

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Wydział Historyczny

Katedra Muzykologii

Julia Gołębiowska

Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku

Praca doktorska napisana pod
kierunkiem prof. dr. hab.
Ryszarda Daniela Goliańki

ISBN 978-83-65727-20-6

POZNAŃ 2014

Spis treści

Wstęp	4
Rozdział 1.	
KONTEKST. Kwartet smyczkowy w muzyce europejskiej okresu klasyczno-romantycznego	12
1.1. Geneza kwartetu smyczkowego	12
1.2. Kwartet smyczkowy w okresie klasycyzmu wiedeńskiego	16
1.3. Quatuor concertant i quatuor brillant	25
1.4. Kwartet smyczkowy w pozostałych ośrodkach muzycznych XVIII-wiecznej Europy	34
1.5. XIX-wieczny kwartet smyczkowy w krajach niemieckojęzycznych	36
1.6. Kwartet w kręgu XIX-wiecznych szkół narodowych	40
1.6.1. Francja	40
1.6.2. Rosja	42
1.6.3. Czechy	44
1.6.4. Włochy	45
1.6.5. Skandynawia	47
1.7. Podsumowanie	48
Rozdział 2.	
REPERTUAR. Twórcy kwartetu smyczkowego w muzyce polskiej XIX wieku	52
2.1. Twórczość na kwartet smyczkowy do połowy XIX wieku	52
2.1.1. Początki: muzyka kameralna na ziemiach polskich w XVIII wieku	53
2.1.2. Kwartety smyczkowe w twórczości Józefa Elsnera, Karola Kurpińskiego i im współczesnych	56
2.1.3. Kwartety smyczkowe w twórczości absolwentów Szkoły Głównej Muzyki	64
2.2. Twórczość kwartetowa w II połowie XIX wieku	71
2.2.1. Kwartety smyczkowe w twórczości uczniów Augusta Freyera i Stanisława Moniuszki	75
2.2.2. Kwartety smyczkowe w twórczości Władysława Żeleńskiego i jego uczniów	79

2.2.3. Kwartety smyczkowe w twórczości Zygmunta Noskowskiego i jego uczniów	85
2.2.4. Pozostali twórcy kwartetów smyczkowych	94
2.3. Podsumowanie	97
Rozdział 3.	
STYL. Techniki kompozytorskie w kwartetach smyczkowych polskich kompozytorów XIX wieku	
3.1. Józef Elsner i wiedeński quatuor concertant	100
3.2. Kwartety smyczkowe Franciszka Lessla i Karola Kurpińskiego – w kręgu stylistyki klasycyzmu wiedeńskiego	116
3.3. Styl brillant w kwartetach smyczkowych Lipińskiego, Kaczkowskiego i Duranowskiego	130
3.4. Wczesnoromantyczna twórczość kwartetowa (Dobrzyński, Krogulski, Moniuszko)	136
3.5. Kwartety smyczkowe Zygmunta Noskowskiego i Władysława Żeleńskiego – w orbicie romantyzmu niemieckiego	149
3.6. Cykle wariacji na kwartet smyczkowy a szkoła kompozytorska Friedricha Kiela	163
3.7. Twórczość kwartetowa Witolda Maliszewskiego i Romana Statkowskiego	182
3.8. Późnoromantyczna twórczość kwartetowa (Waghalter, Krzyżanowska, Różycki)	206
Rozdział 4.	
ESTETYKA. Znaczenie i wartość kwartetu smyczkowego w muzyce polskiej XIX wieku	
4.1. Kwartet smyczkowy w życiu muzycznym na ziemiach polskich w XIX wieku – tendencje ogólne	215
4.2. Działalność rodzimych kwartetów smyczkowych	220
4.3. Gościnne występy kwartetów zagranicznych	243
4.4. Kwartetowy repertuar koncertowy	252
4.5. Znaczenie kwartetu smyczkowego w kontekście XIX-wiecznej europejskiej kultury muzycznej	259
Zakończenie	263
Aneks 1 – Alfabetyczny wykaz kwartetów smyczkowych skomponowanych w latach 1785–1914	
	267

Aneks 2 – Spisy tabel, ilustracji i przykładów nutowych	273
Spis tabel	273
Spis ilustracji.....	274
Spis przykładów nutowych	274
Literatura cytowana.....	280
Źródła	280
Książki i artykuły	280
Materiały nutowe	287

Wstęp

Głównym tematem i zamysłem niniejszej pracy jest monograficzne ujęcie historii gatunku kwartetu smyczkowego w polskiej kulturze muzycznej XIX wieku. Zasadniczym powodem podjęcia tej problematyki jest niewielki, w opinii autorki, stan dotychczasowej wiedzy na temat rodzimego dorobku kwartetowego. Mimo że w ostatnich latach można zaobserwować znaczący wzrost zainteresowania muzyką polską XIX wieku, to jednak dzieje kameralistyki w epoce klasyczno-romantycznej stanowią zagadnienie, które do tej pory w piśmiennictwie muzykologicznym nie doczekało się wyczerpującego opracowania.

Obecny stan badań w tym zakresie jest nadal bardzo skromny i ogranicza się do kilku obszerniejszych pozycji poświęconych zarysowi historii gatunku kwartetu smyczkowego oraz do artykułów dotyczących dorobku wybranych kompozytorów. Trzeba zaznaczyć, że zasadnicza większość tych prac powstała stosunkowo dawno – przed kilkudziesięcioma laty, a zakres muzyki kameralnej wydaje się zdecydowanie pomijany w nowszych badaniach muzyki polskiej. Największe znaczenie w tym kontekście mają prace dwóch muzykologów: Włodzimierza Poźniaka i Tadeusza Przybylskiego. Pierwszy z nich jest autorem najbardziej szczegółowego, jak dotąd, przeglądu polskiej twórczości kameralnej (*Muzyka kameralna i smyczkowa*), zawartego w jednym z rozdziałów drugiego tomu pracy zbiorowej *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, wydanej w 1966 roku. Dokonana w nim charakterystyka dorobku poszczególnych twórców jest ogólnikowa, co wynika jednakże z charakteru i celu naukowego powyższej pozycji. Z tego samego czasu pochodzi także tom pokonferencyjny *Z zagadnień muzyki kameralnej* pod redakcją Poźniaka, zawierający materiały z sesji naukowej, która miała miejsce podczas Festiwalu Muzyki Kameralnej w Łańcucie w 1966 roku. Wśród ujętych w nim artykułów znajduje się m. in. tekst Poźniaka o tytule *Stan badań nad polską muzyką kameralną XIX w.*, w którym badacz nakreślił zarys problematyki omawianego przedmiotu, wskazując jednocześnie na podstawową przeszkodę przy tego typu pracy badawczej, jaką jest brak źródeł nutowych lub utrudniony do nich dostęp.

Drugi z wymienionych powyżej muzykologów, Tadeusz Przybylski, jest z kolei autorem wielu artykułów odnoszących się do twórczości wybranych

kompozytorów, by wymienić *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego, Żeleńskiego; Twórczość kameralna Karola Kurpińskiego; Utwory kameralne Antoniego Rutkowskiego (1859-1886); Gustaw Roguski (1839–1921)*¹. Część z wymienionych artykułów zawiera szczegółowe analizy środków stylistycznych i technik kompozytorskich, będąc jedynymi tego typu opracowaniami – odnoszącymi się do poszczególnych kompozytorów i ich dzieł – w piśmiennictwie muzykologicznym.

Warto także wspomnieć o rozdziałach poświęconych muzyce kameralnej, które znajdują się w dwóch monografiach z serii *Historia muzyki polskiej*, tzn. w tomach *Klasycyzm 1750-1830* Aliny Nowak-Romanowicz i *Romantyzm (część 2a) 1850–1900: Twórczość muzyczna* Ireny Poniatońskiej. W obu tych pracach autorki skupiają się jedynie na omówieniu głównych cech stylistycznych wybranych dzieł, nie uwzględniając kontekstu ich powstania ani szczegółowej analizy. Należy także zaznaczyć, iż zasadnicza zawartość rozdziału odnoszącego się do kwartetu smyczkowego w pracy Poniatońskiej nie wnosi do tematu polskiej kameralistyki nowej wiedzy, stanowiąc jedynie powtórzenie ustaleń dokonanych przez Poźniaka blisko pół wieku temu.

Jak się wydaje, w ostatnich kilkunastu latach zaobserwować można jednak rosnące zainteresowanie polską muzyką kameralną pochodzącą z XIX wieku. Jego przejawem jest m. in. artykuł Agnieszki Chwiłek, który dotyczy kwestii związanych z obszarem badań nad polską kameralistyką XIX wieku². Autorka w jedenastu punktach przedstawia zakres zagadnień badawczych odnoszących się do kwestii periodyzacji, szkół kompozytorskich i generacji twórczych, nurtów stylistycznych oraz wpływów wzorów niemieckich i rosyjskich, specyfiki obsadowej, recepcji rodzimego i zagranicznego repertuaru. To szerokie spektrum niepodjętych dotychczas w piśmiennictwie muzykologicznym tematów uświadamia, jak mało

¹ Tadeusz Przybylski, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego, Żeleńskiego*, w: *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. Wojciech Marchwica, Andrzej Sitarz, Kraków 1991; *Twórczość kameralna Karola Kurpińskiego*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1980 nr 19; *Utwory kameralne Antoniego Rutkowskiego (1859-1886)*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1980 nr 19; *Gustaw Roguski (1839 – 1921)*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku”, 1988 nr 27.

² Agnieszka Chwiłek, *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2012 t. 10, s. 137–147.

wciąż wiadomo o tym zakresie historii muzyki polskiej i jak wiele jeszcze pracy czeka w tym zakresie środowisko polskich muzykologów.

Co znamienne, wspomniane powyżej zainteresowanie rodzimą kameralistyką obejmuje także środowiska wykonawcze i wydawnicze. Wielkie zasługi w zakresie promocji tej twórczości należy przypisać Andrzejowi Wróblowi, założycielowi zespołu Camerata Vistula, który poczynawszy od 2003 roku zorganizował w Warszawie osiem edycji Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej, podczas których przywrócono do życia niewykonywane współcześnie utwory m. in. Antoniego Stolpe, Antoniego Rutkowskiego, Karola Lipińskiego i Ignacego Dobrzyńskiego. Należy także docenić starania Jana Jarnickiego, twórcy wydawnictwa fonograficznego Acte Préalable, dzięki któremu doszło do zapisu płytowego kwartetów smyczkowych Noskowskiego, Żeleńskiego, Lessla, Kurpińskiego.

Podejmując pracę nad dysertacją, autorka, na podstawie literatury przedmiotu, stworzyła katalog twórczości kwartetowej, który po wstępnym rekonesansie liczył prawie 100 pozycji i 46 kompozytorów, z czego tylko jedna trzecia kompozycji, według ówczesnego stanu wiedzy, zachowana była współcześnie w postaci rękopiśmiennej lub drukowanej. W trakcie intensywnych poszukiwań materiałów nutowych, obejmujących zasoby polskich i zagranicznych bibliotek oraz zbiory i archiwa dostępne online, udało się powyższą listę rozszerzyć o kolejne tytuły, w wyniku czego ostateczny wykaz skomponowanych dzieł (dołączony w aneksie) zawiera blisko 120 kwartetów smyczkowych i nazwiska 55 autorów. Z tego imponującego zakresu repertuarowego do dzisiejszych czasów przetrwała jedynie nieco ponad połowa dzieł.

Przed przystąpieniem do omówienia zawartości pracy wypada pokrótce sprecyzować główne sformułowania występujące w rozprawie. Zawarty w jej tytule ogranicznik czasowy, zawężający zakres analizowanego materiału do twórczości powstałej w XIX wieku, jest stosunkowo umowny. W rzeczywistości zasięgiem badań objęto także kwartety smyczkowe pochodzące z lat 90. XVIII wieku oraz dzieła powstałe u progu XX wieku, a więc przynależące do epoki historycznej określanej jako „długi wiek XIX”, to jest do okresu obejmującego czas od Rewolucji Francuskiej do wybuchu I wojny światowej. Stąd też obecność w pracy dzieł takich kompozytorów jak Elsner, Maliszewski, Statkowski i Różycki. Słowo wyjaśnienia należy się także pojęciu „kompozytor polski”, które bywa w wielu przypadkach źródłem wątpliwości. Pod tym terminem autorka pracy rozumie twórców, którzy

urodzili się na ziemiach polskich, tzn. wyznaczonych granicami przedrozbiorowymi, i którzy związani byli choć w pewnym zakresie z polską kulturą muzyczną, mimo że wielu z nich tworzyło poza granicami kraju.

Dążąc do możliwie wieloaspektowego ukazania problematyki przedmiotu badań niniejszej dysertacji, autorka starała się kierować wskazówkami metodologicznymi ujętymi przez Zofię Chechlińską w artykule *Badania nad muzyką polską XIX w.*, opublikowanym w „Muzyce” w 1979 roku. W tekście tym Chechlińska dowodzi, iż specyfika polskich dzieł muzycznych pochodzących z XIX wieku wymaga poszerzenia przedmiotu badań i spektrum podejmowanej problematyki badawczej, co wiąże się z uzupełnieniem zagadnień analitycznych, skupionych na rozpatrywaniu środków kompozytorsko-technicznych, o problematykę „innych zjawisk kultury muzycznej”³. W opinii badaczki nakreślenie pełnego obrazu praktykowanych w polskiej muzyce gatunków wymaga odpowiedzi na pytania o funkcję, jaką pełniły one w ówczesnej kulturze, o popularność muzyki rodzimej w stosunku do twórczości zagranicznej i o ocenę ich wartości w odniesieniu do europejskich dzieł muzycznych.

Aby uzyskać odpowiedź na powyższe pytania, postanowiono podzielić pracę na cztery zasadnicze rozdziały o tytułach: *Kontekst*, *Repertuar*, *Styl* i *Estetyka*. Pierwszy rozdział dotyczy europejskiej historii kwartetu smyczkowego od momentu jego powstania aż do początków XX wieku, z uwzględnieniem zagadnień związanych z rozwojem form, technik kompozytorskich i środków fakturalnych. Pierwsze podrozdziały tego rozdziału poświęcono kwestiom związanym z genezą gatunku kwartetu smyczkowego, a następnie scharakteryzowano dorobek twórców utożsamianych z klasycyzmem wiedeńskim – przede wszystkim Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusa Mozarta i Ludwiga van Beethovena. Pokrótce omówiona została także twórczość innych kompozytorów tworzących w Wiedniu w tym samym czasie. W dalszej części ukazany został rozwój tego gatunku w innych ośrodkach muzycznych – w Niemczech, we Włoszech i Hiszpanii. Osobny podrozdział poświęcono odmianom kwartetu smyczkowego wykształconym we Francji w ostatnim ćwierćwieczu XVIII w., takim jak *quatuor concertant* i *quatuor brillant*, których wpływ przejawiał się także w kwartetach polskich kompozytorów.

³ Zmiana perspektywy badawczej podyktowana jest mało zróżnicowanym i dość stereotypowym językiem muzycznym, jakim posługiwali się (z nielicznymi wyjątkami) ówcześni kompozytorzy polscy. Zob.: Zofia Chechlińska, *Badania nad muzyką polską XIX w.*, „Muzyka” 1979 nr 4, s. 84.

W kolejnych podrozdziałach przedstawiono panoramę dziewiętnastowiecznej twórczości kwartetowej, uwzględniając nie tylko działalność kompozytorów niemieckojęzycznych, lecz przybliżając także historię gatunku w innych częściach Europy – we Francji, Włoszech, Rosji, Czechach i państwach skandynawskich.

W drugim rozdziale pracy dokonano przeglądu rodzimej, polskiej twórczości kwartetowej z uwzględnieniem szczegółów powstania poszczególnych dzieł. Ponieważ zdecydowana większość autorów kwartetów smyczkowych wywodziła się bądź związana była z warszawskim szkolnictwem muzycznym, za kryterium podziału materiału omawianego w tym rozdziale zdecydowano przyjąć kolejne pokolenia kompozytorskie, obejmujące twórców, których łączyła wspólna postać nauczyciela kompozycji lub to samo środowisko muzyczne i zbliżony czas aktywności zawodowej. Pierwszą generację tworzą kompozytorzy urodzeni w XVIII wieku, którzy zwykle kształcili się w kapelach magnackich i przykościelnych (a więc byli zawodowymi muzykami). Często odbywali też studia za granicą, jak na przykład Franciszek Lessel, uczeń Józefa Haydna, lub Janusz Iliński, uczeń Antonia Salierego. Do tej grupy zaliczają się: August Duranowski (1770–1834), Józef Elsner (1769–1854), Franciszek Lessel (1780–1838), Karol Kurpiński (1785–1857), Karol Lipiński (1790–1861), Maciej Radziwiłł (1751–1800), Jan Stanisław (Janusz) Iliński (1795–1860), Joachim Kaczkowski (1786–1826).

Do kolejnej grupy kompozytorów należą twórcy urodzeni w latach 1800–1820, którzy w dużej mierze byli absolwentami Szkoły Głównej Muzyki, a ich działalność kompozytorska trwała do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku: Józef Nowakowski (1800–1865), Józef Krogulski (1815–1842), Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867), Antoni Orłowski (1811–1861), Wojciech Sowiński (1805–1880), Antoni Kątski (1817–1899).

W skład trzeciej generacji twórców kwartetu smyczkowego wchodzi Stanisław Moniuszko wraz ze swoimi uczniami, a także inni kompozytorzy, którzy urodzili się w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. Byli to: Bohdan Borkowski (1852/1842–1901), Henryk Jarecki (1846–1918), Florian Stanisław Miładowski (1819 (1818?)–1889), Gustaw Roguski (1839–1921), Kazimierz Danysz (1840–1912), Michał Hertz (1844–1918). Odrębny podrozdział poświęcony został twórczości kwartetowej Zygmunta Noskowskiego i Władysława Żeleńskiego, ze względu na duży wpływ, jaki kompozytorzy ci wywarli na rozwój muzyki polskiej, także w zakresie gatunku kwartetu smyczkowego.

Ostatnią grupę omawianą w tym rozdziale stanowią kompozytorzy będący w większości absolwentami Instytutu Muzycznego i uczniami Noskowskiego bądź Żeleńskiego. Należą do niej: Antoni Rutkowski (1859–1886), Eugeniusz Pankiewicz (1857–1898), Zygmunt Stojowski (1870–1946), Roman Statkowski (1851–1925), Wojciech Gawroński (1868–1910), Henryk Bobiński (1861–1914), Tadeusz Joteyko (1872–1932), Ludomir Różycki (1883–1953), Erazm Dłuski (1857–1923), Stanisław Niewiadomski (1859–1936), Witold Maliszewski (1873–1939), Henryk Waghalter (1869–1960), Ignacy Waghalter (1882–1949), Ignacy Jan Paderewski (1860–1941).

W trzecim, analitycznym rozdziale pracy omówione zostały techniki kompozytorskie i cechy stylistyczne kwartetów smyczkowych polskich kompozytorów. Przygotowanie tego rozdziału wymagało opracowania (w edytorze nutowym Finale 2013) partytur utworów, które, zgodnie z powszechną praktyką wydawniczą w XIX wieku, publikowano zwykle w postaci głosów. Kwartety smyczkowe polskich twórców poddane zostały analizie stylokrytycznej, ze szczególnym uwzględnieniem technik kompozytorskich, rozwiązań formalnych i fakturalnych oraz analizie porównawczej, dzięki której możliwe było prześledzenie wpływów, oddziaływań i dróg recepcji zachodniej muzyki europejskiej wśród polskich kompozytorów. W związku z powyższym za kryterium wewnętrznego podziału tej części rozprawy przyjęto nurty stylistyczne obecne w polskiej twórczości kwartetowej XIX wieku. Cykle kwartetów Elsnera skonfrontowano ze stylistyką wiedeńskiej odmiany *quatuor concertant*, kompozycje Lessla i Kurpińskiego ukazano w kontekście recepcji stylu klasycznego, a dzieła Lipińskiego, Kaczkowskiego i Duranowskiego przedstawiono w perspektywie stylistyki *quatuor brillant*. W kolejnym podrozdziale zaprezentowano wyniki analiz twórczości wczesnoromantycznej, do której zaliczają się m. in. dzieła Dobrzyńskiego i Moniuszki. Poszczególne podrozdziały poświęcono także twórczości romantycznej pozostającej pod wpływem tradycji austro-niemieckiej, poczynając od kwartetów Noskowskiego i Żeleńskiego, przez cykle wariacji autorstwa najmłodszej generacji kompozytorskiej wchodzącej w zakres poniższej rozprawy, po dzieła powstałe w pierwszych dekadach XX wieku, stylistycznie osadzone nadal w muzyce poprzedniego stulecia. W osobnej części rozdziału omówiono mało znaną dotychczas twórczość kwartetową Maliszewskiego i Statkowskiego, kompozytorów związanych z petersburskim środowiskiem muzycznym – ich dorobek rozpatrzono

w kontekście wpływów twórców rosyjskich, takich jak Rimski-Korsakow, Głazunow i Liadow.

W ostatnim, czwartym rozdziale pracy ujęto zakres dotyczący obecności i roli gatunku kwartetu smyczkowego w rodzimym życiu muzycznym. Opierając się na badaniach przeprowadzonych przez Wojciecha Tomaszewskiego i dotyczących życia muzycznego na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1865, które wykazały, iż koncerty muzyki kameralnej pojawiały się poza stolicą niezmiernie rzadko⁴, autorka pracy zdecydowała się zawęzić materiał badawczy do obszaru Warszawy, ówczesnego centrum kulturalnego. Podstawowym źródłem wiedzy na temat stołecznego życia muzycznego w XIX wieku, wykorzystanym w tym rozdziale pracy, była warszawska prasa codzienna („Kurier Warszawski”, „Gazeta Warszawska”) oraz periodyki muzyczne (m.in. „Ruch Muzyczny”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”) i pisma kobiece („Kłosa”, „Bluszcz”, „Tygodnik Ilustrowany”). Dokładne prześledzenie ruchu koncertowego w innych polskich miastach – Lwowie, Krakowie, Wilnie – wymaga przeprowadzenia dalszych, odrębnych i czasochłonnych badań źródłowych, które można będzie podjąć w przyszłości w celu zrekonstruowania pełnego obrazu muzyki kameralnej w XIX wieku na ziemiach polskich. Świadomie zawężono więc problematykę, podjętą w tej części rozprawy, do obecności muzyki kwartetowej przede wszystkim w środowisku warszawskim, a głównym celem badań dotyczących tego zakresu stało się stworzenie możliwie pełnego obrazu funkcjonowania repertuaru kwartetowego w dziewiętnastowiecznym stołecznym życiu koncertowym. Szczegółowe rozważania na ten temat poprzedza kilkustronicowy szkic, w którym poruszono zagadnienia dotyczące warunków funkcjonowania koncertów muzyki kameralnej w dziewiętnastowiecznym życiu muzycznym Warszawy, a także przeanalizowano stosunek stołecznej publiczności do gatunków tzw. „muzyki pokojowej”. W dalszej kolejności przybliżona została działalność rodzimych zespołów kwartetowych i organizatorów koncertów kameralnych, a także gościnne występy zagranicznych kwartetów smyczkowych. Kolejne podrozdziały przynoszą odpowiedź na pytanie o recepcję zagranicznej i rodzimej twórczości kwartetowej – zawierają one analizę repertuaru programów koncertów kameralnych, ustalonego na podstawie recenzji,

⁴ Wojciech Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815 – 1862* (= *Z dziejów Kultury Czytelniczej w Polsce*, t. 14, red. Janusz Kostecki), Warszawa 2002, s. 357.

zapowiedzi i programów koncertowych umieszczanych w ówczesnej prasie. W zakończeniu rozdziału autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie o przyczyny jedynie umiarkowanego powodzenia gatunku kwartetu smyczkowego w polskiej kulturze muzycznej.

Powstanie rozprawy nie byłoby możliwe bez grantu promotorskiego ufundowanego przez Narodowe Centrum Nauki. Dzięki wsparciu finansowemu możliwe było odbycie kwerend źródłowych w archiwach i bibliotekach w Wiedniu i Berlinie. Wyrazy wdzięczności należą się także kilku osobom: panu Andrzejowi Spózowi, kierownikowi Biblioteki, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, i panu Janowi Jarnickiemu – za pomoc w zgromadzeniu materiałów nutowych. Dziękuję także pracownikom Biblioteki Katedry Muzykologii UAM w Poznaniu za nieocenione wskazówki bibliograficzne. Osobne podziękowania kieruję także w stronę promotora niniejszej rozprawy, prof. dra hab. Ryszarda Daniela Goliańki, którego opieka naukowa i nadzwyczajna cierpliwość umożliwiły powstanie tej pracy.

Rozdział 1.

KONTEKST. Kwartet smyczkowy w muzyce europejskiej okresu klasyczno-romantycznego

1.1. Geneza kwartetu smyczkowego

Pierwsza połowa XVIII wieku to czas intensywnego rozwoju i krystalizowania się gatunków instrumentalnej muzyki zespołowej – symfonii, koncertu instrumentalnego oraz różnych gatunków muzyki kameralnej, które doprowadziły do powstania w połowie tego wieku nowej jakości muzycznej – kwartetu smyczkowego. Wstępny etap kształtowania się tego gatunku przypadł na lata 1720–1760. W tym czasie w ośrodkach muzycznych w różnych częściach Europy uformowały się niezależnie od siebie odmienne modele, co w rezultacie doprowadziło do wykształcenia dwóch typów faktur istniejących w kwartecie smyczkowym w XVIII wieku – *concertant* (popularnej głównie we Francji) i klasycznej, utożsamianej z modelem wiedeńskim, reprezentowanym przez twórczość Josepha Haydna.

Wczesna historia kwartetu smyczkowego obejmowała jednocześnie ośrodki muzyczne czterech regionów Europy, pełniących w tym czasie wiodącą rolę w zakresie zespołowej muzyki instrumentalnej: Włochy (Mediolan i Neapol), Francję (Paryż), Monarchię Habsburską (wraz z południową częścią Niemiec i terenem Czech), Anglię oraz środkowe i północne Niemcy. W każdym z tych centrów muzycznych kultywowano odmienne, lokalne tradycje gatunkowe, które przeniknęły do kwartetu smyczkowego, czego naturalną konsekwencją stała się obecność

w obrębie omawianego gatunku odrębnych stylistyk. Jak twierdzi Ludwig Finscher, to właśnie mnogość oddziaływań międzygatunkowych zachodzących jednocześnie w różnych częściach Europy sprawiła, iż nie sposób przedstawić procesu prowadzącego do wykształcenia się kwartetu smyczkowego jako konsekwentnego, linearnego ciągu historycznego¹. Stąd też trudno jednoznacznie wskazać, które

¹ Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts: von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974, s. 23.

gatunki muzyczne i w jakim stopniu miały w nim udział. W każdym z wymienionych powyżej ośrodków muzycznych źródłami dla kwartetu smyczkowego były odmienne gatunki muzyczne, a wśród nich największe znaczenie miały: włoska *sinfonia a quattro*, *concerto*, *concertino a quattro*, *sonata a quattro*, *divertimento* i *quadro*². Źródłem dla kwartetu smyczkowego we Włoszech poszukuje Finscher przede wszystkim w gatunku *sinfonii a quattro*, a także po części w *sonacie a quattro*, *concerto a quattro* (funkcjonującym również pod nazwą *concerto ripieno*³) na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i *basso continuo*, oraz w *concertino a quattro*. *Concerti* i *concertini* w obsadzie czterogłosowej cieszyły się popularnością do lat czterdziestych XVIII wieku. Z większością wymienionych powyżej gatunków związane jest nieodłącznie nazwisko Giovanniego Battisty Sammartiniego, którego czterogłosowe symfonie i koncerty były powszechnie znane w całej Europie. Ponadto *concerti a quattro* pisali między innymi Baldassare Galuppi, Giuseppe Tartini i Antonio Vivaldi (47 *concerti ripieni*)⁴. Wśród nich znajdowały się zarówno koncerty z solową partią pierwszych skrzypiec, cechujące się *de facto* fakturą koncertu solowego, jak i takie, w których zauważalna była tendencja do traktowania solistycznie wszystkich głosów obsady.

Szczególny wpływ na fakturę kwartetu smyczkowego miał gatunek *concertino a quattro*, który przyjął się i był kultywowany w kręgu paryskim. W przeciwieństwie jednak do włoskiego pierwowzoru *concertino a quattro* w wersji francuskiej było gatunkiem kameralnym, przeznaczonym na pojedynczą obsadę głosów. Najprawdopodobniej dla środowiska paryskiego powstały *Concertini a quattro stromenti soli* (1766–1767) wspomnianego już Sammartiniego⁵. Był to zbiór trzyczęściowych cyklów o typowym dla wczesnego klasycyzmu układzie części: szybka (lub wolna) – menuet – szybka. *Concertini* cechował ponadto brak *basso continuo* oraz faktura typowa dla muzyki kameralnej: Sammartini odszedł w nich od ściśle homofonicznej faktury – charakterystycznej dla szkoły neapolitańskiej – na rzecz aktywizowania melodycznego wszystkich partii

² Ludwig Finscher, op. cit. s. 44 i n. Kompozycje określane terminem *quadro* powstawały na terenach północnych i środkowych Niemiec. Były to utwory czterogłosowe (często z udziałem instrumentów dętych drewnianych – fletu, oboju, fagotu) z towarzyszeniem *basso continuo*, utrzymane w dużej mierze w fakturze kontrapunktycznej.

³ *Concerto ripieno* był to typ koncertu orkiestrowego bez udziału solistów. Zob.: Michael Talbot, *The Italian Concerto in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, w: *The Cambridge Companion to the Concerto*, red. Simon E. Keefe, Cambridge 2005, s. 39.

⁴ Ludwig Finscher, op. cit., s. 56.

⁵ Ludwig Finscher, op. cit., s. 61.

i dialogowania głosów. Tendencja ta stała się jedną z nadrzędnych cech późniejszego *quatuor concertant*⁶. Do gatunków, z których uformował się kwartet smyczkowy w Monarchii Habsburskiej, na ziemi czeskiej i w południowoniemieckich landach, należały *sinfonia a quattro*, *concerto*, sonaty kościelne oraz *divertimento* (jak również *kasacja* i *notturmo*) na obsadę kwartetową. Na kształtowanie się kwartetu miały wpływ również czteroczęściowe symfonie kościelne (*Kirchen-Symphonien*) kompozytorów działających w południowoniemieckich i austriackich ośrodkach muzycznych – Georga Matthiasa Monna (1717–1750) i Franza Tuma (1704–1774). Symfonie te mogły być wykonywane bez *basso continuo*, a ich faktura nie różniła się zasadniczo od faktury utworów kameralnych z pojedynczą obsadą głosową⁷. Wiele z nich, w tym na przykład *Kirchensymphonien* Franza Tuma, zbliża się stylistycznie do wczesnych *divertimenti* Josepha Haydna⁸.

W starszej literaturze za źródła kwartetu smyczkowego, a nawet za pierwszy przykład omawianego gatunku uważano także czteroczęściowe sonaty Alessandra Scarlattiego (6 *sonate a quattro per due violini, violetta e violoncello senza cembalo*, ok. 1715)⁹. Jednak poza czterogłosową fakturą mają one niewiele wspólnego z wczesnym kwartetem. Utrzymane są w stylistyce typowej dla epoki baroku, zarówno pod względem fakturalnym (faktura kontrapunktyczna) jak i formalnym (obecność fugi i formy binarnej). Kolejne części w poszczególnych kompozycjach kontrastują między sobą pod względem faktury, rytmiki i melodyki, podobnie jak w barokowej sonacie, w związku z tym bliżej im do tradycji sonat *da chiesa*¹⁰.

We wczesnej historii kwartetu dodatkowych niejasności dostarcza również mnogość terminów, jakimi tytułowano utwory pisane na obsadę kwartetową w połowie XVIII wieku. Wieloznaczność i różnorodność nazewnictwa stosowanego w ówczesnej praktyce kompozytorskiej jest przyczyną problemów z ustaleniem, czy

⁶ Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 6), Teilband 1: *Von Haydn bis Schubert*, Laaber 2001, s. 16.

⁷ Cliff Eisen, *String Quartet*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 24, London 2002, s. 585.

⁸ Ludwig Finscher, op. cit., s. 71.

⁹ Por.: *Streichquartett*, w: *Riemann Musik-Lexikon*, Sachteil, Mainz 1967, s. 911, Marc Pincherle, *On the Origins of the String-Quartet*, tł. M. D. Herter Norton, „The Musical Quarterly” 1929, nr 15, s. 77–87, Edward Joseph Dent, *The Earliest String Quartets*, „Monthly Musical Record” 1903 nr 33, s. 202–204.

¹⁰ Niemniej jednak sonaty Scarlattiego prawdopodobnie miały potencjalny wpływ na rozwój gatunku kwartetu smyczkowego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVIII wieku. Ich popularność mogła przyczynić się do wzrostu zainteresowania uwagi kompozytorów fakturą czterogłosową. Zob.: John Herschel Baron, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*, New York 1998, s. 173.

utwory te należą już do wczesnych kwartetów smyczkowych, czy do gatunków przedkwartetowych¹¹. Próbę rewizji znaczenia tytułów takich jak *divertimento a quattro*, *cassazione*, *notturmo*, *serenada* podjął w jednym z artykułów James Webster¹². W swych badaniach skupił się na muzyce kameralnej tworzonej przez kompozytorów wiedeńskiego środowiska muzycznego, jednak – biorąc pod uwagę szeroki obszar jej oddziaływania – rezultaty analiz można odnieść również do ośrodków muzycznych pozostających w orbicie jej wpływów.

Według ustaleń Webstera określenie *divertimento*, występujące w muzyce w latach 1750–1780, oznaczało niewiele więcej niż utwór przeznaczony na obsadę solową (nie na orkiestrę)¹³. Autor porównuje je do dzisiejszego rozumienia słowa „kompozycja”, dodając jednak, że za wyjątkiem nazwy większość *divertimenti a quattro* wykazuje cechy kwartetu smyczkowego. Określeniami *cassatio*, *notturmo*, *serenada*, *concertino* opatrywano utwory o charakterze rozrywkowym, komponowane na różne składy kameralne. Dopiero około 1770 roku terminy „kwartet” i „kwintet” pojawiły się w tytułach utworów powszechnie. Określenie *divertimento* w odniesieniu do kwartetu smyczkowego wyszło z użycia około 1780 roku – od tego czasu w muzyce kręgu wiedeńskiego rozumiane było jako utwór o lekkim charakterze, w przeciwieństwie do „poważnego” kwartetu i kwintetu.

Osobnych trudności nastroczają również próby sprecyzowania, jakiemu instrumentowi powierzana była partia basowa. W wielu utworach z lat sześćdziesiątych głos najniższy oznaczano terminem „basso”, a nie „cello”, co w praktyce mogło znaczyć zarówno *basso continuo*, jak i dowolny instrument basowy, niekoniecznie strunowy. W kwartetach Haydna powstałych jeszcze przed 1772 rokiem nie było jednoznacznego określenia, jaki instrument miał realizować partię basową. Niejednoznaczność zapisu utrudnia zatem klasyfikowanie utworów o obsadzie kwartetowej. Jak wykazał Webster, wraz ze wzrostem precyzji terminologicznej dotyczącej tytułów kompozycji zanikło również określenie „basso”, które zastępowano ścisłymi sposobami oznaczania głosu basowego.

¹¹ Z drugiej strony istnieją także opinie, aby gatunków, takich jak np. *divertimento*, nie zaliczać do gatunków tzw. wstępnych, „przedkwartetowych”, gdyż narzuca to interpretacje takich kompozycji jako „niedojrzałych”, mniej udanych od kwartetów właściwych. Postulowano traktowanie takich gatunków jako niezależnych od kwartetu (por.: Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, New York, 1941, s. 647; cyt. za: Roger Hickman, *The Nascent Viennese String Quartet*, w: „The Musical Quarterly”, 1981 nr 2, s. 193-212).

¹² James Webster, *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period*, „Journal of the American Musicological Society”, 1974 nr 2, s. 212-247.

¹³ W tym samym kontekście było używane słowo „partita” przed 1760 rokiem.

W związku z różnorodnym tytułowaniem utworów na obsadę kwartetową oraz nieprecyzyjnym określaniem instrumentów, za jeden z podstawowych wyznaczników gatunkowych kwartetu smyczkowego w jego wczesnym stadium John Baron uznaje obecność formy sonatowej przynajmniej w jednej z części cyklu¹⁴. Mniejsze znaczenie ma typ zastosowanej faktury, który uzależniony był od ośrodka muzycznego, w jakim tworzył kompozytor. Według Barona to właśnie w kwartetach Boccheriniego i Haydna z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVIII wieku przejawiają się najważniejsze cechy gatunkowe i utwory te powinny być uznawane za pierwsze przykłady kwartetu smyczkowego.

1.2. Kwartet smyczkowy w okresie klasycyzmu wiedeńskiego

W czasach Mozarta i Haydna w Wiedniu żyło i tworzyło kwartety smyczkowe wielu kompozytorów, których twórczość, ze względu na dużą rozpiętość czasową i zmiany zachodzące w stylistyce, można podzielić na trzy generacje:¹⁵

I: Florian Leopold Gassmann (1729–1774), Johann Baptist Wanhal (1739–1813), Carlo d’Ordonez (1734–1786), Josef Mysliveček (1737–1781), Václav Pichl (1741–1805), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), Franz Aspelmayr (1728–1786), Placidus von Camerloher (1718–1782), Christian Cannabich (1731–1798);

II: Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), Emanuel Aloys Förster (1748–1823), Leopold Koželuch (1747–1818), Joseph Leopold Eybler (1765–1846), Alois Luigi Tomasini (1741–1808), Joseph Woelfl (1773–1812);

III: Adalbert Gyrowetz (1763–1850), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812), Anton Wranitzky (1761–1820), Paul Wranitzky (1756–1808), Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), Ignaz Pleyel (1757–1831).

¹⁴ John H. Baron, op. cit., s. 174.

¹⁵ Za: Ludwig Finscher, *Streichquartett, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Sachteil t. 8, Kassel 1994, s. 1936–1937.

Pierwsza grupa obejmuje kompozytorów, których twórczość zaliczana jest do wczesnego etapu rozwoju kwartetu. Większość z nich jedynie częściowo pozostawała pod wpływem dzieł Haydna. W grupie środkowej znaleźli się autorzy, których utwory powstawały przede wszystkim w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Pomimo wyraźnie zauważalnych inspiracji kwartetami Haydna, poszczególnym twórcom w tej grupie udało się wypracować własny styl (Dittersdorf, Förster i Koželuch). Trzyczęściowe kwartety Dittersdorfa, nawiązujące stylistycznie do tradycji *divertimenta*, wyróżniało częste stosowanie efektów humorystycznych (np. repetycji dźwięków), wprowadzanie nieoczekiwanych pauz oraz wykorzystywanie elementów muzyki ludowej i tanecznej w postaci stylizacji poloneza lub siciliany. Trzecia grupa obejmuje kompozytorów, którzy tworzyli w ostatniej dekadzie XVIII wieku i pierwszych dwóch dziesięcioleciach XIX wieku, a w ich utworach elementy paryskiego *quatuor concertant* i *quatuor brillant* łączą się ze stylistyką kwartetu typu haydnowskiego.

Wczesną twórczość kwartetową kompozytorów związanych z ośrodkiem wiedeńskim cechowały zróżnicowany dobór form i środków fakturalnych. Podczas gdy dwa kwartety Wagenseila (WV 446 i 449, ok. 1764 r.) składają się z trzech części, pierwsze opusy Haydna (op. 1, 2) są cyklami o pięcioczęściowym układzie z menuetem na drugim i czwartym miejscu. Również w zakresie stosowanej faktury można zauważyć pewne zróżnicowanie – od homofonii po ścisły kontrapunkt stosowany w utworach kompozytorów związanych z dworem habsburskim. Wykształciła się tam specyficzna odmiana kwartetu – tak zwany *Fugenquartett*, którego geneza wiąże się z cenionymi w kręgach dworskich połowy XVIII wieku sonatami i symfoniami kościelnymi. Utwory tego typu powstawały w latach 1760–1805 i cieszyły się popularnością przede wszystkim na dworze wiedeńskim. Ich konserwatywna stylistyka odzwierciedlała gust muzyczny Franciszka I i Józefa II. *Fugenquartetten* były czteroczęściowymi cyklami o układzie: szybka – wolna – menuet – fuga. Wśród autorów tego typu kompozycji znajdują się nazwiska Johanna Georga Albrechtsbergera, Gassmana, Michaela Haydna, Monna, d’Ordoneza i Wagenseila¹⁶. Ostatni z nich jest również autorem sześciu niewydanych kwartetów o niecodziennej obsadzie, składającej się z trzech wiolonczel i kontrabas (1764).

¹⁶ Ludwig Finscher, *Streichquartett*, op. cit., s. 1938.

Stanowią one jeden z najwcześniejszych przykładów zastosowania czteroczęściowego cyklu w muzyce kameralnej.

Niewątpliwie najważniejszym autorem kwartetów, tworzącym w II połowie XVIII wieku i uważanym *de facto* za twórcę tego gatunku, był Joseph Haydn. Jego osiemdziesiąt trzy kwartety, powstałe na przestrzeni około czterdziestu lat, silnie wpłynęły na rozwój muzyki kameralnej we wszystkich aspektach i stały się punktem odniesienia zarówno dla ówczesnych kompozytorów, jak i dla kolejnych pokoleń.

Najwcześniejsze kwartety (op. 1, 2) powstały najpóźniej około 1762 roku, jeszcze przed rozpoczęciem przez Haydna współpracy z Miklosem Esterházym. W rękopisach oraz w wydaniach drukowanych określane były jako *divertimento*, *notturmo*, *cassatio*. Haydn nawiązał w nich, zarówno stylistycznie jak i funkcjonalnie, do tradycji pięcioczęściowego *divertimenta*. Również w zakresie formy cechuje je budowa typowa dla popularnego w ośrodku wiedeńskim *divertimenta*: w skrajnych ogniwach występuje forma sonatowa, na drugim i czwartym miejscu menuet z triem, a w środku cyklu część w wolnym tempie. Są to utwory o lekkim charakterze i nieskomplikowanym przebiegu¹⁷. Zarówno zastosowane w nich typy formy jak i faktura odznaczają się prostotą środków. Formy sonatowe w częściach skrajnych charakteryzują się prostą, często jednotematową ekspozycją i niewielkich rozmiarów przetworzeniem. W obu cyklach głos melodyczny umieszczony jest w partii pierwszych skrzypiec, głos najniższy przypomina w swej strukturze basso continuo, zaś pozostałe instrumenty zdwajają głos najwyższy lub pełnią rolę akompaniamentu. Najmniej samodzielna jest partia altówki, która nie bierze udziału w kształtowaniu linii melodycznej. Głos drugich skrzypiec, pomimo że współuczestniczy w tworzeniu melodii, nie wykazuje takiego zaawansowania technicznego jak głos skrzypiec pierwszych. Jednak nawet w pierwszych opusach Haydn stosował skromne imitacje i wariacje, wskazujące na to, że już od najwcześniejszych utworów polifonizacja i technika wariacyjna staną się najistotniejszymi środkami służącymi usamodzielnieniu się głosów.

W kolejnym cyklu sześciu *divertimenti* op. 9, powstałych w latach 1768–1770, Haydn zrezygnował z pięcioczęściowego, symetrycznego porządku *divertimenta* na rzecz czteroczęściowego układu o następstwie części: szybka – menuet z triem – wolna – szybka, za wyjątkiem *Kwartetu B-dur* nr 5, w którym część

¹⁷ Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 19.

pierwsza ma formę tematu z czterema wariacjami w tempie *Adagio*. Wraz ze zmianą modelu formalnego nastąpiło także odejście od fakturalnej prostoty divertimenta – supremacji najwyższego głosu oraz, sięgającego korzeniami baroku, podziału na instrumenty fundamentalne i ornamentalne. Dalszy rozwój w zakresie formy i faktury nastąpił w cyklu op. 17 z 1771 roku. Ustaliły się w nim również relacje harmoniczne między tonacjami poszczególnych części (część wolna w tonacji subdominanty).

Przełomem stylistycznym okazał się cykl sześciu kwartetów „Słonecznych” op. 20 z 1772 roku, zatytułowanych *Divertimenti a quattro*, który zamyka etap wczesnego rozwoju tego gatunku w twórczości Haydna. Najistotniejsza zmiana jakościowa, jaka w nim nastąpiła, dotyczy faktury. W odróżnieniu do poprzednich dzieł Haydna w prezentację tematów zaangażowanych jest więcej niż jeden instrument, co w efekcie prowadzi do usamodzielnienia się głosów oraz rozwarstwiania faktury. Aktywizacja poszczególnych partii dokonuje się tu również dzięki zastosowaniu środków techniki polifonicznej – w trzech z sześciu kwartetów w częściach finałowych znajdują się fugi (podwójna, potrójna i poczwórna).

Po blisko dziesięcioletniej przerwie, w 1781 roku, powstał cykl sześciu kwartetów „Rosyjskich” op. 33, dedykowanych wielkiemu księciu Pawłowi. Funkcjonują one również pod nazwą *gli Scherzi*, ponieważ w miejscu menuetów umieszczone są scherza¹⁸. Styl kwartetów op. 33 sam kompozytor określił jako „nowy i specjalny”, co było rozmaicie odczytywane przez kolejnych badaczy¹⁹. Nowatorstwo dotyczyło przede wszystkim zastosowania nowych środków techniki kompozytorskiej, polegających na rozwijaniu tematów w formach sonatowych z pojedynczych komórek motywicznych. Tak skonstruowane tematy poddawane są pracy przetworzeniowej już w ekspozycji. Oprócz pracy motywicznej wzrasta także rola techniki kontrapunktycznej, prowadzącej do dalszego usamodzielnienia się głosów.

Kolejny cykl sześciu kwartetów op. 50 (tzw. kwartetów „Pruskich”), dedykowanych Fryderykowi Wilhelmowi II, poprzedzony kwartetem op. 42 (1785), nie włączonym do żadnego cyklu, stanowi odpowiedź na kwartety Mozarta dedykowane Haydnowi. Zaznacza się w nim, znamienna już dla pierwszych opusów

¹⁸ Nie jest to jednak scherzo typu Beethovenowskiego – ze zmianą nazwy nie następuje różnica wyrazowa.

¹⁹ Zob. Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 41.

Haydna, tendencja do monotematyczności w ramach ekspozycji formy sonatowej, przy jednocześnie wzmożonej pracy motywiczno-tematycznej we wszystkich odcinkach formy. Opus 50 stanowi cezurę w twórczości kwartetowej Haydna²⁰. Powstałe po nim kwartety op. 54 i 55 (6 kwartetów, 1789), op. 64 (6 kwartetów „Tostowskich”), op. 71 (1793, 3 kwartety), op. 74 (3 kwartety), 76, 77 i 103 nie przynoszą radykalnej zmiany w stylu, lecz jego pogłębienie i cyzelowanie. W dalszym ciągu zmienność faktury i czynnik polifoniczny odgrywa dużą rolę – Haydn stosuje fugata i kanony (np. *Hexenmenuet* z dwugłosowym kanonem z *Kwartetu d- moll* op. 76), jednak w ogólnym zarysie kwartety te cechuje, jak pisze Danuta Gwizdalanka, płynność i spójność przebiegu, która sprawia, iż owe ciągle zmiany fakturalne nie są tak uderzające jak we wcześniejszych kwartetach²¹.

Wkład Haydna do rozwoju poszczególnych aspektów dzieła muzycznego w zakresie kwartetu został przekrojowo przedstawiony przez Gwizdalankę²². Według autorki, największe osiągnięcia dotyczą środków fakturalnych, które wpływały na stronę formalną i wyrazową dzieła. Poszukiwanie nowych rozwiązań brzmieniowych dotyczyło zarówno układów wertykalnych, związanych z rolą poszczególnych głosów i stopniem ich samodzielności, jak i horyzontalnych, dotyczących różnicowania przebiegu formy za pomocą zmian fakturalnych²³.

Jednym ze środków wyrazowych stosowanych przez Haydna były nagłe zmiany faktur, wynikające z powierzania motywów muzycznych stale zmieniającym się grupom instrumentów, przy jednoczesnym użyciu dużych kontrastów barwy i rejestrów. W większości kwartetów zastosowana jest praktyka powierzania krótkich odcinków (ograniczonych niekiedy do pojedynczych motywów i fraz) wybranym głosom i przeciwstawiania ich fragmentom w pełnej obsadzie. Ograniczenia składu do trzech lub dwóch instrumentów w dłuższych przebiegach muzycznych znalazły swe użycie przede wszystkim w środkowych częściach menuetów. Kolejnym środkiem wykształconym w kwartetach Haydna było operowanie odrębnymi planami melodycznymi w fakturze czterogłosowej. Do op. 20 przeważają układy dwupłaszczyznowe, polegające na prowadzeniu planu melodii oraz planu jednolitego akompaniamentu akordowego lub figuracyjnego. W dalszych opusach obok tego

²⁰ Ludwig Finscher, *Streichquartett*, op. cit., s. 1934.

²¹ Danuta Gwizdalanka, *Idiom kwartetowy w twórczości Józefa Haydna*, w: „Muzyka“ 1985 nr 2, s. 27.

²² Ibidem, s. 3–29.

²³ Ibidem, s. 17.

prostego podziału spotkać można również układy trzy- i czteropłaszczyznowe, zawierające, obok wspomnianych powyżej elementów, odrębne linie melodyczne.

Wrażliwość kompozytora na brzmienie przejawia się również w wykorzystywaniu zróżnicowanych efektów kolorystycznych. Zmiany artykulacyjne i dynamiczne stosowane w kwartetach służą zarówno kontrastowaniu struktur brzmieniowych jak i nierzadko pełnią funkcję humorystyczną. Przykładów na żartobliwe wykorzystanie środków artykulacyjnych jest wiele, między innymi zastosowane na szeroką skalę *bariolage* (realizacja dźwięku na przemian na pustej i skróconej strunie) w finale *Kwartetu D-dur* op. 50 nr 6. Humorystyczny efekt, jaki został dzięki temu uzyskany, poskutkowało nadaniem temu kwartetowi przydomku „Żabi”²⁴.

Do zasług Haydna w zakresie rozwoju idiomu kwartetowego należy również stopniowa aktywizacja melodyczna poszczególnych głosów oraz poszerzenie pola dźwiękowego, wiążące się również ze zwiększaniem wolumenu brzmienia. W ostatnich kwartetach potęgowanie wolumenu polegało już nie tylko na wprowadzaniu wielodźwięków w poszczególnych partiach, ale także na zwiększeniu ruchliwości melodycznej i dynamicznej w głosach wraz z zastosowaniem szerokiego ambitusu. W zakresie harmoniki kwartety Haydna wprawdzie ustępują pomysłowością Mozartowi, jednak i tu można znaleźć kilka godnych uwagi, nieschematycznych środków harmoniczných, których rola polega na potęgowaniu wyrazu i różnicowaniu faktury. Są to między innymi zdwojenia oktawowo, unison stosowany w celu monumentalizacji brzmienia i nuty pedałowó imitujące burdon kapeli ludowej.

Pierwsze kwartety Mozarta, pochodzące z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych – G-dur KV 80 (tzw. *Lodi-Quartett*), cykl *Divertimenti* KV 136–138 (Kwartety „Mediolańskie”), cykl KV 155–160 (Kwartety „Włoskie”) oraz cykl KV 168–173 (Kwartety „Wiedeńskie”) – należą do wczesnych dzieł i zostały wydane dopiero po śmierci kompozytora. Za wyjątkiem Kwartetów „Wiedeńskich” były to kompozycje trzyczęściowe wzorowane na układzie *sinfonii* Sammartiniego, często z menuetem (KV 156 i 158) lub rondem (KV 159) w finale i formą sonatową na pierwszym miejscu w cyklu.

²⁴ *Bariolage* użyte jest także w finale *Kwartetu smyczkowego D-dur* op. 17 nr 6 i w *Scherzando* z *Kwartetu smyczkowego h-moll* op. 33 nr 1. Zob. Danuta Gwizdalanka, op. cit., s. 25.

Kwartety KV 168-173 powstały po zapoznaniu się Mozarta z kwartetami op. 20 Josepha Haydna i są wyraźnie nimi inspirowane – chociażby w zakresie formy. Kompozycje te charakteryzują się czteroczęściową budową, miejscami nieznacznie modyfikowaną – w kwartetach KV 170 i 171 menuet umieszczony jest na drugim miejscu, z kolei kwartet KV 173 rozpoczyna się tematem z wariacjami. Dwukrotnie w części finałowej znajduje się fuga, co nasuwa jednoznaczne skojarzenia z op. 20 Haydna, jednak nie są one jeszcze dojrzałymi fugami²⁵. Pomimo wielu rozwiązań formalnych zaczerpniętych od Haydna nie brak Mozartowi indywidualnego podejścia do formy – w przetworzeniu pierwszej części kwartetu KV 169 zastosowany został kanon, zaś kwartet KV 171 rozpoczyna się introdukcją w wolnym tempie.

Kolejny cykl sześciu kwartetów, pochodzący z lat 1782–1785, dedykowany został Haydnowi (KV 387, 421, 428, 458 „Myśliwski”, 464, 465 „Dysonansowy”). Ujawniają się w nim charakterystyczne dla stylu kwartetowego Mozarta cechy, takie jak wyszukana harmonika, predylekcja do stosowania chromatyki i wyrafinowane brzmienie. Rok później powstał pojedynczy kwartet KV 499, zaś w 1789 roku ostatni cykl trzech Kwartetów „Pruskich” (KV 575, 589 i 590). Stanowią one niedokończony cykl sześciu kwartetów, które Mozart zadedykował księciu pruskiemu Wilhelmowi Fryderykowi II. Ze względu na to, iż adresat zbioru był wiolonczelistą, kwartety te odznaczają się rozbudowaną partią wiolonczeli.

W przeciwieństwie do Haydna i Mozarta, twórczość kwartetowa Beethovena nie znalazła rezonansu w twórczości następnego pokolenia kompozytorskiego. Kolejna generacja kompozytorów, poza nielicznymi wyjątkami, odwołując się do tradycji kwartetu wiedeńskiego, miała na uwadze dorobek pozostałej dwójki klasyków. Odrębność dorobku kwartetowego Beethovena podkreślana jest również w wielu monografiach i hasłach encyklopedycznych dotyczących kwartetu smyczkowego, by wspomnieć chociażby hasło *Streichquartett* Ludwiga Finschera w *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, w którym twórczość Haydna i Mozarta została omówiona razem, zaś Beethovenowi poświęcono odrębny rozdział (*Beethoven und das 19. Jahrhundert*). Z kolei Friedhelm Krummacher, autor dwutomowej monografii kwartetu, w rozdziale *Norm und Individualisation – Das*

²⁵ Ludwig Fischer, *Streichquartett*, op. cit., s. 1935.

klassische Streichquartett, obok utworów Haydna i Mozarta, omawia jedynie kwartety op. 18 i op. 59 Beethovena, oddzielając je od twórczości późniejszej²⁶.

Twórczość kwartetową Beethovena, na którą składa się szesnaście dzieł, zwykle dzieli się chronologicznie na trzy grupy: wczesną, środkową i późną²⁷. Do pierwszej z nich należy sześć kwartetów op. 18 (F-dur, G-dur, D-dur, c-moll, A-dur, B-dur), skomponowanych dwa lata po powstaniu kwartetów op. 76 Haydna i dziesięć lat od powstania Kwartetów „Pruskich” Mozarta. Do kwartetów okresu środkowego należą trzy Kwartety op. 59 (F-dur, e-moll i C-dur) oraz *Kwartet Es-dur* op. 74 i *Kwartet f-moll* op. 95. Ostatnie sześć kwartetów, tzw. „Golicynowskich” – *Es-dur* op. 127, *B-dur* op. 130, *cis-moll* op. 131, *a-moll* op. 132 oraz *Wielka fuga* op. 133, *F-dur* op. 135 zaliczane są do grupy kompozycji późnych.

Pierwszy cykl kwartetów Beethovena powstał w 1798 roku, gdy Beethoven miał już w swym dorobku szereg innych utworów kameralnych: tria fortepianowe, kwintet smyczkowy oraz kwintet na fortepian i instrumenty dęte. W chwili rozpoczęcia prac nad kwartetami operowanie małą obsadą i specyfika faktury utworów kameralnych były więc dla kompozytora nieobce. W cyklu op. 18 zaznaczają się przede wszystkim wpływy Haydna i Mozarta, ale wyraźnie zarysowuje się już indywidualny styl kompozytora w zakresie rozwiązań fakturalnych i formalnych.

Do gatunku kwartetu Beethoven powrócił w 1805 roku. Kolejne trzy kwartety op. 59 (F-dur, e-moll, C-dur), został skomponowany na zamówienie ambasadora Rosji w Wiedniu, księcia Andrieja Kiryłowicza Razumowskiego, a w ramach podziękowań kompozytor umieścił w nim cytaty rosyjskich pieśni ludowych. W utworach składających się na ten cykl Beethoven wyszedł poza klasyczne ramy gatunku, rozbudowując formę poszczególnych części utworów, powiększając wolumen brzmienia oraz eksperymentując w zakresie faktury, rytmiki

²⁶ Friedhelm Krummacher, op. cit, s. 163.

²⁷ Tradycja podziału twórczości Beethovena na trzy fazy została zapoczątkowana już przez pierwszego biografę Beethovena, Johanna Aloysa Schlossera (*Ludwig van Beethoven*, Praha 1828), a następnie spopularyzowana przez Wilhelma von Lenza (*Beethoven et ses trois styles*, Petersburg 1852). Według tej koncepcji pierwszy etap obejmuje utwory powstałe do 1802 roku, środkowy zawiera się w latach 1802–1812, a ostatni zawiera twórczość z lat 1813–1827. Współcześnie wspomniany trójpodział bywa kategorią porządkującą układ treści w monografiach poświęconych kwartetom Beethovena, m. in. w *The Beethoven Quartet Companion*, red. Robert Winter, Robert Martin, Berkeley 1994 oraz Lewis Lockwood, *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance*, Cambridge 2008. Zob.: *The 'three periods' w: Joseph Kerman, et al., Beethoven, Ludwig van, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11>, [dostęp 23 sierpnia 2011].*

i harmonii. Jego przełomowe znaczenie dla rozwoju gatunku dobrze ilustruje porównanie Michaela Steinberga, iż były one „tym, czym dla symfonii była *Eroica*, a sonata *Waldsteinowska* dla sonaty fortepianowej”²⁸.

Kolejne dwa kwartety, należące również do środkowego okresu – *Es-dur* op. 74 „Harfowy” (1809) i *f-moll* op. 95 (1814) – zostały wydane jako niezależne utwory, w odróżnieniu do dotychczasowej praktyki wydawania trzech lub sześciu kwartetów w cyklu. Było to wynikiem zapoczątkowanej u progu XIX wieku tendencji do indywidualizowania pojedynczych kompozycji i traktowania ich jako samodzielne, odrębne dzieła.

Począwszy od opusu 59 zarówno rozmiary kwartetów jak i ich wolumen brzmienia stale wzrastał. Ostatnie sześć kompozycji, pochodzących z lat dwudziestych XIX wieku, niewiele ma wspólnego z powstającymi w tym czasie kwartetami innych kompozytorów, stąd też, ze względu na ich nowatorstwo i monumentalność we wszelkich aspektach dzieła, zaczęły być w pełni recypowane dopiero w kolejnym stuleciu²⁹. Wszystkie późne kwartety Beethovena zawierają podobne cechy stylistyczne a także, poza op. 127, wykorzystują podobny materiał muzyczny. Beethoven zrezygnował z czteroczęściowości (za wyjątkiem op. 127 i 135) na rzecz swobodnego układu części i eksperymentował z barwą oraz fakturą, wprowadzając skomplikowane środki polifoniczne.

Przeobrażenia gatunkowe, jakie dokonały się w kwartetach Beethovena, dotyczą wszystkich aspektów dzieła. Na pierwszy plan wysuwają się niewątpliwie zagadnienia związane z mikro- i makroformą oraz fakturą. Ważną rolę w procesie formotwórczym w kwartetach, zwłaszcza z późnego okresu, pełnią techniki polifoniczne, kontrapunkt i artykulacja. Zmiany artykulacyjne na przestrzeni utworu mogą służyć wyodrębnianiu kolejnych faz i ogniw w przebiegu muzycznym – jak pisze Gwizdalanka, barwa w kwartetach Beethovena traktowana jest funkcjonalnie, a nie zdobniczo³⁰. Spośród stosowanych ówczesnie środków artykulacyjnych Beethoven chętnie sięga w kwartetach po *pizzicato*, które w przypadku niektórych kompozycji tego gatunku decyduje o charakterze brzmieniowym całych części. Pod tym względem wyróżnia się zwłaszcza pierwsza część *Kwartetu Es-dur* op. 74,

²⁸ Michael Steinberg, *The Middle Quartets*, w: *The Beethoven Quartet Companion*, red. Robert Winter i Robert Martin, Berkeley 1994, s. 176.

²⁹ Kontynuatorem idei Beethovena zawartych w ostatnich kwartetach był dopiero Bela Bartók. Zob. John. H. Baron, op. cit., s. 238.

³⁰ Danuta Gwizdalanka, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Poznań, 1991, s. 18.

zwanego „Harfowym” ze względu na zastosowane w nim *pizzicato*, które wpływa na stronę brzmieniową dzieła, ale bywa również interpretowane jako nośnik pewnych przesłań duchowych³¹.

Inne rodzaje artykulacji występują u Beethovena sporadycznie, a większość z nich znajduje zastosowanie w późnych kwartetach. Należą do nich *bariolage* (w części piątej *Kwartetu a-moll* op. 132) i *sul ponticello* (w piątej części *Kwartetu cis-moll* op. 131). Zwraca również uwagę często pojawiające się u Beethovena polecenie wykonania frazy na jednej strunie w celu zachowania jednolitej barwy dźwięku. Ciekawym przykładem ilustrującym tę praktykę jest finałowa część *Kwartetu C-dur* op. 59 nr 3, w której fraza powtarzana imitacyjnie wykonywana jest przez kolejne instrumenty na jednej strunie (*una corda*)³².

1.3. Quatuor concertant i quatuor brillant

Odmienne rozwijał się kwartet smyczkowy w ośrodku paryskim – w tym czasie wykształcił się tam i zyskał popularność gatunek funkcjonujący w obiegu muzycznym pod nazwą *quatuor concertant*. Jak obliczyła Janet M. Levy, autorka obszernej monografii poświęconej temu gatunkowi, między 1770 rokiem a rewolucją francuską w Paryżu wydano około 350 opusów *quatuors concertants*, co daje łączną sumę ponad 2000 kwartetów, autorstwa blisko 200 kompozytorów³³.

Pierwsze utwory tego typu pojawiły się w Paryżu w połowie lat sześćdziesiątych XVIII wieku. Wśród nich znajdowały się kompozycje przede wszystkim kompozytorów zagranicznych, m.in. Luigiego Boccheriniego (1743–1805), Carla Josepha Toeschiego (1731–1788), Padre Martiniego (1706–1784) i Giuseppe Cambiniego (1746–1825). Pierwsze kwartety rodzimych twórców – François Gosseca (1734–1829), Pierre'a Vachona (1738–1803), Henri-Josepha Rigela (1741–1799), Jean-Baptiste'a Davauxa (1742–1822), Jean-Baptiste'a Jansona

³¹ Ibidem, s. 17.

³² Zalecenia *una corda* spotkać można już u Haydna w kwartetach op. 9, 17 i 20. Simon Standage opisuje część wolną z drugiego kwartetu op. 17 Haydna jako rodzaj duetu mezzosopranu (struna A) i tenora (struna G). Haydn używa *una corda* w celach wyrazowych i kolorystycznych, najczęściej w wolnych częściach. Zob: Simon Standage, *Historical Awareness in Quartett Performance*, w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, red. Robin Stowell, Cambridge 2003, s. 129.

³³ Janet M. Levy, *The Quatuor Concertant in Paris in the Later Half of the Eighteenth Century*, rozprawa doktorska, Stanford University 1971, s. 117, za: Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 191.

(1742–1803) i Chevaliera de Saint-George'a (1745–1799) – datowane są na początek lat siedemdziesiątych XVIII wieku. Większość tych utworów określano jako *quatuor concertant* lub *quatuor dialogué*, a nawet *quatuor concertant et dialogué*. Tytuły te często nadawali nie kompozytorzy, a bezpośrednio wydawcy, po to, by rozróżnić ten typ kwartetu od kwartetu typu wiedeńskiego³⁴. W odróżnieniu od kwartetów wzorowanych na twórczości klasyków wiedeńskich *quatuors concertants* zaliczane były do lżejszej muzyki. Pisano je z myślą o muzykach-amatorach i traktowano jako elegancką, łatwą w odbiorze salonową rozrywkę. Wprawdzie partie głosowe wymagały od wykonawców solidnego przygotowania muzycznego, jednak rzadko bywały wirtuozowskie.

Według Levy, niezwykła popularność i obfitość tego typu kompozycji wynikała z tego, iż, jak w żadnym innym czasie i gatunku, konstrukcja, forma i faktura były ściśle unormowane i skonwencjonalizowane. W związku z tym nawet amatorzy mogli przyswoić sobie zasady ich kompozycji. Z jednej strony konwencja *quatuor concertant* dawała kompozytorom, mniej utalentowanym i o niewygórowanych ambicjach, możliwość mechanicznej produkcji tego typu dzieł, z drugiej – sprawiała również, że kompozytorzy często wpadali w pułapkę utartych schematów, w wyniku czego powstawały kompozycje barwne, ale często pozbawione indywidualnych rysów.

Zasadnicza idea *quatuor concertant* – równorzędna rola głosów w obsadzie, polegająca na powierzaniu odcinków melodycznych wprowadzanych w toku utworu wszystkim partiom instrumentów – przejawiała się w praktyce kompozytorskiej na różne sposoby. Najczęściej tematy przeprowadzane były mechanicznie kolejno przez wszystkie głosy, podczas gdy pozostałe instrumenty w obsadzie tworzyły prosty akompaniament. Niekiedy partie melodyczne prowadzone w równoległych tercjach powierzano partiom pierwszych i drugich skrzypiec, a rolę akompaniującą spełniały altówka z wiolonczelą. Zdarzało się również, że prostemu przeprowadzeniu tematów w wybranych partiach instrumentalnych towarzyszyła również pogłębiona praca motywiczno-tematyczna³⁵. Wspólną cechą łączącą wszystkie sposoby prowadzenia głosów była często zmieniająca się, niekiedy na przestrzeni kilku taktów, faktura.

³⁴ Janet M. Levy, *Quatuor concertant*, w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22670> [dostęp 23 sierpnia 2011].

³⁵ Ludwig Finscher, *Streichquartett*, op. cit., szp. 1942.

Quatuors concertants składały się zwykle z dwóch, rzadziej trzech części, podobnie jak popularne w tym samym czasie we Francji *symphonies concertantes*. Do najpopularniejszych układów należały: *Allegro-Rondeau*, *Allegro-Tempo di Minuetto* oraz *Allegro*-wariacje. Wśród form wykorzystywanych w części pierwszej przeważało allegro sonatowe, w części drugiej forma binarna lub ABA, zaś w finale proste w budowie rondo, składające się zwykle z trzech refrenów i dwóch kupletów, rzadziej wariacje lub menuet³⁶.

Według Barona, źródeł popularności *quatuor concertant* we Francji i Anglii można doszukiwać się w uwarunkowaniach pozamuzycznych. Ze względu na rozwinięty rynek muzyczny i prężne życie koncertowe w Paryżu i Londynie muzycy musieli rywalizować między sobą o względy publiczności, popisując się swym kunsztem wykonawczym, a *quatuor concertant* dawał wszystkim muzykom (nie tylko prymariuszowi) możliwość zaprezentowania ich umiejętności. Tymczasem we Włoszech i Austrii muzycy zatrudnieni na dworach nie odczuwali potrzeby do rywalizowania między sobą i do demonstrowania swoich umiejętności, co według Barona tłumaczy dominację partii pierwszych skrzypiec we wczesnych kwartetach Haydna, powstałych jeszcze na dworze Esterhazych³⁷.

Z *quatuors concertants* związane są przede wszystkim nazwiska dwóch kompozytorów – Luigiego Boccheriniego i Giuseppe Cambiniego. Popularność ich twórczości w paryskim i londyńskim środowisku muzycznym była tak wielka, że prawie wszystkie kwartety należące do nurtu *concertant* powstałe w stolicy Francji i Anglii, a także w Mannheimie, wzorowano na dziełach powyższych kompozytorów.

W twórczości Boccheriniego muzyka kameralna odgrywała niezwykle istotną rolę, o czym świadczy liczba skomponowanych w tym nurcie dzieł – Boccherini jest autorem blisko stu kwartetów, z których większość opublikowano w Paryżu. Kompozycje te, powstałe niemal równolegle i w dużej mierze niezależnie od twórczości Haydna, stały się impulsem do rozwoju *quatuor concertant* w Paryżu. Charakterystyczna dla tego gatunku zasada dialogowania między głosami i prowadzenia melodii w równoległych tercjach w wybranych parach instrumentów obecna jest już w pierwszym cyklu kwartetów op. 2 z 1761 roku. Ponadto styl kwartetowy Boccheriniego cechuje się powtarzaniem na dłuższych odcinkach

³⁶ Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 195.

³⁷ John H. Baron, op. cit., s. 176.

krótkich fraz, stosowaniem figuracji opartych na pochodach sekundowych i trójdźwiękowych, skłonnością do symetrii rytmicznej i do stosowania figur ornamentalnych, takich jak tryle czy appoggiatury³⁸. W twórczości Boccheriniego przeważają trzyczęściowe cykle o układzie: szybka – wolna – menuet lub wolna – menuet – szybka, określane przed kompozytorem jako *opere grandi* (w odróżnieniu od zwykle dwuczęściowych *opere piccole* lub *quartettini*, które pochodzą z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku). W powstałych przed 1776 rokiem kwartetach w części pierwszej stosowana była często jeszcze, wywodząca się z poprzedniej epoki, forma binarna, zaś w późniejszej twórczości forma sonatowa.

Zmiana w stylistyce kwartetów Boccheriniego nastąpiła w połowie lat siedemdziesiątych. W tym czasie kompozytor zetknął się z twórczością kameralną Haydna, co znalazło swoje odzwierciedlenie w kwartetach op. 24 z 1776 roku i kolejnych cyklach pochodzących z lat osiemdziesiątych. Wpływy haydnowskie przejawiały się przede wszystkim w zastosowaniu czteroczęściowego układu formalnego oraz w wykorzystaniu pracy motywicznej jako techniki kompozytorskiej³⁹. Z kolei w ostatnich kompozycjach (op. 58 i 64), powstałych już na przełomie wieków, Boccherini zwrócił się w kierunku *quatuor brillant* – świadczy o tym przede wszystkim powierzenie wirtuozowskiej i dominującej roli partii pierwszych skrzypiec.

Wśród autorów *quatuors concertants* działających w Paryżu znajduje się także Giuseppe Cambini, twórca ponad 150 kwartetów powstałych na przestrzeni lat 1773–1809. Większość z jego kwartetów (około trzech czwartych) składała się z dwóch części w szybkim lub umiarkowanym tempie, zaś pozostałe kwartety były trzyczęściowe, sporadycznie czteroczęściowe. Dużą grupę wśród kwartetów Cambiniego stanowiły kompozycje określane jako *quatuors d'airs connus (dialogués et variés)*. Ich materiałem tematycznym były popularne melodie, pochodzące najczęściej z oper i pieśni ludowych. Kwartety te składały się zwykle z dwóch części, złożonych z czterech do sześciu wariacji, w których temat podejmowany był solistycznie przez kolejne głosy⁴⁰. Wariacje te często szeregowano w kolejności od najłatwiejszej do najtrudniejszej, co było zjawiskiem spotykanym również w *quatuor*

³⁸ Christian Speck, Stanley Sadie, *Boccherini, Luigi*, w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03337> [dostęp 22 sierpnia 2011].

³⁹ John H. Baron, op. cit., s. 181.

⁴⁰ Ludwig Finscher, *Streichquartett*, op. cit., s. 1943.

concertant. W XIX wieku gatunek *quatuor d'airs connus* przekształcił się w różnego rodzaju parafrazy, *potpourri* i cykle wariacji określane najczęściej jako *air varié*.

Wśród obsad *quatuors concertants* zdarzały się także nietypowe zestawienia np. skrzypce, dwie altówki i wiolonczela, między innymi w twórczości Carla Stamitza (1745–1801) – 6 kwartetów op. 15, i Felice Giardiniego (1716–1796) – 6 kwartetów op. 23. Poza kwartetami pisano także tria (*trios concertants*). Można je znaleźć wśród kompozycji Felice Radicatiego (1775–1820), Alessandra Rolli (1757–1841), Antona Wranitzky'ego (1761–1820) i Giuseppe Cambiniego.

Pod koniec lat osiemdziesiątych XVIII wieku *quatuor concertant* pojawił się w Wiedniu, szybko zyskując popularność. W tym czasie w kręgach wiedeńskich muzykowanie w kameralnym gronie, tradycyjnie zarezerwowane dotąd przede wszystkim dla dworu, szlachty i mieszczaństwa, zaczęło być zastępowane rozwijającymi się w szybkim tempie koncertami publicznymi i prywatnymi, zwykle abonamentowymi, zaś wśród wykonawców muzyki kameralnej zarysowywał się coraz wyraźniejszy podział na muzyków zawodowych oraz muzyków-amatorów, występujących jedynie podczas prywatnych koncertów. W rezultacie następowało coraz większe zróżnicowanie repertuaru kwartetowego i poziomu wykonawstwa obu grup. Różnice były coraz bardziej widoczne i pogłębiały się równolegle z rozwojem publicznych koncertów wykonywanych przez zawodowe zespoły kwartetowe. Koncerty tego typu pojawiły się najwcześniej w Londynie – w sezonach 1791/1792 oraz 1794/1795 podczas publicznych koncertów wykonano kwartety Haydna z op. 64 oraz op. 71 i 74. Z początkiem XIX wieku rozwinął się model koncertu poświęconego jedynie muzyce kameralnej, którego wykonawcami byli profesjonalni muzycy. W Wiedniu sławą cieszył się kwartet Ignaza Schuppanzigha, w Paryżu popularne były wieczory muzyczne poświęcone muzyce kwartetowej organizowane przez Pierre'a Baillota w latach 1814–1840. Podczas tych koncertów wykonywano kwartety, które, w odróżnieniu do prywatnych wieczorów muzycznych, wymagały od słuchacza skupienia, a od wykonawców wysokich umiejętności – były to najczęściej utwory klasyków wiedeńskich, a później także kwartety Schumanna i Mendelssohna. Tymczasem w wiedeńskich salonach mieszczańskich i arystokratycznych grano muzykę mniej wymagającą, skierowaną do amatorów, stąd też rosło zapotrzebowanie na utwory lekkie i efektowne. Popularyzacji *quatuors concertants* sprzyjały także rozwijające się od połowy lat 80. wiedeńskie wydawnictwa nutowe.

W odpowiedzi na upodobania odbiorców wielu kompozytorów działających w stolicy Monarchii Habsburskiej zaczęło włączać do swoich kompozycji elementy stylu paryskiego. W efekcie doszło do syntezy dwóch odmiennych stylistyk – *quatuor concertant* i kwartetu klasycznego⁴¹. Proces ten można zaobserwować przede wszystkim w twórczości Adalberta Gyrowetza (op. 1, 2, 3), Franza Antona Hoffmeistera (op. 14), Leopolda Koželucha (op. 33), Ignazego Pleyela, i Paula Wranitzky'ego (op. 1, 2, 9, 10). Również ostatnie cztery kwartety Mozarta (tzw. „Hoffmeister” i „Pruskie”) anonsowane były przez Artarię jako „konzertante Quartetten”⁴². Do głównych cech wiedeńskiego *quatuor concertant* należało przejście dwu- lub trzyczęściowego układu cyklicznego, ograniczenie użycia faktury kontrapunktycznej i technik polifonicznych oraz rezygnacja z pogłębionej pracy motywiczno-tematycznej w odcinkach o charakterze przetworzeniowym⁴³.

Quatuor concertant dominował w kręgach paryskich do czasów rewolucji francuskiej, której, jako gatunek typowo salonowy, nie przetrwał. Z kolei w wiedeńskim środowisku muzycznym stopniowo tracił na popularności u schyłku stulecia. Pod koniec ostatniej dekady XVIII wieku kompozytorzy zwrócili się w stronę kwartetu wiedeńskiego – tym samym jego panowanie stało się niemal niepodzielne. Również Boccherini i Cambini, pod wpływem późnych kwartetów Haydna i Mozarta, odeszli w swych ostatnich kwartetach od stylistyki *concertant*. Sześć ostatnich kwartetów Cambiniego z 1804 roku to czteroczęściowe cykle wykazujące wyraźne nawiązania do stylistyki kwartetów Haydna. Z kolei wpływy klasyków wiedeńskich w twórczości kameralnej Boccheriniego odzwierciedlają się we wspomnianym już cyklu kwartetów op. 24⁴⁴.

Panoramę osiemnastowiecznych kwartetów smyczkowych uzupełniają różne warianty tego gatunku, w których partia pierwszych skrzypiec zastępowana była instrumentem dętym, na przykład fletem lub klawetem⁴⁵. Takie mieszane obsady

⁴¹ Roger Hickman, *Preface*, w: *Leopold Kozeluch: Six String Quartets, Opus 32 and Opus 33*, seria *Recent Researches In the Music of The Classical Era* vol. 42, Madison 1994, s. vii.

⁴² „Wiener Zeitung”, 18.05.1793. Za: Roger Hickman, op. cit., s. xiv.

⁴³ Roger Hickman, *Leopold Kozeluch and the Viennese Quatuor Concertant*, w: „College Music Symposium” 1986 nr 26, http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=2002:leopold-kozeluch-and-the-viennese-quatuor-concertant&Itemid=124# [dostęp 13 września 2013].

⁴⁴ John H. Baron, op. cit., s. 228.

⁴⁵ Janet. M. Levy, *Quatuor concertant*, Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22670> [dostęp: 3 maja 2011].

cieszyły się szczególną popularnością w ostatnich dekadach XVIII wieku⁴⁶. Kwartety fletowe pisali m.in. Wolfgang Amadeusz Mozart, Ignaz Pleyel, Adalbert Gyrowetz, Johann Christian Bach (1735–1782)⁴⁷. Z kolei kwartety klarnetowe znaleźć można w twórczości Carla Stamitza i Johanna Nepomuka Hummla. W wielu utworach tego typu partia instrumentu dętego jest traktowana solistycznie, przywołując na myśl sposób prowadzenia głosów w *quatuor brillant*⁴⁸.

Gatunek *quatuor brillant* pojawił się we Francji w latach osiemdziesiątych i z czasem zastąpił popularny w ostatnich dekadach XVIII wieku *quatuor concertant*. Jego nadrzędnym wyróżnikiem było wirtuozowski charakter partii pierwszych skrzypiec i redukcja pozostałych głosów do roli akompaniamentu, co odróżniało ten typ kwartetu od kwartetu wiedeńskiego. Co znamienne, teoretycy oraz krytycy muzyczni podkreślali odrębność *quatuors brillants* od tak zwanych „prawdziwych” kwartetów, czego potwierdzeniem jest artykuł poświęcony kwartetowi smyczkowemu opublikowany w „Allgemeine Musikalische Zeitung” w 1810 roku. Jest to jedno z pierwszych źródeł, w którym wyodrębnione są trzy typy kwartetu, funkcjonujące ówczesnie w praktyce kompozytorskiej: *quatuor brillant*, „concertirender” *quatuor* i kwartet „prawdziwy”. Według definicji w nim zaprezentowanej utwór, w którym pierwsze skrzypce są głosem solowym, a pozostałe partie stanowią dopełnienie harmoniczne, nie jest prawdziwym kwartetem⁴⁹. Kwestię tę poruszył również jeden z czołowych twórców tego gatunku i jednocześnie wybitny skrzypek, Louis Spohr, w jednym z rozdziałów swojej szkoły skrzypcowej:

Ostatnimi czasy powstał nowy gatunek kwartetu, w którym prymariusz wykonuje partię solową, a pozostałe trzy instrumenty jedynie akompaniują. Aby odróżnić takie kompozycje od prawdziwych kwartetów, nazywane są

⁴⁶ W katalogu wydawniczym Traega z 1799 roku figuruje ponad 400 kwartetów i kwintetów w mieszanej obsadzie. Zob. Sarah J. Adams, „Mixed” *Chamber Music of the Classical Period and the Reception of Genre*, w: *Music, Libraries, and the Academy: Essays in Honor of Lenore Coral*, red. James P. Cassaro, Middleton 2007.

