nawet i tego rodzaju kontrasty!

Zatrzymam się przy problemie aktu 2, podwodnego. Pamiętamy z recenzji Kamińskiego, że kompozytor dopisał tenże akt przed prapremierą²². Inspiratorami byli: reżyser Stanisław Tarnawski i scenograf Stanisław Jarocki w teatrze poznańskim. Bohater opery, Doman, otrzymał w powyższym jej fragmencie władztwo, koronę morza²³. Kamiński pisze: „Zasługa w tym Tarnawskiego i Jarockiego, jeżeli ostatecznie w całowrażeniu motyw „korony”, więc motyw wielki, narodowy, wziął jednakże przewagę nad prywatnym motywem Domanowo-Bognowym” (występującym w aktach skrajnych), ale niestety, ujęcie było „nie tyle baśniowo-monumentalne, ile raczej bajkowo-rodzajowe, rozwadniające potęgę chwili przez miłutkie divertimenti baletowe”²⁴. Czytamy dalej: „W ostatecznym wyniku nie można powiedzieć, żeby główna treść opery, zdobycie korony Bałtyku, została przez muzykę wyniesiona na ten piedestał i otoczona tym blaskiem, który jej się należy”²⁵. Nie inaczej będzie

²² Nowowiejski będzie się później powoływał, że „podobnie uczynił np. Moniuszko, który *Halkę* początkowo dwuaktową, już nawet po wykonaniu wileńskim rozbudował aż na 4 akty z dodaniem wkładek baletowych, a Wagner specjalnie dla Paryża dodał swej operze *Tannhäuser* scenę baletową, która stała się integralną częścią dzieła” (*W sprawie Legendy Bałtyku*).

²³ Symbol zastąpiony po II wojnie światowej pierścieniem.

²⁴ Ł. K a m i e ń s k i, *Kurier Poznański*, 1924, nr 293.

²⁵ *Ibidem*, nr 294.

krytykował 2 akt życzliwy kompozytorowi Witold Maliszewski podczas ich rozmowy w czasie premiery warszawskiej — dorzuć już ze wspomnień własnych.

Obie powyższe krytyki są dzisiaj zdezaktualizowane. Konwencjonalny balet 2 aktu zastąpiony bowiem został w dużej mierze muzyką dawniejszej uwertury. Ongi była antraktem i wróciła teraz na swoje miejsce. Okazało się dosyć nieoczekiwanie, że młodzieńcze malowanie kaprysów morza łagodnego to znowu wzburzonego lepiej odpowiada przebiegowi akcji *Legendy Bałtyku* niż niejeden motyw ad hoc komponowanego około 1924 r. „milutkiego divertimenti”. Ale „wyniesienie na piedestał i otoczenie blaskiem”, czego domagano się w stosunku do głównej treści, spostrzemy także w wielkim nowym finale aktu 3, z 1941 r. (Kraków). Trzeba było po latach 1918, 1920 jeszcze drugiego wstrząsu psychicznego, jaki spowodowała ostatnia wojna między Słowianami a Niemcami, aby zajaśniała korona opery Nowowiejskiego.

