

2999

8320

# SPRAWOZDANIE DYREKTORA

C. K.

## GIMNAZYUM ŚW. JACKA

W KRAKOWIE

ZA ROK SZKOLNY 1915



W KRAKOWIE — 1915

NAKŁADEM FUNDUSZU NAUKOWEGO  
DRUKIEM W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI



## TREŚĆ.

1. Dr. Józef Reiss: Problem treści w muzyce. (Das Inhaltsproblem in der Musik).
2. Część urzędowa przez Dyrektora zakładu.



## Problem treści w muzyce.

Estetyka muzyki należy do najmłodszych gałęzi wiedzy. Podczas gdy współczesna estetyka ogólna spoczywa na podwalinach filozofii Kanta i jej zawdzięcza swój rozkwit, to estetyka muzyki nie tylko nie może oprzeć się na zdobyczach myśli kantowskiej, lecz przeciwnie odchylić się musiała znacznie od drogi, którą jej wskazał Kant w podstawowym dziele: »Kritik der Urteilkraft«, 1790.

Dla Kanta jest muzyka jeno sztuką zmysłowych wrażeń (Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen) i w świetle krytycznego sądu przedstawia się w porównaniu z innymi dziedzinami sztuk pięknych jako sfera, posiadająca niższą wartość estetyczną, zajmująca stanowisko podrzędniejsze. Znamionuje ją duchowa próżnia, gdyż poza formą, t. j. dźwiękiem, rysunkiem melodyi, harmonią i rytmem niema w niej innej treści; muzyka bawi nasz zmysł słuchu swą formą podobnie, jak miłe sprawia nam wrażenie widok wzorzystej tkanki lub piękne upierzenie ptaka.

Wprawdzie możemy w dźwiękach dosłuchać się odgłosu naszych afektów (Sie — die Musik — ist die Sprache der Affekte), lecz ostateczny cel muzyki nie jest duchowy: tak samo, jak śmiech, tak i muzyka przyczynia się do spotęgowania funkcji biologicznych, wprawia nas w stan równowagi, daje nam pogodę i budzi w nas poczucie zdrowia. Sprzeczność w tych poglądach bije w oczy. Raz przyznaje Kant muzyce zdolność



do wyrażania afektów, a więc nie przeczy jej duchowej treści, to znowu zarzuca jej próżnię i staje na stanowisku skrajnego sensualizmu. Na te ujemne sądy o muzyce wpłynąć miała osobista niechęć Kanta do muzyki; wiemy bowiem z jego biografii, że niejednokrotnie piętnował on w dosadny sposób jej natrętny charakter, naruszający spokój i tych, którzy jej się oddawać chwilowo nie chcą lub od niej stronią.

Ciasne stanowisko Kanta zyskało jednak zwolenników: szkoła »formalistyczna«, jednostronnie akcentująca tylko pierwiastek zmysłowy w muzyce, ujmująca w system to, co bez ścisłych uzasadnień w dziwnym zaślepieniu głosił Kant i co było bezwzględnie zaprzeczeniem istoty muzyki, wyrządziła tem większe szkody, że pionierami jej zasad stali się pisarze, którzy, formułując swoje poglądy ze swadą, w sposób przystępny i we wzorowej formie stylistycznej, tem łatwiej oddziaływać mogli na ogół, mącąc jego sąd i odczucie.

Trzeźwy i pedantyczny Herbart<sup>1)</sup>, zresztą sam dobry muzyk, próbujący swych sił na polu kompozycji, nie widzi — jak i Kant — w muzyce poza stosunkami liczbowymi i abstrakcyjno-matematyczną sferą nic, coby jej nadawało wyższe znamię ducha. Kto — zdaniem Herberta — podsuwa muzyce jakąkolwiek treść, ten stoi na tym samym szczeblu, co astrologowie lub wykładacze snów<sup>2)</sup>.

Zajęcie dla tych zasadniczych problemów estetyczno-muzycznych obudziło się nie tylko wśród kół zawodowych, lecz i w najdalszem gronie dyletantów z chwilą, gdy zasady Kanta i Herberta przejął i w szatę sofistycznej dyalektyki ubrał głośny swego czasu krytyk wiedeński, Edward Hanslick w książce »Vom Musikalisch-Schönen«, wydanej w r. 1854, która się później pojawiła w kilkunastu wydaniach<sup>3)</sup>. Praca Hanslicka wyka-

---

<sup>1)</sup> Jan Fryderyk Herbart (1776—1841), *Kurze Enzyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten*, 1831.

<sup>2)</sup> Por. Hermann Lotze: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, 1868. Edward Hartmann: *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, 1886. Paul Moos: *Moderne Musik-Aesthetik in Deutschland*, 1902.

<sup>3)</sup> Powierzchnowe teorie Hanslicka wyszydził Ryszard Wagner w postaci osławionego Beckmessera w dramacie muzycznym: »Die Meistersänger von Nürnberg«, 1868.



zuje — rzecz dziwna — te same sprzeczności, które charakteryzują zapatrywania Kanta, t. j. niepojednaną i wyłączającą się mieszaninę idealistycznych i formalnych pierwiastków. Te obydwie warstwy poglądów nie tylko nie kryją się i nie dopełniają wzajemnie, lecz przeciwstawione sobie powodują zamęt pojęć w tak nieuchwytniej sferze, jaką jest muzyka, uchylająca się właściwie z pod pojęciowej definicji.

Początkowo uznaje Herbart, że muzyka wyraża uczucia, których bliżej określić nie można; nie są to bowiem zdaniem jego konkretne, realne uczucia, lecz nieokreślone, ogólne stany psychiczne. Symfonia lub sonata nie odpowiada w swym muzycznym przebiegu procesowi konkretnego uczucia, nie wyraża fizyologicznego procesu zapomocą dźwięków, gdyż rozwój jej opiera się na odrębnych, jej właściwych prawach psychologiczno-muzycznych.

Na te wywody zgodzi się chyba każdy bez zastrzeżeń. Wiemy bowiem z psychologii, że uczucia nie występują nigdy odosobnione, lecz jako sploty zgodnych lub ścierających się procesów psychicznych, wywołujących pewne stany uczuciowe, nastroje, których cechą jest właśnie nieokreśloność. Każde realne uczucie, np. gniew, zazdrość, radość, wymaga pewnego konkretnego wyobrażenia, przejawów, których muzyka, leżąca poza sferą pojęciową, opartą na spostrzeżeniach, wyrazić ani przedstawić nie może. Stąd pewna fraza muzyczna (motyw, temat, zdanie) staje się symbolem uczucia bliżej nieokreślonego, raczej psychicznego stanu; dlatego też jedna i ta sama kompozycja ulega najróżniejszym, a nieraz i najsprzeczniejszym komentarzom, zawisłym od subiektywnego odczucia i pojęcia: w rezultacie każda parafraza słowna pewnej kompozycji<sup>1)</sup> może mieć swoje uzasadnienie.

Odsłonięcie tej uczuciowej treści i rozwiązanie zagadnienia, dlaczego jedne dźwięki wyrażają smutek i tęsknotę, a inne radość i pogodę, winno być — zdaniem Hanslicka — zadaniem estetyki, podczas gdy wyjaśnienie zmysłowych wrażeń, które w nas powstają pod wpływem dźwięków, nie może być wyłącznym celem estetycznych rozważań.

---

<sup>1)</sup> Por. K. Ujejskiego, *Tłumaczenia Chopina i Beethovena*.



Tym jednak poglądom jasnym, płynącym z założeń idealizmu i mającym za sobą poparcie powszechnego uznania, opartego na doświadczeniu estetycznych wzruszeń, przeciwstawia nagle Hanslick wywody, które uderzają dziwną niekonsekwencyą i są negacją wywodów poprzednich. I odtąd zasadnicza myśl Hanslicka streszcza się w zdaniu: Istotą i treścią piękna jest forma, w zdaniu, wysnutem z zasady, że »forma i treść stapiają się w muzyce w ciemną, nierozrwalną jedność« (Form und Inhalt sind in aller Musik in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen). Zasada trafna, jeśli w myśl zasady Hebbła, że »forma jest najwyższą treścią« (Die Form ist der höchste Inhalt), pojmie się formę jako organizm, w którego żyłach tętni żywa treść, jako symbol czy wyraz uczucia, a nie jako puste naczynie lub gotowy schemat. Tymczasem Hanslick wyodrębnia w sposób sofistyczny formę jako abstrakcję, niezawisłą od treści.

Ignorując to, co powiedział o muzyce jako środku, służącym do wyrażania stanów uczuciowych, upatruje Hanslick w elementarnych czynnikach muzycznych, t. j. rytmie i dynamice, istotę muzyki; pięknie brzmiące formy — »tönend bewegte Formen«, — pozbawione duchowego wyrazu, istniejące same dla siebie, a więc nie jako techniczny środek treści, układające się jak arabeski lub wzory kalejdoskopiczne<sup>1)</sup> — oto muzyka! A więc dla Hanslicka utwór muzyczny jest tylko

---

<sup>1)</sup> Porównanie to wypowiada już przed Hanslickiem równie skrajny formalista, H. G. Nägeli, Vorlesungen über Musik 1826. Por. Moos: op. c. 66. O ile taki pogląd na muzykę obniża estetyczną jej wartość, o tyle zaprzeczyć nie można, że czasami spełnia muzyka tylko rolę »arabeski«, ornamentu. Wszak mówimy niejednokrotnie o częściej, beztreściwej frazeologii w muzyce, a więc poza dźwięczącą formą nie słyszymy i nie odczuwamy nic więcej. Zarzut ten odnieść należy w pierwszej linii do wszelkiego wirtuozostwa technicznego, będącego dla siebie wyłącznym celem: charakter ten noszą »improwizacje« pianistów w epoce przed-chopinowskiej, olśniewające biegłością passażową niewybredne rzesze słuchaczy (Kalkbrenner, Herz i inni). Tę samą próżnię duchową posiada t. zw. »salonowa« muzyka w negatywnem znaczeniu, bo jakże inną jest »salonowość« Chopina, tętnąca najsubtelniejszą wytwornością. I u Chopina mamy często »ornament«; ale jakżeż on się różni od zdawkowej ornamentyki! Zawsze jest on użyty jako środek duchowego wyrazu, jako wykładnik szczególnego nastroju (»Nokturny«!).



szeregiem dźwięków, jak tego dowodzi osławiona analiza tematu z uwertury Beethovena »Prometeusz«, wykazująca, że poza technicznymi pierwiastkami, czysto muzycznymi i »pięknymi dla siebie i w sobie«, niema tam żadnej innej treści. Pogląd Hanslicka porównałyby można z stanowiskiem, jakiegoś ktoś zajął np. wobec obrazu Raffaella i dowodził, że niema tam nic więcej prócz mieszaniny barw i splotów linii.

W formalistycznym stanowisku Hanslicka tkwi istota jego poglądów na muzykę. Jaskrawość i jednostronność ich wywołała łatwo zrozumiałą reakcję; pojawiło się mnóstwo pism, zwalczających przewodnią zasadę Hanslicka — chociażby w imię obrażonej godności sztuki<sup>1)</sup>.

Dzisiaj przewyżczono stanowisko Hanslicka. Estetyka muzyki weszła w fazę nową, stanęła na tym samym, szczyblu co inne odłamy filozofii sztuki jako równorzędna dziedzina wiedzy.

Na to konieczne były pozytywne podstawy naukowe i wyniki badań w zakresie nauk, związanych z muzyką: akustyka, fizjologia, psychologia uczuć dostarczyć musiały najpierw ścisłych uzasadnień i trwałych podwalin, na których rozwijaćby się mogła estetyka muzyki. Toteż dopiero prace: G. T. Fehnera (*Elemente der Psychophysik*, 1860 i *Vorschule der Aesthetik*, 1876), H. Helmholtza (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1862), W. Wundta (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 1874), Hermana Lotzego, który pogłębił poglądy Helmholtza o konsonansach i dyssonansach, ich istocie i estetycznym działaniu, Karola Stumpfa (*Tonpsychologie*, 1883 i *Konsonanz und Dissonanz*, 1898) oparły estetykę muzyki o ściśle podstawy teoretyczne i doświadczalne.

Dawniejsza estetyka muzyki w rzeczywistości na tę nazwę nie zasługiwała: estetyzowanie rozplywało się w beztreści-

---

<sup>1)</sup> A. W. Ambros: *Über die Grenzen der Musik und Poesie*, 1856. Hr. Laurencin: *Hanslicks Lehre v. Mus.-Schönen: Eine Abwehr*, 1859. Fr. Stade: *Vom Musikalisch-Schönen* (s. a).

Fr. Hausegger: *Die Musik als Ausdruck*. Nie wymienia on wprawdzie Hanslicka, lecz przeciwstawia swoje poglądy, rehabilitujące muzykę.



wych ogólnikach, posługiwało się poetycznem obrazowaniem, zasadniczego zaś problemu nietylko nie rozwiązywało, lecz nawet w przybliżeniu go nie określało. Stosunek muzyki do świata jako całości kosmicznej, a więc abstrakcyjno-transcendentalna rola muzyki w szeregu innych sztuk pięknych stanowi jedno z głównych zagadnień, któremi zajmuje się »estetyzująca« filozofia sztuki. Wylaniają się całe systemy metafizyki muzycznej, jako nieodłączna część spekulacji idealistycznej z początku XIX wieku i jako jeden z charakterystycznych przejawów epoki romantycznej. Do najdalszych konkluzji abstrakcyjno-metafizycznych dochodzi Fr. Schelling (»Philosophie der Kunst«, 1802), uważający dźwięk realny za coś nierzeczywistego, jako echo dźwięku, istniejącego naprawdę tylko w sferze nadzmysłowej; formy muzyki są dla niego symbolem, czy reflekssem form wszechbytu. W kole podobnie egzaltowanych poglądów obraca się estetyka muzyczna romantycznych poetów, jak W. Wackenrodera (»Fantasien über die Kunst«), W. Heinsego (»Musikalische Dialogen«, Ardinghello, Hildgard von Hohenthal), fantasty E. T. A. Hoffmanna i wielu innych. Do dna romantyzmu sięga źródłami swemi metafizyczny pogląd na muzykę Artura Schopenhauera, który zapatrywania swoje zamknął w podstawowem dziele: »Die Welt als Wille und Vorstellung« i zwięzłą rekapitulacją dopełnił ich w tomie II szkiców »Parerga und Paralipomena« (»Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik«). Z góry zaznaczyć należy, że schopenhauerowska metafizyka muzyki, pozbawiona realnego uzasadnienia, nie może ostać się wobec sondy krytycznej. Mimoto wpływ jej zatoczył zbyt rozległe kregi, by ją można pominąć lekceważącym gestem. Zasadnicza myśl tej metafizyki wypływa logicznie z przewodniej idei schopenhauerowskiej, t. j. jego woluntaryzmu. Zdaniem Schopenhauera wszystkie dziedziny sztuk pięknych, t. j. plastyka i poezja, odtwarzają idee czyli abstrakcje zjawisk (w znaczeniu platońskiem), jedna tylko muzyka stanowi wyjątek, gdyż zamiast idei odtwarza bezpośrednio samą wolę, t. j. istotę bytu; podobnie, jak świat, tak i muzyka jest odbłaskiem woli; ona wyraża istotę, inne sztuki piękne tylko cień:

»Sie allein rede vom Wesen, die anderen Künste nur vom Schatten (Welt a. W. I. 340). Zu allem Physischen der Welt



stelle sie das Methaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar; demnach könne man die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen« (W. I. 346).

I zaiste nie można zaprzeczyć, że muzyka ma bardzo luźny związek ze światem zmysłowych zjawisk; czy zaś jest zupełnie niezależna od rzeczywistości, to kwestya sporna; faktem jest, że inne dziedziny sztuki mają widzialne wzory w otaczającej nas przyrodzie, muzyka zaś takiego prototypu w przyrodzie nie znajduje, gdyż szmery, krzyk, jęk, płacz, śmiech nie są jeszcze dźwiękiem muzycznym, a szmer wody, granie oceanu lub szum wichru nie mają specyficznego rytmu muzycznego; jedynie śpiew ptaków, o pewnej stałej wysokości interwali, np. kukulki wielka tercyja, u przepiórki charakterystyczny rytm, (u słowika tryl), byłby zjawiskiem przyrodniczem, wiążącym się z muzyką. Ta niezależność muzyki od świata realnego sprawia, że jej sfera jest wyłącznie wewnętrzna, psychiczna. Gdyby Schopenhauer ograniczył był swoje wywody do tych wyników, nie naraziłby się na żaden zarzut; skoro jednak wybiegły one poza doświadczalną granicę i rozplynęły się w metafizycznych rojeniach, straciły moc naukowego i ścisłego uzasadnienia, a przedewszystkiem wyznaczyły muzyce tak odrębne stanowisko wśród innych dziedzin sztuki, przyznając jej odrębne warunki i prawa, że właściwie muzyka wykreślona została z hierarchii sztuki. Schopenhauera metafizyka muzyki znalazła rozgłosny oddźwięk wśród cechu muzyków; poraz pierwszy bowiem wypowiedziano na ich rzecz tyle słów pochlebnych, wzniesiono ich na piedestał wyjątkowych praw; fascynującej sile argumentów, a zwłaszcza pięknego słowa poetyckiego, uległ i Ryszard Wagner, którego rozprawa p. t. *Beethoven* (Festschrift, 1870, wydana w setną rocznicę urodzin Beethovena), jest niewolniczą parafrazą poglądów Schopenhauera; uległ też równocześnie Fr. Nietzsche, który w *Narodzinach tragedyi z ducha muzyki*, 1870/71 wyśpiewał natchniony hymn na cześć muzyki jako sztuki szalu i upojenia<sup>1)</sup>.

O ile więc schopenhauerowski transcendentalizm muzyki

---

<sup>1)</sup> Krytycznej ocenie poddał schopenhauerowską metafizykę muzyki M. Seydel, *A. Schopenhauers Metaphysik der Musik*. Breitkopf & Härtel, Lipsk, 1895.



staje się w zwierciadle krytycyzmu uludą wyobraźni, o tyle zwięźle zresztą uwagi estetyczne, zwłaszcza uwagi o charakterze i treści muzyki są nader trafne. Według niego muzyka jest wyłącznie mową uczucia, podobnie jak słowa są mową intelektu: »Sie spricht nur zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat« (Parerga II. 455).

Atoli uczucia, które wyraża muzyka, nie mają zabarwienia indywidualnego, ale są to ogólne, nieokreślone stany psychiczne, wyłączające sferę uczuć konkretnych, jak zazdrość, gniew, ironia, przywiązanie, miłość macierzyńska i t. d. Pogląd Schopenhauera podpisała w całej pełni dzisiejsza estetyka muzyki; tylko, że pierwszeństwo w wypowiedzeniu tych sądów przyznać należy nie Schopenhauerowi, lecz znienawidzonemu przez niego i lekceważonemu — Heglowi<sup>1)</sup> (Vorlesungen über die Aesthetik. Tom III. 1838), który w rzeczach estetyki wykazuje głębokie odczucie intuicyjne, uderzające u tak skrajnego dyalektyka. Dla Hegla jest więc muzyka »sztuką uczucia«; obca jej sfera przedmiotowego przedstawiania realnych zjawisk (»das objektive Sichausgestalten«), co stanowi jej rdzenną cechę, odróżniającą ją od innych sztuk pięknych; wyłączną jej treścią jest podmiotowy świat uczuć (»subjektive Innerlichkeit«), pelen najdelikatniejszych odcieni i nieokreślonych stanów.