⁴⁷ Również w dorobku polskich kompozytorów znaleźć można tego typu kwartet – Kwartet op. 3 na flet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę Franciszka Lessla z 1806 roku.

⁴⁸ Michael Tilmouth. *Quartet*, w: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22646> [dostęp: 2 maja 2011].

⁴⁹ „Ein Violinsolo, eine Sonate, mit der eine Violin allein sich hören last, indem die anderen Stimmen, bloss zur Füllung der Harmonie, in einzelnen, unter sich nicht melodischen, keine Einheit bildenden Anklängen sich vernehmen lassen, ist kein wahres Quartett; worin alle Theoretiker übereinstimmen.” w: „Allgemeine musikalische Zeitung“, 12 (1810), *Über Quartettmusik*, s. 515.

one kwartetami solowymi (*quatuors brillants*). Ich celem jest umożliwienie soliście zaprezentowania swojej wirtuozerii w kameralnym gronie⁵⁰.

Stylistyka *quatuor brillant* była więc w efekcie bliższa koncertowi skrzypcowemu niż kwartetowi smyczkowemu. Zdarzało się nawet, że *quatuor brillant* funkcjonował jako odpowiednik koncertu, na co wskazują między innymi opracowania koncertów skrzypcowych Viottiego na kwartet⁵¹.

Rozwijany początkowo na gruncie francuskim – w twórczości Giovanniego Viottiego (1755–1824)⁵² – *quatuor brillant* szybko przyjął się również w kręgach wiedeńskich⁵³. Do jego prekursorów należeli uczniowie Viottiego: Rodolphe Kreutzer (1766–1831), Pierre Baillot (1771–1842) i Pierre Rode (1774–1830).

Gatunek *quatuor brillant* cieszył się największym powodzeniem przede wszystkim w krajach niemieckojęzycznych, funkcjonując tam często pod nazwą *Virtuosenquartett*⁵⁴. Choć jego popularność przypadła na pierwsze dwudziestolecie XIX wieku, najstarsze kompozycje w stylu *brillant*, autorstwa wiedeńskich kompozytorów, pochodzą z lat 90. XVIII wieku. Tego typu kwartety pisali, wspomniani już twórcy *quatuors concertants* – Paul Wranitzky (op. 15, 16, 30, 32), Gyrowetz (op. 5, 9, 21, 29) a także Krommer (op. 1, op. 3, op. 5) i Anton Wranitzky (op. 4, 5)⁵⁵. Obok trzy- i czteroczęściowych form cyklicznych w stylu *brillant* pisano także, modne w początkach XIX wieku, wariacje, fantazje i *potpourri* na skrzypce z towarzyszeniem pozostałych głosów.

Olbrzymią popularnością cieszyły się również wszelkie aranżacje fragmentów operowych, koncertów instrumentalnych, a także symfonii, które pełniły podobną rolę do wyciągów fortepianowych. Dla miłośników tego typu repertuaru

⁵⁰ Louis Spohr, *Violinschule*, rozdział IV „Vom Vortrage des Quartetts”, Wien ok. 1832, s. 246: „In neuerer Zeit ist eine Gattung von Quartetten entstanden bey welchen die erste Violine die Solostimme führt und die andern drei Instrumente bloss accompagniren. Man nennt sie, zur Unterscheidung von der wirklichen Quartetten, Soloquartetten (*Quatuors brillants*). Sie haben den Zweck, dem Solospieler in kleinern musikalischen Zirkeln Gelegenheit zur Darlegung seiner Virtuosität zu geben [...]”.

⁵¹ Ludwig Finscher, *Streichquartett*, op. cit., s. 1944.

⁵² Pierwsze kwartety Viottiego pochodzące z lat osiemdziesiątych XVIII wieku to dwu- lub trzyczęściowe kompozycje w stylu *concertant*. Ostatnie kwartety, z 1817 roku, przedstawiają już w pełni rozwinięty idiom *quatuor brillant*, przejawiający się w czteroczęściowym układzie cyklu z wyraźnie haydnowskimi menuetami na trzecim miejscu.

⁵³ Oprócz *quatuors brillants* tworzone również tria i kwintety smyczkowe w stylu *brillant*. Przykłady znaleźć można m. in. w twórczości Antoine’a Reicha (*Wariacje na temat rosyjski* na wiolonczelę z towarzyszeniem kwartetu z 1805 r.), Ignaza Schuppanzigha (*Solo brillant e facile avec Quatuor* na skrzypce i kwartet smyczkowy), Rodolphe’a Kreutzera (*Trios brilliant* op. 16).

⁵⁴ Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 273.

⁵⁵ Roger Hickman, *The Flowering of the Viennese String Quartet in the Late Eighteenth Century*, „Music Review” 1989 nr 3-4, s. 159.

wydawano w formie zeszytów abonamentowych popularne melodie z oper i baletów na kwartet smyczkowy. W latach 1808–1810 ukazały się dwadzieścia cztery numery *Journal für Quartettenliebhaber*, zawierające opracowania uwertur, arii, tańców i chórów, najczęściej w formie wariacji⁵⁶. Wśród autorów *quatuors brillants* znajdowali się przeważnie kompozytorzy, którzy jednocześnie byli praktykującymi skrzypkami, nierzadko wirtuozami, piszącymi przede wszystkim na własny użytek.

Do najważniejszych twórców *quatuors brillants* należeli Andreas Romberg (1767–1821) i Louis Spohr (1784–1859). Z trzydziestu czterech kwartetów smyczkowych Louisa Spohra osiem zatytułowanych jest *quatuor brillant* (op. 11, 27, 30, 43, 61, 68, 83 i 93). Składały się one zwykle, podobnie jak kwartety Pierre’a Rode, z trzech części: szybkiej (forma sonatowa) – wolnej (ABA) – szybkiej (forma sonatowa, rondo lub menuet). W kwartetach Spohra znajduje się wiele nawiązań do Mozarta, którego twórczość kompozytor bardzo cenił, a także do Haydna i wczesnego Beethovena. Kompozycje te cechują liryczne tematy w częściach pierwszych, formowane poprzez powtarzanie dwu- i czterotaktowych odcinków, duża ilość chromatyzmów oraz predylekcja do stosowania rytmów punktowanych, tryłów i pasaży – zwłaszcza w częściach finałowych. Formy sonatowe w kwartetach Spohra zawierają zazwyczaj krótkie przetworzenia, a tria w menuetach i scherzach były często traktowane przez kompozytora jako utwory charakterystyczne na skrzypce solo⁵⁷.

Wśród utworów kameralnych Spohra z udziałem kwartetu znajdują się także koncert na kwartet smyczkowy i orkiestrę (op. 131) i cztery kompozycje na podwójny kwartet smyczkowy (op. 65, 77, 87 i 136), wzorowane, z jednej strony, na polichóralnych kompozycjach mszalnych, zaś z drugiej na niedokończonym podwójnym kwartecie Andreasa Romberga. Kwartety podwójne cechowała dużo większa niż w zwykłych kwartetach inwencja i kreatywność zwłaszcza w zakresie faktury.

Andreas Romberg jest autorem trzydziestu kompozycji na kwartet pochodzących z lat 1790–1819, w tym *quatuors brillants*, *airs variés*, fantazji i *rondi Alla Polacca*. Wśród jego utworów kameralnych znajdują się także cztery *quatuors brillants* na flet z towarzyszeniem skrzypiec, altówki i wiolonczeli oraz *potpourri* na

⁵⁶ Salome Reiser, *Franz Schuberts frühe Streichquartette. Eine klassische Gattung am Beginn einer nachklassischen Zeit*, Kassel 1999, s. 48.

⁵⁷ Stephen E. Hefling, *The Austro-Germanic Quartet Tradition in the Nineteenth Century* w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, red. Robin Stowell, Cambridge 2003, s. 232–233.

kwartet smyczkowy utrzymane w stylistyce *quatuor brillant*. Oprócz Spohra i Romberga *quatuors brillants* tworzyli m.in. Franz Pecháček (1793–1840), Mathias Streibinger, Joseph Drechsler (1782–1852), Leopold Hirsch i Friedrich Dotzauer (1783–1860). Ten ostatni zaadaptował gatunek koncertu wiolonczelowego do *quatuor brillant*, czyniąc w swych utworach partię wiolonczeli głosem wiodącym na tle pozostałych instrumentów.

1.4. Kwartet smyczkowy w pozostałych ośrodkach muzycznych XVIII-wiecznej Europy

W odróżnieniu od Wiednia i Paryża pozostałe ośrodki muzyczne Europy nie odgrywały większej roli w zakresie kwartetu, a powstała tam twórczość kwartetowa była w dużej mierze wynikiem recepcji wiedeńskiego lub paryskiego repertuaru.

W Niemczech i północnej Europie początkowo większą popularnością cieszył się paryski *quatuor concertant*, zaś kwartet typu wiedeńskiego zaczął uzyskiwać przewagę dopiero w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku⁵⁸. Pierwsze cykle kwartetów na terenach niemieckich były pisane przez twórców związanych z kręgiem mannheimskim. W większości przypadków kompozytorzy ci posiadali w swym dorobku jeden lub dwa cykle kwartetów. Franz Xaver Richter (1709–1789) jest autorem cyklu sześciu kwartetów z 1768 roku, a Johann Christian Cannabich (1731–1798) cyklu kwartetów op. 5 z przełomu 1776/1777. W obu przypadkach kompozycje utrzymane były w stylu *concertant*. Kwartety w tej stylistyce pisali także związani z Moguncją Hugo Franz Alexander von Kreppe (1749–1802) i Georg Anton Kreusser (1746–1810). W Berlinie kwartety tworzył Otto Carl Erdmann von Kospoth (1753–1817), w Kolonii Franz Ignaz Kaa (1739–1818), Antonio Rosetti (1750–1792), Ignaz von Beecke (1733–1803) i Josef Fiala (1748–1816) na dworze księcia Ernsta Oettingen-Wallersteina oraz Johann Wessely (1762–1810) w Kassel.

W porównaniu do zwiększającego się wraz z upływem kolejnych dekad XVIII wieku zainteresowania zarówno komponowaniem, jak i wykonywaniem kwartetów smyczkowych na terenach niemieckojęzycznych, rodzimy repertuar kwartetowy w osiemnastowiecznych Włoszech przedstawiał się skromnie.

⁵⁸ Ludwig Fischer, *Streichquartett*, op. cit., s. 1939.

Większość kompozytorów zainteresowanych gatunkiem kwartetu, w tym Boccherini, Cambini, Radicati i Viotti, wyemigrowała do Paryża. Przyczyniły się do tego małe możliwości wydawnicze włoskich oficyn i brak tradycji kameralnego muzykowania zarówno w sferach mieszczańskich, jak i dworskich⁵⁹. Do autorów kwartetów działających na terenie Włoch należeli m.in. Gaetano Pugnani (1731–1798), Giovanni Paisiello (1740–1816) i Alessandro Rolla (1757–1841). Ostatni z nich zaimportował do Włoch gatunek *quatuor brillant*. Najistotniejszym ośrodkiem muzycznym w kontekście kwartetu smyczkowego było Bergamo, w którym rozwinęła się kultura kwartetowa na wzór wiedeńskiej. Komponowali tu Giuseppe Capuzzi (1755–1818, 18 kwartetów) i Gaetano Donizetti (1797–1838, również 18 kwartetów).

W Hiszpanii kwartet smyczkowy był obecny przede wszystkim na dworze królewskim, jednak najważniejsi jego twórcy byli pochodzenia włoskiego – Gaetano Brunetti (1744–1798) i Luigi Boccherini. Brunetti, podobnie jak Boccherini, pisał kwartety w stylu *concertant*, a w późniejszym czasie także *brillant*.

Również w Londynie większość repertuaru kwartetowego składała się z kompozycji zagranicznych twórców i były to przede wszystkim *quatuors concertants*. Do najważniejszych twórców należeli Carl Friedrich Abel (1723–1787), Giovanni Battista Cirri (1724–1808) oraz Pierre Vachon (1738–1803). Abel, podobnie jak Haydn i Mozart, zadeedykował jeden ze swoich trzech opusów – op. 15 z 1780 roku – Fryderykowi Wilhelmowi, co tłumaczy wyjątkowo aktywny melodycznie głos wiolonczeli w tym cyklu. Wprowadzenie w latach dziewięćdziesiątych kwartetów Haydna na londyńskie sceny koncertowe zaowocowało powstaniem szeregu kwartetów odwołujących się do stylistyki dzieł wiedeńskiego kompozytora: *Quartetto composed in Imitation of the Stile of Manner of Haydn's opera prima* Johna Marsha (1752–1828) i cyklu wariacji na temat *Adeste Fidelis after the Manner of Haydn's celebrated Hymn to the Emperor* Samuela Webbe Juniora (ok. 1770–1843).

⁵⁹ Ibidem, s. 1939.

1.5. XIX-wieczny kwartet smyczkowy w krajach niemieckojęzycznych

Dla kompozytorów pierwszej generacji po Beethovenie głównym źródłem inspiracji i wzorem były kwartety Haydna i Mozarta oraz wczesne kwartety Beethovena. Do tego zbioru pod koniec lat trzydziestych XIX wieku dołączyły również trzy kwartety op. 44 Felixa Mendelsohna (1809–1847)⁶⁰, który wraz z Franzem Schubertem (1797–1828) i Robertem Schumannem (1810–1856) zdominował historię kwartetu smyczkowego w I połowie XIX wieku. Twórczość tych kompozytorów była punktem odniesienia dla ówczesnych twórców nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, lecz i w całej Europie.

Twórczość kwartetową najstarszego z nich – Schuberta – można podzielić na dwie fazy: wczesną, do której zaliczają się dzieła skomponowane między 1810 a 1816 rokiem, i późną, w skład której wchodzi trzy kwartety napisane w latach 1824–1826. Wczesne kwartety Schuberta Finscher zalicza do nurtu *Hausquartett*, przeznaczonych do domowego muzykowania⁶¹. W dziełach tych można odnaleźć wiele, niekiedy nawet bezpośrednich, odniesień do Haydna i Mozarta⁶².

Niedokończony *Quartettsatz c-moll* (D 703) z 1820 roku uznaje się za kompozycję wyznaczającą granicę pomiędzy wczesną a dojrzałą twórczością Schuberta⁶³. Cechuje go niespotykany dotąd w kwartetach Schuberta dramatyzm, uzyskany dzięki potraktowaniu faktury na wzór orkiestrowy i zastosowaniu nietypowej harmoniki (tematy w ekspozycji ukazują się w tonacjach As-dur i G-dur). Ostatnie trzy kwartety – *a-moll* (D 804), *d-moll* „*Śmierć i dziewczyna*” (D 810) z 1824 roku oraz *G-dur* (D 887) z 1826 stanowią najważniejszy wkład Schuberta do historii tego gatunku. W *Kwartecie a-moll* na pierwszy plan wysuwa się pieśniowa melodyka tematów i szerokie zastosowanie techniki wariacyjnej, z kolei w powstałym w tym samym roku *Kwartecie d-moll* głównym czynnikiem formotwórczym jest impuls rytmiczny⁶⁴. W późnych kwartetach Schuberta można zauważyć również tendencję do symfonizacji brzmienia (uzyskiwaną poprzez zdwojenia oktawowo, wielodźwięki, tremola, zwiększanie wolumenu brzmienia),

⁶⁰ Cliff Eisen, *String Quartet*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 24, London 2002, s. 590.

⁶¹ Ludwig Finscher, *Streichquartett*, op. cit., s. 1950.

⁶² Finscher podaje za przykład *Kwintet smyczkowy C-dur* KV 515 Mozarta, którego reminiscencje słychać w *Kwartecie E-dur* D 353 Schuberta. Zob.: Ludwig Finscher, op. cit., s. 1950.

⁶³ Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 346.

⁶⁴ Ibidem, s. 349.

stosowanie szerokich kompleksów tematycznych, w pracy tematycznej ważną rolę odgrywa faktura kontrapunktyczna, a w zakresie harmonii zmienność trybów dur-moll i zaawansowana chromatyka.

Pomimo swej bezsprzecznej wartości kwartety Schuberta były recypowane w XIX wieku w jeszcze mniejszym stopniu niż późne kompozycje Beethovena. Za życia kompozytora wydano jedynie *Kwartet a-moll* (D 804). Został on opublikowany w 1824 roku z dedykacją dla Ignaza Schuppanzigha, którego zespół kwartetowy dokonał premierowego wykonania tego dzieła w tym samym roku. Kolejne wydania kwartetów Schuberta ukazywały się stopniowo dopiero od lat trzydziestych XIX wieku, a kwartety młodzieńcze ujrzały światło dzienne dopiero w 1890 r., w zbiorowej edycji dzieł Schuberta.

Kolejne stadium rozwoju omawianego gatunku wyznaczają młodzieńcze kwartety Mendelssohna. Kontynuują one, widoczny już w twórczości Schuberta, proces przejścia od kwartetu pojmowanego jako gatunek wykonywany w kameralnym gronie do kompozycji przeznaczonej do prezentacji w salach koncertowych. Co ciekawe, spośród siedmiu kwartetów Mendelssohna, to właśnie najwcześniejsze z nich – *a-moll* op. 13 z 1827 roku oraz *Es-dur* op. 12 z 1829 roku są najbardziej nowatorskie. Zaznacza się w nich wyraźnie fascynacja kompozytora późnymi kwartetami Beethovena, która przejawia się w zastosowanych ukształtowaniach formalnych oraz środkach techniki kompozytorskiej, takich jak integracja cyklu i pogłębiona praca motywiczno-tematyczna. Idea scalenia cyklu wspólnym motywem jest obecna również w *Kwartecie f-moll* op. 80 z 1847 roku, poświęconym zmarłej siostrze kompozytora, Fanny. W pozostałych trzech kwartetach op. 44, powstałych pod koniec lat trzydziestych, Mendelssohn powrócił do bardziej konserwatywnego języka muzycznego. Ich stylistyka nawiązuje w prostej linii do kwartetów Haydna i Mozarta. Jako op. 81 wydano w 1849 roku trzy części nieukończonych kwartetów – *Andante E-dur*, *Scherzo a-moll* i *Capriccio e-moll*, pochodzących z różnych okresów twórczych kompozytora.

Mendelssohnowi dedykował swoje trzy kwartety op. 41 z 1842 roku Robert Schumann. Pracę nad tym cyklem poprzedziły gruntowne studia nad partyturami kwartetów Haydna, Mozarta, Beethovena i Mendelssohna, które Schumann uważał za niezbędne przed przystąpieniem do komponowania w tym gatunku. Powstałe

w rezultacie kwartety określił jako swe najlepsze dzieła z wczesnego okresu⁶⁵. Schumann rozumiał gatunek kwartetu jako konwersację czterech głosów, z których żaden nie może dominować, a każdy ma coś do powiedzenia⁶⁶. Podobnie jak utwory fortepianowe, kwartety Schumanna cechował poetycki, intymny charakter, zaś faktura utworów nierzadko przypomina fortepianową, dzięki zastosowaniu typowo pianistycznych figur, jak arpeggia i wielodźwięki.

Twórczość Mendelssohna i Schumana zaważyła na ocenie dorobku kwartetowego współczesnych im kompozytorów. Wiele z kwartetów drugoplanowych twórców niemieckich połowy XIX wieku uważanych jest przez badaczy za akademickie, konserwatywne i epigońskie, a przede wszystkim pozostające w kręgu wpływów Mendelssohna i Schumanna⁶⁷. Najważniejszymi autorami w tej grupie są Robert Volkmann (1815–1883), twórca siedmiu kwartetów z lat 1844–1861, stylistycznie nawiązujących do utworów Schumanna, oraz Joachim Raff (1822–1882), którego trzy suity op. 192 na kwartet smyczkowy wykorzystują różne gatunki taneczne i polifoniczne epoki baroku. Wśród pozostałych kompozytorów warto wymienić Bernharda Molique (1802–1869), którego osiem kwartetów wykazuje wyraźne wpływy Mendelssohna, oraz jego uczniów – Gustava Kruga (1844–1902) i Augusta Waltera (1821–1896).

Warto w tym miejscu także wspomnieć o berlińskim twórcy i pedagogu Friedrichu Kielu (1821–1885). Początkowo związany zawodowo ze Sternschen Konservatorium, od 1869 roku wykładał w Königliche Hochschule für Musik, w której prowadził klasę kontrapunktu i kompozycji, w której uczyło się wielu polskich kompozytorów. Wśród utworów kameralnych Kiela znajduje się pięć utworów na kwartet smyczkowy: cykl sześciu fug (1845), dwa kwartety smyczkowe wydane jako op. 53 (1869) oraz dwa cykle walców na kwartet – op. 73 (1872) i op. 78 (1881). Styl kompozytorski Kiela określany jest jako akademicki i konserwatywny, a sam kompozytor uważany był za życia za mistrza kontrapunktu. Jego kwartety smyczkowe nie odznaczają się jednak pogłębioną pracą kontrapunktyczną, a dwa ostatnie utwory, o tanecznym charakterze, nawiązują stylistycznie do *quatuors brillants*.

⁶⁵ John Daverio, *The Chamber Music of Robert Schumann*, w: *The Nineteenth-Century Chamber Music*, red. Stephen E. Hefling, New York 2003, s. 216.

⁶⁶ Ibid., s. 216.

⁶⁷ Zob.: *Epigonen oder Konservative? Traditionen zur Jahrhundertmitte* w: Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett, Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart, Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 6,2, Laaber 2003, s. 42.

Historię kwartetu w II połowie XIX wieku zdominowało nazwisko Johannes Brahmsa (1833–1897). Trzy jego kwartety – *c-moll* i *a-moll* op. 51 z 1873 roku oraz *B-dur* op. 67 z 1875 są najważniejszymi kompozycjami w tym gatunku powstałymi w drugiej połowie XIX wieku w kręgu kultury niemieckojęzycznej. Język muzyczny prezentowany w kwartetach kompozytora charakteryzuje się zaawansowaną, pełną chromatyzmów i dalekich odniesień funkcyjnych, harmoniką. W zakresie formy cyklicznej Brahms posługuje się tradycyjnymi modelami, jednak – jeśli chodzi o techniki kompozytorskie – wprowadza do kwartetu zaczerpnięty od Beethovena typ operowania motywem: poszczególne części zbudowane są z jednej komórki motywicznej, jak w przypadku pierwszej części *Kwartetu c-moll* op. 51 nr 1⁶⁸. Duże znaczenie ma także praca wariacyjna i faktura polifoniczna – Brahms stosuje całą paletę środków kontrapunktycznych, począwszy od prostych imitacji, po inwersję, augmentację i fugato.

Wpływ kwartetów Brahmsa na kompozytorów z kręgu niemieckojęzycznego jest tak wyraźny, że w publikacjach poświęconych historii gatunku wielu późniejszych twórców określanych jest mianem „post-brahmsowskich”, między innymi Heinrich von Herzogenberg (1847–1900) i Robert Fuchs (1847–1927)⁶⁹.

Wśród niemieckich kompozytorów zamykających dziewiętnastowieczną twórczość kwartetową warto wyróżnić Maxa Regera (1873–1916), który łączył w swych utworach formę sonatową z fugą oraz stosował elementy neobarokowe w kompozycjach pisanych już z w pierwszych dekadach XX wieku, oraz Hugo Wolfa (1860–1903), autora trzech kwartetów smyczkowych (*Kwartet smyczkowy d-moll*, *Intermezzo* i *Serenada włoska G-dur*). W *Kwartecie d-moll* Wolfa można odnaleźć wiele odniesień do utworów Wagnera i Beethovena, twórców, którymi kompozytor się fascynował.

⁶⁸ Schönberg w zbiorze esejów *Style and Idea* z 1950 roku poświęca rozdział Brahmsowi (*Brahms the Progressive*), w którym nazywa tę technikę „developing variation”. Zob. Arnold Schönberg, *Style and Idea*, New York 1975, *passim*.

⁶⁹ Por. rozdział 5. *Am Ende des Jahrhunderts: Gruppen und Einzelgänger: Im Bann von Brahms: Herzogenberg und Fuchs*, w: F. Krummacher, *op. cit.*, s. 84 i n.

1.6. Kwartet w kręgu XIX-wiecznych szkół narodowych

Kwartet smyczkowy osiągnął tak duże znaczenie i popularność jedynie w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym. W pozostałych krajach europejskich ważną rolę w kształtowaniu się odrębnych tradycji muzycznych odegrały gatunki wokalnie-instrumentalne – przede wszystkim opera, a także poemat symfoniczny i symfonia programowa, stanowiące, dzięki pozamuzycznej treści, ważną płaszczyznę dialogu kompozytora z odbiorcą. Jedynie w pojedynczych przypadkach kwartet smyczkowy stawał się jedną z istotniejszych form wypowiedzi. W twórczości dziewiętnastowiecznych kompozytorów włoskich, angielskich, hiszpańskich oraz pochodzących z państw skandynawskich gatunek ten nierzadko pozostawał poza głównym nurtem zainteresowań, a powstałe utwory miały okazjonalny charakter. Z kolei w Europie środkowej i wschodniej oraz we Francji rozkwit gatunku przypadł przede wszystkim na drugą połowę XIX wieku.

1.6.1. Francja

We Francji najważniejszymi kompozytorami w pierwszej połowie XIX wieku byli Luigi Cherubini (1760–1842) i George Onslow (1784–1853). Twórczości kwartetowej Luigiego Cherubiniego, znanego przede wszystkim jako kompozytora operowego, poświęca się zwykle niewiele uwagi⁷⁰. W jego dorobku znajduje się sześć kwartetów smyczkowych, skomponowanych w dojrzałym wieku – pierwszy z nich kompozytor napisał w wieku 54 lat. W utworach tych odnaleźć można wpływy operowe, przejawiające się głównie w zastosowaniu melodyki kantylenowej i quasi-recytatywów (*Lento* z *Kwartetu smyczkowego C-dur* nr 2). Nie brakuje w nich również wirtuozowskich odcinków w stylu *brillant* w partii pierwszych skrzypiec, zwłaszcza w *Kwartecie smyczkowym E-dur* nr 4, który przypuszczalnie Cherubini skomponował z myślą o Baillot jako prymariuszu⁷¹. Cechą wszystkich kwartetów Cherubiniego jest stosowanie różnorodnych technik kontrapunktycznych w postaci odcinków fugowanych i imitacji, najczęściej w scherzach i finałach, a także integracja cyklu za pomocą powracających w kolejnych częściach utworu

⁷⁰ Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 223.

⁷¹ Danuta Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1996, s. 175.

motywów. Pomimo estymy, jaką darzyli Cherubiniego kompozytorzy tacy jak Schumann i Beethoven, jego kwartety nie uzyskały trwałego uznania.

W przeciwieństwie do nieznanych kwartetów Cherubiniego, utwory Onsłowa cieszyły się ogromną popularnością, przede wszystkim w Niemczech, o czym świadczyło wydanie ich w latach trzydziestych XIX wieku, razem z kwintetami smyczkowymi, w wydawnictwie Breitkopf & Härtel zarówno w postaci partyturowej jak i głosowej – ówczesnie było to rzadko praktykowane⁷². Trzydzieści sześć kwartetów Onsłowa powstało na przestrzeni lat 1810–1845. Najwcześniejsze z nich (op. 8, 9 i 10) łączyły w sobie stylistykę *quatuor brillant* oraz kwartetów Haydna i Mozarta. Do kwartetu Onslow powrócił po długiej przerwie w 1832 roku. Ponowne zainteresowanie się tym gatunkiem najprawdopodobniej wynikało z odbytych przez kompozytora w tym czasie studiów nad późnymi kwartetami Beethovena. Fascynacja twórczością Beethovena zaowocowała powstaniem w przeciągu kolejnych trzech lat kwartetów op. 46–56. Cechuje je pogłębiona ekspresja, bogaty język harmoniczny oraz częste wykorzystanie nisko brzmiących rejestrów.

Mniejsze znaczenie dla historii gatunku mają kwartety pisane przez kompozytorów operowych – Daniela Aubera (1782–1871), Ferdinanda Hérolda (1791–1833) i Ambroise’a Thomasa (1811–1896) – które należą do nurtu muzyki salonowej. O większym znaczeniu, lecz mimo to anachroniczne w kontekście czasu powstania, są kwartety Charlesa Gounoda (1818–1893) skomponowane w latach osiemdziesiątych XIX wieku, wyraźnie inspirowane kwartetami Mendelssohna⁷³.

Wpływ Mendelssohna, a także Schumanna i klasyków wiedeńskich, dominowały w kwartetach francuskich kompozytorów aż do lat siedemdziesiątych XIX wieku. Oddziaływanie Mendelssohna wyraźnie widać w *Kwartecie Es-dur* op. 19 Eduarda Lalo (1823–1892) z 1859 roku, wydanym ponownie po poprawkach naniesionych przez kompozytora w 1886 roku jako op. 45. Powiew świeżości do kwartetu smyczkowego wniósł dopiero César Franck (1822–1890) i kompozytorzy wokół niego skupieni - m. in. Guillaume Lekeu (1870–1894) i Vincent d’Indy (1851–1931).

Kwartet D-dur Francka, powstały w latach 1889–1890, jest ostatnim ukończonym utworem kompozytora. Zwraca w nim uwagę przede wszystkim integracja tematyczna całego cyklu oraz quasi-orkiestrowa faktura. Tematy użyte

⁷² Ludwig Finscher, op. cit., s. 1955.

⁷³ Ibidem, s. 1957.

w poprzednich częściach wracają w finale, a sam temat główny części finałowej jest przetworzonym tematem zaczerpniętym z części pierwszej. W pierwszej części Franck rozwija formę na wzór niemieckiej *Lied*, w której centralny odcinek z fugowanym przetworzeniem jest sam w sobie formą sonatową. Kwartet ten zawiera także szereg cytatów z twórczości kompozytora – między innymi z *Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur* i *Kwintetu fortepianowego f-moll*⁷⁴.

Idea integracji cyklu stała się naczelną zasadą kształtowania formy w trzech kwartetach smyczkowych Vincenta d'Indy'ego, czego doskonały przykład stanowi *II Kwartet smyczkowy E-dur* op. 45 z 1897 roku, którego cały materiał tematyczny wyprowadzony jest z czterodźwiękowej komórki motywicznej. Do tradycji XIX-wiecznego kwartetu należą ponadto kwartety Claude'a Debussy'ego (1862–1918), Maurice'a Ravela (1875–1937) i Gabriela Fauré (1845–1924). Kwartet ostatniego z nich – *e-moll* op. 121 – powstały tuż przed śmiercią w 1924 roku, jak przyznał sam kompozytor, pisany był pod wpływem twórczości Beethovena.

1.6.2. Rosja

Do lat trzydziestych XIX wieku w Rosji dominowała lżejszy repertuar kwartetowy. Pisano kwartety w stylu *brillant* – dużą popularnością cieszyły się *potpourris*, oparte na ludowych pieśniach rosyjskich lub tematach arii oraz aranżacje fragmentów oper (np. w twórczości Iwana Wołkowa). Gatunek kwartetu rozwijał się przede wszystkim w dwóch miastach – początkowo w Petersburgu, a później również w Moskwie. W tych ośrodkach już w XVIII wieku wykonywano kwartety, głównie zagranicznych twórców. Rozkwit tego gatunku w twórczości rodzimych kompozytorów nastąpił jednak dopiero w drugiej połowie XIX wieku.

Do najwcześniejszych twórców kwartetów należy Aleksander Alabiew (1787–1851), w którego spuściźnie kompozytorskiej figurują dwa kwartety z 1815 i 1825 roku. W przeciwieństwie do stereotypowego pierwszego kwartetu, drugie dzieło Alabiewa przejawia indywidualne cechy – w drugiej części utworu kompozytor zacytował, popularną ówczesnie, pieśń swojego autorstwa. Innym petersburskim autorem kwartetów z pierwszej połowy XIX wieku jest Michaił

⁷⁴ Robin Stowell, *Traditional and Progressive Nineteenth-Century Trends*, w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, op. cit., s. 253.

Glinka (1804–1857). Jego kwartety wzorowane są na twórczości klasyków wiedeńskich i należą do jego słabszych dokonań⁷⁵.

Jednym z najważniejszych rosyjskich twórców kwartetu w II połowie XIX wieku był Aleksander Borodin (1833–1887), autor dwóch kwartetów. Pierwszy z nich, w tonacji A-dur, napisany między 1873 a 1877 rokiem, cechuje się zastosowaniem gęstej, polifonizującej faktury i wyeksponowaniem partii altówki i wiolonczeli. W części wolnej w partii altówki Borodin zacytował rosyjską pieśń ludową. Z kolei *II Kwartet smyczkowy D-dur* z 1881 roku, zaliczany do największych dzieł kompozytora, pomimo braku bezpośrednich odniesień do rosyjskiej muzyki ludowej, zawiera pewne cechy kojarzone z muzyką rosyjską – śpiewną melodykę w części pierwszej oraz w *Notturmo*, a także ostinato i repetycję jako nadrzędne kategorie formotwórcze w *Scherzo* i finale. W *Kwartecie A-dur* Borodin wprowadza flażolety – w temacie tria ze *Scherza*, prowadzonym w unisonie w głosach pierwszych skrzypiec i wiolonczeli.

Autorem trzech kwartetów powstałych w latach 1871–1876 jest Piotr Czajkowski (1840–1893)⁷⁶. Jego kwartety uznawane były przez ówczesnych odbiorców za kamień milowy w rozwoju gatunku w kręgu muzyki rosyjskiej. Pierwszy z nich, *Kwartet D-dur* op. 11 z 1871 roku, odznacza się śmiałą harmoniką i dużą rolą polifonii. Część druga bazuje na ukraińskiej melodii ludowej. Melodyka ludowa pojawia się także w *Kwartecie F-dur* op. 22 z 1874 roku. Z kolei temat w drugiej części *Kwartetu es-moll* op. 30 z 1876 roku inspirowany jest śpiewem prawosławnym – po raz pierwszy w swej twórczości Czajkowski sięgnął po muzykę liturgiczną. Rosyjska muzyka ludowa odgrywała ważną rolę także w kwartetach Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (1844–1908). W kwartecie z 1878/1879 roku w każdej z czterech części zawarł cytaty z pieśni ludowych.

Ciekawą praktyką kompozytorów petersburskich – Rimskiego-Korsakowa, Anatola Liadowa (1855–1914), Borodina i Głazunowa – było wspólne tworzenie utworów na kwartet smyczkowy. Twórcy ci, skupieni wokół Michaiła Bielajewa, organizatora wieczorów kwartetowych (od 1881 roku), skomponowali w 1886 roku na cześć swego mecenasa kwartet, którego główny motyw opiera się na dźwiękach

⁷⁵ Sam kompozytor starał się wyprzeć je ze świadomości – pod koniec życia nie rozpoznał jednego z nich podczas koncertu. Zob.: Jan Smaczny, *Nineteenth-century National Traditions and the String Quartet*, w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, op. cit., s. 267.

⁷⁶ Z 1865 roku pochodzi nienumerowany *Kwartet B-dur*, z którego zachowała się jedynie część pierwsza.

B, la i F, nawiązujących do nazwiska Bielajewa. Rok później powstał kolejny wspólny kwartet, tym razem skomponowany z okazji imienin Bielajewa. Oprócz wymienionych wyżej kwartetów powstało jeszcze kilka dzieł tego typu, między innymi *Wariacje na temat z pieśni rosyjskiej* z 1899 r. (do autorów należeli Głazunow, Skriabin, Liadow, Sokołow i inni).

Jednym z ostatnich kompozytorów rosyjskich piszących kwartety w XIX wieku był Aleksander Głazunow (1865–1936). Skomponował on siedem kwartetów, pochodzących z lat 1882–1930. Wśród nich znajduje się *Pięć novelett na kwartet* op. 15 z 1886 roku, z których każda część utrzymana jest w innym stylu narodowym – m.in. *Alla Spagnuola*, *Orientale* i *All’Ungherese*. Kwartety Głazunowa wyróżniają się, stosowanymi na szeroką skalę, środkami kontrapunktycznymi i fakturą polifoniczną – elementy te wpisują się w założenia estetyczno-warsztatowe szkoły Rimskiego-Korsakowa. W poszczególnych kompozycjach zarysowuje się również tendencja do integracji cyklu sonatowego wspólnym materiałem tematycznym, między innymi w *V Kwartecie d-moll* op. 70. Ostatni kwartet Głazunowa – *C-dur* op. 107, stanowi, dzięki zatytułowaniu kolejnych części, pewnego rodzaju autobiograficzną retrospektywą. Jego pierwsza część – *Wspomnienie przeszłości* – jak twierdzi Gwizdalanka, stanowi epilog zamykający XIX-wieczną tradycję rosyjskiej muzyki kameralnej⁷⁷.

1.6.3. Czechy

Jednym z najważniejszych kompozytorów czeskich pierwszej połowy XIX wieku był Vaclav Veit (1806–1864), autor czterech kompozycji z lat 1836–1840, utrzymanych w stylistyce wczesno-romantycznej. Najważniejszymi kompozytorami kwartetów w Czechach byli Antonin Dvořák (1841–1904), twórca szesnastu kwartetów, i Bedřich Smetana (1824–1884).

Wczesne kwartety Dvořáka, mimo że wykazują wpływy Schumanna i Mendelssohna, zawierają charakterystyczne dla kompozytora własności stylu – na przykład upodobanie do stosowania pentatoniki. Trzy kwartety pochodzące z drugiej połowy lat sześćdziesiątych były swego rodzaju eksperymentem – ich język muzyczny zbliża się do Wagnera i Liszta, a pierwsze części kwartetów osiagają

⁷⁷ Danuta Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, op. cit., s. 249.

potężne rozmiary (najdłuższa trwa czterdzieści minut). W *III Kwartecie D-dur* z 1869 roku Dvořák zacytował pieśń polskiego pochodzenia *Hej Słowianie*, co można interpretować jako gest poparcia powstania styczniowego⁷⁸.

Kolejne kompozycje, pochodzące z lat siedemdziesiątych, są odwrotem od radykalnego języka muzycznego wcześniejszych kompozycji w strefę wpływów Schuberta i Brahmsa. Dvořák sięgnął w nich po czeską muzykę ludową – w melodyce i rytmice kwartetów odnaleźć można elementy dumki, furianta i polki. Największą popularność wśród kwartetów Dvořáka zdobył niewątpliwie *Kwartet „Amerykański” F-dur* op. 96 z 1893 roku. Charakteryzuje się on jasną, przejrzystą formą, symetrią fraz, użyciem pentatoniki i lirycznym tematem w części drugiej, które to cechy kompozytor utożsamiał ze stylem amerykańskim. Dwa ostatnie kwartety Dvořáka, skomponowane w 1895 roku, cechuje głęboka ekspresja, zwłaszcza w częściach wolnych, które przybierają nostalgiczny czy wręcz elegijny nastrój.

Z kolei w twórczości kwartetowej Smetany na pierwszy plan wysuwa się osobisty, biograficzny charakter kompozycji. *I Kwartet e-moll „Z mojego życia”* z 1876 roku ma charakter programowy, a każda jego część odwołuje się do wydarzeń z życia kompozytora. Drugi kwartet, napisany na rok przed śmiercią, pomimo braku programu również wywołuje pewne skojarzenia pozamuzyczne, związane z ostatnim rokiem życia kompozytora, spędzonym w praskim szpitalu. Do głównych cech tego dzieła należy aforystyczność, nagłe kontrasty i szorstkość brzmienia.

1.6.4. Włochy

We Włoszech kwartet nigdy nie osiągnął takiej popularności jak w krajach niemieckojęzycznych. Wprawdzie w wielu miastach działały towarzystwa muzyczne skupiające miłośników muzyki kameralnej, wykonywały one przede wszystkim kompozycje zagranicznych autorów. W twórczości dziewiętnastowiecznych kompozytorów włoskich gatunek ten odgrywał marginalną rolę, co było powodem, dla którego nie wykształcił się tu odrębny idiom.

Do najważniejszych kompozytorów pierwszej połowy XIX wieku piszących kwartety we Włoszech należeli: w Mediolanie – Alessandro Rolla (1757–1841),

⁷⁸ Jan Smaczny, op. cit., s. 282.

Niccolò Paganini, (1782-1840), w Bolonii Alessandro Radicati (1775–1820), we Florencji Ferdinando Giorgietti (1796–1867). Ostatni z nich w swej twórczości kwartetowej podążał drogą wyznaczoną przez klasyków wiedeńskich, przez co zyskał przydomek „Tedescone”⁷⁹. Wśród twórców muzyki kameralnej znajduje się również wiele nazwisk kojarzonych przede wszystkim z twórczością operową, m.in. Giovanni Pacini (1796–1867), Gaetano Donizetti (1797–1848), Giuseppe Verdi (1813–1901) i Giacomo Puccini (1858–1924). Ostatni z nich jest autorem dziewiętnastu kwartetów smyczkowych utrzymanych w stylu klasycznym.

Jedyny kwartet Giuseppe Verdiego, powstały na marginesie zainteresowań twórcy podczas pobytu w Neapolu w 1873 roku, należy do największych osiągnięć włoskich kompozytorów w zakresie kwartetu smyczkowego⁸⁰. Klasyczny czteroczęściowy układ kwartetu zwieńcza *Scherzo Fuga*. W dziele tym przejawia się bogata inwencja melodyczna, a także kunszt kontrapunktyczny Verdiego – nie tylko w części finałowej, lecz również w pozostałych częściach cyklu.

Warto wspomnieć również o jednym z kwartetów Giacomo Pucciniego – jednoczęściowej *Elegii „Crisantemi”* z 1890 roku, napisanej po śmierci księcia Amadeusza I Sabaudzkiego, przyjaciela kompozytora. W tym utworze Puccini wykorzystał tematy ze swojej opery *Manon Lescaut*. Również w twórczości Ferruccio Busoniego (1866–1924) znajdują się cztery młodzieńcze kwartety smyczkowe, powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Najpóźniejszy z nich, *Kwartet d-moll op. 26*, skomponowany około 1887 roku, sam kompozytor uważał za znaczące dzieło w swym dorobku. Panoramę kwartetów kompozytorów włoskich zamyka, należąca już do XX wieku, twórczość kwartetowa Ottorino Respighiego (1879–1936). W ostatnim z czterech kwartetów, o tytule *Quartetto dorico*, główny temat, oparty na skali doryckiej, pojawia się we wszystkich częściach, zwłaszcza w finałowej passacaglii.

⁷⁹ Robin Stowell, *Traditional and Progressive Nineteenth-century Trends: France, Italy, Great Britain and America*, w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, red. Robin Stowell, Cambridge 2003, s. 258.

⁸⁰ Ibidem, s. 259.

1.6.5. Skandynawia

Pierwsze informacje o wykonywaniu muzyki na kwartet smyczkowy w krajach skandynawskich pochodzą z lat siedemdziesiątych XVIII wieku. W osiemnastowiecznym repertuarze dominowały utwory Haydna, Mozarta, Hoffmeistera i Pleyela⁸¹. Rozwój rodzimej twórczości kwartetowej rozpoczął się na przełomie XVIII i XIX wieku. Wielu kompozytorów skandynawskich kształciło się i działało w krajach niemieckojęzycznych, stąd też w muzyce tego okresu zaznaczają się silne wpływy klasyków wiedeńskich oraz wczesnego romantyzmu niemieckiego.

Wśród kompozytorów duńskich jednym z pierwszych twórców kwartetów smyczkowych był Friedrich Kuhlau (1786–1832). Jego jedyny kwartet, napisany rok przed śmiercią, łączy w sobie elementy stylu *brillant* z wpływami późnej twórczości Beethovena, a zwłaszcza kwartetu op. 132. Nils Gade (1817–1890), początkowo skrzypek na dworze duńskim w Kopenhadze, później dyrygent i wykładowca w konserwatorium w Lipsku i jeden z najważniejszych dziewiętnastowiecznych kompozytorów skandynawskich, jest autorem trzech kwartetów smyczkowych pochodzących z drugiej połowy XIX wieku, z których najważniejszy – *Kwartet D-dur* z 1889 roku, wyraźnie wykazuje wpływy Beethovena i Mendelssohna.

Odwołania do Beethovena, a także do Brahmsa, widoczne są także w kompozycjach na kwartet Carla Nielsena (1865–1931), zwłaszcza w jego *Kwartecie g-moll* op. 13, pochodzącym z przełomu 1887 i 1888 roku. Zaawansowany język harmoniczny, dążenie do integracji cyklu i symfonizacji brzmienia, szczególnie w dwóch ostatnich kwartetach, świadczą o bardzo dobrym warsztacie kompozytorskim Nielsena.

Do najważniejszych twórców kwartetów w Norwegii w XIX wieku należeli Johann Svendsen (1840–1911), Edward Grieg (1843–1907) i Christian Sinding (1856–1941). Wszyscy trzej kompozytorzy kształcili się w konserwatorium muzycznym w Lipsku. Edward Grieg jest autorem *Kwartetu g-moll* op. 27, napisanego w latach 1887–1888. Ze względu na użycie muzyki ludowej w części finałowej i język harmoniczny zwiastujący nadejście impresjonizmu kwartet ten uważany jest za najoryginalniejszy wkład do historii gatunku kwartetu w muzyce skandynawskiej⁸². Stał on się inspiracją dla Debussy'ego, który piętnaście lat później

⁸¹ Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 104.

⁸² Ludwig Finscher, op. cit., s. 1959.

napisał swój pierwszy kwartet w tej samej tonacji. Wyraźne wpływy Griega słychać w jedynym kwartecie Sindinga z 1904 roku – *a-moll* op. 70.

Twórczość kwartetowa w Szwecji, w odróżnieniu od pozostałych państw skandynawskich, przedstawia się stosunkowo obficie. Najwcześniejsze kompozycje powstawały już w II połowie XVIII wieku. Obok mało znanych twórców – Andersa Wesströma (ok. 1720–1781), Joachima Georga Eggerta (1779–1813), Conrada Gottfrieda Kuhlaua (1762–1827), Adolfa Lindblada (1801–1878), należy wymienić Franza Berwalda (1796–1868), jednego z najważniejszych kompozytorów skandynawskich I połowy XIX wieku. Jest on autorem trzech kwartetów smyczkowych – *g-moll* z 1818 roku oraz *Es-dur* i *a-moll* z 1849 roku. Najwcześniejszy z nich osadzony jest w tradycji kwartetu wiedeńskiego z wpływami *quatuor brillant*, dwa pozostałe cechuje, specyficzna dla całej twórczości Berwalda, skłonność do symetrii zarówno w makro- jak i mikroformie. W *Kwartecie Es-dur*, uważanym za jedno z największych osiągnięć Berwalda, kompozytor eksperymentuje z formą cyklu, stosując nietypowy, łukowy układ części A-B-C-B'-A' wykonywanych *attacca*.

Najważniejszym autorem kwartetów smyczkowych w drugiej połowie XIX wieku w Szwecji był Wilhelm Stenhammar (1871–1927). Jego sześć kwartetów, powstałych między 1894 a 1916 rokiem, wykazuje wpływy stylu Brahmsa i Sibeliusa.

Najwybitniejszym twórcą muzyki kameralnej w Finlandii był Jean Sibelius (1865–1957), autor czterech kwartetów smyczkowych, z których najistotniejszym wkładem do historii gatunku jest kwartet *Voces intimae d-moll* op. 56 z 1909 roku. Podobnie jak w twórczości symfonicznej Sibeliusa utwór ten cechują, znamienne dla stylu kompozytora, odniesienia do folkloru fińskiego, zarówno w warstwie melodycznej jak i harmonicznej, a także eksperymenty kolorystyczne przejawiające się w wykorzystywaniu ciemnych barw i niskich rejestrów instrumentów.

1.7. Podsumowanie

Przeobrażenia, jakie dokonały się na przestrzeni stu pięćdziesięciu lat, sprawiły, iż kwartet, z gatunku o lekkim charakterze, stał się najważniejszym

gatunkiem muzyki kameralnej i zarazem wyznacznikiem umiejętności kompozytorskich. Już w początkach swej historii gatunek kwartetu przybierał dwa oblicza – rozrywkowy i poważny. Pierwszy typ eksponowała zwłaszcza jego francuska odmiana, *quatuor concertant*, a w szczególności kompozycje będące opracowaniami popularnych melodii zaczerpniętych przede wszystkim z muzyki ludowej i oper w formie cykli wariacji, które cechowały się nieskomplikowanymi i często schematycznymi środkami wyrazu. Najjaskrawszym przejawem rozrywkowego pojmowania gatunku kwartetu stał się u progu XIX wieku *quatuor brillant*, w którym idea dialogu i równouprawnienia głosów w czterogłosowej strukturze zanikła na rzecz wirtuozowskiego popisu solisty na tle akompaniamentu pozostałych instrumentów. W drugiej połowie XIX wieku kwartet smyczkowy utracił bezpowrotnie swój rozrywkowy charakter. W repertuarze kwartetowym tego okresu występują jedynie pojedyncze przykłady utworów o lekkim charakterze, jak cykle walców Kiela czy żartobliwe utwory okolicznościowe pisane przez kompozytorów petersburskich.

Tymczasem w osiemnastowiecznym środowisku muzycznym Wiednia wykształcił się typ kwartetu o poważnym charakterze, wykorzystującego zaawansowane techniki kompozytorskie. Jedynie w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku odrębne dotąd stylistyki – paryska i wiedeńska – przeniknęły się w twórczości m. in. Gyrowetza, Pleyela, Koželucha i braci Wranitzky'ich. Uformowany u progu XIX wieku idiom gatunkowy kwartetu smyczkowego nie ulegał już zasadniczym zmianom w toku kolejnego stulecia. Przeobrażenia, jakie zachodziły w gatunku kwartetu, dotyczyły jego wewnętrznej struktury, podczas gdy czteroczęściowy schemat formalny pozostał niezmienny. Nowych rozwiązań poszukiwano przede wszystkim w obrębie faktury, kolorystyki i środków formotwórczych.

Jak wspomniano, w XIX wieku gatunek ten rozwijał się najprężniej na terenach niemieckojęzycznych i oddziaływał na twórczość kompozytorów spoza tego obszaru. Jednak w przeciwieństwie do poprzedniego stulecia gatunek kwartetu interesował niewielką liczbę kompozytorów. Źródeł tego wyraźnego zahamowania rozwoju należy upatrywać w kilku procesach, które miały miejsce w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Pierwszy z nich wiązał się z repertuarem ówczesnych zespołów kwartetowych. Jak zauważa Paul Griffiths, autor popularnej monografii kwartetu smyczkowego, popularne w pierwszej połowie stulecia zespoły (za

wyjątkiem kwartetu Schuppanzigha) wykonywały głównie kompozycje Haydna, Mozarta i wczesną twórczość Beethovena, rzadko sięgając po nowy repertuar. Jednocześnie w życiu koncertowym coraz większego znaczenia nabierało wirtuozostwo, a do rangi najpopularniejszego instrumentu wyrastał fortepian, co wpłynęło na wzrost ilości utworów kameralnych z udziałem fortepianu, przy jednoczesnym spadku popularności muzyki kameralnej na instrumenty smyczkowe, w tym kwartetów⁸³.

Wreszcie należy zwrócić uwagę na postępującą wśród dziewiętnastowiecznych kompozytorów specjalizację gatunkową, która w poprzednim stuleciu nie była tak wyraźnie jak w XIX wieku obecna. Wielu największych kompozytorów tego okresu, by wymienić choćby Fryderyka Chopina, Hectora Berlioza, Ryszarda Wagnera, nie posiada w swoim dorobku kwartetów smyczkowych. Także twórcy związani z Nową Szkołą Niemiecką odrzucali muzykę kameralną, kierując swoją uwagę w stronę nowych gatunków – symfonii programowej, poematu symfonicznego i dramatu muzycznego⁸⁴. Znikome zainteresowanie kwartetem smyczkowym przez zwolenników programowości sprawiło, że w XIX wieku powstało zaledwie kilka utworów programowych w tym gatunku. Poza wyjątkami, do których zaliczyć można utwór Smetany o autobiograficznym wydźwięku, kwartety smyczkowe były kompozycjami o charakterze autonomicznym.

W XIX wieku kwartet był domeną kompozytorów skłaniających się ku tradycji i kontynuujących dziedzictwo klasyków wiedeńskich w zakresie omawianego gatunku – Schuberta, Schumanna, Mendelssohna i Brahmsa. Ponowne ożywienie zainteresowania kwartetem nastąpiło około 1870 roku za sprawą m.in. Brahmsa, Czajkowskiego i Dvořáka. W tym czasie po gatunek kwartetu sięgali przede wszystkim kompozytorzy, których styl zalicza się do klasycyzującego romantyzmu. Nurt ten przejawiał się w predylekcji do stosowania klarownych form, faktury i środków polifonicznych oraz pogłębionej pracy motywiczno-tematycznej, stąd też w opinii zwolenników Liszta i Wagnera kwartet smyczkowy uważany był za konserwatywny. Dopiero przełom stylistyczny, jaki nastąpił w około 1910 roku, przyniósł wzrost zainteresowania gatunkiem kwartetu i przejście od stylistyki post-

⁸³ Paul Griffiths, *The String Quartet*, London 1983, s. 112.

⁸⁴ Nicole Schwindt, *Kammermusik*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Sachteil t. 4, Kassel 1996, s. 1643.

brahmsowskiej, jaka zdominowała twórczość kwartetową ostatnich dekad XIX wieku, ku modernistycznej, reprezentowanej w dziełach Schönberga i Bartóka.

Rozdział 2.

REPERTUAR. Twórcy kwartetu smyczkowego w muzyce polskiej XIX wieku

2.1. Twórczość na kwartet smyczkowy do połowy XIX wieku

W badaniach nad muzyką kameralną na ziemiach polskich istnieje wciąż wyraźna luka obejmująca okres I połowy XVIII wieku. Prace dotyczące twórczości muzycznej tego czasu zawierają jedynie wzmianki, których autorzy ograniczają się do stwierdzeń o charakterze ogólnym, wskazując, że „początki kameralistyki w Polsce sięgają wieku XVIII, a nawet czasów wcześniejszych”¹, lub też wcale nie wspominając o genezie tego rodzaju muzyki². Te ostrożne stwierdzenia wynikają z faktu, że twórczość na instrumenty smyczkowe pochodząca z tego okresu zachowała się w znikomej ilości. Należy oczywiście przypuszczać, że liczba ta nie odpowiada faktycznej ilości powstałych wówczas dzieł, jednak – wobec niewielu zachowanych źródeł – o genezie muzyki kameralnej, a w szczególności gatunku kwartetu smyczkowego na ziemiach polskich, należy mówić z dużą powściągliwością.

Pomimo działalności wielu zespołów muzycznych na dworach magnackich, w ośrodkach kościelno-klasztornych, a także na dworze królewskim, w zachowanych zbiorach lub inwentarzach kapel muzycznych nie odnotowuje się utworów kameralnych na kwartet smyczkowy, niewiele wiadomo też na temat samego ich wykonywania oraz tworzenia przez nadwornych kompozytorów. W centrum ówczesnej kultury muzycznej znajdowała się opera, wystawiana w większości posiadłości polskiej magnaterii i na dworze królewskim, zaś muzykowanie w kameralnym gronie nie było tak popularną rozrywką, jak we Francji czy krajach niemieckojęzycznych w tym czasie. Tylko w nielicznych dworach magnackich zachowały się świadectwa i źródła muzyczne świadczące o obecności kameralistyki w życiu muzycznym.

¹ Włodzimierz Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, red. Stefania Łobaczewska, Tadeusz Strumiłło, Zygmunt Szweykowski, Kraków 1966, s. 463.

² Zob. Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750-1830, (=Historia muzyki polskiej t. IV)*, Warszawa 1995, s. 67 i n.

Kompozytorów piszących muzykę kwartetową w pierwszej połowie XIX wieku można podzielić na dwie generacje. Najwcześniejszą grupę stanowią twórcy urodzeni przed 1800 rokiem, których aktywność przypadła na przełom wieków i pierwsze dekady dziewiętnastego stulecia. Wspólną cechą łączącą tę grupę jest sposób zdobywania wykształcenia. Kompozytorzy ci często kształcili się najczęściej w kapelach magnackich i przykościelnych lub pobierali lekcje kompozycji poza granicami ziem polskich. Kolejne pokolenie – twórców urodzonych u progu XIX wieku, miało możliwość studiów w Szkole Głównej Muzyki, stąd też obecność wielu absolwentów tej instytucji wśród autorów kwartetów, tworzonych w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku.

2.1.1. Początki: muzyka kameralna na ziemiach polskich w XVIII wieku

Pierwsze kompozycje na instrumenty smyczkowe bez towarzyszenia *basso continuo* pojawiły się w twórczości polskich kompozytorów w drugiej połowie XVIII wieku. Wśród dzieł kameralnych, które wówczas tworzone, dominowały tria smyczkowe na dwoje skrzypiec i wiolonczelę lub na skrzypce, altówkę i wiolonczelę oraz duety na dwoje skrzypiec lub na skrzypce i altówkę. Tego typu utwory pisali Bazyli Bohdanowicz (1740–1817), Jan Baptysta Kleczyński (1756–1828) oraz Feliks Janiewicz (1762–1848). W przypadku wspomnianych twórców na dobór obsady zasadniczy wpływ miała ich aktywność muzyczna – wszyscy trzej byli czynnymi skrzypkami. Ten aspekt ich działalności wpłynął również na fakturę komponowanych dzieł, w których dominowała partia pierwszych skrzypiec, nierzadko o charakterze wirtuozowskim.

Do najwcześniejszych utworów kameralnych należy cykl 6 *duetów* op. 1 z 1777 roku³ autorstwa Bazylego Bohdanowicza – kompozytora i skrzypka działającego od 1775 roku w Wiedniu. W utworach tych, przeznaczonych na dwoje skrzypiec, partia pierwszych skrzypiec pełni rolę wiodącą. Z wyjątkiem jednego z duetów w formie czteroczęściowej, pozostałe przybierają postać trzyczęściowego cyklu. Co interesujące, we wszystkich utworach część finałowa poprzedzona jest rozbudowaną, wirtuozowską kadencją solową.

³ *Six Duos pour deux Violons dédiés a Son Excellence Monsieur le Comte Michel Przezdziecki, Staroste de Pinsk. Composés par B. Bohdanowicz. Oeuvre I, L'imprimerie de Jean Thomas noble de Trattner, Wien 1777.*

Ze stolicą Monarchii Habsburskiej związany był również Jan Baptysta Kleczyński, który działał tam między innymi jako skrzypek i kompozytor. Wśród jego utworów kameralnych na zespoły instrumentów smyczkowych znajdują się trzy cykle duetów na dwoje skrzypiec bądź na skrzypce i altówkę⁴ oraz cykl triów smyczkowych na skrzypce, altówkę i wiolonczelę⁵. Tria zbudowane są z trzech części: część pierwszą tworzy forma sonatowa, część druga to wariacje lub forma ABA, zaś ostatnia ukształtowana jest w formie ronda lub wariacji. Oprócz wymienionych powyżej utworów Kleczyński jest również autorem szeregu cyklów wariacyjnych na dwoje skrzypiec oraz na skrzypce i altówkę, w tym opartych na popularnych piosenkach ludowych: *O mein lieber Augustin* i *Freut euch des Lebens*⁶. We wszystkich utworach kameralnych na zespoły smyczkowe, a w szczególności we wspomnianych wariacjach, partia pierwszych skrzypiec ma charakter wirtuozowski. Jak pisze Barbara Chmara-Żaczekiewicz, wysoki stopień trudności tego głosu najpewniej odzwierciedlał mistrzostwo wykonawcze Kleczyńskiego, a wspomniane utwory kompozytor tworzył z myślą o swojej działalności koncertowej⁷.

Autorem duetów i triów smyczkowych był również Feliks Janiewicz – kolejny kompozytor, który poza początkowym okresem działalności na dworze królewskim w Warszawie większą życia spędził poza granicami kraju. W 1794 roku osiadł na stałe w Anglii, gdzie cieszył się ogromną popularnością i uznaniem nie tylko jako kompozytor, ale przede wszystkim jako wirtuoz gry na skrzypcach. W jego dorobku kompozytorskim dominuje muzyka skrzypcowa, pisana na własny użytek, stąd też, podobnie jak u Kleczyńskiego, partia pierwszych skrzypiec charakter w jego utworach ma charakter wirtuozowski. Oprócz koncertów skrzypcowych na jego dorobek kompozytorski składają się utwory kameralne pochodzące z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku i początku kolejnego stulecia. Janiewicz jest autorem sześciu triów na dwoje skrzypiec i wiolonczelę dedykowanych Giovanniemu Viottiemu⁸ oraz sześciu *Divertimenti* na dwoje

⁴ *Tre duetti per due violini* op. 1, *Tre duetti per due violini* op. 2, „Musikalisches Magazin Leopold Koželuch”, Wien 1793, *Trois duos pour deux violons* op. 8, Steiner, Wien 1808.

⁵ *Trois trios pour violon, viola et violoncelle* op. 4, Jean André, Offenbach 1798.

⁶ *Concert-Variations sur l'air „Freut euch des Lebens” B-dur* op. 5, „Musikalisches Magazin Leopold Koželuch”, Wien 1798 ; *12 variations sur l'air „O mein lieber Augustin”*, „Musikalisches Magazin Leopold Koželuch”, Wien 1798.

⁷ Barbara Chmara-Żaczekiewicz, *Jan Baptysta Kleczyński*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna klł, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 100.

⁸ *Three trios for two violins & wyd. Imbault Paris, ok. 1800, Clementi & Co London, ok. 1802.* Współczesne wydanie: PWM Kraków w serii *Źródła do historii muzyki polskiej*, zeszyt XVIII, red. Jacek Berwaldt, Kraków 1969.

skrzypiec opartych na popularnych melodiach angielskich⁹. Tria, zarówno w zakresie formy jak i faktury, przejawiają związki z gatunkiem koncertu skrzypcowego. Podobnie jak koncert solowy składają się one z trzech części o układzie: szybka – wolna – szybka, a partia pierwszych skrzypiec pełni funkcję instrumentu solowego, podczas gdy pozostałe głosy stanowią akompaniament. Wyeksponowana partia pierwszych skrzypiec w tych utworach prowadzi w rezultacie do zaniku pierwiastka kameralnego na rzecz koncertowego, o czym wspomina Jacek Berwaldt, który porównując muzykę kameralną Janiewicza i Kleczyńskiego, stwierdza, że „tria Kleczyńskiego mają [...] walor autentycznej muzyki kameralnej, a kameralne utwory Janiewicza [...] stają się utworami par excellence koncertowymi”¹⁰. Z kolei w *Divertimenti* na dwoje skrzypiec podział na głos wirtuozowski i akompaniujący nie jest tak wyraźny, dzięki naprzemiennemu umieszczeniu odcinków o charakterze melodycznym w obydwu głosach. Jest to szczególnie widoczne w duetach opartych na melodii *Little Peggy's Love* i *The Caledonian Beauty*.

W swoich utworach kameralnych Janiewicz często sięgał po cytaty i stylizacje. Zarówno w triach jak i w duetach nie brakuje odniesień do polskiego folkloru – rytmika mazurkowa zastosowana jest w *Triu E-dur* nr 3, a polonezowa (*alla polacca*) w *Triu C-dur* nr 1 i A-dur nr 2. Janiewicz wykorzystywał również melodie żydowskie w drugiej części *Tria e-moll* nr 5 i włoskie w dwóch pierwszych *Divertimenti*. Ponadto w jednym z triów kompozytor opracował melodię arii *Rendi il sereno al ciglio* z opery *Sosarme, re di Media* Georga Friedricha Händla.

Warto też wspomnieć o duetach skrzypcowych kompozytorów związanych z Wielkopolską – Franciszka Ścigalskiego (1782–1846) i Zygmunta Grossmana (1786–1850). Trzyczęściowy cykl duetów Grossmana został odnaleziony w zbiorach muzycznych po parafialnej kapeli grodziskiej przez Tadeusza Strumiłłę i Zygmunta Szweykowskiego¹¹. Utwory te utrzymane są w stylistyce wczesnoklasycznej, na co wskazuje zarówno niewielki stopień rozwinięcia formy sonatowej w częściach pierwszych zachowanych utworów, przejawiający się w braku kontrastu między tematami w ekspozycji oraz małym udziale pracy motywicznej w przetworzeniu, jak

⁹ *Six Divertiments for Two Violins in which Are Introduced the Following Favorite Airs & c.: Mamma mia, Ame [sic!] tutte le belle, Little Peggy's love, The Caledonian beauty, The River Dee, A German Waltz Composed and Respectfully Inscribed to Edward Dickson Esq. by F. Janiewicz, Clementi & Co, London 1805*. Współczesne wydanie: PWM Kraków w serii *Florilegium Musicae Antiquae*, red. Tadeusz Ochlewski, Kraków 1960.

¹⁰ Jacek Berwaldt, *Twórczość Feliksa Janiewicza*, „Muzyka” 1967 nr 1, s. 51.

¹¹ Zob.: Karol Mrowiec, *Duety na dwoje skrzypiec Z. S. Grossmanna*, w: *Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, Kraków 1967, s. 337-349.

i prosta faktura – w głosie akompaniującym przeważają figury basu Albertiego. Partia pierwszych skrzypiec pełni rolę głosu melodycznego.

Wraz z nadejściem XIX wieku popularność duetów i triów smyczkowych radykalnie zmalała. Poza duetami w stylu brillant Augusta Duranowskiego (1770–1834) i Joachima Kaczkowskiego (1789–1829), utwory na ten typ obsady komponowano przeważnie w celach pedagogicznych – należy do nich między innymi szereg utworów kameralnych Władysława Rzepki, w tym tria skrzypcowe, będące opracowaniami popularnych pieśni i melodii ludowych¹². Spadek zainteresowania dotychczas podejmowanymi gatunkami postępował równolegle z wzmożeniem popularności gatunku kwartetu smyczkowego.

2.1.2. Kwartety smyczkowe w twórczości Józefa Elsnera, Karola Kurpińskiego i im współczesnych

Podobnie jak w Rosji i krajach skandynawskich, w twórczości rodzimych kompozytorów kwartet smyczkowy pojawił się z ponad trzydziestoletnim opóźnieniem w stosunku do Włoch i obszaru niemieckojęzycznego. To przesunięcie czasowe nie jest jednak równoznaczne z opóźnieniem stylistycznym – pierwsze kwartety powstałe w ostatnim dziesięcioleciu XVIII i na początku XIX wieku prezentowały w pełni ustabilizowany model kwartetu wiedeńskiego.

Pierwszy etap rozwoju gatunku kwartetu smyczkowego na ziemiach polskich przypada na lata 1796–1830. Okres ten, nazywany dawniej sentymentalizmem¹³, jest czasem stabilizacji stylu klasycznego i zwiastunów prądów romantycznych¹⁴. W grupie kompozytorów piszących w tym czasie muzykę kameralną, a w szczególności kwartety smyczkowe, znajdują się Józef Elsner, August Duranowski, Janusz Iliński, Joachim Kaczkowski, Franciszek Lessel i Karol Lipiński. Szczególnie ważne znaczenie dla rozwoju gatunku kwartetu mają zwłaszcza Elsner i Lessel – w ich dorobku muzyka kameralna była jedną z głównych dziedzin twórczości kompozytorskiej. Z kolei w przypadku Duranowskiego, Kaczkowskiego i Lipińskiego – kompozytorów i wirtuozów gry na skrzypcach – stylistyka twórczości kwartetowej jest nierozzerwalnie związana z ich aktywnością

¹² Władysław Rzepko, *Trios pour trois violon*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1912.

¹³ Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956, s. 85.

¹⁴ Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 20.

koncertową. Kompozycje na kwartet smyczkowy w ich dorobku przybierają charakter rozrywkowy, wynikający z zastosowania popularnych melodii, rytmiki tanecznej i popisowej partii pierwszych skrzypiec.

Autorem pierwszych, zachowanych do dziś kwartetów smyczkowych jest Józef Elsner (1769–1854). Oprócz przypisywanych mu jedenastu kwartetów w twórczości kameralnej Elsnera znajdują się także duety i tria smyczkowe, tria i kwartety fortepianowe oraz septet na flet, klarnet, skrzypce, altówkę, wiolonczelę, kontrabas i fortepian. Z czasów młodości pochodzą duety skrzypcowe powstałe około lat 1783–1784 oraz dwa tria na dwoje skrzypiec i wiolonczelę z około 1786 roku. Zostały one skomponowane w czasie dziewięcioletniego pobytu młodego artysty we Wrocławiu, gdzie uczęszczał m.in. do gimnazjum Św. Macieja, a później na uniwersytet, jednocześnie udzielając lekcji muzyki i muzykując w domach wrocławskich mieszczan. To właśnie owo muzykowanie, jak sugeruje Alina Nowak-Romanowicz, mogło zainspirować Elsnera do tworzenia muzyki kameralnej. Szczególne znaczenie w tym zakresie należy przypisać koncertom odbywającym się w domu pastora Johanna Timotheusa Hermesa – doktora filozofii i teologii, znanego pastora, pisarza i poety. Elsner regularnie brał udział w wieczorach muzycznych, o czym można dowiedzieć się z *Sumariusza moich utworów muzycznych*:

Grywałem w nich na przemian pierwsze i drugie skrzypce lub alto. Prócz pana Enderle wiolonczelisty zapraszał zwykle p. pastor i studentów do siebie. Za każdym razem jedna z córek grywała na fortepianie kwarteta i tria Mozarta, której towarzyszyć musieliśmy z użyciem sordyn, by instrumentu głównego nie zagłuszyć. [...] Muzyka podobna odbywała się niemal zawsze raz w tygodniu, był bowiem [Hermes] wielkim miłośnikiem i znawcą, a szczególnym przyjacielem pana Ditters von Dittersdorf, który dla niego, raczej zachęcony przez niego, napisał był owe trzy kwartety [...].¹⁵

Jednak gatunkiem kwartetu Elsner zainteresował się dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kilka lat po wyjeździe z Wrocławia. Jak wynika z *Sumariusza*, pierwszy cykl kwartetów powstał w Brnie tuż po powrocie Elsnera z Wiednia,

¹⁵ Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, Kraków 1957, s. 70.

w którym przebywał w latach 1789–1791 w celu pogłębienia studiów muzycznych¹⁶. Na temat wspomnianych powyżej utworów wiadomo niewiele, poza informacją, że zostały one przekazane przez kompozytora Antoniemu Bundesmannowi, przyjacielowi jeszcze z czasów wrocławskich, któremu Elsner zawdzięczał pomoc finansową podczas studiów w Wiedniu¹⁷.

Większość muzyki kameralnej w dorobku Elsnera pochodzi z czasu pobytu we Lwowie w latach 1792-1799, gdzie kompozytor początkowo sprawował stanowisko kapelmistrza teatru, a od 1796 roku udzielał prywatnych lekcji muzyki i działał w założonej przez siebie Akademii Muzycznej, pełniącej funkcję „resursy towarzysko-koncertowej”¹⁸. Podczas pobytu we Lwowie Elsner był również stałym gościem w domach, w których odbywały się wieczory muzyczne, m.in. cotygodniowe wieczory kwartetowe w domu Szymonowiczów¹⁹. Prawdopodobne jest więc, że utwory kameralne z tego okresu tworzone były na potrzeby koncertów w zaprzyjaźnionych salonach oraz koncertów muzycznych organizowanych przez Elsnera w Akademii.

W okresie lwowskim powstały m.in.: kwintet smyczkowy, *Kwartet fortepianowy B-dur*, trzy tria fortepianowe na tematy z opery *Krakowiacy i górale* Jana Stefaniego oraz *Trio fortepianowe B-dur*, wydane w 1798 roku u Johanna Traega w Wiedniu. W tym samym roku u Traega ukazały się również *Trois quatuors du meilleur goût polonois* op. 1 (F-dur, a-moll, D-dur) – trzy kwartety smyczkowe „w rodzaju polonezów”, jak określił je Elsner w *Sumariuszu*²⁰. Określenie „*du meilleur goût polonois*”²¹ – „w najlepszym polskim stylu” odnosi się jednak nie tylko rytmiki polonezowej, lecz również do innych elementów związanych z polskim folklorem, np. wykorzystania cytatów popularnych pieśni ludowych.

Drugi cykl kwartetów op. 8, również pochodzący z okresu lwowskiego, został wydany z dedykacją dla Antoniego Bundesmanna w 1806 roku u Jeana André

¹⁶ Ibidem, s. 58.

¹⁷ Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 34.

¹⁸ Józef Elsner, op. cit., s. 101.

¹⁹ Ibidem, s. 57.

²⁰ Ibidem, s. 58.

²¹ Uznawana współcześnie za błędną, pisownia „polonois”, „polonoise” (zamiast „polonais”, „polonaise”) była często spotykana w XVIII i XIX wieku, o czym świadczą liczne wydania nutowe, słowniki i leksykony. Por. *Polonoise*, w: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, t. 2, red. Johann Georg Sulzer, Leipzig 1775, s. 446; Heinrich Christoph Koch, *Polonoise*, w: *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1807, s. 1158; H. W. Pilkington, *Polonoise*, w: *A Musical Dictionary: Comprising the Etymology and Different Meanings of All the Terms that Most Frequently Occur in Modern Composition*, Boston 1812, s. 58

w Offenbachu nad Menem. Podobnie jak w przypadku pierwszego opusu na cykl składają się trzy kwartety (C-dur, Es-dur, d-moll). Ponadto, jak wynika z informacji zawartych w *Sumariuszu*, Elsner skomponował również kwartet na dwoje skrzypiec i dwie altówki (wysłany do oficyny Jeana André, jednak nigdy niewydany) i *Kwartet B-dur*, który kompozytor przekazał Karolowi Luge, założycielowi Quartett Gesellschaft zu Breslau²². Obie kompozycje nie zachowały się do dzisiejszych czasów.

Równie obficie w zakresie muzyki kameralnej przedstawia się spuścizna kompozytorska Franciszka Lessla (1780–1838). Większość jego utworów instrumentalnych pochodzi z pierwszego okresu aktywności kompozytorskiej, trwającego do około 1815 roku i obejmującego czas trzyletnich studiów u Józefa Haydna w Wiedniu oraz pierwsze lata po powrocie do kraju w 1809 roku. W tym czasie Lessel prowadził również działalność koncertową, występując jako pianista i dyrygent w Łąncucie, Krakowie i Warszawie²³.

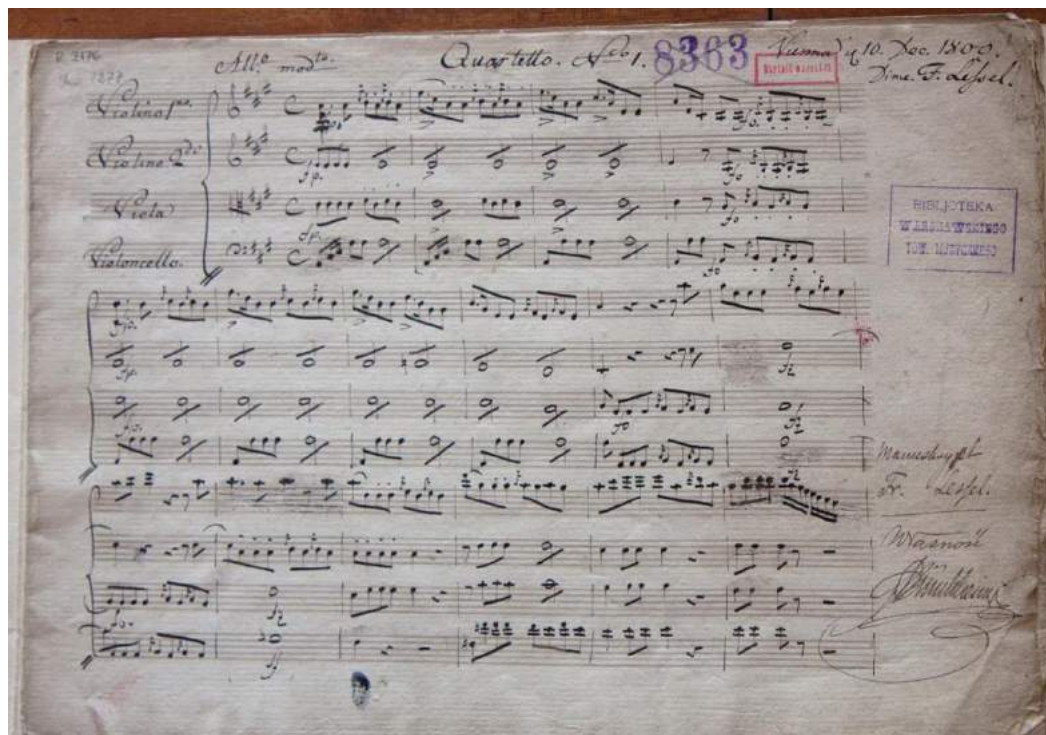
Jego twórczość kameralna charakteryzuje się różnorodnością gatunków i obsad. Lessel pisał utwory z udziałem instrumentów dętych (partity na instrumenty dęte, trio na dwa klarnety i fagot, duety fletowe, *Kwartet fletowy* op. 3), fortepianu (*Trio E-dur* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, *Kwintet fortepianowy f-moll*, *Fantaisie caracteristique* op. 31 na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę) i na instrumenty smyczkowe. Jest autorem co najmniej dziewięciu kwartetów smyczkowych²⁴. Niestety, duża część jego dorobku z zakresu muzyki kameralnej, w tym kwartetowej, znana jest jedynie ze źródeł biograficznych. Przez długi czas sądzono, że poza – zachowanymi w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego – pierwszą częścią *I Kwartetu A-dur* z 1800 roku oraz głosem altówki *VI Kwartetu D-dur*, pozostałe kwartety zaginęły. Jednak w 1996 roku w zbiorach Bibliothèque Nationale w Paryżu Ewa Talma-Davaus odnalazła autograf

²² Ibidem, s. 57-58.

²³ Ze względu na typ komponowanej muzyki Zofia Chechlińska dzieli twórczość Lessla na dwa okresy: I – do 1815 r., obejmujący okres studiów muzycznych w Wiedniu (1799–1809) oraz pierwsze lata działalności w Warszawie; II – po ok. 1815 roku, kiedy Lessel podejmował prace o charakterze niemuzycznym, pełniąc funkcję zarządcy dóbr. W drugim okresie komponował przede wszystkim muzykę wokально-instrumentalną i sporadycznie kameralną. Zob: Zofia Chechlińska, *Lessel Franciszek*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna kłł, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 334.

²⁴ Według Aliny Nowak-Romanowicz w dorobku Lessla znajduje się jedenaście kwartetów. Autorka nie powołuje się na żadne źródła, które potwierdzałyby tę liczbę. Zob. Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750-1830...*, s. 70.

VIII Kwartetu B-dur z 1826 roku²⁵. Niedawno odkryto także jednoczęściową *Fantazję na kwartet smyczkowy C-dur* o swobodnej budowie formalnej z dwutematową fugą wieńczącą całe dzieło²⁶.



Ilustracja 1. Franciszek Lessel, *Quartetto no 1*, pierwsza strona rękopisu, autograf (WTM R.2176)

O twórczości kwartetowej Janusza Stanisława Ilińskiego (1795–1860), ucznia Antonia Salieriego, wiadomo niewiele. Skromne informacje na jej temat pochodzą z artykułu poświęconemu sylwetce kompozytora, zamieszczonego w „Ruchu Muzycznym” z 1861 roku²⁷. Stąd wiadomo, że Iliński był autorem ośmiu kwartetów smyczkowych, które zostały wydane w Petersburgu, zaś cztery z wymienionych kwartetów napisane zostały „w stylu fugowym”²⁸.