Po rozważaniach powyższych notuję już więcej dla historii *Legendy* po prapremierze, aniżeli przed nią, jeszcze inną krytykę Kamińskiego. Napisał ją mianowicie dla „Muzyki” (warszawskiej)²⁶. Zasadniczo powtarza tu swoje wywody z „Kuriera”, chociaż są różnice. W poznańskiej recenzji znajdował jeszcze plusy²⁷ i pocieszał autora, debiutanta operowego, błędami *Leonory* samego Beethovena. Wprawdzie podkreślał cechy niemieckie, „które uwydatniają się także w jego (Nowowiejskiego — uwaga F. M. N.) hymnach patriotycznych”, ale neutralizował to stwierdzeniem, że autor *Legendy* „tak samo jak większa część współczesnych kompozytorów polskich, wyszedł ze szkoły niemieckiej, więcej, że chował się wśród Niemców”²⁸ (krytyk miał tu na myśli, zdaje się, Warmiaków). W „Muzyce” ton jest obostrzony. Plusy mocno stuszowane, minusy pozostały²⁹. Niemile uderzają przytyki ad hominem: zwalczana jest „umysłowość Nowowiejskiego”³⁰, zρέcznie sugeruje się jemu „brak kultury”³¹. Już nie liczę szpileczek ściśle muzycznych w rodzaju „niechaj zwłaszcza nie zapomina o wybitnym talencie swoim do marszów”³². Podobnie jak w „Kurierze”, *Legenda* była dla Kamińskiego „operą niemiecką w 2 aktach na tle włoskim”. Kompozytor nadał jej „charakter patriotyczny” — „wobec zmienionej koniunktury politycznej”³³ (ale zapytam: jakaż to koniunktura przyświecała patriotycznej działalności Warmiaka przed I wojną światową!). Dalej Kamiński wyszydza, zaczepione już w „Kurie-

²⁶ Ł. Kamiński, „Muzyka”, 1924, grudzień, ss. 64—69.

²⁷ M. in. „wyśmienitą instrumentację”, „poezję romantyczną”, „nerw dramatyczny”, „udatne rysy komiczne”, w balecie sobótkowym nawet „bukiet melodyj ludowych w całej krasie i woni” (nr 293, ss. 2—3).

²⁸ Ibidem, nr 294, s. 1.

²⁹ Krytyk pofolgował sobie przed czytelnikami pozapoznańskimi, nie znającymi opery Nowowiejskiego. W Poznaniu zapewne musiał liczyć się z opinią ogółu, po świetnej prapremierze. Zob. choćby opis jej nastrojów u Z(ygmunta) Ł(atoszewskiego) także w „Kurierze Poznańskim” 1924, nr 278 z 30 XI, s. 6 (*Wczorajsza premiera w Teatrze Wielkim*).

³⁰ „Znając jednak choć trochę styl i umysłowość Nowowiejskiego, można było z góry przewidzieć płonność jego szumnych pretensji nacjonalnych” (s. 66).

³¹ Ł. Kamiński, „Muzyka”, s. 68.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 67.

rze", określenie „opera narodowa”, jakie kompozytor dał *Legendzie Bałtyku*. Dowodem to pretensjonalności? Jednakże słowo „narodowa”, niekoniecznie znaczy „reprezentacyjna dla narodu”, chodzić może także o utwór „na temat narodowy, ojczysty”. W tym drugim sensie operami narodowymi są i *Stara baśń* i *Straszny dwór* i *Maria Statkowska*, i niewątpliwie także *Legenda Bałtyku*. W okresie pracy nad nią zorganizował Nowowiejski Chór Narodowy w Poznaniu, jeszcze nie chcąc przez to powiedzieć: „reprezentacyjny dla kraju”, ale: „pielegnujący pieśń polską”. W podtytule opery na pewno powodowany był ambicją Polaka z ziemi północnej, wnoszącego jej piękną mitologię do skarbcza rodzimej literatury operowej. W każdym razie podkreślał, że to, co północne, przymorskie, jest nasze.

Odrzucając *Legendę Bałtyku*, Kamiński na łamach „Muzyki” inną przewidywał drogę dla twórczości operowej w Polsce. „Sądzę, że trzeba nam będzie rozpocząć dziś nowy rozwój, choćby nawet cofając się mutatis mutandis, bo z artystem nowoczesnym, do pierwotnej operety ludowej, a następnie dążyć dalej”³⁴, pieścił się taką myślą może już nie krytyk *Legendy*, ale autor „operety z artystem nowoczesnym”, zatytułowanej *Damy i huzary*. Pisana z literacką swadą, recenzja w „Muzyce” chwilowo przyhamowała ekspansję dzieła Nowowiejskiego, poza poznańską, a być może także jego twórczość operową. Stał się odtąd hiperkrytyczny, wahający. W każdym razie Kamiński jest ważną postacią w biografii autora *Legendy*. Gra tutaj rolę zatruwającego mu życie, Salieriego³⁵.