Hegel i Schopenhauer nadali idealizmem poglądów właściwy kierunek estetyce muzycznej, która, wsparłszy się na wynikach szczegółowych badań, zyskała w nich rację bytu. I podobnie jak formalizm Kanta i Herbarta znalazł pioniera w osobie Hanslika, tak idealistycznym poglądom Hegla i Schopenhauera wywalczył ogólne uznanie Fryderyk Hausegger, którego rozprawa »Die Musik als Ausdruck« zdobyła równy rozgłos jak książka Hanslika<sup>2)</sup> (wyd. I. 1885, wyd. II. 1887). Hausegger zajmuje dyametralnie różne stanowisko aniżeli Hanslick: nie »mile brzmiące formy« są istotą

---

<sup>1)</sup> Szczegółowo traktuje estetykę muzyki Hegla P. Moos op. c. 18—35.

<sup>2)</sup> Książkę Hauseggera (»Muzyka jako wyraz«) przełożyli Dr. A. Chybiński i Dr. J. Reiss. Wyszła ona nakładem warszawskiego »Przeglądu Muzycznego« w 1914 r. jako I. tom »Książnicy«.



muzyki; jej treść mieści się w duchowym wyrazie: »das Wesen der Musik ist Ausdruck, geläuterter, zur edelsten Wirkung gesteigerter Ausdruck« (VI. str. 209). Jak mowa służy do porozumienia się zapomocą pojęć, tak i muzyka wyraża uczucia i przenosi je na słuchacza, budząc w jego duszy taki sam stan nastrojowy, jaki przenika muzykę. Jestto modyfikacja poglądu, który w podobny sposób sformułował przedtem Schopenhauer. Dla uzasadnienia swojej teorii, wedle której istotą muzyki jest wyraz, przyjmuje Hausegger za wzorem Rousseau'a, Herdera i Darwina (»Pochodzenie człowieka«) istnienie jakiejś pramuzyki t. j. przedhistorycznej mowy, jednoczącej w sobie i słowo i dźwięk<sup>1)</sup>; w dalszym rozwoju zyskał pierwiastek muzyczny bezwzględną przewagę nad słowem i naruszył równowagę zgodnych pierwotnie czynników: mowa bowiem oddalać się poczęła od swej elementarnej zdolności »wyrażania«, straciła właściwość bezpośredniego współodczucia, a stała się tylko środkiem intelektualnym, służącym do porozumienia myślowego; dźwiękowi zaś przypadła w udziale rola wyłącznego środka, służącego do wyrażania stanów uczuciowych (śpiew).

Słusznych zresztą poglądów Hauseggera, o ile idzie o uczuciową treść muzyki, nie można uwolnić od zarzutu jednostronności, gdyż w ostatecznej konsekwencji apoteozują one śpiew dramatyczny, za którego najwyższą formę uważają melodeklamację Wagnera, usuwając muzykę instrumentalną na niższy szczebel artystyczny. I jak Hanslick wskutek swego formalistycznego zaślepienia zajął reakcyjne stanowisko wobec nowych prądów neo-romantyzmu (Berlioz, Liszt, Wagner, Cornelius), tak Hausegger, mimo rozległego widnokręgu krytycznego, popadł w jednostronną apoteozę nowego kierunku, zainaugurowanego przez Wagnera, zlekceważył historyczne podstawy artystycznej twórczości i zajął wobec poprzedniego rozwoju muzyki stanowisko negatywne. A właśnie oparcie się o historyczne założenia chroni od jednostronnej przesady: dowodem tego problem, który rozważamy.

Historyczne podstawy jego wskazują, że odległa staro-

---

<sup>1)</sup> Op. c. str. 29 w wydaniu polskim.



żytność ujęła go w sposób niezmiernie trafny i w rezultacie swym zgodny z wynikami badań dzisiejszej estetyki. Wszak dla starożytnych Greków muzyka była refleksem i wyrazem uczuć<sup>1)</sup>. Wymownych na to argumentów dostarczają słowa Platona w »Republice« (ks. III.), gdzie Sokrates rozmawia z Glaukonem o charakterze nastrojowym tonacyi czyli tak zwanej w muzyce helleńskiej »harmonii«<sup>2)</sup>.

A zatem — tonacya dorycka<sup>3)</sup>:

$e_1. d_1. c_1. h. a. g. f. e.$

wyrażała spokój i dostojną powagę,

frygijska:  $d_1. c_1. h. a. g. f. e. d.$

technęła nastrojem religijnym,

lidyjska ( $c_1. — c.$ ) była miękka i nadawała się do wyrażania sielankowych nastrojów,

mixolidyjska ( $h — H$ ) wyrażała tęsknotę, żal.

Że to jednak nie był ciasny schemat nastrojowy, bezwzględnie obowiązujący, dowodem tego polemika Arystotelesa (w »Polityce«), występującego przeciw tonacyi frygijskiej, która zdaniem jego nie tylko nie ma w sobie religijnego charakteru, lecz przeciwnie, technąc zmysłowym, dyonizyjskim żarem, może być szkodliwa dla etycznego wychowania młodzieży. Jak ściśle związała się dla Greków muzyka z życiem uczu-

---

<sup>1)</sup> Por. Rudolf Westphal: »Die Musik des griechischen Altertums«, 1883.

H. Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, 1899. Karl v. Jan: Bericht über griechische Musik, 1900.

Witkowski: O muzyce greckiej, 1895. Lwów. H. Riemann: Musikgeschichte, I.

<sup>2)</sup> Dla wyjaśnienia dodać należy, że zarówno muzyka grecka, jak późniejsza muzyka zachodnio-europejska (do połowy XVI w. Zarlino) nie знаła naszego pojęcia Dur i Moll, a więc dwóch zasadniczo różnych tonacyi, lecz miała tonacye dyatoniczne, zaczynające się od każdego tonu skali i postępujące bez podwyższeń chromatycznych np.  $d. e. f. g. a. h. c. d.$  (a więc nie nasza d-moll z jednym bemolem) lub  $e. f. g. a. h. c. d. e.$  (różne od naszego E-dur z 4 krzyżkami!)

<sup>3)</sup> Tonacye czyli harmonie greckie otrzymały nazwy od szczepów greckich zależnie od kraju, w którym się rozwinęły.



ciowem, dowodzi tego na pozór dziwne zjawisko teoretyczne, t.j. opadająca skala dyatoniczna jako podstawa muzycznego systemu. Nasza gama każdej tonacji składa się z tonów wznoszących się po linii dyatonicznej, a więc np. od  $c_1$  —  $c_2$



u Greków przeciwnie, tonację wyznacza skala od wyższej ku niższej oktawie biegnąca, np. gama frygijska



Jak to uzasadnić? Ze stanowiska czysto muzycznego jestto rzecz niewytłumaczalna i poniekąd przeciwna naturalnemu biegowi; zatem przyjąć należy, że odgrywają tu rolę pobudki estetyczne, a raczej uczuciowe. Idealem sztuki greckiej była miara, szlachetna harmonia, niezmacona najlżejszym rozdzwiekiem. Wiemy, jak rzeźba grecka, starając się o złagodzenie grozy tragizmu, nadawała twarzom umierających bohaterów wyraz łagodnego uśmiechu. I muzyka miała unikać jaskrawego patosu namiętności: wznosząca się linia melodyjna działa podniecająco na nasz stan psychiczny, co stwierdza powszednie doświadczenie, jak i badania psycho-fizjologiczne; a zatem muzyka, wprowadzając jako podstawę swego systemu skalę opadającą, unikała wszystkiego, co podsyca napięcie namiętności (τὸ θυμικόν), a dążyła do złagodzenia jej podniecającego działania.

Że epoka średniowiecza przypisywała również muzyce moc uczuciową, na to mamy liczne dowody w traktatach teoretycznych owych czasów, a choćby w tym jednym fakcie, że z pośród »tonacji kościelnych« (opierających się na tych samych zasadach teoretycznych, co tonacje greckie) wyłączano tonację jońską (odpowiadającą naszej C-dur) i eolską (nasze A-moll), przypisując im pospolity, niezgodny z duchem muzyki kościelnej wyraz. Zdanie to wprawia nas dzisiaj w zdumienie: stoimy wprost wobec zagadki, której jedynym rozwiązaniem jest niezawodny fakt, że wrażliwość psychiki średniowiecznej



była zgoła różna od wrażliwości naszej i że przewyższała ją może subtelnością odczucia. Wszak dla nas tonacye jońska i eolska — (podstawa obecnego systemu muzycznego, tj. Dur i Moll — zmieniła się jeno nazwa!) nie tylko nie mają nic rażącego w sobie, lecz przeciwnie jako wyłączny środek tonalny posłużyły do odtworzenia i wyrażenia najwznioślejszej treści duchowej, zamkniętej w utworach nowoczesnych kompozytorów, poczynawszy od Bacha a skończywszy na Chopinie. Ten jeden szczegół wskazuje chyba dowodnie, jak elastyczne są pojęcia estetyki, jak zmienne zarazem i zawisłe od czynników zewnętrznych lub indywidualnych różnic pewnej epoki, rasy i kultury. Wszak dzisiaj jeszcze dla Włocha np. pojęcie piękna muzycznego streszcza się w melodyi, która wyda się nam niechybnie banalną i pozbawioną artystycznych znamion. Trzeba było całych wieków, ażeby nasze dzisiejsze tonacye (Dur i Moll) wywalczyły sobie powszechne prawo obywatelstwa. To stało się dopiero w wieku XVI, gdy teoretyczne uzasadnienie dualizmu tonalnego w pracach Józefa Zarlino (*Istituzioni harmoniche*, 1558) wyparło dawniejsze dogmaty o tonacjach kościelnych. Zarlino pierwszy tłumaczy kontrast tonacji w sposób uczuciowy: tonacja majorowa (Dur) wyraża pogodę (*allegro*), minorowa (moll) nastrój ponury (*mesto-maninconico*). Że ten nastrojowy dualizm zachowała w zasadzie muzyka do chwili obecnej, stwierdza to chociażby pobieżna znajomość literatury muzycznej. Dla niektórych kompozytorów ma znowu każda z transponowanych tonacji Dur i Moll swoją odrębną sferę uczuciową. Z biografii Beethovena wiemy, że z każdą tonacją łączyło się u niego ściśle określone poczucie nastroju: dowodzi tego tonacja C-moll jako stały wykładnik patetycznej treści i tragizmu (*Sonaty fortepianowe op. 13, op. 111, kwartet op. 18, Nr. 4, uwertura orkiestralna »Koryolan«, V symfonia op. 67*), spełniająca u Chopina to samo zadanie (*Etudy op. 10 Nr. 12, op. 25 Nr. 12*). W naiwnej estetyce muzycznej XVIII wieku charakter tonacji odgrywa wybitną rolę: głośny teoretyk J. Mattheson<sup>1)</sup> układa cały system czy

---

<sup>1)</sup> Das neu eröffnete Orchester. 1713.



schemat uczuciowy dla każdej tonacyi, podobnie jak i nieszcześliwy poeta i muzyk Chr. Schubart<sup>1)</sup> łączy barwy tonalne w subtelną polichromię nastrojową. Muzyka neoromantyczna, zmierzająca do wyrażania najłżejszych odcieni uczuciowych, która poczęła zrywać więzy dualizmu tonalnego, za pobudką teoretyka F. J. Fétisa częściowo wskrzesiła dawniejsze tonacye kościelne (zachowane w melodyach muzyki ludowej), np. Chopin w »Mazurkach« lub zatarła ślady pewnego schematu tonalnego, jak np. Liszt i przedstawiciele impressywnizmu muzycznego: Ryszard Strauss, lub przedstawiciele »Młodej Rosyi«, kombinujący z sobą różne tonacye i dochodzący w rezultacie do zupełnej negacyi tonalnej.

Za przewodnią myśl naszego zagadnienia przyjąć należy uczuciową treść muzyki, a więc zdolność muzyki do wyrażania złożonych stanów psychicznych czyli nastrojów. Że treścią muzyki są nastroje, na to godzi się bezwzględnie dzisiejsza estetyka; przyznaje to zresztą tak bez wszelkich złudzeń i poetyzujących tendencji patrzący na muzykę Helmholtz<sup>2)</sup> i G. Fechner<sup>3)</sup> i ci wszyscy, dla których dźwięk nie jest samem tylko wrażeniem zmysłowem, lecz równoważnikiem duchowego przeżycia. Muzyka nie odtwarza zjawisk, nie używa pośrednictwa intelektualnego, lecz wypowiada bez obrazowej przenośni wprost najsubtelniejsze drgnienia psychicznych stanów tak, jak tego nie wypowie żadna inna dziedzina sztuki:

»Kein Bild, kein Wort kann das Eigenste, das Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik«<sup>4)</sup>.

Tem się tłumaczy, dlaczego muzyka dostępna jest dla wszystkich, dlaczego nie trzeba wyłącznego wykształcenia intelektualnego do jej »odczucia«. Nieścisle też jest określenie, klasyfikujące ją jako łatwo lub trudno »zrozumiałą«, a więc odnoszące ją do sfery intelektualnej, gdyż muzyka apeluje tylko do uczucia i w procesie uczuciowym wyczerpuje swoją

<sup>1)</sup> Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (wydane po jego śmierci), 1806.

<sup>2)</sup> Lehre von den Tonempfindungen, str. 413.

<sup>3)</sup> Vorschule der Aesthetik, str. 159.

<sup>4)</sup> Fr. Vischer, Aesthetik, III. 780.



treść. Z duszy kompozytora wypłynęła muzyka jako samorzutny impuls i w duszy słuchacza odradza się jako przeżycie uczuciowe. Nie można jednak szukać w muzyce uczuciowych refleksów, odtworzonych z fotograficzną wiernością, lecz widzieć trzeba tylko ową wieczną zmianę i prąd uczuciowej fali, ową niepowstrzymaną fluktuację psychicznych stanów, którym podlega nasze życie duchowe, a więc migawkowe błyski afektów i nieokreślone i nieuchwytne sploty uczuć czyli nastroje.

Estetyka XVIII wieku, owej epoki, w której »czule« serce było pierwszym warunkiem towarzyskiej wytworności i salonowej kwalifikacji, akcentuje bardzo silnie zdolność muzyki do wyrażania afektów. Dość przytoczyć teoretyczne dzieło Filipa Emanuela Bacha: »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen«, 1759 (nowe wyd. W. Niemanna), by się przekonać, jaki wtedy kładziono nacisk na »afekt« w muzyce. Oto dla ilustracji przytoczymy z jego dzieła ustęp o interpretacji (»Vom Vortrage«) jako kuriozum ówczesnych poglądów:

»Ein Musicus... gibt seinen Zuhörern seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mitempfindung. Bei matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig (!). Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bei heftigen, lustigen und anderen Arten von Gedanken, wo er sich alsdann in diese Affekten setzt. Dass alles dieses ohne die geringsten Geberden abgehen könne, wird derjenige bloß leugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genötigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich hässliche Geberden sind, so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bei den Zuhörern zu Hilfe kommen«.

Dzisiaj wydaje się to nam śmieszne, a jednak codzienne doświadczenie stwierdza, że muzyka, wyrażając afekty, powoduje często fizyologiczne zmiany w naszym organizmie i wywołuje odruchy w naszym zachowaniu się. Może nigdzie nie istnieje tak bezpośredni psychofizyczny parallelizm, jak w bezpośrednim działaniu rytmu i dynamiki.

Stopniowanie dynamiczne czyli *crescendo*  pobudza nerwy do silnego napięcia, tamuje oddech, przyspiesza



ruch tętna<sup>1)</sup>, podczas gdy obniżenie dynamiczne czyli *diminuendo* — wywołuje reakcję, rozluźnienie napięcia i powrót do równowagi. Ileż to razy w sali koncertowej zauważyć można głębokie odetchnienie po długim naprężeniu nabrzmiewającego crescendo. Znamienny szczegół przytaczają biografowie z życia Herdera: Gdy w r. 1812 u podeszłego już wówczas poety fantazyował na fortepianie Karol Weber i przewodził temat muzyczny snuł w jednostajnie potęgującym się crescendo, podnosił się Herder odruchowo z miejsca, a gdy rozległ się majestatyczny akord jako korona dynamicznego procesu, Herder drgnął i ze łzami w oczach dziękował Weberowi za ten »podniosły moment duchowego przeżycia«.

Taką samą zdolność bezpośredniości posiada rytm — jako »gest muzycznego afektu« — według trafnego określenia Nietzschego<sup>2)</sup>. Jestto najbardziej pobudzający czynnik a osiągający w tańcu najwyższy wyraz gestykulacyjny, czynnik nie bez znaczenia dla mechanicznej pracy, polegającej jakby na odruchach mięśniowych, zarówno w pracy zbiorowej jak i w indywidualnej<sup>3)</sup>. Jednostajnie kołyszący się rytm usypia nas; rytm żywy ma fascynującą moc pobudzania i polotu. Dowodem tego są kompozycje, w których tętni jędrność rytmiczna, jak Beethovena symfonia VII A-dur, Chopina polonez As-dur lub ballada As-dur, Wagnera »Walkürenritt« i i.

Każdy z czynników muzycznych jest technicznym środkiem do odtworzenia uczuciowej treści. Bez melodyi nie można sobie pomyśleć muzyki; melodia polega na zmianie wysokości tonów, opartych o rytmiczną i harmoniczną podstawę. Już przy omówieniu poglądów starogreckich na muzykę wspomniano, że wznosząca się linia melodyjna jest procesem pozytywnym, działającym podniecająco na spotęgowanie energii

---

<sup>1)</sup> Ten fizjologiczny objaw tłumaczy nam często spotykaną wadę u wykonawców o słabo rozwiniętym poczuciu rytmicznym, a mianowicie skłonność do przyspieszania tempa przy crescendo.

<sup>2)</sup> Por. mało znany fragment Nietzschego: Über Musik und Wort, 1871.

<sup>3)</sup> K. Bücher w »Arbeit und Rhythmus«, 1896, dowodzi, że urytmizowanie pracy jest naturalnym postulatem.



i woli życiowej<sup>1)</sup>, podobnie jak dynamiczne stopniowanie po linii nabrzmiewającej siły, podczas gdy opadająca melodia uchodzić może za wyraz negatywnego procesu jako obniżenie pewnego napięcia psychicznego, uspokojenie i powrót do równowagi.

Istotę melodyi trudno ująć w jakąś schematyczną formę: bogactwo psychicznego życia stwarza bogactwo melodyjnych pomysłów, odzwierciedlających bezpośrednio uczuciowe stany. Melodia dyatoniczna, utrzymana w ramach tonacji, bez zboczzeń modulacyjnych, ma spokój, powagę i prostotę, w przeciwieństwie do melodyi chromatycznej, odznaczającej się niepokojem, drgającej namiętym tonem; dość porównać prostolinijny rysunek melodyi »klasycznej« (Haydn, Mozart), zazwyczaj na stopniach trójdźwięku zbudowanej,

Mozarta sonata B-dur:



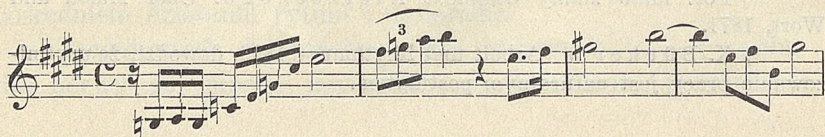
z melodią epoki romantycznej, pełną zmian chromatycznych:

Schumanna Manfred:



z Chopina Prelud. E-moll lub z melodią wagnerowskiego »Tristana«, by uświadomić sobie różnicę charakteru uczuciowego, wyrażonego w tych formach. Rzecz niepojęta, jak jedna zmiana półtonu, nieznaczne obniżenie chromatyczne powoduje

<sup>1)</sup> Jakim polotem i żarem namiętności tętni wznosząca się linia melodyjna, dowodzi tego następujący temat z poematu symfonicznego R. Straussa »Don Juan«:





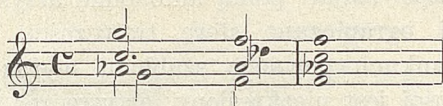
bezpośrednią zmianę nastrojową. Stwierdza to ustęp z chopi-  
nowskiego Nokturnu Cis-moll op. 27. Nr. 1,



gdzie owo zaakcentowane  $d_2$  zamiast  $dis_2$  ma w sobie wyraz  
znużenia, coś ubezwładniającego i przygnębiającego. Takiego  
samego środka używa C. Debussy dla wyrażenia analogi-  
cznego nastroju w dramacie »Pelléas et Mélisande«.



