

**AKADEMIA MUZYCZNA**  
**im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO**  
**W KRAKOWIE**

**Paweł Riess**

**Język muzyczny w twórczości kameralnej Jerzego Fitelberga na podstawie**  
***Kwartetu smyczkowego nr 4 oraz Kwartetu smyczkowego nr 5.***

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

**promotor: prof. dr hab. Bogusława Hubisz-Sielska**

**Kraków, 2024**

***Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej 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 rozprawy doktorskiej/artystycznej 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 2022 r. poz. 2509).

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.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data ..... Podpis autora .....

## **Dzieło Artystyczne – program**

- **Jerzy Fitelberg – *Kwartet smyczkowy nr 4***
  - Tema
  - Var. 1
  - Var. 2
  - Var. 3
  - Var. 4
  - Var. 5
  - Var. 6
  - Var. 7
  - Fuga
  
- **Jerzy Fitelberg – *Kwartet smyczkowy nr 5***
  - I. Allegro
  - II. Tema con variazioni
    - Tema
    - Var. 1
    - Var. 2
    - Var. 3
    - Var. 4
  - III. Vivace

**Wykonawcy:**

**Fitelberg Quartet:**

**Aleksander Daszkiewicz – I skrzypce**

**Fabio Salmeri – II skrzypce**

**Paweł Riess – altówka**

**Jakub Gajownik – wiolonczela**

**Realizator dźwięku:**

**Kacper Żarna**

**Nagrania zostały zrealizowane w dniach 17-19.07.2022 w Sali Koncertowej PSM I i II st. im. prof. J. Świdra w Jastrzębiu-Zdroju.**

## Spis treści

Wstęp.....	3
I. Jerzy Fitelberg – kompozytor zapomniany .....	7
1. Rys biograficzny.....	7
2. Próba periodyzacji życia i twórczości Jerzego Fitelberga .....	19
3. Relacje między ojcem a synem w kontekście ich działalności artystycznej .....	21
4. Kwestia postawy twórczej i osobowości kompozytora .....	25
5. Problematyka tożsamości narodowej .....	30
6. Zagadnienie recepcji dorobku twórczego.....	34
Współczesna recepcja:.....	42
II. Dzieła Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy .....	45
1. Etap warszawski .....	45
<i>Fantazja „Ostatnie chwile Sowizdrzała”</i> op. 9 .....	45
2. Etap berliński (1921-1932).....	47
<i>Kwartet smyczkowy nr 1</i> .....	47
<i>Kwartet smyczkowy nr 2</i> .....	50
3. Etap paryski (1933-1940).....	51
<i>Kwartet smyczkowy nr 3</i> .....	51
<i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> .....	53
4. Etap nowojorski (1940-1951).....	55
<i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> .....	55
<i>Kwartet smyczkowy nr 6</i> .....	58
5. Kwartety smyczkowe Fitelberga w kontekście gatunku – rekonesans.....	59
III. Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze Kwartetów smyczkowych <i>nr 4</i> oraz <i>nr 5</i> .....	63
1. <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> .....	63
2. <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> .....	75
3. Problematyka wykonawcza dzieł Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy .....	88
4. Kwestia ekspresji i wyrazu w dziełach kameralnych Jerzego Fitelberga .....	93
5. Problematyka edycji oraz opracowania partytur i głosów dzieł Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy.....	95
IV. Charakterystyka języka muzycznego Jerzego Fitelberga w jego twórczości kameralnej na podstawie <i>Kwartetów smyczkowych nr 4</i> oraz <i>nr 5</i> .....	99
1. Architektura .....	99

Wzorce formalne .....	99
Faktura.....	101
2. Melodyka.....	104
3. Agogika .....	107
4. Rytmika i metrum.....	107
5. Harmonika.....	109
6. Brzmienie .....	111
Artykulacja .....	111
Dynamika .....	113
Rejestr.....	113
V. Wnioski .....	114
Zakończenie.....	117
Aneks.....	119
Bibliografia.....	119
Rozwinięcia skrótów stosowanych w pracy:.....	120
Spis ilustracji:.....	121
Spis przykładów nutowych: .....	121



**Ilustracja 1 - Jerzy Fitelberg, lata 30-40. XX wieku**

## **Wstęp**

Lista kompozytorów i ich dzieł pozostających poza kręgiem tych najchętniej wykonywanych jest bardzo obszerna. Mnóstwo jest także postaci świata muzyki, których życie i dorobek w zupełności przykryte zostały przez zawilości historii i niefortunne koleje losu. Jednym z takich artystów jest Jerzy Fitelberg, postać wcale lub mało znana, traktowana w kontekście muzyki polskiej marginalnie. Misja wydobywania z zapomnienia kompozytorów i dzieł wartościowych, a także przywracanie im należnego miejsca w kulturze jest jednym głównych celów, które powinny przyświecać muzykom wszelkiej specjalizacji. Ta swoista „archeologia” jest pobudzającą silne emocje odnogą działalności artystycznej, która może dać badaczowi-wykonawcy zarówno głęboką satysfakcję, jak i poczucie spełnienia obowiązku względem historii muzyki.

Wychowany w rodzinie pielęgnującej znajomość muzyki, sztuk pięknych i architektury od zawsze interesowałem się twórcami i dziełami nieznanymi w środowiskach, w których byłem i jestem aktywny artystycznie. Pierwszy taki zachwyt miał miejsce podczas mojej edukacji w Szkole Muzycznej II stopnia im. I. J. Paderewskiego w Cieszynie, kiedy korzystając z bogactwa zasobów internetowych natrafiłem na nagrania muzyki angielskiej pierwszej

połowy XX wieku. Ujęty pięknym dzieł Ralph Vaughan Williamsa, Arnolda Baxa czy Geralda Finzi'ego, o których praktycznie nikt z lokalnego środowiska muzycznego nie miał pojęcia, rozpocząłem swoje starania w kierunku samodzielnego zdobycia wiedzy na ich temat, materiałów nutowych, czy wreszcie wykonania ich muzyki. Podjąwszy się studiów w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie kontynuowałem rozwijanie tego obszaru zainteresowań rozszerzając zakres mych dociekań na dzieła i twórców różnych epok czy pochodzenia. Z postacią Jerzego Fitelberga zetknąłem się po raz pierwszy gdy zgłębiając sylwetki polskich kompozytorów pochodzenia żydowskiego poszukiwałem ciekawego i oryginalnego repertuaru dla swoich projektów. Zaintrygowany jego biogramem dotarłem do nagrań kilku dzieł kameralnych<sup>1</sup> tego kompozytora, które sprawiły, iż zachwyciłem się tą muzyką oraz jej kunsztem warsztatowym. Oddziaływanie było na tyle mocne, że w obliczu braku szerszej świadomości o Jerzym Fitelbergu i jego spuściźnie w świecie sztuki, zdecydowałem się podjąć misji promowania jego wartościowego dorobku oraz próby głębszego zbadania jego życia i twórczości. Aby oddać mu należny hołd zawiązałem ponadto zespół Fitelberg Quartet, którego centralną osią repertuarową jest jego muzyka.

Głównym celem niniejszej pracy jest prezentacja z perspektywy wykonawcy i badacza dwóch dzieł Fitelberga juniora na kwartet smyczkowy oraz sylwetki tego twórcy, która wymaga jak najbardziej pełnego przedstawienia. Zadaniu temu towarzyszy naświetlenie cech charakterystycznych języka muzycznego, którym posługiwał się w twórczości kameralnej stanowiącej główną domenę jego pracy kompozytorskiej. Zawarte w pracy wyniki badań, wspólnie z przedstawieniem kluczowych informacji i kontekstów z jego życia, stanowią także przyczynek do podjęcia dyskusji oraz kolejnych badań wokół jego postaci i muzyki, których efektem mogłoby być chociażby powstanie monografii zapomnianego kompozytora. Do stworzenia dzieła stanowiącego przedmiot pracy badawczej realizowanej w ramach szkoły doktorskiej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie wybrałem dwie kompozycje Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy, które pochodząc z różnych etapów jego życia, ukazują kontrastujące w walorach technicznych, przede wszystkim w zakresie konstrukcji, podejście Fitelberga do komponowania kwartetu smyczkowego. Refleksje zawarte w pracy oparte są o autorskie badania przeprowadzone nad rękopisami kompozytora udostępnionymi przez archiwa posiadające w swych zbiorach dzieła Jerzego Fitelberga. Na ich podstawie przygotowano współczesne opracowania edytorskie, stanowiące zarówno

---

<sup>1</sup> *Jerzy Fitelberg Chamber Works*, CHAN 10877 w wykonaniu ARC Ensemble, wyd. Chandos 2015

materiał nutowy wykorzystany w nagraniu muzyki, jak i źródło przykładów nutowych towarzyszących tekstowi słownemu.

Treść pracy podzielona jest na pięć głównych części poprzedzonych wstępem. Rozdział pierwszy skupia się na przedstawieniu postaci Jerzego Fitelberga oraz kilku aspektów, takich jak konteksty mające wpływ na poczynania artystyczne (poglądy na sztukę, kwestia tożsamości, relacje rodzinne, etc.) czy odbiór jego muzyki na przestrzeni wieku. Przede wszystkim zaś część ta zawiera jego obszerny rys biograficzny wspólny z próbą dokonania periodyzacji życia i twórczości. Ze względu na znaczącą rolę jaką gatunek kwartetu smyczkowego pełni w dorobku Fitelberga w rozdziale drugim opisane zostają najważniejsze informacje dotyczące wszystkich jego dzieł na tę obsadę instrumentalną wraz z próbą umiejscowienia tego dorobku w kontekście gatunku. Trzecia część pracy skupia się na zagadnieniach dotyczących *Kwartetów smyczkowych nr 4 i nr 5*, w tym ich analizie, interpretacji i problematyce wykonawczej oraz opisie przygotowania uwspółcześnionej edycji tekstu nutowego. Rozdział czwarty zawiera syntetyczne przedstawienie cech charakterystycznych języka muzycznego Jerzego Fitelberga na podstawie *Kwartetów nr 4 i nr 5*, odwołując się także do istotnych treści obecnych w pozostałych jego dziełach na tę obsadę instrumentalną. Ostatni, piąty rozdział skupia się na wnioskach i podsumowaniu badań przeprowadzonych nad twórczością kwartetową Fitelberga i jego języka muzycznego, podejmując się próby wskazania miejsca tego twórcy w panoramie kompozytorów polskich XX wieku.

Literatura dotycząca tematu życia i/bądź twórczości Jerzego Fitelberga jest nader skromna i ogranicza się do raptem dwóch artykułów. Opublikowany na łamach czasopisma „Muzyka” w 1938 roku tekst autorstwa Emilii Elsner, stanowi zwięzłą próbę przybliżenia polskim melomanom postaci i muzyki Jerzego Fitelberga, będącego już wówczas postacią mało rozpoznawalną w ojczyźnie. Drugi artykuł, autorstwa Eweliny Boczkowskiej, pochodzi z czasów współczesnych i tyczy się śladów aktywności kompozytora w USA. Część informacji na temat kontekstów jego życia można wywnioskować z treści związanych z bliskimi mu postaciami. Z racji oczywistych spory zasób takich wiadomości można odnaleźć przede wszystkim w opracowaniach Leona Markiewicza dotyczących Grzegorza Fitelberga (biografia oraz korespondencja tegoż). Syn tego dyrygenta jest także kilkakrotnie wspominany w listach Karola Szymanowskiego. Pozostały zakres materiałów badawczych stanowią dokumenty osobiste kompozytora, z czego najwięcej o osobowości Fitelberga juniora i jego przekonaniach czy poglądach na muzykę można wywnioskować z listów



adresowanych do Romana i Barbary Palestrów, które zachowały się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego<sup>2</sup>. Zadziwiającym jest fakt, że choć obu kompozytorów łączyła zażyłość przejawiająca się w obfitej korespondencji i obopólnym wspieraniu aktywności muzycznej, to pozostający w Europie Palester nie poświęcił ani muzyce ani postaci swego przyjaciela żadnego tekstu ani audycji. Materiały źródłowe dotyczące Fitelberga uzupełniają krótkie wspomnienia bądź wzmiankowania (Lech Dzierżanowski, Zofia Helman, Tadeusz Kaczyński, Stefan Kisielewski), a także kolekcjonowane przez samego kompozytora recenzje wykonań jego utworów oraz kilka oficjalnych dokumentów zachowanych w amerykańskich archiwach.

Życiem i twórczością Jerzego Fitelberga usiłował zająć się Gary Fitelberg, który przedstawiał się jako jego kuzyn. Najprawdopodobniej byli oni spokrewnieni przez Annę Fitelberg, młodszą siostrę Grzegorza, której w perspektywie II wojny światowej udało się wyemigrować do USA<sup>3</sup>. Ponieważ Gary Fitelberg nie posiadał wykształcenia muzycznego jego działalność miała charakter popularyzatorski, ewentualnie archiwizacyjny. Według dokonanego wywiadu środowiskowego Gary Fitelberg starał się zbierać informacje i materiały osobiste po swoim kuzynie aż do swojej śmierci w 2016 roku. Niestety według wszelkich wskazań pamiątki te zostały najprawdopodobniej unicestwione<sup>4</sup> w skutek pożaru jego domu tego samego roku.

---

<sup>2</sup> Wszystkie prezentowane w niniejszej pracy cytaty z korespondencji zachowują oryginalną, źródłową pisownię.

<sup>3</sup> L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg 1879-1953. Życie i dzieło*. Fibak Marquard Press S.A, Katowice 1995, s. 14

<sup>4</sup> Informacja uzyskana od osób, które miały z nim bezpośredni kontakt bądź współpracowały na płaszczyźnie projektowej, m. in. flecistka Adrianna Lis czy producent muzyczny Simon Wynberg,.

# **I. Jerzy Fitelberg – kompozytor zapomniany**

## **1. Rys biograficzny**

„Syn dyrygenta Grzegorza Fitelberga” - to najczęstsze określenie wykorzystywane w zdecydowanej większości biogramów<sup>5</sup> Jerzego Fitelberga, który urodził się 20 maja 1903 r. w Warszawie jako jedyne dziecko Grzegorza i Natalii (z domu Landau). Szczegóły życia tego zapomnianego dziś kompozytora, zwłaszcza te sprzed II wojny światowej, to informacje szczątkowe, oparte głównie o jego muzyczne dokonania i nieliczne wzmianki pozostawione przez jego znajomych.

Największą niewiadomą pozostają przede wszystkim detale dzieciństwa Jerzego Fitelberga, można jednak zakładać, że w zakresie nauki muzyki rozwijał się pod auspicjami ojca oraz zaprzyjaźnionych z nim artystów. W rubryce dotyczącej ukończonych szkół na dokumencie aplikacji o stypendium fundacji im. J. S. Guggenheima, jako miejsce nauki wskazał: „High School Warsaw-Moscow-Warsaw, 1914-1919”<sup>6</sup>, z kolei w piśmie adresowanym do Nowojorskiego Stowarzyszenia Filharmonicznego dotyczącym jego biogramu, w zakładce „studies” wymienia jedynie „Warsaw Conserwatory”<sup>7</sup>. W związku z powyższymi można przyjąć, że podstawowe wykształcenie muzyczne, przynajmniej częściowo, odebrał w stołecznym konserwatorium. Niestety, zarówno w tymże dokumencie, ani w żadnym innym dostępnym źródle nie zostały wskazane nazwiska jego pedagogów z czasów szkolnych. W jednej ze skróconych biografii kompozytora można natrafić na informacje, iż Grzegorz Fitelberg, chcąc umożliwić synowi zaznajomienie się z funkcjonowaniem orkiestry

---

<sup>5</sup> Niezależnie czy jest to wpis encyklopedyczny, praca naukowa, artykuł lub recenzja.

<sup>6</sup> Personal Files, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn.. dokument z ok. 1946 r.

<sup>7</sup> Ibidem, dokument datowany na 3.03.1946

„od wewnątrz”, umieścił go w orkiestrze Opery Warszawskiej na stanowisku perkusisty<sup>8</sup>. Ten szczegół, oraz adnotacja dotycząca daty (16 stycznia 1920) i miejsca powstania (Warszawa) jednej z młodzieńczych kompozycji<sup>9</sup> Jerzego Fitelberga, zdaje się potwierdzać taki stan rzeczy, pomimo ówczesnej nieobecności jego ojca na terenach Polski.



**Ilustracja 2 - Jerzy i Grzegorz Fitelbergowie, ok. 1912 r.**

W czerwcu 1921 roku Grzegorz Fitelberg powrócił do Warszawy, by zostać drugim dyrygentem stołecznej Filharmonii. Wtedy jego wspólne drogi z pełnoletnim już synem rozdzieliły się na dobre, bowiem junior wyjechał do Berlina aby podjąć naukę w klasie kompozycji Franza Schreкера. Wybór ten z dzisiejszego punktu widzenia może wydawać się ciekawy i nietuzinkowy, bowiem z zalecenia jakże bliskiego rodzinie Fitelbergów Karola Szymanowskiego zdecydowana większość polskich kompozytorów pokolenia przełomu wieków szukała możliwości rozwoju w Paryżu. Berlin i jego środowisko były natomiast dobrze znane Grzegorzowi Fitelbergowi ponieważ, regularnie przebywał on w stolicy Cesarstwa Niemieckiego w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku dzięki mecenatowi Władysława Księcia Lubomirskiego. Tam aspirujący kompozytor i dyrygent zaprzyjaźnił się z Ludomirem Różyckim, z którym następnie zawiązał *Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich*, finansowaną głównie ze środków księcia Lubomirskiego grupę, do której prędko dołączyli Apolinary Szeluto, Karol Szymanowski oraz Mieczysław Karłowicz.

---

<sup>8</sup> R. Cadenbach, *Jerzy Fitelberg*, [w:] *Franz Schrekers Schüler in Berlin: biographische Beiträge und Dokumente. Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin*, Band 8, Universität der Künste Berlin, 2005, s. 25.

<sup>9</sup> W tym wypadku chodzi o *Fantazję „Ostatnie chwile Sowizdrzała”* op. 9 na kwartet smyczkowy

Wobec tego nie należy wykluczać, że po zakończeniu I wojny światowej Fitelberg senior wciąż posiadał w ówczesnej stolicy republiki Weimarskiej liczne znajomości, ułatwiające synowi znalezienie zakwaterowania oraz podjęcia studiów u niezwykle cenionego pedagoga jakim był Franz Schreker. Ten po zakończeniu I wojny światowej przeniósł się z Wiednia do Berlina, by objąć stanowisko dyrektora stołecznej Hochschule für Musik. Wybór Schrekera na głównego pedagoga kompozycji dla Jerzego (drugim, o którym wspominają biografie, był Walter Gmeindl), podobnie mógł wiązać się z kontaktami i znajomościami, które jego ojciec nawiązał przebywając regularnie w Wiedniu w latach 1911-1914, gdzie od 1912 r. piastował stanowisko kapelmistrza cesarskiej opery, jako następcą Bruno Waltera<sup>10</sup>.

Pomimo iż berliński etap życia i twórczości Jerzego Fitelberga jest najdłuższym w jego karierze, poza datami powstania poszczególnych kompozycji stosunkowo niewiele wiadomo o szczegółach rozwoju jego ówczesnej kariery. W archiwum Universität der Künste zachowały się jedynie kopie składanych co rok zaświadczeń o kontynuacji studiowania oraz prośby dotyczące zwolnienia studenta ze służby wojskowej, wystawiane i podpisywane przez kierownictwo uczelni celem przedłożenia w polskim konsulacie<sup>11</sup>. Rainer Cadenbach, który dotarł do tych materiałów, sugeruje ponadto ciekawy splot wydarzeń, informując, że ostatni, jego zdaniem niezaakceptowany, wniosek o zwolnienie polskiego studenta z wojska został wydany w lipcu 1926 r. z adnotacją „Class Gmeindl”. Stawia on jednocześnie hipotezę zmiany profesora prowadzącego oraz fakt ukończenia przez Fitelberga studiów bez dyplomu<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg*, op. cit. s. 56.

<sup>11</sup> R. Cadenbach, *Jerzy Fitelberg*, op. cit. s. 25-26

<sup>12</sup> Ibidem, s. 26



**Ilustracja 3 - Benedikt F. Doblin - Karykatura J. Fitelberga, 1929, „Die Musik” XXI**

Poza wspomnianymi faktami oraz muzycznymi śladami z berlińskiego etapu życia Jerzego Fitelberga nie wiadomo praktycznie nic, oprócz sytuacji niewątpliwie trudnych warunków finansowych z jakimi borykał się młody kompozytor. Zachował się maszynopis jego podania z 6 marca 1931 roku adresowanego do Jarosława Iwaszkiewicza, który pełnił wówczas funkcję referenta propagandy muzycznej w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Dokument ów zawiera prośbę dotyczącą przyznania subwencji materialnej, a także objaśnienia ciężkich warunków materialnych młodego twórcy:

Ponieważ obecna sytuacja ekonomiczna uniemożliwia mi dalszą pracę kompozytorską oraz propagowanie moich kompozycji, zmuszony jestem zwrócić się z gorącą prośbą do Ministerstwa Spraw Zagranicznych o udzielenie mi subwencji materialnej, która pozwoliłaby mi kontynuować moją dalszą pracę.<sup>13</sup>

W dokumencie tym kompozytor podaje także adres swego miejsca zamieszkania – *Westfaelischestrasse 58, Berlin-Halensee*. To miejsce pobytu potwierdzał w swojej

---

<sup>13</sup> Fotokopia dokumentu [w:] L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg*, op. cit., s. 128

korrespondencji także jego ojciec<sup>14</sup>. W stolicy Republiki Weimarskiej Jerzy Fitelberg pozostawał aż do roku 1933, kiedy to ze względu na przejęcie władzy w Niemczech przez Nazistów i intensyfikację prześladowań osób pochodzenia żydowskiego, zdecydował przeprowadzić się do Paryża. Wśród dostępnych materiałów brakuje źródeł, które jednoznacznie wskazałyby o fakcie, czy młody kompozytor został poddany jakimkolwiek bezpośrednim represjom jeszcze w trakcie pobytu w Berlinie. Zupełnie trafnym wydaje się jednak przypuszczenie, że semickie korzenie musiały mieć ciężące znaczenie w kontekście jego sytuacji zarobkowej. W dwudziestoleciu międzywojennym publikacją części utworów Fitelberga we Francji zajmowało się paryskie wydawnictwo Max Eschig. Jednakże najbardziej wówczas rozpoznawalne dzieła kompozytora, takie jak np. *II Koncert skrzypcowy*, *II Kwartet smyczkowy* czy *Tango* na skrzypce i fortepian z baletu *Prometeusz źle spętany* znajdowały się w katalogu wiedeńskiego Universal Edition. Oficyna ta w sytuacji anszlusu Austrii przez nazistowską Rzeszę Niemiecką, zapewne została zobowiązana do zerwania wszelkich kontraktów z twórcami o żydowskim pochodzeniu, w tym także zawieszenia publikacji ich dzieł. Ponadto nazwisko Jerzego Fitelberga znalazło się na stworzonej w 1935 roku przez prezydenta *Reichskulturkammer* Josepha Goebbelsa liście 108 kompozytorów, których muzyka nie powinna być wykonywana publicznie w Niemczech<sup>15</sup>. Najprawdopodobniej właśnie te fakty Fitelberg miał na myśli, nadmieniając w liście wysłanym z Paryża w 1938 roku:

[...] straciłem zagranicznego wydawcę, cały szereg wykonań i poniosłem straty artystyczne i materialne [...].<sup>16</sup>

Wybór Paryża na miejsce kolejnego osiedlenia się przez młodego kompozytora wydaje się niejako oczywisty. W stolicy Francji od czasów dziewiętnastowiecznych powstań narodowych schronienie znajdowały szeregi emigrujących Polaków, wśród tychże szczególnie liczne zaś było polonijne środowisko artystyczne. W dwudziestoleciu międzywojennym Paryż był także najważniejszym ośrodkiem muzycznym Europy, gdzie odbywały się najistotniejsze wydarzenia i inicjatywy artystyczne. Antoni Szałowski przedstawił międzywojenną sytuację polskich muzyków w stolicy Francji mówiąc:

---

<sup>14</sup> List Grzegorza Fitelberga do Karola Szymanowskiego w Warszawie z 11 marca 1929 r. [w:] T. Chylińska, *Karol Szymanowski: Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, T. 3, cz. 2, PWM, Kraków 1997, s. 340

<sup>15</sup> F. Geiger, *Die „Goebbels-Liste” vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat*, [w:] *Archiv für Musikwissenschaft*, 59. Jahrg., H 2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2002, s. 105-106 [dostęp: [www.jstor.org/stable/931195](http://www.jstor.org/stable/931195)]

<sup>16</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 14 kwietnia 1938 r., AKP BUW, bez sygn..

Polacy stają się coraz modniejsi w Paryżu. Artyści polscy są poszukiwani, jest nie tylko łatwiej o wykonanie polskich utworów, ale te wykonania są pożądane.<sup>17</sup>

Być może Fitelberg już wcześniej domyślał się, że właśnie we Francji znajdzie dla siebie względny spokój i stabilizację, a przeczuwając, że tamtejsze środowisko będzie sprzyjać polskim twórcom, będzie miał większe szanse na rozwój i znalezienie odbiorców swojej muzyki. Jeszcze przed osiedleniem się w Paryżu utrzymywał on bliskie stosunki z artystami obecnymi w tym mieście. Wstąpił także w szeregi Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków, co umożliwiło mu udział w konkursie kompozytorskim w 1928 roku.

Jeśli coś „poszło” w Paryżu – miało potem powodzenie na całym świecie.<sup>18</sup>

Istotnie, za sprawą zwycięstwa w tym turnieju jego nagrodzony *Kwartet Smyczkowy nr 2* był często wykonywany i transmitowany przez radio, a postać Fitelberga juniora zyskała ogólnoeuropejski rozgłos prasowy. Między innymi z tego powodu wybór Paryża na cel emigracji wiązał się także z jego rozpoznawalnością artystyczną, nie tylko zaś z posiadaniem tam przezeń licznych znajomości. W liście z 3 czerwca 1933 roku Karol Szymanowski pisał z Paryża do Grzegorza Fitelberga:

„Zaraz idę na śniadanie z Jerzym i Jacobim<sup>19</sup>. Widziałem Jerzego już parę razy, bardzo zatroskany, ale mam nadzieję, że on się tu jakoś urządzi, jak mu się ułatwi drogę do różnych Hrabini i Księżen, które tu o wszystkim decydują, i o co naturalnie się staramy.”<sup>20</sup>

Co ciekawe, już kilka miesięcy później (bo 23 stycznia 1934 r.) odbył się pierwszy monograficzny koncert muzyki młodego Fitelberga, gdzie jego dzieła kameralne (m. in. *Kwartet smyczkowy nr 2*, oraz *Suitę* na skrzypce i fortepian) wykonywali Aline Van Barentzen, Janine Weill, Quatuor Krettly oraz Roman Totenberg. Swoje paryskie wspomnienie o Fitelbergu juniorze z przedednia wybuchu II wojny światowej pozostawił także Stefan Kisielewski pisząc w swoistym stylu:

Odwiedziliśmy go kiedyś z Szałowskim, był to przedziwny ludzki owad, uporczywy kornik, który niczym fanatyk komponował bez przerwy. Miał szereg nagród amerykańskich, ciekawym, co się stało z jego olbrzymim dorobkiem.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> K. Régamey, *Rozmowa z Antonim Szałowskim*, „Muzyka Polska” (1938) nr 2, s. 58-59.

<sup>18</sup> T. Kaczyński, *Ostatnia rozmowa z Antonim Szałowskim*, „Ruch Muzyczny” 1978 r., s. 4.

<sup>19</sup> Frederick Jacobi, amerykański dyrygent i kompozytor, bliski przyjaciel J. Fitelberga, który w znaczący sposób wspomagał Fitelberga po emigracji do USA w 1940 r.

<sup>20</sup> Fragment listu K. Szymanowskiego do G. Fitelberga z 3 czerwca 1933, *Karol Szymanowski. Korespondencja. Tom 4*. Zbiór i opracowanie: Teresa Chylińskiej, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 144

Istotnie, Paryż stał się dla Jerzego Fitelberga miejscem najbardziej intensywnej pracy, bowiem to właśnie tam pod względem ilości powstało najwięcej jego utworów. *Kwartety smyczkowe nr 3 i 4* oraz *Trio smyczkowe*, które tamże zostały skomponowane, wyróżniają się ponadto najwyższym poziomem trudności pośród jego dzieł kameralnych na instrumenty smyczkowe. Oprócz twórczości własnej zajmował się także kopiowaniem nut i przygotowywaniem głosów instrumentalnych, o czym świadczyć może chociażby bardzo bliskie podobieństwo kaligrafii pomiędzy jego manuskryptami a ręcznie pisanymi partiami niewydanych utworów innych twórców, np. Szymona Laksa. Jest wysoce prawdopodobne, że tak jak większość innych kompozytorów utrzymywał się także z instrumentowania i udzielania lekcji. Od 1930 roku był polskim delegatem do Stałej Komisji Międzynarodowej Wymiany Koncertów (Permanent Commission for International Exchange Concerts), której celem była wymiana produkcji muzycznej pomiędzy krajami członkowskimi poprzez pośrednictwo z rozgłośniami radiowymi. Jego aktywna działalność w KMWK przyczyniła się do popularyzacji muzyki polskiej za sprawą koncertów polskich organizowanych m. in. w USA i Holandii<sup>22</sup>.

Ostatni zanotowany przez Jerzego Fitelberga paryski adres pod którym mieszkał to Villa Robert Lindet 7 znajdujący się obecnie w piętnastej dzielnicy tego miasta. Prawdopodobnie podczas pobytu we Francji poznał i poślubił przed 1935 rokiem<sup>23</sup> Tamarę (nazwiska panińskiego nie udało się jednoznacznie ustalić), Polkę mieszkającą w tym kraju i posiadającą tam liczną rodzinę<sup>24</sup>. W Paryżu związał także z Romanem Palestrem i jego małżonką Barbarą jedną ze swoich najtrwalszych i najserdeczniejszych przyjaźni.

---

<sup>21</sup> Kisielewski Stefan, *Życie paryskie*, „Ruch muzyczny” nr 5/1977, (w:) Stefan Kisielewski. Pisma i felietony muzyczne. Prószyński i S-ka, Warszawa 2012, s. 652.

<sup>22</sup> Z. Helman, *Muzyka Polska w Paryżu*, „Muzyka” 1972, s. 86.

<sup>23</sup> We wspomnieniu autorstwa Felicji Lilpop Krance, datowanego na 24 grudnia 1935, którego fragment znajduje się w zbiorze korespondencji Karola Szymanowskiego, odczytać można najstarszą chronologicznie informację wspominającą o fakcie małżeństwa Jerzego Fitelberga z Tamarą: „*Było nas wtedy ponad dwadzieścia osób. Przede wszystkim Karol Szymanowski [...], kompozytor Jerzy Fitelberg (syn „Ficia”) z żoną Tamarą [...]. Kuchnia była mała i trudno było zrobić dla tylu osób tradycyjne wigilijne menu – wymyśliliśmy więc postny bigos, który miał wielkie powodzenie, tak jak i cała reszta [...]. Chyba nigdy nie widziałam Karola w tak świetnym humorze! [...]*”. Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski. Korespondencja. Tom 4*, op. cit, s. 299.

<sup>24</sup> W liście do Palestrow z 3 sierpnia 1948 (AKP BUW, bez sygn.) Jerzy Fitelberg wspomina o „licznym kuzynostwie Tamary”. W zachowanej korespondencji precyzuje tylko dwie osoby z rodziny małżonki – ciotkę oraz brata. W listach z 29 października 1949 r. oraz 10 kwietnia 1950 r. pada wspomnienie o zamieszkałej w Paryżu ciotce Tamary, o nazwisku Buber. Miała ona kolejno zarezerwować Jerzemu pobyt w paryskim Park Hotel na czas jego pobytu w tym mieście, a kilka miesięcy później pomóc Palestrom z przewalutowaniem przysyłanych przez Jerzego dolarów na franki. Z kolei brat Tamary mieszkał w Genewie, ona zaś miała go tam odwiedzać podczas swoich podróży do Europy związanych z obowiązkami zawodowymi w ramach pracy w strukturach administracyjnych ONZ.





**Ilustracja 4 - Skrzypaczka Colette Franz<sup>25</sup> i Jerzy Fitelberg, "Wiadomości literackie" 1937 r.**

Napad III Rzeszy na Francję w 1940 roku był przyczyną kolejnego etapu emigracji Jerzego Fitelberga, który wówczas zdecydował się na wyjazd do USA statkiem z Genui do Nowego Jorku<sup>26</sup>. Między innymi za sprawą obecności jego muzyki na amerykańskich wydarzeniach poświęconych muzyce współczesnej, np. Copland-Sessions Concerts w latach 30-tych, przede wszystkim zaś dzięki prestiżowej nagrodzie *Coolidge Prize* otrzymanej w 1936 roku za *Kwartet Smyczkowy nr 4*, Fitelberg był rozpoznawalny w środowisku amerykańskich kompozytorów, posiadał tam także liczne znajomości (A. Rodziński, A. Rubinstein, G. Piatigorski, A. Copland, F. Jacobi i inni) ułatwiające znalezienie miejsca na azyl. W USA przebywała także jego ciotka Anna Fitelberg oraz szereg przyjaciół rodziny, m.in. Julian Tuwim oraz Kazimierz Wierzyński. Poprzez Amerykę Południową do Stanów Zjednoczonych dotarł także Grzegorz Fitelberg wraz ze swoją trzecią żoną Zofią, poślubioną podczas tej ucieczki. W pierwszym powojennym liście do Romana Palestra z 26 listopada 1945 r. młody Fitelberg opisuje swoją sytuację takimi słowami:

Mój kochany Romanie, dziś czytałem Twój list pisany do Ojca. Trudno mi powiedzieć Ci jak jestem wzruszony pierwszą wiadomością od Ciebie. Czy pamiętasz nasze paryskie życie, nocne korekty, gadania o muzyce? - Tyle Wspomnień. - I tyle lat upłynęło! Przyjechałem do Ameryki w 1940 r. Rok później przyjechały Tamara i moja matka. - Ojciec jest w świetnej formie, pełen energii, zdrow i młody. - Oprócz psucia papieru nutowego, daję prywatne lekcje,

<sup>25</sup> C. Frantz była pierwszą wykonawczynią partii solowej w *Koncercie skrzypcowym nr 2* J. Fitelberga.

<sup>26</sup> R. Cadenbach, *Jerzy Fitelberg* op. cit, s. 28

od czasu do czasu instrumentuję jakieś świątwa i oprócz tego zrobiłem kilka filmów (krótkich) - tu w N.Y. Tamara też pracuje - więc jakoś dajemy sobie radę. - Pracowałem sporo i w Ameryce przerobiłem Maski Szymanowskiego na fortepian z orkiestrą, jak również Taniec z Harnasiów na fortepian - obydwie rzeczy - na obśtalunek Artura Rubinsteina. Napisałem *Wariacje na orkiestrę smyczkową*, *Epitaph* na skrzypce i orkiestrę, *Nocturne* na orkiestrę (Rodziński gra go w tym sezonie w N.Y.), *Divertimento* na orkiestrę, *Vty kwartet*, trzy utwory na skrzypce i fortepian, chóry, *Sonatę...* na wiolonczelę solo. Zdaje się że to wszystko. - [...] Bardzobym chciał zobaczyć Ciebie i Barbarę. - Z Paryża mam sporo wiadomości. Kilku znajomych stara się o wyjazd do mnie, ale z wizami trudno, no i transportacja na razie jest bardzo utrudniona. - Pozdrów, Romanie, znajomych i kolegów.<sup>27</sup>



**Ilustracja 5 - 244 West 72nd street, Nowy Jork, lata 30-40 - Budynek, w którym Jerzy Fitelberg mieszkał i zmarł.**

Pierwszy rok emigracji kompozytor spędził w USA samotnie, dopiero w roku 1941 dotarli do niego matka i żona. W Nowym Jorku Fitelbergowie mieszkali pod adresem 244w, 72nd Street, znajdującym się w dzielnicy Upper West Side na Manhattanie. Miejsce ocalenia jakim jawiły się Stany Zjednoczone okazało się jednak środowiskiem bardzo trudnym do

<sup>27</sup> List J. Fitelberga do R. Palestra z 26 listopada 1945 r. AKP BUW, bez sygn.

egzystowania dla artysty pragnącego pozostać niezależnym od komercji. W korespondencji kompozytora wyraźnie uwypukla się jego niechęć do największego miasta w USA, szczególnie zaś do panującej w nim aury pogodowej. W wypowiedziach Fitelberga wyraźnie wybrzmiewa pogarda dla amerykańskich trendów artystycznych, a także utyskiwania na trudną sytuację muzyków-emigrantów działających w tym kraju, którzy nie chcieli tworzyć utworów dla masowego odbiorcy. W podobnym tonie swoje spostrzeżenia wyrażał Grzegorz Fitelberg:

W listopadzie 1940 przyjechalśmy do New Yorku. Była to ostatnia chwila: w grudniu, jak wiesz, wojna z Japonią. Jestem więc cztery lata w Stanach. Jeden wielki beznadziejny zawód. Nie pasujemy do siebie. Kraj dla zupełnie młodych ludzi lub tubylców. Wszyscy z wyjątkiem mikroskopijnego odłamku są skazani na nieróbstwo. Mówię o uciekinierach z Europy. Ci zaś, którzy tu siedzą od dawna, tak się boją o swoje posady, że nikomu pomóc nie chcą. Tu nikt nikogo nie zna – wszyscy boją się nawzajem... Ty mnie pytasz o Artura [Rubinsteina]. Czasu nie ma. Ani razu do mnie się nie zwrócił. O ile przypadkowo spotykam go raz na rok, oczywiście jest bardzo uradowany. Kultury muzycznej tu nie ma. Wszystko na krótko i na pokaz. New York – 8 milionów mieszkańców – ma jedną orkiestrę – sezon trwa 5 miesięcy. Sala mieści 2800 osób – deficyt ogromny – dobroczynność pokrywają stare baby. Opera – słynna Metropolitan – sezon trwa 4 miesiące – poziom artystyczny żaden. Powstają jakieś opery-orkestry, sklecone ad hoc – trwają po 3-4 tygodnie i znikają. Tytuły – nazwy – głośne słowa trwają zawsze. Chicago Civic Opera jest to pojęcie solidne, stałe. Sezon zaś operowy trwa 2 tygodnie!! W ciągu całego roku 2 tygodnie. Wszystko odbywa się bez prób. Tylko taniej – aby taniej!. Ja próbowałem robić kompromisy artystyczne – byłem angażowany, dyrygowałem baletem – pudłowałem i zniechęcony do tego stopnia – żem się rozchorował, rzucałem wszystko i wracałem do New Yorku. Miałem jeden dobry koncert 3 maja 1944 r. z Hubermanem i Małcużyńskim z *Skrzypcowym koncertem* i *Harnasiami* Karola. W Montrealu, Toronto miałem dobre koncerty. W N. Yorku z Hubermanem robiliśmy Bacha, Beethovena i Brahmsa. Na domiar złego nasza muzyka i my sami nie cieszą się i nie cieszyli się tu sympatią – raczej nieżyczliwością. Mój syn Jerzy jest tu od kwietnia 1940. Z trudem wiąże koniec z końcem. Zdobył odznaczenie Akademii Sztuk – 1000 dolarów. W tym roku zapowiedziano wykonanie jego Nokturnu przez filharmoników. Będzie to pierwsze wykonanie w ciągu pięciu lat. Kameralna muzyka Jerzego była wykonywana ze 3 lub 4 razy. To wszystko.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Fragment listu Grzegorza Fitelberga do Stefana Spiessa z 6 Listopada 1945 r., w: L. Markiewicz, *Korespondencja Grzegorza Fitelberga z lat 1941-1953*, Fundacja Muzyczna Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga, Katowice 2003, s. 76-77.