W przypadku Karola Kurpińskiego (1785–1857) muzyka instrumentalna pozostawała na marginesie zainteresowań kompozytorskich – zdecydowaną większość jego dorobku stanowi muzyka wokально-instrumentalna. Wynikało to

²⁵ Szczegółowe losy rękopisu por.: Ewa Talma-Davous, *VIII Kwartet Lessla odnaleziony!*, „Ruch Muzyczny” 1996 nr 2, s. 34–37.

²⁶ Dokładna data powstania *Fantazji* jest nieznana, najprawdopodobniej została ona napisana przed 1813 rokiem – w tym czasie w wydawnictwie Breitkopfa i Härtla ukazała się jako op. 11 fortepianowa wersja (na cztery ręce) ostatniej części utworu – dwutematowej fugi.

²⁷ *Iliński Janusz*, w: „Ruch Muzyczny” 1861 nr 2, s. 22–26.

²⁸ *Ibidem*, s. 24.

z przejęcia przez Kurpińskiego oświeceniowych idei o prymacie muzyki wokalne nad instrumentalną, czemu dał wyraz w opublikowanym w „Tygodniku Muzycznym” artykule *O ekspresji muzycznej i naśladowaniu*, pisząc: „O czym się śpiewa to też się wpaja. [...] Sonata zaś lub koncert na fortepian czy może to zdziałać?”²⁹. Stąd też w jego twórczości znajduje się łącznie jedynie pięć kompozycji na zespoły kameralne, w tym trzy z udziałem instrumentów dętych: m.in. *Paysage Musical* op. 18 na róg i fagot i *Nokturn* op. 16 na róg, fagot i altówkę. Jedyną kompozycją na kwartet smyczkowy w jego twórczości jest *Fantazja C-dur* (*Fantaisie en Quatuor*) z około 1823 roku. Utwór ten został wydany w Lipsku tego samego roku w transkrypcji na fortepian jako *Fantazja* op. 10 (F-dur). *Fantazja* w oryginalnej postaci została opublikowana w 1986 roku na podstawie zachowanego w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym rękopisu. Podobnie jak w przypadku *Fantazji C-dur* Lessla jest to jednocześnie utwór o swobodnej budowie odcinkowej. Szczególną uwagę zwraca pokrewieństwo motywiczne między kolejnymi częściami oraz duża rola faktury polifonicznej – podobnie jak w *Fantazji* Lessla jedną z części jest fuga.

Gatunek fantazji, który cieszył się w pierwszych dekadach XIX sporym powodzeniem, nie tylko w muzyce kameralnej, stał się przedmiotem badań Haliny Goldberg w pracy *Music in Chopin's Warsaw*³⁰. Na podstawie analiz fantazji powstałych w latach dwudziestych na ziemiach polskich autorka wydzieliła dwa typy tego gatunku. Do pierwszego z nich należą utwory określane często jako „potpourri”, cieszące się popularnością wśród kompozytorów-wirtuozów w pierwszych dekadach XIX wieku. Drugi rodzaj to, według Goldberg, odmiana charakterystyczna dla polskiej twórczości, reprezentowana przez kompozycje w typie osiemnastowiecznej fantazji, cechującej się epizodyczną, swobodną budową, do których włączane były elementy tańców polskich – poloneza, krakowiaka, mazura – oraz popularne melodie, często o zabarwieniu patriotycznym. Przykładem tego typu utworu jest wspomniana już *Fantaisie en Quatuor* Kurpińskiego.

Fantazję na kwartet smyczkowy, łączącą w sobie cechy obydwu typów wymienionych przez Goldberg, można znaleźć w twórczości Augusta

²⁹ Karol Kurpiński, *O ekspresji muzycznej i naśladowaniu*, „Tygodnik Muzyczny” 1821 nr 1; za: Tadeusz Przybylski, *Twórczość kameralna Karola Kurpińskiego*, w: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1980 nr 19, s. 83.

³⁰ Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford 2008, s. 87 i n.

Duranowskiego (1770–1834)³¹.Utwór ten ukazał się w 1813 roku u Hofmeistra w Lipsku pod tytułem *Fantasie suivie de 2 airs variés pour le violon avec accomp. d'un second violon, alto et violoncelle* op. 11. Kompozycja rozpoczyna się obszernym wstępem zatytułowanym *Potpourri Andante*, po którym następuje szereg wariacji opartych na trzech tematach: *Tempo di Polonoise* wykorzystujące melodię *Poloneza Kościuszki*, *Crakowiak* [sic!] składający się z siedmiu wariacji zwieńczonych kadencją i *Mazur*, po którym następuje kolejne sześć odcinków wariacyjnych wraz z kodą. Podobnie jak w innych utworach skrzypcowych Duranowskiego, w *Fantazji* partia pierwszych skrzypiec przybiera wirtuozowski charakter, na co zwraca uwagę autor recenzji utworu w jednym z weimarskich czasopism kulturalnych – „Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst”: „wirtuozom skrzypiec dzieło to zapowiada interesującą rozrywkę, a tym, którzy dążą do biegłości w wykonawstwie, piękne ćwiczenie”³². W jego dorobku kompozytorskim przeważa literatura na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry lub, w przypadku muzyki kameralnej, na skrzypce z akompaniamentem drugiego instrumentu smyczkowego. Powyższy dobór obsady związany był z aktywnością koncertową Duranowskiego. Kompozytor ten za życia cieszył się niesłychaną popularnością jako skrzypek, a jego kompozycje wydawano drukiem w oficynach w Lipsku, w Offenbach, Wiedniu i Paryżu.

Również Joachim Kaczkowski (1786(9?)–1829) zdobył powodzenie i rozgłos raczej jako wirtuoz skrzypiec niż kompozytor. Większość jego utworów kameralnych ukazała się drukiem w oficynie wydawniczej Breitkopfa i Härtla w Lipsku, a także w Offenbach i Berlinie. W twórczości Kaczkowskiego dominuje kameralistyka – przede wszystkim duety skrzypcowe i utwory na kwartet smyczkowy. Większość utworów przeznaczonych na kwartet smyczkowy to cykle wariacji, określane przez kompozytora jako *air varié* bądź *thème varié*:

- *Dix variations pour le violon avec accompagnement de Violon, Alto et Basse* op. 1 (wyd. André, ok. 1810);
- *Six variations pour le violon avec accompagnement d'un second violon et violoncelle* op. 4 (wyd. André, ok. 1810);

³¹ Twórczość tego kompozytora, dotąd jedynie wzmiankowaną w piśmiennictwie muzykologicznym, po raz pierwszy omówił szerzej Krzysztof Rottermund na łamach „Ruchu Muzycznego”. Zob. Krzysztof Rottermund, *August Fryderyk Duranowski i jego nowo odnalezione utwory*, „Ruch Muzyczny” 2002 nr 11, s. 28-30; idem, *O Duranowskim i jego utworach ciąg dalszy*, „Ruch Muzyczny” 2004 nr 17, s. 35–36.

³² Za: Krzysztof Rottermund, *O Duranowskim i jego utworach ciąg dalszy...*, s. 36.

- *Neuf Variations pour le violon avec accomp. d'un second violon alto et violoncelle* op.6 (wyd. Breitkopf i Härtel, ok. 1812);
- *Thème varié* op. 7 (wyd. Breitkopf i Härtel, ok. 1812);
- *Air varié* op. 18 (wyd. Steiner, ok. 1818, Haslinger, ok. 1830);
- *Air varié* op. 19, dedykowane ojcu żony, Marcinowi Smarzowskiemu (wyd. Steiner, ok. 1820, Haslinger, ok. 1830);
- *Troisième Air Varié pour Violon principal avec Accompagnement de Second Violon, Alto et Violoncelle ou de Pianoforte* op. 22
- *Souvenir d'Hermanowice, Quatrième air varié* op. 22. (wyd. Hofmeister, ok. 1824); tytułowe Hermanowice to nazwa miejscowości rodzinnej żony kompozytora – Anny Galle, której Kaczkowski zadedykował ten utwór³³.

Kaczkowski jest też autorem dwóch cykli polonezów na kwartet smyczkowy: *Quatre polonaises mélancoliques* op. 2 oraz *Six Polonaises* op. 5. Również w tych kompozycjach głos pierwszych skrzypiec ma charakter popisowy.

Utwory na zespoły kameralne Kaczkowskiego, podobnie jak Duranowskiego, pisane były w celu wzbogacenia własnego repertuaru koncertowego w kompozycje, w których kompozytorzy-wirtuozi mogli zaprezentować swoje możliwości i umiejętności techniczne. Głosy towarzyszące partii pierwszych skrzypiec stanowiły jedynie tło dla popisu prymariusza. Analizując ich stopień trudności Igor Belza słusznie zauważył, iż „były one [...], przeznaczone dla powszechnego muzykowania, są bowiem dostępne dla sił amatorskich przy udziale doświadczonego skrzypka-solisty”³⁴.

Na ten sam aspekt zwraca uwagę Włodzimierz Poźniak, omawiając twórczość kameralną Karola Lipińskiego (1790–1861). Według badacza z tego powodu dorobek kwartetowy Lipińskiego znajduje się na pograniczu muzyki kameralnej i koncertowej. Kompozycje w tym typie cieszyły się powodzeniem w pierwszych dekadach XIX wieku i wiążą się z popularnym wówczas stylem *brillant*. Jak pisze Poźniak, „pisali je głównie wirtuozi, którzy pragnęli wykonywać swoje własne kompozycje także wtedy, gdy nie mieli do dyspozycji orkiestry,

³³ Franciszka Sawicka, *Joachim (Józef?) Kaczkowski, kompozytor, skrzypek pierwszej połowy XIX wieku*, „Muzyka” 1963 nr 1-2, s. 107.

³⁴ Igor Belza, *Między Oświeceniem a Romantyzmem*, Kraków 1961, s. 274.

a akompaniament samego fortepianu wydawał im się za ubogi”³⁵. Utwory na kwartet smyczkowy Lipińskiego zaliczane są do dzieł kameralnych ze względu na obsadę, lecz w rzeczywistości można je uznać za rodzaj koncertu na skrzypce z towarzyszeniem drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli. Lipiński jest autorem trzech dzieł na kwartet smyczkowy:

- *Trois polonoises pour le violon avec accomp. d'un second violon, alto et violoncelle* op. 9 (wyd. Breitkopf i Härtel 1823 ; Mediolan, ok. 1828);
- *Siciliano varié pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et basso* op. 2 (wyd. Peters ok. 1817);
- *Variation per il Violino principale coll' accomp. di violon II, alto et basso* op. 4 (wyd. Peters, ok. 1821).

Już w ich tytułach zawarta jest informacja o funkcji poszczególnych głosów – utwory te napisane zostały na skrzypce z akompaniamentem drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli³⁶. Ten nierówny status poszczególnych partii w ramach obsady kwartetowej skłonił jednego z badaczy twórczości Lipińskiego do stwierdzenia, że prawdziwie „kameralnymi” utworami tego kompozytora są jedynie tria smyczkowe: *Trio g-moll* op. 8 i *Trio A-dur* op. 12.

2.1.3. Kwartety smyczkowe w twórczości absolwentów Szkoły Głównej Muzyki

Począwszy od lat dwudziestych XIX wieku zainteresowanie muzyką kameralną, a w szczególności kwartetem, wzrosło. Odzwierciedliło się to zarówno tylko w twórczości kompozytorskiej, jak również w życiu koncertowym tego czasu. Nowe pokolenie kompozytorskie, aktywne w latach 1820–1840, składało się w dużej mierze z absolwentów warszawskich szkół muzycznych – Instytutu Muzyki i Deklamacji, działającego w latach 1821–1826, który następnie z inicjatywy Józefa Elsnera przekształcono w Szkołę Główną Muzyki (1826–1831). Rektorem Szkoły, a zarazem profesorem kompozycji, był Elsner. W gronie jego uczniów znajduje się wielu autorów kompozycji na kwartet smyczkowy: Józef Nowakowski (1800–1865), Józef Stefani (1800–1876), Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867), Antoni Orłowski

³⁵ Włodzimierz Poźniak, op.cit., s. 468.

³⁶ Józef Powroźniak, *Karol Lipiński*, Kraków 1970, s. 217; Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 468.

(1811–1861) i Józef Krogulski (1815–1842). Wspomniani kompozytorzy współtworzyli tzw. szkołę Elsnera, która silnie wpływała na polską kulturę muzyczną aż do lat 60. XIX wieku³⁷. Oprócz nich w tym samym czasie tworzyli kompozytorzy pochodzący z Krakowa – Karol Kątski (1815–1867), Antoni Kątski (1817–1899) i Wincenty Studziński (1815–1854).

W dorobku kompozytorskim większości z wspomnianych powyżej twórców znajdują się pojedyncze kompozycje na kwartet smyczkowy, jak w przypadku Józefa Nowakowskiego. Kompozytor ten studiował kompozycję u Elsnera w latach 1821–1826. Pozostawił po sobie przede wszystkim kompozycje wokalne oraz fortepianowe. Wśród utworów kameralnych znajdują się dwa kwintety fortepianowe, trio fortepianowe, duet na skrzypce i fortepian, a także kwartet smyczkowy, obecnie zaginiony. Kolejny kwartet, znany tylko z opisu, jest autorstwa Wojciecha Sowińskiego (1805–1880). Z kolei w dorobku Józefa Stefaniego, podobnie jak w przypadku Nowakowskiego, dominuje twórczość wokально-instrumentalna. Jedyny kwartet smyczkowy, pochodzący z czasów studiów u Elsnera, zachował się w postaci autografu w bibliotece WTM.

Kolejnym wychowankiem Szkoły Głównej Muzyki był Antoni Orłowski. Działal poza granicami kraju, początkowo w Paryżu (od 1830 roku), gdzie był muzykiem w orkiestrze Opéra-Comique oraz w teatrze Odéon. Na stałe osiadł w Rouen – pełnił tam funkcję dyrektora orkiestry Théâtre des Arts. O jego dwóch kwartetach smyczkowych zachowały się jedynie wzmianki prasowe. Wiadomo, że jeden z nich, napisany w tonacji F-dur, powstał przed 1840 rokiem. Również Antoni Kątski prawdopodobnie był uczniem Szkoły Głównej Muzyki. Twórczość kameralna, na którą składają się dwie kompozycje – kwartet smyczkowy oraz trio fortepianowe – stanowi margines jego spuścizny kompozytorskiej, w której dominują utwory fortepianowe. Nieco obficie przedstawia się dorobek Karola Kątskiego, brata Antoniego. Jest on autorem co najmniej dwóch kwartetów smyczkowych wydanych w Paryżu w 1861 roku, a także *Trio fortepianowego* op. 30 z 1859 roku, *Kwintetu smyczkowego* op. 26 i *sektetu smyczkowego*.

³⁷ Określenie „szkoła Elsnera” wprowadził Andrzej Chodkowski w artykule *Tradycja i postęp w twórczości warszawskiego środowiska kompozytorskiego*. Oprócz wspomnianych kompozytorów wymienia również Tomasza Nideckiego, Augusta Freyera, Oskara Kolberga, Edwarda Łodwigowskiego, Adama Tarnowskiego. Zob. idem, *Tradycja i postęp w twórczości warszawskiego środowiska kompozytorskiego*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Kraków 1980, s. 183–192.



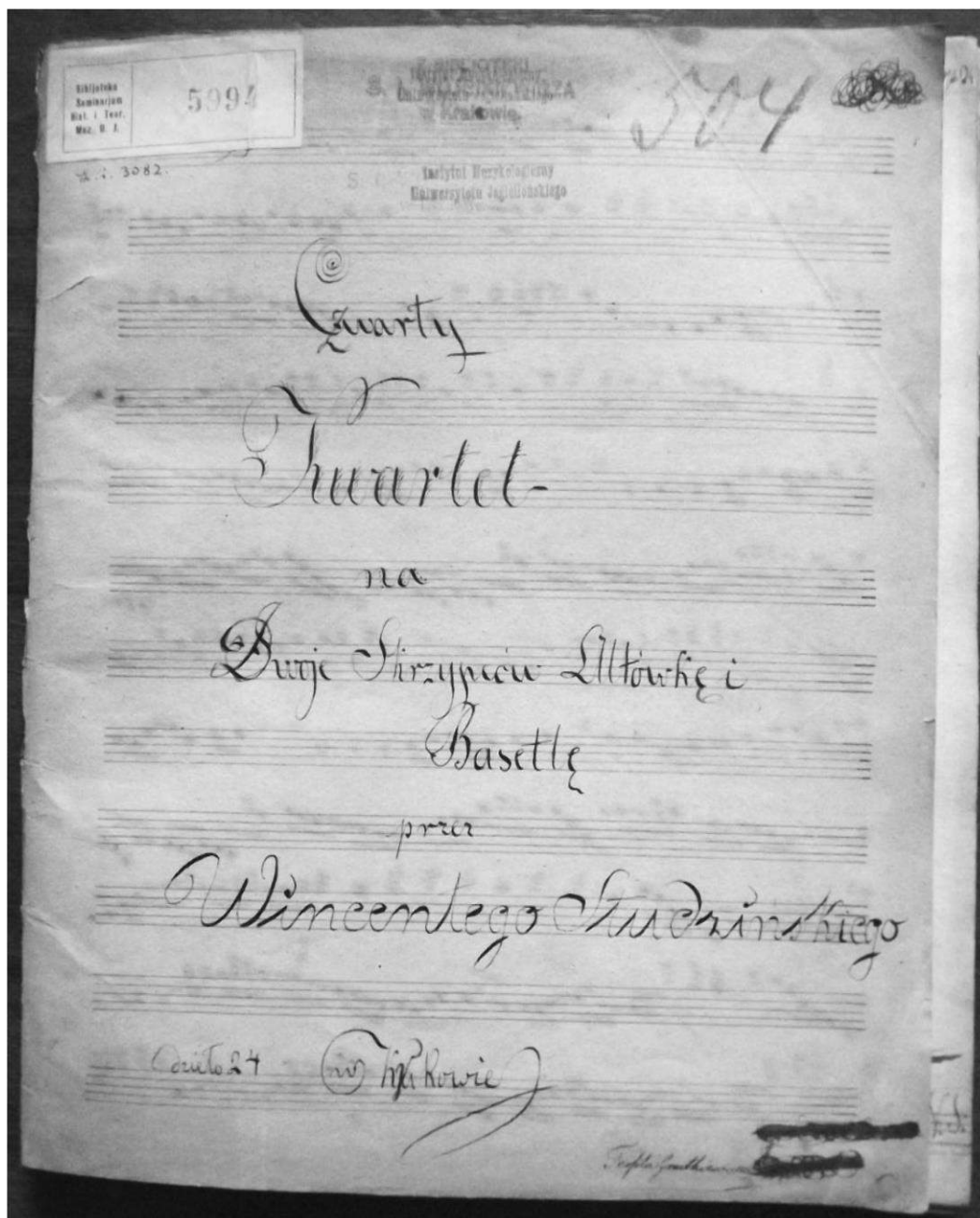
Ilustracja 2. Józef Krogulski, *Quartetto G-dur*, pierwsza strona rękopisu (BJ sygn. VIII 1)

Józef Krogulski, uczeń Kurpińskiego i Elsnera, po gatunki muzyki kameralnej sięgał sporadycznie. Twórczość kameralna Krogulskiego pochodzi z lat 1825–1836, a więc z czasów młodości, i w tym świetle przedstawia się, według Poźniaka, jako „przejaw dobrze zapowiadającego się, lecz dalekiego jeszcze od dojrzałości talentu”³⁸. Większość jego kompozycji kameralnych zachowała się w postaci rękopisów w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, m.in. *Oktet d-moll* op. 6 na fortepian, flet, klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas i *Kwartet fortepianowy D-dur*. Wśród nich znajduje się także *Quartetto G-dur* na kwartet smyczkowy – to czteroczęściowa kompozycja zwieńczona finałem wykorzystującym rytmikę krakowiaka³⁹.

W zbiorach Biblioteki Instytutu Muzykologii UJ zachował się pochodzący z 1845 roku *Kwartet smyczkowy E-dur* op. 28 Wincentego Studzińskiego, krakowskiego kompozytora i skrzypka. Jak sugeruje zapis na karcie tytułowej rękopisu, jest to jeden z co najmniej czterech kwartetów napisanych przez tego kompozytora. Utwór ten prezentuje klasyczną czteroczęściowość ze scherzem na drugim miejscu cyklu i utrzymany jest w osiemnastowiecznej stylistyce.

³⁸ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 475.

³⁹ Podobne rozwiązanie zastosował Krogulski w *Kwartecie fortepianowym D-dur*, wykorzystując rytmikę krakowiaka w finale tej kompozycji.



Ilustracja 3. Wincenty Studziński, IV Kwartet smyczkowy E-dur; karta tytułowa, autograf (Biblioteka Instytutu Muzykologii UJ, sygn. 5994)

Ignacy Feliks Dobrzyński jest jedynym kompozytorem z grupy wychowanków Elsnera, w którego twórczości muzyka kameralna nie stanowiła marginesu zainteresowań twórczych – Włodzimierz Poźniak nazywa go wręcz najwybitniejszym przedstawicielem polskiej kameralistyki pierwszej połowy XIX wieku⁴⁰. Dobrzyński stworzył pięć kompozycji na kwartet smyczkowy, dwa kwintety i trzy sekstety smyczkowe⁴¹. Ponadto w jego dorobku znajduje się szereg utworów kameralnych z udziałem fortepianu i instrumentów dętych.

Spośród pięciu kwartetów Dobrzyńskiego do dziś zachowały się cztery kompozycje: *I kwartet smyczkowy e-moll op. 7* (1827–1828), *II Kwartet smyczkowy d-moll op. 8* (1829), *Six harmonies sur le célèbre thème „God save the King”* i *Studium na temat oryginalny w dubeltowym kontrapunkcie w 8 postaciach op. 62* (1867). Autograf *III Kwartetu smyczkowego E-dur op. 13* (1829–1830) zaginął bezpowrotnie podczas II wojny światowej.

I Kwartet smyczkowy e-moll op. 7 powstał podczas studiów u Elsnera w Szkole Głównej Muzyki. W tym czteroczęściowym utworze część w tempie wolnym i scherzo zamienione są miejscami. Drugim zachowanym kwartetem jest *Kwartet d-moll op. 8*. Utwór ten również złożony jest z czterech części, a spośród nich szczególną uwagę zwraca część trzecia, zatytułowana *Minuetto alla Masovienne*. Główne motywy w tej części, według Poźniaka, kompozytor zaczerpnął z melodii ludową spod Służewa, która pojawiła się też w *Fantazji na tematy polskie op. 13* Fryderyka Chopina⁴².

W twórczości kameralnej Dobrzyńskiego zachował się także kwartet o tytule *Studium na temat oryginalne w dubeltowym kontrapunkcie w 8 postaciach op. 62*, powstały w 1867 roku – ostatnim roku życia kompozytora. Jak pisze Poźniak, „utwór stoi na miernym, szkolnym niemal poziomie i jest nieoczekiwaną pozycją w twórczości 60-letniego kompozytora. Temat wykorzystał autor jako cantus firmus

⁴⁰ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 471.

⁴¹ O pobudkach kompozytora do tworzenia utworów kameralnych pisał jego syn w biografii poświęconej ojcu: „Rodzaj kompozycji, tak zwanej pokojowej, rozniósł imię Dobrzyńskiego; oczekiwano ich z niecierpliwością w kółkach amatorów tego rodzaju muzyki i z upodobaniem je przyjmowano. Uniesiony pięknościami muzyki Haydna, Mozarta, Beethovena, podziwiał ich Trią, Kwintety, Kwintety, tonął w ich bogactwie, różnorodności, sile i wdzięku wyrażen; a przytem widział swobodę, z jaką formy stale określone, wypełniali, nie dając swego ducha zamknąć w zimne szranki. Wybrał ich za wzory i oddał się z zapalem rodzajowi, którzy tamci stworzyli, wykształcili, a do którego rozrostu sam także miał się znakomicie przyczynić”, Bronisław Dobrzyński, *Ignacy Dobrzyński w zakresie działalności dążącej do postępu w muzyce we współczesnej jemu epoce*, Warszawa 2007, s. 27.

⁴² Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 472.

wręcz prymitywnych – z punktu widzenia techniki kontrapunktycznej – wariacji”⁴³. Autograf tej kompozycji przechowywany jest, podobnie jak pozostałe zachowane kwartety, w bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Tam znajduje się również cykl pięciu wariacji na kwartet *Six Harmonies sur le célèbre thème „God save the King”* w tonacji Es-dur, który, według Poźniaka, mógł powstać „w czasach przedszkolnych” Dobrzyńskiego⁴⁴, na co wskazuje prymitywna technika zastosowana w utworze.

Z przełomu lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku pochodzą dwa młodzieńcze kwartety Stanisława Moniuszki (1818–1872) – *I Kwartet smyczkowy d-moll* (1839) dedykowany Józefowi Elsnerowi⁴⁵ i *II Kwartet smyczkowy F-dur* (przed 1840). Oprócz nich wśród utworów kameralnych Moniuszki znajdują się kwintet smyczkowy, *Polonez „Pan Chorąży”* na wiolonczelę i fortepian (1860) oraz *Salve Maria D-dur* na kwintet smyczkowy. Z artykułu Jana Karłowicza wynika także, że kompozytor *Halki* jest autorem jeszcze jednego kwartetu smyczkowego, napisanego podczas studiów kompozytorskich w Berlinie. Niewzmiankowany w innych źródłach utwór Moniuszko napisał tuż przed opuszczeniem stolicy Prus. Jak pisał Karłowicz, był to żart muzyczny:

Moniuszko napisał kwartet smyczkowy, uwydatniając w nim charaktery i temperamenta wykonywających. Pierwszy skrzypek był usposobienia żywego, drugi lubił dużo gadać i sprzeczać się, ateista mówił głośno i powoli, wiolonczelista sentymentalny był i marzący; otóż w partyi każdego starał się dwudziestoletni naówczas rodak nasz nutami i motywami odmalować wierny konterfekt każdego. Pierwszy skrzypek miał do grania żwawe i wesolutkie melodye i pasaże, drugi przerywał mu ciągle imitacjami w kontrapunkcie odwrotnym, trzeci wyciągał nuty głośne i przeciągłe, a czwarty raz wraz jęczał tęsknym śpiewem na wyższych pozycjach wiolonczeli. Zanim dograno kwartet do połowy, cała

⁴³ Ibidem, s. 473.

⁴⁴ Ibidem, s. 472.

⁴⁵ Dedykacja zapisana przez Moniuszkę na karcie tytułowej rękopisu brzmi: „Komuż najśluszej, jeżeli nie pierwszemu założycielowi muzyki naszej krajowej, należy [się] hołd każdego jej zwolennika? Gdy dziś ośmielam się złożyć Mu dowód najszczerzego Uwielbienia i Wdzięczności, nie na słaby twór poczynającego, lecz na moje uczucia chcę zwrócić uwagę. Niechże i to dziełko nie wartością swoją, lecz jego użytkiem cennem się stanie”.

kompania poznała się na figlu: śmiano się serdecznie z pomysłu kompozytora i cieszo się z udatnej jego charakterystyki⁴⁶.

Kwartety smyczkowe Moniuszki ukształtowane są w formie czteroczęściowych cykli ze scherzem w części trzeciej. Pod względem stylistycznym pozostają pod wpływem twórczości klasyków wiedeńskich, a w szczególności Haydna i Mozarta. Jak podkreślają dotychczasowi badacze zajmujący się muzyką instrumentalną Moniuszki – Zdzisław Jachimecki, Krzysztof Mazur i Włodzimierz Poźniak, dzieła te nie wnoszą nic oryginalnego do jego spuścizny kompozytorskiej⁴⁷. W obu utworach zwracają uwagę określenia o charakterze programowym: *Un ballo campestre e sue conseguenze* w finale *I Kwartetu* i *Bacchanale monacale* w scherzu z *II Kwartetu*. Element ilustracyjny w tych częściach przejawia się w nawiązaniach do polskiej muzyki ludowej.

Twórczość kwartetowa Moniuszki zamyka panoramę gatunku kwartetu smyczkowego pierwszej połowy XIX wieku. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte XIX wieku, z powodu sytuacji politycznej po Powstaniu Listopadowym, zapisały się w historii muzyki polskiej jako czas stagnacji w życiu muzycznym i upadku szkolnictwa, nie tylko muzycznego.

2.2. Twórczość kwartetowa w II połowie XIX wieku

Stopniowe zmiany w polityce caratu wobec Królestwa Polskiego w drugiej połowie lat pięćdziesiątych umożliwiły planowanie sukcesywnej rozbudowy sieci szkół, w tym prac nad ponownym założeniem szkoły kształcącej zawodowych muzyków. Zmiany te związane były z tzw. „odwilżą posewastopolską” – okresem w dziejach historii, który nastąpił po przegranej przez Rosję wojnie krymskiej, trwającej od 1853 do 1856 roku. Jednym z ich przejawów było złagodzenie represyjnej dotąd polityki, między innymi w szkolnictwie. Działaniami związanymi z powstaniem Instytutu Muzycznego zajął się specjalnie do tego powołany komitet

⁴⁶ Jan Karłowicz, *Rys żywota i twórczości Stanisława Moniuszki, studium przez Jana Karłowicza*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885 nr 66, s. 2.

⁴⁷ Zdzisław Jachimecki, *Stanisław Moniuszko*, Kraków 1961, s. 257; Krzysztof Mazur, *Muzyka instrumentalna w twórczości Stanisława Moniuszki*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, red. Zofia Chechlińska, t. 4, Warszawa 1981, s.134; Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 476.

założycielski, przy wsparciu wielu osób związanych ze środowiskiem muzycznym, m.in. Józefa Sikorskiego, twórcy powstałego w 1857 roku czasopisma „Ruch Muzyczny”.

Po kilku latach prac komitetu, któremu do 1857 roku przewodził Kurpiński, oraz dzięki wstawiennictwu Apolinarego Kątskiego zebrano potrzebne fundusze do uruchomienia szkoły w 1861 roku⁴⁸. Dla środowiska warszawskiego uruchomienie Instytutu miało olbrzymie znaczenie i zaważyło na życiu muzycznym stolicy w II połowie XIX wieku, stąd też rok 1861 uważany jest przez Andrzeja Chodkowskiego za symboliczny początek historii warszawskiej kultury muzycznej w drugiej połowie XIX wieku⁴⁹. Instytut Muzyczny gromadził wokół siebie najwybitniejszych ówczesnie kompozytorów i, jak pisze Jan Stęszewski, „stymulował życie muzyczne Warszawy”⁵⁰ poprzez organizowanie imprez koncertowych różnego typu: od popisów uczniowskich, tournées koncertowych najlepszych absolwentów, koncertów dobroczynnych, po wieczory kameralne, symfoniczne i chóralne⁵¹. Była to również, za wyjątkiem Szkoły Muzyki w Instytucie dla Ociemniałych i Szkoły Śpiewu przy Teatrze Wielkim (1835-1841), pierwsza od trzydziestu lat placówka kształcąca muzyków i kompozytorów w Królestwie Polskim.

Począwszy od lat sześćdziesiątych kompozytorzy coraz częściej kierowali swoją uwagę w stronę muzyki kameralnej i kwartetu smyczkowego. Większej popularności gatunków kameralnych w twórczości polskich twórców sprzyjał rozwój życia muzycznego w Królestwie Polskim, szczególnie w Warszawie – powstawały nowe instytucje muzyczne organizujące koncerty muzyki symfonicznej i kameralnej. Wielkie zasługi w tym zakresie miało zwłaszcza Warszawskie Towarzystwo Muzyczne założone w 1871 roku. Jego wszechstronna działalność, trwająca do dziś, obejmowała aktywność koncertową, pedagogiczną, wydawniczą i archiwalną. Jednym ze zwyczajów WTM było organizowanie wieczorów poświęconych muzyce

⁴⁸ Etap ten opisuje szczegółowo Magdalena Dziadek w rozdziale *Geneza Instytutu Muzycznego* w pracy *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje Wyższej Uczelni Muzycznej w Warszawie 1810–2010*, tom I: 1810–1944, Warszawa 2011, s. 74–90.

⁴⁹ Zob. Andrzej Chodkowski, *Tradycja i postęp w twórczości warszawskiego środowiska kompozytorskiego*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 185.

⁵⁰ Jan Stęszewski, *Uwagi o badaniu muzyki w Warszawie drugiej połowy XIX wieku*, w: *Kultura muzyczna Warszawy*, op. cit., s. 312.

⁵¹ Zob. Magdalena Dziadek, op. cit. s. 167–170, 183–185, 205–210, 237–241.

kameralnej, podczas których prezentowano najnowsze kompozycje rodzimych twórców jak i twórczość zagraniczną.

Poza nielicznymi wyjątkami większość kompozytorów tworzących kwartety smyczkowe w drugiej połowie XIX wieku związana była ze środowiskiem warszawskim i instytucjami muzycznymi działającymi w tym czasie w Warszawie, w szczególności z Instytutem Muzycznym. Ścisłe związki między pedagogami Instytutu a kompozytorami skłoniły Chodkowskiego do wyznaczenia kolejnych generacji kompozytorskich w oparciu o nazwiska pedagogów kompozycji uczących w Instytucie⁵². Wprawdzie w pierwszych latach działalności szkoły nie prowadzono osobnej klasy kompozycji, niemniej jednak uczono wówczas także harmonii i kontrapunktu, które miały charakter propedeutyczny w nauce kompozycji. Kontrapunktu i harmonii, a następnie kompozycji uczyli kolejno:

- 1) August Freyer (w latach 1861–1866)
- 2) Stanisław Moniuszko (w latach 1866–1872)
- 3) Władysław Żeleński (w latach 1872–1878)
- 4) Gustaw Roguski (w latach 1878–1888)
- 5) Zygmunt Noskowski (w latach 1888–1909)
- 6) Roman Statkowski (w latach 1909–1925)

Wraz z zatrudnieniem Władysława Żeleńskiego nauczanie teorii, do tej pory prowadzone na jednym poziomie, podzielono na dwa poziomy: niższy, obejmujący naukę tzw. harmonii niższej, i wyższy, w którego zakres wchodził kontrapunkt i harmonia wyższa. Kurs harmonii niższej obowiązywał wszystkich uczniów, a na jej program składały się zagadnienia związane z zasadami muzyki i harmonii w podstawowym zakresie. Kurs na poziomie wyższym przeznaczony był dla uczniów, którzy wykazywali talent i skłonności do komponowania.

Kolejnym przełomem stało się założenie w 1888 roku klasy kompozycji, nad którą kierownictwo objął Zygmunt Noskowski, równolegle ucząc instrumentacji i kontrapunktu. Do tej pory, czyli do momentu rozpoczęcia pracy przez Noskowskiego w Instytucie Muzycznym, studenci zwykle musieli uzupełniać braki w wykształceniu za granicą, m.in. u Friedricha Kiela, Carla Rungenhagena i Adolfa

⁵² Andrzej Chodkowski, op. cit., s. 184–185.

Marxa. Jak pisze Chodkowski, od momentu zatrudnienia Noskowskiego nie było to już konieczne, ale nie znaczyło, że zaprzestano wyjazdów do Berlina czy Wiednia⁵³.

Drugie pięćdziesięciolecie XIX wieku otwiera najstarsze pokolenie, uczniów Elsnera – m.in. Nowakowski, Dobrzyński i Stefani oraz uczniowie Augusta Freyera, który również był wychowankiem Elsnera. To właśnie ta grupa kompozytorów zapoczątkowała istnienie tzw. „szkoły warszawskiej”⁵⁴. Wśród uczniów Freyera znalazło się trzech kompozytorów posiadających w swym dorobku kwartety smyczkowe: Michał Hertz, Stanisław Moniuszko i Antoni Stolpe. Chodkowski łączy te dwie szkoły kompozytorskie w jedną dwupokoleniową. W działalności obu grup zawiera się pierwsza faza rozwoju twórczości kompozytorskiej w środowisku warszawskim drugiej połowy XIX wieku⁵⁵.

Kolejnym wykładowcą przedmiotów teoretycznych był Stanisław Moniuszko. Wśród jego grona uczniów również znajdują się autorzy utworów na kwartet smyczkowy. Wliczają się do nich Bohdan Borkowski, Henryk Jarecki, Gustaw Roguski, Florian Stanisław Miładowski i Zygmunt Noskowski. Ostatni z nich zapoczątkował najliczniejszą i najważniejszą szkołę kompozytorską II połowy XIX wieku. Wielu spośród jego uczniów, śladem Noskowskiego, sięgało w swej twórczości po gatunki muzyki kameralnej, a w tym po kwartet smyczkowy. Byli to: Eugeniusz Pankiewicz, Władysław Rzepko, Tadeusz Joteyko, Eugeniusz Morawski, Ludomir Różycki, Wojciech Gawroński, Antoni Rutkowski i Roman Statkowski. Wśród uczniów Władysława Żeleńskiego także znajdowali się twórcy, którzy, podobnie jak on, tworzyli kwartety smyczkowe - Zygmunt Stojowski, Roman Statkowski oraz Ignacy Jan Paderewski.

W kręgu twórców kwartetów smyczkowych, poza kompozytorami wywodzącymi się z warszawskiego środowiska kompozytorskiego, znajdowali się również: Halina Krzyżanowska, Józef Wieniawski, Karol Kątski, Erazm Dłuski, Witold Maliszewski i Stanisław Niewiadomski. Kompozytorzy ci tworzyli na emigracji lub zdobywali wykształcenie muzyczne poza granicami kraju.

⁵³ Andrzej Chodkowski, op. cit., s. 187.

⁵⁴ Sformułowania tego używa M. Dziadek na określenie kompozytorów, absolwentów Instytutu Muzycznego związanych ze środowiskiem warszawskim.. Zob.: Magdalena Dziadek, op. cit., s. 102.

⁵⁵ Andrzej Chodkowski, op. cit., s. 189.

2.2.1. Kwartety smyczkowe w twórczości uczniów Augusta Freyera i Stanisława Moniuszki

Jednym z pierwszych kompozytorów tworzących muzykę kameralną w II połowie XIX wieku był Antoni Stolpe (1851–1872). Pochodził z rodziny o tradycjach muzycznych. Ojciec Stolpego, Edward, kształcił się pod kierunkiem Elsnera i prowadził klasę fortepianu w Instytucie Muzycznym, z kolei matka była śpiewaczką, uczennicą Kurpińskiego w jego Szkole Operowej. Antoni Stolpe uczył się w Instytucie Muzycznym w klasie fortepianu w latach 1862–1867, równolegle uczęszczając na zajęcia kontrapunktu do Freyera i harmonii do Moniuszki. Z tego czasu pochodzą jego pierwsze kompozycje, które złożyły się na program trzech koncertów kompozytorskich zorganizowanych przez Stolpego przy pomocy ojca w 1869 roku. W programie znajdowały się zarówno utwory orkiestrowe jak i kameralne, w tym *Sekstet fortepianowy e-moll*, *Scena dramatyczna na wiolonczelę i kwintet smyczkowy* oraz *Trio fortepianowe*.

Zysk pochodzący z koncertów został przeznaczony na stypendium umożliwiający Stolpemu dalsze kształcenie w zakresie kompozycji poza granicami kraju. Jeszcze w tym samym roku Stolpe wyjechał do Berlina na studia do Friedricha Kiela. Oprócz nauki kompozycji pobierał także lekcje gry na fortepianie, a dzięki swoim postępom wkrótce otrzymał klasę fortepianu w konserwatorium berlińskim. Intensywna praca kompozytorska pod okiem Kiela sprawiła, że berliński nauczyciel uważał dalszą naukę za zbyteczną, tak pisząc o Stolpem: „Niemcy mają rozum, Francuzi wdzięk, Polak zaś łączy jedno i drugie w skończoną całość, i to najwięcej uderza w utworach Stolpego”⁵⁶. Intensywna praca pedagogiczna i kompozytorska pozostały nie bez wpływu na zdrowie kompozytora. W 1872 roku po wyjściu z koncertu przeziębził się i wkrótce zmarł z powodu zapalenia płuc.

W dorobku Stolpego znajduje się jedna kompozycja na kwartet smyczkowy – *Wariacje na kwartet smyczkowy a-moll*. Prawdopodobnie Stolpe napisał je podczas nauki u Kiela w Berlinie, gdyż nie figurowały one w programie wspomnianych powyżej koncertów kompozytorskich. Z wzmianek w prasie wiadomo jednak, że kompozytor stworzył również szereg kwartetów smyczkowych, które nie przetrwały

⁵⁶ Zygmunt Noskowski, *Antoni Stolpe*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872 nr 249, s. 164.

do dzisiejszych czasów⁵⁷ – *Kwartet smyczkowy c-moll* (1866), *Kwartet smyczkowy a-moll* (przed 30 VI 1869⁵⁸) i *Fugę na kwartet* (przed 30 VI 1869).

Wariacje na kwartet smyczkowy a-moll wykonano po raz pierwszy w 1872 roku – w skład zespołu wchodził m.in. Noskowski (prawdopodobnie wykonywał partię altówki), który ukończył Instytut Muzyczny w tym samym roku co Stolpe. Kilka dni po premierze kwartetu ukazała się obszerna recenzja w „Kurjerze Warszawskim”:

W formę wariacji na temat własny ujął też młody i znany z niepospolitego talentu artysta pan Antoni Stolpe, utwór pełen głębszych myśli, noszący na sobie cechę rozumnych i dobrze pokierowanych studiów, i zastanawiający każdego, kto poważnie miłuje muzykę. Wariacji tych jest spora cyfra, – ale w żadnej nie dostrzegliśmy komunau, niewolniczego postępowania ubitemi drogami, ani naśladownictwa lub zbytniego przejmowania się ulubionym mistrzem. Temat prosty i szlachetny, przeprowadzony jest szereg wariacji, z których każda charakterystycznie odarowuje [sic!] pewne usposobienie duszy: w całej kompozycji nie ma ani śladu wysiłku, uganiania się za efektami; wszędzie widnieje pomysłowość, świeżość kombinacji harmoniczych, i umiejętne rozdawnictwo ról każdemu z instrumentów. Jest to kompozycja jednym tchem pomyślana i napisana i tak też wykonaną być powinna. Radziłyśmy słyszeć nieraz jeszcze wariacje pana Stolpego; przy częstszym powtarzaniu zatarłyby się drobne usterki egzekucji nieodłączne od pierwszego wykonania⁵⁹.

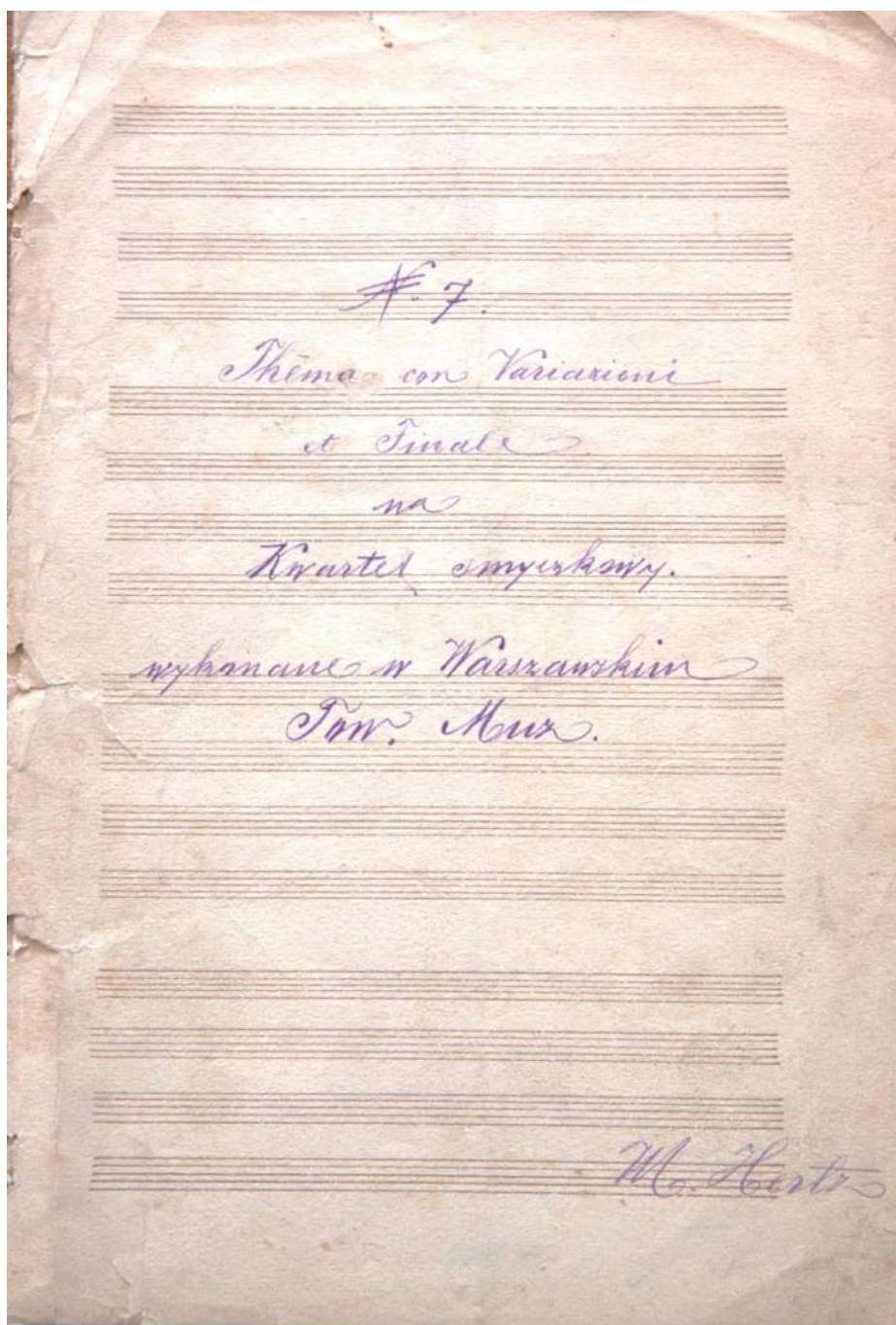
Michał Hertz (1844–1918) podobnie jak Stolpe ukończył klasę fortepianu w Instytucie Muzycznym. Lekcje kompozycji pobierał u Adama Münchheimera, a od 1872 doksztalał się w zakresie kompozycji u Friedricha Kiela i fortepianu u Theodora Kullaka w Berlinie. Na stałe Hertz związany był z Instytutem Muzycznym, w którym od 1878 roku uczył gry na fortepianie. W twórczości Herta, zdominowanej przez pieśni i opery, znajduje się jedna kompozycja na kwartet smyczkowy, obecnie przechowywana w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa

⁵⁷ W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej zachowały się jedynie fragmentaryczne *szkice Kwartetu smyczkowego c-moll* i *Kwartetu smyczkowego a-moll*.

⁵⁸ Utwory te zostały wykonane podczas koncertu kompozytorskiego Stolpego 30 VI 1869 roku, stąd pewność, że powstały przed tą datą.

⁵⁹ Za: Andrzej Wróbel, *Wstęp*, w: Antoni Stolpe, *Wariacje na kwartet smyczkowy*, Warszawa 2003, s. III.

Muzycznego – *Théma* [sic!] *con Variazioni et Finale*. Dzieło to, nieopatrzone żadną datą, jak sugeruje zapis zamieszczony na karcie tytułowej, zostało napisane dla Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, zapewne w celu wykonania podczas jednego z cyklicznie organizowanych wieczorów muzycznych poświęconych muzyce kameralnej. Utwór ten składa się z szeregu krótkich wariacji, zwieńczonych rozbudowanym finałem o zmiennym tempie: *Presto* – *Lento* – *Andante* – *Allegro* – *Presto* – *Coda*.



Ilustracja 4. Michał Hertz, *Théma* [!] *con Variazioni et Finale* na kwartet smyczkowy, karta tytułowa (WTM sygn. R 2507)

Autorem jednego, zaginionego, kwartetu smyczkowego jest Kazimierz Danysz (1840–1912), znany głównie z twórczości chóralnej uczniów Friedricha Kiela.

W większości przypadków przedmiotem zainteresowania uczniów Moniuszki była przede wszystkim muzyka wokально-instrumentalna, co niewątpliwie tłumaczyć należy wpływem działalności kompozytorskiej autora *Halki* na warszawskie środowisko muzyczne. Mimo że muzyka kameralna nie stanowiła w ich twórczości przedmiotu większego zainteresowania, część wychowanków sięgnęła po gatunek kwartetu. Ich utwory na kwartet smyczkowy nie przetrwały jednak do dzisiejszych czasów, stąd też wiadomo o nich niewiele. Bohdan Borkowski (1852–1901) początkowo uczył się w Instytucie Muzyki, a następnie kontynuował prywatnie lekcje kompozycji u Moniuszki oraz w Wiedniu u Louisa Saara. Powróciwszy do Warszawy poświęcił się pracy kompozytorskiej – przede wszystkim muzyce wokальной religijnej i scenicznej. Jest autorem zaginionego *Kwartetu polskiego na instrumenta smyczkowe*.

Florian Miładowski (1819–1889) wykształcenie muzyczne zdobywał w Berlinie, przez pewien czas był uczniem Moniuszki, a podróżując po Europie przez krótki czas przebywał w Wiedniu, gdzie pobierał lekcje u Simona Sechtera. W 1857 roku wrócił do swego majątku w guberni mińskiej, zaś w 1862 roku wyjechał na stałe do Francji, gdzie objął stanowisko profesora fortepianu w Metz. Wśród jego twórczości, zdominowanej przez utwory fortepianowe i wokально-instrumentalne, znajduje się zaledwie jeden kwartet smyczkowy, o którym wiadomo jedynie, że nosił tytuł *Ars longa, vita brevis*. Podobnie w obfitej twórczości Henryka Jareckiego (1846–1918), kompozytora i dyrygenta operowego, obejmującej dziesiątki pieśni i ballad na głos z fortepianem, utwory chóralne, opery i muzykę do sztuk teatralnych, znajdowały się również dwa kwartety smyczkowe, o których bliżej nic nie wiadomo.

Również w przypadku Gustawa Roguskiego (1839–1921) twórczość na kwartet smyczkowy znana jest tylko z przekazów i wzmianek w prasie. Gustaw Roguski uczył się kompozycji w Berlinie u Adolfa Marxa i Friedricha Kiela, a po powrocie do Warszawy był wykładowcą harmonii i kontrapunktu w Instytucie Muzycznym w latach 1878–1888. Jest autorem dwóch kwartetów smyczkowych pochodzących z lat młodości – *Kwartetu smyczkowego e-moll* op. 6 z 1865 roku (wydanego w 1869 r. u Hoesicka i Hofmeistera) i *Kwartetu smyczkowego a-moll* wydane w oficynie Hoesicka w Warszawie w 1870 roku. Prawykonanie *Kwartetu*

a-moll prawykonanie miało miejsce w 1872 roku, a sam utwór „podał się bardzo publiczności – jest bowiem w salonowym i eleganckim stylu napisany, lubo nie braku mu i pracowitego obrobienia”, jak pisał Jan Kleczyński w recenzji zamieszczonej w „Bluszczu”⁶⁰. Z recenzji zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1874 roku wynika, iż utwór ten zdobył drugą nagrodę na konkursie ogłoszonym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Tym razem Kleczyński poświęcił więcej miejsca na jego opis:

Bardzo nam się podobało pierwsze allegro i andante. W ostatnim czuć nawet sympatyczne ciepło natchnienia, niezbyt często przeświecające z prac p. Roguskiego. Jeden ustęp prawie się nam wydał za śmiały – nagłe wprowadzenie dysonansu septymy dziwi cokolwiek, lubo zdradza chęć kompozytora wyjścia z ubitej rutyny na szerszą drogę romantycznej swobody. Scherzo, trochę przypominające Mendelssohna, byłoby zupełnie ładne, gdyby werwa jego nie słabła w końcu, przez wprowadzenie drugiego tria i przydługie zakończenie. Myśl finału nie zdała nam się dość piękną i dystygowaną⁶¹.

Kwartet ten był, jak twierdzi Przybylski, najczęściej wykonywanym utworem instrumentalnym Roguskiego. W prasie muzycznej zachowały się wzmianki o jego wykonaniach w 1883 i 1910 roku, a w 1931 roku zaprezentowano go podczas audycji radiowej⁶². Niestety, kompozycje te, podobnie jak inne utwory kameralne Roguskiego, spłonęły w Powstaniu Warszawskim.

2.2.2. Kwartety smyczkowe w twórczości Władysława Żeleńskiego i jego uczniów

Władysław Żeleński (1837–1921) był, według Poźniaka, najwybitniejszym twórcą muzyki kameralnej II połowy XIX wieku⁶³. Swoje pierwsze kwartety komponował już podczas nauki kompozycji u Franciszka Mireckiego, niestety dzieła te zaginęły. Najstarszą zachowaną kompozycją na kwartet smyczkowy są *Wariacje*

⁶⁰ Jan Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1872 nr 8, s. 60.

⁶¹ Jan Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874 nr 360, s. 310.

⁶² Tadeusz Przybylski, *Gustaw Roguski (1839–1921)*, w: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku”, 1988 nr 27, s. 40.

⁶³ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 482.

na temat własny *g-moll* op. 21, napisane między 1868 a 1869 rokiem podczas studiów u Bertholda Damckego w Paryżu, wydane u Kistnera w Lipsku w 1883 roku. Dzieło to zrecenzowano niedługo po opublikowaniu na łamach „Echa Muzycznego” w następująco:

Wariacje na temat oryginalny, na kwartet smyczkowy, ofiarowane Hellmesbergerowi (Kistner, Lipsk) Jedno z najlepszych, najszlachetniejszych dzieł Żeleńskiego. Temat (unisono) wysokiej piękności, wprowadza słuchacza w nastrój poważny i smutny. Wariacje płyną z prostotą, pełne oryginalnych kombinacji i pomysłów, zakończenie w G-dur tchnie poezją⁶⁴.

Kilka lat później powstała kolejna kompozycja przeznaczona na kwartet smyczkowy – *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28 z 1875 roku, wydany w Lipsku u Kistnera w roku 1883. Utwór został doceniony i nagrodzony przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne na konkursie zorganizowanym przez to towarzystwo w 1875 roku. W 1889 roku wykonano go podczas wieczoru muzyki kameralnej organizowanego przez Instytut Muzyczny. W recenzji koncertu Poliński pisał:

Forma tu jasna, niewykraczająca przeciw obowiązującemu kodeksowi dawnej – nieco wszakże rozszerzonej już formy muzycznej; treść przedstawia się zajmująco, równie jak i piękne pomysły harmoniczne – w których Żeleński celuje – oraz wyborne opracowanie tematyczne. Najlepszą częstkę tego kwartetu stanowią śliczne wariacje, osnute na tle giętkiego, melodyjnego tematu, a przeprowadzone z tak wielką swobodą techniczną, że w nich prawie nie znać żmudnej tematycznej roboty. Finału utrzymanego w duchu schubertowskim również z wielką słucha się przyjemnością⁶⁵.

Kolejny utwór Żeleńskiego w tym gatunku, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, powstał po 1880 roku, a około 1890 roku ukazał się drukiem we wrocławskiej oficynie Juliusa Hainauera. Panuje w nim klasyczna czteroczęściowość cyklu, ze scherzem na drugim miejscu w cyklu oraz klasycznymi formami zastosowanymi

⁶⁴ *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883 nr 7, s. 76.

⁶⁵ Aleksander Poliński, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885 nr 182, s. 91.

w poszczególnych częściach cyklu. W melodyce we wszystkich częściach pojawiają się zwroty świadczące o zamiłowaniu do muzyki ludowej.



Ilustracja 5. Władysław Żeleński, *Variationen über ein Original – Thema* op. 21, wyd. Kistner, Leipzig ok. 1870

Wśród uczniów klasy kompozycji Żeleńskiego w krakowskim Konserwatorium Muzycznym kwartety smyczkowe posiadają w swym dorobku trzech kompozytorzy: Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), Roman Statkowski (1851– 1925) i Zygmunt Stojowski (1870–1946).

Zygmunt Stojowski, obecnie rzadko przywoływany w literaturze muzykologicznej, cieszył się za życia dużą popularnością w Stanach Zjednoczonych,

dokąd wyemigrował w 1905 roku⁶⁶. Wśród jego kompozycji kameralnych znajduje się jeden utwór na kwartet smyczkowy – *Wariacje i fuga h-moll* op. 6, wydane w 1891 roku z dedykacją dla Władysława Górskiego. W prasie muzycznej zachowały się wzmianki o utworach kameralnych Stojowskiego, z których wynika, że:

Muzyk tak poważny i tak dystygowany, jak Stojowski, zdaje się być „panem sytuacji” w dziedzinie kameralnej. Istotnie dorobek jego na tym polu cieszy się słusznie wyjątkowym za granicą uznaniem. Wykwintna robota techniczna, ożywienie rytmiczne, bogactwo treści, rozwijanej z wirtuozostwem niepospolitem, cechuje Sonatę A-dur na fortepian i skrzypce, kwartet smyczkowy i Sonatę A-dur op. 18 (ofiarowaną I. J. Paderewskiemu)⁶⁷.

Także Ignacy Jan Paderewski jest autorem cyklu wariacji z fugą na kwartet smyczkowy. *Wariacje i fuga F-dur* jego autorstwa powstały w 1882 roku. O istnieniu tego utworu nie wiedzano aż do 1986 roku, kiedy to Małgorzata Perkowska odkryła jego rękopis w zbiorach Pałacu Wilanowskiego w Warszawie. Jak pisze autorka odkrycia, „sam fakt podjęcia przez Paderewskiego próby pisania na kwartet nie był dotychczas znany, kompozytor nie wspominał o tym w Pamiętnikach, nie pisali o tym biografowie artysty. Dopiero wzmianki na ten temat zawarte w [...] listach kompozytora skłoniły do intensywnych poszukiwań pośród zachowanych szkiców rzeczywistych śladów tego typu utworu”⁶⁸. Najistotniejszą przesłanką świadcząca o istnieniu kwartetu smyczkowego, jaką wymienia Perkowska, była treść jednego z listów Paderewskiego do Władysława Górskiego: „Za kilka dni mają grać u [Josepha] Kotka moje wariacje, muszę więc przepisywać głosy. Domyśleć się łatwo ile przy tej pracy wspomniany będziesz. Nie mam tu nikogo, co by mi tę całą robotę osmyczkował, przejrzał końcową fugę, zmienił coś, dodał itd. Berlin 24 V 1882”⁶⁹.

⁶⁶ Jedyna monografia dotycząca tego kompozytora została wydana w 2007 roku przez Polish Music Center przy University of Southern California w Los Angeles. Zob.: Joseph A. Herter *Zygmunt Stojowski: Life and Music* (= Polish Music History Series 10, red. Marek Żebrowski), Los Angeles 2007.

⁶⁷ *Zygmunt Stojowski i jego Sonata A-dur*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1903 nr 2, s. 31.

⁶⁸ Małgorzata Perkowska, *Dzieła wszystkie Paderewskiego: Utwory kameralne*, Kraków 2002, s. 11.

⁶⁹ Andrzej Piber, *Droga do sławy – Ignacy Paderewski w latach 1860–1902*, Warszawa 1982, s. 90–91.

Na podstawie tego listu można wywnioskować, że wariacje powstały podczas pobytu Paderewskiego w Berlinie, gdzie studiował kontrapunkt u Kiela. Jak pisze Perkowska, nie była to jedyna próba napisania kwartetu smyczkowego podjęta przez Paderewskiego. Z lektury listów artysty wynika, że w 1887 roku podjął się on, za radą Brahmsa, skomponowania utworu na kwartet, lecz bezowocnie⁷⁰. W istocie w trakcie kwerendy w wilanowskim oddziale Muzeum Narodowego, prowadzonej przez Perkowską, poza wspomnianymi *Wariacjami* odnalazły się również trzy fragmenty kwartetów zachowane w formie niewielkich rozmiarów szkiców.

W *Wariacjach* wykorzystane są typowe dla tego gatunku sposoby przekształcania tematu. Szczególną uwagę zwraca nagromadzenie środków techniki polifonicznej – imitacji, fugata i kanonu. Ich obecność jest z pewnością wynikiem lekcji kontrapunktu pobieranych w czasie powstania kompozycji u Kiela. Kończąca wariacje fuga, jak pisze Perkowska, nie może jednak uchodzić za popis warsztatu kompozytorskiego autora, a utwór należy traktować raczej jako wprawkę młodego kompozytora niż dojrzałą kompozycję. Podobnego zdania jest również Tadeusz Przybylski, który wspomniane wariacje zalicza do literatury o charakterze pedagogicznym⁷¹.

W twórczości Romana Statkowskiego, absolwenta klasy kompozycji u Żeleńskiego w Instytucie Muzycznym oraz Konserwatorium Petersburskiego w klasie Nikołaja Sołowiowa (kompozycja) i Rimskiego-Korsakowa (instrumentacja), znajduje się aż sześć kompozycji na kwartet smyczkowy:

- *I Kwartet smyczkowy F-dur* op. 10
- *II Kwartet smyczkowy f-moll* op. 13
- *III Kwartet smyczkowy D-dur* op. 14
- *IV Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 38
- *V Kwartet smyczkowy e-moll* op. 40,
- *VI Kwartet smyczkowy e-moll*

⁷⁰ Małgorzata Perkowska, op. cit, s. 11.

⁷¹ Tadeusz Przybylski, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego, Żeleńskiego*, w: *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. Andrzej Sitarz, Wojciech Marchwica, Kraków 1991, s. 153.

Za życia kompozytora ukazał się drukiem jedynie *I Kwartet F-dur* op. 10, wydany z dedykacją dla Sołowiowa w 1893 roku w wydawnictwie Ries & Erler w Berlinie. Wydanie to zostało zrecenzowane na łamach *Echa Muzycznego* i *Teatralnego*: „Partytura nader zajmująca – pisana kwartetowo, zajmująco, i co się bardzo zaleca z prostotą i zrozumiale. Kompozycja ma charakter sielski, pełen wdzięku. Opracowanie wszędzie staranne – szczególnie w części ostatniej”⁷². W prasie zachowała się również obszerna recenzja premierowego wykonania *I Kwartetu F-dur* op. 10 przez kwartet smyczkowy Stanisława Barcewicza w 1896 roku:

Kwartet R. Statkowskiego nie wykazał bogactwa pomysłów i twórczości niepospolitej. Rodzaj uzdolnienia młodego artysty, widoczny przynajmniej w tym utworze, wydaje się odpowiedniejszym do próbowania sił na innem, szcuplejszem polu. Jego wdzięczne lecz miniaturowe pod względem polotu temata, nie wystarczają do wypełnienia form muzyki kameralnej w ścisłym znaczeniu, a rozwijanie tych tematów i, że tak powiem, wszechstronne ich oświetlenie, zastosowane do wymagań tego rodzaju muzyki, wykazuje jeszcze bardziej ich nikłość i wątłość. Lepiej by uczynił p. Statkowski, wydając swój utwór, odpowiednio uzupełniony, jako suitę, która nie wymaga głębszych pomysłów ani tak ścisłej organicznej łączności pojedynczych części. Z czterech części jego kwartetu, najudatniejszym okazało się scherzo, najsłabszym zaś andantino, wychodzące już zupełnie z ram muzyki kameralnej. Cecha to zresztą charakterystyczna wszystkich, z małym wyjątkiem, utworów kameralnych epoki pomendelsohnowskiej.

Pod względem faktury należy się utworowi p. Statkowskiego bezwzględna prawie pochwała. Forma, zastosowana ściśle, z wyjątkiem wspomnianego już andantina, do ustalonych form klasycznych, wprawna ręką narzucona, jest zwięzłą, kontrasty w tematach zachowane i układ pojedynczych części dobrze ustosunkowany. Fugato wprawdzie, rozpoczynające drugą część allegra commodo, tchnie cokolwiek jeszcze łąwą szkolną — poza obrębem jednakże fugi, prowadzenie głosów jest poprawne, naturalne zastosowane do właściwości każdego instrumentu.

⁷² *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1894 nr 542, s. 85.

Ogólne wrażenie więc, jakie wywarł kwartet pana Statkowskiego, było dodatnie; brak zaś zbyt wielkich trudności technicznych każe się spodziewać, że utwór ten zyska prędkie rozpowszechnienie i stałe miejsce w repertuarze amatorów i stowarzyszeń kwartetowych⁷³.

Jak wynika z listów Statkowskiego kwartet ten był wielokrotnie wykonywany był także w Petersburgu, Berlinie, Kijowie a nawet Bostonie⁷⁴. Późniejsze kwartety – *IV Es-dur* op. 38 i *V e-moll* op. 40 wydano dopiero po śmierci kompozytora, natomiast pozostałe trzy kwartety prawdopodobnie zaginęły⁷⁵.

Cechy stylistyczne zachowanych kwartetów Statkowskiego świadczą o wpływie twórczości kompozytorów działających w Petersburgu pod koniec XIX wieku. Wspomniane w recenzji *Kwartetu F-dur* fugato pojawia się nie tylko w pierwszej części, lecz także w pozostałych częściach oraz w innych kwartetach kompozytora. Ponadto w IV i V kwartecie Statkowski spaja poszczególne części cyklu poprzez zastosowanie wspólnych dla tych części motywów. Stąd też ważnym czynnikiem w omawianych utworach jest polifonia – Statkowski posługuje się raczej motywami aniżeli tematami, które opracowuje za pomocą technik kontrapunktycznych. Wpływy muzyki rosyjskiej przejawiają się także w harmonice, zwłaszcza w predylekcji do stosowania skali całotonowej⁷⁶.

2.2.3. Kwartety smyczkowe w twórczości Zygmunta Noskowskiego i jego uczniów

W przypadku Zygmunta Noskowskiego (1846–1909) muzyka kameralna, w porównaniu do twórczości wokalne czy operowej, stanowi niewielką część w jego dorobku kompozytorskim, jednak nie znaczy to, że gatunek ten nie odgrywał w życiu kompozytora większej roli. Oprócz tworzenia utworów w obsadzie kameralnej Noskowski brał czynny udział w wielu koncertach kameralnych organizowanych

⁷³ Tadeusz Hanicki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1896 nr 652, s. 155.

⁷⁴ Informacja ta zawarta jest w liście Statkowskiego do Stanisława Bursy, pochodzącego z ok. 1902 roku. Zob.: Grzegorz Zieziula, *Korespondencja Romana Statkowskiego z lat 1899 – 1913*, „Muzyka” 2009 nr 1, s. 67.

⁷⁵ *IV Kwartet Es-dur* op. 38 został wydany w Towarzystwie Wydawniczym Muzyki Polskiej w 1929 roku, a później, w 1948 roku, razem z *V Kwartetem e-moll* op. 40 w PWM.

⁷⁶ Zob.: Herbert Kennedy Andrews, *Whole-tone Scale*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 27, London 2002, s. 351.

przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Z instytucją tą związał się w 1881 roku, kiedy objął stanowisko jej dyrektora. Oprócz prac organizacyjnych prowadził również bezpłatne lekcje teorii muzyki i przygotowywał cotygodniowe koncerty, podczas których prezentowano dzieła zarówno uznanych, zagranicznych twórców, jak i utwory rodzimych kompozytorów. W 1882 roku założył zespół kameralny razem ze Stanisławem Barcewiczem (skrzypce), Aleksandrem Michałowskim (fortepian), Cesare Trombinim (skrzypce) i Józefem Goebeltem (wiolonczela), w którym, w zależności od potrzeb, grał na skrzypcach, altówce lub fortepianie⁷⁷.

W spisie utworów Noskowskiego umieszczonych jest sześć kwartetów smyczkowych. Kompozycje te pochodzą z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku – z czasów studiów w Berlinie u Kiela, z pobytu w Konstancji i z pierwszych lat pracy w Warszawie. Z przekazów prasowych wynika jednak, że Noskowski napisał jeszcze jeden utwór na kwartet smyczkowy, niewzmiankowany dotąd w żadnych źródłach biograficznych kompozytora, który został wykonany na koncercie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w 1871 roku. Najwcześniejszy z kwartetów Noskowskiego nosił tytuł *Sceny charakterystyczne* i składał się z dwóch części o tytułach *Przy zachodzie słońca* i *Przy kołowrotku*⁷⁸.

Podczas studiów kompozytorskich u Kiela w latach 1872–1875 Noskowski skomponował szereg utworów, w tym między innymi *Wariacje i fugę na temat I. G. Viottiego*. Kwartet ten został skomponowany w latach 1872–1873 i zadedykowany Kielowi⁷⁹, którego Noskowski uważał za mistrza w zakresie kontrapunktu i któremu poświęcił również napisany w 1907 roku podręcznik do kontrapunktu. Według Noskowskiego przedmiot ten był jednym z najważniejszych elementów w nauczaniu kompozycji, a szczególnie istotne zagadnienia w procesie nauczania kompozycji stanowiły fuga i wariacje. Wśród gatunków, w których adept kompozycji powinien się sprawdzić, Noskowski wymieniał m.in. czterogłosową fugę w układzie na fortepian, chór i, co istotne, na kwartet smyczkowy, a także wariacje na kwartet smyczkowy⁸⁰.

Z czasu pobytu w Konstancji w latach 1875–1880, gdzie z polecenia Kiela Noskowski pełnił stanowisko dyrektora stowarzyszenia muzycznego, pochodzi

⁷⁷ Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski*, Kraków 1960, s. 56.

⁷⁸ D.n., *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1871 nr 335, s. 345.

⁷⁹ Utwór ten wykonano w 1881 roku na koncercie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

⁸⁰ Zygmunt Noskowski, *Kontrapunkt: kanony, wariacje i fuga: wykład praktyczny*, Warszawa 1907, s. 125.

I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9. Jego prawykonanie miało miejsce w 1881 roku podczas jednego z cotygodniowych koncertów kameralnych odbywających się w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, a dwa lata później w wydawnictwie Leuckharta w Lipsku ukazał się jego druk. W recenzji Jana Kleczyńskiego można przeczytać, że „Kwartet [...] jest napisany z talentem. Najpiękniejszym ustępem jest bez zaprzeczenia nr 2, Intermezzo. Po nim postawiłbym zręcznie zrobiony Finał „quasi oberek”. Mniej wyraźną oryginalność i siłę myśli dostrzegamy w części pierwszej (*Allegro con brio*) i trzeciej (*Adagio non troppo*)”⁸¹.

W latach 1879–1883 powstał *II Kwartet smyczkowy E-dur*, po raz pierwszy wykonany w 1883 roku. Podobnie jak w przypadku wcześniejszego dzieła Noskowski sięgnął po rytmikę polskich tańców ludowych – krakowiaka w części drugiej *Allegretto vivace* i oberka w finale *Allegro gioioso*. Do oznaczeń agogicznych poszczególnych części nawiązuje humorystyczna notatka prasowa autorstwa Noskowskiego, jaka ukazała się na łamach „Kuryera Porannego”, a następnie została przedrukowana w „Echu Muzycznym Teatralnym i Artystycznym”:

O kwartecie moim, który pp. Barcewicz, Stiller, Jankowski i Cink wykonali na początku koncertu wczorajszego, mogę tylko tyle powiedzieć, że składa się z trzech części, zatytułowanych: *Allegro serio*, *Andante doloroso* i *Allegro gioioso*. Stosując się do tych nazw, zapewniam czytelników, iż byłem sam z początku usposobiony *serio*, lecz gdy artyści cudownie odegrali „*Andante*” *doloroso*, wtedy stałem się cały *gioioso*, za co serdecznie składam wykonawcom dzięki⁸².

Kolejnym utworem na kwartet smyczkowy odnotowywanym w spisie kompozycji Noskowskiego jest *Intermezzo*, które zostało wykonane w Krakowie 2 maja 1883 roku. Utwór ten nie zachował się do dnia dzisiejszego, a jedyne informacje o nim pochodzą z notatki prasowej zapowiadającej koncert⁸³. Prawdopodobnie był on tożsamy z *II częścią Kwartetu d-moll*, która zatytułowana jest *Intermezzo. Allegro moderato*.

⁸¹ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne” 1881 nr 4, s. 28.

⁸² *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899 nr 11, s. 128.

⁸³ *Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe*, „Czas”, 1883 nr 97, s. 3.

Z tego samego okresu pochodzi *III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”*, powstały w 1884 roku. Utwór ten w 1893 roku zdobył drugą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym Towarzystwa „Carillon” w Brukseli⁸⁴. Określenie „fantazja” zawarte w tytule kompozycji odzwierciedla nie tyle budowa cyklu (*Allegro espressivo – Moderato scherzando – Largo tragico– Allegro feroce*), co rozwiązania formalne i fakturalne w poszczególnych częściach, na które uwagę zwracali ówcześni recenzenci. Po raz pierwszy zaprezentowano dzieło na koncercie kompozytorskim w Salach Redutowych 4 maja 1884 roku, o czym donosił Jana Kleczyński na łamach „Echa Muzycznego i Teatralnego”:

[...] forma w tym dziele jest swobodniejsza niż zwykle – recitativa w pierwszej części, środek w części ostatniej świadczą o tym. Forma ta jednak nie jest nową, tylko [...] wydłużoną, jak nieraz czyni p. Noskowski. Część I, mimo swej długości i opracowania, najmniej ma wdzięku i nie rysuje się tak sympatycznie w duszy słuchacza jak części inne. Z nich najładniejszym jest Scherzo (moderato-scherzando), którego temat prosty bardzo się wdzięcznie rysuje na tle charakterystycznej figury akompaniamentu, branej pizzicato kolejno przez różne instrumenta. Część III: Largo tragico jest szlachetne, ale nie ma w sobie niż tragicznego. To samo powiemy o Finale, Allegro feroce, które żadnej dzikości nie ujawnia – przeciwnie, środek jego (za długi trochę) jest dowcipny i miły⁸⁵.

Ostatnia kompozycja na kwartet smyczkowy Noskowskiego – *Kwartet humorystyczny „Każdy po swojemu”* – pochodzi z 1893 roku. Geneza jej powstania wiąże się z obchodzonym corocznie w Instytucie Muzycznym dniem św. Cecylii, patronki muzyki. Tradycję tę w pewnym momencie przejęło Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, a Noskowski, stojący na czele Towarzystwa, starał się każdorazowo o nadanie temu świętu muzyki nietypowej formy⁸⁶. Dokładny opis tego wydarzenia został podany w „Echu Muzycznym i Teatralnym”:

⁸⁴ Nie była to jedyna nagroda, jaką wówczas otrzymał Noskowski – oprócz kwartetu nagrodzone zostały m.in.: *I Symfonia A-dur, Suita na orkiestrę, Veni Creator, Sonata fortepianowa*. Zob. Witold Wroński, op. cit., s. 78.

⁸⁵ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884 nr 32, s. 335.

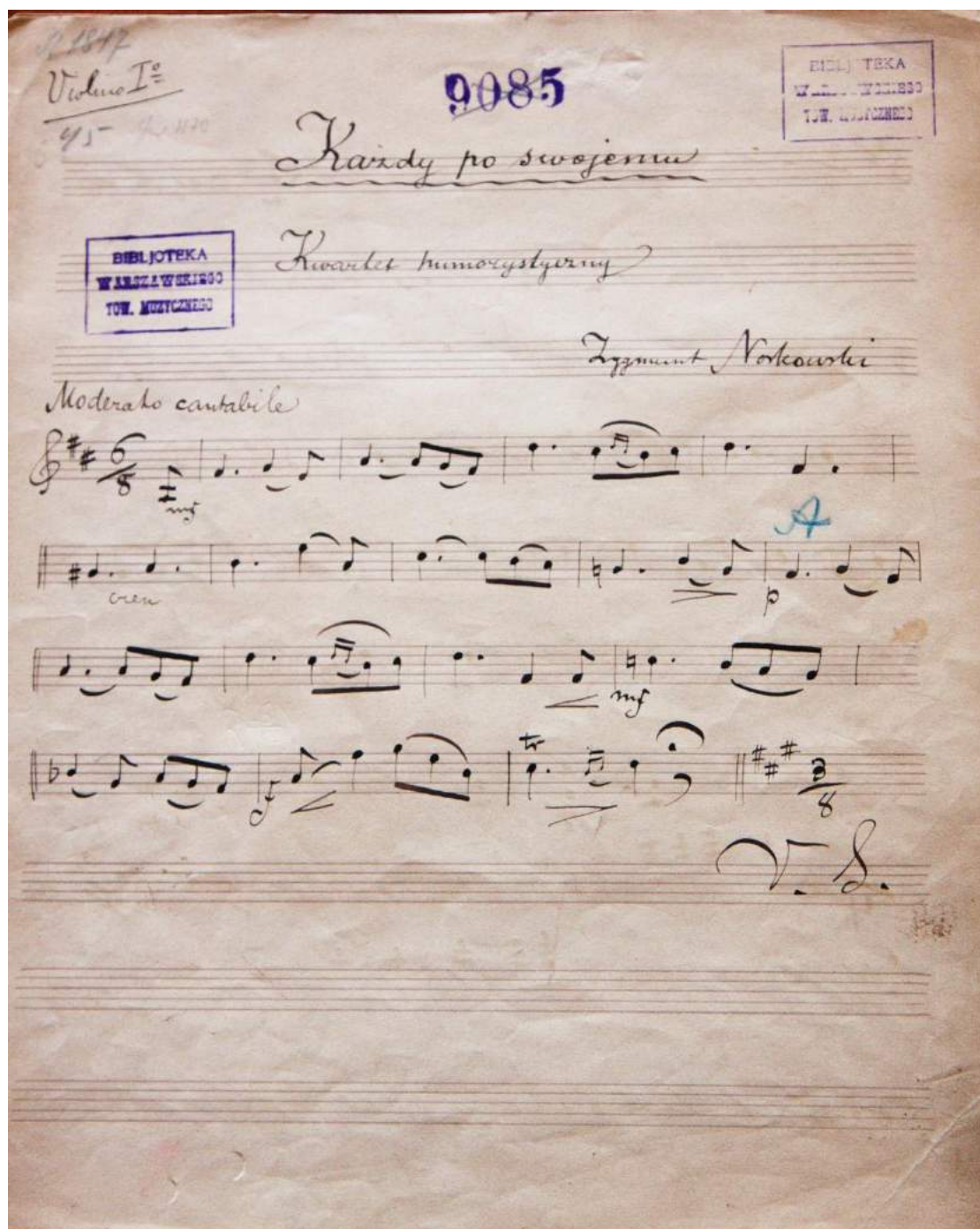
⁸⁶ Elżbieta Lange-Szczepańska, *Romantyzm, część druga B, 1850-1900: Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, (=Historia muzyki polskiej, tom V), Warszawa 2010, s. 751–752.

[...] wreszcie zasiadło do pulpitu „trzech dyrektorów i jeden inspektor”. Dyrektorzy ci grali „po swojemu” (tytuł kwartetu); Noskowski intonował klasyczne melodie kwartetu Mozartowskiego, Lewandowski rznął od ucha mazura, Różalski zawodził wesołą aryjkę operetkową, a w tempo poloneza chciał przemówić tonami swej wiolonczeli Bolesław Moniuszko. Ale te indywidualne aspiracje za sprawą jakiegoś chochlika dowcipu zlewały się w jedną całość harmonijną i zgodną, dawały miejsce humorowi każdego z grających, a mimo to ginęły w humorze całości kwartetu. Zbytecznem dodawać, że ten kontrapunktyczny figiel, to także robota Noskowskiego. Grających nagrodzono sutym oklaskiem, żądającym powtórzenia tego, arcywybornego „numeru”⁸⁷.

Kwartet humorystyczny „Każdy po swojemu” jest w istocie suitą tańców, na którą składają się mazur, walc i polka, przeplatane ustępami nietanecznymi. Melodie wykorzystane w tym kwartecie rozpoznał Włodzimierz Poźniak⁸⁸. Są to kolejno: *O mein lieber Augustin*, Arietta Siebla *Faites-lui mes aveux* z opery *Faust* Charlesa Gounoda, *Menuet G-dur* Paderewskiego oraz popularna piosenka *Miotelki*.

