Boehm, Jan

# Roman Grabowski - muzyk i pedagog

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1-2, 3-22

1986

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

# ARTYKUŁY i MATERIAŁY

*Jan Boehm*

## ROMAN GRABOWSKI — MUZYK I PEDAGOG

W literaturze dokumentalnej nazwisko Romana Grabowskiego pojawiało się już niejednokrotnie. W pozycjach rejestrujących straty szkolnictwa podczas ostatniej wojny światowej umieszczono informację na temat tego nauczyciela [1]. Bogatsze, bardziej wszechstronne i poparte źródłami są biogramy w wydawnictwach typu słownikowego [2]. Cenne są też wspomnienia osób, które znały osobiście Grabowskiego. Należą tu przede wszystkim relacje Teofila Ruczyńskiego i Karola Małłka [3]. Pewnych informacji o działalności Grabowskiego, a zwłaszcza o jej warunkach udzielają wydawnictwa okolicznościowe i monograficzne poświęcone dziejom seminarium i miasta Lubawy [4].

Przystępując do opracowania poniższego artykułu, przeprowadzono poszukiwania nowych, pełniejszych źródeł informacji. Wiele materiału przyniosła kwerenda archiwalna, zachowały się bowiem obszerne sprawozdania z pracy dydaktycznej i wychowawczej wspomnianego seminarium, mówiące również o kształceniu muzycznym i upowszechnianiu kultury artystycznej w Lubawie i okolicy [5]. Natrafiono także na dokumenty świadczące o prowadzeniu przez Grabowskiego pracy społecznej w środowisku działdowskim [6]. Sporo wiadomości na interesujący temat zawiera też prasa, która skrzętnie odnotowywała przejawy miejscowego ruchu artystycznego [7]. Wreszcie, oficjalne dane źródłowe wzbogaciły rozmowy z osobami z najbliższego otoczenia [8] oraz ankieta,

1 T. Oracki, *Sylwetki polskich nauczycieli i organizatorów szkolnictwa na Warmii, Mazurach i Powiślu w latach 1920—1939*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, 1961, nr 2, s. 262; tenże, *Straty szkolnictwa i oświaty polskiej na Warmii, Mazurach i Powiślu w latach* 1939—1946, Przegląd Historyczno-Oświatowy, 1961, nr 3, s. 361; T. Walichnowski, *Warmia, Mazury, Powiśle 1939—1945*, Warszawa 1972, s. 87; *Działdowo. Z dziejów miasta i powiatu*, Olsztyn 1966, s. 235.

2 *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Wrocław — Kraków — Warszawa, 1959—1960, s. 508; T. Oracki, *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla XIX i XX wieku do 1945 roku*, Warszawa 1983, s. 119.

3 [T. Ruczyński] *Nauczyciel i kompozytor*, w: *Pamiętnik Zjazdu Absolwentów byłego Seminarium Nauczycielskiego w Lubawie* 1920—1934, Lidzbark Warmiński 1964, s. 53 i n.; tenże *Z tamtych lat*, Warszawa 1977, passim; K. Małłek, *Interludium mazurskie*, Warszawa 1968, s. 323 i n.

4 *Państwowe Seminarium Nauczycielskie Męskie w Lubawie*, w: *Seminaria Nauczycielskie Poznańskiego Okręgu Szkolnego*. Księga zbiorowa pod red. T. Eustachiewicza, Poznań 1936, ss. 361—377; *Pamiętnik Zjazdu Absolwentów*; J. Śliwiński, *Lubawa. Z dziejów miasta i okolic*, Olsztyn 1982, passim.

5 Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej AP Bydgoszcz), zesp. Kuratorium Okręgu Szkolnego Pomorskiego w Toruniu (dalej KOSPT), sygn. 2800, 2820, 3118, 3119, 3120.

6 Archiwum Państwowe w Działdowie (dalej AP Działdowo), Zbiór Heleny Labudy (dalej ZHL), poz. 19; Archiwum Państwowe w Szczytnie (dalej AP Szczytno), Akta Miasta Działdowa XXX/21 (dalej AMD XXX/21), sygn. 943.

7 Drwęca, 1921—1933.

8 Rozmowy (nagrane na taśmie magnetofonowej, następnie spisane w całości lub z niewielkimi skrótami) i korespondencja z córką R. Grabowskiego — Stanisławą Kalitką z Działdowa oraz uczniem tego pedagoga — Janem Michałem Wieczorkiem z Torunia. Za udzielone informacje autor składa w tym miejscu serdeczne podziękowanie.

przeprowadzona wśród uczniów i młodszych współpracowników tego nauczyciela i dyrygenta zespołów muzycznych [9].

Materiały te pozwoliły przedstawić biografię Romana Grabowskiego, jego działalność muzyczną i kompozytorską oraz pracę dydaktyczną i wychowawczą [10]. Podjęta analiza jego dokonań i osiągnięć indywidualnych ma na celu określenie warunków, programu i metod działania nauczyciela śpiewu i muzyki na terenie Lubawy i Działdowa w okresie po odzyskaniu niepodległości państwowej.

## ZARYS BIOGRAFICZNY

Roman Grabowski urodził się 11 sierpnia 1882 r. w Szynwałdzie, w powiecie grudziądzkim. Ojciec jego, Teofil, będąc organistą, od najmłodszych lat przysposabiał syna do zawodu muzyka: udzielał lekcji gry na instrumencie klawiszowym oraz nauczał podstaw teorii muzyki. W wieku młodzieńczym, gdy ojciec już nie żył, Roman nadal kształcił się w obranym kierunku, pozostając pod opieką miejscowego proboszcza. Wkrótce jednak wstąpił do szkoły organistowskiej w Pelplinie, po czym udał się na kurs muzyki kościelnej do Ratyzbony. Edukację muzyczną ukończył w konserwatorium w Poznaniu, uzyskując świadectwo złożenia egzaminów w trybie eksternistycznym [11].

Powróciwszy do rodzinnej wsi, Grabowski objął stanowisko organisty przy miejscowej parafii. Ponieważ jego obowiązki nie były zbyt czasochłonne, podjął się, jako wykształcony i praktykujący organista, strojenia i naprawy organów w okolicznych kościołach, którą to pracę kontynuował do końca życia. Ostatnią tego rodzaju czynnością, podjętą i zrealizowaną tuż przed wybuchem II wojny światowej, był kapitalny remont instrumentu w parafii Płowęż, w powiecie brodnickim [12]. Niezależnie od tego organista angażował się do różnych zespołów muzycznych, z którymi występował na uroczystościach lokalnych czy wręcz na weselach wiejskich lub zabawach ludowych. Występy te miały tę zaletę, że pozwalały z bliska poznać muzykę samorodną, uprawianą przez artystów ludowych na Powiślu. Grabowski zapisywał co ciekawsze melodie i teksty; jedną taką pieśń, zasłyszaną w Łasinie, w powiecie grudziądzkim, opublikował na łamach periodyku naukowego w Toruniu [13]. Zamiłowanie

9 Odpowiedzi na ankietę nadesłali: Zbigniew Stodolny z Działdowa, Wilhelm Kornalewski z Działdowa, Alojzy Lipiński z Iłowa, Feliks Witkowski z Działdowa, Stefania Kozłowska z Działdowa, Alfons Kowalski z Działdowa i Bolesław Błażejczyk z Działdowa. Wszystkim respondentom autor wyraża tą drogą podziękowanie.

10 Do części biograficznej artykułu, dotyczącej wykształcenia ogólnego i muzycznego, nie zachowały się dokumenty mogące poświadczyć przebieg studiów, jak i cenzus naukowy Grabowskiego. W teczce akt personalnych tego nauczyciela, przechowywanej w Archiwum Państwowym w Bydgoszczy (sygn. 564), znaleziono jedynie kopię pisma przewodniego kuratorium w Toruniu, z 27 IX 1938, informującego o przekazaniu akt do kuratorium w Warszawie, w związku z czynnościami „zaliczenia pracy niepodległościowej" Grabowskiego, przyjętego przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Warszawskiego z dniem 1 IV 1938. Próba odnalezienia tej teczki nie powiodła się: nie ma jej ani w Archiwum Akt Nowych, ani w Archiwum Państwowym m. st. Warszawy.

11 Na podstawie informacji S. Kalitki i J. M. Wieczorka. Przebieg studiów, jak wspomniano, nie sposób udokumentować, nie potwierdzają ich również opracowania monograficzne i encyklopedyczne. Por. E. Hinz, *Praktyka muzyczna w katedrze Diecezji Chełmińskiej w Pelplinie w latach 1824—1918*, Studia Pelplińskie, 1981, t. 12, ss. 401—420; G. Mizgalski, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, Poznań — Warszawa — Lublin 1959, Hasło: *Ratyzbońska szkoła*.

12 Informacja S. Kalitki.

13 *Płynie rybka*, pieśń oczepinowa podana przez Grabowskiego. Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu, 1910, nr 3, s. 252 i n. Zarząd Towarzystwa Naukowego, dziękując za

do zbieractwa pozostało mu również do końca życia; będąc już w Działdowie, współpracował w tym zakresie, z równie jak on zainteresowanym kulturą ludową, nauczycielem i folklorystą, Karolem Małłkiem [14].

W czerwcu 1911 r. Roman Grabowski przeniósł się — wraz z niedawno założoną rodziną — do Lubawy i objął stanowisko organisty przy kościele Najświętszej Maryi Panny, od trzech lat wyposażonym w nowe organy, zbudowane przez Maxa Terletzkiego z Elbląga [15]. I tu, podobnie jak w poprzednim miejscu zamieszkania, rozpoczął działalność muzyczną w środowisku. Prowadził chór mieszany, należący do Związku Kół Śpiewackich na Prusy Zachodnie, który na zjeździe okręgowym w Lubawie w 1913 r. wyróżniono nagrodą związkową [16].

Prace te przerwała I wojna światowa. Grabowski został wcielony do wojska pruskiego i skierowany do orkiestry, później zaś do szpitala garnizonowego w Iławie. Tam też, jako sanitariusz w stopniu kaprala, służył do końca wojny. Gdy wrócił do Lubawy przystąpił do akcji społecznych, walcząc o odrodzenie państwa polskiego, o włączenie w jego granice terenów, wobec których istniały obawy, że pozostaną w dalszym ciągu pod obcymi rządami. Działał na rzecz Powstania Wielkopolskiego, opiekując się darami i funduszami aż do momentu odebrania ich przez emisariuszy z Poznania. Agitował na rzecz przyłączenia ziemi mazurskiej do Polski, biorąc udział w zebraniach i wiecach przedwyborczych w Nidzicy [17].

