

BARBARA CHMARA-ŻACZKIEWICZ, VÁCLAV VILÉM WÜRFEL
W WARSZAWIE I W WIEDNIU. FAKTY I HIPOTEZY

Warszawa 2017 Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, ss. 398.

ISBN 978-83-64823-70-1

Czeski muzyk Václav Vilém Würfel (ur. w 1790 r. Plaňanach nieopodal Pragi) to postać dziś nieco zapomniana. A przecież był artystą, który – jak większa grupa podobnych mu utalentowanych, choć nie genialnych twórców – w szlachetny sposób dopełniał swoją działalnością obraz życia artystycznego swych czasów. Niewiele znajdujemy dziś możliwości zapoznania się z jego kompozycjami. Płyte z utworami fortepianowymi nagrał czeski pianista Martin Vojtisek¹. W polskich publikacjach wspomniany był z rzadka, stawiany w jednym szeregu wraz z innymi muzykami-imigrantami, jacy w pierwszych dekadach XIX w. zjechali do Warszawy (z Czech – Josef Javůrek, Antoni i Piotr Wejnertowie, Wojciech Żywny), czasem jako nauczyciel Chopina w zakresie gry na organach i generalbasu (jego nazwisko pojawia się na stronach opracowań Aliny Nowak-Romanowicz, Zofii Chechlińskiej, Haliny Goldberg, Anny Adamusińskiej-Tasak²).

Tym bardziej miłym zaskoczeniem jest fakt, że nakładem NIFC ukazała się monografia tego muzyka pióra Barbary Chmary-Żaczekiewicz. Zaskoczenie jest jeszcze więk-

sze, kiedy ta publikacja trafia do naszych rąk. Okazuje się bowiem, że mamy do czynienia z książką blisko czterystustronicową, wypełnioną opowieścią o życiu i twórczości tego artysty, znajomego Chopina i Beethovena, uzupełnioną dokumentacją zebraną w kilku aneksach. To miłe zaskoczenie odczytać też można ze słów recenzentki książki, Zofii Chechlińskiej, w dwujęzycznym wstępie, którego wersja angielska (s. 10–12, wersja polska s. 7–10) pełni jednocześnie funkcję prezentacji zawartości czytelnikowi zagranicznemu.

Rozdz. I monografii poświęcony jest losom muzyka („Zarys biografii”, s. 17–97). Kiedy Würfel trafił do Warszawy w roku 1815, miał dwadzieścia pięć lat i ambitne plany co do swojej drogi artystycznej. Wcześniej uczył się gry na fortepianie pod okiem matki, muzykiem – być może kantorem – był jego ojciec (autorka wspomina o prawdopodobnych żydowskich korzeniach rodziny Würflów/Werflów, s. 18), który prowadził chór, uczył w szkole śpiewu i być może także gry na organach. Już w młodości, w wieku lat piętnastu, Václav Vilém komponował utwory, które były wykonywane publicznie (msze). Z czasem rozwinął umiejętności pianistyczne być może u Václava Jana Tomáška i – również być może – u Jana Ladislava Dusíka (więcej na temat młodzieńczych lat w podrozdz. „Czechy”, s. 18–22).

Takich hipotez dotyczących życia Würfla – zasygnalizowanych przez autorkę już w podtytule monografii – spotykamy więcej; dokumentacja uwiarygodniająca domysły zachowała się w niewielkiej ilości. Poza skąpych wzmiankami w literaturze dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej, większa część wiedzy na temat życia i działalności muzyka oparta jest bowiem na różnego rodzaju doniesieniach prasowych i nielicznych źródłach

1 Wykonania dostępne online na stronie <https://cdmusic.cz/en/old-czech-music/wurfel-w.w.-1790-1832-piano-works-m.vojtisek-piano-%5Bid%3DKV40112%5D> (dostęp 7 VIII 2019, *Wenzel Wilhelm Würfel, Frédéric Chopin's Teacher, Piano works*, nr katalogowy KV40112). Nagrania kilku polonezów, *Grande fantasia lugubre* op. 18 i *Fantaisie élégante* op. 45 dostępne także w serwisie internetowym YouTube.

2 M.in.: Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1995 (= Historia Muzyki Polskiej IV); Zofia Chechlińska, *Romantyzm 1795–1850*, Warszawa 2013 (= Historia Muzyki Polskiej V1); Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, Warszawa 2016; Anna Adamusińska-Tasak, *Scena warszawska oczami Fryderyka Chopina*, Warszawa 2018.

epistolarnych oraz zachowanych pismach urzędowych przede wszystkim z archiwów wiedeńskich. Barbara Chmara-Żaczkiewicz prezentuje tę niewielką dokumentację w rozdziale otwierającym monografię („Stan źródeł”, s. 13–15), zwracając uwagę na przewagę nad polską prasą ówczesnej prasy niemieckojęzycznej: lepiej redagowanej, zatrudniającej fachowych redaktorów, wspieranych przez piszących wykształconych dyletantów. Jak pisze, „[p]rzedstawiony materiał zawiera – w pragmatycznym, parakronikarskim ujęciu – skondensowany, przyporządkowany chronologii opis życiowych losów Würfla z uwzględnieniem relacji z koncertów, [...] opinie współczesnych o jego pianistyce i pracy pedagogicznej, charakterystykę twórczości [...]” (s. 14). Niestety, na co zwraca uwagę autorka, „[d]ostępne źródła odnoszą się w większości do epizodów z życia i działalności zawodowo-publicznej Würfla, nie obejmując niemal sfery życia prywatnego” (s. 14). Tego obszaru w większym stopniu musiała się domyślać, gdyż jedynym do tej pory badaczem, który zajmował się bardziej dogłębnie postacią Würfla, był czeski muzykolog Jaroslav Procházka, autor hasła o muzyku i monografii *Chopin und Böhmen*³; nieco informacji odnaleźć też możemy w korespondencji Fryderyka Chopina⁴.

