

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Aleksandra Hortensja Dąbek

Twórczość fortepianowa Franciszka Mireckiego

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Marek Szlezer

Kraków, 2023

*Serdecznie dziękuję prof. dr hab. Markowi Szlezerowi za nieocenioną pomoc,
życzliwość i cenne uwagi przy niniejszej pracy doktorskiej*

DZIEŁO ARTYSTYCZNE
PROGRAM
FRANCISZEK MIRECKI (1791-1862)

Impromptu op. 9

4 Polonezy op. 8

nr 1 E-dur

nr 2 a-moll

nr 3 F-dur

nr 4 As-dur

Sonata op. 12 nr 2

Moderato sostenuto

Andante con moto

La chasse

Fantazja op. 10

Wykonawca

Aleksandra Hortensja Dąbek

Reżyseria dźwięku

Bartłomiej Staniak

Przygotowanie fortepianu

Janusz Paszek

Nagranie zostało zrealizowane w auli Florianka Akademii Muzycznej
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w dniach 23-24.09.2022 roku
na fortepianie Steinway&Sons (model D)

Spis treści

Wstęp	6
Rozdział 1. Biografia oraz ogólna charakterystyka twórczości.....	8
1.1. Biografia.....	8
1.2. Ogólna charakterystyka twórczości Franciszka Mireckiego.....	10
1.3. Poglądy estetyczne	12
Rozdział 2. Opis dzieła artystycznego	16
2.1. <i>Impromptu ou 9 variations sur l'air „Que ne suis-je la Fougère”</i>	20
2.2. <i>Quatre Polonaises</i> op. 8.....	24
2.2.1. <i>Polonez</i> op. 8 nr 1	25
2.2.2. <i>Polonez</i> op. 8 nr 2.....	26
2.2.3. <i>Polonez</i> op. 8 nr 3.....	26
2.2.4. <i>Polonez</i> op. 8 nr 4.....	27
2.3. <i>Sonata</i> op. 12 nr 2	28
2.3.1. <i>Moderato sostenuto</i>	28
2.3.2. <i>Andante con moto</i>	29
2.3.3. <i>La chasse</i>	30
2.4. <i>Fantaisie suivie de sept variations, sur la romance „Bien aimé, qui jamais n'oublie”</i> op. 10	30
Podsumowanie	36
Spis kompozycji fortepianowych Franciszka Mireckiego	37
Bibliografia	40

Wstęp

Wyznaczenie konkretnych dat zmian paradygmatów estetycznych w muzyce, literaturze czy też malarstwie jest właściwie rzeczą niemożliwą do zrealizowania. Myśląc o konkretnej epoce mamy wrażenie, że jej główne założenia, cele czy też nurty wydają się oczywiste. Co więcej, epoki w sztuce kojarzą się silnie z ich konkretnymi przedstawicielami. W dziedzinie muzyki odpowiednio: barok z Janem Sebastianem Bachem, klasycyzm z Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem, Józefem Haydnem czy też Ludwigiem van Beethovenem, romantyzm z Fryderykiem Chopinem, Robertem Schumannem, czy Hectorom Berliozem. Każda z wymienionych postaci stworzyła własny, niepowtarzalny język muzyczny, stając się swego rodzaju pomnikiem założeń estetycznych właściwego dla siebie okresu rozwoju sztuki. Przemiany stylistyczne dokonujące się na przestrzeni wieków nie posiadają jednak sztywnych ram, co więcej, przenikają się, dokonują syntezy. Jest to proces niezwykle ciekawy, gdyż z jednej strony zmiany te nie są gwałtowne, wymagają czasu, ale z drugiej strony potrafią być radykalne, zarówno w kontekście formy jak i ekspresji. Z perspektywy pianisty, którego główne zainteresowania oscylują pomiędzy okresem klasycznym, a romantycznym synteza ta wydaje mi się najbardziej interesująca w przypadku przełomu wyżej wymienionych epok. Różnice pomiędzy tymi okresami wydają się oczywiste, widoczne już u podstawy samego podejścia twórcy do dzieła, zaczynając od doboru formy, a kończąc na sposobie kształtowania języka harmonicznego utworu. Jednak od osiągnięcia pełni stylu klasycznego do pełni stylu romantycznego, reprezentowanych przez wyżej wymienionych przedstawicieli, istniały postacie, które były swego rodzaju pomostem między epokami, a w dzisiejszych czasach zostały niemal całkowicie, często niesłusznie zapomniane. Jedną z nich był Franciszek Mirecki, któremu poświęcona jest niniejsza praca.

Opis pracy artystycznej składa się z dwóch rozdziałów. W pierwszym z nich przybliżę życiorys Franciszka Mireckiego, aby zapoznać czytelnika z umiejscowieniem i kontekstem historycznym jego życia i twórczości, zarysuję postawę estetyczną oraz ogólną charakterystykę dzieł fortepianowych kompozytora, stworzoną na podstawie analizy utworów oraz traktatu *Pogląd na muzykę*. Drugi rozdział składa się z opisu wybranych kompozycji, które zostały utrwalone na dziele artystycznym, stanowiącym główny element niniejszej pracy doktorskiej. Ze względu na obszerność dorobku Franciszka Mireckiego musiałam dokonać wyboru utworów, na których skupia się moja

praca. Staralam się wybrać reprezentatywne kompozycje, które są względem siebie zróżnicowane, w największym stopniu oddają charakter twórczości kompozytora, są najbardziej atrakcyjne dla słuchacza oraz stanowią wyzwanie interpretacyjne oraz wykonawcze dla pianisty. W wyniku zastosowania wyżej wymienionych kryteriów wyłoniłam siedem dzieł, które obrałam jako źródło bezpośrednich badań nad twórczością fortepianową kompozytora. Są nimi: *Impromptu ou 9 variations sur l'air „Que ne suis-je la Fougère”* op. 9, *Sonata* op. 12 nr 2, *Quatre Polonaises* op. 8, *Fantaisie suivie de sept variations, sur la romance „Bien aimé, qui jamais n'oublie”* op. 10. Każdy z utworów został poddany analizie stylistycznej w obrębie epoki oraz twórczości samego Mireckiego i omówiony pod względem strukturalnym oraz interpretacyjno-wykonawczym.

Praca nad twórczością fortepianową kompozytora była niezwykle inspirująca, ale jednocześnie stanowiła dla mnie wyzwanie począwszy od zdobycia materiałów nutowych, a skończywszy na zdefiniowaniu esencji stylu kompozytorskiego twórcy. Ze względu na to, że większość nut dzieł fortepianowych Franciszka Mireckiego nie znajduje się na terenie Polski, nawiązałam współpracę z bibliotekami we Włoszech, Francji oraz Austrii, gdzie znajdują się ich pierwsze wydania. Mam nadzieję, że niniejszą pracą przywrócę pamięć o tym wybitnym kompozytorze oraz przyczynię się do spopularyzowania jego twórczości.

Rozdział 1. Biografia oraz ogólna charakterystyka twórczości

1.1. Biografia

Franciszek Mirecki jest kompozytorem dzieł instrumentalnych oraz wokально-instrumentalnych, a także autorem traktatu o instrumentacji *Trattato intorno agli instrumenti ed all'instrumentazione* (1825) oraz *Poglądu na muzykę* (1860). Urodził się w 1791 roku w Krakowie. Pochodził z rodziny o muzycznych tradycjach - zarówno jego ojciec, jak i dziadkowie pełnili funkcję organistów w kościołach krakowskich. To właśnie od swojego ojca Franciszek Mirecki pobierał pierwsze nauki gry na instrumencie. Był wszechstronnie utalentowaną osobą. Po tragicznych wydarzeniach z 1806 roku, podczas których jego ojciec został zamordowany przez skrzypka kapeli kościelnej, zafascynował się starożytną greką oraz medycyną, czego wynikiem było podjęcie studiów na wyżej wymienionych kierunkach. Dzięki swojej wieloletniej przyjaźni z Ambrożym Grabowskim biegle władał językiem francuskim, co w przyszłości stało się dla niego niezwykle istotnym atutem. Pomimo swoich wielorakich umiejętności i zainteresowań, to muzyka była dla niego sprawą najistotniejszą. Dlatego też w 1814 roku postanowił wyjechać do Wiednia, aby kształcić swoje pianistyczno-kompozytorskie kompetencje. Decyzja ta umożliwiła mu zapoznanie się z najważniejszymi postaciami ówczesnego świata muzycznego, takimi jak Ludwig van Beethoven czy Ignaz Moscheles oraz kontynuację nauki pod opieką Johanna Nepomuka Hummla oraz Antonio Saliergo, u którego pobierał lekcje kompozycji. Wyjazd ten zapoczątkował również rozwój jego międzynarodowej kariery. Franciszek Mirecki nie ograniczył swoich zagranicznych podróży wyłącznie do wizyty w Wiedniu. W późniejszych latach mieszkał we Włoszech, poznał tam swojego wieloletniego przyjaciela i wydawcę Giovanniego Ricordiego oraz we Francji, gdzie pobierał lekcje u Luigiego Cherubiniego. Nabyte umiejętności oraz kontakty sprawiły, że Franciszek Mirecki stał się ważną postacią europejskiego kręgu artystycznego pierwszej połowy XIX wieku, czego dowodzi między innymi wystawienie opery jego autorstwa w teatrze operowym La Scala w Mediolanie, objęcie stanowiska dyrektora orkiestry Teatru w Genui czy też dyrektora Opery Włoskiej w Lizbonie (1825). W 1838 kompozytor postanowił wrócić do Polski, gdzie 22 grudnia tego samego roku otworzył Szkołę Śpiewu Dramatycznego, finansowaną dzięki wsparciu prywatnemu. Stała się ona podwalinami do funkcjonowania Szkoły i Bursy Muzycznej w Krakowie oraz dla stworzonego przez Władysława Żeleńskiego

Konserwatorium Muzyczne, a tym samym dla obecnej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Kilka dni po otwarciu *Gazeta Krakowska* opublikowała na jej temat następujący anons: „Szkola śpiewu pod dyrekcją wsławionego zagranicą ziomka naszego, profesora muzyki Pana Mireckiego, już z dniem 22 b. m. otworzoną została. Młodzież płci męskiej rozpoczęła w tym dniu pobieranie tej nieocenionej umiejętności – a wczoraj zebrały się młode uczennice na pierwszą podobnież lekcję. Odtąd po trzy raz w tydzień uczniowie każdy płci z osobna, od godziny 4 do 6 dwugodzinie pobierać będą naukę.”¹. Mirecki, pomimo przedłużającego się braku finansowania ze strony państwa, starał się prowadzić szkołę na wzór konserwatoriów włoskich. Jego główną ideą było „obudzenie talentu i upowszechnianie smaku muzycznego, a tym samym przysposobienie łatwiejsze tak kościołowi jako też operze zdatnych subiektów”². W szkole uczyło się około 60 osób. W 1845 roku, dzięki nowemu statutowi, szkoła została podzielona na 4 oddziały: przygotowawczy, organistów, muzyki instrumentalnej, śpiewu dramatycznego. Program ostatniego z nich, prowadzony przez Franciszka Mireckiego kształtował się następująco: „W oddziale śpiewu dramatycznego nauka rozłożona jest na lat trzy dla uczniów i uczennic, których głosy obiecują skutki pożyteczne. W roku 1 poznanie nót, kluczy, taktów, i innych wstępnych wiadomości, poczem małe Solfeże według metody nauczyciela. W roku 2 Solfeże większe według dzieł przyjętych przez C. K. Konserwatorium Medyjołańskie. W roku 3 dalszy ciąg Solfeżów, przeplatane jednak bywają uczeniem chórów operowych, duetów, tercetów, i innych pomniejszych wielogłosowych sztuczek. Po skończonych trzech latach uczniowie i uczennice okazujący głosy piękne i wyższe usposobienie, zostają jeszcze w nauce dwa lata, w którym to czasie doskonalią się w śpiewaniu sztuk większych muzyki teatralnej, a nawet takowe oddają scenicznie na Sali Koncertowej, w dniach do tego przeznaczonych, aby się stali zdolnemi do wystąpienia na Teatrze”³. Mirecki nauczał w szkole śpiewu oraz kompozycji do końca swojego życia. Do grona jego wychowanków należą między innymi: Władysław Żeleński, Ignacy Krzyżanowski, Helena Modrzejewska, Adam Potocki czy Władysław Śmiateński. Pomimo znaczących osiągnięć na europejskim gruncie kompozytorskim oraz krzewieniu nauki sztuk

¹ *Gazeta Krakowska*, nr 295, Kraków 1838, s. 1178.