Udział Romana Grabowskiego w pracach społecznych w okresie bezpośrednio po I wojnie światowej nie był przypadkowy ani okazjonalny. Jeszcze przed wybuchem wojny Grabowski prowadził w Lubawie zespół chóralny, którego repertuar zawierał pieśni patriotyczne. Zostało to uznane za dowód działań na rzecz zachowania polskości, kultury i obyczaju narodowego [18]. W Szynwałdzie, jako młody wówczas organista, organizował strajk szkolny [19]. Za tego rodzaju działalność często spotykały Grabowskiego represje, tak ze strony sądu pruskiego (za organizację strajku) [20], jak i bojówek niemieckich (za udział w wiecach przedplebiscytowych) [21].

W odrodzonym państwie Roman Grabowski również nie chciał ograni-

---

powyższy zapis, apeluje o podjęcie akcji zbierania pieśni ludowych. Grabowski jednakże nie ogłaszał drukiem następnych pozycji, a redakcja periodyku również nie realizowała swojej inicjatywy.

14 Informacja S. Kalitki.

15 Kalendarz Kieszonkowy dla Muzyków Kościelnych, wyd. przez Stowarzyszenie Organistów Diecezji Chełmińskiej na rok 1938, s. 88 n.

16 Dyplom z 22 czerwca 1913. Zbiory własne S. Kalitki.

17 Na podstawie informacji S. Kalitki. Działalność plebiscytowa Grabowskiego, jak dotąd, nie ma odzwierciedlenia w literaturze naukowej (por. Z. Lietz, *Plebiscyt na Powiślu, Warmii i Mazurach w 1920 roku*, Warszawa 1958; W. Wrzesiński, *Plebiscyty na Warmii i Mazurach oraz na Powiślu w 1920 roku*, Olsztyn 1974), jak również nie znajduje potwierdzenia w prasie miejscowej 1920 roku. Por. „Mazur", „Gazeta Olsztyńska", „Gazeta Polska dla Powiatów Nadwiślańskich".

18 B. Zakrzewska-Nikiporczyk, *Życie muzyczne Pomorza w latach 1815—1920*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Gdańsku, seria Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski, 1982, nr 2, s. 131.

19 A. Bukowski, *Strajk szkolny na Pomorzu Gdańskim w latach 1906—1907*, Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza, 1957, t. 3, z. 1, s. 108.

20 Nie wysłany list Grabowskiego, z 12 grudnia 1932, do NN, informujący o niemożności przybycia na zjazd byłych uczestników strajków szkolnych oraz potwierdzający czynny udział, w charakterze organizatora, w strajku szkolnym w Szynwałdzie w latach 1906/1907, zakończonym „karą sądową". Zbiór własny S. Kalitki.

21 Informacja S. Kalitki.

czyć się do pełnienia funkcji organisty. Gdy powstało Państwowe Seminarium Nauczycielskie w Lubawie, zgłosił się do pracy w tym zakładzie, oferując wiedzę i doświadczenie w zakresie swojej specjalności. Wkrótce też dydaktyka zajęła mu tyle czasu, że zrezygnował z posady w parafii [22]. Został zatrudniony w seminarium (i w szkole ćwiczeń) od „III tercjału" roku szkolnego 1920/1921, to jest od 1 kwietnia 1921 r., jako nauczyciel kontraktowy [23]. Przez najbliższe dwa lata pracował intensywnie nad sobą, przygotowując się do egzaminu eksternistycznego w Poznaniu. Po uzyskaniu dyplomu nauczyciela śpiewu i muzyki, a więc mając oficjalnie uprawnienia do nauczania w seminarium, był od roku szkolnego 1923/1924 zatrudniony na stałe jako nauczyciel etatowy. Początkowo liczba jego godzin dydaktycznych wynosiła 29 w tygodniu (w roku szkolnym 1921/1922) osiągając stopniowo pułap 43 godzin (w r. szk. 1927/1928), później jednak zaczęła systematycznie się zmniejszać, przekraczając zaledwie 30 godzin w tygodniu (w r. szk. 1931/1932 — 32 godziny).

W ramach tych godzin Grabowski nauczał w seminarium i szkole ćwiczeń, praktycznie ogarniając swoim oddziaływaniem wszystkich uczniów. Nieprzerwanie prowadził śpiew, muzykę, chór — zajęcia obowiązkowe, jak również naukę gry na fortepianie i organach — zajęcia fakultatywne (te ostatnie od r. 1923/1924) oraz zespoły muzyczne: orkiestrę dętą (od r. szk. 1923/1924) i symfoniczną (od r. szk. 1924/1925). Początkowo (od r. sz. 1925/1926 włącznie) miał dodatkowe zajęcia z gimnastyki, gier i zabaw, robót ręcznych oraz ogrodnictwa, a pod koniec pobytu w Lubawie zorganizował koło pszczelarskie (27 X 1930) i opiekował się nim [24]. Niezależnie od tego był zawsze oficjalnym wychowawcą jednej klasy, którą prowadził od kursu przygotowawczego do momentu opuszczenia przez nią zakładu.

Spośród wszystkich zajęć najwięcej czasu i energii poświęcał zespołom muzycznym. Zespół orkiestrowy w pierwszym roku działalności liczył 18 instrumentalistów i dał 3 koncerty. Była to orkiestra dęta, która grała po raz pierwszy przy okazji wystawienia siłami seminarium *Kordiana* Juliusza Słowackiego (luty 1924). W następnym roku szkolnym zorganizowano również orkiestrę symfoniczną, która liczyła już 35 członków. Oba zespoły zwiększały się systematycznie, wkrótce liczyły one: orkiestra dęta — 30 instrumentalistów (w r. szk. 1926/1927), orkiestra symfoniczna — 56 (w r. szk. 1928/1929). Powstał też trzeci zespół, jazzband, liczący 12 instrumentalistów (w r. szk. 1929/1930) [25].

---

22 Pogodzenie funkcji organisty i pracy dydaktycznej było niemożliwe z uwagi na coraz większe obowiązki w zakładzie. Początkowo Grabowski organizował zastępstwo, wysyłając do niektórych posług w kościele swojego ucznia — J. M. Wieczorka. Później jednak, gdy Wieczorek seminarium ukończył i z Lubawy wyjechał (1922), Grabowski zdecydował się ustąpił ze stanowiska w parafii, nie rezygnując całkowicie z kontaktów z organami, odtąd bowiem grał na tym instrumencie stale podczas nabożeństw wewnętrznych zakładu. Informacje J. M. Wieczorka i S. Kalitki.

23 AP Bydgoszcz, KOSPT, 2800, teczka nie paginowana. Sprawozdania roczne Państwowego Seminarium Nauczycielskiego w Lubawie 1921—1931. Skład grona nauczycielskiego w ciągu roku szkolnego 1920/1921. Dalsze dane, dotyczące pobytu Grabowskiego w seminarium w Lubawie — *jeżeli nie zostanie to specjalnie zaznaczone — pochodzą również z tego samego źródła.*

24 Grabowski był zamiłowanym pszczelarzem. Miał własną pasiekę, głównie z jej powodu przeniósł się do Działdowa (nie do Torunia, dokąd miał propozycję). Legitymował się też odpowiednim przygotowaniem fachowym i z tego powodu angażowano go również jako wykładowcę na ogólnopolskim wakacyjnym kursie dla nauczycieli ogrodnictwa i pszczelarstwa (1932). Informacja S. Kalitki.

25 W sprawozdaniach występują stale dwie orkiestry: dęta i symfoniczna. Nie wydaje się,

Główną trudnością w pracy z zespołami muzycznymi było zdobycie instrumentów. Grabowski sporo otrzymał w darze od miasta i społeczeństwa, do których zwrócił się z apelem, a niezależnie od tego urządzał imprezy, z których dochód przeznaczał na zakup brakujących jeszcze instrumentów, później na ich konserwację. W końcu poprosił niektórych wychowanków, aby postarali się o własne instrumenty.

Próby z zespołami orkiestrowymi odbywały się 2 razy w tygodniu, w godzinach popołudniowych, zaś przed publicznymi występami organizowano dodatkowe próby. Występów tych, jak mawiano: koncertów, było sporo. O ile w pierwszym roku, jak wspomniano, w okresie od lutego do czerwca 1924 r., zorganizowano 3 takie koncerty, o tyle w następnym było ich już 7, a w kolejnym — 15 (w r. szk. 1925/1926). Tej liczby raczej już nie przekraczano, aby nie dezorganizować normalnego toku zajęć dydaktycznych. Nie wszystkie koncerty miały zresztą taką samą rangę artystyczną. Zależnie od okoliczności, można wyróżnić trojakiego rodzaju imprezy: koncerty szkolne; występy podczas świąt kościelnych; udział w uroczystościach narodowych i patriotycznych [26]. Najwyższą rangę artystyczną miały oczywiście koncerty szkolne. Urządzano ich rocznie zaledwie 2, prezentując na nich wyniki pracy dydaktycznej. Brały w nich udział wszystkie zespoły muzyczne, często połączone w jedną orkiestrę. Występy na obchodach kościelnych czy państwowych miały inny charakter. Chodziło tutaj nie tyle o efekty pracy szkolnej czy poziom artystyczny, ile o uświetnienie danej uroczystości. Występy te organizowano w różnych miejscach i miejscowościach. Na terenie Lubawy stosunkowo najmniej urządzano ich w seminarium, które nie dysponowało odpowiednim pomieszczeniem (latem niektóre imprezy odbywały się na dziedzińcu szkolnym), natomiast chętnie przenoszono je do miasta, dzięki czemu mogła je obejrzeć starsza publiczność. Najczęściej odbywały się one w „sali Kowalskiego", czyli w hotelu „Pod Orłem", którego właścicielem był obywatel Lubawy, Kowalski. Często też zespoły wyjeżdżały do innych miejscowości, zarówno małych, położonych stosunkowo najbliżej (Omule, Rakowice), jak i większych, niejednokrotnie dosyć odległych (Nowe Miasto, Grudziądz, Działdowo, Mława). Wyjeżdżano na ogół w związku z jakimś świętem, któremu należało nadać oprawę

aby oba zespoły były dwoma niezależnymi od siebie organizmami seminarium. Jest wysoce prawdopodobne, że w życiu zakładu, miasta i okolicy oba zespoły — pracujące pod kierunkiem jednego dyrygenta, Grabowskiego — występowały w zależności od potrzeb bądź jako symfoniczny, bądź dęty. Co prawda wspólnych koncertów było mało, toteż na co dzień oba zespoły występowały oddzielnie, stąd i próby odbywały się z reguły osobno. I ten aspekt prawdopodobnie zaważył na tym, że operowano stale — w słowie i piśmie — dwoma kategoriami pojęcia zespołu muzycznego: orkiestry dętej i orkiestry symfonicznej. Jeżeli idzie o jazzband, to zespół ten prawdopodobnie nie odegrał większej roli w życiu seminarium, jego żywot musiał być krótki. Sprawozdania nie zawierają żadnych danych, które by świadczyły o jego większym rozwoju i znaczniejszych osiągnięciach.

