KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

WYDZIAŁ TEOLOGII

INSTYTUT MUZYKOLOGII

Karol Rzepecki

Nr albumu: 119499

Józef Wieniawski (1837-1912) – epoka, człowiek i dzieło.

Studium historyczno-muzykologiczne

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
ks. dr. hab. Piotra Wiśniewskiego, prof. KUL
w Katedrze Polifonii Religijnej
Promotor pomocniczy: dr Andrzej Gładysz

Lublin 2019


Joseph Wieniawski
LONDON STEREOSCOPIC CO

SPIS TREŚCI

WYKAZ SKRÓTÓW 6

WSTĘP 8

ROZDZIAŁ I

Twórczość kompozytorów polskich II połowy XIX wieku 15

1. Polska kultura muzyczna 15

1.1. Na ziemiach polskich pod zaborami 17

1.2. Za granicą 29

2. Wybrane zagadnienia z twórczości kompozytorskiej 34

2.1. Muzyka fortepianowa 34

2.2. Twórczość kameralna 42

2.3. Twórczość instrumentalna 49

2.4. Koncert fortepianowy i instrumentalny 51

2.5. Liryka wokalna 58

2.6. Twórczość symfoniczna 66

2.7. Opera i twórczość oratoryjno-kantatowa 74

ROZDZIAŁ II

Józef Wieniawski – curriculum vitae 85

1. Dom rodzinny i lata młodości 85

2. Edukacja i początki kariery muzycznej 88

2.1. Pierwsze kontakty z muzyką 89

2.2. Studia w Paryżu 90

2.3. Studia w Berlinie i spotkanie z Franciszkiem Lisztem 92

2.4. Wspólna działalność braci 98

2.5. Koniec duetu i niemieckie *tournée* 104

3. Okres moskiewski i związki ze środowiskiem rosyjskim 108

4. Okres warszawski 117
4.1. Poranki muzyczne 118
4.2. Początki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego – wkład w rozwój i działalność 123
4.3. Józef Wieniawski jako dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego 130
4.4. Wpływ na kulturę muzyczną Warszawy po roku 1878 156
4.5. Wielkie *tournée* 1878-1882 163

5. Okres brukselski 170
5.1. Pierwsze kontakty Wieniawskiego z Brukselą 171
5.2. Wieniawski w Belgii do 1880 roku 173
5.3. Wieniawski w Brukseli od 1880 roku 178

ROZDZIAŁ III

Charakterystyka twórczości Józefa Wieniawskiego 201

1. Periodyzacja twórczości 203
1.1. Okres wczesny: 1850-1860 203
1.2. Okres moskiewski 208
1.3. Okres warszawski 214
1.4. Okres brukselski 218

2. Źródła inspiracji 227
2.1. Nurt narodowy. Twórczość Wieniawskiego a muzyka Fryderyka Chopina .. 228
2.2. Twórczość Franciszka Liszta 237
2.3. Muzyka niemiecka i francuska 245
2.4. Twórczość Edwarda Wolffa 249

3. Dedykacje 250

4. Typologia twórczości 254

5. Charakterystyka twórczości 258
5.1. Muzyka na fortepian solo 258
5.1.1. Tańce i stylizacje taneczne 259
5.1.2. Utwory nietaneczne 273
5.1.2.1. Nurt koncertowy 273
5.1.2.2. Miniatury liryczne 278
5.1.2.3. Formy cykliczne 288

5.2. Utwory kameralne ... 311
5.3. Pieśni ... 336
5.4. Twórczość symfoniczna ... 347

6. Wnioski z analizy ... 400

ROZDZIAŁ IV

Ocena dorobku kompozytorskiego ... 406

1. Język muzyczny ... 407

2. Opinie krytyków ... 416
2.1. Józef Wieniawski jako kompozytor ... 416
2.2. Józef Wieniawski jako pianista ... 426

3. Wartość artystyczna dzieł w świetle epoki ... 443

SPIS PRZYKŁADÓW ... 458

SPIS TABEL ... 463

BIBLIOGRAFIA ... 464

WYKAZ SKRÓTÓW

AAW	Archiwum Archidiecezji Warszawskiej
AMP	Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu
APL	Archiwum Państwowe w Lublinie
ATMHWP	Archiwum Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu
BCLCF	Biblioteca Conservatorio Ligi Cherubini Firenze
BCMGVM	Biblioteca Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano
BCSCR	Biblioteca di Conservatorio Santa Cecylia di Roma
Bds.C	Biuro do spraw Cudzoziemców
BKB	Biblioteka Królewska Belgii
BKKMB	Biblioteka Królewskiego Konserwatorium Muzycznego w Brukseli
BMSDL	Biblioteka Metropolitalnego Seminarium Duchownego w Lublinie
BN	Biblioteka Narodowa
BNF	Biblioteka Narodowa Francji
BUJ	Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego
BUW	Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego
BWTM	Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego im. Stanisława Moniuszki
DP	„Dziennik Poznański”
EM	„Echo Muzyczne”
EMiT	„Echo Muzyczne i Teatralne”
EMPWM	Encyklopedia Muzyczna PWM
EMTiA	„Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne”
GDMM	Grove's Dictionary of Music and Musicians
GK	„Gazeta Krakowska”
GL	„Gazeta Lwowska”
GMM	„Gazetta Musicale di Milano”
GP	„Gazeta Poznańska”
GWKP	„Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego”
JSP	„Journal de Saint-Petersburg”
KL	„Kurier Lubelski”

KP	„Kurier Poznański”
KW	„Kurier Warszawski”
Kwil	„Kurier Wileński”
LAM	„Le Arte Moderne”
LÉB	„L’Éthoile Belge”
LIB	„L’Independence Belge”
LBN	Litewska Biblioteka Narodowa
LF	„Le Figaro”
LGM	„Le Guide Musical”
LMM	„Le Monde Musical”
LRGM	„La Revue Gazetce Musicale de Paris”
MTW	„Muzykalnyj i Teatralnyj Wiertnik”
NFP	„Neue Freire Presse”
NGrove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
PRM	„Polski Rocznik Muzykologiczny”
PSB	Polski Słownik Biograficzny
RGM	„Revue Gazette Musicale”
RGMP	Revue et Gazette Musicale de Paris”
Rkp.	rękopis
SM	„Svensk Musiktidning”
ŚD	„Świat Dramatyczny”
TE	„The Era”
TI	„Tygodnik Ilustrowany”
TL	„Tygodnik Literacki”
TM	„Tygodnik Muzyczny”
TP	„Tygodnik Petersburski”
WAPL	Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Lublinie
WBPHŁL	Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie
WGA	„Wiesbaden General Anzeiger”

WSTĘP

Warunki, w jakich przyszło działać twórcom polskiej kultury muzycznej XIX wieku, znacząco wpłynęły na kształt tworzonych przez nich dzieł. Utrata państwowości przyniosła głębokie przemiany w strukturach społeczno-politycznych kraju, a co za tym idzie, w narodowej mentalności. Odcisnęło to swoje piętno także i w sztuce. Szeroko rozumiana kultura, w tym również muzyka, wobec braku niepodległego państwa stawała się swego rodzaju formą istnienia narodu polskiego i wyrazem jego tożsamości. W zaistniałych okolicznościach nabrała jednak szczególnie narodowego charakteru, objawiającego się za pośrednictwem różnorakich gatunków muzycznych, od opery, symfonii, czy pieśni, aż po literaturę fortepianową. Wbrew pozorom zaistniała sytuacja polityczna stanowiła impuls do bardziej efektywnej działalności na rzecz podkreślenia tożsamości narodowej za pośrednictwem sztuki. Duża część środowiska muzycznego przeniosła swoją aktywność w inne części Europy Zachodniej, szukając tam azylu dającego możliwość swobody artystycznej wypowiedzi i pełniąc jednocześnie rolę ambasadorów polskiej kultury przesiąkniętej duchem narodowym. Według M. Gogacza, „za twórców kultury uważa się tych ludzi, którzy wytworzonymi przez siebie dobrami: piękna, miłości pokoju, ładu, sprawiedliwości, powodują, że ich dokonania stają się miarą rozumienia i wyrażania egzystencjalnego faktów oraz spełniania różnorakich relacji międzyludzkich”[1]. Niewątpliwie do grona tych osób zalicza się lubelski kompozytor – Józef Wieniawski, traktujący muzykę jako *leitmotiv* swojego życia i pracy, którego

[1] M. Gogacz, *Szkice kultury*, Kraków-Warszawa 1985, s. 17.

twórczość nie doczekała się do dnia dzisiejszego osobnej monografii naukowej. Niniejsza praca jest więc pierwszą próbą wnikliwej retrospekcji życia i działalności tego wybitnego lublinianina.

Mówiąc o biografii poświęconej J. Wieniawskiemu nie można pominąć istniejących już opracowań na ten temat. Publikacje dotyczące jego osoby można podzielić na dwie kategorie – powstałe za jego życia oraz napisane po śmierci. Pierwsze próby naukowego zredagowania życiorysu podjął Jan Kleczyński – przyjaciel kompozytora z okresu warszawskiego. W trakcie swojej działalności publicystycznej regularnie śledził on poczynania Wieniawskiego, zamieszczając w prasie muzycznej szczegółowe sprawozdania. Na przełomie maja i czerwca 1884 roku, na łamach czasopisma „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne" Kleczyński ogłosił dwuczęściowy artykuł, będący syntetycznym opracowaniem dotychczasowej działalności Wieniawskiego[2]. Istotny element tej publikacji stanowi pierwszy – jak do tej pory – katalog twórczości lubelskiego pianisty. Co prawda ostatnim z wymienionych w nim utworów jest zbiór *Six pièces romantiques op. 39*[3], jednak na kolejne tego typu opracowanie trzeba było czekać aż do czasów nam współczesnych. Równie obszerna nota biograficzna pojawiła się w kwietniu 1881 roku na łamach szwedzkiego „Swensk Musiktidning"[4], będąc zarazem pierwszą publikacją zagraniczną o J. Wieniawskim. Jej autor, podpisujący się inicjałami N.K., wiele miejsca poświęcił w niej aktywności pianistycznej i pedagogicznej Wieniawskiego w Moskiewskim Konserwatorium Muzycznym oraz w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Ostatni znany biogram, autorstwa Léona Delcroixa, powstały za życia kompozytora, pochodzi z 1908 roku[5]. Zawiera on najistotniejsze fakty z życia Wieniawskiego, pochodzące w dużej mierze z relacji naocznych świadków jego działalności, odnoszące się przede wszystkim do lat spędzonych w Brukseli. Krótkie notki poświęcone pianiście pojawiły się zaraz po jego śmierci, zarówno w prasie polskiej, jak i zagranicznej[6]. Wszystkie publikacje poświęcone osobie Wieniawskiego nie mają jednak charakteru naukowego. Stanowią jednak cenny przyczynek do opracowania *stricte* akademickiego.

Z publikacji powstałych po śmierci J. Wieniawskiego należy wymienić artykuł lubelskiego muzykologa Ludwika Gawrońskiego. Na łamach „Ruchu Muzycznego"[7],

[2] EMiT (1884), nr 35, s. 357-358; nr 36, s. 370-371.
[3] EMiT (1884), nr 36, s. 371.
[4] SM (1881), nr 8, s. 61-62.
[5] L. Delcroix, *Joseph Wieniawski*, Bruxelles 1908.
[6] KW (1912), nr 315; LGM (1912), nr 46; L'AM (1912), nr 46.
[7] L. Gawroński, *Lubelski Liszt*, RM (1987), nr 11, s. 22-24.

w roku obchodów 150. rocznicy urodzin Wieniawskiego, przedstawił osobę kompozytora oraz sporządził katalog jego twórczości. Z powodu braku dostępu do źródeł zagranicznych okazał się on jednak niekompletnym inwentarzem. Cennym źródłem wnoszącym wiele informacji o lubelskim twórcy jest opracowanie belgijskiej muzykolog Sandrine Theriffy[8]. Jego mankamentem jest to, iż Theriffy nie wzięła pod uwagę kompletnego zbioru korespondencji z Biblioteki Królewskiej Belgii oraz innych ośrodków. Ograniczyła się niemal wyłącznie do relacji pomiędzy kompozytorem, a rodziną Van der Heydenów. Odnosząc się do okresu brukselskiego pominęła na przykład materiały będące w posiadaniu Biblioteki Królewskiego Konserwatorium Muzycznego w Brukseli[9]. Józefem Wieniawskim interesowała się również Janina Tatarska[10]. Dostrzegła ona zależności pomiędzy dorobkiem Józefa Wieniawskiego a Franciszka Liszta, w zakresie etiudy. Na istotny wkład J. Wieniawskiego do rozwoju polskiej sonaty fortepianowej zwróciła uwagę Alicja Kozłowska-Lewna[11]. Autorka pominęła jednak istotne szczegóły dotyczące porównania dwóch wersji *Sonaty fortepianowej h-moll op. 22*. Podobną tematykę, z akcentem na aspekt wykonawczy w oparciu o wybrane kompozycje fortepianowe i kameralne, podjęła także Hanna Lizinkiewicz[12]. Z kolei Hanna Harley dokonała inwentaryzacji korespondencji Józefa Wieniawskiego przechowywanej w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego[13]. Ograniczając swoje badania do materiałów znajdujących się w Warszawie znacznie zawęziła jednak swój obszar badawczy. Równie istotne znaczenie, zwłaszcza w omówieniu okresu wczesnego w życiu Wieniawskiego, mają publikacje poświęcone jego starszemu bratu – Henrykowi[14]. W przeważającej mierze dotyczą one wspólnej działalności koncertowej rodzeństwa.

Niemałą wagę mają materiały źródłowe rękopiśmienne i drukowane. Dzięki pierwszym z nich, rękopiśmiennym, udało się dotrzeć do nieznanych dotychczas faktów z życia kompozytora oraz utworów niewydanych. Stało się to możliwe dzięki kwerendzie bibliotecznej w Brukseli (Biblioteka Królewskiego Konserwatorium Muzycznego) i Warszawie (Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego). W Brukseli znajdują się rękopisy utworów przekazane przez żonę kompozytora – Melanię Wieniawską, m.in.

[8] S. Theriffy, *Les Wieniawski à Bruxelles: d'apres leur correspondence inèdite conservée à la Bibliothéque Royale de Belge (1874-1912)*, „Revue Belge de Musicologie", t. 60 (2016).
[9] BKKMB, sygn. P-2-00781.
[10] J. Tatarska, *Józef Wieniawski – Ferenc Liszt. Concert Etude in Perspective of the Genre*, w: *Interdisciplinary studies in musicology*, t. 13, *The music of Liszt and Mahler: interpretation, context, reinterpretation*, Poznań 2013.
[11] A. Kozłowska-Lewna, *Polska sonata fortepianowa 1845-1910*, Gdańsk 1994.
[12] H. Lizinkiewicz, *Środki techniki pianistycznej w twórczości Józefa Wieniawskiego*, Poznań 2017.
[13] H. Harly, *Z korespondencji Józefa Wieniawskiego*, „Muzyka" (1963), nr 3, s. 34-50.
[14] R. Suchowiejko, *Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku*, Poznań 2005; R. Suchowiejko, *Henryk Wieniawski wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*, Poznań 2011.

6 Lieder op. 50[15]. Z kolei w Warszawie przechowywane są kompozycje przekazane przez młodszą córkę – Marcellę Wieniawską (*Mazourka op. 21 no. 1*[16], *Quartour pour due violons, alto et violoncelle op. 32*[17], *Il m'aimait tant op. 38 no. 2*[18], *Mazourka de Concert op. 41*[19]).

Ważnym źródłem informacji o życiu J. Wieniawskiego są listy korespondencyjne[20]. Ich skatalogowanie i rekonstrukcja nie było zadaniem łatwym. Pochodzą one bowiem z kilku źródeł w Polsce i za granicą: Austriackiej Biblioteki Narodowej[21], Biblioteki Królewskiego Konserwatorium Muzycznego w Brukseli[22], Biblioteki Królewskiej Belgii[23], Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego[24] i Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego[25]. Pozwoliły one nie tylko na wskazanie osób, z którymi kontaktował się pianista, ale również na poznanie środowiska, w którym przebywał i ustalenie nowych faktów z jego życia.

Gdy chodzi natomiast o źródła drukowane, w pierwszej kolejności należy wymienić druki muzyczne. Dostarczyły one informacji na temat miejsca i czasu ich wydania, co pozwoliło w przybliżeniu określić czas powstania niektórych utworów. Równie wartościowymi okazały się informacje o poszczególnych wydawcach. Materiały te zostały zgromadzone dzięki kwerendom przeprowadzonym zarówno w kraju[26], jak i za granicą[27]. Warto dodać, że były one dostępne niekiedy jedynie w pojedynczych egzemplarzach, co dodatkowo podkreśla ich wartość, np. *Pieśń wiosenna op. 17 no. 2*[28]. Ponadto udało się odnaleźć i dokonać transkrypcji utworów dotychczas nieznanych oraz niewydanych: *Romance e Mazourka*[29], czy *Trio de la Polonaise de Moniuszko*[30].

Równie interesujących źródłem wiedzy są materiały prasowe w czasopismach polskich i zagranicznych. Ich autorzy dostarczają cennych informacji o życiu J. Wieniawskiego, pochodzących z różnych okresów życia kompozytora.

[15] BKKMB, sygn. FC-3-W 003.
[16] BWTM, sygn. R 3451.
[17] BWTM, sygn. R sygn. 448.
[18] BWTM, sygn. R 3454.
[19] BWTM, sygn. R 3447.
[20] Kompletny spis korespondencji znajduje się w aneksie.
[21] ABN, sygn. Mus_F50_IMBA.
[22] BKKMB, sygn. P-2-00971.
[23] BKB, sygn. ML 2740; Ms II 7485.
[24] BWTM – szczegółowy spis sygnatur rozpoczynający się od litery „D" zawiera aneks.
[25] BUJ, sygn. Rkp. 7825, k. 37-39; Rkp. 9142 III, k. 185-186; Rkp. 6483 IV, k. 422-425, k. 426-427.
[26] Biblioteka Narodowa, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.
[27] Biblioteka Królewskiego Konserwatorium Muzycznego, Biblioteka Królewska Belgii, Francuska Narodowa Biblioteka, Biblioteka Narodowa Litwy.
[28] J. Wieniawski, *Pieśń wiosenna op. 17 no. 1*, Leipzing 1860, sygn. BNL-402.
[29] BKKMB, sygn. BBc-55837, k. 34.
[30] BKKMB, sygn. FC-3-W_005_3, k. 97-98.

Uzupełnienie źródeł stanowi literatura przedmiotu, poruszająca szereg zagadnień związanych z muzyką polską w okresie romantyzmu. Dotyczą one historii, twórczości zapomnianych kompozytorów rodzimych, kultury muzycznej oraz problematyki związanej z muzyką europejską tego okresu. Ogłaszane wówczas pierwsze publikacje poświęcone działalności kompozytorów polskich i życia muzycznego w XIX wieku należą do najcenniejszych źródeł, bowiem ich autorzy (Albert Sowiński[31], Aleksander Poliński[32], Aleksander Walicki[33], Maurycy Karasowski[34], czy Otton Mieczysław Żukowski[35]) byli naocznymi świadkami relacjonowanych wydarzeń. Spośród nich, z punktu widzenia podjętego przez nas zagadnienia, szczególnie cenną pozycję stanowi *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* A. Sowińskiego, będący pierwszym tego rodzaju opracowaniem polskiego autora.

Głównym celem dysertacji jest usystematyzowanie faktów z życia i działalności Józefa Wieniawskiego oraz uzupełnienie biografii kompozytora o nieznane dotychczas informacje wydobyte ze źródeł archiwalnych w wyniku kwerend archiwalno-bibliotecznych prowadzonych w Polsce i poza jej granicami. Pozwoli to odpowiedzieć na szereg nurtujących nas pytań: Jakie miejsce zajmuje lubelski twórca w kształtowaniu polskiej i europejskiej kultury muzycznej? Jak wyglądały poszczególne okresy jego aktywności zawodowej? Jakie gatunki uprawiał Józef Wieniawski? Co wyróżniało go spośród innych kompozytorów, rodzimych i obcych? W tym celu dokonamy analizy wybranych, najbardziej reprezentatywnych, utworów pochodzących z różnych okresów twórczości kompozytora.

Zgromadzony materiał badawczy wyznaczył czteroczęściową strukturę pracy. Rozdział pierwszy poświęcony jest zagadnieniom dotyczącym zapomnianych obszarów, związanych z szeroko rozumianą kulturą muzyczną Królestwa Polskiego w II połowie XIX stulecia. Koniecznym było zarysowanie panoramy epoki, nie tylko ze wskazaniem na zagadnienia istotne z punktu widzenia niniejszej rozprawy, ale również te – wymagające w przyszłości osobnego, bardziej szczegółowego opracowania. W rozdziale drugim zaprezentowano możliwie wnikliwą biografię Józefa Wieniawskiego, wyodrębniając w niej, w porządku chronologicznym, cztery etapy: wczesny, moskiewski, warszawski i brukselski. Trzeci rozdział, najbardziej rozbudowany, to charakterystyka twórczości lubelskiego muzyka. Przybliżone zostaną jej przeobrażenia w kolejnych

[31] A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paris 1874.
[32] A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1907.
[33] A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873.
[34] M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej*, Warszawa 1859.
[35] O. M. Żukowski, *O polonezie*, Lwów 1899.

okresach życia lublinianina, zagadnienia związane ze źródłami inspiracji, czy wreszcie zaproponowana, nieistniejąca dotąd, typologia spuścizny. Pozwoli to na przeprowadzenie wnikliwej analizy najbardziej reprezentatywnych – zdaniem autora pracy – utworów wywodzących się z różnych etapów życia Wieniawskiego. Ich selekcja została oparta na zaproponowanej przez nas typologii dorobku artystycznego kompozytora. Wieniawski należał do grona tych twórców, którzy kształtowali swój warsztat kompozytorski w oparciu o ideały „szkoły paryskiej" i „berlińskiej", co – jak się okaże – było tylko jednym z elementów składowych, mających wpływ na kształt spuścizny Kompozytora. Kontynuację rozważań stanowi rozdział czwarty, będący próbą oceny dorobku artystycznego J. Wieniawskiego. Omówiony zostanie problem języka muzycznego oraz ukażemy twórczość Wieniawskiego w kontekście muzyki europejskiej. Dokonamy także próby recepcji spuścizny lublinianina, przywołując raz jeszcze – tym razem w sposób syntetyczny – najistotniejsze obszary działalności artystycznej Wieniawskiego.

Aby zrealizować wyznaczone cele, posłużono się następującymi metodami badawczymi: historyczną, opisową, analityczną i porównawczą. Pozwoliły one w możliwie pełny sposób przedstawić zagadnienia szczegółowe kolejnych części rozprawy. Przy pomocy metody historycznej i opisowej dokonano chronologicznego przedstawienia okresów życia lubelskiego kompozytora i uzupełniono je o nieznane dotychczas szczegóły biograficzne. Kolejną z metod, analityczną, wykorzystano do prezentacji faktów z życia i działalności Wieniawskiego, wyszukanych w źródłach archiwalnych i prasowych. Zastosowaną ją także do analizy utworów, w celu ukazania stylu i języka muzycznego kompozytora. Wreszcie dzięki metodzie komparatystycznej usystematyzowano opinie dotyczące osoby lublinianina.

Uzupełnieniem rozprawy jest aneks, stanowiący osobny tom. Zawiera katalog twórczości Józefa Wieniawskiego, spis korespondencji oraz edycje źródłowe niewydanych dotychczas utworów.

W tym miejscu pragnę wyrazić podziękowanie osobom, dzięki którym powstanie tej pracy stało się możliwe. Słowa wdzięczności wyrażam dr Kindze Krzymowskiej-Szacoń (KUL) za konsultacje związane z analizą utworów oraz ks. Andrzejowi Zarzyckiemu za pomoc w redakcji przykładów nutowych. Dziękuję bibliotekarzom i archiwistom za życzliwe udostępnianie zbiorów dotyczących Józefa Wieniawskiego i jego twórczości, w sposób szczególny Andrzejowi Spózowi – Kustoszowi Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie,

Włodzimierzowi Pigle – Dyrektorowi Zakładu Zbiorów Muzycznych w Bibliotece Narodowej oraz Andrzejowi Wituskiemu – Dyrektorowi Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Dziękuję także Marcie Szelichowskiej za tłumaczenie tekstów naukowych z języka francuskiego. W sposób szczególny wyrażam wdzięczność moim Rodzicom, którzy wspierali mnie przez cały okres pisania pracy i mobilizowali do jej sfinalizowania.

ROZDZIAŁ I

Twórczość kompozytorów polskich II połowy XIX wieku

Zagadnienie twórczości rodzimych kompozytorów XIX wieku należy w literaturze muzykologicznej do ciągle opracowywanych. Syntetyczne przywołanie głównych nurtów wydaje się jednak niezbędne dla ukazania wkładu Polaków w rozwój kultury muzycznej Europy. Stanowi ono, co należy podkreślić, wyłącznie sumaryczne ukazanie tej tematyki na tle rozwijających się wówczas głównych kierunków kompozytorskich. Dzięki temu przybliżenie spuścizny Józefa Wieniawskiego stanie się o wiele bardziej zrozumiałe dla osób zainteresowanych jego muzyką.

1. Polska kultura muzyczna

Dla omówienia polskiej kultury muzycznej II połowy XIX wieku należy przywołać na wstępie kilka faktów historycznych. Podstawowym problemem, który stanął naprzeciw swobodnemu rozwojowi całej kultury i sztuki w Rzeczypospolitej, jeszcze u schyłku XVIII stulecia, było uzależnienie jej od ówczesnej sytuacji politycznej, a zwłaszcza trzech rozbiorów prowadzących dp zniknięcia Rzeczypospolitej jako niezależnego bytu państwowego.

Według opinii Tadeusza Strumiłły „już pierwsze lata XIX wieku były czasem niespokojnym politycznie i nie bardzo korzystnym dla rozwoju sztuki”[36]. Zamęt polityczny i trudna sytuacja gospodarcza odcisnęły swoje piętno na działalności kulturalnej. Pomimo tego „wraz z poparciem arystokracji, w niektórych miastach kultura muzyczna rozwijała się bardzo silnie”[37], co dało się zauważyć już w pierwszych latach II połowy tego stulecia. W latach 1858-1865 z dużym sukcesem odbyły się pierwsze prezentacje najważniejszych dzieł Stanisława Moniuszki[38] - najpierw w 1858 roku miały miejsce premiery *Halki*, *Flisa*, *Hrabiny* i *Jawnuty*, następnie w 1861 roku *Verbum nobile*, a w 1865 *Strasznego dworu*[39]. Twórczość Moniuszki otworzyła jedynie nowy rozdział w kształtującej się koncepcji muzyki narodowej, wyrastającej z dorobku Józefa Elsnera[40] i Karola Kurpińskiego[41], co z kolei zostało przejęte od twórców literatury i dramatu. Zgodnie z koncepcjami francuskiego oświecenia „na nowo ukształtowany prąd myślowy składała się wiedza o odrębności kulturowej narodu wywodząca się z jego struktury etnicznej”[42].

Zdaniem Pawła Jaskółki rozbiory Polski były jednym z elementów, które przyspieszyły kształtowanie się świadomości narodowej i były „przyczyną przebudzenia ducha narodu”[43]. Owo „przebudzenie” miało kluczowy wpływ na kształtowanie kultury muzycznej i twórczości kompozytorów polskich w II połowie XIX wieku w narodzie pozbawionym swojej państwowości. To właśnie w muzyce, w znaczącym stopniu, obecna była polska tożsamość. Jak bowiem twierdzi Maria Janion „trzy pieśni wyznaczają rodowód nowożytnego patriotyzmu polskiego, ukształtowanego przez romantyzm: *Jeszcze Polska nie zginęła*, *Boże, coś Polskę* oraz *Warszawianka*”[44]. P. Jaskółka doszedł jednak do wniosku, że w tym miejscu „wyszczególnić można także gatunki muzyczne, które w szczególny sposób wykorzystywane były w muzyce patriotycznej”[45]. Chodzi tu nie tylko o kompozycje będące stylizacją tańców, jak polonez czy mazurek, ale przede wszystkim o sięganie przez twórców po większe

[36] T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków 1954, s. 42.
[37] Tamże, s. 90.
[38] Stanisław Moniuszko (1819-1872) - polski kompozytor, dyrygent, pedagog, organista; autor ok. 268 pieśni, operetek, baletów i oper. Do jego najsłynniejszych dzieł należą opery: *Halka*, *Straszny dwór* i *Paria*, W. Rudziński, *Moniuszko Stanisław*, PSB, t. 21, s. 655-658.
[39] T. Strumiłło, dz. cyt., s. 173.
[40] Józef Elsner (1769-1854) - polski kompozytor pochodzenia niemieckiego, pedagog, działacz kultury muzycznej i teoretyk muzyki; nauczyciel Fryderyka Chopina, Z. Jachimecki, *Elsner Józef*, PSB, t. 6, s. 235-237.
[41] Karol Kurpiński (1785-1857) - polski kompozytor, przedstawiciel późnego klasycyzmu, dyrygent i pedagog, T. Przybylski, *Kurpiński Karol*, PSB, t. 16, s. 281-283.
[42] M. Dziadek, *Ewolucja koncepcji muzyki narodowej od Romantyzmu do Młodej Polski*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, K. Bielica (red.), Warszawa 1997, s. 39.
[43] P. Jaskółka, *Narodowy aspekt muzyki polskiej w latach 1795-1918*, Kraków 2014, s. 48.
[44] M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 7.
[45] P. Jaskółka, dz. cyt., s. 80.

formy, takie jak koncert, opera, symfonia czy poemat symfoniczny. Zaistniała sytuacja – z narodem bez państwa – stała się jednym z głównych wyznaczników rozwoju jego kultury muzycznej.

1.1. Na ziemiach polskich pod zaborami

Rozwój rodzimej kultury muzycznej odbywał się w dwojaki sposób: na ziemiach polskich i poza granicami dawnej Rzeczypospolitej. Twórców tamtego okresu, zarówno kompozytorów, jak również niewielkie grono muzyków-artystów, można podzielić na dwie główne grupy, zgodnie z ośrodkami, w których rozwijała się kultura muzyczna narodu. W pierwszej grupie działać będą kompozytorzy i muzycy zgromadzeni na terenie kraju, a w drugim ci, którzy tworzyli na emigracji, a zatem niemal w całej Europie Zachodniej. Dla zrozumienia specyfiki rozwoju ówczesnej polskiej kultury muzycznej niezbędne więc wydaje się przybliżenie wybranych ośrodków i omówienie ich działalności. Jak słusznie stwierdziła Aniela Koehlerówna: „Naród nie samym tylko chlebem żyje. Wśród ciężkich znojów życiowych, wśród twardej walki o byt dąży i rwie się wzwyż. I pokrzepienia serca i ducha szuka w sztuce, w dziełach mistrzów pędzla, dłuta, słowa i tonów. A wśród sztuk pięknych, pokrzepiających ducha, któraż nie podnosi bardziej i nie przemawia do duszy ludzkiej jak muzyka”[46].

W tym miejscu zostaną szczegółowo omówione dwa ośrodki: Warszawa, pełniąca funkcję stolicy, i Lublin, będący rodzinnym miastem Józefa Wieniawskiego. Niesprzyjająca sytuacja polityczna i trudne warunki finansowe nie były przeszkodą dla wielu muzyków, kompozytorów i przedstawicieli arystokracji do tego, aby nadal organizować wydarzenia i powoływać instytucje mające na celu kształtowanie i rozwój świadomości muzycznej w narodzie. Warto odwołać się do II połowy XVIII wieku, kiedy to 3 sierpnia 1778 roku, od przedstawienia *L'Europa riconosciuta*[47] Antonio Salieri'ego, swoją działalność zainaugurowała La Scala. Wydarzenie to jest o tyle ważne, gdyż w tym samym roku, zaledwie kilka miesięcy wcześniej, wykonano w Teatrze Królewskim w Warszawie operę *Nędza uszczęśliwiona* Macieja Kamieńskiego[48], co stało się epokowym

[46] A. Koehlerówna, *Stanisław Moniuszko 1819-1872. Ku czci mistrza w stuletnią rocznicę urodzin*, Warszawa 1919, s. 7.
[47] E. Rescigno, *Teatro alla Scala*, Milano 2014, s. 11.
[48] Maciej Kamieński (1734-1821) - polski kompozytor i pedagog słowackiego pochodzenia; twórca powszechnie uznawanej za pierwszą (do czasu odkrycia anonimowej barokowej opery Heca albo

wydarzeniem w historii polskiej opery. Już niespełna rok później „we wrześniu 1779 roku w Warszawie stanął na rozkaz króla, nowy, stały teatr”[49]. W ten sposób miasto to stało się głównym ośrodkiem rozwoju polskiej kultury muzycznej. Nie oznacza to jednak, że rozwój ten był marginalizowany w innych miastach na terenie Królestwa Polskiego. W 1799 roku ze Lwowa do Warszawy powrócił Józef Elsner, znany już wówczas nie tylko jako wybitny kompozytor, ale także jako organizator życia muzycznego. Nieprzerwanie „w latach 1795-1797 organizował cotygodniowe koncerty, w ramach założonego przez siebie towarzystwa”[50]. Od 1799 roku czynnie uczestniczył on w kształtowaniu kultury muzycznej Warszawy. Od tego momentu, aż do 1824 roku, kierował operą w Teatrze Narodowym. Jednak większość jego inicjatyw nie przetrwała próby czasu. W 1806 roku zakończyła działalność założona cztery lata wcześniej sztycharnia nut, a także redagowany przez niego *Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich*, będący jednym z pierwszych tego rodzaju przedsięwzięć w Europie, w ramach którego ukazały się 24 zeszyty. Inicjatywy zapoczątkowane przez Elsnera w Warszawie nie były jedynymi, które miały na celu podniesienie poziomu kultury muzycznej miasta. Cała działalność kompozytorska, rozwijająca się dzięki nowo powstającym instytucjom dającym możliwość prowadzenia edukacji na tym polu, przyczyniała się do budowania „fenomenu wspólnoty duchowej Polaków bez Państwa”[51]. Jednak rozwój świadomości muzycznej nie należał do łatwych zadań. Już w 1808 roku pojawił się pierwszy, oparty na nowych zasadach, projekt założenia szkoły muzycznej[52], która ostatecznie powstała dwa lata później. Edukacja muzyczna nie ograniczała się tylko do szkół.

Równie istotnymi miejscami jej rozwoju, szczególnie z punktu widzenia praktycznego, były kapele dworskie, które organizowano już dużo wcześniej. Powstawały one nie tylko przy pałacach i kościołach, ale jako mniejsze zespoły funkcjonowały również w domach prywatnych. Przykładem tego jest działalność kulturalna rodziny Kątskich. Nie można także pominąć innych, mniejszych, a równie istotnych instytucji, do których należy zaliczyć powstałą w 1842 r. Szkołę Muzyczną przy Instytucie Ociemniałych, czy istniejącą w latach 1835-1841 Szkołę Śpiewu przy Teatrze Wielkim[53]. Edukacja w zakresie kultury muzycznej ograniczana była także w wyniku ingerencji władz carskich, czego dowodem był zakaz wystawienia opery *Niemej z Portici*: „[…] gdy już wszystko było

polowanie na zająca) operę polską Nędza uszczęśliwiona, wolnomularz, W. Późniak, Kamieński Maciej, PSB, t. 11, s. 542-544.

[49] Z. Jachimecki, *Historja muzyki polskiej*, Warszawa 1920, s. 105.

[50] A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, EM PWM, t. 3, s. 20.

[51] I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 68.

[52] Por. T. Strumiłło, dz. cyt., s. 17.

[53] A. Rytkowska, *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 68.

gotowe do premiery - 12 października 1830 roku - władze carskie zabroniły wystawienia opery”[54]. Nie bez powodu uważa się więc, iż tego typu posunięcia, obok powstania styczniowego, były jednymi z przyczyn upadku życia muzycznego w Warszawie po 1831 roku.

Istotną rolę w kształtowaniu kultury muzycznej Warszawy odegrał również Stanisław Moniuszko kojarzony wówczas niemal wyłącznie z Wilnem. Początkowo jego twórczość nie spotkała się z entuzjazmem, czego przykładem jest *Halka.* Świadczy o tym sam fakt, iż jej premiera „odbyła się 20 grudnia 1847 r. w domu Müllerów”[55]. Była to jednak wersja skrócona, natomiast pełna, czteroaktowa, została zaprezentowana dopiero 26 listopada 1860 roku i spotkała się z nader przychylnym przyjęciem, a jej twórca zyskał zdecydowanie większe uznanie. Warszawska publiczność musiała jeszcze dłużej czekać na inscenizację największego dzieła Moniuszki. Zdaniem miejscowych krytyków „była napisana w formie trochę już anachronicznej, zarezerwowanej ponadto dla narodów muzykalnych”[56]. Nieprzychylną atmosferę potęgowała trudna sytuacja polityczna, w jakiej znalazła się Warszawa. Utwór na scenie warszawskiej zabrzmiał dopiero 1 stycznia 1858 roku, spotykając się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, co nie do końca podzielali krytycy. W rolę głównej bohaterki „wcieliła się Paulina Rivoli[57], wraz z którą wystąpili: Julian Dobrski[58] jako Janek i Wilhelm Troszel[59] jako Stolnik”[60]. Znamiennym wydaje się fakt, że całością dyrygował Jan Quattrini[61] „zwany mistrzem Janem, który nie znosił jakiejkolwiek konkurencji”, dlatego początkowo sceptycznie odnosił się do dzieł autora *Halki.* Opera odniosła wielki sukces, a Moniuszko za jej pośrednictwem stał się jedną z czołowych postaci na gruncie muzyki polskiej.

[54] Tamże, s. 93.
[55] L. Narkowicz, *Stanisław Moniuszko w Wilnie*, Wilno 2014, s. 114.
[56] Tamże, s. 112.
[57] Paulina Rivoli, wł. Paulina Rywicka (1823-1881) – polska śpiewaczka operowa pochodząca z rodziny o tradycjach muzycznych. Występowała na czołowych scenach ówczesnej Europy. Odegrała jedną z kluczowych ról w kształtowaniu Opery Warszawskiej po 1851 r., kiedy powróciła do Warszawy z *tournée* po Europie, *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1, Z. Raszewski (red.), Warszawa 1973, s. 595.
[58] Julian Dobrski (1811-1886) – w latach 1832-1865 tenor Opery Warszawskiej. Uczestniczył jako Jontka w warszawskiej premierze *Halki* i jako Stefan w *Strasznym Dworze*, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 113.
[59] Wilhelm Troszel (1823-1887) – bas, polski kompozytor i śpiewak Opery Warszawskiej do 1865 roku. Autor muzyki do popularnej pieśni religijno-patriotycznej – *Pod Twą Obronę*, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1964, s. 255-256.
[60] L. Narkowicz, dz. cyt., s. 113.
[61] Jan Quattrini (1822-1893) – włoski dyrygent, śpiewak i pedagog. Od 1843 roku związany z Warszawą, gdzie przy Teatrze Wielkim powołał do istnienia Szkołę Operową, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1964, s. 134.

Istotnym elementem wykorzystywania muzyki w omawianym okresie była działalność charytatywna. Informacje na ten temat odnaleźć można m.in. na łamach „Kuriera Warszawskiego", w którym czytamy:

> „Działając w duchu wspólnej zgody z mieszkańcami i obywatelami okręgu zarządowi jemu powierzonemu gubernator ułożył w tutejszym mieście d. 21 z. m. zabawę muzykalną, przeznaczając z niej dochód na powiększenie funduszu szpitala miejskiego. Pod kierunkiem P. Hornziela, artysty odbierającego niedawno zasłużone oklaski w Kijowie, obok słynnego Lipińskiego i razem pod kierunkiem p. A. N. Müllera nauczyciela muzyki w naszem mieście, umiejącego z korzyścią wydobywać zdolności młode amatorki odegrały i śpiewały: Uwerturę z opery Zampa na 2ch fortepianach, ułożoną przez A. Müllera; Wielką fantazję i wariacje z opery Norma, kompozycji S. Thalberga na fortep.; koncert Rejowa na skrzypcach; Koncert J. Hoummla As dur na 2ch fortep.. Oczekiwanie wszystkich stało się zaspokojone. W dniach kilku poprzedzających ten koncert żądania biletów były natarczywe; każdy brał je ochoczo, a znaleźli się i hojniejsi wnosząc większą nad wyznaczoną opłatę"[62].

Intensywny rozwój kultury muzycznej nastąpił jednak dopiero po 1850 roku. Dowodem na uzależnienie od władz carskich był fakt, iż aby otworzyć szkołę muzyczną potrzebna była zgoda zaborcy. W tym celu wniosek do Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego skierował Apolinary Kątski[63]. Ostatecznie dnia 9 września 1859 roku „Rada udzieliła zezwolenia na otwarcie w Warszawie szkoły muzycznej pod nazwą Instytut Muzyczny Warszawski mianując go [Apolinarego Kątskiego – przyp. autora] jednocześnie dyrektorem"[64]. Aż do czasu upaństwowienia w 1919 roku Instytut „pełnił rolę przodującej polskiej uczelni muzycznej"[65], wywierając przy tym istotny wpływ na kształt kultury muzycznej miasta.

Jednak do pełnego rozwoju świadomości muzycznej nie wystarczyła sama edukacja. Potrzebna była organizacja miejsc specjalizujących się w jej upowszechnianiu. Biorąc pod uwagę strukturę całej ówczesnej Rzeczypospolitej stało się to szczególnie wyraźne w Warszawie, gdzie regularnie powstawały nowe sale koncertowe i inne miejsca specjalizujące się w upowszechnianiu muzyki wśród mieszkańców. Oazę rozwoju muzyki polskiej w XIX-wiecznej Warszawie stanowiły salony muzyczne oparte na wzorcach Europy Zachodniej[66]. Spośród nich warto wymienić jedynie niektóre, cieszące się szczególną popularnością, zapewne dzięki występującym tam artystom. Zaliczamy do nich

[62] KW (1839), nr 124, s. 598.
[63] Apolinary Kątski (1825-1879) - polski skrzypek, kompozytor i pedagog muzyczny; w 1861 założył Instytut Muzyczny w Warszawie, S. Śledziński, *Kątski Apolinary,* PSB, t. 12, s. 311-313.
[64] A. Rutkowska, dz. cyt., s. 18.
[65] Tamże, s. 19.
[66] Więcej na ten temat samych salonów muzycznych i ich wpływu na rozwój tradycji muzycznej: A. Kleinrok, *Warszawski salon XIX-wieczny jako miejsce kultywowania narodowych tradycji muzycznych*, Lublin 2017, s. 29 (mps pracy dokt. w Arch. KUL).

salony rodziny Skimborowiczów, Wikońskich i Łuszczewskich. Regularnie odwiedzali je nie tylko bracia Kątscy, ale również częstokroć Stanisław Moniuszko. Popularną praktyką stało się także przekształcanie w salony muzyczne na potrzeby działalności koncertowej składów fortepianów. Największą liczbą odwiedzających go melomanów cieszył się „skład fortepianów, pianin i meldykonów firmy Gebethnera i Wolffa”[67]. Jego właściciele prowadzili również znane w stolicy wydawnictwo wraz ze składem nut. Początki ich działalności sięgają dopiero 1875 roku, a zatem już po powstaniu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którym w tym czasie kierował Józef Wieniawski. Drugim pod względem intensywności działań był powstały kilka lat wcześniej, w I połowie lat 50., „salon warszawskiego dziennikarza, organizującego w swym mieszkaniu niedzielne poranki muzyczne”[68]. Był nim Tomasz Lebrun[69], po śmierci którego tradycje poranków muzycznych kontynuowali członkowie jego rodziny. O działalności tych miejsc regularnie informowała prasa. Miały one jednak charakter kameralny, skupiający głównie amatorów. Nieco inaczej przedstawiały się miejsca, w powstanie i istnienie których zaangażowani byli warszawscy arystokraci. Owe spotkania o charakterze literacko-muzycznym prezentowały znacznie wyższy poziom, również ze względu na prestiżowe lokalizacje, w których odbywały się koncerty. U progu lat 60. największą popularnością cieszyły się: Sala Bulwarowa przy ul. Miodowej oraz Sala w Pałacu Namiestnikowskim. W przeciwieństwie do innych były to pomieszczenia ogrzewane, co sprawiało, że sezon koncertowy trwał nieprzerwanie przez cały rok. Istotnym ośrodkiem był także Teatr Narodowy, który jednak dopiero w 1884 roku rozpoczął regularną działalność koncertową.

Kultura muzyczna rozwijała się również w innych ośrodkach. Jednym z nich był Lublin, miasto rodzinne Józefa Wieniawskiego, położone na szlaku pomiędzy Warszawą ` a Lwowem. Z punktu widzenia kulturalnego miało to duże znaczenie, bowiem obydwa te ośrodki odgrywały istotną rolę w dziedzinie promocji świadomości muzycznej. Na łamach prasy specjalistycznej regularnie pojawiały się informacje z wydarzeń muzycznych w rodzinnym mieście Józefa Wieniawskiego. Wiadomości na ten temat dostarczali stali korespondenci. Z publikowanych recenzji dowiadujemy się nie tylko o odbywających się tam koncertach, ale także o muzykach działających w Lublinie, wykonywanym repertuarze i o samej publiczności, choć przewaga Warszawy nad innymi ośrodkami jest często podkreślana. Potwierdzeniem powyższej tezy są słowa Adama Krasińskiego zamieszczone

[67] M. Kwiatkowski, *Sale koncertowe Warszawy drugiej połowy XIX w.*, w: *Kultura muzyczna Warszawy*, s. 101.
[68] Tamże, s. 101.
[69] Tomasz Lebrun (1801-1857) – polski dziennikarz, redaktor „Gazety Warszawskiej”, *Tomasz Lebrun*, w: K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX wieku*, t. 2, Kraków 1874, s. 556.

na łamach „Ruchu Muzycznego", będące podsumowaniem recenzji jednego z koncertów: „Lublin nie jest Warszawą i wykwalifikowanych niewielka liczba i nie wszyscy łatwi w użyciu; tak więc krawiec kraje, jak mu materyi staje"[70]. Słowa te padły po koncercie, jaki odbył się 20 czerwca 1857 roku, na którym zaprezentował się Paradziński[71], uczeń Franciszka Synka[72]. Potwierdzenie dość niskiego poziomu kultury muzycznej w Lublinie znajdujemy w prasie także kilka miesięcy później, w kolejnym sprawozdaniu anonimowego recenzenta. W ten sposób autor podkreśla doniosłość wizyty w Lublinie Kazimierza Łady[73]. Dowiadujemy się, że „od pół roku prawie, głos tylko katarynek błądzących po ulicach jak średniowieczni rycerze, brzdęk fortepianów, jakby komarów w letni wieczór usłyszeć można było w naszem mieście; reszta muzyki zdaje się wygnaną została ze społeczeństwa cywilizowanego. Aż po tylomiesięcznym głodzie muzykalnym, przybył pan Kazimierz Łada i dał się raz słyszeć w Sali Resursowej, drugi raz w teatrze"[74]. Powyższa recenzja dostarcza równie ważnych informacji o lubelskiej publiczności, której „liczba słuchaczy powszechny zapał w słuchaniu i objawieniu swych wrażeń, niech będzie najrzetelniejszą i najszlachetniejszą nagrodą dla artysty rodaka"[75], co podkreśla jedynie rangę wydarzenia na gruncie lubelskim. Nie można jednak zaprzeczyć faktom, iż wraz z upływem czasu kultura muzyczna Lublina rozwijała się, czego przykładem były działania podejmowane w okresie kilku następnych miesięcy. W mieście przywrócono m.in. porzuconą wcześniej tradycję organizacji kursów muzycznych. Jeden z nich rozpoczął się we wrześniu 1858 roku i były to zajęcia połączone z koncertami, organizowane przez szkołę muzyczną, o której działalności szczegółowych informacji dostarczył recenzent prasowy. Określił on te zajęcia mianem „kursu zabaw muzykalnych"[76]. Jak sam zauważył, „kurs rozpoczął się bardzo ochoczo"[77], w postaci koncertu, na którym zaprezentowali się młodzi artyści. Powyższa relacja nie ogranicza się jedynie do sprawozdania z aktualnych wydarzeń, ale dostarcza także informacji dotyczących stanu edukacji muzycznej. Otóż „zakład naukowy dla młodzieży płci męskiej, o trzech klasach pod zarządem pana Konstantego Jezierskiego zostający

[70] A. Krasiński, RM (1857), nr 15, s. 115.
[71] Paradziński – bliżej nieznany artysta.
[72] Franciszek Synek (1805-1865) – nauczyciel muzyki, pianista, dyrygent, A. Kaproń, *Synek Franciszek Ksawery*, PSB, t. 46, s. 257-258.
[73] Kazimierz Łada (1824-1871) - polski muzyk, skrzypek, kompozytor; jeden z założycieli warszawskiego Kwintetu Ładowskich; jako solista koncertował w Polsce i Rosji, Z. Chechlińska, *Kazimierz Łada,* PSB, t. 18, s. 179-180.
[74] RM (1857), nr 36, s. 283.
[75] Tamże.
[76] RM (1858), nr 40, s. 317.
[77] Tamże.

rozwijając się na coraz obszerniejszą skalę w tym roku wziął pod uwagę naukę muzyki, a zaopatrzywszy się w dobre instrumenty i wezwawszy do nauki muzyki dobrych nauczycieli, czyni nam nadzieję, iż zdrowy smak i dobra nauka zaszczepione od lat tylu w naszem mieście już to bursami muzycznymi”[78].

Słowa dotyczące ożywienia kulturalnego w Lublinie pojawiły się nie tylko w prasie specjalistycznej. O stanie muzyki w Lublinie informował bowiem na bieżąco „Kurier Warszawski”. Anonimowy krytyk twierdzi, że „wypoczywający czas jakiś Lublin nagle ożywiony został”[79], przez co rozumie przyjazd do Lublina wielu, jego zdaniem, utalentowanych artystów. Jak relacjonuje, w ciągu jednego tygodnia miało miejsce kilka koncertów. Dowiadujemy się ponadto, że „panna Klotylda Bogdanowicz wystąpiła w koncercie d. 14go. b. m. i jak najserdeczniej przyjętą została”[80], natomiast „w dniu 16 b. m. mieliśmy wieczór muzykalny p. Apolinarego Kątskiego”[81], zaś dzień później, w lubelskiej katedrze, został zorganizowany koncert charytatywny na rzecz Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności. Spośród tych trzech wydarzeń z największym uznaniem spotkał się koncert przedstawiciela rodziny Kątskich, co można tłumaczyć ugruntowaną już wówczas pozycją 32-letniego muzyka. Nie mniej entuzjastycznie recenzent odniósł się do koncertu, w którym wzięła udział Klotylda Bogdanowicz[82]. Anonimowy recenzent stwierdził, że „głos jej zawsze słodki, świeży i dziwnej giętkości, mianowicie w tonach wysokich najśmielszy”[83]. Wspomniane trzy wydarzenia muzyczne, przywołane przez autora w jednym liście, postrzegać można jako dość bogatą ofertę koncertową, szczególnie biorąc pod uwagę niedługi odstęp czasu między nimi. W późniejszych latach sytuacja uległa znaczącej poprawie. Cennych informacji pod tym względem ponownie dostarczył Adam Krasiński. Zarówno artyści działający w mieście, jak też za ich pośrednictwem i mieszkańcy Lublina, wzorem innych miejscowości zaangażowali się w zbiórkę pieniędzy na rzecz nowo powstającej szkoły muzycznej w stolicy. Z tekstu Krasińskiego dowiadujemy się, że „wśród powszechnego popędu w kraju do zebrania funduszów, na korzyść nowo kształtującej się szkoły muzycznej i Lublin nie został obojętny”[84]. Z tej okazji zorganizowano koncert, w którym uczestniczyło znaczne grono młodzieży uczącej się w lubelskiej szkole muzycznej. Młodym muzykom, co warte podkreślenia, wsparcia

[78] Tamże, s. 318.
[79] KW (1858), nr 283, s. 1498.
[80] Tamże.
[81] Tamże, s. 1499.
[82] Bliżej nieznana artystka.
[83] KW (1858), nr 283, s. 1498.
[84] RM (1860), nr 11, s. 187.

udzieliła lubelska arystokracja. Otóż „współdziałanie, tak w rozsprzedaży biletów, jak i urządzenia koncertu osób wysoko w społeczeństwie i artyzmie położonych, przyjęcie udziału i wiedzą i rozmysłem w spełnieniu pomocy dla przyszłej szkoły muzycznej”[85]. Autor recenzji, po szczegółowej charakterystyce każdego z koncertów, podkreśla nieskrywane zadowolenie publiczności. Z czasem do Lublina zaczęli przyjeżdżać nie tylko soliści spoza miasta, ale również grupy cieszące się dużym uznaniem w całym kraju. Do tego grona należy zaliczyć Towarzystwo Dramatyczne Juliana Grabińskiego[86].

Zdaniem autora informacji zamieszczonej na łamach „Kuriera Warszawskiego” zespół zaplanował dłuższy pobyt w Lublinie. Jak się okazało „zarzucił on w tem mieście kotwicę na cały sezon zimowy”[87], w trakcie którego regularnie organizowane były przedstawienia i wieczory muzyczne. Korespondent podkreślał ponadto, iż powyższa inicjatywa wniosła duży wkład w rozwój kultury muzycznej miasta, o czym na bieżąco informowała prasa lokalna. Można powiedzieć, że był to jeden z głównych impulsów mających na celu stworzenie organu wzorowanego na Warszawskim Towarzystwie Muzycznym.

Myśl o powołaniu do istnienia takiej instytucji zrodziła się w środowisku orkiestry amatorskiej, którą od pierwszej połowy lat 70. kierował Bernard Wimperg[88]. Do dziś zachował się pierwszy projekt ustawy powołującej do istnienia Lubelskie Towarzystwo Muzyczne. Na stronie tytułowej, poza licznymi skreśleniami, widnieje także data - rok 1874[89]. Jednak „oficjalny projekt statutu LTM przygotowano w 1896 roku. Projekt doczekał się aprobaty rządowej w 1898 roku”[90]. Zatem LTM, jako instytucja, swoją oficjalną działalność rozpoczęło ponad 25 lat od powstania WTM. Myśl o jego powołaniu pojawiła się jednak dużo wcześniej. Należy przy tym zauważyć, że brak oficjalnego statusu nie powstrzymał rozwoju kultury muzycznej. Pomimo tych przeszkód w Lublinie powstawały nowe ośrodki, mające na celu upowszechnianie muzyki. Do tego grona należy zaliczyć chór męski „Drumla” uformowany przez Wimperga. Wracając jednak do lat wcześniejszych, należy stwierdzić, że oficjalnie nazwa Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego funkcjonowała dużo wcześniej, niż jej prawne zatwierdzenie.

[85] Tamże.
[86] Julian Grabiński (działał 1862-1896) – aktor, śpiewak, dyrektor teatru; http://encyklopediateatru.pl/osoby/76993/julian-grabinski (dostęp: 27.11.2018).
[87] KW (1873), nr 246, s. 2.
[88] Bernard Wimperg - bliżej nieznany muzyk i organizator życia muzycznego. Kierownik orkiestry amatorskiej i chóru męskiego „Drumla” w Lublinie w II połowie XIX wieku, J. Biegalska, *Towarzystwo Muzyczne w Lublinie. Inspirator rozwoju miejskiej kultury muzycznej*, Lublin 2011, s. 24.
[89] Teczka: „Lubelskie Towarzystwo Muzyczne”, WAPL, sygn. 11, k. 7.
[90] J. Biegalska, *Towarzystwo Muzyczne w Lublinie. Inspirator rozwoju miejskiej kultury muzycznej*, Lublin 2011, s. 24.

Nazwa „Towarzystwo Muzyczne" pojawiała się w kontekście Lublina, jednak nie użyto wówczas przymiotnika „Lubelskie". Informacja ta dotyczyła koncertu z udziałem Józefa Wieniawskiego. Jak można domniemywać, organizowano tam regularne wieczory piątkowe z muzyką. Jeden z tego typu koncertów odbył się 13 grudnia 1878 roku, w trakcie którego Wieniawski zaprezentował się w repertuarze solowym i kameralnym. Towarzyszyła mu bliżej nieznana śpiewaczka o nazwisku Sawicka[91], która cieszyła się dość dużym uznaniem. Jak twierdził recenzent „jedna z naszych znanych rodaczek stanie podobno wkrótce w szeregach śpiewaczek znanej paryskiej opery"[92]. Jak się później okazało „koncert ten był prawdziwym fenomenem muzycznym dla mieszkańców tego miasta i jego okolic"[93]. Być może częściowo także dzięki zasługom Wieniawskiego jego rodzinne miasto zaczęli odwiedzać artyści cieszący się popularnością w całej Europie. W kwietniu 1879 roku wystąpili tam Stanisław Barcewicz[94] i Aleksander Michałowski[95], a „publiczność przyjmowała wirtuozów z wielkim entuzjazmem"[96]. Barcewicz powracał do Lublina wielokrotnie jako solista, jak również z utworzonym przez siebie kwartetem, występując z lokalnymi chórami. Żaden jednak koncert nie wzbudził wśród mieszkańców takiego entuzjazmu, jak recital ośmioletniego skrzypka Pankracego Wyganowskiego[97] i jego starszej siostry Henrietty Wyganowskiej[98] – śpiewaczki. Nie obyło się jednak bez głosów krytycznych, ponieważ „ludzie poważniej na rzecz patrzący pragnęliby, aby młody chłopiec przez kilkuletnie sumienne studia utrwalił i rozwinął rzeczywisty swój talent i zaniechał zupełnie przedwczesnych wystąpień publicznych"[99].

Jeszcze w II połowie lat 60-tych z szerokim uznaniem spotkała się także działalność miejscowego wiolonczelisty o nazwisku Sattl[100]. Jak informował „Kuryer Lubelski" w styczniu 1868: „przypominamy naszym czytelnikom i czytelniczkom, ze jutro w sali klubu ruskiego będzie miał miejsce koncert p. Sattla na wiolonczeli, z współudziałem amatorki, panny Ł. S. i amatorów"[101]. Kilka dni później gazeta

[91] Bliżej nieznana artystka.
[92] KW (1878), nr 273, s. 3.
[93] KW (1878), nr 282, s. 3.
[94] Stanisław Barcewicz (1858-1929) – polski skrzypek, dyrygent, pedagog; uważany za jednego z najwybitniejszych polskich wirtuozów, M. Gliński, *Barcewicz Stanisław*, PSB, t. 1, s. 300.
[95] Aleksander Michałowski (1851-1938) – polski pianista, kompozytor i pedagog, Z. Lissa, *Michałowski Aleksander*, PSB, t. 20, s. 644-645.
[96] EM (1879), nr 8, s. 2.
[97] Pankracy Wyganowski - bliżej nieznany polski skrzypek amator.
[98] Henrietta Wyganowska - śpiewaczka, siostra Pankracego Wyganowskiego.
[99] EM (1881), nr 1, s. 7.
[100] Sattl - bliżej nieznany artysta lubelski.
[101] KL (1868), nr 14.

zamieszcza informację, iż koncert z udziałem Łucji Szumskiej[102] spotkał się z dużym zainteresowaniem. Zdaniem krytyka koncert należał do „świetniejszych uroczystości muzycznych"[103]. Wspomniany artysta koncertował w Lublinie z powodzeniem jeszcze wielokrotnie. Koniec wieku był natomiast okresem, gdy z coraz większą intensywnością rozwijała się działalność kulturalna przy obiektach sakralnych. Dominującą rolę odegrała tutaj lubelska katedra, będąca głównym kościołem miasta. Funkcjonował tam zarówno chór, jak i orkiestra. Początkowo był to niemal wyłącznie chór klerycki, w którym „tradycje nauczania śpiewu sięgają lat 30-tych XIX wieku"[104]. Pomimo bogatej działalności koncertowej w tym ośrodku, stały chór funkcjonujący przy katedrze zaczął funkcjonować dopiero w 1889 roku. Brał on udział w uroczystościach *stricte* religijnych, ale także świeckich, związanych z obecnością dworu carskiego. Zarówno wśród śpiewaków, jak i dyrygentów chóru, w ciągu kolejnych lat odnajdujemy wiele utalentowanych osobowości, należących do środowiska lokalnego, jak również pochodzących spoza Lublina i regionu.

W świetle przytoczonych informacji widać, iż kultura muzyczna Lublina rozwijała się mimo pewnych problemów. Warto jednak w tym miejscu zwrócić uwagę także na kilka mniejszych ośrodków, które kilkakrotnie gościły Józefa Wieniawskiego. Do tej grupy zaliczyć trzeba takie miasta, jak Kalisz czy Kraków. Pierwszy z wymienionych ośrodków, w perspektywie całego kraju, miał znaczenie marginalne, niemniej jednak miejscowe Towarzystwo Przyjaciół Muzyki, w miarę swoich możliwości, prowadziło dość intensywną działalność koncertową w Krakowie natomiast jedną z kluczowych ról odegrał Hilary Meciszewski[105], który „w dużej mierze przyczynił się do odrodzenia opery"[106]. To dzięki jego staraniom udało się pozyskać odpowiednie środki finansowe na poszerzenie składu i dalsze funkcjonowanie orkiestry.

Równie intensywnie działalność kompozytorów polskich prowadzona była we wschodniej części Europy. W tym miejscu szczególnie warto wskazać na dwa ośrodki - Wilno, będące częścią Imperium Rosyjskiego, i Lwów, znajdujący się w granicach Cesarstwa Austriackiego. Z pierwszym ośrodkiem w sposób szczególny związana była osoba Stanisława Moniuszki. Tam nie tylko realizował się on jako kompozytor, ale również pedagog i organista w Kościele pw. św. Piotra i Pawła. Zagadnieniu temu

[102] Łucja Szumska - lubelska śpiewaczka amatorka.
[103] KL (1868), nr 17.
[104] L. Gawroński, *Muzyka w katedrze lubelskiej w latach 1826-1918*, LS (2005), nr 1 (11), s. 109.
[105] Hilary Meciszewski (1802-1855) - publicysta, polityk, reżyser teatralny, Z. Jabłoński, *Meciszewski Hilary*, PSB, t. 20, s. 359-362.
[106] T. Strumiłło, dz. cyt., s. 129.

jedną z publikacji poświeciła Liliana Narkowicz[107]. Jak słusznie zauważa, pobyt w tym mieście miał wpływ na jego działalność kompozytorską, bowiem „z zainteresowań mitologią i litewską twórczością ludową pochodzą takie utwory jak: *Milda, Nijoła*, czy *Trzech Budrysów*"[108]. Jak zauważył dużo wcześniej Aleksander Poliński, Moniuszko był jedną z głównych postaci, które za jego czasów kształtowały kulturę muzyczną dzisiejszej stolicy Litwy. Przypomina, że „po ukończeniu studiów berlińskich, Moniuszko osiadł w Wilnie, skupił około siebie cały świat muzykalny wileński i stanął na jego czele"[109]. Tam też światło dzienne ujrzała *Halka,* którą „po raz pierwszy wykonano 20 grudnia 1847 roku w sali domu Millerów"[110]. W kontekście poruszanej tematyki warto zwrócić także uwagę na działalność innego, zapomnianego dzisiaj, polskiego kompozytora działającego w Wilnie - Gedymina Prospera Rodkiewicza[111]. Jego dorobek obejmuje głównie utwory fortepianowe reprezentujące gatunki wywodzące się z muzyki polskiej i europejskiej: polonezy, mazurki, polki, pieśni bez słów, nokturny, czy impromptu[112]. Kamienica przy ul. Królewskiej w Wilnie, będąca własnością rodziny Rodkiewiczów pełniła funkcja salonu muzycznego[113], o czym świadczą materiały zachowane w archiwum rodzinnym[114]. Działalność środowiska muzycznego w ciągu kolejnych lat spotykała się z dużym zainteresowaniem mieszkańców, o czym pisał chociażby „Tygodnik Literacki": „zamiłowanie do muzyki między mieszkańcami Wilna jest wielkie, nie mniej i uczucie muzyczne. Potrzeba tylko kogoś, któryby dał popęd"[115]. Innym zapomnianym dzisiaj kompozytorem, działającym wówczas w Wilnie, był Wiktor Każyński[116].

Podobnie kształtowała się polska kultura muzyczna na terenie Lwowa, gdzie funkcjonowały jednak bardziej sformalizowane polskie instytucje, skupiające muzyków i kompozytorów. Jedną z nich było „Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne, które „już

[107] Zob. L. Narkowicz, *Stanisław Moniuszko w Wilnie,* Wilno 2014.
[108] Tamże, s. 27.
[109] A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Kraków 1907, s. 210.
[110] Tamże, s. 211.
[111] Gedymin Prosper Rodkiewicz (1834-1891) – właściciel dóbr ziemskich w Juraciszkach i Tokarzystach oraz kamienicy przy ul. Królewskiej w Wilnie. Jego dotychczas znana spuścizna muzyczna obejmuje blisko 40 utworów fortepianowych. Kompozycje wydawał głównie własnym sumptem, *Wywiad z Tomaszem Rodziewiczem – praprawnukiem kompozytora* (24.11.2018 r.).
[112] Informacje na podstawie kwerendy w prywatnym Archiwum Rodziny Rodkiewiczów w Warszawie.
[113] Wywiad z Tomaszem Rodziewiczem (24.11.2018 r.).
[114] Zagadnienie wymaga bardziej szczegółowego opracowania.
[115] TL (1841), nr 47, s. 287.
[116] Wiktor Każyński (1812-1867) – polski kompozytor i krytyk muzyczny. Autor licznych pieśni i dzieł scenicznych, W. Poźniak, *Opera po Moniuszce,* w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej,* t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski,* S. Łobaczewska (red.), Kraków 1966, s. 274.

w 1848 roku rozpoczęło prowadzenie własnej dokumentacji w języku polskim”[117]. Pięć lat później powstała pierwsza na tych terenach uczelnia muzyczna przy Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym, która „w 1880 roku uzyskała status Konserwatorium”[118]. Z czasem przekształciła się w Polskie Towarzystwo Muzyczne, a wśród jego członków znalazło się wielu Polaków. Pod względem koncertów i wydarzeń miasto cieszyło się dużym zainteresowaniem kompozytorów i muzyków polskich. Stwarzało bowiem możliwości do intensywnego rozwoju opery, jak również mniejszych form. Podobnie, jak w przypadku Wilna, w rozwój kultury muzycznej stolicy Galicji od początku XIX wieku zaangażowanych było wielu Polaków. Spośród nich istotną rolę odegrał Stanisław Serwaczyński[119]. We Lwowie dał się poznać jako skrzypek, kompozytor i organizator życia muzycznego. Przybył tam już w wieku 21 lat, gdzie pełnił rolę skrzypka w orkiestrze teatralnej, a w latach 1814-1819 był jej kapelmistrzem[120].

Równie istotną rolę w tym mieście odegrał Karol Mikuli[121]. Jedną z ważniejszych dat w jego biografii był rok 1858, kiedy to „przeprowadził się do Lwowa i został powołany na stanowisko dyrektora GTM”[122]. Przez ponad 30 lat pełnił on funkcję kierownika Konserwatorium przy GTM. Powołał do istnienia również własną, prywatną szkołę muzyczną, którą prowadził aż do śmierci[123]. W kształtowanie kultury muzycznej Lwowa wpisał się również Henryk Jarecki[124], który „w 1872 roku objął stanowisko dyrygenta powstałej we Lwowie polskiej orkiestry operowej”[125]. Nie można także pominąć kompozytorów, którzy odwiedzali to miasto systematycznie, jednak nie osiedlali się na dłużej. Do tego grona należał właśnie Józef Wieniawski, o którego koncertach regularnie informowała lokalna prasa.

Mówiąc jednak o rozwoju polskiej kultury muzycznej II połowy XIX wieku na przykładzie interesujących nas dwóch ośrodków należy zwrócić uwagę na dysproporcje zachodzące w ich muzycznym poziomie, ale również starania zmierzające do jego

[117] M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie od Mozarta do Majerskiego kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018, s. 35.
[118] Tamże, s. 60.
[119] Stanisław Serwaczyński (1790-1859) - urodzony w Lublinie skrzypek, kompozytor i pedagog, L. Gawroński, *Stanisław Serwaczyński*, w: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, T. Radzik i in. (red.), Lublin 1996, s. 260.
[120] Por. M. Piekarski, dz. cyt., s. 129.
[121] Karol Mikuli (1819-1897) - polski pianista, kompozytor, pedagog i organizator życia muzycznego, uczeń Fryderyka Chopina, M. Piekarski, *Karol Mikuli*, KG (2010), nr 10, s. 5.
[122] M. Piekarski, dz. cyt., s. 137.
[123] Tamże, s. 141.
[124] Henryk Jarecki (1846-1918) - kompozytor, pianista, dyrygent i pedagog, E. Wąsowska, *Jarecki Henryk*, EM PWM, t. 4, s. 428-431.
[125] Tamże, s. 158.

podniesienia, napotykające często na zewnętrzne przeszkody. Dlatego też polska kultura muzyczna tego okresu w dużej mierze swój punkt ciężkości przeniosła poza granice.

1.2. Za granicą[126]

Polska kultura muzyczna już od schyłku XVIII wieku rozwijała się również poza dawnymi granicami Rzeczypospolitej. Przyczyny tego należy upatrywać przede wszystkim w sytuacji politycznej, jaka zaistniała po 1795 roku, a jej rozwój bez wątpienia był uzależniony od czynników zewnętrznych. To właśnie poza granicami oficjalnie nieistniejącego państwa stworzone zostały możliwości do jej swobodnego kształtowania - zarówno w formie patriotycznej działalności kompozytorskiej obfitującej w elementy narodowe, jak również koncertowej. Należy więc w sposób szczególny wskazać na zjednoczone od 1861 roku Włochy, Francję i kraje Beneluxu jako miejsca najprężniej rozwijającej się kultury polskiej. Nie oznacza to jednak, że polscy muzycy nie emigrowali do innych części Europy - w tych krajach spotykali się jednak z największą przychylnością i uznaniem. Działających poza granicami muzyków możemy podzielić na dwie kategorie – tych, którzy na stałe wyemigrowali z kraju oraz tych, którzy regularnie koncertowali za granicą, swoją główną działalność prowadząc jednak na ziemiach ojczystych.

Na Półwysep Apeniński polscy kompozytorzy emigrowali już w II połowie XVIII wieku, ale także wielu włoskich muzyków osiedlało się na terenie Królestwa Polskiego. Ta wzajemna wymiana przynosiła wiele korzyści. Polacy nie tylko tworzyli nowe dzieła na terenie dzisiejszych Włoch, ale również posiadali korzystne warunki do ich wykonywania, często piastując ważne stanowiska w niektórych ośrodkach. Do tego grona należał Franciszek Mirecki[127]. Dążąc do osiągniecia dogodnych warunków celem rozwoju swojego talentu mieszkał w takich miastach, jak Genua, Mediolan, Florencja czy Neapol, gdzie do dzisiejszego dnia pozostają ślady jego spuścizny. Warto podkreślić, iż przeważająca część jego dorobku, która ukazała się drukiem, została wydana nakładem włoskich oficyn wydawniczych. W Polsce byłoby to wręcz niemożliwe w tak krótkim czasie, bowiem większość publikacji ukazała się jeszcze za życia kompozytora. W ten sposób mógł do swojego repertuaru włączać na bieżąco nowo powstałe opery, inne dzieła

[126] Zagadnienie polskiej kultury muzycznej poza granicami zostało potraktowane jedynie skrótowo z uwagi na fakt, iż nie odnosi się ono bezpośrednio do podejmowanej tematyki w niniejszym rozdziale.

[127] Franciszek Mirecki (1791-1862) – polski kompozytor, pianista, pedagog, T. Przybylski, *Mirecki Franciszek*, PSB, t. 21, s. 332-334.

sceniczne i instrumentalne. Okazało się, że Mirecki w pełni potrafił wykorzystać swoją pozycję celem promocji nie tylko własnej twórczości, ale również szerokiego repertuaru muzyki polskiej, o czym wielokrotnie informowała lokalna prasa zamieszczając programy i recenzje koncertów. Należał on jednak do grona tych muzyków, którzy pomimo licznych sukcesów odniesionych za granicą zdecydowali się na powrót do kraju.

W podobnych okolicznościach rozwijała się również twórczość Michała Kleofasa Ogińskiego[128], przez długi czas związanego z Florencją, będącą wówczas miejscem tradycji zakorzenionych w XVI-wiecznej *Camerata* Fiorentina. Italia okazała się również odpowiednim miejscem dla rozwoju polskiej literatury skrzypcowej, szczególnie dla dwóch wirtuozów: Augusta Fryderyka Duranowskiego[129] i Józefa Joachima Kaczkowskiego[130], regularnie koncertujących w prestiżowych ośrodkach półwyspu apenińskiego. Poprzez styczność z kulturą muzyczną tamtego regionu ich dorobek kompozytorski był podatny na wpływ włoskiej literatury skrzypcowej, co można było odczuć również w kolejnych dziesięcioleciach. Omawiając twórczość Kaczkowskiego należy wskazać nie tylko na dwa koncerty skrzypcowe jego autorstwa, ale przede wszystkim formę dość rzadko uprawianą przez kompozytorów polskich – trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Podobną formę odnajdujemy w twórczości Karola Lipińskiego. W jego dorobku należy w tym miejscu wskazać na *Trio g-moll op. 8* i *Trio A-dur op. 12* na dwoje skrzypiec i wiolonczelę. Kaczkowski był jednak kompozytorem, który znacznie wcześniej upodobał sobie tę niekonwencjonalną formę. O popularności tego, zapomnianego dzisiaj, kompozytora świadczy fakt, że jeszcze za życia znacząca część dorobku ukazała się nakładem lipskiej oficyny Breikopf & Härtel. *Trio B-dur* wydała mediolańska oficyna Ricordiego, a jego pierwodruk znajduje się w zbiorach tamtejszego konserwatorium[131].

Punkt ciężkości w II połowie XIX wieku, pod względem działalności kompozytorów polskich poza granicami kraju, przeniósł się do Francji i Belgii. Dużą popularność i powodzenie muzyki polskiej od I połowy XIX wieku należy zawdzięczać niewątpliwie Fryderykowi Chopinowi, który wprowadził polskie tańce narodowe na

[128] Michał Kleofas Ogiński (1765-1833) - starolitewski i polski kompozytor i teoretyk muzyki, pamiętnikarz, członek konfederacji targowickiej, uczestnik insurekcji kościuszkowskiej, Z. Libiszowska, A. Nowak-Romanowicz, *Ogiński Michał Kleofas*, PSB, t. 23, s. 630-636.

[129] August F. Duranowski (1770-1835) - polski skrzypek i kompozytor, K. Stromengerl, *Duranowski August Fryderyk*, PSB, t. 6, s. 9-10.

[130] Joachim Kaczkowski (1789-1829) - skrzypek i kompozytor; pisał utwory skrzypcowe: wariacje, polonezy, koncerty, duety, etiudy, także fortepianowe polonezy i walce, J. Powroźniak, *Joachim Kaczkowski*, PSB, t. 11, s. 372-373.

[131] BCMGVM, sygn. Mv31-1.

paryskie salony. Tam zyskał miano niespotykanego dotąd wirtuoza, będącego jednocześnie ambasadorem polskiego nurtu narodowego w muzyce. Jeszcze za jego życia niektóre kompozycje trafiały na stałe do repertuaru koncertowego wielu pianistów polskich i zagranicznych, w tym również Józefa Wieniawskiego. Jedną z przyczyn emigracji kompozytorów polskich do Francji, a zwłaszcza do Paryża, był niski poziom polskiej kultury muzycznej. Z kolei Paryż uchodził za najprężniej rozwijający się ośrodek na terenie starego kontynentu, przyjmujący utalentowanych muzyków, wśród których znalazło się wielu Polaków. Paryskie Konserwatorium Muzyczne to najstarsza tego typu uczelnia w Europie, której korzenie sięgają 1795 roku. Jednak głównymi miejscami, w których rozwijała się polska pianistyka i kameralistyka, były salony muzyczne, cieszące się dużym uznaniem już w II połowie XIX wieku. To zjawisko kulturalne pojawiło się dużo wcześniej, niż w Polsce, bo już w XVII wieku. Wówczas to „Madame de Rembouillet (1588-1665) uczyniła ze swej sypialni miejsce przyjęć”[132]. Początkowo miały one charakter muzyczno-literacki, dopiero później *stricte* muzyczny, prezentując przy tym wysoki poziom organizowanych koncertów. Upowszechnianiu kultury muzycznej Paryża służyło także jedno z pierwszych w Europie czasopism poświęconych wyłącznie zagadnieniom muzycznym. Pierwszy numer „Revue et Gazette Musicale de Paris” ukazał się w 1827 roku, a zatem trzydzieści lat wcześniej niż „Ruch Muzyczny”. Wszystkie wspomniane czynniki wpłynęły na to, iż w czasie, kiedy Józef Wieniawski pierwszy raz pojawił się w stolicy Francji, poziom kultury muzycznej był zdecydowanie wyższy, niż w tym samym czasie w Warszawie czy Lublinie. Dopiero jednak w 1871 roku, a zatem niemal równolegle, jak w Warszawie, powstała w Paryżu oficjalna instytucja zajmująca się ściśle rozumianą działalnością koncertową, otwartą dla szerokiego grona publiczności. Dnia 25 lutego 1871 roku rozpoczęło swoją działalność *La Société Nationale de Musique* założone przez Romaina Bussinea[133] i przyjaciela Józefa Wieniawskiego - Camille Saint-Saënsa[134]. Koncert inauguracyjny odbył się 17 listopada tegoż roku. Na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci członkami towarzystwa było wielu utalentowanych muzyków i kompozytorów, z którymi regularnie współpracował pianista z Lublina, zwłaszcza po opuszczeniu stolicy z powodu rezygnacji ze stanowiska dyrektora Warszawskiego

[132] Por. A. Kleinrok, dz. cyt., s. 29.

[133] Romain Bussine (1830-1899) – francuski poeta, baryton i nauczyciel śpiewu; jeden z fundatorów *Société Nationale de Musique*; *Romain Bussine,* w: *Dictionnaire de la Musique en France au XIX*^{e} *siècle,* J.-M. Fauquet (red.), Paryż 2003, s. 188.

[134] Camille Saint-Saëns (1835-1921) - francuski kompozytor, wirtuoz fortepianu i organów, dyrygent, współzałożyciel *Société Nationale de Musique,* B. Rees, *Camille Saint-Saens: A Life,* Londyn 2013, s. 1.

Towarzystwa Muzycznego. Głównym miejscem, w którym odbywały się koncerty była *La Salle Érard* przy Rue du Mail 13. To właśnie w tej sali wielokrotnie premiery miały utwory kompozytorów polskich, także Józefa Wieniawskiego, które przez wiele lat nie doczekały się swoich prawykonań w Ojczyźnie. Domenę tego ośrodka stanowiła bowiem muzyka kameralna, podobnie jak i innych podobnych instytucji na terenie Europy.

W podobnych okolicznościach w tym okresie rozwijała się kultura muzyczna w stolicy Belgii. Do Brukseli polscy kompozytorzy przybyli jednak nieco później, niż do Paryża, Mediolanu czy Florencji. Analogicznie do stolicy Francji funkcjonowało tutaj nie tylko instytucja salonu muzycznego, zrzeszająca miejscową arystokrację, ale również swoje miejsce miały stowarzyszenia będące lokalnym odpowiednikiem dla WTM. Mówiąc o instytucjach kulturalnych w Brukseli, w których kształtowało się życie muzyczne, na pierwszym miejscu należy wymienić *Le Théâtre Royal de la Monnaie*. Korzenie instytucji znajdującej się przy Place de la Monnaie, sięgają 1765 roku, jednak oficjalnie teatr rozpoczął swoją działalność pięć lat później. Otóż „17 października 1770 została wystawiona *Atys* Jeana-Baptiste Lully'ego”[135].

W kontekście omawianego zagadnienia należy jednak powrócić do rozwoju instytucji, w których życie muzyczne zaangażowani byli Polacy. Kolejnym odpowiednikiem WTM było Société Royale le Grande Harmonie, powstałe jako pierwsze spośród wymienionych towarzystw. Jego korzenie sięgają bowiem 1811 roku, „kiedy zostało powołane do istnienia przez grupę lokalnych muzyków”[136]. Była to zatem prawdopodobnie jedna z pierwszych tego rodzaju instytucji w Europie. Mélanie Traversier zwraca jednak uwagę na fakt, że pod tym względem Brukselę wyprzedził Berlin „co spowodowane było przemianami jakie zaszły w Europie, w latach 1780-1914”[137]. Bardziej szczegółowo zagadnienie to przedstawił Hans Erich Bödeker[138], również uznając Niemcy, a dokładniej Berlin, za ośrodek, z którego wywodzi się powyższa idea.

Niedługo po Paryżu, już w 1813 roku, swoją działalność rozpoczęło brukselskie konserwatorium muzyczne, które w „1832 roku zyskało prawa instytucji o charakterze państwowym”[139]. Rok później, z nominacji króla Leopolda I[140], funkcję rektora objął w nim

[135] F. Faber, *Historie du théâtre francais en belgique depuis son orgine jusqu'à ce jour*, t. 5, Brussels 1878, s. 143; Jeane-Baptiste Lully (1632-1687) - francuski kompozytor włoskiego pochodzenia; zasłynął jako faktyczny twórca francuskiej opery narodowej, rozwinął także recytatyw w języku francuskim, J. R. Anthony, *Lully*, NGrove, t. 14, s. 315-326.

[136] P. Hanquinet, *Le Grande Harmonie*, Bruxelles 2016, s. 2.

[137] M. Traversier, *Historie sociale et musicologie: un tournant historiographique*, RHMC 2 (2010), nr 57, s. 109.

[138] H. E. Bödeker, *Le sociétés de musique en Europe, 1700-1920: Structures, partiques musicales, sociabilités*, Berlin 2007.

[139] X. Flament, *Conservamus*, Bruxelles 2010, s. 9.

Francois Fétis[141], z którym J. Wieniawski utrzymywał stały kontakt od drugiej połowy lat 50-tych. To w progach tej uczelni funkcje profesorów (kolejno: skrzypiec i fortepianu) piastowali - Henryk Wieniawski [142] i Juliusz Zarębski. Nie można nie wspomnieć o jeszcze jednym pomyśle powstałym w Brukseli w II połowie XIX stulecia, kiedy Adolphe Samuel[143] „w 1865 roku podjął inicjatywę pod nazwą *Concerts Populaires*"[144]. Początkowo w zakres wykonywanego repertuaru wchodziły niemal wyłącznie dzieła kompozytorów będących jednocześnie profesorami miejscowego konserwatorium. W wyniku zaangażowania Louisa Brassina[145] „w 1871 roku koncerty zostały przeniesione do Le Théâtre Royal de la Monnaie"[146]. W obu tych miejscach koncertował Józef Wieniawski, najpierw przejazdem, a później jako mieszkaniec Brukseli. Dlatego też mówiąc o wkładzie kompozytorów polskich w rozwój kultury muzycznej tego miasta na pierwszym miejscu należy wyróżnić braci Wieniawskich i Juliusza Zarębskiego. Nie można jednak pominąć kompozytorów i muzyków, którzy odwiedzali to miasto sporadycznie, dając pojedyncze koncerty.

[140] Leopold I Habsburg (1790-1865) - król Węgier od 1655, król Czech od 1656, arcyksiążę Austrii od 1657, a także król Niemiec i Święty Cesarz Rzymski od 1658 roku, *Leopold I*, w: *Słownik władców Europy nowożytnej i najnowszej*, M. Serwański, J. Dobosz (red.), Poznań 2002, s. 243.

[141] Francois Fétis (1784-1871) - belgijski kompozytor, organista, muzykolog i krytyk muzyczny, *Fétis Francois*, w: *The Encyclopedia Britannica Eleventh Edition*, t. 10, Nowy York 1910-1911, s. 294-295.

[142] Henryk Wieniawski (1935-1880) - polski kompozytor i skrzypek, brat Józefa i Juliana, cieszący się dziś największą sławą spośród braci Wieniawskich, zmarł przedwcześnie w Moskwie, a jego zwłoki zostały sprowadzone do Warszawy 7 kwietnia 1880 r., W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski życie i twórczość*, Warszawa 1986.

[143] Adolphe Samuel (1824-1898) - belgijski krytyk muzyczny, dyrygent, kompozytor; *Samuel Adolphe*, w: *Le Dictionnaire of the Compositeurs de Belgique du Moyen-Age à nos jours*, T. Levaux (red.), Bruksela 2006, s. 550-551.

[144] G. Pinsart, *Louis Brassin et les Concerts populaires de Bruxelles (1868-1878)*, RBM 32/33 (1978/1979), s. 109.

[145] Louis Brassin (1840-1884) - belgijski pianista, kompozytor i nauczyciel muzyki m.in. w Stern'sches Konservatorium czy Conservatoire royal de Bruxelles, *Brassin Louis*, NGrove, t. 1, s. 918.

[146] G. Pinsart, dz. cyt., s. 109.

2. Wybrane zagadnienia z twórczości kompozytorskiej[147]

Twórczość kompozytorów polskich II połowy XIX wieku doczekała się już wielu syntetycznych opracowań. Wciąż jednak szereg zagadnień wymaga bardziej szczegółowego omówienia, co stanowi perspektywę rozwoju dalszych badań. Omówione więc zostaną najbardziej reprezentatywne przykłady, stanowiące egzemplifikację poszczególnych gatunków czy form muzycznych. Szczególną uwagę poświęcimy tym zagadnieniom, które dotychczas były marginalizowane podczas charakteryzowania twórczości poszczególnych kompozytorów.

2.1. Muzyka fortepianowa[148]

Kluczową rolę w zakresie kształtowania muzyki fortepianowej odegrała osoba Fryderyka Chopina, będąca dla wielu pianistów pierwowzorem zarówno pod względem wirtuozerii, jak i stylizacji. Oddziaływanie to można scharakteryzować jako „przyjęcie dla celów programowych, bądź wyrazowych pewnego zespołu cech, charakterystycznych dla jakiegoś stylu obecnego w stosunku do jakiegoś stylu ogólnie przyjętego w danym okresie czasu"[149]. Należy zauważyć, że Chopin uprawiał wszystkie gatunki muzyki miejskiej pozostające w ścisłym związku z tradycjami narodowymi, jak również te nawiązujące do tradycji muzyki europejskiej. Z tego względu jego twórczość stanowiła fundament dla rozwoju polskiej literatury fortepianowej kolejnych dziesięcioleci. Irena Poniatowska tłumacząc zaistniałe zjawisko, stwierdza, że „fortepian pozwalał wykonawcy na aktywność wyrazową, stawał się pod jego palcami prawdziwym środkiem ekspresji i dlatego zrobił tak wielką karierę w XIX wieku"[150]. Być może zarówno to, jak i szeroka dostępność do tego instrumentu sprawiło, że literatura fortepianowa zajmowała centralne miejscem w twórczości kompozytorów polskich tego okresu. Wyraz tego stanowi zarówno twórczość wielu wykształconych kompozytorów, jak również zwykłych amatorów. W innym miejscu badaczka stwierdza ponadto, że „zdecydowane zwycięstwo fortepianu

[147] W dalszej części pracy zostaną omówione najistotniejsze, zdaniem autora, zagadnienia i reprezentatywne przykłady należące do danego gatunku.

[148] Zagadnienie to zostanie przedstawione jedynie w zarysie. Wykracza ono bowiem poza główny temat rozprawy.

[149] S. Łobaczewska, *Fryderyk Chopin (1810-1849)*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 159.

[150] I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX aspekty artystyczne*, Warszawa 1991, s. 17.

było wynikiem oddziaływania potrzeb społecznych i praw rynku"[151]. Można więc śmiało powiedzieć, że jak na owe czasy fortepian był instrumentem uniwersalnym, właściwym dla romantycznego twórcy poszukującego nowych form wyrazu, jak też źródłem rozrywki zaspokajającym potrzeby amatorów. Potwierdza to fakt, że „na repertuar twórczości składają się wszystkie utwory muzyki polskiej fortepianowej XIX wieku, niezależnie od ich rangi artystycznej, przeznaczenia i stopnia rozpowszechniania"[152].

Mówiąc o rozwoju polskiej literatury fortepianowej w pierwszej kolejności należy przyjąć kryterium, w ramach którego będzie ona rozpatrywana, gdyż jej rozwój zależał od wielu czynników. Inaczej należy postrzegać literaturę fortepianową wirtuozów i amatorów. Nie można również pod względem uprawianych gatunków stawiać na równi twórczości muzyków, którzy zdecydowali się spędzić całe życie w kraju, z tymi przebywającymi na emigracji. Józef Wieniawski, podobnie jak Chopin był wirtuozem, który poświęcał się kompozycji, a mieszkając na emigracji przywiązywał dużą wagę do utworów o zabarwieniu narodowym.

Polska literatura fortepianowa II połowy XIX wieku w niczym nie ustępowała muzyce europejskiej, co należy odnieść zarówno do muzyki wywodzącej się z kręgów o wysokich walorach artystycznych, jak też do środowisk amatorskich. Dlatego rozgraniczanie literatury fortepianowej na muzykę profesjonalną i amatorską wydaje się niewłaściwe. Zdaniem autora należy zatem przyjąć rozgraniczenia na twórczość kompozytorów pozostających pod zaborami i tych, którzy wyemigrowali na Zachód. Celem tego rozróżnienia będzie wskazanie podobieństw i różnic dotyczących rozwoju muzyki fortepianowej omawianego okresu. Przedstawione zostanie to na najbardziej charakterystycznych przykładach, zaczerpniętych z twórczości kompozytorów nieco zapomnianych, a należących do omawianej epoki.

Opisując środowisko pianistów, a jednocześnie kompozytorów pozostających w kraju, w sposób szczególny warto zwrócić uwagę na dwóch zapomnianych artystów: Ignacego Krzyżanowskiego[153] i Aleksandra Michałowskiego. Obydwaj za życia zyskali szczególną sławę jako wybitni pianiści, czego dowodem są zachowane nagrania (w przypadku Michałowskiego) oraz recenzje (Krzyżanowski). Byli to także wybitni interpretatorzy muzyki Fryderyka Chopina, który stanowił jednocześnie główne źródło

[151] Tamże, s. 19.

[152] Z. Chechlińska, *Z zagadnień repertuaru polskiej muzyki fortepianowej XIX w.,* w: *Dzieło muzyczne teoria historia interpretacja*, I. Poniatowska (red.), Kraków 1984, s. 323.

[153] Ignacy Krzyżanowski (1826-1905) - pochodzący z Opatowa polski pianista, kompozytor i nauczyciel muzyki; z wielkimi sukcesami koncertował w Polsce, Francji i Anglii, *Krzyżanowski Ignacy*, w: *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (red.), Warszawa 1995, s. 474.

inspiracji dla ich dorobku kompozytorskiego, przesiąkniętego odniesieniami do jego spuścizny i elementami o zabarwieniu narodowym.

Biorąc pod uwagę twórczość Krzyżanowskiego nie można nie zauważyć tych inspiracji. Czynił on jednak również odniesienia do form wywodzących się z Europy Zachodniej, także takich, których nie odnajdujemy w muzyce Chopina. Krzyżanowski niemal całe życie spędził w swojej Ojczyźnie, ale w trakcie studiów, jak też późniejszych koncertów poza granicami kraju, miał styczność z twórczością kompozytorów jemu współczesnych, działających na terenie Europy Zachodniej. Dał temu wyraz również w swoich kompozycjach. Krzyżanowski jest bowiem przykładem kompozytora, który na piedestale swoich utworów umieścił nurt narodowy, objawiający się przede wszystkim w wykorzystaniu tańców ludowych jako formy muzycznej. Wśród nich odnajdujemy nie tylko te najpopularniejsze, jak polonez czy mazurek, ale również krakowiak. Krzyżanowski szczególną uwagę przywiązywał jednak do dwóch pierwszych tańców, które uprawiał nieprzerwanie przez cały okres działalności kompozytorskiej. W kontekście tego zagadnienia warto przytoczyć najbardziej reprezentatywne: *Polonez As-dur op. 20* i *Chant sans paroles Es-dur op. 32 no. 2*, które reprezentują dwa przeciwstawne bieguny w twórczości Krzyżanowskiego. *Polonez As-dur op. 20* stanowi jedno z największych osiągnięć muzyka. Jest to dzieło zaliczane do wczesnego okresu w twórczości tego kompozytora. Utwór dedykowany pamięci Karola Kurpińskiego znany był już za życia pianisty z Opatowa, o czym informował „Ruch Muzyczny":

> „*Polonez* ku wspomnieniu ś. p. Karola Kurpińskiego ułożony został na fortepian przez Ignacego Krzyżanowskiego (op. 20). Dzieło to dobrze znane naszym czytelnikom naszym jako dodatek do pisma niniejszego na październik r. z., tém chętniej poddali byśmy rozbiorowi, gdyby nie wzbraniały nam tego redaktorskie i nakładcze względy. Wymieniając je dla nie zostawienia przerwy w kolei liczb *opus* wskazujących, tyle jednak powiedzieć sobie pozwalamy, że pracę tę uważamy za jednę z najzacniejszych w szeregu prac pana K. Jest w niéj oryginalność wielka, świeżość, zacność opracowania i wszystkie przymioty jakiemi pan K., między kompozytorami naszemi zajął tak zaszczytne miejsce. Na jedno tylko zwrócimy uwagę: poloneza tego mimo kilku elegijnych rysów nie uważamy za elegię na zgon Kurpińskiego, ale za hołd złożony autorowi tylu polonezów i dowód pojęcia ze strony pana K. zasług mało dotąd ocenionych wreszcie, jakie ś.p. Kurpiński dla kraju naszego przyniósłw ofierze"[154].

Jak wskazuje informacja zamieszczona przez anonimowego autora, utwór ukazał się niespełna dwa lata po śmierci Kurpińskiego. W dziele tym można odnaleźć elementy charakterystyczne dla języka muzycznego Karola Kurpińskiego, jednak o wiele wyraźniej uwidaczniają się wpływy będące wynikiem fascynacji muzyką Chopina. Krzyżanowski pozostał wierny wszelkim wzorcom zaczerpniętym od twórców jemu współczesnych. Jego

[154] *Przegląd kompozycyj*, RM (1859), nr 39, s. 308.

kompozycja spełnia wszystkie kryteria, jakie Otton Mieczysław Żukowski[155] przedstawił w swoim „traktacie" o polonezie. Pisał w nim:

> „Co do charakterystycznych znamion poloneza, jako formy muzycznej, należy zaznaczyć: że takowy rozpoczyna się zawsze pełnym taktem; że przeważają w nim wybitne, ostre akcenty, szczególniej kładzie się nacisk w melodyi na drugą ósemkę w takcie, przez co wytwarza się ożywiony rytm; że motyw obejmuje zawsze dwa takty i ma po drugim takcie cezurę, z czego wypływa, że części składają się z parzystej liczby taktów; że w towarzyszeniu występuje sześć ósemek, przyczem dzieli się zwykle drugą; że zakończenie każdej części przypada na trzecią część taktu; że tempo jest umiarkowane, pomiędzy Andante i Allegro"[156].

Utwór Krzyżanowskiego utrzymany został w tempie *Allegro con brio*. Poprzez zastosowanie licznych akcentów nabiera wyrazistego, tanecznego charakteru. Nie brakuje w nim również bogatych ornamentacji i modulacji do odległych od siebie tonacji. Nurt narodowy w twórczości Krzyżanowskiego reprezentują również mazury i kujawiaki. Warto jednak w tym miejscu przywołać jeszcze jedno odniesienie do Fryderyka Chopina, czyli utwór powstały niemal równolegle, który wzbudził równie intensywne zainteresowanie wśród krytyków. *Scherzo c-moll op. 21* poświęcone pamięci Stanisława Moniuszki zostało ukończone kilka tygodni wcześniej, jednak nosi wyższy opus z powodu późniejszego wydania. Utwór spotkał się z następującym komentarzem:

> „Praca ta jest najrozleglejsza, także i tak obszerna, na jaką skromne jeszcze miłośnictwo naszych dilletantów, nie radzi się rzucać nakładcom w tak małym muzykalnym targowisku, jak Warszawa. Zachowując na inny raz, co mamy do powiedzenia o dążnościach nakładczych u nas zwracamy się do Scherza pana Krzyżanowskiego. Zaczyna ono kompozycję nie koniecznie lekką i błyszczącą dowcipem, lubo przymiotów tych nie odrzuca i choć twórcy charakterystyki muzycznej scherzo tak w ogóle pojmowali. Dawno już przyswoiło sobie ono rysy sarkastyczne, smagające boleśnie; dowodem Beethoven, Mendelssohn i Chopin, u którego widoczne jest obrazowanie duszy, saméj z sobą niemal niezgodnej, szamotanie się jéj z ciałem, walka rozpaczy z prześladowaniem. Pan Krzyżanowski w podobne głębie się zapuszcza. Jego scherzo jednak mniej tchnie humorystyką, więcej chmurnością"[157].

Przywoływany komentarz wskazuje na daleko posunięte aspiracje Krzyżanowskiego, celem dorównania nie tylko Chopinowi, ale również innym, czołowym przedstawicielom muzyki europejskiej. Nie bez przyczyny w tym miejscu został przywołany Feliks Mendelssohn-Bartholdy[158] - twórca gatunku pieśni bez słów, po który

[155] Otton M. Żukowski (1867-1931) – polski kompozytor i organista. Przedstawiciel cecylianizmu w muzyce. Twórca licznych kompozycji chóralnych i wokalno-instrumentalnych. Autor dzieł teoretycznych (*O polonezie*), R. Kaczorowski, *Zachowane msze Ottona Mieczysława Żukowskiego jako przejaw troski o polskość. Zagadnienia semantyczne i muzyczne*, SG (2016), nr 38, s. 101-112.

[156] O. M. Żukowski, *O polonezie. Przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, Lwów 1899, s. 28.

[157] RM (1858), nr 39, s. 309.

[158] Feliks Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) - niemiecki pianista, kompozytor i dyrygent romantyczny, autor gatunku muzycznego – pieśni bez słów - fortepianowej miniatury będącej instrumentalnym odpowiednikiem pieśni na głos wokalny z fortepianem, H. Flashar, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie: Bühnenmusik im Kontextvon Politik, Kultur und Bildung*, Stuttgart 2001.

sięgnęło nieliczne grono kompozytorów polskich. Wśród nich znalazł się Ignacy Krzyżanowski. W związku z tym warto przywołać wspomniane *Chant sans paroles Es-dur op. 32 no. 2*, będące wynikiem zainteresowania muzyką wywodzącą się z kręgów Europy Zachodniej. Kompozytor nadał mu charakter lirycznej kantyleny w rytmie walca, umieszczając tym samym wyraźnie zaakcentowaną melodię w głosie najwyższym. Krzyżanowski zakorzeniony był w polskości, stanowiąc przykład kompozytora, który nie zdecydował się na emigrację. Pozostając w kraju przeważającą część swojego dorobku kompozytorskiego umieścił pod znakiem nurtu narodowego.

W podobnych kategoriach należy rozpatrywać spuściznę Aleksandra Michałowskiego, kompozytora pozostającego bardziej wiernym tradycjom chopinowskim i narodowym, niż Krzyżanowski. Twórczość tego pianisty i kompozytora, urodzonego dwadzieścia pięć lat po Ignacym Krzyżanowskim i dwa lata po śmierci Chopina, ukazuje ewolucję, jaka miała miejsce na przestrzeni kolejnych lat wśród kompozytorów działających na terenie ojczyzny. Michałowski należał bowiem do tego grona twórców, którzy polską literaturę fortepianową wprowadzili w XX wiek, pozostając jednocześnie wiernymi ukształtowanym wcześniej tradycjom. Centralne miejsce wśród tańców narodowych uprawianych przez Michałowskiego zajmuje forma mazurka. Co prawda osiągnęła ona apogeum za czasów Chopina, ale do jej popularyzacji w obrębie muzyki salonowej w dużym stopniu przyczyniła się Maria Szymanowska[159]. Michałowski formę mazurka uprawiał niemal przez całe życie, co ukazuje przemiany stylistyczne, jakie zachodziły w jego twórczości. Wśród mazurków kompozytora odnajdujemy zarówno kompozycje proste, o charakterze pedagogicznym, jak również takie, w których wykazał się wirtuozerią i bogatym warsztatem kompozytorskim. Najbardziej reprezentatywny przykład z tej grupy stanowi *Mazurek e-moll op. 19* dedykowany Ignacemu Janowi Paderewskiemu[160]. Utwór pomimo licznych elementów o charakterze wirtuozowskim nie zostaje pozbawionym cech charakterystycznych dla tej formy tańca. W odróżnieniu od Krzyżanowskiego Michałowski okazał się być pianistą bardziej uległym wobec tendencji pochodzących z Zachodu. Charakterystycznym zjawiskiem dla jego twórczości wydaje się

[159] Maria Szymanowska (1789-1831) - polska pianistka i kompozytorka; jedna z pierwszych znanych kobiet pianistek w historii kultury europejskiej, E. Orman, I. Poniatowska, *Szymanowska Marianna Agata*, PSB, t. 50, s. 37-43.

[160] Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) - pianista, kompozytor, pedagog i dyplomata. Edukację muzyczną podobnie jak wielu jego rówieśników rozpoczął w Instytucie Muzycznym Warszawskim w 1872 roku, a już kilka miesięcy później odnotował na swoim koncie pierwszy występ publiczny. W latach 1893-1897 odbył cykle trwających po kilka miesięcy tras koncertowych. W jego dorobku kompozytorskim znajduje się *symfonia, koncert fortepianowy, sonata skrzypcowa, pieśni* i liczne miniatury fortepianowe, M. Perkowska-Waszek, *Mała kronika życia artysty i męża stanu (1860-1941)*, w: *Ignacy Jan Paderewski*, K. Toman (red.), Bazylea 2010, s. 149-152.

być traktowanie przez niego formy walca. Niemal do każdego z nich dodał przymiotnik wskazujący na jego charakter – *Valse mélancolique op. 29*, czy formę – *Valse impromptu op. 28*. Dwa utwory powstałe u progu XX wieku stanowią kwintesencję dojrzałego stylu ukształtowanego pod kierunkiem najwybitniejszego ucznia Chopina – Karola Mikulego[161]. Sięgał on jednak również po bardziej wyrafinowane formy, będące wyrazem fascynacji stylem chopinowskim. Dał temu wyraz poprzez takie formy, jak ballada czy barecuse.

W świetle przedstawionych przykładów widać, iż polscy twórcy literatury fortepianowej w dużej mierze podporządkowali się kierunkom zapoczątkowanym przez Chopina i w jego twórczości dostrzegali główne źródło inspiracji. Błędem byłoby jednak zakwalifikowanie wszystkich polskich kompozytorów pozostających w kraju do tej kategorii. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na wywodzącego się ze szkoły przedchopinowskiej rówieśnika Józefa Wieniawskiego - Władysława Żeleńskiego[162]. W jego twórczości tendencje narodowe zostały odsunięte na dalszy plan. Chociaż przeważającą część życia spędził on w kraju, to jednak usilnie zmierzał do sprostania tendencjom dyktowanym przez najwybitniejszych twórców Europy Zachodniej. W jego dorobku odnajdujemy już nie tylko takie miniatury, jak *Rêverie op. 48*, ale w przeciwieństwie do wcześniej przywołanych wirtuozów fortepianu również dzieła większych rozmiarów, np. *Sonata fortepianowa e-moll op. 20* i *Grand scherzo de concert Es-dur op. 35*. *Sonata e-moll* Żeleńskiego odznacza się czteroczęściową budową, podobnie jak młodzieńcza wersja *Sonaty h-moll* Wieniawskiego. Utwór ten nie odbiega od poziomu współczesnych Żeleńskiemu twórców tego gatunku, jednak sytuuje go wśród dość wąskiego grona kompozytorów, ponieważ nie był zbyt popularny w gronie ówczesnych twórców. Nieco inaczej ukazuje się *Scherzo op. 35* reprezentujące dojrzały kunszt kompozytorski Żeleńskiego. Jest to kompozycja o dość dużych rozmiarach, obrana w wyraźną strukturę dwuczęściową. Pomimo bogatej palety środków wykonawczych utwór, podobnie jak sonata, stanowi odwzorowanie klasycznych wzorców panujących w ówczesnej Europie. Być może dlatego Żeleński szczególną sławę zyskał na polu opery i kameralistyki.

Zdecydowanie bardziej zróżnicowanie przedstawia się spuścizna twórców literatury fortepianowej II połowy XIX wieku, którzy zdecydowali się na osiedlenie poza granicami dawnej Rzeczypospolitej. W tym miejscu warto skupić się na osobie Henryka

[161] Karol Mikuli (1821-1897) - polski pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog, twórca Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, Z. Lissa, *Mikuli Karol*, PSB, t. 21, s. 172-173.

[162] Władysław Żeleński (1837-1921) - polski kompozytor, pedagog, organizator życia muzycznego; dyrektor artystyczny Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (od 1878 r.), M. Negrey, *Żeleński Władysław*, EM PWM, t. 12, s. 392-401.

Pachulskiego[163] - kompozytora, który nie doczekał się jeszcze osobnego opracowania biograficznego. Okazuje się bowiem, że jego twórczość ma wiele cech wspólnych z Józefem Wieniawskim. Wiele faktów z życia Pachulskiego pozostaje wciąż niewyjaśnionych, między innymi data jego urodzenia. Pomimo, że kompozytor ten pozostaje dziś zapomniany, za życia wzbudzał dość duże zainteresowanie krytyków. W odniesieniu do jednego z utworów warto zacytować następującą adnotację:

> „Etude pour piano op. 1 H. Pachulskiego. Pierwsze to dzieło młodego autora świadczy o dobrym smaku i znajomości faktury fortepianowej. Dla wyżej posuniętych uczniów napisana może z pożytkiem być użytą. Zwracamy uwagę że na stronicy 6, w takcie, w takcie pierwszym ma być niezawodnie bemol zamiast drugiego kasownika”[164].

Kilkanaście lat później pojawiła się jednak nieco inna opinia na temat tego kompozytora. Jak stwierdził anonimowy krytyk:

> „Pachulskinależy do grona tych kompozytorów, którzy nie odznaczają się zbytnią indywidualnością, ale ulegają wpływom wielkich mistrzów. Owoce twórczości Pachulskiegodojrzewały pod wpływem Schumana i Czajkowskiego. Wpływ Schumana zaznaczył się w tonie i opracowaniu szczegółów. Wpływ zaś Czajkowskiego w melancholijnym charakterze melodii i harmonii”[165].

Przełomowym dla Pachulskiegookazał się rok 1885. Zaledwie kilka tygodni po ukończeniu studiów „P. H. Pachulski warszawianin, laureat Konserwatoryum w Moskwie, został mianowany nauczycielem klasy fortepianowej tegoż konserwatoryum”[166]. Stanowisko to piastował przez kolejne 25 lat swojego życia, co nie pozostało bez wpływu na jego twórczość fortepianową. Na potrzeby niniejszego opracowania skoncentrujemy się na wybranych kompozycjach, reprezentujących uległość wobec muzyki europejskiej. W jego dorobku kompozytorskim, poza *Polonezem Es-dur op. 5* i dwoma mazurkami op. 18, próżno szukać odniesień do tradycji narodowych. Z racji pełnionej przez ćwierć wieku funkcji znacząca część dorobku Pachulskiego cechuje się charakterem pedagogicznym. Być może dlatego miał skłonność do kompletowania swoich utworów w cykle. Jednym z ciekawszych zbiorów jest *Album pour la jeunesse op. 23* obejmujący szesnaście kompozycji o charakterze programowym. Pachulski swoje *Scherzino op. 23 no. 8,* zapisuje w tonacji F-dur, która „może wyrażać najpiękniejsze uczucia świata”[167].

---

[163] Henryk Pachulski (1869-1921) - polski kompozytor, pianista, pedagog; od 1886 wykładowca w Konserwatorium w Moskwie, gdzie przez 35 lat (do końca życia) prowadził klasę fortepianu, J. Zathey, *Pachulski Henryk*, EM PWM, t. 7, s. 246-247.

[164] EM (1879), nr 4, s. 57.

[165] PM (1902), nr 11, s. 4.

[166] EMTiA (1885), nr 105, s. 380.

[167] P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce Baroku*, Łódź 2016, s. 22 (http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf).

W twórczości tego kompozytora odnajdujemy także wiele elementów nawiązujących do archaizacji, również poprzez zastosowanie formy toccaty charakterystycznej dla tego okresu. Mówiąc o literaturze fortepianowej Henryka Pachulskiego nie można pominąć jego wkładu w rozwój polskiej sonaty fortepianowej. Jak dotąd wszystkie słowniki i encyklopedie muzyczne wspominają wyłącznie o dwóch kompozycjach reprezentujących ten gatunek. Pierwszą jest *Sonata fortepianowa c-moll op. 10*, która została ukończona w 1894 roku, jednak drukiem ukazała się dopiero sześć lat później. Kompozytor poddając się młodzieńczym aspiracjom stworzył wówczas trzyczęściową kompozycję odznaczającą się klasycznym potraktowaniem formy sonatowej, którą postanowił zadedykować A. Areńskiemu[168]. Kolejny raz po tę formę sięgnął dopiero szesnaście lat później. W 1910 roku powstała *Sonata fortepianowa F-dur op. 27*, poświęcona osobie Sergiusza Rachmaninova[169]. Tym razem kompozytor posłużył się strukturą czteroczęściową. Jednak jak twierdzi Krystyna Komarówna-Chmurowa „poza różnicą układu cyklu, który w sonacie drugiej na cztery części – a w pierwszej – trzy, mają one jednak bardzo wiele cech wspólnych. Allegra sonatowe utrzymane są w schemacie formalnym prostym, pozbawionym cech typowego allegra sonatowego. Drugie tematy kontrastują tylko pod względem harmonicznym”[170]. Jak już wspomniano, również i ta badaczka nie wzięła pod uwagę trzeciej sonaty fortepianowej Henryka Pachulskiego. Dotychczas nie został również sporządzony katalog systematyczny twórczości muzyka. Żadne jednak z istniejących opracowań nie uwzględnia *Sonaty fortepianowej D-dur op. 32*[171]. Kompozytor powrócił tutaj do struktury trzyczęściowej, obejmującej *Allegro animato, Andante ma non troppo* oraz *Allegro moderato*. Utwór ten nie posiada żadnej dedykacji, a z uwagi na znikome informacje o nim dokładna data jego powstania nie jest znana.

Literatura fortepianowa kompozytorów polskich II połowy XIX wieku pod wieloma względami stanowi zagadnienie wymagające bardziej szczegółowych badań, skupiających się wyłącznie wokół tego tematu. Obejmuje niemal wszystkie gatunki i formy uprawiane przez kompozytorów w ówczesnej Europie, co świadczy o tym, że pomimo trudnej sytuacji politycznej polska literatura fortepianowa rozwijała się równie

[168] Anton Stiepanowicz Areński (1861-1906) – kompozytor, pianista i dyrygent rosyjski, wykładowca w Konserwatorium Moskiewskim, D. Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998, s. 642.

[169] Sergiusz Rachmaninov (1873-1943) - rosyjski kompozytor, pianista i dyrygent, studiował w konserwatoriach w Petersburgu i Moskwie; w 1917 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, t. 1, Kraków 1990, s. 52-54.

[170] A. Kozłowska-Lewna, *Polska sonata fortepianowa 1845-1910 na tle sonaty ogólnoeuropejskiej*, Gdańsk 1994, s. 116.

[171] Nuty *Sonaty fortepianowej* D-dur op. 32 pochodzą z prywatnego archiwum Romualda Twardowskiego.

intensywnie, co w innych krajach starego kontynentu. Stała się nawet inspiratorem do rozwoju innych form muzycznych z wykorzystaniem większej obsady, czego przykład stanowi spuścizna kompozytorska wielu zapomnianych twórców. Wśród nich dość istotną rolę odgrywa Józef Wieniawski, którego dorobek kompozytorski w zakresie literatury fortepianowej obejmuje różnorakie gatunki uprawiane przez współczesnych mu twórców, wywodzących się z różnych części Europy, co zostanie szerzej przedstawione w dalszej części rozprawy.

2.2. Twórczość kameralna

Niniejszy fragment pracy stanowić będzie próbę syntezy polskiej literatury kameralnej II połowy XIX wieku, będąc jednocześnie wskazaniem najważniejszych kierunków jej rozwoju. Mówiąc bowiem o historii muzyki polskiej w XIX wieku, a zwłaszcza jego drugiej połowie, nie można pominąć dziedziny, jaką stanowi kameralistyka fortepianowa, ale jak również ta pozbawiona tego instrumentu, która rozwijała się równie intensywnie, przybierając różnorakie formy. Polskiej kameralistyka zdaniem Włodzimierza Poźniaka „sięga wieku XVIII, a nawet czasów wcześniejszych”[172]. Czynnik ten w dużym stopniu determinował jej rozwój i kierunki, w których podążali twórcy. Z czasem, gdy zaczęła ona przenikać do środowisk miejskich, gdzie „była uprawiana zarówno w różnego rodzaju stowarzyszeniach i instytucjach, jak też i domach prywatnych”[173], przybierała charakter bardziej wyrafinowany. Dlatego też, podobnie jak w przypadku muzyki fortepianowej, należy wyodrębnić różne kierunki jej rozwoju, w tym nurt użytkowy i koncertowy.

W twórczości kameralnej kompozytorów polskich omawianego okresu czołowe miejsce, podobnie jak w muzyce europejskiej, zajmuje forma sonaty na fortepian i skrzypce lub wiolonczelę. Równie intensywnie rozwijało się trio na dwa instrumenty smyczkowe i fortepian. Kompozytorzy polscy chętnie eksperymentowali także na gruncie innych form, co z dzisiejszego punktu widzenia stanowi istotny element.

Muzyka skrzypcowa, obok fortepianu, stanowiła domenę polskiej wirtuozerii. Nic zatem dziwnego, że kompozytorzy polscy najczęściej sięgali po ten instrument zestawiając go z fortepianem. Można z dużą dozą śmiałości stwierdzić, że fundament dla polskiej kameralistyki w dziedzinie skrzypiec stworzyli członkowie rodziny Kątskich.

[172] W. Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa,* w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, s. 463.
[173] Tamże, s. 463.

Spośród nich szczególną rolę odegrali bracia – Karol[174] i Apolinary, w dorobku których znalazły się przede wszystkim miniatury skrzypcowe o charakterze użytkowym, będące jednak integralnym elementem charakteryzującym polską literaturę skrzypcową tego okresu. Zasługi w zakresie twórczości kompozytorskiej należy przypisać starszemu, dzisiaj bardziej zapomnianemu z braci, Karolowi. Jest on autorem wielu miniatur na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu o swobodnej formie. Spośród nich na szczególną uwagę zasługuje *Grande fantasie op. 27*. Pierwsza część utworu – *Moderato*, została skonstruowana w oparciu o temat z wariacjami, w których obydwa instrumenty odznaczają się równouprawnieniem. Podobnie prezentuje się część druga – *Adagio*, która odznacza się podobnym charakterem, jednak jest bardziej zróżnicowana. Kompozytor częściej sięga po takie środki jak zmiana metrum, czy tonacji. Warto zwrócić uwagę na napis widniejący pod nazwiskiem kompozytora na stronie tytułowej: *Membre des Académies de Vienne, de Munich, et de plusierixs Societés musicales*[175], dostarczający cennych informacji o samym kompozytorze.

Karol Kątski sięgał także po formy reprezentujące nurt narodowy, spośród których na uwagę zasługuje wydany rok później cykl *Mazurkas pour piano et violon op. 29*, będący zbiorem 12 mazurków o różnorodnym charakterze, następujących bezpośrednio po sobie, stanowiąc tym samym jednolitą całość. Podobnie prezentuje się dorobek Apolinarego Kątskiego, autora równie licznych dzieł kameralnych. Cechą charakterystyczną obydwóch twórców jest nadawanie licznym dziełom tytułów o charakterze programowym, co stanowiło element wyróżniający ich spośród twórców polskiej literatury skrzypcowej omawianego okresu. Jednym z przykładów takiego podejścia w twórczości Apolinarego Kątskiego jest *Souvenir de Leopol Jean Sobieski grand mazur op. 7*, będący formą upamiętnienia króla Jana III Sobieskiego [176], napisany w 160. rocznicę jego śmierci. Podobnie formy o charakterze miniatur na skrzypce i fortepian uprawiali także inni kompozytorzy, wśród których znaleźli się również bracia Wieniawscy[177]. Należy jednak jednoznacznie stwierdzić, że w tej dziedzinie rodzina Kątskich odegrała najistotniejszą rolę w ciągu tego okresu. Po podobne miniatury sięgali także bardziej popularni dzisiaj kompozytorzy, znani także z twórczości

[174] Karol Kątski (1815-1867) – polski skrzypek i kompozytor, wieloletni skrzypek Opéra-Comique, S. Śledziński, *Kątski Karol*, PSB, t. 14, s.315-316.
[175] K. Kontski, *Grande fantasie pour piano et violon op. 27*, Paris 1857, s. 1.
[176] Jan III Sobieski (1629-1696) - król Polski od 1674 r., hetman wielki koronny od 1668 r.; w 1684 r. został odznaczony przez papieża Innocentego XI tym tytułem *fidei defensor*, Z. Wójcik, *Jan III Sobieski*, Warszawa 1991.
[177] Zagadnienie zostanie omówione szczegółowo w dalszej części pracy.

symfonicznej, m.in. Zygmunt Noskowski[178] (*Mèlodie fantaise-mazourka de concert op. 21 no. 1*) i Józef Nowakowski[179] (twórca *Duo pour piano et violon op. 18*).

Równolegle rozwijała się forma sonaty skrzypcowej, a w mniejszym stopniu wiolonczelowa. Biorąc pod uwagę omawiany okres warto skoncentrować uwagę wokół kilku zapomnianych kompozycji reprezentujących ten gatunek. Istotną rolę w rozwoju sonaty skrzypcowej odegrał bez wątpienia Józef Wieniawsk, którego dzieło jest jednym z najbardziej reprezentatywnych utworów tego okresu[180]. Wśród zapomnianych twórców tego gatunku należy wymienić także Antoniego Rutkowskiego[181] i Zygmunta Stojowskiego[182]. Twórczość pierwszego z nich została niemal całkowicie zmarginalizowana. Wśród licznych dzieł kameralnych Rutkowskiego znajduje się *Sonata c-moll op. 5*. Utwór ten, powstały w 1882 roku, stanowi owoc pracy pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego. Kompozytor nadał mu klasyczną strukturę czteroczęściową: *Allegro molto, Andante con moto, Intermezzo i Rondo-finale.* Na szczególną uwagę zasługuje ostatnia część, w której pomimo młodego wieku, wykazał się dojrzałym warsztatem kompozytorskim. W twórczości kameralnej Rutkowskiego odnajdujemy także bardziej wyrafinowane formy, które z uwagi na nietypowy skład świadczą o indywidualizmie kompozytora na te polskiej literatury tego okresu.

Reiss, pisząc o utworach kameralnych Stojowskiego, stwierdził, że „przeważają w nich kompozycje fortepianowe, co jest zupełnie zrozumiałe, gdyż Stojowskiemu fortepian, jako pianiście był najbliższy. Prócz nich są także kompozycje na skrzypce, na wiolonczelę, są pieśni, kantaty i muzyka symfoniczna”[183]. W kontekście tematu niniejszej rozprawy należy zwrócić szczególną uwagę na pierwszą sonatę skrzypcową - *Sonate pour piano et violon op. 13*, która powstała w 1893 roku, a niecały rok później ukazała się drukiem w Londynie. Utwór ten został zadedykowany Władysławowi

[178] Zygmunt Noskowski (1846-1909) - polski kompozytor, dyrygent i pedagog; nauczyciel m.in. Karola Szymanowskiego, Mieczysława Karłowicza, Ludomira Różyckiego, W. Wroński, *Zygmunt Noskowski*, Warszawa 1960.

[179] Józef Nowakowski (1800-1855) - polski pianista, kompozytor i pedagog; uczeń Konserwatorium Warszawskiego, przyjaciel Fryderyka Chopina; należał do *Société Académique des Enfants d'Apollon* w Paryżu oraz Towarzystwa Muzycznego w Lembergu, T. Przybylski, *Nowakowski Józef,* PSB, t. 23, s. 284-285.

[180] Zagadnienia dotyczące utworu zostaną omówione w dalszej części pracy.

[181] Antoni Rutkowski (1859-1886) - warszawski kompozytor, pianista i pedagog. Absolwent Warszawskiego Instytutu Muzycznego, a następnie profesor tej uczelni. Twórca utworów fortepianowych i kameralnych, spośród których większa część zaginęła, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich,* t. 2, Warszawa 1956, s. 160-161.

[182] Zygmunt Stojowski (1870-1946) - polski pianista, kompozytor, pedagog i publicysta. Debiutował w wieku trzynastu lat koncertem w salonie Marceliny Czartoryskiej. W 1905 r. osiedlił się w Nowym Jorku, gdzie prowadził działalność pedagogiczną. Twórca dzieł fortepianowych, kameralnych i symfonicznych, J. A. Herter, *Zygmunt Stojowski*, EM PWM, s. 121-122.

[183] J. W. Reiss, *Muzyka i muzycy polscy: Statkowski-Melcer-Młynarski-Stojowski*, Łódź 1949, s. 23.

Żeleńskiemuktóry odegrał równie istotną rolę w rozwoju polskiej kameralistyki tego okresu, co Stojowski. Kompozytor nadał utworowi strukturę trzyczęściową, na którą składają się: *Allegro non troppo, Allegretto capricioso* oraz *Thèmé varié. Andante maestos.* Kompozycja ta zamyka okres rozwoju polskiej sonaty skrzypcowej II połowy XIX wieku, ponieważ druga z sonat skrzypcowych kompozytora ukazała się dopiero w 1911 roku.

Mniejsze zainteresowanie polskich kompozytorów budziła twórczość na wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu, choć na terenie Królestwa Polskiego prowadziło swoją działalność wówczas wielu utalentowanych wirtuozów tego instrumentu. Analizując niemal zapomniane mniejsze formy należy powrócić do osoby Antoniego Rutkowskiego gdyż w jego dorobku odnajdujemy kilka rzadko spotykanych, a niekiedy unikatowych w polskiej literaturze kameralnej, form muzycznych. Należy do nich m.in. nieukończony *Notturne op. 14*[184]. Rutkowski, poza kilkoma fragmentami, napisał do końca pierwszą część dzieła, w której dominującą rolę odgrywa fortepian, natomiast wiolonczela stanowi jedynie tło. Pozwala to na określenie go mianem utworu na fortepian z towarzyszeniem wiolonczeli. Autor planował zapewne skomponowanie drugiej części, bowiem pozostawił w rękopisie puste kartki papieru jedynie z adnotacją „Andante”[185].

Warto wskazać także na niektóre nieco zapomniane sonaty wiolonczelowe E. Kani[186] i Z. Stojowskiego. *Sonate pour piano et violoncelle* Kani ma strukturę trzyczęściową: *Maestoso. Allegro moderato, Adagio con espressione i Finale (Rondo). Recitativo - Allegretto spirituoso.* Na ostatniej stronie rękopisu kompozytor zamieścił datę 17 sierpnia 1867[187]. Nieco inaczej została ukształtowana powstała około 1895 roku *Sonate pour piano et violoncelle op. 18* Zygmunta StojowskiegoChoć została zachowana struktura trzyczęściowa, to kompozytor nadał im nieco bardziej swobodny charakter, przejawiający się już w zastosowaniu następujących określeń w odniesieniu do poszczególnych części: *Andante – allegro risoluto, Andante – allegro moderato i Allegro con fuoco – andante con moto*. W ten sposób każdej z trzech części Stojowski nadał dwudzielną budowę, wprowadzając kontrastowe zestawienie elementów. Mówiąc o rozwoju polskiej sonaty wiolonczelowej nie można pominąć osoby Józefa Wieniawskiego[188], która stanowi istotne

[184] BUJ, sygn. Muz. Rkp. 90.48.
[185] Tamże, k. 11.
[186] Emmanuel Kania (1827-1887) - związany z Warszawą pianista, pedagog i kompozytor. W latach 1853-1860 przebywał w Warszawie, gdzie prowadził regularną działalność koncertową i pedagogiczną. Następnie wyjechał do Paryża, skąd regularnie przesyłał korespondencje do „Ruchu Muzycznego”. Po powrocie do Polski odbył *tournée* po kraju. Jego dorobek kompozytorski obejmuje głównie miniatury fortepianowe i pieśni; J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich,* t. 1, Kraków 1964, s. 215.
[187] Por. BUJ, sygn. Muz. Rkp. 75.32II.
[188] Kwestie dotyczące tego zagadnienia zostaną omówione w dalszej części pracy.

i interesujące źródło do badań nad polską kameralistyką tego okresu. *Sonata wiolonczelowa op. 26* pod względem struktury przypomina klasyczną, trzyczęściową formę sonatową. Utwór skomponowany został w 1878 roku, w okresie warszawskim[189]. Pierwsze informacje o nim pochodzą jednak dopiero z października 1881 roku, z których dowiadujemy się, że „bawiący obecnie w Brukseli Józef Wieniawski skomponował sonatę na fortepian i wiolonczellę, poświęcając ją królowi holenderskiemu"[190].

Mając na względzie literaturę wiolonczelową kompozytorów polskich w zakresie miniatury nie można pominąć zapomnianego dzisiaj Michała Modzelewskiego[191], który pomimo śmierci w jedenastym roku życia pozostawił po sobie dość okazałą, jak na osiągnięty wiek, i oryginalną literaturę wiolonczelową, obejmującą ponad dwadzieścia kompozycji. Modzelewski uprawiał formy charakterystyczne niemal wyłącznie dla muzyki polskiej, jak mazur i polonez. Jedna z jego pierwszych kompozycji to *Polonaise C-dur op.1*, choć znacznie częściej sięgał po formę mazura. Biorąc pod uwagę całokształt twórczości tego kompozytora warto zatrzymać się nad *Mazurem D-dur op. 16*. Właściwa część utworu została poprzedzona w nim *Introdukcją.* Jest to wynik daleko posuniętych, młodzieńczych aspiracji muzyka, co świadczy o jego dojrzałym kunszcie kompozytorskim. Podobną strukturę nadał on *Rêverie d-moll op. 9*, który stanowi kolejny przykład utworu opatrzonego podtytułem *Chant sans paroles* w twórczości kompozytorów polskich. Utwór ten stanowi swego rodzaju ewenement w obrębie wspomnianego gatunku, bowiem, jak żaden inny spośród polskiej literatury kameralnej, został przeznaczony na wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu. Świadczyć to może o kształtowaniu się oryginalnego stylu Modzelewskiego. Przez jednego z pierwszych dziewiętnastowiecznych polskich historyków muzyki - Wojciecha Sowińskiego[192] został określony jako „amator na basteli, kompozytor muzyki ówczesnej"[193]. Historyk twierdził, że młodzieniec, zanim został wiolonczelistą, „pracował naprzód na skrzypcach"[194]. Sam kompozytor sięgnął również po formę nokturnu na fortepian i wiolonczelę, podobnie jak Józef Brzowski[195].

[189] BKKMB, sygn. FC-3-W_020, k. 1
[190] RM (1881) nr 233, s. 4.
[191] Michał Modzelewski (1857-1868) - polski skrzypek, bastelista, kompozytor, A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 270.
[192] Wojciech (Albert) Sowiński (1805-1880) - polski pianista, kompozytor i publicysta. Autor *Słownika muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* (1874). Na stałe osiedlił się w Paryżu, M. Jabłoński, *Wojciech Sowiński*, EM PWM, t. 10, s. 42.
[193] A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paris 1874, s. 270.
[194] Tamże.
[195] Józef Brzowski (1805-1888) - polski kompozytor, pedagog, dyrygent, wiolonczelista i publicysta muzyczny, J. Kleczyński, *Józef Brzowski*, EMTiA (1886), nr 155, s. 380.

Omawiając kwestię twórczości kameralnej należy wskazać także na inne formy o podobnym charakterze, które kształtowały się w II połowie XIX wieku. Poruszając to zagadnienie nie można pominąć tria fortepianowego, które cieszyło się dość dużym zainteresowaniem kompozytorów. W tym miejscu warto przywołać działalność rodziny Kątskich. Tradycją tego klanu było wspólne, domowe muzykowanie, dlatego w dorobku poszczególnych jej przedstawicieli odnajdujemy liczne utwory o charakterze kameralnym, wśród których istotne miejsce zajmuje trio. W sposób szczególny trzeba zwrócić uwagę na twórczość Karola Kątskiego. Zanim bowiem napisał on trio fortepianowe, skomponował podobną miniaturę o paralelnej obsadzie. W 1856 roku powstało *Sept mélodies en forme de valses,* będące zbiorem siedmiu niezależnych kompozycji na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, stanowiących jednocześnie oryginalny przykład suity wyposażonej w taką instrumentację. W 1859 roku stworzył natomiast *Grand trio pour piano, violon et violoncelle op. 30*, które jest jednym z pierwszych w muzyce polskiej w omawianym okresie. Dzieło to posiada dość duże rozmiary i klasyczną strukturę: *Allegro con moto, Andante cantabile* oraz *Allegretto*. Na uwagę zasługuje przede wszystkim część środkowa, złożona z pięciu wariacji poprzedzonych, 32-taktowym tematem. Stanowi to odwołanie do tendencji zapoczątkowanej przez klasyków wiedeńskich, spośród których po zabieg ten najczęściej sięgał Ludwig van Beethoven[196]. W późniejszych latach powstawały kolejne tego typu utwory z wykorzystaniem powyższej obsady, pisane m.in. przez Józefa Wieniawskiego czy Władysława Żeleńskiego. Na uwagę zasługuje przede wszystkim kompozycja Emmanuela Kani, który skomponował *Trio pour piano, violon et violoncelle*[197], datowane na 22 października 1867 roku[198]. Utwór został skonstruowany w oparciu o następujące części: *Allegro con brio, Scherzo. Allegretto, Adagio religioso* i *Finale. Allegro con fuoco.*

Dość sporadycznie, w porównaniu z muzyką europejską tego okresu, kompozytorzy polscy sięgali po inne formy z wykorzystaniem fortepianu. O żadnej z nich nie możemy powiedzieć, że doczekała się własnej, odrębnej historii. Wymienić należy jednak kilka zapomnianych, ale zasługujących na uwagę kompozycji, które odegrały istotną rolę w rozwoju polskiej kameralistyki. Rozważania dotyczące tego zagadnienia należy rozpocząć od formy kwartetu fortepianowego. Trudno mówić o historii tego

[196] Ludwig van Beethoven (1770-1827) - niemiecki kompozytor i pianista, ostatni z klasyków wiedeńskich i jeden z prekursorów romantyzmu w muzyce. Autor dzieł symfonicznych, kameralnych oraz fortepianowych. Uważany za twórcę symfonii wokalnej i instrumentalnej liryki fortepianowej, G.R. Marek, *Beethoven - biografia geniusza*, Warszawa 2009, s. 412-461.

[197] BUJ, sygn. Muz. Rkp. IEK7II.

[198] Tamże, k. 54.

gatunku w muzyce polskiej II połowy XIX wieku, bowiem nie spotkał się on z życzliwym przyjęciem. Z powyższą formą w muzyce polskiej spotykamy się już i połowie tego stulecia, w twórczości Józefa Elsnerai Józefa Deszczyńskiego[199], po których pozostała dość duża luka. Wypełnił ją Józef Brzowski, autor dwóch, uważanych za zaginione, kwartetów fortepianowych, powstałych w II połowie lat 50. XIX wieku. Najbardziej interesująca dla opracowania wydaje się *Rapsodie pour piano, orgue, violon et violoncelle*[200]. Dokładna data jej powstania nie jest znana, jednak należy przypuszczać, że utwór ten powstał w niedługim odstępie czasowym od innych dzieł kameralnych, czyli około 1855 roku. Jest to niewielkich rozmiarów kompozycja, w ramach której partię organów zapisano na osobnym papierze, niezależnie od innych instrumentów, z odrębną warstwą muzyczną. Do omawianej formy kompozytorzy polscy powrócili dopiero w latach 80. XIX wieku. Wyróżniały się wtedy utwory Zygmunta Noskowskiego – *Quartett für pianoforte op. 8* (datowany na rok 1880), Antoniego Rutkowskiego – *Piano Quartette pour piano, violon, alto et violoncelle*[201] (datowany na 1883 rok) i Władysława Żeleńskiego, powstały już ok. 1907 roku, *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle op. 61*. Jak wspomniano wyżej kompozytorzy polscy dość rzadko sięgali po bardziej rozbudowane formy kameralne z wykorzystaniem fortepianu. Podobnie jak w przypadku kwartetu fortepianowego, twórczość na większe zespoły pojawiła się jeszcze przed 1850 rokiem. Fundament w muzyce polskiej dla tej gałęzi stworzyli Józef Nowakowski, Wojciech Sowiński i Karol Kątski, w których dorobku znalazły się kwintety fortepianowe. Największe uznanie biorąc, pod uwagę tę formę, zyskała kompozycja Juliusza Zarębskiego[202]. Jego utwór z 1885 roku do dzisiejszego dnia „zajmuje wyjątkową pozycję w polskiej muzyce kameralnej”[203]. Poszczególne kompozycje pod względem swojej budowy odznaczały się klasycznym pojmowaniem formy. Twórczość kameralna tego okresu z podobną intensywnością równolegle rozwijała się także w oparciu o inne instrumenty z wyłączeniem fortepianu, co wymaga bardziej szczegółowego omówienia.

[199] Józef Deszczyński (1781-1844) - pochodzący z Wilna polski pianista, kompozytor i pedagog. Twórca muzyki fortepianowej i kameralnej, A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 74.

[200] Rękopis znajduje się w BKB, sygn. Mus.ms.762_2.

[201] BUJ, Rkp. Muz. 1971: 8.

[202] Juliusz Zarębski (1854-1885) - pianista i kompozytor, współautor projektu fortepianu dwuklawiaturowego. Absolwent Wiedeńskiego Konserwatorium Muzycznego. W 1879 roku nakładem wydawnictwa braci Schott w Brukseli ukazała się drukiem jego pierwsza kompozycja – *Menuet*. Niedługo później został wykładowcą Konserwatorium Muzycznego w Brukseli. Na kilka miesięcy przed śmiercią rozpoczął pracę nad *Kwintetem fortepianowym* g-moll op. 34, R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski człowiek – muzyka – kultura*, Kraków 2004, s. 18-38.

[203] I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna*, s. 267.

2.3. Twórczość instrumentalna

Największym zainteresowaniem w badanym okresie cieszył się kwartet smyczkowy[204]. Nie ulega wątpliwości, że ożywienie w tworzeniu muzyki kameralnej u progu XIX wieku wniosła twórczość Elsnera"[205] i Moniuszki. Mieli oni niepodważalny wkład w rozwój kwartetu smyczkowego w muzyce polskiej całego stulecia. Mówiąc o tym okresie należy przywołać kilku kompozytorów, którzy w XIX wieku doprowadzili do perfekcji tę formę muzyczną. Do tego grona trzeba zaliczyć takich twórców, jak Zygmunt Noskowski, czy Gustaw Roguski[206]. Zdecydowana większość kompozytorów polskich formę kwartetu smyczkowego potraktowała jednak marginalnie, ograniczając się do jednej kompozycji. W swojej rozprawie Julia Gołębiowska zamieściła aneks w postaci wykazu kwartetów smyczkowych, które powstały w latach 1785-1914[207]. Biorąc pod uwagę powyższe zestawienie należy zauważyć, że po 1850 roku wśród kompozytorów polskich wzrosło zainteresowanie omawianą formą muzyczną, co przejawia się również we wzroście liczby utworów. Jak twierdzi Gołębiowska, nie bez znaczenia był wpływ sytuacji politycznej, która w II połowie tego stulecia uległa zmianie. Badaczka twierdzi, iż „stopniowe zmiany w polityce caratu wobec Królestwa Polskiego w drugiej połowie XIX wieku umożliwiły planowanie sukcesywnej rozbudowy sieci szkół"[208]. Skutkowało to poprawą jakości szkolnictwa muzycznego, co w konsekwencji niosło za sobą lepszy poziom wykształcenia wśród muzyków, dotychczas postrzeganych wyłącznie jako amatorzy. Mając na uwadze bardzo szczegółowe opracowanie wspomnianej autorki warto jedynie wskazać na utwór, który został pominięty w jej zestawieniu. Kompozycja, o której mowa, to *Quartett e-moll für 2 violinnen, viola und violoncelle*[209] Władysława Pachulskiego[210]. Utwór został skonstruowany w oparciu o klasyczną, czteroczęściową

[204] Zagadnienie to w wyczerpujący sposób omówiła Julia Gołębiowska, dlatego w niniejszej pracy zostanie przedstawiony jedynie jego zarys w skróconej formie, J. Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Poznań 2014.

[205] Tamże, s. 257.

[206] Gustaw Roguski (1839-1921) - kompozytor, pedagog, teoretyk muzyki. Twórca literatury fortepianowej, kameralnej i chóralnej. Autor podręcznika: *Nauka harmonii i pierwszych zasad kontrapunktu* (1877), T. Przybylski, *Gustaw Roguski (1839–1921)*, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*, XXVII, Gdańsk 1988, s. 33-74.

[207] Aneks I: *Alfabetyczny wykaz kwartetów smyczkowych skomponowanych w latach 1785-1914*, w: J. Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy*, s. 266-272.

[208] Tamże, s. 71.

[209] L. Pachulski, *Quartett e-moll für 2 violinnen, viola und violoncelle*, Wiesbaden [*sine anno*].

[210] Władysław Pachulski (1855-1919) - kompozytor, skrzypek i pianista. Brat Henryka Pachulskiego. Podobnie jak Henryk, także Władysław uczęszczał do Konserwatorium Moskiewskiego, gdzie rozwijał swoje umiejętności w dziedzinie kompozycji pod kierunkiem samego Piotra Czajkowskiego, a 10 lutego 1878 roku uczestniczył w wykonaniu jego *4 Symfonii.* W 1882 roku – prawdopodobnie z polecenia

formę kwartetu smyczkowego: *maestoso, scherzo, andante* i *finale.* Część pierwsza składa się z tematu i następujących po nim ośmiu wariacji. Warto również zwrócić uwagę na dwa ostatnie fragmenty. Za element formotwórczy w *andante* posłużyła fraza oparta na dialogu i skrzypiec i wiolonczeli. W *finale* natomiast dostrzegamy dość liczne zastosowanie trójdźwięków, co wywołuje wśród odbiorców wrażenie zastosowania bogatszego aparatu wykonawczego.

Należy zwrócić jednak uwagę, że twórczość instrumentalna kompozytorów polskich tego okresu nie ograniczała się wyłącznie do kwartetu smyczkowego, ale tworzyła kompozycję na większą ilość instrumentów. Trudno jednak nie zgodzić się z Ireną Poniatowską, która stwierdziła, iż „w 2. połowie stulecia niewiele jest utworów tego typu”[211]. Za jeden z pierwszych dzieł w tym charakterze należy uznać sekstet smyczkowy Władysława Żeleńskiego. Warto nadmienić, iż przeważająca część jego twórczości kameralnej powstała jeszcze w czasach studiów w Pradze, pod kierunkiem Franciszka Mireckiego. Jego *Sekstet smyczkowy op. 9* uważany jest dzisiaj za zaginiony, a pod tym opusem znajduje się inny utwór, który spotkał się z pozytywnym przyjęciem krytyków. Jeden z nich twierdził nawet, że „*sekstet smyczkowy i* niektóre inne podobne utwory z całej faktury i układu wielce obiecujące na przyszłość”[212].

Utwór o podobnej obsadzie w swoim dorobku posiadał także Antoni Stolpe[213]. Jego sekstet smyczkowy to dość rozbudowana, jednoczęściowa kompozycja, która została zaprezentowana „22 listopada 1868 roku podczas koncertu kompozytorskiego”[214] w Warszawie. Z tego samego okresu pochodzą także szkice jego kwintetu smyczkowego. Poruszając to zagadnienie należy ponadto zwrócić uwagę na jeden z utworów Józefa Brzowskiego. Jest nim nieukończony septet na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę, kontrabas i dwa brakujące instrumenty[215]. Historia powstania tej kompozycji do końca nie jest znana. Utwór datowany jest na rok 1888, a zatem można przypuszczać, że jego

Czajkowskiego – Pachulski został sekretarzem Nadieżdy von Meck (1831-1894), a do jego obowiązków należała edukacja muzyczna dzieci arystokratki, A. Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, Lime Tree 1991, s. 288-344.

211 I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna*, s. 265.

212 TI (1862), nr 169, s. 242.

213 Antoni Stolpe (1851-1872) - pianista i kompozytor. Pochodził z rodziny o tradycjach muzycznych. Jego ojciec Alojzy pełnił funkcję nauczyciela fortepianu w Instytucie Muzyki i Deklamacji założonym przez Józefa Elsnera. To pod jego kierunkiem młodzieniec rozpoczął naukę muzyki. Następnie po przeprowadzce do Warszawy kształcił się w Instytucie Muzycznym pod kierunkiem Karola Augusta Freyera (1801-1883) i Stanisława Moniuszki. 22 marca 1868 roku odniósł sukces występując z koncertem kompozytorskim w sali fabryki fortepianów Hoffera w Warszawie. Zasłyną jako twórca muzyki fortepianowej i kameralnej. W jego dorobku znajduje się między innymi *kwartet smyczkowy* i *sekstet fortepianowy*. Jego działalność przerwała nagła śmierć spowodowana zapaleniem płuc, S. Golachowski, *Antoni Stolpe szkic biograficzny*, Warszawa 1935, s. 1-11.

214 W. Poźniak, dz. cyt., s. 496.

215 BUJ, sygn. Rkp. Muz. IJB 6.

ukończenie przerwała po prostu śmierć Brzowskiego. Na każdej z kart widnieje drukowany napis, informujący o ich pochodzeniu: *skład papieru A. Schuster dawn. A. Zalewski w Warszawie*[216]. Trzeba więc podkreślić, iż literatura kameralna omawianego okresu jest niezbyt liczna w muzyce polskiej, co jednak nie umniejsza jej wartości. Skłania tym samym do dalszych, pogłębionych badań.

2.4. Koncert fortepianowy i instrumentalny[217]

Forma koncertu fortepianowego w muzyce polskiej zyskała szczególną popularność w II połowie XIX wieku. W pierwszej kolejności należy wskazać na *Koncert fortepianowy g-moll op. 20*[218] Józefa Wieniawskiego, który ukończył w wieku 21 lat, a więc jeszcze w okresie studiów. Dzieło zostało zaprezentowane w 1858 roku, co dało Wieniawskiemu przewagę nad innymi kompozytorami. Muzyk był bowiem jednym z pierwszych polskich autorów, którzy sięgnęli po tę formę po 1850 roku. Już w kwietniu pojawiły się pierwsze recenzje powyższego utworu, w których czytamy:

> „W ten sposób pracę pana Wieniawskiego uważając kładziemy ją bez wahania się obok najcenniejszych w tym rodzaju. Podziwiamy skończenie, okrągłość, splecenie instrumentów z sobą, związek ustępów, logikę prowadzenia, jedność myśli, słowem dojrzałość; powiedzielibyśmy: zimną krew z jaką autor i w przepaści się zagłębia i na wyżyny się wdziera”[219].

Krytyk szczegółowo omawia także kompozycję, zamieszczając swoje uwagi dotyczące poszczególnych części utworu, o czym informuje w następujący sposób:

> „Myśli główne (temata) w każdéj z trzech części tego koncertu (Allegro moderato, Andante, Allegro molto vivace), odpowiednie są rozległości form, które wypełniać mają; to ich techniczna zaleta. Poetyczne ich znaczenie nie mniéj jest ważne, a słuchając ich rozwinięcia szlachetnego, zważając jego ciągły interes, musimy z góry przyznać, że nie płochy był do rozprawy powód, skoro ją tak na wysokości ciągle utrzymuje: z pustego nie nalejesz! Wprawdzie mały pozornie pomysł może dostarczyć wzniosłego nań poglądu; ale to jedna więcej zaleta kompozytora bo przekonywa o istotnéj jego twórczości”[220].

Dalej autor odnosi się bezpośrednio do kolejnych elementów dzieła, twierdząc:

> „Instrumentacya nie ma nowych effektów, które dopiéro po częstém słuchaniu dzieł własnych przybywają jako okrasa myśli. Jest to gra kolorów i oświetlenia od rutyny zależąca tyle pewnie jeśli nie więcéj, jak od pomysłów. W pracy pana Wieniawskiego tak troskliwie wykończonéj nie brak jednakże staranności i o to, równie jak o jasność

[216] Tamże, k. 1-4.
[217] W powyższym paragrafie zostanie omówiona forma koncertu fortepianowego i instrumentalnego. Omówione zostaną również inne miejsze formy z wykorzystaniem fortepianu i orkiestry.
[218] J. Wieniawski, *Concerto pour piano*, Bruxelles 1873.
[219] Autor anonimowy, *Trzeci koncert p. Józefa Wieniawskiego*, RM (1858), nr 15, s. 113.
[220] Tamże, s. 114.

> w figurach fortepianu, które jeśli nie mają uderzającéj oryginalności, bynajmniéj w pospolitość nie wpadają i samoistności kompozytora nie zaprzeczają”[221].

Poruszając zagadnienie dotyczące historii tego utworu należy stwierdzić, że również w dalszych latach cieszył się on dużym zainteresowaniem wśród krytyków. Niespełna rok później miejscowi melomani mieli okazję ponownego zaznajomienia się z utworem. W relacji z koncertu, jaki miał miejsce 15 lutego, 1859 roku Józef Doroszenko (wł. Marceli Jasiński[222]) wypowiedział się następujący sposób:

> „Koncertu G mięk. utworu Wieniawskiego słuchaliśmy z wielkim zajęciem, a przy oddaniu sprawiedliwości za całość, nie możemy utaić, że finał najwięcéj nam trafił do serca. Ogólnie biorąc kompozycya ta jest piękną, zacną; bez żadnych figlów, opowiada myśli i uczucia, jak one rodziły się w duszy, z całą świadomością dojrzałego człowieka, który nie ucieka się do błyskotek i effektów dla wnętrzenia siebie. Utwór W-go jest imponujący jak jego gra”[223].

W ten sposób przedwcześnie zmarły rówieśnik Wieniawskiego pozytywnie odniósł się do jego kompozycji, podkreślając kolejne walory. Podobnie wyglądały też recenzje w kolejnych latach. Utwór był prezentowany przez Wieniawskiego niemal przy każdej sprzyjającej okazji, co miało miejsce także w lutym 1860 roku w Paryżu, o czym informował „Ruch Muzyczny”:

> „O Józefie Wieniawskim donoszą, że miał dać tam koncert d. 26 z. m. w Sali Herza i grać między innymi swój koncert (G. m.) z orkiestrą. Ciekawiśmy sądu naszych paryzkich współbraci o tèm dziele i w ogóle o artyście dojrzałym już dzisiaj; mniemamy, że nie będzie mniéj pochlebny od sądu dawanego niegdyś o dziecku i młodzieńcu. (…)”[224].

Prasa francuska nie odnotowała jednak informacji na ten temat. Z utworem tym do Paryża Wieniawski powrócił w 1893 roku. Dopiero po tym wydarzeniu pojawiło się następujące sprawozdanie:

> „Józef Wieniawski koncertował w Paryżu w Sali Erarda d. 18 b. m. [maja – przyp. Autora] przy licznym udziale publiczności. Na program złożyły się: wielki koncert własny znakomitego pianisty z tow. Orkiestry pod kier. p. Gabriel-Marie, oraz suita romantyczna tegoż na samą orkiestrę, wykonana pod kierunkiem Wieniawskiego. Dalej preludium Bacha, elegia Moniuszki, Polonez-fantazyę op. 61 Chopina, oraz Erlkönig Schuberta-Liszta, Novelette Schumanna. Część drugą wypełniły: scena końcowa z Tristana i Izoldy Wagnera, w układzie Liszta, etiuda w sekstach Wolffa, serenada Rheinbergera, Valse caprice Tausiga”[225].

Przywołany powyżej koncert był nie tylko jednym z ostatnich występów pianisty w Paryżu, ale także ostatnim, na którym Wieniawski sięgnął po ten utwór. Uwagę na to

[221] Tamże.
[222] Marceli Jasiński (1837-1867) - polski muzyk amator, publicysta i autor pieśni, publikował pod pseudonimem Józef Doroszenko, J. Prosnak, *Marceli Jasiński*, PSB, t. 7, s. 52-53.
[223] J. Doroszenko, *Wieści z kijowskich kontraktów*, RM (1859), nr 12, s. 107.
[224] RM (1860), nr 15, s. 254.
[225] EMTiA (1893), nr 504, s. 247.

dzieło zwrócił także Lèon Delcroix[226] - pierwszy, i jak dotąd jedyny, biograf kompozytora. Jak twierdził „ostatni raz zagrał to dzieło [Wieniawski – przyp. autora] w Brukseli 30 stycznia 1883 roku, podczas jednego z koncertów w Grande Harmonie, gdzie pod batutą Josepha Mertensa, wykonał cztery koncerty (dwa Schumanna, Litolffa i własny), co było naszym zdaniem jedną z najlepszych prób gatunku"[227]. Oznacza to, że Belg, pisząc biografię kompozytora, nie miał kompletnych informacji i prawdopodobnie nie konsultował się w tej sprawie z Wieniawskim. Utwór ten, pomimo powstania w latach 50-tych, został wydany dopiero w 1873 roku[228]. Dość interesującą kwestią jest sprawa dedykacji. Swój *koncert fortepianowy* Wieniawski poświęcił Leopoldowi II Koburgowi[229], który zasiadł na tronie belgijskim w 1865 roku. Być może świadczy to o późniejszym dodaniu dedykacji, będącej wynikiem jednej z wizyt Wieniawskiego w Brukseli w 1869 roku[230]. Można zatem stwierdzić, że *koncert fortepianowy* Wieniawskiego stanowi jeden z filarów rozwoju tej formy w muzyce polskiej II połowy XIX wieku. Kompozytorem, który podążał drogą Wieniawskiego był wybitny pianista Aleksander Zarzycki[231], autor dwuczęściowego *Koncertu fortepianowego As-dur op. 17*, powstałego na przełomie 1859/1860 roku.

Badając historię rozwoju tego gatunku należy przytoczyć także dwa nazwiska wybitnych pianistów. Pierwszym z nich jest wspomniany już Zygmunt Stojowski. Jego *Koncert fortepianowy f-moll op. 3* był pierwszą z dwóch kompozycji kompozytora, a jednocześnie jedną z ostatnich napisanych, które datuje się na rok 1890[232]. Dzieło to jest zatem, podobnie jak w przypadku Wieniawskiego, wynikiem działalności początkującego kompozytora, pozostającego pod wpływem swojego nauczyciela kompozycji - Władysława Żeleńskiego. Utwór odznacza się klasyczną strukturą trzyczęściową. Składają się nań kolejno: *Andante poco mosso, Romanza. Andatne sostenuto e molto cantabile*

[226] Lèon Delcroix (1880-1938) - belgijski kompozytor i publicysta, autor pierwszej i jak dotąd jedynej biografii Józefa Wieniawskiego. W 1903 roku ukończył studia w dziedzinie kompozycji pod kierunkiem Théo Ysaÿe (1865-1918). Jest autorem utworów symfonicznych, kameralnych i fortepianowych, R. Vannes, *Dictionaire des musiciens*, Bruxelles 1932, s. 114.

[227] L. Delcroix, *Joseph Wieniawski*, Bruksela 1904.

[228] Por. J. Wieniawski, *Concerto pour piano*, Bruksela 1873.

[229] Leopold II Koburg (1835-1909) - król belgijski w latach 1865-1909, wywodzący się z dynastii Koburgów, S. S. Montefiore, *Potwory. Historia zbrodni i okrucieństwa*, Warszawa 2010, s. 186-187.

[230] Zagadnienie zostanie omówione szczegółowo w dalszej części pracy.

[231] Aleksander Zarzycki (1834-1895) - edukację muzyczną rozpoczął we Lwowie, udając się następnie w tym celu do Berlina i Paryża. 30 marca 1860 roku w stolicy Francji wystąpił w sali Herza wykonując swój *koncert fortepianowy As-dur* op. 17. Na początku lat 70. powrócił do stolicy Polski, gdzie objął funkcję dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a następnie stanął na czele Instytutu Muzycznego, J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995, s. 111-114; A Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871-1971*, Warszawa 1971, s. 16-17.

[232] A. Herter, *Zygmunt Stojowski*, EM PWM 2007, t. 10, s. 122.

i Allegro con fuoco. Pierwsza prezentacja utworu miała miejsce w Paryżu 17 lutego 1891 roku, w wykonaniu kompozytora, pod batutą Benjamina Godarta[233], a sam autor zadedykował go Antoniemu Rubinsteinowi[234]. W niezbyt przychylnym tonie na temat utworu wypowiedział się Aleksander Poliński[235]: „prawie we wszystkim, co tworzył Stojowski panował nastrój ponury, grobowy. Jeszcze nie rozwinięty duchowo, a już zgorzkniały, młody kompozytor sprzyja otwarcie kultowi Nirwany i lubił przebierać hamletowskie pozy (…). Takim np. okazał się Stojowski w swym koncercie fortepianowym fis-moll"[236].

Piętnaście lat później swój koncert ukończył Władysław Żeleński - rówieśnik i współpracownik pianisty z Lublina, po którym w 1878 roku przejął stanowisko dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Reiss zaliczył go do „starszego grona kompozytorów, którzy w końcu dziewiętnastego wieku rozwijali swoją twórczość"[237]. Z dużo większą intensywnością Żeleński zaangażował się jednak w rozwój kultury muzycznej Krakowa. Otóż 1. lutego 1888 roku „z dniem rozpoczęcia działalności Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie Żeleński objął funkcję dyrektora uczelni i pełnił ją przez 33 lata, do końca życia"[238]. Dało mu to duże możliwości w zakresie rozwoju jego działalności - nie tylko pedagogicznej, ale i kompozytorskiej. Pierwsze wykonanie *Koncertu fortepianowego Es-dur* miało miejsce „4 XII 1903, które Żeleński powierzył swojej uczennicy Janinie Ładównej"[239]. Utwór został wydany dopiero osiem lat później, „w 1911 roku nakładem Litolffa"[240]. W przeciwieństwie do utworu Wieniawskiego omawiana kompozycja nie jest wynikiem młodzieńczych aspiracji, ale prezentacją warsztatu niemal 70-letniego twórcy, wykazującego się dojrzałym, ukształtowanym kunsztem kompozytorskim. *Koncert fortepianowy op. 60* Władysława

[233] Benjamin Godart (1849-1895) - francuski skrzypek i kompozytor pochodzenia żydowskiego. Znany głównie z opery *Jocelyn*. Twórca pięciu symfonii, dwóch koncertów skrzypcowych i fortepianowych, I. Poniatowska, *Benjamin Godard*, EM PWM, t. 3, E. Dziembowska (red.), Warszawa 1987, s. 348.

[234] Antoni Rubinstein (1829-1894) - edukację muzyczną rozpoczął w domu pod kierunkiem matki, następnie uczęszczał na prywatne zajęcia. W 1840 roku wyjeżdża do Paryża, gdzie poznaje Fryderyka Chopina i Franciszka Liszta. Następnie koncertuje w Belgii, Holandii i Niemczech. W 1849 roku osiedla się w Petersburgu, gdzie powstają jego najważniejsze kompozycje. W 1859 roku powołuje do istnienia Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne, które z czasem zostaje przekształcone w Petersburskie Konserwatorium Muzyczne, Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1952, s. 226-228.

[235] Aleksander Poliński (1845-1916) - polski kompozytor, krytyk muzyczny i teoretyk muzyki. Autor pierwszego kompendium o historii muzyki polskiej: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie* (1907), K. Morawska, *Aleksander Poliński*, EM PWM, t. 7, s. 145.

[236] A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1907, s. 247-248.

[237] J. W. Reiss, *Muzyka i muzycy polscy: Statkowski*, s. 1.

[238] M. Negrey, *Władysław Żeleński*, EM PWM, t. 12, s. 393.

[239] Tamże, s. 394.

[240] A. Frączkiewicz, *Koncert instrumentalny w II połowie XIX wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, s. 453.

Żeleńskiego, pomimo powstania u progu XX, należy sklasyfikować jako utwór klasyczny, pozostający pod wpływem tendencji romantycznych. Tradycyjnie składają się na niego trzy części: *Allegro maestoso, Theme varié: Andantino quasi allegretto, Finale-Rondo: Allegro non troppo ma con brio.* Na uwagę zasługuje przede wszystkim część środkowa i ostatnia. Niezwykle interesujący jest *Theme varié*, gdzie Żeleński posłużył się formą krakowiaka, a w którym po ekspozycji tematu następuje pięć wariacji. Swój utwór kompozytor postanowił zadedykować Ignacemu Friedmanowi[241], który wówczas odbywał edukację u Teodora Leszetyckiego[242].

Analizując twórczość kompozytorów polskich z przeznaczeniem na fortepian i orkiestrę, należy zwrócić także uwagę na mniejsze formy przypominające często jedną z części koncertu fortepianowego. Ta forma muzyczna odznacza się dość swobodną, nie do końca sprecyzowaną strukturą, określaną niejednokrotnie mianem fantazji. Kompozytorem, któremu należy przypisać zapoczątkowanie jej w muzyce polskiej był Józef Brzowski. Jego *Grand rondeau-notturno pour piano et orchestre* powstało co prawda w 1837 roku, jednak należy przywołać je w kontekście omawianego zagadnienia, bowiem stanowiło jeden z pierwowzorów dla tych twórców, którzy sięgali tworzyli podobne kompozycje w latach późniejszych. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na działalnść kompozytorską Henryka Pachulskiego, wspominanego już Zygmunta Stojowskiego czy Ignacego Jana Paderewskiego. Dokładna data powstania *Fantasie pour Piano avec accompagnament d'Orchestre A-dur op. 17* Pachulskiego nie jest znana. Kompozytor zadedykował swój utwór przyjacielowi - Mikołajowi Rubinsteinowi[243]. Dzieło zostało skonstruowane w oparciu o trzy części: *Andante, Scherzo. Allegro vivo* i *Finale. Allegro non troppo.* Natomiast kompozycją o podobnym charakterze, która zyskała największą popularność jest *Fantaisie Polonaise sur des thémes originaux H-dur op. 19*

[241] Ignacy Friednam (1882-1948) - polski pianista, kompozytor i pedagog. Wydawca dzieł Chopina, Schumanna i Liszta w oficynie Breikopf&Haertel. Autor pieśni i transkrypcji orkiestrowych, J. W. Reiss, *Podręczna encyklopedia muzyki*, Warszawa 1949, s. 192.

[242] Teodor Leszetycki (1830-1915) - polski pianista, kompozytor i pedagog. Naukę muzyki rozpoczął w domu rodzinnym pod kierunkiem ojca. W 1839 roku debiutował we Lwowie wykonując *Concerto C-dur* op. 78 Carla Czernego, pod batutą Franciszka Ksawerego Mozarta. Do jego uczniów należeli m.in.: Ignacy Jan Paderewski, Jadwiga Sarnecka, czy Henryk Melcer, S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 350-354.

[243] Mikołaj Rubinstein (1835-1881) - rosyjski pianista, kompozytor, pedagog i działacz muzyczny. Brat Antoniego Rubinsteina. Zorganizował Moskiewski oddział Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego, którym kierował w latach 1860-1881, a następnie powołał jego kolejne oddziały w Charkowie, Kijowie i Saratowie. Był inicjatorem tzw. sezonów koncertowych w Moskwie, A. Nauer, *Nikołaj Rubinstein*, EM PWM, t. 8, s. 509-510.

Paderewskiego, który zadedykował ją księżniczce Annie de Noailles[244]. Utwór, w przeciwieństwie do dzieła Pachulskiego, odznacza się strukturą jednoczęściową. Analogicznie swoją kompozycję na fortepian i orkiestrę ukształtował Zygmunt Stojowski. Jego *Rhapsodie symphonique op. 23* „została skomponowana w 1900 roku, a jej prawykonanie miało miejsce w Berlinie"[245].

Mówiąc jednak o formie koncertu w II połowie XIX wieku nie należy ograniczać się wyłącznie do fortepianu, bowiem równie intensywnie rozwijała się ona obrębie innych instrumentów. Bez wątpienia, obok fortepianu, gatunek ten kojarzy się z koncertem skrzypcowym. Przyczyn tego należy dopatrywać się jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku, za sprawą nie tylko wybitnych polskich kompozytorów, ale także wirtuozów wspomnianego instrumentu, którzy podobnie jak pianiści często łączyli te dwa aspekty. Kluczowe role odegrali tu Karol Lipiński[246] i Feliks Janiewicz[247], którzy reprezentują kompozytorów tworzących podwaliny dla polskiej literatury skrzypcowej II połowy XIX wieku. Janiewicz pozostawił po sobie pięć koncertów skrzypcowych, które powstawały w latach 1788-1803. Tylko ostatni z nich powstał po 1800 roku[248]. Z tego okresu pochodzą jeszcze cztery koncerty skrzypcowe Lipińskiego, które ukończył przed 1850 rokiem. Dlatego, jak słusznie zauważyła Irena Poniatowska, „koncert skrzypcowy jest słabo reprezentowany w historii muzyki polskiej"[249]. Sytuacja inaczej prezentuje się w II połowie XIX wieku. Podobnie jak w przypadku koncertu fortepianowego i wpływu na gatunek Józefa Wieniawskiego, zainicjowanie formy koncertu z wykorzystaniem skrzypiec w muzyce polskiej po 1850 roku należy przypisać jego starszemu bratu Henrykowi - autorowi dwóch koncertów skrzypcowych. Pierwszy z nich - *Koncert skrzypcowy fis-moll op. 14* „powstał zaraz po ukończeniu studiów w Konserwatorium Paryskim i wykonany był w Lipsku w 1853 roku z orkiestrą Gewandhaus"[250], natomiast

[244] Anna de Noailles (1876-1933) - francuska poetka i pisarka pochodzenia rumuńskiego, Z. Karczewska-Markiewicz, *Anna de Noailles*, w: *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, Warszawa 1965, s. 172-173.

[245] I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna…*, dz. cyt., s. 251.

[246] Karol Lipiński (1790-1861) - skrzypek, kompozytor i dyrygent. Naukę muzyki rozpoczął pod kierunkiem ojca. Od 1799 roku we Lwowie grał w prowadzonej przez ojca orkiestrze. W latach 1812-1813 organizował koncerty symfoniczne w ogrodzie Hechta, natomiast w 1824 roku zainicjował abonamentowe koncerty kwartetowe. Jego dorobek kompozytorski w przeważającej większości obejmuje dzieła symfoniczne, kameralne i fortepianowe, Z. Chechlińska, *Karol Lipiński*, EM PWM, t. 5, s. 362-264.

[247] Feliks Janiewicz (1762-1848) - wileński skrzypek, dyrygent i kompozytor. Koncertował na dworze Stanisława Augusta i na terenie niemal całej Europy. Autor pięciu koncertów skrzypcowych, J. W. Reiss, *Podręczna encyklopedia*, s. 280.

[248] Por. F. Janiewicz, *Cinqueme concerto á violon proncipal*, Paryż 1803.

[249] I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna*, s. 240.

[250] Tamże.

prace nad drugim *Koncertem skrzypcowym d-moll op. 22* trwały sześć lat. Koncert ten został wykonany 27 października 1862 roku w Sankt Petersburgu pod batutą Antoniego Rubinsteina. Charyzmatyczna osoba Henryka Wieniawskiego, jako kompozytora i wirtuoza, stała się inspiracją dla muzyków i twórców będących także jego rodakami. Jednak tylko nieliczni polscy kompozytorzy podjęli się komponowania koncertu skrzypcowego. Po drugim koncercie Wieniawskiego powstała dość duża luka w rozwoju polskiego koncertu skrzypcowego II połowy XIX wieku [brak informacji o dacie pierwszego koncertu]. W 1883 roku ukazał się *Concerto pour le violon avec accompagnament d'Orchestre op. 30* Maurycego Moszkowskiego[251]. Należy wspomnieć także Emila Młynarskiego[252], autora licznych kompozycji kameralnych z wykorzystaniem skrzypiec i fortepianu, ale także, podobnie jak Henryk Wieniawski, twórcy dwóch koncertów skrzypcowych. Pierwszy z nich - *Concerto pour le violon avec accompagnament d'Orchestre ou de piano op. 11* - kompozytor zadedykował jednemu z najwybitniejszych skrzypków swojego pokolenia - Leopoldowi Auerowi[253]. U progu XX wieku omawiana forma muzyczna przykuła uwagę Mieczysława Karłowicza[254] oraz wspomnianych już wcześniej: Zygmunta Stojowskiego i Raula Koczalskiego[255]. Mówiąc o tym ostatnim należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną kompozycję. Otóż ten wirtuoz, obok koncertów fortepianowych i *Koncertu skrzypcowego*, pozostawił po sobie jeszcze *Koncert wiolonczelowy h-moll op. 85*, który stanowi jeden z ewenementów w polskiej literaturze muzycznej, bowiem jest to jedyny znany koncert przeznaczony na ten instrument powstały na przełomie XIX i XX wieku. Stanisław Dybowski jego powstanie

[251] Maurycy Moszkowski (1854-1925) - polski pianista, kompozytor i pedagog pochodzenia żydowskiego. Karierę wirtuoza rozpoczął w Berlinie, w wieku 19 lat, w obecności Franciszka Liszta. Ceniony przez krytyków za interpretacje dzieł Chopina. Autor utworów fortepianowych, symfonicznych i scenicznych, I. Poniatowska, *Maurycy Moszkowski*, EM PWM, t. 6, s. 382.

[252] Emil Młynarski (1870-1935) - polski skrzypek dyrygent i kompozytor. Organizator życia muzycznego. W latach 901-1905 dyrektor Filharmonii Warszawskiej, gdzie został również powołany na stanowisko pierwszego dyrygenta. Znany głównie jako twórca literatury symfonicznej, E. Szczepańska-Lange, *Emil Młynarski. Życie i działalność w Warszawie i w Wielkiej Brytanii do 1916 roku*, Warszawa 2013.

[253] Leopold Auer (1845-1930) - węgierski skrzypek i pedagog. W latach 1864-1866 był koncertmistrzem orkiestry w Düsseldorfie. Od roku 1868 grał jako pierwszy skrzypek w kwartecie braci Müllerów. W tym samym roku przeprowadził się do Petersburga, gdzie do 1917 roku prowadził klasę skrzypiec i kameralistyki w miejscowym konserwatorium, Z. Helman, *Leopold Auer*, EM PWM, t. 1, s. 93-94.

[254] Mieczysław Karłowicz (1876-1909) - polski kompozytor, dyrygent i publicysta. Przedstawiciel późnego romantyzmu. Od 1903 r. Zaangażowany w działalność Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, przy którym prowadził orkiestrę symfoniczną. Znany głównie jako twórca poematów symfonicznych, J. Mechanisz, *Mieczysław Karłowicz*, Lublin 2009.

[255] Raul Koczalski (1884-1948) - polski pianista, kompozytor i pedagog. Jeden z najwybitniejszych interpretatorów muzyki Fryderyka Chopina. Twórca dzieł fortepianowych, kameralnych, utworów symfonicznych i scenicznych, S. Dybowski, *Raul Koczalski chopinista i kompozytor*, Warszawa 1998.

datuje na rok 1915[256] - pochodziłby więc z tego samego okresu, co *Koncert skrzypcowy*. Oznaczać to może, że Koczalski pracował nad nimi równolegle.

Jak pokazuje pobieżny przegląd twórczości kompozytorów polskich w dziedzinie koncertu, muzyka tego okresu została zdominowana przez koncert fortepianowy[257], co było konsekwencją popularności samego instrumentu w muzyce polskiej II połowy XIX wieku.

2.5. Liryka wokalna

Formy muzyki wokalno-instrumentalnej odgrywały fundamentalne znaczenie w dziedzinie kameralistyki już od czasów Franciszka Schuberta i jego kontynuatorów. To właśnie on u progu XIX wieku wyznaczył jeden z głównych kierunków rozwoju muzyki romantycznej. Mówiąc jednak o liryce wokalnej kompozytorów polskich II połowy XIX wieku, podobnie jak w przypadku literatury fortepianowej i muzyki kameralnej, należy zwrócić uwagę na kilka aspektów. Przede wszystkim w polskiej literaturze wokalnej trzeba wyróżnić pieśni komponowane przez twórców działających na emigracji, którzy stawali się uległymi wobec tendencji wywodzących się z Europy Zachodniej. Analizując rozwój pieśni nie sposób omówić różnych aspektów rozwoju tego gatunku. Bez wątpienia twórcy starali się dotrzeć do szerokiego grona odbiorców. Być może właśnie dlatego, jak twierdzi Włodzimierz Poźniak „polska pieśń solowa stała pod znakiem twórczości amatorskiej”[258].

Zagadnienie to byłoby niepełne, gdybyśmy nie zwrócili uwagi na spuściznę takich kompozytorów, jak Oskar Kolberg czy Edward Łodwigowski[259], pozostających pod wpływem muzyki ludowej, a w przypadku Łodwigowskiego także zafascynowanych dorobkiem Stanisława Moniuszki. W 1857 roku ukazał się zbiór ballad i melodii tańców ludowych z przyśpiewkami zebranych przez Kolberga pt. *Pieśni ludu polskiego.* Stanowić to miało pierwszy „z planowanych wydań źródłowych ukazujących dokonania i odkrycia kompozytora”[260]. Niestety, kolejnych publikacji nie było. Nieco inaczej należy rozpatrywać twórczość Łodwigowskiego, w ramach której na uwagę zasługują dwie pozycje. Pierwsza to *Bukiet melodyj z opery Halka op. 50* zawierająca opracowania na

[256] Tamże, s. 226.
[257] Zagadnienie to wymaga bardziej szczegółowego omówienia w przyszłości, co wykracza poza obszar tematyczny niniejszej rozprawy.
[258] W. Poźniak, *Pieśń solowa po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, s. 355.
[259] Edward Łodwigowski (1815-1895) - polski pianista, kompozytor i badacz folkloru. Autor zbioru pt. *Bukiet Melodyi polskich* wydanego w 1849 r. Opracował wyciągi fortepianowe arii operowych z *Halki* i *Strasznego Dworu* Stanisława Moniuszki, A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 240.
[260] A. Skrukwa, *Oskar Kolberg 1814-1890*, Poznań 2014, s. 57.

fortepian ustępów z oper Moniuszki, ale także opracowania pieśni ludowych. Druga to czterotomowy *Skarbiec melodyi polskich op. 53*, który doczekał się wydania już po śmierci kompozytora. Nie można w tym miejscu pominąć także zmarłego dość wcześnie Ignacego Komorowskiego[261] - przyjaciela Kolberga. Jego pieśni do słów polskich poetów zyskały dużą popularność w kręgach amatorskich, stanowiąc „trafne nawiązania do polskiej muzyki ludowej, z którą kompozytor wszedł w bezpośredni kontakt podczas wędrówki po wsi mazowieckiej w towarzystwie Oskara Kolberga"[262]. Wykorzystywanie tekstów i muzyki o zabarwieniu ludowym na gruncie pieśni równie intensywnie rozwijało się także w II połowie XIX wieku. Formy wokalne do amatorskiego, domowego muzykowania w pełni rozwinął Stanisław Moniuszko. Jak twierdzi Magdalena Chrenkoff „kompozytor postrzegając swoją twórczość jako rodzaj posłannictwa, pragnął stworzyć nowy repertuar pieśniowy, przeznaczony głównie dla amatorów"[263], aby w ten sposób kształtować także ducha narodowego, poprzez przekazywanie za pośrednictwem muzyki często zakazanych treści. Pieśń stanowiła nie tylko jeden z dominujących gatunków w jego twórczości. Począwszy od 1838 roku „w ciągu trzydziestu przeszło lat twórczości pieśniarskiej napisał około 300 pieśni, wydając przy tym sześć zeszytów"[264]. Spuścizna, jaką pozostawił po sobie ten kompozytor, dość szybko znalazła swoich kontynuatorów. Wśród nich jedno z pierwszoplanowych miejsc należy do Aleksandra Zarzyckiego - autora dwóch zbiorów: *Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 13* i *Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 14*. Ponadto w jego dorobku znajdują się inne pieśni do tekstów polskich i zagranicznych poetów. Zarzycki jest autorem łącznie 53 utworów wokalno-instrumentalnych, które obecnie zostały zapomniane, choć za życia kompozytora cieszyły się dużym zainteresowaniem. Stał się on także wiernym kontynuatorem tradycji moniuszkowskiej.

Spoglądając na dokonania kompozytorów polskich w dziedzinie liryki wokalnej, obok tradycji ludowych należy wyróżnić rozwijający się z równą intensywnością nurt koncertowy. Był on uprawiany głównie w środowisku warszawskim, co stanowiło próbę odpowiedzi na wyzwanie nadchodzące z Europy Zachodniej. Jak twierdzi Alicja Matracka-Kościelna „większość kompozytorów polskich zajmujących się tą dziedziną twórczości

[261] Ignacy Komorowski (1824-1857) - polski kompozytor i wiolonczelista. Od 1850 r. członek orkiestry Teatru Wielkiego w Warszawie. Twórca pieśni i miniatur instrumentalnych, TI (1859), nr 11, s. 1-2.
[262] W. Poźniak, dz. cyt., s. 359.
[263] M. Chrenkoff, *Pieśni Moniuszki – repertuar gatunków*, w: „Muzyka i Liryka", M. Tomaszewski (red.), t. 10, Kraków 2002, s. 53.
[264] Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 178.

związana była właśnie ze środowiskiem warszawskim"[265]. Autorka w swojej publikacji dokonała czytelnego zestawienia poszczególnych autorów w tabeli. Pominęła jednak twórców liryki wokalnej, mających ścisły związek z Warszawą w drugiej połowie XIX wieku. Do tego grona należy zaliczyć również takich twórców, jak: Władysław Żeleński, Ignacy Krzyżanowski, Ignacy Jan Paderewski, Raul Koczalski czy wreszcie Józef Wieniawski[266]. Nie można jednak wykluczyć także innych, mniej znanych twórców. Spośród tego grona jedno z czołowych miejsc w środowisku warszawskim II połowy XIX wieku należy do Tytusa Mikulskiego [267], który intensywną działalność artystyczną łączył z twórczością kompozytorską, kreowaną z punktu widzenia praktyka. Z dzisiejszego punktu widzenia zarówno ta bardziej popularna, jak i mniej znana twórczość zasługuje na uwagę. Dorobek ten przez wielu badaczy traktowany jest powierzchownie, co sprawia, że znacząca jej część bywa pomijana. Jak przyznaje Alicja Matracka-Kościelna „małe zainteresowanie i słaba znajomość pieśniarstwa polskiego II połowy XIX w. powoduje oczywiste błędy w interpretacji"[268]. Zauważa, że „we wszystkich niemal pracach traktuje się te utwory z reguły całościowo, mimo że reprezentują bardzo zróżnicowany stopień dojrzałości artystycznej"[269].

Omawiając więc twórczość wokalno-instrumentalną kompozytorów wywodzących się ze środowiska warszawskiego warto zwrócić uwagę na dorobek dwóch spośród wymienionych twórców, których autorka pominęła w swoim opracowaniu. Pierwszy z nich to wspomniany wyżej Tytus Mikulski, który niemal przez całe życie związany był ze stolicą. Jego twórczość w przeważającej mierze obejmuje dzieła na głos z fortepianem, jak też utwory na chór *a cappella*. Mikulski urodził się sześć lat przed śmiercią Chopina, a zatem czas jego edukacji przypadł na okres wzmożonej fascynacji twórczością pianisty z Żelazowej Woli, w którego dorobku znajdują się m.in. pieśni. Twórczość Mikulskiego stanowi jeden z pierwszych przykładów pieśni solowych o charakterze artystycznym, jakie powstały po 1850 roku. Kompozytor wykorzystywał między innymi teksty polskich poetów takich, jak Władysław Anczyc czy Adam Mickiewicz[270], ale sięgał również po

[265] A. Matracka-Kościelna, *Twórczość pieśniarska warszawskiego środowiska kompozytorskiego w drugiej połowie XIX w.*, w: *Kultura muzyczna Warszawy*, s. 202.
[266] Zagadnienia związane z liryką wokalną Wieniawskiego zostaną omówione w dalszej części pracy.
[267] Tytus Mikulski (1843-1907) - polski śpiewak, kompozytor i reżyser teatralny. W 1869 r. debiutował jako Faust w Warszawskim Teatrze Rządowym. Twórca miniatur wokalno-instrumentalnych, *Tytus Mikulski*, w: J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1964, s. 36.
[268] A. Matracka-Kościelna, dz. cyt., s. 206.
[269] Tamże, s. 206.
[270] Adam Mickiewicz (1798-1855) - poeta, działacz polityczny, publicysta; jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego romantyzmu, B. Urbankowski, *Adam Mickiewicz. Tajemnice wiary, miłości i śmierci*, Poznań 2016.

anonimowych autorów. W twórczości wokalno-instrumentalnej Mikulskiego zauważamy przenikanie się nurtu narodowego nie tylko poprzez wykorzystanie tekstów rodzimych poetów, ale i równoczesną stylizację na wzór tańców narodowych, czemu poddawał poszczególne dzieła. Pod tym względem należy twórczość kompozytora określić nie tylko jako posiadającą charakter patriotyczny, wykształcony w pierwszej połowie XIX wieku, ale jako wzajemne przenikanie się wspomnianych tradycji narodowych z nurtem pieśniarskim o charakterze koncertowym. Wszystko to sprawiło, że pieśni tego typu zyskiwały dwojakie zastosowanie - dawały „możliwości oddziaływania społecznego i artystycznego”[271]. O tym zjawisku, już w 1820 roku, pisał Karol Kurpiński, zdaniem którego od samego początku rozwój polskiej pieśni był nieodłącznie związanym z dziejami samego kraju. Zauważył on ponadto, że „ludy polskie mają pewne śpiewy światowe i religijne, które dotąd są pamiątką znakomitszych w kraju wypadków”[272]. Mówiąc jednak o pieśniach religijnych ma na myśli przede wszystkim te o zabarwieniu patriotycznym, wśród których dalej wymienia nie tylko pieśni o Matce Boskiej, ale także te, „które wzmiankują o Tatarach, Szwedach i Janie III Sobieskim”[273]. Podkreślić trzeba, iż wspomniane cechy charakteryzują w pełni nie tylko twórczość Tytusa Mikulskiego, ale także wielu innych polskich twórców drugiej połowy XIX wieku.

Nieco inaczej wyglądają wnioski z analizy twórczości Raula Koczalskiego, jednego z najwybitniejszych chopinistów swoich czasów. Pozostawił on po sobie znaczącą spuściznę, wśród której liryka wokalna zajmuje jedną z dominujących pozycji. Obejmuje ona 206 kompozycji, głównie do tekstów poetów niemieckich, ale także i polskich autorów. Wśród nich odnajdujemy między innymi trzy kompozycje z opus 64 do słów – Zygmunta Różyckiego: no. 1: *Noc księżycowa* i no. 3: *O zjaw mi się w nocy* i Władysława Nawrockiego: no.2: *Bądź moja.* Koczalski posługiwał się również tekstami Juliusza Słowackiego: op. 69 no. 2: *Jest chwila, gdy się ma księżyc pokazać*, jak i Kazimierza Przerwy-Tetmajera: op. 69 no. 3: *i nigdy nam już kwiat nie odrośnie.* Nie ulega jednak wątpliwości, iż Koczalski częściej sięgał po teksty niemieckich poetów. Jak zauważył Stanisław Dybowski, znacząca część spuścizny w dziedzinie liryki wokalnej pochodzi z późnego okresu twórczości kompozytora[274]. Dorobek wokalno-instrumentalny Koczalskiego stanowi przykład pieśni o wysokich walorach artystycznych. Nadrzędną rolę pełni warstwa tekstowa, która przybiera charakter recytatywny i to właśnie jej w pełni

[271] J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej w latach 1800-1830*, Warszawa 1960, s. 225.
[272] K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności*, TM (1820), nr 26, s. 162.
[273] Tamże, s. 162.
[274] S. Dybowski, dz. cyt., s. 73.

podporządkowana została warstwa instrumentalna. Kompozytor „biegle władał czterema językami – polskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim”[275], co zapewne przyczyniło się do wysokiej jakości opracowania melodyki na potrzeby warstwy tekstowej, a także wyrazistego odzwierciedlenia relacji słowno-muzycznych. Fortepian odgrywał u niego istotną rolę pełniąc funkcję czynnika ilustracyjnego. Szczególne uznanie „zyskały duety na sopran, baryton i fortepian opatrzone tytułem: *Dywan z zachodu i wschodu*”[276]. W tych utworach, obejmujących trzy opusy: 117, 119 i 120, wykorzystane zostały teksty Johanna Wolfganga von Goethego oraz Alberta Samaina. Muzyk w przeważającej większości wykorzystywał twórczość poetów sobie współczesnych, którzy w swoich poezjach poruszali różnorodną tematykę. W jego twórczości wokalno-instrumentalnej silnie zakorzenione były tendencje wywodzące się z nurtów europejskich, odbiegające od tradycji ludowych, cieszących się dużym uznaniem w jego ojczyźnie.

Pomimo dominacji środowiska warszawskiego, polska liryka wokalna rozwijała się również w innych częściach dawnej Rzeczypospolitej. Nie była ona jednak tak ściśle scentralizowana wokół poszczególnych ośrodków czy instytucji, jak w przypadku Warszawy. Jak stwierdził słusznie Tadeusz Strumiłło dodatkowym impulsem motywującym do uprawiania tego gatunku, w różnych regionach nieistniejącego wówczas na mapach Państwa Polskiego, były wydarzenia historyczne. Jego zdaniem „Bitwa pod Racławicami, wzięcie Kościuszki w niewolę, wydarzenia napoleońskie – to nieustana tematyka zarówno muzyki instrumentalnej, jak i pieśni patriotycznych”[277]. Badacz twierdził ponadto, że „jeszcze zanim nastąpił wybuch powstania muzyka wokalna wzięła udział w rewolucyjnym nurcie”[278], co w szczególny sposób uwidoczniło się w mniejszych miejscowościach, zwłaszcza na gruncie patriotycznym. Jednak to powstanie było wydarzeniem, które odegrało kluczową rolę w tej materii, a „jego upadek nie zdołał zatrzymać postępowego, podziemnego ruchu rewolucyjnego”[279]. Był to także impuls do narodzin muzyki programowej w polskiej kulturze muzycznej, co jednak osiągnęło swoją szczytową fazę wiele lat później.

Jednym z czołowych, a zapomnianych twórców wywodzących się spoza kręgów warszawskich, którego twórczość w pełni wpisuje się w ten nurt, jest rówieśnik

[275] Tamże, s. 73.
[276] Tamże, s. 96.
[277] T. Strumiłło, dz. cyt., s. 93.
[278] Tamże.
[279] Tamże, s. 98.

Stanisława Moniuszki - Kazimierz Lubomirski[280]. Jego dorobek kompozytorski obfituje w pieśni z muzyką do patriotycznych tekstów polskich poetów. Działalność Lubomirskiego była zdecydowanie związana ze Lwowem. W maju 1858 roku „Ruch Muzyczny" poinformował, że „na posiedzeniu d. 18 z. m. Towarzystwo Muzyczne tutejsze (we Lwowie) obrało członkami swemi kompozytorów Polaków, pp. Dobrzyńskiego, Mireckiego, Moniuszkę i księcia Kaz. Lubomirskiego, a to jednogłośnie"[281]. Dało to Lubomirskiemu możliwość prezentowania swoich dokonań kompozytorskich wobec szerszego grona odbiorców. Na początku 1860 roku kompozytor osiadł w Równem, gdzie pozostał do końca życia. Twórczość wokalno-instrumentalna Lubomirskiego, w przeważającej większości, ukazała się jeszcze za życia kompozytora, przede wszystkim nakładem warszawskich i krakowskich drukarni. Jest ona zróżnicowana pod względem tematycznym, jak i stylistycznym. Na pierwszy plan jego działalności kompozytorskiej wysuwa się wykorzystanie tekstów polskich poetów, w szczególności Józefa Korzeniowskiego[282]. Spośród wszystkich utworów pisanych do tekstów Korzeniowskiego największą popularność zyskała pieśń *Siwy koń op. 60*, wydana na krótko przed śmiercią kompozytora. Wojciech Sowiński stwierdził o Lubomirskim, że jest to „kompozytor znakomity na fortepian i śpiew. Pisze z gustem i uczuciem"[283]. Tematyka dobieranych przez niego tekstów w dużej mierze skupia się bowiem wokół uczuć *Niepewność, Sen* (z tekstami Adama Mickiewicza) czy *Marzenie,* stanowią najbardziej charakterystyczne przykłady, których walory również zauważył Sowiński. Mówiąc o twórczości wokalno-instrumentalnej Lubomirskiego warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden przykład, a mianowicie – *La Consolazione op. 49,* w opracowaniu Maurycego Karasowskiego[284]. Karasowski opracował kompozycję swojego rówieśnika dodając partię wiolonczeli, która koresponduje z głosem wokalnym. Autor *Historii opery polskiej* nie tylko dokonał rekompozycji, ale stworzył oryginalne trio stanowiące unikat w polskiej literaturze fortepianowej.

[280] Kazimierz Lubomirski (1813-1871) - polski muzyk i kompozytor. Kapelmistrz orkiestry Lubomirskich w Równem. W latach 1852-1858 wiceprezes Towarzystwa Wsparcia Artystów Muzyków w Warszawie, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Warszawa 1956, s. 338.

[281] RM (1858), nr 18, s. 144.

[282] Józef Korzeniowski (1797-1863) – polski poeta, powieściopisarz, dramaturg, uważany za czołowego twórcę dramatu romantycznego, najwybitniejszego przedstawiciela powieści biedermeierowskiej oraz mistrza narracji; prekursor realizmu społecznego, S. Kawyn, *Józef Korzeniowski studia i szkice*, Łódź 1978.

[283] A. Sowiński, dz. cyt., s. 237.

[284] Maurycy Karasowski (1823-1892) - kompozytor, wiolonczelista i krytyk muzyczny. Znany jako autor książki: *Rys historyczny opery polskiej* (1859), E. Dziembowska, *Maurycy Karasowski*, EM PWM, t. 5, s. 382.

Z większą intensywnością polska liryka wokalna drugiej połowy XIX wieku rozwijała się poza granicami kraju. Przywołać tu należy kilka często pomijanych nazwisk kompozytorów doby pomoniuszkowskiej, którzy przyczynili się w dużej mierze do rozkwitu polskiej liryki wokalnej i przedostania się jej na salony ówczesnej Europy. Jednym z kompozytorów, którego nie można pominąć w niniejszej pracy jest Wojciech Albert Sowiński, który większość swojego życia spędził w Paryżu. Pomimo działalności za granicą pozostał wierny tradycjom narodowym, o czym wspominał jeden z jego pierwszych biografów – Wincenty Mazurkiewicz. Pisał o nim: „kiedy naród utracił najpierwszy warunek życia, niepodległość czyli swobodę, oddychania naturalną atmosferą, swobodę myślenia i pracowania nad swoją własną pomyślnością i chwałą, wtenczas artysta musi być obywatelem, żołnierzem, a wszystkie akordy jego arfy muszą oddawać boleść i nadzieje narodowe”[285]. Dalej dowiadujemy się, że „wszystko w muzyce Sowińskiego jest polskie: i rzewność śpiewu, i potęga melodyi, i ta tęsknota duszy, która porywana na przemian to piorunami burzy to cichą boleścią zawsze się kończy ufnością i nadzieją”[286]. W takich właśnie kategoriach, przyznając rację autorowi wypowiedzi, należy rozpatrywać twórczość Sowińskiego. W jego dorobku znajdują się pieśni zarówno religijne, jak też i świeckie do tekstów polskich poetów, z tłumaczeniem na język francuski. Szczególną popularność zyskał wydany w 1830 roku zbiór *Chant Polonais Nationaux & populaires* wydany w 1830 roku. Kompozytor zawarł w nim muzykę napisaną wyłącznie do tekstów polskich poetów, głównie Adama Mickiewicza, a każdy z utworów był dedykowany wybranej osobie. Należy w tym miejscu podkreślić patriotyczny charakter, ujawniający się także zastosowaniem form wywodzących się z muzyki ludowej – mazurka, kujawiaka czy poloneza. Odmiennego zdania co do twórczości Sowińskiego był Zdzisław Jachimecki. Podkreślał on jedynie walory wydanego przez Sowińskiego słownika, natomiast jego kompozycje, wśród których wymienił „oratorium św. Wojciech, 2 opery – niewykonane, pieśni i utwory komnatowe”[287], określił jako „niezbyt wartościowe”[288]. Trudno jednak zgodzić się z badaczem, bowiem z dzisiejszego punktu widzenia twórczość wokalno-instrumentalna Sowińskiego stanowi ewenement w polskiej literaturze pieśniarskiej o zabarwieniu patriotycznym.

Obok Francji równie istotnym ośrodkiem poza granicami kraju, dzisiaj często niedocenianym, była Italia. Podwaliny dla rozwoju polskiej kultury muzycznej w tym kraj

[285] W. Mazurkiewicz, *Wojciech Sowiński*, w: W. Sowiński, dz. cyt., s. 347.
[286] Tamże, s. 347.
[287] Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 171.
[288] Tamże.

stworzyli Michał Kleofas Ogiński i Franciszek Mirecki, którzy przez długie lata byli czynnie zaangażowani w kształtowanie polskiej kultury muzycznej. Podwaliny pod rozwój polskiej liryki wokalnej na terenie Włoch stworzył Ogiński. O ile jego osoba jest dość dobrze znana, o tyle twórczość wokalno-instrumentalna została nieco zapomniana. Obejmuje ona zbiór ponad dwudziestu pieśni przechowywanych dzisiaj w Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze - w mieście, w którym spędził większą część swojego życia i tam też został pochowany w Basilica di Santa Croce. Spuścizna pieśniowa Ogińskiego stanowi swego rodzaju *novum* w polskiej literaturze wokalnej. Jak słusznie zauważył Jerzy Gabryś, „w przeciwieństwie do wszystkich innych rodzajów pieśni inaczej przedstawia się sprawa z romansem, który nie mieści się we wspólnym dla nich źródle pieśni użytkowej”[289]. Badacz stwierdza dalej „w Polsce pojawia się już ukształtowany, w swych rysach charakterystycznych jako gatunek obcy”[290], co może świadczyć o tym, że forma ta nie posiada w muzyce polskiej swojej odrębnej historii. Józef Chomiński omawianą formę zakwalifikował do liryki instrumentalnej, stwierdzając, iż „jest jednym z przejawów kultury mieszczańskiej”[291]. Być może dlatego właśnie Ogiński zainteresował się tą formą, bowiem do niej sprowadził wszystkie pieśni swojego autorstwa. Kompozytor posłużył się w nich tekstami anonimowych włoskich poetów. Stanowią one przykład miniatur o prostej budowie, w których dominującą rolę odgrywa solista. Utwory te ukazały się nakładem wydawnictwa Rodziny Ricordich, które w 1808 roku założył Giovanni Ricordi[292].