² Mrozowska Kamilla, *Józef Maciej Brodowicz. Z dziejów organizacji nauki i nauczania w Wolnym Mieście Krakowie*, Wrocław 1971, s. 180.

³ *Programma nauk wykładanych w Instytucie Technicznym Krakowskim w roku szkolnym 1848/1849*, Kraków, 1849. [<http://pbc.up.krakow.pl/dlibra/publication/2054/edition/2019/content>, dostęp 16.12.2022].

muzycznych w ojczyźnie, po powrocie do Polski, między innymi przez czynniki polityczno-społeczne, jego kariera muzyczna uległa zahamowaniu. Prawdopodobnie w wyniku tego po śmierci Mireckiego w 1862 roku zarówno on sam, jak i jego twórczość zostały właściwie zapomniane.

1.2. Ogólna charakterystyka twórczości Franciszka Mireckiego

W twórczości fortepianowej Franciszka Mireckiego centralne miejsce zajmują cykle wariacyjne oraz sonaty. Są one najbardziej reprezentatywnymi dla niego gatunkami i ukazują w pełni charakterystyczne cechy jego stylu kompozytorskiego. Co ciekawe, kompozytor wykorzystuje gatunek wariacji nie tylko jako osobne dzieło, ale również jako części innych form cyklicznych (*Sonaty*) lub główny trzon form swobodnych (*Impromptu*, *Fantazja*). Dzieła Mireckiego nawiązują w swojej stylistyce do ideałów klasycyzmu, zarówno pod względem budowy formy (z pewnymi wyjątkami), jak i estetyki brzmienia, jednak nie brakuje w nich pełnych dramatyzmu kulminacji czy też wirtuozowskich przebiegów ewidentnie zakorzenionych w duchu romantycznym. Mówiąc o stylistyce twórczości fortepianowej Franciszka Mireckiego, nie można jednak zapomnieć o mniejszych, nawiązujących do folkloru polskiego utworach, które w znacznym stopniu ukazują cechy charakterystyczne dla stylu *brillant*. Należą do nich m. in. *Polonezy* czy *Mazury*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że twórczość fortepianowa Franciszka Mireckiego przypada głównie na lata jego pobytu w Wiedniu (od roku 1814), we Włoszech (od roku 1817) oraz Francji (od przełomu lat 1817/1818), gdzie w kręgu ówczesnego centrum muzyki pobierał on nauki od znanych i cenionych kompozytorów, co w przyszłości przełożyło się w znacznym stopniu na jego poglądy estetyczno-stylistyczne wyrażone w *Poglądzie na muzykę*⁴.

Jak wspomniałam powyżej Franciszek Mirecki jest również autorem dzieł wokально-instrumentalnych, kameralnych oraz instrumentalnych. Podczas pobytu w Paryżu opracował *50 psalmów* Benedetto Marcello, *duety wokalne* Francesco Durantego i *madrygały* Giovanni Clariego. To w głównej mierze dzięki tym utworom rozpoczął międzynarodową karierę, a w prasie pojawił się następujący komentarz: „Wydanie psalmów, które P. Carli wystawił z akompaniamentem na fortepian, należy do najpiękniejszych. Rzeczony akompaniament będący dziełem zręczności i nauki P. Mireckiego, jest nieoszacowanym przewodnikiem dla osób, które nieposiadają

⁴ Pelen spis utworów fortepianowych Franciszka Mireckiego znajduje się na końcu pracy.

głębokiej znajomości harmonii. Człowiek tylko z talentem podjąć się mógł takiego dzieła, aby w niczem niezminąć się z autorem, zachować postępowanie harmonii, naśladowania perodyczne i kanoniczne itp. Wszędzie tu przebija talent P. Mireckiego, gust jego na ustawiczne zasługuje oklaski [...]. Prawdziwi znawcy przyznali już należną chwałę pracy P. Mireckiego.”⁵ Mirecki jest również autorem 4 baletów (*Il Castello di Kenilworth ballo tragico*, *I bacchanali grand ballo: Sinfonia e bacchanali, Ottavio, Essex*), 9 oper (*Pułaski, Piast, Cyganie, Evandro in Pergamo opera seria w 2 aktach, Adriano in Siria, I due forzati, Rajmund mnich, Cornelio Bentivoglio, Nocleg w Apeninach*). *Cornelio Bentivoglio*, została wystawiona w mediolańskiej La Scali. Mirecki, podobnie jak wielu mu ówczesnych zajmował się również muzyką religijną (3 Msze, *Msza pastoralna*, 4 *Offertoria*, *Oratorium*, *Zdrowaś o Maryja, łaskiś pełna jest*) oraz kameralną (*Adagio et Allegro concertant* op. 24, *Divertimento* op. 25, *Divertissement* op. 19, *Duo* op. 17, *Mazurek Variée*, 2 *Sonaty* op. 15, *Trio* op. 11, *Trio* op. 22), z czego na szczególną uwagę zasługują *Divertissement* op. 19 oraz *Duo* op. 17 ze względu na nieoczywistą na ówczesne czasy obsadę – gitarę z akompaniamentem fortepianu. Jest również autorem dwóch *Symfonii*: c-moll oraz D-dur.

Jako kompozytor, Franciszek Mirecki był zdecydowanie melodystą. Nadrzędna rola melodyki jest wyraźnie słyszalna w jego wszystkich utworach. Jest to poniekąd cechą dla niego charakterystyczną, wynikająca ze świadomie podjętej decyzji dotyczącej kanonu estetycznego, w którym kompozytor zdecydował się tworzyć. Pomimo rzetelnego wykształcenia z zakresu kompozycji oraz umiejętności, o których najlepiej świadczy napisany przez niego i niezwykle ceniony traktat o instrumentacji, Mirecki celowo upraszcza środki wyrazu na rzecz przejrzystości faktury oraz melodyki. Inną cechą charakterystyczną, wyraźnie ukazującą się w twórczości fortepianowej Mireckiego jest również klarowność formy. Umiejętne konstruowanie dzieła, wycucie proporcji pomiędzy częściami oraz logiczny przebieg narracji sprawiają, że utwory polskiego kompozytora stają się dla słuchacza przyjemne i lekkie w odbiorze. Wymienione powyżej cechy są bezsprzecznie związane z osobami, które Franciszek Mirecki spotkał w trakcie swojego życia. Bezpośrednie kontakty z Johannem Nepomukiem Hummlem, Ludwigiem van Beethovenem, Ignazem Moschelesem, Antonio Salierim, Luigim Cherubinim oraz możliwość poznawania muzycznych arcydzieł współczesnych mu kompozytorów europejskich, bez wątpienia wywarły

⁵ Pszczółka Krakowska: dziennik liberalny, historyczny i literatury, 1822, t. 11, nr 16, s. 31.

ogromny wpływ na jego styl i umiejętności kompozytorskie. Należy uzmysłowić sobie również, że twórczość fortepianowa Franciszka Mireckiego stanowi swego rodzaju opozycję do głównego nurtu kompozytorskiego, który obecny był wówczas na ziemiach polskich – romantyzmu. Jest to niewątpliwie bezpośrednio związane z ośrodkiem, w którym pobierał nauki.

1.3. Poglądy estetyczne

Przygotowując się do napisania niniejszej rozprawy czytałam dostępne artykuły na temat Franciszka Mireckiego, pracowałam od strony interpretacyjno-wykonawczej nad jego utworami fortepianowymi oraz analizowałam opublikowany przez niego pod koniec życia *Pogląd na muzykę*. Niestety odnoszę wrażenie, że dostępne obecnie źródła pisemne na temat twórczości fortepianowej Franciszka Mireckiego bazują głównie, a w niektórych przypadkach tylko i wyłącznie na napisanym przez niego *Poglądzie*. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż jest to jedyne jego dzieło, w którym wprost wyraża on swoje osądy estetyczne. Należy jednak wziąć pod uwagę specyficzne okoliczności powstania owej broszury. W ostatnich latach życia Franciszka Mireckiego zarzucano mu zbyt duże uwielbienie dla muzyki włoskiej, w szczególności dla twórczości Gioacchino Rossiniego oraz Gaetano Donizettiego. Oprócz tego w prasie pojawiały się niepochlebne recenzje na temat jego koncertów oraz poglądów na temat ówczesnych nurtów romantycznych w muzyce polskiej. W efekcie, w odpowiedzi na czynione mu zarzuty oraz prawdopodobnie z chęci ich odparcia w 1860 roku Franciszek Mirecki wydał, co ważne, anonimowo *Pogląd na Muzykę*. Dzieło to nie przyniosło mu jednak większej ilości zwolenników. Wręcz przeciwnie, został jeszcze bardziej skrytykowany za „anty-polskie” (ale tylko w rozumieniu muzycznym) spostrzeżenia.