Informacje i sugestie z „Muzyki” streścił (pobieżnie) Zdzisław Jachimecki w znanym wydawnictwie *Polska, jej dzieje i kultura*³⁶. Legenda jest znowu „dziełem pierwotnie niemieckim pt. *Der Kompass* i opiewającym Adriatyk” (może austriacki!). Gdy jednakże kwalifikować operę narodowościowo ze względu na język libretta, to, zauważę, niemiecki jest również *Manru* Paderewskiego (do słów Alfreda Nossiga) i *Hagith* Szymanowskiego (do słów Doermanna). Zapewne także cykl *Bunte Reihe* tegoż kompozytora wchodzi w skład pieśniarstwa niemieckiego. Ale sam informator Jachimecki, Kamiński skoncypował kiedyś operę *Thamar* do tekstu niemieckiego, i to własnego (wydany w Królewcu 1912), podobnie swoje 60 *Arbeitslieder* (Berlin 1906). Sugestie Kamińskiego o „zmienionej koniunkturze politycznej” odczytał Jachimecki — nie można mu się dziwić — jako „oportunizm patriotyczny”. *Passus o Legendzie* wiąże się nadto z dawniejszymi atakami Jachimeckiego na Nowowiejskiego³⁷.

Jednakże Jachimecki zdezawuował swoje poglądy listem do Ka-

³⁴ Ibidem, s. 65.

³⁵ Ongi studiował razem z Nowowiejskim u Brucha i na uniwersytecie berlińskim. Już wtedy wydarzył się pierwszy konflikt. Nie ostatni. Dwaj uczniowie żyli zwaśnieni, to znowu pogodzeni. Kamiński, z urodzenia Wielkopoleń, był recenzentem muzycznym „Koenigsberger Allgemeine Zeitung” w Królewcu, a następnie korespondentem tegoż dziennika w Berlinie do 1919 roku. Wtedy przeniósł się do Poznania, gdzie uzyskał posadę profesora muzykologii.

³⁶ Z. Jachimecki, *Muzyka polska 1790—1930, Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3, Warszawa 1932, s. 928.

³⁷ Zajmuje się tą sprawą J. Boehm, *Feliks Nowowiejski w Krakowie 1909—1914*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 1965, nr 1, ss. 34, 42—43.

żimierza Nowowiejskiego, swego ucznia, a syna kompozytora. Pod datą 8 października 1949 r. pisze: „Jestem Drogiemu Panu również bardzo obowiązany za zwrócenie mojej uwagi na społeczne znaczenie działalności śp. Ojca Pańskiego oraz poinformowanie mnie na temat *Legendy Bałtyku* i jej stosunku do *Busoli*. Naturalnie, że przy pierwszej sposobności sprostuję błędną moją opinię w tym kierunku i oddam sprawiedliwość dziełu, które słyszałem jedynie przez radio (...). Będę się najusilniej starał wypełnić wszystkie te wielkie luki, które odsłaniają się przede mną w zakresie twórczości śp. Ojca Pańskiego. Panowie (tu Jachimecki ma na myśli także mnie — F. M. N.) może zechcą przyjąć mi z pomocą w tym względzie, bo nie wiem czy mi się uda wybrać do Poznania w celu dokładnego studiowania partytur, które, mam nadzieję, że ocalały. W toku pracy pozwolę sobie przedłożyć Drogiemu Panu moje dezzyderaty. Mogę Drogiego Pana zapewnić, że dołożę starań, żeby wszystko wypadło, jak na to w tak wielkiej mierze zasłużył artysta o tak szerokiej skali twórczości jak Wasz Ojciec”³⁸. Przedwczesna śmierć (1953) nie pozwoliła Jachimeckiemu na zrealizowanie obietnicy.

