

**ROZPRAWA
DOKTORSKA**

WERONIKA IZABELLA STRUGAŁA

AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE



WERONIKA IZABELLA STRUGAŁA

*Proces przenikania się wybranych szkół wiolonczelowych na
przykładzie elementów wirtuozowskich w polskiej miniaturze
wiolonczelowej*

Promotor:

prof. dr hab. Jan Kalinowski

Kraków 2023

Moim Rodzicom

CZĘŚĆ PIERWSZA

Wykonawca:

Weronika Izabella Strugała – wiolonczela

Piotr Filek - fortepian

Reżyseria dźwięku i postprodukcja:

dr hab. inż. Paweł Małecki

Nagrania dokonano w Auli Florianka
Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie
w dniach 11 - 12.02.2022 oraz 14 - 15.04.2022

Michał Wielhorski

*Temat z wariacjami na wiolonczelę i orkiestrę
(w transkrypcji na fortepian)*

Samuel Kossowski

Polonez z Introdukcją

Stanisław Szczepanowski i Emanuel Aguilar

Grand Duo Concertant na wiolonczelę i fortepian

Aleksander Wierzbilłowicz

Etiuda

Karol Skarżyński

Polonez op. 8 na wiolonczelę i fortepian

Karol Skarżyński

Scherzo – Caprice op. 13

Ferdynand Macalik

Polonez

Dezyderiusz Danczowski

Polonez

Dezyderiusz Danczowski

Taniec gnomów

Do rejestracji wykorzystano następujące edycje nutowe:

Wielhorski Michał – Temat z wariacjami na wiolonczelę i orkiestrę
(w transkrypcji na fortepian),
Muzyka, Leningrad, 1989

Kossowski Samuel – Polonez z Introdukcją
PWM, Kraków, 2000

Szczepanowski Stanisław i Aguilar Emanuel – Grand Duo Concertant
Eufonium, Gdynia, 2013

Wierzbilłowicz Aleksander – Etiuda
[w:] Walc & Etiuda,
Eufonium, Gdynia, 2010

Skarżyński Karol – Polonez op. 8 na wiolonczelę i fortepian
PWM, Kraków, 2002

Skarżyński Karol – Scherzo - Caprice op. 13
PWM, Kraków, 2003

Macalik Ferdynand – Polonez
Eufonium, Gdynia, 2010

Danczowski Dezyderiusz – Polonez
[w:] Miniatury na wiolonczelę i fortepian,
PWM, Kraków, 2011

Rękopis¹

Danczowski Dezyderiusz – Taniec gnomów
[w:] Miniatury na wiolonczelę i fortepian,
PWM, Kraków, 2011

¹W rękopisie na ostatnich dwóch stronach brak partii wiolonczeli. W wydany materiał od taktu 114 prawdopodobnie nieoryginalny (dopisany lub błędnie dopasowany materiał z zachowanych materiałów) materiał nutowy, którego współbrzmienia nie pasują do harmonii pojawiających się w fortepianie. Dodatkowo takty 122-124 pojawiające się w rękopisie są częściowo wykreślone lub połączone w wydany materiał nutowy.

CZĘŚĆ DRUGA

AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE



WERONIKA IZABELLA STRUGAŁA

***Proces przenikania się wybranych szkół wiolonczelowych na
przykładzie elementów wirtuozowskich w polskiej miniaturze
wiolonczelowej***

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

Promotor:

prof. dr hab. Jan Kalinowski

Kraków 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Miejscowość, Data Podpis autora

<i>Wprowadzenie</i>	15
<i>Polscy wirtuozi wiolonczeli XIX i XX wieku</i>	18
<i>Michał Wielhorski (1788 – 1856)</i>	20
<i>Samuel Kossowski (1805-1861)</i>	22
<i>Stanisław Szczepanowski (1811-1877)</i>	30
<i>Aleksander Wierzbilłowicz (1849/50 -1911)</i>	31
<i>Karol Skarżyński (1873-1957)</i>	35
<i>Ferdynand Macalik (1887-1954)</i>	43
<i>Dezyderiusz Danczowski (1891-1950)</i>	46
<i>Zagraniczne szkoły wiolonczelowe i ich wpływ na rozwój polskiej tradycji wykonawczej</i>	55
<i>Dreźnieńska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Michała Wielhorskiego</i>	56
<i>Belgijska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Samuela Kossowskiego i Stanisława Szczepanowskiego</i>	60
<i>Samuel Kossowski</i>	62
<i>Stanisław Szczepanowski</i>	64
<i>Rosyjska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Aleksandra Wierzbilłowicza</i>	65
<i>Lipska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Karola Skarżyńskiego i Dezyderiusza Danczowskiego</i>	69
<i>Karol Skarżyński</i>	71
<i>Dezyderiusz Danczowski</i>	73
<i>Austriacka szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Ferdynanda Macalika</i>	75
<i>Charakterystyka wybranych elementów wirtuozowskich w europejskiej miniaturze wiolonczelowej</i>	82
<i>Chromatyka</i>	82
<i>Oktawy i pochody oktafowe w różnych artykulacjach</i>	83
<i>Flażolety</i>	85
<i>Wybrane rodzaje artykulacji</i>	91
<i>Spiccato</i>	91
<i>Sautillé</i>	92
<i>Staccato</i>	94
<i>Oneggiando</i>	96
<i>Piqué</i>	98
<i>Fragmety kadencyjne</i>	99
<i>Tryl w dwudźwiękach</i>	100
<i>Wnioski końcowe</i>	103
<i>Bibliografia</i>	108
<i>Aneks</i>	112
<i>Rozwój wiolonczeli na przestrzeni wieków oraz jego wpływ na wirtuozerię wiolonczelową</i>	112
<i>Budowa</i>	112
<i>Struny i podstawek</i>	115
<i>Podstrunnica i strunociąg</i>	116
<i>Smyczek</i>	119
<i>Nóżka</i>	120

Rys. 1 Wykaz szkół oraz traktatów wiolonczelowych powstałych w latach 1741-1982	19
Rys. 2 Hrabia Michał Wielhorski	21
Rys. 3 Samuel Kossowski	23
Rys. 4 Afisz koncertu z dnia 22.05.1850	25
Rys. 5 Dziennik Mód Paryskich, R.6, Nro 14 (28 czerwca 1845).....	26
Rys. 6 Gazeta Krakowska No. 51, 4 marca 1842	29
Rys. 7 Aleksander Wierzbilłowicz	34
Rys. 8 Karol Skarżyński ok. roku 1925	36
Rys. 9 Karol Skarżyński	36
Rys. 10 Nowości Ilustrowane, nr 49, Kraków 1905	42
Rys. 11 Kwartet A. Malawskiego, Kraków 1931	43
Rys. 12 Czasopismo "Zew Gór" Nr. 26, Nowy Sącz, 15 grudnia 1936.....	45
Rys. 13 Dezyderiusz Danczowski.....	47
Rys. 14 Dezyderiusz Danczowski, Lwów 1908	47
Rys. 15 Kwartet Polski w składzie (od lewej): Z. Jahnke, T. Gonet, T. Szulc, D. Danczowski	49
Rys. 16 Zaświadczenie o ewakuacji Dezyderiusza Danczowskiego	52
Rys. 17 Fingerübungen (Ćwiczenia na palce)	53
Rys. 18 Flégeolet - Akkord - Kombinationen (Flażolety - Kombinacje w akordach).....	53
Rys. 19 Skan pracy Marii Bielewicz obrazującej liczne przykłady pracy twórczej D. Danczowskiego	54
Rys. 20 B. Romberg – Violoncell Schule	58
Rys. 21 M. Wielhorski – Temat z wariacjami, Var. II.....	58
Rys. 22 B. Romberg – Violoncell Schule	59
Rys. 23 M. Wielhorski – Temat z wariacjami, var. III.....	59
Rys. 24 B. Romberg – Violoncell Schule	60
Rys. 25 M. Wielhorski – Temat z wariacjami, Coda.....	60
Rys. 26 K. Dawydow – Szkoła na wiolonczelę, ćwiczenia z dużym napięciem.....	67
Rys. 27 K. Dawydow – Szkoła na wiolonczelę, ćwiczenia z małym napięciem	68
Rys. 28 K. Dawydow – Szkoła na wiolonczelę, ćwiczenia w pozycji I½ z dużym napięciem	68
Rys. 29 K. Dawydow - Szkoła na wiolonczelę, Zmiana pozycji na jednej strunie, przejście przy wykorzystaniu jednego palca	68
Rys. 30 A. Wierzbilłowicz - Etiuda	68
Rys. 31 A. Wierzbilłowicz - Etiuda	68
Rys. 32 K. Skarżyński – Scherzo-Caprice op. 2.....	72
Rys. 33 Julius Klengel – Scherzo d-moll.....	72
Rys. 34 K. Skarżyński – Scherzo-Caprice op. 2.....	72
Rys. 35 J. Klengel – Scherzo d-moll	72
Rys. 36 K. Skarżyński – Polonez op. 8.....	73
Rys. 37 a, b) A. Dvořák – Cello Concerto h-moll op. 104, cz. II.....	73
Rys. 38 J. Klengel – Cello Concerto No. 1 op. 4	74
Rys. 39 D. Danczowski - Polonez	75
Rys. 40 J. Klengel – Variationen op. 19	75
Rys. 41 D. Danczowski – Polonez.....	75
Rys. 42 Plakat koncertu Franza Schmidta w Krakowie z dnia 13 lutego.....	77
Rys. 43 a, b) F. Macalik – rękopis Poloneza	78
Rys. 44 F. Macalik – rękopis Poloneza	79
Rys. 45 a), b), c) F. Macalik – rękopis Poloneza.....	79
Rys. 46 Drzewo genealogiczne – Proces kształtowania polskiej tradycji wykonawczej	80
Rys. 47 Drzewo genealogiczne – Proces kształtowania polskiej wiolonczelowej tradycji wykonawczej....	81
Rys. 48 D. Popper – Polonez koncertowy d-moll op. 14	83
Rys. 49 A. F. Servais – Il Barbieri di Séville op. 6.....	83
Rys. 50 D. Popper – Elfentanz op. 39.....	83
Rys. 51 K. Skarżyński – Scherzo-Caprice op. 13.....	83
Rys. 52 K. Dawydow – Fantasie op. 7	84
Rys. 53 A. F. Servais – Fille du régiment op. 16	84
Rys. 54 A. F. Servais – Il Barbieri di Séville op. 6.....	84
Rys. 55 K. Skarżyński – Polonez op. 8.....	84
Rys. 56 K. Dawydow – Allegro de Concert op. 11	85

Rys. 57 J. Klengel – Cello Concerto No. 1 op. 4	85
Rys. 58 D. Danczowski – Polonez	85
Rys. 59 D. Popper – Polonez koncertowy d-moll op. 14	85
Rys. 60 N. Rymśki-Korsakow – Christmas Eve (partia wiolonczeli).....	86
Rys. 61 A. F. Servais – Souvenir de Bade op. 20.....	87
Rys. 62 K. Davidow – Nocturne op. 6	87
Rys. 63 A. Piatti – Caprice op. 25 nr 12.....	87
Rys. 64 K. Skarżyński – Scherzo - Caprice op. 13.....	88
Rys. 65 a) b) K. Skarżyński – Scherzo-Caprice op. 13	88
Rys. 66 D. Danczowski – Polonez	88
Rys. 67 M. Wielhorski – Tema z wariacjami	88
Rys. 68 D. Danczowski – Taniec Gnomów.....	88
Rys. 69 Wysokości kolejnych flażoletów naturalnych na wiolonczeli	89
Rys. 70 Flażolety naturalne i ich położenie na wiolonczeli.....	90
Rys. 71 D. Popper – Elfentanz Op. 39.....	91
Rys. 72 N. Paganini – Perpetuum mobile Op. 11	92
Rys. 73 K. Dawydow – Allegro de concert op. 11	92
Rys. 74 D. Danczowski – Taniec Gnomów.....	92
Rys. 75 D. van Goens – Scherzo op. 12.....	93
Rys. 76 K. Wilkomirski – Symfonia koncertująca cz. III	94
Rys. 77 G. Goltermann – Etiuda - Kaprys op. 54 nr 4	94
Rys. 78 K. Skarżyński – Scherzo - Caprice op. 13.....	94
Rys. 79 K. Dawydow – Fantasie über russische Lieder, Op.7	95
Rys. 80 A. F. Servais – Fantaisie burlesque	95
Rys. 81 F. Grützmacher – Fantaisie hongroise, op.7	95
Rys. 82 M. Wielhorski – Temat z wariacjami	95
Rys. 83 D. Danczowski – Polonez	96
Rys. 84 D. Danczowski – Polonez	96
Rys. 85 K. Dawydow – Fantasie über russische Lieder op.7	96
Rys. 86 D. Danczowski – Polonez	96
Rys. 87 A. F. Servais – Fantaisie polonaise op. 19	97
Rys. 88 S. Kossowski – Polonez.....	97
Rys. 89 S. Szczepanowski & E. Aguilar – Grand duo concertant	97
Rys. 90 B. Romberg – Capriccio sur des Airs et Danses polonaises op. 47.....	97
Rys. 91 M. Wielhorski – Temat z wariacjami	97
Rys. 92 A. F. Servais – Etiuda koncertowa nr 5	99
Rys. 93 M. Wielhorski – Temat z wariacjami	99
Rys. 94 K. Dawydow – Fantaisie op. 7.....	99
Rys. 95 A. F. Servais – Le Barbier de Séville, Op.6	100
Rys. 96 D. Popper – Hungarian Rhapsodie op. 68	100
Rys. 97 S. Szczepanowski & E. Aguilar – Grand duo concertant	100
Rys. 98 F. Macalik – Polonez	100
Rys. 99 K. Skarżyski – Polonez.....	100
Rys. 100 A. F. Servais – Caprice sur des motifs de l'opéra 'Le comte Ory', Op.3	101
Rys. 101 J. Klengel – Caprice in the Form of a Chaconne after a Theme by Schumann, Op.43.....	101
Rys. 102 A. F. Servais – Etude de Virtuosité No. 1	101
Rys. 103 S. Szczepanowski & E. Aguilar – Grand duo concertant	101
Rys. 104 Wiolonczela The King, Andre Amati, forma obecna (po lewej) oraz rekonstrukcja komputerowa oryginalnego rozmiaru.....	114
Rys. 105 Wiolonczela "The King", wizualizacja zmniejszenia instrumentu	114
Rys. 106 Porównanie budowy wiolonczeli współczesnej i barokowej	117
Rys. 107 Kształt podstrunnicy proponowanej przez Bernharda Romberga	118
Rys. 108 Rodzaje smyczków skrzypcowe stosowane na przestrzeni lat.....	119
Rys. 109 Różne modele nóżek	123

Wprowadzenie

Wy Polacy macie specjalny talent do dwóch rzeczy:
lotnictwa i wiolonczeli.
Dobrze by było, gdybyście to umieli wykorzystać.
Staniecie się wówczas potęgą wiolonczelistyki.
Lew Jęgrafow²

Historia rozwoju wiolonczeli powiązana jest z szeregiem niewiadomych, które obecnie utrudniają chronologiczne datowanie, jednakże, rok 1741 wydaje się być przełomowy dla historii i ewolucji tego instrumentu. To właśnie w tym okresie Michel Corrette, dostrzegając zainteresowanie zarówno ze strony profesjonalnych muzyków jak i wiolonczelistów-amatorów, opublikował swoją pracę pt. *Methode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*³. Od tego też momentu wiolonczela zaczęła zyskiwać na popularności zdobywając pozycję uznanego i cenionego medium wykonawczego. Wprost proporcjonalnie do wzrostu zainteresowania wiolonczelą, techniki gry ulegały znacznemu rozwojowi, głównie w celu sprostanienia wymaganiom kompozytorów, wykonawców jak i odbiorców.

W muzyce instrumentalnej przełomu XIX i XX wieku brawura, błyskotliwość oraz pokonywanie trudności w grze były cechami wysoce pożądanymi u wirtuozów każdego instrumentu. Artyści kontynuując m.in. zamysł Mozarta, Beethovena czy Liszta decydowali się tworzyć dzieła z myślą o sobie jako ich głównych odtwórcach. Wśród romantycznych solistów – kompozytorów zaszczytne miejsce zajęły takie wybitne osobowości jak: Fryderyk Chopin, Joseph Joachim, Henryk Wieniawski, David Popper, François A. Servais czy Pablo de Sarasate. Występy solowe w najznamienitszych salach koncertowych oraz dążenie do zdobycia sławy, skłaniały wirtuozów do tworzenia dzieł w których nieprawdopodobne czasami wymagania były środkiem do osiągnięcia nowego wyrazu w sztuce muzycznej.

„Gdyby nie wymagania spragnionej wrażeń (i odrobiny adrenaliny) „salonowej publiczności”, kto wie, czy powstałoby aż tyle wirtuozowskich utworów takich mistrzów jak Karol Lipiński czy Niccolò Paganini, a wśród wiolonczelistów François A. Servais, Karol Dawidow czy Alfred Piatti. Zatem moda na absolutne opanowanie możliwości instrumentu oraz popisywanie się akrobatycznymi nieraz pomysłami technicznymi, przy nieskazitelnym

² Węśławski J., *Młodsza skrzypiec siostra...*, Wiadomości Kulturalne Nr 3 (139), 26 stycznia 1997, s. 17

³ Pełny tytuł dzieła: *“Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa Perfection. Ensemble des Principes de Musique avec des Leçons a I et II, Violoncelles. La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les commencemens, des Lignes transversales sur le Manche du Violoncelle. Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui joüent de la Viole, et qui veullent joüer du Violoncelle”*

zarazem ich wykonaniu, panowała w całej Europie a publiczność przyjmowała ją z niebywałym aplauzem i zachwytem.”⁴

Również w gronie polskich wiolonczelistów XIX jak i XX wieku znaleźli się wspaniali wirtuozi, którzy swoją grą wznosili kunszt sztuki wiolonczelowej na wyżyny a swojej publiczności dawali się poznać jako wybitni reprezentanci polskiego życia muzycznego. Należy tu wymienić przede wszystkim Karola Skarżyńskiego, Dezyderiusza Danczowskiego, Kazimierza Wiłkomirskiego, Ferdynanda Macalika, Stanisława Szczepanowskiego czy Samuela Kossowskiego. Artyści ci, dziś w dużej mierze zapomniani, oprócz doskonałego warsztatu technicznego i wybitnych zdolności muzycznych, niejednokrotnie posiadli również wiedzę kompozytorską, pozostawiając po sobie utwory solowe, kameralne, operowe czy symfoniczne. W dorobku powyższych postaci często znaleźć można miniatury wirtuozowskie, których głównym celem było ukazanie kunsztu artysty, jego indywidualizmu, opanowania zaawansowanej techniki wiolonczelowej a we fragmentach kantylenowych pięknego tonu i śpiewności. Do owych kompozycji zaliczyć możemy m.in. dzieła na wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu takie jak: *Polonez* oraz *Taniec Gnomów* Dezyderiusza Danczowskiego, *Polonez op. 8* oraz *Scherzo-Caprice op.13* Karola Skarżyńskiego, *Grand duo Concertant* i *Morceau de Concert* Stanisława Szczepanowskiego i Emanuela Aguilary czy *Polonez Koncertowy* Ferdynanda Macalika. Wirtuozerię powyższych utworów cechuje zaawansowanie techniczne oraz brawurowość wyrażająca się w zróżnicowanej artykulacji, szybkich tempach, licznych ornamentach, pochodach gamowych i pasażowych a także w wykorzystaniu pozycji kciukowej, dwudźwięków i szybkich zmian wysokości dźwięku w zakresie całej amplitudy wiolonczeli.

Znaczący wpływ na obraz dzisiejszej literatury wiolonczelowej miały także liczne kompozycje zagranicznych wiolonczelistów. Porównanie owych kompozycji z dziełami polskich mistrzów wiolonczeli jest niezaprzeczalnym świadectwem, iż także polscy artyści posiadli bogaty warsztat w zakresie gry na wiolonczeli. Potwierdzeniem zdobytego uznania krytyków i znawców muzyki mogą być liczne notki prasowe, które bardzo często stawiały na równi naszych rodzimych muzyków z zagranicznymi artystami.

Opisując i analizując miniatury wirtuozowskie, zostanie podjęta próba ukazania fenomenu polskich artystów, którzy w wyniku licznych zmian społecznych czy burzliwych dziejów historii państwa polskiego popadli w zapomnienie lub zostali

⁴ Wróbel A., *Cudowny to instrument wiolonczella! Historie polskich wiolonczelistów XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2019, s. 25

zepchnięci na margines we współczesnej historii muzyki. Bazując na wiedzy zdobytej z licznych książek, prac naukowych czy czasopism muzycznych, możliwe stanie się określenie znaczenia wpływu zagranicznych szkół wiolonczelowych (m.in. lipskiej zgromadzonej – wokół Juliusa Klengla, belgijskiej – zgromadzonej wokół Adriena-Françoisa Serveais’a, rosyjskiej – zgromadzonej wokół Karla Ju. Davidova czy drezdeńskiej – mającej swój początek w działalności Bernharda Romberga⁵), na tradycje wykonawcze polskich wiolonczelistów XX wieku oraz określenie roli zagranicznych ośrodków w procesie kształtowania się polskiej tradycji wiolonczelowej.

W związku z powyższym, przeprowadzona zostanie analiza wiolonczelowych dzieł wirtuozowskich autorstwa polskich wiolonczelistów. Podjęta zostanie próba określenia znaczenia polskich miniatur wirtuozowskich w odniesieniu do literatury zagranicznej oraz zarysowania ich funkcji w twórczości wiolonczelowej przełomu XIX i XX wieku. Głównym przedmiotem pracy będzie próba scharakteryzowania zasobu dostępnych środków wirtuozowskich występujących w utworach, które tworzone w stylu brillant stawiają przed instrumentalistą bardzo wysokie wymagania wykonawcze.

⁵ Nazywanego przez potomnych „ojcem drezdeńskiej szkoły wiolonczelowej”

Polscy wirtuozi wiolonczeli XIX i XX wieku

Historia polskiej wiolonczelowej tradycji wykonawczej nie jest tematem często poruszonym przez muzykologów oraz badaczy zajmujących się muzyką wiolonczelową. W przeciwieństwie do skrzypków, pianistów, trębaczy czy oboistów, wiolonczelistów bardzo często traktowano jako muzyków „drugiego stopnia.”⁶ Podobnie jak w przypadku wspomnianych instrumentów oraz ich różnych tradycji wykonawczych, tak również w przypadku wiolonczeli odnaleźć można punkty zwrotne w historii i powiązane z nimi osoby, które na zawsze zmieniły sposób postrzegania wiolonczeli na ziemiach polskich i znacząco wpłynęły na jej rozwój techniczny jak i bogactwo wykonawcze. Wirtuozi wiolonczeli doprowadzili do tego, iż „dzisiejsza gra na wiolonczeli jest uważana za globalną, kosmopolityczną i wynikającą z krzyżowania się szkół gry opracowanych dwa wieki temu.”⁷

Równocześnie z rozwojem instrumentu rozmaite techniki gry ulegały znacznym przemianom. Zmiany w budowie korpusu, wprowadzanie nowych elementów m.in. nóżki, ewolucja budowy smyczka, rozwój procesu powstawania strun, a przede wszystkim odwaga i ciekawość artystów takich jak Boccherini, Romberg czy Servais spowodowały, iż wiolonczeliści przestali ograniczać się do prostych partii akompaniujących, a zaczęli dążyć do usamodzielnienia się wiolonczeli jako instrumentu solowego. Proces ten wymagał również rozwoju techniki wiolonczelowej, szczególnie w zakresie stworzenia systemu palcowania i smyczkowania. W ponad czterystuletniej historii gry na wiolonczeli, zauważyć można, iż jej największa ewolucja przypada na wiek XIX, kiedy to muzycy i teoretycy zaczęli odczuwać potrzebę uporządkowania dotychczas zdobytej wiedzy. Efektem tego były rozliczne traktaty, zbiory czy podręczniki gry poruszające podstawowe kwestie gry na wiolonczeli, które powstając niezależnie od siebie w licznych europejskich ośrodkach, na początku XX wieku osiągnęły niemałą liczbę około 50 pozycji w teoretycznej literaturze wiolonczelowej.

⁶ Na podstawie Wróbel A., *Cudowny to instrument wiolonczella! Historie polskich wiolonczelistów XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin, 2019, s. 11

⁷ “The cello playing of today is considered global, cosmopolitan, and there is crossover between the schools of playing developed two centuries ago.”, Horvath J., *Schools of Cello Playing: Germany*, 2018, źródło: <https://interlude.hk/schools-cello-playing-germany/> [dostęp; 12.04.2022], [tłum. W.S.]

Table 1: summary list of cello methods referred to here, in chronological order

DATE	AUTHOR	SHORT TITLE
1741	Corrette	<i>Méthode théorique</i>
c.1765	Crome	<i>Complete Tutor</i>
c.1775	Azais	<i>Méthode</i>
1785	Anon., pub. Preston and Son	<i>New Instructions</i>
1787	Anon., pub. Goulding	<i>New and Complete Instructions</i>
1797	Raoul	<i>Méthode</i>
1800	Anon., pub. Broderip and Wilkinson	<i>Complete Treatise</i>
1802	Hidaru	<i>Grand nouvelle méthode</i>
1804	Bréval	<i>Traité</i>
1805	Baillet <i>et al.</i>	<i>Méthode</i>
1805	Anon., pub. Clementi, Ringer, <i>et al.</i>	<i>New and Complete Instructions</i>
1806	Gunn	<i>Theory and Practice</i>
1806	Dupont	<i>Essai</i>
1810	Bréval, trans. Peile	<i>Bréval's New Instructions</i>
1819	Peile	<i>New and Complete Tutor</i>
1825	Dotzauer	<i>Méthode</i>
1826	Crouch	<i>Complete Treatise</i>
1827	Fley	<i>Improved Method</i>
1833	Kastner	<i>Méthode élémentaire</i>
1839	Kummer	<i>Violoncelloschule</i>
1840	Romberg	<i>Violoncellschule</i>
1851-5	Lindley	<i>Lindley's Handbook</i>
1864	Dupont, ed. Lindner	<i>Essai</i>
1873	Dotzauer, ed. Braga	<i>Metodo</i>
1877	Kummer, ed. Piatti	<i>Violoncello School</i>
1878	Junod	<i>New and Concise Method</i>
1878	Raband	<i>Méthode complète</i>
1879	Howell	<i>Edward Howell's First Book</i>
1882	Schulz	<i>Elementar-Violoncellschule</i>
1882	de Swert	<i>The Violoncello</i>
1882	Werner	<i>Praktische Violoncell-Schule</i>
1884	Vaslin	<i>L'art du violoncelle</i>
1888	Davidoff	<i>Violoncell-Schule</i>
1888	Romberg, ed. Swert and Grünfeld	<i>Violoncellschule</i>
1893	Schroeder	<i>Catechism of Cello Playing</i>
1895	Weber	<i>Premier Method</i>
1898	Van der Straeten	<i>History of the Violoncello</i>
1899	Broadley	<i>Chats to Cello Students</i>
1900-3	Lee, ed. Becker	<i>Violoncello Techniques</i>
1902	Dressel	<i>Moderne Violoncell Schule</i>
1907	Fuchs	<i>Violoncello-Schule</i>
1909	Langey	<i>Practical Tutor</i>
1909	Kummer, ed. Becker	<i>Violoncellschule</i>
1910	Marti, ed. Whitehouse and Tabb	<i>Violoncello Method</i>
1913	Krall	<i>Art of Tone-Production</i>
1919	Barnshaw	<i>Elements of 'Cello Technique</i>
1920	Vodding and Maerschurger	<i>Das Violoncello</i>
1922	Alexanian	<i>Traité</i>
1982	Bunting	<i>Essay on the Craft of 'Cello Playing</i>

Rys. 1 Wykaz szkół oraz traktatów wiolonczelowych powstałych w latach 1741-1982
 źródło: G. W. Kennaway - *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*,
 The University of Leeds, Surrey 2009, s. 2

Miejsce najważniejszego mecenasa sztuki i propagatora kultury w XVIII-wiecznej Polsce przypada polskiemu królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu (1732-1798). Oprócz działalności króla polskiego, równie duży wkład w kultywowanie życia muzycznego na terenach polskich włożyli m. in. książę Adam Jerzy Czartoryski (1770-1861), książę August Sułkowski (1729-1786) czy bracia, wiolonczeliści – amatorzy Mateusz Wielhorski⁸ hrabia Jurewicz (1794-1866) oraz Michał Wielhorski hrabia Kierdeja. Arystokraci Ci utrzymywali liczne zespoły lub orkiestry nadworne, „które na wielkie uroczystości [orkiestry ks. Czartoryskiego, kanclerza W. X. Litewskiego i hr. Wielhorskiego], łączyły się razem i liczyły ok. sto muzyków.”⁹

Pomimo, iż Michał Wielhorski urodził się w Petersburgu i z tym miastem związany był przez większą część swojego życia, bardzo wiele źródeł opisuje go jako artystę współtworzącego i propagującego polskie tradycje. Ród Wielhorskich wywodził się z osiadłego na Wołyniu spolonizowanego rodu bojarskiego i był bardzo głęboko zakorzeniony w tradycjach muzycznych. Ojcem braci Wielhorskich był polski dyplomata, hrabia Jerzy Wincenty (~1753–1809) a matką Sofia Dmitriewna z domu Matiuszkin (1755–1796).

⁸ O zdolnościach Mateusza Wielhorskiego, jak podaje Roman Suchecki w książce *Wiolonczela od A do Z*, może świadczyć fakt, „że wszystkie kompozycje swego nauczyciela [Romberga] grywał mając lat 20”. Przez większą część życia grał na wiolonczeli Stradivariusa z 1712 roku, którą to według licznych źródeł pomiędzy rokiem 1813 a 1843 odstąpił mu „wyborny wiolonczelista” Karczmīt [lub Kaltschmidt], a według innych odkupił ją od hrabiego Apraxin. Ceną wiolonczeli był (ponoć) inny instrument z kolekcji hrabiego autorstwa Andrei Guarneriego, 40,000 franków [dzisiaj ok. 200.000 dolarów] oraz kuc. Wiolonczela ta został później zapisana K. Dawydowowi, od nazwiska, którego zyskała swoje dzisiejsze imię *The Davidoff*. Inny instrument Stradivariusa został подарowany przez Wielhorskiego polskiemu wiolonczeliście, Adamowi Hermanowi-Hermanowskiemu. W czasie swojego życia Wielhorski pełnił rolę mecenasa sztuki, muzyka-amatora jak i współzałożyciela Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Wielu wybitnych kompozytorów dedykowało mu swoje dzieła, m.in. F. Mendelssohn-Bartholdy (*Sonata D-dur op. 58*), A. Rubinstein (*III Kwartet smyczkowy F-dur*), S. Moniuszko (*Uwertura na orkiestrę Kain*) R. Schumann (*Kwartet fortepianowy, Op. 47*) a wśród wiolonczelistów B. Romberg (*Koncert wiolonczelowy Nr 7, op. 44, Souvenir de Saint-Petersbourg, Op.77*), C. Schuberth (*Koncert wiolonczelowy Nr 1, op. 5*), A. Franchomme (*Koncert wiolonczelowy Nr 1, op. 33*), A. F. Servais (*Morceau de concert, Op.14*). Do dziś uważa się, iż „bracia Wielhorscy byli co najmniej tak samo ważni dla promocji koncertów w pierwszej połowie XIX wieku, jak bracia Rubinsteinowie w drugiej” (The Wielhorski brothers were at least as important to concert promotion during the first half of the 19th century as the Rubinstein brothers were in the second). <http://www.unsungcomposers.com/forum/index.php/topic,4544.msg48714.html#msg48714>, [dostęp: 21.08.2022], [tłum. W.S.]

⁹ Sowiński W., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora*, Paryż 1874, s. 170

Michał Wielhorski odebrał bardzo wszechstronne wykształcenie w dziedzinie muzyki, pobierając lekcje gry na wiolonczeli u Bernharda Romberga, równocześnie kształcąc się w zakresie kompozycji wpierw u Johanna-Friedricha Tauberta (1750-1803) a następnie u Luigiego Cherubiniego (1760-1842). Skomponował liczne dzieła zarówno wokalnie-orkiestrowe (m.in. operę *Cyganie*), orkiestrowe (3 Symfonie, 2 Uwertury), kwartet i kwintet smyczkowy, wariacje na wiolonczelę z orkiestrą, oraz liczne miniatury fortepianowe czy romanse na głos z akompaniamentem. Obecnie najbardziej znana jest kompozycja *Autrefois* w transkrypcji fortepianowej Ferencza Liszta (1811-1886).



Rys. 2 Hrabia Michał Wielhorski
źródło: Polskipeterpsburg.pl

Wraz z bratem Mateuszem działał jako patron i opiekun potrzebujących artystów, mecenas sztuki, animator życia muzycznego a także doskonały kameralista i solista. Hector Berlioz opisywał ich działalność następującymi słowami:

„Są braćmi, z których każdy jest równie inteligentny i równie oddany muzyce jak drugi. Prestiż ich sławnego gustu, wpływ ich wielkiego bogactwa i licznych koneksji, a także ich oficjalna pozycja na dworze, blisko cesarza i cesarzowej, sprawiają, że ich dom jest małym Ministerstwem Sztuk Pięknych w Petersburgu.”¹⁰

¹⁰ “They are brothers, each as intelligent and as devoted to music as the other, and they live together. The prestige of their justly famous taste, the influence of their great wealth and numerous connections, and their official position at court, close to the Emperor and the Empress, combine to make their house a little Ministry of Fine Arts in St. Petersburg.”, Faber T., *Stradivarius, One cello five Violins and a genius*, Pan Macmillan, Londyn 2011, s. 181-182 [tłum. W. S.]

Na organizowanych przez niego koncertach występowali m.in. Bernhard Romberg (1767-1841), Karol Lipiński (1790-1861), Adrien-François Servais (1807-1866), Robert Schumann (1810-1856) Ferenc Liszt, Clara Wieck-Schumann (1819-1896), Henri Vieuxtemps (1820-1881) czy Henryk Wieniawski (1835-1880). Podczas licznych wydarzeń można było usłyszeć prawykonania utworów autorstwa: Richarda Wagnera (1813-1883), Giuseppe Verdiego (1813-1901), Hectora Berlioza (1803-1869) czy Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego (1809-1847). W 1840 roku Wielhorski brał także udział w procesie zawiązywania się Symfonicznego Towarzystwa Muzycznego.

Bardzo aktywnie udzielał się także jako mason. W kręgach wolnomularskich był znany jako *Rycerz Białego Łabędzia* i sprawował funkcję wielkiego subprefekta *Kapituły Feniksa*. Równocześnie miał okazję poznać wielu wybitnych pisarzy jak: Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Aleksander Puszkina (1799-1837), Nikołaj Gogola (1809-1852) czy Fiodor Dostojewski (1821-1881).