Innym polskim kompozytorem działającym we Włoszech, którego nie sposób pominąć był książę Józef Michał Poniatowski[293], uważany przez badaczy za kompozytora polskiego, niemniej jednak nigdy nie odwiedził on ojczyzny, a co więcej - prawdopodobnie nie znał języka polskiego. Mówiąc o jego twórczości należy w pierwszej kolejności ukazać Poniatowskiego jako jednego z najwybitniejszych kompozytorów polskich w dziedzinie

[289] J. Gabryś, *Początki polskiej pieśni solowej w latach 1800-1830*, Warszawa 1960, s. 223.
[290] Tamże, s. 222.
[291] J. M Chomiński, *Formy Muzyczne*, t. 1, Kraków 1954, s. 190.
[292] Giovanni Ricordi (1785-1853) - włoski edytor i wydawca muzyczny, F. Ruggeri, *Contributo alla biografia di Giovanni Ricordi. Documenti inediti di archivi parrocchiali milanesi*, „Aevum” 65 (1991), 3, s. 571–577.
[293] Józef Michał Poniatowski (1816-1873) - urodził się w Rzymie jako syn Stanisława Poniatowskiego (1754-1833) - twórcy szkoły malarstwa w Warszawie. W życiu Józefa od wczesnych lat zainteresowania muzyczne przeplatały się z polityką. Autor dwunastu oper, z których do dzisiejszego dnia dziesięć zachowało się w stanie kompletnym. Spośród nich największym uznaniem za jego życia cieszyła się *Don Desiderio* wystawiona kolejno we Lwowie (1858) i w Paryżu (1878). Ponad to w dorobku Poniatowskiego znajdują się dwie msze i ponad 90 pieśni; R.D. Golianek, *Gatunki operowe w twórczości Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego*, PRM (2006), t. 5, s. 139-140; K. Rzepecki, *Kilka uwag o Mszy F-dur Józefa Poniatowskiego*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” (1/2016), nr 28, s. 52-54.

opery, co też przyniosło mu największą popularność za życia. Spośród wszystkich dzieł największe uznanie zyskała *Pierre de Medicis* ukończona 9 marca 1860 roku w Paryżu. Poniatowski pozostawił po sobie także zbiory pieśni, w zaskakującej liczbie ponad 80[294]. Istotnym dla niniejszej pracy jest jeden ze zbiorów obejmujący osiem kompozycji[295], będących przykładem późnej twórczości kompozytora. Otóż w zbiorze tym znajdują się utwory do tekstów współczesnych Poniatowskiemu włoskich poetów. Na szczególną uwagę zasługuje sposób zapisu tekstu. Kolejne zwrotki nie zostały umieszczone pod nutami, ale dodane w linii melodycznej. Liryka wokalna Józefa Poniatowskiego stanowi przykład charakterystycznej twórczości wokalno-instrumentalnej II połowy XIX wieku, w której odnajdujemy wpływy wywodzące się z opery, co oddaje charakter partii wokalnych, a także oszczędne zastosowanie akompaniamentu, stanowiąc przykład powrotu w okresie romantyzmu do stylu *bel canto*.

Jak dostrzegamy na podstawie powyższych obserwacji polska liryka wokalna II połowy XIX wieku odznacza się wyjątkową różnorodnością. Dostrzegamy w niej zastosowanie tekstów poetów rodzimych, jak też pochodzących z wielu innych części Europy. Konsekwencją tego jest uległość wobec nurtów muzyki europejskiej, jak też i pozostanie wiernym tradycji narodowej, co dostrzegamy analizując dorobek poszczególnych twórców. Dlatego też dziedzina ta stanowi istotny element polskiej literatury muzycznej tego okresu.

2.6. Symfonia

Próby opracowania twórczości symfonicznej kompozytorów polskich działających w XIX wieku podejmowało już wielu muzykologów. Pierwszym, który podjął się tego zadania był Stefan Śledziński, poświęcając temu zagadnieniu cały szereg publikacji. Przywołamy je w niniejszym paragrafie. Tematyce tej kilka uwag poświęciła także Irena Poniatowska[296]. Bez wątpienia jednak do dzisiejszego dnia zagadnienie to nie doczekało się syntetycznego opracowania.

Zanim przejdziemy do omówienia twórczości symfonicznej należy poświęcić chwilę uwagi temu, jaką rolę symfonia odegrała w kształtowaniu ówczesnej kultury

[294] Zarówno rękopisy, jak i wydania przechowywane są w *Biblioteca di Conservatorio Santa Cecilia di Roma*.
[295] J. Poniatowski, *Otto Melodies*, Milan 1870, BCLCF, sygn. D-III-19.
[296] I. Poniatowska, *Twórczość symfoniczna*, s. 225-239.

muzycznej i jak była ona postrzegana. Problem ten poruszał w swoich pracach Józef Sikorski[297] na łamach „Ruchu Muzycznego". Jak twierdził „ważność i znaczenie symfonii jako kompozycyi, jako najszerszego obrazu muzycznego i czysto instrumentalnego tak jest wielka, że aby ją krótkiemi słowy opowiedzieć nazwano ją *operą instrumentalną*"[298]. Powyższe stwierdzenie Sikorskiego można zatem uznać, za przyczynek do XIX-wiecznej definicji symfonii. Trudno dzisiaj w sposób jednoznaczny stwierdzić, co autor miał na myśli używając stwierdzenia: „opera instrumentalna", nie mniej jednak,jak sam przyznał, nie odzwierciedlało ono w pełni jego zamysłu. Uważał, że „jakkolwiek wyrażenie to niezupełnie odpowiada temu, czém jest dzisiaj symfonia, w przybliżeniu tłumaczy znakomitość jéj pomiędzy innemi kompozycyi rodzajami i o rozległości jej coś mówić się zdaje"[299]. Dalej wymienia pokrótce najwybitniejszych, jego zdaniem, przedstawicieli symfoniki europejskiej. W pierwszej kolejności wymienia Roberta Schumanna[300], który jego zdaniem jest „jednym z najpotężniejszych kompozytorów, jakich myśl coraz szerzej, coraz bogaciej, oraz gwałtowniej rzec można, muzykę do posługi swej zmuszająca, stworzyło"[301]. Słowa te, napisane blisko rok po śmierci kompozytora, świadczą nie tylko o wielkim szacunku dla jego dorobku, ale także jego sławie. Swoją uwagę skierował także w stronę *Symfonii a-moll op. 56* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego, która jak twierdzi jest „najogromniejsza podobno i podobno najpoetyczniejsza ze wszystkich, które ten autor napisał, zatapia rzec można słuchaczów w rozkoszy"[302]. Sikorski w ten sposób wyraził swoją opinię przy okazji sprawozdania z koncertu, jaki miał miejsce 8 lipca. Był to czas, kiedy „przyjechała do Doliny Szwajcarskiej orkiestra symfoniczna, zorganizowana w Legnicy przez Beniamina Bilse[303], (…) która wykonała po raz pierwszy w Warszawie *Symfonię h-moll* Schuberta"[304]. Wynika z tego, że dość trudno przychodziło funkcjonowanie orkiestry symfonicznej w Warszawie, co w sposób szczególny uwidoczniło się w latach późniejszych, za czasu pobytu tam Józefa Wieniawskiego.

[297] Józef Sikorski (1813-1896) - Krytyk muzyczny, teoretyk i kompozytor. W 1839 roku uzyskał dyplom w zakresie fortepianu będący zwieńczeniem studiów pod kierunkiem Józefa Turczyńskiego. W latach 1843-1858 publikował recenzje na łamach „Bibliotekarza Warszawskiego". Był jednym ze współzałożycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego; J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1964, s. 180.

[298] J. Sikorski, *Symfonia w Warszawie*, RM (1857), nr 15, s. 113.

[299] Tamże, s. 113.

[300] Robert Schumann (1810-1856) - niemiecki kompozytor i krytyk muzyczny, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli epoki romantyzmu, E.F. Jensen, *Schumann*, New York 2012.

[301] J. Sikorski, dz. cyt., s. 113.

[302] Tegoż, *Kronika krajowa*, RM (1857), nr 16, s. 121.

[303] Beniamin Bilse (1816-1902) - niemiecki kompozytor i dyrygent, twórca literatury symfonicznej, H. Szepietowska, *Beniamin Bilse*, EM PWM, t. 1, E. Dziembowska (red.), Warszawa 1979, s. 318.

[304] S. Śledziński, *Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, s. 407.

Uzasadnienie tutaj znajdują zatem słowa Śledzińskiego, który twierdził, że „wiek XIX przyniósł muzyce polskiej szereg wybitnych osiągnięć w różnych dziedzinach twórczości. Muzyka fortepianowa, skrzypcowa, opera, pieśń artystyczna przeżywają rozwój, który pozwala naszej muzyce stanąć na poziomie światowym”[305]. Słowa te nie dotyczą jednak symfonii. Sam dalej bowiem stwierdził „w zestawieniu tym brak jednak wybitnych dzieł symfonicznych; na polską twórczość symfoniczną o poziomie europejskim wypadnie jeszcze czekać do wieku XX, do czasów Młodej Polski w muzyce”[306]. Faktycznie, na tle muzyki europejskiej, polska symfonika XIX wieku prezentuje się dość ubogo. Nie świadczy to jednak o jej niskiej wartości, wręcz przeciwnie, wiele z powstających kompozycji spotykało się bowiem jeszcze za życia ich twórców z dużym uznaniem krytyków.

Jednym z twórców polskiej muzyki symfonicznej, którego w swoim opracowaniu nie uwzględnił Stefan Śledziński jest Franciszek Mirecki, autor *Symfonii c-moll*. Jak napisała Barbara Chmara-Żaczkiewicz „twórczość Franciszka Mireckiego uległa całkowitemu zapomnieniu. Nie była też nigdy przedmiotem badań naukowych”[307]. Jej zdaniem „sukcesy jego oper we Włoszech, uznanie jakim cieszył się jego traktat o instrumentacji – jeden z pierwszych w Europie, a także liczne zagraniczne wydania jego utworów, pozwalają widzieć Mireckiego obok Feliksa Janiewicza, a przed Chopinem, jako pierwszego kompozytora polskiego, który zyskał uznanie za granicą”[308]. Więcej uwagi w swoim słowniku osobie Mireckiego poświęcił Wojciech Sowiński, określając go jako „znanego korzystnie w kraju i zagranicą”[309]. Kompozytor ten większość swojego życia spędził za granicą, a już w wieku 24 lat pierwszy raz udał się na Półwysep Apeniński, gdzie „pracował nad orkiestracyą i zgłębiał zasady szkoły włoskiej”[310]. Był to kluczowy okres nie tylko dla jego edukacji, ale także późniejszej działalności. Znaczną część życia spędził on bowiem we Włoszech, gdzie do dzisiejszego dnia przechowywane są rękopisy jego kompozycji, w tym także jego symfonii, która „powstała w 1855 roku i miała wyjść drukiem w Mediolanie”[311]. Rękopis tego utworu, zawierający poszczególne głosy, został przez autora rozprawy odnaleziony w Mediolanie[312]. Jest to utwór o strukturze czteroczęściowej, która odzwierciedla wpływy i wzorce klasycystyczne. Kompozytor

[305] Tamże, s. 401.
[306] Tamże.
[307] B. Chmara-Żaczkiewicz, *Franciszek Mirecki*, EM PWM, t. 5, s. 280.
[308] Tamże, s. 280.
[309] A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 264.
[310] Tamże, s. 265.
[311] Tamże.
[312] BCMGVM, sygn. M. 7-1.

nieustannie buduje napięcie. W utworze dominującą rolę odgrywają instrumenty smyczkowe, czego przyczynę należy upatrywać w poglądach, jakie Mirecki zawarł w nowatorskim dziele – *Trattato intorno agli stromenti ed all'instromentazione*[313]. Jak pisał „skrzypce, jako, że są królem instrumentów, bogate są w przejścia i wykonują z większą śmiałością to, czego inne nie są w stanie, lub robią to z trudem"[314]. W podobnym tonie wypowiadał się na temat altówki i kontrabasu: „uzdolniony muzyk grający na altówce może dokonać trudnych przejść, a ponieważ natura tego instrumentu jest słodka i w orkiestrze służy, aby podzielić dwie skrajności, zatem kompozytor musi posługiwać się nim z umiarem"[315], natomiast kontrabas został przez niego nazwany „ojcem i podstawą całej harmonii"[316]. Kwartet smyczkowy, wraz z kontrabasem, stanowi fundament omawianej symfonii, dlatego też należało w tym miejscu przywołać określone przez Mireckiego znaczenie składających się na niego instrumentów. W swoim dziele teoretycznym pominął on wiolonczelę. Mirecki swoją symfonię ujął w klasyczną strukturę czteroczęściową: *Allegro vivace con brio, Adagio con tanto, Vivace molto i Allegro*. Kompozytor, nadając skrajnym częściom formę allegra sonatowego, pozostał wiernym wzorcom klasycystycznym.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na twórczość Józefa Brzowskiego, któremu Stefan Śledziński poświęcił niewiele uwagi. Analogicznie do Mireckiego także twórczość tego kompozytora została zapomniana, być może dlatego, że za życia był on niedocenianym muzykiem. Potwierdzenie stanowi fakt, że znacząca część jego twórczości nie została wydana, jak *Te Deum* czy *Nocturne* na fortepian i wiolonczelę, bądź też została uznana za zaginioną. Potwierdza to notatka biograficzna na temat Brzowskiego, którą sporządził Jan Kleczyński. Mówiąc o kompozycjach Brzowskiego twierdził, że są „za granicą z powodzeniem grywane, mające świetne recenzye we wszystkich pismach, u nas albo wcale wykonywane nie były, albo tak rzadko, że dla ogółu prawie nieznanemi pozostały"[317]. Innym powodem, dla którego konieczne wydaje się chwilowe zatrzymanie nad *Symfonią dramatyczną E-dur* stanowi fakt, iż kompozytor pracował nad nią niemal w tym samym czasie, gdy powstawał utwór Mireckiego. Sowiński w swoim słowniku znacznie więcej miejsca poświęcił córce Józefa – Jadwidze Brzowskiej[318] - pianistce, która

[313] *Traktat wokół instrumentów i instrumentacji.*
[314] F. Mirecki, *Trattato intorno agli stromenti, ed all'instromentazione*, Mediolan 1825, s. 2.
[315] Tamże, s. 4.
[316] Tamże, s. 6.
[317] J. Kleczyński, *Józef Brzowski*, EMTiA (1886), nr 155, s. 380.
[318] Jadwiga Brzowska (1830-1886) – polska pianistka i kompozytorka. Córka kompozytora Józefa Brzowskiego. W 1056 r. osiedliła się w Paryżu. Koncertowała na najważniejszych scenach w kraju i za granicą, A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 42-43.

zdobyła uznanie szczególnie na brukselskich salonach. Autor publikacji wymienia kompozycje symfoniczne Brzowskiego, jak *Requiem* czy dwie uwertury, jednak pomija *Symfonię.* W przywołanym już artykule wspominał o niej jednak Jan Kleczyński[319]. Poinformował, że była „wykonana w części na jednym z koncertów dawanych na otwarcie Instytutu Muzycznego, następnie w całości na koncercie Mansfelda 23-go sierpnia 1879 r."[320]. Utwór ten został jednak ukończony około 1840 roku[321], zatem kompozytor długo oczekiwał na jego wykonanie, czego przyczyna wydaje się być dość banalna: „do co najmniej 1870 roku nie dysponowano stałą orkiestrą"[322], dlatego zaprezentowanie utworu było niemożliwe. Swoją budową strukturalną i fakturą brzmieniową kompozycja ta wydaje się być utrzymana w tym samym duchu, co utwór Mireckiego. Część trzecią kompozycji autor zbudował w oparciu o motywy odznaczające się charakterem tanecznym, charakterystycznym dla mazurka i krakowiaka. Takim też podtytułem opatrzył ten fragment utworu. Kilkanaście lat później tym samym śladem podążył Józef Wieniawski. Brzowski nie był pierwszym kompozytorem, który wykorzystał możliwość połączenia dwóch form tanecznych, nadając tym samym fragmentowi utworu strukturę przypominającą suitę. Część trzecia *Symfonii dramatycznej* została podzielona na siedem mniejszych fragmentów tworząc tym samym naprzemienną formę krakowiaka i mazurka. Wiadomo natomiast, iż obydwaj muzycy poznali się w Brukseli. Niemniej jednak Wieniawski podobnie skoonstruuje ostatnią część swoje*j uite romantiqu*e *op. 41* (aneks: Pierwsza strona *Suite romantique op. 41 no. 4* Józefa Wieniawskiego[323]).

Przywołana powyżej kompozycja należy do późnego okresu w twórczości Wieniawskiego. W odróżnieniu od Brzowskiego kompozytor nadał jej spójną formę jednolitego mazurka, niemniej jednak, podobnie jak jego poprzednik, zawarł w utworze symfonicznym elementy narodowe, co mogło stanowić wynik inspiracji zaczerpniętych z muzyki warszawianina. Świadczyć o tym może fakt zastosowania identycznej obsady. Pisząc jednak o związkach obydwu kompozytorów na gruncie muzyki symfonicznej,

[319] Jan Kleczyński (1837-1895) - pianista i kompozytor, który szczególne uznanie zyskał jednak jako publicysta i krytyk muzyczny. Po powrocie ze studiów w Paryżu regularnie publikował na łamach takich czasopism jak: „Bluszcz", „Tygodnik Ilustrowany", „Echo Muzyczne", czy „Ruch Muzyczny". Od 1875 roku pełnił funkcję sekretarza Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a następnie jego dyrektora artystycznego po rezygnacji ze stanowiska Józefa Wieniawskiego, J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995, s. 123-125; A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871-1971*, Warszawa 1971, s. 21-22; M. Woźna, *Jan Kleczyński - pianista pedagog kompozytor*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku studia i materiały*, t. 3, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1976, s. 130-142.

[320] J. Kleczyński, dz. cyt., s. 381.

[321] M. Bodnar, *Józef Brzowski przyczynek do polskiej kultury muzycznej XIX wieku*, „Kamerton" (2001), nr 1-2 (40-41), s. 53.

[322] Tamże, s. 428.

[323] BKKMB, sygn. FC-3-W_021_1, k. 97.

należy wziąć pod uwagę jeszcze jeden aspekt. Otóż jest nim sposób jej postrzegania. Józef Wieniawski, w przeciwieństwie do Brzowskiego, swoją działalność ograniczył wyłącznie do twórczości kompozytorskiej. Brzowski natomiast obok pamiętników pozostawił po sobie cały cykl artykułów, na podstawie których możemy dzisiaj ukazać sposób jego postrzegania muzyki, z którym, w pewnym stopniu, zapewne identyfikował się Wieniawski. Sugestia ta wypływa z prostego faktu zestawienia dwóch omawianych wyżej utworów. Zarówno jeden, jak i drugi kompozytor przez długie lata odbywali liczne podróże po Europie, ale związani byli także ze środowiskiem brukselskim. Należy podkreślić, iż przywoływani kompozytorzy – Józef Brzowski, a wcześniej Franciszek Mirecki, stanowili jeden z fundamentów polskiej symfoniki XIX wieku i podobnie jak Józef Wieniawski zyskali duże uznanie za granicą. Brzowski nie tylko znał osobiście Wieniawskiego, ale także, podobnie jak on, był związany ze środowiskiem brukselskim. To właśnie tam miały miejsce prawykonania najważniejszych jego kompozycji, wśród których warto wymienić *Messe Solennelle, Requiem* i *Te Deum*. Wykonania te były możliwe dzięki jego córce Jadwidze, która „w Brukseli otworzyła mu wstęp do świata muzycznego”[324].

Twórczość symfoniczna kompozytorów polskich zarówno I, jak i II połowy XIX wieku prezentuje się dość skąpo na tle muzyki europejskiej, czego przyczyn, jak wspomniano wcześniej, należy dopatrywać się w ówczesnej sytuacji politycznej. Poza dziełami Mireckiego i Brzowskiego, jak słusznie jednak zauważył Stefan Śledziński „od około 1850 przez długi czas nie notujemy nowych symfonii polskich”[325]. Dlatego znaczna część kompozytorów, którzy zdecydowali się na podjęcie tworzenia w oparciu o omawiany gatunek, przebywała na emigracji. Podobnie wyglądało także w przypadku muzyki operowej i oratoryjno-kantatowej. Co istotne, kompozytorzy polscy dość często sięgali po mniejsze formy z przeznaczeniem na orkiestrę. Wśród nich znajdowały się nie tylko uwertury czy suity, ale także mniejsze, mniej sprecyzowane formy. Największym zainteresowaniem w środowisku kompozytorów polskich omawianego okresu cieszyła się forma uwertury. Funkcjonowała ona przede wszystkim jako wstęp, wprowadzenie do opery, a jak słusznie zauważył Chomiński „ustępy takie posiadały również oratoria, a niekiedy nawet kantaty”[326]. Z czasem kompozytorzy romantyczni przenieśli tę formę na grunt muzyki programowej, co spowodowało jej uniezależnienie się od innych gatunków. Należy wskazać tutaj na twórczość Mendelssohna, Berlioza, czy Brahmsa. Tym śladem

[324] M. Bondar, dz. cyt., s. 55.
[325] S. Śledziński, dz. cyt., s. 428.
[326] J. Chomiński, *Formy muzyczne*, t. 2, Kraków 1956, s. 419.

podążył także Józef Wieniawski – autor *Guillaume le Taciturne Ouverture dramatique*[327], będącej muzyczną ilustracją historii Wilhelma I Orańskiego[328] (aneks: Strona tytułowa *Guillaume le Taciturne Ouverture dramatique* Józefa Wieniawskiego[329]).

Autorem podobnych kompozycji jest Władysław Żeleński. Wśród nich znajdują się dwie uwertury o podobnym charakterze - *W Tatrach op. 27*[330] i *Echa leśne op. 41*[331]. Pierwsza powstawała w latach 1868-1870, natomiast jej „prawykonanie miało miejsce 30 stycznia 1871 roku"[332] w Krakowie, podczas koncertu kompozytorskiego. Drugi z utworów datuje się na rok 1880[333]. Pisząc te kompozycje Żeleński miał już w swoim dorobku *Uwerturę*[334] powstałą w 1857 roku, której „pierwsze wykonanie miało miejsce 29 lipca tego samego roku w Krakowie"[335]. Zgodnie z obecnym stanem badań również ten utwór uważany jest za zaginiony. Była to jedna z pierwszych, niezależnych uwertur sporządzonych przez polskiego kompozytora w II połowie tego stulecia. Znaczący wkład w rozwój polskiej uwertury tego okresu wniósł także Antoni Stolpe. Pomimo młodego wieku i przedwczesnej śmierci skomponował trzy uwertury orkiestrowe. Kompozytorzy polscy mając świadomość dominacji uwertury w zakresie kompozycji mniejszych rozmiarów, sięgali także po inne formy.

Istotną jest rola suity. Gatunek ten szczególnie upodobali sobie następujący kompozytorzy: Józef Wieniawski, Władysław Żeleński i Henryk Pachulski. Suita romantyczna nie do końca jednak odpowiadała swoim poprzednim wzorcom. Stanowiła próbę archaizacji, z wykorzystaniem nowych środków, jakimi wówczas dysponowali kompozytorzy. Zazwyczaj przybierała ona strukturę czteroczęściową. Jak twierdzi Chomiński „układano je w bardziej, lub mniej zwarte cykle"[336], co sprawiało, że „można je było uważać za nowy rodzaj suit"[337]. Potwierdzenie tej tezy stanowią kompozycje przywołanych powyżej autorów. Biorąc pod uwagę chronologię, w pierwszej kolejności należy wymienić *Orchestral suite de danses polonaises op. 47* Władysława Żeleńskiego,

[327] BKKMB, sygn. FC_W_7_1.
[328] Wilhelm I Orański (1533-1584) - hrabia Nassau, książę Oranii, bohater narodowy Holandii, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Wilhelm-I-Oranski;3996272.html (dostęp: 19.05.2019).
[329] Por. BKKMB, sygn. FC_W_7_1_0001.
[330] Por. W. Żeleński, *W tatrach op. 27*, Kraków 1963.
[331] Utwór uważany za zaginiony.
[332] M. Negrey, *Władysław Żeleński*, Kraków 2012, s. 292.
[333] Tamże, s. 394.
[334] Utwór bez opusu.
[335] Tamże, s. 394.
[336] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne*, t. 2, *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 95.
[337] Tamże, s. 95.

datowana na rok 1890[338], która została wydana cztery lata później w Londynie. Następnie powstała *Suite Romantique op. 41*[339] Józefa Wieniawskiego, na którą składają się: *Evocation, Scherzo, Idylle* i *Mazourka-villagiose* (aneks: Strona tytułowa *Evocation z Suite Romantique op. 41* Józefa Wieniawskiego[340]).

Powyższy utwór powstał w Brukseli, w I połowie 1892 roku, na co wskazują daty zamieszczone na ostatnich stronach jego skrajnych części. Na ostatniej stronie *Evocation* widnieje data 7 kwietnia 1892 roku[341], natomiast na ostatniej stronie *mazourka-villagiose* Józefa Wieniawskiego - 19 maja tego samego roku[342]. Ostatnią z wymienionych była *Suite pour orchestre op. 13* Henryka Pachulskiego, która „powstała i została wydana w 1897 roku"[343]. Kompozycja składa się z czterech części: *Prélude. Moderato assai, Scherzo. Vivace quasi Presto, Momento lirico. Andante non troppo i Scène de ballet. Vivace.* Utwór jeszcze za życia kompozytora doczekał się kilku wykonań. Pierwsze miało miejsce w Moskwie, „w 1898 roku pod batutą Rudolfa Bulleriana"[344]. Nie tylko jednak omawiani kompozytorzy mieli wpływ na rozwój gatunku. Do zapomnianych dzisiaj muzyków należy młodszy brat Henryka Pachulskiego - Władysław. Zgodnie z obecnym stanem badań nie został dotychczas sporządzony katalog systematyczny jego twórczości. Nazwisko kompozytora nie figuruje również w Encyklopedii PWM. Dlatego zgodnie z kwerendą przeprowadzoną przez autora niniejszego opracowania, można wskazać dwa utwory jego autorstwa przeznaczone na orkiestrę. Pierwszy to niewielkich rozmiarów utwór – *Andante für orchestre*[345], w której za tytuł posłużyło oznaczenie tempa. W tej „miniaturze" symfonicznej kompozytor wykorzystał pełny aparat orkiestrowy. Inaczej natomiast przedstawia się *Wellengesang*[346] z wykorzystaniem identycznej obsady. Pachulski nadał kompozycji wyraźną strukturę dwuczęściową: *Moderato molto i Maestoso*, która zostaje również zaakcentowana poprzez zmianę tonacji z e-moll na E-dur. Poza tym, warto zwrócić uwagę na tytuł utworu, świadczący o jego charakterze programowym. Na podstawie powyższych rozważań należy stwierdzić, że literatura symfoniczna kompozytorów polskich II połowy XIX wieku odznacza się dużą różnorodnością i chęcią

[338] M. Negrey, *Władysław Żeleński*, Kraków 2012, s. 294.
[339] Rękopis utworu znajduje się w BKKMB, sygn. FC-3-W_021.
[340] Por. BKKMB, sygn. FC-3-W_021_0006.
[341] Por. BKKMB, sygn. FC-3-W_02_0018.
[342] Por. BKKMB, sygn. FC-3-W_021_0013.
[343] J. Zathey, *Henryk Pachulski*, EM PWM, t. 7, s. 246.
[344] Tamże.
[345] L. Pachulski, *Andante für Orchestre*, Wiesbaden 1892 (edytor imię Władysława Pachulskiego zapisał z wykorzystaniem litery „l", w następujący sposób: „Ladislaus").
[346] Pachulski, *Wellengesang. Orchestre-Bild*, Wiesbaden 1897.

podążania nowo wyznaczanymi ścieżkami przez twórców starego kontynentu, o czym świadczy zróżnicowana obsada.

Kompozytorzy polscy, podążając śladem Franciszka Liszta[347], sięgnęli również po formę poematu symfonicznego. Wśród twórców w obrębie tego gatunku, znalazło się dość wąskie grono kompozytorów polskich, do których dołączył również Józef Wieniawski, będący jednym z pierwszych Polaków uprawiających tę formę podążając śladem swojego nauczyciela. Największe zasługi spośród kompozytorów polskich w tym zakresie należy przypisać Zygmuntowi Noskowskiemu. Największą popularnością cieszył się *Step op. 66*. Został on skomponowany na przełomie lat 1896-1897, natomiast „pierwsze wykonanie miało miejsce w Warszawie, w maju 1896, pod dyrekcją kompozytora", jeszcze przed ostatecznym ukończeniem[348]. Pojawiają się zatem nieścisłości dotyczące daty powstania. Jak wynika bowiem z informacji zamieszczonych przez Wrońskiego, utwór powinien zostać ukończony przed pierwszym wykonaniem. Kompozytor swoje dzieło zadedykował Maurycemu Zamoyskiemu. Utwór typowy dla tego gatunku został opatrzony w strukturę jednoczęściową – *Andante con moto.*

Poemat symfoniczny na gruncie muzyki polskiej pojawił się dość późno, u schyłku XIX wieku. Za najwybitniejszego polskiego przedstawiciela tej formy uważany jest Mieczysław Karłowicz, którego twórczość w tym zakresie wykracza już poza ramy XIX wieku.

2.7. Opera i twórczość oratoryjno-kantatowa

Opera i twórczość oratoryjno-kantatowa w muzyce polskiej II połowy XIX wieku przeżywały dość intensywne ożywienie. Należy jednak, podobnie jak w przypadku literatury fortepianowej, wyraźnie rozgraniczyć jej twórców na działających na terenie Królestwa Polskiego i poza jego granicami na terenach wchodzących w skład zaboru pruskiego i Galicją. Stanowi to na tyle wyraźny problem, że może posłużyć jako

[347] Franciszek Liszt (1811-1886) – swoim warsztatem pianistycznym i dorobkiem kompozytorskim wywarł wpływ na pokolenia znajdując wśród nich wiernych kontynuatorów zapoczątkowanych tradycji nie tylko pianistycznych, ale też kompozytorskich. Przyjaciel Chopina darzył Polskę wielkim sentymentem, a przy tym wykształcił wielu pianistów jak chociażby Juliusza Zarębskiego, Karola Tausiga, czy Józefa Wieniawskiego. Swoje nowatorskie poglądy zawarł w cyklu artykułów pt. *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, wydanych na przełomie lat 1835/1836. Autor przede wszystkim wirtuozowskich utworów fortepianowych – etiud i rapsodii nasyconych węgierskim folklorem. Nie mniej istotne miejsce w dorobku Węgra zajmują dzieła orkiestrowe – przede wszystkim poematy symfoniczne, ale także msze i oratoria, L. Erhardt, *Spacerem po historii muzyki*, Warszawa 2012, s. 303-306.

[348] W. Wroński, *Zygmunt Noskowski*, Warszawa 1960, s. 116.

kryterium w analizie tego zagadnienia. Obok wskazania najistotniejszych miejsc rozwoju polskiej opery i twórczości oratoryjno-kantatowej zostaną pokazane również zagadnienia związane ze źródłami inspiracji czy wreszcie bezpośrednimi wpływami na formę i stylistykę. Dość trudnym, wykraczającym poza ramy niniejszego opracowania, problemem wydaje się próba wyraźnego rozgraniczenia w tej dziedzinie działalności kompozytorów w kraju i za granicą, bowiem większość z nich działała na obydwu obszarach. Jak wspomniano wyżej, instytucje, w których mogła rozwijać się prężnie opera, rozpoczęły działalność na terenie Królestwa Polskiego już w II połowie XVIII wieku. Sytuacja polityczna sprawiła, że począwszy od Stanisława Moniuszki, poprzez innych twórców tego gatunku, wpływ nurtu narodowego, a także folkloru, był niezwykle istotny. Twórczość ta stanowi bowiem niemalże wyznacznik rozwoju polskiej opery, choć nie bez wyjątków. Spektakle w Łazienkach, przedstawienia w Teatrze Narodowym, fabrykach fortepianów, teatrzykach ogródkowych czy Dolinie Szwajcarskiej - wszystko to sprzyjało rozwojowi opery.

Zanim przejdziemy do krótkiego omówienia twórczości operowej Stanisława Moniuszki, należy zwrócić uwagę na wspomnianego w poprzednich paragrafach pracy muzyka. Kompozytorem, który sięgnął po operę w swojej twórczości był Franciszek Mirecki. Jego nazwiska nie można pominąć mówiąc o tym gatunku w II połowie XIX wieku. Należał on do grona tych polskich muzyków, którzy gros działalności kompozytorskiej realizowali poza granicami kraju. Trzeba śmiało stwierdzić, iż Mirecki miał, jak praktycznie żaden inny ówczesny polski kompozytor, niezwykle sprzyjające warunki do rozwoju. Już sam fakt odbycia edukacji muzycznej poza granicami kraju sprawił, że zyskał możliwość poznania wielu cenionych osobowości ówczesnego świata muzycznego, ale również zaznajomienia się z panującymi wówczas trendami w muzyce europejskiej. Jak pisał Tadeusz Strumiłło „Mirecki czy Lipiński mogli pogodnie patrzeć na świat–- romantyzm miał do nich dotrzeć zupełnie inną drogą. Na razie najodpowiedniejsza była dla nich muzyka Haydna i Mozarta, Cimarosy i Rossiniego”[349]. W takich właśnie kategoriach należy rozpatrywać twórczość Mireckiego, który od początku związany był z jednym z ówczesnych centrów europejskiej opery. Otóż „w listopadzie 1822 roku na zaproszenie Ricordiego osiadł w Mediolanie, gdzie napisał cztery włoskie balety”[350], po czym „objął stanowisko dyrygenta orkiestry teatralnej w Genui”[351]. Największe uznanie

[349] T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956, s. 92.
[350] B. Chmara-Żaczkiewicz, *Franciszek Mirecki*, EM PWM, t. 6, s. 278.
[351] Tamże.

zyskał dzięki trzyaktowej operze komicznej *La notte negli Appenini*[352], do której *libretto* napisał Napoleon Ekielski[353], w oparciu o tekst Aleksandra Fredry. Premiera „miała miejsce 11 kwietnia 1845 roku w Krakowie"[354], jednak utwór ukazał się drukiem dopiero pięć lat później nakładem Ricordiego.

Twórczość operowa Moniuszki, wyrastająca z nurtu narodowego w muzyce polskiej i połowy XIX wieku, stała się fundamentem i wyznacznikiem dla późniejszych twórców, którzy nie pozostali obojętnymi wobec muzyki europejskiej. Nową epokę w polskiej literaturze operowej otworzyła *Halka.* Tę opinię podzielał Maurycy Karasowski. Jego zdaniem „dopiero ukazanie się z dniem 1 stycznia 1858 roku opery w 4 aktach *Halki* ze słowami Włodzimierza Wolskiego, jak z jèdnej strony stanowi nową epokę w dziejach naszèj sztuki muzyczno-dramatycznèj, tak z drugiej, Moniuszko dał niezaprzeczone dowody potężnego kompozytorskiego talentu"[355]. Patrząc z dzisiejszej perspektywy należy stwierdzić, że wspomniana opera otworzyła jedynie Moniuszce drogę do dalszych sukcesów. W kolejnych utworach scenicznych kompozytora pojawiały się nie tylko wątki patriotyczne, ale przede wszystkim sceny z życia codziennego, w których z łatwością mogli odnaleźć się odbiorcy. Zdania Karasowskiego nie podzielała jednak miejscowa prasa, w której czytamy: „z wyjątkiem ukształtowanych muzykalnie indywiduów salonowych nikt prawie melodyj przyswoić sobie nie może"[356]. Twórczość Moniuszki mogła wydawać się dla współczesnych mu trudną w odbiorze z kilku względów. Po pierwsze, Moniuszko był pierwszym polskim kompozytorem, który stosował tak rozbudowany aparat wykonawczy, wyposażony w zespoły solowe i chóralne. Po drugie, w przeciwieństwie do innych, wcześniejszych twórców, opery Moniuszki „najbardziej kunsztowny kształt otrzymywały w finałach"[357], co stanowiło wówczas swojego rodzaju oryginalny wkład muzyka w rozwój polskiej opery. Autor *Strasznego dworu* nie był jedynym polskim kompozytorem, który w oryginalny sposób w operze czynił odwołania do muzyki ludowej. Należy w tym miejscu przywołać wspomnianych już wielokrotnie autorów – Józefa Brzowskiego i Władysława Żeleńskiego. W dorobku Brzowskiego znalazły się dwie opery, którymi są *Hrabina Weselińska i Rejent Flandrii czyli Piwowar z Gandawy.* Twórczość Brzowskiego również w dziedzinie opery pozostała

[352] Rękopis znajduje się w BN, sygn. Mus III 94.744.
[353] Napoleon Ekielski (1810-1891) - polski poeta i publicysta. Uczestnik powstania krakowskiego, J. Sokulski, *Ekielski Napoleon*, PSB, t. 6, s.221.
[354] B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 280.
[355] M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej*, Warszawa 1859, s. 134.
[356] Cyt. za: T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego*, s. 147-148.
[357] J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, Kraków 1996, s. 49.

zapomniana, choć to właśnie jego uważa się za kompozytora spajającego epokę przed i po Moniuszce. Pierwsza ze wspomnianych oper została wykonana w 1833 roku w Warszawie. Według Sowińskiego „ma wielkie zalety, chociaż została zimno przyjęta przez publiczność Warszawską”[358]. Jak dodał Zdzisław Jachimecki „dwa jedynie przedstawienia opery były wyrazem jej wartości”[359]. Zawód Brzowskiego po premierze *Hrabiny Weselińskiej* był tym większy, że była „marzeń o laurach scenicznych”[360]. Informacje były jedynie powtórzeniem umieszczonych w wydanej wcześniej publikacji o charakterze encyklopedycznym[361]. Zgodnie z dzisiejszym stanem badań jeszcze mniej informacji posiadamy na temat drugiej opery Brzowskiego. *Rejent Flandrii czyli Piwowar z Gandawy* „ukazała się w 1880 roku”[362],a zatem już po śmierci Moniuszki. Agnieszka Lisowska i Alina Żórawska-Witkowska wymieniają przywołaną operę jako zachowaną w rękopisie. Do dziś nie doczekała się ona publicznego wystawienia[363]. Ponadto badaczki zwracają uwagę na dość liczną grupę 29 kompozytorów zajmujących się twórczością operową”[364], związanych jednocześnie ze środowiskiem warszawskim. Warto także zaznaczyć, iż Brzowski, za pośrednictwem prasy, dał wyraz swoim poglądom dotyczącym opery. Twierdził, że „gdyby sama muzyka w małżeństwie z poematem miała nas zająć, płody już by nas do szczytnych i szlachetnych uniesień powołały; tymczasem na jakże piękny zdobyli się ludzie bukiet, łącząc w całej swej sile sztukę muzyczną z poezją, sztuką dramatyczną, sztuką tańca, malarstwa i innymi, które tylko mogą przenikać nas drogą zmysłów naszych. Szacownym tym bukietem jest opera”[365]. Ukazuje to stosunek Brzowskiego do omawianego gatunku.

Podobnie należy postrzegać twórczość operową Władysława Żeleńskiego. Kompozytor z Krakowa pierwszy raz po ten gatunek sięgnął jeszcze za życia Moniuszki. Muzyk jest autorem czterech oper: „*Konrad Wallenrod* (1861-1862), *Goplana* (1890-1895), *Janek* (1891-1898) i *Stara baśń* (1904-1906)”[366]. Analizując lata powstania poszczególnych dzieł widzimy, że autor pracował nad nimi niemal równolegle, a biorąc pod uwagę tematykę utworów należy on do grona tych polskich twórców, którzy sięgnęli w operze po wątki fantastyczne. Jak twierdzi Michał Jaczyński „według Żeleńskiego

[358] A. Sowiński, dz. cyt., s. 42.
[359] Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 171.
[360] A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1907, s. 209.
[361] Por. A. Poliński, *Katalog rozumowany pierwszej polskiej wystawy muzycznej*, Warszawa 1888.
[362] J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 58.
[363] A. Lisowska, *Twórczość operowa kompozytorów środowiska warszawskiego w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Kultura muzyczna Warszawy*, s. 196.
[364] Tamże.
[365] J. Brzowski, *Kilka słów o operze*, „Świat Dramatyczny” (1838), nr 8, s. 122.
[366] M. Negrey, dz. cyt., s. 397.

Goplana łączyć ma motywy fantastyczne i ludowe. Na dramat Słowackiego składa się też wątek historyczny, jednak – jak tłumaczył kompozytor – nie nadawał się on do opracowania muzycznego, dlatego nie został wyzyskany w operze”[367]. Biorąc pod uwagę narodowy charakter oper Moniuszki, kompozycje Żeleńskiego wywołują pewnego rodzaju dysonans, co sprawiło, że nie stały się one dziełami narodowymi w ścisłym rozumieniu tego pojęcia. Jak podkreśla Ryszard Golianek podobny los spotkał jedno z najsłynniejszych dzieł Igora Strawińskiego. Badacz twierdzi, iż *Święto wiosny* „nie stało się dziełem narodowym z uwagi na naruszenie tematów tabu”[368]. Twórczość operowa Żeleńskiego była zatem początkiem kolejnego etapu w rozwoju tego gatunku na gruncie muzyki polskiej i znalazła w późniejszych latach swoich naśladowców

Równolegle, z nie mniejszą intensywnością, rozwijała się twórczość operowa kompozytorów polskich poza dawnymi granicami Ojczyzny. Jako główne ośrodki na mapie Europy, w kontekście tego zagadnienia, należy wskazać przede wszystkim Włochy i Francję. Najbardziej charakterystycznymi osobami są kompozytorzy, którzy już wcześniej byli wspominani w niniejszym opracowaniu: Franciszek Mirecki oraz Józef Poniatowski, którego dorobek kompozytorski obejmuje nie tylko zapomniane pokłady liryki wokalnej, ale również opery. Mówiąc o Mireckim nie można ograniczyć się tylko do przywołanej *La notte negli Appenin.* Po wspomnianym już pobycie w Mediolanie kompozytor przeprowadził się do Genui, gdzie „objął stanowisko dyrektora orkiestry teatralnej”[369]. Wspomniana już *La notte...* była zwieńczeniem aspiracji operowych Mireckiego, bowiem po jej ukończeniu pożegnał się z tym gatunkiem.

Dużo większe zasługi na tym polu należy przypisać Poniatowskiemu. Ze względu na swoje pochodzenie (był bliskim kuzynem ostatniego króla Polski), miał szerokie możliwości rozwoju. Dzięki temu w dużej mierze z czasem „stanowił znaną osobistość życia politycznego i muzycznego Włoch i Francji”[370]. W działalności Poniatowskiego można zatem dostrzec elementy spajające muzykę z polityką. Jego twórczość kompozytorska w dziedzinie opery rozpoczęła się dość wcześnie, bo około 1838 roku, a zatem w wieku 22 lat. Już „w 1839 roku ukończył *Imelda e Tancredi ossia Giovanni da*

[367] M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w Polsce w latach 1859-1939,* Kraków 2015, s. 97.
[368] R.D. Golianek, *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, M. Jabłoński i in. (red.), Poznań 2000, s. 125.
[369] B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 278.
[370] R.D. Golianek, *Gatunki operowe w twórczości Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego*, PRM (2006), t. 5, s. 139.

Procida, w prywatnym teatrze hrabiego Standish we Florencji”[371]. Przed 1850 rokiem skomponował jeszcze 6 oper, które były wystawiane w prestiżowych teatrach na terenie niemal całych Włoch. Spośród nich największym uznaniem spotkała się *Don Desiderio,* której „premiera miała miejsce w Teatro dei Ravvivati w Pizie 26 XII 1840 roku”[372]. Pierwszą operę po 1850 roku ukończył Poniatowski dopiero w 1860 roku, po trzynastoletniej przerwie od wystawienia *Esmeraldy* „27 VI 1847 roku w Palazzo Vecchio we Florencji”[373]. Wówczas, po powrocie do działalności kompozytorskiej operowej, stworzył on dzieło, które przyniosło mu największy sukces. Z uwagi na swoją działalność polityczną mieszkał już wówczas w Paryżu, gdzie równie intensywnie angażował się życie kulturalne. Premiera opery *Pierre de Médicis w* gmachu Opery Paryskiej odbyła się 9 marca 1860 roku[374]. Prezentacja ostatniego dzieła operowego miała miejsce na miesiąc przed śmiercią kompozytora – *Gremina* została wystawiona w „Covent Garden w Londynie 4 VI 1872 roku”[375]. W sumie dorobek kompozytorski Poniatowskiego obejmuje 12 znanych oper. Jego twórczość stanowi wyraźny dysonans wobec wspomnianych wcześniej kompozytorów, takich jak Moniuszko czy Mirecki. Jest bowiem wyłącznie ukierunkowana na tendencje pochodzące z Zachodu i brak w niej jakichkolwiek odniesień do polskiego nurtu narodowego, co już za jego życia zauważali krytycy. Po premierze *Pierre de Médicis* pojawiła się anonimowa recenzja, w której czytamy, iż utwór „jest w najczystszym i najpełniejszym stylu włoskim”[376]. Jako potwierdzenie przytoczonej tezy mogą posłużyć słowa Wojciecha Sowińskiego, który stwierdził, że „po upadku Napoleona III, przeniósł się Poniatowski do Londynu, gdzie wydawał kompozycje, w których na nieszczęście nie ma nic polskiego”[377]. Należy jednak zauważyć, że opera w twórczości kompozytorów polskich omawianego okresu cieszyła się umiarkowanym zainteresowaniem, co w dużej mierze wiązało się z problemami dotyczącymi możliwości wykonawczych. Powstające dzieła w przeważającej części porusały tematykę o charakterze patriotycznym.

Należy zwrócić również uwagę na intensywnie rozwijający się balet. Jego tradycje w muzyce polskiej sięgają już II poł. XVIII wieku. Za punkt zwrotny w intensywności jego kształtowania się, podobnie jak w przypadku opery, należy przyjąć twórczość Stanisława

[371] Tenże, *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego w opiniach dziewiętnastowiecznej krytyki muzycznej*, „Muzyka” (2009), nr 2, s. 50.
[372] Tamże s. 55.
[373] Tamże, s. 62.
[374] Tamże, s. 63.
[375] Tamże, s. 70.
[376] GMM (1860), nr 12, s. 94.
[377] W. Sowiński, dz. cyt., s. 312.

Moniuszki. Forma baletu należy jednak do późnego okresu w dorobku autora *Strasznego dworu.* Zanim jednak przejdziemy do Moniuszki warto zwrócić uwagę na kilka dzieł, stanowiących fundament dla jego twórczości. Przede wszystkim należy przywołać jednego z prekursorów polskiego romantyzmu. W 1818 roku powstały *Dwa posągi* Józefa Elsnera - balet komiczno-pantomimiczny w jednym akcie, którego premiera miała miejsce 12 listopada tego samego roku w Warszawie[378].

Warto także zwrócić uwagę na dorobek Józefa Damsego [379]. Bogate doświadczenie sceniczne, jakie zdobywał od najmłodszych lat, przyczyniło się do swobody, z jaką komponował kolejne dzieła, wśród których pierwszoplanowe miejsca zajmują melodramat i komedioopera. Największą sławę na polu baletu przyniosło mu *Wesele w Ojcowie* z 1823 roku. Damse „wykorzystał tu melodie *Krakowiaków i górali* Jana Stefaniego i *Króla Łokietka* Józefa Elsnera, a Kurpińskiego do scen pantomimicznych"[380]. Utwór został przyjęty z dużym entuzjazmem nie tylko w Polsce, gdzie jeszcze za życia kompozytora „był wykonywany przeszło 400 razy; był również wykonywany w Petersburgu, Moskwie"[381].

Jednym z pionierów polskiego baletu w II poł. XIX wieku był Oskar Kolberg. Ten wybitny badacz i znawca polskiego folkloru komponował liczne zbiory pieśni i utworów fortepianowych, pozostających pod wpływem muzyki ludowej. Kolberg „należy do najwybitniejszych twórców narodowej kultury muzycznej obok Chopina i Moniuszki"[382]. Z czasem sięgnął po większą formę, czego przykładem jest *Król pasterzy.* Tematyka niewielkiej, jedno aktowej operetki z 1853 roku, przedstawia „kujawski obyczaj pierwszego dnia Zielonych Świątek, kiedy przepędza się bydło na umówione miejsce. Zwycięzca zostaje królem pasterzy"[383]. Jak później się okazało, dzieło Kolberga stanowiło jedynie preludium dla twórczości Moniuszki i jego następców. Sam Moniuszko po formę operetki sięgnął nieco wcześniej, bowiem jeszcze pod koniec lat 30-tych, podejmując wspomniany już przy okazji Mireckiego temat *Noclegu w Apeninach.* Po 1852 roku nastąpiła przerwa, trwająca aż do 1871 roku, kiedy na krótko przed śmiercią skomponował *Beatę do* tekstu Jana Chęcińskiego. Utwór ten, pomimo zakwalifikowania do formy operetki, nosi znamiona melodramatu. Po formę baletu pierwszy raz Moniuszko sięgnął

[378] A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, EM PWM, t. 3, s. 29.
[379] Józef Damse (1789-1852) - śpiewak, aktor i kompozytor. W 1854 r. debiutował w Warszawie. Twórca dzieł scenicznych (*Spis wojsk, Siostra mleczna*) i wokalno-instrumentalnych, A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paris 1874, s. 71-72.
[380] A. Nowak-Romanowicz, *Józef Damse*, EM PWM, t. 2, s. 331.
[381] Tamże, s. 331.
[382] L. Bielawski, *Oskar Kolberg*, EM PWM, t. 5, s. 150.
[383] I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna*, s. 141.

dopiero w 1865 roku, jako dorosły kompozytor, tworząc wtedy dzieło *Monte Christo*, natomiast dwa lata później *Na kwaterunku.* Największą sławę na tym polu przyniosły mu *Figle szatana*, powstałe przy współpracy z Adamem Münchheimerem[384], wystawione w Warszawie w 1870 roku.

Obok Moniuszki swoją działalność na tym gruncie rozwijali także inni polscy kompozytorzy. Spośród nich dość często wydaje się być pomijaną spuścizna rówieśnika Józefa Wieniawskiego – Adolfa Sonnenfelda[385]. W jego twórczości znajduje się bogata paleta dzieł scenicznych. Tematyka podejmowana w poszczególnych utworach koncentruje się wokół „problemów mieszkańców ówczesnej Warszawy"[386]. Przykład tego stanowią: *Podróż po Warszawie* wystawiona w 1876 roku, a następnie w Poznaniu i Krakowie, jak też *Król reporterów*, czy *Majstrówna*. Znaleźć można również motywy ludowe, tak jak w przypadku Kolberga i Moniuszki. Sławę na tym polu przyniósł mu *Chłopski mecenas* z 1880 roku, którego „muzyka składa się niemal wyłącznie z polskich tańców śpiewanych i granych, opracowanych w sposób bardzo prymitywny"[387]. Nie umniejsza to jednak wartości dorobku Sonnenfelda, a wręcz przeciwnie - świadczy o jego fascynacji stylem narodowym.

Podobnie przedstawia się sytuacja dotycząca twórczości oratoryjno-kantatowej. Spoglądając na historię muzyki z perspektywy wymienionych form należy przyznać, że dość często przenikały się ne wzajemnie. Pozwala to na rozpatrywanie ich równolegle. Tematyka religijna była na tyle rzadko wykorzystywana, że „w 2. połowie XIX wieku twórczość oratoryjna w zasadzie nie istniała na ziemiach polskich"[388]. Warto jednak zwrócić uwagę na kilka często pomijanych kompozycji. W kontekście twórczości oratoryjnej warto przywołać dwa nazwiska – Wojciecha Sowińskiego i Józefa Brzowskiego. Pierwszy z twórców jest autorem *Oratorio św. Wojciech op. 66*[389]. Utwór przeznaczony jest na chór, orkiestrę i solistów. Informacje na jego temat zamieścił Wincenty Mazurkiewicz, jeszcze w słowniku Sowińskiego. Badacz ukazuje to dzieło jako kompozycję dość dużych rozmiarów, która „składa się z trzech części i z dwudziestu

[384] Adam Münchheimer (1834-1904) - polski kompozytor, skrzypek, dyrygent i pedagog. W latach 1850-1864 był pierwszym skrzypkiem orkiestry Teatru Wielkiego. Równocześnie organizował koncerty w Gospodzie Artystów i Literatów oraz Resusie Kupieckiej. Od 1858 roku dyrygował zespołem baletu i melodramatu w Teatrze Wielkim. W 1872 roku, po śmierci Moniuszki objął funkcję dyrektora opery polskiej, B. Chmara-Żaczkiewicz, *Adam Münchheimer*, EM PWM, t. 6, s. 442-443.

[385] Adolf Sonnenfeld (1837-1914) - polski skrzypek, dyrygent i kompozytor. Autor muzyki do baletu „Pan Twardowski" i sztuki Szobera „Podróż po Warszawie". W 1867 r. założył Orkiestrę Warszawską, T. Jeske-Choiński, *Neofici Polscy. Materyały historyczne*, Warszawa 1904, s. 279.

[386] W. Poźniak, *Opera po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, s. 278.

[387] Tamże, s. 279.

[388] I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna*, s. 209.

[389] BNF, sygn. Ms. 54/1 I.

siedmiu kawałków, jako to: z sześciu aryj, trzech aryj z chórami, i dziewięciu chórów, z trzech trio, z dwóch duetów, z kwintetu, sekstetu, chorału i recytatywu, (…) nie było nigdy odegrane kompletnie”[390].

Omawiając gatunek oratorium nie można pominąć także Władysława Brankiewicza[391]. Organista lubelskiej katedry, podobnie jak Sowiński, podjął w swoim dziele również tematykę związaną z osobą św. Wojciecha. Kompozytor w „1907 roku zdobył drugą nagrodę w konkursie na kantatę/oratorium o św. Wojciechu zorganizowanym z okazji swego 10-lecia przez chór im. św. Wojciecha przy kościele p.w. św. Jacka w Avondale pod Chicago”[392]. Niestety, zgodnie z obecnym stanem badań utwór uważany jest za zaginiony.

Bez wątpienia największe zasługi dotyczące rozwoju gatunku trzeba przypisać Józefowi Brzowskiemu. W 1845 roku skomponował on *Requiem*[393], jednak z zachowanych informacji wynika, że utwór ten był przeznaczony na chór, solistów, organy i orkiestrę. Zgodnie z dostępnymi informacjami, w tytule zamieścił obok „requiem” oznaczenie „oratorio”. Niemal w tym samym czasie ukończył też *Oratorium c-moll* na chór i orkiestrę.

Z nieco większą intensywnością w badanym okresie rozwijała się kantata. Zmianie uległ jednak nieco sposób postrzegania tego gatunku, w stosunku do tendencji barokowych, gdzie był zarezerwowany niemal wyłącznie do celów religijnych. Tradycja tworzenia kantat pojawiła się jeszcze w XVIII wieku, a w latach 30. następnego stulecia znacząco przybrała na sile, gdy w 1838 roku „Józef Krogulski[394] skomponował *Kantatę z echem*”[395]. Motywem do powstania tego gatunku były święta okolicznościowe bądź rocznice. Zazwyczaj ich tytuły wiązały się bezpośrednio z wydarzeniami, których dotyczyły. Były to kompozycje niewielkich rozmiarów, przeznaczone głównie na głos z towarzyszeniem fortepianu. Jak twierdzi Włodzimierz Poźniak, w dorobku Żeleńskiego

[390] W. Mazurkiewicz, *Sowiński Albert Wojciech*, w: W. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 356.

[391] Władysław Brankiewicz (1853-1929) - lubelski organista, wiolonczelista, kompozytor i organizator życia muzycznego. W latach 1871-1913 pełnił funkcję organisty katedry lubelskiej. Powołał do istnienia chór męski „Drumla”, Towarzystwo śpiewacze „Lutnia” i funkcjonujący przy lubelskiej katedrze zespół kameralny, K. Rzepecki, *Działalność muzyczna Władysława Brankiewicza (1853-1929)*, w: *Twórczość kompozytorów słowiańskich I połowy XX wieku*, K. Krzymowska-Szacoń (red.), Lublin 2017, s. 73-75.

[392] L. Gawroński, *Władysław Brankiewicz,* w: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, T. Radzik (red.) i in., Lublin 1996, s. 27.

[393] Utworu nie udało się odnaleźć.

[394] Józef Krogulski (1815-1842) - pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog. Pierwszy raz wystąpił publicznie 16 marca 1825 odnosząc duży sukces. Wielokrotnie występował w kraju i za granicą u boku swojego ojca Michała. 17 i 20 października 1826 roku koncertował w Lublinie. Od 1831 roku poświęcił się działalności pedagogicznej. W 1834 roku powołał do istnienia chór wychowanek Instytutu Dobroczynności. Jest autorem utworów symfonicznych, kameralnych, fortepianowych i chóralnych; B. Chmara-Żaczkiewicz, *Józef Władysław Krogulski*, EM PWM, t. 5, s. 211-212.

[395] W. Poźniak, *Oratorium i kantata*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, s. 336.

znajduje się sześć kantat powstałych w latach 1883-1901, co oznacza, że sięgnął on ten gatunek dopiero w dojrzałym okresie swojej twórczości. Muzykolog pominął jednak zaginioną kantatę skomponowaną w I. połowie lat 70-tych na cześć Józefa Wieniawskiego, z okazji jego imienin[396]. Podobnie rozwijała się omawiana forma w twórczości Noskowskiego, który zdaniem Poźniaka przykładał większą wagę do tego gatunku. W niektórych swoich dziełach skomplikował formę i aparat wykonawczy. Jak pisze badacz „jeszcze w Konstancji napisał kantatę *Heldentod op. 4*, a później w Warszawie – pomyślaną jako suitę kantatę-suitę mazurków *Wędrowny grajek op. 18* na tenor solo, chór mieszany i fortepian na 4 ręce”[397].

***

Z przedstawionej ogólnej analizy twórczości kompozytorów polskich wynika, iż rodzima kultura muzyczna oraz swoboda działalności tych, którzy ją kreowali w tym czasie, borykały się z licznymi trudnościami, spowodowanymi zaistniałą sytuacją polityczną. Wpłynęło to na spowolniony rozwój instytucji kultury i innych ośrodków o charakterze edukacyjnym w stosunku do państw Europy Zachodniej. Wśród nich znalazły się jednak wyjątki, do których należała Opera Narodowa. Wielu kompozytorów, pomimo trudnej sytuacji politycznej, postanowiło jednak pozostać w kraju. Jak zauważa Zdzisław Jachimecki, „muzyczny eksport Polski za granicę nie był w tych czasach wielki, nie mniej jednak pomimo ogromnie niekorzystnych warunków publicznych, pewna część wytwórczości kompozytorów polskich znajdowała zbyt w Niemczech, a nawet Francji”[398]. Dlatego muzyka polska rozwijała się dwubiegunowo: na salonach muzycznych ziem ojczystych oraz w innych miejscach Europy, gdzie najczęściej była przyjmowana z dużym entuzjazmem. Polska twórczość tego okresu kształtowała się w oparciu o fundamenty zaczerpnięte ze spuścizny Elsnera, Chopina czy Moniuszki, co w dużej mierze determinowało jej kształt, nadając cechy zarówno o charakterze narodowym, jak i europejskim. Zmuszało to polskich twórców do sięgania po nowe formy i gatunki, takie jak poemat symfoniczny, czy pieśń bez słów. Połączenie tych dwóch biegunów, co starano się wykazać, spowodowało w wielu przypadkach wykrystalizowanie się

[396] Zagadnienie zostanie omówione szczegółowiej w dalszej części pracy.
[397] W. Poźniak, dz. cyt., s. 338.
[398] Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 135.

oryginalnego stylu. Zjawisko to dotyczy również Józefa Wieniawskiego, o czym będzie mowa w dalszej części dysertacji. Także twórczość Władysława Żeleńskiego, otwarta na nowo kształtujące się tendencje, stanowi wyraźny przykład syntezy nurtu narodowego i muzyki wywodzącej się z Europy Zachodniej. Jak można zauważyć, „cechuje ją wielka powaga stylu i treści, znakomitość formy, zupełna suwerenność techniki”[399].

Wśród kompozytorów polskich II poł. XIX wieku znalazło się dość liczne grono indywidualistów. Jednak liczniejszą grupę stanowili ci, którzy pozostali pod wpływem największych autorytetów swoich czasów. Polska kultura muzyczna była zatem terenem, na którym ścierały się dwie grupy twórców. Ich punktem wspólnym były dążenia do upowszechniania kultury swojej ojczyzny, pozbawionej własnej państwowości. Już początek XIX wieku postawił przed nimi duże wyzwanie, jakim było dorównanie kompozytorom obcym. Jak twierdzi Strumiłło „wiek osiemnasty szkolnictwa muzycznego nie potrzebował, a raczej potrzebował go w bardzo wąskim zakresie”[400]. Muzycy działający już u progu XIX stulecia byli zmuszeni do nadrobienia powstałych zaległości. Stąd z początkiem września 1859 roku w Warszawie rozpoczął działalność Instytut Muzyczny założony przez Apolinarego Kątskiego, którego aktywność szybko osiągnęła poziom równy Niemcom, Francuzom, czy Włochom. Niemniej jednak, także I połowa XIX wieku upłynęła głównie pod znakiem Chopina, a pod koniec lat 40. tego stulecia równouprawnienie zyskiwali inni, cieszący się dużym uznaniem kompozytorzy, w kraju i poza jego granicami.

[399] Tamże, s. 203.
[400] T. Strumiłło, *Szkice,* s. 13.

ROZDZIAŁ II

Józef Wieniawski – curriculum vitae

Jak wspomniano już we wstępie do rozprawy, osoba, ani twórczość Józefa Wieniawskiego nie posiada żadnego kompletnego opracowania. Dlatego celem tej części pracy będzie próba omówienia tego zagadnienia w oparciu o dostępne materiały źródłowe, archiwalną prasę muzyczną i literaturę naukową. Analiza zebranych materiałów pozwoli na wyodrębnienie kolejnych etapów życia kompozytora, uwzględniających najważniejsze jego dokonania artystyczne.

1. Dom rodzinny i lata młodości

Geneza rodu Wieniawskich sięga schyłku XVIII wieku. Dokładnie 11 marca 1798 roku, w domu znanego chirurga Herszka Mayera Helmana[401] i Gitli Aronowicz[402],

[401] Dokładne daty narodzin rodziców Tadeusza Wieniawskiego nie są znane. Archiwum Państwowe w Lublinie posiada natomiast akty zgonu. W Archiwum Państwowym w Lublinie znajduje się adnotacja dotycząca H. Helmana: „(…) w dniu trzydziestym czerwca roku bieżącego [1798], o godzinie ósmej z rana, umarł Herszek Helman, tu w Wieniawie zamieszkały, lat osiemdziesiąt mający, syn Herszka Maiera i Dwoiry małżonków, zostawiwszy po sobie żonę i dzieci.”, APL, *USC Mojżeszowe.* Sygn. 2, nr aktu 22, s. 49.

[402] APL, *USC Mojżeszowe.* Sygn. 3, nr aktu 34, s. 111: „(…) w dniu drugim maja roku bieżącego, o godzinie ósmej po południu zmarła Gitla Helmanowa z Aronowiczów, wdowa, w Wieniawie zamieszkała, lat siedemdziesiąt pięć licząca, córka Kielmana Aronowicza i Elki małżonków,

jako najstarszy z rodzeństwa, przyszedł na świat Wolf[403]. W 1823 roku uzyskał on tytuł magistra w dziedzinie filozofii[404], po czym ukończył studia medyczne, które zwieńczone zostały uzyskaniem specjalizacji w zakresie chirurgii w 1826 roku[405]. Względy polityczne sprawiły, że żydowskie pochodzenie uniemożliwiło mu wykonywanie zawodu lekarza. Być może właśnie dlatego Wolf zdecydował się na przyjęcie chrztu w Kościele rzymskokatolickim, w katedrze św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Lublinie, przyjmując imię Tadeusz. Wydarzenie to miało miejsce dnia 6 października 1828 roku, co potwierdzają dokumenty z Archiwum Państwowego w Lublinie:

> „Działo się w Lublinie dnia szóstego października tysiąc osiemset dwudziestego ósmego roku o godzinie piątej po południu. Stawił się Tadeusz Wieniawski lekarz, lat dwadzieścia dziewięć mający, Herszka Majerowicza Heilman chirurga i Gitti z Kielmanowiczów syn, na Wieniawie przy mieście Lublinie obojga zmarłych rodziców. Dawniey w szkołach lubelskich, po tym Warszawskim Uniwersytecie przez pięć lat nauki przyjmujący i przez właściwą władzę na Magistra Filozofii, Medycyny i chirurgii kwalifikowany, oświadczył iż żąda przyjmując i wyznając wiarę świętą katolicką, prosząc o chrzest święty, życząc zatrzymać imię w szkołach przybrane Tadeusz (…)”[406].

Pięć lat później poślubił on swoją drugą żonę[407] – Reginę[408], córkę Józefa Wolffa i siostrę pianisty Edwarda Wolffa[409]. Do zawarcia związku małżeńskiego doszło 18 kwietnia 1833 roku w Archikatedrze Warszawskiej[410].

---

w Markuszowie zamieszkałych, zostawiwszy po sobie syna Wolfa i córek trzy: Hades, Dwojrę i Cywię”.

[403] L. Gawroński, *Saga rodu Wieniawskich*, Lublin 2003, s. 9.

[404] *Dr Tadeusz Wieniawski*, „Kłosy” (1884) nr 991, s. 410.

[405] S. Konopka, *Polska bibliografia lekarska XIX wieku*, Warszawa 1984, s. 202.

[406] AAL, *Księga chrztów 1825-1831*, nr aktu 225, s. 35.

[407] Pierwszą żoną Wieniawskiego, do roku 1815, była Ewa Lanckorońska (1800-?), która zanim rozształa się z mężem została matką Tadeusza (1816-1887); C. W. Domański, *Wieniawski Tadeusz*, w: *Słownik Biograficzny Miasta Lublina*, T. Radzik i in. (red.), Lublin 1996, t. 1, s. 271.

[408] Regina Wieniawska (1811-1884) – matka Józefa Wieniawskiego, siostra Edwarda Wolffa, pierwsza nauczycielka fortepianu Józefa Wieniawskiego, organizatorka życia kulturalnego w Lublinie, M. Nowicka, *Nieznana rodzina sławnego muzyka*, http://meakultura.pl/publikacje/nieznana-rodzina-slawnego-skrzypka-1364 (dostęp: 19.05.2019).

[409] Edward Wolff (1816-1880) - urodził się w Warszawie, gdzie jego rodzice Józef i Eleonora prowadzili ceniony salon muzyczny. Już w wieku dziesięciu lat koncertował odnosząc sukcesy w Wiedniu i Warszawie. Swój warsztat wirtuozowski doskonalił w Wiedniu pod kierunkiem Václava Würfla (1790-1832). W 1835 roku osiedlił się w Paryżu, gdzie z przerwami przebywał do końca życia, pełniąc także funkcję profesora w miejscowym Konserwatorium Muzycznym. W stolicy Francji poznał Fryderyka Chopina, któremu dedykował swój *koncert fortepianowy b-moll* op. 39, J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995, s. 61-63.

[410] AAW, *Księga ślubów 1831-1835*, nr aktu 96, s. 96: „Działo się w Warszawie, dnia osiemnastego kwietnia tysiąc osiemset trzydziestego trzeciego roku o godzinie w pół do dziesiątej z rana […] pobłogosławione zostało małżeństwo między Tadeuszem Wieniawskim, kawalerem, doktorem medycyny w mieście Lublinie, województwie lubelskim, w parafii katedralnej od lat ośmiu zamieszkałym. Urodzonym w rzeczonym mieście, mającym lat trzydzieści trzy a Reginą Wolff, panną (wyznania Mojżeszowego w dniu wczorajszym ochszczoną), córką Józefa Wolffa, doktora medycyny i Eleonory z Eistraicherów, małżonków w Warszawie przy ulicy Podwale pod liczbą 497

Na krótko po ślubie Wieniawscy postanowili zamieszkać w rodzinnych stronach Tadeusza. Niewiele wiadomo o pierwszych latach wspólnego pobytu w mieście. Pierwotne miejsce zamieszkania nie jest znane. Pewne informacje na ten temat zawierają akta Gimnazjum Lubelskiego z lat 1834-1849, w których znajduje się notatka, iż „piętnastoletni Tadeusz Wieniawski mieszkał w Rynku pod numerem 17”[411]. Jego bracia przyrodni, Józef i Aleksander, którzy w sierpniu 1846 roku zostali uczniami drugiej klasy gimnazjum, „mieszkali w domu własnym pod n-rem 17”[412]. Należy więc przypuszczać, że Regina i Tadeusz, od pierwszych wspólnych dni pobytu w Lublinie, mieszkali pod wspomnianym adresem.

Wieniawscy mieli pięciu synów[413]. Najstarszym z rodzeństwa był Julian[414]. Drugi pod względem wieku, najsławnejszy – Henryk – już za życia cieszył się dużym uznaniem, o czym świadczy fragment pośmiertnego wspomnienia autorstwa Jana Kleczyńskiego:

> „W tym dniu, o godzinie 11-tej rano odbyło się w kościele Ś-go Krzyża nabożeństwo żałobne, na którem wykonano: Mszę żałobną Moniuszki (orkiestra teatru wielkiego, chór amatorski, chór teatralny i chór Tow. Muzycznego[415]) pod dyrekcyą A. Münchheimera. W czasie Mszy panna Wojakowska odśpiewała psalm Zarzyckiego, p. Lewicka hymn Münchheimera, p. Barcewicz odegrał na skrzypcach Legendę nieboszczyka, chór żeński konserwatoryjum wykonał „Requiem aeternam” Zarzyckiego, chór zaś męski Towarzystwa „Salve Regina” Żeleńskiego, pod dyrekcyą kompozytora. Pogrzeb odbył się z wielką uroczystością. Dziesięciotysięczny tłum towarzyszył orszakowi”[416].

Dwaj najmłodsi w domu Wieniawskich to bliźniacy – Józef, którego życie i twórczość jest przedmiotem niniejszej rozprawy, i Aleksander, wykazujący także talent muzyczny, o czym donosił nawet „Ruch Muzyczny”[417]:

---

zamieszkałych. Tamowanie małżeństwa nie zaszło; małżonkowie nowi oświadczają, iż nie zawarli umowy przedślubnej. Niniejszy akt stawającym i świadkom przeczytany, podpisany został przez nas, wraz z wszystkimi osobami do tego aktu wchodzącymi. (-) ks. Michał Toczyski, wikariusz metropolitalny warszawski, (-) ks. Beniamin, kapucyn gwardian, (-) Tadeusz Wieniawski, (-) Regina Wolff, (-) Henryk Umieniecki, (-) Józef Dyzmański, (-) Eleonora Wolff, matka”.

411 APL, *Gimnazjum Wojewódzkie Lubelskie*, sygn. 762.

412 Tamże, sygn. 762.

413 „Dr Wieniawski, asesor kolegialny ma synów 5: Tadeusza, Juliana, Henryka, Józefa i Aleksandra”, APL, *Akta m. Lublina 1809-1875: Spis ludności 1852-1855*, sygn. 725, k. 449.

414 Julian Wieniawski (1834-1912) – pisarz, nowelista i publicysta, znany pod pseudonimem „Jordan”. Jego felietony *Listy Jordana do pana Jana*, zamieszczane w latach 1882-1885 na łamach „Tygodnika ilustrowanego” cieszyły się dużą popularnością, natomiast dwutomowe *Kartki z mego pamiętnika* stanowią cenne źródło informacji, nie tylko o rodzinie Wieniawskich, ale także o historii miasta, C.W. Domański, dz. cyt., t. 1, s. 272.

415 Chór Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego powołał do istnienia Józef Wieniawski.

416 J. Kleczyński, *Henryk Wieniawski*, EM (1880), nr 8, s. 1.

417 Inne pochlebne recenzje, dotyczące działalności koncertowej Aleksandra Wieniawskiego, ukazywały się także m.in. w „Kurierze Warszawskim” (1859), nr 110 i nr 144.

> „(…) Ale przepraszamy! Nie wszystko; mamy głos tenorowy młody, zdrowy i giętki, głos p. Aleksandra Wieniawskiego, brata artystów Józefa i Henryka; szkoda tylko, że go nie uprawia, jakby mógł i jakby głos zasługiwał na to. Mamy jednak nadzieję, że p. Wieniawski zechce korzystać z tak pięknych zdolności i z naszej uwagi: iż najmniej w świecie szkodzi zbytek bogactwa, mianowicie duchowego”[418].

Bliźniaczy brat Józefa zdecydował się jednak na porzucenie drogi artystycznej na rzecz studiów prawniczych i pracy w Ministerstwie Spraw Zagranicznych[419]. Z racji licznych obowiązków doktora Wieniawskiego wychowaniem i edukacją synów zajmowała się głównie matka, o czym świadczą wspomnienia najstarszego z nich:

> „Dziecięce lata moje niczym zapewne nie różnią się od tych, jakie każdy z nas w domach obywatelskich, średnio zamożnych przechodzi. Było nas czterech braci w domu, najstarszy bowiem Tadeusz, brat przyrodni, był od nas lat kilkanaście starszy i kształcił się już za moich lat dziecięcych w Uniwersytecie Wileńskim, a po zamknięciu takowego kończył fakultet medyczny w Moskwie. Mimo różnicy wieku dochowaliśmy sobie miłość dozgonną; z pomiędzy nas czterech ja byłem najstarszy, po mnie szedł brat mój Henryk, a po nim dwaj bliźniacy, Józef i Aleksander. Ojciec nasz zajęty szeroką prowincyonalną praktyką w Lubelskiem, rzadkiem był gościem w domu, cały więc ciężar wychowania spadał na nieocenioną naszą Matkę, której poświęcenie i zaparcie się wszelkich przyjemności światowych nie miało granic. Ona nauczyła nas czytać i pisać, modlić się z głębi serca, czcić Boga, kochać bliźnich i kraj, umieć podzielić się z najbiedniejszymi i umieć cierpieć bez szemrania”[420].

To właśnie matka zaszczepiła w nich zamiłowanie do sztuki, czego szczególnym urzeczywistnieniem okazały się talenty Henryka, Józefa i Aleksandra. O zaangażowaniu matki w rozwój ścieżki artystycznej synów świadczy jej rezygnacja z własnych planów, o czym będzie mowa szerzej w dalszej części pracy. Zarówno Henryk, jak i Józef w młodym wieku opuścili dom rodzinny, udając się do paryskiego konserwatorium. Zanim to jednak nastąpiło, obydwaj rozpoczęli edukację, przewidzianą stosownie do wieku.

2. Edukacja i początki kariery muzycznej

Okres edukacji muzycznej w życiu Józefa Wieniawskiego był czasem bardzo ważnym, który znalazł przełożenie i wpłynął na lata późniejsze. Nie ograniczał się on bowiem do rozwijania czysto praktycznych umiejętności w zakresie gry na instrumencie, czy kompozycji, ale przede wszystkim był czasem kształtowania osobowości młodego artysty.

[418] *Tenorzyści w Lublinie*, RM (1859), nr 4, s. 34.
[419] C.W. Domański, dz. cyt., t. 1, s. 272.
[420] Jordan (J. Wieniawski), *Kartki z mego pamiętnika*, t. 1, Warszawa 1952, s. 7.

2.1. Pierwsze kontakty z muzyką

Muzyka zajmowała od samego początku ważne miejsce w rodzinnym domu Wieniawskich. Powszechnie uważano, że „bracia Wieniawscy talent odziedziczyli po matce Reginie z Wolffów Wieniawskiej”[421]. Sam Julian Wieniawski w pamiętniku pisał, że matka „zamiłowana w muzyce i sama niezwykle muzykalna, umiała rozbudzić w nas poczucie piękna, tej najpiękniejszej i najwdzięczniejszej ze sztuk”[422]. Potwierdzeniem jej zdolności muzycznych może być fakt podjętych, ale niestety nieukończonych studiów w konserwatorium paryskim, gdzie posłała później obydwu synów. Jak czytamy we wspomnieniu pośmiertnym, sama „posiadała niemały talent muzyczny i przyczyniła się do rozbudzenia go w synach, a gdy byli jeszcze dziećmi, odbywała z nimi podróże artystyczne po całej Rosji, otaczając ich przy tym macierzyńską opieką”[423]. Wpajanie dzieciom zamiłowania do muzyki nie ograniczało się tylko do teoretycznej edukacji, gdyż muzyka była wykonywana regularnie w rodzinnym domu Wieniawskich. Kiedy matka ze znajomymi grywali wieczorami w salonach tria i kwartety, Henryk i Józef przysłuchiwali się im za drzwiami[424].

W domu Wieniawskich gościło wiele znamienitych osobowości muzycznych ówczesnego Lublina. Rodzinę często odwiedzał młodszy brat matki – Edward Wolff. W salonie muzycznym prowadzonym przez jego rodziców gościł nawet Józef Elsner, udzielając Edwardowi lekcji kompozycji. Wolff, po przeprowadzce do Paryża w 1835 roku, sporadycznie odwiedzał Lublin i Warszawę, jednak to także za jego namową Regina – początkowo z Henrykiem, później także z Józefem – przybyła do stolicy Francji, aby rozwijać talenty braci w konserwatorium. Nawiązana tam przez Edwarda znajomość z Fryderykiem Chopinem i Franciszkiem Lisztem otworzyła przed nim nowe możliwości[425], dzięki czemu stał się cenionym muzykiem i kompozytorem. Wolff odnosił także sukcesy pedagogiczne. Do grona jego studentów w klasie fortepianu paryskiego konserwatorium należał m.in. Feliks Jarociński, jeden z czołowych animatorów życia muzycznego w Kielcach.

[421] J. Kleczyński, *Józef Wieniawski*, EM (1884), nr 35, s. 357.
[422] Jordan, dz. cyt., s. 8.
[423] EM (1884), nr 55, s. 564.
[424] *Pamiętniki Izabeli Hampton-Wieniawskiej*, w: *Materiały Biograficzne Rodziny Wieniawskich*, ATM w Poznaniu, s. 2.
[425] W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski życie i twórczość*, Warszawa 1986, s. 13.

2.2. Studia w Paryżu

Czas spędzony podczas edukacji w paryskim konserwatorium był szczególnym okresem w życiu Józefa. Nie byłoby to możliwe bez hojnego stypendium cara Mikołaja[426]. Należy zaznaczyć, że młodszy z braci Wieniawskich znalazł się w Paryżu dzięki osobie Henryka. Rodzice Henryka o zaplanowanej uroczystości wręczenia dyplomów dowiedzieli się bardzo późno, wobec czego znaleźli się w trudnej sytuacji. Regina stanęła przed problemem wyrobienia paszportów dla siebie i syna. Z powodu opóźnień w ich wydaniu „do ostatniej chwili nie było wiadomo, czy Regina i Józef wezmą udział w uroczystości"[427]. Ostatecznie przybyli na nią kilka godzin przed rozpoczęciem. Julian Wieniawski pisał o tym: „traf, czy zrządzenie Boskie sprawiły, właśnie w dniu rozdawania nagród przyjechała do Paryża matka moja wraz z drugim bratem Józefem, który również wybitne do muzyki wykazywał zdolności"[428].

Można się domyślać, że już wtedy osoba Henryka budziła duży szacunek, nie tylko wśród pedagogów uczelni, ale także samego jej dyrektora Françoisa Fétisa, który dowiedziawszy się o przyjeździe rodziny lublinianina, „odnalazł matkę i zaprosił do własnej loży"[429]. Julian Wieniawski w swoim pamiętniku tłumaczy ten fakt brakiem wystarczającej liczby miejsc na sali. Wspomina również, że matka „bez większego namysłu najęła mieszkanko i dalszym studyom braci w harmonii i kontrapunkcie poświęciła się zupełnie"[430]. Jednym z najczęściej odwiedzających ją tam gości miał być przebywający wówczas w Paryżu Adam Mickiewicz, który z podziwem wsłuchiwał się w grę młodzieńców. Jak się później okazało, był to przełomowy moment w edukacji Józefa, który jeszcze w 1847 roku, będąc pod wrażeniem świata muzyki, postanowił wstąpić w szeregi konserwatorium[431]. Stał się tym samym jednym z jego najmłodszych uczniów.

Niewiele miejsca tym wydarzeniom poświęcił Léon Delcroix, jednak dużo wcześniej, bo w lutym 1858 roku informacje na temat edukacji Józefa w stolicy Francji zamieścił „Ruch Muzyczny". Anonimowy autor sugeruje, że „bracia Wieniawscy

[426] Oprócz stypendium car sprezentował Henrykowi nowy instrument – skrzypce Guarneriego del Gesù (1698-1744); A. Desfossez, *Henri Wieniawski*, La Haye 1856, s. 3.
[427] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 27.
[428] Jordan, dz. cyt., s. 10.
[429] Jordan, dz. cyt., s. 10.
[430] Tamże, s. 11.
[431] L. Delcroix, *Joseph Wieniawski*, Bruxelles 1904, s. 1.

odbierali edukację w konserwatorium paryskim, dzięki pozyskanemu stypendium”[432]. Jak podaje Jan Kleczyński: „młody Józef w 1846 roku pojechał do Paryża, gdzie trzy lata później z chlubą ukończył kolejno klasy fortepianu, solfeżu i harmonii, uzyskując pierwsze nagrody”[433]. Klasę fortepianu w konserwatorium prowadzili w tym czasie Pierre Joseph Guillaume Zimmermann [434] i jego uczeń Antoine Marmontel [435], a także tymczasowo brat Reginy Wieniawskiej – E. Wolff. To właśnie Francuzom zostało powierzone kształtowanie warsztatu pianistycznego Józefa. Zimmermann już wtedy mógł poszczycić się dużymi osiągnięciami swoich uczniów ta kich jak Ambroise Thomas[436], César Franck[437], czy Georges Bizet[438], „uczęszczający na zajęcia do profesora równolegle z Józefem”[439].

Zajęcia autorskie Zimmermanna były bardzo intensywnym czasem dla Józefa[440], bowiem lekcje fortepianu odbywały się niemal codziennie. Jego drugim nauczycielem fortepianu był Antoine Marmontel, który „rozpoczynał wówczas działalność

[432] *Józef Wieniawski,* RM (1858), nr 7, s. 51.

[433] J. Kleczyński, *Józef Wieniawski,* EM (1884), nr 35, s. 357.

[434] Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785-1853) – francuski pianista, kompozytor i pedagog. W 1816 roku objął stanowisko profesora fortepianu KMP. Określany mianem jednego z najbardziej wpływowych twórców francuskiej szkoły fortepianowej. Jego dorobek kompozytorski obejmuje utwory symfoniczne, kameralne i fortepianowe – głównie o przeznaczeniu pedagogicznym. Do grona jego uczniów należeli Ambroise Thomas, George Bizet, a także Józef Wieniawski; F. Robert, *Pierre Joseph Guillaume Zimmermann*, w: NGrove, t. 27, s. 840.

[435] Antoine-Francois Marmontel (1816-1898) – absolwent Konserwatorium Paryskiego, uczeń Pierre Zimmermanna. W latach 1848-1887 pełnił funkcję profesora tamtejszej uczelni. Współtwórca francuskiej szkoły pianistycznej. Autor licznych utworów o charakterze pedagogicznym (*Ecole élémentaire de mécanisme et de style* op. 6), a także prac teoretycznych. Jego uczniami byli między innymi: Claude Debussy i Józef Wieniawski; J. Popis, *Antoine-Francois Marmontel*, EM PWM, t. 6, s. 98.

[436] Ambroise Thomas (1811-1896) – francuski kompozytor wywodzący się z rodziny o tradycjach muzycznych. W 1837 na deskach Opére-Comique miał miejsce jego debiut operowy, podczas którego wykonano *La double échelle,* które zyskało uznanie Berlioza. W 1871 roku został minowany dyrektorem KMP, którą to funkcję sprawował do końca życia, natomiast w 1895 roku przewodniczył obchodom stulecia jego istnienia; A. Konieczna, *Ambroise Thomas,* EM PWM, t. 11, s. 82-84.

[437] César Franck (1822-1890) – francuski organista, piansta i kompozytor. Jeden z prekursorów symfonizmu organowego. Pierwsze występy publiczne na swoim koncie odnotował jeszcze jako młodzieniec, jednak w okresie studiów rozpoczął regularne koncerty, podczas których prezentował własną twórczość. Od 1872 roku prowadził klasę organów w KMP. Jego twórczość stanowi splot tradycji franko-flamandzkich ze stylem późnego Baroku i niemieckiego klasycyzmu; L. Stawowy, *César Franck*, EM PWM, t. 3, s. 439-445; A. Bassi, *César Franck,* Pordenone 1988, s. 6-37.

[438] Georges Bizet (1838-1875) – pochodził z rodziny o tradycjach muzycznych. W historii muzyki zapisał się przede wszystkim jako twórca dzieł operowych, symfonicznych i kameralnych. Już w wielu 17 lat skomponował pierwszą *Symfonię* C-dur wykazującą się wpływami Haydna i Mozarta; J. Paja, *Georges Bizet*, EM PWM, t. 1, s.324-326; Z. Kościów, *Georges Bizet*, Wołomin 2009, s. 97-99.

[439] F. Robert, *Pierre Joseph Guillaume Zimmermann*, w: NGrove, t. 20, London 2001, s. 840.

[440] W 1840 roku Zimmermann opublikował podręcznik zatytułowany *Encyclopédie du pianiste*, będący jednym z pierwszych elementarzy do nauki gry na fortepianie. Jego pierwszy biograf Jean Baptiste Labat pisał, że „był to elementarz przedstawiający metodykę nauczania gry na fortepianie w paryskim konserwatorium”; J. B. Labat, *Zimmermann et l'école francaise de piano*, Paris 1865.

pedagogiczną świeżo po ukończeniu klasy fortepianu Zimmermanna w 1832 roku”[441]. Z czasem nauka gry na fortepianie stała się główną gałęzią jego działalności. Jak stwierdził później Jan Kleczyński, „Marmontel kładł szczególny nacisk na staranność o dobrą technikę i rozwinięcie równego uderzenia w palcach”[442], co krytycy wielokrotnie dostrzegali później w grze Wieniawskiego. Kleczyński w artykule poświęconym Francuzowi bazował w dużej mierze na własnych doświadczeniach, ponieważ także był jego uczniem.

Przez krótki czas „Józef uczęszczał na zajęcia do wuja Edwarda”[443], który dawał lekcje fortepianu w tamtejszej uczelni. Zajęcia te nie miały jednak oficjalnego charakteru, a w literaturze próżno także szukać ich dokładnego przedziału czasowego. Studia Józefa w Paryżu, podobnie jak w przypadku Henryka, nie ograniczały się wyłącznie do gry na instrumencie[444]. Równie intensywnie doskonalili swoje umiejętności w zakresie kompozycji i akompaniamentu pod kierunkiem Françoisa Bazina[445]. Edukacja u tak wybitnych nauczycieli została zwieńczona pierwszymi nagrodami zdobytymi 18 czerwca 1850 roku. Po tym etapie zakończyły się lata nauki Henryka, Józef kontynuował edukację muzyczną.

2.3. Studia w Berlinie i spotkanie z Franciszkiem Lisztem

Lata 50. XIX wieku bracia Wieniawscy w większości spędzili w Niemczech, gdzie nadal towarzyszyła im matka. Józef – mimo coraz większej sławy, opartej na nieprzeciętnym talencie – w przeciwieństwie do swojego brata nie poprzestał jedynie na działalności koncertowej. Rok 1856, jak się później okazało, rozpoczął nowy etap w życiu Wieniawskiego. Młody lublinianin, mimo dużego uznania publiczności i środowiska muzycznego ówczesnego Paryża, opuścił stolicę Francji, aby po krótkim *tournée* kontynuować edukację, do której podchodził z dużą starannością i zaangażowaniem. Młodzieniec, z rozwiniętym warsztatem pianistycznym, wstąpił do

[441] J. Popis, *Antoine Marmontel*, EM PWM, t. 6, s. 98.
[442] J. Kleczyński, *A. F. Marmontel*, EMTiA (1889), nr 286, s. 133.
[443] P. Seligmann, *Les Béotiens de la musique*, „Revue et Gazette Musicale” (1848), nr 4, s. 174.
[444] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 52.
[445] François Bazin (1816-1878) – francuski kompozytor, dyrygent i pedagog, autor prac teoretycznych. Uczeń Daniela Aubera oraz Felixa le Couppey'a. Wykładowca solfeżu w KMP. Szczególną sławę zyskał dzięki operze *Loyse de Montfort*, od 1872 roku był członkiem Académie des Baux-Arts; W. Nowik, *Francois Bazin*, EM PWM, t. 1, s. 215.

Konserwatorium w Berlinie, gdzie przez dwa lata studiował teorię pod kierunkiem Bernarda Marxa[446].

Delcroix określił Marxa jako tego, który „głosi swoją wiedzę w duchu wolności i idei”[447], ale także sprzeciwia się postawom filisterskim. Swoje publikacje w dużej mierze poświęcił promowaniu muzyki jemu współczesnej[448], co wzbudziło liczne kontrowersje wśród krytyków. Jego najważniejszym dziełem był popularny podręcznik *Die lehre von der musikalischen komposition*[449], w którym wyraził zdanie, że muzyka jest formą ludzkiej ekspresji i dlatego musi mieć strukturę zamkniętą. Uważał, że „wszystkie formy muzyczne wywodzą się z podstawowego przeciwstawienia spoczynku i ruchu, co stanowi triadę spoczynek – ruch – spoczynek”[450]. Książka była bardzo popularna do początku XX wieku, więc poglądy w niej zawarte musiał przyswoić także młody Wieniawski.

W czasie studiów w Berlinie Wieniawski zamieszkał w pobliskiej miejscowości Charlottenbourg[451], skąd dojeżdżał na zajęcia dwa razy w tygodniu. W stolicy Niemiec Józef doskonalił swój warsztat pianistyczny. Dużo więcej uwagi poświęcał jednak kompozycji, co zaowocowało choćby *Koncertem fortepianowym g-moll op. 20.*

Wieniawski bardzo poważnie traktował swoją naukę w konserwatorium. Potwierdzeniem tego są słowa zapisane przez jego pierwszego biografa, w których czytamy: „Pewnego dnia, gdy przedstawiał swojemu mistrzowi fugę na trzy tematy, tak bardzo obawiał się, że nie zadowoli swojego profesora, że zanim pokazał mu pracę, wyjaśnił ją w najdrobniejszych szczegółach – z wielkimi obawami. W końcu niepewny, czy w ogóle mu się to uda, wybuchnął rzewnymi łzami”[452], co spotkało się ze zdecydowaną reakcją pedagoga. Marx, widząc przejętego i zestresowanego ucznia, „zakazał mu jakiejkolwiek pracy na okres piętnastu dni”[453]. Zalecił przy tym zajęcia

[446] Adolf Bernhard Marx (1795-1866) – niemiecki pedagog, teoretyk muzyki i kompozytor. Ukończył studia pod kierunkiem Daniela Türka, który uczęszczał do Dresdner Kreutzschule, założonej przez Gottfrieda Homiliusa i Carla Zeltera. Istotnym elementem jego edukacji były studia w zakresie filozofii, zwieńczone doktoratem w 1823 roku. W 1839 roku został profesorem muzyki na uniwersytecie w Berlinie. Dzięki niemu nauka o muzyce weszła na stałe w poczet dyscyplin wykładanych na tym uniwersytecie. W 1850 roku wspólnie z T. Kullakiem i J. Sternem założył Berlinier Musikschule; Z. Chechlińska, *Adolf Bernhard Marx*, EM PWM, t. 6, s. 118.
[447] L. Delcroix, dz. cyt., s. 5.
[448] Z. Chechlińska, dz. cyt., s. 118.
[449] A.B. Marx, *Die lehre von der musikalischen komposition praktisch theorisch*, Lipsk 1847.
[450] Z. Chechlińska, dz. cyt., s. 118.
[451] L. Delcroix, dz. cyt., s. 5.
[452] Tamże, s. 5.
[453] Tamże.

niezwiązane z muzyką. Nie wiadomo, czy uczeń posłuchał swojego nauczyciela. Nieustanna chęć do dalszego pogłębiania wiedzy i nabywania kolejnych umiejętności była zauważna przez wiele osób z jego otoczenia. Ludwik Köhler[454], który znał się z Wieniawskim, na łamach „Der Klavier-lehrer" przytoczył zabawną historię, której był uczestnikiem. Kilkanaście lat później to samo wydarzenie opisał Jan Kleczyński. W berlińskim hotelu doszło do niezapowiedzianej wizyty, którą Köhler złożył Wieniawskiemu. „W Kurytarzu już słysząc muzykę, zatrzymał się podedrzwiami, czekając końca wykonywanego utworu. Ale nieprędko byłoby to nastąpiło […], młody wirtuoz powtarzał bowiem ciągle ten sam ustęp, mniej więcej 20-taktowy, z taką samą pilnością i zacięciem, że nawet nie usłyszał wchodzącego Köhlera"[455]. Gościa zaskoczył jeden szczegół: Wieniawski z każdą powtórką zrzucał z fortepianu kartkę papieru, co okazało się później metodą odliczania. Kompozytor miał zwrócić się do gościa słowami: „Miało być 50 razy z rzędu, ale skoroś przyszedł, to już dosyć!"[456]. Historia ta kryje w sobie całą tajemnicę charakteru i uroku, które gra Wieniawskiego wywierała na uczestników jego koncertów.

Wieniawski, jako początkujący kompozytor, przedstawiał inne podejście do formy niż jego profesor, który nawet w przypadku fugi zalecał odejście od klasycznej budowy, jaką odznaczał się ten gatunek. Co więcej – Wieniawski na gruncie zarówno muzyki salonowej, jak i większych form orkiestrowych – w odróżnieniu od Niemca – wykazywał się poważnym, konsekwentnym rozwijaniem poszczególnych motywów. Marx, odnosząc się do prac przedstawionych przez Wieniawskiego, powiedział: „W pana karierze kompozytora nie miał pan potrzeby stosowania skomplikowanej formy kompozycji polifonicznej; ale w dziele o większym rozmachu, mogą pojawić się trzy motywy o różnych cechach, które wymagają rozwinięcia każdy w swojej formie"[457]. Mimo różnic w podejściu do sztuki kompozycji Marxa i Wieniawskiego, pod kierunkiem pierwszego powstały kompozycje, które w późniejszych latach przyniosły największy rozgłos Wieniawskiemu, chociaż trzeba także zaznaczyć, że niektóre z nich spotkały się również z krytyką.

Emanuel Kania o *Polonezie op. 13* wypowiedział się w następujących słowach: „Trzeba się dobrze rozpatrzyć w téj kompozycyi, by w niéj upodobanie znaleźć; widać

[454] Ludwik Köhler (1799-1871) – bliżej nieznana osoba.
[455] J. Kleczyński, *Józef Wieniawski,* dz. cyt., s. 357.
[456] Tamże, s. 357.
[457] L. Delcroix, dz. cyt., s. 6.

tu staranie i dążność do lepszéj muzyki, ale efekt całości mały”[458]. Niespełna rok później na łamach „Ruchu Muzycznego” pojawił się artykuł, wedle którego „liczba kompozycji Wieniawskiego popełnionych pod kierunkiem Marxa przewyższa podwójnie liczbę lat rozgłosu jego w Europie, co stanowi dowód owocnych studiów w Berlinie”[459].

Ukoronowaniem tego etapu nauki był *Koncert fortepianowy g-moll op. 20*, który od samego początku spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem krytyków i publiczności. Dzięki umiejętnościom nabytym pod kierunkiem Marxa, Józef Wieniawski rozwinął swój warsztat i dołączył do grona muzyków, którzy na koncertach – obok wirtuozostwa – prezentowali własną twórczość kompozytorską. Zdaniem niektórych krytyków, z czasem jego kompozycje wzięły górę nad umiejętnościami. „Sił brakuje mu jako wirtuozowi, a co innego jako kompozytor. Ma już własną indywidualność, melancholię i ogień sobie właściwy”[460].

Mówiąc o edukacji Wieniawskiego nie można pominąć pobytu w Weimarze – mieście, które odgrywało rolę jednego z centrów kulturalnych ówczesnych Niemiec. Młodzi pianiści przyjeżdżali tam, aby doskonalić swój warsztat pod kierunkiem Franciszka Liszta, który przebywał tam w latach 1848-1859. Wśród nich znaleźli się dwaj Polacy: Józef Wieniawski i Karol Tausig[461]. W tym czasie Liszt kończył pracę nad zbiorem *Rapsodii węgierskich*[462], które zajęły jedno z kluczowych miejsc w repertuarze Wieniawskiego i wywarły istotny wpływ na jego twórczość, czego przykładem był chociażby zbiór etiud.

O osobie Franciszka Liszta Józef usłyszał już w rodzinnym domu, kiedy matka opowiadała o wybitnych przedstawicielach ówczesnego świata muzycznego. Liszt,

[458] E. Kania, *Przegląd kompozycyj*, RM (1857), nr 7, s. 55.
[459] Autor anonimowy, *Józef Wieniawski*, RM (1858), nr 7, s. 51.
[460] RM (1860), nr 17, s. 320.
[461] Karol Tausig (1841-1871) – pierwszym jego nauczycielem był ojciec Alojzy (1820-1885), a następnie podobnie jak Józef Wieniawski kształcił się u Franciszka Liszta w Weimarze. W wieku szesnastu lat przybywa do Wiednia, gdzie koncertuje z dużym powodzeniem. Tam poznaje Brahmsa i Wagnera uczestnicząc w słynnym sporze dwóch artystów. Już jako młodzieniec zdobył uznanie krytyków. Maurycy Karasowski po jednym z koncertów twierdził, że *Rapsodie Liszta wybornie Tausig odegrał, a talent jego na właściwym sobie polu jest działający.* W 1858 roku wystąpił w prestiżowym koncercie z orkiestrą pod dyrekcją Hansa von Bülowa; J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995, s. 129-131; M. Karasowski, *Karol Tausig*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” (1856), nr 225, s. 6.
[462] F. Liszt, *Rhapsodies Hongroises*, Berlin 1853.

w wieku dwunastu lat, spotkał się rozczarowaniem, kiedy Luigi Cherubini[463] odmówił mu przyjęcia do grona studentów paryskiego konserwatorium, co opisał później w swoich pamiętnikach[464]. Nie zniechęciło go to jednak do dalszej edukacji muzycznej.

Należy wspomnieć w tym miejscu o osobie Karola Lipińskiego, bowiem to on doradził Henrykowi Wieniawskiemu, żeby odwiedził Liszta w Weimarze, zapewniając, że „dar kompozytorski Węgra jest bliski Wieniawskiemu"[465]. Henryk posłuchał rady doświadczonego już wtedy wirtuoza. Dostał od niego także list polecający, datowany na 27 stycznia 1849 roku. Warto jednak zauważyć, że niedługo potem dołączył do niego młodszy brat Józef.

Dwupiętrowy dom Liszta, umiejscowiony z dala od miejskiego gwaru, często odwiedzali przede wszystkim jego uczniowie, ale także wybitni muzycy – Hektor Berlioz[466], Anton Rubinstein, czy Hans von Bülow[467]. Tam też Józef spotkał po raz pierwszy Géza Zich'ego[468], któremu później zadedykował *Etiudę Des-dur op. 44 nr 15*.

Józef Wieniawski z czasem został przyjęty do grona uczniów Węgra, o czym wspominała Marta Sabinina[469]. Według jej relacji, w chwili pierwszego spotkania 4 maja 1853 roku w domu Liszta, Józef Wieniawski „grał biegle i czysto, ale nie dorównywał swojemu bratu, który ma w grze więcej techniki i życia"[470]. Być może to właśnie o tym spotkaniu Wieniawski pisał później na łamach „Nowości muzycznych", omawiając najważniejsze dla niego lekcje muzyczne:

> „Druga charakterystyczna lekcya, ta, o której zachowałem osobiste wspomnienie, była dana w Wejmarze przez Franciszka Liszta, którego uczniem byłem w r. 1858, gdy jeszcze mieszkał w Altenburgu. Lekcya ta miała miejsce w parę lat później, podczas

[463] Luigi Cherubini (1760-1842) – włoski kompozytor, dyrygent, pedagog i teoretyk muzyki. Uważany za jednego z rewolucjonistów muzyki operowej. W latach 1822-1842 pełnił funkcję dyrektora KMP. Jego twórczość obejmuje głównie muzykę operową i wokalno-instrumentalną; M. Fend, *Luigi* Cherubini, NGrove, t. 6, s. 571-579.

[464] F. Liszt, *Gesammelte Schriften*, t. 2, Leipzig 1881, s. 31.

[465] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 50.

[466] Hektor Berlioz (1803-1869) - francuski kompozytor, pisarz i krytyk muzyczny. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli francuskiego symfonizmu w okresie romantyzmu, R. Clarson-Leach, *Berlioz*, Kraków 2000.

[467] Hans von Bülow (1830-1894) - niemiecki dyrygent, pianista i kompozytor. Wybitny interpretator dzieł Ryszarda Wagnera, J. Kregor, *Hans von Bülow: A Life for Music*, "Notes" (2012), vol. 68 (4), s. 790-792.

[468] Géza Zichy (1849-1924) – węgierski pianista i kompozytor. W wieku czternastu lat, w wyniku wypadku podczas polowania stracił prawą rękę, co nie przerwało jego działalności artystycznej. Studia w dziedzinie kompozycji ukończył pod kierunkiem Roberta Volkmanna, a klasę fortepianu u Franciszka Liszta, który dokonał orkiestracji jego dzisiaj zaginionej ballady – *Der Zaubersee*, a także transkrypcji *Valse d'Adéle* w oryginalnej wersji przeznaczonego na lewą rękę; J.S. Weissmann, M. Eckhardt, *Géza Zichy*, NGrove, t. 27, s. 818.

[469] Marta Sabinina (1831-1892) – bliżej nieznana pianistka, uczennica Franciszka Liszta.

[470] W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski życie i twórczość,* Warszawa 1986, s. 77.

> mego przejazdu przez Wejmar. Młoda panna grała na fortepianie rozsiewając wokoło siebie fałszywe nuty, z hojnością i zapałem, którego można było przypisać zupełnej nieświadomości. Liszt zachęcał ją, chwalił i wreszcie powiedział te pamiętne słowa: „Dobrze moje dziecko, bardzo dobrze. Już idź!", po czem zwracając się gwałtownie ku mnie rzekł półgłosem wzruszając ramionami: „Pojmuje Pan, że nie jest moją rzeczą wdawanie się w szczegóły tego nieporządku" - zapytywałem siebie niejednokrotnie, na czem właściwie polegał wkład tego genialnego artysty i przyszedłem do przekonania, że był pożytecznym, tylko dla tych, którzy do pewnego stopnia mogli rościć prawo do zaszczytnego tytułu „młodego artysty". Ale trudno jest podnosić podobne nauczanie do systemu. Było ono bez wątpienia dobrodziejstwem, ale jak szkodliwem zarazem, gdy uczeń nie dorósł do przyjmowania podobnych wskazówek! Pozwoliłem sobie przyłączyć małą nutkę dyssonansową między głosy, grzmiące z całą dusznością o doniosłości uroczystych obchodów tutejszej rocznicy urodzin tego, który był wielkim i dobrem przede wszystkiem. Ale cóż chcecie? Mam w sercu rodzaj jakby urazy dla artysty tak wyjątkowego, niezwykle obdarzonego od natury za zachęcanie młodych kompozytorów do nagannych ekscentryczności. Nie zatrzymywał się prawie nigdy na stronnicach jasnych, prawdziwych, szczerych, lecz gdy młodzi adepci sztuki przedstawiali mu swe utwory zagmatwane, szalone, pod żadnym względem nie usprawiedliwione, wołał: „brawo", a zwracając się do nas, po niemiecku mówił: „Es steckt was drin", co znaczy mniej więcej: „coś osobliwego tu się zagnieździło". A jednak, jeśli nie zatrzymamy się na paru dziełach napuszonych, w których najniezgodniejsze modulacye powtarzają się bez żadnej racji (taka jest Sonata h-moll, którą grał u siebie po raz pierwszy na pięknym Erardzie, w obecności kilku osób, jak: Marx, Stöhr, Laub, mój brat Henryk, matka Liszta, moja matka, Pruckner, Raff, niżej podpisany i inni, - Sonata zakończona wśród lodowatej ciszy, przerwanej tylko własnem, nie w porę do mej matki wyrzeczonem zdaniem: „Ja da hören aber alle Brawos auf", jeżeli nie zatrzymamy się na takich dziełach, podziwiamy mnóstwo bez zastrzeżeń innych kompozycyi instrumentalnych i wokalnych, które stawiają Liszta na odrębnym miejscu, gdyż nikt przed nim nie znał licznych sekretów różnorodnych, a nieprzewidzianych własności wydobywania dźwięków z fortepianu. Owocna działalność Liszta będzie żyła, gdyż jak mówił pewnego razu czarujący Gounod podczas jednej z naszych przechadzek: chowajmy tedy z wdzięcznością zalety dzieł udatnych, zrównoważonych genialnego muzyka węgierskiego"[471]

Spotkanie z węgierskim kompozytorem zaowocowało dłuższą znajomością. w tym czasie Liszt kończył pracę nad *Sonatą h-moll*, a także cyklem *Harmonie poetyckie i religijne*. Zapewne rozmowy towarzyszące zajęciom sprzyjały rozwojowi osobowości muzycznych młodych artystów. Liszt pisał o obecności Wieniawskich do swojego przyjaciela Franza Brendela[472]. W liście datowanym na 3 kwietnia 1853 roku zaznaczył, że „bracia Wieniawscy są u niego już od kilku dni"[473], nie podając żadnych szczegółów. Relacje Sabininy sugerują jednak, że bracia spędzili tam dłuższy czas, który wywarł znaczący wpływ na warsztat kompozytorski Józefa.

[471] „Nowości Muzyczne" (1911), nr 11-12, s. 9-10.
[472] Franz Brendel (1811-1868) - ceniony krytyk muzyczny.
[473] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 80.

2.4. Wspólna działalność braci[474]

Jeszcze przed ukończeniem studiów na paryskiej uczelni bracia z dużym powodzeniem rozpoczęli działalność koncertową. Jednak dopiero „w drugiej połowie 1850 roku ruszyli w pierwsze wspólne *tournée* po koncercie pożegnalnym w maju”[475], podczas którego Henryk wykonał fantazję Ernsta na temat opery *Otello* Rossiniego. Bracia wykonali *Wielki duet Henryka Wieniawskiego,* napisany na temat rosyjskiego hymnu narodowego[476], co nie było niczym nowym. Pisanie kompozycji na tematy hymnów narodowych stanowiło jedną z kształtujących się tradycji, którą podejmowali Paganini, Liszt czy Lipiński.

Ze względu na sytuację polityczną Królestwa Polskiego wydaje się, że wybór rosyjskiego hymnu w przypadku muzyków z Lublina był naturalny. Swoje pierwsze kroki skierowali właśnie za wschodnią granicę, ze względu na sytuację polityczną Królestwa Polskiego. Wcześniej otrzymali zaproszenie, aby zaprezentować swoje umiejętności w Pałacu Łazienkowskim[477], w obecności carycy Aleksandry Fiodorowej[478] i cesarza Wilhelma I. Tego wieczoru zaprezentowało się jeszcze kilku innych artystów. Na ich tle z pewnością wyróżnił się Józef, który w bezkompromisowy sposób ujawnił swój temperament:

> „Gdy panna Bartenieff, dama dworu, obdarzona zachwycającym głosem, śpiewała przy akompaniamencie pianina szambelana Skibickiego, ucznia Fielda; a generał Lwow (autor narodowego hymnu rosyjskiego) odtwarzał partię skrzypiec „obligato”; malutki spanielek cavalier, który siedział na kolanach u carycy, zaczął szczekać. Ponieważ nadchodziła kolej młodego Wieniawskiego, który miał zasiąść przy fortepianie, poprosił on mistrza ceremonii, księcia Szuwałowa (ojca dawnego ambasadora Rosji w Paryżu), aby wyniesiono z sali hałasującego zwierzaka. Książę, niezwykle zakłopotany, musiał spełnić jego życzenie. Zwrócił się z taką prośbą do carycy, która zgodziła się, by wynieść hałaśnika, dzięki czemu młody i stanowczy muzyk zdecydował, że może rozpocząć występ”[479].

Przywołany incydent nie spotkał się z negatywnymi konsekwencjami, jak mogłoby się wydawać. Wręcz przeciwnie, bowiem jeszcze w tym samym roku bracia udali się do Petersburga, „gdzie dostąpili zaszczytu przesłuchania na dworze

[474] Ze względu na obszerną literaturę poświęconą wspólnej twórczości braci zagadnienie to zostanie przedstawione wyłącznie w zarysie.
[475] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 52.
[476] Tamże, s. 53.
[477] Por. L. Delcroix, dz. cyt., s. 4.
[478] Aleksandra Fiodorowa – ostatnia cesarzowa Rosji, żona Mikołaja II. Święta kościoła prawosławnego, J. Sobczak, *Mikołaj II – ostatni car Rosji. Studium postaci i ewolucji władzy*, Warszawa 2009.
[479] L. Delcroix, dz. cyt., s. 5.

cesarskim”[480]. Zostali przyjęci z wielkim entuzjazmem, okrzyknięto ich nawet cudownymi dziećmi i obdarowano cennymi prezentami. Pomimo że tamtejsze środowisko skupiało swoją uwagę głównie na Henryku, młodszy z braci nie pozostał pominięty, o czym świadczy wypowiedź jednego z krytyków. „Józef Wieniawski poświęcił się wyłącznie fortepianowi i kompozycyi i już otrzymał pierwszą nagrodę (*premier prix du Conservatoire et du Solfége*). Śladem starszego brata pracuje gorliwie w obranym przez się zawodzie i wielkie, nader wielkie o sobie rokować każe nadzieje”[481]. Niespełna dwa lata później jeden z moskiewskich dzienników dostrzegł atut wyróżniający Józefa. W relacji po koncercie pojawia się informacja, że „młodszy z braci, pianista Józef, jest obdarzony niezwykłą pamięcią, tak że zna na pamięć akompaniament wszystkich utworów, które gra jego brat”[482], na co krytycy zwracali uwagę również w późniejszych latach. W podobnym tonie swoją opinię wyrażał poeta Aleksander Groza[483]. Pisał, że „dwunastoletni brat Henryka, Józef, którego gra na fortepianie taka śpiewna, którego palce tyle mają siły, że nie widząc grającego myślałbyś, że to jaki 30-letni mężczyzna, który igra sobie z największymi trudnościami (…) gruntowne studia nadały grze obu braci ton poważny, to uszanowanie dla najpiękniejszej i najczystszej ze sztuk, że nie zmienili jej na jakieś kuglarstwo, które rade by co chwila czymś zadziwić”[484].

Tournée Wieniawskich po Rosji nie zakończyło się na Petersburgu. Koncertowali także w Moskwie, Charkowie, Wilnie, Odessie, Połtawie, Woroneżu, Kursku, Tule, Orle, Penzie, Tambowie, Saratowie czy Symbirsku[485]. Żaden skrzypek ani pianista nie odbył później podobnej trasy koncertowej po Rosji. Wieniawscy prześcignęli pod tym względem takich wirtuozów jak Mikołaj Afanasjew[486], Mikołaj Łatyszew[487], Mikołaj Dimitrijew-Swieczin[488], czy wreszcie braci Apolinarego i Antoniego Kątskich.

[480] A. Desfossez, dz. cyt., s. 4.
[481] W. Każyński, *Rozmaitości*, „Tygodnik Petersburski” (1850), nr 51, s. 4.
[482] „Nuvelist” (1852), nr 6, s. 40.
[483] Aleksander Groza (1807-1875) – polski poeta i powieściopisarz. Uznawany za jednego z twórców „szkoły ukraińskiej”; K. Estreicher, *Aleksander Groza*, w: *Bibliografia Polska XIX stulecia*, t.9, Kraków 1970, s.267.
[484] A. Groza, *Mozaika kontraktowa. Pamiętnik z roku 1851*, Wilno 1857, s. 109.
[485] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 58.
[486] Mikołaj Afanasjew - bliżej nieznany rosyjski skrzypek i kompozytor.
[487] Mikołaj Łatyszew - bliżej nieznany rosyjski skrzypek.
[488] Mikołaj Swieczin - bliżej nieznany rosyjski muzyk., uczeń K. Lipoińskiego (W. Grigoriew, dz. cyt., s. 58).

Nie dziwi więc fakt, iż wspomniany wcześniej Liszt nie był jedynym protektorem twórczości braci Wieniawskich. Do tego grona zaliczyć można także Stanisława Moniuszkę, który odegrał kluczową rolę w rozwoju polskiej kultury muzycznej u progu XIX wieku. Jego dorobek stał się syntezą kultury ludowej, a dzięki jej wymiarowi patriotycznemu twórca ten zyskał miano prekursora nurtu narodowego. O wysokim uznaniu dla jego osoby świadczy chociażby fakt, iż pierwsza biografia ukazała się niespełna rok po śmierci, a autor określił Moniuszkę mianem „naszego najznamienitszego kompozytora”[489]. Dla wielu dorastających u jego boku artystów stał się niepodważalnym autorytetem. Moniuszko nie prowadził jednak działalności w ścisłym tego słowa rozumieniu pedagogicznej. Jego kontakty ze środowiskami muzycznymi Wilna i Warszawy zaowocowały natomiast silnym zakorzenieniem w działalność kulturalną wspomnianych ośrodków. Dowodem tego jest rola, którą odegrał w kształtowaniu osobowości artystycznej Józefa Wieniawskiego.

Podstawowym źródłem wiedzy na temat kontaktów autora „Strasznego Dworu” z Józefem i Henrykiem Wieniawskimi jest korespondencja i materiały prasowe. Rozpoczęcie znajomości młodych artystów z dojrzałym już kompozytorem należy datować na początek lat 50. XIX wieku. Wilniuk z uwagą śledził poczynania młodych muzyków, o czym może świadczyć recenzja jego autorstwa, która ukazała się na łamach „Kuriera Wileńskiego”:

> „Do najdziwniejszych zjawień przyrodzenia należy wczesne rozwijanie się talentów, na które tyle czasu, tyle sił każdy potrzebuje. (…) Inaczej dzieje się wszakże tam, gdzie nie obietnice, ale zupełne zadowolenie młody artysta przynosi, i to w taki sposób, że o liczbie lat jego nie godzi się nam pytać, gdy otrzymujemy rezultat równający się długoletnim trudom. Szesnastoletni Henryk i czternastoletni Józef bracia Wieniawscy posłużą nam za dowód tego, cośmy tu wyżej powiedzieli. Nie chcieliśmy publiczności naszej przedwcześnie uprzedzać, oddając im najsłuszniej należną sprawiedliwość, [żebyśmy] nie uszli za zbyt stronnych ich przyjaciół, tak jak się i z nami stało, gdyśmy przed słyszeniem ich gry artykuły europejskich dzienników, zbrojnych w najwiarygodniejsze podpisy czytali. Teraz przekonywamy się, że nikt z artystów tak niesprawiedliwie nie był traktowany, bo gdy skrzypka Henryka do rzędu doskonalszych tylko stawiono, my, odrzucając raz przecie powagę zagranicznych felietonów, a odwołując się do publicznego sądu, w poczet go najznakomitszych mistrzów zaliczamy. Łączy on ściśle sławną siłę Lipińskiego z tkliwością Ernsta i humorem Paganiniego; a co do wykonania mechanizmu, jednego Vietana z nim tylko porównam. W *Fantazji* Ernsta właśnie nie mogliśmy dość podziwiać, z jaką łatwością pokonywał wszystkie rodzaje trudności w tę jedną sztukę zebrane. Pierwsza wariacja wymagała tylko subtelności, ile druga potężnej siły, a wstęp z tak wielkim uczuciem i spokojnością odśpiewał, z jak wielkim ogniem finał niezrównanie trudny wykonał. – Młodszy brat jego, Józef, jest także skończonym muzykiem i doskonałym pianistą. Twory Szopena tak są nieprzystępne, żeśmy nieraz widzieli na nich kruszące się siły, dla których dzieła innych kompozytorów żadnej nie stanowiły trudności. Kto więc tę tajemniczą, głęboką i nieco zawiłą muzykę z taką prawdą, jasnościąi pojęciem oddać jest w stanie, bez zaprzeczenie ma prawo stanąć

[489] A. Walicki, *Stanisław Moniuszko,* dz. cyt., s. 5.

> wyżej od swoich poprzedników. Józef [Wieniawski] wykonał *Wielki polonez* Szopena z dokładnością, z jaką jeszcze nie zdarzyło nam się spotkać w wykonywaniu dzieł największego na fortepian kompozytora. Nie tylko więc mechanizm, którego dziwną doskonałość wykazał w wielkiej *Fantazji* Thalberga z *Don Juana,* ale i niekłamane uczucie i zapał młodego artysty unosił słuchaczy i jednocześnie hołdy wywoływał. Któż zdoła opisać wrażenie, z jakim opuszczał salę każdy, zachwycony genialnością gry, a ujęty uprzejmością artystów, gdy nas nad bogatą programę obdarzyli jeszcze dodatkiem kilku sztuk w niej nieumieszczonych"[490].

Moniuszko uznał czternastoletniego wówczas Józefa za wybitnego interpretatora muzyki Chopina, co później dostrzegli także krytycy. O bliższej zażyłości Moniuszki z rodziną Wieniawskich informacji dostarcza korespondencja z Józefem Sikorskim[491]. Na podstawie zawartych w niej wiadomości możemy wnioskować o znajomości nie tylko z Henrykiem i Józefem, ale także innymi członkami rodziny. Moniuszko darzył muzyków dużym zaufaniem, dając im na przetrzymanie także pieniądze: „Drogi Józefie! Przed dwóma tygodniami wysłałem do Ciebie 50 rs. – przez Dra Tadeusza Wieniawskiego, brata artystów Henryka i Józefa"[492].

Koncerty Wieniawskich w Rosji w 1851 roku nie był ich pierwszą wizytą w tym kraju - byli już wówczas znani tamtejszej publiczności. Wszyscy pamiętali ich występy w Petersburgu na przełomie marca i kwietnia 1849 roku, kiedy dali cztery koncerty w Teatrze Wielkim, po których według Bertholda Damcke[493] odnieśli błyskawiczny sukces[494]. Warto tutaj wspomnieć, iż Moniuszko na bieżąco i z uwagą śledził postępy młodych artystów. W liście do Aleksandra Walickiego, swojego przyjaciela i późniejszego biografa, pisał:

[490] S. Moniuszko, *Koncert Henryka i Józefa braci Wieniawskich*, „Kurier Wileński" (1851), nr 35.

[491] Tak wspominano pośmiertnie Józefa Sikorskiego: „Grób zawarł zwłoki człowieka, który od lat 20-tu usunął się w zacisze życia domowego, ale żył wspomnieniem poczciwych zasług, dzielnych czynów i oboty śmiałej i pomysłowej. Józef Sikorski był w warunkach naszych wcieleniem samopomocy; nie tylko, że wiedzę zdobywał szturmem energicznej woli i wytrwałości, ale i w czynach późniejszego żywota własną dłonią i głową zapracował na niedostępne dla innych rezultaty. Urodzony 1813 w Warszawie z rodziców ubogich, uczył się w liceum Lindego, gdzie ukończył klas cztery. Śpiewu chóralnego żakom licealnym udzielał Stefani; Zwrócił on uwagę na wybitnej zdolności młodzieńca Józia, wyróżniające się do tego stopnia, że w rozmowie z Elsnerem, dyrektorem Konserwatoryum, wymienił zdolnego ucznia. […] Namówiony przez przyjaciela swego, Antoniego Czajkowskiego, rozpoczął pisywać recenzye muzyczne. […] Jako kompozytor muzyczny nie cechował polotem, ani oryginalnością inwencyi, ale harmonizował bardzo poprawnie. […] Zmarł przed kilku dniami 4 maja. Spoczywaj w pokoju, zacna duszo i wzorze cnót obywatelskich!", EMTiA (1896), nr 19.

[492] S. Moniuszko, *Listy zebrane*, Kraków 1969, s. 179.

[493] Barthold Damcke (1812-1875) – niemiecki kompozytor i altowiolista, od 1834 roku związany z orkiestrą w Hanowerze. Autor utworów symfonicznych, kameralnych i fortepianowych, J. Warrack, *Barthold Damcke*, NGrove, t. 6, s. 871.

[494] B. Damcke, *Bracia Wieniawscy*, „Journal de Saint-Pétersburg" (1851), nr 14, s. 1.

„Kochany mój Mecenasie!

(…) Wieniawscy ogromne od przeszłego roku zrobili postępy – pracują malcy gorliwie. – Ale nieszczęście z drugiej strony! Henryk, skrzypek, uprojektował sobie emulować z Kątskim! (…).

Twój najwdzięczniejszy S. Moniuszko”[495].

W dalszej części listu Moniuszko wyraził negatywną opinię na temat relacji braci Wieniawskich z Apolinarym Kątskim, co zapewne było podyktowane względami osobistymi[496]. Obawy te z czasem okazały się uzasadnione. Autor korespondencji zapewne miał na myśli wydarzenia, które miały miejsce wiosną 1852 roku. Na corocznym jarmarku świętojerskim doszło do spotkania Wieniawskich z Kątskimi[497]. Recenzje, które ukazały się wówczas w prasie, jednoznacznie przemawiały na korzyść muzyków z Lublina. Być może właśnie dlatego bracia padli ofiarami krytyki Apolinarego Kątskiego, co także nie spodobało się Moniuszce[498].

W innym tonie na temat braci wypowiedział się Aleksander Sierow[499]. Krytykował Wieniawskich, którzy - jego zdaniem - celowo zorganizowali koncert w tym samym czasie, co bracia Kątscy. Uważał, że sukcesu Wieniawskich nie można porównywać z dokonaniami Kątskiego i Schulhoffa, których nazywał „dojrzałymi wirtuozami”[500]. Wieniawscy wielokrotnie pozostawali w cieniu braci: Apolinarego i Antoniego[501] Kątskich, „wobec których nie szczędzono reklamy”[502].

[495] Tamże, s. 182.
[496] Więcej o konflikcie S. Moniuszki z A. Kątskim: W. Rudziński, *Moniuszko,* Kraków 1957, s. 160-161.
[497] Tamże, s. 160.
[498] Tamże, s. 161.
[499] Aleksander Sierow (1820-1871) - od dziecka wykazywał zdolności muzyczne, równolegle jednak kształcił się w zakresie prawa, estetyki i przyrody. Swoje artykuły regularnie publikował na łamach utworzonego w 1856 roku czasopisma - „Wiadomości Muzyczne i Teatralne”, z którym współpracował jako redaktor muzyczny. Na przełomie lat 1858-1859 przebywał w Niemczech, gdzie gruntownie zaznajomił się z twórczością Wagnera i ideą dramatu muzycznego. W 1867 roku powołał do istnienia własne czasopismo pod nazwą „Muzyka i Teatr”. W dziedzinie kompozycji zasłynął jako twórca *Judyty* – opery monumentalno- bohaterskiej opartej na motywach biblijnych, Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1952, s. 226-228.
[500] A. Sierow, *Kriticzeskije statii,* Petersburg 1892, s. 25.
[501] Antoni Kątski (1817-1899) - działalność kompozytorską rozpoczął już w wieku ośmiu lat, a trzy lata wcześniej na swoim koncie odnotował pierwszy występ publiczny. Studia w zakresie fortepianu i kompozycji odbył w Moskwie i Wiedniu. Kilkumiesięczne t*ournée* po Austrii i Niemczech, pod koniec lat 40. zaowocowało licznymi sukcesami. Kątski w latach 1851-1853 przebywał w Berlinie, gdzie pełnił funkcję profesora w tamtejszym Konserwatorium, a także z czasem otrzymał tytuł nadwornego pianisty króla Prus; J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995, s. 65-67, A. Frączkiewicz, *Koncert instrumentalny w II połowie XIX wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966, s. 518-519.
[502] J.W. Reiss, *Wieniawski*, Kraków 1970, s. 38.

Jednym z najsurowszych krytyków lublinian, który jednocześnie sprzyjał Kątskim, był Józef Sikorski[503]. Pisał, że „wysilenia takich monsterków muzycznych mogą tylko zadowolić zaślepionych rodziców, którym się zdaje, że odrzępolenie wariacji Bériota[504], lub odklepanie fantazji Thalberga rokuje, że będzie z niego Liszt, czy Pagannini”[505]. Niemniej bracia Kątscy także spotykali się z krytycznymi opiniami, chociażby ze strony Aleksandra Walickiego[506]. Rok 1852 przyniósł utwór *Grand Duo Polonais* autorstwa młodych artystów z Lublina. Inspiracją do powstania przywołanego dzieła było jedno z największych osiągnięć Moniuszki. Poszczególne fragmenty zostały oparte na motywach z „Halki”. Wieniawscy nie byli pierwszymiani ostatnimi, którzy czerpali inspirację z jego spuścizny. Liczne odwołania do dorobku tego kompozytora znajdują się w wielu dziełach bardziej lub mniej znanych twórców, np. Edwarda Łodwigowskiego, czy Karola Tausiga.

Po opuszczeniu Rosji Henryk i Józef Wieniawscy, przez Polskę, udali się do Europy Zachodniej. Po drodze na dłuższy czas zatrzymali się jednak w Poznaniu, „gdzie przybyli 21 kwietnia 1854 roku”[507]. Zagrali tam kilka koncertów, które były obszernie komentowane na łamach lokalnej prasy. Dochodami z koncertów wsparli tamtejsze środowisko naukowe i kulturalne[508]. Największą popularność bracia zyskali w czasie *tournée* po Niemczech w pierwszej połowie lat 50., dokąd później wielokrotnie powracali. Koncerty te zbiegły się w czasie ze wspomnianym pobytem u Liszta.

[503] Józef Sikorski (1813-1896) - krytyk muzyczny, teoretyk i kompozytor. W 1839 roku uzyskał dyplom w zakresie fortepianu będący zwieńczeniem studiów pod kierunkiem Józefa Turczyńskiego. W latach 1843-1858 publikował recenzje na łamach „Bibliotekarza Warszawskiego”. Był jednym ze współzałożycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich,* t. 2, Kraków 1964, s. 180.

[504] Charles Auguste de Bériot (1802-1870) – belgijski skrzypek, kompozytor i pedagog. W 1826 roku został pierwszym skrzypkiem w kapeli króla Niderlandów Wilhelma I. W latach 1843-1852 pełnił funkcję profesora skrzypiec w KMB, K. Bula, *Charles Auguste de Bériot*, w: EM PWM, t. 2, s. 284.

[505] J.W. Reiss, dz. cyt., s. 39.

[506] Aleksanser Walicki (1826-1893)– śpiewak i publicysta urodzony w Wilnie. Gry na fortepianie uczył się w Słucku. Od 1858 roku współpracował z czasopismem „Ruch Muzyczny”, używając pseudonimu – Aleksander Żelaźnik. W konsekwencji uczestnictwa w powstaniu styczniowym został zesłany do Tarnowa. Po powrocie założył księgarnię w Mińsku, *Słownik Muzyków Polskich,* J. Chomiński (red.), Warszawa 1967.

[507] „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (1854), nr 96, s. 3.

[508] Tamże, (1854), nr 162, s. 1.

2.5. Koniec duetu i niemieckie *tournée*

Nadeszła w końcu chwila, w której Wieniawscy zdecydowali się na rozwiązanie jednego z najsłynniejszych duetów w ówczesnej Europie, a każdy z braci rozpoczął indywidualną działalność. Trudno mówić tutaj o dokładnej dacie rozłąki. Umownie przypada ona na rok 1855, co jednak nie oznacza, że bracia definitywnie zaprzestali wspólnego muzykowania w późniejszych latach.

Taka decyzja mogła być podyktowana dążeniami do indywidualnej autokreacji lub różnymi temperamentami wirtuozów. W literaturze znajdujemy odmienne teorie. George Eekhoud[509] wspominając osobę Józefa określił go mianem „delikatnego oprawcy”[510]. Inne zdanie na temat młodszego z Wieniawskich miał Delcroix, który pisał, że „jest człowiekiem wielkiej prostoty, wrogiem pazerstwa, o nabytej uprzejmości, która sprzyja wszystkim, którzy mają z nim kontakt, o bezbrzeżnym oddaniu (…) dla swoich uczniów”[511]. Zdania na temat braci były podzielone, a ich temperamenty z całą pewnością odmienne[512]. W osobie Henryka krytycy podkreślali wygórowane ambicje, ognisty temperament i brak zdolności do współpracy.

„Między jesienią 1853 a wiosną 1854 roku bracia odnieśli wielki sukces, dając ponad 200 koncertów na terenie prawie całych Niemiec”[513], co było szeroko komentowane przez prasę i przyczyniło się do gwałtownego rozwoju dalszej kariery Wieniawskich. Niemieckie czasopisma żywo reagowały na pojawienie się braci i entuzjastycznie przyjmowały ich występy.

Powodzeniem zakończyły się także koncerty w Berlinie. Tym razem jednak krytycy skupili się w swoich ocenach także na osobie Józefa. „1 marca bracia Wieniawscy z towarzyszeniem znakomitej kapeli Engela dali pierwszy koncert przy owacjach graniczących niemal z niemożliwością i żaden miłośnik muzyki nie powinien sobie odmawiać tej nadzwyczajnej przyjemności usłyszenia ich dwóch wykonujących Paganiniego i Liszta”[514]. Drugi koncert Henryka i Józefa w Królewskiej Sali Krolla potwierdził głoszoną, pochlebną opinię na temat wybitnego talentu obu braci. Z równie

[509] George Eekhoud (1854-1927) – wywodzący się z rodziny arystokratycznej belgijski pisarz, poeta i nowelista, P. Cardon, M. Lucien, *Georges Eekhoud, un illustre uraniste*, Montpellier 2012.
[510] S. Thieffry, *Les Wieniawski à Bruxelles:d'apres leur correspondance inédite conservée à la Bibliothéque royale de Belgique (1874-1912)*, RBM (2006), t. 60, s. 11.
[511] L. Delcroix, dz. cyt., s. 9.
[512] LGM (1880), nr 13, s. 87.
[513] *Wieniawski od legendy do konkursu*, E. Dziębowska (red.), dz. cyt., s. 3.
[514] BN, sygn., Podr.Muz.V.J.Wien.1, k. 19.

dobrymi recenzjami spotkały się kolejne dwa koncerty. Podczas jednego z nich Wieniawscy zaprezentowali się przed monarchami w towarzystwie Johanny Marii Lind-Goldschmidt[515].

Jeszcze w czasie pobytu w stolicy Niemiec, oprócz wspólnych koncertów, Józef zaprezentował się jako samodzielny, dojrzały artysta. Zagrał *Rhapsodies hongroises* Liszta, które słynęły z niezwykle trudnych partii. Józef „pokazał wtedy wszystko, czego można było wówczas wymagać od nowoczesnej pianistyki”[516], co wśród berlińskiej publiczności przyniosło mu niemal natychmiast miano jednego z najznamienitszych pianistów[517]. Prezentowane przez niego własne kompozycje również spotkały się z równie wielkim entuzjazmem. Dowody wielkiego kunsztu dał także w trakcie występu w Królewcu, znakomitym wykonaniem *Koncertu g-moll* Mendelssohna. Już po czterech koncertach we *Frankfurter Theater* porównano Wieniawskich do Paganiniego i Liszta, podkreślając nadzwyczajną wirtuozerię braci[518].

Józef opuszczając swojego nauczyciela w Weimarze odziedziczył po nim także poglądy estetyczne, co miało duży wpływ na dalszą jego twórczość. Liszt w liście do Franza Brendela wspominając o obecności Wieniawskich w posiadłości pisał, że są wirtuozami w pierwotnym znaczeniu tego słowa. Zaznaczył, że „*wirtuoz* pochodzi od łac. *virtuo* <<waleczny>>”[519], a „*wirtuozeria* oznaczała <<wzniosłe myślenie, wyrażone za pomocą instrumentu>>”[520]. Nie był to pojedynczy epizod porównania braci z Lublina do Liszta i Paganiniego. Po jednym z koncertów w Berlinie Adam Müllerem[521] miał zapytać Stephana Schulzera[522]:

> „– Słyszałeś Paganiniego?
>
> – Przecież brał u mnie lekcje.
>
> – Liszta słyszałeś?
>
> – Moja Carlina zostawiła sobie na pamiątkę kawałeczek krzesła, na którym siedział artysta. Rozpływa się nad tymi wirtuozami w zachwycie.

[515] Johanna Maria Lind-Goldschmidt (1820-1887) - uważana już wtedy za jedną z najwybitniejszych śpiewaczek w Europie, późniejsza profesor w Royal College of Music w Londynie, J. Bulman, *Jenny Lind: A Biography*, London 1959.
[516] BN, sygn., Podr.Muz.V.J.Wien.1, k. 9.
[517] Tamże, k. 10.
[518] SMW (1854), nr 13, s. 4.
[519] Cyt. za: S. Dybowski, *Franciszek Liszt*, Warszawa 1986, s. 94
[520] Tamże, s. 94.
[521] Adam Müller – bliżej nieznana osoba.
[522] Stefan Schulzer (1802-1892) – przyrodnik i oficer armii węgierskiej, bliżej nieznana postać.

> – No to jej powiedz, żeby sobie załatwiła kilka kawałeczków od Józefa Wieniawskiego i loczek od Henryka Wieniawskiego, bo oni przewyższają Liszta i Paganiniego”[523].

Kontynuując wątek znajomości Wieniawskich z Moniuszką należy przypuszczać, że muzycy stale pozostawali w kontakcie, o czym świadczy chociażby list do Edwarda Ilcewicza[524] z 26 lipca 1859 roku, w którym pojawia się zdanie: „Józef Wieniawski stale tu [w Warszawie] mieszka”[525]. To właśnie młodszy z braci Wieniawskich był popularyzatorem twórczości Moniuszki w Polsce i za granicą. Podkreślają to wydarzenia z przełomu lat 50/60 Wilniuk, przy wsparciu przyjaciół, bardzo długo i bezskutecznie podejmował starania mające na celu ożywienie zainteresowania jego twórczością w Paryżu[526]. W pierwszą podróż do stolicy Francji Moniuszko udał się zimą w 1858 roku[527], nie przyniosła ona jednak spodziewanych rezultatów. Dopiero po trzech latach, pod koniec 1861 roku, kompozytor udał się drugi raz do miasta nad Sekwaną, gdzie został zaprotegowany przez – co prawda – młodszego od siebie Józefa Wieniawskiego, który przedstawił wyciąg fortepianowy „Halki” Gioacchino Rossiniemu[528]. W dowód uznania Moniuszko otrzymał od Włocha fotografię z własnoręcznym podpisem „*A l’auteur de Halka*, S. Moniuszko, G. Rossini”[529].

Celem działań podjętych przez Wieniawskiego było umożliwienie Moniuszce dotarcia ze swoją twórczością do paryskiej publiczności. Z wdzięczności za życzliwe przyjęcie Moniuszko zadedykował Rossiniemu *III Litanię Ostrobramską*[530]. Wspomniane przedsięwzięcie nie było jedynym owocem znajomości Moniuszki z Rossinim zapoczątkowanej przez Wieniawskiego. Jeszcze w 1862 roku do rąk autora *Halki* trafiło wydanie pieśni w przekładzie Alfreda des Essarts[531].

[523] BN, sygn., Podr.Muz.V.J.Wien.1, k. 27.
[524] Edward Ilcewicz (1820-1883) – prezydent Suwałk 1865 roku, brak dalszych informacji.
[525] S. Moniuszko, dz. cyt., s. 364.
[526] W. Rudziński, dz. cyt., s. 227.
[527] Tamże, s. 227.
[528] W. Rudziński, *Pieśni Moniuszki we Francji*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagesimo dedicata*, Warszawa 1964, s. 391.
[529] „Autorowi Halki, S. Moniuszce, G. Rossini”.
[530] W. Rudziński, *Pieśni Moniuszki we Francji*, dz. cyt., s. 392.
[531] Tamże, s. 392.

Lublinianin doprowadził także do spotkania Moniuszki z Charlesem Gounodem[532], przez którego został przyjęty z nie mniejszą życzliwością. Jednak nie wszyscy podeszli entuzjastycznie do drugiej wizyty Moniuszki w Paryżu. Aleksander Walicki, w biografii poświęconej kompozytorowi, przywołane wydarzenia potraktował w dość lakoniczny sposób: „W końcu roku 1861 pojechał tam i zrobił około tego starania, ale wszystko na niczém spełzło, i żadna jego opera dotychczas w Paryżu się nie ukazała”[533]. Niemniej kompozytor wyniósł ze wspomnianego wyjazdu inne korzyści. Podczas swojego pobytu w stolicy Francji Moniuszko na bieżąco relacjonował zachodzące wydarzenia, o czym można przeczytać w listach, adresowanych do żony i przyjaciół. List do Józefa Wieniawskiego kompozytor ubrał w formę recytatywu operowego[534].

Podsumowując wspólną drogę braci Wieniawskich warto zwrócić uwagę na obszerny artykuł, jaki ukazał się na łamach „Signale für die musikalische Welt”, dotyczący kompozycji braci – *Grand Duo Polonais*, która posłużyła za charakterystykę duetu. „Duet ten jest wyśmienitym dziełem koncertowym *par excellence,* lecz natchnionym i niezwykle oryginalnym w swej wymowie. Motywy polskie mają tu nieopisany urok, tak charakterystyczny, że przenoszą słuchacza do owej krainy mazurków i polonezów, tak przy tym radując jego serce, że pragnąłby on ucałować czarne jak smoła nuty (…) Sami go weźcie, przestudiujcie, dobrze zagrajcie – i obserwujcie waszą publiczność: jeśli nie wpadnie w zachwyt, to z waszej winy i – niech ci dwaj kompozytorzy wam pokażą, jak to się robi”[535].

Umowne rozwiązanie duetu nie oznaczało definitywnego zaprzestania wspólnego koncertowania, które miało jednak odtąd już tylko charakter sporadyczny, chociaż trwało aż do śmierci Henryka Wieniawskiego.

[532] Charles Gounod (1818-1893) - francuski kompozytor. Młodzieńcze lata spędzone w Rzymie odcisnęły znaczące piętno na jego twórczości. Twórca mszy, oper, oratoriów i utworów scenicznych, A. Konieczna, *Charles Gounod*, EM PWM, t. 6, s. 410-412.

[533] A. Walicki, *Stanisław Moniuszko,* Warszawa 1873, s. 76.

[534] Witold Rudziński, w sporządzonym przez siebie zbiorze korespondencji, rękopis niniejszego listu uznał za zaginiony. Na podstawie kwerendy udało się jednak stwierdzić, że znajduje się on w Bibliotece Królewskiej w Belgii pod sygnaturą – Ms. II 7485/32 Mus. Odpis listu dostępny jest w Bibl. WSD w Lublinie pod sygnaturą 1793 IV.

[535] SMW (1854), nr 13, s. 4-5.

3. Okres moskiewski i związki ze środowiskiem rosyjskim[536]

Działalność kompozytorów polskich była związana nie tylko ze środowiskiem moskiewskim, ale także z całym otoczeniem rosyjskim już w XVII wieku. Warto podkreślić, że relacje te miały charakter obustronny i objawiały się nie tylko w wymiarze dotyczącym działalności koncertowej. Przykładem tego jest chociażby osoba Nikolaja Diletskiego[537]. Polsko-rosyjskie relacje dotyczące kultury muzycznej obydwu krajów, mimo wielu różniących kwestii, objawiały się w zbliżonych poglądach na temat pojmowania muzyki. Na pierwszym planie znalazła się estetyka muzyki oraz wzajemne przenikanie na gruncie kształtujących się tradycji muzycznych, uprawianych form i spójnych wartości[538], przejawiających się w uprzywilejowanym traktowaniu muzyki ludowej i przenikaniu się obu kultur. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na twórczość Józefa Kozłowskiego[539]. Jest on dzisiaj znany jako autor pierwszego rosyjskiego hymnu narodowego - *Niech rozbrzmiewa pieśń zwycięstwa*[540] oraz jako ten, który na grunt muzyki rosyjskiej przeniósł formę poloneza. Fakt ten dostrzegł także César Cui[541] w publikacji dotyczącej muzyki rosyjskiej. Przedstawił go jednak z perspektywy krytyka muzycznego.

Rosja była jednym z najczęściej odwiedzanych państw przez Józefa Wieniawskiego. Mieszkał tu przez pewien czas, a wśród rosyjskiego środowiska muzycznego miał wielu przyjaciół i zwolenników. Wynikało to zapewne z szacunku i podziwu, jaki bracia Wieniawscy wzbudzili już na początku swojej działalności.

---

[536] Z powodu utrudnionego dostępu do moskiewskich archiwów, spowodowanego odmową wydania rosyjskiej wizy autorowi rozprawy, omówienie zagadnienia zostało ograniczone niemal zupełnie do źródeł polskojęzycznych. Powyższy fragment pracy, obok charakterystyki pierwszych kontaktów ze środowiskiem rosyjskim po objęciu przez Wieniawskiego funkcji profesora w tamtejszym konserwatorium, obejmie również lata późniejsze.

[537] Nikolaj Diletski (1630-1680) - kompozytor i pedagog, który prowadził także intensywną działalność związaną z teorią muzyki. Jego traktat *Grammatika musikyiskaya* jeszcze za życia autora doczekał się trzech edycji, jedna z nich w 1675 roku ukazała się w Wilnie, C.R. Jensen, *A Theoretical Work of Late Seventeenth-Century Muscovy: Nikolai Diletskii's „Grammatika" and the Earliest Circle of Fifths*, „Journal of the American Musicological Society" 45 (1992) nr 2, s. 305-331.

[538] Tamże, s. 155.

[539] Józef Kozłowski (1757-1831) - polski pianista i kompozytor, będący pod protektoratem Grigorija Potiomkina, A. Spóz, *Kozłowski Józef*, EM PWM, t. 5, s. 183-184.

[540] *The New Oxford History of Music, The Age of Beethoven 1790-1830*, t. 8, G. Abraham (red.), Oxford-New York 1985, s. 579.

[541] Cézar Cui (1835-1918) – rosyjaki kompozytor i krytyk muzyczny. Studia w zakresie kompozycji rozpoczął pod kierunkiem Stanisława Moniuszki, a następnie kontynuował samodzielnie. Znany dzisiaj jako współtwórca „Potężnej Gromadki", J. Pudełek, *Cezar Cui*, EM PWM, t. 2, s. 277-278.

Szczytowy okres ich działalności w Rosji przypada na początek lat 60. Wówczas przyjaciel Wieniawskich – Anton Rubinstein „złożył Henrykowi propozycję objęcia stanowiska nadwornego solisty w Petersburgu”[542], którą formalnie sprawował Apolinary Kątski - zajęty w tym czasie głównie powoływaniem do istnienia Instytutu Muzycznego w Warszawie. Propozycja Rubinsteina wywołała powstanie długotrwałego konfliktu. Była bowiem dużym i niespodziewanym ciosem dla Kątskiego, który jedno ze swoich największych osiągnięć – *Grande Simfonie [!] Héroique en La mineur* [543]

postanowił zadedykować samemu carowi: „Jego Wysokości Aleksandrowi II, Imperatorowi Wszech Rossji na pamiątkę Tysiąclecia Rosji, 1862”[544]. W tym kontekście największym ciosem wymierzonym w autora kompozycji wydaje się bierna postawa cara.

Do tej pory Wieniawscy poznawali Rosję w czasie swoich podróży i nie brali pod uwagę możliwości osiedlenia się tam na stałe. Jak zresztą uważał kompozytor A. Sierow – „Wieniawski opuścił nas u progu swojej kariery artystycznej, ale teraz już powrócił w blasku europejskiej sławy”[545].Słowa Rosjanina świadczą zatem o szacunku, jakimdarzono braci WIeiawskich.

Należy zaznaczyć, że właśnie Sierow 1 maja 1859 roku powołał do istnienia Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne z siedzibą w Petersburgu, gdzie wielokrotnie zapraszani byli bracia Wieniawscy. Trzy lata później założył muzyczne Konserwatorium Petersburskie, którego pierwszym dyrektorem został Anton Rubinstein[546]. Na jego zaproszenie Henryk przybył do Petersburga 30 marca 1860 roku, a wizyta ta nie ograniczyła się wyłącznie do koncertów. Niespełna miesiąc później, w wyniku starań Rubinsteina, dyrektor teatrów carskich Andriej Saburow[547] zdecydował o przyjęciu Henryka do pracy na trzyletni kontrakt[548] na takich samych warunkach, jak poprzednika – Henri Vieuxtemps[549].

[542] W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski życie i twórczość*, Warszawa 1986, s. 114.
[543] Utrzymana w klasycznej formie kompozycja trzyczęściowa: *Allegro querriero, „Domine salvum fac”; Scherzo*; *Finale*.
[544] S. Śledziński, *Zarys dziejów symfoniki polskiej w XIX wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Z. Szweykowski (red.), Kraków 1964, s. 430.
[545] A. Sierow, *Henryk Wieniawski*, „Muzykalnyj i Teatralnyj Wiestnik” (1860), nr 14, s. 111.
[546] W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski 1835-1880 życie i twórczość,* Poznań 1986, s. 117.
[547] Andriej Saburow (1797-1866) – dyrektor Teatrów Carskich.
[548] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 115.
[549] Henri Vieuxtemps (1820-1881) - belgijski skrzypek, kompozytor i pedagog. Wykształcenie muzyczne uzyskał w Wiedniu i Paryżu. W 1846 roku otrzymał posadę solisty na dqorze carskim w Petersburgu. W 1871 roku został mianowany profesorem KMB, a jego następcą był Henryk Wieniawski.

W tym czasie w Rosji wykształciła się grupa nazwana „potężną gromadką", składająca się z pięciu kompozytorów, stawiających sobie za cel upowszechnianie twórczości ludowej. Na jej czele stanął rówieśnik Józefa Wieniawskiego - Milij Bałakiriew[550], a należeli do niej także „Alekasndr Borodin[551], Modest Musorgski[552], Mikołaj Rimski-Korsakow[553] i Cézar Cui[554], późniejszy przyjaciel Józefa Wieniawskiego, z którym odnowił znajomość po przeprowadzce do Brukseli.

Po tym czasie Henryk na krótko opuścił Moskwę udając się do Paryża, a następnie do Warszawy, gdzie poślubił Izabelę Hampton, która – jak sama opisała w swoich pamiętnikach – „Henryka poznała dzięki Antonowi Rubinsteinowi, kiedy przywiózł go do jej rodzinnego domu w Londynie"[555]. Cztery lata po konserwatorium petersburskim zostało utworzone Konserwatorium Moskiewskie. Inicjatorem powstania tego ośrodka, w którym pracę znalazło wielu polskich muzyków (m.in. Juliusz Zarębski, czy Henryk i Władysław Pachulscy) był Mikołaj Rubinstein.

Henryk Wieniawski kolejny raz, jako starszy brat, przygotował drogę Józefowi. W styczniu 1865 roku Józef został zaproszony do udziału w jednym z cyklicznych koncertów czwartkowych. Jego występ wyróżnił się przejrzystym i bardzo dobrym

Wielokrotnie koncertował w Polsce – Lwowie i Warszawie. Przyjaźnił się z Moniuszką, a także koncertował wspólnie z Chopinem, R. Suchowiejko, *Henri Vieuxtemps*, EM PWM, t. 11, s. 272-273.

550 Milij Bałakiriew (1837-1910) – kompozytor, pianista, pedagog i badacz folkloru. Jeden z twórców „Potężnej Gromadki" - uważany za prekursora propagowanej przez jej członków ideologii. W 1862 roku stanął na czele bezpłatnej Szkoły Muzycznej w Petersbugru, będącej jednym z głównych ośrodków popularyzacji postępowej kultury muzycznej. Jego dorobek kompozytorski obejmuje głównie twórczość symfoniczną, Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1952, s. 240-242.

551 Aleksander Borodin (1833-1887) – od dziecka równolegle uczył się gry na fortepianie, flecie i wiolonczeli. Wśród jego pierwszych kompozycji znajdują się *Trio* dwoje skrzypiec i wiolonczelę, a także *koncert* na flet z fortepianem będące prawdopodobnie wynikiem regularnego uczęszczania na uniwersyteckie koncerty kameralne. Trzyletni pobyt za granicą zaowocował fascynacją neoromantyzmem, jednak w jego twórczości odnajdujemy także wiele wątków narodowych połączonych z ludową tradycją muzyczna, Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, dz. cyt., s. 295-299.

552 Modest Musorgski (1839-1881) – członek „potężnej gromadki" uważany za jedną z największych indywidualności spośród kompozytorów rosyjskich. W 1862 roku zadebiutował jako kompozytor podczas jednego z koncertów zorganizowanych przez Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne, którego orkiestra wykonała jego *Scherzo B-dur.* W 1874 roku tworzy swoje najsłynniejsze dzieło - *Obrazki z wystawy,* będące wynikiem inspiracji po obejrzeniu pośmiertnej wystawy dzieł swojego przyjaciela Wiktora Hartmanna (1834-1873); Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, dz. cyt., s. 263-264.

553 Mikołaj Rimski-Korsakow (1844-1908) - rosyjski kompozytor, dyrygent i pedagog. Współtwórca „Potężnej Gromadki". Znany głównie jako twórca muzyki operowej i symfonicznej. Jego pierwsza opera – *Pskowianka* została ukończona w 1871 roku. W 1873 roku został głównym inspektorem orkiestry floty morskiej. Wśród jego uczniów znaleźli się Emil Młynarski i Witold Maliszewski, Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, s. 313-314.

554 Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, s. 242.

555 *Pamiętniki Izabeli Hampton-Wieniawskiej*, w: *Materiały Biograficzne Rodziny Wieniawskich*, Archiwum Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, s. 3.

wykonaniem[556] *Koncertu c-moll* Ludwika van Beethovena. Wieniawski wykonywał ten utwór często, jeśli miał tylko okazję wystąpić z orkiestrą, a kilka lat później napisał do niego własną kadencję. Beethoven był jednym z ulubionych kompozytorów Józefa, który „należał wówczas do wąskiego grona pianistów, mających w repertuarze jego wszystkie sonaty"[557]. Dowodziło to tylko jego kunsztu i wysokich umiejętności.

Wracając do sprawozdania z przywołanego koncertu - Józef wykonał także *Trio d-moll* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego w towarzystwie brata Henryka i Karla Dawidowa[558]. W relacji z „Signale für die musikalische Welt" Wieniawski nazwany został pianistą z Paryża, który osiedlił się na stałe w stolicy Rosji.

Jak się później okazało, udział w czwartkowych wieczorach kwartetowych był dla lublinianina ważnym doświadczeniem, które zaprocentowało, kiedy objął stanowisko dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Była to także okazja, żeby przyjrzeć się funkcjonowaniu instytucji o podobnym charakterze, choć najprawdopodobniej Wieniawski nie zdawał sobie wówczas sprawy z tego, jaką rolę odegra za niespełna dziesięć lat w życiu kulturalnym Warszawy.

Jako stały uczestnik koncertów Józef zdobył renomę, dzięki której „został jednym z pierwszych pedagogów w nowo kształtującym się konserwatorium"[559], gdzie rozpoczął pracę od samego początku jego działalności. Jak dowiadujemy się z dokumentów – „już w pierwszym roku akademickim – 1866/1867 prowadzona przez niego klasa fortepianu liczyła ponad dwudziestu uczniów"[560], co świadczyć mogło nie tylko o zainteresowaniu jego osobą, a być może również o brakach wyspecjalizowanej kadry w tamtych czasach. Jego kariera w konserwatorium nie trwała jednak długo, bo już po roku zdecydował się rozwiązać kontrakt[561], który zobowiązywał go do dłuższego pozostawania w mieście i ograniczał działalność koncertową.

Istnieją jednak przesłanki by twierdzić, iż Józef Wieniawski rozpoczął działalność pedagogiczną w Moskwie jeszcze przed powstaniem tamtejszego konserwatorium. W liście datowanym na 10 listopada 1863 roku Anton Rubinstein krytycznie odniósł się do postawy swojego późniejszego podwładnego. Zarzucił

[556] Zob. „Signale für die musikalische welt" (1865), nr 4, s. 4.
[557] L. Delcroix, *Joseph Wieniawski*, dz. cyt., s. 6.
[558] Karl Dawidow (1838-1889) - późniejszy dyrektor konserwatorium w Petersburgu, którego Piotr Czajkowski określił później mianem „cara wiolonczelistów", H. Scheunchen, *Lexikon deutschbaltischer Musik. Verlag Harro von Hirschheydt,* Wedemark-Elze 2002, s. 51–53.
[559] L. Korabielnikowa, *Polacy w pierwszych konserwatoriach rosyjskich,* w: *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*, Z. Lissa (red.), Kraków 1966, s. 425.
[560] Tamże, s. 426.
[561] Tamże, s. 427.

Józefowi sianie nieporozumień w instytucji i prosił go o powrót do koleżeńskich stosunków[562], co może świadczyć owcześniejszych związkach Wieniawskiego z konserwatorium w Petersburgu. Niemniej zapewne w dowód uznania Józef zadedykował później Antonowi Rubinsteinowi *Etiudę C-dur op. 44 nr 1*.

Przyjacielem Wieniawskiego był także Teodor Leszetycki, profesor klasy fortepianu w Konserwatorium Petersburskim, który wykształcił m.in. Ignacego Jana Paderewskiego czy Henryka Melcera-Szczawińskiego[563]. Jest to kolejny dowód na związki Józefa z Petersburgiem – miastem, które szczególnie dobrze wspominał Henryk, „po tym, jak został tam pierwszym profesorem w klasie skrzypiec”[564]. Kilkanaście lat później Rubinstein zaproponował stanowisko profesora i objęcie klasy fortepianu także Józefowi, czego dowodzi list napisany 14 lutego 1887 roku przez bliżej nieznanego J. Peterssena[565]: „A. Rubinstein, który właśnie ode mnie wychodzi, prosi mnie aby Panu zaproponować, w jego imieniu, stanowisko Profesury w Konserwatorium w Petersburgu”[566]. Niniejsza propozycja wydawała się poważną ofertą. Autor korespondencji przedstawił bowiem w dalszej części szczegółowe zasady współpracy. Wieniawski miał pracować na następujących warunkach: „dwa tysiące rubli rocznie, piętnaście godzin pracy tygodniowo z piętnastoma uczniami. Obowiązkowy udział w konkursie symfonicznym podczas wieczoru kwartetów. Oczywiste jest, że lekcje prywatne mogłyby się stać największą częścią pana zarobków”[567]. List kończy się słowami: „proszę o pozwolenie, by powiedzieć Panu jeszcze raz, drogi Mistrzu, jak bardzo będę szczęśliwy, gdy zobaczę Pana tutaj i proszę być tak uprzejmym, by odpowiedzieć na mój list jak najszybciej”[568]. Trzeba zauważyć, że prośba ta nie została zlekceważona, choć pianista nie przystał na propozycję. W grudniu 1888 roku podano informację, że „Józef Wieniawski przyjmuje udział w wieczorach kwartetowych Towarzystwa Muzycznego w Petersburgu. Kwartety te odbędą się d. 19 Stycznia, 2 i 16

[562] BKB, *List Antona Rubinsteina do Józefa Wieniawskiego*, 10.11.1863, sygn. Ms II 7485.
[563] Henryk Melcer-Szczawiński (1868-1928) - polski pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog. W 1890 odbył *tournée* koncertowe po Rosji. W latach 1895-1896 był profesorem konserwatorium w Helsinkach. W 1902 zadebiutował jako dyrygent w Filharmonii Lwowskiej. W latach 1899-1902 pełnił funkcję dyrektora Towarzystwa Muzycznego w Łodzi. Od 1921 był prezesem Zjednoczenia Związków Muzyków Polskich, B. Chmara-Żaczkiewicz, *Henryk Melcer-Szczawiński*, EM PWM, t. 6, s. 165-166.
[564] W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski 1835-1880 życie i twórczość*, Poznań 1986, s. 123.
[565] BWTM, sygn. D 20/6, k. 1.
[566] Tamże, k. 1.
[567] Tamże.
[568] Tamże, k. 2.

Lutego oraz 7 Marca”[569]. Pianista planował więc spędzić w Petersburgu trochę czasu, chociaż, jak wspomniano, nie przyjął oferowanego mu stanowiska.

Należy zaznaczyć, że materiały na temat działalności Wieniawskiego w Moskwie - w stosunku do czasu, jaki tam spędził - są fragmentaryczne. Niemniej warto zatrzymać się nad jego relacją z założycielem moskiewskiej uczelni. Trudno dociec dokładnego początku znajomości Wieniawskiego z młodszym z braci Rubinsteinów. Wiadomo na pewno, że byli niemalże rówieśnikami, równolegle odbierali edukację i rozwijali swoją działalność. Można przypuszczać, że do ich pierwszego spotkania doszło podczas jednej z pierwszych wizyt Józefa w Rosji, kiedy wspólnie z Henrykiem, pod opieką matki, odwiedzili w 1850 roku Petersburg[570]. Inną możliwością do spotkania był czas studiów w Berlinie. Warto zauważyć, iż to Mikołaj Rubinstein był jednym z pierwszych artystów, którego Wieniawski gościł w Warszawie jeszcze przed przejęciem władzy w WTM. Gościem pianisty był także jego starszy, bardziej popularny brat – Anton.

Pierwsze informacje na temat Mikołaja Rubinsteina na łamach polskiej prasy pojawiły się dopiero w 1873 roku, kiedy Rosjanin przybył do stolicy, odpowiadając na zaproszenie wystosowane przez Józefa Wieniawskiego, dotyczące udziału w koncercie charytatywnym zorganizowanym w Teatrze Wielkim 23 kwietnia, w celu wsparcia rodziny zmarłego Stanisława Moniuszki[571]. Cały cykl koncertów cieszył się dużą popularnością i zainteresowaniem, a udział Rubinsteina nadał mu jeszcze bardziej uroczystego charakteru[572]. Zarząd Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, doceniając trud poniesiony przez założyciela moskiewskiego konserwatorium, „mianował go podczas doniosłej uroczystości w hotelu angielskim honorowym członkiem”[573], natomiast żona Moniuszki „wręczyła pianiście egzemplarz *Dziadów* Mickiewicza z odręczną dedykacją oraz portret kompozytora”[574]. Towarzyszyły temu przemówienia Józefa Wieniawskiego i ówczesnego dyrektora Towarzystwa Muzycznego Aleksandra Zarzyckiego. Jak czytamy w sprawozdaniu z wydarzenia: „Koncert Pana Mikołaja Rubinsteina w Teatrze Wielkim nie zapełnił

[569] EMTiA (1888), nr 276, s. 23.
[570] A. Desfossez, *Henryk Wieniawski*, Haga 1856, s. 4.
[571] KW (1873), nr 71, s. 1.
[572] Tamże.
[573] KW (1873), nr 82, s. 2.
[574] Tamże.

wczoraj widowni tak, jak się tego należało spodziewać”[575]. Mimo tego, zdaniem autora, koncert był udany – „[Rubinstein] wykazał się daleko posuniętym kunsztem, a publiczność okazała swoją wdzięczność”[576].

Kleczyński napisał ponadto:

> „Jak corocznie w Towarzystwie Pan Józef Wieniawski swą spowiedź muzyczną odbywa (…) Niedawnemi czasy grali tu inni pierwszorzędni ś. p. Karol Tausig i Antoni Rubinstein. Obecnie słyszeliśmy muzykę spod palców Mikołaja Rubinsteina, fortepianisty, który jest istotnie kolosalnym. Dotąd, kierowani jedynie głosem opinii sądziliśmy, że istotnie gwiazda Mikołaja Rubinsteina gaśnie przy słonecznym blasku brata jego Antoniego. Dziś musiémy jednak przyznać, że zupełnie tak nie jest i że z nich jako fortepianista każdy świeci własném odrębnym blaskiem”[577].

W relacji prasowej pisano także, że koncert spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem. Rubinstein został ukazany jako wybitny interpretator muzyki Liszta „bowiem odegrany wczoraj przez koncertanta rapsod tak podziałał na publiczność, że nikt nie wyszedł z teatru pomimo ostatniego utworu”[578]. Zdaniem recenzenta był to największy dowód uznania, na jaki mogą się zdobyć warszawscy słuchacze, co stanowi cenną informację dotyczącą poziomu kulturalnego i zainteresowania muzyką tamtejszej publiczności.

W czasie pełnienia przez Wieniawskiego funkcji dyrektora WTM kontakty z Rosjaninem osłabły[579]. Jak wynika z zachowanych materiałów, do ponownego spotkania Wieniawskiego z Rubinsteinem doszło dopiero sześć lat później. Pianista z Lublina „został zaproszony do udziału w dwóch koncertach organizowanych przez Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne”[580], gdzie zaprezentował m.in. *Wielki koncert symfoniczny* Henry'ego Litolffa[581]. Wcześniej, po drodze do Moskwy „6 listopada

[575] Tamże.
[576] Tamże.
[577] TI (1873), nr 279, s. 223.
[578] Tamże, s. 1.
[579] Mikołaj Rubinstein złożył jeszcze krótką wizytę w Warszawie w 1875 r. „Warszawa ma obecnie w swych murach jednego z najznamienitszych gry fortepianowej. Jest nim p. Mikołaj Rubinstein. Nie jesteśmy w stanie ani piórem, ani ołówkiem opisać gry tego mistrza. Aby jednak dać jakie takie o niéj pojęcie, radzimy niechaj się przysłucha komukolwiek dobrze grającemu i wyobrazi sobie, że Mikołaj Rubinstein gra 10 razy wprawniej, 100 razy mocniej i 1000 razy lepiej”, „Mucha” (1875), nr 3, s. 3.
[580] EM (1879), nr 21, s. 1.
[581] Henry Litolff (1818-1891) – francuski pianista, kompozytor i wydawca muzyczny. W latach 1842-1843 był dyrygentem teatru operowego w Warszawie. W 1846 roku zaprzyjaźnił się z G. Meyerem – właścicielem istniejącego od 1828 roku wydawnictwa muzycznego, następnie poślubił Julię Meyer, która od śmierci męża w 1849 roku zarządzała wydawnictwem. W 1856 roku zmienił jego nazwę na Henry Litolff's Verlag, M. Burchard, *Henry Litolff*, EM PWM, t. 5, s. 396-397.

zatrzymał się na koncert w Mińsku”[582], gdzie zaprezentował program złożony z kompozycji Schuberta, Chopina, Schumanna, a także własnych”[583].

Po przyjeździe do Moskwy „Józef został bardzo serdecznie przyjęty przez Rubinsteina, który przedstawił go gronu profesorskiemu”[584]. To właśnie wtedy Wieniawski spotkał pierwszy raz Piotra Czajkowskiego, co zaowocowało dłuższą znajomością. Wieniawscy dużo wcześniej zetknęli się z osobami z bliskiego otoczenia Czajkowskiego. Do tego grona należał m.in. Ferdynand Laub[585], który równolegle z nim zaczynał pracę w Konserwatorium Moskiewskim jako profesor skrzypiec. Czajkowski „powierzył Józefowi prawykonanie swoich kwartetów smyczkowych”[586], a kilkanaście lat później Wieniawski zaprosił go do Warszawy. Znajomość ta mogła przynieść Polakowi duże korzyści. Czajkowski był bowiem dość wpływową osobą, nie tylko w środowisku artystycznym, ale także wśród tamtejszej arystokracji. O ich bliskich kontaktach świadczy chociażby krótki list, który po przybyciu do Brukseli w styczniu 1893 roku, Czajkowski kieruje do Józefa. Nazywa go w nim „drogim przyjacielem”, informuje o przyjeździe i prosi o spotkanie[587].

Wracając do omawianej wizyty Wieniawskiego w Moskwie – „jeszcze w dniu przyjazdu zaprezentował w wąskim gronie kilka swoich kompozycji”[588], później uczestniczył w koncercie symfonicznym, przy dużym udziale publiczności[589], natomiast „dzień później wziął udział w wykonaniu tria Bargiela[590], realizując partię fortepianu”[591], co spotkało się z życzliwym przyjęciem publiczności. Kilka dni później

[582] EM (1879), nr 21, s. 1.
[583] KW (1879), nr 255, s. 2.
[584] KW (1879), nr 257, s. 2.
[585] Ferdinand Laub (1832-1875) - czeski skrzypek i kompozytor pochodzący z rodziny o tradycjach muzycznych. W latach 1848-1850 pracował był członkiem orkiestry Theatre an der Vienna, gdzie pełnił funkcję koncertmistrza. Znany jako jeden z najbardziej cenionych wirtuozów ówczesnej Europy; A. Němcova, *Ferdinand Laub,* NGtove, t. 14, s. 364.
[586] R. Suchowiejko, *Henryk Wieniawski – wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*, Poznań 2011, s. 99.
[587] *List P. Czajkowskiego do J. Wieniawskiego z 11.01.1863*, Biblioteka Królewska Belgii, sygn. Ms II 7485.
[588] KW (1879), nr 257, s. 2.
[589] KW (1879), nr 264, s. 2.
[590] Woldemar Bargiel (1828-1897) – niemiecki kompozytor pochodzący ze śląskiej rodziny o tradycjach muzycznych. W latach 1865-1874 pełnił funkcję dyrektora i dyrygenta szkoły muzycznej w Rotterdamie. Od 1874 roku z polecenia J. Joachima był profesorem kompozycji Hohschule für Musik w Berlinie, B. Chmara-Żaczkiewicz, *Woldemar Bargiel,* EM PWM, t. 2, s. 192.
[591] Tamże, s. 2.

„Józef Wieniawski powrócił do Warszawy”[592], aby rozpocząć przygotowania do kolejnego *tournée* po Niemczech.

Podsumowując pobyt Wieniawskiego w stolicy Rosji warto przywołać opis prasowy jednego z ówczesnych koncertów. „Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne pod kierunkiem Mikołaja Rubinsteina stało się ogniskiem krzewiącém smak i zamiłowanie ku »dobrej muzyce«, co sprawia, że jest rzeczywistą potrzebą mieszkańców Moskwy (…) przy Towarzystwie znakomita jest orkiestra, z ponad stu złożona członków”[593]. Na jej czele stał Max Erdmansdörfer[594]. Znajomości, jakie nawiązał w tym czasie Wieniawski, pozwalają przypuszczać, skąd mógł czerpać wzorce w czasie, gdy sam pełnił obowiązki dyrektora analogicznej instytucji w Warszawie.

Późniejsze kontakty Wieniawskiego ze środowiskiem rosyjskim nie ograniczały się wyłącznie do Rubinsteina. Jego bliskim przyjacielem był przywołany już Cézar Cui, któremu od czasów młodości nie było obce środowisko polskich kompozytorów - jednym z jego pierwszych nauczycieli był bowiem Stanisław Moniuszko. Muzyk miał polskie korzenie – ze strony matki Julii Gucewicz. Dowodem jego szacunku wobec muzyki polskiej jest chociażby jedna z jego kompozycji – *Mazurek* op.70, w którym wykorzystuje motywy zaczerpnięte z twórczości Fryderyka Chopina. Współpraca obu artystów przybrała na sile dopiero pod koniec lat 90, przy okazji ich spotkania w Brukseli. Inną ważną osobą, z którą udało się Wieniawskiemu nawiązać w Moskwie w latach 60. kontakt, był Alexandr Bogdanovich Gutheil[595], co zaowocuje w przyszłości efektywną współpracą.

Warto zauważyć, że ważne miejsce w repertuarze Wieniawskiego zajmowała twórczość braci Rubinsteinów, z którymi (zwłaszcza z Antonim) łączyły Józefa częste kontakty. Przez melomanów była w różnych miejscach przyjmowana z dużym entuzjazmem. Po jednym z koncertów, w styczniu 1896 roku, Jan Kleczyński stwierdził, że „piękna sonata Rubinszteina tak przemawia do serca bogactwem swych tematów, tak jest zbudowana z prostotą i we właściwych rozmiarach, że ci nawet co jéj nie znali,

[592] KW (1879), nr 266, s. 3.
[593] Tamże, s. 4.
[594] Max Erdmansdörfer (1848-1905) - niemiecki pianista, dyrygent i kompozytor. Uznawany za znawcę i jednego z najwybitniejszych interpretatorów twórczości Franciszka Liszta swoich czasów, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Max_Erdmannsd%C3%B6rfer (dostęp: 24.05.2019).
[595] Alexandr Bogdanovich Gutheil (1818-1883) – w 1853 roku wyemigrował do Moskwy z Frankfurtu, sześć lat później założył tam jedno z pierwszych wydawnictw muzycznych. Z czasem jego nakładem ukazały się trzy kompozycje Józefa Wieniawskiego. Pierwsza z nich to młodzieńcza *Tarantella e-moll op. 4* z 1863 roku, dedykowana Franciszkowi Lisztowi, druga – *Polonez As-dur op. 21*, poświęcony Rossiniemu, D. Jaffé, *Historical dictionary of russian music,* Toronto 2012, s. 153.

mogli ją od razu zrozumieć przy wybornej grze p. p. Hermana i Wieniawskiego”[596]. Dowodzi to faktu, że Józef Wieniawski, jako jeden z pierwszych polskich muzyków, zaznajamiał publiczność z muzyką Rosjanina podczas swoich koncertów. Fragment przywołanej recenzji stanowi tylko przykład tego, jakie miejsce w działalności Wieniawskiego i jego repertuarze zajmowała twórczość Rubinsteina.

Józef już podczas pobytu w Brukseli utrzymywał stałe kontakty ze środowiskiem twórców i muzyków działających w Rosji, o czym świadczą nie tylko korespondencje i sporadyczne koncerty, ale także późniejsze edycje nut. Doświadczenia zdobyte w Rosji miały dla Józefa wartość bezcenną, co zaowocowało w późniejszych etapach jego działalności.

4. Okres warszawski

Dziewiętnastowieczna Warszawa, obok Krakowa, stała się ostoją polskiej kultury. Dowodem tego były działające w stolicy instytucje kulturalne, a także powoływane do istnienia nowe, m.in. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Istotną rolę w krzewieniu wartości narodowych odgrywały także prywatne domy, w których prezentowano dzieła literackie oraz twórczość muzyczną. Należy wymienić chociażby księgarnię „Gebethner i Wolff, powołaną do istnienia w 1857 roku przez”[597]: Gustawa Gebethnera i Augusta Wolffa. To właśnie mniejsze instytucje dawały często impuls do powoływania większych, zajmujących się edukacją muzyczną.

Młodszy z braci Wieniawskich wielokrotnie odwiedzał Warszawę już jako młodzieniec, koncertując z bratem, a także samodzielnie. Choć artysta niemal za każdym razem był przyjmowany z wielkim entuzjazmem, były to w większości jednorazowe, niezobowiązujące koncerty, podczas których nawiązywał jednak kontakty ze środowiskiem artystycznym. O tych, nawet marginalnych wydarzeniach, z rzetelnością informowała prasa ogólna i muzyczna. Jak pisano w „Ruchu Muzycznym” w czerwcu 1858 roku: „Pan Józef Wieniawski i Leopold Meyer przybyli do Warszawy; drugi z zamiarem wystąpienia publicznie”[598]. Natomiast w jednym z numerów grudniowych tegoż czasopisma znajdziemy następującą informację:

[596] J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, TI (1869), nr 57, s. 52.
[597] B. Bieńkowska, *Książka na przestrzeni dziejów. Centrum edukacji bibliotekarskiej, informacyjnej i dokumentacyjnej*, Warszawa 2005, s. 117.
[598] RM (1858), nr 24, s.192.

„Warszawa. W przyszłą niedzielę odbędzie się w salach redutowych koncert panów: J. Wieniawskiego, Ad. Hermana i Al. Reicharda, którego program jest następujący. Część pierwsza: Uwerturę z Leonory L. Beethovena wykona orkiestra; wielki koncert (G mięk.) na fortepian: a) allegro com brio, b) andante, c) allegro molto vivace, skomponował i wykona p. Józef Wieniawski. Na żądanie <<Ah si per voi>> wielka arya z opery <<Othello>> G. Rossiniego, z towarzyszeniem orkiestry odśpiewa p. Alexander Reichardt. <<Souvenir de la Sonnambula>> fantazya na wiolonczellę przez A. Patti wykona p. Adam Herman. Część druga: Uwertura z opery <<Oberon>> C.M. Webera wykona orkiestra. <<Fantaisie brillante>> na tematy włoskie skomponował i wykona p. Józef Wieniawski. <<Da bist mir nah, und doch so tern>> pieśń skomponował i odśpiewa p Reichardt. <<Fantaisie caractèristique>> na wiolonczellę z towarzyszeniem orkiestry przez V. Servain wykona p. Herman”[599].

Poszczególne wizyty koncertowe Wieniawskiego w Warszawie cieszyły się dużym zainteresowaniem. Słuchacze podziwiali jego grę i kunszt artystyczny, być może dlatego z czasem zdecydował się na cykliczne koncerty w tym mieście.

4.1. Poranki muzyczne

Józef Wieniawski jako dojrzały artysta podjął w Warszawie wiele inicjatyw, mających na celu upowszechnienie kultury muzycznej wśród mieszkańców. Jedną z nich były „poranki muzyczne”, które stały się impulsem do podejmowania późniejszych dzieł. Wydarzenia te były starannie dopracowane przez pomysłodawcę, co spotkało się z uznaniem środowiska kulturalnego, krytyków i samych mieszkańców. Koncerty popularyzatorskie organizowane przez Wieniawskiego prezentowane były także w innych miastach - warszawskie stanowiły niejako zwieńczenie inicjatywy. Historia poranków sięga 1859 roku. Według „Ruchu Muzycznego” pierwszy z nich odbył się w lutym tegoż roku w Kijowie:

„15 lutego był poranek muzyczny Józefa Wieniawskiego, który tèm zakończył swoje publiczne działania w Kijowie. Każdy artysta wychodzący z szeregu zwyczajnych wykonawców, ma i musi mieć na celu jakąś myśl, która cechuje publiczne wystąpienia jego, i którą to myśl przelewa na słuchaczy, siłą talentu swego. Jakaż była myśl J. Wieniawskiego? Czèm i jak on przemawiał do publiczności? Co stanowi charakter tego artysty? Wieniawski cztery razy występował publicznie: 25 stycznia i 3 lutego grał swoje koncerta; 5 lutego grał w koncercie danym na korzyść studentów uniwersytetu, a 15 lutego na pożegnanie Kijowa dawał poranek muzyczny. W tym czasie słyszeliśmy grane przez niego: koncert Mendelsohna (G mięk.), Concert-strück Webera i własny jego koncert – wszystkie trzy z orkiestrą. Oprócz tego solowe rzeczy: *Grande fantaisie sur Nora* przez Thalberga. Polonaise brillante (op. 22) p. Chopina, Rhapsodie Hongroise p. Liszta, mazura z Halki p. Moniuszki, I z własnych utworów: Adagio et Rondo (musica seria). Valse de Concert, Souvenir de Lublin romance varièe. A na poranku muzycznym: Quintètto (Est w.) p. Schumanna I Trio (G mięk.) Mendelsohna. Gra Wieniawskiego ma więc głównie na celu powagę i wielkość muzyczną dla której widoczna sympatya artysty pewnego sił swoich i czującego obowiązek względem sztuki obranèj za treść swego życia. Wieniawski

[599] RM (1858), nr 50, s. 399.

> jako prawy muzyk, szanuje siebie i słuchaczy, przemawia do nich tèm, co sam w duszy uznał za piękne i wzniosłe – i celu nie chybił. Pojęli go i ocenili wszyscy, kto jak mógł; czy sercem, czy głową, czy intelektem; ale każdy wyniósł z jego koncertów przyjemne wrażenie, oparte na przekonaniu, że słyszał piękne rzeczy, pięknie i po mistrzowsku odegrane, przez artystę dojrzałego talentem i pewnością piękna w swej sztuce”[600].

To tylko jeden z wielu koncertów, jakie Wieniawski dał w Kijowie, jednak pierwszy opatrzony hasłem „poranka muzycznego”. Artysta pożegnał się w ten sposób z tamtejszą publicznością. Śledząc jego działalność można zauważyć, że dość często w programach koncertowych umieszczał dzieła swojego autorstwa, co było praktykowane przez wielu ówczesnych twórców.

Pianista z Lublina wielokrotnie w zainicjowane przez siebie wydarzenia angażował innych artystów czy zespoły muzyczne, funkcjonujące w danych ośrodkach. Podobnie było w Warszawie, gdzie pierwsze „poranki muzyczne” odbyły się pod koniec lat 50. Od początku miały charakter cykliczny, a każdy składał się z trzech oddzielnych koncertów, co w zamyśle inicjatora miało oznaczać kolejne części – klasycznie pojmowanej – formy sonatowej. Pierwszy z koncertów w grudniu 1859 roku „Ruch Muzyczny” relacjonował w następujący sposób:

> „Poranek to nie koncert. Ten drugi przeznaczony jest głównie na przedstawienie się artysty, choćby i znanego już publiczności; zniewala go więc do péwnej wystawności nieco samolubnej. Rzec by można, że nie idzie wówczas o muzykę, tyle o artystę, o popis choćby w najszlachetniejszém znaczeniu, ze względem na wirtuoza lub kompozytora. W takim podwójnym charakterze przedstawiał się już publiczności warszawskiej p. Józef Wieniawski, tyle razy, tak różnostronnie, a tak zaszczytnie, że wychodząc znów w publiczne z mieszkańcami Warszawy stosunki, jako artysta znany z najpiękniejszéj strony, mógł do tego wybrać skromniejszą nazwę *Poranku dalszej* (wieczoru, gdyby pora dnia wymagała tego), jakby zaufanych przyjaciół i zwolenników swoich wyzywał do wspólnego przepędzenia kilku godzin na muzyce”[601].

W dalszej części swojej wypowiedzi autor recenzji uzasadnił swoje twierdzenia i zdefiniował „poranek muzyczny”. Dokonał przy tym jego rozróżnienia z koncertem. Ocenił także podejmowane działanie i osobę ich inicjatora:

> „Delikatna to różnica między koncertem i porankiem, niemnéj jednak prawdziwa i godna uwzględnienia przy wyborze nazwiska na oznaczenie natury celów głównych artysty, i stosunków w jakich do publiczności staje. Co do wartości programu i środków do jego wykonania, koncert i poranek muzykalny lub dokonuje zwykle jednaką miewają barwę – jak to widzimy z poranku danego przez pana Wieniawskiego. Bo artysta dający poranek, zwykle zostaje czem się okazywał w koncercie a jak w przypadku, o którym mówimy, godnym siebie i zacnéj sztuki – któréj poprzysiągł wierność opierając się na opiniach tak szlachetnych, że nic od nich wyższego nie życzymy wszystkim muzykalnym i muzyki szukającym, życząc im tém samém, co z muzyki najpiękniejsze dla siebie wydobyć mogą. Między koncertami,

[600] J. Doroszenko, *Wieści z kijowskich koncertów*, RM (1859), nr 12, s. 106.
[601] *Poranek muzykalny pana Józefa Wieniawskiego*, RM (1859), nr 49, s. 418.

> a porankami pana W. widzimy różnicę, że gdy artysta ten w pierwszych występował jako twórca głównie a przytém wykonawca, w drugranekich, a przynajmniej w tém, który już minął głównie jako wykonawca (…)”[602].

W ten sposób recenzent przytoczył charakterystykę podjętej inicjatywy. Nie pozostał obojętny także wobec kolejnych wydarzeń cyklu. Zostały one także zauważone na łamach „Kuriera Warszawskiego”:

> „Jutro jak to donieśliśmy, przypada pierwszy poranek muzykalny p. Józefa Wieniawskiego, który dany będzie w salach Redutowych o godzinie 1ej z południa. Nikt nam zapewne nie zarzuci, że jeszcze przed samem wykonaniem tego podnosimy na nowo te kwestyę. Zbyt bowiem ściśle ona złączona, nie powiemy już z samem dziełem, ale z zajęciem ogółu, abyśmy ją pomijali bez zwrócenia na nią szczególnej uwagi. Za granicą bowiem szpalty dzienników zwykły się bowiem zapełnić całemi biografiami każdego z takich artystów, którzy rzucają się na podobne przedsięwzięcia (...)”[603].

W dalszej części artykułu został przedstawiony rys biograficzny Wieniawskiego. Autor zwrócił uwagę na istotną rzecz. Zauważył, że „poranki muzyczne” nie są autorskim pomysłem pianisty z Lublina, ale przeniesieniem na polskie salony tego, co zastał w Europie. Już w kolejnym numerze „Ruchu Muzycznego” ukazała się recenzja, w której autor przedstawił przebieg drugiego z poranków w następujący sposób:

> „Drugi z trzech poranków muzycznych pana Józefa Wieniawskiego odbył się dnia 11 b. m. kwintet fortepianowy Schumanna, duet fortepian z *bastellą* Mendelsohna, były dla miłośników klasycznych kompozycyi – któremi bodaj my nie wszyscy się już znali. Polonez Chopina poprzedzony ustępem nazwanym przez autora: „andante spianato” (gładkie, spokojne), każdemu któż musiał być ponętny, tak zpowodu wdzięcznych tematów, jak i oryginalnego pasażowania, które z takim mistrzostwem pan Wieniawski wykonał. Waryacya z tematów Normy w części wzięte z Thalberga, w części własnego pana W. pomysłu, zachwyciły jeszcze więcéj lotnością palców rozwiniętą przez grającego obok zwykłéj mu dokładności. – Kwartet wokalny uorganizowany przez K. Studzińskiego (pp. Myatkowski, Studziński, Wysocki, Kozioradzki) jako ustępy wokalne wykonywający zawsze odnawia miłe wrażenia tym, którzy ich już doznawali, słyszącym po raz pierwszy, gdyby byli, nie da zapomnieć tych wrażeń. Oto cóżmy w tym poranku słyszeli. Nie będziemy się powtarzać mówiąc o panu Wieniawskim; panu Goebeltowi życzymy basteli lepszy ton mającéj i trzymającéj strój lepiej; kwartetowi wokalnemu radzimy, by lekkich rzeczy nie wykonywał bez podwójnéj przynajmniéj liczby osób – na czemby i poważne uczuciowe nie straciły, lubo i tak wykonywane przez pojedyncze do każdego głosu osoby, nadzwyczaj są wdzięczne a doradzą wypracowania, które uznać wszyscy musieli. - W przyszłą niedzielę to jest d. 18 b. m. trzeci i ostatni poranek pana Wieniawskiego”[604].

Trzeci i zarazem ostatni w cyklu poranek muzyczny odbył się 18 grudnia 1859 roku.

> „Jutro o godzinie 1ej z południa, trzeci poranek muzyczny Józefa Wieniawskiego w salach Redutowych, na którym wykonane będą: 1mo wielkie trio d-moll w czterech częściach na fortepian, skrzypce i wiolonczellę Feliksa Mendelssohna-Bartholdyego;

[602] Tamże.
[603] KW (1859), nr 231, s. 1734.
[604] RM (1859), nr 50, s. 431.

> a) molto allegro agitato, b) Andante con molto tranquillo, c) Scherzo, d) Finale. Wykonają PP. Wieniawski, Hornziel, Goebelt. a) *Figlia mia*, arja z opery *Tamerlano* przez G. F. Händla napisana, b) Arioso (*Ah! Mon fils*) z opery *Prorok* G. Meyerbera odśpiewa panna Helena Zawisza. 3tio a) Nokturno (A-dur) J. Fielda; b) *Perpetum Mobile, Rondo* C. M. Webera; c) Na żądanie: Wielki walc koncertowy J. Wieniawskiego, wykona p. Józef Wieniawski. Bilety do nabycia w sali"[605].

W jednym z kolejnych numerów gazety[606] pojawiło się obszerne sprawozdanie z zapowiedzianego koncertu. Autor wypowiedział się entuzjastycznie o wydarzeniu, podkreślił także talent organizacyjny inicjatora. Trzeba przyznać, że liczne podróże w latach 60. spowodowały, że Wieniawski pojawiał się w Warszawie sporadycznie, a tym samym zaniechana została praktyka poranków muzycznych. Nikt bowiem nie zdecydował się na kontynuację przedsięwzięcia. Można więc stwierdzić, że była to jednorazowa, aczkolwiek zakończona powodzeniem próba upowszechniania muzyki poważnej wśród mieszkańców stolicy.

Z początkiem lat 70. Wieniawski przeprowadził się na dłuższy czas z powrotem do Warszawy. Zanim organizowane wydarzenia przybrały charakter publiczny, były skierowane do węższego grona, zapewne z powodu jakiś problemów organizacyjnych. Jednym z miejsc wspólnego muzykowania stał się prywatny dom Wieniawskiego, określany mianem salonu. O wydarzeniach w domu muzyka warszawscy melomani mogli przeczytać na łamach lokalnej prasy. „Kurier Warszawski" informował:

> „Niejednokrotnie wspominaliśmy o świetnych muzykalnych porankach, które Józef Wieniawski w swoim prywatnym salonie urządzał. Dziś z przyjemnością dowiadujemy się, że poranki te, które dotąd odbywały się wyłącznie tylko wobec znajomych p. Wieniawskiego, mają być publicznie zaproponowane i to już z początkiem przyszłego miesiąca. O ile nam wiadomo ma się otworzyć abonament na trzy takie poranki o cenach przystępnych. Skoro tylko projekt ten zostanie urzeczywistnionym nie omieszkamy tego czytelnikom naszym zakomunikować"[607].

Wznowienie tradycji poranków muzycznych nastąpiło z inicjatywy Józefa Wieniawskiego pod koniec 1873 roku. W listopadzie na łamach „Kuriera Warszawskiego"[608] ukazał się ich pełny program z harmonogramem. W tym samym numerze gazety znalazła się następująca informacja:

> „Zwracamy uwagę czytelników naszych na ogłoszenie pomieszczone w dzisiejszym numerze naszego pisma, programu 3-ch poranków muzycznych urządzonych staraniem p. Józefa Wieniawskiego w Resusie Kupieckiej, z których pierwszy odbędzie się już w przyszłą niedzielę"[609].

[605] KW (1859), nr 334, s. 1810.
[606] KW (1859), nr 336, s. 1822.
[607] KW (1873), nr 207, s. 5.
[608] KW (1873), nr 241, s. 4.
[609] Tamże, s. 2.

Poranki zorganizowane po kilkuletniej przerwie spotkały się z jeszcze większym zainteresowaniem krytyków i mieszkańców Warszawy, dla których stały się okazją do bliższego obcowania z muzyką poważną. Tym razem Wieniawski postanowił sprowadzić do stolicy wybitne osobowości świata muzycznego, z niemal wszystkich części Europy. Jedną z nich był Joseph Joachim[610], który wspólnie z kompozytorem wystąpił podczas pierwszego z cyklu trzech koncertów. „Kurier Warszawski" opisał występ w następujący sposób:

> „Józef Joachim, jeden z najsławniejszych skrzypków w Europie, który ma zamiar tej zimy nawiedzić nasze miasto zamieszkał stale w Berlinie. Urządził w tym mieście szereg wieczorów kwartetowych, których program jest ułożony w rodzaju tym, jaki będziemy mieli sposobność na jutrzejszym poranku urządzonym staraniem p. Józefa Wieniawskiego w Resusie Kupieckiej usłyszeć. W ten sposób urządzane wieczory, jak się dowiadujemy z prywatnej korespondencji cieszą się w Berlinie niesłychanem powodzeniem"[611].

Koncert z udziałem Austriaka spotkał się z dużym zainteresowaniem warszawiaków. Trzeba zauważyć, że Joachim nie był jedynym cenionym na europejskich salonach artystą, przybyłym do Warszawy na zaproszenie Wieniawskiego. Twórca poranków muzycznych dawał możliwość zaprezentowania się nie tylko znanym już muzykom, ale także tym, którzy rozpoczynali swoją działalność artystyczną. Do tego grona należała m.in. utalentowana pianistka Melania Więckowska[612].

Jak widać, podjęta inicjatywa spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem różnych środowisk. Stała się także impulsem do dalszych działań, mających na celu rozwój kultury muzycznej. Trwałym tego dowodem okazało się funkcjonujące do dziś Warszawskie Towarzystwo Muzyczne.

---

[610] Joseph Joachim (1831-1907) – austro-węgierski skrzypek, dyrygent, pedagog i kompozytor. Jego pierwszym nauczycielem był Stanisław Serwaczyński. W wieku dwunastu lat rozpoczął studia pod kierunkiem Mendelssohna, które przerwała nagła śmierć mistrza. W 1868 roku zamieszkał w Berlinie, gdzie był jednym z głównych organizatorów miejscowego życia muzycznego. Jest autorem kompozycji o charakterze wirtuozowskim i dydaktycznym, B. Borchard, *Joseph Joachim*, NGrove, t. 13, s. 125-126.

[611] KW (1873), nr 243, s. 4.

[612] Melania Więckowska (1855-1899) – pianistka i pedagog. Uczennica Józefa Wieniawskiego, późniejsza asystentka jego przyjaciela Teodora Leszetyckiego. 5 marca 1879 na zaproszenie swojego profesora wystąpiła w Lublinie wspólnie z śpiewaczką Pauliną Quattrini. Występowała głównie jako kameralistka. W 188 roku wraz z Władysławem Mierzwińskim odbyła *tournée* po Niemczech odwiedzając: Manheim, Wiesbaden, Karlsruhe i Berlin, S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 739-740.

4.2. Początki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego - wkład w rozwój i działalność

I połowa XIX wieku przyniosła w stolicy niemal całkowity upadek szkolnictwa muzycznego. W 1831 roku zostały zamknięte dwie kluczowe instytucje: budynki Konserwatorium Warszawskiego zaadaptowano na potrzeby wojska, a „taki sam los spotkał Szkołę Główną Muzyki, funkcjonującą jako oddział Uniwersytetu Warszawskiego”[613]. Był to jeden z powodów, dla którego młode pokolenia obiecujących artystów przez wiele kolejnych lat emigrowały za granicę w poszukiwaniu miejsc sprzyjających rozwojowi ich talentów. Edukację muzyczną w stolicy realizowano głównie prywatnie.

