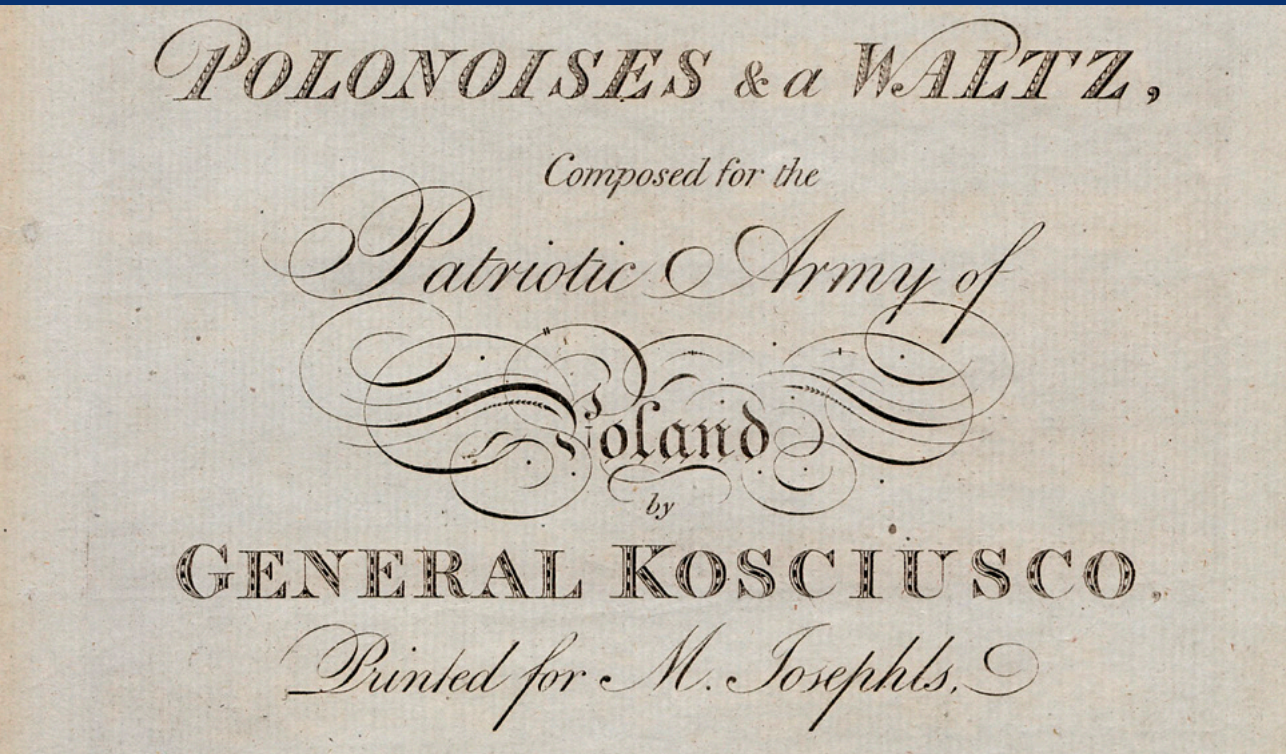
MUZEUM
POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ
im. TADEUSZA KOŚCIUSZKI

Typologia budynków Lwowa 2 połowy XIX w.
Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki Karola Kurpińskiego

Zeszyty Historyczne Muzeum PK
1/2018 (2) rok 2, KRAKÓW 2018



Typologia budynków Lwowa
2 połowy XIX wieku

Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki
Karola Kurpińskiego

MUZEUM
POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Typologia budynków Lwowa 2 połowy XIX wieku

Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki Karola Kurpińskiego

Zeszyty Historyczne Muzeum PK • 1/2018 (2) rok 2

KRAKÓW 2018

Od Redakcji

W niniejszym, drugim numerze ZHM PK podejmujemy tematy już znane, ale w nieco innym ujęciu. Dotyczy to zarówno bardzo obszernego opracowania typologii architektoniczno-urbanistycznej Lwowa drugiej połowy XIX-go wieku, jak i skromnego, wręcz symbolicznego, wkładu Tadeusza Kościuszki do muzyki polskiej. W obu przypadkach w odbiorze powszechnym dominują emocje: piękno architektury stworzonej w niezwykłym – jak na architekturę miasta – tempie, w ciągu jednego ćwierćwiecza, oraz piękno muzyki o nieco wojskowym charakterze – ale włączonej w nurt kompozycji uznanego polskiego kompozytora, Karola Kurpińskiego.

Oba te tematy spaja dziedzictwo naszej Uczelni: niepodległościowe dążenia przedstawiciela klasy średniej XVIII-go wieku (muzyka Kościuszki) i ich kontynuacja w warunkach utraty niepodległości (Lwów, miasto w kraju pod rozbiorami). A więc okres ok. 150 lat – historia ojczysta. To nasz wkład w obchodzone w roku 2018 stulecie niepodległości.

Szacunek do tematu wyraża się tu przede wszystkim przez dobór Autorów obu artykułów: ludzi młodych, być może u progu kariery zawodowej, zaangażowanych emocjonalnie w tematykę swoich prac, lecz patrzących w sposób chłodny, pozwalający na zastosowanie profesjonalnego języka zawodowego. Może się, więc on wydać Czytelnikowi nieco nużący i odbiegający od opracowań popularno-naukowych. Jednak środowisko uczelni zobowiązuje. Tylko tak napisane prace mogą wnosić w opracowywane tematy wkład, dający podstawę do dalszych dociekań naukowych.

A emocjom Czytelników powierzamy mało znane obrazy Miasta i Człowieka, związanych z historią naszego Kraju. Służyć ma temu oryginalna mapa Lwowa z tamtych lat i muzyka Tadeusza Kościuszki, patrona naszej Uczelni, w postaci faksymile jego jedynych znanych trzech kompozycji. Dodatkowo, na stronie internetowej Muzeum Politechniki Krakowskiej dostępne jest nagranie tych utworów w wykonaniu Krakowskiej Orkiestry Staromiejskiej pod dyrekcją Wiesława Olejniczaka[1].

1 http://www.newmuzeum.pk.edu.pl/

Szczególne podziękowania za trud włożony w powstanie tego wydania Zeszytów należą się obojgu Autorom. Ich praca może też przyczynić się bowiem do nawiązania bliższej współpracy z dwoma uczelniami, o szczególnym znaczeniu dla historii Politechniki Krakowskiej: Politechniką Lwowską we Lwowie (Wydział Architektury) i Uniwersytetem Jagiellońskim (Instytut Muzykologii).

Zeszyt ten wychodzi pod opieką nowego Komitetu Redakcyjnego, powołanego przez Rektora Politechniki Krakowskiej w styczniu bieżącego roku. Pozycja naukowa jego Członków jest nie tylko wyzwaniem dla redakcji czasopisma, co do doboru tematyki i opracowania przyjętych artykułów, ale i stanowić może satysfakcję dla autorów zamieszczanych tekstów. Zapraszamy do współpracy młodych, dociekliwych ludzi nauki, którzy rozumieją znaczenie przeszłości dla kształtowania lepszej przyszłości.

Profesor Marcin Chrzanowski
Muzeum Politechniki Krakowskiej

Oksana Pekarczuk

Narodowy Uniwersytet Politechnika Lwowska

Katedra Projektowania Architektonicznego

Typologia budynków zbudowanych we Lwowie w drugiej połowie XIX wieku

STRESZCZENIE

Na podstawie analizy struktury architektury zabytkowych budynków Lwowa, zbudowanych w drugiej połowie XIX wieku, została opracowana podstawowa typologia tej architektury.

Od przeznaczenia funkcjonalnego budynków zależała ich lokalizacja, w strukturze obszarów miejskich, wielkość i układ budynków w planie. Wychodząc z powyższych założeń typologii można stwierdzić, że te budynki zajmują szczególne miejsce w rozwoju współczesnej lwowskiej architektury, ponieważ pokazują, rozwój nowego typu architektury w przestrzeni charakterystycznej, dla regionów monarchii austro-węgierskiej.

Słowa kluczowe:
typologia, historia publicznych i mieszkalnych budynków Lwowa, urbanistyczna i architektoniczna struktura zabudowy miejskiej.

TŁO I CEL PUBLIKACJI

Architekturze Lwowa poświęcono wiele publikacji. Jeszcze pod koniec XIX wieku opublikowano kilka pozycji związanych z tą tematyką:

– *Historia Szkół ludowych królewskiego, stołecznego miasta Lwowa* [2],
– *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej* [4],
– *Miasto Lwów w okresie samorządu 1870–1895* [7].

W tej ostatniej pozycji omówiono rozwój miasta w wymienionych latach, oraz realizację różnych obiektów architektonicznych. Szersze omówienie rozwoju architektury Lwowa w drugiej połowie XIX wieku obejmują publikacje z końca XX i początków XXI wieku.

Można tu wymienić pracę zbiorową pod tytułem *Politechnika Lwowska 1844–1945*, wydaną w 1993 r. przez Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, w której omówiono historię uczelni, poszczególnych wydziałów i stowarzyszeń uczelnianych [11]; a także książkę pod tytułem *Architektura Lwowa XIX wieku*, wydaną w 1997 r. przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie [1]. Na uwagę zasługuje także dzieło J. Lewickiego pod tytułem *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918* wydane w Warszawie w 2005 r. [9]. W tej pozycji zostały scharakteryzowane cechy architektury Lwowa, w tym budynki publiczne i kamienice mieszkalne powstałe na przełomie XIX i XX wieku, kiedy to Lwów był stolicą Królestwa Galicji i Lodomerii [9]. Ponadto w 2007 r. ukazała się w Warszawie praca J. Biriulowa pod tytułem *Rzeźba lwowska od poł. XVIII wieku do 1939 roku: od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy* [3].

Wymienione publikacje omawiają i charakteryzują rodzaje architektury Lwowa w drugiej połowie XIX wieku. W nawiązaniu do tego, klasyfikację i typologię architektury analizowanego okresu oparto o dwa kryteria: urbanistyczne cechy lokalizacji poszczególnych obiektów oraz architektoniczno-planistyczny układ budynku.

OGÓLNE ZASADY I PODSTAWY PRAWNE BUDOWNICTWA WE LWOWIE W II POŁOWIE XIX WIEKU

Charakteryzując architekturę Lwowa II połowy XIX w. trzeba podkreślić, że od 1772 r. do 1914 r. Lwów wchodził w skład monarchii austro-węgierskiej. W utworzonym przez Austrię Królestwie Galicji i Lodomerii Lwów otrzymał status Królewskiego Stołecznego Miasta.

Miało to istotne znaczenie dla jego efektywnego rozwoju. Na początku XIX stulecia zabudowa Lwowa rozwijała się chaotycznie, ponieważ nie było planu rozbudowy miasta. Po roku 1860 wyznaczanie planów przestrzeni Lwowa stało się główną podstawą rozwoju urbanistycznego. W 1870 r. we Lwowie powstał Miejski Urząd Budowlany, który nadzorował procesy rozwojowe. Zajmował się on wszystkimi pracami związanymi z regulacją ulic i ich poszerzaniem oraz lokalizacją placów. Wydawanie pozwoleń na budowę, wyburzenia i przebudowę budynków leżały w gestii Oddziałów Architektury w Departamencie III (technicznym) Magistratu Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa. Nadzór nad przestrzeganiem ustaleń zawartych w projektach sprawowała powołana do tego celu policja budowlana [14]. W omawianym okresie zasady realizacji budynków regulowały ustawy budowlane z 1877 r., 1885 r., 1892 r. i z roku 1903. Ustawa z 1877 r. określała wymagania projektowe budynków w zakresie konstrukcyjno-technicznym, sanitarnym

i przeciwpożarowym, a także określała skład dokumentacji projektowej. Jednak nadal nie było ustalonych szczegółowych normatywów regulujących strukturę miejską [14]. Według ustawy, wysokość budynku nie powinna przekraczać szerokości ulicy, a także nie mogła być wyższa niż trzy kondygnacje. W ustawie zostały również określone zasady utrzymania istniejących domów, a także określono wykaz dokumentów potrzebnych do zatwierdzenia projektu [13]. Ustawa z 1885 r. wprowadziła szereg uściśleń dotyczących nowej zabudowy.

Ważne gmachy budowano przy głównych ulicach, natomiast budynki przemysłowe i zaplecze magazynowe sklepów, sytuowano w głębi podwórza. Wysokość wznoszonych obiektów nie mogła przekraczać 4 kondygnacji, przy czym wysoki parter uważano za osobną kondygnację. Dwu i trzy piętrowe budynki można było budować tam, gdzie ich wysokość nie przekraczała szerokości ulicy. Natomiast przy częściowo obudowanych ulicach, nowe wznoszone obiekty nie mogły być niższe od istniejących [14]. Wysokie, czteropiętrowe gmachy można było wznosić wzdłuż ulic i placów, co do których Rada Miasta podjęła decyzje o takiej skali zabudowy. Generalnie wokół Rynku nie wolno było wznosić czteropiętrowych domów. Wysokość budynku mierzona od najwyższego punktu na chodniku do górnego poziomu gzymsu nie mogła przekraczać 22 m. [8] . Kolejne ustawy budowlane wprowadziły dalsze uściślenia wymogów, dotyczące budynków jak i struktury urbanistycznej. W ustawie z 1892 r. ustalono, że nowe, główne ulice powinny mieć szerokość 20 m., długie boczne do 17 m., a krótkie boczne i poprzeczne do 14 m. Ze względów przeciwpożarowych odległość od klatki schodowej do najbardziej odległego miejsca w budynku nie mogła przekraczać 25 m. Nie wolno było urządzać mieszkań na poddaszu lub na strychu. Ustawa z 1903 r. uregulowała zasady podłączenia budynków do miejskiej sieci kanalizacyjnej [14]. Ilościowy przyrost tkanki urbanistycznej Lwowa w omawianym okresie charakteryzują następujące dane liczbowe:

– w 1871 r. we Lwowie było: 25 placów, 226 ulic i 3314 działek pod zabudowę,

– w 1895 r. w mieście było: 27 placów, 277 ulic i 4495 działek pod zabudowę [8].

W latach 1870–1890 zostały zatwierdzone granice administracyjne miasta, a miasto zostało podzielone na strefy funkcjonalne: mieszkaniową, przemysłową, rekreacyjną i inne. W rozwoju terytorialnym, najpierw aktywnie rozwijano zabudowę wzdłuż torów kolejowych [1].

Od połowy XIX wieku, śródmieście przestało odgrywać główną rolę w rozwoju, a ważne gmachy publiczne zaczęto budować na terenie dawnego przedmieścia. Na zewnątrz historycznego układu urbanistycznego, ograniczonego wałami, powstała zabudowa kwartałowa wysokiej gęstości, która otoczyła kołem stare miasto na długości ¾ okręgu.

Podobnie intensywna zabudowa powstawała wzdłuż głównych ulic na długości do jednego kilometra, tworząc pasma o szerokości ok. 300 m. Mniej intensywna zabudowa powstawała wokół ulic poprzecznych, koncentrycznie łączących główne ulice wylotowe. Reszta zabudowy Lwowa miała rozdrobnioną strukturę z pojedynczymi gmachami publicznymi [12]. Do końca XIX wieku następowała intensyfikacja zabudowy. Zabudowę rozluźnioną zamieniono na zwarte kwartały i pierzeje, przeprowadzono nadbudowę i rozbudowę kamienic, wznoszono budynki użyteczności publicznej. W omawianym okresie powierzchnia miasta wzrosła o ponad 1/3. Obiekty budowane w latach 1772–1875 należały do stylu klasycyzmu, natomiast powstałe w latach 1875–1900 można zaliczyć do historyzmu [17]. W przestrzeni Lwowa pojawiły się budynki użyteczności publicznej o nowym charakterze funkcjonalnym jak: muzea, biblioteki, kasyna i hotele, a także dworce kolejowe i budynki przemysłowe. Rodzaje budynków według ich przeznaczenia funkcjonalnego pokazuje zestawienie w tabeli 1. W przypadku nowych rodzajów budowli architekci wprowadzali nowe rozwiązania stylowe. Podstawą tworzenia stylów budowli w okresie historyzmu był detal architektoniczny. W tym okresie we Lwowie pojawiła się duża liczba neostylów, które powstały na podstawie historycznych porządków architektonicznych wzbogaconych detalem, zawierającym symbolikę nawiązującą do społecznego przeznaczenia danej budowli. Architektura ta charakteryzuje się nagromadzeniem elementów zdobniczych i wyrafinowanym połączeniem form rzeźbiarskich [12]. Można powiedzieć, że w XIX wieku we Lwowie, równolegle z innymi ośrodkami europejskimi, rozwinęła się niezależna lwowska szkoła historyzmu w architekturze.

