

MICHAŁ BRULIŃSKI
UNIwersytet Warszawski
ORCID 0000-0001-5071-9396

WILNO OKRESU MIĘDZYPOWSTANIOWEGO
Z PERSPEKTYWY SPOŁECZNEJ BIOGRAFII FORTEPIANU:
CENTRUM CZY PERYFERIE?

ABSTRAKT Artykuł stanowi próbę wypełnienia luki w badaniach nad fenomenem fortepianu w Wilnie w l. 1831–63 oraz usytuowania miasta na fortepianowej mapie ziem polskich w kontekście dychotomii centrum–peryferie. Na podstawie kwerendy prasowej (*Kurier Litewski*, *Kurier Wileński*) autor przebadał procesy związane z komodyfikacją fortepianu w wileńskim obiegu towarowym, skupiając uwagę na kwestiach związanych z wytwórstwem instrumentów, ich dystrybucją oraz funkcjami, jakie pełniły w krajobrazie lokalnej kultury. Ponadto wgląd w fortepianowe sieci Wilna uzyskany został dzięki analizie korespondencji S. Moniuszki.

SŁOWA KLUCZOWE fortepian, Stanisław Moniuszko, Krall & Seidler, Adam Zawadzki, księgarze muzyczni, kultura polska, XIX w., wytwórstwo

ABSTRACT *Vilnius Between the 1830–31 and 1863 Uprisings as Viewed From the Perspective of the Piano's Social Biography: Centre or Periphery?* This article represents an attempt to fill the gap in research into the phenomenon of the piano in Vilnius between 1831 and 1863, and to place that city on the piano map of Polish territories in the context of the centre vs peripheries dichotomy. The author has conducted press research (*Kurier Litewski*, *Kurier Wileński*) in order to study the processes linked to the piano's commodification on the Vilnius market, focusing on the manufacturing of instruments, their distribution and their functions in local culture. The Vilnius piano networks are also researched on the basis of Stanisław Moniuszko's correspondence.

KEYWORDS piano, Vilnius, Stanisław Moniuszko, Krall & Seidler, Adam Zawadzki, music booksellers, Polish culture, nineteenth century, manufacture

W jednym z wydań *Tygodnika Petersburskiego* z 1840 r. Stanisław August Lachowicz opisywał Wilno jako miasto „szczególniej nastrojone do muzyki”, w którym „nie znajdziesz prawie jednego domu, gdzieby nie było fortepianu, a przy nim pięknej wirtuozki lub wirtuoza”; gdzie „[...] za każdym krokiem będziesz musiał zatrzymać się przed oknem, z którego poza rzędu wazonów wybiega [...] dźwięk fortepianów”¹. Zdaniem Lachowicza, „[...] w klasie nawet najniższej” dało się w ówczesnym Wilnie często posłyszeć fortepiany – chociaż „rozstrojone i rozeschłe [...], brzęczące i piszczące”². Oczywiście możemy zasadnie przypuszczać, że w powyższej narracji jest немало retorycznej przesady, toteż trudno się dziwić, że niecały rok później w jednym z wileńskich czasopism ziemianin i aktywny uczestnik lokalnego życia artystycznego, Oskar Korwin-Milewski, skwapliwie dementował euforyczne tezy Lachowicza w odniesieniu do tamtejszej kultury muzycznej. Co ciekawe, szkicując dość ponurą panoramę ówczesnego muzycznego Wilna, Milewski nie zakwestionował jednak tych partii opowieści Lachowicza, które odnosiły się do roli fortepianu³. Czy zatem Wilno u progu lat czterdziestych XIX stulecia – i w ogóle w okresie międzypowstaniowym – rzeczywiście stanowiło fortepianowe centrum, a jeśli tak, to w jakim aspekcie – wykonawczym, czy raczej wytwórczym?

Jedyną powstałą dotychczas pracą, która w całości poświęcona została muzyce fortepianowej w Wilnie okresu międzypowstaniowego, jest wydana w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia książka Mariam Azizbekovej. Pozycja ta jest właściwie nieobecna w polskim obiegu naukowym⁴. Jej autorka zorientowała swój wywód przede wszystkim na analizę dzieł muzycznych, jedynie znikomą część książki poświęcając kwestiom produkcji samych instrumentów. Z kolei fortepianom Stanisława Moniuszki poświęcił niedawno artykuł Benjamin Vogel⁵. Najbardziej zasłużony badacz polskich fortepianów ograniczył się jednak przede wszystkim do kwestii związanych z konkretnymi obiektami kultury materialnej pozostałymi po kompozytorze. Nikt dotychczas nie podjął systematycznych badań nad fenomenem fortepianu w dziewiętnastowiecznym Wilnie – ani w kontekście wytwórstwa, ani w obszarach związanych z krążeniem muzycznego narzędzia w dynamicznym obiegu towarów, ani w perspektywie oddziaływania instrumentu na całokształt tamtejsze-

1 Stanisław Lachowicz, „Wspomnienia i szkice Wilna, IV. Muzyka”, *Tygodnik Petersburski* 11 (1840) nr 82, s. 458.

2 Ibid.

3 Oskar Milewski, „Muzyka w Wilnie tudzież kilka słów o Lipińskim i Oll-Bull’u”, *Wizerunki i Roztrząsania Naukowe* 19 (1841), s. 116–118.

4 Mariam Azizbekova, *Fortepiannoe iskusstvo v muzykal’noj žizni Vil’nusa (1-â polovina 19 veka)*, Vil’nyus 1976. Książka ta nieco ponad dwadzieścia lat później przetłumaczona została na język litewski, zob.: tejże, *Fortepijono menas Vilniaus muzikiniame gyvenime: XIX amžiaus pirmoji pusė*, Vilnius 1999.

5 Benjamin Vogel, „Fortepiany Moniuszki”, w: *Muzyka fortepianowa XVII*, red. Monika Karwaszewska, Joanna Schiller-Rydzewska, Gdańsk 2023, s. 99–109.

go życia muzycznego. Celem niniejszego artykułu jest wypełnienie tej luki, przede wszystkim w dwóch pierwszych ze wskazanych obszarów.

Zgodnie z postulatami tzw. zwrotu ku rzeczom w humanistyce i naukach społecznych (*turn to things*), kontakt z konkretnymi obiektami materialnymi w postaci zachowanych fortepianów wileńskich wytwórców był dla mnie w trakcie kwerend niezwykle istotny, jednak szczegółowe badania nielicznych instrumentów wyprodukowanych w Wilnie okresu międzypowstaniowego wykraczają daleko poza ramy niniejszego tekstu – podobnie zresztą jak próby klasyfikacji ówczesnej wileńskiej muzyki fortepianowej *in toto*. Pragnę w niniejszym artykule przedstawić możliwie spójną rekonstrukcję społecznego obrazu instrumentu w Wilnie l. 1831–63, włączając wartości i emocje z nim związane, dynamikę cyrkulacji muzycznego narzędzia w obiegu towarowym. Ponadto moim celem jest odtworzenie kształtu wileńskich sieci fortepianowych, które splatały poszczególnych aktorów i aktantów⁶. Parafrazując określenie Igora Kopytoff, można zatem powiedzieć, że analiza źródeł epistolograficznych (korespondencji Stanisława Moniuszki) oraz prasowych (*Kuriera Litewskiego* oraz *Kuriera Wileńskiego*) przy wykorzystaniu interdyscyplinarnej metodologii, umożliwiła mi zrekonstruowanie kilku aspektów społecznej biografii instrumentu⁷, szczególnie tych, które związane były z procesami postępującej komodyfikacji fortepianu oraz jego wykorzystywania w procesach dystynkcji społecznej⁸.

W niniejszym eseju pragnę także zaprezentować kilka hipotez związanych z życiem muzycznym Wilna okresu międzypowstaniowego. Dwie najważniejsze dotyczą

6 Nawiązuję w tym miejscu do wybranych elementów Teorii Aktora–Sieci (*Actor–Network Theory*). Nazwa ta podawana jest najczęściej w skrócie – ANT. Sieć – spajająca, według Latoura, to, co społeczne (the social) – jest „pewną substancją i pewnym ruchem dążącym do wiązania ze sobą różnych aktorów” – także poza-ludzkich, zob.: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przekł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Kraków 2005, por. też: Krzysztof Abriszewski, „Splatając na nowo ANT. Wstęp do «Splatając na nowo to, co społeczne»”, w: B. Latour, *Splatając na nowo*, s. XXVI.

7 Ramy koncepcji „społecznej biografii przedmiotu” sformułował amerykański antropolog kulturowy, Igor Kopytoff, „Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces”, przekł. Ewa Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Warszawa 2003, s. 249–274; Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things*, Cambridge 1986. Nieco inaczej koncepcję biografii przedmiotów formułował Andrew Jones, zob.: tegoż, *Archaeological Theory and Scientific Practice. Topics in Contemporary Archaeology*, Cambridge 2002, s. 83.

8 Rozbudowaną charakterystykę procesów dystynkcji społecznej przedstawił Pierre Bourdieu w książce *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia* (przekł. Piotr Biłos, Warszawa 2000). Dystynkcję społeczną, przy całej jej złożoności, rozumieć można jako sumę procesów identyfikacji i wzajemnego rozróżniania poszczególnych aktorów w procesach społecznej interakcji na różnych polach, w których kluczową rolę odgrywają różne rodzaje posiadanych i nabytych kapitałów (m.in. kulturowy, ekonomiczny i symboliczny). Dychotomię ujednokrowienia i utowarowienia (komodyfikacji) wprowadził do dyskursu nauk humanistycznych i społecznych Igor Kopytoff, zob.: tegoż, „Kulturowa biografia rzeczy”, s. 249–274. O procesie „ujednostkawiania instrumentów” pisała z innej perspektywy Lucy Newton, „«Made in England»: Making and Selling the Piano, 1851–1914”, w: *People, Places and Business Cultures: Essays in Honour of Francesca Carnevali*, red. Paolo di Martino, Andrew Popp, Peter Scott, Woodbridge 2017, s. 127–152, doi.org/10.1515/9781782049425-011.

odpowiednio konsekwentnej ekspansji społecznego i kulturowego fenomenu fortepianu mimo wyraźnego regresu wileńskiej kultury w obszarze instytucjonalnym i praktycznym oraz szczególnie w porównaniu z pozostałymi ziemiami polskimi roli, jaką odegrali na lokalnym polu muzyki księgarze i wydawcy beletrystyki, zarówno w perspektywie ich działań autonomicznych, jak i relacji ze słabnącym nurtem wileńskiego wytwórstwa⁹. Żywię nadzieję, że przedstawiona przeze mnie obok wyników badań nad źródłami prasowymi analiza działań Stanisława Moniuszki na fortepianowym rynku wileńskim stanie się dla kolejnych badaczy przyczynkiem do dalszych poszukiwań związanych z relacją profesjonalnych muzyków i wytwórców instrumentów, w kontekście kultury polskiej dość dobrze zidentyfikowaną na przykładzie Chopina i Pleyela¹⁰. Opisane przeze mnie w artykule tezy postaram się obudować odpowiednim kontekstem porównawczym, co będzie możliwe dzięki wcześniejszym badaniom nad fenomenem fortepianu w kulturze polskiej okresu międzypowstaniowego¹¹. Niezależnie od powyżej zarysowanych celów wierzę, że niniejsze studium dostarczy inspirującej lektury zarówno dla wszystkich zainteresowanych społeczną historią fortepianu, jak i w ogóle dla badaczy historii kultury muzycznej okresu międzypowstaniowego.