26 Na ogół były to: koncerty szkolne — popisy i koncerty, udział w przedstawieniach teatralnych, pokazach filmowych i wieczornicach rozrywkowych, części artystyczne podczas apeli porannych, świąt organizacji młodzieżowych, zawodów sportowych oraz wycieczek szkolnych; występy podczas świąt kościelnych — takich jak Boże Ciało, przede wszystkim jednak w ramach różnych imprez organizowanych przez Kościół lub też stowarzyszenia religijne (mikołajki, kolędy, jasełka, akademie dla uczczenia kolejnej rocznicy pontyfikatu Ojca św., powitanie biskupa ordynariusza); udział w uroczystościach państwowych i ogólnokulturowych — części artystyczne w uroczystościach dla uczczenia Święta Niepodległości (11 listopada), rocznicy wkroczenia wojska polskiego do Lubawy (19 stycznia), uchwalenia Konstytucji (3 maja), a także organizacji akademii okolicznościowych — 900 rocznica śmierci Bolesława Chrobrego, 10-lecia Polskiej Rzeczypospolitej, 400 rocznica urodzin Jana Kochanowskiego, 100 rocznica powstania listopadowego, 25-lecia walki o polską szkołę itp.

muzyczną, bardzo często w zmniejszonym składzie, aby w ten sposób uświetnić wiele uroczystości w różnych miejscowościach jednocześnie. Dyrygentowi z pomocą przychodzili inni pedagodzy, a niekiedy odpowiedzialność za zespół powierzano po prostu najstarszym, najbardziej zaawansowanym muzycznie wychowankom seminarium [27].

W Lubawie, w Państwowym Seminarium Nauczycielskim, Roman Grabowski pracował do 1934 r. Po likwidacji zakładu, w konsekwencji ustawy o ustroju szkolnictwa z 11 marca 1932 r., przeniósł się do Działdowa, gdzie kontynuował swój zawód: w jednej ze szkół powszechnych nauczał śpiewu i muzyki, a w kościele Św. Wojciecha kierował chórem pod wezwaniem św. Cecylii [28]. Z chórem tym występował również w mieście na uroczystościach państwowych [29].

Roman Grabowski cieszył się uznaniem i szacunkiem miejscowego społeczeństwa. Podobnie jak przedtem w Lubawie [30], tak obecnie w Działdowie pracował społecznie, pełnił różne funkcje i piastował stanowiska. Wiosną 1939 r. otrzymał mandat radnego miejskiej rady [31]. Pracę na nowym posterunku przerwała II wojna światowa. Grabowski wraz z synem Hieronimem uciekał przed zbliżającym się frontem. W połowie października wrócił do domu, nie mogąc jednak pogodzić się z nową sytuacją polityczną [32]. Niebawem też, 1 marca 1940 r. został aresztowany i osadzony w miejscowym obozie koncentracyjnym. Odtąd zaginął po nim wszelki ślad. Przypuszcza się, że zmarł śmiercią męczeńską w pobliskich Komornikach.

## DZIAŁALNOŚĆ MUZYCZNA

Roman Grabowski otrzymał wszechstronne wykształcenie muzyczne. Jego zasadniczą specjalnością była gra na organach. Miał opanowaną również technikę gry na wiolonczeli, w stopniu zezwalającym na udział w kwartecie smyczkowym. Jego instrument roboczy stanowiło organo-pianino; na nim ćwiczył i przegrywał nowe utwory, wypróbowywał opracowania chóralne i orkiestrowe oraz sprawdzał swoje pomysły twórcze [33]. Sprawnie posługiwał

27 W takich sytuacjach pomocą służył Leonard Empel, nauczyciel biologii, którego przygotowanie muzyczne bardzo sobie cenił Grabowski. Informacja S. Kalitki.

28 T. Eustachiewicz, *Uwagi wstępne* do zredagowanego przez siebie wydawnictwa *Seminaria Nauczycielskie Poznańskiego Okręgu Szkolnego*, Poznań 1936, s. VII.

29 AP Działdowo, ZHL, 19. Fotografia przedstawiająca Grabowskiego dyrygującego chórem pod wezwaniem św. Cecylii na placu przed ratuszem 3 maja 1937 r. W Działdowie Grabowski prawdopodobnie prowadził więcej zespołów. Nie jest wykluczone, że pracował również w miejscowym gimnazjum, ale trudno byłoby jedno i drugie należycie udokumentować. Informacje W. Kornalewskiego, A. Kowalskiego, F. Witkowskiego i S. Kozłowskiej są w tym punkcie sprzeczne.

30 Grabowskiemu przyznano Odznakę Więźniów Ideowych, Dyplom Uczestnika Powstań Narodowych oraz Medal Niepodległości (nr leg. 32 284). Informacja S. Kalitki.

31 AP Szczytno, AMD XXX/21, 943, Wybory do Rady Miejskiej 1925—1939, k. 68, 68 v. Wyniki wyborów w Okręgu IV. Na dokument ten naprowadziła mnie Jadwiga Trzcińska, za co składam jej podziękowanie.

32 Grabowski żywił nienawiść do Niemców (informacja J. M. Wieczorka), wierzył w zwycięstwo wojska polskiego. Por. K. Małłek, op. cit., s. 323 nn.

33 Organo-pianino (Orgelklavier, Klaviorganum) było popularnym instrumentem domowym do połowy XIX wieku, które gdzieniegdzie przetrwało do I połowy XX wieku. Było ono — jak wskazuje nazwa — połączeniem pianina i organów — kilku głosów organowych wraz z mechanizmem powietrznym i pedałem. Por. C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1980 (fotokopia 2 wyd. z 1930 r.), s. 368.

się własnym głosem, dysponował bowiem skalą i barwą charakterystyczną dla barytonu [34].

Trudno ustalić, jaki był poziom artystyczny jego gry na organach. Na przełomie XIX i XX wieku w kościele katolickim dominował, podczas większości nabożeństw, śpiew wiernych, a rola organisty ograniczała się do towarzyszenia temu śpiewowi. Trzeba też pamiętać, że często, a zwłaszcza w małych wiejskich parafiach, instrumenty nie były najwyższej jakości i do wykonywania trudniejszego repertuaru muzycznego po prostu się nie nadawały. Z tego względu zapewne Grabowski zabiegał o przeniesienie się z Szynwałdu, szczególnie gdy spróbował gry na organach katedry w Oliwie [35]. I takie stanowisko znalazł — w parafii Najświętszej Maryi Panny w Lubawie, gdzie niedawno zainstalowano nowy instrument. Organy M. Terletzkiego dawały w zasadzie możliwość wykonania całej obiegowej literatury muzycznej, miały one bowiem trakturę pneumatyczną, 15 głosów, 2 manuały i pedał [36].

Roman Grabowski cenił muzykę Jana Sebastiana Bacha [37]. Miał sporo jego dzieł w swoim repertuarze i często je wykonywał. Nie cofał się przed ewentualną konfrontacją; gdy do miasta przyjeżdżał wybitny muzyk, zapraszał go do kościoła i demonstrował możliwości swojego instrumentu. Zdarzyło się raz, że do Lubawy przybył Feliks Nowowiejski, który, zaproszony do oględzin organów [38], improwizował na nich, po czym zasiadł do instrumentu Grabowski i zagrał właśnie utwór kantora lipskiego [39]. Ocena tego wykonania, jak również samego spotkania, musiała być pozytywna, skoro odtąd utrzymywali oni bliższe kontakty i wzajemnie się polecali innym muzykom [40].

Gra na wiolonczeli służyła Romanowi Grabowskiemu prawdopodobnie do celów pedagogicznych. Będąc nauczycielem, a także dyrygentem zespołów muzycznych musiał znać chociaż jeden instrument smyczkowy, aby móc pracować na lekcji z uczniami lub na próbie orkiestry z instrumentalistami. Jednakże stopień opanowania tego instrumentu przez muzyka był znacznie wyższy, pozwalał bowiem na udział w kwartecie smyczkowym i występowanie z nim na publicznych koncertach. Z chwilą skompletowania takiego zespołu podjęto systematyczną pracę nad wybranymi pozycjami i przygotowaniem ich na koncert w mieście. Kwartet nie dawał samodzielnych występów, włączał się do programów innych zespołów, współuczestnicząc w ten sposób w koncertach publicznych. Szczególnie intensywną działalność koncertową przejawiał kwartet pod koniec lat dwudziestych. 23 września 1928 r. o godzinie ósmej wieczorem przewidywano wieczornicę z okazji Tygodnia Dziecka, a po niej występ kwartetu z *Arią* J. S. Bacha oraz menuetami W. A. Mozarta

---

34 Według informacji J. M. Wieczorka — Grabowski miał nośny, „tubalny" głos, którym władał umiejętnie.

35 Grabowski do końca życia chętnie wracał do owego występu, który dostarczył mu jednego z najpiękniejszych przeżyć artystycznych. Informacja S. Kalitki.

36 Kalendarz Kieszonkowy dla Muzyków Kościelnych, s. 88 n.

37 Informacja S. Kalitki.

38 Musiało to być podczas bytności F. Nowowiejskiego w Lubawie na przełomie 1919 i 1920 r., podczas akcji koncertowej w ramach propagandy plebiscytowej. Por. J. Boehm, *Koncerty plebiscytowe Feliksa Nowowiejskiego w 1919 i 1920 roku*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, 1969, nr 2, s. 138.

39 Informacja J. M. Wieczorka, który był świadkiem tego spotkania. Według niego Grabowski miał dobrze opanowaną technikę gry na organach i wyczucie stylu muzyki barokowej.

40 F. Nowowiejski zachęcił J. M. Wieczorka do pobierania u Grabowskiego lekcji prywatnych, mających na celu przygotowanie go do późniejszych studiów kompozytorskich u siebie. Informacja j.w.

i L. v. Beethovena [41]. 28 września tego samego roku natomiast, na akademii z okazji święta Chrystusa Króla, tenże kwartet — w ramach większego programu — wykonał również „dwa utwory klasyczne" [42]. We wrześniu 1930 r. przewidywano zaś — obok orkiestry, chóru i recytatorów rekrutujących się z uczniów seminarium — udział w imprezie dla uczczenia 25-lecia walki o szkołę polską [43].

Te zapowiedzi względnie relacje z koncertów pozwalają wysnuć wniosek, że kwartet smyczkowy, złożony z nauczycieli i melomanów Lubawy [44], aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym miasta. Jego repertuar był skromny ilościowo, bazował jednak na literaturze okresu barokowego i klasycznego. Opracowywano utwory, a właściwie wybrane części większych cykli i prezentowano publicznie. Możliwości techniczne członków kwartetu nie mogły być zbyt wielkie, ale świadczyły o ogromnej odpowiedzialności za interpretację muzyki najwyższej rangi i za jej upowszechnianie w środowisku, nie mającym znów tak często okazji słuchać dzieł najwybitniejszych twórców w historii muzyki.