W dalszej części rozdziału I autorka skupiła się na dwóch głównych ośrodkach działalności Würfla – Warszawie i Wiedniu, osobny podrozdział poświęcając podróżom artystycznym, które stanowiły zarazem łącznik i przerwany między stabilnymi latami, które spędził w stolicach Królestwa Polskiego i Cesarstwa Austrii.

Do Warszawy Würfel trafił w korzystnym momencie, tuż po ustaleniach kongresu wie-

deńskiego, dzięki którym nastąpiła względna stabilizacja polityki europejskiej, skutkująca również stabilizacją społeczną w nowo utworzonej Kongresówce. Warunki sprzyjające rozwojowi przemysłu i kultury nakładały się na zmiany w zakresie mecenatu: ośrodki magnackie i kościelne (klasztorne) z wolna zaczęły oddawać pole wzbogacającemu się mieszczaństwu i arystokracji, czyli środowiskom, które materialnie zaczęły wspierać miejskie przejawy życia kulturalnego – otwarte na szerszą publiczność sale koncertowe i teatralne, salony muzyczne, drukarnie muzykaliów, wytwórnie instrumentów przeznaczonych do powszechnego muzykowania domowego, wreszcie początki szkolnictwa muzycznego i prasy muzycznej. Dawało to muzykom, także napływającym do Warszawy z zagranicy, możliwość godziwego zatrudnienia i satysfakcji z przebiegu kariery. Würfel, podobnie jak duża grupa muzyków francuskich, niemieckich, ale też czeskich, wykorzystał szerokie spektrum możliwości, jakie kultura mieszczańska i warszawskie salony dały wówczas muzykom. Dobrze odnalazł się w tym przyjaznym artystom mieście (choć na tle Wiednia, Berlina, Paryża zdecydowanie prowincjonalnym). Józef Elsner, jedna z głównych postaci środowiska muzycznego ówczesnej Warszawy, nie tylko prawdopodobnie wprowadził go w lokalne środowisko wolnomularskie i wspierał jego karierę artystyczną, zwłaszcza w jej początkach, lecz także przekazał mu obowiązki korespondenta *Allgemeine musikalische Zeitung*. Jak zauważa autorka, Würfel przejął od Elsnera nie tylko ten obowiązek, lecz także zwyczaj relacjonowania przede wszystkim tych wydarzeń muzycznych, w które był w jakikolwiek sposób zaangażowany – autorsko bądź wykonawczo, sporadycznie jedynie relacjonując inne ważne punkty z lokalnego kalendarza muzycznego, jak choćby niektóre koncerty Towarzystwa Amatorskiego Muzycznego, którego był członkiem i dyrygentem (zob. s. 32 i nast.). Towarzystwo, którego ambitnym celem było organizowanie koncertów w wy-

3 Prag 1968.

4 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, 1816–1831, opr. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Strauss, Warszawa 2009, passim. Autorka, powołując się na prace Procházki, podważa (s. 19) wnioski autorów tej edycji, którzy przyjęli jako miejsce narodzin muzyka Český Brod.

konaniu własnej orkiestry, prezentowało się w cyklicznych śródownych koncertach. To dzięki temu zespołowi usłyszeć można było w Warszawie po raz pierwszy „[...] nieznane [dotąd] uwertury, symfonie (według Niecksa grano je w całości⁵), koncerty dla solisty z towarzyszeniem orkiestry i inne dzieła” (s. 31). Podkreślić należy, że przy braku pełnych informacji na ten temat w prasie lokalnej, przesłana przez Würfla do Lipska lista ponad trzydziestu nazwisk kompozytorów wykonywanych przez warszawski zespół w roku 1820 i tak okazuje się ważnym źródłem dla badań kultury muzycznej w Kongresówce. Niestety, zwykle jego doniesienia były krytyczne wobec warszawskich wydarzeń i piętnujące czy to słaby poziom kultury gry na organach, czy małą ofertę koncertową (s. 41).

Młody Czech mógł też liczyć na wsparcie drugiego z miejscowych muzycznych tuzów, jakim obok Elsnera był Karol Kurpiński, który towarzyszył z orkiestrą kompozytorowi-pianistcie podczas wykonań jego własnych kompozycji i był sprawozdawcą z tych koncertów na łamach redagowanego przez siebie *Tygodnika Muzycznego i Dramatycznego*.