Właściwe zabarwienie uczuciowe otrzymuje melodia na  
tle harmonii przez stosunek konsonansu i dyssonansu. Harmonia konsonansowa jest wykładnikiem pogody, równowagi  
duchowej; taki charakter ma dzięki przewadze konsonansu  
muzyka F. Mendelssohna. Dyssonans drażni, niepokoi, drga  
ból i szarpie nerwy: im więcej w nim obcych, nieharmonij-  
nych pierwiastków, tem jaskrawszy i bardziej zgrzytliwy. Naj-  
boleśniejszy wyraz ma dyssonans malej sekundy, w której zde-  
rzają się dwa wrogie sobie impulsy uczuciowe:



Dyssonans jest niemal jedynym środkiem, sprowadzającym  
nagły zwrot nastrojowy i niemal zawsze zjawiającym się w je-  
dnakiej formie, gdy idzie o zmącenie spokoju, pogody i ciszy<sup>1)</sup>.  
Łudzającej analogii dostarcza Beethoven i Chopin. W so-  
nacie f-moll op. 57, zwanej »Appassionata«, wplata Beetho-  
ven w ustępy dyszące namiętnością obraz pełen majestaty-  
cznej powagi, jakby kojącą modlitwę; by wrócić do pierwotnego

<sup>1)</sup> Por. Mickiewicz: »Falszywy akord... wesolość pomieszał prze-  
czuciem złowieszczem«.

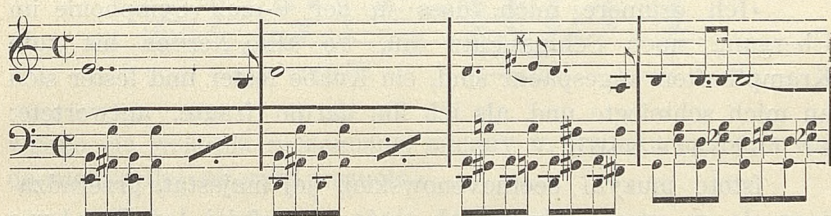


nastroju, uderza nagle dyssonansowy akord, po którym wybuchą ze zdwojoną siłą tłumiony na chwilę ból. To samo widzimy u Chopina: w Scherzo h-moll, gdy po dźwiękach kolendy spada na nas jak uderzenie obucha jaskrawy akord septymowy, po którym zrywa się ponownie huragan tonów, pędzących w obłędnym szale namiętności. Analogiczny proces psychiczny znalazł tę samą formę wyrazu.

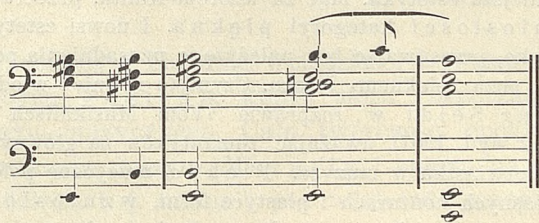
Wszelkie środki techniczne muzyki, jak rytm, dynamika, melodia, harmonia ze swem bogactwem najróżniejszych czynników (konsonans, dyssonans, zmiany modulacyjne) kontrpunktyczne zwoje melodyi, instrumentacja z niewyczerpaną skalą barw muzycznych — oto wykładniki treści uczuciowej, stanowiącej istotę muzyki i jej piękna. Z kolei rozważyć więc należy kategorie estetyczne, dostępne dla muzyki a stanowiące jej treść. Ujęcie kategorii w jakikolwiek schemat sprawia zasadniczą trudność, gdyż wszelkie wartości estetyczne zawisłe są od nieprzebranego bogactwa zmysłowych wrażeń i uczuciowych wzruszeń; wszelako dla oryentacji można je sprowadzić do kilku typów o najogólniejszem zabarwieniu. Sprawa to tem trudniejsza, że trzeba dla niej przyjąć jakąś pozytywną podstawę, więc oprzeć ją o ogólną zasadę piękna, a przecież wiemy, jakie elastyczne jest pojęcie piękna, od subiektywnego poglądu zawisłe. Estetyka naszej doby zaprzecza istnieniu absolutu piękna, unika dogmatyzmu i niewzruszonych kanonów estetycznych, zapewniając pełną autonomię artystycznej twórczości. Dawniej ograniczano sferę twórczości, zamykano ją w ciasnych szrankach pewnego szablonu wyrazu; dzisiaj widnokrąg twórczości jest nieokreślony, artysta ma swobodę wypowiedzania się, może wyrazić i odtworzyć wszystko, co porusza jego wyobraźnię twórczą. Jeśli jeden z teoretyków francuskich posuwa się aż do paradoksalnego twierdzenia, że brzydota jest pięknem (le beau c'est le laid), to niezawodnie poza tem sofistycznym sformułowaniem kryje się zupełnie naturalne żądanie, przyświecające wszelkiej twórczości, by sfery sztuki nie zacieśniać do formułek fikcyjnych i dowolnych dogmatów, lecz zapewnić wszystkim przejawom wrażeń i uczuć najrozleglejszą skalę wyrazu. Że brzydota jako kategoria estetyczna wkracza coraz więcej w dziedzinę sztuki, tego dowodem są liczne przykłady ostatniej doby. I w muzyce znalazła ona



swoje uzasadnienie, gdy zapomocą odpychających estetyczne poczucie środków technicznych poczęła dbać o realistyczną wierność w odtwarzaniu stanów psychicznych. Głównym środkiem wyrazu jest w tym wypadku oczywiście jaskrawy dyssonans, jakiego np. użył Chopin w preludzie A-moll (op. 28 Nr. 2), malującym zapomocą najprzykrzejszych dyssonansów (zmniejszonych oktaw) i pustych brzmień kwint nastrój znużenia, złamania i prostracyi ducha. Z biografii Chopina dowiadujemy się, że artysta napisał ten utwór pod bolesnem wrażeniem wiadomości, otrzymanej w Stuttgardzie o upadku listopadowego powstania; na tle dyssonansowej harmonii, zbyt wyraźnie i świadomie wkraczającej w sferę brzydoty, snuje się leniwa melodia, raczej strzęp melodyi, krótki motyw, wyłaniający się kilkakrotnie,



by w końcu rozplynać się w kojącej harmonii organowych akordów:



Zapomocą dyssonansów odtwarza Ryszard Strauss odpychający grozą nastrój w dramacie muzycznym »Elektra«, gdzie zespolenie heteronomicznych tonacyi (A-dur z Es-moll, H-moll z F-moll) przeradza się w zgrzytliwą kakofonię. W poemacie symfonicznym »Don Quichote« doprowadza Strauss realizm brzydoty do ostatecznych granic, czy to kiedy zestawia instru-



menty o wyłączającej się barwie dźwięku, czy kiedy posługuje się analogiami, naśladującymi wycia, jęki, skrzeczenie, beczenie stada baranów i tym podobnymi środkami, leżącymi poza sferą muzycznego dźwięku.

Przyjmując jako wytyczną linię kontrastujące kategorie wzniosłości<sup>1)</sup> i wdzięku, tragizmu i humoru i nadając im jak najrozleglejszą treść estetyczną, rozpatrzmy ich przejawy w muzyce.

Wzniosłość, dająca nam sumę potężnej rozkoszy estetycznej, ma coś w sobie przytłaczającego, coś, co budzi grozę; te właśnie cechy łączy w sobie muzyka beethovenowska. W pismach Roberta Schumanna<sup>1)</sup> zachowany mamy drobny szczegół, który jest świetnem potwierdzeniem tego pierwiastka wzniosłości u Beethovena. Kleśląc wrażenie, jakie wywiera V symfonia beethovenowska, opowiada Schumann:

»Ich erinnere mich, dass in der C-moll Symphonie im Übergang nach Schluss-Satz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich!«

Istotę muzyki beethovenowskiej, jej majestat, przeradzający się w grozę, odmalował może najtrafniej Jan Brahms w słowach:

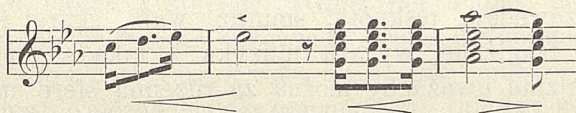
---

<sup>1)</sup> Dawniejsza estetyka, idąc za wzorem Kanta, przeciwstawiała kategorię wzniosłości kategorii piękna. I nowsi estetycy zajęli to samo stanowisko, przesuwając bez należytego uzasadnienia pojęcie wzniosłości w sferę, poza »pięknem« leżącą. Czyni to również w odniesieniu do muzyki Artur Seidl w rozprawie »Vom Musikalisch Erhabenen« (1 wyd. 1887, 2 wyd. 1907), uważając romantyków za głównych przedstawicieli tego pierwiastka w muzyce. Piękno muzyczne polega zdaniem Seidla na jasnych konturach i plastyce form, wzniosłość zaś dąży do zerwania zamkniętych granic, do rozplynięcia się w nieograniczonej przestrzeni, unika wszelkiej symetrii zarówno w linii melodyjnej, jak w rytmie i takcie. Nie ulega wątpliwości, że takie schematyzowanie na zasadzie przytoczonych kontrastów jest nader dowolne i że na takie ustalenie problemu niezawodnie wywarł wpływ podział Nietzschego na pierwiastek apoliński i dyonizyjski w sztuce: apolińską sferę charakteryzuje refleksja i harmonia, dyonizyjska zaś jest czemś żywiołowem, nieogarnionem, nawet irracjonalnem, usuwającym się z pod ustalonej formuły.

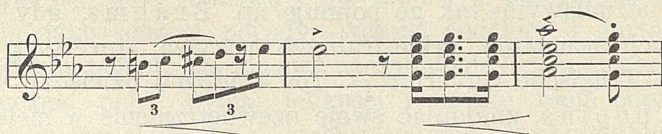
<sup>2)</sup> Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Wyd. Reclam) I. 41.



»Beethoven wäre besser ein grosser Verbrecher geworden!« Monumentalny rys charakteryzuje i religijną muzykę Palestriny i Jana Sebastjana Bacha, ale żaden z nich nie osiąga tego przytłaczającego wielkością wrażenia, jak Beethoven; u tamtych działają raczej monumentalne wymiary i środki techniczne, u Beethovena siła wyrazu, spotęgowana do patosu. Sam Beethoven podkreśla ten patetyczny ton swojej muzyki, choćby w popularnej sonacie C-moll op. 13, zwanej »Pathetique«. Wykładnikiem patetycznego nastroju są beethovenowskie symfonie: C-moll (V) i dziewiąta D-moll. Na wyżyny wzniosłego patosu wznosi się niejednokrotnie Chopin: w nokturnie C-moll op. 48 Nr. 1, w polonezach Fis-moll i As-dur, a zwłaszcza w Etudzie op. 10 Nr. 12, zwanej »rewolucyjną«, której zasadniczy motyw



wzbija się wskutek nieznacznej zmiany w rysunku melodyjnym do niebywalej retoryki uczucia:



Na przeciwnym biegunie wzniosłości i patosu postawić należy kategorię wdzięku, której sfera rozporządza rozległą skalą wyrazu muzycznego. Cała twórczość epoki rokokowej, skryzalizowana w muzyce Mozarta i oparta na najwyższym symbolu wdzięku t. j. tańcu <sup>1)</sup>, jest właściwie muzyką wdzięku. Przejęty następnie z muzyki XVIII wieku do sonaty menuet jest jakby łącznikiem między epoką przedrewolucyjną, a pokoleniem nowem, wyrosłem z ducha wielkiej rewolucji i mającem

<sup>1)</sup> Suita taneczna (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) jest niemal wyłączną formą muzyczną na przełomie wieku XVII i XVIII i toruje drogę późniejszej sonacie jako formie cyklicznej.



swego wyobraziciela w Beethovenie Z jaką świadomością dążył Haydn do wyrażenia wdzięku w swojej muzyce, dowodem tego choćby napisy i wskazówki, jakimi zaopatrywał poszczególne ustępy swych kompozycji: środkowy ustęp sonaty G-dur (Nr. X) nosi napis »Allegretto innocente«, świetnie charakteryzujący pełen prostoty, niewinności i wdzięku nastrój tej sonaty.

I Beethovenowi nie obcy wdzięk; rondo sonaty fortepianowej As-dur (op. 26) jest wymownem tego stwierdzeniem. Lecz wyłącznym władcą w dziedzinie wdzięku jest Chopin, jednoczący (w »Walcach«, »Mazurkach«) dziwną lekkość i eteryczną gracyę z głębią duchowego wyrazu.

Pierwiastek tragizmu znajduje w muzyce bezpośrednie odzwierciedlenie; wszystkie odcienie uczuciowe, płynące z bolesnych zawodów, tęsknoty, smutku, walk, skargi i żalu, zawarte w tragiźmie, wyraża muzyka z taką siłą plastyki, że sferę tragizmu uważaćby można za rdzenną sferę muzyki bez względu na to, czy za formę przejawów tragicznych weźmiemy rzewną, melancholijną melodyę ludowej piosenki, czy wyniesione do potęgi demonizmu twórcze misterya J. S. Bacha lub Beethovena. Tragizm w muzyce jest najogólniejszym wrazem uczuciowym; tak go pojmują np. Brahms, gdy jeden ze swych poematów orkiestralnych nazywa »uwerturą tragiczną« (»Tragische Ouverture«). Ton tragizmu dźwięczy w muzyce Chopina, znajdując swoje uzewnętrznienie w melancholijnej barwie melodyi, niepokoju modulacyjnym, zmianach rytmicznych, w fluktuacji dynamicznych odcieni. Rzecz znamienna, jak ten sam nastrój uczuciowy wyraża się w analogiczny sposób w kompozycjach, powstałych niezależnie od siebie: uderzające jest pokrewieństwo zasadniczych motywów w sonacie Chopina B-moll op. 35 i w powinowatej duchowo uwerturze Wagnera do Fausta, w których to motywach jakby w łańku mieści się ponury nastrój całego utworu.

Kontrast tragizmu stanowi pierwiastek humorystyczny w najszerszem znaczeniu tego pojęcia, a więc obejmujący i pogodę i żartobliwy nastrój i dowcip i komizm. Pierwiastek komizmu należy z muzyki bezwzględnie wyłączyć mimo, że niektórzy estetycy starają się o przyznanie mu prawa obywa-



telstwa w muzyce <sup>1)</sup> jeśli nawet istnieją kompozycje z wyraźną tendencją komizmu (bajki i humoreski muzyczne!), to działają komicznie jeno przez swą dążność do komizmu; ich pseudokomizm jest czemś banalnym i poza-artystycznym, a przede wszystkim leży on poza sferą muzyki; komizm wypływa albo z sytuacji albo z zawikłań pejoracyjnych, a więc uchyla się z pod wyrazu muzycznego. Podobnie nie istnieje i dowcip w muzyce; wszelkie intencje kompozytora, zmierzające do wyrażenia dowcipu zapomocą dźwięków, ośmieszają i zawodzą. Za przykład posłużyć może poemat Ryszarda Straussa »Simfonia domestica«, zawierający następujący »dowcip« muzyczny: w ustępie, malującym »narodziny dziecka« (sic!) mamy dyalog instrumentów dętych, które w kolejnych wykrzyknikach wyrażają (według komentarza kompozytora!) zachwyty nad niemowlęciem ciotek i stryjów; »Ganz der Papa« mówi jedna strona, »Ganz die Mama« odpowiada druga; zrozumie to jednak tylko ten, kto z partyturą w ręku śledzi tok »muzycznej akcji« i uśmiechnie się niezawodnie w tem miejscu — ale czy z »dowcipu« kompozytora?

Że pierwiastek ironii jest jeszcze bardziej obcy muzyce niż komizm i dowcip, zbyteczna dodawać. Cóż zatem zostaje dla muzyki ze sfery humoru? Oto humor w najogólniejszym znaczeniu jako nastrój pogody, wesołej podniety i żartobliwości. W takim pojęciu znajdują swe uzasadnienie liczne *Humoreski* muzyczne, pełne życia, lekkości i blasku; temu odpowiadają romantyczne *Scherza*, zwłaszcza mendelssohnowskie, w których odzwierciedlił się chochlikowy świat fantastyczności romantycznej lub beethovenowskie *Ronda*, których typem jest prawdziwie humorystyczne *Rondo G-dur*, opatrzone programowym tytułem: »Die Wut über den verlorenen Groschen«.

Kompozycja ta wprowadza nas w dziedzinę muzyki, której istota przez długi czas stanowiła nierozwiązalny problem i była zarzewiem namiętnej walki teoretycznej. Problem muzyki programowej łączy się najściślej z zasadniczym za-

---

<sup>1)</sup> Schopenhauer odmawia muzyce zdolności wyrażania komizmu i uważa to za jej zaletę i dowód niezależności muzyki od świata zjawisk i sfery pojęciowej. Zdanie to podziela także Edward Hartmann.



gadnieniem treści w muzyce i dlatego kilka uwag poświęcić mu należy. Nie idzie tu, rzecz jasna — o historyczne ujęcie idei programowej<sup>1)</sup>, której zawiazki występują bardzo wcześnie w rozwoju muzyki, bo już w muzyce starogreckiej<sup>2)</sup>, lecz o analizę tego problemu ze stanowiska estetyczno-muzycznego.

Programowość polega na tem, że muzyce przypisuje się zdolność do odmalowania z drobiazgową ścisłością pewnej myśli, zawartej w programie, zakreślonym z góry. Muzyka wykracza zatem poza swą właściwą sferę uczuciową, a przyjmuje na siebie rolę obrazowego symbolu, staje się przedmiotowym odbłaskiem zjawisk, wynikiem refleksyi, a nie bezpośrednim odruchem uczucia. Muzyka, której treścią są nieokreślone bliżej, najogólniejsze stany psychiczne, ma — według założeń programowości — malować z realistyczną wiernością konkretne obrazy, sceny i zdarzenia, czyli ma wbrew swej istocie być ilustracją zjawisk lub myśli, wcielonych w dzieło poezyi lub plastyki. Z góry zaznaczyć należy, że tak pojętą programowość muzyki musi się odrzucić jako płytki naturalizm, obcy muzyce i niebezpieczny dla czystych intencji artystycznych, zwłaszcza wtedy, gdy dostanie się w ręce kompozytora, który pod płaszczykiem programowej idei kryje zręcznie nieudolność twórczą. Skąd wyłonić się mógł kierunek programowy w muzyce? Odpowiedź na to daje zdolność dźwięku muzycznego do budzenia skojarzonych wrażeń czyli asocjacyi. W barwie dźwięku, w wysokości rejestru, w dynamice i rytmie mamy niezaprzeczane analogie z realnemi zjawiskami i tem samem środki, którymi mogłaby się muzyka posłużyć dla celów przedmiotowo-ilustracyjnych. Na zasadzie analogii dźwiękowej polega muzyka obrazowa (Tonmalerei), jeden z najpierwotniejszych i najbardziej naiwnych czynników, wyzyskanych do ostatecznej granicy przez reprezentantów programowości nietylko w nowszej muzyce od czasów Berlioza, który swoją »symfonię fantastyczną« (1830) rzucił hasło walki o programowość, lecz i w mu-

---

<sup>1)</sup> O. K l a u w e l l, Geschichte der Programm-Musik, 1910.