Dopiero w 1859 roku z inicjatywy Apolinarego Kątskiego zorganizowano zbiórkę funduszy na wskrzeszenie działalności konserwatorium, a „pieniądze pochodziły niemal całkowicie ze składek społecznych”[614]. Dokładnie 9 września 1859 roku Rada Administracyjna Królestwa Polskiego wyraziła zgodę na powołanie uczelni pod nazwą Instytut Muzyczny Warszawski, który „postawił sobie za cel edukację muzyczną oraz popularyzację muzyki poważnej przez cyklicznie organizowane koncerty”[615]. Drugi z celów, o czym warto wspomnieć na samym początku, został niemal całkowicie zaprzepaszczony po śmierci Kątskiego.

Jak wspomniano wyżej, w ówczesnej stolicy brakowało organizacji, której celem byłoby nie tylko połączenie działalności edukacyjnej z regularnymi koncertami, ale także umożliwienie kontaktów i wzajemnych relacji pomiędzy artystami a mieszkańcami. Pomysł powołania takiej instytucji powrócił w 1869 roku za sprawą krytyka muzycznego Władysława Wiślickiego[616]. Spotkał się on z życzliwym przyjęciem ze strony artystów i miłośników muzyki „podczas spotkania 30 października 1870 roku w składzie fortepianów Teofila Seidlera”[617].

---

[613] A. Rutkowska, *Nauczanie Muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861-1918)*, w: A. Spóz (red.), *Kultura Muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1980, s. 17.

[614] Tamże, s. 18.

[615] Tamże, s. 19.

[616] Władysław Wiślicki (1829-1889) – pianista, kompozytor, dyrygent. Absolwent WKM i KMP. Po powrocie do Warszawy poświęcił się działalności publicystycznej, publikując sprawozdania z życia muzycznego w stolicy na łamach lokalnych czasopism. Prowadził także działalność pedagogiczną – był nauczycielem fortepianu i prowadził chór w WIM. Był współtwórcą WTM, gdzie od 1871 roku pełnił funkcję bibliotekarza i dyrygenta. W jego dorobku kompozytorskim znajdują się miniatury fortepianowe i pieśni, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1964, s. 286.

[617] A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871-1971*, Warszawa 1971, s. 8.

Dość szybko, bo w ciągu dwóch tygodni, powstała ustawa mająca na celu powołanie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którą przedstawiono do akceptacji odpowiednim jednostkom, „a pod dokumentem podpisało się 19 osób”[618]. Wśród nich kompozytorzy, przedstawiciele życia społecznego i mieszkańcy Warszawy. Nie zabrakło także autografu Józefa Wieniawskiego. Informacje na temat powstania Towarzystwa odbiły się szerokim echem w prasie, a J. Kleczyński opisał wszystko na łamach czasopisma „Bluszcz”:

> „Widoczne, że Towarzystwo Muzyczne było u nas na dobie, gdyż wzrost jego jest prawdziwie zdumiewający. Założone zaledwie kilka miesięcy temu, wkrótce już – i to bez żadnego wysilenia – dojdzie do poważnej cyfry tysiąca członków. Stan finansowy Towarzystwa tak jest świetny, że na niedawno odbytem zgromadzeniu ogólnem, komitet tegoroczny przedstawił projekt przypuszczalnej sumy dochodów na 10,200 rubli, a wydatki na 9,200. Prawdopodobnie jednak pierwsza z tych sum (którą przekroczyć wolno, nie tak jak drugą), znacznie od tych przypuszczeń większą się okaże. Pierwszy wieczór muzyczny bezpłatny dla członków Towarzystwa, odbył się w środę dnia 19 kwietnia r. b.”[619].

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. Otóż Wieniawski po przyjeździe do Warszawy znany był już ze swoich nieprzeciętnych zdolności pedagogicznych, niemniej jednak w tej dziedzinie nie związał się z żadną instytucja. Pierwszy biograf i wielbiciel talentu Józefa – Léon Delcroix, który wielokrotnie uczestniczył w lekcjach prowadzonych przez lublinianina zapewniał, że „Wieniawski jest człowiekiem wyjątkowej uprzejmości wobec zasługujących na jego sympatię, a zwłaszcza jego uczniów”[620], co stanowi cenną informację na temat jego osobowości.

Dnia 2 lutego 1871 roku odbyło się pierwsze walne zebranie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, na którym został wyłoniony zarząd, a „pierwszym dyrektorem muzycznym został A. Zarzycki, który swoją funkcję sprawował w latach 1871-1875”[621]. W zarządzie Towarzystwa znalazł się także Józef Wieniawski. Jak pisał Kleczyński:

> „Kto chce wiedzieć, jak się urządza program koncertu, niech się zapatruje na pana Józefa Wieniawskiego. Zawsze afisz pana W. wygląda wspaniale, a cóż dopiero na ostatnim koncercie, gdzie wezwawszy do współudziału najznakomitsze w Warszawie amatorki p. Wieniawski zapowiedział koncert Bacha na 3 fortepiany (z paniami: Adelą hr. Stadnicką, i G. Laską). Poemat symfoniczny Liszta: *Orfeusz* na dwa fortepiany (z panną Muchanow), dalej wielkie Trio Rubinsteina, wielkiego poloneza

[618] Tamże, s. 9.
[619] J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego,* „Bluszcz” (1871), nr 18, s. 152.
[620] L. Delcroix, dz. cyt., s. 11.
[621] A. Spóz, dz. cyt., s. 17.

> swej kompozycyi, Adelajdę Beethovena, (p. Filleborn) etc. etc. etc. Wykonanie takiego programu, toż to istotna uroczystość muzyczna!”[622].

Już 25 marca 1871 roku odbył się pierwszy koncert, podczas którego wykonano kompozycje Moniuszki, Żeleńskiego, Zarzyckiego, Schuberta i Wagnera[623]. Występ ten rozpoczął cykl koncertów, bowiem statut zakładał organizację szesnastu „wieczorów muzycznych” rocznie, którym z czasem nadano miano „środowych”[624]. Dosyć szybko pojawiły się jednak problemy finansowe i lokalowe. Otóż „wyczerpanie rezerw finansowych nastąpiło już w 1872 roku”[625], czego nieuniknioną konsekwencją było obniżenie poziomu koncertów. Nie bez znaczenia pozostawały również konflikty wewnętrzne w WTM. Wieniawski, pomimo czynnego zaangażowania się w kształtowanie kultury muzycznej Warszawy i organizacji od samych podstaw Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, nie zaniechał budowania własnego, indywidualnego wizerunku także i za granicą. W maju 1870 roku jeden z lipskich dzienników poinformował, że „Józef Wieniawski, doskonały pianista i znakomity mistrz przebywa u nas, dotychczas jednak nie wystąpił publicznie”[626], co było jednak zdawkową informacją świadczącą prawdopodobnie o zaledwie kilkudniowym wyjeździe kompozytora z Warszawy.

Mimo tych wszystkich trudności nie słabło zaangażowanie Wieniawskiego w rozwój tejże instytucji, gdyż był on nie tylko uczestnikiem koncertów, ale także ich pomysłodawcą i organizatorem, co zauważali członkowie organizacji oraz prasa. Dziennik „Kurier Warszawski” na bieżąco informował i relacjonował inicjatywy podejmowane przez Wieniawskiego. Już wtedy Józef zapraszał do współpracy mniej i bardziej znanych artystów, podobnie jak przy okazji poranków muzycznych. O jednym z koncertów w „Kurierze” pisano w następujący sposób:

> „Do współudziału w koncercie sobotnim, zaprosił pan Wieniawski panią Juniewicz śpiewaczkę – amatorkę, która podobno zamierza wkrótce debiutować na naszej scenie. Pani Juniewicz rozporządza bogatym materiałem usprawiedliwiającym jej dążenia do szerszej artystycznej działalności, posiada bowiem głos sopranowy piękny o skali dość rozległej i równej we wszystkich rejestrach; głosu tego umie urzywać w znaczeniu technicznem, ale brak jej tej zdolności wtajemniczenia się w myśl kompozycji (…)”[627].

[622] J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, „Bluszcz” (1871), nr 13, s. 102.
[623] Ryszard Wagner (1813-1883) - niemiecki kompozytor, dyrygent, teoretyk muzyki, twórca literatury operowej, J. De Decker, *Wagner*, Warszawa 2012.
[624] A. Spóz, dz. cyt., s. 18.
[625] F. Starczewski, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, „Muzyka Polska” (1934), nr 1, s. 63.
[626] SMW (1870), nr 30, s. 2.
[627] Autor nieznany, *Wiadomości bieżące*, KW (1873), nr 70, s. 5.

Czynny udział w koncertach brali również uczniowie Wieniawskiego, co zdaniem krytyków miało znaczący wpływ na poprawę poziomu kultury muzycznej stolicy.

> „Od pewnego czasu istnieje widoczny postęp w ogólném rozumieniu muzyki u nas, że obowiązek sprawozdawcy koncertowego prawdziwą stał się przyjemnością. Nie dawniej, jak kilka lat temu, ileż spod pióra naszego wychodziło utyskiwań na zbytnią obfitość koncertów, a szczególniéj na bezprzykładną śmiałość koncertów, przedstawiający nam talent nieraz szkolną zaledwie tchnący rutyną!”[628].

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Wieniawski zaprezentował wówczas kompozycje Schuberta, Chopina, czy Moniuszki, ale także *Tarantellę* Sigismunda Thalberga[629] oraz *Sonatę d-moll* Antoniego Stolpego. Do wydarzeń organizowanych przez Towarzystwo należy zaliczyć także konkursy kompozytorskie, które z czasem przybrały charakter cykliczny. Jeden z pierwszych zaplanowany został na drugą połowę 1872 roku. Komitet, jako zwierzchni organ Towarzystwa, wybrał członków komisji konkursowej. Jednym z nich został Stanisław Moniuszko, którego przedwczesna śmierć odwlekła w czasie planowane wydarzenie.

W międzyczasie, w połowie sierpnia 1873 roku, pojawia się w prasie informacja, w której autor działu *Kronika zagraniczna* informował, że Wieniawski odjechał z Karlsbadu[630]. Można więc przypuszczać, iż pianista – podobnie jak przy okazji innych wolnych chwil od obowiązków, związanych z Towarzystwem – przebywał za granicą. Ponadto, we wrześniu „Kurier Warszawski” informował, że Wieniawski powrócił z wycieczki artystycznej po Europie[631], a wcześniej prasa przez dłuższy czas milczała na temat działalności zagranicznej artysty. Dnia 2 września tegoż roku, po przerwie wakacyjnej, odbyło się posiedzenie, podczas którego na nowego członka komisji wybrano Józefa Wieniawskiego, o czym został powiadomiony przez Kleczyńskiego za pośrednictwem pisma następującej treści:

> „Komitet Towarzystwa Muzycznego ma zaszczyt zawiadomić Szanownego Pana, że na posiedzeniu z dnia 2 września 1872 roku odbyło się głosowanie na wybór nowych sędziów do konkursu ogłoszonego przez Towarzystwo, na napisanie Tria instrumentalnego i wokalnego. Ponieważ zgasły ś.p. Moniuszko był wybranym na

[628] J. Kleczyński, TI (1873), nr 279, s. 4.

[629] Sigismund Thalberg (1812-1871) – austriacki pianista i kompozytor. Edukację muzyczną rozpoczął pod kierunkiem matki – pianistki amatorki. W 1827 roku rozpoczął publiczną działalność koncertową występując na koncertach publicznych, a także w prywatnych salonach, między innymi u Konstantego Czartoryskiego. W marcu 1841 roku przybył do Warszawy, gdzie koncertował w Sali Redutowej Teatru Wielkiego i Resusie Kupieckiej. Wówczas odwiedził także rodziców Chopina. Jego dorobek kompozytorski obejmuje głównie wirtuozowskie utwory fortepianowe, B. Chmara-Żaczkiewicz, *Sigismund Thalberg*, EM PWM, t. 11, s. 74.

[630] KW (1873), nr 173, s. 3.

[631] KW (1873), nr 195, s. 4.

> sędziego, zwracamy się więc z prośbą o zajęcie miejsca jego. Po tajnym głosowaniu okazało się, że większość głosów była za Szanownym Panem. Donosząc więc o tém Komitet zarazem ma zaszczyt zapytywać, czy Szanowny Pan raczy przyjąć miejsce Sędziego Komitetu”[632].

Podobne konkursy organizowane były w latach późniejszych, kiedy Wieniawski objął funkcję Dyrektora Muzycznego Towarzystwa. Nie przeszkodziło to jednak w realizacji wcześniej podjętych zobowiązań. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż to właśnie młodszy z braci Wieniawskich odegrał istotną rolę w popularyzacji twórczości Stanisława Moniuszki. Pisała o tym prasa:

> „Dwa koncerty na dochód rodziny ś. p. Moniuszki, jeden urządzony przez Resusę Kupiecką pod kierunkiem pana Műnchheimera, drugi przez pana Wieniawskiego, powiodły się w zupełności i powiększyły fundusz ogólny o tysiąc kilkaset rubli. W téj summie więcej niż tysiąc rubli przypada na rzecz drugiego koncertu, którego program zresztą o wiele był bogatszym. Jakkolwiek nagła słabość kilku artystów pozbawiła wspomniany koncert niektórych cennych numerów, przecież wielkie on zajęcie obudził, szczególniej z powodu wykonania mało znanej u nas kantaty Moniuszki *Millda*. Utwór ten, niewydany nigdy, podobno wykonanym był już w Warszawie przed kilkunastu, czy dwudziestu laty, ale rzecz dziwna zgasły mistrz nie dał nie dał nam go częściej słyszeć na swych koncertach. Czyżby nie miał sympatyi do tego dzieła, uważając je za słabsze? Być może, my jednak tego nie powiemy. Dzieło to ma niezaprzeczoną wartość, choćby przyszło przytoczyć wspaniałą modlitwę z chórem w części pierwszej. Traktowanie mas wokalnych i ich wsparcie przez orkiestrę, jest tu znakomite, ogólny rysunek prosty, niewymuszony, a silny. Jedynym ustępem mniej szczęśliwym pod względem pomysłu klątwa Perkuna, powierzona aż czterem osobom; przebija tu pewne, młodzieńcze niedoświadczenie, ale reszta kantaty jak najzupełniej odpowiada założeniu. Wykonanie dzieła przez artystów i amatorów było staranne, lubo nie bez chwiejności w niektórych ustępach, a szczególnie w części ostatniej.
>
> Tak kantatą, jak i uwerturą z „Paryi” dyrygował wybornie p. Wieniawski, który również uświetnił koncert zagraniem dwóch utworów Moniuszki, a nadto nad program poloneza z Hrabiny. Do poloneza *Des dur* dodał p. Wieniawski *kodę,* posiłkując się innym polonezem, także Moniuszki, i łącząc to w artystyczną całość, za pomocą kilku przejść pięknie pomyślanych. Mniéj szczęśliwém nam się wydało pojęcie walca E moll, gdzie salonowe dodatki robione przez pana W. odbierały mu właśnie urok *melancholii,* najbardziej zaś zaszkodziło mu zakończenie, w którym poetyczne i śpiewne *morendo* zastąpił wykonawca szybkim i salonowo- efektownym pasażykiem. Zupełne i bezwarunkowe uszanowanie tekstu zmarłego autora wydało nam się tém bardziej koniecznem w tym razie, że było by ono jeszcze powiększyło zasługę szlachetnego czynu, za którego inicyatywę należy się panu W. od ogółu najserdeczniejsze uznanie”[633].

Wieniawski był ponadto jednym z inicjatorów całego cyklu koncertów, z których dochód przeznaczony był na potrzeby rodziny kompozytora. A repertuar prowadzonego przez niego chóru amatorskiego, działającego przy WTM był stale poszerzany o kolejne dzieła Moniuszki[634].

[632] Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, *Pismo do Józefa Wieniawskiego z 1 listopada 1872,* BWTM, sygn. D 20/7.
[633] J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego,* TI (1872), nr 260, s. 318.
[634] Warto podkreślić ponadto, iż dzięki staraniom Wieniawskiego w 1874 roku doszło do wydania wyciągu fortepianowego *Sonetów Krymskich* nakładem WTM.

Opisany powyżej powrót do Polski był związany prawdopodobnie z trzema porankami muzycznymi w Warszawskiej Resusie Kupieckiej[635], które poprzedził koncert w Kaliszu, gdzie „w dniu wczorajszém (26 września) Wieniawski koncertował z powodzeniem”[636]. Warto wspomnieć, że jeszcze pod koniec września dostał zaproszenie do udziału w czwartym wielkim koncercie Towarzystwa Filharmonicznego w Wiedniu. Wystąpił tam 21 grudnia 1873 roku. Jak informowała wcześniej prasa - „w Wiedniu wystąpi Pan Wieniawski z własnym koncertem fortepianowym”[637], a kilka dni później na łamach „Neue Freie Press” pojawiła się recenzja: „Koncert należał do najpiękniejszych i zarazem najbogatszych we wrażenia, że dzieło Wieniawskiego odznacza się przez udatne opracowanie, gra tego artysty uświetnioną jest przez piękne uderzenie, biegłość, wielką siłę i wytworne pojmowanie”[638].

Wieniawski od początku dyrektury mocno angażował się w działalność WTM, zwłaszcza w zakresie realizowanego programu artystycznego oraz doboru wykonawców. W tym przypadku należy przyznać, iż miał wąskie pole manewru. Istotnym czynnikiem w organizacji życia muzycznego Towarzystwa był udział artystów pochodzących z innych środowisk. Dzięki temu WTM zyskiwało na popularności i podnosił się jego prestiż.

Początkowo główną grupę zagranicznych gości stanowili skrzypkowie. Pod koniec października 1873 roku do Warszawy przybył jeden z najsławniejszych skrzypków Europy[639]. W jednym z poranków muzycznych organizowanych przez Wieniawskiego wziął udział Józef Joachim, którego dyrektor WTM poznał w czasie pobytu w Weimarze w 1853 roku[640]. Wizyta Węgra obeszła się jednak bez echa, a jego obecność nie została odnotowana w relacji prasowej, ponieważ cała uwaga recenzenta skupiła się na osobie altowiolisty Heinza Liebrechta[641], który wspólnie z Wieniawskim i Władysławem Górskim[642] uczestniczył w wykonaniu tria fortepianowego[643].

[635] KW (1873), nr 213, s. 3.
[636] KW (1873), nr 208, s. 2.
[637] KW (1873), nr 214, s. 3.
[638] NFP (1873), nr 335, s. 2.
[639] KW (1873), nr 243, s. 4.
[640] W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski życie i twórczość,* Warszawa 1986, s. 79.
[641] Heinz Liebrecht – bliżej nieznany altowiolista.
[642] Władysław Górski (1846-1915) – kompozytor i pedagog. Absolwent Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Od 1884 roku pracował jako nauczyciel gry na skrzypcach w Warszawskim Konserwatorium Muzycznym. Po przeprowadzce do Paryża współpracował z orkiestrą Lamoureux, otworzył także kurs muzyki kameralnej – *Lecons d'Accompagnament.* Był jednym

Nie zachowały się informacje na temat późniejszych kontaktów Wieniawskiego z Joachimem. Z początkiem grudnia w Warszawie gościł za to Ferdynand Laub. O jego planowanej wizycie informowano w ostatnich dniach listopada. Profesor moskiewskiego konserwatorium wziął udział w siódmym z kolei wielkim koncercie WTM[644]. Warto zaznaczyć, iż była to druga wizyta Czecha w Warszawie, gdyż artysta brał udział w porankach muzycznych u boku Wieniawskiego. Kleczyński cztery występy Lauba, podczas tej krótkiej wizyty, określił mianem „potopu koncertów"[645]. Wiadomo jednak, iż znajomość z Wieniawskim i krótki pobyt w kraju to nie jedyne związki skrzypka z Polską. Do grona jego uczniów należał m.in. przyjaciel Wieniawskiego – Stanisław Barcewicz[646], a zdaniem Grigoriewa - „sam Laub zabiegał także o nawiązanie znajomości z braćmi Wieniawskimi"[647].

Warto wspomnieć, że jeszcze pod koniec września dostał zaproszenie do udziału w czwartym wielkim koncercie Towarzystwa Filharmonicznego w Wiedniu. Wystąpił tam 21 grudnia 1873 roku. Jak informowała wcześniej prasa - „w Wiedniu wystąpi Pan Wieniawski z własnym koncertem fortepianowym"[648], a kilka dni później na łamach „Neue Freie Press" pojawiła się recenzja: „Koncert należał do najpiękniejszych i zarazem najbogatszych we wrażenia, że dzieło Wieniawskiego odznacza się przez udatne opracowanie, gra tego artysty uświetnioną jest przez piękne uderzenie, biegłość, wielką siłę i wytworne pojmowanie"[649].

Jeszcze w 1873 roku pojawiły się pierwsze informacje dotyczące działalności pedagogicznej Wieniawskiego, która ograniczała się niemal wyłącznie do lekcji prywatnych. Większość źródeł z tego okresu skupia swoją uwagę na grupie trojga uczniów. W kwietniu na łamach czasopisma „Bluszcz" ukazała się recenzja Jana

z pomysłodawców powołania do istnienia Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1964, s. 168.

643 KW (1873), nr 244, s. 1.

644 KW (1873), nr 259, s. 3.

645 J. Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz" (1873), nr 51, s. 405.

646 Stanisław Barcewicz (1858-1929) – wywodzący się z warszawskiego środowiska muzycznego skrzypek i pedagog. Pierwsze publiczne występy na swoim koncie odnotował już w wieku dziewięciu lat. Od 1885 uczył w Warszawskim Instytucie Muzycznym, natomiast w 1910 roku został jego dyrektorem. Pełnił funkcję koncertmistrza w Teatrze Wielkim, a w 1893 objął stanowisko dyrektora tamtejszej opery. W 1893 roku zorganizował działający na stałe kwartet smyczkowy, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 28.

647 W. Grigoriew, dz. cyt., s. 80.

648 KW (1873), nr 283, s.2.

649 NFP (1873), nr 3352, s. 3.

Kleczyńskiego, który entuzjastycznie odniósł się do występu, podczas którego zaprezentowała się wraz ze swoim profesorem Melania Więckowska[650]:

> „Drugi z kolei poranek muzyczny p. Józefa Wieniawskiego, odbył się wczoraj w Resusie Kupieckiej, mniej więcej przed tem samem gronem publiczności, która zeszłej niedzieli się napełniła. Dostrzegliśmy tylko w słuchaczach nie równie żywe zainteresowanie się, którego głównym objawem była nie praktykowana u nas cisza i spokojne zachowywanie się podczas arcydzieł. Trzy znakomite utwory stanowiące program poranku, były to jakby trzy główne rysy odniosłej, szlachetnej muzyki. Głębokie uczucie muzyki w Schunbercie, niezrównana prostota i werwa w Mozarcie i potężna siła dramatyczna w Rubinsteinie. W każdym z tych trzech wyższych dzieł jedna chwila kulminacyjna skupiała w sobie najsilniej właściwości twórcze amatorów. W kwartecie Schuberta chwilą taką było *andante con moto*, w sonacie Mozarta *allegro con spirito*, a w Trio Rubinsteina *adagio*. O kwartecie smyczkowym, który tak dzielnie i z takiem powodzeniem oddaje myśli mistrzów wspominaliśmy w zeszło tygodniowem sprawozdaniu. Obecnie dodać nam tylko wypada, że część fortepianowa urozmaicona wczoraj została wykonaniem sonaty na dwa fortepiany. Towarzyszką pana Wieniawskiego była uczennica jego, panna Melanja Więckowska, fortepianistka znana u nas z publicznych występów i świetną rokująca przyszłość artystyczną. Pan Wieniawski potężnie odegrał Trio Rubinsteina, który każe zapominać o pewnych chaotycznych swych pomysłach wobec ogólnego nastroju namiętno-dramatycznego, znakomicie uwydatnionego przez koncertanta”[651].

Również „Kłosy” uwypuklają zalety gry młodej pianistki, która – jak twierdzi autor recenzji – „prześlicznie wykonała waryacye Schumanna napisane na dwa fortepiany”[652] wspólnie z Wieniawskim. Prestiżu dodaje występowi fakt uczestnictwa w nim wielu znamienitych artystów i gości, jak chociażby Mikołaja Rubinsteina. Był to bowiem wspominany koncert charytatywny na potrzeby rodziny Moniuszki.

Jednak przełomowym czasem dla Wieniawskiego, jako członka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, okazał się rok 1875. 7 marca odbyły się wybory, których efektem było powołanie nowych władz Komitetu Towarzystwa Muzycznego. Jego członkiem został także Wieniawski, co jeszcze bardziej wzmocniło jego pozycję w stolicy.

4.3. Józef Wieniawski jako dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego

Zgodnie ze statutem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego[653] czteroletnia kadencja pierwszego dyrektora upłynęła z początkiem 1875 roku, czego konsekwencją

[650] J. Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz” (1873), nr 18, s. 142.
[651] KW (1873), nr 250, s. 3.
[652] W. Wiślicki, *Muzyka*, „Kłosy” (1873), nr 410, s. 301.
[653] *Ustawa Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego z 30 listopada 1870 roku.*

było ogłoszenie nowych wyborów, zakończonych 7 marca 1875 roku. Dzień później na łamach „Kuriera Warszawskiego" pojawiła się następująca informacja:

> „W dniu wczorajszym ukończyły się wybory na członków nowego Komitetu Towarzystwa Muzycznego. Trwały one przez dni trzy, a przystępowało do głosowania trzysta kilkadziesiąt osób. Rezultat był następujący: na członków komitetu uzyskali najwięcej głosów z amatorów, których według ustawy ma zasiadać pięciu w komitecie pp. Józef Wieniawski głosów 301, Kleczyński Jan 297, Sikorski Józef 290, Kania Emmanuel 210, Górski Władysław 145, Stevich Franciszek 138, Władysław Wiślicki 135"[654].

Wiadomość na ten temat ukazała się także w „Gazecie Polskiej":

> „Wybory. Przewodniczący na ostatniem Ogólnem Zebraniu członków Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego ma zaszczyt donieść, że w skutek głosowania odbytego w dniach 4-tym, 5-tym i 6-tym b. m., zaproszeni zostali do komitetu pp. Muchanow Sergijusz, Wierzchalski Roman, Malcz Mieczysław, Seldler Teofil, Roztworowski Janusz, Wieniawski Józef, Kleczyński Jan, Sikorski Józef, Kania Emmanuel, Górski Władysław, Stewich Franciszek, Wiślicki Władysław; do delegacyi rewizyjnej wybrani zostali pp. Wolff Robert, Piltz Erazm, Lewandowski Józef Paweł. Stanowcze ukonstytuowanie się komitetu odłożonem zostało do pierwszego jego posiedzenia"[655].

Dyrektorem WTM został Józef Wieniawski, na którego głosy oddało 301 członków. W zarządzie zasiedli także Jan Kleczyński, Józef Sikorski, Władysław Wiślicki i Władysław Górski, z którymi nowy dyrektor prowadził szeroko zakrojoną współpracę. Wieniawski objął stanowisko dopiero miesiąc później. Jak dowiadujemy się z „Kuriera Warszawskiego" z 3 kwietnia 1875 roku: „Józef Wieniawski powrócił do Warszawy i z dniem dzisiejszym obejmuje artystyczną dyrekcyę Towarzystwa Muzycznego"[656]. Już na początku kadencji napotkał on liczne trudności. Oprócz wewnętrznych konfliktów instytucja musiała zmierzyć się z ostrą krytyką prasową.

Dużym problemem okazała się siedziba organizacji, która znajdowała się w gmachu Teatru Wielkiego. Bez wątpienia było to korzystne dla obu instytucji, choć większość wydarzeń miała miejsce w Resusie Kupieckiej. Osobą, która na samym początku działalności ograniczyła Wieniawskiemu pole manewru, był Siergiej Muchanow[657]. Wspomniane wcześniej poranki muzyczne oraz inne podejmowane przez Wieniawskiego inicjatywy spotkały się z nieprzychylnym przyjęciem rosyjskiego urzędnika, który był nie tylko członkiem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, ale

[654] KW (1875), nr 52, s. 5.
[655] GP (1875), nr 52, s. 7.
[656] KW (1875), nr 73, s. 4.
[657] Sergiej Muchanow (1833-1897) – rosyjski urzędnik. Prezes dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych, *Muchanow Sergiej*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 235.

przede wszystkim prezesem Dyrekcji Teatrów Warszawskich. Miał przez to decydujący wpływ na funkcjonowanie życia kulturalnego w ówczesnej stolicy. Wszyscy muzycy - wokaliści i instrumentaliści, zatrudnieni w Teatrze Wielkim - dostali zakaz czynnego uczestnictwa w wydarzeniach organizowanych przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne[658]. Decyzja ta utrudniła realizację założeń statutowych WTM, m. in. powołania do istnienia chóru i orkiestry. Warto zauważyć, iż we wcześniejszych latach zaangażowanie muzyków pracujących w teatrze nie było problemem.

Wieniawski, próbując sprostać tym wyzwaniom był zmuszony do powołania zespołów niemal wyłącznie z amatorów, co wówczas nie było to niczym nowym. W ówczesnej stolicy „dość dobrze funkcjonował amatorski ruch edukacji muzycznej, który rozwijał się na różnych płaszczyznach – występów solowych, zespołów wokalnych i instrumentalnych czy amatorskiej twórczości kompozytorskiej”[659]. Środowisko nieprofesjonalne posiadało dość dobre wykształcenie muzyczne, co otworzyło kolejne możliwości przed nowym dyrektorem. Jedną z pierwszych decyzji Wieniawskiego było rozpoczęcie naboru przede wszystkim do chóru, a później także do orkiestry WTM.

Jak wspomniano wyżej, jednym z punktów statutu założycielskiego WTM było stworzenie koncertowego chóru amatorskiego. Nie była to jednak pierwsza tego typu inicjatywa w stolicy, bowiem już w „1805 roku Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann[660] powołał do istnienia Resusę Muzyczną, zlikwidowaną dwa lata później”[661]. W trakcie swej działalności instytucja ta dysponowała własnym chórem i orkiestrą. W latach 1815-1829 chór amatorski funkcjonował przy pierwszym w Polsce Towarzystwie Przyjaciół Muzyki Kościelnej i Narodowej, powołanym do istnienia z inicjatywy J. Elsnera. Oprócz chórów organizowane były także często nieformalne, mniejsze grupy, jak np. „cieszący się dużą popularnością w stolicy kwartet wokalny pod dyrekcją Karola Studzińskiego działający w latach 1856-1868”[662]. Nie można pominąć w tym miejscu instytucji śpiewaczych, skupionych przy warszawskich parafiach, a wśród nich Towarzystwa Miłośników Śpiewu Chóralnego działającego przy

[658] A. Spóz, dz. cyt., s. 19.
[659] I. Spóz, *Amatorski Ruch Muzyczny w Warszawie w drugiej połowie XIX w.,* w: *Kultura muzyczna Warszawy II połowy XIX wieku*, tenże (red.), Warszawa 1980, s. 58.
[660] Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann – przedstawiciel warszawskiej arystokracji. Pisarz, muzyk i prawnik, P. Braun, E.*T.A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Biographie*, Düsseldorf 2004.
[661] I. Spóz, *Amatorski Ruch Muzyczny*, s. 67.
[662] Tamże, s. 65.

ewangelicko-augsburskim kościele pw. Świętej Trójcy. Inne próby organizowania chórów w Warszawie do czasu powstania WTM kończyły się niepowodzeniem.

Podobnie wyglądały pierwsze działania w kierunku powołania chóru przy WTM w 1872 roku podejmowane przez Władysława Wiślickiego, które „zakończyły się niepowodzeniem z racji trudnej sytuacji finansowej”[663]. O fakcie tym pisał w roku 1876 Gustaw Roguski: „Chór Towarzystwa Muzycznego liczący przed czterema laty do 80-ciu osób topniał powoli, a z czasem przestał istnieć zupełnie”[664]. Ponowne próby przywrócenia działalności chóru podjął dopiero J. Wieniawski, ogłaszając do niego nabór w drugiej połowie 1875 roku. Ze zgłaszających się ochotników „wyłaniał najzdolniejszych amatorów, a także zawodowych muzyków, niezwiązanych z Teatrem Wielkim”[665]. Uwagę pierwszego biografa Wieniawskiego zwrócił fakt, że w „chórze udział brali przedstawiciele różnych klas społecznych”[666]. Pierwsze informacje na temat działalności chóru pojawiły się już w maju w „Kurierze Warszawskim”.

> „Chóry zorganizowane przez nowego Dyrektora Towarzystwa Muzycznego wkrótce już wystąpią na jednym z wieczorków Towarzystwa. Próby odbywają się nieustannie. Słyszeliśmy, iż p. Wieniawski ma zamiar wystawić niektóre kompozycje zgasłego przedwcześnie a znanego z talentu p. Stolpego”[667].

Tydzień później pojawiła się obszerna recenzja z zapowiadanego koncertu. Artyści wykonali tylko dwie kompozycje, niemniej wydarzenie spotkało się z dużym uznaniem słuchaczy. Świadczyło to o dobrej organizacji, ale przede wszystkim o zaangażowaniu nowego dyrektora:

> „Czego jest w stanie dokonać swoją energją – dowiódł wczoraj pan Józef Wieniawski. Na programie 55-go wieczoru dwutygodniowego, spotykamy już dwa numery wykonane przez chóry amatorskie, a tytułem przez „ Chór Towarzystwa Muzycznego” użyty śmiało przez nowego dyrektora świadczy, że pan Wieniawski stworzonemu przez siebie bardzo ważnemu czynnikowi muzycznemu, spodziewa się nadać cechę trwałą i nierozłącznie związaną z dalszym rozwojem instytucji na czele której stanął od niedawnego czasu. (…) Odśpiewane przez nowy chór kompozycje „Ave Verum” Mozarta i „Chór Żniwiarzy” Liszta sumiennie były wypracowane: pierwsza szczególniej odznaczała się kunsztownem cieniowaniem i dobrze zachowanym charakterem szlachetnej powagi. W obu akompaniator zbytecznie pamiętał o partii fortepianowej przyspieszając tempo bez względu na śpiewających. Całość wszakże dobre i sympatyczne pozostawiła wrażenie”[668].

[663] A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, dz. cyt., s. 19.
[664] G. Roguski, *Ze świata muzycznego*, TI (1876), nr 8, s. 123.
[665] Tamże, s. 124.
[666] L. Delcroix, dz. cyt., s. 3.
[667] KW (1875), nr 98, s. 4.
[668] Tamże, s. 4.

Od pierwszych chwil działalności chór spotkał się więc z pozytywnymi recenzjami, co świadczyło o wysokim jego poziomie artystycznym, mimo braku wykształcenia muzycznego u większości członków zespołu. W podobnym tonie napisany został tekst, który ukazał się na łamach czasopisma „Kłosy". Rówieśnik Wieniawskiego - Władysław Żeleński - podaje w nim szereg szczegółów:

> „Wieczory w Towarzystwie Muzycznem, mimo spóźnionej pory, liczną jeszcze ściągały publiczność; w pierwszym p. Wieniawski ukazał na estradzie nowo zorganizowany chór. Biorąc pod uwagę trudności, jakie się napotyka przy sprowadzeniu do wspólnego mianownika, amatorów różnych swer, zatrudnieni, różnego przy tem zamiłowania i nierównej wytrwałości, przyznać należy, że p. Wieniawski dobrze z zadania swego się wywiązał. Chór wystąpił w liczbie około 50 osób; soprany i bassy silnie były obsadzone, tenory jako tako, jedne tylko alty chudo podpierały całość"[669].

Autor recenzji wspomniał o problemach, z jakimi przyszło zmierzyć się założycielowi zespołu wokalnego. Podał liczbę członków chóru, która na początkowym etapie działalności wydaje się imponująca. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ stosowne komunikaty o działalności chóru i terminach prób regularnie ukazywały się na łamach warszawskiej prasy. Przykładowo, w „Kurierze Warszawskim" czytamy:

> „Dyrektor Towarzystwa Muzycznego ma zaszczyt zawiadomić osoby uczęszczające na próby chóralne i instrumentalne, że przyszłe próby chóralne w połączeniu z instrumentalnymi odbędą się w dniach następujących: dziś, t. j. d. 4 stycznia o godzinie 5-tej, jutro, t. j. w środę d. 5 stycznia o godzinie 5-tej po południu i w piątek d. 7 stycznia również o godzinie 5 po południu"[670].

O zaangażowaniu J. Wieniawskiego w działalność zespołów prowadzonych przy Towarzystwie świadczy fakt, iż po powstaniu orkiestry próby odbywały się niemal codziennie: oddzielnie ćwiczyły chór i orkiestra, a następnie miały miejsce wspólne spotkania.

Próba założenia chóru zakończona powodzeniem stała się dla Wieniawskiego impulsem do stworzenia orkiestry. Chór stanowił odrębny rozdział w działalności Wieniawskiego, który pomimo przeciwności wniósł znaczący wkład w rozwój kultury muzycznej stolicy i przyczynił się do rozwoju ówczesnej chóralistyki, która „w odróżnieniu od pieśni solowej pozostała przez długi czas dziedziną, skupiającą niemal wyłącznie środowiska amatorskie"[671]. Nie świadczy to jednak o braku profesjonalnych muzyków. Prawie przez cały okres prowadzenia chóru przez

[669] W. Żeleński, *Przegląd Muzyczny*, „Kłosy" (1875), nr 520, s. 378.
[670] KW (1876), nr 2, s. 6.
[671] W. Poźniak, *Muzyka chóralna*, w: *Z dziejów Polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966, s. 343.

Wieniawskiego akompaniatorem był Ignacy Jan Paderewski[672], który mimo licznych obowiązków znajdował czas na czynne uczestnictwo w próbach, chociaż nie był obecny na koncertach.

W pierwszej połowie XIX wieku Warszawa stała się miastem, w którym gościło wiele renomowanych orkiestr. Miejscem skupiającym te zespoły była Dolina Szwajcarska, „będąca jednym z istotniejszych ośrodków kulturalno-wypoczynkowych w ówczesnej Warszawie"[673]. O jej popularności świadczy fakt, iż zdecydowano się na powołanie tam specjalnej sali koncertowej. Początkowo w działalność koncertową włączone były lokalne zespoły, a nawet indywidualni lub zrzeszeni w niewielkie grupy muzycy. Jak donosił „Kurier Warszawski": „Zawiadamia się orkiestry Warszawskie, że w celu uprzyjemnienia spaceru w tej Dolinie dla Szacownej Publiczności właściciel nie wzbrania grywać uzdolnionym muzykom"[674]. Z czasem miejsce to stało się ważnym punktem na muzycznej mapie Warszawy. Wielokrotnie, począwszy od lat 50. XIX wieku, koncertowała tu chociażby orkiestra Edwarda Brauna[675] z Berlina"[676], a także wiele innych, w wykonaniu których znaleźć można było kompozycje Mozarta[677], Beethovena, Mendelsohna, a także Moniuszki czy Apolinarego Kątskiego.

W stolicy brakowało jednak na stałe funkcjonującej orkiestry z tradycjami, na wzór innych europejskich miast. Być może dało to impuls skłaniający do podjęcia działań przez nowego dyrektora WTM. Wieniawski nie poprzestał na uformowaniu chóru – podjął także kroki zmierzające do powołania orkiestry amatorskiej. Młody Józef, już jako dziecko, koncertował z orkiestrami – m.in. warszawską orkiestrą operową, której początki sięgają 1833 roku, dlatego prawdopodobnie za punkt honoru postawił sobie utworzenie analogicznej grupy, funkcjonującej za czasów Wieniawskiego pod kierunkiem Jana Quattiniego[678] czy wreszcie autora polskiej opery narodowej – S. Moniuszki, którego twórczość „doceniana nawet przez

[672] L. Delcroix, dz. cyt., s. 3.
[673] H. Pukińska-Szepietowska, *Muzyka w Dolinie Szwajcarskiej*, w: Z. Chechlińska, dz. cyt., s. 92.
[674] KW (1842), nr 165, s. 791.
[675] Edward Braun - bliżej nieznany dyrygent i kompozytor.
[676] H. Pukińska-Szepietowska, dz. cyt., s. 132.
[677] Wolfgang Amadeusz Mozart (1756-1791) - austriacki kompozytor. Jeden z trzech klasyków wiedeńskich. Autor dzieł symfonicznych, operowych, kameralnych i fortepianowych, I. Poniatowska, *Wolfgang Amadeusz Mozart*, EM PWM, t. 6, s. 394-397.
[678] Jan Quattini (1822-1893) – w 1843 roku przybył z Włoch do Warszawy, gdzie dwa lata później powołał do istnienia szkołę śpiewu, która funkcjonowała do 1891 roku. Wspólnie z Tomaszem Nideckim piastował stanowisko dyrektora Warszawskiej Opery. 12 września 1846 roku pod jego kierunkiem miało miejsce prawykonanie operetki *Loteria* Stanisława Moniuszki, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1964, s. 134.

władze carskie – z biegiem czasu została ograniczona na korzyść polityki rusyfikacyjnej”[679], co odbiło się na poziomie przedsięwzięć kulturalnych. Ówczesne władze zakazywały występu wybranym artystom,zakłócało niekiedy realizację pełnego programu koncertu, czy realizację wydarzeń wymagających większego zaangażowania ze strony wykonawców.

Nie można pominąć faktu współpracy Józefa Wieniawskiego z orkiestrą Teatru Wielkiego, z którą wielokrotnie koncertował, wykonując także swoje kompozycje. Jeden z takich koncertów miał miejsce w grudniu 1873 roku. Został wtedy wykonany m.in. *Koncert fortepianowy c-moll op. 37* Ludwiga van Beethovena z kadencją autorstwa pianisty z Lublina. Na temat tego faktu pojawiła się następująca informacja:

> „Komitet Towarzystwa Muzycznego podaje do powszechnej wiadomości, iż w nadchodzącą środę, dnia 3-go grudnia danym będzie o godzinie 8-mej wieczorem w Salach Redutowych Wielki Koncert, w którym przyjmą udział: p. Julja Uszyńska, pp. Ferdynand Laub, Józef Wieniawski i orkiestra Teatru Wielkiego. Biletów nabyć można w kancelarii Towarzystwa Muzycznego w poniedziałek i wtorek od godziny 5 do 8. W dzień zaś koncertu w kasie Teatru Rozmaitości od godziny 1 do 8 wieczorem”[680].

Była to profesjonalna orkiestra złożona z wykształconych muzyków. Ze względów politycznych miała jednak ograniczone możliwości w zakresie krzewienia polskiej kultury, zwłaszcza dorobku takich kompozytorów jak Moniuszko, którego spuścizna na gruncie opery miała wydźwięk wyraźnie patriotyczny. Być może właśnie to stało się dla Wieniawskiego dodatkową motywacją, zmierzającą do powołania orkiestry, która mogłaby wykonywać bardziej urozmaicony repertuar. Zamierzenia te zostaną spełnione już w dwa lata później, w 1875 roku.

Pianista kontynuował rozpoczętą niegdyś tradycję regularnych wieczorów muzycznych, które początkowo miały charakter kameralny, a z czasem zyskały większy oddźwięk. Podejmowany trud przynosił nowemu dyrektorowi uznanie artystów, krytyków i mieszkańców stolicy. Jak pisał Edward Wrocki: „Warszawskie Towarzystwo Muzyczne wprawdzie miało w swoim programie i sprawę koncertów orkiestrowych, lecz było to zadanie ponad siły – nie mogły bowiem tworzyć instytucji symfonicznej te dorywcze koncerty W. T. M., na czele których stali dyrektorowie tegoż Towarzystwa wypełniający wielką misję kulturalną, nie mając ani własnego lokalu, ani też własnej orkiestry”[681].

---

[679] J. Grubowski, *Teatr Wielki w Warszawie w latach 1851-1915,* w: *Kultura muzyczna Warszawy II połowy XIX wieku,* A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 147.
[680] KW (1873), nr 259, s. 3.
[681] E. Wrocki, *Z dziejów muzyki symfonicznej w Warszawie,* Warszawa 1932, s. 3.

Aby ożywić zainteresowanie prowadzoną instytucją wśród mieszkańców Warszawy, nowo powołany dyrektor postanowił zróżnicować programy i zwiększyć liczbę koncertów. Do tej pory podczas koncertów organizowanych przez WTM swoje umiejętności przed publicznością prezentowali głównie członkowie Towarzystwa. Jednak liczne podróże i kontakty, które dzięki nim nawiązał, pozwoliły Wieniawskiemu na zaproszenie do stolicy wielu znamienitych gości, nieznanych dotąd tamtejszej publiczności. O szeroko zakrojonej współpracy Wieniawskiego ze środowiskiem wybitnych muzyków świadczą materiały prasowe oraz epistolografia. „Lubelski Liszt”[682] zapraszał do stolicy znamienite osobowości, reprezentujące najbardziej prestiżowe środowiska artystyczne. 16 kwietnia 1875 roku miał miejsce 53. wieczór muzyczny, pierwszy pod kierownictwem Wieniawskiego.

> „Pięćdziesiąty trzeci wieczór dwutygodniowy w Towarzystwie Muzycznym – odbył się wczoraj wśród natłoku publiczności. Program przeważnie wypełnił nowy Dyrektor Towarzystwa, pan Józef Wieniawski występując w numerach solowych, lub w duetach wykonywanych z amatorami, lub amatorkami”[683].

Dalsza część recenzji wyjaśnia, że słowo „amator” miało wówczas inne znaczenie. Osoby określane tym mianem wykazywały się profesjonalizmem, mimo braku gruntownej edukacji muzycznej.

> „Wyrażenie amator i amatorka właściwie nie powinno by się stosować do pani Laskiej, ani do pana Władysława Naimskiego. Pani Laska odegrała z prawdziwie artystyczném wykończeniem suche zresztą „Impromptu” Reineckiego na dwa fortepiany (na motyw „Manfreda” Schumanna) i wzbudziła w słuchaczach pragnienie usłyszenia kiedy w solowej kompozycji tej gry pełnej dystynkcji i przymiotów wykraczających daleko poza sferę amatorskiego dyletantyzmu”[684].

Zgodnie ze statutem WTM kolejny dwutygodniowy wieczór muzyczny przypadł w środę 29 kwietnia 1875 roku. Tym razem odbył się w Resusie Kupieckiej, a w jego wykonanie zaangażowano już kilku profesjonalnych muzyków. Jednak, jak można wywnioskować z kolejnej recenzji, nie to było najistotniejsze w omówionym wydarzeniu. Autor zwrócił uwagę na fakt, który mógł umknąć uwadze nieznającym Wieniawskiego.

> „Pięćdziesiąty czwarty dwutygodniowy wieczór w Towarzystwie Muzyczném, urządzony był we środę na wzór poranków muzycznych, których serję pan Józef Wieniawski uorganizował niegdyś w Resusie Kupieckiej. Program poświęcony tak

[682] L. Gawroński, *Lubelski Liszt*, RM (1987), nr 11, s. 22.
[683] KW (1875), nr 83, s. 3.
[684] Tamże.

> zwanej muzyce pokojowej, składał się z trzech części stanowiących niby wielką sonatę"[685].

W gronie wykonawców, poza dyrektorem, znaleźli się: Władysław Ostrowski[686], Antoni Sygietyński[687], Zygmunt Noskowski, a także Władysław Naimski[688]. Zgodnie z zapowiedzią melomani wysłuchali trzech utworów. W pierwszej kolejności zabrzmiał *kwartet smyczkowy op. 76 nr* 1 Josepha Haydna[689], następnie *sonata fortepianowa Es-dur op. 31 nr 3* Beethovena i *trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę* Rubinsteina.

Zadaniem Wieniawskiego było także wyprowadzenie WTM z problemów finansowych, jakie napotkało w poprzednich latach, a w ich wyniku ucierpiały poziom i liczba organizowanych przedsięwzięć. Jozafat Nowiński w cyklu artykułów poświęconych działalności Towarzystwa Muzycznego na łamach „Echa Muzycznego" dość sceptycznie wyrażał się o poprzednikach Wieniawskiego. Jak pisał:

> „Co do administracyi i układu wieczorów dwutygodniowych, zawarowanych ustawą[690], zauważyć także można było pewne *decrescendo.* Programy ich zbyt krótkie nie przedstawiały się przez to w formie dość poważnej; przy tém tak się jakoś złożyło, że w liczbie ostatnio zorganizowanych wieczorów znalazło się kilka obsadzonych przez słabszych wykonawców. Rzadsze były też i te wieczory. Sprawozdanie z r. 1874 wykazuje tylko liczbę 12-stu, natomiast w styczniu i lutym 1875 r. zamiast dwóch miał tylko jeden wieczór w miesiącu"[691].

W kolejnej części artykułu poruszył wspomnianą kwestię finansów. Jego zdaniem sytuacja była prostą drogą, prowadzącą do upadku WTM. Tym samym „usprawiedliwił podwyższenie członkowskiej składki rocznej, mimo że spotkało się ze sceptycznym przyjęciem ze strony większości członków"[692].

Jak przekonujemy się za pośrednictwem dostępnych źródeł, dopiero wraz z zakończeniem pierwszego sezonu artystycznego w Towarzystwie, jaki odbył się pod

---

[685] KW (1875), nr 93, s. 4.

[686] Władysław Ostrowski – warszawski, bliżej nieznany intelektualista, muzyk-amator.

[687] Antoni Sygietyński (1850-1923) – znany głównie jako krytyk muzyczny. Od 1882 roku pracował w Warszawskim Instytucie Muzycznym jako nauczyciel fortepianu. Oprócz studiów muzycznych ukończył również historię sztuki. Swoje poglądy publikował głównie na łamach takich czasopism jak „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", „Głos" i „Przegląd Tygodniowy", J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 216-217.

[688] Władysław Naimski – warszawski arystokrata, organizator życia muzycznego, współinicjator Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

[689] Joseph Haydn (1732-1809) – austriacki kompozytor, jeden z trzech klasyków wiedeńskich. Od 1761 roku kapelmistrz i nadworny kompozytor węgierskiej rodziny arystokratycznej – Estercházych. Odbył liczne podróże, między innymi do Wielkiej Brytanii, gdzie powstawały jego najważniejsze kompozycje. Zasłynął jako autor 108 symfonii, licznych dzieł kameralnych i fortepianowych; J. Webster, *Joseph Haydn*, w: NGrove, t. 6, s. 171-199.

[690] Jeden z punktów zamieszczonych w statucie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego przewidywał organizację szesnastu dwutygodniowych wieczorów muzycznych w jednym sezonie.

[691] J. Nowiński, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, EM (1880), nr 11, s. 85.

[692] Tamże, s. 85.

jego kierunkiem, Wieniawski mógł sobie pozwolić na opuszczenie Warszawy. Pod koniec czerwca wyruszył on w wakacyjne tournée, z którego powrócił z początkiem września[693].

Warto także wspomnieć, iż Wieniawski nie skupiał się zbytnio na problemach finansowych Towarzystwa, gdyż pochłonęło go dużo trudniejsze zadanie – podniesienie poziomu artystycznego koncertów. Wraz z rozpoczęciem nowego sezonu artystycznego podejmował działania mające na celu zaangażowanie jak największej liczby muzyków, wśród nich także znanych. Kolejną inicjatywą lubelskiego dyrektora było więc powołanie orkiestry amatorskiej, Zdecydowanie było to większe wyzwanie, niż założenie chóru. Ambicje dyrektora sięgały tym razem dużo dalej, a w jego zamyśle określenie „amatorska" było jedynie przenośnią. Zdawał sobie sprawę z faktu, że jest to bardziej czasochłonne przedsięwzięcie i być może dlatego nikt wcześniej nie podjął się jego realizacji.

Podstawą kształtującej się orkiestry był powołany do istnienia, niemal u progu działalności WTM, kwartet smyczkowy złożony z profesjonalnych muzyków, m.in. W. Górskiego, Edwarda Stillera[694], Liebrechta i Thalgrűnna[695]. Konsekwencją tego wyboru było występowanie w orkiestrze wyłącznie instrumentów smyczkowych. Wieniawski był świadom ograniczonych możliwości, ale miał także ambicje powołania pełnowartościowej orkiestry.

Z czasem zaangażował Aleksandra Michałowskiego jako korepetytora chóru, „z którym od 1874 roku przez dłuższy czas występował w duecie"[696]. Podobne duety tworzył z Janem Kleczyńskim, a także Juliuszem Zarębskim. Postać tego drugiego przywoływana bywa zwłaszcza w kontekście wspólnych działań z Wieniawskim, zmierzających do skonstruowania fortepianu o dwóch klawiaturach, projektowanego na początku lat 80. Kleczyński znany był głównie jako krytyk muzyczny, który zresztą często niezbyt pochlebnie wyrażał się na temat gry Wieniawskiego. Jeden z takich koncertów miał miejsce w pierwszych dniach listopada 1875 roku, o czym pisał „Kurier Warszawski":

> „(...) część drugą wieczoru rozpoczęli pp. Wieniawski i Kleczyński fantazją Brucha na dwa fortepiany. W kompozycji przeważa silnie myślowy pierwiastek; obfituje ona w zajmujące kombinacje w umiejętnie przeprowadzone *fugata*, ale na nazwę fantazji

[693] EM (1875), nr 194, s. 3.
[694] Edward Stiller – bliżej nieznany warszawski skrzypek.
[695] Thalgrűnn – bliżej nieznany wiolonczelista.
[696] E. Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 603.

> o tyle nie zasługuje, że wyobraźnię i uczucie pozostawia obojętnemi i zaciekawia raczej, aniżeli porywa”[697].

Kilka dni później w prasie pojawiają się informacje na temat nowo powołanego zespołu. Podczas 60. wieczoru dwutygodniowego miał miejsce pierwszy występ, w czasie którego Wieniawski zaprezentował kolejne swoje osiągnięcie jako dyrektor WTM. Spotkało się to z entuzjastycznym przyjęciem audytorium. Świadczą o tym sprawozdania prasowe, m.in. „Gazety Polskiej”, w której czytamy: „Usiłowania Towarzystwa Muzycznego do wytworzenia własnej orkiestry zaczynają osiągać niejaki skutek”[698]. W podobnym tonie wypowiadał się autor recenzji w „Kurierze Warszawskim”: „Pierwszy popis nowo wytwarzającej się orkiestry amatorskiej Towarzystwa Muzycznego zaciekawił publiczność warszawską i był bez wątpienia jednym z bardziej zajmujących czynników wczorajszego 60-go wieczoru Towarzystwa Muzycznego”[699]. Artyści zaprezentowali *Kwartet smyczkowy G-dur op. 77* Józefa Haydna. W wykonaniu wzięło udział 21 amatorów, z czego pięć osób stanowili wiolonczeliści[700].

Zbiorowe wykonywanie kwartetów smyczkowych nie było niczym nowym dla ówczesnej publiczności. Spotkało się więc z dość krytycznym przyjęciem, chociaż doceniony został wkład artystów i dyrektora:

> „Nie jesteśmy zwolennikami wykonywania kwartetów sposobem zbiorowym, jak to miało miejsce na wczorajszym wieczorze, jakkolwiek znakomitsze orkiestry, jak np. Bilsego. Dyrekcya umieszczając w programie kwartet powyższy, miała zapewne na widoku okazać członkom Towarzystwa, co już zrobiono na drodze organizacji orkiestryi, a po części i zachęcić do dalszych studiów. Tak też i oceniono wczorajszą grę wszystkich wykonawców, oraz dyrygującego p. Józefa Wieniawskiego, którego gorliwość i sumienność w wywiązywaniu się z podjętych obowiązków dyrektora Towarzystwa, zasługuje na uznanie”[701].

Wieniawski, redukując koszty utrzymania, sam prowadził zarówno chór, jak i orkiestrę, o czym pisał Gustaw Roguski na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”:

> „Całą działalność artystyczną Komitetu jednoczy w sobie p. Józef Wieniawski […]. Krząta się, pracuje gorliwie z drugimi, dodając przykładu i dobrém słowem otuchy tym, których ma pod swém kierownictwem. Główną zasługą jego jest podniesienie wieczorów środowych i utworzenie chóru. Bowiem wieczory środowe od lat dwóch zaczęły upadać. Pan Wieniawski sam jeden uczy wszystkich, przez co Towarzystwo

[697] KW (1875), nr 244, s. 3.
[698] GP (1875), nr 256, s. 6.
[699] KW (1875), nr 256, s. 4.
[700] Tamże.
[701] GP (1875), nr 256, s. 6.

> obywa się bez płatnego korepetytora i sam on akompaniuje do śpiewu na wieczorach”[702].

Ponadto zależało mu na postępach orkiestry, aby umiejętnościami dorównać chórowi, co miało doprowadzić do wspólnych koncertów, zwiększając możliwości wykonywanego repertuaru. Pierwsze wspólne próby rozpoczęły się w styczniu, o czym na bieżąco informowała prasa:

> „Dyrektor Towarzystwa Muzycznego ma zaszczyt uwiadomić osoby uczęszczające na próby chóralne i instrumentalne Towarzystwa, że przyszła próba wokalna w połączeniu z instrumentalną odbędzie się w poniedziałek dnia 10 go b. m. o godzinie 5-tej po południu”[703].

Działania dyrektora przyniosły dość szybko zadowalające efekty, gdyż już na kolejnym koncercie zaprezentował się zarówno chór, jak i orkiestra. Podsumowaniem wydarzenia mogą być również słowa zawarte w jego recenzji: „Towarzystwo zdobywa sobie stopniowo możność urozmaicenia rozrywek muzycznych, które według swego rozumienia celów i zadania instytucji, obowiązane jest dostarczać swoim członkom”[704]. Wspólne wykonania koncertowe były dla Wieniawskiego kolejną możliwością wykazania się talentem organizacyjnym, ale także umiejętnościami w zakresie dyrygentury. Jeden ze wspólnych koncertów miał miejsce w lutym 1876 roku. Wówczas orkiestra wykonała jeden z kwartetów Wolfganga Amadeusza Mozarta, ale zdaniem recenzenta dyrygent przecenił możliwości zespołu:

> „Wczoraj w Towarzystwie Muzycznym, na 64 wieczorze, uprawiano muzykę pokojową. Członkowie wytwarzającej się orkiestry amatorskiej Towarzystwa odegrali kwartet D-minor Mozarta (w zwiększonym komplecie smyczkowym). Na przychylną wzmiankę w tej produkcji zasługują tylko pojedyncze jej chwile jak np. Andante wykonane czysto i zgodnie. Trudności napotykane w innych częściach kwartetu, a szczególniej w Alegretto (wariacje) są jeszcze nad siły amatorów”[705].

Podczas koncertu zostało zaprezentowane jedno z dzieł Beethovena, a Wieniawski wystąpił w podwójnej roli – zarówno pianisty, jak i dyrygenta. W dalszej części sprawozdania czytamy także:

> „Dzięki tym żywiołom dobytym z łona samego Towarzystwa pan Wieniawski zdołał wystąpić przedwczoraj z 11-tym koncertem większych rozmiarów, którego program silnie zainteresował całą publiczność. W pierwszym zaraz numerze przyjęły udział wszystkie siły rozporządzalne – wykonano bowiem Fantazję na fortepian z chórami i orkiestrą Beethovena (op. 80). Same dzieło należące do drugiego okresu twórczości nieśmiertelnego mistrza, jakkolwiek nie stoi na wysokości obu jego koncertów fortepianowych, obfituje w piękności oryginalne i chwile wzniosłego

[702] G. Roguski, *Ze świata muzycznego*, TI (1876), nr 8, s. 123.
[703] TI (1876), nr 5, s. 5.
[704] TI (1876), nr 9, s. 4.
[705] KW (1876), nr 31, s. 4.

> natchnienia; wyznajemy wszakże, iż całość nie przedstawia dla nas spójni organicznej różnych użytych w niej czynników muzycznych”[706].

Za czasów dyrekcji Wieniawskiego działalność Towarzystwa nie ograniczała się do organizacji wieczorów muzycznych czy koncertów w innej formie. Podobnie jak w poprzednich latach nie zaprzestał on organizacji wydarzeń o charakterze charytatywnym czy dobroczynnym. Wykorzystywał swoją pozycję do prowadzenia tego rodzaju działań, często przeznaczając cały dochód na potrzeby placówek, zajmujących się sierotami lub bezdomnymi. Do podejmowanych działań angażował członków Towarzystwa. Jedno z pierwszych tego typu wydarzeń za czasów dyrekcji Wieniawskiego w WTM miało miejsce w marcu 1876 roku, o czym informował „Kurier Warszawski”:

> „Koncert na korzyść biednych wspieranych przez Towarzystwo Pań Miłosierdzia św. Wincentego à Paulo, odbędzie się w poniedziałek o godzinie 8-mej w Sali Resusy Obywatelskiej[707]. Udział artystyczny przyjmą panie: Helena Modrzejewska, hr. O. Mikorska, Kamilla Morzkowska i pp. Józef Wieniawski, Mieczysław Horbowski, Sobiesław Bełdowski, Aleksander Michałowski oraz amatorki Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności”[708].

Autor cytowanego tekstu pomija fakt zainicjowania koncertów przez Wieniawskiego. Wynika z niego jednak, że wśród wykonawców były amatorki Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, co może oznaczać, iż placówka prowadziła także działalność edukacyjną w dziedzinie muzyki. Nie bez znaczenia pozostaje także miejsce wydarzenia – Sala Resusy Obywatelskiej, będąca częścią Warszawskiej Resusy Kupieckiej, która była wówczas miejscem prestiżowym, skupiającym elitę. Jak można przeczytać w literaturze o historii stolicy, „Stowarzyszenie Warszawskich Kupców założone w 1820 roku powstało w celach godziwej rozrywki i towarzyskich zebrań, na tle muzykalnych produkcyi oraz rozmów o sprawach zawodowych i potocznych”[709].

Działania podejmowane przez Wieniawskiego spotykały się z uznaniem krytyków oraz członków WTM, czemu wielokrotnie dawali wyraz. W marcu 1876 roku została zorganizowana uroczystość z okazji imienin dyrektora, o czym pisał „Kurier Warszawski”:

---

[706] Tamże.

[707] Historia Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności sięga 1814 roku. Jego inicjatorką była Zofia Zamoyska z Czartoryskich. Towarzystwo funkcjonowało nieprzerwanie do wybuchu II wojny światowej, działalność została przywrócona dopiero w 1983 roku. Siedziba niezmiennie mieści się w kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu 62 w Warszawie.

[708] KW (1876), nr 50, s. 3.

[709] I. Zalewski, *Echa dawnej Warszawy*, Warszawa 2016, s. 192.

> „W Towarzystwie Muzycznym, w zeszłą sobotę odbyła się prawdziwie rodzinna uroczystość. Ponieważ w dniu tym wypadała wigilia imienin dyrektora Towarzystwa Józefa Wieniawskiego, chór i orkiestra zapragnęły uczcić znakomitego artystę, którego pracy i zabiegom Towarzystwo zawdzięcza kwitnący stan w jakim się obecnie znajduje”[710].

Aleksander Poliński, będący wówczas stypendystą WTM, specjalnie na tę okazję napisał kantatę[711], którą wykonały wspólnie prowadzone przez dyrektora zespoły:

> „Urządzono więc rodzaj muzycznego wieczorku. Za ukazaniem się w sali dyrektora, chóry i orkiestra powitały go kantatą, skomponowaną umyślnie na ten cel przez Aleksandra Polińskiego, stypendystę Towarzystwa i członka orkiestry, od słów pana Schobera”[712].

Solenizant otrzymał stosowne upominki, wśród których znalazły się fotografia z członkami chóru, a także buława z drzewa hebanowego. Niestety rekwizyty nie przetrwały do dnia dzisiejszego. Nie była to jednak jedyna tego typu inicjatywa. Towarzystwo Muzyczne dość regularnie organizowało nadzwyczajne koncerty, a dochód ze sprzedanych biletów przeznaczony był wyłącznie na potrzeby dyrektora. Jeden z takich występów miał miejsce podczas wieczoru środowego 29 marca 1876 roku. Wcześniej „Kurier Warszawski” wydrukował obszerną jego zapowiedź:

> „Towarzystwo Muzyczne wydaje koncerta na dochód dyrektora J. Wieniawskiego. – Program ten bardzo urozmaicony składa się z wielu nieznanych tu jeszcze kompozycji przez samego dyrektora odegranych”[713].

Zwyczajem Józefa Wieniawskiego było zapraszanie do współpracy zaprzyjaźnionych muzyków podczas organizowanych koncertów. Taka sytuacja miała miejsce także i tym razem. Zaproszenie przyjęli: Helena Jezierska[714] – solistka oraz Władysław Naimski[715] – wiolonczelista. Autor ogłoszenia określił Jezierską mianem amatorki, była bowiem jednocześnie członkinią chóru, prowadzonego przez WTM[716].

Śledząc program przywołanego koncertu warto zwrócić uwagę na obecność kompozycji Wieniawskiego. Goście wysłuchali dwóch jego utworów, odznaczających się charakterem tanecznym. Pierwszym był *Polonez As-dur op. 21* dedykowany

[710] Tamże, 20 marca 1876, nr 63, s. 2.
[711] Nuty utworu podobnie jak inne rękopisy spłonęły podczas II wojny światowej.
[712] KW (1876), nr 63, s. 2.
[713] KW (1876), nr 68, s. 3.
[714] Helena Jezierska – bliżej nieznana śpiewaczka amatorka.
[715] bliżej nieznany warszawski wiolonczelista.
[716] I. Spóz, *Amatorski Ruch Muzyczny w Warszawie w drugiej połowie XIX w.,* w: tegoż, *Kultura muzyczna Warszawy II połowy XIX wieku*, Warszawa 1980.

przyjacielowi Giacchino Rossiniemu[717], będący wyraźnym odwołaniem i wyrazem fascynacji tradycjami narodowymi, stylem charakterystycznym dla Fryderyka Chopina. W drugiej części koncertu Wieniawski wykonał swoją *Tarantellę a-moll op. 35 nr 1,* zawierającą elementy charakterystyczne dla włoskiego tańca.

Jak można się przekonać na podstawie źródeł, problem z dostępnością profesjonalnych artystów Teatru Wielkiego obrócił się na niekorzyść teatru. Jeden z krytyków relacjonując koncert z 6 kwietnia 1876 roku zauważył, że „onegdajszy wieczór w Towarzystwie Muzycznem, pomimo widowiska na korzyść pani Rakiewiczowej urządzonego i Mszy Verdi'ego w Teatrze Wielkim, które w tenże sam dzień wypadły, powiódł się bardzo dobrze"[718]. Świadczy to zapewne o wysokim poziomie prowadzonych przedsięwzięć. Jak wynika z przytoczonego fragmentu recenzji, WTM pod rządami Wieniawskiego dość szybko stało się konkurencją dla innych instytucji kulturalnych. Powołanie do istnienia orkiestry nie przeszkodziło jednak chórowi w prowadzeniu własnej działalności. Jeden z takich koncertów, w którym chór odgrywał pierwszoplanową rolę, miał miejsce w październiku 1876 roku. Jak czytamy w recenzji tego wydarzenia:

„Oto chór ze *Stworzenia Świata*, chór wspaniały, pełen treści i owego, Haydnowskiego charakteru, który mistrza wśród innych rozpoznać i rozróżnić pozwala. Pałeczka dyrektora podniosła się… głosy zabrzmiały. Jak to szło zgodnie, wdzięcznie, w harmonii nie poszlakowanej! Taka sama zgodność, przy cieniowaniu bardzo umiejętnym, cechowała także wykonanie Serenady Abta *Dobranoc*. Zasługa tu p. Wieniawskiego, a zasługa nie mała. Chóralny śpiew to potęga muzyki, potęga słodka ale porywająca"[719].

Mimo licznych, nowych obowiązków, które w pewnym stopniu zmusiły Wieniawskiego do zmiany trybu życia, znalazł on czas na podróże zagraniczne obfitujące w prestiżowe koncerty. Jeden z nich miał miejsce na przełomie kwietnia i maja 1876 roku. Pianista udał się do stolicy Francji, gdzie „odegrał koncert w Sali

[717] Giacchino Rossini (1792-1868) – włoski kompozytor znany głównie jako twórca oper. Autor utworów religijnych, kameralnych i pieśni, E. Rescigno, *Teatro alla Scala*, Milano 2014, s. 34-35.

[718] KW (1876), nr 78, s. 5.

[719] Jeden z takich koncertów miał miejsce w październiku 1876 roku. Jak czytamy: „Oto chór ze *Stworzenia Świata*, chór wspaniały, pełen treści i owego, Haydnowskiego charakteru, który mistrza wśród innych rozpoznać i rozróżnić pozwala. Pałeczka dyrektora podniosła się… głosy zabrzmiały. Jak to szło zgodnie, wdzięcznie, w harmonii nie poszlakowanej! Taka sama zgodność, przy cieniowaniu bardzo umiejętnym, cechowała także wykonanie Serenady Abta *Dobranoc*. Zasługa tu p. Wieniawskiego, a zasługa nie mała. Chóralny śpiew to potęga muzyki, potęga słodka ale porywająca, KW (1876), nr 231, s. 4.

Pleyela, na który składały się utwory Schumanna, Moniuszki, Rubinsteina, Liszta i Litolffa”[720], a miejscowa prasa odniosła się jednomyślnie z wielkim uznaniem do zaprezentowanych interpretacji, przypominając także o ukończeniu przez Wieniawskiego tamtejszego Konserwatorium Muzycznego.

Jednym z utworów zaprezentowanych podczas tego koncertu była *Fantazja węgierska* Liszta na fortepian i orkiestrę, wykonana pod batutą Saint-Saënsa[721], który według Delcroix – „po koncercie (…) podszedł do Polaka i zapytał czy jest zadowolony ze sposobu w jakim towarzyszyła mu orkiestra, a szczególnie z partii trójkąta, na co Wieniawski odparł – «jestem nią zachwycony»”[722]. Jak się okazało to właśnie Paryżanin realizował partię trójkąta. Niewykluczone, że właśnie wymiana uprzejmości stała się impulsem do wizyty Saint-Saënsa w Warszawie.

Wieniawski wielokrotnie wykorzystywał nawiązane w poprzednich latach znajomości, co przynosiło duże korzyści dla WTM. Ważną gałęzią jego działalności było także reprezentowanie Towarzystwa, jak i całej Warszawy, na scenach muzycznych Europy, gdzie nawiązywał nowe kontakty oraz zapraszał do odwiedzenia miasta. W ten sposób poprawiał renomę nie tylko kierowanej przez siebie instytucji, ale także i życia kulturalnego Warszawy.

Z inicjatywy lublinianina w Warszawie na dłuższy czas zamieszkał także Arwed Poorten[723], który podjął wówczas szeroko zakrojoną współpracę z Towarzystwem. Pierwsze wzmianki o jego działalności w stolicy pojawiły się w kwietniu 1876 roku w „Kurierze Warszawskim”: „W onegdajszym wieczorze muzycznym przyjął udział utalentowany wiolonczelista, pan Arwed Poortén. (…) Panu Arwetowi Portén należy się z prawa miejsce pomiędzy znakomitszémi Europejskiémi wiolonczelistami nowej szkoły”[724]. W recenzji tego koncertu Kleczyński określił wykonanie sonaty Rubinsteina przez Wieniawskiego i Poortena mianem „wybornego”[725].

W listopadzie 1876 roku, podczas jednego z wieczorów muzycznych w Towarzystwie, Poorten wystąpił z własnym recitalem, a przy fortepianie zasiadł Wieniawski. Muzycy wykonali m.in. *Variations Concertantes op. 17* Mendelssohna.

[720] KW (1876), nr 116, s. 3.
[721] L. Delcroix, dz. cyt., s. 3.
[722] Tamże., s 3.
[723] Arwed Poorten – bliżej nieznany skrzypek i wiolonczelista prawdopodobnie litewskiego, bądź białoruskiego pochodzenia. Dzisiejszy stan badań nie pozwala na ustalenie bardziej szczegółowych faktów z jego życiorysu.
[724] KW (1876), nr 78, s. 5.
[725] J. Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz” (1876), nr 16, s. 125.

Kilka dni później mieszkańcy Warszawy mogli dowiedzieć się z prasy o kwartecie smyczkowym, który zadebiutował z inicjatywy dyrektora 29 listopada tegoż roku, podczas 76. wieczoru muzycznego. W relacji z koncertu został przedstawiony skład nowo powstałej formacji: „Pierwsze skrzypce dzierżył p. Adamowski, drugie p. Szawłowski, altówkę p. Waghalter, z wiolonczelli zaś dobywał tonów p. Poortén, którego towarzystwo bardzo szczęśliwie podobno na dłuższy czas uwzięło”[726]. Artysta został więc przychylnie przyjęty, ujawniły się także jego plany dotyczące dłuższego pobytu w stolicy. O kolejnym, wspólnym występie informacje prasowe pojawiły się dopiero 12 miesięcy później, bo w listopadzie 1877 roku. Można podejrzewać, że wiolonczelista przez cały ten czas przebywał w Warszawie. Jest to również ostatnia informacja o jego obecności w tym mieście.

Jednym z ważniejszych wydarzeń w historii Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego była bez wątpienia wizyta Camille’a Saint-Saënsa. Kontakty Wieniawskiego z Francuzem sięgają jeszcze czasów nauki w konserwatorium paryskim, którego obydwaj są absolwentami. Kiedy w 1871 roku Wieniawski współorganizował WTM, jego przyjaciel z Paryża wraz z miejscowymi muzykami - Théodorem Dubois'em[727], Gabrielem Fauré[728], Césarem Franckiem czy Jules’em Massenet’em[729], powoływał do istnienia Société Nationale de Musique - jedną z kluczowych instytucji kulturalnych ówczesnej Francji, w siedzibie której wielokrotnie występował później także Wieniawski.

Dyrektor WTM należał do grona najaktywniejszych koncertujących polskich, a nawet europejskich pianistów. Nie przeszkadzały mu w tym liczne obowiązki, chociaż miał świadomosć sprawowanej funkcji i właśnie ze względu na nią często rezygnował z własnych korzyści. Dowodem jest wzmianka zamieszczona na łamach „Kuriera

[726] „Bluszcz” (1876), nr 266, s. 3.

[727] Théodore Dubois (1837-1924) – francuski kompozytor i organista. Od 1871 roku pełnił funkcję profesora harmonii w konserwatorium paryskim, a następnie objął klasę kompozycji. W 1894 roku został wybrany na miejsce Gounoda członkiem Academie des Beaux Arts. W latach 1896-1905 pełnił funkcję dyrektora KMP, J. Stankiewicz, *Théodore Dubois*, EM PWM, t. 2, s. 453-454.

[728] Gabriel Fauré (1845-1924) – francuski kompozytor, pedagog i pianista. W 1866 objął stanowisko organisty w kościele St. Sauveeur w Rennes. Następnie piastował stanowisko organisty w kościołach Paryża. W listopadzie 1871 brał udział w powołaniu do istnienia Société Nationale de Musique. W 1909 roku został członkiem Academie des Beaux-Arts. Jego twórczość obejmuje utwory symfoniczne, sceniczne, kameralne i fortepianowe, J. Kański, *Gabriel Fauré*, EM PWM, t. 3, s. 69-70.

[729] Jules Massenet (1842-1912) - francuski kompozytor, Twórca licznych oper i dzieł scenicznych. Istotny wpływ na jego twórczość i styl wirtuozowski wywarła osoba Franciszka Liszta, którego poznał podczas kilkuletniego pobytu w Rzymie. W 1878 roku został członkiem Académie des Baux-Arts, z którym przez długie lata współpracował także Józef Wieniawski, A. Konieczna, *Jules Massenet*, EM PWM, t. 6, s. 124-127.

Warszawskiego": „p. Józef Wieniawski, Dyrektor Towarzystwa Muzycznego, otrzymał w tych dniach zaproszenie do przyjęcia udziału w podróży artystycznej po Niemczech, w towarzystwie Carlotty Patti[730] i Camilla Sivoriego[731]. Jak słyszeliśmy p. Wieniawski z powodu mającego się wkrótce rozpocząć sezonu w Towarzystwie Muzycznym zaproszenia tego nie przyjął"[732], rezygnując z atrakcyjnej propozycji i współpracy z wybitnymi osobistościami włoskiej sceny artystycznej.

Wydarzenia o charakterze dobroczynnym, o których wspomniano, miały charakter niemal cykliczny. Z czasem zaczęto coraz bardziej doceniać wkład dyrektora WTM, o czym można było się przekonać z informacji prasowych: „Jutro koncert na rzecz Towarzystwa św. Wincentego a Paulo pod kierunkiem Józefa Wieniawskiego"[733], a dwa dni później ukazała się jego krótka recenzja:

> „Wczorajszy koncert na rzecz biednych, wspieranych przez Towarzystwo pań miłosierdzia św. Wincentego a Paulo, pod dyrekcją p. Józefa Wieniawskiego, zgromadził liczną i wykwintną publiczność. Zdawało się, że dla takiej publiczności godziło się ułożyć program równie wykwintny, a przynajmniej nowy, lecz pod tym względem był on wcale nieszczególny, skoro powtarzał rzeczy od dawna znane, lub nieświetne"[734].

Autor napisał o wkładzie warszawskiej elity, krytykował za to Wieniawskiego, który być może z czasem zaczął przywiązywać mniejszą wagę do wydarzeń charytatywnych, zwłaszcza tych, organizowanych pod obcą egidą.

Powołanie do istnienia orkiestry nie przeszkodziło jednak chórowi w prowadzeniu własnej działalności. Nieprzychylne komentarze i różne przeciwności nie zniechęciły dyrektora do podejmowania kolejnych działań, a wręcz przeciwnie, były dodatkową mobilizacją do dalszej pracy. W drugiej połowie 1877 roku Wieniawski zdecydował się na stworzenie pierwszej i jedynej własnej kompozycji na chór i orkiestrę. Prawykonanie *Semiramis* miało miejsce podczas 89. wieczoru muzycznego.

[730] Carlotta Patti (ok.1840-1889) – włoska śpiewaczka i pedagog wywodząca się z rodziny o tradycjach muzycznych. Szczególne uznanie zyskały jej koncerty w Anglii, a zwłaszcza w Coven Garden i Philharmonic Society w Londynie, A. Neuer, *Carlotta Patti*, EM PWM, t. 7, s. 365.

[731] Camillo Sivori (1815-1894) – włoski skrzypek i kompozytor. Zadebiutował w 1827 na deskach Teatro di Corte w Genui. Od 1833 roku grał w miejscowej orkiestrze przy Teatro carlo Felice. W latach 1844-1846 odbył *tournée* po Europie, a w Londynie z jego inicjatywy miało miejsce wykonanie wszystkich kwartetów smyczkowych Beethovena, *Camillo Sivori*, EM PWM, t. 9, s. 278-279.

[732] KW (1876), nr 191, s. 4.

[733] KW (1878), nr 78, s. 5.

[734] KW (1878), nr 80, s. 4.

Utwór spotkał się z bardzo krytycznym przyjęciem[735]. Zdaniem ówczesnych komentatorów była to najsłabsza kompozycja Wieniawskiego.

Pod koniec tegoż roku Wieniawski wyruszył za granicę. Otóż „20 marca pianista wystąpił w Brunszwiku, gdzie wykonał koncert fortepianowy Henry'ego Litolffa”[736], który wielokrotnie prezentował się także przed warszawską publicznością.

Warto także zauważyć, iż w połowie 1877 roku Saint-Saëns zrezygnował z piastowanej posady organisty w kościele św. Magdaleny w Paryżu, aby poświęcić się niemal wyłącznie kompozycji i podróżom, obfitującym w liczne koncerty, aż wreszcie na zaproszenie Wieniawskiego przybył do Warszawy. Należy przypuszczać, że propozycja ze strony dyrektora WTM padła jeszcze w roku 1876. Ta długo wyczekiwana chwila była poprzedzona cyklem koncertów, podczas których dyrektor WTM przygotowywał warszawskich melomanów do mającego nastąpić wydarzenia – kilka koncertów zostało wzbogaconych o prezentację dorobku Francuza, co jednak spotkało się z nieprzychylnym przyjęciem. „Sonata na fortepian i wiolonczellę Saint-Saënsa, (pp. Wieniawski i Poorten) zawiodła oczekiwania, do których upoważniało nazwisko autora”[737]. Recenzent zaznaczył jednak, że dzieło zabrzmiało w Warszawie po raz pierwszy. „W utworze niejasnym, bez planu czuć uganianie się za oryginalnością pierwszego w Europie kontrapunkcisty – a w tej gonitwie kompozytor potyka się co krok albo o dziwactwo, albo co gorzej, o trywialność”[738]. Na koniec postawił Francuzowi zarzut braku siły inwencji: „brak tej wylewności natchnienia, która przedewszystkiém wyraża się w jasno i płynnie prowadzonym temacie”[739]. W podsumowaniu jednak pozytywnie odnosił się do wykonania utworu.

Niespełna miesiąc później „Kurier Warszawski” poinformował: „Wczoraj dyrektor Towarzystwa Muzycznego, p. Józef Wieniawski otrzymał depeszę o bliskim już przybyciu do Warszawy fortepianisty, p. Kamilla Saint-Saënsa, który przyjmie udział w wielkim koncercie towarzystwa”[740], co było jedyną wzmianką, odnoszącą się do planowanego wydarzenia. 2 listopada pojawiła się zapowiedź w formie ogłoszenia o koncercie[741].

[735] Analiza i recepcja utworu zostaną omówione w kolejnym rozdziale.
[736] KW (1877), nr 36, s. 2.
[737] KW (1877), nr 206, s. 1.
[738] Tamże.
[739] Tamże.
[740] KW (1877), nr 229, s. 3.
[741] KW (1877), nr 242, s. 8.

Tym razem, jak twierdzi recenzent, „Towarzystwo Muzyczne urządzając wielkie koncerty, nie wyrzeka się dobrej tradycji zaznajamiania członków swoich i szersze koła publiczności z głośniejszemi w Europie koryfeuszami sztuki”[742], co stanowiło niewątpliwie komplement pod adresem wykonawców i zaprzeczenie wcześniejszej wypowiedzi, dotyczącej Saint-Saënsa. Jak można przeczytać dalej:

> „W 14-tym wielkim koncercie Towarzystwa Muzycznego wczoraj w południe przyjął główny udział p. Kamil Saint-Saëns, muzyk który zwrócił po raz pierwszy uwagę wyższych sfer artystycznych kantatą skomponowaną z powodu wystawy paryskiej na wielką orkiestrę, chóry i głosy solowe, (…). Orkiestra pod dyrekcją p. Józefa Wieniawskiego dobrze odegrała uwerturę Webera i symfonię (B-dur) Beethovena”[743].

Największe zainteresowanie wzbudził *Koncert fortepianowy g-moll* Francuza, odegrany przez samego autora[744]. Gość nie ograniczył swojej wizyty w Warszawie wyłącznie do Towarzystwa Muzycznego. Już 6 listopada pojawiła się bowiem relacja z koncertu, jaki miał miejsce w salonach składu fortepianów Gebethnera i Wolffa. Był to początek „cyklu koncertów poniedziałkowych, które inaugurował Saint-Saëns”[745], co było ostatnim etapem jego wizyty w stolicy. Dalsze kontakty obu artystów sięgają okresu, kiedy Wieniawski osiadł na stałe w Brukseli. Wielu ówczesnych przywiązywało dużą wagę do tej wizyty, porównując ją z zaproszeniem Liszta przez Chopina. Nie można pominąć odwiedzin Pablo Sarasate[746] w Warszawie, któremu Wieniawski towarzyszył jako akompaniator. Próżno jednak doszukiwać się informacji o ściślejszych związkach obu artystów.

Innym zadaniem związanym z posadą dyrektora, obok organizacji koncertów międzynarodowych sław muzycznych, była działalność wydawnicza. Miała ona szczególne znaczenie, ponieważ w XIX-wiecznej Warszawie „brakowało wydawnictw wyspecjalizowanych w publikacji druków muzycznych, które ukazywały się głównie za pośrednictwem księgarzy i drukarzy”[747] lub nakładem własnym poszczególnych autorów. Istotną rolę odegrały także czasopisma specjalizujące się w tematyce muzycznej, o czym świadczyło zamieszczanie na ich łamach nut. Za

[742] KW (1877), nr 244, s. 3.
[743] Tamże.
[744] L. Delcroix, dz. cyt., s. 3.
[745] KW (1877), nr 245, s. 4.
[746] Pablo Sarasate (1844-1908) – hiszpański wirtuoz skrzypiec i kompozytor. W wieku ośmiu lat pierwszy raz z dużym powodzeniem wystąpił publicznie w prestiżowej La Coruña. Od 1859 roku prowadził ożywioną działalność koncertową występując w Wiedniu, Paryżu, Londynie, Petersburgu, a także Ameryce Północnej i Południowej. Wielokrotnie koncertował w Polsce – w Warszawie, Łodzi, Poznaniu i Krakowie, F. Berkowicz, *Pablo Sarasate*, EM PWM, t. 9, s. 37-38.
[747] K. Mazur, *Polskie edytorstwo muzyczne między powstaniem listopadowym a styczniowym*, w: Z. Chechlińska (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, Warszawa 1971, s. 52.

pośrednictwem tych wydawnictw swoją twórczość upowszechniał także Józef Wieniawski. W marcu 1858 roku, jako dodatek do czasopisma „Ruch Muzyczny", wydrukowano jego „Pieśń Jesienną". W późniejszych latach „Echo Muzyczne i Teatralne" wydało jeszcze dwie kompozycje autorstwa Wieniawskiego.

Przywołane środki, służące do upowszechniania dorobku ówczesnych kompozytorów polskich, stanowiły jednak znikomy procent w stosunku do zapotrzebowania. Przyczyny takiego stanu rzeczy należy szukać nie bezpośrednio w działalności poszczególnych instytucji, ale przede wszystkim w ówczesnej sytuacji politycznej. Po upadku powstania listopadowego społeczeństwo polskie spotkało się bowiem z niespotykanymi dotąd represjami ze strony okupantów, o czym świadczy chociażby „zaprzestanie działalności wszystkich uniwersytetów"[748]. Nie zmienia to jednak faktu braku instytucji specjalizującej się w wydawaniu druków muzycznych w Królestwie Polskim. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne starało się więc jak najpełniej uzupełnić tę lukę. W dowód tego, w 1874 roku nakładem WTM, przy współpracy z księgarnią założoną przez Gustawa Adolfa Sennewalda[749], ukazały się *Sonety Krymskie* Moniuszki.

Z upływem lat działalność edytorska trwała nadal, chociaż liczba wydawnictw była znikoma. Co najmniej kilka razy do roku, przez pewien okres, nakładem WTM ukazywały się pojedyncze dzieła wybranych, często młodych lub nieżyjących już twórców, np. Józefa Władysława Krogulskiego, którego *Miserere* we fragmentach ukazało się w 1876 roku[750]. Ten sam kompozytor własnym nakładem wydał kilka autorskich dzieł. Wśród nich były m.in. trzy msze w zbiorze pod tytułem „Śpiewy kościelne".

Dowodem na próbę ożywienia działalności publicystycznej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego pod rządami Józefa Wieniawskiego był również zainicjowany przez niego konkurs, w którym nagrodą było wydanie wybranych kompozycji konkursowych. O rezultacie tego przedsięwzięcia tak informował „Kurier Warszawski":

[748] Tamże, s. 53.

[749] Gustaw Adolf Sennewald (1804-1860) – warszawski księgarz. W 1832 roku utworzył własną firmę wydawniczą sygnowaną swoim nazwiskiem, gdzie wydawał książki i nuty. W latach 1842-1850 prowadził wypożyczalnię nut. Z czasem firma Sennewalda zyskała miano jednej z najbardziej prestiżowych w Królestwie Polskim wydając także podręczniki Józefa elsknera, Karola Kurpińskiego i Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, F. Berkowicz, *Gustaw Adolf Sennewald*, EM PWM, t. 9, s. 223.

[750] A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871-1971*, Warszawa 1971, s. 21.

> „Komitet Towarzystwa Muzycznego zawiadamia, że z pomiędzy utworów muzycznych, nadesłanych do wydania i ocenionych przez komisję złożoną z sędziów: Freyera Augusta, Rożnieckiego Gabriela, Sikorskiego Józefa i Wieniawskiego Józefa następujące kompozycje przeznaczone zostały do opublikowania nakładem towarzystwa:
>
> „Śpiewnik" na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu Ignacego Krzyżanowskiego.
>
> „Dumka" i „Romans" Ignacego Krzyżanowskiego.
>
> „Capriccio" na fortepian Ignacego Krzyżanowskiego.
>
> „Andante con variazioni" na fortepian Jana Kleczyńskiego"[751].

Można przypuszczać, że liczba uczestników konkursu była niewielka, skoro autorem większości wyróżnionych utworów był dojrzały wówczas kompozytor z Opatowa, uczeń Fryderyka Chopina – Ignacy Krzyżanowski, którego talent docenił nawet Franciszek Liszt, znajdujący się w gronie krakowskiej publiczności podczas jednego z koncertów. Jak relacjonował dziennikarz „Gazety Krakowskiej": „Opatanin zaprezentował najtrudniejsze utwory pierwszych mistrzów tak, że znawcy nic do życzenia nie mieli"[752], co było jedną z wielu pochlebnych recenzji, odnoszących się do Krzyżanowskiego. Sam Chopin w liście adresowanym do ucznia ograniczył się do krótkiego sformułowania – „niech Ci Bóg dopomaga w Twojej pracy"[753], co świadczy o życzliwej relacji z Krzyżanowskim. W konkursie została także doceniona kompozycja Kleczyńskiego – rówieśnika i bliskiego współpracownika Wieniawskiego, który z czasem stał się jego krytykiem.

Osoba i działalność pianisty z Lublina spotkały się także z negatywną opinią Emanuela Kani, który postanowił wyrazić publicznie swoje poglądy za pośrednictwem „Gazety Codziennej". W recenzji zamieszczonej na łamach „Kuriera Warszawskiego" wypowiedział się na temat gry uczennicy dyrektora – Melanii Więckowskiej. Napisał: „Nie słyszeliśmy jej dawno, gra jej wydała nam się wczoraj dzielniejszą, mężniejszą niż dawniej – to jest rozwinięta w kierunku siły, która od samego początku stanowiła jej indywidualną cechę"[754]. W innym miejscu Kania stwierdził, że: „to straszny program, pod względem wykonania niewiele też do życzenia pozostawił, o ile opierał się na siłach młodych, zbiorowych doprowadzonych już do pewnego stopnia wyrobienia – zadawalał zaś zupełnie, o ile poparła go talentem swoim tak zdolna pianistka, jak panna

[751] KW (1877), nr 254, s. 4.
[752] GK (1843), nr 167, s. 4.
[753] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, J. Miketta (red.), Warszawa 1955, s. 252.
[754] KW (1877), nr 30, s. 4.

Więckowska”[755], która wykonała m.in. *Koncert d-moll* Feliksa Mendelssohna oraz akompaniamenty utworów, jakie zaprezentował chór.

To właśnie ta recenzja spotkała się z niemal natychmiastową, bardzo krytyczną odpowiedzią Wieniawskiego, który swoje zdanie wyraził w formie listu do Redakcji KW. Jak pisał: „Artykuł jednak p. Kani zamieszczony w 30 Nrze. Kuriera Codziennego, a wymierzony przeciwko Towarzystwu Muzycznemu, którego dyrekcję a więc po i części odpowiedzialność za jego działania wziąłem na siebie, zmusza mnie do skreślenia kilku słów odpowiedzi”[756]. Zdaniem Wieniawskiego Emanuel Kania niewystarczająco docenił działalność Towarzystwa Muzycznego:

> „Pan Kania, który jak mniemać należy powinien by być dobrze poinformowany o smutnych stosunkach społeczno-muzycznych naszego miasta, zdaje się w swoim artykule ignorować wszelkie zabiegi i starania czynione przez Towarzystwo w celu otrzymania współudziału orkiestry teatralnej, a nawet chociażby młodej Orkiestry Instytutu Muzycznego”[757].

Wypowiedź ta stanowiła dodatkową aluzję wymierzoną w kierunku starszego kolegi, który piastował funkcję profesora we wspomnianej placówce i tym samym Wieniawski kolejny raz poruszył temat niewystarczających środków dla pełnej działalności Towarzystwa. Sytuacja ta doprowadziła do stanu, kiedy Wieniawski nie czuł się spełniony w roli dyrektora. Jak twierdził: „starania te spełzły na niczem i skutkiem tego niepodobna było dotychczas urządzić szeregu koncertów symfonicznych, dla wprowadzenia których jedynie przyjąłem kierownictwo artystyczne Towarzystwa Muzycznego”[758]. Mogło to stanowić jedną z przyczyn rezygnacji Wieniawskiego z dalszego pełnienia funkcji dyrektora WTM.

Wieniawski zwrócił się wreszcie bezpośrednio do autora wspomnianego artykułu. Wykazał się dobrą pamięcią - przytoczył bowiem fragment recenzji sprzed roku, w której Kania odniósł się do gry Więckowskiej z dużą dozą krytyki. Wieniawski napisał: „W końcu mam zaszczyt oświadczyć p. Kani, że taki jak on wytrawny *pisarz i muzyk*, powinien by ostrożniej rachować się z wyrażeniami, i nie przyczepiać wyrazu *karykatura* do gry panny Więckowskiej”[759]. Za podsumowanie dyrektor wziął

[755] Tamże, s. 4.
[756] KW (1877), nr 32, s. 3.
[757] Tamże.
[758] Tamże.
[759] Tamże, s. 4.

francuskie przysłowie „La critique est aisée mais l'art. Est difficile”[760], co dosłownie można przetłumaczyć: „Krytyka jest łatwa, sztuka jest trudna”.

Punktem kulminacyjnym była podjęta przez Wieniawskiego decyzja o rezygnacji ze stanowiska dyrektora artystycznego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którą usprawiedliwiał wyłącznie względami zdrowotnymi. Pierwsza myśl o rezygnacji pojawiła się w drugim kwartale 1876 roku, ponad rok po objęciu urzędu. W listopadzie 1876 roku napisał list do Janusza Rostworowskiego[761] z prośbą o uwolnienie od obowiązków dyrektora. List nie zachował się do naszych czasów. Do dyspozycji pozostaje jednak odpowiedź, którą otrzymał:

> „Komitet otrzymał w dniu 18 lipca r. b. pismo Szanownego Pana datowane dnia 15 lipca r. b. z Reichen Hall, w którem z powodu nadwyrężonego stanu swego zdrowia, uprasza Pan o uwolnienie od obowiązku Dyrektora Muzycznego Towarzystwa.
>
> Na powyższe pismo Komitet ma zaszczyt odpowiedzieć, co następuje.
>
> Towarzystwo Muzyczne dzisiejszy swój byt i pomyślny rozwój winno w tak znacznej mierze zawdzięczać niezmordowanej pracy i talentowi Szanownego Pana, że Komitet udać nie może, ile go zasmuciła, a nawet zdziwiła myśl wychodząca od Pana i obejmująca zamiar opuszczenia Towarzystwa w tej chwili właśnie, gdy tak we jak najbardziej dalszej jego pracy utrzymanego kierunku potrzebować może, i gdy zbliżający się termin rozpoczęcia sezonu zimowego. Koniecznie wymaga obecności dotychczasowego Dyrektora.
>
> Z tego więc powodu Komitet odwołując się do obywatelskich uczuć Szanownego Pana, prosi Go, aby zechciał cofnąć swe postanowienie i nie odmawiał nadal Towarzystwu Muzycznemu Swego udziału. Jeżeli by jednak stan zdrowia Pana wymagał pobytu dłuższego za granicą, Komitet chętnie udzieli Panu urlop i zapewni zastępstwo”[762].

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Wieniawski faktycznie borykał się z problemami zdrowotnymi. Mimo upływu czasu decyzja o ustąpieniu ze stanowiska nie straciła na aktualności. Nieprzychylne komentarze i różne przeciwności nie zniechęciły dyrektora do podejmowania dalszych działań, a wręcz przeciwnie - były dodatkową mobilizacją do pracy. Dnia 28 listopada 1877 roku „Kurier Warszawski” poinformował, że „z powodów zdrowotnych Józef Wieniawski, postanowił usunąć się od obowiązków dyrektora Towarzystwa Muzycznego. Obowiązki dyrektora, aż do czasu wyborów na ogólnem zebraniu, pełnić ma zastępczo p. Kleczyński. Wieniawski

[760] Tamże.
[761] Janusz Rostworowski – przedstawiciel cara rosyjskiego.
[762] *List do J. Wieniawskiego z 21 lipca 1876 r*., BWTM, sygn. 20/8

pozostaje jednak nadal członkiem komitetu, a dzisiejszy wieczór będzie ostatnim pod jego dyrekcją”[763]. W tym samym numerze znalazł się program wspomnianego koncertu.

Pełnienie funkcji dyrektora, a także zajęcia z chórem i orkiestrą prowadzone przez Wieniawskiego miały również wymiar edukacyjny. Jak przekonujemy się studiując materiały prasowe, jednym z jego głównych założeń w działalności pedagogicznej było częste angażowanie swoich uczniów w występy publiczne (nawet te o charakterze dość prestiżowym), co u innych pedagogów mogłoby spotkać się z różnego rodzaju obawami. Jeden z nich miał miejsce w styczniu 1878 roku, kiedy Melania Więckowska wzięła udział w koncercie w salonach hrabiego Stanisława Kossakowskiego[764], gdzie „wykonała wówczas utwory Mendelssohna i Liszta”[765], a autor recenzji donosił o znaczących postępach w rozwoju jej kunsztu wykonawczego. Nieco później do grona uczniów Wieniawskiego dołączyli Eugeniusz Pankiewicz[766] i jego rówieśnik Bolesław Domaniewski[767], który zdaniem Kleczyńskiego „ma ton piękny, olbrzymią grę oktawową, technikę wyrazistą, lewą rękę znakomicie wyrobioną oraz zapał szczery i udzielający się słuchaczom”[768], a rok wcześniej anonimowy krytyk napisał, że „młody fortepianista pan Domaniewski uczeń konserwatoryum petersburskiego zwrócił na się uwagę występem swym na 8-m koncercie symfonicznym, w którym pod dyrekcyą Rubinsteina odegrał koncert St. Saënsa. Krytyka przyznaje mu technikę pierwszorzędną, wiele, nawet zbyt wiele zapału i indywidualność”[769]. O sukcesach pedagogicznych Wieniawskiego w Warszawie świadczy dodatkowo fakt, że jego uczniowie dostawali się na studia w prestiżowych uczelniach całej Europy. Wieniawski z pewnością nie tylko odczuwał z tego powodu dumę, ale także dzięki temu przez dłuższy czas mógł nie wiązać się na stałe z żadną

[763] KW (1877), nr 263, s. 4.

[764] Stanisław Kossakowski (1837–1905) - artysta, badacz, heraldyk, znany kolekcjoner i mecenas sztuki, fotograf, *Stanisław Kazimierz Kossakowski. Kocham fotografię. For the Love of Photography. Myliu fotografiją*, A. Kaniewska, M. Purzyńska (red.), Warszawa 2019.

[765] KW (1878), nr 24, s. 3.

[766] Eugeniusz Pankiewicz (1857-1898) – uczeń Józefa Wieniawskiego i Teodora Leszetyckiego. Jego działalność zdominowała kompozycja. Dał się poznać przede wszystkim jako autor licznych pieśni i kameralista. Począwszy od 1888 roku regularnie koncertował ze swoją żoną Marią Bothe, J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995, s. 183-184.

[767] Bolesław Domaniewski (1857-1926)- pianista i kompozytor, uczeń Józefa Wieniawskiego. Znany dzisiaj głównie ze swojej działalności pedagogicznej – autor słynnego *Vade Mecun pour Pianistes Modernes* wydanego w 1897 roku. W 1919 roku objął urząd dyrektora Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina, którą to funkcję sprawował do śmierci, J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995, s. 177-179.

[768] J. Kleczyński, *Bolesław Domaniewski*, EMTiA (1888), nr 134, s. 234.

[769] EM (1887), nr 178, s. 117.

instytucją edukacyjną. Prawdopodobnie dlatego przedkładane mu propozycje pracy jako profesora w konserwatoriach muzycznych całej Europy spotykały się z odmową.

Niemniej jednak, dnia 22 lutego 1878 roku „Kurier Warszawski" poinformował swoich czytelników, że „Wieniawski zażądał uwolnienia od obowiązków członka komitetu"[770]. Decyzja spotkała się z chłodnym przyjęciem i dużą dozą dezaprobaty. Członkowie Towarzystwa wykazali się jednak zrozumieniem. Sprawa jego rezygnacji była przedmiotem spotkania zarządu WTM 4 marca 1878 roku, kilka dni po ogłoszeniu decyzji. Informacja znalazła swoje miejsce w sprawozdaniu z posiedzenia. „Prezes Towarzystwa p. Janusz Rostworowski oddał należne uznanie działalności byłego dyrektora Towarzystwa p. Józefa Wieniawskiego, któremu słabość zdrowia nie dozwoliła piastować dalej tych obowiązków"[771], a jak dalej twierdzi autor działalność p. Józefa Wieniawskiego jako dyrektora, odznaczała się energią w zebraniu razem rozpierzchniętych żywiołów i umiejętnem ich kierownictwem[772]. Decyzja Wieniawskiego o rezygnacji ze stanowiska dyrektora WTM zbiegła się w czasie z wizytą Leopolda Auera w Warszawie. Węgier był dobrze znany braciom Wieniawskim. Planowane trzymiesięczne *tournée* przerodziło się w dłuższy pobyt, w nastepstwie czego artysta przyjął rosyjskie obywatelstwo. W Warszawie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem, a jego koncert okrzyknięto „jedno z przyjemniejszych spotkań tegorocznego sezonu muzykalnego"[773]. Czynny udział w wydarzeniu brał były już dyrektor WTM.

Zakończenie pracy dyrektora nie był równoznaczne z zakończeniem współpracy czy wycofaniem się z życia kulturalnego stolicy. Cztery dni później nowym dyrektorem został wybrany rówieśnik Wieniawskiego – Władysław Żeleński, który w 1871 roku osiedlił się na stałe w Warszawie. Jak pisał Kleczyński „8 marca 1878 r. objął Żeleński posadę dyrektora Towarzystwa Muzycznego w Warszawie i po trzyletniem jéj piastowaniu powrócił na stałe do Krakowa"[774], gdzie przebywał do śmierci.

Maj 1878 roku przyniósł wcześniej zapowiadaną kilkudniową podróż do Wilna. „Pan Wieniawski opuścił stolicę 25 maja"[775], a kilkudniowa podróż przerodziła się w niemal czteromiesięczną trasę koncertową, z której powrócił dopiero 22

[770] EM (1878), nr 44, s. 3.
[771] EM (1878), nr 53, s. 3.
[772] Tamże.
[773] KW (1878), nr 81, s. 1.
[774] J. Kleczyński, *Władysław Żeleński*, EMiT (1884), nr 16, s. 166.
[775] KW (1878), nr 118, s. 3.

października[776]. W lipcu 1878 roku pianista zadebiutował w roli jurora podczas konkursu w murach jego macierzystej uczelni – Konserwatorium Paryskiego. Polak surowo skrytykował wówczas jednego z uczestników konkursu. W liście adresowanym do „Revue et Gazette musicale de Paris" krytycznie ocenił interpretację kompozycji Fryderyka Chopina:

> „Z przykrością wywołaną szerokim zainteresowaniem, które wzbudzają konkursy pianistyczne Konserwatorium Paryskiego, artysta zagraniczny, który miał szczęście stawiać swe pierwsze muzyczne kroki pod egidą tej tak sławnej i sympatycznej instytucji, w imię sztuki podnosi głos, by zaprotestować przeciwko pewnym zaniechanym praktykom tej szkoły, które jego zdaniem, odnosiły się do najświętszej tradycji sacrum, jakim jest muzyka"[777].

W dalszej części opinii Wieniawski kierował zarzuty w stronę organizatorów konkursu. „Chodzi o dobór utworów konkursowych. W konserwatorium panuje zwyczaj dobierania na tę uroczystą okazję repertuaru klasycznego, i biorąc pod uwagę sporą ilość uczniów, dopuszczonych do konkursu, którzy muszą wszyscy, koniecznie zostać wysłuchani podczas tego samego seansu (wzgląd, moim zdaniem, całkowicie drugoplanowy, w porównaniu ze względami artystycznymi, o które się upominam) – pozwala to na przerywanie wykonania dzieła sztuki, by dopasować się do okoliczności!"[778]. Uznał to za „akt wandalizmu"[779]. Dalej Wieniawski jako pianista i kompozytor próbował wczuć się w osobę Chopina. Postawił pytania retoryczne dotyczące przebiegu konkursu. Zaproponował także zmiany: „Należałoby, by zapomnieliby oni jak najszybciej o swoim konkursowym utworze w takiej formie, jakiej go prezentowali, by nie narazić się, interpretując go w taki sposób na najbardziej surową krytykę tych, którzy go słuchają, z obawy, że staną przed kompetentnym audytorium"[780], co świadczy o poważnym podejściu do poruszonego zagadnienia.

4.4. Wpływ na kulturę muzyczną Warszawy po roku 1878

Rezygnacja ze stanowiska dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego nie oznaczała wycofania się z życia kulturalnego w stolicy. Wieniawski wielokrotnie

[776] KW (1878), nr 238, s. 3.
[777] BWTM, sygn. D 19/2, k. 1.
[778] Tamże.
[779] Tamże.
[780] Tamże.

przyjmował zaproszenia do udziału w koncertach. Zarówno lokalna, jak i specjalistyczna prasa krajowa na bieżąco relacjonowały jego dalsze poczynania. Wieniawski, mimo problemów zdrowotnych, które były oficjalnym powodem rezygnacji z pracy, dalej prowadził aktywną działalność artystyczną. Jeszcze w marcu 1878 roku melomani mogli wielokrotnie przyglądać się grze pianisty z Lublina. Dużym zainteresowaniem ze strony publiczności i prasy cieszył się koncert w Resusie Obywatelskiej 18 marca 1878 roku[781]. Znamiennym wydaje się fakt, że do udziału w wydarzeniu przyjęli zaproszenie członkowie orkiestry Teatru Wielkiego pod dyrekcją Cezara Trombiniego[782]. Wykonali *Koncert Holenderski* Henry'ego Litolffa, który dopełniły utwory Fryderyka Chopina. Był to koncert pożegnalny. „Józef Wieniawski w dniu dzisiejszym opuszcza Warszawę, udaje się do Wilna, gdzie w poniedziałek wystąpi z koncertem. Po powrocie zamierza artysta puścić się w podróż artystyczną"[783].

Do dzisiejszej stolicy Polski „Józef Wieniawski powrócił z końcem października"[784] z zamiarem dłuższego osiedlenia się. Świadczy o tym chociażby wspomniany fakt odmowy przyjęcia posady w Konserwatorium Petersburskim[785]. Pianista kontynuował rozpoczętą niegdyś tradycję „wieczorów muzycznych w salonie Gebethnera & Wolffa. Było to bardzo popularne wydarzenie"[786], co świadczy o niegasnącym zainteresowaniu działalnością kompozytora. Pierwszy z wieczorów miał miejsce na początku stycznia 1879 roku.

Angażując się nie tylko w działalność kulturalną, Wieniawski wyraził także poparcie dla idei powstania pamiątkowej tablicy z okazji 30. Rocznicy śmierci Fryderyka Chopina w kościele św. Krzyża w Warszawie. W wydarzeniu tym wzięli m.in. udział Aleksander Michałowski i Aleksander Zarzycki. Dochód z koncertu, który odbył się z tej okazji, przeznaczono na montaż tablicy upamiętniającej. Jak dowiadujemy się z zapisów prasowych: „Koncert poświęcony pamięci Szopena obędzie się w pierwszych dniach marca, a dochód z koncertu obrócony zostanie na wzniesienie

[781] KW (1878), nr 65, s. 1.
[782] Cezar Trombini (1835-1898) – włoski skrzypek i dyrygent. W Teatrze Wielkim w Warszawie zadebiutował 16 grudnia 1873 r. Od tego czasu w Warszawie wystawił dwadzieścia dwie opery, z których siedem po raz pierwszy, *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965,* PWN Warszawa 1973, s. 126.
[783] KW (1878), nr 118, s. 3.
[784] KW (1878), nr 238, s. 5.
[785] KW (1878), nr 247, s. 4.
[786] KW (1879), nr 4, s. 3.

pamiątkowego kamienia w miejscu, w którém serce genialnego artysty spoczywa”[787]. O jego doniosłości świadczy chociażby fakt udziału orkiestry Teatru Wielkiego. Było to jedno z pierwszych wydarzeń z udziałem Wieniawskiego, które miało na celu wsparcie ufundowania tego epitafium. Podobne koncerty, z wykorzystaniem repertuaru Chopina, w przeważającej większości miały miejsce jeszcze w marcu i kwietniu 1879 roku. Szczególne uznanie Wieniawski zyskał podczas jednego z takich koncertów, prezentując swój nowy utwór:

> „W dniu wczorajszym salon muzyczny p. Feliksa Gebethnera zapełnił się licznem gronem artystów i miłośników sztuki. Doniosłość tych zebrań artystycznych coraz się rozszerza – nie są to czcze popisy, ale biesiady muzyczne, na których bogatą treść, składają się przeważnie dzieła nieśmiertelnych mistrzów. Wczorajszego wieczoru program był następujący:
>
> - Sonata Mozarta na dwa fortepiany – pp. Wieniawski i Michałowski.
>
> - Sonata Rubinsteina – pp. Barcewicz i Michałowski.
>
> - Koncert Webera na dwa fortepiany – pp. Hoffman i Hertz.
>
> - Kwintet Schumanna – pp. Wieniawski, Barcewicz, Różalski, Feigenblatt i Werner.
>
> - Koncert Saint-Saënsa – pp. Wieniawski i Michałowski.
>
> Na zakończenia siadł do fortepianu jeszcze p. Wieniawski i zagrał nieznanego jeszcze swego poloneza. Kompozycja ta wywołała żywy poklask. Tu zaznaczyć należy, iż Wieniawski ofiarując bogatą dań ze swego talentu, do uświetnienia wieczorów tych nie mało się przykłada. Nie odmawiając numerów solowych, w ansamblach też śpieszy ze swym znakomitym udziałem”[788].

Autor przywołanego tekstu miał na myśli *Poloneza As-dur op. 21*, dedykowanego przyjacielowi rodziny – Gioacchino Rossiniemu. Tradycją lat ubiegłych Wieniawski odegrał swój comiesięczny koncert[789], który pozostał jednak w cieniu wobec cyklu koncertów, które w ramach swojego *tournée* w Warszawie wykonał Pablo Sarasate. Hiszpanowi przy fortepianie towarzyszył Józef Wieniawski. Jak dowiadujemy się z lektury ówczesnej prasy „w salonach państwa Grosmanów zebrano wczoraj grono artystów i lubowników muzyki. Ogólne zajęcie skupił około siebie Pablo Sarasate, który dwukrotnie brał do ręki swoje <<zaczarowane skrzypce>>, grał także Józef Wieniawski”[790].

Druga połowa 1879 roku upłynęła Wieniawskiemu pod znakiem podróży artystycznych. Odwiedził wówczas Moskwę, (gdzie został zaproszony przez swojego

[787] KW (1879), nr 40, s. 3.
[788] KW (1879), nr 50, s. 2.
[789] KW (1879), nr 72, s. 4.
[790] KW (1879), nr 71, s. 3

przyjaciela – Mikołaja Rubinsteina) oraz Berlin. Do Warszawy powrócił dopiero pod koniec listopada[791], a z początkiem 1880 roku ponownie udał się do stolicy Niemiec. Z kolei w marcu, podobnie jak w roku poprzednim, zaprezentował się w Warszawie. Według Kleczyńskiego: „koncert doroczny pana Józefa Wieniawskiego zamknął seryę koncertów wielkopostnych. Artysta używa w Warszawie nie małej wziętości jako wirtuoz i profesor, i z tego powodu każdy jego występ publiczny chętnych i licznych znajduje zwolenników"[792]. Wykonanie utworów Chopina spotkało się jednak z krytyczną oceną recenzenta: „Panu Wieniawskiemu brakło sił fizycznych w *Scherzu cis-moll* Szopena, by swoim tchnieniem ożywił klawisze i udzielił się słuchaczom"[793]. Krytyk podkreślał to wielokrotnie.

Odmiennego zdania był autor sprawozdania z „Kuriera Warszawskiego", który donosił, iż: „właściwości gry p. Wieniawskiego wyłuszczać tu nie potrzebujemy: miękkość dotknięcia, wyrazistość frazowania i subtelne szczegółów wykończenie – są to wszystko przymioty zbyt dobrze naszej publiczności znane, abyśmy się nad niemi rozwodzić potrzebowali"[794], co świadczy o subiektywnym spojrzeniu poszczególnych autorów na tę samą kwestię.

W marcu 1881 roku Józef odwiedził Warszawę. Był to jednak zaledwie pobyt dwudniowy. Jak donosił „Kurier Warszawski":

> „Wczoraj wieczorem w salach ratuszowych odbył się koncert dyrekcji teatrów. Główny udział w koncercie tym przyjął p. Józef Wieniawski, a najważniejszą wieczoru ozdobą był koncert Schumanna, odegrany z tą jasnością rytmiki, wyrazistością frazowania i drobiazgowem wykończeniem, które cechuje elegancką grę koncertanta. Śpiew artystów naszej opery dopełnił programu"[795].

Wydarzenie to miało doniosły charakter, ponieważ był to jeden z ostatnich występów Wieniawskiego przed trzyletnią nieobecnością w Warszawie. W październiku przybył na pogrzeb matki, „jednak jeszcze tego samego dnia udał się w podróż powrotną do Brukseli"[796]. W Warszawie, jako pianista, zawitał ponownie w marcu 1885 roku:

> „Dnia 10 b. m. odbył się w salach Redutowych koncert Józefa Wieniawskiego. Sala bardzo słabo napełniona była. Czemu to przypisać? Artysta posiada europejską sławę,

[791] KW (1879), nr 266, s. 3: „P. Józef Wieniawski w dniu wczorajszym powrócił do Warszawy".
[792] J. Kleczyński, *Koncerta-opera*, EM (1880), nr 7, s. 53.
[793] Tamże.
[794] KW (1880), nr 64, s. 1.
[795] KW (1881), nr 52, s. 3.
[796] S. Thieffry, *Les Wieniawski à Bruxelles: d'apres leur correspondance inédite conservée à la Bibliothéque royale de Belgique (1874-1912)*, RBM (2006), nr 60, s. 46.

> a i Warszawa szczerą go zawsze otacza sympatyą, tak z powodu jego talentu, jak i położonych w naszém mieście zasług”[797].

Słowa te świadczą o zdziwieniu recenzenta, że publiczność tym razem zawiodła, mimo iż pianista nadal cieszy się szacunkiem i sympatią słuchaczy. Czerwiec 1888 roku upłynął pod znakiem negocjacji i rozważań dotyczących objęcia stanowiska dyrektora Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego. Wieniawski potraktował przedstawioną mu wówczas propozycję na tyle poważnie, że zdecydował się na przyjazd do stolicy: „Józef Wieniawski bawi obecnie w Warszawie, p. W. donosi, że przed upływem lata nie może powziąć jeszcze stanowczej decyzyi w przedmiocie objęcia proponowanej mu posady dyrektora konserwatorium muzycznego”[798], co ostatecznie nie doszło do skutku, gdyż Wieniawski propozycję odrzucił[799]. Nie należy jednak tej odmowy postrzegać w kontekście rozgrywek personalnych, bowiem dwa lata wcześniej analogiczna propozycja padła ze strony uczelni muzycznej w Lwowie[800]. Również wtedy Wieniawski odmówił, tłumacząc się względami zdrowotnymi. Być może po doświadczeniach związanych z kierownictwem w WTM nie chciał wiązać się już na stałe z żadną placówką.

Kolejny raz Wieniawski przybył do Warszawy dopiero w 1896 roku, aby wziąć udział w jubileuszu 25-lecia WTM. Miejscowe środowisko z uwagą śledziło jego dalsze poczynania, o czym świadczą nie tylko liczne wzmianki na łamach prasy, ale także zachowana korespondencja. Nie było bowiem do końca jasne, czy pianista weźmie udział w jubileuszu. Jak informował „Kurier Warszawski”:

> „Józef Wieniawski przyjeżdża ostatecznie do Warszawy, aby wziąć udział w koncercie jubileuszowym Towarzystwa Muzycznego, który ma się odbyć w dniu 19-tym b. m. Choroba córeczki naszego artysty, która stała na przeszkodzie jego przyjazdowi, przeszła szczęśliwie, skutkiem czego dyrektor Towarzystwa otrzymał onegdaj depeszę z Brukselii zawiadamiającą, że Wieniawski przyjeżdża dnia 15-go b. m.”[801].

Artyście towarzyszył Władysław Żeleński, a obszerne sprawozdanie z tego wydarzenia zamieścił „Kurier Warszawski”: „Podczas uczty prezes komitetu p. Marx wręczył gościom dyplomy uczestników honorowych i żetony jubileuszowe Towarzystwa, któremi obdarzeni zostali Zygmunt Noskowski, Adam Münchheimer,

[797] J. Kleczyński, *Przegląd Muzyczny*, EMTiA (1885), nr 81, s. 158.
[798] EMTiA (1888), nr 245, s. 274.
[799] EMTiA (1888), nr 257, s. 389.
[800] L. Delcroix, dz. cyt., s. 10.
[801] KW (1896), nr 98, s. 4.

Ludwik Grosman, Edward Wolff i Józef Wieniawski. Ten ostatni też przemówił”[802]. Dowodem na dalsze zainteresowanie środowiska warszawskiego działalnością Wieniawskiego są materiały prasowe, relacjonujące na bieżąco jego aktywność, a także pozostawiona korespondencja. Jeden z zachowanych listów wystosował do Wieniawskiego ówczesny dyrektor WTM:

> „Komitet Towarzystwa Muzycznego otrzymawszy wiadomość o rychło mającej nastąpić w Paryżu uroczystości odsłonięcia pomnika Fryderyka Chopina jak również, że Szanowny Pan będzie w tym czasie w Paryżu przyjmując udział w uroczystości – ośmiela się obarczyć go swą prośbą, by jako dawny dyrektor zawsze tu szczerze życzliwej i wdzięcznej instytucji chciał podjąć uprzejmie reprezentację Towarzystwa Muzycznego podczas odsłonięcia pomnika, oraz złożyć wieniec na jego stopniach. Ufni w Jego uprzejmość i dobroć dla nas pewni jesteśmy, że Szanowny Pan nie odmówi naszej prośbie. Przesyłamy sumę stu franków przez dom bankierski Wanberga, jako cenę mającego się kupić wieńca z kwiatów, z napisem „Towarzystwo Muzyczne w Warszawie”[803].

Podobny list pianista otrzymał po jednym z koncertów w Berlinie:

> „Szanowny Panie Dyrektorze!
>
> Z programu koncertu Pańskiego, który miał miejsce w Berlinie dnia 9 b. m. zauważyliśmy nieznane dzieło muzyczne, mianowicie Symfonię D-dur (manuskrypt). Zarząd i muzeum W. T. M. ośmiela się zwrócić do Sz.p. Dyrektora z prośbą łaskawie nam nie odmówić powiększenia i wzbogacenia naszych zbiorów kompozycjami W. Pana, i o ile można (do zbiorów muzeum) manuskryptu wraz z autograficznym szkicem przekazać. Mamy nadzieję, że Szanowny Pan nie odmówi naszej prośbie – rokujemy takowej odpowiedzi i pozostajemy z wielkim szacunkiem.
>
> Członkowie do spraw Biblioteki W. T. M.”[804].

Na podstawie kwerendy przeprowadzonej w WTM można przypuszczać, że przywołany list pozostał bez odpowiedzi, a wśród rękopisów Wieniawskiego, znajdujących się w bibliotece WTM nie ma omawianego z 1890 roku.

Wspominana w liście symfonia spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem środowiska muzycznego ówczesnej Europy, o czym pisał także Delcroix. Od tego momentu kontakty Wieniawskiego ze środowiskiem warszawskim uległy znacznemu osłabieniu, a ostatni z zachowanych listów datowany jest na kilkanaście dni przed śmiercią kompozytora. Autorem listu jest Bolesław Domaniewski – ówczesny dyrektor tamtejszej szkoły muzycznej, której Wieniawski udzielił wsparcia:

> „Zarząd Szkoły Muzycznej czuje się w obowiązku przesłać Szanownemu Panu wyrazy szczerej wdzięczności za złożenie ofiary rb. 50 na rzecz wpisów szkolnych

[802] KW (1896), nr 109, s. 3.
[803] *List Z. Noskowskiego do J. Wieniawskiego z 10 października 1900 r.*, BWTM, sygn. D 20/9, k. 1.
[804] *List członków ds. biblioteki WTM z 27 kwietnia 1908 r.*, BWTM, sygn. D 20/10, k. 1-2.

> dla uczącej się a nie zamożnej młodzieży w Szkole Muzycznej Towarzystwa. Raczy Szanowny Pan przyjąć zapewnienie głębokiego szacunku i poważania”[805].

Przywołane pismo świadczy o tym, że Wieniawski nie tylko udzielał się jako pedagog, ale w różnych formach wyrażał swoje poparcie dla edukacji muzycznej młodzieży. Poza dyrektorem swoje podpisy złożyła większość pedagogów[806] będących ówczesnymi pracownikami szkoły.

To także okres, kiedy pianista miał więcej czasu na działalność kompozytorską. Jak zauważył pod koniec 1879 roku „Kurier Warszawski”: „Józef Wieniawski napisał nową sonatę na fortepian i wiolonczellę. Rzecz ta, której druk wkrótce się rozpocznie dedykowana jest p. Al. Michałowskiemu”[807].

Nastąpiło również sprostowanie, z którego wynika, iż sonata wiolonczelowa była zadedykowana królowi[808] Wilhelmowi III Holenderskiemu, choć ukazała się w Paryżu. Równolegle wydano utwory w Londynie i Lipsku. Wydawnictwo Stanley Lucas, Weber & Co[809] wydrukowało jeden z najczęściej grywanych przez Wieniawskiego utworów – kadencję do *III koncertu fortepianowego* Ludwiga van Beethovena. Jak wynika z informacji na stronie tytułowej, jej prawykonanie miało miejsce 9 lipca 1877 roku w londyńskiej filharmonii. W Polsce natomiast dwa lata później: „W marcu Józef Wieniawski, artysta wykona między innemi trzeci koncert (c-moll) Beethovena z kadencją własnego utworu i *Tańce śmierci* Liszta; oba te utwory z towarzyszeniem orkiestry Teatru Wielkiego, pod dyrekcją p. C. Trombiniego”[810]. Równolegle w Lipsku ukazały się drugie *Impromptu op. 34* i druga *Etiuda koncertowa op. 36*[811]. Pierwsza kompozycja ukazała się także kilka lat później nakładem wydawnictwa Ennoch&C w Paryżu. Wszystko to dowodzi, że Wieniawski powoli, ale zdecydowanie, wycofywał się z działalności artystycznej w Polsce. Ostatecznym tego dowodem były wydarzenia, które nastąpiły po 1878 roku.

[805] *List. B. Domaniewskiego do J. Wieniawskiego z 16 października 1912 r*., BWTM, sygn. D 35/2, k. 1.
[806] Byli to: Marja Rüdiger, Józef Tołkacz, Marja Kancewiczowa, Henryk Opieński, Marja Manilewiczowa, Jan Łysakowski.
[807] KW (1878), nr 281, s. 3.
[808] KW (1878), nr 290, s. 3.
[809] KW (1878), nr 281, s. 3.
[810] KW (1879), nr 63, s. 2.
[811] Tamże, s. 3.

4.5. Wielkie *tournée* 1878-1882

Józef razem z bratem od najmłodszych lat wrastał w środowisko muzyczne XIX-wiecznej Europy, poznając najodleglejsze zakamarki kontynentu. Rozstanie z WTM i brak stałego związku z jakąkolwiek instytucją ponownie otworzyło przed nim możliwość samodzielnej kontynuacji rozpoczętej niegdyś drogi. Dzięki temu odwiedził największe miasta Niemiec, podobnie jak 20 lat wcześniej, ale także Paryż i Londyn. Zanim to jednak nastąpiło, Wieniawski odbył umówioną wizytę na zaproszenie M. Rubinsteina w Moskwie, a w drodze powrotnej zatrzymał się w Mińsku, gdzie „6 listopada wystąpił z koncertem złożonym z dzieł Schuberta, Chopina, Schumanna i własnych”[812].

Pod koniec lutego 1880 roku „Kurier Warszawski” poinformował, że „Pan Wieniawski zamierza wystąpić z koncertem w sali berlińskiej Singakademie”[813]. W sprawozdaniu z wydarzenia, które miało miejsce 17 marca[814], pojawiła się także informacja o planowanym cztery dni później koncercie w Warszawie. Pobyt w stolicy Niemiec nie ograniczył się wyłącznie do jednego koncertu. Odbyło się bowiem również wykonanie dworskie[815], o czym informowało „Echo Muzyczne”: „Artysta zaprezentował koncert c-moll Beethovena, utwory Fryderyka Chopina, a także własne kompozycje”[816]. Być może w planach Józefa były jeszcze inne koncerty, ale zostały one przerwane niespodziewaną śmiercią jego brata Henryka. Jak dowiadujemy się z prasy „Józef uczestniczył w uroczystościach pogrzebowych 7 kwietnia 1880 roku”[817] w kościele św. Krzyża.

Celem dalszych podróży Wieniawskiego był Londyn[818], dokąd wyruszył w dniu swoich urodzin. Pobyt ten potrwał około dwóch miesięcy. W tym czasie „Pan Wieniawski wystąpił w kilkunastu zbiorowych koncertach w londyńskiej St. Jamess Hall”[819], prezentując się u boku wybitnych artystów. Najaktywniejszym czasem w 1880 roku była jego druga połowa. „Grał własną sonatę i rzeczy Szopena i Liszta,

[812] KW (1879), nr 255, s. 3.
[813] KW (1880), nr 43, s. 2.
[814] KW (1880), nr 60, s. 3.
[815] KW (1880), nr 63, s. 2.
[816] EM (1880), nr 8, s. 64.
[817] J. W. Reiss, *Wieniawski*, Kraków 1970, s. 106.
[818] KW (1880), nr 112, s. 3.
[819] KW (1880), nr 140, s. 2.

w Niemieckim Stowarzyszeniu dla nauki i Sztuki, później zaś w St. James Hall w wielkim poranku”[820], gdzie u jego boku wystąpiły dwie wybitne śpiewaczki[821] – Marcelina Kochańska[822] i jej rówieśniczka Zaré Thalberg[823]. Warto podkreślić, iż była to ostatnia informacja o pobycie kompozytora w Londynie. Kolejne kilka tygodni artysta spędził w Niemczech, a 2 lipca pojawiła się informacja o tym, że „Pan Wieniawski zamierza wystąpić z koncertem w Wiesbaden”[824] - mieście uchodzącym wówczas za jeden z najpopularniejszych kurortów uzdrowiskowych. Spędził tam kilkanaście dni, gdyż informacja o kolejnych występach pojawiła się jeszcze 23 lipca[825].

Następnie koncertował w Karlsbadzie i Franzensbadzie. Te niewielkie miejscowości już wtedy były znane jako kurorty uzdrowiskowe, do których przybywali przedstawiciele ówczesnej arystokracji. Pierwszy z koncertów odbył się w Sali Kurhausu, która „nie zdołała pomieścić publiczności kąpielowej”[826], a z największym uznaniem spotkały się interpretacje etiud Fryderyka Chopina[827]. We Franzensbadzie natomiast artysta poszerzył program o *Kartkę z albumu es-moll* Moniuszki, a także inne kompozycje, w których wykonaniu wzięła udział Amalija Stahl[828] – już wtedy ceniona śpiewaczka, mająca na swoim koncie występy w mediolańskiej La Scali.

Po kilkudniowej wizycie w belgijskiej Ostendzie artysta powrócił do Niemiec, jednak wiadomości o jego pobycie w tym kraju pojawiły się dopiero dwa miesiące później. „Kurier Warszawski” informował bowiem, iż „20 października artysta zaprezentował się w Dreźnie”[829], gdzie po raz kolejny towarzyszyła mu M. Kochańska. Następnie udał się do Lipska, gdzie sala tamtejszego *Gewandhausu* była dobrze mu znana, gdyż wielokrotnie koncertował tu odnosząc triumfy u boku starszego brata. Podobnie było tym razem. Recenzenci informowali: „Wieniawski koncertował z wielkiém powodzeniem (…) *Gewandhaus* okazał się niedostatecznym

[820] KW (1880), nr 148, s. 2.
[821] Tamże.
[822] Marcelina Sembrich-Kochańska (1858-1905) – światowej sławy śpiewaczka operowa. Pierwsza Polka, która wystąpiła w Metropolitan Opera, M. Komorowska, J. Multarzyński, *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*, Warszawa 2016.
[823] Zaré Thalberg (1858-1915) – austriacka śpiewaczka operowa, córka Sigismunda Thalberga, P. Rodmell, *Opera in the British Isles, 1875-1918*, London 2013, s.15.
[824] KW (1880), nr 144, s. 2.
[825] KW (1880), nr 162, s. 2.
[826] KW (1880), nr 176, s. 2.
[827] Tamże.
[828] Amalija Stahl – bliżej nieznana artystka, ceniona zażycia, dzisiaj zapomnian śpiewaczka operowa.
[829] KW (1880), nr 231, s. 2.

pomieszczeniem”[830]. „Kurier Warszawski” wspominał natomiast o samodzielnym wykonaniu 14 utworów pomiędzy innémi własną sonatę, polonez, mazurkę, walca i dwie etiudy, tudzież *Elegje* Moniuszki i *scherzo* Szopena. (…) Publiczność przyjmowała Wieniawskiego z zapałem”[831].

Pobyt Józefa w mieście trwał około trzech tygodni. Lublinianin uczestniczył w otwarciu nowo powstałego Stowarzyszenia Artystów Muzycznych powołanego do istnienia z inicjatywy Carla Reineckego[832]. Podczas koncertu inauguracyjnego został wykonany *Kwartet smyczkowy a-moll op. 32*, za co Wieniawski odwdzięczył się „wykonaniem paru swoich najnowszych utworów fortepianowych”[833].

Niedługo później pianista udał się do Kolonii, gdzie podczas jednodniowej wizyty uczestniczył w koncercie, podczas którego towarzyszył wybitnej włoskiej śpiewaczce[834] Adelinie Patti[835], która wcześniej z Henrykiem Wieniawskim i Antonem Rubinsteinem odbyła pełne sukcesu *tournée* po Ameryce Północnej. Trzy dni później pojawiła się informacja o planowanym koncercie w Berlinie, gdzie mieli wystąpić Mariani Padilla[836], .de Swest[837] i Józef Wieniawski[838]. Był to jeden z ostatnich koncertów w Niemczech, a tuż po nim pianista udał się na wschód Europy.

Na jego trasie koncertowej znalazły się Galicja i Rumunia, a 12 stycznia 1881 roku zaplanowano koncert w Poznaniu[839]. Przedtem jednak pianista spędził jeszcze kilka tygodni w Niemczech, gdzie „14 grudnia miał miejsce jego koncert w sali giełdy księgarskiej w Lipsku, podczas którego wykonał wielokrotnie prezentowane przez siebie utwory: *koncert holenderski* Litolff'a z towarzyszeniem orkiestry, *Wariacje f-moll op. 14*, *Etiudę a-moll op. 25 nr 11* Chopina i *Valse Caprice A-dur* Schuberta w transkrypcji Liszta”[840], a poza programem znalazł się *Polonez As-dur op. 53*. Koncert

[830] EM (1880), nr 21, s. 171.
[831] KW (1880), nr 243, s. 2.
[832] Carl Reinecke (1824-1910) – niemiecki kompozytor, pianista i dyrygent. W latach 1846-1848 był pianistą na dworze króla Christiana W 1858 roku przeniósł się do Kolonii, gdzie uczył gry na fortepianie i kontrapunktu w miejscowym konserwatorium, E. Dziębowska, *Carl Reinecke*, EM PWM, t. 2, s. 355.
[833] KW (1880), nr 260, s. 1.
[834] Tamże.
[835] Adeline Patti (1843-1919) - włoska śpiewaczka i pedagog wywodząca się z rodziny o tradycjach muzycznych. Szczególne uznanie zyskały jej koncerty w Anglii, a zwłaszcza w Coven Garden i Philharmonic Society w Londynie, A. Neuer, *Carlotta Patti,* EM PWM, t. 10, s. 365.
[836] Mariani Padilla – bliżej nieznany artysta.
[837] De Swest – bliżej nieznany artysta.
[838] KW (1880), nr 262, s. 2.
[839] KW (1880), nr 280, s. 2.
[840] KW (1880), nr 291, s. 1.

został zagrany na instrumencie wyprodukowanym przez miejscowego fortepianmistrza Juliusza Blüthnera, którego fabryka mogła się wtedy poszczycić bogatą, 27-letnią historią.

Z prasy można było się dowiedzieć, że w drodze do Bukaresztu oprócz Poznania – „Pan Wieniawski planował jeszcze odwiedzić Kraków, Lwów, Czerniowice i Jassy”[841]. Dokładny harmonogram planowanych koncertów pojawił się w połowie stycznia. 13 stycznia wystąpił w Poznaniu, co było szeroko komentowane przez miejscową prasę. Dzień wcześniej zarówno „Dziennik Poznański”, jak i „Kuryer Poznański” przypomniały mieszkańcom o planowanym wydarzeniu[842].

Ze szczególnym entuzjazmem zostało przyjęte wykonanie *Sonaty Es-dur op. 31* Ludwiga van Beethovena: „rzadziej tu była grywaną, i za to właśnie znawcy wdzięczność winni artyście, że obdarzył nas w pewnym względzie nowością”[843]. Pianista zaprezentował także utwory Haendla, Schumanna i Chopina. „Dziennik Poznański” określił grę Wieniawskiego jako: „poprawną, skończoną, czystą, wycieniowaną aż do najdrobniejszych szczegółów”[844], ze szczególnym entuzjazmem recenzent odniósł się do wykonania *Ballady g-moll op. 23*.

Z Poznania Wieniawski wyruszył do Krakowa. Informację dotyczącą tego koncertu na łamach dziennika „Czas” zamieścił Franciszek Bylicki: „Program koncertu był bogaty, ale monotonny, zgromadził jednak licznie przybyłą publiczność, która tłumnie wypełniła salę Hotelu Saskiego”[845]. Publicysta z dużym entuzjazmem wypowiedział się na temat warsztatu pianistycznego Wieniawskiego: „jest rutynowym artystą, rozporządzającym wprawdzie średnią techniką, ale tak w sobie skończoną, że służy mu na każde zawołanie”[846]. Swoją uwagę szczególnie koncentrował na interpretacji dzieł Fryderyka Chopina. „*Scherzo cis-moll* Szopena, w którem artysta prześlicznie wykonał niektóre ustępy, a szczególnie ustęp z łamanémi w górze pasażykami i *Ballada g-moll*, jak również *Etiuda E-dur* z pierwszego zbioru etiud Szopena miały swój wdzięk, prócz forsownych ustępów, które wyszły trochę twardo”[847].

[841] Tamże.
[842] KP (1881), nr 8, s. 2.
[843] KP (1881), nr 10, s. 4.
[844] DP (1881), nr 10, s. 6.
[845] F. Bylicki, *Wiadomości literackie, artystyczne i naukowe,* „Czas” (1881), nr 12, s. 6.
[846] Tamże, s. 6.
[847] Tamże, s. 6.

Z dużo większym entuzjazmem Wieniawski został przyjęty we Lwowie, gdzie wystąpił dwukrotnie – 17 i 21 stycznia 1881 roku. „Gazeta Lwowska" zamieściła szczegółowy program pierwszego koncertu, w którym znalazły się utwory, które pianista zagrał wcześniej w Poznaniu i Krakowie. W Sali Ratuszowej zostały zaprezentowane:

> „1. Beethovena Sonata Es-dur (op. 31, nr 3), 2. a) Haydna Waryacye f-moll b) Haendla Waryacye E-dur 3. Chopina: a) Ballada g-moll; b) Etude op. 10, c) Scherzo cis-moll; 4. Bacha Fuga e-moll; 5. Moniuszki Polonez G-dur; 6. Schuberta Impromptu Es-dur; 7. Liszta Chant Polonais (Chopina); Wieniawskiego: a) Polonaise op. 27 i b) Walc op. 30. 7. Verdi-Liszta, kwartet z opery „Rigoletto" – początek koncertu o godzinie 7 ½ wieczorem. Biletów dostać można w księgarni Gubrynowicza i Schmidta"[848].

We fragmencie pokoncertowej recenzji można było przeczytać:

> „Nazwisko Wieniawskich trwale zapisane na kartach dziejów polskiej sztuki muzycznej, a tylekroć już wymieniane w kronice muzycznej samego miasta, uwalnia sprawozdawcę koncertowego od wielkiej introdukcyi, jaką się poświęca zwykle osobie gościa-koncertanta i pozwala mu przejść od razu *ad rem*. Spory to już szereg lat, jak po raz ostatni słyszeliśmy p. Józefa Wieniawskiego, a wtedy już był skończonym wirtuozem (…) Pan Wieniawski widocznie mimo ustalonej już reputacyi artystycznej „nie spał na laurach", nie stał w miejscu"[849].

Krytyk zwrócił uwagę na „cudowne wykonanie" *Poloneza* z *Hrabiny* Moniuszki. Recenzja drugiego koncertu została utrzymana w podobnym tonie[850], a między tymi koncertami pianista wystąpił w mniejszych miejscowościach. Dokładny harmonogram koncertów pojawił się na łamach czasopisma „Czas" i dotarł również do czytelników „Kuriera Warszawskiego"[851].

Wreszcie Wieniawski rozpoczął najodleglejszy etap swojej podróży – do miejsc, które z dzisiejszej perspektywy nie wydają się tak dużym wyzwaniem. Informacje o tej części podróży są śladowe. Wiadomo, że w Rumunii Wieniawski był przyjmowany z entuzjazmem i wystąpił tam kilkakrotnie[852]. O fakcie tym informuje :Gazeta Krakowska" z 19 stycznia 1881 roku nie podając jednak precyzyjnych informacji[853]. W tym samym czasie pojawiły się wiadomości o planowanych koncertach w Hamburgu, Danii, Szwecji i Norwegii. Obszernym sprawozdaniem zakończył się koncert w Lublinie, którego program przedstawiał się następująco:

[848] GL (1881), nr 11, s. 5.
[849] GL (1881), nr 13, s. 4.
[850] GL (1881), nr 17, s. 4.
[851] KW (1881), nr 8, s. 3: „13.01 w Poznaniu, 14.01 w Krakowie, 15.01 w Tarnowie, 16.01 w Przemyślu, 17.01 i 20.01 we Lwowie, 18.01 w Tarnopolu, 23.01 w Czerniowcach, 27.01 i 29.01 w Jassach, 30.01 w Braile, 31.01 w Galaczu, 3.02 w Bukareszcie".
[852] KW (1881), nr 28, s. 3.
[853] GL (1881) nr 14, s. 2.

> „*Część I- sza.* 1. Fantazya (op. 15, C major), a) Allegro con fuoco o Andante (der Wanderer), b) Scherzo e Finale con Fuga Schubert; 2. a) Waryacyje (E major) Haendel, b) Ballada (G minor) Chopin; 3. a) Etiuda (op. 10 nr. 3), b) Scherzo (cis minor) Chopin.
>
> *Część II*- ga. 4. a) Fuga (E minor) Bach, b) Elegija Moniuszko c) „Gdybym ja była słoneczkiem na niebie" pieśń Chopina, Liszt. 5. a) Polonez (op. 27), b) Drugi walc koncertowy (E major) J. Wieniawski. 6. Kwartet z opery „Rigoletto" (w układzie Liszta) Verdi"[854].

Wydarzenie okazało się dużym sukcesem[855], a pianista został zmuszony do przedłużenia pobytu na kolejny koncert. Dopiero „25 lutego Wieniawski wyruszył do Warszawy"[856], gdzie spędził około dziesięciu dni. Wziął wówczas udział w IX Wielkim Koncercie Dyrekcji Teatrów Warszawskich, a „6 marca odegrał *Wielki koncert a-moll op. 54* Schumanna z orkiestrą i *Węgierską Fantazję* Liszta"[857]. Dzieło niemieckiego romantyka zostało zaprezentowane „z tą jasnością rytmiki, wyrazistością frazowania i drobiazgowém wykończeniem, które cechuje elegancką grę koncertanta"[858]. Nieco odmiennego zdania był Jan Kleczyński, który pisał, że „gra Wieniawskiego nie porywa nas w prawdzie w jakieś nadzwyczajne strefy, nie unosi do zbytka wycieniowanym namiętności"[859]. Pozytywnie natomiast ocenił wykonanie koncertu Schumanna.

Po jednorazowym występie w Warszawie artysta udał się do Hamburga, gdzie „wystąpił z wielkim powodzeniem"[860]. Miejscowa publiczność wysłuchała *Koncertu c-moll* Beethovena, a także utworów Schumanna, Chopina i Liszta. Jak czytamy: „Wieniawski okazał się fortepianistą wielkiej szkoły, którego technika ma wiele wdzięku, styl zaś za wiele posiada akcentów i efektów obrazowych"[861] – pisał po koncercie publicysta „Echa Muzycznego".

Kolejnym etapem podróży była Kopenhaga. W stolicy Danii lublinianin został przyjęty ze szczególną uprzejmością[862]. W dalszą podróż udał się do Sztokholmu, gdzie wystąpił czterokrotnie. Korespondent szczególną uwagę zwrócił na ostatni występ, którego program zawierał wyłącznie utwory Chopina, wśród nich: *Sonata h-moll,* 8 etiud, *Balladę F-dur, nokturn, scherzo, barecuse, Poloneza As-dur, mazurka*

[854] EM (1881), nr 4, s. 31.
[855] KW (1881), nr 43, s. 2.
[856] KW (1881), nr 46, s. 3.
[857] KW (1881), nr 48, s. 2.
[858] KW (1881), nr 52, s. 2.
[859] J. Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz" (1881), nr 12, s. 98.
[860] EM (1881), nr 7, s. 53.
[861] EM (1881), nr 8, s. 64.
[862] KW (1881), nr 81, s. 2.

i *tarantellę*[863]. Jedno z czasopism muzycznych o ogólnokrajowym zasięgu zamieściło z tej okazji obszerny artykuł poświęcony Wieniawskiemu. [864]

Zwieńczeniem *tournée* była wizyta w Paryżu. Artysta uczestniczył w cyklu koncertów zorganizowanych przy placu Trocadero, za co w dowód uznania otrzymał medal pamiątkowy przysłany przy odpowiedniej odezwie rządowej przez Ministerium Rolnictwa i Handlu Republiki Francuskiej[865]. Kolejny raz do stolicy Francji powrócił w grudniu 1881 roku i pozostał tam do końca stycznia. Wówczas wystąpił u boku jednej z najbardziej prestiżowych orkiestr ówczesnej Francji, pod dyrekcją jej założyciela – Julesa Pasdeloupa[866], z którym wspólnie wykonał *Koncert holenderski* Litolffa[867]. Występ ten przyniósł Wieniawskiemu duże uznanie.

[863] J. Kleczyński, *Zamiast Kroniki*, EM (1881), nr 10, s. 79.
[864] SM (1881), nr 7, 59.
[865] KW (1881), nr 160, s. 2.
[866] Jules Etienne Pasdeloup (1819-1887) – dyrygent i organizator życia muzycznego. W 1852 roku założył Sociéte des Jeunes Artistes du Conservatoire – liczącej 62 osoby orkiestry, której głównym celem było wykonywanie utworów symfonicznych młodych kompozytorów. Od 1861 roku z dużym sukcesem artystycznym i finansowym organizował Concerts Populaires de Musique Coassique – koncerty dla szerokiego grona publiczności, które odbywały się w sali Cirque d'Hiver, W. Dziudek, *Jules Etienne Pasdeloup*, EM PWM, t. 7, s. 355-356.
[867] KW (1882), nr 15, s. 2.

5. Okres brukselski

Zjawisko emigracji to dość popularny problem wśród polskich kompozytorów XIX wieku. Związane było przede wszystkim z sytuacją polityczną, w jakiej znajdował się kraj, ale także chęcią wywarcia większego wpływu na kulturę muzyczną Europy Zachodniej, popularyzację polskiej kultury czy też spełnienie własnych ambicji.

Początków emigracji możemy doszukiwać się już pod koniec XVIII wieku, kiedy kraj opuściła Maria Szymanowska. Polaków można było wówczas usłyszeć także na południu Starego Kontynentu. Chodzi m.in. o wywodzącą się z Lublina Antoninę Miklaszewicz-Campi[868]. Nie mniejszą popularnością wśród polskich kompozytorów, jako kraj emigracji, cieszyły się Włochy. W Rzymie urodził się Józef Poniatowski[869], a samą Italię wielokrotnie nawiedzali Franciszek Mirecki[870] i Michał Kleofas Ogiński[871], którzy ostatecznie zamieszkali we Włoszech. Z upływem czasu jednak znacznie częściej wybieranymi przez polskich kompozytorów kierunkami stały się Bruksela i Paryż. Jednym z pierwszych Polaków, który dotarł do stolicy Belgii, był

[868] Antonina Mikłaszewicz-Campi (1773-1822) – śpiewaczka operowa – sopranistka. W latach 1788-1800 zaangażowana przez włoskiego tenora Domenico Guardasoniego śpiewała w operze paryskiej. Od 1801 roku regularnie koncertowała w wiedeńskim teatrze Schickandera, J. Chomiński, *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 60-61.

[869] Józef Michał Poniatowski (1816-1873) – urodził się w Rzymie jako syn Stanisława Poniatowskiego (1754-1833) – twórcy szkoły malarstwa w Warszawie. W życiu Józefa od wczesnych lat zainteresowania muzyczne przeplatały się z polityką. Autor dwunastu oper, z których do dzisiejszego dnia dziesięć zachowało się w stanie kompletnym. Spośród nich największym uznaniem za jego życia cieszyła się *Don Desiderio* wystawiona kolejno we Lwowie (1858) i w Paryżu (1878). Ponadto w dorobku Poniatowskiego znajdują się dwie msze i ponad 90 pieśni, R.D. Golianek, *Gatunki operowe w twórczości Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego*, w: „Polski Rocznik Muzykologiczny" (2006) t. 5, s. 139-140, K. Rzepecki, *Kilka uwag o Mszy F-dur Józefa Poniatowskiego*, w: „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" nr 28 (1/2016), s. 52-54.

[870] Franciszek Mirecki (1791-1862) – polski kompozytor, dyrygent i pedagog pochodzący z rodziny o tradycjach muzycznych. Na zaproszenie Ricordiego w 1822 roku wyjechał do Mediolanu, gdzie na jego prośbę skomponował 4 balety. Następnie objął stanowisko dyrektora orkiestry teatru w Genui. W 1844 roku jego opera *Cornelio Bentivoglio* została wystawiona w teatrze La Scala. Jest autorem traktatu teoretycznego o instrumentacji – *Trattato agli Instrumenti ed all'instrumentazione composto*. W jego dorobku kompozytorskim znajdują się opery, madrygały, symfonia, utwory fortepianowe i kameralne, B. Chmara-Żaczkiewicz, *Franciszek Mirecki*, EM PWM, t. 6, s. 278-280.

[871] Michał Kleofas Ogiński (1769-1833) – polski kompozytor, pisarz i dyplomata. Uczestnik Sejmu Czteroletniego (1788-1792) i powstania kościuszkowskiego. Po 1812 roku prowadził głównie działalność kulturalną, będąc związanym ze środowiskiem inteligenckim i arystokracją Wilna. W 1823 roku osiadł na stałe we Florencji. Tam też został pochowany w kościele Santa Croce. Przeważająca część jego dorobku kompozytorskiego znajduje się w tamtejszym Konserwatorium Muzycznym. Autor oper, pieśni i utworów fortepianowych o charakterze patriotycznym, H. Sieradz, *Michał Kleofas Ogiński*, EM PWM, t. 7, s. 150-152.

Józef Brzowski. Podróż odbył wraz z córką Julią Niewiaromską[872], która niebawem okazała się utalentowaną pianistką. Z czasem właśnie Bruksela stała się jedną z ostoi polskiej kultury muzycznej w okresie zaborów.

5.1. Pierwsze kontakty Wieniawskiego z Brukselą

Kontakty Józefa Wieniawskiego ze środowiskiem artystycznym i arystokracją brukselską rozpoczęły się dość wcześnie, bo już w pierwszej połowie lat 50. XIX wieku. Stolica Belgii znalazła swoje zasłużone miejsce na szlaku podróży artystycznych braci z Lublina, którzy zawitali tam na początku 1855 roku, a więc na krótko przed rozwiązaniem znanego niemal w całej Europie duetu. Jak czytamy w ówczesnej prasie – „tamtejsza publiczność przyjęła ich występ z nieopisanym entuzjazmem”[873], a autor recenzji zamieszczonej na łamach „Le Guide musical” wypowiadał się pochlebnie na temat występu braci, doceniając zarówno Henryka, jak i Józefa. Wspomniany koncert początkowo wydawał się jednorazową, niczego niezapowiadającą wizytą i prawdopodobnie nikt nie spodziewał się wówczas, że młodszy z braci spędzi tam ostatnie trzydzieści lat swojego życia.

Fakt docenienia wizyty Polaków w Brukseli zyskuje na znaczeniu tym bardziej, kiedy weźmiemy pod uwagę inne odbywające się wtedy wydarzenia kulturalne z udziałem wielu wybitnych osobowości, a wśród nich koncerty uwielbianego „przez tamtejszą publiczność Henri Vieuxtemps”[874]. Jak przekazał Desfossez: „pomimo obecności w mieście Belga na koncercie Polaków wszystkie krzesła były zajęte”[875], a Vieuxtemps z pewnością nie podejrzewał, że skrzypek z Lublina kilka lat później przejmie jego stanowisko na dworze cesarskim.

Z pobytem Wieniawskich w Brukseli wiąże także historia upamiętniona przez Izabellę Hampton-Wieniawską, zgodnie z którą Henryk „oddał swoje skrzypce żebrakowi grającemu na ulicy”[876], o czym wspomina także jego brat Julian. Wydarzenie to miało miejsce po kolacji, na którą bracia zostali zaproszeni przez Leona Jouret'a[877] do

[872] Julia Niewiaromska – zob. Jadwiga Brzowska.
[873] LGM (1856), nr 24, s. 4.
[874] J.W. Reiss, *Wieniawski*, Kraków 1970, s. 63.
[875] A. Desfossez, *Henryk Wieniawski. Szkic*, Haga 1856, s. 5.
[876] I. Hampton-Wieniawska, *Pamiętniki*, w: *Materiały biograficzne rodziny Wieniawskich*, Archiwum Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, mnp, s. 5.
[877] Léon Jouret (1828-1905) – od 18serwatorium Muzycznym w Brukseli. Od 1874 r. profesor śpiewu w Konserwatorium Muzycznym w Brukseli. Autor sześciu oper; R. Vannes, *Dictionaire des Musiciens*, Bruxelles 1832, s. 218.

Le Café des Mille Colonnes[878]. W czasie tej wizyty Henryk i Józef pierwszy raz przekroczyli także progi tamtejszego konserwatorium muzycznego, w którym grali na koncertach pod batutą Francisa Josepha Fétisa, uznawanego już wtedy za charyzmatycznego dyrygenta, kompozytora i krytyka muzycznego. Fétis poświęcał wiele uwagi Wieniawskim na łamach prowadzonego przez siebie czasopisma. Wizyta kompozytorów spotkała się także z dużym zainteresowaniem tamtejszej prasy. „L'Indépendance Belge" zamieściło obszerne sprawozdanie 23 stycznia: „Wieniawscy zaprezentowali się w Cercle des Arts, gdzie wykonali wspólnie między innymi *Sonatę Kreutzerowską* Beethovena (…) nie było to zwykłe wykonanie, ale prawdziwa interpretacja oparta na głębokim zrozumieniu myśli autora"[879].

Mimo sukcesów kontakty Józefa z Brukselą osłabły na dłuższy czas, czego przyczyn należy upatrywać przede wszystkim w rozpoczętych w Berlinie studiach. Znacznie częściej zaczął on gościć za to we Francji. O ile Józef chwilowo zaniechał kontaktów z Brukselą, Henryk powrócił tam dokładnie rok później[880]. Przy okazji odwiedził inne miasta Belgii, m.in. Antwerpię.

Także w późniejszych latach prasa poświęciła więcej uwagi starszemu z braci Wieniawskich, który zaangażował się w życie kulturalne miasta jako profesor miejscowego konserwatorium. W lutym 1876 roku, jak informowało „Le Guide Musical"[881], Henryk wystąpił wspólnie z wiolonczelistą Adrien'em Servais'em[882]. Była to kontynuacja współpracy rozpoczętej w grudniu, kiedy obydwaj wystąpili w siedzibie L'Union Instrumentale[883]. Później Belg współpracował z Józefem. Pomimo ich kontaktów za pośrednictwem rodziny Van der Heyden'ów można przypuszczać, że zawarcie znajomości ze znanym już wiolonczelistą Józef zawdzięczał swojemu starszemu bratu.

[878] Kawiarnia założona w 1823 roku przez jednego z miejscowych arystokratów, znajdującej się do dziś przy Rue de la Reine 1.
[879] L'IB (1855), nr 3, s. 2.
[880] E. Grabkowski, *Henryk Wieniawski 1835-1880. Kalendarium*, Poznań 1986, s. 31.
[881] LGM (1876), nr 6, s. 2.
[882] Adrien Francois Servais (1807-1866) – wywodzący się z belgijskiej rodziny o tradycjach muzycznych wiolonczelista i kompozytor. Absolwent KMB, gdzie od 1848 roku prowadził klasę wiolonczeli, zastępując na tym stanowisku kilka lat wcześniej zmarłego swojego profesora Nocolasa Platela (1777-1835). Jest autorem kilku kompozycji i transkrypcji na wiolonczelę. Do grona jego uczniów należał między innymi muzykolog i etnograf Jan Karłowicz, P. Piere, *Adrien Francois Servais*, w: NGrove, t. 23, s. 151.
[883] LGM (1875), nr 50, s. 2.

5.2. Wieniawski w Belgii do 1880 roku

Józef Wieniawski odświeżył kontakty ze środowiskiem belgijskim pod koniec lat 60., kiedy funkcjonował już jako samodzielny artysta. W drugiej połowie listopada 1869 roku ważną informację odnotowała „Gazeta Narodowa". Jeden z korespondentów wspomniał wydarzenie, podczas którego swoją twórczość zaprezentowało dwóch kompozytorów polskich. Przykuło to dużą uwagę tamtejszego środowiska, o czym świadczy chociażby porównanie koncertu do innych aktualnych w mieście spraw. „Świat polityczny zajęty jest panem Rochefort, świat finansowy projektem p. Strossberga, kupienia tutejszych kolei żelaznych rządowych, a świat *fashionable* i artystyczny zajęty jest od kilku dni pp. Wieniawskim Józefem i Brzowskim z konserwatorium warszawskiego, którzy zawładnęli całą uwagę publiczności"[884]. Cytat świadczy o dużym zainteresowaniu działalnością Polaków.

Rangę wydarzenia podnosi także miejsce koncertu. Katedra św. Michała i św. Guduli, otwarta w 1519 roku, a jest jednym z najważniejszych kościołów w Belgii. To właśnie tam po dzień dzisiejszy odbywają się koronacje władców królestwa. Przy okazji warto zwrócić uwagę na obecność króla Leopolda II, który wysłuchał koncertu w towarzystwie najważniejszych osób w państwie. Jak zauważył autor przywołanej recenzji: „cały dwór, wszyscy ministrowie i cała dyplomacja, cała hierarchia magistratury i gminy była reprezentowana"[885].

Jeśli wierzyć sprawozdawcy, królowi w sposób szczególny przypadło do gustu *Te Deum* Józefa Brzowskiego. Według Kleczyńskiego „utwór napisał specjalnie na uroczystość dworską w Brukseli"[886]. Jak dalej czytamy:

> „Zapomniana dzisiaj osoba warszawskiego kompozytora stanowi istotny element w Polsko-Belgijskich relacjach na gruncie kultury muzycznej, a tamtejsi melomani mięli możliwość wielokrotnego wysłuchania także innych jego kompozycji, jak chociażby *Requiem, Crux Fidelis,* czy *Graduału.* (…) oddany sztuce i obowiązkom swoim, nie troszczy się bynajmniej o to, czy świat się nim zajmuje, ale przeciwnie myśli o drugich, ich powodzeniem i postępem się ciesząc"[887].

Wieniawski pozostał w cieniu całego wydarzenia, a wzmianka o jego udziale została ograniczona do krótkiej informacji: „Józef Wieniawski dał tu koncert i miał

[884] GN (1869), nr 314, s. 4.
[885] Tamże.
[886] J. Kleczyński, *Józef Brzowski*, EMTiA (1886), nr 155, s. 380.
[887] Tamże, s. 379.

zwykłe oklaski”[888]. Sam udział w tak prestiżowym wydarzeniu był jednak dużym wyróżnieniem. To właśnie Leopoldowi II Wieniawski postanowił zadedykować swój, powstały niemal dwanaście lat wcześniej, koncert fortepianowy.

Kiedy Józef pojawił się w Brukseli pod koniec 1876 roku, był postrzegany jako dojrzały artysta, współorganizator i dyrektor poważnej instytucji. Pobyt ten miał charakter epizodyczny. Nie wspomniał o nim nawet Delcroix, a „Kurier Warszawski” pisał, że był to jedyny przystanek w drodze do Londynu[889]. Lublinianin wziął jednak udział w jednym z koncertów organizowanych przez tamtejsze środowisko, co przysporzyło mu duże korzyści. Odebrał „liczne dowody uznania od świata artystycznego i publiczności”[890], a także: miejscowego Towarzystwa Muzycznego, krytyka muzycznego i dyrygenta Adolpha Samuela i Henry'ego Warnotsa. W maju Wieniawski otrzymał list, w którym wyżej wymienione osoby za pośrednictwem prezesa, złożyły mu podziękowanie za udział w koncertach towarzystw[891]. Wieniawski miał wywołać prawdziwy entuzjazm polonezem Weberna z akompaniamentem orkiestry. Koncert miał miejsce 28 kwietnia, a sześć dni później Wieniawski wystąpił w prestiżowym Société de la Grande Harmonie[892], które odwiedzało wielu przedstawicieli miejscowej arystokracji.

Józef Wieniawski zamieszkał przy Rue Arenberg 1[893], w centrum miasta, nieopodal konserwatorium. Jednym z owoców koncertu w Grande Harmonie było poznanie licznych przedstawicieli środowiska muzycznego oraz członków rodziny Van der Weyden[894], co przerodziło się to w znajomość udowodnioną ponad dziesięcioletnią korespondencją. Częstymi gośćmi w rezydencji Belgów byli m.in. węgierski skrzypek Jenő Hubay[895] oraz przywoływany już Henri Vieuxtemps. Ówczesny pan domu był

[888] GN (1869), nr 314, s. 4.
[889] KW (1877), nr 89, s. 3.
[890] KW (1877), nr 109, s. 4.
[891] Tamże.
[892] S. Thieffry, dz. cyt., s. 51.
[893] Tamże, s. 61.
[894] Historia rodziny Van der Weyden sięga drugiej połowy XIV wieku. Jednym z jej pierwszych przedstawicieli był Rogier Van der Weyden (1399-1464), wybitny malarz niderlandzki, który w 1426 roku poślubił Elżbietę – córkę Jana Gofaerta, osiedlił się z nią w Brukseli i zmienił nazwisko na Heyden. Z upływem czasu zaczęto zaliczać rodzinę do elity tamtejszej arystokracji. Kontakty Wieniawskiego z jej członkami były zatem podniesieniem jego prestiżu i otwarciem nowych możliwości. Posiadali oni bowiem wiele kontaktów, cennych z punktu widzenia Polaka, L. Campbell, *Van der Weyden*, London 2004.
[895] Jenő Hubay (1858-1937) – węgierski skrzypek i kompozytor. Studia ukończył pod kierunkiem ojca – Károly Hubay'a – profesora Konserwatorium Muzycznego w Budapeszcie. W 1878 roku za namową Franciszka Liszta udał się do Paryża, gdzie odniósł liczne sukcesy koncertując na tamtejszych

rówieśnikiem Adriena-Francois'a Servais'a – jednego z najwybitniejszych belgijskich wiolonczelistów, który znał polskich muzyków. Do grona jego uczniów zaliczany był hiszpański wiolonczelista polskiego pochodzenia Victor Alexander Mirecki-Larramat[896]. Warto w tym miejscu przywołać fragment artykułu poświęconego jednemu z członków rodziny Servaisów – ojcu, który (podobno) za pośrednictwem Van der Weydena spotkał się z Wieniawskim w 1876 roku podczas koncertu w sali Pleyela w Paryżu, o czym pisał Delcroix[897]. Kontakt z Servaisem Wieniawski zawdzięcza Van der Heydenom. Dowód na znajomość rodziny Belgów znajduje się w materiałach biograficznych, które na łamach „Le Guide musical" w październiku 1881 roku zamieścił Charles Coligny:

> „Pewnego pięknego dnia [Servais] opowiadał nam o swojej młodości i swoich początkach. To było latem 1860 roku. Scena rozgrywała się w słynnej małej mieścinie Savoie, gdzie najsłynniejsza z księżniczek (Mme de Solms) wybudowała swój pałac, a tym pałacu stworzyła własny teatr. […] tam odbywał się czarujący wieczór. Trzech słynnych wirtuozów, Servais, Van der Heyden i Sivori mieli tworzyć tam trójkąt muzyczny. Gwałtowny charakter Servais i równie silny charakter Van der Heyedena nigdy, jak mówiono, nie wchodziły ze sobą w konflikt"[898].

Podczas wizyty Wieniawskiego rodzina arystokratów przebywała w Brukseli, chociaż posiadała także letnią rezydencję w Ostendzie, gdzie znajdowało się słynne w całej Europie spa geotermalne. Odwiedzało ich tam wielu znamienitych gości, wśród nich chociażby Giacomo Meyerbeer[899] czy Charles Gounod[900], z którymi Wieniawski również nawiązał znajomość[901]. Po pierwszej wizycie w Brukseli pozostawał w stałym kontakcie z kilkoma poznanymi tam osobami. Przyjazd na przełomie lat 1876-1877 był poprzedzony wymianą korespondencji z przedstawicielami tamtejszego środowiska.

---

salonach. W 1886 roku wraz z czeskim wiolonczelistą Davidem Popperem (1843-1913) powołał do istnienia formację pod nazwą *Hubay Quartet*, która przez ponad dekadę odgrywała istotną rolę w kształtowaniu węgierskiej kultury muzycznej, L. Gombos, *Jenő Hubay*, NGrove, t. 11, New York 2001, s. 784.

[896] V.A. Mirecki-Larramat – syn Aleksandra Mireckiego. Tradycję muzyczną w rodzinie Servais'ów kontynuowało dwóch synów: starszy - Franz (1846-1901) – kompozytor i zmarły przedwcześnie Joseph (1850-1885) – wiolonczelista, M.C. Beltrando-Patier, *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Madrid 1996, p. 702.

[897] L. Delcroix, dz. cyt., s. 3.

[898] Ch. Coligny, *La jeunesse inédite de Servais*, LGM (1881), nr 33, s. 2.

[899] Giacomo Meyerbeer (1791-1864) – francuski kompozytor. Autor przede wszystkim oper i innych dzieł scenicznych, którymi wywarł znaczący wpływ na kształtowanie się tego gatunku w ówczesnej Europie, co uwidacznia się w sposób szczególny w kompozycjach Berlioza, Gounoda, Verdiego, czy Wagnera, którzy kształtując własne style wzorowali się na jego koncepcjach, A. Konieczna, *Giacomo Meyerbeer*, EM PWM, t. 6, s. 228-230, Z. Kościów, *Giacomo Meyerbeer*, Wołomin 2004, s. 21-43.

[900] Charles Gounod (1818-1893) – francuski kompozytor. Młodzieńcze lata spędzone w Rzymie odcisnęły znaczące piętno na jego twórczości. Twórca mszy, oper, oratoriów i utworów scenicznych, A. Konieczna, *Charles Gounod*, EM PWM, t. 3, s. 410-412.

[901] S. Thieffry, *Les Wieniawski à Bruxelles*, dz. cyt., s. 56.

W październiku 1876 roku Henryk wysłał list do François Auguste Gevaerta[902], w którym oczekiwał rychłego przyjazdu adresata, pisząc: „im szybciej przyjedziecie tutaj, moi drodzy, tym bardziej będę wam wdzięczny, co oczywiste jednak, proszę nie przyjeżdżać jedynie ze względu na mnie”[903]. Do dziś nie wiadomo dlaczego użył liczby mnogiej i kogo miał przez to na myśli. W liście Henryk przywołał osobę Leopolda Lichtenberga[904], który za jego aprobatą został przyjęty do konserwatorium w Brukseli.

W 1877 roku Józef tylko raz skontaktował się listownie z rodziną Van der Heydenów. Prawdopodobnie wynikało to z faktu, iż dość często widywał się z nimi w sposób bezpośredni. W przywoływanym liście zawarł krótkie pozdrowienia dla pani domu[905]. Kolejne listy wysłane były dopiero trzy lata później, a korespondencyjna wymiana informacji trwała regularnie przez kilka lat kiedy Wieniawski był pochłonięty „przygotowaniami do kolejnej trasy koncertowej”[906]. Według Delcroix „Józef odmówił udziału na wystawie w 1878 roku, nie mając pewności, czy umiejętności wynalazcy zostaną docenione”[907]. Krytycy brali pod uwagę inne przyczyny nieobecności Wieniawskiego na prezentacji. Kleczyński usprawiedliwiał ją m.in. złym stanem zdrowia[908].

Podczas prezentacji Zarębski wykonał „własną kompozycję – *Grande Fantasie Symphonique* – napisaną specjalnie na tę okazję oraz transkrypcje *Danse des Sylphes* Berlioza i *Ouverture d' Obéron* Weberna”[909]. W wydarzeniu uczestniczyli nie tylko członkowie Instytutu Muzycznego, ale także profesorowie paryskiego konserwatorium, wśród nich m.in. Gounod, Saint-Saëns czy Massenet. Miesiąc później Kleczyński informował, że „instrument został zbudowany według pomysłu udzielonego przez Wieniawskiego”[910] braciom Mangeot z Paryża. Szczegółowo opisywał problem przystosowania do gry na takim instrumencie. Kolejny raz Kleczyński wypowiedział się na temat nowego fortepianu w październiku, pisząc: „Zarębski to znakomity wirtuoz,

[902] F.A. Gevaert – były dyrektor opery paryskiej i ówczesny dyrektor konserwatorium w Brukseli.
[903] *List H. Wieniawskiego do F.A. Gevaerta 11.10.1876 r.,* BKB., sygn. Ms II 6213 I 455.
[904] Leopold Lichtenberg (1861-1935) – amerykański skrzypek żydowskiego pochodzenia, H. Roth, *Świetni skrzypkowie w wykonaniu. Krytyczne oceny ponad 100 wirtuozów XX wieku*, Panjamdrum Book 1987, s. 247.
[905] *List J. Wieniawskiego do M. Ven der Heyden 24.04.1877 r.*, BKB, sygn. ML 2740 (1).
[906] KW (1878), nr 96, s. 3.
[907] L. Delcroix, dz. cyt., s. 6.
[908] J. Kleczyński, *Pokłosie*, w: „Kłosy” (1878), nr 674, s. 347.
[909] J. Zarębski, *Le Piano á claviers renversés de MM. Mangeot Fréres. Ses ressurces au point du vue de la composition et de la virtuosité avec des examples à l'appuis*, Paryż 1878, s. 6.
[910] J. Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz” (1878), nr 25, s. 206.

który sam sobie i nowemu wynalazkowi rozgłośną zyskał sławę”[911]. Tym razem nie padło nazwisko Wieniawskiego.

Jednak to właśnie Wieniawskiemu należy przypisać pierwszeństwo w wynalezieniu instrumentu, co potwierdzają fakty przytoczone przez Delcroix. Jego zdaniem pomysł na skonstruowanie fortepianu o dwóch klawiaturach zrodził się już w 1856 roku, podczas studiów w Berlinie. Według biografa „Wieniawski wpadł na pomysł odwrócenia klawiszy pianina, aby otrzymać mechanizm lewej ręki równy temu, które ma ręka prawa i poprosił berlińskiego producenta pianin Stöckera, aby skonstruował dla niego taki instrument z dodatkiem tradycyjnej klawiatury. Stöcker nie podjął się konstrukcji takiego instrumentu”[912]. Z tego też powodu pomysł upadł.

Zarębski miał w tym czasie niespełna dwa lata – nie mógł być więc pomysłodawcą innowacji. Wieniawski powrócił do pomysłu podczas wizyty w Paryżu u pianisty i kompozytora Oscara Comettanta[913], który był znany z rozstrzygania różnorakich problemów dotyczących gry na instrumentach klawiszowych. Swoje przemyślenia w 1869 roku opublikował w formie książki[914]. Co istotne, Comettant był jednocześnie dyrektorem paryskiej filii fabryki fortepianów braci Mangeot. Francuz prowadził także własną instytucję o nazwie *L'institute Musique de Mesieur Commettant*[915], gdzie już przed wizytą Wieniawskiego gościło kilku Polaków. W lutym 1875 roku dotarł tam starszy brat Józefa: „Pani Esipoff, panowie Wieniawski i Davidoff wystąpili ponownie w ostatni piątek w Instytucie Muzycznym Państwa Comettant, w towarzystwie pani Carvalho i tenora Władysława Mierzwińskiego”[916].

Wieniawski nigdy nie wystąpił publicznie grając na dwuklawiaturowym fortepianie, wymagającym specjalnego zapisu nutowego. Nie skomponował też żadnego dedykowanego nań utworu. Nie zmienia to jednak faktu, że to on był głównym pomysłodawcą instrumentu, co zostało jednak pominięte przez jego współautora.

W wydanej przez siebie broszurze Zarębski pominął udział Wieniawskiego: „nikt nigdy nie był jedynym wynalazcą niczego, a zaszczytem dla tych, którym udaje się zrealizować jakiś pomysł jest wymienienie ich współpracowników, jeśli ich mają. Czuję się w obowiązku to uczynić, pełen aprobaty panów Eduarda i Alfreda

[911] Tegoż., *Nowe książki i nuty muzyczne*, „Bluszcz” (1878), nr 43, s. 344.
[912] L. Delcroix, dz. cyt., s. 6.
[913] Oscar Comettant (1819-1898) – francuski pianista, kompozytor i publicysta, N. Broc, *Comettant Oskar*, w: *Dictionnaire des Explorateurs français du XIXe siècle. Amérique*, t.3, Paris 1988, s. 86-87.
[914] O. Comettant, *Les Musiciens, les philosophes et gaiétes de la musique en chiffres*, Paris 1870.
[915] „Instytut Muzyczny Państwa Commettant”.
[916] LRGM (1875), nr 6, s. 46.

Mangeot"[917]. Co więcej, Zarębski negował wręcz udział Wieniawskiego w projekcie: „przybył do Paryża p. Wieniawski i nie będąc wynalazcą połączenie tych nowych klawiatur wymagał od p. Mangeota, żeby fortepian o podwójnej klawiaturze nazywał się *Piano Wieniawski* (…) pan Mangeot oznajmił, że gotów jest zbudować kilka fortepianów o jednej wstecznej klawiaturze i nazwać je *Piano Wieniawski"*[918].

W tym samym czasie odmienne stanowisko przedstawił, słynący dotąd z krytycznej postawy wobec byłego przełożonego, Kleczyński: „Commettant uderzony trafnością pomysłu p. Wieniawskiego zakomunikował go sławnemu fabrykantowi fortepianów p. Mangeot i oto kilka temu miesięcy dał wiedzieć wynalazcy, ale na nieszczęście stan zdrowia nie pozwolił panu Wieniawskiemu pospieszyć"[919]. Kleczyński jednoznacznie wskazał więc osobę wynalazcy. W zarysie biograficznym Józefa Wieniawskiego fortepian z podwójną klawiaturą określił on jako „dziecko jego ducha"[920].

Owe zawirowania w kwestii idei fortepianu dwuklawiaturowego dość mocno interesowały belgijską prasę. Był to jeden z najczęściej poruszanych tematów, w ramach którego pojawiało się nazwisko Wieniawskiego.[921]

5.3. Działalność Józefa Wieniawskiego w Brukseli od 1880 roku

Zanim pojawiły się pierwsze informacje o przeprowadzce Wieniawskiego do Brukseli, „Kurier Warszawski", w lipcu 1880 roku, zapowiedział jego koncert w Ostendzie[922], a już 3 września wystąpił w Vills des Princes. Udział w nim przyjęli[923], m.in. Dyny Beumer[924] oraz Joseph Hollmann[925]. Jak czytamy na łamach gazety: „Wieniawski grą swoją zachwycił wszystkich, a wykonanie *Poloneza* i *Życzenia* Szopena wywołało niekłamany zapał w słuchaczach"[926]. Poza tym wykonane zostały

[917] J. Zarębski, *Le Piano á claviers renversés de MM. Mangeot Fréres. Ses ressurces au point du vue de la composition et de la virtuosité avec des examples à l'appuis*, Paris 1878, s. 7.
[918] Tamże, s. 9.
[919] J. Kleczyński, *Pokłosie*, „Kłosy" (1878), nr 674, s. 347.
[920] J. Kleczyński, *Józef Wieniawski*, EMTiA (1884), nr 36, s. 273.
[921] Świadczą o tym wypowiedzi belgijskich i francuskich krytyków na łamach lokalnej i krajowej prasy.
[922] KW (1880), nr 144, s. 1.
[923] KW (1880), nr 204, s. 2.
[924] Dyna Beumer (1856-1933) – będąca wówczas u progu kariery belgijska sopranistka.
[925] Joseph Hollmann (1852-1926) – niderlandzki wiolonczelista i kompozytor, *Joseph Hollmann*, w: *Historische Encyclopedie Maastricht*, P. Ubachs, I. Evers (red.), Zutphen 2005, s.231-232.
[926] KW (1880), nr 204, s. 2.

pieśni Schuberta i Moniuszki. Krótka, trzydniowa wizyta w Ostendzie była ważnym punktem na mapie koncertowej Wieniawskiego, patrząc z perspektywy późniejszych wydarzeń. Józef odnowił wtedy kontakty z przedstawicielami miejscowej arystokracji, a także nawiązał nowe relacje.

Kiedy przyszedł rok 1881, Józef coraz więcej czasu spędzał w Brukseli, mimo że nadal mieszkał w Paryżu, gdzie angażował się w działalność artystyczną jeszcze przez kolejny rok. Od tej pory przybywając do stolicy Belgii niemal za każdym razem odwiedzał dom Van der Heydenów, ale także przekraczał progi *Société de la Grande Harmonie*, gdzie rozpoczął w końcu regularne koncerty.

Chociaż Wieniawski przeprowadził się do Brukseli na stałe dopiero rok później, już w 1881 roku rozpoczął aktywną działalność w tym mieście[927]. Wcześniej skierował list do Marii van der Heyden opatrzony datą 19 sierpnia 1881 roku, w czasie, gdy mieszkał w samym centrum miasta przy Place de Brouckére 29. W liście kierował pełne uprzejmości słowa z sentymentem wspominając koncert w Ostendzie. Wyraził także niezadowolenie z faktu, że nie zastał nikogo w domu przy Rue Vivienne[928], gdzie według zapewnień liczył na przyjęcie i odpoczynek u przyjaciół. Wyznał, że zamierza poświęcić więcej czasu na komponowanie, a zamiar osiedlenia się na dłużej w stolicy Belgii uprawdopodabnia fakt sprowadzenia własnego piania[929]. Wspomniał także o śmierci przyjaciela Henriego Vieuxtempsa[930], który zmarł 6 czerwca 1881 roku, a jego prochy sprowadzono wówczas do rodzinnego Verviers. Józef do tego stopnia przeżył śmierć przyjaciela, że pomimo braku zaproszenia udał się na pogrzeb. Spotkał tam niemal całą rodzinę Van der Heydenów oraz wielu znamienitych przedstawicieli świata muzycznego, wśród których znaleźli się: Jean-Théodor Radoux, Joseph Dupont, Joseph Servais, czy Jean-Baptiste Colyns”[931].

Pianista dalej korespondował z Marią van der Heyden. Niespełna tydzień później tłumaczył jej w liście, dlaczego na nowy dom wybrał Brukselę zamiast Ostendy, gdzie – jak twierdził – „jest zbyt wiele spraw, które odciągają go od pracy”[932]. Zapewniał jednak o regularnych odwiedzinach w kurorcie. Po dwumiesięcznej przerwie

[927] EM (1881), nr 17, s. 135.
[928] *List J. Wieniawskiego do Mme van der Heyden z 19 sierpnia 1881 roku*, BKB, sygn. ML 2740, k. 3.
[929] Tamże.
[930] Tamże.
[931] Autor nieznany, *Henri Vieuxtemps. Son temps et son oeuvre*, LGM (1881), nr 41, s. 753.
[932] *List J. Wieniawskiego do Mme van der Heyden z 19 sierpnia 1881 roku*, BKB, sygn. ML 2740, k. 4.

Wieniawski, z nieukrywaną radością przyjął wiadomość o powrocie arystokratów z letniego kurortu i ponownie skierował swoje kroki do ich posiadłości[933].

Muzyk poświęcił się komponowaniu i koncertowaniu, ale nie zaniechał także działalności pedagogicznej, którą prowadził we własnym domu. Jeszcze pod koniec 1881 roku zorganizował koncert, który przerodził się w wydarzenie o charakterze cyklicznym. Audycje muzyczne odbyły się 1 i 7 grudnia, a kilka dni później pierwszy raz zaprezentował się w Liége. Według autora recenzji zamieszczonej na łamach jednego z brukselskich dzienników „Wieniawski oklaskiwany był jako pianista i kompozytor – te dwie cechy, które nie zawsze idą w parze udało mu się połączyć”[934]. Obok dzieł Chopina, Liszta, Haydna i Beethovena zagrał swoje *Valse de concert op. 3,* co zachwyciło publiczność i korzystnie wpłynęło na wizerunek i późniejszą reputację pianisty. Pierwszy raz zaprezentował się przed mieszkańcami Brukseli jako członek tamtejszej społeczności, wśród której ostatecznie spędzi kolejne trzydzieści lat życia. Drugi z koncertów Wieniawski postanowił poświęcić wyłącznie twórczości Fryderyka Chopina, co wzbudziło jeszcze większe zainteresowanie. Dedykowanie koncertu twórczości jednego kompozytora było do tej pory w Brukseli czymś niespotykanym.

Józef do końca życia zajmował się w Brukseli prywatną działalnością pedagogiczną, ale nigdy nie został profesorem miejscowej uczelni. Chętnie przyjmował jednak zaproszenia do udziału w konkursach fortepianowych jako członek jury. Warunki w Brukseli sprzyjały Wieniawskiemu w prowadzeniu dalszej zagranicznej działalności koncertowej, a jednym z pierwszych miejsc, jakie odwiedził, był Paryż. W styczniu wystąpił we wspomnianym koncercie z Jenő Hubay'em. Z czasem Węgier zyskał dużą sympatię Wieniawskiego, być może dlatego, że przejął klasę mistrzowską skrzypiec po zmarłym Vieuxtempsie. Jak się później okazało znajomość tę Wieniawski także zawdzięczał Marii van der Heyden. W jednym z listów dziękował jej za to, że stała się jego ambasadorem. Twierdził, że to właśnie dzięki niej uzyskał zgodę Węgra na wspólne wykonanie *Sonaty wiolonczelowej*[935].

Na przełomie lutego i marca 1882 roku Józef Wieniawski zaprezentował się pięciokrotnie przed paryską publicznością[936]. Miejscowe „Le Figaro” zamieściło sprawozdania, poświęcone koncertom z udziałem lublinianina. Polak wystąpił wspólnie

[933] Listy potwierdzają, że Wieniawski złożył Van der Heydenom kilka wizyt, pierwszą 25 października.
[934] Autor nieznany, *Joseph Wieniawski*, L'AM (1881), nr 40, s. 318.
[935] *List J. Wieniawskiego do Mme van der Heyden z 13 lutego 1882 roku*, BKB, sygn. ML 2740, k. 10.
[936] Koncerty były grane 1 lutego, 3 lutego, 8 lutego, 20 lutego i 24 lutego.

z Francis'em Platné[937] prezentując kompozycje Charles'a Bériota i Chopina. Ostatni z paryskich koncertów artysta zagrał wspólnie z *L'Orchestre Colonne*[938], której nazwa pochodzi od jej założyciela Éduarda Colonne[939]. Wykonanie *Sonaty wiolonczelowej op. 26* zaproponował Wieniawskiemu Joseph Hollman, do czego ostatecznie nie doszło, ponieważ warunkiem solisty było dołączenie do programu jego występu solowego. Wieniawski nie wyraził na to zgody, co zakończyło się drobnym nieporozumieniem. Hollman był już wtedy bowiem cenionym muzykiem, który mógł poszczycić się tytułem „Królewskiego wiolonczelisty Królestwa Holandii".

Po intensywnym pobycie w Paryżu, po ponad dwóch miesiącach, Józef powrócił do Brukseli, gdzie przez kilka kolejnych tygodni odpoczywał, udzielał lekcji fortepianu, a także komponował. Rok 1882 upłynął Wieniawskiemu stosunkowo spokojnie. Spędził go głównie na poznawaniu nowego, choć już nieobcego środowiska. Okazją do tego były spotkania Kręgu Artystyczno-Literackiego, którego członkiem został 21 października. Przewidywał to już w liście do Van der Heydenów. Pisząc do pani domu przeprosił, że w pośpiechu opuścił spektakl, nie zdążył się nawet pożegnać – nie mógł całą noc podróżować w galowym stroju[940]. Następnego dnia przybył do Paryża, aby wieczorem wystąpić z koncertem. Maria van der Heyden z dużym zrozumieniem przyjęła usprawiedliwienie Józefa i właśnie wtedy nastąpiło największe ożywienie ich kontaktów. Nad ranem na lublinianina czekał Jenő Hubay, z którym miał wystąpić wieczorem. Węgrowi bardzo zależało na pozyskaniu względów Wieniawskiego. Kilka godzin wcześniej specjalnie w tym celu przyjechał z Bordeaux. Razem z Jean-Baptiste Colynsem, Désiré Van Styvoortem i Josephem Servaisem stworzył kwartet, który zyskał sławę niemal w całej Europie. Z czasem Józef stał się o niego zazdrosny: „Hubay mnie przegania, już się tak często nie widujemy. Jest bardzo zajęty i rozchwytywany"[941]. Cały rok 1882 okazał się więc bardzo owocnym czasem współpracy dla obu artystów. Dnia 7 marca 1882 roku przebywając w Hotél de Bade przy Boulevard des Italiens 32 w Paryżu wysłał list do Van der Heydenów, oczekując rychłego spotkania po swoim powrocie. Wieniawski pisał, że „Bruksela wydaje mu się rodzajem cichego portu, w którym może powracać do codzienności pełnej spokoju i kontemplacji, ale z drugiej

[937] Ch. Darcours, *Notes de musique*, LF (1882), nr 53, s. 6.
[938] J. Prevél, *Petite Gazette*, LF (1882), nr 60, s. 6.
[939] Éduard Colonne (1838-1910) – francuski skrzypek i kompozytor, E. Bernard, *Eduard Colonne*, TNGDMM, t. 23, S. Sadie (red.), London 2001, s. 154-155.
[940] *List J. Wieniawskiego do Mme v. der Heyden z 21 stycznia 1882 r*., BKB., sygn. ML 2740, k. 8.
[941] S. Thieffry, dz. cyt., s. 59.

strony ożywienia spowodowanego niezwykle przyjaznymi relacjami towarzyskimi”[942]. Powrót do Brukseli przyniósł mu jednak szereg niepowodzeń i rozczarowań. Przede wszystkim nie zastał Van der Heydenów, a w wynajmowanym przez niego dotychczas mieszkaniu osiedlił się już ktoś inny[943]. Józef zamieszkał w związku z tym przy Boulevard de L'Observatoire 2 i rozważał nawet powrót do Warszawy. W lipcu z wielkim żalem pisał do Marii van der Heyden[944], prosząc ją o rychły przyjazd.

Arystokraci powrócili do Brukseli z początkiem maja, a Wieniawski pozostał w dotychczasowym miejscu zamieszkania do 1 września, kiedy przeprowadził się na Rue du Pépin. Mimo drobnych nieporozumień Wieniawski pozostał w serdecznych relacjach z przyjaciółmi. Wysyłał co jakiś czas Marii van der Heyden darmowe karty wstępu na próby.

Koniec kwietnia przyniósł ożywienie w jego działalności pedagogicznej. Józef Wieniawski otworzył kurs fortepianu dla kobiet[945], co było w mieście nowością. Szybko pozyskał nowych uczniów, których przeważającą część stanowiły kobiety - najczęściej przedstawicielki miejscowej arystokracji, wśród nich były m.in. Louisa Merck[946], Victoria Weirmerkirch[947], Marie Everaers[948] i Jules Firquet[949]. Delcroix chwalił działalność pedagogiczną Wieniawskiego, a jako jej naoczny świadek przedstawił jego metody dydaktyczne: „wpierw dokonuje syntetycznej analizy dzieła, potem pomaga w jego generalnym rozumieniu, a dopiero później zajmuje się z wielką starannością każdym najmniejszym szczegółem jego wykonania (…) cechy charakterystyczne Wieniawskiego jako pedagoga to dbałość techniczna, przemyślane i uzasadnione użycie pedałów, wspaniałe rozwijanie pamięci”[950].

Pod koniec maja Van der Heydenowie wyjechali do letniej rezydencji. Hubay wyruszył w trasę koncertową, a jego przyjaciel Joachim Raff[951] zmarł. Być może

[942] *List J. Wieniawskiego do Mme van der Heyden z 7 marca 1882 r.*, BKB., sygn. ML 2740, k. 11.
[943] S. Thieffry, dz. cyt., s. 60.
[944] Maria van der Heyden – bliżej nieznana przedstawicielka rodziny.
[945] EM (1882), nr 10, s. 80.
[946] Louisa Merck – muzyk amator, córka profesora ze szkoły muzycznej w Charleroi.
[947] Victoria Viernerkirch – uczennica Wieniawskiego, późniejsza zdobywczyni I nagrody Konserwatorium w Liége.
[948] Marie Everaers – uczennica Józefa Wieniawskiego. Biorąc pod uwagę dzisiejszy stan badań nie udało się ustalić bardziej szczegółowych informacji.
[949] Jules Firquet – uczennica Józefa Wieniawskiego, późniejsza członkini Federacji Artystycznej, L. Delcroix, dz. cyt., s. 11.
[950] Tamże.
[951] Joachim Raff (1822-1882) – niemiecki kompozytor, skrzypek i pianista. W 1848 roku został kopistą i aranżerem w wydawnictwie muzycznym J. Schuberta w Hamburgu, następnie w 1850 roku

dlatego Wieniawski stwierdził wówczas, że „Bruksela stała się pusta, a w mieście nie ma już muzyki!”[952]. Było to rzecz jasna dużą przesadą, gdyż w tym czasie Bruksela była bowiem przepełniona muzyką, a w Konserwatorium Muzycznym miał miejsce cały szereg koncertów w ramach dorocznych konkursów[953]. Dnia 6 lipca pianista uczestniczył jako słuchacz w konkursie deklamacji. Należy więc przypuszczać, że odczuwany przez niego niedosyt miał raczej związek z bieżącym stanem emocjonalnym. W jednym z listów do M. van der Heyden Wieniawski wspomina o smutnej sytuacji miasta: likwidacji Stowarzyszenia Muzyków, które w 1869 roku powołali do istnienia Adolph Samuel i Henry Warnots oraz zaniechaniu „organizacji Koncertów Popularnych, zainicjowanych w 1865 przez Samuela w Théâtre de la Monnaie”[954].

J. Wieniawski w drugiej połowie 1882 roku rozpoczął działania, których późniejszym efektem była organizacja spotkań muzycznych, mających na celu przede wszystkim skupianie mieszkających w Brukseli Polaków. Impulsem do tego było wydarzenie z 6 lipca podczas wizyty w konserwatorium. Spotkał on wtedy dwie kobiety, z którymi później przez dłuższy czas utrzymywał kontakt. Chodzi zapewne o Ewelinę Landowską[955] - matkę słynnej klawesynistki Wandy Landowskiej[956]. Wieniawski początek wakacji spędził w towarzystwie państwa Tschaggenów, gdyż Van der Heydenowie przebywali już w swojej letniej rezydencji.

Pianista odpowiedział na zaproszenie, które złożył mu dyrektor konserwatorium – Jean-Thédore Radoux i został jurorem w konkursie mistrzowskim w jego szkole. Gazeta „L'Étoile Belge” zamieściła komunikat, wedle którego „poziom rzeki Mozy

przeprowadził się do Weimaru, gdzie pełnił funkcję sekretarza i kopisty F. Liszta. W 1877 roku objął stanowisko dyrektora konserwatorium we Frankfurcie nad menem, M. Negrey, *Joachim Raff*, EM PWM, t. 8, s. 287-288.

[952] *List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 28 lipca 1882 r.*, BKB, sygn. ML 2740, k. 16.

[953] Zob. Autor nieznany, *Les Concours du Conservatoire*, „L'Arte Moderne” (1882), nr 28, s. 220.

[954] *List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 12 października 1882 r.*, BKB, roku, sygn. ML 2740, k. 22.

[955] Nigdzie obok nazwiska nie pada imię, można zatem przypuszczać, że chodzi o córkę Henriego Vieuxtempsa, żonę Édouarda Landowskiego, któremu skrzypek zadedykował utwór *Souvenir et réminiscence de la Pologne*. Wyraził w nim wyraził sympatię do zięcia i całego narodu, podobnie jak zrobił to Franciszek Liszt – autor *Oratorium o św. Stanisławie*, S. Thieffry, dz. cyt., s. 65.

[956] Wanda Landowska (1877-1959) – pianistka, klawesynistka, kompozytorka i pedagog. Absolwentka IMW w klasie fortepianu Aleksandra Michałowskiego i Jana Kleczyńskiego. W latach 1913-1919 kształciła się w Königlische Hochschule für Musik w Berlinie, gdzie następnie prowadziła pierwszą na świecie klas e gry na klawesynie. W jej dorobku kompozytorskim znajdują się utwory na klawesyn, fortepian i orkiestrę – *Poemat hebrajski*, czy *Serenada na instrumenty smyczkowe*, L. T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2014, s. 151-152.

zagrażał powodzią, a rzeka Vesdre opuściła już koryto”[957]. Pokrzyżowało to plany Wieniawskiego i przyspieszyło powrót, a także uniemożliwiło planowaną wizytę u Van der Heydenów. Po powrocie do Brukseli 16 sierpnia Józef Wieniawski został zmuszony pojawić się w Ostendzie, gdzie podejmował przygotowania do mającego odbyć się kilka dni później koncertu. Pianista zamieszkał wówczas przy Rue de la Chapelle 40[958]. Wieniawski miał nadzieję na udział Hubaya w elitarnym koncercie 30 października. Węgier miał w tym samym czasie zaplanowany występ w Ostendzie, otrzymał jednak zawiadomienie od René Devleeschouwera o rezygnacji z wydarzenia.