Ponowne wykonania muzyki młodego Fitelberga rozpoczęły się po zakończeniu wojennej zawieruchy także i w Europie. Palester pisał:

Tutaj zaczynają trochę grać Jerzego i bardzo się tym cieszę.<sup>29</sup>

Nie była to najwyraźniej na tyle wysoka liczba wykonań aby ponownie zainteresować europejski świat muzyki twórczością osiadłego już w USA młodego Fitelberga.

W liście, przesłanym 28 listopada 1946 roku Fitelberg junior precyzuje szczegóły swojej ciężkiej sytuacji zarobkowej, bazującej na udzielaniu prywatnych lekcji, dokonywaniu (niechętnym) zleconych instrumentacji i kopiowaniu nut oraz sporadycznym komponowaniu muzyki do filmów krótkometrażowych. Były to jednak doraźne źródła dochodu. Główny ciężar utrzymania ogniska domowego przypadł Tamarze, która pracowała jako tłumacz<sup>30</sup> w ramach struktur biurowych Organizacji Narodów Zjednoczonych, gdzie:

ma świetną (pod względem materialnym) posadę [...], ale musi ciężko pracować.<sup>31</sup>

Taka sytuacja zarobkowa (stała posada Tamary oraz okazjonalne dochody Jerzego) utrzymywała się aż do śmierci kompozytora. Przeważną większość czasu Jerzy spędzał komponując w domu, wykonując zlecenia, bądź załatwiając bieżące sprawy osobiste. Zachował się dokument świadczący o jego aplikowaniu do stypendium przyznawanego przez Fundację Pamięci Johna Simona Guggenheima na rok 1946-47, którego jednak finalnie nie otrzymał<sup>32</sup>. Największymi sukcesami finansowymi tamtego okresu była nagroda The American Arts and Letters z roku 1945 za całokształt twórczości (1000 dolarów)<sup>33</sup>, oraz I miejsce ex equo (1000 dolarów oraz publikacja zwycięskiego utworu) na konkursie Pennsylvania College for Women w Pittsburghu za *Suitę organową*<sup>34</sup>.

W miarę upływu czasu sytuacja zawodowa Fitelberga zaczęła rozwijać się w pozytywnym kierunku, bowiem udało mu się nawiązać współpracę z kilkoma mniejszymi oficynami wydawniczymi, takimi jak Edward B. Marks Music Company, Omega Edition, Associated Music Publishers czy Southern Music Publishing. Od firm tych (szczególnie E.B. Marks) otrzymał kilka zleceń (m. in. *Koncert na klarnet i orkiestrę*, *12 etiud* na 3 klarnety, *Album dla*

<sup>29</sup> Fragment listu Romana Palestra do Grzegorza Fitelberga z 28 Października 1948 r., Ibidem, s. 141.

<sup>30</sup> E. Boczkowska, *O Jerzym Fitelbergu w Nowym Jorku na podstawie źródeł archiwalnych*, w: *Muzyka Polska za granicą. T. 3 „American Dream”. Polscy twórcy za oceanem*. Red. B. Bolesławska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak, ISPAN, Warszawa 2020, s. 47.

<sup>31</sup> List Jerzego Fitelberga do Romana Palestra z 28.11.1946 r. AKP BUW, bez sygn.

<sup>32</sup> Personal Files, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn.. ok. 1946 r.

<sup>33</sup> Ibidem, dokumenty datowane na: 29.03.1945 oraz 18.05.1945.

<sup>34</sup> Ibidem, dokument datowany na 22.06.1950.

*dzieci* na fortepian), zaś zamówienia w coraz większym stopniu zaczęły spływać także od poszczególnych artystów i organizacji (np. *Nocturne* na orkiestrę od Artura Rodzińskiego i NYC Philharmonic; *Concertino da camera* na skrzypce i fortepian od Koussevitzki Foundation; opera dziecięca *Henny Penny* od Amerykańskiej Ligi Kompozytorów wspólnie z Juilliard School). Na kilka miesięcy przed swoją śmiercią pisał do Palestra o tym stanie rzeczy:

Mnie grają mało, ale drukują dużo. Lepiej by było żeby Ciebie zaczęli wydawać tu, a mnie - grać. [...] Mam trochę pracy zarobkowej; dużo pisaniny, pisze po 10-12 godzin na dobę. [...] Więc po 10 latach brodwejowania moje sprawy trochę poszły naprzód.<sup>35</sup>

Fitelberg częstokroć utyskiwał na swój zły stan zdrowia powodowany niesprzyjającą mu aurą pogodową Nowego Jorku, a także powikłaniami po podróży statkiem do i z Europy. Ponadto prawdopodobnie nie stronił od używek takich jak alkohol i papierosy (których spore ilości przysyłał Palestrowi do Paryża po zakończeniu wojny). Coraz częstsze kłopoty z kondycją, a przede wszystkim przepracowanie i stres związany ze sprawami zawodowymi, doprowadziły Fitelberga juniora do choroby, którą opisywał w liście do swego ojca:

Mój kochany, ani Tobie ani mnie nie udało się. Z Twego listu wnioskuję, że chorowaliśmy jednocześnie. Cieszy mnie żeś się poprawił i że lepiej się masz. Ja chorowałem od połowy grudnia aż do teraz. Rozpoczęło się „fałszywą angina pectoris”. [...] W lutym leżałem dwa tygodnie, jakaś infekcja wirusowa, gorączka w ciągu 5 dni 41 stopni i to nie bacząc na penicylinę, aureomycynę, aspirynę i inne medykamenty. Schudłem, namęczyłem się i powolutku zabieram się do wykończenia obstalunku dla Fundacji Kussewickiego. - Mało wychodzę, mało kogo widuję. [...] Czyś nie mógł trochę częściej pisywać?<sup>36</sup>

Końcem kwietnia do Grzegorza Fitelberga dotarł dramatyczny list od jego synowej, w którym nakreśliła ostatnie chwile swego męża:

Spadło na nas straszne nieszczęście. Jerzy przestał żyć w środę rano 25 kwietnia. Wstając rano z łóżka upadł i już go nie było. Począwszy od września miał on dolegliwości ze sercem i wobec tego lekarze przypuszczali że bóle spowodowane spazmami w naczyniach krwionośnych były na tle nerwowym. Brał on w takich wypadkach nitroglicerynę, co natychmiast usuwało bóle. Ostatnio jednak ataki powtarzały się coraz częściej i chociaż śmierć nastąpiła momentalnie, on biedak przez ostatnich kilka miesięcy bardzo się męczył. Pracował

<sup>35</sup> List Jerzego Fitelberga do Romana Palestra z 27.11.1950 r. AKP BUW, bez sygn.

<sup>36</sup> Fragment listu Jerzego Fitelberga do Grzegorza Fitelberga z 12 marca 1951 r., [w:] L. Markiewicz, *Korespondencja Grzegorza Fitelberga* op. cit, s. 260.

do ostatniej chwili i 2 dni przed śmiercią wysłał zamówiony przez fundację Kussewickiego utwór na skrzypce z fortepianem *Concertino da Camera*! Jakoś specjalnie się cieszył, że już wreszcie skończył i dłużej nad tym pracował jak zwykle, bo było mu już bardzo trudno pisać.<sup>37</sup>

## 2. Próba periodyzacji życia i twórczości Jerzego Fitelberga

Życie Jerzego Fitelberga liczące niespełna 48 lat zaowocowało powstaniem prawie setki kompozycji. Niemożność zaznajomienia się z większością jego muzyki, spowodowana przede wszystkim szczątkową liczbą nagrań, stanowi poważny problem w zakresie analizy i ustalenia wyraźnych podziałów, które charakteryzowałyby jego twórczość. Zapoznanie z jego dziełami na kwartet smyczkowy i nagraniami innych utworów, wespół z poznaniem kontekstów z jego życia pozwalają na podjęcie próby periodyzacji tej twórczości. Szkic takiego podziału na etapy i fazy w oparciu o najważniejsze szczegóły z życia kompozytora prezentuje poniższa tabela. Uwzględnia ona przede wszystkim kluczowy z zewnętrznego punktu widzenia aspekt miejsca stałego pobytu Jerzego Fitelberga, a za tym środowiska artystycznego, z którym w danym momencie mógł mieć najbliższą styczność.

Etap warszawski	Etap berliński	Etap paryski	Etap nowojorski
Do 1921	1921-1933	1933-1940	1940-1951
Faza młodości	Faza studencka	Faza rozwijania kariery	Faza egzystencji

Pod względem muzycznym, etap warszawski i faza młodości wiążą się naturalnie z pierwszymi próbami kompozytorskimi. To czas kiedy rozpoczynał poszukiwania własnej drogi artystycznej zachłyśnięty otaczającymi go wydarzeniami muzycznymi, których miał szansę być częścią w głównej mierze za sprawą swego ojca. Okres ten pod względem twórczości cechują tendencje ekspresjonistyczne (rozpoznawalne m. in. za sprawą specyficznego tytułowania utworów oraz zawartych tam elementów muzycznych), a także silne inspiracje dorobkiem Ryszarda Straussa i niemieckiego postromantyzmu. Etap berliński rozpoczynający się od podjęcia przez Fitelberga studiów w stolicy Republiki Weimarskiej, to czas fascynacji modernizmem, nową rzeczowością, a wreszcie neoklasycyzmem i dziełami Hindemitha, Strawińskiego czy Prokofiewa, których echa wybrzmiewają np. w Kwartetach nr 1 i nr 2. Faza „rozwijania kariery” przypada na moment zakończenia nauki i podejmowania

<sup>37</sup> Fragment listu Tamary Fitelberg do Grzegorza Fitelberga z 29 kwietnia 1951 r., [w:] L. Markiewicz, *Korespondencja Grzegorza Fitelberga* op. cit, s. 263.

prób przebicia się ze swą muzyką do świadomości odbiorców, z czego pierwszym sukcesem była I nagroda na konkursie SMMP w Paryżu. Pewnego rodzaju zazębienie może zachodzić między etapami berlińskim i paryskim, ponieważ na kilka lat przed przeprowadzką do stolicy Francji już zauważalne są coraz silniejsze jego związki z tamtejszym środowiskiem. Przeniesienie życia do francuskiej metropolii wynikało z czysto pragmatycznych powodów geopolitycznych, stąd fazy ta pokrywają się. W okresie tym prowadził najbardziej intensywną pracę twórczą, która za sprawą jego eksperymentów i poszukiwań dźwiękowych zdaje się wychodzić ambitnie wprzód względem ówczesnych trendów obecnych pośród muzyków polskich. Ostatni etap, nowojorski, którego wyodrębnienie także spowodowane jest czynnikiem emigracyjnym, łączy się z fazą „egzystencji” co przede wszystkim oddaje ducha pierwszych lat pobytu Fitelberga w USA, kiedy to zmagał się z ogromnymi problemami materialnymi, bytowymi, a także brakiem zainteresowania wykonywaniem jego muzyki. Etap ten wiąże się z koniecznością zupełnej reorganizacji życia kompozytora, zarówno pod kątem twórczym, jak i osobistym. Dopiero po zakończeniu II wojny światowej muzyka Fitelberga zaczynała być na powrót zauważana a nowe dzieła zamawiane. W jego dorobku z tamtego okresu dostrzec można także swoiste uproszczenie języka muzycznego, chociaż nie jest ono radykalne i stanowi pewnego rodzaju powrót do tendencji twórczych jego lat młodości. Kompozycje powstałe w tym czasie noszą znamiona symplifikacji pod względem konstrukcji cyklu (przede wszystkim redukcji ogniów), a ich treść jest dalece bardziej przejrzysta od tych powstałych przed wojną w Paryżu.

Tak skonstruowana periodyzacja po części odwołuje się do koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego dotyczącej funkcjonowania punktów węzłowych w życiu twórcy<sup>38</sup>. Proponowane przez niego podziały również i w przypadku Jerzego Fitelberga mogą znaleźć zastosowanie. *Faza twórczości początkowej*, którą charakteryzuje „naśladowanie zastanych wzorów” łączy się z etapem warszawskim. *Faza twórczości wczesnej* gdzie uwypukla się „rozwijanie, odmienianie lub adaptowanie jakiegoś wzorca świadomie przez siebie wybranego” niewątpliwie tyczy się etapu studiów w Berlinie. W przypadku życiorysu Fitelberga na przestrzeni etapów berlińskiego i paryskiego łączą się: *Faza twórczości dojrzałej*, wyszczególnianej przez „wyzwolenie się tak z ciążącego twórcy uwiązania do tradycji jak i z «zac zadzenia» fascynacją wzorem dobrowolnie przyjętym” oraz „osiągnięcie dojrzałości przede wszystkim warsztatowej, [...] by móc odsłonić własną twarz”, a także *faza*

---

<sup>38</sup> M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans.*, [w:] *Beethoven 2. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski i M. Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003, s. 283-292. Wszystkie ujęte w cudzysłów cytaty w tym akapicie pochodzą z niniejszego tekstu Tomaszewskiego.

*twórczości szczytowej*, będąca „drugim aktem okresu twórczej pełni [...], która sięga do głębi i osiąga szczyt własnych możliwości”. *Faza twórczości późnej*, gdzie elementem charakterystycznymi jest przejście przez „kryzysowy moment egzystencjalnego zagrożenia” oraz idący za tym „wstrząs i oczyszczenie”, które pozwalają na zredefiniowanie własnej twórczości odpowiada etapowi nowojorskiemu. Ostatnia faza z proponowanych przez Tomaszewskiego - *twórczości ostatniej*, którą cechuje „pogrążenie w samym sobie” oraz „solilokwialny i pożegnalny” nastrój czynów i muzyki, nie znajduje odpowiednika w życiorysie Fitelberga z prostego powodu – śmierć zaskoczyła kompozytora przedwcześnie.

Przedstawiona tu koncepcja periodyzacji życia i twórczości Jerzego Fitelberga będąc autorską propozycją ma pomóc w uporządkowaniu zagmatwanej historii tego twórcy, a także w naświetleniu kontekstów ułatwiających interpretację jego poglądów artystycznych i muzyki. Zaproponowany podział służy nie tylko jako odnośnik przy opisywaniu poszczególnych zagadnień poruszanych w niniejszej pracy, lecz może także stanowić przyczynek do dalszego rozwoju badań nad jego postacią i dorobkiem.

### **3. Relacje między ojcem a synem w kontekście ich działalności artystycznej**

Jak już zostało wspomniane, w praktycznie wszystkich źródłach wspominających bądź opisujących Jerzego Fitelberga poczesne miejsce zajmuje opis „syn dyrygenta Grzegorza Fitelberga”. Cień ojca przyćmiewał syna nie tylko za ich życia, lecz praktycznie spowił postać i twórczość najmłodszego przedstawiciela rodu do czasów współczesnych. Ich relacje stanowią więc interesujący kontekst dla dorobków artystycznych obu muzyków, ukazując swego rodzaju tragizm tych stosunków rodzinnych, mocno wpływający na życiorysy obojga.

Muzyka wyznaczała oś życia całej rodziny Fitelbergów. Świadczy o tym ich rodowód, który będąc relatywnie krótki sięga po mieczu jedynie do Hozjasza Fitelberga i Loty, *de domo* Pintzow, dziadków Jerzego, osiedlonych w Dźwińsku na terenach dzisiejszej Łotwy. Miasto to na przełomie XIX i XX wieku było zamieszkane w około 45% przez społeczność wyznania mojżeszowego, zaś Hozjasz piastował tam stanowisko kapelmistrza oddziału armii rosyjskiej<sup>39</sup>. Wraz z małżonką doczekali się trójki potomstwa: Elizy i Anny oraz urodzonego 18 października 1879 r. Grzegorza. U swego syna senior rodu szybko musiał rozpoznać talent muzyczny, bowiem wysłał go do Warszawy na regularną naukę w Instytucie Muzycznym,

---

<sup>39</sup> L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg*, op. cit., s. 14.



gdzie kształcił się pod auspicjami Stanisława Barcewicza, bardzo cenionego wówczas skrzypka i koncertmistrza Opery Warszawskiej. Do swojej klasy kompozycji przyjął go także Zygmunt Noskowski. Zapewne Grzegorz Fitelberg jako skrzypek musiał prezentować dość wysoki poziom, bowiem w wieku 22 lat został powołany na stanowisko koncertmistrza drugich skrzypiec w utworzonej w 1901 r. Filharmonii Warszawskiej. Najprawdopodobniej to na tym etapie życia Grzegorz musiał związać się z Natalią Landau, którą następnie poślubił. Doczekali się tylko jednego dziecka – Jerzego, urodzonego 20 maja 1903 r.

Lata pierwszej wojny światowej Fitelbergowie (jako obywatele rosyjscy) spędzili na terenach odległych od działań zbrojnych, osiadając najpierw w Petersburgu, gdzie dyrygent współpracował m. in. z Pawłem Kochańskim Aleksandrem Głazunowem, Sergiuszem Kussewickim, Sergiuszem Diagilewem i Sergiuszem Prokofiewem. Po zawierusze rewolucji bolszewickiej Grzegorz Fitelberg został desygnowany na dyrektora orkiestry Teatru Wielkiego w Moskwie. Niektóre teksty źródłowe dotyczące jego syna, potwierdzając ten splot wydarzeń, wskazują na fakt pobierania przez Jerzego natenczas nauki w Moskwie<sup>40</sup>. Pierwsze małżeństwo Grzegorza Fitelberga było burzliwe, niestabilne i zakończyło się rozwodem podczas pobytu dyrygenta na terenach Socjalistycznych Republik Radzieckich (Rosyjskiej FSRR oraz Ukraińskiej SRR) jeszcze przed 1919 r.<sup>41</sup>. Potwierdza ten fakt fragment listu Zofii Kochańskiej do Karola Szymanowskiego, w którym pisze:

Pietia Suwczyński<sup>42</sup> mówi, że Fitelberg chce się rozwodzić ze swoją żoną, że krzyczy na nią, wymyśla, nienawidzi ją. Sam dużo zarabia, a jej, zdaje się, zabrali wszystko. Czy jest gorsze zwierzę od człowieka?<sup>43</sup>

O dalszych losach matki Jerzego nie wiadomo nic, aż do wzmiankowania o jej przybyciu w 1941 roku do USA, gdzie zamieszkała wraz z synem i synową<sup>44</sup>, następnie zaś wymieniona jest jako jedna ze spadkobierczyń dobytku swego syna<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> R. Cadenbach, *Jerzy Fitelberg*, [w:] *Franz Schrekers Schüler in Berlin: biographische Beiträge und Dokumente*. Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin, Tom 8, Berlin, 2005, s. 25

<sup>41</sup> L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg*, op. cit. s. 101.

<sup>42</sup> Piotr Suwczyński (1892-1985) – rosyjski mecenas sztuki, bliski przyjaciel K. Szymanowskiego, S. Prokofiewa, I. Strawińskiego, a także O. Messiaena i P. Bouleza.

<sup>43</sup> List Zofii Kochańskiej do Karola Szymanowskiego w Elizawetgardzie z 18 września 1919 r., [w:] T. Chylińska, *Karol Szymanowski: Korespondencja* op. cit. Tom I, 1903-1919, PWM, Kraków 1982, s. 586

<sup>44</sup> Tę informację podaje Jerzy Fitelberg w liście do Romana Palestra z 26 listopada 1945 r, AKP BUW, bez sygn.

<sup>45</sup> L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg*, op. cit., s. 102.



**Ilustracja 6 - Grzegorz i Jerzy Fitelbergowie, ok. 1910 r.**

W okresie 20-lecia międzywojennego Grzegorz Fitelberg nierzadko włączał muzykę symfoniczną syna do swego repertuaru koncertowego. Jednym z najczęściej prowadzonych przezeń utworów juniora był *II Koncert Skrzypcowy*. Wykonania muzyki młodego Fitelberga po II wojnie światowej w Europie zachodniej były rzadkością i wiązały się głównie z jej obecnością na Festiwalach Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, zaś w Polsce i krajach bloku wschodniego, z racji emigracji kompozytora, nie miały możliwości zaistnienia, choć można znaleźć ślady podejmowania działań w tym kierunku. Jerzy pisał na ten temat:

Ojciec pisał mi, że ma zamiar w maju zagrać w radio *Nocturn* – osobiście nie myślę aby Ojciec mój zdobył się na tak bohaterski czyn i rzeczywiście coś mego w Polsce zagrał.<sup>46</sup>

Można jedynie domniemywać, że obu Fitelbergów, obdarzonych silnymi i temperamentnymi charakterami musiało nierzadko ścierać się ze sobą na różnych płaszczyznach.

Grzegorz Fitelberg nie był przyjacielem łatwym. Nie dopuszczał wobec siebie stosunku krytycznego, był w przyjaźni apodyktyczny i zachłanny, zazdrosny i władczy.<sup>47</sup>

Stefan Spiess pisał o Szymanowskim i Fitelbergu:

Ci dwaj artyści, o tych samych muzycznych gustach i dążeniach, zawsze jednomyślni, idealnie się dopełniali. Brzydzili się łatwizną, nierzadką wówczas w naszym kraju zaściankowością. [...] Zapatrzeni byli we wspólne ideały stworzenia nowej muzyki polskiej o szerokich horyzontach i to scementowało ich przyjaźń. Łączyła ich także potrzeba wspólnego działania.

<sup>46</sup> Fragment listu Jerzego Fitelberga do Romana Palestra z 12.04.1948 r. AKP BUW, bez sygn..

<sup>47</sup> L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg*, op. cit, s. 86

Fitelberg [...] miał chwalebny pęd do wydobywania, ukazywania światu i propagowania polskich talentów. W danym wypadku – w obliczu bezspornej wielkości Szymanowskiego – stanął przed niezmiernie wdzięcznym zadaniem. Z drugiej strony Szymanowski potrzebował kogoś bliskiego, z którym mógłby o swojej twórczości mówić, kogoś, kto by równocześnie pomógł mu w przekazywaniu światu jego muzyki. A że na trafił na wybitnego muzyka, dyrygenta, związał się z nim serdecznie. [...] Ficio miał naturę bezpośrednią, skłoną do spontanicznych odruchów<sup>48</sup>



**Ilustracja 7 - Portret Grzegorza Fitelberga, ok. 1942 r.**

W roku 1948 starszy Fitelberg przebywał przez kilka miesięcy w stolicy Argentyny. Jego syn wspomina o tym pisząc:

Doprawdy że nie wiem co się dzieje z moim Ojcem; czy Ty wiesz że on „zapraszał” mnie do Buenos Aires na mój rachunek (ja nie żartuję, piszę prawdy). Dlaczego zabrał się teraz do Ciebie?<sup>49</sup>

W późniejszym liście komentuje wypowiedź swego interlokutora, prawdopodobnie dotyczącą wspomnianej sytuacji między Grzegorzem Fitelbergiem a Romanem Palestrem, słowami:

---

<sup>48</sup> Ibidem, s. 87

<sup>49</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 3 grudnia 1948 roku. AKP BUW, bez sygn

To co o Ojcu piszecie, jest tak przykre, - mam wrażenie że zrobił się zupełnie niemożliwy. Wszystko co robi, mówi, jest tak bez podstawy, ciągle zachcianki, wybryki, pozwalanie sobie.<sup>50</sup>

Kolejną wzmiankę o stosunku syna do swego taty znaleźć można w treści listu, w którym junior m. in. zapowiada swój przyjazd, kilkutygodniowy pobyt w Polsce oraz spotkanie z Grzegorzem w Katowicach:

Mam nadzieję, że wszystko „dobrze” pójdzie. Mam na myśli Ojca, że będzie spokojny i nie będę miał z nim nieporozumień z jego winy.<sup>51</sup>

Treści te dość klarownie wyrażają negatywny wydźwięk relacji Fitelbergów. Podobnie „chłodny” klimat stosunków rodzinnych można odczytać w kontekście zawodowym:

Proszę Ciebie partycji tromboniany [*Koncert na puzon, fortepian i orkiestrę smyczkową*] Ojcu nie posyłać, ponieważ Marks (na prośbę Ojca) posłał do Katowic komplet tego arcydzieła. Nie bardzo zdaję sobie sprawę poci i na co to jest Ojcu, wszak grać tego nie będzie. Zresztą to mnie nie wzrusza i nie obchodzi.<sup>52</sup>

Analizując zachowane ślady relacji między ojcem a synem uwypukla się swoista ambiwalencja ich stosunków. Niewątpliwie negatywny wydźwięk na całe życie juniora musiał pozostawić fakt porzucenia jego matki przez ojca, szczególnie w kontekście wspominanej wcześniej niedoli, jaką rodzina doznała podczas rewolucji bolszewickiej. Z drugiej jednak strony łączyło ich umiłowanie do ambitnej muzyki nowej i bezkompromisowość w dążeniu do urzeczywistniania swoich zamiarów artystycznych. Nie bez znaczenia w tym kontekście pozostaje także fakt, że ilekroć Grzegorz Fitelberg zasiadał w komisji programowej Festiwalu IMSC, o tyle z reguły w repertuarze tej edycji wydarzenia pojawiał się utwór syna. Relacje między Grzegorzem a Jerzym bywały więc owocne pod kątem ich drogi artystycznej, szczególnie dla syna, od strony czysto ludzkiej czy też rodzinnej stosunki te jawią się zaś jako co najmniej trudne i burzliwe.

#### **4. Kwestia postawy twórczej i osobowości kompozytora**

W dotychczas powstałej literaturze na temat Jerzego Fitelberga nie znalazło się żadne opracowanie podejmujące się próby „wyciągnięcia przed nawias” szczegółów postawy twórczej i osobowości kompozytora, które tym samym stanowiłyby znaczący kontekst

---

<sup>50</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 14 marca 1949 roku, AKP BUW, bez sygn.

<sup>51</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 8 września 1949 roku, AKP BUW, bez sygn..

<sup>52</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 24 kwietnia 1948 roku, AKP BUW, bez sygn..

śledzenia i badania jego dorobku. Poznanie charakteru twórcy, próba rekonstrukcji jego toku myślenia, zachowania i poglądów na sztukę czy współczesne mu zjawiska artystyczne to nieodzowny element teorii interpretacji integralnej dzieła muzycznego głoszonej przez Mieczysława Tomaszewskiego<sup>53</sup>.

Postawa twórcza Fitelberga, którą prezentował nie tylko w swoich wypowiedziach, lecz także we własnej działalności kompozytorskiej świadczy o jego bezkompromisowym podejściu do kreowania muzyki ambitnej, intelektualnej oraz w każdym względzie dopracowanej i przemyślanej. Czerpiąc z doświadczeń własnych oraz artystów bliskich mu estetyką nie uciekał się do „łatwych chwytów” mogących szybko przysporzyć mu popularność wśród szerszego grona odbiorców. Już młodzieńcze utwory Fitelberga stanowią dowód jego bogatej inwencji twórczej, wysublimowanych poszukiwań w zakresie języka muzycznego oraz znakomitego opanowania warsztatu kompozytorskiego. Te elementy cechują jego dorobek na każdym etapie twórczości. Pod względem oddania ambitnej muzyce i jej kreowaniu oraz popularyzacji bliski był zarówno postawie swego ojca, jak i Karolowa Szymanowskiego, którą opisywał Stefan Spiess<sup>54</sup>.

Spoglądając na drogę twórczą Fitelberga juniora oraz zapoznając się z nagraniami jego muzyki, które w swej skromnej liczbie dają jednakże pewien obraz dorobku pochodzącego z różnych okresów życia, dostrzec można pewien wyraźny tok drogi twórczej tego kompozytora. Jako student przyjmując postawę antyromantyczną, odrzucił wówczas swoje młodzieńcze zachwyty i inspiracje od strony kontekstualnej i pozamuzycznej, nie rezygnując ze zdobyczy warsztatowych. Zainteresowania w kontekście obcowania z muzyką innych twórców w coraz większym stopniu skupiał na dorobku osadzonym w nurcie neoklasycyzmu. W gronie kompozytorów piszących w ramach tej estetyki umieścił go Henri Prunières w 1936 r., zaliczając go do grupy *Ecole de Paris*, plasując jego nazwisko obok m. in. A. Tansmana, I. Strawińskiego, S. Prokofiewa czy B. Martinu<sup>55</sup>.

Charakter muzyki Fitelberga juniora wyraźnie wskazuje na szczególną bliskość z nurtem witalizmu i, co szczególnie podkreślają współczesne recenzje, folkloryzmu (pomimo braku jawnych stylizacji czy cytatów w jego utworach). W sposób wyraźnie niechętny odnosił się zarówno do muzyki twórców operujących dodekafonią, jak i samej tej techniki:

---

<sup>53</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000

<sup>54</sup> Zob. cyt. na s. 27

<sup>55</sup> Za: H. Prunieres, *Les tendances actuelles de la musique*. „La Revue Musicale” 1936 nr 162, [w:] Z. Helman, *Muzyka Polska między dwiema wojnami*, „Muzyka” 23, 1978, s. 26.

Schonberga muzyki nie lubię, a jego zwolennicy działają mi na nerwy ich gadatliwością, nieudolnością i kiepskim muzykowaniem. Mam wrażenie, że Dallapiccola jest prawdziwym kompozytorem - nie bardzo rozumiem dlaczego on przyjął "Schonbergianizm" i zrobił sobie obrzezanie 12stotonowe. Wiem że zasmradzają oni i tak zasmrodzone powietrze Paryża.<sup>56</sup>

Dwa lata później pisał:

Ci Schonbergiści, to istna plaga – i podobno że mają coraz więcej zwolenników w Europie.<sup>57</sup>

Z zachowanych materiałów jasno wynika, że zdecydowanie najbardziej interesowały go kwestie techniczne i konstrukcyjne utworów. Warstwa emocjonalna czy też kontekst pozamuzyczny, jeżeli treść dzieła nie była związana z tekstem bądź funkcją ilustracyjną, nie była przezeń w żaden sposób eksplorowana ani tłumaczona. Opisy własnych utworów, które zamieszczał w książeczkach programowych były lakoniczne i zawierały najczęściej suche fakty dotyczące kontekstu powstania dzieła i sposobu jego konstrukcji.

Zachowała się wypowiedź Jerzego Fitelberga z 1949 r. świadcząca o specyfice jego stylu pracy, jakże cenna dla obserwacji rozwoju kompozytora:

Niechcę się dziś wdawać w szczegóły zmiany stylu, czy też charakteru mojej muzyki w ciągu ostatnich lat. Jedynie chciałbym zaznaczyć że system pisania radykalnie zmieniłem. Pierwszy koncert, w 1928 r. napisałem w ciągu 7 dni, pisałem partycję od razu atramentem. 2gi kwartet również napisałem w ciągu tygodnia. Piąty - pisałem 4 tygodnie (w 45 r.). Teraz - staram się pracować «na pamięć» - to znaczy cały proces twórczy odrabiam prawie że bez notowania na papierze, obmyślam na pamięć najdrobniejsze szczegóły, stronice muzyki. Oczywiście że podczas notowania zachodzą poważne zmiany w planie i realizacji danego utworu. -

Ta radykalna zmiana w sposobie pracy nie jest rezultatem powzięcia pewnej decyzji - naodwrot ten sposób pisanie i pracowania jest wynikiem naturalnym, pewnego dnia zauważyłem że taki sposób lepiej mi odpowiada, i mam wrażenie że jest to związane również z linią rozwoju i zmiany stylu mojej muzyki. Dziecinną operą, która bądź co bądź ma klavieru 146 str - skomponowałem «na pamięć». Ale chcę podkreślić, że nie zawarłem z samym sobą żadnej umowy, i możliwym jest, że przy następnej pracy (kiedy i co - nie wiem) zacznę szkicować, bazgrać i smarować.<sup>58</sup>

Znamiennym faktem jest częste używanie sformułowania „obstalunek” przez Fitelberga w kontekście swoich utworów pisanych na czyjąś prośbę. Zwrot ten pojawia się w jego listach

---

<sup>56</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. i B. Palestrów z 26.06.1947 r., AKP BUW, bez sygn.

<sup>57</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 9.05.1949 r., AKP BUW, bez sygn.

<sup>58</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 11 czerwca 1949 r., AKP BUW, bez sygn.

o charakterze osobistym, jego regularne stosowanie świadczy zaś o swoiście warsztatowo-zawodowym podejściu przezeń do komponowania zlecanej muzyki, bowiem termin „obstalunek” oznacza zamówienie dokonywane u rzemieślnika<sup>59</sup>. W opozycji do takiego stanu rzeczy wykorzystuje on sformułowanie „praca własna” w odniesieniu do dzieł, które miały powstać z jego autorskiej intencji.

Wyrazistą cechą osobowości Jerzego Fitelberga była pracowitość, którą przypisywali mu zarówno bliscy jak i dalsi znajomi. Wspominał o tym m. in. Stefan Kisielewski<sup>60</sup>, zaś Palester relacjonował Grzegorzowi Fitelbergowi pobyt jego syna w Paryżu słowami

Jerzy [...] teraz czuje się tutaj już lepiej, co nie przeszkadza, że oczywiście liczy dni kiedy już będzie u siebie w domu i kiedy będzie już mógł komponować od 6. rano.<sup>61</sup>

W zakresie poświęcenia się pracy i jej przedkładaniu nad życie osobiste zdawał się być podobny swemu seniorowi. Niewielka liczba lub brak wspomnień innych kompozytorów o Jerzym Fitelbergu, wespół z przytaczanymi tu stwierdzeniami o jego tytanicznym poświęceniu na pracę twórczą może sprawiać wrażenie, iż preferował on izolację w zaciszu własnej pracowni niż udzielanie się na forum towarzyskim. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że takie wrażenie bierze się z dystansu między nim a sporą częścią polskich kompozytorów, szczególnie tych o bardziej konserwatywnych poglądach. Szczycił się on znajomościami z ważnymi postaciami (André, Ansermet, Bartók, Copland, Hindemith, Rodziński, Piatigorski, Rubinstein, Stern, Strawiński, Szymanowski, Totenberg i inni), jednak grono jego najbliższych przyjaciół zdaje się wąskie. Z polskiego punktu widzenia oprócz jego ojca najważniejsi byli Roman Palester i Julian Tuwim, z muzyków zagranicznych zaś były to postaci nie mające większego wpływu na kształtowanie dominujących w czasach powojennych trendów muzycznych (Julius Hiljman, Frederic Jacobi). Wiadomo jednak, iż Fitelberg junior był członkiem kilku formalnych ugrupowań związanych z muzyką (SMMP, Permanent Comission for International Exchange Concerts, American League of Composers), toteż jego znajomości z pewnością musiały być liczne przynajmniej w tym zakresie. Ważnym w kontekście jego osoby, a zarazem pomocnym we wspomnianych kontaktach była jego biegła znajomość 5 języków (polski, rosyjski, niemiecki, francuski i angielski) co deklarował w dokumencie aplikacyjnym o obywatelstwo amerykańskie.

---

<sup>59</sup> Zob. [www.sjp.pwn.pl/sjp/obstalunek;2569499](http://www.sjp.pwn.pl/sjp/obstalunek;2569499)

<sup>60</sup> Zob. cyt. z S. Kisielewskiego, s. 16.

<sup>61</sup> Fragment listu Romana Palestra do Grzegorza Fitelberga z grudnia 1949 roku. Por. L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg korespondencja*, op. cit., s. 189.

Jerzy Fitelberg był ponadto dowcipną osobą, obdarzoną specyficznym poczuciem humoru, objawiającym się stosowaniem sformułowań nierzadko wesołkowatych, momentami infantylnych, a kiedy indziej wykorzystujących dalece wyszukane konstrukcje słowne. W treści nadawanych przezeń listów, w których uwypukla się jego pogodny nastrój, pojawiają się swoiste „gierki” słowne i żartobliwe zwroty, w których nierzadko wykorzystuje imiona omawianych osób, w tym swoje własne. Poniżej transkrypcja kilku przykładów:

Motto:

oko za oko

sztuczny ząb – za sztuczny ząb

dwóch Perkowskich za jednego Kasserna

jeden+jeden Kassern za ½ Perkowskiego

list za list

29go Marca w New Yorku

Tytuł: moi kochani

Allegro ma non troppo: Żarcie już jedzie, jedzie, jedzie...

Scherzo: papierosiki pojada, pojada, pojada [...]

Con fuoco, molto energico – jak tylko Szmury Szmura przyjedzie – po prostu powiem mu, że należy Wam regularnie co miesiąc pewną sumę posyłać [...]

Andante con melancolia. Niestety Ojciec chorował poważnie, miał zapalenie płuc [...]

Lamentoso – piszcie.