ŹRÓDŁA

Właściwą część wywodu rozpocznę od analizy korespondencji Stanisława Moniuszki¹², szczególnie tych listów, w których pojawiają się wzmianki o fortepianach. Tych można znaleźć najwięcej w korespondencji kompozytora z Józefem Sikorskim. To najpewniej za pośrednictwem Sikorskiego Moniuszko nawiązał relację z warszawskimi wytwórcami fortepianów, Krallem i Seidlerem, jak również z innymi uczestnikami fortepianowych sieci. Wzmianki o instrumentach – co zrozumiałe – pojawiają się także w listach Moniuszki do żony. Z perspektywy chronologicznej najbardziej interesował mnie okres przed przeprowadzką Moniuszki do Warszawy w 1858 r., jednak

- 9 Ramy pojęcia pola sztuki (a zatem także: sub-pola muzyki) przedstawione została przez Pierre'a Bourdieu w dziele *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (przekł. Adam Zawadzki, Kraków 2001). Pole rozumiem za autorem jako autonomiczny wycinek struktury społecznej, na którym określani aktorzy o specyficznych habitusach rywalizują o ograniczone stawki. Bodaj najbardziej precyzyjną definicję habitusu odnaleźć można w: tegoż, *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przekł. Wiesław Kroker, Kraków 2007, s. 79. W tym ujęciu habitus jest systemem dyspozycji działania danego aktora, wytworzonym na podstawie przyswojonych i posiadanych kapitałów.
- 10 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*, Paris 2010; por. też: Michał Bruliński, „Chopin i fortepian: kilka uwag o relacji człowieka z przedmiotem”, w: *Długi wiek XIX w muzyce: pytania, problemy, interpretacje*, t. 2, red. Ewa Boguła, Małgorzata Sulek, Grzegorz Zieziula, red. pomocnicza Ewa Chamczyk, Jakub Chachulski, Warszawa 2022, s. 287–310.
- 11 Zob.: Michał Bruliński, *Fenomen fortepianu w kulturze polskiej okresu międzypowstaniowego (1831–1863): przedmiot – symbol – fetysz*, Uniwersytet Warszawski 2023 (dysertacja doktorska).
- 12 Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, przygotował do druku Witold Rudziński, współpraca Magdalena Stokowska, Kraków 1969.

tropy związane z Wilnem pojawiają się także w późniejszych listach kompozytora. Szczególnie frapujące były dla mnie wszelkie spostrzeżenia twórcy *Halki* dotyczące wileńskiego rynku fortepianowego (na którym odegrał pewną rolę), jak również ślady ocen instrumentów lokalnej produkcji.

Fundamentem zasadniczej części mojej analizy są źródła prasowe. Najcenniejszy materiał źródłowy udało mi się pozyskać w trakcie kwerend w jednym czasopiśmie, które ukazywało się w Wilnie nieprzerwanie przez cały okres międzypowstaniowy, a mianowicie w założonym jeszcze w 1796 r. *Kurierze Litewskim*, przemianowanym w 1841 r. na *Kurier Wileński*¹³. Była to gazeta urzędowa, drukowana początkowo w języku polskim, 2–3 razy w tygodniu. W 1833 r. *Kurier Litewski* stał się urzędowym organem generała-gubernatora okręgu wileńskiego, co pociągnęło za sobą zmianę formy periodyku na dwujęzyczną – od 1834 r. *Kurier* drukowany był pod redakcją Antoniego Marcinkowskiego równolegle w języku polskim i rosyjskim. Pod koniec 1840 r. pieczę nad redakcją przejął Antoni Edward Odyniec. Podjął on znaczne wysiłki, aby czasopismo nieco „ożywić”, przede wszystkim poprzez rozwój działu polskiego przy jednoczesnym ograniczeniu języka rosyjskiego do wymaganego przez władze minimum. Jego starania nie przyniosły jednak oczekiwanych rezultatów¹⁴. *Kurier Wileński* – ponieważ pod taką właśnie nazwą czasopismo ukazywało się od 1841 r. – przechodził różne stadia, aż do 21 III 1864 r., kiedy w ramach represji dział polski został całkowicie zlikwidowany, a nazwa czasopisma zmieniona na *Vilenskij Věstnik*. Po 1851 r. w Wilnie nastąpiło niemal zupełne załamanie czasopiśmiennictwa polskiego – i na tym tle konsekwentnie drukowany *Kurier* stał się najważniejszym ówczesnie na arenie lokalnej czasopismem¹⁵. Apogeum rozwoju czasopisma przypadło na początek lat sześćdziesiątych, kiedy to Adam Honory Kirkor wykupił od Krystiana Teofila Glücksberga chylącą się ku upadkowi drukarnię, tym samym przejmując odpowiedzialność za redakcję i druk periodyku. Pod kuratelą Kirkora *Kurier Wileński* stał się jedynym oficjalnym dziennikiem rządowym, który na niegdysiejszych ziemiach

13 Zob.: Władysław Marek Kolasa, Jerzy Jarowiecki, „Najważniejsze polskie gazety do wybuchu pierwszej wojny światowej w kontekście zabezpieczenia ich dla potomnych (charakterystyka, badania, zasoby)”, w: *Gazety: zasoby, opracowanie, ochrona, digitalizacja, promocja/informacja: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*, Poznań, 19–21 października 2006, red. Artur Jazdon, Aldona Chachlikowska, Poznań 2006, s. 9–11; Marian Tyrowicz, „Organizacja redakcji w prasie i czasopiśmiennictwie polskim w I połowie XIX w.”, *Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego* 7 (1968) zesz. 2, s. 7 i nast.; Eugeniusz Tomaszewski, „Prasa Królestwa Polskiego i ziem litewsko-ruskich okresu międzypowstaniowego (1832–1864)”, w: *Historia prasy polskiej*, cz. 1, *Prasa polska w latach 1661–1864*, red. Jerzy Łojek, Warszawa 1976, s. 110–150; Jerzy Łojek, Jerzy Myśliński, Wiesław Władysław, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 1988; Jan Kucharzewski, *Czasopiśmiennictwo polskie wieku XIX w Królestwie, na Litwie i Rusi oraz na emigracji. Zarys bibliograficzno-historyczny*, Warszawa 1911; Mieczysław Inglot, *Polskie czasopisma literackie ziem litewsko-ruskich w latach 1832–1851*, Warszawa 1966; Witold Ciechowski, „Czasopisma polskie na Litwie”, *Kwartalnik Litewski* 5 (1911), s. 101–124; Magdalena Stolzman, *Czasopisma wileńskie Adama Honorego Kirkora*, Kraków 1973 (= Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie 26), s. 90–140.

14 M. Stolzman, *Czasopisma wileńskie*, s. 90.

15 Ibid., s. 136.

Rzeczypospolitej zyskał status wybitnego czasopisma społeczno-literackiego, odsuwając na odległy plan narzucone funkcje urzędowe¹⁶. Najwięcej prenumeratorów *Kurier* miał w roku 1861 – było ich aż 3205. Mimo zmniejszenia drukowanego nakładu bezpośrednio przed wybuchem powstania styczniowego, można stwierdzić, że *Kurier* prenumerowało ponad 10% mieszkańców ówczesnego Wilna¹⁷. Przy typowym dla ówczesnej prasy założeniu, że jeden egzemplarz czytało zazwyczaj kilka osób, można domniemywać, że gazeta u progu lat sześćdziesiątych była naprawdę wpływowym medium. Pośród licznych wzmianek, w których pojawiał się fortepian, największe znaczenie miały dla mnie ogłoszenia – często rozbudowane – o sprzedaży instrumentów¹⁸. Zawierały one nie tylko cenne informacje o pochodzeniu fortepianów oraz o ich wytwórcach, lecz także niezwykle istotne charakterystyki poszczególnych instrumentów. Na ich podstawie formułowałem najważniejsze tezy niniejszej pracy.

KULTURA WILEŃSKA OKRESU MIĘDZYPOWSTANIOWEGO

Wilno pierwszego dwudziestolecia XIX w. było gwarnym i tętniącym życiem miastem, szczycącym się jednym z największych uniwersytetów w Cesarstwie Rosyjskim (i z pewnością największym w zaborze rosyjskim)¹⁹. U progu trzeciej dekady XIX stulecia zostało skazane na powolną degradację, której pierwszym aktem stał się proces związków filomackich i idące za nim rozproszenie sił intelektualnych

16 Ibid.

17 Ibid., s. 117.

18 W cytowanym materiale źródłowym modernizowałem pisownię. Podaję również nazwiska przywoływanych budowniczych instrumentów w poprawnych formach, chyba że błędy w ich zapisie źródłowym wynikały z niekompetencji lub braku weryfikacji informacji przez redaktorów. Wobec powtarzalnego charakteru wielu wzmianek w analizowanych źródłach prasowych i ich znacznej liczby, starałem się podawać najwcześniejsze lub szczególnie charakterystyczne typy informacji. U progu rozważań pragnę również doprecyzować kwestię nomenklatury związaną z wykorzystaniem takich pojęć jak „fabryka” i „fabrykant”. Do około połowy XIX w. nie rozróżniano jeszcze pojęć „rzemieślnika” (tj. wykwalifikowanego specjalisty zajmującego się rzemieślniczą działalnością wytwórczą), „fabrykanta” (rozumianego jako właściciela fabryki) i robotnika (pracownika fabryki) – wszystkie profesje łączono w dyskursie w ramach pojęcia „fabrykanta” lub „fortepianmistrza”. W źródłach polskojęzycznych publikowanych w Wilnie uwaga ta dotyczy całego okresu międzypowstaniowego. Analogicznie – termin „fabryka” nie określał wówczas dużego zmechanizowanego zakładu produkcyjnego: stosowano go nawet w odniesieniu do najmniejszego pojedynczego warsztatu rzemieślniczego. W opisie źródeł stosuję dla ułatwienia skróty: zapis KL i KW odsyła odpowiednio do *Kuriera Litewskiego* i *Kuriera Wileńskiego* (oraz Dodatek do KL i Dodatek do KW), *Kurier Warszawski* oznaczam jako KWar, zaś korespondencję Moniuszki (*Listy zebrane*) jako KM.