Największym zarzutem kierowanym w stronę Franciszka Mireckiego zaraz po opublikowaniu *Poglądu*, który niestety w jakimś stopniu istnieje w obiegowej opinii środowiskowej aż do dzisiaj, było to, że jest on zagorzałym przeciwnikiem romantyzmu (zwłaszcza w jego polskiej odmianie). W *Poglądzie* można przeczytać m. in. „My tylko Polacy w naszym ślepym zarozumieniu usiłujemy najniemelodyczniejsze (prawdę mówiąc) śpiewki ludu naszego brać za motywy do oper, do symfonij, a może kto wie, jeżeli któremu z wartogłowców muzycznych nie przyjdzie do myśli użyć motywu skoczego mazurka na Gloria, na quoniam i inną część mszy. Nie mam wyrazów, aby godnie poniżyć w oczach świata muzycznego to szaleństwo naszych muzykokletów

z profesji i amatorów.” lub „Niech więc piszą mazurki, krakowiaki i tym podobne fatałaszki, a nim się uroji w głowie napisać aryjkę, w braku dobrych nauczycieli kompozycji niech się obczytają w śpiewach włoskich, niech się zastanowią nad składem melodyji, niech pojmą tę słodycz, ten urok, którym tchną płody tych jedynych pięknego śpiewu mistrzów. Już od chwili kiedy Polacy uroili sobie być kompozytorami małym kosztem nauki, przybrali idee tworzenia muzyki narodowej, rodzimej jak niektórzy się wyrażają; ta muzyka (mówią i twierdzą) nie ma w niczym naśladować ani włoskiej, ani niemieckiej, ale zasadzona na śpiewach ludu naszego (antymuzykalnego) ma służyć za tło do wzniosłych kompozycji”⁶. Trudno jednak się z tą tezą zgodzić po bliskim zapoznaniu z twórczością fortepianową samego Mireckiego, ponieważ jest autorem licznych polonezów, mazurków i oberków, a w *Sonacie* op. 14 nr 1, wykorzystał ludowy motyw krakowiaka. Co więcej, są to utwory z wyraźnym rysem stylu *brillant*. Franciszek Mirecki jest również osobą, która miała sposobność przekazać Beethovenowi, podczas przebywania u hrabiego Ossolińskiego, polskie melodie i śpiewy ludowe, które Beethoven zawarł później w *Aus den Liedern verschiedener Volker* (*Oj, upilem się w karczmie* oraz *Poszła baba po popiół*). Zatem trudno jest twierdzić, iż była to stylistyka dla niego nieakceptowalna. Istnieje również możliwość, że Mirecki zmienił poglądy na ten temat pod koniec swojego życia (traktat został napisany w 1860 roku, a utwory fortepianowe w pierwszej połowie XIX w.), jednak bardziej prawdopodobną wydaje się chęć ukazania braków wykształcenia muzycznego rodzimych kompozytorów, aniżeli krytyka stylu romantycznego sensu stricto, ponieważ zarzuty kierowane w stronę Mireckiego dotyczyły również jego poglądów na temat ówczesnego kształcenia muzyków.

Franciszek Mirecki w latach młodości był właściwie samoukiem, dopiero po wyjeździe do Wiednia rozpoczął rzetelną naukę pod okiem wybitnych europejskich artystów. Wracając do Polski chciał rozkrzewić zamysł pedagogiczny, który został mu wpojony oraz podzielić się nim z młodymi adeptami muzyki, jednak napotkał wiele trudności polityczno-społecznych i przez wiele lat nie mógł kształcić w sposób jaki był według niego prawidłowy. Jest to niezwykle istotne, gdyż znaczną część *Poglądu* poświęca on właśnie roli wykształcenia muzycznego. Uważam, że poprzez swoje bardzo zdecydowane zdanie na ten temat, jego stosunek do muzyki romantycznej jest w nim krzywdząco i niewłaściwie odczytywany. Właściwie cała krytyka, którą kieruje

⁶ Mirecki Franciszek, *Pogląd na muzykę*, Praga, 1860.

w stronę romantyzmu sprowadza się do zarzutu braku elementarnej wiedzy z zakresu harmonii oraz kontrapunktu u niektórych (niewymienionych z imienia i nazwiska) polskich kompozytorów tego okresu. Franciszek Mirecki z wielkim zamiłowaniem wypowiada się o włoskim stylu *bel canto*, pięknym „śpiewie” tematów pochodzącym z różnych utworów kompozytorów zagranicznych, nie jest obojętny na wrażenia mistyczno-estetyczne w muzyce, jednak w sposób bardzo stanowczy sprzeciwia się brakowi wykształcenia. Jest to zasadnicza różnica, sprzeciwiać się nowemu nurtowi w muzyce, a przeciwstawiać się brakowi wiedzy i umiejętności kompozytorskich. Według Mireckiego „nie ma wrodzonej melodyji” ani „nie ma wrodzonej harmonii”⁷, zatem umiejętności konstruowania dzieła muzycznego należy się jego zdaniem nauczyć. Choć nie odrzuca on naturalnych zdolności, uważa je jednak za niewystarczające twierdząc, że bez odebrania gruntownej nauki nie można zostać nazwanym pełnoprawnym kompozytorem.

Pisząc o poglądach estetycznych konkretnego kompozytora warto wspomnieć o twórcach, których cenił najbardziej. Jak wiadomo zarówno z listów do Ambrożego Grabowskiego oraz *Poglądu*, Mirecki najwyżej respektował Gioacchino Rossiniego oraz Gaetano Donizettiego. Uwielbiał włoski styl *bel canto*, a twórczość wymienionych kompozytorów, była dla niego niedoścignionym wzorem estetycznym. Jeżeli mowa natomiast o podwalinach kompozytorskich natury technicznej, Mirecki odebrał gruntowną naukę od mistrzów europejskich takich jak Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Antonio Salieri czy też Luigi Cherubini. Warto również w tym momencie wspomnieć o kontaktach Mireckiego z Beethovenem. Pomimo obiegowej opinii jakoby autor *Poglądu* miał mieć o prekursorze romantyzmu złe zdanie, w swoim dziele wyraźnie pisze: „Naśladowcy Beethovena (a tych jest wielka liczba) młodzi, niedoświadczeni, a zamiłowani w zawiłościach, nie posiadający nawet mało głębokiej nauki jego, ani obdarzeni bujną obfitością idej muzykalnych tego znakomitego kompozytora, chcą przewyższyć w dzikich kombinacjach swego naczelnika, przywiedli biedną muzykę do przestraszającej zawiłości tak dalece, że taż w ich ręku stała się prawdziwą ucha katuszą i tym sposobem zbliżyli ją do upadku. Jestem zwolennikiem i uwielbiaczem piękności, znajdujących się w dziełach tych dwu kompozytorów, ale pogardzam ich naśladowcami” oraz „Zaledwie wyszedłem z lat pierwszego dzieciństwa, a już występowałem w Krakowie w koncertach, na których

⁷ Mirecki Franciszek, *Pogląd na muzykę*, Praga, 1860.

popisywałem się i zyskiwałem pochwały i oklaski. Oparty na tych aplauzach, mniemałem, że już wspiałem się na szczyt umiejętności muzycznej, a nie miałem najmniejszego pojęcia, do jakiego stopnia wzniosła się gra na fortepianie, bo nigdy grającego lepiej ode mnie nie słyszałem. Dopiero dostawszy się do Wiednia, gdy mi się zdarzyła sposobność usłyszenia Beethovena, sam się osądziłem, że ja gram jak świnia”⁸. Z powyższych cytatów wyraźnie wynika, że Mirecki bardzo cenił Beethovena, zarówno jako wykonawcę jak i kompozytora, ale nie szanował jego niewykształconych epigonów.

Okres twórczości fortepianowej Franciszka Mireckiego przypada na moment znaczących zmian w sposobie konstrukcji fortepianu. Jest to bardzo istotna kwestia, rzutująca bezpośrednio na tradycję wykonawczą konkretnych dzieł, jak również na drogę rozwoju kompozytorskiego (najlepszym tego przykładem jest twórczość Ludwiga van Beethovena). Biorąc pod uwagę miejsca zamieszkania Mireckiego w tym okresie (krąg wiedeński i paryski) należy przypuszczać, iż miał styczność z instrumentami posiadającymi mechanikę wiedeńską, ale również angielską. Wielorakość nowych rozwiązań z zakresu mechaniki i budowy instrumentu w tym okresie oraz brak źródeł na temat fortepianu jakim dysponował Franciszek Mirecki, nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, na jakich instrumentach tworzone były konkretne utwory. Należy jednak pamiętać, że na początkowym etapie twórczości, ze względu na pobyt w Wiedniu, gdzie działali tacy budowniczy jak Anton Walter, Conrad Graff, Johann Schantz czy rodzina Stein-Streicher, pracował raczej z instrumentem typu wiedeńskiego. Trudno jednak stwierdzić czy fortepiany te posiadały już pedały zamiast dźwigni kolanowych oraz jakich były gabarytów. Na podstawie analizy partytur, można jedynie wysnuć wniosek, że początkowo dysponował on instrumentem około pięciooktawowym, a następnie skala zakresu klawiatury uległa poszerzeniu.

⁸ Mirecki Franciszek, *Pogląd na muzykę*, Praga, 1860.

Rozdział 2. Opis dzieła artystycznego

Pracując nad poszczególnymi utworami fortepianowymi Franciszka Mireckiego starałam się poznać, a następnie ukazać cechy charakterystyczne dla jego stylu kompozytorskiego. Badając i opracowując dzieła nieznanego dotąd autora, najbardziej naturalnym odruchem jest porównywanie jego twórczości lub jej fragmentów do dorobku kompozytorskiego innych twórców, których znamy. Nie inaczej było w przypadku twórczości Franciszka Mireckiego. Jak zostało już wyżej wspomniane, jego twórczość fortepianowa przypada na okres, kiedy przebywał za granicą. W tym samym czasie na ziemiach polskich działali kompozytorzy tacy jak Franciszek Lessel, Karol Kurpiński czy Józef Elsner. Każdy z nich, podobnie jak Franciszek Mirecki, jest przedstawicielem przełomu klasycyzmu z romantyzmem. W związku z powyższym mogłoby wydawać się słusznym przypuszczenie, że owi kompozytorzy będą tworzyć w podobnym nurcie stylistycznym co Mirecki. I jest to w dużej mierze prawdziwe stwierdzenie, ponieważ w dorobku każdego z nich pojawia się połączenie stylu klasycznego z romantycznym. Istnieją jednak różnice, które uniemożliwiają włączenie Mireckiego w poczet prekursorów romantyzmu w muzyce polskiej.