Z początkiem września do grona uczniów Wieniawskiego dołączyła Léonie Tschaggeny, która później stwierdziła, że „Wieniawski dawał jej poważne i trudne lekcje, że jest człowiekiem wrażliwym i słodkim”[959] oraz Mademoiselle Vendt, która wywołała spore zamieszanie, zdobywając pierwszą nagrodę w jednym z konkursów. Z jednej strony był to sukces pedagogiczny Wieniawskiego, a z drugiej wydarzenie to wywołało konflikt pomiędzy nim a Augustem Dupontem[960].

W liście do swoich przyjaciół, datowanym na 12 października, Józef żali się, że „Stowarzyszenie muzyczne z Brukseli, prowadzone przez pana Juliena Becqueta i ostatnio dyrygowane przez pana Josepha Mertensa[961] postanowiło zakończyć działalność”[962]. Był to cios dla Józefa i innych muzyków. Organizowane imprezy stanowiły bowiem okazję do prezentacji własnych kompozycji. Rok 1882 Wieniawski zakończył wizytą sylwestrową w domu Van der Heydenów, gdzie spędził także pierwszy dzień nowego roku[963]. Później jednak kontakt z Van der Heydenami zostały przerwany aż do lipca 1883 roku.

W styczniu 1883 roku Józef zapoczątkował cykl koncertów w *Grande Harmonie*. Artysta zaprezentował utwory solowe i kameralne. Udział w obydwu wydarzeniach przyjął jego węgierski przyjaciel - Hubay. Podczas pierwszego z występów dominowały utwory solowe. Wieniawski wykonał *Fantazję d-moll KV 397* Mozarta, *Chaccone d-moll BWV 1004* Bacha w transkrypcji Raffa oraz *Perpetuum mobile* Webera. Koncert miał charakter trzyczęściowy, podobnie jak poranki muzyczne

[957] „LÉB (1882), nr 18, s. 2.
[958] *List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 16 sierpnia 1882 roku*, BKB, sygn. ML 2740, k. 18.
[959] L. Delcroix, dz. cyt., s. 12.
[960] Gabriel Dupont (1878-1914) – francuski kompozytor. Przedstawiciel późnego romantyzmu znany z twórczości operowej, P. Simon, *Gabriel Dupont (1878–1914) ou La Mélancolie du Bonheur*, Paris 2001.
[961] Joseph Martens (1834-1901) – francuski kompozytor, dyrygent i organizator życia muzycznego.
[962] *List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 16 sierpnia 1882 roku*, BKB, sygn. ML 2740, k. I 21.
[963] Tamże, k. 23.

organizowane w Warszawie. Jak dowiadujemy się, „w kolejnej części zabrzmiał cykl kompozycji Chopina: *Impromptu Fis-dur op. 36, Etiuda a-moll op. 25 nr 11, Ballada As-dur op. 47* i *Scherzo cis-moll op. 39*. Pod koniec artyści wspólnie wykonali *Sonatę skrzypcową d-moll op. 24* Wieniawskiego”[964]. Na łamach „Le Guide Musical” można było przeczytać: „pokazały się nowatorskie tendencje Wieniawskiego jako organizatora koncertów”[965].

Na kolejnym wydarzeniu Wieniawski, wspólnie z orkiestrą pod dyrekcją Josepha Mertensa zaprezentował trzy koncerty fortepianowe: „*a-moll op. 54* Schumanna, *Concerto hollandais* Litolffa (określany przez niektórych krytyków mianem muzycznej brawury) i swój własny *Koncert fortepianowy g-moll op. 20”*[966]. Reakcję słuchaczy upamiętniły słowa recenzenta: „publiczność wysłuchała pod rząd trzech koncertów fortepianowych z religijnym napięciem”[967]. „Kurier Warszawski” donosił natomiast, że „Wieniawski koncertuje w Brukseli z dużym powodzeniem”[968].

Trzeci koncert Wieniawski zagrał w towarzystwie dwóch studentek miejscowego konserwatorium – Victorie Verheyden i Jules van Daele[969]. Publiczność wysłuchała kompozycji Liszta, Haendla, Mendelssohna i Schuberta, a lublinianin zaprezentował utwory Chopina i własne[970]. Autor recenzji zwrócił uwagę na staranny dobór programu, brawurę i perfekcję w wykonaniu. „Le Guide Musical” podkreśliło dodatkowo znaczną frekwencję przedstawicieli polskiej i rosyjskiej burżuazji[971].

Dalej Wieniawski udał się do Niemiec, gdzie wziął udział w koncertach zorganizowanych przez lipski *Gewandhaus*, 13 i 20 grudnia 1883 roku. Artysta zaprezentował utwory Fryderyka Chopina, a zdaniem miejscowych krytyków okazał się wybitnym interpretatorem jego twórczości. W recenzjach podkreślano „piękne uderzenie, skromne i szlachetne frazowanie, oraz delikatność odcieni, a zarazem wielką staranność w uchwyceniu ducha kompozycyi, bez dowolnych nieraz interpretacyi, które spotykamy u Rubinsteina”[972]. Cztery miesiące później pojawiła się informacja

[964] *Petite chronique*, L'AM (1883), nr 3, s. 22.
[965] LGM (1883), nr 3, s. 28.
[966] LGM (1883), nr 5, s. 43.
[967] Tamże, s. 43.
[968] KW (1883), nr 34, s. 2.
[969] Losy obydwu uczennic nie są bliżej znane.
[970] *Petite chronique*, L'AM (1883), nr 37, s. 298.
[971] *Nouvelles diverses. Ostende*, LGM (1883), nr 36, s. 421.
[972] EMiT (1883/1884), nr 14, s. 155.

o kolejnych koncertach w Niemczech, Szwajcarii i Holandii[973], gdzie pianista znowu prezentował utwory Chopina. Kompozytor spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem w stolicy Holandii, a amsterdamska publiczność wysłuchała nie tylko Chopina, ale także Liszta, Bacha, Beethovena, Haydna i Haendla[974].

Dwa miesiące później, w czerwcu 1884 roku, na łamach czasopisma „Echo Muzyczne i Teatralne" o działalności koncertowej Wieniawskiego wspominał Jan Klaczyński: „Liczne podróże, jakie odbywał Wieniawski po całej Europie, dały go wszędzie poznać jako znakomitego wirtuoza"[975]. Przy okazji autor poruszył także inne, wspomniane już aspekty działalności Wieniawskiego. Dokonał także pierwszego w historii usystematyzowania jego kompozycji, utworów do op. 39. Po tej przygodzie Wieniawski kolejny raz udał się do Paryża, gdzie wystąpił ze znaną mu dobrze Orchestre Colonne. Do udziału w koncercie zaprosił także Eugéne Ysay'ego[976], chociaż występ ten spotkał się z umiarkowanym zainteresowaniem publiczności.

W kolejnych latach Józef coraz pewniej poruszał się na brukselskich salonach. Pod koniec 1884 roku Van der Heydenowie wybrali się do Palermo, a Józef wyruszył w *tournée,* odwiedzając Szwajcarię i Niemcy. W tym samym roku Wieniawskiego spotkała podwójna rodzinna tragedia. W odstępie niespełna pięciu miesięcy pianista stracił obydwoje rodziców. Jego ojciec, Tadeusz zmarł 4 czerwca 1884 roku. Pogrzeb odbył się trzy dni później, 7 czerwca na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Józef „przybył na czas, aby uczestniczyć w tym wydarzeniu, jednak następnego dnia udał się w drogę powrotną do Brukseli"[977]. 7 października 1884 roku zmarła jego matka, Regina.

W grudniu pojawiła się zapowiedź mówiąca o tym, że „Pan Wieniawski w styczniu wystąpi z koncertem w Grande-Harmonie"[978], na którym oprócz niego wystąpić miała również jego uczennica, Louisa Merck. Koncert odbył się w wyznaczonym terminie, a muzycy wykonali *Sonatę* Mozarta na dwa fortepiany oraz cykl kompozycji Chopina, wśród nich – *Nokturn G-dur, Polonez fis-moll* i *Scherzo h-moll op. 31*[979]. Dwa tygodnie później pojawiło się obszerne sprawozdanie, którego autor na samym początku stwierdził, że wspomniane wydarzenie było wielkim świętem

[973] EMiT (1884), nr 27, s. 248.
[974] *Memento musical*, L'AM (1884), nr 8, s. 62.
[975] J. Kleczyński, *Józef Wieniawski*, EMiT (1884), nr 36, s. 273.
[976] *Memento musical*, L'AM (1884), nr 13, s. 109.
[977] EMTiA (1884), nr 55, s. 564.
[978] *Petite chronique*, L'AM (1884), nr 50, s. 407.
[979] Tamże, s. 16.

muzyki. Wieniawski kolejny raz został określony mianem „wytrawnego pianisty, który swój warsztat doprowadził do granic możliwości”[980]. Gra Merck została natomiast określona jako „chaotyczna i niedojrzała”[981].

Kolejny raz Wieniawski wystąpił w Grande-Harmonie dopiero w listopadzie. Do tego momentu odbył dwumiesięczne *tournée* po Rosji i Niemczech. Po powrocie, w stolicy Belgii został powitany z wielkim splendorem: „Powrócił do nas Józef Wieniawski, poświęcając się ponownie pracy kompozytorskiej oraz lekcjom z liczną grupą uczniów”[982]. Kursy pianina, prowadzone przez Wieniawskiego, cieszyły się coraz większym zainteresowaniem nie tylko w Brukseli, ale także za granicą[983]. Pianiście przybyło trzech nowych uczniów z Rosji, co mogło mieć związek z Teodorem Leszetyckim, który umieścił Brukselę na mapie swojej trasy koncertowej po Europie Zachodniej. Prezentował wówczas także koncert fortepianowy Wieniawskiego.

Na przełomie marca i kwietnia 1885 roku J. Wieniawski kilkakrotnie wystąpił w Warszawie, a 10 kwietnia zaprezentował się wspólnie z orkiestrą Teatru Wielkiego[984]. Kleczyński po koncercie pisał o braku zaangażowania Wieniawskiego, czego wyrazem była niezbyt wysoka frekwencja[985]. Jego zdaniem: „wirtuoz tej sławy, co Józef Wieniawski, powinien bardziej iść z postępem czasu i wzbogacać swój repertuar dziełami Moszkowskiego. Scharwenków, Czajkowskiego, nie mówiąc już o Zarzyckim, Zarębskim, czy Noskowskim”[986]. Koncert ten stanowił tylko pewien etap dwumiesięcznej podróży. Pianista powrócił ponownie do Warszawy dopiero 25 kwietnia[987]. Wcześniej odwiedził kilka innych miast w Polsce i udał się na wschód, występując niemal każdego dnia w innej miejscowości[988]. 25 kwietnia Wieniawski wyruszył w podróż powrotną do Brukseli, choć wcześniej odwiedził Kijów, Odessę i inne miasta Rosji południowej (dzisiejszej Ukrainy)[989]. Cała trasa koncertowa trwała około dwóch miesięcy.

[980] *Musique*, L’AM (1885), nr 4, s. 30.
[981] Tamże.
[982] *Nouvelles diverses Concerts de Joseph Wieniawski*, LGM (1885), nr 17, s. 236.
[983] Tamże.
[984] EMTiA (1885), nr 79, s. 140.
[985] J. Kleczyński, *Przegląd Muzyczny*, EMTiA (1885), nr 81, s. 158.
[986] Tamże.
[987] Tamże, s. 160.
[988] 12.04 w Wilnie, 13.04 w Kownie, 15.04 w Grodnie, 16.04 w Białymstoku, 18.04 w Lublinie, 19.04 w Radomiu, 21.04 w Łodzi, 22.04 w Piotrkowie.
[989] J. Kleczyński, *Przegląd Muzyczny*, EMTiA (1885), nr 81, s. 160.

Rok 1885 był dla Wieniawskiego także czasem współpracy ze znanymi kompozytorami, m.in. wspólnie z Arthurem de Greef[990] wykonał swoją *Fantazję* na dwa fortepiany. Udział w tym koncercie przyjęło także dwóch muzyków, dobrze znanych miejscowej publiczności - Anna Grégoire i Carlo Marshal[991]. Zaprezentowano również utwory Beethovena i Chopina[992]. Publiczność, która „zgromadziła się w sali Grande-Harmonie 19 grudnia wysłuchała także utworów Liszta oraz *Sonaty wiolonczelowej* Wieniawskiego”[993] ze współudziałem Carla Marshala, natomiast „A. Grégoire odegrała pieśni pianisty z Lublina – *Si vous n'avez rien á me dier* oraz *Il m'aimait tant* do słów Victora Hugo”[994]. Było to udane podsumowanie kolejnego roku działalności w Brukseli. Jak się później okazało, na kanwie tego wydarzenia wyrosły cyklicznie organizowane wieczory kameralne, początkowo wspólnie z Jenö Hunayem i Edouardem Jacobsem[995], a od 1888 roku z Eugenem Ysayem[996] i Josephem Jacobem[997]. Artyści zyskali dzięki temu duży rozgłos i uznanie miejscowych elit.

Na pierwszą połowę lutego 1886 roku zaplanowano kolejne koncerty, tym razem poświęcone wyłącznie muzyce kameralnej w prestiżowym *Palais de Beaux-Arts* przy Rue Ravenstein 23. Na jeden z nich zaproszono Wieniawskiego, który kolejny raz zaprezentował się z Hubay'em[998] wykonując *Sonatę op. 47* Beethovena oraz utwory Liszta, Chopina i Wagnera. Artyści „wykazali się brawurą i wirtuozerią oraz bogatą paletą środków wyrazu”[999].

[990] Arthur de Greef (1862-1940) – belgijski pianista i kompozytor. W wieku 17 lat ukończył klasę fortepianu Konserwatorium Muzycznego w Brukseli, po czym udał się do Weimaru aby doskonalić swój warsztat pod kierunkiem Franciszka Liszta. W trakcie licznych podróży koncertowych poznał Edwarda Grieg'a, będąc jednym z pierwszych interpretatorów jego *koncertu fortepianowego.* Od 1887 do 1830 roku z krótkimi przerwami pełnił funkcję profesora fortepianu Konserwatorium Muzycznego w Brukseli. Jego dorobek kompozytorski obejmuje dzieła na fortepian solo, kameralne i symfoniczne, R. Vannes, *Dictionaire des musiciens*, Bruxelles 1932, s. 107-108; X. Flament, *Conservamus*, 2008, s. 5.

[991] Dzisiaj bliżej nieznani artyści.

[992] *Petite* chronique, L'AM (1885), nr 49, s. 395.

[993] *Le Concert Wieniawski*, L'AM (1886), nr 1, s. 7.

[994] Tamże.

[995] Eduard Jacobs – wiolonczelista i uczeń Josepha Servaisa, dziś bliżej nieznany.

[996] Eugène Ysaÿe (1858-1931) - skrzypek, dyrygent, kompozytor i pedagog. W 1895 roku został dyrygentem orkiestry Sociéte Symphonique des Concerts Ysaÿe. Założonego wspoólnie z M. Kufferathem. W latach 1918-1922 był pierwszym dyrygentem Cincinnati Symphony Orchestra, D. Staszkiewicz, *Eugène* Ysaÿe, EM PWM, t. 11, s. 306-307.

[997] L. Delcroix, dz. cyt., s. 14.

[998] *Musique de chamber*, L’AM (1886), nr 8, s. 61.

[999] Tamże, s. 62.

Luty i marzec 1886 roku upłynęły pod znakiem koncertów w Hadze oraz Amsterdamie[1000]. Nie zachowały się jednak bardziej szczegółowe relacje z tych wydarzeń. O działalności koncertowej Wieniawskiego w stolicy Holandii wspominał Delcroix[1001], jednak była to tylko zdawkowa informacja, z której trudno wywnioskować, czy chodzi dokładnie o te koncerty i ile czasu Józef spędził w Holandii. Można przypuszczać, że był to okres kilku, a nawet kilkudziesięciu miesięcy z przerwami.

W tym czasie lublinianin rozpoczął współpracę ze Stowarzyszeniem Artystów Muzyków, powołanym przez Josepha Duponta, Léona Jehina i wiolonczelistę Louisa Bärwolfa[1002]. Była to niewielka instytucja organizująca zaledwie cztery koncerty rocznie. Jej członkowie starali się jednak utrzymać jak najwyższy poziom koncertów, a do udziału w nich zapraszali wybitnych muzyków i kompozytorów. W 1884 roku wystąpił tam Camille Saint-Saëns, w 1893 roku Piotr Czajkowski"[1003], a z czasem przyszła kolej także na Wieniawskiego. Prawdopodobnie z powodu niewielkiego zainteresowania działalnością instytucji źródła nie podały wielu informacji dotyczących koncertu. Wiadomo, że „pianista wystąpił 17 kwietnia w towarzystwie Anny Georgie i Louisy Merck, a w programie znalazły się utwory Wieniawskiego, Chopina, Liszta, Mendelssohna, Schuberta i Moschelesa"[1004], jednak nigdzie nie pojawiła się recenzja koncertu.

Równie aktywna była druga połowa 1886 roku. Otóż „30 października pod batutą Léona Jehina[1005] miało miejsce pierwsze wykonanie uwertury dramatycznej *Guillaume le Taciturne op. 43*"[1006]. Wieniawski stanął przed pewnym wyborem. W tym samym czasie otrzymał trzy propozycje pracy: dyrektora Konserwatorium Muzycznego w Liége, Warszawie oraz Lwowie. Wszystkie z nich odrzucił prawdopodobnie ze względu na wcześniejsze doświadczenia, ale także z uwagi na fakt intensywnej działalności edukacyjnej. Podjęcie pracy wiązałoby się dodatkowo z kolejną przeprowadzką. We Lwowie, mimo odmownej odpowiedzi, „Józef Wieniawski wystąpił

[1000] EMTiA (1886), nr 129, s. 120.
[1001] L. Delcroix, dz. cyt., s. 8.
[1002] H. Vanhulst, *La vie musicale*, s. 48
[1003]1003 Tamże, s. 48.
[1004] *Petite chronique*, L'AM (1886), nr 15, s. 119.
[1005] Léona Jehin – belgijski kompozytor, dyrygent i organizator życia muzycznego, R. Vannes, *Dictionaire des musiciens*, Bruxelles 1832, s. 215
[1006] L. Delcroix, dz. cyt., s. 14.

z koncertem symfonicznym przed studentami tamtejszej uczelni, gdzie zaprezentował się jako pianista i kompozytor”[1007].

Jak już kilkakrotnie wspominano, Wieniawski uczestniczył w konkursach fortepianowych jako członek jury. W podobnej sprawie w lipcu 1886 roku zwrócił się do niego Vidor Barbounelle – burmistrz *Belgijskiego Tournai*. Udział Polaka miał być „ważnym wydarzeniem dla szkoły i miasta”[1008]. Z podobną prośbą zwróciło się do Wieniawskiego także Konserwatorium Muzyczne w Gandawie. Obydwie propozycje kompozytor tym razem przyjął.

Pod koniec wakacji 1887 roku Wieniawski przeprowadził się na 116 Chaussé d'Ixelles w tej samej dzielnicy Brukseli. Pozostał pod tym adresem przez ponad pięć lat, ale nadal był zameldowany w mieszkaniu rodziców w Warszawie. Przeprowadzka do centrum przyniosła Józefowi wiele korzyści. Odsunął się od zgiełku, zajął się kompozycją i przygotowywaniem nut do druku.

W połowie grudnia 1887 roku paryski dziennik „Le Figaro” donosi, że występy w Hadze, rozpoczęte wiosną 1886 roku, były tylko częścią dłuższego *tournée.* Artyście kolejny raz towarzyszyła wybitna śpiewaczka Marcellina Sembrich-Kochańska[1009], ale tym razem uwaga krytyków skupiła się na wykonaniu jednej z kompozycji Wieniawskiego – pieśni *Extase op. 38 nr 1*, napisanej do słów francuskiego poety Henri'ego Cazalisa[1010]. To właśnie tym utworem wykonawcy zjednali sobie publiczność[1011], otrzymując gromkie oklaski.

Pomiędzy koncertami w Holandii Wieniawski znalazł czas na wizytę w Paryżu. Zaprezentował tam własne *trio*, ale także kompozycje Liszta, Mozarta, Wagnera i Chopina. Podczas pobytu w stolicy Francji, w przeciągu niespełna trzech tygodni, podczas koncertów 31 stycznia oraz 7 i 14 lutego w sali Erarda, pod batutą Éduarda Colonne'a trzykrotnie zabrzmiała zaprezentowana już wcześniej w Brukseli uwertura *Guillaume le Taciturne op. 43*[1012]. Na zakończenie pianista wykonał cykl swoich kompozycji z op. 39.

W marcu 1888 roku Wieniawski wziął udział w dwóch prestiżowych koncertach. W czasie pierwszego „wystąpił z: Eugéne Ysaye, Josephem Jacobem

[1007] *Petite chronique*, L'AM (1887), nr 46, s. 367.
[1008] *List V. Barbounelle do J. Wieniawskiego z 15 lipca 1886 r.*, BWTM, sygn. D 20/1, k. 1.
[1009] J. Prével, *Courrier des theaters*, LF (1887), nr 349, s. 3.
[1010] Henri Cazalis (1840-1909) – francuski poeta i publicysta, przedstawiciel symbolizmu, *Od Maneta do Pollocka - słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1995, s. 252
[1011] EMTiA (1887), nr 222, s. 618.
[1012] *Petite Chronique*, L'AM (1887), nr 2, s. 15.

i Eugéne Sauveur, z którymi wykonał *Sonatę* c-*moll op. 30 nr 2* na skrzypce i fortepian van Beethovena, *Deuxiéme grande trio G-dur op. 112* Raffa i *Kwartet fortepianowy H-dur op. 41* Saint-Saënsa"[1013]. Na drugim zaprezentował się jako solista, a repertuar ograniczył się do utworów Chopina, m.in. *Ballady g-moll op. 23, Nocturne Fis-dur op. 15 nr 2, Scherzo dramatique h-moll op. 20* oraz pieśni[1014]. Dwa dni po koncercie kameralnym pojawiły się pierwsze recenzje. Autor jednej z nich szczególną uwagę poświęcił wykonaniu sonaty Beethovena, której interpretacja „była spokojna, wyważona i bardzo wiarygodna. (…) W utworach Raffa i Saint-Saënsa wykonawcom udało się uwypuklić najistotniejsze szczegóły, a także umiejętnego wyodrębnienia poszczególnych elementów dzieła muzycznego"[1015]. Z podobną recenzją spotkał się drugi koncert. Wieniawski wprawił w zachwyt miejscową publiczność, a największe brawa otrzymał za interpretację *Poloneza A-dur op. 40*, co było szczególnym, polskim akcentem wieczoru. Pod koniec marca w Brukseli wystąpił Ignacy Jan Paderewski z orkiestrą *L'Association des artistes musiciens*[1016]. Podobnie jak lublinianin zaprezentował się u boku Eugéne'a Ysaye'ego. Wieniawski uczestniczył w koncercie, w murach *L'Eden-Théatre* przy Rue de la Croix de Fer, wspólnie z niedawno ukształtowaną orkiestrą pod dyrekcją jego przyjaciela – Franza Servaisa[1017].

Stowarzyszenie Symfoniczne[1018], które powołał do istnienia, miało charakter efemeryczny – istniało zaledwie przez dwa sezony. Warto wspomnieć o nowatorskich, niespotykanych dotąd rozwiązaniach, które wprowadził jego dyrektor. Otóż „jedną z inicjatyw było rozprowadzanie darmowych broszur, zawierających programy poszczególnych koncertów oraz krótką historię wykonywanych utworów. Odbywały się także płatne, otwarte próby, a publiczność miała wpływ na program koncertowy"[1019].

Podobny charakter miał koncert, w którym wziął udział Wieniawski. Wykonał wtedy z orkiestrą *Koncert fortepianowy c-moll* Beethovena, a także dzieła Chopina,

[1013] Tamże, s. 71.
[1014] Tamże.
[1015] *Premier concert Wieniawski*, L'AM (1888), nr 12, s. 92.
[1016] *Petite chronique,* L'AM (1888), nr 15, s. 119.
[1017] Francois Servais (1847-1901) – kompozytor i dyrygent. Przybrany syn Adrien'a Servaisa, przez niektórych uważany także za syna Franciszka Liszta. W 1873 roku otrzymał nagrodę „Belgian Prix de Rome" za skomponowanie kantaty *La mort du Tasse.* Ufundował *Consert d'Hiver* w Brukseli; P. Piere, *Francois Servais,* NGrove, t. 23, s. 151.
[1018] Jego celem było zapoznawanie publiczności z repertuarem klasycznym i współczesnym, dbając jednocześnie o najwyższy poziom organizowanych wydarzeń.
[1019] *Petite chronique*, L'AM (1888), nr 15, s. 119.

Moniuszki, Moschelésa i własne[1020]. Zdaniem recenzenta, „Wieniawski (…) swoim występem potwierdził tylko krążące o nim opinie, spod jego palców wydobywały się anielskie dźwięki, a z każdą minutą publiczność przekonywała się o ponadprzeciętnych zdolnościach pianisty”[1021]. W połowie sierpnia, pierwszy raz po kilkuletniej przerwie, Wieniawski skontaktował się z Marią van der Heyden, która przebywała wówczas w Paryżu po podróży do Bayreuth[1022]. Podczas wrześniowego pobytu w Paryżu zlekceważyli go wszyscy przyjaciele oprócz Jules'a Masseneta, u którego się zatrzymał. Był to czas, kiedy Wieniawski przygotowywał jedno ze swoich największych osiągnięć – „zbiór etiud we wszystkich tonacjach, nad którymi prace rozpoczął jeszcze w połowie 1887 roku”[1023]. W jednym z listów Wieniawski pisał, że „Massenet wydawał się niezwykle zapalonym do mojego dzieła (…) pomimo licznych zajęć i obowiązków Francuz znalazł czas i zmusił Wieniawskiego do odegrania wszystkich na ten czas skomponowanych w liczbie osiemnastu”[1024].

Pod koniec 1888 roku Wieniawski znów zapragnął koncertu w paryskiej sali Erarda. Dość długo trwało skompletowanie muzyków chętnych do występu. W listopadzie pojawił się program, jednak nie podano daty koncertu. Dużym zainteresowaniem cieszył się udział w wydarzeniu Ignacego Jana Paderewskiego, który po krótkim pobycie w Brukseli udał się do stolicy Francji. W zapowiedzi koncertu można było przeczytać: „Wieniawski i Paderewski to dwaj utalentowani muzycy należący bez wątpienia do trzonu europejskiej pianistyki”[1025]. W programie znalazły się przede wszystkim utwory kameralne.

Kolejny raz Wieniawski odniósł niezaprzeczalny sukces na paryskich salonach, co sprawiło, że na początku grudnia, przed wyjazdem do Rosji, postanowił zorganizować jeszcze dwa podobne koncerty – 2 i 9 grudnia 1888 roku. Wreszcie pojawiło się sprawozdanie, podsumowujące cały cykl koncertów. Zdaniem jego autora: „były to wieczory przepełnione muzyką zaprezentowaną na najwyższym poziomie z możliwych, a Wieniawski dowiódł, że krążące o nim opinie w pełni odzwierciedlają jego umiejętności”[1026] – zarówno pianisty jak i kompozytora.

[1020] Tamże.
[1021] *Cloture des concerts d'hiveur*, L'AM (1888), nr 16, s. 124.
[1022] *List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 11 sierpnia 1888 r.*, BKB., sygn. ML 2740, k. 29.
[1023] EMTiA (1887), nr 218, s. 572.
[1024] *List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 8 grudnia 1888 r.*, BKB, sygn. ML 2740, k. 30.
[1025] EMTiA (1888), nr 47, s. 375.
[1026] *Petite Chronique*, L'AM (1888), nr 52, s. 415.

Rok 1889 rozpoczął się dla Wieniawskiego od kolejnej wizyty w Rosji. Przez cały czas muzyk utrzymywał stały kontakt z muzykami przebywającymi w Petersburgu. W liście z 14 lutego 1887 roku J. Peterss gratuluje Wieniawskiemu triumfów, jakie ten odniósł w Paryżu, kieruje także zaproszenie do Petersburga w imieniu swoim i Antoniego Rubinsteina[1027]. Józef pozytywnie odpowiedział na propozycję przyjmując tym samym udział w wieczorach kwartetowych, organizowanych przez Petersburskie Towarzystwo Muzyczne. Cztery koncerty z jego udziałem odbyły się, zgodnie z tradycją lat ubiegłych, w czwartki. Wraz z Wieniawskim wystąpiły „uczennice miejscowego konserwatorium – panie Cumé i Baskukowa"[1028], a sam Wieniawski i Rubinstein uczestniczyli również w wydarzeniu, które Delcroix określił mianem „prywatnego seansu"[1029] w murach Konserwatorium Petersburskiego. Z dniem 27 lipca 1889 roku w polskiej prasie pojawiła się informacja o tym, że „Józef Wieniawski wstąpił w związek małżeński z panną M. Hilzheimer pasierbicą Schulhoffa"[1030], jednak dokładna data ślubu Józefa i Melanii Wieniawskich do dzisiejszego dnia nie jest znana[1031]. Wydarzenie to jednak nie wywarło większego wpływu na realizację planów podjętych wcześniej przez pianistę.

Na przełomie listopada i grudnia 1889 roku do Brukseli z kilkoma koncertami przybył norweski kompozytor Edward Grieg[1032]. „Dzieła tego małego, siwego człowieka nie były nowością dla publiczności zgromadzonej na brukselskich salonach"[1033], ale ich wykonanie pomogło je odkryć na nowo. Wieniawski chciał wykorzystać obecność Norwega w Brukseli, czego dowodzi m.in. ich ówczesna korespondencja, jednak Grieg odmówił spotkania tłumacząc się brakiem czasu[1034]. Bez

[1027] *List J. Peterssa do J. Wieniawskiego z 14 lutego 1887*, BWTM, sygn. D 20/6.
[1028] Tamże.
[1029] L. Delcroix, dz. cyt., s. 9.
[1030] EMTiA (1889), nr 304, s. 284.
[1031] Zagadnienie to wymaga bardziej szczegółowego opracowania w oparciu o materiały archiwalne.
[1032] Edward Grieg (1843-1907) – norweski kompozytor, pianista i dyrygent. 15 X 1866 roku miał miejsce jego koncert kompozytorski, po którym objął stanowisko dyrygenta w Det Philharmoniske Selskab, a także stanął na czele towarzystwa utrzymującego amatorską orkiestrę symfoniczną, która od 1867 roku występowała na regularnych koncertowała abonamentowych. Jego dorobek kompozytorski obejmuje przede wszystkim dzieła symfoniczne, kameralne i fortepianowe, a także utwory na chór a cappella i formy oratoryjno-kantatowe na głos i chór z orkiestra, Z. Chechlińska, *Edward Grieg*, EM PWM, t. 3, s. 461-476, P. Dinslage, *Edvard Grieg: A Biographical Sketh,* w: *Edvard Grieg and His Times*, W. Stępień (red.), Katowice 2016, s. 15-21.
[1033] EMTiA (1889), nr 304, s. 441.
[1034] *List E. Griega do J. Wieniawskiego z 3 grudnia 1889 r.*, BKB, sygn. Ms. II 7485.

wątpienia wysoko cenił on sobie talent i twórczość Wieniawskiego[1035] oraz innych polskich twórców.

Pod koniec 1889 roku Wieniawski ponownie wyruszył do Paryża, aby uczestniczyć w koncercie w ulubionej sali Erarda przy Rue du Mail 13. Kolejny raz próbował skompletować grupę muzyków na koncert, co także tym razem nie obyło się bez problemów. Dopiero 20 listopada otrzymał pozytywną odpowiedź od francuskiego wiolonczelisty, Jules'a Delsarta[1036]. W listownej odpowiedzi pozdrawiał Wieniawskiego z zamku de Fresnaie, z Combs-la-Ville i prosił o jak najszybsze ustalenie daty koncertu, planowanego wstępnie na luty 1890 roku[1037]. Delsart brał wówczas czynny udział w regularnych koncertach organizowanych przez takie instytucje jak La Trompette[1038] i Koło Militarne. Brak jednak w źródłach informacji na temat jego koncertu w lutym 1890 roku, można więc przypuszczać, że wydarzenie nie doszło do skutku. Wiadomo, że 5 marca Józef wystąpił samodzielnie, wykonując swoje 24 etiudy. Pisano później, że „był to koncert monotonny i trudny w odbiorze"[1039].

Początek lat 90. przyniósł Wieniawskiemu sławę głównie jako kompozytorowi. Drukiem ukazały się wtedy jego najważniejsze kompozycje, a największą popularność zyskał dzięki etiudom. Jak podkreślali krytycy niedługo po ich ukazaniu się: „to dzieło będące jednocześnie wyrazem sztuki, techniki i dydaktyki"[1040], które potrafił zaprezentować jako spójną całość podczas jednego koncertu. Po koncertach w Paryżu i Wiedniu, po wykonaniu przez Wieniawskiego swoich etiud, dyrektor konserwatorium zaprosił polskiego wirtuoza do ich ponownego wykonania przed uczniami najwyższej klasy pianina w jego szkole[1041], co w tamtych czasach stanowiło wyraz głębokiego uznania.

Styczeń 1892 roku przyniósł kolejną wizytę w berlińskiej *Sing-akademie*[1042]. Tym razem kompozytor spotkał się z chłodnym przyjęciem – miejscowi krytycy

[1035] Więcej o związkach Griega z Polską: D. Łopatowska-Romasvik, *Grieg, Poland and the Poles*, w: *Edward Grieg and his times*, W. Stępień (red.), Katowice 2016, s. 179-202.
[1036] Jules Delsart (1844-1900) – francuski wiolonczelista, kompozytor i pedagog, L. Macgregor, *Jules Delsart*, w: TNGDMM, t. 7, s. 183.
[1037] *List J. Delsarta do J. Wieniawskiego z 20 listopada 1889 roku*, BKB, sygn. Ms. 7485.
[1038] La Trompette powołał do istnienia Emil Lamoine (1840-1912) w 1860 roku. Jego zadaniem było organizowanie cotygodniowych seansów muzycznych, w których uczestniczyło elitarne grono paryskich koneserów muzyki poważnej; S. Stockheim, *Eugene Ysaye*, Bruksela 1918, s. 59.
[1039] S. Thieffry, dz. cyt., s. 74.
[1040] Delcroix, dz. cyt., s. 6.
[1041] Tamże, s. 7.
[1042] EMTiA (1892), nr 435, s. 56.

zarzucili mu monotonność. W tym samym roku, niespełna trzy lata po ślubie, urodziła się starsza córka Melanii i Józefa - Elżbieta Wieniawska[1043], która również zdobyła wykształcenie muzyczne w dziedzinie gry na skrzypcach i wiolonczeli. Być może jej narodziny były impulsem do przeprowadzki. Na początku stycznia 1893 roku Józef wraz z małżonką przeprowadził się na Rue du Beau-Site 32. Zameldował się tam dopiero 5 maja, jednak pod numerem 28[1044], co mogło być albo błędem w pisowni, albo Wieniawski, po jakimś czasie, faktycznie zmienił mieszkanie. Korespondencja była bowiem adresowana na numer 32.

Jeszcze w styczniu 1893 roku Józef nawiązał kontakt z Piotrem Czajkowskim, który podobnie jak Grieg odwiedził Brukselę. Świadczył o tym bilet wysłany przez Rosjanina, na którym zamieścił krótką adnotację:

> „Mój drogi Przyjacielu! Przyjechałem wczoraj wieczorem. Miałem próbę i jestem tak zmęczony, że mogę natychmiast się z tobą spotkać. Kiedy znajdziesz czas, na wspólny obiad u ciebie? Dzisiaj czy jutro? Proszę o kilka słów odpowiedzi"[1045].

Czajkowski 14 stycznia w Stowarzyszeniu Artystów Muzyków[1046] dyrygował koncertem złożonym z jego kompozycji, na którym zabrzmiały *Dziadek do orzechów* i *Jolanta*[1047], następnego dnia udał się w drogę powrotną do Odessy.

W maju 1893 roku Wieniawski ponownie zaprezentował się w paryskiej sali Erarda, gdzie tym razem wystąpił w roli pianisty i dyrygenta, a program koncertowy został zdominowany przez jego własne kompozycje. Zapowiedzi koncertowe pojawiały się kilkakrotnie na łamach lokalnych dzienników. W dniu występu, 18 maja przypomniał o nim George Boyer na łamach „Le Figaro"[1048]. Tym razem wizyta Wieniawskiego w stolicy Francji zbiegła się z ważnym wydarzeniem – jubileuszem 50-lecia powołania do istnienia jednej z kluczowych instytucji kulturalnych ówczesnej Francji – *l'Association des Artistes Musiciens*[1049], a koncert stał się częścią jego obchodów. Mimo to nie spotkał się on z dużym zainteresowaniem. Dokładnie tego

[1043] Elżbieta Wieniawska – urodzona 9 lipca 1892 roku w Brukseli. Od 1921 na stałe zamieszkała w Bexhill (Wielka Brytania). W tej miejscowości, w tym samym czasie przebywał Emil Młynarski (1870-1935). Podczas I wojny światowej, do 1918 była nauczycielką języków obcych. Zmarła 13 marca 1987 roku, BWTM, sygn. F–431, E. Szczepańska-Lange, *Emil Młynarski życie i działalność w Warszawie i w Wielkiej Brytanii do 1916 roku*, Warszawa 2013, s. 86.

[1044] *Biuro do spraw cudzoziemców*, Akta nr 10849/1893.

[1045] *List P. Czajkowskiego do J. Wieniawskiego z 11 stycznia 1893 r.*, Biblioteka Królewska Belgii, sygn. Ms. II 7485.

[1046] *Nouvelles diverses*, w: LGM (1893), nr 2, s. 18.

[1047] Tamże.

[1048] G. Boyer, *Courrier des* theaters, LF (1893), nr 138, s. 4.

[1049] *Courrier des theaters*, LF (1893), nr 139, s. 3.

samego dnia „najważniejsi przedstawiciele paryskiego środowiska muzycznego zgromadzili się w sali koncertowej konserwatorium”[1050]. Polskie źródła informowały: „przy licznym udziale publiczności wystąpił Wieniawski z orkiestrą pod kierunkiem znakomitego Jeana-Gabriela Marii[1051]„[1052]. Przywołany koncert w Paryżu był jednym z ostatnich po przeprowadzce do Brukseli, o którym donosiła polska prasa, poza wizytami w Warszawie.

Początek 1985 roku przyniósł kolejne zmiany w życiu osobistym kompozytora. W dniu 22 stycznia 1985 roku Wieniawski po raz drugi został ojcem. Małżeństwu Wieniawskich urodziła się druga córka, Marcela[1053]. Na przełomie marca i kwietnia 1895 roku Wieniawski uczestniczył w kolejnych koncertach w Lipsku i Berlinie. W dzisiejszej stolicy Niemiec Wieniawski wspólnie z orkiestrą wykonał własne kompozycje - *Symfonię D-dur, Suite Romantique* i *Koncert fortepianowy*, a także utwory Liszta i Chopina[1054]. Dzięki temu miał szansę zaprezentować się jako pianista i dyrygent. W Lipsku wykonał natomiast *Trio op. 40*[1055] własnego autorstwa. Autor artykułu nie podał jednak żadnych szczegółów, dlatego nie wiadomo, kto towarzyszył wówczas Wieniawskiemu na scenie.

W październiku 1900 roku Józef wziął udział w inauguracji pomnika Fryderyka Chopina, wzniesionym w Ogrodzie Luksemburskim z inicjatywy Julesa Masseneta i Francois-Henry'ego Peru[1056], uznawanego za ucznia mistrza z Żelazowej Woli[1057]. Wieniawski z tego powodu wygłosił wówczas okolicznościowy wykład[1058].

W późniejszych latach pianista postanowił ograniczyć swoją działalność za granicą i skoncentrował się na większym zaangażowaniu w tworzenie kultury muzycznej Brukseli. Zdecydowanie zmniejszyła się też aktywność koncertowa Wieniawskiego, gdyż większy nacisk położył on na działalność pedagogiczną i powiększanie dorobku kompozytorskiego. Działalność pedagogiczna nie ograniczyła

[1050] Tamże.
[1051] Jean- Gabriel Marii (1889-1962) – francuski skrzypek i dyrygent, https://www.naxos.com/person/_Gabriel_Marie/22853.htm (dostęp: 24.05.2019).
[1052] EMTiA (1893), nr 504, s. 247.
[1053] Marcela Wieniawska - urodzona 22 stycznia 1895 roku w Brukseli. Od 1948 roku na stałe zamieszkała wraz z siostrą w Bexhill. Podobnie jak starsza siostra nie założyła rodziny. W 1979 roku wszystkie pamiątki po Józefie Wieniawskim i rękopisy darowała Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu, BWTM, sygn., F- 432.
[1054] *La Musique à l'Etranger*, L'AM (1895), nr 16, s. 125.
[1055] Tamże.
[1056] Henry Peru (1829-1922) – francuski pianista i kompozytor doby romantyzmu, J-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, Kraków 2000, s. 221–223.
[1057] Tamże, s. 222.
[1058] LMM (1900), nr 35, s. 301.

się do prowadzenia „klasy". Pianista równie intensywnie uczestniczył w prowadzeniu kursów mistrzowskich, a z polecenia przyjaciół chętnie udzielał konsultacji w zakresie fortepianu i kameralistyki. W kwietniu 1895 roku z taką właśnie prośbą zwrócił się do niego Jules Flament: „Czy w najbliższy czwartek lub piątek mogłaby do Pana zgłosić się młoda artystka, aby zaśpiewać przed Panem i uzyskać odpowiednie uwagi?"[1059].

Odnosząc się do tego okresu Delcroix przywołuje wspomnienia Hansa von Bülowa na temat działalności pedagogicznej Wieniawskiego. Autor pisze w nich: „Obowiązkiem każdego ucznia Józefa było prowadzenie tzw. „Petit Carnets" w których mistrz notował swoje wrażenia dodając lakoniczne porady"[1060], a także wskazówki dotyczące interpretacji. W innym miejscu Belg dostrzegł niezwykły dar skutecznego motywowania do dalszej gorliwej pracy.

Druga połowa lat 90. XIX wieku przyniosła znaczący regres w działalności koncertowej Wieniawskiego, nie znaczy to jednak, że zupełnie zaprzestał on publicznych występów. W kwietniu 1895 roku opuścił Brukselę udając się z koncertami do Lipska i Berlina[1061]. Odnowił wówczas kontakt z Georgem Eeckhoudem[1062], a w liście z 12 kwietnia Józef dziękował za wspaniały artykuł na łamach „L'Étoile Belge"[1063]. Z tego samego dnia pochodził list[1064] zaadresowany do Wieniawskiego przez Octave Mausa[1065], który przesyłał pianiście pozdrowienia z Paryża.

Pod koniec 1895 roku do Brukseli przyjechał Artur Nikisch[1066]. Niestety z niewiadomych przyczyn Wieniawski nie spotkał się z węgierskim dyrygentem. W jednym z zachowanych listów Nikisch pozdrowił Polaka, ale odmówił spotkania tłumacząc się zbyt krótkim pobytem w Brukseli[1067] i nawałem obowiązków. W tym samym roku Wieniawski ożywił swoje kontakty z Ysaÿ'em, który podjął starania zmierzające do powołania kolejnej instytucji kulturalnej, popularyzującej twórczość

[1059] L*ist J. Flamenta do J. Wieniawskiego z 17 kwietnia 1895 r.*, BWTM., sygn. 20/12.
[1060] L. Delcroix, dz. cyt., s. 14.
[1061] *La Musique à l'Etranger*, L'AM (1895), nr 16, s. 125.
[1062] Georg Eeckhoud – publicysta, pisarz i kompozytor spod brukselskiego Schaerbeek, ceniony wówczas autorytet, posługujący się wyrafinowanym językiem, pełnym nieodpartego wdzięku.
[1063]1063 *List J. Wieniawskiego do G. Eeckhouda z 12 kwietnia 1895 r.*, BKB, sygn. ML 2623, k. 41.
[1064] *List O. Mausa do J. Wieniawskiego z 12 kwietnia 1895 r.*, BKB, sygn. ML 3088-45.
[1065] Octave Maus – uchodzący wówczas za jednego z czołowych krytyków sztuki na terenie Belgii.
[1066] Artur Nikisch (1855-1922) – dyrygent austro-węgierskiego pochodzenia. W 1878 roku objął funkcję drugiego dyrygenta lipskiej opery, natomiast w 1893 roku objął stanowisko dyrektora artystycznego opery w Budapeszcie. Przez krytyków uważany za jednego z najwybitniejszych interpretatorów dzieł Beethovena, Mozarta, Brahmnsa, Brucknera i Czajkowskiego, H. H. Schönzeler, *Artur Nikisch*, NGrove, t. 6, s. 918-919.
[1067] *List A. Nikischa do J. Wieniawskiego z 3 listopada 1895 r.*, BKB, sygn. Ms. II 7485.

Beethovena[1068]. Józef wznowił także współpracę z Maison d'Art, gdzie wspólnie z członkami stowarzyszenia „wystąpił 26 stycznia 1899 roku”[1069] wykonując m.in. własne *Trio* i *Sonatę wiolonczelową*.

W marcu pianista otrzymał kartkę od Charlesa Melherbe[1070], który złożył Wieniawskiemu propozycję współpracy w wydaniu jego kompozycji[1071], na co ten nie odpowiedział. U progu 1900 roku do Józefa dotarła przykra wiadomość. Otóż „Towarzystwo <<Maison d'Art>> zakończyło swoją działalność i sprzedało siedzibę”[1072], w której do tej pory organizowało swoje autorskie koncerty nazywane porankami muzycznymi. Druga połowa marca i początek kwietnia obfitowały w wydarzenia kulturalne, w których Wieniawski został pominięty.

Dużo wcześniej zrobiło się głośno o koncercie w Grand Harmonie, podczas którego u boku Wieniawskiego miały wystąpić dwie śpiewaczki – Feltesse-Ocsombre i De Cré. W programie umieszczono *Symfonię D-dur Wieniawskiego*[1073] i utwory innych kompozytorów. Jak czytamy w prasie: „5 kwietnia 1900 roku o 18 wieczorem sala Grand Harmonie wypełniła się do ostatniego miejsca”[1074], a koncert został podzielony na dwie części. Pierwszą zajęły utwory solowe Chopina, Liszta, Weberna, druga miała charakter symfoniczny - „najpierw pod batutą przyjaciela Wieniawskiego zabrzmiał *Koncert fortepianowy Es-dur* van Beethovena z kadencją skomponowaną przez pianistę z Lublina, na zakończenie melomani wysłuchali *Symfonii D-dur”*[1075] Wieniawskiego.

Od tego momentu upłynął niemal cały rok, od kiedy belgijska prasa wspomniała o kolejnym sukcesie Wieniawskiego. Dnia 21 marca 1901 roku miała miejsce premiera dwóch seansów muzycznych[1076]. W zapowiedzi koncertu pojawiło się stwierdzenie nawiązujące do wcześniej przywołanej recenzji symfonii: „Wieniawski daje się poznać nie tylko jako utalentowany pianista i organizator życia muzycznego, ale zwłaszcza ostatnio jako kompozytor”[1077].

[1068] S. Thieffry, dz. cyt., s. 71.
[1069] *Petite chronique*, L'AM (1899), nr 5, s. 39.
[1070] Charles Melhebre – skrzypek, muzykolog i edytor muzyczny, A. Soubies, *Ch. Melherbe, Piécis de l'historie l'opera-comiques*, Paris 1887.
[1071] *List Ch. Melhebre do J. Wieniawskiego z 17 marca 1899 r.*, BKB, sygn. Ms. II 7485.
[1072] L. Delcroix, dz. cyt., s. 14.
[1073] *Petite chronique*, L'AM (1900), nr 13, s. 107.
[1074] *Concerto Wieniawski*, L'AM (1900), nr 14, s. 114.
[1075] Tamże, s. 114.
[1076] *Petite chronique*, L'AM (1901), nr 11, s. 86.
[1077] Tamże.

Niemal w tym samym czasie Wieniawski zdradził swoje plany, dotyczące pierwszych koncertów w 1902 roku. Zaprezentował się trzykrotnie: „23 stycznia, 6 i 20 lutego w *Grande Harmonie*”[1078]. Były to koncerty abonamentowe”[1079], opatrzone specjalnym programem w formie broszury. Przełom lat 1901-1902 był czasem bardzo wytężonej pracy. Wieniawski zabiegał u wielu muzyków o udział w zaplanowanych przedsięwzięciach. Utrzymywał wówczas kontakt z Radoux. W liście z 27 lutego zaprosił nawet Belga do współpracy, uzyskał jednak odmowną odpowiedź. Radoux oznajmił, że „będzie mógł spotkać się z Wieniawskim w kwietniu”[1080].

Józef odnowił także znajomość z C. Cui. W odpowiedzi na wcześniejszy, niezachowany list Polaka, Cui wyraził zadowolenie z powodu zainteresowania jego twórczością, co nazwał jednak „czystą kokieterią”[1081], zamieścił także listę proponowanych do wykonania utworów[1082]. Cui prezentował w tym czasie twórczość Wieniawskiego m.in. w sali Huberta de Romansa, będącej siedzibą Stowarzyszenia Muzyków Francji. Wykonał *Nocturne op. 37*, *Mazurka de Concert op. 41* i *Polonaise op. 13*, jako jedną z części swojego dorocznego koncertu w dowodzie uznania dla twórczości swojego przyjaciela. W drugiej połowie września 1902 roku w Wiesbaden miało miejsce spotkanie Wieniawskiego z Césarem Hoehstetterem[1083]. W rozmowie artyści poruszyli również temat obecnego stanu kultury muzycznej w Europie i Warszawie[1084].

Z upływem kolejnych lat działalność Wieniawskiego stopniowo ulegała marginalizacji na rzecz innych artystów działających w Brukseli, zwłaszcza reprezentantów młodszego pokolenia. Pianista z Lublina utrzymywał jednak kontakty ze środowiskiem artystycznym niemalże całej Europy. 17 maja 1904 roku dotarł do niego list z Paryża, w którym jego autor, Camille Saint-Saëns, dziękował za rękopis z autografem dedykowanej mu *Ballady*[1085], jednocześnie tłumaczył się z nieobecności w Brukseli, spowodowanej zlekceważeniem go przez teatr *La Monnaiey*[1086].

[1078] *Petite chronique*, L'AM (1901), nr 43, s. 361.
[1079] *Petite chronique*, L'AM (1901), nr 48, s. 400.
[1080] *List J. T. Radouxa do J. Wieniawskiego z 27 lutego 1902 r.*, BKB, Sygn. Ms. II 7485.
[1081] *List C. Cui do J. Wieniawskiego z 19 marca 1902 r.*, BKB, sygn. Ms. II 7485.
[1082] BKB, sygn. Ms. II 7485.
[1083] César Hoehstetter – organista, kompozytor i krytyk muzyczny, pełniący wówczas funkcję dyrektora miejscowego konserwatorium
[1084] *Nachrichten des tages*, WGA (1902), nr 35, s. 5.
[1085] *List C. Saint-Saënsa do J. Wieniawskiego z 17 maja 1904 r.*, BKB, sygn. Ms. II 7485.
[1086] Tamże.

W liście nadesłanym trzy lata później Francuz, z wielkim rozgoryczeniem przywoływał osobę Francisa Planté[1087]. Pisał, że spotkał się z dużym zawodem z jego strony, ponieważ „zwlekał on z prawykonaniem jego najnowszych kompozycji”[1088]. Wspominał również o fakcie dołączenia do członków Rady Najwyższej Konserwatorium Paryskiego, a – jak pisał dalej – jego relacje z Gabrielem Fauré pozwalają mu na rozmowę w „pełnej dyskrecji”[1089]. Odpowiedź może sugerować, że Wieniawski skierował wcześniej prośbę o angaż w koncertach organizowanych przez konserwatorium.

Pianista coraz rzadziej występował publicznie, ograniczał także działalność kompozytorską i pedagogiczną. Zainteresowanie jego twórczością całkowicie jednak nie zanikło. Kompozycje Wieniawskiego były wciąż wydawane przez różne oficyny. Ponadto 23 czerwca 1909 roku Wieniawski otrzymał list od swojego przyjaciela Charlesa Lecocq’a z podziękowaniem za przesłany rękopis *Ballady*, który „wywołał w nim duże wzruszenie”[1090]. 77-letni wówczas kompozytor nie był już w stanie wykonać utworu poprawnie z powodu podeszłego wieku. Jak sam pisał w liście, palce odmówiły mu posłuszeństwa[1091]. Warto wspomnieć, iż Lecocq nie należał do grona twórców cieszących się zbytnią popularnością. „Pan Lecocq jest dobrym muzykiem, komponuje być może z trudnością, jednak utwory jego są proste i dla ucha przyjemne”[1092] – jak pisał o nim krytyk.

Przez dwa kolejne lata prasa nie publikowała nic na temat osoby Józefa Wieniawskiego, który popadł w tym czasie w przygnębienie. W pierwszych dniach października 1911 roku kompozytor otrzymał wiadomość o przedwczesnej śmierci przyjaciela Charlesa Melherbe[1093]. Kilka miesięcy wcześniej w Liége Wieniawski uczestniczył w pogrzebie swojego przyjaciela Radoux, zmarłego 20 marca. Najbardziej jednak dotknęła go wiadomość o śmierci Juliusza Massenet'a 13 sierpnia 1912 roku – długoletniego przyjaciela, na którego uroczystości pogrzebowe nie był w stanie się udać ze względu na zły stan zdrowia. Wieniawski zmarł w swoim mieszkaniu niemal dokładnie cztery miesiące później, 11 listopada 1912 roku. O jego śmierci informowały

[1087] Francis Planté – jeden z pierwszych muzyków żyjących w XIX wieku, którego gra została utrwalona w postaci nagrań.
[1088] *List C. Saint-Saënsa do J. Wieniawskiego z 19 czerwca 1907 r.,* BKB, sygn. Ms. II 7485.
[1089] BKB, sygn. Ms. II 7485.
[1090] *List Ch. Lecocq do J. Wieniawskiego z 23 czerwca 1909 r.,* BKB, sygn. Ms. II 7485.
[1091] Tamże.
[1092] Autor nieznany, *Belgique* Bruxelles, LGM (1883), nr 7, s. 34.
[1093] *List F. Le Borne do J. Wieniawskiego z października 1911 r.,* BKB, sygn. Ms. II 7485.

źródła zarówno polskie, jak zagraniczne: „Wybitny wirtuoz uwielbiany przez publiczność, wyśmienity profesor Józef Wieniawski pozostawił po sobie wiele kompozycji na pianino, kompozycji wokalnych i na orkiestrę, co zapewniło mu znaczące miejsce pomiędzy kompozytorami, wirtuozami swoich czasów”[1094]. W „L'Arte Moderne” napisano: „Józef Wieniawski to wybitny talent, który swoimi umiejętnościami przewyższył wielu pianistów i brata Henryka – skrzypka. Zyskał on ogromną sławę i popularność dzięki licznym podróżom, przemierzając niemal całą Europę”[1095].

Osoba J. Wieniawskiego cieszyła się dużym autorytetem w lokalnym środowisku. Czasopismo „Przegląd Muzyczny” określiło zmarłego w Brukseli Polaka mianem „jednego z najsłynniejszych pianistów”[1096]. Dwa tygodnie później pojawiła się tam znacznie dłuższa wzmianka[1097], zawierająca najważniejsze wydarzenia z życia lubelskiego kompozytora i pianisty.

***

Celem powyższego rozdziału była próba syntetycznego opracowania biografii Józefa Wieniawskiego – zrealizowanie zagadnienia stanowiącego lukę w badaniach nad twórczością kompozytorów polskich XIX wieku. Zgromadzone materiały źródłowe, jak również nieliczne opracowania, wyznaczyły czteroczęściową strukturę rozdziału. Omówienie kolejnych etapów życia pozwoliło na wskazanie nieznanych dotychczas faktów i obszarów działalności kompozytora. W niniejszym rozdziale Józef Wieniawski został ukazany nie tylko jako pianista, kompozytor, czy pedagog, ale również dyrygent i organizator życia muzycznego. Rozdział stanowi jednocześnie punkt wyjścia do kolejnej części rozprawy, poświęconej twórczości kompozytora.

[1094] *Nécrologie*, LGM (1912), nr 46, s. 412.
[1095] N*écrologie*, L'AM (1912), nr 46, s. 363-364.
[1096] *Kronika*, PM (1912), nr 24, s. 18.
[1097] *Z żałobnej karty*, PM (1913), nr 1, s. 14.

ROZDZIAŁ III

Charakterystyka twórczości Józefa Wieniawskiego

Omawiając twórczość kompozytorską Józefa Wieniawskiego należy zaznaczyć, iż od początku swojej działalności rozwijał się on jako kompozytor, choć w poszczególnych etapach życia było to zróżnicowane. Stąd konieczną wydaje się charakterystyka działalności kompozytorskiej Wieniawskiego w kolejnych okresach jego życia, następnie przybliżone zostaną źródła inspiracji, co pozwoli na wskazanie genezy i kierunków mających wpływ na ich kształtowanie. Ważnym elementem będzie kwestia dedykacji, co niejednokrotnie wpływało na kształt i charakter utworów. Dokonana zostanie także typologia twórczości kompozytora i analiza wybranych, reprezentatywnych kompozycji.

1. Periodyzacja twórczości

Spuścizna kompozytorska lubelskiego pianisty wraz z upływem lat przechodziła różnorakie przeobrażenia. Dokonując jej charakterystyki, w pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na te zjawiska, które ewoluowały, powodowane zazwyczaj zmianą położenia, pełnionych funkcji, czy też aktualnych potrzeb samego kompozytora. Dzięki temu dużo łatwiej będzie zrozumieć rozwój twórczości Wieniawskiego w ciągu jego życia.

1.1. Okres wczesny: 1850-1860

Pierwsze próby kompozytorskie Wieniawskiego należy utożsamiać ze studiami, które odbył w Berlinie. Co znamienite, niedługo po powstaniu większość z ukończonych w tym czasie utworów ukazała się drukiem nakładem kilku wydawnictw w Berlinie, Lipsku i Wiesbaden, stając się jednocześnie znana szerszej publiczności. Same miasta nie były Józefowi obce z racji licznych koncertów, jakie kilka lat wcześniej odbył wraz z bratem Henrykiem. Pierwsze z rzeczonych utworów ujrzały światło dzienne już w pierwszej połowie 1854 roku. Niemal w tym samym czasie ukazały się dwie pierwsze kompozycje Wieniawskiego - *Valse de Concert Des-dur op. 3 no. 1*, wydane nakładem oficyny Bote & Bock w Lipsku i *Tarantelle e-moll op. 4 no. 1* dedykowane Franciszkowi Lisztowi. Utwór ten wydany został w Berlinie nakładem Breitkopf und Härtel - drukarni powołanej do istnienia w 1719 roku przez Bernarda Christopha Breitkopfa[1098]. W kolejnych latach, aż do roku 1860, ukazało się pierwsze trzynaście opusów w katalogu Wieniawskiego, z wyjątkiem *Pensée fugitive op. 8*, które ukończył dopiero w latach 90-tych. Kompozycje należące do tego okresu twórczości stanowią niemal wyłącznie przykłady miniatur fortepianowych. Wieniawski udowadnia w nich swój serwilizm względem niektórych kierunków i stylów muzycznych, a także źródeł inspiracji[1099], co spowodowało konieczność odwoływania się przez niego do różnych form muzycznych. Bez wątpienia na pierwszy plan wysuwają się utwory reprezentujące nurt muzyki salonowej, jak

[1098] Bernard Ch. Breikopf (1695-1777) – niemiecki drukarz i wydawca, założyciel wydawnictwa Breitkopf & Härtel, E.C. Bigmore, C.H.W.Wyman, *A bibliography of printing*, vol. 1, Cambridge 2014, s. 80.

[1099] Zagadnienie zostanie omówione w dalszej części pracy.

wspomniane *Valse de concert op. 3*, będące jednocześnie przykładem nadania wirtuozowskiego charakteru tej niewielkiej formie, podobnie jak *Valse de Salon op. 7*. U progu swojej działalności kompozytorskiej młody Józef zwrócił swoje zainteresowania twórcze ku trzem nurtom, obecnym wówczas w twórczości kompozytorskiej innych muzyków. Otóż *Polka brillante D-dur op. 11* i *Polonez C-dur op. 13* stanowią kontynuację nurtu narodowego w twórczości pianisty, do którego pierwsze odniesienia znajdujemy w utworach napisanych wspólnie z bratem, a co później znajduje swą kontynuację niemal we wszystkich okresach twórczości. Wieniawski już na tym etapie czyni także pierwsze kroki zarówno w stronę gatunków typowych dla epoki romantyzmu, jak też utworów wirtuozowskich. Do tego nurtu należy zaliczyć przede wszystkim dwa utwory - *Deux Idylles op. 1* i *Tarantelle op. 4*. W pierwszym z nich uwidacznia się w sposób szczególny charakterystyczna dla epoki romantyzmu idea korespondencji sztuk[1100]. Drugi utwór natomiast jest przykładem gatunku chętnie wykorzystywanego przez współczesnych Wieniawskiemu, ale również i późniejszych kompozytorów polskich. To wyraźne nawiązanie do włoskiej muzyki ludowej, która u progu XIX wieku została przeniesiona na grunt muzyki poważnej. Wieniawski w przywołanej kompozycji zachowuje wszystkie ściśle określone cechy dla danego gatunku, do których należy zaliczyć „metrum 6/8 i stale powtarzany schemat melodyczno- rytmiczny”[1101] - typowe dla muzyki twórców neapolitańskich, a co nie było jednorazowym odniesieniem do muzyki włoskiej. Pianista z Lublina, jak niemal każdy kompozytor będący u progu swojej działalności, nie stroni więc od form klasycznych, tworząc dwa cykle wariacji. W 1854 roku światło dzienne ujrzała *Fantasie et Variations de concert sur des motifs de la Sonnambula op. 6*. To kolejne nawiązanie w twórczości Wieniawskiego do muzyki włoskiej. W poszczególnych częściach kompozytor wykorzystał motywy zaczerpnięte z opery *Lunatyczka* Vincenzo Belliniego[1102], uchodzącego już wtedy za jednego z prekursorów włoskiej opery romantycznej.

Poruszając zagadnienie inspiracji muzyką włoską w twórczości Wieniawskiego nie można pominąć jeszcze jednego faktu. W katalogu dzieł starszego z braci Wieniawskich, jako opus 6, została oznaczona kompozycja pod tytułem *Souvenir de*

[1100] M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014.
[1101] Ch. Rosen, *La generazione romantice*, Milano 2013, s. 427.
[1102] Vincenzo Bellini (1801-1835) - włoski kompozytor operowy, przedstawiciel szkoły neapolitańskiej, W. Stephen Ace, *Vincenzo Bellini: A Guide to Research*, New York 2002.

Moscou, której powstanie datowane jest na rok 1852. Zdaniem Grigoriewa wspomniane już opus 6 w katalogu dzieł Henryka Wieniawskiego[1103] stanowi *Grand Duo Concertant sur des motifs Lucia da Lammermoor* Gaetano Donizettiego[1104] na skrzypce i fortepian, napisane wspólnie z bratem około 1850 roku. Niemal pięć lat po wspomnianym utworze Józef skomponował dzieło, które zatytułował na cześć swojego rodzinnego miasta *Souvenir de Lublin op. 12*. Utwór ukazał się w 1858 r. nakładem wydawnictwa Offenbach[1105], jednak powstał prawie trzy lata wcześniej. Na stronie tytułowej została umieszczona bowiem data 13 października 1855 roku. W tym miejscu należy wspomnieć jedną z pierwszych nieopusowanych kompozycji muzyka. Ta niewielka miniatura stanowi jedynie początek nowej ścieżki w twórczości lublinianina. Kilkanaście lat później napisze on jeszcze cały zbiór utworów utrzymanych w gatunku określanym mianem „pieśni bez słów", za prekursora którego uważany jest dzisiaj Feliks Mendelssohn-Bartholdy. Struktura utworu swoją konstrukcją w wyraźny sposób przypomina pieśń, a jeden z głosów - głównie najwyższy - odznacza się dużą samodzielnością w odniesieniu do pozostałych[1106], co uwidacznia się także na przykładzie wspomnianego utworu Wieniawskiego, który niedługo po powstaniu ukazał się drukiem jako dodatek do czasopisma „Ruch Muzyczny".

Niedługo potem dorobek Wieniawskiego wzbogacił się o pierwszą kompozycję wokalno-instrumentalną - *Pieśń wiosenną op. 17 nr 1*. Dzieło to, napisane do słów Romana Zmorskiego, zostało wydane w 1859 roku[1107] nakładem dobrze znanej pianiście, choć niewielkiej, oficyny Carla Gottlieba Rődera. Być może dlatego utwór wydrukowano w zaledwie kilkudziesięciu egzemplarzach[1108]. Do dziś stanowi jednak istotne źródło wiedzy odnośnie stylu kompozytorskiego Polaka w tamtym czasie.

Sporym zainteresowaniem lublinianina pod koniec omawianego okresu twórczości zaczęła cieszyć się uwertura, która już wcześniej była chętnie wykorzystywana przez wielu kompozytorów polskich, także współczesnych Wieniawskiemu[1109]. W dorobku Wieniawskiego dwie pierwsze uwertury koncertowe

[1103] W. Grigoriew, dz. cyt., s. 246.
[1104] Geatano Donizetti (1797-1848) - włoski kompozytor, twórca literatury operowej I poł. XIX wieku, W. Sandlewski, *Donizetti*, Kraków 1982.
[1105] J. Wieniawski, *Souvenir de Lublin. Romance variée*, Frankfourt 1858.
[1106] Ch. Rosen, dz. cyt., s. 297.
[1107] J. Wieniawski, *Pieśń jesienna op. 17 no. 1*, Leipzing 1859.
[1108] Jedyny z odnalezionych egzemplarzy znajduje się w Litewskiej Bibliotece Narodowej, sygn. ML4-402.
[1109] Uwertura funkcjonowała zarówno samodzielnie, jako uwertura koncertowa, ale także jako wstęp do opery. W taki zazwyczaj sposób była wykorzystywana w twórczości kompozytorów polskich, którzy

powstały w kilkuletnim odstępie czasowym, zapewne pod wpływem fascynacji niemiecką symfoniką[1110], ale także innymi doświadczeniami zdobywanymi podczas kolejnych podróży i koncertów w różnych ośrodkach. Mało prawdopodobnym wydaje się jednak pomysł napisania przez niego opery. Już u progu działalności kompozytorskiej Wieniawski także w tej dziedzinie zyskiwał duże uznanie, pomimo młodego wieku.

Od początku swojej działalności muzycznej bracia Wieniawscy wzbudzali duże zainteresowanie krytyków i prasy. W przypadku Józefa nabrało ono dwojakiego wymiaru, bowiem obok twórczości artystycznej, związanej z działalnością koncertową, od samego początku nie mniej miejsca poświęcano jego autorskiej twórczości. Pierwsze informacje na ten temat pojawiły się z początkiem 1858 roku. Wieniawski już wtedy wprawiał w zdumienie krytyków swoim dorobkiem. Jak twierdził jeden z nich, „liczba kompozycyj Józefa Wieniawskiego tak wydanych jak i rękopiśmiennych a zupełnie ukończonych przewyższa podwójną liczbę lat rozgłosu jego imienia w Europie”[1111], co nie do końca zgadzało się z rzeczywistością. Nie ulega jednak wątpliwości, że zważając na wiek młodego twórcy, można mówić o znacznym dorobku kompozytorskim, w czym już wtedy prześcignął on nie tylko swojego starszego brata, ale także wielu rówieśników. Z dalszej części cytowanego artykułu dowiadujemy się o wrażeniach towarzyszących autorowi recenzji po wysłuchaniu jednego koncertów Józefa. Jego zdaniem „utwory Wieniawskiego są potrzebujące wielkich sił mechanicznych i mistrzowskiego wykonania, co trudno oddać inaczej niż przez wykonanie samego autora”[1112]. Wypowiedź ta ujawnia kolejne talenty kompozytora, a mianowicie doskonałość prezentowanych przez niego wykonań. Przytoczony fragment tekstu stanowił nie tyle część relacji z recitalu, ale był również jednym z pierwszych rysów biograficznych Józefa. W ciągu kolejnych miesięcy z dużą intensywnością pojawiały się informacje dotyczące innych jego utworów. W relacji z późniejszego koncertu uwaga recenzenta skupiła się wokół dwóch dzieł - *Valse de Concert op. 3* i *Romance Étude op. 10*. Zdaniem krytyka we wspomnianych utworach „wszędzie panuje sprężystość w miarę użyta, wiele elegancyi i fantazyi pilnującej się w karbach, choć bardzo świetnej, jednak Oryginalność myśli nie zbyt wyskakująca, ale widoczna

nadawali jej różne formy, jak chociażby *Uwertura – Mazur* z opery *Jawnuta* Stanisława Moniuszki, ale także *Uwertura* do opery *Kalmora* Karola Kurpińskiego.

[1110] Zagadnienie zostanie rozwinięte w dalszej części pracy.

[1111] RM (1858), nr 7, s. 53.

[1112] Tamże.

szczególniej w pasażach pełnych świeżości i blasku”[1113]. Już wtedy wyrażono rozczarowanie brakiem kompozycji symfonicznej autorstwa Wieniawskiego. Na reakcje kompozytora nie trzeba było długo czekać, bowiem pierwsze informacje na ten temat pojawiły się kilka tygodni później, w osobnym artykule. W pierwszej jego części autor podejmuje się zdefiniowania samego koncertu. Jego zdaniem „*koncert* jest to jedna z szerokich form, najznamienitsza prawie ze wszystkich w jakie się pomysły, jeden naczelny instrument na tłumacza biorący, a główne jego cechy to jedność i rozmaitość właściwie zastosowane, co głównie wyróżnia formę tę od innych”[1114], czego potwierdzeniem, jak stwierdzi anonimowy autor, jest utwór pianisty z Lublina, o którym pisze w dalszej części artykułu. Jak czytamy: „Pan Wieniawski w swoim koncercie na fortepian z towarzyszeniem orkiestry pokazał nam największe rozmiarem swe dzieło, co się znaczy najgłębsze pomysłem i najszersze rozwinięciem”[1115], za co według autora recenzji młodemu kompozytorowi należy się szacunek i uznanie. Dzieło to zabrzmiało 19 grudnia 1858 r. w Salach Redutowych. Zdaniem krytyka było „[…] dostojne jako rodzaj, piękne pomysłami i przemyślane rozmiarem”[1116] i dlatego, być może, co dalej stwierdzi w swojej opinii, utwór ten odświeża i umacnia ducha.

Początek 1859 roku był czasem, który kompozytor w większości spędził w Kijowie, gdzie na przełomie stycznia i lutego wystąpił kilkakrotnie jako pianista i dyrygent, a 15 lutego zaprezentował swój *Koncert fortepianowy g-moll*. Anonimowy autor sprawozdania twierdzi, że publiczność słuchała utworu z wielkim zacięciem, a finał „najbardziej przypadł do serca”[1117]. Samo dzieło było więc pozytywnie przyjęte nie tylko przez krytyków, ale również słuchaczy koncertu. Jak czytamy dalej, „[…] kompozycya ta jest piękną i zacną bez żadnych figlów, opowiada uczucia i myśli jakie się rodziły z całą świadomością młodego, a tak dojrzałego człowieka”[1118]. Równie dużo miejsca krytycy poświęcają innym dziełom Wieniawskiego, które sam systematycznie prezentował podczas swoich koncertów. Równolegle z omawianym koncertem fortepianowym powstało kilka innych, wspomnianych już utworów, a wybrane z nich pianista sukcesywnie prezentował podczas swoich recitali. Spotkania te zdominowała muzyka fortepianowa, bowiem na tym etapie twórczości Józef Wieniawski ograniczał się niemal wyłącznie do tego instrumentu. Wyjątek stanowi wspomniany wyżej koncert

[1113] RM (1858), nr 10, s. 78.
[1114] RM (1858), nr 15, s. 113.
[1115] Tamże.
[1116] RM (1858), nr 51, s. 405.
[1117] Tamże.
[1118] Tamże, s. 406.

fortepianowy i utwory, które napisał wspólnie z bratem. Jeden z anonimowych krytyków, publikujący na łamach „Ruchu Muzycznego", napisane przed Wieniawskiego dwa dzieła - *Barcarolle op. 9* i *Fantazję op. 6* - stawia niemal na równi z koncertem[1119], choć przyznaje, ze drugi z utworów wzbudził większe zainteresowanie wśród publiczności. Być może właśnie ta popularność sprawiła, iż kompozytor powracał do niego wielokrotnie w późniejszych latach.

Nie mniej uwagi publicyści muzyczni poświęcali formom, jakie zdominowały pierwszy okres działalności kompozytorskiej Józefa Wieniawskiego. Nawiązując do sytuacji muzycznej w kraju, a także do twórczości samego kompozytora, jeden z krytyków relacjonuje: „W ostatnim czasie pojawiło się wiele utworów - miniatur, a także dzieł o większych rozmiarach. Jednak w sposób szczególny odświeża i umacnia ducha, podtrzymuje nadzieję, że godnych pracowników nam nie brakuje, że wybrniemy z dzieciństwa w sztuce gdzie toniemy nieomal zupełnie"[1120]. Wieniawski postrzegany był więc jako jeden z czołowych polskich twórców muzyki salonowej. Jak już wspomniano, pod koniec lat 50-tych Wieniawski rozpoczął prace nad drugim swoim dziełem symfonicznym. Jedno z pierwszych wykonań *Uwertury D-dur*, uważanej dzisiaj za zaginioną, miało miejsce 4 maja 1860 roku[1121]. Było ono częścią koncertu charytatywnego na rzecz instytucji pod nazwą „Przytulisko", której celem było wspieranie bezdomnych. Była to jednocześnie jedna z ostatnich kompozycji ukończonych przez Wieniawskiego przed przeprowadzką do Moskwy, gdzie kontynuował swoją działalność kompozytorską w obranych wcześniej kierunkach swojej twórczości.

1.2. Okres moskiewski

Środowisko rosyjskie, a zwłaszcza takie ośrodki jak Moskwa i Sankt Petersburg, były już wcześniej dobrze znane Wieniawskiemu z racji jego licznych podróży i koncertów, jakie odbył wraz z matką i bratem. Tutaj jednak musiał odnaleźć się w nowej roli - nauczyciela gry na fortepianie, co nie pozostało bez wpływu na jego dorobek, który w dużej części miał charakter pedagogiczny. Wieniawski dość szybko wniknął w miejscowe środowisko, gdzie nawiązywał nowe znajomości, a poznając

[1119] RM (1858), nr 15, s. 113.
[1120] RM (1858), nr 51, s. 405.
[1121] RM (1860), nr 10, s. 174.

dokonania tamtejszych kompozytorów rozwijał swój warsztat kompozytorski i od nich czerpał inspiracje dla własnej twórczości. Na krótko przed wyjazdem do stolicy Rosji rozpoczął prace nad kolejnym utworem symfonicznym. Uważana dzisiaj za zaginioną *Uwertura E-dur op. 28* to utwór, o którym nie posiadamy w zasadzie żadnych informacji i do dnia dzisiejszego uznawany jest za zaginiony[1122]. O jego istnieniu dowiadujemy się z obszernego, a zarazem jednego z pierwszych materiałów biograficznych[1123] Wieniawskiego, w którym zamieszczono chronologiczny spis dzieł powstałych do 1884 roku.

W omawianym okresie Wieniawski nie miał zbyt dużo możliwości rozwoju w zakresie działalności kompozytorskiej, o czym świadczy niewielka ilość pozostawionych po sobie utworów z tego czasu. Tezie tej sprzyja także fakt świadczący o tym, iż ograniczył się on wyłącznie do solowej twórczości fortepianowej, a znacząca liczba utworów z tych lat nie została przez niego ukończona. Analizując jednak poszczególne formy należy stwierdzić, że Wieniawski kontynuował tendencje rozpoczęte w okresie młodzieńczym. Jego zainteresowania kompozytorskie uległy jednak krystalizacji objawiającej się wykorzystaniem znacznie węższej palety gatunków muzycznych. Prawdopodobnie niektóre z nich zamierzał dokończyć w Warszawie bądź w Brukseli. Wnioski takie wysnuć można na podstawie przeprowadzonej kwerendy w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Brukseli, w wyniku której odnaleziono jeden z „brudnopisów" zawierających szkice utworów sporządzone jeszcze w Moskwie. Należy także podkreślić, że podczas swojego pobytu w Moskwie kompozytor swoje zainteresowania twórcze skierował głównie w stronę nurtu narodowego. Na przełomie 1859 i 1860 roku Wieniawski przebywał w Warszawie, gdzie występował kilkakrotnie, także z cyklem *Poranków muzycznych*, o czym była mowa już wcześniej. W tym czasie rozpoczął prace nad *Impromptu H-dur op. 19 no. 1*, dedykowanego swojej uczennicy Henriette Rosen z Czartoryskich[1124]. Tym samym, w wyraźny sposób, Wieniawski zaznaczył swoją uległość wobec Fryderyka Chopina, który formę zaczerpnął od J.H. Voriska. Jednak dzięki pianiście z Żelazowej Woli gatunek ten przedostał się na grunt muzyki polskiej i został zapożyczony przez wielu późniejszych twórców, do których dołączył także Wieniawski. Przez kolejne pięć lat kompozytor pracował nad utworami reprezentującymi nurt narodowy. W ten sposób Wieniawski chciał zaznaczyć swój

[1122] Być może kompozycja znajduje się w Bibliotece Konserwatorium Muzycznego w Moskwie.
[1123] J. Kleczyński, *Józef Wieniawski*, EMiT (1884), nr 36, s. 371.
[1124] Henriette Rosen z Czartoryskich - bliżej nie znana przedstawicielka rodziny arystokratycznej.

szacunek nie tylko wobec tradycji narodowych, ale również Fryderyka Chopina. W połowie 1861 roku Wieniawski zainicjował prace nad *Polonezem As-dur op. 21*, dedykowanym Rossiniemu. Była to druga z czterech kompozycji na fortepian utrzymanych w tym stylu. Utwór ten ukazał się w Moskwie w 1862 roku kilka miesięcy po powstaniu, nakładem wydawnictwa Aleksandra Gutheila. Nie był to jedyny utwór o zabarwieniu narodowym, jaki powstał w tamtym okresie. Równolegle pianista pracował nad jednym z większych cyklów, opatrzonych później numerem 23 w katalogu swoich kompozycji. Pod koniec 1863 roku opublikowano w paryskiej oficynie wydawniczej Gustawa Aleksandra Flaxlanda[1125] dwa zeszyty zawierające osiem mazurków. W mazurkach i polonezach Wieniawskiego można odnaleźć wiele podobieństw. W dorobku tego 26-letniego Wieniawskiego znajdują się także dzieła o wielkich rozmiarach. Co znamienite, Wieniawski dopiero teraz zdecydował się na sięgnięcie po formę muzyczną mazurka. W odróżnieniu od niego „młody Fryderyk, przesiąknięty muzyką ludową, swojego pierwszego *Mazurka As-dur op. 7* skomponował w roku 1824”[1126], a więc w wieku czternastu lat. Można zatem powiedzieć, że Chopin swój warsztat kompozytorski, w przeciwieństwie do Józefa, kształtował na gruncie właśnie tej formy, w której *de facto* tworzył przez kolejne lata.

Rozpatrując przytoczone miniatury Wieniawskiego należy zwrócić uwagę na kilka szczegółów, wśród których znajdują się dedykacje. Kompozytor ten należy bowiem do grona tych twórców, którzy swoim utworom nadają adresatów. Wieniawski kilka z nich postanowił zadedykować swoim uczniom, wśród których wyróżniamy Michaline Olisar czy Adolphe’a de Haaren’a, ale także ważnym dla siebie osobom, z którymi utrzymywał kontakty. Utwory poświęcił także między innymi Philippe’owi de Chimay’owi[1127] - dziennikarzowi i dyplomacie, przedstawicielowi jednego z arystokratycznych rodów ówczesnej Belgii, ale także Julesowi Lacroix[1128] - paryskiemu księgarzowi, który w 1851 roku poślubił Karolinę Sobańską z Rzewuskich[1129] - przyjaciółkę i uczennicę Wieniawskiego. W swoich utworach Wieniawski usiłował połączyć język muzyczny Chopina i styl narodowy z cechami

[1125] George Flaxland (1821-1895) – francuski księgarz i wydawca dzieł Moniuszki, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09797 (dostęp: 2.06.2019).
[1126] M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 347.
[1127] Philippe de Chimay (1801-1886) - bliżej nieznany przedstawiciel belgijskiej rodziny arystokratycznej, 22 książę Chimay, https://en.wikipedia.org/wiki/Prince_de_Chimay (dostęp: 4.06.2019).
[1128] Jules Lacroix (1809-1887) - bliżej nieznany paryski księgarz, mąż Karoliny Rzewuskiej, https://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Lacroix (dostęp: 4.06.2019).
[1129] Karolina Sobańska (1795-1885) - agentka policji carskiej, przyjaciółka A. Mickiewicza, B. Mucha, *Carska agentka Karolina Sobańska w roli muzy Puszkina i Mickiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” (1988), nr 8-9, s. 89-103.

charakterystycznymi dla niemieckiego romantyzmu, które kilka lat wcześniej wyniósł ze szkoły berlińskiej. Muzyk w latach 60-tych XIX wieku nie był jedynym polskim kompozytorem tworzącym w tym duchu, bowiem dwa lata po Wieniawskim cykl swoich mazurków wydał Józef Brzowski. Już jako dojrzały twórca, ówczesny profesor fortepianu w Instytucie Muzycznym w Warszawie, ujawnił swój wykrystalizowany, dojrzały warsztat kompozytorski. Jego *Trios Mazurkas pour le Piano op. 12*, jakie ukazały się w 1866 roku w stolicy Francji, to utwory, których język muzyczny ściśle koresponduje z kompozycjami autorstwa Wieniawskiego. Nie można w tym miejscu nie odnieść się do twórczości Ignacego Krzyżanowskiego, która zdominowana została poprzez miniatury, ale również większe formy o zabarwieniu narodowym. Kiedy Wieniawski pracował nad pierwszym swoim polonezem - op. 13, Krzyżanowski przygotowywał do druku jedno z największych swoich osiągnięć - *Poloneza As-dur op. 20,* dedykowanego pamięci Karola Kurpińskiego. Pianista z Opatowa, w odróżnieniu od Wieniawskiego, należy do grona tych twórców, którzy pozostali wierni stylistyce wyznaczonej przez swoich poprzedników. Doskonały tego przykład stanowią *Deux Mazurkas pour Piano op. 54*, wydane w 1893 roku.

Być może jednak Wieniawski chciał podążyć śladem swojego starszego kolegi Antoniego Kątskiego. W połowie lat 40. XIX wieku pianista z Krakowa przebywał w Paryżu, gdzie zaprzyjaźnił się z Chopinem. Wynikiem tej znajomości były ich wspólne koncerty. W czasie kiedy Wieniawski przebywał na studiach w Berlinie, jego starszy kolega pełnił funkcję nadwornego pianisty - nauczyciela fortepianu na dworze księżniczki pruskiej Ludwiki, skąd wyjechał do Petersburga. Tam założył Towarzystwo Miłośników Muzyki Klasycznej. W 1842 roku, jako owoc jego dwuletniej pracy, ukazał się zbiór dzieł - opus 44 zawierający sześć mazurków poprzedzonych polonezem. Utwory te stanowią jednolitą całość, jednak mogą być także wykonywane niezależnie od siebie, co później w przypadku swoich miniatur powtórzy Wieniawski.

W okresie moskiewskim kontynuację tendencji nawiązujących do stylistyki niemieckiej stanowił kolejny cykl ośmiu utworów, ukończonych pod koniec 1868 roku. Warto poświęcić im nieco więcej uwagi, ponieważ stanowią niespotykaną formę na gruncie polskiej literatury fortepianowej. Jak wiadomo, kameralistyka fortepianowa epoki romantyzmu w przeważającej większości została zdominowana przez formę pieśni, którą kompozytorzy poddawali różnorodnym modyfikacjom, tworząc tym samym na jej gruncie wiele odmian. Doskonałym przykładem tego jest także twórczość kompozytorów polskich, zwłaszcza tych często pomijanych - Wojciecha Sowińskiego,

Józefa Poniatowskiego czy Michała Kleofasa Ogińskiego. Jednym z pionierów w tej dziedzinie był także Feliks Mendelssohn-Bartholdy, który stworzył gatunek określany mianem „pieśni bez słów". Niemiecki kompozytor, za pośrednictwem *48 Lieder*, wyznaczył nową ścieżkę, którą podążyło wielu jego następców. W polskiej literaturze fortepianowej forma ta została potraktowana w sposób marginalny, dlatego warto poświęcić więcej miejsca temu zagadnieniu. Pierwsze „pieśni bez słów" Mendelssohna ukazały się na przełomie lat 1929-1930. Był to początek nowej ścieżki w dziedzinie liryki wokalnej, która pomimo tego, że dość szybko przeniknęła na grunt muzyki polskiej, spotkała się z niewielkim zainteresowaniem. Nie oznacza to jednak, że została pominięta. To właśnie J. Wieniawski był jednym z prekursorów tego gatunku w polskiej literaturze fortepianowej. Innym muzykiem tworzącym „pieśni bez słów" był pianista Kazimierz Wernik[1130]. Znacznie rzadziej poświęcał się on kompozycji, tworząc głównie miniatury, wśród których znajduje się wydana pośmiertnie *Pensé fugitive* - niewielki utwór ściśle korespondujący z twórczością Mendelssohna. Dzieło to zostało zadedykowane Karolinie Hornziel[1131]. Dość ciekawym jest fakt, iż utwór ten został wydany w 1860 roku nakładem niewielkiej warszawskiej oficyny Mękarskiego, a jego korekty dokonał Józef Wieniawski, o czym informuje karta tytułowa utworu.

Szczyt osiągnięć polskich kompozytorów XIX wieku na gruncie *Lieder ohne Worte* przypadł na pierwszą połowę lat 70-tych. Zanim omówimy *Romances Sans Paroles op. 14* Wieniawskiego, należy się zatrzymać nad twórczością pozostałych trzech kompozytorów, którzy sięgnęli po tę formę muzyczną. Pierwszym z nich jest wspominany już Antoni Kątski. Niemal równolegle z kompozycjami Wieniawskiego ukazało się także *Romances sans Parole* Floriana Miładowskiego[1132], natomiast w 1870 roku światło dzienne ujrzała jego kompozycja *Romance Sans Paroles op. 152* z podtytułem *Ne M'oubliez Pas.* Dziewięć lat później nakładem „Echa Muzycznego" została wydana podobna kompozycja - *Ah! Ch'Io Tamo.* Obydwa utwory utrzymane są w stylistyce kompozytora z Hamburga, zachowując przede wszystkim śpiewność charakterystyczną dla liryki wokalnej. Są to jednak niewielkie miniatury, będące prawdopodobnie próbą podążania tym śladem. Podobne zjawiska zaobserwować można u Ignacego Krzyżanowskiego i Józefa Poniatowskiego. Pierwszy z nich odbył studia pod kierunkiem Franciszka Mireckiego - jednego z najbardziej rozpoznawalnych

[1130] Kazimierz Wernik (1828-1859) - pianista, uczeń F. Chopina, J. Huneker, *Chopin*. *The man and his music*, Auckland 2008, s. 84.
[1131] Karolina Hornziel – bliżej nieznana córka lubelskiego kapelmistrza Jana Hornziela.
[1132] Florian Miładowski (1819-1889) - kompozytor, pianista, pedagog, uczeń S. Moniuszki, S. Dybowski, *Franciszek Liszt - przyjaciel Polski i Polaków*, Warszawa 2018, s. 345.

wówczas kompozytorów. Krzyżanowski posunął się jednak dużo dalej, o czym świadczy wydana w 1872 roku *Chant Sans Paroles op. 32 no 2*. Utwór przybiera narzuconą przez Mendelssohna strukturę ABA. Trzyczęściowa budowa, jaką realizuje Krzyżanowski, wynikająca jednocześnie z zasad przyjętych przez twórcę formy, służy budowaniu kontrastów, co podkreślają także inne zabiegi, takie jak zmiana tonacji, trybu i metrum. Warto w tym miejscu wspomnieć także o kompozycjach Józefa Poniatowskiego. W przerwach pomiędzy tworzeniem kolejnych oper bratanek króla Stanisława Augusta znajdował czas na mniejsze formy, co zaowocowało powstaniem ponad 90 pieśni[1133] i niewielkiego cyklu miniatur fortepianowych. W 1873 roku nakładem wydawnictwa Ricordi z Mediolanu ukazała się kompozycja *Chant du Paysan op. 3*[1134], która pomimo niewielkich rozmiarów pod względem budowy i charakteru nosi znamiona „pieśni bez słów". Nie ulega jednak wątpliwości, że prekursorem tego gatunku na gruncie polskim był Józef Wieniawski, który wprowadził tę formę do muzyki rodzimej. Wieniawski prace nad cyklem ośmiu *Romances Sans Paroles op. 14* rozpoczął z początkiem 1864 roku. Osiem kompozycji, które pierwszy raz ukazały się pod koniec 1869 roku w wydawnictwie Bote&G. Bock z Berlina, zostały umieszczone w dwóch osobnych zeszytach. Ich adresatem był wybitny niemiecki pianista i kompozytor Adolf von Henselt[1135]. Wieniawski większość swoich kompozycji dedykował wybitnym pianistom, swoim przyjaciołom, a także innym muzykom. Można by się jednak zastanawiać dlaczego właśnie wtedy do tego grona dołączył Adolf von Henselt[1136]. Otóż muzyk ten „w 1867 roku Niemiec od Antoniego Rubinsteina przejął obowiązki dyrektora Konserwatorium Muzycznego w Petersburgu"[1137], obejmując także częściowo stanowisko profesora fortepianu.

Wieniawski w omawianej formie zachowa wiele elementów narzuconych przez jej prekursora, wśród których znajdzie się melodyjność kantylenowa, wyodrębnienie najwyższego głosu czy budowa trójdzielna. Wieniawski, w odróżnieniu od Mendelssohna, w pewnym stopniu zatraci wyznaczony tor. Nie można w tym miejscu pominąć jednego z „brudnopisów" znajdującego się obecnie w bibliotece Brukselskiego Konserwatorium Muzycznego. Na pierwszej karcie tego zbioru widnieje data 9 sierpnia

[1133] CMLCHF, sygn. Mus 3461.2-34.
[1134] BKMGVM, sygn. Mus. 2.3.105 IV.
[1135] J. Wieniawski, *Romances Sans Paroles pour le Piano,* Berlin 1869.
[1136] Adolf von Henselt (1814-1889) – niemiecki pianista, wirtuoz i kompozytor, http://www.henseltsociety.org/henselt.htm (dostęp: 2.06.2019).
[1137] Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1952, s. 143.

1864 roku[1138], a więc czasu, kiedy Wieniawski przebywał w Moskwie. Już na pierwszych stronach znajdziemy zarys *Romances Sans Paroles h-moll op. 14 no. 3*, co pozwala wysnuć przypuszczenia, że była to pierwsza kompozycja z tego zbioru. Wspomniany zbiór rękopisów ujawnia także cały szereg kompozycji, które nie zostały wydane i ukończone, co pozwala wskazać nowe szczegóły dotyczące genezy zawartych tam utworów. Kompozytor już wtedy rozpoczął prace nad *Sonatą skrzypcową d-moll op. 24*. Mówiąc o tej kompozycji należy zwrócić jeszcze uwagę na jedno z późniejszych źródeł[1139], zawierające jednak datę po wydaniu drukiem utworu. Omawiany zbiór zawiera także cykl kanonów na fortepian, będących prawdopodobnie próbą odwzorowania *Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha. Wydaje się, że lata spędzone w Moskwie nie przyniosły Wieniawskiemu znacznego rozwoju dorobku kompozytorskiego, prawdopodobnie dlatego, iż nie miał on zbyt wiele czasu na tworzenie nowych utworów.

1.3. Okres warszawski

Przeprowadzka do Warszawy została poprzedzona kilkoma podróżami zagranicznymi obfitującymi w koncerty, podczas których Wieniawski prezentował także własną twórczość. Wraz z przyjazdem do stolicy pianista wziął na siebie ogrom obowiązków związanych przede wszystkim z organizacją życia muzycznego w tym mieście wykorzystując doświadczenia nabyte w Moskwie i Petersburgu. Znaczącemu ożywieniu uległa także działalność pedagogiczna i kompozytorska Wieniawskiego. Większość rękopisów z tego okresu uznaje się jednak za zaginione. Niemal wszystkie kompozycje, których powstanie należy wiązać z tym okresem, zostały wydane w 1875 roku. Podobnie jak w okresie moskiewskim, na pierwszy plan wysuwa się solowa twórczość fortepianowa. Wieniawski kontynuował jednakże nurt tradycyjny swojej twórczości, charakterystyczny dla okresu berlińskiego, odwołujący się do barokowej szkoły niemieckiej, czego przykładem jest utwór *Fantasie et Fugue b-moll op. 25*. Chociaż jego druga część odbiega od tradycyjnych wzorców, to Wieniawski przypomina w nim o korzeniach swojej twórczości. Sięgnął nie tylko po formy kantylenowe, liryczne, czy nawiązujące do nurtu narodowego, ale także kompozycje bardziej wymagające.

[1138] BKKMB, sygn. FC-3-W_005_3_0001.
[1139] Zagadnienie, z uwagi na rozbieżność czasową, zostanie omówione w kolejnym punkcie.

Na rok 1875 datuje się na dwie kompozycje: *Etude de Concert op. 33* i *Deuxiéme Etude de Concert op. 36*. Obydwa te utwory Wieniawski dedykował pianistkom: Melanii Więckowskiej i Sophie Menter[1140], w której twórczości odnajdujemy także akcenty polskie, jak chociażby *Mazurek op. 6*[1141], będący częścią cyklu miniatur fortepianowych. Wracając jednak do *Etiudy koncertowej* należy zwrócić uwagę na fakt, że na gruncie muzyki polskiej jej historia zaczęła się kilkanaście lat wcześniej, niż sięgnął po nią Wieniawski. W 1843 roku, nakładem wydawnictwa Challiot z Paryża, ukazał się zbiór *12 Grandes Études de Concert á Aujest Développés op. 60*[1142] autorstwa Wojciecha Sowińskiego. Był to pierwszy cykl zawierający kompozycje utrzymane w tej formie, po wcześniejszym wydaniu utworów Fryderyka Chopina[1143]. Po wydaniu tych dzieł nastąpiła ponad dziesięcioletnia przerwa w ukazywaniu się utworów w tej formie. Oczywiście nie można w tym miejscu pominąć pojedynczych kompozycji autorstwa polskich twórców, które pojawiały się sporadycznie. Wymienić należy m.in. Antoniego Kątskiego, Ignacego Krzyżanowskiego czy Henryka Pachulskiego. *Etiuda koncertowa* także w twórczości Józefa Wieniawskiego znalazła dwojakie zastosowanie: pedagogiczne i koncertowe. Kompozytor wielokrotnie prezentując własną twórczość wykonywał *Etiudy koncertowe.* Równie intensywnie Wieniawski sięgał po dobrze znane mu formy romantyczne. W 1876 roku ukazało się *Deuxiéme Tarantelle op. 35* zadedykowane Annie Essipoff[1144], o której w jednym ze swoich listów do Wieniawskiego wspomina Teodor Leszetycki, jako „najzdolniejszej ze swych uczennic”[1145]. Dowodem podkreślającym słuszność tego sformułowania była jej szybko rozwijająca się kariera, a wreszcie objęcie w 1893 roku stanowiska profesora w petersburskim Konserwatorium Muzycznym. Niedługo później powstało też *Deuxiéme Impromptu op. 34*[1146], opatrzone wcześniejszym opusem z powodu powstania, opublikowane dopiero dwa lata po jego napisaniu. W twórczości Wieniawskiego w omawianym okresie pojawił się także akcent narodowy. Kompopzytor po raz trzeci sięgnął bowiem po formę poloneza. *Trioisiéme*

[1140] Sophie Menter (1846-1918) – niemiecka pianistka i kompozytorka, najsłynniejsza uczennica Franciszka Liszta, H. Schonberg, *The Great Pianists*, New York 1987.
[1141] S. Menter, *Morceaux pour Piano,* Leipzig 1909.
[1142] W. Sowiński, *12 Grandes Études de Concert á Aujest Développés* op. 60, Paris 1843.
[1143] Historia *Etiud* Fryderyka Chopina sięga II połowy lat 20-tych. Pierwsza wzmianka na ich temat pojawia się w liście pianisty z Żelazowej Woli do Tytusa Woyciechowskiego z 20 października 1829 roku, w którym kompozytor napisał: „Zrobiłem *exercice* duże *en forme* w moim jednym sposobie”, zob. F. Łukasiewicz, *Etiudy Chopina*, „Wiadomości Muzyczne” (1925), nr 7, s. 197.
[1144] J. Wieniawski, *Deuxiéme Tarantelle* op. 35, Leipzig 1876.
[1145] BWTM, List Teodora Leszetyckiego do Józefa Wieniawskiego z 3 marca 1889 roku, sygn. D 20/14.
[1146] J. Wieniawski, *Deuxiéme Impromptu op. 34*, Leipzig 1878.

Polonaise op. 27[1147] został zadedykowany Marii Czetwertyńskiej z Uruskich[1148], co miało prawdopodobnie dwojakie znaczenie. Było podyktowane wyrazem sympatii do uczennicy, ale także chęcią pozyskania sympatii ze strony jednego z czołowych rodów ówczesnej arystokracji. Należy podkreślić, iż do dzisiaj, oprócz wspomnianych wyżej utworów, nie zostały wydane pozostałe kompozycje Wieniawskiego z tego okresu.

Osobnego omówienia wymaga twórczość Wieniawskiego z tego okresu, która do dziś nie została wydana[1149]. Najbardziej prawdopodobnym powodem tego wydaje się fakt, iż dzieła te nie zostały ukończone. Należą do nich zarówno utwory solowe, jak i kameralne. Należy w tym miejscu wziąć pod uwagę kolejny ze zbiorów[1150] zawierających rękopisy, jaki znajduje się w Bibliotece Królewskiego Konserwatorium Muzycznego. Kompozytor nie zamieścił na nim daty na stronie tytułowej, co czynił zazwyczaj przy poprzednich dziełach. Informacja o roku powstania umieszczona została w ponad stustronicowym zbiorze, w którym odczytać możemy rok 1872[1151], a na ostatniej stronie widnieje data 18 kwietnia 1878 roku[1152] i miejsce napisania - Paryż. Zdecydowaną większość opublikowanych w zbiorze kompozycji stanowią szkice utworów niedokończonych. Należą do nich m.in. dwie „pieśni bez słów", tonacji fis-moll i F-dur. Z ich analizy wynika, iż reprezentują one inny typ, niż opublikowane jako opus 18. Wśród kompozycji znajduje się *Reverie et Contemplation poemant H-dur*[1153]. Szkic tej kilkustronicowej miniatury nie przypomina późniejszego *Reverie op. 45*, podobnie jak trzy kolejne utwory w zbiorze nie przypominają swoich odpowiedników. *Genze Idyllique Chinois*[1154] zostało skonstruowane w oparciu o formę tematu z wariacjami, czego kompozytor nie stosuje w przypadku innych utworów utrzymanych w tym stylu. Dwa pozostałe dzieła na fortepian solo zamieszczone w omawianym zbiorze to *Serenade de Concert*[1155] oraz *Romance on Mazourka Ges-dur*[1156], które

[1147] J. Wieniawski, *Trioisiéme Polonaise op. 27*, Leipzig 1879.
[1148] Maria Czetwertyńska (1853-1931) - była córką Seweryna - urzędnika na dworze carskim. Po ślubie z Włodzimierzem Czetwertyńskim w 1872 roku, z którym zamieszkała w Milanowie - jednym z centrów ówczesnego okolicznego życia gospodarczego, kulturalnego i towarzyskiego w dzisiejszym Województwie Lubelskim", A. Czetwertyński, *Czetwertyńscy na wozie i pod wozem*, Warszawa 2004, s. 34-39.
[1149] W pierwszej kolejności, z zachowaniem chronologii i porządku tematycznego, zostanie omówiona twórczość na fortepian solo, a następnie historia muzyki kameralnej z tego okresu.
[1150] BKKMB, sygn. BBc-55837.
[1151] BKKMB, sygn. BBc-55837, k. 129.
[1152] BKKMB, sygn. BBc-55837, k. 144.
[1153] BKKMB, sygn. BBc-55837, k. 24-28.
[1154] BKKMB, sygn. BBc-55837, k. 28-30.
[1155] BKKMB, sygn. BBC-55837, k. 30-33.
[1156] BKKMB, sygn. BBC-55837, k. 34-35.

również różnią się zasadniczo od *Mazourka de Concert op. 41*. Rozważając twórczość Wieniawskiego w tym okresie nie można pominąć utworów kameralnych. Zanim pianista wyjechał z Warszawy do stolicy Belgii, ukazały się drukiem dwa utwory zajmujące dzisiaj istotne miejsce na gruncie polskiej kameralistyki fortepianowej. Biorąc pod uwagę wspomniany zbiór rękopisów należy przypuszczać, że Wieniawski nad obydwoma utworami pracował równolegle, bowiem we wspomnianym zbiorze rękopisów, pomiędzy dwiema kartami datowanymi na lata 1872 i 1878, znajdują się również szkice obydwu sonat - skrzypcowej i wiolonczelowej. Karty dotyczące poszczególnych utworów nie zostały uporządkowane, bądź kompozytor poszczególne utwory pisał na przemian, co można wywnioskować na podstawie klucza z *sonaty wiolonczelowej*. Należy także przypuszczać, że data zamieszczona na ostatniej stronie zbioru nie była przypadkowa. Jak wspomniano, w 1878 roku Wieniawski zakończył współpracę z WTM, rezygnując z funkcji dyrektora artystycznego tej instytucji. Na początku grudnia 1878 roku „Kurier Warszawski" zamieścił informację, zgodnie z którą *Sonata wiolonczelowa op. 26* została skierowana do druku[1157], natomiast trzy tygodnie później dowiadujemy się, że utwór został wydany w Londynie wraz z innymi kompozycjami Wieniawskiego. W tym miejscu należy zwrócić jednak uwagę na informacje sprzeczne z dzisiejszą wiedzą na temat twórczości kompozytora. Otóż nieznany autor informacji z 3 grudnia twierdzi, że Wieniawski dedykował ten utwór Aleksandrowi Michałowskiemu[1158], w rzeczywistości jednak jej adresatem był król holenderski Wilhelm III. Biorąc pod uwagę obydwa pełne rękopisy - zarówno *Sonaty wiolonczelowej*[1159], jak też *Sonaty skrzypcowej*[1160] trudno jest określić dokładną datę ich ukończenia, bowiem sam kompozytor nie podał takiej informacji. Pod koniec swojego pobytu w Warszawie Wieniawski rozpoczął pracę nad jeszcze trzema kompozycjami kameralnymi, z których ukończył tylko jedno. Jednym z tych utworów *Trio G-dur op. 40* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę opublikowane w 1885 roku.

Jest to kolejny dowód potwierdzający tezę o staranności, z jaką Wieniawski podchodził do sztuki kompozycji, bowiem od momentu napisania do ukazania się utworu drukiem minęło ponad siedem lat.

[1157] KW (1878), nr 271, s. 2.
[1158] Tamże.
[1159] BKKMB, sygn. FC-3-W-20.
[1160] BKKMB, sygn. FC-3-W-091/2.

1.4. Okres brukselski

Przeprowadzka Wieniawskiego do stolicy Belgii w 1882 roku była decyzją, która pociągnęła za sobą bardzo korzystne konsekwencje w kontekście jego twórczości kompozytorskiej. Do tego momentu liczne obowiązki związane z działalnością pedagogiczną, koncertową, a także zaangażowaniem w kreowanie życia muzycznego wybranych miast Europy nie pozwoliły mu na prowadzenie działalności kompozytorskiej w zadowalającym go stopniu. Już we wrześniu 1880 roku czytelnicy „Echa Muzycznego" dowiedzieli się, że „wyszedł już drukiem *drugi walc koncertowy* Józefa Wieniawskiego"[1161], a Kleczyński miał tutaj na myśli *Valse de concert* e-*moll op. 30* - jedną z najczęściej prezentowanych własnych kompozycji muzyka. W 1884 roku pojawiły się informacje na temat dwóch kolejnych utworów. Pierwsza to *Nocturne e-moll op. 37* dedykowany Marii Iwanowskiej. Utwór spotkał się z dość chłodnym przyjęciem publiczności. Został zaliczony do „rzędu lepszych bezwarunkowo utworów"[1162], jednak w tym samym miejscu stwierdzono, że „natchnienie tu nie przebija, raczèj pracowita i erudycyjna robota"[1163], co było zaledwie początkiem krytyki pod adresem kompozytora. Niedługo potem, ukazał się zbiór *Six pièces romantiques pour le piano*, oznaczony jako opus 39. Jak stwierdzi Kleczyński: „to dobrze i starannie napisane utwory, ale... ciężkie trochę"[1164], co dalej uzasadnia tłumacząc, że „widocznie za wiele starał się autor o opracowanie - za mało śmiałości okazał w planie i w motywach"[1165], po czym dokonuje krótkiej charakterystyki wybranych części zbioru. Jego zdaniem „pierwszy numer - *Idylla* najwdzięcznièj się rysuje, temat n. 4 - *Ballady* - bardzo udany, n. 2, *Evocation,* wydaje się nieco napuszonym, natomiast N. 6 - *Danse rustique,* ma najwięcej życia"[1166]. W tym miejscu należy zauważyć, że opus 37 nie było oznaczeniem wykorzystanym po raz pierwszy w katalogu dzieł Wieniawskiego. Już od 1877 roku pod tym numerem figurowała *Cadenza*, która ukazała się wraz z innymi utworami nakładem londyńskiej drukarni Stanley Lucas,

[1161] J. Kleczyński, *Nowości Muzyczne*, EMiT (1880), nr 19, s. 154.
[1162] J. Kleczyński, *Nowości Muzyczne*, EMiT (1884), nr 33, s. 344.
[1163] Tamże.
[1164] J. Kleczyński, *Nowości Muzyczne*, EMiT (1884), nr 56, s. 576.
[1165] Tamże.
[1166] Tamże.

Weber&C[1167], jednak utwór ten pomija Jan Kleczyński w sporządzonym przez siebie katalogu dzieł kompozytora[1168], co dowodzi pewnych nieścisłości. W maju 1884 roku w czasopiśmie „Echo Muzyczne i Teatralne" ukazała się *Pieśń jesienna* oznaczona jako druga w opus 17[1169]. *Pieśń wiosenną* nr 1 na podstawie dzisiejszego stanu badań należy uznać za zaginioną.

Z dużym zainteresowaniem zarówno krytyków, jaki publiczności spotkało się *Trio G-dur op. 40*[1170], które kompozytor postanowił zadedykować swojemu przyjacielowi Charles'owi Reinecken'owi. Zdaniem anonimowego krytyka „nowy ten utwór wzięliśmy do ręki z prawdziwem zajęciem i wielkiem zaciekawieniem. Znając dotąd sonaty na skrzypce i fortepian oraz sonatę wiollonczellową tegoż autora"[1171]. Początkowy zachwyt przerodził się jednak w pewne rozczarowanie utworem. Jak dalej czytamy „w *trio* spodziewaliśmy się tedy odkryć nie mało przymiotów; nadzieje te jednak zupełnie zawiedzione zostały"[1172]. Uzasadniając słowa swojej krytyki dokonuje krótkiej charakterystyki poszczególnych części utworu: „Temata - oprócz pomysłu Scherza suche i niewdzięczne, forma rozwleczona, wszystko przeładowane sztucznym patosem, natomiast Adagio i Scherzo przy starannem wykonaniu mogą zrobić pewne wrażenie, w ogóle jednak dzieło całkiem wydaje się nam - chybioném"[1173]. W 1886 roku o *Trio* dowiedzieli się także belgijscy melomani, gdyż utwór został wydany przez oficynę Schott Fréres[1174]. Rok wcześniej światło dziennie ujrzała także *Fantazja op. 42* na dwa fortepiany, dedykowana Rudolfowi Stroblowi[1175]. Zgodnie z pierwszą informacją Józef Wieniawski napisał na dwa fortepiany nową *Fantazję*, którą miał wykonać wraz z pianistą Arturem de Greefem podczas własnego koncertu w Brukseli[1176]. Występ ten nie był pierwszym, podczas którego muzycy wystąpili wspólnie na jednej scenie. Pół roku później na temat tej kompozycji wypowiedział się Jan Kleczyński. Jego zdaniem „forma téj kompozycyi jest formą wielkiego preludium. […] myśl główna szczęśliwa -

[1167] J. Wieniawski, C*adenza 3me Concerto pourle Piano de Beethoven op. 37*, London 1877, BKKMB, sygn. FC-3-W_015
[1168] J. Kleczyński, *Józef Wieniawski*, EMiT (1884), nr 36, s. 274.
[1169] Rękopis kompozycji znajduje się w BWTM, sygn. R3450.
[1170] J. Kleczyński, *Nowości Muzyczne*, EMTiA (1885), nr 110, s. 428.
[1171] J. Kleczyński, *Nowości Muzyczne*, EMTiA (1886), nr 128, s. 110.
[1172] Tamże.
[1173] Tamże.
[1174] J. Wieniawski, *Fantaisie pour deux pianos op. 42*, Bruxelles 1886.
[1175] Rudolf Strobl (1831-1915) - polski kompozytor, pianista i pedagog pochodzenia niemieckiego, B. Chmara-Żaczkiewicz, *Rudolf Strobl*, PSB, t. 44, s. 338-339.
[1176] EMTiA (1885/1886), nr 119, s. 20.

przeprowadzenie jej również dobre - lubo za długie cokolwiek, jego zdaniem mniéj jasną jest część środkowa, w której byłoby pożądanem widać podkład melodyjny wyraźniejszy”[1177]. W podsumowaniu zauważa, iż „w literaturze dwu-fortepianowej - nie tak znów niezmiernie bogatéj, dzieło to będzie cennèm jéj wzbogaceniem”[1178].

Dzieło Wieniawskiego nie było jedynym utworem tego typu w omawianym okresie. Niemal równolegle ukazał się *Wędrowny Grajek* Zygmunta Noskowskiego - suita mazurków na chór mieszany i fortepian. Być może dlatego o wspomnianym koncercie Wieniawskiego szczegółowo rozpisywała się lokalna prasa. Anonimowy krytyk określa go mianem znakomitego interpretatora dzieł Bacha, Beethovena i Chopina[1179], wspomina także o wykonaniu przywołanej *Fantazji*. Rok później kompozycja została wydana po raz drugi nakładem niemieckiego wydawnictwa, które powołał do istnienia Bernard Schott[1180]. Publikacja dzieła nie zakończyła jednak prac Wieniawskiego nad tym utworem. Kompozytor powróci do niego dwadzieścia lat przed swoją śmiercią.

Również w polskiej prasie kompozycje Józefa Wieniawskiego spotykały się z chłodnym przyjęciem. W grudniu 1887 roku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” poinformowało, iż „Józef Wieniawski układa zbiór etiudów stylu i techniki (*virtuosite*) we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych”[1181], z których każda ma być dedykowana jednemu ze słynnych pianistów, „do którego talentu i natury artystycznej się odniesie”[1182]. Całość objęła cztery zeszyty. Tym razem w opinii Kleczyńskiego jest to dzieło, które obejmuje szereg utworów dobrze napisanych, świadczących o tym, iż autor zna fakturę muzyczną[1183]. Z kolei Delcroix twierdził, że 24 etiudy Wieniawskiego tworzą dzieło sztuki, techniki i dydaktyki[1184].

Oprócz omówionych dzieł, powstałych jeszcze w 1884 roku, należy przywołać jeszcze dwie inne kompozycje: *Balladę op. 31*[1185] oraz *Mazurka de Concert D-dur op.*

[1177] Tamże, s. 240.
[1178] Tamże.
[1179] *Le Concert Wieniawski*, L'AM (1886), nr 1, s. 6-7.
[1180] Bernard Schott (1748-1809) - niemiecki publicysta i wydawca muzyczny, M. Brück, *Schott Peter Bernard*, w: *Neue Deutsche Biographie*, Berlin 2007, s. 486.
[1181] J. Kleczyński, *Ze świata tonów*, EMiTA (1887), nr 218, s. 572.
[1182] Tamże.
[1183] J. Kleczyński, *Nowości Muzyczne*, EMiTA (1891), nr 390, s. 166.
[1184] L. Delcroix, *Joseph Wieniawski*, Brussel 1904, s. 9.
[1185] J. Wieniawski, *Ballade pour piano op. 31*, Hamburg 1884.

41[1186]. Biorąc je pod uwagę odnajdujemy w twórczości Wieniawskiego wyraz równoczesnego zainteresowania odmiennymi pod wieloma względami, stojącymi na przeciwległych biegunach, gatunkami.

W drugiej połowie lat 80-tych i na początku 90-tych kompozytor, oprócz prac nad miniaturami fortepianowymi i muzyką salonową, sięgnął po większe formy, nie porzucając jednak wcześniejszych zainteresowań. W pierwszej kolejności rozpoczął pracę nad *Symfonią D-dur op. 49*, której premiera miała miejsce 5 kwietnia 1900 roku[1187], w trakcie jednego z cyklicznych koncertów, w jakich Wieniawski regularnie uczestniczył w Grande Harmonie. Zapowiedź tego koncertu pojawiła się na łamach jednego z tygodników. Zgodnie z informacją zamieszczoną w prasie sam Wieniawski miał dyrygować orkiestrą podczas wykonania *Symfonii*[1188]. W tym samym miejscu pojawia się również informacja o udziale w koncercie Franza Servais'a, z którym Wieniawski zaprzyjaźnił się kilka lat wcześniej. Fakt ten wydaje się niezwykle interesujący w świetle korespondencji Belga i pianisty z Lublina. Servais skierował do Wieniawskiego list, w którym pisze: „To dla mnie prawdziwe święto, że będę dyrygował twoje utwory. Musimy uzyskać ich idealne wykonanie dla twojego i naszego dobra! Jeśli w środę przyjadę do Brukseli, poproszę o zarezerwowanie dla mnie godziny podczas dnia tak, abyśmy byli zgodni we wszystkim"[1189]. Wątpliwości budzi jednak data. Na liście autor podaje 24 marca, a więc kilka dni przed samym wydarzeniem. Nie zmienia to faktu, że pierwsze wykonanie utworu miało miejsce w Grande-Harmonie pod kierunkiem Wieniawskiego. Warto zaznaczyć, iż kompozycja ta była szczytowym osiągnięciem Józefa na gruncie muzyki symfonicznej.

Genezy powstania innych dzieł wchodzących w skład literatury symfonicznej Wieniawskiego należy doszukiwać się wcześniej, choć prace nad ich sfinalizowaniem trwały niekiedy kilka lat po ich powstaniu. Pierwszym etapem wieńczącym ten okres był koncert w dniu 30 października 1886 r.[1190], podczas którego miało miejsce pierwsze wykonanie *Guillaume le Taciturne op. 43* - uwertury dramatycznej, powstałej pod wpływem inspiracji twórczością i osobą Ryszarda Wagnera. Koncert odbył się nie w Grande Harmonie, ale „w Stowarzyszeniu Artystów Muzyków, a melomani obecni na

[1186] J. Wieniawski, *Mazurka de Concert pour piano op. 41*, Bruxelles 1884.
[1187] Tamże, s. 11.
[1188] *Petite Chronique*, L'AM (1900), nr 13, s. 107.
[1189] BKB, *List Franza Servaisa do Józefa Wieniawskiego*, BKB, sygn. Ms II 7485, k. 18.
[1190] S. Thieffry, dz. cyt., s. 65.

koncercie wysłuchali wspomnianej kompozycji pod batutą Léona Jehina”[1191]. Kolejne wykonania dzieła miały miejsce w Paryżu. Dla samego Wieniawskiego był to dość trudny czas, w którym musiał zmierzyć się z trudnymi decyzjami zawodowymi. Zaproponowano mu bowiem w tym czasie stanowisko dyrektora konserwatoriów muzycznych w Warszawie i Lembergu. Również kilka lat trwały prace czteroczęściową *Suite romantique op. 41*[1192]. Przy poszczególnych częściach autor umieszczał daty, które prawdopodobnie oznaczają moment ukończenia danego fragmentu kompozycji, na którą złożyły się: *Evocation* z datą 7 kwietnia 1892 roku, *Scherzo* bez daty, *Idylle* i *Mazourka Villageoise* z datą 19 maja 1892 roku[1193]. Z czasem utwór doczekał się autorskiej transkrypcji na fortepian[1194], jednak nie udało się odnaleźć informacji o pierwszym wykonaniu tego utworu. Prawdopodobnie Wieniawski ograniczył wówczas swoją działalność publiczną w Brukseli do kilku koncertów rocznie.

W tym samym roku Józef dokończył rozpoczęty wcześniej cykl ośmiu mazurków opus 23[1195], z których każdy został zadedykowany (prawdopodobnie) jednemu z jego uczniów. Autograf do pierwszego z nich, datowany na 6 kwietnia 1891 roku, znajduje się w Warszawie[1196]. Odczytać z niego możemy, iż miejscem powstania dzieła jest Bruksela. Pewne wątpliwości budzi fakt, czy powyższy autograf należy uznać za odpis rękopisu kompozytora. Pierwsze cztery kompozycje zostały wydane bowiem już w 1863 roku[1197] w Paryżu. Wydano wówczas *Sur l'Océan op. 28*[1198] i drugą edycję *Deuxiéme Impromptu F-dur op. 34*[1199], ale pianista rozpoczął także szkice innych kompozycji. Być może dlatego dopiero w omówionym powyżej rękopisie znalazła się *Fantazja op. 42*. Pomimo jej wydania kompozytor nie zaprzestał prac nad tym utworem. Zbiór *Esquisses I*[1200], datowany na 8 kwietnia 1892 roku, nosi podtytuł *Combien ce commencement avec les derniere mescue qui le truovent deja chez le copiste*. Jednak nie

[1191] Tamże.
[1192] J. Wieniawski, *Suite romantique pour Orchestre op. 41*, Bruxelles 1905.
[1193] BKKMB, sygn. FC-3-W_021.
[1194] J. Wieniawski, *Suite romantique pour Orchestre Transcription pour Piano par l'auteur*, Bruxelles 1905.
[1195] BKKMB, sygn. FC-3-W_021.
[1196] BWTM, sygn. R 3451.
[1197] J. Wieniawski, *4 Mazurkas pour Piano*, Paris 1863.
[1198] J. Wieniawski, *Sur l'Ocean op. 28*, Moscow 1880.
[1199] J. Wieniawski, *Deuxiéme Impromptu op. 34. Nouvelle édition soigneusement revue et corrigiéepar l'Auteur*, Paris 1879.
[1200] BKKMB, sygn. FC-3-W_005.

była to jedyna kompozycja, do której Wieniawski postanowił powrócić. Nie można pominąć *Pensée fugitive op. 8*, które opracował na fortepian i wiolonczelę[1201], nie umieszczając jednak daty na rękopisie.

Jeden z filarów dorobku kompozytora stanowi liryka wokalna. Poza wspomnianą już pieśnią z opus 17, napisaną prawdopodobnie podczas jednego z krótkich pobytów w Warszawie, istotnym okresem dla twórczości wokalno-instrumentalnej Wieniawskiego był przełom lat 1895-1896. Prawdopodobnie 14 października 1895 roku kompozytor ukończył *Modlitwę do Najświętszej Marii Panny Ostrobramskiej op. 16*, zwaną później także *Ave Maria*. Data ta widnieje na końcu rękopisu[1202] zawierającego tekst w trzech językach - polskim, niemieckim i francuskim. Odręczny odpis tej kompozycji znajduje się również w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym[1203]. Na stronie tytułowej zbioru podana jest jako miejsce powstania Bruksela. Notacji takiej nie było w przypadku wspomnianej pieśni z opus 17. Wraz z wersją drukowaną odnaleźć można także odręczny odpis utworu[1204], z oryginalnym tekstem w języku francuskim autorstwa belgijskiego poety Theodora Antheunisa[1205].

W 1895 roku Wieniawski rozpoczął pracę nad opus 50 zatytułowanym *6 Lieder*[1206]. Tym razem przy każdej z kompozycji umieścił datę powstania, co przedstawia tabela:

Tytuł utworu	Data powstania	Autor tekstu
Die Liebe begann in Monat März	5 października 1895	Heinrich Heine
Grabschrift	9 listopada 1895	Johann Wolfgang von Goethe
Kajüte	25 listopada 1895	Heinrich Heine
Nähe des Geliebten	20 grudnia 1895	Johann Wolfgang von Goethe
Fichtenbaum steht einsam	29 grudnia 1895	Heinrich Heine
Morgenlied	7 stycznia 1896	Heinrich Heine

Tabela 1: Spis chronologiczny pieśni z opus 50

[1201] BKKMB, sygn. FC-3-W_350.
[1202] BKKMB, sygn. FC-3-W_009.
[1203] BWTM, sygn. R 3453.
[1204] BKKMB, sygn. FC-3-W_320.
[1205] Theodor Anthenius (1840-1907) - bliżej nieznany belgijski poeta.
[1206] BKKMB, sygn. FC-3-W_003.

Kompozycje powstały w dość krótkim odstępie czasu. Oryginalne teksty Wieniawski zaczerpnął od dwóch poetów - Johanna Wolfganga Goethe'ego[1207] i Heinricha Heinego[1208]. W oryginale widnieje także zaznaczony innym kolorem tekst w języku francuskim, którego tłumaczenia dokonał Theodor Antheunis. Kompozycje nie zostały wydane drukiem. Ich odpisy znajdują się także w zbiorach biblioteki WTM[1209]. Warto zwrócić uwagę na różnice rękopisu brukselskiego i znajdującego się w Warszawie. W egzemplarzu warszawskim linia melodyczna partii wokalnej została przeniesiona do najwyższego głosu fortepianu.

Niemal równolegle powstawał zbiór sześciu duetów na sopran i tenor z towarzyszeniem fortepianu, do tekstu niemieckich poetów. Utwory te (opus 47) zawierają również tłumaczenie w języku francuskim autorstwa Theodora Authenuisa. Trudno jednoznacznie określić datę ich powstania. Cały zbiór kompozytor postanowił zadedykować swojemu przyjacielowi Juliuszowi Schulhoff'owi[1210], prawdopodobnie w dowód wdzięczności za poślubienie jego pasierbicy Melanii. Cykl obejmuje następujące kompozycje (tab. 2):

Tytuł utworu	Autor tekstu
Wach auf!	Friedrich von Bodenstedt
Omar ser Khalif	Friedrich von Bodenstedt
Die Spinnerin	Alfred Fitger
Viel Vögel sind geflogen	Robert Hamerling
Mailied	Johann Wolfgang von Goethe
Wandrers Nachtlied	Johann Wolfgang von Goethe[1211]

Tabela 2: Spis utworów wchodzących w skład opus 47

Wieniawski nieco wcześniej w Brukseli skomponował jeszcze jeden cykl pieśni, oznaczonych jako opus 38. Złożyły się na niego cztery pieśni na sopran z towarzyszeniem fortepianu, w których posłużył się tekstami trzech francuskich

[1207] Johann Wolfgang Goethe (1749-1816) - niemiecki pisarz, dramaturg, uczony i polityk, P. Boerner, *Goethe*, London 2013.
[1208] Heinrich Heine (1797-1856) - jeden z najwybitniejszych z najwybitniejszych niemieckich prozaików przełomu XVIII i XIX wieku, M. Brod, *Heinrich Heine*, Wallstein 2015.
[1209] BWTM, sygn. R 3452.
[1210] Juliusz Schulhoff (1825-1898) - czeski pianista, wirtuoz i kompozytor epoki romantyzmu, A. Erchlich, *Celebrowani pianiści przeszłości i teraźniejszości*, New York 1900, s. 308-309.
[1211] Rękopisy kompozycji znajdują się w BKKMB, sygn. FC-3-W-002.

poetów oraz tekstem Zygmunta Krasińskiego[1212], przetłumaczonegoh również na język francuski. Zarówno rękopis, jak i wersja drukowana, zawierają także tekst w języku niemieckim. Pierwsze wzmianki dotyczące części tego zbioru pojawiają się w 1888 roku. Autor jednej z nich twierdzi, że „[…] z kompozycyj jego salonowych największego dostąpiły uznania: walc koncertowy, romans, mazurki, polonezy, etiudy, a w ostatnich czasach śliczna pieśń *Extaza*"[1213]. Z artykułu prasowego dowiadujemy się również[1214], że ta sama pieśń została wykonana podczas jednego z wieczorów muzycznych w sali Erarda, a u boku Wieniawskiego wystąpiła wówczas Marie Caroline Miolan-Carvahlo[1215]. W kontekście koncertu zostaje przywołana tylko wspomniana pieśń z tego zbioru, co może świadczyć o tym, że pozostałe zostały napisane w innym okresie. W skład całego opus 38.[1216] wchodzą utwory opisane w tabeli (tab. 3):

Tytuł utworu	Autor tekstu
Extase	Henri Cazalis
Il m'aimait tant	Emile Giardigel n
Je ne reviendrai plus	Zygmunt Krasiński
Si vous n'avez rien á me dire	Victor Hugo

Tabela 3: Spis pieśni z opus 38

Mówiąc o twórczości wokalno-instrumentalnej Wieniawskiego należy przywołać jeszcze jedną kompozycję, która została ukończona w 1900 roku. Aby w pełni zilustrować jej genezę trzeba wrócić do czasów, kiedy Wieniawski pełnił funkcję dyrektora artystycznego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Wówczas to powołał do istnienia chór i orkiestrę działające przy tej instytucji. We wrześniu 1877 roku, podczas „jednego z wieczorów dwutygodniowych zabrzmiała kompozycyja na głosy p. Józefa Wieniawskiego *Semiramida"*[1217]. Utwór został przyjęty sceptycznie. Anonimowy krytyk postawił pytanie wskazujące na brak zrozumienia tej kompozycji:

[1212] Zygmunt Krasiński (1812-1859) - jeden z najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu. Hrabia zaliczany do trójcy wieszczów narodowych, A. Witkowska, *Romantyzm*, Warszawa 2003, s. 372-374.
[1213] A. Poliński, *Józef Wieniawski*, „Kłosy" (1888), nr 1190, s. 255.
[1214] *Petite Chronique*, L'AM (1888), nr 49, s. 391.
[1215] Marie Caroline Miolan-Carvahlo (1827-1895) - francuska śpiewaczka operowa, L. W. Macy, *The Grove book of Opera Singers*, Oxford 2008, s. 226.
[1216] Rękopisy kompozycji znajdują się w BWTM, sygn. 3455. Biblioteka jest też w posiadaniu odpisu *Il m'aimait tant* op. 38 nr 2, sygn. R 3454.
[1217] KW (1877), nr 211, s. 2.

„jestże to ustęp z opery, czy z poematu symfonicznego, czy po prostu zwykły chór, którego tytuł bez szkody zamienić by można na inny?”[1218] Dalej dodaje, iż związku między treścią i nazwą kompozycji „nie mogliśmy odnaleźć a poszukiwania utrudnił jeszcze w akompaniamencie organ, którego odgłos towarzyszący pieniom asyryjskim nie łatwo da się wytłumaczyć, zresztą utwór jako ustęp chóralny nie odznacza się głęboką treścią i słucha się go bez wrażenia”[1219]. Nie zniechęciło to jednak Wieniawskiego do dalszej pracy.

Były to pierwsze i jedyne za życia kompozytora informacje dotyczące tego utworu, ponieważ oryginał zaginął. Kolejnym zeszytem Wieniawskiego jest *Esquisses*[1220], datowany na 4 czerwca 1897 roku. Obok niedokończonego kwartetu na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę znaczącą jego część zajmuje *Semiramis*, oznaczone jako opus 52. Na wstępie kompozytor umieszcza jednak pełny tekst w języku polskim i francuskim autorstwa Feliksa Szobera[1221]. Zbiór ten zawiera szkice partii fortepianu, głosów wokalnych i części instrumentów. Kolejne dwa rękopisy, kompletne, opatrzone zostały datą 7 czerwca 1900 roku. Rękopisy z brukselskiego konserwatorium zawierają *Semiramis* w wersji na chór oraz orkiestrę[1222]. Dodano też opracowanie na chór z towarzyszeniem fortepianu[1223], które prawdopodobnie zostało wykonane w Warszawie.

W tym samym czasie Wieniawski pracował także nad mniejszymi formami. Niemal równocześnie powstawały i zaraz potem zostały wydane przez oficynę Schott Fréres utwory zatytułowane *Barecuse op. 53* (na cztery ręce), a także *Réverie op. 45 nr 1*, będąca krótką miniaturą zarówno na fortepian, jak i w wersji na orkiestrę, datowaną na 24 maja 1890 roku[1224]. Szkice wersji na fortepian solo znajdziemy w jednym ze zbiorów bez daty[1225], dlatego możemy domniemywać, że powstał on w pierwszej połowie lat 80-tych. Zawiera m.in. szkice *Barcarolla op. 29*, datowaną na rok 1884. Następnie w 1898 roku, nakładem paryskiej E. Baudoux&C, ukazały się miniatury

[1218] KW (1877), nr 218, s. 1.
[1219] Tamże.
[1220] BKKMB, sygn. FC-3-W_324.
[1221] Feliks Szober (1846-1879) - polski aktor i pisarz. Twórca dzieł scenicznych, I. Teresińska, *Feliks Szober*, w: *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski*, t. 4, Warszawa 2003, s. 191-192.
[1222] BKKMB, sygn. FC-3-W_18/1.
[1223] BKKMB, sygn. FC-3-W_18/2.
[1224] BKKB, sygn. FC-3-W_016/1.
[1225] BKKB, sygn. BBc - 55837, k. 24-26.

oznaczone jako opus 51[1226] - *Impromptu*, *Tristesse* i *Valse*.

Opierając się na dzisiejszym stanie badań o dorobku Wieniawskiego pod opus 51. Znajdują się tylko przywołane powyżej kompozycje. Sięgając natomiast po zbiór *Esquisses*[1227] z 4 czerwca 1897 r. możemy zorientować się, iż kompozytor planował o wiele bogatszą jego zawartość. Całość rozpoczyna szkic *Fenillet d'Album op. 51*[1228], następnie znajduje się *Semiramis*[1229], który nieco różni się strukturą od wersji powstałej trzy lata później. Jak dowiadujemy się na podstawie materiałów zachowanych w tym zbiorze, Wieniawski podejmował także próby skomponowania wspomnianego już kwartetu na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę[1230], który oznaczył jako opus 53, z datą października 1899 roku. Warto podkreślić, iż ta dość popularna w Europie Zachodniej forma stanowi niemalże unikat na gruncie kameralistyki polskiego romantyzmu, bowiem wśród kompozytorów polskich sięgnęli po nią tylko nieliczni[1231]. Trudno domniemywać, dlaczego Wieniawski nie dokończył tego utworu. Jest jednak niemal pewnym, że w ten sposób chciał bardziej zaakcentować swoją przynależność do twórców zachodnich.

Cały dorobek muzyczny Wieniawskiego stanowi przykład bardzo dobrego opanowania sztuki kompozytorskiej. Potwierdzają to między innymi recenzje współczesnych mu krytyków. Aby w pełni docenić jednak kunszt Wieniawskiego, należy zwrócić szczególną uwagę na źródła jego inspiracji.

2. Źródła inspiracji

Według Ryszarda Golianka „zasadniczą cechą europejskiej muzyki XIX wieku jest wyraźnie widoczna predylekcja do wykształcenia indywidualnych, oryginalnych

[1226] Szkice kompozycji znajdują się w Bibliotece Królewskiego Konserwatorium Muzycznego w Brukseli, jako część zbioru *Esquisses* datowanego na 7 czerwca 1897 roku, sygn. FC-3-W-324, J. Wieniawski, *Piéces pour Piano*, Paris 1898.

[1227] BKKMB, sygn. FC-3-W_324.

[1228] Tamże, k. 1-22.

[1229] Tamże, k. 23-38.

[1230] Tamże, k. 39-60.

[1231] Zagadnienie kwartetu fortepianowego w polskiej literaturze kameralnej wymaga w przyszłości bardziej szczegółowego omówienia. Warto w tym miejscu przywołać tylko niektóre z nich: *Grande piano quartour* op. Józefa Elsnera, *Kwartet fortepianowy* c-moll op. 61 Władysława Żeleńskiego, *Kwartet fortepianowy* d-moll op. 8 Zygmunta Noskowskiego, *Kwartet fortepianowy* Es-dur Antoniego Rutkowskiego, *Kwartet fortepianowy* op. 37 Xavera Scharwenka, a także *Rapsodia* na skrzypce, wiolonczelę, fortepian i organy Józefa Brzowskiego.

jakości stylistycznych”[1232], czego ewidentnym przykładem jest spuścizna kompozytorska Józefa Wieniawskiego. Nie oznacza to jednak, że twórczość każdego z ówczesnych kompozytorów cechowała się własnym, odrębnym stylem, nie zważając na obecne w tamtym czasie konwenanse. Owszem, historia muzyki polskiej odnotowuje takie przypadki, jak chociażby twórczość Jadwigi Sarneckiej[1233], niemniej jednak nie należy z tej perspektywy rozpatrywać dorobku Wieniawskiego. Dlatego warto w tym miejscu postawić pytanie, mające na celu wskazanie wzorców estetycznych, a nawet twórczość konkretnych osób, które stanowiły inspiracje dla dorobku lubelskiego muzyka. Stanowią one bowiem amalgamat wybranych, opatrzonych przez niego ideałów, które ulegały przemianom wraz z upływem czasu i dojrzalszego postrzegania sztuki kompozytorskiej.

2.1. Nurt narodowy. Twórczość Wieniawskiego a muzyka Fryderyka Chopina

Zagadnieniu polskiego stylu narodowego poświęcono już cały szereg opracowań[1234], podobnie jak osobie Fryderyka Chopina, omawianej w kontekście źródła inspiracji dla jego następców. Warto jednak przywołać kilka dzieł twórców, którzy w bezpośredni sposób sięgnęli nie tylko po melodie ludowe, ale nawet po sam hymn narodowy. W sposób szczególny należałoby omówić twórczość Augusta Fryderyka Duranowskiego[1235] i jego rówieśnika Karola Kurpińskiego[1236]. Pierwszy z nich skomponował *Fantasie op. 9,* w której jeden z głównych tematów zaczerpnięty jest z hymnu *Jeszcze Polska nie zginęła.* Kurpiński tę samą melodię wykorzystał do skomponowania *fugi* na fortepian.

[1232] R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski człowiek-muzyka-kultura*, Kraków 2004, s. 74.
[1233] Jadwiga Sarnecka (1877-1913) - polska pianistka i kompozytorka epoki romantyzmu. https://pl.wikipedia.org/wiki/Jadwiga_Sarnecka (dostęp: 4.06.2019).
[1234] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (red.), Warszawa 2006.
[1235] August Fryderyk Duranowski (1770-1834) - polski pianista, kompozytor i pedagog. Skrzypek działający na styju dwóch epok: klasycyzmu i romantyzmu. Rówieśnik klasyków wiedeńskich, A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paris 1874, s. 88-89.
[1236] Karol Kurpiński (1785-1857) - polski kompozytor przełomu klasycyzmy i romantyzmu. Jeden z prekursorów polskiego nurtu narodowego. Twórca oper, pieśni, dzieł kameralnych i fortepianowych, M. Gmys, *Karol Kurpiński i romantyczna Europa*, Łódź 2015.

W ten krąg wpisuje się także osoba Józefa Wieniawskiego, który urodził się w 1837 roku, 42 lata po III rozbiorze Polski i 27 lat po Fryderyku Chopinie. Sytuacja polityczna, w której przyszło dorastać kompozytorowi, nie była dla niego niczym nowym. W kontekście inspiracji dla twórczości Wieniawskiego nie można rozdzielić nurtu narodowego od wpływów wynikających z fascynacji osobą i spuścizną Fryderyka Chopina, która uwidoczniała się już w pierwszych kompozycjach pianisty z Lublina. Omawiając wpływ nurtu narodowego na twórczość Wieniawskiego należy przede wszystkim wskazać nie tyle na opracowania melodii narodowych, jak w przypadku innych kompozytorów, ale podkreślić sięganie po formy charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej, czy również w sposób mniej bezpośredni, wprowadzanie motywów metrorytmicznych, skonstruowanych w oparciu o nawiązania do polskich tańców narodowych. Nie doprowadziło to jednak do skonstruowania własnego, niezależnego stylu kompozytorskiego. Poruszając to zagadnienie w pierwszej kolejności należy sięgnąć po *Grand duo Polonais op. 5* na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Dość dużych rozmiarów kompozycja, napisana wspólnie w bratem, ujrzała światło dzienne w 1852 roku w Berlinie. Bracia, będąc u progu swojej ścieżki kompozytorskiej i kształtując dopiero swój warsztat, zdecydowali się napisać utwór wykorzystujący motywy narodowe, a konkretnie formę *Poloneza.* Jak już wcześniej, jeszcze w tym samym roku ukazała się *Polka brillante op. 11*. Wieniawski formę tę, wykorzystywaną przez wielu współczesnych kompozytorów jako niewielką miniaturę, rozbudowuje do monumentalnych rozmiarów, nadając jej charakter wirtuozowski. Całość przybiera strukturę wariacji mających na celu opracowanie podanego tematu[1237].

W podobnym charakterze utrzymane zostały mazurki z opus 23. Wieniawski w ten sposób wpisał się w krąg twórców, o których kilkanaście lat później wspominał Aleksander Poliński. Jego zdaniem „dawni lutniści grywali *mazurki* rubaszne, a po nich nadworne kapele, a w naszych czasach fortepianiści celują w uczonych *mazurkach,* które podobają się bardzo zagranicą”[1238]. W tym krótkim stwierdzeniu autor przedstawia także ewolucję, jaką przeszła ta niewielka forma muzyczna. Już na tym etapie możemy zatem stwierdzić, iż Wieniawski w pełni utożsamiał się z kulturą narodową, która wówczas odgrywała bardzo ważną rolę, integrując rozbite społeczeństwo. W ten sposób muzyka fortepianowa stała się narzędziem, za pomocą którego przekazywano tradycje narodowe. Na tym jednak nie kończyło się upowszechnianie tradycji narodowych

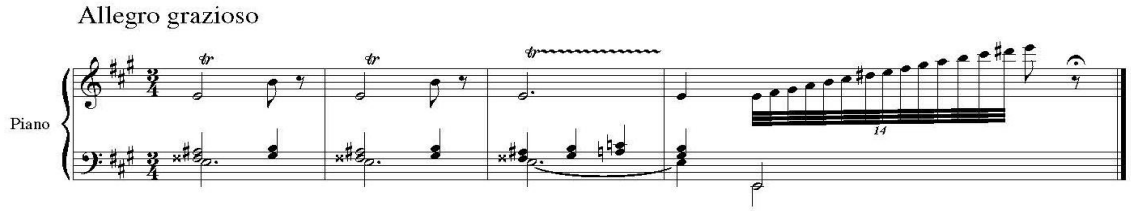
[1237] Zagadnienie zostanie rozwinięte w dalszej części pracy.
[1238] A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych,* Paris 1874, s. XXXXIV.

z wykorzystaniem muzyki, bowiem równie istotną rolę odegrała także opera, pozostająca na gruncie polskim w pewnej odrębności od tej, jaką uprawiali kompozytorzy z innych części Europy[1239]. Mówiąc o elementach patriotycznych w dorobku kompozytorskim Wieniawskiego nie można pominąć formy *poloneza*. Jak już podkreślono wyżej cztery kompozycje muzyka utrzymane w tym gatunku stanowią narzędzie do obserwacji ewolucji zachodzącej na gruncie jego języka muzycznego w kolejnych okresach twórczości. W ten sposób kategoria nurtu narodowego stała się jedną z nici porozumienia, która połączyła warsztat kompozytorski Wieniawskiego z tym, co pozostawił po sobie Fryderyk Chopin.

Punkty wspólne pomiędzy twórczością obydwu kompozytorów, obok nurtu narodowego, stanowią wykorzystywane przez niego gatunki muzyczne, również te będące wynikiem podążania śladami muzyki europejskiej. Zarówno jedno, jak i drugie stanowi wyraźne spoiwo twórczości obydwu kompozytorów. Mimo tego twórczość Wieniawskiego wydaje się być bardziej uległą wobec nurtów charakterystycznych dla Europy Zachodniej. Mówiąc o twórczości lubelskiego kompozytora w kontekście pianisty z Żelazowej Woli należy wskazać zarówno większe formy, jak też utwory mające marginalne znaczenie w dorobku obydwu muzyków. Na pierwszym miejscu warto podkreślić obecność w ich twórczości form o zabarwieniu narodowym, spośród których pierwsze miejsce zajmują mazurek i polonez[1240], choć inaczej interpretowanych. Chopin powracał do nich bardzo często, czerpiąc inspiracje z muzyki ludowej i polskiego folkloru, co nie do końca jest oczywiste w przypadku Wieniawskiego. Punktem wyjścia dla utworów Chopina, jak twierdzi Mieczysław Tomaszewski, była „chęć naśladownictwa wzorów ludowych”[1241] do tego stopnia, że przez współczesnych badaczy uważany jest za kompozytora, który pokazał inne, oryginalne jak na tamte czasy oblicze polskiego folkloru. Pierwszą z tego cyklu kompozycji – *Poloneza g-moll*, skomponował Chopin już w wieku siedmiu lat. W przypadku Wieniawskiego na pierwszą kompozycję na fortepian solo trzeba było czekać do 1858 roku, czyli do ukończenia studiów w Berlinie. Pianiście z Żelazowej Woli stworzenie cyklu znanych dzisiaj szesnastu polonezów zajęło niemal całe życie, bowiem ostatniego z nich - *Polonez-fantazja As-dur op. 63* - ukończył w 1846 roku[1242], na których głównie

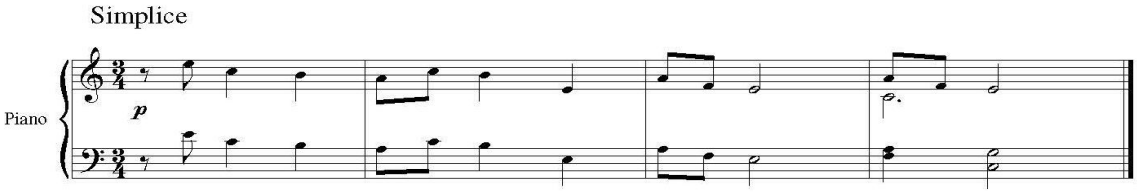
[1239] A. Kleinrok, *Warszawski salon XIX-wieczny jako miejsce kultywowania narodowych tradycji muzycznych*, Lublin 2017, s. 140.
[1240] Celem tego fragmentu pracy jest wskazanie jedynie wspólnych punktów w twórczości Chopina i Wieniawskiego. Szczegółowa analiza przeprowadzona zostanie w kolejnym podrozdziale.
[1241] M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 339.
[1242] Tamże, s. 345.

wzorował się Wieniawski. Podobnie w przypadku Chopina kształtowała się forma mazurka, którą „początkowo traktował wyłącznie jako formę użytkową, dopiero później nadając jej wymiar artystyczny”[1243], co spotkało się z niego innym zastosowaniem u Wieniawskiego. Jego cykl *Mazurków op. 23* zyskał charakter kompozycji salonowych o swobodnej fakturze, pełnej elementów wirtuozowskich.



Przykład 1: *Mazurek A-dur op. 23 no. 1* (t. 1-4)

Wieniawski w ten sposób rozwinął w pełni myśl jaką zapoczątkował jego poprzednik. Śledząc poszczególne części zbioru zauważymy, że mimo wszystko wykazał się on także umiejętnością ścisłego zachowania obranej wcześniej formy, utrzymując w pełni utarte schematy rytmiczne, pozostające w jej obrębie.



Przykład 2: *Mazurek a-moll op. 23 no. 3* (t. 1-4)

Można zatem dojść do wniosku, że również w przypadku Wieniawskiego sprawdza się definicja mazurka, jaką Tomaszewski obrał mówiąc o tej formie u Chopina. Jego zdaniem „*mazurek* to taniec o charakterze zamaszystym, melodii swobodnej, często skocznej i tempie średnim. Wyróżnia się siłą akcentów nieregularnych, stawianych kapryśnie i przekornie”[1244]. Zatem zarówno Chopin, jak i Wieniawski podobnie traktują formę mazurka. Warto zwrócić uwagę także na inne formy taneczne, będące wspólnym punktem dla twórczości tych wirtuozów, a które odegrały nieco mniejszą rolę w kontekście nurtu narodowego: walc i rondo. Chopin skomponował 25 miniatur w formie walca, Wieniawski natomiast zaledwie dwa tego typu utwory. Pierwszy z nich stanowi jedno z najbardziej

[1243] Tamże, s. 347.
[1244] Tamże, s. 349.

rozpoznawalnych dzieł tego kompozytora - *Valse de Concert Des-dur op. 3*. Mieczysław Tomaszewski w tym dziele dopatruje się wpływów Chopina zaczerpniętych z późnych jego kompozycji[1245], co nie czyni Wieniawskiego twórcą oryginalnym, bowiem tą samą drogą podążało wielu innych, m.in. Roman Statkowski[1246], Karol Mikuli, czy Władysław Żeleński.

Równie interesujące wydaje się być sięgnięcie po inne formy pozostające w odrębności do nurtu narodowego, a stanowiące zwrot w kierunku kultywowanych wówczas tradycji europejskich. Są to: *nocturne, ballada* i *barcarolla*. Zdaniem wielu badaczy twórczości Chopina dopiero forma nokturnu stanowi prawdziwe odzwierciedlenie w pełni wykrystalizowanego stylu chopinowskiego, odznaczającego się indywidualnością. Choć geneza tego gatunku sięga 1814 roku[1247], gdy ukazały się trzy pierwsze nokturny na fortepian Johna Fielda[1248], to pojęcie to funkcjonowało wcześniej nie tylko w literaturze, ale także w muzyce. Od 1814 roku Wieniawski nie miał zatem zbyt wielu wzorców, aby czerpać z nich inspiracje dla tworzenia tej formy. Dlatego nie budzi zdziwienia zwrot Wieniawskiego w kierunku swojego rodaka. Co więcej, jak wykaże późniejsza analiza, Wieniawski formy nokturnu, podobnie zresztą jak Chopin, nie ograniczył wyłącznie do pozostania w jej obrębie. Charakterystyczne dla niej cechy odnajdziemy bowiem na gruncie innych form, o czym będzie mowa w dalszej części rozprawy. Kompozytor z Lublina, podobnie jak jego poprzednik, elementy charakterystyczne dla formy nokturnu umieszczał w dziełach reprezentujących inne gatunki, w których wybranym częściom nadany zostaje charakter danej formy. W przypadku twórcy *Wesela Figara* warto zwrócić uwagę na *Koncert fortepianowy d-moll* KV 466, któremu *Romanca* nadał charakter „uśpionej i patetycznej formy, a przy tym pełnej kontrastu”[1249], ale także na *Adagio* z *Sonaty c-moll op. 13* Beethovena. Zdaniem Tomaszewskiego nokturny Chopina „od Fielda wzięły nazwę i rozumianą formę gatunku, a od innych poprzedników inspiracje prowadzące do wykształcenia własnej formy wyrazu”[1250], a „w żywej historii muzyki stały się wzorem nowym, nieprześcignionym, w których gatunek osiągnął apogeum”[1251]. Wszystko to

[1245] Tamże, s. 367.
[1246] Roman Statkowski (1859-1925) - polski kompozytor, pianista i pedagog. Profesor warszawskiego konserwatorium muzycznego, B. Chmara-Żaczkiewicz, *Roman Statkowski*, PSB 42, s. 574-576.
[1247] M. Tomaszewski, *Chopin*.... s. 247.
[1248] John Field (1782-1837) - irlandzki kompozytor, pianista i pedagog. Twórca formy nokturnu, D. Branson, *John Field and Chopin*, London 1972.
[1249] Ch. Rosen, *Styl klasyczny Haydn, Mozart, Beethoven,* Kraków 2014, s. 292.
[1250] M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 431.
[1251] Tamże.

stało się podstawą dla twórczości kompozytorów czerpiących ze skarbca dorobku Chopina. W przypadku Wieniawskiego należy zwrócić uwagę przede wszystkim na *Nocturne e-moll op. 37*, ale nie tylko, któremu Wieniawski nadaje podobny charakter, stosując środki charakterystyczne dla języka muzycznego Chopina.

Kolejny istotny punkt wspólny pomiędzy Chopinem a Wieniawskim stanowią barcarolla i ballada. Pierwsza z form, baracolla, była dobrze znana już w XVIII-wiecznej Italii[1252], stanowiąc rodzaj kołysanki. Brytyjski muzykolog Arthur Hedley określa tę formę mianem „najpiękniejszego ze wszystkich nokturnów"[1253] wzorowanych na włoskim *bel canto*, gdzie melodia na przemian opada, a następnie zmierza ku punktom kulminacyjnym. *Barcarolle Fis-dur op. 60* Chopina stanowi przykład śpiewnej kantyleny, czemu sprzyja m.in. zastosowanie metrum 12/8, ale także wyodrębnienie melodii w głosie najwyższym. Wieniawski sięga natomiast po inne, równie efektowne środki, jak chociażby liczne *arpeggia* mające na celu oddanie charakteru kołysanki. *Barcarolla B-dur op. 29* stanowi nawiązanie do charakterystycznej dla Chopina kantyleny, niepozbawionej przy tym elementów wirtuozowskich, objawiających się w zastosowaniu *ostinata* i techniki wariacyjnej. Geneza drugiej formy, ballady, wydaje się być nieco bardziej skomplikowana. Mówiąc o niej należy, w pierwszej kolejności, wskazać na korespondencje sztuk, wzajemne oddziaływanie na siebie muzyki i literatury, czego jednym z przykładów jest właśnie ta forma, będąca jednym z „symboli odradzającej się zarówno literatury, jak też muzyki o charakterze narodowym"[1254]. Monika Gorczycka genezy tej formy w twórczości Chopina dopatruje się w koncepcji filozoficznej Immanuela Kanta[1255], który oddzielał rozsądek od rozumu. Jak twierdził filozof „rozsądek jest zdolnością tworzenia pojęć na podstawie danego materiału"[1256], natomiast „rozum jest zdolnością wyciągania wniosków wybiegających poza materiał doświadczalny w dziedzinę bytu absolutnego"[1257]. Dlatego jak twierdzi, *Ballady* Chopina „stanowią zbiór elementów, których celem jest wywołanie uczuć

[1252] Jej pierwowzór stanowi forma wokalna w metrum 6/8 wywodząca się od weneckich gondolierów. O jej charakterze decyduje struktura rytmiczna mająca naśladować kołysanie, do czego Chopin wykorzystał metrum 12/8. Główny czynnik formotwórczy stanowią środki wariacyjne i ornamentalne. W przypadku Chopina rolę tematu w przeważającej większości pełni ostinato, na tle którego rozwija się melodia, J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 309-310.

[1253] A, Hedley, *Chopin*, Łódź 1949, s. 224.

[1254] E. Dziębowska, *O polskiej szkole narodowej*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 1, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1971, s. 17.

[1255] M. Gorczycka, *Ballady Chopina na tle klasyczno-romantycznych prądów estetycznych*, „Muzyka" (1963), nr 1-2, s. 3-13.

[1256] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1958, s. 231.

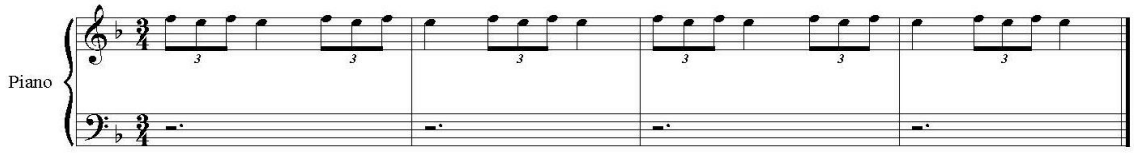
[1257] Tamże, s. 231.

będących oderwaniem od rzeczywistego materialnego świata”[1258], do czego wykorzystuje on formę allegra sonatowego. W podobnych kategoriach omawianą formę postrzega Wieniawski. Stopniowo wykorzystuje wybrane środki, próbując wywołać odpowiednie wrażenia, a powrót do tematu zasadniczego w *Balladzie es-moll op. 31*, powstałej niemal w tym samym czasie co *Barcarolla B-dur op. 29*, służy jedynie zachowaniu odpowiednich proporcji, co widzimy w *Balladzie g-moll op. 23* Chopina. Na gruncie tej formy w twórczości obydwu pianistów pierwszoplanowe miejsce zajmuje czynnik emocjonalny, któremu zostają podporządkowane pozostałe elementy. W ten sposób Wieniawski własne kompozycje, zarówno te będące kontynuacją tradycji narodowych, jak też inne stanowiące nawiązanie do zdobyczy ówczesnej Europy, opisuje językiem muzycznym, uformowanym przez swojego poprzednika[1259]. Tym samym Józefa Wieniawskiego śmiało należy uznać za jednego z najwierniejszych spadkobierców
i kontynuatorów tradycji chopinowskich. Trzeba także zauważyć, że twórczość Chopina i Wieniawskiego stanowi obszar, w którym ścierają się dwie tendencje: „pozostanie wiernym tradycjom narodowym wynikającym nie tylko z kultywowania tradycji i przynależności do szkoły narodowej, ale także świadomym krzewieniu patriotyzmu. Z drugiej strony natomiast uwidacznia się skłonność do *europeizacji*”[1260], podążania ścieżkami wytyczonymi przez przedstawicieli innych środowisk europejskich.

W tym miejscu należy wskazać na dwa aspekty podkreślające należne Wieniawskiemu miejsce w panteonie polskich i europejskich twórców muzyki fortepianowej, wśród których Chopin zajmował szczególną pozycję. Zarówno kompozytor z Żelazowej Woli, jak też podążający jego śladem Wieniawski, odegrali istotną rolę w kształtowaniu polskiego oblicza muzyki salonowej, a także stylu *brillant.* Na gruncie twórczości fortepianowej Wieniawskiego obydwa te czynniki współgrają ze sobą i uzupełniają się wzajemnie. Obydwa zagadnienia zostały już dość szczegółowo opracowane w literaturze przedmiotu, dlatego w tym miejscu zostaną przywołane tylko wybrane aspekty mające bezpośredni związek z twórczością kompozytora. Analizując pojęcie „salonu”, opierając się na piśmiennictwie, Aleksandra Kleinrok zauważa, że był

[1258] M. Gorczycka, dz. cyt., s. 7.
[1259] Chomińscy mówią także o „wykształceniu przez Chopina *stylu balladowego*, polegającego na dążeniu do jednoczenia nie tylko przeciwstawnych tematów, ale także pierwotnych układów cyklicznych”, J. Chomiński, M. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, Kraków 1996, s. 35.
[1260] E. Dziebowska, *O polskiej szkole narodowej*, s. 19.
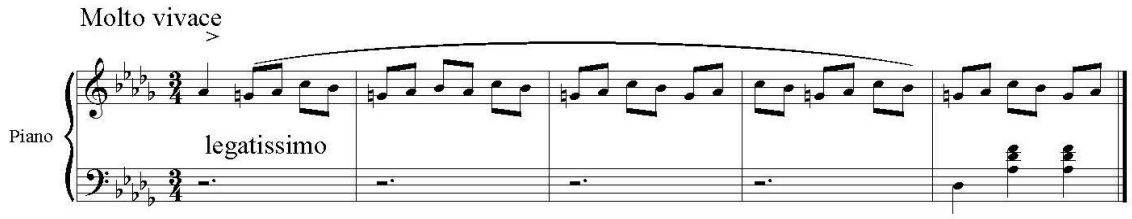
on nie tylko miejscem sprzyjającym „kształtowaniu nowych układów społecznych”[1261], ale także przestrzenią, która stanowiła zaplecze sprzyjające rozwojowi kultury. Jej zdaniem początki salonu muzycznego na ziemiach polskich sięgają czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego, któremu „muzyka towarzyszyła od pierwszych do ostatnich dni panowania”[1262]. W samej Europie tradycji tych należy dopatrywać się już u schyłku XVI wieku. Trzeba zatem stwierdzić, że w czasach Chopina i Wieniawskiego muzyka salonowa była już w pełni ukształtowaną. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że osoba lublinianina odznaczała się nieco większym postępem w tej dziedzinie, a sama twórczość Chopina nosi jedynie znamiona stylu salonowego. Być może dlatego M. Tomaszewski omawiane zjawisko w twórczości Chopina, definiuje jako „nurt publiczny - utwory godne tego, aby weszły w krwiobieg publicznego życia muzycznego”[1263], z których większość była wykonywana w zamkniętych enklawach, niedostępnych dla szerokiego grona publiczności. Autor wymienia w tym miejscu takie formy jak: walc, mazurek, czy pieśni[1264], unikając określenia ich mianem kompozycji należących do muzyki salonowej. W przypadku tej muzyki Wieniawski pozostaje wiernym tradycji chopinowskiej. We wspomnianym *Valse de salon F-dur op. 7* jego przeznaczenie zamieszcza w podtytule, czego nie znajdujemy w żadnej kompozycji Chopina.



Przykład 3: temat z *Valse de Concert F-dur op. 7* Józefa Wieniawskiego (t. 1-4)

Podobnie, jak w przypadku *Polka brillante op. 11* ma on formę zamkniętą, opracowaną poprzez kolejne wariacje. Pod tym względem przypomina *Walc Des-dur op. 64 nr 1.*

[1261] A. Kleinrok, *Warszawski salon XIX-wieczny jako miejsce kultywowania narodowych tradycji muzycznych,* Lublin 2017, s. 31 (mps pracy dokt. w Arch. KUL).
[1262] A. Kleinrok, dz. cyt., s. 49.
[1263] M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 170.
[1264] Tamże, s. 171-173.



Przykład 4: temat z *Walca Des-dur op. 64 nr 1* Fryderyka Chopina (t. 1-5)

Chopin w przeciwieństwie do Wieniawskiego unika formy wariacji w walcu. Nadaje mu charakter bardziej kantylenowy i taneczny, pozbawiając go czynnika wirtuozowskiego. Nie można jednak powiedzieć, że tylko do tego ograniczony zostaje nurt salonowy u obydwu kompozytorów. Należy bowiem przypomnieć, iż w elementach twórczości Wieniawskiego odnajdujemy odwołania do muzyki ludowej, która była entuzjastycznie przyjmowana przez słuchaczy.

Pomimo tych podobieństw u obydwu kompozytorów dużo bardziej klarowne wydaje się być zastosowanie stylu *brillant*. Pojęcie to pierwszy raz wprowadził Sébastien de Brossard[1265], zdaniem którego „*Brillante* znaczy w sposób żywy, wesoły, elegancki, pełny życia, błyskotliwy”[1266], co w pełni znajduje swoje uzasadnienie. Jak twierdzi z kolei Danuta Jasińska „rozkwit stylu *brillante* przyniosła I połowa XIX wieku związana z gwałtownym postępem wirtuozerii instrumentalnej”[1267], którą zdominowała muzyka fortepianowa. Mówiąc o twórczości Chopina należy więc wskazać na takie kompozycje, jak chociażby *Walce op. 34*. Mimo wszystko twórczość J. Wieniawskiego pod względem stylu *brillante* wykazuje większe skłonności w kierunku kompozytorów niemieckich i francuskich. Niezaprzeczalna wydaje się być teza mówiąca o tym, że uczeń Liszta położył nie tylko liczne zasługi w upowszechnianiu twórczości pianisty z Żelazowej Woli, ale także czerpał z niego inspiracje, które silnie oddziaływały na jego osobę i twórczość. Jednym z dowodów na powyższe twierdzenie jest *Etiuda a-moll op. 25 no. 11*, którą Wieniawski opracował w sposób lustrzany. Na jej stronie tytułowej zamieścił następującą adnotację:

> „*Etiuda* F. Chopina a-moll op. 25 no. 11 w transkrypcji Józefa Wieniawskiego według systemu inwersji technicznej i racjonalnej, wynalezionej przez niego samego w 1852 roku. Ten system inwersji technicznej i racjonalnej jest również systemem pełnej inwersji muzycznej, w takim sensie, że pomimo czasami dziwnych

[1265] Sébastien de Brossard (1655-1730) – francuski teoretyk muzyki i kompozytor, autor pierwszego leksykonu muzycznego w języku francuskim *Dictionnaire de musique* (1703), Y. de Brossard, *Sébastien de Brossard, théoricien et compositeur, encyclopédiste et maître de chapelle*, Paris 1987.
[1266] D. Jasińska, *Styl brillant a muzyka Chopina*, Poznań 1995, s. 19.
[1267] Tamże, s. 24.

efektów harmonicznych, które tworzy - podstawowe prawa nauki o harmonii pozostaną zachowane”[1268].

W krótkiej przedmowie do utworu kompozytor umieścił datę 1852 roku. Na kolejnej stronie pianista zamieszcza ponadto adnotację z 1853 roku: „Ciekawostki techniczne Józefa Wieniawskiego - ten krótki wstęp, którego na razie nie miałem czasu napisać jest konieczny dla dokładnego zrozumienia tych nowych technik sztoki pianistycznej”[1269]. Natomiast na ostatniej stronie widnieje następująca adnotacja: „Finie le 11 Janvier 1878 à Varsovia”[1270]. Przywołany więc utwór Fryderyka Chopina w opracowaniu Józefa Wieniawskiego jest jedynym dziełem powstałym w ten sposób. Dlatego trudno domniemywać, czy wspomniany przez muzyka autorski system inwersji technicznej i racjonalnej znajdował zastosowanie jeszcze w innych utworach.

Podsumowując należy podkreślić, iż twórczość Fryderyka Chopina i nurt narodowy to dwa integralne elementy, bez odwołań do których trudno rozpatrywać zagadnienie inspiracji w dorobku kompozytorskim Józefa Wieniawskiego. Szczególną uwagę przykuwają tutaj nawiązania do pianisty z Żelazowej Woli, od którego Wieniawski czerpie nie tylko wzorce pod względem formy, ale przede wszystkim naśladowanie języka muzycznego. Równie wyraźnie, niemal od pierwszych prób kompozytorskich, obok fascynacji muzyką Chopina uwidaczniają się wpływy innych twórców, o których będzie mowa w dalszej części dysertacji.

2.2. Twórczość Franciszka Liszta
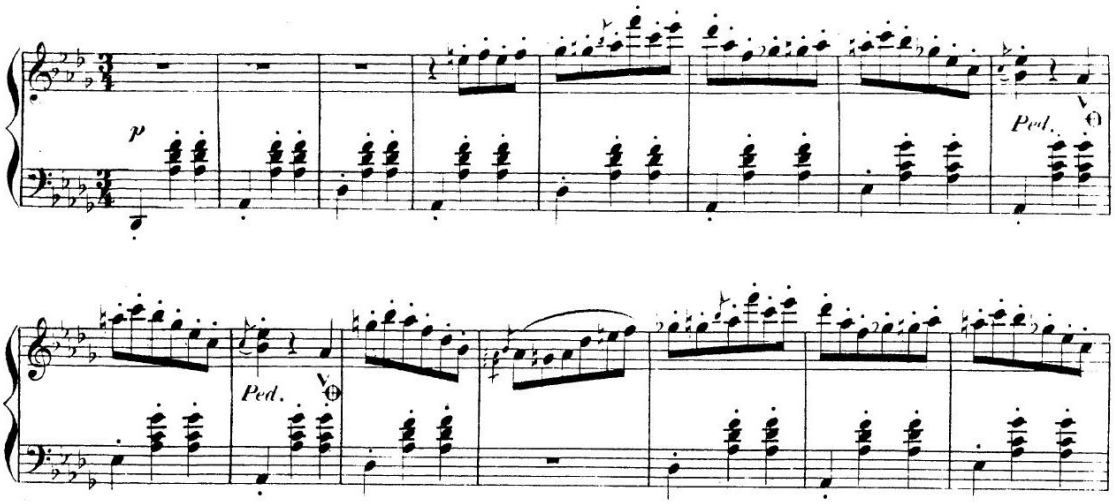
Podobnie jak w przypadku twórczości Chopina, odnalezienie bezpośrednich odniesień do twórczości Franciszka Liszta w dorobku Józefa Wieniawskiego nie wydaje się być niczym zaskakującym. Przyczyny tego należy upatrywać nie tylko w bezpośrednich kontaktach Józefa z twórcą formy poematu symfonicznego, ale także w silnym oddziaływaniu, jakie wzbudzała jego osoba wśród młodego pokolenia pianistów, które u jego boku nie tylko doskonaliło swój warsztat wirtuozowski, ale również kształtowało osobowość. Włoski muzykolog Piero Rattalino określa Liszta

[1268] BWTM, sygn. *J. Wieniawski Curiosités Techniques*, k. 1.
[1269] Tamże, k. 2.
[1270] Tamże, k. 9.

mianem rewolucjonisty i iluzjonisty[1271]. Jak twierdzi, jego dom w Weimarze był miejscem, w którym przyszli artyści nie tylko odbierali wykształcenie, ale tam też „kształtowało się nowe oblicze muzyki europejskiej"[1272]. Uwidoczniło się to zarówno w wykształceniu kierunków nadających nowe oblicze muzyce XIX wieku, ale również w wyodrębnieniu nowych kierunków estetycznych. Punkty wspólne pomiędzy twórczością Liszta i Wieniawskiego należy zatem rozpatrywać w dwóch kategoriach. Podobnie Wieniawski sięga po gatunki muzyczne charakterystyczne dla Chopina. Bardziej szczegółowa analiza pozwala jednak stwierdzić, że kompozytor z Lublina odznacza się innym sposobem ich postrzegania. Bardziej złożonym problemem wydaje się być wykorzystanie przez Wieniawskiego środków formotwórczych i wyrazowych, jakimi również odznacza się twórczość fortepianowa i symfoniczna Franciszka Liszta.
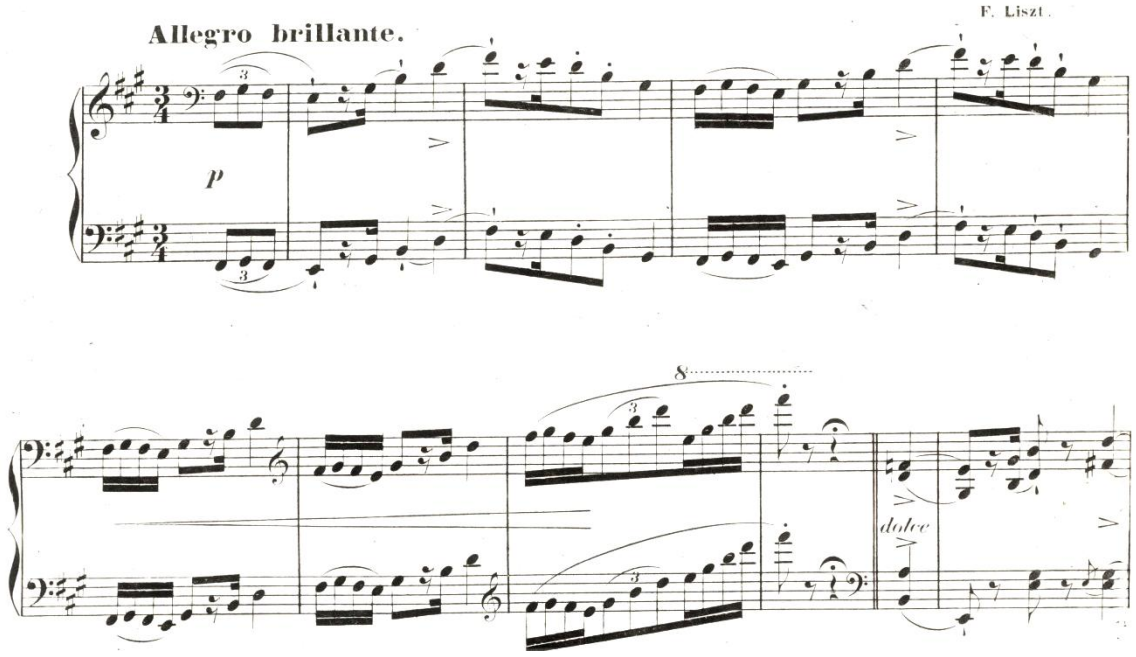
W 1849 roku nakładem lipskiego wydawnictwa Kiretnera ukazała się *Ballada* Des-dur[1273], a jej powstanie datowane jest na rok 1845, czyli dwa lata później niż ostatnia *Ballada f-moll op. 52* F. Chopina. W tym miejscu ponownie należy przywołać jedno z młodzieńczych dzieł Wieniawskiego, *Valse de Concert Des-dur op. 3* z 1854 roku. Mieczysław Tomaszewski dopatruje się w tym utworze wpływów chopinowskich[1274], co wydaje się słuszną tezą, bowiem uwidaczniają się one w zachowaniu prostej, tanecznej formy walca, roli akompaniamentu, czy też rozkładzie akcentów. Sama koncepcja utworu została natomiast zaczerpnięta z dzieła Liszta. Zarówno jedno, jak i drugie dzieło, przed wprowadzeniem właściwego tematu, rozpoczynają się od krótkiego preludium. Podobnie *Valse de Concert Des-dur op. 3* Wieniawskiego również rozpoczyna się od wirtuozowskiego *Prelude*, przybierającego formę wariacji. Polak, w przeciwieństwie do swojego nauczyciela, nie dokonał zmiany tonacji, jednak zastosował inne środki stwarzające wrażenie wyraźnego kontrastu.

[1271] P. Rattalino, *Liszt pianista technica e ideologia*, Roma 2016.
[1272] Tamże, s. 87.
[1273] F. Liszt, *Ballade für Pianoforte*, Lepzig 1849.
[1274] M. Tomaszewski, *Chopin*, s. 367.



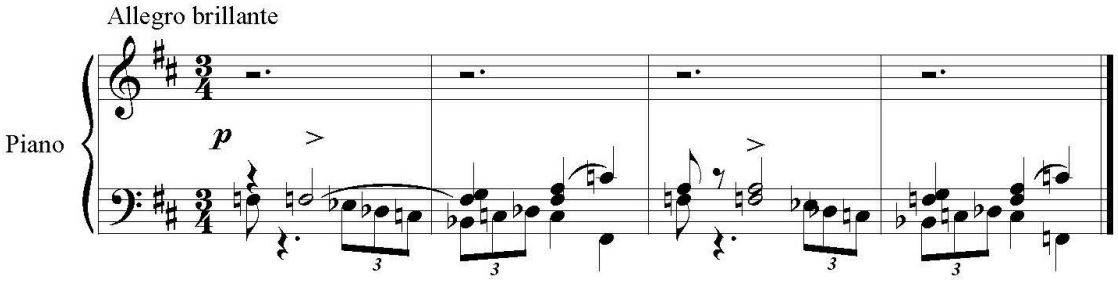
Przykład 5: fragment *Valse de Concert Des-dur op. 3* (t. 1-15)

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zmianę charakteru z wirtuozowskiego na kantylenowy, a także inną artykulację, która stanowi jeden z elementów formotwórczych tej kompozycji. Twórczość Wieniawskiego wykazuje uległość wobec Liszta także w innych formach muzyki fortepianowej. Również w literaturze fortepianowej Liszta odnajdujemy odwołania do tradycji polskiej muzyki ludowej. Należy zwrócić uwagę nie tylko na wspomniane już *Oratorium o św. Stanisławie,* ale skomponowanego już w 1850 roku *Mazourka brillante A-dur*. W podobnym charakterze został utrzymany *Mazourka de Concert A-dur op. 41*. Podobnie jak Liszt, Wieniawski opatrzył go podtytułem *allegro brillante* sugerując bezpośrednie nawiązanie do tego stylu. Obydwaj nadali mu charakter wirtuozowski, zamykając go w trzyczęściową strukturę ABA. Każda z części stanowi jednocześnie odrębny element kompozycji, co jest wyraźnym odniesieniem do formy sonatowej. Zarówno Wieniawski, jak i Liszt w środkowych częściach zdecydowali się na zmianę tonacji.



Przykład 6: temat z *Mazurka brillante* Franciszka Liszta (t. 1-9)
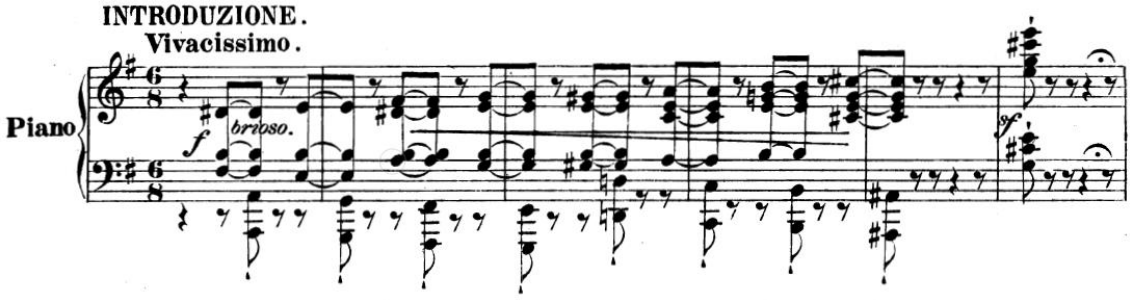
W przeciwieństwie jednak do swojego nauczyciela Wieniawski nie dokonuje wyodrębnienia tematu.
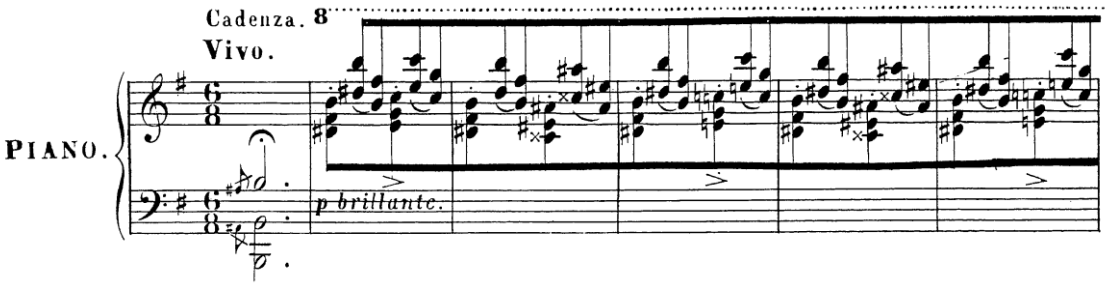


Przykład 7: fragment *Mazourka de Concert op. 41* Józefa Wieniawskiego

Nieodzowne wydaje się także przywołanie jeszcze innych form wspólnych dla twórczości Liszta i Wieniawskiego, na gruncie których kompozytor z Lublina czerpał wzorce od swojego nauczyciela. W pierwszej kolejności wymienić trzeba formę tarantelli. Do tego włoskiego tańca nawiązał również Fryderyk Chopin w swojej *Tarantelle As-dur op. 43*. Dużo bardziej wyraziste są także i pod tym względem wpływy Liszta. Jedną z cech charakterystycznych dla tej formy jest zachowanie stałego schematu rytmicznego. Wieniawski, idąc śladem węgierskiego kompozytora, postanowił swoim dziełom nadać bardziej skomplikowaną strukturę, o wyraźnym

charakterze wirtuozowskim. Utwór Chopina odznacza się natomiast wyraźną strukturą jednoczęściową. Utwory Węgra i lublinianina rozpoczynają się również od wstępu pełniącego jednocześnie rolę tematu. W przypadku Liszta jest to *Introduzione*, natomiast Wieniawski rozpoczyna swoje dzieło od wirtuozowskiej *Cadenze.*



Przykład 8: *Tarantelle e-moll F. Liszta* (t. 1-6)

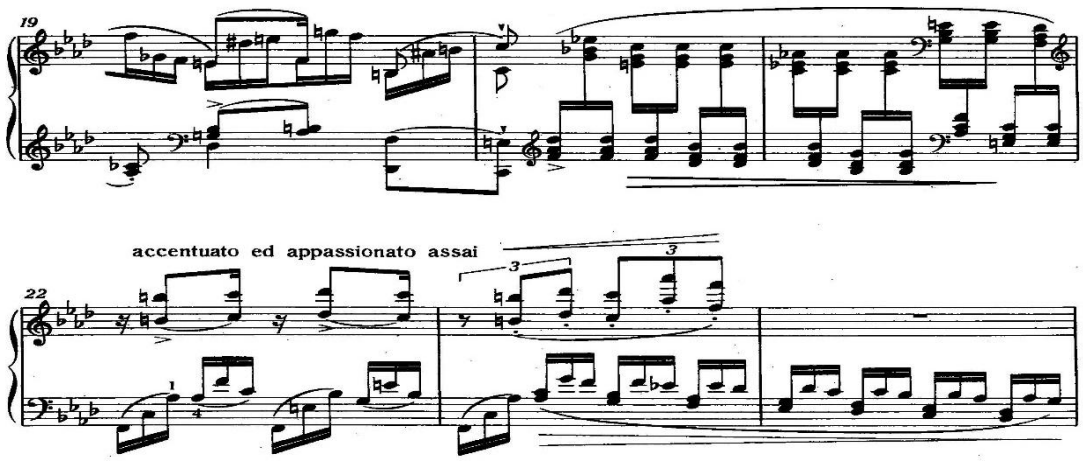


Przykład 9: *Tarantelle e-moll op. 4* J. Wieniawskiego (t. 1-6)

Idąc śladem Liszta, Wieniawski swojemu dziełu nadaje strukturę zgodną z zasadami dotyczącymi tej formy. W tym miejscu należy jednak wskazać pewne różnice. Liszt każdą z trzech części swojego utworu dzieli na kolejne trzy, za każdym razem dokonując zmiany tempa i tonacji. Wieniawski również oddziela poszczególne fragmenty, jednak w każdej z części dokonuje zmiany tonacji i metrum. W podobny sposób skonstruowana została także późniejsza *Tarantella a-moll op. 35*. W obydwu swych utworach Wieniawski konsekwentnie dziewięć razy zmieniał tonację i metrum.

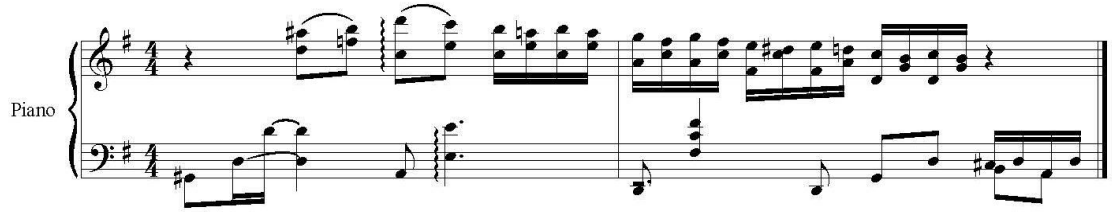
Mówiąc o inspiracjach lisztowskich w twórczości Wieniawskiego nie można również pominąć etiudy. Pierwszy raz po tę formę kompozytor sięgnął w I połowie lat 50-tych, pisząc *Romance-Etude op. 10*. Już wtedy wykazał się potraktowaniem jej w sposób koncertowy. Rozpatrując jednak powyższe zagadnienie pod kątem wzorców zaczerpniętych od Franciszka Liszta należy przede wszystkim zwrócić uwagę

na elementy pochodzące z późnego okresu twórczości. Przywołać więc trzeba zwłaszcza powstałe dużo później etiudy, będące bardziej wyrazistymi pod względem inspiracji od Liszta. Należy wskazać najpierw na dwie *Etude de Concert op. 33* i 36. Są to utwory o odmiennym charakterze i zróżnicowanej stylistyce, co uwypukla odniesienia do innych aspektów etiud Liszta. Wieniawski w *Etiudzie op. 33* podkreśla od samego początku bardziej element wirtuozowski. Biorąc pod uwagę *Etiudę op. 33* należy dostrzec elementy wspólne pod względem faktury i warstwy konstrukcyjnej utworu. Wieniawski, podobnie jak jego nauczyciel, dość często w pierwszej części omawianego dzieła wykorzystuje strukturę opartą na dialogu akordów w poszczególnych rejestrach, co Janina Tatarska określa mianem „łamanych akordów na białych i czarnych klawiszach”[1275]. Ilustrują to poniższe przykłady:



Przykład 10: *Etude d'exécution transcendante f-moll S. 139 no. 10* F. Liszta (t. 19-24)
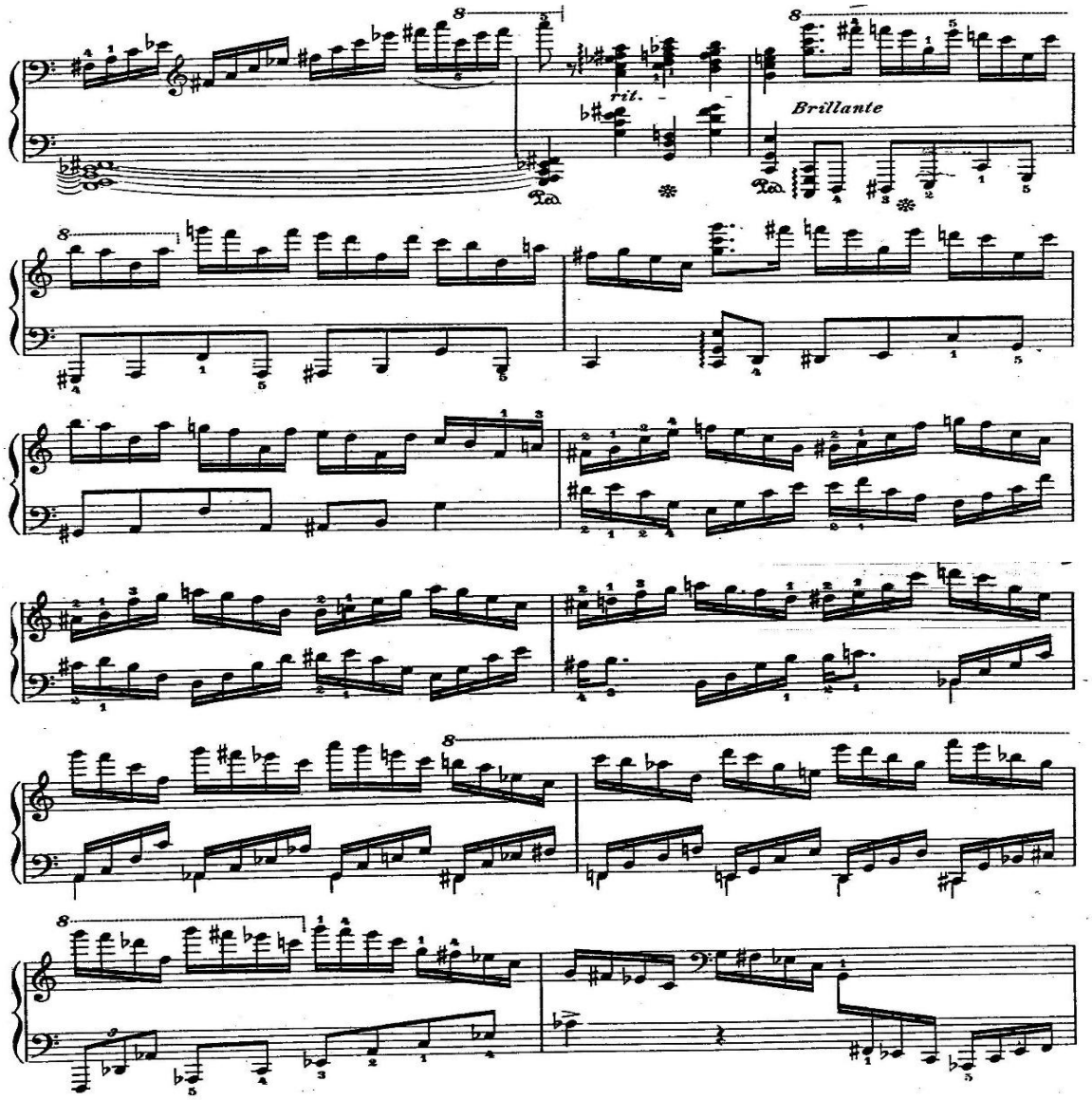
Liszt w znaczącej liczbie swoich etiud wykorzystuje ten zabieg jako element formotwórczy, co Wieniawski konsekwentnie w kolejnych swych *etiudach*, ale także innych utworach, wykorzystywał.



Przykład 11: *Etude de Concert op. 33* J. Wieniawskiego (t. 21-22)

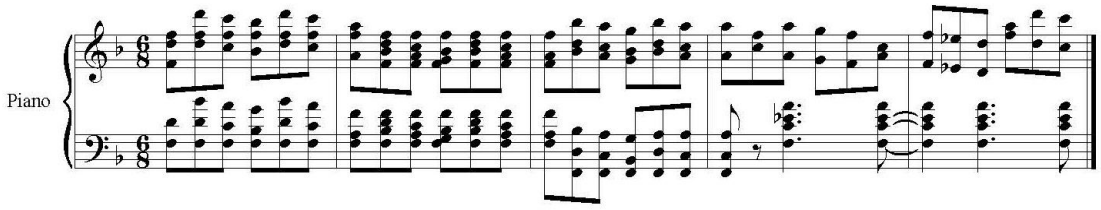
Podobnie wygląda zjawisko to w kompozycjach z późniejszego okresu:

[1275] J. Tatarska, *Etiudy Chopina jako źródło inspiracji w twórczości kompozytorów polskich*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, A. Nowak (red.), Bydgoszcz 2008, s. 108.



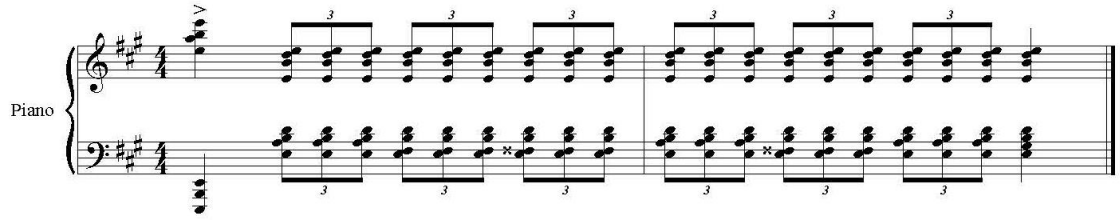
Przykład 12: *Etude op. 44 no. 2* J. Wieniawskiego (t. 40-50)

Kompozytor z Lublina wykorzystał w ten sposób zabieg charakterystyczny dla etiud Liszta należących nie tylko do tego zbioru. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę także na inne elementy wspólne dla obydwu kompozytorów dotyczące omawianej formy. Bardziej charakterystyczne wydają się być nawiązania odnośnie do tej formy w późniejszych kompozycjach Wieniawskiego. Na gruncie poszczególnych utworów tworzących jedną całość stopniowo wykorzystywał środki charakterystyczne dla podobnych kompozycji Liszta. Innym zjawiskiem zapożyczonym od Liszta jest technika akordowa mająca na celu imitację brzmienia orkiestry, do której dążono chcąc wykazać symfoniczne właściwości fortepianu. Widoczne jest to szczególnie w etiudach Liszta.



Przykład 13: *Etude Paysage F-dur, S 139 no. 3* F. Liszta (t. 62-66)

Dość często dostrzegamy ten zabieg także u Wieniawskiego. Niekiedy kompozytor nadaje mu charakter formotwórczy.
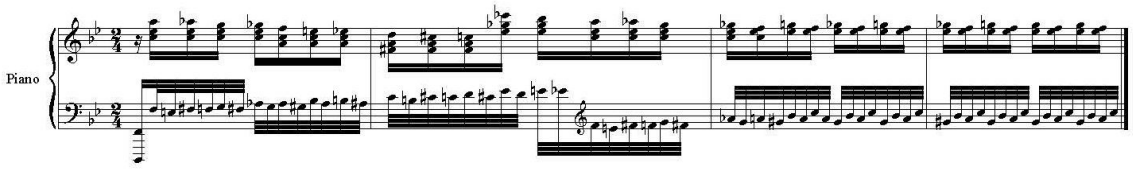


Przykład 14: *Etude A-dur op. 44 no. 7* J. Wieniawskiego (t.64-65)

W większości przypadków, jak zaprezentowano to powyżej, kompozytorzy wykorzystywali ten chwyt w tonacjach *durowych*. W pierwszym przypadku pełni on funkcję ilustracyjną, na co wskazuje sam podtytuł utworu - „Paysage". W języku retoryki muzycznej tonacja F-dur określana jest jako ta, która „może wywoływać najpiękniejsze uczucia świata"[1276], natomiast A-dur ma nieco odmienne zastosowanie, bowiem „bardzo wzrusza"[1277]. Zarówno Liszt, jak i Wieniawski, przywiązywali dużą wagę do doboru odpowiedniej tonacji. W przypadku pianisty z Lublina było to szczególnie widoczne zwłaszcza w przypadku *etiud*, których celem było niejednokrotnie „oddanie charakteru, bądź innych cech konkretnej osoby, do której była adresowana"[1278]. Idealnym tego dowodem jest *Aprés une lecture du Dante, Fantasia - Quasi Sonata.*
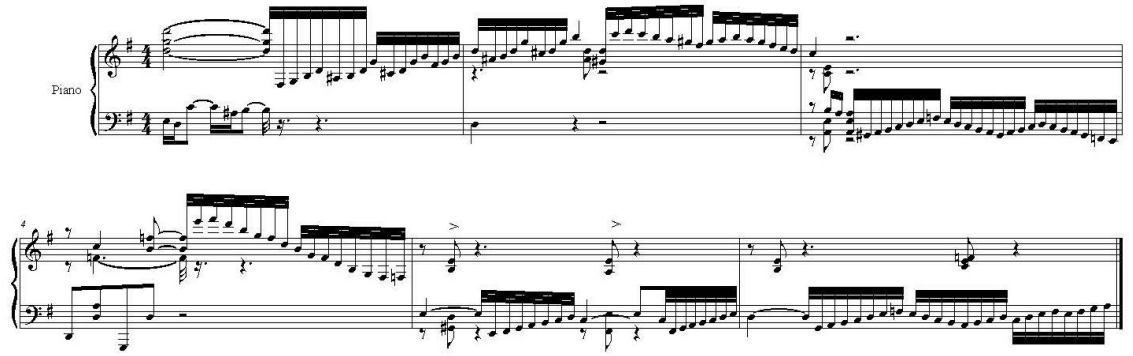
Rozważając dalej problem inspiracji twórczością węgierskiego wirtuoza w odniesieniu do etiud Wieniawskiego warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno zagadnienie, dość rzadko występujące u innych kompozytorów. Obydwaj sięgają bowiem dość często po wirtuozowskie elementy, którym nadają jednocześnie charakter swobodnego recytatywu.