<sup>2)</sup> Według świadectwa pisarzy greckich rozpowszechniony był na igrzyskach delfickich utwór muzyczny, przedstawiający walkę Apollina z potworem pityjskim.



zyce epok minionych, jak w wieku XVI w kompozycjach wokalnych, posługujących się na szeroką skalę onomatopoią, naśladowujących głosy ptaków, wykrzykniki przekupniów, malujących sceny rodzajowe lub bitwy i polowania, następnie w muzyce fortepianowej (virginaliści, claveciniści), lubującej się w malowaniu charakterystycznych scen zapomocą ilustracyjno-naturalistycznych efektów. Nawet powierzchowne rozważenie tego kierunku prowadzi do wniosku, że tak pojęta muzyka obrazowa dzięki asocjacyjnym czynnikom może wprowadzić skierować wyobraźnię słuchacza na linię, wytkniętą przez kompozytora, lecz w rzeczywistości mamy tu do czynienia z objawem naiwnym i czysto zewnętrznym, obcym muzyce, gdyż stojącym poza jej sferą uczuciową. Jedynie tam, gdzie idzie o charakterystykę najogólniejszych stanów psychicznych, o oddanie nastroju, mogą mieć pierwiastki kojarzące, zawarte w dźwiękach, swoje uzasadnienie. Barwa dźwięku posiada wielką zdolność asocjacyjną i dzięki pewnym nastrojowym analogiom stać się może symbolem uczuciowym. Wszak już w starożytnej Helladzie lutnia jako instrument boga Apollina była wyrazem podniosłego nastroju religijnego, podczas gdy dyonizowska fletnia była wskutek swojej zmysłowej barwy instrumentem orgiastycznym. Głosy trąb, fanfary budzą wrażenie uroczyste, zwycięstwa, siły; waltornie (Waldhorn) czyli rogi przywodzą na pamięć knieje leśne, echo polowania; dźwięki klarnetu i oboi stwarzają sielską atmosferę słonecznej pogody, wywołują obrazy sielankowej, pastoralnej sceneryi. Wysokie rejestry głosów mają w sobie jasność, eteryczność i blask mieniających się światel; takie wrażenie sprawiają seraficzne harmonie w najwyższych rejestrach skrzypiec we wstępie do wagnerowskiego *Lohengrina*. Nizkie dźwięki są ocieźałe, rozsiewają ponury, widziadłowy nastrój, budzą wrażenie ciemności; tę cechę wyzyskał w trafny sposób np. Brahms w ponurej rapsodii op. 53 na alt i chór męski, lub Wagner dla odmalowania demonicznej grozy w *Lohengrinie* (Ortruda!) i w *Pierścieniu Nibelunga*. Niezliczonej zresztą liczby przykładów dostarcza pobeethovenowska literatura muzyczna, zwłaszcza symfoniczna.

Dla swojej asocjacyjnej własności wybitnym środkiem muzycznej charakterystyki może być i dynamika: pianis-



simo wibrujących harmonii lub melodyi, zwłaszcza w niższych rejestrach utrzymanej, ma w sobie coś tajemniczego, wywołują przed wzrokiem wyobraźni obraz rozległej płaszczyzny, bezkresu (spokojna powierzchnia jeziora, ocean, pustynia). Tak maluje Haydn we wstępie symfonicznym do oratorium Stworzenie chaos pierwotny, a gdy muzyka ma wyrazić olśniewający blask, jaki zapanował nad mrokiem chaosu, wówczas przy słowach

»I stań się światło«

w potężnem fortissimo całej orkiestry rozbrzmiewa majestatyczny akord C-dur. Wzmagające się napięcie dynamiczne od ledwo słyszalnego pianissima (pp.) do blasku fortissima (ff.) służy też najczęściej do odmalowania wschodu słońca, zbliżających się z oddali głosów, budzącej się woli i pragnień. Znikające diminuendo wywiera wrażenie ulatniania się (por. Straussa poemat: »Tod und Verklärung«), gwałtowne crescendo działa jak potężne, masowe natarcie zbrojnych rycerzy (por. Chopina: Polonez As-dur).

Największa zdolność kojarzenia kryje się w rytmie: wszystkie jego odcienie od pelzań do zawrotnych wirów stają się nie tylko bezpośrednim wyrazem każdego tętna uczuciowego, lecz i obrazowym symbolem ruchu: stąd w muzyce owa niezliczona moc obrazów nastrojowych, ilustrujących zjawiska i sceny realne; stąd owe gondolierzy, barkarole i kołysanki, szum lasów, szmery strumyka, wirujące płatki śniegu, mknące po przestworzu stada ptaków, ruch fal morskich i t. d. w najrozmaitszych odmianach. Na tej zewnętrznej analogii rytmu muzycznego z ruchem zjawisk opiera swoje poemaciki Klaudyusz Debussy, daleki od płytkiego naturalizmu muzycznej ilustracji, lecz odtwarzający nastrojowe tętno pewnych konkretnych obrazów i wrażenie subiektywne, jakie one budzą w duszy słuchacza (tak rozumieć należy np. jego »Reflets dans l'eau«, »Jardins sous la pluie«, »La mer« i inne). I Liszt, tworząc genialny obraz p. t. »św. Franciszek, kroczący po falach«, nie kuśił się niezawodnie o niemożliwą do odtworzenia plastykę realistycznych szczegółów, jeno rytm nastrojowych momentów przelał w rytm muzycznego dźwięku. A więc tylko jako symbol uczuciowy może mieć malarstwo dźwiękowe (Tonmalerei) estetyczne uza-



sadnienie i służyć jako środek do odtworzenia psychicznego wyrazu. Tu jest treść i granica programu; wszelka inna tendencya, zmierzająca do konkretnego obrazowania w muzyce, spotkać się musi z uśmiechem pobłażania. Odpowiedzieć można na to, że wśród klasycznych kompozytów nie brak przykładów programowości: dowodem — choćby III symfonia beethovenowska, zwana »Eroica« lub VI zwana »Pastoralną«, dowodem uwertury koncertowe Beethovena lub Mendelssohna, nie mówiąc już oczywiście o całej późniejszej literaturze symfonicznej od Berlioza i Liszta poczynając aż do Ryszarda Straussa. A więc potępiając programowość, odmawia się racji bytu tym wszystkim dziełom, stanowiącym przecież nienaruszalny kapitał w dziejach muzyki. To są zarzuty iluzoryczne: Beethoven posłużył się jeden tylko raz pierwiastkiem ilustracyjnym w jego najjaskrawszej formie, zdając sobie jasno sprawę, jak małostkowy i naiwny jestto środek, który poza zewnętrznym efektem nie ma w sobie żadnej wartości artystycznej. Uczynił to, komponując za namową sprytnego przedsiębiorcy i wynalazcy metronomu, Jana Mälzla, batalistyczną symfonię p. t. Bitwa pod Vittorią. Symfonia ta, która jest apoteozą Wellingtona, zwycięzcy Francuzów (1813 r.), maluje drobiazgowo poszczególne epizody walki: starcie się wojsk nieprzyjacielskich, scharakteryzowanych zapomocą narodowych hymnów, zgiełk bitwy z całym arsenałem ogłuszających środków technicznych, zdobytych z rekwizytorni kompozytorskiej, wkońcu tryumf zwycięzców<sup>1)</sup>. Kompozycję tę, która cieszyła się wśród współczesnych szczególną popularnością, nazwał Beethoven — »wielkiem głupstwem«! — Trudno chyba o dosadniejszą i bardziej rzeczową charakterystykę. Wszystkie inne dzieła beethovenowskie dalekie są od obrazowej programowości; ich »program« — to nie muzyczna fotografia realnych scen, lecz proces psychiczny subiektywnych wrażeń i uczuć, wyrosłych na podłożu jakiejś poza-muzycznej pobudki. Wykładnikiem tak pojętej programowości jest właśnie »Eroica«, która pierwotnie nosiła tytuł »Bonaparte«; zmienił go Beethoven na wiadomość, że Napoleon przyjął tytuł cesar-

---

<sup>1)</sup> Por. »Rzeź Pragi« w koncercie Jankiela w »Panu Tadeuszu«.



ski, zdradziwszy sprawę wolności. Beethoven, do żywego dotknięty w swych uczuciach republikańskich, odwrócił się wówczas od tyrańskiego uzurpatora i na miejscu dawnego tytułu umieścił napis »Sinfonia eroica«. Nie miała to być zatem ani muzyczna biografia Napoleona, ani kronika jego bohaterskich czynów, lecz w tytule umieszczona dedykacja, apoteozująca jego pamięć. Nie ulega wątpliwości, że przy komponowaniu przyświecała Beethovenowi postać Napoleona, lecz nie jako cel, któryby można opiewać w dźwiękach, jeno jako symbol bohaterskiego patosu, znamionującego nastrój owej epoki. A więc za program tej symfonii poczytać należy rytm heroizmu, którym tętni każdy dźwięk beethovenowskiej muzyki. W ten sposób zapatrując się na programowość, uniknie się kłopotliwych i w swej bezradności humorystycznych kolizji, w jakie popadają komentatorzy Beethovena, wskutek błędnego założenia. Symfonia jako forma cykliczna składa się z czterech ogniw, zespolonych prawem kontrastu w jednolitą całość. Tak i »Eroica«. Jeśli więc pierwszy obraz cyklu (Allegro) zamyka w sobie zasadniczy nastrój całego utworu, a następujące po nim Adagio, w »Eroice« będące »marszem pogrzebowym«, poczytać należy za wyraz żalu po śmierci bohatera, za apoteozę jego pamięci, to jakież łącznik programowy może wiązać dalsze ustępy: »Scherzo« i pogodny »finał« z przewodnią »myślą« Eroiki? Wszak w dwóch pierwszych obrazach wyczerpuje się programowa treść całości niemal bez reszty: walka bohatera i tragizm śmierci. A więc jakie znaczenie mają końcowe obrazy? czy kompozytor zamierza po zgonie jednego bohatera odtworzyć przeżycia innego bohatera (!), czy też »Scherzo« i »Finale« należy uważać za dopełnienie całości dla formalnego zaokrąglenia, za spełnienie dogmatycznej zasady, decydującej o budowie symfonii? W takie błędne koło popaść muszą ci, którzy zbliżają się do muzyki z komentarzem w rękę i w każdym takcie upatrywać chcą muzycznej ilustracji jakiegoś programowego szczegółu, gdy tymczasem wszelkie obrazowanie konkretnych zdarzeń leży poza sferą muzycznego wyrazu. »Eroika« nie »opowiada« nam losów bohatera, nie opisuje historii Napoleona, wogóle nie ma za przedmiot jakiegokolwiek bohatera, lecz przetapia w dźwięki nastrój bohatera.



skiego napięcia tak, jak je wewnętrznie przeżył i odczuł Beethoven.

Programowość streszcza się więc w procesie psychicznym, stanowiącym podłoże muzycznego dźwięku; żadnej innej treści, poza uczuciową, muzyka mieć nie może. Przyznaje to główny reprezentant muzyki programowej, Franciszek Liszt, w rozprawie »Berlioz und seine Harald-Symphonie«<sup>1)</sup>, która jest jego estetycznym credo: »der dichtende Simfoniker stellt sich die Aufgabe, ein in seinem Geiste deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewusstsein liegen, ebenso klar wiederzugeben... Das Programm hebt das Gefühl als Ur- und Hauptquelle aller Musik nicht auf, die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitert und präzisiert Grenze und Inhalt des Gefühls«.

W granicach takiego programu obraca się symfoniczna twórczość Liszta, podczas gdy właściwy twórca »programowego« kierunku w muzyce, Hektor Berlioz, posuwa się stanowczo za daleko w swych ilustracyjnych tendencyach<sup>2)</sup>, po-

---

<sup>1)</sup> Gesam. Schriften, Bd. IV.

<sup>2)</sup> Najbardziej typowym dziełem dla twórczości Berlioza jest jego programowa symfonia »Episode de la vie d'un artiste« op. 4, obrazująca dzieje jego nieszczęśliwej miłości. Składa ona się z pięciu scen nastrojowych, którymi są:

I. Reveries, passions (sny i cierpienia).

II. Bal.

III. Scena na wsi.

IV. Marche du supplice (pochód na miejsce stracenia!).

V. Sabat czarownicy.

Prócz tych tytułów zaopatrzył Berlioz kompozycję swoją szczegółowym komentarzem, ilustrującym jego osobiste przeżycia. Muzyczną wartość tej symfonii trafnie ocenił Robert Schumann (Ges. Schriften I. 89—110) we wzorowej pod względem metodycznym analizie i to w czasie, gdy wystąpienie Berlioza powitano szyderczymi atakami; wszelako omawiając programową treść symfonii, nie może Schumann powstrzymać się od dosadnego napiętnowania zbyt jaskrawych i pozamuzycznych tendencji Berlioza:

»Wir schenken ihm das Programm. Solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmässiges«.



dobnie, jak i po torach jego idei kroczący, Ryszard Strauss z całą plejadą bezkrytycznych naśladowców. Zacieśnwszy w ten sposób pojęcie programowości jako uczuciowej treści, nadającej muzyce właściwy jej koloryt, dojdziemy do wniosku, że podział muzyki na t. zw. »absolutną« czyli bezprogramową, za jaką uważa się dzieła instrumentalne J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Brucknera i na muzykę »programową« jest bezprzedmiotowy. Muzyki bez treści niema, a za wyłączną jej treść poczytać należy świat uczuciowy z niezgłębionem bogactwem nastrojowych odcieni.

Problem treści w muzyce jasny, jeśli idzie o muzykę instrumentalną, komplikuje się, gdy dźwięk muzyczny występuje jako czynnik wtórny w połączeniu z poezją, a więc w muzyce wokalne. Nie brakło estetyków, którzy uważali wokalizm za właściwą dziedzinę muzyczną, instrumentalizm zaś za »pomyłkę«, za coś niższego od muzyki wokalne<sup>1)</sup>, gdyż poza »mieszaniną rytmicznych i harmoniczných pierwiastków niema tu myśli, których wyrazem może być tylko słowo«. To jest jednostronność, płynąca z wątpliwego założenia, że muzyka rozwinęła się z mowy, podczas gdy większe prawdopodobieństwo przemawia za hipotezą, wysnuwającą źródła mowy z muzyki. Pomijając kwestyę wyższości obydwóch rodzajów muzyki, zastanowić się należy, czy przez oparcie się o tekst poetycki wzbogaca się treść muzyki. Że w muzyce wokalne dźwięk nie zawsze spoczywa na »poetyckiem« słowie, dowodzą tego libretta operowe, zwłaszcza w operze realistycznej (»weryzmie«) lub teksty biblijne w oratoryach i kompozycjach wokalnych XVI wieku, kiedy to za podłoże muzyki służyła np. genealogia Chrystusa (*Liber generationis*) według ewangelii św. Mateusza lub św. Łukasza<sup>2)</sup>.

Właściwą sferą muzyki wokalne jest poezya liryczna. W muzyce dawniejszej aż do wieku XIX, do epoki romantycznej, na którą przypada rozkwit liryki wokalne, odgrywa

---

<sup>1)</sup> Do zupełnej negacyi muzyki instrumentalnej dochodzi E. Grell (zm. 1886), *Gesam. Aufsätze und Gutachten über Musik*.

<sup>2)</sup> Por. dwie słynne kompozycye *Josquina de Prés*. (zm. 1521).



słowo w muzyce drugorzędną rolę; w wielogłosowych kompozycjach wokalnych (msze, motety), przytłoczone splotem krzyżujących się głosów, zanika ono zupełnie; w aryi operowej, służącej do technicznego opisu śpiewaka (arya brawurowa!) lub w chórach jest zaledwie solfeggiem t. j. punktem oparcia dla dźwięku muzycznego. Dopiero poezya romantyczna, pogłębiająca sferę wyrazu, sięga do muzyki jako pomocniczego środka, mającego wzbogacić jej treść nastrojową. I odtąd poczynają przenikać się wzajemnie kręgi muzyki i poezyi. Tęsknota za syntezą, wyraźna już w estetyce francuskiej XVIII wieku, przeradza się u romantyków w świadome dążenie do skupienia wszystkich promieni sztuki w pryzmacie »uniwersalnej jedności«. A. W. Schlegel pisał w »Atheneum«:

»Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken, und wer weiss, so eine feierliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft«. Tieck (»Phantasien über die Kunst«) marzy o sferze, w której »barwa, woń i dźwięk« spłyną się w harmonijny akord<sup>1)</sup>, E. T. A. Hoffmann snuje egzaltowane rojenia o poezyi i muzyce, aż zjawiają się Schubert i Schumann, którzy obydwie dziedziny — poezję i muzykę — przenoszą w trzeci wymiar: w sferę muzycznego nastroju.

Jaką rolę spełnia w wokaliźmie słowo wobec dźwięku? Czy jest ono zewnętrznym dodatkiem, czy też organicznem dopełnieniem dźwięku? Za konsekwencję poprzednich wywodów poczytać należy pewnik, że muzyka jest sztuką bezwzględnie subiektywną, że świat zmysłowych zjawisk dla niej nie ma istotnego znaczenia, gdyż każdy dźwięk jest projekcją osobistego przeżycia, które odrębnym tonem uczuciowym przesycą muzykę. Subiektywizm liryki poetyckiej i muzyki splatają się więc i dopełniają wzajemnie: słowo i dźwięk jednoczą się tu w całość nastrojową o takiej sile uczuciowego wyrazu, jakiej nie zdołałby osiągnąć żaden z tych pierwiastków z osobna. Toteż

---

<sup>1)</sup> E. Istel. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. 1909.



wylącznie liryka wokalna (czy jako pieśń solowa, czy wielogłosowa jako wykładnik zbiorowych uczuć) ma estetyczne uzasadnienie w muzyce, podczas gdy wszelkie inne formy wokalne (ballada, opera), wnosząc zewnętrzny, pozamuzyczny pierwiastek do muzyki, naruszając jej uczuciowy charakter, pozostają w sprzeczności z istotą i treścią muzyki.

W Krakowie, w maju 1915.

*Dr. Józef Reiss.*



## CZEŚĆ URZĘDOWA.

---

### I.

## SKŁAD GRONA NAUCZYCIELSKIEGO

przy końcu roku szkolnego 1914/15.

---

### A. Dyrektor zakładu:

1. Bednarski Stanisław, c. k. dyrektor w VI r., radca c. k. Rządu, zawiadowca gabinetu archeologicznego, członek Komisji filologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie.

### B. Profesorowie i nauczyciele tutejszego zakładu:

2. Broda Teodor, egz., zast. naucz., zawiadowca biblioteki Pomocy koleżeńskej, gospodarz kl. IV, uczył języka łacińskiego w kl. II i IV i języka greckiego w kl. III i IV; tygodniowo godzin . . . . . 21.

3. Czuczyski Aleksander, dr. fil., prof. w VIII r., członek c. k. Komisji egzaminacyjnej dla nauczycieli szkół wydziałowych w Krakowie, zawiadowca zbiorów do nauki historii i geografii, uczył geografii i historii w kl. VI, VII i VIII; tygodniowo godzin . . . . . 11.

4. Dąbrowski Jan, dr. fil., egzam. zast. naucz., uczył geografii i historii w kl. I, II i III; tygodniowo godzin . . 12

5. Golba Franciszek, ks., dr. św. teol., prof. w VII r., docent prywatny Uniw. Jagiell., exhortator dla klas I—IV, uczył religii w kl. I—IV; tygodniowo godzin . . . . . 8.