Zmarł 28 sierpnia 1856 roku.

Samuel Kossowski (1805-1861)

„[...] p. Kossowski nie gra, a więc śpiewa, i to nie to;
z pod jego ręki wychodzą głosy tak tęskne,
tak rzewne, tak dziwne harmonije, jakby chóry Aniołów.
Czasem znów zahuczy burzą namiętności,
lecz tylko przez chwilę, a później pieszczoty jego miłszemi były.
Violonczella w ręku pana Kossowskiego to kochanka poety,
która w niewinnej prostocie ducha, pieści na swym łonie”¹¹

„Przyszedłem właśnie z koncertu. –
Odbijają mi się jeszcze te śliczne – jasne – piękne tony,
Które każde muzykalne serce wskroś uczuciem niebiańskim przejmują.
Chciałem uczucia wpływu gry tej, którą im częściej ją słyszę,
tym bardziej uwielbiam – na papier przelać..., ale darmo!
Bo cóż pisać? Zachwalać gry Kossowskiego nie potrzeba,
bo ona sama siebie chwali”¹²

Samuel Kossowski wydaje się być postacią niezwykle barwną w historii polskiego dziewiętnastowiecznego wiolonczelowego wykonawstwa wirtuozowskiego. Wychował się na ziemi kieleckiej a pierwsze kroki w zakresie muzyki stawiał na skrzypcach. Swoje umiejętności rozwijał następnie w Konserwatorium Warszawskim. Podczas krótkiego pobytu we Lwowie (ok. roku 1822), prawdopodobnie za namową Karola Lipińskiego, zdecydował się porzucić skrzypce i kształcić w zakresie gry na basetli¹³. W latach 40.

¹¹ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 180 [za:] *Kurier Warszawski*, 1851, nr 70, s. 362-363

¹² Woynowski A., *Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego*, No 26, 31.01.1844.

¹³ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 27

zaczął koncertować jako solista m.in. w Berlinie, Wiedniu, Warszawie, Wrocławiu, Poznaniu, Lublinie i innych miastach Polski. Na jego kunszt wykonawczy oraz pracę jaką musiał włożyć jako samouk w tak wybitne opanowanie instrumentu po raz pierwszy zwrócono uwagę ok. 1843 roku. Władysław Wężyk w *Orędowniku Naukowym* pisał wtedy o początku wędrówki artystycznej Kossowskiego a już parę miesięcy później prawie każda gazeta rozpisywała się o jego planowanych koncertach. Jak wspomina Michał Domaszewicz w artykule *Samuel Kossowski – wielki, zapomniany*, prasa (szczególnie poznańska) towarzyszyła artyście przez prawie cały okres jego wielkiej kariery.¹⁴



Rys. 3 Samuel Kossowski,
źródło: Federacja Bibliotek Cyfrowych [z dnia 22.03.2022]

Jako jeden z pierwszych wiolonczelistów skupił się na karierze solowej okazjonalnie sięgając po repertuar kameralny. Jak mówiono „wiolonczelę zupełnie miał w swojej mocy.”¹⁵ Jego grę przyrównywano do skrzypcowej gry Lipińskiego, który odwrotnie niż Kossowski, porzucił wiolonczelę na rzecz skrzypiec. Jak podaje Domaszewicz,

¹⁴ Na podstawie: Domaszewicz M., *Samuel Kossowski...*, s. 5

¹⁵ Ibidem..., s. 5

poznane melomani oraz krytycy mieli często okazję obcowania z podziwianymi i uznanymi w świecie wiolonczelistami oraz muzyką wiolonczelową. Znali oni wielu wybitnych artystów m.in. ślązaka „Beyera, zamieszkałego w okolicy Poznania oraz Bernarda Romberga uznawanego za największego wiolonczelistę wszechczasów.”¹⁶ Dzięki tym możliwościom, słuchacze zdawali sobie sprawę, iż także Kossowski jest zarówno wielkim wirtuozem jak i dobrym kompozytorem. Jeden z recenzentów i krytyków Wielkiego Księstwa Poznańskiego, Idzi Raabski (1778-1847), nie zawahał się stawiać prawie na równi kunsztu Kossowskiego z talentem Romberga:

„Pomimo wszystkich zdobiących talent Kossowskiego zalet muzykalnych, żaden jednak znawca nie zaprzeczy, iż ze wszystkich, których tu słyszeliśmy wiolonczelistów, Bernard Romberg stoi na ich przodzie i jak słusznie Niemcy nazwali go niegdyś Romberg jedyny, tak my między Polakami wiolonczelistami nazwać możemy Kossowskiego pierwszym.”¹⁷

Grę Kossowskiego podziwiano za liczne jej walory. Podkreślano kunszt jego kompozycji czy wspaniałość wykonania, jak i:

„niezrównaną moc, niepojęte w najdelikatniejsze odcieniach czucie, zachwycającą i melodyjną czystość intonacji. A flażolety, ów najwyższy stopień pewności w władaniu lewą ręką na wiolonczelli. [...] Kossowski gra po swojemu, po swojemu prowadzi smyczek po martwych strunach, które po swojemu ujmuję lewą ręką w karby posłuszeństwa, i nie czterema, lecz pięciu palcami wskazuje: jak mają śpiewać, zachwycać, upajać duszę Słuchacza”. „Wrażenia jakie tu zrobił grą swoją nie podobna opisać! Trzeba go słyszeć, żeby pojąć to wrażenie, bo pióro zbyt słabe..., żeby można oddać na nim to co serce czuje, co dusza marzy ..., a co wszystko razem sprawia właśnie to wrażenie – to upojenie anielskie – to zajrzenie w poza bramę krainy już nie ziemskiej! Nie na ziemiś już też wtedy słuchacz, kiedy cię dojdzie pierwszy pociąg jego smyczka.”¹⁸

W 1852 roku *Kurier Warszawski* zachwalał grę Kossowskiego następującymi słowami:

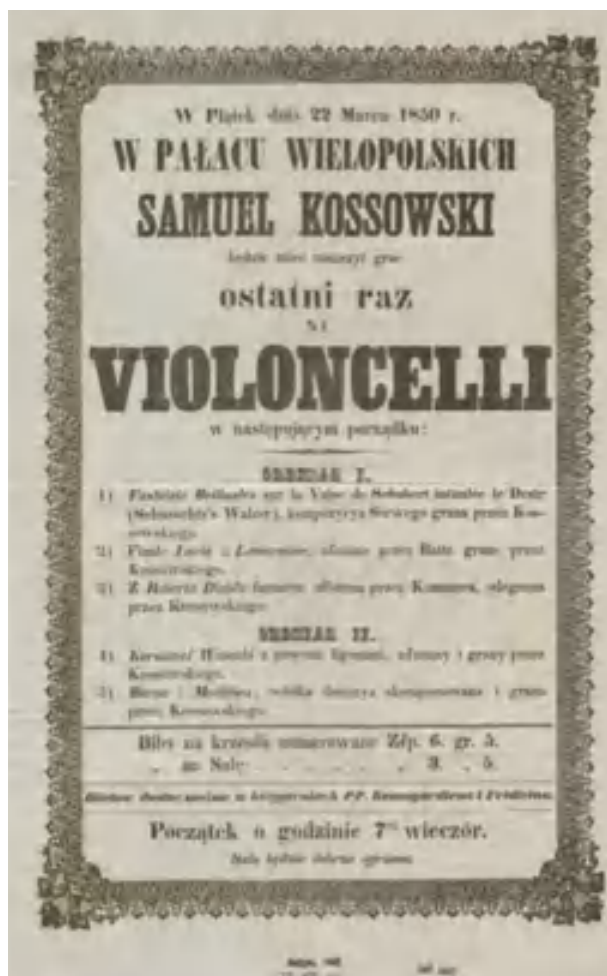
„Prawdziwą mieliśmy tu niespodziankę. Pierwszy nasz wiolonczelista Samuel Kossowski, w przejeździe do Kijowa, odwiedzając swoją rodzinę, darował miastu naszemu kilka chwil nadzwyczaj drogich. Słyszeliśmy go kilka razy w prywatnych zebraniach, a za każdym, coraz większego doznając wrażenia, ze łzami w oczach, rozstawaliśmy się z naszym mistrzem. Po takim rozbudzeniu, po takim rozkołysaniu serc naszych, domyślacie się z jakim upragnieniem czekaliśmy 13 Stycznia, w którym P. Kossowski wystąpić miał publicznie i z jakim zapalem Publiczność nasza przyjmować go musiała. Ale bo też takich artystów, którzyby tak rozkosznie dusze swoich słuchaczy poić umieli, niewielu. Koncert składał się z dzieł następujących: Souvenir de Spaa; Romanesca kompozycji P. Servais; Duet na motywa z Lukrecji Bor Azja przez P. Wolfa i Batta; Pastorale; Wieniec Słowiański. Po każdym ustępie grzmiotem oklasków okrywano koncertanta. Najwięcej zajęły słuchaczy Duet z łamatów Lukrecji i Karnawał Wenecki na powszechne żądanie w końcu zagrany. W ogóle jednak w wykonaniu wszelkich utworów widna była indywidualność Kossowskiego. Dlatego też upatrywać dziś jeszcze wydatną jakąś stronę w grze jego, podziwiać czystość intonacji, zachwycać się tą nadzwyczajną czułością, unosić nad nieporównanymi flażoletami, byłoby to powtarzać tyle razy oddawane mu najzasłużeniej pochwały i zdobić laurami, które

¹⁶ Ibidem. s. 5

¹⁷ Ibidem., s. 5

¹⁸ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 31

już dawno wieńczy skroń jego. Imię Kossowskiego wspominane z chlubą, nie raz już jaśniało w kolumnach Kurjera, dziś więc dosyć powiedzieć, że takim mistrzem jak P. Kossowski, przed trybuną muzycznej Europy, zawsze szczyścić się możemy.”¹⁹



Rys. 4 Afisz koncertu z dnia 22.05.1850,
 źródło: Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa

Z kolei Tomasz Kulczycki w *Dzienniku Mód Paryskich* opisywał grę Kossowskiego następującymi słowami (rys. 5):

„[...] Do trzeciego rodzaju artystów należą ci, których duch obejmuje całą sferę dzisiejszej muzyki, z jej historią. Ci wynoszą z toni czasu, z głębi swego ducha i z uczucia innych, wielki wrażenia i obrazy. Z przeszłości wynoszą oni pełne, święte akordy, jak wspomnienia, jak pamięć, należące do życia i stroją je z grą tysięcznych uczuć i głosów dziś żyjącego świata. Cechą tego rodzaju muzyki jest prawda, głównem jej znamieniem i najwyższą jej zaletą, że uderza na wszystkie serca równo i jest od wszystkich pojęta i za swoją uznana, jej żywiołem jest historia, jest całe jeszcze niewcielone życie świata żywego i cały idealny świat poezji oświecony czarowną lampą fantazji, jej przewodnikiem świetna gwiazda geniuszu...

¹⁹ *Kurier Warszawski* No 17., 7/19 stycznia 1852, s. 87

Do tego rodzaju samodzielnych mistrzów należy Kossowski! Jako wiolonczelista: szkołę klasyczną reprezentuje wielki Romberg a salon gra Serwego. Wielka jednak zachodzi różnica między grą Kossowskiego, kiedy jest exekutorem obcych a swoich własnych kompozycji, i jakby być nie miała? Kiedy ta sama nawet kompozycja czy własna, czy obca jest za każdą razą odegrana na nowo, nowym zjawiskiem; tyle własnych myśli i uczuć wkłada on, w obce nawet utwory, jego zaś własne kompozycje są w duchu narodowym poczęte i przeniesione na to samo tło i pole, na którym się tak poważnie rozpostarła nasza dzisiejsza poezja ztąd [sic!] to jest tyle pokrewną duszom słuchaczy gra jego, i brzmi nam zniejomei odgłosy a przecież wiecznie nowym wdziękiem [...].”²⁰ (Rys.5)

Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego opisywała jego wystąpienia w następujący sposób:

„Po odegraniu pierwszego sola – jak mi wczoraj mój sąsiad na koncercie powiadał – radość wzniosła się znacznie w górę i wciąż aż do końca rosła – ciekawość z zadumieniem uznała Kossowskiego godnym krzesła kurulnego obok Arnoldów, Dotzauerów, Rombergów, Ganzów i innych – obawa orzeźwiona przykładem radości i ciekawości, poczytując sobie tchórzostwo za grzech popełniony przeciw talentom rodackim, sprzymierzyła się z sąsiadkami swemi ku oddaniu najgrzotliwszych oklasków dla naszego gościa artysty, który jest jak każdy gieniusz, każdy wniósł talent, nie jednego, lecz wszystkich narodów własnością.”²¹

Z kolei Gazet Krakowska chwaliła kunszt Kossowskiego słowami:

„Dnia 16 Lutego b. r Pan Samuel Kossowski z pomiędzy rodaków pierwszy dotąd znany wiolonczelista dał koncert w Krakowie w sali I. Knotza. Divertissement Z Damy Białej Dotzauera wykonał artysta z całą mocą, energią i czuciem jakie grę jego charakteryzuje, a pewność i równość temu w każdej pozycji była zadziwiająca. Już sam tom wiolonczeli tak melancholiczny, ma w sobie urok trudny do wyrażenia, cóż dopiero gdy nasz artysta rozwinął i okazał biegłość swoją, która odznacza się szczególnie w najdelikatniejszym cieniowaniu crescendo piano i pianissimo! Zaledwie słyszalne tony zdawały się uciekać przed uchem słuchacza jak echa w odległej przestrzeni. Pan Kossowski przewyższył oczekiwania Publiczności i po każdym solo wynagrodzony był rzesistemi oklaski. Większe jednak tryumfy odniósł po odegraniu każdej z swoich waryacyi własnego utworu, tu bowiem rozwinął całe bogactwo szlachetnego instrumentu. W Adagio rozrzewniał, w Allegro zadziwiał. Tony podwójne, pełne i dźwięczne, staccata articolata, arpeggia flageoletty w naśladowaniu tonów skrzypcowych, fletowych i bardonu oczarowały słuchaczy [...] Tony szlachetne, smętne, rzewne, prostotą tchnące pochodzą z jego duszy, a może są obrazem jego serca.”²² (rys.6)

Należy jednak podkreślić, iż tyle ile pozytywnych recenzji tyleż samo przeczytać można negatywnych opinii odnośnie gry Kossowskiego, głównie pod względem nieodpowiedniego doboru repertuaru skupiającego się wokół „piosenek, prostych i znanych, więc łatwych do zrozumienia większości niezmierniej słuchaczy, którzy nad

²⁰ Kulczycki T., *Gra Samuela Kossowskiego*, Dziennik Mód Paryskich, R.6, Nr 14 (28 czerwca 1845), s. 111-112

²¹ Woykowski A., *Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* No 26., 31.01.1844, s. 7-8

²² *Gazeta Krakowska* Nr 51., 4 marca 1842 (artykuł nadesłany)

piosenkę nic wyższego nie widzą [...]”²³ Również Oskar Kolberg w *Encyklopedii Orgelbranda* negował nadmierne wywyższanie sztuki Kossowskiego słowami:

„Głównym przedmiotem jego gry był ton piękny i pieściwość gry sentymalna. Ślicznie wykonywał smętną pieśń domową, domowe wspominki, melodię pobożną i sielską. Dalej artyzm jego nie sięgał i srogo się mylili ci, którzy mechanizmowi i wyrobieniu jego chcieli dać znaczenie rozmiary Servais’ego, jak i ci, którzy utwory a raczej improwizacje jego do wysokości sztuki podnieśli.”²⁴

Bezsprzecznie należy jednak podkreślić rolę Kossowskiego jako krzewiciela ducha narodowego, szczególnie na terenach dzisiejszej Wielkopolski, gdzie liczne jego koncerty chwalono długo po tym jak wybrzmiały ostatnie nuty. Jak wspomina *Dziennik Mód Paryskich* z 1845 roku:

„Ze sfery muzycznego świata przenosi nas w ten sposób gra Kossowskiego na pole narodowej poezji [...] W stopniowaniu uczuć spuszcza się Kossowski od prostoty pieśni ludu, aż do głębi kościelnej muzyki i religijnego natchnienia. Muzyka przestaje tu być zabawą, igraszką i nabiera wyższego znaczenia w życiu narodowym.”²⁵ (rys. 5)

Kossowski oprócz kariery solowej intensywnie zajmował się także kompozycją. Wielką popularnością cieszyły się w drugiej połowie XIX wieku takie dzieła jego autorstwa takie jak *Karnawał Wenecki* czy *Fantazja na tematy mazurkowe*. Ponownie powołując się na wypowiedź Raabskiego „[zwłaszcza Fantazja] dowodzi, że na tak wysokim stopniu stojący artysta ... jest naszym muzycznym Mickiewiczem.”²⁶

Niestety, obecnie oprócz dwóch dzieł tj. *Souvenir de Chopin* bazującym na motywach *Mazurka B-dur op. 7 nr 1* Fryderyka Chopina oraz *Poloneza z Introdukcją* inne kompozycje takie jak: *Karnawał Wenecki*, *Fantazja na tematy z opery „Lunatyczka”*, *Walce i Mazur*, *Capriccio*, *Fantazja na temat „pożegnanie domku” z opery Król duchów Alpejskich*, *Potpourri*, *Wielka Fantazja Burza i Modlitwa*, *Fantazja melancholiczna*, *Koncert wiolonczelowy e-moll na wiolonczelę i orkiestrę* wydają się być bezpowrotnie utracone.

Warto dodać, iż Samuel Kossowski nauczał także gry na wiolonczeli a do grona jego najsłynniejszych uczniów należał m.in. Jan Karłowicz (1836-1903).

Zmarł w Kobryniu 6 listopada 1861 roku.

²³ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 34

²⁴ Orgelbranda S., *Encyklopedia Orgelbranda*, t. XV, s. 680

²⁵ Kulczycki T., *Gra...*, s. 111-112,

²⁶ Domaszewicz M., *Samuel Kossowski...*, s. 5

[illegible]

2025年12月31日

[illegible][illegible]

Dr. Daniel

GWINA KRAKOWSKA.

DD FORM 1346E MFI-02040UCZNE

Year	Production million cwt	Value million dollars	Per cent of total production	Per cent of total value	Per cent of total production	Per cent of total value
1929	1,000	100	100	100	100	100
1930	1,000	100	100	100	100	100
1931	1,000	100	100	100	100	100
1932	1,000	100	100	100	100	100
1933	1,000	100	100	100	100	100
1934	1,000	100	100	100	100	100
1935	1,000	100	100	100	100	100
1936	1,000	100	100	100	100	100
1937	1,000	100	100	100	100	100
1938	1,000	100	100	100	100	100
1939	1,000	100	100	100	100	100
1940	1,000	100	100	100	100	100
1941	1,000	100	100	100	100	100
1942	1,000	100	100	100	100	100
1943	1,000	100	100	100	100	100
1944	1,000	100	100	100	100	100
1945	1,000	100	100	100	100	100
1946	1,000	100	100	100	100	100
1947	1,000	100	100	100	100	100
1948	1,000	100	100	100	100	100
1949	1,000	100	100	100	100	100
1950	1,000	100	100	100	100	100
1951	1,000	100	100	100	100	100
1952	1,000	100	100	100	100	100
1953	1,000	100	100	100	100	100
1954	1,000	100	100	100	100	100
1955	1,000	100	100	100	100	100
1956	1,000	100	100	100	100	100
1957	1,000	100	100	100	100	100
1958	1,000	100	100	100	100	100
1959	1,000	100	100	100	100	100
1960	1,000	100	100	100	100	100
1961	1,000	100	100	100	100	100
1962	1,000	100	100	100	100	100
1963	1,000	100	100	100	100	100
1964	1,000	100	100	100	100	100
1965	1,000	100	100	100	100	100
1966	1,000	100	100	100	100	100
1967	1,000	100	100	100	100	100
1968	1,000	100	100	100	100	100
1969	1,000	100	100	100	100	100
1970	1,000	100	100	100	100	100
1971	1,000	100	100	100	100	100
1972	1,000	100	100	100	100	100
1973	1,000	100	100	100	100	100
1974	1,000	100	100	100	100	100
1975	1,000	100	100	100	100	100
1976	1,000	100	100	100	100	100
1977	1,000	100	100	100	100	100
1978	1,000	100	100	100	100	100
1979	1,000	100	100	100	100	100
1980	1,000	100	100	100	100	100
1981	1,000	100	100	100	100	100
1982	1,000	100	100	100	100	100
1983	1,000	100	100	100	100	100

Wissenschaftliche Leitung:

[illegible][illegible][illegible][illegible]

Appendix 1: Data sources

PLANCY A.

2. *How can we be sure that the
 passage is not a forgery?*

Stanisław Szczepanowski (1811-1877)

Stanisław Szczepanowski urodził się 12 lipca 1811 roku we Wrocieryżu koło Pińczowa. Bazując na dostępnych materiałach bardzo trudno jest określić, kiedy rozpoczęła się jego edukacja muzyczna w zakresie gry na wiolonczeli i gitarze. Mając 11 lat, wyjechał do Krakowa, gdzie pobierał nauki w Gimnazjum Św. Anny. W 1829 roku podjął studia na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, które z chwilą wybuchu Powstania Listopadowego (1830-1831) zmuszony był przerwać. Następnie wyjechał do Edynburga, gdzie kontynuował swoją edukację muzyczną u słynnego polskiego gitarzysty Feliksa Horeckiego (1796-1870). Od 1839 roku prowadził ożywioną działalność koncertową, podczas której odbiorcy szczególnie zwracali uwagę na niesamowitą biegłość palców artysty. W niedługim czasie po swoim europejskim debiucie Szczepanowski miał okazję wystąpić przed Królową Brytyjską Wiktorią, od której otrzymał w prezencie gitarę. Z kolei Królowa Hiszpańska nadała mu tytuł *Pierwszego Gitarzysty*.

Następnie pomimo licznych zobowiązań koncertowych Szczepanowski zdecydował się ograniczyć swoje liczne podróże artystyczne na rzecz studiów w Paryżu u Fernando Sory (1778-1839), jednego z najwybitniejszych gitarzystów XIX wieku. Podczas pobytu w Paryżu bardzo mocno związał się z Polonią Polską i nawiązał bliską przyjaźń z Adamem Mickiewiczem (1798-1855). W 1843 roku odbył tournée po terenach Prus by w końcu zawitać do Polski. Jak podaje *Słownik Muzyków Polskich*²⁷ podczas wizyty na terenie Poznania i Krakowa dał piętnaście koncertów, zarówno na gitarze jak i wiolonczeli. Jak pisała prasa:

„W Anglii i Prusach zrobił tym ogromną furorę, w ojczyźnie zaś, chyba bardziej sceptycznie podchodzono do tych popisów.”²⁸

„Instrumentu nawet nie trzyma według prawideł szkoły, a co smyczek, to przypadkiem chyba znajdzie się równoległe do podstawka, takie cudackie linie opisuje.”²⁹

Równocześnie w prasie pojawiały się opinie krytyków, którzy pisali:

„Przyznam się, że wolę go na niej [wiolonczeli przyp. od autora] słuchać niż Kossowskiego, bo nie męczy ucha ustawicznym lamentem melodyi i babską czułością bez meżkiego ognia”³⁰

lub też:

²⁷ z roku 1874

²⁸ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 43

²⁹ *Ruch Muzyczny* nr 37, 1860, s. 298

³⁰ *Ruch Muzyczny* nr 26, 1857, s. 207

„Grał wtedy W. Iżycki, Ignacy Krzyżanowski i Stanisław Szczepanowski mistrz na gitarze, popisujący się również grą na wiolonczeli. Trzy koncerty Szczepanowskiego ściągnęły tłumy słuchaczy. [...] Największym sukcesem Szczepanowskiego był koncert w amfiteatrze. [...] Szczepanowski dawny uczeń liceum i uniwersytetu tutejszego dał koncert, na który przybyła młodzież bardzo licznie. Odegrał Fantazję na śpiewy narodowe i improwizował na nutę pieśni i dumek.”³¹

Na wiolonczeli często wykonywał kompozycje Servaisa. Prezentował także liczne transkrypcje dzieł gitarowych własnego autorstwa m.in. *Introdukcję i wariacje na temat z Sor'a, Karnawał Wenecki, Souvenir de Petersburg, Souvenir de Varsovie*. Oprócz dzieł gitarowych Szczepanowski stworzył także kilka kompozycji wiolonczelowych, m.in. *Une Larme, Morceau de Concert* oraz *Le Desirè* czy odkryte w Staatsbibliothek w Berlinie w 2011 roku przez pana Jarosława Pabisiaka *Grand duo Concertant*, które powstało we współpracy Szczepanowskiego z pianistą Emanuelem Aguilarom.

Z relacji tenora Mieczysława Kamieńskiego, którego Szczepanowski poznał podczas studiów w Wiedniu, dowiedzieć się można niezbyt pochlebnych faktów odnośnie charakteru wiolonczelisty. Jak podaje Magdalena Bartnikowska-Bernat w swoim artykule pt. *Nie tylko o Chopinie. Polscy poeci i krytycy XIX wieku o gitarzyście Stanisławie Szczepanowskim*:

„gitarzysta zaprezentował mu się jako człowiek pyszałkowaty i niegrzeczny: opowiadał niestworzone historie o swoich podbojach miłosnych i potyczkach ze zbójcami, nie chciał (lub nie umiał) mówić w innym języku niż polski, ubierał się nieadekwatnie do okoliczności, odmawiał odwiedzania polskich salonów w Wiedniu i w ogóle pozował na oryginała, co z jednej strony przysparzało mu zainteresowania, ale z drugiej – czyniło go kontrowersyjnym i niepożądanym w towarzystwie. Przede wszystkim zaś sprawił, że publiczność opuściła jego koncert.”³²

Kamieński opublikował swoje wspomnienie o Szczepanowskim dziesięć lat po jego śmierci, być może ze względu na skandalizujący charakter całego tekstu.

Szczepanowski zmarł nagle 16 września 1877 roku we Lwowie prawdopodobnie z powodu nałogu alkoholowego, który stopniowo pogłębiał się od końca lat 60., kiedy to muzyk zakończył swoją działalność koncertową.

Aleksander Wierzbilłowicz (1849/50 -1911)

Aleksander Wierzbilłowicz to polski wiolonczelista, kompozytor oraz pedagog urodzony 27 grudnia 1849 lub 1850 roku w Petersburgu.. Jego ojciec Walerian (1813-1865), był

³¹ Reiss J., *Almanach Muzyczny Krakowa 1780-1914*, 1939, s. 60-61

³² Bartnikowska-Biernat M., *Nie tylko o Chopinie. Polscy poeci i krytycy XIX wieku o gitarzyście Stanisławie Szczepanowskim*, Ruch Literacki R. LXI, 2020, Z. 4 (361), s. 427

polskim szlachcicem, który jako wiolonczelista amator wprowadził syna w świat muzyki. Wierbiłłowicz „[...] choć sam został ochrzczony w prawosławiu, to jednak współcześni Rosjanie uważali go za potomka rodu polskiego a i Polacy-petersburżanie widzieli w nim swojego rodaka.”³³ Jego osoba, a szczególnie narodowość jest obecnie dla wielu muzykologów przedmiotem do polemiki.

„Sytuacja rodzinna Wierbiłłowicza była podobna do sytuacji Piotra Czajkowskiego – ojcem zarówno pierwszego i drugiego artysty był Polak. Jednak Czajkowski bezdyskusyjnie uznawany jest za kompozytora rosyjskiego. Z pewnością głównie dlatego, że on sam się za takiego uważał, a Polaków darzył niezbyt wielką sympatią. [...] [Wierbiłłowicz] mimo iż urodził się w Petersburgu, [...] czuł się Polakiem i Polakiem był w świadomości Polaków.”³⁴

Polski tygodnik „Kraj”, wydawany w stolicy Rosji, którego główna treść odnosiła się do wydarzeń o charakterze społeczno – politycznym, i z którym związany był m.in. Henryk Sienkiewicz (1846-1916), pisał o „sile pociągającej [...] i ogólnym, pełnym sympatii uznaniu talentu polskiego wiolonczelisty.”³⁵

Edukację muzyczną oraz wykształcenie średnie zdobył Wierbiłłowicz w Anneschule w Petersburgu. W 1866 roku rozpoczął naukę w Konserwatorium Petersburskim, w którym studiował pod okiem rosyjskiego wiolonczelisty oraz założyciela rosyjskiej szkoły wiolonczelowej, – Karła Ju. Dawydowa (1838-1889). W 1871 roku otrzymując srebrny medal za szczególne zdolności ukończył Konserwatorium i rozpoczął działalność koncertową. Dzięki licznym występom solowym m.in. w Wiedniu, Brukseli, Lipsku, Neapolu, Londynie, Berlinie, Łodzi czy Warszawie zdobył tytuł najlepszego ucznia Dawydowa³⁶ i wybitnego wirtuoza wiolonczeli. Jak podaje Wiktoria Antonczyk w swoim artykule³⁷ o Wierbiłłowiczu z 2018 roku, „pierwszy koncert solisty poza granicami rdzennej Rosji odbył się w Warszawie (1872).”³⁸ Może stanowić to potwierdzenie ogromnego sentymentu jakim darzył Polskę. Od 1870 przez kolejnych dziesięć lat brał udział m.in. w *Concert populaires* Julesa

³³ Antonczyk W., *Wierbiłłowicz Aleksander...*, <http://www.polskipetersburg.pl/hasla/wierbillowicz-wierbilowicz-aleksander> [dostęp: 20.03.2022]

³⁴ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 114

³⁵ Tygodnik „Kraj”, 1894, nr 16, s. 15

³⁶ Na podstawie: Antonczyk W., *Wierbiłłowicz ...*, [dostęp: 07.07.2022]

³⁷ Artykuł ten znajduje się w Encyklopedii *Polski Petersburg*, która: „stawia sobie za cel przybliżenie polskim i rosyjskim odbiorcom losów i dzieł Polaków związanych z Petersburgiem, Piotrogiem, Leningradem, a wreszcie Sankt Petersburgiemod [...] końca XVIII w. po czasy współczesne.” [źródło: <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/wierbillowicz-wierbilowicz-aleksander>] [dostęp: 03.09.2022]

³⁸ Ibidem.

Pasdeloupe'a³⁹ w Paryżu. Równocześnie w St. Petersburgu został członkiem kwartetu Towarzystwa Muzyki Kameralnej i występował podczas Piątkowych Wieczorów Muzycznych mecenasa Mitrofana Bielajewa (1836-1904), gdzie prawykonywano najnowsze dzieła młodej generacji kompozytorów rosyjskich. Jak wspomina dalej Antonczyk, Wierbiłłowicz w 1882 roku przedstawił petersburskiej elicie m.in. *Trio fortepianowe a-moll* op. 50 Czajkowskiego, a w dziesięć lat później tj. w 1892 roku wziął udział w prawykonaniu *Souvenir de Florence* op. 70 tegoż kompozytora. Podczas koncertów występował m.in. z Antonem Rubinsteinem (1829-1894) i Siergiejem Rachmaninowem (1873-1943). Równocześnie,

„jako jeden z pierwszych w Rosji wiolonczelistów utrwalił swój kunszt wykonawczy w postaci nagrań dźwiękowych utworów Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750), Michaiła I. Glinki (1804-1857), P. Czajkowskiego i K. Dawydowa.”⁴⁰

Począwszy od 1878 roku Wierbiłłowicza można było usłyszeć także podczas koncertów Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego (CRTM).

Oprócz kariery solowej i kameralnej, od 1877 roku występował jako pierwszy wiolonczelista w orkiestrze włoskiej trupy operowej Teatru Maryjskiego a następnie w latach 1882-1885 w Orkiestrze Rosyjskiej tego Teatru. W 1898 roku został wyróżniony tytułem *Solisty Jego Cesarskiej Mości*, który był traktowany jako artystyczny tytuł najwyższego uznania. Od 1882 roku przez następnych 20 lat należał do Kwartu Petersburskiego⁴¹, którego jednym z założycieli był Henryk Wieniawski (1835-1880). W kwartecie tym zastąpił w roli wiolonczelisty swojego mentora – Karła Dawydowa. Za swoje liczne zasługi otrzymał tytuł *Członka honorowego Cesarskiego Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego (CRTM)*⁴².

Działalność pedagogiczną prowadził Wierbiłłowicz w Konserwatorium Petersburskim CRTM w latach 1883-1885 i od 1887 do 1911 roku. Po śmierci Dawydowa w 1889 roku otrzymał tytuł *profesora zwyczajnego II stopnia*, a tytuł *profesora I stopnia* przyznano mu w 1908 roku. Trzy lata później za wyjątkowe osiągnięcia i zasługi w dziedzinie pedagogiki otrzymał tytuł *profesora zasłużonego*. W Konserwatorium prowadził klasę wiolonczeli i zespołów kameralnych. Do jego najwybitniejszych uczniów

³⁹ Anna Wróbel w swojej książce „Cudowny to instrument...” podaje, iż organizatorem owych koncertów był Julsea Pasdeloupe a nie Anton Rubinstein.

⁴⁰ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 120

⁴¹ zwanym także Kwartetem Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego

⁴² Wraz z nim tym samym tytułem wyróżniono wybitnych polskich pianistów m.in. Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941) oraz Józefa Hoffmanna (1876-1957)

należał m.in. Leopold Rostropovich⁴³ (1892-1943) czy polski wiolonczelista Karol Skarżyński. W 1908 roku Wierzbilłowicz zaangażował się w tworzenie Konserwatorium Ludowego, którego działalność koncentrowała się głównie wokół kształcenia, organizacji koncertów oraz popularyzowania twórczości młodych kompozytorów

Powołując się na słowa Edmonda van der Straetena (1826-1895), „Wierzbilłowicz



Rys. 7 Aleksander Wierzbilłowicz
źródło: polskipetersburg.pl

był najwybitniejszym wśród ówczesnych wiolonczelistów.”⁴⁴ Z kolei jak podaje Antonczyk, grę Wierzbilłowicza cechował niezwykle temperament, „doskonała harmonia mistrzowskiej techniki i głębi interpretacji, śpiewny, ciepły, pełen dostojęstwa ton”⁴⁵, który wywoływał zachwyt pośród najznamienitszych europejskich krytyków. Podkreślano, iż oprócz artystycznej wypowiedzi, która rejestrowała najmniejsze zmiany emocji,

„władał on sztuką bel canto na wiolonczeli, a pełne ekspresji wykonanie kantyleny było jego głównym atutem i wywierało na słuchaczach niezatarte wrażenie. Wszyscy wyznają,

⁴³ Ojciec Mściława Rostropowicha (1927-2007)

⁴⁴ Antonczyk W., *Aleksander...*, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/wierzbilowicz-wierzbilowicz-aleksander> [dostęp: 04.09.2022]

⁴⁵ Antonczyk W., *Wierzbilłowicz...*, [dostęp: 01.08.2022]

iż w jego wiolonczeli zakłęta dziwnie wzniosła i poetyczna dusza. Jej skarg, narzekań, marzeń, a nawet uśmiechu bez wzruszenia niepodobna słuchać.”⁴⁶

Wierzbiliłowicz uznawany był za doskonałego interpretatora dzieł Fryderyka Chopina (1810-1849). Dokonał licznych transkrypcji jego utworów fortepianowych. Wpływ Chopina słyszalny jest w kompozycjach wiolonczelisty do których należą m.in. *Etiuda* czy *Walc* (*Tempo di Valse*). Oprócz miniatur instrumentalnych, Wierzbiliłowicz tworzył także pieśni do słów m.in. Aleksandra S. Puszkina czy Michaiła J. Lermontowa (1814-1841).