⁸⁷ *Obchód świętej Cecylii*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893 nr 47, s. 558.

⁸⁸ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 489.



Ilustracja 6. Zygmunt Noskowski, *Kwartet humorystyczny „Każdy po swojemu”*, WTM R. 1847

W twórczości prawie wszystkich uczniów Noskowskiego znajdują się kompozycje na kwartet smyczkowy. Ich obecność jest związana z metodami nauki kompozycji stosowanymi przez kompozytora. Jak już wspomniano, przykładał on ogromną wagę do nauki kontrapunktu, a szczególną atencją darzył formę fugi i wariacji na kwartet smyczkowy. Stąd też zwieńczeniem nauki kompozycji było

zwykle napisanie wariacji na kwartet smyczkowy. Zwyczaj ten kompozytor przejął od swego berlińskiego nauczyciela Kiela⁸⁹. W twórczości wielu adeptów kształcących się w Instytucie Muzycznym (bądź prywatnie) odnaleźć można więc utwory w formie wariacji na kwartet smyczkowy, pisane podczas nauki kompozycji.

W twórczości Eugeniusza Pankiewicza (1857–1893) znajdują się *Wariacje na kwartet smyczkowy* z 1882 roku, powstałe podczas studiów u Noskowskiego. Niestety, autograf kompozycji zaginął podczas II wojny światowej. Fragmenty utworu w postaci incypitów kolejnych wariacji zostały umieszczone w monografii poświęconej kompozytorowi⁹⁰. Jak pisze Przybylski, wariacje te stanowią mało ważny wstęp do twórczości pieśniarskiej Pankiewicza⁹¹.

Innym autorem zaginionych obecnie wariacji na kwartet smyczkowy jest Henryk Bobiński (1861–1914). Podobnie w dorobku Piotra Maszyńskiego (1855–1934) znajduje się jeden utwór na kwartet smyczkowy – *Wariacje a-moll* powstałe w 1878 roku podczas studiów u Noskowskiego w latach 1876–1880 w Konstancji.

Autorem wielu utworów kameralnych jest także absolwent Instytutu Muzycznego Władysław Rzepko (1854–1932), który pobierał prywatne lekcje u Noskowskiego w 1881 roku. Cały zachowany dorobek kompozytorski tego kompozytora znajduje się w prywatnych zbiorach⁹². Ze spisu sporządzonego przez opiekuna zbiorów wynika, że Rzepko jest autorem łącznie 98 utworów kameralnych, wśród nich znajdują się: 6 kwartetów smyczkowych (pisanych w latach 1884–1929), dwa cykle wariacji na kwartet (1882, 1887), 29 triów smyczkowych, duety skrzypcowe, dwa kwintety i sektet smyczkowy.

Wojciech Gawroński (1868–1910) uzyskał dyplom w zakresie kompozycji w 1891 roku. W 1895 roku wyjechał do Wiednia, gdzie pobierał lekcje fortepianu u Teodora Leszetyckiego. W 1902 roku osiadł w Warszawie i zajmował się tam działalnością kompozytorską i pedagogiczną. W jego dorobku kompozytorskim znajdują się cztery kwartety smyczkowe: *F-dur* op. 16, *f-moll* op. 17, *D-dur* op. 19 z marszem żałobnym w części trzeciej⁹³ oraz *A-dur* op. 23. Dwa z nich uzyskały

⁸⁹ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 486.

⁹⁰ Włodzimierz Poźniak, *Eugeniusz Pankiewicz*, Kraków 1958, s. 130.

⁹¹ Tadeusz Przybylski, op. cit., s. 153.

⁹² Włodzimierz Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, op. cit., s. 490–491.

⁹³ Kwartet ten został wykonany podczas koncertu kompozytorskiego Gawrońskiego w 1902 roku, o czym informuje relacja zamieszczona w „Echu Muzycznym”: „Z pośród szeregu utworów różnej treści i formy postawimy na pierwszym planie kwartet smyczkowy op. 19, według klasycznych szablonów wzorowo rozwinięty. Druga część tej kompozycji „Marsz żałobny”, lubo nieco jednostajna z powodu małego urozmaicenia tonacyjnego, tchnie podniosłym nastrojem. Najpiękniejsza część

nagrody na międzynarodowych konkursach kompozytorskich. Za *Kwartet F-dur* op. 16 zdobył pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie im. Paderewskiego w Lipsku w 1898 roku⁹⁴, zaś w 1903 roku nagrodzono jego *Kwartet f-moll* op. 17 na konkursie w Moskwie. Większość utworów Gawrońskiego, w tym kwartety smyczkowe, zaginęły. Pożniak odnotowuje jedynie istnienie rękopiśmiennych odpisów dwóch głosów skrzypcowych *Kwartetu F-dur*, które znajdowały się w zbiorach Czesława Przystasia, wykładowcy PWSM w Katowicach⁹⁵.

W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej spoczywa *Fuga na Quartet* Feliksa Starczewskiego (1868–1945), kompozytora i muzykologa, ucznia Noskowskiego. Swoją warsztat kompozytorski szkolił również w Paryżu pod okiem Vincenta d'Indy'ego i Engelberta Humperdincka. Utwór ten liczy zaledwie 39 taktów i ma bardziej charakter wprawki kontrapunktycznej niż samodzielnego utworu artystycznego.

Kolejnym uczniem Noskowskiego, który w czasie studiów kompozytorskich stworzył cykl wariacyjny na kwartet smyczkowy, był Ludomir Różycki (1883–1953). Współcześnie uznane za zaginione, *Wariacje na kwartet smyczkowy D-dur* powstały w 1903 roku. Różycki jest również autorem *Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 49. Utwór ten powstał w latach 1915–1916 i został wydany drukiem u Gebethnera i Wolffa w 1925 roku.

Warto wspomnieć również o *Wariacjach D-dur* i „Albumie kwartetowym” na kwartet smyczkowy Ludomira Rogowskiego (1881–1954). Wspomniane wariacje powstały w 1904 roku podczas studiów u Noskowskiego. Wśród utworów kameralnych Rogowskiego Antoni Poszowski wymienia również kanony na kwartet smyczkowy i niekompletny szkic do cyklu wariacyjnego na obsadę kwartetową⁹⁶.

Tadeusz Joteyko (1872–1932), uczeń Noskowskiego w latach 1891–1895, zyskał popularność przede wszystkim jako organizator i animator życia muzycznego

trzecia Allegro ma non troppo, zaprawna charakterem etnograficznym, brzmi jakoś swojsko, zamasyście i energiczniejszym rytmem wywiera nader dodatnie wrażenie”. *Koncert kompozytorski Wojciecha Gawrońskiego*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1902 nr 1000, s. 436.

⁹⁴ W 1897 roku Paderewski ogłosił konkurs dla polskich kompozytorów i pisarzy, w którym przyznano pięć nagród głównych. Kompozycje oceniane były przez jury, w którym zasiadli: Arthur Nikisch (przewodniczący), Carl Reinecke, Karl Friedrich Pfau i Julius Klengel. Do laureatów, poza Gawrońskim, należeli: Grzegorz Fitelberg (*Sonata a-moll* na skrzypce i fortepian), Henryk Melcer-Szczawiński (*II Koncert fortepianowy c-moll*) ex aequo z Emilem Młynarskim (*Koncert skrzypcowy d-moll* op. 11) oraz Zygmunt Stojowski (*Symfonia d-moll* op. 21).

⁹⁵ Włodzimierz Pożniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, op. cit., s. 492.

⁹⁶ Antoni Poszowski, *Twórczość kameralna Ludomira Michała Rogowskiego (1881–1954)*, w: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1974 nr 19, s. 134.

oraz dyrygent Filharmonii Warszawskiej. Większość jego twórczości, mimo że powstawała w XX wieku, wykazywała związki z nurtami stylistycznymi poprzedniego wieku. Joteyko jest autorem dwóch kwartetów smyczkowych: *I Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 17, którego premiera miała miejsce w Warszawie w 1901 roku, oraz *II kwartetu smyczkowego* op. 46, wydane w Paryżu.

Spośród uczniów Noskowskiego jedynie w twórczości Antoniego Rutkowskiego (1859–1886) muzyka kameralna stanowi znaczącą część dorobku kompozytorskiego. Rutkowski pobierał prywatne lekcje kontrapunktu u Noskowskiego w latach 1881–1883 w celu udoskonalenia swojego warsztatu kompozytorskiego. W czasie tych studiów tworzył również fugi, sonaty i wariacje na różne obsady instrumentalne. W postaci fragmentarycznych szkiców zachowały się także dwa inne utwory na kwartet smyczkowy: *Krakowiak i fuga A-dur* oraz *Pastorale a-moll*⁹⁷. Tadeusz Przybylski ponadto wymienia wśród niezachowanej twórczości kameralnej jeszcze jeden kwartet smyczkowy, napisany około 1880 roku⁹⁸.

Wariacje na kwartet smyczkowy Rutkowskiego powstały w 1882 roku, w czasie studiów kompozytora u Noskowskiego. Jeszcze w tym samym roku zostały zaprezentowane podczas wieczoru muzycznego zorganizowanego przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, a w ich wykonaniu brał udział m. in. Noskowski w roli prymariusza⁹⁹. Wariacje spotkały się z przychylnym odbiorem, o czym świadczy recenzja Jana Kleczyńskiego zamieszczona w „Echu Muzycznym”:

Kompozycja tak poważnego zakroju jest na uwagę zasługująca. Temat rozpoczynający się przez skrzypce i altówki unisono bardzo szlachetny i przejmujący. Oczywiście temat szczęśliwy to pierwszy warunek dobrych wariacji. Jakoż [...] nie ma ani jednej [wariacji] która by pomysłem jak i przeprowadzeniem nie odznaczała się. Forma kanoniczna wariacji drugiej i trzeciej wielce jest zajmującą. Czwarta w tonie C-dur odznacza się wielką

⁹⁷ Szkice te, wraz z innymi autografami Rutkowskiego, przekazane zostały przez siostrę kompozytora Bibliotece Jagiellońskiej.

⁹⁸ Tadeusz Przybylski, *Antoni Rutkowski i jego twórczość*, „Muzyka” 1967 nr 1, s. 67.

⁹⁹ Informacje o wykonawcach zapisane zostały na karcie głosu altówki rękopisu. Oprócz Noskowskiego w skład kwartetu weszli: Ignacy Cielewicz (II skrzypce), W.R. (altówka), Lagemann (wiolonczela). Zob.: Tadeusz Przybylski, [komentarz do wydania nutowego], w: Antoni Rutkowski, *Wariacje na kwartet smyczkowy c-moll*, Kraków 2003, s. 27.

śpiewnością.[...] Słowem wariacje te składają się na całość niepospolicie zajmującą¹⁰⁰.

Pozytywna recenzja ukazała się również w „Tygodniku Ilustrowanym”: „w kompozycji pomienionej młody ten kompozytor złożył niezaprzeczony dowód olbrzymiego postępu w technice, co najzawodniej zawdzięcza znakomitemu nauczycielowi swojemu, Panu Noskowskiemu. Jeżeli Pan Rutkowski będzie nadal czynił takie postępy, to sztuka nasza znajdzie w nim kiedyś przedstawiciela nielada”¹⁰¹.

Nadzieje pokładane przez dziewiętnastowiecznych recenzentów w Rutkowskim zdają się potwierdzać również współcześni badacze muzyki polskiej. Pomimo krótkiej działalności kompozytorskiej, obejmującej zaledwie dziesięć lat, twórca ten zdążył przejść stylistyczną ewolucję, której przejawy, jak pisał Strumiłło „pozwalają przypuszczać, że kompozytor miał szansę dorównania najbardziej postępowym przedstawicielom europejskiej twórczości muzycznej”¹⁰².

2.2.4. Pozostali twórcy kwartetów smyczkowych

W grupie kompozytorów niezwiązanych ze środowiskiem warszawskim znajdują się twórcy, którzy działali w innych polskich miastach lub też urodzili się poza granicami Polski bądź emigrowali we wczesnej młodości do znanych europejskich ośrodków muzycznych. Z Petersburgiem związany był Stanisław Taborowski (1834–1890). Jedyne informacje o jego kwartecie smyczkowym pochodzą ze spisu kompozycji zamieszczonego w „Ruchu Muzycznym” w 1861 roku¹⁰³. Z Petersburgiem i tamtejszym Konserwatorium Muzycznym związany był także Witold Maliszewski (1873–1939). Początkowo studiował matematykę, lecz po roku studiów zrezygnował na rzecz medycyny w Wojskowej Akademii Medycznej, którą ukończył w 1897 roku. Rok później, równoległe do pracy zawodowej, rozpoczął studia w zakresie teorii i kompozycji u Rimskiego-Korsakowa w konserwatorium petersburskim. Kurs kompozycji u Rimskiego-Korsakowa trwał

¹⁰⁰ Jan Kleczyński, *Sprawy bieżące*, „Echo Muzyczne” 1882 nr 5, s. 36.

¹⁰¹ Władysław Górski, *Przegląd muzyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1882 nr 328, s. 224.

¹⁰² Tadeusz Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków 1954, s. 235–236.

¹⁰³ Adam Pług, *Korespondencja*, „Ruch Muzyczny”, 1861 nr 15, s. 5.

sześć lat, jednak w przypadku zdolnych uczniów możliwe było skrócenie tego czasu. Maliszewski zrealizował program studiów w ciągu czterech lat.

W Petersburgu Maliszewski zbliżył się do kompozytorów skupionych wokół Mitrofana Bielajewa, petersburskiego przedsiębiorcy i mecenasa sztuki. Kontakty z Rimskim-Korsakowem, Głazunowem i Taniejewem skłoniły Maliszewskiego do podjęcia w swej twórczości gatunków muzyki kameralnej, z którą wiązą się też największe jego osiągnięcia z czasów petersburskich. Maliszewski jest autorem trzech kwartetów smyczkowych, powstałych podczas pobytu kompozytora w Rosji. Dwa z nich zdobyły pierwsze miejsca w corocznym konkursie kompozytorskim ogłaszającym przez Petersburskie Towarzystwo Kameralne: w 1903 roku nagrodzono *I Kwartet smyczkowy F-dur op. 2*, w 1904 – *II Kwartet smyczkowy C-dur op. 6*, a w 1905 roku – *Kwintet smyczkowy d-moll op. 3*. *III Kwartet smyczkowy Es-dur* prawdopodobnie powstał kilka lat później i został wydany w 1915 roku, podobnie jak pozostałe utwory kameralne Maliszewskiego, w wydawnictwie Bielajewa.

Maliszewski znany był z zamiłowania do klasycznych form, opowiadał się przeciwko wszelkim modernizmom, jego język muzyczny określić można jako klasycyzujący neoromantyzm. Jego twórczość kameralna powstawała już w wieku XX, jednak stylistycznie należy do kręgu muzyki późnoromantycznej i przejawia, podobnie jak w przypadku Statkowskiego, wpływy muzyki rosyjskiej końca XIX wieku.

Podobnie do Witolda Maliszewskiego, również Erazm Dłuski (1857–1923) odbył studia w zakresie kompozycji w Petersburgu, uczęszczając do klas Rimskiego-Korsakowa i Sołowiowa. Kompozytor ten jest autorem jednego kwartetu smyczkowego, o którym nie zachowały się żadne bliższe informacje. Niewiele wiadomo również o *Kwartecie smyczkowym d-moll* Stanisława Niewiadomskiego (1857–1936), kompozytora i publicysty związanego z Lwowem.

Władysław Tarnowski (1836–1878) początkowo zdobywał wykształcenie we Lwowie i Krakowie, a następnie za granicą, między innymi w Lipsku, w zakresie kompozycji u Ernsta Friedricha Richtera. Jest autorem trzech utworów kameralnych – dwóch kompozycji na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu i *Kwartetu smyczkowego D-dur*, który został wydany w 1874 roku z dedykacją dla Wojciecha Sowińskiego w Wiedniu w oficynie Kratochwilla.

Z lat siedemdziesiątych pochodzi również *Kwartet smyczkowy a-moll op. 32* Józefa Wieniawskiego (1837–1912), pianisty i kompozytora luźno związanego

z Warszawą. Większą część życia Wieniawski spędził poza granicami kraju – początkowo w Paryżu, odbywając studia w tamtejszym konserwatorium, w Moskwie, a następnie w Brukseli. Jego jedyny kwartet smyczkowy wydano drukiem w wydawnictwie Kahnta w Lipsku w 1882 roku. Prawykonanie utworu podczas koncertu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w 1876 roku zostało zrecenzowane przez Władysława Żeleńskiego na łamach „Kłosów”:

[...] pan Wieniawski dał nam poznać nowy swój utwór, Kwartet smyczkowy a minor. O tej kompozycji dużo byłoby do powiedzenia, gdybyśmy szczegółowo chcieli ją rozebrać. Wrażenie nie było korzystne, z powodu dającego się dotkliwie czuć braku inwencji; forma też wcale nie świadczy o prawdziwej znajomości stylu. Traktowanie instrumentów niewłaściwe, prowadzenie głosów niejasne; oto główne zarzuty, które postawimy kompozytorowi, i które brak dobrego wrażenia tłumaczą. Wszelako na oklaskach nie zbywało¹⁰⁴.

Niewiele wiadomo o życiu i twórczości Gabriela Rożnieckiego (1815–1887), autora jedynego kwartetu smyczkowego. Informacje o kwartecie pochodzą z recenzji koncertu, podczas którego wykonano także kompozycje Stolpego:

[...] jest utworem nie pozbawionym wdzięku, z powodu udatnych niektórych pomysłów i efektownego rozkładu na instrumenta. Wszakże nie można tej kompozycji przyznać tej wyższej wartości w dziedzinie klasycyzmu, jaką bez zaprzeczenia posiadają pana Stolpego Wariacje. Temat jest ich bardzo piękny i pełen prostoty; wariacyi jest bardzo wiele, mimo to nie sprawiają wrażenia monotonii, przeciwnie, bardzo są bogate w oryginalne pomysły. Szczególnie piękna jest ta z nich, w której umiejętnie połączone jest pizzicato ze śpiewem¹⁰⁵.

Kompozycje na kwartet smyczkowy znajdują się również w twórczości braci Henryka (1869–1961) i Ignacego (1881–1949) Waghalterów, kompozytorów pochodzenia żydowskiego, związanych z Warszawą. Pierwszy z nich, uczeń Noskowskiego, jest autorem obecnie zaginionego *Kwartetu smyczkowego D-dur*

¹⁰⁴ Władysław Żeleński, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1876 nr 595, s. 336.

¹⁰⁵ Jan Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Błuszcz” 1872 nr 8, s. 60.

op. 1 z 1890 roku i *Kwartetu smyczkowego G-dur*, powstałego przez 1908 rokiem. Z kolei w dorobku Ignacego Waghaltera, który we wczesnej młodości emigrował do Berlina, a następnie do Stanów Zjednoczonych, znajduje się *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 3, skomponowany w 1901 roku i wydany w 1913 roku w Berlinie w oficynie Nikolausa Simrocka.

Warto wspomnieć również o kwartecie smyczkowym bliżej nieznanego kompozytora i pianisty Janusza Kopczyńskiego (1831/38 – po 1882). Twórca ten, urodzony na Ukrainie, związany był przede wszystkim z Kijowem, a wykształcenie muzyczne zdobywał w Paryżu. Jego kwartet smyczkowy ukazał się w 1912 roku w Krakowie w oficynie Antoniego Piwarskiego pod tytułem *1er Quatuor sur des thèmes russes* op. 9. To czteroczęściowe dzieło utrzymane w stylistyce klasyków wiedeńskich Poźniak określa jako utwór „spóźniony stylistycznie o prawie sto lat”¹⁰⁶.

Wśród twórców kwartetów smyczkowych znajduje się również Halina Krzyżanowska (1860–1937), polska pianistka i kompozytorka urodzona i działająca we Francji. Na większą część jej, zapomnianej współcześnie twórczości, składają się głównie utwory fortepianowe, a w szczególności miniatury fortepianowe. W jej dorobku kompozytorskim znajduje się również *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 44, który powstał przed 1895 rokiem¹⁰⁷. Potwierdza to notka prasowa zamieszczona w czasopiśmie „La Semaine à Paris” z 1925 roku informująca o premierze kwartetu smyczkowego Krzyżanowskiej podczas koncertu w Sali Erarda, w wykonaniu Williama Cantrelle’a (I skrzypce), G. Mignota (II skrzypce), E. Ginota (altówka) i H. Lopèsa (wiolonczela)¹⁰⁸. Utwór ten ukazał się drukiem około 1925 roku w Paryżu w oficynie Jacquesa Hamelle’a.

2.3. Podsumowanie

Na podstawie nakreślonej powyżej panoramy twórczości kwartetowej polskich kompozytorów, obejmującej ponad sto kompozycji powstałych w okresie

¹⁰⁶ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 502.

¹⁰⁷ Zob. Antoni Krzyżanowski, *Muzyka i jej mistrzyni*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 613, s. 303.

¹⁰⁸ „La Semaine à Paris”, 1925 nr 144, s. 37.

od ostatniej dekady XVIII wieku do pierwszych dziesięcioleci XX wieku, nasuwa się wniosek, że kwartet smyczkowy cieszył się wśród polskich twórców raczej umiarkowaną popularnością, tak jak w państwach skandynawskich oraz w Europie środkowo-wschodniej. Podobnie jak we wspomnianych krajach gatunek ten pojawił się w polskiej twórczości później niż na terenach niemieckojęzycznych, bo dopiero w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku, co nie oznaczało jednak opóźnienia stylistycznego. Pierwsze kompozycje kwartetowe, autorstwa Elsnera, utrzymane były w stylistyce typowej dla kameralistyki tego czasu. W przypadku wielu kompozytorów kwartety zajmują niewielką część w ich dorobku twórczym, a powstałe kompozycje mają charakter incydentalny, stąd też w obszernym zbiorze ponad pięćdziesięciu nazwisk autorów kwartetów smyczkowych znajduje się zaledwie kilku twórców, którzy wielokrotnie sięgali po ten gatunek. Byli to: Elsner, Lessel, Dobrzyński, Stolpe, Noskowski, Żeleński, Maliszewski, Statkowski.

Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać przede wszystkim w uwarunkowaniach życia koncertowego i poziomie rozwoju szkolnictwa muzycznego. Nieprzypadkowo zauważalny wzrost twórczości kameralnej, a w szczególności kwartetowej, przypada na lata działalności Szkoły Głównej Muzyki i Instytutu Muzycznego. Zarówno Józef Elsner, jak i Zygmunt Noskowski nie tylko sięgali w swej twórczości niejednokrotnie po gatunek kwartetu, ale także grywali w zespołach kwartetowych i zachęcali swych uczniów do zainteresowania się kameralistyką. Jednak w porównaniu do gatunków muzyki fortepianowej i wokalne kwartet smyczkowy w XIX wieku pełnił niewielką rolę w życiu muzycznym i praktyce kompozytorskiej polskich twórców.

Niebagatelny wpływ na popularność wymienionych powyżej form wypowiedzi muzycznej mieli czołowi polscy kompozytorzy – Chopin i Moniuszko. Za sprawą pierwszego z nich kolejne pokolenie twórców szczególnie chętnie sięgało po gatunki muzyki fortepianowej, z kolei dzięki twórczości Moniuszki komponowanie pieśni przybrało na sile w takim stopniu, iż pieśń stała się na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX wieku najpopularniejszym gatunkiem, odsuwając wymagającą większych obsad (i nierzadko umiejętności) muzykę kameralną, w tym kwartet smyczkowy, na dalszy plan zainteresowań twórczych polskich kompozytorów¹⁰⁹. Wreszcie, w odróżnieniu od krajów

¹⁰⁹ Irena Poniatowska, *Romantyzm, część druga A, 1850-1900: Twórczość muzyczna*, (= *Historia Muzyki Polskiej*, t. V), Warszawa 2010, s. 193.

niemieckojęzycznych lub Francji, w Polsce nie wykształciła się wystarczająco kultura muzykowania w zespołach kwartetowych. Wprawdzie zachowały się informacje o wieczorach kwartetowych organizowanych w prywatnych salonach i przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, jednak pierwszy zawodowy kwartet smyczkowy pojawił się w Polsce dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku. Brak stymulującego środowiska muzycznego jest jedną z przyczyn umiarkowanej popularności gatunku kwartetu.

Zasadniczą część twórczości kwartetowej stanowią kompozycje ukształtowane w formie czteroczęściowego cyklu sonatowego. Oprócz nich stosunkowo dużą grupę stanowią wariacje, które w zależności od czasu powstania przybierają różne formy. Są wśród nich zarówno salonowe *air varié* utrzymane w stylu *brillant*, jak i tematy z wariacjami, nierzadko zwieńczone fugą. Trzecią grupę stanowią fantazje, które pojawiły się w twórczości kompozytorów pierwszej połowy XIX wieku – Duranowskiego, Lessla i Kurpińskiego.

W polskiej twórczości kwartetowej przejawiają się przed wszystkim wpływy z obszaru niemieckojęzycznego – polscy kompozytorzy, począwszy od Elsnera i Lessla, kształcili się często w Wiedniu, a w drugiej połowie XIX wieku w Berlinie, który w tamtym czasie uważany był za ostoję konserwatyzmu i akademizmu. Oprócz wyżej wspomnianych oddziaływań ważnym elementem są też wpływy muzyki rosyjskiej, a konkretnie języka muzycznego rozwijanego w kręgu kompozytorów petersburskich – Rimskiego-Korsakowa, Głazunowa, Sołowiewa, Liadowa. Przejawiają się one w twórczości Maliszewskiego i Statkowskiego. Twórczość tych kompozytorów, razem z utworami Różyckiego, Waghalter i Krzyżanowskiej, stylistycznie przynależy do wieku XIX (pomimo czasu powstania przypadającego na pierwsze dekady XX wieku), a ich związek z dwudziestowiecznymi nurtami muzycznymi jest niewielki.

Rozdział 3.

STYL. Techniki kompozytorskie w kwartetach smyczkowych polskich kompozytorów XIX wieku

3.1. Józef Elsner i wiedeński quatuor concertant

W dotychczasowych pracach poświęconych Elsnerowi muzyka instrumentalna, a w szczególności kameralna, nie była przedmiotem szczegółowych analiz stylistycznych. Najwięcej miejsca temu działowi twórczości Elsnera poświęca Alina Nowak-Romanowicz w monografii kompozytora, a także w późniejszych pracach dotyczących historii muzyki polskiej XVIII wieku. Stwierdza ona między innymi, że Elsner w muzyce kameralnej podąża „drogą wytkniętą przez Haydna i Mozarta”¹. Ten zawężony do dwóch nazwisk kontekst stylistyczny należy jednak uzupełnić o nazwiska kompozytorów równie ważnych i popularnych w kręgach wiedeńskich ostatnich dekad XVIII wieku – Gyrowetza, Koželucha, Hoffmeistra i braci Wranitzky’ich, których twórczość kwartetowa pochodząca z lat dziewięćdziesiątych wykazuje wiele cech paryskich *quatuors concertants*². Związki stylistyczne z tym gatunkiem przejawiają się także w kompozycjach Elsnera. Z *quatuor concertant* spotkał się Elsner zapewne podczas pobytu w Wiedniu w latach 1789–1791 oraz we Lwowie w ostatniej dekadzie XVIII wieku – w tym czasie na życie muzyczne Lwowa, pozostającego pod rządami austriackimi, oddziaływały silnie wpływy kultury habsburskiej.

W wersji wiedeńskiej elementy stylu *concertant* łączyły się z, dotychczas dominującymi w tym ośrodku, cechami kwartetu typu haydnowskiego. W przypadku utworów Elsnera związki z obydwoima gatunkami ujawniają się już na poziomie budowy cyklu. Liczba części w obu opusach i typy formalne w ramach poszczególnych kwartetów wykazują spore zróżnicowanie. Formy zastosowane w cyklu kwartetów op. 8 i w *Kwartecie a-moll* op. 1 nr 2 wzorowane są na układach

¹ Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 41.

² Warto zauważyć, że podobnie jak w przypadku wielu wiedeńskich kompozytorów (m.in. Eyblera, Gyrowetza, Pleyela, Antona i Paula Wranitzky’ich), Elsner publikuje pierwszy cykl kwartetów jako opus 1. Praktyka ta była w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku powszechna. Zob.: Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 86.

typowych dla *quatuor concertant*, dwu- lub trzyczęściowych. W dwuczęściowym *Kwartecie C-dur* op. 8 nr 1 jest to forma sonatowa i wariacje, zaś w pozostałych przypadkach w części pierwszej znajduje się forma sonatowa, środkowa część utrzymana jest w formie ABA lub wariacji, zaś w finale pojawia się forma sonatowa albo rondo. Pozostałe dwa kwartety z pierwszego zbioru prezentują budowę klasycznego czteroczęściowego kwartetu z częścią taneczną na drugim lub trzecim miejscu cyklu (Tabela 1).

	Część pierwsza	Część druga	Część trzecia	Część czwarta
Op. 1 nr 1 F-dur	Forma sonatowa	ABA ₁ (wolna)	ABA (Polonez)	Forma sonatowa
Op. 1 nr 2 a-moll	Forma sonatowa	Wariacje	Forma sonatowa	—
Op. 1 nr 3 D-dur	Forma sonatowa	ABA (Menuet)	ABA ₁ (wolna)	Rondo
Op. 8 nr 1 C-dur	Forma sonatowa	Wariacje	—	—
Op. 8 nr 2 Es-dur	Forma sonatowa	ABA ₁ (wolna)	Rondo	—
Op. 8 nr 3 d-moll	Forma sonatowa	ABA ₁ (wolna)	Rondo	—

Tabela 1. Budowa cyklu w kwartetach op. 1 i 8 Józefa Elsnera

W obu cyklach Elsner wykazuje daleko idące konsekwencje w kształtowaniu poszczególnych ogniw, przejawiające się w stosowaniu zbliżonych schematów formalnych. W przypadku części utrzymanych w formie sonatowej polega to na wprowadzaniu do ekspozycji, za wyjątkiem części pierwszej *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1, trzech tematów.

Tematy charakteryzują się prostą i regularną budową. Melodie zbudowane są z jedno- lub dwutaktowych motywów, jak w przypadku I tematu w pierwszej części *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1 (przykład 1a). Zaprezentowany w pierwszych dwóch taktach motyw eksponujący wartości ósemkowe oddzielone pauzami staje się podstawowym budulcem dalszej części tematu – następnika. Z kolei drugi temat we wspomnianym utworze rozwija się z jednotaktowej komórki motywicznej, opartej na dźwiękach toniki i dominanty (przykład 1b). Uwagę zwraca także tendencja do umieszczania odcinków o charakterze figuracyjnym w drugim temacie.

a)

b)

Przykład 1. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 1 nr 1 cz. I *Allegro*: a) temat I b) temat II

W prezentację tematu zaangażowany jest zazwyczaj głos pierwszych skrzypiec zaś rola pozostałych instrumentów sprowadza się do akompaniamentu lub prowadzenia melodii będącej kontrapunktem dla tematu. Odstępstwo od tej reguły stanowi pierwsza część *Kwartetu Es-dur* op. 8 nr 2, w której drugi temat rozwija się w równoległych tercjach w głosach altówki i wiolonczeli. Ponadto w pierwszej części *Kwartetu smyczkowego D-dur* op. 1 nr 3 pierwszy temat znajduje się w partii wiolonczeli (Przykład 2). Jednak następnik kontynuowany jest w głosie skrzypcowym.

Przykład 2. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 1 nr 3, cz. I *Allegro*, t. 1–17

Ciekawy zabieg konstrukcyjny w budowie tematu został zastosowany we wspomnianym *Kwartecie Es-dur*. Z melodii wstępu, poprzedzającego część pierwszą, wyprowadzony został pierwszy temat formy sonatowej (Przykład 3):

a) 

b) 

**Przykład 3. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 8 nr 2, cz. I *Adagio. Allegro*: a) t. 1–4
b) t. 27–30**

Aktywizacja pozostałych instrumentów przypada przede wszystkim na przetworzenie form sonatowych i części wariacyjne. Największą samodzielnością melodyczną (poza partią pierwszych skrzypiec) charakteryzuje się partia wiolonczeli, której Elsner powierza kilkakrotnie rolę głosu wiodącego w obu cyklach kwartetów, a odcinki te, zapisane w kluczu wiolinowym, wykorzystują górną część skali tego instrumentu³. Podobne fragmenty zawarte są również w sześciu kwartetach smyczkowych op. 2 Gyrowetza, w których głos wiolonczeli prowadzi drugi temat we wszystkich pierwszych częściach.

Wprowadzenie trzeciego tematu do ekspozycji większości form sonatowych jest cechą charakterystyczną nie tylko dla kwartetów smyczkowych, lecz także dla wielu innych dzieł instrumentalnych Elsnera. Zwraca na to uwagę Nowak-Romanowicz, określając te fragmenty „nowymi myślami”⁴. Owe „nowe myśli” występują nie tylko w epilogu ekspozycji, jako dodatkowy temat, ale również między pierwszym a drugim tematem (zastępując łącznik). Są także częstym elementem przetworzenia – epizody z nowymi tematami pojawiają się w tym odcinku formy sonatowej trzykrotnie, zajmując jej większą część. Materiał melodyczny umieszczony jest w głosie pierwszych skrzypiec (*Kwartet smyczkowy a-moll* op. 1 nr 2, cz. III), altówki (*Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 8 nr 2, cz. I), w głosie wiolonczeli (*Kwartet smyczkowy C-dur* op. 8 nr 1, cz. I). Co znamienne, wprowadzeniu nowej myśli muzycznej w przetworzeniu towarzyszy każdorazowo zmiana tonacji przy kluczu.

³ W przypadku kwartetów Elsnera wspomniane odcinki sięgają nawet oktawy trzykreślnej (es³). Należy jednak pamiętać, że w tym czasie powszechną praktyką był zapis fragmentów solowych w głosie wiolonczeli o oktawę wyżej od ich rzeczywistego brzmienia. Stąd też najwyższym dźwiękiem osiąganym przez wiolonczelę w omawianych utworach jest es².

⁴ Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 42.

Pod względem relacji tonalnych między ekspozycją a przetworzeniem oraz wewnątrz odcinków przetworzeniowych Elsner wykazuje predylekcję do stosowania pokrewieństwa tercjowego, co obrazuje poniższa tabela (Tabela 2):

	tonacja zasadnicza części	tonacje przetworzenia
Op. 1 nr 1 cz. I	F	C/A/F/d/B
Op. 1 nr 1 cz. IV	F	C/d
Op. 1 nr 2 cz. I	A	G/c
Op. 1 nr 2 cz. III	A	E
Op. 1 nr 3 cz. I	D	F
Op. 8 nr 1 cz. I	C	c/Es
Op. 8 nr 2 cz. I	Es	B/G/c
Op. 8 nr 3 cz. I	D	F-c-F-A

Tabela 2. Organizacja tonalna w formach sonatowych kwartetów smyczkowych Józefa Elsnera⁵

Pokrewieństwo mediantowe zachodzi nie tylko między tonacją ekspozycji a przetworzeniem, ale dotyczy także tonacji użytych w procesach modulacyjnych w ramach odcinków przetworzeniowych, czego przykładem jest pierwsza część *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 1 nr 1. Modulacja do tonacji oddalonych o tercję zastosowana jest w kwartetach Elsnera także w ważnych dla przebiegu formalnego dzieła momentach, na przykład między ekspozycją zakończoną w A-dur a przetworzeniem rozpoczynającym się modulacją do F-dur w pierwszej części *Kwartetu smyczkowego D-dur* (Przykład 4).



Przykład 4. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 1 nr 3, cz. I *Allegro*, t. 82–86

Opisany powyżej przykład modulacji do tonacji położonej tercję obrazuje szerszą tendencję, zauważalną także w twórczości innych kompozytorów kwartetów

⁵ Pogrubioną czcionką oznaczono zmianę tonacji przykluczowej.

tego okresu. Analogiczny przykład niżej odnaleźć można w *Kwartecie Es-dur* op. 32 nr 3 Leopolda Koželucha. Nagła zmiana tonacji z B-dur do g-moll osiągnięta jest za pomocą trylu na dźwięku as (Przykład 5⁶):



Przykład 5. Leopold Koželuch, *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 32 nr 3, cz. I *Moderato* t. 65–68

W formach sonatowych kwartetów Koželucha, podobnie jak u Elsnera, dominuje pokrewieństwo tercjowe. Jak wykazuje Roger Hickman w artykule poświęconym Koželuchowi, relacje mediantowe pojawiały się w kwartetach smyczkowych już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku, między innymi w twórczości Haydna i Mozarta, jednak żaden z nich nie wykorzystywał ich z podobną do czeskiego kompozytora konsekwencją⁷.

Opisany powyżej zabieg wprowadzania nowych tematów do odcinków przetworzeniowych i łączników w ekspozycji wynikał, według Nowak-Romanowicz, z małej inwencji twórczej Elsnera i skromnego zasobu środków techniki kompozytorskiej, a zwłaszcza z trudności w stosowaniu pracy motywiczno-tematycznej⁸. Zastępowanie pracy motywiczno-tematycznej wprowadzaniem nowych myśli muzycznych należy jednak rozpatrywać nie tylko w odniesieniu do warsztatu kompozytorskiego Elsnera, lecz także w kontekście konwencji *quatuor concertant*. Gatunek ten, skierowany przede wszystkim do odbiorcy-amatora, miał charakter rozrywkowy, stąd też na pierwszym miejscu eksponowano w nim warstwę melodyczną, zaś pozostałe elementy dzieła cechowała prostota zastosowanych środków. Przejawiało się to między innymi w stosowaniu nieskomplikowanej faktury i unikaniu pogłębionej pracy przetworzeniowej, a w szczególności wyszukanych technik polifonicznych. W przypadku kwartetów Elsnera przetworzenie jest blisko o połowę krótsze od pozostałych części formy sonatowej,

⁶ Przykład zaczerpnięty z wspomnianego poniżej artykułu Rogera Hickmana.

⁷ Roger Hickman, *Leopold Koželuch and the Viennese Quatuor Concertant*, w: „College Music Symposium” 1986 nr 26, http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=2002:leopold-kozeluch-and-the-viennese-quatuor-concertant&Itemid=124# [dostęp 13 września 2013].

⁸ Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 42.

jedynie w jednym przypadku zbliża się do rozmiarów przetworzenia spotykanych u Hoffmeistra lub Koželucha, obejmujących dwie trzecie wielkości ekspozycji⁹. Środki formotwórcze w przetworzeniach form sonatowych u Elsnera, ograniczające się zwykle do wymiany motywów zaczerpniętych zarówno z tematów jak i łączników, w świetle stylistyki *quatuor concertant* są pożądanymi rozwiązaniami kompozycyjnymi wynikającymi z konwencji tego gatunku. Zdarza się jednak, że kompozytor sięgał także po bardziej wyrafinowane sposoby przekształcania materiału muzycznego, na przykład zestawiając w poszczególnych głosach naprzemiennie motywy, zaczerpnięte z dwóch tematów ekspozycji (Przykład 6).



Przykład 6. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 1 nr 3, cz. IV *Rondo* t. cz. 86–89

Przedmiotem opracowania w przetworzeniach jest przede wszystkim materiał motywiczny pierwszego tematu, rzadziej łączników lub pozostałych tematów. W przypadku sekcji przetworzeniowych zawierających nowe idee muzyczne, sposób ich wprowadzania pozostaje ten sam. Kompozytor najpierw prezentuje kilku- lub kilkunastotaktowy odcinek, w którym wykorzystane są motywy tematu głównego, po czym następuje rozbudowany epizod z nowym materiałem tematycznym. Przykładem takiego zabiegu kompozytorskiego jest przetworzenie pierwszej części *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1. Fragment ten rozpoczyna się myślą muzyczną wywiedzioną z motywu czołowego pierwszego tematu, która umieszczona jest w partii pierwszych skrzypiec. Czterotaktowy odcinek, modulujący do tonacji c-moll, zamyka pierwszą fazę tej części. Bezpośrednio po nim rozpoczyna się zasadnicza faza przetworzenia, w której Elsner wprowadził liryczny temat w typie ukraińskiej dumki w partii wiolonczeli i altówki (Przykład 7). Po niej następuje odcinek o charakterze figuracyjnym prowadzący bezpośrednio do reprzyty.

⁹ Roger Hickman, op. cit., s. 161.



Przykład 7. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy C-dur* op. 8 nr 1, cz. I *Allegro moderato*, t. 106–120

Wprowadzanie nowych myśli muzycznych do przetworzenia Nowak-Romanowicz uważa za jeden z trzech głównych wyznaczników formy sonatowej w twórczości instrumentalnej Elsnera¹⁰. Należą do nich ponadto: pokrewieństwo motywiczne tematów i zmiana następstwa wprowadzania tematów w reprzyzie. Jakkolwiek trudno zgodzić się z autorką co do pokrewieństwa tematów, gdyż są one skontrastowane między sobą pod względem motywicznym, to rozpoczynanie reprzyzy drugim tematem jest zabiegiem konstrukcyjnym pojawiającym się kilkakrotnie w omawianych dziełach – w częściach skrajnych *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1 oraz w części pierwszej *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1. Jak wspomina Nowak-Romanowicz, zasady tego typu Elsner przekazał również swoim uczniom – Dobrzyńskiemu, Nowakowskiemu, Krogulskiemu i Chopinowi, co sprawiło, że wspomniany zabieg formalny zaczął być postrzegany jako jedna z cech szkoły elsnerowskiej.

¹⁰ Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 42.

Typ odwróconej repryzy nie był odosobnionym zjawiskiem w muzyce XVIII wieku – z takim rozwiązaniem spotkać się można w twórczości Mozarta (m.in. w *Symfonii C-dur* KV 338) i Haydna (*Symfonia e-moll* nr 44), jednak po 1780 roku występowało ono stosunkowo rzadko i uznawane było za przejaw konserwatyzmu¹¹. W przypadku wspomnianych powyżej dwóch kwartetów Elsnera rozpoczynanie repryzy drugim tematem wynika z przebiegu formy. Zarówno w przypadku pierwszej części *Kwartetu F-dur*, jak i *Kwartetu C-dur*, zasadniczy materiał motywiczny wykorzystany w przetworzeniu zaczerpnięty jest z pierwszego tematu. Zabieg odwrócenia kolejności pojawiania się tematów w repryzie zdaje się więc logicznie uzasadniony.

Na drugim miejscu cyklu dwukrotnie występują wariacje – w *Kwartecie a-moll* op. 1 nr 2 i *Kwartecie C-dur* op. 8 nr 1. Zgodnie z ideą *concertant* rola koncertująca w każdym odcinku wariacji powierzona jest innemu instrumentowi. W obu kwartetach partie solowe następują po sobie w tym samym porządku. Na tle prostego akompaniamentu rozwija się figuracyjna linia melodyczna, umieszczona kolejno w drugich skrzypcach (I wariacja), altówce (II wariacja), pierwszych skrzypcach (IV wariacja) i wiolonczeli (V wariacja). Środkową wariację stanowi *Minore* utrzymane w tonacji jednoimiennej wobec tonacji głównej. W zakończeniu wariacji powraca temat, który w przypadku *Kwartetu C-dur* zostaje po raz ostatni poddany pracy wariacyjnej, tym razem polegającej na zmianie metrum. W pozostałych kwartetach części w tempie wolnym ukształtowane są w formie ABA, w których dominującą rolę pełni głos pierwszych skrzypiec.

Ronda w kwartetach, podobnie jak części ukształtowane na planie formy sonatowej, zbudowane są w oparciu o jednakowy schemat konstrukcji. Formę ronda w częściach finałowych Elsner stosuje trzykrotnie – w kwartetach: *D-dur* op. 1 nr 3, *a-moll* op. 8 nr 2, *d-moll* op. 8 nr 3. Składa się ona z trzech refrenów i dwóch kupletów, co odzwierciedla jednocześnie budowę typowego paryskiego ronda, spotykaną w twórczości Gyrowetza, Hoffmeistera i Wranitzky'ego¹². Tematy refrenów utrzymane są w lekkim charakterze z trzyczęściową budową aba, z odcinek środkowym w tonacji dominanty. W kupletach dominuje partia pierwszych skrzypiec o charakterze wirtuozowskim. Dwukrotnie Elsner wprowadza w kupletach epizod

¹¹ Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York 1988, s. 286–287.

¹² Friedhelm Krummacher, op. cit., s. 195.

minore – w Kwartecie *D-dur* i *d-moll*. W przypadku ostatniego z tych kwartetów jest to odcinek *Alla polacca*, utrzymany w stylistyce polonezowej (Przykład 8).



Przykład 8. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy d-moll* op. 8 nr 3, cz. IV *Rondo. Allegro* t. 57–78, partia pierwszych skrzypiec

Wspomniana powyżej schematyczność formy ronda odnosi się nie tylko do układu poszczególnych jej odcinków, lecz także do czasu ich trwania. Z pełną konsekwencją Elsner wprowadza każdorazowo dwa różnej długości kuplety: rozbudowany, obejmujący kilkadziesiąt taktów, oraz dużo krótszy, który swymi rozmiarami nie wykracza poza długość refrenu. Z taką praktyką można spotkać się także w rondach pochodzących z *quatuors concertants* op. 10 Paula Wranitzky’ego.

Obok cech wskazujących na znajomość stylistyki *quatuor concertant* w kwartetach Elsnera uwidacznia się, zapoczątkowane w okresie lwowskim, zainteresowanie kompozytora polską muzyką ludową. Według Nowak-Romanowicz mogło mieć to związek z wystawionymi w 1796 roku we Lwowie dwiema operami – *Agatka* Hollanda oraz *Krakowiacy i górale* Stefaniego, które miały zainspirować kompozytora do poszukiwań muzycznych w tym zakresie¹³. Pierwszymi utworami Elsnera zawierającymi „nutę polską” były oparte na tematach z opery Stefaniego trzy sonaty na fortepian, skrzypce i wiolonczelę¹⁴. W przypadku pierwszego cyklu kwartetów obecność stylizacji ludowych zapowiada już w podtytuł *du meilleur goût polonois*. „Polski gust (smak)” realizuje się poprzez wprowadzenie w każdym z kwartetów, składających się na op. 1, rozlicznych odniesień do ludowej i dworskiej kultury muzycznej.

¹³ Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 48.

¹⁴ Ibidem, s. 48.

W omawianych dziełach Elsner wykorzystuje na szeroką skalę elementy poloneza. W trzeciej części *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1 zamiast zwyczajowego menueta umieszczony jest wspomniany taniec, ukształtowany w formie ABA. Z kolei w *Kwartecie a-moll* op. 1 nr 2 figury polonezowe zostały użyte w dwóch tematach w części pierwszej. Pierwszy z nich utrzymany jest w charakterze poloneza lirycznego, spopularyzowanego w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego (Przykład 9a). Z kolei w drugim temacie występują, charakterystyczne dla polonezów Elsnera, rytmy synkopowane (Przykład 9b). Oprócz obecności elementów tanecznych w warstwie melorytmicznej wpływy poloneza odzwierciedla również sama budowa tematów, które ukształtowane są w typowej dla tego gatunku formie ABA.

a)



b)



Przykład 9. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy a-moll op. 1 nr 2, cz. I Allegro* a) pierwszy temat, t. 1–15; b) drugi temat, t. 40–47

Rytmika polonezowa pojawia się także dwukrotnie w kupletach finałowych rond – w części czwartej *Kwartetu D-dur op. 1 nr 3* i w *Kwartecie d-moll op. 8 nr 3*. Zastosowanie jej na tak szeroką skalę wynikało zapewne z chęci odpowiedzi na ówczesną modę na polonezy, które pojawiają się w dorobku zdecydowanej większości polskich twórców tego czasu. Należy jednak zauważyć, że włączanie elementów polonezowych do kwartetu smyczkowego nie było domeną jedynie rodzimych kompozytorów. Części *alla polacca* znajdują się także w cyklu trzech kwartetów op. 4 Antona Wranitzky’ego.

Oprócz rytmiki polonezowej Elsner sporadycznie umieszcza w kwartetach stylizacje mazurkowe, tak jak w trzecim temacie pierwszej części wspomnianego już *Kwartetu a-moll*. W tym wypadku charakterystycznej dla mazurka melodii o falującym rysunku towarzyszy prosty akompaniament akordowy (Przykład 10):



Przykład 10. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy a-moll op. 1 nr 2, cz. I Allegro t. 80–87*

Określenie „scherzo”, które znajduje się w zacytowanym powyżej przykładzie nutowym, kompozytor wprowadza wielokrotnie w obu cyklach kwartetów¹⁵. Co znamienne, w ten sposób oznaczone są nie tylko melodie o żartobliwym charakterze. Mianem scherza kompozytor określa myśli muzyczne zarówno w tonacjach durowych jak i molowych, lecz pomimo różnic wyrazowych łączy je wspólna cecha – wszystkie są cytatami lub stylizacjami melodii ludowych. Tego typu odcinki pojawiają się najczęściej w epilogu ekspozycji formy sonatowej (por. Przykład 10) i w rondach. Określenie *scherzo* umieszczone jest także w przetworzeniu trzeciej części *Kwartetu a-moll* (Przykład 11). Kryje się za nim cytat popularnej piosenki ludowej *Pije Kuba do Jakuba*. Humorystyczny wydźwięk użytej melodii dodatkowo podkreślają tryle umieszczone na słabej części taktu.



Przykład 11. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy a-moll op. 1 nr 2, cz. III Finale Allegro, t. 112–127*

¹⁵ W op. 1 występuje określenie *scherzo*, zaś w op. 8 *scherzando*.

W kwartetach Elsnera kilkakrotnie pojawiają się również melodie zbliżone w charakterze do ukraińskich dumek, jak we wspomnianym już przetworzeniu *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1. Jedna z nich umieszczona jest także w przetworzeniu *Kwartetu smyczkowego Es-dur* op. 8 nr 2. Kantylenowej linia melodycznej w tonacji c-moll w partii altówki towarzyszy prosty akompaniament w pozostałych głosach (Przykład 12).



Przykład 12. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 8 nr 2, cz. I *Allegro*, t. 130–138

Warto zauważyć, że w kwartetach Elsnera zaznacza się na niewielką skalę wpływ elementów muzyki operowej, charakterystyczny m. in. dla *quatuors concertants* Koželucha i Gyrowetza. Do takich środków należały nagłe kontrasty dynamiczne, unisonowe pasaże, tremola, pauza generalna umieszczona przed wprowadzeniem drugiego tematu, a także śmiałe połączenia harmoniczne¹⁶. Stosowanie wymienionych efektów, zarezerwowanych dotychczas dla muzyki orkiestrowej, a w szczególności symfonicznej i operowej, stało się pod koniec lat 90. XVIII wieku szczególnie popularne.

Większość wymienionych powyżej elementów pojawia się w pierwszej części *Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 8 nr 3. Temat pierwszy rozpoczyna się unisonowym, dramatycznym wstępem, którego charakter podkreślają nagłe zmiany dynamiczne i harmoniczne (Przykład 13a). W drugim temacie, oddzielonym od pierwszego pauzą generalną, następuje diametralna zmiana nastroju, uzyskana dzięki zmianom fakturalnym (rezygnacja z unisonowego prowadzenia głosów) oraz dynamice *piano*. Melodii o pogodnym charakterze w głosie pierwszych skrzypiec towarzyszy prosty akompaniament pozostałych głosów (Przykład 13b).

¹⁶ Roger Hickman, *Vojtěch Jírovec and the Viennese String Quartet*, w: *Janáček and Czech Music: Proceedings of the International Conference (Saint Louis, 1988)*, red. Michael Beckerman, Glen Bauer, New York, 1995, s. 188.

a)

b)

Przykład 13. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 8 nr 3, cz. I Allegro*, a) temat I, t. 1–10
b) temat II, t. 27–36

W podobny sposób ukształtowana jest ekspozycja w *Kwartecie D-dur* op. 25 nr 1 Gyrowetza (1793). W poniższym przykładzie, prezentującym fragment łącznika i drugiego tematu, uwidaczniają się wpływy muzyki operowej i symfonicznej, takie jak nagłe zmiany dynamiczne i fakturalne, unisona oraz pauza generalna umieszczona, podobnie jak u Elsnera, bezpośrednio przed drugim tematem (Przykład 14¹⁷).

¹⁷ Przykład zaczerpnięty z artykułu Hickmana *Vojtěch Jirovec and the Viennese String Quartet*.



Przykład 14. Adalbert Gyrowetz, *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 25 nr 1, cz. I, t. 36–48

Wpływy faktury orkiestrowej są widoczne także w drugiej części *Kwartetu d-moll*. Przejawiają się one w zastosowaniu ostinatowego akompaniamentu w środkowych głosach, na tle którego rozwija się dialog między partią pierwszych skrzypiec i wiolonczeli. W takcie 56 następuje nieoczekiwaną zmianę dynamiki oraz faktury (Przykład 15).





Przykład 15. Józef Elsner, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 8 nr 3, cz. II Andantino*, t. 51–58

W kwartetach Elsnera zbiegają się dwa charakterystyczne dla muzyki polskiej końca XVIII wieku zjawiska – asymilacja nurtów promieniujących na polskie ośrodki muzyczne, przede wszystkim z Wiednia, przejawiająca się w przypadku omawianych dzieł w sięgnięciu po elementy popularnego w tym czasie *quatuor concertant*, oraz proces „unaradawiania” komponowanych dzieł dzięki wykorzystaniu cech polskich tańców i pieśni. Kwartety Elsnera odzwierciedlają idiom *quatuor concertant* we wszystkich aspektach dzieła – podobnie jak w wielu tego typu utworach użyte formy potraktowane są w dużym stopniu schematycznie, a sama ich konstrukcja jest prosta. Z kolei warstwa melodyczna cechuje się lekkością i wdziękiem korespondującymi z rozrywkowym charakterem omawianych dzieł.

Józef Elsner jest jedynym polskim kompozytorem podejmującym gatunek *quatuor concertant* podczas swej działalności kompozytorskiej. Brak kontynuatorów takiej twórczości należy tłumaczyć zmieniającą się u progu XIX wieku modą i zmierzchem tego typu repertuaru w europejskich ośrodkach muzycznych.

3.2. Kwartety smyczkowe Franciszka Lessla i Karola Kurpińskiego – w kręgu stylistyki klasycyzmu wiedeńskiego

Recepcja stylu klasycznego w polskiej twórczości muzycznej, sięgająca II połowy XVIII wieku, trwała do pierwszych trzech dekad kolejnego stulecia. Wśród kompozycji, które stylistycznie przynależą do dzieł związanych ze stylistyką klasycyzmu wiedeńskiego, znajdują się kwartety smyczkowe Lessla i *Fantazja na kwartet smyczkowy* Kurpińskiego.

Jedyna zachowana w całości część *I Kwartetu A-dur* Lessla ukształtowana jest w formie sonatowej i stylistycznie nawiązuje do wczesnych opusów Haydna. Całość utrzymana jest w prostej, homofonicznej fakturze z dominującą partią pierwszych skrzypiec. Dwa tematy zaprezentowane w ekspozycji, podobnie jak w wielu wczesnych kwartetach wiedeńskiego twórcy, łączy wspólny materiał motywiczny, w którym dominują struktury trójdźwiękowe eksponujące współbrzmienia toniczno-dominantowe (Przykład 16).

a)

b)

Wspólny dla obu tematów, ozdobiony przednutkami motyw ósemkowy staje się także podstawowym budulcem łącznika ekspozycji oraz przetworzenia. Pomimo nieskomplikowanego przebiegu formalnego i jednolitego materiału motywicznego użytego w tej części kwartetu, odcinek przetworzeniowy jest skontrastowany fakturalnie, przede wszystkim dzięki uaktywnieniu głosów altówki i wiolonczeli, pełniących w nim rolę melodyczną. W odcinku tym można także dostrzec próby różnicowania wolumenu brzmienia, osiąganego poprzez redukcję obsady i łączenie instrumentów w dwu- lub trzygłosowe układy o zmiennym składzie (Przykład 17).



Przykład 17. Franciszek Lessel, *I Kwartet smyczkowy A-dur*, cz. I *Allegro moderato*, t. 52–59

Dużo bardziej zaawansowanym językiem muzycznym cechuje się *VIII Kwartet smyczkowy B-dur* Lessla, powstały blisko ćwierć wieku później niż *I Kwartet*. Sposób kształtowania formy i operowania materiałem motywiczno-tematycznym świadczy o rozwinięciu solidnego warsztatu kompozytorskiego oraz dobrej znajomości stylu kompozytorskiego Haydna. *Kwartet B-dur* składa się z czterech części – *Allegro assai*, *Andante*, *Menuetto Presto* i *Finale – Allegro assai*, ukształtowanych w przejrzysty sposób w oparciu o klasyczne wzorce. W pierwszej

z nich, zbudowanej na planie formy sonatowej, Lessel wprowadza dwa zróżnicowane wyrazowo tematy. W pierwszym, utrzymanym w tonacji B-dur, wyeksponowana jest partia pierwszych skrzypiec, której kompozytor powierza energiczną w charakterze melodię, opartą na ruchu szesnastkowym (Przykład 18a). W łączniku, mającym swój początek w takcie 9, dominuje materiał melodyczny pierwszego tematu, przede wszystkim motywu czołowego. W środkowej fazie łącznika (t. 20) następuje nieoczekiwana modulacja do As-dur, a w partii pierwszych skrzypiec pojawia się nowa myśl muzyczna (*dolce*) o charakterze kantylenowym (Przykład 18b) – w dalszym przebiegu ekspozycji odcinek ten, w zmodyfikowanej postaci, staje się podstawą do ukształtowania drugiego tematu, który rozpoczyna się w takcie 45 (Przykład 18c). Zastosowana przez Lessla antycypacja materiału motywicznego drugiego tematu była zabiegiem konstrukcyjnym, który pojawił się w formie sonatowej na przełomie XVIII i XIX wieku¹⁸.

a)

b)

¹⁸ James Hepokoski omawia to zjawisko na przykładzie uwertury do opery *Les deux journées* (1800) Cherubiego, w której „pozorny” drugi temat pojawia się jako element łącznika w tonacji G-dur, a następnie powraca po kilkunastu taktach w tonacji dominanty H-dur. Zob. James Hepokoski, Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, s. 177.



Przykład 18. Franciszek Lessel, *VIII Kwartet smyczkowy B-dur*, cz. I *Allegro* a) t. 1–6, b) t. 19–23, c) t. 45–53

Przetworzenie pierwszej części dzieli się na trzy fazy. W skrajnych odcinkach podstawą do rozwoju jest dwutaktowy motyw wywiedziony z początkowych taktów pierwszego tematu – początkowo umieszczony w partii pierwszych skrzypiec, w dalszym przebiegu ukazuje się naprzemiennie pozostałych głosach. W środkowym fragmencie przetworzenia wykorzystany jest materiał melodyczny drugiego tematu, który kompozytor cytuje niemal bez zmian w tonacji Es-dur.

Forma sonatowa części finałowej zbliża się w budowie do pierwszej części *Kwartetu A-dur*, jednak w tym wypadku Lessel konstruuje tematy w oparciu o podobny materiał motywiczny. Zarówno pierwszy jak i drugi temat rozwijają się ze charakterystycznego, ósemkowego motywu muzycznego ozdobionego przednutką, umieszczoną na słabej części taktu (Przykład 19).



b)



Przykład 19. Franciszek Lessel, *Kwartet smyczkowy B-dur*, cz. IV *Finale. Allegro assai* a) t. 1–12, b) 61– 72

Podczas gdy prezentacji pierwszej myśli tematycznej towarzyszy prosty akompaniament akordowy, faktura w drugim temacie ulega zagęszczeniu. Do melodii opartej na motywie zaczerpniętym z taktów 1–2 pierwszego tematu dołącza kontrapunkt drugich skrzypiec, który w dalszej części zostaje umieszczony w najwyższym głosie, a materiał tematyczny przeniesiony jest do pozostałych głosów.

W przetworzeniu Lessel sięga kolejno po materiał obu tematów, wykorzystując pojedyncze motywy, jak i cytując je w pełnej postaci w nowych tonacjach. Podobnie jak w części pierwszej kwartetu, w przetworzeniu aktywizują się głosy altówki i wiolonczeli, którym powierzane są jedno- lub dwutaktowe frazy o charakterze figuracyjnym. Większą samodzielność melodyczną instrumenty te uzyskują w drugiej części kwartetu, przyjmującej postać dwutematowych wariacji. Formę tę Lessel zaczerpnął najpewniej z twórczości Haydna, który stosował ją wielokrotnie w sonatach i triach fortepianowych, kwartetach smyczkowych (op. 33 nr 6, op. 50 nr 2, op. 55 nr 2, op. 70 nr 3) oraz symfoniach¹⁹. Jej istotą jest obecność dwóch tematów, często spokrewnionych ze sobą rytmicznie lub melodycznie

¹⁹ Elaine R. Sisman, *Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven*, w: „Acta Musicologica” 1990 nr 62, s. 181–182.

i utrzymanych w tonacjach jednoimiennych, które w dalszym przebiegu utworu są na przemian poddawane opracowaniu wariacyjnemu.

Forma wariacji dwutematycznych w *Kwartecie B-dur* ulega znacznemu rozluźnieniu w stosunku do haydnowskiego pierwowzoru. Swobodne podejście kompozytora przejawia się między innymi w organizacji tonalnej tematów. Pierwszy z nich utrzymany jest w tonacji G-dur (Przykład 20a), zaś w drugim jednoimienna tonacja g-moll osiągnięta jest jedynie chwilowo w procesie modulacyjnym z G-dur do D-dur (Przykład 20c). Co istotne, fragment tematu w tonacji dominanty nie podlega opracowaniu wariacyjnemu w dalszej części.

Andante składa się z sześciu nienumerowanych wariacji, ukształtowanych naprzemiennie w oparciu o materiał obu myśli muzycznych (A₁B₁A₂B₂A₃B₃). W kolejnych ogniwach kompozytor nie trzyma się ściśle rozmiarów tematów, zmieniając ich ramy, co zaznacza się głównie w odcinkach opartych na materiale tematu drugiego. Zasadniczym sposobem przekształcania pierwotnej myśli muzycznej we wszystkich odcinkach wariacyjnych jest dokomponowywanie kontrapunktu do melodii tematu w jednym z głosów – pojawia się ono zarówno w wariacjach pierwszego jak i drugiego tematu (Przykład 20b i d). Tego typu przekształcenia, polegające na wprowadzaniu zmian fakturalnych na tle stale obecnej melodii tematu, dominują w wariacjach dwutematycznych Haydna²⁰. Lessel wykracza jednak poza ramy haydnowskiego modelu, włączając pracę motywiczną do zasobu środków formotwórczych wykorzystanych w tej części kwartetu. Elementy techniki przetworzeniowej pojawiają się w odcinku B₄. Wariacja ta opiera się na motywie czołowym drugiego tematu, który jest progresywnie powtarzany we wszystkich głosach w polifonizującej fakturze.

a)



²⁰ Ibidem, s. 160.

b)

c)

d)

Przykład 20. Franciszek Lessel, *Kwartet smyczkowy B-dur cz. II Andante*: a) t. 1-7, b) t. 107-112, c) t. 18-23, d) t. 56-59

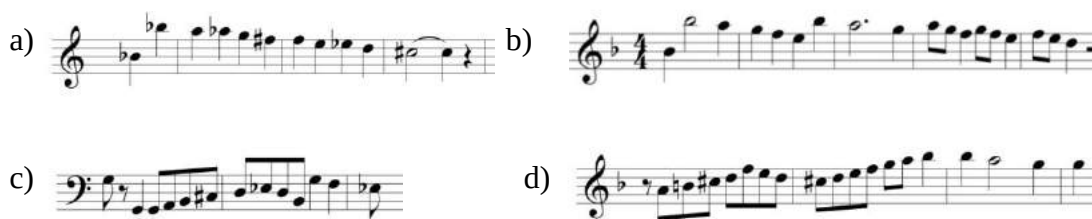
W zachowanej twórczości kwartetowej Lessla znajduje się także *Fantazja C-dur* napisana przed 1813 rokiem. W budowie zbliża się do osiemnastowiecznych fantazji instrumentalnych, w których odcinki fugowane przeplatane były częściami o charakterze improwizatorskim. Tego typu utwory, komponowane przede wszystkim na instrumenty klawiszowe, odnaleźć można w twórczości m.in. Carla Philippa Emanuela Bacha, Wilhelma Friedricha Bacha i Mozarta. W czasie działalności kompozytorskiej Lessla, przypadającej przede wszystkim na pierwsze trzydziestolecie XIX wieku, gatunek ten podejmowany był także przez Beethovena, Schuberta i Schumanna, którzy w swoich utworach wplatali do niego elementy cyklu sonatowego oraz dążyli do integracji motywicznej poszczególnych jej odcinków.

Kompozycja Lessla jest jednoczęściowym utworem składającym się z pięciu odcinków o zmiennym tempie o długości od kilkunastu do kilkudziesięciu taktów, co ilustruje poniższa tabela (Tabela 3).

<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro risoluto</i>	<i>Vivace</i>	<i>Maestoso</i>	<i>Fuga Allegro- Allegro rinversio [sic!]</i>
1–35	36–50	51–117	118–172	125–172	173–295

Tabela 3. Budowa *Fantazji C-dur* na kwartet smyczkowy Franciszka Lessla

Pomimo że odcinki *Fantazji* nie wiążą się ze sobą wspólnym materiałem motywicznym w ścisły sposób, pojawiają się w nich charakterystyczne zwroty melodyczne, takie jak skoki oktawowowe oraz wznoszące lub opadające pochody sekundowe, które świadczą o dążeniu do zachowania jedności motywicznej na przestrzeni całego utworu. Pokrewieństwo melodyczne ujawnia się najmocniej w ostatnim ogniwie utworu, ukształtowanym w formie podwójnej fugi, której obydwie tematy wywiedzione są z motywów uprzednio już wprowadzonych w częściach *Adagio* i *Allegro* (Przykład 21):



Przykład 21. Franciszek Lessel, *Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy*: a) *Adagio*, t. 7–10 (I skrzypce), b) *Fuga Allegro*, temat I, t. 174–178 (altówka), c) *Allegro*, t. 36–38 (wiolonczela), d) *Fuga Allegro*, temat II, t. 175–178 (I skrzypce)

Nawiązania motywiczne między tematami fugi a wcześniejszymi odcinkami utworu sprowadzają się przede wszystkim do wykorzystania linii melodycznych o podobnym zarysie – w przypadku pierwszego tematu fugi jest to wznoszący skok oktawowowy, po którym melodia rozwija się w kierunku opadającym. Odwrotnie dzieje w temacie drugim, którego linia melodyczna ma charakter ascendentny, podobnie jak motyw umieszczony w partii wiolonczeli w *Allegro*.

Kolejne odcinki fantazji (za wyjątkiem fugi) zbudowane są w oparciu o krótkie motywy, a wśród zastosowanych technik kompozytorskich ważną rolę pełni progresja i sekwencyjne przeprowadzanie myśli muzycznych. Rozwojowi poszczególnych ogniw towarzyszą częste zmiany faktur – fragmenty utrzymane w fakturze akordowej lub w unisonie zestawiane są z figuracyjnymi pasażami

pierwszych skrzypiec, rozwijanymi na tle długonutowego akompaniamentu pozostałych instrumentów. Dzięki zastosowaniu silnych kontrastów fakturalnych i dynamicznych wewnątrz odcinków *Fantazji* osiągnięty jest w niej typ nastrojowości charakterystyczny dla stylistyki preromantycznej. Jednym z fragmentów cechujących się wzmożoną ekspresją jest odcinek *Allegro*, w którym melodia początkowo umieszczona w partii wiolonczeli zestawiona jest z tremolo w środkowych głosach i synkopowanym ostatem w pierwszych skrzypcach, a następnie przechodzi w quasi-improvizacyjne figuracje w najwyższym głosie (Przykład 22).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Allegro'. The score is written on four systems of staves. The first system includes the tempo marking 'Allegro' and a circled number '5'. The second system features a 'pizz. presto' marking. The third system includes 'cresc.' and 'f' markings. The fourth system starts with a circled number '6' and continues with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Przykład 22. Franciszek Lessel, *Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy*, t. 34–48

Ostatnie ogniwo *Fantazji* to dwutematowa fuga w tonacji d-moll złożona z czterech przeprowadzeń (Przykład 23a). W przedostatnim przeprowadzeniu (*Allegro rinversio* [sic!]) obydwie tematy ukazane są w inwersji (Przykład 23b), zaś w ostatnim, kulminacyjnym odcinku kompozytor umieścił rozbudowane stretto tematów prowadzące bezpośrednio do krótkiej kody, kończącej się akordem z tercją pikardyjską.

a)



b)



Przykład 23. Franciszek Lessel, *Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy*: a) *Fuga Allegro* t. 123–130, b) *Allegro rinversio* [sic!] t. 171–174

Charakterystyczna dla budowy fantazji swoboda dotyczy także warstwy harmoniczej dzieła. Tonacja przykluczowa *Fantazji* Lessla osiągnięta jest jedynie sporadycznie, zaś nieustanny ruch modulacyjny powoduje niestabilność tonalną poszczególnych odcinków. Jedynym tego wyjątkiem jest fuga utrzymana w tonacji d-moll. Szeregiem modulacji do tonacji fis-moll, e-moll i d-moll rozpoczyna się już pierwsze ogniwo utworu, *Adagio* (Przykład 24). Akord toniczny C-dur pojawia się

dopiero w piątym takcie. Poprzedza go progresja jednotaktowego motywu. Po chwilowym osiągnięciu toniki następuje dalszy proces modulacyjny.



Przykład 24. Franciszek Lessel, *Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy*, t. 1–6

W podobny sposób rozpoczyna się *Fantazja na kwartet smyczkowy* Karola Kurpińskiego, której pierwszy odcinek utrzymany jest w tonacji C-dur. W początkowych dwóch taktach w głosie pierwszych skrzypiec pojawia się zwrot melodyczny o charakterze dominantowo-tonicznym (Przykład 25), rozwiązujący się na akordzie G-dur. Co interesujące, akord C-dur nie pojawia się ani razu w pierwszym ogniwie *Fantazji*.



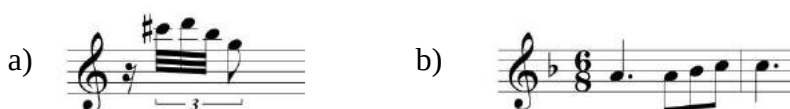
Przykład 25. Karol Kurpiński, *Fantazja na kwartet smyczkowy*, t. 1–2

Utwór Kurpińskiego ukształtowany jest w formie wieloodcinkowej struktury, zróżnicowanej tonalnie (Tabela 4). Oprócz części utrzymanych w fakturze homofonicznej, w których dominuje partia pierwszych skrzypiec, dwukrotnie pojawiają się także ogniwa ukształtowane w formie fugi, oznaczone w partyturze jako *Fuga* i *Presto*.

<i>Adagio</i>	<i>Andantino</i>	<i>Fuga</i>	<i>Adagio</i>	<i>Moderato</i>	<i>Andante</i>	<i>Andantino</i>	<i>Presto</i>
	<i>con moto</i>						
1–25	26–35	35–93	93–97	98–103	104–189	189–198	198–260
C-dur	F-dur	d-moll	d-moll	G-dur	G-dur/g-moll	F-dur	d-moll

Tabela 4. Budowa *Fantazji na kwartet smyczkowy* Karola Kurpińskiego

Poszczególne odcinki *Fantazji* pozostają ze sobą w ścisłych relacjach motywicznych, a rolę spajającą pełnią tu dwie myśli muzyczne, po raz pierwszy użyte w początkowych ogniwach utworu – *Adagio* i *Andantino con moto*. Motywy te są podstawowym budulcem tematów w kolejnych odcinkach. Materiał melodyczny w częściach *Adagio*, *Moderato* i *Andante* oparty jest na motywie zaprezentowanym w drugim takcie (*Przykład 26a*), z kolei w częściach *Fuga*, *Andantino* i *Presto* melodie wywiedzione są z materiału motywicznego zawartego w taktach 26–27 (*Przykład 26b*).



Przykład 26. Karol Kurpiński, *Fantazja na kwartet smyczkowy*: a) t. 2 b) t. 26–27

Podobnie jak w utworze Lessla, w *Fantazji* Kurpińskiego pojawiają się odcinki poprowadzone w fakturze polifonicznej – w obu kompozycjach w ogniwach finałowych pojawia się fuga (w utworze Kurpińskiego fuga znajduje się także w trzecim odcinku). Tematy obu fug są podobnie skonstruowane (*Przykład 27*):

Przykład 27. Karol Kurpiński, *Fantazja na kwartet smyczkowy*, t. 35–39

Forma obu fug ukształtowana jest dość swobodnie. Dużą rolę w procesie formotwórczym odgrywa praca motywiczna – między przeprowadzeniami umieszczone są rozbudowane odcinki epizodyczne, w których przetwarzane są motywy wywiedzione z melodii tematu.

Fantazje na kwartet smyczkowy Lessla i Kurpińskiego nie mają zbyt wielu odpowiedników w europejskiej literaturze kwartetowej, zbliżonych w budowie do dzieł polskich twórców. W tym kontekście warto wymienić *Fantazję na kwartet smyczkowy* Andreasa Romberga z 1814 roku²¹. Utwór składa się z czterech, skontrastowanych tonalnie i agogicznie części:

<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Allegro</i>
t. 1–35	t. 35–137	t. 138–200	t. 201–288
Es-dur	C-dur	As-dur	C-dur

Tabela 5. Budowa *Fantazji na kwartet smyczkowy op. 40* Andreasa Romberga

Wszystkie ogniwa Fantazji, podobnie jak w utworze Kurpińskiego, pozostają ze sobą w ścisłym związku motywicznym. Główny temat utworu pojawia się po raz pierwszy w takcie 10 *Adagia* w partii pierwszych skrzypiec, a w kolejnych częściach powraca w zmodyfikowanych postaciach (Przykład 28).

a) *Adagio*



b) *Allegro*



c) *Larghetto*



d) *Allegro*



Przykład 28. Andreas Romberg, *Fantazja na kwartet smyczkowy op. 40*: a) *Adagio* t. 10–11, b) *Allegro* t. 35–38, c) *Larghetto* t. 138–141, d) *Allegro* t. 201–204

²¹ Romberg skomponował *Fantazję* w czasie oblężenia Hamburga, który ówczesnie pozostawał pod panowaniem francuskim, przez wojska rosyjskie. W finale utworu kompozytor umieścił cytaty zaczerpnięte z angielskiej pieśni patriotycznej *Rule Britannia*, jako wyraz sprzeciwu wobec hegemonii francuskiej na kontynencie europejskim.

Części szybkie *Fantazji* utrzymane są w fakturze polifonicznej – w obu ogniwach w tempie *Allegro* znajdują się odcinki fugowane oparte na tematach wywiedzionych z głównej myśli muzycznej utworu, tak jak w przypadku kompozycji Lessla i Kurpińskiego. Podobieństwo koncepcji formalnej skłania więc do przypuszczeń, że dzieło Romberga stanowiło pierwowzór dla rodzimych kompozycji tego typu.

3.3. Styl brillant w kwartetach smyczkowych Lipińskiego, Kaczkowskiego i Duranowskiego

Intensywny rozwój kultury muzycznej, która u progu XIX wieku w coraz większym stopniu kreowana była przez warstwę mieszczańską, przejawiał się między innymi w rosnącej liczbie koncertów i pojawieniu się na europejskiej scenie muzycznej postaci muzyka-wirtuoza, który łączył działalność koncertową z kompozytorską. Tworzone przez owych wirtuozów utwory utrzymane były w stylu brillant, cechujący się wirtuozowskim traktowaniem partii solisty. Autorzy kompozycji kwartetowych przynależących do tego nurtu – August Duranowski, Joachim Kaczkowski i Karol Lipiński – zaliczają się do grupy polskich kompozytorów-wirtuozów, których twórczość miała charakter popisowy i odzwierciedlała możliwości techniczne ich autorów. Szczególną cechą ich twórczości było wyeksponowanie partii pierwszych skrzypiec przy jednoczesnym sprowadzeniu pozostałych głosów do roli instrumentów akompaniujących – partie pełniły drugorzędną rolę i nie stawiały zwykle przed wykonawcami większych wyzwań technicznych.

Utwory na obsadę kwartetową w dorobku polskich kompozytorów przybierały formę miniatur tanecznych lub wariacji, w przeciwieństwie do *quatuors brillants* Spohra, Romberga i Rodego, ukształtowanych w formie trzy- lub czteroczęściowego cyklu. Szczególnym powodzeniem cieszyły się zwłaszcza formy wariacyjne, funkcjonujące pod różnymi tytułami: *fantazja*, *air varié*, *thème varié*, stanowiąc idealne pole do ukazania różnorodnych możliwości technicznych.

Utwory w formie wariacyjnej obejmują niemal cały dorobek kompozytorski Joachima Kaczkowskiego. Większość tych utworów składa się z czterech odcinków wariacyjnych (op. 7, op. 19, op. 22, op. 22a) – w pozostałych przypadkach ilość części podana jest już w tytule utworu (op. 1, op. 4). Poszczególne ogniwa w cyklach

eksponują wybrane aspekty techniki gry skrzypcowej, wymagające od wykonawcy stosowania różnorodnego smyczkowania oraz urozmaiconych rodzajów artykulacji. Jednym z najczęściej stosowanych przez Kaczkowskiego środków technicznych jest umieszczanie w partii solisty – w środkowym i górnym rejestrze skrzypcowym – linii melodycznych przeznaczonych do wykonywania na dolnych strunach. Ponadto wśród typowych technik wariacyjnych spotykanych w omawianych dziełach znajdują się figuracje szesnastkowe w artykulacji staccato, oparte na pochodach łamanych interwałów i pasażach.

Uwagę zwraca także mała ilość wariacji, w których pojawiają się współbrzmienia wielodźwiękowe i prowadzenie melodii w dwugłosie. Poza trzecią wariacją z op. 1 polifoniczny dwugłos w partii pierwszych skrzypiec nie występuje w żadnym utworze Kaczkowskiego (Przykład 29).



Przykład 29. Joachim Kaczkowski, *Dix variations pour le violon avec accompagnement de violon, alto et basse* op. 1, t. 49–55

Wariacje oparte na pochodach dwudźwiękowych pojawiają się tylko w trzech ostatnich cyklach (op. 19, 22, 22a), co może wskazywać na rozwój umiejętności technicznych samego kompozytora i pogłębienie stylu kompozytorskiego. Zmiana stylistyczna mająca miejsce między wczesnymi dziełami a późną twórczością Kaczkowskiego ujawnia się także w konstrukcji tematów. W późniejszych opusach myśli muzyczne cechują się większym ambitusem i zróżnicowaniem rytmicznym (Przykład 30).



b)



c)



d)



e)



Przykład 30. Joachim Kaczowski a) *Dix variations pour le violon avec accompagnement de violon, alto et basse* op. 1, t. 1–16, b) *Six variations pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et violoncelle* op. 4, t. 1–16, c) *Thème varié pour le Violon avec accompagnement de Violon, Viola et Violoncelle* op. 7, t. 1–18, d) *Air varié pour le violon avec accompagnement d'un violon, alto et basse* op. 19, t. 1–22, e) *Troisième Air Varié pour Violon principal avec Accompagnement de Second Violon, Alto et Violoncelle ou de Pianoforte* op. 22, t. 1–16

W porównaniu do utworów Kaczowskiego, *Variationi per il violino principale* [...] op. 4 Lipińskiego wymagają znacznie większych umiejętności technicznych od prymariusza. Każde z ogniw w cyklu pomyślane jest jako studium

wybranego aspektu wirtuozowskiego (Przykład 31). W pierwszej wariacji wyeksponowany jest czynnik artykulacyjny, w drugiej zastosowane są zdwojenia tercjowe i oktawowo, często pojawiające się w fantazjach i wariacjach Lipińskiego. Kolejne odcinki prezentują typowe dla techniki gry skrzypcowej, jak zmiany pozycji gry (war. 3) i polifoniczne prowadzenie melodii dwugłosowej (war. 4).

a) Var.1. 

b) 

c) Var.3. 

d) Var.4. 