6. Jakóbiec Jan, dr. fil., prof. w VIII r., członek c. k.



Komisji egzaminacyjnej dla kandydatów na nauczycieli rysunków odręcznych, uczył języka niemieckiego w kl. IV, VI i VII; tygodniowo godzin . . . . . 12.

7. Jaworek Piotr, prof. w VIII r., członek Komisji językowej Akad. Umiejętności w Krakowie, zawiadowca niemieckiego oddziału biblioteki dla uczniów, gospodarz klasy I, uczył języka polskiego w kl. I i języka niemieckiego w kl. I i VIII; tygodniowo godzin . . . . . 12.

8. Piątkiewicz Bronisław, prof., kierownik drużyn skautowych, zawiadowca gabinetu fizycznego, uczył matematyki w kl. VIII i fizyki w kl. III, VII i VIII; tygodniowo godzin 11.

9. Pęckowski Michał, dr. św. tel., egz. z. naucz., exhortator dla kl. V—VIII, uczył religii w kl. V, VI, VII i VIII; tygodniowo godzin . . . . . 8.

10. Reiss Józef, dr. fil., egz. zast. naucz., uczył geografii i historii w kl. IV i V; tygodniowo godzin . . . . . 8

11. Stein Ignacy, prof. w VIII r., członek Komisji językowej Akademii Umiej. w Krakowie, przez cały rok szkolny na urlopie dla kierowania szkołami prywatnymi Tow. S. L. w Białej.

12. Ujejski Józef, dr. fil., prof., członek Komisji literackiej Akademii Umiej. w Krakowie, zawiadowca biblioteki dla nauczycieli, gospodarz kl. VII, uczył języka polskiego w kl. VI, VII i VIII i propedeutyki filoz. w kl. VII i VIII; tygodniowo godzin . . . . . 13.

13. Wacławik Jan, egz. zast. naucz., gospodarz kl. III, uczył języka niemieckiego w kl. II, III i V; tygodn. godz. 12.

#### C. Profesorowie i nauczyciele z obcych zakładów:

14. Bogucki Adolf, (VIII), prof. c. k. szkoły realnej II w Krakowie, uczył matematyki w kl. IV—VII; tygodn. godz. 12.

15. Bułat Rudolf, zast. naucz. c. k. gimn. w Trembowli, uczył języka polskiego w kl. II i łacińskiego w kl. I i III; tygodniowo godzin . . . . . 16.

16. Kukliński Antoni, DF, profesor c. k. gimnazjum w Mielcu, uczył języka łacińskiego w kl. VI i gree. w kl. VI i VII; tygodniowo godzin . . . . . 15.

17. Liszka Jan, profesor c. k. gimnazjum w Jasle, uczył



matematyki w kl. II i historii naturalnej w kl. I, II, IV, V i VI; tygodniowo godzin . . . . . 15.

18. Nagórzański Franciszek (VIII), prof. c. k. gimn. V we Lwowie, członek Komisji filologicznej Akademii Umiej. w Krakowie, uczył języka łacińskiego w kl. VII i VIII i greckiego w kl. VIII; tygodniowo godzin . . . . . 15.

19. Wojciechowski Kazimierz (VIII), prof. c. k. gimnazjum w Tarnowie, uczył języka polskiego w kl. III—V; tygodniowo godzin . . . . . 9.

20. Wojtasiewicz Albin, zast. naucz. c. k. gimn. I w Tarnowie, uczył jęz. łac. i grec. w kl. V; tygodn. godz. . 11.

21. Wygrzywalski Ludwik, egz. zast. naucz. c. k. gimn. II w Tarnowie, uczył matematyki w kl. I i III; tygodn. godzin . . . . . 6<sup>1)</sup>.

**D. Profesorowie i nauczyciele tutejszego zakładu powołani do wojska:**

22. Chmiel Józef, egz. zast. naucz.

23. Dyduch Tomasz, prof. w VIII r.

24. Gardziel Stanisław, zast. naucz.

25. Grzybowski Józef, egz. zast. naucz.

26. Kaszyczko Mikołaj, egz. zast. naucz.

27. Kurek Władysław, prof.

28. Skibiński Mieczysław, dr. fil., prof. w VIII r.

29. Stożek Włodzimierz, prof.

30. Wantuch Andrzej, egz. zast. naucz.<sup>2)</sup>.

**E. Profesorowie i nauczyciele, którzy się ewakuowali:**

31. Chowaniec Franciszek, prof. w VII r., członek Komisji filologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie.

32. Czerwenka Franciszek, egz. zast. naucz.

<sup>1)</sup> Oprócz wymienionych dłuższy lub krótszy czas zajęte były jeszcze w tutejszym zakładzie następujące siły nauczycielskie: 1. Bielak Antoni (VIII), prof. c. k. gimn. w Podgórzu. 2. Butrymowicz Bogusław (VIII), prof. c. k. gimn. V w Krakowie. 3. Ciulik Rudolf, zast. naucz. c. k. gimn. w Podgórzu. 4. Dr Hammer Seweryn, prof. c. k. gimn. w Podgórzu. 5. Jachimczak Franciszek, prof. filii tutejszego zakładu.

<sup>2)</sup> Przy ostatnim przeglądzie pospolitaków za zdolnych do służby wojskowej zostali nadto uznani: 1. Jura Albin, egz. zast. naucz. 2. Dr. Reiss Józef, egz. zast. naucz. 3. Dr. Sajdak Jan, prof. 4. Dr. Ujejski Józef, prof.



33. Gładysiewicz Stanisław, prof. c. k. gimnazjum w Dębicy, przydzielony do służby w tutejszym zakładzie.

34. Jura Albin, egz. zast. naucz.

35. Olszewski Bronisław, prof.

36. Paulisz Zygmunt, prof. w VIII r., członek Komisji językowej Akademii Umiej. w Krakowie.

37. Pelczar Jan, radca szkolny, prof. w VII r., członek Komisji filologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie.

38. Sajdak Jan, DF, prof., docent prywatny Uniw. Jagiell., członek Komisji filologicznej i Komitetu Wydawnictwa Ojców Kościoła Akad. Umiej. w Krakowie.

#### **F. Asystenci:**

39. Oleś Andrzej, dr. pr., asystent przy nauce rysunku, uczył kaligrafii w kl. I i rysunku w kl. I –IV; tygodniowo godzin . . . . . 9.

#### **G. Służba.**

1. Gabryel Józef, tercyan.

2. Jaworek Karol, sługa pomocniczy.

3. Karelus Józef, przy wojsku.

4. Pogan Antoni, » »

## **II.**

### **Zmiany w gronie nauczycielskiem.**

#### **A) Odeszli:**

Ks. Wojtusiak Michał, zastępca naucz., został uwolniony od obowiązków nauczycielskich (Rp. R. S. Kr. z 17/10 1914 L. 2035/IV).

#### **B) Przybyli:**

1. Gładysiewicz Stanisław, nauczyciel c. k. gimn. w Dębicy, został przydzielony do służby w tutejszym zakładzie (Rp. R. S. Kr. z 27/6 L. 9.958/IV).

2. Ks. Pęckowski Michał, DTh, egz. zast. naucz. c. k. gimn. V w Krakowie, został przeniesiony w tym samym charakterze do tutejszego zakładu (Rp. Książęco-biskupiego Konsystorza w Krakowie z 24/10 1914 L. 7.217).



**C) Zniżkę godzin otrzymał:**

Ks. Gołba Franciszek, j. w., otrzymał jako docent prywatny Uniw. Jagiell. zniżkę godzin obowiązkowych do połowy na przeciąg półrocza I (Rp. R. S. Kr. z 12/8 1914 L. 12.605/IV).

**D) Wyższą rangę otrzymał:**

Jaworek Piotr, j. w., posunięty został do rangi VIII.

---

III.

W r. szk. 1914/15 nauka wszystkich przedmiotów odbywała się według planu, wprowadzonego przez c. k. Radę szkolną krajową rozporządzeniem z dnia 2 sierpnia 1909 L. 44.242 (Min. w. i o. z dnia 6 lipca 1909 L. 24.587).

---

**Wykaz ukończonej lektury w języku polskim,  
łacińskim, greckim i niemieckim.**

---

**A. Język polski.**

Klasa V. a) *Lektura szkolna*: Prócz Wypisów Próchnickiego i Wojciechowskiego, Słowackiego Jan Bielecki i Ojciec zadżumionych. — Szekspira Makbet. — Fredry Zemsta i Sienkiewicza Latarnik.

b) *Lektura domowa*: Sienkiewicza Potop, Pan Wołodyjowski, Hania, Stary sługa, Bartek zwycięzca. — Korzeniowskiego Kollokacya i Spekulant. — Pola Mohort.

Klasa IV. a) *Lektura szkolna*: Kochanowskiego Odprawa posłów greckich i Treny. — Skargi Kazania o miłości ojczyzny. — Niemcewicza Powrót posła.

b) *Lektura domowa*: Paska Pamiętniki. — Krasińskiego Doświadczyńskiego przypadki. — Zabłockiego Sarmatyzm. — Felińskiego Barbara Radziwiłłówna.

Klasa VII. a) *Lektura szkolna*: Prócz Wypisów Tarnowskiego i Próchnickiego cz. I i II Mickiewicza Ballady i romanse, Dziadów wszystkie części, Sonety krym-



skie, Konrad Wallenrod, Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego. — Malczewskiego Marya. — Goszczyńskiego Król zamczyska. — Fredry Śluby panieńskie. — Słowackiego Godzina myśli, Kordyan i Anhelli.

b) *Lektura domowa*: Goszczyńskiego Zamek Kaniowski i Fredry Pan Jowialski.

Klasa VIII. a) *Lektura szkolna*: Prócz Wypisów Tarnowskiego i Próchnickiego część II Słowackiego Godzina myśli, Kordyan, Anhelli, Ks. Marek i Król Duch (Rapsod I). — Krasińskiego Nieboska komedia, Irydion, Przedświt i Psalmi przyszłości. — Ujejskiego Skargi Jeremiego.

b) *Lektura domowa*: Słowackiego Balladyna i Lilla Weneda. — Korzeniowskiego Mnich, Karpaccy Górale, Żydzi i Kolokacya. — Wyspiańskiego Warszawianka i Wesele.

## B. Język łaciński.

a) *Lektura szkolna*:

Klasa III. Cornelii Nepotis Miltiades, Aristides, Cimon, Themistocles, Epaminondas, Pelopidas, Focyon i Hannibal. Memorowano: Milt. cap. 3 § 3—5, Them. cap. 7, Epam. cap. 4 § 2—5, Hannib. cap. 23 § 3—6.

Klasa IV. Caesaris Comm. de bello Gallico I 1—29, II, III 7—29, IV, V 1—23, VI 9—44.

Memorowano: Caes. Comm. de b. Gall. I 1, IV 7, 8 i 25, V 22, VI 12.

Klasa V. Caesaris Comm. de bell. Gall. VII 36—53 i 68—90.

Ovidii Nasonis Met. I 1—4, 89—144, 151—163, 262—297, 313—415, II 1—229, V 341—496, VI 146—311, VIII 183—236 i 618—710. — Fast. II 83—120, 193—243, 687—712. — Trist. I 3—105, IV 10—142. — Livii I 7, 13, 15, 16, 18—21, 24, 25, 26, 34—36, 38, 42, 43, 44, 53—56. XXI 1—14, 15—24, 26, 30—48, 57, 62 i 63.

Memorowano: Ovidii Metam. I 1—4 i 89—144.

Klasa VI. Sallustii de bello Iugurthino. — Ciceronis In Catilinam I. — Vergilii Bucol. I i IX. — Georg. II 109—176 i 458—540. Aen. I.

Memorowano: Aen. I 1—11.



Klasa VII. Ciceronis 1) de imperio Cn. Pompei, 2) pro Archia poeta, 3) de officiis (w wyborze). — Vergilii Aen. IV et VI. Memorowano: Ciceronis pro Archia cap. 7 § 16.

Klasa VIII. Horatii a) Carm. I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 14, 15, 18, 21, 22, 25, 26, 29, 31, 34, 35 i 37. II 1, 2, 3, 6, 7, 10, 13, 14, 16, 17, 18 i 20. III 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 13, 18, 21, 23, 28, 29 i 30. IV 2, 3, 4, 5, 7, 9, 12 i 15. b) Epod. 4, 7, 9 i 10. c) Sat. I 1 i 9. d) Epist. I 2. — Taciti Ann. I 1—14. II 41—43, 53—55, 69—83. III 1—7. IV 1—9, 37—42, 57—59. XV 38—45, 51—56. XV 60—65.

Memorowano: Horatii Car. I 1, II 18, III 30 i IV 2.

*b) Lektura prywatna:*

Klasa IV. Caesaris Comm. de bello Gall. I 30—54 (Friedmann i Radwański). Caesaris Comm. de bello Gall. VII 36—53 i 68—90 (Friedmann, Lupa, Makomaski i Radwański).

Klasa V. Ovidii Metam. X 1—69 i 81—183 czytali wszyscy uczniowie.

Klasa VI. Ciceronis in Catilinam II (Piss) i Vergilii Ecloga VIII (Hamerlak).

Klasa VII. Ciceronis de senectute (Marusiński).

Klasa VIII. Horatii Carmen saeculare (Goliński i Wachholz).

*c) Wypracowania piśmienne:*

Klasa V. Półrocze I. Ovidii Metam. XV 871—879.

» II. Livii II 11.

Klasa IV. Półrocze I. Sallustii oratio in senatu § 1—4.

» II. Vergilii Aen. VIII 184—212.

Klasa VII. Półrocze I. Ciceronis de off. II 81.

» II. Vergilii Aen. IX 224—245.

Klasa VIII. Półrocze I. Horatii Sat. I 5, 1—35.

» II. Taciti Ann. XIV 51.

## C. Język grecki.

*a) Lektura szkolna:*

Klasa V. Z Xenofonta (wyd. Fiderera). a) Z Anabasis ustępy I—VIII. b) Z Cyropedyi ustęp I. c) Z Pamiętników I. — Homera Iliada I i II.



Memorowano: Hom. Il. I 1—105.

Klasa VI. Hom. Il. IV, IX, XVI, XVIII i XXII. — Herodota VI 102—120, VIII 1—11, 19—25, 33—43, 44—56, 175—177, 184—195.

Klasa VII. Demostenesa I mowa przeciw Filipowi. — Hom. Od. I 1—65, V 28—175, VI 208—393, VII 1—55, IX, X, XI i XII.

Memorowano: Hom. Od. I 1—10.

Klasa VIII. Platonis Apologia i Laches. — Sophoclis Antigone. — Hom. Odyssea kurzorycznie.

*b) Lektura prywatna:*

Klasa V. Z Xenofonta (wyd. Fiderera) Pamiętników ustęp XVIII a z Anabazy ustępy XVI i XVII przeczytali wszyscy uczniowie.

Klasa VI. Hom. Il. VII (Loch, Hamerlak, Sikorski, Zajączkowski); XIX (Hamerlak, Kozłowski i Piss), XVI i XX (Zajączkowski).

Klasa VII. Demostenesa »De pace« (Wilga).

*c) Wypracowania piśmienne:*

Klasa V. Półrocze I. Z Xenofonta Anabazy ustęp VI od słów »οἱ μὲν δὲ στρατηγοί« . . . do »καὶ Περικλέου Θρασίου«. Półrocze II. Hom. Il. III 1—9.

Klasa VI. Półrocze I. 1) Hom. Il. VII 191—215. 2) Hom. Il. 145—169.

Półrocze II. 1) Hom. Il. XXIV 455—485. 2) Herodota VI cap. 94—95 § 10.

Klasa VII. Półrocze I. 1) Demostenesa I. mowa olintyjska § 22—23. 2) Demost. II. Filipika § 10—22. 3) Demost. III Filipika § 19—21.

Półrocze II. 1) Hom. Od. XIII 252—272. 2) Hom. Od. XIV 35—52. 3) Hom. Od. XVI 113—146.

Klasa VIII. Półrocze I. 1) Platonis Eutyphr. cap. 11 i 12. 2) Platonis Gorgias cap. 10. 3) Platonis Protagoras cap. 11 i 4) Platonis Menexenos cap. 11.

Półrocza II. 1) Sophoclis Antigone: treść Arystofanesa. 2) Sophoclis Antigone 1064—1090.



## D. Język niemiecki.

### a) *Lektura szkolna:*

Klasa VI. Prócz Wypisów Ippoldta i Styli czytano Lessings Minna von Barnhelm i Grillparzers Weh' dem, der lügt.

Klasa VII. Prócz Wypisów Ippoldta i Styli czytano Schillers Wilhelm Tell i Die Jungfrau von Orleans.

Klasa VIII. Prócz Wypisów Ippoldta i Styli czytano Goethes Faust I Teil i Schillers Wallenstein, Die Braut von Messina i Demetrius.

### b) *Lektura prywatna:*

Klasa IV. Uczniowie czytali powiastki i podania p. t. Kinderu. Hausmärchen (wyd. T. N. S. W.): Bobrzecki (3), Friedmann (6), Jasicki (5), Jeż (14), Klimczyk (3), Kulczyński (6), Kuryło (12), Kwiatkowski (5), Leśniak (10), Lisowski (9), Lupa (10), Łubieński (13), Makomaski (17), Marsänger (2), Mnich (4), Motola (6), Radwański (17), Rapacz (8), Rażny (6), Reinfuss (2), Splichal (12), Wencel (17).

Klasa V. Te same powiastki i bajki, co uczniowie kl. IV, czytali: Banaś (4), Bogucki (3) i Goethes »Reineke Fuchs«, Borejko (2), Bruśnicki (2), Kisielewski (1), Kotowicz (1), Radwański (3), Szarek (2), Wiśniowski (2), Zgodziński (2).

Klasa VI. Brückner: Goethe: Egmont. — Shakespeare: Koriolan, König Lear, Der Kaufmann von Venedig. — Lessing: Emilia Galotti. — Kleist: Die Hermannsschlacht. — Karmański: Goethe: Egmont. — Shakespeare: Koriolan, König Lear, Der Kaufmann von Venedig. — Lessing: Emilia Galotti. — Kleist: Die Hermannsschlacht. — Kozłowski: Schiller: Die Räuber, Wilhelm Tell, Kabale und Liebe. — Shakespeare: Othello, Julius Cäsar, Der Kaufmann von Venedig, Koriolan, Sommernachtstraum, Die beiden Edelleute von Verona. — Piss: Schiller: Die Räuber, Wilhelm Tell, Jungfrau von Orleans. — Sikorski: Schiller: Die Räuber, Wilhelm Tell, Die Jungfrau von Orleans. — Zajaczkowski: Goethe: Egmont, Goetz von Berlichingen. — Schiller: Maria Stuart, Wilhelm Tell. — Shakespeare: Titus Andronicus, Timon von Athen, Perikles, König Lear, Romeo und Julia, Die beiden Edelleute von Verona, Die lustigen



Weiber von Windsdor, Die Komödie der Irrungen, Viel Lärm um Nichts. — Kleist: Der zerbrochene Krug, Die Hermannsschlacht.

Klasa VIII. Goliński: Schiller: Don Karlos. — Wachholz: Bürger: Lenore. — Grillparzer: Die Ahnfrau, Sappho, Des Meeres und der Liebe Wellen, König Ottokars Glück und Ende. — Hebbel: Judith, Demetrius. — Lessing: Emilia Galotti, Lenau: Polenlieder. — Körner: Zriny. — Sudermann: Frau Sorge.