Misterioso – Całuję was

Jerzysik<sup>62</sup>;

Mój stareńkij (bo już ma 20 lat) pierwszy Koncert skrzypcowy miał tu w Grudniu tak dobre powodzenie (pierwsze wykonanie w U.S.A) że ten Koncercik ma przyszłość w tej Krainie bez przeszłości. Ponieważ dotychczas egzystowała jedna, stara partycja (zapocona Ansermetami, Papami, Scherchenami i temu podobnymi zwierzętami) przeto - ponieważ jestem skończonym durniem - piszę partycję na kalce, trochę zmieniam dynamikę, a powoli zabieram się do komponowania. Kto wie, może napiszę 6ty Kwartet. Nie wiem jeszcze. W razie - jeżeli tak, to aby odplacić Barbarze i zemścić się na niej za to, że mój piąty spodobał się jej - poświęcę jej

---

<sup>62</sup> Fragmenty listu J. Fitelberga do R. i B. Palestrów z 29 Marca 1947 r., AKP BUW, bez sygn..



mój przyszły 6ty, o ile zechce ona łaskawie skromną dedykację od zasranego przyjaciela przyjąć.<sup>63</sup>;

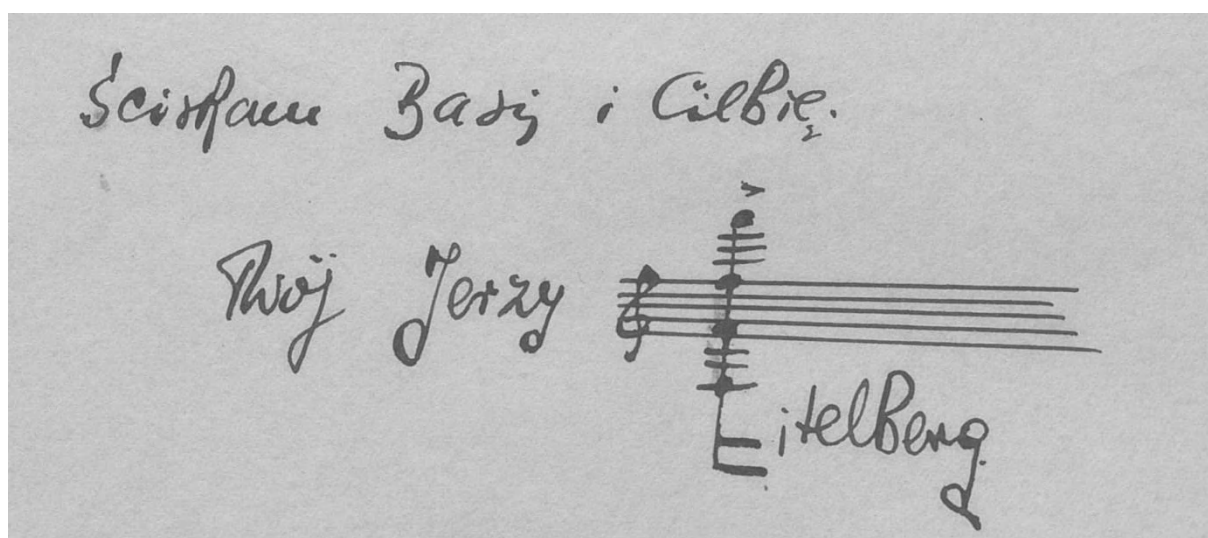
Cóż poza tem: polityka śmierdzi na gwałt. Gwałt śmierdzi polityką. Ochlewski gwałtownie milczy. Ostatni utwór Strawińskiego: *Koncert smyczkowy* gwałtownie nie podoba mi się. Gwałtownie czekam na wiadomość od Was.

Gwałtownie Barabasię całuję (ale tylko (niestety) listownie).

Gwałtownie Ciebie ściskam.

Waszeńkij Jerzuj<sup>64</sup>;

Sposób jego sygnowania listów bywał także formą wysublimowanego popisu artystycznego.



Ilustracja 8 - Zwieńczenie listu J. Fitelberga do Barbary i Romana Palestrów z 28.11.1946 r.

## 5. Problematyka tożsamości narodowej

Nie zostawaj w tej dziurze, gdzie pożą cię na surowo z zazdrości, i gdzie Twoje żydowskie nazwisko zawsze będzie ci przeszkodą. We Francji sztuka zna tylko jedno *kryterium* – wartość – i nikt nie zapyta cię, czy jesteś obrzezany czy nie.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. i B. Palestrów z 8 stycznia 1948 roku, AKP BUW, bez sygn..

<sup>64</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. i B. Palestrów z 12 kwietnia 1948 roku, AKP BUW, bez sygn..

<sup>65</sup> A. Tansman, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XXe siècle*, oprac. Cédric Segond-Genovesi we współpracy z Mireille Tansman Zanuttini i Marianne Tansman Martinozzi, Château-Gontier 2013. [Cyt. za: M. Gamrat, *Aleksander Tansman w Paryżu (1919-1940) w świetle wspomnień i dzienników kompozytora*. [w:] *Muzyka polska za granicą. T. 2. Między Warszawą a Paryżem (1918-1939)*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, ISPAN, Warszawa 2019, s. 63].

Tak pisał Zdzisław Birnbaum do Aleksandra Tansmana. Istotnie kompozytorzy pochodzenia żydowskiego mieli ogromną trudność przebić się w ojczystym środowisku muzycznym i do dziś nazwiska większości z tych, którzy próbowali być aktywni w II RP pozostają w sferze niepamięci.

Pochodzenie żydowskie Jerzego Fitelberga jest jasne i bezsporne zarówno od strony matki jak i ojca. Kwestia małżeństwa tych dwoje przez wiele lat była pomijana w materiałach, nie znana jest nawet przybliżona data ich wstąpienia w związek i za jedyny pewnik można powziąć fakt, że ślub ten nie mógł zostać zawarty w kościele rzymsko-katolickim. Potwierdzają to zapiski Leona Markiewicza, który stwierdza, że w dowodach osobistych Grzegorza Fitelberga oraz jego drugiej żony Haliny Szmolcówny, którą poślubił w 1928 roku, w rubryce dot. przynależności religijnej tych postaci widnieją wpisy „wyznanie rzymsko-katolickie”. Ponadto zapis dotyczący stanu matrymonialnego dyrygenta został urzędowo zmieniony z „rozwiedziony” na „żonaty”, co wyraźnie sugeruje, że Grzegorz Fitelberg nie mógł wstąpić w związek małżeński ponownie w tym samym kościele, rzucając najmocniejsze podejrzenia na fakt zawarcia przezeń pierwszego małżeństwa w wyznaniu mojżeszowym<sup>66</sup>.

W żadnym źródle nie pada stwierdzenie ani nawet przesłanka dotycząca przynależności religijnej Jerzego Fitelberga. Jeżeli był on jakkolwiek związany ze sferą duchową, najprawdopodobniej musiały być to jego bardzo osobiste, skryte przeżycia, którymi nie dzielił się z nikim. Pomimo swego semickiego pochodzenia najwyraźniej nie związał się bliżej z środowiskiem nowojorskich żydów. Pewne domniemania dotyczące jego powiązań z wyznaniem mojżeszowym biorące się nie tylko z racji jego pochodzenia, mogą nasunąć się za sprawą bliskiej przyjaźni Fitelberga z Frederickiem Jacobim, amerykańskim kompozytorem, który był silnie związany z Nowojorskim środowiskiem żydowskim, głównie za sprawą zamówień dotyczących muzyki ceremonialnej i liturgicznej dla poszczególnych synagog tego miasta. Znajomość Fitelberga juniora z Jacobim, sięga najprawdopodobniej czasów paryskich (potwierdza to wzmianka w korespondencji K. Szymanowskiego<sup>67</sup>), ponadto niewątpliwie znali się oni z koncertów i prawykonań swojej muzyki, gdyż dzieła obojgu kompozytorów wykonywały te same zespoły (Quatuor Pro Arte, Budapest String Quartet). Ponadto biografie Jacobiego podają informację, iż studiował on przez pewien czas w Berlinie u Paula Juona, co nie wyklucza możliwości, że to właśnie tam poznał się z polskim

---

<sup>66</sup> Ibidem, s. 100-101.

<sup>67</sup> Zob. cyt. na s. 15.

kompozytorem po raz pierwszy. M. in. dzięki rekomendacji Jacobiego właśnie, Jerzy Fitelberg mógł ubiegać się o obywatelstwo amerykańskie, które otrzymał w 1947 r.

Zagadnienie poczucia własnej tożsamości narodowej Jerzy Fitelberg wyraźnie krystalizuje dopiero w swoich powojennych listach, stanowczo deklarując siebie jako Polaka:

Zależy mi na tem, aby nazwisko moje figurowało w Katalogu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Nie potrzebuję wszak objaśniać Tobie z jakich powodów piszę o tem, po prostu - jako polski kompozytor - chciałbym «aktywnie należyć do Was i być z Wami».<sup>68</sup>

Ponadto, podczas pobytu w USA, nawet po otrzymaniu obywatelstwa tegoż kraju, nie dokonał zmiany swego imienia na anglojęzyczną wersję *George*, lecz pozostawał przy pisowni polskiej. Na kanwie swych badań Ewelina Boczkowska podkreśla uczuciowe związki Fitelberga z ojczyzną:

Pomimo, że opuścił kraj w młodym wieku, to właśnie tutaj miał premiery swoich pierwszych utworów. Na obczyźnie brał udział w koncertach tematycznie związanych z Polską. [...] Nawet po upływie prawie dwudziestu lat, które spędził na emigracji, uważał się i był uważany za kompozytora polskiego.<sup>69</sup>

Nie zachowały się ponadto żadne znaczące źródła wskazujące jednoznacznie utożsamiania się Jerzego Fitelberga z jego semickim pochodzeniem, które tak czy inaczej okazywało się dla kompozytora brzemieniem w kontekście rasistowskiej polityki nazistów oraz innych ugrupowań o nacjonalistycznych poglądach.

Poprzez kontakt z Palestrem, Fitelberg junior usilnie zabiegał o wykonywanie jego muzyki w Polsce, a także wydanie utworów przez P.W.M. oraz włączenie nazwiska i spisu dzieł do katalogu tego wydawnictwa. Nie mając jeszcze pełnego oglądu sytuacji artystów w Polsce, częstokroć wyrażał chęć przyjazdu do ojczyzny, szukając ku temu różnych sposobów, z których najbardziej prawdopodobny wiązał się ze planowaną współpracą z filmowcem Eugeniuszem Cenkalskim<sup>70</sup>. Z pertraktacji dotyczących skomponowania muzyki do filmów tego reżysera jednak nic nie wyszło. Z biegiem czasu w kolejnych listach uwidocznia się jednak stopniowa rezygnacja z chęci stałego powrotu Fitelbergów do ojczyzny spowodowana m. in. licznymi utrudnieniami finansowymi czy brakiem chęci współpracy ze strony krajowego środowiska muzycznego. Przypieczętowanie decyzji o pozostaniu na emigracji

---

<sup>68</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 28.11.1946 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>69</sup> E. Boczkowska, *O Jerzym Fitelbergu...*, op. cit., s. 37.

<sup>70</sup> Por. list J. Fitelberga do R. Palestra z 4.03.1946 r., AKP BUW, bez sygn..

zapadło po otrzymaniu przez Jerzego informacji o proklamowanej przez ministra Sokorskiego ideologii sztuki socrealistycznej, obowiązkowej dla twórców polskich, którzy nie chcieli zostać zepchnięci na margines krajowego życia publicznego. Jerzy skomentował to wówczas słowami:

Wszystko co piszesz o Polsce, ciekawi mnie niezmiernie, ale ciekawi raczej jako biernego widza – nie chciałbym bowiem aby ktoś kontrolował i nakazywał jak i co mam pisać. Albo tworzy się prawdziwą sztukę i wtedy nie można operować pojęciami „co się komu co podoba” albo robi się sztuczki – jak np. kapelusze damskie. Z resztą z pewnością myślimy z Tobą jednakowo – szkoda o tem pisać, nie warto. Czytałem przeszło rok temu sprawozdania w Izwiestjach z Kongresu Kompozytorskiego w Moskwie (pamiętasz z pewnością, awantura z Prokofiewem). Zupełny bałagan, gadanie ludzi nieuków, durniów<sup>71</sup>

Podczas swego pobytu w Polsce Jerzy Fitelberg spotkał się 28 października 1949 roku z Tadeuszem Ochlewskim w Krakowie, aby negocjować kontrakt pomiędzy Polskim Wydawnictwem Muzycznym, a amerykańskim wydawnictwem B. Marks Editions (z którym młody Fitelberg intensywnie współpracował) dotyczący wyłączności na reprezentowanie polskiego wydawcy na rynku amerykańskim. Niestety wszystkie starania ze strony Fitelberga pomimo wyraźnych chęci strony amerykańskiej spełzły na niczym, gdyż strona polska zerwała negocjacje odrzuciwszy kilka tygodni później zawarte ustalenia. Finalnie starania Jerzego o wydanie jego utworów w PWM również okazały się fiaskiem, w związku z czym młody Fitelberg porzucił wszelkie nadzieje na obecność jego muzyki w Polsce.

Elementy polskości, często naprawdę głęboko ukryte, można odnaleźć w jego muzyce. Z reguły są to fragmenty o lekko folkloryzującym zabarwieniu (np. w *Kwartecie nr 3* czy *Serenadzie* na altówkę i fortepian), a także momenty, szczególnie w ogniwach w wolnym tempie, które mogą przypominać nastrój muzyki Szymanowskiego. Najczęściej objawia się to za pomocą wykorzystania elementów idiomatycznych, np. oparciem linii melodycznej o charakterystyczną skalę (np. lidyjską) na tle imitacji burdonu. W kontekście jego semickiego pochodzenia znamieny jest za to brak analogicznych odniesień do muzyki żydowskiej.

---

<sup>71</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 8.09.1949 r., AKP BUW, bez sygn..

## 6. Zagadnienie recepcji dorobku twórczego

Postać Jerzego Fitelberga już w latach międzywojennych była słabo rozpoznawalna w Ojczyźnie z racji wczesnego wyjazdu na studia i pozostania na emigracji. Jego muzyka w czasach mu współczesnych spotykała się z mieszanym odbiorem w Polsce, z kolei za granicą zdawała się budzić nieco większy entuzjazm i zrozumienie. Dorobek ten nie został poddany głębszym badaniom a niniejsza praca jest jedną z pierwszych, która próbuje przedstawić szersze konteksty i dane biograficzne. Ślad pracy nad spuścizną Jerzego Fitelberga można odnaleźć w archiwaliach muzykologa Stanisława Gołachowskiego umieszczonych w BUW. Znajduje się tam zestaw szkiców wykładu o kompozytorach polskich nieobecnych w kraju, wśród których wymieniany jest Jerzy Fitelberg, a ogół tekstu wyraźnie wskazuje na próbę podjęcia się szerszego naświetlenia m. in. jego dorobku. O ile treść ta widoczna jest w rękopisie, o tyle w wersji ostatecznej (maszynopis) brak już wzmianek dotyczących tego kompozytora. Stanowi to dowód na ocenzurowanie tekstu celem usunięcia ze świadomości i życia kulturalnego Polski kompozytorów pozostających w USA.

Jeżeli można mówić o wykonywaniu muzyki Jerzego Fitelberga, to zdecydowanie jednym z najczęściej prezentowanych i nagrywanych<sup>72</sup> dzieł tego twórcy jest *Koncert na orkiestrę smyczkową* z 1930 roku. Utwór ten to tak naprawdę autorskie opracowanie *Kwartetu smyczkowego nr 2* z 1928 roku. Jest to także jedyna partytura spośród utworów kameralnych Jerzego Fitelberga na instrumenty smyczkowe, która za życia kompozytora ukazała się drukiem, dzięki kontraktowi z oficyną wiedeńskiego Universal Edition. Za utwór ten otrzymał on pierwszą nagrodę (15 000 franków oraz bliżej nieokreślone dzieło sztuki będące darem Alfreda Chłapowskiego, ambasadora R.P. we Francji) na Konkursie SMMP w Paryżu, wyprzedzając tym samym nadesłane do turnieju 31 utworów, w tym kompozycje Zygmunta Kasserna (II nagroda za *Koncert na głos z orkiestrą*), Michała Kondrackiego (III nagroda za *Partię na orkiestrę*), a także Szymona Laksa, Tadeusza Jareckiego i Stanisława Wiechowicza (wyróżnienia)<sup>73</sup>. Sukces był tym bardziej znaczący dla młodego kompozytora gdyż w Jury konkursu pod przewodnictwem Maurice Ravela obradowali Artur Honneger, Albert Roussel i Florent Schmitt. Za sprawą zwycięstwa utwór ten został zaprezentowany kilka miesięcy później na 7. Festiwalu Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Genewie przez Quatuor Pro Arte. Na poczet wyjazdu kompozytora na to wydarzenie Grzegorz Fitelberg wspólnie z Karolem Szymanowskim i Zbigniewem Drzewieckim wystarali się o dofinansowanie

---

<sup>72</sup> Na chwilę publikacji tej pracy powstały dwa płytowe nagrania *Koncertu na orkiestrę smyczkową*.

<sup>73</sup> Wycinek prasowy z n.n. czasopisma, Personal Files, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn..

z Ministerstwa Spraw Zagranicznych w wysokości 600 złotych<sup>74</sup>. Dzięki nagrodzie oraz sukcesowi, jakie odniosło prawykonanie zwycięskiego utworu Jerzego Fitelberga *Kwartet smyczkowy nr 2* prezentowany był później na wielu znaczących koncertach i festiwalach muzycznych, a także stosunkowo często nadawany przez różne rozgłośnie radiowe. Ów triumf zapewnił także młodemu kompozytorowi rozpoczęcie współpracy z wydawnictwem Universal Edition. Karol Szymanowski gratulował Grzegorzowi Fitelbergowi tego sukcesu syna pisząc:

Cieszę się b. z sukcesu Jerzego, pod każdym względem, nawet oficjalnie jako „prezes” sekcji. Jednak w tym coś musi być skoro go tak już drugi raz wyróżniają!<sup>75</sup>

*Kwartet smyczkowy nr 2* cieszył się sporym uznaniem także pośród wpływowych krytyków. Alfred Einstein w pochlebnej recenzji z genewskiego festiwalu chwalił ten utwór m. in. za postawienie rytmiki w roli kluczowego czynnika w kreowaniu ekspresji i narracji dzieła w opozycji do innych kompozycji prezentowanych podczas koncertu<sup>76</sup>. Z kolei Henry Prunières pisał:

Osobiście *Kwartet* ten wywarł na mnie duże wrażenie, a w recenzji chwaliłem połączenie «germańskiej siły i zapału z tą nieco kobiecą wrażliwością, charakterystyczną dla polskich muzyków». Finezja kompozycji i wirtuozeria ręki, którą ujawniła, były bardzo niezwykle u 25-letniego kompozytora. [...] Jerzy Fitelberg jest obecnie jednym z najciekawszych młodych muzyków w Europie, z oryginalnym i wyrafinowanym talentem, który spodoba się francuskiej publiczności.<sup>77</sup>

Sukces oraz popularność tego utworu niewątpliwie musiały odbić się szerokim echem także w społeczności muzyków polskich. Zagadką pozostaje wpływ, jaki *Kwartet smyczkowy nr 2* bądź jego orkiestrowa wersja mogły mieć chociażby na twórczość Grażyny Bacewicz. Niektóre bowiem elementy harmoniczno-melodyczne tego dzieła bardzo przypominają

---

<sup>74</sup> Por. Karol Szymanowski. *Korespondencja. Tom 3*. Zbiór i opracowanie: Teresa Chylińskiej, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 108-109.

<sup>75</sup> Fragment listu K. Szymanowskiego do G. Fitelberga z 16 stycznia 1929 r., [w:] Karol Szymanowski. *Korespondencja. Tom 4*, op. cit, s. 48.

<sup>76</sup> A. Einstein – relacja z Festiwalu Towarzystwa Muzyki Współczesnej *Im Gegensatz dazu ist ein (zweites) Streichquartett von Jerzy Fitelberg ein echtes Werk der "Expression" von besonderer rhythmischer Eindruckskraft, wenn es auch seine haftende Stelle in der visionären Ueberleitung zum Schlusssatz aufweist, die etwa and die "Silla"-Musik Pfitzners erinnert*. Personal Files, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn..

<sup>77</sup> *Personnelement, ce Quatuor me produisit une forte impression et je celebrai dans un compte-rendu l'alliance qu'on y pouvait admirer de "la force et de l'elan germaniques avec cette sensibilite un peu feminine particuliere aux musiciens polonais". La finesse de l'écriture et la virtuosite de main qu'elle revelait etait tres extraordinaires chez un compositeur de 25 ans. [...] Jerzy Fitelberg est un des jeunes musiciens, les plus interessants d'aujourd'hui en Europe son talent original et fin est de nature a plaire au public francais*. Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn..

choćby *Koncert na orkiestrę smyczkową* polskiej kompozytorki z 1948 roku. Muzycy Ci znali się ze środowiska Paryskiego, Bacewicz zaś miała okazję wykonywać niektóre utwory kameralne Fitelberga (m. in. *Sonatinę* na 2 skrzypiec). Ponadto Bacewiczówną łączyły bliskie, ojcowskie wręcz (wnioskując po treści korespondencji), relacje z Grzegorzem Fitelbergiem. Jest więc bardzo prawdopodobne, że nawet jeśli nie miała okazji wysłuchać *Kwartetu smyczkowego nr 2* to mogła być dobrze zaznajomiona z jej partyturą.

Stosunkowo dużym echem w świecie muzycznym, przede wszystkim zaś w prasie zarówno polskiej jak i amerykańskiej, odbił się sukces *Kwartetu smyczkowego nr 4* Jerzego Fitelberga, który został nagrodzony *Elisabeth Sprague Coolidge Medal*, odznaczeniem przyznawanym przez amerykańską Bibliotekę Kongresu. Według podawanych informacji, dzieło polskiego kompozytora zostało wyłonione spośród 263 przysłanych na konkurs utworów przez jury, w którego skład wchodził: Paul Bekker, Jacques Gordon, Eugene Ormandy, Roger Sessions oraz Oliver Strunk<sup>78</sup>. W gronie laureatów tej nagrody poza Jerzym Fitelbergiem znajdują się m. in.: Ernest Bloch, Benjamin Britten, Tadeusz Jarecki, Gian Francesco Malipiero czy Aleksander Tansman. W prywatnych zbiorach kompozytora zachowało się kilka recenzji amerykańskich wykonń *Kwartetu nr 4*. Jim Walz pisał po pierwszym wykonaniu:

Kompozycja Fitelberga, wspaniale zagrana przez Williama Krolla i jego przyjaciół, okazała się długim jednoczęściowym utworem, składającym się z tematu, wielu wariacji i fugi. Zastosowane tam środki były bardzo pomysłowe, dynamika zaś potężna, choć indywidualny idiom kompozytora sprawił, że większość wariacji była trudna do zrozumienia. Utwór szybko przechodził płynnie przez dysonanse, pozostawiając słuchaczowi tylko kilka harmonijnych momentów, w których można było złapać oddech konsonansu”<sup>79</sup>.

Kompozytor zachował także dwie recenzje wykonania tego dzieła z 1941 roku. Louis Biancolli donosił wówczas:

Palma pierwszeństwa za naukową pracę przypadła polskiemu debiutantowi, czwartemu kwartetowi smyczkowemu Jerzego Fitelberga - zbudowanemu wokół tematu i wariacji [...].

---

<sup>78</sup> Fragment nn. amerykańskiego czasopisma, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn...

<sup>79</sup> Jim Walz, fragment recenzji [w:] „Musical America”, 25.04.1937, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn.. Oryg. treść: “*Fitelberg's composition admirably played by William Kroll and his associates, proved to be a long one-movement work, consisting of a theme, many variations and a fugue. Its devices were most ingenious and its dynamic force was powerful, although the composer's individual idiom made most of the variations difficult to follow. The piece moved swiftly through its dissonances, leaving the listener only a few harmonious moments in which to catch a breath of consonance.*”

Pan Fitelberg chwytą swój temat za rękę i umieszcza go w uporządkowanym świecie logiki, kończąc fugą. Utwór jest czysty jak górskie powietrze i równie suchy.<sup>80</sup>

Z kolei Lazare Saminsky zachwala talent Fitelberga i jego zręczne operowanie warsztatem kompozytorskim wytyka mu zbyt rozbudowane rozmiary utworu, określając prowadzoną w nim pracę wariacyjną jako „mieszmasz zwięzłych improwizacji”<sup>81</sup>.

W 1950 roku Jerzy Fitelberg otrzymał I nagrodę na konkursie kompozytorskim zorganizowanym przez Pennsylvania College for Women z okazji 80 rocznicy powstania instytucji. Sukces *Suity na organy* polskiego kompozytora (pierwsze miejsce ex-equo z Gardnerem Read'em) oprócz finansowej gratyfikacji przyniósł niestety jedynie lokalny rozgłos. Co oczywiste, z powodów politycznych o triumfie tym w Polsce nie było żadnych wzmianek.



**Ilustracja 9 - Wręczenie nagród w konkursie kompozytorskim Pennsylvania College for Woman. Od lewej Jerzy Fitelberg, Paul Anderson, Gardner Read - Pittsburgh Post-Gazette, 1950 r.**

<sup>80</sup> Fragment recenzji autorstwa Louisa Biancolli, z nn. amerykańskiego czasopisma, 20 maja 1941 r., Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn... Oryg. treść: „*The palm for scholarly workmanship went to the polish entry, Jerzy Fitelberg's fourth string quartet - built around a theme and variations [...]. Mr Fitelberg grasps his theme by the hand and takes it places in an orderly world of logic, ending in a fugue. The writing is as clear as mountain air, and as dry.*”

<sup>81</sup> Fragment recenzji z festiwalu I.S.C.M autorstwa Lazare'a Saminsky'ego, [w:] „Musical Courier”, lipiec 1941, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn... Oryg. Treść: “*Of the two string quartets, the one by Jerzy Fitelberg (Poland) is of a decidedly superior substance, but of cruel length unwarranted by the structural aim. Just why this composer of talent and supple craft should dissolve such a rigid form as a theme with five variations into a bowlful of verbose improvisation, is just «one of those things».*”



W kontekście recepcji dzieł muzycznych, niemniej znaczącą kwestią są relacje kompozytora z wykonawcami. Intencja napisania konkretnego utworu dla konkretnego artysty (lub z myślą o nim) nierzadko determinuje szereg zależności wokół powstania kompozycji. Z reguły swoje utwory Fitelberg dedykował artystom, którzy albo dzieło zamawiali, albo dokonywali pierwszego wykonania. Na ten przykład *Temat z wariacjami* na skrzypce i fortepian (1944) dedykował polsko-amerykańskiemu skrzypkowi Samuelowi Dushkinowi, który dzieło to u niego zamówił. Swoją *Symfonię nr 1* (1946) dedykował Franzowi André, który wraz z prowadzoną wówczas przez siebie Orkiestrą symfoniczną w Brukseli dokonał jej prawykonania. W przypadku kwartetów smyczkowych *nr 2* oraz *nr 3* zaistniała sytuacja dedykacji pierwszym wykonawcom: *Kwartet smyczkowy nr 2* nosi adnotacje „a Quatuor Pro Arte”, zaś *Kwartet smyczkowy nr 3* „a Nouveau Quatuor Hongroise”. Z kolei orkiestrową wersję drugiego kwartetu dedykował szwajcarskiemu dyrygentowi Ernstowi Ansermetowi, który poprowadził prawykonanie *Koncertu na orkiestrę smyczkową* w 1930 r. W kontekście twórczości kwartetowej Fitelberga wyjątkiem zdaje się być *Kwartet smyczkowy nr 4* dedykowany Elisabeth Sprague Coolidge, fundatorce i tytularnej patronce nagrody, którą kompozytor otrzymał za to dzieło. Kwartyty *nr 1* oraz *nr 5* nie noszą żadnej dedykacji.

Jeszcze w okresie 20-lecia międzywojennego zarówno muzyka Jerzego Fitelberga, jak i osoba były postrzegane w ojczyźnie raczej nieprzychylnie, co wiązało się nie tylko z jego żydowskim pochodzeniem, lecz także faktem stałego pobytu za granicą. W jednej z recenzji koncertu, który odbył się w lutym 1938 r. ukryty pod inicjałami krytyk napisał:

Wystawienie takiego utworu przez P. Radio, zwłaszcza że p. Jerzy Fitelberg nie jest w gruncie rzeczy Polakiem, ani nie przebywa nawet w Polsce, jest czynem niezrozumiałym. [...] Nie przypominam sobie bym kiedykolwiek słyszał podobnie brzydką, okropną, cyniczną kompozycję. Robiła ona wrażenie ataku jakiemu ulega cierpiący na chorobę św. Wita.<sup>82</sup>

Należy mieć tu na uwadze kontekst czasowy publikacji tego tekstu, który przypadał na okres dominacji silnych nastrojów antysemickich w społeczeństwie polskim, podsycanych przez popleczników sanacyjnego obozu władzy RP. Grzegorz Fitelberg wyraził się o tym w bardzo dosadny sposób pisząc:

---

<sup>82</sup> Pochodzący z prywatnych zbiorów J. Fitelberga wycinek prasowy z n.n. czasopisma, datowanego na piątek, 25 lutego 1938 r. zawierający recenzję autorstwa n.n. krytyka, Jerzy Fitelberg papers, NYPLA, bez sygn..

Powiem Ci Stefciu: być Żydem jest źle, być Polakiem – też niedobrze, ale być Polakiem i Żydem jest bardzo ciężko. Jest to oczywiście nie mój pogląd na Żydów i Polaków, lecz całego prawie świata.<sup>83</sup>

Część polskich krytyków zarzucała muzyce Jerzego Fitelberga ubóstwo, czy wręcz brak warstwy emocjonalnej. Anonimowy recenzent relacjonował polskie prawykonanie *II Koncertu skrzypcowego* Fitelberga przez warszawską Orkiestrę Polskiego Radia słowami:

Typowa praca mózgowca, produkt umysłu spekulatywnego, muzyka ze świata matematyki i cyfr [...]. Znamionuje on [*Koncert*] muzykę dojrzałego, świadomego swych celów i zamierzeń, o tęgim rzemiośle. Niestety, jest to czysty abstrakt muzyczny, niewątpliwie mądry i uczony, ale tak pozbawiony pierwiastków emotywnych, że z trudem znajduje drogę do słuchacza.<sup>84</sup>

W nieco podobnym tonie wypowiadał się należący do konserwatywnego grona warszawskich artystów Juliusz Wertheim w artykule p.t. *Ze świata muzyki*, zbiorczo opisującym serie koncertów w Filharmonii Warszawskiej. Na temat skomponowanej w 1926 r. przez Fitelberga *Sonaty nr 1* na fortepian napisał tam:

Co zaś do „sonaty” (sic!!) pana Jerzego Fitelberga, to muszę raz więcej z całą otwartością zaznaczyć, iż wobec tych modnych kakofonicznych eksperymentów stoję zawsze bezradny, zadając sobie jedynie pytanie, kto tu z kogo żartuje: czy twórca tych w mózgu wykombinowanych dziwactw, tak bardzo ucho obrażających, świadomie pokpiwa sobie z publiczności, czy też publiczność, cierpliwie do końca produkcji słuchając, z kompozytora?<sup>85</sup>

Kierując uwagę na takie wypowiedzi należy mieć jednak na uwadze tradycyjalistyczne poglądy, jakimi cechowała się spora część rodzimego środowiska muzycznego w międzywojennej Polsce. Byli to z reguły oponenci stronników Karola Szymanowskiego i Grzegorza Fitelberga, tacy jak wspomniany Juliusz Wertheim czy Piotr Rytel.

O twórczości Fitelberga w polskich kręgach pojawiały się także pozytywne informacje. Jeden z najbardziej znaczących w świecie polskich skrzypków Roman Totenberg oficjalnie wypowiadał się o Jerzym Fitelbergu w wywiadzie w bardzo pochlebnych słowach:

---

<sup>83</sup> List G. Fitelberga do S. Spiessa [w:] L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg. Korespondencja* op. cit, s. 76

<sup>84</sup> Wycinek prasowy recenzji n.n. autora pochodzący z n.n. czasopisma. Jerzy Fitelberg papers, NYPLA, bez sygn. - Biorąc pod uwagę informacje kontekstowe zawarte w artykule ramy czasowe publikacji można określić na 1938-1939 r.

<sup>85</sup> J. Wertheim, *Ze świata muzyki*, recenzja w nn. czasopiśmie, Jerzy Fitelberg papers, NYPLA bez sygn..

Na pytanie, czy poza Szymanowskim, posiada w swojej tece prace innych kompozytorów polskich, oświadczył p. Totenberg, że przypuszczalnie grać tu również będzie niezwykle wartościowe utwory młodego Jerzego Fitelberga (syna Grzegorza), którego uważa za jednego z najzdolniejszych kompozytorów Młodej Polski.<sup>86</sup>

Z kolei Filharmonia Warszawska reklamowała jego postać i twórczość w następujących słowach:

Już pierwsze utwory, powstałe w latach 1922-26, wskazują wyraźnie na swoisty rozmach kompozytorski Jerzego Fitelberga, na jego wybitny temperament muzyczny. Dysponując poważną wiedzą fachową, nie nadużywa jej, nie wikła się w sploty kontrapunktycznych i harmoniczných. Wyczuwa się już w tych pierwszych kompozycjach zdecydowaną planowość, przekonywującą symetrię formy i treści; koncepcja oparta jest o zręby jasno zarysowanej tematyki.<sup>87</sup>

Choć tekst ten wyraża się o Fitelbergu juniorze całłościowo w bardzo pochlebnym tonie, należy jednak wziąć pod uwagę fakt, iż w momencie publikacji tego biuletynu dyrektorem artystycznym Filharmonii w Warszawie był Roman Chojnacki, blisko związany ze środowiskiem kompozytorów *Młodej Polski*, w tym z ojcem bohatera powyższej wypowiedzi, z którym utrzymywał serdeczne stosunki. Ponadto zadaniem takiego tekstu była skuteczna promocja twórców, których dzieła miały zostać zaprezentowane w kolejnym sezonie artystycznym, gdzie w tym konkretnym wypadku Filharmonia miała zaplanowane polskie prawykonanie *II Koncertu skrzypcowego* J. Fitelberga pod dyрекcją ojca kompozytora.

Podczas pobytu w USA Fitelberg siłą rzeczy starał zbliżyć się z tamtejszym środowiskiem polskich artystów. Na miarę możliwości czasowych utrzymywał bliski kontakt z Arturem Rodzińskim, dla którego skomponował w 1944 roku *Nocturne* na orkiestrę. „Budowniczy orkiestr”, jak zwano tego polskiego dyrygenta, nie krył swego entuzjazmu kompozycją Fitelberga:

Kochany Panie! Nocturn bardzo mi się podoba i na pewno go zagram w tym sezonie – Kiedy – to jeszcze nie wiem. Zdaje się że w drugiej połowie sezonu. Serdeczności. A. Rodziński.<sup>88</sup>

Niestety, w archiwaliach kompozytora nie zachowały się żadne recenzje z wykonania *Nocturne*, niemniej Rodziński mocno zabiegał o promocję tego dzieła:

<sup>86</sup> Wycinek prasowy, data i autor nn., NYPLA, Jerzy Fitelberg papers, NYPLA, bez sygn..

<sup>87</sup> Fragment recenzji dorobku J. Fitelberga zamieszczony w biuletynie programowym Filharmonii Warszawskiej z 1932 r., Jerzy Fitelberg papers, NYPLA, bez sygn..

<sup>88</sup> Personal Files, Jerzy Fitelberg papers, NYPLA, bez sygn..

Drogi Panie Mitropoulos: Jest taka wspaniała kompozycja "Nocturne" Fitelberga, którą grałem w tym sezonie, a którą on nagrał i bardzo chciałby ją dla Pana zagrać. Kiedy powiem Panu, że naprawdę nie pamiętam, abym kiedykolwiek wcześniej był pod takim wrażeniem współczesnej kompozycji, być może wyrazi to mój ogromny podziw i miłość, jaką darzę utwór taki jak jego "Nocturne". Jestem pewien, że jeśli zdecyduje się Pan go wykonać w przyszłym sezonie, podzieli Pan mój entuzjazm dla tej kompozycji [...].<sup>89</sup>

Bliskimi relacjami Fitelberg związany był także z twórcami zrzeszonymi w American League of Composers<sup>90</sup>, szczególnie z Aaronem Coplandem, który poznawszy się na talencie polskiego kompozytora już w 1930 r. doprowadził do wykonania w USA m. in. jego *II Sonaty* na fortepian<sup>91</sup>. Część utworów skrzypcowych Fitelberga, na czele z transkrypcją *Serenady* na altówkę i fortepian w swój repertuar włączał także Isaac Stern. Kariera kompozytora rozwijała się w pomyślnym kierunku, zaś ostatnie jego dzieło, *Concertino da camera* na skrzypce i fortepian zamówione przez fundację Kussewickiego, miało być swoistą dźwignią jego renomy. Jednakże śmierć, która zaskoczyła Fitelberga w wieku zaledwie 49 lat pokrzyżowała wszystkie pozytywne perspektywy.

Fitelberg popadł w niepamięć z wielu względów, tak osobistych jak i historycznych. Umarł przedwcześnie, bezdzietny. Tamara Fitelberg przeniosła się po 1955 do Europy, gdzie pracowała w różnych miastach, osłabiając tym samym kontakt z nowojorskimi kręgami artystycznymi. W krótkim czasie po śmierci Jerzego Fitelberga zmarli też Grzegorz Fitelberg, Tuwim i Rodziński, a z ich śmiercią dobiegała końca pewna epoka. Najbliższy Fitelbergowi przyjaciel, Roman Palester, związał się w 1952 r. z Monachium, gdzie prowadził audycje dla Radia Wolna Europa (Palester od 1947 był poza Polską). W Polsce nikt nie starał się o promocję muzyki Fitelberga. Po wojnie, głównym nurtem awangardowym w muzyce poważnej stał się serializm, promowany na festiwalach muzycznych w Darmstademie, a w Polsce obowiązywał realizm socjalistyczny. Władza komunistyczna i cenzura na wiele lat wymazały z życia muzycznego nazwiska twórców emigracyjnych. To, w powiązaniu z dominującą powszechnie w historii muzyki perspektywą szkół narodowych (wywodzącą się

---

<sup>89</sup> *Dear Mr. Mitropoulos: There is a wonderful composition "Nocturne" by Fitelberg, which I played this season, of which he has made a recording, and is most anxious to play it for you. When I tell you that I really do not remember ever before being so impressed with a contemporary composition, perhaps it will express my tremendous admiration and love I have for a piece of music like his "Nocturne". I am sure that, should you decide to perform it next season, you will share my enthusiasm for this composition. With best greetings, Cordially Artur Rodziński.* Ibidem, list opatrzony datą 8.05.1946.

<sup>90</sup> J. Fitelberg dołączył do American League of Composers wkrótce po przyjeździe do USA.