[1276] W. Lisiecki, *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria"*, „Canor" (1993), nr 6, s. 17.
[1277] Tamże, s. 17.
[1278] J. Tatarska, *Józef Wieniawski – Ferenc Liszt*, s. 157.



Przykład 15: *Etude Feux Follets B-dur S 139 no. 5* F. Liszta (t. 108-111)

Nieprzypadkowo Liszt skonstruował swój utwór niemal całkowicie za pomocą przedstawionych powyżej środków wyrazu. Chciał zapewne w ten sposób lepiej zilustrować zamieszczone w podtytule *fleux follets* - kosmyki. Podobnie też Wieniawski ukształtował wspomnianą już wcześniej *Etiudę e-moll op. 44* no. 4, zadedykowaną Giovanniemu Sgambatiemu. Tym razem głównym celem Wieniawskiego była próba naśladownictwa dawnego stylu włoskiego.



Przykład 16: *Etude e-moll op. 44 no. 4* J. Wieniawskiego (t. 20-25)

Wieniawski podobne motywy umieszczał nie tylko w etiudach, ale także innych formach muzycznych, przede wszystkim w tych o charakterze wariacyjnym. Wpływy Chopina i Liszta nie są jedynymi, jakie można odnaleźć w spuściźnie kompozytorskiej Wieniawskiego. Widoczne sę bowiem także wpływy muzyki niemieckiej i francuskiej, o których szerzej zostanie powiedziane w kolejnym paragrafie niniejszej pracy.

2.3. Muzyka niemiecka i francuska

Józef Wieniawski od samego początku swojej działalności artystycznej i kompozytorskiej związany był ze środowiskiem muzyków francuskich i niemieckich, chociażby poprzez to, że w tych krajach rozwijał swoje umiejętności gry na instrumencie. Bardziej istotne z punktu widzenia niniejszej pracy jest fakt, iż doskonalił

zarówno we Francji, jak i w Niemczech swój warsztat kompozytorski. Jego nauczycielami byli profesorowie wykształceni w duchu muzyki niemieckiej i francuskiej, co pociągnęło za sobą konsekwencje znajdujące swoje odzwierciedlenie w jego twórczości. Z twórczością kompozytorów wywodzących się z tych kręgów spotkał się już jako młodzieniec w domu rodzinnym. Odwiedzający go muzycy wykonywali utwory między innymi Bacha, Händla czy klasyków wiedeńskich, ale także kompozytorów wczesnoromantycznych – Schuberta, Schumanna czy Mendelssohna.

W pierwszej kolejności należy zatem zwrócić uwagę na inspiracje pochodzące od kompozytorów niemieckich. Należy doszukiwać się także tu wspomnianych podobieństw, zarówno na gruncie uprawianych form, jak również języka muzycznego. Rzeczone fascynacje twórczością kompozytorów niemieckich u Wieniawskiego uwidaczniały się stopniowo wraz z rozwojem jego kunsztu kompozytorskiego. Tym samym należy dopatrywać się ich w różnych okresach twórczości kompozytora. Warto jednak zwrócić uwagę na wybrane, najbardziej charakterystyczne zjawiska, przede wszystkim w twórczości fortepianowej i symfonicznej. W 1860 roku światło dzienne ujrzało *Impromptu op. 19*. Do tej formy Wieniawski powrócił jeszcze dwukrotnie: w 1875 roku tworząc *Deuxième Impromptu* op. 34 i około roku 1898 w *Impromptu op. 51 no. 1*. Zgodnie z przyjętą wcześniej chronologią każde z nich reprezentuje inny okres w twórczości kompozytora. Nie są one odosobnione zarówno w kontekście twórczości polskiej, jak też europejskiej, bowiem stanowią kontynuację myśli zapoczątkowanej przez prekursora gatunku, Franciszka Schuberta. Należy jednak podkreślić te kompozycje, w których powiązania Wieniawskiego z muzyką ogólnoeuropejską wydają się być mniej oczywistymi. Jak twierdzi Alicja Kozłowska-Lewna „listę zachowanych polskich sonat fortepianowych z okresu 1845-1910 otwiera *Sonata h-moll op. 22* Józefa Wieniawskiego”[1279]. Natomiast Włodzimierz Poźniak podaje, że „kompozycja ta nie odznacza się porywającą inwencją, niemniej jednak jest oparta na tematach zarysowanych niebanalnie i odznaczających się silnym emocjonalizmem”[1280], co stanowi element charakterystyczny nie tylko dla tego utworu, ale całego dorobku kompozytorskiego Wieniawskiego[1281].

[1279] A. Kozłowska-Lewna, *Polska sonata fortepianowa 1845-1910 na tle sonaty ogólnoeuropejskiej*, Gdańsk 1994, s. 87.
[1280] W. Poźniak, *Muzyka fortepianowa po Chopinie*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, S. Łobaczewska, Warszawa 1964, s. 526.
[1281] Zagadnienia dotyczące *Sonaty fortepianowej op. 22* zostaną rozwinięte w dalszej części rozdziału.

Mówiąc o wpływach kompozytorów niemieckich na twórczość Wieniawskiego nie można również pominąć jego dzieł symfonicznych. Porównując jego twórczość symfoniczną do dorobku twórców polskich, mając na względzie tło muzyki europejskiej, należy przyznać, że kompozytor wykazał się dość znaczną płodnością pod tym względem. Trudności w pisaniu symfonii u większości polskich i europejskich artystów tłumaczyć można między innymi brakiem odpowiedniego zaplecza lokalowego czy środków finansowych. Jak stwierdził Edward Wrocki „w neszem życiu społecznem i artystycznem zazwyczaj tak się działo, że wszelkie poczynania napotykały na przeszkody, które jeśli nie doprowadziły do zupełnego poniechania sprawy, to realizowano ją mocno zmienioną i nie w zgodzie z pierwotnem założeniem”[1282]. Tłumaczy to poniekąd fakt, że znacząca większość muzyki symfonicznej Wieniawskiego powstała już po zamieszkaniu w Brukseli. Według Stefana Śledzińskiego „*Symfonia D-dur* op. 49 pozostaje w kręgu wpływów Schumanna i Mendelssohna”[1283], będących w duchu wczesnoromantycznym. Jak twierdzi dalej, „lata pobytu za granicą nie minęły dla Wieniawskiego bez śladu i wpłynęły przynajmniej na unowocześnienie i poszerzenie zakresu środków techniki kompozytorskiej”[1284]. Pomimo nowatorskich rozwiązań zdaniem tego uczonego „w skali ówczesnej światowej twórczości symfonicznej bądź, co bądź elektyczna i posługująca się wcale nienowym językiem [twórczość Wieniawskiego – przypis Autora] nie mogła stać się dziełem o dużym znaczeniu”[1285]. Co więcej, przywołaną kompozycję należy zaliczyć do grona utworów o mniejszej wartości względem dzieł symfonicznych kompozytorów niemieckich z I poł. XIX wieku. Wieniawski w swoim repertuarze koncertowym nie tylko dość często umieszczał dzieła niemieckich twórców, ale także na bieżąco miał styczność z kształtującymi się nowymi trendami poprzez swoje częste wizyty w tym kraju i kontakty z lokalnym środowiskiem artystycznym. Równolegle jednak rozwijały się w twórczości Wieniawskiego odniesienia do muzyki francuskiej, co bynajmniej nie wyróżnia go na tle innych kompozytorów polskich tamtego okresu.

Poruszając to zagadnienie warto w pierwszej kolejności przywołać wspominane już *Pensée fugitive*[1286] *op. 8* - dość rzadko spotykanej w europejskiej literaturze

[1282] E. Wrocki, *Z dziejów muzyki symfonicznej w Warszawie,* Warszawa 1932, s. 3.
[1283] S. Śledziński, *Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku,* w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej,* S. Łobaczewska, Warszawa 1964, s. 432.
[1284] Tamże, s. 432.
[1285] Tamże.
[1286] „Myśl ulotna”.

swobodnej formie muzycznej, która wykształciła się w połowie XIX wieku[1287]. Za jednego z jej prekursorów Charles Rosen uznaje brytyjską kompozytorkę Kate Fanny Loder[1288], przywołując jej *Pensée fugitive* z 1854 roku[1289]. Było to zatem dzieło powstałe zaledwie kilka lat wcześniej, niż kompozycja Wieniawskiego. Wspomniana forma muzyczna nie doczekała się ściśle określonej definicji, co wymaga bardziej szczegółowych analiz w przyszłości. Należy jednak podkreślić, że stanowi ona znikomą część dorobku kompozytorów europejskich, niemniej jednak nie umknęła uwadze Wieniawskiego. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kilka innych, bezpośrednich odniesień do muzyki francuskiej. Spoglądając na formy muzyczne charakterystyczne dla twórców muzyki w kraju nad Loarą warto zwrócić jeszcze uwagę na kilka innych kompozycji Wieniawskiego. Znajdujemy w nich odniesienia do form wykształconych zarówno w pierwszej połowie XIX wieku, jak i tych późniejszych, mniej popularnych. Należy ponadto podkreślić, iż twórcy epoki romantyzmu dość często tworzyli swoje dzieła nawiązując nie tylko do zjawisk przyrody, czy konkretnych wydarzeń, ale także uczuć będących pewnego rodzaju archaizacją, odwołaniem do barokowej teorii afektów, bądź emocji, czego przykład stanowi *Réverie op. 45*. oznaczające „marzenie" lub „rozmyślanie". Gatunek ten cieszył się dość dużą popularnością w ciągu całego XIX stulecia[1290], aż z czasem wzbudził zainteresowanie także Józefa Wieniawskiego. Należy przypuszczać, iż pierwsze szkice kompozycji powstały przed rokiem 1878, bowiem znalazły się one na początku zbioru, którego ostatnia karta została opatrzona datą 18 kwietnia 1878 roku[1291]. Kompozycja ta została wydana dopiero dwanaście lat później, a z czasem Wieniawski dokonał także orkiestracji utworu. Na rękopisie partytury kompozytor zamieścił datę 24 maja 1890 roku[1292], co świadczy o tym, że obydwie (zarówno krótka miniatura na fortepian - referie, jak i wersja na orkiestrę) zostały ukończone niemal równocześnie. Utwór ten stanowi przykład późnej twórczości Wieniawskiego.

Warte uwagi jest także dzieło *Sur l'Océan. Contemplation dis-moll op. 28*. Otóż „Na oceanie" powstało na przełomie lat 1879/1880, a zatem w okresie rozdarcia

[1287] Wśród polskich kompozytorów tworzących w tym gatunku należy wymienić: Maurycego Moszkowskiego i Aleksandra Michałowskiego.
[1288] Kate Fanny Loder (1825-1904) - brytyjska pianistka i kompozytorka, S. Fuller, *Pandora guide to woman composers*, London 1994, s. 192-193.
[1289] Ch. Rosen, *La generazione romantica*, Milano 2013, s. 465.
[1290] Wspomnianą formę uprawiali między innnymi: Charles Gounud, Camille Saint-Saëns, Regondi Giulio, Aleksander Głazunow, Robert Schumann, czy Piotr Czajkowski.
[1291] BKKB, sygn. BBc – 55837, k. 24, 144.
[1292] Utwór nie ukazał się drukiem do dnia dzisiejszego. Jego rękopis znajduje się w BKKB, sygn. FC-3-W_016/1.

Wieniawskiego pomiędzy intensywną działalnością koncertową, a decyzją o przeprowadzce do Brukseli. To wówczas bardzo często gościł na paryskich salonach, gdzie miał okazję nie tylko koncertować, ale także wsłuchiwać się w nowe dzieła czołowych przedstawicieli ówczesnego świata muzycznego, którzy obierali w swojej twórczości nowatorskie kierunki. Wieniawski połączył w ten sposób elementy wykształcone przez Musorgskiego i Czajkowskiego, z nowo powstającymi tendencjami na paryskich salonach. Nie mniejszy wpływ na twórczość Wieniawskiego miał Edward Wolff.

2.4. Twórczość Edwarda Wolffa

Omówione wyżej inspiracje, wypływające z zainteresowań muzycznych samego Wieniawskiego, nie były jedynymi, które można odnaleźć w jego twórczości. W kompozycjach muzyka z Lublina znaczące są także tematy zaczerpnięte z dzieł jego wuja i jednocześnie nauczyciela Wieniawskiego - Edwarda Wolffa. Warto zauważyć, iż polska literatura fortepianowa przez zdecydowanie dominujące grono badaczy postrzegana jest niemal wyłącznie w kontekście muzyki F. Chopina. Twórczość i osoba Józefa Wieniawskiego wymagają jednak tego, aby spojrzeć na nią w szerszej perspektywie.

Twórczość Wieniawskiego i Wolffa odsłania pewne podobieństwa. U obydwu wyraźnie uwidaczniają się wpływy muzyków niemieckich i francuskich. Twórczość Wolffa, podobnie jak i Wieniawskiego, z równą intensywnością odznacza się wpływem tradycji narodowych, choć Wieniawski należy do grona kompozytorów tworzących głównie na emigracji. Sam zakres twórczości Wolffa wydaje się nieco szerszym niż Wieniawskiego. W jego dorobku częściej pojawiają się takie formy jak polonez czy charakterystyczna dla Chopina forma nokturnu. Być może wynika to faktu, iż – jak twierdzi Janina Tatarska – „Wolff był niewątpliwie twórcą o dużej wrażliwości, dlatego w wielu dziełach ukazywał sferę muzycznej ekspresji jako naczelną ideę, widoczną także w tytułach kompozycji, co łączył z bardzo dobrymi umiejętnościami warsztatowymi”[1293]. Widoczne jest to przede wszystkim w jego utworach o charakterze narodowym, czego dowodem są chociażby *Nocturne en orme de mazurke op. 45*., czy *Due Chansons Polonaises op. 136*. W przypadku Wieniawskiego czynnik ekspresyjny

[1293] J. Tatarska, *Edward Wolff – dialektyka formy cyklicznej*, w: *Analiza dzieła muzycznego Historia Theoria Praxis*, t. 2, A. Granat-Janka i in. (red.), Wrocław 2012, s. 246.

ma równie istotne znaczenie, przybierając niekiedy charakter formotwórczy, polegający w przeważającej mierze na tworzeniu kontrastów, m.in. poprzez gwałtowne zmiany tempa. Wpływy Edwarda Wolffa na twórczość Wieniawskiego były zapewne po części efektem lekcji, jakich udzielał Józefowi brat matki, ale także wynikały z dobrej znajomości dorobku kompozytorskiego wuja, czemu sprzyjały bliskie kontakty obydwu muzyków.

3. Dedykacje

Niezmiernie istotnym problemem jest zagadnienie dedykacji poszczególnych utworów Józefa Wieniawskiego. Jest ono na tyle złożone, iż wymaga osobnego omówienia. Pianista, śladem innych kompozytorów, poszczególne dzieła adresował w sposób konsekwentny i przemyślany do konkretnych osób, z którymi związany był w różnoraki sposób. Małgorzata Perkowska-Waszek w monografii poświęconej osobie Ignacego Jana Paderewskiego[1294] wyróżnia cztery rodzaje dedykacji. Analizując pod tym względem twórczość kompozytorską Paderewskiego i Wieniawskiego, należy zwrócić uwagę na szereg analogii. Autorka w oparciu o analizę dorobku Paderewskiego wyróżnia cztery rodzaje dedykacji:

a. dedykacje dla osób, które miały związek z inspiracją i genezą utworu;

b. dedykacje dla potencjalnych wykonawców;

c. dedykacje kurtuazyjno-okolicznościowe;

d. dedykacje dla osób nieznanych i niezwiązanych listownie[1295].

Dlatego rozpatrując zagadnienie dedykacji w twórczości Wieniawskiego słusznym wydaje się przyjęcie zaproponowanego modelu. Należy jednak zastrzec, iż w przypadku lublinianina pierwsze dwa punkty niekiedy współgrają ze sobą.

Dedykacje dla osób mających czynny wpływ na genezę i stanowiących inspirację dla poszczególnych utworów to problem, który częściowo został już omówiony wcześniej. Wraz z upływem lat w życiu Wieniawskiego pojawiały się osoby, którym wiele zawdzięczał. W pewnym sensie jednak dzięki nim realizował swoje późniejsze plany i przedsięwzięcia. Do tego grona należy bez wątpienia Stanisław Moniuszko, którego można określić mianem protektora braci Wieniawskich. Przykładem tego jest wspominane już kilkakrotnie *Grand Duo Polonais op. 5*

[1294] M. Perkowska-Waszek, *Paderewski i jego twórczość dzieje utworów i rys osobowości kompozytora,* Kraków 2010.
[1295] Tamże, s. 221.

wspólnego autorstwa obydwu muzyków. Był to także jeden z pierwszych przejawów nurtu narodowego w ich twórczości. Przykładem innej dedykacji jest poświęcona Franciszkowi Lisztowi *Tarantelle op. 4*. Wieniawski, zafascynowany osobą węgierskiego kompozytora, w 1855 roku przeznacza mu kompozycję, zapewne nieprzypadkowo wybierając formę charakterystyczną dla twórczości przyjaciela Chopina. Twórczość Liszta była inspiracją dla młodego twórcy, stąd nie dziwi zadedykowanie tego utworu właśnie jemu. Warto przypomnieć, iż Wieniawski udał się nawet do Weimaru, aby rozpocząć studia pod kierunkiem kompozytora z Węgier. Do grupy dedykacji dla osób, które miały wpływ na powstanie utworu, należy także zaliczyć poświęcony Marmontellowi *Valse de Concert op. 3*. Nieco bardziej złożony problem stanowią utwory poświęcone ich potencjalnym wykonawcom. Do tej kategorii należą kompozycje, które powstawały w ciągu niemal całej twórczości kompozytorskiej pianisty. Na pierwszy plan wysuwa się najbardziej obszerna część dorobku muzyka, jaką stanowią utwory fortepianowe. Wieniawski był człowiekiem, który w sposób poważny i przemyślany podochodził do tego problemu, często „podporządkowując styl, formę i charakter utworu”[1296] do danego adresata. Ewidentny przykład stanowi zbiór *Etiud op. 44*. Wieniawski każdą z nich dedykował wybranemu pianiście. Z każdym z nich związany był w różnoraki sposób, dlatego też „starał się dostosować poszczególne elementy dzieła do charakteru danej osoby”[1297], co stanowi jeden z ewenementów zbioru 24 etiud. Warto w tym miejscu przywołać kilka przykładów wyróżniających się w kontekście omawianego zagadnienia. Wieniawski w każdej z swoich kompozycji podejmował próby umieszczenia elementów charakterystycznych dla stylu danego pianisty-wirtuoza, a w przeważającej większości także i kompozytora. Najbardziej charakterystyczna w tym kontekście jest *Etiude e-moll op. 44 no. 4*. Jej adresatem jest Giovanni Sgambati[1298]. Na podstawie dzisiejszego stanu badań nie widać przesłanek wskazujących na to, że obaj artyści znali się osobiście, bądź też korespondowali ze sobą. Jednak elementem wspólnym ich twórczości była fascynacja muzyką Franciszka Liszta. Wieniawski określił dedykowany Sgambattiemu utwór jako *religioso, molto sostenuto*. Rozpoczyna ją pięciotaktowy temat, podlegający późniejszemu opracowaniu, przybierający charakter czterogłosowej polifonii, wyposażonej w bogatą chromatykę. Utwór został opatrzony trzyczęściową strukturą. Środkowy fragment posiada formę

[1296] J. Tatarska, *Józef Wieniawski – Ferenc Liszt*, s. 156.
[1297] Tamże.
[1298] Giovanni Sgambati (1841-1914) - włoski kompozytor i pedagog epoki romantyzmu, P. Canfora, *La musica di Giovani Sgambati*, Milano 2014.

wirtuozowskiej kadencji, będącej elementem charakterystycznym nie tylko dla twórczości Liszta, ale także dla włoskiej polifonii. Nieprzypadkowe uzasadnienie znajduje tu, jak należy przypuszczać, wybranie tonacji e-moll określanej mianem tej, w której „można z trudem wykonać coś wesołego”[1299]. Świadczą o tym przywołane motywy o odmiennym charakterze.

Równie interesująca jest *Etiude A-dur op. 44 no 7 - Allegro energico.* Jej adresat – Hans von Bülow – był nie tylko przyjacielem Józefa Wieniawskiego, ale także pianistą i kompozytorem mający silne związki z Polską. Teodor Leszetycki dedykował mu swoje *4 Pieces op. 36,* natomiast Zygmunt Stojowski *Suite for Large Orchestra op. 9.* Krótkie wartości, częsta zmiana rejestrów i zróżnicowana paleta środków artykulacyjnych stanowi kolejne elementy mające na celu podkreślenie wpływów Franciszka Liszta, do grona uczniów którego należał także Bülow. Mówiąc o etiudach Wieniawskiego, przede wszystkim tych wchodzących w skład op. 44, ale także pozostałych kompozycji, warto spojrzeć na nie z perspektywy zaproponowanej przez Janinę Tatarską. Jak twierdzi badaczka, bardzo istotne znaczenie ma kontekst powstania utworu i jego uwarunkowania, odnoszące się bezpośrednio do autora, czy też adresata utworu, bądź też relacji zachodzących pomiędzy osobami[1300]. Według Edwarda Hall’a „to właśnie kontekst wywiera wpływ na zmianę odcieni znaczeniowych, a nie osadzony w nim kod językowy jest nie kompletny, ponieważ obejmuje tylko część komunikatu”[1301], co pozwala na określenie konkretnego utworu mianem komunikatu pod adresem osoby, jakiej został dedykowany. Należy więc zwrócić uwagę nie tylko na relacje autor-odbiorca, czy autor-potencjalny wykonawca. Dość często osoba, której kompozytor postanowił zadedykować utwór, miała nieświadomie wpływ na jego powstanie, determinując przy tym jego formę, charakter czy fakturę. Przykładem tego jest wspomniana już *Etiuda op. 44 no. 15,* dedykowana Lisztowi.

[1299] P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku,* Łódź 2016, http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf.

[1300] J. Tatarska, *Kontekstowe uwarunkowania gatunku etiudy fortepianowej*, w: *Dzieło muzyczne i jego konteksty*, A. Nowak (red.), Bydgoszcz 2009, s. 152.

[1301] E. T. Hall, *Kontekst i znaczenie*, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, G. Godlewski i in. (red.), Warszawa 2004, s. 129.

Stosunkowo często Wieniawski utwory dedykował swoim uczniom. Warto wskazać chociażby na cykl *Mazurków op. 23*, z których każdy znalazł innego adresata spośród szerokiego grona jego studentów. Niektórym z nich pianista dedykował także większe formy. Przykładem takiego utworu jest *Deuxiéme Etude de Concert A-dur op. 36* poświęcona uczennicy z okresu warszawskiego – Melanii Więckowskiej.

W dorobku Wieniawskiego nie brakuje utworów z dedykacjami mającymi charakter kurtuazyjno-okolicznościowy. Jest to znacznie mniejsza grupa, do której zaliczamy wyłącznie kilka kompozycji, które zajmują jednak istotne miejsce w twórczości kompozytora. Tylko dwa utwory poświęcił Wieniawski współczesnym sobie monarchom. Jego *Koncert fortepianowy,* jak już wspomniano, powstał jeszcze podczas studiów w Berlinie, w połowie lat 50-tych, jednak jego pierwsze wydanie ukazało się dopiero w 1884 roku. Kompozytor jedno ze swoich największych dzieł postanowił poświęcić osobie Leopolda II Kolburga, który objął tron dopiero w 1865 roku. Należy więc przypuszczać, że dedykacja pojawiła się dużo później, po wspomnianym udziale króla w koncercie muzyka. Drugim utworem, którego nie można pominąć w tym miejscu, jest *Sonata wiolonczelowa op. 26* poświęcona Wilhelmowi III, królowi Niderlandów. Warto zwrócić uwagę na dedykację umieszczoną przy opus 47. Jak już wspomniano, zbiór ten, powstały w I poł. lat 80-tych, Wieniawski poświęcił swojemu teściowi, zapewne z okazji zaślubin z jego pasierbicą.

Perkowska-Waszek w twórczości Paderewskiego wyróżnia jeszcze „dedykacje dla osób nieznanych i nie związanych listownie”[1302], co również znajduje odzwierciedlenie w utworach Wieniawskiego, choć w znikomym stopniu. Do tej kategorii należy zaliczyć przede wszystkim utwory o charakterze salonowym. Józef Wieniawski, jako artysta koncertujący na licznych salonach, spotykał wiele osób, z którymi nawiązywał przelotne znajomości. Jednym z rezultatów tych spotkań były właśnie dedykacje dla osób, z którymi twórca nie był związany w żaden sposób. Do tego grona należy zaliczyć Jana Antoniego Tyszkiewicza[1303] – młodzieńca wywodzącego się z rodziny warszawskich arystokratów. Chcąc zapewne zyskać uznanie rodziny Wieniawski zadedykował mu swoją *Polka brillante op. 11*. Kompozytor rzadko jednak sięgał po dedykacje dla osób niezwiązanych bezpośrednio ze środowiskiem muzycznym, czy też nieuprawiających szeroko rozumianej sztuki. Dlatego dedykacje pianisty z Lublina stanowią istotne zagadnienie, gdyż miały one często wpływ na

[1302] M. Perkowska-Waszek, dz. cyt., s. 221.
[1303] Jan Antoni Tyszkiewicz (1852-1901) – bliżej nieznany warszawski arystokrata.

charakter, formę i inne aspekty związane z kształtowaniem dzieła muzycznego. Tylko nieliczne jego dzieła pozostały bez tego rodzaju metryczki.

4. Typologia twórczości

Stworzenie typologii twórczości Józefa Wieniawskiego nie wydaje się być łatwym zadaniem. Trudno bowiem o znalezienie takiego kryterium, które w sposób jednoznaczny dawałoby możliwość podziału dzieł Wieniawskiego. Pod względem obsady dominują bowiem w dorobku kompozytorskim Wieniawskiego utwory na fortepian solo, natomiast dopiero w dalszej kolejności należy usytuować dzieła kameralne i symfoniczne. Ryszard D. Golianek w *Typologii twórczości muzycznej Juliusza Zarębskiego*[1304] wyróżnia tańce i stylizacje taneczne, a także utwory nietaneczne, dodatkowo wyodrębniając w tych grupach nurt salonowy i koncertowy[1305]. Nieco w innych kryteriach twórczość Fryderyka Chopina ujmuje jednak Mieczysław Tomaszewski. Muzykolog ten, podobnie jak Golianek, dokonuje rozgraniczenia dzieł fortepianowych na kategorie pod względem stylu, jednak w odniesieniu do reprezentowanego nurtu postuluje inne rozgraniczenia, wyróżniając „nurt publiczny" i nurt prywatny". Osobno jednak opisujr gatunki muzyki kameralnej, koncertowej i liryki wokalnej[1306], dlatego też w oparciu o te dwie typologie twórczości pożytecznym wydaje się sporządzenie katalogu kompozycji Józefa Wieniawskiego, który podano w tabeli (tab. 4):

[1304] R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski człowiek- muzyka-kultura*, Kraków 2004, s. 47.
[1305] Tamże, s. 74.
[1306] M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 867-868.

	Nurt salonowy	Nurt koncertowy
Tańce i stylizacje taneczne	tańce stylizowane *Tarantelle op. 4* *Menuet* *Polka brillante op. 11* *Polonaise op. 13* *Rondeau op. 15* *8 Mazurkas op. 23* *Triosiéme Polonaise op. 27* *Deuxiéme Tarantelle op. 35* *Quartéme Polonaise op. 48* *Valse op. 51 no. 4* *Trio de la Polonaise de Moniuszko*	tańce koncertowe *Valse de Concert op. 3* *Souvenir d'un valse op. 18* *Polonaise Triomphale op. 21* *Deuxiéme Valse de Concert op. 30* *Deuxiéme Etude de Concert op. 36* *Mazourka de Concert op. 41* fantazje taneczne *Fantasie brillante* *Barcarolle op. 29* *Barecuse op. 53* tańce-kaprysy *Barcarolle-Caprice op. 9* *Valse-Caprice op. 46*
Utwory nietaneczne	miniatury liryczne *2 Idylle op. 1* *Pieśń bez słów* *8 Romances sans Paroles op. 14* *Impromptu op. 19* *Ballade op. 31* *Deuxiéme Impromptu op. 34* *Nocturne op. 37* *Idylle op. 39 no. 1* *Ballade op. 39 no. 4* *Reverie op. 45 no. 1* *Impromptu op. 51 no. 1* *Tristesse op. 51 no. 3* pieśni *Modlitwa do Najświętszej Marii Panny Ostrobramskiej op. 16* *Pieśń wiosenna op. 17 no. 1*	etiudy *Romance-Etude op. 10* *Etude de Concert op. 33* *Deuxiéme Etude de Concert op. 36* *24 Etudes de mécanisme et de style op. 44* *Etude op. 51 no. 2* *Chopin Etude a-moll op. 25 no. 11* (transkrypcja) formy koncertowe nietaneczne *Fantasie et Variations de Concert sur des motifs de la Sonnembula de Bellini op. 6* *Souvenir de Lublin op. 12* *Piano Sonate op. 22* *Fantasie et fugue op. 25* *Sur l'Océan. Contemplation op. 28* *Fantasie op. 42*

	Pieśń jesienna op. 17 no. 2 *4 Gesänge op. 38* *6 Gesänge op. 47* *6 Lieder op. 50*[1307] inne utwory *Canon a 3 voise* *Canon*	utwory kameralne instrumentalne *Allegro de sonate op. 2* *Grande duo concertant op. 8* *Duo concertant* *Duo na motywach fińskich* *Grand Duo Polonais op. 5* *Violin Sonata op. 24* *Celo Sonata op. 26* *Sur l'Océan. Contemplation op. 28*[1308] *String Quartet op. 32* *Piano Trio op. 40* *Piano Quartet* *Passage de Violoncelle* wielkie formy instrumentalnej *Piano Concerto op. 20* *2me Piano Concerto* *Symfonia op. 49* *Suite Romanrique op. 41* *Uwertura D-dur* *Uwertura E-dur op. 28* *Uwertura dramatyczna Guillaume le Taciturne op. 43* *Réferie op. 45* **wielkie formy wokalno-instrumentalne** *Semiramis op. 52*
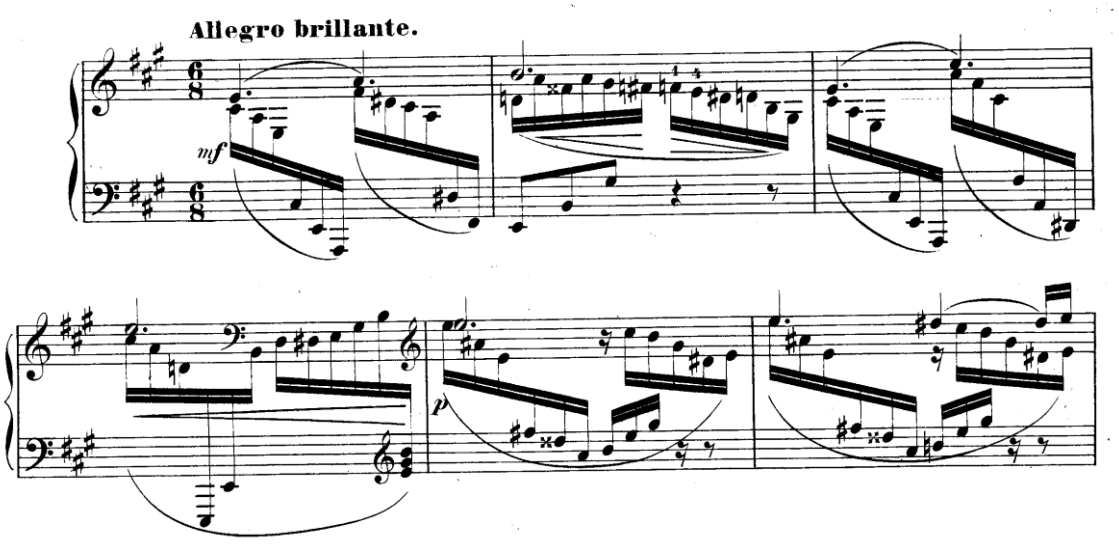
Tabela 4: Typologia twórczości Józefa Wieniawskiego

[1307] W tabeli zastosowano następujące oznaczenia: kolorem niebieskim zostały oznaczone utwory dokończone, nie wydane drukiem; podkreślone zostały utwory uważane za zaginione; kolorem czerwonym zostały oznaczone utwory niedokończone. Utwory, przy których nie ma oznaczeń kompozytor pozbawił opusu.

[1308] W opracowaniu na fortepian i wiolonczele.

Analiza zawartości tabeli pozwala wskazać nie tylko dominujące formy, ale także style i nurty w twórczości Wieniawskiego. W sposób dość istotny dostrzega on twórczość kameralną, czyniąc ją nieodłącznym elementem swojego dorobku kompozytorskiego. Nieco mniej miejsca poświęca zaś twórczości symfonicznej. Zdecydowaną dominantę stanowi literatura fortepianowa. Zestawienie tabelaryczne pozwoliło wytypować utwory fortepianowe, taneczne i nietaneczne, reprezentujące nurt salonowy i koncertowy. Typologia ta stanie się pomocna w przeprowadzeniu bardziej szczegółowej analizy całokształtu twórczości Wieniawskiego. Należy jednak wprowadzić zastrzeżenie, iż niektóre z jego kompozycji spełniają kryteria pozwalające umieścić je w obrębie dwóch grup, czego reprezentatywnym przykładem jest *Deuxiéme Etude de Concert A-dur op. 36*. Utwór posiada elementy charakterystyczne dla formy etiudy koncertowej, która jest dość często spotykana w twórczości polskich kompozytorów, zwłaszcza wywodzących się z kręgu Franciszka Liszta. Warto przywołać chociażby *Etude de Concert g-moll op. 7 nr 2* Juliusza Zarębskiego. Kompozytorzy niejednokrotnie próbowali w ten sposób zaprezentować coś więcej, niż tylko utwór przeznaczony do doskonalenia warsztatu pianistycznego, o czym świadczy kompozycja *Etiudy symfoniczne w formie wariacji op. 13* Roberta Schumanna, będąca „wyrazem subiektywnych odczuć podyktowanych kolejami życia kompozytora i jego narzeczonej Ernestyny von Fricken”[1309]. Przywołany utwór Wieniawskiego należy jednak rozpatrywać jako realizację naczelnej zasady wirtuozostwa fortepianowego. Etiudy koncertowe „często ujmowane były jako wieloczęściowe formy cykliczne”[1310], a ich powstanie, zdaniem Janiny Tatarskiej, podyktowane było „różnorakimi kontekstami wynikającymi z różnorakich zdarzeń, czy sytuacji z udziałem kompozytora”[1311]. Znajduje to również swoje odzwierciedlenie w omawianym utworze. Przyglądając się jednak tej kompozycji z perspektywy typologii, należy stwierdzić, iż nosi ona nie tylko znamiona charakterystyczne dla etiudy koncertowej. Jest to utwór, którego pierwsza część w metrum 6/8 stanowi nawiązanie do kantylenowej formy tarantelli o charakterze nokturnowym. Wieniawski w ten sposób wprowadził styl *brillant* do formy etiudy, dzięki czemu zyskała także i ona styl popisowej formy koncertowej.

[1309] J. Tatarska, *Kontekstowe uwarunkowania gatunku*, s. 155.
[1310] Tamże.
[1311] Tamże.



Przykład 17: fragment *Deuxiéme Etude de Concert A-dur op. 36* (t. 1-6)

Oceniając z szerszej perspektywy typologię dzieł Józefa Wieniawskiego, w kontekście twórców ówczesnej muzyki polskiej, można dojść do wniosku, iż nie stanowi ona niczego nadzwyczajnego. Pod kilkoma względami wyróżnia się jednak spośród innych, którzy będąc wiernymi tradycjom narodowym ulegali wpływom ukształtowanym przez czołowych przedstawicieli Europy Zachodniej.

5. Charakterystyka twórczości

Istotnym warunkiem dokonania oceny spuścizny J. Wieniawskiego jest przeprowadzenie wnikliwej analizy najbardziej reprezentatywnych utworów, wyselekcjonowanych na podstawie typologii. Wybór uporządkowany został w oparciu o kompozycje taneczne i nietaneczne. Konieczny okazał się również podział na utwory kameralne i symfoniczne.

5.1. Muzyka na fortepian solo
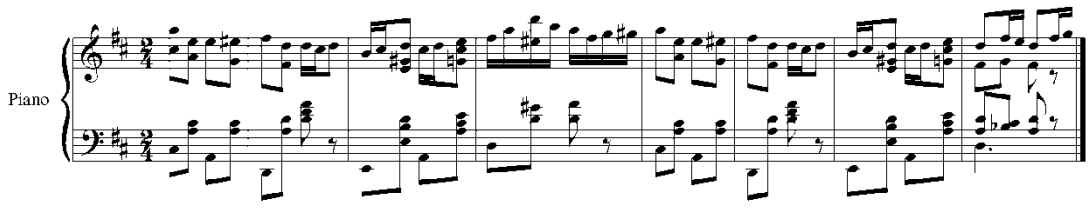
Solowa twórczość instrumentalna Józefa Wieniawskiego ogranicza się wyłącznie do literatury fortepianowej. Jak wykazała zamieszczona wcześniej tabela (tab. 4), jest ona bardzo zróżnicowana zarówno pod względem uprawianych form muzycznych, jak również ich stylistyki i przeznaczenia. Dlatego niezbędnym okazało

się opracowanie bardziej szczegółowych kryteriów. Na potrzeby niniejszego opracowania została ona podzielona na twórczość o charakterze tanecznym i nietanecznym.

5.1.1. Tańce i stylizacje taneczne

Wieniawski, podobnie jak wielu jego poprzedników i rówieśników, w swojej twórczości kompozytorskiej chętnie sięgał po formy taneczne. Trzy utwory wybrane do analizy: *Polka brillante op. 11*, *Rondeau op. 15* i *Quartéme Polonaise op. 48*, stanowią przykład nie tylko różnych okresów w twórczości kompozytora, ale reprezentują najbardziej wyrazisty przykład stylizacji tanecznej w nurcie salonowym. Lubelski kompozytor nie poprzestał jednak na ich użytkowym charakterze i, podobnie jak Chopin, wzbogacił je o czynnik wirtuozowski.

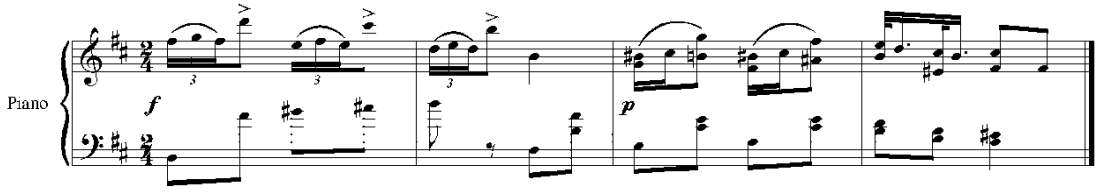
Polka brillante op. 11 została dedykowana Janowi Tyszkiewiczowi. Utwór rozpoczyna się od ośmiotaktowego *Allegro moderato.* Nie było to niczym oryginalnym, bowiem podobnie jeden ze swoich utworów ukształtował Antoni Kątski[1312]. Dopiero później następuje właściwa prezentacja tematu – *Molto leggiero e grazioso* – obejmująca dwie czterotaktowe frazy złożone z dwóch motywów.



Przykład 18:*Polka brillante op. 11* (t.9-16)

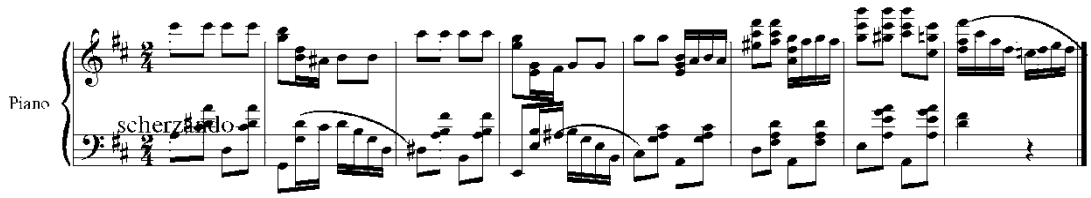
Następnie, celem utrwalenia, temat zostaje powtórzony bez zmian w warstwie melodycznej, jednak kompozytor tworzy kontrast poprzez zastosowanie oznaczenia *capriccioso.* Poważniejszą zmianę niesie t. 25, w którym następuje przejście z tonacji D-dur do h-moll. Rozpoczynający się w tym miejscu ośmiotakt jest fragmentem opartym w dużej mierze o kontrasty dynamiczne. Ważną rolę odgrywa rytm synkopowany, z podkreśleniem wartości ósemkowych.

[1312] A. Kontski, *Polka Carnaval de St. Petersbourg*, Moscow 1886.
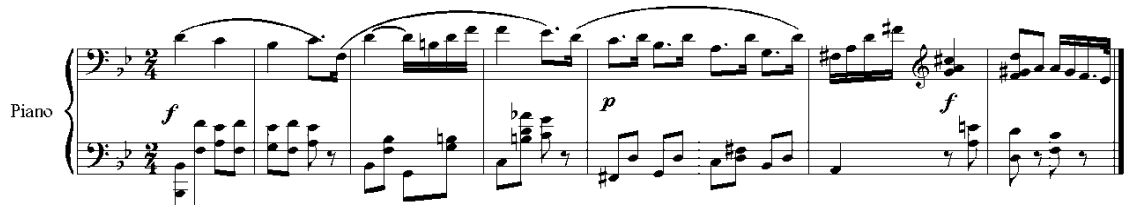


Przykład 19: *Polka brillante op. 11* (t. 25-28)

W kolejnym fragmencie (t. 34-41) pierwsza fraza tematu ulega powtórzeniu. Druga, mająca swój początek w t. 38, wieńczy dotychczasowy odcinek kulminacją. Całość prowadzi do ośmiotaktowego *Scherzando* (t. 42-49), złożonego z trzech fragmentów: dwóch dwutaktowych i jednego o objętości czterech taktów. Ważną rolę odgrywają kontrasty dur-moll i obfite zastosowanie chromatyki, prezentując tym samym jeden z walorów charakteryzujących twórczość Wieniawskiego. W ten sposób kompozytor wzbogacił koloryt brzmieniowy, a jednocześnie nadał wyraźny kontrast pomiędzy kolejnymi częściami utworu, co świadczy o bardziej swobodnym potraktowaniu formy w stosunku do innych kompozytorów polskich, m.in. Kątskiego czy Lubomirskiego. Tym samym na znaczeniu zyskał czynnik wirtuozowski.
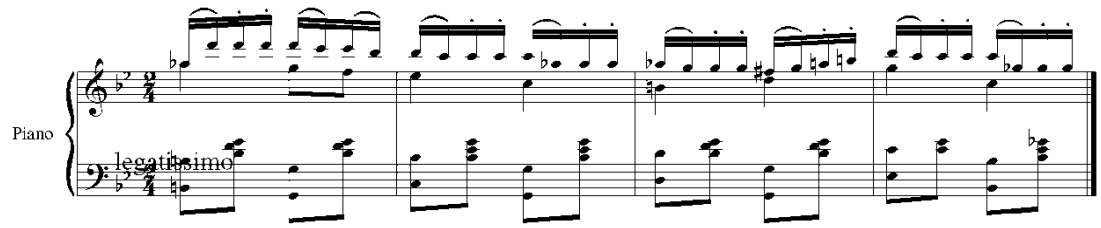


Przykład 20: *Polka brillante op. 11* (t. 42-49)

Następnie kompozytor kolejny raz powtarza frazę, stosując zmiany dotyczące rytmiki i dynamiki, a po jej zakończeniu powraca temat w niezmienionej formie. Prowadzi to do *Cantabile* w tonacji B-dur (t. 66-73). Charakterystyczna melodia została umieszczona w średnim rejestrze, wykorzystując klucz basowy w prawej ręce. Sprawia to, że melodia główna znajduje się niekiedy pomiędzy warstwą akompaniamentu.
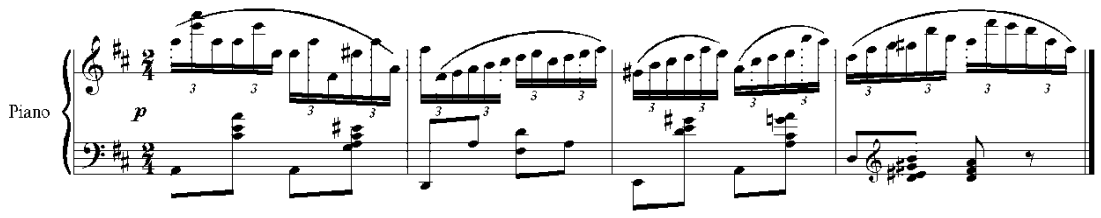


Przykład 21: *Polka brillante op. 11* (t. 66-73)

Wraz z zakończeniem *Cantabile* rozpoczyna się *appasionato.* Następuje zwiększenie dramaturgii, podkreślane w zmianie rytmizacji melodii poprzez ciąg synkop. Komentarz do tego odcinka stanowi *leggierissimo* (t. 82-89) z melodią prowadzoną w głosie najwyższym, o wartościach szesnastkowych.
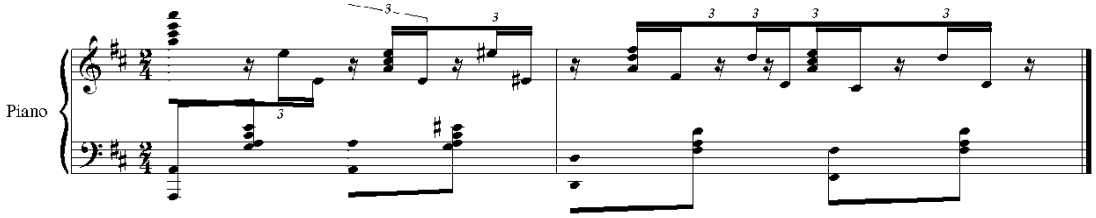


Przykład 22: *Polka brillante op. 11* (t. 82-85)

W dalszej części następuje powtórzenie znanych już motywów, w różnych wariantach, co prowadzi do *Cody* (t. 130) obejmującej ponad sześćdziesiąt taktów.
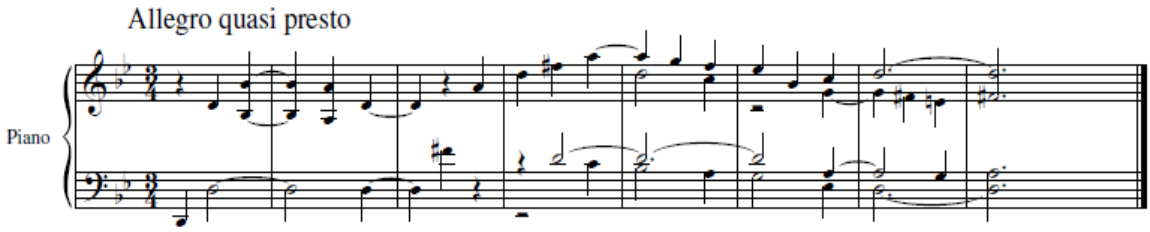


Przykład 23: *Polka brillante op. 11* (t. 130-133)
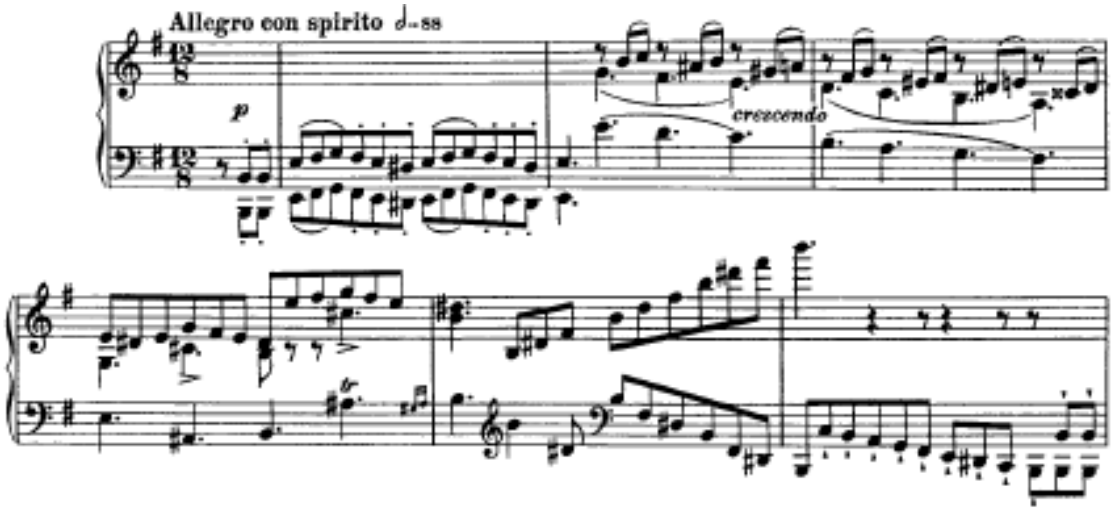


Przykład 24: *Polka brillante op. 11* (t. 165-166)

Została ona skonstruowana w oparciu o szybkie, łamane pasaże, odznaczające się bogatym czynnikiem wirtuozowskim. Zauważyć można również pochody skonstruowane w dwojaki sposób: nieprzerwany ciąg trioli szesnastkowych oraz trioli szesnastkowych z pauzami na pierwszą miarę grupy.

Pomimo kilku lat różnicy dzielącej powstanie utworów w podobny sposób Wieniawski potraktował formę ronda. Podobną strukturę wykazuje *Rondeau op. 15*. Utwór rozpoczyna się wstępem w tonacji g-moll o długości 38 taktów. Cechą charakterystyczną ośmiotaktowego tematu jest rozpoczęcie od dominanty, będące opóźnieniem dla toniki, powodujące wrażenie braku stabilizacji harmonicznej. Wieniawski nawiązał w ten sposób do młodzieńczego *Ronda c-moll op. 1* F. Chopina, w którym właściwa część również została poprzedzona rozległym, wyraźnie oddzielonym wstępem. Od dominanty swoje *Rondeau fantastique sur un thême espagnol g-moll op. 5 no. 1* rozpoczął również Franciszek Liszt. Dlatego dzieło Wieniawskiego stanowi syntezę dzieła dwóch pianistów.

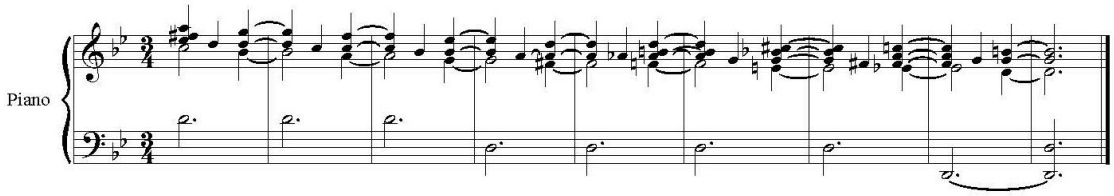


Przykład 25: *Rondeau op. 15* Józefa Wieniawskiego (t. 1-7)



Przykład 26: *Rondeau fantastique sur un thême espagnol g-moll op. 4 no. 2*
Franciszka Liszta (t. 1-7)
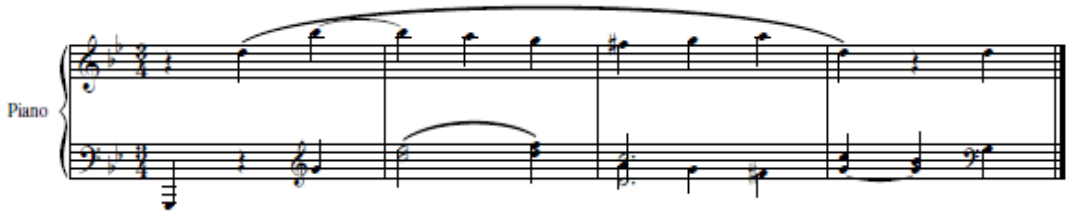
W kolejnych taktach dźwięki opóźniające powodują rozchwianie rytmiczne. W t. 9-16 ma miejsce drugie pokazanie tematu, tym razem rozpoczynające się od prymy toniki. Po jego prezentacji następują dwie odpowiedzi. Pierwsza rozpoczyna się w t. 17 i obejmuje cztery takty. Jej charakterystycznym elementem jest zakończenie w postaci skoku o interwał kwinty. Druga odpowiedź jest znacznie bardziej rozbudowana. Zyskuje wyrazistość poprzez zastosowany wyższy rejestr instrumentu. Jej charakterystycznym elementem jest *Coda*.



Przykład 27: *Rondeau op. 15* (t. 24-32)
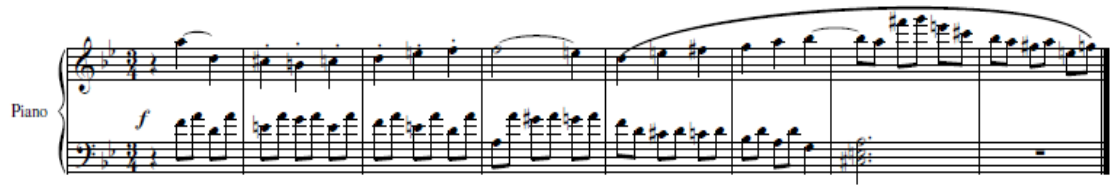
Warto zwrócić uwagę na rytm synkopowany wraz z wykorzystaniem opadających pochodów gamowych. Analizowany fragment został zwieńczony akordem w postaci dominanty septymowej. Dalsza część utworu została rozwija się w oparciu o kolejne wariacje, co jak się okaże, stanowi odniesienie do skomponowanego kilka lat wcześniej *Souvenir de Lublin op. 12*. Odcinek A rozpoczyna się od prezentacji tematu (t. 39-46), odznaczającego się charakterem bardziej kantylenowym w porównaniu

z poprzednim. Bezpośrednio po tym zostaje powtórzony z rozbudowanym motywem finalnym.
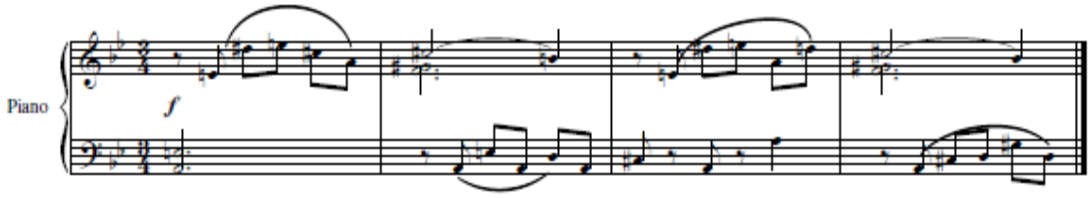


Przykład 28: *Rondeau op. 15* (t. 39-42)

Następnie zostaje zaprezentowany odmienny materiał muzyczny. Ponowna repetycja tematu powraca w t. 85. Również on zostaje powtórzony dwukrotnie, jednak w bardziej zintensyfikowany sposób, poprzez zwiększenie ilości głosów. Zmianie uległa także warstwa rytmiczna, polegająca na opisywaniu podstawowych dźwięków ósemkami w głosie najwyższym, a ornamentykę wzbogacono o tryle i przednutki. Wraz z t. 101 rozpoczyna się część B z odmienny materiałem muzycznym, w tonacji d-moll.
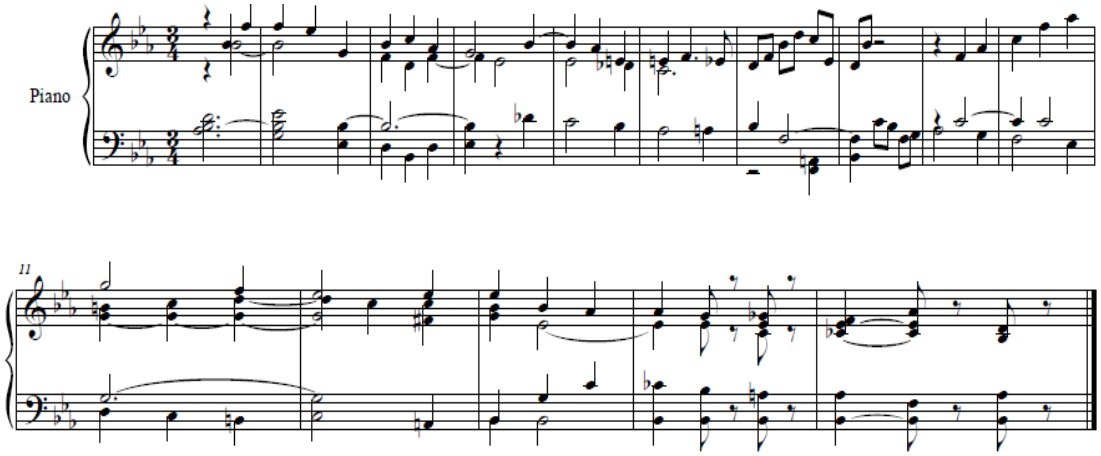


Przykład 29: *Rondeau op. 15* (t. 101-108)

Początkowe szesnaście taktów można podzielić na dwa zdania równych rozmiarów, z których pierwszy jest prezentacją nowej myśli. Drugi w przeważającej części stanowi powtórzenie swojego poprzednika, z wyjątkiem fragmentu linii melodycznej, która została dodana o oktawę wyżej. Różnica dotyczy również zakończenia. Za pierwszym razem motyw finałowy ograniczony został wyłącznie do dwóch taktów, natomiast za drugim wydłużono go o czterotaktową frazę mającą charakter *Cody*. W t. 117 rozpoczyna się praca motywiczna, oparta o wcześniej już zaprezentowany materiał muzyczny.
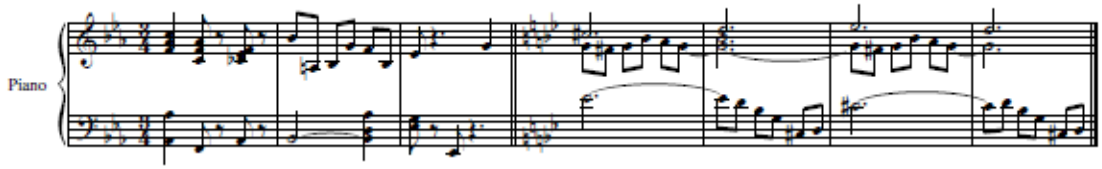


Przykład 30: *Rondeau op. 15* (t. 117-120)

Celem tego fragmentu jest doprowadzenie do części A' (t.145-160). Rozpoczyna się on od powtórzenia pierwotnej formy tematu. Zmianie podlega jednak figuracja kadencji. Drugie pokazanie tematu (t.153-160) jest powtórzeniem wcześniejszego (t. 93-100). Wraz z pojawieniem się części C nastąpiła zmiana tonacji na Es-dur.
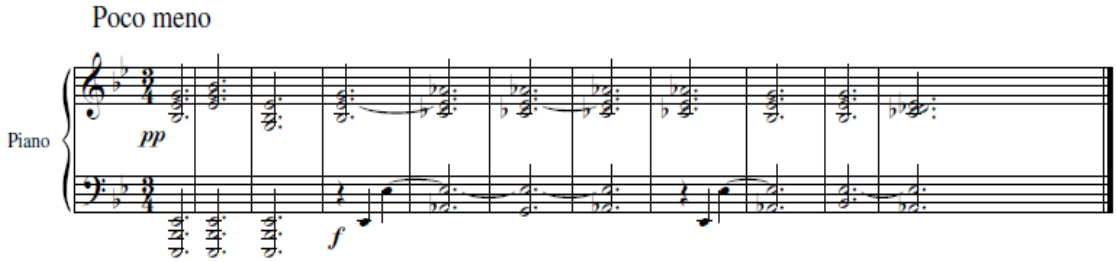


Przykład 31: *Rondeau op. 15* (t. 161-175)

W t. 161 rozpoczyna się fraza *piu tranquillo* o strukturze zbliżonej do budowy tematu ronda. Odznacza się jednak innym charakterem, wynikającym ze zmiany samego trybu. Następnie (t. 169-176) pojawia się melodia wsparta znacznie bardziej rozbudowanymi akordami. Po zakończeniu tego fragmentu zostaje umieszczony szesnastotaktowy odcinek, będący powtórzeniem powyższych dwóch fraz, z drobnymi zmianami rytmicznymi. Po pojawieniu się łącznika (t. 209) pojawia się główny motyw tematu części C. Poprzez zmiany rytmiczne utwór zyskał charakter mniej taneczny. W odróżnieniu od początku odcinek kończy się akordem Es-dur.
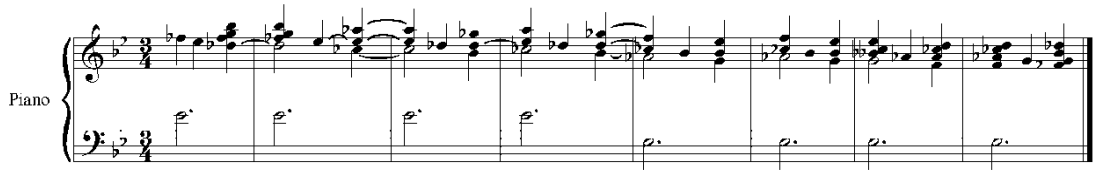


Przykład 32: *Rondeau op. 15* (t. 214-220)

Powyższy fragment przedstawia powrót do tonacji g-moll. Z wyjątkiem chromatycznych zejść warstwa harmoniczna została skonstruowana na podstawie dominanty nonowej, bez prymy wtrąconej do dominanty tonacji g-moll. Budowa pasażowa jest przygotowaniem do ponownego pojawienia się tematu głównego utworu. W części A" - *animato* - powraca ośmiotaktowy temat główny. Analogiczne zjawisko we wspomnianej kompozycji zastosował Liszt, zyskując przy tym bardziej dynamiczny charakter i podkreślając czynnik wirtuozowski.
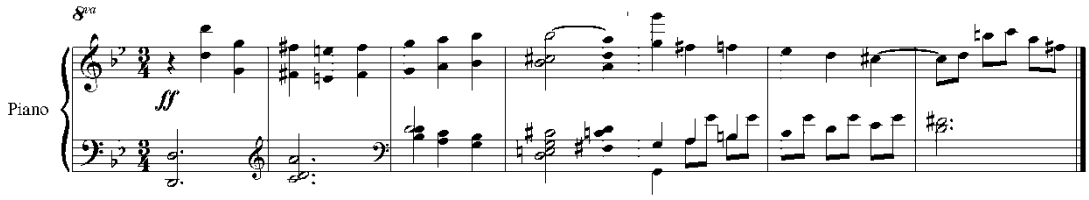


Przykład 33: *Rondeau op. 15* (t. 250-260)

Następnie wprowadzony został całkowicie nowy materiał muzyczny, będący łącznikiem pomiędzy tematem, a zakończeniem tej części.
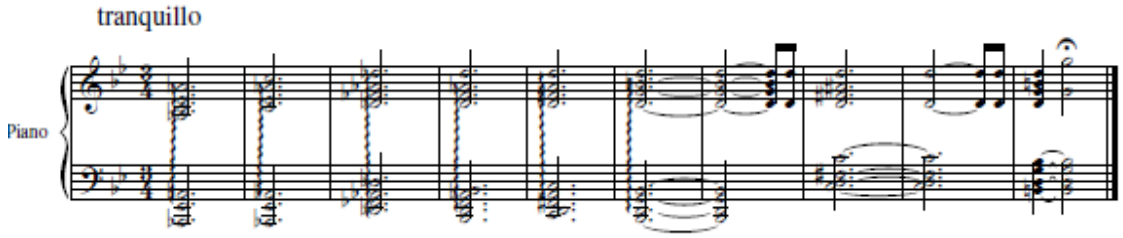


Przykład 34: *Rondeau op. 15* (t. 269-276)

Wraz z t. 285 ma miejsce repetycja części B. Podstawową różnicę stanowi jednak zmiana tonacji na g-moll. Układ melodyczny i warstwa rytmiczna pozostały bez zmian.



Przykład 35: *Rondeau op. 15* (t. 285-291)
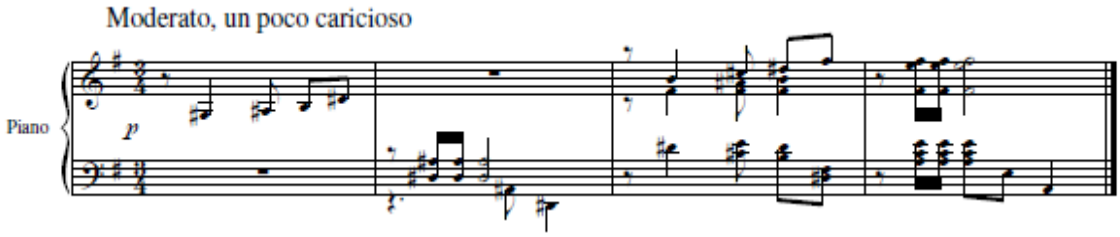
Coda (od t. 309) została skomponowana w oparciu o motyw progresyjny, zaczerpnięty z części B. Jej dominujący element stanowią figuracje i pasaże akordowe prowadzące do kulminacji. Utwór zamykają, wzorem części A', rozłożone akordy w postaci *arpeggiów*. Następuje również zmiana tonacji z g-moll na G-dur.



Przykład 36: *Rondeau op. 15* (t. 336-345)
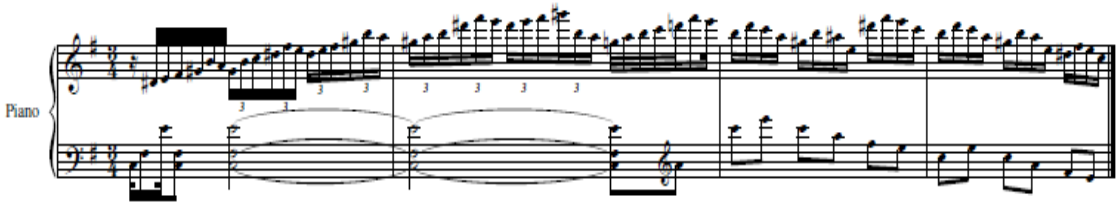
Jednym z najbardziej reprezentatywnych gatunków, po który sięgali kompozytorzy, jest polonez. Józef Wieniawski jest autorem czterech tego typu utworów. Każdy z nich reprezentuje inny okres w jego twórczości. *Polonaise op. 48*, w przeciwieństwie do wcześniej omówionych, wywodzi się z dojrzałego okresu w twórczości kompozytora, będąc tym samym jednym z jego ostatnich utworów. Kompozycja została napisana w tonacji G-dur, jednak w pierwszych czterdziestu taktach nie ma wyrazistego centrum tonalnego, pozwalającego na jednoznaczne określenie tonacji. Część pierwsza – *Moderato, un poco capriccioso* (t. 1-22) rozpoczyna się od prezentacji materiału wstępu. Pełni ona bowiem rolę wprowadzenia. Już w drugim takcie pojawia się rytm charakterystyczny dla poloneza: dwie szesnastki na „i" po pierwszej mierze taktu. Niewielkich rozmiarów linia melodyczna rozwija się

w ciągu kolejnych taktów. Schemat melodyczno-rytmiczny prowadzony jest z wykorzystaniem pełnych akordów.
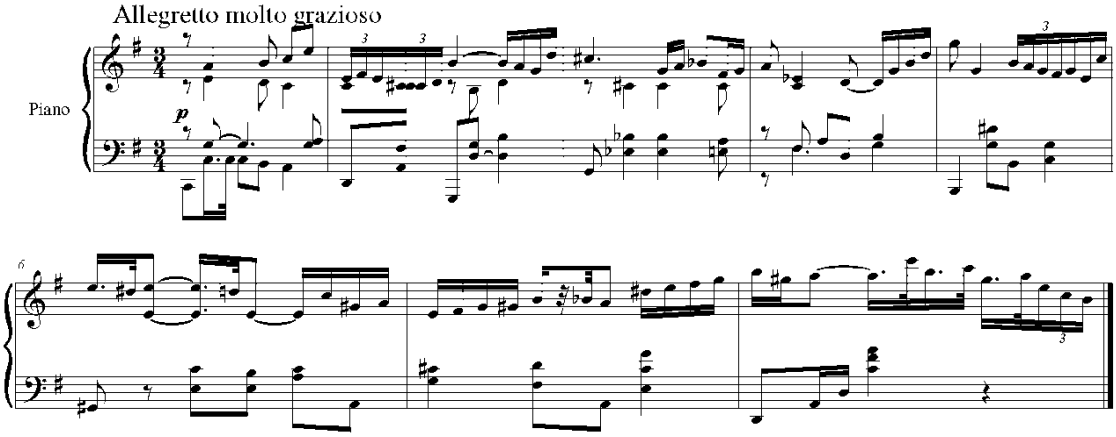


Przykład 37: *Polonaise op. 48* (1-4)

W t. 9 bierze swój początek z zakończenia pierwszej frazy, w której mają miejsce wahania melodii wokół kilku dźwięków. Wraz z początkiem t. 13 ma miejsce wirtuozowska kadencja, oparta na szybkich, repetowanych pochodach dźwiękowych.
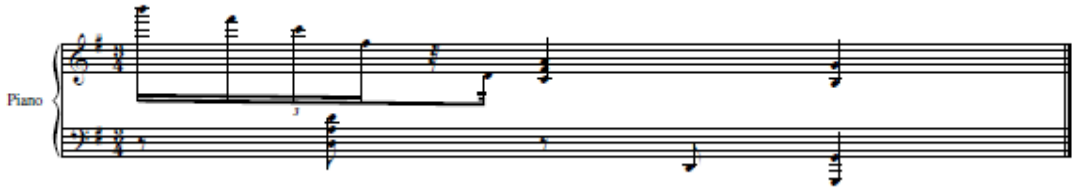


Przykład 38: *Polonaise op. 48* (t. 13-16)

Wraz z t. 23, od *Allegretto molto grazioso*, rozpoczyna się właściwy temat poloneza, którego pierwszy takt pokrywa się z pierwszym taktem całego utworu. Wyraźnie zwiększone tempo skutkuje podkreśleniem dramatyzmu fragmentu. Fraza tematyczna została pozbawiona jednego, wyraźnego momentu kulminacyjnego.
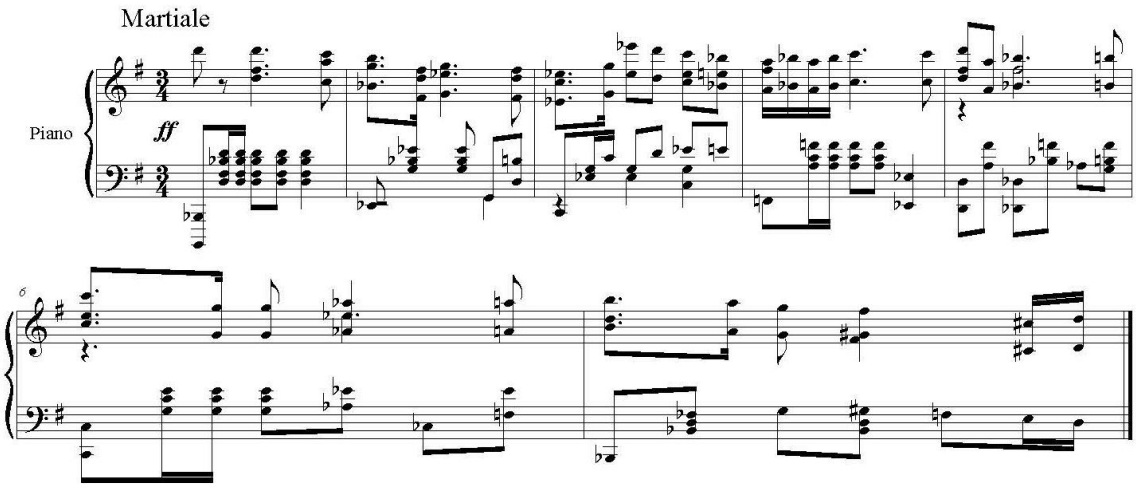


Przykład 39: *Polonaise op. 48* (t. 23-30)

Kolejne osiem taktów stanowi repetycję ekspozycji tematu ze zmienionym zakończeniem, które jest jednocześnie zapowiedzią tonacji zasadniczej.
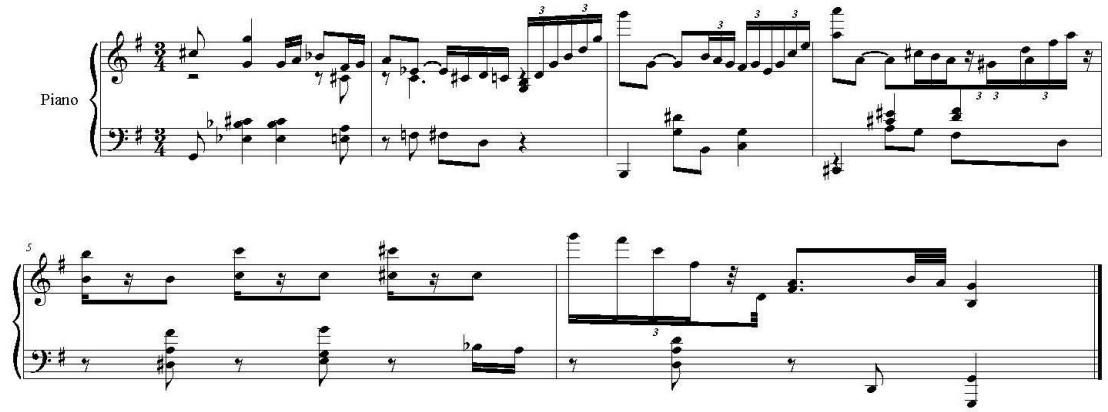


Przykład 40: *Polonaise op. 48* (t. 38)

Dalsza część pełni rolę wprowadzenia do *Martiale* (t. 47). Fragment zapoczątkował nieregularny w swojej budowie, siedmiotaktowy odcinek złożony z dwóch fraz, poprzednika (t. 47-50) i następnika (t. 51-53).
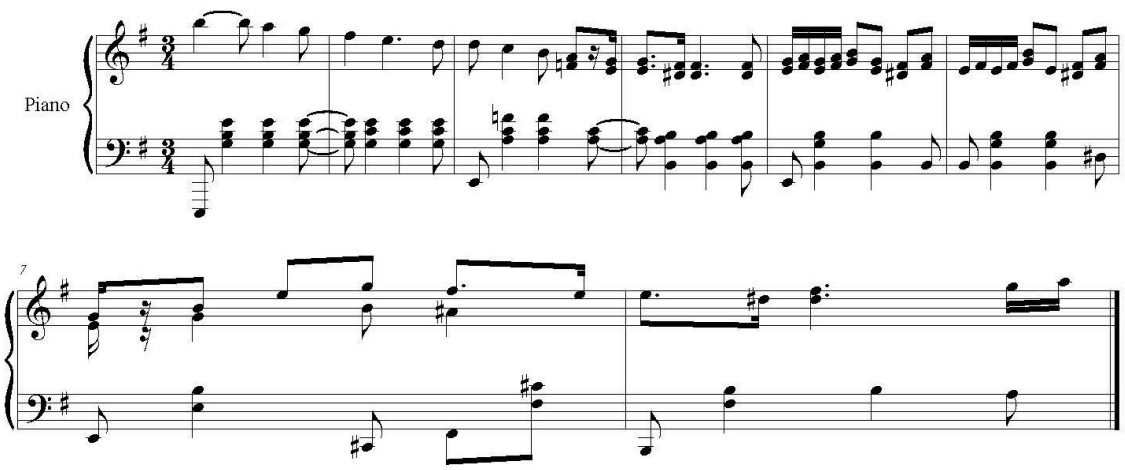


Przykład 41: *Polonaise op. 48* (t. 47-53)

Prowadzi on do zawieszonej, czterotaktowej frazy, złożonej z dwóch motywów o równych rozmiarach. Elementem charakterystycznym jest zaakcentowany na początku akord A-dur. W t. 62 powraca temat *Poloneza* o budowie niezmiennej w warstwie melodycznej i harmonicznej. Następuje jednak zwiększenie wirtuozerii poprzez bardziej rozbudowane zastosowanie pasaży. Pojedyncze dźwięki są zastąpione dwudźwiękami w odległości oktawy.



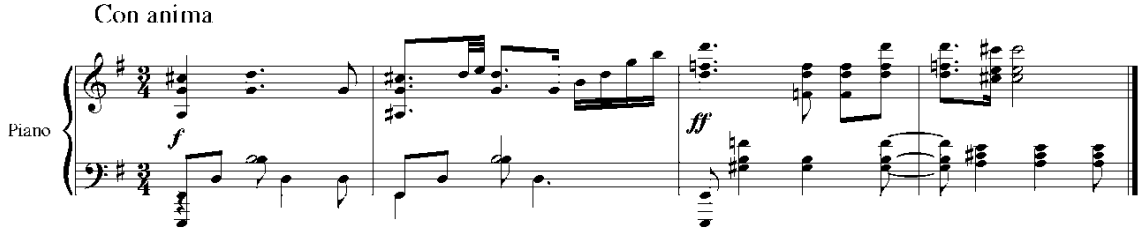
Przykład 42: *Polonaise op. 48* (t. 72-77)

Trzytaktowy łącznik (t. 78-81) prowadzi do lirycznego fragmentu – *con tristezza*. Jego melodia przybiera kształt pozwalający uznać ją za drugi temat utworu. Zbudowany został z ośmiotaktu podzielonego na dwa symetryczne odcinki. Pierwszy, mający charakter opadający, natomiast drugi skupiony wokół tych samych dźwięków.
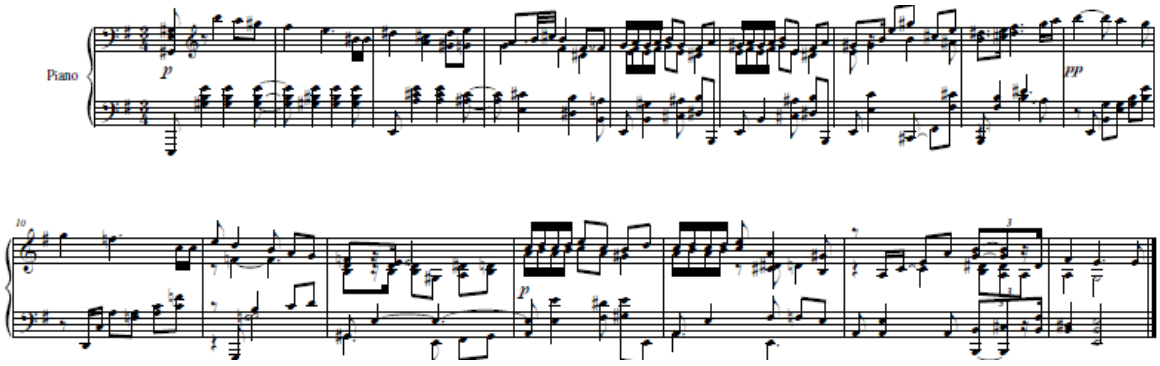


Przykład 43: *Polonaise op. 48* (t. 82-89)

Zanim nastąpi rozbudowana *Coda*, należy wyróżnić jeszcze dwa odrębne fragmenty. Pierwszy z nich, *Con anima* (t. 98-114), obejmuje materiał poddawany pracy motywicznej. Nie ma jednak jasno określonej warstwy muzycznej ulegającej przetwarzaniu. Stanowi on przykład fantazji rytmicznej na temat poloneza, której dramatyzm, podobnie jak w poprzedniej części utworu, podkreślają charakterystyczne akordy.



Przykład 44: *Polonaise op. 48* (t. 98-101)

Wraz z *tranquillo* (t. 115) następuje powrót lirycznego tematu w nieco bardziej ekspresyjnej formie. Fragment skonstruowany z dwukrotnego powtórzenia ośmiotaktowego schematu rozpoczyna się w tonacji E-dur.



Przykład 45: *Polonaise op. 48* (t. 115-130)

Temat poloneza powraca w t. 139, będąc powtórzeniem początkowych, dobrze już znanych motywów. W podobny sposób rozpoczyna się *Coda* (t. 178-208), oparta na pasażach akordowych, oddzielanych od siebie trzyakordowymi kadencjami i prowadzonych w odległości seksty. Utwór wieńczą akordy utrwalające tonację w rytmie poloneza.

Ewolucja w literaturze fortepianowej II poł. XIX w., objawiająca się przede wszystkim poprzez większe zaangażowanie czynnika wirtuozowskiego, znalazła swoje odzwierciedlenie również w formach o stylizacji tanecznej. Jak wynika z powyższych analiz, nie pozostało to bez wpływu również na twórczość Józefa Wieniawskiego. Wraz z upływem czasu ulegała ona przeobrażeniom dotyczącym zarówno sposobu traktowania formy muzycznej i warstwy harmonicznej. Pierwsze dwa z omówionych wyżej utworów dzieli od powstania zaledwie kilka lat. Okres studiów w Berlinie, a następnie zajęcia w domu Franciszka Liszta były intensywnym czasem kształtowania warsztatu kompozytorskiego Wieniawskiego. *Polka brillante op. 11* stanowi przykład utworu, w którym kompozytor podchodzi dość schematycznie do formy, wykorzystując w niej jednak elementy o charakterze wirtuozowskim, np. szybkie przebiegi i łamane pasaże. Podobnie zostało skonstruowane *Rondeau op. 15*, w którym kompozytor posłużył się wzorcem dobrze mu znanych innych twórców. Drugi z wymienionych utworów odznacza się jednak bardziej swobodnym traktowaniem warstwy harmonicznej, co osiągnęło swoje apogeum w grupie form tanecznych, w *Polonezie op. 48*.

Józef Wieniawski w ten sposób zaprezentował się jako kompozytor czerpiący inspiracje z dorobku Liszta. O ile w rondzie zdradza związki z Chopinem, o tyle na
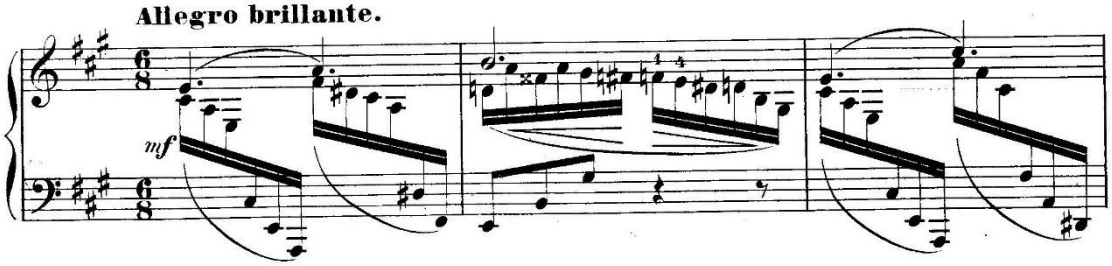
gruncie poloneza wygląda to nieco inaczej. Z czasem jednak warsztat kompozytorski samego Wieniawskiego nabrał cech bardziej indywidualnych.

5.1.2. Utwory nietaneczne

O wiele liczniejszą grupę, w porównaniu z formami tanecznymi, stanowią utwory nietaneczne, także pod względem różnorodności gatunków. Główne miejsce zajmują tu utwory wprawdzie fortepianowe, ale do tej kategorii przynależą również pieśni, dzieła kameralne i symfoniczne.
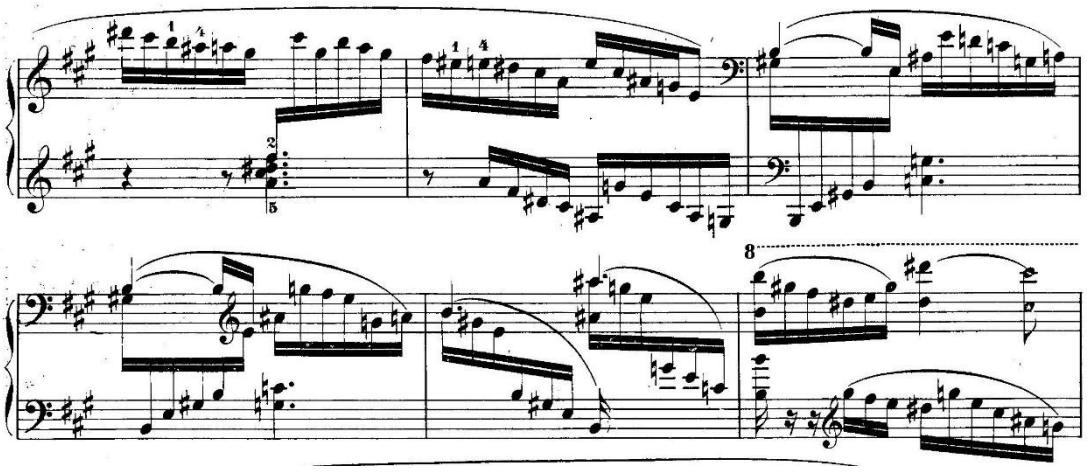
5.1.2.1. Nurt koncertowy

W II poł. XIX wieku czynnik wirtuozowski był wyrażany za pomocą różnych form muzycznych, do których z czasem dołączyła etiuda. Nie była już tylko kompozycją służącą do doskonalenia techniki, ale stała się obecną na salonach koncertowych, obok wcześniej uprawianych innych form. Ważne miejsce zajmowała również w dorobku kompozytorskim J. Wieniawskiego. Spośród etiud koncertowych lubelskiego muzyka, zdaniem autora niniejszego opracowania, najbardziej charakterystyczną jest *Deuxième Etude de Concert op. 36*, którą zadedykował on swojej uczennicy Melanii Więckowskiej. Utwór został zapisany w tonacji A-dur i metrum 6/8. W wyraźny sposób został podzielony na dwie części, natomiast całość dodatkowo wieńczy *Coda*. Część A (t. 1-76) rozpoczyna się od ośmiotaktowego fragmentu, złożonego z trzech odcinków muzycznych - dwóch dwutaktów i jednego czterotaktu, co określone zostało za sprawą kształtu linii melodycznej. Pierwsze zdanie muzyczne kończy się na D, drugie na T, natomiast trzecie stanowi komentarz do poprzednich. Linia melodyczna wypełniona jest szesnastkowym ruchem opadającym.



Przykład 46: *Deuxième Etude de Concert op. 36* (t. 1-2)

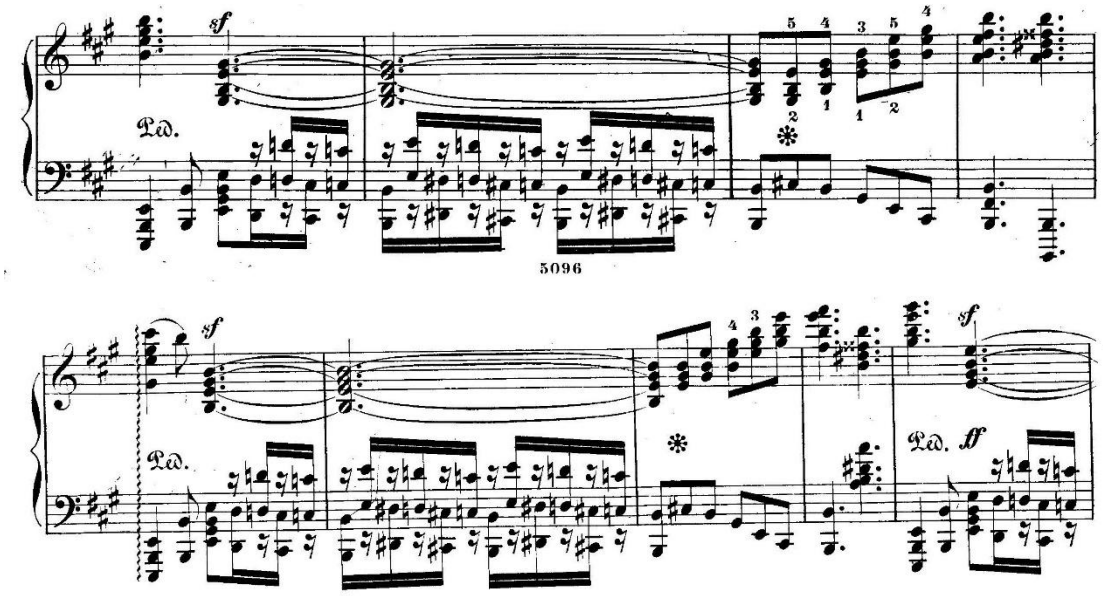
Następnie zostały umieszczone dwa odcinki pasażowe o kierunku descendentalnym, skonstruowane w oparciu o dominantę z noną wielką bez prymy. W takcie 17 rozpoczyna się ośmiotakt doprowadzający do niewielkiej kulminacji (t. 25). Motywika pierwszych czterech taktów została skomponowana w oparciu o materiał zaczerpnięty z pierwszego taktu utworu. Następnie rozpoczyna się fraza kulminacyjna początkowego odcinka (t. 25-46). W pierwszych czterech taktach wykorzystano rytm z t. 6 (ćwierćnuta przelegowana z szesnastką i szesnastka). Kolejny motyw (t. 29-32) przedstawia ruch przeciwrównoległy głosów opartych na melice pasażowej, które następnie rozchodzą się tworząc zwrot kadencyjny.



Przykład 47: *Deuxième Etude de Concert op. 36* (t. 25-26)

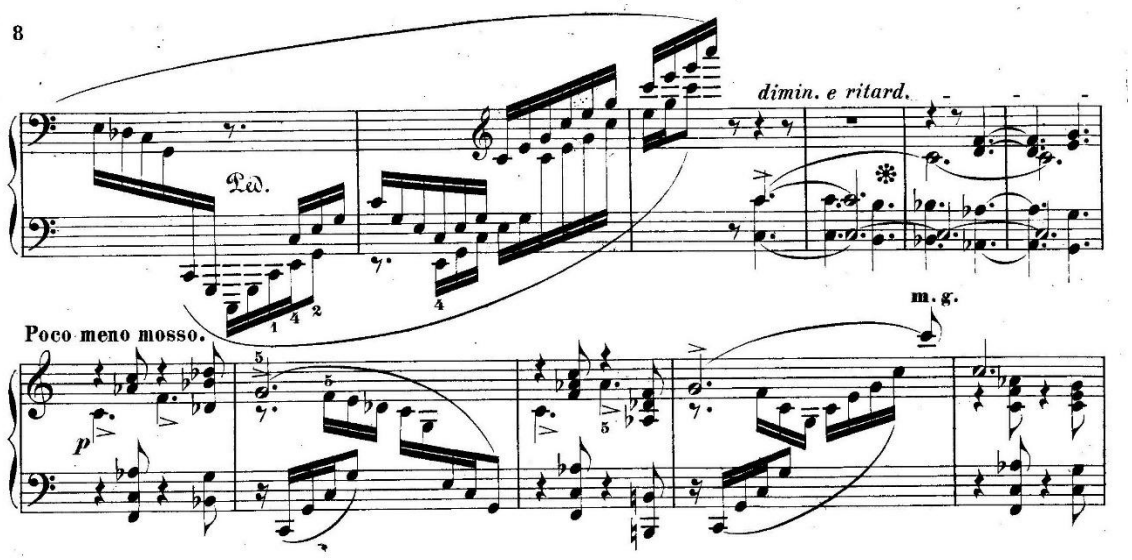
Z końcem tego fragmentu pojawia się nowa myśl muzyczna. Wraz z t. 33 rozpoczyna się czterotakt o strukturze dwuczęściowej. Po rozbudowanym, siedmiodźwiękowym akordzie E-dur następuje sekwencja szesnastkowych, wymiennych pomiędzy głosami oktaw. Kolejne dwa takty stanowią przygotowanie do kadencji i jednocześnie samą kadencją. Kompozytor wykorzystał w tym miejscu znany

już materiał dźwiękowy. Melodyka ośmiotaktowego odcinka ma charakter wznoszący, budujący napięcie rozładowane w t. 41 za pomocą akordu E-dur w postaci zasadniczej. Pierwszorzędną rolę pełni w tym miejscu znana już wcześniej sekwencja złożona z wartości szesnastkowych.
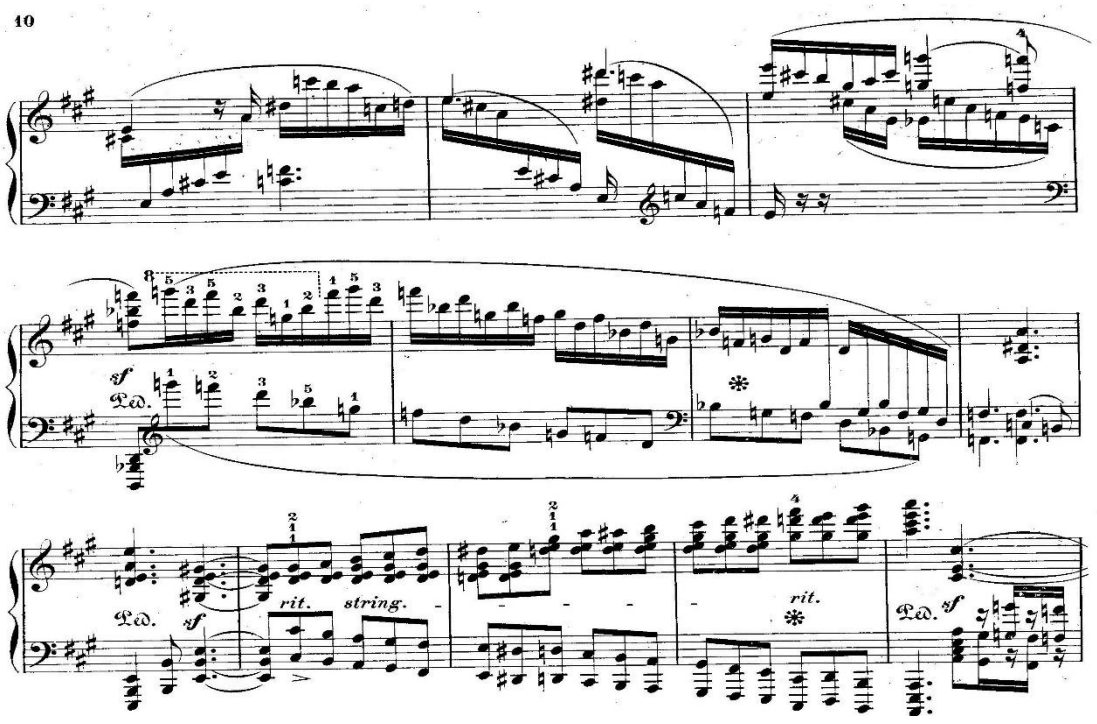


Przykład 48: *Deuxième Etude de Concert op. 36* (t. 33-41)

Rozpoczynający się w t. 47 sześciotaktowy fragment został oznaczony wskazówką wykonawczą *cantando*, co istotnie wpływa na zmianę jego charakteru. W warstwie rytmicznej pojawiły się duole ósemkowe i ćwierćnuty z kropką. Po tym fragmencie nastąpił powrót do pierwszej myśli tematycznej utworu. Czterokrotnie pojawia się dwutaktowy motyw, złożony z poprzednika i następnika. Za każdym razem jednak zmianie podlega warstwa harmoniczna. W t. 77 rozpoczyna się część B poprzedzona dwoma kreskami i zmianą tonacji z A-dur na C-dur. Motywika początkowego fragmentu (t. 77-105) zawiera elementy wcześniej eksponowane, takie jak sekwencje szesnastkowe oktaw wymiennych pomiędzy głosami. Występują bardziej rozbudowane akordy oraz septole, prowadzące do odcinka *Poco meno mosso* (t. 109-124), gdzie mamy do czynienia z nieprezentowanym wcześniej sposobem organizacji materiału dźwiękowego. Za sprawą zwolnionego tempa fragment nabiera charakteru tanecznego. Ostatnia fraza ma charakter modulacyjny, co skutkuje powrotem do pierwszej tonacji.



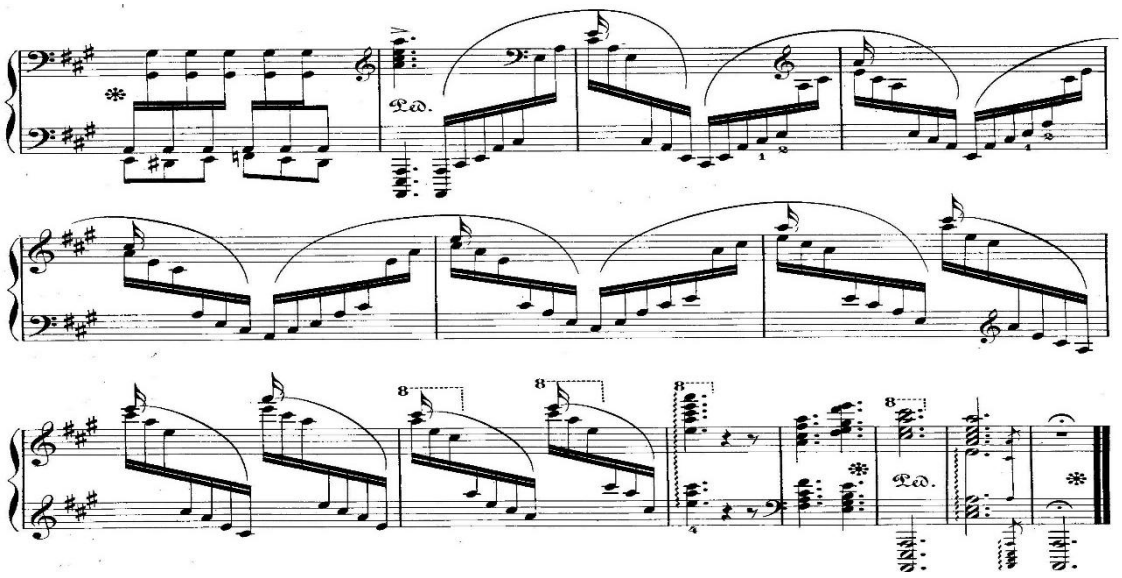
Przykład 49: *Deuxième Etude de Concert op. 36* (t. 109-112)

Kontynuacja myśli początkowej rozpoczyna część A', w której t. 125-141 prezentują ponownie materiał z t. 1-17. W kolejnych czterech taktach nieznacznie zmieniona została linia melodyczna, przy jednoczesnym zachowaniu struktury odcinka. Następnie powraca znany już wcześniej materiał muzyczny. Dopiero w t. 153 rozpoczyna się odcinek złożony z przeciwrównoległych pochodów, którego celem jest doprowadzenie do *Cody*.



Przykład 50: *Deuxième Etude de Concert op. 36* (t. 153-160)

Na początku *Cody* wykorzystano sposób prowadzenia głosów, zaprezentowany po raz pierwszy w t. 33-40. Występuje również transpozycja melodii o kwartę do góry. Dynamizm frazy intensyfikuje t. 173, gdzie rozpoczyna się naprzemienna repetycja oktaw prezentujących te same dźwięki. Zmianie poddana została jedynie podstawa basowa. Ostatni odcinek prezentuje pasaże oscylujące wokół kolejnych stopni akordu A-dur.



Przykład 51: *Deuxième Etude de Concert op. 36 (t. 173-183)*
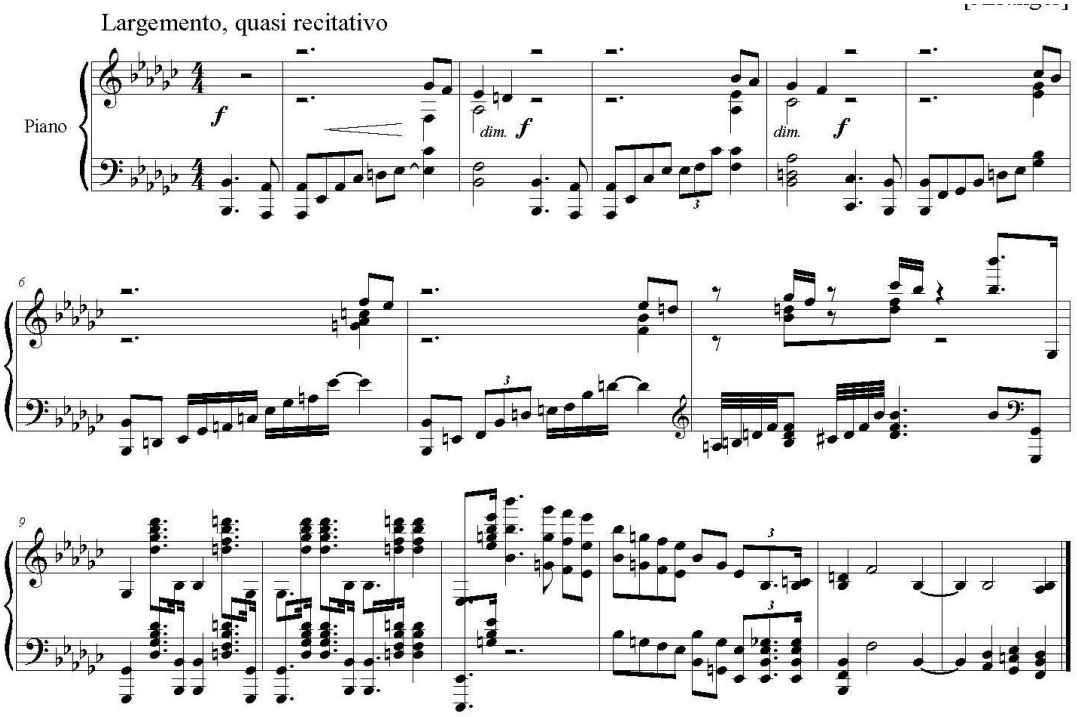
Omówienie jednej z etiud koncertowych Wieniawskiego pozwala na wskazanie cech charakterystycznych dla jego stylu koncertującego. Utwory te nie są już tylko doskonaleniem techniki, ale dziełami o charakterze koncertowym. Wieniawski w ten sposób pragnął dołączyć do grona twórców polskich i europejskich sięgających ten gatunek. W czasie ich powstawania większość czasu spędzał w Warszawie, realizując obowiązki związanie z Warszawskim Towarzystwem Muzycznym, gdzie odbywały się regularne koncerty. Nie był on jednak pionierem w tej dziedzinie. Jeszcze przed pierwszymi odwiedzinami Wieniawskiego w Weimarze, w swoim dorobku kompozytorskim Liszt miał już cykl *3 Etudes de Concert* S. 144. Jego wpływ w przeanalizowanej etiudzie uwidacznia się szczególnie poprzez zastosowanie pochodów pasażowych. Poza tym Wieniawski, podobnie jak Liszt, nadał kompozycji charakter kantylenowy poprzez wyraźne wyodrębnienie głosu najwyższego. W ten sposób J. Wieniawski po raz kolejny zdradził uległość wobec rozwiązań harmonicznych i melodycznych innych twórców.

5.1.2.2. Miniatury liryczne

Twórczość muzyczna Józefa Wieniawskiego jest przykładem dorobku, w którym ścierają się różnorakie nurty – narodowy, czerpiący inspiracje z dorobku kompozytorskiego Fryderyka Chopina, jak i nurt pokazujący wpływy twórców Europy Zachodniej.
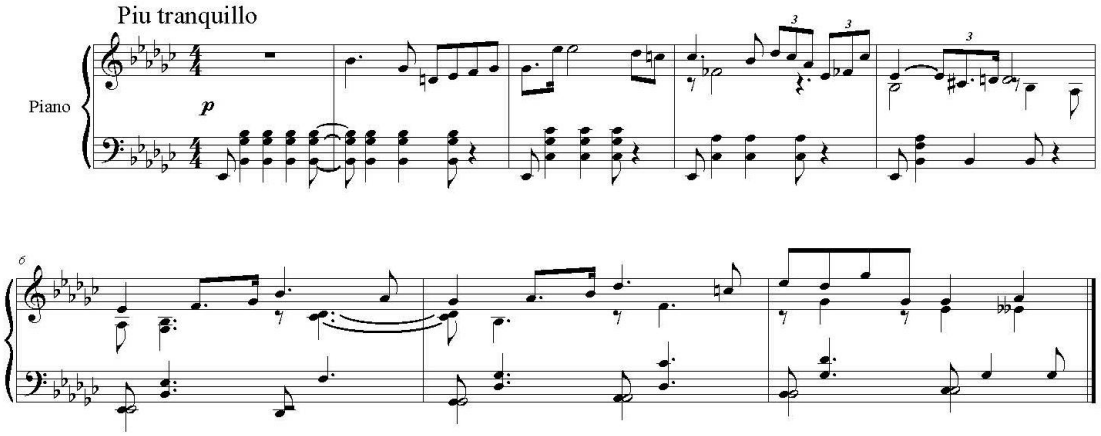
W pierwszej kolejności warto wskazać na balladę, szczególnie bliską dla twórczości kompozytorów polskich. To właśnie ona u progu XIX wieku „nadawała ton nadchodzącej epoce, sygnując tytułem *Ballady* i *Romansse* – zbiory wierszy Goethego i Mickiewicza”[1313]. Być może inspirację, pod wpływem której Wieniawski zdecydował się na sięgnięcie po tę formę, należy przypisywać Chopinowi, który był jej prekursorem. Jemu „przypisuje się przeniesienie na fortepian gatunku, który stał się szczególnie charakterystyczny dla wczesnoromantycznej poezji”[1314]. W takich kategoriach należy również rozpatrywać *Ballede es-moll op. 31* Józefa Wieniawskiego. Utwór rozpoczyna się od *Largemento, quasi recitativo* (t. 1-15) - wstępu o charakterze kadencyjnym. Podobnie swoje utwory rozpoczyna Franciszek Liszt (*Ballade Des-dur S. 170 no. 1*) i Fryderyk Chopin (*Ballade g-moll op. 23*). Właściwa część rozpoczyna się od dwutaktowego odcinka poprzedzonego przedtaktem. Zostaje on powtórzony, a następnie zakończony zwrotem kadencyjnym w postaci akordu es-moll. Pochód w formie pasaży nadaje mu charakter recytatywny, a zastosowanie coraz drobniejszych wartości skutkuje nagromadzeniem się napięcia. W kolejnych taktach pochody pasażowe płynnie przeradzają się w strukturę akordową, prowadzącą do punktu kulminacyjnego (t. 11), rozwiązanego za sprawą opadających pochodów oktawowych. Wstęp został zwieńczony jednoakordową kadencją przechodzącą w *Piutranquillo.*

1313 M. Tomaszewski, *Chopin*, s. 448.
1314 Tamże., 448.



Przykład 52: *Ballade es-moll op. 31* (t. 1-15)

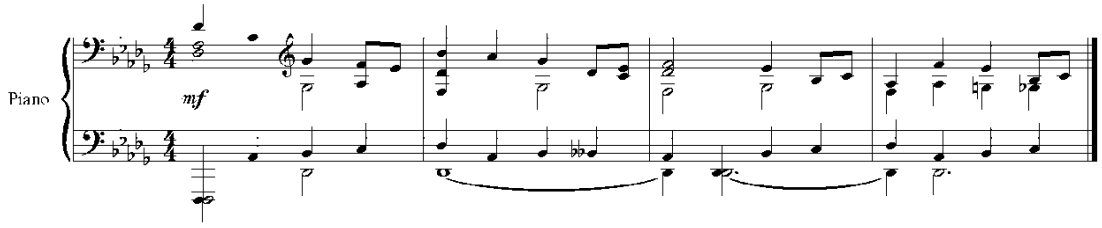
Celem tego jednotaktowego odcinka, opartego na akordzie tonicznym, jest wprowadzenie do tematu głównego – *Andantino cantabile e con duolo* (t. 16-223). Ośmiotaktowa fraza złożona jest z dwóch symetrycznych motywów. Linia melodyczna prowadzona jest na tle charakterystycznego, synkopowanego akompaniamentu.



Przykład 53: *Ballade es-moll op. 31* (t. 16-23)
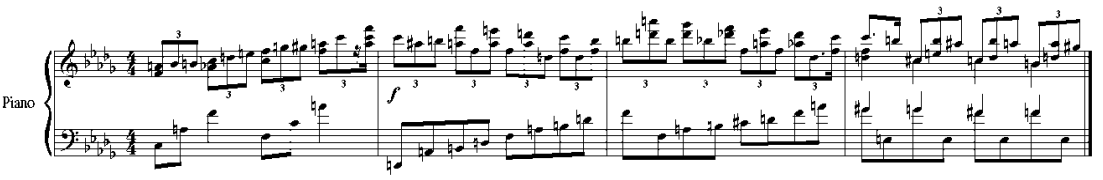
Podobnie jak w utworach Liszta i Chopina została ona wyraźnie oddzielona od akompaniamentu. Po krótkim łączniku (t. 24-27) pojawia się *inconsolabile*

(niepocieszony) ośmiotaktowa fraza oparta na materiale zbliżonym do tematu utworu. Zmiana dynamiki z *piano* na *forte* sugeruje wzmożone napięcie, podkreślające znaczenie określenia umieszczonego na początku fragmentu. Rytmika została wzbogacona o drobniejsze wartości. Kolejny odcinek to czterotaktowy łącznik, w który wpleciony został motyw zaczerpnięty z tematu. Analogicznie zostało skonstruowane kolejne siedemnaście taktów (t. 40-57), w których motyw czołowy tematu pojawia się wielokrotnie. Fragment ten prowadzi do sześciotaktowego odcinka, zamykającego ekspozycję tematu ballady. Zmiana tonacji z es-moll na Des-dur (t. 65) przynosi zmianę charakteru. Powyższy fragment, w przeważającej mierze, został oparty na strukturze akordowej. Pojawiają się coraz częściej elementy rytmiczne zakłócające ćwierćnutową fakturę.
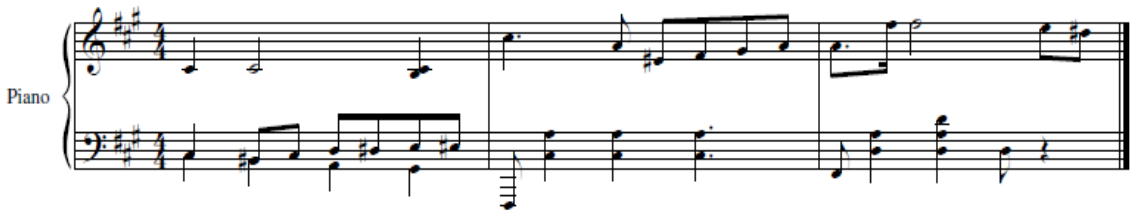


Przykład 54: *Ballade es-moll op. 31* (t. 65-68)

Szesnastotaktowy odcinek (t. 80-95) stanowi przedłużenie myśli muzycznej z t. 65-80. Fragment dzieli się na dwie frazy równych rozmiarów, z których każda ma trójdzielną budowę. W t. 80-81 i 88-89 melodyka została oparta na pasażach naprzemiennie wznoszących i opadających. Natomiast t. 82-83 i 90-91 stanowią odcinki złożone z pochodów chromatycznych, opatrzone rytmem w postaci trioli ósemkowych. Odcinki obejmujące takty: 84-87 i 92-95 prezentują triolową melodykę o tendencji decedentalnej. Można wyodrębnićw nich dwa mniejsze odcinki. Melodia opadająca została oparta na gamach Des-dur (t. 84-85) i F-dur (t. 92-93). Na potrzeby opadającego kierunku linii melodycznej (t. 86-87) i (t. 94-95) kompozytor zastosował również chromatykę.
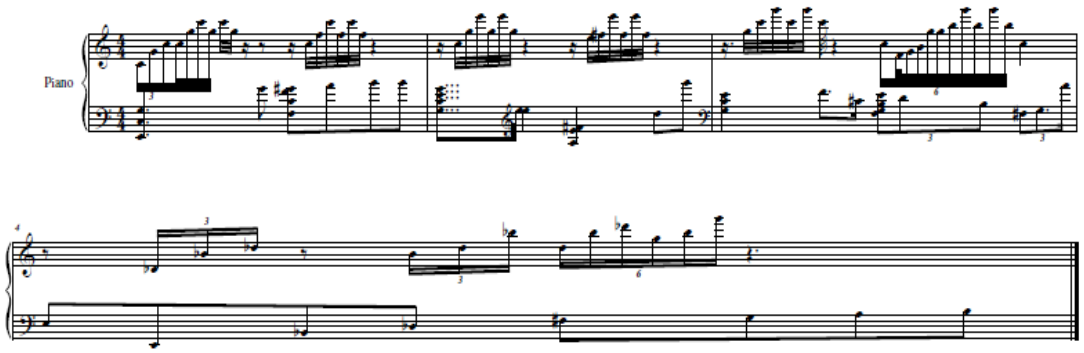


Przykład 55: *Ballade es-moll op. 31* (t. 80-83; 92-95)

W t. 96, wraz ze zmianą tonacji z Des-dur na A-dur, rozpoczyna się sześciotaktowy łącznik, którego struktura wykorzystuje wcześniej przedstawioną motywikę i warstwę melodyczno- rytmiczną. W *Largemento* (t. 102) następuje powrót wstępu z początku utworu. Zakończenie frazy uległo zmianie, tzn. dwutaktowy odcinek został skrócony o połowę i oparty na pochodzie chromatycznym. Jego kontynuację stanowi t. 116, w którym powraca główny temat utworu. Fragment ten posiada budowę zbliżoną do ekspozycji wyłącznie w pierwszych czterech taktach. Budowa kolejnych ośmiu taktów oparta została o pracę motywiczną tematu.



Przykład 56: *Ballade es-moll op. 31* (t. 116-118)
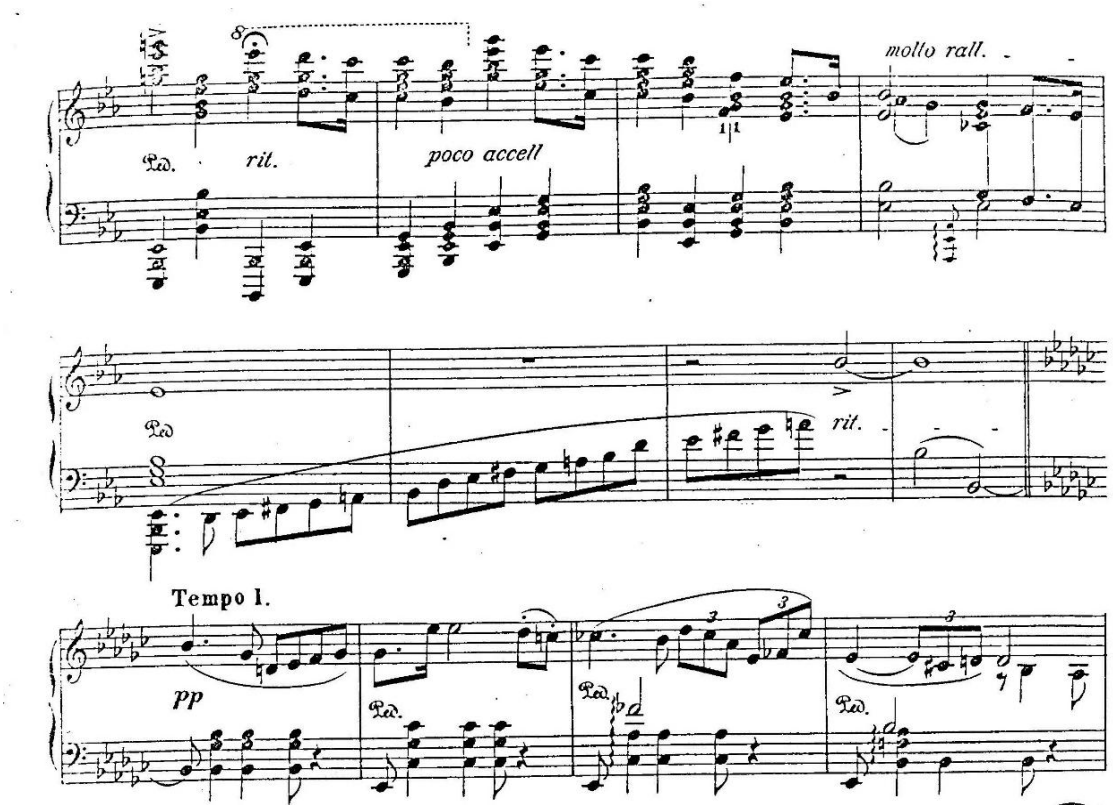
Kolejna zmiana tonacji z A-dur na C-dur następuje w t. 128. Przynosi ona modyfikację melodyczną i rytmiczną tematu. Jej przeprowadzenie zostało uzupełnione pasażami o drobnych wartościach. Dla lepszego oddzielenia dwóch warstw w partyturze pojawił się zapis: *ben marcato la melodia armonioso.* Przedstawiona powyżej struktura prezentowana jest przez osiem kolejnych taktów, złożonych z dwóch czterotaktowych fraz.



Przykład 57: *Ballade es-moll op. 31* (t. 129-132)

Kulminacja utworu (t. 136-141) osiągnięta została za sprawą dynamiki *forte*

agitato i dużej częstotliwości zdarzeń muzycznych, opatrzonych bogatą warstwą rytmiczną. Poza tym elementem charakterystycznym jest faktura akordowa i szeroki ambitus melodyczny. Apogeum zostaje pozornie rozładowane podczas pierwszych taktów szesnastkowych pasaży (t. 142-143). Każde kolejne wejście odbywa się na podstawie innego przewrotu akordu C-dur, z zachowaniem kierunku opadającego. Podczas następnej zmiany tonacji z C-dur na Es-dur (t. 152) powraca akordowy motyw, który po raz pierwszy pojawił się w t. 64-79. W drugim pokazaniu tej frazy na znaczeniu zyskuje warstwa harmoniczna poprzez zastosowanie wielodźwięków. W t. 170 rozpoczyna się natomiast dwutaktowy łącznik. Wprowadzone zostaje również metrum 6/4. W t. 171 – *sempre grandioso* – powraca fraza akordowa. Następnie po czterech taktach rozpoczyna się kulminacja utworu (t. 174-176). Trzytaktowy odcinek złożony jest z faktury akordowej o dwudzielnej budowie. Pierwszy człon ogranicza się do majestatycznych współbrzmień w dynamice *fff*, drugi stanowią akordy o funkcji harmonicznej, w szybkiej repetycji pomiędzy głównymi elementami melodii. Rozładowanie kulminacji odbywa się za pomocą opadającego, gamowo pasażowego pochodu akordowego.



Przykład 58: *Ballade es-moll op. 31* (t. 174-184)
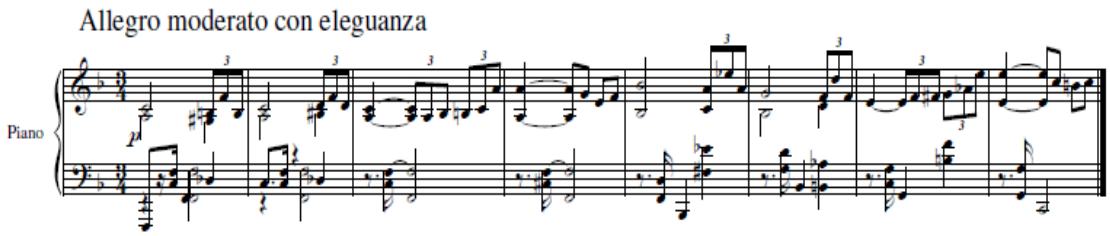
Powrót do tonacji zasadniczej w t. 185 rozpoczyna finałowy odcinek *Ballady.*

W *Tempo I* i dynamice *pianissimo* powraca główny temat utworu. Odcinek zostaje skonstruowany w oparciu o wcześniejszy materiał.

Ballada es-moll Józefa Wieniawskiego jawi się jako utwór dojrzały, w którym został ukazany w pełni kunszt kompozytorski, wymagający zaawansowanych technicznie umiejętności. Pomimo ukształtowanego już warsztatu kompozytorskiego nie przestał wzorować się na dobrze znanej mu twórczości pianistów, których utwory zajmowały stałe miejsce w jego repertuarze. Znalazło to odzwierciedlenie również w *balladzie*. Poza Wieniawskim gatunek ten w muzyce polskiej nie znalazł wielu zwolenników, dlatego można uznać go za wyróżniający dla lublinianina.

Inaczej przedstawia się *Impromptu op. 34*. Biorąc pod uwagę miniatury liryczne o charakterze nietanecznym w twórczości Wieniawskiego warto zwrócić uwagę na formę mającą swój początek już u progu romantyzmu, a wywodzącą się z muzyki niemieckiej, czyli tej, w duchu której Wieniawski kształtował swój warsztat kompozytorski. Istotną rolę w rozwój tego gatunku na ziemiach polskich wnieśli również inni kompozytorzy, m.in. Ignacy Krzyżanowski (*Impromptu b-moll*), czy Juliusz Zarębski (*Impromptu-caprice op. 14*). Forma ta nie znalazła jednak zbyt wielu zwolenników wśród Polaków należących do pokolenia Wieniawskiego. Dlatego tym bardziej zasadnym wydaje się omówienie przynajmniej jednego utworów tej kategorii.
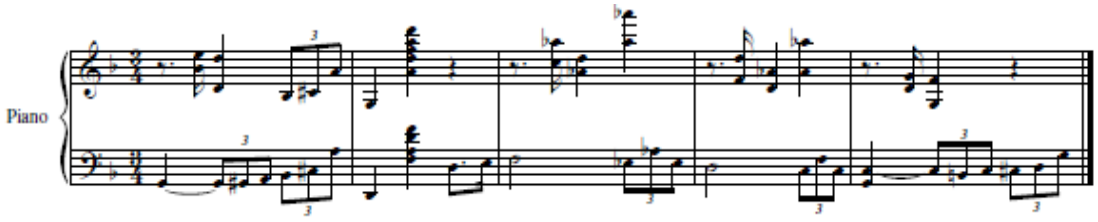
Deuxiéme Impromptu op. 34 J. Wieniawskiego w tonacji F-dur i metrum 3/4 odznacza się strukturą czteroczęściową: ABA' + *Coda*, a zatem analogicznie do dwóch wcześniej wspomnianych. Zostało oznaczone *Allegro moderato con eleganza* i rozpoczyna się ekspozycją ośmiotaktowego tematu, który został skonstruowany z dwóch symetrycznych fraz. Jego najbardziej charakterystycznym elementem jest rytm punktowany.



Przykład 59: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 1-8)

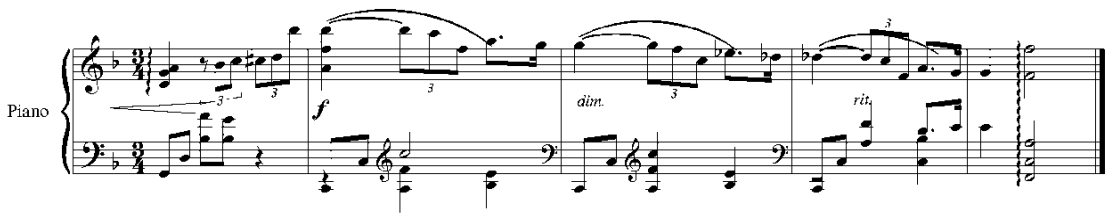
Kolejny fragment (t. 9-16) jest ściśle związany z frazą ekspozycji tematu. Jego

motywika została oparta o ruchu trioli ósemkowych, natomiast charakterystyczny dla tematu rytm punktowany został zastąpiony dwiema ósemkami. Następnie mamy do czynienia ze znanym już materiałem. Takty 17-20 są dokładnym odwzorowaniem pierwszych czterech taktów, natomiast t. 21-32 posiadają identyczną konstrukcję rytmiczną, jak t. 5-16. Wraz z t. 33 pojawia się kolejny ośmiotaktowy motyw oparty na pierwszych ośmiu taktach utworu. Cechą charakterystyczną tego fragmentu jest zastosowanie techniki kontrapunktycznej określanej mianem inwersji.
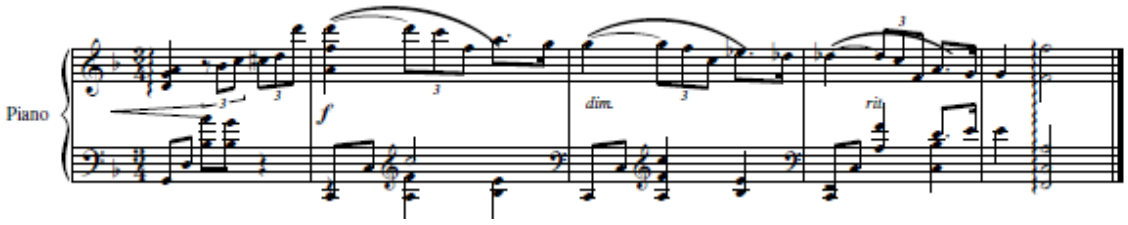


Przykład 60: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 35-39)

Prowadzi to do ośmiotaktowego *con eleganza*, pełniącego rolę łącznika o charakterze pasażowym. Podobnie w ośmiotaktowej frazie został zamknięty kolejny odcinek. Dopiero wraz z t. 49 rozpoczyna się szesnastotaktowe zdanie muzyczne złożone z dwóch fraz. Ich początki zawierają w sobie materiał pochodzący z pierwotnej wersji tematu. Drugie czterotaktowe frazy zostały zapisane z wykorzystaniem takiej samej rytmiki. Następnie wraz z t. 65 rozpoczyna się powtórzenie t. 33-40. Kolejny odcinek mający zakończenie w t. 80 został oparty na przetworzeniu t. 41-48. Dopiero wraz z t. 89 rozpoczyna się *poco agitato*, od ścisłego nawiązania do motywu pierwszy raz prezentowanego w t. 9. Pierwotna linia melodyczna została wzbogacona o dźwięki obce oraz rozdrobnione wartości rytmiczne. Kulminacja początkowego fragmentu utworu przypada na t. 93, a jej rozładowanie w kolejnych dziewięciu taktach.



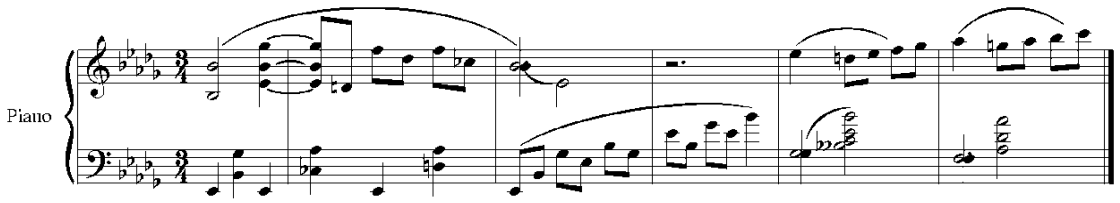
Przykład 61: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 92-96)

W t. 102, wraz ze zmianą tonacji na Des-dur, rozpoczyna się środkowa część utworu. Pierwsze osiem taktów zostało oparte na fakturze akordowej. Ambitus każdego kolejnego wejścia ma charakter wznoszący.
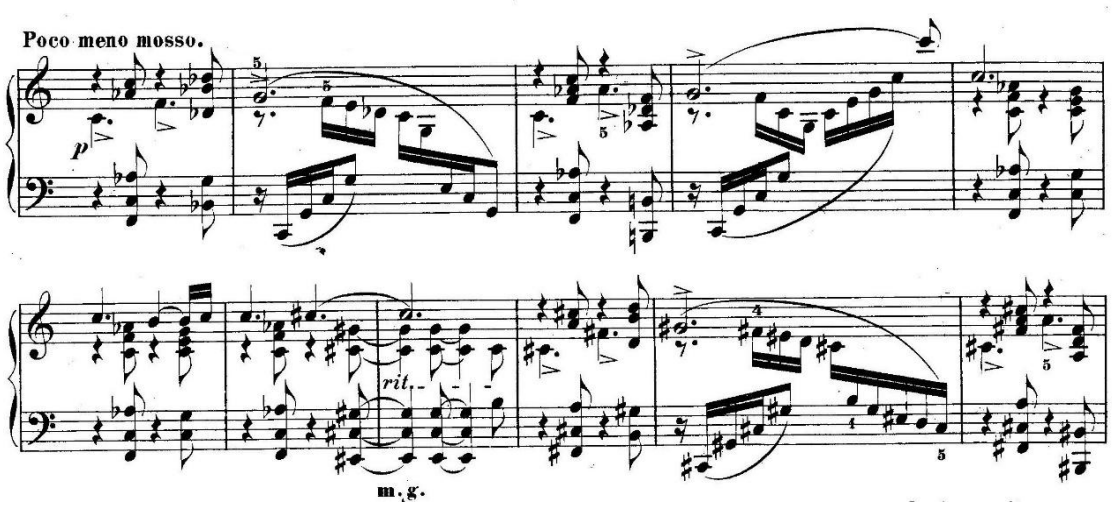


Przykład 62: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 102-109)

Z t. 110 rozpoczyna się stopniowe odchodzenie od faktury akordowej na rzecz melodii z akompaniamentem. Ostatnie dwa takty stanowią stopniowe przygotowanie do wejścia kantylenowej melodii w t. 118, wraz z którym następuje odcinek złożony z trzech czterotaktowych fraz. Głos najwyższy prowadzi melodię na tle akompaniamentu. Ostatni takt (t. 129) pełni rolę wirtuozowskiego wprowadzenia do początkowej myśli muzycznej części B.
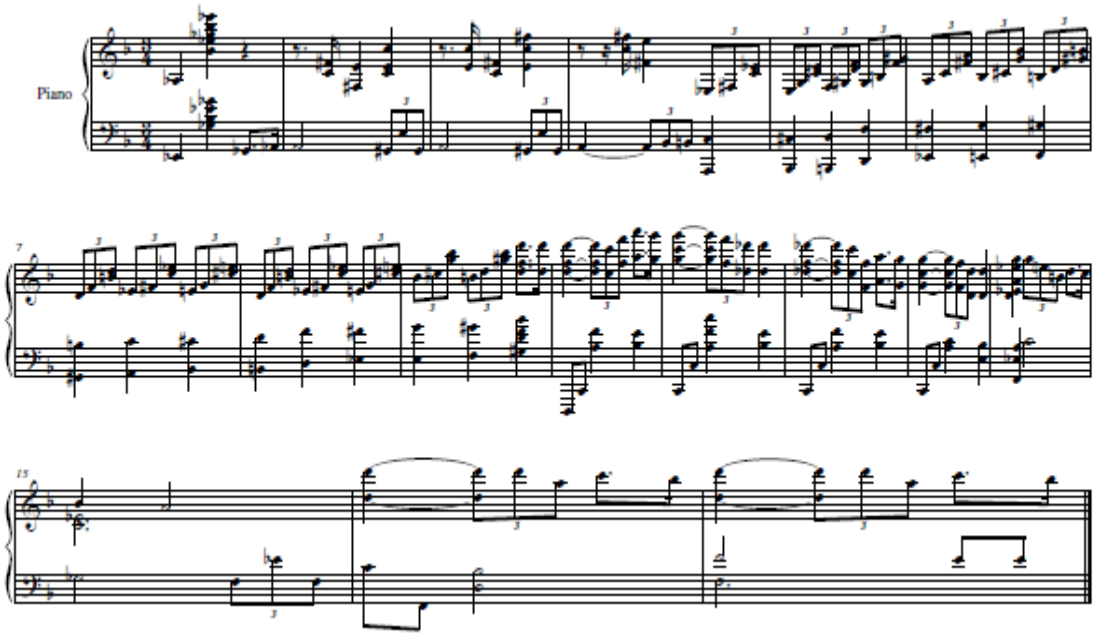


Przykład 63: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 114-119)

Od t. 130 powraca motyw z wykorzystaniem faktury akordowej. Kolejno następują części będące przetworzeniem zaprezentowanych wcześniej motywów. Takt 171 rozpoczyna zwrot kadencyjny prowadzący do części A'.
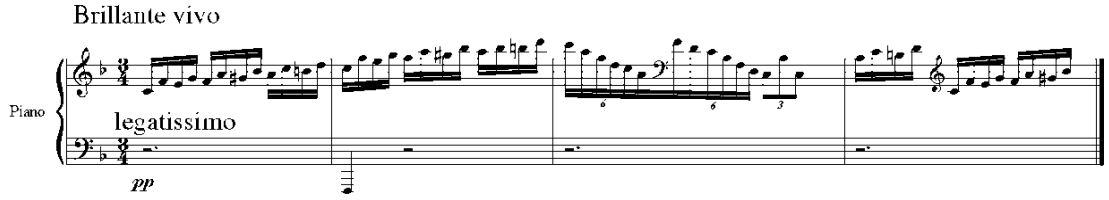


Przykład 64: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 164-172)

Pierwsze szesnaście taktów części A' stanowi wierne powtórzenia tego odcinka z części A. Kolejne cztery takty (189-192) są wiernym powtórzeniem t. 33-36. W takcie 200 rozpoczyna się prezentacja całkowicie nowego materiału, opartego na ostatnim motywie z t. 199. Część A' została zwieńczona kulminacją wraz z jej rozładowaniem.

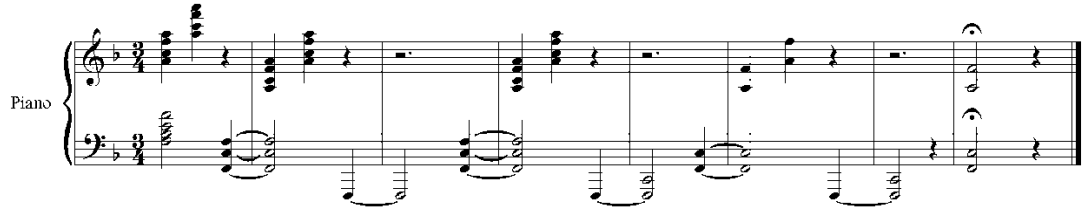


Przykład 65: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 195-211)

Całość wieńczy *Coda* (t. 213-237) zbudowana z dwóch członów.



Przykład 66: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 213-216)



Przykład 67: *Deuxiéme Impromptu op. 34* (t. 230-237)

Pierwszą część stanowi wirtuozowski pasaż o charakterze recytatywnym, na zakończenie którego pojawia się akord utrwalający tonację F-dur. *Deuxiéme Impromptu op. 34* ukazuje Wieniawskiego jako kompozytora sięgającego do form wczesnoromantycznych. Utwór, podobnie jak w przypadku Chopina - *Impromptu As-dur op. 29* (1837), *Impromptu Fis-dur op. 36* (1839), powstał w środkowym okresie twórczości, na krótko przed opuszczeniem przez Wieniawskiego Warszawy, jednak w dość dużej rozpiętości czasowej w stosunku do *Impromptu H-dur op. 19* z 1860 roku. W stosunku do dzieł Chopina odnaleźć więc można pewne różnice, dotyczące chociażby samej konstrukcji utworu. Jak zauważył M. Tomaszewski „od Schuberta przejął Chopin jedną ze stosowanych przezeń form, repryzową (ABA), by ustanowić ją normą gatunku”[1315].

Przeprowadzona analiza dowodzi, iż J. Wieniawski pod względem formalnym odszedł nieco od koncepcji Chopina. Można jednak dostrzec w utworze analogie do *Impromptu As-dur op. 29* i *Ges-dur op. 51*, skonstruowanych w oparciu o strukturę: ABA + *Coda*, co doprowadziło do niewielkiego odstępstwa od utartego schematu. Pozwala to zaliczyć Wieniawskiego do grona kompozytorów, który – mimo ponad pięćdziesięcioletniej różnicy dzielącej go od Schuberta – pozostał wierny wyznacznikom podyktowanym przez prekursora romantyzmu.

[1315] M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 415.

Omówienie dwóch powyższych kompozycji odsłania także nowe aspekty w twórczości Wieniawskiego, dotyczące traktowania formy muzycznej, źródeł inspiracji, i warsztatu kompozytorskiego. W *Ballade es-moll op. 31* ujawnia on wykrystalizowany aparat twórczy, pełen inwencji, będącej efektem pobytu w Weimarze, a jednocześnie fascynacji stylem Chopina. Kompozytor pozwolił sobie na pełną swobodę, zdradzającą bogatą wyobraźnię. Jednocześnie wykazał uległość wobec Chopina, w dorobku którego „ballady stanowią punkt szczytowy”[1316]. Lublinianin potraktował je natomiast epizodycznie, jako jeden z wielu, niczym nie wyróżniający się na tle innych, gatunek. Kontrastowo natomiast przedstawia się *Deuxiéme Impromptu op. 34,* w którym Wieniawski wykazał zdolność pełnego podporządkowania się wyznaczonym zasadom dotyczącym tego gatunku.

5.1.2.3. Formy cykliczne

Do tej kategorii należą głównie formy cykliczne, stanowiące jeden z istotniejszych elementów dorobku kompozytorskiego Józefa Wieniawskiego. Autor dysertacji wybrał najbardziej charakterystyczny utwór, *Sonatę fortepianową op. 22*, powstałą we wczesnym okresie twórczości kompozytora. Już po przeprowadzce do Brukseli – po ponad czterdziestu latach od jej napisania – Wieniawski postanowił poddać ją rekompozycji. Mając to na względzie, przeanalizujemy obie wersje sonaty[1317].

J. Wieniawski jest autorem czterech kompozycji reprezentujących cykl sonatowy (*Sonata fortepianowa op. 22, Sonata skrzypcowa op. 24, Sonata wiolonczelowa op. 26* i *Trio op. 40*). Oprócz *Tria* i drugiej wersji *Sonaty fortepianowej* wszystkie zostały ukończone jeszcze przed wyjazdem do Brukseli. W połowie 1857 roku pianista rozpoczął prace nad pierwszą wersją *Sonaty fortepianowej h-moll op. 22*. Pomimo, że ukończył ją w 1858 roku, została ona wydana dopiero pięć lat później, po zamieszkaniu w Moskwie. Utwór jeszcze za życia autora doczekał się dwóch wydań. Pierwsze miało miejsce w 1863 r., kiedy to został wydrukowany nakładem niewielkiej paryskiej oficyny ufundowanej przez Ettiene Giroda w 1857 roku. Powtórnie kompozycja ukazała się nakładem wydawnictwa Adolfa Stöpplera w Wiesbaden. Jednoznaczna data tego

[1316] Tamże, s. 448.

[1317] W związku z powyższym zdaniem autora najdogodniejszą formą analizy porównawczej było sporządzenie tabeli.

wydania jest dość trudna do ustalenia. W zbiorach katalogu Uniwersytetu Jagiellońskiego odnajdujemy informację datującą wydanie sonaty na rok 1890. Maria Rusinowska twierdzi natomiast, że „została ona wydana w okresie 1903-1909, jednak nie podaje żadnych argumentów”[1318]. Druga wersja sonaty prezentuje się zupełnie inaczej pod wieloma względami, o czym będzie mowa.

Pierwsze informacje dotyczące tego utworu pojawiły się w początku 1861 roku. Anonimowy autor wspominał o utworze w jednej z recenzji, będącej sprawozdaniem z koncertu, jaki miał miejsce w Paryżu. Jego zdaniem „[…] w *scherzo* odznaczył się autor ogniem i skończonością wykonania, ale której (całej kompozycji) zarzuca się zbyteczną rozciągłość ustępów, szczególnie w *adagio*”[1319]. Wspomniana informacja prasowa jest jedyną krytyczną wzmianką dotyczącą omawianej kompozycji, jaką udało się odnaleźć, poza odnoszącymi się do jej kolejnych prezentacji. Dlatego różnice związane nie tylko z rozpiętością czasową, ale przede wszystkim inne powody skłoniły nas do podjęcia analizy porównawczej. Zanim przejdziemy do omówienia poszczególnych części utworu wskazujemy różnice dotyczące struktury (Tab. 5).

Wersja 4-częściowa	Wersja 3-częściowa
I. Allegro maestoso (t. 1-271)	I. Allegro con brio (t. 1-235)
II. Andante (t. 272-395)	II. Andante (236-359)
III. Scherzo (t. 396-696)	III. Allegro tumultuoso (360-662)
IV. Finale (t. 697-999)	

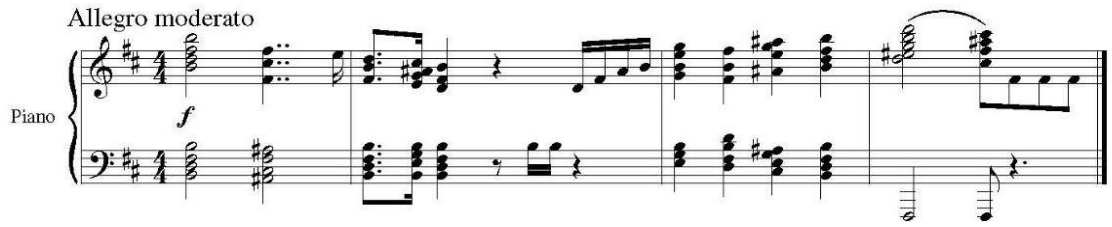
Tabela 5: Struktura dwóch wersji *Sonaty fortepianowej h-moll op. 20*

Już w pierwszym okresie działalności kompozytorskiej Wieniawski stworzył utwór odbiegający od przyjętych schematów, zaburzający przyjętą formę trzyczęściowego cyklu sonatowego. Nie było to niczym nadzwyczajnym. Zjawisko to pojawiło się już u ostatniego z klasyków wiedeńskich, również u progu jego działalności kompozytorskiej. W 1801 roku Beethoven ukończył *Sonatę fortepianową D-dur op. 28 no. 1*. Odnajdujemy w niej analogie do dzieła zaledwie 21-letniego, a więc o dziesięć lat młodszego, Wieniawskiego. Można je dostrzec już w samym układzie

[1318] M. Rusinowska, *Muzyka fortepianowa Józefa Wieniawskiego – jako pianisty-wirtuoza,* Kraków 1966 (maszynopis pracy magisterskiej w Instytucie Muzykologii UJ), cyt. za: A. Kozłowska-Lewna, *Polska sonata fortepianowa 1845-1910 na tle sonaty ogólnoeuropejskiej,* Gdańsk 1994, s. 87.
[1319] RM (1861), nr 1, s. 16.
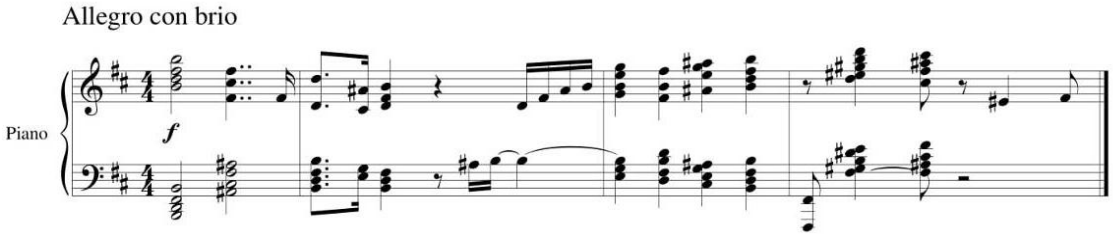
kolejnych części: *Allegro, Andante* i *Scherzo.* Różnicę pod względem konstrukcyjnym niesie za sobą dopiero część czwarta, w której Beethoven wykorzystał formę *ronda*. Zapisanie utworu w tonacji pokrewnej D-dur, nadało mu również odmienny charakter. Pozwala to kolejny raz ukazać zwrot Wieniawskiego w kierunku początkowego okresu romantycznego. Mniej więcej w tym samym czasie przyjaciel ze studiów Wieniawskiego, Antoni Rubinstein, napisał dwie sonaty fortepianowe o strukturze trzyczęściowej (*Piano sonata c-moll op. 20 no. 2* i *Piano sonata F-dur op. 41 no. 3*). Podobnie swoją dojrzałą sonatę (*Piano sonata c-moll op. 58 no. 3*), niespełna dziesięć lat wcześniej, ukształtował Fryderyk Chopin. Wieniawski zmienił jednak kolejność dwóch. Oznacza to, że odstępstwo Wieniawskiego od trzyczęściowej formy nie było wyjątkiem, zarówno wśród kompozytorów polskich, jak i zagranicznych. Podobny kształt przybierały także sonaty w późniejszych latach, również autorstwa kompozytorów polskich, m.in. Antoniego Stolpego. Elementy wspólne z dziełami Chopina i Beethovena nie ograniczają się wyłącznie do względów formalnych. Wieniawski, pomimo młodego wieku, podobnie jak wspomniani kompozytorzy, umiejętnie i stopniowo buduje napięcie wykorzystując charakter tonacji „niewesołej i melancholijnej”[1320]. Przemawia to wyłącznie na jego korzyść, świadcząc o dojrzałości kompozytorskiej.

Ekspozycja w pierwszej części obejmuje 85 taktów, natomiast w drugiej wersji utworu została wydłużona o jeden takt. Temat w tonacji h-moll zajmuje pierwsze osiem taktów i dzieli się na dwa symetryczne zdania. Pierwsze z nich kończy się na D natomiast drugie na tonacji paralelnej – D-dur. Część ta została skonstruowana w oparciu o dwa fragmenty, z których pierwszy obejmuje półtora taktu. Struktura tematu w drugiej wersji pozostaje bez zmian. Pojawiają się jednak drobne różnice w akordach.
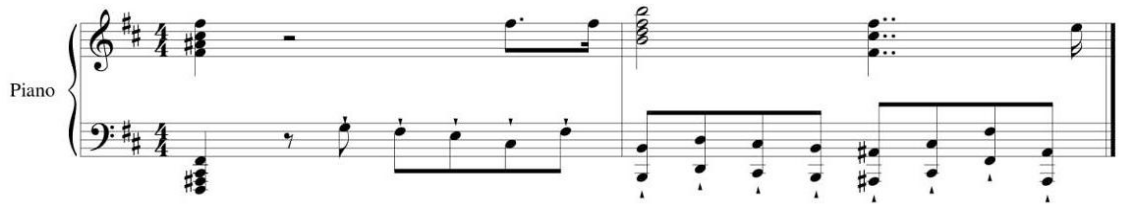


Przykład 68: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 1-4)

[1320] P. Zawistowski, dz. cyt., s. 22.



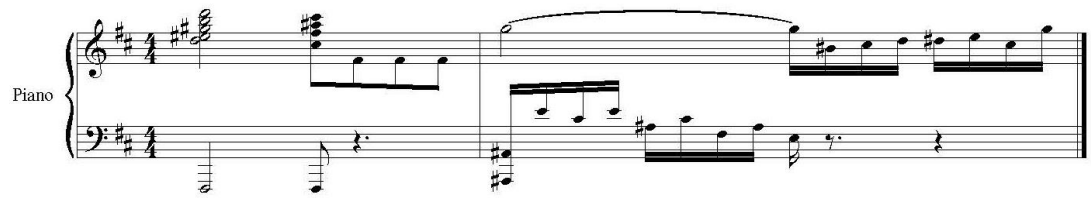
Przykład 69: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (t. 1-4)

W pierwszej wersji mamy do czynienia z charakterystycznym rytmem: pauza ósemkowa i trzy ósemki. Występuje również rytm uzupełniający, a całość zostaje doprowadzona do kulminacji. Nieco inaczej przedstawia się ten fragment utworu w drugiej wersji. Korespondencja figuracyjna szesnastek przybiera zmieniony układ. Ponadto kompozytor zrezygnował z rytmu punktowanego. W drugiej połowie t. 12, w pierwszej wersji, rozpoczyna się łącznik pomiędzy T. I i II. T. I przedstawia się w niezmienionej formie. Dodany został przedtakt z charakterystycznym rytmem punktowanym. Całość została osadzona w ósemkach *stacatissimo,* co będzie stanowić materiał formotwórczy w dalszej części łącznika.
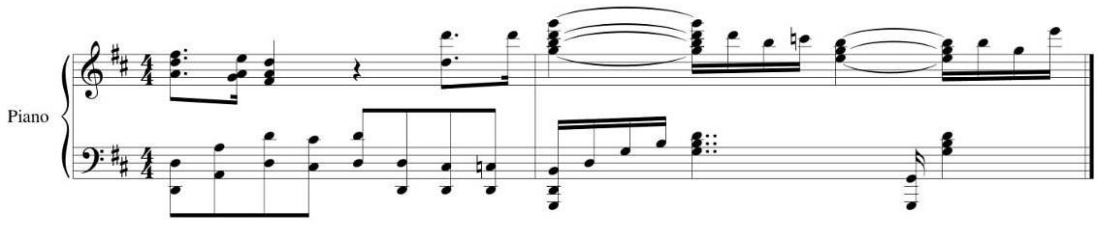


Przykład 70: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 12-13)
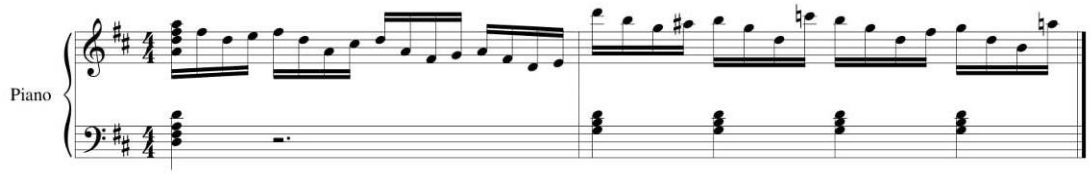
Na tej podstawie basowej w dalszych taktach drobnym zmianom pracy motywicznej zostaje poddany materiał z pierwszych kilkunastu taktów utworu.



Przykład 71: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 4-5)
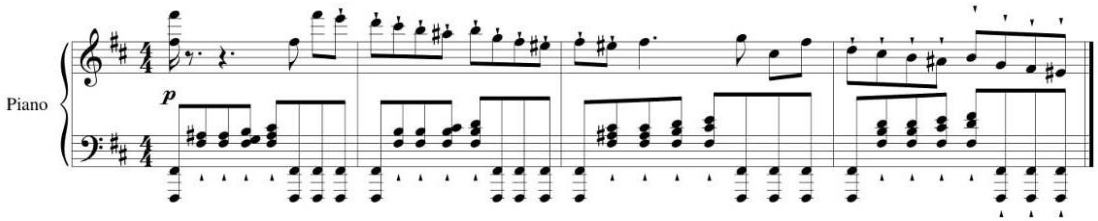


Przykład 72: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 16-17)



Przykład 73: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 9 i 18)
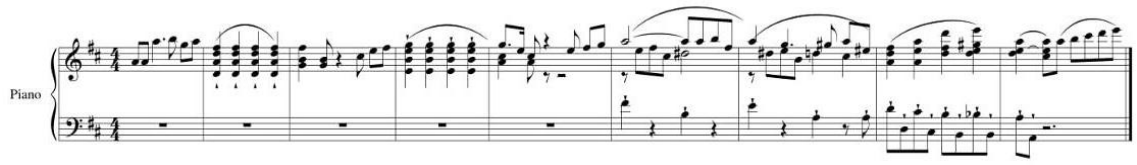
W przypadku drugiej wersji łącznik rozpoczyna się również w t. 12, jednak dwie ósemki wcześniej. Zamiast przynutowych oznaczeń *stacatissimo* obowiązuje *marcato.* Poza drobnymi wyjątkami dominuje ruch oktawowy. Odcinek obejmujący t. 13-20 przedstawia się identycznie pod względem struktury i harmonii. W takcie 21, w obydwu wersjach, rozpoczyna się dalsza część łącznika, wraz z wspomnianym akompaniamentem trzech ósemek. Pojawia się również nowa melodia utrzymana za sprawą artykulacji *stacatissimo* i dynamiki *piano*.



Przykład 74: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 21-24)
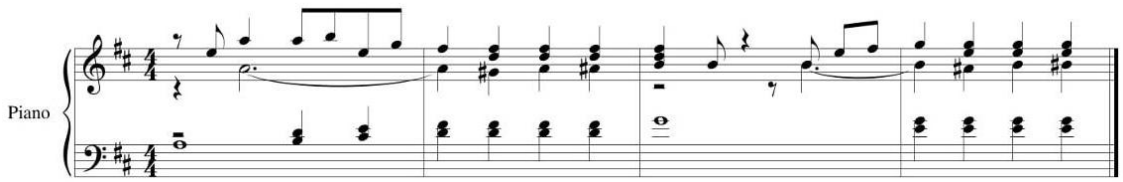
W kolejnych czterech taktach dyminucji uległ charakterystyczny motyw trzech ósemek. Melodia zyskała charakter bardziej kantylenowy. W drugiej wersji sonaty odcinek ten pozostał bez zmian. Jednak im bliżej wprowadzenia T. II, tym więcej wypełnień harmonicznych. Na ostatnie trzy ósemki w t. 34 (pierwsza wersja) pojawia się T. II w tonacji paralelnej - D-dur. Stanowi to analogiczne, kontrastowe zestawienie, jak w pierwszej części wspomnianej *Sonaty* Beethovena. Ośmiotaktowy temat składa

się z czterech symetrycznych motywów. Pierwszy stanowią cztery ćwierćnuty *piano dolce* zwieńczone małym zawieszeniem. Dalej następuje repetycja tematu, w której materiał melodyczny uległ transpozycji o sekundę do góry. W trzecim dwutakcie ma miejsce korespondencja głosów z wykorzystaniem charakterystycznego rytmu trzech ósemek. W ostatnim dwutakcie zostaje osiągnięta kulminacja dzięki czterem ćwierćnutom wznoszącym z wykorzystaniem *crescendo.* T. II został zbudowany w całości na podstawie materiału motywicznego, który pojawił się przy okazji ekspozycji T. I.
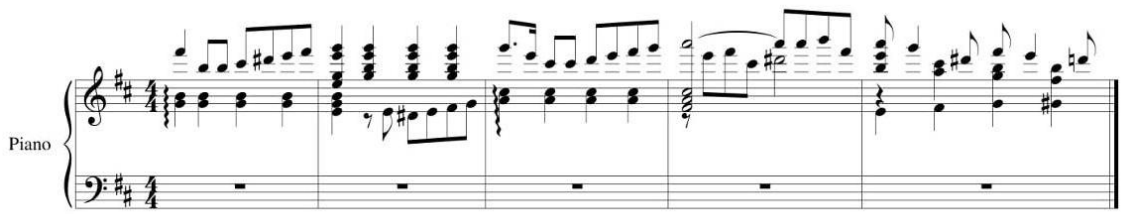


Przykład 75: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 34-42)

W wersji drugiej *Sonaty h-moll op. 22* T. II odznacza się bardziej zróżnicowaną harmoniką i fakturą, którą osiągnięto poprzez pochody chromatyczne.
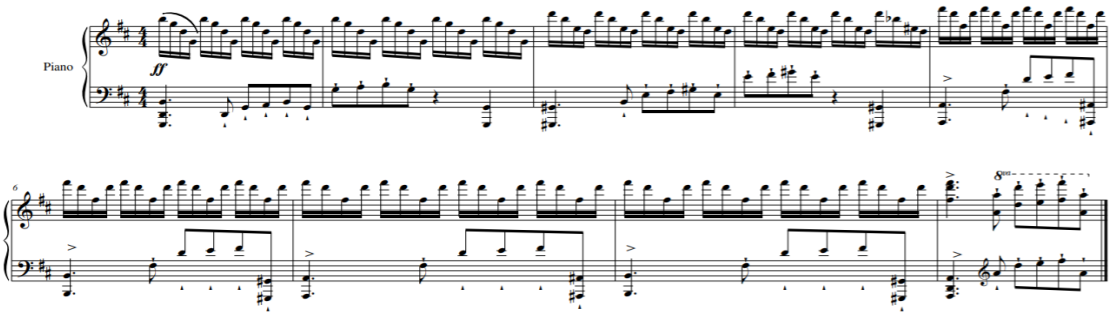


Przykład 76: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (t. 34-37)

Kolejny pokaz T. II w części pierwszej rozpoczyna się w t. 42. Główny motyw tematu zostaje rozbity, a na tle akompaniamentu mają miejsce *arpeggia*, zamiast trzyósemkowego podejścia pojawiło się pięć ósemek. W drugiej wersji utworu w tym samym odcinku występuje tylko jedno *arpeggio.*
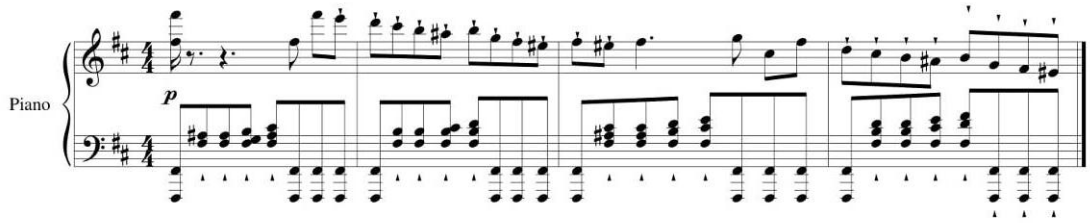


Przykład 77: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 44-48)

W pierwszej części (t. 50-85) ma miejsce przekształcenie motywiczne pojawiających się wcześniej fragmentów melodyczno-rytmicznych. Przeważają motywy szesnastkowe, obecne aż do t. 75. Poszczególne takty wykorzystują znane już z wcześniejszych fragmentów motywy melodyczne, rytmiczne i harmoniczne, co obrazuje przykładowe zestawienie.
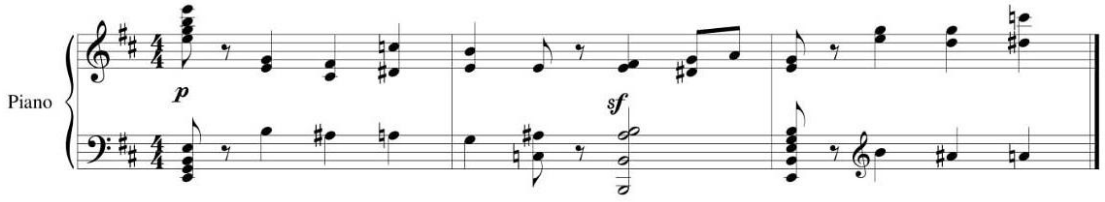


Przykład 78: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 66-74)
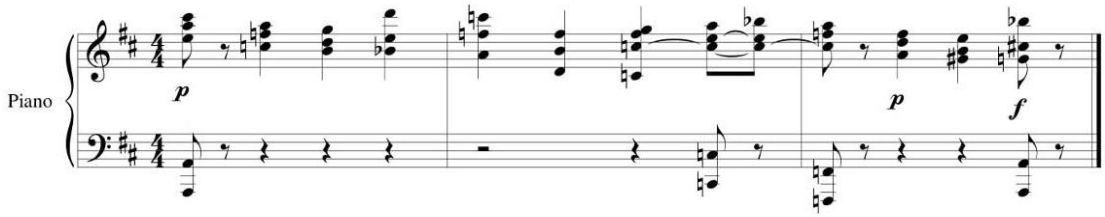


Przykład 79: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 21-22)

Koniec ekspozycji w pierwszej wersji stanowią wariacje motywiczne T. 2. Podczas pierwszej volty ekspozycja kończy się w tonacji D-dur, a drugiej e-moll, w której rozpoczyna się przetworzenie. W drugiej wersji *Sonaty* w omawianym fragmencie pojawiają się drobne różnice dotyczące warstwy rytmicznej i ambitus melodii. Następuje pozorne wydłużenie ekspozycji o jeden takt w pierwszej volcie, wynikające ze zmiany linii basu. Przetworzenie w pierwszej wersji obejmuje takty 88-163, podobnie jak w drugiej, gdzie rozpoczyna się jeden takt później. Praca motywiczna pierwszej wersji została oparta na materiale pochodzącym z T. II, w którym zauważyć można płynne przejście pomiędzy ekspozycją, a przetworzeniem. W kadencji pojawiają się *arpeggia* znane już z wcześniejszej części utworu, podczas drugiego pokazania T. II.
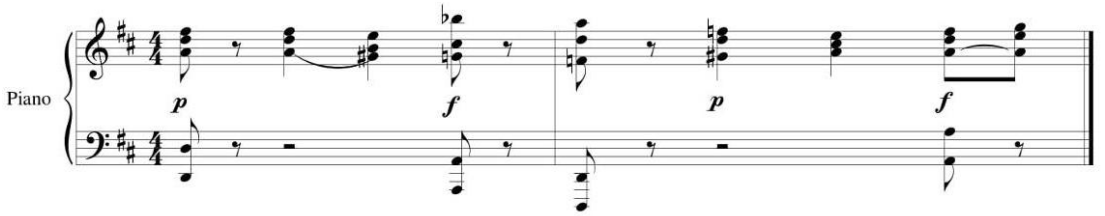


Przykład 80: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 88-90)

W wersji drugiej powyższy fragment (t. 89-92) przedstawia się prawie identycznie, z drobnymi zmianami T. II w ekspozycji. W t. 92-100 w pierwszej wersji dwukrotnie pojawia się ósemkowe zejście, opisujące kolejno akordy e-moll i C-dur. Każdy z czterech taktów został zwieńczony kadencją D-T. W tym samym fragmencie (t. 93-101) w drugiej wersji wprowadzony został pasaż w tonacji e-moll, zamiast prowadzenia głosów w basie. Analogiczne zjawisko ma miejsce w tonacji C-dur. W taktach 100-127 pierwszej wersji następuje intensywniejsze przekształcenie powyższych dwóch motywów wraz z wzbogaconą warstwą harmoniczną
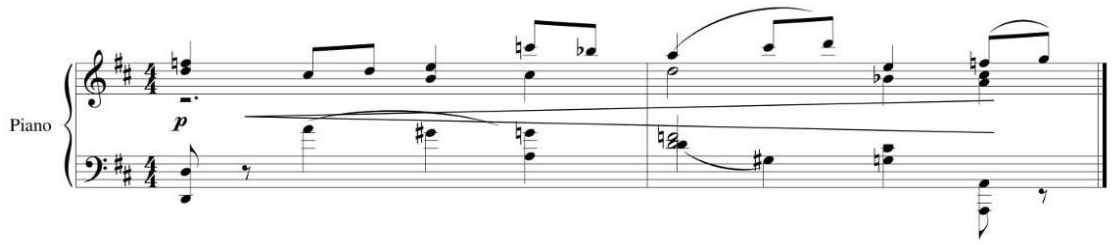


Przykład 81: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 102-104)

W drugiej wersji kompozytor posłużył się identycznym materiałem dźwiękowym. Zmianie uległa jednak warstwa rytmiczno-motywiczna. Dodane zostały opóźnienia dźwięków głównych. Poza tym został zastosowany inny układ melodyczny w kadencji.
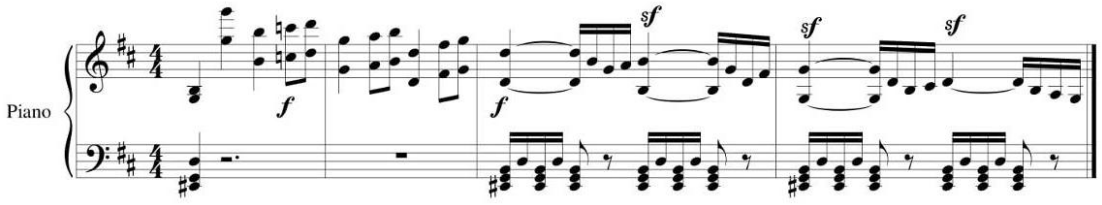


Przykład 82: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 106-107)
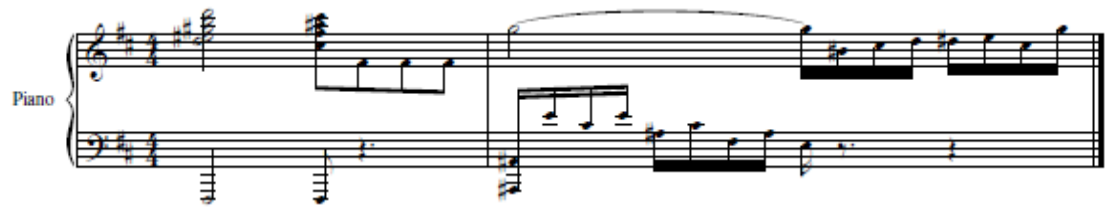


Przykład 83: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (107-108)

Kolejny odcinek (t. 128-137) pierwszej wersji to fragment, którego takty swoją motywikę opierają na materiale łącznika pomiędzy T. I i T. II w ekspozycji. Uwagę zwraca brak stabilizacji harmonicznej, osiągnięty poprzez zastosowanie rytmu: ćwierćnuta i dwie ósemki. W wersji drugiej pojawiają się jedynie drobne zmiany, takie jak przeniesienia oktawowe. W kolejnych czternastu taktach pierwszej części wykorzystany został przedstawiony poniżej motyw rytmiczny, wraz z uzupełnieniem charakterystycznym dla okolic przeprowadzenia T. I.
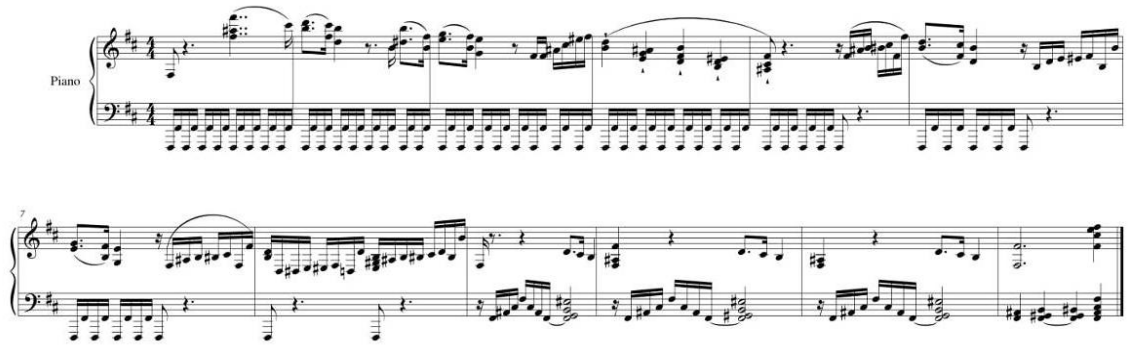


Przykład 84: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 140-143)



Przykład 85: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (t. 139-142)
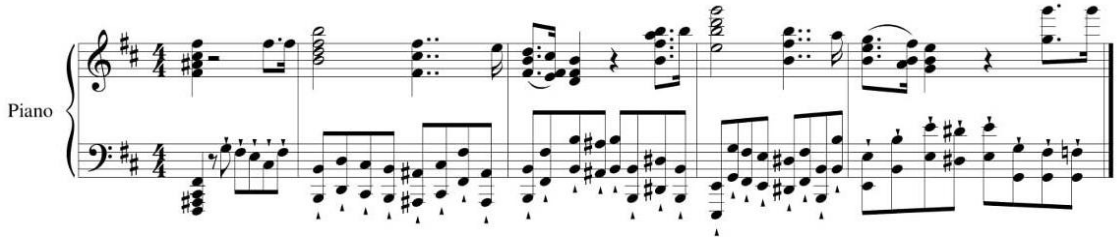
W drugiej wersji kompozytor posłużył się uboższą warstwą dźwiękową. W obrębie t. 143-149 następuje zmniejszenie ambitus fakturalnego z zastosowaniem uboższej melodyki. Warstwa harmoniczna pozostaje jednak bez zmian. We fragmencie obejmującym t. 150-156 pojawia się całkowicie nowy materiał muzyczny, oparty na

schemacie taktów poprzednich, będący wielkim skróceniem przetworzenia. Doprowadza to do pojawienia się T. II, a tym samym repryzy w tonacji H-dur. W t. 152 (pierwsza wersja) po raz pierwszy przetwarzany zostaje fragment z głównego motywu T. I, w którym istotną rolę odgrywa charakterystyczny rytm punktowany. Dwunastotaktowy odcinek wieńczący przetworzenie można podzielić na trzy motywy. W pierwszym (t. 152-155) istotną rolę odgrywa rytm punktowany na tle tremolowanej nuty pedałowej. Następnie (t. 156-159) ma miejsce doprowadzenie tremola do rytmu punktowanego. W ostatnim fragmencie (t. 160-163) następuje zmniejszenie ilości głosów, jak również ich intensywności. Rytm punktowany pozostaje odosobniony, pełniąc rolę kadencji doprowadzającej do repryzy.
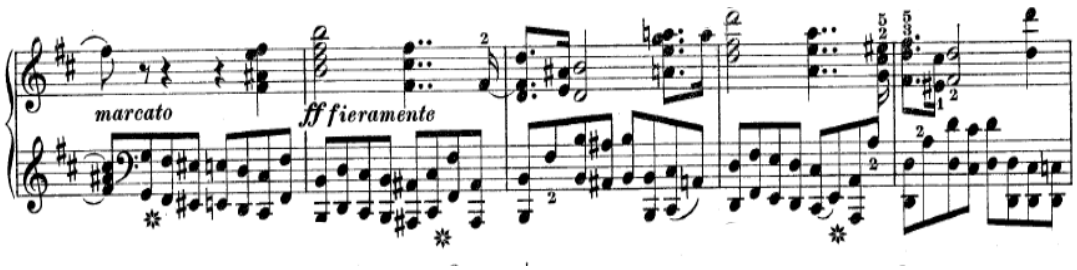


Przykład 86: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 152-163)

Repryza pierwszej wersji utworu rozpoczyna się powtórzeniem T. I (t. 164-172; 1-8). Występują jednak miejsce trzy różnice dotyczące wskazówek wykonawczych. Na odcinku od t. 177 do 183, przy wykorzystaniu identycznego szkicu rytmicznego, melodia zmienia swoją harmonikę. W ekspozycji osadza się na akordzie D-dur, a w repryzie na molldominancie wtrąconej do dominanty (e-moll).
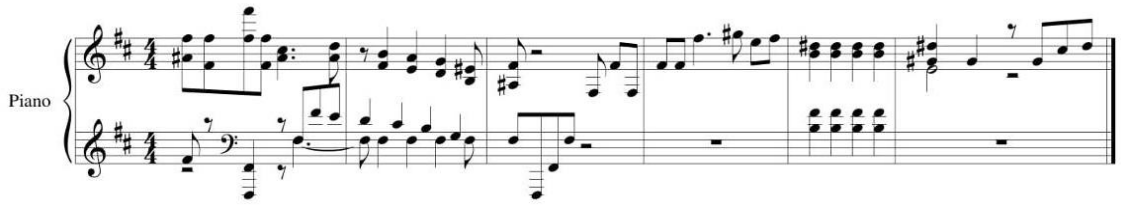


Przykład 87: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 175-179)



Przykład 88: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t.12-16)

W dalszych taktach kompozytor stosuje identyczny rytm, jednak powraca tonacja h-moll. Od t. 198 w repryzie pojawia się T. II w tonacji H-dur. W ekspozycji odbywa ośmiotaktowe przetworzenie T. II, które opiera się na akordzie D-dur. Rozbudowie został poddany motyw końcowy T. II.
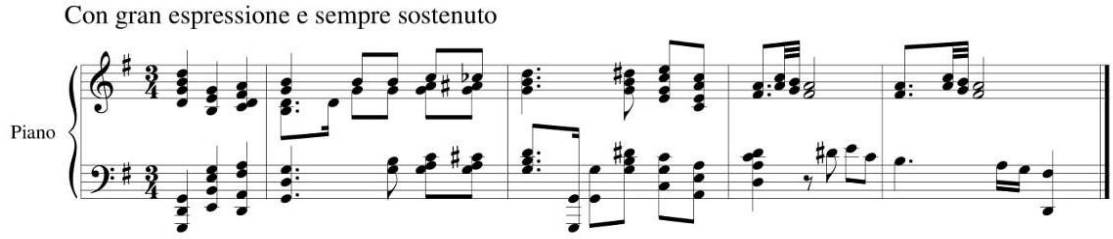


Przykład 89: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 194-199)

Nieco inaczej repryza przedstawia się w późniejszej wersji *Sonaty.* Zaczyna się w t. 157 od zmiany tonacji przykluczowej z h-moll na H-dur[1321]. T. II został dosłownie powtórzony w stosunku do tego z ekspozycji. W dalszej części pojawia się zejście trzydziestodwójkowe, poprzedzające zakończenie repryzy przed kodą, która w pierwszej wersji utworu została skonstruowana w oparciu o pracę motywiczną na materiale rytmicznym z łącznika T. I. Zakończenie jest charakterystyczne dla ówczesnych czasów – podejście opisujące akord główny – tonikę. W wersji drugiej występuje *finał* i *stretto*, w którym budowa melodyczna różni się od przedstawionego na początku. Kompozytor zrezygnował z ósemkowego i szesnastkowego podejścia na rzecz osadzonych i statycznych synkop półnutowych i rytmu ćwierćnutowego, przypominającego T. II utworu.

Od t. 272 rozpoczyna się *Andante* w tonacji G-dur. W wersji pierwszej odznacza się brakiem jasno określonego tematu. Występuje zbiór motywów rytmicznych o niejasno określonej melodii. Można wyróżnić kilka kształtujących się zwrotów,
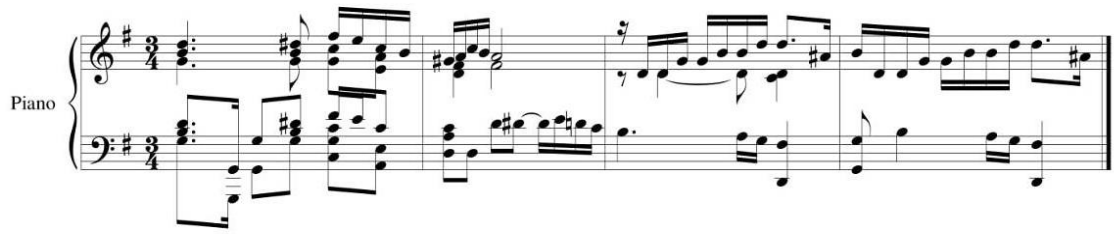
[1321] Wcześniej zmiana miała miejsce tylko poprzez zmianę znaków przy dźwiękach.

przetwarzanych w późniejszych etapach. Elementami charakterystycznymi są: akordy *arpeggio*, rytm punktowany i trzy ósemki na drugą miarę taktu.
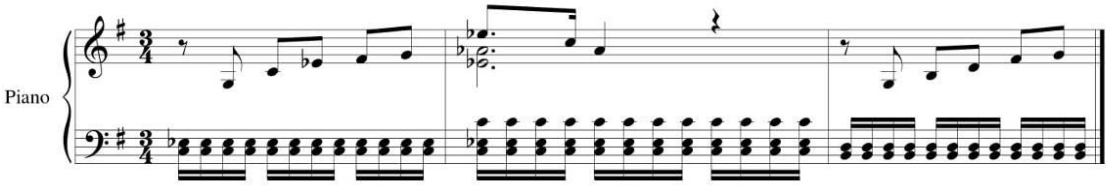


Przykład 90: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 272-276)

Drugie przeprowadzenie ośmiotaktu przez pierwsze sześć taktów pozostaje niezmienne pod względem harmonicznym. Wzbogaceniu ulega tylko warstwa melodyczna. Pojawiają się nuty szesnastkowe pełniące rolę opóźnień.



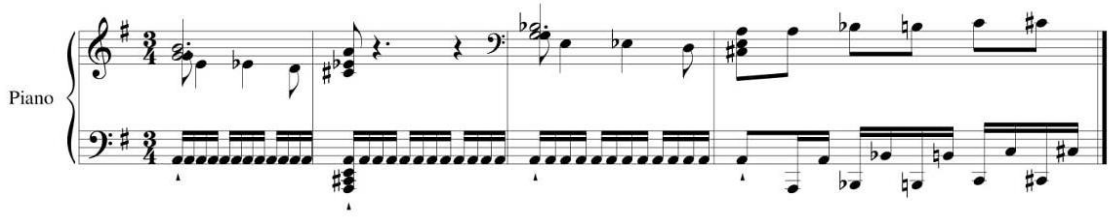
Przykład 91: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 282-285)

Następnie utwór moduluje do tonacji h-moll. Mamy do czynienia z pracą motywiczną, polegającą na rozwijaniu wcześniej przedstawionych motywów. W takcie 300 rozpoczyna się powtórzenie początkowych taktów utworu z niewielkimi zmianami. Począwszy od t. 316 pracy motywicznej towarzyszy stała repetycja szesnastkowa akordów. Na tym tle pojawia się przetwarzana w różnych tonacjach melodia, której budowa opiera się na motywie rytmicznym z drugiej części tematu.
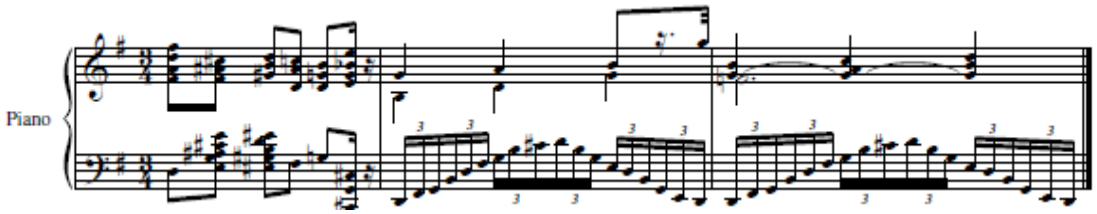


Przykład 92: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 316-318)

W dalszych taktach następuje rozwój pracy motywicznej. Melodia towarzysząca ostinatowo-szesnastkowym ruchom ulega rozbudowaniu. Pojawia się szesnastkowy pochód pięciu ósemek. W t. 148 pojawia się ostinato na dźwięku „a" zamiast na całym akordzie, co w konsekwencji powoduje wytracenie nagromadzonego wcześniej napięcia. Wszystko zmierza do czterotaktowego rozwiązania na akordzie D-dur.
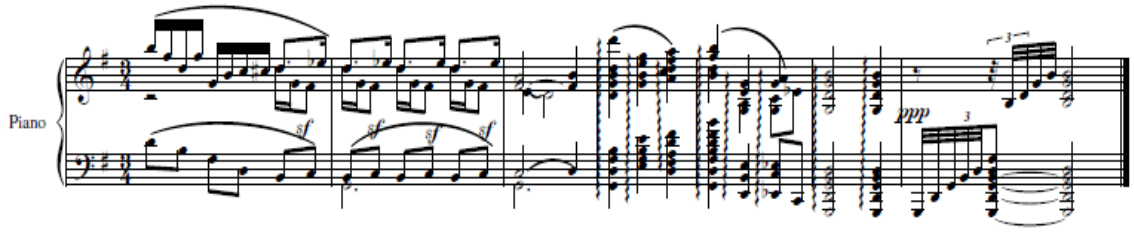


Przykład 93: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 349-352)

W dalszej kolejności występuje siedmiotakt (t. 360-367) pełniący rolę łącznika pomiędzy częścią środkową, a powrotem do myśli tematycznej. Wraz z *Tempo primo* (t. 368) następuje powrót do początkowego tematu, obejmującego dziewięć taktów i występującego w niezmiennej, w odniesieniu do początku, formie. W t. 380 następuje finałowe doprowadzenie do *Cody*, zwieńczone ciągiem akordów *arpeggio.* Melodia *Cody* ma kierunek wznoszący. Zamiast szesnastek pojawiają się akordy trzydziestodwójkowe z rytmem punktowanym.



Przykład 94: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 383-385)

Po trzech ostatnich taktach wykorzystujących *arpeggia* finałowy takt w tonacji G-dur został rozłożony w innym, dokładnym zapisie rytmicznym.



Przykład 95: Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I (t. 389-395)
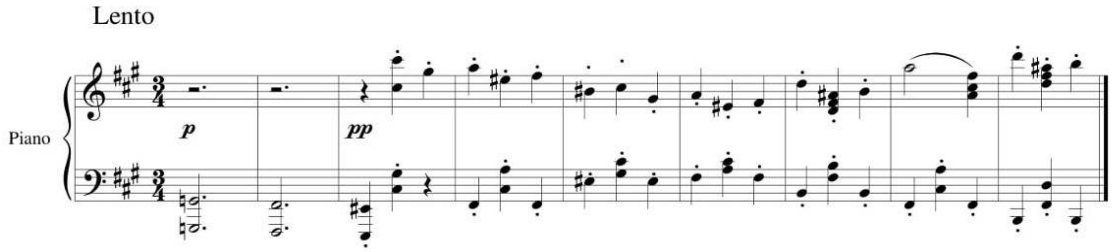
W wersji późniejszej kompozytor nie dokonuje wyraźnych zmian. Miejscami usunięte zostały *arpeggia*, a tryle zastąpiły rozpisane obiegniki. Jednak część środkowa została zapisana w tonacji c-moll. Zmiana ta przypomina pierwszą część utworu.

Kolejną częścią jest *Scherzo* (t. 396-696) występujące wyłącznie w pierwszej wersji utworu. Zostało ono opatrzone strukturą czteroczęściową, która zostanie omówiona poniżej.

Część A (t. 396-503)
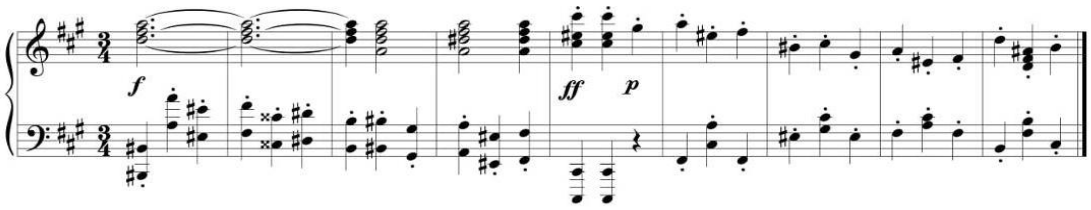
Scherzo w przeciwieństwie do Chopina zostało zapisane również w tonacji molowej (fis-moll). Zaprzecza to również praktyce Beethovena, który w *Scherzo z Sonaty op. 28* dokonał zmiany trybu. Wydaje się więc, iż Alicja Kozłowska-Lewna słusznie zauważyła, że „Wieniawski nie zachowuje na przestrzeni całego utworu właściwych odniesień tonalnych, pomiędzy częściami”[1322]. Fragment rozpoczyna się dwutaktowym wstępem *Lento,* pełniącym rolę przygotowania do właściwego tematu. *Prestissimo,* obejmujące szesnaście taktów, zostało skonstruowane w oparciu o trzy frazy. Pierwsza (t. 398-401) charakteryzuje się żywiołowym opadaniem ćwierćnut składających się na akord fis-moll, a w t. 402-405 mamy do czynienia z melodią wznoszącą. Po trzech ćwierćnutach następuje zawieszenie w postaci półnuty i ćwierćnuty zamieszczonych pod jednym łukiem. Powyższą frazę wieńczy pasaż oparty na tonacji G-dur.

[1322] A. Kozłowska-Lewna, *Polska sonata fortepianowa 1845-1910 na tle sonaty ogólnoeuropejskiej,* Gdańsk 1994, s. 89.



Przykład 96: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 396-404)

Następnie mamy do czynienia z powtórzeniem tematu (t. 414). Zmiana pojawia się dopiero w t. 421, który ściśle powiązany jest z następną frazą. Rytm półnutowy i ćwierćnutowy pod łukiem został zachowany. Występują pasaże oparte początkowo na akordzie D-dur, a następnie fis-moll. Po tym fragmencie pojawia się łącznik (t. 431-462) pomiędzy dwoma ukazaniami tematu części A. Cztery odcinki charakteryzują się opadającą melodyką, jak również licznym zastosowaniem dysonansów.

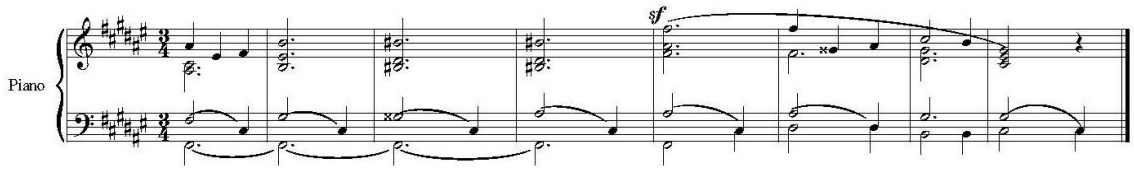


Przykład 97: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 459-467)

W t. 463 powraca trzydziestotaktowa fraza przeprowadzenia tematu w niezmiennej formie. Część A zostaje zwieńczona ośmiotaktową frazą, będącą rozwiązaniem poprzedzającej ją kadencji.

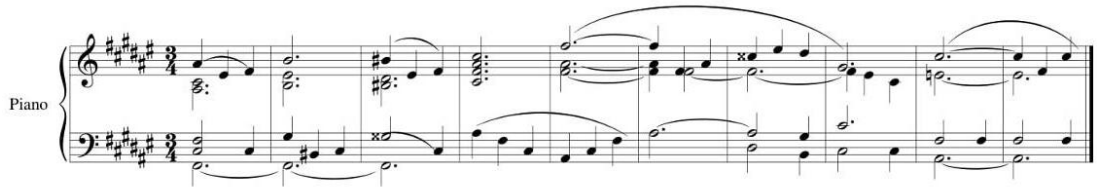
Część B (t. 504-655)

W tej części następuje zmiana tonacji z fis-moll na Fis-dur. Część ta ma wyraźnie liryczny nastrój. Jej temat, obejmujący szesnaście taktów, można podzielić na dwa fragmenty: pytanie (t. 504-512), w którym został wykorzystany motyw z części A i odpowiedź (t. 513-519), kończąca się ponownym pojawieniem myśli pochodzącej z tematu.



Przykład 98: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 504-511)
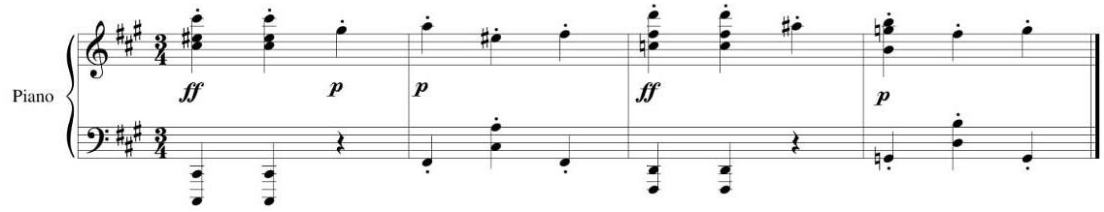
Dalej pojawia się łącznik prowadzący do kolejnego przeprowadzenia tematu. W takcie 552 powraca zaprezentowany wcześniej liryczny temat *scherza.* Trzon pierwszych ośmiu taktów pozostaje natomiast bez zmian. Na znaczeniu zyskuje rola akompaniamentu korespondującego z melodią główną.



Przykład 99: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 552-561)

Część A' (t. 666-786)
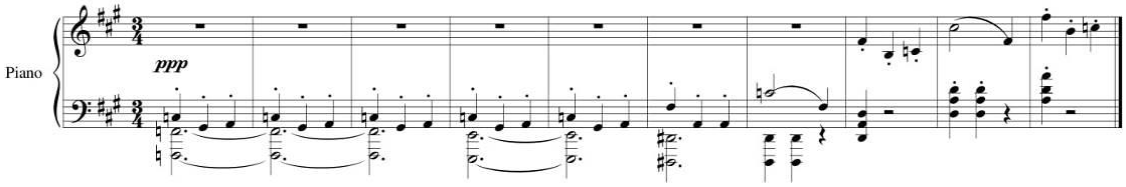
Wraz z powrotem tematu powraca tonacja fis-moll. W t. 640 zamiast powtórki tematu kompozytor wykorzystał jego dwutaktowy motyw czołowy, który rozwija melodię fragmentu w oparciu o jego dwukrotną repetycję. Pasaż oparty na akordzie A-dur doprowadza do kody.



Przykład 100: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 640-643)
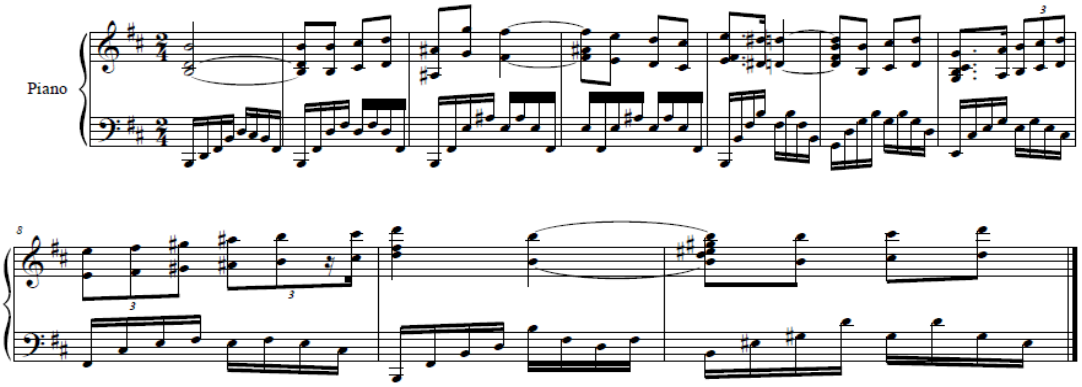
Coda (t. 660-684)

Jej materiał formotwórczy stanowią wariacje motywiczne oparte na materiale przedstawionym wcześniej, a zaczerpniętym z części A. Jako przypomnienie części środkowej można uznać czterotaktowe pochody akordów zapisanych w postaci półtonów z kropką.
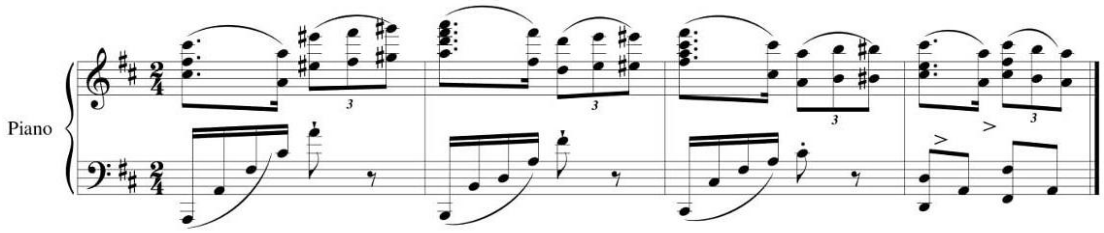


Przykład 101: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 654-663)

Ostatnia część *Sonaty fortepianowej op. 22* Józefa Wieniawskiego w pierwszej wersji została opatrzona tytułem *Finale* (t. 697-999). W drugiej natomiast (t. 360-662) kompozytor posłużył się wyłącznie oznaczeniem *Allegro tumultuoso*. W pierwszej wersji zaczyna się niesymetrycznym, czternastotaktowym wstępem, o wewnętrznym podziale na dwie główne frazy. Temat części h-moll składa się z ośmiu taktów (t. 711-718). Melodia została wzmocniona oktawami prowadzonymi na tle pasaży, a punkt charakterystyczny stanowi interwał septymy zmniejszonej.