Oprócz architektów wychowanych w Politechnice Lwowskiej, w mieście pracowali także twórcy wywodzący się z innych ośrodków europejskich. W szczególności należy tu wymienić Leonarda Marconiego, którego rzeźby ozdobiły wiele elewacji lwowskich budowli, a jego działalność miała znaczący wpływ na artystyczny kierunek kształcenia w Politechnice Lwowskiej. Leonard Marconi (6.10.1835–1.04.1899) pochodził z włoskiego rodu architektów, rzeźbiarzy i malarzy. Rzeźby uczył się w warsztacie swojego ojca, potem w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1856–1858) u Konstantego Hegla na Wydziale Rzeźby, a następnie w Akademii Świętego Łukasza w Rzymie u Adamo Tadoliniego (1849–1862). W 1872 r. objął Katedrę Rysunku i Modelowania w Politechnice Lwowskiej, a od 1880 roku był trzykrotnie wybrany na stanowisko dziekana Wydziału Budowlanego Politechniki Lwowskiej. We Lwowie prowadził duży warsztat, w którym wykonywano: odlewy, rzeźby i renowacje elementów wykończeniowych budynków [3].

METODA TYPOLOGII BUDYNKÓW PUBLICZNYCH ZBUDOWANYCH WE LWOWIE W II POŁOWIE XIX WIEKU

Jak wspomniano wyżej typologia budynków publicznych zbudowanych we Lwowie w II połowie XIX wieku została oparta o główne dwa kryteria:

- urbanistyczne cechy lokalizacji tj. usytuowania obiektu na działce w relacjach do układu ulic oraz
- formy architektonicznej wynikającej z kształtu rzutu budynku przybierającego różne formy.

Sposób klasyfikacji budynków według zasady pierwszego kryterium pokazano na rysunku 1 a – f, wyróżniając sześć rodzajów usytuowania. Zróżnicowanie typów obiektów w oparciu o drugie kryterium pokazuje rysunek 2 a – n, objaśniając 14 rodzajów kształtów rzutów decydujących o układzie i charakterze budynku. W tabeli nr 2 zamieszczono szczegółowe zestawienie 72 budowli zrealizowanych we Lwowie w II połowie XIX w. To zestawienie zawiera cenne informacje o każdym obiekcie. Układ całej tabeli nawiązuje do zestawienia funkcjonalnego budynków publicznych i mieszkalnych, pokazanego w tabeli 1. Przyjęty podział funkcjonalny w tabeli 1, był podstawą kolejności umieszczenia budynków w tabeli 2. Szczegółowe dane o każdym obiekcie w tabeli 2 zawierają kolejno: nazwę budynku, autora lub autorów, okres realizacji, sposób usytuowania urbanistycznego zgodnie z klasyfikacją objaśnioną na rysunku 1 a – f, klasyfikację układu planu budynku w oparciu o zasady objaśnione na rysunku 2 a – n, ponadto numer położenia oznaczony na mapie, a także uwagi dodatkowo wzbogacające wiedzę o obiekcie.

URBANISTYCZNE CECHY LOKALIZACJI BUDYNKÓW PUBLICZNYCH

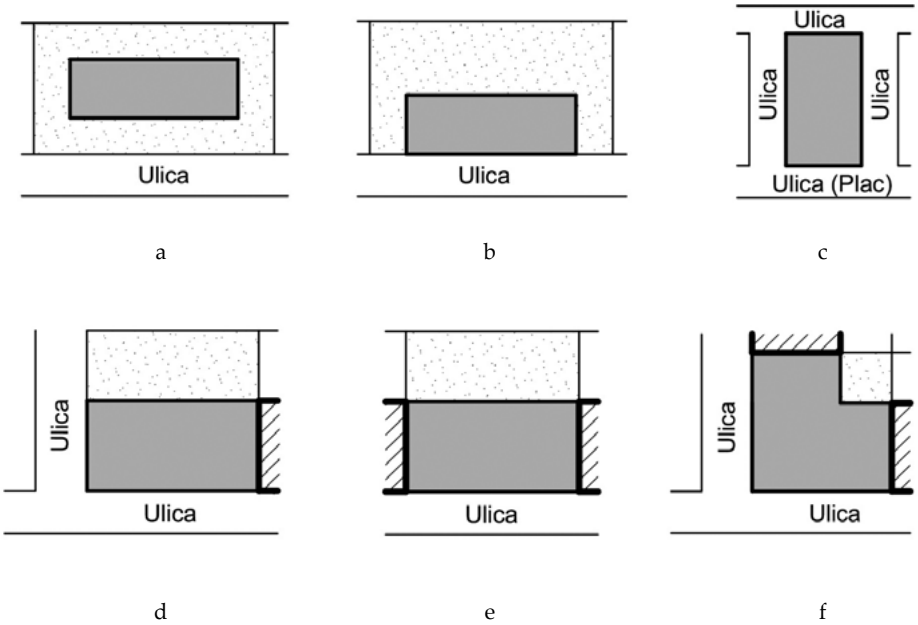
Na podstawie materiałów źródłowych oraz archiwalnych materiałów kartograficznych (plany Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa z 1892 r. i 1900 r.) obiekty zestawione w tabeli 2 można zakwalifikować do dwóch rodzajów usytuowania przestrzeni urbanistycznej, przy czym w obydwu rodzajach usytuowania występują po trzy podgrupy wyodrębnione według zasad pokazanych na rysunku 1.

Budynki wolnostojące w tym:

- swobodnie usytuowane pośrodku działki (kompleks Cytadela, Oddział Medyczny Uniwersytetu Lwowskiego, Szkoła Politechniczna, Szkoła św. Marii Magdaleny, Dom Inwalidów Wojskowych dla weteranów Armii Austriackiej) – rys. 1 a;

– usytuowane w linii zabudowy jednej ulicy (gmach Sejmu Krajowego, Żeńskie Seminarium Nauczycielskie) – rys. 1 b;
– zajmujące całą działkę i otoczone ulicami, czasem tworzące kwartał zabudowy, albo wypełniające cały plac (Teatr Miejski, Miejskie Muzeum Przemysłu) – rys. 1 c.

Budynki wbudowane w pierzeje ulic w tym:
– dobudowane ścianą szczytową do istniejącej zabudowy, położone wzdłuż jednej ulicy (Szkoła św. Elżbiety), albo położone na narożniku dwóch ulic (Wyższy Sąd Krajowy) – rys. 1 d;
– dobudowane ścianami szczytowymi z dwóch stron, położone wzdłuż jednej ulicy (Kasyno Szlacheckie, oddział Austro-Węgierskiego Banku) – rys. 1 e;
– położone na narożniku dwóch ulic, dobudowane z dwóch stron ścianami szczytowymi do istniejącej zabudowy (Koszary Policji i Żandarmerii, Szkoła Koedukacyjna St. Konarskiego, Galicyjska Kasa Oszczędności) – rys. 1 f.



Rys.1. Urbanistyczne cechy lokalizacji, tj. usytuowanie obiektu na działce w relacjach do układu ulic.

ARCHITEKTONICZNO-PLANISTYCZNY CHARAKTER BUDYNKÓW PUBLICZNYCH

W drugiej połowie XIX wieku we Lwowie architekci opracowali podstawowe architektoniczno-planistyczne schematy budynków publicznych. Budynki przeważnie miały duże rozmiary, a czasem zajmowały powierzchnię całego kwartału, co komplikowało ich architektoniczno – planistyczną strukturę. Drugim kryterium przeprowadzonej typologii jest właśnie zróżnicowanie formy planu, wyrażone kształtem rzutu budynku. W XIX wieku budynki często mały kształt prostokątny, ale dla zwiększenia ich funkcjonalności, do głównego korpusu dodawano dodatkowe elementy o różnym kształcie i rozmiarach. Dla stworzenia plastycznej kompozycji elewacji budynku wykorzystywano ryzality, wykusze, balkony i loggie. Zastosowanie ryzalitów wynikało często z potrzeby wyrażenia w zewnętrznej formie wewnętrznego układu funkcji i podkreślenia najważniejszych elementów np. holu wejściowego, sali publicznych zgromadzeń, reprezentacyjnych schodów itp.

W niektórych budynkach użyteczności publicznej układ przestrzenny rzutu był podyktowany wymogami funkcji obiektu. Przykładowo w obiektach widowiskowych usytuowanie i forma sceny oraz widowni decydowały o ukształtowaniu rzutu i całej formy obiektu. Forma obiektów zależała także od ich usytuowania urbanistycznego, w tym charakteru podziałów urbanistycznych, szerokości i długości ulic oraz skali otaczającej zabudowy. Elewacje budynków publicznych często dekorowano odlewami detalu architektonicznego oraz rzeźbą. Główne elementy były dostosowane do układu budynku, zazwyczaj akcentowały główną oś elewacji i podkreślały boczne ryzality budowli. Kompozycja elewacji gmachów publicznych Lwowa głównie bazowała na zasadach symetrii (dotyczy to prawie wszystkich budynków publicznych) oraz asymetrii, kiedy budynki znajdowały się na narożniku ulic (na przykład kompleksy kościoła i klasztoru).

Generalnie można powiedzieć, że gmachy publiczne zrealizowane we Lwowie w II połowie XIX w. charakteryzuje różnorodność układów w rzucie. Na rys. 2 pokazano kilkanaście charakterystycznych typów ukształtowania rzutu, które wynikało zarówno z przesłanek funkcjonalnych tj. przeznaczenia budynku, jak i uwarunkowań urbanistycznych, wynikających z kształtu działki i jej relacji z otoczeniem. W zbiorze ponad 70 budowli publicznych Lwowa zestawionych w tabeli 2, można wyróżnić kilkanaście rodzajów ukształtowania rzutów, zgodnie z klasyfikacją pokazaną na rysunku 2, a mianowicie:

1. Budynki na planie kwadratu:
   - budynki z przestrzennym układem rzutu, zbudowanym wokół wewnętrznego dziedzińca (Dom Ludowy, klasztor Karmelitanek Bosych) – rys. 2 a;

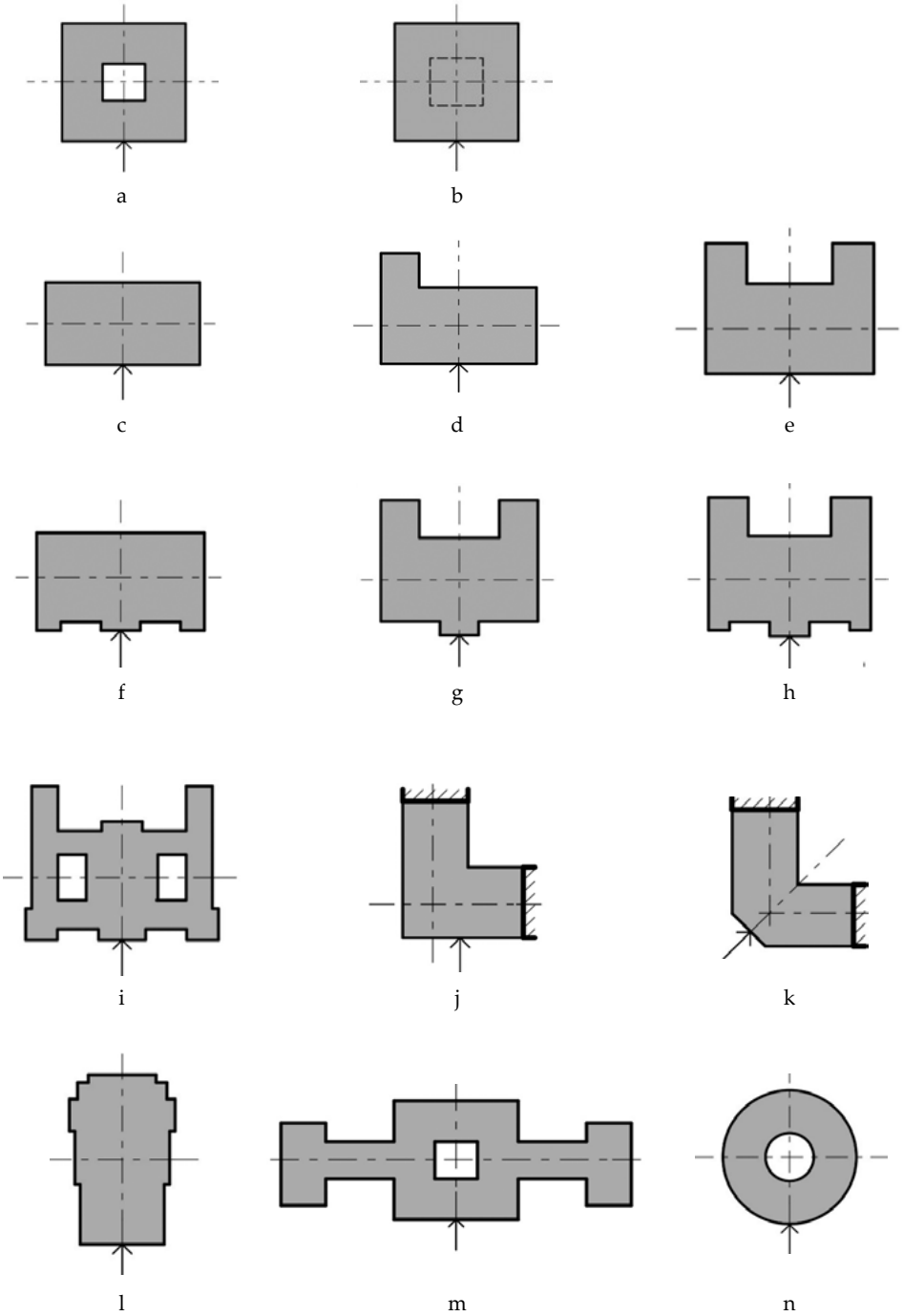
– budynki z przestrzennym układem rzutu zbudowanym wokół centralnej sali (Miejskie Muzeum Przemysłu) – rys. 2 b.

2. Budynki na planie prostokąta:
   – rzut budynku w kształcie prostokąta (Szkoła św. Marii Magdaleny, Koszary Wojskowe im. Franciszka Józefa, przytułek dla biednych Fundacji Brata Alberta, Kasyno Wojskowe,) – rys. 2 c;
   – rzut budynku w kształcie prostokąta z jedną, lub dwoma oficynami, budynek w planie układu „L", (Szkoła św. Elżbiety, klasztor Zmartwychwstańców i Kościół Zmartwychwstania Pana Jezusa, klasztor i Cerkiew Orderu Bazylianów) oraz w planie układu „U" (Szkoła św. Marcina, Szkoła im. T. Czackiego, oddział Banku Austro -Węgierskiego, Kościół Serca Pana Jezusa i klasztor Franciszkanek) – rys. 2 d–e;
   – rzut budynku prostokątny z ryzalitami (Wyższy Sąd Krajowy, Galicyjski Bank Kredytowy, Klasztor św. Teresy, Klinika Ginekologiczna) – rys. 2 f–h;
   – rozwinięta forma rzutu z ryzalitami i dwoma lub trzema wewnętrznymi dziedzińcami (gmach Sejmu Krajowego Galicji, Szkoła Politechniczna, budynek Wydziału Chemii Szkoły Politechnicznej, Wydział Medyczny Uniwersytetu Lwowskiego) – rys. 2 i.