<sup>91</sup> E. Boczkowska, *O Jerzym Fitelbergu...*, op. cit, s. 42.

jeszcze z XIX w), wpłynęło na marginalizację kompozytorów emigracyjnych – często widzianych w kraju emigracji jako obcy, a w rodzinnych stronach – jako nieobecni.<sup>92</sup>

### **Współczesna recepcja:**

Po śmierci Jerzego Fitelberga jego muzyka w obszarze koncertowym i nagraniowym zaczęła funkcjonować dopiero w XXI wieku. Postacią, która w tym kontekście działała naprawdę sporo był wspominany we wstępie krewny kompozytora, Gary Fitelberg. Dzięki jego współpracy z Simonem Wynbergiem, pochodzącym z Kanady muzykiem, producentem i managerem zespołu ARC Ensemble, powstał pierwszy monograficzny album płytowy pt. *Jerzy Fitelberg Chamber Works*, zarejestrowany nakładem brytyjskiego wydawnictwa Chandos w ramach serii *Music in Exile* realizowanej przez wspomniany zespół<sup>93</sup>. Album w polskiej prasie doczekał się m. in. pozytywnej, choć lakonicznej recenzji autorstwa Doroty Szwarzman:

Nagrania większości tych dzieł to fonograficzne premiery. A jest to muzyka bardzo wysokiej jakości. Są tu dzieła młodzieńcze, w stylu beztróskiego neoklasycyzmu, przypominające Strawińskiego czy Aleksandra Tansmana. Są i późniejsze, w których znajdziemy podobieństwa do nostalgicznych nastrojów znanych z muzyki tak modnego ostatnio Mieczysława Weinberga. Fitelberg zdecydowanie również na taką «modę» zasługuje.<sup>94</sup>

Zespół ARC ponadto promował tę płytę w 2015 roku koncertami w Europie, w tym dwukrotnie w Polsce.

Nagrany w lipcu 2021 roku przez Fitelberg Quartet album *Jerzy Fitelberg String Quartets no. 4 & no. 5*, (stanowiący przedmiot opisu niniejszej pracy) spotkał się z pozytywnym odbiorem, zarówno w krajowych, jak i zagranicznych mediach:

Są to pozycje trudne wykonawczo i dosyć skomplikowane percepcyjnie, ale zespół daje tutaj dowody najwyższych kwalifikacji muzycznych. *Kwartet smyczkowy nr 4* powstał jeszcze przed wojną w 1936 roku i jest dziełem dramatycznym, miejscami wręcz agresywnym czy brutalnym dźwiękowo, napisanym dosyć gęsto, co sprawia wrażenie, że wykonuje go zespół

---

<sup>92</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>93</sup> W ramach tego albumu zarejestrowano: *Kwartety smyczkowe nr 1 oraz nr 2*, *Sonatinę* na dwoje skrzypiec, *Serenadę* na altówkę i fortepian oraz *Fisches Nachtgesang* na klarnet, wiolonczelę i czeleste.

<sup>94</sup> D. Szwarzman, recenzja płyty *Jerzy Fitelberg Chamber Works* w wykonaniu ARC Ensemble, Chandos, „Polityka” 42.2015 (3031), s. 79, dostęp: [www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/muzyka/1636209,1,recenzja-plyty-arc-ensemble-jerzy-fitelberg-chamber-works.read](http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/muzyka/1636209,1,recenzja-plyty-arc-ensemble-jerzy-fitelberg-chamber-works.read).

większy niż kwartet. [...] *Kwartet nr 5* napisany w 1945 r, choć także w środkowej części przyjął konstrukcję tematu z wariacjami, różni się znacznie od swego poprzednika. Jest zdecydowanie lżejszy, mniej gęsto zinstrumentowany, miejscami taneczny (jakby w stylu Karola Szymanowskiego) i można tutaj doszukiwać się nawet ech polskiego folkloru – może kurpiowskiego. Nie ma wątpliwości, że obie nagrane pozycje to świadectwa wielkiego talentu kompozytorskiego.<sup>95</sup>

Fitelberg wychodzi z cienia Fitelberga? [...] Po 1989 roku niewiele się poprawiło, jeśli chodzi o dostępność muzyki Fitelberga. A szkoda, zasługuje ona bowiem na uwagę. Przekonują o tym dwa kwartety smyczkowe, zinterpretowane przez zespół, który debiutuje na rynku fonograficznym płytą z dziełami patrona. Młodzi artyści musieli wykazać się zarówno wysokimi umiejętnościami technicznymi, jak i niemałą inwencją, zwłaszcza że w prezentowanym materiale kluczową rolę odgrywa technika wariacyjna.<sup>96</sup>

Debiutancka płyta Kwartetu im. Jerzego Fitelberga zawiera wyśmienitą premierową rejestrację dwóch kwartetów (4 i 5) patrona zespołu. [...] Album wzbudził moje wielkie uznanie. Stało się tak przez bardzo interesujące wykonanie, piękne brzmienie. Gorąco go polecam!<sup>97</sup>

Fitelberg Quartet naprawdę zagłębia się w wariacje, ale rozkoszuje się również lżejszymi elementami muzyki. Mają znamienitych przodków. Czwarty Kwartet miał swoją premierę w 1937 roku przez Coolidge Quartet, a Piąty w 1946 roku przez węgierski. Dobrze byłoby pomyśleć, że inne zespoły zajmą się kameralistyką Fitelberga, a szerszy świat muzyczny zda sobie sprawę, że istnieje dwóch Fitelbergów, których należy wziąć pod uwagę - dyrygent Grzegorz i jego syn, Jerzy.<sup>98</sup>

Wspomniane płyty monograficzne to nie jedyne nagrania muzyki Jerzego Fitelberga z jakimi można się zapoznać, bowiem pojedyncze jego utwory pojawiały się także w repertuarze

---

<sup>95</sup> J. Tumiłowicz, recenzja płyty *Jerzy Fitelberg String Quartet no. 4 & no. 5* w wykonaniu Fitelberg Quartet, AP0543 dla portalu maestro.net, dostęp: [www.maestro.net.pl/index.php/10197-jak-marnujemy-talenty-jerzy-fitelberg?limitstart=0](http://www.maestro.net.pl/index.php/10197-jak-marnujemy-talenty-jerzy-fitelberg?limitstart=0).

<sup>96</sup> W. Paprocki, recenzja płyty *Jerzy Fitelberg String Quartet no. 4 & no. 5* w wykonaniu Fitelberg Quartet, AP0543, „Ruch Muzyczny” #13/2023, dostęp: [www.ruchmuzyczny.pl/article/3363](http://www.ruchmuzyczny.pl/article/3363).

<sup>97</sup> A. Jędrasik, recenzja płyty *Jerzy Fitelberg String Quartet no. 4 & no. 5* w wykonaniu Fitelberg Quartet, AP0543, „Nasz Dziennik”, 4-5.11.2023, Nr 256 (7824), dostęp: [www.acteprealable.com/wp-content/uploads/2023/11/AP0543-Nasz\\_Dziennik\\_no\\_256\\_4-5\\_11\\_2023.png](http://www.acteprealable.com/wp-content/uploads/2023/11/AP0543-Nasz_Dziennik_no_256_4-5_11_2023.png)

<sup>98</sup> *The Fitelberg Quartet really digs into the variations but relishes the lighter elements of the music as well. They have august forebears. The Fourth Quartet was premiered in 1937 by the Coolidge Quartet and the Fifth in 1946 by the Hungarian. It would be good to think that other ensembles will take up Fitelberg's chamber music and the larger musical world will realise that there are two Fitelbergs to consider – the conductor Grzegorz and his son, Jerzy.* - J. Woolf, recenzja płyty *Jerzy Fitelberg String Quartet no. 4 & no. 5* w wykonaniu Fitelberg Quartet, AP0543 dla portalu MusicWeb International  
Dostęp: [www.musicwebinternational.com/2023/02/fitelberg-string-quartets-acte-prealable/](http://www.musicwebinternational.com/2023/02/fitelberg-string-quartets-acte-prealable/)

albumów kompilujących dzieła różnych kompozytorów. Do tej pory zarejestrowane zostały: *Sonata fortepianowa nr 1* („Franz Schreker’s Masterclasses in Vienna and Berlin. Vol. 2. Rathaus, Fitelberg, Von Zieritz: Piano Sonatas”, Kolja Lessing, EDA Records,); *Koncert na orkiestrę smyczkową* (“Poland Abroad: Music for String Orchestra, Laks, Tansman, Fitelberg, Karłowicz”, Kammer-symphonie Berlin, Jürgen Bruns); *Koncert na puzon, fortepiano i orkiestrę smyczkową* (“Poland abroad. Concerto/Concertino. Jerzy Fitelberg, Tadeusz Kassern. Michał Spisak”, Andrzej Sienkiewicz, Grzegorz Gorczyca, Warsaw Philharmonic Chamber Orchestra, Christoph Słowiński), *Sonata na wiolonczelę solo* („Monologue. Polish Solo Cello Works”, Tomasz Daroch, DUX 1771)

Warto w tym miejscu odnotować, że płyta zawierająca *Sonatę na wiolonczelę solo* Fitelberga otrzymała nagrodę Fryderyk 2023 w sekcji „Muzyka Poważna” dla kategorii „album roku - recital solowy”. O nagraniu tam utworze Fitelberga Oskar Łapeta pisał:

Już otwierająca album Sonata na wiolonczelę solo Jerzego Fitelberga, syna Grzegorza, to repertuarowa ciekawostka. To napisane w 1945 roku dzieło składa się z czterech kontrastujących ze sobą części – *Maestoso*, *Moderato*, *Andante* i *Tempo giusto*. To muzyka eklektyczna, raczej refleksyjna i liryczna niż dramatyczna.<sup>99</sup>

Muzyka Fitelberga z racji swego wysokiego poziomu komplikacji treści dźwiękowej pozostaje trudna w odbiorze, co kreuje dodatkowe wyzwania w jej popularyzacji pośród szerszego grona odbiorców, nawet tych najbardziej świadomych, aktywnych i zaangażowanych. Pomimo niewątpliwie wysokich wartości artystycznych jakie niesie za sobą twórczość Jerzego Fitelberga, bez realizacji kolejnych projektów promocyjnych i nagraniowych w dalszym ciągu pozostanie ona zapomniana bądź traktowana jedynie marginalnie. Szans na poprawę tej sytuacji można przede wszystkim dopatrywać się w programach finansujących tego typu przedsięwzięcia, chociaż najwięcej dobrego mogłoby zdziałać powzięcie się za wykonywanie jego muzyki przez artystów o światowym rozgłosie. Nie bez znaczenia pozostają także możliwości jakie dają aranżacje czy transkrypcje na inne obsady wykonawcze, które zwiększyłyby dostępność tej twórczości. Bardzo ważnym krokiem do rozpowszechnienia dorobku Jerzego Fitelberga może być publikacja niewydanych dotąd drukiem utworów. Sprzyjającą temu okolicznością jest fakt zakończenia okresu chroniącego jego prawa autorskie wraz z upłynięciem 70 rocznicy śmierci kompozytora w 2021 roku, szczególnie w kontekście braku spadkobierców.

---

<sup>99</sup> O. Łapeta, Recenzja albumu *Monologue. Polish Solo Cello Works*”, dostęp: [www.klasycznaplytoteka.pl/tomasz-daroch-monologue/](http://www.klasycznaplytoteka.pl/tomasz-daroch-monologue/)

## II. Dzieła Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy

Zachowany dorobek kompozytorski Jerzego Fitelberga liczy sobie około setki utworów reprezentujących wszelkie gatunki, spośród których najliczniejsze są kompozycje kameralne, z kolei pod kątem większej obsady dominują dzieła koncertujące. Dostępne źródła świadczą o tym, że poza komponowaniem przez całe swoje dorosłe życie Fitelberg musiał podejmować się licznych zajęć, które zapewniały mu niezbędne środki materialne. Udzielanie lekcji, kopiowanie nut czy instrumentowanie cudzych utworów zabierały mnóstwo cennego czasu, który pragnął poświęcać na „pracę własną”<sup>100</sup>. Właśnie w tej kategorii, naprzeciw „obstalunków”, tworzył swoje kompozycje na kwartet smyczkowy:

Dzieło	Rok i miejsce powstania	Prawykonanie
Fantazja „Ostatnie Chwile Sowizdrzała” op. 9	1920 w Warszawie	n.n.
Kwartet smyczkowy nr 1	1926 w Berlinie	n.n. (ew. 20.11.1930 w Paryżu)
Kwartet smyczkowy nr 2	1928 w Berlinie	21.11.1928 w Paryżu 08.04.1929 w Genewie
Kwartet smyczkowy nr 3	1935-36 w Paryżu	08.02.1937 w Paryżu
Kwartet smyczkowy nr 4	1936 w Paryżu	11.04.1937 w Nowym Jorku
Kwartet smyczkowy nr 5	1945 w Nowym Jorku	08.04.1946 w Londynie
Kwartet smyczkowy nr 6	1950 w Nowym Jorku	n.n.

Następujące podrozdziały opisują zwięźle dzieła Fitelberga na kwartet smyczkowy wraz z przedstawieniem tabeli układu formalnego każdego z nich, informującej o ilości ogniów, ich nazwach oraz tempach początkowych. Z racji częstej obecności politonalności w dziełach wcześniejszych, a także nasilającego się wraz z postępem drogi twórczej odejścia od systemowości dur-moll i w efekcie atonalizacji dłuższych fragmentów utworów, tabele owe nie uwzględniają tonacji poszczególnych ogniów.

### 1. Etap warszawski

#### *Fantazja „Ostatnie chwile Sowizdrzała” op. 9*

Młodzieńcze i pierwsze dzieło Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy powstało gdy miał on raptem 16 lat. *Fantazja* brana jest pod uwagę w niniejszym zestawieniu przede wszystkim ze względu na fakt, iż kompozytor świadomie uznawał ją za dzieło ukończone i w jego ocenie

---

<sup>100</sup> Por. Informacje na s. 32.



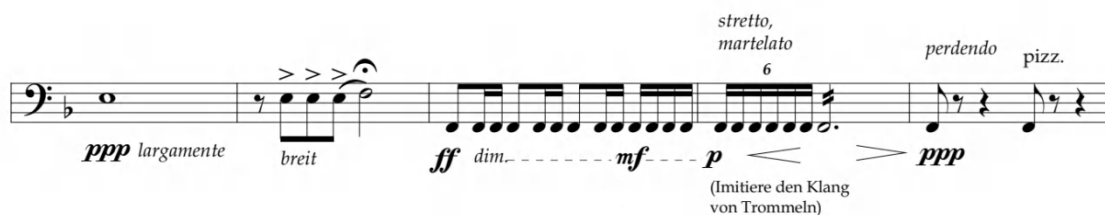
była ona znaczącą pozycją jego dorobku, czemu dawał dowód zamieszczając ją w czynionych przez siebie spisach kompozycji.

W manuskrypcie *Fantazji*, który zachował się w archiwaliach kompozytora, na ostatniej stronie partytury widnieje adnotacja: *Ende. 16 I 1920 r. Warszawa Erstellung*. Podtytuł utworu, wskazujący na programowy charakter kompozycji, w pierwszej kolejności kieruje skojarzenie potencjalnego odbiorcy na poemat symfoniczny *Till Eulenspiegels Lustige Streiche* Ryszarda Straussa. Jednakże to jak znaczący mógł być wpływ jego twórczości na polskiego muzyka pozostaje w sferze domniemań. Wysoce prawdopodobne jest, że młodziutki Fitelberg znał dzieła niemieckiego kompozytora bardzo dobrze, głównie dzięki obcowaniu z nią podczas prób i koncertów, które prowadził jego ojciec, na których zaś niewątpliwie syn musiał być obecnym, czy to w sposób bierny czy też czynny<sup>101</sup>. Oprócz tej hipotezy istotnym pozostaje fakt ogromnej popularności jaką cieszył się dorobek Ryszarda Straussa w europejskim życiu muzycznym, zaś fascynacja i inspiracje jego twórczością w każdym aspekcie znajdują silne odbicie w muzyce wielu twórców początku XX wieku, jak chociażby u kompozytorów zaliczanych do *Młodej Polski*, z którymi Jerzy Fitelberg z oczywistych powodów rodzinnych miał bezpośrednią styczność.

*Ostatnie chwile Sowizdrzała* to trwający około 7 minut zlepek luźno powiązanych pomysłów twórczych zestawionych w jeden utwór, dla których wspólnym mianownikiem jest pozamuzyczna historia. Fragmenty, które kompozytor wyraźnie oddziela w trakcie przebiegu utworu, nie są ze sobą ściślej związane pod względem melodyczno-tematycznym, zaś ich różnorodność jest wręcz maksymalnie spolaryzowana. Znajdują się tutaj cząstki operujące z jednej strony bardzo gęstą fakturą o szybkiej rytmizacji, z drugiej zaś statecznymi pionami akordowymi, przypominającymi ćwiczenie z harmonii funkcyjnej, w trakcie których ciężko uchwycić jakąkolwiek wiodącą myśl muzyczną. Na przestrzeni całego utworu wyraźnie odznacza się dominująca partia wiolonczeli – w głosie tym znajdziemy najwięcej fragmentów solistycznych. Ponadto w finale kompozycji instrument ten odgrywa kluczową pod względem narracji rolę podkreślając melodyką dramaturgię sytuacji tytułowych ostatnich chwil Sowizdrzała, a także, jak autor zanotował w partyturze, „imitując odgłosy bębnow”.

---

<sup>101</sup> Zob. R. Cadenbach, *Jerzy Fitelberg* op. cit, s. 25-28. Informacja dotycząca faktu uczestniczenia przez J. Fitelberga w próbach i koncertach Orkiestry Teatru Wielkiego w Warszawie.



### Przykład 1 - *Fantazja "Ostatnie chwile Sowizdrzała"* op. 9, t. 214-218, głos wiolonczeli - zakończenie utworu.

Wszelkie elementy tego utworu wskazują na fakt, iż młody kompozytor najprawdopodobniej starał się w ogólny sposób nawiązać do warstwy semantycznej poematu symfonicznego Straussa, nie wykorzystując jednak żadnego bezpośredniego cytatu.

Fitelberg włączał ten utwór w listę swojego dorobku twórczego, jednakże brak jest jakichkolwiek informacji na temat wydania go drukiem, tudzież wykonanń koncertowych. *Fantazja* w kontekście jego późniejszej twórczości jawi się jako próba kompozytorska, niejako zapowiadająca jego szersze zainteresowanie instrumentarium kwartetu smyczkowego stanowiącego dlań z jednej strony pewnego rodzaju pole doświadczalne do poszukiwań dźwiękowych (rozwijanych szczególnie w dojrzałym etapie życia), z drugiej zaś jako materiał do najbardziej osobistej i ambitnej wypowiedzi artystycznej.

## 2. Etap berliński (1921-1932)

### *Kwartet smyczkowy nr 1*

Pośród dokumentacji pozostałej po Jerzym Fitelbergu nie zachował się żaden zapis, który w bliższy sposób traktowałaby o *Kwartecie smyczkowym nr 1* w kontekście szczegółów jego powstania. W zachowanych w archiwach NYPLA głosach tego utworu widnieją adnotacje wykonawcze (didaskalia muzyczne w języku francuskim, a także oznaczenia dotyczące palcowania czy smyczkowania), które najprawdopodobniej świadczą o fakcie wykonywania tego dzieła przez francuskojęzycznych artystów. Należy także podkreślić, iż zachowane materiały nutowe (głosy wobec partytury) znacznie różnią się od siebie pod względem kaligrafii, jak i papieru, na którym zostały sporządzone. W obu wypadkach tytuł zapisany jest w języku niemieckim *Streichquartett*, przy czym w partyturze przed tą nazwą stoi jeszcze rzymska cyfra I. Papier nutowy partytury sygnowany jest jako *K.U.V. Beethoven Papier Nr. 35 (20 Linien)*, zaś styl i sposób zapisu liter oraz nut jest wyraźnie zbliżony z tymi, które

cechują inne manuskrypty kompozytora. Zachowane partie instrumentów najprawdopodobniej sporządzone zostały przez kopistę (bliżej nieokreślonego), gdyż wyraźnie różnią się od partytury oraz innych rękopisów Fitelberga pod kątem kaligrafii, szczególnie liternictwa, które w tym wypadku jest znacznie bardziej staranne i proporcjonalne. Ponadto karty papieru, na których sporządzone zostały głosy sygnowane są jako *Néocopie Musicale, Paris. (N° 1)*, co dodatkowo wzmacnia tezę o fakcie ich odręcznego powielenia przez kogoś innego niż kompozytor. Zachowała się wzmianka o wykonaniu tego utworu przez Quatuor Krettly 20 listopada 1930 roku w *Salle Chopin*, mieszczącej się w siedzibie SMMP w Paryżu, którą w katalogu koncertów Stowarzyszenia nadmienia Zofia Helman<sup>102</sup>. Omawiane głosy instrumentalne powstały najprawdopodobniej w związku z tym wykonaniem.

W partyturze *Kwartetu smyczkowego nr 1* brak bardziej precyzyjnej daty powstania niż rok 1926, w którym Jerzy Fitelberg ukończył edukację w Berlińskiej Hochschule für Musik, co pozwala konkludować założenie, iż utwór ten mógł stanowić jedno z dzieł egzaminacyjnych, przedstawionych przez adepta kompozycji na koniec studiów. Za tą tezę przemawia przede wszystkim treść muzyczna kwartetu, w którym młody twórca dowodzi opanowania warsztatu kompozytorskiego prezentując bogactwo pomysłów frazowych, różnorodność konstrukcji poszczególnych ogniw (w zakresie zarówno form jak i faktur), a także mnogość użytych technik kompozytorskich. Tego, czy utwór ten został zagrany bliżej czasu powstania nie udało się do tej pory uściślić, a najwcześniejszym pewnym terminem wykonania pozostaje wspomniana wcześniej data 20 listopada 1930 r.

Ten trwający około 12 minut *Kwartet* składa się z pięciu kontrastujących części o stosunkowo niewielkich rozmiarach. Zarys jego konstrukcji obrazuje poniższa tabela:

Cz. I	Cz. II	Cz. III	Cz. IV	Cz. V
<i>Presto</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Molto Allegro</i>	<i>Presto</i>
♩ = 144	♩ = 56-60	♩ = 116	♩ = 126	♩ = 144

Pierwsze ogniwo cyklu prezentuje logicznie skonstruowaną, politonalną (wykorzystanie skal A-dur oraz C-dur miksolidyjskiej) dyskusję dwóch par instrumentów przedzieloną wirtuozowskim fragmentem o nieco schizofrenicznym charakterze, w którym eksponowana jest partia pierwszych skrzypiec na tle jednostajnie pulsujących ósemek granych pizzicato

<sup>102</sup> Z. Helman, *Muzyka Polska w Paryżu* op. cit., s 97

przez pozostałe instrumenty. Druga część kwartetu to kantylenowa pieśń o zabarwieniu ludowym ujęta w schemat formy ABA. Podobnie jak w ogniwie pierwszym Fitelberg połączył instrumenty w pary pod względem znaków przykluczowych – głosy altówki i wiolonczeli posiadają przy kluczu dwa krzyżyki, podczas gdy partie skrzypiec wykonują tę część bez znaków. Trzecie, najbardziej rozbudowane ogniwo cyklu, prezentuje prawdziwą karuzelę kontrastujących epizodów ujętych w formie swobodnej fantazji. W trakcie tej apoteozy zabawy muzycznej pojawiają się odcinki o groteskowym, wręcz prześmiewczym charakterze, w których niejeden słuchacz może doszukać się inspiracji atmosferą berlińskiego życia towarzyskiego z połowy lat 20-tych. Część czwarta *Kwartetu nr 1* rozpoczyna się i kończy od sygnału w postaci nagłaśnianego pionu interwałowego (dźwięki *e* oraz *h* w różnych oktawach), pomiędzy którymi odbywa się politonalna fuga oparta o silnie schromatyzowany temat. Pierwszy jego pokaz odbywa się w tonacji e-moll w głosie wiolonczeli. Następne przeprowadzenia mają miejsce kolejno w głosach: drugich skrzypiec (tonacja c-moll), altówki (tonacja fis-moll) i pierwszych skrzypiec (tonacja d-moll). Próbuując znaleźć pozamuzyczne skojarzenia wiążące się z tym ogniwem, na myśl nasunąć mogą się inspiracje rozbudowującym się wielkim miastem pełnym zgiełku i hałasu ulicznego, a także kosmopolityzmu jaki obecny był w odradzającym się z powojennej zawieruchy Berlinie. *Kwartet smyczkowy nr 1* zamyka ogniwo piąte będące dokładnym powtórzeniem części pierwszej. Tego typu układ cyklu jawnie nawiązuje do konstrukcji klasycznej serenady rozpoczynającej się i kończącej tym samym ogniwem, z reguły w charakterze marsza (np. *Serenada D-dur* op. 8 L. van Beethovena na trio smyczkowe, a także marsze Mozarta uważane za uwertury i postludia do jego serenad). Bliżej czasów Fitelberga zbliżony układ zastosował Schönberg w swojej *Serenadzie* op. 24. W tym jednak przypadku pomiędzy skrajnymi ogniwami pojawiły się wyraźne przemiany materiału muzycznego, pomimo wykorzystania tej samej konstrukcji, charakteru oraz wykorzystania zbieżnych tematów<sup>103</sup>.

W kontekście wcześniej omawianej *Fantazji „Ostatnie chwile Sowizdrzała”* wyraźnie widać postęp zarówno techniczny jak i muzyczny na drodze rozwoju twórczości kameralnej młodego Fitelberga. Pierwszy kwartet nie jest jeszcze pełnoskalowym dziełem pod względem architektoniki, a bardziej prostym cyklem złożonym z pięciu miniatur. Kontrastowość wszelkich płaszczyzn muzycznych między ogniwami oraz powtórzenie pierwszego ogniwa na sam koniec, oprócz konotacji z gatunkiem serenady, budzi ponadto skojarzenia z konstrukcją

---

<sup>103</sup> J. Chomiński, *Serenada i divertimento*, [w:] tegoż, *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987, s. 791-792

suity. Praca przetworzeniowa w każdym ogniwie jawi się jako zachowawcza (głównie ze względu na niewielkie rozmiary każdego ogniw). Z kolei eksplorowana jest bardziej warstwa brzmieniowa niż formalna i techniczna. Pomimo wykorzystania mnogości myśli muzycznych, nierzadko skrajnie spolaryzowanych pod względem charakteru, Fitelbergowi zręcznie udało się zestawić je w logiczny cykl, będący w efekcie finalnym wdzięcznym utworem w duchu neoklasycznej moderny.

### ***Kwartet smyczkowy nr 2***

Skomponowany w 1928 roku w Berlinie przyniósł 25-letniemu kompozytorowi pierwszy znaczący triumf twórczy i rozgłos, bowiem za dzieło to 12 maja tego samego roku Fitelberg otrzymał I nagrodę na Konkursie SMMP w Paryżu. Za sprawą owego sukcesu Quatuor Pro Arte dokonał transmitowanego przez radio wykonania *Kwartetu smyczkowego nr 2* na koncercie w Genewie, który odbył się 8 kwietnia 1929 r. w ramach 7 Festiwalu Muzycznego zorganizowanego przez ISCM. Dzieło to Fitelberg dedykował owemu zespołowi, który następnie włączył go do swego stałego repertuaru, prezentując regularnie *Kwartet* w całej Europie. Wcześniej, bo 21 listopada 1928 r., w siedzibie SMMP utwór ten wykonał Kwartet Polski (Władysław Syrewicz, Tadeusz Gonet, Zygmunt Jarecki i Jan Przybojewski). Dzięki zachowanym przez kompozytora ulotkom i biuletynom koncertowym wiadomo, że oprócz wspomnianych zespołów utwór ten w latach 30-tych do swojego repertuaru włączyli także Quatuor Krettly oraz Kwartet Romana Totenberga. Źródła dotyczące się recepcji i rezonansu tego utworu wskazują, iż było to zdecydowanie jedno z czołowych pod względem popularności dzieł Jerzego Fitelberga<sup>104</sup>.

Kwartet ten zbudowany jest z 3 kontrastujących segmentów, zaś jego wykonanie oscyluje w granicach 17-18 minut. Schemat budowy tego utworu obrazuje poniższa tabela:

Cz. I	Cz. II	Cz. III
<i>Presto</i>	<i>Andante</i>	<i>Presto</i>
♩ = 116	♩ = 58	♩ = 116

W pierwszej części kompozytor prezentuje polifoniczne fugato o charakterze motorycznym, z początku politonalne (bez wyodrębnienia tonacji za pomocą znaków przykluczowych), w dalszym zaś toku narracji coraz bardziej spójne pod względem harmonicznym. Na całej jego przestrzeni każdy z głosów zachowuje wyraźną odrębność aż do jednogłosowej kody

<sup>104</sup> Szczegóły tego zagadnienia zostały szerzej omówione w rozdziale I. 6.

tego ogniwa granej wspólnie przez wszystkie instrumenty unisono (w zdwojeniu oktawowym). Następne ogniwo rozpoczyna się *attaca* od solowego odcinka wiolonczeli wprowadzającego jej liryczny duet z altówką o stosunkowo melancholijnym charakterze. W głosach tych prezentowane są dwa zbliżone do siebie pod względem wyrazu tematy o zabarwieniu folklorystycznym. Są one następnie przetwarzane w głosach skrzypiec, którym towarzyszy ostateczny akompaniament pozostałych instrumentów. Ogniwo to wieńczy nastrojowy chorał zanikający w ciszy. Część trzecia, rozpoczynająca się brawurową introdukcją, w zakresie materiału tematycznego opracowuje zaistniałe w poprzednich ogniwach frazy, ujmując je w różnych wariantach rytmicznych. Nierzadko przybierają one idiom taneczny co uwypuklone jest za pomocą synkopowanego rytmu oraz nieregularnej akcentacji. W kontraście do takich fragmentów kompozytor zestawia odcinki o bardziej kantylenowej melodyce wsparte ostateczną figurą rytmiczną (ćwierćnuta i dwie ósemki lub odwrotnie), która pełni rolę akompaniującą. Pod koniec niezachwiana dotąd motoryczna potoczność utworu zostaje stopniowo spowalniana rytmicznie by następnie pozornie wybrzmieć w pogodnym duecie skrzypiec (poniekąd przeciwstawionym pod względem nastroju duetowi altówki i wiolonczeli z ogniwa drugiego). Po krótkiej pauzie generalnej dzieło wieńczy zaskakujący zwrot akcji - opadający pochód gamy C-dur oparty o równoległe prowadzone składniki akordu majorowego w dynamice *fortissimo*.

W porównaniu do wcześniejszych dzieł na obsadę kwartetu smyczkowego największy progres i rozwój zauważyć można w konstrukcji dzieła. Podczas gdy w pierwszym kwartecie wszystkie ogniwa trwają nie dłużej niż 2' (z wyjątkiem trzeciego, które trwa niecałe 5'), w drugim kwartecie części są znacznie bardziej rozbudowane i powiązane motywicznie. Zarówno cały cykl, jak i poszczególne jego komponenty posiadają klarownie zarysowaną formę zachowującą przejrzystość treści i spójności narracji.

### **3. Etap paryski (1933-1940)**

#### ***Kwartet smyczkowy nr 3***

To jedyny spośród kwartetów smyczkowych Fitelberga, którego znane są dokładne ramy czasowe powstania, bowiem kompozytor zanotował je na ostatniej stronie rękopisu partytury: 16. Grudnia 1935 - 1 marca 1936 w Paryżu. Dyskusyjnym pozostaje natomiast ustalenie daty prawykonania, bowiem w archiwaliach Fitelberga zachowały się dwie broszury koncertowe

informujące o rzekomo pierwszym wykonaniu *Kwartetu smyczkowego nr 3* relatywnie blisko daty jego ukończenia. Według tychże pierwotnie utwór Fitelberga miał zostać wykonany już 13 maja 1936 roku przez kwartet smyczkowy z Winterhur, do czego jednak najprawdopodobniej nie doszło. Dzieło to zabrzmiało na pewno 8 lutego 1937 r. w Sali konserwatorium paryskiego podczas koncertu *Nouveau Quatuor Hongroise*, stąd należy przyjąć to wykonanie za pierwsze<sup>105</sup>. Utwór ten był także prezentowany w USA, bowiem zachował się program nowojorskiego koncertu z polską muzyką kameralną (18 grudnia 1944 r.), w trakcie którego Gordon String Quartet dokonał pierwszego amerykańskiego wykonania *Kwartetu smyczkowego nr 3*.

Czas wykonania całości dzieła oscyluje w granicach 28-30 minut. Schemat budowy tego utworu obrazuje poniższa tabela:

Cz. I	Cz. II	Cz. III	Cz. IV	Cz. V
<i>Allegro pesante e molto energico</i> ♩ = 132	<i>Adagio</i> ♩ = 72	<i>Presto</i> ♩ = ♩ = 138	<i>Andante</i> ♩ = 80	<i>Allegro vivace</i> ♩ = 138

Taki symetryzujący względem centralnej części dzieła układ konstrukcji najczęściej nazywany jest formą łukową. Niewykluczone, że poszukujący ciekawych i ambitnych pomysłów Fitelberg, zafascynowany nowatorskimi dziełami kameralnymi Beli Bartóka, pragnął w pewien sposób nawiązać do twórczości węgierskiego kompozytora. Największym źródłem inspiracji w tym przypadku wydaje się być *Kwartet smyczkowy nr 5* Bartóka z 1934 roku, którego budowa ujęta jest w analogiczny pod względem tempa podział ogniów (*Allegro – Adagio - Scherzo: alla bulgarese – Andante - Finale: Allegro Vivace*). Wedle wzmianek w korespondencji obaj twórcy znali się i mieli okazję rozmawiać na tematy zawodowe<sup>106</sup>, lecz miało to miejsce dopiero w USA. Przed II wojną światową Fitelberg najprawdopodobniej mógł znać twórczość Bartóka jedynie z wykonanych koncertowych i partytur. Kolejnym śladem łączności jaka zaszła między kompozytorami pozostaje fakt dokonania prawykonania *3 kwartetu* Fitelberga oraz pierwszego wykonania we Francji *5 kwartetu* Bartóka na tym samym koncercie 8 lutego 1937 roku w Sali koncertowej Ecole normale de musique de Paris przez ten sam zespół (*Nouveau Quartet Hongroise*). W przypadku wspomnianych utworów centrum formy stanowi środkowa część z symetrią ogniów odpowiednio oddalających się od

<sup>105</sup> Biorąc pod uwagę także kwestie dedykacji omówioną w rozdz. I. 6

<sup>106</sup> „Więc jedziesz do Buda i Pesztu na konkurs? Przypominam sobie moje rozmowy z Bartókiem w New Yorku, kiedyś Ci opowiem.” – fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 21.08.1948 r., AKP BUW, bez sygn..

niej. Materiał tematyczny *Kwartetu nr 3* Fitelberga prezentowany w ogniwie pierwszym jest jednorodny i stanowi bazę dla kolejnych odcinków. Część druga i trzecia to wariacje na temat ekspozycji. Ogniwko czwarte niejako powieli materiał prezentowany w drugim w nowej odsłonie z dokonaniem m. in. inwersji przedstawionych tam fraz. Finał bazując na motywach poprzedzającej części prezentuje także wprowadzany przez kompozytora nowy materiał, zręcznie wplątując go z bazowym w różnych wariantach strukturalnych. Fitelberg w swoim trzecim kwartecie smyczkowym wykorzystuje politonalność, polimetrię, czy skrajnie spolaryzowaną dynamikę. W sposób szczególny eksploruje i eksponuje warstwę rytmiczną w częściach o szybkim tempie (praktycznie wszystkie nuty w dynamice forte opatrzył on akcentami). Jest to także najbardziej „folkloryzujący” spośród jego kwartetów, za sprawą kształtowania niektórych odcinków na wzór ludowy (np. prowadzenie melodii w skali lidyjskiej na tle basowego burdonu, stosowanie charakterystycznej akcentacji tanecznej, etc). Utwór ten przejawia wiele podobieństwa w zakresie technik i sposobów prowadzenia głosów z *Kwartetem nr 4*, co wydaje się oczywiste z racji zbliżonego czasu ich powstania. Natomiast w warstwie harmoniczej dzieło to zdaje się szczególnie przypominać *4 kwartet smyczkowy* Bartoka, napisany dla belgijskiego *Quatuor Pro Arte* (posiadającego w swoim repertuarze *Kwartet nr 2* polskiego kompozytora). Inne dzieła zarówno polskiego jak i węgierskiego kompozytora nierzadko były prezentowane na tych samych wydarzeniach, np. podczas niemieckiej trasy koncertowej w październiku 1929 r., gdzie wspomniany zespół z Belgii *Kwartet smyczkowy nr 2* Fitelberga oraz *Kwartet smyczkowy nr 4* Bartoka.

#### ***Kwartet smyczkowy nr 4***

W przypadku kolejnego dzieła Fitelberga na kwartet smyczkowy znana jest tylko data zakończenia pracy, którą kompozytor adnotował na końcu partytury – 20 sierpnia 1936 roku. Biorąc pod uwagę podobną objętość materiału muzycznego można przypuszczać kilka potencjalnych dróg powstawania utworu. Mniej prawdopodobna opcja zakłada rozpoczęcie pracy nad kompozycją tuż po skończeniu poprzedniego *Kwartetu nr 3* (1.03.1936). Zważywszy na złożoność dzieła numerowanego jako czwarte, a także stopień skomplikowania jego warstw formalnych i fakturalnych bardziej przypuszczalnym pozostaje hipoteza rozpoczęcia pracy nad oboma utworami na kwartet smyczkowy w podobnym czasie i prowadzenie jej, przynajmniej na pewnym etapie, równolegle.

Pierwsze wykonanie *Kwartetu smyczkowego nr 4* notuje się na 29 stycznia 1937 roku w Sali koncertowej L'Ecole Normale le de Musique w Paryżu (brak informacji o wykonawcach). Za swój czwarty kwartet Fitelberg otrzymał prestiżową nagrodę Elisabeth Sprague Coolidge



Medal, w związku z czym z tej okazji zwycięski utwór został wykonany 11 kwietnia 1937 r. w gmachu Biblioteki Kongresu USA przez Coolidge Quartet. Miało to być także pierwsze dzieło Fitelberga juniora na kwartet smyczkowy wykonane w Polsce, w ramach XVII festiwalu ISCM podczas koncertu 20 kwietnia 1939 roku w Sali Konserwatorium Warszawskiego, gdzie utwór ten miał zostać zaprezentowany przez Ondříček Quartett. Kilka lat później kompozytor pisał: „

Dotychczas żaden z moich pięciu kwartetów nigdy jeszcze nie był grany w Kraju.<sup>107</sup>

Faktycznie do polskiego prawykonania *Kwartetu smyczkowego nr 4* Fitelberga nie doszło.