W roku 1823 Václav Vilém miał okazję zetknąć się po raz pierwszy na niwie artystycznej z młodym Chopinem: w ciągu trzech tygodni lutego i marca „[...] koncertował w Sali [Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności], asystując trzynastoletniemu Chopinowi w trakcie jego pierwszych młodzieńczych występów pianistycznych” (s. 42). W tym samym czasie uaktywnił się też jako dyrygent i kompozytor: przygotował z zespołem i prowadził wykonanie mszy Vincenza Righiniego na głosy solo, chór, organy i orkiestrę, graną potem nie tylko w Warszawie, lecz także na koncertach wyjazdowych we Lwowie, Poznaniu i w mniejszych miejscowościach (bliżej nieokreślone okolice Wielunia). Krótko po

zaaklimatyzowaniu się w Warszawie skomponował *Grande fantasia lugubre* (opublikowane w 1818 r.) poświęcone pamięci trzech polskich bohaterów narodowych – księcia Józefa Poniatowskiego, Tadeusza Kościuszki i Jarosława Dąbrowskiego – czym bez wątpienia przypodobał się miejscowym melomanom.

„Profesorem teorii muzyki Akademii w Warszawie” Würfel został – jak sam napisał w swym życiorysie zawartym w dokumencie określonym przez autorkę jako „Najuniżeńsza prośba” (o którym jeszcze niżej) – w związku z wyróżnieniem go przez cara Aleksandra I „zaszczytnym zamówieniem” na wykonanie mszy (s. 24, prawdopodobnie chodziło o *Missa solemnis d-moll* jego autorstwa, choć utwór ten, o ile wiadomo, nigdy przed carem nie został wykonany). Jego sztuce pianistycznej i doświadczeniom w zakresie nauczania poświęcony jest osobny rozdział II „Sylwetka pianisty i pedagoga” (s. 99–120). Prawdopodobnie krótko po przyjeździe do miasta mógł zostać nauczycielem warszawskiego konserwatorium, gdzie prawdopodobnie nauczał zasad muzyki (teorii muzyki) oraz fortepianu na poziomie niższym; niestety dokumenty na ten temat nie zachowały się. Hipotezę tę autorka wywodzi z faktu, że już w pierwszych latach pobytu w Warszawie określano go mianem „profesora fortepianu” (s. 27). Potwierdzone informacje dotyczą już okresu od roku 1821, czyli od momentu utworzenia Instytutu Muzyki i Deklamacji, gdzie muzyk otrzymał stanowisko nauczyciela organów i generalbasu, będąc jednocześnie praktykującym i cenionym pianistą. Swe doświadczenia pedagogiczne wykorzystał także po opuszczeniu Warszawy, kiedy to udzielał lekcji głównie w zakresie gry na fortepianie. Jak czytamy w odniesieniu do okresu wiedeńskiego, posługiwał się wówczas własną metodą dydaktyczną: „sam przyznawał, że taką właśnie ma, i to całkiem «nową»; rozumiał prawdopodobnie przez to własny system ogólnych wskazówek i wypróbowaną strategię postępowania z uczniem” (s. 115), choć zasad tych nigdy nie ujął w formie podręcznika.

5 Choć autorka wątpi, że repertuar taki grany był co tydzień, jak sugeruje Frederick Niecks w monografii *Fryderyk Chopina jako człowiek i muzyk* (Warszawa 2011).

Swą aktywność artystyczną w Warszawie Würfel rozpoczął od występów w antraktach wieczorów teatralnych w Sali Teatru Narodowego (na ten temat w podrzdz. „Udział w życiu koncertowym Warszawy”, s. 29–32). Sam był inicjatorem jednego z koncertów „na rzecz” – w tym przypadku na rzecz pogorzalców, gdzie w przerwie między komedią *Oryginały* Dmuszewskiego a operą *Król Lokietek* Elsnera „[g]rał [...] po raz pierwszy swoje wirtuozowskie *Potpourri* «Burza»” (s. 29). Praktykę taką kontynuował także w Wiedniu, co łatwo zrozumieć: koncerty antraktowe gwarantowały większą publiczność, niż wieczory *stricte* muzyczne.

„Należąc do czołowych osobistości warszawskiego życia muzycznego, był [...] szanowany, ale była to popularność lokalna, z biegiem lat coraz mniej mu wystarczająca” (s. 51). Stąd decyzja o artystycznych podróżach, które rozpoczął w połowie roku 1823 (pierwszą, przed laty, w roku 1814, odbył do Petersburga, zahaczając po drodze po raz pierwszy o Warszawę), (zob. podrzdz. „Artystyczna podróż po Europie”, s. 44–60). Najpierw wyruszył do Drezna, potem kolejny raz odwiedził Petersburg i – kolejno – Pragę, Berlin, Lipsk – pod względem artystycznym z różnym skutkiem. Podczas tych *tournée* chętnie włączał do programów występów swój *Koncert fortepianowy Es-dur*, który (co w tym czasie nie było częstą praktyką) grał „bez nut”. Stopniowo włączał też fragmenty komponowanej właśnie opery *Rübezabl* (uwertura, arie).

I właśnie koniec prac nad *Rübezabl* był jednym z powodów, dla których Würfel zdecydował o poszukiwaniach innej niż warszawski Teatr Narodowy sceny na premierę dzieła. Odpowiednim miejscem okazała się Praga, gdzie zespół teatru muzycznego był większy i lepiej przygotowany, a sceniczny repertuar rodem z kręgu niemieckojęzycznego (w jaki wpisywała się ta opera) był bardziej popularny. Przede wszystkim jednak treść opery oparta była na bliskiej Czechom legendzie o duchu Sudetów (wątek ten wykorzystał w swojej twórczości m.in.