Te same założenia obowiązywały w muzykowaniu domowym. W rodzinie Grabowskiego muzyką zajmowały się dzieci: córka Stanisława (fortepian, skrzypce) oraz syn Hieronim (klarnet) — oboje przygotowujący się do zawodu nauczycielskiego. Bardzo często przychodzili koledzy pana domu, niekiedy przyjaciele dzieci, i wspólnie muzykowano [45]. Repertuar był zresztą szerszy, obejmował również kompozytorów okresu romantycznego. Niekiedy delektowano się drobnymi utworami, miniaturami typu *Marzenie* R. Schumanna, zwłaszcza gdy przyszło je wykonać w dosyć specyficznym zestawie instrumentów (w zależności od tego, kto przybył z jakim instrumentem), z udziałem pianina organowego.

W działalności muzycznej Romana Grabowskiego niemałą rolę odegrała twórczość kompozytorska. Zrodziła się ona przede wszystkim z potrzeb dydaktycznych, niemniej niektóre dokonania były wynikiem zamówienia społecznego środowiska lub indywidualnych dążeń artystycznych.

Zamiłowania kompozytorskie towarzyszyły działalności muzycznej Romana Grabowskiego od najwcześniejszych lat. Gdy przebywał jeszcze w Szynwałdzie i brał udział w uroczystościach weselnych czy zabawach wiejskich, interesował się muzyką ludową. Trudno stwierdzić, w jakim stopniu zajęcia te były systematyczne i z jakim pożytkiem prowadzone, niemniej wiadomo, że zainteresowanie to nie wygasło do końca życia, że muzyka ludowa stanowiła inspirację do twórczości, tworzywo niejednego pomysłu, niejednego utworu [46].

O zainteresowaniach etnograficznych Romana Grabowskiego może świadczyć pieśń ludowa, ogłoszona przez niego w kwartalniku historycznym [47]. Na-

41 Drwęca, 1928, nr 111.

42 Ibidem, nr 129.

43 AP Bydgoszcz, KOSPT, 3119. Państwowe Seminarium Nauczycielskie 1928—1934. Odpis protokołu z konferencji Rady Pedagogicznej z 26 września 1930.

44 W kwartecie smyczkowym, zwanym obywatelskim lub towarzyskim, I skrzypce grał mecenas Wilhelm Petri, a II skrzypce córka Grabowskiego — Stanisława, wymiennie występowali Irena Szulcówna — fortepian i Leonard Empel — II skrzypce: Drwęca, 1929, nr 126, 148.

45 R. Topolewski, *Dorobek muzyczny i pedagogiczny Stanisławy Kalitki na tle osiągnięć kulturalnych Działdowa. Próba monografii nauczyciela wychowawcy*, Olsztyn 1979, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, praca magisterska, maszynopis, s. 24.

46 Informacja S. Kalitki i J. M. Wieczorka.

47 Por. przyp. 13.

leży ona do repertuaru weselnego, w tekście wykorzystuje elementy teatralno-inscenizacyjne (dialogi), a w warstwie muzycznej — składniki tonalności rozszerzonej (dźwięki obce, zboczenia modulacyjne). Cechy te, zwłaszcza dotyczące przebiegu harmonicznego, zaliczane są do zjawisk występujących w muzyce ludowej raczej sporadycznie. Podanie do druku właśnie takiej pieśni, interesującej z uwagi na przebieg tonacyjny (tonacja zasadnicza d-moll, ze zboczeniami modulacyjnymi do F-dur i a-moll), przemawiają za wyczuleniem autora zapisu na kolorystykę harmoniczną. Co prawda, tego rodzaju następstwo nie należało do zbyt oryginalnych w muzyce ludowej, było bowiem zjawiskiem stosunkowo nowym, typowym dla okresu romantycznego. Wybór takiej pieśni, podanie jej właśnie do druku, przemawia za tym, że i kompozytor miał wyjątkowe upodobanie do harmoniki XIX wieku.

Pieśni ludowe, ich melodie, służyły Grabowskiemu jako tematy do zadań harmonicznych dla zdolniejszych uczniów, którzy mieli zamiar pójść do szkoły organistowskiej lub do konserwatorium muzycznego. Nimi zajmował się kompozytor dodatkowo, rozwijając ich uzdolnienia. Był przekonany, że melodie ludowe, obok niektórych pieśni kościelnych, nadają się do nauczania harmonii — podstaw warsztatu teoretycznego każdego muzyka, zwłaszcza przyszłego kompozytora — i że w ich ramach można opanować zasady stosowania podstawowych funkcji harmonicznych wraz z prawidłami łączenia ich między sobą. Uważał, że — mając to minimalne ale nieodzowne doświadczenie zdobyte właśnie na melodiach ludowych i kościelnych — można rozpocząć dopiero próby tworzenia kompozycji, stosując bardziej samodzielne i zarazem swobodne faktury chóralne czy instrumentalne [48].

Liczne melodie ludowe i kościelne Roman Grabowski opracował sam. Do celów dydaktycznych, dla chórów i zespołów muzycznych, tworzył cykle i wiązanki, z którymi występował na publicznych koncertach. Powstało ich sporo; noty biograficzne wymieniają następujące pozycje: *Hejże chłopcy* (krakowiak), *Nasz Stefan Batory Wielki* (polonez), *Piosenka żołnierska* — wszystko na chór i orkiestrę oraz *Piękna nasza Polska cała, Wiązanka kolęd polskich* — na orkiestrę [49]. Analizę i osąd tych utworów uniemożliwia brak partytur. Zaginęła również — nie ukończona — symfonia *Prima vera* Romana Grabowskiego [50]. Natomiast przetrwały — i to dzięki temu, że zostały wydane drukiem — 3 pieśni do słów Józefa Sierszeńskiego: *Dalekie kochanie* op. 10, *W ciszy wieczornej*, op. 11, *Grajże skrzypku*, op. 12 [51] oraz 2 utwory na fortepian: *Polonez triumfalny na zmartwychwstanie Polski*, op. 16 [52] i *Uroczysty marsz akademików poznańskich*, op. 23 [53].

---

48 Według informacji J. M. Wieczorka.

49 Polski słownik biograficzny, t. 8, s. 508; S. Poręba, *Roman Grabowski zapomniany etnograf i kompozytor*, Ilustrowany Kurier Polski, 1966, z 29 VIII.

50 S. Kalitko wyjaśnia, że wiele partytur zaginęło w czasie II wojny światowej, a także później, gdy wypożyczali je — i już nie oddali — różni ludzie, którzy deklarowali napisanie biografii o jej ojcu.

51 *Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu*, muzyka Romana Grabowskiego, słowa Józefa Sierszeńskiego. *Grajże skrzypku* (inc. *Grajże skrzypku, graj weselej*) op. 12. *Dalekie kochanie* (inc. *Chciałbym pobiec dziewczę hoże*) op. 10. *W ciszy wieczornej* (inc. *W ciszy wieczornej, w której myśl ulata*) op. 11, Warszawa, Lit. J. F. Konarzewski i J. Mękarski, nr wyd. RG 7 [1921]. W pieśni *Grajże skrzypku* są błędy, mianowicie brak kasownika: w t. 34 przed E, w t. 49 przed ostatnim c, w t. 59 przed drugim c, w t. 60, po fermacie, przed c razkreślnym.

52 *Polonez triumfalny na zmartwychwstanie Polski*, skomponował na fortepian Roman Grabowski z Lubawy. Op. 16 [1918]: *Pamiętnik Zjazdu Absolwentów*, s. 54; S. Burchardt, *Polo-*

Autor słów tych pieśni był mieszkańcem Lubawy. Pracując w administracji miasta doszedł do stanowiska kierownika miejscowego „Rolnika" przed II wojną światową, a po jej zakończeniu został przewodniczącym prezydium Tymczasowej Rady Miejskiej, później Miejskiej Rady Narodowej w Lubawie [54]. Jednocześnie pełnił funkcje społeczne: był w zarządzie kółka śpiewaczego oraz we władzach Towarzystwa Muzycznego [55]. Okresowo, co wydaje się ważne dla jego twórczości poetyckiej, zajmował stanowisko redaktora odpowiedzialnego, dziennika nowo powstałego w Nowym Mieście, „Drwęcy", próbował swoich sił jako śpiewak solista (tenor) w koncertach [56] oraz tłumaczył niemieckie teksty pieśni Feliksa Nowowiejskiego na język polski [57].

Józef Sierszeński [58] zaproponował Romanowi Grabowskiemu trzy teksty, zobowiązując się do finansowania druku gotowych pieśni [59]. Pierwszy tekst — *Dalekie kochanie* — nie był oryginalnym tworem lubawianina. Wzorem dla niego stał się wiersz Nicolausa Lenaua, co uczciwie jego miłośnik odnotował, dodając po tytule pieśni wyjaśnienie „podług Lenau'a": refleksja na temat miłości, która daje szczęście, lecz szczęście to trwa krótko, niczym życie róży. Właśnie tego rodzaju tematy, podane w klimacie typowym dla twórczości ludowej okresu romantycznego, stały się inspiracją własnych wierszy Sierszeńskiego. W *Grajże skrzypku* występuje bowiem również konstatacja, tym razem na temat bólu, który — jak mówi poeta — może być zrozumiały i złagodzony jedynie przez skrzypce, ponieważ one „duszę mają, z sercem ludzkim rozmawiają". Inny nieco styl wypowiedzi charakteryzuje tekst *W ciszy wieczornej*. Ma on cechy poezji młodopolskiej, jego nastrojowość jest bliżej nieokreślona i w każdej chwili grozi unicestwieniem: myśl człowieka poszukuje celu uwielbienia, a znajdując go dodaje mu otuchy, która — tu podmiot liryczny wyraża życzenie — oby działała jak najdłużej.

Te 3 teksty, odznaczające się bardziej lub mniej wyraźnym tonem, noszą jednak na sobie piętno twórczości amatorskiej. Nie odmawiając ich wątkom treściowym, myślom i obrazom poetyckim pewnych walorów artystycznych, nie sposób powiedzieć tego samego o ich konstrukcji. Budowa wierszy jest bowiem schematyczna, w każdym wersie zawarta jest pełna myśl (brak przerzutni), a w każdej strofie występują rymy przeplatane, najprostsze jakie można sobie wyobrazić. Prowadzi to niewątpliwie do powstania wrażenia mechaniczności, co w jakimś stopniu na pewno ogranicza kompozytora w jego pracy twórczej.

---

*nez. Katalog tematyczny* 3. 1831—1981, współpr. i red. M. Prokopowicz, A. Spóz, Kraków 1985, s. 243.

53 *Uroczysty marsz akademików poznańskich*, skomponował na fortepian Roman Grabowski. Op. 23. Warszawa, Lit. J. F. Konarzewski i J. Mękarski, nr wyd. RG 6 [br.]. W marszu tym są również błędy drukarskie: w części *Trio* w t. 9 i 10 zamiast as razkreślnego winno być f razkreślne, a w t. 31 przed ostatnim e dwukreślnym musi był kasownik. Jest rzeczą wysoce prawdopodobną, że Grabowski wydał więcej utworów. Poszukiwania powinny być ukierunkowane na utwory o tematyce religijnej, publikowane przez małe wydawnictwa działające w okresie międzywojennym.