3. Budynki na narożniku ulic:
   – bez zaakcentowanego narożnika, z dwoma elewacjami, które rozwijają się na dwóch ulicach (Szkoła św. Anny), albo z dodaną elewacją wzdłuż wewnętrznego dziedzińca (Spółka Ubezpieczeniowa) – rys. 2 j;
   – budynki z zaakcentowanym narożnikiem, który jest ścięty albo zaokrąglony, z elewacjami wzdłuż dwóch ulic (Koszary Policji i Żandarmerii, Szkoła Koedukacyjna St. Konarskiego, klasztor Sióstr Najświętszego Serca Jezusa, Galicyjska Kasa Oszczędności) – rys. 2 k.

4. Budynki ze skomplikowanym układem rzutu:
   – z środkową bryłą w formie wydłużonego prostokąta z dodaniem różnych elementów, tworzące skomplikowaną formę rozwiniętą (Teatr Miejski, gdzie główny korpus uformowano ze sceny i widowni a inne fragmenty powstały z dodania różnych pomieszczeń pomocniczych) – rys. 2 l;
   – kombinacja kilku elementów (również z wewnętrznymi dziedzińcami) połączonych miedzy sobą oficynami (Dom Inwalidów Wojskowych dla Weteranów Armii Austriackiej, Dziecięcy Szpital św. Zofii, Szpital M. Lazarusa) – rys. 2 m.

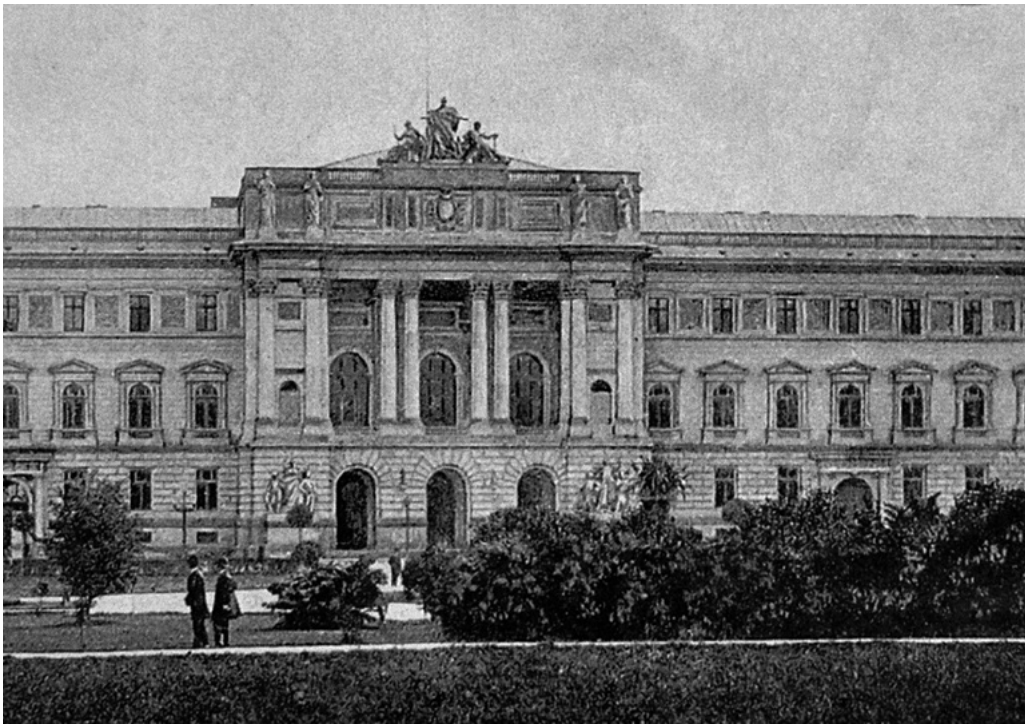
5. Budynki na planie koła (wieże i bastion Cytadeli, wieża Zakładu Gazowni, pawilon Panoramy Racławickiej) – rys. 2 n.



Rys. 2 Klasyfikacja budynków publicznych zgodnie z układem budynku w rzucie.

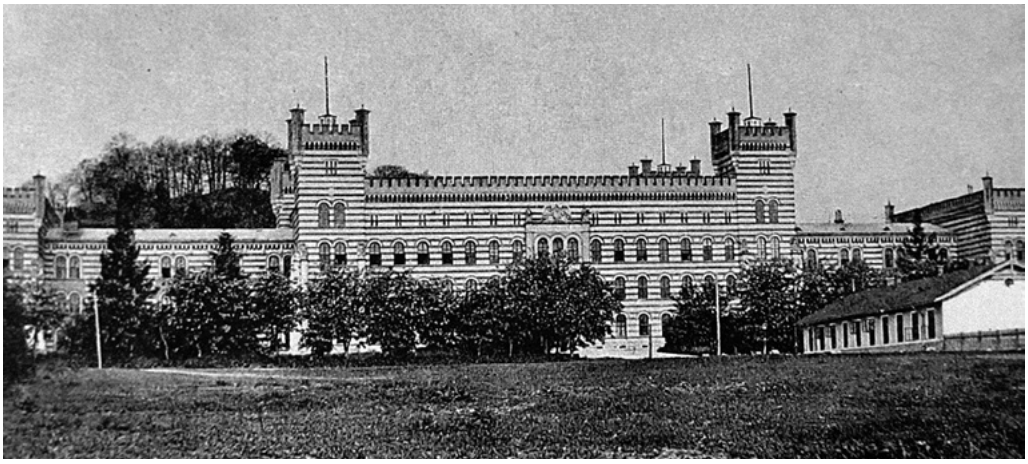
W projektowaniu budynków najczęściej stosowany był system korytarzowy (budynki administracyjne, rządowe, szkoły, wyższe uczelnie, obiekty rozrywkowe, służby zdrowia).

Rzadziej stosowano system galeriowy (szkoły) oraz amfiladę (koszary policji i żandarmerii). Akcentem we wnętrzu budowli i głównym elementem reprezentacyjnym był często hall z główną klatką schodową. Zaprojektowany na całą wysokość budynku stawał się często centralnym punktem całego założenia. Najważniejsze elementy budynku jak główne wejście, zazwyczaj zaakcentowane ryzalitem, było szczególnie podkreślone na elewacji wprowadzonym bogatym detalem architektonicznym i kompozycją rzeźby. Pokazuje to widok głównej elewacji gmachu Sejmu Krajowego rys. 3, tabela 2 poz. 1 czy też gmachu Politechniki rys. 4 tabela 2 poz. 11. Również widok elewacji Domu Inwalidów Wojskowych rys. 5 odzwierciedla złożoność i rozległość rzutu tej budowli tabela 2 poz. 37.



Rys. 3. Gmach Sejmu Krajowego (Fot. M. Goldberg, widoki Lwowa 1914), (tab. 2 poz. 1)

Rys. 4. Politechnika (Fot. M. Goldberg, widoki Lwowa 1914), (tab. 2 poz. 11)



Rys. 5. Dom Inwalidów Wojskowych (Fot. M. Goldberg, widoki Lwowa 1914), (tab.2 poz.37)

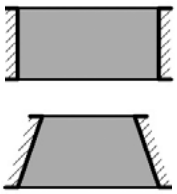
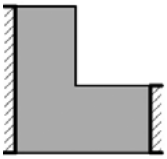
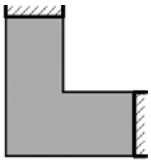
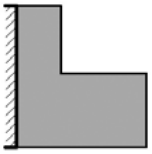
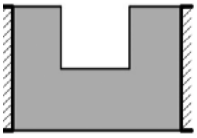
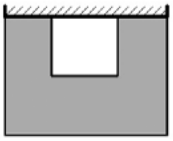
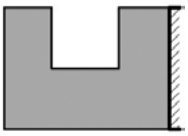
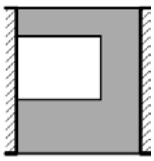
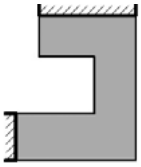
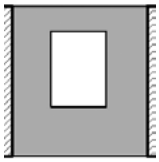
ARCHITEKTURA MIESZKANIOWA

W II połowie XIX w. we Lwowie 95 % nowej zabudowy stanowiły budynki mieszkalne, co wynikało z rozwoju gospodarczego i wzrostu liczby mieszkańców. W zależności od położenia przestrzeni miasta, w centrum czy na przedmieściach powstawała zabudowa zróżnicowana kosztami budowy i komfortem mieszkań [2]. W latach 70 XIX w. rozpoczęła się we Lwowie masowa budowa czynszowych kamienic. Przed pojawieniem się lwowskiej szkoły architektonicznej, przedsiębiorcy budowlani sami tworzyli nowe budowle, ponieważ usługi architektów były bardzo drogie. To obniżało, jakość rozwiązań architektoniczno-budowlanych. Jednakże od lat 80 absolwenci Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej podejmując prace wpłynęli na poprawę, jakości realizowanych budynków mieszkalnych w mieście. Kwartały zabudowy mieszkaniowej drugiej połowy XIX wieku powstawały z grupowania kamienic czynszowych na małych działkach najczęściej w kształcie prostokąta, ale były także inne formy działek. Od kształtu i wielkości działki zależał układ budynku na planie. Na rys. 6 pokazano typologiczne układy kamienic mieszkalnych, wyróżniając cztery typy układu budynku oraz trzy rodzaje wpisania go w układ urbanistyczny.

Jak pokazano na rys. 6 kamienice najczęściej tworzyły pierzeje uliczną, połączone z dwóch stron z sąsiednimi kamienicami. Czasami były usytuowane na narożniku dwóch ulic lub stanowiły zakończenie zabudowy w ciągu danej ulicy. Układ rzutu budynku na działce zależał od jej kształtu i wielkości, ale głównym założeniem było dążenie do jak największego wykorzystania terenu działki dla budowy kubatury. Najczęściej stosowane układy budynków to:

– układ prostokątny,
– typ „L" otwarty z jedną oficyną boczną,
– typ „U" z dwoma oficynami bocznymi,
– typ „C" półotwarty z oficyną boczną i poprzeczną,
– typ „T" z oficyną środkową,
– typ „H" z oficyną poprzeczną,
– typ „O" zamknięty z trzema oficynami.

W układzie przestrzennym kamienic można wyróżnić dwa typy dziedzińców: zamknięte i przejściowe. Dziedziniec zamknięty formułuje jeden albo dwa budynki mieszkalne. Niekiedy są to także zabudowania gospodarcze, rozmieszczone przy granicach działki. Przejściowy dziedziniec tworzy zazwyczaj kilka kamienic powiązanych między

Układ budynku	Urbanistyczne cechy lokalizacji kamienic mieszkalnych		
	włączone w zabudowę z dwóch stron	na narożniku	włączone w zabudowę z jednej strony
Prostokątny			
Typu „L”			
Typu „U”			
Typu „C”			
Typu „O”			

Rys. 6. Typologiczne schematy układu kamienic mieszkalnych

sobą. Prawdopodobnie jest to układ przekształcony na skutek przebudowy. Dziedziniec półotwarty ma często tylko wizualne granice z sąsiednimi działkami, a także oddzielne wejście, czasami budynki gospodarcze. Powierzchnia podwórek kamienic z tego okresu jest zróżnicowana wielkością i wynosi od 25–650 m², szerokość podwórza waha się od 5–19 m, a długość od 5–36 m. [16]. Najczęściej stosowanym typem budynku była kamienica z klatką (lub klatkami) schodową z galeriami od strony podwórza. Z galerii najczęściej drewnianej, otwartej (nazywanej gankiem) zbudowanej na każdej kondygnacji oprócz parteru i poddasza, były dostępne pomocnicze pomieszczenia oraz małe mieszkania w oficynach. W zależności od charakteru kamienic, ich konstrukcji i wielkości, projektowano układy mieszkań, usytuowanie schodów oraz galerii i korytarzy [17]. Budynek zasadniczy przy ulicy, różnił się znacząco od oficyn, jakością i komfortem pomieszczeń (lepsze oświetlenie, większa powierzchnia). W oficynie umieszczano pomieszczenia gospodarcze do mieszkań: kuchnie, łazienki, spiżarnie, pomieszczenia dla służby oraz tańsze małe mieszkania.

W II poł XIX wieku kamienice miały zazwyczaj trzy kondygnacje. Od lat 90, na głównych ulicach zaczęto budować czteropiętrowe kamienice. Większość z nich miała także piwnice. Kamienice usytuowane przy głównych ulicach były w parterach przeznaczone dla lokalizacji usług: sklepów, restauracji i cukierni, kwiaciarni i drobnego rzemiosła. Dla rozdzielenia użytkowników budowano oddzielne wejścia dla mieszkańców i oddzielne dla korzystających z usług. W kamienicach realizowanych w II poł. XIX wieku na kondygnacji umieszczano od 1–5 mieszkań, ale najpopularniejsze były kamienice z dwoma mieszkaniami na piętrze. W strukturę kamienicy wchodziła jedna lub dwie klatki schodowe (główna i dodatkowa) [15,17]. Główne schody przeważnie były umieszczane w centralnej części budynku. Najczęściej były to schody dwubiegowe, ale w reprezentacyjnych eleganckich kamienicach bywały także schody trójbiegowe lub półokrągłe, otaczające otwartą przestrzeń przez wszystkie kondygnacje, w którą czasami wmontowano dla komfortu eleganckie windy. W układach dwóch mieszkań na kondygnacji, kamienica często jest asymetryczna a mieszkania na kondygnacjach różnią się powierzchnią ilością pokoi i nazwami pomieszczeń pomocniczych. W reprezentacyjnych kamienicach blisko centrum na pierwszym piętrze (piano nobile!) często znajdowało się jedno wielopokojowe mieszkanie, które zajmowało całe piętro a jego powierzchnia przekraczała 100 m² [16].

Dla układu funkcjonalnego mieszkań duże znaczenie odgrywa sposób umieszczenia kuchni i zespołów sanitarnych. W kamienicach XIX wiecznych piony sanitarne były wyłączone z mieszkań. Ubikacje zwłaszcza w uboższych kamienicach były dostępne z półpiętra i użytkowane wspólnie. W mieszkaniu z pomieszczeń gospodarczych znajdowała

się: kuchnia i spiżarnia, a także przedpokój, ewentualnie korytarz. Pokoje były dostępne w amfiladzie, czasami z wewnętrznego korytarza. Charakterystyczną cechą kamienic z końca XIX wieku jest zróżnicowanie planu poszczególnych kondygnacji. Parter budynku był podzielony przez bramę wejściową często ze schodami, bramę przejazdową na podwórze, dojścia do drugich schodów itp. Przestrzenie pomiędzy komunikacją były wykorzystane na usługi dostępne z ulicy lub mniejsze i mniej komfortowe mieszkania. Kolejne piętra różniły się między sobą grubością ścian, obecnością wykuszy i balkonów, a także liczbą mieszkań i ich komfortem. Wysokość kondygnacji kamienic wahała się od 2,85–4,6 m, a wysokość piwnic od 1,5–3,3 m. Z reguły wysokość pierwszego piętra była większa od pozostałych pięter. Minimalna powierzchnia pokoju wynosiła 6 m², a maksymalna ponad 30 m². Powierzchnia kuchni w trzypokojowym mieszkaniu miała od 8 m² do 19 m².

Zróżnicowane wielkością i komfortem mieszkania w kamienicach XIX wiecznych stosownie do potrzeb miały także różną ilość wejść. Z reguły było to główne wejście z klatki schodowej oraz wejście gospodarcze z dodatkowej klatki schodowej, korytarza lub galerii (ganku) od podwórka. Spośród różnych rodzajów budynków mieszkalnych na uwagę zasługuje zbudowany w 1892 r przez J. Lewińskiego pierwszy tani, ale wygodny dom dla robotników [12].