Na podstawie analizy twórczości fortepianowej oraz życiorysów, można by przypuszczać, że dorobki kompozytorskie Lessla i Mireckiego będą do siebie stylistycznie zbliżone, niemalże identyczne. Obydwaj początkowo byli kształceni przez swoich ojców, postanowili w młodym wieku wyjechać za granicę, gdzie pobierali lekcje od znanych i cenionych pedagogów (w przypadku Lessla był to Józef Haydn), a następnie po zdobyciu wiedzy wrócili do Polski, gdzie ich kariera uległa zahamowaniu (choć w przypadku Lessla, proces ten nie odbył się w równie dużym stopniu co u Mireckiego). Obydwaj są autorami Sonat, które stanowią niemal jedyne znaczące przykłady wykorzystania tego gatunku w muzyce polskiej okresu klasycyzmu. Jednak pomimo wielu podobieństw znaczącą rolę w ich przypadku odegrał czas. Franciszek Lessel wyjechał do Wiednia w 1799 roku, a powrócił do Polski w 1810. Franciszek Mirecki zamieszkał w Wiedniu cztery lata po jego powrocie, a więc w momencie, w którym zachodziły dość znaczące zmiany stylistyczne w sztuce, a nurt romantyczny o cechach narodowo-patriotycznych zaczynał być powszechny w ojczyźnie i zbierał szerokie grono propagatorów. Mirecki wrócił do Polski dopiero w 1838 roku, w związku z czym nie mógł brać czynnego udziału w procesie przemian stylistycznych, które zachodziły na ziemiach polskich, co słyszalne jest w jego

twórczości. Należy również wspomnieć o tym, że w przeciwieństwie do Lessla, myśl muzyczna Mireckiego zawsze była głęboko osadzona w dobie klasycyzmu i pomimo słyszalnego stylu *brillant* czy też różnorodnych romantycznych zabiegów było to jedynie swego rodzaju urozmaicenie głównego trzonu klasycznego, któremu był wierny do końca swojego życia. Z kolei Franciszek Lessel, którego twórczość również wywodzi się bezsprzecznie z tradycji klasycznej, otwarty był na nowe nurty w muzyce, stanowiły one odpowiedź na jego naturalną potrzebę rozwoju. Nie bez powodu pisano o nim jako o prekursorze muzycznego romantyzmu „W swoich dziełach (...) wykazuje wysoki stopień opanowania środków techniki kompozytorskiej klasyków oraz zasad polifonii, a jednocześnie niezwykle wycucie nowych prądów. Szczególną ekspresją oraz wieloma walorami kolorystycznymi i wirtuozowskimi odznaczają się jego utwory fortepianowe, które są już przez to bliskie muzyce romantycznej(...)”⁹. W związku z powyższym trudno jest twórczość Lessla i Mireckiego porównywać w taki sam sposób, jak czynione jest to przez muzykologów w obrębie „kompozytorów narodowych”. Zarówno czas, jak i miejsce rozwoju muzycznego ma niebagatelny wpływ na objętą przez kompozytora stylistykę.

Podobnie, choć z nieco innej perspektywy, wygląda kwestia porównawcza twórczości fortepianowej Polaka, z kompozytorami pochodzącymi z kręgu wiedeńskiego. Słuchając utworów Mireckiego niemalże od razu kojarzą się one ze stylistyką klasyków wiedeńskich lub pokrewną. Jednak w zależności od konkretnego utworu, konotacje te oscylują wokół różnych kompozytorów, są często niejednoznaczne i słyszalne tylko na krótkich odcinkach dzieła. Słuchając *Impromptu* można zauważyć wpływy muzyki Ludwiga van Beethovena, które ujawniają się głównie w sposobie konstruowania punktów kulminacyjnych oraz Józefa Haydna, które uwidaczniają się w sferze fakturalnej. Są to jednak to zbyt krótkie fragmenty, aby móc z pełnym przekonaniem wskazać na jednoznaczne filiacje pomiędzy kompozytorami. Podobnie sytuacja wygląda w przypadku *Fantazji*. Wyjątek stanowią *Sonaty*, które można przyrównać charakterologicznie i strukturalnie do kompozycji Muzio Clementiego (przede wszystkim do jego *Sonat* op. 23 i op.25) oraz Józefa Haydna. Jednak nawet one, pomimo wyraźnych podobieństw zachowują własny, charakterystyczny język muzyczny reprezentatywny dla Mireckiego, który mam nadzieję, zostanie zauważony i doceniony przez szersze grono odbiorców.

⁹ Burowska Zofia, *Franciszek Lessel – rys biograficzny, Franciszek Lessel w 200 rocznicę urodzin kompozytora*, PWSM Gdańsk, 1980, str. 63.

Rozpoczynając pracę nad interpretacją dzieł fortepianowych Franciszka Mireckiego pierwszą rzeczą na jaką zwróciłam uwagę była przejrzystość fakturalna partytury, która charakterystyczna jest dla dzieł epoki klasycyzmu. Klarowność formy, klasyczne podejście do harmonii oraz nadrzędność śpiewnej linii melodycznej nie pozostawiały złudzeń co do ich klasycznej genezy. Dlatego też, właśnie w tym kierunku zaczęłam początkowo kształtować interpretację dzieł Mireckiego. Jak się później okazało był to trafny trop zarówno dla *Sonat* op. 12, *Sonat* op. 14 czy *Polonezów* op.8. Pewne utwory, takie jak *Impromptu* czy *Fantazja* wymykały się jednak klasycznym wzorcom formalnym i dosyć odważnie zaczęły wkraczać w granice charakterystyki dzieł pogranicza epok, również pod względem wyrazowym. Jak zostało już powyżej wspomniane, materiały nutowe, które zgromadziłam pochodzą z bibliotek na terenie Polski, Włoch oraz Francji. Większość z nich stanowią pierwsze wydania, które zostały opublikowane przez wydawnictwa takie jak Ricordi, Carli, Persain czy Pocioux. Ze względu na naturę ówczesnego druku, znalazłam w partyturze dosyć dużą liczbę niejasności dotyczących konkretnych dźwięków, wchodzących w skład pionów harmoniczych. Większość z nich stanowiły w mojej ocenie, ewidentne pomyłki w druku. Zdarzają się jednak przypadki, których jednoznaczna identyfikacja jako błędnych, może zostać poddana dyskusji.

Moje wątpliwości dotyczyły również zapisu dynamicznego. Niejednokrotnie skróty literowe oznaczeń dynamicznych *forte* oraz *piano* były do siebie tak zbliżone ze względu na zastosowaną czcionkę, że jedynie przy pomocy kontekstu danego fragmentu możliwym było stwierdzenie, jaki jest konkretny charakter przebiegu (przykład nr 1). Warto również zaznaczyć, iż kompozytor nie zdecydował się we wszystkich swoich dziełach na szczegółowy zapis dynamiczny. Jest to o tyle zaskakujące, że w obrębie jednego opusu sonat możemy znaleźć utwór z bardzo dokładnie rozpisaną dynamiką (*Sonata* op. 12 nr 2) oraz właściwie kompletnie jej pozbawiony (*Sonata* op. 12 nr 3).



Przykład nr 1. Mirecki Franciszek, *Polonez* op. 8 nr 2, takty 11-13.

Również realizacja artykulacji, najczęściej w bliźniaczych momentach utworu, stanowiła kwestię problematyczną. Można to ukazać na przykładzie *Fantazji*, w której materiał głównego tematu wariacji pojawia się we wstępie bez oznaczeń artykulacyjnych (przykład nr 2), a następnie przy ekspozycji melodii zostaje nimi opatrzony (przykład nr 3). Nie wiadomo czy był to efekt zamierzonego kontrastu, czy też niedopatrzenia edytorskiego.

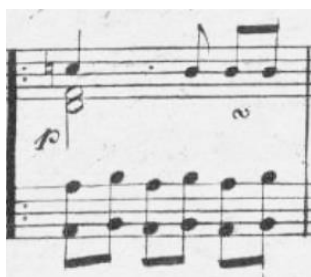


Przykład nr 2. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, takty 37-38.



Przykład nr 3. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, Temat, takty 1-2.

Najbardziej jednak nurtującą kwestią pozostaje sposób realizacji obiegników i przednutek. Ze względu na nieczytelny zapis, niejednokrotnie pojawiały się wątpliwości czy obiegnik umieszczony jest na konkretnej nucie czy też pomiędzy nimi (przykład nr 4).



Przykład nr 4. Mirecki Franciszek, *Polonez* op. 8 nr 1, takt 36.

Pojawiały się również przypadki, kiedy kompozytor w identycznym miejscu za pierwszym razem wypełnia przestrzeń dźwiękami przejściowymi (przykład nr 5),

a w powtórzeniu pozostawia jedynie pomiędzy nutami lub nad nutą graficzny zapis obiegnika (przykład nr 6). Również oznaczenia dotyczące przednutek krótkich oraz długich nie są do końca dokładne. Często brakuje łuków prowadzących od przednutki do nuty głównej w przypadku appoggiatur czy też przekreśleń przednutek w miejscach, które ewidentnie ich wymagają.



Przykład nr 5. Mirecki Franciszek, *Polonez* op. 8 nr 2, takt 1.



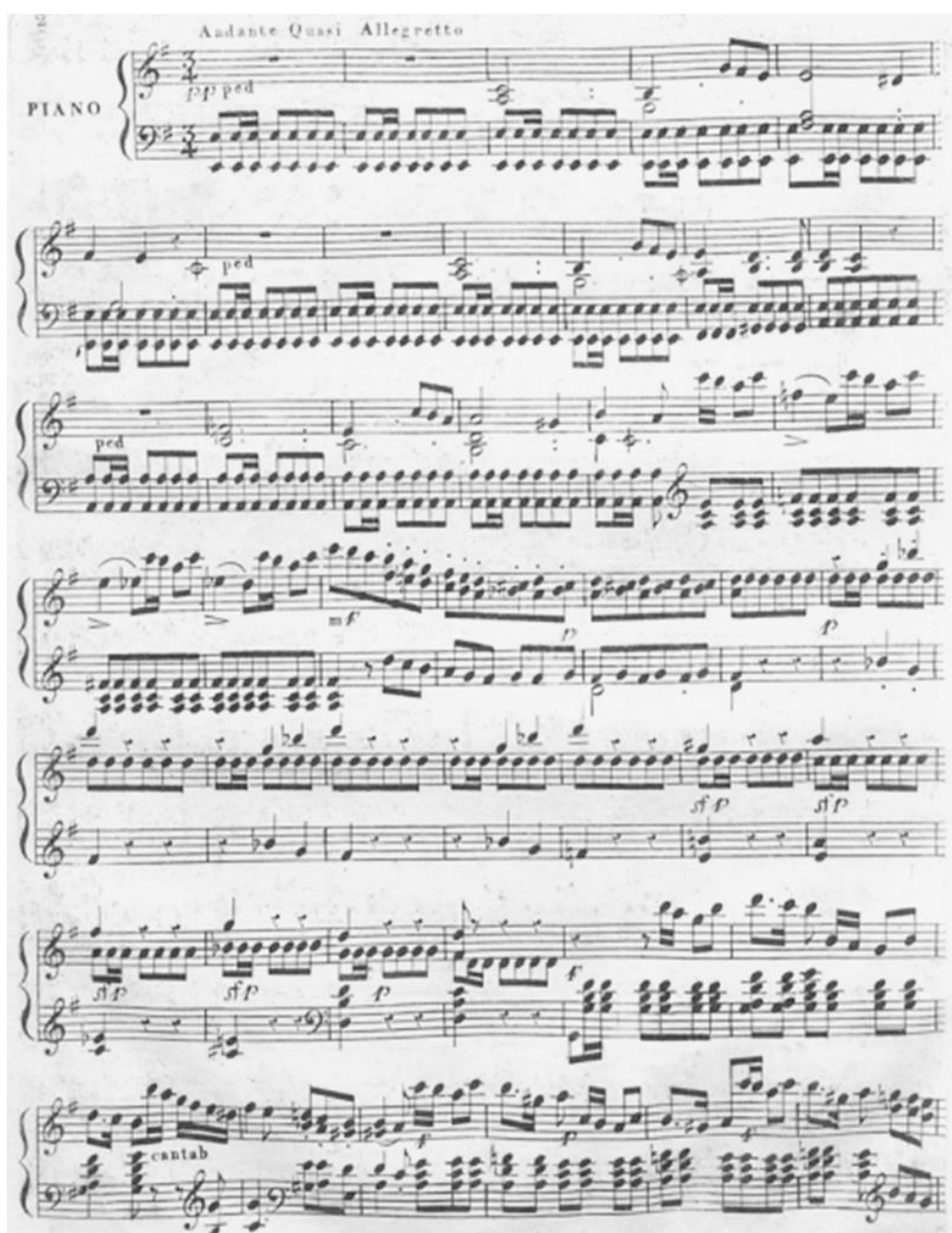
Przykład nr 6. Mirecki Franciszek, *Polonez* op. 8 nr 2, takt 5.