Na pewne zwichnięcie równowagi programowej festiwalu warszawskiego wpłynęło skreślenie szeregu utworów wskutek nieprzybycia odpowiednich wykonawców. Największe spustoszenia pod tym względem wywołał fakt, że władze niemieckie nie udzieliły muzykom czeskim prawa wyjazdu. Nastąpiło to zbyt późno, by można było tych wykonawców zastąpić, zwłaszcza, że chodziło przeważnie o utwory bardzo trudne. [...] W skutek nieprzybycia kwartetu Ondříčka musiano zrezygnować z wykonania kwartetów Webera i Jerzego Fitelberga.<sup>108</sup>

*Kwartet smyczkowy nr 4*, niejako kontynuując tradycję poprzednich dzieł Fitelberga z tego gatunku, został wykonany także w ramach XVIII festiwalu ISCM 19 maja 1941 przez Gordon String Quartet w sali teatralnej University of Columbia w USA. Jest to najdłuższe spośród napisanych przez Jerzego Fitelberga dzieło na tę obsadę instrumentalną, którego czas wykonawczy wynosi około 32 minuty. Pod względem generalnej formy jest ono jednoczęściowe, jednakże składają się nań temat, siedem wariacji oraz finałowa fuga.

Temat	<i>Allegro</i> ♩ = 120
War. I	<i>Allegro</i> ♩ = 112-116
War. II	<i>Moderato</i> ♩ = 92
War. III	♩ = 240
War. IV	♩ = 80

War. V	♩ = 100
War. VI	♩ = 120
War. VII	♩ = 58
Fuga	♩ = 120

<sup>107</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 28 listopada 1946 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>108</sup> K. Regamey, *Po festiwalu warszawskim*, [w:] „Muzyka Polska” z 5, red. B. Rutkowski, wyd. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1939, s. 257.

Fitelberg stawiając swój *Kwartet nr 4* pośród najbardziej wymagających muzycznie dzieł w swoim dorobku pisał o tym słowami:

Moje Warjacje<sup>109</sup>, żeby zrobiły należyte wrażenie muszą być bardzo dokładnie (jak z resztą każda muzyka) wykonane. Ja uważam to, oprócz 4go kwartetu, za najtrudniejszą (w znaczeniu muzycznym a nie technicznym) z moich kompozycji.<sup>110</sup>

Istotnie omawiane dzieło za sprawą swojej złożoności i kompleksowości cechuje się najwyższym poziomem trudności muzycznej pośród pozostałych jego utworów na kwartet smyczkowych. Z kolei pod względem techniczno-wykonawczym jest to wraz z *Kwartetem nr 3* dzieło o najbardziej skomplikowanych partiach instrumentalnych pośród pozostałych kompozycji Fitelberga na tę obsadę.

#### 4. Etap nowojorski (1940-1951)

##### Kwartet smyczkowy nr 5

W zachowanych materiałach prywatnych Fitelberga brak jest jakiegokolwiek wzmianki dotyczącej kontekstu powstania piątego kwartetu smyczkowego. Deklarował on, że praca nad utworem zajęła mu około 4 tygodnie<sup>111</sup>, zwieńczone 28 Kwietnia 1945 roku, którą to datę podaje w manuskrypcie razem z miejscem powstania (Nowy Jork).

W porównaniu do paryskich utworów na kwartet smyczkowy, *Piąty* może wydawać się dziełem nakreślonym w znacznie prostszy, żeby nie powiedzieć konwencjonalny sposób, bowiem Fitelberg skonstruował go w trzech odrębnych ogniwach o układzie temp: szybko-wolno-szybko, ponadto w części pierwszej wykorzystując konstrukcje allegro sonatowego.

Cz. I	Cz. II ( <i>Tema con variazioni</i> )					Cz. III
<i>Allegro</i> ♩ = ca. 120	<i>Tema</i> <i>Andante</i> ♩ = 72-74	<i>Var. I</i> <i>Allegretto</i> ♩ = 84-88	<i>Var. II</i> <i>Andante</i> ♩ = 72	<i>Var. III</i> <i>Vivace</i> ♩ = ca. 88	<i>Var. IV</i> <i>Andante</i> ♩ = 72-76	<i>Vivace</i> ♩ = 120

Takie wrażenie jednakowoż będzie bardzo powierzchowne, gdyż budowa każdego z ogniw oraz zawarty w nich materiał muzyczny dowodzą o podtrzymywaniu ambitnej i fachowej pod względem warsztatu pracy kompozytorskiej.

<sup>109</sup> Chodzi mu o *The Golden Harp. Variations on a Polish Folk Song for String Orchestra* (1942-1943)

<sup>110</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. i B. Palestrów z 3 grudnia 1948 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>111</sup> Zob. list J. Fitelberga do R. Palestra z 11 czerwca 1949 r., AKP BUW, bez sygn..

Dzieło to po raz pierwszy wykonane zostało 8 kwietnia 1946 roku przez Hungarian String Quartet w Goldsmiths Hall w Londynie, podczas XX. festiwalu organizowanego przez ISCM. W swoich zbiorach osobistych kompozytor zachował wycinek prasowy zwięźle recenzujący tenże koncert, gdzie krytyk stwierdził, iż muzyka „oszołomiła słuchaczy” zaś o szczegółach dzieła Fitelberga napisał tylko w kontekście środkowego ogniwa, jako przyjemnym do słuchania „żywiłowym i stosownym w długości” cyklu wariacji<sup>112</sup>. Kompozytor wspominał o jeszcze jednym wykonaniu:

„4go czerwca węgierski kwartet rzępoli mój piąty w Paryżu – radio i publiczny koncert.”<sup>113</sup>

Nie udało się jednak do tej pory ustalić czy był on osobiście obecny podczas któregośkolwiek z europejskich wydarzeń uwzględniających wykonania jego kwartetów. Fitelberg najprawdopodobniej wiązał ze swym piątym kwartetem spore nadzieje na rozgłos, gdyż na przełomie lat 1945 i 1946 dokonał jego transkrypcji na orkiestrę smyczkową, wieńcząc pracę 7 października 1946 r. opracowaniem zatytułowanym *Symphony for Strings*. Dopóki kompozytor rozważał swój powojenny powrót do Europy pragnął aby *Kwartet nr 5* został zagrany i wydany w obu wersjach w Polsce. W tym celu wielokrotnie prosił Romana Palestrę o rekomendacje i pomoc w załatwieniu sprawy z ówczesnym dyrektorem PWM Tadeuszem Ochlewskim. Fragmenty korespondencji kompozytorów dotyczące tego problemu ukazują zawiłe losy współpracy Fitelberga z PWM, którym niewiele brakowało do pozytywnego sfinalizowania.

Zależy mi, aby mój piąty kwartet został wykonany w Polsce. Dotychczas żaden z moich pięciu kwartetów nigdy jeszcze nie był grany w Kraju. Czy myślisz, że takie wykonanie jest do przeprowadzenia?<sup>114</sup>;

Do Ochlewskiego napisałem, że zgłaszam Vty Kwartet (oraz przeróbkę tego Kwartetu na orkiestrę smyczkową p.t. Symfonia na smyczki) i Serenadę na altówkę i fortepian. Nuty przy pierwszej sposobności im pošlę. Roman – a czybyś nie mógł do Ochlewskiego z Paryża w tej sprawie słów kilka skreślić?<sup>115</sup>;

Po dłuższych pertraktacjach sytuacja nabrała „wiatru w żagle”.

---

<sup>112</sup> Fragment recenzji autorstwa Scotta Goddarda, z nn. brytyjskiego czasopisma, Personal Files, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn..

<sup>113</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestry z 30 kwietnia 1947 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>114</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestry z 28 listopada 1946 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>115</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestry z 4 marca 1947 r., AKP BUW, bez sygn..

Dwa dni otrzymałem list od Ochlewskiego z kontraktem na piąty kwartet. Dziękuję Wam serdecznie, wiem że dzięki Waszym staraniom ten kontrakt «został powołany do życia».<sup>116</sup>;

Ochlewski przysłał mi reklamową stronicę P.W.M - z zapowiedzianym piątym kwartetem. - Ale kiedy to będzie wydane?<sup>117</sup>

W kolejnych listach zarys komunikacji między Ochlewskim a Fitelbergiem przybiera znacznie gorszy obraz. Oprócz starań o wydanie własnych utworów, przebywający w USA kompozytor pośredniczył także w nawiązaniu współpracy pomiędzy amerykańskim wydawnictwem E. B. Marks Edition a PWM, która miała obejmować wzajemną reprezentację i obrót publikacjami.

Do Ochlewskiego kilkakrotnie pisałem, zapytywałem o mój piąty kwartet - ale on nie odpowiada. Więc ja nic nie wiem, kiedy, o której godzinie kwartet będzie wydrukowany.<sup>118</sup>;

Od Ochlewskiego miałem list, że Chopin, że to i owo, że wydanie kwartetu mego odkłada się. Co Ty myślisz i radzisz? Czy myślisz że on Kwartet wyda, czy poprostu kręci? Czy mam czekać nadal, czy też poprosić o zwolnienie z kontraktu?<sup>119</sup>

Podczas jedynej powojennej wizyty w Ojczyźnie młody Fitelberg osobiście pofatygował się na spotkanie z dyrektorem PWM w Krakowie:

Wczoraj byłem u Ochlewskiego w moich sprawach, 5tego kwartetu i sprawach Marksa. On niby tu obiecuje że wydrukuje Kwartet, ja nawet nasunąłem myśl zerwania kontraktu, ale on twierdził że musi wydać i że wyda.<sup>120</sup>

W zimie 1950 roku sprawa została ostatecznie rozwiązana w sposób negatywny. Pośród dociekań takiego stanu rzeczy najbardziej prawdopodobną tezą jest blokada współpracy ze względów politycznych. Otwartym pozostaje sprawa, czy decyzja ta zapadła ze strony polskich władz stojących nad PWM czy była to inicjatywa Ochlewskiego, przez swoje oficjalne stanowisko zobowiązanego do podporządkowania się doktrynie socrealizmu w kulturze Polskiej. Fitelberg skwitował Palestrowi tę sprawę krótkimi słowami:

Moje sprawy wydawnicze idą dobrze teraz; nawet jestem zadowolony że zerwałem z tym durniem Ochlewskim, myślę że 5ty Kwartet tu gdzieś ulokuję.<sup>121</sup>

---

<sup>116</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 7 czerwca 1948 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>117</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 3 grudnia 1948 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>118</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 11 czerwca 1949 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>119</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 16 sierpnia 1949 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>120</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 29 października 1949 r., AKP BUW, bez sygn..

## Kwartet smyczkowy nr 6

O planowaniu napisania kolejnego utworu na kwartet smyczkowy Fitelberg nadmienia Palestrowi dwukrotnie w listach z 27 stycznia 1947 r. oraz 1 marca 1948 r. nie podając bliższych detali poza wspomnieniem, a także zaliczeniem tej kompozycji w poczet kategorii „pracy własnej”. Kolejne wzmianki o tym dziele pojawiają się wraz z dalszą korespondencją:

Ciągle myślę o nowym kwartecie, jak skończę te wszystkie zamówienia dla Marksa, to napiszę dla siebie 6ty Kwartet.<sup>122</sup>;

Ja nudzę się ogromnie instrumentując tę dziecinną zabawę - myślę o nowym kwartecie, i ciągle mnie pisanie nieciekawych rzeczy od tego Kwarteta odrywa.<sup>123</sup>;

Mylisz się Romciu - ja mało piszę, coś niecoś obmyślam, m.in. i 6ty Kwartet - i Nonet - i inne „drobnostki” - ale jak obmyśle - to wtedy coś może i napiszę.<sup>124</sup>

Swoje ostatnie dzieło na kwartet smyczkowy Jerzy Fitelberg ukończył w sierpniu 1950 r. konstrukcją dwuczęściową zamykającą się w czasie trwania 21 minut<sup>125</sup>. Utwór ten należy uznać za zaginiony ponieważ w archiwum NYPLA zachował się jedynie zbiór luźnych szkiców (z niewiadomych powodów opisany przez instytucję jako *drafts and final score manuscripts*), na który składają się pokreślone notatki. Żadne z wydawnictw, na współpracę z którymi powoływał się kompozytor, nie posiada w swoim oficjalnym katalogu tego dzieła. Dużym problemem w poszukiwaniach śladów po *Kwartecie nr 6* pozostaje brak wzmiankowania o wydawcy, któremu Fitelberg mógłby przesłać rękopis oraz fakt likwidacji bądź restrukturyzacji (połączenia bądź wykupienia instytucji) większej części oficyn, z którymi współpracował. Z korespondencji wynika, iż Palester przebywający w Paryżu miał otrzymać kopię partytury tego utworu. Fitelberg przesłał i zgłosił też swój szósty kwartet do komitetu organizacyjnego ISCM jako propozycję swojego utworu na festiwal organizowany przez to stowarzyszenie w roku 1951. W związku z samodzielnym zgłoszeniem utworu do wykonania na festiwalu, nie zaś przez sekcję (jak powinno to być dokonane według znowelizowanego rok wcześniej statutu Towarzystwa) żadna z przesłanych przez Fitelberga kompozycji, w tym i rzeczony *Kwartet nr 6*, nie została uwzględniona przez komisję programową Festiwalu ISCM w 1951 r. Co stało się dalej z tym egzemplarzem i innymi kopiami partytury (jeśli istniały) - nie udało się jak dotąd ustalić.

---

<sup>121</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 25 marca 1950 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>122</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 3 września 1948 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>123</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 25 kwietnia 1949 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>124</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 24 kwietnia 1950 r. AKP BUW, bez sygn..

<sup>125</sup> Zob. list J. Fitelberga do R. Palestra z 30 sierpnia 1950 r. AKP BUW, bez sygn..

## 5. Kwartety smyczkowe Fitelberga w kontekście gatunku – rekonesans

W recepcji gatunków kwartet smyczkowy utrwalił oblicze kwintesencji zespołowej muzyki kameralnej, a od czasów późnego Beethovena zyskał miano paradygmatu muzyki absolutnej.<sup>126</sup>

Eksplorowanie aspektów dźwiękowych kombinacji dwojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli jest jednym z kluczowych zagadnień, przed jakimi staje adept kompozycji. Trudno w historii muzyki liczonej od epoki klasycyzmu wskazać wszechstronnego pod względem wykorzystywanych gatunków twórcę, który w swym dorobku nie posiadałby kwartetu smyczkowego, nawet jeśli byłby to utwór drobnych rozmiarów lub młodzieńcza próba kompozytorska o charakterze pedagogicznym.

Dorobek kwartetowy Jerzego Fitelberga z racji bycia rozpiętym na praktycznie całej długości jego życia twórczego, obrazuje drogę rozwoju kompozytorskiego, procesy kształtowania się myśli muzycznych, a także rozszerzania pól zainteresowań i eksploracji dźwiękowych. W zakresie komponowania muzyki na kwartet smyczkowy pozostaje on mocno osadzony w tradycji gatunku jeżeli chodzi o sposób wykorzystywania instrumentów, zachowując ideę dialektycznej gry poszczególnych głosów. Wszystkie jego dzieła kwartetowe są cykliczne, posiadają numeracyjne nazewnictwo, które z powodów przyjętej przezeń konwencji i estetyki nie uwzględniają tonacji ani tytułów własnych. Fitelberg korzysta ze stosunkowo wąskiego zakresu artykulacji czy dynamiki, nie siląc się na intensywne poszukiwania nowych brzmień. Nacisk zdaje się on kłaść na walory związane z eksperymentowaniem strukturami formy, a także eksplorowaniem konstrukcji melorytmicznych w kierunku rozwijania indywidualnego języka muzycznego. Jeśli przyjrzeć się makrokonstrukcjom kwartetów Fitelberga jasnym staje się, że praktycznie w każdym dziele proponuje on coś innego. Pewne podobieństwo nasuwa się jedynie przy zestawieniu kwartetów *nr 2* i *nr 5*, niemniej utwory te operują dalece rozbieżnymi elementami chociażby wewnętrznej architektoniki czy melodyki, a także wyraźnie różnią się stylistyką. Wykorzystanie w tych dwóch wspomnianych utworach konstrukcji trzyczęściowej o układzie tempa szybka-wolna-szybka podobnie świadczy o swego rodzaju przywiązaniu do tradycji gatunku. O ile konstrukcja pięcioczęściowa *Kwartetu nr 3* jest pewnym dowodem na czerpanie inspiracji z twórczości Bartóka, o tyle budowa *Kwartetu nr 4* w oparciu o temat z wariacjami zwieńczonymi rozbudowaną fugą

---

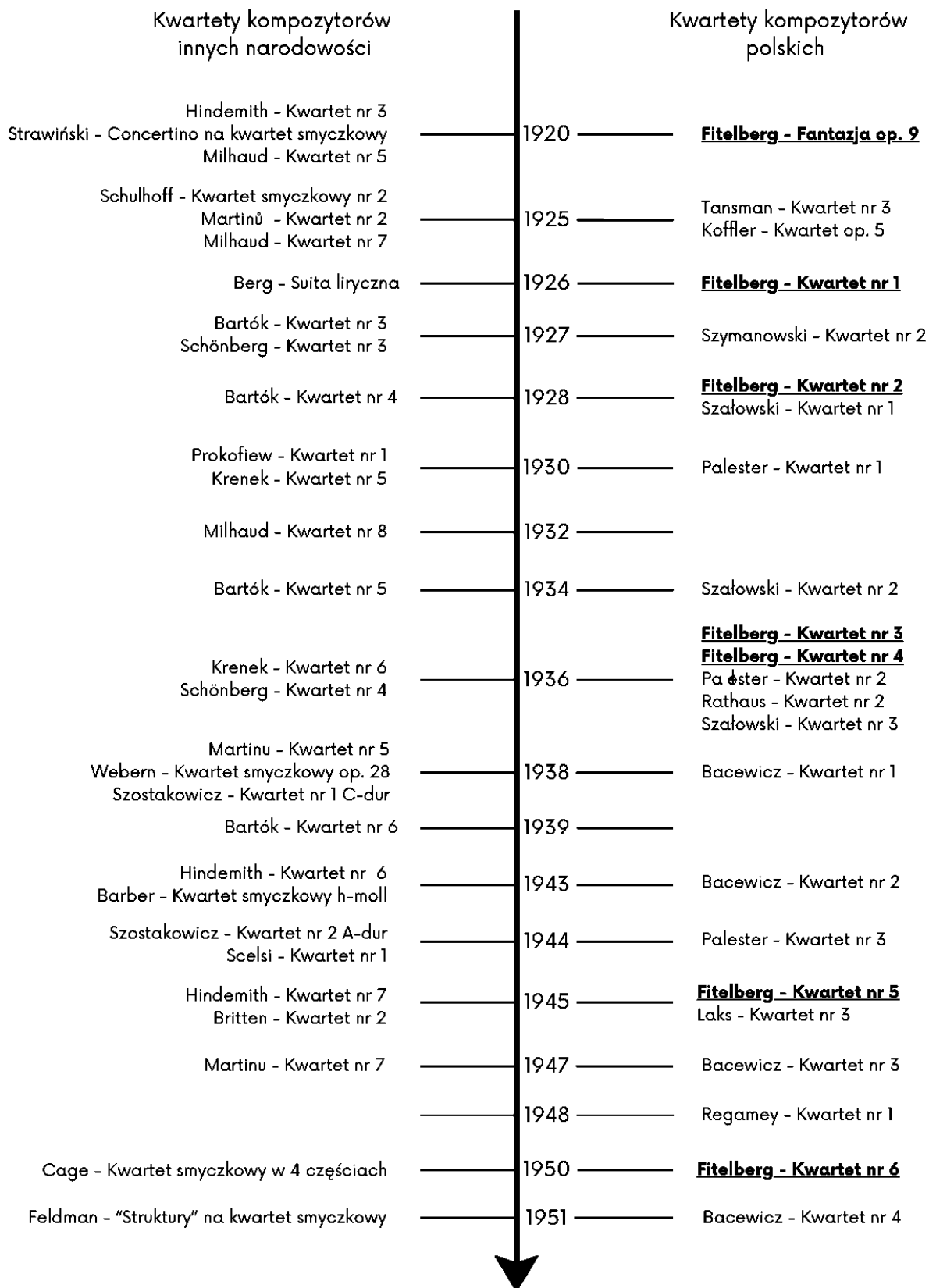
<sup>126</sup> M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2013, s. 211.

(w dodatku opartą o zasadniczy temat wariacji) może jawić się jako oryginalny pomysł Fitelberga.

Wariacje stanowiące samodzielny cykl pojawiały się w literaturze kwartetowej przed życiem Fitelberga (Zdeněk Fibich – *Temat z wariacjami B-dur*, Josef Gabriel Rheinberger – *Temat z wariacjami* op. 93, Louis Spohr – *Temat z wariacjami* op. 6 i op. 8), także i w twórczości kompozytorów polskich (Ignacy Jan Paderewski – *Wariacje F-dur*, Władysław Żeleński – *Wariacje g-moll* op. 21). Z kolei połączenie wariacji i fugi to stosunkowo często spotykana konstrukcja utworów na orkiestrę bądź instrumenty klawiszowe, żeby wspomnieć chociaż o dziełach Ludwiga van Beethovena (*Wariacje i fuga Es-dur* op. 35), Johannesa Brahmsa (*Wariacje i fuga na temat Händla* op. 24), Józefa Hoffmana (*Temat z wariacjami i fugą* op. 14) czy Maxa Regera (op. 73, 81, 86, 100, 132, 134). Co ciekawe, przykład zwieńczenia wariacji fugą w instrumentarium kwartetu smyczkowego odnaleźć można w twórczości Zygmunta Stojowskiego, który skomponował *Wariacje i fugę* op. 6 na tę obsadę. Niemniej w przypadku tego utworu temat fugi operuje nowym materiałem muzycznym, odrębnym od tematu wariacji. Jest mało prawdopodobne, iż Jerzy Fitelberg znał, czy nawet był świadomy istnienia któregośkolwiek z wymienionych utworów na kwartet smyczkowy. Zdecydowanie większe jest prawdopodobieństwo jego zorientowania w cyklach wariacji zwieńczonych fugą występujących w literaturze klawiszowej i orkiestrowej, jak chociażby te wspomniane wcześniej. Biorąc pod uwagę sposób operowania materiałem muzycznym, szczególnie wykorzystaniem tematu, można przypuszczać, że konstrukcja *Kwartetu nr 4* w literaturze na tę obsadę instrumentalną stanowi nowatorstwo formalne.

Dla uchwycenia szerszej perspektywy czasowej powstawania omawianych w tym rozdziale dzieł Jerzego Fitelberga posłużyć można się poniższym wykresem przedstawiającym daty ukończenia wybranych utworów na kwartet smyczkowy kompozytorów polskich oraz innych narodowości.

## Panorama wybranych kwartetów smyczkowych 1920-1951





Co nie powinno ująć uwadze, to fakt tworzenia przez Fitelberga dzieł na kwartet smyczkowy wyłącznie z własnej potrzeby i inwencji. Powszechnie uznaje się takie podejście za pewnego rodzaju znak charakterystyczny dla tego gatunku. Zespole w kwartetach smyczkowych idei najbardziej osobistej wypowiedzi muzycznej oraz dialogowania w znakomity sposób opisał Zbigniew Bujarski:

Kwartet smyczkowy jako gatunek jest rodzajem prywatnego listu, który kompozytor pisze czasem do konkretnego adresata i w podobny sposób odbiera muzykę kwartetową innych kompozytorów – jak prywatną korespondencję dźwiękową między pojedynczymi osobami.<sup>127</sup>

Co ciekawe, takie intencje można odczytać na wielu płaszczyznach dialogu między podmiotami będącymi twórcą, wykonawcą czy odbiorcą. W kontekście powyższego nasuwają się pytania: dla kogo Fitelberg pisał swoje kwartety? Z kim chciał wejść w ów dialog? Wobec skąpych źródeł pytanie to pozostanie najprawdopodobniej na zawsze otwarte chociaż można spróbować wysnuć kilka hipotez na bazie kontekstów. Dedykacja, wydająca się w takim wypadku odpowiedzią oczywistą, w wypadku kwartetów Fitelberga nie do końca znajduje swe uzasadnienie. Tylko trzy z siedmiu dzieł na kwartet smyczkowy noszą dopisek dedykacyjny (Kwartety nr 2, 3 oraz 4). W pierwszych dwóch przypadkach adresatami są zespoły, które dokonały prawykonania ale, według wszelkich poszlak, nie były ani pomysłodawcami takiego utworu, ani organami zamawiającymi. W przypadku *Kwartetu nr 4* dedykacja skierowana jest do mecenaski, której wsparcie materialne przyczyniło się do istotnego rozwoju funkcjonowania kameralnej muzyki współczesnej w Stanach Zjednoczonych. I tak jak w tym wypadku, w zasadzie przy każdym utworze Fitelberga na kwartet smyczkowy można doszukać się chęci „nawiązania rozmowy” z odbiorcą świadomym wagi i znaczenia muzyki ambitnej, słuchaczem aktywnym, będącym w stanie docenić kunszt jego misternej pracy. Zajmujący się spuścizną Fitelberga po jego śmierci Feliks Łabuński nakreślił zeń postać „osamotnionego kompozytora-modernisty tworzącego dla słuchaczy specjalistów”<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Cyt. za Z. Bujarski, *Kwartet na jesień*, komentarz kompozytora w partyturze, PWM, Kraków 2002, s. 35, [w:] E. Wójtowicz, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, 2021, s. 80.

<sup>128</sup> E. Boczkowska, *O Jerzym Fitelbergu...*, op. cit, s. 45

### III. Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze Kwartetów smyczkowych *nr 4* oraz *nr 5*

#### 1. *Kwartet smyczkowy nr 4*

Swoje najbardziej rozbudowane dzieło na kwartet smyczkowy Fitelberg tworzy w oparciu o jedną z najchętniej przez siebie wykorzystywanych konstrukcji – formy wariacyjnej. Zarysowany przez niego temat to wyrazista linia melodyczna, która za sprawą swej specyficznej konstrukcji może budzić skojarzenia z idiomem dwunastotonowym. Biorąc jednak pod uwagę spore nieścisłości w zakresie zgodności materiału muzycznego tematu z doktrynami dodekafonii, praktyczny brak przejawów wykorzystania tej techniki w dalszym przebiegu *Kwartetu*, a także bardzo negatywne wypowiedzi Fitelberga na temat tej techniki (oraz operujących nią kompozytorów)<sup>129</sup> należy uznać ten trop za ślepy zaułek. Jak już wspomniano wcześniej, konstrukcja *Kwartetu smyczkowego nr 4*, będącego z punktu widzenia makroformy dziełem jednoczęściowym, złożona jest z tematu, siedmiu wariacji i finałowej fugi. Sposób uporządkowania zbioru wariacji podlega konwencjonalnym zasadom szeregowania z wykorzystaniem numeracji, przy czym niektóre ogniwa łączą się bezpośrednio (za pomocą zatrzymanego dźwięku lub akordu), a ich rozróżnienie przy odsłuchu możliwe jest za sprawą kontrastu tempa i charakteru. Obecne w wariacjach przetworzenia tematu operują najczęściej pochodzącymi zeń krótkimi myślami muzycznymi. Na przestrzeni kolejnych ogniów kompozytor wprowadza także nowe motywy charakterystyczne, które będąc niezależnymi od tematu zasadniczego mogą wywoływać jedynie odległe skojarzenia z nim. Te aspekty w pozytywnym świetle podkreślał uczestniczący w prawykonaniu dzieła Francis D. Perkins:

Pan Fitelberg zręcznie operuje zarówno tematem, jak i kolorystką harmoniczną, konsekwentnie oddając odcienie różnobarwnych dysonansów. Pomysłowość jego komponowania, zarówno w zastosowaniu zmasowanego brzmienia instrumentów, jak i wykorzystaniu ich tonów zestawionych na zasadzie kontrastu, jest wyraźna, a kolejne wariacje oferują szeroką i kalejdoskopowo zmieniającą się różnorodność nastroju, tempa i barwy.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Zob. cyt. na s. 31

<sup>130</sup> F. D. Perkins, Fragment recenzji *4 New Works Heard in Capital Music Festival*, New York Herald Tribune, kwiecień 1937, NYPLA, Jerzy Fitelberg Papers. bez sygn.. Treść oryg.: *Mr. Fitelberg employs both theme and harmonic colors deftly, while fairly consistent in his devotion to variously hued dissonance. The ingenuity of his scoring, both in his employment of the massed tone of the instruments and also making use of their tones set apart in contrast, is marked, and the successive variations offer a wide and kaleidoscopically shifting variety of mood, pace and hue.*

Z drugiej strony krytyk ten utyskiwał na długość utworu, co względem zawartej w nim treści stworzyło odczucie złożenia dzieła z ponad dwukrotnie większej liczby ogniów. Takie spostrzeżenie może być efektem konstruowania poszczególnych wariacji z wyraźnie oddzielonych bądź silnie kontrastujących segmentów.

Jednak liczba wariacji – szesnaście lub więcej, według ściśle nieoficjalnych obliczeń – wydaje się przesadzona: ich sekwencja przez pół godziny lub dłużej doprowadziła do poczucia rozwlekłości lub wrażenia nieokreśloności celu, nierzadko utrudniając akceptację przez publiczność skądinąd godnego uwagi dzieła.<sup>131</sup>

Ponadto Fitelberg za sprawą nagromadzenia treści muzycznej i jej wyrazistej odcinkowości stwarza wrażenie przekomponowania, zauważalne także w innych jego kompozycjach kameralnych. Taki sposób przeprowadzania treści muzycznej budzi wątpliwości co do swojej intencjonalności. W książeczce programowej 17. Festiwalu ISCM, podczas którego miało odbyć się polskie wykonanie tego dzieła znalazł się opis *Kwartetu smyczkowego nr 4*:

Temat – ekspozycja tematyczna całego utworu – składa się z dwóch grup kontrastujących pomiędzy sobą, grupy A i grupy B. Pierwsza wariacja jest przeróbką grupy tematycznej A. Druga wariacja jest w taki sam sposób uzależniona od grupy tematycznej B. Trzecia wariacja jest przeróbką pierwszej, czwarta – drugiej, i t.d. W ostatniej, siódmej wariacji krystalizuje się w ostatecznej formie materiał tematyczny, który w poprzednich sześciu wariacjach ulegał wielokrotnym zmianom. Skolei następuje Fuga, oparta na temacie wariacji, która stanowi szeroko rozbudowaną codę kwartetu. Kwartet kończy się krótkim epilogiem, który wraz z początkiem utworu stanowi dwa punkty ciężkości kwartetu. Intencją autora było stworzyć utwór, w którym te dwa punkty ciężkości stanowiłyby dwa momenty akcji muzycznej, - początku i końca, zaś siedem wariacji i fuga odgrywałyby rolę mostu, łączącego te dwa punkty.<sup>132</sup>

Nie jest jednoznacznie pewne, czy opis ów jest autorstwa kompozytora, czy osoby odpowiedzialnej za redagowanie książeczki programowej festiwalu. Tak lakoniczny zarys nie oddaje pełnej złożoności tego wysoce skomplikowanego pod względem konstrukcji utworu. Ponadto istotne znaczenie ma dalece odbiegający od pierwowzoru sposób przetwarzania wykorzystywanych motywów muzycznych utrudniający klarowne stwierdzenie

<sup>131</sup> Ibidem, oryg: *But the number of variations—sixteen or more by a strictly unofficial count—seems excessive: their sequence for half an hour or more led to a sense of lengthiness. or the impression of indefiniteness of destination which not seldom has militated against the chances for general public acceptance of otherwise noteworthy works.*

<sup>132</sup> Fragment noty biograficznej i opisu *Kwartetu Smyczkowego nr 4* z książeczki programowej Festiwalu ISCM Warszawa/Kraków 1939, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA, bez sygn..

zastosowanych środków wariacyjnych. W wielu aspektach można odnieść wrażenie wprowadzania przez kompozytora niepojawiających się wcześniej motywów bądź bardzo odległego przetwarzania fraz prezentowanych w wybrzmiałych fragmentach utworu<sup>133</sup>. Stan rzeczy pozostawia zarówno cytowany opis *Kwartetu nr 4*, jak i ogląd na wszelkie płaszczyzny konstrukcji dzieła podatnymi na polemikę, której argumenty zależne są od indywidualnych i subiektywnych doświadczeń odbiorców dzieła Fitelberga. Sam podział pierwszego ogniwa na grupy A oraz B wydaje się niezbyt klarowny w kontekście materiału muzycznego, zaś jego rozróżnienie (jeżeli nie pochodzi od kompozytora) opierać może się na rozeznaniu kontrastu między tempem i charakterem między fragmentami tej muzyki – od impulsywnego i drapieżnego początku do uspokajanego i wyciszanego zakończenia. Przedstawiona poniżej autorska analiza tematu odbiega od zaproponowanego w cytowanym opisie podziału i oparta jest na przede wszystkim na dedukcji wykorzystania wariantów i pochodnych materiałów tego ogniwa w poszczególnych wariacjach.

Otwierający dzieło **temat zasadniczy**, który prezentowany jest przez wszystkie głosy unisono, stanowi kluczową dla całego utworu strukturę melorytmiczną. Posiada on wyrazisty i charakterystyczny motyw czołowy, którego konstrukcja melodyczna oparta jest o skoki interwałowe, przechodzące następnie w pochody skalowe. Istotny jest także jego schemat rytmiczny prowadzony od dłuższych nut do zagęszczenia w drobniejsze. Za sprawą tych elementów temat zasadniczy jest stosunkowo łatwy do zauważenia w różnorodnych wariantach i konfiguracjach na przestrzeni każdej wariacji oraz finałowej fugi.



#### Przykład 2 - *Kwartet smyczkowy nr 4*, *Tema*, t. 1-8 - temat zasadniczy

Zdecydowanie łatwiej traktować ogniwo *Tematu* całościowo, gdyż każdy z dalszych jego odcinków w jakiś sposób czerpie z elementów tematu zasadniczego. Ponadto bliższych lub dalszych nawiązań i przetworzeń poszczególnych motywów obecnych w tym ogniwie doszukać można się w każdej z wariacji. Jeżeli wedle założenia autora opisu funkcjonuje

<sup>133</sup> W podobny sposób konstruuje on materiał muzyczny w *Kwartecie smyczkowym nr 3*.

w tym ogniwie grupa tematyczna B, to jest ona tyle złożona, że bardzo trudno wychwycić tam analogicznie charakterystyczny jak w grupie A motyw pozwalający odszukać jego przetworzenia w adekwatnych wariacjach.

**Pierwsza wariacja** (*Allegro*) ujęta jest w schemat ABA z epilogiem. Każdy odcinek, w którym ma miejsce nawiązanie do materiału *tematu* prowadzony jest w dwóch planach: głosu tematycznego oraz kontrapunktu o charakterze uzupełniającym (ruch motoryczny, głównie ósemkowy). Plany te przechodzą i wymieniają się między partiami instrumentów w sposób płynny, nierzadko zacierając w ten sposób różnice między brzmieniem i rejestrem poszczególnych instrumentów. Czoło tematu w pierwszym pokazie wariacji jest uwypuklone za pomocą wykorzystania analogicznego z pierwowzorem rytmu oraz zbliżonych odległości interwałów wykorzystując inwersję kierunku prowadzenia dźwięków. Silnym nawiązaniem do ogniw tematycznego jest także podobny przebieg parowania instrumentów w odcinkach dwugłosowych.

**Druga wariacja** (*Moderato*) przechodzi płynnie z poprzedniej za sprawą zatrzymanego dźwięku *a* w głosie drugich skrzypiec. Konstrukcja tego ogniw ma charakter rozwojowy. Elementami wysuwającymi się na pierwszy plan percepcji dźwiękowej są rytm punktowany, a także nieregularne grupy rytmiczne (kwintole, septymole, itp.). Pojawiają się tu dwa charakterystyczne motywy, do których kompozytor nawiązuje w poszczególnych fragmentach dalszych wariacji. Jest to o tyle znaczące, że ich treść nie wyróżnia się cechami zbieżnymi z materiałem tematu zasadniczego. Pierwszym jest motyw, który swą pozorną stabilizacją przebiegu rytmicznego (o charakterze powolnego tańca w metrum trójdzielnym) wprowadza pewne rozluźnienie narracji, natychmiastowo zaburzone skróceniem wartości rytmicznych powodującym efekt hemioli. Później motyw ten pojawia się w wariacji IV, co częściowo potwierdza tezę opisu przytoczonego w początku tego rozdziału.



**Przykład 3 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. II, t. 266-269 - motyw o charakterze powolnego tańca**

Pod koniec tej wariacji pojawia się drugi motyw charakterystyczny, ze względu na jednorodną fakturę oraz paralelne ruchy głosów nazwany chorałowym. Kompozytor nawiązuje do niego w VII wariacji.



**Przykład 4 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. II, t. 289-291 - motyw chorałowy**

**Trzecia wariacja**<sup>134</sup> skonstruowana jest z kilku wyraźnie różniących się od siebie odcinków, które przetwarzają dwie charakterystyczne myśli muzyczne. Są one przeplatane ze sobą bądź zestawiane na zasadzie kontrastu charakteru. Pierwszy taki motyw wywiedziony jest z materiału rozpoczynającego ogniwo. Składa się nań repetowany jeden dźwięk, z którego

<sup>134</sup> Od tej wariacji kompozytor podaje tylko wartości metronomiczne tempa.

wyprowadzana jest dalsza myśl muzyczna, najczęściej o żywiołowym i ostrym w artykulacji charakterze.



**Przykład 5 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. III, t. 316-17 - pierwszy motyw char. tej wariacji**

Grupa czterech krótszych nut i jednej dłuższej cechuje drugi istotny motyw tego ogniwa. Z reguły oparty jest on o połączony łukiem legato pochod skalowy, który nadaje mu śpiewny i folklorystyczny charakter. Konsonansowość łukowanej melodii sama w sobie stanowi istotny kontrast względem silnie schromatyzowanych przebiegów będących rozwinięciem pierwszego motywu tego ogniwa.



**Przykład 6 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. III, t. 368-373 - drugi motyw char. tej wariacji**

Następstwo odcinków tej wariacji, a także sposoby opracowywania materiału motywicznego pozwalają przypuszczać, że kompozytor zastosował w tym ogniwie swego rodzaju zjawisko

rekurencji tworząc „wariacje w wariacji”. Obecność dwóch kontrastujących i eksplorowanych naprzemiennie motywów kieruje z drugiej strony skojarzenia z dualizmem tematycznym, emblematycznym dla formy sonatowej. Nie można więc wykluczyć zaistnienia w tej wariacji pewnej hybrydy konstrukcyjnej, łączącej cechy wspomnianych form. Podobny zabieg ma miejsce w finale młodszego o 9 lat *Kwartetu smyczkowego nr 5*.