Jako solista i kameralista koncertował na scenach polskich i rosyjskich z wybitnymi przedstawicielami polskiej sztuki wykonawczej m.in. Stanisławem Barcewiczem (1858-1929), Ignacym Janem Paderewskim (1860-1941), Józefem Hofmannem (1876-1957), Erazmem Dłuskim (1857–1923) Józefem Śliwińskim (1865-1930) czy Feliksem Blumenfeldem (1863-1931). Bardzo aktywnie angażował się również w życie Polonii zamieszkującej w owym czasie Petersburg.

Wierzbiliłowiczowi swoje dzieła dedykowali zarówno rosyjscy, jak i polscy kompozytorzy, m.in. Karł Dawydow, Felix Blumenfeld, Zygmunt Zaremba, Ludwik Groppler, Henryk Skirmunt. Aleksandr Głazunow zadedykował mu *Elegię Pamięci F. Liszta* op. 17, którą opatrzył dedykacją w języku polskim, zawierającą słowa „Kochanemu koledze” w ten sposób podkreślając przywiązanie Wierzbiliłowicza do swojej duchowej ojczyzny. Z kolei nestor rosyjskich twórców muzyki Nikołaj A. Rimski-Korsakow (1844–1908) opatrzył swoją *Serenadę* dedykacją *Nieźrównanemu i niepowtarzalnemu artyście*.

Zmarł 15 marca 1911.

Karol Skarżyński (1873-1957)

Jeden z najznamienszych polskich wiolonczelistów przełomu XIX i XX wieku, Karol Skarżyński urodził się 6 stycznia 1873 roku w miejscowości Libawa (łot. Liepāja), (obecnie Łotwa), w Kurlandii, nad Morzem Bałtyckim i Jeziorem Lipawskim. Swoje zamiłowanie do muzyki prawdopodobnie odziedziczył po matce i to pod jej okiem początkowo zdobywał wiedzę muzyczną i rozwijał swoje umiejętności w grze na skrzypcach oraz flecie. Po jej śmierci w 1884 roku edukacja muzyczna Skarżyńskiego

⁴⁶ N. B., Listy petersburskie, „Prawda. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki” 1890, nr 3, s. 30;

spoczęła na barkach jego starszego rodzeństwa, siostry Kazimierzy⁴⁷, która tak jak matka została wokalistką oraz brata, który podobnie do młodego Karola grał na flecie.



Rys. 8 Karol Skarżyński ok. roku 1925
źródło: Biblioteka Jagiellońska



Rys. 9 Karol Skarżyński,
źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe

Mając szesnaści lat zafascynowany wspaniałą grą i nadzwyczajną techniką Aleksandra Wierbiłłowicza, Skarżyński postanowił porzucić swoją dotychczasową edukację artystyczną i zdecydował się związać swoje życie z wiolonczelą. Po zakończeniu nauki w Wilnie w 1891 roku dzięki finansowemu wsparciu ze strony rodzeństwa wyjechał na studia do Warszawy, gdzie w Instytucie Muzycznym Warszawskim rozpoczął studia w klasie wiolonczeli Antoniego Cinka (1863-1925), równocześnie podejmując studia z zakresu kompozycji u Zygmunta Noskowskiego (1846-1909). W czasie studiów zadebiutował jako wiolonczelista na deskach warszawskich estrad oraz rozpoczął pracę w Operze Warszawskiej, gdzie występował u boku Bolesława Moniuszki⁴⁸. W 1896 roku ukończył studia w Konserwatorium Warszawskim.⁴⁹ W tym samym roku zdecydował się kontynuować swoją edukację

⁴⁷ Kazimiera (Skarżyńska) Mikosz

⁴⁸ Syn Stanisława Moniuszki

⁴⁹ Wcześniej Instytut Muzyczny Warszawski

artystyczną pod okiem Aleksandra Wierzbilłowicza w St. Petersburgu, gdzie pozostał przez prawie dwa lata. Nawiązując do informacji zawartych w książce Romana Sucheckiego – *Wiolonczela od A do Z*, studiował on również wtedy u Karła Dawydowa, lecz jak trafnie zauważyła Anna Wróbel, „w roku bytności Skarżyńskiego w Petersburgu, Karol Dawydow nie żył już od prawie 10 lat, zmarł bowiem w Moskwie w 1889 roku.”⁵⁰ Zakończywszy studia u Wierzbilłowicza, swój rozwój artystyczny w zakresie gry na wiolonczeli powierzył Skarżyński jednemu z najwybitniejszych wiolonczelistów oraz pedagogów wiolonczeli końca XIX wieku – Juliusowi Klenglowi (1859-1933). Edukację kontynuował więc w Konserwatorium Królewskim w Lipsku, gdzie zlokalizowany był jeden z najważniejszych ośrodków wiolonczelowych XX-wiecznej Europy. Swoje zdolności w zakresie kompozycji doskonalił natomiast w klasie Carla Reineckiego (1824-1910) oraz Salomona Jadassohna (1831-1902).

Jeszcze w okresie swoich studiów w Lipsku, to jest w 1898 roku, zawitał Skarżyński do Warszawy by wykonać liczne koncerty. Jak donosiła prasa, podczas wydarzeń tych prezentował: „niezaprzeczalne zdolności muzyczne. Niepospolita gra młodego artysty wyróżnia się też już dziś ładnym tonem, dobrą intonacją, a przede wszystkim wielką rytmicznością.”⁵¹ W 1899 roku Skarżyński zakończył studia w Lipsku. Opuścił miasto wraz z powstałymi w okresie studiów kompozycjami, m.in. *Serenadą* op. 2, *Elegię* op. 5, *Polonezem* op. 8 czy *Scherzo – Caprice* op. 13. Wspomnianą powyżej *Elegię* zadedykował swojemu mentorowi – Juliusowi Klenglowi. Utwór ten był doceniany zarówno przez rodzimych muzyków, jak również znajdował miejsce w repertuarach koncertowych najwybitniejszych wiolonczelistów epoki. Przykładem może tu być cykl koncertów Pablo Casals (1876-1973) z 1911 roku, który do programu swoich występów m.in. w Krakowie, Pradze czy Lwowie włączył *Elegię*.

Po 1898 roku Skarżyński kontynuował swoją karierę artystyczną głównie na terenach Polski oraz Niemiec. Rok później dostał propozycję pracy pedagogicznej w Konserwatorium Muzycznym w Australii, lecz za namową Noskowskiego postanowił pozostać w Polsce. Swoją negatywny stosunek do wyjazdu Skarżyńskiego Noskowski uzasadniał: „brakiem wysoko wykwalifikowanych pedagogów, szczególnie w tej specjalizacji, w której winni swą wiedzę i doświadczenie przekazać polskim

⁵⁰ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 180

⁵¹ Ibidem., str. 181

wiolonczelistom.”⁵² Skarżyński pozostał więc w Polsce, gdzie w 1900 roku objął stanowisko profesora klasy wiolonczeli w nowopowstałym krakowskim Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego, które piastował aż do 1930 roku.

Na początku swojej kariery pedagogicznej w celu uporządkowania systemu nauki gry na wiolonczeli, Skarżyński opracował szczegółowy program nauki oraz zalecanych kompozycji. Plan ten podzielony był na cztery odrębne kursy i zalecał rozpoczęcie edukacji tuż po ukończeniu jedenastego roku życia. Wymagania wiekowe wiązały się z cechami anatomicznymi budowy i sprawności dłoni jak i oczekiwaniami Skarżyńskiego względem osobowości młodego adepta gry wiolonczelowej. Według jego założeń, każdego kandydata powinno było cechować usposobienie muzyczne oraz silne i długie palce u lewej ręki jak i giętkość dłoni prawej.⁵³

Kurs I - zwany także *kursem przygotowawczym* obejmował pierwsze pół roku nauki. Jego głównym celem było poprawne ustawienie prawej i lewej ręki oraz naukę prowadzenia smyczka. Skarżyński wykorzystywał do nauki pierwsze zeszyty ułożonej przez siebie *Szkoły wiolonczelowej* (cz. I) i *Etiud* (cz. I) jak i wymagał opanowania łatwiejszych gam dwuoktawowych w pierwszej pozycji w obrębie kwarty.

Kurs II – zwany *kursem niższym*, obejmował dwie lekcje tygodniowo przez kolejne 2 lata nauki. Warunkiem przyjęcie na każdy następny kurs było opanowanie materiału z kursu poprzedniego. Tu Skarżyński jako zakres programowy ponownie podawał *Szkołę na wiolonczelę* (cz. II i III), *Etiudy pierwszej pozycji* swojego autorstwa (cz. II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII), gamy 2-oktawowe, tercje łamane, akordy we wszystkich tonacjach i „elementarnych sztrychach”⁵⁴, *113 Etiud* Dotzauera (zeszyt I i II), *Etiudy* Banatotona op. 4 (zeszyt I). Należało także wykonać *koncerty łatwe* z towarzyszeniem fortepianu m.in.: Goltermanna op. 65 i 76, Klengla op. 7 i 10 czy Schrödera op. 55 i 56. Do grupy *utworów mniejszych* zalecanych przez Skarżyńskiego należały takie dzieła jak: *Pieśni bez słów* Dawydowa, *Serenada* Skarżyńskiego, *Alla Pollaca*, *Ballada Es-dur* Goltermanna czy *Pieśni bez słów* Schuberta.

Kurs III – nazwany *kursem średnim* obejmował dwuletni okres edukacji i jako zakres nauki podawał konieczność opanowania *Szkoły na duży palec* (zeszyt I i II) Skarżyńskiego, *Etiudy* op. 57 (zeszyt III) i *9 Etiud na duży palec* op. 45 Schrödera. Należało przyswoić gamy 3-oktawowe „z łamanymi tercjami i akordami we wszystkich

⁵² Krcha Miłosz, *Karol Skarżyński, sylwetka artysty*, Kraków 2004 r.

⁵³ Na podstawie: Ibidem., s. 54

⁵⁴ Ibidem., s. 54

tonacjach i trudniejszych sztrychach.”⁵⁵ W zbiorach etiud proponował Skarżyński swoją Szkołę na wiolonczelę (zeszyty nr: XIII, XIV, XV i XVI), *113 Etiud* Dotazuera (zeszyt III), *20 ćwiczeń na wiolonczelę* op. 11 Merka, *24 Etiudy na wiolonczelę* op. 38 Grützmachera, *12 Etiud na wiolonczelę* op. 35 Franchomme’a oraz *Violoncell Moderntechnik* Schrödera. W ramach dużych form należało wykonać m.in. *Koncerty* op. 51 i 57, *2 wariacje* op. 50 i op. 61 Romberga, *Koncert d-moll* op. 38 Schrödera, *Fantazję na tematy rosyjskie* op. 13 Servaisa. Jako „utwory mniejsze solowe”⁵⁶ zalecane były dzieła: Boccheriniego (*Rondo*), Haydna (*Menuet*), Skarżyńskiego (*Elegia*), Klengla (*Humoreska*), Poppera (*Gavot* i inne).

Kurs IV – nazwany *kursem najwyższym* obejmował najdłuższy, bo aż trzyletni okres nauki. W jego zakres wchodziło opanowanie gam 4-oktawowych z „łamaniami tercjami i akordami we wszystkich tonacjach i sztrychach.”⁵⁷ Poza tym należało przyswoić m.in. *Etiudy* op. 57 Lee, *21 Etiud* Duporta, XVII i XVIII zeszyt Skarżyńskiego, IV zeszyt *Etiud* Dotzauera, *Kaprysy* op. 25 Piatti’ego, *5 Etiud koncertowych* op. 10 Cossmana czy *Suity na wiolonczelę solo* Bacha. Jako koncerty zalecane były dzieła Romberga, Goltermanna, Servaisa, Klengla, Grützmachera, Dawydowa, Piatti’ego, Dvořáka, Haydna. Skarżyński wprowadził do zalecanego repertuaru także kompozycje Servaisa (*Le Desire*, *Souvenir de Spa*, *Córka pułku*) oraz Dawydowa (*Fantazję na temat rosyjskiej pieśni*). W ramach kursu wyższego zalecał opanowanie sonat Bacha, Beethovena, Rubinsteina, Griega, Mendelssohna, Straussa, Locatello, Piatti’ego jak i utworów „solowych mniejszych”⁵⁸ w tym kompozycji Skarżyńskiego (*Scherzo-Caprice*, *Kołysanka*), Poppera (*Tarantella*), Fitzenhagena (*Gavot*), Dawydowa (*Am Springbrunn*), Klengla (*Scherzo*), Piatti’ego (*Tarantella*), Poppera (*Papillen*, *Rapsodia węgierska*) czy Fitzenhagena (*Perpetum mobile*). Co warte podkreślenia, Skarżyński doskonale zorientowany był we współczesnej mu literaturze wiolonczelowej. Swoim studentom zadawał m.in.: *Sonatę* op. 10 Ludomira Różyckiego (1883-1953) powstałą w 1906 roku, czy skomponowane nieco wcześniej: *Sonatę a moll* op. 36 Edwarda Griega (1843-1907) oraz *Sonatę F-dur* op. 6 Richarda Straussa (1864-1949).

Jak relacjonował syn Karola, Bolesław Skarżyński, jego ojciec wykształcił ponad 200 wiolonczelistów m.in. J. Strzemińskiego, J. Mikulskiego, E. Krchę, S. Muchę oraz

⁵⁵ Ibidem., s. 54

⁵⁶ Ibidem., s. 54

⁵⁷ Ibidem., s. 54

⁵⁸ Ibidem., s. 54

M. Brandysa. Od swoich podopiecznych wymagał regularnego uczestnictwa w koncertach i pomimo:

„swojej dyscypliny w opanowaniu technicznym instrumentu, jaką profesor narzucał swoim uczniom, a także wymaganiom intelektualnym w stosunku do muzyki, darzono go wielkim szacunkiem i był lubiany przez swoich uczniów.”⁵⁹

W 1911 roku Skarżyński zaczął narzekać na pierwsze problemy ze słuchem.⁶⁰ Początkowo choroba ta nie przysparzała mu większych zmartwień, czego potwierdzeniem może być fakt, iż w okresie tym był najbardziej aktywny zarówno w ramach pracy pedagogicznej jak i koncertowej. Po zakończeniu wojny, nastąpiło nasilenie objawów choroby. Mimo wszystko Skarżyński kontynuował swoją działalność artystyczną biorąc między innymi:

„czynny udział, zawsze bezinteresownie grając na koncertach urządzanych na rzecz Czerwonego i Białego Krzyża, Legionów Polskich, w szpitalach wojskowych i cywilnych, na obchodach i uroczystościach narodowych dla potrzebujących ludności Warszawy, Krakowa, Poznania, Lwowa i Wilna.”⁶¹

Koncertował głównie Czechach, Niemczech, Austrii, Skandynawii. W 1909 roku odbył trasę koncertową po Polsce udając się między innymi do Inowrocławia, Gniezna, Krotoszyna i Poznania.

„Pp. Karol Skarżyński, znany wiolonczelista, prof. Krak. Konserwatorium i ceniony śpiewak esytrady p. Stanisław Bursa, powrócili z większego „tourné” koncertowego, które odbyli po miastach Wielkopolski i Kujaw. [...] nader pochlebne recenzje prasy poznańskiej oraz prowincjonalnej [sic!], która nie szczędząc uznania sympatycznym artystom, podnosi obok zalet duchownych ich produkcje śpiewu z wiolonczellą i fortepianem, rzecz i z naszych estrad rzadko słyszana.”⁶²

Ze swoich podróży regularnie powracał do Krakowa, gdzie od grudnia 1920 roku do maja 1921 roku występował jako lider sekcji wiolonczel Orkiestry Symfonicznej Związku Zawodowego Muzyków Polskich. W latach 1921-1923 współtworzył orkiestrę Opery Krakowskiej Towarzystwa Operowego. Po zakończeniu I Wojny Światowej, w wyniku trudnych warunków bytowych oraz ciężkich warunków życia jego problemy ze słuchem uległy znacznemu pogorszeniu,

⁵⁹ Krcha M., *Karol...*, s. 19

⁶⁰ Problemy te później rozpoznane zostały jako otoskleroza, czyli przewlekłe zapalenie ucha środkowego o nieznanym przyczynach, objawia się postępującą głuchotą i ciągłym szumem w uszach.

⁶¹ Krcha M., *Karol...*, s. 22

⁶² Anna Wróbel, *Cudowny...*, s. 187

„jednak nie zaprzestał koncertowania. Pomimo upośledzenia słuchu grał jeszcze z dużą precyzją i kto nie znał bliżej profesora, nie uwierzył, że wykonawca był artystą, z którym już trudno się było porozumieć.”⁶³

Swoją działalność artystyczną zakończył koncertem wykonanym 6 grudnia 1925 roku. Działalność pedagogiczną w Konserwatorium Muzycznym kontynuował jeszcze przez pięć kolejnych lat, lecz w 1930 roku z powodu niemal całkowitej utraty słuchu zmuszony był zaprzestać także tej aktywności. Do 1939 roku okazjonalnie grywał na wiolonczeli, lecz z powodu dwóch przykrych wydarzeń z tego roku musiał na zawsze pożegnać się z wiolonczelą. W wyniku trudnej sytuacji finansowej, której przyczyny należy szukać w wybuchu II Wojny Światowej zdecydował się sprzedać swoją ukochaną wiolonczelę zwaną *Maryską* lub *Baską*. Instrument ten przekazał swojemu byłemu uczniowi Emilowi Krcha. Drugim wydarzeniem z 1939 roku był wypadek, który praktycznie uniemożliwił Skarżyńskiemu dalszą grę na wiolonczeli. Na skutek eksplozji sztucznych ogni poparzył sobie ręce czego długotrwałym skutkiem była utrata ich mobilności.

Również lata po zakończeniu wojny nie przyniosły Skarżyńskiemu wiele radości. W latach 50. XX wieku wyniku pożaru stracił ogromną część swoich pamiątek, rękopisów, nut, dokumentów. W liście do Emila Krchy czytamy:

„[...] biurko z przyborami i cennociami spaliło się na popiół, jak również szafka amerykańska doszczętnie z wszelkimi pamiątkami, kompozycjami dokumentami z [...] [wyraz nieczytelny] elektrycznymi. [...] Pieniądze w banknotach spaliły się, a srebrne stopiły się w bryły. Order mój, Złoty Krzyż i miniatura i inne złote pamiątki przepadły doszczętnie. Piękny mój pierścień zaręczynowy znalazłem, ale zniszczony.”⁶⁴

Można przypuszczać, że w pożarze przepadło także 18 zeszytów *Szkoły na wiolonczele*, które Skarżyński wykorzystywał w ramach prowadzonych przez siebie zajęć. Wydarzenia te w połączeniu z utratą słuchu oraz sprawności w dłoniach spowodowały, iż Skarżyński zaczął odsuwać się od innych wiodąc życie zamkniętego w sobie samotnika.

Zmarł 9 marca 1957 roku.

⁶³ Ibidem, s. 180

⁶⁴ Ibidem, s.194

Ferdynand Macalik (1887-1954)

Ferdynand Macalik należy do grona wiolonczelistów, który pomimo, iż nie urodził się na ziemiach polskich za Polaka sam się uważał. Na świat przyszedł w 1887 roku w miejscowości Guylafehverar (obecnie Alba Iulia). Pomimo, iż w rodzinie nikt nie praktykował muzyki, Macalik zaczął pobierać lekcje gry na fortepianie w wieku pięciu lat. W wieku 12 lat rozpoczął naukę gry na skrzypcach, które w 1901 roku porzucił na rzecz wiolonczeli. Jego pedagogiem został wtedy Karol Nováček – pierwszy wiolonczelista Filharmonii w Budapeszcie, profesor w tamtejszym Konserwatorium. W tym też okresie zaczęły powstawać pierwsze kompozycje Macalika.



Rys. 11 Kwartet A. Malawskiego: S. Schleichkorn, S. Dortheimerówna, A. Malawski, F. Macalik, Kraków 1931
źródło: Artur Malawski, *Życie i twórczość*, praca zbiorowa pod red. Bogusława Schaeffera, PWM, Kraków, 1968, s. 33

Kolejną ważną datą w życiorysie artysty jest rok 1905, kiedy to zdecydował się kontynuować edukację w Wiedniu na Akademii der Kunst (obecnie Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) w klasie austriackiego wiolonczelisty, kompozytora, pianisty i dyrygenta Franza Schmidta (1874-1939) oraz w klasie kontrapunktu Heinricha Wottawy (1867-1912). Tuż po zakończeniu studiów w Wiedniu tj. w 1910 roku wyjechał z Austrii i na stałe osiadł w Krakowie. Początkowo jego kariera bazowała głównie na aktywności w Teatrze Miejskim oraz wykonawstwie muzyki kameralnej. Jak sam Macalik podaje w swoim życiorysie z 1954 roku przesłanym do Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich, „z zamiłowaniem został pedagogiem jako nauczyciel

wiolonczeli”⁶⁵, obejmując w 1919 roku klasę wiolonczeli w murach Krakowskiego Instytutu Muzycznego. Swoją działalność pedagogiczną kontynuował, z drobnymi przerwami, przez prawie trzydzieści kolejnych lat (początkowo w Krakowskim Instytucie Muzycznym⁶⁶, później w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego).

W 1921 roku zdecydował się przyjąć obywatelstwo polskie. W 1927 roku otrzymał urlop w pełnieniu obowiązków w Krakowskim Instytucie Muzycznym i wyjechał do Monachium, gdzie rozpoczął edukację z gry na violi da gamba, jak sam podaje „u najlepszego gambisty”⁶⁷ Christiana Döbereinera (1874-1961). Macalik doskonale odnalazł się w tej dziedzinie sztuki i już w rok później wystąpił jako solista podczas Das 15. Deutsche Bachfest. Jak pisał „byłem jedynym obcokrajowcem, który brał czynny udział we wspomnianym festiwalu.”⁶⁸ Swoją grą zdobył uznanie najślynniejszych ówczesnych muzyków Europy w tym Richarda Straussa (1864-1949) czy Gustawa Mahlera (1860-1911). Równocześnie w celu zapewnienia sobie funduszy potrzebnych do utrzymania się podczas pobytu w Monachium, wygrał przesłuchania na stanowisko wiolonczelisty solisty i gambisty w Specjalnej Orkiestrze Kameralnej przy Wielkiej Orkiestrze Bawarskiej.

Także działalność kameralna Macalika wydaje się być warta wspomnienia. W 1928 roku w setną rocznicę powstania *Kwintetu C-dur* op. 163 D956 Franza Schuberta jak i w setną rocznicę śmierci tegoż kompozytora Macalik wykonał partię drugiej wiolonczeli wspomnianego *Kwintetu* wraz z *Kwartetem Drezdeńskim*.

Niedługo po tych wydarzeniach, w 1929 roku powrócił do Krakowa, gdzie najczęściej można go było usłyszeć na violi da gamba podczas organizowanych przez siebie koncertów dla małopolskiej młodzieży (rys. 12) oraz występach w rozgłośni radiowej. 1 września tego samego roku Macalik objął klasę wiolonczeli („na wszystkich kursach”⁶⁹) po Karolu Skarżyńskim w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego i prowadził ją przez kolejnych dziesięć lat. Po powrocie do Krakowa bardzo aktywnie zaangażował się także w życie kulturalne miasta. Z jego inicjatywy powstał m.in. kwartet smyczkowy w składzie: S. Eisenschütz – skrzypce, C. Muszański – skrzypce,

⁶⁵ Życiorys Ferdynanda Macalika z roku 1954, s. 1

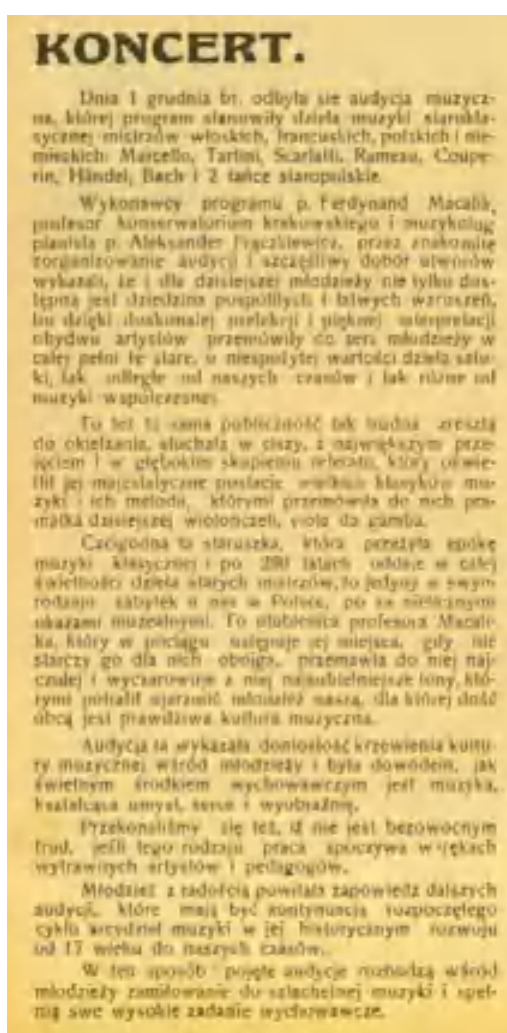
⁶⁶ Instytucja ta funkcjonowała w latach 1908-1939 i kładła szczególny nacisk na nauczanie i wykonywanie muzyki kameralnej, zwłaszcza kompozytorów polskich.

⁶⁷ Ibidem., s. 1

⁶⁸ Ibidem., s. 2

⁶⁹ Życiorys Ferdynanda Macalika

S. Schelichkorn – altówka, F. Macalik – wiolonczela, trio fortepianowe w składzie M. Neuger-Sacewiczowa – fortepian, S. Mikuszewski – skrzypce, F. Macalik – wiolonczela oraz kwartet fortepianowy w składzie: O. Martusiewicz - fortepian, T. Gonet, - skrzypce i S. Schleichkorn - altówka. Był także członkiem zespołu kameralnego utworzonego w 1929 roku z profesorów Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w składzie: H. Zbońska-Ruszkowska – śpiew (1877-1948), O. Martusiewicz – fortepian, S. Mikuszewski – skrzypce, A. Peters – altówka, F. Macalik – wiolonczela, Z. Dymmek – fortepian, A. Malawski – skrzypce. Obok klasycznego repertuaru kameralnego, zespół ten prezentował również nowo powstałe dzieła kameralne takie jak *Trio a-moll* Maurice’a Ravela skomponowane w 1914 roku.



Rys. 12 Czasopismo "Zew Gór" Nr. 26, Nowy Sącz, 15 grudnia 1936

Ferdynand Macalik poza bardzo aktywną działalnością wykonawczą prowadził także intensywną pracę twórczą. W latach 30. XX wieku jego dzieła można było usłyszeć w licznych salach koncertowych Europy, lecz „w Polsce rzadko można się było spotkać z utworami [...] wiolonczelisty węgierskiego, lecz silnie spolonizowanego Ferdynanda

Macalika.”⁷⁰ Wśród jego kompozycji znaleźć można utwory na orkiestrę symfoniczną: *Prolog symfoniczny*, *Elegia*, *Bałtyk-Balaton poemat polsko-węgierski*, *Wielki walc koncertowy*, *Marsz żałobny*, zespoły kameralne: *Mała suita polska* (1947), *Mała serenada polska* (1952), wiolonczelę z towarzyszeniem orkiestry, pieśni: *Spokojnie smutki się toczą*, *Melodia*, *Czarne oczy*, *Ulewa*, utwory na chór mieszany a capella, drobne kompozycje na fortepian takie jak nagrodzony podczas konkursu „Lira Polska” pierwszą nagrodą z wyróżnieniem *Nokturn – Noc księżycowa nad polskim morzem* na fortepian (1923) czy wiolonczelę: *Polonez Koncertowy*, *Melodia i Scherzo* oraz zadedykowane Józefowi Mikulskiemu *Danse fantastique* oraz *Danse grotesque* (1935).

W 1945 roku Macalik powrócił do czynnego muzykowania w Państwowej Filharmonii w Krakowie, założonej tuż po zakończeniu wojny oraz czynnej działalności pedagogicznej w Państwowej Szkole Muzycznej w Krakowie, gdzie początkowo nauczał teorii, fortepianu i harmonii a od 1951 roku prowadził także klasę wiolonczeli.

W styczniu 1954 roku złożył wniosek o przyjęcie do Związku Kompozytorów Polskich, lecz niestety nie doczekał otrzymania pozytywnej odpowiedzi wydanej 24 marca, gdyż zmarł w Krakowie 15 kwietnia tego samego roku.

Dezyderiusz Danczowski (1891-1950)

*Pan Danczowski pochodzi z Polski,
gdzie, jak podaje tamtejsza prasa,
jest uznany za jednego
z największych wirtuozów swojego instrumentu.
Zarząd New Broadway Theater jest dumny,
że będzie mógł gościć wiolonczelistę tak wielkiego kalibru.”⁷¹*

Dezyderiusz Danczowski urodził się 16 marca 1891 roku w miejscowości Battonay na Węgrzech. Swoją muzykalnością i talentem zwracał na siebie uwagę już od najmłodszych lat. Pomimo trudnej sytuacji finansowej oraz społecznej⁷² mimo wszystko zdołano zapewnić mu edukację muzyczną⁷³. Początkowo zdobywał wiedzę

⁷⁰ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 331

⁷¹ Bielewicz M., *Dezyderiusz Danczowski – człowiek i jego dzieło*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dra hab. Tomasza Lisieckiego, Poznań 2015, s. 33

⁷² „[Danczowski] był dzieckiem pozostawionym samemu sobie. Wychowywała go ulica, a opieka matki, zdaje się, była niewielka.”, Bielewicz M., *Dezyderiusz...*, s.12

⁷³ Najprawdopodobniej między 7 a 14 rokiem życia „w okolicy pojawiła się pewna hrabina. Niestety, nie znamy tożsamości tej kobiety, najpewniej była Lwowianką. Zauważyła ona małego, cygańskiego chłopca grającego na skrzypcach i oszołomiona jego niezwykłymi umiejętnościami, postanowiła wziąć go pod swoją opiekę i wykształcić. Matka Dezyderiusza, nie mając żadnych środków na utrzymanie dziecka, postanowiła oddać go owej arystokratce z nadzieją na lepsze życie dla swojego syna. Nigdy więcej się nie spotkali.”, Ibidem, s. 12

z zakresu gry skrzypcowej, lecz ostatecznie swoje zainteresowania muzyczne skierował ku wiolonczeli i to właśnie z nią związał swoją karierę muzyczną.



Rys. 13 Dezyderyusz Danczowski,
źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe



Rys. 14 Dezyderyusz Danczowski, Lwów 1908
źródło: Bielewicz M. *Dezyderyusz Danczowski - człowiek i jego dzieło*, Poznań 2015

W 1907 roku wyjechał na studia do Konserwatorium Muzycznego we Lwowie, gdzie kształcił się w klasie Alojza Sládka. Po wykonaniu jednego z koncertów na zakończenie studiów w gazetach ukazały się liczne recenzje określające Danczowskiego jako „pierwszorządny talent”⁷⁴ czy „wiolonczelistę o pięknych zdolnościach”⁷⁵. W latach późniejszych wybitną grę Danczowskiego oraz jego interpretację *Koncertu wiolonczelowego h-moll op. 104* Antonina Dvořáka opisywano następującymi słowami: „kolosalna technika, czystość intonacji, wspaniały ton, duża kultura muzyczna [...] utrzymaną w stylu interpretację, [...] nienaganna czystość, lśniąca technika obu rąk, piękny donośny ton” czy „uczynił to tak pięknie, jego pociągnięcie smyczka miało tyle uroku, dawało tak soczyste i pełne oraz delikatne brzmienie.”⁷⁶

⁷⁴ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 232

⁷⁵ Ibidem., s. 232

⁷⁶ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 239

Po ukończeniu studiów we Lwowie dzięki uzyskanemu wsparciu finansowemu wyjechał do Lipska, gdzie podobnie jak Karol Skarżyński parę lat wcześniej, rozpoczął edukację pod okiem Juliusa Klengla. Studia te ukończył z odznaczeniem w 1912 roku.

Następnie po krótkim pobycie w szwajcarskim Interlacken, Danczowski znalazł się w Pradze, gdzie został zatrudniony w Czeskiej Filharmonii jako lider grupy wiolonczeli i gdzie pozostał aż do wybuchu I Wojny Światowej.

Początkowy okres I Wojny Światowej spędził we Lwowie, gdzie skupił się głównie na działalności pedagogicznej. Jak sam wspomina w swoim życiorysie: „Wracam do Lwowa, gdzie rozwijam podczas okupacji rosyjskiej działalność pedagogiczną oraz występuję bardzo często jako solista i ensemblista.”⁷⁷

W latach 1915-1920 przebywał jako jeńiec cywilny w Rosji. Trudna sytuacja polityczna nie uniemożliwiła mu jednak prowadzenia działalności dydaktycznej oraz koncertowej. Rozpoczął on wtedy pracę na stanowisku *pedagoga-koncertanta* w Szkole Muzycznej Tutkowskiego w Kijowie a w 1917 roku został powołany na profesora klasy wiolonczeli, harmonii i muzyki kameralnej do Muzikalnego Uczyliszcza I.R.M.C. w Taganrogu. Po zakończeniu okresu deportacji w 1920 roku powrócił na krótko do Lwowa, gdzie od stycznia do maja tegoż roku występował jako pierwszy wiolonczelista Opery Lwowskiej. Równocześnie został profesorem klasy wiolonczeli w Konserwatorium Lwowskim.⁷⁸

Już w maju 1920 roku Danczowski otrzymał propozycję objęcia stanowiska profesora klasy wiolonczeli w Poznańskiej Akademii i Szkole Muzycznej. Niedługo po przybyciu do Poznania, Danczowski wraz z wybitnymi muzykami osiadłymi na terenie Poznania: Zdzisławem Jahnke, Tadeuszem Gonetem oraz Tadeuszem Szulcem⁷⁹ założył Kwartet Polski⁸⁰ (rys.15) początkowo zwany także Poznańskim Kwartetem Smyczkowym⁸¹.