54 J. Śliwiński, op. cit., ss. 150, 198, 201.

55 Drwęca, 1921, nr 24, 48.

56 Ibidem 1928 nr 111, 129; 1929 nr 148.

57 J. Sierszeński przetłumaczył słowa niemieckie Lorenza Krappa, do których F. Nowowiejski napisał pieśń *Dzień zaduszny*, op. 16, nr 3: *Katalog mikrofilmów muzycznych*, t. 1, Warszawa 1956, s. 219.

58 W Lubawie używano również tego nazwiska w formie „Szerszeński": T. Ruczyński, *Z tamtych lat*, s. 118.

59 Informacja S. Kalitki.

Roman Grabowski napisał muzykę do tych tekstów, przeznaczając ją na głos sopranowy i fortepian. Linia melodyczna we wszystkich pieśniach obejmuje skalę od h małego do g dwukreślnego. Ma ona budowę motywiczno-frazową, w oparciu o stały schemat rytmiczny. W pieśniach pierwszej i trzeciej (w kolejności powstania, według oznaczenia opusowego) jest to rytm kropkowany na początku taktu trzyćwierciowego, w drugiej tenże rytm kropkowany na drugiej części taktu czterećwierciowego. Pieśni w takcie trzyćwierciowym mają więc cechy tańca, ta taneczność jest również właściwa pieśniom o takcie czterećwierciowym. Ta ostatnia cecha wskazuje na źródło inspiracji twórczej kompozytora: jest nią muzyka ludowa. Stylistycznie byłoby to zgodne z tekstami poety, które również — jak już wykazano — wyrosły z kręgu ludowego romantyzmu.

Partia fortepianowa wszystkich pieśni ma charakter wybitnie towarzyszący. Stanowi akordowy podkład harmoniczny, w nielicznych przypadkach podejmuje prowadzenie melodii, z reguły tej samej co głos solowy. Dobór funkcji i ich przebieg wskazuje na współbrzmienia właściwe muzyce ubiegłego wieku. Kompozytor stosuje środki tonalności rozszerzonej, ze zboczeniami modulującymi do tonacji pokrewnych o kwintę i tercję w dół lub górę. Jedynie pieśń *W ciszy wieczornej*, która w warstwie słownej nosi ślady wpływów młodopolskich, zawiera pewne rozwiązania, nasuwające skojarzenia z harmoniką stosowaną przez twórców żyjących u schyłku XIX wieku. Do tych współbrzmień, które są niejako preferowane w tej pieśni, należą przede wszystkim akordy stanowiące najróżniejsze formy subdominanty. Powoduje to powstanie specyficznego, nostalgicznego brzmienia, mającego swój pierwowzór w wielu pieśniach Mieczysława Karłowicza [60].

Interesująca jest natomiast konstrukcja pieśni. W utworze *Dalekie kochanie* kompozytor stosuje formę A — A1 — B + coda, a *W ciszy wieczornej* — formę A — B — B1. W obu pieśniach istnieje silne powiązanie motywiczno-tematyczne, we fragmentach oznakowanych różnymi symbolami często spotykamy te same motywy poddane jedynie lekkim przekształceniom tematycznym. Ta wariacyjność znajduje zresztą pełniejsze zastosowanie w pieśni *Grajże skrzypku*, co prowadzi do powstania melodii o niemałych trudnościach wykonawczych, odznaczającej się elementami wirtuozowskimi, koloraturowymi.

Podobną konstrukcję wykazuje *Polonez triumfalny* na fortepian. W zasadzie ma on budowę trzyczęściową, lecz ostatnia część, która — według klasycznych reguł — powinna być powtórzeniem pierwszej, ogranicza się jedynie do zacytowania samego początku, pierwszego okresu muzycznego. Jest to więc metoda przypomnienia, zasygnalizowania zaledwie powrotu pierwszego tematu, a nie wiernej, mechanicznej repetycji całej części początkowej. Tak postępowali już niektórzy kompozytorzy epoki romantycznej, z reguły twórcy późniejszych czasów.

Polonez ten, odznaczający się potęgą brzmienia i patosu, jest harmonicznie dosyć skromny, opiera się bowiem głównie na relacjach tonika — dominanta, często z zastosowaniem progresji modulującej. Skromna jest również jego część środkowa, w której melodia, zbudowana w zasadzie na rozłożonym trójdźwięku, ma przebieg bardzo prosty, powodujący odprężenie po dynamicz-

---

60 Taka analogia nasuwa się między pieśnią *W ciszy wieczornej* Grabowskiego a pieśniami M. Karłowicza: *Z erotyków*, op. 3, nr 6, *Zawód*, op. 1, nr 4, *Smutną jest dusza moja*, op. 1, nr 6, *Przed nocą wieczną*, op. 3, nr 5 i *Nie płacz nade mną*, op. 3, nr 7; por. M. Karłowicz, *Pieśni zebrane na głos i fortepian*. Zebrał i oprac. J. Młodziejowski, Kraków 1953.

nej i ruchliwej części pierwszej. Te dwa momenty — stosunki kwintowe w zakresie harmonii oraz budowa trójdźwiękowa melodii w części środkowej — ponownie przywodzą na myśl przykłady z literatury muzycznej. Pewne skojarzenia nasuwają się — mimo woli — z *Polonezem A-dur* op. 40 nr 1 Fryderyka Chopina, który w tej kompozycji zastosował podobne elementy w konstrukcji formalnej i przebiegu harmonicznym.

Kolejny utwór fortepianowy Romana Grabowskiego — *Uroczysty marsz akademików poznańskich* — jest, niestety, mniej udany. Oba jego tematy, zarówno w pierwszej jak i środkowej części, są ubogie i nie wykazują podstawowej siły rozwojowej, zdolnej do wywołania napięć i spadków emocjonalnych. Każdy z tych tematów zasadza się bowiem na jednym motywie, który jest następnie kilkakrotnie powtarzany w progresji niemodulującej bądź wyżej, bądź niżej. Taka technika komponowania, znajdująca się u podstaw — skądinąd zgrabnie realizowanej formy trzyczęściowej z triem w środku, prowadzi jedynie do powstania utworu artystycznie miernego, naiwnego, ograniczającego swoje walory jedynie do utrzymania rytmu marszowego. Utwór ten, a w pewnym stopniu także poprzedni — mimo przeznaczenia na fortepian — ma taką fakturę, jakiej wymaga orkiestra dęta i w wersji na fortepian stwarza wrażenie, jakbyśmy mieli do czynienia jedynie z jego wyciągiem partyturowym. Utwór ten rzeczywiście był najczęściej wykonywany przez orkiestrę, kompozytor miał bowiem wyczucie struktury i kolorystyki orkiestry dętej.

## PRACA DYDAKTYCZNA

Roman Grabowski nauczał muzyki na wszystkich kursach seminarium. Jako jedyny specjalista w tej dziedzinie prowadził też chór i orkiestry szkolne. Pracy miał bardzo wiele, zwłaszcza że dochodziły występy publiczne o niemałej — okresowo — częstotliwości.

Plan zajęć szkolnych, ustalony w 1921 r., przewidywał na I kursie dwie godziny muzyki, na II, III, IV — po 3, a na V — 4 — w sumie na pięciu kursach 15 godzin tygodniowo. Zajęcia te dzieliły się na 2 działy: śpiew i grę na skrzypcach. Na pierwszy przeznaczono: na I kursie dwie godziny, na II, III i IV po jednej, a na V kursie — ponownie dwie godziny, natomiast na drugi — począwszy od II kursu po dwie godziny tygodniowo. Chór i orkiestry miały charakter fakultatywny i przewidywano na nie po dwie godziny tygodniowo w porze popołudniowej [61].

Treści nauczania były bardzo rozbudowane. Obejmowały one zarówno wiadomości teoretyczne, jak i umiejętności praktyczne. Wskazywały na problemy, które należało uwzględnić i rozpracować, nie przytaczano natomiast szczegółowych rozwiązań czy nawet spodziewanych wyników nauczania: wybór metody pracy pozostawiano również nauczycielowi, a efekty końcowe — do jakich należało dojść — do określenia przez prowadzącego zajęcia na podstawie warunków i możliwości istniejących w danym zakładzie [62].

---

61 A. Denisiuk, *Programy śpiewu i muzyki w zakładach kształcenia nauczycieli w Polsce w latach 1918—1939*, Studia z Wychowania Muzycznego, z. 1, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1975, ss. 41—48. Plan zajęć zmieniono w 1926 r. — zredukowano jedną godzinę muzyki na V kursie. Ibidem, ss. 49—56.

62 Ibidem, ss. 14—20, 43—48; program z 1926 r. nie wnosił zasadniczo niczego nowego, w dalszym ciągu pozostawił nauczycielowi wolną rękę w doborze metod jak i określeniu wyników nauczania: ibidem, ss. 21 nn., 50—55.

Roman Grabowski, jak już stwierdzono, był wszechstronnie wykształconym muzykiem i wieloletnim praktykiem, działającym w miarę indywidualnie, w warunkach względnej swobody. Na nowym stanowisku musiał jednak pracować metodycznie, według określonego planu i z góry przyjętego programu. Chcąc sprostać dyscyplinie szkolnej, sprowadzał do biblioteki seminaryjnej podręczniki i poradniki, śpiewniki, szkoły gry na poszczególne instrumenty oraz nuty na chór i zespoły orkiestrowe. Z biegiem lat nagromadziło się sporo materiałów, które ułatwiły wybór i przygotowanie części artystycznej każdej uroczystości w zakładzie czy w mieście [63].

Podręczniki te, jak zresztą i szkoły gry na instrumentach, miały różne walory dydaktyczne [64]. Większość z nich jest już niedostępna, niektóre tylko zostały włączone do bibliografii przedmiotowych czy omówione w opracowaniach monograficznych [65]. Na ogół były to kompendia, które zawierały wiadomości teoretyczne i przykłady muzyczne. Pierwsze miały charakter bardzo zwięzłych informacji, których celem było jedynie przygotowanie do części praktycznej, to znaczy do należytego zrozumienia i opanowania wybranych utworów muzycznych. Drugie natomiast wykazywały wielką dbałość o możliwie najszerszą prezentację stylów i tematów. Dobór przykładów muzycznych uwzględniał mianowicie najwybitniejsze kompozycje klasyczne, romantyczne i współczesne. Szczególnym przywilejem cieszyły się utwory kompozytorów polskich, z pieśniami ze *Śpiewnika domowego* S. Moniuszki włącznie [66].