19 Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *Pod władzą carów. Litwa w XIX wieku*, przekł. Beata Kaleba, Kraków 2003 (= Biblioteka Literatury Pogranicza 7), s. 263; por.: Leszek Zasztowt, *Kresy 1832–1864. Szkolnictwo na ziemiach litewskich i ruskich dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1997, s. 55. Przywoływana praca Zasztowta stanowi kontynuację badań Józefa Bielińskiego, których wyniki opublikował w monografii *Uniwersytet Wileński 1579–1831* (t. 1–3, Kraków 1899–1900). Wśród nowszych prac poświęconych Uniwersytetowi Wileńskiemu w pierwszej ćwierci XIX stulecia warto wspomnieć książkę Daniela Beauvoisa, *Wilno – polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832* (przekł. Ireneusz Kania, Wrocław 2010).

i patriotycznych (1823–24)²⁰. Wileński Okręg Naukowy został zniesiony i włączony do białoruskiego już w 1829 roku²¹. Seria wydarzeń w 1831 r. wywarła destrukcyjny wpływ na wszystkie aspekty społecznego i kulturalnego życia Wilna²². Uniwersytet Wileński został zamknięty carskim ukazem z 1 V 1832 roku. Wydziały lekarski i teologiczny przekształcono w Akademię Medyko-Chirurgiczną i w Akademię Duchowną podporządkowane Ministerstwu Spraw Wewnętrznych. Obie przeniesiono po około dziesięciu latach do Petersburga. W ramach systematycznej russyfikacji i dotkliwych represji po powstaniu listopadowym Wilno miało stać się prowincjonalnym miastem gubernialnym, skazanym na odpływ najlepszych umysłów, zawieszonym między administracyjną stolicą w Petersburgu a oddzieloną kordonem granicznym Warszawą. Po zamknięciu Uniwersytetu (i później – Akademii) wyjazd do innych, oddalonych ośrodków uniwersyteckich wymagał od mieszkańców Wilna nie tylko znacznych nakładów finansowych, często nieosiągalnych dla synów drobnej szlachty, ale i specjalnych zezwoleń władz na opuszczenie miasta. W zgębionym, popowstaniowym Wilnie pozostało nieco mniej niż trzydzieści tysięcy mieszkańców, z czego połowę stanowili Żydzi i Rosjanie, zaś drugą – Polacy²³.

Większość badaczy jest zgodna co do tego, że kultura Wilna – chociaż wciąż tętniąca życiem – ulegała w okresie międzypowstaniowym stopniowej i konsekwentnej degradacji. Poza konsekwencjami represji, zjawisku temu sprzyjała lokalna struktura społeczna. Wilno nie było miastem do końca „typowym”, ośrodkiem emanującym kulturą mieszczańską, lecz raczej miastem *par excellence* ziemiańskim²⁴, podczas gdy na terenach Królestwa Polskiego to właśnie rodząca się miejska inteligencja przejmowała wówczas główny ciężar procesów modernizacyjnych. Mimo licznych trudności i ograniczeń, lata czterdzieste przyniosły ożywienie życia kulturalnego, szczególnie widoczne na polu

20 Magdalena Stolzman, *Nigdy od Ciebie miasto... dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych*, Olsztyn 1987, s. 5.

21 Marcei Kosman, *Uniwersytet Wileński 1579–1979*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 52. Po likwidacji Wileńskiego Okręgu Naukowego gubernie wileńska i grodzieńska włączone zostały do utworzonego w 1829 r. okręgu białoruskiego. Wileński Okręg Naukowy został przywrócony w 1850 r. w okrojonej postaci, bez guberni ukraińskich i nigdy już nie osiągnął rozmachu szkolnictwa podległego Uniwersytetowi Wileńskiemu, por.: L. Zasztowt, „Kresy”, s. 86.

22 Vida Bakutytė, „Muzikos kritika XIX a. Lietuvoje (iki 7-ojo dešimtmečio)”, *Lietuvos muzikologija* 2 (2001), s. 103.

23 M. Stolzman, *Nigdy od Ciebie miasto*, s. 5–7; Henryka Ilgiewicz, *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Toruń 2005. Ustalenia Stolzman są zbieżne z obrazem źródłowym. W 1833 r. Michał Baliński wliczał Wilno w poczet pierwszych miast Cesarstwa po Petersburgu i Moskwie, szacując liczbę ludności na ok. 35 tys. mieszkańców, nie wliczając przyjezdnych, zob.: Michał Baliński, *Opisanie statystyczne miasta Wilna*, Wilno 1835, s. 43 i 60. Trzydzieści lat później Adam Honory Kirkor doliczył się ok. 60 tys. obywateli Wilna, zob.: tegoż, *Przewodnik: Wilno i koleje żelazne z Wilna do Petersburga i Rygi oraz do granic na Kowno i Warszawę*, Wilno 1862, s. 82. W hierarchii największych miast Cesarstwa Rosyjskiego okresu międzypowstaniowego Wilno można sytuować za Petersburgiem, Moskwą, Kijowem, Odessą i Rygą, w podobnym przedziale, co Kazań, Charków, Taszkent czy Saratów.

24 Antoni Miller, *Teatr polski na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865). Studium z dziejów kultury polskiej*, Wilno 1936, s. 206.

czasopiśmiennictwa i literatury²⁵. Ożywieniu intelektualnemu sprzyjało powstanie Instytutu Szlacheckiego – jednego z najlepszych na terenie Cesarstwa. Jego ukończenie nie dawało wprawdzie wyższego wykształcenia, jednak od roku 1842 absolwenci Instytutu mieli prawo wstąpienia bez egzaminów na wszystkie uniwersytety Rosji. Należy jednak nadmienić, że Instytut nie cieszył się wśród mieszkańców Wilna najlepszą renomą jako kuźnia rosyjskojęzycznych kadr urzędniczych Cesarstwa. Ponadto w mieście działały państwowe gimnazja i pensjonaty²⁶. Instytucje te nie były jednak w stanie zapłacić ogromnej strukturalnej luki związanej z zamknięciem Uniwersytetu. Lata pięćdziesiąte przyniosły kolejną fazę stagnacji, związaną przede wszystkim z upadkiem teatru polskiego, czasopiśmiennictwa oraz życia naukowego. Płonną nadzieję na zahamowanie regresu przyniosło otwarcie w Wilnie w 1856 r. Muzeum Starożytności pod auspicjami Komisji Archeologicznej, które miało zaspokoić palącą potrzebę reaktywacji poważnego ośrodka naukowego. Udało się to jedynie w ograniczonym zakresie.

Kwestia poczucia peryferyjności lokalnego życia muzycznego wśród ówczesnych mieszkańców Wilna, jakkolwiek godna uwagi, wykracza poza ramy niniejszego studium²⁷. Odczucie degradacji wileńskiego życia muzycznego w stosunku do epoki przedpowstaniowej konsekwentnie pobrzmiwało od lat czterdziestych aż do wybuchu powstania styczniowego. Mimo okazałej agendy prowadzonej przez rozmaite podmioty w ramach różnych obszarów lokalnej kultury (szczególnie – salonowej), na łamach prasy spotkać można charakterystyki Wilna jako miasta „zapomnianego przez współczesnych artystów”²⁸, w którym dominuje „coraz smutniejszy widok próżnych sal koncertowych”²⁹. W tym ponurym krajobrazie zdegradowanego miasta coraz większą rolę odgrywał stale i konsekwentnie zyskujący na popularności fortepian, traktowany zarówno jako podstawowe narzędzie większości praktyk muzycznych, jak również dystynktywny w hierarchiach społecznych przedmiot o znacznym potencjale symbolicznym.

PRELUDIUM: STANISŁAW MONIUSZKO NA FORTEPIANOWYM RYNKU WILNA

Istotnym materiałem źródłowym w procesie badania dynamiki towarowego obiegu instrumentów, jak również kształtu fortepianowych sieci w Wilnie, jest korespondencja Stanisława Moniuszki. Jak wspominałem już wcześniej, większość fortepia-

25 M. Stolzmann, *Czasopisma wileńskie*, s. 13.

26 Vida Bakutyte, „Karol Lipiński w Wilnie”, w: *Karol Lipiński, życie, działalność, epoka*, t. IV, red. Dorota Kanafa, Maria Zduniak, Wrocław 2007, s. 29.

27 Z prac poświęconych kulturze muzycznej Wilna okresu międzypowstaniowego warto wymienić magisterium Wiktorii Antonczyk *Polskie środowisko muzyczne Wilna w latach 1795–1863*, przygotowane pod kierunkiem Aliny Żórawskiej-Witkowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego w 2010 r., oraz książkę Tomasza Nowaka *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie: opinie i zachowania* (Warszawa 2005).

28 Dodatek do KW 4 (1844) nr 63 z 21 IV, s. 212.

29 KW 20 (1860) nr 3 z 8 I, s. 21.

nowych tropów w listach kompozytora związana jest z postacią Antoniego Kralla, współwłaściciela prężnie działającej warszawskiej wytwórni instrumentów.

W fortepianowych sieciach I poł. XIX w. interakcje pianistów z wytwórcami instrumentów cechowała duża dynamika i wielowymiarowość. Kontekst przepływu innowacji technologicznych w relacji między konstruktorami i muzykami badał m.in. na przykładzie Beethovena Tilman Skowronek³⁰ oraz w kontekście mozartowskim – Michael Latcham³¹. Jeśli chodzi o I poł. XIX w., dość dobrze w literaturze rozpoznane są relacje z producentami fortepianów Mendelssohna³², Hummela³³ oraz Moeschelesa³⁴, a zdecydowanie najlepiej – interakcje Liszta z przedsiębiorstwem Érarda³⁵ oraz Chopina – z zakładem Pleyela³⁶. Zazwyczaj fortepian mistrzowie dostarczali wirtuozom instrumenty niezbędne do działalności koncertowej i pedagogicznej. Sami zaś uzyskiwali dzięki wskazówkom biegłych instrumentalistów cenne informacje dotyczące konstrukcji, reklamę swoich wyrobów w formie bezpośrednich kontaktów oraz rekomendacji prasowych, jak również dostęp do fortepianowych sieci, w których poruszali się wirtuozi – przede wszystkim do ich uczniów. Pianiści często wchodziłi w rolę „ambasadorów” danej fortepianowej marki – proces ten ulegał w kolejnych dekadach XIX wieku intensyfikacji.

Łączenie w ramach agendy jednej osoby różnych fortepianowych profesji – wirtuoza, pedagoga, wydawcy i konstruktora instrumentów – było zjawiskiem dość typowym jeszcze w ostatnich dekadach XVIII w. (szczególnie w Anglii, czego znakomitym przykładem był Muzio Clementi), a zatem na początkowym stadium rozwoju fortepianowego przemysłu. W toku pierwszych dekad XIX w. poszczególne kategorie działalności w ramach pola muzyki fortepianowej oddzielały się od siebie i ulegały profesjonalizacji. O ile działalność wirtuozowska szła bardzo często w parze z pedagogiczną, o tyle agenda wydawnicza i wytwórcza wymagały coraz większych nakładów

30 Tilman Skowronek, „Beethoven's Erard Piano: Its Influence on his Compositions and on Viennese Fortepiano Building”, *Early Music* 28 (2000) nr 4, s. 383–400, doi.org/10.1093/em/XXX.4.523.

31 Michael Latcham, „Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter”, *Early Music* 25 (1997) nr 3, s. 383–400, doi.org/10.1093/earlyj/XXV.3.383; tegoż, *Towards a New History of the Piano: A Context for the Work of Johann Andreas Stein as a Piano Maker*, Monachium–Salzburg 2019; zob. także tegoż, „The Development of the Streicher Firm of Piano Builders under the Leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823”, w: *Das Wiener Klavier bis 1850*, red. Beatrix Darmstädter, Alfons Huber, Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, s. 43–71, oraz tegoż, *Pianos for Haydn, Mozart and Beethoven: Change and Contrast*, Munich–Salzburg 2016.

32 Kenneth Hamilton, „Mendelssohn and the Piano”, w: *Mendelssohn in Performance*, red. Siegwart Reichwald, Bloomington 2008, s. 19–40; Robert Parkins, „Mendelssohn and the Erard Piano”, *Piano Quarterly* 33 (1984) nr 125, s. 53–58.