---

#### IV.

### Tematy wypracowań piśmiennych.

---

#### a) W języku polskim.

##### KLASA V.

1. Siciński w opinii ludu (szk.). 2. Co to jest i na czym polega miłość ojczyzny? (dom.). 3. Rozwój akcji w »Janie Bieleckim« (szk.). 4. Jak się wyraża miłość ziemi ojczystej w »Latareniku« i u »Sruła z Lubartowa«? (dom.). 5. Rozwój akcji w »Makbecie« (szk.). 6. Wiosna w naturze a w życiu ludzkim (dom.). 7. Tło historyczne w »Potopie« Sienkiewicza (szk.). 8. Cześnik i Rejent jako charakterystyczne postaci dawnej szlachty polskiej. (Na podstawie lektury szkolnej »Zemsta«) (dom.).

##### KLASA VI.

1. Znaczenie Orzechowskiego w historii i literaturze polskiej (dom.). 2. »Odprawa posłów greckich« jako dramat narodowy (szk.). 3. Szlachcic polski XVI wieku (dom.). 4. Mowa Chodkiewicza pod Chocimem (Na podstawie »Wojny chocimskiej W. Potockiego«) (szk.). 5. Pan Pasek (Portret, na podstawie Pamiętników) (dom.). 6. Wychowanie braci Strawińskich (szk.). 7. »Powrót posła« jako utwór agitacyjny (szk.). 8. Pierwiastek uczuciowy w poezji polskiej czasów Stanisława Augusta (dom.).



## KLASA VII.

1. Wpływ pieśni na postanowienia i losy Konrada Wallenroda (dom.). 2. Charakterystyka młodzieży filareckiej. Na podstawie III cz. »Dziadów« (szk.). 3. Tło historyczne »Pana Tadeusza« (dom.). 4. Pogląd na świat Malczewskiego (szk.). 5. Do wyboru: a) Bohun a Nebaba, b) Symbolika »Króla zameczyska« (dom.). 6. Najmłodsze lata Słowackiego (Na podstawie »Godziny myśli«) (szk.). 7. »Kordyan« a »Dziady« (szk.). 8. Historia Mazepy. Na podstawie Paska i Słowackiego (dom.).

## KLASA VIII.

1. Związek ideowy między Kordyanem a Anhellim (dom.). 2. Dramat społeczny w »Nieboskiej Komedyi« (szk.). 3. Irydion a Konrad Wallenrod (dom.). 4. Tragiczność Bolesława Śmiałego w »Mnichu« Korzeniowskiego (szk.). 5. Główne znamiona polskiego romantyzmu (szk.).

### Tematy ćwiczeń w wymowie.

## KLASA VII.

1. Obrazy przyrody w »Panu Tadeuszu« (Rogoż). 2. Subiektywizm w »Panu Tadeuszu« (Marusiński). 3. Jacek Soplica w »Panu Tadeuszu« (Czech). 4. Pan Sędzia w »Panu Tadeuszu« (Wilga). 5. Wojski w »Panu Tadeuszu« (Zawisza). 6. Pan Tadeusz (Pilch). 7. Hrabia w »Panu Tadeuszu« (Pelc). 8. Gerwazy w »Panu Tadeuszu« (Pałasiński). 9. Jankiel w »Panu Tadeuszu« (Daniszewski).

## KLASA VIII.

1. Trzy myśli Ligieży (Goliński). 2. Niedokończony poemat (Wachholz). 3. Skargi Jeremiego a poezja »Trzech Wieszców« (Kral). 4. Pan Balcer w Brazylii (Steinberg). 5. Filozofia Asnyka i Dygasińskiego (Kosek). 6. Liryka religijna Kasprowicza (Kraut).

### b) W języku niemieckim.

## KLASA V.

1. Die Reflexionen eines Handwerksburschen (Im Anschluss an das Lesestück »Kannitverstan«) (szk.). 2. Das volkstümliche



Motiv im »Klagenden Liede« (dom.). 3. Der Dichter Gellert als Mensch (Auf Grund des Lesestückes: »Aus Gellerts Leben«) (szk.). 4. Es ist der Grundgedanke des Lesestückes: »König Bauer« und der des Gedichtes: »Der König und der Landmann« darzulegen (dom.). 5. Ein Tag in der Karlsschule (szk.). 6. Die Freundschaft als sittliche Macht (Nach Schillers Ballade: »Die Bürgschaft«) (dom.). 7. Eine Übersetzung aus dem Polnischen (dom.). 8. Aus Goethes Jugend (szk.). 9. Was lehrt uns Gellerts Gedicht »Der Prozess«? (dom.). 10. Inhaltsangabe des Hochzeites von Goethe (szk.).

#### KLASA VI.

1. Der Wirkungskreis der alten Waschfrau (Nach dem Gedichte von Chamisso) (dom.). 2. Situationsbilder in Uhlands Ballade: »Das Glück von Edenhall« (dom.). 3. Rolands Kampf mit dem Riesen (szk.). 4. Kulturhistorische Motive in der Gudrun-sage (dom.). 5. Der erste Aufenthalt Parzivals auf der Gralburg (szk.). 6. Erklärung des Grundgedankens in Schillers Gedichte: »Die Teilung der Erde« (dom.). 7. Krambambulis Pflichtenkollision (szk.). 8. Auf welche Weise befolgt Leon die Mahnung des Bischofs Gregor? (Auf Grund des Lustspiels: »Weh' dem, der lügt«) (dom.). 9. Unter welchen Einflüssen entwickelte sich Goethe in Strassburg? (szk.). 10. Charakterzüge Tellheims (dom.).

#### KLASA VII.

1. Erklärung des Grundgedankens in Schillers Gedicht: »Pegasus im Joche« (dom.). 2. a) Charakteristik des Brotgelehrten, albo b) Charakteristik des philosophischen Kopfes (szk.). 3. Die Weltanschauung der Griechen (Im Anschluss an die »Götter Griechenlands«) (dom.). 4. Verschiedene Kriegerserscheinungen in dem Lesestücke: »Was die Grossmutter von anno 1806 und 1813 erzählt?« (szk.). 5. Goethes Stimmung vor der italienischen Reise (dom.). 6. Die Anfänge des neueren Dramas (szk.). 7. Hülfreich sei der Mensch! (dom.). 8. a) Romantische Elemente in Schillers »Jungfrau von Orleans«, albo b) Die Jugend der Jungfrau von Orleans (szk.).



## KLASA VIII.

1. Vater und Sohn Piccolomini. Eine vergleichende Charakteristik. (Nach Schillers »Wallenstein«) (dom.). 2. Wallensteins Geheimverhandlungen mit den Schweden (szk.). 3. Entwicklungsgang der städtischen Kultur. (Nach Schillers Spaziergang«) (dom.). 4. In welchem Lichte tritt das höhere Schulwesen im »Faust« hervor? (szk.). 5. Politische und literarische Allusionen in der Walpurgisnacht (dom.). 6. Welche Beweise wusste Demetrius für die Echtheit seiner Abstammung hervorzubringen? (szk.). 7. Im engen Kreise verengert sich der Sinn, es wächst der Mensch mit seinen grösseren Zwecken (dom.). 8. Mit welchem Rechte kann Schillers »Braut von Messina« eine Schicksalstragödie genannt werden? (szk.).

---

## V.

# Stan zbiorów naukowych.

## A. Biblioteka.

### 1. Dla nauczycieli.

W r. szk. 1914/15 zakupiono: 1. Diels, Antike Technik, Leipzig 1914. — Hoffmann, Der lateinische Unterricht auf sprachwissenschaftlicher Grundlage, Leipzig 1914. — 3. Caesars Feldzüge in Gallien und Britannien von Rice Holmes. Übersetzt von W. Schott und Rosenberg, Leipzig 1913. — 4. Börner, Charakterbildung der Kinder, München 1914. — 5. Gudemann, P. Cornelii Taciti Dialogus de oratoribus, Teubner 1914. — 6. Eucken, Geistige Strömungen der Gegenwart, Leipzig 1913. — 7. Willen, Der dramatische Inhalt von Goethes Faust, Wien 1902. — 8. Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst, Wien 1915. — 9. Schmidt, Kunsterziehung und Geschichtsbehandlung, Leipzig 1911. — 10. Buchholz und Weisswange, Rembrandt, 24 Radierungen, Berlin. — W. Förster, Sexualethik und Sexualpädagogik, München 1913. — 12. Zimmermann, Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache,



Hannover 1915. — 13. Krebs-Haberl, Methodik des Unterrichts in der Religion, Wien 1914. — 14. Nalepa-Schweighofer-Tertsch-Burgerstein, Methodik des Unterrichts in der Naturgeschichte, Wien 1914. — 15. Wallentin, Praktische Methodik des physikalischen Unterrichts, Wien 1914. — 16. Waniek-Finders, Methodik des Unterrichts in der deutschen Sprache, Wien 1914. — 17. Weyssenhoff, Gromada, Warszawa. — 18. W. Kossak, Wspomnienia. Z 92 ilustracjami. Kraków. — 19. M. Konopnicka, Wybór poezyi. Wyd. 3, Warszawa 1908.

W darze otrzymano: Wydawnictwa Akademii Umiej. w Krakowie.

### **B) Gabinet dla archeologii i historii sztuki.**

W roku szk. 1914/15 zakupiono: A. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau, München 1911. — Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst, Wien 1915. — Seiffert, Heinrich Schliemann, der Schatzgräber, Berlin.

### **C) Zbiór nut do śpiewu.**

W r. szk. 1914/15 zakupiono: A. Lotti, Studentenmesse. Meisterwerke kirchlicher Tonkunst, Wien. Partytura i 5 głosów. Na 3 głosy i dwoje skrzypców.

#### **2. Dla młodzieży.**

##### **a) Dział polski.**

W roku szk. 1914/15 zakupiono: Prus, Faraon, Warszawa 1910. — Mickiewicz: 1) Dziady, Kraków 1915; 2) Grażyna, Warszawa 1907; 3) Konrad Wallenrod, Warszawa 1907. — Feiliński, Barbara, Warszawa 1908. — Krasicki, 1) Myszejs, Warszawa; 2) Pan Podstoli, Warszawa 1910. — Krasiński, Irydion, Warszawa 1908. — Słowacki: 1) Balladyna, Warszawa 1908; 2) Lilla Weneda i Grób Agamemnona, Warszawa. — Romanowski, Dziewczę z Sącza, Warszawa 1909. — Pol, Mohort, Warszawa 1908. — Brodziński, Wiesław, Warszawa 1907. — Ks. Skarga, Kazania sejmowe, Warszawa 1907. — W. Potocki, Wojna Chocimska, Warszawa 1909. — Malczewski, Marya, Warszawa 1908. — Zabłocki, Sarmatyzm, Warszawa 1909.



b) Dział niemiecki.

W roku szk. 1914/15 zakupiono: Grillparzer, Sämtliche Werke. Herausg. von Zipper. Leipzig, 3 t. — Willen, Der dramatische Inhalt von Goethes Faust, Wien 1902. — Seifert, Heinrich Schliemann, der Schatzgräber. — Z »Sammlung belehrender Unterhaltungsschriften für die Jugend, herausgegeben von Hans Vollmer Berlin« zakupiono: Ehlers, Im Osten Asiens. — Holzgraefe, Der deutsche Ritterorden. — Dove, Südwest-Afrika. — Werner, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben. — Genthe, Marokko. — W. Meyer, Die Entstehung der Erde i Weltkatastrophen. — Fuchs, Ritterburgen und ritterliches Leben. — Dietze, Griechische Sagen. — Ehlers An indischen Fürstenhöfen. — Biedenkapp, Die Entwicklung der Verkehrsmittel. — Kohrbach, Um Bagdad und Babylon.



## VI.

## STATYSTYKA UCZNIÓW.

| TYTUŁY                                            | I          | II         | III             | IV | V  | VI | VII        | VIII | Razem            |
|---------------------------------------------------|------------|------------|-----------------|----|----|----|------------|------|------------------|
| <b>1. Liczba uczniów:</b>                         | <i>a+b</i> | <i>a+b</i> | <i>a+b</i>      |    |    |    | <i>a+b</i> |      |                  |
| Z końcem r. s. 1913/14 było:                      |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| a) uczniów publicznych . . . . .                  | 66         | 64         | 55              | 33 | 39 | 29 | 49         | 39   | 374              |
| b) » prywatnych . . . . .                         | —          | —          | 1               | —  | —  | —  | —          | —    | 1                |
| Razem . . . . .                                   | 66         | 64         | 55 <sup>1</sup> | 33 | 39 | 29 | 49         | 39   | 374 <sup>1</sup> |
| Na początku i w ciągu roku szk. 1914/15 przyjęto: |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| I. z innych zakładów:                             |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| a) z promocyą . . . . .                           | —          | 6          | 3               | 1  | 1  | 3  | —          | —    | 14               |
| b) na p. egz. wstępnego . . . . .                 | 48         | —          | 1               | 1  | 1  | —  | —          | —    | 51               |
| c) repetentów . . . . .                           | 1          | —          | 1               | —  | —  | —  | —          | —    | 2                |
| II. z tutejszego zakładu:                         |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| a) z promocyą . . . . .                           | —          | 40         | 29              | 22 | 14 | 15 | 7          | 12   | 139              |
| b) po przerwie . . . . .                          | 2          | 1          | —               | —  | 1  | —  | —          | —    | 4                |
| c) repetentów . . . . .                           | —          | 2          | 5               | 3  | 1  | 1  | 2          | —    | 14               |
| Razem I+II . . . . .                              | 51         | 49         | 39              | 27 | 18 | 19 | 9          | 12   | 224              |
| W ciągu roku szk. wystąpiło                       | 15         | 8          | 8               | 3  | —  | —  | —          | 3    | 37               |
| Z końcem r. s. 1914/15 było:                      |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| a) uczniów publicznych . . . . .                  | 36         | 41         | 31              | 24 | 18 | 19 | 9          | 9    | 187              |
| Razem . . . . .                                   | 36         | 41         | 31              | 24 | 18 | 19 | 9          | 9    | 187              |
| <b>2. Według miejsca urodzenia:</b>               |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| a) z krajów kor., reprezent.<br>w Radzie państwa: |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| Z Krakowa . . . . .                               | 22         | 29         | 18              | 17 | 12 | 14 | 6          | 7    | 125              |
| Z W. Ks. krakowskiego . . . . .                   | 2          | 4          | 3               | 1  | 2  | —  | —          | 1    | 13               |
| Z Galicyi . . . . .                               | 10         | 7          | 8               | 6  | 4  | 5  | 2          | —    | 42               |
| Z Śląska austr. . . . .                           | —          | —          | 1               | —  | —  | —  | —          | —    | 1                |
| Z Czech i Moraw . . . . .                         | 1          | —          | —               | —  | —  | —  | —          | —    | 1                |
| b) Z Królestwa Polskiego . . . . .                | —          | 1          | 1               | —  | —  | —  | 1          | 1    | 4                |
| c) Z Anglii . . . . .                             | 1          | —          | —               | —  | —  | —  | —          | —    | 1                |
| Razem . . . . .                                   | 36         | 41         | 31              | 24 | 18 | 19 | 9          | 9    | 187              |
| <b>3. Według języka ojczystego było:</b>          |            |            |                 |    |    |    |            |      |                  |
| Polaków . . . . .                                 | 36         | 41         | 31              | 23 | 18 | 19 | 9          | 9    | 186              |
| Rusinów . . . . .                                 | —          | —          | —               | 1  | —  | —  | —          | —    | 1                |
| Razem . . . . .                                   | 36         | 41         | 31              | 24 | 18 | 19 | 9          | 9    | 187              |



| TYTUŁY                                         | I  | II | III | IV | V  | VI | VII | VIII | Razem |
|------------------------------------------------|----|----|-----|----|----|----|-----|------|-------|
| <b>6. Według wyznania relig. było:</b>         |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| rzymsko-katolickiego . . . . .                 | 30 | 38 | 26  | 22 | 17 | 18 | 9   | 7    | 167   |
| grecko-katolickiego . . . . .                  | —  | —  | —   | 1  | —  | —  | —   | —    | 1     |
| możeszowego . . . . .                          | 6  | 3  | 5   | 1  | 1  | 1  | —   | 2    | 19    |
| Razem . .                                      | 36 | 41 | 31  | 24 | 18 | 19 | 9   | 9    | 187   |
| <b>4. Według miejsca pobytu rodziców było:</b> |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| miejskowych . . . . .                          | 32 | 38 | 29  | 21 | 15 | 18 | 8   | 7    | 168   |
| zamiejscowych . . . . .                        | 4  | 3  | 2   | 3  | 3  | 1  | 1   | 2    | 19    |
| Razem . .                                      | 36 | 41 | 31  | 24 | 18 | 19 | 9   | 9    | 187   |
| <b>Z zamiejscowych rodzice mieszkali:</b>      |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| a) w pow. krakowskim . .                       | 3  | —  | 1   | 1  | —  | —  | —   | 1    | 6     |
| b) w Podgórzu . . . . .                        | —  | 1  | —   | —  | 1  | —  | —   | —    | 2     |
| c) w Wieliczce . . . . .                       | 1  | 2  | —   | —  | —  | —  | —   | —    | 3     |
| d) w Bochni . . . . .                          | —  | —  | 1   | —  | 1  | 1  | —   | —    | 3     |
| e) w Mysłenicach . . . . .                     | —  | —  | —   | 1  | —  | —  | —   | —    | 1     |
| f) w Wadowicach . . . . .                      | —  | —  | —   | 1  | —  | —  | —   | —    | 1     |
| g) w Król. Polskiem . . . .                    | —  | —  | —   | —  | —  | —  | 1   | 1    | 2     |
| h) w Ameryce . . . . .                         | —  | —  | —   | —  | 1  | —  | —   | —    | 1     |
| Razem . .                                      | 4  | 3  | 2   | 3  | 3  | 1  | 1   | 2    | 19    |
| <b>5. Według stanu rodziców było:</b>          |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| 1. dzierżawców i wł. dóbr                      | —  | 1  | —   | 2  | 1  | 3  | —   | —    | 7     |
| 2. ze stanu włościańskiego .                   | 2  | 3  | 1   | 1  | —  | —  | 1   | 2    | 10    |
| 3. » » rzemieśln. i prze-                      |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| mysłowców . . . . .                            | 12 | 4  | 3   | 3  | 2  | 5  | 2   | 1    | 32    |
| 4. » » kupieckiego . . . .                     | 2  | 3  | 3   | 4  | 2  | 1  | —   | 1    | 16    |
| 5. » » urzędników, służ-                       |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| rzędów i auton.                                | 12 | 19 | 15  | 8  | 7  | 7  | 6   | 4    | 78    |
| 6. oficerów i urzęd. wojs.                     | 1  | —  | 1   | —  | —  | —  | —   | —    | 2     |
| 7. notaryuszów, lekarzy,                       | 2  | 1  | —   | —  | —  | —  | —   | —    | 3     |
| 8. aptek., adwokat., literat.                  |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| prywatnych urz. i oficjal.                     | 3  | 1  | 4   | 1  | 1  | —  | —   | —    | 10    |
| 9. robotników dziennych .                      | 1  | 4  | 3   | 3  | 2  | —  | —   | —    | 13    |
| 10. wdów . . . . .                             | 1  | 5  | 1   | 1  | 3  | 2  | —   | 1    | 14    |
| 11. sierót po obojgu rodz. .                   | —  | —  | —   | 1  | —  | 1  | —   | —    | 2     |
| Razem . .                                      | 36 | 41 | 31  | 24 | 18 | 19 | 9   | 9    | 187   |
| <b>7. Wiek uczniów:</b>                        |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| Do końca grudnia 1915 r.                       |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| ukończą lat:                                   |    |    |     |    |    |    |     |      |       |
| 11 . . . . .                                   | 20 | —  | —   | —  | —  | —  | —   | —    | 20    |
| 12 . . . . .                                   | 12 | 12 | —   | —  | —  | —  | —   | —    | 24    |
| 13 . . . . .                                   | 3  | 25 | 14  | —  | —  | —  | —   | —    | 42    |
| 14 . . . . .                                   | 1  | 2  | 7   | 8  | —  | —  | —   | —    | 18    |
| 15 . . . . .                                   | —  | 1  | 7   | 9  | 9  | —  | —   | —    | 26    |
| 16 . . . . .                                   | —  | 1  | 2   | 6  | 6  | 9  | —   | —    | 24    |
| 17 . . . . .                                   | —  | —  | 1   | 1  | 2  | 10 | 2   | —    | 16    |
| 18 . . . . .                                   | —  | —  | —   | —  | 1  | —  | 5   | 6    | 12    |
| 19 . . . . .                                   | —  | —  | —   | —  | —  | —  | 1   | 1    | 2     |
| 20 . . . . .                                   | —  | —  | —   | —  | —  | —  | 1   | —    | 1     |
| 21 . . . . .                                   | —  | —  | —   | —  | —  | —  | —   | —    | —     |
| 22 . . . . .                                   | —  | —  | —   | —  | —  | —  | —   | 2    | 2     |
| Razem . .                                      | 36 | 41 | 31  | 24 | 18 | 19 | 9   | 9    | 187   |







11.