Nie ulega wątpliwości, że Grabowski posługiwał się tymi podręcznikami i śpiewnikami w codziennej pracy dydaktycznej w seminarium, uzupełniając ich treści o pozycje muzyki ludowej, a nawet opracowania i kompozycje własne. Repertuar wychowanków seminarium był bowiem bogaty i wszechstronny. Na akademiach czy — zwłaszcza — wycieczkach szkolnych śpiewano wiele i z ochotą. Ten kierunek pracy dydaktycznej, preferujący opanowanie jak największej liczby pieśni, znalazł swoje ukoronowanie w święcie pieśni, które pod koniec lat dwudziestych obchodzono uroczyście i radośnie [67].

Opracowując bogaty repertuar, a przede wszystkim osiągając wysoki stopień rozśpiewania młodzieży seminaryjnej — Grabowski musiał stosować efektywne metody nauczania. Nie można z całą pewnością ustalić tych sposobów, ale wydaje się, że prowadziły one nie tylko do opanowania jak największej liczby pieśni, ale jednocześnie rozwijały muzykalność, uwrażliwiały

---

63 Sprawozdania roczne obejmują również nabytki biblioteki, które pozwalają się zorientowal w liczebności, jak i zakresie merytorycznym muzykaliów. Por. AP Bydgoszcz, KOSPT, 2800, passim.

64 W okresie od 1923 do 1932 r. zakupiono do nauki śpiewu: Pełczyński, *Śpiewnik;* S. Kazuro, *Solfeggio;* T. Czerniawski, *Pierwsze zasady muzyki w teorii i praktyce;* E. F. Richter, *Zasady harmonii;* H. Opieński, *Historia muzyki;* P. Maszyński, *Polski śpiewnik szkolny;* Odrowski, *Polski śpiewnik kościelny;* J. Baranowska-Borowa, *Metodyka śpiewu;* F. Piasek, *Czytanie nut głosem;* T. Falsza, *Zbiór pieśni kościelnych;* M. Konopnicka, Z. Noskowski, *Śpiewnik dla dzieci;* K. Garbusiński, *Melodie,* cz. 2; Wiśniewski, *Śpiewnik kościelny;* Gołębiewski, *Nauka śpiewu;* Świtalski, *Solfeż dla seminariów.* Do gry na skrzypcach: Czubski, *Szkoła skrzypiec;* A. Langer, *Szkoła skrzypiec;* S. Barcewicz, *Szkoła na skrzypce;* Trojanowski, *Praktyczny podręcznik nauki gry na skrzypcach:* AP Bydgoszcz, KOSPT, 2800, passim. Zestawienie na podstawie oryginalnych zapisów.

65 J. Prosnak uwzględnia pozycje S. Kazury, T. Czerniawskiego, P. Maszyńskiego, J. Baranowskiej-Borowej, F. Piaska i K. Garbusińskiego (por. J. Prownak, *Polihymnia ucząca,* Warszawa 1976, s. 125 nn.), a Z. Jahnke i Z. Sitowski — jedynie S. Barcewicza. Por. Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa,* Kraków 1962, s. 153.

66 Por. K. Garbusiński, G. Leńczyk, *Melodie,* cz. 2, Tarnów 1928.

67 Drwęca, 1926, nr 56.

na jakość dźwięku oraz kształtowały smak artystyczny. Są to bowiem czynniki ułatwiające naukę i budzące jej potrzebę. Wychodząc z takich przesłanek można zaryzykować twierdzenie, że Grabowski posługiwał się głównie metodą tonic-solfa. Ona właśnie przyczyniała się do umuzykalnienia, pozwalała z łatwością wykształcić poczucie funkcji tonalnych, to prowadziło do szybkiego opanowania i pieśni, i szerokiego jej repertuaru [68].

Drugi dział zajęć Grabowskiego stanowiła nauka gry na instrumencie. Należała tu przede wszystkim nauka gry na skrzypcach oraz fortepianie lub organach. Zajęcia te były bardzo czasochłonne i absorbujące. Uczniów było wielu, zaś możliwości bardzo ograniczone. W związku z tym nauczyciel, mając swoich uczniów przygotowanych z lekcji śpiewu, z ich części poświęconych problemom teoretycznym, mógł ograniczyć się do niezbędnych wskazówek i pozostawić ich samym sobie, sprawdzając jedynie opracowane ćwiczenia i utwory. Uczniowe więc musieli tu pracować sami, dochodzić do perfekcji własnymi siłami. Takie podejście pedagoga pozwalało jedynie na stosowanie metody problemowej w ramach kolejnych ćwiczeń i utworów znajdujących się w szkole gry, co miało tę zaletę, że prowadziło do wykształcenia samodzielności, która w przypadku przyszłych nauczycieli była cechą bardzo pożądaną [69].

Nauka śpiewu (wraz z teorią) oraz gry na instrumencie była przez Grabowskiego traktowana propedeutycznie do śpiewu w chórze i gry w orkiestrze. Lekcje zbiorowe czy indywidualne, na których przerabiano podstawowe wiadomości i przyswajano zasadnicze umiejętności, należały do etapu pracy koniecznej, ale zaledwie wstępnej do kolejnego, w którym odbywała się już praca nad repertuarem — programu muzycznego stanowiącego podstawę imprezy publicznej — a więc celem głównym wszystkich działań dydaktycznych w dziedzinie śpiewu i muzyki w seminarium.

W seminarium nauczycielskim w Lubawie prowadzono dwa rodzaje zespołów muzycznych. Do pierwszego należały zespoły chóralne — najpierw chór mieszany, potem męski (w 1924 r. seminarium koedukacyjne przekształcono w zakład męski). Oprócz tego seminarium dysponowało jeszcze innymi zespołami, formalnie przynależnymi do szkoły ćwiczeń. Były one prowadzone na ogół przez tych samych nauczycieli, albo, jeżeli innych, to ściśle współpracujących z seminarium, w przypadkach udziału w imprezie publicznej. W tej sytuacji przez cały okres istnienia zakładu prezentowano publicznie, na różnych imprezach, repertuar na chór mieszany. Sporadycznie, okazjonalnie, do różnych celów tworzono inne małe zespoły wokalne. Niejednokrotnie w programach uwzględniano również zespół chóru żeńskiego czy kwartet męski [70]. Natomiast do drugiego rodzaju zespołów muzycznych należały różnego typu

68 Jak wiadomo, w owych latach propagatorem tej metody był Karol Hławiczka (por. M. Przychodzińska-Kaciczak, *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego*, Warszawa 1979, ss. 68—71). Będąc wizytatorem przedmiotowym oraz redaktorem „Muzyki w Szkole", odwiedził seminarium w Lubawie i pracę dydaktyczną Grabowskiego ocenił niezwykle pozytywnie (informacja S. Kalitki). Stąd można wnioskować, że gość spotkał tu system pracy, który uznawał i popierał, lub przynajmniej taki, który był bliski jego własnej koncepcji nauczania. Por. artykuły Hławiczki w miesięczniku „Muzyka w Szkole": *Umuzykalnienie lekcji muzyki* (1931, nr 5, maj s. 97—101); *Opracowanie gam mollowych metodą Tonic solfa* (ibidem s. 112—116); *Lekcja przykładowa widziana od wewnątrz* (1931, nr 3, listopad, s. 69 n); *Nauczanie muzyki jako czynnik wychowawczy* (1932, nr 6, luty, s. 113—120); *Możliwość korelacji przedmiotów muzycznych z innymi przedmiotami nauczania* (ibidem s. 124 nn).

69 Na podstawie informacji S. Kalitki i B. Błażejczyka.

70 Drwęca, 1930, nr 114.

orkiestry. Były to przede wszystkim orkiestra dęta, później symfoniczna oraz — przejściowo — jazzband.

Wymienione zasadnicze zespoły orkiestrowe miały różne składy instrumentów. Podobnie jak chóry, które w zależności od potrzeb były uzupełniane przez uczniów szkoły ćwiczeń względnie wzbogacane przez całe chóry tejże szkoły, tak samo zespoły orkiestrowe nie miały swoich stałych i niezmiennych zestawów instrumentów. Orkiestra dęta była w zasadzie zespołem typu harmonia, a więc obejmującym grupy instrumentów dętych blaszanych, drewnianych oraz instrumentów perskusyjnych. Była to orkiestra harmonia „koncertowa" — orkiestra o zestawie zezwalającym na opracowanie repertuaru muzycznego do słuchania podczas imprez o charakterze par excellence koncertowym. Niezależnie od tego, w miarę potrzeby, z tego zestawu tworzono zespół w zasadzie z instrumentów należących do tych samych grup, ale nadających się do gry podczas marszu — czyli orkiestrę harmonia „marszowa". Jej zadaniem było uświetnienie uroczystości plenerowych, których istotnym elementem był pochód. Również orkiestra symfoniczna nie zawsze miała skład charakterystyczny dla tego typu zespołu. Bardzo często włączano fortepian, co czyniło z niej zespół salonowy. W takim składzie wykonano jedną z symfonii Józefa Haydna [71], w której, jak wiadomo, instrument klawiszowy, abstrahując od kilku bardzo wczesnych opusów tego kompozytora, nie jest przewidziany [72].

Grabowski, twórca, a następnie dyrygent tych zespołów, poszedł jeszcze dalej. Mianowicie, gdy odbywało się jakieś ogólnopaństwowe święto, dzielił swoją orkiestrę dętą na kilka mniejszych zespołów i wysyłał je na uroczystości w wybranych przez siebie pobliskich miejscowościach. Te zespoły składały się niekiedy z małej liczby instrumentalistów, w niektórych przypadkach była to grupa złożona tylko z siedmiu osób [73]. Należało wówczas dokonać rozważnego doboru instrumentalistów. Chcąc wykonać ten sam repertuar co normalnie, z pełnym składem orkiestry, trzeba było zadbać o to, aby w zespole tak ograniczonym znalazły się instrumenty prowadzące zasadnicze plany muzyczne utworu: melodyczny, harmoniczny i rytmiczny [74]. Utwór, wykonany przez taki zespół, był co prawda uboższy brzmieniowo, ale zachowywał swój zasadniczy charakter. Praktyka ta była podyktowana chęcią dania oprawy muzycznej uroczystościom w małych miejscowościach, gdzie nie można było akademiom czy pochodom zapewnić części artystycznych. I nigdy też, mimo niepełnych wrażeń słuchowych, komitety obchodów czy społeczności mieszkańców nie narzekały, przeciwnie, bardzo sobie chwaliły udział tych zespołów w uroczystościach [75].

---

71 Informacja S. Kalitki, która sama brała udział w wykonaniu tej symfonii, grając właśnie na fortepianie; por. też, Drwęca, 1928, nr 5.

72 J. M. Wieczorek w relacji na temat pobytu w seminarium oraz pracy dydaktycznej Grabowskiego (por. przyp. 8) często używał określenia „zespół salonowy typu francuskiego".