⁷⁷ Bielewicz M., *Dezyderiusz...*, s. 17

⁷⁸ zwanym także Lwowską Narodową Akademią Muzyczną lub Polskim Towarzystwem Muzycznym we Lwowie

⁷⁹ W następnych latach Tadeusza Szulca w roli altowiolisty zastąpił m.in. Władysław Witkowski, następnie Ludwik Kwaśnik a ostatecznie Jan Rakowski

⁸⁰ Zespół ten działał przez ponad 25 lat a swoją oficjalną działalność zakończył w 1948 roku.

⁸¹ „Przyjąwszy propozycję Opieńskiego zostaję w Poznaniu 3 lata. Jestem tu równocześnie i pierwszym wiolonczelistą Opery i od razu organizujemy ze Zdzisławem Jahnkem Kwartet Polski, z którym koncertujemy po całej Polsce zdobywając zespołowi temu znaczny rozgłos w całym kraju.”, Bielewicz M., *Dezyderiusz Danczowski...*, s.21



Rys. 15 Kwartet Polski w składzie (od lewej): Z. Jahnke, T. Gonet, T. Szulc, D. Danczowski,
źródło: Bielewicz M, Dezyderiusz Danczowski – człowiek i jego dzieło, Poznań 2015

W 1923 roku Danczowski rozpoczął kolejny etap w swoim życiu. Pozostawiając swoją żonę Jadwigę⁸² oraz córkę Beatricze Annę w Poznaniu wyjechał do Cincinnati, gdzie podjął pracę w Cincinnati Symphony Orchestra oraz Conservatory of Music of Cincinnati. Występował także z Cincinnati Stringquartet jak i założonym przez siebie The Polish Trio, w którego skład wchodził muzycy mieszkający na terenie Cincinnati: K. Liszniewski oraz R. Perutz. Odnośnie życia wiolonczelisty w tym czasie wiemy niewiele. Wspomnienia oraz dokumenty potwierdzające jego dokonania w tym okresie są

⁸² Jak udało się ustalić Marii Bielewicz: „[...] z udostępnionych kart pasażerskich ze statków z kolejnych lat: 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931 dowiadujemy się, iż Danczowski co roku wracał do Polski do swojej żony i córki podczas letniej przerwy między sezonami koncertowymi Cincinnati Symphony Orchestra.”

niezwykle ubogie, a bardzo wiele informacji wydaje się być ze sobą sprzecznych. Pewne jest na pewno, iż okres ten był przepełniony pracą. Mieszkając w Cincinnati:

„dał się poznać amerykańskiej publiczności nie tylko jako znakomity wiolonczelista orkiestry symfonicznej, czy kameralista na wielu koncertach zarówno w triach jak i kwartetach, ale również jako solista.”⁸³

Jak przypuszcza nieznany autor w artykule *Musician Quits Career for Homeland, Family* z 1932 roku, do powrotu do Polski oraz porzucenia kariery dla życia rodzinnego w ojczystej Polsce skłonił Danczowskiego „niedający się stłumić atak tęsknoty za domem.”⁸⁴ Powrócił więc do Polski, gdzie początkowo osiadł we Lwowie i objął stanowisko wiolonczelisty-solisty w Filharmonii Lwowskiej. W 1935 roku powrócił do Poznania, gdzie przebywał aż do wybuchu II Wojny Światowej. W tym czasie przyjął poprzednio porzucone stanowisko profesora wiolonczeli i muzyki kameralnej w Poznańskim Konserwatorium Muzycznym, lidera grupy wiolonczel w orkiestrze Opery Poznańskiej oraz zaczął występować jako muzyk Orkiestry Symfonicznej Stołecznego Miasta Poznania. Swoją działalność wznowił także Kwartet Polski. W składzie zespołu oprócz Zdzisława Jahnkego znalazł się także Władysław Witkowski (za T. Goneta), Tadeusz Szulc oraz Dezyderiusz Danczowski. Wiolonczelista nawiązał także wtedy znajomość z Apolinarem Szeluto (1884-1966) oraz Feliksem Nowowiejskim (1877-1946). Dzięki temu w 1938 roku została wydana⁸⁵ *Sonata F-dur* op. 6 na wiolonczelę i fortepian autorstwa Szeluty zadedykowana Danczowskiemu.

Tuż po wybuchu II Wojny Światowej na terenach Wielkopolski przeprowadzano akcje przesiedleńczą. Artysta wraz z żoną i córką zostali przetransportowani do obozu w Częstochowie, gdzie wkrótce potem ich rozdzielono i „nigdy więcej rodzinie Danczowskich nie dane było się połączyć.”⁸⁶ Następnie Danczowski został przymusowo przesiedlony z Poznania do Warszawy, gdzie kontynuował swoją działalność pedagogiczną w *Konserwatorium Warszawskie* znanym także pod oficjalną nazwą *Staatliche Musikschule*. Prowadził tu również aktywną działalność koncertową występując m.in. w trio fortepianowym z Janem Ekierem oraz kwartecie smyczkowym.

⁸³ Bielewicz M., *Dezyderiusz...*, s. 34

⁸⁴ Ibidem., s. 36, [cyt.za:] Autor nieznany, *Musician Quits Career for Homeland, Family*, „San Diego Union”, San Diego, CA 1932, s. 57, [tłum. M. Bielewicz]

⁸⁵ Dzieło to powstało w 1906 roku a dopiero w 1938 roku zostało wydane nakładem kompozytora.

⁸⁶ „[...] *Jadwiga Danczowska (nr 30624), żona Dezyderiusza Danczowskiego, profesora Akademii Muzycznej w Poznaniu. Aresztowana w nieznanych okolicznościach. Zginęła w obozie 27 kwietnia 1943 roku.*”, źródło: Bielewicz M., *Dezyderiusz Danczowski...*, s. 44

„W ciągu przeszło czterech lat przegrano olbrzymią ilość kompozycji, wśród nich wiele jeszcze niepublikowanych. Do prawykonań należały kwartety Malawskiego, Turskiego, Woytowicza, Wiłkomirskiego, Rudzińskiego, Regameya i wielu innych.”⁸⁷

Wybuch II Wojny Światowej spowodował także, iż wszelkie organizacje i instytucje powiązane z kulturą były przymusowo zamykane. W związku z tym całe życie muzyczne jak i kulturalne zostało przeniesione do podziemia, a takie wybitne osobowości jak Witold Lutosławski (1913-1994), Andrzej Panufnik (1914-1991), Eugenia Umińska (1910-1980) czy Danczowski odważyły się udzielać lekcji jak i krzewić i kształtować kulturę polską. Okres ten był wyjątkowo trudny dla artysty. W 1943 roku stracił żonę i na sile przybrały jego problemy zdrowotne. Jak sam pisał w listach do swojej córki:

„Pytasz mi się Złota Moja jak się mam. Otóż niestety od dłuższego czasu jestem dość poważnie cierpiący. Dokucza mi moja stara nerwica żołądka. Nazywają to też nadkwasotą. Od jakichś dziesięciu dni boli mnie serce. Bardzo mi trudno pracować, bo się męczę i boli (czuję ulgę jedynie jak leżę i jak nie jestem głodny) i straszny wstręt mam do kartkowego chleba, co mi widocznie szkodzi. A o biały jest niezwykle ciężko, gdyż musiałbym najskromniej wydać dziennie 6 złotych tylko na chleb. Poza tym wpływa to też bardzo ujemnie na usposobienie. Jedyną moją radością jest, jak mam parę słów od Ciebie, bowiem człowiek już rzeczywiście nikogo i nic już nie ma...”⁸⁸,

oraz:

„[...] Jestem nad wyraz zmęczony i biedny pod każdym względem. Czuję się jak najgorszy pies bezdomny i bezpański. Jeśli mam pracę to jeszcze pół biedy, bo zapominam o swym stanie. Tylko, że jestem tak strasznie osłabiony i wyczerpany, że ledwie, ledwie podołam jeszcze pracy. A jak jestem niestety wolny, to normalnie nie wiem co z sobą zrobić, gdyż w domu zostać nie mogę z powodu zimna i braku wszelkiego komfortu.”⁸⁹

W czasie wojny jak pisze Radziwiński:

„stracił wszystko, między innymi dwie swoje wspaniałe wiolonczele: Guarnieriego i Jean Baptiste Vuilleaume’a; była to dla niego największa i niepowetowana strata, o której do końca życia wspominał.”⁹⁰

Po powstaniu warszawskim został przetransportowany do obozu przejściowego Dulag 121 w Pruszkowie, gdzie z powodu złych warunków bytowych podupadł jeszcze bardziej na zdrowiu, czego efekty pogłębiały się aż do końca życia artysty.

Po zakończeniu wojny, Danczowski mieszkał w Krakowie, lecz już wiosną 1945 roku powrócił do Poznania, a w październiku tego roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego i rozpoczął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. W czasie

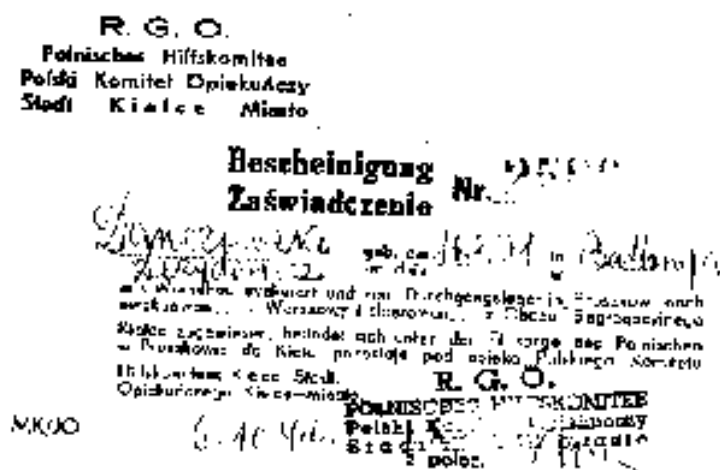
⁸⁷ Bielewicz M., *Dezyderiusz...*, s. 45

⁸⁸ List D. Danczowskiego do córki Beatrycze, Warszawa 1943, źródło: Ibidem., s. 51

⁸⁹ List D. Danczowskiego do córki Beatrycze, Warszawa 1944, źródło: Ibidem., s. 51

⁹⁰ Ibidem., s. 53, [cyt. za:] Radziwiński J., *Wspomnienia o Dezyderiuszu Danczowskim (1891-1950)*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 4, s. 15

swojej działalności pedagogicznej wykształcił wielu wybitnych wiolonczelistów, do grona których należeli m.in. Aleksander Bronisław Ciechański, Leonard Wysocki czy Karl Greulich. Swoją działalność wznowił także Kwartet Polski. W Poznaniu Danczowski realizował się także jako solista. Jak przeczytać można w licznych artykułach z tego okresu jego grę cechowała: „wysoka kultura muzyczna ujawniająca się w unikaniu tego wszystkiego, co było by zewnętrznym tylko efektem [...] świetnie opanowane tajniki gry wiolonczelowej, w technice gamowej, pasażowej, podwójnych chwytach czy trylu”⁹¹, „łśniąca technika obu rąk, piękny i donośny ton, zadziwiające frazowanie”⁹². Jak podaje Maria Bielewicz, „instrumentem, na którym Danczowski koncertował w latach powojennych aż do jego śmierci w 1950 roku, była XIX-wieczna kopia wiolonczeli Guadaniniego. Podobno pozyskał ją od radzieckiego żołnierza, który wycieńczony długą wędrówką z ciężkim instrumentem, oddał ją Danczowskiemu za butelkę alkoholu, byle pozbyć się uciążliwego gabarytu.”⁹³



Rys. 16 Zaświadczenie o ewakuacji Dezyderyusza Danczowskiego,
 źródło: Bielewicz M, *Dezyderyusz Danczowski – człowiek i jego dzieło*, Poznań 2015

Przez całe swoje życie Danczowski był bardzo aktywnym wiolonczelistą, wybitny kameralista jak i niedocenianym dziś kompozytorem. Pozostawił po sobie liczne miniatury wiolonczelowe powstałe głównie w okresie studiów w Konserwatorium we Lwowie m.in. *Berceuse*, *Mazurek a-moll*, *Taniec gnomów*, *Polonez*, *Romans* czy *Pieśń*, liczne transkrypcje utworów skrzypcowych pochodzące również w większości z okresu

⁹¹ Ibidem., s. 62, [cyt. za:] Z. S., *V Koncert Symfoniczny. Głos Wielkopolski*” 1948

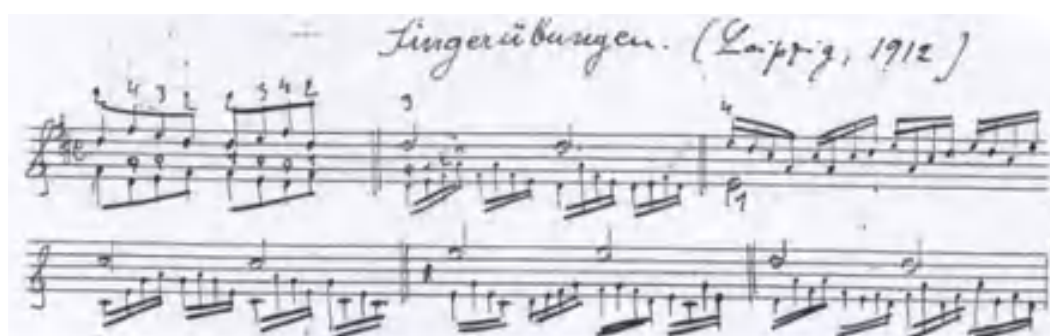
⁹² Korab J., *V Koncert symfoniczny* „Ilustrowany Kurier Polski” 1948.

⁹³ Bielewicz M., *D. Danczowski...*, s. 55

studiów we Lwowie takie jak: *Canzonetta* Zdzisława Jahnkego, *Dwie Melodie* i *Dwa Nokturny* Ludomira Różyckiego (1883-1953), *Moto Perpetuo*, *Taniec Czarownic* oraz *Kaprysy* op. 1 Niccolò Paganiniego (1782-1840) czy ćwiczenia i etiudy na wiolonczelę.

Jak przeczytać można w pracy magisterskiej Marii Bielewicz, Dezyderiusz Danczowski pozostawił po sobie również liczne fragmenty wprawek (zawierające m.in. ćwiczenia na palce czy flażolety), kompozycje czy transkrypcje, które niestety aż po dzień dzisiejszy nie zostały wydane.

Zmarł w 1950 roku i został pochowany na cmentarzu Górczyńskim w Poznaniu. Od 1974 roku co pięć lat organizowany jest Konkurs Wiolonczelowy jego imienia.



Rys. 17 Fingerübungen (Ćwiczenia na palce)
Źródło: Bielewicz M., *D. Danczowski – człowiek i jego dzieło*, s. 75



Rys. 18 Flageolet - Akkord - Kombinationen (Flażolety - Kombinacje w akordach)
Źródło: Bielewicz M., *D. Danczowski – człowiek i jego dzieło*, s. 75



Dezyderiusz Danczowski – Capriccio sopra un Tema popolare russo per violoncello solo, fragment oryginalny



Dezyderiusz Danczowski – Capriccio sopra un Tema popolare russo per violoncello solo, fragment oryginalny



Dezyderiusz Danczowski – Trio, fragment oryginalny



Dezyderiusz Danczowski – Trio, fragment oryginalny



Dezyderiusz Danczowski – Trio, fragment oryginalny

Zagraniczne szkoły wiolonczelowe i ich wpływ na rozwój polskiej tradycji wykonawczej

Tworzenie drzew genealogicznych oraz potrzeba śledzenia własnych korzeni wydaje się być dziedziną, która obecnie wciąż zyskuje na popularności. Historia gry wiolonczelowej oraz pokrewieństwo z wybitnymi artystami mogą być prześledzone poprzez nasze relacje z nauczycielami a dalej relacje naszych mistrzów z ich mentorami. Zasób dostępnych obecnie środków technicznych i wykonawczych jest więc efektem pracy wielu pokoleń ostatnich 250 lat. Największe dziś znaczenie w procesie rozwoju techniki wiolonczelowej mają szkoły wiolonczelowe, których XIX i XX-wieczna działalność przyniosła znaczące zmiany w procesie ewolucji gry na wiolonczeli i tworzonego na ten instrument repertuaru. Szkoły te, założone i współtworzone przez wybitnych artystów takich jak Martin Berteau (?–1756), Bernhard Romberg (1767-1841), Justus Johann Fredrich Dotzauer (1783-1860), Friedrich Grützmacher (1832-1903), Robert Hausmann (1852-1909), Nicolas-Joseph Platel (1777- 1835) Adrien-François Servais (1807-1866) czy David Popper (1843-1913), zapisały się na kartach historii wiolonczelowej poprzez wprowadzenie nowych technik wykonawczych czy nowatorskich myśli. Proces przenikania się wybranych szkół wiolonczelowych w znaczącym stopniu zauważalny jest na przykładzie wirtuozowskiej miniatury instrumentalnej przełomu XIX i XX wieku. Kompozycje te cieszyły się powszechnym uznaniem i stały się nośnikiem i przekaźnikiem zdobyczy poszczególnych szkół wiolonczelowych.

Obecny kształt polskiej szkoły wiolonczelowej jest efektem historii polskiej i europejskiej wiolonczelistyki ostatnich dwóch stuleci. Przez ten czas pokolenia wiolonczelistów poprzez liczne podróże oraz kształceniu się w słynnych ośrodkach na terenie Europy czerpały od swoich mentorów bardzo często łącząc zagadnienia zagranicznych szkół wiolonczelowych z wcześniej zdobytą wiedzą na terenie Polski.

Drezdeńska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Michała Wielhorskiego

Postacią, która w największym stopniu zdominowała dzisiejszy kształt europejskich szkół wiolonczelowych oraz wpłynęła na rozwój sztuki wiolonczelowej jest Bernhard Romberg (1767-1841). Jak podaje Lev Ginsburg (1921-1980), Romberg w sposób mistrzowski rozszerzył możliwości wyrazowe i techniczne wiolonczeli. Zaproponował m.in. ograniczenie ilości kluczy stosowanych w notacji muzycznej do trzech (tenorowy, basowy i wiolinowy) czy wprowadzenie wgłębienia w podstrunnicy (rys. 107), dzięki czemu struna C nie uderzała o gryf co ograniczyło powstawanie przydźwięków, gdy smyczek był mocniej dociskany do strun. Przypisuje się mu również takie innowacje, jak ścienienie szyjki wiolonczeli oraz znaczący rozwój techniki gry kciukiem.⁹⁴ Stosując różne kombinacje palcowania z wykorzystaniem kciuka umożliwił zwiększenie zakresu dostępnych dźwięków na gryfie co w następstwie poszerzyło możliwości wykonawstwa wiolonczelowego.

„Początkowo technika kciukowa była stosowana oszczędnie, ale dopiero w czasach Boccheriniego, Duporta i Romberga rozwinęła się do perfekcji. Wykorzystanie kciuka jako podpórki w wysokim rejestrze na sąsiednich strunach stopniowo doprowadziło do powstania tzw. zasady "paralelizmu pozycyjnego". Zaslugą Romberga było rozwinięcie tej metody do maksimum, co umożliwiło muzykom znacznie rzadsze zmiany pozycji.”⁹⁵

Równocześnie Romberg podkreślał potrzebę oszczędnego stosowania dostępnych wówczas środków ekspresyjnych w tym głównie wibracji:

„Sposób gry wiolonczelisty stanowił całkowite przeciwieństwo popularnej wówczas wirtuozerii salonowej, która epatowała powierzchowną techniką, bezmyślną sentymentalnością, nadmiernym *vibrato*, portamento etc.”⁹⁶

W swoim traktacie Romberg przestrzegał swoich uczniów, aby unikać wszystkich rozwiązań, które mogłoby wpłynąć a nawet zepsuć *wysoki styl*. Jak pisał:

„*vibrato* używane rzadko i z dużą siłą smyczka nadaje dźwiękowi żywiołowość i wigor. *Vibrato* powinno być stosowane tylko na początku nuty, ale nie na całej jej długości.

⁹⁴ Na podstawie: Ginsburg L., Herbert R. Axelrod, *History of the Violoncello, Western violoncello art of the 19th and 20th centuries, excluding Russian and Soviet Schools*, Paganiniana Publications, New York 1983, s. 20-23

⁹⁵ “Initially, the thumb technique was used sparingly, but it was only in the time of Boccherini, Duport and Romberg that it grew to perfection. The use of the thumb as a support in the high registers on neighboring strings gradually led to the so-called “positional parallelism” principle. Romberg’s merit was to develop this method to the maximum, enabling musicians to change positions far less frequently.”, Ibidem., s. 25

⁹⁶ Ibidem., s.22

W dawnych czasach [...] nikt nie mógł utrzymać tonu, nawet w bardzo krótkim czasie, bez ciągłego *vibrata*, przez co powstawała prawdziwie ‘jęcząca muzyka’.”⁹⁷

W nawiązaniu do tradycji kompozytorskich przełomu XVIII i XIX wieku Romberg skomponował liczne divertimenta i wariacje na tematy pochodzące m.in. z pieśni ludowych różnych narodów. Polskim wiolonczelistą, który pobierał nauki u Romberga był Michał Wielhorski, który również wykorzystał formę wariacyjną komponując swój *Temat z wariacjami na wiolonczelę i orkiestrę*. Równie dużo uwagi obaj kompozytorzy poświęcili w swoich dziełach niuansom dynamicznym oraz połączeniu dynamiki i agogiki „ze sztuką śpiewu wiolonczelowego”⁹⁸ podkreślając podobieństwo gry na wiolonczeli do śpiewu czy ekspresyjnej mowy ludzkiej.

W porównywanych utworach m.in. *Wariacjach na temat oryginalny* op. 59 i op. 61, wariacjach zawartych w *Violoncell Schule* z 1841 roku autorstwa Romberga jak i *Temacie z wariacjami* Michała Wielhorskiego temat główny to śpiewna melodia przywodząca na myśl ludową pieśń, a każda wariacja porusza odrębny problem wykonawczy. Powołując się na wypowiedź Lwa Ginsburga z przedmowy do wydania *Tematu z Wariacjami* z 1959 roku,

„W twórczości Michała Wielhorskiego ujawnia się wybitny talent, dobry smak i wysoki poziom zawodowy. Wychowany na klasycznym arcydziele, naśladował je w swoich kompozycjach, wykazując często dość oryginalny rys swego daru. W niektórych jego utworach, jak na przykład w *Temacie z wariacjami*, który tu publikujemy, dość silnie wyczuwalne jest międzynarodowe pokrewieństwo z rosyjską muzyką ludową. Kompozycja ta, o charakterze koncertu, graficznie ukazuje dar melodyczny kompozytora i umiejętne wykorzystanie formy wariacyjnej, co pozwoliło osiągnąć jedność w różnorodności. Choć mamy tu do czynienia z bogatym konglomeratem kontrastujących ze sobą wariacji (kantylenowych i wirtuozowskich), to jednak spajane są one w integralną całość przez jedność intonacji i tematu.”⁹⁹

Takie połączenie zarówno wirtuozowskich jak i śpiewnych części oprócz kunsztu kompozytorskiego Wielhorskiego jest równocześnie apoteozą wiolonczelowych

⁹⁷ “When used rarely and with the bow’s great force, it gives brio and vigor to the sound. Vibrato should be used only at the beginning of the note, but not during its entire length. In times of old, [...] nobody could maintain the tone, even in a very short time, without constant finger vibrato, thus producing truly ‘whining music’.”, Ibidem., s. 22, [tłum.: W. S.]

⁹⁸ „The art of cello singing”, Ibidem., s. 24, [tłum.: W. S.]

⁹⁹ „The works by Michail Wielhorski reveal an outstanding talent, good taste and a high professional standard. Brought up on the classical masterpiece he followed them in his compositions, often displaying quite original trait of his gift. In some of his works as, for instance, in the “theme with Variations” which we publish here, the international affinity with the Russian folk music is felt quite strongly. The composition, which is a concerto nature, grafically shows the composer’s gift of melody and skillful utilisation of the variation form which enabled to achieve “unity in diversity”. While there is a rich conglomeration of contrasting (cantilena and virtuoso) variations, they are welded together into an integral whole by the unity of intonation and theme.”, M. Wielhorski, *A Theme with Variations*, Edited by L. Ginzburg and S. Knushevsky, State Music Publishers, Moskwa 1959, [tłum.: W. S.]

zdolności młodszego brata hrabiego – Mateusza, także studenta Romberga i któremu dzieło to zostało zadedykowane.

Romberg w swojej *Violoncell Schule* w celu zobrazowania licznych sposobów smyczkowania stworzył cykl wariacji, które opisał wraz z przykładami. Wydaje się, iż zagadnienia te znalazły również odzwierciedlenie w kompozycji Wielhorskiego. Oprócz podobnego charakteru i zbliżonego tempa tematów głównych znaczący wpływ Romberga zauważalny jest poprzez zastosowanie licznych schematów pochodzących z *Violoncell Schule*. Przykładem wyraźnej inspiracji utworem Romberga jest *wariacja II*, która podobnie jak *wariacja 3* pochodząca z *Violoncell Schule*

„wymaga specyficznego dla siebie smyczka. Musi zaczynać się od smyczka w górę, przez cały czas musi być używana bardzo mała część smyczka, a krótsze nuty muszą być wykonywane tylko nadgarstkiem.”¹⁰⁰

Dodatkowo, u Wielhorskiego w wariacji tej zmiana artykulacji odbywa się nie tylko w głosie wiolonczeli, ale także w partii akompaniującej. Częstka ta poprzez wykorzystanie rytmu punktowanego w szerokiej gamie smyczkowań oraz szybsze tempo (*più mosso*) ma na celu ukazanie wirtuozowskiego kunsztu wykonawcy oraz jego sprawności i precyzji. Niezwykle trudnym elementem jest tu synchronizacja obu dłoni w celu uzyskania niesłyszalnych zmian pozycji i kierunku prowadzenia smyczka.



Rys. 20 B. Romberg – *Violoncell Schule*



Rys. 21 M. Wielhorski – *Temat z wariacjami, Var. II*

¹⁰⁰ „Requires a bowing peculiar to itself. It must begin with an up-bow; a very small portion on the bow must be used throughout; and the shorter notes must be made Only with the wrist.”, Romberg B., *Violoncell Schule*, T. Trautwein, Berlin 1840, s. 103 [tłum. W. S.]

Wariacja III u Wielhorskiego podobnie jak *wariacja 9* u Romberga składa się z dwudźwięków, których jak sam Romberg pisze „precyzyjne wykonanie może wymagać pewnej wprawy.”¹⁰¹ Pomimo, iż melodia w wiolonczeli nie jest jednogłosową linią melodyczną, temat główny wariacji pozostaje doskonale słyszalny. Zmiany pozycji, wykorzystywanie kciuka w niskich rejestrach jak również płynne przechodzenie pomiędzy strunami stanowią nie lada wyzwanie dla każdego wykonawcy. Równocześnie artysta powinien zwrócić uwagę na sposób prowadzenia frazy i utrzymanie jej jasnego układu. Elementami kontrastującymi w obu przykładach są m.in. wolniejsze tempo, a dodatkowo u Wielhorskiego akompaniująca partia fortepianu, która wykorzystuje zupełnie inny rodzaj artykulacji względem partii wiolonczeli.



Rys. 22 B. Romberg – *Violoncell Schule*



Rys. 23 M. Wielhorski – *Temat z wariacjami, var. III*

Pod koniec XIX wieku wykonawcy zaczęli interesować się różnymi możliwościami realizacji *arpeggiów* w zależności od smyczkowania. Można więc powiedzieć, że:

„katalogowanie liczby możliwych kombinacji smyczków stało się intelektualnym ćwiczeniem dla niektórych nauczycieli - Dotzauer zilustrował osiemdziesiąt jeden kombinacji, a Stiaśny osiemdziesiąt pięć.”¹⁰²

W swojej szkole na wiolonczelę Romberg także poruszył temat *arpeggiów* poświęcając mu aż cały rozdział. Jak sam określił:

¹⁰¹ „Which may require some practice to execute with precision.”, Ibidem., s. 103 [tłum. W.S.]

¹⁰² „Cataloguing the number of possible bowing combinations became an intellectual exercise for some teachers, with Dotzauer illustrating eighty-one combinations and Stiaśny eighty-five.”, Walden V., *One Hundred Years of Violoncello, A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s.157 [tłum. W.S.]

„*Arpeggia* są sprawdzianem każdego sposobu smyczkowania i od razu widać, czy gracz wykonuje je sztywnym czy rozluźnionym ramieniem. Kto bowiem potrafi bez wysiłku używać smyczka od żabki aż do szpica, ten nie może grać sztywno”.¹⁰³

Następnie, podaje on zestaw ćwiczeń i wskazówek na opanowanie perfekcyjnego ruchu i swobody prawej ręki podczas realizacji tego rodzaju artykulacji. W zakończeniu *Tematu z wariacjami* Wielhorski również wykorzystuje technikę gry *arpeggiowej* bardzo zbliżoną do tej opisanej przez Romberga. Aktywizacji ulega nie tylko prawa ręka, która wymaga znacznego rozluźnienia i pracy w obrębie całego ramienia, ale także palce lewej ręki, które wykorzystują różne chwytty i układy rozłożonych akordów.



Rys. 24 B. Romberg – *Violoncell Schule*



Rys. 25 M. Wielhorski – *Temat z wariacjami, Coda*

Belgijska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Samuela Kossowskiego i Stanisława Szczepanowskiego

Adrien-François Servais podobnie jak Bernhard Romberg, Friedrich Dotzauer czy Friedrich Kummer, wniósł bardzo istotny wkład w rozwój sztuki gry wiolonczelowej doprowadzając równocześnie do jej emancypacji jako instrumentu solowego. Swoją grą Servais prezentował romantyczny zapał i zachwyt nad twórczością Paganiniego czy

¹⁰³ “The Arpeggios is a test of every model of Bowing and discovers at once if the player execute with a stiff or free arm. For whoever can use his bow from point to the nut without laborious exertion, cannot possibly play stiffly.”, Romberg B., *Violoncell...*, s. 58-59

Liszt do których zresztą bardzo często był porównywany będąc nazywanym m.in. „Paganinim wiolonczeli”¹⁰⁴ lub też „Lisztem wiolonczeli.”¹⁰⁵

„Klasyczna surowość i powściągliwość, a także tendencje "akademickie", tak charakterystyczne dla Romberga, były już obce Servais. Jego sztuka odznaczała się raczej poetycką i migotliwą elegancją; jego gra podobała się współczesnym nie tylko ze względu na ekspresyjny śpiew, ale także ze względu na błyskotliwość i grację techniki wirtuozowskiej, która bardzo różniła się od techniki Romberga, ciężkiej i przestarzałej w połowie XIX wieku.”¹⁰⁶

Servais jako jeden z pierwszych ukazał szczyty wirtuozerii, które dotychczas wydawały się być nieosiągalne dla każdego innego instrumentu poza fortepianem i skrzypcami. Za pośrednictwem swoich kompozycji wniósł do sal koncertowych słynne melodie operowe dostosowując się w ten sposób do gustów XIX-wiecznej publiczności. Podczas swoich koncertów, z nielicznymi wyjątkami prezentował głównie własne kompozycje z których ponad 70 zostało opublikowanych. W znaczący sposób rozszerzył możliwości techniczne wiolonczeli, w szczególnym stopniu kładąc nacisk na użycie górnej połowy smyczka, *arpeggia* w szybkich tempach, *legata* i *staccata* na jednym smyczku jak i rozwój techniki lewej ręki, głównie w zakresie wykonywania pasaży w pozycjach kciukowych. Servais za pośrednictwem swojej twórczości „chciał zaskakiwać, poruszać i przenosić; prowadził ten szturm beczelnie i zarazem z żywiołową wrażliwością”.¹⁰⁷ Dzięki wprowadzeniu do swojej gry nózki, doprowadził do znacznego rozluźnienia i wyswobodzenia obu dłoni, zwiększając zakres dostępnych środków oraz precyzji wykonawczej, szczególnie w odniesieniu do gry w wysokich i niskich rejestrach. Idąc za przykładem Servaisa „wielu wiolonczelistów eksperymentowało z tymi innowacjami i wkrótce osiągnęli układy palców, które kilkadziesiąt lat wcześniej byłyby nie do pomyślenia.”¹⁰⁸

Polskimi wiolonczelistami, u których widoczny jest wpływ Servaisa są Samuel Kossowski oraz Stanisław Szczepanowski.

¹⁰⁴ „The Paganini of the cello”, Ginsburg L., *History of...*, s. 31 [tłum.: W. S.]

¹⁰⁵ „The Liszt of the cello”, Ibidem., s. 31, [tłum.: W.S.]

¹⁰⁶ “Classical austerity and restraint, as well as the ‘academic’ tendencies so peculiar to Romberg, were already alien to Servais. His art was distinguished rather for its poetic and scintillating elegance; his playing appealed to his contemporaries not only because of its expressive singing, but because of the brilliance and grace of the virtuoso technique as well, which was very different from that of Romberg, heavy and outdated by the middle of the 19th century.”, Ibidem., s. 31 [tłum.: W. S.]

¹⁰⁷ “Servais wanted to surprise, move and transport; he led this assault brazenly and with impetuous sensitivity.”, <https://www.servais-vzw.org/en/leven/> [dostęp: 20.05.2022] [tłum.: W. S.]

¹⁰⁸ “Many cellists experimented with these innovations and soon arrived at finger arrangements that would have been unthinkable some decades earlier.”, <https://www.servais-vzw.org/en/cellist/cellist-composer/> [dostęp: 19.05.2022] [tłumaczenie: W.S.]

Kossowski podobnie do swojego belgijskiego kolegi pierwsze kroki w zakresie muzyki stawiał ucząc się gry na skrzypcach. Dopiero biegle opanowawszy technikę gry skrzypcowej obaj artyści porzucili ten instrument na rzecz coraz bardziej zyskującej na popularności wiolonczeli. W miarę jak rosła ich sława, zamiast wypełniać czas swoich koncertów licznymi kameralnymi występami, decydowali się ograniczać ich programy do utworów swojego autorstwa, okazjonalnie przeplatanych kompozycjami wirtuozowskimi ówczesnych mistrzów wiolonczeli. Zarówno polski jak i belgijski wiolonczelista każdorazowo zaskakiwali publiczność i zyskiwali jej poklask poprzez ukazywanie nowych środków wyrazowych, które równocześnie pełne były rozmachu, poetyckości czy romantycznych uniesień rozlicznie przeplatanych akrobatyczną wręcz wirtuozerią. Obaj wiolonczeliści spotkali się w 1844 roku w Berlinie, gdzie „ówczesny król wiolonczelistów”¹⁰⁹ po wykonaniu ostatniego dzieła przez Kossowskiego:

„pierwszy wzniosł oklaski, a później wielbił jego talent w kompozycji równie jak w wykonaniu ... i świetną mu rokował przyszłość. [...] Wezwał go nareszcie, aby [...] przybył do Drezna, dla dawania z nim wspólnie koncertów.”¹¹⁰

Kossowski oprócz własnych kompozycji szczególnie upodobał sobie wykonywanie na wiolonczeli utworów Servaisa wplatając do swojego repertuaru koncertowego jego liczne kompozycje takie jak: *Fantazja*, *Souvenir de Spa* czy *Le Carnaval de Venise*. Równocześnie bardzo silnie nawiązywał w swojej twórczości do działalności Servaisa komponując m.in. *Fantazję na tema mazurkowe*, *Fantazję na tematy z opery „Lunatyczka*, *Fantazję na temat „pożegnanie domku” z opery Król duchów Alpejskich*, *Wielką Fantazję Burza i Modlitwa*, *Fantazję melancholiczną*, *Souvenir de Chopin* oraz *Karnawał Wenecki*. Niestety porównanie utworów nie jest aktualnie możliwe, ponieważ większość dzieł Kossowskiego pozostaje zaginiona. Jedynymi kompozycjami, które zachowały się aż po dzień dzisiejszy są *Polonez* oraz *Souvenir de Chopin*.