C.M. Weber, L. Spohr). Opera została przez krytyków przyjęta życzliwie, a przez publiczność wręcz entuzjastycznie: „[...] przedstawienie skończyło się aplauzem słuchaczy i wierszowaną laudacją nieznanego autora dedykowaną obu artystom, kompozytorowi i poecie [Wilhelmowi von Marsano]” (s. 56). Po sukcesie w Pradze, operę w kolejnych latach wystawiano w Wiedniu, Budzie, Peszcie, Monachium i Frankfurcie oraz w nowej wersji językowej – po czesku – znów w Pradze.

Wiedeń był w tym czasie drugą obok Paryża mekką dla artystów. Würfel miał szczęście i w tym mieście spotkał życzliwe środowisko, dzięki któremu poznał samego Ludwiga van Beethovena, a nawet – jest to jedna z wielu interesujących, niepotwierdzonych i raczej hipotetycznych informacji, jakie w swą narrację wpisała autorka – grywać z wielkim klasykiem własne opracowania na cztery ręce (s. 62–63). Był też jednym z ośmiu wiedeńskich kapelmistrzów, którzy podczas pogrzebu Beethovena trzymali szarfy jego trumny w eskorcie honorowej. Kontakty z twórcą *Eroiki*, a także z Ignazem Schuppanzighiem czy Friedrichem Danielem Kuhlauem, pozwoliły młodemu muzykowi w osiągnięciu celu, jakim był udział w jednym z koncertów Musikverein. Zapewne ułatwiły mu również wstęp do różnych wiedeńskich towarzystw i stowarzyszeń, m.in. Schottenfelder Kirchenmusik-Verein czy elitarnego klubu „Ludlamshölle” skupiającego wybitnych artystów różnych branż (spośród muzyków m.in. Salieriego, Moschelesa, Webera, Rellstaba), którzy wyróżnić się musieli (obok talentu) znakomitą poczuciem humoru i umiejętnością aranżowania dowcipów na polach, na których działali (s. 78).

Komponował, dyrygował i koncertował z niemałymi sukcesami, mając wszak za konkurentów największych przedstawicieli ówczesnego życia muzycznego, w tym wśród pianistów Thalberga, Moschelesa, Hummla, Czernego. Zaczęto także wydawać jego kompozycje – u Hofmeistra i Müllera. Wreszcie w roku 1826 uzyskał

stałą posadę wicekapelmistrza Kärntnertortheater, który uważany był, jak przypomina autorka monografii za wiedeńskim periodykiem *Der Sammlung* (1829 nr 7 z 15 I, s. 27) za „jedyny właściwy teatr operowy w Wiedniu [...] przeznaczony przede wszystkim na duże opery, rodzime i zagraniczne, głównie włoskie, ale także na koncerty i szczególnie hołubiony w Wiedniu balet” (s. 71); starał się też o funkcję wicekapelmistrza Hofmusikkapelle, lecz bez powodzenia.

Mimo obecności wielu wybitnych przedstawicieli ówczesnego świata muzycznego, Wiedeń w drugiej połowie lat dwudziestych przeżywał kryzys życia koncertowego i scenicznego. O tej mizerii pisał też odwiedzający miasto w latach 1829 i 1830 Fryderyk Chopin. Częste przetasowania personalne zaburzały funkcjonowanie zespołów orkiestrowych i teatralnych, a to wpływało na jakość wykonań i repertuaru. Tracił na tym także Würfel. Nie doszła do skutku premiera jego drugiej opery *Der Rothmantel*. Na szczęście z sukcesem udało się wystawić singspiel *Finette Aschenbrödel* (premiera 15 IV 1830 r.), grywany regularnie w kolejnych sezonach aż do roku 1838.

Ostatnie lata (1830–32, zmarł 23 kwietnia) Würfel poświęcił na powrót do kariery solisty. Już pierwsze po latach koncerty wzbudziły uznanie słuchaczy i recenzentów doceniających doskonałość i precyzję jego pianistyki. W rozdz. II „Sylwetka pianisty i pedagoga” (s. 100–120) autorka opisuje technikę gry na fortepianie, jaką hipotetycznie posługiwał się Václav Vilém. Na podstawie analizy utworów fortepianowych jego autorstwa sugeruje, że miał rękę przeciętnej wielkości. „[D]obrzej orientował się w fortepianowej literaturze epoki, zwłaszcza w Wiedniu mógł słuchać nowej muzyki do woli [...]. Repertuar, który wybierał dla siebie, był niewielki⁶” (s. 101), natomiast „[...]

stałe szlifował fortepianowe kompozycje [Beethovena] i zwykł był mawiać, że nie cieszy go nic innego” (s. 10, tu autorka powołuje się na opinię Alexandra Wheelocka Thayera). Niezłe radził sobie w zakresie improwizacji, choć sztukę tę w pełni rozwinął przypuszczalnie dopiero na potrzeby występów w Wiedniu („Wydaje się, że w wiedeńskich improwizacjach znajdował więcej zadowolenia, gdyż lepiej go w tej trudnej sztuce rozumiano niż w Warszawie, gdzie kompetencje muzyczne społeczeństwa w tym czasie były dużo słabsze”, s. 108). W dalszym ciągu pełnił funkcję kapelmistrza w różnych teatrach, w tym gościnnie w Burgtheater. Ukończył w między czasie muzykę do dramatu Ernsta Benjamina Raupacha *König Enzo* (autorka przypomina przy tej okazji, że muzykę do tego dramatu w tym samym czasie skomponował też Ryszard Wagner, premiera w lipcu 1832 r.), a zaledwie nieco ponad miesiąc przed śmiercią, 13 marca, zaprezentował wiedeńczykom farsę *Der Naturmensch* (s. 89).