33 Mark Kroll, *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World*, Lanham–Toronto 2007.

34 Mark Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge 2014, s. 194–199.

35 Robert Adelson, *Érard: A Passion for the Piano*, New York 2021; Geraldine Keeling, „Liszt and the Érard Family: A Musical Friendship”, w: *Liszt et la France: musique, culture et société dans l'Europe du XIXe siècle*, red. Malou Haine, Nicolas Dufetel, Paris 2012, s. 339–347.

36 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*; por.: M. Bruliński, „Chopin i fortepian”.

czasu, pracy, środków i kompetencji. Wyjątkiem potwierdzającym regułę był w badanym okresie Henri Herz – jeden z najważniejszych wirtuozów I poł. XIX w., który zajmował się również działalnością konstruktorską³⁷. Pianiści rzadko jednak pośredniczyli bezpośrednio w konkretnych transakcjach handlowych, ponieważ aktywność na rynku wywierała ambiwalentny wpływ na ich reputację w kontekście romantycznego etosu sztuki. Przypadek Moniuszki jest w tym kontekście osobliwy. Artysta wykorzystywał instrument przede wszystkim w procesie pracy kompozytorskiej oraz pedagogicznej – z całą pewnością nie należał do grona wirtuozów³⁸. Ani jego kompetencje pianistyczne, ani techniczne nie pozwalały na sugerowanie Krallowi i Seidlerowi udoskonaleń technologicznych, toteż nie dziwi brak takowych wzmianek w materiale źródłowym. Jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych pozycja Moniuszki na ówczesnym polu muzyki nie była na tyle mocna, aby wyrażane przez niego na łamach prasy rekomendacje mogły mieć istotne znaczenie w kontekście agendy reklamowej wytwórców. To, co kompozytor miał, a co było atrakcyjne dla Kralla i Seidlera, to wgląd w fortepianowe sieci wileńskiej prowincji. W tym właśnie kontekście Moniuszko zdecydował się na nawiązanie z warszawskimi rzemieślnikami współpracy na płaszczyźnie handlowej. Zdaniem Beniamina Vogla rozpoczęła się ona najpóźniej w 1851 roku³⁹. Wówczas właśnie Moniuszko kupił pierwszy instrument ich produkcji do własnego użytku. Ponadto wówczas właśnie podjął się – być może po raz pierwszy – sprowadzenia do Wilna instrumentu jako pośrednik, o czym świadczy wzmianka w liście do żony z 14 VII 1851 r.:

Dla Pani Śniadeckiej mam formalny kwit Kralla na opłacone już pieniądze, a nie posyłam, bojąc się, ażeby nie zaginął. Cała mitrega, że jej fortepiano mają wysłać na jednym wozie z moim własnym, który po moim wyjeździe we dwa tygodnie miał być wysłany, bo nie był gotowy, a jednocześnie prawie zjedziemy się w Wilnie⁴⁰.

Uzasadniona wydaje się zatem hipoteza, jakoby relację z warszawskimi rzemieślnikami kompozytor nawiązał wcześniej, za sprawą Józefa Sikorskiego. W liście do redaktora z roku 1856 powoływał się na wieloletnią znajomość z Krallem i Seidlerem, toteż jej korzenie sięgają zapewne pierwszej po długiej przerwie wizyty Moniuszki w Warszawie w 1846 roku⁴¹. W cytowanym powyżej fragmencie warto także zwrócić uwagę na kwestię opóźnienia w dostarczeniu fortepianu – z bliżej nieokreślonych

37 Laure Schnapper, *Henri Herz, magnat du piano: la vie musicale en France au XIXe siècle (1815–1870)*, Paris 2011.

38 Beniamin Vogel podkreślał także wagę instrumentu w kontekście podstawowego elementu życia domowego Moniuszków i rekwizytu portretowego, zob.: tegoż, [książeczka do płyty] „Tobias Koch. La belle Époque”, NIFCCD 107, Warszawa 2022, s. 1.

39 B. Vogel, „Fortepiany Moniuszki”, s. 102.

40 KM, list 136 do żony, Druskienniki, 14 VII 1851 r., s. 165.

41 KM, list 217 do Józefa Sikorskiego, Wilno, 5/17 XI 1856 r., s. 235: „Załączam tu z dawnych naszych rozrachunków i dla Kralla i Seidlera sto, które chciej tym najgrzeczniejszym Panom wręczyć, na moją

powodów warszawscy wytwórcy zwlekali z wysyłką instrumentu ponad miesiąc, na co uskarżał się Moniuszko w listach do Józefa Sikorskiego⁴². Opóźnienia zdarzały się zapewne po obu stronach często – wytwórcy przysyłali instrumenty nawet kilka miesięcy po wyznaczonym terminie, zaś kompozytor stale przepraszał w korespondencji za zwłokę w przekazaniu Krallowi i Seidlerowi należnych funduszy⁴³. Na wydłużenie terminu dostarczenia instrumentów do odbiorcy wpływały w znacznym stopniu kwestie logistyczne – fortepiany z Warszawy do Wilna transportowane były zazwyczaj „żółtym krokiem” – ekspedycja trwała najczęściej około kilku tygodni⁴⁴. Niezależnie od opóźnień, współpraca najwidoczniej kształtowała się w sposób satysfakcjonujący dla obu stron. Po pierwszych udanych przedsięwzięciach handlowych kompozytor najpewniej wyczuł wzrastający popyt na fortepiany jeszcze przed wileńskimi księgarzami, którzy zdecydowali się na założenie składów z instrumentami zagranicznymi, o czym świadczą wzmianki o kolejnych importowanych za pośrednictwem Moniuszki fortepianach w 1853 roku⁴⁵. Wątek ten rozwinę w dalszej części artykułu.

Można przypuszczać, że współpraca przebiegała na zasadzie niepisanego kontraktu pośrednictwa: Moniuszko rekomendował instrumenty Kralla i Seidlera swoim liczным uczniom oraz wileńskiej publiczności, za co pobierał wynagrodzenie, najpewniej w formie procentu od sprzedaży danego egzemplarza lub pokąźnych zniżek w przypadku własnego zakupu. O tym, że kompozytor nie podpisał z rzemieślnikami umowy „na wyłączność”, świadczy wzmianka w liście do Józefa Sikorskiego z 1859 r., w którym wspominał o tym, że nie wiąże go umowa ani z Krallem, ani z Hoferem⁴⁶.

kartę, znajdującą się od tyłu lat u nich, zanotować, najczulej za opóźnienie wywiązania się z długu przeprosić i poprawę obiecać”.

42 KM, list 137 do Józefa Sikorskiego, Wilno, 2 VIII 1851 r., s. 167: „Proszę Cię, napędzaj Kralla o wysłanie mojego fortepianu, bo już mnie głowę za niego przegryzli. Wkrótce 50r ode mnie otrzyma”, por.: KM, list 138 do Józefa Sikorskiego, Wilno, 29 VII/10 VIII 1851 r., s. 167: „Nie pojmuję, dlaczego Krall tak zwleka wysyłanie fortepianów, co mnie okropnego nabawia kłopotu. Zmiłuj się, popędź tam staruszków”.

43 Znakomity przykład stanowi prośba o interwencję Józefa Sikorskiego: „Rzecz taka: posłałem Krallowi 2500 zł na instrument w miesiącu listopadzie przeszłego roku. – Odpisał mnie, zaręczając, że za dwa tygodnie wyśle pod moim adresem, tymczasem dotychczas skutku nie widzę. Obstalunek nie dla mnie, więc mię szturchają, a ja oczyma świecić muszę. Weź mój kłopot do serca i napędź tam proszę pocziwych Niemców, którzy widocznie polonizują się, zaczynając – od naszych wad, z których główniejsza – lekkomyślna nierzetelność”, KM, list 223 do Józefa Sikorskiego, Wilno, 1/13 IV 1857 r., s. 243. Rzeczony instrument miał zostać przesłany do sklepu Stanisława Fiorentiego, a zatem – być może – z przeznaczeniem do redystrybucji już bezpośrednio w Wilnie.

44 KM, list 323 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 8 III 1859 r., s. 346.

45 KM, list 174 do Waleriana Kopernickiego, Wilno, [b.d.] 1853, s. 194: „List od Kralla w tej chwili otrzymałem. Fortepian zatem będzie dziś, to jest powinien być przed szabasem”.

46 KM, list 317 do Józefa Sikorskiego, Warszawa, luty (?) 1859, s. 341: „Krall i Seidler wielki kamień z mego serca zdejmują. Niech im Bóg da zdrowie i dalsze powodzenie, jak zasługują na to. Czy na dalsze zobowiązania mam się zapuszczać, sam osądz i według Twego zdania działaj. Ja z nikim i nigdy nie zrywam i zawsze jestem jak niedźwiadek z łacińską dewizą na Krakowskim Przedmieściu. Toteż dzięki Bogu i z Hoferem żadna umowa mnie nie wiąże”.

Moniuszko nie był człowiekiem szczególnie majątnym – właściwie przez całe swoje dorosłe życie zmagał się z trudnościami natury ekonomicznej. Z powodu kłopotów finansowych w 1855 r. postanowił sprzedać swój fortepian produkcji Kralla i Seidlera aby zdobyć środki na trzecią podróż do Petersburga. W liście do Edwarda Ilcewicza tak opisywał liczne walory instrumentu:

Przychodzi mnie na myśl, że jeżeliby Pan Kotłubaj chciał stanowczo nabyć Kralla, to jużci ani lepszego jak mój, ani prędeż dokładniej innego nie otrzyma. Znasz mój poczciwy fortepian, który zamiast psuć się z czasem, coraz to lepszym się staje. Więc śmiało go mogę proponować. Byleby skończyć prędko. O cenę umówimy się⁴⁷.

Kompozytor ponadto zwracał uwagę, że „[...] transport nie w każdym czasie równej bywa ceny”, sygnalizując przyjacielowi: „[...] pak i przyborów do pakowania mam w porządku”. Tenże sam instrument został niebawem wykupiony przez wileńską młodzież, o czym pisał Aleksander Walicki, a co spotkało się z euforyczną reakcją Moniuszki⁴⁸. Trudno oszacować choćby w przybliżeniu finansowy rachunek korzyści płynących ze współpracy kompozytora z warszawskimi wytwórcami fortepianów. Ostrożnie możemy jednak stwierdzić, że ramy handlowego pośrednictwa na rzecz Kralla i Seidlera nie były na tyle intratne dla Moniuszki, żeby wydobyć go z finansowych tarapatów. Możemy domniemywać, że – poza prowizją od sprzedaży – kompozytor otrzymywał od warszawskich wytwórców znaczne zniżki, dzięki czemu mógł nabyć już w 1858 r. kolejny instrument ich fabryki, o czym wzmiankował w liście do żony z sierpnia tegoż roku⁴⁹.