Przykład 31. Karol Lipiński, *Variationi per il Violino principale coll'accompagnato di Violino secondo, Alto et Basso* op. 4: a) t. 18–21, b) t. 39–46, c) t. 64–67, d) t. 80–83

Po czterech numerowanych wariacjach następuje część *Adagio* w tonacji molowej, będąca de facto kolejnym wariacyjnym ujęciem tematu. Po nim następuje rozbudowany finał-fantazja (*Allegretto*), w którym związki z tematem wariacji ulegają rozluźnieniu. Część ta, ukształtowana w swobodnej formie odcinkowej z elementami wariacyjnymi, z powodzeniem mogłaby pełnić rolę samodzielnego utworu ze względu na rozmiary, którymi dorównuje długości pozostałych ogniw. Podobnie jak w poprzedzających ją odcinkach, w partii pierwszych skrzypiec eksponowane są zróżnicowane problemy techniczne – gra legato, gra dwudźwiękowa, arpeggio, rytmika punktowana etc.

Poza cyklami wariacyjnymi w twórczości Kaczkowskiego i Lipińskiego znajdują się także polonezy w układzie na kwartet smyczkowy. Polonez jako gatunek muzyczny w pierwszych dekadach XIX wieku przyjmował zwykle formę ABA z wewnętrznym trójpodziałem każdej z części, często poprzedzoną wstępem i zakończoną kodą. W repertuarze wirtuozów gry na skrzypcach w I połowie XIX wieku polonezy cieszyły się znacznym powodzeniem. Taniec ten pojawia się w twórczości m.in. Viottiego, Spohra i Paganiniego, najczęściej jako jedna z części koncertu skrzypcowego, w postaci ronda *alla polacca* lub w połączeniu z wariacjami. Podobnie jak w przypadku omawianych powyżej cykli wariacji, kompozycje taneczne Kaczkowskiego są mniej rozbudowane i zaawansowane pod względem technicznym od dzieł Lipińskiego. Dwa cykle polonezów: 4 *Polonaises melancoliques* op. 2 i 6 *Polonaises* op. 5 nie wykraczają poza konwencjonalne środki wyrazu. Zbudowane są one w formie reprzyzowej z triem w części środkowej. Tematy poszczególnych utworów mają kształt dość schematyczny, typowy dla rytmiki i melodyki polonezowej, co uwidacznia się szczególnie w tematach triów w opusie 5 (Przykład 32).



Przykład 32. Joachim Kaczkowski, *Six Polonaises pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et violoncelle* op. 5: a) nr 1 t. 24–26, b) nr 2 t. 21–25, c) nr 4 t. 21–23, d) nr 5 t. 25–28

O stylistyce polonezów op. 2 decyduje określenie „melancoliques” zawarte w tytule cyklu. Poszczególne tańce utrzymane są w tonacjach molowych, a ich tematy cechują się większą niż w przypadku opusu 5 inwencją melodyczną. Melancholijny charakter polonezów jest osiągnięty dzięki zastosowaniu szerokiego

ambitusu w tematach (Przykład 33a) oraz zaleceniu wykonania fragmentów melodii na dolnych strunach (Przykład 33b).



Przykład 33. Joachim Kaczowski, *Quatre Polonaises melancoliques pour Violon avec accompagnement de Violon, Alto et Basse* op. 2: a) nr 1 t. 1–7, b) nr 3 t. 1–5

W odróżnieniu od cykliw polonezów Kaczowskiego, tańce Lipińskiego cechują się bardziej zaawansowanym językiem muzycznym. Na opus 9 składają się trzy polonezy zbudowane w formie repryzowej z trzyczęściowymi odcinkami skrajnymi oraz triem skonstruowanym pod względem trybu i wyrazu. Józef Powroźniak sytuuje polonezy Lipińskiego pomiędzy utworami Michała Kleofasa Ogińskiego a tańcami Chopina, określając je mianem „ogniwa pośredniego”²². W istocie, podobnie jak Ogiński, Lipiński sięga po typ wirtuozowskiego poloneza elegijnego, a niekiedy wręcz heroicznego. Najbardziej zbliżonym wyrazowo do utworów Ogińskiego jest *Polonez e-moll*, znajdujący się na drugim miejscu cyklu (Przykład 34).



Przykład 34. Karol Lipiński, *Polonez e-moll* op. 9 nr 2, t. 1–10

Podobnie jak w *Wariacjach* op. 4, nadrzędną rolę w polonezach pełni czynnik wirtuozowski. Lipiński wykorzystuje całą paletę środków technicznych, poczynawszy od gry dwudźwiękowej, przez kombinacje różnych typów artykulacji, po arpeggia,

²² Józef Powroźniak, *Karol Lipiński*, Kraków 1970, s. 214.

przebiegi gamowe, pochody łamanych oktav i grę na strunie G i D melodii położonych w wysokich rejestrach.

Znaczenie omówionych powyżej dzieł Kaczkowskiego i Lipińskiego w historii rozwoju kwartetu smyczkowego na ziemiach polskich jest, pomimo walorów artystycznych tych kompozycji, niewielkie, ze względu na podstawowe założenia stylu *brillant*, który wykluczał podstawową ideę tego gatunku – równouprawnienie poszczególnych partii w fakturze czterogłosowej.

3.4. Wczesnoromantyczna twórczość kwartetowa (Dobrzyński, Krogulski, Moniuszko)

W rodzimej twórczości kameralnej powstałej w latach ok. 1820–1840 ścierają się wpływy tradycji klasycznej oraz wczesnoromantycznego języka muzycznego. Spośród niewielu zachowanych utworów tego okresu największe znaczenie mają dzieła Dobrzyńskiego, uważanego przez Poźniaka za najwybitniejszego przedstawiciela polskiej kameralistyki pierwszej połowy XIX wieku²³. Dwa kwartety smyczkowe op. 7 i 8 należą do młodzieńczego dorobku kompozytora, nie omawianego dotąd szerzej w pracach poświęconych temu twórcy. Być może zaważyła o tym opinia Aliny Nowak-Romanowicz, która we wstępie do wydania *Kwartetu smyczkowego e-moll* op. 7 pisała o stylu kompozytorskim Dobrzyńskiego następująco:

Jako kompozytor Dobrzyński był nadzwyczaj płodnym, lecz niezbyt oryginalnym twórcą. Pisał poprawnie, z dużym doświadczeniem i znajomością techniki, zwłaszcza instrumentalnej, posiadał niezaprzeczalny zmysł konstrukcji formy muzycznej, ale brakło mu żywszej inwencji. Był on typowym epigonem klasyków, jednym z tych, którzy usiłowali w sposób powierzchowny i najczęściej nieudolny przyswajać nowe zdobycze romantyków²⁴.

²³ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 471.

²⁴ Alina Nowak-Romanowicz, *Wstęp*, w: Ignacy Feliks Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy e-moll* op. 7 (= *Biblioteka Małych Partytur* nr 21, red. Mieczysław Tomaszewski), Kraków 1957, s. VII.

Kategoryczny osąd badaczki wynika z charakterystycznego dla środowiska muzykologicznego połowy ubiegłego wieku podejścia do polskiej twórczości i rozpatrywania jej przez pryzmat osiągnięć czołowych kompozytorów europejskich. Język muzyczny Dobrzyńskiego prezentuje cechy typowe dla estetyki środowiska warszawskiego lat trzydziestych XIX wieku, łączy się w nim styl klasyczny oraz wczesnoromantyczny, przejawiający się przede wszystkim w sferze wyrazowej.

Oba kwartety ukształtowane są na planie klasycznego czteroczęściowego cyklu. W częściach skrajnych Dobrzyński zastosował formę sonatową, której charakterystycznym elementem jest wyraźne pokrewieństwo dwóch tematów w ekspozycji, która dzięki temu zabiegowi nabiera cech monotematyczności. Związki motywiczne pomiędzy myślami tematycznymi są zapewne rezultatem wpływów Haydna, jakim podlegał Dobrzyński podczas studiów kompozytorskich u Elsnera.

Zasada monotematyczności tematów zastosowana jest we wszystkich częściach ukształtowanych na planie formy sonatowej w omawianych dziełach. Kompozytor ujednolica materiał tematyczny poprzez użycie podobnych motywów czołowych, zachowując kontrast tonalny oraz wyrazowy (Przykład 35, Przykład 36).

a)

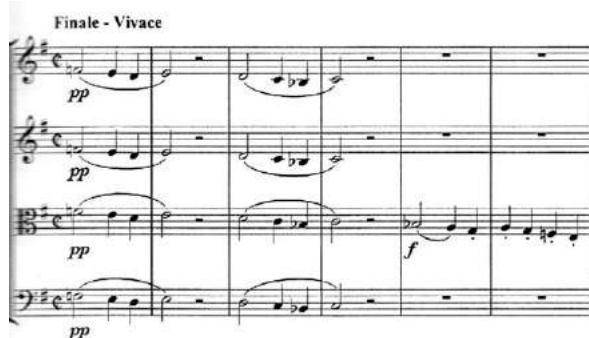


b)



Przykład 35. Ignacy Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 8 cz. I Allegro*: a) temat I, t. 1–6, b) temat II, t. 68–71

a)



b)



Przykład 36. Ignacy Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 8 cz. IV Finale – Vivace*: a) temat I, t. 1– 6, b) temat II, t. 42–46

Przetworzenia stanowią najślabszy element prezentowanych dzieł. Praca motywiczna sprowadza się w dużej mierze do operowania motywami czołowymi i przekształcania ich przy użyciu progresji na tle prostego akompaniamentu, licznie obecne są także figuracyjne przebiegi ósemkowe lub szesnastkowe. Repryzy na ogół stanowią wierne odbicie ekspozycji, a drugi temat pojawia się w tonacji durowej jednoimiennej. Wyjątek stanowi część pierwsza *Kwartetu smyczkowego d-moll op. 8*, w której kolejność ukazywania się tematów jest odwrócona.

Na drugim miejscu w *Kwartecie smyczkowym e-moll op. 7* znajduje się *Scherzo*, które zbliżone jest w charakterze raczej do menueta. Melodyce opartej na przebiegach trójdźwiękowych w częściach A i A₁ przeciwstawiony jest chorałowy temat tria. Materiał motywiczny wykorzystany w skrajnych odcinkach pozwala przypuszczać, że kompozytor był dobrze zaznajomiony z twórczością kameralną Onslowa²⁵, który użył podobnych zwrotów melorytmicznych w *Kwartecie smyczkowym e-moll op. 21 nr 2* (Przykład 37).

²⁵ Znajomość dzieł francuskiego kompozytora potwierdza dedykacja dla Onslowa, umieszczona na pierwszej stronie *Kwintetu smyczkowego F-dur op. 20*.



Przykład 37 a) Ignacy Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy e-moll op. 7 cz. III Scherzo. Allegro vivace ma non troppo presto*, t. 1–9, b) George Onslow, *Kwartet smyczkowy e-moll op. 21 nr 2, cz. III Minuetto. Allegro*, t. 1–6

Typową cechą rodzimej twórczości kameralnej tego okresu było zastosowanie melodyki ludowej. Elementy folkloru muzycznego najczęściej wykorzystywano w jednej ze środkowych części cyklu, utrzymanej w formie menueta lub scherza. W przypadku kwartetów Dobrzyńskiego ma to miejsce w III części *Kwartetu smyczkowego d-moll op. 8*, zatytułowanej *Minuetto alla Masovienne*²⁶. Kompozytor wykorzystuje w niej typowe dla mazura zwroty melorytmiczne, oparte na rytmice punktowanej (Przykład 38).



Przykład 38. Ignacy Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 8, cz. III Minuetto alla Masovienne*, t. 1–10

²⁶ Podobne zwroty melorytmiczne wykorzystał Dobrzyński w menuecie *alla Masovienne* w *II Symfonii c-moll op. 15*.

Ożywiony charakter części w formie scherza kontrastuje z kantylenowymi ogniwami w wolnym tempie. W pierwszym kwartecie *Adagio* przybiera formę dwuczęściową AA₁, w której wiodącą rolę pełni partia pierwszych skrzypiec. Z kolei w drugiej części *Kwartetu d-moll* znajduje się temat z trzema wariacjami. Wśród nich szczególną uwagę przykuwają rozwiązania brzmieniowe w środkowym ogniwie, które składa się z dwukrotnie powtórzonych odcinków *meno vivo* i *più lento*. Kontrast między wewnętrznymi częstkami potęgują zmiany fakturalne (homorytmia – polifonia) i artykulacyjne (pizzicato – legato) zachodzące na przestrzeni tej wariacji (Przykład 39).

The image displays a musical score for Ignacy Dobrzyński's *Kwartet smyczkowy d-moll op. 8, cz. II Andante con Variazioni*, measures 36-50. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 4/4. Measures 36-43 show a fast, rhythmic section with markings *pp pizz.* and *f dim.*. Measures 44-50 show a slower section marked *piu lento* and *arco e legatissime*.

Przykład 39. Ignacy Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 8, cz. II Andante con Variazioni*, t. 36–50

W podobnej stylistyce utrzymany jest jedyny kwartet smyczkowy Józefa Krogulskiego, u którego wpływy stylu klasycznego łączą się z elementami wczesnoromantycznymi i ludowymi. Melodie tematów części skrajnych, utrzymanych w formie sonatowej, mają charakter figuracyjny lub ornamentalny. Odcinki o charakterze figuracyjnym stanowią także ważny element przetworzenia w częściach skrajnych, ukształtowanych na planie formy sonatowej. W odcinkach przetworzeniowych Krogulski wykorzystuje materiał motywiczny obu tematów, jednak obok fragmentów opracowanych za pomocą pracy motywicznej ważnym

elementem są także przebiegi figuracyjne, umieszczone przede wszystkim w głosie pierwszych skrzypiec.

Podobnie jak Dobrzyński, Krogulski wykorzystuje w kwartecie elementy folkloru muzycznego. Żywiółowa melodia pierwszego tematu, będąca stylizacją krakowiaka, prezentowana w partiach drugich skrzypiec i altówki opiera się na burdonowym akompaniamencie głosu wiolonczelowego (Przykład 40).



Przykład 40. Józef Krogulski, *Kwartet smyczkowy G-dur*, cz. IV *Finale. Allegro vivo*, t. 1–5

Powyższej myśli przeciwstawiony jest drugi temat w tonacji D-dur, w którym melodii o ludowym zabarwieniu umieszczonej w najwyższym głosie towarzyszy akompaniament pozostałych instrumentów w artykulacji pizzicato (Przykład 41).



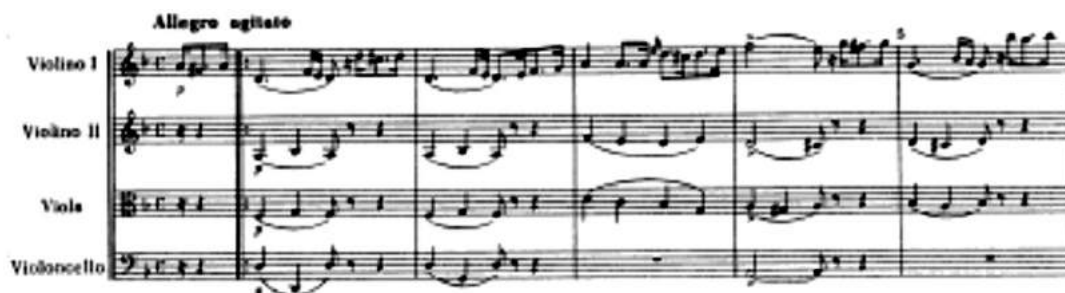
Przykład 41. Józef Krogulski, *Kwartet smyczkowy G-dur*, cz. IV *Finale. Allegro vivo*, t. 66–72

Typ wyrazowości wczesnoromantycznej ujawnia się najsilniej w drugim ogniwie kwartetu (*Andante*) ukształtowanym w formie wariacyjnej AA₁. Wskazuje na to przede wszystkim zastosowanie schromatyzowanej melodyki o ornamentalnym charakterze oraz nagłych zmian fakturalnych i dynamicznych, zachodzących nierzadko w obrębie jednego taktu (Przykład 42).



Przykład 42. Józef Krogulski, *Kwartet smyczkowy G-dur*, cz. II *Andante*, t. 1–6

Pod względem wartości artystycznej niżej od kwartetów Dobrzyńskiego i Krogulskiego plasują się dwa wczesne dzieła Moniuszki, powstałe w latach 1837–1839. Ich młodzieńczy charakter przejawia się w zauważalnych niedociągnięciach, które zaznaczają się przede wszystkim w zakresie formy, a zwłaszcza budowy części skrajnych obu kwartetów, ukształtowanych w oparciu o model formy sonatowej. Ekspozycja części pierwszej w *I Kwartecie* składa się z dwóch skontrastowanych wyrazowo tematów, przedzielonych kilkutaktowym łącznikiem. Pierwszy z nich, utrzymany w tonacji d-moll, rozwija się z motywu zawartego w pierwszym takcie (Przykład 43).



Przykład 43. Stanisław Moniuszko, *I Kwartet smyczkowy d-moll*, cz. I *Allegro agitato*, t. 1–5

Rozpoczynający się w takcie 14 temat drugi jest prostą kantylenową melodią, prowadzoną równolegle w głosach skrzypcowych. W zakończeniach obu fraz (t. 18 i 22) pojawia się motyw czołowy pierwszego tematu (Przykład 44):



Przykład 44. Stanisław Moniuszko, *I Kwartet smyczkowy d-moll*, cz. I *Allegro agitato*, t. 12–22

Materiał tematyczny w przetworzeniu opracowany jest przy użyciu prostych środków kompozytorskich²⁷. Po początkowych kilku taktach, będących dalszym rozwojem myśli muzycznych epilogu, pojawia się drugi temat w tonacji D-dur, powtórzony z niewielkimi zmianami w stosunku do wersji z ekspozycji. Dalsza część tego odcinka zbudowana jest w oparciu o materiał motywiczny tematu głównego, jednak praca przetworzeniowa w tym wypadku ogranicza się do powtarzania od kolejnych stopni motywu czołowego w głosach pierwszych skrzypiec i altówki (Przykład 45):



Przykład 45. Stanisław Moniuszko, *I Kwartet smyczkowy d-moll*, cz. I *Allegro agitato*, t. 52–57

²⁷ Jachimecki pisze wprost o przetworzeniu w tej części, że „przeróbka tematów jest właściwie fikcją tego, co przez ten termin należy rozumieć”. Zob. Zdzisław Jachimecki, *Moniuszko*, Kraków 1961, s. 253.

Bardziej rozwinięta forma sonatowa zastosowana jest w pierwszej części *II Kwartetu*. W blisko dwa razy dłuższej ekspozycji większość miejsca zajmuje główny temat i jego opracowanie motywiczne. Motywika obu tematów zasadza się na przebiegach sekundowych, a drugi temat składa się w dużej mierze z pochodów gamy C-dur, co powoduje, jak słusznie zauważa Jachimecki, że „niemalże nie posiada znamion tematycznych”. Zapewne z tego powodu został on całkowicie pominięty w przetworzeniu.

W odcinku przetworzeniowym dominuje technika polifoniczna – imitacje i fugato. Poza tą częścią pojawia się ona także w innych ogniwach obu cyklów. Ich obecność była rezultatem zajęć harmonii i kontrapunktu pobieranych przez Moniuszkę u Rungenhagena – czas studiów w Berlinie zbiega się z czasem powstania kwartetów. W archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego zachował się tom z pisanymi przez kompozytora zadaniami, zawierający ćwiczenia kontrapunktyczne, kanony i fugi, część z nich na kwartet smyczkowy. Zastosowanie techniki polifonicznej w kwartetach świadczy więc o tym, że kompozytor na bieżąco wykorzystywał zdobywane podczas studiów umiejętności.

W przetworzeniu I części *II Kwartetu* zawarty jest rozbudowany epizod fugowany w oparciu o temat pierwszy. jednak i w tym wypadku nosi ono znamiona szkolnej wprawki (Przykład 46).



Przykład 46. Stanisław Moniuszko, *II Kwartet smyczkowy F-dur*, cz. I *Allegro moderato*, t. 110–120

Oprócz kilkakrotnie pojawiających się imitacji w kwartetach Moniuszki występuje także technika fugowana i imitacyjna. W *I Kwartecie* kilkunastotaktowy

kanon w oktawie pojawia się w środkowej części *Scherza*, jednak już w momencie wejścia tematu w najwyższym głosie faktura ulega zmianie na homofoniczną. We wszystkich powyższych przypadkach prostota użytych środków i niewielkie rozmiary przeprowadzeń decydują o tym, że zastosowane elementy polifoniczne noszą znamiona szkolnych wprawek.

Nieporadność w operowaniu formą sonatową ujawnia się także w finałach obu kwartetów. Części te ukształtowane są w sposób swobodny z zachowaniem wybranych elementów sonatowości, wyrażających się przede wszystkim w występowaniu odcinka o charakterze przetworzeniowym, a w przypadku finału *II Kwartetu* – także obecności reprzyzy.

Ogniwa w tempie wolnym w kwartetach Moniuszki cechują się budową ABA₁ z mocno skróconą reprzyzą, która ogranicza do kilkunastu taktów. Zdecydowanie ciekawsze walory brzmieniowe i rozwiązania formalne zawiera *Andante* z *II Kwartetu*. W części tej kompozytor zestawia ze sobą odcinki o zróżnicowanych typach faktury. Poważny w charakterze temat części A poprowadzony jest unisono (Przykład 47a), po czym zostaje powtórzony w partii wiolonczeli z nadbudowanym kontrapunktem figuracyjnym w pozostałych głosach obsady²⁸ (Przykład 47b).

Przykład 47. Stanisław Moniuszko, *II Kwartet smyczkowy d-moll*, cz. II *Andante*: a) t. 1–8, b) t. 16–21

²⁸ Według Jachimeckiego w temacie tego odcinka ujawnia się pierwiastek ludowy. Zob.: Zdzisław Jachimecki, op. cit., s. 256.

Oryginalnym rozwiązaniem brzmieniowym cechuje się także ostatnia faza odcinka A, oparta na ostinatowym akompaniamencie środkowych głosów (Przykład 48a). Szesnastkowy zwrot rytmiczny został wykorzystany także w reprzyzie (A₁), która pełni w tej części funkcję syntezy – temat odcinka (A) umieszczony w głosie wiolonczeli jest zestawiony z myślą muzyczną części B w partii pierwszych skrzypiec (Przykład 48b):

a)

b)

Przykład 48. Stanisław Moniuszko, *II Kwartet smyczkowy F-dur*, cz. II *Andante*: a) t. 29–33, b) t. 64–67

Oba scherza umieszczone na trzecim miejscu cyklu zbliżają się w swoim charakterze do menueta. Cechują się one mało zindywidualizowanym językiem muzycznym, co związane jest z zastosowaniem prostej faktury homofonicznej i umieszczeniem materiału melodycznego, opartego w dużej mierze na pochodach sekundowych, wyłącznie w najwyższym głosie.

Interesującym elementem zawartym w obu dziełach jest obecność określeń o charakterze programowym, umieszczonych w czwartej części *I Kwartetu* oraz w scherzu *II Kwartetu*. W finale pierwszego z wspomnianych utworów, *Un ballo campestre e sue conseguenze* („Bal wiejski i jego następstwa”), Moniuszko sięga po elementy folkloru muzycznego, co uwidacznia się już w początkowych taktach tej części (Przykład 49):



Przykład 49. Stanisław Moniuszko, *I Kwartet smyczkowy d-moll, cz. IV Finale. Allegro assai. Un ballo campestre e sue conseguenze*, t. 1–12

Melodia stylizowana na taniec ludowy w typie kozaka, umieszczona w partii pierwszych skrzypiec i altówki, rozwija się na tle burdonowego współbrzmienia kwintowego, które pojawia się w takcie 7 w głosie wiolonczeli. W dalszym przebiegu części występuje także odcinek pełniący funkcję drugiego tematu (jednak utrzymanego w tonacji toniki – D-dur), który opiera się na charakterystycznych dla krakowiaka synkopach (Przykład 50).



Przykład 50. Stanisław Moniuszko, *I Kwartet smyczkowy d-moll, cz. IV Finale. Allegro assai. Un ballo campestre e sue conseguenze* t. 56–64

Ludyczny charakter przejawia się także w zastosowaniu oznaczeń dotyczących zmian tempa, takich jak rubato i ritardando, towarzyszącym głównym myślom tematycznym w toku przebiegu tej części, które w żartobliwy sposób służą odmalowaniu nastroju wiejskiej zabawy. Elementy programowości zawarte w finale *I Kwartetu* nie pozostają także bez wpływu na formę, która, jak już wspomniano, odbiega od założeń formy sonatowej. Cześć tę interpretować należy raczej jako rodzaj sceny ludowej, której przebieg formalny wynika z koncepcji narracyjnej związanej z jej tytułem. Ukazane powyżej dwie myśli tematyczne są w toku rozwoju formy w swobodny sposób przetwarzane i wariantowane.

Określenie o charakterze programowym pojawia się także w trzeciej części *II Kwartetu*, zatytułowanej *Baccanale monacale*, jednak elementy ilustracyjne nie uwidaczniają się tak wyraźnie jak w dziele wspomnianym powyżej. Warto jednak

wspomnieć o zastosowanej w środkowym odcinku scherza artykulacji pizzicato – jest to jeden z niewielu przykładów świadczących o próbie wykorzystania możliwości brzmieniowych kwartetu smyczkowego przez kompozytora.

Jak trafnie zauważa Krzysztof Mazur w artykule poświęconym twórczości instrumentalnej Moniuszki, między *I* a *II Kwartetem* można dostrzec ewolucję języka muzycznego, która przejawia się zarówno w zakresie środków formotwórczych (szczególnie w pierwszej części), jak i faktury²⁹. Stylistyka kwartetów osadzona jest między klasycyzmem a wczesnym romantyzmem. O przynależności do pierwszej z wymienionych epok muzycznych świadczy przede wszystkim zastosowanie konwencjonalnych środków melorytmicznych i harmoniczných, jednak próby wyzyskania walorów kolorystycznych kwartetu i swobodne ukształtowanie części o charakterze programowym można odczytywać jako przejawy stylu romantycznego.

Zdzisław Jachimecki, dokonując oceny dorobku kameralnego Moniuszki, w zdecydowany sposób odmówił mu większej wartości artystycznej:

I Kwartet Moniuszki nie przyniósł żadnego zaszczytu jego talentowi. Był to zaiste „słaby twór poczynającego”, który nie przekroczył progu świątyni wielkiej sztuki. Moniuszko nie zgłębił tajników stylu kwartetowego, tej najczystszej, najidealniejszej formy muzycznej, jaka istnieje. Do dostąpienia wyższych święceń w służbie tej gałęzi muzyki brakowało Moniuszce gruntownej znajomości swobodnego, figuracyjnego kontrapunktu i subtelniejszych [...] środków techniki instrumentów smyczkowych. Nie rozwiązał się także język muzyczny Moniuszki w *II Kwartecie*³⁰.

Ocena kwartetów Moniuszki dokonana przez Jachimeckiego jest surowa – badacz wskazuje na wszelkie mankamenty i braki obu kompozycji. Jakkolwiek krytyka powyższych dzieł pozostaje w wielu miejscach zbyt dosadna, jest ona w dużej mierze adekwatna. Pamiętając jednak o wczesnym czasie powstania obu kwartetów, należy dzieła te odczytywać raczej jako młodzieńczą próbę zmierzenia się z instrumentalną formą cykliczną aniżeli w pełni ukształtowane utwory.

²⁹ Krzysztof Mazur, *Muzyka instrumentalna w twórczości Moniuszki*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w. Studia i materiały*, t. 4, red. Zofia Chechlińska, Warszawa 1980, s. 133.

³⁰ Zdzisław Jachimecki, op. cit., s. 255.

3.5. Kwartety smyczkowe Zygmunta Noskowskiego i Władysława Żeleńskiego – w orbicie romantyzmu niemieckiego

Utwory na kwartet smyczkowy Noskowskiego i Żeleńskiego, podobnie jak wiele dzieł tego gatunku tworzonych w drugiej połowie XIX wieku w Europie, pozostawały pod wpływem stylu kompozytorów romantycznych: Schuberta, Mendelssohna i Schumanna, a także częściowo Brahmsa. Oddziaływanie twórczości niemieckich twórców przejawiało się zarówno w sferze formy jak i rozwiązań fakturalnych, jednak, dzięki wykorzystaniu cech rodzimego folkloru muzycznego, dziełom polskich kompozytorów udało się zachować odrębny charakter. W dotychczasowych pracach badawczych na temat dorobku kompozytorskiego Noskowskiego i Żeleńskiego twórczość kwartetowa przedstawiana była w sposób ogólnikowy, opierający się w głównej mierze na opiniach pochodzących z dziewiętnastowiecznych recenzji koncertowych. Prowadziło to do powstania uproszczonych i nierzadko niesłusznych ocen wspomnianych dzieł, jak miało to miejsce w przypadku *Kwartetu smyczkowego A-dur* op. 42 Żeleńskiego, o którego niewielkim znaczeniu artystycznym świadczyć miała, według Poźniaka, lakoniczność wzmianki Ferdynanda Hoesicka na jego temat³¹. Pogląd ten powtórzyła następnie Irena Poniatowska w monografii poświęconej polskiej twórczości muzycznej drugiej połowy XIX wieku³².

W odróżnieniu do dzieł Żeleńskiego, nieco więcej miejsca poświęca w swojej monografii Poźniak kwartetom Noskowskiego, jednak spośród trzech utworów tego twórcy szerzej omawia tylko ostatnie dzieło, doceniając jego walory melodyczne, lecz wskazując jednocześnie na zbyt dużą swobodę formalną części pierwszej i eksperymenty harmoniczne w części drugiej, które, zdaniem badacza, „mącą nieco jednolitość stylu” kompozytora. Gruntowne zapoznanie się z wymienionym dziełem przynosi jednak inne refleksje – pod względem formy kwartet *Fantazja* nie odbiega znacząco od pozostałych dzieł tego gatunku w twórczości Noskowskiego, zaś śmiałe rozwiązania harmoniczne zastosowane w scherzu należy odczytywać jako rodzaj żartu muzycznego. Przydomek *Fantazja* odnosi się raczej do sfery brzmieniowej utworu – Noskowski sięga w tym dziele po wyszukane środki wyrazowe fakturalne, melodyczne i harmoniczne.

³¹ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 484.

³² Irena Poniatowska, *Romantyzm 1850–1900. Twórczość muzyczna*, t. 2a (= *Historia muzyki polskiej*, t. 5, red. Stefan Sutkowski), Warszawa 2010, s. 258.

Kwartety smyczkowe Noskowskiego są zbudowane na planie klasycznego czteroczęściowego cyklu sonatowego ze scherzem na drugim miejscu i dwutematową formą sonatową w pierwszej i ostatniej części. Tematy w skrajnych ogniwach są szeroko rozwinięte, co wiąże się z właściwym dla kompozytora myśleniem „wielkimi całościami”, którego przejawy zaznaczają się także w symfoniach Noskowskiego³³. W związku z tym granice między sekcjami tematycznymi i łącznikowymi w ekspozycji się zacierają, a odcinki zawierające materiał tematyczny osiągają długość nawet kilkudziesięciu taktów, jak ma to miejsce w przypadku pierwszej części *II Kwartetu smyczkowego E-dur*, w którym pierwsza faza ekspozycji obejmuje blisko 90 taktów. Tematy są ze sobą skontrastowane fakturalnie i wyrazowo, jednak w nielicznych przypadkach łączy je użycie podobnej motywiki. Pokrewieństwo motywiczne dotyczy zwłaszcza finałowej części *III Kwartetu smyczkowego e-moll „Fantazji”*. Głównym spoiwem całego ogniwka jest ostinatowa melodia o charakterze figuracyjnym, która, wyjąwszy kilkunastotaktowy odcinek w przetworzeniu, towarzyszy nieustannie głównej linii melodycznej, nadając całej części charakter *moto perpetuo*. Melodia ta pojawia się już przy prezentacji obu tematów w ekspozycji – w przypadku pierwszego tematu w partii drugich skrzypiec, zaś w drugim temacie w najwyższym głosie. Oprócz stałego figurowanego kontrapunktu kolejnym elementem łączącym oba tematy są struktury akordowe, które w pierwszym temacie umieszczone są w warstwie akompaniamentu, zaś w drugim temacie stają się budulcem linii melodycznej (Przykład 51).

a)

³³ Zob. Maciej Negrey, *Zygmunt Noskowski*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna *n-pa*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2002, s. 105.

b)

Przykład 51. Zygmunt Noskowski, *III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja", cz. IV Allegro feroce*: a) temat I, t. 13–18, b) temat II, t. 35–40

Pomimo stosowania klasycznych reguł kształtowania formy Noskowski odchodzi od tradycyjnego pokrewieństwa kwintowego między tematami w ekspozycji na rzecz relacji tercjowych. Z równą swobodą Noskowski kształtuje tonalność tematów w reprzyzie – podczas gdy pierwszy temat bez wyjątku powraca w tonacji toniki, drugi często przyjmuje odmienną postać tonalną (Tabela 6).

		<i>I Kwartet smyczkowy</i> <i>d-moll op. 9</i>		<i>II Kwartet smyczkowy</i> <i>E -dur</i>		<i>III Kwartet smyczkowy</i> <i>e-moll „Fantazja”</i>	
		ekspozycja	reprzyza	ekspozycja	reprzyza	ekspozycja	reprzyza
część I	T ₁	d	d	E	E	E	e
	T ₂	D	B/D	As	E	A	e
część IV	T ₁	d	d	E	E	e	e
	T ₂	F	D	cis	cis	G	C

Tabela 6. Tonalność tematów w częściach skrajnych kwartetów smyczkowych Zygmunta Noskowskiego

Wśród technik przetworzeniowych stosowanych przez Noskowskiego dominuje praca tematyczna. Fragmenty tematów lub ich pełne postaci są poddawane wariantowaniu za pomocą środków harmoniczných, rytmicznych i przede wszystkim

fakturalnym. Co ciekawe, słynący z zamięłowania do polifonii i kontrapunktu kompozytor rzadko sięga po techniki imitacji, fugata i kanonu. Fugato pojawia się w kwartetach Noskowskiego trzykrotnie – każdorazowo w ostatniej części utworu: w ekspozycji pierwszego tematu (*I Kwartet smyczkowy d-moll* op. 9) w kodzie (*II Kwartet smyczkowy E-dur*) i w przetworzeniu (*III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”*). W ostatnim przypadku trzygłosowe fugato, przeprowadzone w głosach drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli w artykulacji pizzicato, opiera się na motywach drugiego tematu tej części. Na jego tle rozwija się kantylenowa linia melodyczna w partii pierwszych skrzypiec (Przykład 52).

Przykład 52. Zygmunt Noskowski, *III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”, cz. IV Allegro feroce*, t. 105-117

Odcinki repryzowe w finałach *II* i *III Kwartetu* zawierają, rzadko spotykane w utworach kameralnych, rozbudowane kadencje solowe umieszczone w głosie pierwszych skrzypiec. W *II Kwartecie E-dur* epizod solowy pojawia się, na wzór koncertów instrumentalnych, między repryzą a kodą. Z kolei w *Kwartecie e-moll*

sekcje kadencyjne głosu skrzypcowego pojawiają się pomiędzy odcinkami tematu pierwszego, zaburzając jego ciągłość narracyjną (Przykład 53).

Przykład 53. Zygmunt Noskowski, *III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja", cz. I Allegro espressivo*, t. 127–135

Kody części finałowych w kwartetach Noskowskiego, za wyjątkiem czwartej części *I Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 9, przyjmują postać rozbudowanych, kilkufazowych odcinków. W finale *II Kwartetu smyczkowego E-dur* odcinek ten, następujący po rozbudowanym solo w partii pierwszych skrzypiec, pełni funkcję syntetyzującą, ukształtowany jest w formie fugata opierającego się na zmodyfikowanym melorytmicznie pierwszym temacie tej części. Po nim powraca główna myśl muzyczna pierwszej części, stanowiąc tym samym jedyny przykład integracji tematycznej w omawianych dziełach Noskowskiego.

Na drugim miejscu cyklu znajdują się części w szybkim tempie, ukształtowane na wzór Mendelssohnowskich *intermezzi*. Ogniwa te, utrzymane w dwudzielnym metrum, charakteryzują się lekką i przejrzystą fakturą, a rozwiązania kompozytorskie w nich zawarte bezpośrednio nawiązują do dzieł niemieckiego twórcy, czego przykładem jest m. in. druga część z *I Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 9. Dzięki zastosowaniu artykulacji staccato i pizzicato a także dynamiki piano, *Intermezzo* Noskowskiego zbliża się w swej aurze brzmieniowej do *Canzonetty* z *Kwartetu smyczkowego Es-dur* op. 12 Mendelssohna (Przykład 54a). Obie części łączy także wspólna tonacja (g-moll) oraz podobny materiał motywiczny, bazujący na ósemkowych i szesnastkowych figurach melorytmicznych, który, podobnie jak u Mendelssohna, prowadzony jest w wybranych głosach w równoległych tercjach (Przykład 54b).

a)

Intermezzo.
Allegretto moderato

b)

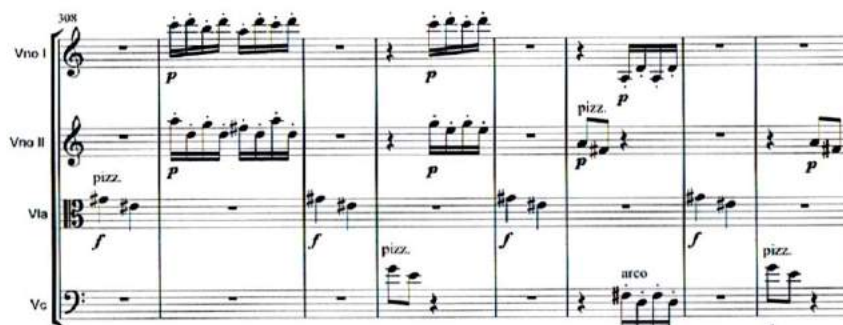
Przykład 54. a) Felix Mendelssohn, *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 12, cz. II *Canzonetta*, t. 1–8, b) Zygmunt Noskowski, *I Kwartet smyczkowy d-moll* op. 9, cz. II *Intermezzo*. *Allegretto moderato*, t. 1–8

Podobny typ brzmienia cechuje także scherzo w *III Kwartecie smyczkowym*. Przejrzystość faktury została osiągnięta dzięki zastosowaniu artykulacji pizzicato i staccato. Ostinatowa figura opadającej kwarty zmniejszonej c-gis w warstwie akompaniamentu nadaje tej części dodatkowo żartobliwego charakteru, tworząc kontrast pomiędzy diatoniczną melodią głównego tematu w głosie skrzypcowym a partią wiolonczeli (Przykład 55).



Przykład 55. Zygmunt Noskowski, *III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja", cz. II Moderato scherzando*, t. 1–13

Humor Noskowskiego ujawnia się także w dalszej, środkowej części scherza, kiedy wspomniana powyżej ostinatowa figura zostaje zestawiona z krótkimi motywami szesnastkowymi, realizowanymi naprzemiennie przez poszczególne głosy obsady.



Przykład 56. Zygmunt Noskowski, *III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja", cz. II Moderato scherzando*, t. 308–315

Jednym z najciekawszych elementów omawianych dzieł, świadczących jednocześnie o rozwiniętej wyobraźni kolorystycznej Noskowskiego, jest sfera brzmieniowa. Element ten, pomimo ścisłego podporządkowania formie, wysuwa się w wielu przypadkach na pierwszy plan kompozycji. W procesie kształtowania brzmienia uwidaczniają się dwie tendencje – symfonizacja faktury lub proces

odwrotny: rozjaśnienie uzyskane przy użyciu środków artykulacyjnych, takich jak pizzicato i legato, o czym wspomniano powyżej w kontekście *intermezzi*.

Wpływ faktury orkiestrowej zaznacza się między innymi w początkowych taktach *I Kwartetu*, w którym w celu potęgowania wolumenu brzmienia Noskowski stosuje współbrzmienia wielodźwiękowe oraz fakturę unisonową (Przykład 57). Struktury akordowe pojawiają się w częściach skrajnych ostatniego kwartetu (por. Przykład 53).



Przykład 57. Zygmunt Noskowski, *I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9, cz. I Allegro con brio, t. 1–13*

Miejszem szczególnego nagromadzenia urozmaiconych środków fakturalnych są wolne ogniwa kwartetów, zwłaszcza w wariacyjnie ukształtowanych *Andante doloroso* z *II Kwartetu* i *Largo tragico* z *III Kwartetu*, ukształtowane w wariacyjnej formie odcinkowej. Elegijny charakter obu tej części podkreśla zmniejszona dynamika oscylująca między *pianissimo possibile* a *mezzoforte*. W częściach tych duża rola melodyczna przypada głosom altówki i wiolonczeli – tematy im powierzone wykorzystują górne odcinki skali tych instrumentów, powodując natężenie ekspresji wyrazu. Punkty kulminacyjne obu części osiągnięte są przy użyciu podobnych środków – oprócz wzmożonej dynamiki zwiększa się także rozpiętość interwałowa między skrajnymi głosami, powodując powstanie spolaryzowanej faktury, w której ostinatowy, figuracyjny akompaniament w trzech

dolnych głosach przeciwstawiony jest kantylenowej linia melodycznej umieszczonej w najwyższym rejestrze głosu pierwszych skrzypiec.

a)

b)

Przykład 58. Zygmunt Noskowski, a) II Kwartet smyczkowy E-dur, cz. II *Andante doloroso*, t. 61–66, b) III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja", cz. III *Largo tragico*, t. 16–19

Jedną ze stałych cech fakturalnych w kwartetach Noskowskiego jest częsta obecność figuracyjnego kontrapunktu umieszczonego w jednym z głosów, na tle którego prezentowane są linie melodyczne³⁴. Figuracje te kompozytor umieszcza zarówno pod jak i nad główną linią melodyczną, jak w przypadku środkowego

³⁴ Jak zauważa Maciej Negrey, cecha ta, stale obecna w twórczości Noskowskiego, zbliżona jest do zjawiska heterofonii. Zob.: Maciej Negrey, *Zygmunt Noskowski*, op. cit., s. 105.

odcinka w trzeciej części (*Adagio non troppo*) z *I Kwartetu* oraz wspomnianego powyżej ogniwa finałowego *III Kwartetu* (por. Przykład 51).

Istotną cechą kwartetów Noskowskiego jest także obecność elementów polskiego folkloru muzycznego. Tematy w finale *I Kwartetu smyczkowego d-moll* są stylizacją oberka (*Finale quasi oberek. Allegro*), z kolei główna myśl muzyczna drugiej części *II Kwartetu smyczkowego E-dur* przybiera charakter krakowiaka (*Allegretto vivace*). Tematy oberkowe wykorzystują typowe dla tego tańca zwroty melodyczne – obie myśli muzyczne łączy podobny materiał motywiczny, na który składają się grupy szesnastek oparte na pochodach sekundowych i tercjowych, synkopy i triole szesnastkowe.

a) 

b) 

Przykład 59. Zygmunt Noskowski, *I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9 cz. IV Finale quasi Oberek. Allegro*: a) temat I, t. 1–15, b) temat II, t. 85–99

W twórczości kameralnej Żeleńskiego elementy muzyki ludowej nie zaznaczają się w tak wyraźny sposób, jak w przypadku dzieł Noskowskiego. Za melodię o „słowiańskim zabarwieniu” Jachimecki uznał temat wariacji umieszczonych w drugiej części *Kwartetu smyczkowego F-dur op. 28* (Przykład 60)³⁵. Jego melancholijny charakter w istocie przywodzi na myśl ukraińskie dumki.

³⁵ Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński. Życie i twórczość*, Kraków 1952, s. 183.



Przykład 60. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur op. 28, cz. II Andante con Variazioni*, t. 1–23

Pomimo braku bezpośrednich nawiązań do folkloru muzycznego kwartety Żeleńskiego cechują się ludowym zabarwieniem, które związane jest z częstym wykorzystywaniem przez kompozytora współbrzmień burdonowych wprowadzonych w partii wiolonczeli – wielokrotnie pojawiają się we wszystkich częściach *Kwartetu smyczkowego A-dur op. 42*. Użycie kwintowych współbrzmień wiąże się także ze skłonnością kompozytora do operowania ciemnym, surowym brzmieniem, uzyskiwanym dzięki umieszczaniu melodii w niskich rejestrach oraz stosowaniu zagęszczonej faktury. W tym zakresie sfera brzmieniowa kwartetów Żeleńskiego zbliża się do stylistyki dzieł Brahmsa – na co pierwszy zwrócił uwagę Zdzisław Jachimecki w artykule z 1932 roku, poświęconym dziełom polskiego twórcy³⁶. Tendencja do eksponowania dolnego rejestru instrumentów uwidacznia się już w tematach rozpoczynających części pierwsze, ukształtowane w formie sonatowej. W obu kwartetach sposób ich kształtowania jest podobny – melodia rozwija się początkowo w niskich rejestrach, a następnie powtórzona zostaje w interwale kwinty lub oktawy wyżej. W przypadku *Kwartetu smyczkowego A-dur op. 42* uwagę zwraca także strona harmoniczna tematu – jego pierwsza część poprowadzona jest w tonacji a-moll, a przykluczowa tonacja A-dur osiągnięta zostaje dopiero w następniku.

a)



³⁶ Zdzisław Jachimecki, Władysław Żeleński, „Orkiestra” 1931 nr 3, s. 36.



b)



Przykład 61. Władysław Żeleński, a) *Kwartet smyczkowy F-dur op. 28, cz. I Allegro*, t. 1–13
b) *Kwartet smyczkowy A-dur op. 42, cz. I Allegro con brio*, t. 1–4

Odmienne kształtowane są pierwsze tematy w częściach finałowych obu kwartetów. Wspólną cechą obu finałów jest motoryczny charakter głównej myśli muzycznej, w której główną rolę odgrywa czynnik rytmiczny. Tematy obu części ukształtowane są w podobny sposób. W przypadku *Kwartetu F-dur* temat umieszczony jest w partii pierwszych skrzypiec, której towarzyszy oszczędny akompaniament pizzicato pozostałych głosów. Z kolei żywiołowy temat czwartej części *Kwartetu smyczkowego F-dur op. 28*, poprowadzony unisono we wszystkich głosach obsady, dziewiętnastowieczna prasa muzyczna porównywała do finałowego tematu z *Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Schuberta (Przykład 62).

a)

b)

Przykład 62. Władysław Żeleński, a) Kwartet smyczkowy F-dur op. 28, cz. IV *Allegro molto con brio*, t. 1–7, b) Kwartet smyczkowy A-dur op. 42, cz. IV *Allegro molto vivace*, t. 1–11

Poszczególne części w kwartetach smyczkowych Żeleńskiego, podobnie jak w przypadku dzieł Noskowskiego, charakteryzują się przejrzystą formą opartą na klasycznych wzorcach, z wyraźnie zarysowanym podziałem wewnętrznym. Dyscyplina formalna przejawia się zwłaszcza w odcinkach przetworzeniowych, które cechują się wieloodcinkową budową. Podobnie jak w przypadku Noskowskiego, praca przetworzeniowa ma charakter tematyczny, a podstawowym sposobem przekształcania tematów lub ich fragmentów jest wariantowanie, co szczególnie uwidacznia się we wcześniejszym dziele Żeleńskiego. W drugim kwartecie zwiększa się rola pracy motywicznej.

Intermezzo znajdujące się na drugim miejscu cyklu *Kwartetu smyczkowego A-dur*, podobnie jak analogiczne części kwartetów Noskowskiego, utrzymane jest w aurze brzmieniowej zbliżonej do Mendelssohnowskich *intermezzi*. Świadczą o tym środki wyrazu użyte przy budowie głównego tematu tej części: śpiewna myśl muzyczna, usytuowana początkowo w partii wiolonczeli, a następnie w głosie

skrzypcowym, rozwija się na tle synkopowanego akompaniamentu głosu altówki i pizzicata w głosie wiolonczelowym (Przykład 63).

Intermezzo.
Allegro non troppo e scherzando

Przykład 63. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur op. 42, cz. II Intermezzo. Allegro non troppo e scherzando*, t. 1–13

Części utrzymane w tempie wolnym każdorazowo przyjmują odmienne ukształtowanie formalne: temat z wariacjami w *Kwartecie smyczkowym F-dur* i forma ABA₁ ze skróconą reprzyzą w *Kwartecie smyczkowym A-dur*. Kolejne ogniwa wariacji składających się na drugą część *Kwartetu F-dur* zestawione są ze sobą na zasadzie kontrastu agogicznego i fakturalnego. Wśród środków techniki wariacyjnej dominują przekształcenia typu kontrapunktycznego, w których związki z tematem zostają zachowane przede wszystkim w warstwie harmoniczej. Cechą charakterystyczną tego typu ukształtowań jest zastosowanie wielowarstwowej faktury, w której oprócz głównej myśli muzycznej pojawiają się dwie lub trzy figuracyjne linie melodyczne o charakterze kontrapunktycznym (Przykład 64).



Przykład 64. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur op. 28, cz. II Andante con Variazioni*, t. 97–100

Język harmoniczny, którym posługuje się Żeleński, nie wykracza, podobnie jak środki jego techniki kompozytorskiej, poza rozwiązania wykształcone przez kompozytorów romantycznych I połowy XIX wieku. W tym zakresie, w kontekście czasu powstania obu kwartetów, należy zaliczyć omawianą twórczość do nurtu konserwatywnego, podobnie jak dorobek kwartetowy Noskowskiego. Jednak pomimo zachowawczej stylistyki dzieł obu twórców prezentowane w kwartetach solidne rzemiosło kompozytorskie i dobra znajomość możliwości brzmieniowych zespołu kwartetowego stanowią o wysokich walorach artystycznych ich twórczości kameralnej.

3.6. Cykle wariacji na kwartet smyczkowy a szkoła kompozytorska Friedricha Kiela

Wśród kwartetów smyczkowych pochodzących z drugiej połowy XIX wieku szczególną uwagę zwraca grupa kilkunastu kompozycji w formie wariacji lub wariacji z fugą. W latach 1868–1891 powstało dwanaście tego typu kompozycji (Tabela 7). Siedem z nich zachowało się w postaci druku lub rękopisu – są to utwory

Żeleńskiego, Stolpego, Noskowskiego, Hertza, Paderewskiego, Rutkowskiego i Stojowskiego. Z kolei wśród zaginionych kompozycji znajdują się wariacje twórców młodszego pokolenia – uczniów Noskowskiego: Rzepki, Maszyńskiego, Pankiewicza³⁷, Bobińskiego i Rogowskiego.

Władysław Żeleński	<i>Wariacje g-moll</i> op. 21 na kwartet smyczkowy	1868/1869
Antoni Stolpe	<i>Wariacje na kwartet smyczkowy</i>	1872 (prem.)
Zygmunt Noskowski	<i>Wariacje i fuga na temat I. G. Viottiego</i>	1873 (1883 prem.)
Michał Hertz	<i>Theme con variazioni et Finale na kwartet smyczkowy</i>	b.d.
Ignacy Jan Paderewski	<i>Wariacje F-dur</i> na kwartet smyczkowy	1882
Antoni Rutkowski	<i>Wariacje c-moll na temat własny</i>	1882 (prem.)
Zygmunt Stojowski	<i>Wariacje i fuga</i> op. 6 na kwartet smyczkowy	1891
Władysław Rzepko	<i>Wariacje c-moll</i> na kwartet smyczkowy * ³⁸	
Piotr Maszyński	<i>Wariacje a-moll</i> na kwartet smyczkowy*	
Eugeniusz Pankiewicz	<i>Temat z wariacjami</i> na kwartet smyczkowy	
Henryk Bobiński	<i>Wariacje</i> na kwartet smyczkowy*	
Ludomir Rogowski	<i>Wariacje D-dur</i> na kwartet smyczkowy*	

Tabela 7. Gatunek wariacji na kwartet smyczkowy w twórczości polskich kompozytorów II połowy XIX wieku

Tak liczna grupa cykli wariacji na kwartet smyczkowy w twórczości polskich kompozytorów nie jest wynikiem przypadku. Wśród autorów tego typu kompozycji znajdują się, poza Żeleńskim i Stojowskim, uczniowie Friedricha Kiela³⁹ i Zygmunta Noskowskiego.

³⁷ Autograf utworu Pankiewicza uległ zniszczeniu podczas II wojny światowej. Obecnie znany jest tylko temat wspomnianych *Wariacji* oraz incipity kolejnych części.

³⁸ Kompozycje oznaczone gwiazdką nie zachowały się do dzisiejszych czasów.

³⁹ Friedrich Kiel był związany przez większość życia z berlińskim środowiskiem muzycznym. Początkowo wykładał kompozycję i kontrpunkt w Stern'schen Konservatorium, a od 1870 roku w nowo założonej Hochschule für Musik. Udzielał także prywatnych lekcji kompozycji, z których korzystało wielu kompozytorów europejskich chcących dokształcić swoje umiejętności. W jego twórczości dominuje muzyka fortepianowa, organowa, kameralna oraz wokalna. Do jego największych dzieł należą dwa oratoria – *Christus* op. 60 (1871/1872) i *Der Stern von Bethlehem*

Postać Friedricha Kiela, znanego przede wszystkim z działalności dydaktycznej, ma duże znaczenie w historii muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku. Ten berliński twórca w ciągu dwudziestoletniej praktyki pedagogicznej wykształcił blisko 150 kompozytorów, w tym między innymi Arnolda Mendelssohna, Siegfrieda Ochsę, Bernharda Stavenhagena i Charlesa Villiersa Stanforda. W gronie jego uczniów znajdowała się też spora grupa polskich twórców, odbywających u Kiela prywatne studia w zakresie kontrapunktu i kompozycji: Gustaw Roguski (przed 1865), Władysław Górski (1866–1869), Antoni Stolpe (czerwiec 1869 – luty 1870), Zygmunt Noskowski (1872–1873), Michał Hertz (1871–1878), Ignacy Jan Paderewski (styczeń 1882 – sierpień 1882).

Tradycja studiów muzycznych w Berlinie sięga lat trzydziestych XIX wieku, kiedy w wyniku represji po Powstaniu Listopadowym zlikwidowano szkolnictwo muzyczne w Królestwie Polskim. Od tego czasu aż do ostatnich dekad XIX wieku uzupełnianie edukacji poza granicami kraju było powszechną praktyką wśród polskich twórców. Pierwszymi kompozytorami studiującymi kompozycję w tym mieście byli Stanisław Moniuszko i Oskar Kolberg, którzy pobierali lekcje u Carla Friedricha Rungenhagena. Z kolei w drugiej połowie XIX wieku popularnością cieszyły się właśnie studia u Kiela. Niewątpliwie pobieranie lekcji kompozycji u jednego z najznakomitszych wówczas berlińskich nauczycieli kompozycji było w muzycznym środowisku warszawskim modne – w prasie pisano wręcz o „gorączce Kielowskiej”, jaka opanowała Warszawę:

Było to w roku 1883, a wówczas opanowała świat muzyczny warszawski gorączka Kielowska. Jedź do Kiela do Berlina, wybieram się do Kiela, pisałem do Kiela, mój brat jest u Kiela, mój kuzyn wrócił od Kiela, to przeważnie można było słyszeć. Noskowski, uczeń Kiela, przyczynił się znacznie do tego, bo jako muzyk tak niepospolitej miary i tak świetnej szkoły, służył za najlepsze świadectwo⁴⁰.

Jak sugeruje Stefan Keym, źródeł tej niesłychanej popularności można upatrywać w ruchu pozytywistycznym rozwijającym się w Polsce od lat sześćdziesiątych XIX wieku. Naczelne hasło pozytywizmu – „praca u podstaw”,

op. 83 (1883). Zainteresowanie kontrapunktem i polifonią odzwierciedla styl kompozytorski Kiela, w którym przejawiają się wpływy Bacha, Händla, a także Brahmsa.

⁴⁰ Franciszek Bylicki, *Ignacy Paderewski*, „Czas” 1889 nr 226, s. 1.

odnoszące się do kwestii związanych z rozwojem oświaty, dotyczyło także zdobywania gruntownego wykształcenia wśród młodego pokolenia, w tym również studiów muzycznych⁴¹. Dodatkowym czynnikiem sprzyjającym popularności Kiela w środowisku warszawskich muzyków był brak możliwości zdobycia pełnego wykształcenia kompozytorskiego w działającym od 1861 roku Instytucie Muzycznym. Uzyskanie dyplomu w zakresie kompozycji zaczęło być możliwe dopiero od 1888 roku. Wówczas w Instytucie założono klasę kompozycji, którą objął Zygmunt Noskowski, sam będący zresztą uczniem Kiela. I choć studenci nie musieli od tej pory uzupełniać braków w wykształceniu za granicą, nie zaprzestano jednak wyjazdów do Berlina lub Wiednia.

Kiel zasłynął w środowisku kompozytorskim przede wszystkim jako doskonały kontrapunktista, a jego podejście do nauczania kontrapunktu wyraźnie różniło od metod stosowanych ówczesnie w innych ośrodkach niemieckich. Wprawdzie nie pozostawił po sobie żadnych pism teoretycznych i podręczników, lecz jego metody nauczania można zrekonstruować na podstawie licznych wypowiedzi jego uczniów, zawartych w listach i wspomnieniach. W ich świetle Kiel ukazuje się jako przeciwnik teoretyzowania, który – zamiast wygłaszania długich wykładów – preferował praktyczne podejście do nauki zasad kontrapunktu. Reguły konstruowania głosów wyjaśniał w oparciu o przykłady zaczerpnięte z literatury muzycznej, przede wszystkim z dzieł Bacha, Mozarta i Beethovena⁴². W odróżnieniu od innych pedagogów Kiel kompleksowo ujmował zagadnienia związane z teorią muzyki. Podczas zajęć łączył naukę kontrapunktu z harmonią i formami muzycznymi, co – w opinii Helgi Zimmermann, badaczki życia i twórczości Kiela – umożliwiało uczniom rozwijanie indywidualnego stylu kompozytorskiego⁴³. Skuteczność tej metody opisuje również Gustaw Roguski w artykule zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1875 roku:

Fryderyk Kiel, jedna z pierwszych znakomości na polu teorii muzycznej,
wykształcił wielu dzielnych muzyków, rozwinął niejeden talent

⁴¹ Stefan Keym, *Kiel versus Urban? Bemerkungen zur Warschauer Kiel-Tradition am Beispiel von Noskowski und Paderewski*, w: „Friedrich Kiel-Forschungen“, t. 2, red. Peter Pfeil, Dietmar Schenk, Sinzig 2011, s. 159.

⁴² Helga Zimmermann, *Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und Neudeutscher Schuler, dargestellt am Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821–1885)* (= *Forschungen zur westfälischen Musikgeschichte*, t. 5), Hagen 1987, s. 72.

⁴³ Ibidem, s. 75.

systematycznym a umiejętnym kierownictwem. Nie daje on zrazu swym uczniom bujać po wyżynach fantazji, ale ich trzyma pod rygorem zasad kontrapunktu, dopóki im nie da silnej podstawy, opartej na gruntownej znajomości form muzycznych; lecz gdy takowe raz zdobędą, wychodzą od niego skończonymi muzykami⁴⁴.

Kluczowym zagadnieniem poruszonym przez Kiela podczas zajęć kompozycji były techniki kontrapunkcyjne. Adepti kompozycji uczyli się wykorzystywać je w konkretnych formach muzycznych: na początku w kanonie, następnie w wariacjach i fugach fortepianowych, chóralnych i organowych, aż wreszcie w cyklach wariacji na kwartet smyczkowy. W dalszym etapie nauki – w zależności od predyspozycji i zainteresowań – uczniowie komponowali wariacje orkiestrowe, sonaty i pieśni.

Podczas nauki kompozycji Kiel przywiązywał dużą wagę do aspektu formalnego dzieła. Przyrównywał formę muzyczną do klasycystycznej architektury, która, według niego, odzwierciedla się w muzyce w proporcjach kolejnych części utworu i w przejrzystym prowadzeniu głosów⁴⁵. Duże znaczenie przypisywał także pracy motywiczno-tematycznej, którą uważał za najważniejszą siłę formotwórczą. Często powtarzał swoim uczniom hasło „Entwicklūg, Entwicklūg, immer Entwicklūg”⁴⁶, podkreślając tym samym nadrzędną rolę technik przetworzeniowych, a w szczególności pracy motywicznej, charakterystycznej dla twórczości Beethovena i Brahmsa, oraz technik polifonicznych.

Uczniowie Kiela rzadko wydawali utwory pisane podczas studiów, niekiedy nie włączali ich nawet do swojego dorobku. Wśród kompozycji, które zostały opublikowane bądź zachowały się w rękopisach, znajduje się stosunkowo wiele sonat skrzypcowych i wariacji fortepianowych lub przeznaczonych na kwartet smyczkowy. Wśród cykli wariacji pojawiają się utwory Augusta Bungerta, Jeana Louisa Nicodé, Bernharda Stavenhagena. Wśród kompozycji powstałych podczas studiów w Berlinie obecne są także cykle wariacji na kwartet smyczkowy polskich kompozytorów – Paderewskiego, Stolpego i Noskowskiego⁴⁷.

⁴⁴ Gustaw Roguski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 421, s. 331.

⁴⁵ Przy porównaniu formy muzycznej z budowlami architektonicznymi Kiel odwoływał się do obrazów swojego przyjaciela Karla Graeba, który specjalizował się w wedytach, a także w malarskich ujęciach wnętrz kościołów. Zob.: Helga Zimmermann, op. cit., s. 81.

⁴⁶ Helga Zimmermann, s. 82.

⁴⁷ Czas powstania *Wariacji na kwartet smyczkowy* Michała Hertza jest nieznany.

Poglądy Kiela i jego metody nauczania wywarły mocny wpływ na Noskowskiego. Kompozytor ten w ponaddwudziestoletniej działalności pedagogicznej kontynuował metody nauczania swego nauczyciela, a zainteresowaniom kontrapunktycznym dał po raz pierwszy wyraz w cyklu artykułów *Reforma fugi* z 1891 roku⁴⁸. Kierując się stwierdzeniem, że „muzykę pchną naprzód ci twórcy, którzy nie zasklepiając się w doktrynach, starać się będą dawne formy rozwijać i nowego w nie ducha wlewać”⁴⁹, ogłosił w nich nową koncepcję konstrukcji fugi, skupiając się szczególnie na jej planie tonalnym. Do zagadnień kontrapunktycznych powrócił w 1907 roku w podręczniku *Kontrapunkt: kanony, wariacje i fuga. Wykład praktyczny*, wydany z dedykacją dla Paderewskiego w Warszawie u Gebethnera i Wolffa. Było to pierwsze tego typu opracowanie opublikowane w języku polskim. Noskowski wzorował się w nim na podręczniku do kontrapunktu Bernharda Scholza i Siegfrieda Dehna – nauczyciela Friedricha Kiela.

O tym, jak dużą rolę odgrywał dla Noskowskiego do kontrapunkt, świadczy rozbudowany wstęp do podręcznika oraz liczne uwagi umieszczone w kolejnych rozdziałach, w których kompozytor podkreśla znaczenie tej dziedziny wiedzy w wykształceniu współczesnego kompozytora:

Wymagania dzisiejsze pod względem polifonii, w dziełach orkiestrowych, lub też instrumentalno-wokalnych stają się coraz większe, bez dobrej tedy znajomości kontrapunktu tak pojedynczego, jak podwójnego nie będzie się miało dostatecznej techniki w prowadzeniu samoistnem czynników, a tem samem nie wywoła się zamierzonego wrażenia⁵⁰.

Noskowski przypisuje nadrzędną rolę nie tylko środkom kontrapunktycznym, ale także pracy wariacyjnej. Według niego „cała muzyka współczesna opiera się na wariacjach t.j. na ustawicznym odmienianiu, inaczej: na coraz innem oświetlaniu danego tematu czy motywu”⁵¹. Zatem obok nauczania reguł kontrapunktu, osobnym aspektem kształcenia kompozytora powinna być nauka technik wariacyjnych,

⁴⁸ Zob.: Zygmunt Noskowski, *Reforma fugi*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891 nr 21, 22, 23, 24.

⁴⁹ Zygmunt Noskowski, *Reforma fugi*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891 nr 21, s. 271.

⁵⁰ Zygmunt Noskowski, *Kontrapunkt: kanony, wariacje i fuga. Wykład praktyczny*, Warszawa 1907, s. 8.

⁵¹ Ibidem, s. 70.

a „obowiązkiem jest sumiennego nauczyciela wpajać w ucznia zamiłowanie do troskliwych w tym zakresie studiów”⁵². Formie wariacji poświęca Noskowski odrębny rozdział swojego podręcznika, w którym szczegółowo omawia zasady budowy tematu, konstruowania cyklu oraz sposoby wariantowania. Szczególne znaczenie przypisuje wariacjom na kwartet smyczkowy, opisanym w osobnym paragrafie. Według słów kompozytora, dają one „sposobność do zapoznania się z ideałem muzyki zbiorowej i zmuszają do samoistnego prowadzenia każdego z czterech instrumentów”, a w związku z tym wyrabiają „znakomicie technikę w używaniu wielogłosowości”⁵³. Wariacje na kwartet smyczkowy są w opinii Noskowskiego nieodłącznym elementem nauki zasad kontrapunktu, o czym wspomina Poźniak, pisząc:

Każdy z uczniów Noskowskiego, kończąc naukę, musiał wykazać się wariacjami na kwartet smyczkowy; nie były to tylko zwykłe zadania, lecz już mniej lub więcej dojrzałe kompozycje. Jest to charakterystyczne dla metod pedagogicznych twórcy *Stepu*, który umiał w stosownym czasie dopuścić do głosu indywidualność ucznia. System ten nie był jego wynalazkiem; przejął go niewątpliwie od swego berlińskiego nauczyciela, świetnego, chociaż bardzo konserwatywnego pedagoga, Friedricha Kiela. Podobnie i Żeleński napisał w młodości tego rodzaju kompozycję, a jego uczeń Stojowski był autorem analogicznego utworu (wariacje op. 6)⁵⁴.

Noskowski podąża śladami Kiela, nie tylko wykorzystując jego metody nauczania w procesie dydaktycznym, lecz także spisując zasady kontrapunktu w swym podręczniku. Uwagi i zalecenia w nim zawarte w dużej mierze odzwierciedlają stylistykę szkoły Kielowskiej, przebadaną przez Helgę Zimmermann⁵⁵. Wyniki analiz niemieckiej badaczki stanowią cenny punkt odniesienia dla wariacji tworzonych przez polskich kompozytorów, gdyż ukazują szereg analogii pomiędzy wariacjami kwartetowymi polskich kompozytorów

⁵² Ibidem, s. 71.

⁵³ Ibidem, s. 78.

⁵⁴ Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 486.

⁵⁵ W cytowanej wcześniej pracy Helga Zimmermann analizuje wybraną twórczość Kiela i jego uczniów (sonaty skrzypcowe, kwartety fortepianowe, fugi, kanony, cykle wariacyjne na fortepian i twórczość wokально-instrumentalną) w celu scharakteryzowania języka muzycznego i zrekonstruowania metod nauczania berlińskiego kompozytora. Wśród przebadanych przez autorkę wariacji fortepianowych znalazły się utwory Kiela, Augusta Bungerta, Hugo Kauna, Jeana Louisa Nicodé, Bernharda Stavenhagena, a także polskich kompozytorów: Paderewskiego i Stolpego.

a dziełami uczniów Kiela. Podobieństwa w omawianych utworach przejawiają się w różnych aspektach dzieła muzycznego, począwszy już od konstrukcji samego tematu wariacji.

Budowa tematów w wariacjach na kwartet smyczkowy polskich kompozytorów jest także, prawie bez wyjątku, identyczna ze schematem formalnym charakterystycznym dla szkoły Kiela oraz zgodna z wytycznymi Noskowskiego. Według zaleceń zawartych w podręczniku temat powinien składać się z dwóch ośmiotaktowych okresów muzycznych, dzielących się na czterotaktowe zdania – poprzednik i następnik. Ponadto w następniku drugiego okresu należy powtórzyć pierwszą część poprzednika lub zastosować jego zmodyfikowaną wersję⁵⁶. Modelowy schemat budowy tematu, zilustrowany w poniższej tabeli, zastosowany jest między innymi w wariacjach fortepianowych Bungerta, Paderewskiego i Kauna⁵⁷ (Tabela 8):

I okres		II okres		
poprzednik	Następnik	Poprzednik	następnik	
a	b	c	c'	a'

Tabela 8. Schemat budowy tematu w wariacjach według Noskowskiego

Polscy autorzy wariacji na kwartet w wielu przypadkach ściśle podążają za przytoczonym schematem lub nieznacznie modyfikują poszczególne części tematu. Z przywołanego powyżej schematu wyłamują się wariacje Rutkowskiego, które ukształtowane są w formie ABA₁. Z kolei w wariacjach Stolpego temat, zawierający się w 32 taktach, składa się z dwóch szesnastotaktowych odcinków o formie AA₁.

Noskowski w swym podręczniku podaje schemat budowy wewnętrznej tematu, w którym odcinek (a), będący poprzednikiem w pierwszym okresie muzycznym, zostaje powtórzony (niezmieniony lub w zmodyfikowanej formie) w ostatniej fazie – następniku w drugim okresie, tworząc schemat abca₁. Ten sposób konstrukcji tematu znalazł zastosowanie w utworach Hertza, Stojowskiego, Stolpego, Paderewskiego i Żeleńskiego. Inną cechą charakterystyczną dla szkoły Kielowskiej, która pojawia się w kilku przypadkach w omawianych utworach, jest także

⁵⁶ Zygmunt Noskowski, op. cit., s. 71.

⁵⁷ Helga Zimmermann, op. cit., s. 100.

zastosowanie sekwencyjnego powtórzenia motywów w poprzedniku drugiego okresu muzycznego. Taki sposób kształtowania formy pojawia się u Paderewskiego (Przykład 65), Pankiewicza, Stojowskiego, Stolpego i Żeleńskiego.

Andante con moto Ignacy Jan Paderewski

Przykład 65. Ignacy Jan Paderewski, *Wariacje na kwartet smyczkowy*, t. 1–16

Tematy w omawianych wariacjach charakteryzują się prostotą zarówno w zakresie melodycznym jak i harmonicznym. Utrzymane są one bez wyjątku w tempie umiarkowanym *andante*, co – razem z dominującymi w melodyce wychyleniami tercjowymi i ruchem sekundowym – nadaje im śpiewny charakter. Poza utworem Noskowskiego, który oparty jest na melodii zaczerpniętej z twórczości Giovanniego Battisty Viottiego, pozostałe wariacje wykorzystują tematy własne. Wśród nich szczególnie wyróżnia się temat wariacji Żeleńskiego, prowadzony w unisonie we wszystkich głosach (Przykład 66). Tadeusz Przybylski zwraca także uwagę na jego ludowy charakter, uzyskany dzięki czterokrotnemu zastosowaniu kwarty lidyjskiej w jego przebiegu⁵⁸.

⁵⁸ Tadeusz Przybylski, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich*, op. cit., s. 157.

THEMA
Andante ma non troppo lento
WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI
OP. 21

Przykład 66. Władysław Żeleński, *Wariacje na temat własny op. 21*, t. 1–15

Charakter ludowy cechuje również temat wariacji Rutkowskiego. Jak wskazuje Tadeusz Przybylski, trójdzielne metrum i typ zastosowanej linii melodycznej zbliżają go do stylizowanego kujawiaka (Przykład 67)⁵⁹.

Przykład 67. Antoni Rutkowski, *Wariacje na temat własny c-moll*, t. 1–4

Liczba wariacji w omawianych cyklach waha się między siedmioma (Stojowski) a piętnastoma (Paderewski). W większości utworów kolejne ogniwa cyklu zachowują rozmiary i schemat harmoniczny tematu, podobnie jak w przypadku wariacji przebadanych przez Zimmermann⁶⁰. Konserwatywne podejście do czasu trwania poszczególnych odcinków formy prezentuje także Noskowski, według którego dopiero ostatnią wariację można powiększyć „wedle upodobania, aby

⁵⁹ Ibidem, s. 155.

⁶⁰ Helga Zimmermann, op. cit., s. 157.

przedłużeniem odpowiedniemi zaokrąglić całość”⁶¹. Rozbudowane wariacje finałowe pojawiają się we wszystkich utworach niezwieńczonych fugą – u Żeleńskiego, Rutkowskiego, Hertza. W przypadku dzieła Rutkowskiego część ta rozrasta się aż do 92 taktów i dzieli się na szereg odcinków o zmiennej fakturze i tempie. Z tego schematu wyłamuje się jedynie cykl Stolpego, w którym kulminacyjny moment dramaturgiczny przypada na przedostatnią, rozbudowaną wariację, zaś ostatnie ogniwo cyklu jest opracowaniem tematu w fakturze chorałowej.

Analizując wariacje fortepianowe uczniów Kiela, Helga Zimmermann zwraca uwagę na ich specyficzną konstrukcję formalną, która polega na odzwierciedleniu czteroczęściowego cyklu sonatowego w układzie wariacji⁶². W związku z tym dzieli kolejne ogniwa formy na grupy odpowiadające kolejno pierwszej części sonaty, części wolnej, scherzu i finałowi, do którego zalicza także fugę, wieńczącą wiele cykli wariacyjnych. Czterofazowy podział przeprowadza ze względu na zmienność takich czynników jak tempo, rytm i faktura.

W przypadku wariacji polskich autorów wewnętrzna czteroczęściowość rzadko jest zachowana. W obrębie omawianej twórczości najczytelniejszy podział zarysowuje się w utworze Noskowskiego (Tabela 9). Do pierwszej grupy należą trzy wariacje, w których zastosowane są podobne środki polifoniczne – imitacje krótkich motywów wywiedzionych z tematu. Część wolna w tempie *Andante*, skonstruowana fakturalnie z otaczającymi ją odcinkami, stanowi drugą fazę cyklu. W kolejnych czterech odcinkach, wchodzących w skład trzeciej części cyklu sonatowego, znajdują się stylizowane tańce (marsz i polonez), zaś wariacje szósta i siódma utrzymana są w charakterze scherza. Fuga, umieszczona na ostatnim miejscu w cyklu, jest odpowiednikiem części finałowej sonaty.

⁶¹ Zygmunt Noskowski, op. cit., s. 78.

⁶² Zob.: Helga Zimmermann, op. cit. s. 131–150.

		Tonacja	metrum	Tempo
Cześć I	temat	d-moll	2/4	<i>Andante con moto</i>
	I	d-moll	2/4	<i>L'istesso tempo</i>
	II	d-moll	2/4	<i>Più mosso e risoluto</i>
	III	d-moll	2/4	<i>Allegretto moderato</i>
Cześć II	IV	d-moll	2/4	<i>Andante</i>
Cześć III	V	d-moll	4/4	<i>Tempo di Marcia</i>
	VI	D-dur	6/8	<i>Larghetto</i>
	VII	d-moll	2/4	<i>Allegretto moderato</i>
	VIII	d-moll	3/4	<i>Alla Polacca</i>
Cześć IV	FUGA			

Tabela 9. Układ części w *Wariacjach i fudze na temat Viottiego* Zygmunta Noskowskiego

W pozostałych utworach czterofazowy podział wewnętrzny nie jest tak wyraźnie uchwytany jak w przypadku wariacji Noskowskiego, ale mimo to można wskazać na inne cechy konstrukcji cyklu wspólne dla omawianych dzieł. W większości utworów podstawowy podział wewnętrzny wyznacza wariacja w tempie wolnym, umieszczona zazwyczaj w połowie cyklu. W przypadku utworu Paderewskiego jest to siódma z piętnastu wariacji, u Stojowskiego – czwarta z sześciu, u Stolpego – piąta z jedenastu, a u Żeleńskiego – czwarta z ośmiu. W pozostałych utworach odcinki w wolnym tempie występują dwa razy – w kompozycji Rutkowskiego umieszczone są w pierwszej i przedostatniej wariacji, poprzedzając rozbudowany finał. Poprzedzanie fugi lub wariacji finałowej ogniwem w wolnym tempie było także częstą praktyką spotykaną wśród wariacji Kiela i jego uczniów. Taki element konstrukcyjny pojawia się między innymi w wariacjach fortepianowych op. 11 Paderewskiego, op. 18 Nicodé, op. 70 nr 4 Kauna⁶³.

⁶³ Helga Zimmermann, op. cit., s. 157.

	tonacja	metrum	tempo
Temat	c-moll	3/4	Andante mesto
I	c-moll	3/4	Più lento
II	c-moll	3/4	---
III	c-moll	6/8	Presto scherzoso
IV	C-dur	9/8	Allegretto
V	c-moll	12/8	Vivace
VI	c-moll	3/4	Allegro moderato
VII	c-moll	3/4	Andante
VIII	c-moll	3/4	Tempo di Polacca
IX	C-dur	3/4	Allegro moderato
X	c-moll	3/4	Lento
XI (Final)	c-moll	3/4	Allegro molto- Adagio-Presto

Tabela 10. Układ części w *Wariacjach na temat własny c-moll* Antoniego Rutkowskiego

Poszczególne ogniwa w omawianych cyklach wariacyjnych są kontrastowane przede wszystkim za pomocą środków fakturalnych i rytmicznych. Najmniejszym zmianom w toku przebiegu utworów ulega harmonika. Zakres odniesień tonalnych w omawianych dziełach ogranicza się do tonacji jednoimiennych i równoległych, co ilustrują zaprezentowane powyżej tabele, zawierające schemat konstrukcji formy w wariacjach Rutkowskiego i Noskowskiego. Wśród stosowanych technik wariacyjnych w omawianych utworach przeważają, zgodnie z poglądami Kiela i Noskowskiego, techniki polifoniczne – w swym podręczniku Noskowski pisze, że wariacje powinny opierać się przede wszystkim na umiejętności kontrapunktowania. Ze względu na sposób opracowania tematu kompozytor dzieli wariacje na dwie zasadnicze grupy: wariacje z tematem (tzw. cantus firmus) i wariacje bez tematu⁶⁴. Wprawdzie oba rodzaje występują w omawianych kompozycjach, ale wariacje z tematem pojawiają się w omawianych utworach rzadziej niż drugi typ wymieniony przez Noskowskiego. Sam kompozytor uważa je za łatwiejsze i poleca pisać je

⁶⁴ Zygmunt Noskowski, op. cit., s. 69.

w celach ćwiczeniowych. Najprostsze opracowanie tego typu polega na dopisaniu figuracji do tematu umieszczonego w niezmienionej postaci w jednym z głosów lub podzielonego na fragmenty rozdysponowane w różnych głosach. Z tego typu przekształceniami, należącymi do najprostszych rodzajów techniki wariacyjnej, spotykamy się zwykle w początkowych ogniach (np. w pierwszej wariacji Żeleńskiego, w drugiej wariacji Pankiewicza). U Michała Hertza ten rodzaj wariacji pojawia się na trzecim miejscu w cyklu (Przykład 68). Melodii tematu w partii wiolonczeli towarzyszą figuracje szesnastkowe w głosie skrzypcowym i akompaniament w rytmie komplementarnym, wykonywany pizzicato przez pozostałe instrumenty.