Może niezupełnie będzie dygresją, gdy wtrącę następujące uwagi literackie. Materiałem przy genezie libretta pani Szalay był mity, właściwie zbitka dwu mitów — północnych. Z jednej strony pomorskie, słowiańskie miasto Wineta. Z drugiej — żmudzka a może i staropruska, w każdym razie bałtycka nimfa, królująca w morzu — Jurata. Miał rację już cytowany Francuz, pisząc o poszukiwaniu natchnienia „w starożytności słowiańskiej lub raczej północnobałtyckiej”. Przecie bowiem jura oznacza po litewsku żywioł morski. Rówieśnik Młodej Polski, malarz i kompozytor litewski, Mikołaj Konstanty Czurlonis, podobnie jak Nowowiejski, autor symfonicznej marynistyki, planował operę o Juracie. Ale tylko ją malował. „Gdy oglądamy szkie scenograficzny Czurlonisa *Jurata*, ów pałac podwodny ze straszącą głową i wokoło pływające ryby, albo kurtynę wyobrażającą obrzęd ofiarny u dawnych Bałtów, Litwinów czy Prusów, wydaje się nam, że są to koncepcje do *Legendy Bałtyku* warmińskiego piewcy Perkuna” — pisałem w 1959 r. w *Zyciorysie Czurlonisa*³⁹.

Oprócz artystycznie spojonych mitów oddziałać musiało jako wzór libretto pierwszej opery morskiej Nowowiejskiego. Czy to tragedia? Jak mi się wydaje, udowodniłem w szkicu zamieszczonym na łamach „Życia Literackiego”⁴⁰, że libretto Wolskiego do naszej narodowej *Halki* jest w dużym stopniu przeróbką tekstu Scribe’a i Delavigne do *Niemej z Portici* Aubera. Zasadnicza bowiem akcja i nawet niektóre sceny są skopiowane. Z tą jednakże różnicą, że przeniesione z Włoch do Polski.

Ale ważniejsze niż podobieństwa do nieistniejących oper (Czurlonisa i zaniechaną *Busoli*) wydają mi się pewne zbieżności libret-

³⁸ W archiwum F. Nowowiejskiego.

³⁹ F. M. Nowowiejski, *Zyciorus Czurlonisa*, „Życie Literackie”, 1959, nr 1, z 3 I, s. 7. Głównie przekazywałem tu informacje z litewskiej monografii zbiorowej M. K. Czurlonisa, Kowno 1938. Malarz ten, (z lat 1875—1911) zaczyna obecnie uchodzić za prekursora surrealizmu.

⁴⁰ F. M. Nowowiejski, *Fenella i Halka*, „Życie Literackie”, 1958, nr 36 z 7 IX, ss. 1, 9—10.

towe z *Parsifalem* wagnerowskim. Dostrzegli je w związku z warszawską premierą *Legendy* w 1937 r.: wspomniany Mycielski, w swojej recenzji, a zwłaszcza Tadeusz Zieliński, hellenista, który napisał dłuższy artykuł-rozprawkę pod impulsem opery Nowowiejskiego⁴¹. Analogia, dopomogę im, polega na takich motywach, jak wyprawa Parsifala po wólcnię, a po koronę morza w *Legendzie*. W krainie czarów widzimy tu i tam walkę z rycerzami i dziewczęta-kwiaty (w *Legendzie Bałtyku* podwodne). Z biegiem czasu upodobniła się konstrukcja opery: obrzęd — kraina czarów — obrzęd. Skomponowanie w 1938 r. sceny ceremonii rozpoczynających się bezpośrednio przed krainą czarów, a w 1941 r. dodanie finału, stanowiącego wielki obrzęd, wzmocniły już w pewnym stopniu istniejącą analogię.