Rezydencje i wille w zabudowie pierzei ulicznych były rzadkim zjawiskiem. Wyjątkowo powstawały na oddzielnych pustych parcelach, pierwotnie przeznaczonych na kamienice czynszowe. Najczęściej rezydencje i wille na rozległych terenach powstawały w południowo-wschodnich i południowych obrzeżach Lwowa. W rozwoju nowego zespołu zabudowy willowej we Lwowie mają swój udział architekci J. Zachariewicz i J. Lewiński, którzy na wykupionych terenach dzielnicy Kastelówka zaprojektowali niestandardową koncepcję urbanistyczną (1886–1888), proponując malowniczy układ ulic wtopionych w krajobraz. Zgodnie z koncepcją na terenie planowano realizację 64 domów o różnym komforcie i wielkości, w nowym stylu z wykorzystaniem form architektury ludowej. Układ ulic wypełniła zabudowa tworząca nieregularne kwartały podzielone na działki pod zabudowę [1]. Z końcem XIX wieku pałace budowano bardzo rzadko, a każdy z nich był wyjątkowy. W rozwiązaniach rzutów już nie stosowano symetrii, natomiast dbano o podniesienie komfortu. Główny akcent architekci kładli na funkcjonalność pomieszczeń, schodów i ich wzajemne relacje. Elewacje pałaców charakteryzuje różnorodność rozwiązań architektonicznych i proste wykończenie dekoracyjne. Równocześnie z pałacem budowano budynki gospodarcze (stajnie, zaplecze magazynowo techniczne, dom dozorcy itp.). W projektach opracowywano zagospodarowanie terenu oraz elementy małej architektury tj. ogrodzenia, bramy wjazdowe, fontanny itp.

WNIOSKI

W II poł. XIX wieku we Lwowie zrealizowano największą ilość znaczących obiektów użyteczności publicznej i kamienic mieszkalnych, nadających niepowtarzalny charakter ówczesnej architektury Lwowa. W realizacji budowli publicznych i kamienic mieszkalnych wykorzystywano nowe architektoniczno – planistyczne i konstrukcyjno-technologiczne możliwości tego czasu. Dzięki działalności absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej, regionalne tradycje budowlane zostały zintegrowane z trendami europejskimi okresu historyzmu, co zaowocowało powstaniem „Lwowskiej Szkoły Architektury" i niepowtarzalnym charakterem architektonicznym Lwowa. W tym okresie we Lwowie pojawiły się nowe funkcjonalne typy budynków użyteczności publicznej: muzea, biblioteki, kasyna, hotele, a także: dworce, kolejowe, elektrownie, nowe rodzaje budynków przemysłowych i inne.

W projektowaniu gmachów publicznych najczęściej stosowano system korytarzowy, galeria – ganek pojawia się od podwórka w kamienicach czynszowych. Natomiast amfiladowy układ pokoi stosowano w dużych wielopokojowych mieszkaniach, w kamienicach oraz w rezydencjach. Kamienice czynszowe miały zazwyczaj prostokątny układ budynku głównego przy ulicy oraz oficyny w różnym układzie na działce. W niniejszym opracowaniu wyróżniono kilka typów tych układów: „L", „U", „T", „H", „O". Tradycyjną zasadą przy budowaniu kamienic było urządzanie wewnętrznego dziedzińca. Obiekty zbudowane na narożnikach ulic uzyskiwały często specjalny detal architektoniczny dla podkreślenia ich znaczenia kompozycyjnego w przestrzeni. Gmachy publiczne realizowane w II poł. XIX wieku miały zazwyczaj symetryczny, osiowy układ rzutu, co znajdowało odzwierciedlenie w kompozycji elewacji. Najczęściej główną oś budowli podkreślało monumentalne wejście do obiektu, a także symetryczne ryzality wzbogacone detalem architektonicznym i rzeźbą. Środkową oś budowli, a także boczne ryzality podkreślały kolumny i pilastry porządków architektonicznych, bogate gzymsy i cokoły, a także rzeźby figuralne i ornamenty. Masowo budowane w tym okresie kamienice czynszowe były wyrazem rozwoju gospodarczego i ludnościowego Lwowa. Kamienice czynszowe, stanowiące główne tworzywo pierzei ulicznych, uzyskiwały także bogaty wystrój elewacji podkreślający komfort mieszkań i zamożność mieszkańców. Elewacje kamienic często miały także osiową kompozycję, natomiast asymetryczny układ elewacji pojawiał się często w indywidualnych willach i rezydencjach. Bogata kompozycja elewacji wszystkich obiektów realizowanych we Lwowie w II poł. XIX wieku oraz przenikanie się detalu architektonicznego z rzeźbą stworzyło niepowtarzalny nastrój architektoniczny.

LITERATURA

1* *Architektura Lwowa XIX wieku / Die Architektur Lembergs im 19. Jahrhundert* [red. nauk. Jacek Purchla; tł. Olga Kamianaja], Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1997; s. 168

2 Baranowski M., *Historya szkół ludowych król. stoł. miasta Lwowa*, Gmina król. stoł. miasta Lwowa, Lwów 1895; s. 89

3* Biriulow J., *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Neriton, Warszawa 2007; s. 131

4 *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej*, Lwów 1894; s. 139

5 Kamienobrodzki A., *Projekt budowy gmachu Szkoły Politechnicznej we Lwowie*, «Dźwignia», Rocznik 1 – 1877, №4; s. 35-36

6* *Kościoły i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX*, Kraków 2004; s. 21-46

7 Kowalczuk M., *Rozwój terytorialny miasta* [w:] *Miasto Lwów w okresie samorządu 1870–1895*, Lwów 1896; s. 330

8 Kowalczuk M., *Szkic projektu ustawy budowniczej*, Lwów 1892; s. 67

9* Lewicki J., *Między tradycja a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Neriton, Warszawa 2005; s. 590

10 *Projekt gmachu Dyrekcji Kolej Państwowych*, „Czasopismo Techniczne" – 1885, №10; s.117

11* Popławski Z., *Dzieje Politechniki Lwowskiej 1844–1945*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992

12* Архітектура Львова: Час і стилі XIII – XXI ст. [За ред. Ю. Бірюльова], Центр Європи, Львів 2008; с. 353

13 Центральний державний історичний архів України у Львові (ЦДІАуЛ), Ф. 146 Галицьке намісництво, м. Львів. Оп. 7. Спр. 4153. Положення про порядок будівництва будівель у м. Львові виписка з докладу міністра внутрішніх справ. – 24 серпня 1877 – 27 серпня 1877 р [Ustawa budownicza dla kr. stoł. miasta Lwowa]; с. 6–41

14 Державний архів Львівської області (ДАЛО), Ф. 2, Оп. 26, Спр. 10. Дело о реорганизации III-го (технического) отдела Магистрата гор. Львова; с. 426

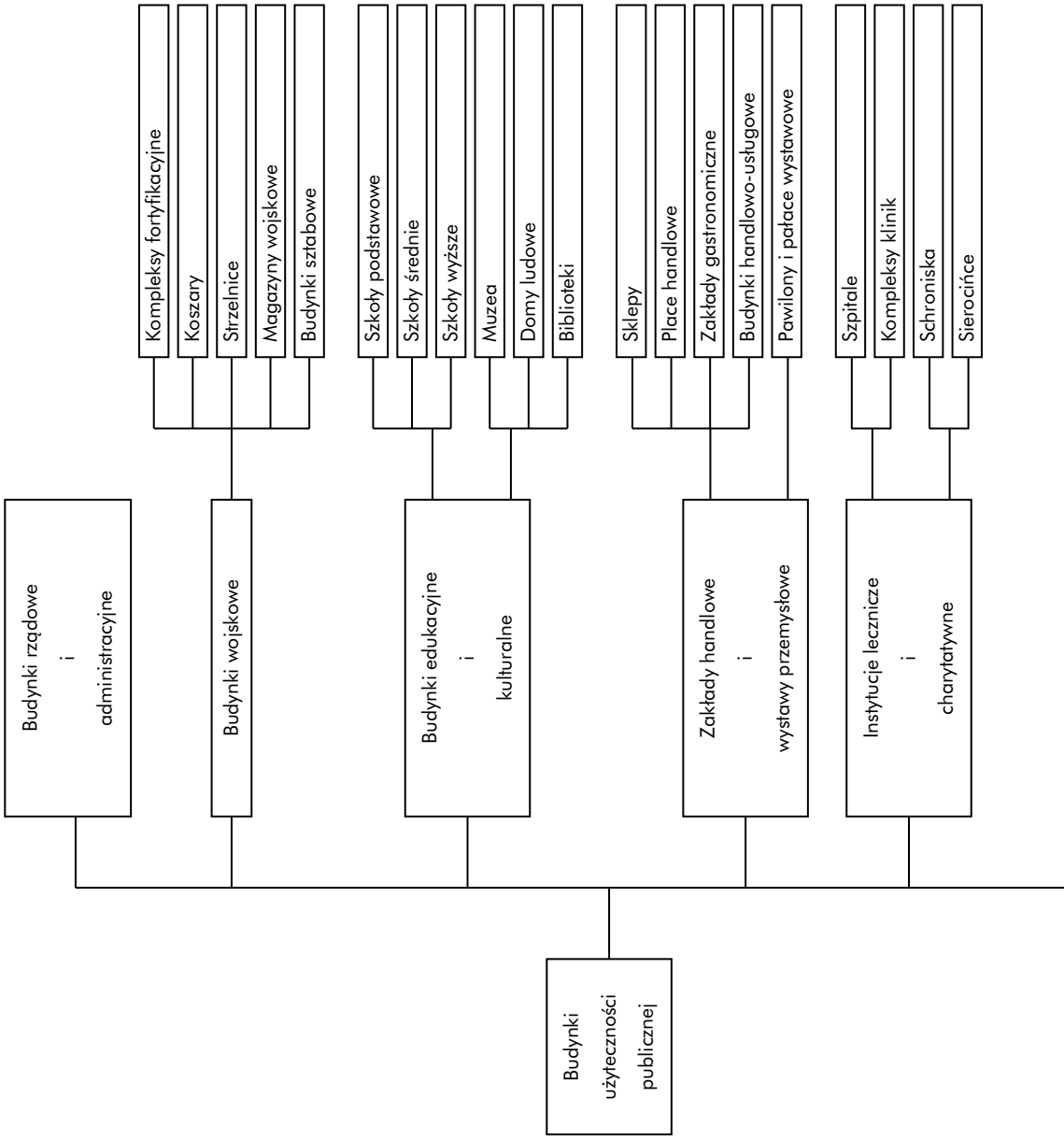
15 Лінда С. М., Житлове будівництво Львова у другій половині XIX століття [С. М. Лінда] Записки НТШ. – Т. CCXLI. Праці Комісії архітектури та містобудування, Львів 2001; с. 126–153

16 Пекарчук О., Реконструкція архітектурно-планувальної структури багатоквартирних будинків кінця XIX – початку XX століть (на прикладі Львова), Національний університет «Львівська політехніка», Львів 2015; с. 398

17 Сільник О. І., Розвиток архітектури прибуткових будинків Львова 1772–1918 рр.: дис. канд. арх.: 18.00.01 / О. І. Сільник, Львів 2007; с. 319

* Książki, które można przeczytać w bibliotece naukowej Międzynarodowego Centrum Kultury

Tabela 1. Zestawienie budynków zbudowanych we Lwowie w II poł. XIX w. według rodzaju funkcji



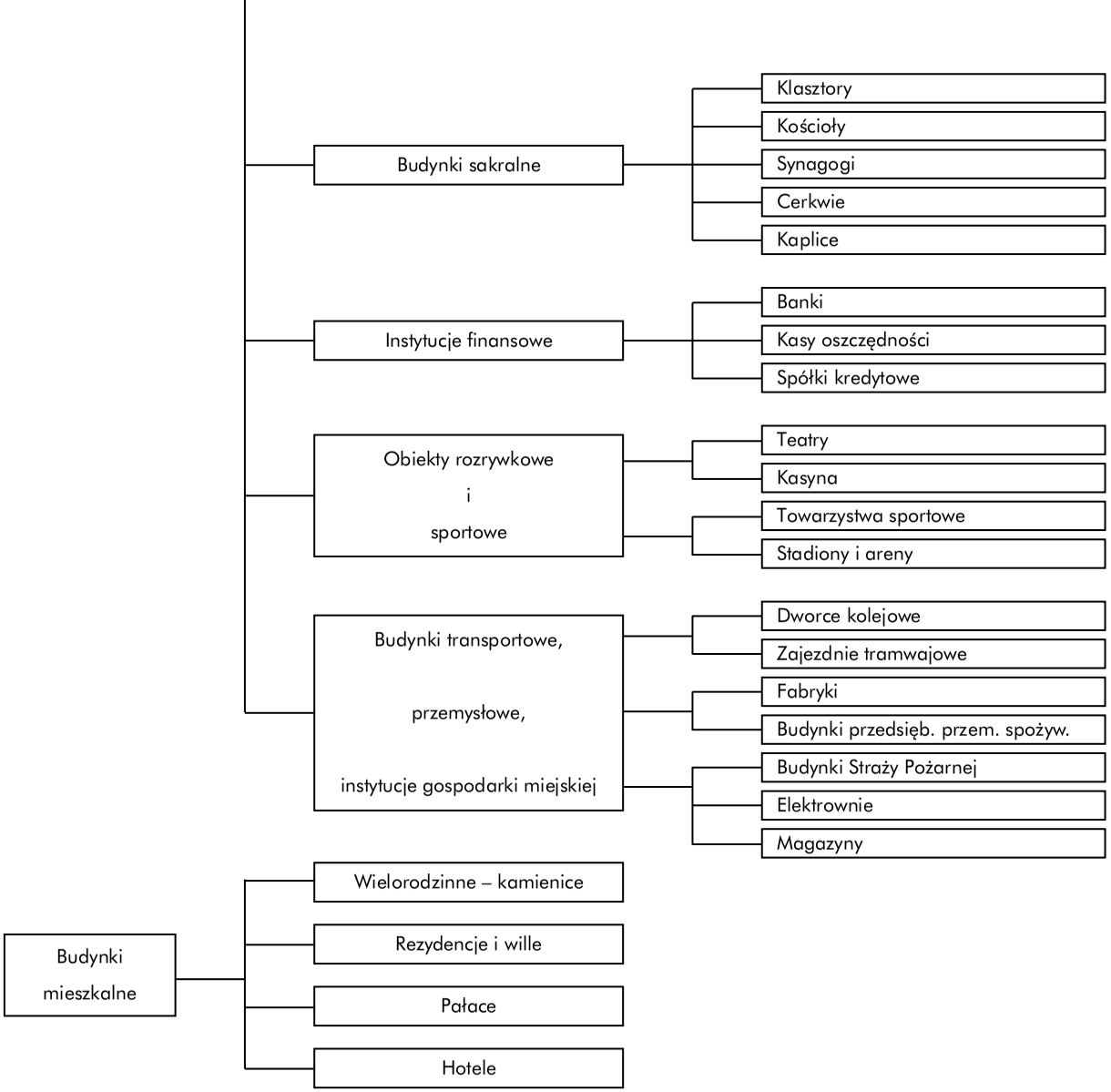

Budynki sakralne
Klasztory
Kościoły
Synagogi
Cerkwie
Kaplice
Instytucje finansowe
Banki
Kasy oszczędności
Spółki kredytowe
Obiekty rozrywkowe i sportowe
Teatry
Kasyna
Towarzystwa sportowe
Stadiony i areny
Budynki transportowe, przemysłowe, instytucje gospodarki miejskiej
Dworce kolejowe
Zajezdnie tramwajowe
Fabryki
Budynki przedsięb. przem. spożyw.
Budynki Straży Pożarnej
Elektrownie
Magazyny
Budynki mieszkalne
Wielorodzinne – kamienice
Rezydencje i wille
Pałace
Hotele

Tabela 2. Spis ważniejszych budowli publicznych zbudowanych we Lwowie w II poł. XIX w.