Przykład 68. Michał Hertz, *Thème [sic!] con Variazioni et [sic!] Finale*, t. 49–54

Autorzy omawianych dzieł zwykle unikają jednak cytowania tematu w oryginalnej postaci, przekształcając jego wartości rytmiczne lub wpisując melodię w figuracje. W ten sposób konstruuje pierwszą wariację Stolpe (Przykład 69). W figurowanej melodii prowadzonej przez głos pierwszych skrzypiec kryje się temat utworu:



Przykład 69. Antoni Stolpe, *Wariacje na kwartet smyczkowy*, t. 33–38

W kolejnej odmianie wariacji z tematem, do melodii umieszczonej w jednym z głosów dokomponowane są głosy o charakterze kontrapunktującym. Ten typ

opracowania spotykany jest w większości omawianych dzieł – u Hertza (war. I), Paderewskiego (war. III), Rutkowskiego (war. VII) i Żeleńskiego (war. I). Motywika warstwy kontrapunktycznej w tego typu wariacjach często wywiedziona jest z melodycznego materiału tematu. Linie melodyczne kontrapunktu mogą być imitowane w poszczególnych głosach obsady, jak w przypadku utworów Paderewskiego i Żeleńskiego (Przykład 70).

a)



b)



Przykład 70. a) Ignacy Jan Paderewski, *Wariacje na kwartet smyczkowy*, t. 49–52; b) Władysław Żeleński, *Wariacje na temat własny* op. 21 t. 16–19

Do wariacji z tematem Noskowski zalicza także wszelkie przekształcenia polegające na ukazaniu melodii tematu w nowym kontekście harmonicznym. W przypadku omawianych utworów polega to najczęściej na dodaniu w warstwie akompaniamentu dźwięków opóźniających, rzadziej zboczeń modulacyjnych. Ten rodzaj techniki wariacyjnej spotykany jest najrzadziej – u Stolpego (war. XI), Paderewskiego (war. XIII) i u Stojowskiego (war. IV).

Drugą grupę wariacji spotykaną w analizowanych dziełach stanowią tzw. wariacje bez tematu. Według Noskowskiego cechuje je trudniejszy sposób opracowania materiału tematycznego, lecz jednocześnie przynoszący dużo większą swobodę twórcy: „tu już wkraczamy w dziedzinę twórczości swobodnej i puszczając wodze fantazji, możemy na tle danem tworzyć coraz nowe pomysły i kombinacje,

możemy zmieniać zarówno pierwotny nastrój tematu, jako też takt i tryb jego, dając w miejsce majoru – minor, lub odwrotnie”⁶⁵. W tej odmianie wariacji związek z tematem zachowany zostaje przede wszystkim na płaszczyźnie harmonicznej, a sama postać melodyczna tematu wykorzystywana jest swobodnie. Do najpopularniejszych sposobów wariantowania materiału tematycznego należy zastosowanie technik polifonicznych – wariacje o fakturze imitacyjnej pojawiają się wielokrotnie u wszystkich kompozytorów, zgodnie z zaleceniem Noskowskiego, który w oparciu o wieloletnią praktykę pedagogiczną, zachęca w swym podręczniku, aby dołożyć wszelkich starań, by we wszystkich wariacjach dominowała faktura polifoniczna, gdyż „tak pisane wariacje przynoszą olbrzymią korzyść”⁶⁶. Z największą ilością wariacji utrzymanych w fakturze imitacyjnej spotykamy się u Paderewskiego oraz Hertza. W większości przypadków imitacjom poddawane są krótkie motywy wywiedzione z tematu, jak w przypadku drugiej wariacji Hertza, w której materiał tematyczny wprowadzany imitacyjnie we wszystkich głosach (Przykład 71).



Przykład 71. Michał Hertz, *Thème [sic!] con Variazioni et [sic!] Finale*, t. 33–40

Wśród omawianych utworów zdarzają się także przykłady zastosowania bardziej kunsztownych środków techniki polifonicznej. Jako przykład posłużyć może wariacja finałowa z kompozycji Żeleńskiego, w której autor zastosował podwójny kontrapunkt w głosach altówki i pierwszych skrzypiec (Przykład 72).

⁶⁵ Zygmunt Noskowski, op. cit., s. 76 – 77.

⁶⁶ Zygmunt Noskowski, op. cit., s.



Przykład 72. Władysław Żeleński, *Wariacje na temat własny* op. 21, t. 144–149

Szczególnym rodzajem opracowania tematu, zalecanym przez Noskowskiego, jest kanon. W cyklach wariacyjnych uczniów Kiela forma kanonu występują bardzo często i zwykle znajduje się w ważnych momentach rozwoju formy – kanony umieszczone są zwykle w ogniwach otwierających kolejne fazy przebiegu utworu⁶⁷. U polskich twórców jednak nie jest to częste zjawisko – występuje w jednej z wariacji Rutkowskiego, w wariacjach Paderewskiego (war. VI) oraz trzykrotnie w utworze Hertza.

Innym typem wariacji bez tematu, pojawiającym się w niemal wszystkich omawianych dziełach, jest stylizacja taneczna. Wśród wykorzystanych tańców najczęściej pojawia się polonez (w wariacjach Noskowskiego, Żeleńskiego, Rutkowskiego). Jednokrotnie kompozytorzy sięgają po krakowiaka (u Hertza), walca (u Hertza), gawota (Paderewski) i siciliany (Żeleński). Obok części tanecznych równie popularne w omawianych cyklach są wariacje w typie scherza, w których na pierwszy plan wysunięty jest czynnik kolorystyczny. Części te cechują się użyciem zróżnicowanych sposobów artykulacji (przede wszystkim staccato i pizzicato) i zastosowaniem kontrastu melodycznego między poszczególnymi głosami, czego rezultatem jest rozwarstwienie faktury na kilka planów. Wśród tego typu wariacji najczęściej dochodzi do podziału na dwa lub trzy plany brzmieniowe – zwykle

⁶⁷ Helga Zimmermann, op. cit., s. 151.

głosom akompaniującym w artykulacji pizzicato przeciwstawiona jest kantylenowa melodia lub/i figuracja. W ten sposób kształtują poszczególne ogniwa Noskowski (war. III, Przykład 73), Stojowski (war. V), Paderewski (war. XV), Stolpe (war. IV, VI, VIII, X), Żeleński (war. V).



Przykład 73. Zygmunt Noskowski, *Wariacje i fuga na temat Viottiego*, t. 50–53

Po zróżnicowane środki fakturalne tego typu najczęściej sięga Antoni Stolpe. Oprócz wspomnianego powyżej rozwarstwienia faktury na trzy odrębne plany wprowadza także artykulację pizzicato we wszystkich głosach (war. VIII), stosuje fakturę homorytmiczną (war. II) oraz wariacje w stylu brillant (war. IX). Ten ostatni rodzaj w największym natężeniu pojawia się w utworze Stojowskiego. Pierwiastek wirtuozowski, który cechuje przede wszystkim partię pierwszych skrzypiec, w trzeciej wariacji przenika również do pozostałych głosów (Przykład 74):



Przykład 74. Zygmunt Stojowski, *Wariacje i fuga h-moll op. 6*, t. 54–59

Z kolei w wariacjach Paderewskiego zarysowuje się wyraźnie wpływ faktury fortepianowej, zwłaszcza w wariacji XI, w której zastosowane są współbrzmienia wielodźwiękowe we wszystkich głosach i pasaże w drobnych wartościach rytmicznych (Przykład 75).



Przykład 75. Ignacy Jan Paderewski, *Wariacje na kwartet smyczkowy*, t. 177–180

Opisane powyżej środki muzyczne, zastosowane w zachowanych dziełach, w większości zaliczają się do utartych schematów i powszechnych w XIX wieku technik wariantowania. Wynika to po części z faktu, iż utwory te powstawały zwykle podczas studiów kompozytorskich lub niedługo po ich ukończeniu. Nie należy się więc dziwić, że w wielu przypadkach mają one wciąż charakter wprawek, szczególnie w przypadku wariacji Paderewskiego i Hertza. Z drugiej strony, konserwatywna stylistyka zachowanych cykli wariacyjnych odzwierciedla poglądy estetyczne zarówno Kiela, jak i Noskowskiego. Noskowski – uczeń Kiela i kontynuator jego metod – uznaje naukę kontrapunktu za najistotniejszy element wykształcenia kompozytorskiego, stąd spośród sposobów wariacyjnego przekształcania tematu za najważniejsze uznaje opracowanie polifoniczne, co znajduje swoje odzwierciedlenie w omawianych cyklach wariacyjnych. Podobnie jak Kiel, Noskowski zaleca swoim uczniom komponowanie wariacji, a za szczególnie wartościową uznaje obsadę kwartetową.

Autorzy dzieł prezentują w większości w nich solidny warsztat kompozytorski, zwłaszcza Noskowski i Żeleński. W przypadku dwóch autorów – Stolpego i Rutkowskiego – zachowane cykle wariacji ukazują duży potencjał, który niestety nie miał szans się rozwinąć ze względu na przedwczesną śmierć tych kompozytorów. Jednak nawet uwzględniając fakt, że część wariacji nie stanowi dla słuchacza atrakcyjnych pozycji repertuarowych, z punktu widzenia badacza utwory te ukazują interesujący wycinek historii muzyki, obrazujący proces dziedziczenia metod pedagogicznych i poglądów estetycznych w środowisku polskich kompozytorów XIX wieku.

3.7. Twórczość kwartetowa Witolda Maliszewskiego i Romana Statkowskiego

Rodzima twórczość kwartetowa w XIX wieku, jak zostało to ukazane w poprzednich podrozdziałach, pozostawała w dużej mierze pod wpływem muzyki kameralnej kompozytorów niemieckich, co z jednej strony związane było z dominacją repertuaru z tego kręgu w polskim środowisku muzycznym, z drugiej zaś wynikało z tradycji studiów w stolicach Prus i Monarchii Habsburskiej. Jednak mimo że oddziaływania ośrodków niemieckojęzycznych przejawiały się w dziewiętnastowiecznej polskiej muzyce instrumentalnej najsilniej, w utworach Witolda Maliszewskiego i Romana Statkowskiego obecne są wpływy innych kręgów muzycznych. Na stylistyce ich kwartetów zaważyło zetknięcie się ze środowiskiem kompozytorów petersburskich i przyswojenie założeń estetyczno-warsztatowych szkoły Rimskiego-Korsakowa.

Formację tę wyróżniało przede wszystkim przywiązanie do gruntownego wykształcenia muzycznego i solidnego warsztatu kompozytorskiego – na pierwszym miejscu stawiano rzemiosło i sprawność techniczną, zwłaszcza w zakresie kontrapunktu i harmonii. Styl kompozytorski twórców skupionych wokół Korsakowa cechował się dość zachowawczym językiem muzycznym o znamionach akademizmu oraz klarownym i ekonomicznym sposobem operowania formą i środkami technicznymi. Te właśnie cechy, przejawiające się przede wszystkim w zakresie stosowanych rozwiązań formalnych i fakturalnych, wiążą kwartety smyczkowe Statkowskiego i Maliszewskiego z muzyką kompozytorów petersburskich, a w szczególności z dziełami Głazunowa i Taniejewa, zaliczanych do najważniejszych rosyjskich twórców muzyki kameralnej tego czasu⁶⁸.

Jedną z naczelných zasad głoszonych przez Rimskiego-Korsakowa było zrationalizowanie procesu twórczego, które przejawiało się przede wszystkim w podejściu do formy muzycznej i środków techniki kompozytorskiej. Jak wynika z wielu pism i artykułów Maliszewskiego, ścisłe myślenie kompozytorskie i dyscyplina, postulowane przez Korsakowa, były dla polskiego kompozytora jedynymi słusznymi drogowskazami⁶⁹. Formy stosowane w jego kwartetach cechują

⁶⁸ Gerald Abraham, *Glazunov and the String Quartet*, „Tempo” 1965 nr 73, s. 16.

⁶⁹ Zob.: Witold Maliszewski, *Ku czemu idzie muzyka dzisiejsza?*, „Muzyka” 1934 nr 4, s. 147-148; *Liberalizm czy totalizm muzyczny?*, „Muzyka Polska” 1937 nr 1, s. 13-14; *Moje najgłębsze wzruszenie muzyczne*, „Muzyka” 1934 nr 1, s. 15; *Na marginesie opery-baletu Syrena*, „Muzyka” 1928 nr 4-5, s. 180-181.

się przejrzystą, zwartą budową, zgodną z credo Maliszewskiego zawartym w jednym z jego artykułów: „W muzyce szukam wyłącznie treści ujętej w wyraźną, jasną i zwartą formę. Dlatego jestem zwolennikiem form klasycznych”⁷⁰. W istocie – klarowny plan architektoniczny i klasyczny układ cyklu to cechy charakteryzujące modele formalne utworów kameralnych. Podczas gdy dwa pierwsze utwory są czteroczęściowe, ostatni kwartet składa się z trzech ogniów (Tabela 11).

	<i>I Kwartet smyczkowy</i>	<i>II Kwartet smyczkowy</i>	<i>III Kwartet smyczkowy</i>
	<i>F-dur op. 2</i>	<i>C-dur op. 6</i>	<i>Es-dur op. 15</i>
Część I	<i>Moderato</i> forma sonatowa	<i>Largo-Allegro</i> forma sonatowa	<i>Introduction - Allegro</i> forma wariacyjna
Część II	<i>Scherzo</i> forma reprzyzowa	<i>Andante con tristezza</i> forma wariacyjna	<i>Andante tranquillo</i> forma reprzyzowa
Część III	<i>Andante non troppo</i> forma reprzyzowa	<i>Allegretto scherzando</i> forma reprzyzowa	<i>Allegretto</i> forma sonatowa
Część IV	<i>Allegro</i> forma sonatowa	<i>Allegro</i> forma sonatowa	

Tabela 11. Układ części w kwartetach smyczkowych Witolda Maliszewskiego

Części skrajne przyjmują niemal we wszystkich przypadkach postać formy sonatowej, w dwóch przypadkach poprzedzonych wstępem w wolnym tempie. W środkowych ogniwach pojawia się forma wariacyjna lub reprzyzowa. Odmienny typ budowy cyklu prezentuje trzeci kwartet, w którym na pierwszym miejscu znajduje się cykl wariacji poprzedzonych rozbudowanym wstępem. Technika wariacyjna pełni istotną rolę także w części drugiej, w formie reprzyzowej, utrzymanej w tempie wolnym. Finał kwartetu to dwutematyczna forma sonatowa.

Równie tradycyjne modele formalne zostały zastosowane przez Statkowskiego w jego trzech zachowanych cyklach kwartetowych, co ilustruje poniższa tabela (Tabela 12):

⁷⁰ Witold Maliszewski, *Na marginesie opery-baletu „Syrena”*, op. cit., s. 181.

	<i>I Kwartet smyczkowy</i> <i>F-dur op. 10</i>	<i>IV Kwartet smyczkowy</i> <i>Es-dur op. 38</i>	<i>V Kwartet smyczkowy</i> <i>e-moll op. 40</i>
Część I	<i>Allegro comodo</i> Forma sonatowa	<i>Larghetto-Allegro</i> <i>moderato</i> Forma sonatowa	<i>Poco sostenuto – Appassionato</i> Forma sonatowa
Część II	<i>Scherzo vivacissimo</i> Forma reprzyzowa	<i>Molto allegro</i> Forma reprzyzowa	<i>Presto</i> Forma reprzyzowa
Część III	<i>Andantino</i> Forma reprzyzowa	<i>Andante</i> Forma reprzyzowa	<i>Andante elegiaco</i> Forma reprzyzowa
Część IV	<i>Finale Allegro molto</i> <i>e con brio</i> Forma sonatowa	<i>Allegro scherzando</i> Forma sonatowa	<i>Fuga à 4. Allegro molto–</i> <i>Andantino quasi allegretto–</i> <i>Giocoso–Con moto– Allegro–</i> <i>Dolce moderato– Andantino quasi</i> <i>allegretto – Presto</i> Wariacyjna forma odcinkowa

Tabela 12. Układ części w kwartetach smyczkowych Romana Statkowskiego

Formy zastosowane w poszczególnych częściach kwartetów ograniczają się zasadniczo do dwóch wzorców: formy sonatowej i reprzyzowej. Jedynym wyjątkiem jest finał *V Kwartetu* składający się z ośmiu, skontrastowanych ze sobą wyrazowo, odcinków o zróżnicowanej budowie wewnętrznej, bazujących na motywach tematu fugi rozpoczynającej tę część. *IV* i *V Kwartet* Statkowskiego poprzedzone są wstępem w wolnym tempie, związanym motywicznie z następującą po nim częścią. Odcinek o charakterze wstępnym występuje także w *I Kwartecie*, lecz w tym wypadku nie jest on wyodrębniony z przebiegu muzycznego, a stanowi raczej kilkutaktowe wprowadzenie, poprzedzające pojawienie się melodii tematu w partii pierwszych skrzypiec.

Zarówno w przypadku utworów Maliszewskiego, jak i Statkowskiego, ważną rolę w procesie kształtowania całego cyklu i jego poszczególnych części pełni idea zintegrowania formy wspólnym materiałem motywicznym. Ta dziewiętnastowieczna technika cieszyła się dużym powodzeniem w środowisku rosyjskich kompozytorów, zwłaszcza w muzyce symfonicznej (m.in. *II Symfonia fis-moll* i *VII Symfonia F-dur* Aleksandra Głazunowa, *V Symfonia e-moll* Piotra Czajkowskiego, *IV Symfonia*

c-moll Sergiusza Taniejewa), a także była obecna w wielu rosyjskich utworach kameralnych tego czasu – między innymi w dziełach kameralnych Taniejewa (zwłaszcza w VI Kwartecie *B-dur* op. 19 z 1905 roku) i Głazunowa. W przypadku kompozycji Głazunowa zjawisko integracji motywicznej pojawia się w prawie wszystkich jego kwartetach, a najsilniej wpływa na ukształtowanie materiału tematycznego w IV Kwartecie *a-moll* op. 64 z 1897 roku. W tym utworze motyw czołowy tematu, zaprezentowany we wstępie do części pierwszej pełni rolę budulca kolejnych części utworu (Przykład 76).

a) 

b) 

c) 

d) 

e)

Przykład 76. Aleksander Głazunow, *IV Kwartet smyczkowy a-moll op. 64*: a) cz. I *Andante. Allegro*, t. 1–7, b) cz. I, *Andante. Allegro*, t. 34–39, c) cz. II *Andante*, t. 1–7, d) cz. II *Andante*, t. 107–111, e) cz. IV, *Allegro*, t. 1–26

Zaprezentowany we wstępie motyw, składający się z opadającej sekundy e^2-d^2 , powtórzonej następnie oktawę niżej, wraz z następującym po niej wznoszącym pochodem skalowym (Przykład 76a), ulega w późniejszym przebiegu rozlicznym transformacjom. Sekundowy motyw wykorzystany jest w motywie czołowym tematu części pierwszej (Przykład 76b), natomiast w temacie otwierającym drugą część staje się podstawą do ukształtowania całej frazy muzycznej (Przykład 76c). Z kolei w środkowym odcinku tej części powraca zmodyfikowany fragment pierwszego tematu poprzedniego ogniwa cyklu (Przykład 76d), który w dalszym rozwoju formy zostaje poddany kolejnym przetworzeniom. W finale kwartetu materiał wstępu powraca raz jeszcze, tym razem ukazany w fakturze homorytmicznej, a wspomniany motyw opadającej sekundy zostaje wypełniony półtonami (Przykład 76e).

Podobny sposób przekształcania materiału motywicznego odnaleźć można w kwartetach Maliszewskiego, czego doskonałym przykładem jest *I Kwartet smyczkowy F-dur op. 2*. Podstawą do ukształtowania obu tematów w części pierwszej staje się tu szesnastkowy motyw wprowadzony w początkowych taktach (Przykład 77a) – z niego rozwija się pierwszy temat, a jego zmodyfikowana postać pojawia się również w drugim temacie w partii wiolonczeli, a następnie w pozostałych głosach (Przykład 77b). W części trzeciej (Przykład 77c) szesnastkowy motyw podlega dalszej transformacji – tym razem służy jako budulec

tematu umieszczonego w kodzie, pełniąc tym samym funkcję antecedyjną wobec części finałowej, w której powraca w pierwszym temacie (Przykład 77d).

a) 

b) 

c) 

d) 



Przykład 77. Witold Maliszewski, *I Kwartet smyczkowy F-dur op. 2*: a) cz. I *Moderato*, t. 1–4, b) cz. I *Moderato*, t. 23–28, c) cz. III *Andante non troppo*, t. 135–138, d) cz. IV *Allegro*, t. 1–5

Podobnie jak u Maliszewskiego, w kwartetach Statkowskiego integracja cyklu przyjmuje charakter raczej motywiczny niż tematyczny⁷¹. Spajanie cyklu przejawia się najsłabiej w przypadku *I Kwartetu F-dur* op. 10, w którym pokrewieństwo motywiczne zaznacza się jedynie między tematami części pierwszej, skonstruowanymi w oparciu o podobny materiał rytmiczny (następstwo półnuty i ćwierćnuty, ruch ćwierćnutowy) i melodyczny (wznoszące pochody sekundowe). Ponadto w partii akompaniamentu drugiego tematu pojawiają się figury ósemkowe wywiedzione z melodii pierwszego tematu (Przykład 78).

a)



b)



Przykład 78. Roman Statkowski, *I Kwartet smyczkowy F-dur* op. 10, cz. I *Allegro commodo*: a) temat I, t. 9–16, b) temat II, t. 65–74.

W pozostałych kwartetach Statkowskiego integracja motywiczna jest uchwytana w znacznie większym stopniu. W przypadku *IV Kwartetu* zjawisko to zachodzi już między wstępem a następującym po nim tematem części pierwszej (Przykład 79a i b). Oba odcinki wykorzystują podobne struktury motywiczne, oparte na interwałach opadającej lub wznoszącej sekundy i skoku kwinty lub w seksty. Materiał tematyczny wstępu powraca także w kodzie tej części. Z kolei w finale kwartetu pojawiają się reminiscencje motywu czołowego pierwszego tematu z części pierwszej (Przykład 79c).

⁷¹ Na wiodącą rolę pracy motywicznej w kwartetach Statkowskiego zwraca uwagę także Włodzimierz Poźniak, porównując tę technikę do „tzw. *Kleinarbeit* kompozytorów XVIII wieku”, polegającą na operowaniu pojedynczymi motywami w odcinkach o charakterze przetworzeniowym. Zob.: Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 499–500.

a)



b)



c)



Przykład 79. Roman Statkowski IV Kwartet smyczkowy *Es-dur* op. 38: a) cz. I *Larghetto. Allegro moderato*, t. 1–3 b) cz. I *Larghetto. Allegro moderato*, t. 32–39 c) cz. IV *Allegro scherzando*, t. 1–3

Pokrewieństwo motywiczne dotyczy także środkowych ogniw IV Kwartetu. W obydwu częściach odcinki wewnętrzne (B) rozwijają się z jednakowej myśli tematycznej, opartej na wznoszącym pochodzie sekundowym zakończonym opadającą kwartą. Podobieństwo obu odcinków zostaje tu osiągnięte nie tylko dzięki jedności motywicznej prezentowanych tematów, lecz także w wyniku zastosowania zbliżonego typu faktury – w obu przypadkach ilość głosów zostaje zredukowana,

a melodia prowadzona jest w równoległych tercjach na tle zrytmizowanego akompaniamentu (Przykład 80).

a)



b)



Przykład 80. Roman Statkowski, IV Kwartet smyczkowy *Es-dur* op. 38: a) cz. II *Molto Allegro*, t. 103–107 b) cz. III *Andante*, t. 43–44

Podobny zamysł kompozytorski przyświecał Statkowskiemu w procesie kształtowania formy środkowych części V Kwartetu, w których pokrewieństwo osiągnięte jest przy użyciu podobnych środków fakturalnych i typu ekspresji – liczba instrumentów ulega redukcji, melodia umieszczona jest w partii drugich skrzypiec (w obu przypadkach wykonywana na strunie G), a w jednym z pozostałych głosów znajduje się figuracyjny akompaniament szesnastkowy (Przykład 81).

a)



b)



Przykład 81. Roman Statkowski, V Kwartet smyczkowy *Es-dur* op. 40: a) cz. II *Presto*, t. 233–235
b) cz. III *Andante elegiaco*, t. 49–50

Zintegrowanie cyklu przy pomocy wspólnego materiału motywicznego zaznacza się najsilniej w ostatnim kwartecie Statkowskiego. Oprócz wspomnianych powyżej powiązań fakturalnych obserwowanych w środkowych częściach, we wszystkich ogniwach, za wyjątkiem scherza, pojawiają się motywy wywiedzione ze wstępu (Przykład 82a). W przypadku pierwszej części materiał motywiczny wstępu jest budulcem pierwszego tematu, a także powraca kilkakrotnie w dalszym przebiegu – w epilogu ekspozycji i tuż przed repryzą, podkreślając ważne miejsca w rozwoju formalnym dzieła. Materiał motywiczny wstępu wykorzystany jest także w temacie fugi umieszczonej na początku wieloodcinkowego finału (Przykład 82b).

a)



b)



Przykład 82. Roman Statkowski, V Kwartet smyczkowy *e-moll* op. 40: a) cz. I *Poco sostenuto*. *Appassionato*, t. 1–3, b) cz. IV *Allegro molto*, t. 1–3

Zgodnie z zasadą jasności i zwartości formy, postulowaną przez Rimskiego-Korsakowa, części ukształtowane na planie formy sonatowej w kwartetach obu kompozytorów cechuje przejrzysta budowa. W przypadku Maliszewskiego sposób konstruowania przebiegu muzycznego był związany z jego teorią analizy dzieł muzycznych, którą przybliżyli w swych wypowiedziach Lutosławski i Kisielewski, uczestnicy wykładów z form muzycznych. Jak wynika z ich wypowiedzi, podczas zajęć Maliszewski stosował autorski aparat pojęciowy, który wykorzystywał przy opisywaniu zjawisk związanych z kształtowaniem przebiegu muzycznego w utworze⁷².

Niezależnie od przyjętego wzorca formalnego Maliszewski traktował formę jako szereg wydarzeń o zmiennych napięciach narracyjnych, a konstruowanie formy jako kształtowanie napięć muzycznych. W związku z tym w jego koncepcji dzieła muzycznego istotnymi czynnikami były dramaturgia i narracyjność przebiegów muzycznych. Maliszewski wyróżniał odcinki o różnych funkcjach dramaturgicznych, które określał kolejno jako „muzykę początkową”, „wzrastającą”, „narracyjną”, „przejściową” i „kończącą”⁷³. W odcinkach o charakterze narracyjnym zawarta była podstawowa treść muzyczna, materiał motywiczno-tematyczny. W odcinkach o charakterze przejściowym pojawiają się elementy już wcześniej zaprezentowane – są to przebiegi o charakterze łącznikowym, w których motywy zaczerpnięte z tematów zostają ukazane w polifonicznej, często rozrzedzonej fakturze. Ta prawidłowość jest obecna w zasadzie we wszystkich częściach utworów kameralnych Maliszewskiego.

Kolejnym odcinkom formy sonatowej można z powodzeniem przyporządkować poszczególne typy segmentów muzycznych – wstępny, narracyjny, przejściowy i końcowy. Ogniwa o charakterze narracyjnym odpowiadają prezentacji tematów w ekspozycji – w przypadku pierwszych części często poprzedza je fragment wstępny. Tematy charakteryzują się regularną budową, ośmio- lub szesnastotaktową długością, a także uproszczoną, zwykle homofoniczną fakturą

⁷² Kisielewski poświęca temu zagadnieniu fragment artykułu *Czy w muzyce istnieje formalizm*, zamieszczonego w „Ruchu Muzycznym” 1948 nr 22, s. 2–6. Podejście Maliszewskiego do form muzycznych opisywał w ten sposób: „Maliszewski był zdania, że zajmowanie się przy nauce form muzycznych tylko ogólnymi schematami operującymi w sposób mechaniczny takimi pojęciami jak pierwszy czy drugi temat, przeróbka, repryza, coda itd., niewiele w gruncie rzeczy daje, jeśli chodzi o zrozumienie na czym polega właściwa konstrukcja, z czego wynika mistrzostwo czy też nieudolność formalna utworu, że chcąc zapoznać się z istotą budowy dzieła muzycznego, trzeba zbadać właśnie stosunki, panujące w jego ‘napięciach narracyjnych frazy muzycznej’.” (s. 2).

⁷³ Zob. ibidem, s. 2.

(Przykład 83a) lub wprowadzane są przy użyciu techniki fugowanej lub w postaci kanonu, jak ma to miejsce w pierwszej części *II Kwartetu* (Przykład 83b).

a)

b)

Przykład 83. Witold Maliszewski, *II Kwartet smyczkowy C-dur* op. 6, cz. I *Largo. Allegro*: a) temat I, t. 31–39, b) temat II, t. 81–86.

Pozostałe odcinki ekspozycji – łącznik i epilog – przyjmują rolę odpowiednio „muzyki przejściowej” i „muzyki końcowej”, w której materiał motywiczny tematów poddany jest przetwarzaniu, często przy wykorzystaniu technik polifonicznych.

W podobny sposób ukształtowane są ekspozycje części skrajnych w kwartetach Statkowskiego. Zawierają one wyraźnie skontrastowane ze sobą dwa tematy – wprowadzeniu drugiej myśli tematycznej często towarzyszy zmiana tempa lub nagła zmiana melorytmiczna. Analogicznie do rozwiązań formalnych Maliszewskiego kolejnym fazom przebiegu muzycznego towarzyszą wyraźne zmiany fakturalne, co wpływa na przejrzystość formy. Tematy zbudowane są w sposób regularny – składają się z ośmiu lub szesnastu taktów. Podobnie jak u Maliszewskiego wprowadzane są one zazwyczaj w fakturze homofonicznej lub przy użyciu fugata. Z tego schematu wyłamuje się jedynie finał *IV Kwartetu*,

w której drugi temat w tonacji es-moll rozbrzmiewa w partii altówki w jednogłosowej fakturze.



Przykład 84. Roman Statkowski, *IV Kwartet smyczkowy Es-dur op. 38, cz. IV Allegro scherzando*, t. 73–84

Wprowadzając drugi temat w tonacji jednoimiennej Statkowski wykracza poza tradycyjny zakres relacji tonalnych występujących w pozostałych przypadkach – w częściach skrajnych jego kwartetów dominuje pokrewieństwo kwintowe, rzadziej tercjowe (F-a w finale *I Kwartetu*, Es-C w pierwszej części *IV Kwartetu*).

W utworach Statkowskiego i Maliszewskiego przekształcanie materiału motywiczno-tematycznego odbywa się za pomocą środków polifonicznych. Na dobór środków wykorzystywanych w przetworzeniach kwartetów obu kompozytorów ponownie duży wpływ wywarła szkoła Rimskiego-Korsakowa. Zamiłowanie do kontrapunktu i polifonii jest szczególnie widoczne w twórczości Głazunowa i Taniejewa. W przypadku Taniejewa ukoronowaniem zainteresowań tą tematyką stała się rozprawa o podwójnym kontrapunkcie w różnych jego odmianach. Ogłosił on w niej reguły rządzące kontrapunktem i polifonią, które według kompozytora były jedynym sposobem na zniwelowanie rozkładu harmonii i dezintegracji formy, obserwowanych ówczynie w muzyce⁷⁴.

⁷⁴ Adam Neuer, *Siergiej Taniejew*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna t-v, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2009, s. 21.

Wyszukane rozwiązania kontrapunkcyjne, stosowane przez Głazunowa w dziełach kameralnych i symfonicznych, były przedmiotem studiów Maliszewskiego, który wypowiadał się o Głazunowie z najwyższym uznaniem na łamach „Muzyki” z 1935 roku:

Najgłębszym wrażeniem muzycznym, jakiego doznałem, było poznanie ósmej symfonii Głazunowa. Dzieło to słyszałem wielokrotnie, studiowałem bardzo skrupulatnie partyturę i uważam, że jest ono szczytem osiągnięć ludzkich naszej epoki w dziedzinie muzyki. Jest niezrównana w swym kontrapunkcie, dorównującym Bachowi, mieszcząc wszelkie bogactwa kontrapunktu w granicach naszego systemu dur-molowego. Muzyka ta jest czarująca w swej melodycznej inwencji, zawsze o treści głębokiej i mądrej, zadziwiająca bogactwem harmoniki i modulacji⁷⁵.

Tak samo jak u Głazunowa, w kwartetach Maliszewskiego materiał motywiczny jest przetwarzany przy użyciu środków kontrapunkcyjnych – imitacji, fugata, kanonu, stretta i inwersji. Technika fugata pojawia się także często przy wprowadzeniu tematów w częściach skrajnych: w *I* i *IV Kwartecie* Głazunowa fugato otwiera pierwsze ogniwo cyklu, a analogiczne rozwiązania można znaleźć w finałach *I* i *II Kwartetu* Maliszewskiego. Oprócz jednotematycznego fugata w przetworzeniach polskiego kompozytora pojawiają się również bardziej kunsztowne rozwiązania, z których na uwagę zasługuje kilkakrotnie wykorzystany efekt syntezy kontrapunkcyjnej tematów. Maliszewski konstruuje tematy z myślą o ich późniejszym zestawianiu w fakturze polifonicznej, czego przykładem jest wspomniana powyżej praktyka syntezy tematów w scherzu typu przetworzeniowego. Po raz pierwszy środek ten pojawia się w przetworzeniu pierwszej części *I Kwartetu F-dur* op. 2 (Przykład 85). Odcinek ten rozpoczyna się motywem czołowym pierwszego tematu umieszczonego w partii drugich skrzypiec, zaś w głosach altówki i pierwszych skrzypiec pojawiają się motywy czołowe ze wstępu i drugiego tematu. Z kolei w partii wiolonczeli umieszczony jest temat pierwszy w augmentowanej postaci (por. Przykład 77).

⁷⁵ Witold Maliszewski, *Moje najgłębsze wzruszenie muzyczne*, „Muzyka” 1934 nr 1, s. 15.



Przykład 85. Witold Maliszewski, *I Kwartet smyczkowy F-dur op. 2, cz. I Moderato*, t. 70–75

Rozpoczynanie przetworzenia odcinkiem w fakturze polifonicznej jest rozwiązaniem spotykanym także w pozostałych kwartetach Maliszewskiego – imitacja pojawia się na początku przetworzenia w częściach skrajnych *II Kwartetu*. Tego typu zabiegi kompozytorskie stosuje także Statkowski – techniki tej używa przy wprowadzaniu tematów (we wstępie do pierwszej części *IV Kwartetu*, w drugim temacie finału *I Kwartetu*) i na początku przetworzenia (w pierwszej części *I Kwartetu* i w finale *IV Kwartetu*). W formie fugi ukształtowany jest także pierwszy odcinek czwartej części w ostatnim kwartecie. W jego przypadku środki polifoniczne wykorzystywane są w przetworzeniach na mniejszą skalę, a same odcinki należą do mniej rozbudowanych. Poza tym do najczęściej spotykanych zabiegów kompozytorskich należy zaliczyć imitacje, które pojawiają się przede wszystkim w przetworzeniach form sonatowych, oraz kanon, będący główną siłą formotwórczą w środkowej części scherza z *V Kwartetu*. Odcinek ten zbudowany jest z szeregu dwu- i trzygłosowych kanonów, opartych na jednym temacie.

Zarówno w kwartetach Maliszewskiego jak i Statkowskiego uwagę przykuwają indywidualne rozwiązania formalne zawarte w wewnętrznych ogniach cyklów, dzięki którym każda z części, ukształtowanych na ogół w formie repryzowej, cechuje się innym przebiegiem formalnym. W przypadku Maliszewskiego scherza i części w wolnym tempie przybierają postać wielotematowej formy repryzowej dwojakiego typu: przetworzeniowego lub

wariacyjnego. W pierwszym przypadku (typ przetworzeniowy) odcinek (A) zawiera zwykle dwa lub, jak w przypadku drugiej części *III Kwartetu*, trzy tematy w odmiennych tonacjach, które w kolejnej części (B) poddane są pracy przetworzeniowej, opartej w dużej mierze na wariantowaniu. W ostatniej fazie utworu (A₁) pierwotna postać tematów ulega kolejnym modyfikacjom. Jeden z najprostszych wariantów opisanego powyżej modelu zastosowany jest w wolnej części *I Kwartetu F-dur*⁷⁶. Jego schemat ilustruje poniższa tabela (Tabela 13):

A (Andante non troppo)	a	B (Poco più mosso)	b	c	A₁ (Tempo I)	Koda
Temat I (d-moll)	Temat II (D-dur)	Odcinek przetworzeniowy, oparty na motywie czołowym Tematu II		Motywy czołowe tematu I i II w nowym opracowaniu (b-moll / e-moll)	Temat I i motyw czołowy tematu II zestawione ze sobą (d-moll)	Nowy temat – zapowiedź części IV (d-moll)

Tabela 13. Schemat budowy trzeciej części *Andante non troppo I Kwartetu F-dur* op. 2 Witolda Maliszewskiego

Część tę otwiera kantylenowy temat w tonacji d-moll, umieszczony w partii drugich skrzypiec i altówki, który wyraźnie kontrastuje z figuracyjnym czterotaktowym tematem środkowego odcinka (B) w tonacji D-dur. Nowy temat zostaje kilkakrotnie powtórzony, umieszczony w różnych głosach, a następnie ulega zredukowaniu do motywu czołowego, poddanego pracy przetworzeniowej (b). W ostatniej fazie tego odcinka (c) Maliszewski dokonuje syntezy materiału tematycznego odcinków A i B, nakładając je na siebie w różnych konfiguracjach. Odcinek A₁ jest kontynuacją pomysłu wykorzystanego w fazie przetworzeniowej tej części – temat pierwszy (tym razem w pełnej postaci) w partiach skrzypiec rozwija się na tle motywu czołowego drugiego tematu, umieszczonego w głosach altówki i wiolonczeli (Przykład 86).

⁷⁶ W podobny sposób ukształtowane są także scherza z *I* i *II Kwartetu*.



Przykład 86. Witold Maliszewski *I Kwartet smyczkowy F-dur op. 2, cz. III Andante non troppo*, t. 104–111

Dwutematowość i przetworzeniowy charakter środkowego odcinka w zaprezentowanym powyżej modelu formy reprzyzowej zbliżają go do formy sonatowej. W pozostałych przypadkach upodabnia się on w większym stopniu do formy wariacyjnej, czego przykładem jest środkowa część z *III Kwartetu Es-dur op. 15* (Tabela 14).

	A			B		A'
a	B	c	a'	b'	c'	a''
Temat I (As-dur)	Temat II (C-dur)	Temat III (D-dur)	Wariant Tematu I (As-dur)	Wariant Tematu II (C-dur)	Wariant tematu III (Es-dur)	Wariant tematu I z elementami tematu III (As-dur)

Tabela 14. Schemat budowy drugiej części *III Kwartetu Es-dur op. 15* Witolda Maliszewskiego

Stosowanie techniki wariacyjnej jest jednym z podstawowych środków wykorzystywanych przez Maliszewskiego w ramach technik przetworzeniowych. Jak wspominał sam kompozytor, kolejną z zasad konstruowania formy było ukazywanie melodii tematu w zmieniającym się otoczeniu kontrapunktycznym⁷⁷. Ten typ opracowania wariacyjnego, wykształcony przez Michaiła Glinkę i określany w literaturze mianem wariacji „rosyjskich” lub „ze zmiennym tłem”, należy do cech szkoły rosyjskiej. Nawiązywał on do tradycyjnego rosyjskiego śpiewu

⁷⁷ Witold Maliszewski, *Na marginesie opery-baletu Syrena*, op. cit., s. 181.

wielogłosowego, w którym melodia pieśni śpiewana była przez kolejnych wykonawców i ozdabiana improwizowanymi kontrapunktami. Temat, podobnie jak w barokowych wariacjach chorałowych lub passacaglii, pełni tu rolę ostinata, a zmiany fakturalne wprowadzane są pozostałych głosach.

Technika wariacyjna w kwartetach Maliszewskiego w mniejszym stopniu dotyczy ogniw zbudowanych na planie formy sonatowej, natomiast w częściach środkowych kwartetów staje się jedną z głównych sił formotwórczych. Przykładem ilustrującym tę technikę jest część druga *Andante con tristezza* z II Kwartetu. Dwa tematy – w tonacji a-moll i Ges-dur – ukazywane są naprzemiennie w zmieniających się tonacjach i w różnym kontekście fakturalnym, tworząc szeregową formę wariacyjną z elementami reprzyzowości, której schemat ujęty jest w poniższej tabeli (Tabela 15):

a	B	b'	a'	b''	b'''	a''
Temat I	Temat II	Wariant	Wariant	Wariant	Wariant	Wariant
(a-moll)	(Ges-dur)	tematu II	tematu I	tematu II	tematu II	tematu I
		(Des-dur)	(a-moll)	(Des-dur)	(G-dur)	(a-moll)

Tabela 15. Schemat budowy drugiej części II Kwartetu smyczkowego C-dur op. 6 Witolda Maliszewskiego

W toku rozwoju przebiegu muzycznego odcinki (a) i (b) ulegają kolejnym modyfikacjom fakturalnym. Pary (b)–(b''') oraz (b')–(b'') ukształtowane są w przy użyciu podobnych środków, w rezultacie czego powstaje forma nabiera cech symetryczności (Przykład 87).

a)



Przykład 87. Witold Maliszewski, *II Kwartet smyczkowy C-dur op. 6, cz. II Andante con tristezza*:
a) odcinek (b'), t. 51–56, b) odcinek (b'''), t. 163–167

Forma repryzowa (ABA) stosowana w środkowych ogniwach kwartetów Statkowskiego, podobnie jak w utworach Maliszewskiego, zawiera modyfikacje formalne, a budowa części wewnętrznych jest zbliżona do rozwiązań opisywanych powyżej. Za wyjątkiem scherza z *I Kwartetu F-dur op. 10*, ukształtowanego w formie da capo, pozostałe części wykorzystują zmodyfikowany typ formy repryzowej, w której powracający odcinek (A) pełni rolę syntezy tematów wywiedzionych z części (A) i (B). W rezultacie osiągnięty zostaje w nim efekt podsumowania dotychczas zaprezentowanych myśli, ukazanych tym razem w innym kontekście motywicznym i fakturalnym.

Od tradycyjnych wzorców formalnych odchodzi Statkowski również w finale *V Kwartetu*, którego budowy nie sposób jednoznacznie sklasyfikować. Przywoływany uprzednio temat fugi, rozpoczynający tę część (zob. Przykład 82b), staje się podstawą do ukształtowania kolejnych odcinków, których materiał motywiczny luźno odwołuje się do głównej myśli tematycznej. Po fudze następuje odcinek *Andantino quasi, allegretto*, którego temat, umieszczony w partii skrzypiec, nawiązuje do środkowej części tematu fugi (Przykład 88).



Przykład 88. Roman Statkowski, V Kwartet smyczkowy e-moll op. 40, cz. IV *Allegro molto*
t. 109–111

W kolejnych odcinkach części finałowej związki z tematem ulegają stopniowemu zatarciu, sprowadzając się do użycia początkowych dźwięków głównej myśli (pochodu e-fis-gis lub jego modyfikacji) oraz pojedynczych struktur interwałowych. W ostatnim ogniwie – *Presto* – początkowy temat fugi powraca w inwersji, najpierw w dynamice *piano* w głosie pierwszych skrzypiec, a następnie zostaje dwukrotnie powtórzony przy stopniowo rozszerzającym się wolumenie brzmienia (Przykład 87). Tym samym odcinek ten stanowi klamrę kompozycyjną scalającą część finałową i jednocześnie cały cykl – poprzez nawiązanie do tematu wstępu.

Przykład 89. Roman Statkowski, V Kwartet smyczkowy e-moll op. 40, cz. IV *Allegro molto*,
t. 284–305

W omawianych dziełach przejawia się jeszcze jeden element rosyjskiego stylu narodowego – sięganie po elementy muzyki ludowej. W przypadku Maliszewskiego cechy ukraińskiego folkloru ujawniają się najwyraźniej w scherzach, które w większości przypadków są stylizacjami hopaka. Ten ukraiński taniec ludowy tradycyjnie występuje w metrum dwudzielnym (najczęściej 2/4) i cechuje się szybkim tempem oraz wesołym, rubasznym charakterem. Jego żywiołowość odzwierciedlona jest w melodyce i rytmice – tematy w scherzach zbudowane są w oparciu o sekundowe przebiegi szesnastkowe oraz skoki interwałowe złożonych z synkop i punktowanych figur, które rozwijają się ponad pulsującym rytmem ósemkowym w warstwie akompaniamentu. Miarowy puls towarzyszący głosom melodycznym jest wprowadzany już w pierwszych taktach, zwykle w dolnych głosach, pełniąc rolę wprowadzenia, po którym do tematu, prezentowanego w jednym z głosów, stopniowo dołączają kolejne instrumenty (Przykład 90a). W podobny sposób skonstruowany jest początek części finałowej *I Kwartetu* Statkowskiego, w którym pierwszy temat przyjmuje postać stylizowanego hopaka (Przykład 90b).

a)

Allegretto scherzando. ♩ = 100.

pizz.

f

mf

p

cresc.

arg.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

b)



Przykład 90. a) Witold Maliszewski, *II Kwartet smyczkowy C-dur op. 6, cz. III Allegro scherzando*, t. 1–12, b) Roman Statkowski, *I Kwartet smyczkowy F-dur op. 2, cz. IV Allegro molto e con brio*, t. 1–19

Oprócz stylizacji tanecznych, elementy folkloru rosyjskiego przejawiają poprzez stosowanie ostinatowych formuł w warstwie akompaniamentu, burdonowych współbrzmień kwintowych, nut pedałowych, a także wykorzystywanie następstw interwałowych sekundy, tercji i kwartety, charakterystycznych dla rosyjskiej melodyki ludowej. W kwartetach Maliszewskiego zwraca także uwagę szerokie zastosowanie artykulacji pizzicato, która pojawia się w każdej części jego kwartetów w charakterze kontrapunktu do głównej melodii lub w roli akompaniamentu. Środek ten zestawiany jest często z tremolo lub staccato w celu wykreowania nietypowych efektów brzmieniowych. Akordowe pizzicato szczególnie często występuje w scherzach i finałach kwartetów, których tematy są ludowymi stylizacjami w warstwie akompaniamentu (Przykład 90a). Poza pizzicatem Maliszewski sporadycznie sięga po zróżnicowane środki artykulacyjne. Największe nagromadzenie tych środków ma miejsce w dwóch wariacjach z pierwszej części *III Kwartetu*, w których wszystkie głosy konsekwentnie prowadzone są w artykulacji pizzicato (II wariacja) i con sordino (III wariacja).

W kwartetach Statkowskiego wyszukane środki artykulacyjne pojawiają się w jeszcze mniejszym zakresie, lecz, tak jak u Maliszewskiego, czynnik artykulacyjny uaktywnia się w częściach o charakterze wariacyjnym. W jednej z wariacji z czwartej części *V Kwartetu* kompozytor stosuje technikę sul ponticello (gra przy

podstawku) i tremolo, która w połączeniu z pizzicatem w głosie wiolonczeli kreuje przebieg dźwiękowy o niespotykanym brzmieniu (Przykład 91).



Przykład 91. Roman Statkowski, V Kwartet smyczkowy *Es-dur* op. 40, cz. IV *Allegro molto*, t. 182–185

Pierwszoplanowa rola formy i technik kompozytorskich sprawia, że w kwartetach Maliszewskiego i Statkowskiego poszukiwania kolorystyczne mają znaczenie drugorzędne. Eksponowanie rzemiosła kompozytorskiego jest w przypadku obu kompozytorów wynikiem świadomie obranej drogi twórczej, związanej w latach młodości z petersburskim gronem kompozytorskim. O poglądach estetycznych Maliszewskiego informuje szereg artykułów i wypowiedzi kompozytora, w których wypowiadał się na temat stylistyki swoich utworów oraz kondycji muzyki współczesnej, o której pisał, że „tak u nas jak i zagranicą nie idzie dziś w kierunku prawdziwych ideałów, a jest najczęściej kombinatorstwem, muzyka nie płynie z serca, a idzie z palców rąk błądzących po klawiaturze, jest dziełem przypadku, nie owocem inwencji...”⁷⁸. To właśnie w modernizmie utożsamianym z muzyką eksperymentalną widział Maliszewski przyczynę upadku poziomu muzyki. Nie oznaczało to jednak całkowitego odwrócenia się od najnowszej twórczości kompozytorskiej. Jak uważał, kompozytorowi „nie wolno zamykać oczu na utwory nowoczesnej, nawet na najjaskrawsze wytwory modernizmu, musi on w każdym dziele umieć odnaleźć choć cząstkę natchnienia i nowej prawdy artystycznej”⁷⁹. Według Maliszewskiego głównym zadaniem kompozytora jest „danie syntezy

⁷⁸ Witold Maliszewski, *Ku czemu idzie muzyka dzisiejsza?*, op. cit., s. 148.

⁷⁹ Witold Maliszewski, *Na marginesie opery-baletu Syrena*, op. cit., s. 181.

wszystkich zdobyczy w najnowszej harmonii i melodyce”⁸⁰. Stosowany przezeń język harmoniczny pozostaje osadzony w harmonice dur-moll, której był zagorzałym wyznawcą. Jednak, jak wskazują na to wypowiedzi samego kompozytora i jego twórczość, reguły harmonii funkcyjnej traktuje on z dużą swobodą, przejawiającą się przede wszystkim w znaczącym udziale chromatyki, alteracji, progresji i modulacji oraz labilności tonalną wynikającą z ich zastosowania.

Podobnymi cechami charakteryzuje się język muzyczny kwartetów Statkowskiego. O ważnej roli warsztatu kompozytorskiego w jego twórczości wypowiadał się Karol Szymanowski, który pisał: „poza osobistym stosunkiem, łączyło nas jeszcze jedno: to właśnie poczucie „fachowości”, cześć dla prawdziwego muzycznego „rzemiosła”, dla nieomyślnej sprawności ręki, dla tych drugorzędnych pozornie wartości, dzięki którym jednak powstać jedynie może prawdziwe dzieło sztuki”⁸¹. Przywiązanie dużej wartości do aspektów formalnych dzieła wpływało także na ocenę najnowszej muzyki, o czym można dowiedzieć się z artykułu Stanisława Niewiadomskiego, napisanego po śmierci Statkowskiego w 1925 roku: „Wobec muzyki nowoczesnej zachowywał się zmarły kompozytor z wielkim wyrozumieniem, nie raziła go w tym stopniu swoboda harmonii i jej nieustanne dysonanse, ile zaniedbanie formy lub jej niejasność co przypisywał najczęściej niedostatkom w studiach muzycznych”⁸².

Styl kompozytorski Maliszewskiego i Statkowskiego wywodzi się i jest ściśle związany z klasycyzującym romantyzmem drugiej połowy XIX wieku, reprezentowanym w twórczości m.in. Brahmsa, Regera i Głazunowa. Charakteryzuje się on zachowaniem dyscypliny formy przy jednoczesnym zastosowaniu zaawansowanych środków harmoniczných. W rezultacie, pomimo czasu powstania omawianych dzieł przypadającego na pierwsze dekady XX wieku, należą one jeszcze do dziewiętnastowiecznej tradycji muzycznej.

⁸⁰ Ibidem, s. 181.

⁸¹ Karol Szymanowski, *Pamięci Romana Statkowskiego*, „Muzyka” 1925 nr 11, s. 95.

⁸² Stanisław Niewiadomski, *Roman Statkowski*, „Muzyka” 1925 nr 11, s. 93.

3.8. Późnoromantyczna twórczość kwartetowa (Waghalter, Krzyżanowska, Różycki)

Romantyczna stylistyka utrzymywała się w polskiej kameralistyce do lat dwudziestych XX wieku, a w nielicznych przypadkach jej wpływy zaznaczyły się także w twórczości w kolejnych dekadach⁸³. W kręgu oddziaływań późnoromantycznego języka muzycznego pozostają kwartety Haliny Krzyżanowskiej, Ignacego Waghalter i Ludomira Różyckiego, a środki muzyczne w nich zastosowane (za wyjątkiem utworu Różyckiego) nie wykraczają poza rozwiązania kompozytorskie znane z kwartetów Mendelssohna, Schuberta i Schumanna.

Kwartet smyczkowy D-dur op. 3 Waghalter zbudowany jest na planie czteroczęściowego cyklu sonatowego. Pierwsza część to przejrzysta forma sonatowa z dwoma zróżnicowanymi wyrazowo tematami w tonacjach D-dur i H-dur. Przetworzenie składa się z trzech epizodów, których materiał tematyczny wywiedziony jest z głównych myśli muzycznych ekspozycji. Skrajne odcinki nawiązują motywicznie do tematu pierwszego, zaś w środkowym odcinku pojawia się trzygłosowe fugato oparte na drugim temacie. Scherzo, znajdujące się na drugim miejscu cyklu, dzięki zastosowaniu prostych środków fakturalnych i artykulacji staccato i pizzicato, zbliża się w charakterze do Mendelssohnowskich *intermezzi* (Przykład 92).



Przykład 92. Ignacy Waghalter, *Kwartet smyczkowy D-dur op. 3*, cz. II *Allegretto*, t. 1–5

⁸³ Wśród utworów z tego czasu, utrzymanych w późnoromantycznej stylistyce, znajdują się kwartety Stefana Poradowskiego (dwa kwartety z 1923 roku), Tomasza Kiesewettera (*I Kwartet smyczkowy* 1933 r.) i Antoniego Szałowskiego (*I Kwartet smyczkowy* 1928 r.). Zob.: Ewa Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty idee*, Łódź 2005, s. 32.

W części wolnej (*Adagio ma non troppo e mesto*) w tonacji fis-moll dominującą rolę pełni głos pierwszych skrzypiec, któremu powierzona jest kantylenowa linia melodyczna. Interesującą budową cechuje się środkowy odcinek Adagia, w którym zestawione zostały kilkutaktowe odcinki kontrastujące ze sobą fakturalne. Fragmenty utrzymane w dynamice forte i niskim rejestrze głosów skrzypcowych przeciwstawione są odcinkom cechującym się jasnym brzmieniem (Przykład 93).



Przykład 93. Ignacy Waghalter, *Kwartet smyczkowy D-dur op. 3, cz. III Adagio ma non troppo e mesto*, t. 38-47

Finał kwartetu ukształtowany jest w formie ośmiu krótkich wariacji, zakończonych kodą. W zakresie użytych środków wariacyjnych Waghalter nie wykracza poza utarte schematy, jednak warto zaznaczyć, że w części tej ujawnia się dążenie kompozytora do integracji tematycznej cyklu. Temat tej części zbudowany jest w oparciu o materiał motywiczny głównej myśli muzycznej części pierwszej (Przykład 94).

a)

b)

Przykład 94. Ignacy Waghalter, *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 3: a) cz. I *Allegro moderato*, t. 1–4, b) cz. IV *Allegretto con Variationi*, t. 1–6

Idea integracji cyklu jeszcze silniej zaznacza się w *Kwartecie smyczkowym A-dur* op. 44 Krzyżanowskiej. Wszystkie spośród trzech części kwartetu łączy wspólny materiał tematyczny, który jest podstawą do konstruowania tematów w częściach skrajnych, ukształtowanych na planie formy sonatowej, oraz środkowej części utrzymanej w tempie wolnym (Przykład 95).

a)

b)

c)



Przykład 95. Halina Krzyżanowska, *Kwartet smyczkowy A-dur op. 44*: a) cz. I *Allegro commodo*, t. 1–6, b) cz. II *Andante*, t. 1–8, c) *Allegro vivace*, t. 1–8

Podobnie jak w kwartecie Krzyżanowskiej, w utworze Różyckiego zaznacza się dążenie do integracji tematycznej poszczególnych części utworu. Kompozytor stosuje zabiegi kompozycyjne analogiczne do rozwiązań stosowanych przez Statkowskiego i Maliszewskiego, tzn. konstruuje oba tematy części pierwszej w oparciu o myśli tematyczne zawarte w introdukcji. Pierwsza z nich, z wyeksponowanym interwałem opadającej tercji, pojawia się w pierwszych taktach w głosie altówki (Przykład 96a), z kolei druga umieszczona jest w partii drugich skrzypiec w taktach 14–19 (Przykład 96b).

a)



b)





Przykład 96. Ludomir Różycki, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 49 cz. I Andante. Allegro* a) t. 1–4
b) 10–23

Dodatkowy efekt syntetyzujący dotychczasowe wątki muzyczne zastosowany jest w finale kwartetu – tuż przed nadejściem kody Różycki cytuje główne tematy pierwszej i drugiej części.

Poszczególne części kwartetu Różyckiego zbudowane są w oparciu o klasyczne modele formalne, w których naczelną zasadą konstrukcyjną jest zróżnicowanie fakturalne wewnętrznych odcinków. W częściach skrajnych zastosowana jest dwutematowa forma sonatowa, zaś środkowe ogniwo w tempie wolnym przyjmuje postać repryzową ABA₁. Części skrajne dzieła utrzymane są w żywiołowym charakterze. O surowości brzmienia tych części decyduje predylekcja do stosowania współbrzmień burdonowych w partii wiolonczeli, faktury akordowej oraz preferowania ciemnych barw. Melodie tematów w częściach skrajnych rozwijają się w większości przypadków z pojedynczych struktur motywicznych, poddawanych następnie przekształceniom. W części finałowej oba tematy stanowią stylizację ludową opartą na rytmach mazurkowych (Przykład 97a i b).

a)



b)



Przykład 97. Ludomir Różycki, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 49*, cz. III *Allegro*: a) Temat I t. 1–11 b) Temat II t. 57–67

W porównaniu do rozbudowanych ekspozycji w częściach skrajnych, przetworzenia przybierają niewielkie rozmiary. Należy jednak zaznaczyć, że proces przetworzeniowy rozpoczyna się już w ekspozycji – materiał muzyczny tematów poddany jest opracowaniu motywiczno-tematycznemu w łączniku i epilogu tego odcinka. Wśród technik kompozytorskich stosowanych przez Różyckiego dominuje praca motywiczna oparta przede wszystkim na motywach czołowych tematów. Przetworzenia przybierają postać wieloodcinkowych przebiegów, zestawionych na zasadzie kontrastu fakturalnego. W części pierwszej odcinka o fakturze akordowej przeciwstawione są fragmentom o wysublimowanej fakturze, cechującej się użyciem takich środków jak tremolo i gra *sul ponticello* (Przykład 98a i b).

a)

b)

Przykład 98. Ludomir Różycki, *Kwartet smyczkowy d-moll* op. 49, cz. I *Allegro*: a) t. 168–175, b) t. 192–195

O wysokiej wartości artystycznej kwartetu Różyckiego decyduje jego strona wyrazowa, kształtowana za pomocą indywidualnych rozwiązań kompozytorskich w zakresie melodyki, harmonii i kolorystyki. W omawianym kwartecie ujawnia się skłonność kompozytora do stosowania masywnego, ciemnego brzmienia, które kreowane jest przy użyciu wielodźwiękowych struktur w poszczególnych głosach, niskich rejestrów instrumentów, dysonującej harmoniki i wzmożonej dynamiki. Brzmienie tego typu pojawia się przede wszystkim w żywiołowych częściach skrajnych przy prezentacji pierwszego tematu. Na przeciwnym biegunie sytuują się brzmienia jasne i delikatne, zastosowane w środkowym ogniwie cyklu. Ten drugi typ brzmienia wiąże się z zastosowaniem kantylenowej melodyki, rozwijającej się na tle ostinatowego akompaniamentu figuracyjnego, a także z wprowadzeniem środków artykulacyjnych, takich jak gra z tłumikiem, *sul tasto* i *sul ponticello* (Przykład 99).



Przykład 99. Ludomir Różycki, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 49, cz. II Andante*, t. 1–9

Równie interesującym elementem kwartetu Różyckiego jest, niespotykany dotąd w polskiej twórczości kwartetowej, zaawansowany język harmoniczny. Cechuje się on eksponowaniem współbrzmień dysonansowych oraz wykorzystaniem alterowanych czterodźwięków i struktur całotonowych, jednak pozostaje w kręgu późnoromantycznego stylu muzycznego (Przykład 100).



Przykład 100. Ludomir Różycki, *Kwartet smyczkowy d-moll op. 49, cz. I Allegro*, t. 57–63

Spośród nielicznych kwartetów smyczkowych powstałych w pierwszych dekadach XX wieku niewątpliwie dzieło Różyckiego cechuje się największą wartością, o czym decydują zaawansowane środki fakturalne i harmoniczne w nim użyte. Jego stylistyka nie odbiega jednak znacząco od dzieł tego gatunku powstałych w II połowie XIX wieku, z którymi łączy go między innymi użycie klasycznych wzorców formalnych i dążenie do integracji tematycznej poszczególnych części. Wszystko to sprawia, iż w kontekście czasu skomponowania utworu (rok przed powstaniem *I Kwartetu smyczkowego* Szymanowskiego) dzieło to należy zaliczyć do nurtu konserwatywnego.

Rozdział 4.

ESTETYKA. Znaczenie i wartość kwartetu smyczkowego w muzyce polskiej XIX wieku

4.1. Kwartet smyczkowy w życiu muzycznym na ziemiach polskich w XIX wieku – tendencje ogólne

Pomimo istnienia wielu prac, których autorzy poruszają zagadnienia związane z organizacją życia muzycznego w dziewiętnastowiecznej Polsce, problem roli i miejsca, jakie zajmowała w nim muzyka kameralna, a zwłaszcza kwartetowa, był jak dotąd podejmowany jedynie w ograniczonym stopniu¹. Istotną przeszkodą w badaniach nad udziałem kameralistyki w repertuarze koncertowym Warszawy i innych miast polskich jest brak szczegółowych opracowań monograficznych dotyczących działalności poszczególnych towarzystw muzycznych oraz innych instytucji organizujących miejskie życie towarzyskie, w tym koncerty muzyczne – Resursy Kupieckiej, Resursy Obywatelskiej, Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności etc. Zgłębienie tych zagadnień wymaga także odbycia żmudnej kwerendy archiwalnej obejmującej dokumenty pamiątkarskie, druki ulotne oraz prasę, która stanowi najobszerniejsze źródło wiedzy o życiu muzycznym na ziemiach polskich w XIX wieku.

W XIX-wiecznej prasie, zarówno muzycznej jak i niemuzycznej, obejmującej gazety codziennie, tygodniki oraz czasopisma kulturalne znaleźć można różnego rodzaju informacje: krótkie, zwykle anonimowe lub opatrzone jedynie inicjałem autora, wzmianki o charakterze sprawozdawczym, zawierające program koncertu, listę wykonawców oraz dane na temat frekwencji, reklamy nadchodzących wydarzeń muzycznych oraz rozbudowane recenzje, w których autorzy omawiają aspekty wykonawcze oraz oceniają prezentowane dzieła. Podczas gdy w prasie

¹ Zob.: Tadeusz Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w.*, Kraków 1954, Zofia Kozak-Wawrzyńska, *Kultura muzyczna Warszawy jako tło działalności Instytutu Muzycznego w latach 1879–1901*, Warszawa 1969, *Kultura Muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Warszawa 1980, *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 1-5, red. Zofia Chechlińska, Warszawa 1970, Elżbieta Szczepańska-Lange, *Romantyzm, część druga B, 1850-1900: Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, (=Historia muzyki polskiej, tom V) Warszawa 2010.

I połowy XIX wieku dominują dwa pierwsze z wymienionych powyżej typów notek prasowych, w II połowie stulecia ważniejszym wydarzeniom towarzyszyły obszernie omówienia krytyczne publikowane w czasopismach muzycznych, a także w prasie codziennej. Od czasu do czasu recenzjom imprez muzycznych towarzyszyły refleksje na temat doboru repertuaru koncertowego, poziomu wykonawczego rodzimych muzyków oraz gustu i wykształcenia muzycznego, a nawet zachowań bywalców sal koncertowych.

W recenzjach poświęconych koncertom kameralnym często powtarza się zarzut, kierowany przez krytyków muzycznych w stronę publiczności warszawskiej, dotyczący jej niewyrobionego smaku i gustowania w muzyce salonowej, która była stale obecna w programach dziewiętnastowiecznych koncertów muzycznych. Problem ten porusza między innymi anonimowy autor artykułu *Muzyka salonowa i kwartetowa (a cammera)* z 1861 roku, w którym przekonuje o wyższości muzyki kameralnej nad utworami o charakterze popisowym. Zauważa on między innymi, że w jego czasach „muzyka salonowa, prawie wyłącznie reprezentowana przez fortepian, o wiele wyścignęła muzykę kammerową, czyli tak zwaną kwartetową, a raczej górę wzięła nad nią”². Popularność utworów o rozrywkowym charakterze, według Aleksandra Polińskiego, wynikała z niedostatecznego wykształcenia muzycznego, o czym wypowiadał się na łamach „Kłósów”:

społeczeństwo nasze wielkie bez wątpienia posiada upodobanie do muzyki, a nawet wyrażnie do niej przejawia uzdolnienie; nie jest tylko przygotowane należycie do słuchania muzyki poważnej, której rozpowszechnienie i zamięłowanie najprawdziwszą pono jest miarą muzykalności danego społeczeństwa³.

Konsekwencją tego była, co zgodnie artykułują autorzy recenzji pochodzących z II połowy XIX wieku, nieobecność kameralistyki w programach licznych wydarzeń muzycznych odbywających się w Warszawie i pozostałych miastach. Niejednokrotnie koncerty muzyki kameralnej nie przynosiły satysfakcjonujących dochodów ich organizatorom, a nawet powodowały straty finansowe.

² F. Stevich, *Muzyka salonowa i kwartetowa (a cammera)*, „Ruch Muzyczny” 1861 nr 11, s. 166.

³ Aleksander Poliński, *Kronika muzyczna*, „Kłósy” 1887 nr 1172, s. 375.

Skargi na mały udział muzyki kameralnej w repertuarze koncertowym Warszawy pojawiały się w prasie już w I połowie stulecia. W pochodzącym z 1829 roku sprawozdaniu z wieczoru spędzonego „na kwartetach” autor wyraża nadzieję, że organizator spotkań „da nam słyszeć innych równie ulubionych kompozytorów, Kwinteta Spohra, Sola Baillota są bardzo pożądane u nas, gdzie tak rzadko wydarza się słyszeć pokojowa muzyka”⁴. Autorzy krytycznych artykułów zwracają niejednokrotnie uwagę na słabo rozwiniętą, w porównaniu z krajami niemieckojęzycznymi, tradycję muzykowania w kameralnym gronie oraz brak stałych zespołów kwartetowych. W artykule *Muzykowanie* z 1895 roku, opublikowanym w „Echu Muzycznym”, autor przytacza anegdotę, obrazującą kondycję warszawskich salonów muzycznych:

Jednemu z kamerystów zagranicznych, który bawił w Warszawie przez czas dłuższy, nie można było wskazać trzech, wyraźnie trzech domów, gdzieby muzyka kwartetowa była uprawianą stale, porządnie, ze stałym kompletem, wyrobionym repertuarem, systematycznie utrzymaną biblioteką⁵.

Na wzrost zainteresowania kameralistyką wśród warszawskiej publiczności wpłynęło ożywienie w ruchu koncertowym w ostatnich dekadach XIX wieku, które zaowocowało, poczynawszy od lat siedemdziesiątych, rosnącą liczbą wieczorów muzycznych poświęconych muzyce kameralnej, jednak – jak wynika z przekazów prasowych – nawet wówczas widownia nieczęsto się zapełniała. Nie dziwi więc, że w recenzji jednego z poranków poświęconych kameralistyce w 1873 roku autor ironicznie konstatuje: „Muzyka klasyczna i pełna sala koncertowa! – o pogodzeniu podobnych dwóch «zasadniczych sprzeczności naszej muzykalności» nikt zapewne nie marzył”⁶. W powszechnej opinii ówczesnych krytyków muzyka poważna, a w szczególności kameralistyka „w pojęciu większości [...] muzykalnej Warszawy znaczy to samo co muzyka nudna”⁷. Niska frekwencja na koncertach poświęconych muzyce kameralnej była często pretekstem do wygłaszania narzekania i złośliwych

⁴ *Nowości Warszawskie*, „Kurier Warszawski” 1829 nr 314, s. 1404.

⁵ *Muzykowanie*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 627, s. 470.

⁶ W., „Kurier Warszawski” 1873 nr 244, s. 1.

⁷ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1873 nr 228, s. 1.

uwag w stronę warszawskiej publiczności. Sprawozdawca poranków muzycznych urządzanych przez Żeleńskiego komentował pustki na widowni w ten sposób:

Poranek muzyczny! Kiedy w Berlinie Joachim ogłosi szereg poranków muzycznych, w dwadzieścia cztery godzin po ogłoszeniu, nikt już nie dokupi się biletu, a tyle pozostaje z kwitkiem odprawionych miłośników, że znakomity artysta urządzać musi serię drugą, która i tak nie wyczerpie wszystkich spragnionych muzyki słuchaczy. U nas dzieje się inaczej – może to dla tego, że Berlin nie uważa się za najmuzykalniejsze miasto na świecie – Warszawa zaś, jak wiadomo, ma pod tym względem ustaloną opinię⁸.

Mimo częstych problemów z wypełnieniem widowni, w przeciągu całego stulecia podejmowano inicjatywy organizacji stałych wieczorów „muzyki komnatowej”, w których brały udział kwartety smyczkowe o stałym lub zmiennym składzie. Zespoły te najczęściej zawiązywano, podobnie jak na zachodzie Europy, przy towarzystwach muzycznych, kupieckich lub konserwatoriach, lecz pomimo że w ich skład wchodziłi wykształceni muzycy, nie były to zespoły zawodowe – ich członkowie pracowali na co dzień w orkiestrach warszawskich, byli profesorami w Instytucie Muzycznym, niekiedy także, jak w przypadku Stanisława Barcewicza, prowadzili solową działalność koncertową lub, jak Noskowski, pełnili dodatkowe funkcje w warszawskich instytucjach kulturalnych. Z tego powodu odpowiednie przygotowanie się do koncertu bywało nieosiągalne, co zarzucano muzykom w recenzjach.

W II połowie XIX wieku w Warszawie, Krakowie i Lwowie kilkakrotnie koncertowały zagraniczne zespoły kwartetowe. Możliwość wysłuchania interpretacji utworów kameralnych w profesjonalnym wykonaniu była okazją do ich porównania z poziomem wykonawczym miejscowych muzyków. Po cyklu gościnnych występów Kwartetu Czeskiego w 1895 roku Jan Kleczyński pisał:

Pochwały, które parę tygodni temu składaliśmy obcokrajowym ansamblistom, nie dadzą się zastosować do naszych wirtuozów, jeżeli za probierz doskonałości weźmiemy ową jednolitość, przedziwne zgranie się

⁸ „Kurier Warszawski” 1874 nr 85, s. 1.

ze sobą i pełne abnegacji ułożenie się do jednego artystycznego poziomu, czego wzór dał nam kwartet czeski [...]. Wówczas mieliśmy rzeczywiście przed sobą ciało zbiorowe, jedną wiedzioną myślą i jednym kierowanym impulsem, gdzie nie ma nawet możliwości roztrząsania czyjejś gry z osobną; wirtuozowie nasi przeciwnie, rzadko kiedy i dorywczo zasiadając razem do pulpitów, nie mogą takiej spójni stanowić [...] ⁹.

Jednak nawet jeśli miejscowe wykonania pozostawiały wiele do życzenia, co znowu nie zdarzało się tak często, prasa z entuzjazmem komentowała każdą nową inicjatywę muzyczną związaną z promowaniem muzyki kameralnej, a zwłaszcza kwartetowej. Kiedy w 1886 roku udało się wprowadzić w Warszawie stałe wieczory poświęcone kameralistyce, Jan Kleczyński pisał:

Przechodząc z myślą sześć koncertów, które odbyły się w ubiegłym sezonie, zaliczymy je do najlepszych wspomnień muzycznych. Były to prawdziwie piękne wieczory, w których artyści mogli z zajęciem odświeżyć sobie wspomnienia znanych arcydzieł, publiczność zaś mogła się z nimi bliżej zapoznać, a po osiągnięciu wrażenia i ogólnym zadowoleniu widzimy, że wyrazy „Sonata” i „Kwartet smyczkowy” przestały być widmami straszącymi ogół ¹⁰.

Ukoronowaniem wysiłków podejmowanych ciągu całego stulecia w celu stworzenia stałego kwartetu zawodowego było zawiązanie zespołu kwartecistów przy nowo powstałej Filharmonii w 1902 roku, w którego skład weszli: Emil Młynarski (I skrzypce), Paweł Kochański (II skrzypce), Leon Fiszer (altówka) i Fryderyk Waszka (wiolonczela). Kwartet ten dwa razy w miesiącu występował podczas abonamentowych wieczorów muzyki kameralnej. Koncerty te jednak nieodwracalnie wpłynęły na dotychczasowe życie muzyczne Warszawy, eliminując z niego pozostałe zespoły kameralne, w tym tzw. Kwartet „profesorski” (Barcewicz) i Kwartet Polski ¹¹.

⁹ Juliusz Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1896 nr 640, s. 7.

¹⁰ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1887 nr 179, s. 129.

¹¹ Los ten spotkał także Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, o czym pisze Andrzej Spóz: „z chwilą inauguracji sezonu koncertowego Filharmonii Warszawskiej w listopadzie 1901 roku wieczory muzyczne Towarzystwa zaczęły przynosić ogromny deficyt. Jednocześnie malała z każdym

4.2. Działalność rodzinnych kwartetów smyczkowych

Podstawowym źródłem wiedzy na temat zespołów kwartetowych i ich repertuaru koncertowego w pierwszych dekadach XIX wieku jest kronika wydarzeń muzycznych przygotowana przez Hannę Pukińską-Szepietowską, która zawiera wykaz imprez muzycznych w Warszawie sporządzony na podstawie źródeł prasowych i pamiętnikarskich obejmujących lata 1800–1830¹². Obok wyłaniającego się z tego opracowania przekonania o intensywnym ruchu koncertowym wynika z niego także, że w tym czasie kwartety smyczkowe rzadko gościły na scenach muzycznych Warszawy. Pierwsza wzmianka prasowa informująca o wykonaniu kwartetu pochodzi z 1811 roku – w sali Hotelu Hamburskiego miał miejsce koncert Augusta Gerke, który wraz z innymi wykonawcami odegrał między innymi kompozycje Rodego i Baillota.

Kolejne informacje o wykonaniach utworów kwartetowych pojawiły się w prasie warszawskiej w 1817 roku. W serii cotygodniowych koncertów niedzielnych, odbywających się w sali Kasyna w pałacu Sołtyka na Podwalu, prezentowano muzykę kameralną, w tym kwartety smyczkowe Haydna, Mozarta i Spohra. Inicjatorem spotkań był Karol Arnold, znany warszawski pianista i organizator życia muzycznego. W programach koncertów Arnolda obok muzyki kameralnej pojawiały się także dzieła fortepianowe, wykonywane przez samego organizatora, a także utwory wokalne. W niedzielnych koncertach w sali Kasyna brał udział Józef Bielawski (1795–1837) – skrzypek i dyrygent, który prowadził ożywioną działalność koncertową w Warszawie, zarówno jako solista jak i kameralista. Obok Bielawskiego znanym wirtuozem skrzypiec i kameralistą był także, pochodzący z Lublina, Stanisław Serwaczyński (1781–1859), który cieszył się międzynarodową sławą. Powróciwszy do rodzinnego miasta w 1847 roku zorganizował w nim stały kwartet smyczkowy wykonujący regularne koncerty. Podczas pobytu w Warszawie w 1829 roku wziął udział w koncercie w Salach Redutowych, podczas którego odegrał kwartety Maysedera, Haydna i Beriota.

miesiącem liczba członków WTM, tak, iż w końcu 1902 roku do stowarzyszenia należało tylko 448”. Andrzej Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, Warszawa 1971, s. 38.

¹² Wśród periodyków prasowych stanowiących podstawę do opracowania znalazły się „Dziennik Powszechny Krajowy”, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, „Gazeta Polska”, „Gazeta Warszawska”, „Kurier Warszawski”, „Kurier Polski”, „Tygodnik Muzyczny”. Zob.: Hanna Pukińska-Szepietowska, *Życie koncertowe w Warszawie (lata 1800–1830)*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 2, red. Zofia Chechlińska, Warszawa 1973, s. 35–180.

Muzyka kameralna w I połowie XIX wieku rozbrzmiewała także w sali koncertowej Resursy Kupieckiej, stowarzyszenia, które zostało założone w 1820 roku „w celach wspólnej godziwej rozrywki i towarzyskich zebrań na tle muzycznych produkcji, oraz rozmów o sprawach zawodowych i potocznych”¹³. Siedzibą Towarzystwa Resursy Kupieckiej od 1830 roku stał się Pałac Mniszchów, który był miejscem publicznych koncertów już od pierwszych lat XIX wieku¹⁴. W 1834 roku z inicjatywy Józefa Cichockiego, członka Resursy i organizatora życia muzycznego, przy Towarzystwie założono stały kwartet smyczkowy, w którego skład weszli: Józef Bielawski (I skrzypce), Jan Kurpiński (II skrzypce), Stefan Bułakowski (altówka) i Józef Szabliński (wiolonczela). O programach koncertów informowały „Kurier Warszawski” oraz „Pamiętnik Muzyczny Warszawski”. Zespół ten wykonywał klasyczny repertuar kwartetowy podczas środowych wieczorów muzycznych. Wśród wykonywanych utworów znajdowały się zarówno kwartety klasyków wiedeńskich – Haydna, Mozarta i Beethovena, jak i kompozycje współczesnych twórców – Onslowa, Andreasa i Bernarda Rombergów, Mendelssohna i Spohra. Wśród gatunków dominowały kwartety smyczkowe, jednak oprócz nich sięgano także po kwintety smyczkowe, sektety a nawet septety i oktety. Podczas wieczorów w Resursie wykonywano także polski repertuar – *Kwartet smyczkowy* op. 19 Lessla („dzieło tegoczesne z zadowoleniem przyjęte”¹⁵), *Kwartet smyczkowy* op. 8 Krogulskiego oraz *Kwartet smyczkowy d-moll* op. 8 Dobrzyńskiego, który został pozytywnie zrecenzowany na łamach „Kuriera Warszawskiego”:

Tym dziełem pochlubić się możemy, iż wtenczas kiedy pisma zagraniczne ubolewają nad upadkiem dobrego gustu w muzyce w Wiedniu i Paryżu w dziełach tego rodzaju dzisiaj wychodzących, [...] u nas w tym czasie znajdujemy w Kwartecie Dobrzyńskiego w pierwszym Allegrze na wzór Haydna, Beethovena i Onslowa, gust wzniosły; w Menuecie oryginalny pomysł użycia tematu Mazura, który aby nie był zwyczajnym Mazurkiem 3/4 ale połączył charakter Menuetom właściwy, ile przeszkód pokonać trzeba ci tylko osądzić mogą, którzy podobnym rodzajem kompozycji

¹³ Aleksander Kraushar, *Resursa Kupiecka w Warszawie: dawny pałac Mniszchów (1820–1928): monografia historyczno-obyczajowa*, Warszawa 1928, s. 7.

¹⁴ Pałac ten był siedzibą towarzystwa muzycznego Harmonia skupiającego niemiecką społeczność Warszawy, m.in. E. T. A. Hoffmana. Od 1809 roku działał tam Teatr marionetek mechanicznych Ingermana, a w 1821 roku otwarto w nim Teatr francuski. Zob: Ibidem, s. 58–59.

¹⁵ „Kurier Warszawski” 1834 nr 142, s. 789.

trudnić ośmiela się. Andante pełne dobrego gustu ma kilka oryginalnych pomysłów. Rondo ostatnie, nie tylko ucho lecz i umysł zajmuje¹⁶.