73 AP Bydgoszcz, KOSPT, 3119. Protokół (odpis) z konferencji Rady Pedagogicznej z 25 III 1929.

74 Mimo ustaleń w zakresie obsady instrumentów w praktyce spotykano dość często daleko idące dowolności. Było to usprawiedliwione tym, że wiele instrumentów, zwłaszcza tzw. grupy akompaniamentu, mogło się wzajemnie zastępować. Wytrawni dyrygenci znali tę praktykę i opracowując utwory już przewidywali tego rodzaju sytuacje. Por. S. Śledziński, *Orkiestra dęta*, Kraków 1975, s. 96.

75 W licznych sprawozdaniach prasowych z przebiegu uroczystości, na przykład Święta Niepodległości (11 listopada), reporterzy akcentowali oprawę muzyczną obchodów, zresztą nie zawsze przywiązując wagę do wymienienia rodzaju zespołu czy nazwiska jego dyrygenta. Por. Drwęca, lata dwudzieste, passim.

Wszystkie zespoły tak chóralne, jak i instrumentalne pracowały intensywnie i przygotowywały programy odpowiadające idei imprezy. Z uwagi na prezentowany repertuar były to: programy szkolne; części artystyczne w akademiach religijnych i patriotycznych; ilustracje do przedstawień teatralnych.

Programy szkolne, często nazywane koncertami symfonicznymi, miały rozbudowane zestawienia: brały w nich udział wszystkie zespoły zarówno mniejsze, jak i większe, niekiedy pojedynczy muzycy, nie zawsze uczniowie czy pracownicy seminarium. Była to przede wszystkim prezentacja wyników pracy dydaktycznej i artystycznej. Wykonywano utwory raczej drobne, niekiedy wchodzące w skład tematycznego cyklu. Na całość składało się ponad dziesięć pozycji [76]. Ale było i tak, że tych pozycji planowano mniej, wówczas dobierano je bardziej starannie i wybierano z bardziej ambitnego repertuaru, do symfonii z okresu wczesnego klasycyzmu włącznie. W 1928 r. np. orkiestra seminarium uwzględniła w swoim programie *Symfonię G-dur* J. Haydna i publicznie z nią wystąpiła [77]. Ogólnie koncert ten wywołał pozytywną reakcję słuchaczy, więcej, na części publiczności zrobił nawet zaskakujące wrażenie: „Nie spodziewaliśmy się, że *Symfonia* tak stosunkowo dobrze odegraną zostanie" — pisał sprawozdawca. Co prawda zauważył on też, że intonacja skrzypiec pozostawiała wiele do życzenia, ale ogólne uczucie wyniesione z tego koncertu było sympatyczne i z tego powodu wyrażono dyrygentowi słowa uznania [78].

Udział zespołów muzycznych seminarium w akademiach religijnych i patriotycznych był bardzo częsty, niemal systematyczny, obowiązkowy. Prawie każda tego rodzaju impreza odbywająca się w mieście, a także w najbliższej okolicy, składała się z dwóch części, z których jedną, tzn. artystyczną, wypełniały występy zespołów tego zakładu. Wytworzył się nawet pewien profil programu, polegający na prezentowaniu jednocześnie i muzyki i poezji. Poszczególne zespoły występowały z jednym, najwyżej dwoma utworami, które przeplatano — również jednym lub dwoma — wierszami. Taki program był zwykle mile przyjmowany, szczególnie jego część muzyczna, która mimo wszystko tworzyła ramy oraz klimat całości imprezy. Dobór poszczególnych pozycji uwzględniał z reguły treści ideowe, stanowiące osnowę akademii, był też zgodny z walorami wychowawczymi i planami artystycznymi danego roku szkolnego [79].

---

76 Na koncercie 5 grudnia 1926 planowano: marsz *Weseli śpiewacy* L. Eckera, intermezzo *Antinca* i uwertura *Ogień* E. Petera, *Serenadę* na skrzypce solo Drdla, pieśń *Bywaj dziewczę zdrowe* W. Lachmana, *Uroczysty marsz akademików poznańskich* R. Grabowskiego, *Bouquet de Melodies Polonaises* W. Osmańskiego, walc *Mimosa* C. Kieferta, *La Cinquantaine* Gabriel m. Marie na skrzypce solo, pieśń *Czas do pracy czas* W. Lachmana, uwertura *Zampa* L. J. F. Herolda i marsz *Kamarinskaja* F. Blumenthala: Drwęca, 1926, nr 142.

77 Ibidem, 1928, nr 2, 3, 5. Trudno stwierdzić, którą symfonię tego kompozytora wówczas wykonano; z recenzji można jedynie wnioskować, że nie była to żadna z jego dwunastu ostatnich, ani osiemdziesiąta ósma — według wydania Petersa.

78 Ibidem, nr 5; rok później orkiestra grała jedną z symfonii W. A. Mozarta: ibidem, 1929, nr 8.

79 Przykładowo — wieczornica ku czci Ojca św. Piusa XI z okazji 6 rocznicy jego pontyfikatu (6 II 1928). W wyk. orkiestry — *Noc nad Sawą*, *Pieśń bez słów*, chóru — *Hymn katolicki*, chóru i orkiestry — *Piotrowa łódź* i *Na opoce*, wszystkich — *Boże coś Polskę*: Drwęca, 1928, nr 18; poranek z okazji uroczystości 3 Maja (1930). Planowano w wyk. orkiestry — marsze *Piechur* i *Bagnet na broń*, chóru męskiego — *Nadszedł 3 Maja* i *Bracia rocznica*, chóru dziecięcego — *Witaj dniu 3 Maja*: AP Bydgoszcz, KOSPT, 3119. Protokół (odpis) z konferencji Rady Pedagogicznej z 30 IV 1930; akademia na uroczystość 25-lecia szkoły polskiej w zaborze rosyjskim (5 X 1930). Planowano w wyk. orkiestry — marsz z opery *Carmen* G. Bizeta oraz wiązanka, kwartetu męskiego — *Wisła* i *Dzwon wawelski*, chóru żeńskiego — *Wisła* i *Tam*

Wspomniane akademie, i nie tylko one, były na ogół fragmentami większych uroczystości. Często poprzedzały je specjalne nabożeństwa w kościele albo pochody ulicami miasta, w czym brały również udział zespoły muzyczne, zarówno chóry jak i orkiestry. Wykonywały one, w zależności od miejsca, odpowiednio dobrane pozycje repertuarowe, najczęściej hymny narodowe, pieśni powszechne lub marsze wojskowe [80]. Młodzież seminarium i szkoły ćwiczeń poczytywała sobie za zaszczyt występowanie w tego rodzaju imprezach, przygotowując swój program z maksymalnym nakładem energii. Po występach wychowankowie byli obsypywani pochwałami, nie tylko przez pedagogów, ale także organizatorów z miasta i kościoła [81].

Ważny był też udział zespołów muzycznych seminarium w innych przedsięwzięciach artystycznych. Z tej grupy imprez do szczególnie charakterystycznych należał udział orkiestry w przedstawieniach kółka dramatycznego seminarium [82]. Do historii przeszło przedstawienie *Kordiana* Słowackiego. Podczas antraktów przygrywała orkiestra, a w scenie na Saskim Placu część zespołu wykonywała hymn rosyjski oraz *Mazurek Dąbrowskiego*. Po skończonym przedstawieniu, jak informuje prasa, obie orkiestry grały do tańca [83].

Programy muzyczne przytoczonych imprez miały jedną cechę wspólną, mianowicie wszystkie one odznaczały się bogatymi i wielce zróżnicowanymi treściami. Całe zestawy, a nawet tylko ich części, zawierały sporo pozycji, przy czym były one wykonywane przez różne zespoły po kilka razy na przemian. Zapewniało to napięcie emocjonalne, świeżość wykonania oraz atrakcyjność programu. Styl pracy był więc podobny do obowiązującego w amatorskim ruchu artystycznym rozwijanym na tych terenach [84]. Młodzież poznawała problematykę życia kulturalnego regionu, z którą miała się zetknąć w swojej pracy zawodowej po ukończeniu seminarium.

* * *

Roman Grabowski cieszył się opinią bardzo dobrego muzyka i pedagoga. W Szynwałdzie, a przede wszystkim w Lubawie, miał opinię wszechstronnego artysty, grającego nie tylko na organach w kościele, ale także na wiolonczeli w różnych zespołach amatorskich. Prowadził chóry i orkiestry, które uświet-

---

*od Wrześni*, z chórem — *Jam Polak* i *Z dymem pożarów*, wszyscy — *Rota* F. Nowowiejskiego: Drwęca, 1930, nr 114.

80 Podczas uroczystości z okazji 10-lecia Polskiej Rzeczypospolitej (1928) w sobotę orkiestra przeszła przez ważniejsze ulice miasta grając marsze, a na rynku, po przemówieniu, towarzyszyła do wspólnego śpiewu pieśni *Boże coś Polskę*, *Jeszcze Polska nie zginęła* oraz *Wszystkie nasze dzienne sprawy*, natomiast w niedzielę podczas nabożeństwa w kościele wystąpił chór z pieśniami religijnymi, a na manifestacji, na rynku, wykonał hymn: Drwęca, 1928, nr 135.

81 Informacja B. Błażejczyka.

82 Należały tu również programy muzyczne towarzyszące pokazom kinematograficznym, zwłaszcza filmom oświatowym dla słuchaczy seminarium: *Państwowe Seminarium Nauczycielskie Męskie w Lubawie*, ss. 365 n., 368.

83 Drwęca, 1924, nr 19. W notatce tej jest mowa o dwóch orkiestrach: smyczkowej i dętej. Tymczasem ze sprawozdań seminarium wynika, że w lutym 1924 r. istniała tylko orkiestra dęta, a jej udział w tym przedstawieniu był pierwszym występem publicznym, orkiestra symfoniczna natomiast — jej część smyczkowa — powstała dopiero w następnym roku szkolnym (por. AP Bydgoszcz, KOSPT, 2800. Sprawozdania za r. szk. 1923/1924 i następne). Zatem należy przyjąć, że orkiestra smyczkowa była zespołem miejskim, z którym dyrygent, będąc jego kierownikiem przed przyjściem do seminarium, współpracował z nim w dalszym ciągu: Drwęca, 1921, nr 8.

84 J. Boehm, *Feliks Nowowiejski. Artysta i wychowawca*, Olsztyn 1985, s. 121 n.

niały akademie religijne i patriotyczne. Zbierał pieśni ludowe i komponował utwory wokalne i instrumentalne, wykonywane na każdej niemal uroczystości lokalnej [85].