Typ	Nr	Budynek	Architekt	Okres realizacji	Lokalizacja, Rys. 1	Układ rzutu, Rys. 2	Uwagi
BUDYNKI PUBLICZNE							
rządowe i administracyjne	1	Gmach Sejmu Krajowego Galicji	J. Hochberger	1877–1881	b	i	1877 konkurs – żaden projekt nie został zrealizowany; rzeźby: T. Riger, Z. Trembecki, F. Mikulski
	2	Gmach Namiestnictwa	F. Księżarski, S. Hawryszkiewicz	1878–1884	d	a	rzeźby: L. Marconi
	3	Gmach Dyrekcji Kolei Państwowych	W. Rawski-Jr.	1885–1887	e	h	konkurs wygrał W. Rawski-Jr.
	4	Koszary Policji i Żandarmerii	J. K. Janowski	1890	f	k	rzeźby: L. Marconi
	5	Wyższy Sąd Krajowy „Pałac Sprawiedliwości”	F. Skowron	1891–1895	d	h	rzeźbiarska grupa „Sprawiedliwość” L. Marconi; rzeźba we wnętrzu A. Popiel
	6	Dyrekcja Kolei (drugi budynek)	M. Łużecki	1895–1897	e	a	obrazy T. Rybkowski i jego uczniowie
wojskowe	7	Kompleks fortyfikacyjny Cytadela	A. Wondraschki, K. Ressig	1849–1850	a	n m	
	8	Koszary Piechoty	A. Kamienobrodzki	1895–1899	a	f	
kulturalne i edukacyjne	9	Dom Ludowy	W. Schmid, S. Hawryszkiewicz	1851–1864	d	a	
	10	Szkoła św. Elżbiety	J. Engel	1871	d	d	szkoła koedukacyjna
	11	Szkoła Politechniczna (pawilon główny dla wydziałów budownictwa, inżynierii i mechaniki)	J. Zachariewicz	1872–1877	a	i	rzeźby: L. Marconi, E. Shredl; freski na podstawie szkiców J. Matejki
	12	Szkoła Politechniczna (pawilon laboratoriów chemicznych)	J. Zachariewicz	1872–1877	a	i	
	13	Gimnazjum im. Franciszka Józefa	J. Hochberger	1875–1876	f	f	
	14	Szkoła św. Antoniego	J. K. Janowski	1875–1876	d	d	szkoła żeńska
	15	Szkoła św. Macina	J. Hochberger	1876	d	e	szkoła ludowa
	16	Wyższa Szkoła Realna	J. Hochberger	1876	e	d	

kulturalne i edukacyjne	17	Cesarsko Królewska Szkoła Weterynaryjna	S. Riżek T. Baranowski	otwarta 1881	a	c d	
	18	Szkoła św. Marii Magdaleny	J. Hochberger	1883	a	c	szkoła koedukacyjna
	19	Szkoła św. Anny	J. Hochberger	1884	f	j	szkoła podstawowa
	20	Gimnazjum im. J. Długosza	S. Hawryszkiewicz	1889	a	a	
	21	Seminarium Grekokatolickie	S. Hawryszkewicz	1889–1890	d	h	realizacja przez spółkę L. Baldwina-Ramułta i J. Cybulskiego
	22	Państwowa Szkoła Artystyczno-Przemysłowa	G. Bisanz	1890–1892	d	a	
	23	Szkoła im. T. Czackiego	A. Kamienobrodzki	1891	b	e	szkoła koedukacyjna
	24	Szkoła im. A. Mickiewicza	J. Hochberger	1891–1892	d	e	szkoła koedukacyjna
	25	Klinika Ginekologiczna	J. Braunseis	1891–1895	a	g h	
	26	Dawny Instytut Chemiczno- -Mineralogiczny Uniwersytetu Lwowskiego	Plany architekta R. Risori pod kierownictwem J. Braunseisa	1892	b	h	
	27	Szkoła im. S. Staszica	J. Hochberger	1892	f	k	szkoła koedukacyjna
	28	Koedukacyjna Szkoła im. S. Konarskiego	B. Bauer J. Doliński	1892–1893	f	k	
	29	Szkoła Kadetów	F. Pokutyński	1897–1898	a	h	
	30	Żeńskie Seminarium Nauczycielskie	G. Peżański	1897–1899	b	f	
	31	Miejskie Muzeum Przemysłu	J. K. Janowski	1898–1904	c	b	I nagrodę otrzymał G. Bisanz; dekoracja wnętrz i elewacji: L. Marconi
handlowe i wystawy przemysłowe	32	Kryty rynek Krakowski		1876–1877	a	h	firma End & Horn
	33	Kryty rynek Galicyjski		1892	a	c	firma End & Horn
	34	Powszechna Wystawa Krajowa	Z. Gorgolewski?, J. Zachariewicz, J. Cybulski, F. Skowron, M. Kowalczuk, K. Boublik, W. Podhorodecki	1894	–	–	62 różne obiekty: Pawilon Architektury, Pawilon Przemysłu, Pawilon Maszyn, Pawilon Gospodarki Rolnej i inne
	35	Pałac Sztuki	F. Skowron, współpraca G. Peżański, M. Łużecki	1894	a	f	rzeźby: J. Markowski, A. Popiel, T. Błotnicki
	36	Pawilon Panoramy Racławickiej	L. I. Baldwin-Ramułt	1894	a	n	malarz: J. Styka

lecznicze i charytatywne	37	Dom Inwalidów Wojskowych dla Weteranów Armii Austriackiej	Theophil von Hansen	1855–1860	a	m	rzeźby: C. Godebski i A. M. Périers
	38	Pawilony Kliniki Psychiatrycznej w Kulparkowie	A. Kuhn	1868–1876	a	i	
	39	Szpital św. Zofii	J. K. Janowski	1878–1882	a	m	
	40	Przytułek dla biednych Fundacji Brata Alberta	J. Hochberger	1892	a	c	
	41	Szpital M. Lazarusa (Szpital Izraelicki)	K. Mokłowski	1899–1900	a	m	
sakralne	42	Kościół św. Teresy	J. Franc	1855–1862	e	h	w centralnej części klasztoru wybudowano kaplicę
	43	Klasztor Zmartwychwstańców	W. Rostkowski, A. Zagórski?, A. Bogochwalski, J. T. Kudelski	1874 do lat 90-tych XIX w.	d	d	rzeźby: P. W. Harasimowicz
	44	Kościół Serca Pana Jezusa i klasztor Franciszkanek	J. Zachariewicz	1877–1889	b	e	rzeźby: L. Marconi
	45	Klasztor i Cerkiew Orderu Bazylianów	S. Hawryszkiewicz	1882–1884	d	d	
	46	Kaplica Matki Bożej Nieustającej Pomocy Zakonu Karmelitanek Bosych z małym klasztorem	J. K. Janowski	1890	f	d	adaptacja
	47	Klasztor Karmelitanek Bosych	F. Statz, J. Lewiński	1893–1895	b	a	
finansowe	48	Galicyjski Bank Hipoteczny	F. R. Pokutyński	1872	f	k	
	49	Galicyjski Bank Kredytowy	F. M. A. Księżarski	1877	f	k	
	50	Bank Narodowy	J. Hochberger	1878–1881	e	d	
	51	Galicyjska Kasa Oszczędności	J. Zachariewicz	1891	f	k	rzeźbiarska grupa „Oszczędność” L. Marconi
	52	Oddział Banku Austro-Węgierskiego	H. Helmer, F. Fellner	1897–1898	e	e	
	53	Bank Zaliczkowy	H. Śliwiński	1898	e	d	rzeźby: L. Tyrowicz

rozrywkowe i sportowe	54	Kasyno Miejskie	L. Wierzbicki, F. R. Pokutyński	1874–1876	e	d	
	55	Kasyno Wojskowe	bracia Schulz	1881–1885	e	c	rzeźby: P. W. Harasymowicz
	56	Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”	W. Halicki, A. Kamienobrodzki	1884–1887	f	e	
	57	Kasyno Szlacheckie (Narodowe)	H. Helmer, F. Fellner	1897–1898	e	b	
	58	Stadion i kryty maneż Towarzystwa „Sokół”	J. Lewiński, K. J. Mokłowski	1897	a	c	
	59	Teatr Miejski	Z. Gorgolewski	1897–1900	c	l	rzeźby: A. Popiel, T. Barącz, J. W. Bełtowski, T. Wiśniowiecki, J. Markowski, P. Wójtowicz
transportowe, przemysłowe, gospodarki miejskiej	60	Zakład gazowy	A. Kamienobrodzki, M. Łużecki	kon. XIX– pocz. XX w.	a	d n	
	61	Dworzec Główny	L. Wierzbicki	1860–1861	b	f	
	62	Rzeźnia miejska		1875–1876	a	c	
	63	Budynek straży pożarnej	J. Hochberger	1883–1884	c	k	
	64	Zajezdnia tramwajowa	A. Kamienobrodzki	1894	a	c	
BUDYNKI MIESZKALNE							
pałace	65	Pałac księcia Leona Sapiehy	A. Kuhn	1867–1868	b	c	
	66	Pałac hrabiny Izabeli Dzieduszyckiej	F. R. Pokutyński	1872–1873	e	d	
	67	Pałac Potockich	J. Cybulski, L. Baldwina-Ramułt	1888–1890	a	h	
	68	Pałac Siemieńskich--Lewickich	J. T. Kudelski	1892–1894	a	f	przebudowa
	69	Pałac Emila Dunikowskiego	W. Rauscha	1897–1898	a	g	
hotele	70	Hotel Centralny	E. Hall	1881–1884	f	k	
	71	Grand Hotel	E. Hermatnik	1892–1893	e	e	rzeźby: L. Marconi
	72	Hotel George	H. Helmer, F. Fellner, J. Lewiński, J. Cybulski	1899–1900	c	a	

Karol Kurpiński mistrz kapelli dworu królewsko polskiego [...], litografia Józef Sonntag
Wyd. w Warszawie w Składzie Muzycznym Fr. Klukowskiego, [1819–1830]
POLONA / Biblioteka Narodowa, syg. G.10083/II

Adam Tomasz Kukla

Uniwersytet Jagielloński

Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki Karola Kurpińskiego w świetle jego poglądów na „dobór" muzyki

STRESZCZENIE

Artykuł traktuje o utworze Karola Kurpińskiego pt. *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki* do słów Kantorberego Tymowskiego. Kompozycja została ukazana z perspektywy poglądów kompozytora na wprowadzanie cytatów muzycznych do dzieł. W tekście zawarto omówienie wszystkich wykorzystanych przez Kurpińskiego melodii, wśród których istotną rolę pełni *Polonez Kościuszki*.

Słowa kluczowe:
melodramat, muzyka XIX wieku, Kurpiński, Tymowski, Kościuszko

W 1818 roku Karol Kurpiński, dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie, był u szczytu swojej kompozytorskiej formy. Jego dzieła we wspomnianym mieście oraz innych byłej Rzeczpospolitej cieszyły się dużą popularnością. Przez swoją twórczość wielokrotnie dawał dowody, że nie są mu obojętne historia oraz losy kraju, który nie istniał na mapie. W nawiązaniu do przeszłości Polski tworzył muzykę do oper historycznych, a w związku z „teraźniejszością" pokładał nadzieję na odzyskanie niepodległości w Napoleonie Bonapartem. We wspomnianym roku powstaje wyjątkowe dzieło – *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki*. Utwór nie był wiele razy zaprezentowany na początku XIX wieku[1], ale doczekał się dwukrotnego wydania. W formie wyciągu fortepianowego trafił „pod strzechy".

1 Z informacji występujących w prasie wynika, że utwór wykony był wyłącznie w Warszawie w 1818 i Krakowie w 1820 roku. Zob. Stanisław Papierz, *Muzyka w polskich czasopismach niemuzycznych w latach 1800–1830*, «Bibliografia Muzyczna Polskich Czasopism Niemuzycznych» t. 1, red. Kornel Michałowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962, s. 160.

W niniejszym artykule skonfrontujemy *Elegię*, której ważną zasadą konstrukcyjną są cytaty muzyczne, z poglądami jej autora na wykorzystywanie własnych lub obcych melodii. Zapożyczenia i autozapożyczenia były już obecne w twórczości XVIII-wiecznych kompozytorów, na przykład Johanna Sebastiana Bacha czy Georga Friedricha Händla, lecz wydaje się, że spełniały inną funkcję niż u Karola Kurpińskiego. Kompozytor ten, jako pierwszy na polskim gruncie werbalizuje i upublicznia swoje poglądy w tym zakresie. *Elegia* zostanie zinterpretowana przez pryzmat czterech, dziś właściwie zapomnianych, tekstów Kurpińskiego, pochodzących z redagowanej przez niego pierwszej na terenach byłej Rzeczpospolitej gazety muzycznej – „Tygodnika Muzycznego" (1820), a później „Tygodnika Muzycznego i Dramatycznego" (1821). Pomimo że pierwszy artykuł *O muzyce do baletów pantomimicznych*[2] odnosi się, jak wskazuje tytuł bezpośrednio do baletów, to zawarte w nim tezy można przełożyć również na inne gatunki. Na początku należy zaznaczyć, że kompozytor używa słowa „pantomima" w dwóch znaczeniach: pierwsze oznacza rodzaj sztuki scenicznej operującej gestem, ruchem; akcja rozgrywa się z udziałem muzyki (balet pantomimiczny); drugie zaś odnosi się do fragmentów, wyrażanych poprzez gest i muzykę instrumentalną, które w trakcie baletu mają na celu przedstawianie wydarzeń oraz uczuć towarzyszących bohaterom. W omawianym tekście Kurpińskiego uwidacznia się podział sztuki na fragmenty pantomimiczne i tańce, czyli układy choreograficzne służące popisom tancerzy.

Na początku swojego tekstu autor przytacza pytanie odbiorców dzieł baletowych: dlaczego kompozytorzy nie piszą nowej, przeznaczonej do konkretnego widowiska, muzyki, a stawiają na wybór fragmentów z innych dzieł różnych twórców, które następnie zestawiają w całość. Autor uważa, że ze względu na to, iż w balecie występuje jedynie mowa gestów, która nie zawsze jest zrozumiała dla widzów, powinna być ona wspomagana sugestywną muzyką. Z tego powodu dobór, a nie komponowanie, Kurpiński uważa za lepsze rozwiązanie, co może zaskakiwać dzisiejszych twórców i badaczy. Zdaniem kompozytora sama muzyka, podobnie jak gest, również nie jest wystarczająco wymowna, więc powinno się wybierać tę, która jest dobrze znana publiczności „ze swego charakteru i ekspresji"[3]. Autor miał na myśli pierwotny kontekst, w którym funkcjonowały wyselekcjonowane fragmenty. W ten sposób tworzy się wyjątkowy język muzyczny, zależny od repertuaru wykonywanego w danym mieście. Kurpiński podaje, że balety sprowadzone z innych krajów operują językiem obcym i niezrozumiałym dla polskiego odbiorcy.

2 Karol Kurpiński, *O muzyce do baletów pantomimicznych*, „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 13, s. 49–50.

3 Ibidem, s. 49.

Niezrozumiałość ta wynikać musi z faktu nieznajomości kontekstów zawartych w dziełach obecnych w zagranicznych repertuarach. Powyższa zasada doboru muzyki dotyczy głównie fragmentów, które niosą za sobą akcję dramatyczną (pantomim). Tańce, służące prezentacji sprawności ruchowej, popisom, mogą podlegać tej regule, ale nie muszą. Według Kurpińskiego w nich można wykorzystać muzykę „z rodzaju letkiego i fantastycznego", czyli – jak sam podaje – ronda, wariacje i wyjątki z symfonii[4]. Nowe ustępy oraz części z utworów instrumentalnych mogą pojawić się także w pantomimach, ale wtedy, gdy pragnie się przedstawić nowe uczucie, wydarzenie, które do tej pory nie pojawiło się w żadnym innym utworze ze znanego widzowi repertuaru. Na koniec swojego wywodu kompozytor wspomina, że „dobieranie muzyki do pantomim" przez niektórych uważane jest za bardzo łatwe i nie posiada zalet. Sam zaś dostrzega trudności w tym działaniu. Uważa, że trafny wybór fragmentów, czyli taki, który dobrze odpowiada treści libretta baletowego i owocuje efektem spójności, wymaga od kompozytora doskonałej znajomości dzieł: ich akcji dramatycznej, wydarzeń, panujących uczuć i atmosfery. Według Kurpińskiego należy być muzycznym erudytą, aby odpowiednią muzyką opowiedzieć zdarzenia, wzbudzić uczucia, z różnych fragmentów napisanych w rożnym stylu ułożyć spójną, płynną całość, „mowę"[5].