## Stypendya i zapomogi.

### I. Stypendya.

1. Makomaski Stanisław z kl. IV stypendyum  
familijne z fundacyi Zawadzkiego (Rp. Wydziału  
kraj. z 2/5 1913 L. 70.947) . . . . . 315 K
2. Kwiatkowski Zdzisław z kl. IV stypendyum  
familijne z fundacyi Głowińskiego (Rp. Wydziału  
kraj. z 22/4 1913 L. 63.589) . . . . . 315 »
3. Woźniak Roman z kl. VI stypendyum z fun-  
dacyi Rozalii z Flatowów Löwensteinowej (Rp. Wy-  
działu kraj. z 13/4 1912 L. 153.162) . . . . . 250 »
4. Neusser Adam z kl. II stypendyum Kraj. Dy-  
rekeyi Skarbu (Rp. z 30/10 1913 L. 28.893) . . . 200 »
5. Malicki Stanisław z kl. I stypendyum Kraj.  
Dyrekeyi Skarbu (Rp. z 16/3 1915 L. 72/1) . . . 200 »
- Razem . . . 1280 K

### II. Zapomogi.

#### a) Z fundacyi ś. p. Łatały:

Czech Wincenty z kl. VII . . . . . 40 K

#### b) Z fundacyi jubileuszowej dyrektora Stanisława Bednar- skiego:

Winiarz Karol z kl. VI . . . . . 25 K

U w a g a: Z fundacyi ś. p. Tadeusza i Janusza Bednar-  
skich, przeznaczonych dla uczniów kl. VII, dla braku odpowie-  
dnich kandydatów nie udzielono nikomu zapomogi.



13.

## Pomoc koleżeńska.

### A) Przychód.

|                                                                            |            |
|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1. Pozostałość kasowa z 1914 r. . . . .                                    | 1.264.48 K |
| 2. Przy wpisach zebrano . . . . .                                          | 218.25 »   |
| 3. Dr. Ujejski Józef złożył prowizję od Daru grun-<br>waldzkiego . . . . . | 167.93 »   |
| 4. WP. Zajączkowska Zofia . . . . .                                        | 42.80 »    |
| 5. » Banaś Piotr, starszy radca Magistratu . .                             | 40.00 »    |
| 6. » Baier Michał . . . . .                                                | 17.00 »    |
| 7. » Goliński Jan, starszy radca Magistratu . .                            | 12.00 »    |
| 8. » Hr. Łubieński Tadeusz . . . . .                                       | 11.20 »    |
| 9. » Strycharski Jan . . . . .                                             | 10.00 »    |
| 10. » Scheller Aron . . . . .                                              | 5.00 »     |
| 11. » Zwierz Symplicyusz . . . . .                                         | 5.00 »     |
| 12. » Gołbowa Jadwiga . . . . .                                            | 4.00 »     |
| 13. » Szostek Ludwik . . . . .                                             | 4.00 »     |
| 14. » Marusiński Józef . . . . .                                           | 4.00 »     |
| 15. Uczniowie klasy I . . . . .                                            | 3.54 »     |

Razem . . . 1.809.20 K

### B) Rozchód.

|                                 |         |
|---------------------------------|---------|
| 1. Gotówką rozdano . . . . .    | 90.00 K |
| 2. Ubranie dla ucznia . . . . . | 14.00 » |

Razem . . . 104.00 K

### C) Zestawienie.

A) Przychód . . . . . 1.809.20 K

B) Rozchód . . . . . 104.00 »

Pozostaje . . . 1.705.20 K

W Krakowie, dnia 25. czerwca 1915 r.

X. Dr. Michał Peckowski.

St. Bednarski,  
dyrektor.

U w a g a: Uczniowie złożyli na Czerwony Krzyż 60 K.



## VII.

# KRONIKA ZAKŁADU.

---

Rok szkolny 1913/14 zakończył się pod wrażeniem strasznej zbrodni, której dopuściła się »szczupła garstka obalamuconych szaleńców« w Sarajewie. Wiadomość o tym zbrodniczym czynie przejęła grozą każdego; od pierwszej chwili wszyscy zdawaliśmy sobie sprawę, że tragiczna śmierć Najdostojniejszego Arcyksięcia Franciszka Ferdynanda i Małżonki Jego, ks. Zofii Hohenberg, będzie początkiem ważnych wypadków dziejowych... Nastaly wakacye, mające przynieść spokój, wypoczynek i pokrzepienie sił pracownikom szkolnym. Różne jednak objawy wskazywały na to, że jest to tylko cisza przed burzą. I rzeczywiście dnia 28 lipca podjęto z Serbią wojnę. W pierwszej chwili nikt nie przypuszczał, żeby ta wojna narzucona ale konieczna dla obrony godności i ochrony powagi mocarstwowego stanowiska Monarchii, mogła stać się zarzewiem ogólno-światowej konflagracji. A jednak już po upływie kilku dni nadciągnęła od północy nawała wojenna, zagrażająca bezpośrednio naszemu krajowi.

Aby w tak poważnej chwili młodzież nie pozostała bez opieki, wezwwała c. k. Rada szkolna krajowa już w drugiej połowie feryi wakacyjnych do powrotu na stanowiska służbowe dyrektorów, a następnie także nauczycieli szkół średnich. I w krótkim czasie grono tutejszego zakładu, podobnie jak i innych krakowskich szkół średnich, należycie pojmując sytuacją i gotowe jak zawsze spełnić swój obowiązek, różnemi



zdażając drogami i to wśród największych trudów i niewygód, powróciło na swoje stanowiska, aby przedewszystkiem ukochaną młodzież ojcowską otoczyć opieką.

Z końcem sierpnia odbyły się też normalnie wpisy uczniów do wszystkich klas i egzaminy poprawcze. Tymczasem pożoga wojenna ogarnęła już całą Galicyę wschodnią, a w dniu 3-go września, w którym zazwyczaj odbywa się nabożeństwo z powodu rozpoczęcia nowego roku szkolnego, wpadła w ręce odwiecznego Ojczyzny naszej wroga stolica kraju, Lwów...

Zjechał też w tym czasie do Krakowa JWPan Radca Dworu, Emanuel Dworski, c. k. krajowy Inspektor szkół, pod którego przewodnictwem odbywały się konferencye dyrektorów tutejszych co drugi dzień, — jednak wobec braku lokali — wszystkie bowiem gmachy szkolne zamieniono na szpitale — wobec szybkiego posuwania się armii nieprzyjacielskiej ku zachodowi, wobec wreszcie niebezpieczeństwa, zagrażającego miastu naszemu, regularna nauka szkolna nie mogła się rozpocząć.

Poczucie naszej niemocy odbiło się też niekorzystnie na nauczycielstwie, które z powodu niekorzystnej sytuacji zewnętrznej i grożącego niebezpieczeństwa zmuszone do bezczynności zaczęło się niepokoić i denerwować. Nie zapomnę nigdy wrażenia odniesionego w chwili, kiedy przyszedłszy na zapowiedzianą konferencyę dyrektorską, zastałem na drzwiach sali obrad kartkę z tem zawiadomieniem: »Już więcej nie urzęduję. Dworski«. Dnia 13 września ogłoszono nadto w Krakowie jako w zamkniętej twierdzy ewakuacyę ludności cywilnej, które to zarządzenie pociągnęło tłumny wyjazd młodzieży z rodzicami z miasta. Z tego samego powodu opuściło też miejsce swego pobytu wielu nauczycieli tutejszego zakładu.

I zdawało się, że ten rok będzie dla nauki szkolnej stracony. Kiedy jednak nasza dzielna armia zaczęła powstrzymywać nieprzyjaciela o przeważających siłach w jego pochodzie i zabłysła nadzieja, że silne forty twierdzy naszej i dzielni jej obrońcy nie wpuszczą wroga do starożytnego grodu, podjęliśmy znów myśl zorganizowania regularnej nauki dla tej dość licznej młodzieży, która pozostała w Krakowie. Chociaż ona i w tym czasie zagrażającego niebezpieczeństwa pod kierownictwem swych nauczycieli zajęta była przy sprowadzaniu żołnierzy



rannych z dworca kolejowego do szpitali, chociaż pielęgnowała chorych, dostarczała im gazet i książek do czytania, pisywała im listy i karty polowe, chociaż uczniowie starsi pełnili dyżury na dworcu kolejowym po dniach i nocach, a inni zaciągnęli się nawet do miejskiej straży pożarnej, mimo to skupić tę młodzież, zorganizować dla niej regularną naukę, skompletować grono nauczycielskie, dobierając do tych nauczycieli, którzy na posterunku służbowym pozostali i do końca wytrwać postanowili, chętnych pracowników z pomiędzy tych, których zawierucha wojenna do miasta naszego zapędziła, wreszcie wyszukać lokal, któryby przynajmniej skromnym wymaganiom szkoły jako tako odpowiadał, to wszystko było przedmiotem naszej ciągłej troski, naszych zabiegów i starań, dzięki którym zamiary nasze wreszcie pomyślnym uwieńczone zostały skutkiem. Jego Magnificencya Dr Kostanecki odstąpił nam pewną liczbę sal wykładowych w Collegium medicum na Grzegórkach, jedynym gmachu uniwersyteckim przez wojskowość niezajętym, gdzie też dnia 8. października 1914 rozpoczęła się regularna nauka wszystkich klas w przepisanej liczbie godzin i to równocześnie, dwóch zakładów, gimnazyum III jako liczniejszego w godzinach przedpołudniowych, a w godzinach popołudniowych tutejszego zakładu i odbywała się już do końca roku szkolnego, który c. k. Rada szkolna krajowa wyznaczyła na dzień 30 czerwca b. r. Nauka przyrody i fizyki odbywała się w jednej wolnej ubikacji własnego zakładu w godzinach porannych, a nauczyciele mając przystęp do gabinetów, posługiwali się przy niej okazami, tablicami, przyrządami, modelami i robili doświadczenia. Dla braku jednak miejsca i czasu musiała odpaść nauka wszystkich przedmiotów nadobowiązkowych, więc i śpiew i muzyka. Nie mogły też funkcjonować biblioteki, ani Czytelnia, ani Kółka naukowe uczniów. Niekorzystnie oddziaływała na tok obowiązkowej nauki ciągła zmiana nauczycieli. Jedni bowiem nauczyciele tutejszego grona już w sierpniu musieli pójść na front, inni ewakuowali się, innych wreszcie uznano przy przeglądzie pospolitaków za zdolnych do służby wojskowej. Z tych powodów powstawały w gronie naszym luki, które zastępowaliśmy siłami nauczycielskimi prowincjonalnych i tutejszych zakładów, jeszcze nie prowadzących nauki. W miarę jednak, jak i te zakłady zaczęły



organizować regularną naukę lub kursy, odwoływały swoje siły tu zajęte, które znów nowemi trzeba było zastępować.

Pomimo tej ciągłej zmiany nauczycieli, pomimo że uczyliśmy po południu i tylko przez dziewięć miesięcy, pomimo że nauczyciele i młodzież byli bardzo wypadkami wojennymi podnieceni, pomimo że od 16 listopada do 13 grudnia lekcye odbywały się przy akompaniamencie ustawicznych strzałów ciężkich dział fortecznych, tak iż drzwi i okna sal szkolnych otwierały się pod naporem powietrza, mimo to wyczerpano przepisany materiał i nauka osiągnęła cel swój we wszystkich klasach. Do osiągnięcia zaś tego celu przyczynił się ścisły, z góry ułożony kalendarz pracy, mniejsza liczba uczniów, zwłaszcza w klasach wyższych, których uczniowie gromadnie i solidarnie wstąpili do Legionów, zredukowanie świąt Bożego Narodzenia do trzech, a Wielkiejnocy do pięciu dni wolnych, zmniejszenie i skrócenie przestanków między godzinami, wreszcie, co najważniejsza i co na tem miejscu z naciskiem podnoszę, gorliwa, sumienna i wytrwała praca nauczycieli. W końcu tego sprawozdania o przebiegu nauki w tych anormalnych czasach poczuwam się do miłego obowiązku i składam na tem miejscu w imieniu swem, nauczycieli, młodzieży i rodziców serdeczne podziękowanie Jego Magnificencyi, Rektorowi Dr Kostanickiemu za prawdziwie obywatelski czyn, t. j. za odstąpienie nam lokalu, dzięki czemu uczniowie nie stracili roku, a następnie JW Panom Profesorom, Prorektorowi Dr Józefowi Łazarskiemu i Dziekanom, Dr Kleckiemu i Dr Wachholzowi za gościnność, opiekę, uczynność i życzliwość, jaką nam przez cały czas okazywali.

---

Z ważniejszych faktów, jakie zaszły w ciągu roku 1914/15, przytaczamy następujące:

3. września odbyło się uroczyste nabożeństwo z powodu rozpoczęcia roku szkolnego.

Dnia 19. listopada jako w dzień Imienin ś. p. Cesarzowej Elżbiety, odbyło się nabożeństwo żałobne za spokój Jej duszy.

Dnia 2. grudnia jako w dzień wstąpienia na tron Najjaśniejszego Pana odbyło się uroczyste nabożeństwo, poczem nauczyciele historyi, prof. Dr. Aleksander Czuczynski, Dr.



Jan Dąbrowski i Dr. Józef Reiss, przedstawili uczniom życie i panowanie Cesarza Franciszka Józefa I.

Dnia 20. lutego 1915 zakończono I półrocze, a dnia 22. lutego rozpoczęto II półrocze b. roku szkolnego.

Dnia 10. marca JWPan dr. Ignacy Dembowski, Wiceprezydent c. k. Rady szkolnej krajowej, przysłuchiwał się nauce języka greckiego w kl. V, polskiego w kl. VII i religii w kl. VIII i wszędzie zachęcał uczniów do gorliwej i sumiennej pracy i wskazywał na ważne obowiązki, jakie ich w niedalekiej przyszłości czekają.

Dnia 2. maja wziął zakład udział w nabożeństwie, które się odbyło w kościele Panny Maryi z okazji rocznicy Konstytucji Trzeciego Maja.

Dnia 19., 20. i 21. wzięło 60 uczniów czynny udział w zbiórce metali, która się odbyła w mieście naszym z polecenia Ministerstwa wojny z 25/4 1915 L. 1076, a z inicjatywy Prezydium Magistratu.

Dnia 7. czerwca wzięli uczniowie udział w dziękczynnem nabożeństwie, które się odbyło w kościele Panny Maryi z powodu odzyskania Przemyśla i 25. czerwca w takimże nabożeństwie z powodu odzyskania stolicy kraju, Lwowa.

Dnia 14., 15. i 16. czerwca odbył się piśmienny egzamin dojrzałości, a dnia 21. czerwca ustny pod przewodnictwem Dyrektora zakładu.

Dnia 27. czerwca odprawiono nabożeństwo żałobne za spókój duszy ś. p. Cesarza Ferdynanda.

Dnia 28. czerwca odbyły się wpisy, a dnia 30. czerwca egzamin wstępny do klasy I.

Dnia 30. czerwca zakończono rok szkolny uroczystem nabożeństwem i rozdaniem świadectw.

W ciągu roku szkolnego przystępowała młodzież trzy razy do św. Sakramentów Spowiedzi i Komunii św. Rekolekcyje wielkanocne odbyły się w dniach 15., 16. i 17. marca. Egzorty wygłosił dla uczniów ks. Konstanty Żukiewicz, przeor Zgromadzenia XX. Dominikanów.

---



## VIII.

# Wynik egzaminu dojrzałości.

---

### I. Termin jesienny.

Do egzaminu dojrzałości w terminie jesiennym zgłosiło się  
eksternistów . . . . . 9

Świadectwo dojrzałości uzyskali:

1. Brożek Franciszek, ur. 23/8 1890 w Krakowie.
2. Guzik Antoni, ur. 25/7 1892 w Osielcu w Galicyi.
3. Kuczkowicz Ignacy, ur. 30/3 1892 w Orawce na Węgrzech.

4. Massalski Marcin, ur. 26/10 1891 w Dolnej Bojszówce na Górnym Śląsku.

5. Młodecki Mieczysław, ur. 19/10 1891 w Charzowicach w Galicyi.

6. Piernikarczyk Józef, ur. 15/2 1885 w Wieszowej na Górnym Śląsku.

7. Sternberg Baruch Herz, ur. 11/11 w Krakowie.

### II. Termin wcześniejszy (Kriegsmatura) <sup>1)</sup>.

Do egzaminu wcześniejszego zgłosiło się tutejszych uczniów,  
służących w wojsku . . . . . 7

Świadectwo dojrzałości uzyskali:

1. Harhat Kazimierz, ur. 10/1 1896 w Komańczy w Galicyi.

2. Henneberg Emanuel, ur. 17/7 1896 w Szeles w Czechach.

3. Kociołek Franciszek, ur. 30/11 1896 w Krakowie.

4. Pittner Józef, ur. 5/7 1893 w Krakowie.

5. Prokesch Henryk, ur. 23/10 1856 w Krakowie.

---

<sup>1)</sup> W terminie lutowym egzamin dojrzałości nie odbył się.



6. Rospond Maciej, ur. 24/10 1896 w Liszkach w W. Ks. Krakowskiem.

7. Sobór Piotr, ur. 18/8 1896 w Świątnikach w Galicyi.

### III. Termin letni.

Do egzaminu dojrzałości zgłosiło się uczniów publicznych . 9

Uzyskało } świadectwo dojrzałości z odznaczeniem . . . 5  
              } świadectwo dojrzałości . . . . . 3

Od egzaminu ustnego odstąpił . . . . . 1

*Tematy* wypracowań piśmiennych były następujące:

1. Z języka polskiego:

a) Miłość ojczyzny w literaturze niepodległej Polski.

b) Główne kierunki myśli narodowej w XIX w.

c) Rozwinąć i rozważyć myśl Kordyana:

»Próżno myśl geniuszów świat cały pozłaca,

Na każdym kroku życia rzeczywistość czeka«.

**Uwaga.** Na temat a) pisało 3, na temat b) 4, a na temat c) 2 uczniów.

2. Z języka łacińskiego:

C. Plinii Caecilii Secundi ep. VI 16 § 1—3.

3. Z języka greckiego:

Platonis Gorg. cap. 79.