Działalność artystyczna Grabowskiego łączyła się ściśle z pracą społeczną i narodową. Na Powiślu, a zwłaszcza na Lubawszczyźnie, brał udział w strajku szkolnym oraz w ruchu patriotyczno-narodowym. W okresie zaboru pruskiego, gdy prowadził chór amatorski, włączał do jego programu pieśni polskie. O jego postawie świadczy również strój członkiń chóru: białe suknie przepasane czerwoną szarfą [86]. Warto ponadto przypomnieć, że pod koniec I wojny światowej, będąc jeszcze w mundurze wojska niemieckiego, Grabowski stworzył porywającego w swoim patosie poloneza i poświęcił go „zmartwychwstałej Polsce" [87]. Wziął także udział w pracach na rzecz Powstania Wielkopolskiego (opiekując się funduszami, które przechowywał w kościele, w organach [88]) oraz w akcji plebiscytowej, organizując zebrania i wygłaszając na nich programowe przemówienia.

Wszechstronna działalność muzyczna oraz aktywna praca społeczna Romana Grabowskiego zjednały mu w środowisku opinię człowieka o poważnym dorobku i wielkim morale. Gdy w 1921 r. zgłosił się do pracy w seminarium nauczycielskim, podziwiano go, że w wieku prawie 39 lat zmienia zawód i nie mając odpowiedniego wykształcenia, podejmuje wysiłek i wyrównuje zaległości, zdobywając uprawnienia nauczyciela stałego [89].

Podjęcie pracy dydaktycznej w tak późnym wieku nie oznaczało jednak braku doświadczenia pedagogicznego. Grabowski od razu przystąpił do działań, w których wyniku powstały zespoły chóralne i instrumentalne. One to, od pierwszych występów, zyskały też aprobatę władz szkolnych, a także — przede wszystkim — uczniów seminarium. Młodzież garnęła się do tych zespołów, dyrygent nie mógł wszystkich przyjąć [90]. Tym samym urzeczywistnił się zapis autorów oficjalnego programu szkolnego z 1921 r., według którego przynależność do zespołów artystycznych miała być zachętą do nauki oraz przyjemnością w pracy [91].

Grabowski był zawsze przygotowany do występów, do udziału w każdej uroczystości szkolnej. Niejednokrotnie potrafił wybawić dyrekcję z opresji i uratować prestiż seminarium [92]. Z kolei dyrekcja w konflikcie Grabowskiego z innym nauczycielem stanęła po stronie muzyka [93].

---

85 Absolwenci seminarium z 1922 r. napisali wspomnienia utrzymane w konwencji wiersza, w tym również na temat Grabowskiego: „Znamy od kursu czwartego, / Profesora Grabowskiego. / Cwiczył różne śpiewy z nami, / Zapoznał nas z nutami / Gry na skrzypcach uczył także / Nas na czwartej, piątej ławie / Muzyk utalentowany / W całej Polsce prawie znany / Nasz profesor pełen humoru / Z niejednego już utworu": *Jednodniówka. Seminarium w Lubawie*, Lubawa 1922 (s. 4). Światłokopia rękopisu w posiadaniu J. M. Wieczorka.

86 Informacja S. Kalitki.

87 [T. Ruczyński] *Nauczyciel i kompozytor*, s. 54.

88 Informacja S. Kalitki.

89 T. Ruczyński, *Z tamtych lat*, s. 111.

90 Selekcja była ścisła, do zespołów kwalifikowano nie tylko z powodu muzykalności, ale także z uwagi na pilność w nauce: AP Bydgoszcz, KOSPT, 2800. Rok szkolny 1928/1929.

91 Por. A. Denisiuk, op. cit., s. 16.

92 Gdy w Lubawie przebywał biskup chełmiński i niespodziewanie wyraził chęć odwiedzenia zakładu, Grabowski wziął ceremonię przywitania dostojnego gościa na siebie i swoją orkiestrę. I wywiązał się z tego zadania bardzo dobrze. Informacja B. Błażejczyka.

93 Gdy powstał spór o to, czy uczeń weźmie udział w święcie szkolnym jako biegacz czy muzyk, dyrektor rozstrzygnął sprawę na korzyść występu w zespole muzycznym: AP Bydgoszcz, KOSPT, 3119. Protokół (odpis) z konferencji Rady Pedagogicznej z 25 V 1932.

Grabowski znalazł w seminarium bardzo dobre warunki pracy, niezwykle sprzyjający klimat do realizacji szerokiego programu muzycznego. Było to wynikiem polityki ówczesnych władz szkolnych, które przyznawały wysoką rangę przedmiotom artystyczno-technicznym. Według obowiązującego planu zajęć na śpiew i muzykę przeznaczono 15 godzin, co dawało tym przedmiotom — ex aequo z matematyką — trzecie miejsce po przedmiotach pedagogicznych i języku polskim [94]. Tak wysoki status śpiewu i muzyki był powodowany tym, że od absolwenta seminarium wymagano nie tylko pracy dydaktycznej w przyszłym środowisku, ale w równym stopniu działalności społeczno-oświatowej, w tym również w zakresie zbiorowego muzykowania młodzieży i dorosłych oraz pielęgnowania tradycji muzycznych regionu. Był to program maksimum, ale w pełni uzasadniony polityką państwa, zmierzającą do zniwelowania pozostałości okresu porozbiorowego, odbudowy i rozwoju kultury duchowej [95].

Program kształcenia i wychowania, przyjęty w pierwszych latach niepodległego bytu państwowego i nakładany głównie na zakłady kształcenia przyszłych nauczycieli i pracowników społeczno-oświatowych i kulturalnych — był więc w pewnym sensie kontynuacją i pogłębieniem tego, który — począwszy od drugiej połowy XIX w. — miał zapobiegać wynaradawianiu pod zaborami. Roman Grabowski, który rozpoczął swoją działalność muzyczną i patriotyczną jeszcze przed I wojną światową, był świadom założeń i celów programu sformułowanego u progu niepodległości, a obowiązującego przede wszystkim w zakładach kształcenia nauczycieli. Rozumiał lepiej aniżeli ktokolwiek inny jego wagę i znaczenie dla wychowania pokolenia pracowników oświaty i kultury. Cała jego działalność w seminarium w Lubawie, zarówno organizowanie występów czy koncertów, jak i opracowanie utworów czy repertuaru, była zgodna z tymi generalnymi założeniami i celami obowiązującymi w praktyce wychowawczej tego okresu. W tym duchu Grabowski dokonywał doboru utworów muzycznych, nie najwyższej może rangi artystycznej, ale na pewno służących idei jednoczenia społeczeństwa w jeden organizm kulturowy [96]. Warunki, w jakich organizowano koncerty, nie zawsze gwarantowały najwyższy poziom artystyczny, ale z całą pewnością nie szczędzono wysiłku [97]. W środowisku takim jak Lubawa występy zespołów muzycznych miejscowego seminarium cieszyły się z reguły bardzo dobrą frekwencją, w przeciwieństwie do imprez organizowanych przez zamiejscowe biura koncertowe [98].

W seminarium nauczycielskim kładziono nacisk nie tylko na nauczanie czy poziom wiedzy jego słuchaczy, ważna była również praca wychowawcza, efekt kształtowania nawyków działania w środowisku [99]. Grabowski niewątpliwie przyjął takie metody postępowania, które w sposób skuteczny prowa-

---

94 Por. A. Denisiuk, op. cit., s. 41.

95 J. Kulpa, *Kształcenie nauczycieli szkół powszechnych w Polsce w latach 1918—1939*, Wrocław — Warszawa — Kraków, 1963, ss. 68—72, 78.

96 Charakterystyczne, że wychowankowie seminarium w Lubawie oraz członkowie chóru kościelnego w Działdowie pamiętają właśnie tego rodzaju utwory: cykle popularnych melodii i tańców polskich. Informacja J. M. Wieczorka, B. Błażejczyka, S. Kozłowskiej.

97 Osławiona „sala Kowalskiego" w Lubawie musiała być wilgotna i duszna, sprawozdawca prasowy stwierdzał, że „gdyby nie wilgotne powietrze, które sprawiło, że struny skrzypiec się spuszczały i pękały, symfonia (Haydna — J. B.) i inne utwory muzyczne wypadłyby beznagannie": Drwęca, 1928, nr 5.

98 Do Lubawy przyjeżdżały: S. Jagodzińska z Torunia z programem muzyki polskiej oraz Opera Warszawska z *Jasiem i Małgosią* E. Humperdincka. Por. Drwęca, 1928, nr 57; 1930 nr 119.

99 J. Kulpa, op. cit., s. 57.

dziły do celu. Wielu absolwentów seminarium w Lubawie, którzy — na co warto zwrócić uwagę — nie byli przygotowani wyłącznie do prowadzenia śpiewu i muzyki, podejmowało, równocześnie z pracą zawodową, działalność społeczno-artystyczną w swoich miejscowościach, organizując chóry i zakładając orkiestry. I niejednokrotnie nie taili oni tego, że do tej pracy zachęcił ich muzyk i pedagog — Roman Grabowski [100].


ROMAN GRABOWSKI — MUSIKER UND PÄDAGOGE

Zusammenfassung

Roman Grabowski war Orgelspieler in Szynwałd im Kreise Grudziądz (Graudenz) und Mitglied von Musikgruppen, die in der nächsten Umgebung spielten. Er interessierte sich für Volksmusik, zeichnete die interessantesten Lieder auf und wertete sie im Unterricht und seinem Musikschaffen aus. Im Jahre 1911 zog er nach Lubawa (Löbau), wo er die Pflichten des Orgelspielers an der Kirche der Hl. Jungfrau Maria übernahm, im Jahre 1921 nahm er an der Staatlichen Lehrerbildungsanstalt didaktische Arbeit auf. Chöre und Schulorchester arbeiteten unter seiner Leitung sehr intensiv am Konzertrepertoire, mit dem sie später in der Anstalt selbst wie auch ausserhalb derselben bei staatlichen, kirchlichen und weltlichen Festlichkeiten auftraten. Der Lehrer und Dirigent mass dem Erziehungsinhalt in seiner pädagogischen Arbeit sowie in seinem Musikchaffen grosse Bedeutung bei. Die Programme waren entsprechend den Ideen der Feiern oder Festlichkeiten gestaltet, sie weckten bei den Hörern patriotische und nationale Gefühle. In diesem Sinne wurden von Grabowski auch die Bearbeitungen der Volksmusik oder Auswahl der nationalen Lieder ausgeführt wie ebenfalls die von ihm komponierten neuen Instrumentalstücke für Blasorchester (Siegespolonaise zur Auferstehung Polens, Feierlicher Marsch der Akademiker aus Poznań). Dagegen im romantischen und jungpolnischen Stil sind die Gesangsstücke gehalten (Drei Lieder für Sopran und Klavier). Im Jahre 1934, nach Auflösung der Lehrerbildungsanstalt in Lubawa, ging Grabowski nach Działdowo (Soldau), wo er seine Lehrerbetätigung in der Grundschule fortsetzte, gleichzeitig war er Dirigent des Laienchors an der katholischen Kirche. Während des Krieges wurde Grabowski im örtlichen Konzentrationslager eingesperrt, wo er wahrscheinlich den Märtyrertod fand.


100 [T. Ruczyński], *Nauczyciel i kompozytor*, s. 53.