**Czwarta wariacja** to pierwsze w ciągu *Kwartetu smyczkowego nr 4* ogniwo, które nie rozpoczyna się dźwiękiem bezpośrednio wywiedzionym z części poprzedniej. Ta wariacja w stopniu najwyższym operuje homofonią zestawiając solistyczną partię skrzypiec pierwszych względem akompaniujących głosów pozostałych instrumentów. Jest to także najbardziej spokojna i najkrótsza część utworu. W początkowym przebiegu kilku taktów kompozytor stosuje konwencjonalne parowanie głosów (1 i 2 skrzypce vs altówka z wiolonczelą), następnie płynnie wyprowadzając partię 1 skrzypiec do roli dominującej nad pozostałymi. Partie akompaniujące niekiedy uzupełniają (dopowiadają) kontrapunktycznie linie melodyczną nawiązując do jej treści. Materiał trzygłosowego planu dalszego z reguły operuje fakturą spójną pod względem wartości rytmicznych i kierunku prowadzenia meliki.

**Piąta wariacja** połączona jest z poprzednią akordem *d-g-a-d* wywodzącym się z planu akompaniującego tamtego ogniwa. Na jego tle pierwsze skrzypce prezentują jednotaktowy materiał melodyczny, który następnie przejmują kolejne głosy. Prowadzenie partii instrumentalnych z wykorzystaniem technik imitacyjnych stanowi główną oś przebiegu muzycznego tej wariacji. Stosunkowo częste są także wahania tempa (rzadko pojawiające się w pozostałych ogniwach). Ostatni fragment zbliża tempo wykonawcze do kolejnej wariacji. W ten sposób kompozytor, bez zastosowania dotychczas funkcjonujących dźwięków łącznikowych, dokonuje próby swobodnego transferu pomiędzy sąsiadującymi ogniwami przy jednoczesnym zatrzymaniu akcji muzycznej.

**Szósta wariacja** składa się z dwóch zróżnicowanych odcinków. Pierwszy to najbardziej taneczny w swym charakterze fragment całego cyklu, który poprzedzony jest pięciotaktową introdukcją w sposób wyraźny nawiązującą do czoła tematu zasadniczego za pomocą operowania odległymi skokami interwałowym (septyma wielka, nona mała). Tworzy kompozytor tym samym swego rodzaju komórkę motywiczną – 3 skoki interwałowe i akord *d-moll*. Taką komórkę powtarza trzykrotnie, każdorazowo rozbudowując sekcje paralelnie przesuwanych akordów, doprowadzając do faktycznego rozpoczęcia odcinka pierwszego. Za sprawą operowania rytmiką oberkową w metrum 3/8 (dwie szesnastki + dwie ósemki) –



rozmieszczoną w drugim planie i zachowaniem ósemkowego pulsowania, we fragmencie tym dominuje idiom taneczny. Co prawda w kilku momentach pojawiają się takty wytrącające z tego ostinata (za sprawą użycia hemioli bądź jednotaktowej zmiany metrum na parzyste), jednakże natychmiastowy powrót do wcześniejszego schematu powoduje utrzymanie groteskowego nastroju tanecznego. Za pomocą coraz częstszego pojawiania się tego typu wytrąceń z jednostajnego pulsu przeprowadza kompozytor narrację do drugiego fragmentu, osadzonego w kontrastującym w metrum 4/4.

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system starts at measure 736 and ends at 739. The second system starts at 739 and ends at 742. The third system starts at 742 and ends at 744. The tempo is marked as  $\text{♩} = 132$ . The key signature has one flat (B-flat). The score features a strong, rhythmic ostinato in the lower strings, with occasional melodic lines in the upper strings. The music is characterized by a strong, rhythmic ostinato in the lower strings, with occasional melodic lines in the upper strings.

**Przykład 7 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. VI, t. 736-744 - Powrót czola tematu zasadniczego**

Powraca tu motyw czołowy tematu zasadniczego (po raz pierwszy w tak wyraźny sposób od pokazu w wariacji I), który przetwarzany jest naprzemiennie w głosach skrzypiec na zasadzie imitacji, następnie zacieśniany rytmicznie (*stretto*). Ponadto linie kontrapunktyczne, które towarzyszą bądź przeplatają te pokazy motywu czołowego stanowią materiał eksplorowany przez kompozytora w finałowej fudze.

Wariację tę wieńczy kompozytor bardzo ciekawym zabiegiem intensyfikacji brzmienia zespołowego prowadzonych w parach głosów. Kulminacją w tym zakończeniu są trzy akordy (pierwszy grany w całości *pizzicato*, drugi pół na pół *arco/pizzicato*, a trzeci w całości *arco*) każdorazowo poprzedzone repetowanym motywem. Taka konstrukcja zdaje się być analogiczną do rozpoczęcia tej wariacji.

**Var. VII**  $\text{♩} = 58$

The musical score for Variation VII, measures 763-775, is presented in four staves. The tempo is marked as  $\text{♩} = 58$ . The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The notation shows a complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns and melodic lines.

**Przykład 8 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. VI – t. 763-775 - Augmentowany motyw choralowy wraz z ósemkowym kontrapunktem**

W ostatniej, **siódmej wariacji** kompozytor sięga po materiały prezentowane wcześniej i przetwarza je w kolejności odwrotnej, niejako w odbiciu lustrzanym. Ogniwo to jawi się jako ujęte w 3 główne odcinki. Pierwszy (t. 763-826), wykorzystuje augmentowaną linię melodyczną motywu „chorałowego” (zaprezentowanego po raz pierwszy w wariacji II), z dodaną warstwą kontrapunktyczną, w której charakterystycznym elementem jest nieustanny ruch ósemkowy, płynnie przechodzący między głosami.

W kolejnym odcinku (t. 827-852) Fitelberg w sposób bardzo wyraźny powraca do struktur zaczerpniętych z rozwinięcia tematu zasadniczego (kolejno t. 827-833 stanowią przetworzenie fragmentu w t. 21-27, zaś t. 847-852 odpowiadają fragmentowi t. 31-38). Od t. 853 następuje ostatni odcinek wariacji, stanowiący przeprowadzenie do finałowej fugi. Powraca tu czoło tematu pełniące rolę głównego czynnika narracyjnego, ponadto kompozytor wprowadza także frazy, które w fudze zostaną wykorzystane jako rozwinięcie tematu (z najbardziej wyrazistym i charakterystycznym motywem rykoszetowym).

The image shows a musical score for measures 881-883. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). Measure 881 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 882 features a triplet of eighth notes in the Violin II part, marked with a *p* dynamic and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. Measure 883 continues the triplet pattern, marked with a *mf* dynamic and a 'poco' (poco ritardando) instruction. The Violin I part has a melodic line with a crescendo leading to a *mf* dynamic in measure 883. The Viola and Cello/Double Bass parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

**Przykład 9 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. VI – t. 881-883 - motyw rykoszetowy (w głosie II skrzypiec)**

W końcowym przebiegu tego odcinka tempo zaczyna ulegać rozchwianiu, gdyż pojawiają się jego coraz częstsze odchylenia w obie strony. Ostatnie siedem taktów (*meno mosso*) za sprawą złagodzenia charakteru, odstaje od poprzedzających fragmentów wariacji, stanowiąc tym samym „most” do wprowadzenia ostatniego, najdłuższego ogniwa cyklu.

Finałowa **fuga** rozpoczyna się *attaca* od dźwięku G w głosie I skrzypiec. Dźwięk ten jest jednocześnie przedłużeniem najwyższego składnika akordu C-dur wieńczącego VII wariację.

Temat to jednogłosowa myśl muzyczna, której początkowe 4 takty operują materiałem czoła tematu zasadniczego, z zachowaniem pierwszych dwóch charakterystycznych skoków interwałowych (następne są już zmienione względem pierwotnego). Rozwinięcie z kolei operuje motywem rykoszetowym, który pojawił się wcześniej (choć tylko raz) w epilogu siódmej wariacji.

**Fuga** ♩ = 120

**Przykład 10 - Kwartet smyczkowy nr 4, Fuga, t. 906-915, głos I skrzypiec – temat (t. 906-909), jego rozwinięcie (t. 910-912) i przejście w kontrapunkt (t. 913-kont.)**

Prezentacja tematu, wprowadzanego na zasadzie imitacji ścisłej, odbywa się kolejno w głosach II skrzypiec, altówki i wiolonczeli. Również warstwa kontrapunktyczna zachowuje ściśle naśladownictwo między głosami do momentu wejścia tematu w partii najniższego brzmiejącego instrumentu. Od tego punktu głosy towarzyszące scalają się w jednorodny plan dźwiękowy. Materiał muzyczny zagęszcza się, przeplatając poszczególne motywy pomiędzy instrumentami. Kolejne pokazy tematu pojawiają się w zdwojeniu interwałowym (pierwszy raz w odległości oktawy, następnie tercji), a później w pojedynczych głosach (imitując z zachowaniem jedynie kierunku melodii). Od t. 1018 temat wprowadzany jest na zasadzie stretta. W tej przestrzeni bardzo charakterystycznymi i wyróżniającymi się w przebiegu całej fugi są odcinki akordowe należące do warstwy akompaniującej, gdzie kompozytor zestawia dwa różne od siebie trójdźwięki w partiach altówki i wiolonczeli. Swego rodzaju odświeżenie materii muzycznej następuje w t. 1050, gdzie temat ponownie prezentowany jest w swym pierwotnym kształcie (tożsamym dla fugi). Głosy towarzyszące operują krótkimi motywami przypominającymi te obecne w wariacjach I, III i VI. Każdy temat pokazywany kolejno

w głosach altówki, I skrzypiec, wiolonczeli, II skrzypiec, prezentuje samodzielnie dłuższy fragment na tle gamopochodnych kontrapunktów.

W końcowym fragmencie fugi na plan pierwszy wychodzi głos altówki z groteskowym tematem, którego materiał muzyczny nawiązuje do treści pierwszego odcinka szóstej wariacji (charakter taneczny, metrum trójdzielne). Pozostałe głosy grając *pizzicato* akompaniują ostinatowym rytmem trioli bez pierwszej ósemki, wzmacniając tym samym idiom taneczny. W ostatnim takcie tego fragmentu wykonawcy powracają do techniki *arco*, jak gdyby miał wydarzyć się kolejny epizod fugi, lecz muzyka nieoczekiwanie urywa się na trzeciej mierze taktu.



**Przykład 11 - Kwartet smyczkowy nr 4, Fuga, t. 1098-1101 - groteskowy temat taneczny w głosie altówki**

Następuje epilog, którego start wyraźnie oddzielony jest od fugi podwójną kreską taktową. Jego początek przywołuje w głosie pierwszych skrzypiec po raz ostatni charakterystyczny motyw czołowy ze skokami oktaw i septym, na tle jednorodnego akompaniamentu z figuracyjnymi wtrętami, prowadząc do stopniowego zahamowywania narracji i rozrzedzenia materiału muzycznego. Pięć końcowych taktów, niczym ostatnie tchnienia żywego organizmu, uspokajają akcję zmierzającą do pozornie konsonansowego współbrzmienia z centrum tonalnym wokół składników akordu A-dur. Półtonowa zmiana dźwięku w głosie altówki i trójdźwięk C-dur *pizzicato* wiolonczeli na sam koniec diametralnie odmienia brzmienie zakończenia zamykają dzieło zwrotem na kształt przerwanej próby kontynuowania pracy motywicznej, swoistego zawieszenia muzyki w bliżej nieokreślonej przestrzeni.



Przykład 12 - *Kwartet smyczkowy nr 4*, Fuga, t. 1119-1123 - zakończenie utworu

## 2. Kwartet smyczkowy nr 5

Jak już wzmiankowano wcześniej, *Kwartet nr 5* składa się z 3 oddzielnych ogniw o kontrastującym układzie tempa, których łączny czas wykonania wynosi około 28-30 minut. W zakresie warstwy melodyczno-harmonicznnej dzieło to jest bardziej przejrzyste i klarowne niż kompozycje Fitelberga na kwartet smyczkowy pochodzące z lat trzydziestych. W przeciwieństwie do tychże, każde z ogniw *piątego* wieńczy konsonansowe zakończenie, ponadto stosunkowo często pojawiają się fragmenty o wyrazistych konotacjach z harmoniką funkcyjną (szczególnie w centralnym ogniwie), które stanowią przeciwwagę dla odcinków o atonalnym wybrzmieniu.

**Część pierwsza** skonstruowana jest w oparciu o formę allegro sonatowego, z wyraźnie uwypuklającym się dualizmem tematycznym w ramach konwencjonalnego rozplanowania odcinków odpowiadających ekspozycji, przetworzeniu i reprzyzie. Pierwszy temat operuje trzytaktową frazą o abstrakcyjnym i swoście mechanicznym charakterze.



Przykład 13 – *Kwartet smyczkowy nr 5*, cz. I, t. 1-5 – Temat I

Materiał muzyczny stanowią oddzielane grupy dwóch szesnastek w relacji kwarty. Interwał ten to znaczący motyw w utworze, bowiem wyróżnia się on także w następnych ogniwach, pojawiając się w ramach przebiegów melodycznych jako dominujący interwał, a nierzadko przejmując zasadniczą rolę w konstrukcji motywów. W przypadku całościowego pokazu temat pierwszy jest wykonywany przez dwa instrumenty w zdwojeniu oktawowym na tle ostatecznego akompaniamentu rytmicznego wykonywanego przez pozostałe głosy grające repetowany dźwięk, również zdwojonym w ramach oktawy. Ten swoisty „kontrapunkt” operuje jedynie dwoma grupami rytmicznymi: synkopy szesnastkowej oraz ósemki i ćwierćnuty zawartych w ramach grupy triolowej. Warty podkreślenia jest fakt, że grupa regularna (synkopa szesnastkowa) akompaniamentu pojawia się tylko wtedy, kiedy w temacie pierwszym trwają pauzy.

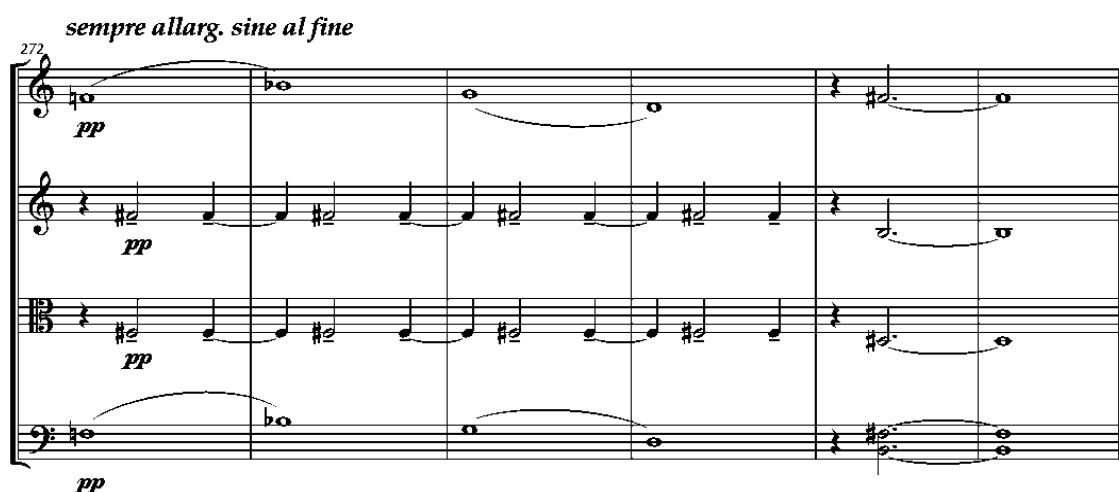
Drugi temat, który pod względem charakteru znacznie kontrastuje z pierwszym, zawarty jest w ramach kantylenowej frazy wznosząco-opadającego pasażu, gdzie jego dominującą składową są warianty tercji. Rozwijając ekspozycję, kompozytor coraz wyraźniej wprowadza rytm punktowany, który w dalszym przebiegu muzycznym ogniwa pierwszego będzie stanowił kolejny istotny i charakterystyczny element składający się na konstrukcję motywiczną.

*un poco meno, pesante*

#### Przykład 14 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. I, t. 74-76 - charakterystyczne rytmy punktowane

Odcinek o charakterze przetworzeniowym, rozpoczynający się po pauzie generalnej, operuje nieco bardziej statycznym pod względem rytmu przebiegiem narracji, stopniowo zagęszczając fakturę kwartetową wprowadzaniem po kolei głosów z różnorodnym materiałem. Interwał

kwarty jest wciąż wyraźnie zauważalny stanowiąc niejako idiomatyczny odnośnik do tematu. W finałowym przebiegu pojawia się dosłowne nawiązanie o charakterze augmentacyjnym do początkowych taktów. Następnie do przebiegu dołączony zostaje materiał tematu drugiego, rozwijany pomiędzy głosami przy jednoczesnym rozszerzeniu rejestru zespołu. Fragment ten przerwany jest kolejną pauzą generalną, po której rozpoczyna się pierwszy odcinek kulminacyjny, gdzie kompozytor kładzie nacisk na największe nasilenie warstwy brzmieniowej. Oparty jest on praktycznie w całości na motywie kwarty osadzonej w rytmice punktowanej, przy zwiększanej dynamice i zwalnianym tempie. Pauza generalna po kulminacji nie jest zapisana za pomocą wartości rytmicznych tylko fermaty umieszczonej nad kreską taktową. Następująca rekapitulacja w sposób skrócony przywołuje kolejno temat pierwszy i drugi, w obu przypadkach z jeszcze większym rozmachem (za sprawą dodatkowych zdwojeń oktawowych). Charakterystyczny ostinatowy rytm kontrapunktujący zaczyna się „rozmażywać” przechodząc w powtarzaną synkopę (przesunięcie ósemkowe, następnie ćwierćnotowe), na tle której wybrzmiewają reminiscencje tematu, uspokajając nastrój i doprowadzając do zwięźczenia ogniwa akordem H-dur.



#### Przykład 15 – Kwartet smyczkowy nr 5, cz. I, t. 272-277 - zakończenie ogniwa

**Część druga** Kwartetu nr 5 skonstruowana jest w formie tematu z czterema wariacjami. Prezentacja frazy przewodniej tego ogniwa przebiega w nietuzinkowy sposób – rozpoczynając od syntetycznego, zespołowego przebiegu, następnie przechodząc do konwencjonalnego układu homofonicznego melodii z akordowym akompaniamentem. W początkowym odcinku tematu kolejne jego składniki umieszczane są pomiędzy głosami w zbliżonym rejestrze, wzmacniając jednorodne brzmienie zespołu. W następnym fragmencie



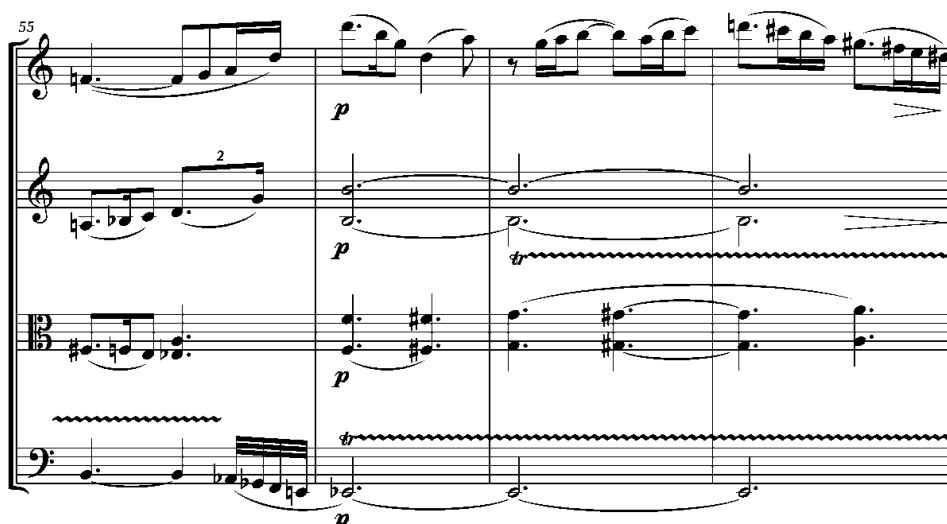
melodie tematu przejmują w całości głos pierwszych skrzypiec na tle wspomnianych akordów. Warto zwrócić uwagę na przebieg linii najniższych głosów oparty na opadającym pochodzie dźwięków mieszających skalę diatoniczną z chromatyczną, bowiem materiał ten stanowi ważny odnośnik w kolejnych wariacjach. Charakterystycznym motywem czołowym tematu jest opadający akord durowy i następująca po nim zaakcentowana figura rytmiczna (trzydziestodwójki i długa nuta) wznoszących się trzech nut.



#### **Przykład 16 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. II, Temat, t. 21-22 – Char. motyw czołowy**

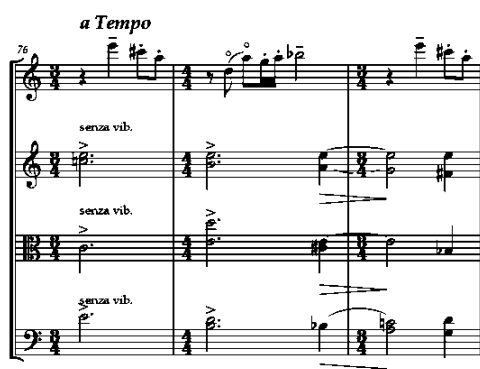
Cały materiał ogniwa tematycznego ujęty jest w układ formalny ABA, wychodzący i powracający do dźwięku  $g^2$ . We fragmencie rekapitulującym uwypukla się solistyczne traktowanie głosu pierwszych skrzypiec. Warto także zwrócić uwagę na warstwę akompaniującą pozostałych instrumentów, szczególnie na zróżnicowaną rytmikę oraz sposób prowadzenia kierunku akordów, do których to elementów kompozytor wyraźnie odwołuje się w następnych opracowaniach materiału.

**Wariacja pierwsza**, podobnie jak ogniwo tematyczne, ukształtowana jest w schemacie ABA. Jej treść z początku nie odwołuje się bezpośrednio do charakterystycznego motywu, opierając się jedynie na podobieństwie kształtowania kierunku wyższych głosów oraz opadającym akompaniamentem akordowym granym *pizzicato* przez altówkę i wiolonczelę. Wszystkie nawiązania do materiału tematycznego są dosyć odległe i operują którąś z jego składowych (np. kierunkiem melodii, zestawieniem proporcjonalnych wartości rytmicznych, etc.) z wyjątkiem wyraźnego przywołania motywu czołowego, które pojawia się chwilowo pod koniec środkowego odcinka. Ostatnim segmentem tego ogniwa jest rekapitulacja początkowej frazy z wykorzystaniem odwrócenia planów, tj. w niższym rejestrze altówki powtórzona zostaje melodia, skrzypce zaś realizują *pizzicatowy* akompaniament.



**Przykład 17 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. II, war. 1, t. 55-58, opracowanie tematu (od t. 56)**

**Wariacja druga**, osadzona w kontrastującym z sąsiadującymi wolnym tempie, posiada konstrukcję bardzo zbliżoną do poprzednich ogniw. Kompozytor prowadzi w niej narrację stosując w odcinkach naprzemiennie polifonię i homofonię. W odróżnieniu od pierwszej wariacji wszelkie przetworzenia materiału tematycznego realizowane są w znacznie spokojniejszym nastroju za sprawą augmentowania charakterystycznych wartości rytmicznych. W środkowym fragmencie kompozytor ukazuje motyw czołowy w dwóch kontrastujących ujęciach. Najpierw w wysokim rejestrze głosu skrzypiec grany oddzielną artykulacją, następnie w najniższym rejestrze wiolonczeli grany *legato*. Zróżnicowany pod kątem harmonii jest także akordowy plan akompaniujący.



**Przykład 18 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. II, war. 2- t. 76-78 oraz 83-87 - przeciwstawienie motywu czołowego**

W **wariacji trzeciej**, będącej najbardziej rozbudowanym fragmentem tego ogniwa, konstrukcja przebiega inaczej niż w poprzednich częściach gdyż to rytmika w sposób wyraźny przejmuje w nim rolę formotwórczą. Fakt ten wraz z ewolucyjnym traktowaniem materiału tematycznego i elementami właściwości ronda (choćby za sprawą często powracającego motywu przewodniego) budzi wyraźne skojarzenia z gatunkiem *scherza*<sup>135</sup>. Rozpoczynając tę wariację kompozytor zastosował sposób wprowadzania kolejnych głosów zbieżny z ogniwem tematycznym, co oprócz kierunku kształtowania linii melodycznej stanowi największe podobieństwo do tegoż. Pojawiają się tu także elementy nawiązujące do ościennych ogniw kwartetu – przede wszystkim za sprawą wykorzystania motywu kwarty.



**Przykład 19 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. II, war. 3 - t. 133-137 (głos altówki i wiolonczeli) oraz 152-154 (głos I skrzypiec) – kwarta jako dominujący interwał motywiczny**

W wariacji tej (a także we fragmentach pierwszej) wyraźnie odczuwalny jest idiom tanecznym, m. in. za sprawą charakterystycznych powtarzanych figur rytmicznych zawartych w metrum trójdzielnym.

<sup>135</sup> Por. J. Chomiński, *Formy Muzyczne*, T 1. Małe formy, PWM, Kraków 1983, s. 294-302.



**Przykład 20 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. II, war. 3, t. 311-323 - idiom taneczny**

**Ostatnia wariacja** stanowi niejako lustrzane odbicie *tematu*. Już samo jej rozpoczęcie poprowadzone jest w odwrotny sposób do zakończenia tegoż – w trakcie czterech pierwszych taktów głosy skrzypiec rozchodzą się, zaś wartości rytmiczne są zagęszczane. Podobnie w warstwie najniższego głosu przebieg gamowy ma kierunek wznoszący (odwrotnie do opadającego w *temacie*). Bardzo ciekawie jawi się krótki fragment solowy altówki, który prezentowany jest na przestrzeni taktów 408-412. Doszukać można się tam odniesień do pozostałych ogniów *Kwartetu nr 5*, w szczególności do motywicznie wiodącego interwału kwarty. Dopiero po tym fragmencie głos I skrzypiec prezentuje temat wariacji. Warstwa akompaniująca wzbogacona jest o trzydziestodwójkowe figuracje, zapowiedziane wcześniej we wspomnianej frazie solowej altówki. Końcowy odcinek prezentuje materiał z początku tematu ogniwa (oktawę niżej względem pierwowzoru). Część drugą wieńczy kompozytor modalnym zwrotem kadencyjnym, po którym następuje rozwiązanie na akord G-dur (przykład 41, s. 115).

**Przykład 21 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. II, war. 4, t. 408-415 - solo altówki i powrót tematu**

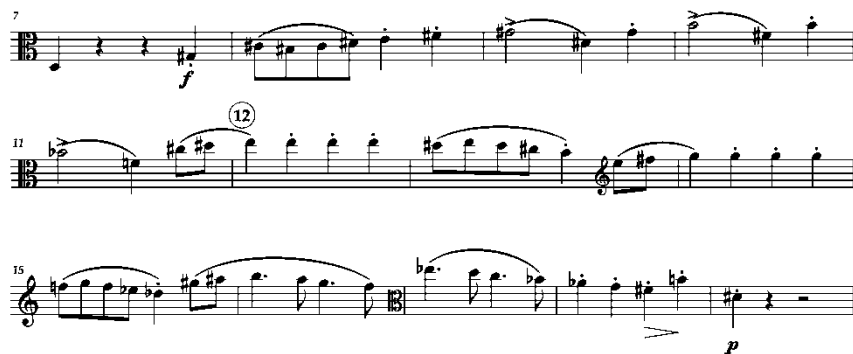
**Część finałowa** ujęta jest w konstrukcję bardzo trudną do jednoznacznego określenia od strony analitycznej. Podobnie jak w poprzednich ogniach, w zakresie faktury obecne są tu m.in.: homofonia, polifonia ścisła i swobodna, a także krótkie przebiegi operujące homorytmią pełnego instrumentarium. Ich rozróżnienie, podobnie jak wyróżnione znaki partyturowe uwzględniające numery taktów, dają pewne wskazówki co do podziału konstrukcji części finałowej. W ogniwie tym doszukać można się elementów formalnych zgodnych (przynajmniej częściowo) z konstrukcją allegro sonatowego, ronda, a także ślad myślenia formą łukową. Ponadto różnorodne przetworzenia materiału tematycznego w poszczególnych fragmentach pozwalają także na zauważenie zastosowania przez kompozytora elementów techniki wariacyjnej. Ta wielowarstwowość konstrukcji ukazuje jak Fitelberg, pomimo zmiany środowiska artystycznego, w dalszym ciągu interesował się eksperymentowaniem z formami i tworzeniem z nich konglomeratów łączących wiele cech w ramach jednego ogniwa.

Elementy formy wariacyjnej występują tu za sprawą wyraźnych przetworzeń materiału tematycznego przedstawionego w pierwszym segmencie, a także wyraźnego podziału ogniwa na 6 odcinków. Nawiązania do formy ronda można doszukać się w częstym powracaniu materiału zasadniczego (tematu I), przedzielonego odcinkami o zróżnicowanym przebiegu (refreniczność). Za sprawą możliwości wskazania zarówno dualizmu tematycznego (II temat mniej wyrazisty od I), jak i opcji podziału ogniwa na ekspozycję, przetworzenie i skróconą reprzykę, klarują się w części tej elementy allegro sonatowego. Z kolei zamknięcie ogniwa materiałem z jego początku stanowi jedyny ślad odwołania do formy łukowej. Niemniej żadna z wymienionych wcześniej opcji konstrukcji nie wpasowuje się jednoznacznie w stopień złożoności finałowej części *Kwartetu smyczkowego nr 5*. Poniższa tabela ukazuje próbę ujęcia budowy tego ogniwa z uwzględnieniem dwóch najbardziej pasujących podziałów przebiegu muzycznego:

<b>Forma wariacyjna</b>					
<i>Grupa tematyczna</i>	<i>War. 1</i>	<i>War. 2</i>	<i>War. 3</i>	<i>War. 4</i>	<i>War.5 i epilog</i>
<b>t. 1-61</b>	<b>t. 62-116</b>	<b>t. 117-206</b>	<b>t. 207-261</b>	<b>t/ 262-349</b>	<b>t. 350-437</b>

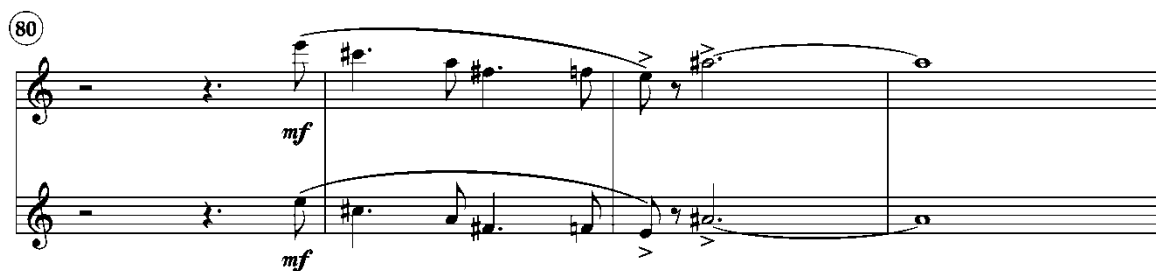
<b>Forma allegro sonatowego</b>		
<i>Ekspozycja</i>	<i>Przetworzenie</i>	<i>Reprzyka</i>
<b>t. 1-206</b>	<b>t. 207-349</b>	<b>t. 350-437</b>

W całej omawianej części dzieła Fitelberg operuje opracowywaniem czterech wiodących myśli muzycznych, z czego trzy należy uznać za dominujący materiał tematyczny. Najważniejszą strukturą jest temat I, w którym po raz kolejny bardzo wyraźnie zaznacza się wykorzystanie kwarty jako interwału motywicznego. Treść tego tematu przywołuje skojarzenia z pogodnym i lekkim charakterem za sprawą wykorzystania skróconej artykulacji i akcentowania mocnej części taktu.



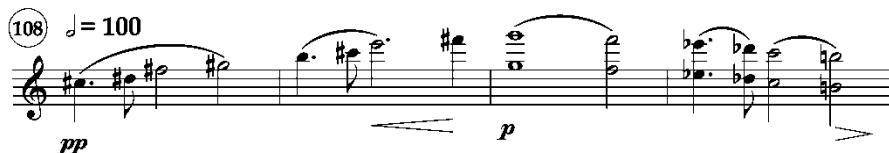
**Przykład 22 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. III, t. 7-19, głos altówki - Temat I i jego rozwinięcie**

Przetworzenie rozwinięcia treści tematu I (w powyższym przykładzie t. 16-17) stanowi w dalszym przebiegu ogniwa kilkakrotnie przywoływaną myśl muzyczną (przykład 23), która niesie ze sobą znacznie bardziej dramatyczny wyraz (wpływ interwałów sekundy małej i trytonu wspólnie z nieregularną akcentacją)



**Przykład 23 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. III, t. 80-83, głosy I i II skrzypiec – rozwinięcie tematu I wykorzystywane jako kolejny materiał motywiczny**

Kolejną wyrazistą myślą muzyczną jest temat II, który odróżnia się od pozostałych przede wszystkim ujęciem w metrum trójdzielnym oraz wprowadzeniem spokojniejszego charakteru. Jego dwutaktowe czoło o kierunku wznoszącym stanowi materiał opracowywany w poszczególnych fragmentach dalszego przebiegu tego ogniwa.



**Przykład 24 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. III, t. 108-111, głos I skrzypiec - Temat II i jego rozwinięcie**

W centralnym odcinku (t. 207-261) części wprowadzony zostaje nowy materiał melodyczny nazwany w tej pracy tematem III. Jego treść i sposób prezentacji wyraźnie przypomina rozpoczęcie *Kwartetu smyczkowego nr 4*<sup>136</sup>, jednakże wraz z rozwojem materiału podobieństwo zaczyna się rozmywać za sprawą chociażby odmiennego sposobu prowadzenia głosów.

(207) Tempo ♩ = 92-96

211 *allarg. un poco più pesante*

#### Przykład 25 - *Kwartet smyczkowy nr 5*, cz. III, t. 207-213 - Temat III

Augmentowana treść tego tematu przywołana jest w przestrzeni *presto* (t. 350-383), stanowiącego początek proponowanej reprzyzy. W odcinku tym opracowywanie tematów odbywa się na zasadzie lustrzanej, tj. od tematu III, przez II (t. 384-394), następnie I (t. 395-399), kończąc na epilogu (t. 400-437). Treść finałowej fazy tego ognia czerpie z jego pierwszych taktów, będących materiałem bazowym do dalszego rozwoju myśli muzycznej w tym krótkim fragmencie. Odwołanie do interwału kwarty pojawia się tuż przed samym zakończeniem w głosach altówki i wiolonczeli grających w bardzo wysokim rejestrze, kreując

<sup>136</sup> Por. przykład 36.



niejako podsumowanie wykorzystania tego motywu na przestrzeni cyklu. Warto także zwrócić uwagę na materiał muzyczny w odcinku między t. 133-149, który za sprawą wykorzystania jednostajnego rytmu synkopowanego, wyraźnie odwołuje się do ostinata warstwy akompaniującej z pierwszej części cyklu. Jest to, oprócz częstego wykorzystywania w warstwie melodycznej interwału kwarty, kolejny dowód na zachowanie spójności całego cyklu.

Stawiając *Kwartet nr 5* w kontekście pozostałej twórczości kameralnej Fitelberga, zauważyć można pewnego rodzaju pomostu łączący go z *Kwartetem nr 2*. Tylko te dwa utwory spośród swoich dzieł na kwartet smyczkowy skonstruował on w trzech ogniach. W obu przypadkach dokonał także orkiestracji, będącej de facto dopisaniem partii kontrabasów i dokonaniem podziału głosów w poszczególnych fragmentach na *divisi* oraz *sol*i. Ponadto w warstwie muzycznej tych utworów doszukać można się pewnych podobieństw w zakresie konstruowania fraz lub schematów, a także relacji między partiami instrumentów.

Biorąc pod uwagę inne utwory Fitelberga można zauważyć wyraźną zbieżność między finałem jego *Kwartetu nr 5* a ukończonym w 1938 r. *Trio smyczkowym*. Podobieństwo między wskazanymi fragmentami tych dzieł widoczne jest w motywice odcinka końcowego, a także jego strukturze rytmicznej i agogicznej (por. przykł. 26 i 27).

*molto allargando*

90  $\text{♩} = 132$

*rall.*

Przykład 26 – J. Fitelberg - *Trio smyczkowe*, cz. IV – final



**Przykład 27 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. III, t. 432-437 - finał**

Innym przykładem wspomnianej analogii jest tożsamy sposób rozpoczęcia wolnych ogniw *Kwartetu nr 5* oraz *Kwartetu nr 3*. W tym konkretnym przypadku podobieństwo jednak opiera się jedynie na metodzie wprowadzania głosów, stanowiącej jeden z preferowanych przez kompozytora sposobów konstruowania przebiegu muzycznego.

Oprócz wyżej wspomnianych pokrewieństw, w *Kwartecie nr 5* odnaleźć można frazy, których warstwa brzmieniowa może dawać wrażenia pewnego rodzaju inspiracji lub podobieństwa do utworów Prokofiewa i Szostakowicza. Zachowane wypowiedzi Fitelberga dotyczące twórczości tych kompozytorów są pejoratywne:

Słuchałem IIIci kwartet Szostakowicza i Vtą Symfonię oraz IIgi kwartet Prokofiewa - nawet nie warto o tem pisać.<sup>137</sup>

Ostatnie utwory Sieriożki i Szostk. są zupełnie okropne - moim zdaniem. Słuchałem tu Kwartety tych sowieckich Bachów - byłem przerażony, zresztą naiwniejsi zwolennicy czerwonej muzyki czerwienili się, słuchając jej. Gdyby nie ten okropny nacisk rządowy, Prk [Prokofiew] i Sz. [Szostakowicz] mogliby i z pewnością pisaliby lepiej, bo psiakrew zdolni są, mają rosyjskie, ale nie sowieckie, talenty.<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 26.06.1947 r., AKP BUW, bez sygn..

<sup>138</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 05.03.1948 r., AKP BUW, bez sygn..