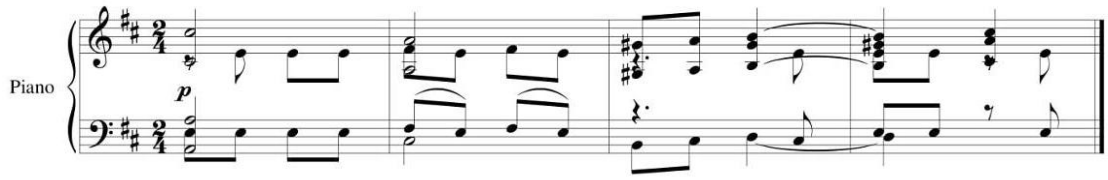
Przykład 102: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 711-720)

Brak jednego punktu ciężkości powoduje rozłożenie napięcia na cały fragment, nadając mu dużą plastyczność. Zakończenie płynnie doprowadza do jego ponownego ukazania w ambitusie oktawy. Zamiast pozostania w tonacji zasadniczej moduluje do D-dur. Kolejny fragment (t. 726-738) przynosi kulminację budowaną stopniowo od początku części. Melodia sięga najwyższej z dotychczasowych fraz. Wreszcie t. 734-738, opierając swoją budowę na repetycji tego samego motywu rytmiczno-melodycznego, z pojawiającą się jedynie zmianą trybu, uspokajają się po osiągnięciu apogeum.



Przykład 103: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 731-734)
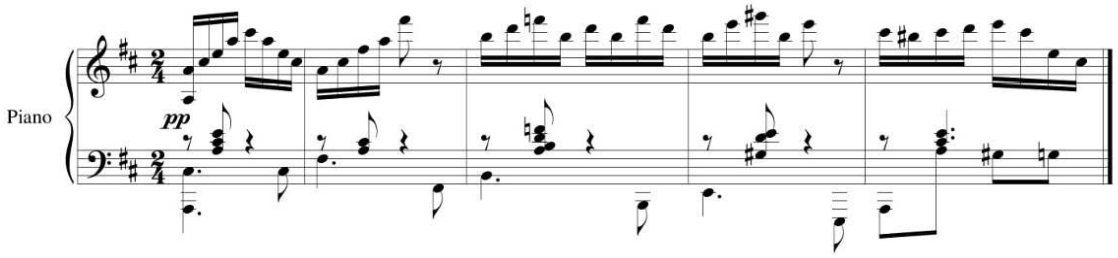
Na tym odcinku, w drugiej wersji utworu, w t. 360-401 prezentowany jest ten sam materiał, co w t. 697-738 w pierwszej wersji. Ma miejsce jednak usunięcie pojedynczych nut, zmniejszenie ambitus poprzez rezygnację z oktaw oraz zmiana artykulacji. Kolejny odcinek pierwszej wersji (t. 739-750) to dwunastotakt złożony z dwóch fraz. W drugiej wersji utworu kompozytor nie ingerował w strukturę tego fragmentu[1323]. W t. 751 rozpoczyna się szesnastotaktowy odcinek pełniący rolę drugiego tematu. Składa się on z oktaw, których wypełnienie stanowią pojedyncze repetowane dźwięki, z czasem przeradzające się w osobną, kontrapunktującą melodię. Stanowi ona ośmiotakt złożony z bardziej rozbudowanych akordów. Zostaje wprowadzone oznaczenie *p e ben marcato la melodia,* co sugeruje wyprowadzenie jej na pierwszy plan.



Przykład 104: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 751-754)
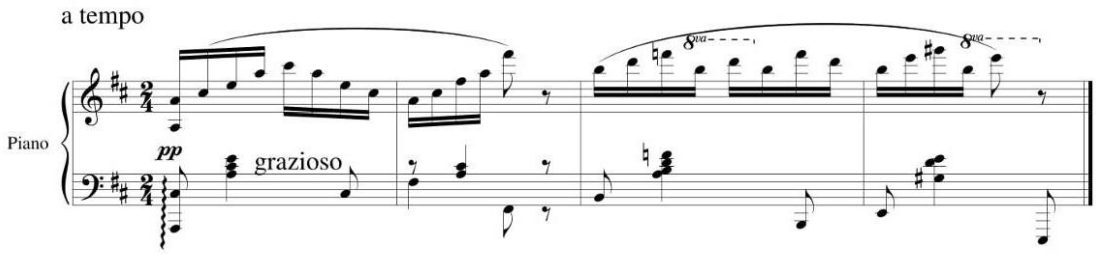
W drugiej wersji kompozytor nie zastosował wspomnianego oznaczenia, jednak umieścił adnotację *p cantanto.* Zasadnicza konstrukcja tego fragmentu nie uległa jednak zmianie. Wraz z t. 767 rozpoczyna się nieregularny odcinek, zainaugurowany od powtórzenia pierwszego ośmiotaktu tematu. Akordy w stosunku do poprzednich zostały wzbogacone o dwa lub trzy dźwięki. W t. 775 rozpoczyna się sześciotakt, który został oparty o pracę motywiczną lirycznego tematu. Po nim następuje przetworzenie materiału z pierwszych czterech taktów części.

[1323] T. 739-750 I wersji i 402-413 II wersji.



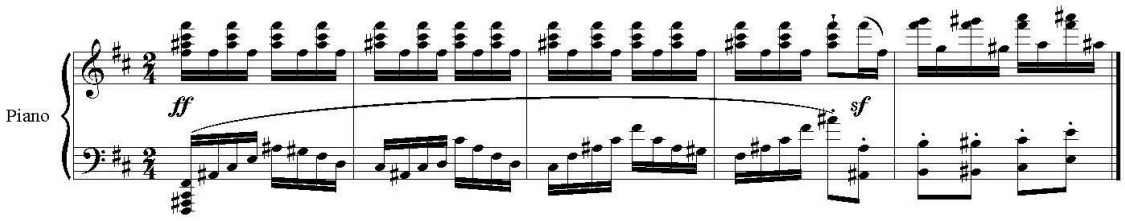
Przykład 105: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 781-785)

W wersji późniejszej brak zasadniczych różnic konstrukcyjnych poza ostatnim taktem. Kompozytor zrezygnował z pauzy generalnej na rzecz przetrzymanego akordu A-dur. Natomiast ćwierćnuty z kropką zostały zastąpione rytmem synkopowanym.
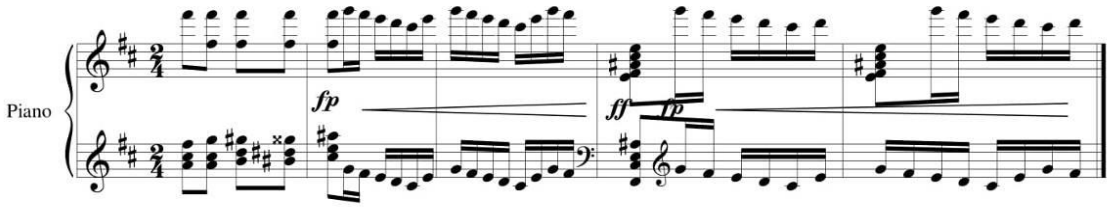


Przykład 106: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (t. 444-447)

Wraz z t. 797 pierwszej wersji pojawia się materiał motywiczny oparty na wstępie. Fragmenty pasażowe poprzedzane są ósemkami.



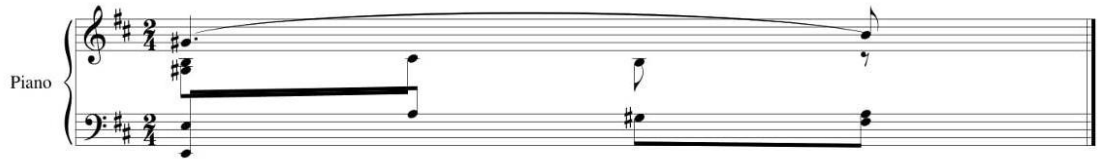
Przykład 107: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 797-801)

Stanowi to doprowadzenie do fragmentu zapowiadającego powrót fraz początkowych, zbudowanych z powtarzanych w ciągu chromatycznym akordów durowych w pierwszym przewrocie. W t. 729-840 powracają szesnastkowe pasaże, będące zapowiedzią repetycji materiału początkowego.
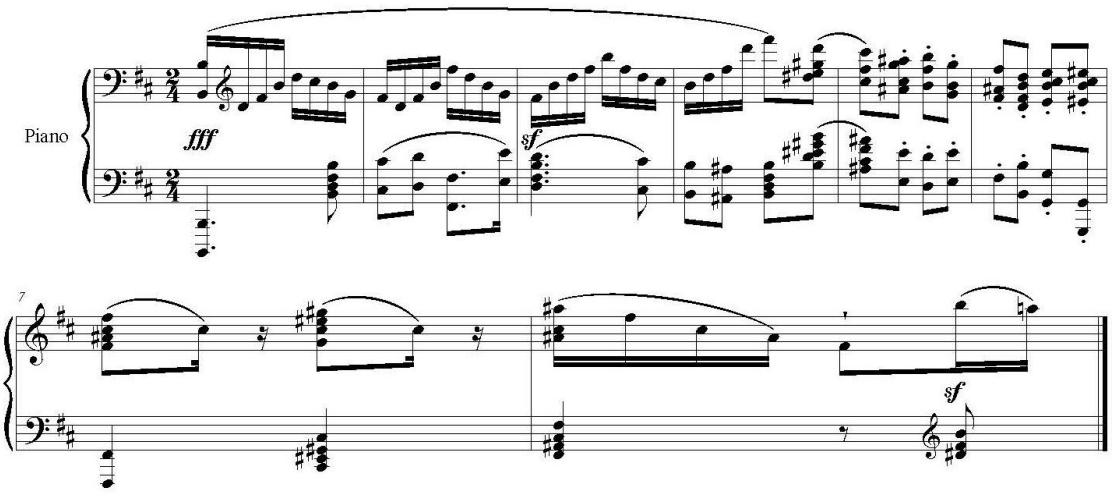


Przykład 108: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 828-832)

W wersji późniejszej uwidoczniają się dwie różnice. Schemat oparty na opadającym pasażu akordu Fis-dur został powtórzony trzykrotnie, zamiast dwukrotnie. Takt 491 odpowiadający t. 828 uległ większej rozbudowie harmonicznej.



Przykład 109: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (t. 428)
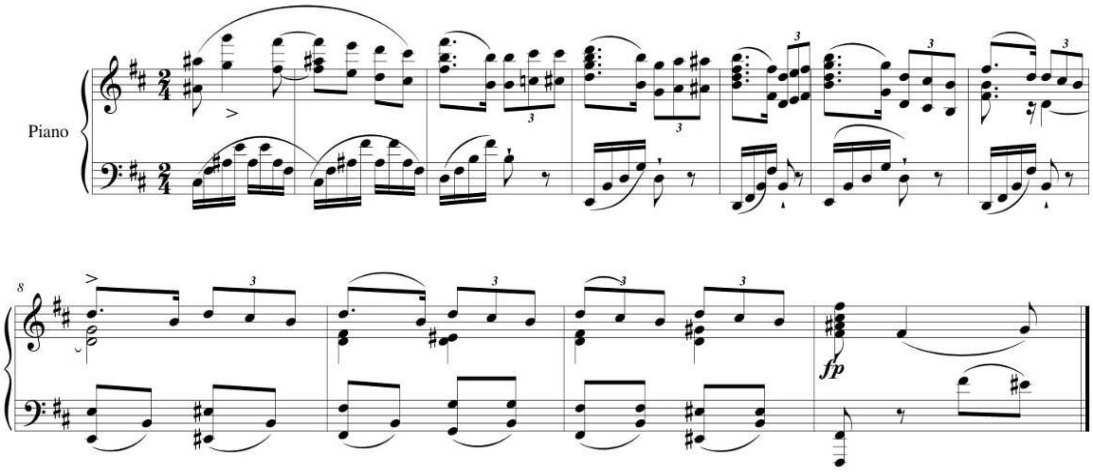
W t. 841-852 powraca wstęp. Trzon melodyczny pozostaje bez zmian, jednak pojawiają się drobne różnice. Zmianie ulega struktura akordowa i wartości rytmiczne.



Przykład 110: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 841-848)

Następny odcinek (t. 853-858) został wydłużony względem swojego dwutaktowego odpowiednika (t. 709-710), co stanowi doprowadzenie do powrotu
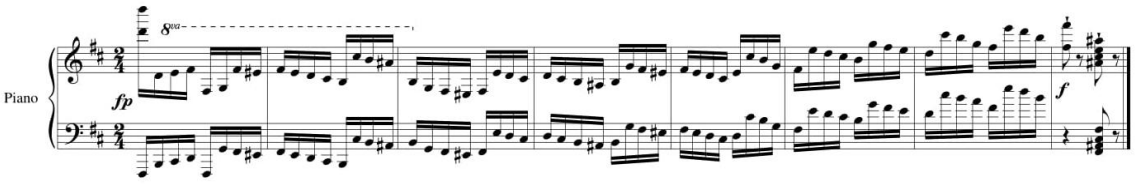
tematu. W wersji drugiej pojawiają się jedynie różnice dotyczące zapisu artykulacji. W kolejnym takcie (t. 859) rozpoczyna się powrót tematu. Za pierwszym powtórzeniem nie różni się on od zaprezentowanego na początku. Zmiany pociąga za sobą dopiero druga repetycja (od t. 867). W t. 869 zamiast dwóch ósemek i ćwierćnuty pojawia się synkopa. Melodia zostaje zatrzymana w swoim najwyższym punkcie. W kolejnych taktach kompozytor zrezygnował z powtórzenia schematu melodycznego, ale następuje zmiana tonacji. Zamiast A-dur pojawia się jej dominanta.



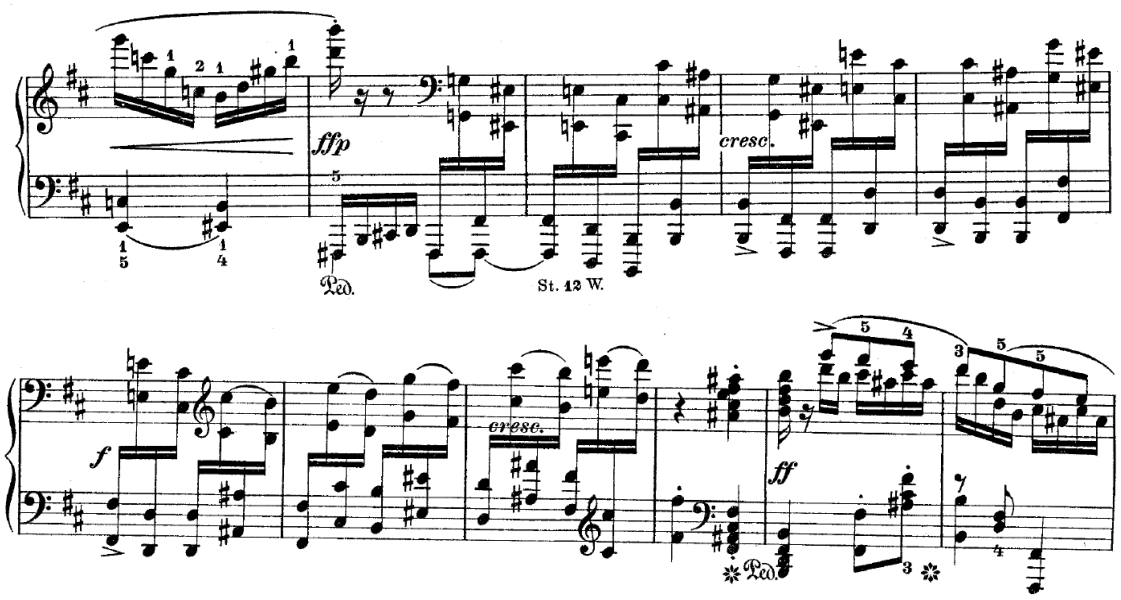
Przykład 111: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 869-879)

W dalszych taktach schemat melodyczno-rytmiczny doprowadzenia do lirycznego tematu finału nie uległ dużym przeobrażeniom. Oznaczenie *p e ben marcato la melodia* zostało zmienione na *con anime.* Niemniej jednak melodia w tonacji H-dur odznacza się tym samym charakterem, co jej poprzedniczka w A-dur, pomimo odmiennej semantyki tonacji. Powtórzenie tematu niesie za sobą zmianę trybu z durowego na molowy. W wersji późniejszej utworu zamiast oznaczenia *con anima* pojawia się *cantando.* Występuje również zmiana tonacji przykluczowej na H-dur, będąca cechą charakterystyczną drugiej wersji sonaty. Następuje także powrót do przykluczowej tonacji h-moll. W t. 931 pierwszej wersji rozpoczyna się *Coda* ostatniej części, a zarazem całego utworu. Jej rozpiętość pozwala na wyodrębnienie trzech mniejszych fragmentów. *Kodę* melodyczną (t. 931-972) stanowią pochody szesnastkowe. Następnie od t. 973 rozpoczyna się *Coda* zawieszająca, której charakterystycznym elementem jest dwuliniowa melodia w wysokim rejestrze. Takty od 981 do 999 stanowią *Kodę* pasażowo-akordową, z materiałem melodycznym opartym

na akordzie h-moll. Na sam koniec kilkakrotnie pojawia się dominanta celem utrwalenia tonacji zasadniczej. Kilka zmian w tej części przyniosła druga wersja utworu. Na odcinku od 628 do 635 taktu, odpowiadającym t. 965-972, zamiast ruchu pochodów szesnastkowych zostały zastosowane wymijające się co szesnastkę oktawy w obu rękach.
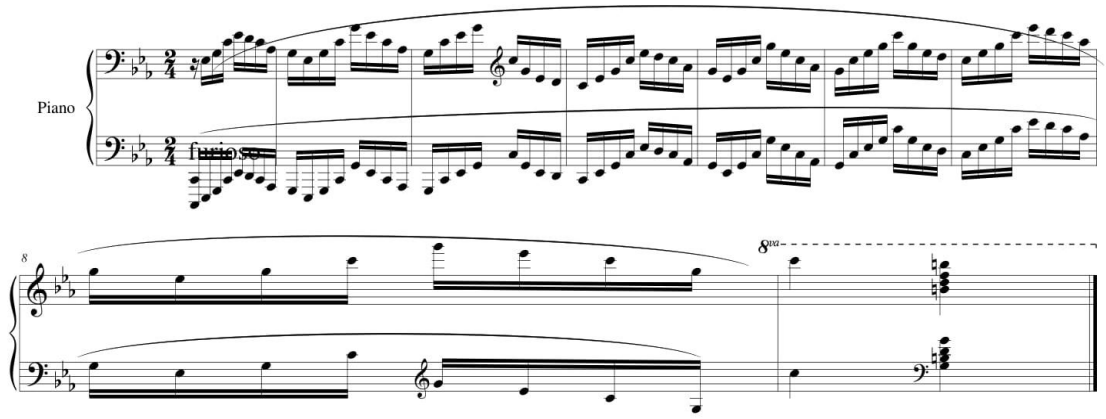


Przykład 112: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja I* (t. 965-972)



Przykład 113: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (t. 628-635)

W środkowej części *Kody* duża część ósemek została usunięta na rzecz ćwierćnut. W ostatniej zaś części następuje niemal całkowita zmiana harmonii.



Przykład 114: *Sonata fortepianowa h-moll op. 22, wersja II* (t. 644-652)

Powyższe takty ukazują wychylenie harmoniczne, będące zaburzeniem ugruntowania w tonacji zasadniczej.

Sonata fortepianowa h-moll op. 22 Józefa Wieniawskiego jest utworem w najbardziej wyrazisty sposób ukazującym przemiany zachodzące w dorobku pianisty, obejmujące różne aspekty. Utwór, będący jednym z pierwszych dzieł polskich reprezentujących ten gatunek, stanowi wyraźne odniesienie do wczesnego romantyzmu. Zastosowana szeroka paleta artykulacyjna świadczy o dojrzałym warsztacie pianistycznym Wieniawskiego, cechującym sonaty Chopina i Beethovena, za którym przemawiają również fragmenty o charakterze figuracyjnym. Pomimo iż sonata Wieniawskiego mieści się w kręgu konwencjonalnych środków muzycznych, za wskazanym porównaniem przemawia zastosowanie rozbudowanych środków harmonicznych, dość rzadko spotykanych wśród kompozytorów polskich tworzących w okresie powstania pierwszej wersji *Sonaty*. Te odniesienia dostrzegali już współcześni Wieniawskiemu. Anonimowy krytyk relacjonuje to w następujący sposób: „Józef Wieniawski dał tu koncert [w Paryżu - dop. Autora), z powodu którego pisze *Revue et Gazette Musicale*: jako kompozytor się okazał Wieniawski środkującym między klasykami i pisarzami lubiącymi dzisiejsze muzyki formy. Grał własnej kompozycyi sonatę, w której *Scherzo* odznaczył się autor ogniem i skończonością wykonania, ale której zarzucają zbyteczną rozległość ustępów, szczególniej *adagio*”[1324]. Krytyk ten dostrzegł zarówno nawiązania do klasycyzmu, jak i posługiwanie się współczesnymi technikami kompozytorskimi, nie precyzując jednak swoich spostrzeżeń.

[1324] RM (1861), nr 1, s. 16.

W drugiej wersji Wieniawski wykazał się bardziej rozwiniętym stylem kompozytorskim i warsztatem pianistycznym. Usuwając *scherzo* powrócił do klasycznej struktury trzyczęściowej. Jednak dokonane modyfikacje nie ograniczyły się wyłącznie do usunięcia jednej z części. Różnice w budowie utworów dotyczą bowiem jego konstrukcji, a nie rozmiarów. Jedynie *Allegro con brio* w wersji drugiej zostało zmniejszone o 36 taktów. Rozmiary pozostałych części nie uległy zmianie - *Andante = annante* (t. 123), *Finale = Allegro tumultuoso* (t. 302). Przeobrażeniu już na początku pierwszej części została poddana konstrukcja utworu pod względem wykonawczym. Kompozytor inaczej rozkładając te same akordy wykazał się bardziej rozwiniętym warsztatem pianistycznym. Innym tego przejawem stało się zastosowanie odmiennej palety środków artykulacyjnych odpowiedniejszych dla wybranych fragmentów z punktu widzenia wykonawczego. Dzięki temu uwidoczniły się również niedostrzegalne dotychczas walory kompozycji, takie jak przeplatanie się wzajemnie fragmentów homofonicznych i polifonicznych. J. Wieniawski w wielu miejscach posłużył się również inną warstwą harmoniczną. W niektórych fragmentach, w drugiej wersji dzieła, zmienił tonację lub tryb w stosunku do wzorca, co zaowocowało m.in. wyrazistą zmianą charakteru istotnych fragmentów kompozycji, takich jak np. repryza.

5.2. Utwory kameralne

Jak już wspomniano w rozdziale pierwszym, wśród kompozytorów polskich trio fortepianowe zyskało dość dużą popularność, zwłaszcza poprzez muzykowanie domowe, w środowiskach kameralnych. Dlatego zasadnym wydaje się omówienie tej właśnie formy, po którą sięgnął również Józef Wieniawski w dojrzałym okresie swojej twórczości. W październiku 1885 roku pojawiła się informacja o tym, że „Józef Wieniawski wydał Trio z fortepianem (op. 40). Nie znamy go jeszcze”[1325]. Rzeczywiście, jak powiadomił anonimowy informator, ukazało się ono brukselskiej Schott & Frères. Jednak niekompletny rękopis utworu został zamieszczony w zbiorze, którego ostatnia strona datowana jest na kwiecień 1878 roku[1326]. Pozwala to przypuszczać, że prace nad utworem Wieniawski rozpoczął dużo wcześniej. Jego korzeni można zatem doszukiwać się jeszcze w okresie warszawskim. Pomijając kompozycje na dwa fortepiany jest to ostatnie dzieło kameralne Wieniawskiego, w przeciwieństwie do Chopina, który *Piano trio g-moll op. 8* napisał jako swoje

[1325] EMTiA (1885), nr 110, s. 428.
[1326] BKKMB, sygn. Bbc-55837, k. 36.

pierwsze dzieło kameralne. Tomaszewski dopatruje się w *Trio* Chopina licznych wpływów z tria beethovenowskiego.
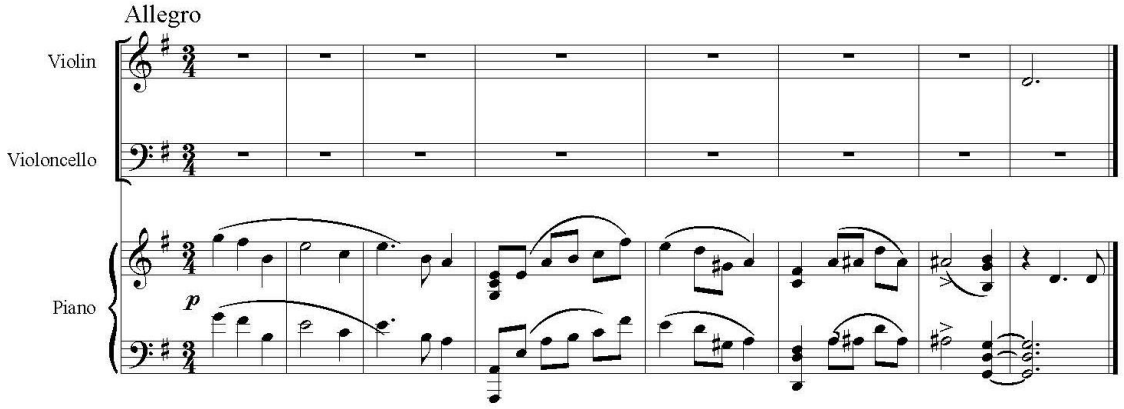
Część	Tonacja	Liczba taktów
Allegro	G-dur	697
Andante molto cantabile	e-moll	162
Allegro con fuoco	a-moll	381
Allegro risoluto e non troppo presto	G-dur	354

Tabela 6: struktura *Tria fortepianowego G-dur op. 40*

Wiadomo, że Wieniawski miał skąd czerpać wzorce, bowiem do tej pory stałe miejsce w jego repertuarze zajmowały tria Beethovena, Mendelssohna, Chopina czy Rubinsteina. Pod względem konstrukcyjnym odbiega ono nieco od wymienionych, odznaczając się jednocześnie oryginalnością. W przeciwieństwie do wymienionych muzyków lubelski kompozytor, w toku całego utworu, posłużył się jednolitym metrum. Żadne z przywołanych *Triów* fortepianowych nie posiada jednolitego metrum. Beethoven metrum trójdzielne umieszczał wyłącznie w środkowych częściach. Mendelssohn natomiast w *Trio op. 49 no. 1* wykorzystał naprzemiennie metrum 2 i 3 dzielne. Dlatego kompozycja Wieniawskiego jest zjawiskiem rzadko spotykanym. Podobne różnice dotyczą zastosowania tonacji w poszczególnych stopniach. Jak wynika z zamieszczonej powyżej tabeli (tab. 6), Wieniawski stosując ten schemat w środkowych częściach dzieła wykorzystał kolejno VI i II stopień skali. Warto nadmienić, iż VI stopniem dość często posługiwano się w drugiej części utworów. Przykładem jego zastosowania jest chociażby *Trio G-dur op. 1 no. 2*, czy *Trio Es-dur op. 70 no. 1* Beethovena. Najczęściej jednak w częściach środkowych, kompozytorzy posługują się inną tonacją, opartą na akordzie z triady harmonicznej, bądź tonacją paralelną. Pod względem zastosowanego tempa najbliżej Wieniawskiemu jest do Schuberta. W dwóch swoich kompozycjach trzy części zapisał w tempie *allegro* (*Trio B-dur op. 99* i *Es-dur op. 100*), natomiast część drugą w *andante*.
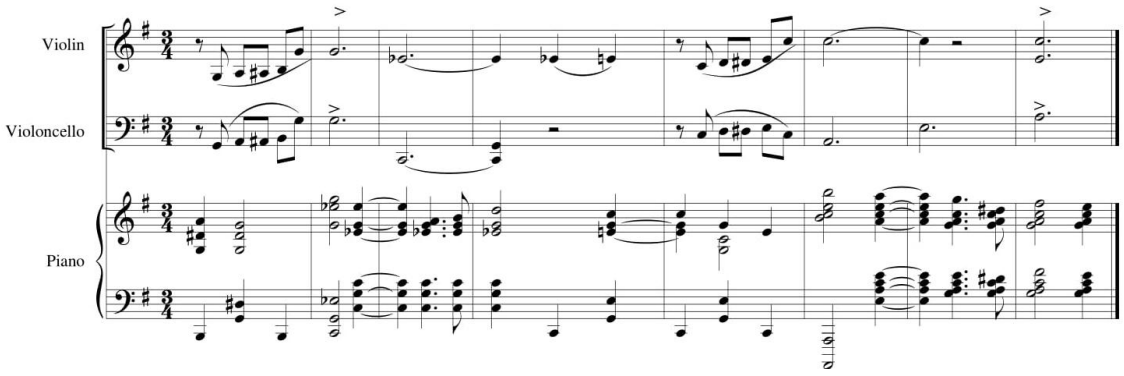
Utwór w tonacji G-dur, metrum 3/4, został opatrzony strukturą czteroczęściową, podobnie jak pierwsza wersja sonaty fortepianowej. W części pierwszej *Allegro* rozpoczyna się taktem w oktawie zaprezentowanym przez fortepian solo, w dynamice

piano tranquillo. We fragmencie tym można wyróżnić cztery mniejsze odcinki, z których pierwszy pełni funkcję zasadniczą. Kolejne trzy są odpowiedzią zbudowaną z trzech elementów: 1. rozwiązanie kadencyjne; 2. akord; 3. ósemkowy, pasażowy zwrot o charakterze przedtaktu prowadzącym do kolejnego odcinka. Dopiero w takcie ósmym dołączają skrzypce. Jest to zatem plastyczne i bardzo wyraźnie zarysowanie myśli tematycznej.



Przykład 115: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 1-8)
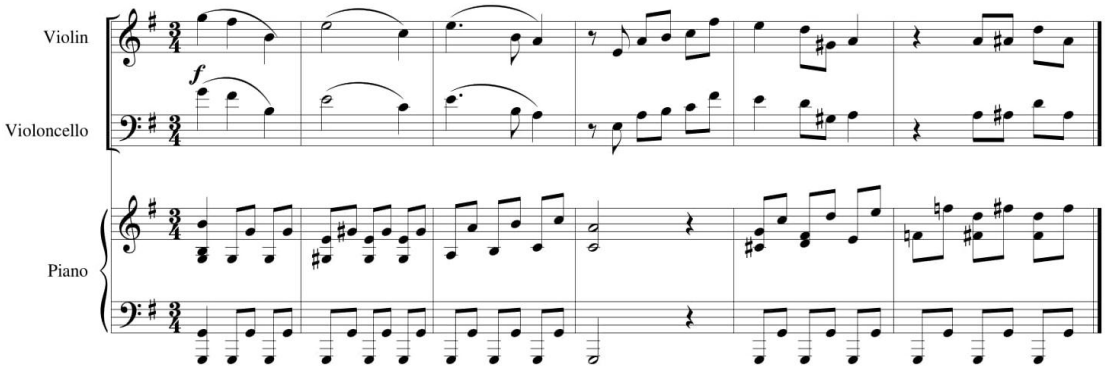
Takty 9-48 pełnią rolę przetworzenia tematu, a także ukazują elementy towarzyszące mu podczas przeprowadzenia. Punkt kulminacyjny T. I przypada na takty 25-29. Jako pierwszy apogeum osiąga fortepian, następnie skrzypce i wiolonczela w takcie 29. Cechą charakterystyczną jest wymienne prowadzenie linii melodycznej: pięciodźwiękowe pochody w instrumentach smyczkowych przechodzące do partii fortepianu.



Przykład 116: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 20-27)
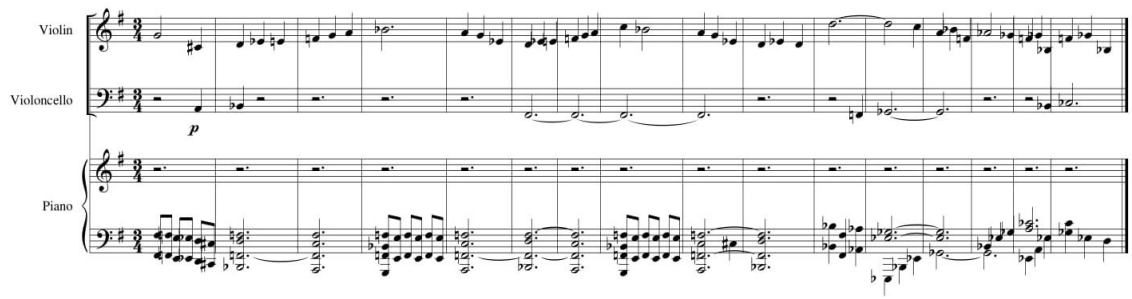
W taktach 41-48 powraca ruch gamowy, doprowadzający do ekspozycji

w głosach smyczkowych. Pierwsze siedem taktów prowadzony jest on w *unisono*, na tle ósemkowego akompaniamentu fortepianu, którego struktura oparta jest na rozłożonych na dwie części akordach.
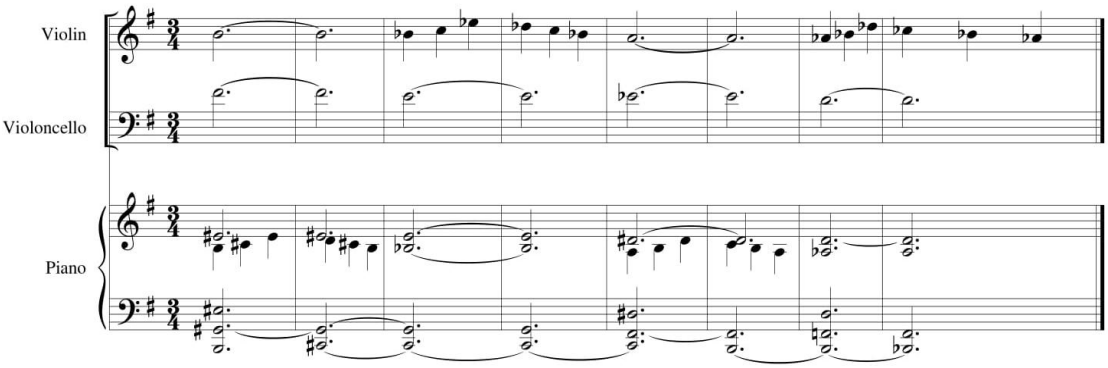


Przykład 117: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 49-54)

Kolejne takty stanowią korespondencję motywiczną, opartą na myśli tematycznej. Do utworzenia linii melodycznej kompozytor wykorzystał dwa występujące wcześniej elementy: rytm (ćwierćnuta z kropką i ósemka) oraz opadająca, trzydźwiękowa melodia w rytmie ćwierćnutowym. Dzięki powtarzalności rytmu oraz zwiększeniu ambitus linii melodycznej, drugie pokazanie tematu ulega rozszerzeniu i prowadzi do centralnej kulminacji i ekspozycji tematu. Warto zwrócić tu uwagę na dwa istotne punkty: w takcie 65 oraz w odcinku 81-87, gdzie rytmika została zintensyfikowana poprzez mniejsze wartości. Takty 88-119 stanowią łącznik pomiędzy ekspozycją pierwszego T. I, a pojawieniem się T. II. Jego główny motyw stanowi dwutakt skonstruowany w oparciu o opadającą gamę w triolach ósemkowych wraz z akordowym zakończeniem o charakterze kadencyjnym. Jest to akompaniament fortepianowy dla głosów smyczkowych, które wykorzystują znane już zwroty muzyczne. Ekspozycja T. II w tonacji B-dur rozpoczyna się w takcie 120. Ponownie mamy do czynienia z gamowym pochodem w rytmie ćwierćnutowym. Początkowo w taktach 120-135 pokazywany jest przez skrzypce, którym kontrapunktują pozostałe głosy. Następnie w taktach 136-145, temat zostaje zaprezentowany w unisonie przez instrumenty smyczkowe. Druga część tematu ma charakter modulacyjny, w którym rozpoczyna się trzecia prezentacja T. II. W odróżnieniu od poprzedniego fragmentu większemu zróżnicowaniu uległa warstwa rytmiczna. Kompozytor dokonuje częstej zmiany metrum, niekiedy nawet na potrzeby jednego taktu.
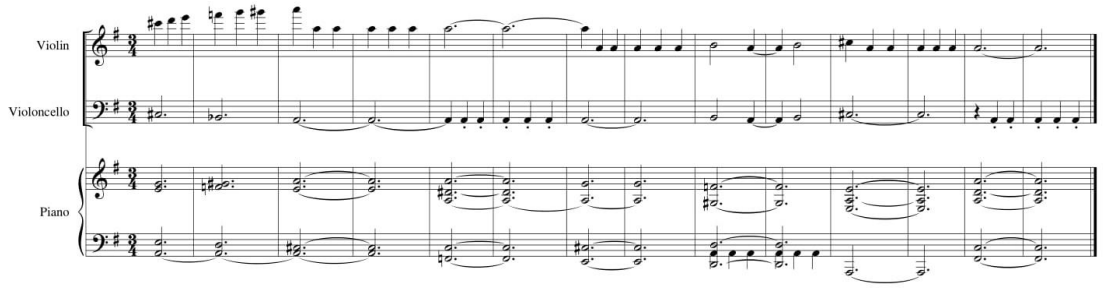


Przykład 118: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1 (t. 120-135)*

Takt 168 jest początkiem przetworzenia motywicznego obydwu tematów. Wykorzystane zostają ich najbardziej charakterystyczne elementy: kilkuósemkowe motywy z T. I oraz pochody gamowe z T. II. Właściwe przetworzenie rozpoczyna się w takcie 277, gdzie przez kolejne 30 taktów (do 303) ma miejsce przetworzenie T. I. Główne motywy zostają zaprezentowane w głosach smyczkowych, a fortepian pełni rolę akompaniamentu. W takcie 306 rozpoczyna się następnie przetworzenie T. II w tonacji dominanty – D-dur. Stanowi to klasyczne rozwiązanie, znane już z wcześniejszej twórczości Wieniawskiego. Melodię pierwszych czterech taktów prezentuje wiolonczela, po czym pojawia się symetryczny odcinek ze skrzypcami w oktawie. Dość rozległy fragment, t. 313-351 taktu, ma charakter progresywny, co służy budowaniu napięcia, które osiąga punkt kulminacyjny w takcie 352.
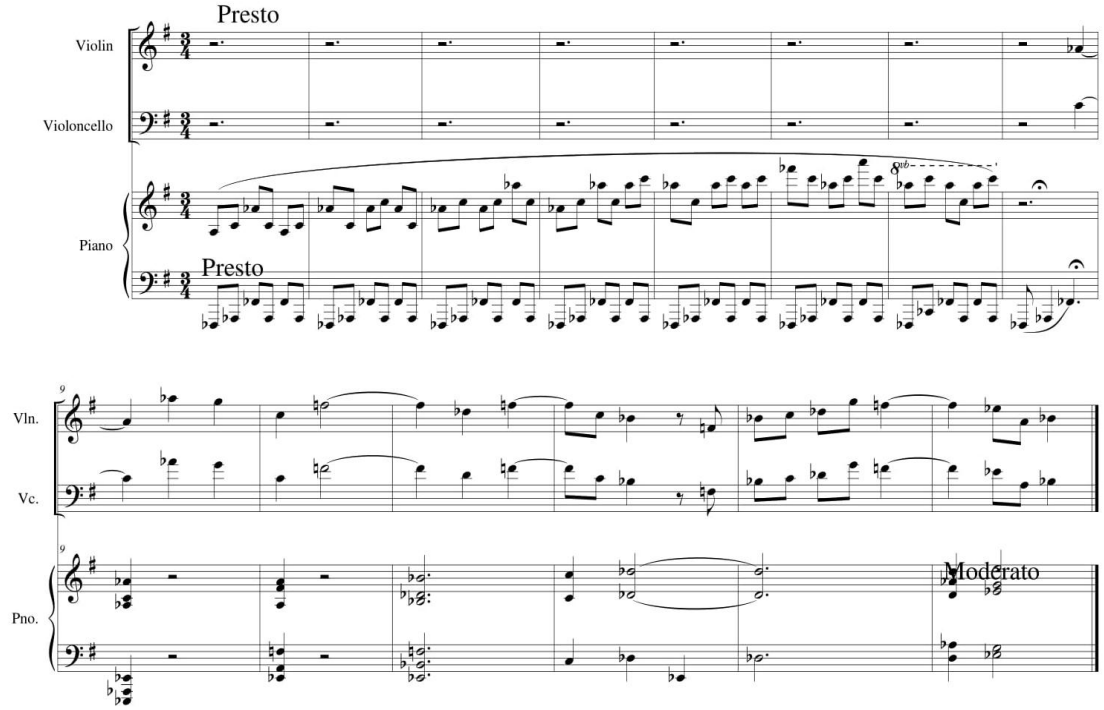


Przykład 119: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1*(t. 322-329)



Przykład 120: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 352-365)
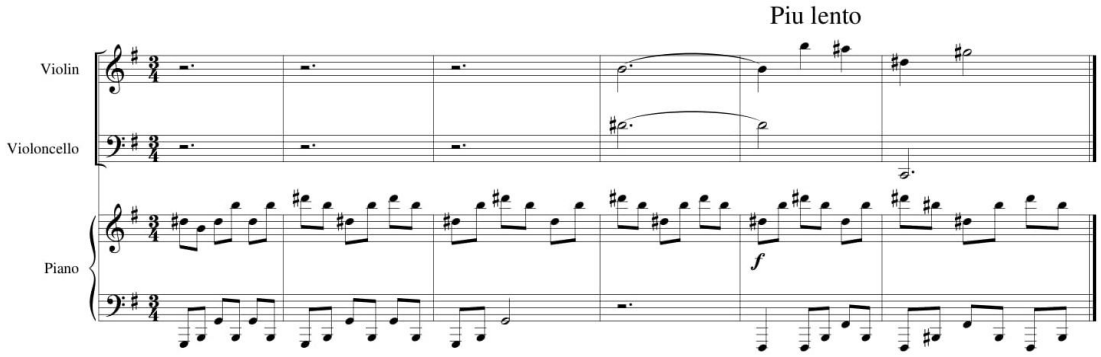
Zanim przejdziemy do omówienia repryzy warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden fragment, którego element formotwórczy stanowią odcinki o zróżnicowanej agogice. Otóż motyw *Presto,* skonstruowany w oparciu o ósemkowy pasaż wznoszący został zestawiony z tempem *Moderato,* podczas którego powraca T. I utworu. Fragment *Presto* pojawia się trzykrotnie[1327], natomiast *Moderato* dwukrotnie[1328]. Trzeba zauważyć także przesunięcie motywiczne tematu w odniesieniu do jego pierwowzoru (t. 1-8). W drugim wejściu tematu (t. 392-399) wydłużone o ćwierćnutę zostały dwie nuty. Spowodowało to przesunięcie tematu o dwie miary taktu.



Przykład 121: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 384-399)
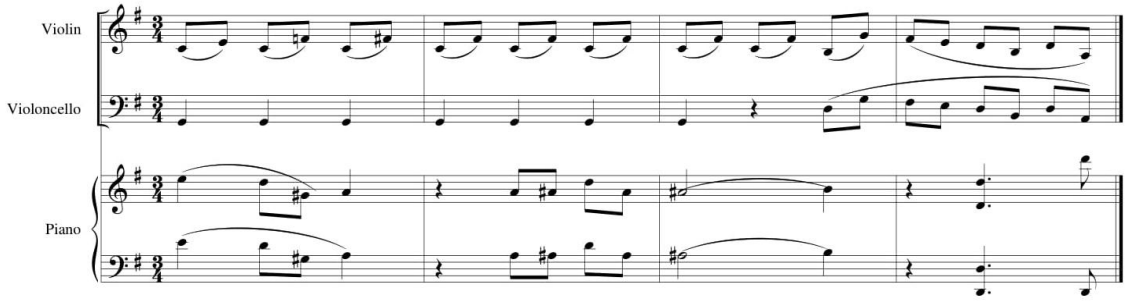
[1327] W taktach: 368-365; 384-391; 400-407.
[1328] W taktach: 376-383; 392-399.

Za trzecim razem motyw tematyczny pojawia się w trakcie trwania pasażu *Presto* (t. 407), pełniąc jednocześnie funkcję przedtaktu do *Più lento* (408-433). W pierwszej części czterotaktowy odcinek z T. I powraca w progresji wznoszącej. Ostatnie wejście tematu w *fortissimo* (t. 420) prezentuje wyłącznie jego początek. Zmianie ulegają takty 3 i 4, definiując znaczenie kulminacyjne odcinka. Wszystko po to, by rozpocząć zmianę charakteru.



Przykład 122: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 406-411)
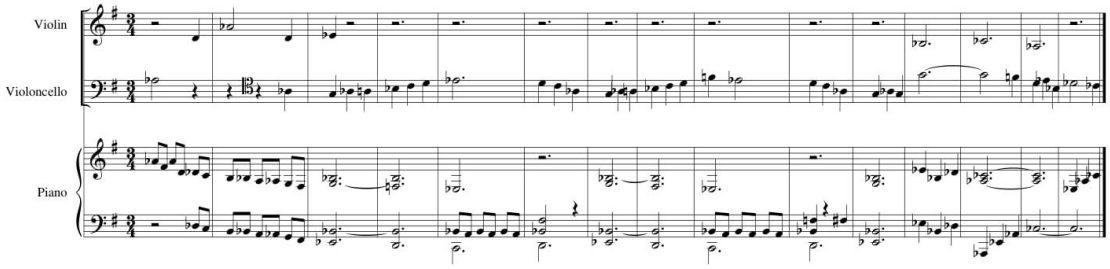
Kolejny fragment (*Poco Allegro*) stanowi zwieńczenie przetworzenia. Zostaje wykorzystana motywika obydwu tematów oraz ich łączników. Rozpoczyna się ósemkową gamą wznoszącą, będącą nawiązaniem do T. II i progresji ćwierćnutowych *staccato* pochodzących z T. I. W takcie 466 rozpoczyna się repryza, poprzez czterotaktowy wstęp skrzypiec, oparty na ósemkowym *tremolando* skrzypiec (t. 446-467) i wiolonczeli (t. 488-489). Fortepian natomiast dwukrotnie prezentuje fragmenty z T. I



Przykład 123: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 476-479)
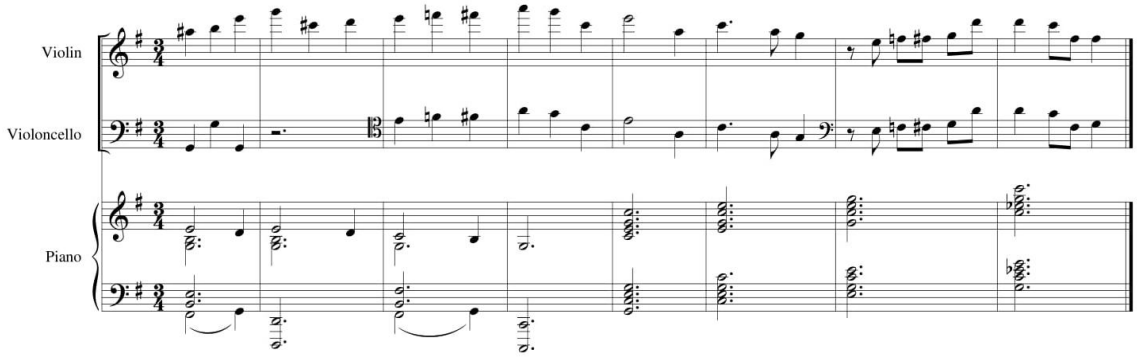
Schemat przebiegu melodycznego w taktach 478-517 został już wcześniej zaprezentowany (t. 1-40). Dalej, zamiast gamowego podejścia do kolejnego

przeprowadzenia T. I, jak to miało miejsce w ekspozycji, kontynuowana jest myśl oparta na skokach o interwał septymy wielkiej. Pojawia się również punkt kulminacyjny, stanowiący jednocześnie zapowiedź prezentacji T. II, opartej strukturalnie na materiale zaczerpniętym z ekspozycji.
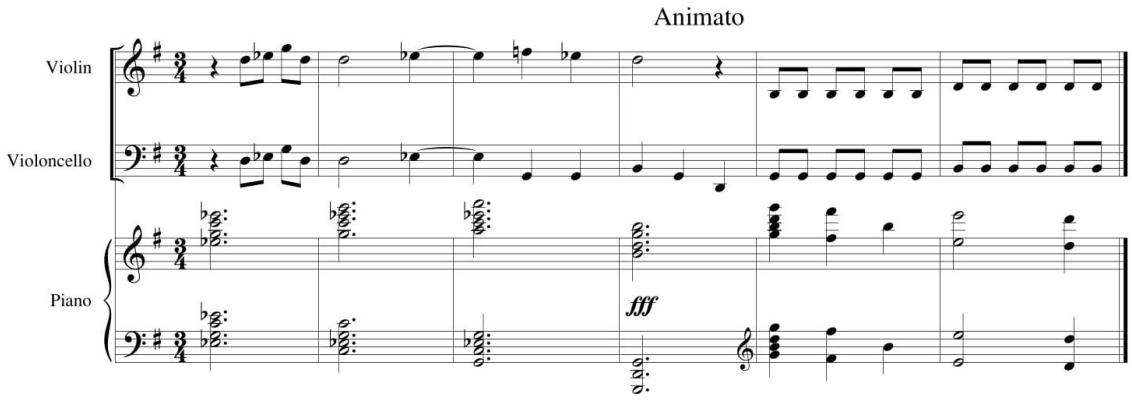


Przykład 124: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 542-556)

W taktach 590-661 zostaje przetworzony materiał z taktów 168-239. Zmianie ulega sposób wypełnienia fakturalnego niektórych miejsc oraz kierunek ruchu linii melodycznej. Fragment ten, z uwagi na swoje umiejscowienie w przestrzeni formy allegra sonatowego, ulega rozwinięciu.
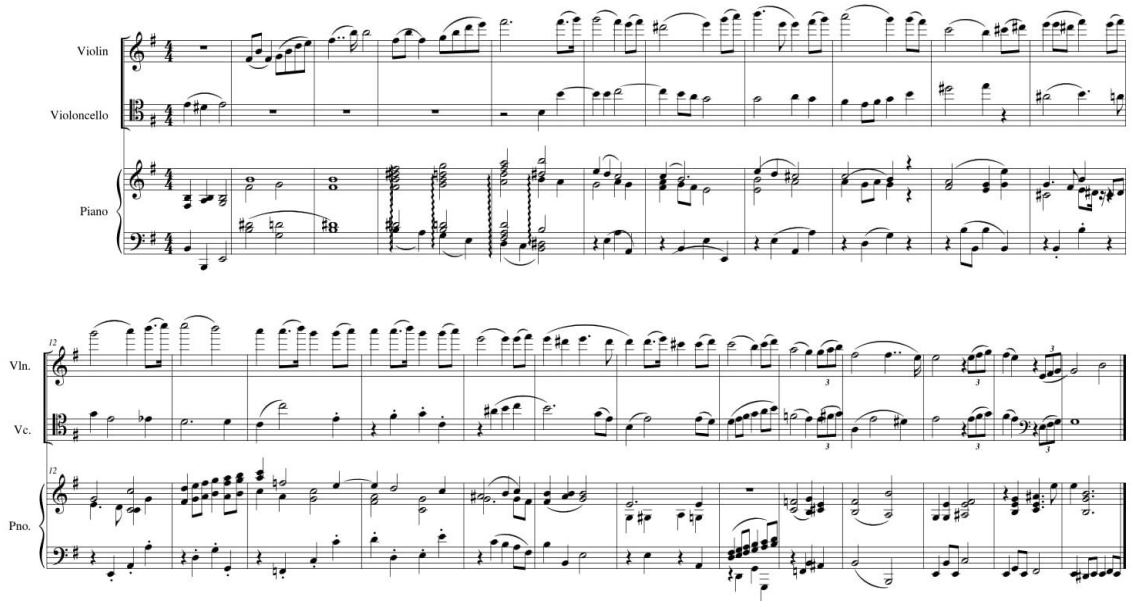


Przykład 125: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 662-669)

Jest to najważniejszy dla pierwszej części utworu finałowy punkt kulminacyjny, którego ogólny zarys został skonstruowany w oparciu o T. I. Pierwszą część *Tria* wieńczy *Coda* rozpoczynająca się od taktu 670 w *Animato*.
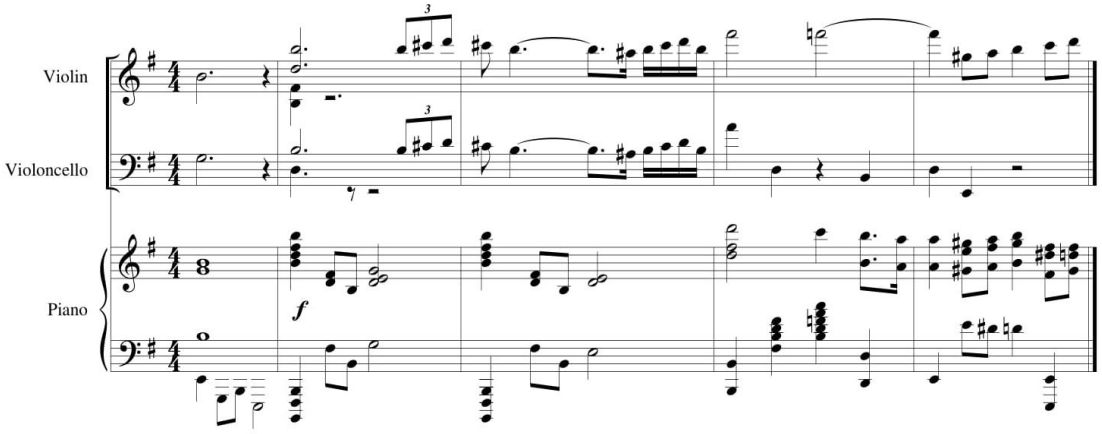


Przykład 126: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 1* (t. 670-675)

Podstawę fragmentu stanowi akord G-dur. Linia melodyczna instrumentów smyczkowych została skonstruowana w oparciu o ósemkową repetycję i została powierzona partii fortepianu. Ostatnie osiem taktów pierwszej części ma charakter kadencyjny. Opiera się o naprzemienną repetycję akordów toniki i moll subdominanty c-moll i G-dur. Służy to utrwaleniu tonacji, ale jednocześnie zapowiada charakter drugiej części. Części pierwszej utworu nadał Wieniawski klasyczny charakter allegra sonatowego. Oznacza to kolejny zwrot kompozytora w kierunku neoklasycyzmu w późnym okresie jego twórczości. *Andante molto cantabile* (część druga) rozpoczyna się czterotaktowym wstępem fortepianu w tonacji e-moll i dynamice *piano.* Prezentacja tematu przez wiolonczelę rozpoczyna się w 5 takcie. Sam temat przybiera charakter lirycznej dramaturgii. Składają się na niego trzy czterotaktowe frazy tworzące schemat o strukturze: wstęp - rozwinięcie - zakończenie. Na takty 11-12 przypada *crescendo,* będące jednocześnie punktem kulminacyjnym. W takcie 17 pojawiają się skrzypce, których materiał melodyczny, obejmujący cztery takty, stanowi odpowiedź na partię wiolonczeli. Dopiero w takcie 21 skrzypce rozpoczynają własną ekspozycję tematu, podczas gdy wiolonczela i fortepian pełnią rolę akompaniamentu. W dodanej frazie zostaje podkreślona dramaturgia utworu poprzez opadającą frazę o całą oktawę. Motyw zostaje wydłużony o osiem taktów.



Przykład 127: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 17-40)
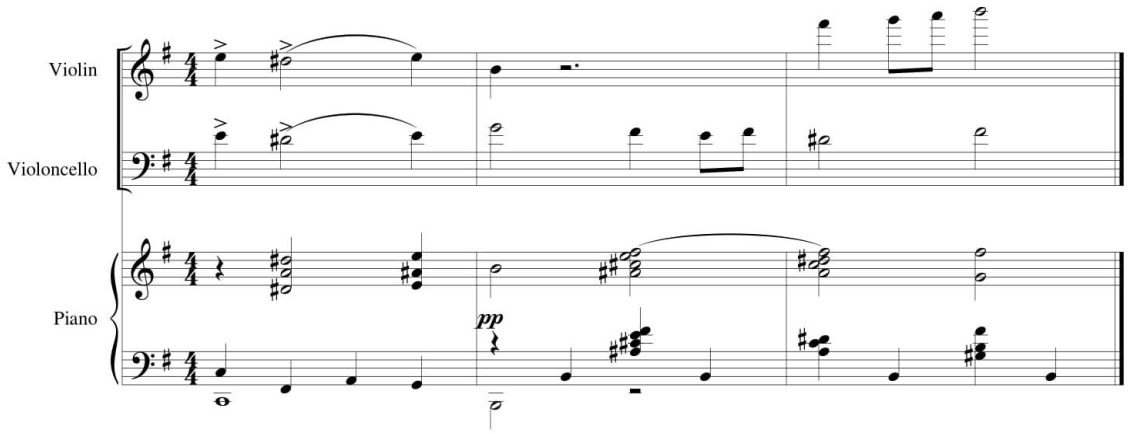
W takcie 41 rozpoczyna się nowy odcinek muzyczny o dynamice *forte*, rozwijający znany już motyw z taktu 37. Ważną rolę dla tego fragmentu pełni rytm, rozpoczynający się na drugą miarę taktu, złożony z dwóch ósemek *staccato* i akcentowanej półnuty. Natomiast w taktach 47-48 zaprezentowany został motyw czołowy tematu.



Przykład 128: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 41-45)
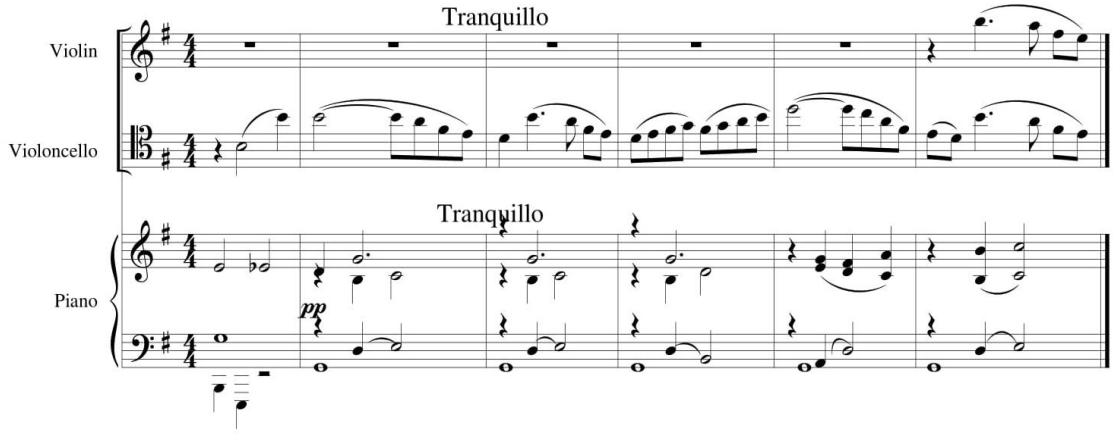
W taktach 49-54 rozpoczyna się prowadzenie linii pełniącej rolę akompaniamentu dla fortepianu, zbudowanej w oparciu o motyw pochodzący z tematu. Kolejne takty (t. 55-60) stanowią łącznik doprowadzający do *Poco Più*, podczas którego motywy charakterystyczne dla tematu prezentują naprzemiennie instrumenty

smyczkowe. Fragment zostaje zwieńczony ośmiotaktowym odcinkiem (t. 69-76), będącym podsumowaniem fragmentu prezentowanego od początku drugiej części utworu. Ostatnie dwa takty pełnią rolę modulacji z tonacji e-moll do G-dur.



Przykład 129: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 61-63)
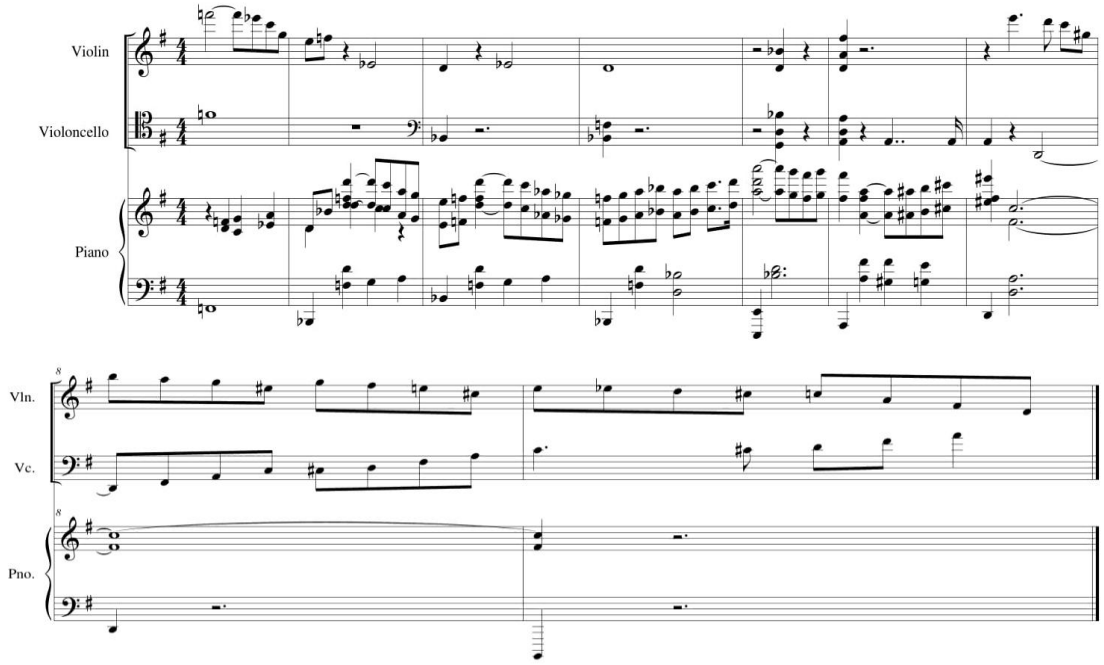
Rozpoczynające się w takcie 77 *tranquillo* można określić mianem T. II, przetwarzanego w dalszej części utworu. Fraza licząca osiem taktów prezentowana jest przez wiolonczelę (t. 77-80) i duet smyczkowy (t. 81-84). Ekspozycji towarzyszy fortepian w dynamice *pianissimo.* Prowadzi on kontrapunkt w charakterystycznym układzie rytmiczno-melodycznym.



Przykład 130: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 77-82)
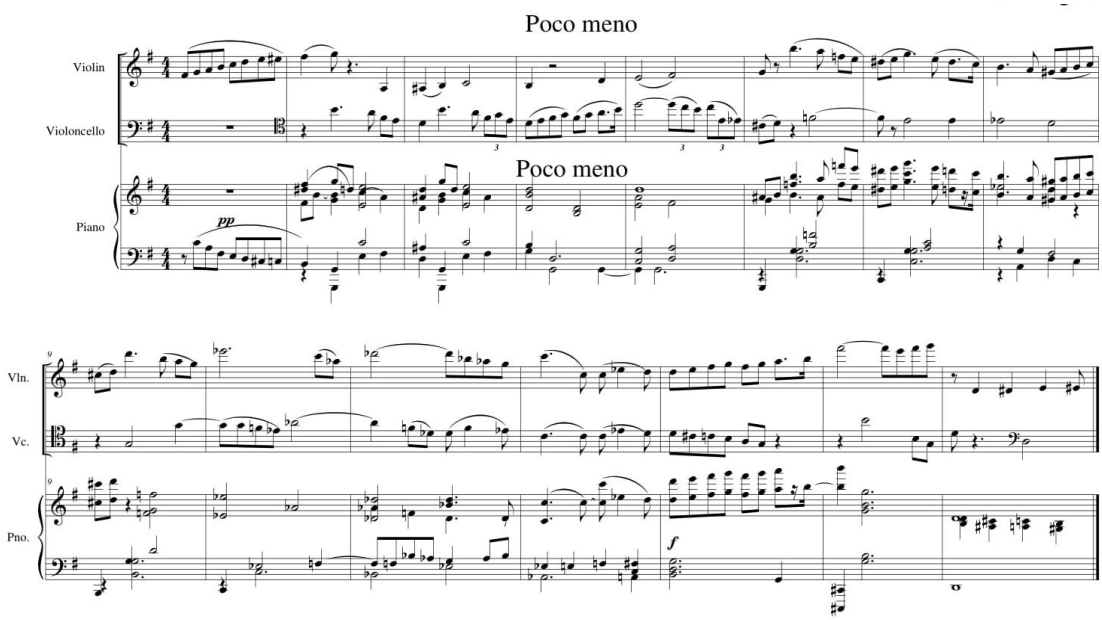
Od taktu 85 głosy zamieniają się swoimi rolami. Fortepian rozpoczyna prezentację tematu, a instrumenty smyczkowe pełnią rolę kontrapunktu. Fraza ta została

skrócona względem pierwszego przeprowadzenia i zakończona pasażami w instrumentach smyczkowych o strukturze przeciwstawnej. Kulminację wyznaczają oznaczenia *crescendo i dimminuendo* pociągające za sobą większe zróżnicowanie warstwy dynamicznej. Zadaniem tego drugiego jest wprowadzenie do kolejnej części.
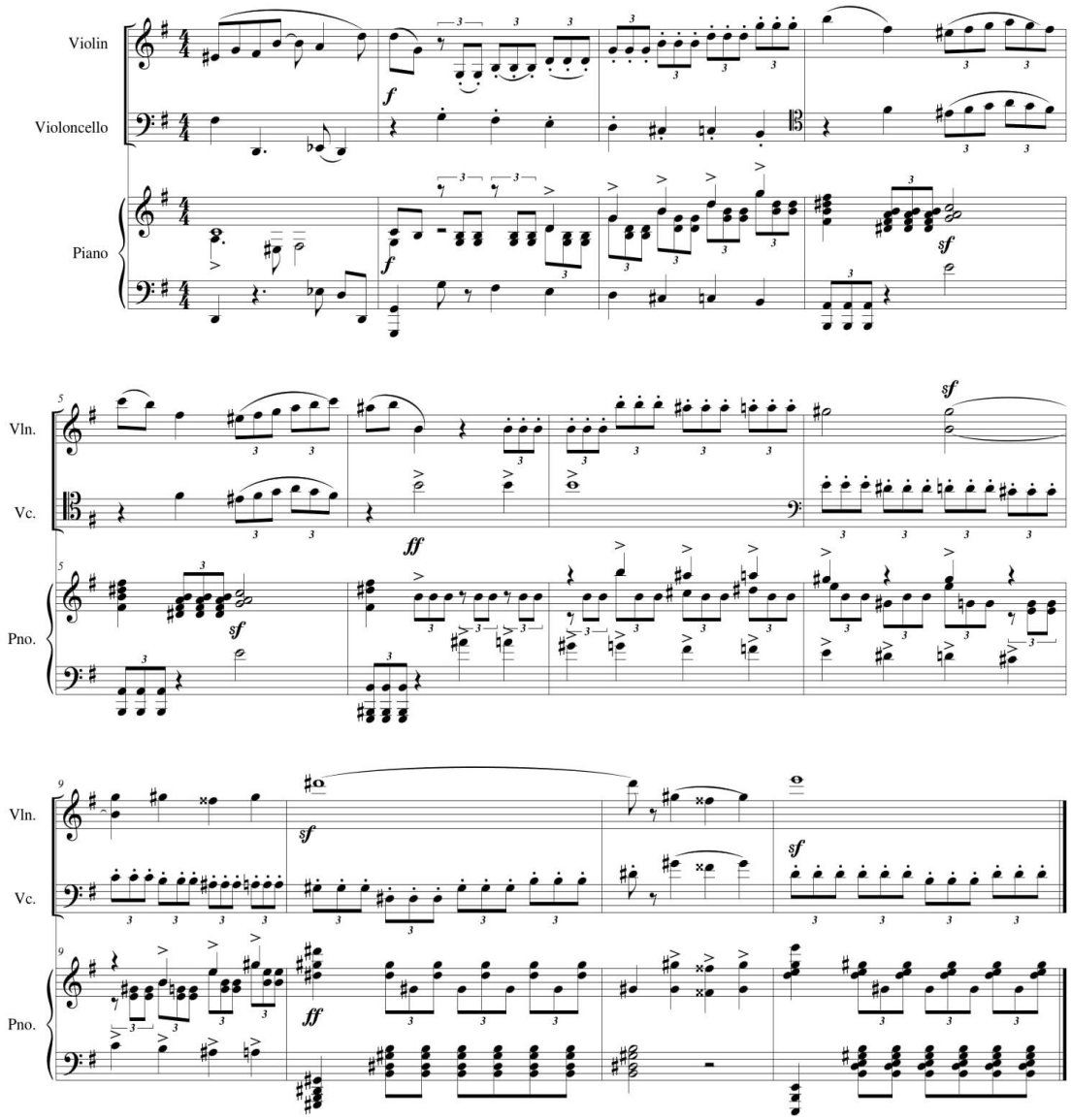


Przykład 131: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 85-93)

Od taktu 94 rozpoczyna się *Poco meno* zbudowane na tej samej zasadzie, co drugie przeprowadzenie T. I w ekspozycji (t. 20-34). Prowadzona jest najpierw w głosie wiolonczeli, a następnie skrzypiec wraz z fortepianem, by od t. 102 prowadzić narrację naprzemienną w głosach smyczkowych. Zostaje ona zwieńczona doprowadzeniem do zmian również charakteru - *Agitato.*
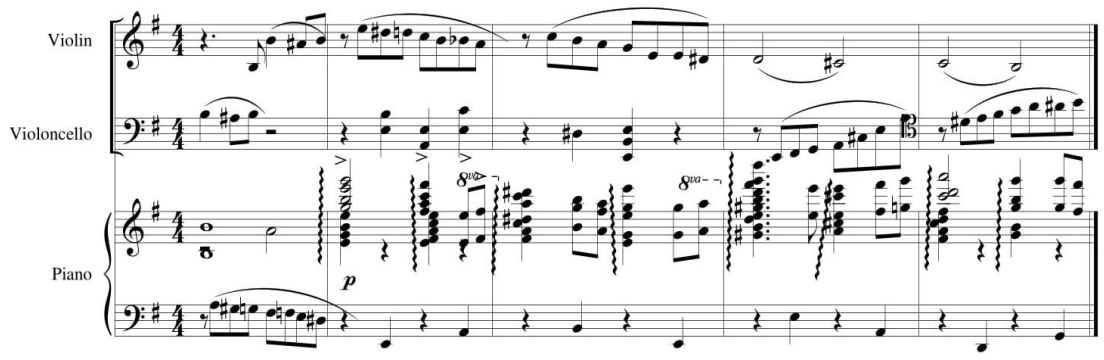


Przykład 132: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 94-108)

Wspomniane już *Agitato* obejmuje kolejne 11 taktów. Charakterystycznym elementem jest rytmika skonstruowana w oparciu o triole ósemkowe. Wykorzystane zostały one dwojako: melodycznie oraz rytmicznie w pochodach gamowych. Warstwa rytmiczna została zatem potraktowana jako element formotwórczy.
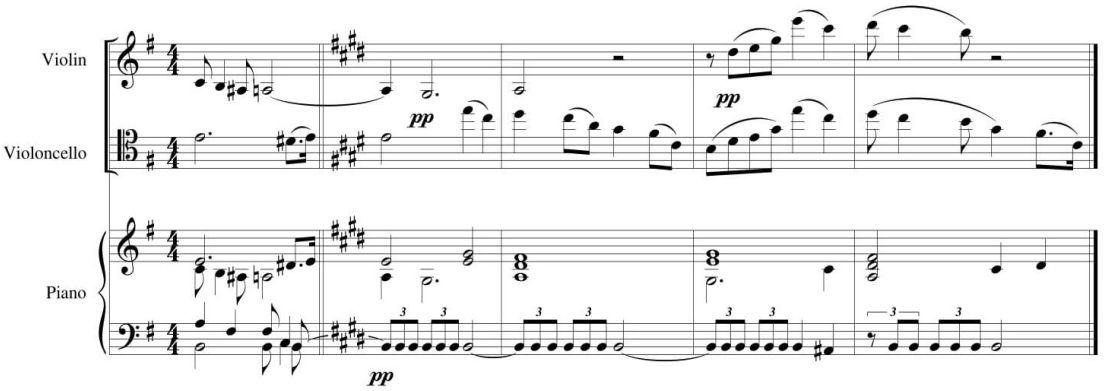


Przykład 133: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 109-120)

Kolejny odcinek muzyczny stanowi powrót *Poco meno*, pełniącego tym razem podwójną rolę. Pierwszy czterotakt stanowi podsumowanie *Agitato.* Drugie cztery takty są zakończeniem frazy i zapowiedzią kolejnej. W takcie 129 powraca Tempo I. Wraz z nim rozpoczyna się finałowe powtórzenie odcinka tematycznego. Główna linia melodyczna prowadzona jest przez fortepian równolegle z kontrapunktującymi głosami smyczkowymi. Struktura została niezmienna względem ekspozycji tematu. Zakończenie (t. 137-146) stanowi podsumowanie odcinka Tempo I. Fortepian traci na znaczeniu, a na pierwszy plan wychodzą instrumenty smyczkowe.



Przykład 134: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 129-133)
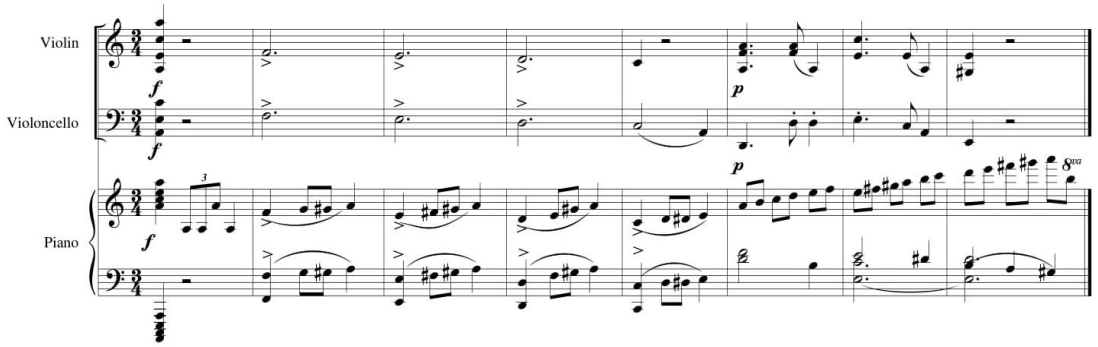
W takcie 147 rozpoczyna się *coda* oparta na pracy motywicznej T. II. Za sprawą tonacji zmienionej z e-moll na E-dur modyfikacji uległy również tryby melodii. Oznacza to nie tylko drobne modyfikacje w samej melodii, ale również zmianę charakteru zapowiadającą trzecią część utworu. Ostatnie siedem taktów to delikatna fraza oparta na gamie oraz akordzie E-dur.



Przykład 135*: Trio fortepianowe op. 40 cz. 2* (t. 147-151)
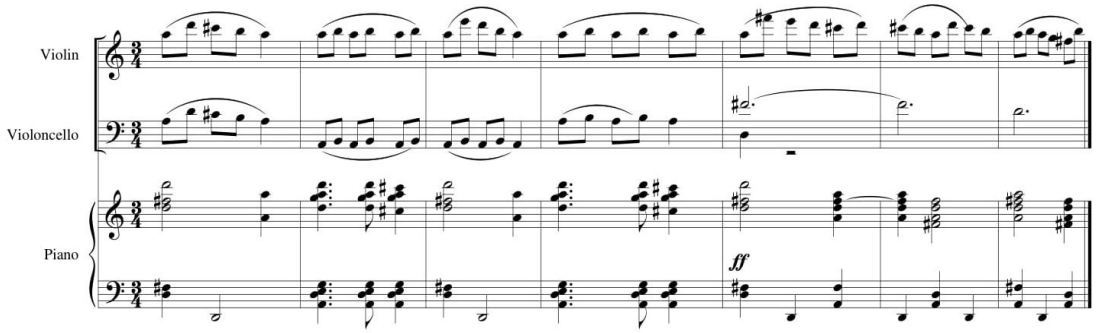
Część trzecia *Tria fortepianowego* jest pod względem strukturalnym najbardziej skomplikowanym fragmentem utworu. Składa się z następujących odcinków: A (t. 1-90), B (91-162), C (163-194), A' (195-284), B' (285-352) i *Coda* (353-381). Struktura ta nie jest jednak niczym oryginalnym. Wieniawski kolejny raz pokazał swoją skłonność do wczesnoromantycznej twórczości kompozytorów niemieckich. Podobnie kształtowali oni bowiem ostatnie części sonat fortepianowych. Identyczną konstrukcję ostatniej części – *Lento maestoso* nadał o cztery lata młodszy Antoni Dworzak w swoim *Piano trio e-moll op. 90 no. 4*. Część A to *Allegro con fuoco.* T. I, obejmującą osiem taktów można podzielić na mniejsze odcinki: t. 1 – motyw imitujący frazę; t. 2-5 -

czterotakt z repetowanym jedno taktowym motywem i t. 6-8 będące podsumowaniem.



Przykład 136: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 1-8)
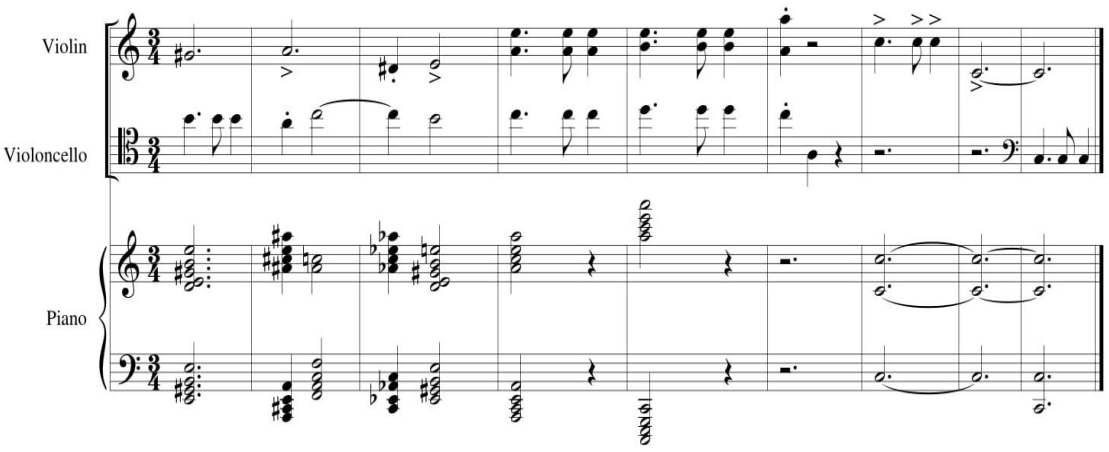
W kolejnych taktach (t. 9-16) przedstawiona powyżej struktura ulega powtórzeniu. Zmienione zostało wypełnienie melodyczne w instrumentach smyczkowych. W zakończeniu następuje zamiana linii melodycznych pomiędzy instrumentami smyczkowymi. Gama prezentowana jest kolejno przez wiolonczelę i skrzypce, a charakterystyczny rytm przechodzi do partii fortepianu. W efekcie oznacza to korespondencję motywniczną i wymianę myśli pomiędzy instrumentami, stanowiąca przejaw polifonizacji faktury. Struktura kolejnych taktów ponownie nawiązuje do przedstawionego powyżej schematu. Zakończenie czwartego ośmiotaktu (od t. 30) zostało wydłużone o cztery takty, co zwiększa znaczenie budowanej kulminacji. Takty 37-52 stanowią jej rozładowanie oparte na strukturze akordu D-dur. Pierwsze osiem taktów ma charakter opadający, a następne cztery wznoszący. Ostatni odcinek został oparty wyłącznie o powtarzający się akord D-dur.



Przykład 137: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 33-39)

W dalszej części, od taktu 53, następuje powrót myśli tematycznej części A, co sugeruje pewien rodzaj przetworzenia. Tym razem została odwrócona rola instrumentów.

Instrumenty smyczkowe pełnią rolę akompaniamentu względem fortepianu. Ostatni fragment części A stanowi odcinek *Poco più*, zapowiadający przeciwstawmy charakter do *Poco meno,* w którym czwarty takt rozpoczyna się powtórzeniem charakterystycznego rytmu: ćwierćnuta, dwie ósemki, ćwierćnuta. Następnie do końca części A struktura została oparta na fakturze akordowej i repetycji rytmu: ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta.
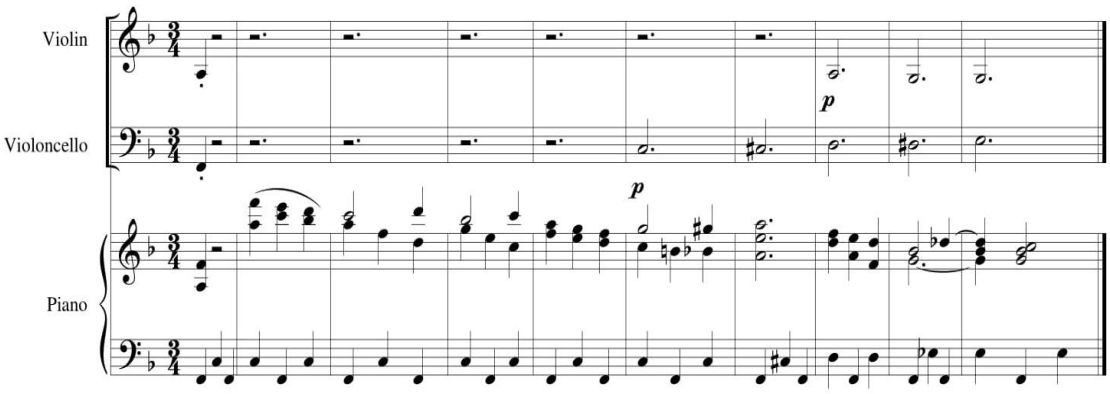


Przykład 138: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 80-88)

Część B rozpoczyna się zmianą tonacji z a-moll na F-dur, a zatem podobnie jak u Dworzaka następuje zmiana trybu. Na jej temat składa się dziesięciotaktowa fraza zbudowana z dwóch mniejszych, niesymetrycznych odcinków:
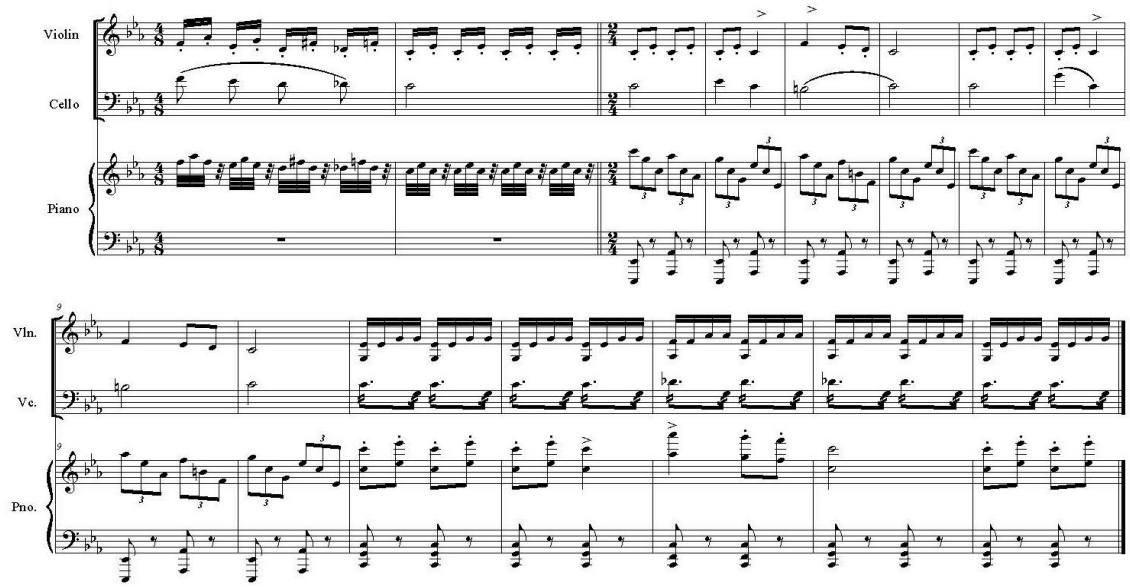
1. Poprzednik (t. 91-96): pierwszy takt stanowi zapowiedź dla pojawiającej się w drugim linii melodycznej w fortepianie. Jest ona prezentowana na tle interwału kwinty czystej.

2. Następnik (t. 97-100): jego melodyka osadzona jest w bardziej rozbudowanej od poprzednika harmonii, co uwydatnia wznoszący ruch chromatyczny i potęguje napięcie.



Przykład 139: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 91-100)
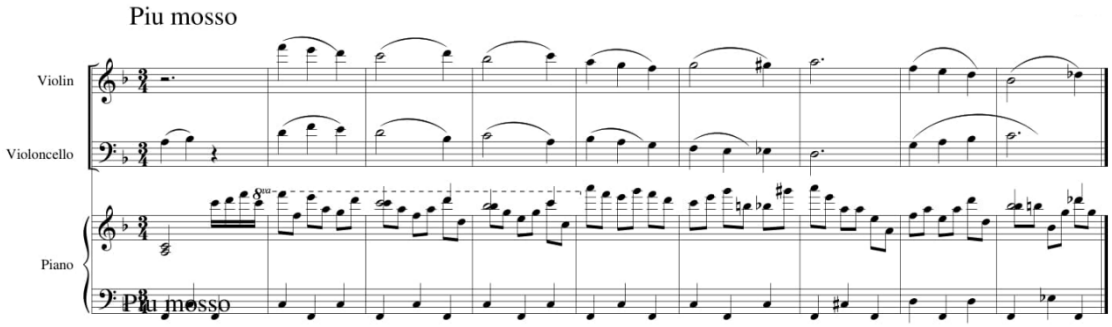
Podobnie początek części B - *Vivace* w *Lento maestoso* skonstruował Dworzak. Składają się na niego dwie symetryczne frazy, na przestrzeni których następuje zagęszczenie faktury, jak również zwiększenie środków ekspresji poprzez bardziej zróżnicowaną paletę artykulacyjną.



Przykład 140: *Antoni Dworzak Trio fortepianowe op. 90 no. 4, cz. 6* (t. 21-36)
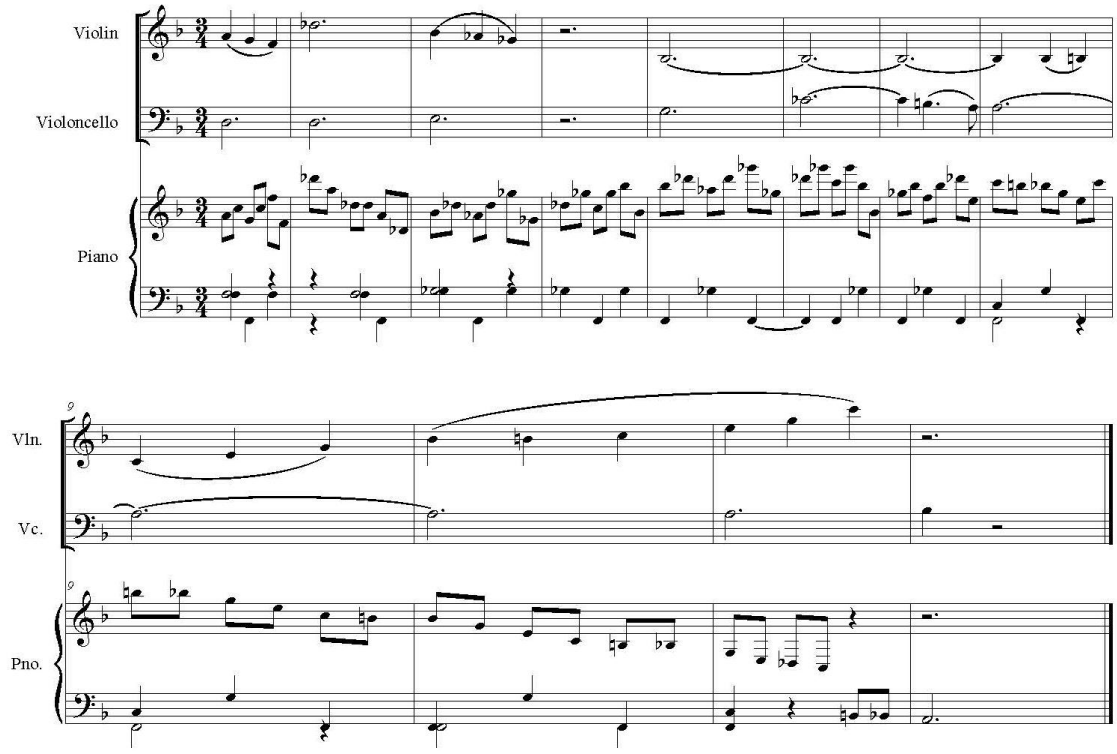
Powyższy schemat z *Tria* Wieniawskiego pojawia się kilkakrotnie w dalszym fragmencie części B. Występują jednak różnice pomiędzy jego pięcioma przeprowadzeniami. Biorąc pod uwagę pierwsze przeprowadzenie (t. 101-110) istotną zmianę można zaobserwować w ostatnich dwóch taktach odcinka. Ze względu na

modulację zmieniona została linia melodyczna i harmonika. Kolejna fraza (t. 111-120) rozpoczyna się trójdźwiękiem rozłożonym w tonacji A-dur. Zależności harmoniczne i interwałowe przypominają takty 91-101. Biorąc pod uwagę trzecie przetworzenie (121-130), warto zauważyć, że motywika pierwszego z taktów obiera formę ósemek opisujących akord A-dur. W powyższych trzech przeprowadzeniach rola instrumentów smyczkowych została ograniczona wyłącznie do akompaniamentu dla fortepianu. Od początku *Più mosso*, obejmującego kolejne dziewięć taktów, prowadzenie tematu przejmują instrumenty smyczkowe. Fortepian, rozpoczynając prowadzenie ósemkowej linii melodycznej, przejmuje rolę akompaniamentu. Ostatnie przetworzenie (t. 141-146) kontynuuje ruch ósemkowy. Zarówno linia melodyczna, jak i akompaniament prowadzone są o oktawę wyżej.
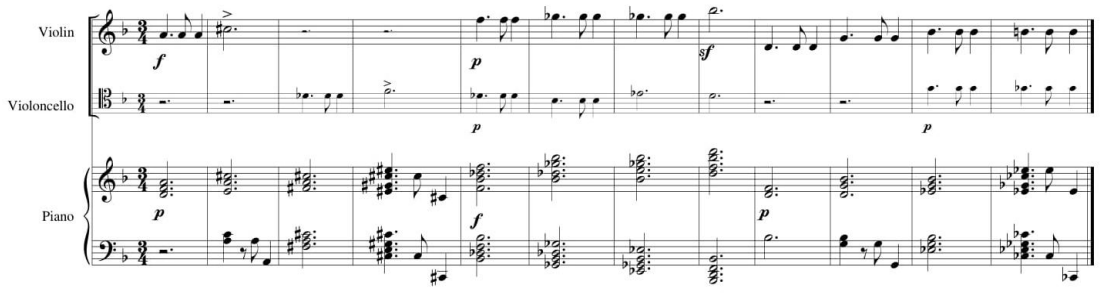


Przykład 141: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 131-139)

Wraz z taktem 147 rozpoczyna się *Coda* będąca podsumowaniem części B. Jej materiał opiera się na pracy motywicznej, wykorzystującej części tematu. W takcie 154 jej melodyka osiąga interwał nony małej potęgując napięcie przez kilka kolejnych taktów. Apogeum zostaje rozładowane za sprawą gamy opadającej oraz dzięki wprowadzeniu trójdźwiękowej, łagodnej linii melodycznej, czemu towarzyszy ruch rozbieżny głosów.
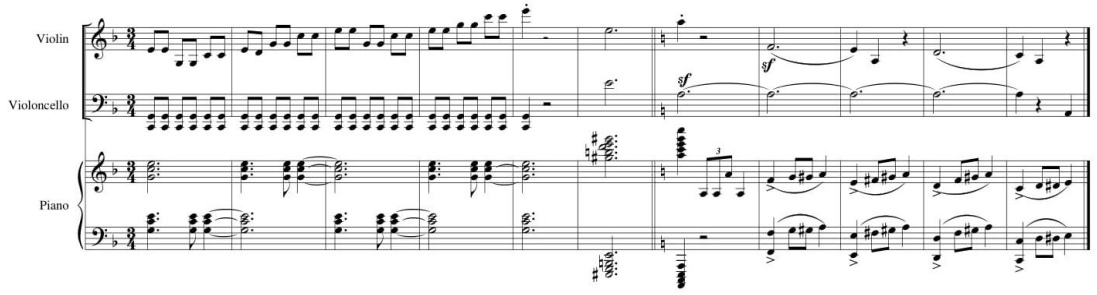


Przykład 142: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 152-163)

W takcie 163 rozpoczyna się część C zbudowana z faktury akordowej wraz z charakterystycznym rytmem: ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta. Na takty 163-178 składają się symetryczne cztery, czterotaktowe frazy. Początkowo głosy instrumentalne korespondują ze sobą, ale wraz z każdym kolejnym taktem ich aktywność narasta, osiągając apogeum w *Poco meno,* gdzie wspomniany rytm prowadzony jest wymiennie przez skrzypce i wiolonczelę. W takcie 187 rozpoczyna się *Gradioso* - jeden z najbardziej zdynamizowanych fragmentów tej części utworu. Ośmiotaktowy odcinek oparty został na repetycji akordu C-dur, a zakończony zostaje przedtaktem zapowiadającym powrót do części A.



Przykład 143: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 164-175)
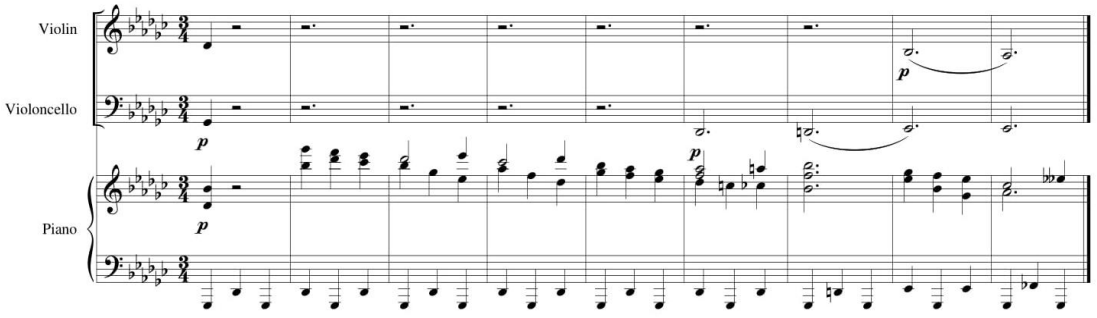


Przykład 144: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 189-199)

Powtórzenie części A' (t. 195-284) oraz B' (t. 285-352) wykorzystuje materiał melodyczno-rytmiczny wcześniejszych przeprowadzeń. Warto jednak wskazać na kilka większych różnic:

1. Część A': motywy melodyczne występujące wcześniej w głosie fortepianu prowadzone są teraz w skrzypcach. Rytm akompaniujący złożony z pauzy ćwierćnutowej i dwóch ćwierćnut w ruchu opadającym teraz prowadzi fortepian. Ponadto w *Poco più* akompaniament instrumentów smyczkowych uległ przesunięciu.
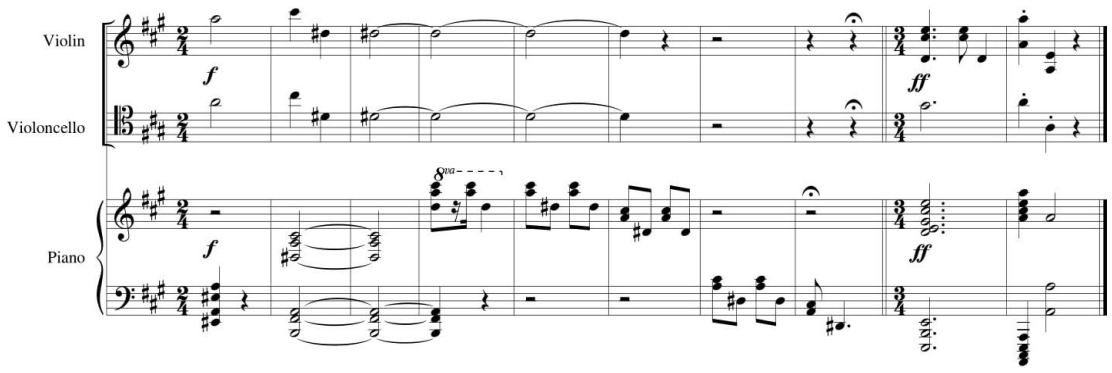
2. Część B': najistotniejszą jej część stanowią modulacje harmoniczne. Powtórzona część B' rozpoczyna się w tonacji Ges-dur, następnie moduluje do B-dur i A-dur, która obowiązuje do końca części.



Przykład 145: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 285-293)
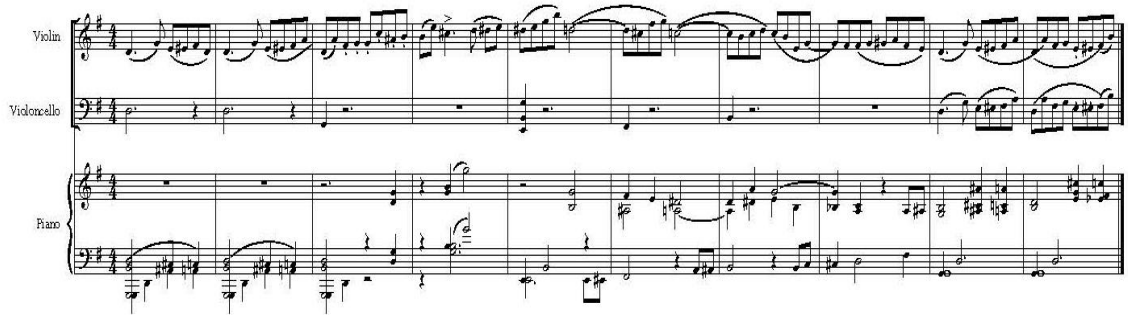
Celem uzyskania jak największej dramaturgii dwukrotnie w omawianym odcinku dziesięciotaktowa fraza została wydłużona. W takcie 353 rozpoczyna się *coda* o charakterze *Presto.* Melodyka tego fragmentu opiera się na gamie wznoszącej, prezentowanej przez fortepian, którą wypełniają pojedyncze dźwięki. W ostatnich

dwóch taktach powraca metrum 3/4.
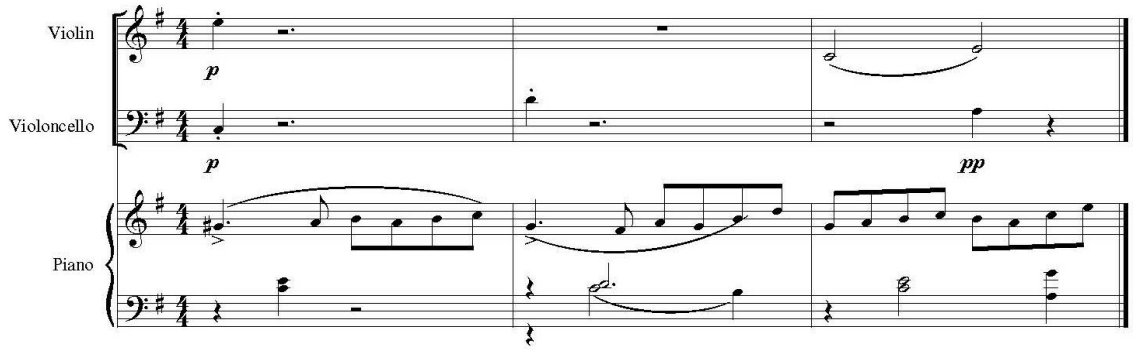


Przykład 146: *Trio fortepianowe op. 40 cz. 3* (t. 372-381)

Ostatnia, czwarta część utworu, to *Allegro risoluto e non troppo presto.* Rozpoczyna się ośmiotaktowym wstępem, zbudowanym z dwóch symetrycznych odcinków. Powyższy fragment stanowi wprowadzenie dla tematu czwartej części, obejmującego takty od 9 do 16. Temat w dynamice *piano* ma budowę dwudzielną.
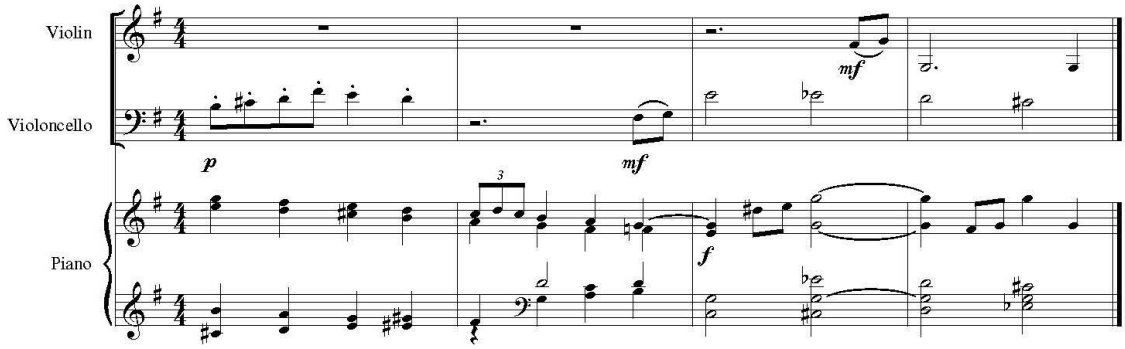


Przykład 147: *Trio fortepianowe op. 40 cz. cz. 4* (t. 9-18)

Fragment obejmujący takty 27-30 stanowi łącznik do kolejnego odcinka, podczas którego fortepian przetwarza melodycznie i rytmicznie motyw czołowy tematu. W konstrukcji tego odcinka należy zwrócić uwagę na wspólną korespondencję głosów. Zwrot melodyczny o strukturze rytmicznej, złożonej z dwóch ósemek i ćwierćnuty, pojawia się kolejno we wszystkich instrumentach.
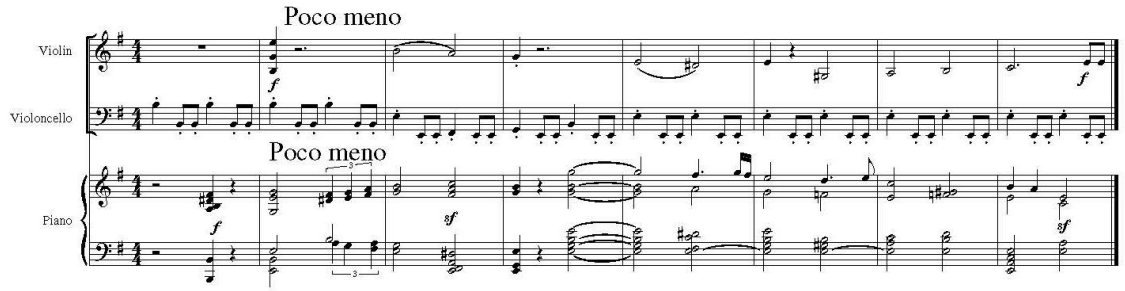


Przykład 148: *Trio fortepianowe op. 40 cz. cz. 4* (t. 31-33)
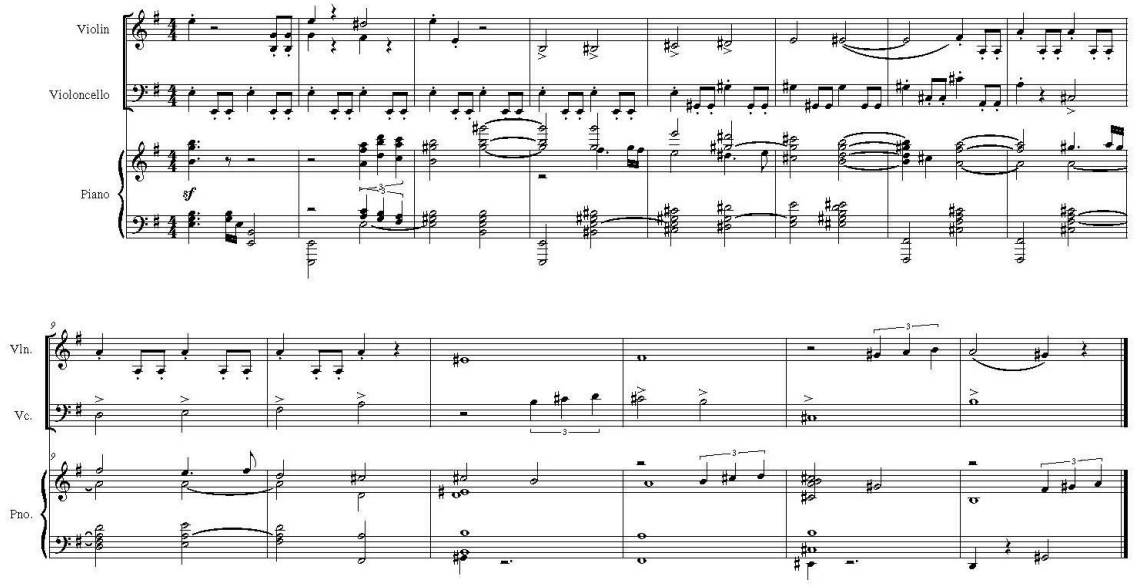


Przykład 149: *Trio fortepianowe op. 40 cz. cz. 4* (t. 41-44)

W takcie 66 rozpoczyna się *Poco meno*, podczas którego wyżej przedstawiony ósemkowo-ćwierćnutowy motyw przejmuje funkcję akompaniamentu. Na jego tle prowadzona jest przez fortepian melodia pełniąca rolę T. II. Najbardziej charakterystycznym dla niego, jak i całego przetworzenia, jest motyw oparty na rytmice trioli ćwierćnutowej. Towarzyszy mu struktura akordowa, budująca odcinek o dużej dramaturgii. Całość wieńczy punkt kulminacyjny rozpoczynający się w takcie 87.
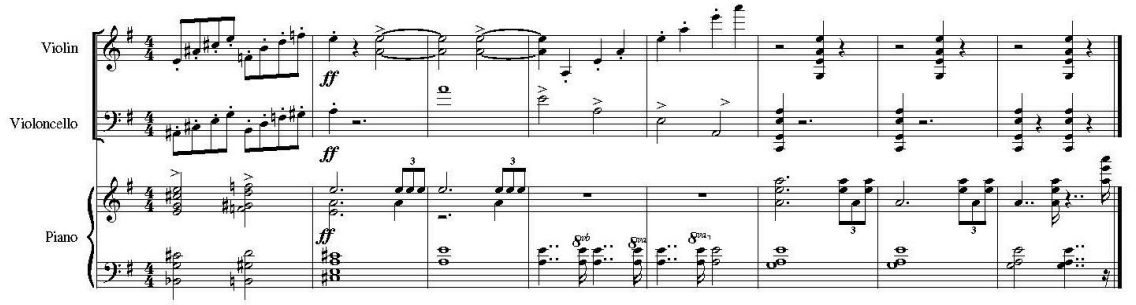


Przykład 150: *Trio fortepianowe op. 40 cz. cz. 4* (t. 66-73)



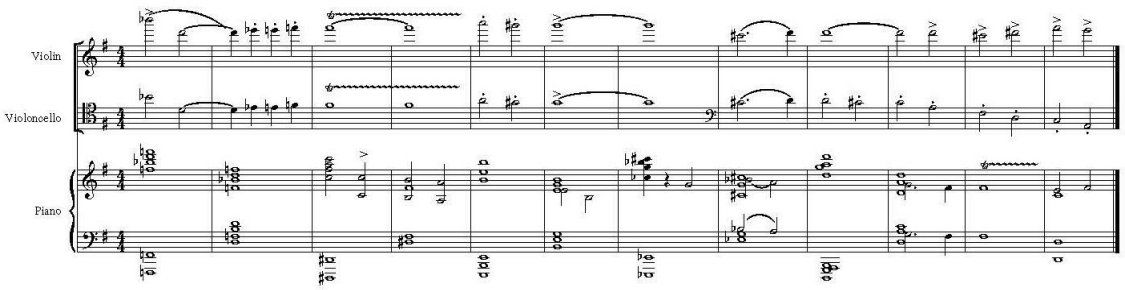
Przykład 151: *Trio fortepianowe op. 40 cz. cz. 4* (t. 87-100)

Już w takcie 104 rozpoczyna się przetworzenie najważniejszych dla tej części motywów. Fragment rozpoczyna się czterodźwiękowymi pochodami, zaczerpniętymi z taktów 5-8. W takcie 128 osiągnięta zostaje kulminacja, której struktura opiera się na pierwszych taktach tej części utworu. Celem wzmocnienie charakteru do akordów został wprowadzony rytm punktowany.



Przykład 152: *Trio fortepianowe op. 40 cz. cz. 4* (t. 128-135)

Elementem, który należy podkreślić w tej części utworu, jest rozbudowana *Coda - Poco più animato.* Fragment zbudowany jest z kilku mniejszych odcinków, charakteryzujących się jednolitą strukturą fakturalną. W podobny sposób ukształtowany został punkt kulminacyjny utworu.



Przykład 153: *Trio fortepianowe op. 40 cz. cz. 4* (t. 322-333)

Trio fortepianowe op. 40 Józefa Wieniawskiego stanowi punkt kulminacyjny w zakresie jego twórczości kameralnej. Jego powstanie w okresie brukselskim wskazuje na dojrzały okres działalności kompozytora, ukazując najważniejsze elementy jego stylu. W świetle przeprowadzonej analizy wykazano, że kompozycja ma wiele elementów wspólnych z pierwszą wersją *Sonaty fortepianowej h-moll op. 22*. Wieniawski łamiąc przyjęte konwencje powrócił do czteroczęściowej budowy utworu o charakterze cyklicznym. Struktura dzieła nie stanowi jednak zaskoczenia. Jest to powrót do struktury po trzyczęściowej *Sonacie wiolonczelowej op. 26*, co jest dość popularne w ówczesnym czasie, biorąc pod uwagę twórczość Beethovena czy kompozytorów jemu współczesnych. Dość oryginalnym zjawiskiem wydaje się jednak zastosowanie jednolitego metrum w całej kompozycji. Wraz z wyodrębnieniem poszczególnych części sprawia to wrażenie ukazujące dążenia kompozytora do jednoczęściowości, np. w *Trio h-moll op. 2*. Wbrew pozorom nie świadczy to o monotonności, ale dojrzałym warsztacie kompozytorskim. Wieniawski wykazał się bowiem oryginalną, własną inwencją, co nie było często spotykane wśród kompozytorów. Kontrasty w utworze zostały zaprezentowane za pomocą innych środków. W środkowych częściach utworu zdecydował się on na zastosowanie dość oryginalnych tonacji względem G-dur. Ważnym elementem okazała się również bogata paleta środków artykulacyjnych, zastosowana zarówno w odcinku dłuższych, jak i krótszych fragmentów, co widoczne jest już w dwóch ostatnich częściach kompozycji. Wieniawski bardzo precyzyjnie określił w nich tempo, używając konkretnych przymiotników. Część trzecia *allegro con fuoco* (z ogniem) jest zdecydowanym kontrastem wobec części czwartej utworu *risoluto e non troppo presto* (zdecydowanie i nie za szybko).

Oceniając w całości *Trio fortepianowe op. 40* należy stwierdzić, że J. Wieniawski ukazał w nim cechy dojrzałego stylu kompozytorskiego, spośród których

należy podkreślić dostrzegalną uległość wobec tradycji klasycystycznych, jak również skłonność do poszukiwania nowych rozwiązań, niespotykanych dotychczas w utworach kameralnych Wieniawskiego.

5.3. Pieśni

Liryka wokalna stanowi jeden z filarów rozwoju polskiej kameralistyki II połowy XIX wieku. W ciągu kolejnych lat przybierała ona różnorakie formy determinowane wieloma czynnikami, takimi jak miejsce działalności kompozytora, czy poziom jego wykształcenia. Przyglądając się poszczególnym pieśniom można dostrzec nie tylko źródła, z których pianista czerpał inspirację dla swojej twórczości, ale również przemiany zachodzące w kolejnych okresach działalności. Zainteresowanie pieśnią zrodziło się u Wieniawskiego dość wcześnie i wraz z upływem lat przybierało na sile. Jak wykazały zamieszczone wcześniej tabele, Wieniawski komponował muzykę głównie do tekstów dwóch niemieckich poetów – Johana Wolfganga von Goethego i Heinricha Heinego. Wieniawski nie był jednak jedynym kompozytorem, który wykorzystywał ich poezję. Wśród Polaków komponujących do tekstów Heinego należy wymienić także Aleksandra Zarzyckiego (*Śpiewnik na jeden głos op. 14*), Władysława Żeleńskegoi (*Nocna jazda*), Jana Galla (*5 lieder op. 1*), czy uczenia Wieniawskiego - Eugeniusza Pankiewicza. Z kolei spośród kompozytorów zagranicznych byli to: Franz Robert[1329] (*6 Lieder von Heinrich Heine op. 34*), czy Henrik Hennings[1330] (*6 Lieder von H. Heine*). Pojedyncze kompozycje z wykorzystaniem tekstów poety pisali również Franciszek Liszt (*Du bist wie eine blume* S. 287) i César Cui (*In sonno, io ver sai pianto amare op. 9 no. 3*). Poezja Goethego cieszyła się bardzo dużym zainteresowaniem. Sięgano po nią już u progu romantyzmu, czego przejaw stanowiła twórczość Schuberta (*An Mignon* D 161, *An den mond* D 259), Roberta Schumanna (*Ich danke dein op. 78 no. 4*), czy Johannesa Brahmsa (*Es rauschet das Wasser op. 28 no. 3*). Po teksty tego poety sięgał również Stanisław Moniuszko (*I tak straciłem już Cię z oczu moich 2 Śpiewnik domowy no. 12*) i Raul Koczalski (*Aus dem west-östlichen Divan von Goethe*

[1329] Robert Franz (1815-1892) - niemiecki kompozytor i dyrygent. Twórca licznych mianiatur wokalno instrumentalnych i dzieł chóralnych, *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 3. *Auflage*, Bd. 2 (E–K), Piper, 1990, s. 77.

[1330] Henrik Hennings (1848-1923) – duński kompozytor i wydawca muzyczny, bliżej nieznany.
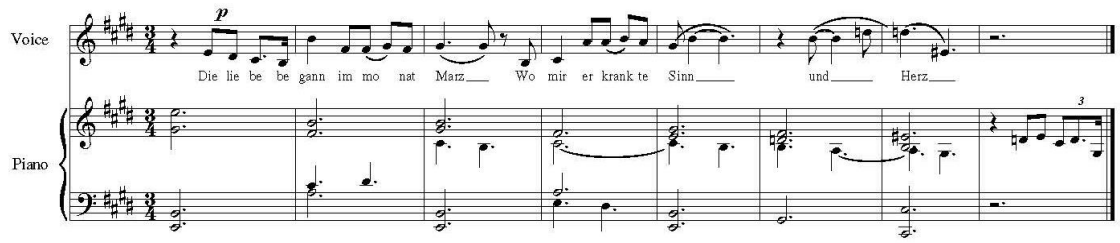
op. 121[1331]).

Przedmiotem analizy tej części rozprawy będą utwory z op. 50 powstałe w II połowie lat 90, które nie zostały jeszcze opublikowane. Wieniawski wykorzystując teksty wspomnianych poetów wpisał się tym samym do wąskiego grona kompozytorów polskich, którzy z ich dorobku czerpali. W rękopisie (op. 50) zostały one zanotowane także w języku francuskim. Należy przypuszczać, że właśnie w tym języku były wykonywane, co sugeruje zapisanie tekstu kolorem czerwonym. Być może celem tego było również umożliwienie publiczności lepszego zrozumienia dzieł. Teksty wszystkich pieśni skupiają się wokół tematyki miłosnej, przemijania i przyrody.

Tematyka pierwszego utworu dotyczy miłości, co sugeruje już sam tytuł – *Die Liebe begann im Monat März* (*Miłość rozpoczęła się w marcu*). Utwór rozpoczyna się czterotaktowym, spokojnym wstępem fortepianu – *andantino,* o charakterze imitującym kołysanie, co sugeruje metrum 6/8. Pierwsza fraza wokalno-instrumentalna (t. 5-12) to ośmiotaktowy odcinek, na przestrzeni którego został wykorzystany tekst: *Die Liebe begann im Monat März, wo mir erkrankte Sinn und Herz*[1332]. Dysproporcja rytmiczna nadaje fragmentowi charakter deklamacyjny, w którym nadrzędną rolę pełni warstwa tekstowa. Po czterech opadających dźwiękach, na słowie „begann" pojawia się nagle skok o interwał oktawy, co służy podkreśleniu znaczenia tego słowa. Warto zwrócić uwagę na doprowadzenie do tego fragmentu poprzez figurę retoryczną określaną jako *catabasis* wyrażającą: pokorę, depresję, służalczość[1333]. Warstwa muzyczna fragmentu z tekstem obejmującym drugą część zdania (*wo mir erkrankte Sinn und Herz*), ma charakter pytający. Zabieg ten został podkreślony w sposobie konstrukcji linii melodycznej poprzez figurę określaną jako *saltus duriusculus* „ukazującą się jako skok o większych rozmiarów interwał zwiększony, lub zmniejszony"[1334], co w tym miejscu służy również podkreśleniu dramatyzmu. Kolejna fraza – *doch als der Mai, der grün, kam*[1335] została skonstruowana w oparciu o współzawodnictwo solisty z partią fortepianu. Dalej jednak następuje rozładowanie napięcia na słowach: *ein ende all mein traumen nahm*[1336]. To rozpaczliwe zdanie przybiera formę recytatywu, dla którego podstawę w partii fortepianu stanowi akord G-dur. Został on podkreślony poprzez skok

[1331] Cykl 21 pieśni Koczalskiego do słów Goethego. Jedyny zbiór liryki wokalnej tego kompozytora jaki został wydany drukiem.
[1332] „Miłość rozpoczęła się w marcu, gdzie mój chory umysł i serce"
[1333] P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, s. 15.
[1334] F. Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, F. Wesiłowski, E. Sąsiadek (red.), Wrocław 2003, s. 40.
[1335] „Ale kiedy nadejdzie zieleń"
[1336] „Koniec wszystkich moich marzeń"

o interwał tercji w dół na końcu frazy.
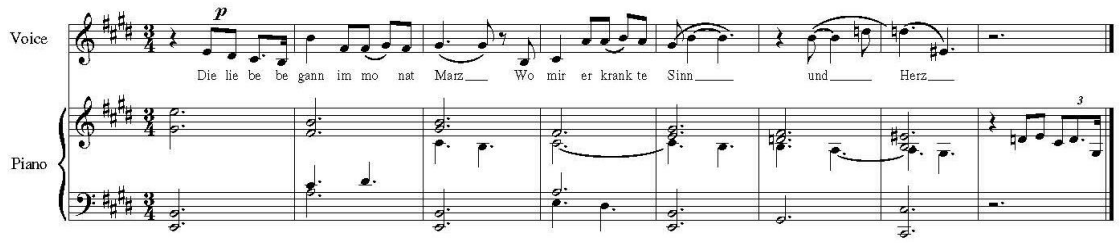


Przykład 154: *Die liebe begann im monat märz op. 50 nr 1* (t. 5-12)

Kolejne pięć taktów fortepianu solo stanowi łącznik pomiędzy frazami wokalnymi. Na początku t. 27, podobnie jak w t. 5, głos instrumentalny zostaje zawieszony na akordzie E-dur. Kolejna linia melodyczna głosu wokalnego (t. 27-43) została oparta na tych samych założeniach melodyczno-harmonicznych, co początek utworu. Jak wcześniej, możliwe jest wyróżnienie trzech odcinków muzycznych. Fragment obejmujący t. 27-33 jest tożsamy z fragmentem t. 5-11. Ponownie pojawia się charakterystyczny skok o interwał seksty. Kolejne frazy stanowią odpowiedniki wcześniej już zaprezentowanych. Zmianie ulega jedynie warstwa tekstowa i oznaczenia dynamiczno-artykulacyjne. Dopiero budowa trzeciego przeprowadzenia wokalno-instrumentalnego (t. 52-71) zrywa z przyjętą dotychczas koncepcją. Główny nacisk został położony na pracę motywiczną. Rozbudowane zdanie muzyczne zostało skonstruowane z jednej frazy ośmiotaktowej i dwóch sześciotaktowych. Na zakończenie pojawia się ostatnia fraza przepełniona dramatyzmem, poprzedzona ośmiotaktowym łącznikiem.

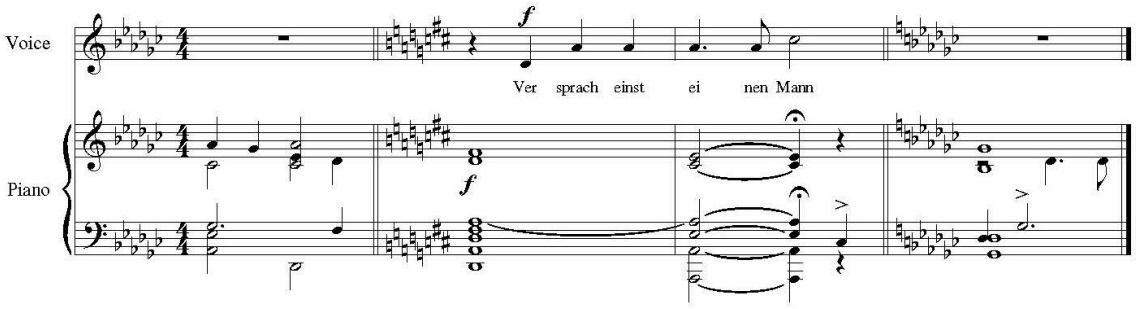
Pieśń op. 50 nr 2, podobnie jak poprzednia, przepełniona jest dramatyzmem, co w pełni oddaje nie tylko jej tytuł (*Granschrift*)[1337], ale również poprzez zastosowanie tonacji es-moll, podkreślonej już na samym początku w pierwszych dwóch taktach poprzez współbrzmienia akordowe. Pojawia się również krótkie zdanie – *Ich war ein Knabe warm und gut*[1338], zapowiadające charakter i tematykę utworu.

[1337] „Epitafium”
[1338] „Gdy byłem chłopcem dobrym”



Przykład 155: *Grabschrift op. 50 nr 2* (t. 1-4)

Następnie pojawia się dwutaktowy komentarz fortepianu. Głos solowy rozpoczyna swoją partię - *als Jüngling hatt ich frisches Blut*[1339] wyrazistym skokiem oktawy. Fragment ma charakter recytatywny, oparty na statecznych akordach fortepianu. W odcinku (t. 11-12) następuje chwilowa zmiana tonacji na D-dur, która za chwilę powraca do pierwotnej. Kompozytor wydzielając ten fragment chciał zapewne zaakcentować słowa: *versprach einst einen mann*[1340].



Przykład 156: Grabschrift op. 50 nr 2, (t. 10-13)

W dalszej części utwór za pomocą dominanty powraca do tonacji es-moll. Fraza mająca swój początek w t. 23, z tekstem: *Gelitten hab ich und gelibt, und liege nieder ohnbetrübt*[1341] została zapisana w tonacji E-dur. Fragment został zakończony akordem H-dur z septymą. W ostatnich dwóch frazach Wieniawski powrócił do tonacji es-moll. Partia solisty ma charakter melorecytacji, opartej na jednym dźwięku „b". Całość wieńczy akord Es-dur.
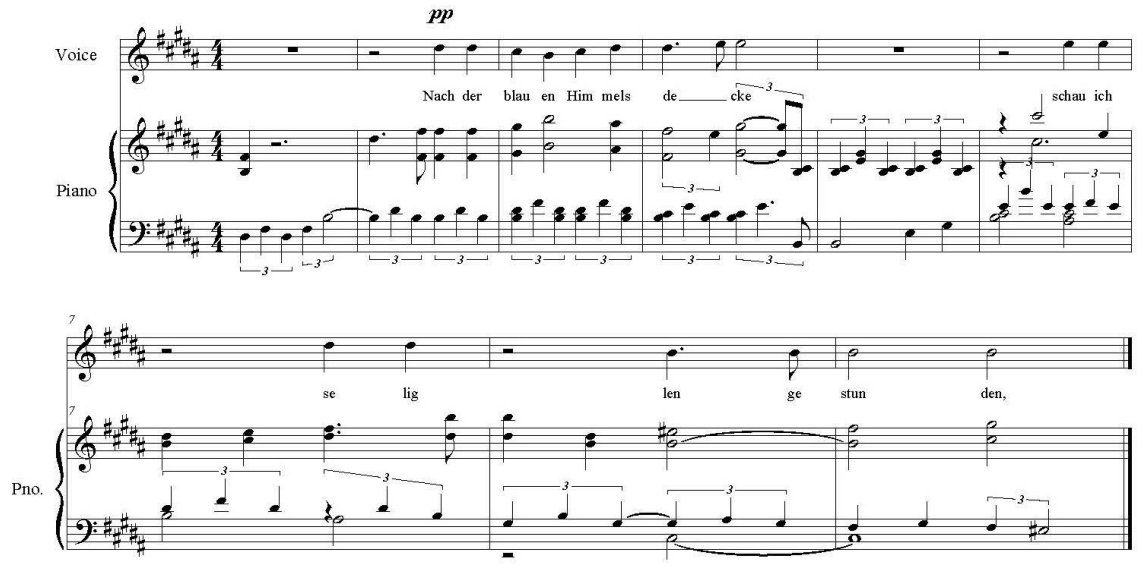
Trzecia pieśń została zapisana w tonacji H-dur i metrum 4/4. Jej tytuł wskazuje na zainspirowanie się przez Wieniawskiego zjawiskami przyrody – *Nachts, in der*

[1339] „W młodości miałem świeżą krew"
[1340] „Kiedyś obiecał człowiek"
[1341] „Cierpiałem, kochałem i leżałem nieprzytomny"

Kajüte[1342]. Pierwsze cztery takty prezentują motyw melodyczno-rytmiczny, na bazie którego została skonstruowana dalsza część utworu. Głos solowy pojawia się w t. 5 i przez kolejne szesnaście taktów koresponduje z partią instrumentalną. Odcinek składa się z czterech fraz. W każdej z nich narrację muzyczną prowadzi zarówno głos wokalny, jak i fortepian, a ostatni stanowi komentarz instrumentalny. Akompaniament ma charakter ostinatowy. Harmonika zmieniana jest w odcinkach od dwóch taktów do półnuty, a tempo zmian uzależnione jest od dramaturgii fragmentu. Całość dokonuje się na tle tekstu: *Eingewiegt von Meereswallen und von trämenden Gedanken, Liege ich still in der Kajüte in dem dun-kel Winkelbette*[1343].

W t. 20-26 ma miejsce łącznik instrumentalny pomiędzy kolejnymi przeprowadzeniami wokalno-instrumentalnymi. Zbudowany jest na podstawie jednego z motywów głosu wokalnego, prezentowanego czterokrotnie na pierwszą miarę taktu. Wraz ze zmianą tonacji na D-dur, w t. 25, zwiększa się jego znaczenie. Na przestrzeni t. 27-41 ma miejsce odcinek wokalno-instrumentalny, będący odpowiednikiem ekspozycji. Struktura pierwszych ośmiu taktów pod względem melodii jest niezmienna w stosunku do poprzednika. Podobnie została ukształtowana warstwa harmoniczna. Po łączniku instrumentalnym (t. 43-46) ponownie następuje zmiana tonacji z D-dur na C-dur. Trzecie przeprowadzenie tematu wykazuje się większą niestabilnością harmoniczną. Po zmianie tonacji można zauważyć wychylenia modulacyjne do tonacji H-dur za sprawą zmian enharmonicznych. Ostatni raz głos wokalny pojawia się w t. 71. Wraz z nim została zamieszczona wskazówka wykonawcza – *cantabile.* Fortepian nie pełni już tylko roli akompaniamentu, ale jest równoprawnym głosem kontrapunktującym. Punkt kulminacyjny przedstawia się następująco:

[1342] „Nocą w kajucie”
[1343] „Uspokojony falami morskimi i udręczonymi myślami, leżę w kabinie w ciemnym kącie łóżka”



Przykład 157: *Nachts, in der Kajüte op. 50 nr 3* (t. 70-78)

Utwór zakończony jest dwunastotaktowym fragmentem czysto instrumentalnym, do konstrukcji którego wykorzystane zostały motywy charakterystyczne dla akompaniamentu.

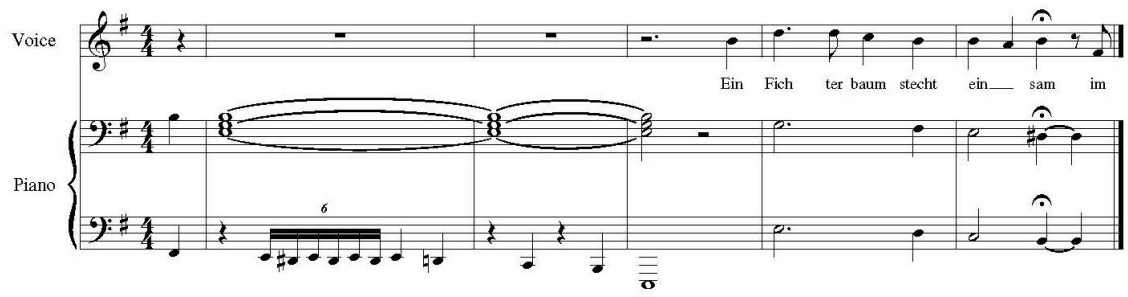
Nähe des geliebten[1344] to czwarta kompozycja wchodząca w skład tego opusu. Została zapisana w tonacji B-dur i metrum 3/4, ze szczegółowym oznaczeniem: *Andantino molto espressivo e un poco a agitato*. Utwór rozpoczyna się trzytaktowym wstępem instrumentalnym w dynamice *pp*. Ekspozycja głosu wokalnego ma miejsce w t. 4-15. Odcinek ten składa się z dwóch sześciotaktowych fraz. Kolejne dwa przeprowadzenia (t. 16-30 i 31-45) mają identyczną strukturę formalną, jak fragment opisany powyżej. Są to piętnastotaktowe odcinki muzyczne, na które składają się: trzytaktowy wstęp i dwunastotaktowa linia wokalno-instrumentalna. Trzytaktowy wstęp do ostatniego przeprowadzenia głosu wokalnego różni się tym, że prezentuje w trakcie swojego przebiegu bardziej rozbudowaną linię melodyczną. Wspomniane powtórzenia i ich symetryczna budowa nie są przypadkowe. Każde z nich rozpoczyna się linią melodyczną głosu wokalnego o takim samym kształcie. Tekst stanowi bowiem opowiadanie o zaistniałej sytuacji i odczuciach towarzyszących jego bohaterowi. Warto jednak przyjrzeć się bliżej pierwszej zwrotce, dla której analogię stanowią pozostałe. Jej treść przedstawia się w następujący sposób: *Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer vom Meere strahlt; Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer in*

[1344] „Bliskość ukochanego”

Quellen malt[1345]. Warstwa muzyczna została podporządkowana tekstowej. Wieniawski w każdej ze zwrotek dokonał wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy wersami, posługując się dużą rozpiętością interwałów. W ten sposób nadał kompozycji kształt charakterystyczny dla pieśni zwrotkowej. Utwór zakończony jest dwunastotaktowym odcinkiem instrumentalnym - *Agitato*, na którą składa się fraza o dużej energetyce - *forte accel.* (t. 64-69) i cztery akordy *piano* (t. 70-75).

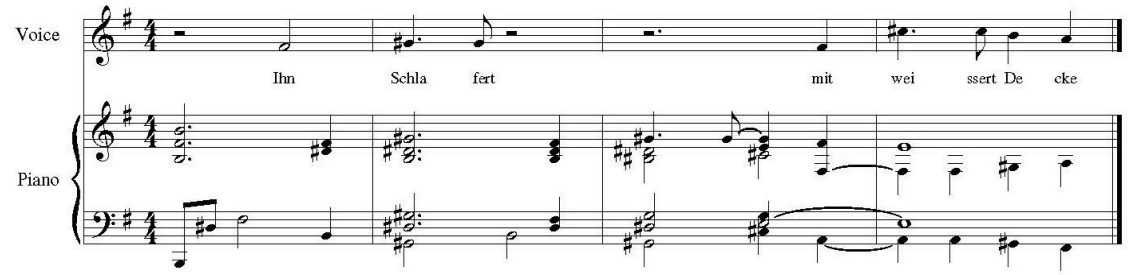
Tematyka kolejnej pieśni dotyczy zjawisk przyrody - *Ein Fichtenbaum steht einsam*[1346]. Utwór został zapisany w tonacji e-moll i metrum 4/4. Podobnie jak poprzednie kompozycje rozpoczyna się od dwutaktowego wstępu. Na tle stojącego akordu e-moll pojawiła się sekstola szesnastkowa skonstruowana z dwóch dźwięków, co inaczej można określić mianem zrytmizowanego trylu. Głos wokalny pojawia się na ostatnią miarę trzeciego taktu. Jest to czterotaktowa fraza złożona z dwóch symetrycznych motywów, w której ma miejsce zapowiedź tytułu. „Stojący świerk" został zaakcentowany poprzez wykorzystanie fermaty. Jej celem jest podkreślenie znaczenia słowa, na potrzeby którego została wykorzystana. Pierwszy fragment, zwieńczony fermatą, ma charakter pytający. Drugi natomiast pełni rolę odpowiedzi zawieszonej na dominancie. Oznacza to wykorzystanie dwóch figur retorycznych. W pierwszej kolejności zastosowanie znalazło *syncopatio catachrestica* ukazane w postaci fermaty. Następnie kompozytor zakończył frazę na dominancie pozostawiając ją bez rozwiązania. Wspomniana praktyka znajduje zastosowanie również w późniejszych wersetach. Na przestrzeni kolejnego odcinka (t. 8-11: *ihn schläfert*[1347]) linia melodyczna głosu wokalnego została przejęta przez partię fortepianu i poprzedzona trzytaktowym wstępem instrumentalnym. Jak zauważymy, nie było przypadkowym oddzielenie tej części jednego wersu od pozostałej. Drugie ze słów zostało oparte na krótkich wartościach – ćwierćnuta z kropką i ósemka – po czym zapadła długa cisza. Figura ta służy podkreśleniu poruszanych treści. Akordowa faktura towarzysząca przeprowadzeniu uległa rozbudowaniu. Kompozytor zmodyfikował również strukturę harmoniczną poprzez dźwięki opóźniające.

[1345] „Gdy słońca blask nad morza lśni głębiną myślę o tobie miły; wzywałam cię gdy księżyc niebem płynął i zdroje się srebrzyły"
[1346] „Wśród nagich skał świerk stoi"
[1347] „I śpi"



Przykład 158: *Ein Fichtenbaum steht einsam op. 50 nr 5* (t. 1-5)

Kolejny odcinek (t. 11-13) stanowi zapowiedź dla nieco dłuższej, czterotaktowej frazy. Ponownie pojawia się motyw dwudźwiękowy zaprezentowany kolejno we wszystkich głosach. Stanowi on przygotowanie do skoku o kwartę. Słowa: *mit weißer Decke umhüllen ihn eis und Schnee*[1348] (t. 13-17) rozpoczynają się od skoku o kwintę zwiększoną, co stanowi interwał, wokół którego oscyluje ten fragment linii melodycznej.

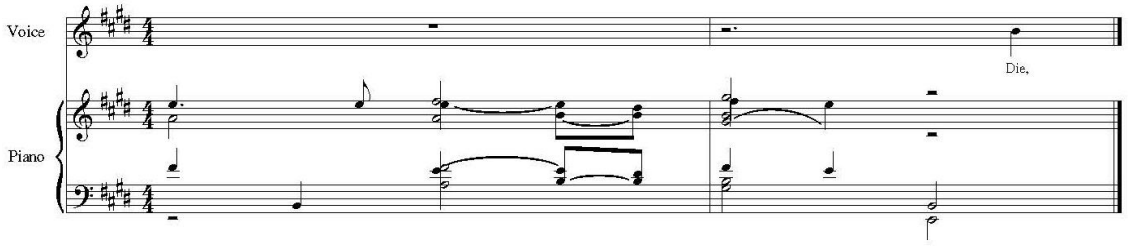


Przykład 159: *Ein Fichtenbaum steht einsam op. 50 nr 5* (t. 11-14)

Wraz z t. 18 rozpoczyna się zwieńczenie początkowego odcinka muzycznego. Zawiera on wyraźny charakter kadencyjny. Podkreśla to również warstwa rytmiczna, poprzez zawiedzenie ostatniego dźwięku na jej rozwiązaniu. Do jego utworzenia kompozytor wykorzystał początkowy materiał w postaci ruchu sekstolowego. Pojawia się także modulacja będąca impulsem kolejnego wprowadzenia linii wokalnej. Prezentowana jest w postaci dwutaktowego odcinka, fragment zwieńczony dwutaktową frazą instrumentalną, a w warstwie motywicznej został wykorzystany materiał z wcześniejszych taktów. W t. 21-22 ma miejsce pierwszy werset drugiej zwrotki: *Er träumt von einer Palme*[1349]. Fragment ten ma charakter recytatywny, został bowiem oparty niemal wyłącznie na jednym dźwięku. Słowo „sen" zostało wyrażone za pomocą

[1348] „Pod przykryciem, pod przykryciem i śniegu i lodu"
[1349] „Śniło mu się o palmie wysmukłej"

półnuty, co oddaje znaczenie tego wyrażenia. Głos wokalny powraca następnie w t. 25: *Die, fern im Morgenland, einsam*[1350]. Wyraz „samotność" został wyeksponowany za pomocą akordu F-dur z septymą, bez rozwiązania w partii fortepianu. Następnie ma miejsce modulacja do tonacji E-dur. W t. 27 kończy się sześciotaktowy fragment o strukturze zbliżonej do recytatywu. Zmianie ulega także warstwa instrumentalna towarzysząca głosowi. Punkt kulminacyjny, rozpoczynający się od zmiany tonacji, budowany jest za sprawą dynamiki (*forte*), wysokości dźwięków i opóźnień akordowych.
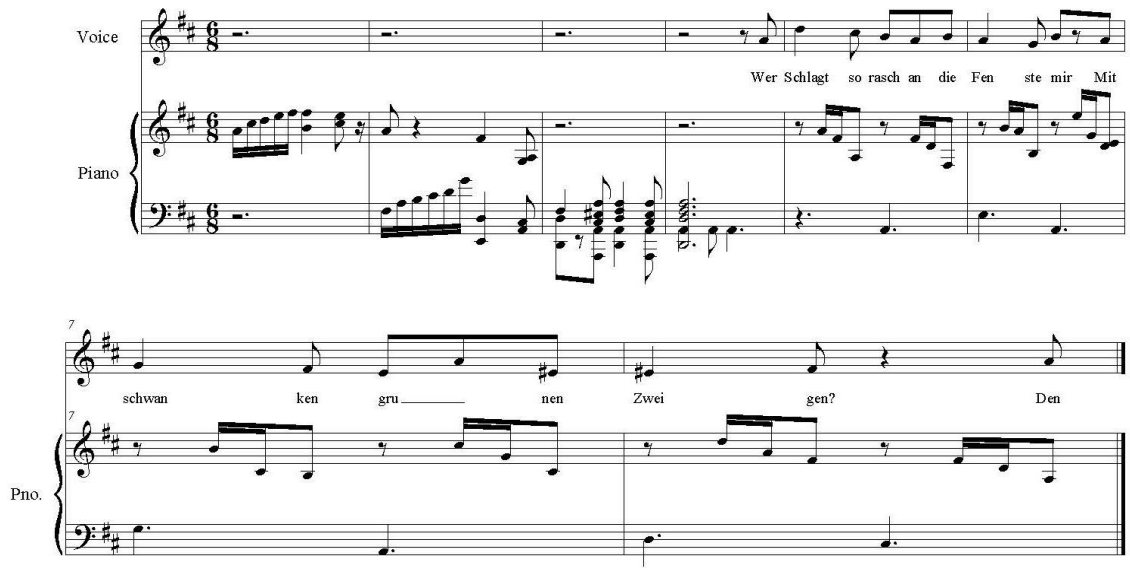


Przykład 160: *Ein Fichtenbaum steht einsam op. 50 nr 5* (t. 32-33)

Rozładowanie napięcia następuje poprzez obniżenie ambitus linii melodycznej, bowiem kolejne fragmenty wokalne zakończone są coraz niższymi dźwiękami. Utwór został zwieńczony czterotaktową frazą instrumentalną, której struktura opiera się na wykorzystanych wcześniej motywach. *Ein Fichtenbaum steht einsam op. 50 nr 5* odznacza się prostą budową dwuczęściową, co zostało ukazane poprzez zmianę trybu i tonacji.

Ostatnia pieśń, *Morgenlied*[1351], została zapisana w tonacji D-dur i metrum 6/8, z oznaczeniem *Allegro giocoso.* Utwór rozpoczyna się czterotaktowym wstępem instrumentalnym, którego struktura została oparta na dwóch motywach: sześciodźwiękowym, szesnastkowym pochodzie wznoszącym i zwrocie kadencyjnym na motywice drugiej części wcześniejszych taktów. Głos wokalny rozpoczyna swoją ekspozycję w przedtakcie do t. 5. Jest to falująca melodyka za sprawą rytmu i osadzenia w metrum trójdzielnym. Pod koniec ośmiotaktowego odcinka, w warstwie akompaniamentu, pojawia się zwrot kadencyjny.

[1350] „Paproć samotna rano"
[1351] „Pieśń poranna"



Przykład 161: *Morgenlied op. 50 nr 6* (t. 1-8)

Fragment obejmuje tekst pierwszej zwrotki: *Wer schlägt so rasch an die Fenster mir mit schwanken, grünen Zweigen? Der junge Morgenwind ist hier, und will sich lustig zeigen*[1352]. Pierwszy odcinek wokalno-instrumentalny zwieńczony jest fragmentem fortepianu solo. Jego struktura przypomina początek utworu. Linia melodyczna głosu wokalnego ma charakter wznosząco-opadający, dzięki czemu kompozytor oddaje dźwięki wiatru i kołysania.

Kolejna fraza wokalno-instrumentalna (t. 17-24) to ośmiotakt, liczący dwa pierwsze wersy drugiej zwrotki: *Heraus, heraus, du Menschensohn! So ruft der kecke Geselle*[1353]. Opiera się na analogicznych założeniach. Motywika głosu solowego została skonstruowana z rytmu ósemkowo- ćwierćnutowego. Rozpoczyna się na słabej części taktu, od skoku o kwartę. Linia melodyczna została wzbogacona o drobniejsze wartości szesnastkowe i rytm punktowany. Następnie w t. 29-48 można zauważyć istotne podobieństwo do t. 5-24.

Hörst du die Käfer sum men nicht? Hörst dud as Glas nich Klirzen

Wenn się betaübt von Duft und licht, Fart an die scheiben schwirzen?
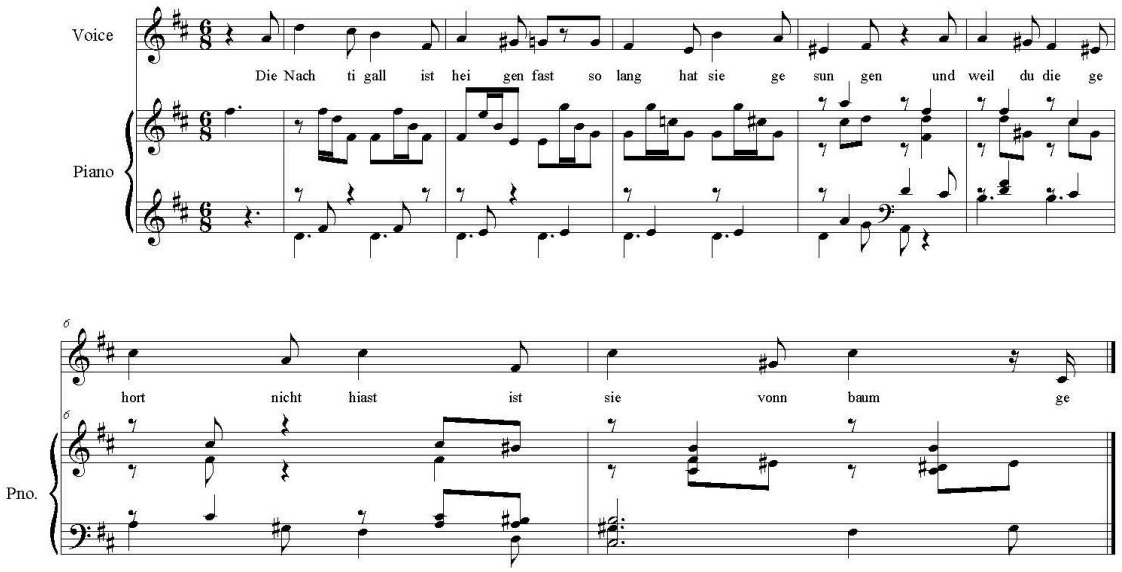
Die Sommerstroklen stehlen sich behede durch Blätten und Ranken.

Und necken auf Deinem Lagen sich mit blendem Schweben und schwanken.

[1352] „Który uderza mnie tak szybko w okna, z kołyszącym się zielonym wężem? Młody poranny wiatr jest tutaj, i chce się pokazać zabawnie”

[1353] „Z was synu człowieczy tak bezczelny człowiek”

Struktura melodyczno-rytmiczna względem poprzednika nie uległa większym zmianom. W niektórych miejscach inaczej prowadzona jest linia melodyczna, jednak za każdym razem pojawia się w podobnym schemacie harmonicznym. Istotna zmiana charakteru następuje z rozpoczęciem *piu lento* w t. 53. Odcinek rozpoczynający się w tym miejscu wykorzystuje znany już sposób prowadzenia zarówno głosu wokalnego, jak i partii instrumentalnej. Zwolnienie tempa i przelegowanie ósemek na 3 i 4 miarę taktu wzmacniają wrażenie kołysania.



Przykład 162: *Morgenled op. 50 nr 6* (t. 53-59)

Tuż po tym rozpoczyna się łącznik pełniący jednocześnie rolę modulacji do tonacji Fis-dur. Jego struktura zbliżona jest do analogicznych fragmentów we wcześniejszej fazie utworu. Ostatni fragment (t. 65-72), opiera się na materiale zaczerpniętym z t. 17-24 i 41-48. Istotnym elementem odróżniającym go od poprzednich jest obecność najważniejszego punktu kulminacyjnego, w którym został zastosowany najwyższy dźwięk dla całego utworu - g^2. Utwór kończy siedmiotaktowa fraza instrumentalna, w której zastosowane zostały wszystkie charakterystyczne dla utworu motywy melodyczno-rytmiczne.

Pieśni zawarte w opus 50 Józefa Wieniawskiego stanowią syntezę jego twórczości wokalno-instrumentalnej. Dostrzegamy w nich ścisłe zachowanie relacji pomiędzy słowem, a dźwiękiem. Kompozytor w pełni podporządkowuje warstwę muzyczną tekstowi, starannie dobierając metrum, tonacje oraz wykorzystując figury retoryczne służące ilustracji poszczególnych słów, wymagających bardziej wyrazistego

zaakcentowania. Sięgnięcie po poezję jednego z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu *Sturm und Drank* sytuuje Wieniawskiego w wąskim gronie przedstawicieli polskiej liryki wokalnej, a jednocześnie ukazuje jego dążenia do zajęcia miejsca w gronie czołowych twórców liryki wokalnej w ówczesnej Europie.

5.4. Twórczość symfoniczna

Literatura symfoniczna w dorobku kompozytorskim Józefa Wieniawskiego zajmuje szczególne miejsce. Stanowi wyróżnik jego twórczości, czym nie może poszczycić się prawie żaden inny polski artysta działający w II poł. XIX wieku. Wyjątek w tym względzie stanowi Władysław Żeleński czy Zygmunt Noskowski.

Poddając charakterystyce twórczość symfoniczną lubelskiego kompozytora warto zwrócić szczególną uwagę na *Symfonię D-dur op. 49*, zawierającą najistotniejsze elementy jego stylu w tej warstwie dorobku muzycznego. Ciekawe są też losy rękopisu tego utworu, który obecnie uznaje się za zaginiony. Należy jednak przypuszczać, że jeszcze za życia Wieniawski przekazał go do biblioteki WTM, o czym świadczy umieszczenie go w przedwojennej publikacji[1354] Feliksa Starczewskiego[1355]. O utworze tym wspomina także Delcroix w pierwszej biografii kompozytora: „Mieliśmy okazję usłyszeć <<Symfonię>> 5 kwietnia 1900 roku w Grande Harmonie, pod batutą kompozytora i zachowaliśmy do dziś wspomnienie o prezentacji tego niezwykłego dzieła, tak słusznie kwalifikowanego przez <<L'Indépendance Belge>> jako <<urzekające i malownicze>>, co pokazuje, że nauka nie wyklucza inspiracji. Nic dziwnego, że autor dyrygował swoim dziełem w sposób najznakomitszy: ale to co nas zdziwiło, to że Wieniawski wyreżyserował swoje dzieło po zaledwie jednej próbie, gdyż druga została specjalnie przeznaczona na akompaniamenty dzieł na pianino, dyrygowane przez nieodżałowanego Franza Servais”[1356]. Strukturę utworu przedstawia tabela (Tab. 7):
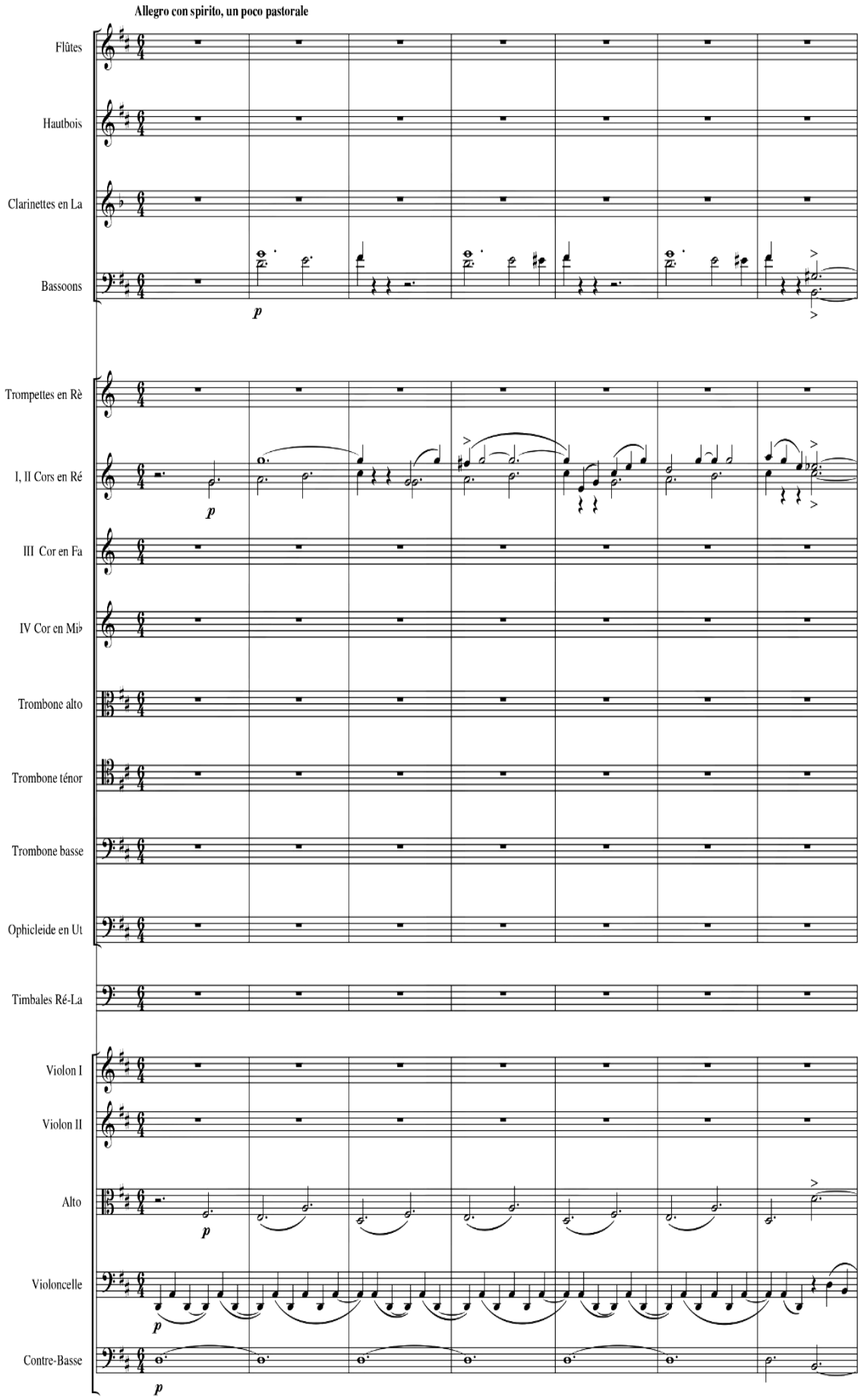
[1354] F. Starczewski, *Spis numerowy utworów znajdujących się w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*, Warszawa 1932, s. 107.
[1355] Feliks Starczewski (1868-1946) – kompozytor, historyk muzyki, publicysta, pianista, L. Błaszczyk, *Feliks Starczewski*, PSB 42, s. 284-286.
[1356] L. Delcroix, *Joseph Wieniawski*, s. 11.
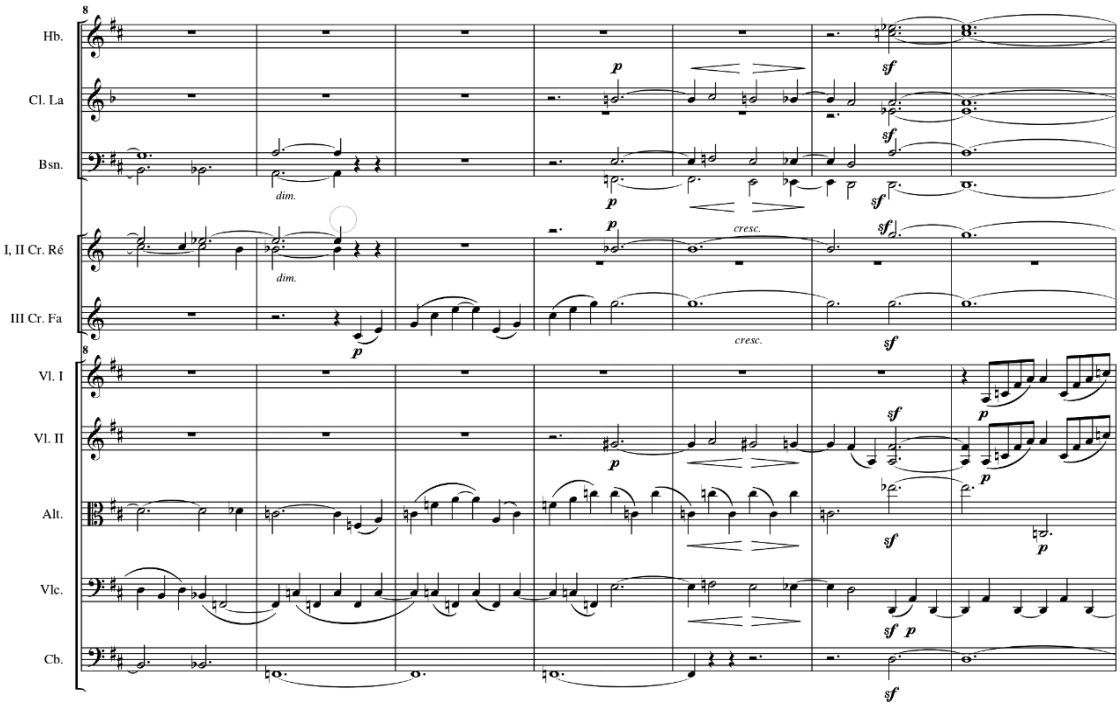
Część	Tonacja	Liczba taktów	Metrum
I. Allegro con spirito, un poco pastorale	D-dur	405	6/4
II. Andante molto cantabile	B-dur	118	4/4
III. Scherzo	g-moll	337	3/4
IV. Finale. Allegro energico e risoluto	D-dur	388	4/4

Tabela 7: Struktura *Symfonii op. 49* Józefa Wieniawskiego

Konstrukcja utworu pod względem formalnym w pełni odpowiada *V Symfonii c-moll op. 67* Ludwika van Beethowena z 1808 roku. Wieniawski nie stroni jednak od bardziej mu współczesnych rozwiązań dotyczących przede wszystkim warstwy harmonicznej. Widać to już w doborze tonacji dla poszczególnych części. Tonacja *Andante molto cantabile* jest odległą dla *Allegro con spirito, un poco pastorale*, jednak już mollsubdominantą dla pierwotnej tonacji utworu, co znajdzie odzwierciedlenie w poszczególnych częściach kompozycji.

Pierwsza część rozpoczyna się od ekspozycji I w pierwszej i drugiej waltorni, której towarzyszą altówki, wiolonczele i kontrabasy. Od samego początku została opatrzona linią melodyczną o charakterze ostinatowym. Jego prezentacja odbywa się w głosie wiolonczeli.


Allegro con spirito, un poco pastorale
Flûtes
Hautbois
Clarinettes en La
Bassoons
Trompettes en Rè
I, II Cors en Ré
III Cor en Fa
IV Cor en Mi♭
Trombone alto
Trombone ténor
Trombone basse
Ophicleide en Ut
Timbales Ré-La
Violon I
Violon II
Alto
Violoncelle
Contre-Basse
p
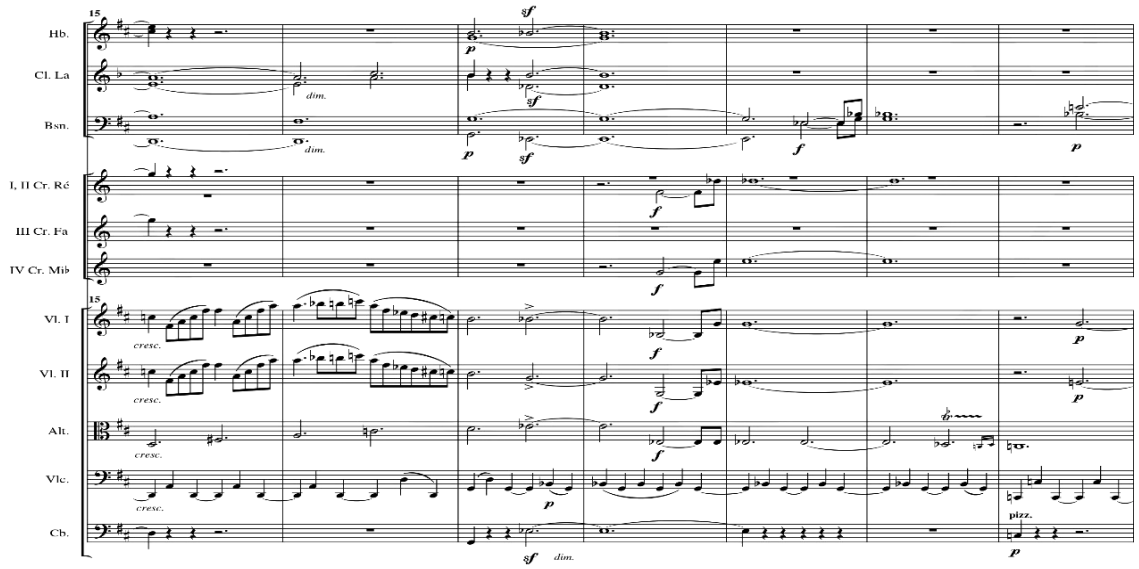


Przykład 163: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 1-8)

Kolejny obszerny odcinek stanowi łącznik doprowadzający do ponownego pokazania T. I. Wyodrębnić w nim można kilka mniejszych fraz. Takty 9-16 to fragment, w którego konstrukcji istotną rolę odgrywają pasaże, mające swój początek w wiolonczelowym *ostinato.* Począwszy od taktu 13 kompozytor w umiejętny sposób buduje napięcie. Wraz z taktem 17 następuje jego rozładowanie za sprawą zmiany faktury na akordową oraz zwrotowi harmonicznemu w postaci rozwiązania akordu G-dur na Es-dur, którego znaczenie zostaje podkreślone za pomocą rytmu: półnuta przelegowana z ósemką i ósemka. Zabieg ten świadczy o biegłości harmonicznej Wieniawskiego, jak również o swobodnym jej traktowaniu poprzez następstwo odległych od siebie akordów. Wieniawski w ten sposób, podobnie jak Bruckner[1357] czy Mahler[1358], wykracza poza obszar skalowłaściwy celem wzbogacenia czynnika harmonicznego. Pojawiający się zwrot interwałowy tutaj nawiązuje do motywu czołowego z T. I.
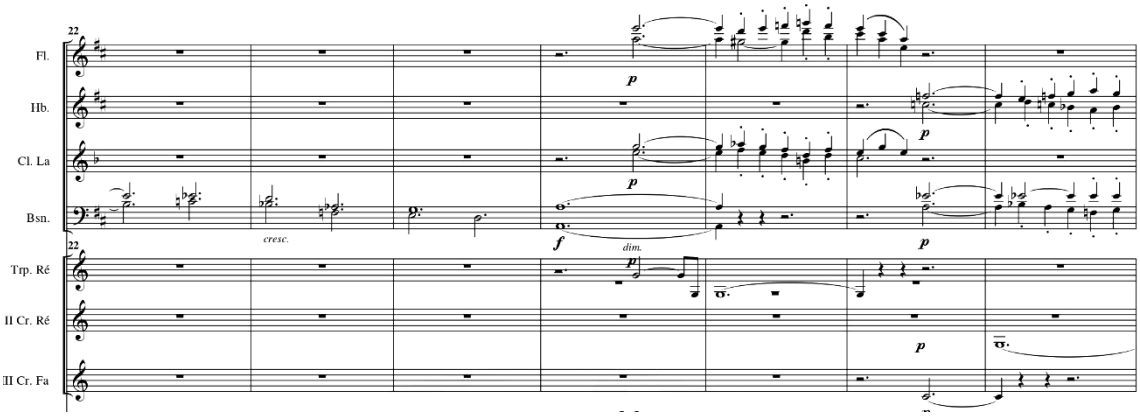
[1357] Anton Bruckner (1824-1896) – austriacki kompozytor i organista, neoromantyk, przedstawiciel klasycznego romantyzmu, https://www.britannica.com/biography/Anton-Bruckner (dostęp: 2.06.2019).

[1358] Gustaw Mahler (1860-1911) – austriacki kompozytor i dyrygent doby neoromantyzmu, *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (red.), Warszawa 1995, s. 519.
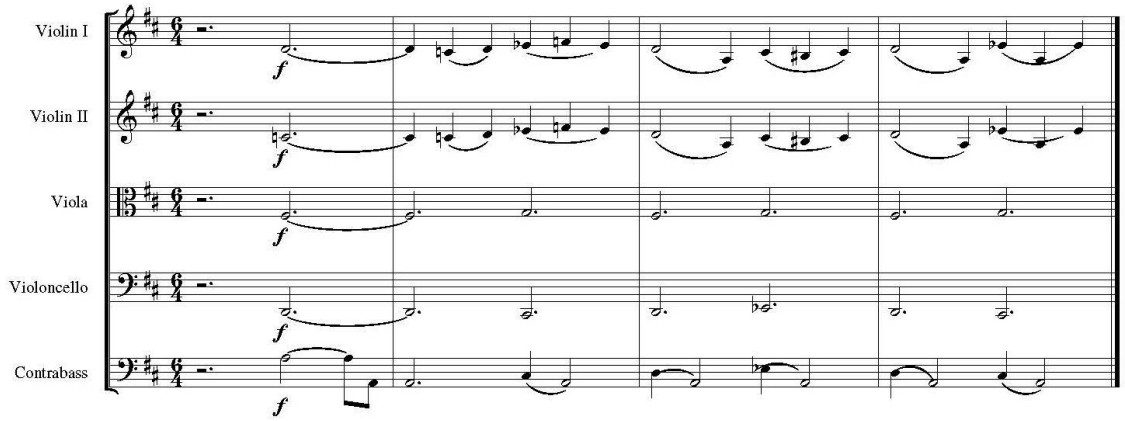


Przykład 164: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 15-21)

W taktach 21-36 użyta została szesnastotaktowa fraza złożona z dwóch mniejszych ośmiotaktowych odcinków. Pierwsza fraza (poprzednik) doprowadza do wewnętrznej kulminacji, druga (następnik) została skonstruowana w oparciu o dwa dwutaktowe odcinki, przeznaczone dla instrumentów dętych drewnianych. Istotnym elementem jest też rytmika ćwierćnutowa prowadzona w artykulacji *staccato.*
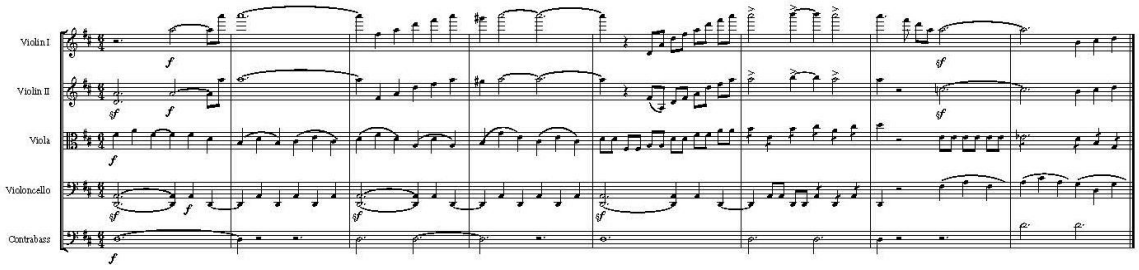


Przykład 165: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 25-28) instr. dęte

Drugi ośmiotakt (t. 29-36) stanowi pracę motywiczną opartą na najważniejszych fragmentach ostatnich taktów. Linia melodyczna kontrabasów została zbudowana na dwóch rytmach: półnucie przelegowanej z ósemką i ósemce oraz ćwierćnucie z półnutą. Linia 1 i 2 skrzypiec, prowadzona w *unisono*, wykorzystuje strukturę ruchu ćwierćnutowego oraz zależności interwałowe charakterystyczne dla początkowego *ostinato* wiolonczeli.
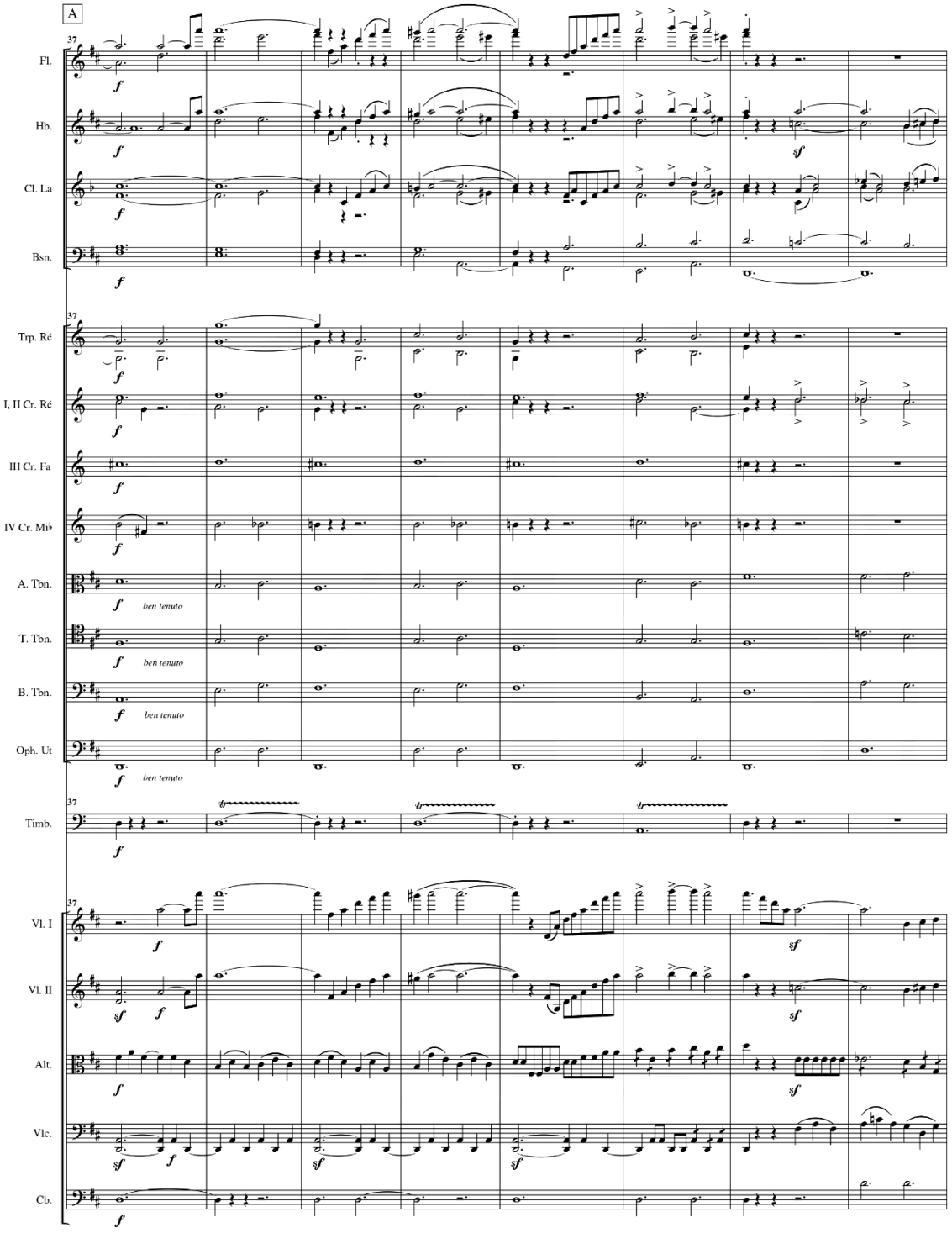


Przykład 166: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 29-32) kwintet smyczkowy

Pierwszy temat powracający w takcie 37 zostaje zaprezentowany w oktawie dwu- i trzykreślnej przez instrumenty dęte drewniane. Jego struktura została wzbogacona fakturalnie, co podkreślają pasaże wraz z charakterystycznymi dla wcześniejszego łącznika rytmami. Fraza została wydłużona do dziesięciu taktów.
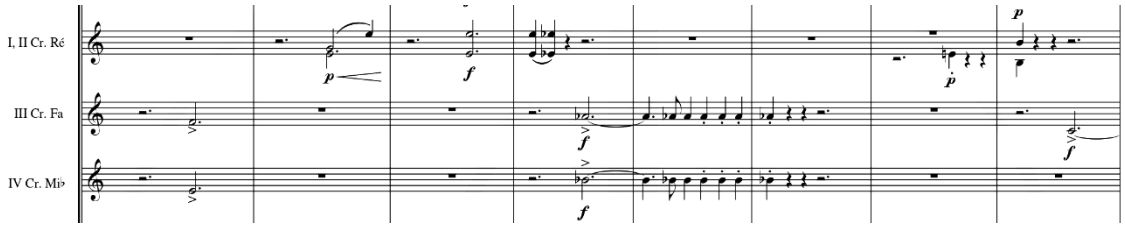


Przykład 167: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 37-44)

Podsumowanie ekspozycji T. 1 stanowi odcinek obejmujący takty 47-70. Także tu możliwe jest wyodrębnienie dwóch niezależnych fragmentów. Pierwszy z nich to ośmiotakt, którego struktura została oparta na progresji melodyczno-rytmicznej. Rytm – ćwierćnuta z kropką, trzy ósemki, półnuta i ćwierćnuta – powtarza się siedmiokrotnie w instrumentach smyczkowych oraz dętych drewnianych. Dwie pierwsze repetycje wykorzystują te same dźwięki, co służy budowaniu odpowiedniego napięcia i dramaturgii.
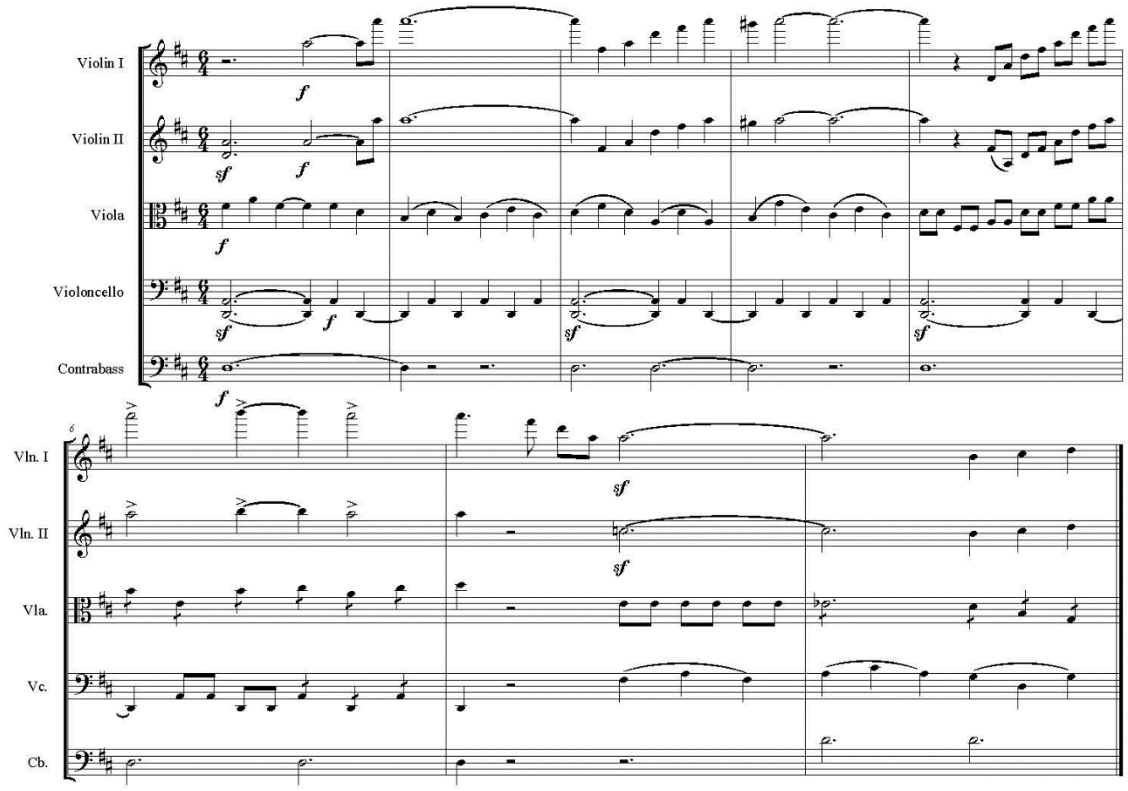


Przykład 168: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 37-44)

Znajdujący się dalej szesnastotaktowy odcinek (t. 55-70) stanowi podsumowanie poprzedniego fragmentu i zapowiada wejście drugiego tematu. Istotną rolę odgrywa motyw złożony z ćwierćnutowej repetycji *staccato* jednego dźwięku.
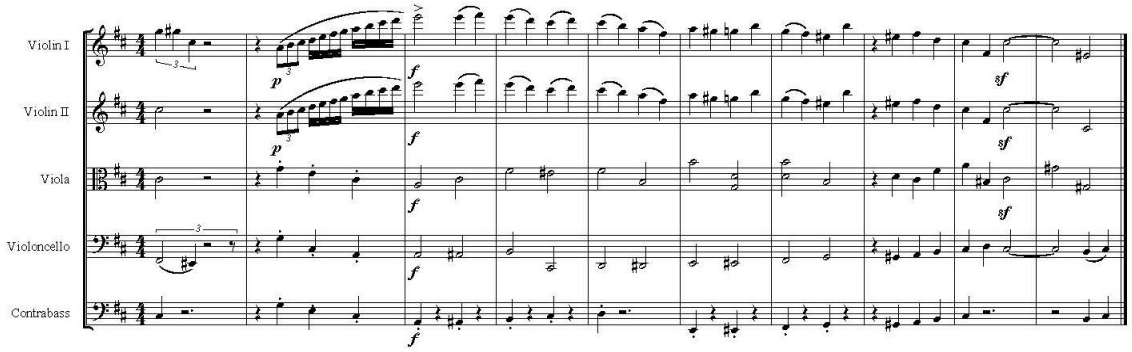


Przykład 169: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 55-57) waltornia

Ekspozycja T. II rozpoczyna się w takcie 71. Prezentowany jest on przez kwintet smyczkowy z wyłączeniem kontrabasów. Ośmiotaktowa fraza składa się z dwóch mniejszych, symetrycznych odcinków. Pierwszy, złożony jest z melodii wpisanej w harmonikę akordów fis-moll i h-moll, a drugi skonstruowany w oparciu o akordy A-dur i h-moll septymowy.
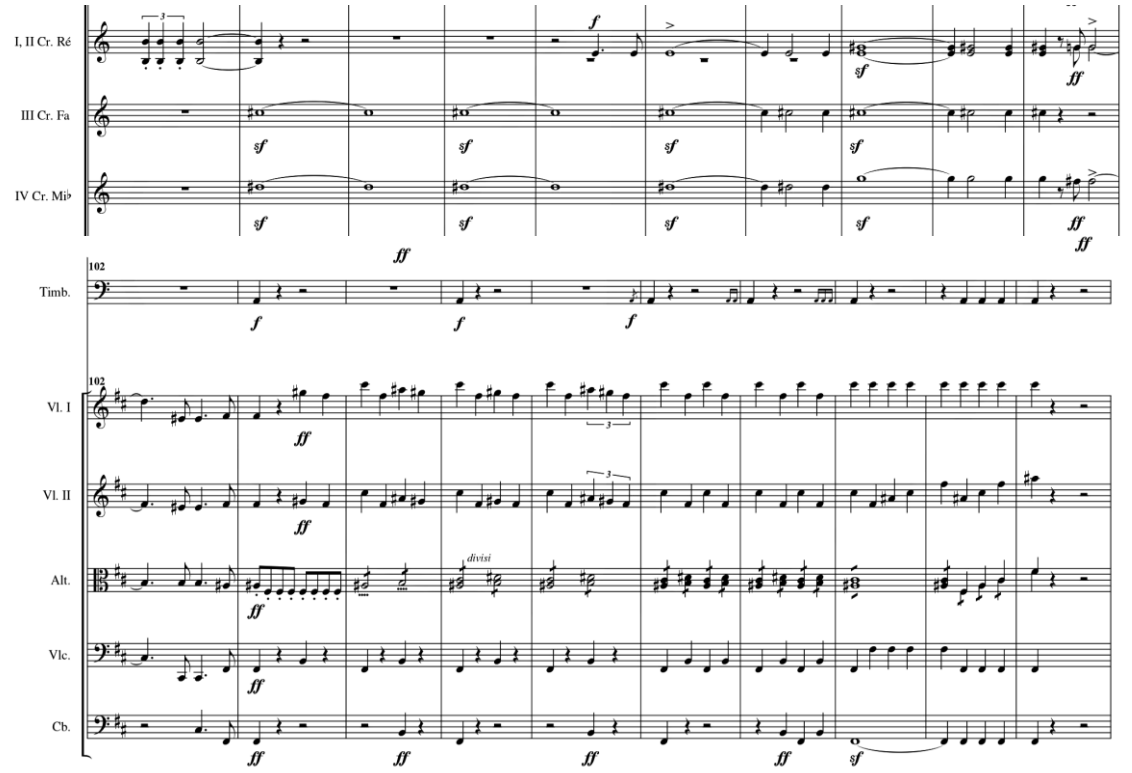


Przykład 170: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 37-44) kwintet smyczkowy

Następujący po ekspozycji T. II fragment stanowi podsumowanie całości. Składa się on z czterech mniejszych odcinków. Początkowy sześciotakt (t. 79-84) stanowi odpowiedź na T. II. Odcinek od t. 83 do 102 do dwa dziesięciotakty, które każdorazowo rozpoczynają się dwutaktowym wstępem.
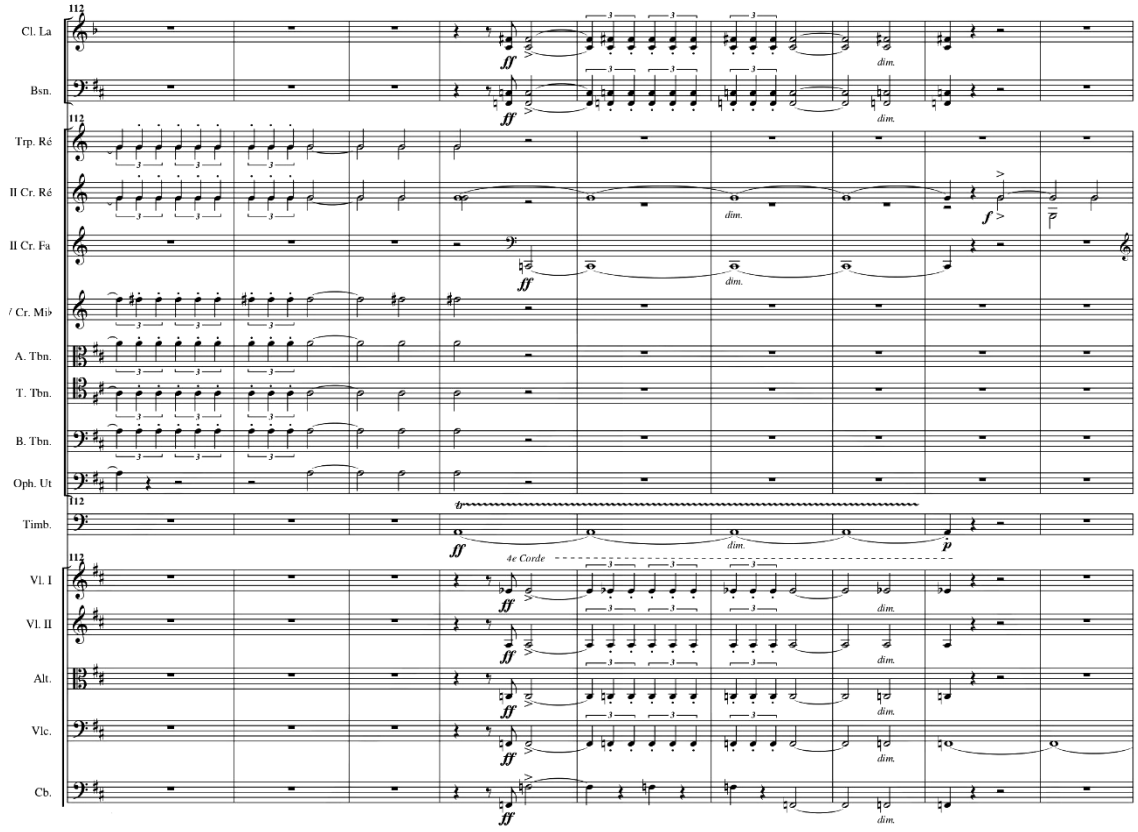


Przykład 171: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 83-92) kwintet smyczkowy

Takty 103-110 stanowią *Kodę* ekspozycji. Wszystkie instrumenty w *tutti* zostały dopełnione kotłami imitującymi rytm waltorni.
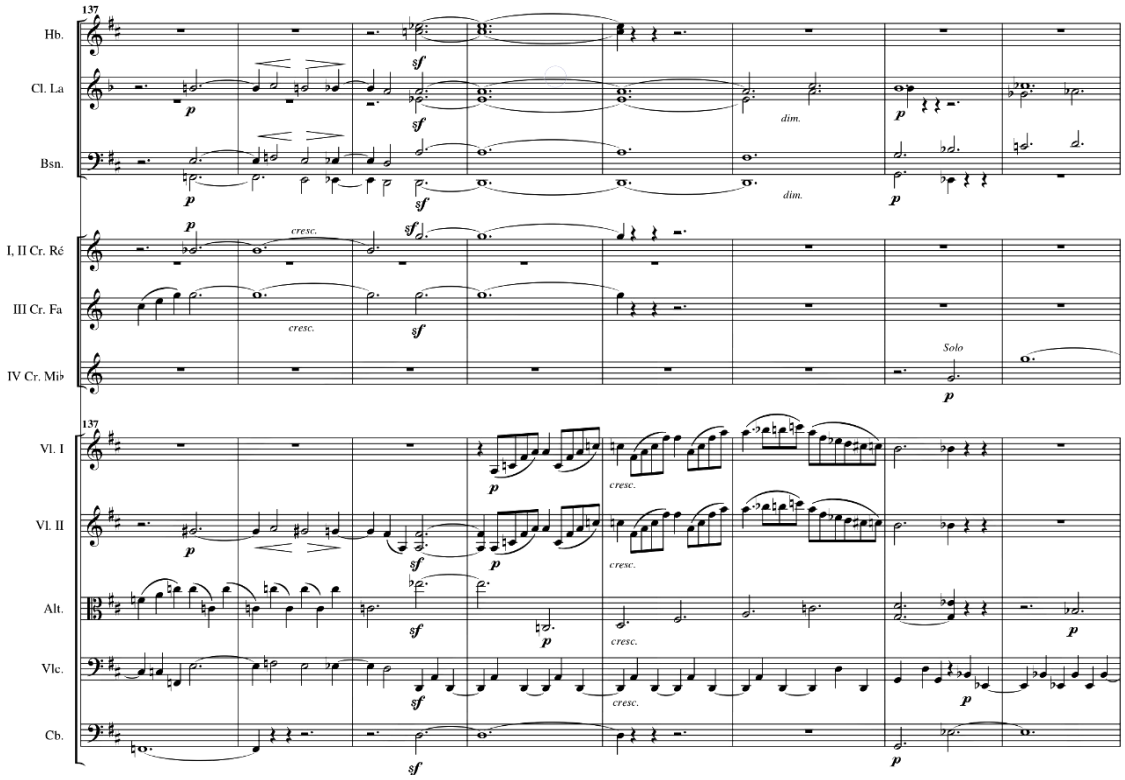


Przykład 172: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 103-111) waltornia 3 i 4, kotły, kwintet

W trakcie ostatniego odcinka ekspozycji (t. 111-126), dwukrotnie powracamotyw znany z t. 55-57, początkowo w instrumentach dętych blaszanych, a następnie w klarnetach, fagotach i kwintecie smyczkowym.
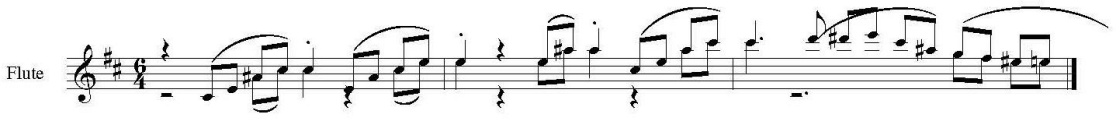


Przykład 173: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 112-120)

Wraz z początkiem t. 127 rozpoczyna się przetworzenie. Jego pierwsze szesnaście taktów to powtórzenie pierwszej części symfonii, niemniej jednak Wieniawski w przypadku kilku instrumentów posłużył się inną artykulacją. Dalej ponownie prezentowana jest fraza tematyczna, a sam temat przedstawiają waltornie.

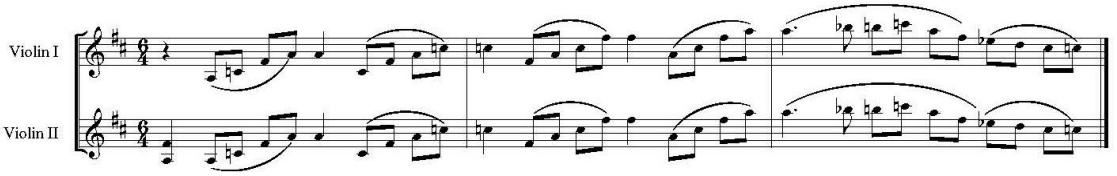


Przykład 174: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 141-144)

Szesnastotaktowa struktura melodyczna frazy nie uległa większym zmianom, jednak zostaje wpleciona nowa warstwa harmoniczna. Instrumentacja odcinka rozpoczynającego się w t. 154 ulega zmianie przede wszystkim w zakresie faktury, jak również za sprawą wymiany melodii poprzez korespondencję różnych grup instrumentów. Materiał zamiast skrzypiec prezentują flety.



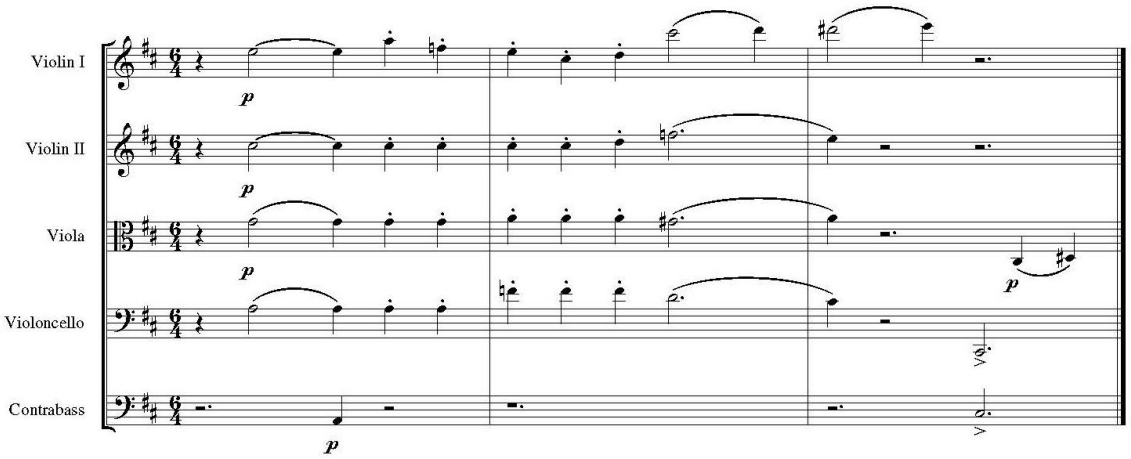
Przykład 175: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 156-158) flety



Przykład 176: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 140-142) skrzypce
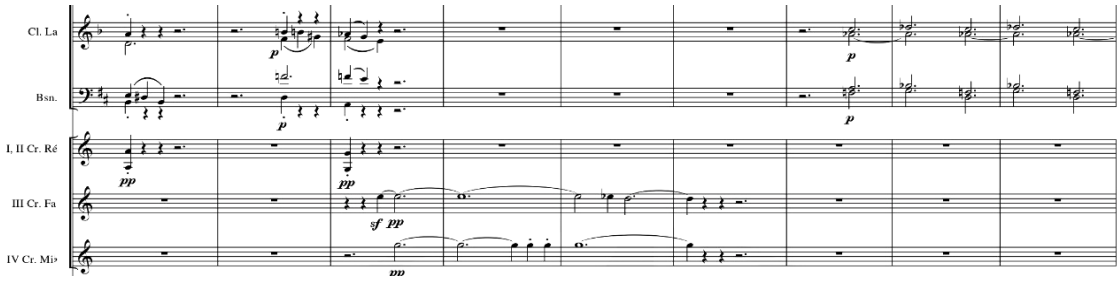
Pozostały materiał pierwszej części utworu przedstawia się w podobny sposób, bazując na kilku frazach składających się przeważnie z symetrycznej ilości taktów.