Oprócz inspiracji formami muzycznymi czy kulturowością obaj wiolonczeliści dzielili również fascynację muzyką Fryderyka Chopina. Servais dokonał transkrypcji na wiolonczelę *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2, *Mazurka fis-moll* op. 6 nr 1 czy *Mazurka f-moll*

¹⁰⁹ „The Paganini of the cello”, Ginsburg L., Herbert R. A., *History...*, s. 20.

¹¹⁰ Domaszewicz M., *Samuel Kossowski – wielki, zapomniany*, artykuł w *Winieta: pismo Biblioteki Raczyńskich* 2006 nr1 (39), Poznań 2006, s. 5.

op. 7 nr 3. Z kolei Kossowski poruszony śmiercią Chopina poświęcił mu swoją kompozycję pod tytułem *Souvenir de Chopin*, która bazuje na temacie *Mazurka B-dur* op. 7. Kompozycja ta, przetrwała do dzisiejszych czasów dzięki odpisowi Jana Karłowicza, który także jest postacią łączącą Kossowskiego z Servaisem. Karłowicz kształcił się bowiem w zakresie gry na wiolonczeli zarówno u Kossowskiego jak i Servaisa (u którego równie często pełnił funkcję akompaniatora podczas domowych koncertów) i niewykluczone, iż to właśnie poprzez jego osobę liczne zdobycze techniki gry wiolonczelowej czy kompozycje jego mistrzów obustronnie wpływały na proces przenikania się ośrodków wiolonczelowych.

Porównując zachowane kompozycje Kossowskiego i Servaisa zauważyć można, iż poprzez błyskotliwą wirtuozerię połączoną ze śpiewną kantyleną obaj wiolonczeliści uzyskali romantyczny charakter odzwierciedlający gusta ówczesnej publiczności na czele z jej romantycznym zapalem. Obaj muzycy w doskonały sposób wykorzystali rozliczne elementy takie jak flażolety, *pizzicato* czy technikę gry *sul ponticello*, które w połączeniu ze środkami ekspresyjnymi wiolonczeli „potęgują romantyczny odcień muzyki.”¹¹¹

Kompozycje Kossowskiego pod względem technicznym pozostają dużo skromniejsze niż dzieła Servaisa. O ile wirtuozeria w twórczości belgijskiego wiolonczelisty skupia się na połączeniu zagadnień technicznych obu dłoni i uzyskaniu wyrafinowanej techniki wiolonczelowej o tyle twórczość Kossowskiego bazuje raczej na ograniczonej artykulacji przy bardzo dużej aktywizacji palców lewej dłoni. Servais w swoich dziełach zastosował przeróżne efekty artykulacyjne takie jak *gettato*, kilkuktowe *legato* na jednym smyczku, różne wariacje ligatur, *arpeggia*, czy *staccato* zarówno w górę i w dół smyczka. Kossowski natomiast ograniczył się do wręcz rombergowskiej problematyki związanej z zagadnieniem artykulacji.¹¹² Związane to mogło być z zastosowaniem pozycji gambowej przy wiolonczeli czy barokowego smyczka, czego dowodzić może ikonografia przedstawiająca osobę Samuela Kossowskiego (Rys. 2).

„Analizując dostępną ikonografię rzuca się w oczy, iż Samuel Kossowski mógł operować techniką gry smyczkowej o ograniczonych możliwościach względem Servais’a. Załączona ikonografia ukazuje artystę niewątpliwie wykorzystującego barokową technikę gry

¹¹¹ „Intensify the romantic shade of his music”, <http://w.editionsilvertrust.com/servais-souvenir-de-spa.htm> [dostęp: 20.05.2022] [tłum.: W.S.]

¹¹² Na podstawie: Strugała W., Praca magisterska pod tytułem: *Die Erinnerung als Quelle der Inspiration. Souvenir de Spa op. 2 von Adrien-François Servais und Souvenir de Chopin von Samuel Kossowski im Vergleich*, Wien 2022, s. 20-23

smyczkiem przy równoczesnym użyciu barokowego smyczka. Również „gambowa” postawa grającego i pozycji wiolonczeli wynika prawdopodobnie z gry bez nóżki.”¹¹³

Stanisław Szczepanowski

Powołując się na liczne recenzje koncertów jak i dostępne obecnie materiały naukowe można stanowczo stwierdzić, iż zarówno Kossowski, Szczepanowski jak i Servais osiągnęli mistrzostwo w zakresie motoryki, techniki i precyzji wykonawczej obu rąk. Dzięki swoim niesamowitym zdolnościom posiadli oni umiejętność wykonywania najtrudniejszych pasaży, szybkich przebiegów, niezależność palców oraz doskonałą sprawność wykonawczą szczególnie w odniesieniu do lewej dłoni.

Sam Szczepanowski podobnie do Kossowskiego często decydował się wykonywać na wiolonczeli kompozycje Servaisa. Równocześnie oprócz utworów wiolonczelowych zachowanych po dzień dzisiejszy takich jak *Morceau de Concert* czy *Grand duo Concertant* Szczepanowski prezentował także inne kompozycje własnego autorstwa m.in. *Introdukcję i wariacje na temat z Sor'a*, *Karnawał Wenecki*, *Souvenir de Petersburg*, *Souvenir de Varsovie*, których tytuły bezpośrednio lub pośrednio odnoszą się do form lubianych i często wykorzystywanych przez Servaisa. Wszystkie wspomniane dzieła, skupiają się w dużej mierze na wirtuozowskim popisie wykonawcy i ukazaniu jego możliwości. Do ich głównych cech należy zastosowanie licznych figuracji przeplatanych kantylenowymi motywami pełnymi gracji i ekspresji.

Główne zagadnienia wykonawcze omawiane w poniższej pracy na przykładzie kompozycji *Grand duo Concertant* bazują na elementach bardzo zbliżonych do kompozycji Servaisa. Centralne miejsce zajmuje tu wirtuozeria, która jest następstwem chęci „podkreślenia indywidualizmu albo samego kompozytora [...] albo wykonawcy”¹¹⁴, przeplatana kantylenową melodyką, bogatym wachlarzem możliwości dynamicznych czy zróżnicowaną fakturą. W związku z tym, iż kompozycje te są dziełami autorstwa wybitnych wiolonczelistów, zawierają liczne pomysły, które są możliwe do wykonania „jedynie w pewnych określonych układach palców.”¹¹⁵ Warto zauważyć,

¹¹³ „Die Analyse der verfügbaren ikonographische Quellen zeigt, dass Samuel Kossowski im Vergleich zu Servais mit einer Bogenspieltechnik von begrenzten Möglichkeiten operieren konnte. Die Ikonographie zeigt, dass der Künstler zweifellos gleichzeitig eine barocke Bogenspieltechnik anwendet. Auch die gambische Haltung des Spielers und die Position des Cellos resultieren wahrscheinlich aus dem Spiel ohne Stachel.“, Ibidem., s. 22

¹¹⁴ Ekiert J, *Bliżej Muzyki. Encyklopedia*, Wiedza Powszechna Muzyka, 1994, s. 338

¹¹⁵ Wiłkomirski K., *Technika Wiolonczelowa a Zagadnienia Wykonawstwa*, PWM, Kraków 1965, s. 110

iz w zależności od budowy dłoni „wiolonczeliści opracowujący nie swoje dzieła sięgają czasami po wątpliwe dla innych rozwiązania.”¹¹⁶

„Studiując dzieła wielkich wiolonczelistów przeszłości – Boccheriniego, Servais’go Dawydowa, Piattiego, Poppera – doznajemy nieraz uczucia podziwu dla kunsztu, z jakim umieli oni wyzyskać bogate możliwości techniczne swego instrumentu. Osiągali oni w tej dziedzinie nie dla każdego dostępne szczyty, równe chyba tym, jakie w wirtuozostwie skrzypcowym zdobywali Tartini, Paganini, Wieniawski. Z drugiej strony, zapoznając się z XIX-wiecznymi wydawnictwami i redakcjami, bywamy często zaszokowani wysoce niepraktycznymi sposobami palcowania, wynikającymi z ówczesnych pojęć i zwyczajów.”¹¹⁷

Kompozycje zarówno Szczepanowskiego jak i Servaisa wydają się nawiązywać do stylu włoskiego. Prezentują melodie przypominające operowe *bel canto*, a kolejne wariacje wprowadzają figlarny, teatralny, czarujący, lekki, operowy (*opera buffa*) charakter poprzeplatany kantylenowymi ariami. Równocześnie w twórczości Kossowskiego jak i Szczepanowskiego zauważalny jest znaczący wpływ działalności Servaisa. Obaj polscy wiolonczeliści bardzo często wykonywali kompozycje belga czy decydowali się sięgnąć po formę *Souvenirów*, które Servais tak chętnie komponował i które „w sensie kolorystycznym i dynamicznym [...] sięgnęły najwyższego poziomu wirtuozerii.”¹¹⁸ Może to świadczyć o procesie przenikania się myśli muzycznej oraz wykonawczej jak również przenikaniu się różnych ośrodków wiolonczelowych na terenie Europy.

Rosyjska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Aleksandra Wierzbilłowicza

Do grona wybitnych XIX-wiecznych pedagogów i wirtuozów wiolonczeli, którzy wnieśli wkład w rozwój polskiej wiolonczelistyki i wpłynęli na rozwój tradycji wykonawczych należy założyciel rosyjskiej szkoły wiolonczelowej Karł Ju. Dawydow (1838-1889). Jak podaje Roman Sucheki, „[Dawydow] posiadał nieprawdopodobne zdolności manualne i poczucie absolutnie czystej intonacji. Grę jego cechowała pełnia poezji bez czułościowego sentymentalizmu, olbrzymia technika i głęboka wiedza muzyczna.”¹¹⁹

¹¹⁶ Ibidem., s.110

¹¹⁷ Wiłkomirski K., *Technika...*, s. 110

¹¹⁸ Midura J., *„Wspomnienie o Lublinie” - czyli wybrane problemy analizy i interpretacji utworu Souvenir de Lublin, op. 12 Józefa Wieniawskiego*, 2019

¹¹⁹ Sucheki R., *Wiolonczela od A do Z*, s. 135;

Przez wielu współczesnych mu muzyków w tym Piotra Czajkowskiego nazywany był „carem wiolonczeli.”¹²⁰

„Od czasu Essai sur le Doigté du Violoncelle Jean-Louis Duporta, napisanego dwieście lat temu, niewiele zrobiono w celu usystematyzowania palcowania wiolonczeli. Technika wiolonczelowa poczyniła wielkie postępy pod wpływem takich osobowości jak Pablo Casals, już prawie sto lat temu i opublikowano wiele metod, od Bernharda Romberga do Dirana Alexaniana, ale żadna z nich nie omówiła w sposób wyczerpujący istotnej kwestii palcowania, Carl Davidov jest tu pewnym wyjątkiem.”¹²¹

W swojej grze stosował liczne skrzypcowe rozwiązania dzięki czemu przyczynił się do rozwoju techniki wiolonczelowej wprowadzając m.in. wykorzystanie pozycji kciukowej w niskich rejestrach, przechodzenie z pozycji do pozycji przy użyciu flażoletów (w celu uniknięcia „manierycznych” glissów) czy wykorzystanie niższych strun zarówno w śpiewnych jak i wirtuozowskich fragmentach.¹²² Dzięki unikaniu wykorzystywania pustych strun opracował on system palcowania, w którym wszystkie gamy zarówno durowe jak i mollowe należało palcować według tego samego schematu. Dawydow odrzucił także rombergowski system aplikatury jak i paralelizm pozycyjny w celu połączenia kompozycji pod względem równowagi brzmienia.

„Gra na tej samej strunie, wprowadzona na szeroką skalę w ubiegłym wieku przez Dawidowa i stosowana od tamtej pory przez rosyjskich wiolonczelistów, jest bardzo skuteczna w lirycznych pasażach repertuaru romantycznego. Natomiast w muzyce epoki baroku i klasycyzmu może być bardzo szkodliwa dla dobrego smaku i stylu.”¹²³

Dawydow dążył równocześnie do zwiększenia swobody chwytu oraz poprzez aktywizację palców i nadgarstka prawej dłoni do uzyskania większej kontroli nad prowadzeniem smyczka w celu uzyskania równomiernego brzmienia.¹²⁴

¹²⁰ „Czar of Cellists”, Horvath J., *Schools of Cello Playing: Russia and Armenia*, 2018, źródło: <https://interlude.hk/schools-cello-playing-russia-armenia/> [dostęp: 04.06.2022] [tłum.: W. S.]

¹²¹ „Ever since Jean-Louis Duport's Essai sur le Doigté du Violoncelle, written two hundred years ago, very little has been done to systematize cello fingerings. Cello technique has made great strides under the influence of personalities such as Pablo Casals, already almost a hundred years ago, and many methods have been published, from Bernhard Romberg to Diran Alexanian, but none has discussed at length the vital question of fingerings, Carl Davidov being somewhat the exception.”, Markevitch D., *Some thoughts on more rational cello fingerings*, 1999, źródło: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/fingers/fingers.htm>, [dostęp: 29.06.2022], [tłum.: W. S.]

¹²² Źródło: Suchecki R. *Wiolonczela...*, s. 135

¹²³ „Playing on the same string, introduced on a large scale in the last century by Davidov, and used ever since by the Russian cellists, is very effective for lyrical passages in the romantic repertoire. For music of the Baroque and Classical eras, however, it can be very detrimental to good taste and style.”, Markevitch D., *Some thoughts...*, [dostęp: 29.07.2022] [tłum. W.S.]

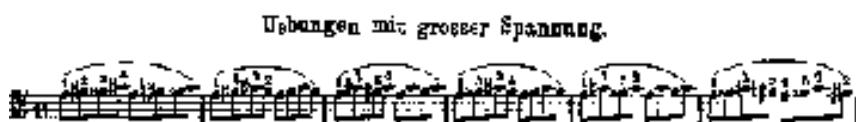
¹²⁴ Na podstawie: Horvath J., *Schools of Cello Playing: Russia and Armenia*

W okresie pracy pedagogicznej Dawydow wykształcił wielu wybitnych wiolonczelistów, którzy poprzez swoją działalność bezpośrednio lub pośrednio wnieśli istotny wkład w rozwój polskiej tradycji wykonawczej. Do grona jego uczniów należeli m.in. Julius Klengel, Hanus Wihan, Alfred van Glehn¹²⁵ czy polski wiolonczalista Aleksander Wierbiłłowicz.

Wierbiłłowicz w 1866 roku rozpoczął naukę w konserwatorium Petersburskim pod okiem Dawydowa. Na zakończenie studiów wykonał *Koncert a-moll* op. 102 Roberta Schumanna. Informacja ta wydaje się być niezwykle istotna, ponieważ Dawydow dokonał opracowania tego dzieła z zastosowaniem wypracowanego przez siebie systemu palcowania.¹²⁶ Wierbiłłowicz bardzo często był również porównywany do swojego mistrza poprzez podobne usposobienie wykonawcze, podobną szybkość i swobodę w posługiwaniu się elementami technicznymi czy podporządkowanie zamierzeniom wykonawczym.¹²⁷

„Proces muzykowania może być mozolny, ospały, obojętny, może też być brutalny, nerwowy, nienaturalny, egzaltowany. Ale bywa też inny: intensywny, a przy tym swobodny, pełen pasji, a zarazem naturalny, żarliwy, a równocześnie radosny. Tak musieli grać wielcy wiolonczeliści: Dawydow i Wierbiłłowicz [...]”¹²⁸

Wierbiłłowicz w swojej twórczości przejawia wpływ działalności pedagogicznej swojego mentora. Wyraźną inspirację m.in. *Szkolą na Wiolonczelę* czy zbiorem *51 Etiud na wiolonczelę* Dawydowa widać w *Etiudzie* autorstwa Wierbiłłowicza, który w swojej kompozycji wykorzystał liczne motywy melodyczno-rytmiczne proponowane w publikacji „*cara wiolonczeli*”. Dawydow w swoich pracach dokładnie omówił zagadnienie aplikatury w zależności od różnych pozycji, proces przechodzenia pomiędzy strunami oraz możliwie wszystkie dostępne układy palców. Poniższe przykłady to tylko wybiórczy obraz zagadnień omówionych w *Szkole na wiolonczelę*.



Rys. 26 K. Dawydow – *Szkola na wiolonczelę*, ćwiczenia z dużym napięciem

¹²⁵ nauczyciel Kazimierza Wiłkomirskiego

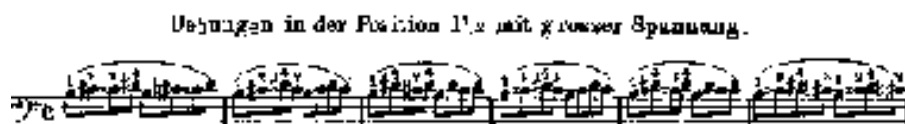
¹²⁶ Stąd założenie, iż dla Wierbiłłowicza praca nad tą kompozycją mogła być również kompendium wiedzy dotyczącym systemu aplikatury Dawydowa.

¹²⁷ Na podstawie: Wiłkomirski K., *Technika...*, s. 167

¹²⁸ Ibidem., s. 167



Rys. 27 K. Dawydow – Szkoła na wiolonczelę, ćwiczenia z małym napięciem



Rys. 28 K. Dawydow – Szkoła na wiolonczelę, ćwiczenia w pozycji I½ z dużym napięciem



Rys. 29 K. Dawydow - Szkoła na wiolonczelę, Zmiana pozycji na jednej strunie, przejście przy wykorzystaniu jednego palca

Bardzo podobne schematy melodyczno-rytmiczne zastosował Wierzbilłowicz w *Etiudzie na wiolonczelę i fortepian*.



Rys. 30 A. Wierzbilłowicz - *Etiuda*



Rys. 31 A. Wierzbilłowicz - *Etiuda*

Jak podaje Maria Warcholek-Sobiesiak w artykule pt. *Etiuda jako istotna forma w nauczaniu gry na fortepianie*,

„Zadaniem tego studium-ćwiczenia jest doprowadzenie do sprawnego wykonywania na instrumencie mniejszych lub większych struktur dźwiękowych, mniej lub bardziej

skomplikowanych, a następnie wykorzystanie tej sprawności w prezentowaniu fortepianowych dzieł muzycznych.”¹²⁹

W przypadku *Etiudy* Wierzbilłowicza rozważamy kompozycję, będącą nie tylko formą „ćwiczenia” ale także utworem o charakterze koncertowym. Utwór skupia się na nieprzerwanej aktywności i precyzji lewej ręki w szybkim tempie *Allegro* oraz melodyce nawiązującej do wirtuozowskich fortepianowych *Etiud* Chopina wynikającej z fascynacji Wierzbilłowicza jego pracą twórczą. Równocześnie kompozycja ta prezentuje znajomość możliwości technicznych czy wyrazowych wiolonczeli jak i gustu ówczesnych słuchaczy. W przypadku tego dzieła:

„[...] artystyczna nobilitacja etiudy [...] nie polega wyłącznie na tym, iż gatunek ten na skutek użytych przez kompozytora środków przestał być ‘literaturą szkoleniową’ i służyć doskonaleniu sprawności manualnej [...]”¹³⁰

Pomimo, iż kompozycja ta jest wyjątkowo krótka (czas trwania to ok. 1’50”), w wyniku bardzo intensywnego zaangażowania palców lewej ręki prowadzi do szybkiego znużenia mięśni dłoni, czego następstwem może być czasowa utrata pełnej mobilności i precyzji palcowej.

Lipska szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Karola Skarżyńskiego i Dezyderiusza Danczowskiego

Wiek XIX to okres świetności niemieckich szkół wiolonczelowych.

„Niemał równocześnie w Niemczech pojawili się trzej wielcy wirtuozi, którzy należeli do najwybitniejszych przedstawicieli gry na wiolonczeli: Carl Schroeder (ur. 1848), Julius Klengel i Hugo Becker (ur. 1863). Wszyscy oni wywodzili się z drezdeńskiej szkoły założonej przez Dotzauera. Klengel zajmuje podobną pozycję w historii niemieckiej wiolonczeli, jak wcześniej Friedrich Grützmacher: po śmierci Grützmachera był uważany za najbardziej pożądanego nauczyciela w swojej dziedzinie.”¹³¹

Sam Klengel (1859-1933) odebrał bardzo wszechstronne wykształcenie w zakresie gry na wiolonczeli.

„Uważany był za jednego z największych wiolonczelistów wszechczasów i za prawdziwego Paganiniego tegoż instrumentu. Uczeń E. Hegara i K. Dawidowa. Grę jego cechowała

¹²⁹ Warcholek-Sobiesiak Maria, *Etiuda jako istotna forma w nauczaniu gry na fortepianie*, s. 148-149 [w:] Wartości w muzyce 3, Muzeum Historii Polski, 2010

¹³⁰ Ibidem., s. 155

¹³¹ „Fast gleichzeitig tauchten in Deutschland drei große Virtuosen auf, die zu den markantesten Vertreten des Cellospiels zählten: Carl Schroeder (geboren 1848), Julius Klengel und Hugo Becker (geboren 1863). Sie alle kamen aus der von Dotzauer gegründeten Dresdener Schule. Klengel behauptet in der Geschichte der deutschen Violoncellokunst eine ähnliche Stellung, wie sie vordem Friedrich Grützmacher innegehabt hatte: nach dessen Tode galt er allgemein als der meistgesuchte Lehrer seines Faches.”, Bächli Julius, *Berühmte Cellisten*, Atlantis, Zürich 1973, s. 87

nieprawdopodobna biegłość techniczna, doskonały dźwięk i olbrzymia kultura muzyczna.”¹³²

Pośredni wpływ zarówno Hegara (ucznia Grützmachera) oraz Dawydowa widoczny jest w omawianych rozwiązaniach aplikaturowych zawartych w *Technische Studien*. W swojej pracy podobnie do innych wiolonczelistów proponował:

„systemy palcowania dolnych strun uwzględniające zasady:

a) wykorzystania strun pustych; system ten ułatwia grającemu kontrolę intonacji (Grützmacher, Klengel, Cossmann) [...],

Systemy palcowania górnych oktaw uwzględniające zasady: [...],

b) identycznego palcowania trzeciej i czwartej oktawy następującymi palcami – pierwszym, drugim, pierwszym, drugim, pierwszym, drugim, trzecim (Klengel, Dawidow)”¹³³

Osoba Juliusa Klengla wydaje się być niezwykle ważna w procesie kształtowania się polskich tradycji wykonawczych.

„Na przełomie XIX i XX w. studia u Klengla były tak popularne wśród wiolonczelistów, jak 50 lat wcześniej studia u Francois Servais’ego. Większość wiolonczelistów myśląc poważnie o swojej muzycznej karierze wyjeżdżała do Lipska by tam choć przez rok podpatrywać Mistrza i chłonąc przekazywaną przezeń wiedzę.”¹³⁴

Podczas swojej działalności pedagogicznej wykształcił pokolenie wiolonczelistów uznawane za jedno z najwybitniejszych w swoim fachu. Do grona jego uczniów należeli m.in.: Emanuell Feuermann, Paul Grummer, Gregor Pitagorsky, Alfred von Glehn a wśród Polaków Alojzy Sladek, Henryk Waghalter, Henryk Adamus, Eli Kochański, Zygmunt Butkiewicz, Kazimierz Blaschke, Karol Skarżyński czy Dezyderiusz Danczowski. Klengel zachęcał swoich uczniów do jak najefektywniejszej i najcięższej pracy, często zadając utwory wykraczające poza umiejętności wykonawcy. Ciekawym oraz “innym” świadectwem sposobu nauczania Klengla wydaje się być wypowiedź Pitagorskiego:

„Zadziwiła mnie sztuka Klengela, by uczyć, nie ucząc naprawdę. Na lekcjach rzadko słyszało się od niego sugestie czy diakursy na temat muzyki. Pozwalał uczniowi zagrać utwór do końca i mówił: "Dobrze" lub w ciężkich przypadkach: 'Uważaj na lewą rękę, młody człowieku!’”¹³⁵

¹³² Suchecki R., *Wiolonczela...*, s. 166

¹³³ Ibidem., s. 71

¹³⁴ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 225

¹³⁵ “I marvelled at Klengel’s art of teaching by not really teaching. At lessons one seldom heard suggestions or diacourses on music from him. He let a student play a piece to the end and said, “Fine” or in a severe case, ‘Watch your left arm, young man!’”, Cowling E., *The Cello*, B. T. Batsford Ltd, Londyn 1975

Interesującym opisem odnoszącym się do efektów kształcenia Klengla głównie w odniesieniu do lewej ręki, jest cytat Wiłkomirskiego z jego publikacji *Wspomnienia*. Opisuje on zdobyte techniki Henryka Adamusa, polskiego wiolonczelisty, który również odbył studia u Klengla w Lipsku:

„Ze studiów zagranicznych pozostały mu piękne wspomnienia, dotyczące przeważnie objawów niemieckiego uznania, [...] wreszcie typowo klengłowska technika lewej ręki, przypominająca trochę fortepianową technikę uczniów Michałowskiego: a więc niezwykła szybkość palców (przede wszystkim w biegnikach gamowych i dwudźwiękach), szybkość niezawodna, niepowstrzymana, będąca jakby celem sama dla siebie, jednocześnie dziwnie powierzchowna: olśniewająca dla oka, obojętna i nieuchwytna dla ucha.”¹³⁶

Wiłkomirski bardzo negatywnie wyrażał się względem „manieryzmu” Klengla, szczególnie cechującym się zastosowaniem słyszalnych zmian pozycji.

Przypominam sobie dzisiaj z prawdziwym niesmakiem te nieprzeliczone glissanda, którymi w okresie mojej wczesnej młodości szafowano hojnie, szpecąc nimi pełne szlachetności i nieprzemijającego wdzięku dzieła wielkich kompozytorów. [...] Julius Klengel, profesor konserwatorium lipskiego, pedagog o światowej sławie i ogromnym zasięgu wpływów, gustował w glissandach tak dalece, że dostosował do nich palcowanie w swoich licznych redakcjach [...].¹³⁷

Karol Skarżyński

Znajomość Karola Skarżyńskiego z Juliusem Klenglem oraz odbyte studia w mieście Bacha wydają się być bardzo istotne w kontekście kształcenia następnych pokoleń wiolonczelistów polskich szczególnie na terenie Krakowa.

„Studia w Lipsku u Juliusa Klengla odbyło aż siedmiu z [...] wybitnych polskich wiolonczelistów: Henryk Waghalter, Karol Skarżyński, Henryk K. Adamus, Eli Kochański, Dezyderiusz Danczowski, Kazimierz Blaschke, i Zygmunt Butkiewicz. Nie wiadomo w jakim stanie byłaby dziś sztuka wiolonczelowa w Polsce. gdyby wyżej wymienieni artyści nie zdecydowali się na wyjazd do Lipska. Wszyscy oni przecież przekazywali zdobyte u Klengla umiejętności swoim uczniom.”¹³⁸

Skarżyński w czasie studiów w Lipsku skomponował także liczne miniatury m. in. *Serenadę* op. 2, *Polonez* op. 8, *Scherzo-Caprice* op. 13 czy *Elegię* op. 5. Ostatni

¹³⁶ Wiłkomirski K., *Wspomnienia*, PWM, Kraków 1971, s. 145

¹³⁷ Ibidem., s. 113

¹³⁸ Wróbel A., *Cudowny...*, s. 340

z wymienionych utworów zadedykował swojemu lipskiemu mistrzowi i mentorowi. Wydaje się, iż taki dobór form jest ukłonem i nawiązaniem do działalności twórczej Klengla, który również sięgał po wspomniane formy komponując m.in. *Polonaise* op. 12, *Serenadę No.1*, *Serenadę na smyczki F-dur* op. 24 czy *Scherzo* op. 6.

Porównując kompozycje Skarżyńskiego oraz Klengla zauważyć można, iż poprzez zastosowanie licznych elementów wirtuozowskich jak flażolety, *pizzicata* lewą ręką, pasaże, pochody tercjowe w połączeniu ze śpiewną kantyleną, artyści ci ukazywali nie tylko swój romantyczny zapał, ale także wręcz nieograniczony zakres umiejętności technicznych i interpretacyjnych. Liczne podobieństwa w zastosowaniu schematów melodyczno-rytmicznych oraz zagadnień wykonawczych widoczne są poprzez porównanie *Scherza d-moll* op. 6 Klengla ze *Scherzo-Caprice* op. 13 Skarżyńskiego. Jak zauważyć można na poniższych przykładach kompozycja Skarżyńskiego (rys. 32, 34) wykorzystuje podobne lub wręcz identyczne schematy i motywy stosowane przez Klengla (rys. 33, 35).



Rys. 32 K. Skarżyński – *Scherzo-Caprice* op. 2



Rys. 33 Julius Klengel – *Scherzo d-moll*



Rys. 34 K. Skarżyński – *Scherzo-Caprice* op. 2



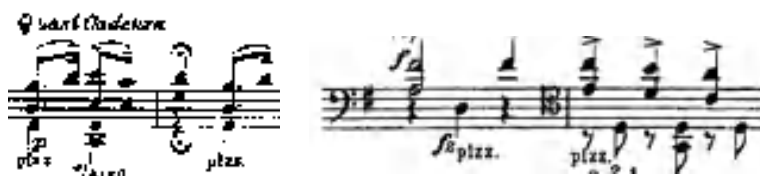
Rys. 35 J. Klengel – *Scherzo d-moll*

Obie kompozycje prezentują również podobną budowę formalną – ABA o następcie części szybka – wolna – szybka, gdzie części A utrzymane są w tempie *Vivace* a część B stanowi ich przeciwieństwo głównie poprzez wprowadzenia kantylenowego charakteru oraz wolniejszego tempa.

Skarżyński wykorzystywał też rozszerzone techniki gry dotychczas przypisywane głównie wirtuozowskiej technice gry skrzypcowej. Technika tą było wykonywanie *pizzicata* lewą ręką w trakcie prowadzenia frazy przy wykorzystaniu smyczka. W pierwszej kolejności, lewa ręka musi zachować ciągłość prowadzenia linii melodycznej a następnie unikając przerwania linii melodycznej wykonać ruch palców lewej ręki, którego efektem będzie szarpnięcie dolnych strun i wytworzenie dźwięku w technice gry *pizzicato*. W muzyce skrzypcowej zagadnienie to było wszechstronnie wykorzystywane przez artystów takich jak Niccolo Paganini czy Pablo Sarasate. W muzyce wiolonczelowej *pizzicato* wykonywane lewą ręką odnaleźć można w dziełach m.in. Skarżyńskiego, Dvořáka, Shostakovicha czy Kodaly’ a.



Rys. 36 K. Skarżyński – *Polonez op. 8*



Rys. 37 a, b) A. Dvořák – *Cello Concerto h-moll op. 104, cz. II*

Dezyderiusz Danczowski

Po ukończeniu studiów we Lwowie Danczowski wyjechał do Lipska, gdzie kontynuował swoją edukację pod okiem Klengla.

„Danczowski, stremowany na początku, rozegrał się w drobiazgach Glazunowa, Kreislera i Poppera i zmuszony oklaskami, dodał chętnie „Łabędzia” Saint-Saënsa, „Scherzo” Goënsa i „Melodyę” Różyckiego. Przebywszy rok u Klengla w Lipsku zyskał wiele ze strony technicznej tak, że nie ma dlań teraz żadnych trudności, a gdy jeszcze jakiś przypadek da mu

w rękę dobry instrument, będzie czarował serca słuchaczy nie gorzej od wielkich mistrzów wiolonczeli (...).”¹³⁹

Wspomniany powyżej instrument na pewnym etapie życia Danczowskiego znalazł się w jego rękach. Kazimierz Wiłkomirski w swoich *Wspomnieniach* odniósł się do tego faktu, w poniższy sposób opisując spotkanie z młodym wiolonczelistą:

„Przyjechał także jeden kwartet smyczkowy z Poznania w składzie: Zdzisław Jahnke, Tadeusz Gonet, Tadeusz Szulc i Dezyderiusz Danczowski. Na czoło wykonawców wybijał się młody wiolonczelista, o niezwykle żywym temperamencie i nerwowej, impulsywnej grze. Pamiętam jego piękny, włoski instrument, na którym miałem sposobność pograć po skończonym koncercie.”¹⁴⁰

Jak już wspomniano, Klengel w procesie kształcenia, wśród swoich studentów dążył do uzyskania „niezwykłej szybkości palców (przede wszystkim w biegnikach gamowych i dwudźwiękach), szybkości niezawodnej, niepowstrzymanej”¹⁴¹, dzięki czemu jego uczniowie zyskiwali wręcz nieograniczone możliwości w obrębie techniki wiolonczelowej.

„W trakcie urzędowania w orkiestrze Adamus puszczał niekiedy przed moimi zachwyconymi oczyma (właśnie oczyma!) jeden, drugi efektowny biegnik tercjowy lub oktawowy, równie błyskawiczny jak bezdźwięczny, zakończony dobrze trafionym flażoletem.”¹⁴²

Wpływ klenglowskiej techniki zauważalny jest także w kompozycjach Danczowskiego oraz licznych transkrypcjach utworów skrzypcowych na wiolonczelę. Obaj wiolonczeliści brali na warsztat liczne dzieła Paganiniego w celu stworzenia ich wiolonczelowych wersji. Wśród kompozycji Danczowskiego oraz Klengla znaleźć można liczne przykłady potwierdzające, iż takie zagadnienia techniczne jak szybkie biegniki tercjowe i oktawowo bardzo często zakończone flażoletami musiały być doskonale opanowane przez obu wiolonczelistów, którzy to wspomniane elementy licznie wykorzystywali w dziełach pisanych dla siebie jako ich głównych wykonawców. Przykładem takiej kompozycji jest *Polonez* Danczowskiego z 1910 roku i *Cello Concerto No. 1* op. 4 Klengla.