Ale też podług Zielińskiego, vide jego pobudzający myślowo, śmiały w konstrukcji, oparty na niepospolitej erudycji i do tego barwny literacko artykuł po *Legendzie*, opera Nowowiejskiego i *Parsifal* i jeszcze *Kitież* Rimskiego-Korsakowa, to powtarzający się w różnych postaciach, a właściwie identyczny mit. O mieście, które jest niewidzialne. *Legenda Bałtyku* i jej odmiana celtycka u Wagnera i wschodniosłowiańska narodzić się mogły z greckiego pramitu — wywodzi Zieliński. Chodzi tu mianowicie o pochłoniętą przez powietrze, skrzydlatą świątynię Apollina, zbudowaną przez pszczoły. W naszej wersji morze pochłoneło Winetę. Bywa, że funkcja ta przypada ziemi. Zieliński łączy nazwę Winety z „Windami” jugosłowiańskimi i z podobną w brzmieniu Wenecją⁴². Adriatyk w „Pralegendzie — *Busoli*” (zamiast Morza Tyrreńskiego) był pomysłką Kamińskiego, który nie wiedział w jakim kościele dzwonią. Jednakże *Legenda Bałtyku* pochodzi, jeśli zawierzyć Zielińskiemu, przecież znad Adriatyku!

Ale genezę opery Nowowiejskiego zajmowali się nie tylko uczeni. Także pewien poeta o zdolnościach bajkopisa. Artur Maria Swinarski, redagujący kolumnę literacką w „Kurierze Bałtyckim” w Gdyni, zamieścił w niej swój artykuł⁴³, także po premierze warszawskiej. Przedrukowany niebawem w piśmie „Prosto z Mostu”⁴⁴, które zdaje się chciało w danym wypadku przypiąć łatkę Operze Warszawskiej, jako instytucji oficjalnej. Od Swinarskiego dowiedzieli się mianowicie, że Nowowiejski „napisał niemiecką operę narodową pt. *Der Kompass* oraz że następnie „przerobił swą niemiecką operę narodową na polską!”.

Przypomnę z recenzji Kamińskiego w „Kurierze Poznańskim”, że Nowowiejski napisał „operę morską w 2 aktach na tle włoskim”, dzieło „z założenia internacjonalne” — obecnie zmieniło się w nacjonalne niemieckie dzięki bujnej wyobraźni Swinarskiego. Łącznie z innymi wczesnymi utworami Nowowiejskiego *Busola*, przypomnie dalej, była czymś w rodzaju biletu wizytowego w Polsce, na pierw-

⁴¹ T. Zieliński, *Wineta*, „Gazeta Polska”, 1937, nr 337 z 5 XII (w innych wydaniach 6 grudnia, nr 338).

⁴² Poglądy T. Zielińskiego zreferowałem: *Legenda Winety*, „Z Otchłani Wieków”, 1952, z. 5, ss. 158—163. Replikował R. Kiersnowski, *W sprawie legendy Winety*, „Z Otchłani Wieków”, 1953, z. 2, ss. 70—73.

⁴³ A. M. Swinarski, *Na marginesie*, „Kurier Bałtycki”, 1937, nr 208, s. 6.

⁴⁴ A. M. Swinarski, *Der Kompass czyli Legenda Bałtyku*, „Prosto z Mostu”, 1937, nr 53, z 21 XI, s. 3.

szym koncercie kompozytorskim w Filharmonii Warszawskiej. Autor zyskał entuzjastyczną recenzję Polińskiego w „Kurierze Warszawskim”, potwierdzoną w pierwszych u nas *Dziejach muzyki polskiej w zarysie*. Poliński charakteryzuje i ocenia styl Busoli⁴⁵. Jednocześnie wygłasza hymn na cześć polskości Warmiaka. Przecie tak by nie pisać, gdyby miał do czynienia z jakąś „operą niemiecką” czy „niemiecką operą narodową”. Zresztą Swinarski przyciśnięty w polemice, którą wywołał, zasłania się recenzją Kamieńskiego z „Muzyki” i wycofuje przynajmniej ową najbardziej urągającą *Legendzie Bałtyku*, swoją dezinformacją. Cytuję Swinarskiego: „Niestety, nie miałem pod ręką odpowiedniego numeru „Muzyki” i wskutek tego, przynajmniej, popełniłem błąd: twierdziłem mianowicie, że *Der Kompass* był niemiecką operą narodową (podkreślenie Swinarskiego), co istotnie nie jest prawdą”⁴⁶.