Temat wykorzystania cytatów muzycznych Karol Kurpiński porusza także w tekście pt. *O expressyi muzyczney i naśladowaniu*[6]. Według kompozytora, powielającego wcześniejsze swoje myśli, dzieło silniej przemawia do serca, gdy wykorzystuje powszechnie znany temat muzyczny. Uważa on, że dzieła, które zapadły w pamięć szerszemu kręgowi odbiorców, mogą posłużyć, jako aluzje w czasie imprez publicznych. Dzieła takie nazywa „mówiącymi pieśniami" czy „przysłowiami muzycznymi". Ich użycie ma miejsce w baletach, pantomimach i komedioooperach. Wykorzystywać przy tym można utwory wokalne, jak i instrumentalne. Jako przykłady podaje różne gatunki muzyczne: (1) marsz, który pozwala na wyobrażenie sobie na przykład naczelnika otoczonego rycerzami, przemieszczanie się wojska czy najśmielszych bohaterów ojczyzny; (2) polonez wykonywany na balu, pozwalający przypomnieć sobie osobę, z którą się tańczyło, stroje kobiece oraz ogólny obraz tańczącego towarzystwa; (3) pieśń z własnego kraju znajdującym się za granicą osobom przywodzi na myśl znajomych oraz kochaną rodzinę, za którą się tęskni. Opisaną w tym tekście cechę muzyki Kurpiński nazywa „przypomniczą". Jako zobrazowanie swoich poglądów przywołuję scenę snu z opery *Król Łokietek czyli Wiśliczanki* Józefa Elsnera

4 Ibidem.

5 Ibidem, s. 50.

6 K. Kurpiński, *O expressyi muzyczney i naśladowaniu*, „Tygodnik Muzyczny y Dramatyczny" 1821, nr 6, s. 21–22.

do tekstu Ludwika Adama Dmuszewskiego (prapremiera w 1818 roku). Fragment ten, wyłącznie pantomimiczny, operujący ruchem, gestem, zmieniającymi się obrazami, opowiada historię Polski od Łokietka do Aleksandra I, i niemal w całości bazuje na cytatach z innych kompozycji, m.in. z *Poloneza Kościuszki* czy *Mazurka Dąbrowskiego*[7]. Odpowiednio dobrana przez Elsnera muzyka charakteryzuje poszczególne epoki w dziejach naszego kraju. Z podziwem o tym fragmencie opery Kurpiński pisze[8]:

> „Nie masz tam słów; bo nie ma na świecie takich słów któreby [!] w małej chwili tyle, i tak silnie powiedzieć mogły. Usłyszysz dwa takty, już wszystko zrozumiesz; serce ci zadrży, uniesiesz się mimo woli; a jeżeli możesz na chwilę wyjść z obłąkania, zwróć uwagę na całe zgromadzenie, a zdziwisz się, że wszyscy razem jedno tylko mają uczucie."

Podsumowując, według Kurpińskiego wykorzystywanie fragmentów innych kompozycji na gruncie baletu wpływa na jego odbiór korzystnie i wymaga od twórcy nie lada erudycji. Zabieg ten w częściach pantomimicznych pomaga wyrazić panujące uczucia, atmosferę, uwypuklić akcję. Muzyka wspomaga wymowność gestu. Odbywa się to poprzez odwołanie do kontekstu dzieła, z którego zaczerpnięto cytat. Aby dokonać trafnego wyboru kompozytor musi polegać na repertuarze obecnym w danym ośrodku, musi bazować na lokalnym języku muzycznym. Należy zaznaczyć, że może różnić się on nie tylko na gruncie różnych krajów, ale także miast – utwór może nabrać lokalnego rysu. Wydaje się, że dla artysty szczególne znaczenie ma udramatyzowany repertuar operowy oraz pieśń, czyli muzyka wokalno-instrumentalna (choć pozbawiona warstwy tekstowej), jednak gatunki wyłącznie instrumentalne także mogą być przydatne. Kompozytor w swoim tekście na temat polskich pieśni historycznych zaznacza, że ten gatunek posiada szczególne znaczenie w dziełach, w których muzyka ma wzbudzać wspomnienia, odwoływać się do wydarzeń czy postaci historycznych[9]. W związku z powyższym Kurpiński poniekąd rozszerza zastosowanie „przysłów muzycznych" na inne gatunki niż balet pantomimiczny, na przykład melodramat. Na marginesie należy także zauważyć, że stosowanie pieśni historycznych w innych kompozycjach przyczyniło się do unarodowieniu muzyki, wyrażało uczucia patriotyczne oraz nadawało sztuce lokalnego kolorytu.

---

7 Józef Elsner, *Król Łokietek / opera w 2ch aktach*, rkp., Biblioteka Narodowa, sygn. Mus.91/1, k. 64v–92v: https://polona.pl/item/krol-lokietek-opera-w-2ch-aktach,MTIxMjAyMg/0/#info:metadata [dostęp: 16.03.2018].

8 K. Kurpiński, *O expressyi muzyczney*…, op. cit., s. 22.

9 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności. O historycznych pieśniach ludu polskiego*, „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 26, s. 101–102.

Omówiona powyżej zasada została opisana na łamach „Tygodnika Muzycznego" w 1820 i 1821 roku, czyli kilka lat po napisaniu *Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki* (1818). W związku z tym dziełem pozostaje gatunek ówczesnego melodramatu, na temat, którego Kurpiński wypowiada się następującymi słowami:

> „Muzyka do Mellodram jest także dobierana. Jej dobór jest podobny do Baletowego; bo w rzeczy samej cóż to są mellodrammy? Ci, co uważają mellodrammę, jako dzieło dramatyczne, słusznie przeciw niej piorunują. Lecz ja uważam ją, jako balet pantomimiczny przeplatany mówieniem, i gdyby wszyscy pod tym względem ten rodzaj widowiska uważali, surowość sądu możeby się załagodziła, owszem przyznałaby mu wiele zalety. […] W doborze muzyki do mellodramm, mogą po większej części służyć uwagi nad muzyką do baletów pantomicznych [!]" umieszczone w nrze 13 Tyg. muz[10].

Pogląd na temat melodramatów został sformułowany dwa lata po napisaniu *Elegii* i zapewne powstał on na bazie wcześniejszych doświadczeń kompozytorskich. Pisząc o melodramacie mamy na myśli gatunek, w którym nie pojawia się śpiew, a tekst jest recytowany naprzemiennie z muzyką lub na jej tle. Utwór posiada akcję dramatyczną[11]. Niekiedy w partyturach lub librettach w stosunku do oper Kurpińskiego pojawiało się określenie „melo-drama"[12]. Choć nie zajmujemy się rozróżnieniem gatunkowym w ramach opery, to zauważmy, że kompozytor wykorzystywał melodramat, jako jeden ze składników dzieła operowego. Pojawiał się on, jako zamknięty numer, obok arii i recytatywów, czyli śpiewu. Służył do podkreślenia szczególnych momentów akcji dramatycznej, wzbudzenia napięcia[13]. Występuje on m.in. w następujących dziełach Kurpińskiego: *Pałacu Lucypera* (1811 rok)[14], Łasce imperatora (1814)[15], *Aleksandrze i Apellesie* (1815)[16],

---

10 K. Kurpiński, *O operach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 17, s. 65–66.

11 Peter Branscombe, *Melodrama*, w: Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018355 [dostęp: 18.03.2018].

12 Katarzyna Płońska, *Katalog tematyczny oper Karola Kurpińskiego*, praca w ramach projektu „Muzyczne Białe Plamy" Instytuty Muzyki i Tańca, Warszawa 2015, s. 3: http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Katarzyna%20P%C5%82o%C5%84ska%20-%20Katalog%20tematyczny%20oper%20Karola%20Kurpi%C5%84skiego%20-%20MBP%20IV,%20IMIT%202015.pdf [dostęp: 16.03.2018].

13 Anne Dhu McLucas, *Melodrama (opera)*, w: Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903010 [dostęp: 18.03.2018].

14 K. Płońska, op. cit., s. 13.

15 Ibidem, s. 29.

16 Ibidem, s.41, 42.

Zabobonie czyli Krakowiakach i Góralach (1816)[17], *Janie Kochanowskim w Czarnym Lesie* (1817)[18], *Zamku na Czorsztynie czyli Bojomirze i Wandzie* (1819)[19]. Niestety szczegółowe badania nad melodramatem w muzyce polskiej 1. połowy XIX wieku nie zostały przeprowadzone. Jak sam kompozytor wskazał w przytoczonej powyżej wypowiedzi, zasada doboru muzyki może obowiązywać także na gruncie melodramatu. Muzyk wręcz przekierowuje czytelnika do swojego tekstu na temat baletów pantomimicznych.

Jak już wcześniej wspomnieliśmy, w 1818 r. powstała *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki* z muzyką Karola Kurpińskiego do słów Kantorberego Tymowskiego. Utwór został przeznaczony na głos recytujący oraz orkiestrę. Należy zauważyć, że melodramaty operowały tekstem dramatycznym, w którym wypowiadała się zazwyczaj więcej niż jedna postać. Bohaterowie posiadali imiona, akcja rozgrywała się w konkretnej scenerii. W przypadku *Elegii* właściwie nie mamy do czynienia *stricte* z melodramatem. Elegia, jako gatunek literacki jest utworem poważnym, żałobnym, utrzymanym w smutnym tonie, wypowiada się w niej podmiot liryczny. Zastosowanie jej jest stosowne do okazji, na którą wiersz został napisany. Wypowiedź bezimiennego podmiotu lirycznego wzbudza wrażenie uniwersalności tekstu; każdy może się z nim utożsamić, mieć poczucie, że wyraża jego uczucia. Kompozytor w *Elegii* zastosował architekturę utworu typową dla melodramatu, czyli naprzemienne występowanie recytowanego tekstu i muzyki lub słów mówionych na jej tle. Nowością jest wykorzystanie takiej konstrukcji do tekstu lirycznego, poetyckiego, co wraz z nadrzędnym stosunkiem tekstu słownego do muzycznego pozwala analizować dzieło w kontekście poglądów Kurpińskiego na melodramat. Jednak samo słowo „melodramat" nie jest właściwe w stosunku do *Elegii*, gdyż przywołuje bezpośrednio dramat, jako rodzaj literacki obowiązujący w utworze. Wydaje się, że w stosunku do omawianego utworu odpowiedniejsza byłaby „meloliryka"[20]. Nowatorstwo Kurpińskiego w przypadku *Elegii* objawia się nie tylko w wykorzystaniu tekstu lirycznego, ale również we wprowadzeniu do utworu skandowania tekstu słownego oraz zastosowaniu tematyki historycznej, gdyż na gruncie melodramatu najczęściej wykorzystywana była tematyka mitologiczna.

Tekst *Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki* ukazał się drukiem w styczniowym numerze „Pamiętnika Warszawskiego" na 1818 rok[21], zaś kilka miesięcy później utwór w postaci

17 Ibidem, s. 50, 51.

18 Ibidem, s. 55.

19 Ibidem, s. 65.

20 Czy zatem zaistniała w historii muzyki i literatury również „meloepika"?

21 „Pamiętnik Warszawski, czyli dziennik nauk i umiejętności" 1818, t. 10, s. 103–110.

wyciągu fortepianowego zaprezentowano na łamach „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego"[22]. W tej samej formie dzieło wydrukowano w 1820 roku w „Tygodniku Muzycznym", redagowanym przez samego Kurpińskiego[23]. Ponadto kompozytor na łamach gazety przedstawił interpretację utworu, idee przyświecające procesowi tworzenia, na omówieniu, których w znacznej mierze będzie opierał się dalszy wywód.

Elegię[24] rozpoczyna motyw wykonywany przez orkiestrę *unisono*, zaczerpnięty z początkowego odcinka *Poloneza Kościuszki*. Kompozytor dokonał niewielkich modyfikacji, aby uzyskać dramatyczny wydźwięk wstępu oraz wprowadzić w smutny nastrój tekstu słownego. W stosunku do oryginału zmienił tryb na molowy i metrum na parzyste[25]. Wspomniany polonez wszedł do kultury muzycznej, jako symbol, muzyczny odpowiednik Tadeusza Kościuszki[26]. Nie bez powodu Kurpiński sięgnął po ten właśnie, a nie inny motyw muzyczny. Po początkowych czterech taktach następują jednostajne uderzenia kotła, smyczki również niejako „pulsują" – wszystkie instrumenty wyobrażają kołysanie się dzwonów ogłaszających śmierć bohatera, o czym mówi podmiot liryczny. Na tle opisanego akompaniamentu instrumenty dęte drewniane snują melodię, która postrzegana była przez kompozytora, jako szwajcarska (incipit: „Ach, tylko tam, gdzie się rodziemy")[27]. Pieśń ta Kurpińskiemu zapewne była znana z opery *Die Schweitzer Familie* Josepha Weigla, austriackiego kompozytora[28]. Dzieło miało swoją prapremierę na deskach wiedeńskiego Theater am Kärntnertor w 1808 roku[29], zaś polską premierę w warszawskim Teatrze Narodowym w 1815 roku[30]. Szwajcarskie konotacje tej melodii kompozytor *Elegii* wykorzystał,

22 „Tygodnik Polski i Zagraniczny" 1818, nr 15.

23 „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 26. Wykonanie utworu dostępnie on-line: https://www.youtube.com/watch?v=YmF_rs6GlMQ&t=4229s [dostęp: 12.03.2018].

24 K. Kurpiński, *Muzyka do Elegii na śmierć Kościuszki*, rkp., Biblioteka, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego im. Stanisława Moniuszki, sygn. R 1014.

25 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności…*, op. cit., s. 102.

26 Więcej o *Polonezie Kościuszki*: A. T. Kukla, *Tadeusz Kościuszko a muzyka*, w: „Tadeusz Kościuszko. Artysta", Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017, s. 43–77.

27 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności…*, op. cit., s. 103.

28 Utwór udało się zidentyfikować poprzez bazę Répertoire International des Sources Musicales (dalej RISM).

29 Rudolph Angermüller, Teresa Hrdlicka-Reichenberge, *Weigl family*, w: Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030027 [dostęp: 17.03.2018].

30 Ludwik Adam Dmuszewski, *Spis wszystkich oper granych w polskim języku na teatrach warszawskich od założenia polskiej sceny do miesiąca października 1820 roku*, „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 26, bez paginy.

aby nawiązać do miejsca zgonu Kościuszki – Solury, znajdującej się w tym kraju[31]. Podmiot liryczny wyraża uczucia po stracie wielkiego bohatera. Zaznacza, że w obliczu tego wydarzenia naród się jednoczy – „zda się, że rodzina Lecha serce i oczy ma jedne". Między kolejnymi strofami tekstu recytowanego występują ustępy muzyczne, bazujące na motywie *Poloneza Kościuszki*, który jest przekształcany, poddawany wariacjom. Wraz z taktem 37. pojawia się nowa myśl muzyczna – fragment angielskiej pieśni *Rule, Britannia!*[32]. Pochodzi ona z maski *Alfred* z 1740 roku autorstwa Thomasa Arne'a[33]. Część melodii stanowi wstęp do kolejnego cytatu, tym razem *Marsylianki*[34]. Dobór tych utworów nie jest przypadkowy. Podmiot liryczny wspomina o podróży Kościuszki do Ameryki, gdzie toczyły się wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych (1775–1783). W 1775 roku nasz bohater wyruszył za ocean, aby uczestniczyć w wojnie, stanął on po stronie wojsk amerykańskich wspieranych przez Francuzów, a przeciw Królestwu Wielkiej Brytanii[35]. Obecny francuski hymn kompozytor w swoim utworze zinterpretował, jako głos „z odległej Ameryki"[36]. Podróż Polaka przez wodę została zobrazowana poprzez zacytowanie innego niż poprzednio fragmentu *Poloneza Kościuszki*, zaś partie wiolonczel i kontrabasów odmalowują ruch fal oceanu. Na tle wspomnianych muzycznych fragmentów odbywa się recytacja. Następnie tekst wypowiadany jest bez muzyki, a po nim pojawiają się trzy takty *unisono*, które mają symbolizować trzech zaborców Polski i zagrożenie, jakie z ich strony miało nadejść[37]. W 1784 roku naczelnik powraca ze Stanów Zjednoczonych. Podmiot liryczny wspomina o Lipsku, gdzie w 1792 roku (obok Drezna) powstawał ośrodek emigracyjny przeciw konfederacji targowickiej. Rok później Kościuszko znajdował się w Dreźnie, w którym obmyślił plan organizacji powstania narodowego[38]. Do insurekcji kościuszkowskiej nawiązują wolne od cytatów, kolejne fragmenty utworu – przywodzą na myśl Kraków oraz prostych rolników, których Kościuszko zamienił w walecznych rycerzy. Kompozytor muzyką chciał

31 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności…*, op. cit., s. 103.