Jej ostatnim elementem jest repryza, którą wieńczy *Coda* (t. 261). Pomiędzy repetowanymi odcinkami zachodzą drobne zmiany rytmiczne i dynamiczne. W t. 261-285 został wykorzystany materiał z t. 29-53. Odcinek (t. 286-350) wykorzystuje materiał z t. 54-118. Fraza klarnetów i fagotów w ekspozycji w repryzie została przejęta przez kwintet smyczkowy.
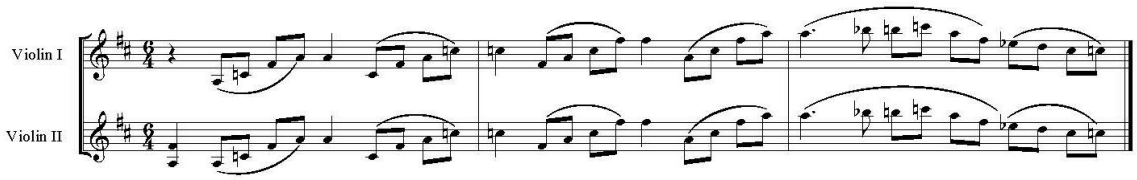


Przykład 177: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 289-291) kwintet smyczkowy

T. II w repryzie prezentują flety w towarzystwie innych instrumentów z grupy dętych drewnianych. Jego przeprowadzenie odbywa się w kwintecie.



Przykład 178: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 303-305) kwintet instr. dętych
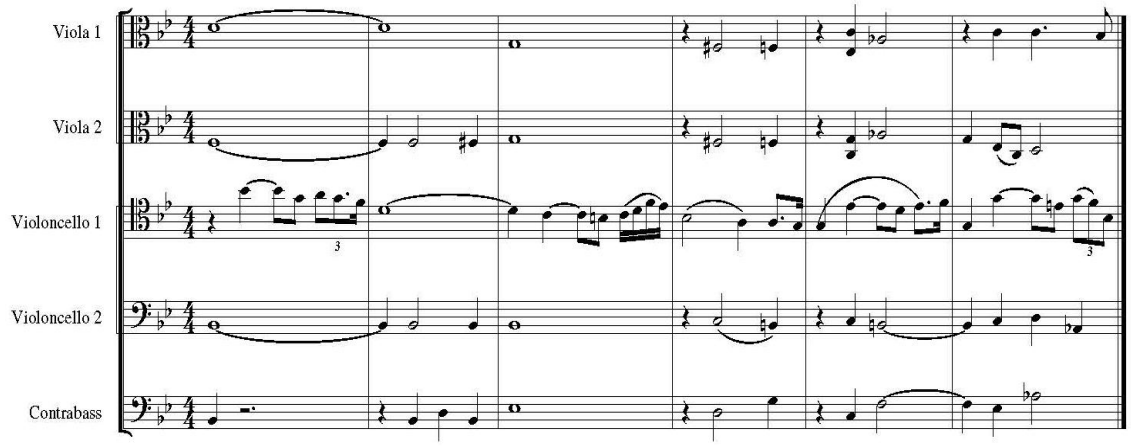
Coda I części rozpoczyna się w t. 387. Jej pierwsze cztery takty zostały oparte na przetworzeniu T. I. Faktura instrumentalna, począwszy od t. 391, zbudowana jest na pasażu akordu D-dur. Punkt kulminacyjny osiąga w t. 399. Utwór kończy się akordem tonicznym z opóźnieniem 4-3.



Przykład 179: *Symfonia op. 49 cz. 1* (t. 140-142)
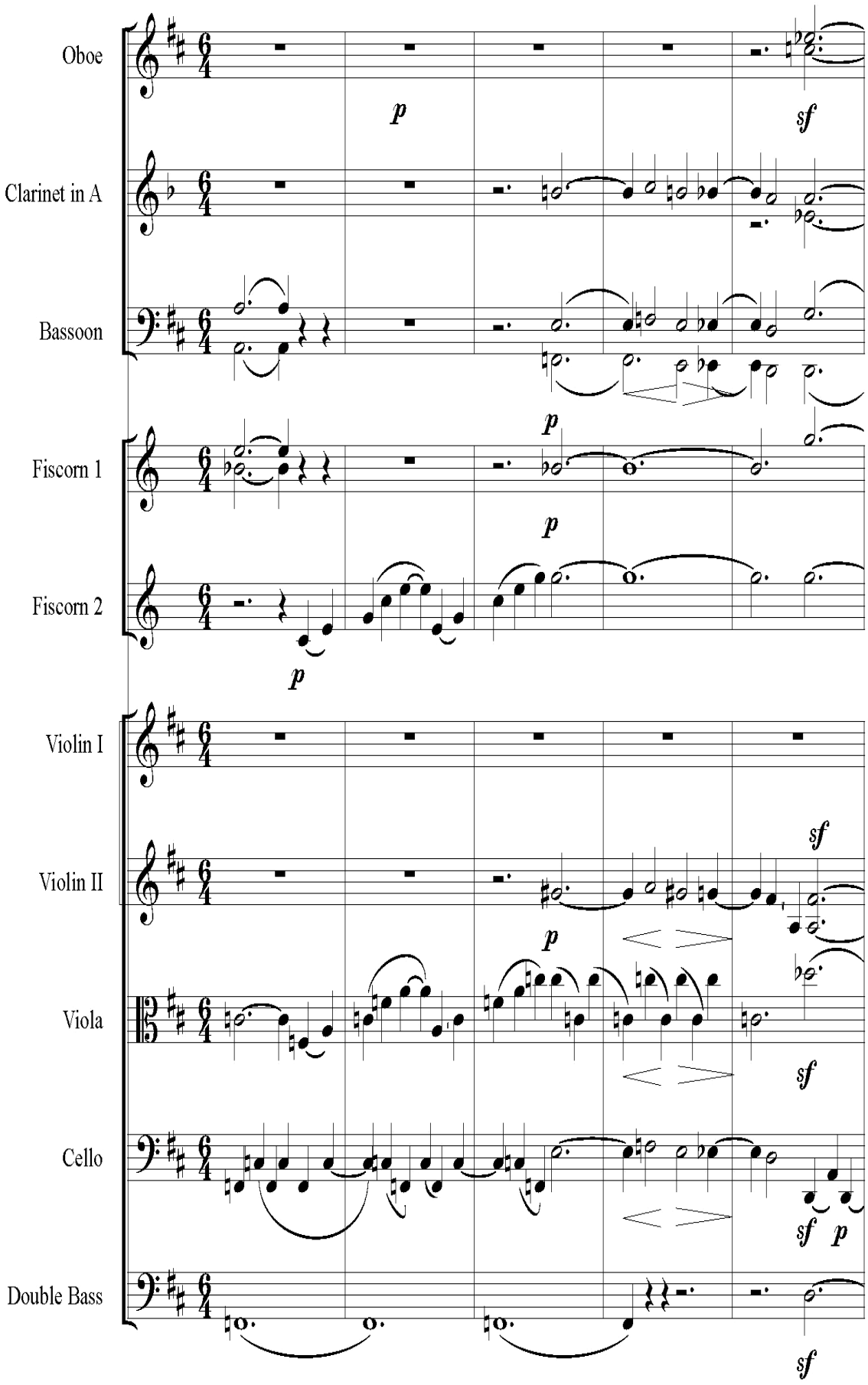
Część pierwsza *Symfonii D-dur op. 49* Józefa Wieniawskiego odznacza się strukturą charakterystyczną dla allegra sonatowego. Kompozytor pozostaje zatem wierny wzorcom pochodzącym od klasyków wiedeńskich.
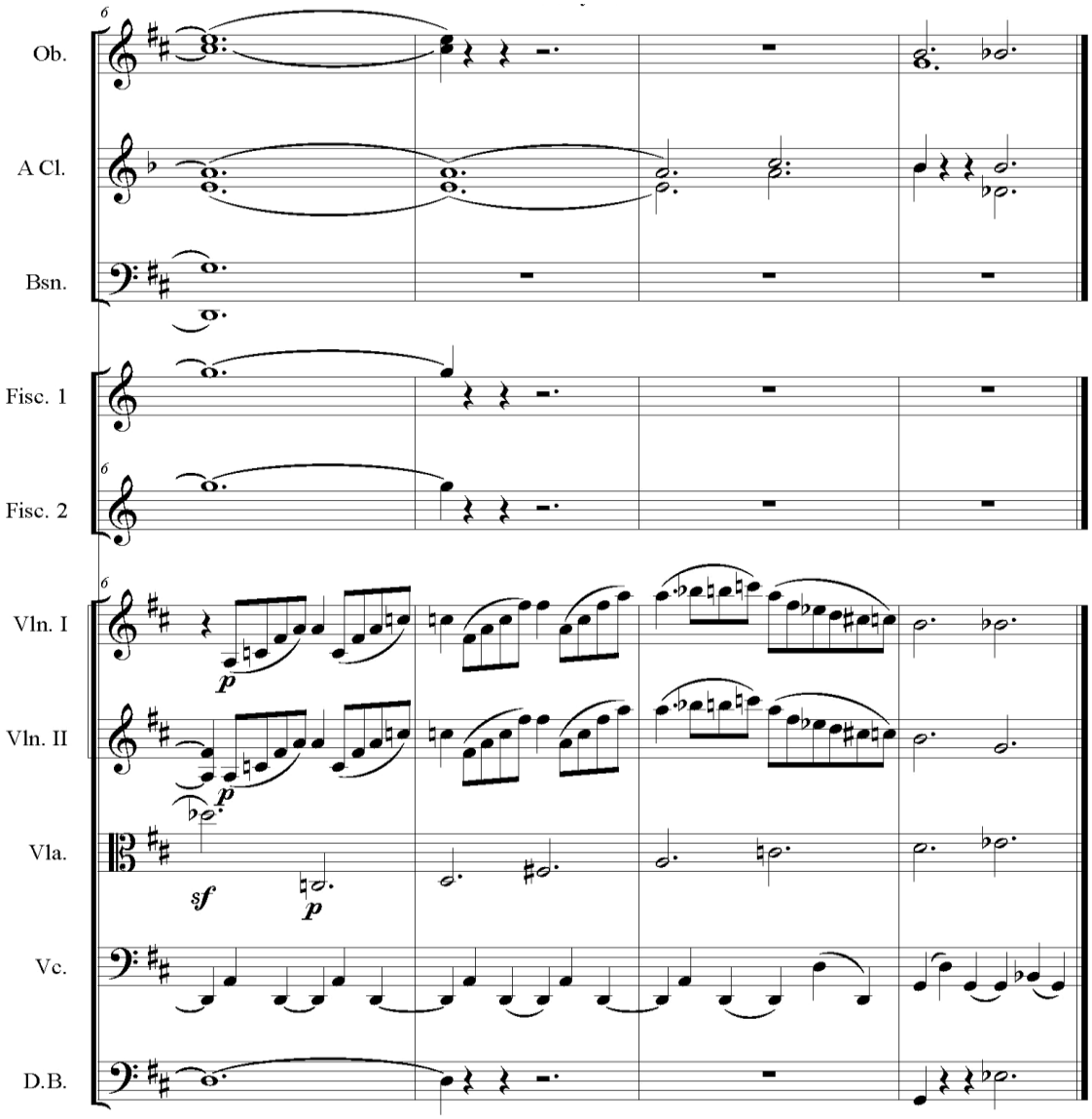
Część druga to *Andante molto cantabile* o symetrycznej budowie ABA' zakończonej *Kodą*. Część A w tonacji B-dur i metrum 4/4 obejmuje pierwsze 23 takty. Pierwszy ośmiotakt złożony jest z dwóch symetrycznych fraz. Linia melodyczna prowadzona jest na tle delikatnego akompaniamentu i przypomina początek *Andante con moto* – II część wspomnianej symfonii kompozytora z Bonn, w tonacji As-dur. Wieniawski, w odróżnieniu od Beethovena, nadał jej jednak ściśle symetryczną strukturę.



Przykład 180: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 1-6) altówki wiolonczele kontrabasy
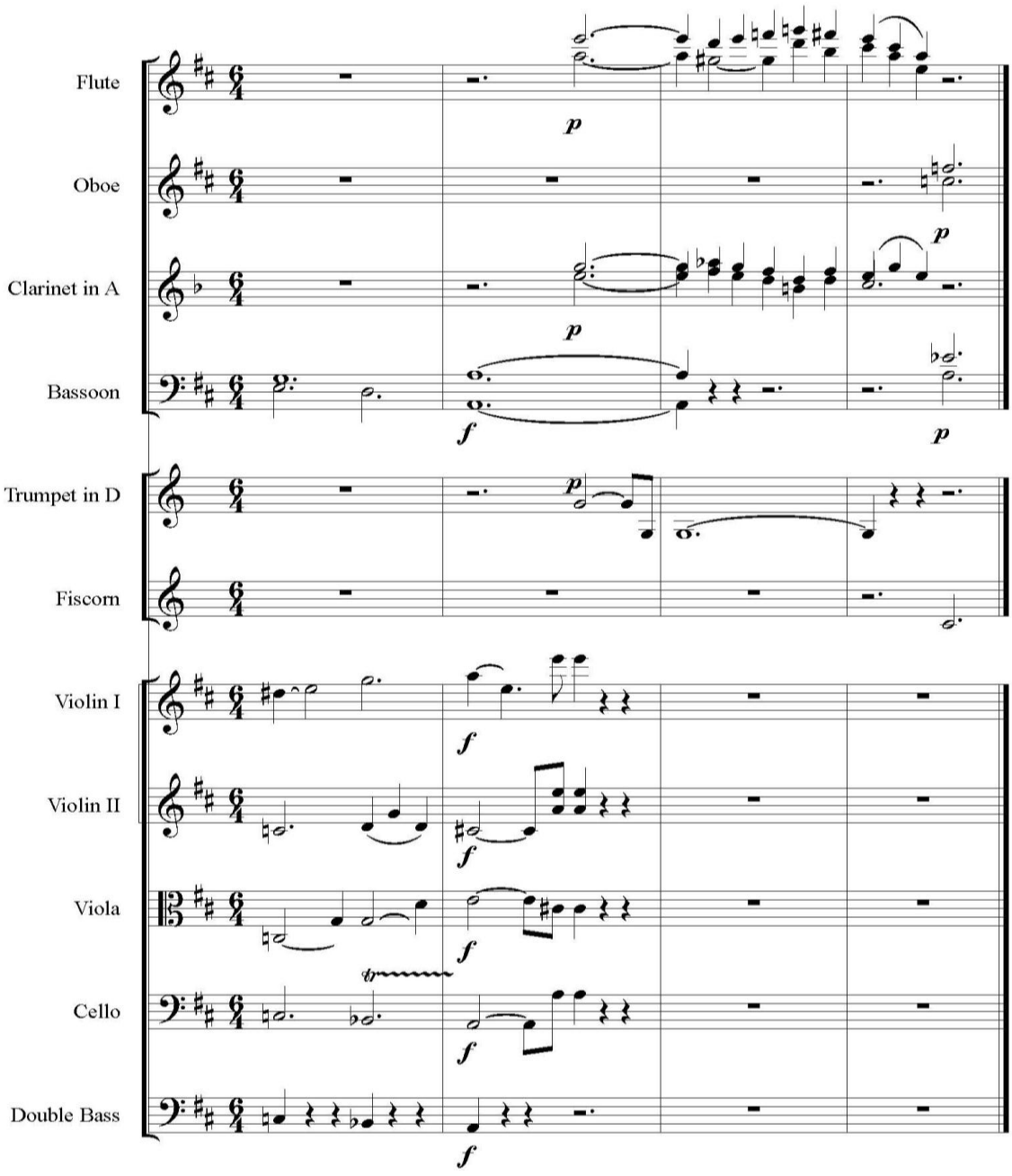
Kolejne cztery takty charakteryzują się kadencyjnym odniesieniem do linii melodycznej wiolonczeli przez I i II skrzypce. Od t. 13 linii melodycznej towarzyszy akompaniament. Rola ta została powierzona altówkom, a następnie drugim wiolonczelom.


Oboe
Clarinet in A
Bassoon
Fiscorn 1
Fiscorn 2
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
p
sf
p
p
p
sf
sf
sf
sf p
sf



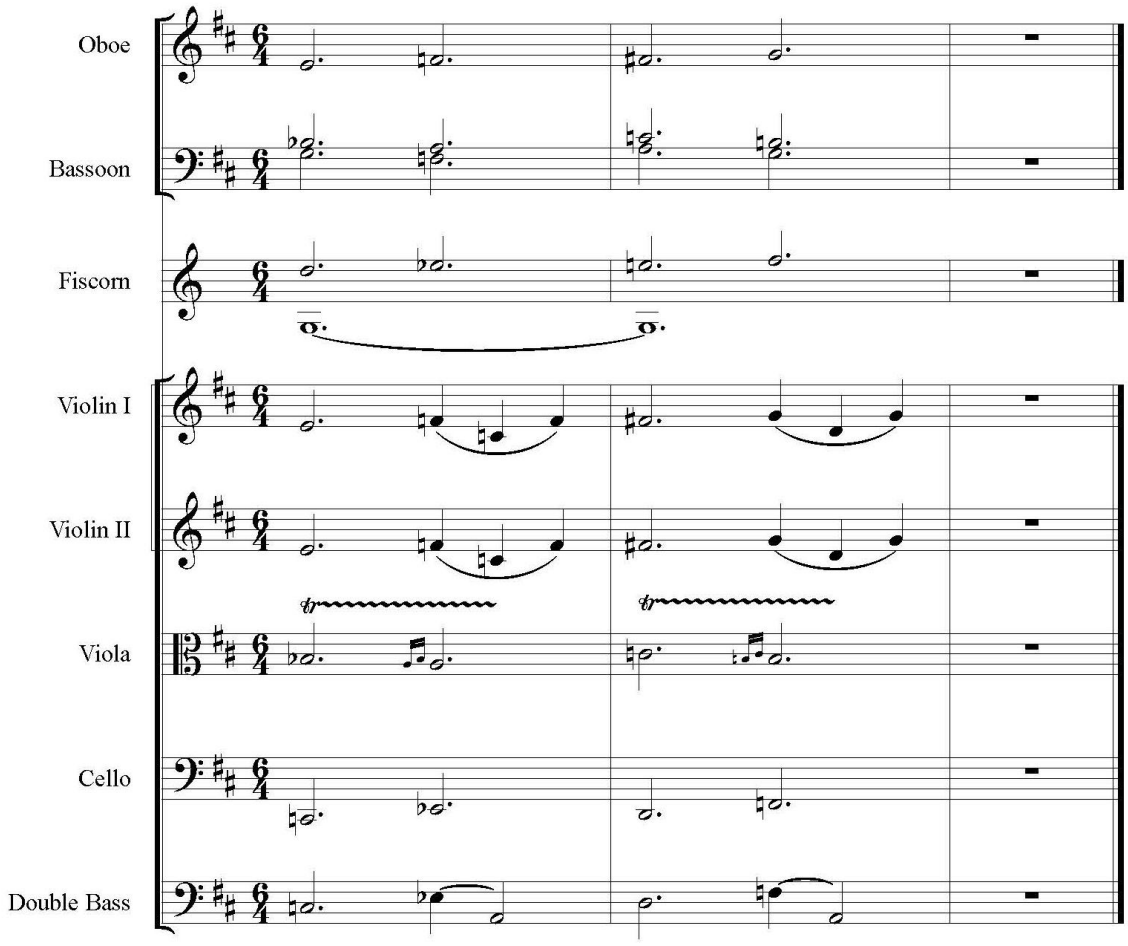
Przykład 181: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 9-17)

Część B rozpoczyna się od czterotaktowej frazy, której budowa została oparta na przewrotach akordu B-dur. Składają się na nią dwa motywy, w których melodię podejmują I skrzypce, w towarzystwie akompaniamentu II skrzypiec i altówek. Obydwa motywy kończą się zwrotem kadencyjnym.
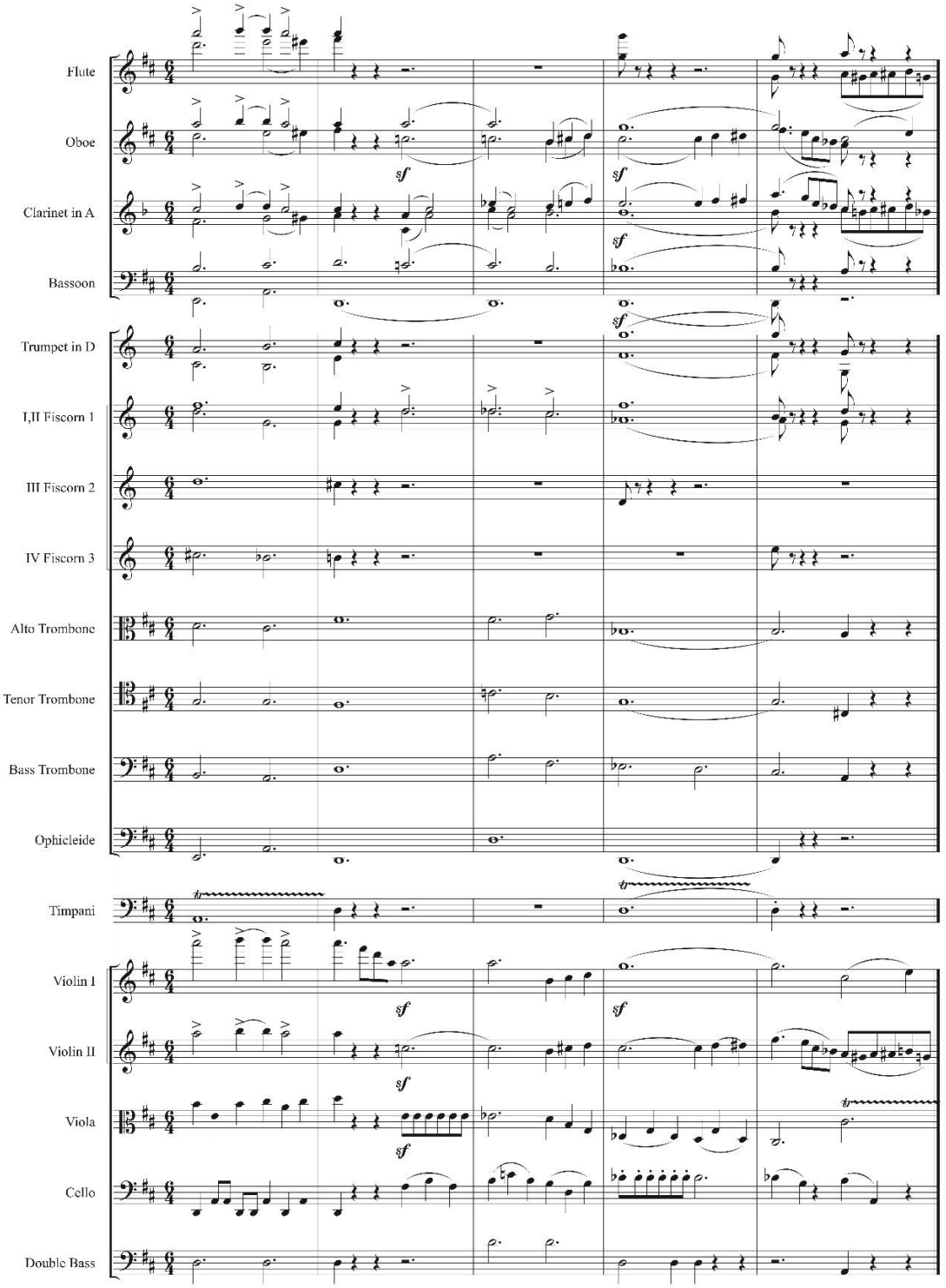


Przykład 182: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 24-27)

W kolejnym fragmencie następuje wzmocnienie faktury. Do kwintetu smyczkowego dołączają instrumenty dęte drewniane. Motyw czołowy odnosi się do pasażowej struktury poprzedniej frazy. Na przełomie t. 33-34 dochodzi do modulacji enharmonicznej, podczas której akord Ces-dur zostaje zastąpiony akordem H-dur.
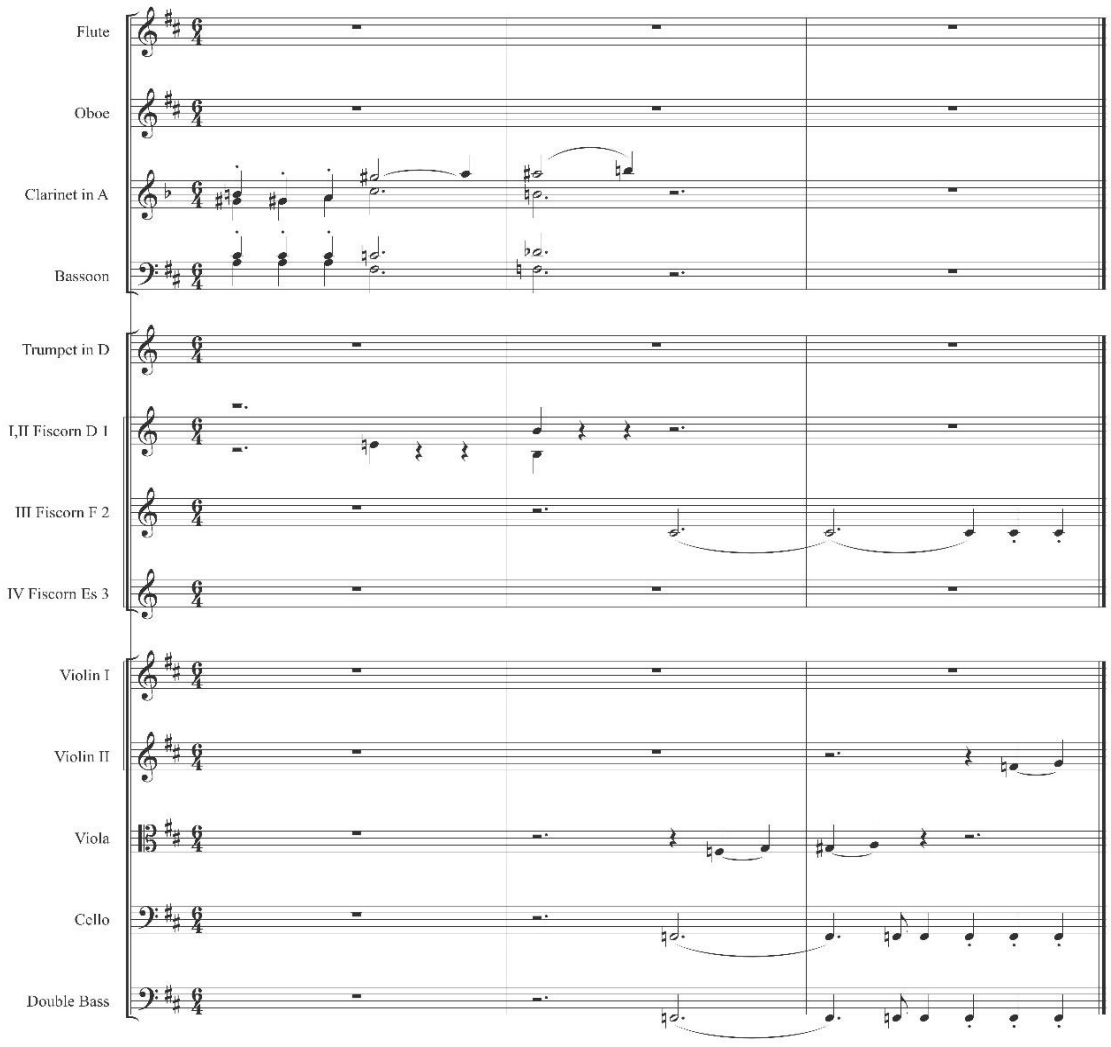


Przykład 183: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 33-34)

Dalej następuje podsumowanie i rozładowanie napięcia. Takty 42-57 obejmują nową, całkowicie odmienną frazę. W I i II skrzypcach prezentowany jest skoczny, delikatny motyw z rytmem punktowanym. Odcinek ten w znaczącej mierze opiera się na repetycji jednotaktowego motywu, zestawionego z akordowymi pionami na pierwszej i trzeciej części taktu. Ostatni takt z każdego czterotaktu zawiera melodyczny przedtakt, zarówno w instrumencie *solo,* jak i w grupach dwóch instrumentów. Są to I obój, I klarnet, I fagot i I fagot z wiolonczelami.
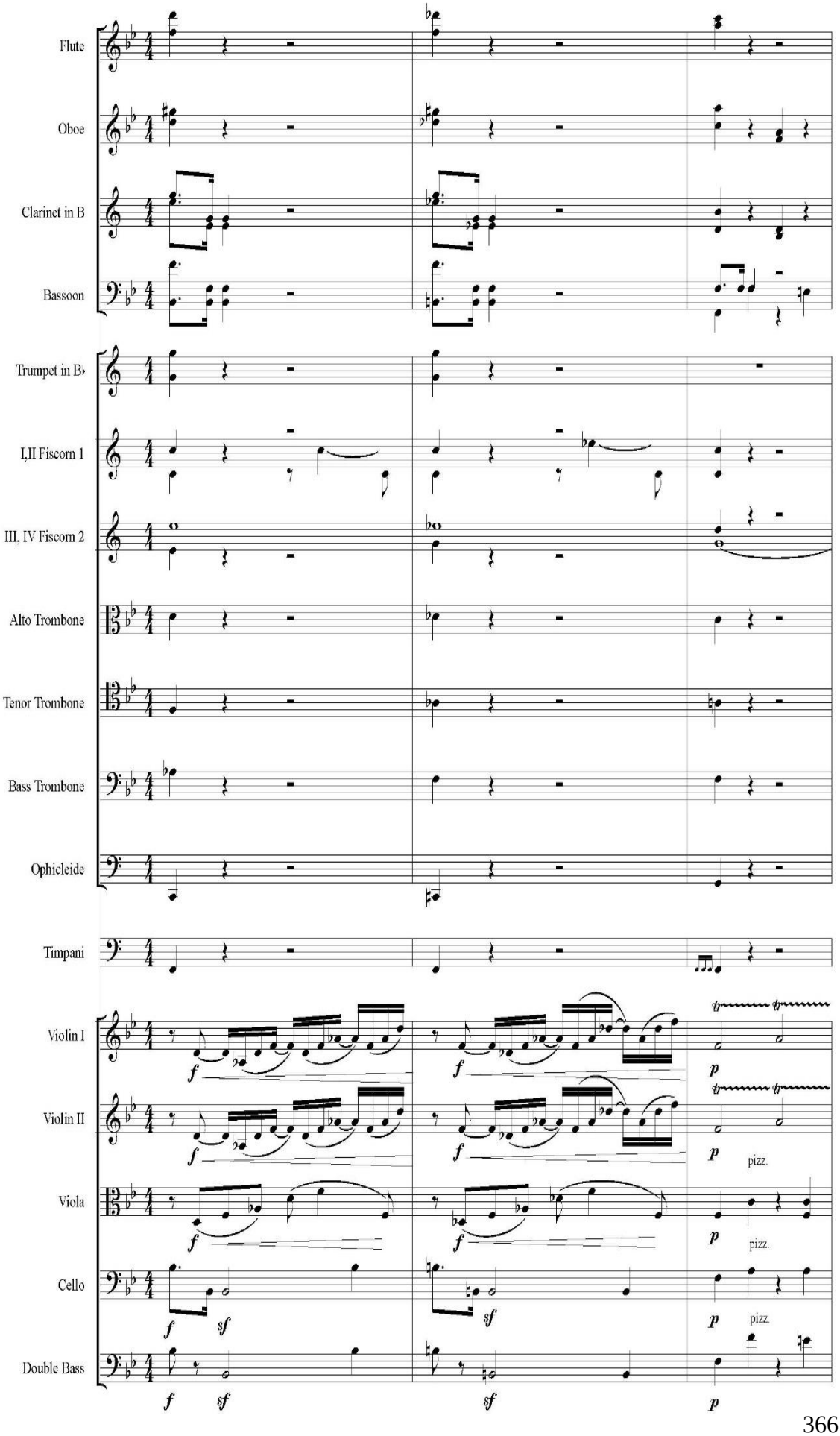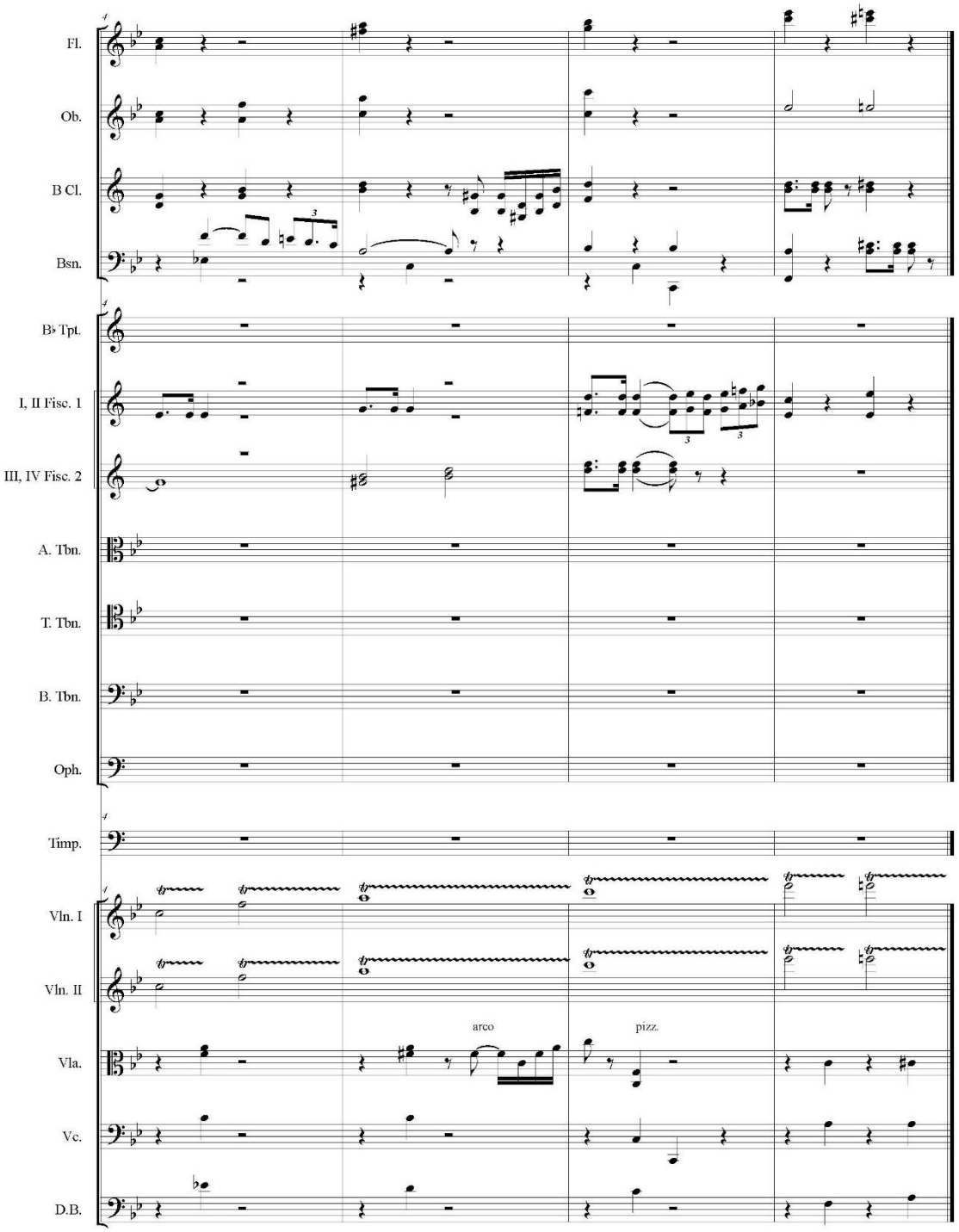


Przykład 184: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 42-46)

Ostatni odcinek tej części rozpoczyna *Poco piu animato* (t. 58-77). Fragment, podczas którego powraca początkowa tonacja B-dur, stanowi przetworzenie wszystkich eksponowanych wcześniej tematów.



Przykład 185: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 58-60)
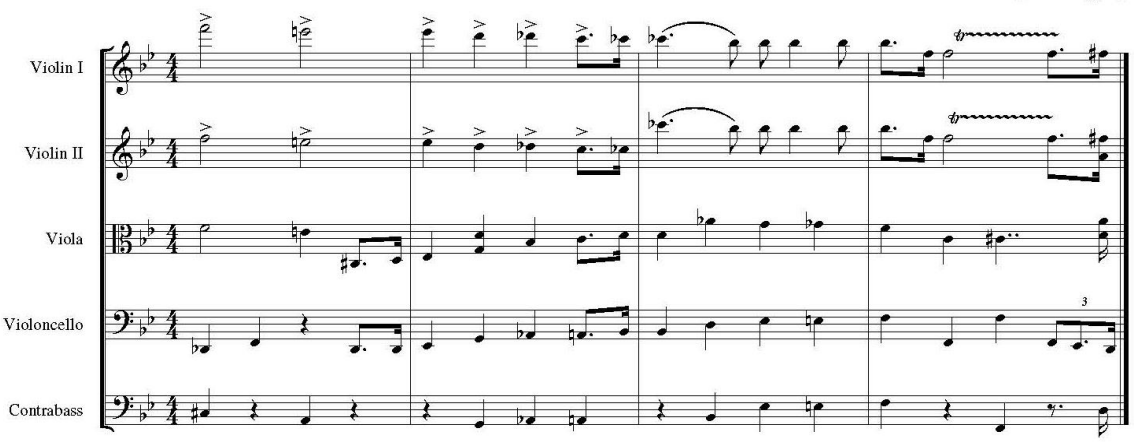

Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon
Trumpet in B♭
I,II Fiscorn 1
III, IV Fiscorn 2
Alto Trombone
Tenor Trombone
Bass Trombone
Ophicleide
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
pizz.



Przykład 186: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 68-74)
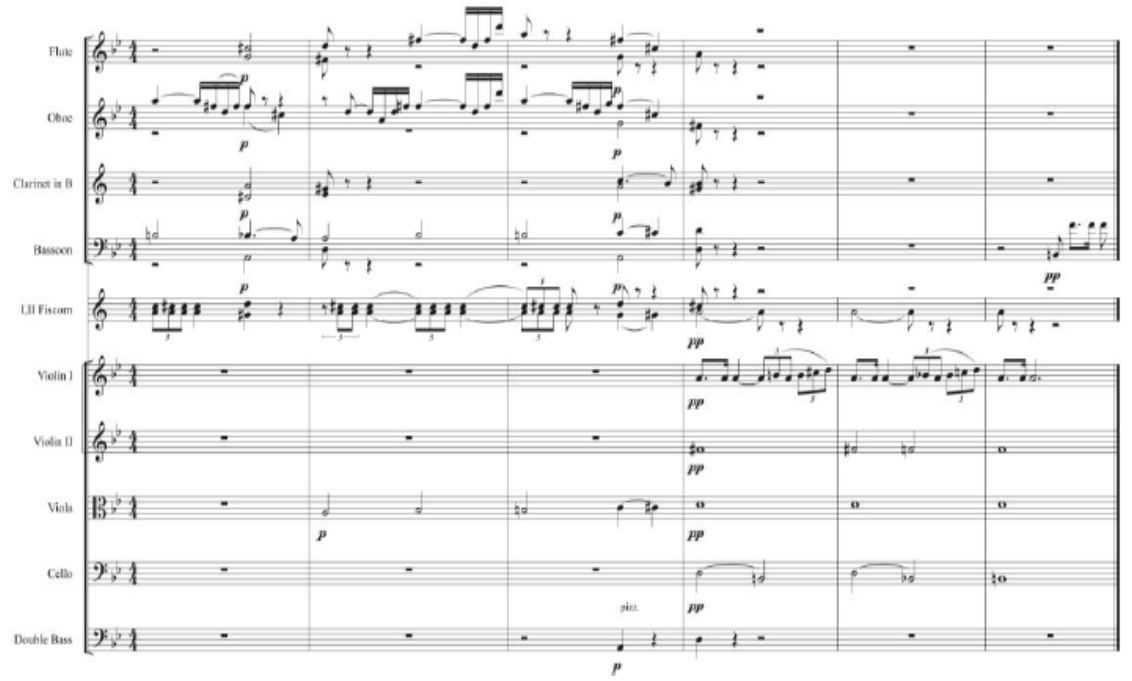
Część A' (t. 78-100) to fragment o strukturze opartej na niezmiennej linii melodycznej, której ekspozycja obejmowała pierwsze 23 takty utworu. Podczas pierwszego przeprowadzenia była ona prezentowana przez pierwszy głos wiolonczeli, za drugim razem rolę tę przejęły wysoko brzmiące instrumenty smyczkowe. Akompaniament towarzyszący przeprowadzeniu został proporcjonalnie zwiększony.

Rolę wypełnienia harmonicznego Wieniawski powierzył instrumentom dętym blaszanym. *Coda – Poco piu animato* bierze swój początek w takcie 101, który stanowi punkt kulminacyjny całej części.



Przykład 187: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 101-104)
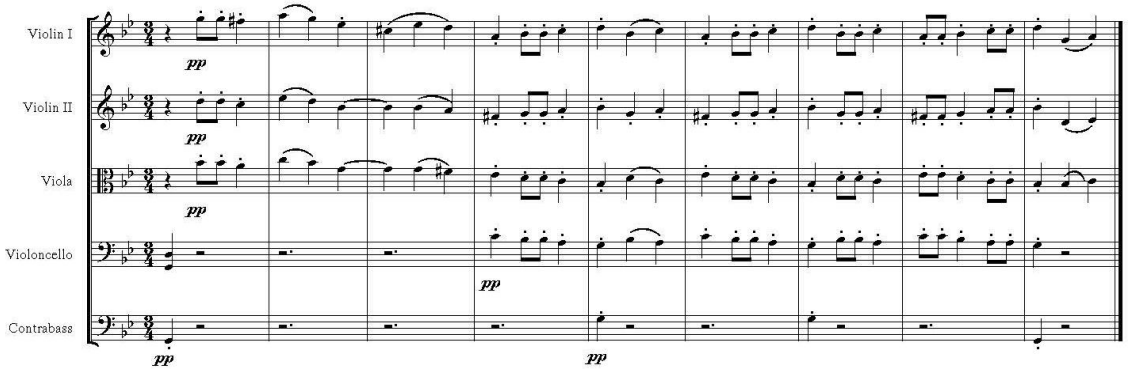
Kolejny odcinek stanowi syntezę części B. Takty 105-108 są odpowiednikiem t. 24-27. W t. 109-110 wykorzystana została linia melodyczna z t. 42-43.



Przykład 188: *Symfonia op. 49 cz. 2* (t. 106-111)
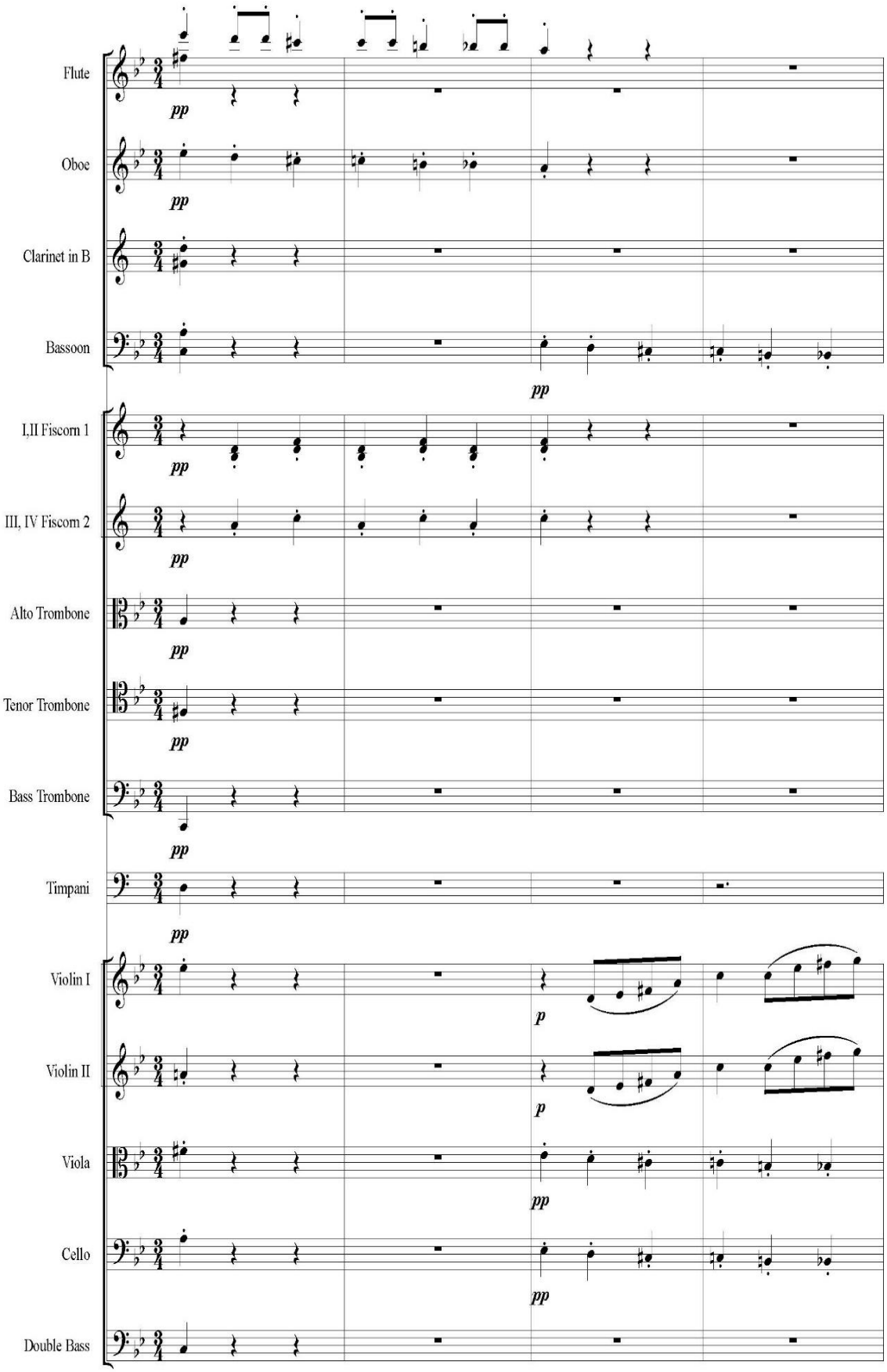
Część druga utworu odznacza się klarowną, symetryczną budową. Wieniawski, poprzez wykorzystanie zamkniętej struktury, zaprzeczył koncepcji Beethovena, który w drugich częściach swoich symfonii sięgał po technikę wariacyjną.
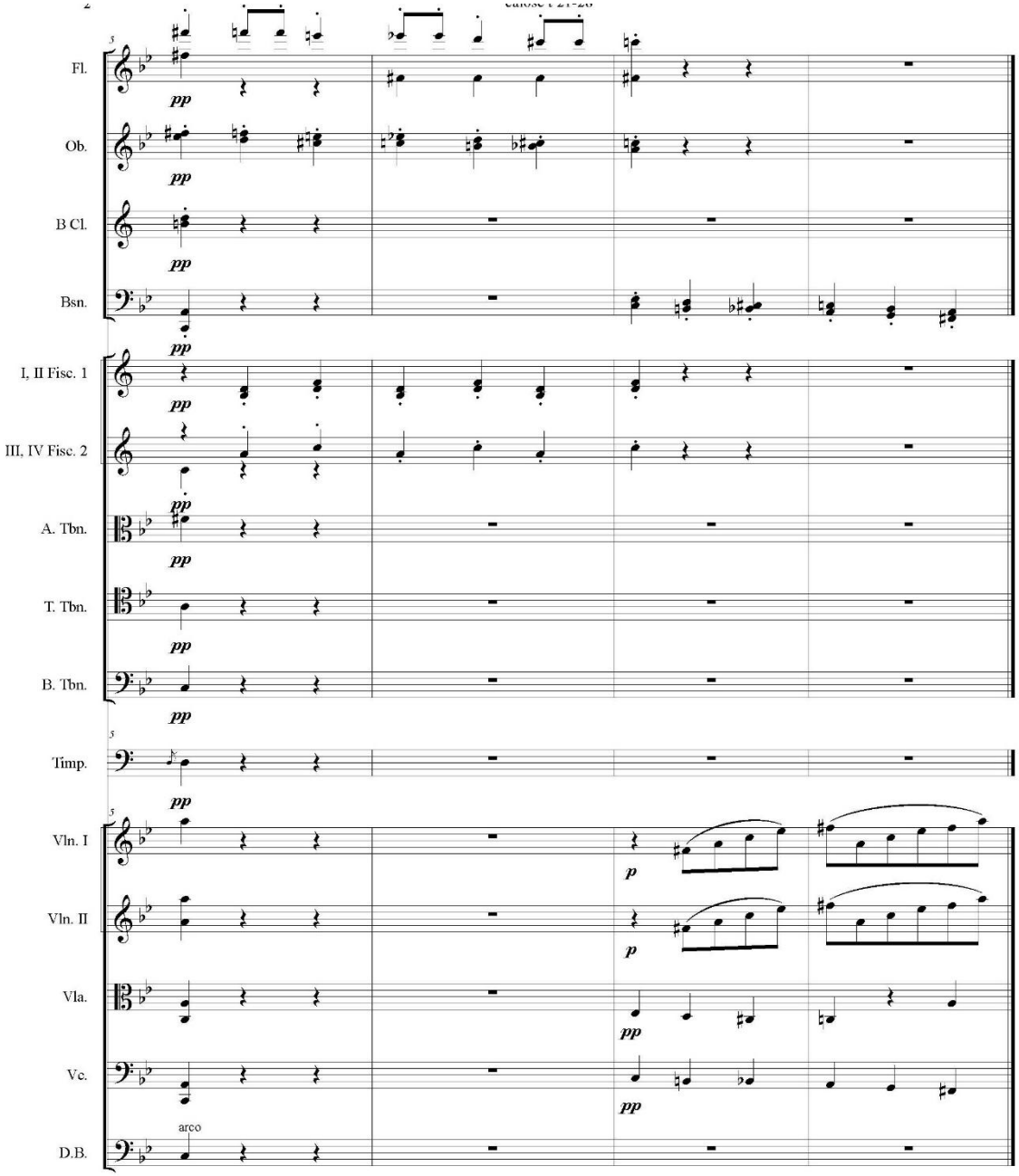
Część trzecia *Symfonii op. 49* to *scherzo.* Posiada również trzyczęściową strukturę standardową i zakończona jest kodą. Część A została zapisana w tonacji g-moll, w metrum 3/4. Na jej pierwszy fragment składają się trzy frazy obejmujące 28 taktów. Pierwszy dwunastotaktowy odcinek stanowi ekspozycję materiału muzycznego, który wykorzystywany jest przy pracy motywicznej części A i A'. Jego linia melodyczna oparta jest na opisywaniu wybranych dźwięków, w obrębie jednego bądź kilku taktów. Odcinek ten prowadzony jest przez instrumenty smyczkowe w jednolitym rytmie.



Przykład 189: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 1-9) kwintet smyczkowy
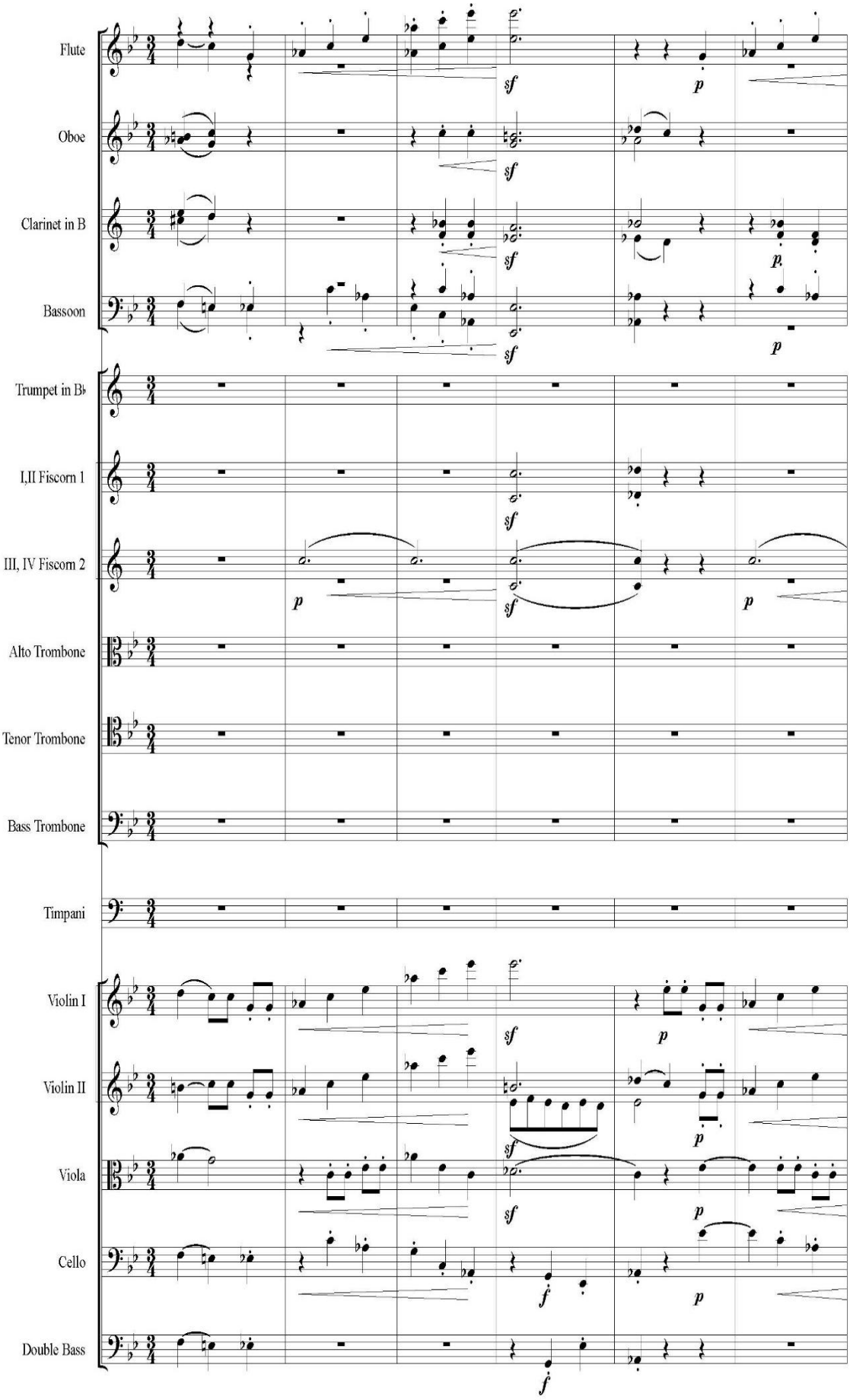
Kolejny ośmiotakt (od t. 13) rozpoczynający się w t. 13, złożony jest z dwóch czterotaktowych motywów o charakterze progresyjnym, jednak jego motywika i rytmika pozostają bez zmian. Kolejna ośmiotaktowa fraza złożona jest z czterech dwutaktowych bloków, co skutkuje narastaniem napięcia. Można w tym miejscu wyróżnić wejścia parzyste i nieparzyste, odznaczające się zastosowaniem innego aparatu wykonawczego. Nieparzyste (t. 21-22; 25-26): flety, oboje, waltornie, a parzyste (t. 23-24; 27-28) to: fagoty i kwintet smyczkowy.
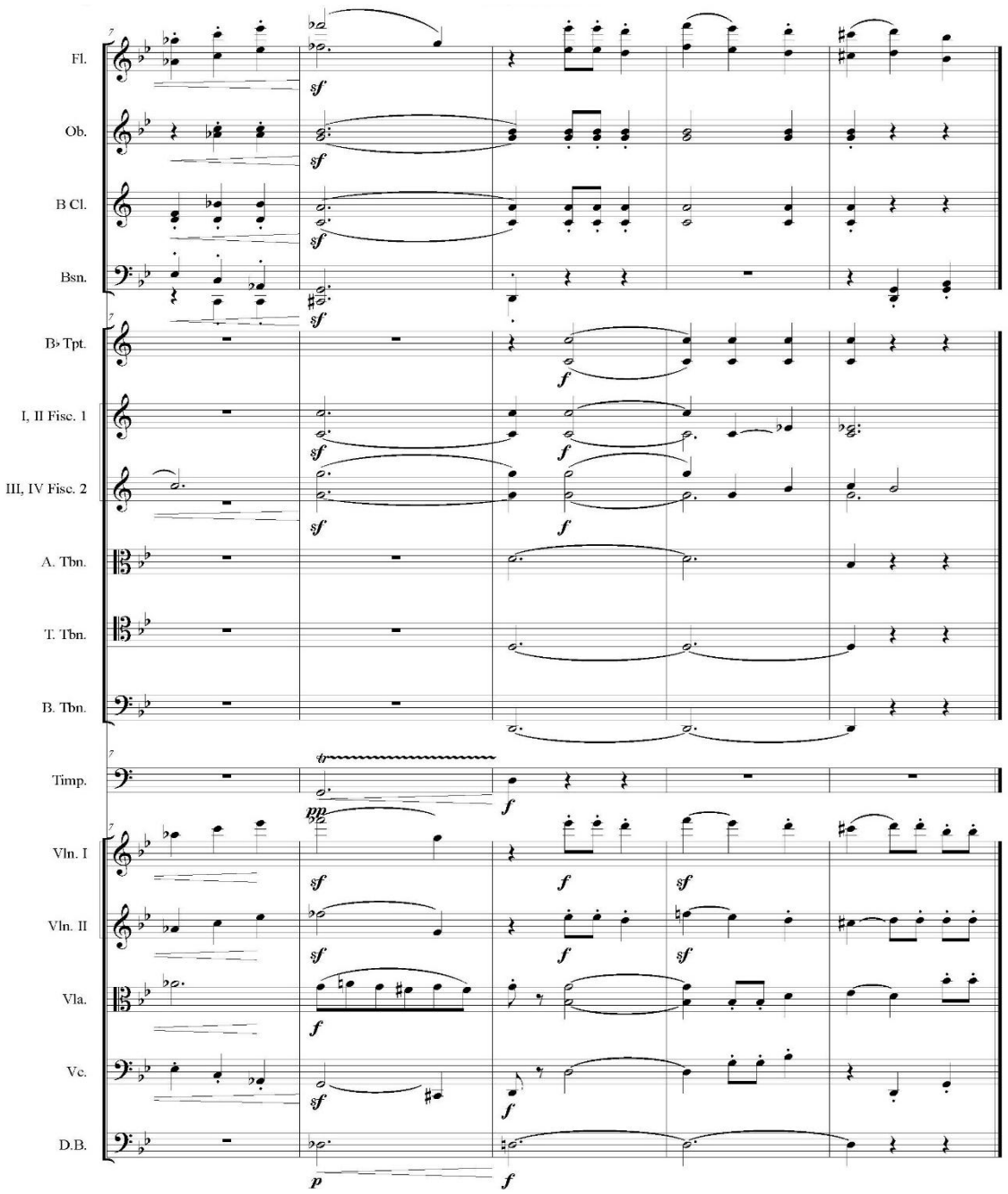

Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon
I,II Fiscorn 1
III, IV Fiscorn 2
Alto Trombone
Tenor Trombone
Bass Trombone
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
pp
p



Przykład 190: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 21-28)
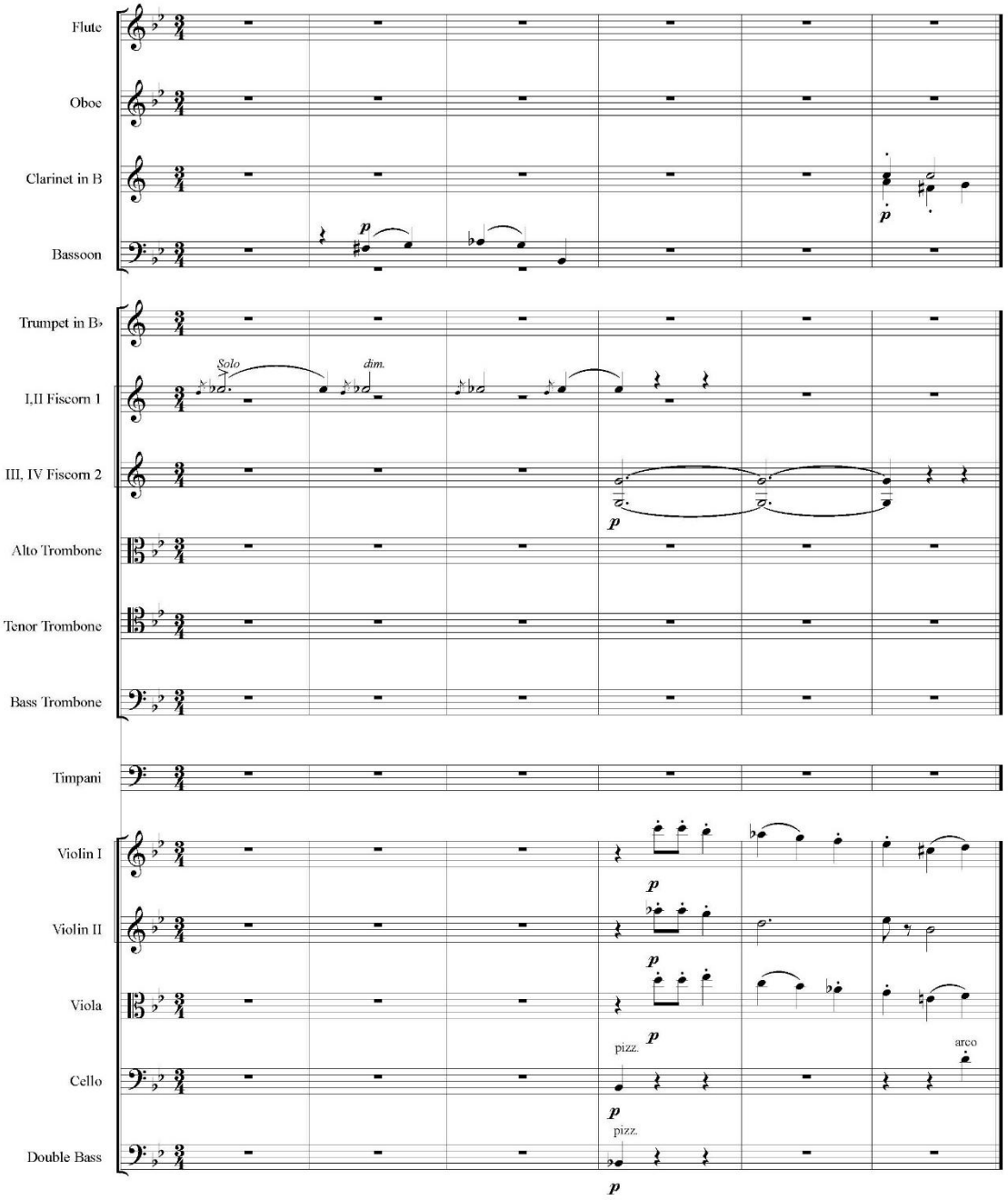
Początek kolejnego rozbudowanego odcinka w części A został podkreślony przez wejście linii melodycznej w tonacji g-moll. W jego strukturze (t. 29-34) można wyróżnić trzy części. Pierwsza czterotaktowa fraza została oparta o motywikę tematu. Następnie występuje ośmiotakt złożony z repetycji dwóch czterotaktowych odcinków, różniących się od siebie zakończeniem. Struktura fraz skomponowana została w oparciu o pasaż w tonacji A-dur. Kolejne cztery takty to ponownie fraza utworzona w oparciu o linię melodyczną tematu.


Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon
Trumpet in B♭
I,II Fiscorn 1
III, IV Fiscorn 2
Alto Trombone
Tenor Trombone
Bass Trombone
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
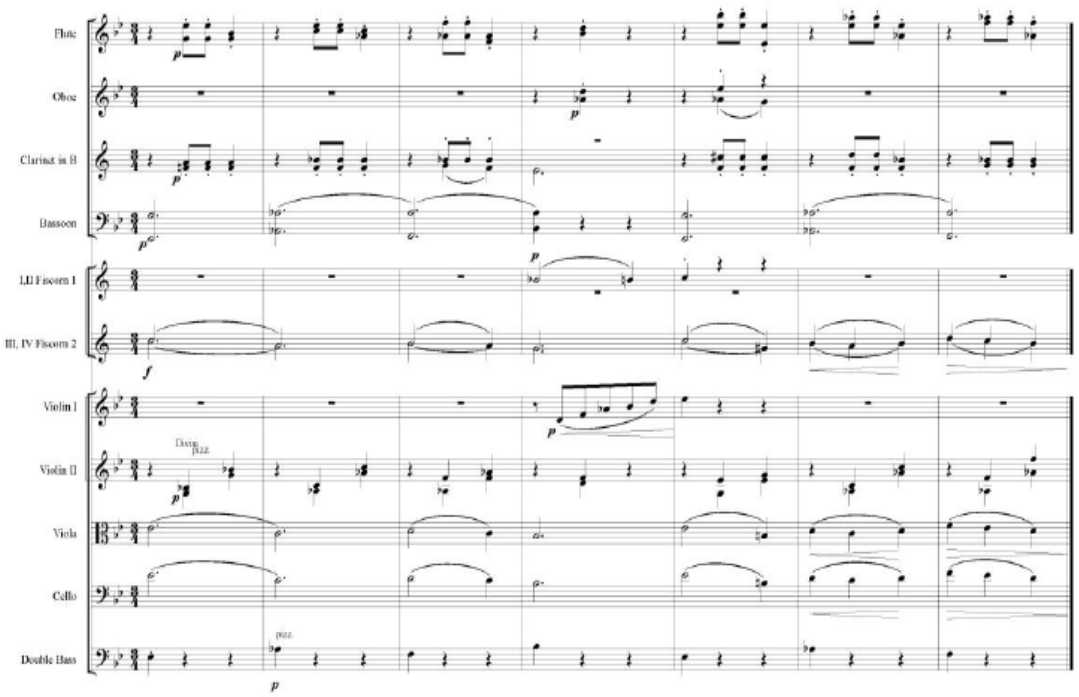


Przykład 191: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 33-43)

Począwszy od t. 60 mamy do czynienia z kolejnym samodzielnym odcinkiem w części A. Takty 60-78 obejmują trzytaktowe zawieszenie osiągnięte poprzez ograniczenie faktury orkiestrowej, a następnie dwie ośmiotaktowe frazy. Ich motywika posiada cechy charakterystyczne dla tematu części A.
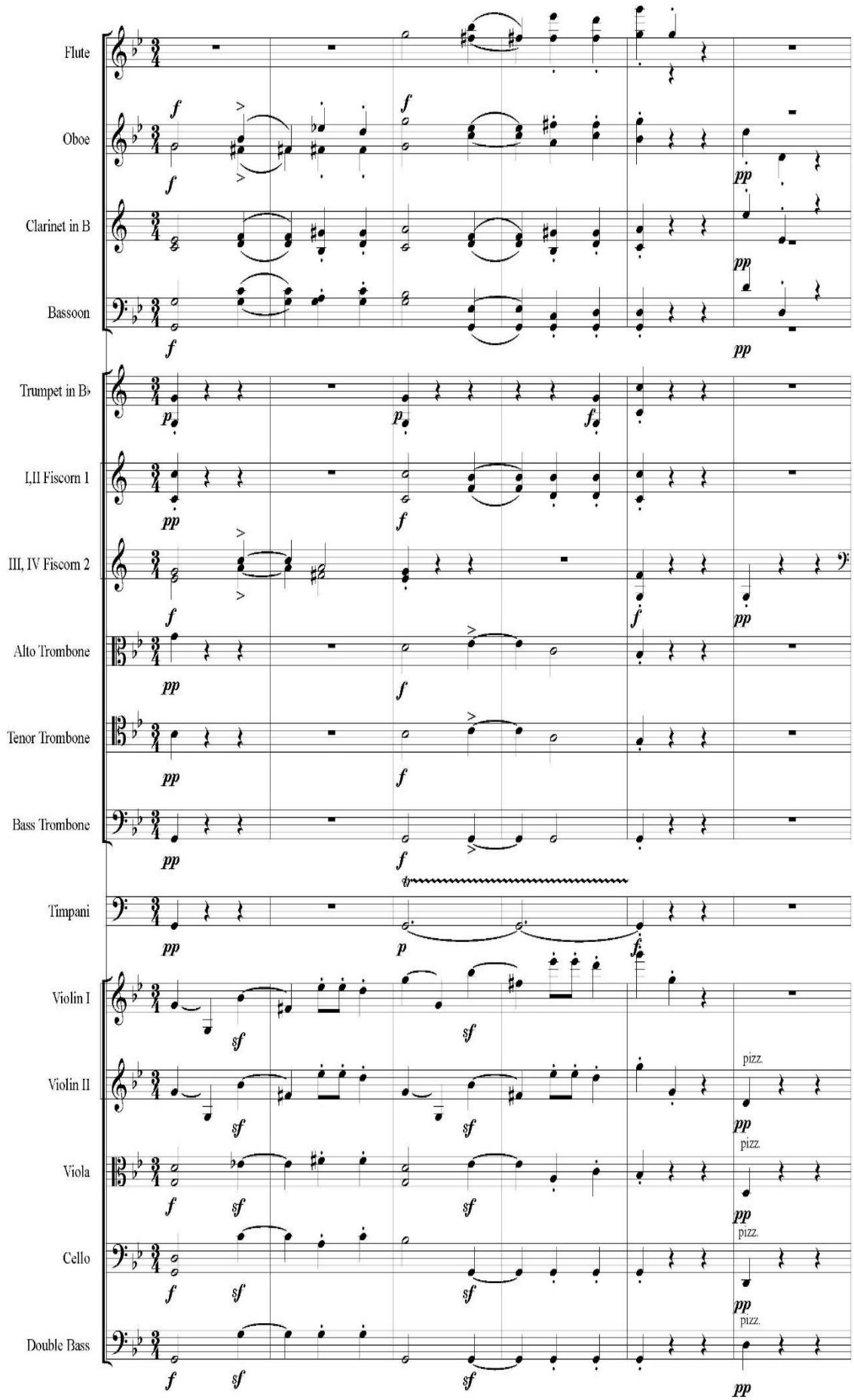


Przykład 192: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 60-65)
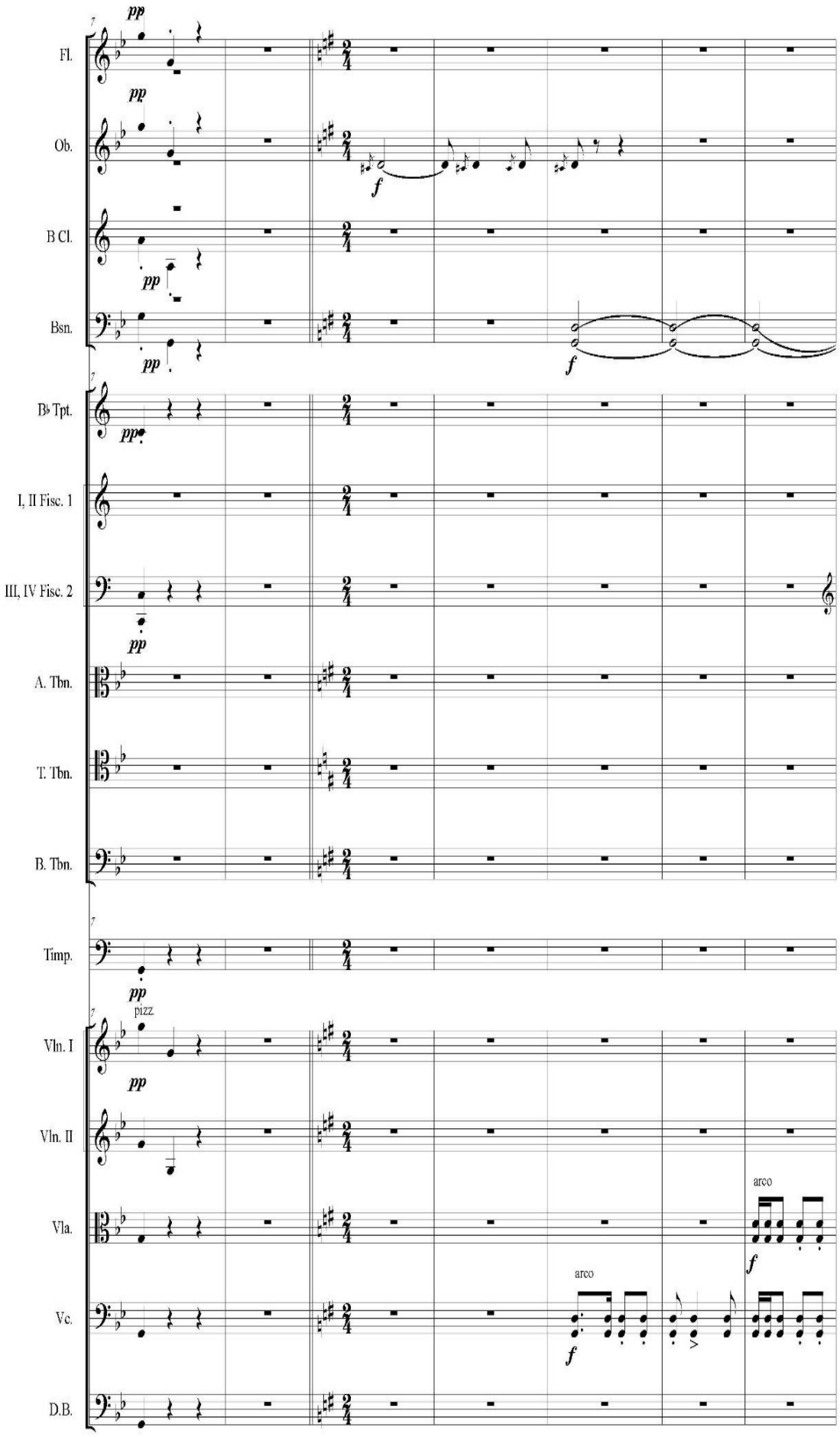
W dalszej części można zaobserwować dwa odcinki obejmujące po szesnaście taktów. W pierwszym, rozpoczynającym się w t. 79, linia melodyczna prowadzona jest *unisono,* w waltorniach III i IV, altówkach i wiolonczelach. Akompaniament, pełniący rolę wypełnienia harmonicznego, przybiera kształt charakterystyczny dla walca – na pierwszą miarę taktu przypada dźwięk pełniący rolę podstawy basowej, następnie pojawia się ósemkowe, bądź ćwierćnutowe wypełnienie.
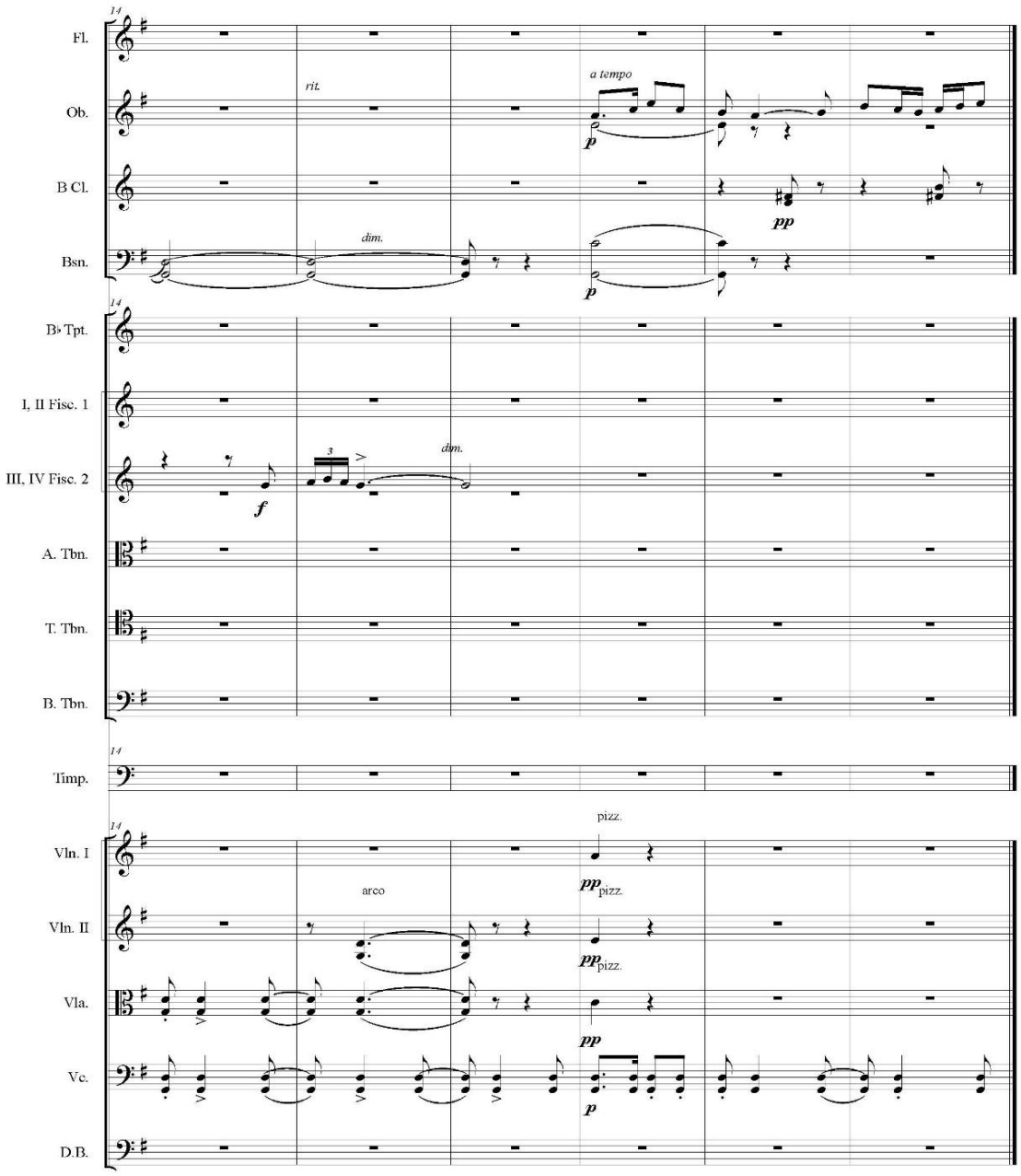


Przykład 193: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 79-85)

Począwszy od t. 95 następuje symetryczna fraza złożona z czterech czterotaktowych odcinków. Ich przeważająca część ma charakter gamowo-pasażowy w postaci pochodów ósemkowych. Na przestrzeni t. 111-118 mamy do czynienia z powrotem tematu. Pierwsze sześć taktów pozostaje bez zmian, jednak linia melodyczna ostatnich dwóch ulega przeobrażeniu, pod wpływem modulacji. Część A zostaje zwieńczona odcinkiem szesnastotaktowym rozpoczynającym się od t. 127, które pełni funkcję *Kody* przed rozpoczęciem odcinka B.


Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon
Trumpet in B♭
I,II Fiscorn 1
III, IV Fiscorn 2
Alto Trombone
Tenor Trombone
Bass Trombone
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
pizz.
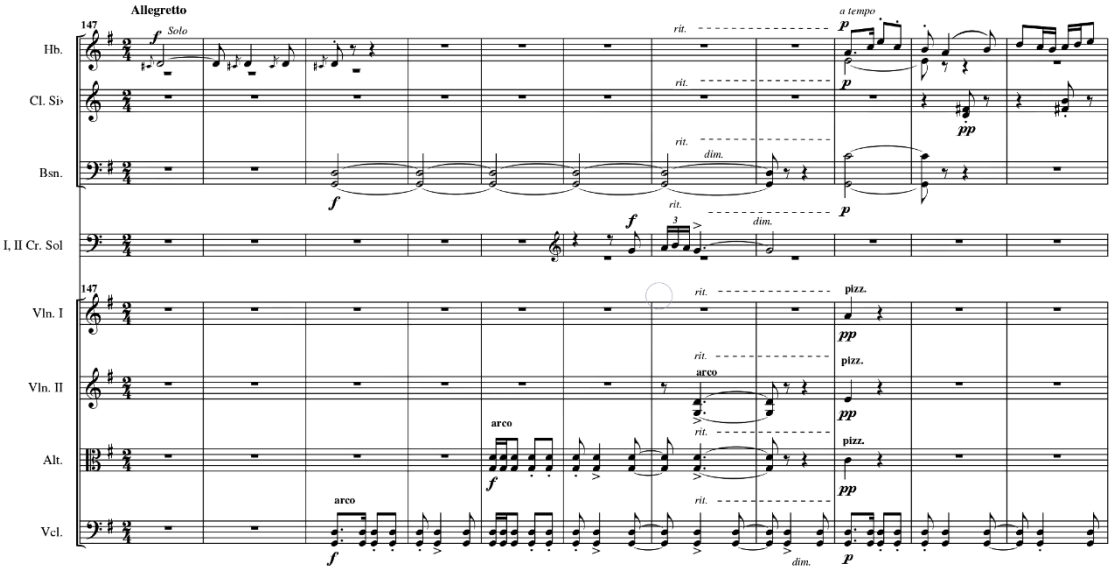

Fl.
Ob.
B Cl.
Bsn.
B♭ Tpt.
I, II Fisc. 1
III, IV Fisc. 2
A. Tbn.
T. Tbn.
B. Tbn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.
pp
f
pizz
arco



Przykład 194: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 139-146)
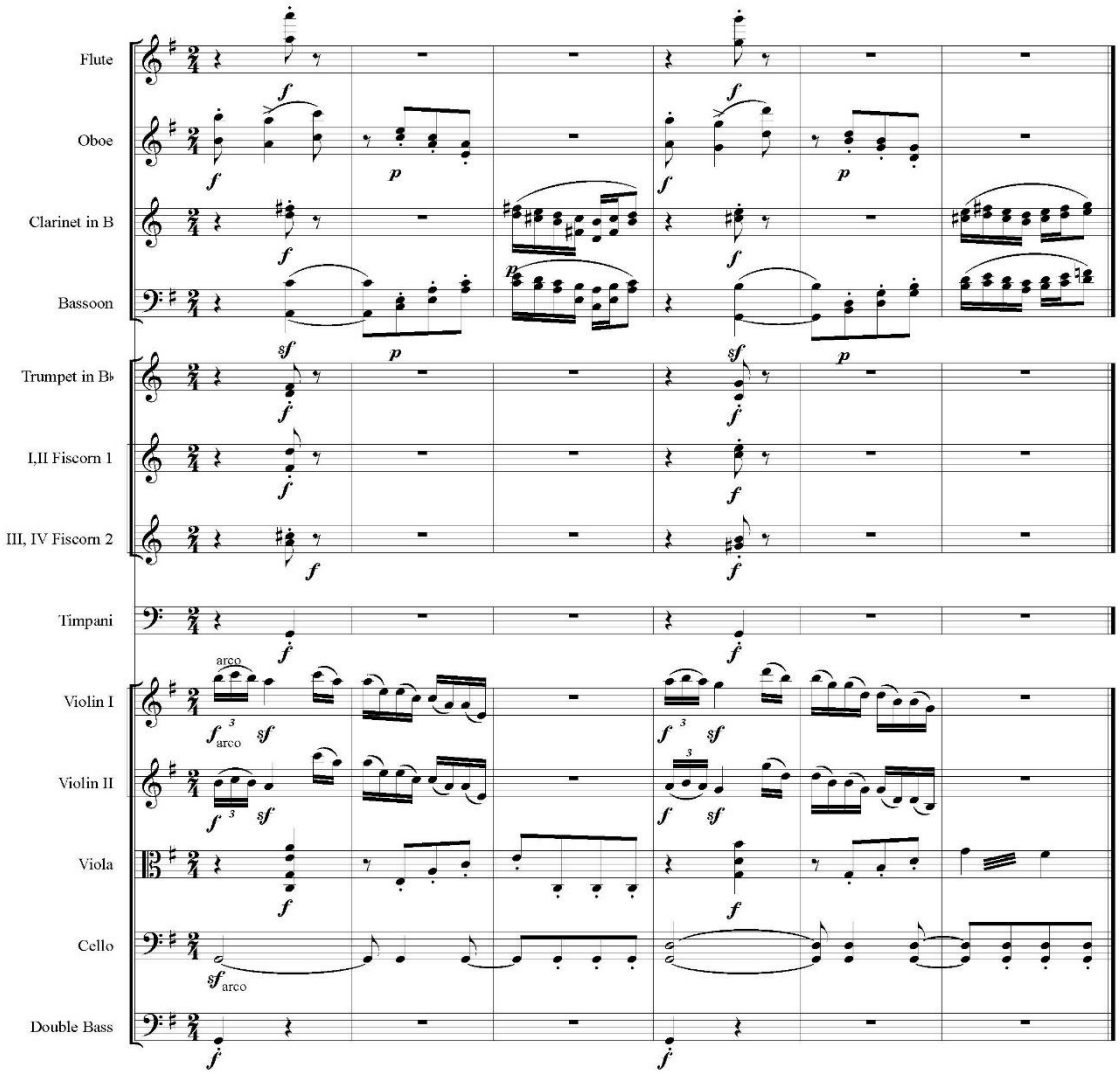
Część B to *Allegretto* w tonacji G-dur i metrum 2/4. Środkowa część *Scherza* rozpoczyna się ośmiotaktowym wstępem złożonym z dwóch mniejszych motywów. Melodia oboju w t. 147-148 nawiązuje do waltorni z t. 60-62. Od t. 149 w wiolonczelach i t. 151 w altówkach prezentowany jest charakterystyczny motyw rytmiczny, z akcentowanymi słabymi częściami taktu. Biorąc pod uwagę całość fragmentu należy przeanalizować t. 155-214. Na tej rozległej przestrzeni kompozytor ukazuje schematyczne podejście do myśli muzycznej. Odcinek został skonstruowany w oparciu o dziesięć sześciotaktowych fraz, których wspólną cechą jest dwudzielna

budowa progresywna. Struktura kolejnych wejść instrumentalnych ma charakter wariacyjny. Pierwszy z fragmentów (t.155-150) to odcinek *a tempo*, w którym melodia prowadzona jest przez I obój. Została ona skonstruowana w oparciu o dwa akordy: a-moll i G-dur.



Przykład 195: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 147-157)

W t. 161-166 melodię przejmują I skrzypce. Podobnie jak wcześniej została oparta na dwóch wspomnianych akordach. Rytm trioli szesnastkowej zastąpił ósemkę. W t. 167-172 melodię prowadzą I flety. Trzytaktowe fragmenty różnią się od siebie kształtem linii melodycznej środkowego taktu. W t. 173-178 melodia zostaje umieszczona ponownie we fletach, do których dołączył I klarnet. Następnie melodia główna zostaje przejęte przez skrzypce w t. 179-184.
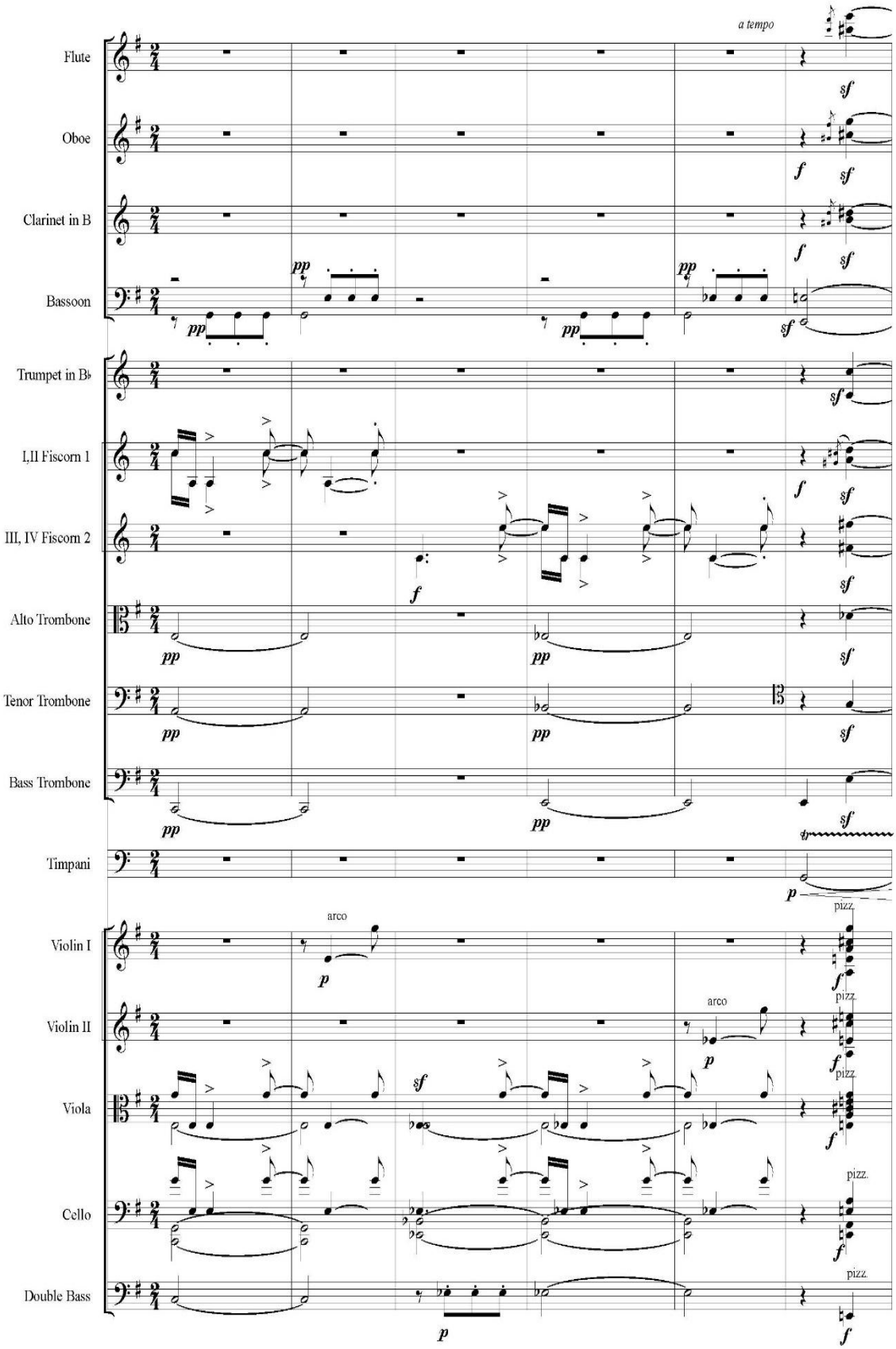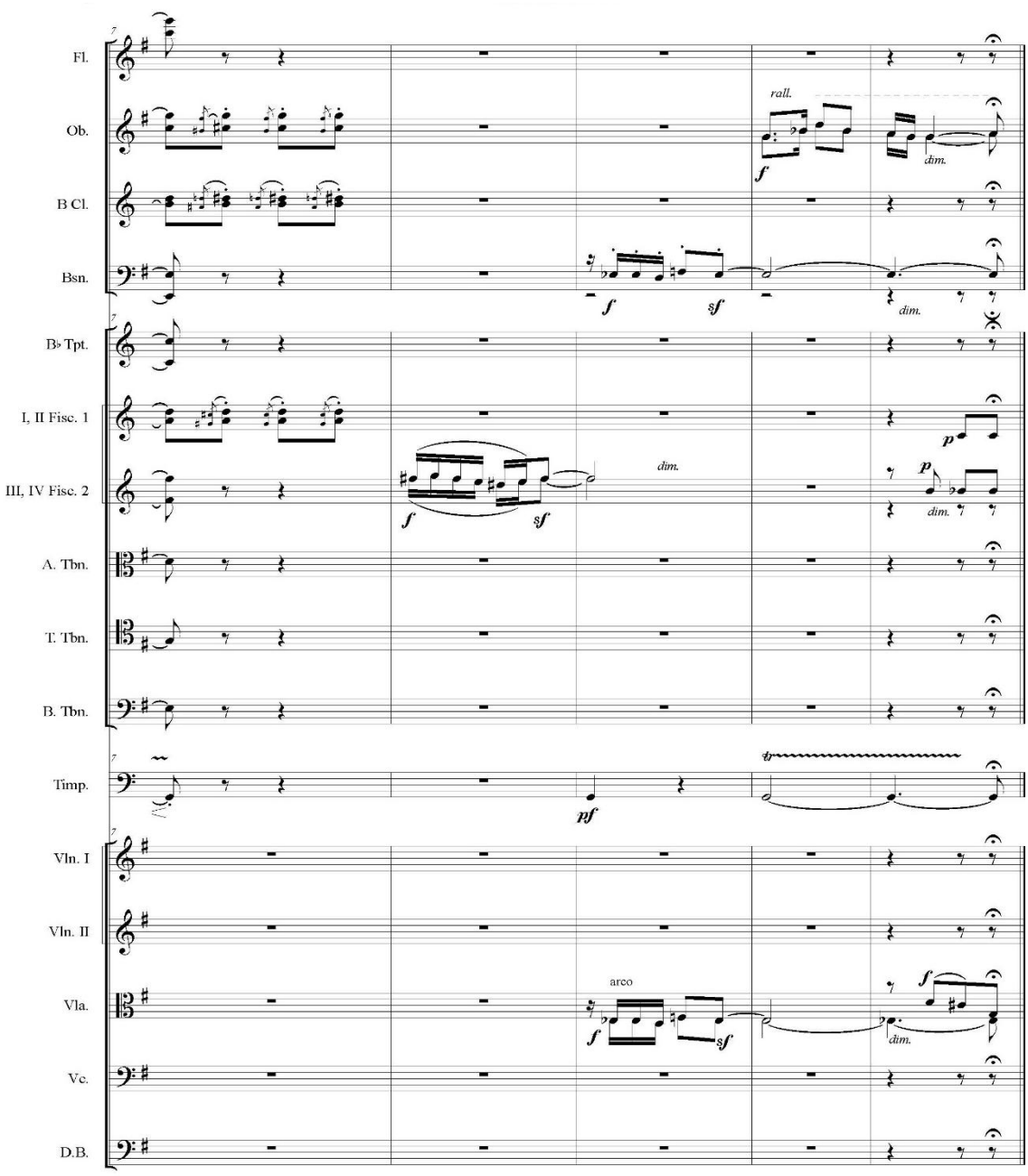


Przykład 196: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 179-184)

W części obejmującej t. 185-190 melodię prowadzą flety, którym towarzyszą skrzypce. Dopiero w t. 191-196 następuje zmiana harmoniki. Pojawiają się akordy C-dur z sekstą, a-moll septymowy oraz G-dur. Melodię prowadzą skrzypce, I flety i I klarnety. W t. 197-202 powracają akordy C-dur i G-dur, a melodię prowadzą I i II flety oraz I klarnety. Na odcinku t. 203-208 ponownie pojawiają się akordy C-dur z sekstą i a-moll septymowy. W pierwszych trzech taktach melodię prowadzą I i II waltornia,

II skrzypce i altówka. Następnie przejmują melodię – I i II waltornia, altówka i wiolonczela. Ostatni odcinek tego fragmentu stanowią t. 209-214. W pierwszych trzech taktach melodię prowadzą I i II waltornia, altówka i wiolonczela, następnie w kolejnych trzech – III i IV altówka, waltornia i wiolonczela. Pojawiają się akordy C-dur i B-dur. Ostatnie sześć taktów części B zrywa z wykorzystywanym dotychczas
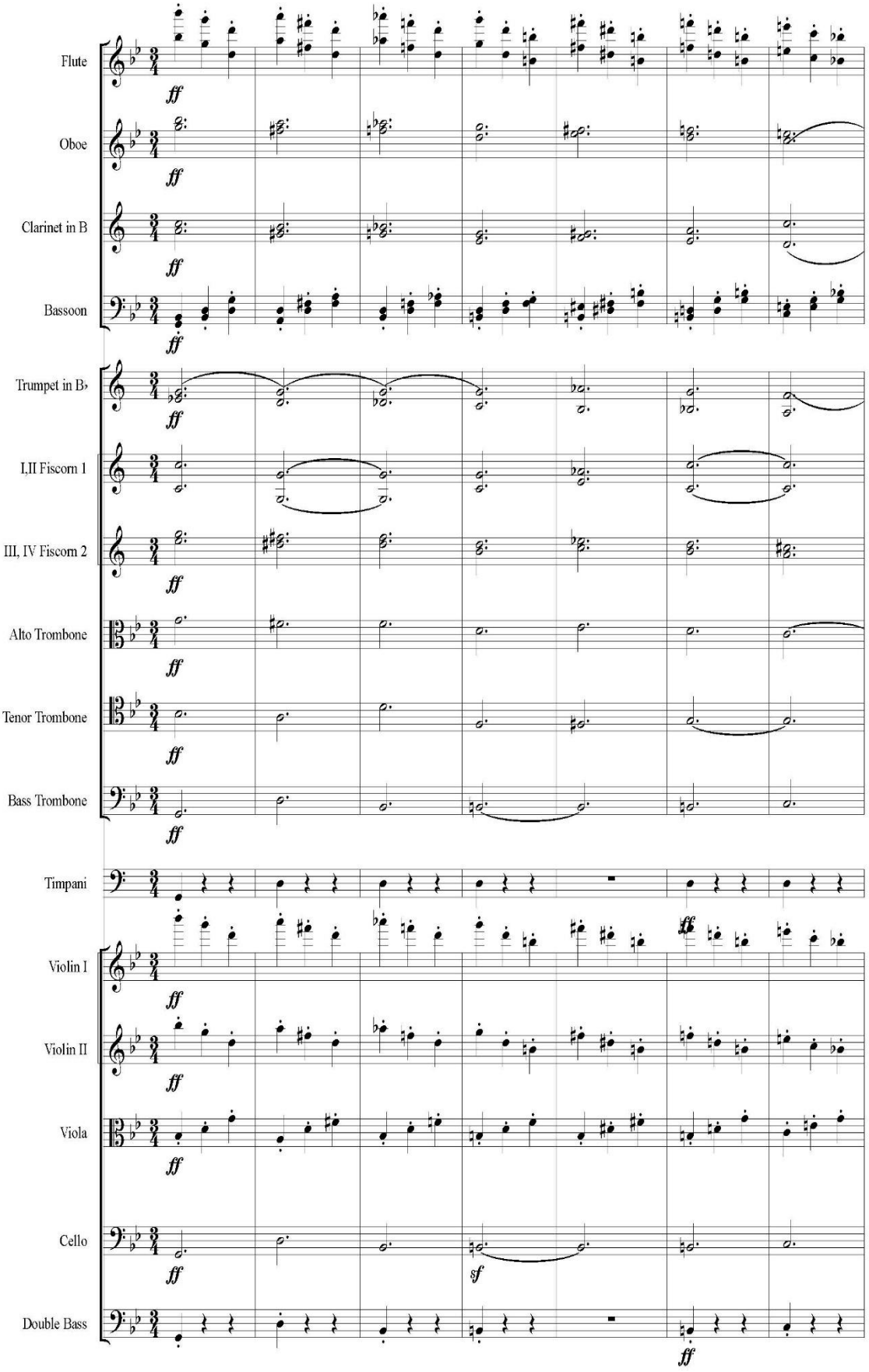
dziesięciotaktowym schematem stanowiąc jednocześnie punkt kulminacyjny tego fragmentu. Osiągnięty zostaje poprzez wejście wszystkich instrumentów. Obydwa trzytaktowe odcinki nie są ze sobą w żaden sposób powiązane.
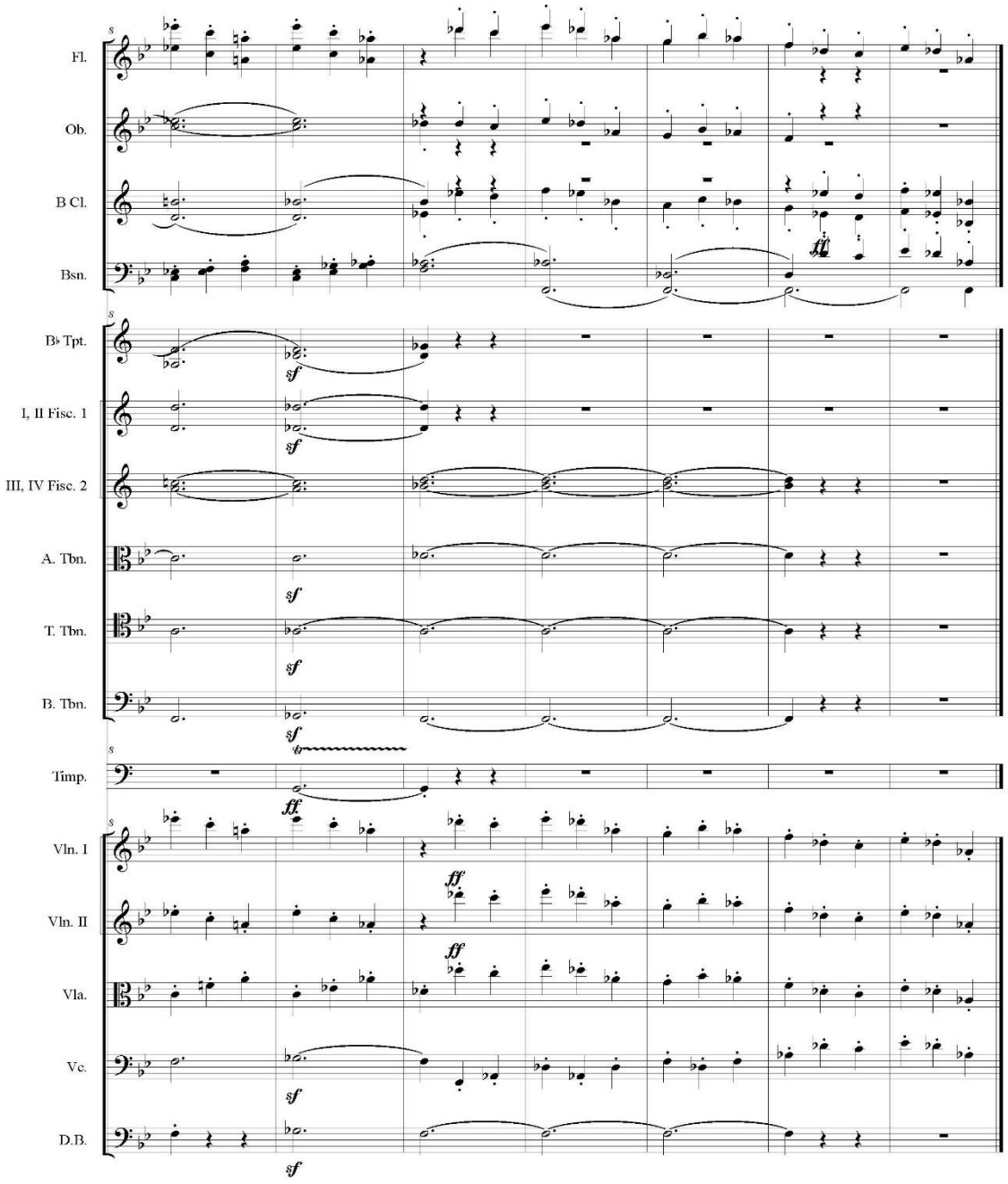




Przykład 197: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 210-220)
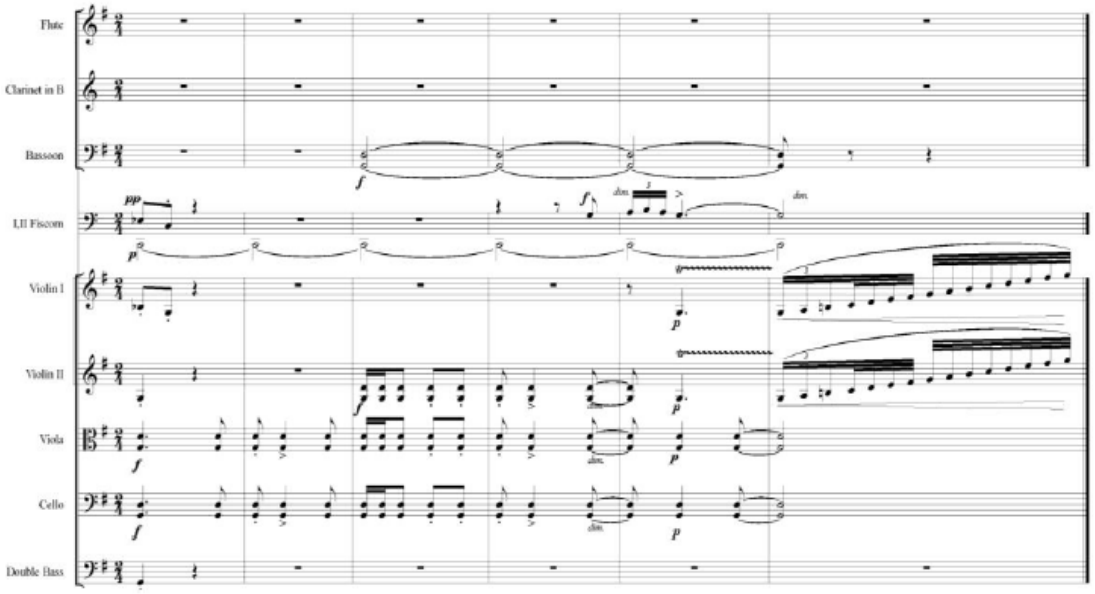
W części A' w tonacji g-moll i tempie *Presto* powraca metrum /3/4. Początek stanowi powtórzenie myśli muzycznej z pierwszych taktów *scherza* (t. 221-240; t. 1-20; t. 21-28; 241-248). Odcinek o rozpiętość szesnastu taktów, rozpoczynający się w t. 249, oparty został na pracy motywicznej wykorzystującej strukturę charakterystyczną dla przeprowadzenia tematu. Punkt kulminacyjny tej części obejmuje t. 277-296. Utrzymany jest w dynamice *fortissimo*, z wykorzystaniem pełnego aparatu orkiestrowego.


Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon
Trumpet in B♭
I,II Fiscorn 1
III, IV Fiscorn 2
Alto Trombone
Tenor Trombone
Bass Trombone
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
ff
sf
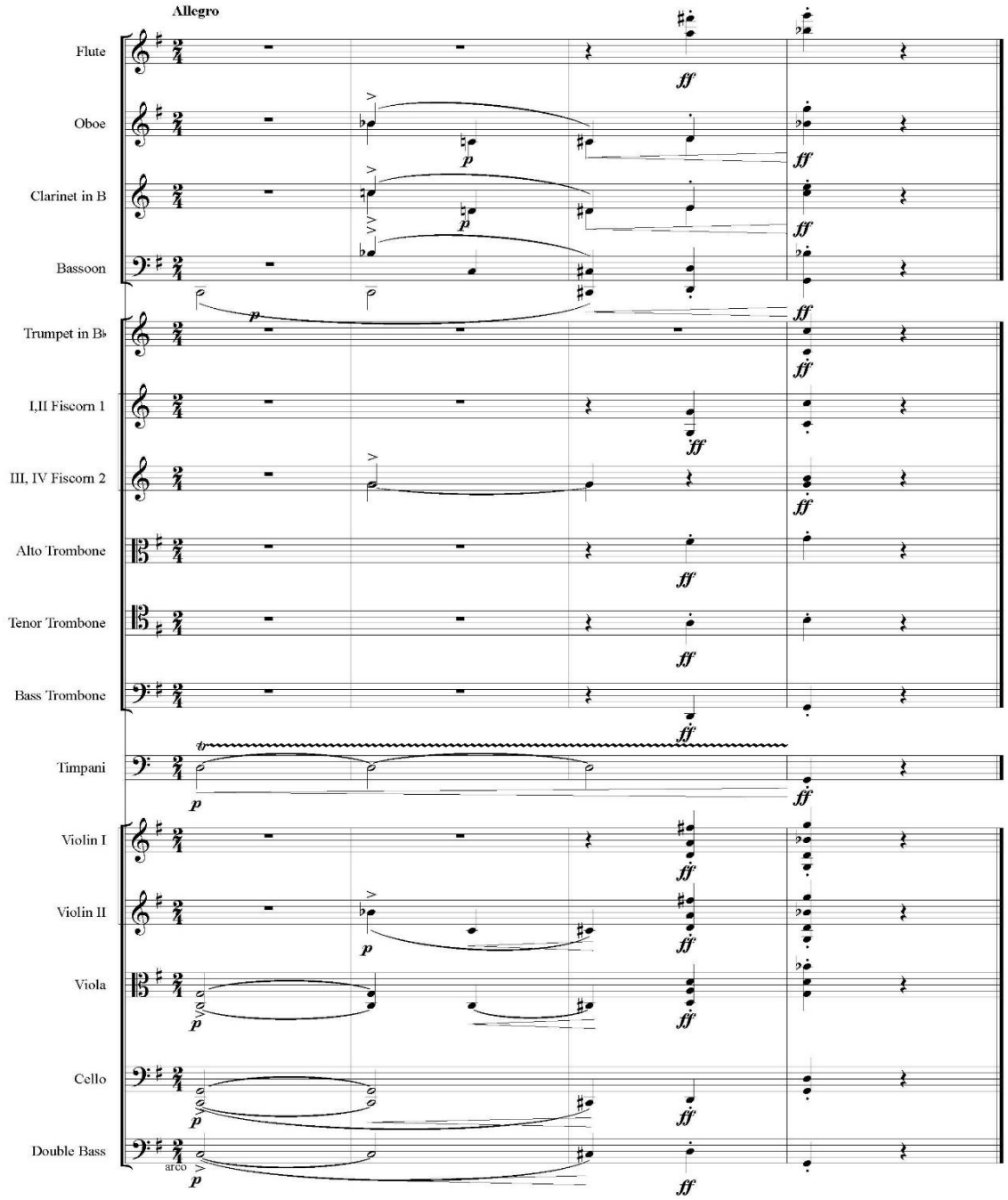


Przykład 198: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 277-290)

Coda oparta jest na materiale zaczerpniętym z części B. Powraca w tym miejscu metrum 2/4 i tonacja G-dur. Warstwę rytmiczną powierzono altówkom i wiolonczelom, natomiast melodia prowadzona jest przez grupę instrumentów dętych drewnianych.



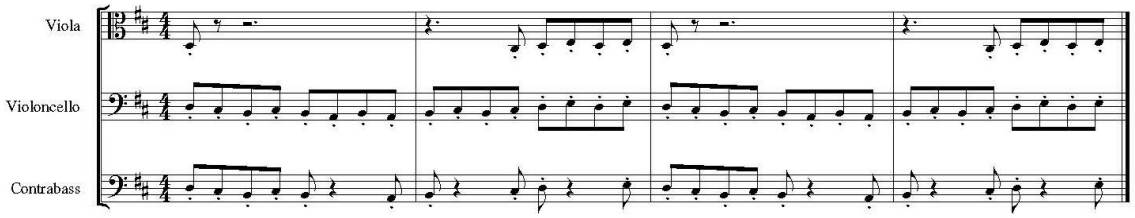
Przykład 199: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 309-314)

Część trzecia utworu kończy się czterotaktowym, odseparowanym od reszty motywem kadencyjnym *Allegretto.*
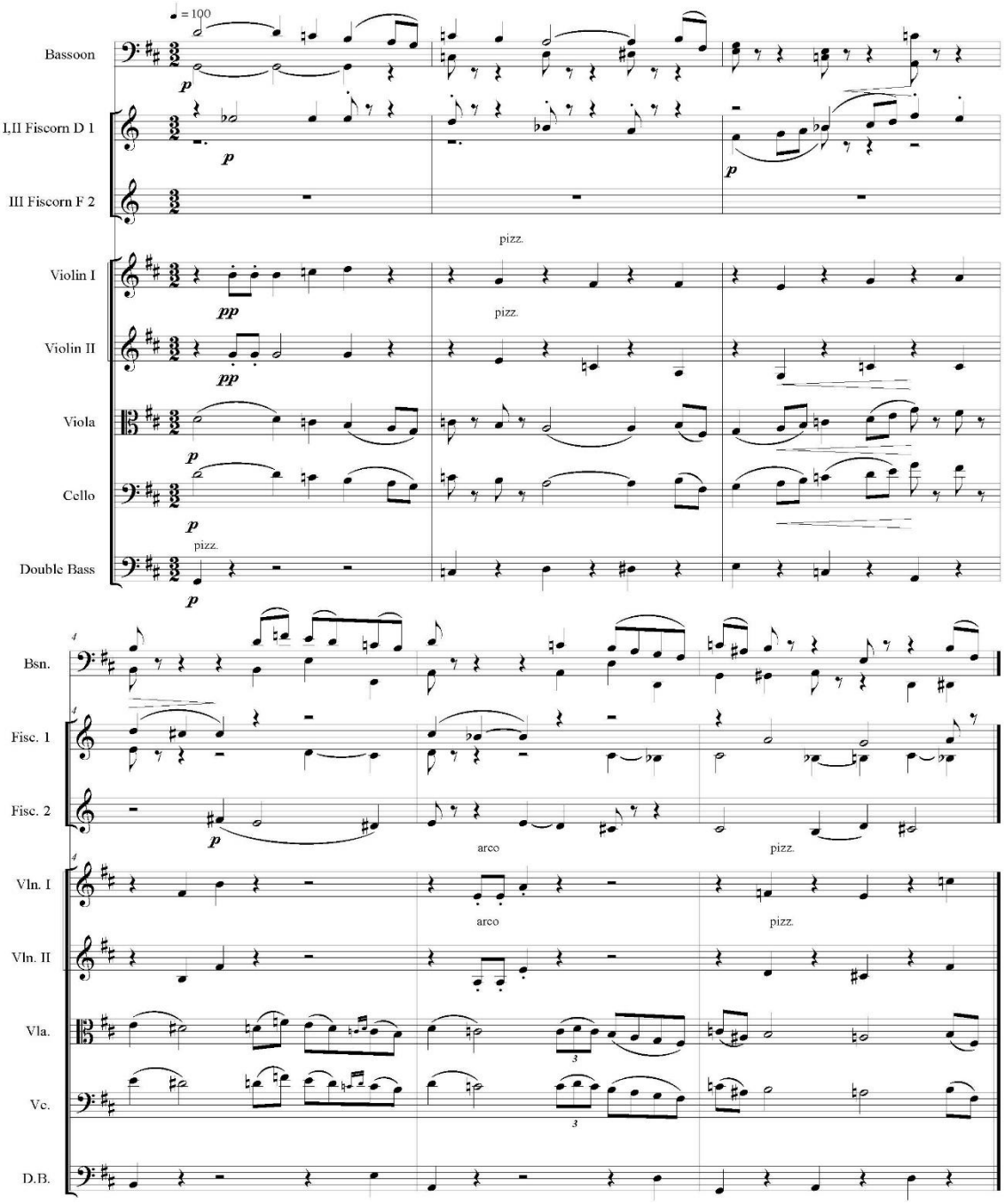


Przykład 200: *Symfonia op. 49 cz. 3* (t. 334-337)

Ostatnia, czwarta część *Symfonii op. 49,* to *Allegro energico e risoluto* w tonacji D-dur i metrum *alla breve.* Rozpoczyna się ona dwudziestotaktowym wstępem o charakterystycznym ruchu ósemkowym *staccato* prowadzonym w altówkach, wiolonczelach i kontrabasach.
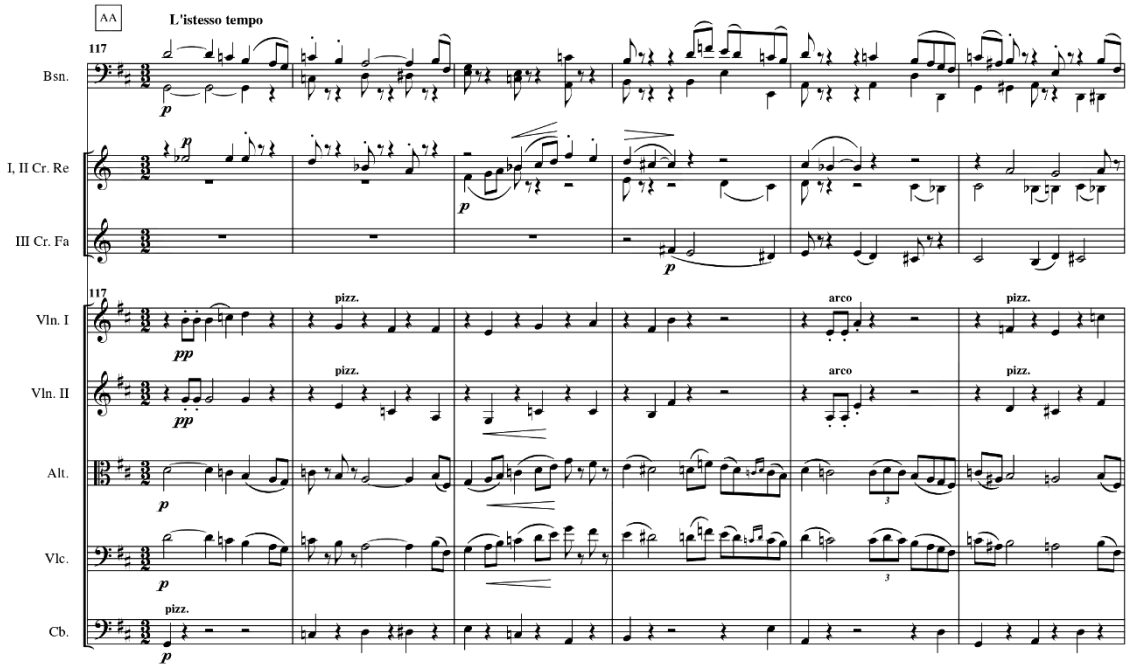


Przykład 201: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 1-4) altówki wiolonczele kontrabasy

Prezentacja T. I ma swój początek wraz z ćwierćnutowym przedtaktem w t. 23. Pierwsze szesnaście taktów (t. 23-38) odznacza się dwudzielną budową. Melodia t. 31-38 eksponowana jest w I oboju, klarnetach, waltorni oraz altówkach. Kolejny dwudziestotaktowy odcinek (t. 39-58) to fragment, w którym do instrumentów prezentujących temat dołączają II flety i II skrzypce. Drugie pojawienie się tematu zostało utworzone w oparciu o interwał tercji wielkiej, co sprawia, że jego przeprowadzenie przybiera charakter bardziej majestatyczny. W t. 69 rozpoczyna się dwudziestopięciotaktowy łącznik doprowadzający do ponownego ukazania motywu czołowego z T. I. Dwa pierwsze czterotakty zbudowane są na zasadzie odpowiedzi dwóch grup instrumentów: kwintetu smyczkowego oraz instrumentów dętych drewnianych.
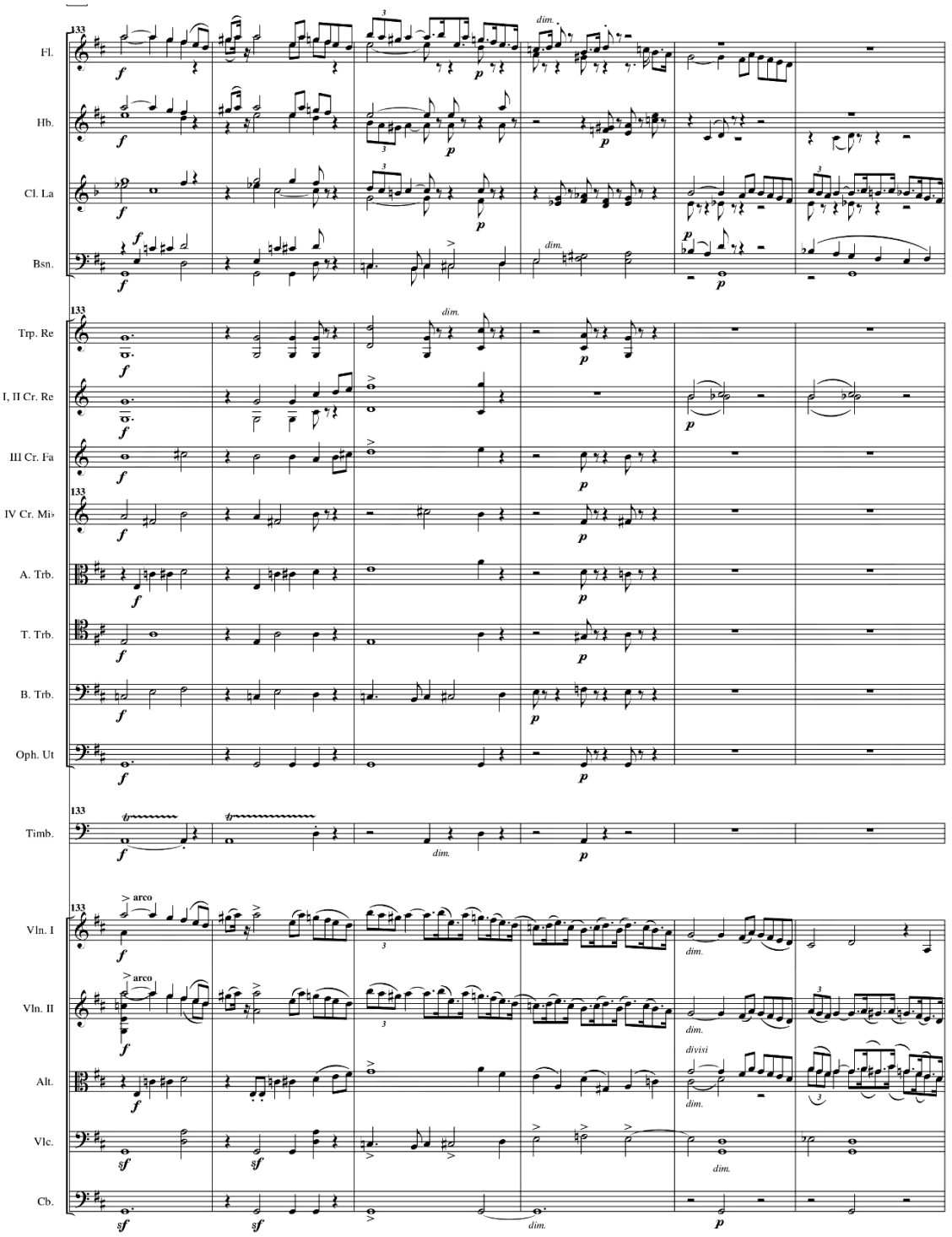


Przykład 202: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 69-72)

Podobnie została skonstruowana dalsza część utworu, aż do t. 116. W t. 117 rozpoczyna się *L'istesso tempo* prezentacja T. II. Metrum zostało zmienione z *alla breve* na 3/2. Ośmiotaktową frazę prezentują altówki i wiolonczele oraz wymiennie I fagot i I waltornia. Kolejny ośmiotakt opiera swoją konstrukcję na pierwszych trzech taktach tematu, natomiast motywika kolejnych pięciu opiera się na powtarzaniu jednotaktowych odcinków.
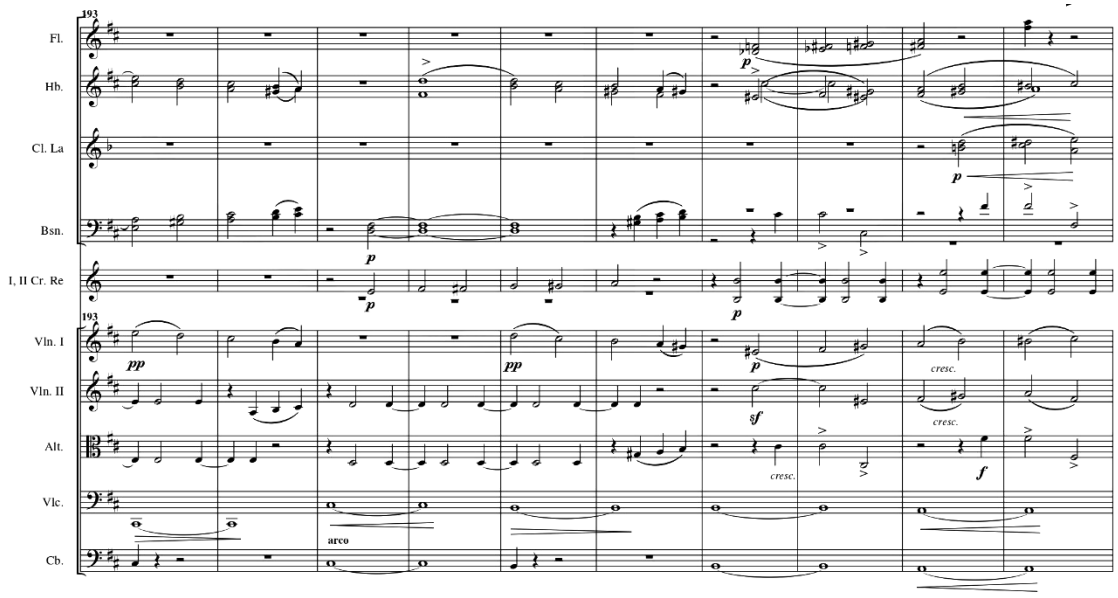


Przykład 203: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 117-122)

Kolejny fragment stanowi punkt kulminacyjny T. II. Oparty on został na motywice tematu, jednak została ona rozszerzona rytmicznie, z wykorzystaniem rytmu punktowanego.
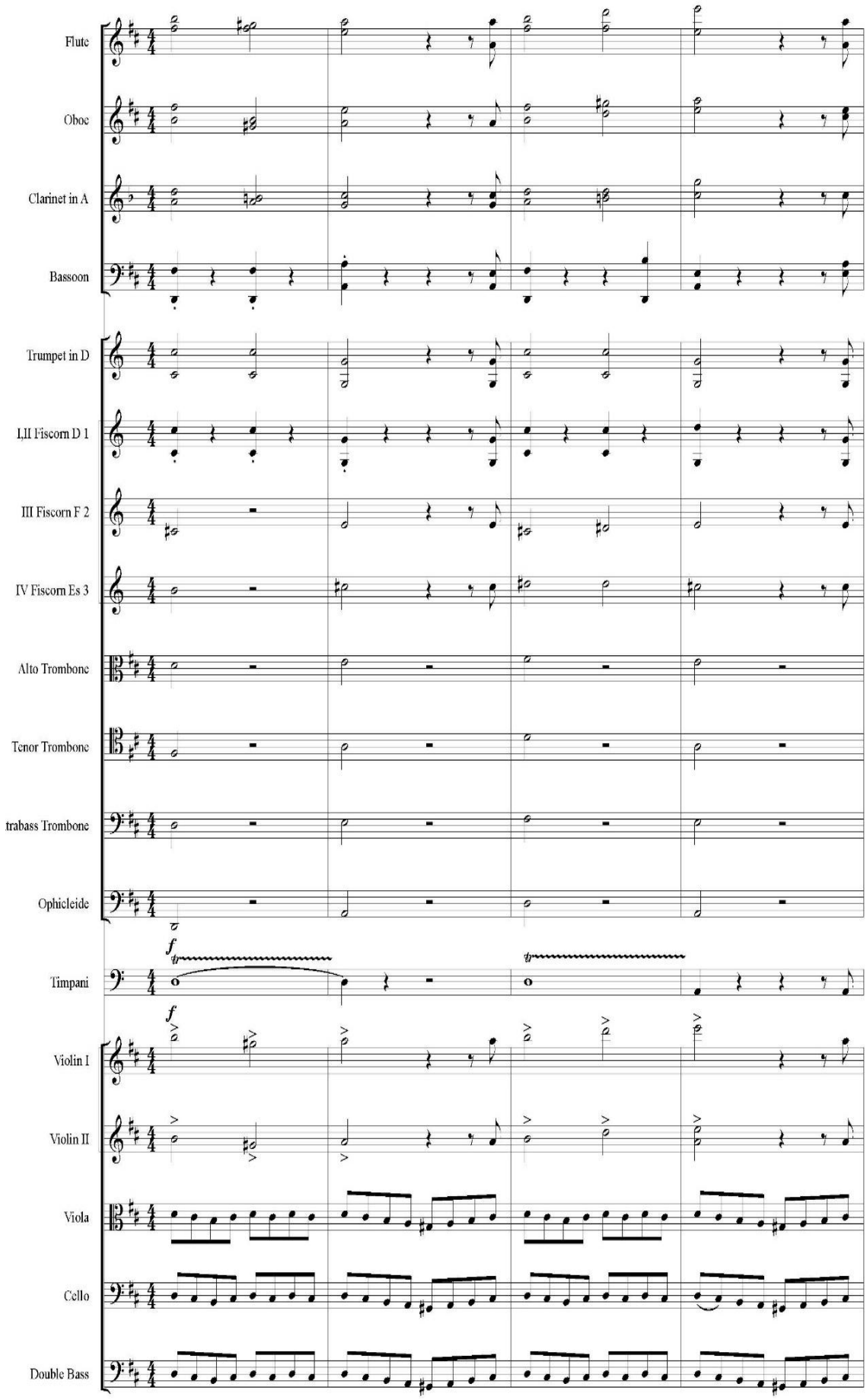


Przykład 204: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 133-138)
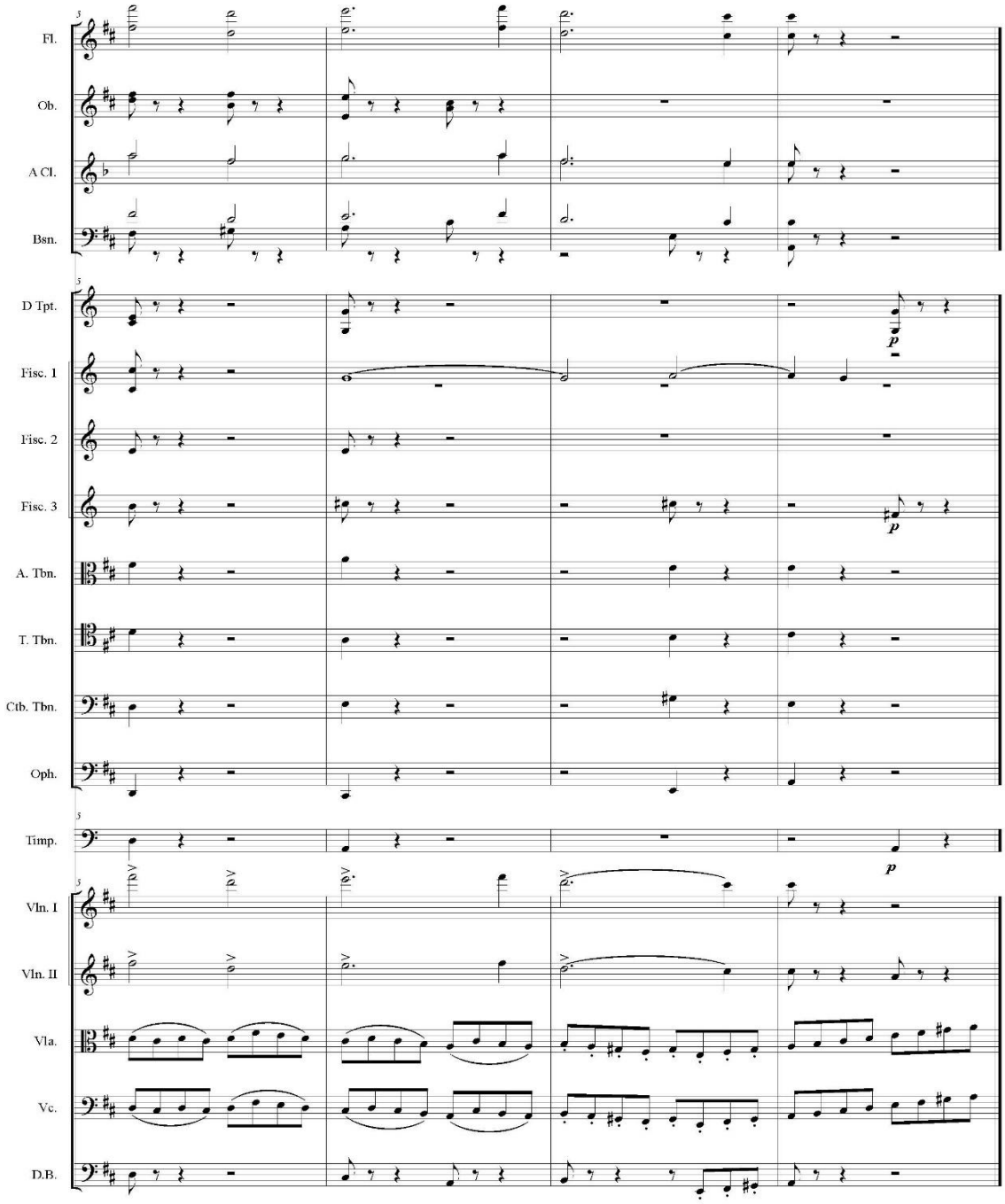
Istotny odcinek rozpoczyna się w t. 161. W obrębie dwunastu taktów zasadniczą rolę odgrywa rytm synkopowany. Fragmenty czysto rytmiczne przeplatają się z melodycznymi, zbudowanymi na motywach czołowych T. II. W t. 173-202 przeplatają się ze sobą trzy zaprezentowane wcześniej motywy.



Przykład 205: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 193-202)
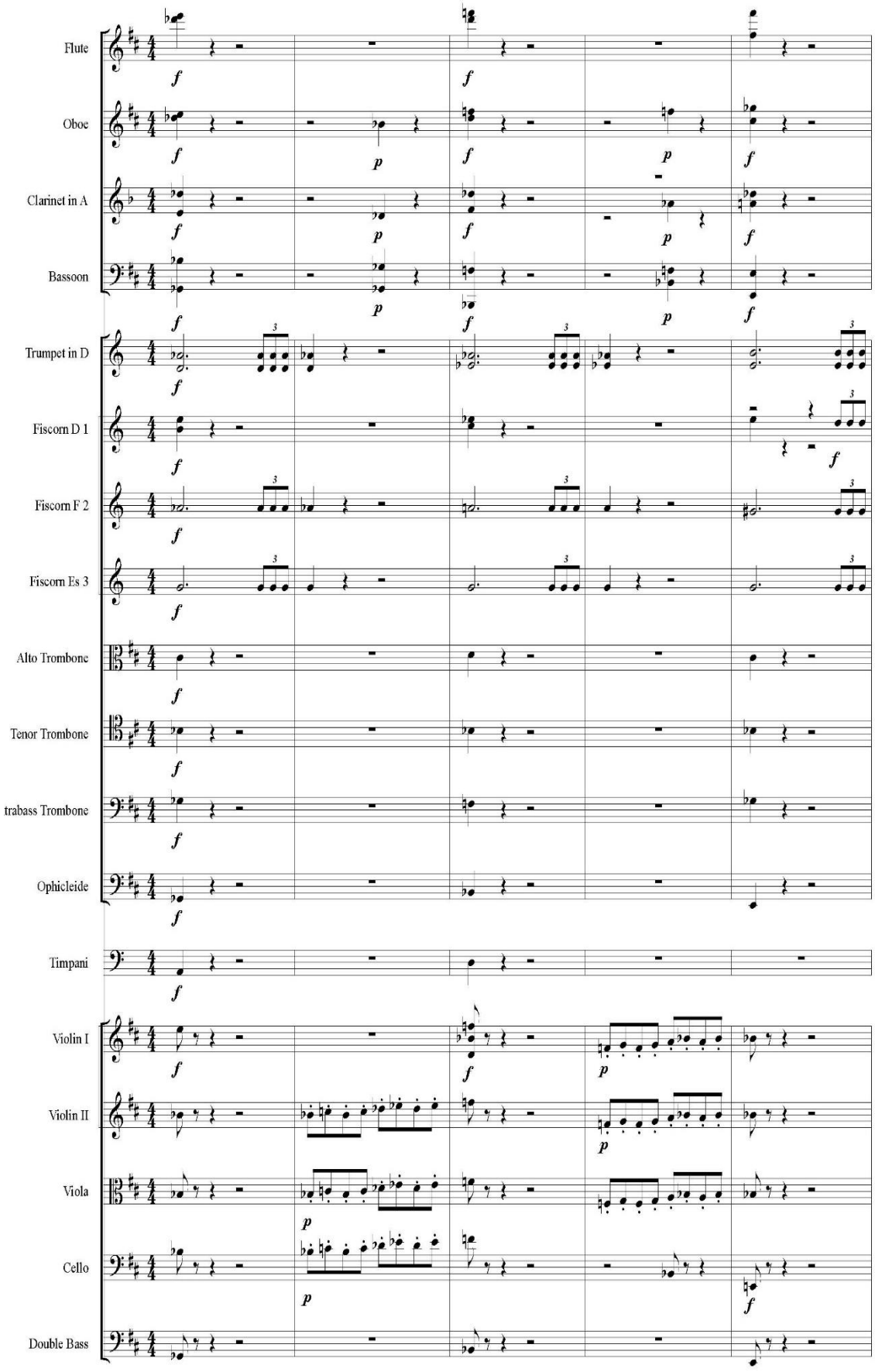
Fragment ten doprowadzi do frazy kulminacyjnej rozpoczynającej się w t. 203.
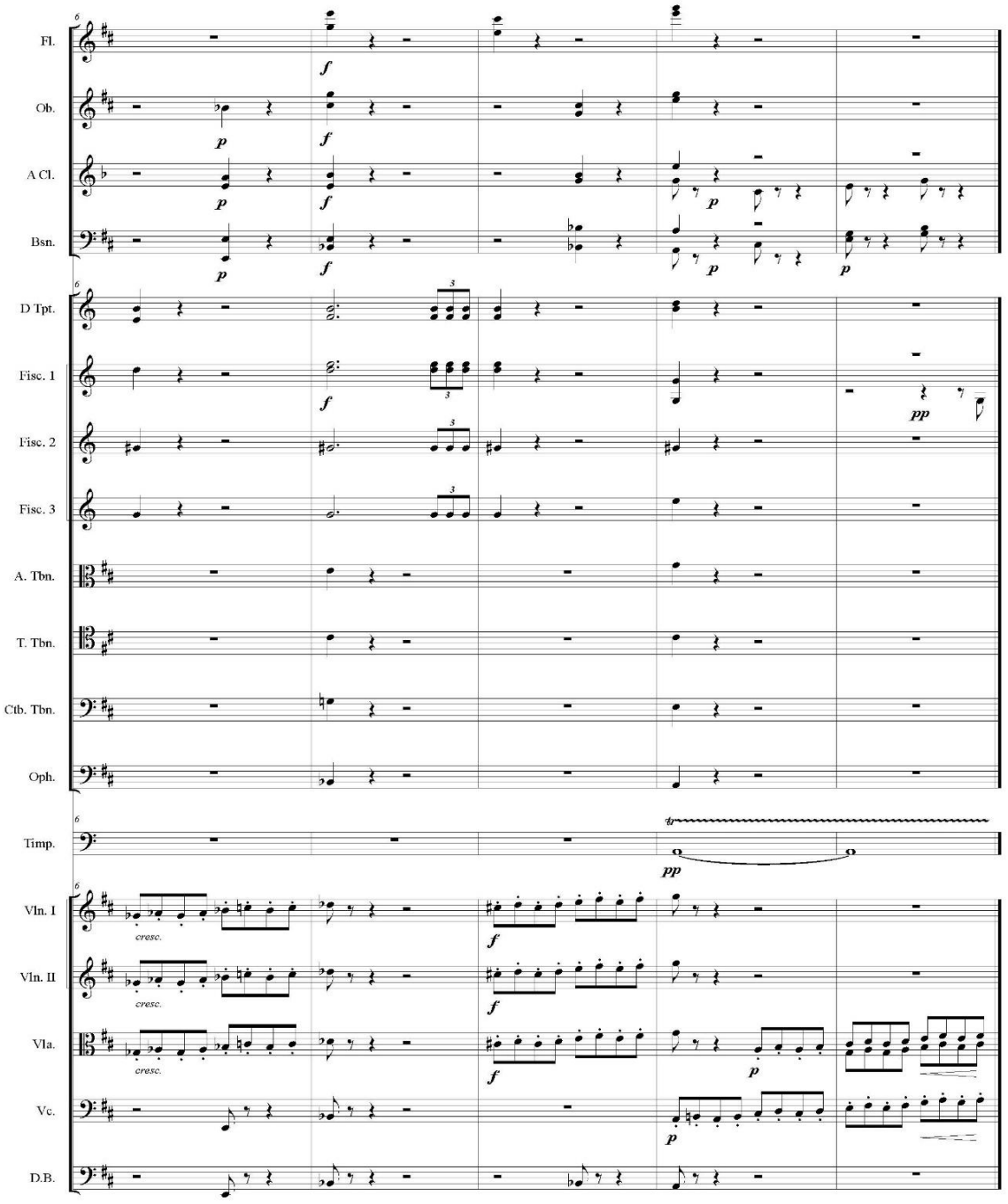

Flute
Oboe
Clarinet in A
Bassoon
Trumpet in D
I,II Fiscorn D 1
III Fiscorn F 2
IV Fiscorn Es 3
Alto Trombone
Tenor Trombone
trabass Trombone
Ophicleide
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass



Przykład 206: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 203-214)
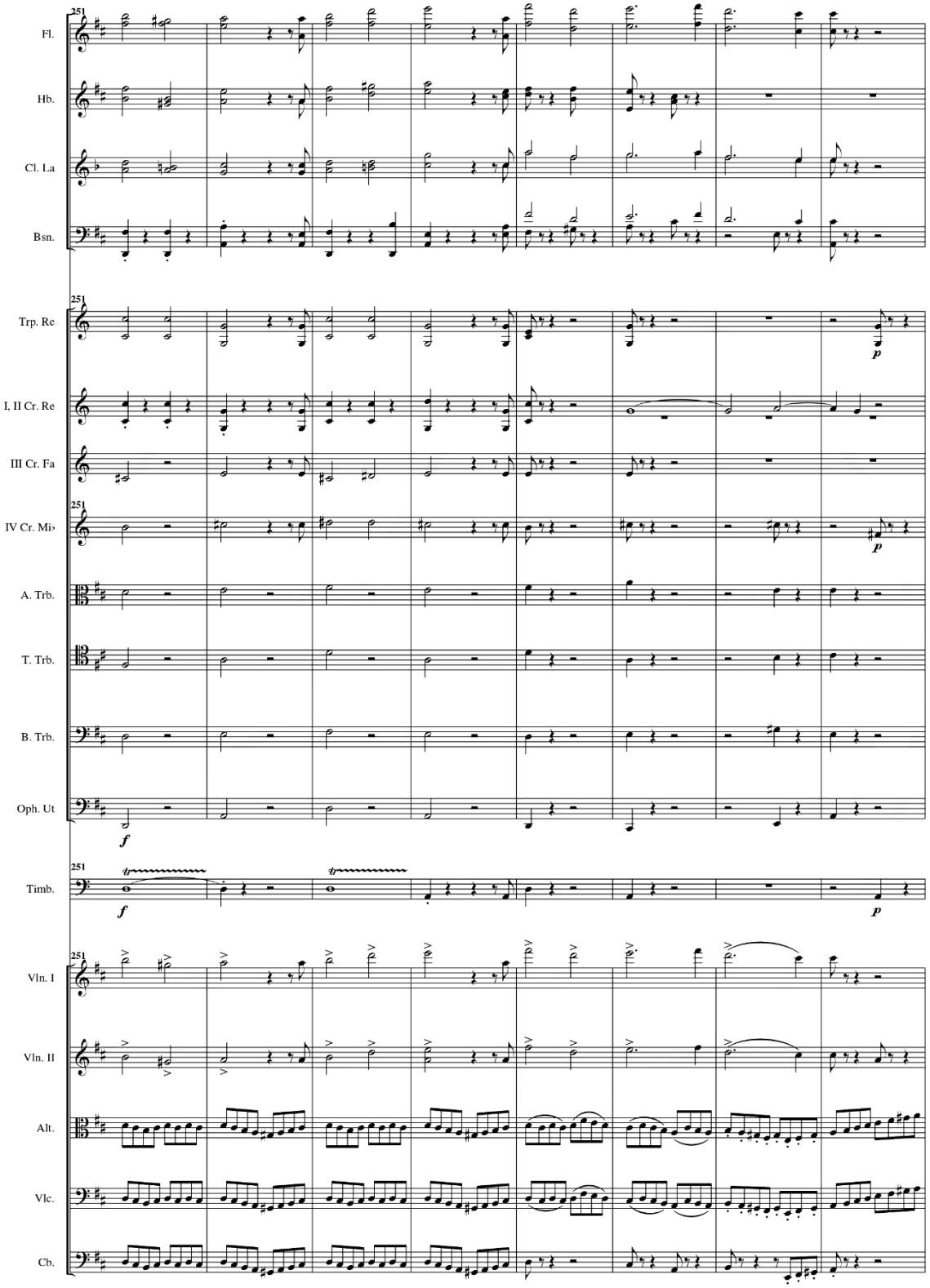
Odcinek (t. 219-242) stanowi doprowadzenie do przetworzenia myśli muzycznej T. I. Został on podzielony na dwa wyraźnie zróżnicowane fragmenty. Pierwszy (t. 219-234) skonstruowany jest w oparciu o zrytmizowaną linię melodyczną prowadzoną przez trąbki, co stanowić może imitację hejnału.


Flute
Oboe
Clarinet in A
Bassoon
Trumpet in D
Fiscorn D 1
Fiscorn F 2
Fiscorn Es 3
Alto Trombone
Tenor Trombone
trabass Trombone
Ophicleide
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass



Przykład 207: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 227-236)
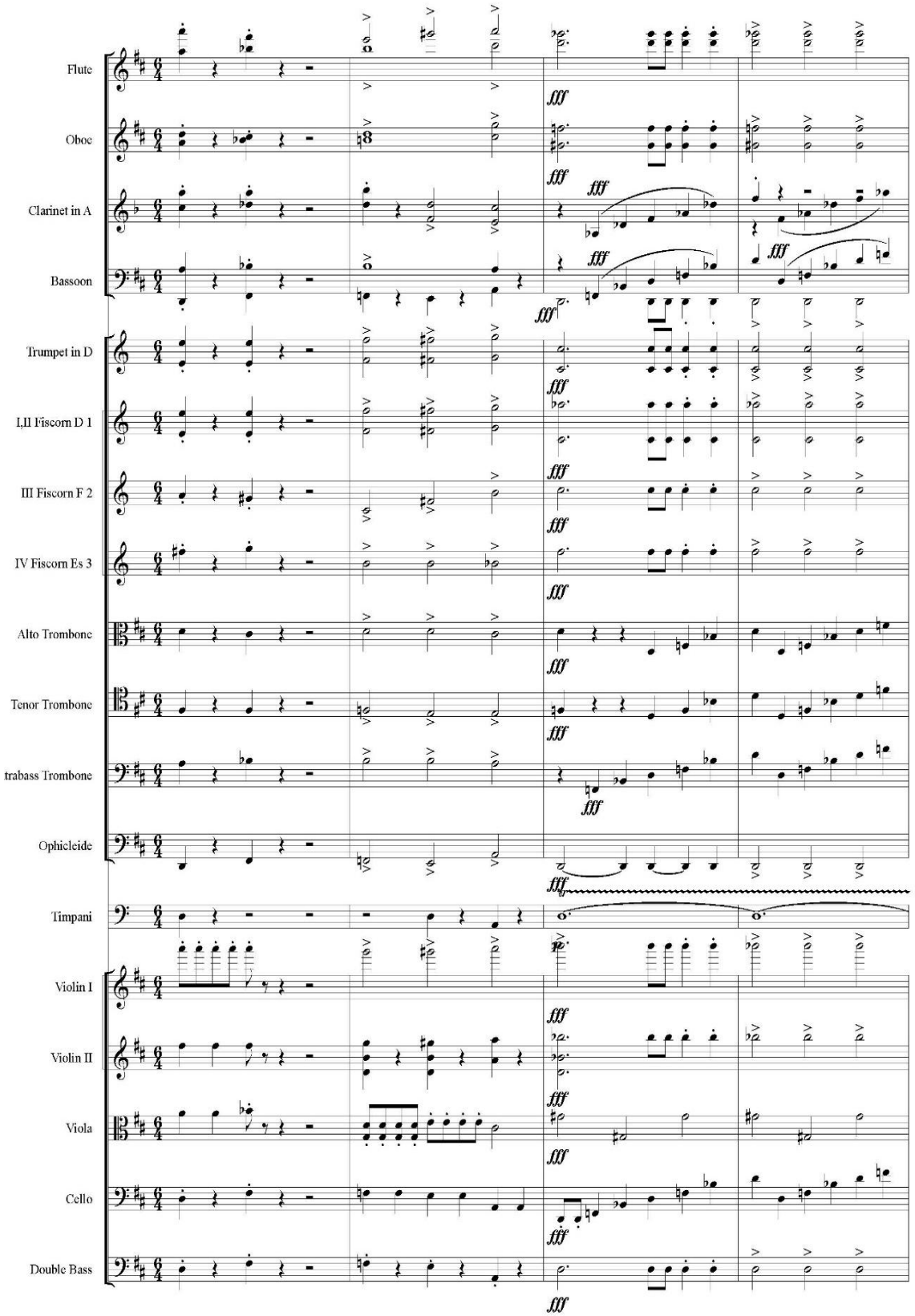
Druga fraza (t. 235-242) opiera się już wyłącznie na ósemkowych pochodach wznoszących, realizowanych przez kwintet smyczkowy. W kolejnym fragmencie o charakterze repryzy powraca muzyczna struktura ekspozycji. Ósemkowa motywika została jednak ograniczona do ośmiu taktów, a kształt i rytmika linii melodycznej T. I nie uległy zmianie.
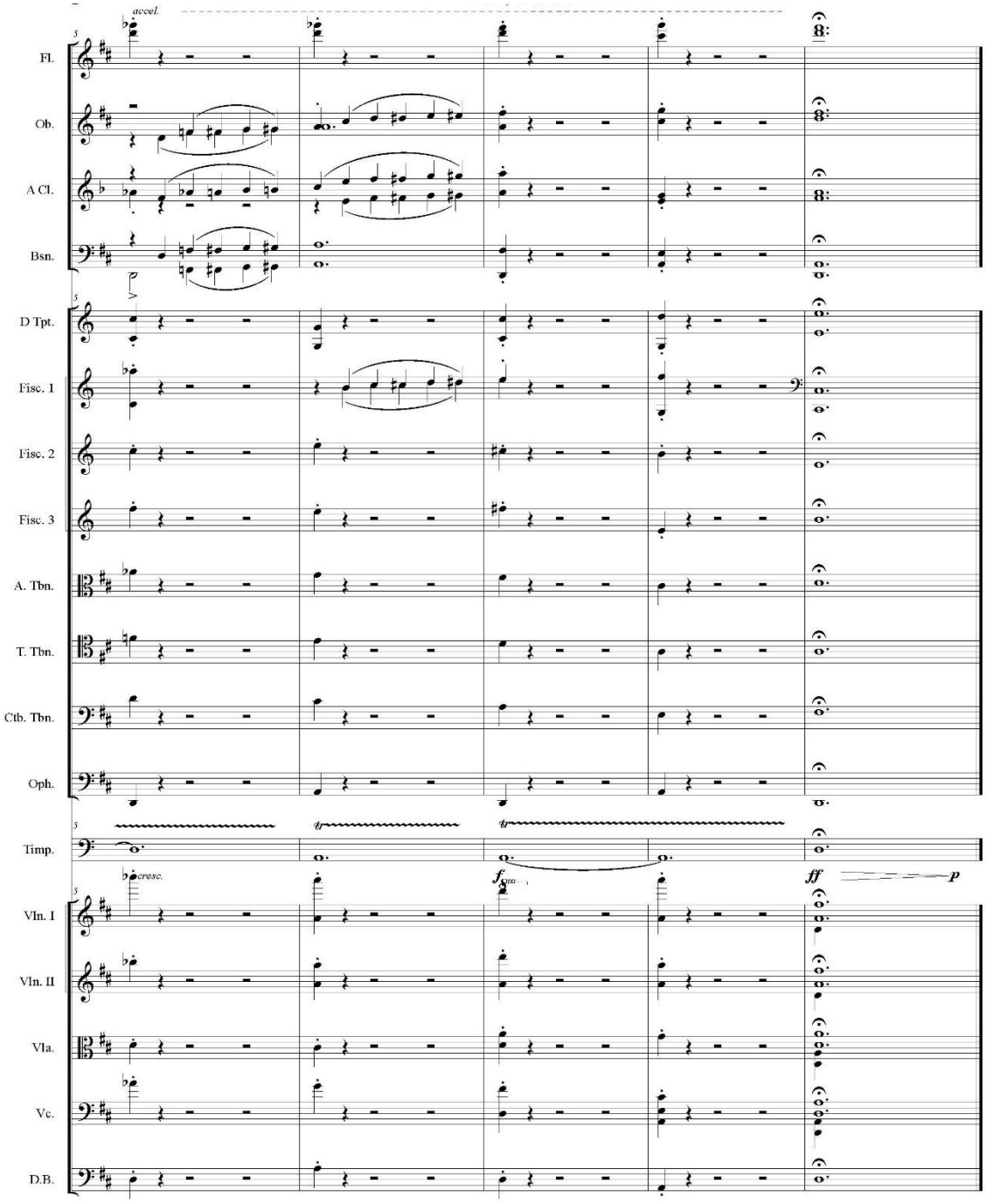


Przykład 208: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 251-258)

Od t. 330 w metrum 3/2 ponownie prezentowany jest materiał motywiczny T. II. W trakcie repetycji wykorzystany został jedynie motyw czołowy tematu ulegającego deformacji z powodu pracy motywicznej. Kulminacja rozpoczyna się w t. 360.

Ścisła *Coda* rozpoczyna się od t. 374, gdzie za sprawą akordów A-dur i D-dur utrwalana jest tonacja zasadnicza przez siedem taktów. Ostatnia część utworu kończy się fakturą pasażowo-akordową.


Flute
Oboe
Clarinet in A
Bassoon
Trumpet in D
I,II Fiscorn D 1
III Fiscorn F 2
IV Fiscorn Es 3
Alto Trombone
Tenor Trombone
trabass Trombone
Ophicleide
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass



Przykład 209: *Symfonia op. 49 cz. 4* (t. 380-388)

Przeanalizowany utwór Józefa Wieniawskiego to jedna z ostatnich symfonii, jakie powstały w dorobku polskich kompozytorów pod koniec II połowy XIX wieku. Jest on zatem podsumowaniem polskiej literatury symfonicznej tego okresu. Wieniawski pozostał wierny klasycznym wzorcom, wraz z wykorzystaniem pełnych możliwości orkiestry.

6. Wnioski z analizy

Twórczość Józefa Wieniawskiego, kształtująca się niemal przez całe jego życie, uległa sukcesywnie przemianom wynikającym z rozwoju warsztatu kompozytorskiego. Sztandarowym tego przykładem jest *Sonata fortepianowa h-moll op. 22* szeroko komentowana przez ówczesnych krytyków. Zdaniem jednego z recenzentów „Wieniawski [okazał się] środkującym między klasykami i pisarzami lubiącymi dzisiejsze muzyki formy”[1359]. Oznacza to, że już za życia postrzegano go, jako artystę wiernego wzorcom klasycznym, a zarazem nawiązującego do zdobyczy twórców sobie współczesnych, wyznaczających kierunki rozwoju literatury fortepianowej, kameralnej, czy symfonicznej. Wieniawski wykreował zatem styl kompozytorski pozostający jednak w ścisłej relacji z twórczością kompozytorów poprzednich epok, ale także muzyków mu współczesnych. Czynił liczne odniesienia do muzyki narodowej, zwłaszcza do dzieł F. Chopina, czy S. Moniuszki, z którym był ściśle związany. Po śmierci Moniuszki pozostawał w stałych kontaktach z jego żoną Aleksandrą z Müllerów[1360]. Dowód tego stanowią polonezy, mazurek, czy kujawiak. Podobnie jak Moniuszko, Wieniawski przeniósł mazurka na grunt muzyki symfonicznej, czego przejawy znajdujemy w różnych okresach jego twórczości. Z kolei polonezy komponował w dużych odstępach czasu, niemal przez całe życie. Natomiast mazurki z okresu moskiewskiego, czy mazur z opus 41 powstały już w okresie brukselskim. W bardziej wyrazisty sposób Wieniawski wykazywał jednak skłonność wobec stylu, jaki charakteryzował twórców Europy Zachodniej.

Śledząc spuściznę lublinianina zauważamy, iż sięgał on po klasyczne jak na tamte czasy, mało wyszukane formy, pozostając tym samym twórcą wiernym duchowi epoki. W jego literaturze fortepianowej odnajdujemy zarówno kompozycje o charakterze salonowym (*Valse de salon op. 7*), formy cykliczne (*Sonata fortepianowa op. 22, Souvenir de Lublin op. 12*), dzieła z wykorzystaniem czynnika wirtuozowskiego (*Valse de concert op. 3; Etude de concert op. 33*), jak również utwory w stylu *brillant* (*Polka brillante op. 11*). Podobnie sytuuje się kameralistyka instrumentalna, wykorzystująca głównie formy cykliczne nawiązujące do formy sonatowej (…). Podział

[1359] RM (1861), nr 1.

[1360] Aleksandra Moniuszko (1821-1891) - żona Stanisława Moniuszki. Pochodząca z wileńskiej rodziny Müllerów. Poślubiona 25 sierpnia 1840, Narkowicz L., *Stanisław Moniuszko w Wilnie*, Wilno 2014, s. 131.

na utwory taneczne i nietaneczne, o charakterze salonowym i koncertowym pozwolił na wyznaczenie nie tylko sposobu interpretowania jego spuścizny, ale również ukazania jej miejsca w muzyce polskiej i europejskiej. Jak okazało się, pod tym względem twórczość Wieniawskiego nie kryje w sobie nic nadzwyczajnego. Kompozytor sięgał bowiem po formy charakterystyczne dla czasów sobie współczesnych. Odnajdujemy w nich nawiązania do wczesnego romantyzmu oraz zdobyczy wykreowanych w dojrzałej części tego okresu (*Guillaume le Taciturne op. 43*).

Trudno w twórczości Wieniawskiego jednoznacznie rozgraniczyć nurt salonowy od koncertowego. W zamyśle kompozytora kompozycje obydwu nurtów miały zapewne przeznaczenie uniwersalne. Jedynie do jednego z dzieł dodał określenie sugerujące w wyraźny sposób przynależność do nurtu koncertowego – *Mazourka de concert op. 41*. O wiele więcej miejsca Wieniawski poświęcił dziełom wpisującym się w grupę utworów nietanecznych, salonowych i koncertowych. To właśnie w nich w dużej mierze ujawniły się źródła, z których czerpał inspiracje oraz próby wykreowania własnego stylu. Sięgając po środki polifoniczne w literaturze fortepianowej ukazywał skłonność wobec muzyki baroku. Czynił to również poprzez staranny, nieprzypadkowy dobór tonacji, uzależniony często od osoby, dla której utwór był przeznaczony. Wieniawski jako pianista, regularnie prezentując dzieła Jana Sebastiana Bacha, był obyty z formami i stylistyką charakterystyczną dla tego okresu, czego wyraz stanowi *Fantazja i Fuga op. 25*. Dowodem tego jest także cykl etiud op. 44. Równolegle Wieniawski wykazywał swoje zainteresowanie stylem charakterystycznym dla ostatniego z klasyków wiedeńskich. W zakresie literatury fortepianowej fascynacja muzyką Beethovena ujawniała się głównie w formach cyklicznych (*Sonata fortepianowa op. 22*). Istotne miejsce zajmują też wariacje, a zwłaszcza jeden z najbardziej jego rozpoznawalnych utworów – *Souvenir de Lublin op. 12*. W formach cyklicznych, co wykazano w trakcie analizy, odnajdujemy liczne analogie do kompozycji ostatniego z klasyków wiedeńskich. Znacznie częściej Wieniawski wykorzystywał jednak formy nietaneczne, określane mianem miniatur lirycznych. W zakresie *impromptu* pod względem formalnym pozostał wierny schubertowskiej koncepcji, wzbogacając jednak warstwę harmoniczną i koloryt brzmieniowy. Jawi się on zatem jako przedstawiciel dwóch nurtów, gdyż łączył w swoich dziełach nurt konserwatywny, reprezentowany głównie przez kompozytorów polskich, z umiarkowanie postępowym, wywodzącym się z Europy Zachodniej, przynoszącym bardziej swobodne traktowanie warstwy harmonicznej. Umiejętnie łączył również

inspiracje chopinowskie i lisztowskie, czego przykład stanowi omówiona *Ballada es-moll op. 31*. Ponadto był kompozytorem, który kładł nacisk na czynnik emocjonalny poprzez zamieszczanie bardzo precyzyjnych wskazówek wykonawczych. Czynnikiem wyróżniającym go od innych jest brak wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy stylem salonowym, a koncertowym. Dodanie bowiem przymiotnika „concert" nie oznacza, że dany utwór miał wyłącznie charakter koncertowy. Nie wyklucza to bowiem jego prezentacji podczas występów o charakterze salonowym dla mniej licznego grona odbiorców. Takie koncerty dawał Wieniawski wielokrotnie w Paryżu, czy Ostendzie. Zarówno więc literatura o charakterze koncertowym, jak i salonowym odznaczała się bogatym wykorzystaniem czynnika wirtuozowskiego. W przypadku Wieniawskiego można mówić o muzyce salonowo-koncertowej, będącej jednym z wyznaczników stylu *brillant*.

Dużo mniejszym zróżnicowaniem, zarówno pod względem obsady, jak i formy odznaczała się kameralistyka. W tej dziedzinie Wieniawski skupił swoją uwagę na klasycznie pojmowanym cyklu sonatowym, czemu dał wyraz *Sonatą skrzypcową d-moll op. 24*. Pomijając nieukończony *Kwartet fortepianowy,* to właśnie omówione *Trio* stanowi ostatnią kompozycję kameralną J. Wieniawskiego z wykorzystaniem fortepianu, która ukazuje dojrzałość stylu lublinianina. Spotkał się jednak z dość chłodnym przyjęciem ówczesnych krytyków: „Józef Wieniawski skomponował trio na fortepian, skrzypce i wiolonczellę (op. 40). Nowy ten utwór utalentowanego fortepianisty wzięliśmy do ręki z prawdziwem zajęciem i wielkiem zaciekawieniem. Znając dotąd sonaty na fortepian i skrzypce oraz wiolonczellową tegoż autora, ceniliśmy w tych dziełach fakturę i plan, zarzucając pierwszej zbyteczną rozwlekłość, w drugiej uważaliśmy, że forma skupiona lepiej interesuje, zaś andante nawet nie małym przemawia wdziękiem. W trio spodziewaliśmy się odkryć nie mało przymiotów; nadzieje te jednak prawie zupełnie zawiedzione zostały. Temata - oprócz pomysłu Scherza suche i niewdzięczne, forma rozwleczona. Wszystko przeładowane sztucznym patosem. Przy starannem wykonaniu Adagio i Scherzo szczególniej mogą zrobić wrażenie. Dzieło całe wydaje się chybione"[1361]. Co ciekawe, za granicą utwór został przyjęty z entuzjazmem, o czym świadczy recenzja w „L'Arte Moderne": „Bracia Schott wypuścili do druku bardzo interesujące *Trio* Józefa Wieniawskiego"[1362]. Przywołane skrajne recenzje dowodzą, iż twórczość J. Wieniawskiego o wiele bardziej

[1361] J. Kleczyński, *Nowości muzyczne*, EMTiA (1886), nr 128, s. 110.
[1362] L'AM (1886), nr 14, s. 110.

była rozumiana i przyjmowana na obczyźnie, niż w kraju. Ostatnie informacje na temat tego utworu pochodzą z 1897 roku. Wówczas to jeden z krytyków pisał: „*Trio* G-dur dzieli się na II części. Pierwsze *allegro* zachowuje formę ściśle klasyczną mimo swobodnego następstwa tonacyj. Tematy główne i łączące ma ładne, urozmaicone i dobrze wyzyskane. Piękna melodya *andante,* wyśpiewana kolejno przez wszystkie instrumenty, przed zakończeniem ożywia się burzliwą rytmiką. Scherzo, mniej szczęśliwe tematycznie mknie wszakże z charakterów śród niespodzianek harmonicznych. *Finał* wreszcie rozpoczęty kilku akordami na II stopniu, po zgrabnej, a świeżej myśli pierwszej, przechodzi drugą trochę *a la* Rubinstein, rozwija obie i z energią kończy poważne to dzieło. Instrumentacya przytem zdradza doświadczonego muzyka, każdy choćby drobny szczegół wychodzi, brzmi przeto wybornie, a zwłaszcza pod palcami autora i pod smyczkiem Barcewicza i Cinka”[1363].

Śpuścizna J. Wieniawskiego w kontekście przywołanych recenzji można rozpatrywać w dwojaki sposób. W opinii Jana Kleczyńskiego *gros* utworów spotykało się z dużą dozą krytyki. Niewykluczone, że rówieśnik Wieniawskiego wyrażał w ten sposób swoje uprzedzenia do kompozytora. Nie był on jednak jedyną osobą odnoszącą w ten sposób wobec Wieniawskiego. Możliwe, że recenzenci L'AM i EMTiA byli bardziej przychylni pianiście. W świetle literatury przedmiotu wydaje się jednak, iż twórczość muzyczna Wieniawskiego wraz z upływem czasu zaczęła spotykać się z coraz większym zrozumieniem i zainteresowaniem, również w kraju.

Ciekawy jest także nurt liryki wokalnej Wieniawskiego. Na przykładzie pieśni z op. 50, pochodzących z okresu brukselskiego, można wysnuć szereg uwag dotyczących całokształtu twórczości w tym zakresie. Kompozytor wykazał się bowiem nie tylko biegłą znajomością technik kontrapunktycznych, co zauważyć można już było we wcześniejszych utworach, ale również przywiązaniem istotnej wagi do relacji słowno-muzycznych. Trafnie oddaje to wypowiedź jednego z krytyków muzycznych, dotycząca duetów z op. 47: „Od stylu patetycznego, jaki w utworach Wieniawskiego przeważa, odbijają się trzy pieśni dwugłosowe: *Zbudź się, Kalif Omar* I *Pieśń majowa,* krótr z liczby 6-ciu wydanych – wykonały artystycznie Róża Rapacka lekki a metaliczny sopran) I Panna Z. Vieweger (alt pełny i dźwięczny). Słowa Goethego i Bodenstedta ilustruje wdzięczna melodya sopranu, postępującego zazwyczaj razem z altem, prócz w pieśni drugiej, najgłębszej, gdzie każdy z głosów występuje więcej z osobna. Pieśń trzecia o mniejszym zakroju (identyczne strofy i *ritornella*) odczuwać

[1363] EMTiA (1897), nr 702, s. 128.

daje prawdziwie „tchnienie wiosenne", toteż podobała się najbardziej I była powtażaną. Wszystkie zaś duety podnosi wykwintna partya fortepianowa, to głosom towarzysząca, to samodzielnie mająca coś do powiedzenia"[1364]. Wieniawski, jako pianista, przykładał dużą wagę do partii fortepianu. Była ona na tyle rozwiniętą, że mogłaby funkcjonować jako samodzielny utwór. Niemniej jednak obydwie płaszczyzny: wokalna i instrumentalna, stanowią integralną całość. Co więcej, obfitują w zastosowanie środków ekspresji i figur retorycznych mających na celu zaakcentowanie warstwy tekstowej. Sięgając natomiast po poezję popularnych już wówczas na zachodzie Europy poetów niemieckich Wieniawski wyraźnie wpisywał się w krąg tych twórców, bowiem na terenie Królestwa Polskiego praktyka ta należała do rzadkości. Warto w tym miejscu zauważyć, że w czasach Wieniawskiego „poza *Śpiewnikami historycznymi* nuty do polskich słów nie zdobywały większej popularności"[1365]. Wypierały je miniatury włoskie, francuskie, niemieckie, czy rosyjskie, bowiem dzieła Franciszka Lessla, Józefa Deszczyńskiego, czy Marii Szymanowskiej były trudno dostępne. Dlatego Wieniawski, również z uwagi na swoje środowisko, zdecydował się na wykorzystanie tekstów autorów zagranicznych.

Józef Wieniawski należy bez wątpienia do kompozytorów polskich II poł. XIX wieku o największym dorobku w zakresie dzieł symfonicznych, do czasów Zygmunta Noskowskiego. Utwory te powstawały w najpóźniejszym etapie jego życia, w okresie brukselskim. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że cała jego wcześniejsza twórczość znalazła swoje uwiecznienie w tym gatunku. W trakcie licznych podróży zagranicznych, jako jeden z nielicznych polskich kompozytorów, miał możliwość wsłuchiwania się w dzieła tego gatunku. Zapoznawał się nie tylko z nowymi trendami, ale również była to sposobność nawiązywania bezpośrednich kontaktów z samymi twórcami. Wszystko to sprawiło, że Wieniawski dogłębnie poznał mechanizm działania i zasady funkcjonowania orkiestry, czego syntezę pokazał w *Symfonii D-dur op. 49*. Choć utwór pozostaje pod wpływem klasycystycznym, zaczerpniętym od Beethovena, czy późniejszych kompozytorów (Mendelssohn), to jednak ujawniły się w nim wpływy nowatorskie, w postaci unowocześnienia środków technicznych i kompozytorskich. Niewątpliwie jedną z przyczyn tego była możliwość niemal codziennego kontaktu z muzyką symfoniczną, co było nieosiągalne wówczas w Warszawie, czy innych miastach na terenie Królestwa Polskiego. Wieniawski jako twórca dzieł symfonicznych

[1364] Tamże, s. 128.
[1365] L. Narkowicz, *Stanisław Moniuszko w Wilnie*, Wilno 2012, s. 70.

Wieniawski znajdował poważanie w różnych częściach Europy, o czym świadczy zaproponowanie mu stanowiska dyrektora Konserwatorium oraz koncertów symfonicznych w Lembergu, którego przyjęcia odmówił.

***

Józef Wieniawski w ogólnej ocenie jawi się jako twórca o daleko posuniętych aspiracjach w zakresie kompozycji. Jego dorobek nie wykracza poza ramy, w których znajdują się kompozytorzy działający w Polsce, czy Europie, a styl kompozytorski – ukształtowany na fundamentach Beethovena, Chopina, czy Liszta – z perspektywy muzyki europejskiej nie odbiega w niczym od obowiązujących wówczas konwencji. Na terenie Rzeczpospolitej spotykał się jednak z ciągłym brakiem zrozumienia ze strony krytyków, publiczności i innych twórców. Odsłonięcie jego bogatej spuścizny kompozytorskiej i uplasowanie jej na tle muzyki europejskiej zadaje temu niewątpliwie kłam.

ROZDZIAŁ IV

Ocena dorobku kompozytorskiego

Józef Wieniawski, dzisiaj niemal zupełnie zapomniany, to z jednej strony kompozytor wtapiający się w tłum swoich rówieśników, niczym niezaskakujący, a z drugiej, z perspektywy muzyki polskiej - człowiek nie do końca zrozumiany, przez co w pewnym stopniu odrzucony ze względu na swój styl gry, czy język muzyczny. Zamierzeniem tej części dysertacji jest omówienie, na ile to możliwe, języka muzycznego lubelskiego kompozytora, w oparciu o przeprowadzoną w rozdziale trzecim analizę wybranych utworów. Bardziej szczegółowo zostaną przedstawione również niektóre opinie krytyków, odnoszące się do dwóch podstawowych obszarów działalności Wieniawskiego - koncertowej i kompozytorskiej. Jako twórca, który większą część życia spędził poza granicami nieistniejącego wówczas Królestwa Polskiego, zostanie ukazany także w kontekście działalności swoich rówieśników. W ten sposób, przynajmniej w pewnym stopniu, możliwa będzie ocena jego spuścizny oraz wskazanie miejsca, jakie zajmuje ona w upowszechnianiu muzyki

1. Język muzyczny

Podejmując rozważania nad językiem muzycznym J. Wieniawskiego należy zauważyć, iż jego twórczość kształtowała się niemal przez całe życie. Konsekwencją tego był zmieniający się styl muzyczny, poglądy estetyczne, czy wreszcie postrzeganie formy. Kluczowym tego dowodem jest *Sonata fortepianowa h-moll op. 22*, szeroko komentowana przez ówczesnych krytyków. Pierwsza jej wersja, wydana w 1863 roku, spotkała się z negatywnym przyjęciem. Zdaniem jednego z recenzentów za pośrednictwem tego utworu „okazał się Wieniawski środkującym między klasykami i pisarzami lubiącymi dzisiejsze muzyki formy”[1366]. Śledząc spuściznę Wieniawskiego zauważymy, iż sięgał on po klasyczne, jak na tamte czasy mało wyszukane formy, pozostając wiernym duchowi epoki. Zgodnie z typologią twórczości, w jego literaturze fortepianowej odnajdujemy kompozycje o charakterze salonowym, formy cykliczne, dzieła z wykorzystaniem czynnika wirtuozowskiego oraz utwory w stylu *brillant*. Oznacza to, że jako twórca muzyki fortepianowej łączył to, co wydawało się być najbardziej charakterystycznym dla swoich czasów.

Nie pozostawał jednak bez odniesień do baroku i klasycyzmu, co dostrzegali krytycy analizując jego język muzyczny. Dowód stanowi m.in. słynne *Souvenir de Lublin op. 12*, fuga znajdująca zastosowanie w etiudach, czego kulminację stanowi *Fantasie et fugue b-moll op. 25*. Wieniawski pozostając pod wpływem Beethovena, Chopina, czy Liszta potrafił w umiejętny, wyważony sposób łączyć brawurę z opanowaniem i liryzmem, co znajdowało przełożenie w jego sposobie wykonywania muzyki. Z kolei w zakresie kameralistyki instrumentalnej wykorzystywał głównie formy cykliczne o charakterze sonatowym. Jej postrzeganie również ulegało przeobrażeniom, podobnie jak w przypadku *Sonaty fortepianowej h-moll op. 22*. Można to dostrzec porównując *Sonatę skrzypcową d-moll op. 24* i *Sonatę wiolonczelową E-dur op. 26* już pod względem budowy formalnej.

Podział na utwory taneczne i nietaneczne, o charakterze salonowym i koncertowym, pozwolił na wyznaczenie kryteriów rozpatrywania dorobku Wieniawskiego oraz umiejscowienia go w przestrzeni muzyki polskiej i europejskiej. W tym względzie spuścizna Wieniawskiego nie kryje w sobie nic nadzwyczajnego, zarówno w stosunku do twórczości kompozytorów polskich, jak i europejskich. Trudno

[1366] RM (1861), nr 1, s. 16.

jednak w tym miejscu w sposób precyzyjny i jednoznaczny rozgraniczyć nurt salonowy od koncertowego, bowiem w myśli autora miały one zapewne przeznaczenie uniwersalne. Ponadto, do wybranych utworów dodawał określenie przymiotnikowe sugerujące przynależność do konkretnego nurtu, na przykład *Mazourka de concert op. 41*. Pomimo nawiązań do stylizacji narodowej Wieniawski znacznie więcej miejsca poświęcił dziełom o charakterze nietanecznym – salonowym i koncertowym. To właśnie w nich, w dużej mierze, ukazały się źródła, z których czerpał inspiracje, jak również próby wykreowania własnego stylu. Skłonność do muzyki barokowej ujawniał nie tylko poprzez wykorzystywanie form polifonicznych. W sposób dokładnie przemyślany dobierał tonacje – przez teoretyków baroku utożsamiane z konkretnymi afektami. Często uzależniał to od osoby, dla której dany utwór był dedykowany. Jako pianista regularnie prezentujący dzieła Jana Sebastiana Bacha, czy Domenico Scarlattiego, był obyty z formami i stylistyką charakterystyczną dla tego okresu. Fascynacja twórczością ostatniego z klasyków wiedeńskich ujawniła się głównie w zakresie form cyklicznych – sonat i wariacji.

Znacznie częściej Wieniawski wykorzystywał jednak formy nietaneczne, określane mianem miniatur lirycznych. W zakresie *impromptu* pozostał wierny koncepcji twórców tego gatunku, wzbogacając go jednak o warstwę harmoniczną i koloryt brzmieniowy. W ten sposób można powiedzieć, że ukazywał się jako przedstawiciel dwóch nurtów. Łączył w swoich dziełach nurt konserwatywny, z umiarkowanie postępowym, wywodzącym się z Europy Zachodniej. W twórczości Wieniawskiego spotykają się inspiracje chopinowskie i lisztowskie, czego dowód stanowi omówiona *Ballada es-moll op. 31*. Analizując ten utwór zauważyć można istotne elementy dotyczące języka muzycznego lubelskiego kompozytora. Wieniawski łączy w nim wpływy zaczerpnięte od Chopina i Liszta z nowatorskimi rozwiązaniami dotyczącymi warstwy harmonicznej, które nie występują w twórczości tych dwóch kompozytorów. Jednocześnie, poprzez zamieszczenie bardzo precyzyjnych wskazówek dotyczących wykonania kompozytor kładzie duży nacisk na sposób realizacji utworu. Wspomniany już brak wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy stylem salonowym i koncertowym stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech kompozytora. Dodanie bowiem przymiotnika „concert" lub „salon" nie oznacza, że dany utwór miał wyłącznie przeznaczenie salonowe, bądź koncertowe. Nie wyklucza to bowiem prezentacji utworów o charakterze koncertowym podczas kameralnych spotkań w arystokratycznych salonach. Takie koncerty dawał Wieniawski wielokrotnie podczas

wieczorów w paryskich salonach, czy w Ostendzie – letniej rezydencji rodziny Van der Heydenów. Zarówno literatura koncertowa, jak i salonowa odznaczała się bogatym zastosowaniem czynnika wirtuozowskiego. W związku z tym wydaje się, iż w przypadku J. Wieniawskiego można mówić o muzyce salonowo-koncertowej z wykorzystaniem stylu *brillant.*

Twórczość kameralna, w odróżnieniu od solowej, odnosi się wyłącznie do cyklu sonatowego. Wieniawski ogranicza się do klasycznego pojmowania kameralistyki, zarówno pod względem formy, jak i obsady. Pomijając nieukończony *Kwartet fortepianowy*, to właśnie omówione *Trio* stanowi ostatnią kompozycję kameralną Wieniawskiego z wykorzystaniem fortepianu. Wykazuje ona dojrzałe cechy stylu lublinianina. Podobnie, jak w przypadku innych dzieł, Wieniawski zwrócił uwagę na wykorzystanie i precyzyjne określenie środków ekspresyjnych nie tylko na samym początku utworu. Na przykładzie tego dzieła dostrzegamy różnice pomiędzy tym, w jaki sposób twórczość Wieniawskiego była postrzegana na terenie Królestwa Polskiego, a jak w Europie Zachodniej. Kleczyński w 1886 roku wypowiadał się o nim w następujący sposób:

> „Józef Wieniawski skomponował Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczellę (op. 40). Nowy ten utwór utalentowanego fortepianisty wzięliśmy do ręki z prawdziwem zajęciem i wielkiem zaciekawieniem. Znając dotąd sonaty na fortepian i skrzypce oraz wiolonczellową tegoż autora, ceniliśmy w tych dziełach fakturę i plan, zarzucając pierwszej zbyteczną rozwlekłość, w drugiej uważaliśmy, że forma skupiona lepiej interesuje, zaś andante nawet nie małym przemawia wdziękiem. W trio spodziewaliśmy się odkryć niemało przymiotów; nadzieje te jednak prawie zupełnie zawiedzione zostały: Temata – oprócz pomysłu Scherza suche i niewdzięczne, forma rozwleczona. Wszystko przeładowane sztucznym patosem. Przy starannem wykonaniu Adagio i Scherzo szczególniej mogą zrobić wrażenie. Dzieło całe wydaje się chybione”[1367].

Opinia ta nie znalazła jednak poparcia na zachodzie Europy. Zdaniem korespondenta „L'Arte Moderne”: „Bracia Schott wypuścili do druku bardzo interesujące *Trio* Józefa Wieniawskiego”[1368]. Opinia ta potwierdza,, iż twórczość Józefa Wieniawskiego była o wiele bardziej rozumiana na Zachodzie, niż przez polskich słuchaczy. Wieniawski uprawiał formy klasyczne w niczym nie odbiegające od swoich polskich rówieśników. Tym, co go wyróżniało, był bardziej wyrafinowany, wyszukany i nowatorski pod względem harmonicznym język muzyczny. Stopniowemu przeobrażeniu uległ proces postrzegania i rozumienia kształtujących się prądów przez ówczesnych krytyków: „*Trio* G-dur dzieli się na II części. Pierwsze *allegro* zachowuje

[1367] EMTiA (1886), nr 128, s. 110.
[1368] L'AM (1886), nr 14, s. 110.

formę ściśle klasyczną mimo swobodnego następstwa tonacji. Tematy główne i łączące ma ładne, urozmaicone i dobrze wyzyskane. Piękna melodya *andante* wyśpiewana kolejno przez wszystkie instrumenty, przed zakończeniem ożywia się burzliwą rytmiką”[1369]. Opinia ta odnosi się nie tylko do omawianego utworu, ale także do wielu innych kompozycji Wieniawskiego, zwłaszcza napisanych po przeprowadzce do Brukseli. To właśnie swobodne traktowanie tonacji ukazuje wpływ twórców europejskich na styl Wieniawskiego, co wyróżnia go spośród rodaków. Niewykluczone, że wraz z upływem czasu kompozycje Wieniawskiego na terenie dawnej Rzeczpospolitej spotykały się z coraz większym zrozumieniem, w wyniku nowych trendów muzycznych docierających tutaj z pewnym opóźnieniem.

Szereg cech charakterystycznych dla języka muzycznego Wieniawskiego ukazuje jego liryka wokalna, a szczególnie pieśni z op. 50. Kompozytor wykazał się na tym polu biegłą znajomością technik kontrapunktycznych, co można dostrzec już we wcześniejszych utworach, jak również przywiązaniem istotnej wagi do relacji słowno-muzycznych. W tym zakresie jednak, poza datami powstania zamieszczonymi na rękopisie (op. 50), niewiele wiadomo na temat tego zbioru.

Warto przywołać jedną z wypowiedzi, odnoszącą się do duetów op. 47, o których pisano w następujący sposób:

> „od stylu patetycznego, jaki w utworach Wieniawskiego przeważa odbijają się trzy pieśni dwugłosowe: *Zbudź się, Khalif Omar* i *Pieśń majowa*, które z liczby 6-ciu wydanych wykonały artystycznie – Róża Rapacka (lekki, a metaliczny sopran) i panna Z. Viieweger (alt pełny i dźwięczny). Słowa Goethego i Bodenstedta ilustruje wdzięczna melodya sopranu postępującego zazwyczaj razem z altem, prócz pieśni drugiej, najgłębszej, gdzie każdy z głosów występuje więcej z osobna. Pieśń trzecia o mniejszym zakroju (identyczne strofy i *ritornella*) odczuwać daje prawdziwie tchnienie wiosenne, toteż podobała się najbardziej i była powtarzaną. Wszystkie zaś duety podnosi wykwintna partya fortepianowa – to głosom towarzysząca, to samodzielnie mająca coś do powiedzenia”[1370].

W ten sposób wskazane zostały najważniejsze cechy liryki wokalnej. Język muzyczny Wieniawskiego w zakresie pieśni odznacza się nadrzędnym traktowaniem tekstu, dla którego wokalna linia melodyczna, poprzez celowe zastosowanie figur retorycznych, pełni czynnik ilustracyjny. Wieniawski jako pianista, istotną rolę w pieśniach powierza partii fortepianu, nadając jej równouprawnienie. Jest ona na tyle rozbudowana, że mogłaby funkcjonować samodzielnie, jako osobny utwór, jednak obydwie płaszczyzny stanowią integralną całość. Podobne w swoim charakterze

[1369] EMTiA (1897), nr 702, s. 128.
[1370] Tamże.

i konstrukcji melodyczno-harmonicznej są akompaniamenty pieśni innych romantyków. Podsumowując można stwierdzić, że elementy dzieła muzycznego w pieśniach J. Wieniawskiego łączą w sobie odniesienia do współczesności (głównie harmonika), jak i wyraźne koneksje z muzyką baroku i klasycyzmu.

Wieniawski był jednym z kompozytorów polskich II poł. XIX wieku o znaczącym dorobku w zakresie literatury symfonicznej. Utwory te powstawały w okresie brukselskim, a zatem w czasie, gdy kompozytor był już w pełni uformowanym artystą. Być może świadomie, nie angażował się on uprzednio w wymagającą dużego doświadczenia i osłuchania twórczość symfoniczną, starając się o uzyskanie starannego przygotowania w tym zakresie. W trakcie częstych podróży po Europie, jako jeden z nielicznych polskich twórców, miał możliwość wsłuchania się w repertuar kompozytorów, zarówno sobie współczesnych, jak i reprezentujących poprzednie etapy w historii muzyki. Zapoznawał się z obowiązującymi trendami, a także wymieniał poglądy z samymi twórcami – Berliozem, Brahmsem, Czajkowskim, Lisztem i innymi. W Brukseli, Moskwie, czy Paryżu miał też najlepszą sposobność wsłuchania się w dzieła symfoniczne klasyków wiedeńskich, które w Warszawie były wykonywane wówczas sporadycznie. Dzięki temu Wieniawski dokładnie poznał mechanizm działania i zasady funkcjonowania orkiestry, czego wyrazem jest omówiona wcześniej *Symfonia D-dur op. 49.* Choć utwór w dużej mierze pozostaje pod wpływem Beethovena, czy Mendelssohna, to jednak ujawniły się w nim wpływy nowatorskie w postaci wzbogacenia środków technicznych i kompozytorskich. Za granicą Wieniawski niemal codziennie miał możliwość obcowania z muzyką symfoniczną, czego nie sposób było doświadczyć w Warszawie, rodzinnym Lublinie, czy w innych miastach na terenie Królestwa Polskiego. Warto zauważyć, że również jako twórca dzieł symfonicznych spotykał się z uznaniem w różnych częściach Europy. W listopadzie 1887 roku „Józefowi Wieniawskiemu zaoferowano stanowisko dyrektora konserwatorium oraz koncertów symfonicznych w Lembergu; jednak słynny pianista-kompozytor, któremu bardzo zależy na niezależności odmówił przyjęcia tej niezwykłej oferty”[1371]. Odmowa angażu oznaczała z jednej strony uniezależnienie się od jakiejkolwiek instytucji, a z drugiej ograniczenie możliwości prezentacji własnych dzieł symfonicznych. Jedno z ostatnich wykonań *Symfonii D-dur* miało miejsce dwanaście lat przed śmiercią kompozytora – 17 kwietnia 1900 roku: „*Symfonia* o szczególnie smakowitym *Scherzo* dyrygowana była przez Wieniawskiego, który zaprezentował się

[1371] L’AM (1887), nr 46, s. 367.

z powodzeniem również w ten sposób, w trzecim z kolei wcieleniu”[1372], przez co ukazał pełnię swoich możliwości. Przywołana kompozycja odznacza się dojrzałością i wykrystalizowanym stylem kompozytorskim. Wieniawski w umiejętny i barwny sposób operuje instrumentacją w poszczególnych fragmentach. Nowatorskim zjawiskiem wydaje się być zmniejszenie roli kwintetu smyczkowego w *Allegro con spirito un poco pastorale* na korzyść rogu solo. W *Allegro* natomiast na znaczeniu zyskała sekcja instrumentów dętych. W ten sposób dostrzegamy osiągnięte przez niego kontrasty instrumentalne, za którymi podąża operowanie skrajnymi naprzemiennie rejestrami wysokimi i niskimi.

Wieniawski na gruncie literatury symfonicznej w bezpośredni sposób nawiązywał do Liszta i innych twórców, wzorując na nich poszczególne elementy dzieła muzycznego. W tym miejscu warto wskazać na dwie inne, wspominane także wcześniej kompozycje – *Suite romantique op. 41* i *„Guillaume le Taciturne” Ouverture dramatique op. 43.* Rękopis opus 41 został skonstruowany w oparciu o cztery części: *Evoxiation, Scherzo, Idylle* i *Mazourka villageoise.* Każdą z nich Wieniawski potraktował indywidualnie, zarówno w zakresie formy, jak i instrumentacji. Najbardziej wyrafinowane pod tym względem jest *Scherzo.* Po *Largemente* z *Evoxiation* następuje *Presto* (*Scherzo*) o szczególnie rozbudowanej i zróżnicowanej strukturze. W tej części Wieniawski zastosował zdecydowanie maksymalny aparat orkiestrowy, wzbogacony o dużą rozpiętość rejestrów, podobnie jak w *Symfonii. Suita romantyczna* Wieniawskiego ujawnia kolejne pokłady jego wyobraźni w zakresie pojmowania symfoniki. Utwór noszący bowiem znamiona czteroczęściowej symfonii stanowi próbę odwzorowania współczesnego mu modelu bachowskiej suity orkiestrowej.

Inny kierunek rozwoju symfoniki J. Wieniawskiego dostrzegamy analizując *„Guillaume le Taciturne” Ouverture dramatique op. 43*[1373]. Kompozytor po kilku latach spędzonych w Belgii wykazał fascynację historią tego kraju, czerpiąc do swojego utworu inspiracje osobą Wilhelma I Orańskiego. Jednoczęściowa kompozycja Wieniawskiego wpisuje się w nurt muzyki programowej, zapoczątkowany przez jego pedagoga, Franciszka Liszta. Nie jest to jednak wyłącznie owoc studiów pod kierunkiem Węgra, ale również przejaw podążania za nowo kształtującymi się prądami.

Józef Wieniawski jawi się jako kompozytor o daleko posuniętych aspiracjach w zakresie kompozycji. Jednak stosowane przez niego zabiegi składające się na język

[1372] L’AM (1900), nr 14, s. 114.
[1373] BKKMB, sygn. FC-3-W-007/1.

muzyczny poszczególnych dzieł, takie jak: forma, warstwa rytmiczna, czy harmonika, nie wykraczały poza zdobycze twórców jemu współczesnych I i II połowy XIX wieku.

Wieniawski zwracał dużą uwagę na poszczególne środki wyrazu, co w konsekwencji przekładało się na czynnik emocjonalny dzieł. W rezultacie język muzyczny odznaczał się urozmaiceniem technik kompozytorskich, wynikających z różnych źródeł inspiracji oraz jego wzbogaceniem w zakresie warstwy harmonicznej w kolejnych okresach twórczości.

Dokonując próby charakterystyki języka muzycznego J. Wieniawskiego należy zwrócić uwagę na poszczególne elementy dzieła muzycznego. W większości utworów zostały wyraźnie oddzielone wirtuozowskie partie solowe i akompaniament, począwszy od impromptu, czy walca. Warstwa melodyczna w kompozycjach Wieniawskiego przybiera różnorakie kształty: od płynnego przechodzenia pomiędzy dźwiękami, aż po rozbudowane pochody i odległe skoki interwałowe. Istotną rolę odgrywa w niej również figuracja. Zamieszczając poszczególne ozdobniki kompozytor podkreśla niekiedy walory brzmieniowe, ale również nadaje urozmaicenia warstwie harmonicznej. Jak zauważa Hanna Lizinkiewicz, taką właśnie funkcję pełnią tryle i przednutki w *Tarantelli* op. 4, będące jednocześnie jednym z elementów formotwórczych[1374]. Podobnie zjawisko to przedstawia się w omówionym wcześniej *Polonezie* op. 48, gdzie służy podkreśleniu charakteru tanecznego kompozycji i jej ożywieniu. Pianista dobierał ozdobniki w sposób bardzo wysublimowany. Świadczy o tym fakt zastosowania w tym samym utworze kilku rodzajów przednutek: przekreślonych i nieprzekreślonych, znajdujących się na wysokości nuty głównej, wyższej lub niższej.