Po powyższym objaśnieniu zasadniczych kwestii, które napotkałam podczas pracy nad wybranymi dziełami Franciszka Mireckiego chciałabym przejść do omówienia utworów, które znalazły się na dziele artystycznym załączonym do niniejszego tekstu.

2.1. *Impromptu ou 9 variations sur l'air „Que ne suis-je la Fougère”*

Impromptu ou 9 variations sur l'air „Que ne suis-je la Fougère” to najbardziej reprezentatywna kompozycja z gatunku wariacji fortepianowych w twórczości Franciszka Mireckiego, która obok *Fantazji* op. 10 najlepiej ukazuje jego indywidualny styl kompozytorski. *Impromptu* zostało skomponowane około 1820 roku i wydane w Paryżu. Dzieło to rozpoczyna się w nietypowy sposób. Kompozytor poprzedza temat z wariacjami burzliwą i wirtuozowską introdukcją, opatrzoną adnotacją *Allegro agitato* (przykład nr 7). Jest to zabieg nieoczywisty i rzadko występujący w tradycji kompozytorskiej tego gatunku. Faktura akordowo-figuracyjna oraz sposób

kształtowania fraz, które zostały użyte jako podstawa do konstrukcji przebiegu muzycznego, kojarzą się bardziej z dziełem na orkiestrę, aniżeli fortepian, i tak też powinny zostać odwzorowane pod względem brzmieniowym oraz barwowym. W introdukcji wyraźnie słyszalny jest również wokalny sposób kształtowania głównej linii melodycznej, który w zręczny sposób przeplatany jest wirtuozowskimi przebiegami, co słyszalne będzie również w dalszych fragmentach dzieła. Pomimo tego, że początkowo faktura tego fragmentu wydaje się umiarkowanie wymagająca, obliuguje wykonawcę do posiadania wysokich umiejętności wykonawczych oraz kontroli nad jakością dźwięku.



Przykład nr 7. Mirecki Franciszek, *Impromptu* op. 9, Introdukcja *Allegro agitato*.

Główny temat kompozycji, na którego wariacyjnym opracowaniu oparte jest całe dzieło, to popularna XVIII-wieczna melodia (przykład nr 8.), która została zapożyczona od innego kompozytora – Antoine Albanese’a lub Giovanniego Battisty Pergolesiego (źródła nie są jednoznaczne, co uniemożliwia bezsporne stwierdzenie autorstwa). Ma ono formę ABA i składa się z dwóch członów, poprzednika i następnika mających odpowiednio po 4 i 8 taktów. Temat jest krótki, symetryczny, posiadający charakterystyczną, atrakcyjną dla słuchacza linię melodyczną, nadającą się do wariacyjnego opracowywania. Cechuje się prostotą oraz śpiewnością, które były dla Mireckiego fundamentem idei kompozytorskiej.



Przykład nr 8. Mirecki Franciszek, *Impromptu* op. 9, Temat.

Pierwsza wariacja posiada charakter figuracyjny, oparty na stałej rytmicznej strukturze szesnastkowej w prawej ręce. Została ona przez kompozytora opatrzona zapisem *legato espressivo*. Adnotacja ta bezpośrednio wpływa na sposób interpretacji i decyduje o tym, że pomimo szesnastkowego ruchu prawej ręki i zagęszczenia rytmicznego charakter tego fragmentu, wciąż osadzony jest w nastroju głównego tematu. W wariacji drugiej, kompozytor przedstawia temat w wersji skróconej (bez uwzględnienia wszystkich repetycji), który pojawiać się będzie w tej formie również w następnych wariacjach. Zmiana ta nie powoduje jednak zaburzenia konstrukcji dzieła i jest niemal niezauważalna w odbiorze. Wariacja trzecia charakteryzuje się dynamiką *forte* oraz krótkimi przebiegami szesnastkowymi. Nadają one marszowy charakter, który stanowi przeciwagę do poprzednich fragmentów dzieła, przy jednoczesnym zachowaniu jego wewnętrznej spójności. Bezpośrednio z niej wyłania się wariacja czwarta, która w swojej fakturze, nawiązuje do drugiej. Jednak dzięki zapisowi *basso marcato*, stanowi kontynuację fragmentu *forte sempre* i nie stanowi charakterologicznego powrotu do początku dzieła, wręcz przeciwnie,

jest swego rodzaju kulminacją. Piąta wariacja przynosi zmianę trybu oraz nastroju. Nawiązując do klasycznej tradycji, kompozytor zmienia tonację na jednoimienną, dodatkowo szesnastkowa motywyka poprzedniej części ustępuje miejsca triolom. Wariacja szósta przywraca tryb molowy oraz ruch szesnastkowy w środkowym głosie. W wariacji siódmej następuje rezygnacja w wyraźnego rozróżnienia na partię melodyczną i akompaniującą. Jest to fragment zaskakujący zarówno pod względem budowy jak i wyrazu. Kompozytor wyraźnie podzielił go na dwie części, które odpowiednio opatrzył adnotacją *un po piu All[egro]*, a następnie *Tempo primo*. Dwuczłonowość formy, która zróżnicowana jest pod względem tempa bezpośrednio wpływa na ekspresję zawartą w muzyce. Pomimo tego, że zarówno pierwsza jak i druga część oparta jest na wznoszących się i opadających motywach triolowych, zmiana agogiki drugiej części oraz wydłużenie horyzontu frazy sprawiają, że jest to jeden ze zdecydowanie najciekawszych fragmentów napisanych przez Mireckiego (przykład nr 9).



Przykład nr 9. Mirecki Franciszek, *Impromptu* op. 9, Wariacja nr 7, takty 1-12.

Wariacja ósma – *Adagio* – stanowi klasyczne urozmaicenie agogiczne formy, jednak sposób jej ułożenia w cyklu nie jest oczywisty. Poprzedzona zróżnicowaną pod

względem tempa siódmą wariacją i jednocześnie poprzedzająca *Allegretto*, nie stanowi na ich tle wyróżnika stricte agogicznego, ale głównie charakterologiczny, istotny z punktu widzenia formotwórczego. Finał *Impromptu* stanowi nawiązanie do introdukcji, która rozpoczyna dzieło, zarówno w kontekście wirtuozerii, jak również metrum (przykład nr 10). Prostota melodii oraz dwudzielna pulsacja stanowią chwilowe wytchnienie dla słuchacza. Już po chwili do głosu dochodzą jednak mocne akordy *forte* lewej ręki zapowiadające główną figurę (rozłożone oktawy), która wraz z kontrastującą dynamiką konstruuje dramaturgię finału.



Przykład nr 10. Mirecki Franciszek, *Impromptu* op. 9, Finał, takty 1-6.

Impromptu jest dziełem bardzo wyrazistym i charakterystycznym. Pomimo silnego osadzenia w idiomie klasycznym, ostatnie trzy wariacje przejawiają cechy stylu romantycznego. Odważę się na stwierdzenie, iż posiadają wyraźne przymioty wariacji charakterystycznych, popularnych w romantyzmie. Ukazuje się w nich również jedna z najważniejszych cech twórczości Franciszka Mireckiego – lekkość konstrukcji formalnej.

2.2. *Quatre Polonaises op. 8*

Quatre Polonaises op. 8 to cztery polonezy fortepianowe dedykowane Annie Ciepielowskiej. Powstały prawdopodobnie w 1816 roku lub wcześniej, a w roku 1817 zostały wydane w Mediolanie przez wydawnictwo Ricordi. Stanowią ukłon kompozytora w kierunku muzyki narodowej. Odznaczają się salonowym charakterem, są pełne elegancji i wdzięku, jednak nie brakuje im fanfarowych fragmentów. Zarówno pod względem konstrukcji, jak i wyrazu stanowią nawiązanie do polonezów Michała Kleofasa Ogińskiego. Każdy z nich posiada klasyczną budowę ABA, gdzie część B stanowi trio. W dziełach tych można znaleźć elementy stylu *brillante*, które przejawiają się w licznych figuracjach oraz bogatej ornamentacji. W partyturze znajduje się wiele oznaczeń dynamicznych, jednak kompozytor ogranicza się właściwie do dwóch znaków – *piano* oraz *forte*. Tylko trzy razy w całym opusie pojawia się

dynamika *fortissimo*, a raz oznaczenie *sotto voce*. Istotną wskazówką wykonawczą są liczne oznaczenia *sforzato*, które występują z różną częstotliwością w poszczególnych polonezach. Pomimo tego, iż są to dzieła dosyć krótkie i zwarte, są skonstrastowane wewnętrznie. Podobnie jak w innych kompozycjach Mireckiego słyszalny jest orkiestrowy sposób myślenia, dotyczący każdej, pojedynczej warstwy fakturalnej.

2.2.1. *Polonez op. 8 nr 1*

Pierwszy z *Polonezów*, napisany w tonacji E-dur, utrzymany jest w pogodnym charakterze. Wzbogacony przednutką triolowy gest otwarcia przeplata się ze statycznym motywem ósemkowym, zakończonym ćwierćnutą, aby następnie przeobrazić się w płynny ruch szesnastkowy. Ukazanie czterooktawowej skali instrumentu na przestrzeni dwóch taktów oraz towarzyszący mu, kontrastowy zapis dynamiczny, wyraźnie wskazują na chęć wykorzystania przez kompozytora kolorystycznych walorów fortepianu, które będą słyszalne w całym opusie (przykład nr 11). Charakterystyczny rytm punktowany poloneza pojawia się dopiero w 17 takcie i ukazany jest wraz z imitacyjnymi pochodami oktawowymi. Konstrukcja dramaturgiczna części A oparta jest na zasadzie wznoszenia się i opadania głównej linii melodycznej przy akordowym akompaniamencie (w ułożeniu wertykalnym lub linearnym) lewej ręki oraz powtarzalności fraz. *Trio*, opatrzone adnotacją *sostenuto* przynosi ze sobą uspokojenie. Jest to w głównej mierze związane z ustaniem ruchu szesnastkowego, który był wiodący w pierwszej części utworu, na rzecz ćwierćnut i ósemek. Budowa *Tria* oparta jest na powtarzalności dwutaktowej frazy oraz jej następników. Środkowy odcinek części B stanowi nawiązanie do fragmentu A poprzez zwroty szesnastkowe. W tym samym miejscu warto również zwrócić uwagę na naprzemienne oktawy lewej ręki, które nadają żartobliwy charakter.



Przykład nr 11. Mirecki Franciszek, *Polonez op. 8 nr 1*, takty 1-4.