Osobny rozdział Barbara Chmara-Żaczekiewicz poświęciła przyjaźni Würfla z Fryderykiem Chopinem (s. 123–139), dzieląc swą opowieść między Warszawę i Wiedeń. Jest wielce prawdopodobne, czy niemal pewne, że spotkanie Czecha z cudownie uzdolnionym Fryderykiem zainicjowane zostało przez Wojciecha Żywnego, który być może także Würfla, a nie tylko Elsnera, brał pod uwagę jako kontynuatora swej pracy nad młodym talentem. „Würfel mógł [...] okazać się rozsądnym i skutecznym przewodnikiem czy doradcą w kanonie tego, co pianista powinien wiedzieć i umieć poza techniką [...]. Chodziło prawdopodobnie o profesjonalne wprowadzenie w zasady improwizacji, w teoretyczne jej reguły oraz swoistą poetykę nowego [...] stylu *brillant*” (s. 126). Prawdopodobnie jest, że Würfel towarzyszył Fryderykowi w występach z orkiestrą, a wielce prawdopodobne, że udzielał mu

6 Jak przeszedł Chmara-Żaczekiewicz, grywał własny *Koncert fortepianowy Es-dur*, niektóre z koncertów Fielda, w repertuarze miał też utwory kame-

ralne na różne obsady – na fortepian z towarzyszeniem waltorni, oboju i w większych ansamblach.

lekcji gry na organach. Mimo różnicy wieku, połączyły ich więzi przyjaźni, które Czech wyrażał m.in. w dedykacjach dla Chopina, podpisując w albumach incipity swych kompozycji „twój przyjaciel stary Würfel” czy „pamiętaj o mnie” (oba wpisy z lat wiedeńskich). W Wiedniu zarówno podczas pierwszego pobytu w roku 1829, jak i drugiego po opuszczeniu Warszawy w 1830 r., Chopina rozpoznawano nie tylko jako biegłego pianistę, lecz także ucznia kapelmistrza Würfla (s. 131–132). To właśnie Václav Vilém miał namówić Fryderyka do recitali w Kärntnertortheater, od niego też otrzymał listy polecające na dalszą drogę do Pragi. Niestety, nie zachowała się żadna korespondencja między nimi z okresu po wyjeździe Chopina z Wiednia, choć można zakładać, że jakiś kontakt utrzymywali.

Najobszerniejszy rozdział monografii poświęcony jest omówieniu twórczości (rozdz. IV „Kompozycje Würfla”, s. 141–240). Analizę uprawianych przez niego gatunków poprzedzają krótkie wprowadzenia dotyczące stylistycznych sygnałów nowej epoki (s. 142–147) oraz źródeł stylu i gatunków (s. 148–154). Jak pisze autorka, ten czeski kompozytor „stał się [...] spadkobiercą [przedstawicieli klasycyzmu] w procesie budowania formy, w sposobie prowadzenia kompozytorskiej myśli [...]. Z drugiej strony melodyjność i ciepły liryzm niektórych jego utworów [...], dynamizm oraz wyobraźnia w wyborze brawurowych, wirtuozowskich chwytów [...] wskazywały już wyraźnie na powiew romantyzmu” (s. 148).

Z przyczyn oczywistych (był wszak koncertującym pianistą) w jego twórczości dominowała muzyka fortepianowa (zarówno z orkiestrą, jak i solowa), natomiast wśród opusów wokalnie-instrumentalnych najważniejsze były dzieła sceniczne, choć bez wątplenia na uwagę zasługują także pieśni – zarówno solowe z towarzyszeniem fortepianu, zbudowane zawsze w formie zwrotkowej, o lekkiej fakturze, w których muzyka stanowi przede wszystkim tło dla warstwy

tekstowej, jak i chóralsze szabatowe, znacznie bardziej skomplikowane pod względem formy, o zmieniającej się w trakcie przebiegu fakturze, wykorzystujące środki polifoniczne (np. fugato). Chmara-Żaczekiewicz dokonuje prezentacji wybranych (czasem po prostu jedynych zachowanych w ramach gatunku) kompozycji, bądź łącznie w obrębie grup gatunkowych – np. ronda, fantazje, wariacje, polonezy, inne tańce. Do szczegółów tych omówień i analiz odsyłam do monografii.