Równie istotne znaczenie dla Wieniawskiego ma czynnik formalny. W większości przypadków, jak chociażby na przykładzie sonaty fortepianowej, zauważamy, że traktuje budowę w sposób klasyczny. Podążając śladem Liszta czasem eksperymentuje z formą, poprzedzając właściwą część utworu krótkim preludium, (*Polka op. 11, Rondeau op. 15*). W *Balladzie* op. 31, pochodzącej z późniejszego okresu, Wieniawski wykazał się jeszcze większą inwencją. Według Lizinkiewicz utwór ten „w zakresie podstaw konstrukcji, wykazywał cechy charakterystyczne dla wielu rodzajów form – trzyczęściowej, sonatowej, tematu z wariacjami, czy elementów ronda”[1375]. Zjawisko to było jednak powszechną praktyką, znajdującą

[1374] H. Lizinkiewicz, *Środki techniki pianistycznej w twórczości Józefa Wieniawskiego*, Poznań 2017, s. 84 (mps pracy dokt. w Bibl. AMP).
[1375] Tamże, s. 89.

zastosowanie w twórczości innych kompozytorów. Oznacza to, że Wieniawski odnajdywał się w najnowszych trendach sztuki kompozytorskiej. Jak wykazała również analiza porównawcza *Sonaty fortepianowej h-moll* op. 22, forma ta w dorobku Wieniawskiego, wraz z upływem lat, ulegała ciągłej ewolucji, jednocześnie będąc charakterystyczną dla twórczości II poł. XIX wieku.

Spośród szerokiego grona kompozytorów polskich swojego okresu Wieniawski wyróżniał się zastosowaniem bardziej odważnej, traktowanej swobodniej warstwy harmonicznej. Znacznie częściej niż u innych twórców wykraczała ona poza ramy tonalne. Jak zauważamy na podstawie przywołanych recenzji niektórzy krytycy, np. Kleczyński, zarzucali mu zbytnią postępowość. Zjawisko to miało w twórczości Wieniawskiego ścisły związek z zamiłowaniem do improwizacji, któremu oddawał się regularnie na przestrzeni utworów o charakterze wirtuozowskim, jak i tych zarezerwowanych dla muzyki salonowej. Stosując swobodne rozwiązania harmoniczne Wieniawski czynił to w sposób świadomy i kontrolowany. W jego muzyce wyraźnie można dostrzec dążenia epoki do zachowania równowagi pomiędzy zastosowaniem klasycznych relacji funkcyjnych, a wprowadzeniem oryginalnych rozwiązań tonalnych. Zjawisko to dotyczy zarówno organizacji planu tonalnego całego utworu, jak też szczegółowych punktów na przestrzeni wybranych kompozycji. Zasób stosowanych przez Wieniawskiego środków harmonicznych nie wykracza poza zestaw obecny w twórczości współczesnych mu artystów. Kompozytor dużą wagę przywiązuje do takich środków harmonicznych, jak progresywność i modulacyjność, będących nieodłącznym elementem harmoniki, a stanowiących jednocześnie czynnik składowy wrażenia niejasności tonalnej.

Mówiąc o warstwie harmonicznej należy podjąć związane z tym ściśle zagadnienie faktury. Wielokrotnie partia fortepianu w utworach autorstwa Wieniawskiego cechuje się swoistą orkiestracją. Podobnie, jak w wypadku Liszta dokonuje się to przez zastosowanie rozbudowanych współbrzmień akordowych zmierzające do osiągnięcia głębi, pozwalające na różnicowanie i kontrastowanie palety dźwiękowej. Wieniawski w tym celu wykorzystuje również skrajne rejestry instrumentu. W wybranych kompozycjach dąży również do wokalizacji faktury. Zjawisko to ma charakter kantylenowo-wyrazowy, wskazany przez kompozytora za pomocą takich określeń, jak: *arioso,* czy *recitativo*. Wprowadzenie recytatywów o charakterze improwizowanym często burzy porządek: regularną budowę oraz tok melodyczny kompozycji. Zjawisko powyższe występuje szczególnie w utworach

o charakterze koncertowym, co, jak zauważa Lizinkiewicz „sprzyja podkreśleniu dramatyzmu”[1376]. Było to na tyle istotne, że w wielu miejscach pełniło rolę formotwórczą. W drugiej części *Etiudy op. 44 nr 20*, obok określenia *Poco meno*, kompozytor posłużył się przymiotnikiem *cantando*, doprecyzowując w ten sposób charakter danej części. W niektórych miejscach kantylenowy charakter podkreśla Wieniawski jeszcze bardziej precyzyjnie. Na początku *Évocation op. 39 nr 2* posłużył się określeniem *ben pronunciato il canto.* Czasami, jak w *Mazourka de Concert op. 41*, poprzez bardziej precyzyjne oznaczenia tempa, kompozytor dookreślał styl – *Allegro brillante*, co inni kompozytorzy stosowali bezpośrednio w tytułach utworów. Podobnie, w *Barcarolle op. 29* określenie: *Dans un mouvement modéré d'une maniére rêveuse*, nie pozostawia wątpliwości co do wykonawcy. Jak już wcześniej wspomniano, zastosowanie tak szczegółowych określeń przez kompozytora niejednokrotnie wiązało się z dedykacjami. Wieniawski dobierał bowiem charakter utworu do osoby, dla której zamierzał go przeznaczyć.

Nie mniej istotną rolę w twórczości Wieniawskiego odgrywały szeroko rozumiane środki ekspresji. Kompozytor w sposób bardzo staranny, nie pozostawiający wątpliwości dla wykonawcy, zamieszczał odpowiednie wskazówki odnoszące się do interpretacji danego dzieła, pozostawiając przy tym niewielkie pole do manewru. Mogło wiązać się to z pedagogicznym przeznaczeniem tworzonych kompozycji. Jak pokazała w poprzednim rozdziale analiza, kompozytor zamieszczał bardzo precyzyjne określenia dotyczące aspektów wykonawczych: tempa, dynamiki, artykulacji, a nawet sposobu użycia pedałów. Ze zjawiskiem tym spotykamy się zarówno w utworach fortepianowych, jak i instrumentalnych. Kompozytor obok oznaczeń odnoszących się do dynamiki (*p, f*) dość często stosował bardziej szczegółowe dookreślenia. Przykładem tego jest *Idylle op. 39 nr 1*, gdzie już na samym początku utworu spotykamy określenie *pp delicatissimo* lub w innym miejscu: *f con calore*. Także to świadczy o daleko posuniętej precyzji i staranności kompozytora.

Omówienie języka muzycznego jakiegokolwiek kompozytora wiąże się z wieloma problemami. Trudno bowiem uczynić to w sposób wyczerpujący, jednocześnie zachowując dystans i obiektywizm wobec poruszanego zagadnienia. Dlatego w tym miejscu starano się zarysować najistotniejsze kwestie składające się na ten problem. Język muzyczny Wieniawskiego z jednej strony nie wykracza poza ramy czasowe, w jakich egzystował, z drugiej natomiast jest wyrafinowany i gruntownie

[1376] Tamże, s. 72.

przemyślany, nawet w miejscach otwartych na improwizację. To właśnie wyróżnia go spośród współczesnych mu kompozytorów.

2. Opinie krytyków

Józef Wieniawski, pomimo że dzisiaj jest osobą niemal całkowicie zapomnianą, za życia znajdował się jednak w gronie polskich pianistów i kompozytorów, których działalność była dostrzegana i szeroko komentowana przez krytyków, zarówno na terenie Królestwa Polskiego, jak i poza jego granicami. Aby przybliżyć bardziej szczegółowo to zagadnienie, skoncentrujemy się na dwóch głównych obszarach jego działalności artystycznej, podlegających ocenie jemu współczesnych: kompozytorskiej i wirtuozowskiej, w których prześledzić można elementy warsztatu pianistycznego Wieniawskiego. Aktywność koncertowa została w dużej mierze przedstawiona już w rozdziale drugim rozprawy przedstawiona została aktywność koncertowa artysty.

2.1. Józef Wieniawski jako kompozytor

J. Wieniawski swoją działalność kompozytorską rozpoczął dość wcześnie, a dokładnie w okresie berlińskim, w I poł. lat 50-tych. Już w 1850 roku dowiadujemy się, że „Henryk ma młodszego brata, który obok fortepianu poświęcił się wyłącznie kompozycji”[1377]. Twórczość Józefa spotykała się z różnym przyjęciem, podobnie jak innych ówczesnych kompozytorów. Jedną z pierwszych, bezpośrednich informacji, odnoszących się wprost do jego utworu była uwaga o *Polonaise op. 13*. Jak stwierdził anonimowy krytyk: „Trzeba się dobrze rozpatrzyć w tej kompozycyi, by w niej upodobanie znaleźć; oprócz Tria nie ma w niej nic takiego, co by zaraz do serca przylegało. Zresztą widać tu staranie i dążność do lepszej muzyki. Efekt całości miły”[1378]. Po tej wypowiedzi zarówno na łamach prasy specjalistycznej, jak i codziennej regularnie ukazywały się informacje o kolejnych poczynaniach w tym zakresie. Niespełna rok później pojawiła się wiadomość o własnym repertuarze zaprezentowanym przez pianistę na jednym z poranków muzycznych:

[1377] TP (1851), nr 51, s. 4.
[1378] RM (1857), nr 7, s. 55.

> „Z kompozycyj własnych pana W. słyszeliśmy na tym koncercie romans z waryacyami, wielki walc koncertowy, oraz adagio elegiczne z następującèm o nièm rondem wesołego charakteru. Wszędzie panuje sprężystość w miarę użyta, wiele elegancyi i fantazyi pilnującej się w karbach, choć bardzo świetnej. Oryginalność myśli nie zbyt wyskakująca, ale widoczna szczególniej w pasażach pełnych świeżości i blasku, kompozycie te wyróżnia stanowczo między innemi. Szkoda, że p. W. nie pokazał nam jakiej swèj pracy z towarzyszeniem orkiestry, albo nawet czysto orkiestrowèj”[1379].

Jeszcze kilka dni później, pod koniec marca, pojawiła się informacja o jednym z pierwszych utworów symfonicznych, dzisiaj zaginionym, *Uwerturze D-dur*. Została ona zaprezentowany 24 marca w Resusie Kupieckiej:

> „Jako kompozytor rozciekawił głównie p. W., *uwerturą* swą koncertową (D tw.) na orkiestrę. Sam dyrygował i oddana była bynajmniej w przybliżeniu tak, jak ja autor rozumie. Cechą jej łatwośc i prostota pomysłów, krótkie rozmiary i jakby ucinkowość. Mało rozwinięta, odznacza się jednak szczegółami, w których troskliwość instrumentacyi głównie uderza baczność słuchacza. Uważamy ją jako studyum orkiestrowe, nie jako płód natchnienia, jako igraszkę , objaw sympatyi dla takiego wzoru, nie jako płód samoistny i mający okazać zdolności kompozytorskie autora. Uważamy, że p. W., strategicznie z nami postępuje, odkrywa się po trosze, jakby chciał nam historyczny rozwój swej myśli artystycznej przedstawić”[1380].

W trakcie tego koncertu zabrzmiała również autorska *Cadenza* do *III Koncertu fortepianowego c-moll* Beethovena, a jej odbiór spotkał się z następującym przyjęciem:

> „W tej *Cadenzy* streścił p. W., całe allegro owego koncertu, temat pierwszego *tutti* biorąc za osnowę, którą haftują inne, główniejsze rysy, z tego samego ustępu pożyczone. Splecenie tego w całość mającą jakby własne peryody, własne światło i odcienie, a dającą jakby miniaturę tego, co Beethoven szeroko rozwinął, samo już mówi o studyach p. W., nad tém dziełem i tłumaczy cudownie przedstawioną całość”[1381].

Zacytowana anonimowa wypowiedź kolejny raz podkreśla relacje zachodzące pomiędzy autorem *Candenzy*, a twórcą koncertu. Był to również dowód fascynacji spuścizną pianisty z Bonn i jej wpływu na wyobraźnię młodego Józefa Wieniawskiego. Podkreślił to również dziesięć lat później autor recenzji zamieszczonej na łamach czasopisma „Bluszcz”:

> „Pan Wieniawski w swoich studiach nad kompozycją Beethovena, zamyśliwszy się nad jego myślą, wysnuł swoje – stworzył tak zwaną *cadenze*. Było dawniej zwyczajem – wychodzącym z mody , w miarę jak mniej jest dobrych muzyków – było zwyczajem, że grający w pewnym miejscu kompozycji wykonywanej, w miejscu przez samego autora zwykle na to przeznaczonym, dawał swój własny pogląd na utwór, który przedstawiał, i, biorąc za punkt wejścia myśl autora, lub myśl jego, własną z nich tworzył tkankę, przeplatając ją, lub obwijając własnymi myślami –

[1379] RM (1858), nr 10, s. 79.
[1380] Tamże (1858), nr 13, s. 99.
[1381] Tamże.

> a pobujawszy fantazję lub rozumowaniem muzycznym, wracał stanowczo znów do kontynuacji autora, którego przed chwilą komentował niejako”[1382].

Od samego początku z entuzjastycznym przyjęciem spotkał się także *Koncert fortepianowy g-moll op. 20.* We wrześniu 1858 roku korespondent z Baden-Baden odniósł się doń następująco:

> „Na swoim zaś koncercie wykonał artysta w obecności amatorów i kolegów swych w sztuce, kilka własnych kompozycyj, z których koncert (G. mięk.) zyskał mu poklask powszechny. O tèm dziele obecni mówili, że jest z liczby rzadkich już dzisiaj utworów mających szereg arcydzieł tego rodzaju. Przyznają mu w pomysłach, naturalność w rozwinięciu, prawdę uczucia, logikę w prowadzeniu, a przytèm trudności mechaniczne, rekomendujące siłę wykonywującego niezmierne”[1383].

Koncert fortepianowy należał do tych utworów, które przynosiły Wieniawskiemu uznanie wśród krytyków przez cały okres działalności koncertowej i kompozytorskiej. Kilka miesięcy wcześniej pojawiła się podobna informacja:

> „Kto tak słuchał koncertu pana Wieniawskiego i oswojony był z formą tego rodzaju, ten musiał złożyć hołd kompozytorowi za cały układ i wszystko co do szczegółów da się policzyć. Są one wypadkiem rozwagi, która pomysłowi daje rozwinięcie i kolorytem odziewa”[1384].

W tym miejscu warto przywołać jeszcze jedną publikację z 1858 roku. Wówczas to anonimowy krytyk, przy okazji recenzji jednego ze wspólnych koncertów z bratem Henrykiem, zamieścił krótki rys biograficzny. Jak zauważył „liczba kompozycyj Józefa Wieniawskiego tak wydanych jak i rękopiśmiennych a zupełnie ukończonych (jakeśmy się o tèm przekonali), przewyższa podwójną liczbę lat rozgłosu jego imienia w Europie”[1385]. Następnie autor wzmianki dokonał ich krótkiej charakterystyki przedstawiając warsztat kompozytorski. Jego zdaniem „w liczbie prac Józefa Wieniawskiego są potrzebujące wielkich sił mechanicznych do mistrzowskiego wykonania”[1386].

O kolejnym utworze dowiadujemy się ponad rok później na łamach francuskiego dziennika „Revue et Gazette Musicale de Paris”:

> „Wydawca Girod opublikuje słynny walc Józefa Wieniawskiego, który odniósł wielki sukces na ostatnim koncercie wywołując aplauz i entuzjazm wśród publiczności. To

[1382] „Bluszcz” (1868), nr 51, s. 333.
[1383] RM (1858), nr 39, s. 308.
[1384] RM (1858), nr 15, s. 113.
[1385] RM (1858), nr 7, s. 51.
[1386] Tamże.

> szczęście dla kompozytora, że dzieło wykonują takie artystki, jak panie Massart i Jung, z równym sukcesem jak autor”[1387].

Niestety do wspomnianej publikacji nigdy nie doszło. Niemniej jednak przywołane czasopismo odegrało istotną rolę w sprawozdaniach z działalności koncertowej Wieniawskiego. Tydzień wcześniej, w tym samym czasopiśmie pojawiła się informacja, iż „Wieniawski jest oryginalniejszy jako kompozytor, niż jako pianista”[1388]. W styczniu 1861 roku na łamach „Ruchu Muzycznego” opublikowano pierwszą opinię dotyczącą charakterystyki stylu kompozytorskiego lublinianina. Dowiadujemy się z niej, że „jako kompozytor, Wieniawski się okazał środkującym między klasykami i pisarzami lubiącemi dzisiejsze muzyki formy”[1389]. Był zatem postrzegany jako twórca łączący w swoim dorobku tradycję z tym, co nowoczesne i postępowe. Dowodem tego był m.in. komentarz Jana Kleczyńskiego po jednym z koncertów:

> „Własnym polonezem nie zrobił na nas pożądanego wrażenia. Wielka to śmiałość tak krytykować rzecz wykonaną przez autora, i takiego fortepianistę, jak pan W. Ale w biegnikach oktawowych chcielibyśmy energii à la Zarzycki, i w ogóle przy powrocie do tematu, przy zakończeniu, więcej nierównie potęgi i siły. „Jako kompozycya polonez ten, który znany od dawna jest bardzo piękny”’[1390].

Kleczyński, warszawski pianista i rówieśnik Wieniawskiego, rywalizował z lubelskim artystą, mając jednak przewagę nad nim poprzez prowadzenie działalności publicystycznej. Kleczyński, który już wówczas posiadał w swoim dorobku liczne dzieła wokalne, nie omieszkał wytknąć błędu swojemu koledze: „inna kompozycya pana W.: romans odśpiewany przez pannę H. Troschel bardzo się nam podoba, chcielibyśmy tylko drobniutką uwagę zrobić autorowi, że we francuskim języku wyrazy: *comme nous* stanowią 3 a nie dwie syllaby. Tej drobnostki wcale jako zarzut nie uważamy”[1391].

Kleczyński miał tu na myśli francuskojęzyczną wersję *Pieśni wiosennej op. 17 nr 1*. Już kilka dni później komentując wykonanie *Cadenzy* do *Koncertu* Beethovena stwierdził, że zakończenie to jest „zbyt nowożytne”. Zdarzały się także opinie bardziej pozytywne wyrażane przez Kleczyńskiego. Odnosił się w nich nie tyle do samych utworów Wieniawskiego, co jego warsztatu kompozytorskiego.

[1387] RGMP (1860), nr 19, s. 170.
[1388] RGMP (1860), nr 18, s. 159.
[1389] RM (1861), nr 1, s. 16.
[1390] J. Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz” (1871), nr 13, s. 102.
[1391] Tamże.

Skomentował to w następujący sposób na łamach „Tygodnika Ilustrowanego": „Wprawdzie w dziełach jego wpływ Mendelssohna przeważnie czuć się dawał; ależ nikt z najznakomitszych nawet nie był wolnym od podobnych szlachetnych wpływów, formą zaś władał już i wówczas bardzo dobrze. Późniejsze studia w Berlinie, rozwinęły w nim samodzielność, której świetnym przykładem były wykonane na koncercie Tow. Muz. Waryacye"[1392]. W 1874 roku jeden z publicystów na łamach „Gazety Narodowej" kolejny raz odniósł się do *Koncertu fortepianowego g-moll op. 20* Józefa Wieniawskiego:

> „Przyjęcie było tak serdeczne, że p. Wieniawskiego usłyszęliśmy na sam przód kompozycye fortepianowe z towarzyszeniem orkiestry, następnie zaś kilka sztuk napisanych na fortepian solo. Najbardziej zainteresował nas koncert kompozycyi p. Wieniawskiego, w którym mieści się wiele piękności melodyjnych. Cały stosunek instrumentu solowego do orkiestry bardzo logicznie, konsekwentnie i zajmująco zachowany. Orkiestra traktowana jest przez p. Wieniawskiego szeroko. Nie ma tam prawie jednego pojedynczego instrumentu, który by nie wystąpił samoistnie. Wracając do stosunku fortepianu do orkiestry, dodamy, iż takowy mimo wszelkich kombinacji orkiestrowych góruje wszechwładnie nad całą tą masą brzmieniową"[1393].

Koncert fortepianowy Wieniawski prezentował wielokrotnie przy nadarzających się okazjach z udziałem orkiestry, występując nie tylko w roli pianisty, ale również dyrygenta. Utwór ten stał się jednocześnie najpopularniejszym dziełem symfonicznym kompozytora. Rozgłos, jako kompozytor, Wieniawski zyskał w latach 70. czemu sprzyjała funkcja dyrektora WTM objęta w Warszawie.

Dopiero w 1877 roku, na łamach czasopisma „Bluszcz", ponownie pojawiła się recenzja zawierająca informacje o kolejnej kompozycji Józefa Wieniawskiego, jaką była *Sonata wiolonczelowa op. 26*:

> „Najciekawszym numerem koncertu była bez zaprzeczenia Sonata własnej kompozycyi na fortepian i wiolonczellę, odegrana wspólnie z p. Poortenem. Dzieło to, obmyślane pracowicie i sumiennie, należy bez wątpienia do lepszych w dziedzinie zbiorowej muzyki *pokojowej;* Andante tej sonaty zachwyca nas nawet swym rytmem pełnym wdzięku, oraz oryginalnością motywu. Najmniej nam się podoba część ostatnia, przechodząca już zbytecznie w charakter salonowej świetności"[1394].

Wykonanie to miało miejsce podczas dorocznego koncertu, w trakcie którego Wieniawski występował jako dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Stwarzało mu to możliwość prezentacji własnego dorobku kompozytorskiego, z czego chętnie korzystał, zyskując rozgłos. Wówczas to rosła jego popularność na łamach

[1392] J. Kleczyński, *Ze Świata Muzycznego*, TI (1872), nr 252, s. 205.
[1393] GN (1874), nr 19, s. 3.
[1394] „Bluszcz" (1877), nr 11, s. 86.

dzienników, zarówno lokalnych, jak również innych czasopism wydawanych na terenie Królestwa Polskiego, które poddawały ocenie jego warsztat kompozytorski. Jeszcze w październiku 1877 roku, w ramach 89-go wieczoru muzycznego, miało miejsce prawykonanie kolejnej jego kompozycji, *Semiramidy*. Rozpoczynając swoją wypowiedź krytyk postawił retoryczne pytanie: „jestże to ustęp z opery, czy z poematu symfonicznego, czy po prostu zwykły chór, którego tytuł bez szkody zamienić by można na inny?”[1395]. W ówczesnej literaturze polskiej niespotykana była podobna forma. Wieniawski być może w ten sposób chciał kolejny raz nawiązać do nowatorskiego traktowania obsady dzieł symfonicznych przez Beethovena, np. finał *IX Symfonii d-moll op. 125,* czy *Fantazji c-moll op. 80*, która zajmowała stałe miejsce w repertuarze lubelskiego pianisty.

Jak wspomniano w poprzedniej części rozprawy, znaczący rozkwit działalności kompozytorskiej Wieniawskiego nastąpił po 1878 roku, kiedy zyskał on więcej czasu rezygnując ze stanowiska piastowanego w WTM. Jak dowiadujemy się w grudniu: Mimo skrupulatnej charakterystyki działalności zagranicznej Józefa Wieniawskiego, zdarzały się dziennikarskie nieścisłości, jak choćby podanie przez „Kurier Warszawski informacji o skomponowaniu Sonaty wiolonczelowej op. 26 w 1878 r.

> „Działalność kompozytorska J. Wieniawskiego zaczyna się wzmagać. W Paryżu wyszła jego sonata na fortepian i wiolonczellę (op. 26) ofiarowana królowi holenderskiemu; w Londynie Cadenza do trzeciego koncertu (C minor) Beethovena; w Lipsku wreszcie – drugie Impromptu (op. 34) i druga Etiuda koncertowa (op. 36). Dwa ostatnie utwory nadeszły już do Warszawy”[1396].

Utwór ponownie anonsowano w 1881 r. jako nowe dzieło: „bawiący obecnie [1881 – K.Rz.] w Brukseli Józef Wieniawski skomponował sonatę na fortepian i wiolonczellę, poświęcając ją królowi holenderskiemu”[1397].

Poruszając zagadnienie repertuaru Wieniawskiego w tym kontekście warto zauważyć, że zainteresowanie krytyków wzbudzały recitale solowe złożone wyłącznie z jego własnych kompozycji. Jeden z takich koncertów miał miejsce w Lipsku, 23 października 1880 roku. Jak informuje „Echo Muzyczne”: „w lipskim *Gewandhausie* wykonał pan W., 14 własnych kompozycyi. Pomiędzy nimi: własną sonatę, polonez,

[1395] KW (1877), nr 218, s. 1.
[1396] KW (1878), nr 290, s. 3.
[1397] KW (1881), nr 233, s. 4.

mazurkę, walca i dwie etiudy”[1398]. Osoba Wieniawskiego i jego występy spotkały się wówczas z życzliwym, entuzjastycznym odbiorem. Świadczyć może o tym fakt, że „na przyjecie gościa zebrani wykonali smyczkowy kwartet (a-minor)”[1399] jego autorstwa. Z kolei po jednym z koncertów w Krakowie miejscowy publicysta Franciszek Bylicki[1400] skrytykował utwory Wieniawskiego. Jego zdaniem „polonez, a raczej fantazya – grzeszy brakiem fantazyi i brakiem poloneza. Tylko myśl pierwszą policzyć można do udanych, reszta nie ma całości, brak należytej budowy i brak całości. Walc tu i ówdzie wdzięczniejszy, da się przyjemniej słuchać”[1401]. Nie wiadomo jednak, którego poloneza autor recenzji miał na myśli. Jeszcze pod koniec 1881 roku Wieniawski zaprezentował się w Brukseli. Jak informuje „L'Arte Moderne” „jego własny *Polonez* oraz *Walc koncertowy* utrzymały poziom i swoim wyjątkowym nastrojem przypominały, bez jakiejkolwiek imitacji, Chopina i Rubinsteina i dopełniały w wielce korzystny sposób ten arcyciekawy program”[1402]. Kilka miesięcy później warszawska publiczność mogła dowiedzieć się o kolejnym dziele Wieniawskiego. Na łamach EmiT odnotowano: „do rzędu lepszych bezwarunkowo utworów zaliczamy *Nokturn* (op. 37) Józefa Wieniawskiego. Natchnienie jednak tu nie przebija, raczèj pracowita i erudycyjna robota”[1403].

Jak można wywnioskować z przywołanych dotychczas recenzji, Wieniawski w zakresie swojej twórczości w Ojczyźnie wraz z upływem lat spotykał się z coraz mniejszym zrozumieniem ze strony środowisk znawców. Kilka miesięcy później Jan Kleczyński zamieścił jedno z pierwszych opracowań biograficznych poświęconych osobie Wieniawskiego. Przyjaciel lublinianina nie tylko sporządził pierwszy w historii katalog jego twórczości, ale również bezpośrednio odniósł się do wybranych utworów. Jak przypomniał Kleczyński - Wieniawski „od 1856 odbył pod kierunkiem Marksa trzyletnie studya kompozytorskie”[1404]. Jego zdaniem „posiada on dar przyswajania swèj grze coraz to nowych odcieni. Jako kompozytor, okazał W. gruntowną znajomość form

[1398] EM (1880), nr 21, s. 171.
[1399] KW (1880), nr 260, s. 3.
[1400] Franciszek Bylicki (1845-1922) – krakowski pedagog, muzyk i publicysta.
[1401] „Czas” (1881), nr 12, s. 3.
[1402] L'AM (1881), nr 40, s. 318.
[1403] EMiT (1884), nr 33, s. 344.
[1404] EMiT (1884), nr 35, s. 357.

w Sonacie na fortepian i skrzypce (op. 22), w koncercie, w Sonacie z wiolonczellą”[1405]. Odnosząc się do szczegółów Kleczyński jednak był bardziej krytyczny. Zauważył m.in.: „zbyteczne wydłużenie formy czyni jednak Sonatę skrzypcową ciężką do grania, trwa ona, o ile pamiętamy, około trzech kwadransy”[1406]. Kleczyński uważał, że Wieniawski jako kompozytor lepiej radził sobie w solowych utworach fortepianowych, gdzie „elegancya, uroda, wdzięk i dowcip przeważają”[1407]. Podkreśla, że „w tym rodzaju dawniéj jeszcze napisany jego Walc koncertowy (op. 3) jest dotąd popularnym i przez wielu wirtuozów dotąd najchętniej grywanym”[1408], podobnie „*Pensèe fugitive* (op. 8), *Tarantella* (op. 4), *Impromptu* (op. 19), do wdzięcznych utworów również należą”[1409].

Więcej uwagi Kleczyńskiego przykuł *Polonez op. 21*, który „ma wspaniały pierwszy temat – całość nie czyni jednak porywającego wrażenia; nieraz u W. robota późniejsza odbièra świeżość pierwotnemu pomysłowi”[1410]. Konstatując stwierdza, że „we wszystkich jego dziełach znać wytrawnego, sumiennego artystę – w szczegółach wykończenie wielkie, harmonia staranna i unikająca banalności”[1411]. Należy przyznać, że ocena dorobku kompozytorskiego Wieniawskiego, jaka wychodziła spod pióra Jana Kleczyńskiego, była dość obiektywną, pomimo relacji zachodzących pomiędzy dwoma muzykami. Sporządzony przez niego katalog dzieł Wieniawskiego obejmował pierwsze 39 *operum*, co świadczy o tym, że warszawianin śledził na bieżąco dokonania swojego kolegi. Potwierdzić to może wzmianka, jaka zaledwie kilka dni przed artykułem Kleczyńskiego została zamieszczona na łamach „Le Guide Musical”: „Na koniec miesiąca *Sześć romantycznych utworów op. 39* Józefa Wieniawskiego wydane zostały przez wydawnictwo braci Schott w postaci dwóch zeszytów, sprzedawanych po 30 franków każdy”[1412]. Dopiero pod koniec roku na łamach polskiej prasy pojawiło się bardziej szczegółowe omówienie zbioru: „*Six pièces romantiques pour Le Piano op. 39.* Dobrze i starannie napisane utwory, ale… ciężkie trochę. Widocznie za wiele starał się autor o opracowanie – za mało śmiałości okazał w planie i w motywach. Pierwszy

[1405] EMiT (1884), nr 36, s. 370.
[1406] Tamże, s. 371.
[1407] Tamże, s. 372.
[1408] Tamże.
[1409] Tamże.
[1410] Tamże.
[1411] Tamże.
[1412] LGM (1884), nr 32, s. 435.

numer, Idylla najwdzięcznièj się rysuje. Temat N. 4 – Ballady – bardzo udany. N. 2, *Evocation,* wydaje się nieco napuszonym. N. 6, *Danse rustique,* ma najwięcèj życia. Ogólne zdanie o tym opusie: *succès d'estime*"[1413]. Należy uznać jednak, że zbiór wśród polskich krytyków nie wzbudził dużego zainteresowania, w przeciwieństwie do prasy francuskojęzycznej. Na łamach „L'Arte Moderne" odnajdujemy bowiem obszerny artykuł, w którym czytamy, iż: „będąc płodnym kompozytorem, o wszechstronnych talentach, panujących nad swoja myślą i z łatwością ją wyrażającym, pan Józef Wieniawski wzbogacił repertuar pianistów serią eleganckich i pociągających dzieł"[1414]. W dalszej części autor porównał styl Wieniawskiego do Chopina. Zauważył jednak również słabe jego punkty, wskazując na konkretne przykłady. Wypowiadał się następująco:

> „Kiedy ogranicza się, by nadać swoim myślom posmaku romantyzmu i rycerskości, nadaje im cech charakterystycznych dla autora *Nokturnów*, którego oklaskiwaliśmy z całych sił. Jednak czasem, na przykład w swojej *Balladzie*, która tworzy czwarty z jego romantycznych utworów w Serii, ociera się o imitację, przed którą pragnęlibyśmy go ostrzec. Wiele z jego ostatnich dzieł posiada prawdziwie osobisty charakter. Zacytujemy, jako te najlepiej przyjęte, *Idylle, Les Jeux de fées, Elégie,* pomimo dość banalnego zakończenia. Wybitna kompozycja *Mazurka Koncertowego*, jego drugiej części, to dzieło samo w sobie, pełne wigoru i zuchwałości, o pewnym i powściągliwym zarysie. Zdaje się, że słychać w jego harmonii nowe dźwięki pobrzękiwania ostróg; można sobie wyobrazić, w kołysaniu jego rytmu, wirowanie roztańczonych par, oszołomionych blond głów na pasiastych branderburskich piersiach"[1415].

W ten sposób anonimowy autor nie tylko podkreślił elementy charakterystyczne dla stylu kompozytorskiego Wieniawskiego, ale z dzisiejszego punktu widzenia podana informacja jeszcze bardziej zyskuje na znaczeniu. Pozwala m.in. dostrzec sposób, w jaki spuściznę lublinianina postrzegali jemu współcześni. Dwa tygodnie później wnikliwej ocenie zostało poddane jego *Trio op. 40,* wykonane w Palais des Beaux-Arts Hubay'a i Jacobsa:

> „Jedną z głównych zalet tego dzieła jest idealne wyważenie tych trzech instrumentów; pianista co rzadkie może się zapomnieć i oddać swoją przewodnią rolę, a potem trwać jedynie w generalnej harmonii. Do tych cech należy dodać elegancję. Pan Wieniawski, który czasami potrafi być banalny i ma ciągotki do sentymentalizmu, nigdy natomiast nie popada w prostactwo: jego kompozycje na pianino już bardzo liczne nigdy nie popadają w pułapki: utwór salonowy, błyskotliwa fantazja, bukiet

[1413] EMiT (1884), nr 56, s. 576.
[1414] L'AM (1884), nr 43, s. 349.
[1415] Tamże, s. 349.

> melodyczny, deszcz nut i jak wola tego światowego profesora by nie stac się zarządcą dobrze prosperujących pensjonatów oraz młodych szkół!”[1416].

W dalszej części swoich rozważań krytyk przypomniał, że to już czterdziesta kompozycja Wieniawskiego[1417] oraz porównał ją do innych twórców. Stwierdził, że w pierwszej części odnaleźć „można romantyczną brawurę, o brzmieniu przypominającym Chopina i Liszta”[1418]. Autor wypowiedzi potwierdził tylko opinie przedstawiane już wcześniej przez polskich i zagranicznych krytyków pod adresem kompozycji Wieniawskiego. Podobnie jednak, jak we wcześniejszych przypadkach wątpliwości wśród polskich krytyków wzbudziła *Fantasie op. 42,* która „jest formą wielkiego preludium; myśl główna szczęśliwa – przeprowadzenie jej również dobre – lubo za długie cokolwiek. Mniéj jasną jest część środkowa, w której byłoby pożądanem widać podkład melodyjny wyraźniejszy. W literaturze dwu-fortepianowej – nie tak znów niezmiernie bogatèj, dzieło to będzie cennèm jéj wzbogaceniem”[1419]. W Europie Zachodniej kolejny raz w opozycji do swojej Ojczyzny, Wieniawski wzbudził zainteresowanie nowym utworem. Publicysta „L'Arte Moderne” doszedł do wniosku, że kompozycja „napisana jest z talentem, biegłym piórem, które radzi sobie z trudnościami polifonicznymi, zręcznie je prowadzi, pozostawiając każdemu instrumentowi mniej więcej równe samodzielne partie. Wykazuje kawaleryjską elegancję, a także rodzaj dandyzmu[1420], który jest cechą własną dzieł Wieniawskiego”[1421]. Ten właśnie przykład pokazuje nie tylko różnice w rozumieniu stylu Józefa Wieniawskiego, ale również jego stosunek i miejsce zarówno w muzyce polskiej, jak i europejskiej w czasach mu współczesnych. Podczas gdy na terenie Królestwa Polskiego jego dzieła spotykały się z chłodnym przyjęciem, to właśnie na paryskich i brukselskich salonach zyskiwały głębokie uznanie. Przełomowym pod tym względem okazał się rok 1887. Wówczas to pojawiła się informacja o tym, że „Józef Wieniawski układa zbiór etiudów stylu i techniki (*virtuosite*) we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych. Całość, przeznaczona dla osób wysoko posuniętych muzykalnie, obejmie 24 utworów. Każdy z nich ma być dedykowany jednemu ze słynnych pianistów, do którego natury talentu

[1416] L'AM (1886), nr 8, s. 61.
[1417] Biorąc pod uwagę liczbę opusów.
[1418] L'AM (1886), nr 8, s. 62.
[1419] EMTiA (1886), nr 141, s. 240.
[1420] Dandys - mężczyzna w każdym calu idealny, o wyszukanym sposobie ubierania się. Przykładający ogromną pracę do sposobu ubierania się, manier i hobby. Przesadnie skupiony na sobie perfekcjonista.
[1421] L'AM (1887), nr 13, s. 102.

i indywidualności artystycznej się pośrednio odnosi”[1422]. Na kolejne informacje trzeba było długo poczekać. Jednak sam fakt wywołał dość duże zainteresowanie, bowiem od czasów Fryderyka Chopina i Alberta Sowińskiego nie powstał podobny cykl w polskiej literaturze fortepianowej. Dopiero cztery lata później pojawiła się notatka autorstwa Jana Kleczyńskiego:

> „*24 Etudes de mécanisme et de style pour le piano dans tous les tons majeurs et mineurs en 4 cahiers*. Wydawnictwa tego trzy zeszyty leżą przed nami. Wyznajemy, że wyczytawszy z półtora roku temu w „Guide Musicale” entuzyastyczny artykuł o tych etiudach nazywający je *pomnikiem muzycznym* spodziewaliśmy się po nich czegoś więcej. Jest to szereg utworów dobrze napisanych, świadczących, że autor zna fakturę muzyczną i z tego względu sprawiający w ogóle przyjemne wrażenie. Są one jednak, jak prawie cała twórczość Wieniawskiego, nacechowane stylem dawniejszej epoki i pod tym mianowicie względem nie są w stanie głębiej zainteresować. Pomysły ich są zresztą zwyczajne, a trudność i stopień efektywności średnie. Niektóre tylko wyróżniają się, jak 4-ta, 7-ma i początek 14-tej (fuga)”[1423].

Wczytując się z uwagą w słowa Kleczyńskiego zauważamy, że również i tutaj kolejna pozycja w katalogu dzieł Wieniawskiego przyniosła rozczarowanie. Co więcej, uczynił on także aluzję do całokształtu dorobku kompozytorskiego swojego kolegi, pomimo wskazania jego walorów. Była to zarazem jedna z ostatnich informacji na łamach prasy odnośnie do kompozycji J. Wieniawskiego.

Działalność twórcza lubelskiego pianisty spotykała się zatem w ciągu kolejnych lat z dość zróżnicowanym odbiorem, zarówno na terenie Rzeczpospolitej, jak i poza jej granicami. Warto jednak podkreślić, że to właśnie źródła obcojęzyczne w tym zakresie bardziej doceniały działalność Józefa Wieniawskiego, nie pomijając jego kariery wirtuozowskiej.

2.2. Józef Wieniawski jako pianista

Znacznie częściej, niż działalność kompozytorską, krytycy polscy i obcy poddawali ocenie warsztat pianistyczny Józefa Wieniawskiego. Na ten temat wypowiadali się zarówno na łamach prasy muzycznej, jak również dzienników, tygodników, czy innych popularnych czasopism lokalnych. Wraz z upływem lat nie

[1422] EMTiA (1887), nr 218, s. 572.
[1423] J. Kleczyński, *Nowości muzyczne*, EMTiA (1891), nr 390, s. 166.

słabło zainteresowanie oceną jego umiejętności. Przybliżenie tej kwestii w sposób chronologiczny pozwoli prześledzić proces kształtowania opinii krytyków na temat jego wykonań.

Pierwsze informacje pochodzą z wcześniejszych lat, kiedy bracia rozpoczynali wspólną karierę. Już w lipcu 1850 roku na łamach „Tygodnika Petersburskiego" Wiktor Karzyński przypomniał, że „Henryk ma jeszcze brata Józefa, zadziwiające dziecię lat 12!"[1424]. Przez kolejne lata pobierając edukację Józef rozwijał swój talent. Po jednym z koncertów w Krakowie w 1857 r.,na łamach czasopisma „Czas" czytelnicy mogli przeczytać o tym, że „scharakteryzować potężną zdolność Józefa w wykonaniu i kompozycyi wysoko rozwiniętej zdać należy sprawę z odegranych utworów, z wrażeń i zapału jaki wznieciły w słuchaczach (…). Józef Wieniawski najsilniejsze na słuchaczach zrobił wrażenie wykonywając pyszny koncert Mendelssohna-Bartholdy z towarzyszeniem orkiestry"[1425].

Józef przed ukończeniem dwudziestu lat, miał na swoim koncie występy z towarzyszeniem orkiestry, które wprawiały w zdumienie publiczność w Paryżu, czy Berlinie. Pół roku później ten sam utwór zaprezentował w Warszawie, co zaowocowało bardziej szczegółowym sprawozdaniem. Korespondent „Ruchu Muzycznego" stwierdził, że „powiemy, że tak oddanèj tèj kompozycyi jak ją grał p. W. nie słyszano jeszcze u nas. Mistrz mistrza myśli tłumaczył"[1426], co było jednym z największych komplementów pod adresem pianisty, skierowanych już u progu jego kariery. Zdanie zamieszczone przez komentatora znalazło swoje potwierdzenie również u publiczności. Jak sam później twierdził:

> „Obraz jaki przy słyszeniu tego koncertu wykonanego przez pana W. w słuchaczach się odtwarza, jest jak urozmaicony krajobraz, w którym ani przepaści straszliwych, ani niebotycznych wyżyn nie ma; więc ni tajemnych a raczèj niepojętych otchłani uczucia, ani dziwactwa w nich wrzącego; ani niedostępnych bez niezmiernego wysilenia szczytów rozkiełznanèj fantazyi, równie niepojętych dla każdego, kto pragnie uczuć istotnie ludzkich, wrażeń jasnych. Po mdłèj pieszczotliwości, po chorobliwym sentymentalizmie, po furyi rzucającej się niewiadomo do czego (co wszystko słyszymy tyle razy od ubiegających się za krańcowością wirtuozów), gra pana W. Prawdziwèm tchnie zdrowiem, a więc energią właściwie stonowaną, odzianą to elegancyą, to głęboką, ale jasno się tłumaczącą i porywającą czułością. Ani jednèj

[1424] TP (1850), nr 51, s. 4.
[1425] „Czas" (1857), nr 115, s. 3.
[1426] RM (1858), nr 10, s. 78.

> nuty przesadnèj, ani razu kłamstwa; święta i szlachetna prawda od początku do końca”[1427].

Przywołane przymioty gry Wieniawskiego, jak elegancja czy energia, wielokrotnie były doceniane w późniejszych latach przez krytyków wywodzących się z różnych środowisk. Wraz z upływem czasu podkreślano wirtuozerski warsztat pianisty. Należał on bowiem do grona tych artystów, którzy wywierali silny wpływ na publiczność. Dostrzegł to jeden z krytyków na łamach „Ruchu Muzycznego” już w 1859 roku:

> „Wieniawski jako prawy muzyk, szanuje siebie i słuchaczy, przemawia do nich tèm, co sam w duszy uznał za piękne i wzniosłe – i celu nie chybił. Pojęli go i ocenili wszyscy, kto jak mógł; czy sercem, czy głową, czy intelektem; ale każdy wyniósł z jego koncertów przyjemne wrażenie, oparte na przekonaniu, że słyszał piękne rzeczy, pięknie i po mistrzowsku odegrane, przez artystę dojrzałego talentem i pewnością piękna w swej sztuce. Koncertu G mięk. utworu Wieniawskiego, słuchaliśmy z wielkim zajęciem, a przy oddaniu sprawiedliwości za całość nie możemy otaić, że finał najwięcej nam trafił do serca”[1428].

Młodego Wieniawskiego postrzegano jako dojrzałego artystę. Systematycznie wzmacniał swoją pozycję na estradach Europy, przedstawiając się jako wybitny interpretator dzieł Beethovena, Chopina i Liszta. Mimo to pod jego adresem nie brakowało też zarzutów. Jeden z krytyków twierdził, że „gra pana W. chociaż miękka i wykończona nie jest nigdy spokojna (wyjąwszy w stylu klasycznym); owszem pan W. zawsze się stara grać niejednostajnie – igra z melodyą jak kapryśna fala z łódką rzuconą na jej powierzchnię; zwalnia, przyspiesza tempo co kroku. W basie akompaniamenta bierze tak lekko, że jakoby to jaskółka w szybkim przelocie dotknęła piersią wód jeziora. Słowem fantastyczna ta gra zajmuje, porywa, ale nie przejmuje słuchacza”[1429]. Brak spokoju objawiał przed publicznością porywczy temperament Wieniawskiego jako artysty o silnie ukształtowanej osobowości, pomimo młodego wieku. Dzięki temu zyskał uznanie, a z czasem krytycy dostrzegli, że w jego działalności „nie idzie tyle o muzykę, co o artystę, o popis choćby w najszlachetniejszém znaczeniu ze względem na wirtuoza, kompozytora”[1430]. W wielu przypadkach zarzucano mu popisywanie się,

[1427] Tamże.
[1428] RM (1859), nr 12, s. 106.
[1429] RM (1859), nr 14, s. 123.
[1430] RM (1859), nr 49, s. 418.

jednak jak twierdzili również niektórzy, dzięki temu pianista miał lepszy kontakt z publicznością, którą wielokrotnie „zachwycił lotnością palców rozwiniętą przez grającego obok zwykłèj mu dokładności”[1431]. Precyzja wykonania w grze Wieniawskiego była wielokrotnie podkreślana. Niemniej jednak równie często zarzucano mu zbytnią brawurę, czy wykorzystywanie środków ekspresyjnych. Spostrzeżenia w tej materii przeczytać można na łamach „Ruchu Muzycznego” z maja 1860 roku: „W kompozycyach Mendelssohna, Fielda, Chopina, młody, wirtuoz okazał czystość, wdzięk, roztaczał urok i energię, do których najlepsi fortepianiści nas przyzwyczaili”[1432]. Dostrzeżone zostały mankamenty w grze młodszego z braci Wieniawskich. W ocenie krytyków „nie osiągnął jeszcze siły, delikatności i namiętnej wymowy kilku jeszcze solistów”[1433]. Ocena ta prawdopodobnie wynikała z młodego wieku artysty, który już wówczas, jak żaden inny dotychczas w Warszawie, podjął inicjatywę organizacji poranków muzycznych. Stwierdzenie to stało w opozycji do jego działalności kompozytorskiej, o czym relacjonuje autor sprawozdania „ma już własną indywidualność, melancholię i ogień sobie właściwy”[1434]. Uwagi te zostały sporządzone po wysłuchaniu *Koncertu fortepianowego g-moll op. 20.* Niemniej jednak w późniejszych latach Wieniawski zyskiwał dużo większe uznanie wśród polskich melomanów i krytyków jako pianista, niż. Tak też został oceniony na łamach „Bluszcza”, co sugeruje, iż w opinii krytyków w zakresie osobowości artystycznej lubelskiego pianisty wraz z upływem lat następował progres. Z czasem w jego grze było „wszystko niezmiernie skończone i dojrzałe, wszystko przesiąkłe muzykalnością najzacniejszą, wszystko szlachetne i uszlachetniające słuchacza”[1435]. Według tej relacji Wieniawski „ma styl swój własny, szeroki, wytworny a spokojny. Można by powiedzieć o panu Wieniawskim, że jest znakomitym mówcą, który panuje nad przedmiotem i samym sobą, panuje nad słuchaczami i włada nimi nie wybuchami nerwowej wymowy, ale nieprzepartą logiką i głębokością rozumowania”[1436]. Co więcej, grę jego określono już wtedy mianem pełnej uczuciowości, która „z gry pana Wieniawskiego nie tryska, ale się leje; nie iskry z niej wyskakują, ale szeroko rozłożony ogień ciągle

[1431] RM (1859), nr 50, s. 431.
[1432] RM (1860), nr 19, s. 320.
[1433] Tamże.
[1434] Tamże.
[1435] „Bluszcz” (1868), nr 51, s. 332.
[1436] Tamże, s. 333.

równy”[1437]. W tym samym sprawozdaniu krytyk odniósł się do interpretacji *Koncertu fortepianowego c-moll* Beethovena, w wykonaniu Wieniawskiego. Zanim to jednak uczynił, dokonał krótkiej charakterystyki dzieła ostatniego z klasyków wiedeńskich. Zdaniem krytyka dzieło to ma charakter symfoniczny, a fortepian jest jedynie dodatkiem. W związku z tym pianista ma niewiele części, w których może wykazać pełnię swoich możliwości. Jego zdaniem: „słuchając jak p. Wieniawski gra Beethovena nie wiadomo co podziwiać więcej: czy kompozycję, czy wykonawcę, który wynalazł w niej gromadę dostojnych rzeczy, dlatego właśnie, że nie wyszukiwał ich dla swego popisu”[1438]. Wieniawski „przyjął podrzędną niby rolę, mówił o Beethovenie nie o sobie – ale się czuło, że tam jest i Wieniawski, mistrz, który mistrza odtwarza; był jeden we dwóch osobach”[1439]. Jego umiejętności wykonawcze zostały postawione na równi z kompozytorem, czego zwieńczeniem „była chwila w pierwszym *allegro*, że dwaj stanęli w jednej osobie, w osobie koncertanta”[1440]. W ten sposób jedna z pierwszych informacji o dziełach Beethovena w wykonaniu Wieniawskiego określiła jego umiejętności względem interpretacji dorobku tego kompozytora. Jako jeden z pierwszych pianistów mających w swoim repertuarze wszystkie sonaty fortepianowe tego twórcy, był w późniejszych latach wielokrotnie przywoływany jako popularyzator dzieł ostatniego klasyka. W niedługim czasie ponownie na łamach „Gazety Polskiej” można było przeczytać o tym co, wyróżnia grę Wieniawskiego od innych instrumentalistów: „ma styl swój własny, szeroki, wytworny, a spokojny”[1441]. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na wypowiedź o grze Wieniawskiego, jaka ukazała się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” z początku 1869 roku. Jej autor, Jan Kleczyński, stwierdził, że „zawsze należy w nim uszanować poważnego i sumiennego artystę, który wytrwałą pracą, wspierając znakomite wrodzone zdolności, potrafił je rozwinąć w całość w swoim rodzaju zupełnie wykończoną”[1442]. Grę Wieniawskiego porównał do planu budowli, w którym „zrazu ogólny zarys dany jasno, wyraziście; później w ten ogólny plan wchodzą powoli i układają się porządnie wszystkie cegiełki, - aż wyrasta niespodziewanie dzieło wspaniałe. Skończoność tej budowy robi na duszy wrażenie

[1437] Tamże.
[1438] Tamże.
[1439] Tamże.
[1440] Tamże.
[1441] GP (1868), nr 268, s. 4.
[1442] TI (1869), nr 57, s. 50.

zadowolenia i spokoju, podobne do tego jakie nam sprawiają dzieła sztuki greckiej – i dlatego nic słuszniejszego, jak tę grę przyrównać do rzeźby, jak to niedawno uczyniono, lub do architektury, jak to dziś czynimy”[1443]. Wypowiedź ta świadczy o indywidualnym, odrębnym postrzeganiu tych dwóch aspektów działalności Wieniawskiego, kompozytorskiej i koncertowej, jak również o rozgraniczeniu ich przez Kleczyńskiego. Krytyk nie pominął również zagadnienia oddziaływania wykonawcy na słuchacza, twierdząc, że Wieniawski „rzeczywiście prowadzi słuchacza za sobą i pokazuje jasno wszystko, co widzieć potrzeba, nauczyć się, skorzystać bardzo wiele można z częstego słuchania tej gry pełnej myśli i logiki”[1444]. Kleczyński wyliczając mankamenty jednocześnie usprawiedliwia rówieśnika. Twierdzi, że „jeżeli w dziełach potrzebujących porywu, zapału nie zawsze byliśmy zadowoleni, to właśnie dlatego, że ten zapał należy już do innej, niejako odrębnej dziedziny”[1445], za którą należy uznać logikę, która sprawia, że w grze Wieniawskiego wszystko jest dokładnie przemyślane i wyważone. Nie zmienia to faktu, że „spotkać można porywy fantazyi, które ze zdziwieniem i radością spostrzega słuchacz”[1446].

Kleczyński śledząc talent i działalność artystyczną Wieniawskiego wielokrotnie podkreślał jego atuty, stawiając go za wzór dla innych. Twierdził, iż „doskonałość spotyka się tak rzadko, że jako białego kruka ją z zapałem przyjmować należy, bo ileż do tego potrzeba warunków!”[1447]. W ten sposób kolejny raz podkreślił predyspozycje Wieniawskiego do bycia artystą wielkiego formatu. Mówiąc o wykonaniu *Sonaty fortepianowej f-moll op. 2 no. 1* Beethovena wskazał na przewagę Wieniawskiego nad innymi pianistami. Zdaniem Kleczyńskiego na publiczności największe wrażenie wywarło wykonanie ostatniej części, w której „pan Wieniawski podniósł i pięknie uwydatnił kilka szczegółów, niedostrzeżonych dotąd przez innych artystów, których słyszeliśmy wykonywujących to dzieło”[1448], jednak z krytyką odniósł się do interpretacji dzieł Fryderyka Chopina. Jak zaznaczył „kołysance Szopena zarzucilibyśmy brak właściwego charakteru – ani jej początek, ani jej koniec nie był dla nas dość *piano*, zaś zupełnie nie możemy pojąć, dlaczego artysta uważał za stosowne,

[1443] Tamże.
[1444] Tamże.
[1445] Tamże.
[1446] Tamże.
[1447] „Bluszcz” (1871), nr 18, s. 142.
[1448] „Bluszcz” (1872), nr 14, s. 108.

co dwa takty uderzać najniższe *des* basowe, ten odgłos jakby ponurego dzwonu zanadto dramatyzował kompozycyą, i odbierał jej idealny koloryt”[1449]. Komentator zwrócił uwagę na szczegół, który został pominięty niemal we wszystkich późniejszych recenzjach, także z okresu warszawskiego. Otóż wspomniany koncert, jak twierdził, został odegrany na fortepianie warszawskiej firmy Krall i Seidler, którą pochwalił za wykonanie instrumentu, w przeciwieństwie do Erarda. Obok walorów wykonawczych, w kwietniu 1873 roku korespondent „Kuriera Warszawskiego” podkreślił jeszcze jeden ważny aspekt działalności koncertowej Wieniawskiego, który tym razem wystąpiłwspólnie z Aleksandrem Zarzyckim. Niemal zawsze Wieniawski prezentował nie tylko nowy repertuar, ale przede wszystkim nieznany dotychczas miejscowej publiczności. Twierdził, że „za każdem ich wystąpieniem publicznem w Warszawie układają program swój w ten sposób, iż takowy zapełnionym zostaje wyłącznie dziełami, które ci dwaj mistrzowie po raz pierwszy słyszeć dają. Jest to zarazem dowód staranności z ich strony, poszanowania dla sztuki, oraz najlepsze świadectwo o nieustającej działalności tych dwóch artystów”[1450].

Mówiąc o Wieniawskim w kontekście walorów jego pianistyki w świetle XIX-wiecznego piśmiennictwa warto zwrócić uwagę na ciekawe porównanie, na jakie pozwolił sobie Kleczyński w kwietniu tego samego roku na łamach „Bluszcza”. Poddał on porównaniu grę Wieniawskiego i jego uczennicy – Melanii Więckowskiej, z którą artysta wykonał utwór Schuberta na dwa fortepiany. Wykonanie zostało ocenione w sposób bardzo przychylny, niemniej jednak krytyk ten w zdecydowany sposób uwypuklił walory Wieniawskiego, zwracając uwagę na szczegóły. Zauważył bowiem, że „jakkolwiek charakterystyka dana tym samym frazesom przez skończonego artystę różniła się od cokolwiek nieśmiałego rysunku jego uczennicy, to przecież całość tworzyła się bardzo harmonijna”[1451]. Do tej recenzji Kleczyński dołączył również własne refleksje odnoszące się w ogólny sposób do gry na cztery ręce. Z największym jednak uznaniem w 1873 roku spotkał się występ grudniowy. Zainteresowanie wzbudził już sam program: „Pan Wieniawski wykonał na swych porankach kwartet Schumanna, Tria Bargla, Litolfa i Rubinsteina, Sonatę na dwa fortepiany Mozarta (z panną

[1449] Tamże.
[1450] KW (1873), nr 67, s. 1.
[1451] „Bluszcz” (1873), nr 18, s. 142.

Więckowską) i dwie sonaty fortepianowe: *Cis Moll* Beethovena i *As Dur* Webera"[1452], a rozpoczynając od ogólnikowego stwierdzenia zaznaczył, że „wykonaniu wszystkich tych dzieł same tylko pochwały oddać należy"[1453]. Za „niezrozumiałe" zostały uznane jednak zjawiska dotyczące warstwy dynamicznej przy wykonaniu obydwu sonat fortepianowych. W ten sposób również Wieniawski ukazywał swoją indywidualność, która nierzadko spotykała się z brakiem zrozumienia. Z wypowiedzi innego publicysty wynika, że Wieniawski biorąc pod uwagę reakcje publiczności, dostosowywał do niej program koncertu. Jak bowiem czytamy: „Przyjęcie było tak serdeczne, że p. Wieniawskiego usłyszęliśmy na sam przód kompozycye fortepianowe z towarzyszeniem orkiestry, następnie zaś kilka sztuk napisanych na fortepian solo"[1454]. To z ich pomocą, zdaniem krytyka, artysta „umie rozsypywać, że tak powiemy całe bogactwo i całą różnorodność świetnej gry swojej"[1455].

W maju 1875 roku Wieniawski kolejny raz odnotował prawykonanie na warszawskiej scenie. Odbyło się ono w niezbyt sprzyjających okolicznościach, wywołanych nagłą śmiercią Antoniego Stolpe. Pomimo to melomani mieli pierwszą możliwość wysłuchania *Sonaty fortepianowej d-moll* napisanej przez zmarłego, którą „odegrał p. Józef Wieniawski, dyrektor Towarzystwa, starając się oddać z całą ścisłością intencyę autora"[1456], co za pewne przyczyniło się do tego, że „publiczność z żywą sympatyą przyjęła sonatę"[1457]. Została ona bowiem wykonana, jak Wieniawski sam określił, z dużą dozą uczuciowości. W ten sposób podkreślił swoje walory jako wirtuoz odnajdujący się w repertuarze sobie współczesnym. W styczniu 1876 roku na łamach „Gazety Polskiej" Wieniawski został negatywnie oceniony po prezentacji dzieł Chopina i Liszta. Pierwszy zarzut dotyczył jednak faktu, że w wykonaniu Wieniawskiego utwory te były już niegdyś kilkakrotnie wykonywane – *Ballada As-dur op. 47* Chopina i *Valse-caprice* Liszta na motywach Schuberta. Zdaniem recenzenta „w Balladzie, począwszy od miejsca w tonacji Cis-major, tempo ku końcowi było zbyt przyspieszone ze szkodą

[1452] „Bluszcz" (1873), nr 51, s. 405.
[1453] Tamże.
[1454] GN (1874), nr 19, s. 3.
[1455] Tamże.
[1456] GP (1875), nr 113, s. 2.
[1457] Tamże.

rzeczy”[1458]. Zarzuty wobec prezentacji drugiego utworu dotyczyły podobnych aspektów, mianowicie „w kompozycyi Liszta na temat Schuberta byłoby do zalecenia wiele więcej prostoty. Gonienie za efekcikami przez rozmaite zwalniania i rubata, przez zbyteczne, niepotrzebne cieniowania, jest wyrachowaniem zawodzącem; ten rodzaj może się podobać publiczności zupełnie niewyrobionej, surowej, ale dla wykształciejszej robi to co inaczej oddane mogło by być jej przyjemniejsze”[1459]. Zdaniem krytyków Wieniawski niekiedy nadużywał środków celem uzyskania odpowiednich efektów, chcąc prawdopodobnie wyrazić swoją oryginalność i temperament. W opozycji do tej wypowiedzi odnosi się korespondent „Kuriera Warszawskiego” relacjonując jeden z późniejszych jego występów. Wypowiadając się o Wieniawskim stwierdził, że „nie znajdzie się nikt chyba między miłośnikami muzyki, kto by nie miał dokładnego pojęcia o pięknej grze koncertanta wielokrotnie już zresztą przez nas na tem miejscu z należnem uznaniem scharakteryzowanej”[1460]. Mówiąc natomiast o istotnych fragmentach koncertu krytyk zwrócił szczególną uwagę na wykonanie Bacha, którego „koncert odegrany z tą wyborną czystością stylu, która jest jedną z pięknych właściwości talentu pana Wieniawskiego, jako egzekutora klasycznej literatury muzycznej. Świetnie w tym koncercie wykonaną była kadencja Reineckiego, trzymana w odpowiednim całej kompozycji nastroju”[1461]. Wypowiedź ta potwierdza, że pomimo zarzucanej przez niektórych nadmiernej brawury, Wieniawski potrafił wykazać opanowanie i porządek konieczne przy wykonywaniu dzieł Bacha.

W kwietniu 1876 roku Wieniawski został skrytykowany za interpretację dzieł Chopina, spośród których tym razem chodziło o *Nocturne G-dur op. 37 no 2*. Pojawiły się zarzuty co do wykonania jednego z fragmentów: „na jedno tylko zgodzić się nie możemy, to na pojęcie *drugiej częśći* […], ciągłe zatrzymywanie się na drugiej połowie taktu zacierało w tej części uroczą jednostajność rytmu, kołyszącą duszę jak marzenie. Też sama pauza, podniesiona do apoteozy przez nadzwyczajnie długie wytrzymanie nuty *b* w ósmym takcie od końca wykazała najdobitniej – że nie była potrzebną”[1462]. Kilka tygodni później interpretacja Liszta spotkała się z uznaniem skierowanym pod

[1458] GP (1876), nr 11, s. 1.
[1459] Tamże.
[1460] KW (1876), nr 71, s. 1.
[1461] Tamże.
[1462] „Bluszcz” 16, s. 134.cz” (1876).

adresem pianisty. Entuzjazm wzbudził utwór *Souvenir de Vienne* Schuberta-Liszta, bowiem „z elegancją i niezwykłą finezją roztrącał p. Wieniawski te drobniutkie perełki tonów, które genialny pianista na motywa walca wykazał”[1463]. W październiku natomiast „całkowicie p. Wieniawski zapanował nad sercami słuchaczów w wykonaniu Sonaty Szopena”[1464]. Wśród pianistów działających wówczas na terenie stolicy do rzadkości należało, aby którykolwiek z nich w trakcie jednego koncertu prezentował komplet sonat fortepianowych Fryderyka Chopina[1465].W marcu 1877 roku jeden z krytyków, poprzedzając ocenę występu Wieniawskiego stwierdził, że „w grze, jak w fizjognomji ludzkiej – od pewnego punktu przekształcenia się, ustają, niektóre tylko rysy większej nabierają wyrazistości; tu i ówdzie zagłębia się linja jakaś, uwydatnia bardziej jakiś kontur, ale wszystko odbywa się w zakresie niezmiennej charakterystyki”[1466]. Odegranie etiud Chopina i *Cantique des cantiques* Charlesa Alkana[1467] określił mianem „poetycznego uniesienia”[1468]. W interpretacji tej „rozwinął w nich jasność, przejrzystość i prostotę frazowania, wytworność w wykończeniu szczegółów rzeźbionych misternie, słowem wszystkie właściwości, które zawsze cechowały wyższą grę tego artysty”[1469], co nie było odosobnionym stwierdzeniem. Podobnego zdania na temat tego koncertu był autor wypowiedzi, jaka ukazała się na łamach czasopisma „Bluszcz”, które wspomina ogólnie o wykonaniu pięciu etiud. Ten fragment koncertu „mógł stanowić dla słuchacza ciekawe studyum. Te były zagrane prześlicznie”[1470]. Równie pozytywny oddźwięk przyniósł występ w marcu 1878 roku. Obecny na nim Jan Kleczyński podkreślił, że „koncert p. Józefa Wieniawskiego dał nam sposobność przepędzenia poważnie i pożytecznie wieczoru”[1471], w trakcie którego pianista zrobił duże wrażenie na obecnych tam melomanach. Zdaniem Kleczyńskiego w grze tej „siłę zastępuje inteligencya i umiejętne frazowanie, uwydatnia nam piękność koncertu (holenderskiego) Litolffa, dzieła, gdzie jednak fortepian nie może walczyć,

[1463] KW (1876), nr 207, s. 1.
[1464] KW (1876), nr 219, s. 2.
[1465] KW (1878), nr 247, s.3.
[1466] KW (1877), nr 48, s. 1.
[1467] Charles-Valentin Alkan (1813-1888) – kompozytor uznawany jednocześnie za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli francuskiej pianistyki XIX wieku.
[1468] KW (1877), nr 48, s. 1.
[1469] Tamże.
[1470] „Bluszcz” (1877), nr 11, s. 86.
[1471] „Bluszcz” (1878), nr 13. s. 104.

o prym z przesadną cokolwiek lubo ciekawą instrumentacyą”[1472]. Niezbyt fortunnym okazał się dobór programu, zbyt wymagającego dla publiczności, a największy entuzjazm wzbudził „*Polonez* Webera z orkiestrą, niejednokrotnie tu przez p. Wieniawskiego już grywany”[1473]. Z bardziej obszernym komentarzem spotkał się występ dany kilka dni później. Artysta zaprezentował program złożony z dzieł Beethovena, Schuberta, Mendelssohna, Chopina, Litolffa, Moniuszki, który zrealizował wspólnie z orkiestrą Teatru Wielkiego. Jeśli wierzyć Kleczyńskiemu „był zajmującym ten występ p. Wieniawskiego, począwszy od koncertu symfonicznego Litolffa, wykonanego z werwą i brawurą, spotęgowaną dzielnym udziałem orkiestry, aż do poloneza Webera (układ Liszta), w którym najwybitniej uwydatniły się główne przymioty koncertanta: piękne dotknięcie, perłowa czystość i eleganckie wykończenie szczegółów”[1474]. Bardziej surowej ocenie zostało poddane wykonanie utworów Chopina. Najlepiej zinterpretowana została *Tarantella As-dur op. 43*, natomiast „*Polonez* (fis moll) nie dość imponował majestatem, nie dość dramatycznie był traktowany”[1475]. W kwietniu 1879 roku Kleczyński pisał o kolejnych przymiotach gry swojego przyjaciela. Jego zdaniem: „dzieła wymagające akcentu i charakteru wychodzą najszczęśliwiej spod sprawnych palców wirtuoza, pewne zaś właściwości stylu, o których nie raz pisaliśmy nadają grze pana W., świetność i brio, a odejmują trochę naturalności. Wskutek tego styl nieraz stosuje się odmiennego charakteru wykonywanych utworów”[1476]. Autor odnosił się do *Danse macabre* Liszta i *Koncertu fortepianowego c-moll op. 37* Beethovena, a co warto podkreślić kompozycję Liszta uznał za mało znaną w Warszawie. Podobnie ocenił koncert Wieniawskiego, jaki miał miejsce tydzień później. Co więcej, Kleczyński skierował zarzut pod adresem lokalnej prasy. Wypowiadając swoją opinię postawił jednocześnie retoryczne pytanie: „tego wieczora pan W., grał prześlicznie. Dlaczego fakt tak wybitnie pięknej gry pana W., nie został we właściwem świetle podniesiony przez żadne z pism jest dla mnie rzeczą istotnie niepojętą”[1477]. Nie zmienia to faktu, że Kleczyński pozostał krytyczny, bowiem kolejny raz odniósł się negatywnie do interpretacji utworów Chopina. Tym razem

[1472] Tamże.
[1473] Tamże.
[1474] KW (1878), nr 65, s. 1.
[1475] Tamże.
[1476] „Bluszcz” (1879), nr 17, s. 136.
[1477] „Bluszcz” (1879), nr 19, s. 151.

Wieniawski „przesadza z pewną manierą pewnem zbyt długiem zatrzymywaniem się w niektórych miejscach, co można nazwać effektownem przecinkowaniem, czyli egzageracyą wybornej i koniecznej zresztą zasady właściwego rozgraniczenia myśli muzycznych”[1478], jednak jak twierdzi: „Pan W., oprócz innych przymiotów gry posiada miękkie i okrągłe uderzenie, które jest ściślej związane z jego indywidualnością. Takie uderzenie uważam za pierwszy i niezbędny warunek do odtwarzania dzieł Szopenowskich”[1479]. Jak zatem można wywnioskować, pomimo licznych uwag dotyczących interpretacji i stylu Kleczyński uważał, że jego kolega z Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego ma predyspozycje i szeroki wachlarz możliwości sprzyjających wykonywaniu muzyki Chopina. Wspomnianą już *Tarantellę As-dur op. 43* Wieniawski kolejny raz wykonał w Warszawie podczas koncertu 21 marca 1880 roku, po którym krytyk kolejny raz wskazał takie szczegóły, jak „miękkość dotknięcia, wyrazistość frazowania i subtelne szczegółów wykończenie”[1480]. Kolejne informacje na ten temat Jan Kleczyński opublikował na łamach „Echa Muzycznego”[1481]. Powtórzył przywołane już przymioty gry Wieniawskiego także w „Kurierze Warszawskim”[1482]. Zarzucił mu jednak nieumiejętny dobór repertuaru, co powoduje zły odbiór ze strony publiczności. Jego zdaniem problem Wieniawskiego polega na tym, że „artysta nie poprzestając na tych przymiotach zawsze wprowadza do programu swych koncertów parę utworów zupełnie nie odpowiadających charakterowi jego środków artystycznych”[1483]. Pierwsze zarzuty Kleczyńskiego dotyczyły *Sonaty e-moll op. 38*, gdzie „zbyt refleksyjnie ją traktujący nie potrafił żywiej zainteresować słuchaczy”[1484]. Największe zastrzeżenia kierował pod adresem ostatniej części, w której „z powodu braku siły fizycznej nie uwydatnił w kilku miejscach widocznego, kolosalnego *crescendo*”[1485]. Podobne opinie dotyczyły pozostałej części koncertu. Jak zauważył Kleczyński, wynikało to z faktu, iż „p. W. przez pierwszą połowę wieczoru był widocznie niezupełnie dobrze usposobiony, co mu się zdarza nader rzadko.

[1478] Tamże.
[1479] Tamże.
[1480] KW (1880), nr 64, s. 2.
[1481] EM (1880), nr 7, s. 53.
[1482] KW (1880), nr 291, s.2.
[1483] EM (1880), nr 7, s. 53.
[1484] Tnramże.
[1485] Tamże.

Doznaliśmy tego przy Waryacyach Haydna i nawet przy Elegii Moniuszki. Dopiero Tarantella Szopena zagrana świetnie i z życiem stanowiła jakby punkt przełomu tego usposobienia, odtąd wszystkie utwory wykonane były wybornie”[1486]. Wypowiedź ta jest o tyle istotna, bowiem podkreśla obiektywizm i bezstronność Kleczyńskiego względem oceny pianisty w porównaniu z innymi artystami, do których należeli m.in. członkowie rodziny Kątskich. Jeszcze w połowie czerwca tego samego roku Wieniawski zaprezentował się podczas jednego z wieczorów środowych w londyńskiej St. James Hall. Wykonał wówczas utwory Mozarta, Beethovena, Schuberta, Chopina i Liszta. Jak czytamy na łamach „The Era”: „Gra pana Wieniawskiego nie miała dość uczuciowego charakteru. Mimo tego była pełna wigoru, a poszczególne części spotykały się z żywiołowymi oklaskami. Ponadto zachwyt wzbudziło jego wykonanie Scherza Chopina, przepełnione energią i środkami ekspresji”[1487].

Z podobnymi recenzjami spotkał się ostatni koncert w grudniu 1880 roku: „publiczność obsypała koncertanta grzmiącymi oklaskami i zniewoliła go jeszcze do odegrania nad program Poloneza (As-dur) Szopena”[1488]. Krytyk zwrócił także uwagę na to, iż „wyborny fortepian Blűthnera posłużył artyście do wydobycia wszystkich efektów subtelnej i eleganckiej gry”[1489]. W styczniu 1881 r. „Czas” podkreślił doświadczenie i warsztat lubelskiego pianisty: „Pan Wieniawski jest rutynowym artystą, rozporządzającym wprawdzie średnią techniką, ale tak w sobie skończoną, że służy mu na każde zawołanie”[1490], przy czym postawiony został mu zarzut braku dbałości o szczegóły, takie jak rytm i zacieranie myśli muzycznej. Zdaniem krakowskiego krytyka – Franciszka Bylickiego pozytywnie należało ocenić „nadzwyczaj zajmujące *Scherzo cis-moll* Szopena, w którem artysta prześlicznie wykonał niektóre ustępy, a szczególnie ustęp z łamanemi w górze pasażykami. *Ballada g-moll*, jak również *Etiuda E-dur* z pierwszego zbioru etiud Szopena miały swój wdzięk”[1491]. W ten sposób zostały uwydantnione szczególne predyspozycje Wieniawskiego do wykonywania dzieł Chopina, w opozycji do innych kompozytorów.

[1486] Tamże.
[1487] TE (1880), nr 24, s. 7.
[1488] KW (1880), nr 291, s. 2.
[1489] Tamże.
[1490] „Czas” (1881), nr 12, s. 3.
[1491] Tamże.

Podobnie Władysław Stelmasiewicz ocenił dwa występy w Lublinie, gdzie Wieniawski zaprezentował się 21 i 25 lutego 1881 roku. Relacjonując koncerty w rodzinnym mieście stwierdził, że grę pianisty cechuje „wykwintna forma osłaniająca treść poetyczną, myśl panująca nad błyskotliwą popisowością, szlachetne traktowanie dzieł wykonywanych, muzykalność pomysłów w utworach”[1492]. Jego zdaniem Wieniawski „dotknął olbrzymiej siły Beethovena, każdej chwili marzącego o ojczystej zagrodzie Chopina, poetycznego w swojej prostocie Scarlatty'ego – zawsze wskrzeszał postacie wymienionych, a nie żyjących już mistrzów”[1493]. Wypowiedź ta świadczy o tym, że obok wyrazistego temperamentu Wieniawski odznaczał się również daleko posuniętą wrażliwością. Rozpoczynając jedną z recenzji w lutym 1883 roku autor artykułu zamieszczonego na łamach „L'Arte Moderne” umieścił Wieniawskiego wśród elity artystycznej, w gronie której „znalazły się najbardziej gorące nazwiska sezonu”[1494]. Podczas koncertu w Brukseli pianista zaprezentował repertuar obejmujący obok własnych kompozycji dzieła Bacha, Chopina, Webera i Liszta, co sprawiło, że już sam fakt tak zróżnicowanego repertuaru wzbudził szerokie zainteresowanie: „wybitny pianista celuje zresztą w interpretacjach kompozycji swego słynnego rodaka Chopina, i wszystkie jego utwory, które składały się na jego pierwszy program, czyli pięć dzieł Chopina, były najbardziej oklaskiwane”[1495]. Jeszcze bardziej interesujący okazał się drugi występ ze współudziałem orkiestry pod batutą Josepha Martensa, wspólnie z którym „Wieniawski nie obawiał się, by dodać odważnie do swojego programu trzy koncerty, jeden Schumanna, drugi własny i trzeci Litolffa, którego finał skomponowany jest w stylu narodowym holenderskim. Pomimo trudności towarzyszących całemu przedsięwzięciu, odniósł wielki sukces, i poprzez swoje poważne i szczere podejście do gry, pozbawione całkowicie szarlatanerii i dążące jedynie do wyrażenia myśli autora, w sposób absolutny zdobył sympatię publiczności”[1496]. Fakt ten zauważyło również prestiżowe „Le Guide Musical” twierdząc, że „wrażenie, jakie na publiczności wywarło wysłuchanie pod rząd trzech koncertów przeszło oczekiwania artysty”[1497], a sam Wieniawski odcisnął niezatarty ślad na publiczności należącej do jednego

[1492] EM (1881), nr 6, s. 46.
[1493] Tamże.
[1494] L'AM (1883), nr 5, s. 37.
[1495] Tamże.
[1496] Tamże.
[1497] LGM (1883), nr 4, s. 36.

z kulturalnych centrów ówczesnej Europy. Dowiadujemy się, że „wysłuchano z religijnym napięciem trzech dzieł i że artysta odniósł kolosalny sukces”[1498]. Kilka dni później pianista zaprezentował się w Casino d'Ostende. Lokalna prasa dostrzegła wierność interpretacji względem zaleceń twórców notując, że Wieniawski wykonując Chopina i Liszta „uniknął przysłonienia intencji autora”[1499].

Rok później kolejny raz „L'Arte Moderne” przedstawiając nowe kompozycje wspomniało jednocześnie o elementach dotyczących warsztatu pianistycznego Wieniawskiego, co oznaczało, że „szlachetność jego stylu czasami nosi nawet odbicie geniusza Chopina”[1500]. Jednak w opinii Fernadeza Arbosa „dając się ponieść interpretacji, zapomina czasami o umiarze”[1501]. Być może dlatego brawura charakterystyczna dla Wieniawskiego skłoniła niektórych do porównania go z Lisztem lub Rubinsteinem. Dowiadujemy się, że „w wykonaniach Józefa Wieniawskiego wiele było porywającej i zachwycającej brawury. To pianista heroiczny w rodzaju Liszta i Rubinsteina, który nie cyzeluje poszczególnych dźwięków, nie retuszuje arpeggiów, nie drobi staccata, nie celebruje tryli na klawiszach”[1502]. Kilka tygodni później krytyk, podpisujący się inicjałem H. M., na łamach polskiej prasy podjął rozważania nad warsztatem pianistycznym Wieniawskiego, tym razem zwracając uwagę na interpretację Chopina. Jego zdaniem Wieniawski „to jeden z najwykwintniejszych i najbardziej czarujących fortepianistów”[1503]. Nie szczędząc pochwał autor twierdzi, że „Chopin nie ma lepszego ponad niego interpretatora”[1504], co podtrzymuje niektóre wcześniejsze wypowiedzi na łamach polskiej prasy, będące jednocześnie najbardziej przychylnym Wieniawskiemu stanowiskiem.

Kolejne uwagi dotyczące tego zagadnienia znajdujemy na łamach „L'Arte Moderne” z 1886 roku. W podobnym duchu zrelacjonowano mający miejsce niespełna dwa lata później jeden z „seansów muzycznych”, podczas którego zaprezentowane zostały wyłącznie kompozycje Chopina. Dlatego wydarzenie to zostało nazwane

[1498] Tamże.
[1499] L'AM (1883), nr 37, s. 298.
[1500] L’AM (1884), nr 43, s. 349.
[1501] L’AM, nr 50, s. 407.
[1502] L’AM (1885), nr 4, s. 30.
[1503] EMTiA (1885), nr 74, s. 90.
[1504] Tamże.

mianem „przesłuchań poświęconych Chopinowi”[1505]. Publiczność „słuchała z nieskończoną przyjemnością i oklaskiwała gorąco kilka wspaniałych dzieł mistrza: *Sonatę* h-moll, *Berceuse*, *Balladę*, *Nokturna*, pierwsze *Scherzo dramatyczne* i osiem etiud, które pianista zagrał z wielkim wyczuciem i stylem. Przede wszystkim etiudy, bardzo trudne w wykonaniu, zostały wykonane w mistrzowskim stylu”[1506] Warto zauważyć, iż passa ta towarzyszyła Wieniawskiemu niemal do końca jego działalności artystycznej. Potwierdzają to zamieszczone na łamach prasy późniejsze recenzje. W 1889 roku na łamach „Kłosów” Aleksander Poliński twierdził, że gra Wieniawskiego świadczy o „doskonałej technice, szlachetności frazowania, miękkiem dotknięciu obok siły dostatecznej do skutecznego zwalczania ucisku orkiestry, elegancyi w wyrzeźbieniu szczegółów i należytem zrozumieniu charakteru danej kompozycyi, o wyborném posiłkowaniu się przez niego efektami dynamiki instrumentalnej, bądź o oryginlnem wyzyskiwaniu efektów kolorytu fortepianowego”[1507]. W ten sposób Poliński wyraził to, co później potwierdził tylko w swoich *Dziejach muzyki polskiej w zarysie* pisząc, że Wieniawski już jako cudowne dziecko „wzbudzał zachwyt grą swoją na fortepianie, nad wiek poprawną”[1508]. Podsumowując występ wspomniał także o jego „intelligencyi artystycznej, temperamencie, uczuciu i wytrawności wprowadzenia śpiewnego *cantabile*”[1509]. Zauważył to ponownie Jan Kleczyński, podkreślając, że „jest on jednym z pierwszych w Europie, jako wykonawca utworów charakterystyki głównie wymagających, również odznaczał się zawsze; nadto, obdarzony wyborną i dobrze wykształconą pamięcią, darem do transpozycyi, słowem muzykalnością, interesował zawsze swemi występami”[1510]. Nie zmienia to faktu, że zwrócił on uwagę również na negatywne strony gry lubelskiego pianisty:

> „Ujemną stroną działalności estradowej Wieniawskiego była pewna maniera, polegająca na zbyt częstych akcentach, odbierającej myśli muzycznej jej płynność i gładkość. Maniera ta stosowana do wszystkich, bez wyjątku kompozycyj, dawała tam tylko dobre rezultaty, gdzie nie sprzeciwiała się ich charakterowi;

[1505] L'AM (1888), nr 13, s. 101.
[1506] Tamże.
[1507] „Kłosy” (1889), nr 1128, s. 23.
[1508] A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Kraków 1907, s. 243.
[1509] „Kłosy” (1889), nr 1128, s. 23.
[1510] EMTiA (1889), nr 276, s. 19.

> w przeciwnem razie – raziła. Przyzwyczaiwszy się zastępować siłę akcentami, artysta zbyt często podnosi rękę do góry i stosuje to nawet do tematów śpiewnych, które przez to tracą na ciągłości i nabierają jakichś pauz niewłaściwych”[1511].

Poliński odniósł się jednak z dystansem do interpretacji dzieł Chopina. Jak przekonuje „Chopin nie był tęskny ani poetyczny – był interesującym technicznie, oraz pod względem planu całości, przeprowadzonego przez wykonawcę logicznie; tak szczegóły jak i duch nie dały nam poznać tej duszy, kołatanej bólem i niepokojem, tego serca, wywnętrzającego się ze swsych radości i dążącego ku wyżynom”[1512]. Podziw publiczności i samego autora recenzji był tym większy, bowiem „na chopinowskim wieczorze artysta odegrał program olbrzymi: sonatę (h moll), 8 etud (najcięższe to było zadanie), balladę g moll. Scherzo h moll, nokturn fis dur, kołysankę, wielkiego poloneza (as-dur), mazurka, tarantellę i nad program Walca op. 42 (as dur)”[1513], po czym przeszedł do szczegółowej analizy wykonania kolejnych utworów. Chwaląc interpretacje Wieniawskiego krytyk zwrócił baczną uwagę na wymagające dużego nakładu umiejętności techniczne. Wieniawski spotkał się tym razem z zarzutem zastosowania zbyt szybkiego tempa w polonezie i tarantelli.

Entuzjazm wywołał występ w brukselskiej Grand Harmonie na początku kwietnia 1900 roku, kiedy artysta wraz z miejscową orkiestrą zaprezentował cztery koncerty fortepianowe: „Es-dur Beethovena, Chopina, Liszta i Webera, które wykazały w wyśmienity sposób jego delikatną grę oraz wyczucie artystyczne wirtuoza”[1514].

W kwietniu 1904 roku J. Wieniawski zaprezentował się podczas jednego z ostatnich własnych występów w Grand Harmonie. Wówczas szczególną uwagę zwrócono na to, że „możliwość obejrzenia tego wrażliwego i bardzo dystyngowanego polskiego pianisty była niezwykle ciekawa, jego wykonanie *Carnaval* Schumanna stało się jednym z najciekawszych punktów tego programu”[1515]. Anonimowy krytyk zauważył jeszcze inne przymioty gry Polaka kolejny raz nawiązując do Chopina: „Jego niezwykle delikatne brzmienie, dokładność w zachwycających interpretacjach dzieł powodują, że gra on lepiej od wszystkich wykonania utworów swojego rodaka, Chopina

[1511] Tamże.
[1512] Tamże.
[1513] Tamże.
[1514] L’AM (1900), nr 14, s. 114.
[1515] L’AM (1904), nr 15, s. 123.

(na przykład *Nokturnu* op. 62, nr 1, który znalazł się w programie koncertu)”[1516]. Zacytowane wypowiedzi świadczą niewątpliwie o niegasnącym zachwycie, jaki wzbudzała gra Wieniawskiego nie tylko wśród mieszkańców Brukseli, ale również innych części Europy.

Działalność koncertowa Józefa Wieniawskiego, którą przedstawiono w drugim rozdziale, stanowi zagadnienie wciąż nieopracowane. W tej części dysertacji staraliśmy się zwrócić uwagę jedynie na to, w jaki sposób aktywność lubelskiego pianisty i kompozytora była postrzegana i oceniana przez szerokie grono komentatorów, zarówno na terenie Królestwa Polskiego, jak i poza jego granicami. Z pewnością kolejne studia w tym względzie odsłonią dalsze, nieznane dotąd opinie na ten temat. Niemniej jednak już te przywołane, pozytywne i negatywne recenzje, pozwalają wszystkim zainteresowanym osobą Wieniawskiego wyrobić sobie własny pogląd na temat jego działalności artystycznej. Polaryzacja stanowisk krytyków na temat warsztatu Wieniawskiego odzwierciedla niewątpliwie żywe zainteresowanie jego twórczością.

3. Wartość artystyczna dzieł w świetle epoki

Poddanie ocenie wartości artystycznej całokształtu twórczości Józefa Wieniawskiego w świetle czasów jemu współczesnych nie jest zadaniem łatwym. Podejmując się jej należy wziąć pod uwagę cały szereg uwarunkowań, a przede wszystkim kontekst społeczno-polityczny, w jakim powstawały dzieła. Wymaga ona, chociażby z tego względu, pewnej ostrożności. Jak twierdzi Barbara Kotowa, „ogromna różnorodność istniejących koncepcji wartości artystycznej zdaje się świadczyć, iż pojęcie to nie należy w dotychczasowej refleksji do definiowanych w sposób jednoznaczny”[1517], co zdaniem autorki odnosi się do wszystkich dziedzin sztuki. Potrzebna jest zatem konkretyzacja[1518] i ustalenie kryterium, zgodnie z którym możliwe będzie przedstawienie w sposób obiektywny wartości artystycznej spuścizny Józefa

[1516] Tamże.
[1517] B. Kotowa, *O pojęciu wartości artystycznej*, „Studia Metodologiczne” 25 (1991), s. 23.
[1518] Powyższe zagadnienie wykracza poza przyjęty obszar badawczy.

Wieniawskiego na tle epoki romantyzmu. Nieodzownym wydaje się w związku z tym syntetyczne spojrzenie na twórczość Wieniawskiego z perspektywy kompozytorów będących jego rówieśnikami, wśród których dorastał, a następnie pozostawał z nimi w kontakcie, obcując z ich twórczością, zajmująca stałe miejsce w repertuarze lubelskiego artysty. Było to pokolenie, które Mieczysław Tomaszewski określił mianem „kręgu romantyków jawnych i nieświadomych”[1519], gdzie obok Chopina zaliczył: Mendelssohna, Schumanna, Liszta i Berlioza. Jak twierdził „każdy z tych pięciu kompozytorów reprezentował indywidualność na tyle odmienną, że przynależność do tego samego, romantycznego stylu nie mogła być uważana za oczywistą”[1520], bowiem należeli oni do generacji zwanej drugim pokoleniem romantyków. J. Wieniawski miał możliwość bezpośredniego obcowania z Lisztem, będącym dla niego niepodważalnym autorytetem. Pozostając w gronie takich twórców, jak: A. Rubinstein, J. Brahms, C. Saint-Saëns, czy wreszcie P. Czajkowski, lubelski pianista wkroczył w fazę przejściową pomiędzy wspomnianym etapem, a dojrzałym romantyzmem, co w naturalny sposób skłania do podjęcia rozważań o wartości jego spuścizny w świetle przywołanych twórców.

Każdy ze wspomnianej grupy kompozytorów uprawiał niemal wszystkie gatunki charakterystyczne dla swojego okresu, podobnie jak czynił to J. Wieniawski – za wyjątkiem opery i rozbudowanych dzieł o charakterze kantatowym. Poza Saint-Saënsem u każdego z nich można odnaleźć silnie zarysowany pierwiastek narodowy, bowiem to właśnie „Francja przeciwstawiła się tej ekspansji”[1521]. Z kolei w twórczości Rubinsteina i Wieniawskiego znalazła swoje stałe, nieco mniej reprezentatywne miejsce. Jak starano się wykazać, Wieniawski bardziej promował muzykę o zabarwieniu narodowym. Zwornikiem scalającym tę grupę kompozytorów była literatura fortepianowa, której u najstarszego z tej grupy nie da się zrozumieć bez odniesienia do czynnika narodowego. Liszt zafascynowany duchem narodowym opatrzył swoje tańce, jako jeden z pierwszych, niespotykanych dotychczas także w późniejszych latach czynnikiem wirtuozowskim. Jako główny twórca muzyki programowej poszedł jeszcze

[1519] M. Tomaszewski, *Chopin człowiek dzieło rezonans*, Kraków 2010, s. 680.
[1520] Tamże.
[1521] A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1983, s. 313.

dalej przenosząc na grunt fortepianu inspiracje zaczerpnięte z poezji Hugo[1522], Dantego, czy Szekspira. Jako pierwszy czynił też odniesienia do malarstwa[1523], wskazując w ten sposób jeden z kierunków dla późniejszych pokoleń i to właśnie z nim należy utożsamiać czynnik wirtuozowski u Wieniawskiego.

Warto spojrzeć na twórczość lubelskiego kompozytora przez pryzmat pozostałych twórców. Rubinstein – podobnie jak Wieniawski – nie zrezygnował z działalności wirtuozowskiej, społecznej, czy pedagogicznej, co zdecydowanie korzystnie wpłynęło na charakter jego spuścizny. Pod względem twórczości fortepianowej, podobnie jak Wieniawski, w swojej Ojczyźnie należał do zwolenników stylów modnych w Europie Zachodniej. Dlatego nigdy nie utożsamiał się on z *Potężną Gromadką*. Podobnie jak Wieniawski uprawiał formy charakterystyczne dla muzyki niemieckiej i francuskiej, która odgrywała rolę dominującą. W muzyce rosyjskiej Rubinstein „odegrał rolę niemałą, jakkolwiek nie pozbawioną wewnętrznych przeciwieństw, obfitującą w elementy postępowe, a jednocześnie i wsteczne”[1524]. Wieniawski, analogicznie jak jego rosyjski przyjaciel, opierał swoją twórczość o spuściznę poprzedników, ale jednocześnie zmierzał do sprostania kierunkom wyznaczanym przez Zachód. Rubinstein, tak jak Wieniawski, przyjaźnił się ze starszym od siebie o osiemnaście lat Lisztem, który wspierał go w spełnianiu swoich prozachodnich aspiracji. Również w dorobku Rosjanina odnajdujemy zwroty ku twórczości narodowej. Jest on autorem zbioru siedmiu kompozycji opatrzonych wspólnym tytułem – *7 National dances op. 82.* Podobnie, jak lublinianin sięgał też, choć sporadycznie, po miniatury liryczne – *Impromptu-caprice op. 7*. Rubinstein, mając większe możliwości, niż Wieniawski, bardziej skupił się na kameralistyce i formach symfonicznych. W zakresie literatury fortepianowej odnajdujemy tutaj jednak analogie w postrzeganiu formy i języka muzycznego obfitującego w wzbogaconą warstwę harmoniczną.

Nieco inaczej przedstawia się natomiast literatura fortepianowa Brahmsa. Nie jest ona zbyt obfita i nie stanowi trzonu jego twórczości, jak w przypadku

[1522] Victor Hugo (1802-1885) – francuski pisarz, poeta i dramaturg. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli literatury francuskiej, J. Parvi, *Polska w twórczości i działalności Wiktora Hugo*, Warszawa 1977.
[1523] Tamże, s. 30.
[1524] Z. Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Warszawa 1952, s. 227.

Wieniawskiego. Jednak podobnie jak lubelski muzyk „pozostawał wierny ścisłym formom tradycji”[1525].

Solowa literatura fortepianowa Brahmsa nie może być miernikiem twórczości Wieniawskiego, bowiem studia nad dorobkiem Beethovena zainspirowały go do sięgania po większe formy, począwszy od kameralnych. Poprzez takie zbiory, jak *21 tańców węgierskich Wo01,* charakter jego twórczości wyraźnie wskazywał na intensywne oddziaływanie czynnika ludowego również w tej gałęzi działalności kompozytorskiej. Podobnie zjawisko to wyglądało w twórczości Camille’a Saint-Saënsa. Rówieśnik Henryka Wieniawskiego nie był entuzjastą solowej literatury fortepianowej. Jako organista zdecydowanie częściej w repertuarze solowym sięgał po muzykę organową. Z kolei w solowej literaturze fortepianowej uprawiał głównie miniatury. Nie można pominąć w tym miejscu jego kontaktów z Józefem Wieniawskim. Stały się one zapewne jednym z impulsów do powstania *Mazurka b-moll op. 66,* czy *Polonaise op. 77* na dwa fortepiany.

Gdy chodzi o Piotra Czajkowskiego, z Wieniawskim „połączył ich kult rzemiosła muzycznego, kult klasycznych tradycji tego rzemiosła, przede wszystkim – formy symfonii, co w ówczesnym środowisku rosyjskim było uważane za przeciwstawianie się ideałom”[1526]. Szczególnie wiele miejsca w jego dorobku zajmuje romans. Czajkowski był kompozytorem, który jak żaden inny dotychczas skupił się właśnie na tej formie wykorzystywanej już w muzyce francuskiej XVIII wieku. Dopiero Beethoven przeniósł ją na grunt orkiestry (*Romance F-dur* op. 50), jednak Czajkowski – tak jak Wieniawski - pozostał wierny miniaturze. Porównując twórczość tych obydwu kompozytorów warto zwrócić uwagę na sposób pojmowania przez nich formy sonatowej. Otóż *Sonata fortepianowa cis-moll op. 80* Czajkowskiego powstała w 1865 roku, czyli pomiędzy pierwszą, a drugą wersją *Sonaty fortepianowej* (1858, a 1890) Józefa Wieniawskiego. Rosjanin posłużył się również czteroczęściową strukturą, niemal analogicznie pod względem doboru tempa. Pomimo odstępu czasowego, co do dat powstania, obydwaj byli na tym samym etapie działalności – kończąc swoją edukację. Czajkowski znajdował się jednak w innym położeniu, bowiem „doświadczał problemów psychologicznych z powodu braku zrozumienia ze strony swojego

[1525] A. Einstein, dz. cyt., s. 160.
[1526] Z. Lissa, dz. cyt., s. 342.

środowiska”[1527]. Dlatego również tutaj mógł spotkać się z brakiem zrozumienia ze strony Rubinsteina, już wówczas preferującego klasyczną, trzyczęściową formę sonatową. Utwór ten kryje w sobie pełnię kontrastów i bogate w różnorodność zestawienie poszczególnych tematów. Podobnie przedstawia się *Wielka sonata fortepianowa G-dur op. 37* autora *Jeziora łabędziego*. Jej prawykonanie przez Mikołaja Rubinsteina miało miejsce 2 listopada 1879 roku w Towarzystwie Muzycznym w Moskwie. Utwór został przyjęty z entuzjazmem, co zawdzięczano w dużej mierze interpretacji. Rubinstein „słynął jako wykonawca utworów Schumanna, a *Sonata* Czajkowskiego, przy wszystkich swych indywidualnych rysach, jest bardzo bliska w swej porywającej namiętności, czułości i szczerości fortepianowym utworom niemieckiego kompozytora”[1528], co świadczy o tym, że Czajkowski swój oryginalny język muzyczny w pewnym stopniu oparł o korzenie klasycyzmu.

Biorąc pod uwagę całokształt literatury fortepianowej przywołanych twórców, należy przyznać J. Wieniawskiemu dość wysoką pozycję, przyjmując za czynnik wartościujący jej zróżnicowanie. Nie traktował on bowiem muzyki fortepianowej jako głównego wyznacznika swojej działalności kompozytorskiej. Warto w związku z tym przyjrzeć się innym obszarom jego twórczości.

Lirykę wokalną, podobnie jak pozostali twórcy, Wieniawski uprawiał najintensywniej w ostatnim okresie swojego życia. Jak starano się wykazać w poprzedniej części rozprawy, napisał on zaledwie trzy pieśni do tekstów rodzimych. Było to niewątpliwie podyktowane faktem, iż większość z nich powstała już w okresie brukselskim. Można by jednak postawić hipotezę, iż Wieniawski próbował w ten sposób utożsamić się z kompozytorami działającymi na zachodzie Europy, jak też z przynależącymi do wspomnianej grupy jego rówieśników. Być może właśnie z tego powodu sięgnął po poezję Heinego i Goethego, czyniąc w ten sposób ukłon w stronę twórców zachodnich. Na terenie Królestwa Polskiego praktyka ta należała bowiem do rzadkości. Trzeba też zauważyć, że poza *Śpiewnikami historycznymi* nuty do polskich słów nie zdobywały większej popularności[1529] na terenach Europy zachodniej, gdzie w późniejszych latach swoją działalność prowadził Wieniawski, tj. w okresie brukselskim. Poezję polską wypierała wówczas literatura niemiecka, francuska, czy

[1527] A. Poznansky, *Tchaikovsky*, New York 1993, s. 91.
[1528] A. Alszwang, *Czajkowski*, Kraków 1979, s. 340.
[1529] L. Narkowicz, dz. cyt., s. 70.

angielska. Wartościowe dzieła takich twórców, jak Lessel, Deszczyński, czy Szymanowska okazywały się trudno dostępne. Także ze względu na swoje położenie środowiskowe Wieniawski zdecydował o wykorzystaniu tekstów poetów zagranicznych znanych publiczności, wśród której najczęściej występował. Podobnie czynili pozostali wymienieni kompozytorzy na czele z Franciszkiem Lisztem[1530].

Dobrym odzwierciedleniem tej praktyki jest twórczość Rubinsteina, autora *6 Lieder op. 32* do słów Heinricha Heinego. Podobnie jak Wieniawski, dużą wagę przywiązywał on do tekstu, próbując odwzorować za pomocą dźwięku kluczowe dla niego fragmenty.

Analogicznie w tym względzie rysuje się twórczość Johannesa Brahmsa. W jego przypadku problem ten wydaje się być jednak bardziej złożony. Jak trafnie zauważył Einstein, „trudno go zrozumieć bez należytego wniknięcia w jego romantyczny – a właściwie mistyczny – stosunek do poezji ludowej"[1531], co nie oznacza, że zaniechał odniesień do współczesnych mu trendów. Podobnie, jak u Wieniawskiego, u Brahmsa odnajdujemy cykl sześciu pieśni do tekstów Heinego, które są nieliczne, biorąc pod uwagę całokształt jego twórczości. Brahms wykorzystał inne teksty niż Wieniawski, jednak w odróżnieniu od nich powstawały one w różnych okresach twórczości, co zadecydowało o tym, że nie stanowią jednolitego cyklu. Zdaniem Joanny Batorskiej taki rozrzut wynikał z „poszukiwania konkretnego nastroju w tekście, a nie – konkretnego autora"[1532], dlatego należy przypuszczać, że ich selekcja została z dużej mierze dokonana pod wpływem czynnika emocjonalnego. Pomimo rozpiętości czasowej, obejmującej niespełna dziesięć lat od czasu powstania pierwszego do ostatniego utworu, stanowią one zwartą całość w zakresie tytułu i poruszanej tematyki.. Brahms, w przeciwieństwie do wielu innych kompozytorów, nie poddał się dominującym wówczas trendom. Przeciwnie, „dał upust indywidualnym gustom i upodobaniom do zaskakiwania dowcipem, czy niestosownością"[1533], co świadczy o jego wyrazistej indywidualności.

[1530] Powyższe zagadnienie w odniesieniu do twórczości Franciszka Liszta było już opracowane przez innych autorów.
[1531] A. Einstein, dz. cyt., s. 48.
[1532] J. Batorska, *Pieśni Brahmnsa według Heinego,* „Muzyka i Liryka" (2000), t. 9, *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem,* Kraków 2000, s. 49.
[1533] Tamże, s. 56.

W przypadku Camille'a Saint-Saënsa liryka wokalna stanowi znikomy wycinek jego twórczości. Za wyjątkiem cyklu *Vielles chansons* posłużył się on tekstami współczesnych sobie poetów francuskich, co sprawia, że nie można go utożsamiać z przywołaną grupą twórców. Zjawisko to przeniósł również do dzieł scenicznych, jak chociażby *Les burgraves*, w którym wykorzystał tekst swojego rodaka, Victora Hugo. Twórczość wokalno-instrumentalna Saint-Saënsa „kryje w sobie świadome nawiązania do francuskiej tradycji muzycznej XVII i XVIII wieku, które na przełomie XIX i XX wieku zapoczątkowały odnowę muzyki francuskiej i stały się charakterystyczne dla nowatorskich dzieł" późniejszych twórców[1534].

Również Piotr Czajkowski, pomimo iż był uważany za jednego z najbardziej postępowych kompozytorów, w zakresie liryki wokalnej pozostał wierny tekstom swoich rodaków, za wyjątkiem cyklu *6 Pieśni francuskich op. 65,* świadczącego o obecności zagranicznych inspiracji w dorobku kompozytora. Przedstawiona w ten sposób zaledwie wyrywkowo liryka wokalna przywołanych kompozytorów pozwala na bardziej ogólny wniosek, iż twórczość wokalno-instrumentalna Józefa Wieniawskiego postrzegana przez pryzmat jego rówieśników została ukształtowana w oparciu o ogólnie obecne trendy.

Warto również zwrócić uwagę na to, jak wyglądała twórczość kameralna J. Wieniawskiego na tle pozostałych członków omawianej grupy. Pomijając młodzieńczy *Grand duo polonaise op. 5* w spuściźnie lublinianina znajdziemy pięć utworów, z których jeden – *Kwartet fortepianowy* – został jedynie naszkicowany. Na tle epoki dorobek Wieniawskiego nie wyróżnia się zarówno w zakresie formy, jak i obsady. Podczas gdy obydwa te czynniki były poddawane indywidualizacji, Wieniawski całkowicie pozostawał wiernym wzorcom klasycznym, w odróżnieniu od Brahmsa, Saint-Saënsa, Rubinsteina, czy Czajkowskiego. Wyrazem tego jest omówione *Trio fortepianowe op. 40*, ale również pierwsza dojrzała i samodzielna *Sonata wiolonczelowa op. 26*. Zdaniem Lizinkiewicz, „z perspektywy gatunku i formy *Sonata* Wieniawskiego nawiązuje do tradycji romantycznej sonaty kameralnej. Jest to utwór trzyczęściowy, a podstawę jego kształtowania stanowi dialog instrumentów związany z istotą prezentacji i przekształceń tematów"[1535]. W *Trio* kompozytor powrócił jednak do struktury czteroczęściowej. Dużym zróżnicowaniem odznaczała się tu twórczość

[1534] M. Woźna-Stankiewicz, *Camille Saint-Saëns*, EM PWM, t. 9, s. 16.
[1535] H. Lizinkiewicz, dz. cyt., s. 106-107.

pozostałych kompozytorów, poszukujących własnej, indywidualnej formy i stylu. Przykładem jest *Trio fortepianowe a-moll op. 50* Piotra Czajkowskiego, ukończone w styczniu 1882 roku, czyli w podobnym czasie, kiedy nad swoim pracował Wieniawski. Utwór poświęcony pamięci Mikołaja Rubinsteina, w swojej zasadniczej konstrukcji składa się z dwóch części. Na szczególną uwagę zasługuje druga, zdradzająca późny styl Czajkowskiego – temat z wariacjami. Została ona „rozbita przez kompozytora na dwa samodzielne, chociaż związane z sobą ustępy”[1536], co nadaje mu indywidualny charakter świadcząc o dojrzałym stylu Rosjanina. W kameralistyce fortepianowej Brahmsa warto zwrócić na formę, z którą próbował zmierzyć się Wieniawski, a mianowicie – kwartet fortepianowy. Praca nad *Kwartetem fortepianowym c-moll op. 60*, opatrzonym przez niektórych podtytułem: *Boleści młodego Werthera* Goethego zajęła kompozytorowi dwadzieścia lat (1855-1875). Ukazuje zatem różne kierunki rozwoju techniki kompozytorskiej Brahmsa. Niemniej jednak czteroczęściowa struktura została utrzymana w klasycznym schemacie: *Allegro, Andante, Scherzo, Finale.* Podobnie sytuują się dwa kwartety z 1861 roku. Mówiąc o tym kompozytorze nie sposób pominąć formy sonaty skrzypcowej, która także znalazła swoje miejsce w dorobku Wieniawskiego. Pracę nad pierwszą z nich, *Sonatą skrzypcową G-dur op. 78* Brahms rozpoczął dopiero w 1878 roku, a zatem w okresie dojrzałym, kiedy jego styl był już w dużej mierze ukształtowany, czego z kolei nie można powiedzieć o Wieniawskim. Cykl tych pięciu utworów dowodzi, że Brahms należał do grupy kompozytorów „którzy zdołali przyswoić sobie całą kulturę swego czasu”[1537], czego przejawem jest właśnie twórczość kameralna. Brahms, tak jak Wieniawski, podążając śladem klasyków wiedeńskich usiłował dowieść, że rozwój kameralistyki jest jeszcze możliwy, czego zaniechał Liszt poddając się duchowi postępu.

Przyjaciel Wieniawskiego – Saint-Saëns, podobnie, jak inni kompozytorzy francuskiego romantyzmu, podążył tą samą drogą co Brahms, czy Czajkowski. Jego dorobek kompozytorski obejmuje bardziej zróżnicowaną paletę utworów w stosunku do Wieniawskiego. Obok sonat skrzypcowych i wiolonczelowych odnajdujemy bowiem kompozycje bardziej charakterystyczne, jak *Piano quintet op. 14,* czy *Piano quartet op. 41* – formy popularne w Europie Zachodniej, po które jednak kompozytorzy polscy sięgali sporadycznie. Ich powstanie miało miejsce na przełomie lat 70. i 80., kiedy to

[1536] A. Alszwang, cz. cyt., s. 344.
[1537] A. Einstein, dz. cyt., s. 160.

przypadł szczytowy okres działalności polskiego kompozytora. Można zatem z dużą śmiałością stwierdzić, iż kompozytorzy, których znał Wieniawski, swoją kameralistykę fortepianową skoncentrowali wokół odniesień do neoklasycyzmu. Analogicznie wyglądało to w przypadku kwartetu smyczkowego. Utwór Wieniawskiego w niczym bowiem nie odbiegał od pozostałych. Jednak w odróżnieniu od niego skład kwartetu smyczkowego, podobnie jak inni polscy kompozytorzy – Antoni Stolpe, Józef Deszczyński, Józef Brzowski, Franciszek Mirecki – wzbogacali oni o kolejne instrumenty. W efekcie tego powstawały kwintety, sekstety, bądź bardziej rozbudowane składy kameralne złożone z podobnych grup instrumentów. Wieniawski jednak nie poddał się tej praktyce, pozostając wiernym formie pierwotnej.

Nieco inaczej na tle omawianych twórców przedstawia się spuścizna symfoniczna Wieniawskiego. Po literaturę symfoniczną sięgnął on pierwszy raz będąc jeszcze na etapie edukacji, w połowie lat 50. Jak wspominano już wcześniej, powstał wówczas jedyny ukończony *Koncert fortepianowy g-moll op. 20.* Biorąc pod uwagę to, że Wieniawski łączył dwie sfery, działając jako pianista-wirtuoz i kompozytor, należy stwierdzić, że w odróżnieniu od innych muzyków utwór ten ma istotne znaczenie, pomimo że został nieco przyćmiony poprzez pozostałą część dorobku. Franciszek Liszt napisał bowiem 3 koncerty fortepianowe, Antoni Rubinstein i Camille Saint-Saëns 5 koncertów fortepianowych, Brahms 2 koncerty fortepianowe i Czajkowski 3 koncerty fortepianowe. Ich wspólnym punktem pozostała jednak wierność klasycznej trzy- lub czteroczęściowej formie. Na kolejne utwory, uwertury, trzeba było czekać do lat 60. Kompozycje te nie zachowały się jednak do dnia dzisiejszego. Biorąc je pod uwagę oraz symfonię, poemat symfoniczny, czy suitę należy stwierdzić, iż poza kompozycjami o charakterze scenicznym Wieniawski sięgnął niemal po wszystkie formy znajdujące zastosowanie w ówczesnej literaturze symfonicznej przywołanych twórców. Podobnie postąpił Liszt, czy Saint-Saëns: *Urbus Roma,* czy *Ouverture de fête op. 133,* którego język muzyczny odbiega jednak od pozostałych, pozostając w duchu muzyki francuskiej – epoki symfonizmu, o nowych rysach nadanych przez Césara Francka.

Podobnie przedstawia się symfonika Brahmsa i Czajkowskiego. Swoją przygodę z muzyką symfoniczną *pogrobowiec klasyków* – jak określił go Alfred Einstein – rozpoczął od mniejszych form, dwóch kompozycji: *Serenane D-dur op. 11* i *Serenade A-dur op. 16,* będących wyraźnym ukłonem w stronę pierwszego z klasyków wiedeńskich. Było to właściwie dopiero preludium do powstania *I Symfonii*

c-moll op. 68, uznanej przez Hansa von Bülowa za dziesiątą symfonię Beethovena[1538]. To jednak właśnie twórczość symfoniczna Brahmsa od pierwszej do ostatniej *IV Symfonii e-moll op. 98*, przeszła największą metamorfozę pod względem stylu i języka muzycznego. Podobnie przedstawia się dorobek kompozytorski Piotra Czajkowskiego. W ciągu piętnastu lat (1866-1880) powstało pięć z sześciu jego symfonii i poemat symfoniczny *Romeo i Julia*. Czajkowski był tym, który do literatury symfonicznej wprowadził pierwiastek ludowy objawiający się już w finale *II Symfonii c-moll op. 17*, oparty na motywie znanej pieśni ukraińskiej *Żurawel*[1539].

W świetle przedstawionych w sposób bardzo syntetyczny twórców literatury symfonicznej J. Wieniawski jawi się jako kompozytor łączący kultywujący spuściznę Liszta. Postanowił jednak porzucić tradycyjne poglądy w tym względzie i swój nowatorski sposób pojmowania tego gatunku postanowił wyrażać w oparciu o zdobycze poprzedników.

***

Józef Wieniawski w ogólnej ocenie prezentuje się jako twórca o daleko posuniętych aspiracjach w zakresie kompozycji. Jego dorobek nie wykracza poza ramy, w których znajdują się kompozytorzy działający w Polsce, czy Europie, a styl kompozytorski –ukształtowany na fundamentach Beethovena, Chopina, czy Liszta – z perspektywy muzyki europejskiej nie odbiega w niczym od obowiązujących wówczas konwencji. Na terenie Rzeczpospolitej spotykał się jednak z ciągłym brakiem zrozumienia ze strony krytyków, publiczności i innych twórców. Ukazanie jego bogatej spuścizny kompozytorskiej i uplasowanie jej na tle muzyki europejskiej zadaje temu niewątpliwie kłam.

Ocena całokształtu twórczości Józefa Wieniawskiego wymaga niewątpliwie gruntownej znajomości wszystkich jego dzieł. Jednym z podstawowych narzędzi do poznania tej spuścizny są nagrania zrealizowane przez polskie i zagraniczne wytwórnie fonograficzne. Fakt, iż znajdują się wśród nich utwory zarejestrowane w znacznej mierze dopiero w XXI wieku, świadczy o ponownym „odkryciu" twórczości lubelskiego kompozytora przez artystów, rodzimych i obcych. Duża część kompozycji,

[1538] Tamże, s. 165.
[1539] A. Alszwang, dz. cyt., s. 201.

zwłaszcza utworów fortepianowych, nie została dotychczas wydana. Stała się ona również przedmiotem niniejszego studium, dając szersze spojrzenie na całokształt dorobku kompozytorskiego Wieniawskiego. Warto w tym miejscu podkreślić rolę Międzynarodowego Festiwalu Braci Wieniawskich w Filharmonii im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie, w ramach którego w 2016 roku miało miejsce pierwsze, kompletne wykonanie pieśni Kompozytora[1540], wraz z zrekonstruowanymi utworami z opus 50. Zabrakło jedynie *Pieśni wiosennej op. 17 no. 1*, odnalezionej przez autora pracy dopiero pod koniec 2018 roku w Litewskiej Narodowej Bibliotece w Wilnie. W kolejnych edycjach Festiwalu prawykonano *Symfonię D-dur op. 49* lublinianina. Z kolei rok później (2017) filharmonicy lubelscy zaprezentowali publiczności *Semiramis op. 52,* zrekonstruowane przez autora niniejszej rozprawy. Wieniawskiemu poświęcono również kilka współczesnych opracowań, o których była już mowa wcześniej. Fakty te dowodzą, iż osoba Józefa Wieniawskiego i jego twórczość przeżywa dziś, przynajmniej lokalnie, swój renesans. Należy wyrazić nadzieję, iż tego rodzaju inicjatywy przyczynią się do wzrostu zainteresowania lubelskim kompozytorem i upowszechnieniem jego muzyki na szerszą skalę.

[1540] *Międzynarodowy Festiwal Braci Wieniawskich 2016,* A. Staniak-Ziółkowska (red.), Lublin 2016, s. 9.

ZAKOŃCZENIE

We wstępie do biografii Juliusza Zarębskiego Ryszard D. Golianek stwierdził, że „pojęcie ‘muzyka polska XIX wieku’ wywołuje na ogół bezpośrednie skojarzenia z twórczością przede wszystkim dwóch kompozytorów: Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki. W dużej mierze taka reakcja jest uzasadniona, bowiem to oni zadecydowali o wykształceniu się i ugruntowaniu stylu narodowego w muzyce polskiej. Jednocześnie odmienność ich postaw artystycznych wpłynęła na dwojakie pojmowanie polskości w muzyce”[1541]. Jego zdaniem „Chopin odnosił się w sposób indywidualny do sfery narodowej. Postawa Moniuszki natomiast wiązała się z chęcią dostarczenia repertuaru rodzimym wykonawcom”[1542]. W ten sposób wskazał on na dwie postawy, które wyznaczyły kierunek rozwoju dla muzyki polskiej XIX wieku. Biorąc pod uwagę zacytowana wypowiedź można skonstatować, iż w taki właśnie sposób ukształtowała się osobowość artystyczna Józefa Wieniawskiego, który połączył w sobie wymienione postawy. Uchodził bowiem za jednego z najwybitniejszych interpretatorów spuścizny Chopina, starając się jednocześnie w swoim dorobku kompozytorskim nie zapominać o duchu narodowym. Pomimo to, do chwili obecnej jego życie i twórczość nie zostały dostatecznie poznane oraz nie doczekały się osobnej monografii. Celem niniejszej dysertacji było zatem możliwie pełne przybliżenie osoby lubelskiego kompozytora, pozostającego w cieniu powszechnie znanych jego rówieśników; wydobycie

[1541] R.D. Golianek, *Juliusz Zarębski*, Kraków 2004, s. 5.
[1542] Tamże, s. 5.

z archiwów jak największej ilości informacji biograficznych dotychczas nieznanych, utworów pozostających wyłącznie w rękopisach; analiza najbardziej reprezentatywnych dzieł i ich charakterystyka; wreszcie próba oceny spuścizny artystycznej w kontekście epoki. Przeprowadzone w tym celu kwerendy w bibliotekach i archiwach, polskich i obcych, dały pozytywne rezultaty.

W trakcie badań udało się zweryfikować niektóre informacje o życiu Kompozytora oraz odkryć nieznane do tej pory dzieła: *Romance e Mazourka es-moll, Canon a 3 voise D-dur*, czy *Trio de la Polonaise de Moniuszko es-moll,* a ponadto *Pieśni op. 50.*

Utwory J. Wieniawskiego skomponowane w młodzieńczym okresie, wspólnie z bratem Henrykiem, wykazały silne związki ze stylem narodowym, czemu wyraz dawał także w mazurkach i polonezach. Równocześnie zmierzał jednak w kierunku trendów wyznaczanych przez najbardziej wpływowych przedstawicieli kultury muzycznej Europy Zachodniej, o czym świadczą gatunki muzyczne uprawiane począwszy od pierwszych lat jego działalności kompozytorskiej. Konsekwentnie podążał ścieżką wyznaczoną przez Chopina i Moniuszkę, ulegając jednak stopniowo wpływom zachodnim. W kolejnych etapach pracy twórczej Wieniawski obnażał coraz to nowsze pomysły, zdradzając w ten sposób cechy indywidualnego stylu. Jego twórczość była jednak nie tyle czymś przełomowym, ile raczej utrwalającym wypracowane dotąd techniki kompozytorskie. Widoczne w jego utworach także odstępstwa harmoniczne, czy nowatorskie pomysły formalne spotykały się z chłodnym przyjęciem krytyki i kompozytorów działających na ziemiach polskich. Znacznie częściej odmiennego zdania byli recenzenci zachodnioeuropejscy, dostrzegający liczne walory dzieł Wieniawskiego, m.in. rozbudowaną warstwę harmoniczną, czy bogatą paletę środków ekspresyjnych. Co istotne, spuścizna lubelskiego kompozytora stanowiła wówczas przykład poprawności i obowiązującej mody, co sprawiało, że była ona uważana za oryginalny wytwór swojej epoki. Jego warsztat kompozytorski stanowi odzwierciedlenie różnych szkół, od fascynacji Chopinem, Lisztem, czy Moniuszką aż po wpływy Pierre'a Zimmermanna i Bernarda Marxa. Co warto podkreślić, J. Wieniawski był artystą uniwersalnym, tzn. koncertował zarówno na wielkich scenach Europy, jak i w kameralnych kręgach przypominających salony. Umiejętność tego typu występowania w dużym stopniu stymulowała jego wyobraźnię twórczą.

Nieocenionym źródłem wiedzy na temat działalności lublinianina okazały się materiały prasowe i korespondencje. Pozwoliły one ustalić miejsca, w których

Wieniawski koncertował i jaki dokładnie wykonywał repertuar. Z kolei omówienie jego związków ze środowiskiem muzycznym, rodzimym i obcym, odsłoniło bogaty dyskurs dotyczący interpretacji dzieł, ich odbioru oraz postawy Józefa Wieniawskiego na wszystkich płaszczyznach jego działalności: koncertowej, kompozytorskiej, pedagogicznej, a nawet organizacyjnej. Niemałym wyzwaniem była w miarę możliwości obiektywna ocena opinii różnych osób na temat aktywności artystycznej i kompozytorskiej Wieniawskiego. Jedne z nich były bowiem wypowiadane przez ludzi kompetentnych (Jan Kleczyński, Aleksander Walicki, Władysław Wiślicki, Aleksander Poliński), a inne często przez amatorów, którzy nie posiadali pełnego rozeznania o kompozytorze. Niemniej jednak i te okazały się cenne. Dostarczyły bowiem wielu informacji chociażby na temat ówczesnych nastrojów społecznych, czy sytuacji jaka miała miejsce w środowiskach muzycznych, w których angażował się lublinianin. Cytowane w dysertacji obszerne wypowiedzi krytyków, niekiedy skrajnie rozbieżne, ukazały w sposób wielostronny warsztat pianistyczny i twórczy Wieniawskiego.

Równie cenne okazały się korespondencje J. Wieniawskiego prowadzone z czołowymi przedstawicielami ówczesnego świata muzycznego. Świadczą one o tym, iż nie tylko zajmował on ważne miejsce wśród współczesnych sobie twórców, ale spotykał się także z dużym uznaniem i szacunkiem, co niewątpliwie pozwala zaliczyć go do grona elitarnego. W świetle analizy materiałów źródłowych śmiało można powiedzieć, iż wrażliwość muzyczna Wieniawskiego była równie wielka, jak jego wyobraźnia i kunszt wirtuozowski.

Ważnym celem, który przyświecał naszym badaniom, było wypełnienie istniejącej luki w literaturze muzykologicznej nad historią muzyki polskiej II poł. XIX i początku XX stulecia. Przeprowadzone historyczno-analityczne studium nad osobą i spuścizną kompozytorską lubelskiego artysty pozwoliło usystematyzować, przynajmniej w pewnym zakresie, istniejące informacje na ten temat, a przede wszystkim uzupełnić je – niekiedy także zweryfikować – o wiadomości wywiedzione z materiałów źródłowych. Szczególnie dotyczy to lat spędzonych w Warszawie i Brukseli. Wbrew powszechnym opiniom Wieniawski nie był nigdy profesorem fortepianu w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Brukseli, a jedynie udzielał lekcji prywatnych. Istotną kwestią było także omówienie jego związków ze środowiskiem kompozytorów i muzyków rosyjskich. Wskazano także na inne inicjatywy podejmowane przez Wieniawskiego, które przyczyniły się do pomnożenia skarbca kultury muzycznej Europy.

Złożonym zagadnieniem była analiza wybranych kompozycji J. Wieniawskiego. Należało w tym celu dokonać najpierw typologii twórczości. W efekcie pozwoliło to scharakteryzować język muzyczny utworów oraz umiejscowić je w dorobku kompozytorów polskich i europejskich. Przy tej okazji stwierdzono też zróżnicowaną wartość dzieł Wieniawskiego. Niewątpliwie ukoronowanie jego twórczości stanowią dzieła symfoniczne, powstałe w okresie brukselskim. Są one odzwierciedleniem zdobywanego przez lata doświadczenia w zakresie kompozycji i licznych kontaktów z innymi twórcami tego gatunku. Syntezę kunsztu i zastosowanych środków w tym zakresie Wieniawski pokazał w *Symfonii D-dur* op. 49.

Nie wszystkie zagadnienia udało się jednak w pełni zrealizować. Z powodu utrudnionego dostępu do archiwów znajdujących się w Moskwie i Sankt Petersburgu pobyt Wieniawskiego w tych miastach pozostaje nadal otwartym terenem badań. Zasadnym wydaje się również uzupełnienie wydań kompletu dzieł Kompozytora o brakujące utwory, zrekonstruowane na potrzeby niniejszego opracowania. W przyszłości warto byłoby także podjąć próbę rekonstrukcji utworów nieukończonych, wśród których odnajdujemy m.in. szkic *Kwartetu fortepianowego*.

Istotnym osiągnięciem dysertacji jest aneks zawierający kompletny katalog twórczości Józefa Wieniawskiego. Gros utworów w nim podanych, głównie rękopisów, pochodzi z bibliotek zagranicznych. Wśród nich są również kompozycje odnalezione przez autora niniejszej pracy.

Pomimo rodzących się w trakcie redagowania pracy wątpliwości i pytań oraz pozostających na tym etapie problemów nierozstrzygniętych, należy z pełnym przekonaniem stwierdzić, iż osoba Józefa Wieniawskiego wpisuje się do grona wybitnych i uznanych twórców polskiej i europejskiej kultury muzycznej. Potwierdzeniem tego powinny stać się licznie podejmowane w przyszłości rozmaite inicjatywy muzyczne, dzięki którym dorobek lubelskiego twórcy nabierze właściwego sobie rozgłosu. Jest on bowiem dotychczas spopularyzowany w niewielkim stopniu, choć dzieła wydane drukiem i nagrane są dostępne dla wszystkich pragnących poznać ich walory.

SPIS PRZYKŁADÓW

PRZYKŁAD 1: *MAZUREK A-DUR OP. 23 NO. 1* (T. 1-4) 231
PRZYKŁAD 2: *MAZUREK A-MOLL OP. 23 NO. 3* (T. 1-4) 231
PRZYKŁAD 3: TEMAT Z *VALSE DE CONCERT F-DUR OP. 7* JÓZEFA WIENIAWSKIEGO (T. 1-4) 235
PRZYKŁAD 4: TEMAT Z *WALCA DES-DUR OP. 64 NR 1* FRYDERYKA CHOPINA (T. 1-5) 235
PRZYKŁAD 5: FRAGMENT *VALSE DE CONCERT DES-DUR OP. 3* (T. 1-15) 239
PRZYKŁAD 6: TEMAT Z *MAZURKA BRILLANTE* FRANCISZKA LISZTA (T. 1-9) 240
PRZYKŁAD 7: FRAGMENT *MAZOURKA DE CONCERT OP. 41* JÓZEFA WIENIAWSKIEGO 240
PRZYKŁAD 8: *TARANTELLE E-MOLL* F. LISZTA (T. 1-6) 241
PRZYKŁAD 9: *TARANTELLE E-MOLL OP. 4* J. WIENIAWSKIEGO (T. 1-6) 241
PRZYKŁAD 10: *ETUDE D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE F-MOLL S. 139 NO. 10* F. LISZTA (T. 19-24) 242
PRZYKŁAD 11: *ETUDE DE CONCERT OP. 33* J. WIENIAWSKIEGO (T. 21-22) 242
PRZYKŁAD 12: *ETUDE OP. 44 NO. 2* J. WIENIAWSKIEGO (T. 40-50) 243
PRZYKŁAD 13: *ETUDE PAYSAGE F-DUR, S 139 NO. 3* F. LISZTA (T. 62-66) 244
PRZYKŁAD 14: *ETUDE A-DUR OP. 44 NO. 7* J. WIENIAWSKIEGO (T.64-65) 244
PRZYKŁAD 15: *ETUDE FEUX FOLLETS B-DUR S 139 NO. 5* F. LISZTA (T. 108-111) 245
PRZYKŁAD 16: *ETUDE E-MOLL OP. 44 NO. 4* J. WIENIAWSKIEGO (T. 20-25) 245
PRZYKŁAD 17: FRAGMENT *DEUXIÉME ETUDE DE CONCERT A-DUR OP. 36* (T. 1-6) 258
PRZYKŁAD 18:*POLKA BRILLANTE OP. 11* (T.9-16) 259
PRZYKŁAD 19: *POLKA BRILLANTE OP. 11* (T. 25-28) 260
PRZYKŁAD 20: *POLKA BRILLANTE OP. 11* (T. 42-49) 260
PRZYKŁAD 21: *POLKA BRILLANTE OP. 11* (T. 66-73) 261
PRZYKŁAD 22: *POLKA BRILLANTE OP. 11* (T. 82-85) 261
PRZYKŁAD 23: *POLKA BRILLANTE OP. 11* (T. 130-133) 261
PRZYKŁAD 24: *POLKA BRILLANTE OP. 11* (T. 165-166) 262
PRZYKŁAD 25: *RONDEAU OP. 15* JÓZEFA WIENIAWSKIEGO (T. 1-7) 262
PRZYKŁAD 26: *RONDEAU FANTASTIQUE SUR UN THÊME ESPAGNOL G-MOLL OP. 4 NO. 2* FRANCISZKA LISZTA (T. 1-7) 263
PRZYKŁAD 27: *RONDEAU OP. 15* (T. 24-32) 263
PRZYKŁAD 28: *RONDEAU OP. 15* (T. 39-42) 264
PRZYKŁAD 29: *RONDEAU OP. 15* (T. 101-108) 264
PRZYKŁAD 30: *RONDEAU OP. 15* (T. 117-120) 265
PRZYKŁAD 31: *RONDEAU OP. 15* (T. 161-175) 265
PRZYKŁAD 32: *RONDEAU OP. 15* (T. 214-220) 266
PRZYKŁAD 33: *RONDEAU OP. 15* (T. 250-260) 266
PRZYKŁAD 34: *RONDEAU OP. 15* (T. 269-276) 266

PRZYKŁAD 35: *RONDEAU OP. 15* (T. 285-291) 267
PRZYKŁAD 36: *RONDEAU OP. 15* (T. 336-345) 267
PRZYKŁAD 37: ***POLO**NAISE OP. 48* (1-4) 268
PRZYKŁAD 38: *POLONAISE OP. 48* (T. 13-16) 268
PRZYKŁAD 39: *POLONAISE OP. 48* (T. 23-30) 269
PRZYKŁAD 40: *POLONAISE OP. 48* (T. 38) 269
PRZYKŁAD 41: *POLONAISE OP. 48* (T. 47-53) 270
PRZYKŁAD 42: *POLONAISE OP. 48* (T. 72-77) 270
PRZYKŁAD 43: *POLONAISE OP. 48* (T. 82-89) 271
PRZYKŁAD 44: *POLONAISE OP. 48* (T. 98-101) 271
PRZYKŁAD 45: *POLONAISE OP. 48* (T. 115-130) 272
PRZYKŁAD 46: *DEUXIÈME ETUDE DE CONCERT OP. 36* (T. 1-2) 273
PRZYKŁAD 47: *DEUXIÈME ETUDE DE CONCERT OP. 36* (T. 25-26) 273
PRZYKŁAD 48: *DEUXIÈME ETUDE DE CONCERT OP. 36* (T. 33-41) 274
PRZYKŁAD 49: *DEUXIÈME ETUDE DE CONCERT OP. 36* (T. 109-112) 276
PRZYKŁAD 50: *DEUXIÈME ETUDE DE CONCERT OP. 36* (T. 153-160) 276
PRZYKŁAD 51: *DEUXIÈME ETUDE DE CONCERT OP. 36* (T. 173-183) 277
PRZYKŁAD 52: *BALLADE ES-MOLL OP. 31* (T. 1-15) 279
PRZYKŁAD 53: *BALLADE ES-MOLL OP. 31* (T. 16-23) 279
PRZYKŁAD 54: *BALLADE ES-MOLL OP. 31* (T. 65-68) 280
PRZYKŁAD 55: *BALLADE ES-MOLL OP. 31* (T. 80-83; 92-95) 280
PRZYKŁAD 56: *BALLADE ES-MOLL OP. 31* (T. 116-118) 281
PRZYKŁAD 57: *BALLADE ES-MOLL OP. 31* (T. 129-132) 281
PRZYKŁAD 58: *BALLADE ES-MOLL OP. 31* (T. 174-184) 282
PRZYKŁAD 59: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 1-8) 283
PRZYKŁAD 60: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 35-39) 284
PRZYKŁAD 61: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 92-96) 284
PRZYKŁAD 62: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 102-109) 285
PRZYKŁAD 63: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 114-119) 285
PRZYKŁAD 64: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 164-172) 286
PRZYKŁAD 65: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 195-211) 286
PRZYKŁAD 66: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 213-216) 287
PRZYKŁAD 67: *DEUXIÉME IMPROMPTU OP. 34* (T. 230-237) 287
PRZYKŁAD 68: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 1-4) 290
PRZYKŁAD 69: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (T. 1-4) 291
PRZYKŁAD 70: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 12-13) 291
PRZYKŁAD 71: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 4-5) 291
PRZYKŁAD 72: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 16-17) 292
PRZYKŁAD 73: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 9 I 18) 292
PRZYKŁAD 74: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 21-24) 292
PRZYKŁAD 75: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 34-42) 293
PRZYKŁAD 76: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (T. 34-37) 293

PRZYKŁAD 77: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 44-48) ... 293
PRZYKŁAD 78: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 66-74) ... 294
PRZYKŁAD 79: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 21-22) ... 294
PRZYKŁAD 80: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 88-90) ... 295
PRZYKŁAD 81: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 102-104) ... 295
PRZYKŁAD 82: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 106-107) ... 295
PRZYKŁAD 83: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (107-108) ... 296
PRZYKŁAD 84: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 140-143) ... 296
PRZYKŁAD 85: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (T. 139-142) ... 296
PRZYKŁAD 86: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 152-163) ... 297
PRZYKŁAD 87: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 175-179) ... 297
PRZYKŁAD 88: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T.12-16) ... 298
PRZYKŁAD 89: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 194-199) ... 298
PRZYKŁAD 90: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 272-276) ... 299
PRZYKŁAD 91: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 282-285) ... 299
PRZYKŁAD 92: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 316-318) ... 299
PRZYKŁAD 93: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 349-352) ... 300
PRZYKŁAD 94: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 383-385) ... 300
PRZYKŁAD 95: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 389-395) ... 301
PRZYKŁAD 96: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 396-404) ... 302
PRZYKŁAD 97: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 459-467) ... 302
PRZYKŁAD 98: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 504-511) ... 303
PRZYKŁAD 99: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 552-561) ... 303
PRZYKŁAD 100: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 640-643) ... 303
PRZYKŁAD 101: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 654-663) ... 304
PRZYKŁAD 102: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 711-720) ... 304
PRZYKŁAD 103: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 731-734) ... 305
PRZYKŁAD 104: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 751-754) ... 305
PRZYKŁAD 105: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 781-785) ... 306
PRZYKŁAD 106: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (T. 444-447) ... 306
PRZYKŁAD 107: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 797-801) ... 306
PRZYKŁAD 108: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 828-832) ... 307
PRZYKŁAD 109: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (T. 428) ... 307
PRZYKŁAD 110: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 841-848) ... 307
PRZYKŁAD 111: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 869-879) ... 308
PRZYKŁAD 112: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA I (T. 965-972) ... 309
PRZYKŁAD 113: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (T. 628-635) ... 309
PRZYKŁAD 114: *SONATA FORTEPIANOWA H-MOLL OP. 22*, WERSJA II (T. 644-652) ... 310
PRZYKŁAD 115: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 1-8) ... 313
PRZYKŁAD 116: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 20-27) ... 313
PRZYKŁAD 117: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 49-54) ... 314
PRZYKŁAD 118: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 120-135) ... 315

PRZYKŁAD 119: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1*(T. 322-329) 315
PRZYKŁAD 120: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 352-365) 316
PRZYKŁAD 121: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 384-399) 316
PRZYKŁAD 122: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 406-411) 317
PRZYKŁAD 123: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 476-479) 317
PRZYKŁAD 124: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 542-556) 318
PRZYKŁAD 125: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 662-669) 318
PRZYKŁAD 126: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 1* (T. 670-675) 319
PRZYKŁAD 127: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 17-40) 320
PRZYKŁAD 128: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 41-45) 320
PRZYKŁAD 129: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 61-63) 321
PRZYKŁAD 130: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 77-82) 321
PRZYKŁAD 131: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 85-93) 322
PRZYKŁAD 132: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 94-108) 323
PRZYKŁAD 133: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 109-120) 324
PRZYKŁAD 134: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 129-133) 325
PRZYKŁAD 135: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 2* (T. 147-151) 325
PRZYKŁAD 136: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 1-8) 326
PRZYKŁAD 137: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 33-39) 326
PRZYKŁAD 138: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 80-88) 327
PRZYKŁAD 139: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 91-100) 328
PRZYKŁAD 140: ANTONI DWORZAK *TRIO FORTEPIANOWE OP. 90 NO. 4, CZ. 6* (T. 21-36) 328
PRZYKŁAD 141: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 131-139) 329
PRZYKŁAD 142: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 152-163) 330
PRZYKŁAD 143: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 164-175) 330
PRZYKŁAD 144: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 189-199) 331
PRZYKŁAD 145: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 285-293) 331
PRZYKŁAD 146: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. 3* (T. 372-381) 332
PRZYKŁAD 147: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. CZ. 4* (T. 9-18) 332
PRZYKŁAD 148: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. CZ. 4* (T. 31-33) 333
PRZYKŁAD 149: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. CZ. 4* (T. 41-44) 333
PRZYKŁAD 150: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. CZ. 4* (T. 66-73) 333
PRZYKŁAD 151: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. CZ. 4* (T. 87-100) 334
PRZYKŁAD 152: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. CZ. 4* (T. 128-135) 334
PRZYKŁAD 153: *TRIO FORTEPIANOWE OP. 40 CZ. CZ. 4* (T. 322-333) 335
PRZYKŁAD 154: *DIE LIEBE BEGANN IM MONAT MÄRZ OP. 50 NR 1* (T. 5-12) 338
PRZYKŁAD 155: *GRABSCHRIFT OP. 50 NR 2* (T. 1-4) 339
PRZYKŁAD 156: *GRABSCHRIFT OP. 50 NR 2*, (T. 10-13) 339
PRZYKŁAD 157: *NACHTS, IN DER KAJÜTE OP. 50 NR 3* (T. 70-78) 341
PRZYKŁAD 158: *EIN FICHTENBAUM STEHT EINSAM OP. 50 NR 5* (T. 1-5) 343
PRZYKŁAD 159: *EIN FICHTENBAUM STEHT EINSAM OP. 50 NR 5* (T. 11-14) 343
PRZYKŁAD 160: *EIN FICHTENBAUM STEHT EINSAM OP. 50 NR 5* (T. 32-33) 344

PRZYKŁAD 161: *MORGENLIED OP. 50 NR 6* (T. 1-8) ... 345
PRZYKŁAD 162: *MORGENLED OP. 50 NR 6* (T. 53-59) ... 346
PRZYKŁAD 163: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 1-8) ... 349
PRZYKŁAD 164: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 15-21) ... 351
PRZYKŁAD 165: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 25-28) INSTR. DĘTE ... 351
PRZYKŁAD 166: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 29-32) KWINTET SMYCZKOWY ... 352
PRZYKŁAD 167: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 37-44) ... 352
PRZYKŁAD 168: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 37-44) ... 353
PRZYKŁAD 169: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 55-57) WALTORNIA ... 354
PRZYKŁAD 170: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 37-44) KWINTET SMYCZKOWY ... 354
PRZYKŁAD 171: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 83-92) KWINTET SMYCZKOWY ... 355
PRZYKŁAD 172: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 103-111) WALTORNIA 3 I 4, KOTŁY, KWINTET ... 355
PRZYKŁAD 173: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 112-120) ... 356
PRZYKŁAD 174: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 141-144) ... 357
PRZYKŁAD 175: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 156-158) FLETY ... 357
PRZYKŁAD 176: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 140-142) SKRZYPCE ... 357
PRZYKŁAD 177: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 289-291) KWINTET SMYCZKOWY ... 358
PRZYKŁAD 178: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 303-305) KWINTET INSTR. DĘTYCH ... 358
PRZYKŁAD 179: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 1* (T. 140-142) ... 359
PRZYKŁAD 180: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 1-6) ALTÓWKI WIOLONCZELE KONTRABASY ... 359
PRZYKŁAD 181: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 9-17) ... 360
PRZYKŁAD 182: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 24-27) ... 362
PRZYKŁAD 183: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 33-34) ... 363
PRZYKŁAD 184: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 42-46) ... 364
PRZYKŁAD 185: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 58-60) ... 365
PRZYKŁAD 186: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 68-74) ... 367
PRZYKŁAD 187: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 101-104) ... 368
PRZYKŁAD 188: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 2* (T. 106-111) ... 368
PRZYKŁAD 189: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 1-9) KWINTET SMYCZKOWY ... 369
PRZYKŁAD 190: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 21-28) ... 370
PRZYKŁAD 191: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 33-43) ... 372
PRZYKŁAD 192: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 60-65) ... 374
PRZYKŁAD 193: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 79-85) ... 375
PRZYKŁAD 194: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 139-146) ... 376
PRZYKŁAD 195: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 147-157) ... 379
PRZYKŁAD 196: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 179-184) ... 380
PRZYKŁAD 197: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 210-220) ... 381
PRZYKŁAD 198: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 277-290) ... 393
PRZYKŁAD 199: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 309-314) ... 385
PRZYKŁAD 200: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 3* (T. 334-337) ... 386
PRZYKŁAD 201: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 1-4) ALTÓWKI WIOLONCZELE KONTRABASY ... 387
PRZYKŁAD 202: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 69-72) ... 388

PRZYKŁAD 203: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 117-122) 389
PRZYKŁAD 204: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 133-138) 390
PRZYKŁAD 205: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 193-202) 391
PRZYKŁAD 206: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 203-214) 392
PRZYKŁAD 207: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 227-236) 394
PRZYKŁAD 208: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 251-258) 396
PRZYKŁAD 209: *SYMFONIA OP. 49 CZ. 4* (T. 380-388) 398

SPIS TABEL

TABELA 1: SPIS CHRONOLOGICZNY PIEŚNI Z OPUS 50 223
TABELA 2: SPIS UTWORÓW WCHODZĄCYCH W SKŁAD OPUS 47 224
TABELA 3: SPIS PIEŚNI Z OPUS 38 225
TABELA 4: TYPOLOGIA TWÓRCZOŚCI JÓZEFA WIENIAWSKIEGO 255
TABELA 5: STRUKTURA DWÓCH WERSJI SONATY FORTEPIANOWEJ H-MOLL OP. 20 289
TABELA 6: STRUKTURA TRIA FORTEPIANOWEGO G-DUR OP. 40 312
TABELA 7: STRUKTURA SYMFONII OP. 49 JÓZEFA WIENIAWSKIEGO 348

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

I. RĘKOPIŚMIENNE

1. Nuty

Brzowski J., *Septour*, BUJ, sygn. Rkp. Muz. IJB 6, k. 1-7.

Kania E., *Sonate pour piano et violoncelle*, BUJ, sygn. Rkp. 75.32II, k. 1-13.

Kania E., *Trio pour piano, violon et violoncelle*, BUJ, sygn. Rkp. IEK7II, k. 1-54.

Mirecki F., *Symfonie pour orchestre*, BCMGVM, sygn. M. 7-1, k. 1-323.

Rutkowski A., *Notturne op. 14*, BUJ, sygn. Muz. Rkp. 90.48, k. 1-12.

Rutkowski A., *Piano Quartette pour piano, violon, alto et violoncelle*, BUJ, sygn. Rkp. Muz. 1971:8, k. 1-16.

Wieniawski J., *Guillaume le Taciturne Ouverture Dramatique op. 43*, BKKMB, FC-3-W__7_1, k. 1-80.

Wieniawski J., *6 Lieder op. 50*, BWTM, sygn. R 3452.

Wieniawski J., *6 Lieder op. 50*, BKKMB, sygn. FC-3-W_003.

Wieniawski J., *Modlitwa do Najświętszej Marii Panny Ostrobramskiej op. 16*, BKKMB, FC-3-W_009.

Wieniawski J., *Pensée fugitive op. 8*, BKKMB, FC-3-W_350.

Wieniawski J., *Pieśń jesienna op. 17 nr 2*, BWTM, sygn. R 3450.

Wieniawski J., *Reverie op. 45*, BKKB, sygn. FC-3-W_016/1.

Wieniawski J., *Sonate pour piano et violoncelle op. 26*, BKKMB, sygn. FC-3-W_020, k. 1-16.

Wieniawski J., *Suite romantique op. 41*, BKKMB, sygn. FC-3-W_021(1-4), k. 1-153.

Zbiór rękopisów, BKKMB, sygn. Bbc-55837.

2. Korespondencje

List F. Le Borne do J. Wieniawskiego z października 1911 r., BKB, sygn. Ms. II 7485.

List C. Cui do J. Wieniawskiego z 19.03.1902 r., BKB, sygn. Ms. II 7485.

List H. Wieniawskiego do F. A. Gevaerta 11.10.1876 r., BKB, sygn. Ms II 6213 I 455.

List A. Nikischa do J. Wieniawskiego z 3.11.1895 r., BKB, sygn. Ms. II 7485.

List T. Leszetyckiego do J. Wieniawskiego z 3.03.1889 r., BWTM, sygn. D 20/14.

List A. Rubinsteina do Józefa Wieniawskiego, 10.11.1863 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List Ch. Melhebre do J. Wieniawskiego z 17.03.1899 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List E. Griega do J. Wieniawskiego z 3.12.1889 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List. B. Domaniewskiego do J. Wieniawskiego z 16.10.1912 r., BWTM, sygn. D 35/2, k. 1.

List J. Delsarta do J. Wieniawskiego z 20.11.1889 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List J. Flamenta do J. Wieniawskiego z 17 .04.1895 r., BWTM, sygn. D 20.12.

List J. Wieniawskiego do G. Eeckhouda z 12.04.1895 r., BKB, sygn. ML 2623, k. 41.

List Ch. Lecocq do J. Wieniawskiego z 23.06.1909 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List J. Peterssena do Józefa Wieniawskiego, 14.02.1887r., BWTM, sygn. D 20/6, k. 1-2.

List J. T. Radouxa do J. Wieniawskiego z 27.02.1902 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List C. Saint-Saënsa do J. Wieniawskiego z 17.05.1904 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List C. Saint-Saënsa do J. Wieniawskiego z 19.06.1907 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List J. Wieniawskiego do Janusza Roztworowskiego z 21.07.1876 r., BWTM, sygn. D 20/8, k. 1-2.

List J. Wieniawskiego do M. Ven der Heyden 24.04.1877 r., BKB, sygn. Ms II 7485 (1).

List J. Wieniawskiego do Mme van der Heyden z 19.08.1881 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 3.

List J. Wieniawskiego do Mme v. der Heyden z 21.01.1882 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 8.

List J. Wieniawskiego do Mme van der Heyden z 13.02.1882 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 10.

List J. Wieniawskiego do Mme van der Heyden z 7.03.1882 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 11.

List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 28.07.1882 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 16.

List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 16.08.1882 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 18-21.

List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 12.10.1882 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 22.

List J. Wieniawskiego do Mme. v. der Heyden z 31.12.1882 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 23.

List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 11.08.1888 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 29.

List J. Wieniawskiego do M. v. der Heyden z 8.12.1888 r., BKB, sygn. ML 2740, k. 30.

List J. Wieniawskiego do redakcji „Revue et Gazette Musicale de Paris" z lipca 1876 r., BWTM, sygn. D 19/2, k. 1.

List O. Mausa do J. Wieniawskiego z 12.04.1895 r., BKB, sygn. ML 3088-45.

List P. Czajkowskiego do J. Wieniawskiego z 11.01.1863r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List P. Czajkowskiego do J. Wieniawskiego z 11.01.1893 r., BKB, sygn. Ms II 7485.

List F. Servaisa do J.Wieniawskiego, BKB, sygn. Ms II 7485, k. 18.

List członków ds. biblioteki WTM z 27.04.1908 r., BWTM, sygn. D 20/10, k. 1-2.

List V. Barbounelle do J. Wieniawskiego z 15.07.1886 r., BWTM, sygn. D 20/1, k. 1.

List Z. Noskowskiego do J. Wieniawskiego z 10.10.1900 r., BWTM, sygn. D 20/9, k. 1.

II. DRUKOWANE

1. Druki muzyczne[1543]

Janiewicz F., *Cinqueme concerto á violon proncipal*, Paris 1803.

Kontski A., *Polka Carnaval de St. Petersbourg*, Moscow 1886.

Liszt F., *Ballade für Pianoforte*, Leipzig 1849.

Liszt F., *Gesammelte Schriften*, t. 2, Leipzig 1881.

Liszt F., *Rhapsodies Hongroises*, Berlin 1853.

Menter S., *Morceaux pour Piano*, Leipzig 1909.

Moniuszko S., *Mazur z Opery Jawnuta*, Kraków 1952.

Ogiński M.K., *Six Romances avec l'Acompagnament du Piano-forte*, Milan 1822, BCLCF, sygn. A 55-124-149.

Pachulski L., *Andante für Orchestre*, Wiesbaden 1892.

Poniatowski J., *Chant du Paysan op. 3*, Milan 1873, BCMGVM, sygn. Mus. 2.3.105 IV.

Poniatowski J., *Otto Melodies*, Milan 1870, BCLCF, sygn. D-III-19.

Sowiński W., *12 Grandes Études de Concert á Aujest Développés op. 60*, Paris 1843.

Wieniawski J., *Ballade pour piano op. 31*, Hamburg 1884.

Wieniawski J., *Concerto pour piano op. 20*, Bruxelles 1873.

Wieniawski J., *Concerto pour Piano avec accompagnament d'Orchestr*, Bruxelles 1884.

Wieniawski J., *Deuxiéme Impromptu op. 34*, Leipzig 1878.

Wieniawski J., *Deuxiéme Tarantelle op. 35*, Leipzig 1876.

Wieniawski J., *Fantaisie pour deux pianos op. 42*, Bruxelles 1886.

1543 W przypadku druków muzycznych z sygnaturami podano jedyne odnalezione dotychczas egzemplarze.

Wieniawski J., *Mazurka de Concert pour piano op. 41*, Bruxelles 1884.

Wieniawski J., *4 Mazurkas pour Piano*, Paris 1863.

Wieniawski J., *Pieśń bez słów*, *Dodatek nutowy*, RM (1858), nr 13, s. 1-5.

Wieniawski J., *Pieśń wiosenna*, Leipzig 1859, LBN, sygn. LL4-402.

Wieniawski J., *Romances Sans Paroles pour le Piano*, Berlin 1869.

Wieniawski J., *Suite romantique pour Orchestre op. 41*, Bruxelles 1905.

Wieniawski J., *Sur l'Ocean op 28*, Brussels 1887.

Wieniawski J., *Trio pour piano, violon et violoncelle op. 40*, Bruxelles 1885.

Wieniawski J., *Trioisiéme Polonaise op. 27*, Leipzig 1879.

2. Inne dokumenty

Gimnazjum Wojewódzkie Lubelskie, APL, sygn. 762.

Józef Wieniawski, BN, sygn., Podr. Muz.V.J.Wien.1, k. 1-47.

Odręczny spis kompozycji na orkiestrę z 8 Listopada 1908 r., BKKMB, sygn. FC-3-W_014.

księga chrztów 1825-1831, AAL, nr aktu 225, s. 35.

Pamiętniki Izabeli Hampton-Wieniawskiej, w: *Materiały Biograficzne Rodziny Wieniawskich*, ATMHWP, s. 2.

Pismo do Józefa Wieniawskiego z 1 listopada 1872, BWTM, sygn. D 20/7, k. 1.

Teczka: „Lubelskie Towarzystwo Muzyczne", WAPL, sygn. 11, k. 1-18.

USC Mojżeszowe, APL, sygn. 2, nr aktu 22, s. 49.

USC Mojżeszowe, APL, sygn. 3, nr aktu 34, s. 111.

Ustawa o Warszawskim Towarzystwie Muzycznym z 30 listopada 1870 roku.

3. Prasa

„Bluszcz":

1868 (nr 51, s. 332)

1871 (nr 18, s. 142)

1872 (nr 14, s. 108)

1873 (nr 18, s. 142; nr 51, s. 405)

1876 (nr 16, s. 134)

1877 (nr 11, s. 86)

1878 (nr 13, s. 104; nr 25, s. 206; nr 43, s. 344)

1879 (nr 17, s. 136; nr 19, s. 151)

1881 (nr 12, s. 98)

„Czas”:

1857 (nr 115, s. 3)

1881 (nr 12, s. 3)

„Dziennik Poznaański”:

1881 (nr 10, s. 6)

„Echo Muzyczne”:

1873 (nr 21, s. 1)

1875 (nr 194, s. 3)

1879 (nr 4, s. 57; nr 8, s. 2; nr 21, s. 1)

1880 (nr 7, s. 53; nr 8, s. 64; nr 11, s. 85; nr 19, s. 154; nr 21, s. 171)

1881 (nr 1, s. 7; nr 4, s. 31; nr 6, s. 46; nr 7, s. 53; nr 8, s. 64; nr 10, s. 79; nr 17, s. 135)

1882 (nr 10, s. 80)

1884 (nr 27, s. 248; nr 35, s. 357)

1887 (nr 178, s. 117)

„Echo Muzyczne i Teatralne”:

1883 (nr 14, s. 155)

1884 (nr 16, s. 166; nr 33, s. 344; nr 56, s. 576)

„Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne”:

1884 (nr 55, s. 564)

1885 (nr 74, s. 90; nr 79, s. 140; nr 81, s. 158-160; nr 105, s. 380; nr 110, s. 428)

1886 (nr 119, s. 20 ; nr 129, s. 120; nr 141, s. 240; nr 155, s. 379-380)

1887 (nr 183, s. 177; nr 222, s. 618)

1888 (nr 47, s. 375; nr 245, s. 274; nr 257, s. 389; nr 276, s. 23)

1889 (nr 276, s. 19; nr 286, s. 133; nr 304, s. 284)

1892 (nr 435, s. 56)

1893 (nr 504, s. 247)

1897 (nr 702, s. 128)

„Gazeta Krakowska”:

1843 (nr 167, s. 4)

„Gazeta Lwowska”:

1881 (nr 11, s. 5; nr 13, s. 4; nr 17, s. 4)

„Gazeta Narodowa”:

1869 (nr 314, s. 4)

1874 (nr 19, s. 3)

„Gazeta Polska”:

1868 (nr 268, s. 4)

1875 (nr 52, s. 7; nr 113, s. 2; nr 256, s. 6)

1876 (nr 11, s. 1)

„Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego”:

1854 (nr 96, s. 3; nr 162, s. 1)

„Gazzetta musicale di Milano”:

1860 (nr 12, s. 94)

„Journal de Saint-Pétersbirg”:

1851 (nr 14, s. 1)

„Kłosy”:

1873 (nr 410, s. 301;)

1875 (nr 520, s. 378)

1878 (nr 674, s. 347)

1884 (nr 991, s. 410)

1889 (nr 1128, s. 23)

„Kurier Lubelski”:

1868 (nr 14, s. 3; nr 17, s. 3)

„Kuryer Poznański”:

1881 (nr 8, s. 2; nr 10, s. 4)

„Kurier Warszawski”:

1839 (nr 124, s. 598)

1842 (nr 165, s. 791)

1858 (nr 283, s. 1498)

1859 (nr 110, s. 793; nr 144, s. 829; nr 231, s. 1734; nr 334, s. 1810; nr 336, s. 1822)

1873 (nr 67, s. 1; nr 70, s. 5; nr 71, s. 1; nr 82, s. 2; nr 173, s. 3; 195, s. 3; nr 207, s. 5; nr 208, s. 4; nr 213, s. 3; nr 214, s. 3; nr 228, s. 1; nr 241, s. 4; nr 243, s. 4; nr 244, s. 1; nr 246, s. 2; nr 250, s. 3; nr 259, s. 3; nr 265, s. 3; nr 283, s. 3)

1875 (nr 52, s. 5; nr 73, s. 4; nr 83, s. 3; nr 93, s. 4; nr 98, s. 4; nr 244, s. 3; nr 256, s. 4)

1876 (nr 2, s. 6; nr 5, s. 5; nr 9, s. 4; nr 31, s. 4; nr 50, s. 3; nr 63, s. 2; nr 68, s. 3; nr 71, s. 1; nr 78, s. 5; nr 116, s. 3; nr 191, s. 4; nr 207, s. 1; nr 219, s. 2; nr 266, s. 3)

1877 (nr 30, s. 4; nr 32, s. 3-4; nr 36, s. 2; nr 48, s. 1; nr 89, s. 3; nr 109, s. 4; nr 206, s. 1; nr 211, s. 2; nr 218, s. 1; nr 229, s. 3; nr 242, s. 8; nr 244, s. 3; nr 245, s. 4; nr 254, s. 4; nr 263, s. 4)

1878 (nr 24, s. 3; nr 44, s. 3; nr 53, s. 3; nr 65, s. 1; nr 66, s. 3; nr 78, s. 5; nr 80, s. 4; nr 81, s. 1; nr 96, s. 3; nr 108, s. 1; nr 118, s. 3; nr 238, s. 3; nr 247, s. 4; nr 273, s. 3; nr 281, s. 3; nr 282, s. 3; nr 290, s. 3)

1879 (nr 4, s. 3; nr 40, s. 3; nr 50, s. 2; nr 63, s. 2-3; nr 71, s. 3; nr 72, s. 4; nr 255, s. 2-3; nr 257, s. 2; nr 264, s. 2; nr 266, s. 3)

1880 (nr 43, s. 2; nr 60, s. 2-3; nr 64, s. 1; nr 112, s. 2; nr 140, s. 2; nr 144, s. 1-2; nr 148, s. 2; nr 162, s. 2; nr 176, s. 2; nr 204, s. 2; nr 231, s. 2; nr 243, s. 2; nr 260, s. 3; nr 262, s. 2; nr 280, s. 2; nr 291, s. 1)

1881 (nr 8, s. 3; nr 28, s. 3; nr 43, s. 2; nr 46, s. 3; nr 48, s. 2; nr 52, s. 2-3; nr 81, s. 2; nr 160, s. 2; nr 233, s. 4)

1882 (nr 15, s. 2)

1883 (nr 34, s. 2)

1896 (nr 98, s. 4; nr 109, s. 3)

1987 (nr 11, s. 22)

„Kurier Wileński”:

1851 (nr 35)

„L'Arte Moderne”:

1881 (nr 40, s. 318)

1883 (nr 3, s. 22; nr 5, s. 37; nr 37, s. 298)

1884 (nr 8, s. 62; nr 13, s. 109; nr 43, s. 349; nr 50, s. 407)

1885 (nr 4, s. 30; nr 49, s. 395)

1886 (nr 1, s. 6-7; nr 8, s. 61-62; nr 14, s. 110; nr 15, s. 119)

1887 (nr 2, s. 15; nr 13, s. 102; nr 14, s, 114; nr 46, s. 367; nr 244, s. 1; nr 245, s. 2)

1888 (nr 9, s. 71; nr 12, s. 92; nr 13, s. 101; nr 15, s. 119; nr 16, s. 124; nr 49, s. 391; nr 52, s. 415)

1895 (nr 16, s. 125)

1899 (nr 5, s. 39)

1900 (nr 13, s. 107; nr 14, s. 114)

1901 (nr 11, s. 86; nr 43, s. 361; nr 48, s. 400)

1904 (nr 15, s. 123)

1912 (nr 46, s. 363-364)

„La Revue et Gazette Musicale de Paris”:

1875 (nr 6, s. 46)

„L'Étoile Belge”:

1882 (nr 18, s. 2; nr 94, s. 3)

„Le Figaro”:

1882 (nr 53, s. 6; nr 60, s. 6)

1887 (nr 349, s. 3)

1893 (nr 138, s. 4; nr 139, s. 3)

„Le Guide Musical”:

1856 (nr 24, s. 4)

1875 (nr 50, s. 2;)

1876 (nr 6, s. 2)

1880 (nr 13, s. 87)

1881 (nr 41, s. 753)

1883 (nr 3, s. 28; nr 4, s. 36; nr 5, s. 43; nr 7, s. 34; nr 36, s. 421)

1884 (nr 32, s. 435)

1885 (nr 17, s. 236)

1893 (nr 2, s. 18)
1912 (nr 46, s. 412)

„Le Monde Musical”:
1900 (nr 35, s. 301)

„L'Indépendance Belge”:
1855 (nr 3, s. 2)

„Muzykalnyj i Teatralnyj Wiestnik”:
1860 (nr 14, s. 111)

„Neue Freie Presse”:
1873 (nr 3352, s. 2)

„Nuvelist”:
1852 (nr 6, s. 40)

„Przegląd Muzyczny”:
1902 (nr 11, s. 4)
1912 (nr 24, s. 18)
1913 (nr 1, s. 14)

„Revue et Gazette Musicale”:
1848 (nr 4, s. 174)

„Revue et Gazette Musicale de Paris”:
1860 (nr 19, s. 170)

„Ruch Muzyczny”:
1857 (nr 7, s. 55; nr 36, s. 283)
1858 (nr 7, s. 51; nr 10, s. 78; nr 13, s. 99; nr 15, s. 113-114; nr 24, s. 192; nr 38, s. 9; nr 308; nr 40, s. 317; nr 50, s. 399; nr 51, s. 405)
1859 (nr 4, s. 34; nr 12, s. 106; nr 14, s. 123; nr 39, s. 308; nr 49, s. 418; nr 50, s. 431)
1860 (nr 10, s. 174; nr 15, s. 254; nr 19, s. 320)

1861 (nr 1, s. 16)

„Signale für die Musikalische Welt”:

1854 (nr 13, s. 4)

1865 (nr 4, s. 4)

1870 (nr 30, s. 2)

„Svensk Musiktidning”:

1881 (nr 8, s. 60-61)

„The Echo”:

1880 (nr 24, s. 7)

„Tygodnik Ilustrowany”:

1862 (nr 169, s. 242)

1869 (nr 57, s.52)

1872 (nr 260, s. 318; nr 285, s. 295)

1873 (nr 279, s. 223)

1876 (nr 8, s. 123)

„Tygodnik Literacki”:

1841 (nr 47, s. 287)

„Tygodnik Muzyczny”:

1820 (nr 26, s. 162)

„Tygodnik Petersburski”:

1850 (nr 51, s. 4)

„Wiesbaden General Anzeiger”:

1902 (nr 35, s. 5)

4. Programy koncertowe

„Czas”:

1881 (nr 10, s. 4)

„Gazeta Lwowska”:

1857 (nr 94, s. 4)

„Kurier Warszawski”:

1873 (nr 241, s. 4)

1876 (nr 68, s. 4; nr 204, s. 4; nr 263, s. 4; nr 286, s. 6)

1877 (nr 51, s. 6; nr 203, s. 6; nr 215, s. 6; nr 234, s. 6; nr 239, s. 6; nr 242, s. 8; nr 249, s. 6; nr 250, s. 6; nr 256, s. 7; nr 262, s. 7)

1878 (nr 76, s. 7)

1879 (nr 2, s. 2)

1880 (nr 60, s. 6)

OPRACOWANIA CYTOWANE

Alszwang A., *Czajkowski*, Kraków 1979.

Bassi A., *César Franck*, Pordenone 1988.

Batorska J., *Pieśni Brahmsa według Heinego*, w: „Muzyka i Liryka” (2000), t. 9: *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, Kraków 2000, s. 49-57.

Beltrando-Patier M. C., *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Madrid 1996.

Berkowicz F., *Pablo Sarasate*, EM PWM, t. 9, E. Dziębowska (red.), Kraków 2007, s. 37-39.

Berkowicz F., *Gustaw Adolf Sennewald*, EM PWM, t. 9, E. Dziębowska (red.), Kraków 2007, s. 223.

Bernard E., *Eduard Colonne*, TNGDMM, t. 23, S. Sadie (red.), London 2001, s. 154-155.

Biegalska J., *Towarzystwo Muzyczne w Lublinie. Inspirator rozwoju miejskiej kultury muzycznej*, Lublin 2011.

Bielawski L., *Oskar Kolberg*, EM PWM, t. 5, E. Dziębowska (red.), Warszawa 1997, s. 136-151.

Bieńkowska B., *Książka na przestrzeni dziejów. Centrum edukacji bibliotekarskiej, informacyjnej i dokumentacyjnej*, Warszawa 2005.

Błaszczyk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich XIX i XX wieku*, Warszawa 2014.

Bodnar M., *Józef Brzowski przyczynek do polskiej kultury muzycznej XIX wieku*, „Kamerton" (2001), nr 1-2 (40-41), s. 49-57.

Broc N., *Comettant Oskar*, w: *Dictionnaire des Explorateurs français du XIXe siècle. Amérique*, t.3, Paris 1988, s. 86-87.

Borchard B., *Joseph Joachim*, TNGDMM, t. 13, S. Sadie (red.), New York 2001, s. 125-127.

Bödeker H.E., *Le sociétés de musique en Europe, 1700-1920: Structures, partiques musicales, sociabilités*, Berlin 2007.

Braun P., *E.T.A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Biographie*, Düsseldorf 2004.

Bula K., *Charles Auguste de Bériot*, EM PWM, t. 1, E. Dziębowska (red.), Kraków 1979, s. 284.

Bulman J., *Jenny Lind: A Biography*, London 1959.

Burhard M., *Henry Litolff*, EM PWM, t. 5, E. Dziębowska (red.), Kraków 1997, s. 396-397.

Campbell L., *Van der Weyden*, London 2004.

Cardon P., Lucien M., *Georges Eekhoud, un illustre uraniste*, Montpellier 2012.

Chechlińska Z., *Kazimierz Łada*, PSB, t. 18, Warszawa 1973, s. 179-180.

Chechlińska Z., *Adolf Bernhard Marx*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 118.

Chechlińska Z., *Karol Lipiński*, EM PWM, t. 5, E. Dziębowska (red.), Kraków 1997, s. 362-365.

Chechlińska Z., *Z zagadnień repertuaru polskiej muzyki fortepianowej XIX w.*, w: *Dzieło muzyczne teoria historia interpretacja*, I. Poniatowska (red.), Kraków 1984, s. 321-329.

Chmara-Żaczkiewicz B., *Adam Münchheimer*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 442-444.

Chmara-Żaczkiewicz B., *Franciszek Mirecki*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 278-280.

Cmara-Żaczkiewicz B., *Henryk Melcer-Szczawiński*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 165-167.

Chmara-Żaczkiewicz B., *Józef Władysław Krogulski*, EM PWM, t. 5, E. Dziębowska (red.), Kraków 1997, s. 211-213.

Chmara-Żaczkiewicz B., *Sigismund Thalberg*, EM PWM, t. 11, E. Dziębowska (red.), Kraków 2009, s. 74-76.

Chmara-Żaczkiewicz B., *Woldemar Bargiel*, EM PWM, t. 1, E. Dziębowska (red.), Kraków 1979, s. 192.

Chomiński J.M., *Formy Muzyczne*, t. 1, Kraków 1954, t. 2, Kraków 1956.

Chrenkoff M., *Pieśni Moniuszki – repertuar gatunków*, w: „Muzyka i Liryka" M. Tomaszewski (red.), t. 10, Kraków 2002, s. 53-68.

Comettant O., *Les Musiciens, les philosophes et gaiétes de la musique en chiffres*, Paris 1870.

Czetweryński A., *Czetweryńscy na wozie i pod wozem*, Warszawa 2004.

Desfossez A., *Henri Wieniawski*, Hague 1856.

Delcroix L., *Joseph Wieniawski*, Bruxelles 1904.

Dinslage P., *Edvard Grieg: A Biographical Sketh*, w: *Edvard Grieg and His Times*, W. Stępień (red.), Katowice 2016, s. 15-28.

Dybowski S., *Franciszek Liszt*, Warszawa 1986.

Dybowski S., *Raul Koczalski chopinista i kompozytor*, Warszawa 1998.

Dybowski S., *Franciszek Liszt przyjaciel Polski i Polaków*, Warszawa 2018.

Dziadek M., *Ewolucja koncepcji muzyki narodowej od Romantyzmu do Młodej Polski*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, K. Bielica (red.), Warszawa 1997, s. 39-44.

Dziadek M., *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914 koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.

Dziębowska E., *Carl Reinecke*, EM PWM, t. 8, E. Dziębowska (red.), Kraków 2004, s. 355-356.

Dziębowska E., *O polskiej szkole narodowej*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 1, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1971, s. 13-32.

Dziudek W., *Jules Etienne Pasdeloup*, EM PWM, t. 7, E. Dziębowska (red.), Kraków 2002, s. 355-356.

Eckhardt M., *Géza Zichy*, TNGDMM, t. 27, S. Sadie (red.), New York 2001, s. 818.

Eigeldinger J-J., *Chopin w oczach swoich uczniów*, Kraków 2000.

Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1983.

Erhardt E., *Spacerem po historii muzyki*, Warszawa 2012.

Estreicher K., *Aleksander Groza*, w: *Bibliografia Polska XIX stulecia*, t.9, Kraków 1970, s.267.

Faber F., *Historie du théâtre francais en belgique depuis son orgine jusqu'à ce jour*, t. 5, Brussels 1878.

Fend M., *Luigi Cherubini*, TNGDMM, t. 6, S. Sadie (red.), New York 2001, s. 571-586.

Flament X., *Conservamus*, Bruxelles 2010.

Flashar H., *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie: Bühnenmusik im Kontekstvon Politik, Kultur und Bildung*, Stuttgart 2001.

Frączkiewicz A., *Koncert instrumentalny w II połowie XIX wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 445-463.

Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2002.

Gabryś J., *Początki polskiej pieśni solowej w latach 1800-1830*, Warszawa 1960.

Gamrat M., *Muzyka fortepianowa Franciszka Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei correspondence des arts*, Warszawa 2014.

Gawroński L., *Muzyka w katedrze lubelskiej w latach 1826-1918*, LS (2005), nr 1 (11), s. 101-120.

Gawroński L., *Saga rodu Wieniawskich*, Lublin 2003.

Gawroński L., *Stanisław Serwaczyński*, SBML, t. 2, T. Radzik (red.), Lublin 1996, s. 260-261.

Gawroński L., *Władysław Brankiewicz*, SBML, t. 2, T. Radzik (red.) i in., Lublin 1996, s. 27-28.

Gliński M., *Stanisław Barcewicz*, PSB, t. 1, Warszawa 1935, s. 300.

Gogacz M., *Szkice kultury*, Kraków-Warszawa 1985.

Golachowski S., *Antoni Stolpe szkic biograficzny*, Warszawa 1935.

Golianek R.D., *Juliusz Zarębski człowiek- muzyka-kultura*, Kraków 2004.

Golianek R.D., *Gatunki operowe w twórczości Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego*, PRM (2006), t. 5, s. 139-186.

Golianek R.D., *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego w opiniach dziewiętnastowiecznej krytyki muzycznej*, „Muzyka" (2009), nr 2, s. 49-72.

Golianek R.D., *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, M. Jabłoński i in. (red.), Poznań 2000, s. 119-128.

Gombos L. *Jeno Hubay*, TNGDMM, t. 11, S. Sadie (red.), New York 2001, s. 784-785.

Gorczycka M., *Ballady Chopina na tle klasyczno-romantycznych prądów estetycznych*, „Muzyka" (1963), nr 1-2, s. 3-11.

Grabkowski E., *Henryk Wieniawski 1835-1880 Kalendarium*, Poznań 1986.

Grigoriew W., *Henryk Wieniawski życie i twórczość*, Warszawa 1986.

Groza A., *Mozaika kontraktowa. Pamiętnik z roku 1851*, Wilno 1857.

Grubowski J., *Teatr Wielki w Warszawie w latach 1851-1915*, w: *Kultura muzyczna Warszawy II połowy XIX wieku*, A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 147-160.

Hall E.T., *Kontekst i znaczenie*, w: *Antropologia słowa*. *Zagadnienia i wybór tekstów*, G. Iodlewski i in. (red.), Warszawa 2004, s. 91-111.

Hanquinet P., *Le Grande Harmonie*, Bruxelles 2016.

Harley H., *Z korespondencji Józefa Wieniawskiego*, „Muzyka" (1863), nr 3, s. 34-50.

Hedley A., *Chopin*, Łódź 1949.

Helman Z., *Leopold Auer*, EM PWM, t. 1, E. Dziębowska (red.), Kraków 1979, s. 93-94.

Herter J.A., *Zygmunt Stojowski*, EM PWM, t. 10, E. Dziębowska (red.), Kraków 2007, s. 121-123.

Huneker J., *Chopin*. *The man and his music*, Auckland 2008.

Jabłoński M., *Wojciech Sowiński*, EM PWM, t. 10, E. Dziębowska (red.), Kraków 2007, s. 42-43.

Jabłoński Z., *Hilary Maciszewski*, PSB, t. 20, Warszawa 1975, s. 359-362.

Jachimecki Z., *Józef Elsner*, PSB, t. 6, Warszawa 1948, s. 235-237.

Jachimecki Z., *Historja muzyki polskiej*, Warszawa 1920.

Jaczyński M., *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w Polsce w latach 1859-1939*, Kraków 2015.

Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.

Jasińska D., *Styl brillant a muzyka Chopina*, Poznań 1995.

Jaskółka P., *Narodowy aspekt muzyki polskiej w latach 1795-1918*, Kraków 2014.

Jensen C. R., *A Theoretical Work of Late Seventeenth-Century Muscovy: Nikolai Diletskii's „Grammatika" and the Earliest Circle of Fifths*, „Journal of the American Musicological Society" 45 (1992) nr 2, s. 305-331.

Jensen E. F., *Schumann*, New York 2012.

Jeske-Choiński T., *Neofici Polscy. Materyały historyczne*, Warszawa 1904.

Jordan (J. Wieniawski[1544]), *Kartki z mego pamiętnika*, t. 1, Warszawa 1952.

Kaczorowski R., *Zachowane msze Ottona Mieczysława Żukowskiego jako przejaw troski o polskość. Zagadnienia semantyczne i muzyczne*, „Studia Gdańskie" (2016), nr 38, s. 101-121.

Kaproń A., *Franciszek Ksawery Synek*, PSB, t. 46, Warszawa 2009-2010, s. 257-258.

[1544] Julian Wieniawski.

Karasowski M., *Karol Tausig*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" (1856), nr 225, s. 4.

Karasowski M., *Rys historyczny opery polskiej*, Warszaw 1859.

Kleczyński J., *Nowości muzyczne*, w: „Echo Muzyczne i Teatralne" (1884), nr 36, s. 274.

Kleczyński J., *Nowości muzyczne*, w: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" (1885), nr 110, s. 428.

Kleczyński J., *Nowości muzyczne*, w: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" (1886), nr 128, s. 110.

Kleczyński J., *Nowości muzyczne*, w: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" (1891), nr 390, s. 166.

Kleczyński J., *Ruch muzyczny*, w: „Bluszcz" (1871), nr 13, s. 102.

Kleczyński J., *Ze świata muzycznego*, w: „Tygodnik Ilustrowany" (1872), nr 252, s. 205.

Kleczyński J., *Ze świata muzycznego*, w: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" (1887), nr 218, s. 572.

Kleinrok A., *Warszawski salon XIX-wieczny jako miejsce kultywowania narodowych tradycji muzycznych*, Lublin 2017 (mps. pracy dokt. w Arch. KUL).

Koehlerówna A., *Stanisław Moniuszko 1819-1872 ku czci mistrza w stuletnią rocznicę urodzin*, Warszawa 1919.

Komorowska M., Multarzyński J., *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*, Warszawa 2016.

Konieczna A., *Charles Gounod*, EM PWM, t. 3, E. Dziębowska (red.), Kraków 1987, s. 410-417.

Konieczna A., *Giacomo Meyerbeer*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 228-232.

Konieczna A., *Jules Massenet*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 124-127.

Konopka S., *Polska bibliografia lekarska XIX wieku*, Warszawa 1984.

Korespondencja Fryderyka Chopina, J. Miketta (red.), Warszawa 1955.

Kościów Z., *Georges Bizet*, Wołomin 2009.

Kościów Z., *Giacomo Meyerbeer*, Wołomin 2004.

Kotowa B., *O pojęciu wartości artystycznej*, „Studia Metodologiczne" 25 (1991), s. 23-62.

Kozłowska-Lewna A., *Polska sonata fortepianowa 1845-1910 na tle sonaty ogólnoeuropejskiej*, Gdańsk 1994.

Kwiatkowska M., *Fortepian z podwójną klawiaturą i rola Juliusza Zarębskiego w jego prezentacji*, „Muzyka" (1984), nr 3, s. 51-61.

Kwiatkowski M., *Sale koncertowe Warszawy drugiej połowy XIX w.*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 100-114.

Labat J. B., *Zimmermann et l'école francaise de piano*, Paris 1865.

Lisiecki W., *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria"*, „Canor" (1993), nr 6, s. 13-26.

Lisowska A., *Twórczość operowa kompozytorów środowiska warszawskiego w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 193-201.

Lissa Z., *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1952.

Lissa Z., *Aleksander Michałowski*, PSB, t. 20, Warszawa 1975, s. 644-645.

Lizinkiewicz H., *Środki techniki pianistycznej w twórczości Józefa Wieniawskiego*, Poznań 2017, (mps. pracy dokt. w Bibl. AMP).

Łobaczewska S., *Fryderyk Chopin (1810-1849)*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 153-236.

Łopatowska-Romasvik D., *Grieg, Poland and the Poles*, w: *Edward Grieg and his times*, W. Stępień (red.), Katowice 2016, s. 179-202.

Macgregor L., *Jules Delsart*, TNGDMM, t. 7, S. Sadie (red.), London 2001, s. 183.

Marek G.A., *Beethoven – biografia geniusza*, Warszawa 2009.

Marx A.B., *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theorisch*, Leipzig 1847.

Matracka-Kościelna A., *Twórczość pieśniarska warszawskiego środowiska kompozytorskiego w drugiej połowie XIX w.*, w: *Kultura muzyczna Warszawy II połowy XIX wieku*, Warszawa 1980, s. 202-216.

Mazur M., *Polskie edytorstwo muzyczne między powstaniem listopadowym a styczniowym*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1971, s. 51-89.

Mechanisz J., *Mieczysław Karłowicz*, Lublin 2009.

Międzynarodowy destiwal Braci Wieniawskich 2016, A. Staniak-Ziółkowska (red.), Lublin 2016.

Mirecki F., *Trattato intorno agli stromenti,ed all'instromentazione*, Milano 1825.

Moniuszko S., *Listy zebrane*, W. Rudziński (red.), Kraków 1969.

Montefiore S. S., *Potwory. Historia zbrodni i okrucieństwa*, Warszawa 2010.

Mucha B., *Carska agentka Karolina Sobańska w roli muzy Puszkina i Mickiewicza*, „Przegląd Humanistyczny" (1988), nr 8-9, s. 89-103.

Muchanow Sergiej, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 235.

Narkowicz L., *Stanisław Moniuszko w Wilnie*, Wilno 2014.

Nauer A., *Nikołaj Rubinstein*, EM PWM, t. 8, E. Dziębowska (red.), Kraków 2004, s. 509-510.

Negrey M., *Joachim Raff*, EM PWM, t. 8, E. Dziębowska (red.), Kraków 2004, s. 287-288.

Negrey M., *Władysław Żeleński,* EM PWM, t. 12, E. Dziębowska (red.), Kraków 2012, s. 392-401.

Nêmcova A., *Ferdinand Laub*, TNGDMM, t. 14, S. Sadie (red.), New York 2001, s. 364-365.

Neuer A., *Carlotta Patti*, EM PWM, t. 9, E. Dziębowska (red.), Kraków 2004, s. 365.

Nowak W., *Francois Bazin*, EM PWM, t. 1, E. Dziębowska (red.), Kraków 1979, s. 215.

Nowak-Romanowicz A., *Józef Elsner*, EM PWM, E. Dziębowska (red.), t. 3, Kraków 1987, s. 19-32.

Nowak-Romanowicz A., *Michał Kleofas Ogiński*, PSB, t. 23, Warszawa 1978, s. 630-636.

Orman E., Poniatowska I., *Maria Szymanowska*, PSB, t. 50, Warszawa 2014-2015, s. 37-43.

Paja J., *Georges Bizet*, EM PWM, t. 1, E. Dziębowska (red.), Kraków 1979, s. 324-329.

Parvi J., *Polska w twórczości i działalności Wiktora Hugo*, Warszawa 1977.

Perkowska-Waszek M., *Mała kronika życia artysty i męża stanu (1860-1941)*, w: *Ignacy Jan Paderewski*, K. Toman (red.), Bazylea 2010, s. 149-166.

Perkowska-Waszek M., *Paderewski i jego twórczość dzieje utworów i rys osobowości kompozytora*, Kraków 2010.

Piekarski M., *Karol Mikuli*, „Kurier Galicyjski" (2010), nr 10, s. 25.

Piekarski M., *Muzyka we Lwowie od Mozarta do Majerskiego kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2018.

Piere P., *Adrien Francois Servais*, TNGDMM, t. 23, S. Sadie (red.), London 2001, s. 151.

Pinsart G., *Louis Brassin et les Concerts populaires de Bruxelles (1868-1878)*, „Revue Belge de Musicologie" 32/33 (1978/1979), s. 198-207.

Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Kraków 1907.

Poliński A., *Józef Wieniawski*, w: „Kłosy" (1888), nr 1190, s. 255.

Poniatowska I., *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010.

Poniatowska I., *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860-1914*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 225-239.

Poniatowska I., *Wolfgang Amadeusz Mozart*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 394-432.

Popis J., *Antoine Marmontel*, EM PWM, t. 6, E. Dziębowska (red.), Kraków 2000, s. 98.

Powroźniak J., *Józef Joachim Kaczkowski*, PSB, t. 11, Warszawa 1964-1965, s. 372-373.

Poznansky A., *Tchaikovsky*, New York 1993.

Poźniak W., *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 453-510.

Poźniak W., *Opera po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski* S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 265-328.

Poźniak W., *Oratorium i kantata*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 329-343.

Poźniak W., *Muzyka chóralna*, w: *Z dziejów Polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1966, s. 343-355.

Poźniak W., *Pieśń solowa po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 355-401.

Przybylski T., *Franciszek Mirecki*, PSB, t. 21, Warszawa 1976, s. 332-334.

Przybylski T., *Gustaw Roguski (1839–1921)*, w: *Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*, XXVII, Gdańsk 1988, s. 33–74.

Przybylski T., *Józef Nowakowski*, PSB, t. 23, Warszawa 1978, s. 284-285.

Przybylski T., *Karol Kurpiński*, PSB, t. 16, Warszawa 1971, s. 281-283.

Pudełek J., *Cezar Cui*, EM PWM, t. 2, E. Dziębowska (red.), Kraków 1984, s. 277-278.

Rattalino P., *Liszt pianista technica e ideologia*, Roma 2016.

Rees B., *Camille Saint-Saëns*, Londyn 2013.

Reiss J.W., *Muzyka i muzycy polscy: Statkowski-Melcer-Młynarski-Stojowski*, Łódź 1949.

Reiss J.W., *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Warszawa 1958.

Reiss J.W., *Wieniawski*, Kraków 1970.

Rescigno E., *Teatro alla Scala*, Mediolan 2014.

Robert F., *Pierre Joseph Guillaume Zimmermann*, TNGDMM, t. 27, S. Sadie (red.), London 2001, s. 840.

Rodmell P., *Opera in the British Isles, 1875-1918*, London 2013.

Rosen Ch., *La generazione romantica*, Milano 2013.

Rosen Ch., *Styl klasyczny Haydn, Mozart, Beethoven*, Kraków 2014.

Roth H., *Świetni skrzypkowie w wykonaniu. Krytyczne oceny ponad 100 wirtuozów XX wieku*, Panjamdrum Book 1987.

Rudziński W., *Moniuszko*, Kraków 1957.

Rudziński W., *Pieśni Moniuszki we Francji*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagesimo dedicata*, Warszawa 1964, s. 391-392.

Rudziński W., *Stanisław Moniuszko*, PSB, t. 21, Warszawa 1976, s. 655-658.

Ruggeri F., *Contributo alla biografia di Giovanni Ricordi. Documenti inediti di archivi parrocchiali milanesi*, „Aevum" 65 (1991), 3, s. 571–577.

Rusinowska M., *Muzyka fortepianowa Józefa Wieniawskiego – jako pianisty-wirtuoza*, Kraków 1966 (mps pracy magist. w Bibl. UJ).

Rutkowska A., *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861-1918)*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 17-33.

Rzepecki K., *Działalność muzyczna Władysława Brankiewicza (1853-1929)*, w: *Twórczość kompozytorów słowiańskich I połowy XX wieku*, K. Krzymowska-Szacoń (red.), Lublin 2017, s. 73-83.

Rzepecki K., *Kilka uwag o Mszy F-dur Józefa Poniatowskiego*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 1 (2016), nr 28, s. 52-67.

Schaeffer B., *Kompozytorzy XX wieku*, t. 1, Kraków 1990.

Schönzeler H.H., *Artur Nikisch*, TNGDMM, t. 6, 17. Sadie (red.), London 2001, s. 919-918.

Sandlewski W., *Donizetti*, Kraków 1982.

Szczepańska-Lange E., *Emil Młynarski życie i działalność w Warszawie i Wielkiej Brytanii do 1916 roku*, Warszawa 2013.

Sierow A., *Kriticzeskije statii*, Petersburg 1892.

Simon P., *Gabriel Dupont (1878–1914) ou La Mélancolie du Bonheur*, Paris 2001.

Skarbowski J., *Sylwetki pianistów polskich*, t. 1*, *Od Wincentego Lessla do Henryka Pachulskiego*, Kraków 1995.

Skrukwa A., *Oskar Kolberg 1814-1890*, Poznań 2014.

Sobczak J., *Mikołaj II – ostatni car Rosji. Studium postaci i ewolucji władzy*, Warszawa 2009.

Soubies A., Melherbe Ch., *Piécis de l'historie l'opera-comiques*, Paris 1887.

Spóz A., *Instytucje muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 34-41.

Spóz A., *Kozłowski Józef*, EM PWM, t. 5, s. 183-184.

Spóz A., *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871-1971*, Warszawa 1971.

Spóz I, *Amatorski Ruch Muzyczny w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, A. Spóz (red.), Warszawa 1980, s. 55-70.

Staszkiewicz D., *Eugène Ysaye*, EM PWM, t. 11, E. Dziębowska (red.), Kraków 2009, s. 306-307.

Starczewski F., *Spis numerowy utworów znajdujących się w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*, Warszawa 1932.

Stawowy L., *César Franck*, EM PWM, t. 3, E. Dziębowska (red.), Kraków 1987, s. 139-148.

Stephen Ace W., *Vincenzo Bellini: A Guide to Research*, New York 2002.

Stromengerl K., *August Fryderyk Duranowski*, PSB, t. 6, Warszawa 1948, s. 9-10.

Strumiłło T., *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków 1954.

Strumiłło T., *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956.

Suchowiejko R., *Henri Vieuxtemps*, EM PWM, E. Dziębowska (red.), t. 11, Kraków 2009, s. 272-273.

Suchowiejko R., *Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku*, Poznań 2005.

Suchowiejko R., *Henryk Wieniawski – wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*, Poznań 2011.

Szczepańska-Lange E., *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2009.

Śledziński S., *Apolinary Kątski*, PSB, t. 12, Warszawa 1966-1967, s. 311-313.

Śledziński S. *Karol Kątski*, PSB, t. 12, Warszawa 1966-1967, s. 315-316.

Śledziński S., *Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku*, w:*Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, S. Łobaczewska (red.), Kraków 1964, s. 401-445.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1958.

Tatarska J., *Etiudy Chopina jako źródło inspiracji w twórczości kompozytorów polskich*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, A. Nowak (red.), Bydgoszcz 2008, s. 97-110.

Tatarska J., *Józef Wieniawski – Ferenc Liszt. Concert Etude in Prospective of the Gerne*, w: *Interdisciplinary studies in musicology*, t. 13, *The music of Liszt and Mahler: interpretation, context, reinterpretation*, Poznań 2013, s. 155-167.

Tatarska J., *Kontekstowe uwarunkowania gatunku etiudy fortepianowej*, w: *Dzieło muzyczne i jego konteksty*, A. Nowak (red.), Bydgoszcz 2009, s. 151-166.

Tomaszewski M., *Chopin człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010.

Traversier M., *Historie sociale et musicologie: un tournant historiographique*, „Revue d'Historie Moderne et Contemporaine" 2 (2010), nr 57, s. 190-201.

Walicki A., *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873.

Wąsowska E., *Henryk Jarecki*, EM PWM, t. 4, E. Dziębowska (red.), Kraków 1993, s. 428-431.

Webster J., *Joseph Haydn*, TNGDMM, S. Sadie (red.), t. 11, London 2001, s. 171-271.

Wesołowski F., *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, F. Wesiłowski, E. Sąsiadek (red.), Wrocław 2003.

Wilkowska-Chomińska M., *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996.

Woźna M., *Jan Kleczyński – pianista pedagog kompozytor*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku studia i materiały*, t. 3, Z. Chechlińska (red.), Warszawa 1976, s. 130-218.

Woźna-Stankiewicz M., *Camille Saint-Saëns*, EM PWM, t. 9, E. Dziębowska (red.), Kraków 2007, s. 11-17.

Wójcik Z., *Jan III Sobieski*, Warszawa 1991.

Wrocki E., *Z dziejów muzyki symfonicznej w Warszawie*, Warszawa 1932.

Wroński W., *Zygmunt Noskowski*, Warszawa 1960.

Zalewski I., *Echa dawnej Warszawy*, Warszawa 2016.

Zarębski J., *Le Piano á claviers renversés de MM. Mangeot Fréres. Ses ressurces au point du vue de la composition et de la virtuosité avec des examples à l'appuis*, Paris 1878.

Zathey J., *Henryk Pachulski*, EM PWM, t. 7, E. Dziębowska (red.), Kraków 2002, s. 246-247.

Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce Baroku*, Łódź 2016.

Zbierski H., *William Shakespeare*, Warszawa 1988.

Żukowski O.M., *O polonezie. Przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, Lwów 1899.

ENCYKLOPEDIE, KATALOGI, SŁOWNIKI

Chomiński J., *Słownik muzyków polskich*, t. 1-2, Kraków 1964.

Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.

Encyklopedia muzyki, A. Chodkowski (red.), Warszawa 1995.

Estreicher K., *Bibliografia polska XIX wieku*, t. 2, Kraków 1874.

Le Dictionnaire of the Compositeurs de Belgique du Moyen-Age à nos jours, T. Levaux (red.), Bruksela 2006.

Międzynarodowy Festiwal Braci Wieniawskich 2016, A. Staniak-Ziółkowska (red.), Lublin 2016.

Od Maneta do Pollocka - słownik malarstwa nowoczesnego, Warszawa 1995.

Reiss J.W., *Podręczna encyklopedia muzyki*, Warszawa 1949.

Słownik biograficzny Miasta Lublina, t. 2, T. Radzik (red.) i in., Lublin 2016.

Słownik biograficzny teatru polskiego, Z. Raszewski (red.), Warszawa 1973.

Słownik władców Europy nowożytnej i najnowszej, M. Serwański, J. Dobosz (red.), Poznań 2002.

Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874.

The Encyclopedia Britanica Eleventh Edition, t. 10, New York 1910-1911.

The New Oxford History of Music, The Age of Beethoven 1790-1830, t. 8, G. Abraham (red.), Oxford-New York 1985.

Vannes R., *Dictionaire des musiciens*, Bruxelles 1932.

Zimmermann J.P., *Encyclopédie du pianiste*, Paris 1840.

Strony internetowe:

www.naxos.com/person/_Gabriel_Marie/22853.html,
(dostęp: 22.05.2019).

https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Wilhelm-I-Oranski;3996272.html,
(dostęp: 19.05.2019).
http://meakultura.pl/publikacje/nieznana-rodzina-slawnego-skrzypka-1364,
(dostęp: 19.05.2019).
http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Max_Erdmannsd%C3%B6rfer,
(dostęp: 24.05.2019).
Nowicka M., *Nieznana rodzina sławnego muzyka*,
http://meakultura.pl/publikacje/nieznana-rodzina-slawnego-skrzypka-1364
(dostęp: 19.05.2019).
http://encyklopediateatru.pl/osoby/78994/tytus-mikulski,
(dostęp: 5.06.2019).
https://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C233,
(dostęp: 5.06.2019).
http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/text/id/980,
(dostęp: 5.06.2019).
http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/bio/yes/page/23/id/7461,
(dostęp: 5.06.2019).
http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/karasowski/id/2432,
(dostęp: 5.06.2019).
http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/ausstellungen/ausstellung-2005-2.html,
(dostęp: 5.06.2019).

Wywiady:

Wywiad z Tomaszem Rodkiewiczem – praprawnukiem Gedymina Prospera Rodkiewicza, (24.11.2018 r.).