Poza powyższym przyznaniem się Swinarski nie oszczędzał kompozytora. Podawał m. in., że Nowowiejski mieszkał przed I wojną światową „stale w Niemczech”⁴⁷. Tymczasem prawdą jest, że przyszedł autor *Legendy Bałtyku* pracował przez szereg lat jako muzyk w Olsztynie. Polski wtedy na mapach nie było. Równie więc absurdalnie można by udowadniać, że Noskowski mieszkał w Rosji, gdyż przebywał w Warszawie. Albo Żeleński w Austrii, bo w Krakowie. Po latach olsztyńskich Nowowiejski studiował w Berlinie, ale wtedy zdobywali wiedzę muzyczną w tymże mieście także Karłowicz i Różycki, a wcześniej Moniuszko — i nikt nie robi kwestii. W roku zakończenia studiów (1906) wystąpił nasz Warmiak z koncertem w Warszawie, wkrótce we Lwowie (1907). Uzyskał posadę w Krakowie na okres 1909—1914, a więc przed pierwszą wojną światową. Daty te przeczą Swinarskiemu. Dalej, wygrywa on contra Nowowiejskiemu także pisownię nazwiska⁴⁸ metrykalną na Warmii 1877! „Nowowiejski”⁴⁹. Żaden to argument na rzecz niemieckości autora *Legendy Bałtyku*.

Ale poznańskiemu pocie z kabaretu „Różowa Kukułka” wydaje się, że pognebi Nowowiejskiego, kiedy rymami⁵⁰, a także prozą polemiczną wytoczy marsze niemieckie. Rzekomo pisał je kompozytor w młodości. Otóż, takich nie pisał. Marsz jest formą, że tak powiem: abstrakcyjną, treści nabiera dopiero w związku z jakimś tekstem literackim. Nowowiejski komponował „mając 10 lat, jako chłopak”

⁴⁵ *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 249.

⁴⁶ A. M. Swinarski, *Legendy i fakty*, „Kurier Bałtycki”, 1937, nr 232, z 5 XII, s. 7.

⁴⁷ A. M. Swinarski, *Na marginesie*, s. 6. Przedruk w cytowanym numerze „Prosto z Mostu”.

⁴⁸ A. M. Swinarski, *Jeszcze w sprawie Legendy Bałtyku*, „Prosto z Mostu”, 1937, nr 56, z 12 XII, s. 8.

⁴⁹ Taka figuruje na drukowanych łatwych utworach z lat jeszcze przedstudenckich, ale także na zachowanej (w archiwum F. Nowowiejskiego) metryce z Barczewa-Wartemborka. Przypuszczalnie germanizowano podobnie jak nazwisko urzędnika podpisującego metrykę — „Schaffrinski”. W gwarze warmińskiej mówi się jednakże na Nowowiejskiego „Nowozieski”.

⁵⁰ W swoich kabaretach już od 1929 r. Zob. Knock-out (pseudonim Swinarskiego), *Karykatury poznańskie*, ss. 33—35. Kamieński współpracował w kabaretach Swinarskiego. Jest w nich przedstawiany jako pogromca Nowowiejskiego. Do tekstu dyrektora Swinarskiego napisał wykonywane na powyższych jego imprezach przez Lindę Harder-Kamieńską — *Tango Chloj* (Poznań 1934).

(wyjaśnił w polemice⁵¹) owe marsze, jak się wyraziłem, abstrakcyjne. Niemieckie tytuły nadała im pomysłowość reklamowa wydawców. Późniejszych!⁵² Młody autor zrazu nie protestował. Zważmy, że poddany był 6-letniej tresurze germanizacyjnej w szkole świętoliipskiej. Wychowywał się wtedy z dala od rodziny. Gdy wrócił, ojca już wyzutó z domu w Barczewie. Nowowiejscy przeprowadzili się do Olsztyna, gdzie Feliks zarabkował przez 4 lata w orkiestrze wojskowej. W sumie wystawiony był przez 10 lat na działania germanizacji. Ale jej nalot okazał się powierzchowny. Stał go Nowowiejski już w czasie studiów berlińskich, gdy Polacy-emigranci uświadamiali Warmiaka, w ten sposób uzupełniając jego polskie wychowanie w domu. Kompozytor wycofał te marsze, które nosiły tytuł niemiecki. Wydane były, o ile mi wiadomo, w Królewcu. Aliści druki dostały się w ręce Kamieńskiego, który pokazywał je, gdzie tylko mógł dyskredytować autora *Roty*⁵³.