Interesujące jest, że w przypadku zakupu instrumentu w 1856 r. dla swojej ciotki, Wiktorii Madzarskiej – zapewne na potrzeby domowego muzykowania – Moniuszko polecał sprowadzenie fortepianu z Rygi:

Po długim szukaniu i nagraniu się na szkaradnych fortepianach pokazało się, że nic znaleźć nie mogę, co by warunkom ceny i wartości, jaką bym chciał Ciociu usłyszeć, odpowiadało. Otóż rada moja jest taka; niech Ciocia na moje słowo sprowadzi sobie fortepian (kwadratowy) z Rygi. Będzie miała instrument trwały, prześlicznego i silniejszego głosu od wszystkich naszych rojalów wileńskich lub mińskich. Z transportem nie więcej jak 200–220 rubli kosztować będzie [...]. Koszt transportu zapewne na miejscu po otrzymaniu fortepianu opłacić wypadnie. [...]. Powtarzam: niech Ciocia (jeżeli możność) na ślepo i na głucho posłucha mojej rady⁵⁰.

47 KM, list 185 do Edwarda Ilcewicza, Wilno, 6 V 1855 r., s. 202.

48 KM, list 294 do żony, Petersburg, 16 III 1856 r., s. 221: „Jakież to znowu szczęście z fortepianem!!!”, por.: Aleksander Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 94; B. Vogel, „Fortepiany Moniuszki”, s. 100; Tomasz Baranowski, „Moniuszko 1819–1872”, w: *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golianek, Kraków 2020, s. 36.

49 KM, list 300 do żony, Warszawa, 19/31 VIII 1858 r., s. 329: „Musi już Omka wiedzieć, że fortepian nasz sprzedalem, a tu kupuję wraz nowy, i dziwić się, że ma tak rozumnego męża. A Omka może niekontenta z tego manewru, ale cóż zrobić? Inaczej nie można było! Mając pieniądze, zacząłem się oglądać na pomieszkania, bo mnie zaręczono, jeżeli teraz nie znajdę, będę musiał zimować w hotelu”.

50 KM, list 213 do Wiktorii Madzarskiej, Wilno, 25 V 1856 r., s. 233.

Z powyższej wzmianki wyciągnąć można kilka wniosków. Po pierwsze – Moniuszko nisko oceniał wyroby lokalnych wileńskich wytwórców – co jest istotną informacją w kontekście dalszej części niniejszego artykułu. Kompozytor miał o nich na tyle niepochlebną opinię, że wskazywał na wyższość brzmieniową ryskiego instrumentu stołowego nad wileńskim fortepianem koncertowym (rzeczonym „rojalem”). Tak dosadne porównanie nie pozostawia złudzeń co do moniuszkowskiego osądu. Krytyczny stosunek do wileńskiej wytwórczości potwierdzają także inne wzmianki w korespondencji Moniuszki, który z ostrą ironią rekomendował miejscowe instrumenty „na użytek palenia w piecu”⁵¹. Po drugie – ważną rolę w opisywanej operacji handlowej odgrywały zapewne koszty. Moniuszko wspomina o cenie rzędu 200–220 rubli – to o blisko 100 rubli mniej w stosunku instrumentów, których reklamy odnajdujemy w ówczesnych wydaniach *Kuriera Wileńskiego*. To właśnie najprawdopodobniej ze względu na wysokie koszty kompozytor, będąc wówczas w dobrze prosperującym układzie z warszawskimi wytwórcami, nie zdecydował się na polecenie ich instrumentu Wiktorii Madżarskiej. Po trzecie – najwyraźniej Moniuszko uznał, że ciotka nie potrzebuje fortepianu o najlepszych możliwych parametrach, który satysfakcjonowałby profesjonalnego wykonawcę. Takie cechy, zdaniem kompozytora, miały fortepiany z mechaniką angielską, których „nikt do domowego użytku nie kupuje; służą jedynie dla koncertystów”⁵². Apologetyczny stosunek twórcy do instrumentów z mechaniką angielską (jak się domyślamy: w kontraście do fortepianów z mechaniką wiedeńską) może zaskakiwać, ponieważ ani w kontekście zabytków kultury materialnej, ani w kontekście źródeł pisanych nie znajduje uzasadnienia.

Z inną historią mamy do czynienia w przypadku „bardzo bliskiego kuzyna” Moniuszki, który „żenił się z dziewczyną dobrze grającą”. Z okazji ślubu młodej pary kompozytor prosił Józefa Sikorskiego o wstawiennictwo u Kralla i Seidlera, żeby importowany w ramach prezentu ślubnego instrument „był doskonały”, także po to, żeby zaradzić „zagranicznym przesądom”⁵³. Nawet, jeśli miałby to być instrument z mechaniką wiedeńską – dla kompozytora ważne było, żeby nie pochodził z Wilna, lecz z Warszawy. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy w tej rekomendacji Moniuszko posiłkował się własnym doświadczeniem w odniesieniu do jakości instrumentów, czy raczej interesem handlowym⁵⁴.

Jeśli chodzi o krąg rodziny i przyjaciół – w lutym 1859 r. kompozytor polecał przyjacielowi, Edwardowi Ilcewiczowi, nabycie od Kralla instrumentu „nie tańszego jak 300 rubli”, co dawało gwarancję, że fortepian będzie „[...] palisandrowy, głos ogromny,

51 KM, list 321 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 19 II 1859 r., s. 344: „Za 300 rubli można wprowadzić z angielską mechaniką nabyć instrument, ale to w Wilnie, w Mińsku na użytek palenia w piecu”.

52 Ibid.

53 KM, list 217 do Józefa Sikorskiego, Wilno, 5/17 XI 1856 r., s. 235.

54 „Wszakże mój także był wiedeński, a przecież był wyborny i na koncertach pobijał Erardy! [...] Zaprawdę, zaprawdę powiadam Wam! Cały świat cywilizowany gra obecnie na wiedeńczykach!”, zob.: KM, list 321 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 19 II 1859 r., s. 344.

dotknięcie klawiszów najprzyjemniejsze – jednym słowem będzie to, co na te pieniądze najdoskonalszego być może”⁵⁵. Moniuszko konstatował rosnącą wartość instrumentów Kralla i Seidlera, skoro mimo użytkowania i naturalnej dla instrumentu degradacji materiałowej „i za 10 lat sprzedać je można jak najkorzystniej”. Zwracał także Ilcewiczowi uwagę na kwestie związane z gwarancją – własną jako pośrednika oraz wytwórców, podkreślając, że „wielka różnica jest instrumentów tej fabryki inną drogą sprowadzanych”⁵⁶.

W listopadzie 1859 r. Moniuszko pisał w jednym z listów: „Póki Krall żyje, jego się trzymam, gdyż ani razu mię nie zawiódł, co w pośrednictwie wiele znaczy”⁵⁷. Nie rzucił wówczas słów na wiatr – życzliwa kooperacja o zmiennej dynamice trwała zapewne w różnych formach właściwie do końca życia Moniuszki, o czym świadczą wzmianki w korespondencji artysty z końca lat sześćdziesiątych⁵⁸. Współpraca między kompozytorem a warszawskimi rzemieślnikami przybrała już w połowie lat pięćdziesiątych na tyle owocny kształt, że pierwszy z wymienionych opisywał siebie samego w liście do Józefa Sikorskiego jako „najzawziętszego krzykacza Kralla [...], na głos wywołującego zasługi” przedsiębiorstwa, za którego pośrednictwem w krótkim czasie udało się sprzedać kilka instrumentów⁵⁹. Trudno oszacować dokładne zyski warszawskich konstruktorów płynące z pośrednictwa handlowego Moniuszki. Wobec ogromnej konkurencji na rynku warszawskim i słabości wytwórstwa instrumentów w Cesarstwie Rosyjskim, Krallowi i Seidlerowi szczególnie zależało na eksporcie instrumentów za wschodnią granicę Królestwa. I tutaj Moniuszko odegrał jako handlowy pośrednik istotną rolę – po pierwsze, wprowadzając fortepiany warszawskich wytwórców na wileński rynek, po wtóre – dystrybuując je nie tylko na terenie Wilna, lecz także w Mińsku i w Kijowie⁶⁰. Niezależnie od ekonomicznego bilansu, korespondencja Moniuszki daje cenny wgląd w zaplecze wileńskiego rynku fortepianowego, którego analizie poświęcę dalszą część artykułu.

FORTEPIANY WILEŃSKIE

W ogłoszeniach prasowych na łamach *Kuriera Litewskiego* i później *Kuriera Wileńskiego* stosunkowo słabo reprezentowani byli wytwórcy lokalni. Przyczyn ich skromnej aktywności reklamowej upatrywać należy albo w ograniczonych możliwościach produkcyjnych, które pozwalały im zaspokajać jedynie najbardziej bieżące zapotrzebowanie konsumentów, albo w powszechnej znajomości ich warsztatów wśród obywateli około trzydziestotysięcznego wówczas Wilna. W świetle przeprowadzonych

55 KM, list 318 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, II 1859 r., s. 342–343.

56 Ibid.

57 KM, list 366 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 24 XI 1859 r., s. 376.

58 KM, list 390 do Aleksandra Walickiego, Warszawa, 6 II 1869 r., s. 386.

59 KM, list 217 do Józefa Sikorskiego, Wilno, 5/17 XI 1856 r., s. 235.

60 B. Vogel, [książeczka do płyty] „Tobias Koch”, s. 2.

badania (jak również omówionego wcześniej stanowiska Moniuszki) skłaniałbym się jednak ku pierwszej hipotezie.

Przywoływana przeze mnie wcześniej litewska badaczka, Mariam Azizbekova, w jedynej dotychczas pracy poświęconej fortepianom wileńskim włączała do grona lokalnych fortepianmistrzów w I poł. XIX w. następujące postaci: Jana Jerzego Noaka (zm. 1829), Wilhelma Ludwika Mutreicha, Adama Skokowskiego, F. Kassela, Józefa Piastunowicza, Piotra Sawickiego, W. Popławskiego, Carla Friedriecha Jansona (Johansona) oraz J. Landsberga⁶¹.

Fortepiany wytwarzali zarówno lokalni, jak i przyjezdni rzemieślnicy, którzy osiedli w Wilnie. Do takich należał Wilhelm Ludwik Mutreich, przybyły do Wilna z Prus w październiku 1829 roku. Anonsował wówczas w *Kurierze*:

mahoniowe flygel-fortepiany z sześcioma głosami, czyli odmianami, piramidy, czyli tak zwane stojące fortepiany także z sześcioma głosami, jak również wcale nowego rodzaju flygel-fortepiany własnego wynalazku, na którym każda sztuka we wszystkich tonach może być grana, nie potrzebując ani zmiany nut ani też przesadzania palców⁶².

Mutreich wytwarzał zatem instrumenty skrzydłowe („flygel”) oraz pionowe (piramidy) z różnymi dodatkowymi rejestrami, wzbogacone o mechanizm transponujący własnego projektu. Mimo wytwarzania fortepianów skrzydłowych, związanych w większym stopniu z nurtem wykonawstwa profesjonalnego, ów przyjezdny rzemieślnik nastawiony był na produkcję instrumentów przeznaczonych do domowego muzykowania, o czym świadczą wzmiankowane przezeń dodatkowe rejestry, szczególnie użyteczne w przestrzeniach prywatnych. Ponadto polecał on swoje usługi w zakresie strojenia instrumentów, co zapewne mogło stanowić formę zabezpieczenia na wypadek niepowodzenia interesu⁶³.