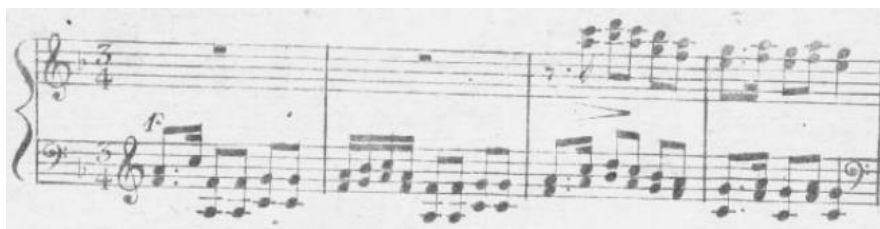
2.2.2. *Polonez op. 8 nr 2*

Drugi utwór – *Polonez a-moll* – ma nastrój melancholijny i stanowi wyrazowy kontrast względem pierwszego. Jest jedynym dziełem z opusu, które zostało napisane w tonacji molowej. Linia melodyczna prawej ręki, opatrzona adnotacją *piano con espressione*, nie pozostawia złudzeń dotyczących jej wokalne genezy. Jest rzewna i liryczna. Podobnie do pierwszego z polonezów, fraza rozpoczynająca utwór powtórzona jest dwukrotnie, jednak w tym przypadku istnieje pewna nieścisłość dotycząca zapisu. W takcie pierwszym, pomiędzy nutami *a* oraz *gis* znajdują się nuty przejściowe, natomiast w analogicznym fragmencie napisanym oktawę wyżej, znajduje się znak obiegnika. Jego zapis w pierwodruku nie pozostawia wątpliwości, iż znajduje się on pomiędzy nutami, jednak jego pełne wykonanie w tym fragmencie sprawia problemy natury wykonawczo-stylistycznej. W związku z tym, chcąc zachować jednolitość motywu czołowego, zdecydowałam o jego realizacji w uproszczonej formie, która została pierwotnie zapisana w pierwszym takcie (przykłady nr 5 i 6). Środkowy fragment części A ma marszowy, zdecydowany charakter, którego wyraz wzmocniony jest kontrastami dynamiczno-akcentuacyjnymi. Jest to jednak tylko krótki moment, po którym następuje powrót do wyjściowego charakteru dzieła. *Trio* jest lekkie i wdzięczne. Co ciekawe, kompozytor decyduje się na nieoczywistą zmianę tonacji (F-dur), która jest odejściem od klasycznej tradycji utrzymywania tria w tonacji wyjściowej lub subdominanty. Pomimo braku wyraźnej zmiany faktury, dzięki zmianie trybu, *trio* sprawia wrażenie przejrzystego i zwraca uwagę na aspekt możliwości kolorystycznych instrumentu.

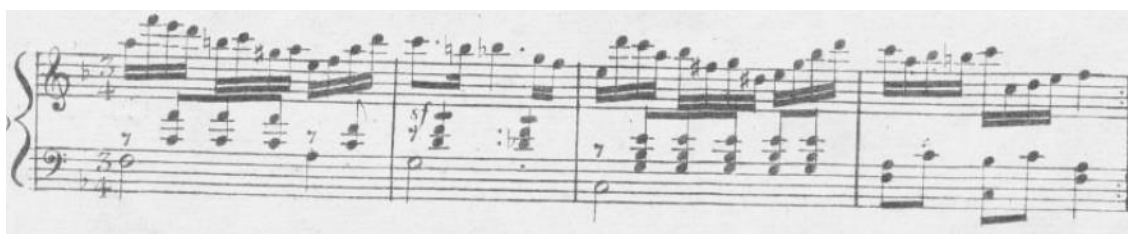
2.2.3. *Polonez op. 8 nr 3*

Trzeci z polonezów jest bardzo energiczny i zwarty. Otwiera go czterotakt imitujący instrumenty dęte, który płynnie przechodzi w figuracje (przykład nr 12). Co istotne, jest on zapisany w dynamice *piano*. Wykonanie go w ten sposób, przy jednoczesnym rozpoczęciu taktu piątego w dynamice *forte*, oddaje wrażenie wielopłaszczyznowości. Fragment ten posiada również załączki konotacji z motywami myśliwskimi, popularnymi w XVIII wieku. Charakter części A determinuje figuracyjna melodia prawej ręki oraz lekko skoczna, akordowa partia akompaniamentu, która pozostaje niemal niezmienna przez cały utwór. Początkowy fragment *Tria* przynosi ze sobą bardziej liryczny i śpiewny sposób kształtowania frazy. Jest to związane z partią

lewej ręki, która zostaje podzielona na dwa głosy, dzięki którym jej energiczny charakter chwilowo się zmniejsza. Co ciekawe, początkowy motyw środkowej części *Poloneza* F-dur może przywołać na myśl trio z *Poloneza* g-moll op. pośmiertne Fryderyka Chopina, którego skomponowanie datowane jest na rok 1817 (przykład nr 13).



Przykład nr 12. Mirecki Franciszek, *Polonez* op. 8 nr 3, takty 1-4.



Przykład nr 13. Mirecki Franciszek, *Polonez* op. 8 nr 3, *Trio*, takty 1-4.

2.2.4. *Polonez* op. 8 nr 4

Ostatnim dziełem z opusu jest *Polonez* As-dur. Ma on dostojny charakter i jest zdecydowanie najbardziej ekspansywną pod względem narracji kompozycją z cyklu. Rozpoczyna go spokojny czterotakt napisany unisono w dynamice *piano*. Następnie narracja kształtowana jest poprzez naprzemienny ruch szesnastkowy prawej oraz lewej ręki, który oddaje wrażenie ciągłego nabudowywania treści, w rezultacie dając efekt wartkiego przebiegu muzyki. Początek środkowego fragmentu części A, w przeciwieństwie do jej rozpoczęcia, oddaje bardziej stateczny charakter. Jest to związane z ustaniem ciągłego ruchu szesnastkowego oraz wynika z powściągliwego, ćwierćnutowego opracowania basu. Jednak jest to tylko chwilowy zabieg, po którym następuje powrót do głównej idei prowadzenia narracji. *Trio* oparte jest na dwóch kontrastujących ze sobą ideach. Pierwsza z nich to niespodziewanie, repetowane akordy w dynamice *fortissimo*, o majestatycznym charakterze., natomiast druga myśl muzyczna to figuracyjnie opracowana partia prawej ręki, z wyważonym akompaniamentem lewej.

2.3. *Sonata op. 12 nr 2*

Sonata op. 12 nr 2 to dzieło skomponowane i wydane nakładem wydawnictwa Carli w 1819 roku w Paryżu. Wchodzi ono w skład 3 sonat wydanych w jednym opusie, które pierwotnie nazywane były sonatinami. Zostały one opatrzone przez kompozytora zapisem: „L’auteur a suivi le doigte` de M. Clementi, d’après sa Methode et son Gradus ad Parnassum et de Cramer d’après ses Etudes; Ouvrage tres precieux et indispensables pour quiconque veut approfondir l’art de toucher le Piano”¹⁰. Komentarz ten stanowi cenne źródło wiedzy na temat ówczesnego kręgu zainteresowań Franciszka Mireckiego oraz jego inspiracji. Na jego podstawie można również wywnioskować, iż dzieła te miały za zadanie spełniać również, a być może przede wszystkim, funkcję dydaktyczną, która jak wiadomo była dla kompozytora niezwykle ważna na późniejszym etapie życia. Są to jedyne dzieła, które kompozytor w pełni opalcował. Zastosował w nich również bardzo dokładny zapis artykulacji. *Sonata op. 12 nr 2* charakteryzuje się przejrzystą fakturą oraz wyrazistymi tematami. Jest to jedyna kompozycja z op. 12, która posiada trzy-częściową budowę. Stanowi również jeden z lepszych przykładów na to, że Franciszek Mirecki był melodystą, który w umiętny sposób wykorzystywał brzmienie poszczególnych rejestrów instrumentu, nadając im lekko orkiestrowego charakteru.

2.3.1. *Moderato sostenuto*

Część pierwsza sonaty – *Moderato sostenuto* – rozpoczyna się siedmiotaktowym, energicznym tematem. Jest on oparty na wznoszącym, rozłożonym akordzie tonicznym w rytmie punktowanym, który zakończony jest ruchem opadającym oraz okrężnym następnikiem. Istotną rolę dramaturgiczną pełnią w nim pauzy, które powodują chwilowe zawieszenia narracji. Od taktu dwunastego następuje zmiana charakteru. Dwutaktowy motyw prawej ręki zostaje poddany wariacyjnemu opracowaniu oraz modulacjom, które doprowadzają do opartego na triolach łącznika. Warto zwrócić uwagę na rolę lewej ręki, która od taktu 22 przestaje pełnić rolę akompaniującą, a staje się głosem wiodącym. Zabieg ten jest najbardziej słyszalny w taktach 28-36. Jest to związane z lekko polifonizującą fakturą tego fragmentu. Temat drugi pojawia się nagle i przynosi ze sobą zmianę trybu. Jest oparty na materiale poprzednika tematu

¹⁰ „Autor zastosował palcowanie Clementiego według metody Gradus ad Parnassum oraz Cramera zgodnie z jego etiudami. Są to dzieła bardzo cenne i niezbędne dla każdego, kto chce zgłębić sztukę gry na fortepianie.” (tłumaczenie własne).

pierwszego, w tonacji dominanty. Po jego ukazaniu następuje triolowy łącznik oraz powtórzenie tematu drugiego, który kończy ekspozycję. Przetworzenie rozpoczyna się od poprzednika tematu w tonacji a-moll. Jako następnik użyty jest fragment ukazany w taktach 12-15. Materiał dźwiękowy obecny w przetworzeniu zostaje poddany tylko niewielkim zmianom względem ekspozycji. Następuje jednak zmiana funkcji wyrazowej łączników, które od tej pory pełnią istotną rolę z punktu widzenia formotwórczego dzieła, stanowiąc kontrast względem ruchu dwudzielnego. W repryzie następuje rezygnacja z ukazania tematu pierwszego. Zamiast niego pojawia się temat drugi, dodatkowo opatrzony przednutkami, który stanowi również materiał obecny w zakończeniu.

2.3.2. *Andante con moto*

Część druga – *Andante con moto* – to spokojny, wdzięczy menuet oparty na formie repryzowo-wariacyjnej. Interesującym wydaje się uwypuklanie przez kompozytora drugiej miary taktu we fragmencie *legato molto* poprzez półnuty głosu środkowego. Główny punkt kulminacyjny znajduje się pod koniec kontrastującego fragmentu B (przykład nr 14). Jest to zdecydowanie najbardziej śpiewna część *Sonaty*. Pomimo tego, że nie jest skomplikowana pod względem stricte technicznym, wymaga od wykonawcy umiejętności kontroli nad wydobywanym dźwiękiem, jego jakością oraz barwą.



Przykład nr 14. Mirecki Franciszek, *Sonata* op. 12 nr 2, *Andante con moto*, takty 58-72.