Słuchałem tu VI-tą [Symfonię] Prokokakafiewa - cóż to za kiepska muzyczka - nie trzyma się kupy, źle instrumentowana, nuda na nudzie.<sup>139</sup>

Takimi wypowiedziami Fitelberg neguje jakiekolwiek jawne powiązania, niemniej pewnego rodzaju oddziaływanie tej twórczości mogło mieć na niego podprogowy wpływ. W Stanach Zjednoczonych, ogarniętych podczas II wojny światowej falą propagandy antynazistowskiej i jednocześnie wspierających ZSRR, muzyka kompozytorów radzieckich była bardzo często grywana aż do wprowadzenia w latach pięćdziesiątych działań politycznych zwanych makkartyzmem. Być może jakaś konkretna fraza z dzieł Szostakowicza czy Prokofiewa, która „utknęła mu w głowie”, stała się bodźcem do stworzenia własnej myśli muzycznej, podobnej w charakterze. Podobnych analogii od strony dźwiękowej można doszukać się pomiędzy finałem *Kwartetu smyczkowego nr 5* Fitelberga, a ostatnim ogniwem *Kwartetu smyczkowego nr 5* Beli Bartoka.

### **3. Problematyka wykonawcza dzieł Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy**

Analizując wykonawcze aspekty dzieł Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy zauważyć można szerokie pole zagadnień i problemów technicznych, które szczególnie nasilają się w utworach z okresu paryskiego. Kwartety *nr 3* oraz *nr 4* spośród pozostałych jego kompozycji na tę obsadę są najbardziej rozbudowane pod względem wymagań technicznych, szczególnie zaś tyczy się to *czwartego*. *Kwartet smyczkowy nr 5* również stawia przed wykonawcami ogrom trudności, zbliżonych poziomem do poprzedników.

#### **KONDYCJA WYKONAWCY**

Wszystkie partie instrumentalne wewnątrz każdego z utworów są względnie wyrównane pod kątem trudności, niekiedy stawiając największe wyzwania głosom pierwszych skrzypiec i wiolonczeli. Niemniej, od strony technicznej i wykonawczej dzieła te prezentują wirtuozowski poziom wymogów instrumentalnych dla wszystkich partii. Jednym z podstawowych problemów przy pracy z kwartetami smyczkowymi Jerzego Fitelberga pochodzącymi z późniejszych etapów jego twórczości jest kwestia kondycji zarówno fizycznej, jak i psychicznej potrzebnej do rzetelnego przygotowania i prezentacji tych utworów. Te dwie płaszczyzny w oczywisty sposób są ze sobą sprzężone. Relatywnie długi

---

<sup>139</sup> Fragment listu J. Fitelberga do R. Palestra z 24.04.1950 r., AKP BUW, bez sygn..

czas trwania każdego dzieła, bogata i skomplikowana treść muzyczna, konieczność nieustannego pozostawania w pełnym skupieniu w związku z licznymi zmianami metrycznymi i agogicznymi, stosunkowo niewiele miejsc na odetchnięcie, czy chociażby długie fragmenty wymagające intensyfikacji artykulacji i głośnej dynamiki – to cechy stanowiące niewątpliwe wyzwanie dla wykonawców.

## INTONACJA

Złożoność muzyki Fitelberga oraz stopień skomplikowania poszczególnych partii generują konieczność bardzo intensywnej pracy nad poprawnym intonowaniem i czystym wykonaniem przebiegów, co jest konieczne do właściwej prezentacji tej muzyki. Wiele miejsc może nastroczać związane z tym aspektem problemy. Należą do nich chociażby fragmenty, w których grane są dwudźwięki wykorzystujące pustą/otwartą strunę, do której należy dostroić dźwięki palcowane. Problem nasila się we fragmentach, gdzie tego typu sekwencje wykonywane są przez dwa instrumenty lub więcej. Ogromne trudności przysparzają figury, w których muzyk musi w bardzo krótkim czasie trafić w dźwięki grane w wysokich pozycjach na strunie niższej, zestawione z pustą/otwartą wyższą struną, brzmiącą niżej od palcowanej (przykład 28). W takim przypadku jednym z ułatwień może być wcześniejsze wejście do koniecznej w danym odcinku pozycji bądź próba złapania w trakcie pauzy odnośnika na intuicyjnym dla wykonawcy miejscu na strunie (np. będącym charakterystycznym flażoletem naturalnym). Należy przy tym zwrócić uwagę, by grając na niższej strunie nie zakryć wykorzystywanymi palcami brzmiącej struny pustej/otwartej.



### Przykład 28 - *Kwartet smyczkowy nr 4*, war. II, t. 249-255, głos altówki

Szczególne trudności intonacyjne stwarzają te odcinki, które nie dość, że umieszczone są w relatywnie wysokich dla każdego instrumentu rejestrach, to jeszcze częstokroć prowadzone są w zdwojeniu oktawowym. Przekłada się to na ogromną ilość pracy, jaką należy poświęcić na strojenie każdego przebiegu (zarówno pojedynczo, jak i w duecie), a także na rozsądne rozplanowanie odpowiedniego balansu między głosami, który istotnie wpływa na projekcję dźwięku, za czym idzie także problem intonacji.



**Przykład 29 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. II, t. 76-79 – przykład odcinka bardzo problematycznego pod kątem intonacji**

## RYTM

Wedle wszelkich tropów, zarówno tych pozamuzycznych, jak i zawartych w utworach Fitelberga, warstwa rytmiczna miała dla niego ogromne znaczenie. Pewne układy rytmiczne zdają się być nader chętnie przez niego wykorzystywane. Do takich należą: homogeniczne przebiegi jednakowych wartości rytmicznych, rytm punktowany, a także zestawianie rytmów nieregularnych z parzystymi. We wszystkich dziełach Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy kluczowym zagadnieniem jakie należy opanować jest precyzyjne i dokładne wykonanie fragmentów o jednakowym schemacie rytmicznym pomiędzy głosami. Także odcinki o zróżnicowanych przebiegach w ramach poszczególnych partii wiążą się z podobną koniecznością. Bardzo wysoki stopień komplikacji tych struktur w poszczególnych planach dźwiękowych niejednokrotnie sprawia wrażenie dezorganizacji rytmicznej, wobec czego każde zawahanie w jakimkolwiek z głosów może prowadzić do sytuacji gdy jedna pomyłka, nawet najdrobniejsza, wpływa negatywnie na efekt końcowy wykonania.

## METRUM

Częste zmiany metrum oraz modyfikacje tempa jakie napotkać można w tych dziełach nawet w przypadku najlepszych zespołów smyczkowych stwarzają absolutną konieczność pracy z metronomem. Zagadnienie to przekłada się także na wspomnianą problematykę kondycji psychicznej, bowiem liczne reorganizacje metryczne czy agogiczne, przy braku

systematycznego i rygorystycznego podejścia do pracy mogą drastycznie wpłynąć na czas przygotowania utworów, a także atmosferę pracy w zespole. Za sprawą precyzji zapisu jasne jest, że przekształcenia tempa powinny występować wyłącznie we fragmentach przewidzianych przez kompozytora, co poniekąd ułatwia wykonawcom przygotowanie tej warstwy interpretacji. Niemniej, za sprawą najmniejszego błędu w liczeniu miar taktów albo dekoncentracji choćby jednego z instrumentalistów wszelkie zawahania i niespójności w warstwie tak agogicznej, jak i metrycznej mogą podczas wykonania negatywnie rzutować na końcowy rezultat prezentacji dzieła. Pełne pole manewru dla interpretatorów w zakresie pulsu kompozytor pozostawia jedynie na odcinkach, gdzie żądając zmiany tempa nie określa jego docelowej wartości. Taka sytuacja z reguły ma miejsce przy zakończeniach dłuższych odcinków, np. ostatnie takty pierwszej części *Kwartetu nr 5*. Innymi zjawiskami o podobnej problematyce są znaki: fermaty nad kreską taktową oraz przecinka. W obu przypadkach symbole te wyrażają konieczność dokonania krótkiej przerwy na wzięcie wspólnego oddechu, którego swoboda i długość winna być podyktowana zarówno warunkami narracyjnymi muzyki, jak i kondycyjnymi muzyków.

## **PALCOWANIE I ENHARMONIA**

Niektóre szybkie przebiegi muzyczne odznaczają się wysoką trudnością aplikatury palców. Proces ich opanowania może generować dylemat dotyczący się przewagi zagrania konkretnego fragmentu albo w różnych pozycjach na jednej strunie, albo w jednej pozycji pomiędzy dwoma lub więcej strunami. W takich wypadkach decyzja powinna być oparta o indywidualne doświadczenia oraz preferencje wykonawcze instrumentalisty, który powinien mieć na uwadze walory barwowe każdej ze strun. Niemniej, w związku z licznymi fragmentami gdzie owe przebiegi funkcjonują w zdwojeniu, sposób aplikatury powinien zostać ustalony między wykonawcami bliźniaczych głosów przede wszystkim pod kątem barwy dźwiękowej i balansu brzmieniowego. Zdarzają się odcinki akordowe gdzie istotnym jest aby każdy składnik wielodźwięku był słyszalny, szczególnie gdy nie jest on dublowany. Odpowiednio przemyślane i dostosowane do ręki instrumentalisty opalcowanie, a także jednakowe dla wszystkich instrumentów wykonujących ten akord „łamanie” zapewni w takim wypadku spójne i pełne brzmienie zespołowe.

Zauważyć można, że Fitelberg komponując muzykę na instrumenty smyczkowe myślał dźwiękami enharmonicznie wygodnymi pod kątem linearnego odczytywania każdego głosu. W przebiegu muzycznym nie pojawiają się podwójne krzyżyki czy bemole. Obniżenia

dźwięków *c* i *f* oraz podwyższenia dźwięków *h* i *e* pojawiają się bardzo rzadko, z reguły w celu zachowania proporcji interwałowych i uproszczenia odtworzenia pochodzącego konkretnego gamy lub skali. Najprawdopodobniej intencją kompozytora było ułatwienie odczytywania głosu pod kątem palcowania specyficznego dla pracy myślowej wykonawcy podczas gry na instrumencie, co w kontekście wysokiego skomplikowania jego muzyki mogło być nierzadko sugerowane przez współczesnych mu interpretatorów.

## BRZMIENIE

Chociaż kwestia brzmienia i barwy nie należała do najbardziej eksplorowanej przez kompozytora warstwy muzyki na kwartet smyczkowy, niewątpliwie należy na nią zwrócić uwagę, jako na istotny czynnik wpływający na aspekt wykonawczy tych dzieł. Szczególnie ważny jest stosowany przez Fitelberga sugestywny zapis dynamiki i artykulacji, zintensyfikowany zwłaszcza we fragmentach o szybkim przebiegu. Współ z opisanymi w niniejszej pracy kontekstami wynikającymi z jego życia, twórczości, inspiracji i poglądów, charakterystyka takiego traktowania brzmienia wskazuje na bliskie pokrewieństwo z estetyką witalizmu. Należy jednak mieć na uwadze, aby intensyfikacja brzmienia podyktowana chęcią uwypuklenia cech charakterystycznych tego nurtu nie zaburzyła przekazu muzycznego. Nie chodzi wszak o to aby każdy dźwięk brzmiał drapieżnie bądź oschle. Powiązana także z warstwą ekspresji technika wibracji dźwięku podobnie wpływa na aspekt brzmieniowy. W kwartetowej twórczości Fitelberga jedyna wskazówka odnośnie wibracji pojawia się w drugim ogniwie *Kwartetu nr 5*<sup>140</sup>, gdzie po fragmencie granym *senza vibrato* kompozytor odnotowuje określenie *poco ordinario*, przez co można przyjąć, iż gra z wibracją traktowana jest przezeń jako naturalna. Jednakże w przypadku muzyki Fitelberga nie należy owego sposobu traktować jako ozdabianie dźwięku. Mając na uwadze brak pozamuzycznego kontekstu czy radykalny odwrót od estetyki romantycznej wszelaki przejaw przesady z wibracją będzie uprzykrzał abstrakcyjny wydźwięk jego muzyki. Umiejętne stopniowanie wibracji w znakomity sposób może za to służyć jako środek wzmacniający bądź osłabiający relacje napięciowe przebiegu muzycznego.

## STRUNY I SMYCZKOWANIE

Konstrukcja pochodów dźwiękowych w szybkich tempach, która oparta jest na szerszych niż tercja wielka interwałach, wiąże się z częstą zmianą strun, niekiedy na każdym z kolejnych dźwięków. W większości wypadków próba opalcowania takiego fragmentu aby został

---

<sup>140</sup> Kwestia ta jest szerzej opisana w rodz. IV, 6.

zagrany na jednej strunie może wiązać się z zaistnieniem niepotrzebnych efektów takich jak słyszalne *portamenta* czy też *glissanda*, bądź utrudnieniem i spowolnieniem wykonania. Miejsca, w których przy każdym dźwięku wygodniej będzie zmieniać strunę wymagają szczególnej uwagi pracy prawej ręki, by zmiany płaszczyzny prowadzenia smyczka odbywały się precyzyjnie i sprawnie dla przebiegu muzyki. Wykonanie takich struktur, w szczególności jeśli mają one miejsce w szybszym tempie, ułatwić może wykorzystanie ruchu tylko przegubu, nie zaś całego łokcia.

#### 4. Kwestia ekspresji i wyrazu w dziełach kameralnych Jerzego Fitelberga

Emocjonalność w muzyce z reguły rozumiana jest tożsamo z ekspresją, którą definiuje się jako „siłę wyrazu tkwiącą w rzeczach albo zjawiskach”<sup>141</sup>, zaś pojęcia te zawsze stanowią zagadnienie subiektywne i podporządkowane indywidualnym doświadczeniom oraz osobowości interpretatorów. W swych młodzieńczych dziełach kameralnych Fitelberg junior uwypatnia warstwę emocjonalną za pomocą sugestywnych określeń wykonawczych. Ponadto emocjonalność wyrażana poprzez programowe tytuły poszczególnych utworów objawia się w ich idiomatycznej narracji muzycznej. Jego wczesne utwory, takie jak *Maska śmierci szkarłatnej* (1920) na orkiestrę, *Fantazja „Ostatnie chwile Sowizdrzała”* (1920) na kwartet smyczkowy, *Fisches Nachtgesang* (1921) na klarnet, wiolonczelę i czeleste, *Das Mondscheinlied* (1922), a także *Die Indische Harfe* (1923) na sopran, fortepian, skrzypce, wiolonczelę, flet i puzon, na fortepian, należą do najlepszych przykładów powyższego stwierdzenia. W samej *Fantazji* odnaleźć można katalog najróżniejszych określeń interpretacyjno-wykonawczych (kompozytor wykorzystuje naprzemiennie języki: włoski, niemiecki oraz francuski) dotyczących zarówno kwestii tempa, artykulacji jak i charakteru przebiegów utworu, które nierzadko wzmacniane wykrzyknikiem świadczą o romantyzującym, wręcz ekspresjonistycznym wydźwięku tego utworu. Wśród tychże określeń znajdują się sformułowania konwencjonalne i często spotykane także u innych twórców, takie jak: *tranquillo*, *leggero*, *sotto voce*, *largamente*, *perdendosi*, *dolce*, *giocoso*, *scherzando*, *agitato*, *con fuoco*, *con tutta forza*, *energico*, *sehr zart*, *sehr langsam*, *wild*, *breit*. Idąc dalej natrafić można na określenia bardziej wysublimowane, tudzież złożone z kilku członów: *dolcissimo grazioso!*, *poco incalzando*, *(detaché) impetuoso!*, *volando!*, *solo commode e sonore*, *grotesque!*, *schnell portamento*, *spiccato sehr schnell*, *elastisch*, *Noch schnell!*, *mit grosse Ton*, *mit Humor!*, *Imitiere den Klang von Trommeln*. Jeszcze w *Kwartecie*

<sup>141</sup> Hasło *Ekspresja* [w:] *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 1980, s. 180



smyczkowym nr 1 zauważyć można resztkowe ślady przekazywania kompozytorskich pomysłów dotyczących warstwy emocjonalnej, ale w porównaniu z elementami obecnymi w *Fantazji*, jest to *de facto* szczątkowa ilość, ograniczająca się do określeń *espressivo* czy *non espressivo*. Późniejsze kompozycje na kwartet smyczkowy nie zawierają żadnych określeń sugerujących aprioryczne podłoże emocjonalne, a jedynie przekształcenia związane z kwestiami technicznymi, takimi jak zmiany agogiczne czy dynamiczne.

Wraz z kontynuacją studiów wyraźnie uwypukla się zmiana stylu nazewnictwa kompozycji Fitelberga. Z tytułów o zabarwieniu poetyckim bądź nasuwających skojarzenia programowe przeszedł on na tytuły związane z gatunkiem utworu lub określające jego formę: *Scherzo* na fortepian (1924), *Suita* na orkiestrę (1924), *Tema con Variazioni* na fortepian (1924-25), *Serenade für Violine und Contrabass* (1925), *Rhapsodie für 4 Klaviere* (1926). Podobny trend tytułowania kompozycji zachował on przez resztę życia, z nielicznymi wyjątkami, tyczącymi się dzieł operujących tekstem literackim (opera dziecięca *Henny Penny*, 1949 r.; *Pan Tralaliński* na chór mieszany do słów Juliana Tuwima, 1942 r.) bądź stanowiących ilustrację muzyczną utworów scenicznych (suita baletowa *Prometeusz źle spętany*, 1929 r.) i filmowych (*Les Adventures de Mickey* na orkiestrę, 1934 r.; *Poland Fights On* na instrumenty dęte, fortepian i perkusję, 1945 r.). Owa zmiana systemu nazewnictwa utworów idąca za jego rozwojem kompozytorskim wynikała najpewniej z przyjęcia postawy antyromantycznej i wiązała się ze „zrzuceniem zbędnego balastu” cech charakterystycznych dla twórczości, która mnogością środków i skojarzeń podkreślała emocjonalność.

Muzyka jego [Fitelberga] jest muzyką absolutną, abstrakcyjną, pozbawioną wszelkich elementów malarskich, literackich i programowych. Słuchając tej muzyki, nie ma się nigdy żadnego rodzaju skojarzeń wyobrażeniowych, nie widzi się żadnych obrazów, ani nie słyszy żadnych odgłosów natury, „szumu fal” czy „kropeli mieniących się wszystkimi barwami tęczy”. [...] Fitelberg jest oddalony najzupełniej od wpływów francuskiego impresjonizmu, które tak często kształtowały choć częściowo twórczość polskich kompozytorów współczesnych. Podobnie jest twórczość Fitelberga pozbawiona pierwiastków romantycznych, daleka jest od wszelkiego rodzaju wypowiedzania osobistych sentymentów czy osobistych nastrojów. Kompozycje jego nie pozostają w żadnym związku z jego prywatnym życiem; zawsze pełne werwy, rozmachu i wewnętrznej pogody, są czystą muzyką, światem odrębnym dla siebie.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> E. Elsner, *Portrety kompozytorów współczesnych. Jerzy Fitelberg*, [w:] „Muzyka”, 1937, rok XIV, nr 7-8, s. 222.

Nie znaczy to jednak, że w samej treści muzycznej późniejszych dzieł Fitelberga brak jest swoistej ekspresji. Owszem, nie jest ona wyrażana bezpośrednio za pomocą słów, tak jak ma to miejsce w jego utworach młodzieńczych, lecz wiąże się z pewnymi elementami zawartymi w treści dźwiękowej, które należałoby określić za Tomaszewskim jako „środki ekspresywne niejednoznaczne”<sup>143</sup>. Najprostszymi do wskazania będą skojarzenia idiomatyczne podkreślane poprzez charakterystyczne elementy muzyczne, takie jak chociażby fragmenty: taneczne (rytmika i akcentacja), chorałowe (faktura i harmonika) czy pieśniowe (kantylenowość i faktura). Niezależnie od tego konstrukcja formy całego dzieła czy poszczególnych ogniw również niesie ze sobą pewnego rodzaju narrację emocjonalną rozumianą jako zespół napięć i rozładowań obecnych w przebiegu muzycznym.

Przygotowując nagranie *Kwartetów smyczkowych nr 4* oraz *nr 5*, starano się zachować jak najbliższą wierność tekstowi nutowemu stanowiącemu przedmiot intencjonalny<sup>144</sup>, stąd ekspresja zawarta w nagraniu Fitelberg Quartet może jawić się jako zachowawcza. Niemniej podąża za zawartymi w treści nutowej zaleceniami kompozytora, starając się dopasować do specyficznej atmosfery jego języka muzycznego lat 30 i 40.

## **5. Problematyka edycji oraz opracowania partytur i głosów dzieł Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy.**

Zdecydowana większość kompozycji Jerzego Fitelberga zachowała się w manuskryptach. Z pośród jego dzieł na kwartet smyczkowy, pomimo usilnych starań i zabiegów, jedynie *drugi* został wydany i jest stale dostępny (jako druk na życzenie) w katalogu Universal Edition, stanowiąc tam wariant (sic!) *Koncertu na orkiestrę smyczkową*. Największy zbiór utworów Fitelberga znajduje się w kolekcji NYPLA, gdzie spośród jego dzieł na kwartet smyczkowy znajdują się: rękopis i głosy *Kwartetu smyczkowego nr 1*, kompletny negatyw i dwa wybrakowane rękopisy partytury (bez głosów) *Kwartetu smyczkowego nr 3*, kompletna partytura i głosy *Kwartetu smyczkowego nr 4*, kreślony ołówkiem niepełny rękopis partytury *Kwartetu smyczkowego nr 5*, zawierający naniesione kolorami adnotacje i poprawki, oraz niekompletne szkice manuskryptu *Kwartetu smyczkowego nr 6*. Pełny materiał źródłowy *Kwartetu smyczkowego nr 5*, zawierający ukończony manuskrypt wraz z głosami znajduje się

---

<sup>143</sup> Za. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 43.

<sup>144</sup> Ibidem - O partyturze rozumianej jako przedmiot intencjonalny,

w zbiorach University of Rochester Library. Kolejnym miejscem, w którym można natknąć się na kilka dzieł Jerzego Fitelberga jest Gabinet Zbiorów Muzycznych BUW, posiadający w swych archiwach m. in. kompletne partytury *Kwartetów nr 3 i nr 4*. Ponadto kopia *Kwartetu nr 3* (tożsama z amerykańską wersją negatywu), posiada na stronie tytułowej zapisaną ołówkiem dedykację:

Bibliotece Związku Kompozytorów Polskich, z wyrazami sympatii

Tadeusz Kaczyński

Warszawa, 5 czerwca 1996

Jest to najprawdopodobniej egzemplarz, który wraz z szeregiem innych swych utworów Jerzy Fitelberg przesłał po zakończeniu wojny do Polski (być może za pośrednictwem Palestrów), mając nadzieję na ich opublikowanie drukiem w PWM lub wykonanie w ojczyźnie. Rękopis partytury znalazł się w kolekcji Kaczyńskiego najprawdopodobniej w związku z jego pracą badawczą dotyczącą SMMP. Ponadto w archiwum BUW znajdują się partytury orkiestrowej wersji *Kwartetu nr 5*, pt. *Symphony for strings*, a także innych jego kompozycji kameralnych i orkiestrowych. Wszystkie zebrane w BUW dzieła Jerzego Fitelberga są zdigitalizowane i ogólnodostępne na zasadzie domeny publicznej, w związku z upłynięciem w 2021 roku siedemdziesiątej rocznicy śmierci kompozytora.

Nuty *Kwartetu nr 6*, jak wspomniano, pozostają niekompletne i jego odtworzenie z zachowanych materiałów (intensywnie pokreślonych i trudnych do rozszyfrowania szkiców) byłoby wysoce skomplikowaną i czasochłonną procedurą. W świetle korespondencji kompozytora wiadomo, że partytura oraz głosy zostały przez niego sporządzone i rozdysponowane, stąd kolejne prace badawcze nad twórczością Fitelberga powinny skupić się na ich dalszym poszukiwaniu.

Wysoki poziom trudności materiału muzycznego dzieł Fitelberga wspólnie ze specyficzną i niełatwą do odczytania kaligrafią kompozytora, spowodowały konieczność dokonania uwspółcześnionej, komputerowej edycji tekstu nutowego. W ramach stypendium przyznanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2021 roku autor niniejszej pracy podjął się projektu opracowania i edycji komputerowej partytur Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy zachowanych w formie manuskryptu, które ze względu na specyficzną kaligrafię są trudne do odczytania i sprawnego wykonania (*Fantazja op. 9* oraz *Kwartety nr 3, 4 i 5*). Jeszcze jednym rezultatem tego przedsięwzięcia była publiczna prezentacja 6 kompozycji Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy: 29 sierpnia 2021 w Krakowie

(*Kwartety nr 1, 2 i 3*) oraz 19 marca 2022 w Krakowie (*Kwartety nr 4 i 5* oraz *Fantazja* op. 9), z których część była polskimi prawykonaniami.

Zapis nutowy dokonany przez Jerzego Fitelberga jest bardzo precyzyjny i nie wymagał on dokonywania istotniejszych poprawek od strony warsztatowej. Uzupełnione zostały ubytki określeń i oznaczeń, które były pominięte w rękopiśmiennych głosach, zaś w partyturze obecne. Poprawione zostało także kilka błędów rytmicznych wynikających z nieadekwatnego zapisu wartości do metrum. Najbardziej wyraźne zmiany względem rękopisów zostały wprowadzone w warstwie enharmonicznej dźwięków, tak aby ułatwić uchwycenie poszczególnych pochodów gamowych bądź zespołu interwałów w struktury jak najbardziej intuicyjne dla muzyka grającego na instrumencie smyczkowym. W kilku przypadkach (m. in. *Kwartet nr 3*, cz. 3 oraz *Kwartet nr 4*, war. 2) zaszła potrzeba zamiany zapisu metrum oraz idącego za tym przekształcenia wartości rytmicznych na tożsame, celem usprawnienia rozczytania utworu przez wykonawcę. W efekcie ułatwione zostało odczytanie wartości rytmicznych względem przebiegu muzyki i sąsiadujących taktów.



**Przykład 30 - *Kwartet smyczkowy nr 4*, war. II, t. 287-291 - materiał oryginalny rękopisu kompozytora.**



**Przykład 31 - Kwartet smyczkowy nr 4, war. II, t. 289-292 – zmiany enharmoniczne (t.289-290) oraz zmiana metrum (t. 291) względem oryginału.**

W edycji kwartetów nr 3, 4 i 5 zachowane zostało znakowanie partyturowe dokonane przez kompozytora, które opiera się na numeracji taktów (w przypadku kwartetów paryskich w ujęciu dziesiętnym, tj. t. 10 – nr 1, t. 20 – 2, t. 30 – 3, etc.; w przypadku *Kwartetu nr 5* wykorzystujące numer konkretnego taktu).

Wyodrębnienie głosów pozwoliło na znaczne usprawnienie pracy z odczytaniem i płynnym wykonaniem utworów, szczególnie we fragmentach obfitujących gęstą fakturą czy drobnymi wartościami rytmicznymi. Największym utrudnieniem w przygotowaniu poszczególnych partii instrumentalnych było dobranie odpowiednich miejsc, w których instrumentalista miałby chwilę na przewrót strony. Biorąc pod uwagę zróżnicowane opcje (wydruk papierowy o różnych możliwościach łączenia arkuszy oraz tablet wyświetlający po jednej stronie), którymi muzycy posilkują się przy wykonywaniu z nut, podjęte zostało założenie potrzeby przewrotu każdej strony poszczególnego głosu. W efekcie tego w wybranym takcie granicznym dla zestawienia dwóch stron<sup>145</sup> znajduje się przerwa w przebiegu dźwiękowym. Ma ona albo postać pauzy albo rozdzielenia poszczególnych ogniw. Takie potraktowanie przewrotów zaowocowało możliwością sprawnego wykonania kwartetów Fitelberga zarówno z pomocą wyświetlenia nut na urządzeniu elektronicznym (gdzie materiał przewija się za pomocą jednego kliknięcia w ekran lub użycia specjalnego przycisku nożnego), jak i tradycyjnych nut papierowych.

<sup>145</sup> Chodzi albo o ostatni takt strony poprzedzającej lub pierwszy strony następującej.

## **IV. Charakterystyka języka muzycznego Jerzego Fitelberga w jego twórczości kameralnej na podstawie *Kwartetów smyczkowych nr 4 oraz nr 5***

Dokonując wielostronnej obserwacji twórczości Jerzego Fitelberga napisanej na kwartet smyczkowy zauważyć można szereg komponentów muzycznych, występujących nader często i regularnie w jego utworach kameralnych pisanych na tę obsadę instrumentalną. Wymieniane poniżej elementy, związane z wieloma płaszczyznami kompozycji Fitelberga, składają się na swoisty zespół atrybutów kompozytorskich, które jednocześnie stanowią pewnego rodzaju idiomatykę jego języka muzycznego. Niektóre z tych elementów związane są z wpływem zmieniającego się wokół jego postaci środowiska artystycznego, a także z inspiracjami czerpanymi z dorobku cenionych przezeń artystów. Część stanowią zdobycze języka muzycznego wypracowane przez niego samego, a niektóre elementy łączą cechy obu wspomnianych płaszczyzn.

### **1. Architektura**

#### **Wzorce formalne**

Kwestia konstrukcji formalnej, będącej „wynikiem działania sił, które wyzwala sam materiał muzyczny”<sup>146</sup> z perspektywy wszystkich dzieł Fitelberga wydaje się równoważna względem jego myślenia i operowania tekstem muzycznym.

[W dziełach Fitelberga] zazwyczaj siłą formotwórczą jest motyw o wyraźnie zarysowanej linii, ruchliwy i energiczny; motyw ten wnosi od razu do utworu pewne napięcie, z którego wynika dalszy przebieg kompozycji. Napięcie to powiększa rytmika, ruchliwa energiczna, często pełna humoru, nieraz nawet groteski. W ten sposób powstaje specyficzna dynamika utworu, dynamika, która w połączeniu ze zmysłem dla konstrukcji, nadaje utworom prężności, zwartości i energii. [...] Zamiłowanie do ścisłości formy [...] znajduje swój szczególnie dobitny wyraz w formie wariacji, tego probiezu doskonałości opanowania techniki kompozytorskiej, pracy tematycznej i pomysłowości.<sup>147</sup>

Spoglądając na dorobek kwartetowy Fitelberga z szerszego kontekstu największy skok rozwojowy pod kątem sposobu konstruowania cyklu zauważyć można pomiędzy *pierwszym*

---

<sup>146</sup> R. Scruton, *Struktura muzyki atonalnej*, [w:] *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, PWM, Kraków 2004, s. 419

<sup>147</sup> E. Elsner, *Portrety kompozytorów...* op. cit., s. 223

a *drugim* kwartetem, kiedy to po utworze będącym *de facto* zbiorem 5 miniatur<sup>148</sup> komponuje on pełnoprawny<sup>149</sup>, trzyczęściowy cykl. Szczególnie w późniejszych etapach życia Fitelberg zdaje się dążyć w kierunku rozbudowywania swoich utworów do największych rozmiarów nie tylko za sprawą komplikacji i zagęszczania ich treści, lecz także pod względem złożoności konstrukcji. Postawa taka jest poniekąd odmienna od trendów obecnych w dorobku współczesnych mu neoklasyków, o których w 1936 r. pisał Tadeusz Zygfryd Kassern:

Muzykę współczesną ostatniej doby charakteryzuje [...] dążność wypowiedzania się w formach jak najłatwiejszych. Obserwując partytury najnowszych dzieł francuskich (Milhaud, Roussel, Poulenc) albo niemieckich (Hindemith), zauważa się... coraz mniej nut. [...] Nowa treść w jasnej, przejrzystej formie oto trwała zdobycz modernizmu<sup>150</sup>

Fitelberg jawnie inspirował się twórczością Bartóka, którego kwartety smyczkowe osiągały relatywnie spore rozmiary i wysoki stopień rozbudowy materiału muzycznego. Ostatnie dwa kwartety Fitelberga i kwestia uproszczenia ich konstrukcji zdają się wpisywać w pewien symptomatyczny schemat „powrotu do korzeni” i złagodzenia dążeń eksperymentalnych, który według teorii Mieczysława Tomaszewskiego dotyczącej punktów węzłowych w życiu twórcy<sup>151</sup> zauważalnie często zachodzi w schyłkowych okresach twórczości poszczególnych kompozytorów. Czy jednak w kontekście przedwcześnie zmarłego Fitelberga można mówić o takim etapie życia? W tym wypadku należy wziąć pod uwagę krytyczny dlań czas II wojny światowej, trud kolejnej emigracji po relatywnej stabilizacji życia w Paryżu oraz konieczność dostosowania się do powojennych wymagań środowiska muzycznego. Swoiste zjawisko adaptacji do amerykańskich trendów i idącego za tym uproszczenia środków zauważyć można w twórczości m. in. Bartóka czy Schönberga. W przypadku Fitelberga taki proces najłatwiej dostrzec można w uproszczeniu budowy utworów, a poniekąd także w nieznaczej symplifikacji warstwy melodyczno-harmonicznej.

Pewne preferencje pozostawały w jego życiu niezmiennie, czego najlepszym przykładem jest obecność techniki wariacyjnej będącej wyraźnie jego ulubionym sposobem konstruowania formy. Ten sposób kształtowania budowy utworu wykorzystywał na wielu

---

<sup>148</sup> Pierwsza i piąta część są dokładnie takie same.

<sup>149</sup> W rozumieniu posiadania znamion dzieła dojrzałego, takich jak: spójność cyklu wespół z jego wyraźnie zarysowaną konstrukcją, intensywna praca przetworzeniowa, wykorzystanie wielu technik kompozytorskich, itp.

<sup>150</sup> T. Z. Kassern, *II audycja Państwowego Konserwatorium Muzycznego*, „Dziennik Poznański 78” (1936) nr 87, s. 2, [w:] V. Kostka *Wpływ kultury muzycznej Paryża na twórczość Tadeusza Zygfryda Kasserna*, „Muzyka Polska za granicą” T. 2 *Między Warszawą a Paryżem (1918-1939)*, Red. B. Bolesławska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak, ISPAN, Warszawa 2019, s. 122.

<sup>151</sup> Zob. rozdz. I.6

poziomach używając zarówno nazwy bezpośredniej ogniwa lub dzieła: „*The Golden Harp*” - *Wariacje na temat polskiej pieśni ludowej* na orkiestrę smyczkową, *Kwartet nr 4* (całe dzieło), *Kwartet nr 5* (2 część), *Sonatina na II skrzypiec* (2 część), *Koncert na klarnet i orkiestrę* (2 część), jak i w autorskich opisach kompozycji: *Kwartet nr 3* (cały utwór), *II Koncert skrzypcowy* (każda część nosząca znamiona wykorzystania tej techniki), czy *Nokturn na orkiestrę* (cały utwór).

## Faktura

Dominujący rodzaj faktury w kwartetach Fitelberga to typ heterogeniczny (zróżnicowany), gdzie jako najczęściej występującą konstrukcję wskazać można prowadzenie dwóch niezależnych planów fakturalnych (warstw melodycznych) jednocześnie. Charakterystycznym dla takiej struktury u Fitelberga jest prowadzenie każdego planu przez dwa instrumenty we wzmocnieniu oktawowym lub wielokrotności tego interwału.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top system is labeled with measure numbers 85, 86, 87, 88, 89, and 90. It features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp* are present. The bottom system is labeled with measure numbers 91, 92, 93, 94, and 95. It begins with a diamond-shaped measure marker containing the number 9. This system also contains complex melodic lines with various note values and dynamic markings like *pp*, *f*, and *ppp*. The notation is dense and illustrates the heterogenic texture described in the text.

Przykład 32 - *Kwartet nr 4*, war. 1, t. 85-95 - przykład parowania głosów



Dominującym układem par jest zestawienie pierwszych i drugich skrzypiec naprzeciw altówki z wiolonczelą. Sporadycznie kompozytor grupuje pierwsze skrzypce z altówką naprzeciw drugich skrzypiec z wiolonczelą. Układem głosów o podobnej częstotliwości występowania jest parowanie pierwszych skrzypiec z wiolonczelą naprzeciw drugich skrzypiec z altówką. Dublowane głosy nie zawsze prowadzone są w identycznym przebiegu melodii, bowiem kompozytor czasami wprowadza różnego rodzaju odchylenia dźwiękowe między zbieżnymi liniami melodycznymi.

Inny sposób konstrukcji faktury w typie heterogenicznym, pojawiający się w kwartetach incydentalnie (najczęściej w ogniach o tempie wolnym), czerpie z zasad homofonii i objawia się poprzez równoległe prowadzenie warstw tematycznej (wiodącej) oraz akompaniującej. Sposób prowadzenia materiału muzycznego w zdwojeniu oktawowym spotykany był w muzyce kameralnej od zarania jej gatunkowości. Według Danuty Gwizdalanki zjawisko to było wykorzystywane nader często, służąc zarówno eksponowaniu elementów architektоники jak i walorom brzmieniowym<sup>152</sup>.

Bardzo rzadko Fitelberg sięga po fakturę homogeniczną (jednorodną), która pojawia się jedynie na krótkich odcinkach. W *Kwartecie nr 4* fragmenty takie skupione są na wprowadzeniu kontrastującej do sąsiadujących odcinków rytmizacji oraz eksponowaniu nieregularnej akcentacji. Z kolei w *Kwartecie nr 5* fragmenty wykorzystujące tę fakturę sprzężone są z momentami nabudowywania (część I) bądź rozładowania (finał) kulminacji.



**Przykład 33 – Kwartet smyczkowy nr 4, war. 7, t. 798-785 - faktura homogeniczna**

<sup>152</sup> D. Gwizdalanka, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Nakom, Poznań 1991, s. 25.

*molto allargando*

The image shows a musical score for a string quartet, measures 171-173. The tempo is marked 'molto allargando'. The score is written for four staves, each with a 'cresc.' (crescendo) marking. The music is in 3/4 time and features a homophonic texture with a strong unison-like quality in the first five measures.

#### **Przykład 34 - Kwartet smyczkowy nr 5, cz. I, t. 171-173 - faktura homogeniczna**

Wyjątkiem od wyżej wymienionego sposobu strukturyzacji faktury jest temat *Kwartetu smyczkowego nr 4*, prowadzony przez pierwsze pięć taktów utworu w unisonie wszystkich czterech instrumentów, co wynika z chęci podkreślenia jego funkcji motywicznej o charakterze inwokacyjnym.

Jednym z często stosowanych przez Fitelberga zabiegów konstruowania faktury jest nabudowywanie pionu akordowego, niewątpliwie będące sposobem polifonicznego traktowania głosów. Zdarza się to najczęściej (ale nie tylko) w odcinkach o wolnym tempie i polega na wprowadzaniu dźwięków kolejno w każdym z głosów, aż do stworzenia pionu akordowego.