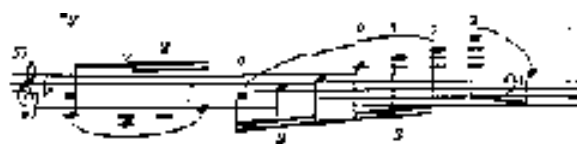
Rys. 38 J. Klengel – *Cello Concerto No. 1* op. 4

¹³⁹ Gazeta Lwowska z roku 1912

¹⁴⁰ Wiłkomirski K., *Wspomnienia*, PWM, Kraków 1971, s. 117

¹⁴¹ Ibidem., s. 145

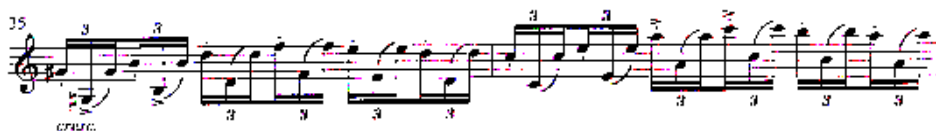
¹⁴² Ibidem., s. 145



Rys. 39 D. Danczowski - *Polonez*



Rys. 40 J. Klengel – *Variationen op. 19*



Rys. 41 D. Danczowski – *Polonez*

Austriacka szkoła wiolonczelowa i jej wpływ na działalność Ferdynanda Macalika

Przełom XIX i XX wieku to okres na ziemiach polskich, kiedy główną rolą muzyki było nie tylko zaspokajanie wymagań publiki, ale również potrzeba utrzymania tożsamości kulturowej nieistniejącego w tym okresie państwa polskiego. Na terenie różnych zaborów życie muzyczne połączone było z głównymi wpływami okupanta. W przypadku Krakowa wzorem do naśladowania był Wiedeń, a „wszystko, co istniało nad Dunajem, przenoszono nad górną Wisłę.”¹⁴³ Józef Reiss sytuację polityczną oraz kulturalną miasta scharakteryzował w następujący sposób:

„Od chwili zajęcia Krakowa przez Austriaków zaciążył nad miastem wpływ Wiednia. Rozpoczęła się dyktatura Wiednia także we wszystkich sprawach muzycznych. Wszystko, co tam było modne, przeszczepiano na grunt krakowski. Muzyka taneczna była pod znakiem Jana Straussa. Operetka krakowska [...] grała za przykładem Wiednia tylko Offenbacha, Millöckera i Suppého. Programy koncertów wypełnione były niemal wyłącznie kompozycjami niemieckimi. Naśladowano wszystkie formy ruchu muzycznego w Wiedniu. [...] Na naukę jeździło się do Wiednia, a ukończenie konserwatorium wiedeńskiego uchodziło za miarę najwyższych kwalifikacji artystycznych. Sukces, odniesiony na estradzie koncertowej w Wiedniu, decydował o powodzeniu w Krakowie. Wszystko, co pisał

¹⁴³ Boehm Jan, *Feliks Nowowiejski w Krakowie (1909-1914)*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1, 31-45, 1965, s. 31

E. Hanslick, jako krytyk muzyczny w „Neue Freie Presse”, było wyrocznią dla recenzentów krakowskich. Konserwatywny w swych upodobaniach estetycznych Wiedeń przyczynił się do utrwalenia i pogłębienia konserwatywnych poglądów w Krakowie. Nawet niechęć do muzyki R. Wagnera odziedziczył Kraków po Wiedniu. Występy sławnych wirtuozów zawdzięczał Kraków tylko swemu położeniu na drodze między Wiedniem a Warszawą i Petersburgiem, gdyż każdy wirtuoz zatrzymywał się w Krakowie tylko w przejeździe i korzystał z jednodniowej przerwy w podróży, by dać koncert w Krakowie.”¹⁴⁴

Z kolei jak pisze Jan Boehm:

„Każda znakomitość albo nad miastem krzyżyk robi i ominie (jak wiolonczelista F. Servais, zwany Paganinim wiolonczeli w roku 1859 lub pianista Hans v. Bülow w r. 1872), [...] W krótkce jednak sytuacja uległa zmianie. [...] w 1876 r. powstała nowa instytucja — Towarzystwo Muzyczne, które od razu zyskało zaufanie całego społeczeństwa. [...] W krótkim czasie okrzepło ono organizacyjnie do tego stopnia, że stało się jedną z najruchliwszych instytucji muzycznych Krakowa i jednym z najznakomitszych towarzystw kulturalnych w Europie u schyłku XIX wieku. [...] W tych latach Kraków słyszał kwartet Hellmesbergera z Wiednia, kwartet czeski z Pragi, orkiestrę pod batutą Zemanka oraz orkiestrę Richtera.”¹⁴⁵

Kraków oraz krakowskie Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w kontekście rozwoju polskiego wykonawstwa wiolonczelowego wydaje się być jednym z najważniejszych ośrodków wiolonczelowych przełomu XIX i XX wieku. W spisie wykładowców można tu znaleźć takie nazwiska jak: Karol Nováček, Fryderyk Stingl, Karol Skarżyński. Proces przenikania się wybranych wiolonczelowych ośrodków na obszarze Krakowa oprócz działalności Skarżyńskiego oraz wpływu Klengla związany jest z aktywnością Ferdynanda Macalika oraz jego relacji z Franzem Schmidtem, austriackim wiolonczelistą, pianistą, kompozytorem, a dodatkowo uczniem Servaisa. Jako wiolonczelista, Schmidt występował wraz z Orkiestrą Opery Wiedeńskiej, a o jego renomie i pozycji może świadczyć fakt, iż ówczesny dyrektor Opery – Gustav Mahler bardzo często powierzał mu liczne sola wiolonczeli, pomimo iż funkcję pierwszego wiolonczelisty pełnił Friedrich Buxbaum. Na działalność twórczą Schmidta oraz jego postromantyczny styl ogromny wpływ mieli więc tacy kompozytorzy jak Bruckner, Wagner, Brahms czy Mahler, których osoby i twórczość Schmidt miał okazję poznawać podczas swojej pracy. Macalik będąc więc studentem Schmidta miał doskonałą okazję zapoznać się nie tylko ze sposobem nauczania swojego mentora, ale także z działalnością twórczą wspomnianych powyżej kompozytorów oraz czerpać od nich w celu ubogacania swojego stylu kompozytorskiego. Sam komponował liczne formy popularne w epoce romantyzmu jak i postromantyzmu takie jak: prolog symfoniczny, poemat symfoniczny,

¹⁴⁴ Reiss J., *Almanach muzyczny Krakowa 1780—1914*, Kraków 1939, s. 62-63.

¹⁴⁵ Boehm J., *Feliks Nowowiejski...*, s. 32

walc koncertowy (zainspirowany prawdopodobnie zamiłowaniem Austriaków do tej formy tanecznej), suitę, serenadę, nokturny, pieśni i inne. Pozostawił po sobie także kilka miniatur na wiolonczelę i fortepian w tym *Danse grotesque*, *Danse fantastique*, *Petite sérénade polonaise*, *Melodia* i *Scherzo* czy *Polonez* koncertowy.

Wydaje się, iż główne źródło inspiracji dla Macalika stanowiła chęć podtrzymania polskiej tożsamości kulturowej. Dzięki zdobytemu wykształceniu, w okresie, w którym na ziemiach polskich panowała jeszcze hegemonia muzyki byłego okupanta, Macalik za sprawą swoich kompozycji mógł połączyć założenia ideologiczne z wszechstronnym językiem muzycznym. Na przełomie XIX i XX wieku,

„zrazu skromnie, później coraz częściej, zaczęły pojawiać się w programach kompozycje nieznanych twórców, zarówno obcych jak i polskich. W Krakowie zamieszkali młodzi muzycy, którzy niebawem stali się szermierzami idei postępu. [...] Kraków, w okresie największego nasilenia koncertami muzyki niemieckiej, zaczął poznawać dzieła Szymanowskiego, Karłowicza i Różyckiego. Zwolna powstawało poczucie wartości własnej kultury. W koncertach historycznych, [...] poczesne miejsce zajmowała muzyka polska, a polscy wykonawcy byli coraz bardziej cenieni. Utwory Chopina, Moniuszki, a spośród młodszych kompozytorów - Żeleńskiego, Stojowskiego, Galla - znajdowały coraz większe zrozumienie społeczeństwa krakowskiego. Sztuka odtwórcza Paderewskiego, Śliwińskiego, Hofmana, Barcewicza i in. budziła zachwyt nawet najbardziej wybrednych melomanów. Kraków bowiem, w przeciwieństwie do innych miast polskich, miał jeszcze złudzenie wolności, zabór austriacki nie był tak uciążliwy jak pruski czy rosyjski.”¹⁴⁶



Rys. 42 Plakat koncertu Franza Schmidta w Krakowie z dnia 13 lutego 1849, źródło: Biblioteka Jagiellońska

¹⁴⁶ Boehm J., *Feliks...*, s. 33

W latach 30. XX wieku również kompozycje Macalika zaczęły pojawiać się w licznych salach koncertowych Europy. Wśród jego dzieł znaleźć można liczne utwory, które swoją treścią muzyczną nawiązują do folkloru polskiego lub zawierające elementy polskich tańców narodowych jak *Bałtyk-Balaton poemat polsko-węgierski*, *Mała suita polska*, *Mała serenada polska*.

Miniatury wiolonczelowe Macalika w swojej budowie nawiązują do prostych, wręcz klasycznych form. Rękopis głosu wiolonczelowego Poloneza koncertowego został niedawno odnaleziony i jest przechowywany w zbiorach Biblioteki Głównej Uniwersytetu Adama Mickiewicza (UAM) w Poznaniu. Cytując wypowiedź profesora Krzysztofa Sperskiego¹⁴⁷, „rękopis okazał się efektowną wirtuozowską kompozycją, napisaną z doskonałą melodyką.”¹⁴⁸ W związku z tym, iż w zbiorach Biblioteki Głównej UAM-u nie udało się odnaleźć zarówno partytury jak i głosów orkiestrowych, pan Profesor Sperski podjął się próby rekonstrukcji zaginionych partii oraz opracowania istniejącego głosu wiolonczeli. Jak pisze w notce edycyjnej do wydania Poloneza:

„fortepianowy akompaniament starałem się dopisać (zrekonstruować) w taki sposób, by treść partii wiolonczeli pozostała wiodąca, a istniejące w rękopisie takty pauz zostały wypełnione materiałem tematycznym i harmonicznym podobnym do zachowanego tekstu utworu.”¹⁴⁹

Kompozycja oparta jest na klasycznej, wręcz akademickiej i konserwatywnej formie z krótką *codą* wieńczącą utwór. Macalik wypracował tu liczne niuanse brzmieniowe przy zachowaniu zarazem eleganckiego jak i lekkiego charakteru w częściach skrajnych oraz lirycznego z elementami wirtuozowskimi w części środkowej. Fakt, iż oznaczenia zastosowane w kompozycji zanotowane są po niemiecku świadczyć może o tym, iż kompozycja ta powstać mogła podczas studiów Macalika w Wiedniu.



Rys. 43 a, b) F. Macalik – rękopis Poloneza, źródło: Archiwum ZKP

¹⁴⁷ Profesor dr hab. Krzysztof Sperski to ceniony polski wiolonczelista oraz pedagog, którego misją jest poszukiwanie zaginionych dzieł szczególnie z zakresu polskiej literatury wiolonczelowej i kameralnej jak i propagowanie ich pośród młodych wiolonczelistów.

¹⁴⁸ Sperski K., Notka edycyjna do wydania Poloneza Ferdynanda Macalika, Eufonium, Gdańsk 2010

¹⁴⁹ Ibidem.

Macalik dokonał też opracowania swojego dzieła stosując liczne oznaczenia dynamiczne, artykulacyjne, wpisując smyczki, aplikaturę czy bardzo licznie wymieniając konkretne struny, na których poszczególne frazy powinny być prowadzone.

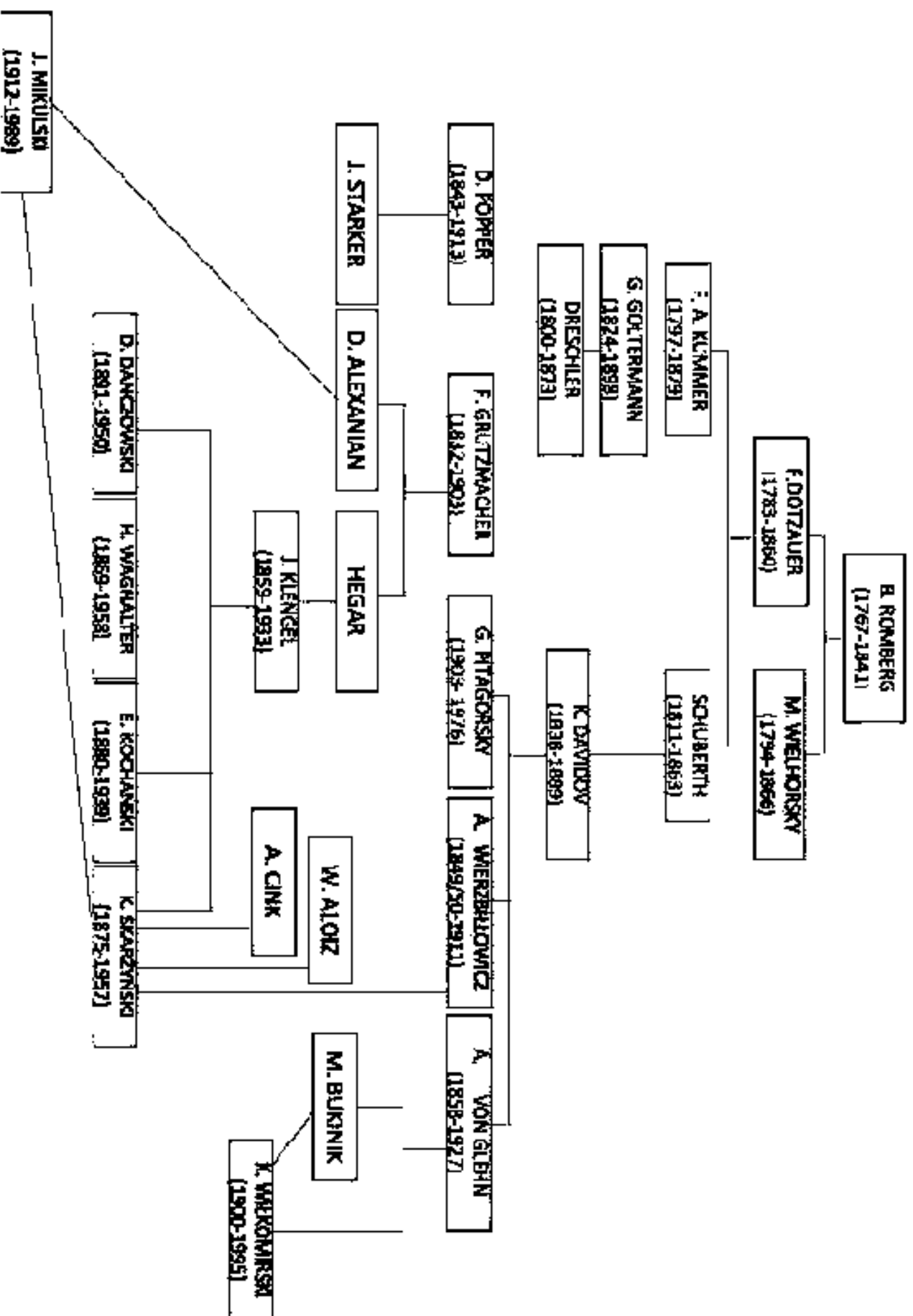


Rys. 44 F. Macalik – rękopis Poloneza,
źródło: Archiwum ZKP

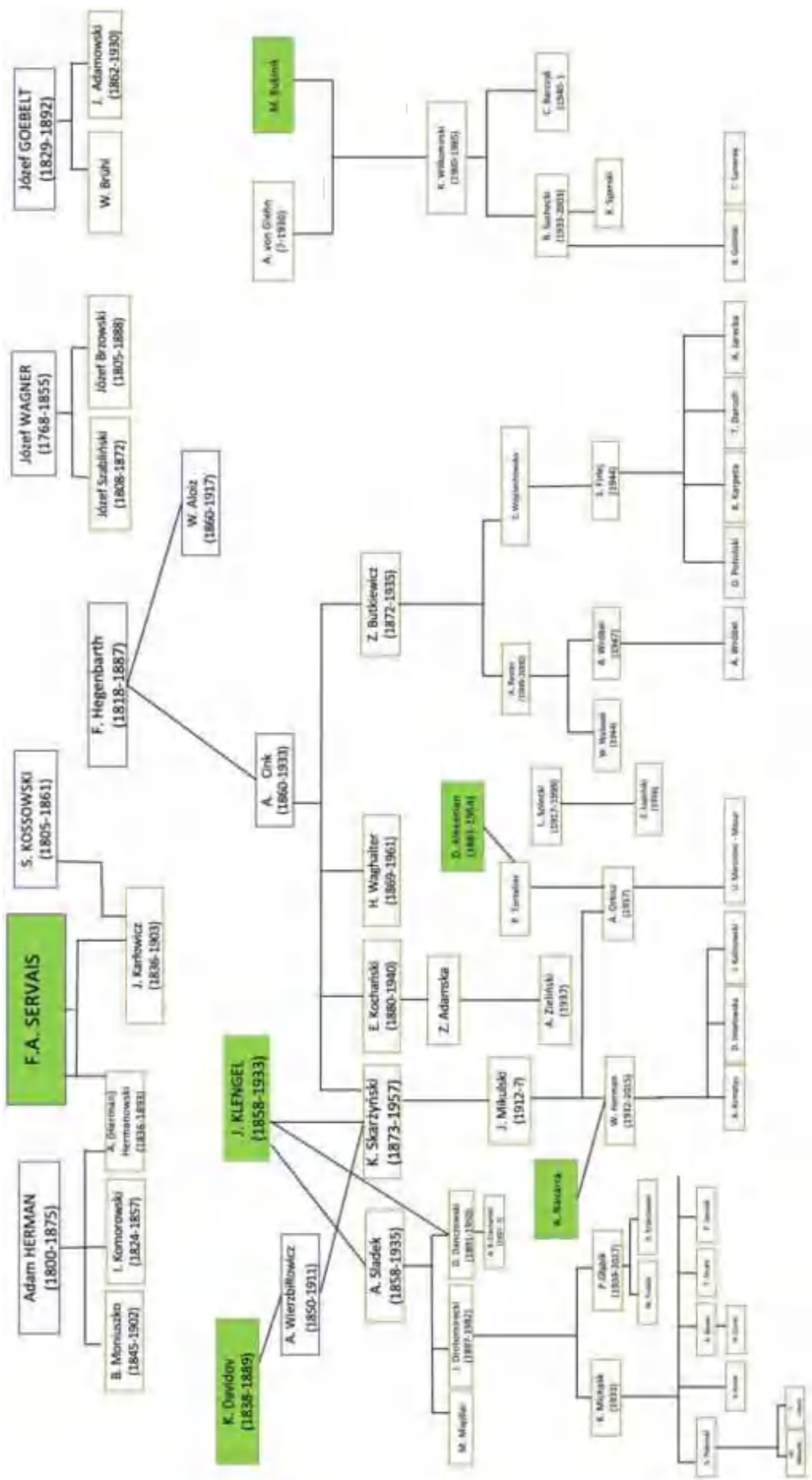
Można przyjąć tutaj ciekawe założenie, iż opracowanie to stanowiło bądź materiał pedagogiczny przeznaczony dla studentów Macalika lub jest następstwem studiów w Wiedniu i wypracowanej w procesie studiów techniki. Wydaje się jednak, że niektóre zaproponowane rozwiązania szczególnie w odniesieniu do aplikatury (jak to zaprezentowano na poniższych przykładach 45 a) b) c) zdecydowanie spowalniają lub utrudniają wykonywanie poszczególnych układów lub zmian pozycji.



Rys. 45 a), b), c) F. Macalik – rękopis Poloneza,
źródło: Archiwum ZKP



Rys. 46 Drzewo genealogiczne – Proces kształtowania polskiej tradycji wykonawczej



Rys. 47 Drzewo genealogiczne – Proces kształtowania polskiej wiołoczelowej tradycji wykonawczej

Charakterystyka wybranych elementów wirtuozowskich w europejskiej miniaturze wiolonczelowej

Emancypacja wiolonczeli oraz nadanie jej znaczenia instrumentu solowego jest efektem wielopokoleniowej pracy. Pośrednio poprzez liczne publikację etud, traktatów czy podręczników zapoczątkowany został proces rozpowszechniania się wiedzy. Publikacje te, aż po dzień dzisiejszy uznawane są za jedne z najbardziej znaczących zbiorów poruszających tematykę zagadnień wykonawczych i podstawę współczesnej pedagogiki wiolonczelowej. Wiolonczeliści a zarazem autorzy owych publikacji bardzo, często decydowali się także komponować miniatury w których obrazowali zagadnienia wykonawcze pełne „nowatorskich myśli, wartościowych metod, nowych koncepcji, ideologii czy teorii, które przewyższają dotychczasowe idee i wyprzedzają ówczesne dokonania.”¹⁵⁰

Chromatyka

Jedną z najbardziej widocznych cech łączących kompozycje m.in. Skarżyńskiego, Klengla czy Poppera jest szerokie zastosowanie chromatyki. Element chromatyzacji linii melodycznej jest bardzo istotny w twórczości Poppera, którego fascynacja muzyką operową Wagnera a szczególnie rozszerzoną harmonią i progresjami, skłoniła do napisania *High School of Cello Playing*. Z kolei Servais zaproponował swój unikalny sposób palcowania, który polegał na wykorzystaniu tylko jednego palca podczas wykonywania skali chromatycznej zarówno w górę jak i w dół. Technika ta najprawdopodobniej została zaadoptowana z techniki gry skrzypcowej. Paradoksalnie, wykorzystanie tylko jednego palca stwarzać może problem podczas próby uzyskania perfekcyjnej intonacji. Wykonując skalę chromatyczną w dół, początkowo dźwięki następujące po sobie w chromatycznym przebiegu będą na gryfie ułożone bliżej siebie co równocześnie oznacza, iż tempo przesuwu lewej dłoni będzie wolniejsze niż w niższych pozycjach, gdzie odległości pomiędzy dźwiękami są większe i wymagają szybszego „zjazdu” lewej dłoni.

¹⁵⁰ <https://polszczyzna.pl/prekursor-kto-to-jest-znaczenie/> [dostęp: 20.09.2022]



Rys. 48 D. Popper – *Polonez koncertowy d-moll op. 14*



Rys. 49 A. F. Servais – *Il Barbiere di Séville op. 6*



Rys. 50 D. Popper – *Elŕfentanz op. 39*

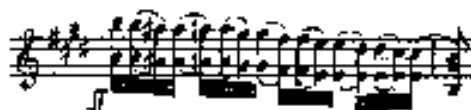


Rys. 51 K. Skarżyński – *Scherzo-Caprice op. 13*

Oktawy i pochody oktavowe w różnych artykulacjach

Wiele brawurowych kompozycji m.in. Romberga, Poppera, Servaisa, Macalika, Skarżyńskiego czy Szczepanowskiego opiera się na sekundowych pochodach oktavowych. Zastosowanie przez Romberga nowego smyczka Tourte’a „umożliwiło mu ustanowienie nowych precedensów w używaniu masywnych oktav i dwudźwięków, a konsekwentne stosowane łukowań dodawało płomienności dźwięku.”¹⁵¹ Palcowanie w tego typu schematach tradycyjnie oparte jest na zastosowaniu kciuka oraz trzeciego palca lewej ręki oraz wykonywaniu zmian pozycji poprzez ruch ręki zainicjowany przez kciuk. Jednym z najczęściej stosowanych schematów artykulacyjnych jest model, w którym zmiana wysokości przypada na jedno łukowanie z poprzednim dźwiękiem. Uzyskanie precyzyjnej intonacji wymaga doskonałej koordynacji prawej i lewej ręki oraz umiejętnej zmiany pozycji w celu uniknięcia manierycznego słyszalnego *glissu* podczas przesuwania ręki.

¹⁵¹ „[...] allowed him to set new precedents in the use of solid octaves and double-stops, consistent incorporation of slurs adding to the flamboyance of sound.”, Walden V., *One hundred...*, s. 142 [tłum. W.S.]



Rys. 52 K. Dawydow – *Fantasie op. 7*



Rys. 53 A. F. Servais – *Fille du régiment op. 16*



Rys. 54 A. F. Servais – *Il Barbieri di Séville op. 6*



Rys. 55 K. Skarżyski – *Polonez op. 8*

Przejścia w oktawach występują regularnie w wirtuozowskich utworach wiolonczelowych także w innych rodzajach artykulacji. Jednym z takich przykładów jest technika łamanych oktaw. Dzięki temu możliwe jest dokładniejsze kontrolowanie intonację poprzez skupienie się na pojedynczo brzmiącym dolnym lub górnym dźwięku. W procesie ćwiczenia w celu lepszej kontroli poruszających się palców oktawy te można łamać na dwa sposoby: od dołu oraz od góry czego oczekiwanym efektem jest wypracowanie odruchu rozszerzania ręki przy pochodach wznoszących oraz zmniejszania odległości pomiędzy palcami w pochodach opadających.



Rys. 56 K. Dawydow – *Allegro de Concert op. 11*



Rys. 57 J. Klengel – *Cello Concerto No. 1 op. 4*



Rys. 58 D. Danczowski – *Polonez*

David Popper w *Polonezie koncertowym d-moll op. 14* zastosował połączenie obu technik wykonywania gam uzyskując w ten sposób zjawiskową i popisową kompozycję.



Rys. 59 D. Popper – *Polonez koncertowy d-moll op. 14*

Flażolety

Sztuka wykonywania flażoletów, przez liczne książki i szkoły gry zakwalifikowana do „efektów specjalnych” lub też elementów „rozszerzonej techniki” posiada bardzo rozbudowaną historię i wywodzi się z techniki gry skrzypcowej. Jean-Jacques Rousseau w swoim traktacie *Dictionnaire de musique* opisał flażolety jako:

"charakterystyczny rodzaj dźwięku, który wydobywa się z niektórych instrumentów, takich jak skrzypce lub wiolonczela, dzięki szczególnemu ruchowi smyczka, który prowadzi się bliżej podstawki oraz delikatnemu ułożeniu palców na poszczególnych odcinkach struny."¹⁵²

¹⁵² „A singular type of sound which one draws from certain instruments, such as the violin and violoncello, with a particular movement of the bow, which one draws nearer to the bridge, and in placing the finger gently on certain divisions of the string.”, Walden V., *One hundred...*, s. 194 [tłum. W.S.]

Z kolei: J. J. F. Dotzauer w swojej *Violoncell-Flageolett-Schule* op. 147 pisał:

„Rozróżniamy flażolety naturalne i nienaturalne oraz sztuczne. Flażolet naturalny powstaje poprzez lekkie położenie palca (na strunie), przy czym to lekkie umiejscowienie palca nie bierze udziału w bocznych drganiach struny, a staje się węzłem. Natomiast flażolety sztuczne powstają poprzez umieszczenie kciuka (lub innego palca), który pełni rolę nowego prożka.”¹⁵³

W 1740 roku Hubert LeBlanc porównał brzmienie flażoletów na wiolonczeli do instrumentu *tromba marina* co przez ówczesnych mu wiolonczelistów zostało uznane za formę zniewagi, lecz równocześnie stało się potwierdzeniem stosowania przez wiolonczelistów flażoletów już w I połowie XVIII wieku. Specyficzne oznaczenia flażoletów pojawiły się w publikowanej muzyce wiolonczelowej dopiero w 1748 roku wraz z ukazaniem się zbioru sześciu sonat Martina Berteau pod tytułem *Sonate da Camera a Violoncello Solo col Basso Continuo*, op. 1. Jak podaje Walerie Valden, Berteau:

„był pierwszym wiolonczelistą, który włączył takie dźwięki do repertuaru wiolonczelowego. Niewiele kompozycji Berteau zachowało się. Jednak końcowe części II i III Sonaty z jego pierwszego opusu pokazują, że stosował on flażolety jako narzędzie wirtuozowskie.”¹⁵⁴

W XIX wieku w dużej mierze dzięki szerokiemu zastosowaniu tej techniki przez Nicolò Paganiniego flażolety stały się integralną częścią gry na instrumentach smyczkowych, z kolei na przełomie XIX i XX znacząco wzrosło ich wykorzystanie jako elementu kolorystycznego. Przykładem może tu być zastosowanie ciągu flażoletów naturalnych przez Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (1844-1908) w operze *Christmas Eve*.¹⁵⁵



Rys. 60 N. Rymski-Korsakov – *Christmas Eve* (partia wiolonczeli)

¹⁵³ We distinguish between natural and unnatural or artificial harmonics. Natural harmonics are created by lightly placing one's finger (on the string), whereby this lightly fingered place does not partake in the lateral oscillation of the string, which is to say it becomes a node. Artificial harmonics by contrast are produced by placing the thumb (or another finger) to act as a new nut. The notation for these two kinds differs as well

¹⁵⁴ „[Berteau] was the first to integrate such sounds into violoncello repertoire. Few of Berteau's compositions are extant. However, the final movements from Sonatas II and III of his first opus demonstrate that he used harmonics as a virtuoso device.”, Walden V., *One hundred...*, s. 196

¹⁵⁵ Na podstawie: Welbanks V., *Foundations of Modern Cello Technique Creating the Basis for a Pedagogical Method*, Department of Music Goldsmiths College, University of London, 2016

W procesie odkrywania coraz to nowszych możliwości techniki gry wiolonczelowej zakres dostępnych na gryfie flażoletów (naturalnych i sztucznych) znacząco się powiększył (rys. 69), a dzięki procesowi mapowania gryfu zauważono, iż wiele flażoletów z łatwością odnaleźć można w najniższych pozycjach (rys. 70). Podczas wykonywania flażoletów palce lewej ręki powinny lekko dotykać struny tak, aby powstał tzw. węzeł. Dzięki lekkiemu uderzeniu palca o strunę w procesie inicjowania dźwięku możliwe będzie uzyskanie lepszego brzmienia od momentu jego zapoczątkowania. Nie należy zbyt mocno przyciskać palców do gryfu, gdyż powodować to może tłumienie powstającego ciągu alikwotów a w efekcie zanik brzmienia flażoletu. Należy również pamiętać, by przy wykonywaniu coraz wyżej umiejscowionych flażoletów na gryfie prowadzić smyczek jak najbliżej podstawki a każdą nutę delikatnie „zahaczyć” poprzez przyspieszenie prędkości smyczka w początkowej fazie jego brzmienia.

Flażolety zyskały także popularność wśród wiolonczelistów-kompozytorów przełomu XIX i XX wieku. W ich kompozycjach znaleźć można wiele przykładów zastosowania flażoletów zarówno sztucznych jak i naturalnych. Podkreślają one wirtuozowski charakter dzieła oraz zwiększają skalę instrumentu przybliżając jego brzmienie do bardziej popularnych skrzypiec.



Rys. 61 A. F. Servais – *Souvenir de Bade* op. 20



Rys. 62 K. Davidov – *Nocturne* op. 6



Rys. 63 A. Piatti – *Caprice* op. 25 nr 12



Rys. 64 K. Skarżyński – *Scherzo - Caprice op. 13*



Rys. 65 a) b) K. Skarżyński – *Scherzo-Caprice op. 13*



Rys. 66 D. Danczowski – *Polonez*



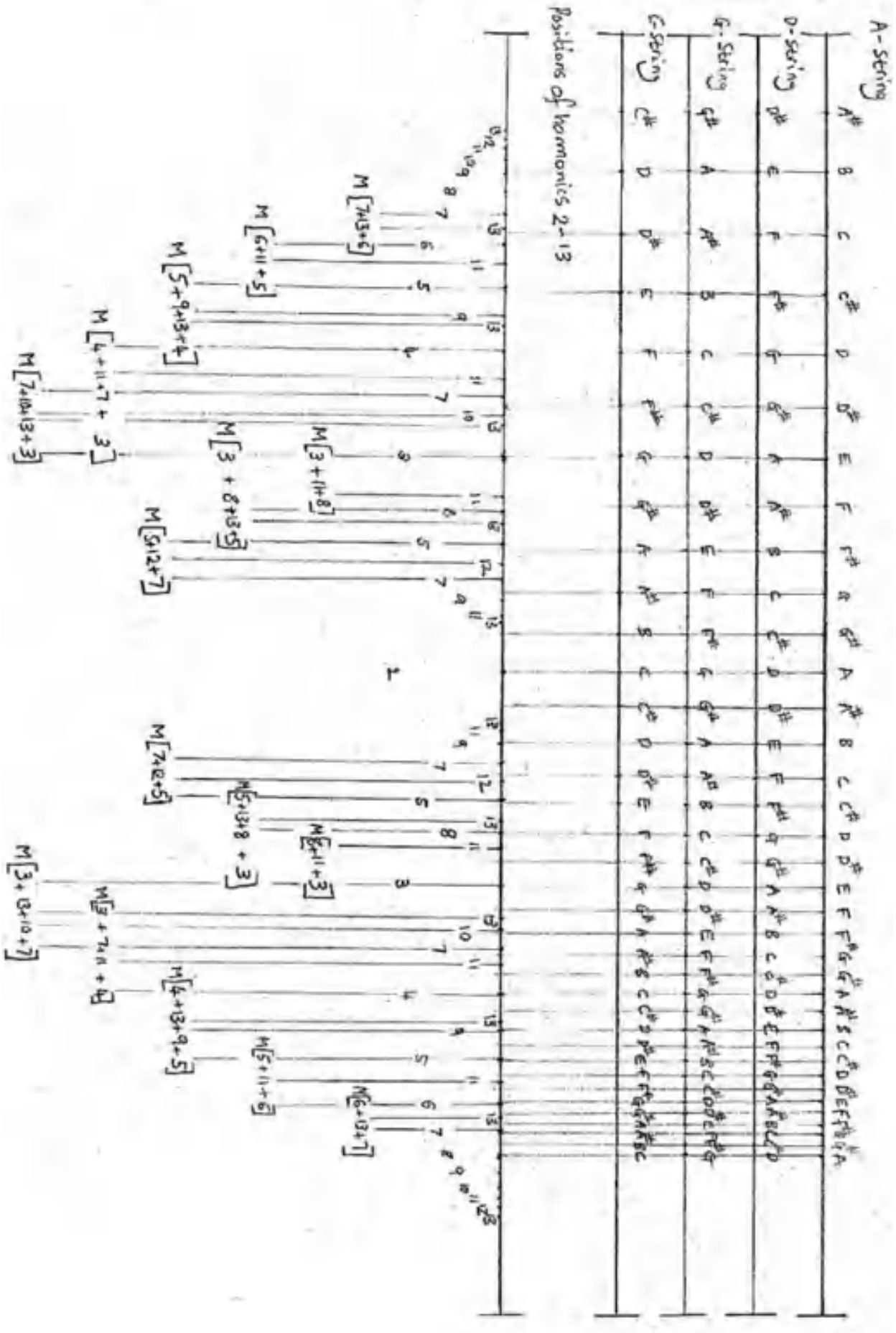
Rys. 67 M. Wielhorski – *Tema z wariacjami*



Rys. 68 D. Danczowski – *Taniec Gnomów*

The image displays four staves of musical notation for a cello, each representing a different string: A-String, D-String, G-String, and C-String. Each staff is numbered 1 to 16, corresponding to the 16 natural harmonics. Arrows indicate the finger positions for each harmonic. The A-String staff is in treble clef, while the D-String, G-String, and C-String staves are in bass clef. An 8va bracket is shown above the A-String staff from measure 9 to 14.