2.3.3. *La chasse*

Ostatnia - trzecia część *Sonaty* o podtytule *La chasse* – oparta jest na charakterystycznym motywie imitującym dźwięk rogu, który przywodzi na myśl – jak sama nazwa wskazuje – polowanie oraz determinuje charakter dzieła (przykład nr 15). Pod względem budowy formalnej posiada cechy formy sonatowej połączonej z formą ronda. Ma zdecydowanie wirtuozowski charakter uwidaczniający się w szesnastkowych przebiegach, które przeplatane są śpiewną linią melodyczną. Wszystkie motywy użyte w *Polowaniu*, posiadają ilustracyjny wydźwięk, który sprawia, że narracja kształtowana jest w sposób lekki i interesujący dla słuchacza. Istotną rolę formotwórczą odgrywa również dynamika. Nieoczywiste rozpoczęcie motywów sygnałowych w *piano* stwarza możliwość rozwoju dynamicznego, a co za tym idzie lepszego budowania napięcia. Jest to również część wymagająca od wykonawcy zaawansowanej biegłości technicznej, ze względu na niewygodne ukształtowania przebiegów szesnastkowych.



Przykład nr 15. Mirecki Franciszek, *Sonata* op. 12 nr 2, *La chasse*, takty 1-4.

2.4. *Fantaisie suivie de sept variations, sur la romance „Bien aimé, qui jamais n’oublie”* op. 10

Fantaisie suivie de sept variations, sur la romance „Bien aimé, qui jamais n’oublie” op. 10 czyli *Fantazja z siedmioma wariacjami na temat romansu „Ukochany, który nigdy nie zapomniał”* to dzieło powstałe w 1818 roku lub wcześniej i wydane nakładem wydawnictwa Carli. Posiada podobną do *Impromptu* budowę. Jest to temat z wariacjami poprzedzony fantazją – *Andante Quasi Allegretto* (przykład nr 16), jednak pomimo wyraźnych podobieństw formalnych pomiędzy tymi dziełami, diametralnie różnią się one między sobą w wyrazie. Już na samym początku *Fantazji* uwagę przykuwa zapis dotyczący pedalizacji. Jest to istotna i zaskakująca kwestia, z uwagi na fakt, że w pozostałych dziełach, których dotyczy niniejsza rozprawa, zapis pedalizacji pojawia się tylko raz, w ostatniej wariacji *Impromptu*. Pracując nad interpretacją wstępu *Fantazji*, jak również innych utworów Mireckiego, miałam do dyspozycji instrumenty

współczesne, ale również historyczne (Pleyel 1852, Walter ok. 1780 - kopia). Zapis pedalizacji obejmuje początkowo aż 6 taktów, w trakcie których nakładają się na siebie różne harmonie oraz zejścia sekundowe. Wykonując dany fragment na instrumencie współczesnym z zastosowaną oryginalnie pedalizacją, ilość słyszalnych dysonansów sprawiała wrażenie niespójności wewnętrznej dzieła pod względem stylistycznym. Podobnie kwestia ta wyglądała podczas gry na Pleyelu. Dopiero zastosowanie oryginalnej pedalizacji na instrumencie mozartowskim pozwoliło uzyskać klarowny obraz zamysłu kompozytorskiego. Jak wspomniałam w pierwszym rozdziale, niestety nie posiadamy na ten moment informacji, na jakich instrumentach były tworzone konkretne dzieła, jednak biorąc pod uwagę aspekt historyczny oraz stylistyczno-interpretacyjny były to prawdopodobnie instrumenty wczesnowiedeńskie. W związku z powyższym, dokonując nagrania *Fantazji* na instrumencie współczesnym, zastosowałam częstsze zmiany pedalizacji, które najbliższe były sposobie wybrzmiewania harmonii na kopii fortepianu Waltera. Wstęp do *Fantazji* ma dramatyczny charakter. Początkowe powtarzane akordy lewej ręki, które następnie są definiowane harmonicznymi przez dźwięki prawej ręki, sprawiają wrażenie nieuchronności, ale również tajemniczości. Co istotne, już od początku dzieła pojawiają się w nim fragmenty tematu. Są one jednak rozczłonkowane i występują pojedynczo. Wstęp ten, podobnie jak i całe dzieło, oparty jest na zasadzie kontrastów. Przejawiają się one na płaszczyźnie dynamicznej, agogicznej oraz tonalnej, jednak jeden składnik motywiczny pozostaje niezmienny – jest nim repetytywność. Powtarzane są zarówno pojedyncze dźwięki, jak również całe frazy, dzięki czemu czynnik ten staje się głównym pierwiastkiem dramaturgicznym dzieła.

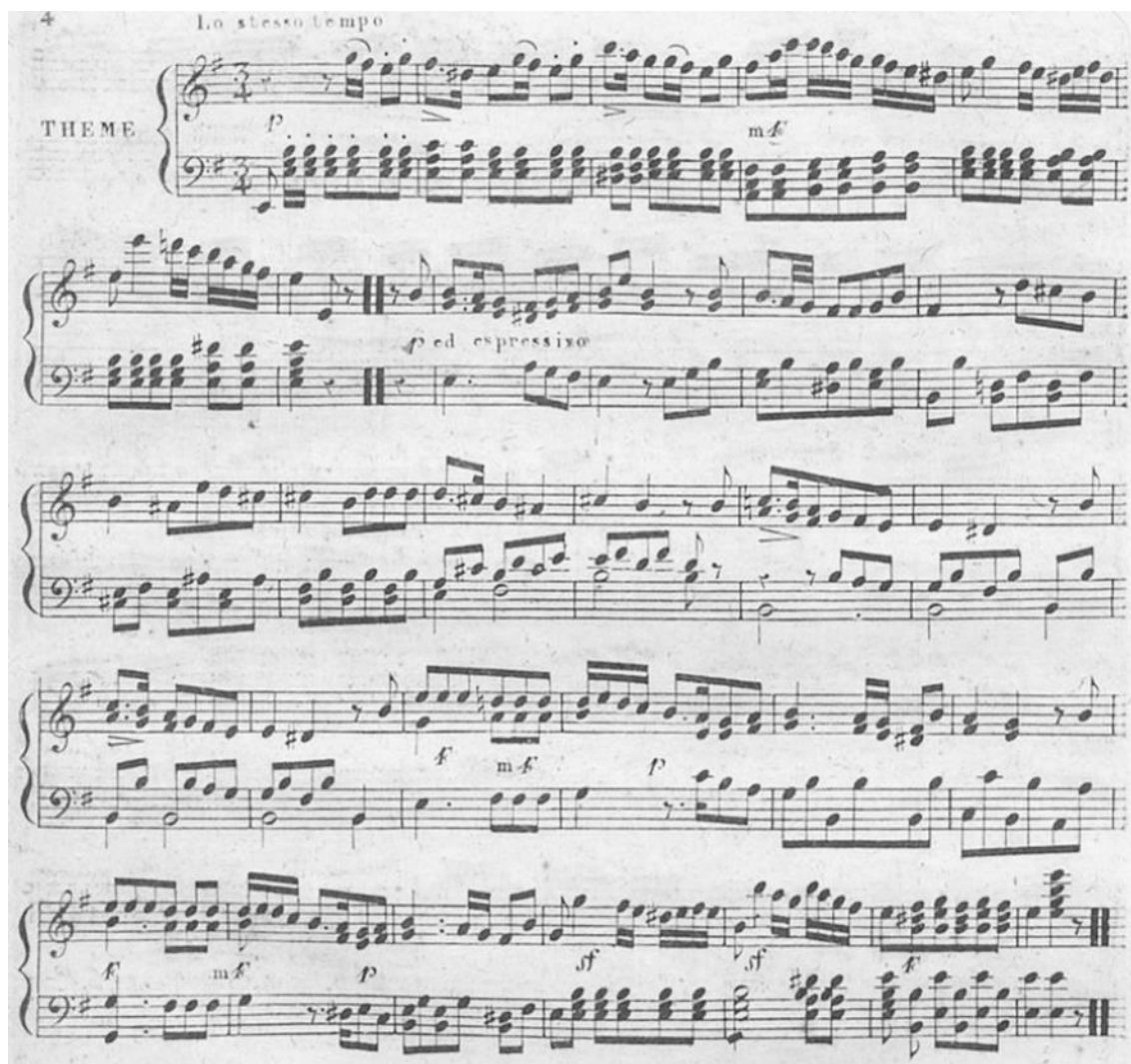




Przykład nr 16. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, *Andante Quasi Allegretto*, takty 1-44.

Główny temat kompozycji, na którego wariacyjnym opracowaniu oparte jest całe dzieło, to melodia zapożyczona przez Mireckiego. Posiada on ciekawą, niesymetryczną budowę – AB – która odpowiednio składa się z 6,5 i 23,5 taktu (przykład nr 17). Co istotne, zarówno w temacie, jak i późniejszych wariacjach, kompozytor nie zdecydował się na repetycje poszczególnych fragmentów, jak zazwyczaj ma to miejsce w klasycznej formie wariacji. Część A ma marszowy wyraz oraz posiada linię melodyczną, która dzięki charakterystycznemu rytmowi oraz artykulacji łatwo zapada w pamięć. Część B jest zdecydowanie bardziej liryczna i stanowi przeciwagę wyrazową dla fragmentu poprzedzającego. Różnica ta wynika ze zmiany faktury oraz braku powtarzających się akordów basowych. Jest ona na tyle diametralna, że słuchając *Fantazji*, można odnieść nawet wrażenie, iż fragment B nie stanowi części tematycznej, a jest nowym ogniwem dzieła. Istotnym jest również fakt, że wariacyjnemu opracowaniu w dalszych częściach utworu zostaje poddana jedynie część B, a fragment A stanowi wyłącznie zakomponowaną klamrę, którą słuchacz

usłyszy dopiero pod koniec utworu. Na tej podstawie można wysnuć wniosek, iż pomimo wyraźnego zapisu *Theme* przed częścią A, główny temat wariacji zostaje ukazany dopiero w części B.



Przykład nr 17. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, Temat, takty 1-30.

Wariacja pierwsza ma figuracyjny charakter, oparty głównie na wartościach szesnastkowych opisujących główną melodię. Została ona opatrzona przez kompozytora zapisem *piano e dolce*, dzięki czemu jej nastrój, pomimo zagęszczenia rytmicznego, pozostaje osadzony w charakterze głównego tematu. W wariacji drugiej kompozytor decyduje się na zmianę trybu molowego, na durowy w tonacji jednoimiennej (przykład nr 18). Początkowo można odnieść wrażenie, iż zabieg ten został użyty zbyt wcześnie, jednak jest on niezwykle istotny z punktu widzenia formotwórczego dzieła i stanowi początek przeplatania się wariacji durowych z molowymi, których zakończeniem będzie finał. Kompozytor dodatkowo stosuje zapis *sostenuto*, dzięki czemu segment ten

oprócz rozpoczęcia pewnego pomysłu konstrukcyjnego, stanowi pierwsze wychnienie dramaturgiczne od samego początku utworu.



Przykład nr 18. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, Wariacja nr 2, takty 1-3.