Nie wydaje się jednak dziełem przypadku, że słowa Konopnickiej znalazły tak żywy oddźwięk w psychice właśnie Warmiaka, za młodu germanizowanego. Zapłonęła ona tym jaskrawszym protestem. I jeszcze jedno trzeba podkreślić. Oto Nowowiejski nigdy, tzn. ani w okresie swej dojrzałości, ani przedtem, nie posługiwał się niemieckimi tekstami narodowymi. Gdyby okazało się, że jest inaczej, moglibyśmy przypomnieć historię Szawła i Pawła, wołając: oto podniósł się z najgłębszej germanizacji i stanął w szeregu walczących. Ale prawda jest inna, bardziej prosta: Nowowiejski pisał do tekstów patriotycznych, i to tylko do polskich.

Jednakże to, co drukowały „Prosto z Mostu” i organ poety w Gdyni, było przelaniem kielicha goryczy, jakim częstowano Warmiaka w kraju. Dlatego replikował (w różnych zresztą wariantach) powyższym pismom i gdzie indziej⁵⁴. Przedstawiając genezę, korzystam z tego materiału, chociaż ostrożnie. W redagowaniu replik, pamiętam, pomagał prawnik, T. Z. Kassern, zarazem krytyk muzyczny (i sam wybitny kompozytor). Naszym informatorem nie zawsze był Nowowiejski, ostro atakowany, zatem rad z sukcesu. Związek *Legendy Bałtyku* z *Busolą* oczywiście jest zaznaczony, chociaż srowadzony do minimum. Zapewne, gdy sporządzić listę motywów z „Legendy 1924”, okaże się, że kompozytor wypełnił operę taką masą inwencji nowej (często niewyzyskanej), iż ułamek z „Prlegendy” może się wydać drobnny. Zapewne, jako całość obie są odrębne, ale czy „zupełnie”?⁵⁵ Zwracałem już uwagę na zmiany

⁵¹ F. Nowowiejski, *W sprawie Legendy Bałtyku*.

⁵² Dlatego nie wytrzymuje krytyki kontrargumentacja Swinarskiego (w „Prosto z Mostu”, 12 grudnia, s. 8). Twierdzi on, że Nowowiejski nie mógł pisać marsza na temat *Zeppelin*a, mając 10 lat, gdyż jeszcze wtedy nie wynaleziono tego środka awiacji. Tymczasem Nowowiejski właśnie pisał marsza „abstrakcyjnego”, mając 10 lat, a tytuł umyślił niemiecki wydawca, gdy później przyjmował utwór do druku. Wtedy zeppelin był już wynalezony i modny.

⁵³ Relacja ustna T. Z. Kasserna (zob. o nim poniżej).

⁵⁴ W „Dzienniku Poznańskim”, nr 278 z 28 XI, s. 4. Zapewne jeszcze w innym (na Wybrzeżu) — sądząc ze wzmianki Swinarskiego (w już przytaczanych *Legendach i faktach* z „Kuriera Bałtyckiego”). Podaje mianowicie, że jedno z pism opatrzyło polemikę komentarzem, zmuszającym go do wytoczenia procesu o oszczerstwo. Chociaż nic mi nie wiadomo o takim procesie.

⁵⁵ Przysłówkę ten położyłbym na karb pospiesznej stylizacji tekstu polemicznego. Zauważalna zwłaszcza w wariantcie dla „Prosto z Mostu”.

dokonane po 1937 r. (data polemiki). W obecnym krwiobiegu muzyki krąży, chociaż niewidocznie, sporo inwencji najwcześniejszej kompozytora.