W kolejnych latach koncerty wypełnione wyłącznie muzyką kwartetową odbywały się sporadycznie – wieczory poświęcone kameralistyce organizowano zwykle w salonach warszawskiej inteligencji oraz w obydwu Resursach: Kupieckiej i Nowej. Utwory kameralne pojawiały się w programach koncertów obok kompozycji o charakterze salonowym – miniatur instrumentalnych i cykli wariacyjnych opartych na popularnych melodiach. Oto program jednego z koncertów mających miejsce w Resursie Kupieckiej¹⁷:

1. *Kwartet smyczkowy F-dur* Beethovena
2. Sztuka salonowa na skrzypce
3. Duet z tematów *Lunatyczka* Benedeta i Beriota na fortepian i skrzypce
4. *Andante spianato* Ernsta i *Karnawał wenecki* Paganiniego na skrzypce

Koncerty, podczas których wykonywano kameralistykę, anonsowano w prasie zazwyczaj jako „poranki” lub „wieczory muzyczne” – cykle takich poranków urządzone były przez kompozytorów i stołecznych działaczy muzycznych, między innymi przez Apolinarego Kątskiego, który w 1864 roku zorganizował cztery poranki muzyczne poświęcone kameralistyce z udziałem fortepianu i muzyce wokalne. Rozróżnienie na koncerty i wieczory lub poranki nie było przypadkiem. Różnicę między tymi dwiema formami występów muzycznych objaśniał w „Ruchu Muzycznym” Józef Sikorski:

Poranek, to nie koncert. Ten drugi przeznaczony jest głównie na przedstawienie się artysty, choćby i znanego już publiczności; zniewala go więc do pewnej wystawności nieco samolubnej. Rzec by można, że nie idzie wówczas o muzykę tyle co o artystę, o popis, choćby w najszlachetniejszym znaczeniu, ze względu na wirtuoza lub kompozytora.[...] Między koncertami a porankami [...] te głównie widzimy różnice, że gdy artysta ten w pierwszych występował jako twórca

¹⁶ „Kurier Warszawski” 1834 nr 63, s. 330.

¹⁷ „Gazeta Warszawska” 1850 nr 137, s. 1.

głównie a przy tem wykonawca, w drugich [...], głównie jako wykonawca¹⁸.

W praktyce nie zawsze trzymano się rozróżnienia opisywanego przez Sikorskiego, jednak należy zauważyć, że wieczory i poranki muzyczne były najczęściej organizowane cyklicznie, a ich program ograniczał się do wybranych gatunków lub rodzajów muzyki. Cytowane powyżej rozważania Sikorski zamieścił we wstępie do recenzji pierwszego z trzech poranków muzycznych zorganizowanych przez Józefa Wieniawskiego jesienią 1859 roku w Salach Redutowych Teatru Wielkiego. W programach koncertów znajdowały się dzieła kameralne Schumanna, Mendelssohna i Hummła, jednak nie wykonano żadnego kwartetu smyczkowego.

Cykliczne koncerty muzyczne urządziła również tzw. Nowa Resursa, przemianowana w latach sześćdziesiątych na Resursę Obywatelską, której siedziba mieściła się na Krakowskim Przedmieściu. W 1868 roku podjęto się tam organizacji cotygodniowych koncertów poświęconych muzyce „pokojoyej” i symfonicznej. Aby przyciągnąć szersze grono słuchaczy organizatorzy zdecydowali się włączyć do programów koncertów kameralnych także utwory wokalne, o czym informował Jan Kleczyński na łamach „Bluszczu”:

Resursa Obywatelska rozpoczęła szereg koncertów kwartetowych, które będą miały miejsce w co drugi poniedziałek. Podobnie i koncerty symfoniczne tamże, i też co poniedziałek, będą miały miejsce, sądzimy więc, że prawdziwi miłośnicy pięknej muzyki, nie zechcą gdzieindziej przepędzać poniedziałkowych wieczorów, jak na słuchaniu wzorowego często wykonania dzieł klasycznych. Połączenie kwartetów instrumentów rżniętych z wokalnemi, jest myślą oryginalną i szczęśliwą: nawet najlepiej wykonane kwartety smyczkowe pozostawią w słuchaczu pewne wrażenie jednostajności dźwięku, które korzystnie w innych miastach przerywa fortepian, a u nas urozmaica śpiew pojedynczy i zbiorowy¹⁹.

Kwartet smyczkowy Resursy Obywatelskiej tworzyli Feliks Anger, Antoni Stelmach²⁰, Jan Myszkowski i Józef Goebelt²¹. W programie pierwszego koncertu

¹⁸ Józef Sikorski, *Nowości krajowe i zagraniczne*, „Ruch Muzyczny” 1859 nr 49, s. 417.

¹⁹ Jan Kleczyński, *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz” 1868 nr 48, s. 311.

²⁰ Skrzypek orkiestry Teatru Wielkiego.

utwory instrumentalne przeplatane były z wokalnymi, wykonywanymi przez kwartet wokalny Karola Studzińskiego (Tabela 16).

Lp.	Kompozytor	Tytuł
1.	Mendelssohn	<i>Kwintet smyczkowy B-dur op. 87</i>
2.	Meyerbeer	<i>Śpiew na cześć muzyki</i>
3.	Mozart	<i>Adagio z Kwintetu smyczkowego g-moll KV 516</i>
4.	Dawid	<i>Pożegnanie, Chór geniuszów oceanu</i>
5.	Schubert	<i>Finał z Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna” D 810</i>
6.	Donizetti Chopin	<i>Cavatina z opery Betli Mazurek „Zakochana”</i>
7.	Studziński Thomas	<i>Mazurek sielski „Anioł-Stróż” Śpiew myśliwych</i>

Tabela 16. Program pierwszego wieczoru muzyki kameralnej w Resursie Obywatelskiej (9 listopada 1868 r.)²²

Programy kolejnych koncertów były skonstruowane według podobnej zasady: wieczór rozpoczynał się kwartetem smyczkowym wykonanym w całości, po którym następowała pieśń lub fragment operowy, a część pierwszą kończył jednoczęściowy utwór kameralny. W drugiej części koncertu prezentowano wybrane fragmenty kwartetów (zwykle część wolną i finałową), które przeplatane były utworami wokalnymi. Jak informowała prasa, koncerty w Resursie Obywatelskiej szybko zyskały przychyłność publiczności warszawskiej:

Otóż już się po części to stało, cośmy od dawna wróżyli, że publiczność powoli zasmakuje w koncertach symfonicznych i kwartetowych. Wczorajszy koncert w Resursie Obywatelskiej jawnym był tego dowodem. Zgromadzenie zbyt licznem jeszcze nie było, lecz bez porównania było liczniejszym niż na poprzedzających. I każdy ze słuchaczy przyznać musiał, że mile czas spędził, a nawet o wiele milej, niż nie na jednym koncercie, którego treścią i celem bywa popis osobisty, niekiedy niczem nieusprawiedliwiony²³.

²¹ Józef Goebelt (1829–1892), urodzony w Pradze, był inspektorem orkiestry i wiolonczelistą w orkiestrze Teatru Wielkiego w Warszawie a także profesorem w klasie wiolonczeli w Instytucie Muzycznym Zob.: Aleksander Rajchman, *Nasze Instytucje artystyczne. II. Teatry warszawskie*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1889 nr 290, s. 188.

²² Na podstawie programu zamieszczonego w „Kurierze Warszawskim” 1868 nr 247, s. 4.

²³ „Kurier Warszawski” 1868 nr 261, s. 2.

W programach wieczorów muzycznych Resursy Obywatelskiej, pojawiały się utwory kameralne Haydna (m.in. wariacje z *Kwartetu smyczkowego C-dur „Cesarskiego”* op. 76 nr 3), Beethovena (kwartety z opusu 18), Mendelssohna (*Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 12) oraz kompozycje Spohra.

W listopadzie 1873 roku Józef Wieniawski powrócił do idei poranków muzycznych poświęconych muzyce kameralnej, które urządził w 1859 roku. Tym razem zorganizowano je pod auspicjami Resursy Kupieckiej. Sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego” wyrażał nadzieję, że inicjatywa ta stworzy podwaliny do regularnych koncertów kameralnych, jakich brakowało w stolicy do tej pory:

Nie wątpimy jednak że przy energii i wytrwałości z jaką p. Wieniawski od lat kilku pracuje nad wytworzeniem u nas grona miłośników muzyki poważnej, poranki klasyczne zgromadzą naprzód jakość a następnie ilość słuchaczy, na której kiedyś oprzeć będzie można systematycznie na każdy sezon uorganizowane zebrania. Zresztą pan Wieniawski pojął to dobrze, że i w układaniu programu, na początku również ilością wojować nie należy; każdy więc poranek złożony z trzech numerów tworzących jakby jedną wielką sonatę, nie przeciąży słuchacza różnorodną pstrociną wrażeń, ale utrzymując go ciągle w jednakim nastroju da tem większą możność podążania za natchnieniami mistrzów. Śpiewu nie napotykamy wcale w wyliczeniu dziewięciu numerów składających trzy poranki. I słusznie – bo jeżeli z pośród artystów uprawiających muzykę instrumentalną, można wybrać grono wykonawców stojących na wysokości wykonywanych utworów klasycznych, wyszukanie śpiewaka lub śpiewaczki wtajemniczonych w poważny i surowy styl dawnych mistrzów, byłoby istnie Dyogenesową pracą²⁴.

W skład kwartetu występującego podczas poranków Wieniawskiego wchodził Władysław Górski (I skrzypce), Emil Stiller (II skrzypce), Izydor Liebrecht (altówka) i Herman Thalgrün (wiolonczela). W wykonaniu utworów z udziałem fortepianu brał udział także sam organizator koncertów. Programy poszczególnych poranków były ułożone według stałego schematu: podczas każdego koncertu prezentowano kwartet smyczkowy, sonatę fortepianową i trio fortepianowe.

²⁴ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1873 nr 228, s. 1.

Wśród utworów kwartetowych znalazły się *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 47 Schumanna, *Kwartet smyczkowy d-moll* „Śmierć i dziewczyna” D 810 Schuberta oraz *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 44 nr 1 Mendelssohna. Jak informowała ówczesna prasa, wszystkie trzy poranki cieszyły się dużym powodzeniem, co, wobec powszechnej opinii o wątpliwym guście publiczności warszawskiej, przyjęto z niemałym zaskoczeniem.

Podobną inicjatywę podjął w kolejnym roku Władysław Żeleński, który między 1872 a 1881 rokiem działał w Warszawie jako profesor kontrapunktu i harmonii w Instytucie Muzycznym i jako dyrektor artystyczny Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Trzy poranki muzyczne miały miejsce w niedzielne przedpołudnia kwietnia i maja 1874 roku w Resursie Kupieckiej. W ich programie znajdowały się utwory muzyki kameralnej i wokalne. Wśród zaprezentowanych dzieł znajdowały się trio fortepianowe Żeleńskiego i sonata skrzypcowa Mendelssohna oraz kwartety smyczkowe Haydna, Mozarta, Beethovena (*Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 74) i Cherubiniego (*Kwartet smyczkowy Es-dur*). Oprócz kameralistyki podczas poranków prezentowano również dzieła wokalne – pieśni polskich kompozytorów (Moniuszki, Zarzyckiego i Żeleńskiego). W przeciwieństwie do sukcesów poranków muzycznych Wieniawskiego, koncerty pod dyktando Żeleńskiego nie zdobyły przychylności warszawskich melomanów. Podczas pierwszego z niedzielnych spotkań zanotowano „przerażające pustki”²⁵, które uszczypliwie skomentował sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego”:

Z resztą kto to poranki daje w niedzielę? [...] może być zatem, że jesteśmy muzykalni jedynie w środy i soboty. Na okoliczność tę radzimy panu Żeleńskiemu zwrócić na przyszłość uwagę²⁶.

Drugi koncert przyciągnął większą liczbę słuchaczy, na co wpływ, jak sugerowała prasa, mogło mieć obniżenie cen biletów. Największą frekwencję zanotował trzeci poranek, co nie uszło uwadze sprawozdawcy „Kuriera”:

Trzeci z kolei i ostatni poranek muzyczny w Resursie Kupieckiej zakończył wczoraj nie tylko serię tych konferencji artystycznych, które pan

²⁵ „Kurier Warszawski” 1874 nr 85, s. 1.

²⁶ Ibidem.

Władysław Żeleński z takim poszanowaniem dla prawdziwej sztuki pod swoim urządził kierunkiem, — ale zapewne i zamknął sezon koncertów w których muzyka stanowi istotny cel zgromadzania się publiczności. Ilość słuchaczy na wczorajszym poranku nie równie była większa, aniżeli na dwóch poprzednich. Czyby publiczność warszawska uczuć miała ponieważ wyrzuty, że nie potrafiła zdobyć się na poparcie rzeczy pięknej i poważnej? — czyliż program wydawał się jej ponętniejszym aniżeli poprzednio! — nie myślimy bynajmniej gubić się w domysłach, wiedząc od dawna że szekspirowskie określenie kobiety: „zdradna jak fala”, najdokładniej do publiczności naszej zastosować by można²⁷.

Pomimo niepowodzeń zarząd Resursy Kupieckiej zdecydował się w 1877 roku ponownie zorganizować cykl wieczorów muzyki kameralnej z udziałem Józefa Wieniawskiego i kwartetu smyczkowego w składzie: Władysław Górski (skrzypce), Cezary Trombini (skrzypce), Jan Myszkowski (altówka) i Arved Poorten (wiolonczela). Układ koncertów wzorowany był na porankach z 1873 roku – podczas wieczorów prezentowano wyłącznie utwory muzyki kameralnej: dwa kwartety smyczkowe i jeden utwór z udziałem fortepianu. W programach dominowała twórczość pierwszej połowy XIX wieku (Tabela 17). Wśród nowszych pozycji znajdował się *Kwartet smyczkowy e-moll* Raffa z 1867 roku i *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28 Żeleńskiego, który powstał ok. 1875 roku, jednak podczas koncertu w Resursie zaprezentowano go po raz pierwszy w przekształconej, ostatecznej formie.

Data	kompozytor	Tytuł
30 października 1877 r.	Haydn	<i>Kwartet smyczkowy B-dur</i> op. 76 nr 1
	Beethoven	<i>Trio fortepianowe D-dur</i> op. 70
	Schubert	<i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> „Śmierć i dziewczyna” D 810
6 listopada 1877 r.	Mozart	<i>Kwartet smyczkowy G-dur</i> KV 387
	Rubinstein	<i>Trio fortepianowe B-dur</i> op. 52
	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 59 nr 1
13 listopada 1877 r.	Żeleński	<i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 28 ²⁸

²⁷ „Kurier Warszawski” 1874 nr 100, s. 2.

²⁸ Irena Poniatowska mylnie podaje w tablicach synoptycznych dołączonych do piątego tomu *Historii muzyki polskiej*, iż podczas koncertu miała miejsce premiera *Kwartetu fortepianowego c-moll* op. 61 Żeleńskiego.

20 listopada 1877 r.	Beethoven	<i>Sonata na fortepian i skrzypce c-moll op. 30 nr 2</i>
	Mendelssohn	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 13</i>
	Raff	<i>Kwartet smyczkowy e-moll op. 136</i>
	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy c-moll op. 18 nr 4</i>
	Schumann	<i>Kwintet fortepianowy Es-dur op. 44</i>

Tabela 17. Program czterech wieczorów muzycznych poświęconych muzyce kameralnej w Resursie Kupieckiej w 1877 r.

Podobnie jak w przypadku koncertów organizowanych przez Żeleńskiego cykl wieczorów kameralnych w Resursie nie zainteresował większego grona słuchaczy, dając okazję recenzentom do kierowania kąśliwych uwag pod adresem warszawskiej publiczności:

Drugi wieczór muzyczny w resursie Kupieckiej zgromadził liczniejsze nieco niż pierwszy grono słuchaczy. Ten sam nieustraszony komplet, stanął na estradzie, walcząc jak na wyłomie przeciw obojętności i zepsutemu smakowi²⁹.

Seria ta była tak skromna pod względem rezultatów materialnych, że prawdopodobnie naraziła na straty wytrwałych inicjatorów. Czy przyczyniła się przynajmniej do skierowania smaku publiczności ku poważniejszej muzyce? Tak by wnosić należało z pojedynczych głosów, którą ubolewały wczoraj, że dzielny komplet artystów poprzestał tylko na czterech wieczorach. Szkoda, że głosy te odzywały się z pośród szczupłego grona słuchaczy, nie przynoszącego, jak się z daje, setki osób³⁰.

Z chwilą uruchomienia działalności koncertowej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne pozostałe stowarzyszenia warszawskie ograniczyły swoją aktywność koncertową. Towarzystwo Muzyczne, założone z inicjatywy krytyka muzycznego Władysława Wiślickiego, w 1871 roku szybko stało się najważniejszą instytucją muzyczną w Warszawie drugiej połowy XIX wieku, obok Instytutu Muzycznego i Teatru Wielkiego. Na czele Towarzystwa stanął prezes Sergiusz Muchanow, a dyrektorem artystycznym został Aleksander Zarzycki. Podstawowe

²⁹ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 246, s. 4.

³⁰ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 258, s. 3.

cele i zasady funkcjonowania WTM opisał Andrzej Spóz w pracy poświęconej Towarzystwu:

Zgodnie ze statutem Warszawskie Towarzystwo Muzyczne obowiązane było do zorganizowania w ciągu sezonu 16 „większych” wieczorów muzycznych, które rychło zyskały nazwę „środowych”, ponieważ odbywały się co drugą środę. Członkowie Towarzystwa na „większe” wieczory mieli wstęp bezpłatny, mogli również nabywać ulgowe bilety dla swojej najbliższej rodziny. Wprowadzeni goście uiszczali natomiast normalną opłatę. Ponadto co tydzień odbywały się „małe” wieczory muzyczne przeznaczone wyłącznie dla członków Towarzystwa. Była to jedna z form życia klubowego. Występy artystyczne, przeważnie amatorów, odbywały się w swobodnej, salonowej atmosferze³¹.

Uczęszczanie na koncerty organizowane przez tę instytucję stało się modne wśród inteligencji warszawskiej, o czym pisze Spóz: „Warszawskie Towarzystwo Muzyczne będące nowością w życiu kulturalnym Warszawy cieszyło się początkowo dużym powodzeniem. Wytworzył się nawet pewnego rodzaju snobizm wśród wyższych warstw społeczeństwa, gdzie do dobrego tonu należało bywanie na koncertach tej instytucji. Nic dziwnego, że po rocznej działalności Towarzystwo liczyło już ponad 1000 członków”³².

Na koncertach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego prezentowali się zarówno amatorzy jak i zawodowi muzycy. W wieczorach kameralnych brali udział profesorowie Instytutu Muzycznego oraz muzycy orkiestry Teatru Wielkiego. Obsada kwartetów smyczkowych ulegał ciągłym zmianom, a wśród nazwisk pojawiających się w programach koncertów znaleźć można większość kameralistów działających w Warszawie w ostatnich dekadach XIX wieku. Przy pulpitych skrzypcowych zasiadali: Tymoteusz Adamowski, Stanisław Barcewicz, Władysław Górski, Jan Jakowski, Izidor Liebrecht, Zygmunt Noskowski, Władysław Rzepko, Antoni Stelmach, Emil Stiller, Ignacy Waghalter. Partię altówki wykonywał często Noskowski, Waghalter lub Liebrecht, zaś na wiolonczeli grywali Józef Adamowski, Michał Altvater, Antoni Cink, Józef Goebelt, Herman Thalgrün i Władysław Naimski.

³¹ Andrzej Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, Warszawa 1971, s. 16.

³² Ibidem, s. 18–19.

Większość koncertów Towarzystwa, podczas których prezentowano kwartety smyczkowe, składała się zwykle także z części wokalne, co miało na celu zwiększenie atrakcyjności wieczoru muzycznego. Wśród utworów kwartetowych wykonywanych na śródowych wieczorach muzycznych dominowały wczesne kwartety Beethovena, Haydna, Schumanna i Mendelssohna (op. 44). W programach pojawiały się także utwory polskich kompozytorów, zwłaszcza od 1881 roku, kiedy dyrektorem artystycznym Towarzystwa został Noskowski, który brał udział w wykonaniach własnych utworów, a także promował twórczość swoich uczniów – Piotra Maszyńskiego i H. Maciejewskiego³³. Koncerty poświęcone jedynie muzyce kameralnej odbywały się rzadko, a po 1886 roku, kiedy w Instytucie Muzycznym zawiązał się profesorski kwartet smyczkowy, na którego czele stanął Barcewicz, nie organizowano ich wcale.

Istotną funkcję w promowaniu muzyki kameralnej w II połowie XIX wieku pełniły także salony muzyczno-literackie, których największa aktywność kulturotwórcza przypadała na okres międzypowstaniowy – po Powstaniu Styczniowym ich popularność znacznie osłabła³⁴. Jak pisze Zofia Kossak-Wawrzyńska, jednym z nielicznych domów, w którym regularnie grywano kwartety smyczkowe, był salon Zarzyckiego, kompozytora i dyrektora Instytutu Muzycznego³⁵. W skład kwartetu wchodził profesorowie konserwatorium – Izidor Lotto, Józef Goebelt, Władysław Górski. Często gościem bywał także, zaprzyjaźniony z Zarzyckim, Pablo Sarasate, który podczas jednego z wieczorów muzycznych w 1884 roku, wraz z Górskim, Rzebiczkim i Goebeltem, wykonał kwartet smyczkowy Beethovena³⁶.

Słynnym warszawskim salonem muzycznym w latach sześćdziesiątych XIX wieku był także salon Tomasza Le Bruna – wydawcy „Gazety Teatralnej i Muzycznej” – po śmierci Le Bruna tradycję niedzielnych poranków muzycznych przejął Feliks Gebethner. Od 1875 roku koncerty muzyczne urządzano także w salonach składu fortepianów Feliksa Gebethnera na Krakowskim Przedmieściu. We wspomnieniu pośmiertnym o Gebethnerze pisano:

³³ Imię nieznane.

³⁴ Marek Kwiatkowski, *Salę koncertową Warszawy*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 103.

³⁵ Zofia Kossak-Wawrzyńska, *Kultura muzyczna Warszawy jako tło działalności Instytutu Muzycznego w latach 1879–1901*, (= *Materiały do historii uczelni*, t. 2), Warszawa 1969, s. 108.

³⁶ *Z teatru i muzyki*, „Gazeta Warszawska” 1884 nr 57b, s. 3.

Nigdzie tak pięknej muzyki kameralnej prywatnie nie można było usłyszeć w Warszawie, jak u Feliksa Gebethnera, który umiał skupiać artystów i melomanów na swoich wieczorach, uświetnianych grą miejscowych i zagranicznych znakomitości. Na długo pamiętnymi zostaną owe zimowe zebrania w obszernym lokalu[...]; roilo się tam od setek gości, rozbrzmiewały ściany harmonią, a zaimprovizowane koncerty zachwycaly słuchaczy³⁷.

Koncerty u Gebethera organizowano w poniedziałki, dwa razy w miesiącu, a wśród artystów, biorących w nich udział, znajdowali się m.in. Józef Wieniawski, Barcewicz, Michałowski, Hertz, Noskowski, Rzepko, Gebelt, a także zagraniczni goście odwiedzający Warszawę – w 1877 roku wystąpił Camille Saint-Saëns³⁸. Na podstawie sporadycznie ukazujących się sprawozdań w „Kurierze Warszawskim” można przypuszczać, że utwory kwartetowe często figurowały w repertuarze spotkań – kolejne numery „Kuriera Warszawskiego” z 1877 roku donoszą o wykonanych kwartetach smyczkowych Beethovena³⁹, Roguskiego⁴⁰, Czajkowskiego⁴¹, w 1878 o kwartecie Mozarta⁴², zaś w 1884 o kwartecie smyczkowym Svendsena⁴³.

Utwory kameralne pojawiały się także sporadycznie w programach koncertów odbywających się w Dolinie Szwajcarskiej. Miejsce to, odgrywające ważną rolę w życiu kulturalnym Warszawy w XIX wieku, rozpoczęło swą rozrywkową działalność w 1826 roku, a od 1844 roku pojawiły się tam także koncerty muzyczne. W salach i ogrodach Doliny Szwajcarskiej wykonywano muzykę dwojakiemu typu – z jednej strony sięgano po repertuar wysoki, najczęściej symfoniczny, z drugiej – dużą popularnością cieszyła się muzyka o lekkim charakterze: taneczna i rozrywkowa. Fragmenty kwartetów smyczkowych grywanych w obsadzie orkiestrowej znajdowały się często w programach koncertów symfonicznych – aranżacje orkiestrowe utworów kwartetowych pojawiały się np. w programach koncertowych Orkiestry Beniamina Bilsego. Zwykle sięgano po części w tempie wolnym: wśród wykonanych utworów znajdowały się między

³⁷ Feliks Gebethner, „Tygodnik Ilustrowany” 1887 nr 230, s. 365.

³⁸ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 245, s. 3.

³⁹ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 257, s. 4; *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 267, s. 3.

⁴⁰ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 279, s. 3.

⁴¹ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 17, s. 4.

⁴² *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1878 nr 19, s. 4.

⁴³ *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1884 nr 268b, s. 3.

innymi wariacje z *Kwartetu A-dur* op. 18 nr 5 Beethovena, wariacje z *Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Schuberta, wariacje z *Kwartetu smyczkowego C-dur „Cesarskiego”* op. 76 nr 3 Haydna i *Canzonetta* z *Kwartetu smyczkowego Es-dur* op. 12 Mendelssohna. Dolina Szwajcarska była też miejscem prezentacji kwartetów smyczkowych w oryginalnej postaci, np. podczas koncertu poświęconemu twórczości Dobrzyńskiego w 1877 roku wykonano jeden z jego kwartetów, odegrany przez muzyków orkiestry symfonicznej Hermana Fiege z Berlina.

Z chwilą rozpoczęcia działalności przez Kwartet Barcewicza w życiu muzycznym Warszawy pojawiły się regularnie organizowane koncerty muzyki kameralnej. Zespół ten został on założony w 1886 roku przez profesorów Instytutu Muzycznego w celach dobroczynnych – dochód z koncertów muzyki kameralnej organizowanych przez Konserwatorium zasiliał fundusz stypendialny finansujący czesne niezamożnym uczniom. W latach dziewięćdziesiątych jego podstawowy skład tworzyli: Stanisław Barcewicz, Emil Stiller, Jan Jakowski i Antoni Cink, jednak na przestrzeni piętnastu lat istnienia zespołu w wieczorach muzycznych brali udział także inni kameraliści: Antoni Stelmach, Władysław Aloiz (wiolonczela), Goebelt (wiolonczela). Gościnnie prymariuszem kwartetu był także Pablo Sarasate. Podczas koncertu Instytutu Muzycznego w 1887 roku wraz z Friemanem, Barcewiczem i Goebeltem odegrał *Kwartet smyczkowy C-dur* op. 59 nr 3.

Stanisław Barcewicz pełnił rolę prymariusza w ciągu całego okresu istnienia kwartetu:

Kwartet stały smyczkowy, który jest stałą podstawą corocznych wieczorów kameralnych, zasługuje na stałą też wdzięczność ze strony jego słuchaczy. Pierwsze skrzypce prowadzi w nim Stanisław Barcewicz. Ten wirtuoz pierwszorzędny posiada obok zalet gry solowej i wysoką muzykalność, pamięć, smak i zapał — z czego wynika, że jest pierwszej siły kwartecistą i znakomitym całości kierownikiem. W wybornej szkole przechodzili również swe Studya pp. Stiller (2-gie skrzypce) i Jakowski (altówka) z których ostatni jest uczniem Barcewicza. Obaj zajmują w konserwatorium stanowiska profesorów, spełniając swe obowiązki wybornie i przygotowując artystyczny materiał dla klasy wyższej p. Barcewicza. Nadto p. Jakowski dał się poznać na koncertach, jako utalentowany solista. P. Antoni Cink, uczeń konserwatorium praskiego,

był przez lat parę członkiem jednej z lepszych orkiestr w Krakowie; w Warszawie zajmując zarówno ze swymi towarzyszami stanowisko i w konserwatorium i w teatrze, dał się poznać z estrady jako wyborny solista; w kwartecie — wiolonczella jego śpiewa tonem pełnym i szlachetnym, i nie lęka się żadnych technicznych trudności⁴⁴.

Podczas 15 lat istnienia kwartet ten wystąpił podczas 75 wieczorów muzyki kameralnej, odbywających się sześć razy w roku (trzy koncerty w sezonie jesiennym i trzy w sezonie wiosennym). W programach koncertów znajdowały się przede wszystkim kompozycje na kwartet smyczkowy, ponadto sięgano też po inne gatunki muzyki kameralnej, w tym tria i kwintety fortepianowe. Koncerty kwartetu „profesorskiego” odbywały się do 1889 roku zazwyczaj w Pałacu Namiestnikowskim, a od 1890 w Sali Resursy Kupieckiej, z wyjątkiem 1899 roku, w którym z powodu przeprowadzanego remontu koncerty przeniesiono do Sali Towarzystwa Wioślarskiego.

Wieczory muzyki kameralnej z udziałem kwartetu Barcewicza oraz zapraszanych gości były pierwszymi regularnie organizowanymi koncertami, które na stałe wpisały się w panoramę życia muzycznego Warszawy ostatniego piętnastolecia XIX wieku. Dzięki corocznym cyklom stołeczna publiczność miała okazję zaznajomić się z najważniejszymi dziełami kameralnymi XVIII i XIX wieku. O zasługach kwartetu Barcewicza w zakresie popularyzacji muzyki „pokojoyej” wspomniano niejednokrotnie w recenzjach ukazujących się na łamach warszawskich czasopism:

Niemalą zasługę Instytutu muzycznego stanowi pielęgnowanie muzyki „pokojoyej” dzięki czemu od lat kilku słyszymy koncerty, mistrzom sztuki kameralnej poświęcone. Popularność, jaką sobie wieczory owe wyrobiły, dobrze świadczy o muzykalności Warszawy, wskazując zarazem, iż „kult” czystej sztuki tonów – pozbawionej akcesoryów sceny, słowa i popisowego wirtuozostwa — dałby się u nas stale podtrzymać, gdyby się nim gorliwie opiekowano. Przesąd rozpowszechniony u przeciętnej publiczności, jakoby muzyka pokojowa musiała być nudną, dałby się łatwo usunąć przez

⁴⁴ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891 nr 428, s. 641.

systematyczne poznajamianie publiczności z arcydziełami Haydna, Mozarta i Beethovena⁴⁵.

W istocie kwartety klasyków wiedeńskich stanowiły trzon repertuaru kwartetu „profesorskiego” (Tabela 18). Szczególnie często podczas wykonywane były kompozycje kwartetowe Beethovena (z wczesnego i środkowego okresu), które pojawiały się w programach koncertów aż 23 razy. Dzieła Haydna i Mozarta pojawiały się w programach dwukrotnie rzadziej. Spośród dzieł twórców romantycznych kwartet Barcewicza najczęściej sięgał po utwory Schumanna i Czajkowskiego (8 wykonań), rzadziej Mendelssohna (5) i Schuberta (4). Poza kompozycjami wspomnianych twórców kwartet Barcewicza wykonywał między innymi także dzieła Griega, Smetany, Rubinsteina,. Wiele z dzieł zawartych w programach wieczorów kameralnych prezentowanych było warszawskiej publiczności po raz pierwszy, w tym – zaledwie rok od czasu powstania – *Kwintet klarnetowy h-moll* op. 115 Brahmsa z 1891 roku, *Sekstet smyczkowy B-dur* op. 18 tego samego kompozytora w 1898 roku, *Kwartet fortepianowy B-dur* op. 41 Saint-Saënsa w 1887 roku, najnowsze kompozycje polskich kompozytorów (m.in. *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 10 Romana Statkowskiego) oraz późne dzieła Beethovena.

Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy G-dur</i> op. 18 nr 2
	<i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 18 nr 3
	<i>Kwartet smyczkowy c-moll</i> op. 18 nr 4
	<i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> op. 18 nr 5
	<i>Kwartet smyczkowy B-dur</i> op. 18 nr 6
	<i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 59 nr 1
	<i>Kwartet smyczkowy e-moll</i> op. 59 nr 2
	<i>Kwartet smyczkowy C-dur</i> op. 59 nr 3
	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 74
	<i>Kwartet smyczkowy f-moll</i> op. 95

⁴⁵ Interim, *Koncerty kameralne*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1894 nr 551, s. 194.

	<i>Kwartet smyczkowy B-dur op. 130</i>
	<i>Kwartet smyczkowy cis-moll op. 131</i>
	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 132</i>
Brahms	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 51 nr 2</i>
Cherubini	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i>
Czajkowski	<i>I Kwartet smyczkowy D-dur op. 11</i>
	<i>II kwartet smyczkowy F-dur op. 22</i>
	<i>III Kwartet smyczkowy es-moll op. 30</i>
Dawydow	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op.28</i>
Dvořák	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur op. 51</i>
	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 96</i>
Franck	<i>Kwartet smyczkowy D-dur</i>
Grieg	<i>Kwartet smyczkowy g-moll op. 27</i>
Haydn	<i>Kwartet smyczkowy (?)</i>
	<i>Kwartet smyczkowy A-dur (?)</i>
	<i>Kwartet smyczkowy B-dur (?)</i>
	<i>Kwartet smyczkowy f-moll op. 20 nr 5</i>
	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 50 nr 5</i>
	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 50 nr 6 „Žabi”</i>
	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 64 nr 5</i>
	<i>Kwartet smyczkowy d-moll op. 76 nr 2</i>
	<i>Kwartet smyczkowy C-dur „Cesarski” op. 76 nr 3</i>
	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 76 nr 5</i>
Mendelssohn	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur op. 12</i>
	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 44 nr 1</i>
	<i>Kwartet smyczkowy e-moll op.44 nr 2</i>
	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur op. 44 nr 3</i>
Mozart	<i>Kwartet smyczkowy (?)</i>

	<i>Kwartet smyczkowy B-dur (?)</i>
	<i>Kwartet smyczkowy F-dur (?)</i>
	<i>Kwartet smyczkowy G-dur KV 80</i>
	<i>Kwartet smyczkowy D-dur KV 155</i>
	<i>Kwartet smyczkowy d-moll KV 173</i>
	<i>Kwartet smyczkowy C-dur KV 465</i>
	<i>Kwartet smyczkowy F-dur KV 590</i>
Noskowski	<i>Kwartet smyczkowy (?)</i>
Raff	<i>Kwartet smyczkowy d-moll op. 77</i>
Rubinstein	<i>Kwartet smyczkowy op. 17 (?)</i>
Rubinstein	<i>Kwartet smyczkowy e-moll op.47 nr 1</i>
Schubert	<i>Kwartet smyczkowy G-dur op. posth. 161/D 887</i>
	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 29/D 804</i>
	<i>Kwartet smyczkowy d-moll „Śmierć i dziewczyna” D 810</i>
Schumann	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 41 nr 1</i>
	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 41 nr 2</i>
	<i>Kwartet smyczkowy A-dur op. 41 nr 3</i>
Smetana	<i>I Kwartet smyczkowy e-moll „Z mojego życia”</i>
Statkowski	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op.10</i>
Stolpe	<i>Wariacje G-dur na kwartet smyczkowy</i>
Volkmann	<i>II Kwartet smyczkowy g-moll op. 14</i>
Żeleński	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 28</i>

Tabela 18. Repertuar kwartetu Barcewicza, sporządzony na podstawie programów i recenzji ukazujących się w „Echu Muzycznym Teatralnym i Artystycznym” w latach 1886–1901

Kwartety Beethovena pochodzące z ostatniego okresu działalności kompozytora nie były wykonywane przez polskie zespoły kameralne przed 1888 rokiem. Wiązało się to z jednej strony z konserwatywnym gustem publiczności warszawskiej, z drugiej – z wysokimi wymaganiami technicznymi, jakie stawiały one wykonawcom. W 1888 roku zaprezentowano *Kwartet smyczkowy a-moll*

op. 132, w 1889 – *Kwartet smyczkowy cis-moll* op. 131, a w 1891 roku – *Kwartet smyczkowy B-dur* op. 130. Wykonania tych późnych dzieł Beethovena były doceniane przez prasę muzyczną – podkreślano ich odrębność i nowatorstwo, zaznaczając jednakże, że utwory te są dla słuchaczy trudne w odbiorze. Po premierze *Kwartetu smyczkowego cis-moll* Kleczyński pisał:

Beethovenowski kwartet był prawdziwą biesiadą dla muzyków, szczególnie dla tych, którzy ostatnie kwartety mistrza studyowali i ich ekscentryczną formą się nie zrażają. Wielki mistrz w tych dziełach idzie własnymi, śmiało bardzo torami — jego duch, oderwany od ziemi, skąpany w blaskach ideału, przedstawia się dziwnie prześwieconym, związanym z jakąś obcą współczesności sferą⁴⁶.

W podobnym tonie wypowiadał się o *Kwartecie B-dur* op. 130 w recenzji drugiego wieczoru kameralnego, który w całości poświęcony był utworom Beethovena⁴⁷:

Kwartet B-dur op. 130 nie wabi zwykłą prostotą, nie przedstawia słuchaczowi zagadnień prostych i łatwych. Znać tu pracę gieniuszu, który dawniejsze formy wyczerpał i nowe stworzyć pragnie. Głębokość myśli idzie tu w parze z oryginalnością całość możnaby nazwać dialogiem czterech filozofów o życiu nadziemskim. Jakkolwiek trudno myśli muzyczne tłumaczyć językiem literackiej prozy, wszakże niepodobna nie widzieć związku pomiędzy dziełami ostatnich lat życia mistrza i temi myślami, które stanowiły tło jego wzniosłego umysłu⁴⁸.

Kwartet cis-moll przypomniano raz jeszcze na grudniowym wieczorze w 1896 roku, lecz, jak pisał Stanisław Ciechomski w recenzji z koncertu, zgromadzeni słuchacze mieli problemy z jego percepcją. Powodem tego był „ogrom treści” zawartej w dziele Beethovena, któremu większość zebranych na widowni osób nie była w stanie sprostać:

⁴⁶ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1890 nr 327, s. 10.

⁴⁷ Oprócz wspomnianego kwartetu podczas wieczoru wykonano także *Sonatę skrzypcową A-dur*, „*Kreutzerowską*” op. 47 i *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 18 nr 5.

⁴⁸ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891 nr 388, s. 144.

Znać też było znużenie i pewnego rodzaju zawód. Niestety, nie jest to winą bynajmniej autora, ani też wykonawców. Kwartet ten wykonywany być winien w sobie, bez żadnych uzupełnień programowych, tyle w nim treści. [...] Jakkolwiek wykonanie kwartetu „Cis-minor” wykonawcom nie zjednało okłasku popularnego, jednakże już samo podjęcie takiego zadania zasługuje na najpoważniejsze uznanie. Niechajże pp. Barcewicz, Stiller, Jakowski (wyborny altowiolista) i Cink dzieła z ostatniego okresu twórczości Beethovena w pamięci mają, niechaj wytrwałością i energią swą do uprzystępnienia ich naszemu ogółowi pomogą⁴⁹.

Niechęć publiczności do zapoznawania się z utworami wymagającymi uprzedniego przygotowania do odbioru sprawiała, że tego typu repertuar pojawiał się w programach koncertów wyjątkowo. Konserwatyzm repertuarowy nie uchodził uwadze prasy. W jednej z rubryk „Echa Muzycznego” pt. *Dlaczego?* anonimowy autor stawiał pytania dotyczące funkcjonowania zespołu: „Dlaczego wśród wzmagającego się ruchu muzycznego w Warszawie, nie zdołano wytworzyć stałego kwartetu kameralnego, a popisujący się na koncertach kameralnych nie ukazują się częściej i nie zapoznaje z nową literaturą kwartetową?”⁵⁰.

Interesującą inicjatywą, przerywającą monotonię dotychczasowych wieczorów, było wprowadzenie cyklu koncertów historycznych w sezonie 1896/1897, według pomysłu Konstantego Skarżyńskiego, członka rady nadzorczej Instytutu Muzycznego. Podczas sześciu wieczorów zaprezentowano „trzy znamienne epoki twórczości”: klasyczną, romantyczną i nowożytną według następującego porządku:

Wieczór 1-szy. Muzyka starowłoska: Boccherini (Koncert C-dur), Cherubini, Tartini
(sonata)

Wieczór 2-gi. Muzyka klasyczna: Haydn, Mozart, Beethoven

Wieczór 3-ci. Muzyka romantyczna: Schubert, Schumann, Mendelssohn

Wieczór 4-ty. Muzyka francuska: Franck, Fauré, Saint-Saëns

Wieczór 5-ty. Muzyka rosyjska i polska: Czajkowski, Rubinstein, Noskowski

⁴⁹ Stanisław Ciechomski, Z muzyki, „Kurier Warszawski” 1896 nr 88, s. 2.

⁵⁰ *Dlaczego?*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 602, s. 178.

Dzięki nowej koncepcji cyklu wieczorów kameralnych w programach koncertów pojawiły się utwory rzadko goszczące na warszawskich scenach koncertowych, w tym między innymi kwartety smyczkowe Francka i Brahmsa. Jednak kompozycje te zostały przyjęte przez krytyka „Echa Muzycznego” z rezerwą. Według Biernackiego, *Kwartet smyczkowy D-dur* francuskiego kompozytora „nie należy do dzieł wybitnych”, a sam twórca jawi się jako epigon Wagnera zagubiony w „ustawicznych modulacjach i progresjach”⁵². Z kolei *Kwartet smyczkowy a-moll* op. 51 nr 2 Brahmsa uznano za „wprawdzie zrobiony najpoprawniej, lecz nieporywający w całości”⁵³. Dużo życzliwiej przyjęto za to wykonania utworów Griega, Saint-Saënsa i Rubinsteina.

W ciągu piętnastu lat istnienia zespołu koncerty kameralne Instytutu Muzycznego były zapowiadane na łamach „Echa Muzycznego” i prawie bez wyjątku recenzowane. Zmianę w tym zakresie przyniosły ostatnie dwa sezony działalności kwartetu, które, wzięwszy pod uwagę recenzje z tego okresu, były dla zespołu Barcewicza nieudane pod względem artystycznym. Już w lutym 1899 w „Echu Muzycznym” Biernacki, komentując niedostateczne przygotowanie *Kwartetu smyczkowego a-moll* Schumanna, pytał:

Czemu właśnie profesorowie konserwatorium, powołani przede wszystkim do najusilniejszego przestrzegania różnicy między „odgrywaniem” a „graniem co się zowie”, biorą rzecz, na przygotowanie której nie było czasu, dają numer słaby (tem słabszy, ile że na ich mierzony siły) i wprowadzają dysonans do wrażeń dodatnich skądinąd⁵⁴.

Kolejne wzmianki o koncertach kwartetu pojawiły się dopiero w roku kolejnym, przy okazji pierwszego w sezonie wiosennym wieczoru kameralnego, podczas którego odegrano kwartety Mozarta, Beethovena i *Kwintet fortepianowy*

⁵¹ *Odgłosy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896 nr 684, s. 540.

⁵² Michał Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 698, s. 79.

⁵³ Michał Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 702, s. 128.

⁵⁴ Michał Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899 nr 805, s. 104.

f-moll Francka (z Henrykiem Melcerem przy fortepianie). Zespołowi po raz kolejny wytknięto brak odpowiedniego przygotowania i zasugerowano zredukowanie liczby koncertów w sezonie w celu podwyższenia jakości wykonania. Winnych zaistniałej sytuacji koncertu upatrywano w zarządzie Instytutu, który, według sprawozdawcy koncertu, obarczał zbyt wieloma obowiązkami członków kwartetu, będących na co dzień profesorami konserwatorium:

Wszak to ludzie żyjący z pracy, a „wieczory muzyki pokojowej” mają dobroczynne (na rzecz ubogich uczniów) cele. Niechaj więc zarząd konserwatorium wynagradza komplet grający, niechaj ograniczy liczbę wieczorów, a wówczas posiadzie prawo do wymagań, choćby w przybliżeniu trących wymaganiami muzyki europejskiej⁵⁵.

Autor recenzji wydrukowanej w „Echu Muzycznym” w styczniu 1901 roku nie szczędził krytycznych uwag, komentując kondycję zespołu. W artykule, będącym podsumowaniem piętnastoletniej działalności kwartetu, wskazał szereg nieprawidłowości związanych ze stroną organizacyjną wieczorów kameralnych, które doprowadziły do ich zawieszenia:

Cyfra 75 i liczba lat 12 — to okres, który w życiu muzycznym miasta powinien zaciążyć widomymi oznakami wpływu. Czy wpływ ujawnił się wzrastającą frekwencją wieczorów, tak samo, jak dobrze prowadzone koncerty symfoniczne w przeciągu trzech sezonów powiększyły stałą liczbę słuchaczy? Odpowiedź ujemna — odpowiedź faktów — wskazuje właśnie wadliwość, tkwiącą w przyczynach tego skutku. Tą wadliwością jest przedziwna, godna zaznaczenia obojętność, z jaką administracja szkoły traktuje całą tę imprezę. [...] Ale od pierwszej chwili strona administracyjna wieczorów szwankowała zasadniczo. Brali się do niej ludzie, nie mający ani doświadczenia, ani daru organizacyjnego, ani — powiedzmy prawdę — należytego poczucia obowiązku. Wieczory nie były reklamowane, afisze nie obwieszczały programów ani sił wykonawczych, uczestnicy musieli częstokroć odbywać próby w prywatnych domach, bo im administracja nie ułatwiała repetycji w miejscach właściwych. Uczniów konserwatorium nie zachęcano do uczęszczania na wieczory, nie

⁵⁵ „Zastępca”, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900 nr 857, s. 103.

postarano się o informowanie ich o znaczeniu rozwojowym lub artystycznym dzieł wartościowych, wykonywanych na wieczorze. Nie wydawano programów rozumowanych, jak to ma miejsce wszędzie, gdzie sztuka muzyczna traktuje się jako czynnik kultury; nie zabiegano o to, aby wieczory, przez tak długi lat szereg weszły w organizm muzyczny miasta. Artystyczne usiłowania dyrekcyi i profesorów instytutu rozbijały się o niedbalstwo tej roboty przygotowawczej, której żadna porządna organizacja nie lekceważy. Brakło jej z początku, brak i dzisiaj, a dzisiaj przede wszystkim razi niewytłumaczonym lekceważeniem, zabijającym w zarodku najlepiej pomyślane projekty⁵⁶.

Ostatnie lata działalności kwartetu Barcewicza zbiegły się w czasie z powstaniem w Warszawie w 1898 roku nowego zespołu kameralnego, założonego przez Jakowskiego, który we wspomnianym kwartecie zasiadał przy drugim pulpicie. Jakowski zaprosił do współpracy Aleksandra Kleina (II skrzypce), Ignacego Pileckiego (zastąpionego jeszcze w tym samym roku przez altowiolistę Henryka Melcera) i Konstantego Paschalskiego (wiolonczela). Zawiązanie się nowego zespołu kameralnego, nazwanego przez założyciela Kwartetem Polskim, zostało przyjęte w prasie muzycznej z życzliwością i zainteresowaniem. W recenzji jednego z pierwszych koncertów, krytyk *Echa Muzycznego*, Michał Biernacki pisał:

Ujawniona [...] w *I Kwartecie D-dur*⁵⁷ Haydna zgodność przy odpowiednim charakterze oraz cieniowaniu – zalecają dodatnio nowy zespół. Jako mogący się tu bardzo przydać – czy będzie istniał samodzielnie, czy też przyłączy się do jednego z towarzystw starszych, – witany był życzliwiej niż świeży zastęp chórowy, każda bowiem nowa w tym kierunku edycja przynosi raczej szkodę niżeli pożytek⁵⁸.

Początkowo kwartet Jakowskiego koncertował w Towarzystwie Wioślarskim, ale celem muzyków było założenie nowego zgromadzenia – Towarzystwa Muzyki Zbiorowej⁵⁹. Z kolejnych recenzji prasowych wynika jednak, że zamiary te nie

⁵⁶ „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901 nr 907, s. 82.

⁵⁷ Być może mowa tu o *Kwartecie smyczkowym D-dur* op. 1 nr 3.

⁵⁸ Michał Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898 nr 763, s. 234.

⁵⁹ *Kronika*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898 nr 762, s. 225.

doszły do skutku, a zespół Jakowskiego występował pod egidą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, gościnnie biorąc także udział w rozmaitych wydarzeniach muzycznych w stolicy i na prowincji. Jak informowało „Echo Muzyczne”, w 1899 roku skład kwartetu uległ zmianom – z pierwotnego składu pozostali Melcer i Paschalski, zaś przy pulpicie pierwszych i drugich skrzypiec zasiedli Józef Ozimiński i Józef Jarzębski⁶⁰, jednak już rok później, podczas koncertu na rzecz funduszu odbudowy Wieży Jasnogórskiej, kwartet zaprezentował się ponownie w pierwotnym składzie: Jakowski, Klein, Melcer, Paschalski.

Po początkowo życzliwym przyjęciu nowego zespołu kameralnego, w recenzjach zamieszczanych w prasie muzycznej zaczęły się pojawiać krytyczne uwagi dotyczące poziomu wykonawczego kwartetu. W artykule z 1901 roku Robert Becker komentował umiejętności techniczne poszczególnych muzyków, pisząc:

Na nic się nie przyda długoletnie zgrywanie się, celem osiągnięcia jedności w zespole, nie wiele pomoże wysoka muzykalność współgrających. Sztuka odtwórcza bądź co bądź opiera się na doskonałych środkach technicznych. Dopóki panowie kwarteciści, każdy na swym instrumencie, nie podniosą swego mechanizmu na znacznie wyższy poziom udoskonalenia artystycznego, dopóty nie mogą marzyć o oddziaływaniu na masy⁶¹.

W repertuarze Kwartetu Polskiego dominowały utwory klasyczne i wczesnoromantyczne: kwartety Haydna (w tym *Kwartet smyczkowy C-dur „Cesarski”* op. 76 nr 3), Mozarta, Beethovena, Mendelssohna (*Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 12, *Kwartet smyczkowy D-dur* op. 44 nr 1) i Schuberta (*Kwartet smyczkowy a-moll*), a także polski repertuar. Kwarteciści kilkakrotnie prezentowali *Kwartet smyczkowy F-dur* Gawrońskiego, *I Kwartet smyczkowy d-moll* op. 8 Noskowskiego oraz *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 17 Joteyki. Ostatnie wzmianki o działalności Kwartetu Polskiego pochodzą z listopada 1902 roku – najprawdopodobniej więc został rozwiązany. W tym samym czasie zarząd Filharmonii Warszawskiej ogłosił zawiązanie się stałego zespołu kwartetowego, w którego skład weszli Emil Młynarski (I skrzypce), Paweł Kochański (II skrzypce), Leon Fiszer (altówka) i Fryderyk Waszka (wiolonczela). Kwartet ten prezentował się

⁶⁰ Michał Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899 nr 810, s. 164.

⁶¹ Robert Becker, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901 nr 947, s. 515.

podczas serii wieczorów kameralnych, które weszły na stałe do kalendarza koncertowego Filharmonii Warszawskiej.

4.3. Gościnne występy kwartetów zagranicznych

Występy zagranicznych zespołów kameralnych w polskich miastach były w XIX wieku rzadkością, a większość wizyt przypadła na ostatnie dziesięciolecie XIX wieku. Tymczasem pierwsze zespoły kameralne, które, podobnie jak wirtuozi różnych instrumentów, koncertowały w całej Europie, pojawiły się w krajach niemieckojęzycznych już u progu XIX wieku. Co znamienne, ich członkowie często pozostawali ze sobą w relacjach rodzinnych. Do takich zespołów należały kwartet braci Moralt i kwartet braci Bohrer z Monachium, kwartet braci Hermann z Zurychu oraz, cieszący się największą renomą w pierwszej połowie stulecia, kwartet braci Müller z Brunszwiku, który działał w latach 1831–1855. W 1855 roku czterej synowie prymariusza kwartetu Müllerów założyli własny zespół pod tym samym nazwiskiem, jednak nie zdołali oni powtórzyć sukcesu poprzedników i został rozwiązany w 1869 roku.

Zespół Müllerów był pierwszym zagranicznym kwartetem, który koncertował w Polsce w XIX wieku. Ich gościnne występy w Warszawie miał miejsce w grudniu 1868 roku. Müllerowie wzięli udział w dwóch koncertach zorganizowanych w Sali Resursy Obywatelskiej oraz w prywatnym wieczorze muzycznym w salonie Ludwika Grossmana – kompozytora, pianisty i organizatora życia muzycznego. W 1868 roku zespół ten tworzyli Ernst Schiver (I skrzypce, późniejszy członek kwartetu Joachima) oraz bracia Müllerowie: Hugo (II skrzypce), Bernard (altówka) i Wilhelm (wiolonczela).

W programie trzech warszawskich koncertów znalazły się przede wszystkim utwory, Beethovena, Mendelssohna i Haydna, w tym popularny *Kwartet C-dur „Cesarski”* op. 76 nr 3 (Tabela 19).

Miejsce	Kompozytor	Utwór
Wieczór muzyczny w salonie Ludwika Grossmana	Mendelssohn	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur op. 44 nr 3</i>
	Schubert	<i>Andante z Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna” D 810</i>
	Haydn	<i>Kwartet smyczkowy C-dur „Cesarski” op. 76 nr 3</i>
I wieczór w Resursie Obywatelskiej	Haydn	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 20 nr 4</i>
	Mendelssohn	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur op. 44 nr 3</i>
	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy C-dur op. 59 nr 3</i>
II wieczór w Resursie Obywatelskiej	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy G-dur op. 18 nr 2</i>
	Haydn	<i>Wariacje z Kwartetu smyczkowego C-dur „Cesarskiego” op. 76 nr 3</i>
	Cherubini	<i>Scherzo</i>
	Schubert	<i>Kwartet smyczkowy d-moll „Śmierć i dziewczyna” D 810</i>

Tabela 19. Program trzech koncertów Kwartetu Müllerów w Warszawie w 1868 roku

Występy Kwartetu Müllerów były szeroko komentowane na łamach „Kuriera Warszawskiego”. W recenzjach skupiano się zwłaszcza na walorach gry poszczególnych muzyków – zwracano uwagę na czystość i dokładność wykonania, a także wychwalano jednorodność brzmienia:

Każdy instrument najdokładniej i najenergiczniej myśl swoją wyrażając, nie tylko nie przeszkadza, lecz owszem dopomaga do wyjaśnienia i uwydatnienia mowy innych instrumentów. Jest to, że się tak wyrazimy, liryzm w eposie — subiektywność w obiektywności. To jest, według nas,

najważniejszym przymiotem kwartetu Müllerów – przymiotem, któregośmy dotychczas nigdzie nie spotykali⁶².

Przyjazd niemieckiego zespołu był jednak nie tylko źródłem niecodziennych doznań muzycznych dla warszawskiej publiczności, lecz także okazją do porównania z miejscowymi kwartetami smyczkowymi, którym kwartet Müllerów stawiano jako wzór do naśladowania:

Przybycie kwartetu Müllerów zapewne będzie na czas jakiś zawadą dla naszego miejscowego kwartetu. Spodziewamy się jednak, że ta emulacja dobre owoce przyniesie. Artyści nasi nie zrażą się tem zapewne, ale nowych sił i energii, a może i wiedzy w tej walce zaczerpną. Sądzymy że zapatrzenie się na takie wzory, niemałą korzyść im przynieść może⁶³.

Spośród trzech najważniejszych kwartetów smyczkowych działających w II połowie XIX wieku w Europie, do których Ludwig Finscher zalicza Hellmesberger-Quartett, Florentiner-Quartett (1866–1880) i Joachim-Quartett (1869–1907), dwa pierwsze występowały kilkukrotnie w polskich miastach⁶⁴. Kwartet Florencki, w składzie: Jean Becker (I skrzypce), Enrico Masi (II skrzypce), Luigi Chiostrri (altówka), Friedrich Hilpert (wiolonczela), wystąpił we Lwowie w podczas koncertów w 1874 i 1879 roku, a także w Krakowie (1875), Stanisławowie⁶⁵ (1875) i Stryju (1879). Podczas koncertów we Lwowie w 1874 roku kwarteciści wykonali m.in. *Kwartet smyczkowy a-moll* op. 41 nr 1 Schumanna i *Kwartet smyczkowy c-moll* op. 18 nr 4 Beethovena⁶⁶.

Kilkukrotnie występował w polskich miastach także wiedeński kwartet założony przez Josepha Hellmesbergera (1828–1893) w 1849 roku. Już u progu działalności zdołał zyskać miano jednego z najlepszych zespołów kameralnych w Europie, miał w swym dorobku premiery dzieł Brahmsa, Brucknera i Schuberta, a także wykonania późnych dzieł Beethovena, w tym *Wielkiej Fugi B-dur* op. 133 na kwartet smyczkowy. Gościnne występy kwartetu Hellmesbergera w Polsce

⁶² „Kurier Warszawski” 1868 nr 274, s. 2.

⁶³ „Kurier Warszawski” 1868 nr 272, s.2.

⁶⁴ Ludwig Finscher, *Streichquartett-Ensemble*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Sachteil t. 8, Kassel 1994, s. 1983.

⁶⁵ Obecnie Iwano-Frankowsk.

⁶⁶ *Sezon koncertowy i kwartet florencki*, „Gazeta Lwowska” 1874 nr 288, s. 4.

przypadły na ostatnie dekady działalności zespołu, po odejściu założyciela, który został zastąpiony przez jego syna, Josepha Hellmesbergera (1855–1907) w 1887 roku. Kilukrotnie gościł we Lwowie – w latach 1882, 1883 i 1889; w listopadzie 1883 roku na dwóch koncertach odegrał dzieła Haydna, Schuberta (*Kwartet smyczkowy d-moll „Śmierć i dziewczyna”* D 810), Beethovena (*Kwartet smyczkowy A-dur* op. 18 nr 5) oraz *IV Kwartet smyczkowy e-moll* op. 35 Volkmana. Podobny repertuar zawierał program koncertu w sali Kasyna Miejskiego w 1889 roku – *Kwartet smyczkowy C-dur*⁶⁷ Haydna, *Kwartet smyczkowy e-moll* op. 59 nr 2 Beethovena i *Kwartet smyczkowy G-dur* op. 34 Volkmana. Z kolei w 1891 w Krakowie Hellmesberger-Quartett wykonał *Kwartet smyczkowy C-dur „Cesarski”* op. 76 nr 3 Haydna i *IV kwartet smyczkowy e-moll* op. 35 Volkmana. Ostatni występ kwartetu miał miejsce w 1893 roku w Warszawie. Członkowie zespołu wystąpili dwukrotnie w Salach Redutowych: podczas pierwszego wieczoru pod egidą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a podczas drugiego na zaproszenie Dyrekcji Teatrów. W programach koncertów znajdowały się kwartety Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta i Schumanna. W recenzji Jana Kleczyńskiego opublikowanej po występach warszawskich większość miejsca zajmują refleksje dotyczące brzmienia zespołu i jego poszczególnych członków. Kleczyński zwraca uwagę przede wszystkim na spójność brzmienia zespołu i dbałość o szczegóły w interpretacjach:

Kwartet Hellmesbergerów, to dusza zbiorowa i śpiewająca w czterech instrumentach, to akcent kolejno uwydatniony w każdym głosie, to wdzięczne igranie z rytmem i dynamiką, to nawet nieraz zbiorowe rubato lub indywidualne oryginalne pomysły... Znać tu ślady gorącej, a zgodnej dyskusji nad sposobami wnikięcia w charakter danego ustępu, znać szczere przeświadczenie o tem, że się obrało właściwą ku temu drogę. Technicznie biorąc, niczego wykonawcom nie brakuje: mechanizm mają pierwszorzędny, ton szlachetny, instrumenty wyborne⁶⁸.

Kwartetem o tradycji dorównującej Hellmesberger-Quartett był wiedeński zespół założony w 1882 roku przez Arnolda Rosé (1863–1946), austriackiego

⁶⁷ Najprawdopodobniej chodzi o kwartet smyczkowy nr 3 z opusu 76.

⁶⁸ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893 nr 501, s. 214.

skrzypka, członka orkiestry Filharmoników Wiedeńskich. Obsada kwartetu ulegała wielokrotnym zmianom w ciągu ponad sześćdziesięcioletniej działalności. W Warszawie w 1898 roku zespół wystąpił w składzie Arnold Rosé (I skrzypce), Albert Bachrich (II skrzypce), Hugo von Steiner (altówka) i Reinhold Hummer (wiolonczela). Kwarteciści, mający w swym repertuarze późne dzieła Beethovena oraz kwartety Brahmsa, zaprezentowali zachowawczy repertuar, wykonując dzieła Haydna (*Kwartet smyczkowy D-dur* op. 64 nr 5 i *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 64 nr 6), IV *Kwartet smyczkowy e-moll* op. 35 Volkmana oraz wyjątki z kwartetów Griega (cz. II *Romanza* z *Kwartetu smyczkowego g-moll* op. 27) i Mendelssohna (cz. II *Canzonetta* z *Kwartetu smyczkowego Es-dur* op. 12).

Spośród zagranicznych zespołów kameralnych największą sympatię słuchaczy zdobył Kwartet Czeski, który po raz pierwszy zaprezentował się publiczności w lutym 1895 roku w Krakowie, Lwowie i Warszawie. Kwartet ten powstał w 1892 roku i, jak pisze Ludwig Finscher, należał do zespołów kameralnych nowej generacji – niezdominowanych przez prymariusza narzucającego interpretację pozostałym muzykom⁶⁹. Na temat relacji panujących w zespole i szczegółach pracy nad repertuarem wypowiadał się Oskar Nedbal w wywiadzie udzielonym „Echu Muzycznemu” w 1902 roku:

[...] żyły się nasze organizacje artystyczne do tego stopnia, że przy studyowaniu danego utworu, każdy z nas słyszeć musi ton swego sąsiada po to, by złąć się z nim we własnym tonie. Stało się to drugą naturą naszych indywidualności muzycznych. Pod strychulec jedności poddaliśmy nawet swe maniery, nad których usunięciem zresztą pracowaliśmy jeszcze w szkole. Ale jeden bez drugiego nie pracował samokrytycznie, bo krytykowaliśmy się wzajemnie. W tej karności, że tak powiem, przyjacielskiej, spojonej głębokim odczuciem wzajemnego szacunku i zaufania tkwiła zasada naszego zespołu⁷⁰.

W skład zespołu wchodził Karel Hoffman (I skrzypce), Josef Suk (II skrzypce), Oskar Nedbal (altówka) i Hanuš Wihan (wiolonczela). Koncertom Kwartetu Czeskiego towarzyszyły niezmiennie entuzjastyczne recenzje, w których

⁶⁹ Ludwig Finscher, op. cit., s. 1984.

⁷⁰ Fa-sol, *W gabinecie dyrektora. Kwartet czeski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902 nr 993, s. 380.

podkreślano przede wszystkim doskonałe brzmienie zespołu i styl gry jego członków:

Piękność brzmienia, doskonałość techniki, znakomite zgranie się i zapał ożywiający wykonawców, nadają ich produkcjom cechę najwyższej doskonałości i wykończenia. Skrzypek pierwszy, pan Karol Hofmann, ożywia całość grą pełną subtelności i polotu; wtóruje mu dzielnie i z wysokim smakiem p. Józef Suk; altowiolista pan Oskar Nedbal posiada ton przepyszny i zapał, podnoszący nieraz na pierwszy plan rolę tego skromnego instrumentu⁷¹.

Wizyty zagranicznych zespołów kameralnych skłaniały krytyków do oceny poziomu gry rodzimych kwartetów smyczkowych, które w konfrontacji z przyjezdnymi ansamblami zwykle wypadały blado. Niedługo po grudniowym koncercie Kwartetu Czeskiego w sali Resursy Kupieckiej prezentował się kwartet Barcewicza, podczas jednego z wieczorów kameralnych organizowanych przez Instytut Muzyczny. W recenzji z koncertu Juliusz Stattler pisał:

Pochwały, które parę tygodni temu składaliśmy obcokrajowym ansamblistom, nie dadzą się zastosować do naszyli wirtuozów, jeżeli za probierz doskonałości weźmiemy ową jednolitość, przedziwne zgranie się ze sobą i pełne abnegacyi ułożenie się do jednego artystycznego poziomu, czego wzór dał nam kwartet czeski [...]. Wówczas mieliśmy rzeczywiście przód sobą ciało zbiorowe, jedną wiedzione myślą i jednym kierowane impulsem, gdzie nie ma nawet możliwości roztrząsania czyjejś gry z osobną; wirtuozowie nasi przeciwnie, rzadko kiedy i dorywczo zasiadając razem do pulpitów, nie mogą takiej spójni stanowić i każdy z nich posiada zbyt wybitną indywidualność artystyczną, by był w stanie zatracić ją nawet wówczas, gdy przestaje być solistą⁷².

Kolejne koncerty Kwartetu Czeskiego miały miejsce w 1897 i 1899 roku. Podobnie jak wcześniej, w 1899 roku w drodze do Warszawy kwarteciści zatrzymali się w Krakowie i Lwowie, gdzie wystąpili podczas jednego koncertu. W stolicy

⁷¹ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 593, s. 69

⁷² Juliusz Stattler, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896 nr 640, s. 7.

zaprezentowali się dwukrotnie w lutym i październiku, biorąc udział w koncertach organizowanych przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Entuzjastyczne recenzje, towarzyszące nieodłącznie występom kwartetu, sprawiły, iż w 1902 roku zespół został ponownie zaproszony – tym razem przez Filharmonię Warszawską – do udziału w dwóch wieczorach kameralnych.

Jedną z największych zasług Kwartetu Czeskiego było promowanie czeskiej muzyki kameralnej – w programach koncertów organizowanych w Krakowie, Warszawie i Lwowie nazwiska Smetany i Dvořáka pojawiały się wielokrotnie, tymczasem podczas wieczorów kameralnych Instytutu Muzycznego sięgnięto po ten repertuar zaledwie cztery razy. O ile *Kwartet smyczkowy „Z mojego życia”* Smetany zyskał uznanie Jana Kleczyńskiego, o kwartetach twórcy *Symfonii „Z Nowego Świata”* wyrażał się dość powściągliwie:

Kwartet Dworzaka (Es dur op. 51) ma ładne i znakomicie opracowane pierwsze allegro, prześliczną i oryginalnie zinstrumentowaną dumkę, następnie mający trochę romans i dość trywialny finał⁷³.

Kwartet [op. 61] Dworzaka w dwóch ostatnich częściach był zajmujący – pierwsze jego allegro nie przedstawia się jako całość organicznie spójna i logiczną koniecznością nacechowana. Temat, z lekka przypominający chór z *Judasza Machabeusza* Händla, rozwija się w modulacjach i przejściach, dość na zimno pomyślanych. W ogóle z dwóch kwartetów tego wspaniałego kompozytora, nie przebija ciepło natchnienia w wysokim stopniu⁷⁴.

Warto także wspomnieć o zaprezentowanym w 1899 podczas koncertu w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym *Kwartecie smyczkowym B-dur op. 130* Beethovena – było to drugie, po kwartecie Barcewicza w 1891 roku, wykonanie tego dzieła w Warszawie. Jako ukłon w stronę warszawskich słuchaczy należy odczytywać sięgnięcie czeskich muzyków po *Kwartet smyczkowy d-moll op. 9* Noskowskiego, który, jak pisał Biernacki, został przygotowany dopiero na miejscu⁷⁵.

⁷³ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 593, s. 69.

⁷⁴ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 598, s. 128.

⁷⁵ Michał Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899 nr 838, s. 504.

Oprócz dzieł wymienionych powyżej twórców w programach koncertów Kwartetu Czeskiego znajdowały się utwory należące do wiodącego repertuaru kwartetowego drugiej połowy XIX wieku – utwory Beethovena, Schuberta, Schumanna i Czajkowskiego (Tabela 20).

Data	Miejsce	Kompozytor	Tytuł
1 lutego 1895 r.	Kraków (Hotel Saski)	Schubert Czajkowski Nedbal	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 29</i> <i>Andante cantabile</i> <i>Petite valse</i>
		Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 59</i>
2 lutego 1895 r.	Lwów (Sala Domu Narodnego)	Smetana	<i>I Kwartet smyczkowy e-moll „Z mojego życia”</i>
		Czajkowski	<i>Andante cantabile</i>
		Grieg	<i>Saltarello</i>
		Nedbal	<i>Petite valse</i>
5 lutego 1895 r.	Warszawa (Muzeum Przemysłu i Rolnictwa)	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 59 nr 1</i>
		Smetana	<i>I Kwartet smyczkowy e-moll „Z mojego życia”</i>
		Dvořák	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur op. 51</i>
8 lutego 1895 r.	Warszawa (Muzeum Przemysłu i Rolnictwa)	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 59 nr 1</i>
		Smetana	<i>I Kwartet smyczkowy e-moll „Z mojego życia”</i>
		Czajkowski Schubert	<i>Kwartet smyczkowy</i> <i>Kwartet smyczkowy</i>
11 lutego 1895 r.	Warszawa (Muzeum Przemysłu i Rolnictwa)	Dvořák	<i>Kwartet smyczkowy C-dur op. 61</i>
		Haydn	<i>kwartet smyczkowy</i>
		Grieg	<i>kwartet smyczkowy</i>
11 grudnia 1895 r.	Warszawa (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne)	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 18 nr 1</i>
		Bendl	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 119</i>
		Schubert	<i>Kwartet smyczkowy d-moll „Śmierć i dziewczyna” D 810</i>
6 listopada 1897 r.	Kraków (Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”)	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 18 nr 2</i>
		Dvořák	<i>Kwartet smyczkowy G-dur op. 105</i>

		Schumann	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 41 nr 1</i>
30 stycznia 1899 r.	Lwów	Volkmann	<i>Kwartet smyczkowy g-moll op. 17</i>
		Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy C-dur op. 59 nr 3</i>
		Dvořák	<i>Kwintet fortepianowy A-dur op. 81</i>
1 lutego 1899 r.	Warszawa (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne)	Schubert	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op.29/ D 804</i>
		Dvořák	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op.96</i>
		Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy e-moll op. 59 nr 2</i>
Luty 1899 r.	Warszawa (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne)	Volkmann	<i>Kwartet smyczkowy g-moll op.17</i>
		Sgambati	<i>Kwartet smyczkowy cis-moll op.17</i>
		Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy C-dur op.59 nr 3</i>
		Smetana	<i>I kwartet smyczkowy e-moll „Z mojego życia”</i>
Październik 1899 r.	Warszawa (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne)	Noskowski	<i>Kwartet smyczkowy d-moll op. 9</i>
		Mozart	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i>
		Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy B-dur op. 130</i>
Październik 1899 r.	Warszawa (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne)	Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy A-dur op. 18</i>
		Czajkowski	<i>I Kwartet smyczkowy D-dur op. 11</i>
		Schumann	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 41 nr 1</i>
10 listopada 1899	Kraków (Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”)	Czajkowski	<i>I Kwartet smyczkowy D-dur op. 11</i>
		Mozart	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i>
		Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy C-dur op. 59</i>
		Dvořák	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 96</i>
		D’Albert	<i>Scherzo z II Kwartetu smyczkowego Es-dur op. 11</i>
7 października 1902 r.	Warszawa (Filharmonia Warszawska)	Dvořák	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 96</i>
		Haydn	<i>Kwartet smyczkowy G-dur op. 77</i>
		Beethoven	<i>Kwartet smyczkowy C-dur op. 59 nr 3</i>
9 października 1902 r.	Warszawa (Filharmonia Warszawska)	Czajkowski	<i>III Kwartet smyczkowy es-moll op. 30</i>
		Grieg	<i>Romans i Saltarello (z Kwartetu smyczkowego es-moll)</i>
		Schumann	<i>Kwartet smyczkowy A-dur op. 41 nr 3</i>

Tabela 20. Programy koncertów Kwartetu Czeskiego w Krakowie, Lwowie i Warszawie w latach 1895,1897, 1899 i 1902

4.4. Kwartetowy repertuar koncertowy

Podstawowym źródłem wiedzy na temat specyfiki repertuaru koncertowego rodzimych zespołów kameralnych i zmian w nim zachodzących stanowią zapowiedzi i recenzje koncertów muzyki kameralnej. Ustalenie szczegółowych informacji dotyczących poszczególnych utworów oraz ich autorów nie zawsze jest jednak możliwe. Najpoważniejszą przeszkodę w zobrazowaniu repertuaru kwartetowego stanowią zdawkowe notki, programy koncertów oraz recenzje ukazujące się w dziewiętnastowiecznej prasie. W relacjach z koncertów sprawozdawcy pomijali numer opusowy dzieła lub podawali informacje jedynie o wykonywanym gatunku, co istotnie utrudnia identyfikację dzieł. Problem ten dotyczy zwłaszcza pierwszych dwóch dekad XIX wieku – informacje prasowe tego czasu podawały np. do wiadomości, że wykonany będzie kwartet „Hajdena” lub „kwarteta rozmaitej sławy mistrzów”. Z upływem lat programy koncertów zamieszczane w prasie stawały się coraz dokładniejsze – już w latach trzydziestych informacje o wieczorach kameralnych w Resursie Kupieckiej, pojawiające się na łamach „Kuriera Warszawskiego”, zaopatrzone były w opus i numer kompozycji. Koncerty odbywające się w II połowie XIX wieku, a zwłaszcza od 1877 roku – daty założenia „Echa Muzycznego”, były zwykle dokumentowane w wyczerpujący sposób: wydarzenia muzyczne poprzedzały ogłoszenia prasowe, a większość ważnych koncertów była recenzowana. Najwięcej informacji na temat kameralnego repertuaru ostatnich trzech dekad stulecia pojawiało się w wspomnianym „Echu Muzycznym”, w którym zarówno anonsovano nadchodzące wydarzenia muzyczne, jak i recenzowano wybrane imprezy muzyczne.

W programach koncertów organizowanych w I połowie XIX wieku trzon repertuaru stanowiły kompozycje klasyków wiedeńskich: Haydna, Mozarta i Beethovena, jednak w przypadku ostatniego z tych twórców recepcja jego kwartetów ograniczała się wyłącznie do najwcześniejszego opusu, nawiązującego do stylistyki dzieł Haydna. Oprócz dzieł klasycznych sięgano także po kompozycje nowsze, z pogranicza klasycyzmu i wczesnego romantyzmu – powstałe w pierwszym dekadach stulecia, a nawet utwory pochodzące z lat trzydziestych. Wśród nich znajdują się dzieła Krommera (op. 26 z 1803 roku), Spohra (op. 15 z 1806-1808 roku), wczesne kwartety Onslowa (op. 4 z 1810 roku i op. 8 i 9 z 1815 roku) i Andreasa Romberga (op. 16 z 1808 roku). Najnowszą literaturę kwartetową

reprezentują dzieła Cherubiniego (op. 3 z 1834 roku), Hillera (op. 13 z 1836 roku), Bernarda Romberga (op. 59 z 1836 roku) oraz utwory polskich kompozytorów: Dobrzyńskiego i Lessla. Osobną grupę stanowią *quatuors brillants* Rodego, Baillota i Maysedera, które pod koniec lat pięćdziesiątych znikają zupełnie z programów koncertów kameralnych.

Co znamienne, większość wykonywanych w I połowie XIX wieku utworów nie pojawiała się w programach koncertów w dalszej części stulecia. Na znaczeniu nie straciły jedynie dzieła klasyków wiedeńskich, nieprzerwanie dominując w repertuarach dziewiętnastowiecznych zespołów kameralnych. Miejsce Spohra, Onslowa oraz Andreasa i Bernarda Rombergów zastąpiła kolejna generacja kompozytorów romantycznych – Schubert, Schumann i Mendelssohn. Oprócz kwartetów Haydna i Beethovena ich utwory należały do najczęściej powtarzających się kompozycji podczas koncertów kameralnych. Spomiędzy nich największą popularnością cieszyły się dzieła Schumanna, które w ostatnich dwóch dekadach XIX wieku wykonywane były kilkanaście razy. Szczególne powodzenie zyskał *Kwartet smyczkowy a-moll*, opisywany w prasie jako „jeden z najbardziej poetycznych i najlepiej wykończonych dzieł muzyki pokojowej”⁷⁶, w którym „czuć walczących o pierwszeństwo Euzebiusza z Florestanem, ogień namiętności z urokiem delikatnego wdzięku”⁷⁷. Niesłabnącym powodzeniem cieszył się także *Kwartet smyczkowy d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Schuberta. Był on prezentowany między innymi podczas wieczorów kameralnych w Resursie Obywatelskiej w 1868 roku, podczas poranków muzycznych Wieniawskiego w 1873 roku i koncertów w Resursie Kupieckiej w 1877 roku. Po dzieło to, a także po *Kwartet smyczkowy G-dur* i *Kwartet smyczkowy a-moll* tego kompozytora, sięgnął także kwartet „profesorski” Instytutu Muzycznego w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku.

Spośród kwartetów smyczkowych Mendelssohna najczęściej wybierano utwory z opusu 44, które w odróżnieniu do kwartetów smyczkowych op. 12 i 13, nawiązujących stylistycznie do późnych dzieł Beethovena, utrzymane były w nurcie klasycyzującego romantyzmu. Spośród dwóch wczesnych dzieł kwartetowych Mendelssohna grywano *Kwartet Es-dur*. Zwłaszcza jego druga część, *Canzonetta*, szczególnie przypadła do gustu wykonawcom i publiczności, dlatego często

⁷⁶ Jan Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887 nr 178, s. 116.

⁷⁷ Ibidem.

pojawiała się w opracowaniu na orkiestrę smyczkową w programach koncertów w Dolinie Szwajcarskiej jako samodzielny utwór. Sporadycznie wykonywano także utwory kameralne Raffa i Volkmana – kompozytorów niemieckich, których twórczość pozostawała pod wpływem Mendelssohna i Schumanna. Co znamienne, twórczość wspomnianych kompozytorów była prezentowana częściej od kameralistyki Brahmsa, której recepcja na ziemiach polskich była niewielka. Utwory te figurowały w programach w niezwykle rzadko i za wyjątkiem *Kwartetu smyczkowego a-moll* op. 51 nr 2, odegranego przez Kwartet Barcewicz dwukrotnie w 1888 i 1897 roku, nie były powtarzane. Oprócz wymienionego powyżej dzieła w 1892 roku odegrano *Kwintet klarnetowy h-moll* op. 115, a w 1898 roku *Trio na róg, skrzypce i fortepian Es-dur* op. 40.

Dużo słabiej od niemieckiej kameralistyki w dziewiętnastowiecznym repertuarze koncertowym reprezentowane były kwartety smyczkowe twórców rosyjskich. Ich recepcja ograniczała się *de facto* do dzieł Czajkowskiego i Rubinsteina, które, w przypadku ostatniego twórcy, pojawiały się w programach koncertów począwszy od lat siedemdziesiątych XIX wieku. Utwory Czajkowskiego wykonywane zaś były przede wszystkim podczas wieczorów kameralnych Instytutu Muzycznego w ostatnich piętnastu latach stulecia. Spośród trzech kwartetów najczęściej wybierano *II Kwartet smyczkowy F-dur* op. 22 (5 wykonań) i *III Kwartet smyczkowy es-moll* op. 30 (3 wykonania).

Jeszcze rzadziej sięgano po utwory czeskich kompozytorów, z którymi publiczność warszawska zapoznawała się przede wszystkim dzięki koncertom Kwartetu Czeskiego. Koncerty praskich muzyków zapewne sprawiły, że w drugiej połowie lat 90. XIX wieku utwory Dvořáka i Smetany wykonano kilkakrotnie na wieczorach kameralnych Instytutu Muzycznego. Kwartety twórców innych narodowości – francuskich i włoskich, w tym Francka, Cherubiniego, Sgambatiego – prezentowano zwykle jednokrotnie, a opinie o ich wartości muzycznej były niejednoznaczne. Po premierze *Kwartetu smyczkowego cis-moll* op. 17 Sgambatiego (1882) w prasie pisano, iż utwór ten to „wyraz muzyki nowoczesnej, ujętej w formy mniej lub więcej ścisłe, muzyki nerwowo-zmysłowej, nieraz wybujałej, w kolorycie namiętnej, w charakterze rapsodycznej czy programowej, ale i nowej rzeczywiście i – jak na ów zakres – niezwykłej”⁷⁸.

⁷⁸ *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899 nr 802, s. 66.

Dominacja niemieckiego repertuaru sprawiła, że twórczość kwartetowa kompozytorów innych narodowości rzadko pojawiała się na afiszach koncertowych. Dotyczyło to także kwartetów smyczkowych polskich kompozytorów. Pomimo rosnącej liczby koncertów oraz stałych cykli poświęconych muzyce kameralnej istniejących w II połowie XIX wieku, polska muzyka kameralna stanowiła małą część repertuaru koncertowego w życiu muzycznym. Niewielu spośród rodzimych twórców mogło liczyć na wielokrotne wykonania swych kwartetów – najczęściej dzieła te wykonywano zaledwie jedno- lub dwukrotnie.