Trzecia wariacja jest niezwykle wirtuozowska. Melodia tematyczna zostaje ukazana za pomocą nieustępliwych triol szesnastkowych, które sprawiają wrażenie kaskad. Jest to zdecydowanie jeden z najbardziej wymagających fragmentów pod względem technicznym w tym utworze. W wariacji czwartej następuje przerwanie pogoni triol szesnastkowych oraz ponowna zmiana trybu molowego na durowy. Melodia tematyczna zostaje przeniesiona do lewej ręki, a melodia sopranu rozpoczyna się od świergoczącego trylu, który następnie pojawia się w tym fragmencie jeszcze dwukrotnie. Pomimo użycia w wariacji przebiegów szesnastkowych, nie stanowią one przejawu wirtuozerii, a jedynie podtrzymują wartki przebieg narracji. Wariacja ta jest nawiązaniem do wariacji drugiej i podobnie jak ona stanowi ważny punkt konstrukcyjny utworu. Wariacja piąta jest przeciwwagą wyrazową do fragmentu poprzedniego. Jest bardzo temperamentna i podobnie jak wariacja trzecia, wewnątrz jest jednolita. Pomimo tego, że główna melodia tematu znajduje się w prawej ręce, uwagę zwraca ręka lewa, oparta na szesnastkowej strukturze, której charakter determinowany jest przez zapis *Basso staccato e forte* (przykład nr 19).



Przykład nr 19. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, Wariacja nr 5, takty 1-3.

Wariacja szósta – podobnie jak druga oraz czwarta – przynosi ze sobą zmianę trybu z molowego na durowy. Warto zwrócić w niej uwagę na zróżnicowany zapis artykulacyjny, dotyczący głównie łukowań. Nadają one żartobliwego, lekkiego

charakteru, który dodatkowo zostaje uwydatniony poprzez niejednorodną dynamikę. Finał dzieła - *Presto* - rozpoczyna się bardzo lekko, ale sugestywnie. Następuje zmiana metrum (w pierwszym wydaniu, którym dysponowałam widnieje błąd dotyczący tego zapisu) oraz tempa (przykład nr 20). W porównaniu do poprzednich fragmentów, następuje uproszczenie faktury, a główna melodia opiera się na prostym akompaniamencie lewej ręki. Jednak już po chwili, początkowo proste tło zmienia się w burzliwe szesnastki, które towarzyszą tematowi, ukazanemu w lewej, a następnie prawej ręce, aby doprowadzić do dramatycznej pauzy, po której następuje ostateczna kulminacja, opatrzona zapisem *Fortissimo sempre*. Na szczególną uwagę zasługuje koniec utworu – *Tempo primo* – który, jak już wspomniałam stanowi kłamrę kompozycyjną, gdyż skonstruowane jest na podstawie części A tematu głównego i występuje w utworze tylko dwukrotnie (przykład nr 21).



Przykład nr 20. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, Finał, takty 1-7.



Przykład nr 21. Mirecki Franciszek, *Fantazja* op. 10, *Tempo primo*, takty 1-11.

Podsumowanie

Na podstawie powyższego opisu oraz dzieła artystycznego, można śmiało stwierdzić, że twórczość fortepianowa Franciszka Mireckiego jest bez wątpienia głęboko osadzona w tradycji klasycznej. Jest to związane zarówno z jego wykształceniem, jak również przekonaniem o klasycznych kanonach piękna i ich nieprzemijającej wartości. Świadczy o tym zarówno dobór form, gatunków (z pewnymi wyjątkami), jak również sposób konstruowania przebiegu muzycznego dzieła. Z drugiej strony, w wielu jego utworach nie można nie zauważyć wyraźnych cech stylu *brillant*, charakterystycznego dla wczesnego stylu romantycznego, który ukazuje się w błyskotliwych, wirtuozowskich przebiegach. Należy również zwrócić uwagę, że we wszystkich jego kompozycjach fortepianowych bardzo ważną rolę odgrywa sposób kształtowania tematów, a konkretnie ich śpiewność, chciałoby się napisać „fortepianowe *bel canto*”. Z perspektywy wykonawczej mogę stwierdzić, że utwory Mireckiego są zróżnicowane pod względem trudności technicznej, jednak każdorazowo stanowią wyzwanie interpretacyjne dla pianisty. Są również ciekawym punktem odniesienia do badań nad różnicami dotyczącymi poszczególnych ośrodków pianistycznych, działających w tym samym czasie, w różnych częściach Europy.

Podsumowując, twórczość fortepianowa Franciszka Mireckiego łączy w sobie cechy klasyczno-romantyczne, jest wielowymiarowa i powinna zostać włączona w obowiązujący kanon wykonawczy, a sama postać kompozytora zasługuje na przedstawienie szerszemu gronu odbiorców również ze względu na to, że był on pierwszym, tak znanym i cenionym kompozytorem na gruncie europejskim przed Fryderykiem Chopinem. Jeżeli miałabym w jednym zdaniu podsumować moje przemyślenia na temat estetyki oraz stylistyki jego twórczości fortepianowej, to brzmiało by ono następująco: klasyczny w konstrukcji, a romantyczny w narracji.

Spis kompozycji fortepianowych Franciszka Mireckiego

1. 3 *Sonaty (Sonatiny)* op. 12
Porcieux, Paryż, 1819
Biblioteka Narodowa w Paryżu
2. 3 *Sonaty* op. 14
Carli, Paryż, około 1820
Biblioteka Narodowa w Paryżu
3. 3 *Sonatiny* op. 19
Ricordi, Mediolan, 1823
Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi w Mediolanie
4. *Fantazja* op. 10
Fantaisie suivie de sept variations, sur la romance „Bien aimé, qui jamais n’oublie”
Carli, Paryż, około 1818
Biblioteka Narodowa w Paryżu
5. *Impromptu* op. 9
Impromptu ou 9 variations sur l’air „Que ne suis-je la Fougère”
L. Persain, Paryż
Biblioteka Narodowa w Paryżu
6. *Wariacje* op. 6
Variations dédiées a la comtesse Zamoyska
Cappi, Wiedeń, około 1815
Biblioteka Jagiellońska w Krakowie
7. *Wariacje* op. 9
Sept variations sur un air tiré de l’opera „Faniska” de Cherubini
Ricordi, Mediolan, 1818
Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu
8. *Wariacje*
Dix variations sur un air populaire napolitan dit „la Ricciolella”. Intercalé dans le „Carnival de Venise”
Carli, Paryż, około 1818
Biblioteka Narodowa w Paryżu
9. *Wariacje* op. 13

La biondina in gondoletta air venitien varié

Carli, Paryż, 1820

Biblioteka Narodowa w Paryżu

10. *Wariacje* op. 18

Grandes variations pour le piano sur un air national français „*Halte la! Halte la!*

La Garde Royale est là”

Carli, Paryż, 1822

Biblioteka Narodowa w Paryżu

11. 3 *Marsze* op. 3

Cappi, Wiedeń, 1815

Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu

12. *Mazury* op. 5

C'est à dire Danses Polonoises de Masovie

Witzendorf, Wiedeń, 1816

Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu

13. 3 *Polonezy* op. 1

Cappi, Wiedeń, 1815

Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu

14. 4 *Polonezy* op. 2

Witzendorf, Wiedeń, 1815

Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu

15. 4 *Polonezy* op. 8

Ricordi, Mediolan, około 1817

Biblioteca Palatina w Parmie

16. 3 *Polonezy*

J. Riedl, Wiedeń, około 1822

Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu

17. *Rondo* op. 7

Cappi, Wiedeń, 1816

Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu

18. *Rondo* op. 21

Ricordi, Mediolan, około 1825

Biblioteka Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu

19. *Rondo sopra il motivo della danza napoletana „La Tarantella”*

Ricordi, Mediolan, około 1825

Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi w Mediolanie

20. *Walce*

Nove valzer

Ricordi, Mediolan, 1817

Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi w Mediolanie

21. *Divertissement* op. 20

*Divertissement pour piano forte sur les aires du Turc en Italie et du Barbier de
Siville musique de Rossini*

Carli, Paryż

Biblioteka Sormani w Mediolanie

Bibliografia

1. Bristiger Michał, *Włoskie i klasyczne momenty argumentacji muzycznej Franciszka Mireckiego* [w:] M. Bristiger, *Myśl muzyczna: studia wybrane*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2001, s. 197-215.
2. Burowska Zofia, *Franciszek Lessel – rys biograficzny, Franciszek Lessel w 200 rocznicę urodzin kompozytora*, PWSM, Gdańsk, 1980.
3. Chmara-Żaczekiewicz Barbara, *Franciszek Mirecki*, [w:] *Encyklopedia Muzyki*, PWM, Kraków 2000.
4. Dorabalska Helena, *Polonez przed Chopinem*, Gebethner i Wolff, Warszawa, 1938.
5. Dybowski Stanisław, *Franciszek Mirecki*,
[<https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/7873-Franciszek-Mirecki>, dostęp: 12.12.2020].
6. Einstein Alfred, *Muzyka w epoce romantyzmu*, PWM, Kraków 1983.
7. Jarociński Stefan, *Ideologie romantyczne*, PWM, Kraków 1979.
8. Lissa Zofia, *Beethoven i Franciszek Mirecki* [w:] *Ruch muzyczny*, nr 5, 1972.
9. Mirecki Franciszek, *Listy Franciszka Mireckiego*, wyd. S. Estreicher, Kraków, 1909. [<http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=19820>, dostęp: 27.12.2020].
10. Mirecki Franciszek, *Pogląd na muzykę*, 1860 [<https://polona.pl/item/poglad-na-muzyke,ODE1NzA4NTA/6/#info:metadata>, dostęp: 27.12.2020].
11. Mrozowska Kamilla, *Józef Maciej Brodowicz. Z dziejów organizacji nauki i nauczania w Wolnym Mieście Krakowie*, Wrocław, 1971.
12. Podhajski Marek, *Franciszek Lessel: w 200 rocznicę urodzin kompozytora*, PWSM, Gdańsk, 1980.
13. Poniatowska Irena, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX: aspekty artystyczne i społeczne*, PWM, Warszawa, 1991.
14. Rudnicka-Kruszewska Hanna, *Wincenty Lessel, pedagog okresu przedszopenowskiego*, PWSM, Poznań, 1963.
15. Sowiński Albert, *Franciszek Mirecki* [w:] *Słownik Muzyków Polskich*, Paryż, 1874.
16. Gazeta Krakowska, nr 295, s. 1178, Kraków, 1838.

17. *Pszczółka Krakowska: dziennik liberalny, historyczny i literatury*, t. 11, nr 16, 1822.
18. *Programma nauk wykładanych w Instytucie Technicznym Krakowskim w roku szkolnym 1848/1849*, Kraków, 1849.

Źródła nutowe:

1. Mirecki Franciszek, *Fantaisie Suivie de sept Variations pour le Piano Forte sur la romance bien aimé qui jamais n'oublie*. op. 10, wyd. Carli, 1818
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1166963j.r=mirecki%20franciszek?rk=107296;4>, dostęp: 27.12.2020].
2. Mirecki Franciszek, *Quatre Polonaises pour le piano-forte*, wyd. Ricordi, 1817.
3. Mirecki Franciszek, *Trois sonatines* op.12, wyd. Pocieux, 1819.
4. Mirecki Franciszek, *Impromptu ou 9 variations sur l'air "Que ne suis-je la Fougère" pour le piano-forte* op. 9, wyd. Persain,
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1166965c.r=mirecki%20franciszek?rk=64378;0>, dostęp: 27.12.2020].