### Egzamin dojrzałości złożyli <sup>1)</sup>:

1. Goliński Jan, ur. 25/5 1897 w Krakowie.

2. Kosek Konstanty, ur. 11/3 1896 w Krakowie.

3. Kral Eugeniusz, ur. 4/3 1897 w Krakowie.

4. Kraut Stanisław, ur. 17/4 1897 w Krakowie.

5. Olszowski Franciszek, ur. 4/3 1895 w Żerosławicach w Galicyi.

6. Steinberg Maurycy, ur. 24/6 1897 w Krakowie.

7. Wachholz Wilhelm, ur. 4/5 1897 w Krakowie.

8. Weber Artur, ur. 16/1 1897 w Krakowie.

---

<sup>1)</sup> Nazwiska abiturientów, którym przyznano świadectwo dojrzałości z odznaczeniem, wydrukowano tłustemi czcionkami.



# IX.

## WYKAZ UCZNIÓW zapisanych w roku szk. 1914/15 <sup>1)</sup>.

### Klasa I.

- |                                                              |                                                            |
|--------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| 1. *Brenner Zygmunt ( <sup>5</sup> / <sub>12</sub> 1914)     | 27. Malicki Stanisław (I)                                  |
| 2. Bursa Lech (I)                                            | 28. Marusiński Roman (I)                                   |
| 3. Florkiewicz Wojciech (I)                                  | 29. Mosurski Jan (I)                                       |
| 4. *Franczak Tadeusz ( <sup>26</sup> / <sub>1</sub> 1915)    | 30. Nalepa Jan (I)                                         |
| 5. Gaik Andrzej (popr. z łac.)                               | 31. Panajew Maryan (popr. z łac.)                          |
| 6. *Gajda Władysław ( <sup>5</sup> / <sub>12</sub> 1914)     | 32. Pagowski Tadeusz (I)                                   |
| 7. *Głowacki Franciszek ( <sup>1</sup> / <sub>5</sub> 1915)  | 33. <b>Pisarski Tadeusz</b>                                |
| 8. Goldstein Dawid (I)                                       | 34. *Reinfuss Feliks ( <sup>25</sup> / <sub>1</sub> 1915)  |
| 9. Golec Józef (I)                                           | 35. *Reiss Ernest ( <sup>5</sup> / <sub>1</sub> 1915)      |
| 10. Gołba Kazimierz (I)                                      | 36. Rössler Maurycy (I)                                    |
| 11. Goraczko Tadeusz (I)                                     | 37. Rusinek Michał (I)                                     |
| 12. Górka Władysław (I)                                      | 38. Salawa Antoni (I)                                      |
| 13. Grochal Kazimierz (I)                                    | 39. <b>Setkowicz Feliks</b>                                |
| 14. Grochalski Franciszek (I)                                | 40. *Szczudło Tadeusz ( <sup>16</sup> / <sub>1</sub> 1915) |
| 15. *Hagen Józef ( <sup>25</sup> / <sub>1</sub> 1915)        | 41. Urbach vel Kleinberger Maury-<br>cy (popr. z łac.)     |
| 16. *Jastrzębski Antoni ( <sup>14</sup> / <sub>5</sub> 1915) | 42. Warzocha Julian (I)                                    |
| 17. Kalb Jakób (I)                                           | 43. *Węgrzyn Henryk ( <sup>5</sup> / <sub>1</sub> 1915)    |
| 18. Karetta Witold (popr. z łac.)                            | 44. Wischnitzer Wilhelm (I)                                |
| 19. Karmański Maryan (I)                                     | 45. Wolański Antoni (I)                                    |
| 20. *Kędzior Wacław ( <sup>14</sup> / <sub>5</sub> 1915)     | 46. Zajackowski Tadeusz (I)                                |
| 21. *Kóber Mieczysław ( <sup>31</sup> / <sub>12</sub> 1914)  | 47. Zajdel Zdzisław (I)                                    |
| 22. *Kolek Mieczysław ( <sup>29</sup> / <sub>12</sub> 1914)  | 48. Zbroja Franciszek (I)                                  |
| 23. Kornhauser Witold (popr. z niem.)                        | 49. *Zerzybacz Zygmunt ( <sup>5</sup> / <sub>1</sub> 1915) |
| 24. Kozłowski Zygmunt (I)                                    | 50. *Żak Stefan ( <sup>25</sup> / <sub>1</sub> 1915)       |
| 25. Lamensdorf Emil (I)                                      | 51. Żmija Eugeniusz (I)                                    |
| 26. Makoś Bolesław (I)                                       |                                                            |

### Klasa II.

- |                                                    |                                  |
|----------------------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Bulanda Edward (I)                              | 4. Garycki Antoni (I)            |
| 2. Fusiecki Tadeusz (I)                            | 5. Giesser Gustaw (popr. z mat.) |
| 3. *Galaś Jan ( <sup>17</sup> / <sub>5</sub> 1915) | 6. Gnojek Kazimierz (I)          |

<sup>1)</sup> Nazwiska uczniów, którzy ukończyli klasę z postępowaniem chlubnym, wytłoczono tłustymi czcionkami, (I) przy nazwisku oznacza, że uczeń jest do następnej klasy uzdolniony, \* oznacza, że uczeń w ciągu roku szkolnego wystąpił.



7. Goldberger Michał (I)
8. Góra Edward (I)
9. Górniewicz Ign. (popr. z lac.)
10. Grabowski Adam (I)
11. Grabowski Włodzimierz (I)
12. Grzybek Mieczysław (I)
13. Handzel Stanisław (I)
14. Jaglarz Karol (I)
15. Jurowicz Aleksander (I)
16. Kapusta Edward (popr. z mat.)
17. Kosek Józef (I)
18. Hr. Łubieński Alfred (I)
19. Marsänger Józef (I)
20. Marszałek Wiktor (popr. z mat.)
21. \*Mermon Zygmunt (<sup>26</sup>/<sub>1</sub> 1915)
22. Michalik Stefan (<sup>25</sup>/<sub>1</sub> 1915)
23. **Mieczko Michał**
24. Muzyczka Ludwik (I)
25. \*Nalywajko Aleksander (<sup>22</sup>/<sub>2</sub> 1915)
26. Neusser Adam (I)
27. Okład Józef (I)
28. Oszast Zbigniew (I)

29. **Owca Mieczysław**
30. Pelc Zdzisław (I)
31. **Polewka Adam**
32. Purchla Władysław (I)
33. Rymek Mieczysław (I)
34. Schnitzer Markus (popr. z nat.)
35. Służewski Józef (I)
36. Smorągiewicz Adam (I)
37. Szczepaniec Maryan (I)
38. Szostek Stanisław (I)
39. Szwarnóg Józef (I)
40. Świątnicki Kazim. (popr. z mat.)
41. Węgrzyn Eugeniusz (I)
42. Winiarski Władysław (I)
43. Wiśniowski Antoni (I)
44. Wójcicki Tadeusz (popr. z niem.)
45. Wójcik Jan (I)
46. \*Zaleski Stefan (<sup>26</sup>/<sub>1</sub> 1915)
47. \*Zięba Stanisław (<sup>31</sup>/<sub>1</sub> 1915)
48. \*Ziętkiewicz Henryk (<sup>25</sup>/<sub>1</sub> 1915)
49. \*Żychoń Jan (<sup>12</sup>/<sub>4</sub> 1915)

### Klasa III.

1. Chądzyński Wacław (I)
2. Dorf Izidor (I)
3. Dumalik Emil (I)
4. Filipowski Józef (I)
5. \*Gdowski Edward (<sup>23</sup>/<sub>3</sub> 1915)
6. \*Gnojek Czesław (<sup>8</sup>/<sub>3</sub> 1915)
7. Grünfeld Józef
8. Karetta Edward (popr. z mat.)
9. \*Kasprzyk Emil (<sup>15</sup>/<sub>5</sub> 1915)
10. Kluzek Jan (I)
11. Kluzek Władysław (popr. z lac.)
12. König Rudolf (I)
13. Kozłowski Kazimierz (I)
14. \*Krawczyński Jan (<sup>15</sup>/<sub>5</sub> 1915)
15. Królikowski Hipolit (I)
16. \*Krzywdziak Eugeniusz (<sup>15</sup>/<sub>5</sub> 1915)
17. Kucia Władysław (I)
18. Lemler Fryderyk (I)
19. Lisak Józef (I)
20. \*Makowski Edward (<sup>15</sup>/<sub>5</sub> 1915)

21. Menasché Maksym. (popr. z lac.)
22. Mendler Abraham (popr. z lac.)
23. Miłkowski Wojciech (I)
24. Niedziałkowski Stefan (I)
25. Okruciński Adam (I)
26. Pałasiński Stanisław (I)
27. Pierzchała Adam (I)
28. Pięta Stanisław (popr. z gr.)
29. Popek Stefan (I)
30. Sagan Władysław (I)
31. Sławek Tadeusz (I)
32. \*Stanoch Julian (<sup>15</sup>/<sub>5</sub> 1915)
33. Szczepaniec Bolesław (I)
34. Szczudło Jan (I)
35. Wiecheć Władysław
36. \*Włodarczyk Józef (<sup>15</sup>/<sub>5</sub> 1915)
37. Wolski Franciszek (I)
38. Wyderka Władysław (I)
39. **Wymazała Franciszek**

### Klasa IV.

1. Bobrzecki Stanisław (I)
2. Friedmann Samuel (I)
3. \*Ganther Leon (<sup>18</sup>/<sub>4</sub> 1915)
4. Jasicki Józef (I)
5. Jeż Józef (I)
6. **Klimczyk Władysław**
7. \*Kofin Ludwik (<sup>9</sup>/<sub>2</sub> 1915)
8. **Kulczyński Jan**
9. Kuryło Roman (I)

10. Kwiatkowski Zdzisław (I)
11. Leśniak Tadeusz (I)
12. Lisowski Stanisław (I)
13. Lupa Tadeusz (I)
14. Hr. Łubieński Henryk (I)
15. **Makomaski Stanisław**
16. Marsänger Antoni (popr. z chem.)
17. \*Medwecki Stanisław (<sup>18</sup>/<sub>3</sub> 1915)
18. Mnich Stanisław (I)



19. Motola Juliusz (I)
20. Radwański Józef (I)
21. Rapacz Ignacy (I)
22. Rażny Piotr (I)
23. Reinfuss Stanisław (I)

24. Salonek Władysł. (popr. z chem.)
25. Skalski Tadeusz (I)
26. **Splichal Józef**
27. Wencel Ignacy (I)

### Klasa V.

1. Banaś Edward (I)
2. Bigaj Antoni (I)
3. **Bogucki Stanisław**
4. **Borejko Władysław**
5. Brenner Adolf (I)
6. Bruśnicki Aleksander (I)
7. Dowsilas Mieczysław (I)
8. Górnisiewicz Stefan (I)
9. Kielar Jan (I)

10. Kisielewski Stefan (I)
11. Kotowicz Stanisław (I)
12. Kowal Karol (I)
13. Mnich Antoni (I)
14. Radwański Maryan (I)
15. **Szarek Adam**
16. Timer Jan (I)
17. Wiśniowski Jan (I)
18. Zgodziński Jan (I)

### Klasa VI.

1. **Brückner Fryderyk**
2. Hamerlak Józef (I)
3. Karmański Tadeusz (I)
4. Kisielewski Ludwik (I)
5. **Kozłowski Adam**
6. Kruczkowski Maryan (I)
7. Lasocki Maryan (I)
8. Litwin Piotr (I)
9. Loch-Loch Zygmunt (I)
10. Hr. Łubieński Tadeusz (I)

11. Hr. Łubieński Witold (I)
12. Pięta Władysław (popr. z niem.)
13. Piśs Tadeusz (I)
14. Rumian Stanisław (I)
15. **Sikorski Jerzy**
16. Skalski Franciszek (I)
17. **Winiarz Karol**
18. Woźniak Roman (I)
19. **Zajączkowski Stanisław**

### Klasa VII.

1. Czech Wincenty (I)
2. Daniszewski Jan (I)
3. **Marusiński Tadeusz**
4. Palasiński Franc. (popr. z niem.)
5. Pelc Roman (I)

6. Pilch Józef (I)
7. **Rogoż Leon**
8. Wilga Jan (I)
9. Zawisza Bolesław (I)

### Klasa VIII.

1. Gąsior Jan (I)
2. **Goliński Jan**
3. \*Henneberg Emanuel ( $\frac{9}{4}$  1915)
4. Kosek Konstanty (I)
5. Kral Eugeniusz (I)
6. Kraut Stanisław (I)

7. Olszowski Franciszek (I)
8. \*Rospond Maciej ( $\frac{7}{4}$  1915)
9. Steinberg Maurycy (I)
10. **Wachholz Wilhelm**
11. Weber Artur (I)
12. \*Zwierzyński Tad. ( $\frac{30}{2}$  1915)



X.

## Ogłoszenie.

---

Wpisy uczniów publicznych jakoteż prywatnych na rok szkolny 1915/16 odbędą się w dniu 31-go sierpnia od godziny 9—12 przed południem. Późniejsze zgłoszenia będą uwzględniane tylko w wyjątkowych wypadkach.

Uczniowie mają się zgłaszać do wpisów w towarzystwie rodziców lub opiekunów.

Uczniowie **tutejszego zakładu** mają przy wpisie przedłożyć świadectwo szkolne z ostatniego półrocza.

Uczniowie, **przybywający z innych zakładów**, mają przy wpisie przedłożyć:

1. Metrykę chrztu lub urodzenia.

2. Świadectwo szkolne z ostatniego półrocza, opatrzone potwierdzeniem Dyrekcyi, że mogą być przyjęci w innym zakładzie bez przeszkody.

3. Dekret uwolnienia od opłaty szkolnej (lub poświadczenie uwolnienia na świadectwie szkolnem), jeżeli to uwolnienie mają.

4. Świadectwo szczepienia ospy.

Uczniowie, **zgłaszający się do egzaminu wstępnego do klasy I.**, muszą przy wpisie przedłożyć:

1. Metrykę chrztu lub urodzenia na dowód, że ukończyli 10-ty rok życia lub ukończą go przed 1. stycznia 1916.

2. Świadectwo szkolne z ostatnie półrocze, jeżeli pobierali naukę w szkołach publicznych.

3. Świadectwo powtórnego szczepienia ospy (rewakeynacyi), odbytego w roku, wyprzedzającym wstąpienie do gimnazjum.



Uczniowie, którzy po dłuższej przerwie w naukach chcą znowu uzyskać przyjęcie do gimnazjum, muszą:

1. Przedłożyć metrykę urodzenia, ostatnie świadectwo szkolne, względnie świadectwo odejścia, opatrzone przepisaną klauzulą, świadectwo moralności za czas, w którym do szkoły nie chodzili i świadectwo powtórnego szczepienia ospy.

2. Poddać się egzaminowi wstępnemu za złożeniem taksy egzaminacyjnej w kwocie 24 K.

Każdy uczeń ma złożyć przy wpisie 2 K. na środki naukowe i 1 K. na gry i zabawy. Uczniowie nowo wstępujący do zakładu placą nadto takse wstępną w kwocie 4 K. 20 h.

Uczniowie zobowiązani są do składania opłaty szkolnej, która za jedno półrocze wynosi 40 K. i musi być złożoną w pierwszych sześciu tygodniach każdego półrocza, t. j. do 15. października i 15. marca. Prośby o uwolnienie od opłaty szkolnej, zaopatrzone w świadectwa szkolne z ostatniego półrocza i świadectwo ubóstwa, nie dawniej jak przed rokiem wydane, należy bez stempla wносить za pośrednictwem Dyrekcyi do Wys. c. k. Rady szkolnej krajowej najpóźniej do 20. września w pierwszym półroczu, a do 20. lutego w drugim. O uwolnienie od opłaty szkolnej mogą się starać tylko ci uczniowie ubodzy, którzy za ostatnie półrocze otrzymali świadectwo pierwszego stopnia i przynajmniej dobre obyczaje.

Uczniowie klasy I mają złożyć opłatę szkolną za pierwsze półrocze do 30. listopada; ci jednak ubodzy uczniowie, którzy już w pierwszych dwóch miesiącach czynią dobre postępy we wszystkich przedmiotach, a zachowanie się ich jest dobre lub bardzo dobre, mogą uzyskać **odroczenie** tego terminu aż do końca półrocza, i w razie pomyślnej klasyfikacyi za półrocze I są uwolnieni od opłaty szkolnej. Uczniowie, chcący z tego dobrodziejstwa korzystać, mają w ciągu 8 dni po rozpoczęciu roku szkolnego wnieść za pośrednictwem Dyrekcyi nieostępowane prośby do Wysokiej c. k. Rady szkolnej krajowej, załączając do nich dokładne świadectwo ubóstwa.

Egzamina **poprawcze** odbędą się w dniach 30. sierpnia.

Egzamina **wstępne** do klasy I. odbywają się w dwóch terminach: przed feryami 30-go czerwca i po feryach dnia 1. września. Powtórzenie tego egzaminu przed upływem roku nie jest dozwolone ani w tym samym ani w innym zakładzie.



Zakres egzaminu wstępnego do klasy I jest następujący:

a) z religii wymaga się wiadomości, których uczeń nabyć powinien w pierwszych czterech latach obowiązkowej nauki szkolnej w szkołach ludowych czteroklasowych;

b) z języka polskiego: czytanie płynne i wyraziste, objaśnianie odczytanych ustępów pod względem treści i związku myśli, opowiadanie treści większymi ustępami; znajomość części mowy, odmiana imion i czasowników, znajomość zdania pojedynczego, rozszerzonego i rozbiór jego części składowych pod względem składni zgody i rzędu, poprawne napisanie dyktatu z zakresu pojęć znanych uczniom i piśmienny rozbiór jednego zdania z kilku zwykłymi określeniami;

c) z języka niemieckiego: czytanie płynne i zrozumiałe; znajomość odmiany rodzajników, rzeczowników, przymiotników i zaimków (osobistych, dzierżawczych, wskazujących i względnych), odmiana słów posiłkowych i czasowników słabych we wszystkich formach strony czynnej i biernej, tudzież odmiana najzwyklejszych czasowników mocnych, zasób wyrazów z zakresu pojęć uczniom znanych; poprawne napisanie łatwego dyktatu, którego treść przed podyktowaniem poda się uczniom w języku polskim.

d) z rachunków: pisanie cyfr do miliona włącznie, biegłość w czterech działaniach liczbami całkowitemi i rozwiązywanie zagadnień z zakresu życia codziennego, pewność w tabliczce mnożenia, znajomość ważniejszych miar metrycznych.

Niedostateczny postęp w jednym przedmiocie egzaminu usuwa ucznia na cały rok od przyjęcia go w jakiegokolwiek szkole średniej.

Egzamina **wstępne** do klas od II—VIII składać można od 4—14. września w półr. I, a od 3—14. lutego w półr. II w dniach, które Dyrektor zgłaszającym się oznaczy. Z egzaminu wstępnego nie wydaje się świadectw. Po złożeniu egzaminu wstępnego uczeń może być przyjęty tylko jako publiczny.

Uczniom **zamiejscowym** wolno mieszkać pod nadzorem tych osób, które się ściśle stosować będą do przepisów »Regulaminu dla odpowiedzialnych nadzorców«, wydanego przez Wysoką c. k. Radę szk. krajową. Osoby, przyjmujące uczniów na mieszkanie (i wikt), **muszą** zatem we własnym interesie zaznajomić się dokładnie z odnośnymi przepisami.

Rok szkolny 1915/16 rozpocznie się uroczystem nabożeństwem dnia 3. września; dnia 4. września rozpoczynają się lekcye szkolne.

W Krakowie, dnia 30-go czerwca 1915.

**Stanisław Bednarski,**

dyrektor.



W tym celu należy przede wszystkim...

W tym celu należy przede wszystkim...

W tym celu należy przede wszystkim...

W tym celu należy przede wszystkim...

W tym celu należy przede wszystkim...

W tym celu należy przede wszystkim...

W tym celu należy przede wszystkim...

W tym celu należy przede wszystkim...