Niewątpliwie kompozytorem cieszącym się w tym względzie uprzywilejowaną pozycją był Noskowski, który w latach 1881–1902 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. W tym czasie jego kompozycje wielokrotnie grywano podczas środowych koncertów (Tabela 21). Premiera *Wariacji na temat Viottiego* odbyła się niedługo po powstaniu dzieła – w 1874 roku. W wykonaniu udział wzięli Górski, Stiller, Liebrecht, Thalgrün. Kompozycja ta wywarła dobre wrażenie na recenzencie „Kuriera Warszawskiego”, który dzień po koncercie pisał:

Odegrany przez ten sam komplet smyczkowy kwartet pana Zygmunta Noskowskiego, zarekomendował kształcącego się obecnie za granicą młodego skrzypka, jako sympatycznego i uzdolnionego kompozytora. Wariacje i fuga napisane przez pana Noskowskiego na temat Viottiego, odznaczają się nie tyle pomysłowością w kombinacjach, w fakturze (dość zresztą poprawnej) ile pewnym uczuciowym nastrojem, który przede wszystkim w melodyjności na jaw wychodzi. Pan Noskowski z wielkim taktem obchodził się z formą wariacji, a nie nadużywając jej, stworzył całość nader powabną. Ostatnie fugato, nie posiada może jeszcze dostatecznej jasności i przejrzystości – ale rzecz to więcej arytmetyki muzycznej, – a zatem przy pracy, – do nabycia w przyszłości⁷⁹.

Kolejne premiery kwartetów Noskowskiego odbywały się sukcesywnie w latach osiemdziesiątych.

⁷⁹ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1874 nr 83, s. 2.

L.p.	Tytuł	Data koncertu	Miejsce wykonania
1.	<i>Sceny charakterystyczne „Przy kołowrotku”</i>	1871	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
2.	<i>Wariacje i fuga na temat Viottiego</i>	1874	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
3.	<i>I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9</i>	1881	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
4.	<i>Wariacje i fuga na temat Viottiego</i>	1881	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
5.	<i>II Kwartet smyczkowy E-dur</i>	1883	Kraków
6.	<i>II Kwartet smyczkowy E-dur</i>	1883	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
7.	<i>III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”</i>	1884	koncert kompozytorski
8.	<i>III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”</i>	1884	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
9.	<i>Andante doloroso z II Kwartetu</i>	1884	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
10.	<i>III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”</i>	1885	koncert kompozytorski
11.	<i>III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”</i>	1886	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
12.	<i>I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9</i>	1887	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
13.	kwartety smyczkowe	1889	Towarzystwo Muzyczne we Lwowie
14.	<i>Intermezzo z I Kwartetu smyczkowego d-moll op. 9</i>	1891	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
15.	<i>Kwartet humorystyczny „Każdy po swojemu”</i>	1893	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
16.	<i>III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”</i>	1897	Wieczór kameralny Instytutu Muzycznego
17.	kwartet smyczkowy	1899	Koncert kwartetu Adamowskich w Bostonie
18.	<i>II Kwartet smyczkowy E-dur</i>	1899	Wieczór kameralny Instytutu Muzycznego

19.	<i>I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9</i>	1899	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
20.	<i>I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9</i>	1900	Warszawskie Towarzystwo Muzyczne

Tabela 21. Wykaz wykonań kwartetów smyczkowych Zygmunta Noskowskiego w latach 1881–1902

Mniejszym powodzeniem cieszyły się trzy kwartety smyczkowe Żeleńskiego – jak już uprzednio wspomniano, premiera *Kwartetu smyczkowego F-dur op. 28* miała miejsce w 1875 roku. Utwór ten zabrzmiał ponownie w interpretacji kwartetu Barcewicza w 1889 roku podczas wieczoru kameralnego Instytutu Muzycznego. Z kolei *Wariacje op. 21* zabrzmiały w 1885 roku w Krakowskim Towarzystwie Muzycznym w wykonaniu profesorów tamtejszego konserwatorium. Ostatni z kwartetów – *A-dur op. 42* – został odegrany podczas koncertu kompozytorskiego Żeleńskiego w Warszawie w 1896 roku.

Zdecydowana większość kwartetów polskich twórców wykonywana była w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na środowych koncertów Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, które, słowami Władysława Górskiego, „wydobywało niekiedy na jaw dzieła rodzinnych autorów”⁸⁰. Oprócz utworów kameralnych Noskowskiego w programach środowych wieczorów pojawiały się *Kwartet smyczkowy a-moll* Roguskiego, prezentowany w 1872, 1873 i 1883 roku, *Kwartet smyczkowy a-moll op. 32* Józefa Wieniawskiego (w 1876 roku), *Wariacje na kwartet smyczkowy c-moll* Rutkowskiego (w 1882 roku), *Wariacje na kwartet smyczkowy* Maszyńskiego (1884). Okazją do zaprezentowania dorobku kameralnego były także sporadycznie organizowane koncerty kompozytorskie – podczas tego typu wydarzeń muzycznych, poza wspomnianymi powyżej Noskowskim i Żeleńskim, swoje utwory kameralne prezentowali w Warszawie: Stolpe w 1869 roku oraz Gawroński w 1902 roku.

Regularne wieczory kameralne organizowane przez Instytut Muzyczny nie przyniosły wzrostu ilości wykonań polskich utworów kameralnych. Kwartet Barcewicza rzadko sięgał po rodzimą twórczość kameralną, wbrew opinii recenzenta „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, w myśl której zespół ten rozwijał „pożyteczną działalność przez zaznajamianie publiczności z utworami młodych

⁸⁰ Władysław Górski, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884 nr 55, s. 36.

kompozytorów, ułatwiając im tym sposobem trudne początki kariery artystycznej”⁸¹. W 1896 kwartet profesorski jako pierwszy wykonał najwcześniejsze dzieło Statkowskiego – *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 10. W 1897 roku, przy okazji koncertu poświęconego muzyce polskiej i rosyjskiej, wykonano *III Kwartet smyczkowy „Fantazja”* Noskowskiego, a w 1899 roku *II Kwartet smyczkowy E-dur* tego kompozytora. Poza tym w 1889 roku miało miejsce wykonanie *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 28 Żeleńskiego, w kolejnym roku *Wariacji na kwartet smyczkowy* Stolpego.

Recepcja kwartetów smyczkowych polskich twórców w XIX wieku nie wykraczała poza ziemie polskie, a przypadki zagranicznych wykonań polskich dzieł kameralnych należały do rzadkości. Najwięcej informacji na ten temat pochodzi z rubryki *Nasi artyści za granicą* w „Echo Muzycznym”. W 1893 roku ukazała się w niej informacja o koncercie kameralnym w Wiedniu, podczas którego kwartet smyczkowy Druckera, skrzypka lwowskiego pochodzenia osiadłego w stolicy Monarchii Habsburskiej, zagrał *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 Żeleńskiego. Polskie utwory kameralne umieszczał w swoim repertuarze także emigracyjny kwartet braci Adamowskich, działający w Bostonie od 1888 roku. W skład zespołu wchodził Tymoteusz Adamowski (I skrzypce), Arnold Moldauer (II skrzypce), Mateusz Zach (altówka) i Józef Adamowski (wiolonczela). Jak donosiło „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, w 1899 roku podczas koncertów wykonali *Kwartet F-dur* op. 10 Statkowskiego oraz jeden z kwartetów Noskowskiego⁸².

Podczas gdy w programach koncertów w ciągu całego wieku utrzymywała się twórczość klasyków wiedeńskich oraz twórców romantycznych: Schuberta, Mendelssohna i Schumanna, jeśli idzie o kwartety polskich twórców sięgano jedynie po dzieła najnowsze. Wykonania utworów powstałych w I połowie stulecia, a nawet pod koniec XVIII wieku, należały do rzadkości. Zapewne jedną z przyczyn tego stanu był utrudniony dostęp do materiałów nutowych, które, jak w przypadku dzieł Lessla i Moniuszki, istniały tylko w formie rękopiśmiennej. Kwartety smyczkowe twórcy *Halki* po raz pierwszy ujrzały światło dzienne w 1895 roku dzięki kwerendom źródłowym przeprowadzanym przez Sekcję Moniuszkowską przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Młodzieńcze dzieła Moniuszki zostały

⁸¹ Tadeusz Hanicki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896 nr 652, s. 155.

⁸² *Nasi artyści za granicą*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899 nr 806, s. 115.

odegrane przez zespół w składzie: Barcewicz, Karłowicz, Noskowski i Cink podczas koncertu, poświęconego w całości twórczości tego kompozytora⁸³. Warto odnotować także wykonanie kwartetu smyczkowego Elsnera, które odbyło się podczas jednego z koncertów w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym w 1884 roku⁸⁴.

4.5. Znaczenie kwartetu smyczkowego w kontekście XIX-wiecznej europejskiej kultury muzycznej

Szereg inicjatyw muzycznych podejmowanych przez rozmaite instytucje, kompozytorów i osoby związane ze środowiskiem muzycznym świadczy o tym, że muzyka kameralna, a co za tym idzie, jej najważniejszy gatunek – kwartet smyczkowy – nie była obojętna środowisku muzycznemu. Również dziewiętnastowieczna krytyka muzyczna poświęcała wiele miejsca problematyce funkcjonowania kameralistyki w rodzimym życiu muzycznym. Dlaczego więc z takim trudem przychodziło organizatorom wieczorów kameralnych utrzymanie ich w kalendarzu stałych wydarzeń muzycznych? Odpowiedź na to pytanie wymaga przyjrzenia się specyfice polskiej kultury muzycznej, poczynając od II połowy XVIII wieku.

Tradycja wykonywania kwartetów smyczkowych w Europie narodziła się wśród arystokracji i była rodzajem aktywności muzycznej zarezerwowanej wyłącznie dla mężczyzn wywodzących się z wyższych sfer. Na wielu dworach utrzymywano także zespoły kameralne złożone z zawodowych muzyków, a zwyczaj ten przetrwał także w kolejnym stuleciu. U progu XIX wieku w środowiskach mieszczańskich, szczególnie w krajach niemieckojęzycznych, zakładano tzw. *Hausquartette* złożone z członków rodziny lub przyjaciół domu. Kwartety muzyczne zakładane były także przez członków miejskich orkiestr lub zespołów operowych, a także przy różnego rodzaju towarzystwach muzycznych, zaś koncerty kameralne szybko stały się ważnym elementem zachodnioeuropejskiego życia muzycznego.

W osiemnastowiecznej Polsce tradycja kameralnego muzykowania w środowisku wyższych sfer nie była popularna – w centrum zainteresowania magnaterii i dworu królewskiego, a nawet mniej zamożnej szlachty, pozostawała niezmiennie opera. Jak pisała Alina Nowak-Romanowicz, „niemal wszystkie dwory

⁸³ *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895 nr 607, s. 235.

⁸⁴ *Wiadomości bieżące*, „Kurier Warszawski” 1884 nr 73a, s. 2.

magnackie rozwijały działalność teatralną na większą lub mniejszą skalę, a że nie działały one w izolacji, lecz używały sobie wzajemnie nie tylko rekwizytów, ale i aktorów i muzyków – upowszechniały zamiłowanie do teatru. Świadczy o tym m.in. sporadyczne organizowanie amatorskich przedstawień również na dworach szlacheckich, nawet tych, które stałej sceny ani stałego zespołu nie posiadały”⁸⁵.

Śladów zainteresowania muzyką kameralną w środowiskach magnackich jest niewiele. Prawdopodobnie najbardziej rozwinięta aktywność muzyczna w tym zakresie prowadzona była na dworze Michała Kazimierza Ogińskiego w Słoniemiu, na którym, oprócz zespołu operowego i baletowego, funkcjonował zespół muzyki komnatowej. Tradycja muzykowania przyjęła się w warstwie mieszczańskiej w ostatniej dekadzie XIX wieku, jednak nie była ona nigdy tak silna jak w krajach zachodnioeuropejskich. Na ten stan rzeczy składało się wiele czynników, począwszy od złożonej sytuacji politycznej Polski, przez słabo rozwinięte szkolnictwo muzyczne, popularność muzyki salonowej (zwłaszcza fortepianowej), brak orkiestr symfonicznych, po nieobecność oficyn muzycznych wydających utwory kameralne. Z kolei towarzystwa muzyczne, które w krajach niemieckojęzycznych funkcjonowały nawet w niewielkich miastach, przy których często działały zespoły kwartetowe, zaczęły być zakładane w Polsce, za wyjątkiem Lwowa, dopiero w ostatnich dekadach XIX wieku⁸⁶. W tym kontekście nic więc dziwnego, że wieczory muzyki kameralnej nie przyciągały wielu słuchaczy, a w ich programach rzadko pojawiały się dzieła trudne w recepcji.

Jak wynika z uwag zamieszczanych w prasie muzycznej, najpoważniejszym czynnikiem wpływającym na niską frekwencję podczas koncertów muzyki kameralnej był brak zainteresowania tym rodzajem muzyki ze strony publiczności, mający swe źródła w niedostatecznym wyedukowaniu muzycznym i, co za tym idzie, skłonności do sięgania po muzykę łatwą w odbiorze. Pisał o tym cytowany uprzednio autor artykułu *Muzyka salonowa i kwartetowa*:

Kraj nasz i mieszkańcy jego słynący z zamiłowania do muzyki i usposobienia do niej, nie przedstawiają jednak obrazu wyższego wykształcenia w tej sztuce, jakiego by się spodziewać należało. Jest w naszej muzykalności pewna jakaś płytkość, powierzchowność

⁸⁵ Alina Nowak-Romanowicz, op. cit. s. 125.

⁸⁶ We Lwowie w 1838 r., w Warszawie w 1871 r., w Krakowie w 1876 r., w Łodzi w 1885 r.

i zmysłowość, огоłocona ze wszelkiego głębszego poglądu i zapatrywania się na istotny cel i przeznaczenie muzyki, wywołana, utrzymana i rozszerzana za pomocą ogromnej ilości błahych, zwiędłych, bezbarwnych, mdławo-słodkawych, wszelkiej myśli i wartości pozbawionych zlepków i ramot, nie zasługujących nawet na nazwisko kompozycji, a jednak zapelniających pulpity grających. Owładły one większą część muzyce się poświęcających, podczas gdy dzieła uznanych mistrzów i rzeczywistej wartości, gdzieś tam w kącie się poniewierają, lub też okryte grubym pyłem, ze sklepów księgarzy nie wychodzą⁸⁷.

Aby przyciągnąć słuchaczy na koncerty muzyki kameralnej organizatorzy często decydowali się wpłacać do programów muzykę wokalną i solową. Stawiano także na klasyczny repertuar i znanych kompozytorów, których nazwiska również mogły przyciągnąć uwagę melomanów. W związku z tym na rodzimą twórczość kameralną pozostawało niewiele miejsca, i, za wyjątkiem utworów Noskowskiego, rzadko po nią sięgano. Mały udział kwartetów smyczkowych w życiu muzycznym nie był przedmiotem dyskusji na łamach prasy muzycznej w XIX wieku. Potrzebę wydobywania z zapomnienia tej części dorobku polskich kompozytorów wyraził publicznie autor recenzji filharmonicznego wieczoru kameralnego w 1917 roku. Omawiając programy nadchodzących koncertów podkreślił potrzebę wykonywania rodzimego repertuaru kameralnego, którego wartość artystyczna do tej pory nie była doceniana:

Miłośnicy muzyki kameralnej, a sądzę, że nie brak takich w Warszawie, powitają z uznaniem i niechybnie popierać będą ten właśnie rodzaj koncertów, w których oprócz arcydzieł Haydna, Mozarta, Beethovena — obok kwartetów Smetany i Dworzaka, usłyszemy też dzieła polskie, kwartety Moniuszki, kwintet Zaremskiego, kwartety smyczkowe Noskowskiego, Żeleńskiego, Statkowskiego i innych. Uwadze pp. kwartecistów polecam też utwory kameralne Dobrzyńskiego, Chopina, Stolpego, Józefa Wieniawskiego, Paderewskiego, Stojowskiego, Melcera, Fitelberga, Szymanowskiego, Różyckiego, i Malinowskiego. Twórczość kameralna polska nie leżała u nas i nie leży odłogiem. Grywać ją tylko należy, aby się przekonać, które z tych dzieł mają wartość trwałą. W ten

⁸⁷ *Muzyka salonowa i kwartetowa (a cammera)*, op. cit., s. 166.

sposób możemy tylko wytworzyć własny stały repertuar kameralny, o którego istnieniu wiedzą tylko nieliczni, interesujący się rozwojem sztuki muzycznej w Polsce⁸⁸.

⁸⁸ M. Sk., *Z Filharmonii*, „Głos” 1917 nr 238, s. 2.

Zakończenie

Historia kwartetu smyczkowego w twórczości polskich kompozytorów rozgrywała się niejako na uboczu głównego nurtu rozwojowego tego gatunku, obejmującego twórczość czołowych kompozytorów z krajów niemieckojęzycznych. Złożyło się na to szereg czynników, związanych zarówno z sytuacją polityczną jak i uwarunkowaniami życia muzycznego na ziemiach polskich. Tradycja muzykowania w kameralnym gronie nie należała do tak popularnych rozrywek wśród polskiej szlachty i mieszczaństwa, jak miało to miejsce na zachodzie Europy, a regularne wieczory kwartetowe pojawiły się dopiero w ostatnim piętnastoleciu XIX wieku. Sporadyczność koncertów kameralnych i brak tradycji w zakresie tego rodzaju aktywności muzycznej nie pozostawały bez wpływu na rodzaj i ilość komponowanych utworów w obsadzie kwartetowej.

Zaprezentowane w pracy dwutorowe ujęcie problematyki gatunku kwartetu smyczkowego, polegające na ukazaniu jej w perspektywie rozwoju technik kompozytorskich i przeobrażeń stylistycznych oraz funkcjonowania w obiegu muzycznym na przestrzeni całego stulecia, pozwala na uchwycenie szeregu zależności między uwarunkowaniami życia muzycznego a liczbą dzieł omawianego gatunku w spuściźnie poszczególnych kompozytorów.

Przede wszystkim należy zauważyć, że zmiany w repertuarze koncertowym prezentowanym podczas wieczorów kameralnych zachodziły równolegle do zmian stylistycznych w rodzimej twórczości kwartetowej. Przebieg obu procesów ma wyraźnie dwuetapowy charakter, a cezurę między tymi fazami wyznacza rok 1860, data rozpoczęcia działalności Instytutu Muzycznego w Warszawie. Do tego czasu w programach wieczorów kameralnych dominowała twórczość klasyków wiedeńskich oraz kompozytorów, których dorobek częściowo przynależy do osiemnastowiecznej tradycji muzycznej i zawiera znamiona wczesnoromantycznego stylu muzycznego. Komponowane przez polskich twórców w tym czasie kwartety reprezentują podobną stylistykę – w twórczości Elsnera zaznaczają się wpływy wiedeńskiego *quatuor concertant*, którego rozkwit przypadł na ostatnie dwudziestolecie XVIII wieku, kwartety Lessla i Kurpińskiego są przykładem

receptji stylu klasycznego, z kolei w dorobku kameralnym Dobrzyńskiego, Krogulskiego i Moniuszki uobecniają się pierwsze oznaki stylu romantycznego.

Dopiero około 1860 roku w programach koncertów muzyki komnatowej zaczęły pojawiać się dzieła twórców romantycznych – Mendelssohna, Schuberta i Schumanna, które dominowały w repertuarze kameralnym do końca stulecia. Pierwszymi kompozytorami polskimi, w których dziełach uwidacznia się recepcja stylistyki romantycznej, byli Żeleński i Noskowski. Utwory ostatniego z nich należały także do najczęściej wykonywanych polskich kwartetów smyczkowych (co, pomijając niezaprzeczalne walory artystyczne tych kompozycji, wynikało w dużej mierze z silnej pozycji kompozytora w warszawskim środowisku muzycznym). Twórczość kolejnego pokolenia kompozytorskiego, aktywnego w ostatnich dekadach XIX wieku i na przełomie stuleci, nie wykraczała w przeważającej części poza osiągnięcia romantyków pierwszej połowy XIX wieku.

Kolejną cechą charakteryzującą historię kwartetu na ziemiach polskich jest brak ciągłości w jego rozwoju – w ciągu ponad dwudziestu lat dzielących powstanie kwartetów Moniuszki i Stolpego nie odnotowuje się skomponowania dzieł tego gatunku. Spadek zainteresowania muzyką kameralną odzwierciedla się także w życiu muzycznym tego czasu. W większości przypadków trudno jest wskazać na jakiegokolwiek związek między dziełami poszczególnych kompozytorów, które świadczyłyby o ich wzorowaniu się na stylu innych polskich kompozytorów lub nawiązywaniu do cech stylistycznych i technik kompozytorskich zawartych w innych dziełach tego gatunku. Wyjątkiem w tym kontekście jest twórczość uczniów Noskowskiego, obejmująca cykle wariacji na kwartet smyczkowy. Analiza tej twórczości przybliży mało zbadany wątek w historii muzyki polskiej związany z wpływem szkoły kompozytorskiej Zygmunta Noskowskiego, a co za tym idzie, również Friedricha Kiela, na polską twórczość II połowy XIX wieku¹.

W izolacji od bezpośrednich wpływów muzyki niemieckiej pozostawała z kolei twórczość kameralna Maliszewskiego i Statkowskiego, kompozytorów wykształconych i związanych przez część życia z petersburskim środowiskiem muzycznym. W ich dziełach uwidacznia się wpływ poetyki muzycznej Rimskiego-

¹ Przyczynkiem do zgłębienia tej tematyki był referat Agnieszki Chwiłęk pt. *Miejsce kameralistyki w spuściźnie kompozytorskiej Friedricha Kiela i jej znaczenie dla działalności dydaktycznej* wygłoszony w 2013 roku podczas 42. Konferencji Muzykologicznej ZKP w Opolu. W zakresie muzyki symfonicznej badania takie podjął Stephan Keym w pracy *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim 2010.

Korsakowa, Głazunowa i innych kompozytorów wywodzących się z tego kręgu. Twórczość tych muzyków zalicza się już do okresu późnoromantycznego, podobnie jak dzieła Waghaltera, Krzyżanowskiej i Różyckiego, które powstawały w pierwszych dekadach XX wieku. Co ciekawe, niezależnie od kręgów stylistycznych i oddziaływań, jakim poddawali się wymienieni powyżej twórcy, w ich kompozycjach zarysowuje się tendencja do integracji motywiczno-tematycznej cyklu – zjawiska zapoczątkowanego wprawdzie na gruncie kwartetu już przez Mendelssohna, lecz obecnego także w późnoromantycznej twórczości kwartetowej, m. in. w dziełach d’Indy’ego, Głazunowa, Griega i Nielsena. Inną cechą łączącą dzieła poszczególnych polskich twórców jest stała obecność elementów folkloru muzycznego, która zaznacza się w kwartetach Elsnera, a następnie Dobrzyńskiego, Krogulskiego, Moniuszki oraz w większości dzieł pochodzących z drugiej połowy XIX wieku. Użycie cech charakterystycznych dla rodzimej muzyki ludowej było cechą charakterystyczną nie tylko polskiej kameralistyki, lecz również twórczości kompozytorów rosyjskich, czeskich i skandynawskich.

W świetle powyższych uwag oraz wniosków zawartych w poszczególnych częściach pracy polska muzyka kwartetowa jawi się jako „stylistycznie zapóźniona” i wtórna wobec dzieł czołowych kompozytorów romantycznych, a te same cechy można przypisać także dziewiętnastowiecznemu repertuarowi koncertów kameralnych, w którym recepcja wzorców przejmowanych z terenów zachodniej Europy następowała z około dwudziestoletnim przesunięciem. Jednak w wielu innych krajach starego kontynentu wspomniany proces przebiegał w podobny sposób. Analogicznie do sytuacji na ziemiach polskich, również w Rosji, Czechach i krajach skandynawskich do połowy XIX wieku dominowały wpływy stylistyki klasycznej, a pełna asymilacja stylu romantycznego, związanego przede wszystkim z twórczością Mendelssohna, Schumanna, Schuberta, a także Brahmsa, nastąpiła dopiero w drugiej części stulecia i utrzymywała się do pierwszych dwóch dekad XX wieku.

W toku prac nad niniejszą rozprawą pojawiło się wiele wątków badawczych, których rozwinięcie przekraczało główny zakres problemowy. Interesującym rozwinięciem tematyki przedstawionej w trzecim rozdziale pracy, dotyczącym stylistyki zachowanego dorobku kwartetowego, byłoby skonfrontowanie wyników analiz z innymi dziełami muzyki instrumentalnej w celu wyznaczenia idiomatycznych cech języka muzycznego poszczególnych polskich twórców.

W polskim piśmiennictwie muzykologicznym sylwetki twórcze takich kompozytorów jak Żeleński, Noskowski, Maliszewski czy Statkowski wciąż czekają na nowoczesne, kompleksowe opracowanie.

Szczególłą wartość poznawczą mogą stanowić także prace obejmujące zakresem analizy inne gatunki muzyki kameralnej, zwłaszcza z udziałem fortepianu: tria, kwartety i kwintety fortepianowe. Wciąż odczuwalna jest potrzeba usystematyzowania tej części dorobku polskich kompozytorów i stworzenia pełnego katalogu dzieł. Warto wreszcie zauważyć, że badaniami nad recepcją zagranicznego i rodzimego repertuaru kameralnego w polskim życiu muzycznym należałoby objąć także inne ośrodki kulturalne kraju – Kraków, Lwów, Wilno, Poznań, które nie weszły w zakres merytoryczny niniejszej pracy. Przedstawienie specyfiki funkcjonowania kwartetu smyczkowego w warszawskim życiu koncertowym może stanowić punkt wyjścia dla dalszych badań w tym zakresie.

Na koniec warto także zaznaczyć, że duża część zachowanej twórczości kameralnej nie doczekała się nadal współczesnych edycji nutowych – na wydanie w postaci partyturowej czekają wciąż m. in. kwartety Elsnera, *I Kwartet smyczkowy d-moll* op. 9 Noskowskiego, ostatni kwartet Maliszewskiego oraz wiele innych utworów, które swą wartością artystyczną być może ustępują dziełom czołowych przedstawicieli tego gatunku, jednak mogą stanowić atrakcyjny materiał muzyczny dla zespołów kameralnych.

Aneks 1 – Alfabetyczny wykaz kwartetów smyczkowych skomponowanych w latach 1785–1914

Wykaz użytych skrótów:

BJ – Biblioteka Jagiellońska

PWM – Państwowe Wydawnictwo Muzyczne

TWMP – Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej

WOK – Warszawska Opera Kameralna

WTM – Warszawskie Towarzystwo Muzyczne

Kompozytor	<i>Tytuł utworu</i>	Rok powst.	Rok wyd.	Wydawca	Miejsce przechow. ¹
Biernacki Nikodem	<i>Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Bobiński Henryk	<i>Wariacje na kwartet smyczkowy (zaginione)</i>				
Borkowski Bohdan	<i>Kwartet polski na instrumenty smyczkowe (zaginiony)</i>				
Danysz Kazimierz	<i>Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Dłuski Erazm	<i>Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Dobrzyński Feliks Ignacy	<i>Kwartet smyczkowy e-moll op.7</i>	1827–1828	1957	PWM, Kraków	
Dobrzyński Feliks Ignacy	<i>Kwartet smyczkowy d-moll op.8</i>	1829	2004	Accolade, Warngau	
Dobrzyński Feliks Ignacy	<i>Kwartet smyczkowy E-dur op. 13 (zaginiony)</i>	1830			
Dobrzyński Feliks Ignacy	<i>Studium na temat oryginalny w dubeltowym kontrapunkcie w 8 postaciach na kwartet smyczkowy</i>	1867			WTM
Dobrzyński Feliks Ignacy	<i>Six harmonies sur célèbre thème „God save the King” na kwartet smyczkowy</i>				WTM

¹ Miejsce przechowania podane w przypadku, gdy utwór zachował się jedynie w wersji rękopiśmiennej.

Duranowski August	<i>Fantaisie suivie de deux Airs variées pour le violon avec Accompagnement d'un second Violon Alto et Violoncelle op.11</i>		1813	Hofmeister, Leipzig	
Elsner Józef	Trzy kwartety smyczkowe (zaginione)		1791– 1792		
Elsner Józef	<i>Trzy kwartety smyczkowe „du meilleur goût polonois” op. 1</i>		1798	J. Traeg, Wien	
Elsner Józef	<i>Trzy kwartety smyczkowe op. 8</i>		1806	Jean André, Offenbach	
Elsner Józef	<i>Kwartet smyczkowy B-dur (zaginiony)</i>	1798			
Gawroński Wojciech	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op.16 (zaginiony)</i>				
Gawroński Wojciech	<i>Kwartet smyczkowy f-moll op. 17 (zaginiony)</i>				
Gawroński Wojciech	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 19 (zaginiony)</i>				
Gawroński Wojciech	<i>Kwartet smyczkowy A-dur op. 23 (zaginiony)</i>				
Hertz Michał	<i>Théma [sic!] con Variazioni et Finale na kwartet smyczkowy</i>				WTM
Iliński Jan Stanisław (Janusz)	8 kwartetów smyczkowych (zaginione)				
Jarecki Henryk	2 kwartety smyczkowe (zaginione)				
Jarecki Tadeusz	<i>Kwartet smyczkowy op. 12 (zaginiony)</i>				
Jarecki Tadeusz	<i>Kwartet smyczkowy op. 16 (zaginiony)</i>				
Jarecki Tadeusz	<i>Kwartet smyczkowy op. 21</i>		1922	Schirmer, New York	
Joteyko Tadeusz	<i>I Kwartet smyczkowy F-dur op. 17 (zaginiony)</i>				
Joteyko Tadeusz	<i>II Kwartet smyczkowy op. 46 (zaginiony)</i>				
Joteyko Tadeusz	<i>II Kwartet smyczkowy C- dur op. 46</i>		1924	Maurice Senart, Paris	
Kaczkowski Joachim	<i>Dix variations pour le violon avec accompagnement de</i>		ok. 1810	Jean André, Offenbach	

	<i>Violon, Alto et Basse op. 1</i>				
Kaczkowski Joachim	<i>Quatre Polonaises mélancoliques pour Violon avec accompagnement de Violon, Alto et Basse op. 2</i>		ok. 1810	Jean André, Offenbach	
Kaczkowski Joachim	<i>Six variations pour le violon avec accompagnement d'un second violon et violoncelle op. 4</i>		ok. 1810	Jean André, Offenbach	
Kaczkowski Joachim	<i>Six Polonaises pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et violoncelle op. 5</i>		ok. 1812	Jean André, Offenbach	
Kaczkowski Joachim	<i>Neuf Variations pour le violon avec accomp. d'un second violon alto et violoncelle op. 6</i>		ok. 1812	Jean André, Offenbach	
Kaczkowski Joachim	<i>Thème varié pour le Violon avec accompagnement de Violon, Viola et Violoncelle op. 7</i>		1812	Breitkopf& Härtel, Berlin	
Kaczkowski Joachim	<i>Air varié pour le violon avec accompagnement d'un violon, alto et basse op. 18</i>		1818	S.A. Steiner et Comp., Wien	
Kaczkowski Joachim	<i>Air varié pour le violon avec accompagnement d'un violon, alto et basse op. 19</i>		1820	S.A. Steiner et Comp., Wien	
Kaczkowski Joachim	<i>Troisième Air Varié pour Violon principal avec Accompagnement de Second Violon, Alto et Violoncelle ou de Pianoforte op. 22</i>		ok. 1823– 1826	Breitkopf& Härtel, Leipzig	
Kaczkowski Joachim	<i>Souvenir d'Hermanowice op. 22 [!] na kwartet smyczkowy</i>		ok. 1823– 1826	Hofmeister, Leipzig	
Kątski Antoni	Dwa kwartety smyczkowe (zaginione)				
Kątski Karol	<i>Kwartet smyczkowy D-dur nr 1</i>		1862	Ikclmer, Paris	
Kątski Karol	<i>Kwartet smyczkowy c-moll nr 2</i>		1862	Ikclmer, Paris	
Kopczyński Janusz	<i>I Kwartet smyczkowy „sur des thèmes russes” op. 9</i>		1911- 1912	Piawski, Kraków	
Krogulski Józef	<i>Quartetto G-dur</i>				BJ
Krzyżanowska Halina	<i>Kwartet smyczkowy A-dur op. 44</i>		ok. 1925	Hamelle, Paris	
Kurpiński	<i>Fantazja na kwartet</i>	ok.	1986	PWM, Kraków	

Karol	<i>smyczkowy</i>	1823			
Lessel Franciszek	<i>Kwartet smyczkowy D-dur nr 6 (głos altówki)</i>				WTM
Lessel Franciszek	<i>Kwartet smyczkowy A-dur nr 1 (cz. I Allegro moderato)</i>	1800			WTM
Lessel Franciszek	<i>Kwartet smyczkowy B-dur nr 8</i>	1826		WOK, Warszawa	
Lessel Franciszek	<i>Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy</i>			PWM, Kraków	
Lipiński Karol	<i>Siciliano varié pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et basso op. 2</i>		1817	C. F. Peters, Leipzig	
Lipiński Karol	<i>Variation per il Violino principale coll' accomp. di violon II, alto et basso op. 4</i>		ok. 1821	C.F. Peters, Leipzig	
Lipiński Karol	<i>Trois polonoises pour le violon avec accomp. second violon alto et violoncelle op. 9</i>		ok. 1823	Breitkopf& Härtel, Leipzig	
Maliszewski Witold	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op. 2</i>	1903	1903	Belaïeff, Leipzig	
Maliszewski Witold	<i>Kwartet smyczkowy C-dur op. 6</i>	1904	1905	Belaïeff, Leipzig	
Maliszewski Witold	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur op. 15</i>	1905	1914	Belaïeff, Leipzig	
Maszyński Piotr	<i>Wariacje a-moll na kwartet smyczkowy (zaginione)</i>	1882			
Miladowski Florian Stanisław	<i>Kwartet smyczkowy Ars longa, vita brevis (zaginiony)</i>				
Moniuszko Stanisław	<i>I kwartet smyczkowy d-moll</i>	1839	1972 ² , 1999 ³	PWM, Kraków	
Moniuszko Stanisław	<i>II kwartet smyczkowy F-dur</i>	przed 1840	1972 ² , 1999 ³	PWM, Kraków	
Niewiadomski Stanisław	<i>Kwartet smyczkowy d-moll (zaginiony)</i>				
Noskowski Zygmunt	<i>I Kwartet smyczkowy d-moll op. 9</i>	1875–1880	1885	Leuckart, Leipzig	
Noskowski Zygmunt	<i>II Kwartet smyczkowy E-dur</i>	1879–1883	2003	PWM, Kraków	

² Red. Krzysztof Mazur.

³ Red. Maria Brylanka-Liebig.

Noskowski Zygmunt	<i>III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”</i>	1884	2012	PWM, Kraków	
Noskowski Zygmunt	<i>Kwartet humorystyczny D-dur „Każdy po swojemu”</i>	1893			WTM
Noskowski Zygmunt	<i>Wariacje i fuga na temat Viottiego</i>	1872–1873			WTM
Nowakowski Józef	<i>Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Orłowski Antoni	<i>I Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Orłowski Antoni	<i>II Kwartet smyczkowy F-dur (zaginiony)</i>	Przed 1840			
Paderewski Ignacy Jan	<i>Wariacje na kwartet smyczkowy</i>	1882	2003	Musica Iagiellonica, Kraków	
Pankiewicz Eugeniusz	<i>Temat z wariacjami na kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>	1882			
Rogowski Ludomir	<i>Wariacje D-dur na kwartet smyczkowy (zaginione)</i>	1904			
Roguski Gustaw	<i>Kwartet smyczkowy e-moll op. 6 (zaginiony)</i>	1865	1869, 1869	Hoesick, Warszawa	
Roguski Gustaw	<i>Kwartet smyczkowy a-moll (zaginiony)</i>	1873	1873	Hoesick, Warszawa	
Rożniecki Gabriel	<i>Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Różycki Ludomir	<i>Kwartet smyczkowy d-moll op. 49</i>	1915–1916	1925	Gebethner& Wolff, Warszawa	
Rutkowski Antoni	<i>Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Rutkowski Antoni	<i>Wariacje na temat własny c-moll na kwartet smyczkowy</i>	1882	2003	PWM, Kraków	
Rutkowski Antoni	<i>Krakowiak-fuga A-dur</i>	ok. 1880			BJ
Rutkowski Antoni	<i>Pastorale a-moll</i>	ok. 1880			BJ
Rzepko Władysław	<i>Wariacje c-moll na kwartet smyczkowy (zaginione)</i>	1882			
Sowiński Wojciech	<i>Kwartet smyczkowy (zaginiony)</i>				
Starczewski Feliks	<i>Fuga na Quartet</i>				BJ
Statkowski Roman	<i>I Kwartet smyczkowy F-dur op. 10</i>		1894	Ries&Erler, Berlin	
Statkowski Roman	<i>II Kwartet smyczkowy f-moll op. 13 (zaginiony)</i>				

Statkowski Roman	<i>III Kwartet smyczkowy D-dur op. 14 (zaginiony)</i>				
Statkowski Roman	<i>IV Kwartet smyczkowy Es-dur op. 38</i>		1948	PWM, Kraków	
Statkowski Roman	<i>V Kwartet smyczkowy e-moll op. 40</i>		1929	TWMP, Warszawa	
Statkowski Roman	<i>VI Kwartet smyczkowy e-moll (zaginiony)</i>				
Stefani Józef	<i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i>	1824			WTM
Stojowski Zygmunt	<i>Wariacje i fuga h-moll op. 6 na kwartet smyczkowy</i>		1891	Pitt&Hatzfeld, London	
Stolpe Antoni	<i>Kwartet smyczkowy c-moll (szkic)</i>	1866			BJ
Stolpe Antoni	<i>Kwartet smyczkowy a-moll (szkic)</i>	przed 1869			BJ
Stolpe Antoni	<i>Fuga na kwartet (smyczkowy?)</i>	przed 1869			
Stolpe Antoni	<i>Wariacje na kwartet smyczkowy</i>		2003	Pro Musica Camerata, Warszawa	
Studziński Wincenty	3 kwartety smyczkowe (zaginione)				
Studziński Wincenty	<i>Kwartet smyczkowy E-dur op. 28</i>	1845			BJ
Taborowski Stanisław	Kwartet smyczkowy (zaginiony)				
Tarnowski Władysław	<i>Kwartet smyczkowy D-dur</i>	1874		V. Kratochwill Wlen	
Waghalter Henryk	Kwartet smyczkowy (zaginiony)				
Waghalter Ignacy	<i>Kwartet smyczkowy D-dur op. 3</i>	1901	1913	Simrock, Berlin	
Wieniawski Józef	<i>Kwartet smyczkowy a-moll op. 32</i>		1882	Kahnt, Leipzig	
Żeleński Władysław	Dwa młodzieńcze kwartety smyczkowe (zaginione)				
Żeleński Władysław	<i>Wariacje na temat własny g-moll op. 21 na kwartet smyczkowy,</i>	1868–1869	1883–1984	Kistner, Leipzig PWM, Kraków	
Żeleński Władysław	<i>Kwartet smyczkowy F-dur op.28</i>	1875	1883	Kistner, Leipzig	
Żeleński Władysław	<i>Kwartet smyczkowy A-dur op.42</i>	ok. 1890	1910	Hainauer, Breslau	

Aneks 2 – Spisy tabel, ilustracji i przykładów nutowych

Spis tabel

Tabela 1. Budowa cyklu w kwartetach op. 1 i 8 Józefa Elsnera	101
Tabela 2. Organizacja tonalna w formach sonatowych kwartetów smyczkowych Józefa Elsnera.....	104
Tabela 3. Budowa <i>Fantazji C-dur</i> na kwartet smyczkowy Franciszka Lessla	124
Tabela 4. Budowa <i>Fantazji na kwartet smyczkowy</i> Karola Kurpińskiego.....	128
Tabela 5. Budowa <i>Fantazji na kwartet smyczkowy</i> op. 40 Andreasa Romberga....	129
Tabela 6. Tonalność tematów w częściach skrajnych kwartetów smyczkowych Zygmunta Noskowskiego	151
Tabela 7. Gatunek wariacji na kwartet smyczkowy w twórczości polskich kompozytorów II połowy XIX wieku	164
Tabela 8. Schemat budowy tematu w wariacjach według Noskowskiego.....	170
Tabela 9. Układ części w <i>Wariacjach i fudze na temat Viottiego</i> Zygmunta Noskowskiego	174
Tabela 10. Układ części w <i>Wariacjach na temat własny c-moll</i> Antoniego Rutkowskiego.....	175
Tabela 11. Układ części w kwartetach smyczkowych Witolda Maliszewskiego ...	183
Tabela 12. Układ części w kwartetach smyczkowych Romana Statkowskiego	184
Tabela 13. Schemat budowy trzeciej części <i>Andante non troppo I Kwartetu F-dur</i> op. 2 Witolda Maliszewskiego	197
Tabela 14. Schemat budowy drugiej części <i>III Kwartetu Es-dur</i> op. 15 Witolda Maliszewskiego.....	198
Tabela 15. Schemat budowy drugiej części <i>II Kwartetu smyczkowego C-dur</i> op. 6 Witolda Maliszewskiego	199
Tabela 16. Program pierwszego wieczoru muzyki kameralnej w Resursie Obywatelskiej (9 listopada 1868 r.)	224
Tabela 17. Program czterech wieczorów muzycznych poświęconych muzyce kameralnej w Resursie Kupieckiej w 1877 r.....	228
Tabela 18. Repertuar kwartetu Barcewicza, sporządzony na podstawie programów i recenzji ukazujących się w „Echu Muzycznym Teatralnym i Artystycznym” w latach 1886–1901.....	236
Tabela 19. Program trzech koncertów Kwartetu Müllerów w Warszawie w 1868 roku	244
Tabela 20. Programy koncertów Kwartetu Czeskiego w Krakowie, Lwowie i Warszawie w latach 1895,1897, 1899 i 1902	251
Tabela 21. Wykaz wykonań kwartetów smyczkowych Zygmunta Noskowskiego w latach 1881 – 1902	257

Spis ilustracji

Ilustracja 1. Franciszek Lessel, <i>Quartetto no 1</i> , pierwsza strona rękopisu, autograf (WTM R.2176).....	60
Ilustracja 2. Józef Krogulski, <i>Quartetto G-dur</i> , pierwsza strona rękopisu (BJ sygn. VIII 1).....	66
Ilustracja 3. Wincenty Studziński, <i>IV Kwartet smyczkowy E-dur</i> ; karta tytułowa, autograf (Biblioteka Instytutu Muzykologii UJ, sygn. 5994)	68
Ilustracja 4. Michał Hertz, <i>Thème [!] con Variazioni et Finale</i> na kwartet smyczkowy, karta tytułowa (WTM sygn. R 2507)	77
Ilustracja 5. Władysław Żeleński, <i>Variationen über ein Original – Thema</i> op. 21, wyd. Kistner, Leipzig ok. 1870	81
Ilustracja 6. Zygmunt Noskowski, <i>Kwartet humorystyczny „Każdy po swojemu”</i> , (WTM R. 1847).....	90

Spis przykładów nutowych

Przykład 1. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 1 nr 1 cz. I <i>Allegro</i> : a) temat I b) temat II.....	102
Przykład 2. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 1 nr 3, cz. I <i>Allegro</i> , t. 1–17	102
Przykład 3. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 8 nr 2, cz. I <i>Adagio</i> . <i>Allegro</i> a) t. 1–4 b) t. 27–30	103
Przykład 4. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 1 nr 3, cz. I <i>Allegro</i> , t. 82–86.....	104
Przykład 5. Leopold Koželuch, <i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 32 nr 3, cz. I <i>Moderato</i> , t. 65–68.....	105
Przykład 6. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 1 nr 3, cz. IV <i>Rondo</i> , t. cz. 86–89.....	106
Przykład 7. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy C-dur</i> op. 8 nr 1, cz. I <i>Allegro moderato</i> , t. 106–120.....	107
Przykład 8. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 8 nr 3, cz. IV <i>Rondo</i> . <i>Allegro</i> , t. 57–78, partia pierwszych skrzypiec	109
Przykład 9. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy a-moll</i> op. 1 nr 2, cz. I <i>Allegro</i> : a) pierwszy temat, t. 1–15; b) drugi temat, t. 40–47	111
Przykład 10. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy a-moll</i> op. 1 nr 2, cz. I <i>Allegro</i> , t. 80–87.....	112
Przykład 11. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy a-moll</i> op. 1 nr 2, cz. III <i>Finale Allegro</i> , t. 112–127.....	112
Przykład 12. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 8 nr 2, cz. I <i>Allegro</i> , t. 130–138.....	113

Przykład 13. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 8 nr 3, cz. I <i>Allegro</i> : a) temat I, t. 1–10; b) temat II, t. 27–36	114
Przykład 14. Adalbert Gyrowetz, <i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 25 nr 1, cz. I, t. 36–48.....	115
Przykład 15. Józef Elsner, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 8 nr 3, cz. II <i>Andantino</i> , t. 51–58.....	116
Przykład 16. Franciszek Lessel, <i>I Kwartet smyczkowy A-dur</i> , cz. I <i>Allegro assai</i> : a) t. 1–9 b) t. 33–39	117
Przykład 17. Franciszek Lessel, <i>I Kwartet smyczkowy A-dur</i> , cz. I <i>Allegro moderato</i> , t. 52–59.....	118
Przykład 18. Franciszek Lessel, <i>VIII Kwartet smyczkowy B-dur</i> , cz. I <i>Allegro</i> : a) t. 1–6, b) t. 19–23, c) t. 45–53	120
Przykład 19. Franciszek Lessel, <i>Kwartet smyczkowy B-dur</i> , cz. IV <i>Finale. Allegro assai</i> : a) t. 1–12, b) 61– 72.....	121
Przykład 20. Franciszek Lessel, <i>Kwartet smyczkowy B-dur</i> cz. II <i>Andante</i> : a) t. 1–7 b) t. 107–112 c) t. 18–23 d) t. 56–59.....	123
Przykład 21. Franciszek Lessel, <i>Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy</i> : a) <i>Adagio</i> , t. 7–10 (I skrzypce), b) <i>Fuga Allegro</i> , temat I , t. 174–178 (altówka), c) <i>Allegro</i> , t. 36–38 (wiolonczela), d) <i>Fuga Allegro</i> , temat II, t. 175–178 (I skrzypce)	124
Przykład 22. Franciszek Lessel, <i>Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy</i> , t. 34–48	125
Przykład 23. Franciszek Lessel, <i>Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy</i> : a) <i>Fuga Allegro</i> t. 123–130,.....	126
Przykład 24. Franciszek Lessel, <i>Fantazja C-dur na kwartet smyczkowy</i> , t. 1–6....	127
Przykład 25. Karol Kurpiński, <i>Fantazja na kwartet smyczkowy</i> , t. 1–2	127
Przykład 26. Karol Kurpiński, <i>Fantazja na kwartet smyczkowy</i> : a) t. 2 b) t. 26–27	128
Przykład 27. Karol Kurpiński, <i>Fantazja na kwartet smyczkowy</i> , t. 35–39	128
Przykład 28. Andreas Romberg, <i>Fantazja na kwartet smyczkowy</i> op. 40: a) <i>Adagio</i> , t. 10–11, b) <i>Allegro</i> , t. 35–38, c) <i>Larghetto</i> , t. 138–141, d) <i>Allegro</i> , t. 201–204.....	129
Przykład 29. Joachim Kaczkowski, <i>Dix variations pour le violon avec accompagnement de violon, alto et basse</i> op. 1, t. 49–55.	131
Przykład 30. Joachim Kaczkowski a) <i>Dix variations pour le violon avec accompagnement de violon, alto et basse</i> op. 1, t. 1–16, b) <i>Six variations pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et violoncelle</i> op. 4, t. 1–16, c) <i>Thème varié pour le Violon avec accompagnement de Violon, Viola et Violoncelle</i> op. 7, t. 1–18, d) <i>Air varié pour le violon avec accompagnement d'un violon, alto et basse</i> op. 19, t. 1–22, e) <i>Troisième Air Varié pour Violon principal avec Accompagnement de Second Violon, Alto et Violoncelle ou de Piano forte</i> op. 22, t. 1–16.....	132
Przykład 31. Karol Lipiński, <i>Variationi per il Violino principale coll accompagnato di Violino secondo, Alto et Basso</i> op. 4: a) t. 18–21, b) t. 39–46, c) t. 64–67, d) t. 80–83.....	133

Przykład 32. Joachim Kaczkowski, <i>Six Polonaises pour le violon avec accompagnement d'un secon violon, alto et violoncelle</i> op. 5: a) nr 1 t. 24–26, b) nr 2 t. 21–25, c) nr 4 t. 21–23, d) nr 5 t. 25–28	134
Przykład 33. Joachim Kaczkowski, <i>Quatre Polonaises melancoliques pour Violon avec accompagnement de Violon, Alto et Basse</i> op. 2: a) nr 1 t. 1–7, b) nr 3 t. 1–5	135
Przykład 34. Karol Lipiński, <i>Polonez e-moll</i> op. 9 nr 2, t. 1–10	135
Przykład 35. Ignacy Dobrzyński, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 8 cz. I <i>Allegro</i> : a) temat I, t. 1–6, b) temat II, t. 68–71	137
Przykład 36. Ignacy Dobrzyński, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 8 cz. IV <i>Finale</i> . <i>Vivace</i> : a) temat I, t. 1–6, b) temat II, t. 42–46	138
Przykład 37. a) Ignacy Dobrzyński, <i>Kwartet smyczkowy e-moll</i> op. 7 cz. III <i>Scherzo</i> . <i>Allegro vivace ma non troppo presto</i> , t. 1–9, b) George Onslow, <i>Kwartet smyczkowy e-moll</i> op. 21 nr 2, cz. III <i>Minuetto</i> . <i>Allegro</i> , t. 1–6	139
Przykład 38. Ignacy Dobrzyński, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 8, cz. III <i>Minuetto alla Masovienne</i> , t. 1–10	139
Przykład 39. Ignacy Dobrzyński, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 8, cz. II <i>Andante con Variazioni</i> , t. 36–50	140
Przykład 40. Józef Krogulski, <i>Kwartet smyczkowy G-dur</i> , cz. IV <i>Finale</i> . <i>Allegro vivo</i> , t. 1–5	141
Przykład 41. Józef Krogulski, <i>Kwartet smyczkowy G-dur</i> , cz. IV <i>Finale</i> . <i>Allegro vivo</i> , t. 66–72	141
Przykład 42. Józef Krogulski, <i>Kwartet smyczkowy G-dur</i> , cz. II <i>Andante</i> , t. 1–6	142
Przykład 43. Stanisław Moniuszko, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> , cz. I <i>Allegro agitato</i> , t. 1–5	142
Przykład 44. Stanisław Moniuszko, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> , cz. I <i>Allegro agitato</i> , t. 12–22	143
Przykład 45. Stanisław Moniuszko, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> , cz. I <i>Allegro agitato</i> , t. 52–57	143
Przykład 46. Stanisław Moniuszko, <i>II Kwartet smyczkowy F-dur</i> , cz. I <i>Allegro moderato</i> , t. 110–120	144
Przykład 47. Stanisław Moniuszko, <i>II Kwartet smyczkowy d-moll</i> , cz. II <i>Andante</i> : a) t. 1–8 b) t. 16–21	145
Przykład 48. Stanisław Moniuszko, <i>II Kwartet smyczkowy F-dur</i> , cz. II <i>Andante</i> : a) t. 29–33, b) t. 64–67	146
Przykład 49. Stanisław Moniuszko, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> , cz. IV <i>Finale</i> . <i>Allegro asai. Un ballo campestre e sue conseguenze</i> , t. 1–12	147
Przykład 50. Stanisław Moniuszko, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> , cz. IV <i>Finale</i> . <i>Allegro asai. Un ballo campestre e sue conseguenze</i> t. 56–64	147
Przykład 51. Zygmunt Noskowski, <i>III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja"</i> , cz. IV <i>Allegro feroce</i> : a) temat I, t. 13–18, b) temat II, t. 35–40	151
Przykład 52. Zygmunt Noskowski, <i>III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja"</i> , cz. IV <i>Allegro feroce</i> , t. 105–117	152
Przykład 53. Zygmunt Noskowski, <i>III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja"</i> , cz. I <i>Allegro espressivo</i> , t. 127–135	153

Przykład 54. a) Felix Mendelssohn, <i>Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 12, cz. II <i>Canzonetta</i> , t. 1–8 ; b) Zygmunt Noskowski, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 9, cz. II <i>Intermezzo. Allegretto moderato</i> , t. 1–8	154
Przykład 55. Zygmunt Noskowski, <i>III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja"</i> , cz. II <i>Moderato scherzando</i> , t. 1– 13.....	155
Przykład 56. Zygmunt Noskowski, <i>III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja"</i> , cz. II <i>Moderato scherzando</i> , t. 308–315.....	155
Przykład 57. Zygmunt Noskowski, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 9, cz. I <i>Allegro con brio</i> , t. 1–13	156
Przykład 58. Zygmunt Noskowski, a) <i>II Kwartet smyczkowy E-dur</i> , cz. II <i>Andante doloroso</i> , t. 61–66 b) <i>III Kwartet smyczkowy e-moll "Fantazja"</i> , cz. III <i>Largo tragico</i> , t. 16–19	157
Przykład 59. Zygmunt Noskowski, <i>I Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 9 cz. IV <i>Finale quasi Oberek. Allegro</i> : a) temat I, t. 1–15 b) temat II, t. 85–99.....	158
Przykład 60. Władysław Żeleński, <i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 28, cz. II <i>Andante con Variazioni</i> , t. 1–23.....	159
Przykład 61. Władysław Żeleński, a) <i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 28, cz. I <i>Allegro</i> , t. 1–13 b) <i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> op. 42, cz. I <i>Allegro con brio</i> , t. 1–4160	
Przykład 62. Władysław Żeleński, a) <i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 28, cz. IV <i>Allegro molto con brio</i> , t. 1–7 b) <i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> op. 42, cz. IV <i>Allegro molto vivace</i> , t. 1–11	161
Przykład 63. Władysław Żeleński, <i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> op. 42, cz. II <i>Intermezzo. Allegro non troppo e scherzando</i> , t. 1–13	162
Przykład 64. Władysław Żeleński, <i>Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 28, cz. II <i>Andante con Variazioni</i> , t. 97–100.....	163
Przykład 65. Ignacy Jan Paderewski, <i>Wariacje na kwartet smyczkowy</i> , t. 1–16....	171
Przykład 66. Władysław Żeleński, <i>Wariacje na temat własny</i> op. 21, t. 1–15.....	172
Przykład 67. Antoni Rutkowski, <i>Wariacje na temat własny c-moll</i> , t. 1–4.....	172
Przykład 68. Michał Hertz, <i>Thème [sic!] con Variazioni et [sic !] Finale</i> , t. 49–54	176
Przykład 69. Antoni Stolpe, <i>Wariacje na kwartet smyczkowy</i> , t. 33–38	176
Przykład 70. a) Ignacy Jan Paderewski, <i>Wariacje na kwartet smyczkowy</i> , t. 49–52; b) Władysław Żeleński, <i>Wariacje na temat własny</i> op. 21 t. 16–19.....	177
Przykład 71. Michał Hertz, <i>Thème [sic!] con Variazioni et [sic !] Finale</i> , t. 33–40	178
Przykład 72. Władysław Żeleński, <i>Wariacje na temat własny</i> op. 21, t. 144–149.	179
Przykład 73. Zygmunt Noskowski, <i>Wariacje i fuga na temat Viottiego</i> , t. 50–53.	180
Przykład 74. Zygmunt Stojowski, <i>Wariacje i fuga h-moll</i> op. 6, t. 54–59	180
Przykład 75. Ignacy Jan Paderewski, <i>Wariacje na kwartet smyczkowy</i> , t. 177–180	181
Przykład 76. Aleksander Głazunow, <i>IV Kwartet smyczkowy a-moll</i> op. 64: a) cz. I <i>Andante. Allegro</i> , t. 1–7, b) cz. I, <i>Andante. Allegro</i> , t. 34–39, c) cz. II <i>Andante</i> , t. 1–7, d) cz. II <i>Andante</i> , t. 107–111, e) cz. IV, <i>Allegro</i> , t. 1–26.....	186

Przykład 77. Witold Maliszewski, <i>I Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 2: a) cz. I <i>Moderato</i> , t. 1–4 b) cz. I <i>Moderato</i> , t. 23–28 c) cz. III <i>Andante non troppo</i> , t. 135–138 d) cz. IV <i>Allegro</i> , t. 1–5.....	187
Przykład 78. Roman Statkowski, <i>I Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 10, cz. I <i>Allegro comodo</i> : a) temat I, t. 9–16 b) temat II, t. 65–74.....	188
Przykład 79. Roman Statkowski <i>IV Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 38: a) cz. I <i>Larghetto. Allegro moderato</i> , t. 1–3 b) cz. I <i>Larghetto. Allegro moderato</i> , t. 32–39 c) cz. IV <i>Allegro scherzando</i> , t. 1–3.....	189
Przykład 80. Roman Statkowski, <i>IV Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 38: a) cz. II <i>Molto Allegro</i> , t. 103–107 b) cz. III <i>Andante</i> , t. 43–44.....	190
Przykład 81. Roman Statkowski, <i>V Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 40: a) cz. II <i>Presto</i> , t. 233–235 b) cz. III <i>Andante elegiaco</i> , t. 49–50	191
Przykład 82. Roman Statkowski, <i>V Kwartet smyczkowy e-moll</i> op. 40: a) cz. I <i>Poco sostenuto. Appassionato</i> , t. 1–3, b) cz. IV <i>Allegro molto</i> , t. 1–3.....	191
Przykład 83. Witold Maliszewski, <i>II Kwartet smyczkowy C-dur</i> op. 6, cz. I <i>Largo. Allegro</i> : a) temat I, t. 31–39, b) temat II, t. 81–86.	193
Przykład 84. Roman Statkowski, <i>IV Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 38, cz. IV <i>Allegro scherzando</i> , t. 73–84	194
Przykład 85. Witold Maliszewski, <i>I Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 2, cz. I <i>Moderato</i> , t. 70–75.....	196
Przykład 86. Witold Maliszewski <i>I Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 2, cz. III <i>Andante non troppo</i> , t. 104–111.....	198
Przykład 87. Witold Maliszewski, <i>II Kwartet smyczkowy C-dur</i> op. 6, cz. II <i>Andante con tristezza</i> : a) odcinek (b'), t. 51–56, b) odcinek (b'''), t. 163–167	200
Przykład 88. Roman Statkowski, <i>V Kwartet smyczkowy e-moll</i> op. 40, cz. IV <i>Allegro molto</i> t. 109–111	201
Przykład 89. Roman Statkowski, <i>V Kwartet smyczkowy e-moll</i> op. 40, cz. IV <i>Allegro molto</i> , t. 284–305	201
Przykład 90. a) Witold Maliszewski, <i>II Kwartet smyczkowy C-dur</i> op. 6, cz. III <i>Allegro scherzando</i> , t. 1–12 b) Roman Statkowski, <i>I Kwartet smyczkowy F-dur</i> op. 2, cz. IV <i>Allegro molto e con brio</i> , t. 1–19	203
Przykład 91. Roman Statkowski, <i>V Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op. 40, cz. IV <i>Allegro molto</i> , t. 182–185	204
Przykład 92. Ignacy Waghalter, <i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 3, cz. II <i>Allegretto</i> , t. 1–5.....	206
Przykład 93. Ignacy Waghalter, <i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 3, cz. III <i>Adagio ma non troppo e mesto</i> , t. 38–47.....	207
Przykład 94. Ignacy Waghalter, <i>Kwartet smyczkowy D-dur</i> op. 3: a) cz. I <i>Allegro moderato</i> , t. 1–4 b) cz. IV <i>Allegretto con Variationi</i> , t. 1–6.....	208
Przykład 95. Halina Krzyżanowska, <i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> op. 44: a) cz. I <i>Allegro comodo</i> , t. 1–6, b) cz. II <i>Andante</i> , t. 1–8, c) <i>Allegro vivace</i> , t. 1–8.....	209
Przykład 96. Ludomir Różycki, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 49 cz. I <i>Andante. Allegro</i> : a) t. 1–4 b) 10–23	210

Przykład 97. Ludomir Różycki, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 49, cz. III <i>Allegro</i> : a) Temat I t. 1–11 b) Temat II t. 57–67	210
Przykład 98. Ludomir Różycki, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 49, cz. I <i>Allegro</i> : a) t. 168–175, b) t. 192–195	212
Przykład 99. Ludomir Różycki, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 49, cz. II <i>Andante</i> , t. 1–9.....	213
Przykład 100. Ludomir Różycki, <i>Kwartet smyczkowy d-moll</i> op. 49, cz. I <i>Allegro</i> , t. 57–63.....	213

Literatura cytowana

Źródła

„Allgemeine musikalische Zeitung“ 1810
„Bluszcz” 1868, 1872
„Czas“ 1883, 1889
„Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, 1903
„Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne“ 1884, 1885, 1887, 1889–1891, 1893–1902
„Echo Muzyczne” 1881, 1882
„Gazeta Lwowska” 1874
„Gazeta Warszawska” 1850
„Głos” 1917
„Kłosy” 1871, 1876, 1887
„Kurier Warszawski” 1834, 1829, 1868, 1873, 1874
„Ruch Muzyczny” 1859, 1861
„Tygodnik Ilustrowany” 1868, 1872–1875, 1877, 1878, 1882, 1884, 1887
„La Semaine à Paris” 1925

Książki i artykuły

Abraham Gerald, *Glazunov and the String Quartet*, „Tempo” 1965 nr 73, s. 16–21.
Adams Sarah J., „Mixed” *Chamber Music of the Classical Period and the Reception of Genre*, w: *Music, Libraries, and the Academy: Essays in Honor of Lenore Coral*, red. James P. Cassaro, Middleton 2007, s. 3–19.
Andrews H. K., *Whole-tone Scale*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 27, London 2002, s. 351.
Baron John Herschel, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*, New York 1998.
Bełza Igor, *Między Oświeceniem a Romantyzmem*, Kraków 1961.
Berwaldt Jacek, *Twórczość Feliksa Janiewicza*, „Muzyka” 1967 nr 1, s. 44–58.

Chechlińska Zofia, *Badania nad muzyką polską XIX w.*, „Muzyka” 1979 nr 4, s. 83–91.

Chechlińska Zofia, *Lessel Franciszek*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna klł, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 334 - 335.

Chmara-Żaczekiewicz Barbara, *Jan Baptysta Kleczyński*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna klł, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 99–100.

Chodkowski Andrzej, *Tradycja i postęp w twórczości warszawskiego środowiska kompozytorskiego*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Kraków 1980, s. 183–192.

Chwilek Agnieszka, *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2012 t. 10, s. 137–147.

Daverio John, *The Chamber Music of Robert Schumann*, w: *The Nineteenth-Century Chamber Music*, red. Stephen E. Hefling, New York 2003, s. 208–241.

Dent Edward Joseph, *The Earliest String Quartets*, „Monthly Musical Record” 1903 nr 33, s. 202–204.

Dobrzyński Bronisław, *Ignacy Dobrzyński w zakresie działalności dążącej do postępu w muzyce we współczesnej jemu epoce*, Warszawa 2007.

Magdalena Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje Wyższej Uczelni Muzycznej w Warszawie 1810–2010*, tom I 1810–1944, Warszawa 2011.

Eisen Cliff, *String Quartet*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 24, London 2002, s. 585 – 598.

Elsner Józef, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, Kraków 1957.

Finscher Ludwig, *Streichquartett*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Sachteil t. 8, Kassel 1994, s. 1924–1977.

Finscher Ludwig, *Streichquartett-Ensemble*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Sachteil t. 8, Kassel 1994, s. 1977–1989.

Finscher Ludwig, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I, Die Entstehung des klassischen Streichquartetts: von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974.

Goldberg Halina, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford 2008.

Griffiths Paul, *The String Quartet*, London 1983.

Gwizdalanka Danuta, *Idiom kwartetowy w twórczości Józefa Haydna*, „Muzyka” 1985 nr 2, s. 3–28.

Gwizdalanka Danuta, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Poznań 1991.

Gwizdalanka Danuta, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998.

Hefling Stephen E., *The Austro-Germanic Quartet Tradition in the Nineteenth Century* w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, red. Robin Stowell, Cambridge 2003, s. 228–249.

Hepokoski James, Darcy Warren, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006.

Herter Joseph A., *Zygmunt Stojowski: Life and Music* (= Polish Music History Series 10, red. Marek Żebrowski), Los Angeles 2007.

Hickman Roger, *The Nascent Viennese String Quartet*, „The Musical Quarterly” 1981 nr 2, s. 193–212.

Hickman Roger, *Leopold Koželuch and the Viennese Quatuor Concertant*, w: „College Music Symposium” 1986 nr 26, http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=2002:leopold-kozeluch-and-the-viennese-quatuor-concertant&Itemid=124# [dostęp: 13 września 2013].

Hickman Roger, *The Flowering of the Viennese String Quartet in the Late Eighteenth Century*, „Music Review” 1989 nr 3-4, s. 157–180.

Hickman Roger, *Preface*, w: *Leopold Koželuch: Six String Quartets, Opus 32 and Opus 33*, (= *Recent Researches in the Music of the Classical Era* vol. 42), Madison 1994.

Hickman Roger, *Vojtěch Jírovec and the Viennese String Quartet*, w: *Janáček and Czech Music: Proceedings of the International Conference (Saint Louis, 1988)*, red. Michael Beckerman, Glen Bauer, New York, 1995, s. 185–190.

Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, „Orkiestra” 1931 nr 3, s. 36–37.

Jachimecki Zdzisław, *Moniuszko*, Kraków 1961.

Kerman Joseph, et al., *Beethoven, Ludwig van*, *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11>, [dostęp 23 sierpnia 2011].

Keym Stefan, *Kiel versus Urban? Bemerkungen zur Warschauer Kiel-Tradition am Beispiel von Noskowski und Paderewski*, w: „Friedrich Kiel-Forschungen“, t. 2, red. Peter Pfeil, Dietmar Schenk, Sinzig 2011, s. 157–178.

Kossak-Wawrzyńska Zofia, *Kultura muzyczna Warszawy jako tło działalności Instytutu Muzycznego w latach 1879–1901*, (= *Materiały do historii uczelni*, t. 2), Warszawa 1969.

Kraushar Aleksander, *Resursa Kupiecka w Warszawie: dawny pałac Mniszchów (1820–1928): monografia historyczno–obyczajowa*, Warszawa 1928.

Krummacher Friedhelm, *Das Streichquartett* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 6), Teilband 1: *Von Haydn bis Schubert*, Laaber 2001.

Krummacher Friedhelm, *Das Streichquartett* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 6), Teilband 2: *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Laaber 2003.

Kwiatkowski Marek, *Salony koncertowe Warszawy*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 100–114.

Lange-Szczepańska Elżbieta, *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku, Historia muzyki polskiej, Romantyzm, część druga B: 1850-1900 tom V*, Warszawa 2010.

Levy Janet M., *Quatuor concertant*, w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22670> [dostęp: 23 sierpnia 2011].

Maliszewski Witold, *Na marginesie opery-baletu Syrena*, „Muzyka” 1928 nr 4–5, s. 180–181.

Maliszewski Witold, *Moje najgłębsze wzruszenie muzyczne*, „Muzyka” 1934 nr 1, s. 15.

Maliszewski Witold, *Ku czemu idzie muzyka dziesięjsza?*, „Muzyka” 1934 nr 4, s. 147–148.

Mazur Krzysztof, *Muzyka instrumentalna w twórczości Stanisława Moniuszki*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 4, red. Zofia Chechlińska, Warszawa 1980, s. 117–148.

Mrowiec Karol, *Duety na dwoje skrzypiec Z. S. Grossmanna*, w: *Studia Hieronimo Feicht Septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, Kraków 1967, s. 337–349.

Negrey Maciej, *Zygmunt Noskowski*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna n-pa, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2002, s. 95–106.

Neuer Adam, *Siergiej Taniejew*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna t-v, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2009, s. 18–23.

Niewiadomski Stanisław, *Roman Statkowski*, „Muzyka” 1925 nr 11, s. 90–94.

Noskowski Zygmunt, *Kontrapunkt: kanony, wariacje i fuga: wykład praktyczny*, Warszawa 1907.

Nowak-Romanowicz Alina, *Wstęp*, w: Ignacy Feliks Dobrzyński, *Kwartet smyczkowy e-moll op. 7* (= *Biblioteka Małych Partytur* nr 21, red. Mieczysław Tomaszewski), Kraków 1957.

Nowak-Romanowicz Alina, *Józef Elsner*, Kraków 1957.

Nowak-Romanowicz Alina, *Klasycyzm 1750-1830* (= *Historia muzyki polskiej* t. IV), Warszawa 1995.

Perkowska Małgorzata, *Dzieła wszystkie Paderewskiego: Utwory kameralne*, Kraków 2002.

Piber Andrzej, *Droga do sławy – Ignacy Paderewski w latach 1860-1902*, Warszawa 1982.

Pincherle Marc, *On the Origins of the String-Quartet*, tł. M. D. Herter Norton, „The Musical Quarterly” 1929, s. 77–87.

Poniatowska Irena, *Romantyzm, część druga A, 1850-1900: Twórczość muzyczna* (= *Historia muzyki polskiej*, t. V), Warszawa 2010.

Poszowski Antoni, *Twórczość kameralna Ludomira Michała Rogowskiego (1881–1954)*, w: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1974 nr 19, s. 131–146.

Powroźniak Józef, *Karol Lipiński*, Kraków 1970.

Późniak Włodzimierz, *Eugeniusz Pankiewicz*, Kraków 1958.

Późniak Włodzimierz, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, red. Stefania Łobaczewska, Tadeusz Strumiłło, Zygmunt Szweykowski, Kraków 1966, s. 463–510.

Przybylski Tadeusz, *Antoni Rutkowski i jego twórczość*, „Muzyka” 1967 nr 1, s. 59–68.

Przybylski Tadeusz, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego, Żeleńskiego*, w: *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. Wojciech Marchwica, Andrzej Sitarz, Kraków 1991, s. 149–160.

Przybylski Tadeusz, *Twórczość kameralna Karola Kurpińskiego*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1980 nr 19, s. 79–93.

Przybylski Tadeusz, *Utwory kameralne Antoniego Rutkowskiego (1859-1886)*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1980 nr 19, s. 95–113.

Przybylski Tadeusz, *Gustaw Roguski (1839 – 1921)*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 1988 nr 27, s. 33–74.

Tadeusz Przybylski, [komentarz do wydania nutowego], w: Antoni Rutkowski, *Wariacje na kwartet smyczkowy c-moll*, Kraków 2003.

Pukińska-Szepietowska Hanna, *Życie koncertowe w Warszawie (lata 1800–1830)*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. 2, red. Zofia Chechlińska, Warszawa 1973, s. 35–104.

Reiser Salome, *Franz Schuberts frühe Streichquartette. Eine klassische Gattung am Beginn einer nachklassischen Zeit*, Kassel 1999.

Rosen Charles, *Sonata Forms*, New York 1988.

Rottermund Krzysztof, *August Fryderyk Duranowski i jego nowo odnalezione utwory*, „Ruch Muzyczny” 2002 nr 11, s. 28–29.

Rottermund Krzysztof, *O Duranowskim i jego utworach ciąg dalszy*, „Ruch Muzyczny” 2004 nr 17, s. 35–36.

Sawicka Franciszka, *Joachim (Józef?) Kaczkowski, kompozytor, skrzypek pierwszej połowy XIX wieku*, „Muzyka” 1963 nr 1-2, s. 105–109.

Schönberg Arnold, *Style and Idea*, New York 1975.

Nicole Schwindt, *Kammermusik*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Sachteil t. 4, Kassel 1996, s. 1618–1653.

Sisman Elaine R., *Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven*, „Acta Musicologica” 1990 nr 62, s. 152–182.

Smaczny Jan, *Nineteenth-century National Traditions and the String Quartet*, w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, red. Robin Stowell, Cambridge 2003, s. 266–287.

Sadie Stanley, Speck Christian, *Boccherini, Luigi*, w: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03337> [dostęp: 22 sierpnia 2011].

Spohr Louis, *Violinschule*, Wien ok. 1832.

Spóz Andrzej, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, Warszawa 1971.

- Standage Simon**, *Historical Awareness in Quartett Performance*, w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, red. Robin Stowell, Cambridge 2003, s. 127–148.
- Steinberg Michael**, *The Middle Quartets*, w: *The Beethoven Quartet Companion*, red. Robert Winter i Robert Martin, Berkeley 1994, s. 175–214.
- Stęszewski Jan**, *Uwagi o badaniu muzyki w Warszawie drugiej połowy XIX wieku*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 311–325.
- Stowell Robin**, *Traditional and Progressive Nineteenth-Century Trends*, w: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, red. Robin Stowell, Cambridge 2003, s. 250–287.
- Streichquartett*, w: *Riemann Musik-Lexikon*, Sachteil, red. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, s. 910–914.
- Strumillo Tadeusz**, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków 1954.
- Strumillo Tadeusz**, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956.
- Szymanowski Karol**, *Pamięci Romana Statkowskiego*, „Muzyka” 1925 nr 11, s. 94–95.
- Talbot Michael**, *The Italian Concerto in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, w: *The Cambridge Companion to the Concerto*, red. Simon E. Keefe, Cambridge 2005, s. 35–54.
- Talma-Davous Ewa**, *VIII Kwartet Lessla odnaleziony!*, „Ruch Muzyczny” 1996 nr 2, s. 34–37.
- Tilmouth Michael**, *Quartet*, w: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22646> [dostęp: 2 maja 2011].
- Webster James**, *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period*, „Journal of the American Musicological Society”, 1974 nr 2, s. 212–247.
- Wroński Witold**, *Zygmunt Noskowski*, Kraków 1960.
- Wróbel Andrzej**, *Wstęp*, w: Antoni Stolpe, *Wariacje na kwartet smyczkowy*, Warszawa 2003.
- Zieziula Grzegorz**, *Korespondencja Romana Statkowskiego z lat 1899–1913*, „Muzyka” 2009 nr 1, s. 63–128.
- Zimmermann Helga**, *Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und Neudeutscher Schuler, dargestellt am*

Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821–1885) (=Forschungen zur westfälischen Musikgeschichte, t. 5), Hagen 1987.

Materialy nutowe

Dobrzyński Ignacy Feliks, *Kwartet smyczkowy e-moll op. 7* (= Biblioteka małych partytur nr 21, red. Mieczysław Tomaszewski), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, nr 2347, Kraków 1957.

Dobrzyński Ignacy Feliks, *Streichquartett d-moll op. 8*, Accolade, nr 3088, Warngau 2004.

Elsner Józef, *Trois quatuors du meilleur goût polonois pour deux Violons, Alto et Violoncelle op.1*, J. Traeg, Wien 1798.

Elsner Józef, *Trois quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle op. 8*, Jean André, nr 2497, Offenbach.

Hertz Michał, *Théma con Variazioni et Finale na kwartet smyczkowy*, WTM, R. 2493.

Kaczkowski Joachim, *Dix variations pour le violon avec accompagnement de violon, alto et basse op. 1*, Jean André, nr 2343, Offenbach ok. 1810.

Kaczkowski Joachim, *Quatre Polonaises melancoliques pour Violon avec accompagnement de Violon, Alto et Basse op. 2*, C II, 12 J. E. Simonsens Samling [I], Det Kongelige Bibliotek.

Kaczkowski Joachim, *Six variations pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et violoncelle op. 4*, Jean André, nr 2558, ok. 1810.

Kaczkowski Joachim, *Thème varié pour le Violon avec accompagnement de Violon, Viola et Violoncelle op. 7*, Breitkopf&Härtel, nr 1699, Leipzig ok. 1812.

Kaczkowski Joachim, *Six Polonaises pour le violon avec accompagnement d'un secon violon, alto et violoncelle op. 5*, Jean André, nr 2559, Offenbach.

Kaczkowski Joachim, *Air varié pour le violon avec accompagnement d'un violon, alto et basse op. 19*, S.A. Steiner et Comp., nr 2896, Wien ok. 1820.

Kaczkowski Joachim, *Troisième Air Varié pour Violon principal avec Accompagnement de Second Violon, Alto et Violoncelle ou de Pianoforte op. 22*, Breitkopf&Härtel, nr 3913, Leipzig.

Kaczkowski Joachim, *Souvenir d'Hermanowice. Quatrième Air varié pour le Violon principal avec accompagnement de second Violon, Viola et Violoncelle ou de Piano-forte* op. 22, Frederic Hofmeister, nr 1127, Leipzig ok. 1823–1826.

Kurpiński Karol, *Fantazja na kwartet smyczkowy. Fantaisie en quatuor*, PWM, nr 8700, Kraków 1986.

Lessel Franciszek, *Quartetto no 1*, WTM R. 2176.

Lessel Franciszek, *Kwartet B-dur nr 8* [wersja partyturowa Warszawskiej Opery Kameralnej nr 2189/2].

Lessel Franciszek, *Fantazja na kwartet smyczkowy*, PWM, nr 10 381, Kraków [publikacja na życzenie].

Lipiński Karol, *Trois Polonoises pour le Violon avec Accompagnement d'un second Violon, Alto et Violoncelle*, Breitkopf&Härtel, nr 3544, Leipzig ok. 1818.

Lipiński Karol, *Variationi per il Violino principale coll' accompagnamento di Violino Secondo, Alto et Basso* op. 4, Peters, nr 1602, Leipzig ok. 1820.

Maliszewski Witold, *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle* op. 2, Belaieff, nr 2475, Leipzig 1903.

Maliszewski Witold, *Deuxième Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle* op. 6, Belaieff, nr 2593, Leipzig 1905.

Maliszewski Witold, *Troisième Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle* op. 15, Belaieff, nr 3103, Leipzig 1914.

Noskowski Zygmunt, *Variationen und Fuge über ein Thema von J. B. Viotti für 2 Violinen, Bratsche und Cello*, WTM, R. 1846.

Noskowski Zygmunt, *Kwartet humorystyczny „Każdy po swojemu”*, WTM R. 1847.

Noskowski Zygmunt, *Erstes Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 9, Leuckart, nr 3692, Leipzig 1885.

Noskowski Zygmunt, *II Kwartet smyczkowy E-dur*, PWM, nr 10 231, Kraków [publikacja na życzenie].

Noskowski Zygmunt, *III Kwartet smyczkowy e-moll „Fantazja”*, PWM, nr 10 432, Kraków 2012.

Paderewski Ignacy Jan, *Utwory kameralne t. V*, red. Małgorzata Perkowska, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

Różycki Ludomir, *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle* op. 49, Gebethner&Wolff, nr 6491, Warszawa 1925.

Rutkowski Antoni, *Wariacje na temat własny na kwartet smyczkowy c-moll*, PWM, nr 10 194, Kraków 2003.

Statkowski Roman, *Quartett für 2 Violinen, Viola und Cello* op. 10, Ries&Erler, nr 5154, Berlin 1893.

Statkowski Roman, *Kwartet smyczkowy N. 4 Es*, PWM, nr 105, Kraków 1948.

Statkowski Roman, *Kwartet nr 5 op. 40*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

Stojowski Zygmunt, *Variations et Fugue pour deux Violons, Alto et Violoncelle* op. 6, Pitt&Hatzfeld, nr 520, London 1891.

Stolpe Antoni, *Wariacje na kwartet smyczkowy*, Pro Musica Camerata, Warszawa 2003.

Waghalter Ignacy, *Quartett D-dur für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell* op. 3, Simrock, nr 13363, Berlin 1903.

Żeleński Władysław, *Quartett F-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncell*, Kistner, nr 6156, Leipzig 1883.

Żeleński Władysław, *Quartett A-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 42, Hainauer, nr 3556, Breslau ok. 1890.

Żeleński Władysław, *Wariacje na temat własny na kwartet smyczkowy* op. 21, PWM, nr 273, Kraków 1948.