Kolejne ogłoszenia Mutreicha pojawiają się w latach trzydziestych. Wówczas oferował „pantaliony w najnowszym guście i trwałości [...] z mechaniką angielską lub wiedeńską”⁶⁴ (il. 1). Nie wspominał już o instrumentach „własnego pomysłu” ani o dodatkowych ulepszeniach (rejestry). W prasowym anonsie nie pojawiają się również fortepiany skrzydłowe – nazwę „pantalion” stosowano wówczas najczęściej albo w odniesieniu do instrumentów stołowych, albo do instrumentów pionowych. Można zatem podejrzewać, że Mutreich pragmatycznie zarzucił produkcję form eksperymentalnych, jak również instrumentów skrzydłowych, związanych z ruchem profesjonalnym, na rzecz takich wyrobów, które cieszyły się największym uznaniem wśród

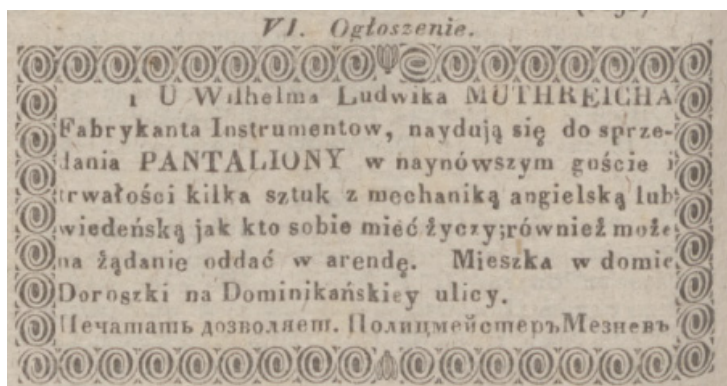
61 M. Azizbekova, *Fortepiannoe iskusstvo*, s. 9. Autorka podaje niestety skróty imion. Posiłkując się ustaleniami Beniamina Vogla i własnymi, udało mi się dokonać kilku uzupełnień, choć na obecnym etapie badań nie zawsze było to możliwe.

62 KL 34 (1829) nr 129 z 28 X, dodatek, s. 8–9. Za pomocą nazwy „flygel-fortepiany” (od niem. *flügel*) odróżniał fortepiany skrzydłowe od dominujących na ówczesnym rynku instrumentów stołowych.

63 Ibid.

64 Dodatek do KL 40 (1835) nr 269 z 19 XI, s. 950.

wileńskich amatorów muzycznych. Nie zakończył jednak praktyki stroicielskiej – w ogłoszeniu oferował naprawy instrumentów „starych i używanych”, jak również przyjmował zamówienia na nowe. Jako jedyny z wileńskich rzemieślników oferował usługę wynajmu fortepianów, jak również pięcioletnią gwarancję na każdy wyprodukowany instrument. Najwyraźniej starał się konkurować z producentami warszawskimi i petersburskimi – tak bowiem można interpretować próby produkowania instrumentów „à la manière st. petersburski i warszawski w najnowszym guście”⁶⁵; na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych to właśnie warszawscy i petersburscy wytwórcy fortepianów stanowili dla wileńskiego rzemiosła największą konkurencję.



Il. 1. Ogłoszenie reklamowe Wilhelma Ludwika Mutreicha: *Kurier Litewski* 40 (1835) nr 269 z 19 XI, dodatek, s. 950

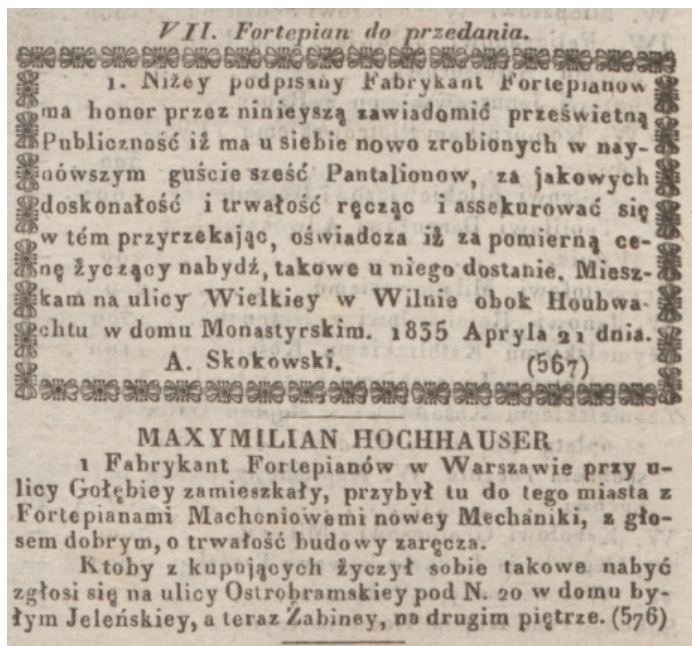
Mariam Azizbekova pisała, że w 1837 r. Mutreich ogłaszał sprzedaż pantalionów o mechanice wiedeńskiej „na wzór Streichera”, jednak autorka nie podaje źródła, a zrealizowana przeze mnie kwerenda prasowa nie potwierdza tych ustaleń⁶⁶. Po przeprowadzce do nowego domu Mutreich gościł u siebie nauczyciela fortepianu, Kaspra Hoffmana, można zatem domniemywać, że podejmował rozmaite działania w fortepianowej sieci wileńskiej, nawiązując relacje z miejscowymi muzykami i pedagogami⁶⁷. W połowie lat czterdziestych zyskał miano jednego z wiodących producentów lokalnych, dzięki czemu czuł się uprawniony do powoływania się na kilkunastoletnie doświadczenie działalności na lokalnym rynku oraz zadowolenie dotychczasowych klientów⁶⁸. Wówczas rozszerzył swoją ofertę także o wymianę instrumentów. Można zatem powiedzieć, że profil jego fortepianowej agencji był możliwie najbardziej szeroki.

65 Dodatek do KL 40 (1835) nr 52 z 2 III, s. 238. Podobnie: „à la manière Liszta à Paris” lub „à la manière Lichtentala w Petersburgu, zob.: Dodatek do KL 6 (1846) nr 62 z 22 VI, s. 196. Celowo zachowałem pisownię oryginalną mimo błędów gramatycznych autora ogłoszenia.

66 M. Azizbekova, *Fortepiannoe iskusstvo*, s. 23.

67 Dodatek do KW 5 (1845) nr 59 z 29 V, s. 234.

68 Dodatek do KW 6 (1846) nr 62 z 22 VI, s. 196.



Il. 2. Ogłoszenia wileńskiej fabryki Adama Skokowskiego i warszawskiej fabryki Maksymiliana Hochhausera: *Kurier Litewski* 40 (1835) nr 91 z 3 IV, dodatek, s. 387

Równolegle do Mutreicha działał w Wilnie polski fortepianmistrz, Adam Skokowski. Wraz ze swoim powrotem z Petersburga w 1830 r. Skokowski stworzył dla Mutreicha poważną konkurencję. Polak kusił lokalnych odbiorców „doskonałością i trwałością” swoich fortepianów, które każdy mógł nabyć „za pomierną cenę”⁶⁹ (il. 2). Owoce swojej pracy adresował przede wszystkim do amatorów domowego muzykowania oraz osób o skromniejszym kapitale ekonomicznym, o czym świadczy położony w prasowych reklamach nacisk na „pomierną” cenę instrumentu, jak również nastawienie na produkcję fortepianów stołowych, „w kształcie biurka”⁷⁰. W połowie lat trzydziestych posiadał stale na stanie warsztatu około sześciu gotowych do sprzedaży instrumentów własnej produkcji. Azizbekova zauważa, że w latach czterdziestych obaj opisywani producenci najprawdopodobniej jako pierwsi spośród wileńskich konstruktorów wdrożyli mechanizm podwójnej repetycji Érarda, jednak badaczka nie dotarła do zachowanych kopii ich instrumentów⁷¹. Według dostępnych informacji, żadne z litewskich muzeów nie posiada fortepianów Mutreicha. Tymczasem instrumenty Skokowskiego zachowały się w zbiorach Muzeum Narodowego

69 Dodatek do KL 40 (1835) nr 91 z 3 IV, s. 387.

70 Dodatek do KL 43 (1838) nr 4 z 7 I, s. 14.

71 M. Azizbekova, *Fortepiannoe iskusstvo*, s. 24.

w Warszawie jako depozyt Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, w Litewskim Muzeum Teatru, Muzyki i Kina w Wilnie, jak również w prywatnych zbiorach litewskich kolekcjonerów.

Niestety, daty śmierci Mutreicha i Skokowskiego nie są obecnie znane. Ostatnie wzmianki o ich wyrobach pojawiają się na łamach *Kuriera Wileńskiego* w latach czterdziestych. Wątpliwe jest, żeby obaj zakończyli wówczas działalność – popyt na instrumenty systematycznie wzrastał, a składy instrumentów zagranicznych rozpoczęły swoją działalność ponad dekadę później, toteż najprawdopodobniej na drugą połowę lat czterdziestych datować należy ich zgony lub dalszą migrację.

Mariam Azizbekova nie zamieściła w swojej pracy żadnych bardziej szczegółowych informacji ani o Józefie Piastunowiczu, ani o Carlu Johansonie. W drugim przypadku mamy do czynienia z wytwórcą, który ogłaszał się na łamach *Kuriera Wileńskiego* co najmniej dwukrotnie. Po raz pierwszy w 1824 r., oferując „pantaliony z mechaniką angielską, tonu najlepszego, na sześć oktav, w guście najnowszym, jakie dotąd w Wilnie robione nie były”⁷², zaś w 1832 r. – „za przyzwoitą cenę [...] dwa pantaliony i fortepiano mahoniowe, mechaniki angielskiej, każde o sześciu oktavach, należytych pedałów i dobrego tonu”⁷³. Na podstawie tych ogłoszeń można stwierdzić, że Johanson był prawdopodobnie pierwszym wileńskim wytwórcą instrumentów, który budował fortepiany o mechanice angielskiej. Skierowanie anonsu do „amatorów lub potrzebujących” może sugerować, że Johanson wytwarzał także instrumenty przeznaczone dla profesjonalistów, co różniło go od Skokowskiego i Mutreicha⁷⁴. Możemy się domyślać, że wąskie grono reprezentantów profesji muzycznej związane było ze środowiskiem zlikwidowanego po powstaniu listopadowym Uniwersytetu Wileńskiego. Hipotezę o współpracy Johansona z profesjonalnymi pianistami potwierdza wzmianka o koncercie miejscowego wirtuoza, Jana Rennera, 17 II 1822 r. w księgarni Józefa Zawadzkiego, podczas którego pianista prezentował kilka „wybornej roboty” instrumentów „uprzywilejowanego fabrykanta Dworu Jego Cesarsko Królewskiej Mości”⁷⁵. Johanson w wileńskim obiegu fortepianowym był zatem połączony zarówno z popularną księgarnią Zawadzkich, którą odwiedzali i muzyczni amatorzy, i profesjonalni muzycy, jak również z siecią miejscowych wykonawców, którą reprezentował Renner.