32 Ibidem.

33 Peter Holman, Todd Gilman, *Thomas Augustine Arne*, w: Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040018 [dostęp: 17.03.2018].

34 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności…*, op. cit., s. 103.

35 Internetowy Polski Słownik Biograficzny: http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/andrzej-tadeusz-bonawentura-kosciuszko-b [dostęp:17.03.2018].

36 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności…*, op. cit., s. 103.

37 Ibidem.

38 Internetowy Polski Słownik Biograficzny: http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/andrzej-tadeusz-bonawentura-kosciuszko-b [dostęp: 17.03.2018].

zobrazować zwycięstwa wieśniaków-rycerzy i ostateczny upadek kraju w 1795 roku[39]. Dalej Kurpiński wprowadził skandowanie tekstu na tle melodii w typie dumki, którą około 1829 roku młody Fryderyk Chopin zacytował w swojej *Fantazji A-dur na tematy polskie* op. 13. Kolejne strofy wiersza wspominają pojmanie bohatera przez wojska rosyjskie po przegranej bitwie pod Maciejowicami (10.10.1794). Do tego incydentu nawiązuje zacytowany w muzyce *Polonez „Wzięcie Kościuszki w niewolę"* z 1795 roku. Przypomnijmy, że w kolejnym roku car Paweł I uwolnił naczelnika powstania, lecz pod warunkiem, że oswobodzony już nigdy nie powróci do Polski, uda się na emigrację[40]. W związku z tym Kościuszko ponownie wyjeżdża do Ameryki, co znajduje odzwierciedlenie w muzyce *Elegii*. Zostaje przywołany *Polonez Kościuszki*, znów inny fragment, tym razem pochodzący z oryginalnego tria. Tryb tonacji poloneza ponownie został zmieniony na molowy, a metrum na parzyste. Wiolonczele i kontrabasy jak wcześniej ilustrują ruch fal oceanu. Po kolejnych podróżach Kościuszko w 1808 roku osiadł w Solurze w Szwajcarii. Następny fragment muzyczny nawiązuje do wydarzeń z 1813 roku, kiedy zmarł inny wielki bohater[41]. Kurpiński na cześć księcia Józefa Poniatowskiego („Towarzysz Kościuszki chwały") wykorzystał *Marsz ks. Józefa*[42]. Motyw początkowy melodii został przeprowadzony przez rożne tonacje, a kompozytor nadał mu burzliwy charakter. Fragment kończy nostalgiczna w wydźwięku kadencja, która stanowi tło dla słów „i nadzieja na ręku rycerza skonała". Przedostatni ustęp według Kurpińskiego ma wyrażać „pogrzebowe tony podobne do modłów matki po zgonie ulubionego syna", a ostatni nie ma przypisanego specjalnego znaczenia, jest to jedynie sekwencja akordów zamykająca całość[43].

Jak wynika z powyższego opisu *Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki* Kurpiński wykorzystał szereg bardziej lub mniej popularnych w ówczesnym czasie melodii: *Rule, Britannia!*, *Marsyliankę*, fragment opery *Die Schweitzer Familie*, *Poloneza Kościuszki*, *Polonez „Wzięcie Kościuszki w niewolę"* i *Marsz ks. Józefa*. Wymienione utwory – według poglądów kompozytora – należą do muzyki dobranej do kompozycji, ale nie tylko cytowanej, ale również kreatywnie przekształcanej. Ten wybór nie jest przypadkowy. Pierwsze dwie wymienione przez nas melodie mają na celu skojarzenie z narodami Anglików i Francuzów. W swojej twórczości Kurpiński już wcześniej stosował tego typu zabieg. W piątej i siódmej części,

39 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności…*, op. cit., s. 103.

40 Internetowy Polski Słownik Biograficzny: http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/andrzej-tadeusz-bonawentura-kosciuszko-b [dostęp: 17.03.2018].

41 Internetowy Polski Słownik Biograficzny: http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jozef-antoni-poniatowski-h-ciolek [dostęp: 17.03.2018].

42 K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności…*, op. cit., s. 103.

43 Ibidem.

czyli *Marszu Wielkim* swojej symfonii programowej pt. *Bitwa pod Możajskiem*, prawdopodobnie z 1812 roku, kompozytor charakteryzuje Polaków poprzez użycie marsza z opery Józefa Elsnera *Leszek Biały czyli Czarownica z Łysej Góry* (1809), a Niemców poprzez melodię, której proweniencja nie jest pewna[44]. Niekiedy źródła podają, że pochodziła z opery, a czasem, że była samodzielnym utworem, na przykład pieśnią lub tańcem. Metrum jej kompozytor z nieparzystego zamienił na parzyste, aby pasowało do marsza. Włochów identyfikuje fragment finału I aktu opery Domenica Cimarosy *Gli Orazi e i Curiazi* (1796, warszawska premiera w 1812), zaś melodii przypisanej Francuzom nie udało się dotąd zidentyfikować. Rok po napisaniu *Elegii* Kurpiński sięgnął ponownie po pieśń *Rule, Britannia!*. Tym razem wkomponował ją w poloneza dedykowanego Księciu Cumberland, późniejszemu królowi Hanoweru Ernestowi Augustowi I. W utworze tym wykorzystał również hymn *God save the King*[45]. Jak wspomnieliśmy, kolejna użyta w *Elegii* pieśń, wzięta z opery *Die Schweitzer Familie* Josepha Weigla, ma przywoływać na myśl Szwajcarię. *Polonez „Wzięcie Kościuszki w niewolę"* nawiązuje do postaci bohatera, ale przede wszystkim przywodzi na myśl klęskę insurekcji kościuszkowskiej, bitwę pod Maciejowicami z 1794 roku i pojmanie naczelnika powstania, zaś *Marsz ks. Józefa* został wykorzystany, aby zwrócić uwagę, że Kościuszko był równie wielkim mężem narodu jak książę Józef Poniatowski. Obaj poświęcili swoje życie walce o niepodległość swojej ojczyzny. Poprzez wykorzystanie tych melodii Kurpiński korzysta z języka zrozumiałego jedynie Polakom. Nadaje *Elegii* lokalnego charakteru, unaradawia muzykę poprzez odwołanie się do wielkich postaci z historii Polski oraz muzyki charakterystycznej dla tego i z niego pochodzącej.

Najistotniejszymi cytatami wykorzystanymi w *Elegii* są fragmenty *Poloneza Kościuszki*. Na nich oparta jest kompozycja, one poddawane są wielokrotnym przekształceniom i często powracają. Mając na uwadze istotę tego utworu, nie zaskakuje jego wybór. Istniał on już w 1792 roku, ale oczywiście mógł powstać wcześniej, posiadał także partię wokalną – był pieśnią[46]. Dzieło funkcjonowało ze słowami o incipicie „Podróż twoja nam niemiła" i wykonano je we wspomnianym roku w przykrych okolicznościach, czyli po zakończeniu wojny polsko-rosyjskiej[47]. W związku z walkami w obronie Konstytucji 3 maja i przystąpieniem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego do konfederacji targowickiej, generał

44 Świadczą o tym rękopisy zawarte w bazie RISM. Pozycje w katalogu, RISM ID no.: 456004782, 400104573, 451005871, 452516226, 450112536, 250003452, 1001004260, 700009834.

45 K. Kurpiński, *Polonoise à grand orchestre arrangèe pour le piano-forte sur les themes de Rûle Britania et God save the King composée et dediée a son altesse Royale Monseigneur Le Duc de Cumberland à Varsovie au mois d'Octobre 1819*, Bureau de Musique, Warszawa 1819.

46 S. Burhardt, *Kościuszko kompozytorem?*, „Ruch Muzyczny" 1968, nr 2, s. 15–16.

47 J. Prosnak, *Tadeusz Kościuszko w muzyce*, „Poradnik Muzyczny" 1967, nr 12, s. 24–26.

Kościuszko podał się do dymisji i postanowił udać się na emigrację do Lipska[48]. Wodza żegnano tą właśnie pieśnią[49]. O jej popularności na terenie Rzeczpospolitej i poza jej granicami świadczy aż siedem wersji tekstu w języku polskim, pochodzących z końca XVIII i z XIX wieku, oraz po niemiecku, francusku i angielsku[50]. Dowód na popularność *Poloneza Kościuszki* za granicą podaje również autor *Elegii*. W 1823 roku, czyli 5 lat po skomponowaniu omawianego utworu, odbył on podróż po Europie, podczas której chciał zapoznać się z muzycznym repertuarem, funkcjonowaniem i organizacją życia muzycznego. W swoim dzienniku z podróży reakcję publiczności podczas spektaklu w lipskim teatrze relacjonował następująco: „W uwerturze kwodlibetu, gdy się dał słyszeć polonez Kościuszki, taki się szmer zrobił na parterze, jakby się z Polaków składał"[51].

Dotychczasowych badaczy dziejów tego utworu najbardziej intrygowała kwestia jego autorstwa. Przekazy źródłowe z początku XIX wieku oraz tradycja wskazują, jako autora miniatury A. J. Barcickiego, dziś bliżej nieznanego lubelskiego kompozytora[52]. Karol Kurpiński również uważał go za twórcę poloneza. Wspomniał o nim w tym kontekście na łamach wydawanego przez siebie „Tygodnika Muzycznego"[53]. Mimo że informacja o Barcickim została podana przez ówczesny autorytet polskiego świata muzycznego, nie można przyjąć jej za pewnik. Inne źródła, jako autora utworu wymieniają na przykład Michała Kleofasa Ogińskiego, zapewne z powodu popularności jego polonezów, albo Aleksandra Badowskiego[54]. Wymienione autorstwo podważa londyński druk muzyczny, który podaje, że twórcą *Poloneza Kościuszki* jest sam naczelnik powstania[55]. Bardziej niż kwestia autorstwa, która raczej jest niemożliwa do rozstrzygnięcia, interesuje nas znaczenie tego utworu, rola, jaką pełnił, a przede wszystkim sposób, w jaki inspirował innych kompozytorów. Dzieło funkcjonowało, jako muzyczny symbol Tadeusza Kościuszki, wykorzystywano go w kompozycjach, gdy tylko chciano nawiązać do jego bohaterskich czynów czy postaci samej w sobie. *Poloneza Kościuszki* cytowali tacy kompozytorzy jak Józef Elsner, Franciszek Lessel, Kazimierz Nowakiewicz, Ignacy Feliks Dobrzyński czy Józef Krogulski.

---

48 Internetowy Polski Słownik Biograficzny: http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/andrzej-tadeusz-bonawentura-kosciuszko-b [dostęp: 17.03.2018].

49 J. Prosnak, *Tadeusz Kościuszko w muzyce*, op. cit., s. 25.

50 S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*, t. 2: 1792–1830, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976, s. 256.

51 *Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823*, oprac. Z. Jachimecki, wyd. 2, Kraków 1957, s. 46.

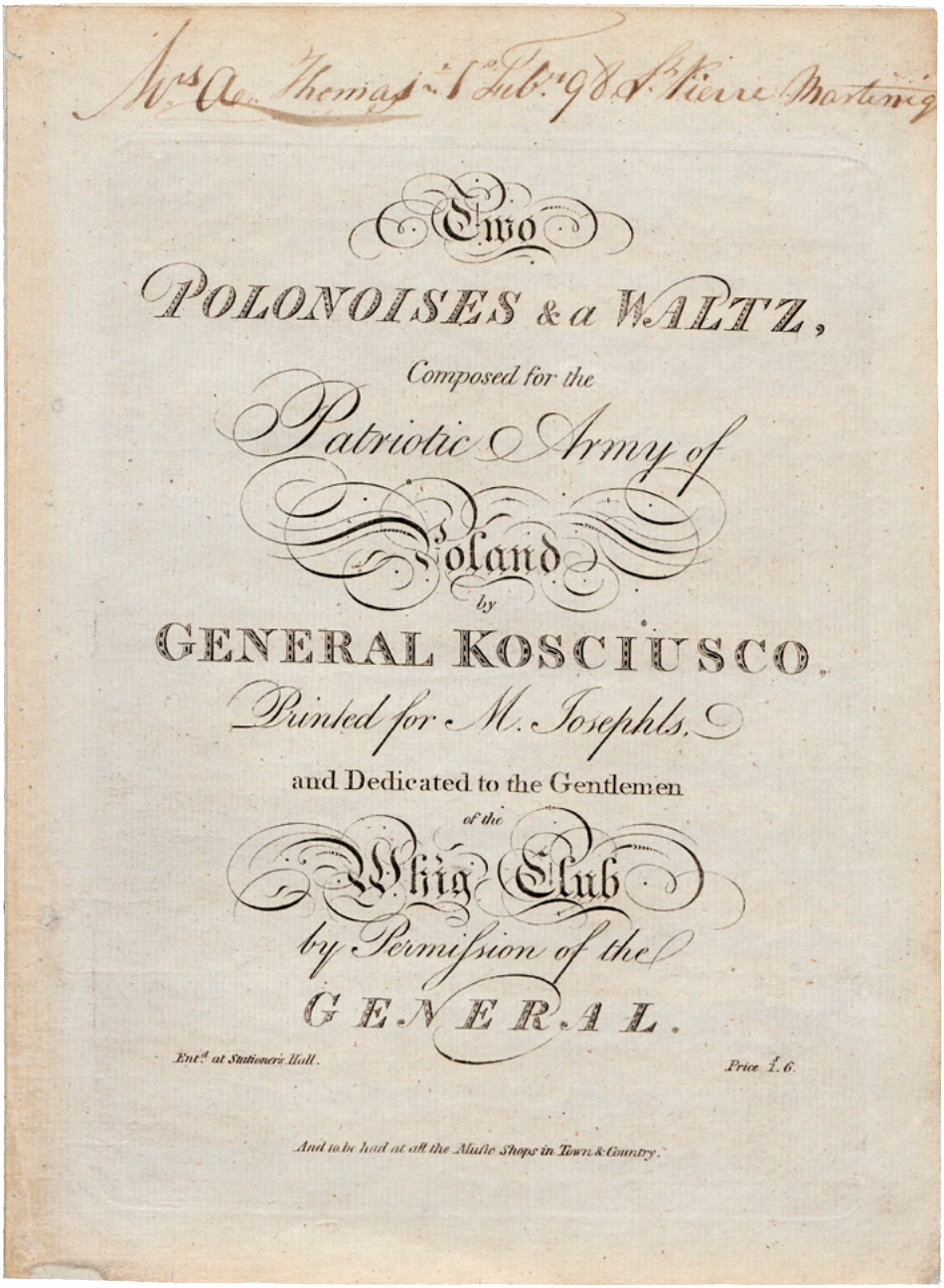
52 S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*, op. cit., s. 254.