Przykład 35 - *Kwartet smyczkowy nr 5*, cz. II, t. 1-3 - nabudowywanie pionu akordowego G-dur w spokojnym tempie (*Andante*)



Przykład 36 – *Kwartet smyczkowy nr 3*, cz. 3, t. 374-381 - nabudowywanie wielodźwięku w tempie szybkim (*Presto*)

## 2. Melodyka

Specyfika melodyki w kompozycjach Jerzego Fitelberga na kwartet smyczkowy zauważalnie ewoluowała z biegiem jego życia twórczego. Podczas gdy w utworach powstałych jeszcze w Berlinie, niejako w myśl idei estetycznych neoklasycyzmu, wyraźnie dominuje względna prostota konstrukcji tematycznych zawartych w ramach przejrzystych faktur homofonicznych

i polifonicznych (wyjątkiem może być tutaj ogniwo czwarte *Kwartetu nr 1*), o tyle w jego dziełach pochodzących z okresów późniejszych nastąpiło znaczne skomplikowanie materiału melodycznego przy jednoczesnym rozszerzeniu architektoniki utworów. Zakres charakterów melodyki w dziełach Fitelberga jest bardzo szeroki, rozciągając się od drapieżnych i brutalnych, po pozornie liryczne i kantylenowe.

Rozpatrując sposoby prowadzenia przez Fitelberga linii melodycznych, zauważyć można uwypuklenie dwóch głównych tendencji. Pierwsza to wykorzystanie sekundowych pochodów dźwiękowych w różnych kierunkach (wznoszących, opadających bądź mieszanych), zwanych w tej pracy skrótowo pochodami skalowymi. W kwartetach z okresu berlińskiego takie przebiegi najczęściej oparte są o konstrukcje gamy (schematyczny układ interwałów), z reguły posiadające osadzenie w konkretnej tonacji. W dziełach późniejszych (etap paryski i nowojorski) bardzo ciężko jednoznacznie wskazać jakiegokolwiek konotacje tonalne owych szeregów dźwiękowych, których składowe nie posiadają jednolitej konstrukcji interwałowej i najczęściej oparte są o skalę ułożoną przez kompozytora na potrzebę danego motywu.

Druga tendencja melodyczna obecna w kwartetach Fitelberga to opieranie tematów lub fraz o konstrukcje złożone ze skoków interwałowych, które z reguły nie posiadają żadnego ciężenia tonalnego, nie stanowiąc jednocześnie serii w rozumieniu dodekafonicznym<sup>153</sup>. W obrębie tej tendencji zauważyć można dwa kierunki powzięte przez kompozytora: pierwszy, w którym konstrukcja oparta jest o swobodny dobór interwałów, i drugi, rzadszy, gdzie twórca operuje wąskim zakresem wybranych przez siebie odległości (przykładem może być pierwszy temat I części *Kwartetu smyczkowego nr 5*).

---

<sup>153</sup> Zob. cyt. na s. 31.

Przykład 37 - *Kwartet nr 5*, cz. I, t. 38-40 – linia melodyczna oparta o własny system interwałowy kompozytora

Główny temat *Kwartetu smyczkowego nr 4* w znakomity sposób obrazuje zespolenie obu tych tendencji, gdzie pierwsze takty operują najpierw strukturę skoków interwałowych, kolejno zaś wykorzystują konstrukcję pochodę skalowego.

**Tema con variazioni**  
**Allegro** ♩ = 120

Przykład 38 - *Kwartet nr 4*, *Temat zasadniczy*, t. 1-6 - zespolenie dwóch sposobów prowadzenia linii melodycznej (skokowość i pochody skalowe)

### 3. Agogika

W dziełach kameralnych Jerzego Fitelberga zauważyć można bardzo precyzyjne podawanie tempa poszczególnych ogniw lub fragmentów za pomocą oznaczeń metronomicznych. Także w swoich dojrzałych kwartetach Fitelberg czyni to świadomie, chociaż w wielu wypadkach wskazane przezeń wartości agogiczne okazują się bardzo trudne do utrzymania względem skomplikowanej treści dźwiękowej. Zdarzają się jednak odcinki, w których kompozytor, podając delikatnie poszerzony zakres tempa, umożliwia wykonawcom dobór najbardziej odpowiedniego. Swobodę w interpretacji zmian agogicznych Fitelberg pozostawia (z nielicznymi wyjątkami) w zakresie stopniowania przyspieszeń bądź zwolnień, tj. podając określenie słowne (*accelerando*, *avvivando*, *ritardando*, *meno*, *poco meno mosso*, itp.) bez wskazania docelowej wartości metronomicznej tempa.

### 4. Rytmika i metrum

W zakresie organizacji rytmicznej dojrzałe kwartety smyczkowe Fitelberga prezentują szerokie spektrum struktur i konstrukcji, od zupełnie prostych po bardzo zagęszczone i wysoce skomplikowane.

Organizacja porządkowa czasu ma najwyraźniej duże znaczenie dla kompozytora. W skrajnych przypadkach przejawia się to bowiem chęcią kontrolowania i precyzowania czasu na oddech, oddanego za pomocą dopisanych pauz, co twórca nierzadko czyni rozszerzając takt o dodatkową wartość rytmiczną. W przedstawionym poniżej przykładzie, oprócz kwestii dodania oddechu, konkretny zabieg wyraźnie wskazuje także na wprowadzenie elementu zaskoczenia zamiast spodziewanej kulminacji przebiegu.



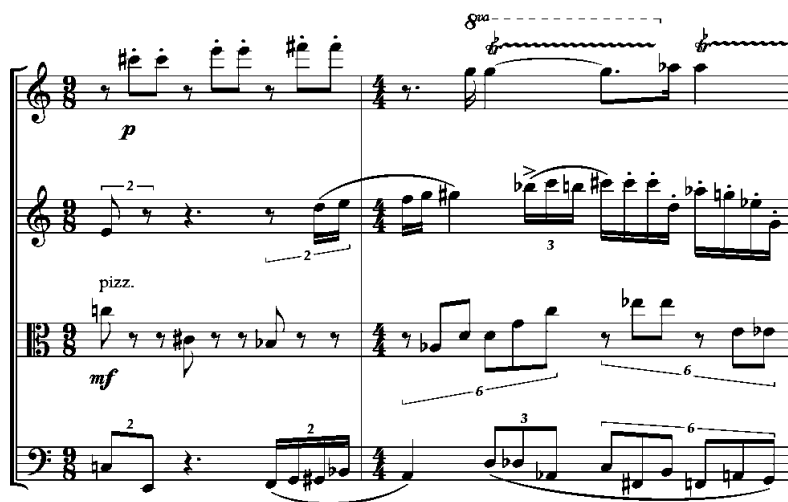
**Przykład 39 - Kwartet nr 4, war. 3, t. 450-452 - dodana wartość rytmiczna zmieniająca metrum**

Stosunkowo rzadko pojawiają się struktury ostinatowe. Największą ich ilość odnaleźć można w finale *Kwartetu smyczkowego nr 5*, gdzie występują przede wszystkim w drugim planie przebiegu muzycznego, stanowiąc istotny materiał motywiczny podporządkowany pod temat.

Polimetria występuje nader rzadko, pojawiając się na krótkich odcinkach w *Kwartecie smyczkowym nr 3* (cz. III – ogniwo centralne) oraz *Kwartecie smyczkowym nr 5* (cz. III – ogniwo finałowe) i służy najprawdopodobniej uporządkowaniu wartości rytmicznych zgodnie z koncepcją pulsacji obmyśloną przez kompozytora. Owe fragmenty zestawiające różne metrum mogą stanowić jednakże utrudnienie w odczytaniu głosu instrumentalnego względem pozostałych partii, zaś ich przygotowanie do wykonania wypadłoby znacznie łatwiej, gdyby zachowując metrum wcześniejszego przebiegu posiadały adekwatny zapis nieregularnego podziału wartości rytmicznych.

W związku z częstym wykorzystaniem pewnych struktur rytmicznych można pokusić się o próbę wykazania kilku takich figur, najchętniej stosowanych przez kompozytora. Spośród nich wskazać należy rytmy punktowane, które za sprawą specyficznej wyrazistości, nierzadko podkreślanej akcentami, stanowią wyróżniający się składnik materiału tematycznego bądź mają przeznaczenie formotwórcze. Kolejną strukturą licznie występującą w muzyce Fitelberga jest zestawianie rytmu nieregularnego z regularnym, np. triol ósemkowych naprzeciw czterem szesnastkom. We fragmentach o szczególnie silnie zagęszczonej fakturze

bywa, że kompozytor dodaje także trzeci plan rytmiczny, najczęściej operujący dłuższymi trwającymi wartościami.



**Przykład 40 - Kwartet nr 4, war. 3, t 423-424 - nakładanie się gróźnych grup rytmicznych**

## 5. Harmonika

Fitelberg dorastając w epoce kryzysu tonalności obcował z wieloma obliczami realizowania planów harmoniczných. Jego bogate doświadczenie, zarówno wykonawcy, kopisty, a przede wszystkim słuchacza, także niewątpliwie wpłynęło na omawiany aspekt jego języka muzycznego. O ile we wcześniejszych dziełach Fitelberga na kwartet smyczkowy tonalność uwypuklona jest chociażby za pomocą wykorzystania znaków przykluczowych, o tyle już od *Kwartetu nr 2* wykorzystuje on jedynie znaki przygodne. W tymże dziele ślady harmonii funkcyjnej i jej ciężów (szczególnie w ogniwie centralnym) pełnią jedną z ważniejszych ról w przebiegu muzyki. W późniejszych jego utworach na kwartet smyczkowy harmonia taka zdaje się schodzić na coraz dalszy plan, stając się często wypadkową linearnego prowadzenia głosów bądź pożądanego przez kompozytora układu interwałów, podporządkowanego konkretnej myśli muzycznej. Zredukowanie liczby głosów do dwóch planów, często stosowane przez Fitelberga, daje możliwość eksponowania struktur rytmicznych, melodycznych bądź ich kompilacji, w znacznym stopniu ograniczając wagę harmoniki.



Najczęściej takie zdwojenie oktawowo pozwala kompozytorowi uzyskać „wzmocnienie tego samego szeregu alikwotów, dodając dźwiękowi blasku i siły”<sup>154</sup>.

Gdy w dziełach z etapu paryskiego i nowojorskiego pojawiają się wielodźwięki Fitelberg stosunkowo rzadko używa akordów czysto durowych lub molowych. Jak już wspomniano, jeszcze rzadziej odnaleźć można tradycyjne (rozumiane jako funkcyjne) łączenia współbrzmień. Trójdźwięki pojawiają się okazjonalnie, z reguły w celu zaznaczenia końca dłuższych fraz, odcinków bądź całych części.



**Przykład 41 - Kwartet nr 5, cz. II, t. 445-448 - zakończenie ogniwa środkowego**

W powyższym przykładzie ogniwo wieńczy modalizujący zwrot kadencyjny. Najczęściej jednak konsonansowe piony bądź ich krótkie sekwencje wyłaniają się z zawilej struktury melodycznej, nierzadko silnie schromatyzowanej. Wówczas nie stanowią one wyraźnego i logicznego celu poprzedzającej konstrukcji harmoniczej. Na dobrą sprawę, gdyby zatrzymać muzykę w dowolnym punkcie przed przytaczanym powyżej zwrotem kadencyjnym w ostatnim takcie, trudno przypuszczać, że jakkolwiek odbiorca domyśliłby się, że wkrótce wyłoni się akord G-dur. Podobnych sposobów doprowadzenia do zwieńczenia szerszej myśli muzycznej bądź dłuższego odcinka w dziełach Fitelberga znaleźć można więcej.

<sup>154</sup> D. Gwizdalanka, *Brzmienie...*, op. cit, s. 26

## 6. Brzmienie

### Artykulacja

W zakresie brzmieniowym artykulacji kompozytor przyjmuje tradycyjne podejście, wykazujące się ograniczeniem do korzystania jedynie z klasycznych metod wydobywania dźwięku na instrumentach smyczkowych (*arco* oraz *pizzicato*). W partyturach kwartetów Fitelberga, oprócz standardowego zastosowania *pizzicata*, znajdują się odcinki, w których wprowadzenie go ma wyjątkowy charakter (*arpeggia*), przywołujący z jednej strony idiomatykę chordofonów szarpanych, z drugiej kontrastujący współprowadzone plany dźwiękowe. Niekiedy kompozytor za pomocą znaku „+” sugeruje wydobywanie dźwięku wykorzystując szarpnięcie struny palcem lewej ręki. Stosuje on taki zabieg w miejscach, gdzie przestrzeni na szybkie użycie w tej technice prawej ręki jest niewiele. Co kluczowe z narracyjnego punktu widzenia, *pizzicata* w żadnym wypadku nie przejmują wiodącej roli tematycznej ani motywicznej.

Charakterystycznym i najczęściej pojawiającym się nośnikiem artykulacji w muzyce kameralnej Fitelberga są akcenty. W odcinkach o szybkim tempie i gwałtownym charakterze są nierzadko skrupulatnie zapisane przy każdej nucie danego fragmentu, co daje podstawę do przypisania tej artykulacji znaczącej roli w kontekście interpretacyjnym. W wypadku fragmentów o wolnym tempie akcenty są także często używane, niemniej służą uwypukleniu konkretnego współbrzmienia bądź motywu istotnego dla aktualnego przebiegu muzycznego.



Przykład 42 - *Kwartet nr 4*, war. 1, t. 54-56

Tego typu wykorzystanie akcentacji najbardziej widoczne jest w utworach pochodzących z okresów paryskiego i nowojorskiego. W opozycji do powyższego, prowadzenie głosów w ogniach o wolnym tempie przy częstym zastosowaniu łączenia dźwięków, zdaje się być konwencjonalnym sposobem traktowania takich fraz, czerpiącym wiele z tradycji gatunku.

Kompozytor bardzo rzadko stosuje flażolety, które w zasadzie pojawiają się jedynie w planach drugorzędnych. Co więcej, są to jedynie flażolety naturalne. Wynika to najprawdopodobniej z wyrafinowanej i nierzadko idiomatycznej barwy tego sposobu wydobywania dźwięku, która w większości fragmentów odstawałaby od charakteru „drapieźnych” przebiegów muzycznych. Glissando pojawia się jedynie sporadycznie w *Kwartecie nr 3* i wykorzystywane jest przez kompozytora w celach barwowych i fakturalnych, mając za zadanie przede wszystkim zagęścić przebieg muzyki dodatkowym efektem brzmieniowym. Kwestia wibracji nie znajduje w zapisie kompozytora szczególnego uwypuklenia. Jedyne przykłady zwrócenia uwagi na ten aspekt ma miejsce w drugiej części *Kwartetu nr 5*, kiedy dwukrotnie nakazuje głosom realizującym akordowy plan akompaniujący grać *senza vibrato* (bez wibracji). Co ciekawe, wytycznej tej nie anuluje oznaczeniem *con vibrato* (z wibracją) lecz *modo ordinario* (naturalnie), dając tym cenną wskazówkę odnośnie obecności wibracji w jego muzyce jako elementu zwyczajowego sposobu wykonywania dźwięków na instrumentach smyczkowych.

W porównaniu z kilkoma wcześniej wymienionymi technikami wydobywania dźwięku znacznie częściej w kwartetach Fitelberga zetknąć można się z artykulacją tremolo. Należy jednak nadmienić, że efekt ten w jego utworach występuje w dwóch sposobach zapisu. Pierwszy, pojawiający się częściej, to zapis konwencjonalny (charakterystyczne oznaczenie ukośnych belek na łasce nuty). Z kolei drugi sposób przyjmuje postać rozpisanych wartości rytmicznych na jednym dźwięku, które w kontekście bardzo szybkiego tempa rezonują efektem tremola – taki typ występuje w ogniach finałowych kwartetów *nr 2* oraz *nr 5*.

Co ciekawe, kompozytor nie sięga po techniki brzmieniowe unikatowe dla instrumentów smyczkowych, a powszechnie wykorzystywane przez współczesnych mu twórców, takie jak *flautando*, *sul ponticello*, *sul tasto* czy *col legno*. Pomija także techniki *bariolage* oraz *col punto d'arco*, emblematyczne dla muzyki kwartetowej z epok klasycyzmu i romantyzmu. Fitelberg natomiast był wyraźnie wyczulony na różnice barwy między dźwiękiem strun (C, G, D, A, E) granych jako puste/otwarte lub palcowane. Pojawiają się odcinki, w których kompozytor za pomocą znaku kółka wskazuje na konieczność wykonania dźwięku struny

pustej/otwartej a nie jego palcowanego substytutu. Podobnie za pomocą literowej nazwy niekiedy nakazuje grę na wybranej przez siebie strunie.

### **Dynamika**

Diapazon stosowanych przez Fitelberga określeń dynamicznych jak na tak skomplikowaną materię dźwiękową, która występuje w jego kwartetach smyczkowych, jest relatywnie wąski, bowiem ogranicza się on do zakresu od *pianissimo* (pp) do *fortissimo* (ff). Nierzadko wykorzystuje określenia dodatkowe, takie jak *sf*, *sfz* (*sforzando*), *fp* (*forte-piano*) oraz *sp* (*subito piano*). Co ciekawe, w swych kwartetach (nie licząc młodzieńczej *Fantazji op. 9*) kompozytor każe wykorzystać tłumiki tylko raz, gdy ma to miejsce w całym przebiegu czwartego ogniwa *Kwartetu nr 3*. W tym konkretnym przypadku efekt ma za zadanie wzmocnić kontrast barwowo-dynamiczny pomiędzy bliźniaczą częścią drugą tego utworu.

Spośród pięciu kwartetów Fitelberga tylko dzieło numerowane jako czwarte kończy się odcinkiem (epilogiem), który wyhamowując impulsywną narrację muzyczną za sprawą zwalniania tempa, upraszczania i wydłużania wartości rytmicznych oraz coraz niższego stopniowania dynamiki, zamyka dzieło w uspokojeniu. Pozostałe utwory Fitelberga na kwartet smyczkowy wieńczone są w głośniejszej dynamice żywiołowym i motorycznym motywem o homogenicznej konstrukcji melorytmicznej.

### **Rejestr**

Rozmach kompozytorski Jerzego Fitelberga ujawnia się nie tylko w architektonice dzieł na kwartet smyczkowy. W zakresie wykorzystania konwencjonalnie wydobywanych dźwięków na instrumentach jego muzykę kwartetową cechuje bardzo szeroki zakres, szczególnie w kierunku wysokich pozycji. Prowadzenie narracji w przeciwstawnych rejestrach (zestawieniu skrajnych i odległych od siebie) pojawia się u niego względnie często i służy przede wszystkim potęgowaniu siły brzmienia we fragmentach *forte*, a także stworzeniu wrażenia szerokiej przestrzeni dźwiękowej we fragmentach nie będących kulminacjami. Najwyżej położone nuty zazwyczaj osiąga on poprzez pochody gamowe, czym w znaczny sposób ułatwia dotarcie i poprawne intonowanie mniej intuicyjnych pod względem palcowania dźwięków. Jedynie sporadycznie kompozytor nakazuje wykonawcom palcowanie w wysokich rejestrach niskich strun dla uzyskania ich rozjaśnionego brzmienia. Jednakże w zdecydowanej większości materiału muzycznego pozostawia on wykonawcom swobodę gry na preferowanych przez siebie strunach.

## V. Wnioski

Pod wieloma względami życie i dorobek Jerzego Fitelberga jest dobitnym przykładem pracowitości, bezkompromisowej postawy artystycznej oraz determinacji w pisaniu ambitnej muzyki. Swą działalnością twórczą - wykorzystywanymi środkami, sposobem konstruowania przebiegu muzycznego, czy chociażby określeniami formułowanymi w kontekście własnej muzyki - unaocznia postawę antyromantyczną, za sprawą której „romantycznemu indywidualizmowi przeciwstawiano «ja» zbiorowe, uczuciowości – intelekt, a spontanicznej, «natchnionej» twórczości – rzemiosło”<sup>155</sup>.



**Ilustracja 10 - Jerzy Fitelberg - zdjęcie z katalogu festiwalu ISCM 1946**

Swój sposób kreowania muzyki Fitelberg zdaje się traktować jako syntezę rzemiosła i inteligencji twórczej. Szczególnie jego dorobek kameralny na kwartet smyczkowy uwypukla powierzenie prymu właściwościom technicznym i formalnym kompozycji:

---

<sup>155</sup> Z. Helman, *Muzyka Polska między...*, op. cit., s. 20.

W tym formalnym, konstrukcyjnym, rzeczowym i pozbawionym osobistego, czułościowego pierwiastka charakterze utworów Fitelberg, objawia się jego prawdziwa przynależność do muzyki współczesnej.<sup>156</sup>

W sposób ewidentny jego dzieła, w szczególności kameralne, świadczą o fachowym opanowaniu wszelkich aspektów warsztatu kompozytorskiego w bardzo młodym wieku. Na dalszych etapach życia bardziej poszukiwał on rozwoju twórczego na polu aspektów formalnych czy strukturalnych, zaś eksperymenty z językiem harmonicznym wywodzącym się z dodekafonii najwyraźniej uznawał za bezcelowe. Biorąc pod uwagę wymienione w tym podrozdziale aspekty brzmieniowe w muzyce Fitelberga na kwartet smyczkowy zauważyć można pewnego rodzaju ambiwalencję w stosunku do percepcji barwy dźwięku. Pewnych technik nie wykorzystuje bądź traktuje je marginalnie, podczas gdy inne stanowią nieodzowną esencję jego stylu i charakteru kompozytorskiego. W swych kwartetach zdaje się, że nie poszukiwał specjalnych ani tym bardziej nowatorskich sposobów brzmienia zespołu instrumentów smyczkowych, skupiając się przede wszystkim na kwestiach konstrukcji zarówno melorytmicznych jak i formalnych oraz na rozwijaniu własnego języka za pomocą mieszania różnorodnych technik kompozytorskich. Cechy jego muzyki wpasowują się w charakterystykę wskazanego przez Marię Piotrowską nurtu neoklasycyzmu sonorystycznego, który obok parodystycznego należy do dwóch dominujących postaw twórczych neoklasycyzmu XX wieku<sup>157</sup>. Muzyka osadzona w tym nurcie odznacza się przede wszystkim względną komplikacją faktury i formy, dużym znaczeniem polifonii, sonorystyczną transformacją brzmienia uzyskaną poprzez „nakładanie się aktywnych, nasyconych chromatyką planów bliższych i dalszych”, procesualną zasadą rozwoju wynikająca z przetwarzania materiału poprzez wykorzystywanie „niezawodnych środków o tradycyjnej proveniencji”<sup>158</sup>.

Czas największej aktywności twórczej Jerzego Fitelberga w Europie przypada na piętnaście lat poprzedzających II wojnę światową. Wówczas jego dorobek osadzony w nurcie sonorystycznym stał w mocnej opozycji do francuskiego parodyzmu, wyraźnie dominującego wśród polskich kompozytorów doświadczonych edukacją w Paryżu. Jednoznaczne określenie miejsca, które dorobek Fitelberga mógłby w zestawieniu polskiego neoklasycyzmu zająć, to zadanie trudne, wymagające głębszych badań porównawczych ze współczesnymi mu utworami innych rodzimych kompozytorów. Nie tylko z uwagi na względy pokoleniowe lecz

---

<sup>156</sup> E. Elsner, *Portrety kompozytorów...* op. cit, s. 223

<sup>157</sup> M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982, s. 73

<sup>158</sup> Ibidem, s. 79

przede wszystkim postawę twórczą i bardzo wysoki poziom warsztatu kompozytorskiego jego dorobek kwartetowy należałoby uplasować jako jedno z kolejnych ogniw drodze rozwoju polskiej muzyki kwartetowej po dziełach Szymanowskiego, a przed aleatorycznym kwartetem Lutosławskiego. Podobieństwo drogi rozwoju oraz skupienia na polu muzyki kameralnej (w tym ilość kwartetów smyczkowych) sytuują go obok Grażyny Bacewicz. Jednakowoż Fitelberg w zasadzie „wyprzedził” dokonania tej kompozytorki, która swe pierwsze dzieła tworzyła niewątpliwie w estetyce *sérénité*, orientując się na nurt sonorystyczny dopiero w drugiej połowie lat 50. Z racji często wspominanych w tej pracy bliskich relacji, wspólnego poglądu na sztukę i częściowego podobieństwa języka muzycznego twórczość kameralną Fitelberga należałoby umieścić także obok dorobku Romana Palestra.

Spuścizna Fitelberga, kryjąca szereg fascynujących utworów, uzupełnia panoramę polskiego neoklasycyzmu o jeszcze jedną gałąź twórczości nieco odmiennej od dominujących trendów. Spośród rodzimych twórców na gruncie kameralnej muzyki jako jeden z pierwszych najwcześniej zbliżył się do estetyki i wzorców czerpiących z dokonań Beli Bartóka, i to bez wyraźnego odwoływania się do inspiracji folklorem. W dwudziestoleciu międzywojennym, podobnie jak Józef Koffler czy Karol Rathaus, pozostawał w zasadzie twórczym *outsiderem*, oddanym komponowaniu indywidualizowanej muzyki absolutnej i doskonaleniu jej pod względem technicznym. Częściowo nonkonformistyczna postawa względem dominujących trendów w muzyce klasycznej XX wieku nie przysporzyła polskiemu kompozytorowi-emigrantowi powojennego rozgłosu po żadnej ze stron żelaznej kurtyny. Fakt emigracji po drugiej stronie Oceanu Atlantyckiego skutecznie uniemożliwił powrót jego twórczości do przestrzeni koncertowej krajów, w których działalność kulturowa sterowana była z Kremla. Jednoznaczne odrzucenie przez Fitelberga prądów stylistycznych wywodzących się z dodekafonii, które w znacznej części zdominowały świat muzyki po roku 1950, a także zaszufładowanie go jako „twórcy neoklasycznego”, podobnie uczyniły jego dorobek względnie nieatrakcyjnym dla następnych pokoleń. Dopiero w dzisiejszych czasach ta wysoce wartościowa muzyka pomału wydobywana jest z czeluści archiwów i kręgu zapomnienia.

## Zakończenie

Niniejsza praca stanowi podsumowanie etapu badań wokół moich zainteresowań oraz związanych z tym poszukiwań dotyczących postaci i twórczości kompozytora zapomnianego jakim był Jerzy Fitelberg. W działaniu tym splotły się doświadczenia badacza muzyki, kompozytora, aranżera, a przede wszystkim czynnego instrumentalisty-wykonawcy. Fascynacja jaką uległem postacią i twórczością Jerzego Fitelberga zaowocowała uwspółcześnioną edycją materiałów nutowych części z jego dzieł na kwartet smyczkowy, premierowym nagraniem dwóch z nich, a także przyczynkiem do stworzenia monografii kompozytora.

Z tego miejsca pragnę podziękować wszystkim osobom zaangażowanym w powstanie płyty zawierającej premierowe nagrania *Kwartetów smyczkowych nr 4 i nr 5*, a także treści tej pracy. Szczególne podziękowania składam mojej Promotor prof. dr hab. Bogusławie Hubisz-Sielskiej, która wspólnie z małżonkiem prof. dr hab. Mariuszem Sielskim nieustannie wspiera mój rozwój artystyczny i zawodowy. Składam serdeczne podziękowania władzom i pracownikom Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, za możliwość realizacji kształcenia w szkole doktorskiej tejże uczelni. Ogromne podziękowania za nieoceniony wkład w realizację nagrań i prezentacji dzieł Fitelberga należą się współpracującym ze mną przy tym projekcie muzykom: Aleksandrowi Daszkiewiczowi, Fabio Salmeriemu oraz Jakubowi Gajownikowi, a także współproducentom i reżyserom nagrania: Janowi Jarnickiemu i Kacprowi Żarnie. To nagranie dzieł Fitelberga nie mogłoby odbyć się bez docenienia i zaufania, jakim obdarzyli moje przedsięwzięcia zarząd Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca wraz z członkami komisji oceniających wnioski stypendialne i grantowe. Za ogromny wkład w pomoc z logistyką przedsięwzięcia produkcji płyty kłaniam się nisko Tomaszowi Sowie. Bardzo dziękuję dr hab. Ewie Wójtowicz oraz dr Paulinie Zglinieckiej-Hojda za potężną ilość cennych uwag, wskazówek i podpowiedzi dotyczących tekstu tej pracy. Dziękuję także całej mojej rodzinie i wszystkim wspierającym mnie przyjaciołom, w szczególności Gabrielle Scholz i Michaelowi Bosbachowi za nieustanne motywowanie mnie przy realizacji pracy i nagrań. *Last but not least* dziękuję



mojej żonie Agnieszce, dzięki której mogłem zrealizować całą pracę bez nadmiernego zamartwiania się o prywatną sferę naszego życia.

Muzyka Jerzego Fitelberga bez cienia wątpliwości przysparza wielu trudności zarówno w procesie przygotowania, momencie prezentacji, jak i w odbiorze. Dla części wykonawców wydawać może się, że efekt będzie niewspółmierny względem pracy jaką należy włożyć w przygotowanie jego dzieł. Niemniej jednak jest to wrażenie powierzchowne, gdyż w XXI wieku spore grono melomanów niewątpliwie docenia kunszt tej muzyki i jej wysoką wartość artystyczną, czego częściowym dowodem są chociażby pozytywne recenzje powstałych dotąd nagrań utworów Fitelberga juniora. To ambitna muzyka dla ambitnych wykonawców i ambitnych słuchaczy, potrzebująca dalszej promocji i szerzenia rozgłosu.

## Aneks:

## Bibliografia

- BOCZKOWSKA, Ewelina, *O Jerzym Fitelbergu w Nowym Jorku na podstawie źródeł archiwalnych*, [w:] „Muzyka Polska za granicą” (Tom 3 *"American Dream" Polscy twórcy za oceanem*, strony 33-50), B. Bolesławska-Lewandowska i J. Guzy-Pasiak (red.), ISPAN, Warszawa 2020
- CADENBACH, Rainer, *Jerzy Fitelberg*, [w:] R. Cadenbach, *Franz Schrekers Schüler in Berlin: biographische Beiträge und Dokumente*. (Tom 8, strony 25-28), Universität der Künste, Berlin 2005
- CHOMIŃSKI, Józef; WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna, *Teoria Formy. Małe formy Instrumentalne*, PWM, Kraków 1983
- CHOMIŃSKI, Józef; WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna, *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987
- CHYLŃSKA, Teresa, *Karol Szymanowski. Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora* (Tomy I, III, IV) PWM, Kraków 1997
- ELSNER, Emilia, *Portrety kompozytorów współczesnych. Jerzy Fitelberg*, [w:] „Muzyka”, rok XIV, nr 7-8, red. M. Gliński (1937)
- GAMRAT, Małgorzata, *Aleksander Tansman w Paryżu (1919-1940) w świetle wspomnień i dzienników kompozytora*, [w:] „Muzyka Polska za granicą”, T. 2. *Między Warszawą a Paryżem (1918-1939)*, B. Bolesławska-Lewandowska i J. Guzy-Pasiak (red.), ISPAN, Warszawa 2019
- GEIGER, Friedrich, *Die "Goebbels-Liste" vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat*, [w:] „Archiv für Musikwissenschaft”, s. 104-112, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2002
- GWIZDALANKA, Danuta, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Nakom, Poznań 1991
- HELMAN, Zofia, *Muzyka Polska w Paryżu*, [w:] „Muzyka” 1972
- HELMAN, Zofia, *Muzyka Polska między dwiema wojnami*, [w:] „Muzyka” 1978
- JANICKA-SŁYSZ, Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013
- KACZYŃSKI, Tadeusz, *Ostatnia rozmowa z Antonim Szalowskim*, „Ruch Muzyczny” 1978
- KISIELEWSKI, Stefan, *Życie Paryskie*, [w:] S. Kisielewski, *Pisma i felietony muzyczne*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012
- KOSTKA, Violetta. (2019). *Wpływ kultury muzycznej Paryża na twórczość Tadeusza Zygryda Kasserna*, [w:] „Muzyka Polska za granicą”, T. 2. *Między Warszawą a Paryżem (1918-1939)*, B. Bolesławska-Lewandowska i J. Guzy-Pasiak (red.), ISPAN, Warszawa 2019
- MARKIEWICZ, Leon, *Grzegorz Fitelberg 1879-1953. Życie i dzieło*, Fibak Marquard Press S.A., Katowice 1995

- MARKIEWICZ, Leon, *Korespondencja Grzegorza Fitelberga z lat 1941-1953*, Fundacja Muzyczna Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga, Katowice 2003
- REGAMEY, Konstanty *Rozmowa z Antonim Szalowskim*, [w:] „Muzyka Polska”, z. 2, red. B. Rutkowski, 1938
- REGAMEY, Konstanty *Po festiwalu warszawskim*, [w:] „Muzyka Polska”, z. 5, red. B. Rutkowski, 1939
- SCRUTON, Roger, *Struktura muzyki atonalnej*, [w:] R. Scruton, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, PWM, Kraków 2024
- TOKAŃSKI Jan (red.), *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1980
- TOMASZEWSKI, Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000
- TOMASZEWSKI, Mieczysław *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans* [w:] *Beethoven 2. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski i M. Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003
- WÓJTOWICZ, Ewa, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2021

## **Rozwinięcia skrótów stosowanych w pracy:**

AKP – Archiwum Kompozytorów Polskich

AMKP – Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

BUW – Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

ISCM – International Society for Contemporary Music (Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej)

KMWK – Komisja Międzynarodowej Wymiany Koncertów (Permanent Comission for International Exchange Concerts)

NYPLA – The New York Public Library of Arts

PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne

SMMP – Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu

## Spis ilustracji:

Ilustracja 1 - Jerzy Fitelberg, lata 30-40. XX wieku, źr. <a href="http://www.crispa.uw.edu.pl">www.crispa.uw.edu.pl</a> .....	3
Ilustracja 2 - Jerzy i Grzegorz Fitelbergowie, ok. 1912 r., źr. L. Markiewicz, <i>Grzegorz Fitelberg, 1879-1953. Życie i dzieło</i> , Katowice 1995 .....	8
Ilustracja 3 - Karykatura J. Fitelberga, Baden-Baden 1929, „Die Musik” XXI aut. Benedikt F. Doblin, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA.....	10
Ilustracja 4 - Skrzypaczka Colette Franz i Jerzy Fitelberg, "Wiadomości literackie" 1937 r., Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA .....	14
Ilustracja 5 - 244 West 72nd street, Nowy Jork, lata 30-40 - Budynek, w którym Jerzy Fitelberg mieszkał i zmarł, źr. <a href="http://www.landmarkwest.org">www.landmarkwest.org</a> .....	15
Ilustracja 9 - Grzegorz i Jerzy Fitelbergowie, ok. 1910 r, źr. L. Markiewicz, <i>Grzegorz Fitelberg, 1879-1953. Życie i dzieło</i> , Katowice 1995 .....	23
Ilustracja 10 - Portret Grzegorza Fitelberga, ok. 1942 r, źr. <a href="http://www.crispa.uw.edu.pl">www.crispa.uw.edu.pl</a> .....	24
Ilustracja 11 - Zwieńczenie listu J. Fitelberga do B. i R. Palestrów z 28.11.1946 r, AKP BUW, bez sygn.....	30
Ilustracja 12 - Wręczenie nagród w konkursie kompozytorskim Pennsylvania College for Woman. Pittsburgh Post-Gazette, 1950 r, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA. ....	37
Ilustracja 13 - Jerzy Fitelberg - zdjęcie z katalogu festiwalu ISCM 1946, Jerzy Fitelberg Papers, NYPLA.....	114

## Spis przykładów nutowych:

Przykład 1 - <i>Fantazja "Ostatnie chwile Sowizdrzała"</i> op. 9, t. 214-218 .....	47
Przykład 2 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4, Tema</i> , t. 1-8 .....	65
Przykład 3 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. II, t. 266-269 .....	67
Przykład 4 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. II, t. 289-291 .....	67
Przykład 5 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. III, t. 316-17 .....	68
Przykład 6 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. III. 368-373 .....	68
Przykład 7 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. VI, t. 736-744.....	70
Przykład 8 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. VI - 763-775.....	71
Przykład 9 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. VI - 881-883.....	72
Przykład 10 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , Fuga, t. 906-915, głos I skrzypiec .....	73
Przykład 11 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , Fuga, t. 1098-1101 .....	74
Przykład 12 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , Fuga, t. 1119-1123u .....	75
Przykład 13 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. I, t. 1-5 .....	75
Przykład 14 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. I, t. 74-76 .....	76
Przykład 15 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. I, t. 272-277 .....	77
Przykład 16 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. II, Temat, t. 21-22.....	78
Przykład 17 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. II, war. 1, t. 55-58,.....	79
Przykład 18 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. II, war. 2- t. 76-78 oraz 83-87 .....	79
Przykład 19 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. II, war. 3 - t. 133-137 (głos altówki i wiolonczeli) oraz 152-154 (głos I skrzypiec).....	80
Przykład 20 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. II, war. 3 t. 207-213 .....	81
Przykład 21 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. II, war. 4, t. 408-415 .....	82
Przykład 22 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. III, t. 7-19, głos altówki .....	84
Przykład 23 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. III, t. 80-83, głosy I i II skrzypiec .....	84

Przykład 24 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. III, t. 108-111, głos I skrzypiec .....	84
Przykład 25 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. III, t. 207-213 .....	85
Przykład 26 – J. Fitelberg - <i>Trio smyczkowe</i> , cz. IV .....	86
Przykład 27 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. III, t. 432-437 .....	87
Przykład 28 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. II, t. 287-291, głos altówki.....	97
Przykład 29 - <i>Kwartet smyczkowy nr 4</i> , war. II, t. 289-292. ....	98
Przykład 30 - <i>Kwartet nr 4</i> , war. 1, t. 85-95.....	101
Przykład 31 - <i>Kwartet nr 4</i> , war. 7, t. 798-785.....	102
Przykład 32 - <i>Kwartet nr 5</i> , cz. I, t. 171-173.....	103
Przykład 33 - <i>Kwartet nr 5</i> , cz. II, t. 1-3 .....	104
Przykład 34 - <i>Kwartet nr 3</i> , cz. 3, t. 374-381 .....	104
Przykład 35 - <i>Kwartet smyczkowy nr 5</i> , cz. I, t. 38-40 .....	106
Przykład 36 - <i>Kwartet nr 4</i> , <i>Temat zasadniczy</i> , t. 1-6 .....	106
Przykład 37 - <i>Kwartet nr 4</i> , war. 3, t. 450-452.....	108
Przykład 38 - <i>Kwartet nr 4</i> , war. 3, t. 423-424 .....	109
Przykład 39 - <i>Kwartet nr 5</i> , cz. II, t. 445-448 .....	110
Przykład 40 - <i>Kwartet nr 4</i> , war. 1, t. 54-56.....	111