Jedną trzecią monografii Barbary Chmary-Żaczekiewicz zajmują aneksy o różnej zawartości. Pierwszym i najważniejszym jest „Katalog tematyczny dzieł Würfla” (s. 248–293). Na „metryczkę” każdej pozycji składają się następujące dane: tytuł, części utworu, tekst/libretto, data powstania, źródła i miejsce ich przechowywania (ręk., edycja), literatura, wykonanie, transkrypcje, inne uwagi. Spuścizna kompozytora obejmuje 66 zachowanych i niezachowanych opusów w różnych gatunkach instrumentalnych, wokalnie-instrumentalnych i scenicznych (tylko niektóre z nich numer opusowy miały wpisany na kartach tytułowych edycji). Znanych z przekazów – rękopisów lub druków – jest dziś czterdzieści dziewięć kompozycji, do których dodać należy służące popularyzacji tej muzyki opracowania i transkrypcje publikowane np. w dziewiętnastowiecznej prasie w postaci dodatków nutowych (np. liczne opracowania muzyki z opery *Rübezahle*). Podczas przeglądania katalogu nasunęło mi się kilka uwag. I tak: w przypadku cykli utworów – 12 *Laendler Tänze mit Coda D-dur* (poz. 10) czy 10 *Deutsche Tänze und Coda* (poz. 12) znajdujemy incipity jedynie pojedynczych, wybranych kompozycji, choć już w przypadku opusów obejmujących dwa polonezy (op. 21, poz. 22) bądź trzy polonezy (op. 24, poz. 23) autorka włączyła – i słusznie – incipity wszystkich tańców. Z kolei w przypadku jednoczęściowego *Rondo Brillant Es-dur* (poz. 32) dołączone zostały incipity zarówno wstępu (t. 1–4), jak i refrenu (t. 17–26).

W odniesieniu do poz. 18 – *Variations sur une Mazure favorite de l'Opéra Łokietek* – autorka komentuje różnicę między numerem opusu tego utworu wydanego w Warszawie w roku 1818 i w Lipsku w roku 1825 (op. 19 vs op. 29). Sugeruje, że korekty i poprawki kompozytorskie, jakie zaistniały na przestrzeni tych kilku lat, mogły być tak istotne, iż późniejszą wersję można było potraktować jako nowy opus. Ale może chodzi jedynie o błędne odczytanie rękopisu przygotowanego do produkcji, albo pomyłkę drukarską?

Pod nr. 21 znajdujemy *Wariacje dwójakie* na klawikord – zapewne faktycznie, jak to jest w opisie, chodzi o temat z dwiema wariacjami. O skromnych rozmiarach cyklu autorka pisze, że „dłuższy [...] byłby trudny do wykonania na klawikordzie, instrumencie o niewielkiej skali i bardzo cichym dźwięku” (s. 259). Czy na pewno? Wszak możliwości opracowań wariacyjnych uwzględniających zmiany rytmiczne, metryczne, trybu, tempa, akompaniamentu itp., a nie tylko dynamiczne, dawały więcej niż dwie możliwości „wariowania” tematu, nawet na tak delikatnym pod względem brzmienia instrumencie jak klawikord.

Czytając opis poz. 30, którą stanowi *Zbiór exercycyi w kształcie preludjów ze wszystkich tonów maior i minor*, można się zastanowić, czy Chopin, przystępując w przyszłości do komponowania utworów składających się ostatecznie na op. 28, nie tylko kierował się fascynacją Bachem i jego *Das wohltemperierte Klavier*, lecz także miał w pamięci podobny twórczy koncept swojego „starego przyjaciela” z lat warszawskich i jego cyklu preludjów „ze wszystkich tonów maior i minor”.

Wśród kompozycji wokalnie-instrumentalnych znajdujemy trzy msze, dwa offertoria na głosy solo i orkiestrę symfoniczną wraz z organami, kantatę, trzy pieśni na głos solo z towarzyszeniem fortepianu oraz wspomniane wyżej trzy utwory a cappella – żydowski pieśni szabatonowe do tekstów w języku hebrajskim, wydane u Engela w Wiedniu kilka lat po śmierci Würfla, w 1841 roku.

Z kolei „muzyka dla sceny” obejmuje siedem tytułów – trzy opery oraz singspiel, a także dwie farsy i muzykę do dramatu. W różnych opracowaniach i przeróbkach zachowały się do dziś wybrane fragmenty opery *Rübezahl* i farsy *Der Naturmensch*. Pozostałe znane są jedynie z doniesień prasowych i zachowanych plakatów; osiem taktów autografu wyciągu fortepianowego z opery *Der Rothmantel* z dopiskiem „Pamiętaj o mnie” i datą „12 Lipca 1831” zachowało się w albumie Fryderyka Chopina (zach. Muzeum Chopina w Warszawie, sygn. M/304).