W uzupełnieniu relacji z polemiki dodam, że Nowowiejski jeszcze raz wysłał odpowiedź na Wybrzeże, ale o ile wiem, nie wydrukowano jej⁵⁶. Nadto, z prasy popremierowej warszawskiej pojawiła w duchu Kamińskiego operę naiwna „Myśl Narodowa” w artykule W. Narusza⁵⁷. Tylko rejestruję — szerzej nie omawiając ze względu na brak nowych elementów dla sprawy⁵⁸.

FELIKS MARIA NOWOWIEJSKI

GENESIS OF THE 'LEGEND OF THE BALTIC'

Summary

In this article the son of Feliks Nowowiejski (1877—1946), a distinguished Polish composer born at Barczewo in Warmia, gives the genesis of the *Legend of the Baltic*, an opera his father has composed taking a legendary town in Northern Poland as motif. The author polemizes with the composer's adversaries, especially with Lucjan Kamiński, a music critic of Poznań who has imputed to Nowowiejski that at first he has based his opera on a German motif and only after 1918 when Poland became an independent state and the conjuncture altered he has changed the theme of his opera into a Polish one out of opportunism.

There is no doubt that Nowowiejski intended to write an opera on Polish national motives already in 1903, while studying in Berlin, as he has mentioned this intention in several of his letters. Having, however, obtained an interesting libretto *Busola* (*Castelletto*) on Italian theme written by Arnold Horlaska, he commenced to compose an opera for that libretto. On his first concert given at Warsaw in 1906 he has played a fragment of *Busola*. This opera was never finished and it remained in the composer's portfolio.

Nowowiejski has found a much more attractive theme for an opera in the libretto of a Lwów poetress Miss Waleria Szalay. It was on Wineta, an ancient Slavonic town in Pomerania which according to a legend has been submerged by the Baltic. Five operas have been written on the motif of Wineta by minor German composers (H. Frankenburger, R. Würst, J. N. Skraup, A. Könnenmann and O. Wermann). Miss Szalay's libretto, however, differed considerably from the others as she has weaved a few elements of a Lithuanian (or perhaps old Prussian) fairy tale on Jurata, the queen of the Baltic to the legend of Wineta.

The first performance of Nowowiejski's *Legend of the Baltic* (*Wineta*), an opera in three acts, took place in the Grand Theatre at Poznań on 28th November 1924. The musical material of the *Busola* has been used for this opera and numerous new ideas added. Later on this opera, modified several times, was produced in Lwów, Katowice and in 1937 in Warsaw. During the war Nowowiejski has composed a finale-apotheosis for it.

There are some analogies in the librettos of Nowowiejski's *Legend of the Baltic*, Wagner's *Parisfal* and Rimski-Korsakov's *Kitiež*. A renown Polish Hellenist, professor Tadeusz Zieliński was inclined to suppose that these three north European legends having a lost town for theme have origin in the Hellenic culture.

⁵⁶ A znowu w tekście pierwszego (i jedynego) sprostowania nadesłanego przez kompozytora do „Prosto z Mostu” redakcja, o ile pamiętam, skreśliła przymiotnik „pornograficzne”, zastosowany do „wierszowanych utworów pt. *Harakiri* Swinarskiego”. Mowa o jego tomiku wydanym we Lwowie 1924 r. Redakcja oszczędzała ideologicznie bliskiego autora *Eja! eja! alala!* (Warszawa-Poznań 1926). Za to w „Dzienniku Poznańskim”, gdzie recenzentem był Kassern, zaznaczono wyraziście: „wierszowane utwory pornograficzne pt. *Harakiri!*”.

⁵⁷ W. Narusz, *Legenda Bałtyku, opera w 3 aktach Feliksa Nowowiejskiego*, „Myśl Narodowa”, 1937, nr 48, ss. 745—746.

⁵⁸ Celem poznania poziomu informacji kulturalnej czasopisma odsyłam do s. 730 tegoż rocznika, gdzie znalazłem zdumiewającą klepsydę na temat Leśmiana (14 listopada, nr 47).