Rys. 69 Wysokości kolejnych flażoletów naturalnych na wiolonczeli
 źródło: Valerie Welbanks, *Foundations of Modern Cello Technique Creating the Basis for a Pedagogical Method*,
 Department of Music Goldsmiths College, University of London, 2016



Rys. 70 Flażolety naturalne i ich położenie na wiolonczeli
 źródło: <https://cellomap.com/multiphonics-basics/o>

Wybrane rodzaje artykulacji

„[...] stosując kombinację nut pojedynczych i wiązanych przy graniu na jednej, dwóch, trzech lub czterech strunach oraz wszelkich możliwych odmianach rytmicznych dźwięku, otrzymać możemy około 4000 różnych smyczkowań, jak to podaje O. Ševčík w Szkole techniki smyczkowej op. 2.”

Roman Suchecki,
Wiolonczela od A do Z

„Najpospolitszą formą skaczącego smyczka jest *spiccato* oraz jego szybsza odmiana, zwana po francusku *sautillé*.”¹⁵⁶ Według Wiłkomirski, techniki te są do siebie tak podobne, że bardzo często są one ze sobą mylone. Obie artykulacje należą do rodzaju artykulacji popisowych, w których bardzo istotnym aspektem jest połączenie sprawności lewej ręki z aktywizacją dłoni prawej. W poniższym rozdziale zaprezentowane zostaną różne rodzaje artykulacji w twórczości zarówno polskich jak i zagranicznych wiolonczelistów.

Spiccato

Jak podaje Wiłkomirski, artykulacja *spiccato* polega na „regularnym upuszczaniu smyczka z odległości 2-3 cm na strunę i na prowadzeniu go za każdym razem przez krótki moment po strunie.”¹⁵⁷ Technika ta dysponuje dość rozległą skalą możliwości różnicowania dynamiki, ostrości dźwięku jak i rozpiętością wyrazową (od lekkości i wdzięku po rozmach i zacięcie). Ograniczeniem techniki *spiccato* jest górna i dolna granica tempa dla jakich stosuje się ten rodzaj smyczkowania. W zbyt szybkich i zbyt wolnych tempach znacząco utrudniony zostanie proces odbijania się smyczka oraz aktywizacji palców przez co uniemożliwione zostanie odpowiednie zapoczątkowanie kolejnych dźwięków.



Rys. 71 D. Popper – *Elfentanz* Op. 39

¹⁵⁶ Wiłkomirski W., *Technika...*, s. 52

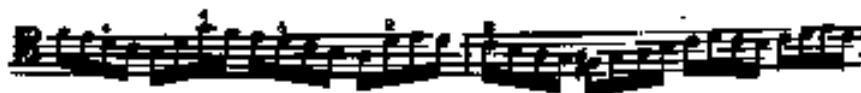
¹⁵⁷ Ibidem., s. 52

PERPETUUM MOBILE

1

WIOŁONCZELA

N. PAGANINI, Op. 11 (1781-1840)
„Opisany przez DANCZOWSKIEGO”



Rys. 72 N. Paganini – *Perpetum mobile* Op. 11



Rys. 73 K. Dawydow – *Allegro de concert* op. 11

Taniec gnomów • Dance of the Gnomes

„Opisany przez DANCZOWSKIEGO”



Rys. 74 D. Danczowski – *Taniec Gnomów*

Sautillé

Najistotniejszą różnicą oddzielającą artykulacje *spiccato* oraz *sautillé* jest proces inicjowania dźwięku i tempo w których każda z artykulacji możliwa jest do uzyskania. Według Carla Flescha, w *spiccato* „gracz jest aktywny, a smyczek pasywny; w *sautillé* gracz jest pasywny, a smyczek aktywny.”¹⁵⁸ *Sautillé* jest więc rodzajem artykulacji w którym główna część energii pochodzi ze sprężystości pręta (pałaka) smyczka i nie

¹⁵⁸ „the player is active and the bow is passive; in *sautillé* the player is passive and the bow is active.”, source: <https://www.thestrad.com/9-perspectives-on-spiccato/193.article> [dostęp: 18.11.2022]

wymaga zapoczątkowania każdego dźwięku poprzez podnoszenie i opuszczanie smyczka na struny za pomocą mięśni palców. Przejście pomiędzy *spiccato* a *sautillé* następuje niemal automatycznie, kiedy stopniowo zmieniana jest prędkość następowania po sobie następnych nut. Zwiększając prędkość upuszczania smyczka w technice *spiccato*, w końcu dochodzi do punktu, w którym włosie nie ma możliwości całkowitej utraty kontaktu ze struną i w tym momencie *spiccato* przekształca się w *sautillé*. Artykulacja ta, powinna być wykonywana około środka ciężkości smyczka, gdzie ten posiada największą sprężystość. W celu uzyskania różnych brzmień czy głośności możliwe jest subtelne modulowanie miejsca przyłożenia smyczka do strun. Dłuższe i głośniejsze *sautillé* uzyskamy przenosząc punkt przyłożenia nieco w stronę żabki a bardziej miękkie, sprężyste i szybki dźwięk przesuwając punkt przyłożenia nieznacznie powyżej środka ciężkości.

Jak pisze Wiłkomirski, podczas wykonywania tej techniki artykulacyjnej należy pamiętać, że:

- „1. Jeden impuls ruchowy dłoni wystarcza na grupę czterech albo sześciu nut.
2. Sautillé wymaga tych samych ruchów ręki co szesnastki grane leżącym smyczkiem, a więc „rodzi się” z techniki *détaché*.
3. Sautillé nie jest rezultatem specjalnych wysiłków, nie polega na „zmuszaniu” smyczka do skakania, lecz jedynie na umożliwieniu smyczkowi wykorzystania własnej elastyczności i prężności struny.”¹⁵⁹



Rys. 75 D. van Goens – *Scherzo op. 12*

¹⁵⁹ Wiłkomirski W., *Technika...*, s. 52



Rys. 76 K. Wilkomirski – *Symfonia koncertująca cz. III*

ETUDE-CAPRICE.



Rys. 77 G. Goltermann – *Etiuda - Kaprys op. 54 nr 4*



Rys. 78 K. Skarżyński – *Scherzo - Caprice op. 13*

Staccato

„Do najtrudniejszych rodzajów smyczkowania należy bezsprzecznie staccato, będące efektem wybitnie wirtuozowskim, nie mającym wcale, lub prawie wcale, zastosowania w muzyce orkiestrowej i kameralnej.”¹⁶⁰ Technika ta polega wykonywania w jednym kierunku smyczka od kilku do kilkudziesięciu nut, w taki sposób, że po każdym dźwięku następuje zatrzymanie smyczka na strunie skutkujące powstaniem słyszalnej pauzy. Jego wirtuozowski charakter zostaje ukazany dopiero w bardzo szybkich tempach. Technika

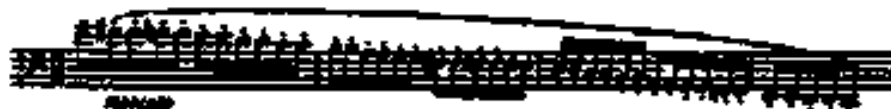
¹⁶⁰ Ibidem., s. 58

ta wymaga równoczesnej „aktywizacji różnych mięśni palców, dłoni, a nawet ramienia.”¹⁶¹

Istnieją dwa różne sposoby realizacji tej artykulacji. W pierwszej wersji energia potrzebna do zainicjowania dźwięku pochodzi z krótkich, energicznych impulsów wytwarzanych przez ramię i dłoń. W drugiej wersji przy każdorazowym ruchu następuje nacisk palca wskazującego na pręt smyczka przy równoczesnym jego lekkim odchyleniu w kierunku kciuka.¹⁶² W obu przypadkach nadgarstek powinien pozostać luźny. „Dobrze jest, przy nauce staccato, zaznaczać pierwszą nutę każdej akcentowanej części miary dość ostro tak aby nacisk ramienia mógł zbiegać się bardziej z chwytem palców.”¹⁶³



Rys. 79 K. Dawydow – *Fantasie über russische Lieder, Op. 7*



Rys. 80 A. F. Servais – *Fantaisie burlesque*



Rys. 81 F. Grützmacher – *Fantaisie hongroise, op. 7*

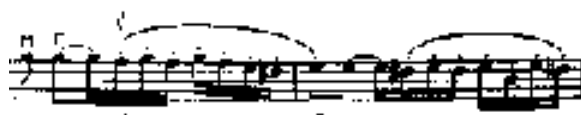


Rys. 82 M. Wielhorski – *Temat z wariacjami*

¹⁶¹ Ibidem., s. 59

¹⁶² Na podstawie: Ibidem., s. 59

¹⁶³ Grützmacher F., *Daily Exercises for the Cello Op. 67*, G. Schirmer (Ed. Willeke), New York 1909, s. 32



Rys. 83 D. Danczowski – *Polonez*



Rys. 84 D. Danczowski – *Polonez*

Oneggiando

Technika gry rozłożonych akordów tzw. *oneggiando* bardzo często pojawia się w kompozycjach solowych, muzyce kameralnej czy akompaniamentach orkiestrowych. Wykonując ten rodzaj smyczkowania poprzez ciągłą potrzebę zmiany płaszczyzny położenia smyczka należy zwrócić szczególną uwagę na współpracę przegubu ręki prawej z przedramieniem oraz łokciem. W procesie przechodzenia przez struny wszystkie wykonywane ruchy powinny stanowić płynny proces, polegający na lekkim unoszeniu łokcia i przedramienia podczas rozłożonego akordu wykonywanego w górę, oraz ich nieznaczne opuszczanie przy przechodzeniu na niższe struny.



Rys. 85 K. Dawydow – *Fantasie über russische Lieder op.7*



Rys. 86 D. Danczowski – *Polonez*



Rys. 87 A. F. Servais – *Fantaisie polonaise op. 19*



Rys. 88 S. Kossowski – *Polonez*



Rys. 89 S. Szczepanowski & E. Aguilar – *Grand duo concertant*



Rys. 90 B. Romberg – *Capriccio sur des Airs et Danses polonaises op. 47*



Rys. 91 M. Wielhorski – *Temat z wariacjami*

Piqué

Jak podaje Valerie Walden, w osiemnastowiecznych traktatach i podręcznikach gry wiolonczelowej „[...] niewiele uwagi poświęcano figurom punktowanym, które zazwyczaj grano oddzielnymi kierunkami smyczka, niezależnie od tempa ich ruchu.”¹⁶⁴ Jednym z pierwszych wiolonczelistów, który podał szczegółowe instrukcje dotyczące tego rodzaju artykulacji był Jean-Louis Duport. W swoim *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*¹⁶⁵ z 1806 roku przedstawił dwa modele wykonywania *piqué*. W pierwszej wersji każda z nut powinna być realizowana w różnych kierunkach smyczka przy każdorazowym wykorzystaniu nowego impulsu, podczas gdy w drugiej wersji obie nuty pochodzą z jednego impulsu i są wykonywane w jednym kierunku smyczka. Jako wzorcowe miejsce na smyczku w celu wykonywania obu rodzajów artykulacji podał jego górną połowę.

¹⁶⁴ „[...] dotted-rhythm patterns are played. Receiving little attention in eighteenth-century violoncello tutors, these figures were usually played with separate bow strokes, regardless of the tempo of the movement.”, Walden V., *One hundred...*, p. 165

¹⁶⁵

PIQUÉ. The *piqué* bowing is performed in two ways: the first is very simple, and consists in taking the first note, which is dotted, with a firm down-bow, and the second note with a smart up-bow, and so on.



The second way is rather more difficult; but it has the advantage that it can be performed with greater vivacity and even with greater force. The first or dotted note is taken with nearly the whole length of the down-bow, but arrested near the position where the string is again attacked; still with the down-bow in order to produce the quick note; then, the next dotted note is taken with an up-bow, arrested near the end, when the string is attacked a second time, still with the up-bow to draw out the quick note; and so on.

This bowing is very difficult to be understood by a mere explanation; but, with the bow in the hand, and performed several times before the pupil, he will soon acquire a perception of it. In fact it is the taking two notes with the same stroke of the bow, but detaching them separately according to their respective duration. Every professor is acquainted with this method of using the bow.





Rys. 92 A. F. Servais – *Etiuda koncertowa nr 5*



Rys. 93 M. Wielhorski – *Temat z wariacjami*

Fragmenty kadencyjne

Jednym z elementów pojawiającym się w zdecydowanej większości kompozycji wirtuozowskich na wiolonczelę są fragmenty kadencyjne, czyli najczęściej solowe wstawki o charakterze wirtuozowskim i improwizacyjnym. Fragmenty te cechuje nagromadzenie popisowych elementów takich jak szybkie przebiegi gamowe, wirtuozowskie rodzaje artykulacji (*staccato*, *riccoco*) czy nagłe zmiany pozycji.



Rys. 94 K. Dawydow – *Fantaisie op. 7*



Rys. 95 A. F. Servais – *Le Barbier de Séville*, Op.6

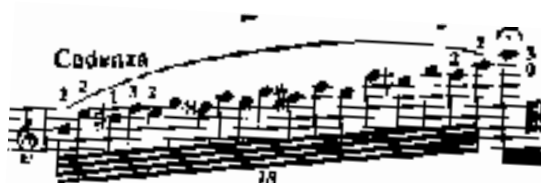


Rys. 96 D. Popper – *Hungarian Rhapsodie op. 68*



Rys. 97 S. Szczepanowski & E. Aguilar – *Grand duo concertant*

Rys. 98 F. Macalik – *Polonez*

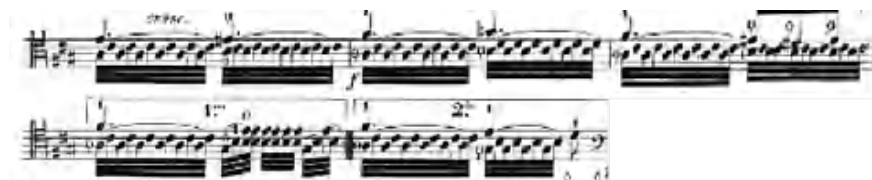


Rys. 99 K. Skarżyski – *Polonez*

Tryl w dwudźwiękach

Bardzo ciekawym efektem wirtuozowskim jest tryl w dwudźwięku, gdzie tylko jedna nuta jest trylowana. W takim wypadku jeden dźwięk stanowi podstawę harmoniczną. Dźwięk ten najczęściej dociskany jest przez kciuk dzięki czemu tryl może zostać wykonany przez dowolny palec lewej ręki czego efektem będzie możliwość uzyskania licznych

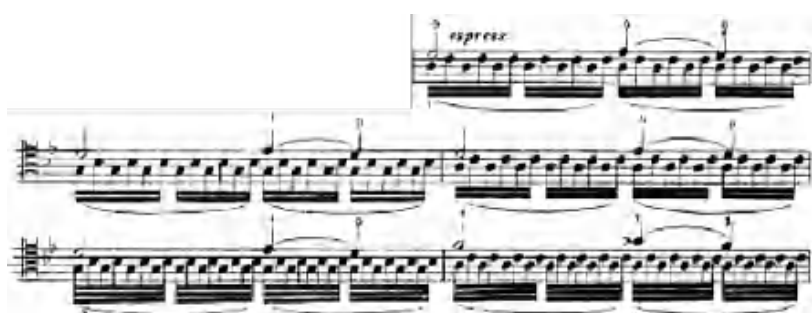
interwałów pomiędzy dźwiękiem podstawowym a trylowaną nutą. Palce grające tryl powinny być rozluźnione, a dźwięki należy wykonywane równomiernym i umiarkowanym naciskiem na strunę.¹⁶⁶



Rys. 100 A. F. Servais – *Caprice sur des motifs de l'opéra 'Le comte Ory', Op.3*



Rys. 101 J. Klengel – *Caprice in the Form of a Chaconne after a Theme by Schumann, Op.43*



Rys. 102 A. F. Servais – *Etude de Virtuosité No. 1*



Rys. 103 S. Szczepanowski & E. Aguilar – *Grand duo concertant*

¹⁶⁶ Na podstawie: Duport J. L., *Essai...*, p. 127

Wnioski końcowe

Obecny obraz polskiej wiolonczelistyki jest zaskakująco kompleksowym zagadnieniem, którego ewolucja w dużej mierze opiera się na historii ostatnich dwustu lat. Oprócz licznych zagranicznych ośrodków, które przenikając się, wywierały wpływ m.in. na rozwój umiejętności technicznych polskich wiolonczelistów, ogromne znaczenie miały także wydarzenia polityczne. Od czasów upadku Rzeczypospolitej Polskiej i Rozbiorów Polski aż do zakończenia okresu tzw. demokracji ludowej, na terenie Polski miały miejsce liczne przemiany i działania zmierzające do narzucenia obcej kultury oraz świadomości narodowej mieszkańcom okupowanego kraju. Jednakże, pomimo braku własnej państwowości naród polski w następstwie nakładanych na niego represji, bronił swojej tożsamości kulturowej poprzez kultywowanie polskich tradycji, rozwijanie polskiej kultury czy podtrzymywanie języka polskiego. Nasza rodzima kultura w dużej mierze rozwijała się dzięki wsparciu bogatych rodów magnackich oraz mecenasów sztuki do grona których należeli m.in. król Stanisław August Poniatowski oraz rody Czartoryskich, Potockich czy Wielhorskich. Jak czytamy w artykule Jerzego Węśławskiego:

„[...] w żadnym kraju oprócz Anglii nie ma takiej ilości dużych i małych orkiestr jak w Polsce. Wedle zdania jednego z godnych zaufania podróżników, w samej Warszawie w 70. Latach XVIII wieku było więcej niż 1500 najemnych muzyków. Sam król utrzymywał orkiestrę składającą się z prawie 70 muzyków.”¹⁶⁷

Rozliczne koneksje, posiadane bogactwo, a także pozycja na dworach europejskich, sprawiały, że jak w przypadku barci Wielhorskich, domy tych znamienitych rodów stawały się „małymi Ministerstwami Sztuk Pięknych.”¹⁶⁸ Dzięki zaangażowaniu w życie muzyczne oraz aktywną działalność wspomnianych rodów, na terenie polski miały miejsce wydarzenia kulturalne z udziałem najznamienitszych artystów, do grona których należeli m.in. Bernhard Romberg, Karol Lipiński, Adrien Francois Servais, Robert Schumann, Ferenc Liszt, Henri Vieuxtemps czy Henryk Wieniawski. Również poprzez wsparcie finansowe owych rodzin, liczni polscy wiolonczeliści zyskiwali możliwość wyjazdu za granicę w celu pogłębiania swojej wiedzy w renomowanych europejskich szkołach wiolonczelowych.

¹⁶⁷ Węśławski J., *Młodsza skrzypiec siostra...*, Wiadomości Kulturalne Nr 3 (139), 26 stycznia 1997, s. 17

¹⁶⁸ "Little Ministries of Fine Arts.", Faber T., *Stradivarius, One cello five Violins and a genius*, Pan Macmillan, 2011, s. 181 [tłum. W.S.]

Głównym założeniem powyższej pracy było podjęcie próby opisanie procesu przenikania się europejskich szkół wiolonczelowych oraz ich wpływu na obraz polskiej wiolonczelistyki przełomu XIX i XX wieku.

„Wiek XIX obfitował w dużą liczbę znakomitych wiolonczelistów polskich, a wśród nich na szczególną uwagę zasługuje hrabia Mateusz Wielhorski, który grywał z takimi pianistami, jak Clara Schumann i Antoni Rubinstein. To jemu w dowód uznania dedykował Feliks Mendelssohn-Bartholdy swoją Sonatę D-dur na wiolonczelę i fortepian. Notabene Wielhorski grał na znakomitym instrumencie sławnego Stradivariusa. Ożywioną działalność solistyczną prowadził także Aleksander Wierzbilłowicz, a entuzjastyczne recenzje podkreślały jego niezwykłą siłę, barwę i gęstość brzmienia. Natomiast Adama Hermanowskiego – uważanego za najwybitniejszego obok Wierzbilłowicza wiolonczelistę polskiego – zwano poetą wiolonczeli. Z ciekawostek można dodać, że Jan Karłowicz, ojciec Mieczysława, był wiolonczelistą i z powodzeniem koncertował. Mało znany jest również fakt, iż syn Stanisława Moniuszki, Bolesław, grał na wiolonczeli i jakkolwiek nie był wielkim solistą, to jednak pełnił funkcję koncertmistrza w warszawskim Teatrze Wielkim. Nasze stulecie również obfitowało w świetnych muzyków i pedagogów wiolonczelistów, a wśród nich warto wymienić choćby Zygmunta Butkiewicza, Dezyderiusza Danczowskiego, Ely Kochańskiego (brata słynnego skrzypka Pawła), Henryka Waghalter i oczywiście Kazimierza Wiłkomirskiego.”¹⁶⁹

W wyniku przeprowadzonych badań zaobserwowano, iż na polską tradycję wiolonczelową w największym stopniu wpłynęły europejskie ośrodki wiolonczelowe ze szczególną dominacją szkół niemieckich i rosyjskiej. Analizując uzyskane informacje zauważono, iż polska szkoła wiolonczelowa nie posiada charakterystycznego elementu wyróżniającego czy precedensu wykonawczego, który mógłby ją wyróżnić na tle innych jednostek i miałby przełomowe znaczenie dla rozwoju techniki gry wiolonczelowej czy zagadnień wykonawczych – jak to jest możliwe w przypadku m.in. szkoły francuskiej, niemieckiej, rosyjskiej czy belgijskiej.

W związku z powyższym, nasuwa się pytanie czy na przełomie XIX i XX wieku należy już mówić o polskiej szkole wiolonczelowej czy raczej o bardzo silnie rozwiniętej wiolonczelowej tradycji wykonawczej, wzbogaconej o elementy innych szkół, która spowodowała, że obecnie polska wiolonczelistyka stanowi wzór do naśladowania dla wielu wiolonczelistów. Tradycja ta sięgająca początku XIX wieku przez ostatnie dwa stulecia ulegała licznym przemianom wraz z burzliwą historią świata.

„I znowu, tak jak w okresie zaborów, duża część uzdolnionych wiolonczelistów studiowała za granicą. Ze względów politycznych zmieniła się jednak geografia wyjazdów stypendialnych. Spora ilość polskich wiolonczelistów kształciła się w konserwatoriach Paryża i Brukseli, a nie w szkołach niemieckich i rosyjskich. Zetknięcie się ze zdobyczami szkoły francuskiej, z jej wielowiekową tradycją, wspaniałymi osiągnięciami i innym od słowiańskiego podejściem do sztuki wykonawczej, zaowocowało dopiero po zakończeniu

¹⁶⁹ Węśławski J., *Młodsza...*, s. 17

II wojny światowej, kiedy to, obok działających od lat pedagogów wykształconych w Moskwie, Lipsku i Pradze, do pracy w szkolnictwie przystąpili absolwenci szkół francuskich i belgijskich. Ścieranie się różnych tendencji estetycznych i odmienne rozwiązywanie problemów warsztatu technicznego stworzyło platformę, na której powstać może odrębna polska szkoła wiolonczelowa.”¹⁷⁰

Analizując liczne życiorysy artystyczne polskich wiolonczelistów, zauważyć można, iż świadomość oraz wiedza odnośnie do wiolonczelowych zagadnień wykonawczych była bardzo szeroko kultywowana oraz rozpowszechniana, a namacalnym przykładem tego są zachowane po dzień dzisiejszy kompozycje, które obrazują zaawansowanie techniczne i wykonawcze polskich wirtuozów wiolonczeli, będące efektem połączenia wiedzy pochodzącej z licznych ośrodków wiolonczelowych obszaru Europy.

¹⁷⁰ Ibidem., s. 17

¹⁷⁰ Suchecki R., *Wiolonczela...*, s. 216

Podziękowania

Dotarcie do momentu, w którym mogę stwierdzić, iż praca ta jest skończona trwało lata i prowadziło różnymi drogami. Pierwsze szkice powstawały jeszcze w 2019 roku, kiedy to chciałam napisać pracę o wszystkim, nie zważając na limit stron, ilość potrzebnej pracy czy inne przeszkody. Rozprawa ta przez parę ostatnich lat była elementem mojego życia, który czasami zajmował moją każdą wolną sekundę a czasami przez długie tygodnie czekał na swoją kolej zamknięty w szufladzie. Kończąc tworzenie powyższej rozprawy chciałabym serdecznie podziękować wielu osobom, bez których praca ta nigdy nie mogłaby powstać. Jestem ogromnie wdzięczna, że w życiu osobistym mam wokół siebie ludzi, którzy pomimo indywidualnej prozy życia czy trudnej sytuacji na świecie bez wahania gotowi byli mnie wspierać i udzielać rad.

W pierwszej kolejności pragnę podziękować moim rodzicom, którzy od wielu lat wspierają mnie w moich najbardziej abstrakcyjnych pomysłach. Dziękuję, że w każdej sytuacji mogłam na Was polegać, prosić o poradę i opowiadać o wszystkim co właśnie udało mi się osiągnąć. Dziękuję, że byliście wsparciem, kiedy tego najbardziej potrzebowałam. Za umożliwienia mi podejmowania decyzji nieważne jak absurdalnie by one brzmiały. Za każde wypowiedziane „kto jak nie ty”. Dziękuję, że nauczyliście mnie jak dążyć do celu, a gdy trochę zbłądziłam za pokazanie mi, którędy dalej mam się udać.

Dziękuję mojemu bratu, że niezależnie od pory mogłam ponarzekać lub pogadać o czymś innym niż muzyka. Dziękuję za wszystkie zdjęcia śmiesznych piesków lub innych zwierzątek, gdy po raz kolejny mój Word przestał współpracować i potrzebowałam chwili mentalnego odpoczynku. Dziękuję, że zawsze, gdy wracałam do domu znalazłeś chwilę by spędzić ze mną czas i oderwać mnie od ćwiczenia, pisanie czy użalania się nad sobą jak to skończyły mi się pomysły.

Dziękuję Piotrowi Filkowi, który niezależnie od pory dnia znalazł czas na próbę, wspierał mnie w realizowaniu zamierzeń artystycznych i był gotów wesprzeć dobrym słowem. Dziękuję za całą pracę włożoną w przygotowania oraz proces nagrywania. Za każdą uwagę odnośnie treści muzycznych i pozamuzycznych. Za inspirujące granie.

Dziękuję moim wszystkim przyjaciołom, którzy nieskończoną ilość razy musieli słuchać o tym jak już brakuje mi motywacji. Szczególne podziękowania należą się Zuzi

i Zuzi, które zawsze znalazły chwilę na rozmowy przez telefon, spacer, herbatę, lepienie pierogów czy posłuchanie wszystkiego co miałam do powiedzenia.

Serdeczne podziękowania należą się moim wszystkim pedagogom wiolonczeli, którzy przez ostatnie 22 lata wspierali mnie w procesie nauki gry na wiolonczeli. Szczególnie magister Antoninie Kasprzak-Górskiej za ukazanie mi piękna wiolonczelowego świata. Profesorowi Stanisławowi Pokorskiemu za każdą cenną radę, słowo wsparcia i opiekę w okresie, kiedy sama nie wiedziałam, jak pokierować swoim życiem. Doktorowi habilitowanemu Maciejowi Mazurkowi za każdą lekcję, rozmowę, poświęcony czas i motywację do ciężkiej pracy. Profesorowi Stephanowi Kropfitschowi za danie niespodziewanej i niepowtarzalnej szansy na rozwój. Za możliwość poznania wiedeńskiego świata muzycznego, wybitnych artystów, umożliwienie mi pokonywania moich granic. Profesorowi Matthiasowi Gredlerowi za rozwijające lekcje, zaufanie, herbatę i rozmowę, gdy było mi to bardziej potrzebne niż kolejna lekcja wiolonczeli.

Serdeczne podziękowania składam także profesorowi Krzysztofowi Sperskiemu, który udzielił mi odpowiedzi na wiele ważnych pytań odnośnie polskiej wiolonczelistyki przełomu XIX i XX wieku i dzięki któremu wiele wspnianiałych utworów, które prezentuje w swojej pracy powraca do kanonu literatury wiolonczelowej.

Dziękuję wszystkim instytucjom, które wsparły proces tworzenia tej pracy. Zarządowi Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS, Związkowi Kompozytorów Polskich, Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego, Bibliotece Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Staatsbibliothek w Berlinie.

Na sam koniec szczególne podziękowania należą się mojemu promotorowi Janowi Kalinowskiemu. Bez niego, w natłoku innych wydarzeń, obowiązków, koncertów, kolejnych studiów, ta praca prawdopodobnie nigdy nie ujrzałaby światła dziennego. Dziękuję za zaufanie, wsparcie, nieustrudzoną i nieocenioną pracę, inspirację, liczne możliwości, korektę, której nie umknie prawie żaden błąd, niezgodność i inne problemy wynikające z ciągle zmieniającej się koncepcji (szczególnie za pozostawienie w pracy tych paru zdań, które niczego nie wniosły do treści, ale z których byłam wyjątkowo dumna), krytykę, zmuszanie mnie do dalszego rozwijania i przekraczania moich możliwości wiolonczelowych i ciągłą pomoc, gdy tylko tego potrzebowałam.

Bibliografia

Materiały źródłowe:

- Danczowski Dezyderiusz – *Polonez* [w:] *Miniatury na wiolonczelę i fortepian*, PWM, Kraków, 2011
- Danczowski Dezyderiusz – *Taniec gnomów* [w:] *Miniatury na wiolonczelę i fortepian*, PWM, Kraków, 2011
- Kossowski Samuel – *Polonez z Introdukcją*, PWM, Kraków, 2000
- Macalik Ferdynand – *Polonez*, Eufonium, Gdynia, 2010
- Romberg Bernhard, *Violoncell Schule*, Ed. Bote & G. Bock, Berlin/Posen, 1844
- Skarżyński Karol – *Polonez op. 8 na wiolonczelę i fortepian*, PWM, Kraków, 2002
- Skarżyński Karol – *Scherzo - Caprice op. 13*, PWM, Kraków, 2003
- Szczepanowski Stanisław i Aguilar Emanuel – *Grand Duo Concertant*, Eufonium, Gdynia, 2013
- Wielhorski Mateusz – *Temat z wariacjami na wiolonczelę i orkiestrę* (w transkrypcji na fortepian), Muzyka, Leningrad, 1989
- Wierzbilłowicz Aleksander – *Etiuda* [w:] *Walc & Etiuda*, Eufonium, Gdynia, 2010

Monografia

- Bächi Julius, *Berühmte Cellisten*, Atlantis, Zürich, 1973;
- Bielewicz Maria, *Dezyderiusz Danczowski – człowiek i jego dzieło*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dra hab. Tomasza Lisieckiego, Poznań, 2015;
- Boehm Jan, *Feliks Nowowiejski w Krakowie (1909-1914)*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1, 31-45, 1965;
- Boettcher Wolfgang, Pape Winifred, *Das Violoncello, Geschichte, Bau, Technik. Repertoire*, Schott, Mainz 1996;
- Braun William E., *The evolution of the cello endpin and its effect on technique and repertoire*, Lincoln, Nebraska, May 2015;
- Campbell Margaret, *The Great Cellists*, Impressions, Granada Publishing, London, 1983;
- Cowling Elizabeth, *The Cello*, B.T. Batsford Ltd, London; 1975;
- Domaszewicz Michał, *Samuel Kossowski – wielki, zapomniany*, artykuł w Winieta: pismo Biblioteki Raczyńskich 2006 nr1 (39), Poznań; 2006;
- Ekier Jan, *Blżej Muzyki. Encyklopedia*, Wiedza Powszechna Muzyka, 1994;
- Faber T., *Stradivarius, One cello five Violins and a genius*, Pan Macmillan, 2011;

- Ginsburg Lev, Herbert R. Axelrod, *History of the Violoncello, Western violoncello art of the 19th and 20th centuries, excluding Russian and Soviet Schools*, Paganiniana Publications, New York; 1983;
- Indyk Zbigniew, *Rynek muzyczny Stołeczno- Królewskiego Miasta Krakowa: Edukacja*, [artykuł w:] *Zarządzanie w Kulturze*, Tom 4, Kraków 2004;
- Kennaway Gregor, *Playing the cello, 1780-1930*, Surrey 1988;
- Kennaway Gregor, *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Leeds 2009;
- Krcha Miłosz, *Karol Skarżyński, sylwetka artysty*, Kraków, 2004;
- Mantel Gerhard, *Intonation Spielraume für Streicher*, Schott, Mainz 2005;
- Midura J., „*Wspomnienie o Lublinie*” - czyli wybrane problemy analizy i interpretacji utworu *Souvenir de Lublin*, op. 12 Józefa Wieniawskiego, 2019;
- Listy petersburskie*, „Prawda. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki” 1890, nr 3;
- Radziwiński J., *Wspomnienia o Dezyderiuszu Danczowskim (1891-1950)*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 4, s. 15;
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780-1914*, Kraków, 1939;
- Romberg Bernhard, *Violoncell Schule*, Ed. Bote & G. Bock, Berlin/Posen, 1844;
- Rutkowska Alicja, *Działalność pedagogiczna Instytutu Muzycznego Warszawskiego*, Materiały do historii uczelni, PWSM, Warszawa, 1967;
- Strugała Weronika, *Die Erinnerung als Quelle der Inspiration. Souvenir de Spa op. 2 von Adrien-François Servais und Souvenir de Chopin von Samuel Kossowski im Vergleich*, Wien 2022, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem Univ.-Prof. Mag. phil. Dr. phil. Nikolaus Urbanek oraz ao.Univ.-Prof. Mag. art. Stefan Kropfitsch;
- Sucheckie Roman, *Wiolonczela od A do Z*, PWM, Kraków, 1982;
- Walden Valerie, *A One Hundred Years Of Playing Violoncello. A History of The Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge University Press, Cambridge 1998;
- Warcholek-Sobiesiak Maria, *Etiuda jako istotna forma w nauczaniu gry na fortepianie*, s. 148-149 [w:] *Wartości w muzyce 3*, Muzeum Historii Polski, 2010;
- Wasilewski Wilhelm Joseph, *The Violoncello and its history* (eng. Stigand I. S. E.), Novello, Ewer and CO., London & New York, 1894;
- Welbanks Valerie, *Foundations of Modern Cello Technique Creating the Basis for a Pedagogical Method*, Goldsmiths College, University of London 2016;
- Węśławski J., *Młodsza skrzypiec siostra...*, *Wiadomości Kulturalne* Nr 3 (139), 26 stycznia 1997;
- Wiłkomirski Kazimierz, *Technika Wiolonczelowa a Zagadnienia Wykonawstwa*, PWM, Kraków, 1965;
- Wiłkomirski Kazimierz, *Wspomnienia*, PWM, Kraków, 1971;
- Wróbel Anna., *Cudowny to instrument wiolonczella! Historie polskich wiolonczelistów XIX i XX wieku*, Polihymnia, Lublin, 2019;

Wróbel Anna, *Wiolonczeliści polscy XIX w.*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Andrzeja Wróbla, Akademia Muzyczna im. Fr. Chopina

Źródła internetowe

Markevitch D., Some thoughts on more rational cello fingerings, 1999, źródło:
<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/fingers/fingers.htm>, [dostęp: 29.06.2022]

Horvath J., Schools of Cello Playing: Germany, 2018, źródło:
<https://interlude.hk/schools-cello-playing-germany/> [dostęp: 17.09.2022]

Warchołek-Sobiesiak Maria, Etiuda jako istotna forma w nauczaniu gry na fortepianie

Horvath J., Schools of Cello Playing: Russia and Armenia, 2018, źródło:
<https://interlude.hk/schools-cello-playing-russia-armenia/> [dostęp: 04.06.2022]

<http://w.editionsilvertrust.com/servais-souvenir-de-spa.htm> [dostęp: 20.05.2022]

<https://www.servais-vzw.org/en/leven/> [dostęp: 20.05.2022]

<https://interlude.hk/schools-cello-playing-germany/> [dostęp: 03.05.2022]

Materiały nutowe:

Danczowski Dezyderiusz – *Polonez* [w:] Miniatury na wiolonczelę i fortepian, PWM, Kraków, 2011

Danczowski Dezyderiusz – *Polonez* [Rękopis]

Danczowski Dezyderiusz – *Taniec gnomów* [w:] Miniatury na wiolonczelę i fortepian, PWM, Kraków, 2011

Dawydow Karł – *Fantaisie op. 7*, Fr. Kistner, Leipzig, 1862

Dawydow Karł – *Allegro de concert op. 11*, C. F. Peters, Leipzig, 1862

Dawydow Karł – *Fantasie über russische Lieder op. 7*, Fr. Kistner, Leipzig, 1862

Dawydow Karł – *Nocturne op. 6*, C. F. Peters, Leipzig, 1862

Dawydow Karł – *Szkoła na wiolonczelę*, C. F. Peters, Leipzig

Dvorak Antonin – *Cello Concerto h-moll op. 104*, N. Simrock, Berlin, 1896

Goens Daniel van – *Scherzo op. 12*, M. Witmark & Sons, New York, 1913.