Dołączone w postaci aneksu dokumenty archiwalne (s. 294–313) podzielone zostały na dwie grupy: 1) listy do różnych osób, oraz 2) dwa według autorki najważniejsze pisma związane ze staraniami Würfla o przyznanie stanowiska wicekapelmistrza Hofmusikkapelle. Wszystkie opublikowane zostały w wersji oryginalnej i z przekładami na język polski, opatrzone objaśnieniami dotyczącymi wspomnianych w nich osób czy kompozycji. Wśród pism pierwszej grupy znajdują się m.in. cztery listy do wydawcy Carla Friedricha Petersa w Lipsku. Drugą grupę tworzą wspomniany już list do Franciszka I zwany przez autorkę „Najuniżeńszą prośbą” oraz jeden z raportów na temat kompozytora, sporządzony dla cesarza przez Carla Leonharda Harracha⁷. Już na tym niewielkim zbiorze widać, jak wiele kwerend w poszukiwaniu źródeł do badań nad życiem i twórczością czeskiego kompozytora autorka musiała przeprowadzić. Nie wszystkie też informacje zawarte w dokumentach należy traktować literalnie: o samej „Naujniżeńszej prośbie” wiemy, że powinna być traktowana z pewnym dystansem, gdyż powstała dla osiągnięcia konkretnego

7 Tu nasuwa się jedna (czy wręcz jedyna) uwaga do składu publikacji: te dwa ważne dokumenty nie zostały opatrzone wytłuszczonymi metryczkami, jakimi poprzedzone są wszystkie pisma przedstawione wcześniej, i wydają się być dalszym ciągiem materiałów odnoszących się do listu do Georga Friedricha Treitschkego (zob. s. 304 i nast.).

go, ważnego dla muzyka celu i z tego względu musiała być nieco „podkolorowana”.

Kolejny aneks zawiera kalendarium koncertów (a raczej wydarzeń muzycznych, gdyż włączone do niego są także wieczory operowe) obejmujące zarówno pobyt w Warszawie, jak i dalszą drogę artystyczną muzyka. Imponuje liczba tytułów i roczników prasowych, które przejrzeć musiała Barbara Chmara-Żaczekiewicz, by wyluskać z nich nie tak znów częstą obecność muzyka w programach scen i sal koncertowych. Ze swej strony mogą uzupełnić to obszerne zestawienie o jeszcze jeden koncert, jaki odbył się w Warszawie 9 VII 1823 r. w Sali Teatru Narodowego, być może zresztą ten sam, który w kalendarium wpisany jest pod datą 9 września z bardzo enigmatyczną informacją „koncert kameralny, brak recenzji, tylko wzmianki prasowe” (s. 315). Ten lipcowy, zapowiadany w *Kurierze Warszawskim* z 7 VII 1823 r. (nr 160) i zrelacjonowany w *Gazecie Warszawskiej* z 12 VII 1823 r. (nr 110) wypełniły kompozycje klarncisty i kompozytora Heinricha Bärmanna (*Koncert klarinetowy c-moll*), Carla Marii Webera (*Wariacje na klarinet i fortepian* i *Wariacje na klarinet solo*) oraz na pewno utwory wokalne, gdyż wśród wykonawców, obok samego Bärmanna i towarzyszącego mu na fortepianie Würfla, była też Eleonora Stefani.

Kalendarium uzupełnione zostało aneksem zawierającym recenzje prasowe. Całkowicie podzielam decyzję autorki o dokonaniu selekcji i włączeniu w tę część tylko wybranych recenzji czy ich fragmentów, które i tak w pełni dają rzetelny obraz czasem uznania, a czasem krytyki, z jakimi muzyk spotykał się i w Warszawie, i w pozostałych ośrodkach, gdzie działał jako pianista, dyrygent i kompozytor. Dodać należy, że, jak podkreśliła sama autorka, „[w]obec szczupłości źródeł niezbędnych do rekonstrukcji biografii Würfla w znacznej części [...] pracy wspierano się [właśnie – M.S.] materiałem z prasowych recenzji koncertów kompozytora” (s. 318, przyp. 338).

Monografia opatrzona jest niezbędnymi w takiej publikacji elementami: wykaz skrótów, indeks osobowy, bibliografia (w tytule z dodatkiem „wybrana”, choć i tak imponuje liczbą wykazanych pozycji⁸). Przeglądając listę artykułów i wzmianek prasowych, kolejny raz konstatujemy, jak wiele roczników czasopism polskich (nie tylko warszawskich, bo także np. *Gazety Poznańskiej*, lwowskich *Rozmaitości*, *Kuriera Litewskiego*) oraz niemieckojęzycznych (wiedeńskich, praskich) przejrzała autorka w poszukiwaniu informacji na temat Würfla.

Słowa uznania należą się też wydawcy, Narodowemu Instytutowi Fryderyka Chopina, który na swoje konto wpisał kolejną pozycję nie tylko bardzo cenną pod względem merytorycznym, lecz także pięknie wydaną. Czytelny i ciekawy graficznie skład, starannie przygotowane przykłady muzyczne i ilustracje – reprodukcje zarówno ikonografii z epoki (widoki Wiednia, Warszawy, Pragi, Drezna, Berlina), jak i źródeł związanych z samym bohaterem tej opowieści – rękopisy nut i pism. Monografią pióra Barbary Chmary-Żaczekiewicz NIFC wzbogaca listę wydanych w ostatnich latach