53 K. Kurpiński, *O tańcu polskim czyli tak przezwanym Polonezie*, „Tygodnik Muzyczny" 1820, nr 11, s. 41.

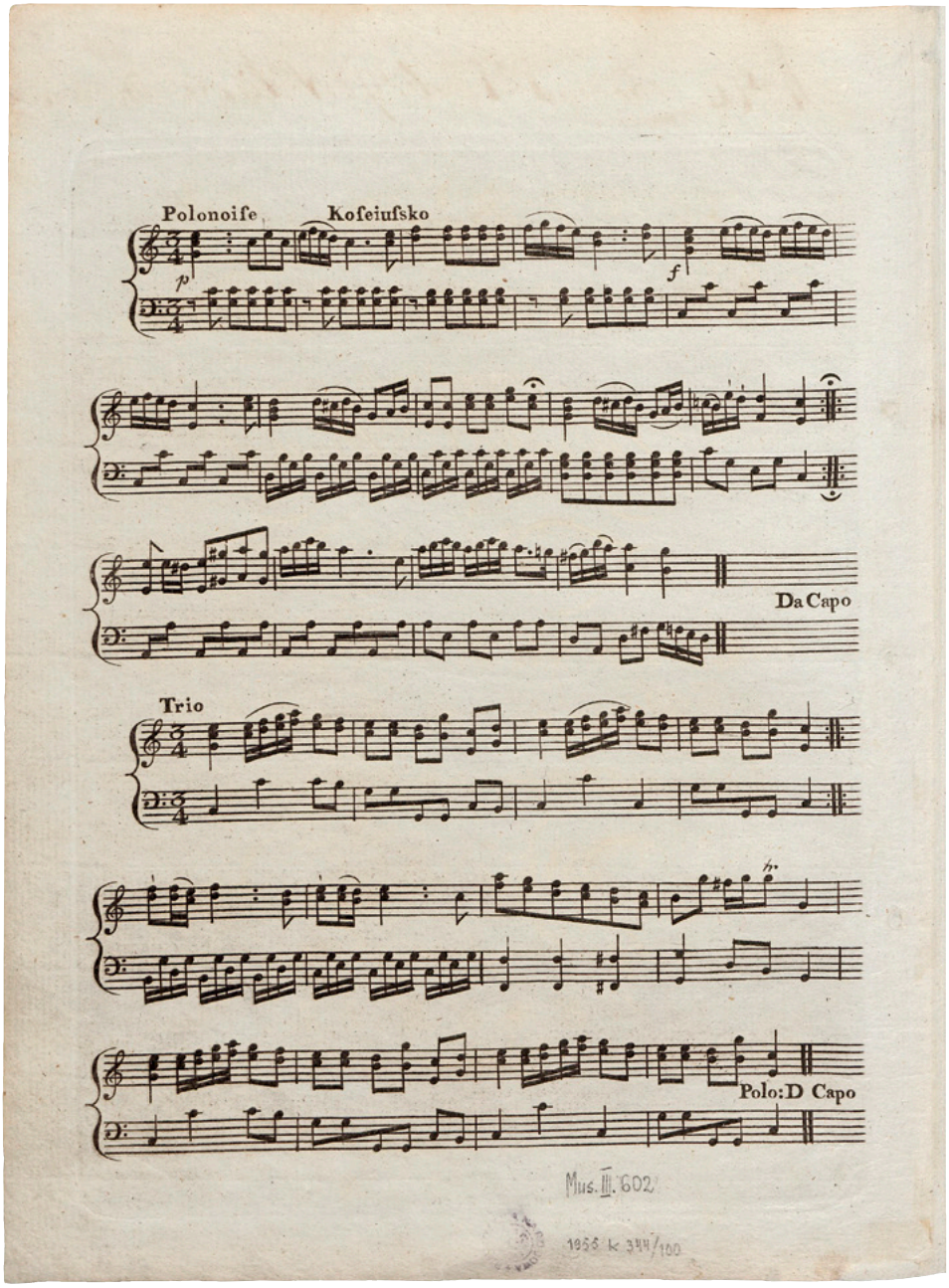
54 S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*, op. cit., s. 254–255.

55 T. Kościuszko, *Two Polonaises & a Waltz*, M. Josephls [London ca 1797], Biblioteka Narodowa, sygn. Mus.III.602.

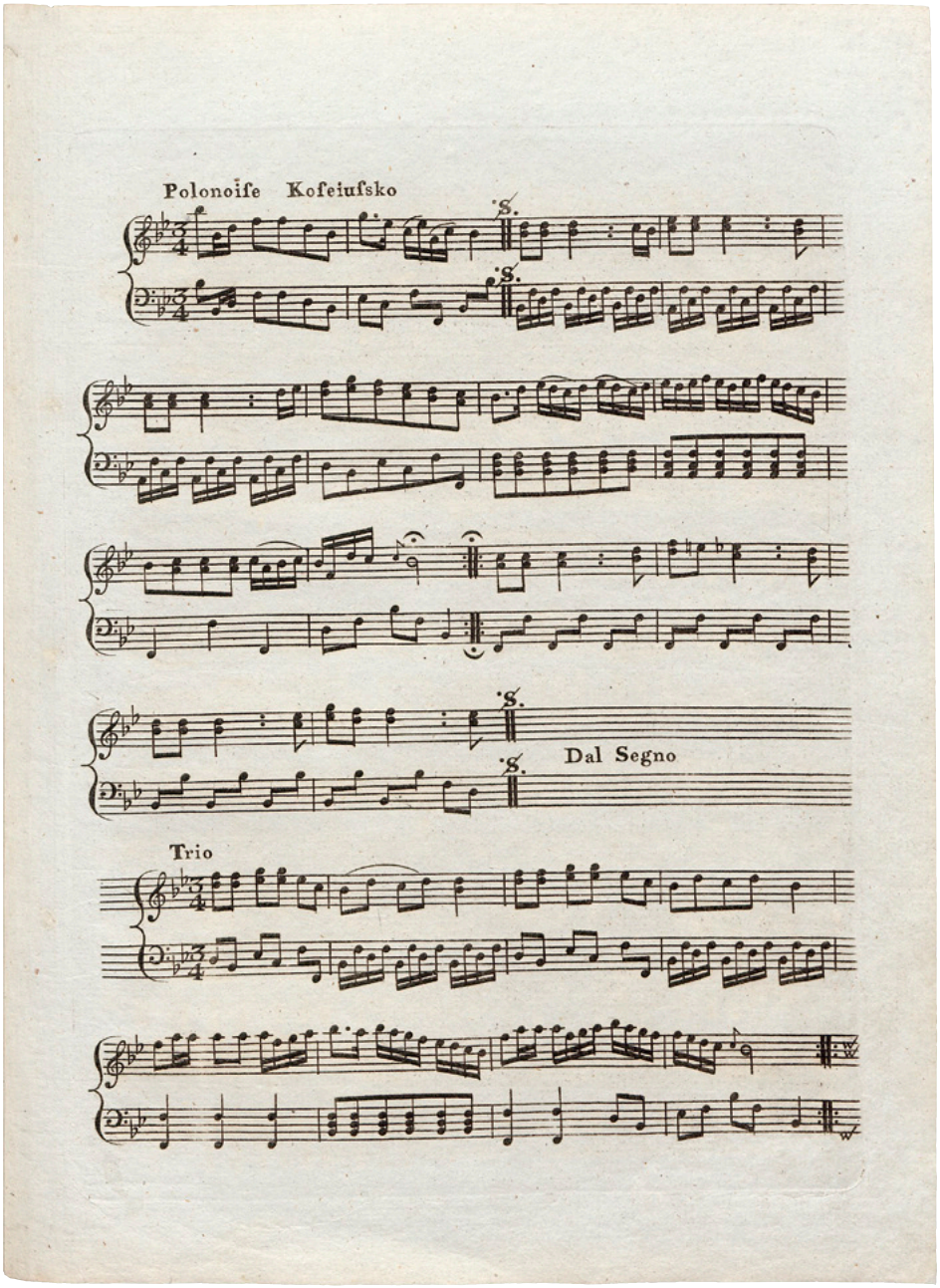
Poza cytatami oraz nawiązaniami do różnych melodii Kurpiński skomponował nowe fragmenty w ramach *Elegii*. Wspomnieć choćby należy melodię, którą Fryderyk Chopin zacytował w *Fantazji A-dur na tematy polskie* op. 13. Być może wówczas młody geniusz także chciał w ten sposób, pośrednio, oddać hołd Tadeuszowi Kościuszce. Jest to przykład na to, że twórczość dyrektora warszawskiego Teatru Narodowego inspirowała innych kompozytorów. Być może w związku z dziełem Kurpińskiego Ignacy Feliks Dobrzyński drugie części *II Symfonii c-moll „Charakterystycznej"* op. 15 i *Sekstetu Es-dur* op. 39, w których cytuje *Poloneza Kościuszki*, nazywa *Elegią*. W kontekście powyższych rozważań warto się zastanowić nad zasadnością negatywnych ocen licznych cytatów i przekształceń obcych melodii w kompozycjach Kurpińskiego. Być może kolejne polonezy oparte na tematach operowych, tak popularne na początku XIX wieku, nie miały być tylko nawiązaniem do powodzenia owych dzieł. Być może należy zadać pytanie o powody wyboru danych tematów z całej gamy różnych numerów operowych, przyjrzeć się ich kontekstowi, przebadać warstwę tekstową oryginałów. Być może dałoby to odpowiedź na pytanie, co jeszcze kompozytor chciał przekazać słuchaczom poprzez muzykę.



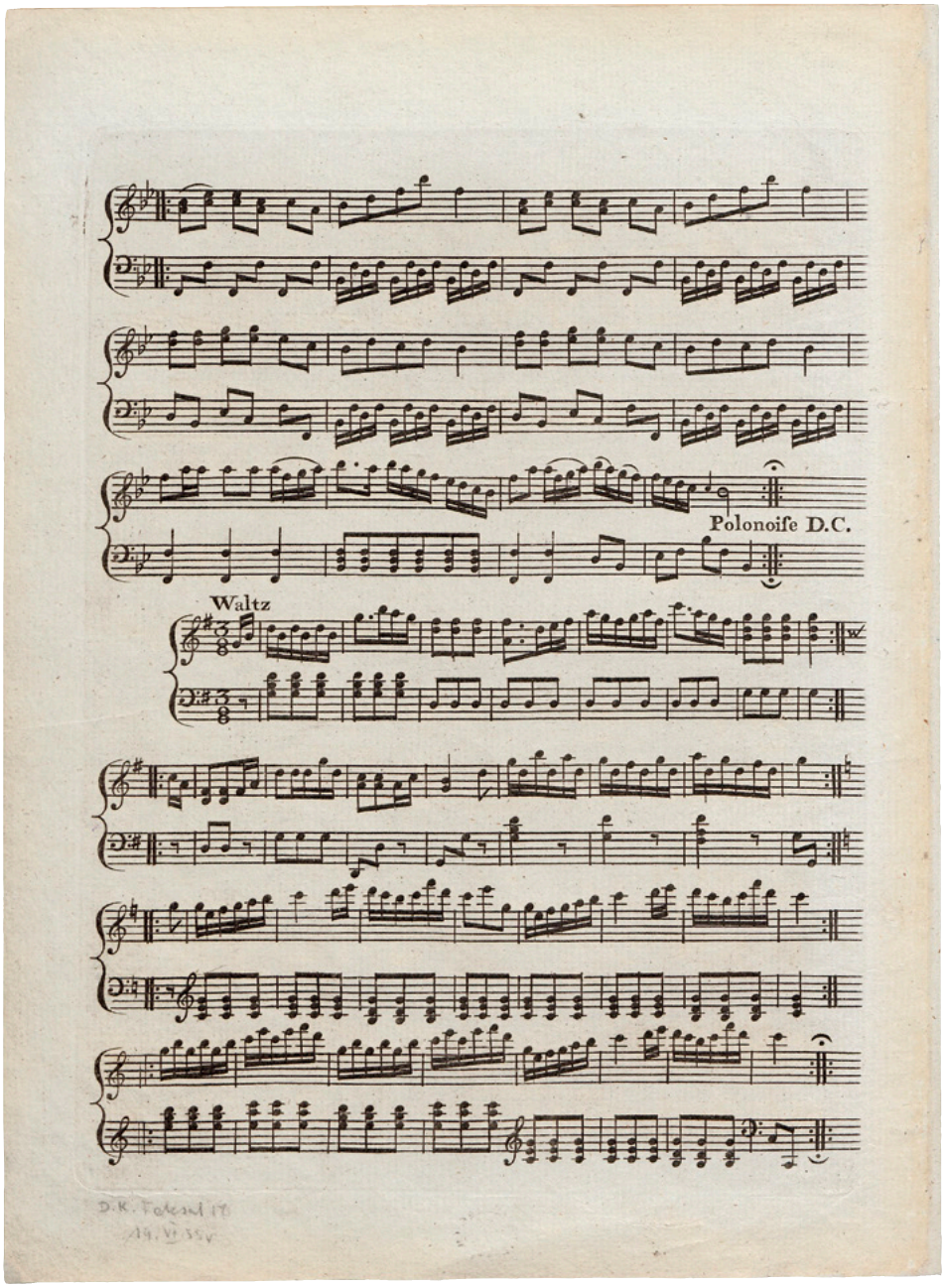
Tadeusz Kościuszko, *Two polonoises & a waltz*, ok. 1797, strona 1
POLONA / Biblioteka Narodowa, syg. Mus.III.602



Tadeusz Kościuszko, *Two polonoises & a waltz*, ok. 1797, strona 2
POLONA / Biblioteka Narodowa, syg. Mus.III.602



Tadeusz Kościuszko, *Two polonoises & a waltz*, ok. 1797, strona 3
POLONA / Biblioteka Narodowa, syg. Mus.III.602



Tadeusz Kościuszko, *Two polonoises & a waltz*, ok. 1797, strona 4
POLONA / Biblioteka Narodowa, syg. Mus.III.602

Spis treści

Marcin Chrzanowski
Od redakcji …….....…….…..…… 5

Oksana Piekarczuk
Typologia budynków zbudowanych we Lwowie w drugiej połowie XIX wieku ….. 7

Adam Tomasz Kukla
Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki Karola Kurpińskiego
w świetle jego poglądów na „dobór" muzyki …….....…….…….. 31

© Wydawnictwo Muzeum Politechniki Krakowskiej im. Tadeusza Kościuszki
seria Zeszyty Historyczne Muzeum PK 1/2018 (2) rok 2, Kraków 2018
ISSN 2544-1833

Komitet Redakcyjny Zeszytu:
Barbara Bartkowicz, Andrzej Białkiewicz, Marcin Chrzanowski (przewodniczący),
Zdzisław Noga, Jan Święch, Ryszard Tadeusiewicz, Franciszek Ziejka

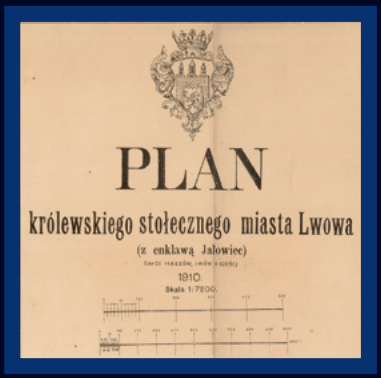
Sekretarz redakcji:
Lilianna Lewandowska

Projekt okładki, skład cyfrowy i opracowanie graficzne:
Rafał Bartkowicz

Na I stronie okładki:
Fragment Planu królewskiego stołecznego miasta Lwowa z 1910 r.
udostępniony przez Kriegsarchiv Wien
Fragment okładki utworów Tadeusza Kościuszki: *Two polonoises & a waltz*, Londyn, ok. 1797
POLONA / Biblioteka Narodowa, syg. Mus.III.602

Na IV stronie okładki:
Karol Kurpiński, litografia Józef Sonntag, XIX w.
POLONA / Biblioteka Narodowa, syg. G.10083/II

Druk: Drukarnia LEYKO
Nakład: 250 egz.
Wydawca:
Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki
Muzeum Politechniki Krakowskiej
ul. Warszawska 24, 31-155 Kraków
tel. 012 628 21 20
muzeum@pk.edu.pl
www.muzeum.pk.edu.pl



Plan Lwowa z naniesionymi ważniejszymi budowlami publicznymi zbudowanymi w II poł. XIX w. [do tekstu Oksany Pekarczuk, tabela 2, s. 26]. Wykorzystano Plan królewskiego stołecznego miasta Lwowa z 1910 r. ze zbiorów Kriegsarchiv Wien.

Politechnika Krakowska
im. Tadeusza Kościuszki

MUZEUM
POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

KAROL KURPIŃSKI