Goltermann George – *Etiuda – Kaprys, op. 54 nr 4*, Schott, London, 1915

Grützmacher Friedrich – *Fantaisie hongroise, op. 7*, G. Schirmer, New York, 1909

Klengel Julius – *Variationen, op. 19*, Breitkopf und Härtel, Leipzig ca. 1907

Klengel Julius – *Caprice in the Form of a Chaconne after a Theme by Schumann, Op. 43*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, ca. 1905

Klengel Julius – *Cello Concerto No. 1 op. 4*, Breitkopf und Härtel, Leipzig ca. 1882

Klengel Julius – *Scherzo d-moll op. 6*, Breitkopf und Härtel, Leipzig ca. 1884

Kossowski Samuel – *Polonez z Introdukcją*, PWM, Kraków, 2000

Macalik Ferdynand – *Polonez*, Eufonium, Gdynia, 2010

Paganini Niccolò – *Perpetuum mobile Op. 11*, Opr. Z. Jahnke, D. Danczowski, Czytelnik 1950

Piatti Alfred – *Caprice op. 25 nr 12*, Muzgiz, Moscow ca.1959

Popper David – *Polonez koncertowy d-moll op. 14*, Bartholf Senff, Leipzig 1878

Popper David – *Polonez koncertowy F-dur op. 28*, Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1880

Popper David – *Elfentanz op. 39*, D. Rahter, Hamburg, 1882

Popper David – *Hungarian Rhapsodie op. 68*, Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1894

Romberg Bernhard – *Caprice sur des airs moldaves et valaques, Op. 45*, C.F. Peters, Leipzig, 1826

Romberg Bernhard – *Capriccio sur des Airs et Danses polonaises, op. 47*, Tobias Haslinger, Vienna, 1829

Romberg Bernhard – *Violoncell Schule*, T. Trautwein, Berlin, 1840

Rymski-Korsakov Nikolaj – *Christmas Eve*, M.P. Belaieff, Leipzig, 1895

Servais Adrien-François – *Caprice sur des motifs de l'opéra 'Le comte Ory', Op.3*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1844

Servais Adrien-François – *Etude de Virtuosité No.1*, Henri Gregh, Plate, Paris

Servais Adrien-François – *Fille du régiment op. 16*, B. Schott's Söhne, Mainz, ca.1860

Servais Adrien-François – *Le Barbier de Séville, Op.6*, G. Hartmann, Paris, 1848

Servais Adrien-François – *Fantaisie polonaise op. 19*, Richault, Paris, ca. 1846

Servais Adrien-François – *Fantaisie burlesque*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1851

Servais Adrien-François – *Etiuda koncertowa nr 5*, Henri Gregh, Plate, Paris

Servais Adrien-François – *Souvenir de Bade op. 20*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1863

Skarżyński Karol – *Polonez op. 8 na wiolonczelę i fortepian*, PWM, Kraków, 2002

Skarżyński Karol – *Scherzo - Caprice op. 13*, PWM, Kraków, 2003

Szczepanowski Stanisław i Aguilar Emanuel – *Grand Duo Concertant*, Eufonium, Gdynia, 2013

Wielhorski Michał – *Temat z wariacjami na wiolonczelę i orkiestrę*, (w transkrypcji na fortepian), Muzyka, Leningrad, 1989

Wierzbilłowicz Aleksander – *Etiuda [w:] Walc & Etiuda*, Eufonium, Gdynia, 2010

***Rozwój wiolonczeli na przestrzeni wieków oraz
jego wpływ na wirtuozerię wiolonczelową***

Chęć zastosowania różnych form muzycznych czy technik wykonawczych, szczególnie w drugiej połowie XVIII wieku oraz w XIX wieku, wydają się być nierozzerwalnie związane ze zmianami jakie zachodziły w procesie powstawania instrumentu. W związku z rosnącymi wymaganiami wykonawców skłaniano się do eksperymentowania i poszukiwania coraz to nowszych rozwiązań ingerując m.in. w budowę pudła rezonansowego, konstrukcję smyczka czy debaty nad praktycznością zastosowanie nóżki. Ewolucje te w swoim następstwie wymuszały potrzebę wypracowania coraz to nowszych aspektów technicznych zależnych od zmieniających się gustów muzycznych publiczności.

Budowa

Przełomowy rozwój literatury wiolonczelowej, możliwości wykonawczych oraz postrzegania wiolonczeli jako instrumentu solowego przypadł na lata 1740-1840¹⁷¹, kiedy to w budowie wiolonczeli zaczęły zachodzić największe zmiany. Zainteresowanie tematyką XVIII-wiecznych instrumentów zaistniało stosunkowo niedawno przez co zachowało się lub dotychczas zostało odkryte niewiele dowodów świadczących o cechach instrumentów barokowych. Większość wiedzy, którą dzisiaj dysponujemy pochodzi z traktatów i szkół gry na wiolonczeli pisanych z myślą o amatorach gry na tym instrumencie. Przez długie lata rozmiar instrumentu świadczył o jego przynależności do grupy orkiestrowej lub przeznaczeniu do wykonawstwa solowego. W jednych z pierwszych badań przeprowadzonych przez lutników W. E. Hill & Sons wiolonczele o większych, orkiestrowych rozmiarach określano *basami kościelnymi*, nazwą nawiązując do ich głównego miejsca przeznaczenia w orkiestrach kościelnych. Dzięki ich badaniom zachował się dokument opisujący wymiary oraz główne cechy konstrukcji kilku instrumentów. W 1804 roku Jean-Baptiste Breval pisał:

„instrument basowy, która w użyciu jest tym samym instrumentem co wiolonczela, jest jednak traktowana z tą różnicą, że przez bas rozumie się sekcję akompaniującą, zawierającą

¹⁷¹ Na podstawie: Walden V., *One hundred...*, s. 1

ograniczony rejestr, a przez wiolonczelę tę samą sekcję, zawierającą rejestr bardziej rozległy i będącą jednocześnie akompaniamentem i partią solową.”¹⁷²

Korpusy XVII-wiecznych wiolonczel miały dużo większy rozmiar niż współczesne instrumenty i mogły osiągać długość nawet do 80 centymetrów przy szerokości boczaków wynoszącej nawet do 20 centymetrów. W celu połączenia np. płyty przedniej i tylnej z boczakami stosowano początkowo łączenie za pomocą drewnianych klocków a później stosowane do dzisiaj wpuszczanie płyty do boczaków.

Przez ponad 150 lat instrumenty solowe podlegały ciągłym zmianom, których głównym celem było poprawienie brzmienia, łatwości gry oraz sprostanie rosnącym wymaganiom wykonawczym. W poniższej tabeli podane zostały rozmiary poszczególnych wiolonczel autorstwa Antonio Stradivariiego, którego prace wywarły znaczący wpływ na instrumenty powstające na terenach całej Europy. Instrumenty te stopniowo stawały się coraz mniejsze m.in. w celu zmniejszenia ciężaru spoczywającego na łydkach wykonawcy oraz umożliwienia większej swobody ruchu. Po ustandaryzowaniu wymiarów wiolonczeli na terenie całej Europy, bardzo często ze starszych instrumentów wycinano nowe i dopasowywano je do panującej w danym okresie i na danym obszarze mody. Doskonałym przykładem takiego działania jest wiolonczela „*The King*” autorstwa Amati’ego (rys. 97, 98).

	Medici (1690)	Servais (1701)	Duport (1711)	Josefowitz (~1732)
Długość tylnej płyty	~ 79,25 cm	~ 79,06 cm	~ 75,5 cm	~69 cm
Szerokość (dół)	~ 46,55 cm	~47 cm	~ 44,13 cm	40,08 cm
Szerokość (górze)	~ 36,4 cm	~ 35,51 cm	~ 34,61 cm	31,95 cm
Boczki	~ 12,08 cm	~12,7 cm	~ 11,75 cm	?
Środkowe wcięcie	~ 34 cm	~ 36,35 cm	~ 34 cm	~ 22 cm

Tab.1 Rozmiary różnych wiolonczel Stradivariiego

¹⁷² „The Basse, which for us is the same instrument as the violoncello, is nonetheless treated with this difference: that by Basse is understood the section which accompanies, incorporating a limited register, and by violoncello, the same section, which incorporating a more extensive register, and by which is at the same time accompaniment and solo part.”, Ibidem., s. 52



Rys. 104 *Wiolonczela The King, Andre Amati, forma obecna (po lewej) oraz rekonstrukcja komputerowa oryginalnego rozmiaru,*
<https://orpheon.org/the-collection/violin-family/violoncello/violoncello-the-king/>



Rys. 105 *Wiolonczela "The King", wizualizacja zmniejszenia instrumentu,*
 źródło: <https://orpheon.org/the-collection/violin-family/violoncello/violoncello-the-king/>

Jak pisał Leopold Mozart „choć niektóre [wiolonczele] są większe, inne mniejsze, to niewiele się od siebie różnią, z wyjątkiem siły tonu, zgodnie z modą ich strunowania.”¹⁷³ Umiejętność produkcji strun metalowych stała się jednym z głównych punktów w historii wiolonczeli, który znacząco wpłynął na jej rozwój i postrzeganie jako instrumentu solowego. Opracowanie metody owijania strun jelitowych cienkim drutem (po raz pierwszy opisanej ok. 1665 roku), umożliwiło szybsze przesuwanie palców po strunie co skutkowało znaczącym rozwojem techniki a w następstwie wirtuozerii instrumentalnej.

Struny i ich jakość aż po dziś odgrywają szczególną rolę w brzmieniu instrumentu, ponieważ to głównie one wytwarzają dźwięki, a pudło rezonansowe służy jedynie do wzmacniania wibracji wywoływanych przez struny. Już w czasach prehistorycznych włókna roślinne i ścięta zwierzęce (jelita i końskie włosie) służyły za prymitywne struny. Wiele wieków później zarówno Leopold Mozart jak i Johann Joachim Quantz zauważyli zależności wynikającą pomiędzy przeznaczeniem instrumentu a wykorzystywanymi strunami. Grubsze struny stosowano przy większych instrumentach, głównie basach kościelnych w celu uzyskania większego dźwięku i rezonansu. Wadą zastosowania takich strun była ich twardość oraz wyższe położenie nad podstrunnicą. W instrumentach solowych stosowano natomiast cieńsze struny, których brzmienie, jednakże było dużo cichsze. Wynikało to z faktu, iż lekka i zarówno cienka struna:

„wibruje mocniej i dłużej ze względu na swoją mniejszą masę, ale przekazuje mniej energii podstawkowi i instrumentowi. Z jednej strony prowadzi to do dobrej odpowiedzi i długiego wybrzmienia, z drugiej zaś do raczej cichego brzmienia. Mocniejsze lub grubsze struny z wyższym napięciem strun, równocześnie, dają głośniejszy dźwięk, ale wymagają więcej siły do gry.”¹⁷⁴

Jak pisze dalej Valerie Walden ta rozbieżność w sposobie strunowania wiolonczeli utrzymała się nawet po zaprzestaniu używania basów kościelnych.¹⁷⁵

¹⁷³ „although some are larger, others smaller, they differ little from each other excepting in the strength of their tone, according to the fashion of their stringing.”, Mozart L., *Traiste on the Fundamentals of Violin Playing*, Oxford University Press, 1951, s. 11-12 [tłum.: W.S.]

¹⁷⁴ „It vibrates harder and longer due to its lighter mass, but transmits less energy to the stand and the instrument. On the one hand, this leads to a good response and long decay, but on the other hand to a rather quiet sound. Stronger or thicker strings with higher string tension, on the other hand, produce a louder sound, but require more force to play. Walden V., *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840*, Cambridge University Press 2004, s. 52

¹⁷⁵ Na podstawie: Ibidem., s. 52

Dotzauer jako jeden z pierwszych zauważył, iż w związku z zastosowaniem grubszych strun, ich odległość od podstrunnicy jest większa niż w instrumentach przeznaczonym do gry solowej oraz z cieńszym ostrunowaniem. W następstwie tego spostrzeżenia zalecał wybór jak najcieńszych strun, które dadzą pełny dźwięk. W książce *Correspondance des Amateurs Musiciens* zalecano także, aby do instrumentów o cieńszych strunach dobierać niższy podstawek niż do instrumentów z grubszymi strunami. Ta sama książka poruszała również problematykę stosowania przez rozliczne ośrodki muzyczne różnych strojów oraz ich wpływu na właściwości strun wykorzystywanych głównie w wykonawstwie orkiestrowym. Różnice wysokości stroju na przełomie XVIII i XIX wieku były znaczące i ich rozbieżność wynosić mogła nawet do pół tonu. Doskonałym przykładem jest tu porównanie wysokości opisane przez Jean-Benjamin de La Borde (1734 – 1794). Podaje on, iż pod koniec XVIII wieku we Francji wysokość $a^1 = 396 \text{ Hz}$. W tym samym okresie strój stosowany przez paryski Theattre-italien wynosił $a^1 = 435,2 \text{ Hz}$ a ten stosowany w Operze Paryskiej $a^1 = 434 \text{ Hz}$. W efekcie, im niższy strój orkiestrowy był stosowany tym większa była potrzeba wykorzystywania przez wykonawców grubszych strun.

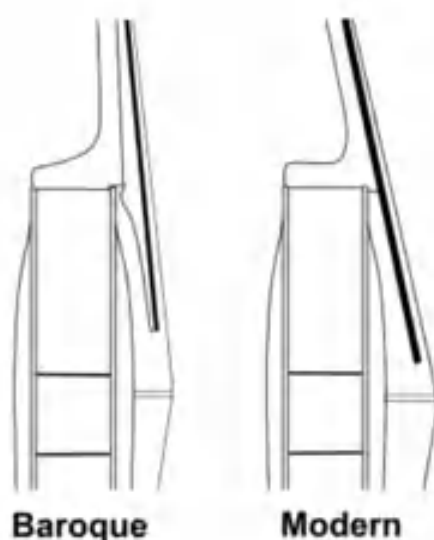
Miękkie jelitowe struny o niskim napięciu wymagały zdecydowanie więcej energii w celu pobudzenia drgań i wytworzenia dźwięku niż ich współcześnie stosowane odpowiedniki, a same struny cechowała także niezwykła wrażliwość na warunki atmosferyczne i zmiany temperatury. Struny te pozostały, jednakże w powszechnym użyciu aż do lat 20. XX wieku.

Obecnie na rynku dostępnych jest wiele strun o najróżniejszym składzie, twardości czy wytrzymałości, a ich odpowiedni wybór wydaje się być decyzją zależną od indywidualnych upodobań i preferencji grającego.

Podstrunnica i strunociąg

Pod koniec XVIII wieku zaprzestano dalszego pomniejszania instrumentu na rzecz zastosowania nowych pomysłów względem wykorzystywanego w wiolonczeli „osprzętu”. Lutnicy zauważyli, iż posługując się różnorodnymi materiałami i rozwiązaniami technicznymi mogą uzyskać „bardziej elastyczne i lepiej reagujące instrumenty” oraz w znaczącym zakresie poszerzyć możliwości techniczne wiolonczeli. Zmianie uległa m.in. kształt podstrunnicy i stopień odchylenia szyjki wiolonczeli.

Elementem, który wydawał się być stosunkowo stabilny przez pierwsze trzy dekady XVIII wieku był zakres dostępnych tonów. Początkowo podstrunnica, której długość sięgała parę centymetrów poniżej górnej krawędzi korpusu instrumentu, umieszczana była prostopadłe względem pudła wiolonczeli za pomocą gwoździ lub drewnianych kołków wbijanych bezpośrednio w korpus wiolonczeli. Na przełomie wielu dziesięcioleci, długość podstrunnicy ustalona była na 33 cm co powodowało, iż spektrum dostępnych tonów wydawało się być niezmiennie. Taka długość podstrunnicy umożliwiała wydobywanie na jednej strunie dźwięków mieszczących się w granicach oktawy. W celu uzyskania wyższych lub niższych dźwięków, muzycy tworzyli instrumenty hybrydowe z dodanymi zarówno dolnymi jak i górnymi strunami. Rozwiązanie to okazało się jednak nie być idealne i dodatkowo znacząco utrudniało grę. W celu zwiększenia rozpiętości dostępnych tonów, wydłużeniu uległa więc szyjka i podstrunnica. Nastąpiło także ich stopniowe zwężenie by ułatwić palcowanie czy wykorzystywanie chwytów akordowych. Z kolei w celu zwiększenia siły naciągu strun oraz zaspokojenia rosnących wymagań związanych m.in. z próbą wprowadzania elementów wirtuozowskich do gry wiolonczelowej szyjka oraz podstrunnica zaczęły być stopniowo odchylane do tyłu. (rys. 106). Opracowanie techniki tworzenia strun owijanych drutem i wprowadzenia do powszechnego użytku techniki gry na kciuku spowodowało, iż zrezygnowano z tworzenia podstrunnicy z lekkiego drewna owocowego lub palisandrowego na rzecz dużo bardziej wytrzymałego drewna hebanowego.



Rys. 106 Porównanie budowy wiolonczeli współczesnej i barokowej

Również wybitni wiolonczeliści mieli swój wkład w ewolucję techniki wiolonczelowej. Bernhard Romberg zainspirowany nowym kształtem smyczka Tourte'a, który to pozwalał

na wywieranie większego nacisku na strunę i instrument, jak i potrzebą dostosowania brzmienia wiolonczeli do niskich strojów muzycznych stosowanych w Paryżu na początku XIX wieku opracował model podstrunnicy, która była zagłębiona pod struną C (rys. 107). Taki kształt podstrunnicy umożliwiał wykorzystanie wirtuozowskich możliwości górnego rejestru struny C, a ta zmiana była konieczna, aby dostosować się do szerszych vibracji grubszej, nisko napiętej struny, której Romberg używał mieszkając w Paryżu.¹⁷⁶



Rys. 107 Kształt podstrunnicy proponowanej przez Bernharda Romberga,
 źródło: <https://cellomuseum.org/7-ways-bernhard-romberg-influences-the-cello-world-today/>

Pośrednio w związku z odchyleniem szyjki nastąpiło także zwiększenie kąta nachylenia podstrunnicy względem korpusu i wydłużenie podstawka. Efektem tych działań był wzrost napięcia strun i wzrost nośności brzmienia. Początkowo podstawki barokowe miały dużo łagodniejszy łuk były szersze niż te współczesne, przez co struny były dalej rozstawione. Ostateczna forma podstawka, jego kształt i optymalne ustawienie została ujednolicona dopiero pod koniec XVIII wieku. Ingerencja w kształt podstrunnicy oraz kształt podstawka wymusiła także zmiany w zakresie strunociągu oraz jego ustawienia. Podobnie jak w przypadku podstrunnicy zamiast drewna owocowego zaczęto stosować bardziej wytrzymałe i twardsze drewno hebanowe. W późniejszym okresie do powszechnego użytku weszły także mikrostroiki.

Każda ingerencja w instrument przynosiła potrzebę kolejnych unowocześnień w zakresie konstrukcji. Efektem zmian w obrębie budowy, długości szyjki i podstrunnicy czy zastosowanych twardszych, mniej elastycznych strun i wyższego podstawka była

¹⁷⁶ "Choć przyjęta przez protegowanego Romberga, Dotzauera, rowkowana podstrunnica nie podobała się liczny wiolonczelistom. Romberg był tego świadomy: Wielu grających uważa za niewygodne grać z rowkami w podstrunnicy, a przecież bez nich struny G, D, A nie mogą leżeć w odpowiednich proporcjach. Struna C powinna leżeć wyżej, bo inaczej przy mocnym graniu smyczkiem by się zacinała.", „Although adopted by Romberg's protégé, Dotzauer, the grooved fingerboard was disliked by numerous violoncellists. Romberg was aware of this: Many players find it inconvenient to play with grooves in the fingerboard, and yet without them the strings G, D, A cannot lie in the proper proportions. The C string should lie higher, otherwise it would jar when played in with a strong bow.", Walden V., *Violoncello...*, s. 63

konieczność wprowadzenia m.in. grubszej belki basowej jak i wyższej duszy w celu zrównoważenia siły działającej na płytę wierzchnią co pośrednio wpłynęło na zwiększenie wolumenu brzmieniowego wiolonczeli.

Smyczek

Prawie 600 lutników smyczkarstwa artystycznego Joseph Roda wspomniał w swojej książce *Bows for Musical Instruments of the Violin Family*. Wraz z rozwojem literatury wiolonczelowej oraz wymaganiami coraz większej grupy wirtuozów wiolonczeli, nastąpiła potrzeba skonstruowania takiego smyczka, który umożliwiłby wykonywanie coraz to bardziej wymagających elementów artykulacyjnych, dynamicznych czy frazowych. Pierwsze znaczące innowacje pojawiły się w XVI wieku, kiedy to do stałego użytku weszła ruchoma żabka, wcześniej wycinana wraz z prętem z jednego kawałka drewna. Od momentu oddzielenia żabki od pręta do jej konstrukcji zaczęto dodawać coraz to nowsze mechanizmy, m.in. śrubkę napinającą która to umożliwiała regulację napięcia naciągu smyczka.

Porównując liczne smyczki pochodzące z końca XVIII wieku rzuca się w oczy, iż ich budowa, zastosowanie czy rodzaj wykorzystywanego włosia¹⁷⁷ wykazywały dużą różnorodność w zależności od regionu, w którym były użytkowane. Smyczki dobierano także pod względem repertuaru. Ze względu na lżejszą strunę instrumentów solowych smyczki do gry solowej były cieńsze niż smyczki do instrumentów orkiestrowych o mocniejszej strunie.



Rys. 108 Rodzaje smyczków skrzypcowe stosowane przez wybitnych skrzypków na przestrzeni lat (od góry: Corelli ok. 1700, Tartini ok. 1740, Cramer ok. 1770, Viotti ok. 1790)
źródło: Merka Ivan, Violoncello, Dejiny, Literatura, Osobnosti, Montanex 1995

¹⁷⁷ Quantz zalecał, aby smyczki solowe były nabite białym włosiem, podczas gdy smyczki orkiestrowe „ostrzejszym” czarnym

W celu uzyskania nowych rozwiązań artykulacyjnych i brzmieniowych zaczęto zwiększać długość smyczka a za preferowany materiał uznano bardzo elastyczne i wytrzymałe drewno fernambukowe, które zastąpiło dotychczasowe twarde drewno wężowe. W celu umożliwienia nagłych zmian dynamicznych i uzyskania pełnego dźwięku przy szpicu, zmieniono kształt smyczka z wypukłego (*convex*) na wklęsły (*concave*). W następstwie zmiany kształtu pałaka należało zmodyfikować także kształt główki by zwiększyć odległość pomiędzy drzewcem a włosiem. Modyfikacja kształtu główki spowodowała jednak zwiększenie masy smyczka przy szpicu, w związku z czym należało dociążyć żabkę, wydłużając ją i dodając elementy dekoracyjne.

Pod koniec XVIII wieku wraz z działalnością Francois Tourte'a (1747-1835) rozpoczął się złoty okres Francuskiej Szkoły smyczkarskiej. Tourte był prawdopodobnie pierwszym lutnikiem, który kształt smyczka nadawał poprzez ogrzewanie drewna i wyginanie go a nie poprzez wycinanie określonego kształtu z drewna. Opisał on także ostateczny kształt, sposób konstrukcji, długość i wagę smyczka wiolonczelowego podając, iż idealna długość powinna wynosić ok. 72 cm, a preferowany ciężar powinien oscylować w okolicach od 72,5 do 85 g.

Nóżka

Tematyka rozwoju nóżki do wiolonczeli wydaje się być niezwykle interesująca. Aż po dzień dzisiejszy zachowało się bardzo niewiele źródeł, które dokumentują wczesne nóżki. Te nieliczne podają jedynie, że elementy te były wykonane z drewna, nie podając więcej szczegółów na temat ich konstrukcji. Wynikać to może z faktu, iż traktaty tworzone były z myślą o wiolonczelistach-solistach a nie muzykach orkiestrowych, którzy to jako pierwsi wykorzystywali podparcie wiolonczeli w celu zmniejszenia ciężaru spoczywającego na nogach. Pierwsza kompletna książka metodyczna o wiolonczeli, napisana przez Michela Corrette, *Methode, Theorique et Practique pour Apprendre en peu de tempsa Le Violoncelle dans sa Perfection* (1741) wspomina o nóżce używając określenia *baton*. Jednakże, z powodów estetycznych i technicznych Corrette nie zaleca jej wykorzystania. Jak zauważa: „instrument w ogóle nie dotyka ziemi, a to czyni go wyciszonym; czasami kładzie się kij [baton] na końcu, aby podeprzeć wiolonczelę, gdy gra się na stojąco; nie tylko ta postawa nie jest najbardziej atrakcyjna, i jest ponadto

najbardziej sprzeczna dla trudnych pasaży.”¹⁷⁸ Obecnie wydaje się, iż postawa wymagająca znacznego pochylenia do przodu i w prawo w celu uzyskania odpowiedniego kontaktu smyczka ze struną znacząco mogła uniemożliwić precyzyjne wykonywanie wymagających elementów wirtuozowskich. Równocześnie znaczne przechylenie do przodu powodować mogło napięcie jak i nierównomierne ustawienie barków.

W celu ułatwienia kontroli nad instrumentem początkowo proponowano również wykorzystanie siły kciuka lewej ręki, co skutkowało mogło zniekształceniem szkieletu lewej dłoni tak aby przypominał nieco lewą rękę skrzypka. Położenie kciuka równoległe do szyjki oraz kształt lewej ręki pomagały ustabilizować instrument. Kciuk miał znacznie większy kontakt z szyjką, co pozwala lewej ręce łatwiej manipulować i pochyłać instrument pod dowolnym kątem.¹⁷⁹ Taki rodzaj zastosowanej stabilizacji zdecydowanie przyczyniał się do zmniejszenia mobilności lewej ręki i jej zakresu w poruszaniu się po gryfie.

Pomimo wspomnianych wad, artyści tacy jak Jean-Louis Duport, Jean-Baptiste'a Breval, Bernhard Romberg, Friedrich August Kummer czy Olive-Charles Vaslin w swoich rozlicznych traktatach stwierdzali, że wiolonczelę należy trzymać wyłącznie za pomocą mięśni nóg. Liczni wiolonczeliści opowiadali się także za wykorzystaniem drewnianych podiów w celu zwiększenia głośności instrumentów poprzez lepsze przekazywanie drgań z wiolonczeli do podłoża. Wykorzystanie nóżki aż do końca I poł. XIX wieku miało „zdecydowanie amatorski lub kobiecy wydźwięk, a profesjonalni muzycy prawdopodobnie uważali to za afront dla ich męskiej dumy.”¹⁸⁰ Przez bardzo długi okres nie posiadały więc one ustandaryzowanej formy i wymiarów za to zazwyczaj cechowała je stała długość w zależności od regionu, z którego pochodziły. Nie były natomiast permanentnie połączone z korpusem co umożliwiało artystom łatwą zmianę pomiędzy graniem w stylu gambowym a wykonywaniem dzieł z użyciem nóżki.

¹⁷⁸ „Note that the instrument does not touch the ground at all, since that makes it muted: sometimes one puts a stick at the end to support the cello, when one plays standing up: not only is this posture not the most attractive, but it is moreover the most contrary for difficult passages.”, Kennaway G., *Playing the Cello*, University of Leeds, Surrey 2014, s. 2, cytata za: Michel Corrette, *Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en Peu de Temps Le Violoncelle dans sa Perfection* (Paris: Mlle. Castagnery, 1741), s. 7,

¹⁷⁹ Na podstawie: W. E. Braun, *The evolution of the cello endpin and its effect on technique and repertoire*, Lincoln, Nebraska, May 2015, s. 66

¹⁸⁰ “decidedly amateur or womanish overtones and professional musicians probably regarded it as an affront to their male pride.”, Ibidem., s. 31-32

Obecnie to Adrienowi-Françoisowi Servais przypisuje się zasługę wynalezienia ok. roku 1845 nóżki¹⁸¹. Liczne dowody jak i ikonografie świadczą jednak, iż pierwsze nóżki pojawiły się w użyciu znacznie wcześniej. Servais należy więc przypisać rolę nie wynalazcy a popularyzatora gry z wykorzystaniem nóżki, szczególnie wśród swoich studentów w Konserwatorium w Brukseli.

W 1882 roku Jules de Swert w swojej publikacji *The Violoncello* poddaje pod rozważenie myśl zastosowania nóżki głównie z przyczyn akustycznych. W jego opinii wykorzystanie nóżki w grze ma ogromne znaczenie, ponieważ „przenosi wibracje dźwiękowe przez instrument na podłogę, poprawiając jakość dźwięku i zwiększając głośność.”¹⁸² Te same aspekty jak i dodatkową zaletę w postaci stabilizacji instrumentu podawał w swojej pracy *The Technics of Violoncello Playing* z 1898 roku van der Straeten.

Początek XX wieku jest okresem w historii rozwoju wiolonczeli, kiedy to nóżka na stałe weszła do użycia i rozpoczął się okres eksperymentów z jej kształtem, długością czy budową. Do tego momentu nóżki kształtowano i układano tak, aby jak najbardziej zbliżyć układ ciała do pozycji gambowej. Nóżki te były więc stosunkowo krótkie ok. 20 cm dzięki czemu instrument znajdował się blisko ziemi w pozycji prawie pionowej względem podłoża. Początkowo za wykorzystaniem nóżki opowiadano się głównie poprzez zwiększone walory akustyczne, lecz bardzo szybko zauważono także korzyści techniczne wynikające z zastosowania coraz to dłuższej nóżki, przede wszystkim zwiększoną stabilność, większą swobodę w operowaniu instrumentem jak i komfort wykonawcy poprzez zniwelowanie ciężaru spoczywającego na ciele muzyka. Pomimo rosnącej popularności Hans Dressel w 1902 roku negował powszechne wykorzystanie nóżki opowiadając się za bezwzględnym posługiwaniem się tylko pozycją gambową. Jak pisał:

„Student powinien siedzieć wyprostowany na krześle, umieszczając prawą nogę mocno w dół i wyciągając lewą. Wiolonczela powinna być umieszczona w pozycji pochylonej,

¹⁸¹ Historia wykorzystania przez Servaisa nóżki aż po dziś jest kontynuowana w co najmniej trzech różnych wersjach mówiących, iż: a) Servais wynalazł nóżkę, ponieważ miał nadwagę i ułatwiała mu ona grę, b) wiolonczela Stradivariusa którą posiadał Servais była zbyt duża i potrzebowała wsparcia, c) że Servais zaczął używać nóżki na starość, kiedy to już nie mógł utrzymać ciężaru wiolonczeli wyłącznie za pomocą mięśni nóg, Ibidem s. 41

¹⁸² “The endpin transfers sound vibrations through the instrument and out across the floor, enhancing tone quality and increasing volume.”, Ibidem., s. 44 [tłum. W.S.]

i przechylona lekko w prawo, opierając się na środku klatki piersiowej gracza, i będąc trzymaną przez nogi.”¹⁸³

Obecnie większość wiolonczelistów korzysta z nóżki wykonując repertuar pochodzący ze wszystkich epok. Warto jednak zwrócić uwagę wykonując m.in. *Suity na wiolonczelę solo BWV 1007-1012* Jana Sebastiana Bacha, iż zmieniona, gambowa pozycja może znacząco wpłynąć na wykonanie i interpretację, ponieważ pewne smyczki, artykulacje, frazowanie i palcowanie są mniej lub bardziej intuicyjne.



Rys. 109 Różne modele nóżek

¹⁸³ „The student should sit erectly on the chair, placing the right foot firmly down, and stretching out the left. The `Cello should be placed in a slanting position, and tilted slightly to the right, leaning on the middle of the player's chest, and held by the legs.”, Dressel H., *Moderne Violoncell Schule*, tom 2, Bosworth & Co., Lepizig 1902; [tłum. W.S.]