8 Być może wartościowym uzupełnieniem tej części monografii, gdzie mowa jest o Warszawie, byłaby – obok książek Tadeusza Frączyka (*Warszawa młodości Chopina*, Kraków 1961) i Haliny Goldberg (op. cit.) – publikacja *Kultura miejska w Królestwie Polskim*, cz. 1, 1815–1875. Warszawa, Kalisz, Lublin, Płock, red. Anna M. Drexlerowa (Warszawa 2001), w której kultura muzyczna miasta (rozdz. w części „warszawskiej” opracowany przez Zofię Chechlińską i niżej podpisaną, a na temat miast prowincjonalnych – przez Jolantę Guzy-Pasiak, s. 283–306) przedstawiona została także w innych kontekstach (m.in. artykuły: „Muzea, wystawy i ich publiczność” Anny Drexler, s. 237–263, „Teatr warszawski od czasów Osińskiego” Mieczysława Rulikowskiego, s. 265–282). Natomiast spośród syntez serii *Historia Muzyki Polskiej* wydawanej przez Sutkowski Edition Warsaw, obok wykorzystywanej przez autorkę syntezy *Romantyzm* (cz. 1, 1795–1850, op. cit., zob. przyp. 2), za pomocny uznałabym także *Klasycyzm 1750–1830* Aliny Nowak-Romanowicz (op. cit., zob. przyp. 2), w której postać Würfla także została uwzględniona.

tytułów dopełniających bibliografię *stricto chopinowską* o pozycje skupiające się na zagadnieniach „wokół” postaci Chopina, rozszerzając swą ofertę o prace chronologicznie mieszczące się w ramach tzw. długiego wieku XIX⁹. W pełni uzasadnione jest dołączenie przez autorkę podziękowanie redaktorce tomu, Ewie Ostaszewskiej, za „wszechstronną, fachową, merytoryczną opiekę” nad książką, która do wydania została przygotowana wzorowo. Piękna szata graficzna i nietuzinkowy skład, o czym już wspomniałam, zwiększają przyjemność lektury tej wciągającej opowieści o życiu i dziele zapomnianego nieco muzyka.

Przedstawienie niebanalnej, choć trochę tajemniczszej sylwetki artysty takiego, jakim był Václav Vilém Würfel, muzyka wielu talentów – kompozytora, pianisty, dyrygenta – pozwoliło autorce monografii na podejmowanie licznych dygresji, dzięki którym miała okazję naświetlić różne aspekty życia artystycznego w odwiedzianych przez niego miastach – krótką charakterystykę sal i estrad funkcjonujących w latach dwudziestych i trzydziestych w Wiedniu, czy proces zmieniającej się hierarchii wśród przedstawicieli grupy dyrygentów, skrzypków i pianistów – członków zespołów muzycznych na przełomie XVIII i XIX wieku.

W „Résumé” swojej monografii (s. 241–245) Barbara Chmara-Żaczekiewicz napisała: „Na tle polskiej i europejskiej kultury muzycznej początków romantyzmu artystyczny

wizerunek dzieł Würfla [...] prezentuje się nienajgorzej; [jego spuścizna] zasługuje [...] na uwagę, chociaż wiele jego utworów wypadło z artystycznego obiegu, nie utrwalając się w historycznej pamięci” (s. 241). A miał on wszak liczne zasługi dla kultury muzycznej swych czasów, także jako kompozytor: „Jakkolwiek wybitnym melodystą nie był, to [...] polonezy należały do najbardziej melodyjnych jego kompozycji [...]; obok lirycznych polonezów Ogińskiego i wirtuozowskich C.M. Webera właśnie polonezy Würfla, zwłaszcza późniejsze, przyspieszyły wykrystalizowanie się poloneza stylizowanego, wytyczając drogę tej rozwojowej linii, która w niedalekiej przyszłości miała doprowadzić do niezrównanych w swym artyzmie polonezów Chopina” (s. 244).

Autorka przypomniała, że choć sukcesy odnosił na różnych polach, w akcie zgonu określono Würfla mianem „eigentliche Musiklehrer”, co oznaczać może, że tak głównie postrzegano jego działalność. Choć wydaje się, że miał liczne grono znajomych, zmarł w biedzie i pochowany został anonimowo być może na cmentarzu w podwiedeńskim Matzleinsdorf. Dokumenty pozostające z licytacji jego dobytku nie wskazują, gdzie lub komu zostały przekazane jego rękopisy muzyczne i dokumenty osobiste.

Ciekawa twórczość i niebanalne życie opowiedziane pięknym językiem, to tylko dwa z wielu innych powodów, dla których monografia Barbary Chmary-Żaczekiewicz powinna stać się lekturą obowiązkową nie tylko chopinologów i „dziewiętnastowieczników”, lecz także historyków kultury czy varsavianistów, będąc jednocześnie – dzięki barwnej narracji – przykładem szlachetnej popularyzacji wiedzy o historii muzyki.

Małgorzata Sieradz

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

9 Zob. np.: Ewa Sławińska-Dahlig, *Adolphe Gutmann – ulubiony uczeń Chopina* (Warszawa 2013); Anna Adamusińska-Tasak, op. cit. (zob. przyp. 2); Piotr Mysłakowski, *Warszawa Chopinów* (Warszawa 2013); Halina Goldberg, op. cit. (zob. przyp. 2); książka oryginalnie w języku angielskim miała swą premierę w 2006 r., kiedy ukazała się nakładem Oxford University Press). Z zainteresowaniem czekamy na pracę Grzegorza Zieziuli *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, monografię Juliana Fontany przygotowaną przez Magdalenę Oliferko, oraz na uruchomienie Portalu Muzyki Polskiej poświęconego kompozytorom XIX wieku.