W przypadku Józefa Piastunowicza jedyna informacja, do jakiej udało mi się dotrzeć w trakcie kwerendy, zamieszczona została w 1837 r.:

Niżej podpisany, mający mieszkanie na Dominikańskiej ulicy, w domu Świętej Trójcy, naprzeciwko poczty listowej, mam honor zawiadomić Szanowną Publiczność, iż się znajdują u mnie

72 KL 29 (1824) nr 118 z 6 X, dodatek, s. 4.

73 KL 37 (1832) nr 105 z 5 IX, dodatek, s. 6.

74 „Amatorowie lub potrzebujący raczą się zgłosić do właściciela onych [instrumentów]”, ibid.

75 KL 27 (1822) nr 19 z 15 II, dodatek, s. 1.

dwa fortepiano mahoniowe zupełnie nowe, jeden angielskiej, drugi wiedeńskiej mechaniki do sprzedania. Kto by takowe życzył nabyć, niech się zgłosi do mego mieszkania. Instrumentmacher Józef Piastunowicz⁷⁶.

W skąpej treści prasowego anonsu można dostrzec kilka tropów. Po pierwsze, Piastunowicz ma swój warsztat na tej samej ulicy, co Mutreich. Stosunkowo dokładny opis adresu może sugerować, że albo nie był dobrze znany wileńskim amatorom sztuki fortepianowej, albo obawiał się odesłania zainteresowanych do konkurencyjnej pracowni. Piastunowicz oferował zarówno instrumenty o mechanice angielskiej, jak i wiedeńskiej. Nie wspomina o innych fortepianach, zatem być może, że wówczas dopiero inaugurował swoją działalność, która – jak możemy domniemywać wobec braku kolejnych anonsów – nie zakończyła się sukcesem.

Azizbekova podaje, że w latach pięćdziesiątych zdobył renomę warsztat Piotra Sawickiego⁷⁷. Według autorki fortepiany Sawickiego opisywano wówczas jako „pod każdym względem doskonałe, jakich niewiele jest w tutejszym mieście”⁷⁸. Niestety – badaczka nie wskazała źródła, mnie również nie udało się go odnaleźć. Jedyna wzmianka o Sawickim, do której dotarłem, zamieszczona została na łamach *Kuriera Wileńskiego* i w skali wszystkich „fortepianowych” ogłoszeń w karierze tego producenta jest unikatowa i stanowi *de facto* przedruk rekomendacji Antoniego Kątskiego: „Zwiedzając fabrykę fortepianów Piotra Sawickiego w Wilnie na Imbarach w domu Nawackiego, grałem na jednym z jego instrumentów i znajduję, że robota mechanizmu jest mocna i trwała, a ton instrumentu dobry. Antoni Kątski”. Powyższą rekomendację komentował poniżej Sawicki:

Przy poleceniu fabryki mojej względem prześwietnej publiczności przez JW. Pana Kątskiego, fortepianisty J.K.M. Króla Pruskiego, mam obowiązek zawiadomić, że w onej znajdują się gotowe instrumenta tak do sprzedaży, jak i do wynajęcia na rozmaite ceny, przytem przyjmuję obstalunki, a za wyroby instrumentów śmiało zaręczam jak i za dobór staranny materiałów⁷⁹.

Nawiązywanie w reklamach do rekomendacji wirtuozów było typową strategią wśród wytwórców instrumentów, o czym świadczą liczne anonse chociażby w prasie warszawskiej. Fakt, że taka strategia narracyjna pojawia się w wileńskiej prasie dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych, świadczy z jednej strony o wzrastającej dynamice handlu instrumentami, związanej przede wszystkim z otwieraniem kolejnych składów fortepianów zagranicznych, z drugiej o tym, że przejeżdżając wcześniej przez Wilno wirtuozzi albo korzystali z własnych instrumentów, albo nie mieli najbardziej pochlebnych opinii o lokalnych wyrobach.

76 Dodatek do KL 42 (1837) nr 59 z 12 III, s. 174.

77 M. Azizbekova, *Fortepiannoe iskusstvo*, s. 24.

78 Ibid.

79 Dodatek do KW 18 (1858) nr 39 z 23 V, s. 354.

W marcu 1860 r. pojawia się frapująca informacja o kolejnym „fabrykancie fortepianów”, Edwardzie Żylbercie, o którym nie wspomina ani Azizbekova, ani Vogel. Nie jest to jednak reklama instrumentów, tylko apel „do osób dobroczynnych” o pomoc „cierpiącemu w nędzy” wytwórcy, który znalazł się w „rozpaczliwym położeniu” z powodu wypadku – „przypadkiem opalił się do połowy i obecnie złożony niemocą bez opieki i pomocy, musi czekać wsparcia od dobroczynności publicznej”. Wskazany adres to „ul. Mostowa, naprzeciw poczty konnej, w głębi dziedzińca”⁸⁰. Była to w ówczesnym Wilnie lokalizacja peryferyjna, podczas gdy większość wytwórców zamieszkiwała w centralnych sektorach miasta. Można w tym kontekście podejrzewać, że treść apelu odnosi się nie tyle do właściciela warsztatu, co raczej do pracownika jednej z innych wileńskich manufaktur.

Ostatnim z lokalnych wytwórców, który pojawia się w informacjach prasowych *Kuriera Wileńskiego*, jest Adam Łapiński, który w kwietniu 1861 r. informował o przeniesieniu swojego warsztatu z ul. Wielkiej do własnego domu przy ul. Sadowej, blisko kolei żelaznej, inaugurowanej w tym samym roku⁸¹. Ta skromna informacja świadczy o kilku rzeczach. Po pierwsze – Łapiński musiał zajmować się produkcją instrumentów co najmniej od 1860 r. – jak podaje w swoim słowniczku Beniamin Vogel⁸². Skoro rzemieślnik nabył własny dom – można domniemywać, że fortepianowy interes już wcześniej nieźle prosperował. Z kolei zakup nieruchomości w dobrze skomunikowanym miejscu może sugerować chęć rozszerzenia produkcji lub importu w perspektywie stałego pozyskiwania zasobów lub gotowych instrumentów. Producent informował w tymże samym ogłoszeniu, że będzie „robić nowe fortepiany mechaniki wiedeńskiej i angielskiej jak przedtem, do sprzedaży i oddania warendę”, natomiast „stare będą się reperować, o czym mam honor zawiadomić publiczność”. Wynika z tego, że instrumenty budował i wynajmował już wcześniej, natomiast po przeprowadzce planował rozszerzenie zakresu usług, co mogło wiązać się z pozyskaniem dodatkowej przestrzeni w nowym warsztacie.

Skromna wileńska produkcja fortepianów w pewnym stopniu zaspokajała potrzeby nie tylko guberni wileńskiej, lecz także przyległych rejonów. Warto nadmienić, że aż do początku lat sześćdziesiątych nie istniały w bliskim sąsiedztwie Wilna żadne połączenia kolejowe, toteż w kontekście znacznych kosztów zagranicznego importu fortepianów powozem konnym (np. z Warszawy, Kijowa lub Petersburga) wileńska produkcja odgrywała na płaszczyźnie lokalnej znaczącą rolę. Ludwik Adam Jucewicz (1813–46), znany także jako Ludwik z Pokiewia – etnograf, który nie tylko jako

80 KW 20 (1860) nr 19 z 4 III, s. 190.

81 KW 21 (1861) nr 33 z 28 IV, s. 328. W odniesieniu do kolei żelaznej zob.: Mieczysław Jackiewicz, *Wilno znane i nieznanne. Czasy i ludzie*, Bydgoszcz 2013, s. 434. Wątek wpływu infrastruktury kolejowej na organizację fortepianowego świata poruszam w dalszej części tekstu.

82 B. Vogel, *Fortepian polski*, s. 245. Vogel podaje, że fortepianmistrz Adam Łapiński ok. 1860–70 prowadził fabrykę fortepianów w Wilnie. Jego trzy instrumenty pochodzące z tego okresu należą do zbiorów Działu Teatru i Muzyki Muzeum Sztuk Pięknych w Wilnie.

pierwszy opisał litewskie obyczaje, lecz także przetłumaczył na litewski utwory Adama Mickiewicza, zanotował w swoich wspomnieniach ze Żmudzi⁸³, że „[...] tam, gdzie córki, znajdziesz i fortepiano, warszawskiej, wileńskiej i nierzadko wiedeńskiej fabryki”. Przy tej okazji przywoływał postać Adama Sypowicza, wytwórcy fortepianów w Rawdziannach, z pewnością zmarłego przed rokiem 1842, kiedy opublikowano książkę Jucewicza.

Trudno dokładnie oszacować liczbę wileńskich producentów fortepianów w okresie międzypowstaniowym. Jeśli chodzi o źródła – Michał Baliński, ówczesny koryfeusz nauk historycznych, w swoim opisie statystycznym Wilna z 1833 r. wspominał o ośmiu fabrykach fortepianów i pantalionów, „robionych mocno i dokładnie”, których produkcja nie przekraczała stu pięćdziesięciu sztuk rocznie⁸⁴. Biorąc pod uwagę ogólną słabość przemysłu w rejonie wileńskim, daje to imponujący średni wynik – około dziewiętnaście fortepianów w przeliczeniu na jedną manufakturę w ciągu roku. Tymczasem Adam Honory Kirkor w swoim *Przewodniku* z 1862 r., klasyfikując fabryki fortepianów jako „mniejsze zakłady”, szacował ich liczbę na pięć⁸⁵. A zatem: od 1833 do 1862 r. z całą pewnością przybyło w Wilnie fortepianów, jednak ubyło zakładów je produkujących, co potwierdza tezę o rosnącej roli importu instrumentów zagranicznych. Zasadnicze dla historii wileńskiego wytwórstwa fortepianów pytanie brzmi: czyje warsztaty mieściły się w pulach opisanych przez Balińskiego i Kirkora?

Przypomnijmy: cytowana wcześniej Azizbekova w zrekonstruowanym spisie wileńskich fortepianmistrzów wymieniała zmarłego w 1829 r. Jana Jerzego Noaka – wątpliwe zatem, aby brał go pod uwagę w swoim rejestrze w 1833 r. Baliński, który z całą pewnością mógł liczyć warsztaty Wilhelma Ludwika Mutreicha, Adama Skokowskiego oraz Carla Friedricha Jansona. Pierwsze ogłoszenia o warsztacie Piastunowicza pochodzą z 1837 r., ale jest dość prawdopodobne, że działał w Wilnie wcześniej i został uwzględniony przez autora spisu. Poza wzmianką Azizbekowej nie wiadomo nic o Kasselu, Popławskim i Landsbergu. Ponieważ autorka wspomina o nich w książce poświęconej I poł. XIX w., możemy założyć, że ich warsztaty mógł włączyć do oszacowanej puli Baliński. Skoro warsztat Piotra Sawickiego zdobył na skromnym wileńskim rynku wytwórczym renomę w latach pięćdziesiątych – raczej nie miał za sobą aż dwudziestoletniej historii, a zatem jest mało prawdopodobne, aby został uwzględniony w opisie statystycznym z 1833 roku. W kontekście ostatniego, brakującego nazwiska przychodzi z pomocą cytowany na początku artykułu Stanisław Lachowicz, który w poczet „zasłużonych wileńskich konstruktorów” wliczał w 1840 r., poza Skokowskim i Piastunowiczem, niejakiemu Hutobę⁸⁶. A zatem możemy założyć, że w poczet ośmiu wileńskich wytwórców fortepianów Baliński wliczał w roku 1833:

83 Ludwik Adam Jucewicz, *Wspomnienia Żmudzi*, Wilno 1842, s. 150.

84 M. Baliński, *Opisanie statystyczne*, s. 123.

85 A.H. Kirkor, *Przewodnik*, s. 76.

86 Zob.: *Tygodnik Petersburski* 11 (1840) nr 82 z 3 XI, s. 458.

Mutreicha, Skokowskiego, Jansona, Piastunowicza, Kassela, Popławskiego, Landsberga oraz Hutobę. Z tej puli swoją działalność – prawdopodobnie z przyczyn naturalnych – zakończyli najpóźniej Mutreich, Skokowski, Piastunowicz i Janson, co możemy wnosić na podstawie anonsów prasowych oraz pozostałych skąpych informacji biograficznych. Jest mało prawdopodobne, aby dociekliwy Kirkor – w 1862 r. redaktor naczelny *Kuriera Wileńskiego*, uwzględnił w swojej kalkulacji tajemnicze grono trzech wytwórców – Kassela, Popławskiego i Landsberga. Ich nazwiska nie pojawiały się ani razu w numerach gazety z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a wówczas, wobec rosnącej konkurencji, każdy warsztat na fortepianowym rynku bez chociażby symbolicznej prasowej reklamy byłby skazany na porażkę. Podobnie rzecz ma się ze wzmiankowanym przez Stanisława Lachowicza Hutobą. Do grona wileńskich wytwórców fortepianów dołączył natomiast w latach pięćdziesiątych Piotr Sawicki oraz Adam Łapiński. W 1862 r. Kirkor z całą pewnością nie liczył Edwarda Żylberta: nawet gdyby ów posiadał na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych własny warsztat, zamknął go w konsekwencji wypadku najpóźniej w lutym 1860 roku. W świetle szacunków autora *Przewodnika*, ustalenia wymagają zatem jeszcze co najmniej trzy nazwiska właścicieli manufaktur fortepianowych, które działały w Wilnie przed wybuchem powstania styczniowego.

WARSZAWSKY GOŚCIE NA WILEŃSKIEJ SCENIE

Znaczną część ogłoszeń o sprzedaży instrumentów zamieszczali w *Kurjerze Wileńskim* już od lat trzydziestych wytwórcy warszawscy, dla których obszar Cesarstwa Rosyjskiego stanowił istotny rynek zbytu. Na eksportowej mapie warszawskich rzemieślników Wilno – polskie miasto o stosunkowo słabo rozwiniętym przemyśle fortepianowym – stanowiło ważną lokalizację. Już bezpośrednio po zakończeniu powstania listopadowego można było na łamach *Kuriera* zapoznać się z anonsami prywatnych właścicieli o sprzedaży warszawskich instrumentów, najczęściej wyprodukowanych przed 1830 rokiem⁸⁷. Świadczyć to może o ciągłości importu warszawskich fortepianów, cieszących się szczególnym powodzeniem, ponieważ w opinii zarówno ówczesnych wytwórców jak i użytkowników „w niczym nie ustępują najlepszym zagranicznym, a mają za sobą to, że są w kraju wykonane”⁸⁸. W kontekście znacznych kosztów importu fortepianów warszawskich frapująca wydaje się hipoteza, jakoby sprowadzaniem instrumentów z zagranicy zainteresowana była przede wszystkim lepiej sytuowana miejscowa szlachta i arystokracja, zaś wytworami lokalnej produkcji – szlachta średnio i mniej zamożna, jak również klarująca się inteligencja miejska.

87 Dodatek do KL 40 (1835) nr 51 z 1 III, s. 232. Ogłoszenia o „fortepianach warszawskich” – często bez nazwiska wytwórcy – pojawiały się także w późniejszym okresie, zob. np. KW 18 (1858) nr 86 z 4 XI, dodatek, s. 934.

88 KW 22 (1862) nr 35 z 4 V, s. 285.

Ogłoszenia warszawskich wytwórców wyróżniały się zdecydowanie na łamach *Kuriera* pod względem treści – obfitowały w szczegóły, które przez lokalnych konstruktorów i sprzedawców były zazwyczaj ignorowane. Wynikało to najpewniej z faktu, że warszawscy przedsiębiorcy fortepianowi przyzwyczajeni byli do znacznie większej konkurencji, także w zakresie reklamy swoich wyrobów. W połowie lat trzydziestych ukazywały się w wileńskiej prasie ogłoszenia dwóch znaczących producentów z Warszawy: Maksymiliana Hochhausera oraz Tomasza Maxa. Pierwszy w swoich ogłoszeniach chwalił się nagrodami zdobytymi na wystawach przemysłowych, jak również jakością dźwięku i trwałością produkowanych instrumentów. Fortepiany z jego warsztatu najpewniej sprowadzane były do Wilna na zamówienie, za pośrednictwem przedstawicieli handlowych Hochhausera⁸⁹. Z kolei Tomasz Max, który informował o swoich usługach, „chcąc dogodzić Szanownej Publiczności mieszkającej na Wołyniu i w dalszych Guberniach Imperii, podać łatwiejszą sposobność do nabycia dobrych fortepianów”, obrał strategię bardziej bezpośrednią. Na łamach *Kuriera* informował o zaplanowanym na 1836 r. przyjeździe do Mińska z szeregiem instrumentów, które miały wyróżniać się „przyjemnością głosu i nader harmoniczną śpiewnością oraz pełnią tonu”. Nie znajdujemy jednoznacznego potwierdzenia tej informacji w analizowanym przeze mnie materiale źródłowym, ale jest wysoce prawdopodobne, że właściciel warsztatu zatrzymał się na prezentację w Wilnie, a w kontekście planowanej wizyty w „Guberskim Mieście Kijowie” w ogłoszeniach eksponował zadowolenie dotychczasowych klientów, zaznaczając, że jego fortepiany „przez swoją dobroć i dokładność zyskały w Królestwie Polskim powszechne zadowolenie”⁹⁰.

Do Wilna przywiózł swoje instrumenty w 1835 r. kolejny warszawski rzemieślnik fortepianowy, Józef Hartmann. Były to „dwa mahoniowe fortepiany mechaniki wiekańskiej”, udostępnione zainteresowanym w księgarni Józefa Zawadzkiego⁹¹. Instrumenty Hartmanna więcej już się nie pojawiały ani w anonsach *Kuriera*, ani w ofercie wspomnianej księgarni⁹². Natomiast u progu lat sześćdziesiątych na „trzydziestoletnią działalność w Królestwie i Cesarstwie” – także w Wilnie – powoływał się kolejny war-

89 Dodatek do KL 40 (1835) nr 96 z 29 IV, s. 403 oraz nr 103 z 7 V, s. 432.

90 Dodatek do KL 40 (1835) nr 287 z 10 XII, s. 1004: „Niżej podpisany fabrykant fortepianów, zawiadamiam, iż po raz pierwszy przybędę na następujące kontrakty w roku 1836 do Guberskiego Miasta Kijowa z pantalionami, czyli fligłami budowanymi z rezonacją wypukłą, nowego wynalazku, na których budowanie otrzymałem przez Rząd Królewsko-Polski wyłączny przywilej. Fligle, czyli pantaliony z taką rezonacją budowane mają pierwszeństwo przed innymi, ponieważ odznaczają się większą przyjemnością głosu i nader harmoniczną śpiewnością oraz pełnią tonu. Gdy rzeczone fligle przez swoją dobroć i dokładność zyskały w Królestwie Polskim powszechne zadowolenie, mam przeto nadzieję, że i przez Szanownych nabywców w Cesarstwie niezawodnie na takowe zasłużą, zwłaszcza iż niczego nie szczędziłem, co do kształtu powierzchownego, do dobroci i trwałości w mechanice i dobrego trzymania stroju potrzebne i użyteczne być mogło – T. Max mieszkający w mieście stołecznym Warszawie”.

91 KL 40 (1835) nr 111 z 17 V, dodatek, s. 472.

92 Beniamin Vogel podaje, że Hartmann urodził się ok. 1796 r., zatem istnieje prawdopodobieństwo, że eksport do Wilna przerwała jego śmierć. Jest też możliwy scenariusz, w którym instrumenty tego warszawskiego wytwórcy nie przypadły do gustów wileńskim odbiorcom, zob.: B. Vogel, *Fortepian polski*, s. 224.

szawski wytwórca, Filip Stahl. Nie dotarłem do materiałów, które świadczyłyby o faktycznej obecności jego wyrobów w Wilnie przed początkiem lat sześćdziesiątych⁹³.

Wiodącą prym na rynku warszawskim spółka Kralla i Seidlera próbowała wkroczyć do Wilna na początku lat pięćdziesiątych lub jeszcze pod koniec lat czterdziestych, o czym możemy wnosić na podstawie przeanalizowanej przeze mnie wcześniej korespondencji Stanisława Moniuszki. Od 1858 r. instrumenty owych dwóch uznanych rzemieślników dystrybuował magazyn przy księgarni Józefa Zawadzkiego⁹⁴. Niedługo potem fortepiany Kralla i Seidlera sprzedawane były także przez skład Maurycego Orgelbranda, co świadczy o rozszerzeniu wpływów, wzroście popytu oraz ogólnym powodzeniu interesu warszawskiej spółki w Wilnie⁹⁵. Pierwsza obszerna reklama tych wytwórców w *Kurjerze Wileńskim* ukazała się we wrześniu 1860 roku. Podpisani pod ogłoszeniem dowodzili, że ich firma:

[...] od dawnego czasu szczyti się zaufaniem obywateli i innych osób, tak z Królestwa, jako też i z Cesarstwa Rosyjskiego, mianowicie z guberni zachodnich i odbiera ciągle tego dowody, przez liczne zapisywanie tych instrumentów, które odsyłając często w odległe bardzo strony, dochodzą do miejsca w zupełnym porządku i całości, za co wieloliczne odebraliśmy listy z podziękowaniem. W tych czasach z guberni Wileńskiej, Mińskiej, Grodzieńskiej, Wołyńskiej i innych otrzymaliśmy obstalunki na fortepiany⁹⁶.

Warto zaznaczyć, że Krall i Seidler zwracali zatem uwagę na aspekt istotny – dopracowanie logistyki transportu. Kilkutygodniowa podróż importowanych z Warszawy do Wilna instrumentów często powodowała uszkodzenia, przez co wymagały one napraw po transporcie – niejednokrotnie skomplikowanych. Dbłość o bezpieczny przewóz instrumentu generowała dodatkowe koszty – nawet do 40 rubli, co stanowiło niekiedy 20% ceny instrumentu⁹⁷. Dzięki ogłoszeniom zamieszczanym przez warszawską spółkę w prasie wileńskiej dowiadujemy się także o nie zawsze uczciwej konkurencji, żerującej na słabym przepływie informacji między miastami:

93 KW 22 (1862) nr 73 z 18 IX, [b.p.]: „Znana od lat przeszło 30-tu tak w Królestwie jak i w Cesarstwie, fabryka fortepianów Filipa Stahl, przy ul. Nowy Świat, nr 42 nowy, w Warszawie, posiada fortepiany palisandrowe, mahoniowe i z drzewa krajowego, konstrukcji i budowy najnowszej, z dobrą rzeźbą i inkrustacjami i bez takowych; tonu pełnego, śpiewnego i czystego; na oktav od 6 ½ do 7-u i więcej; wszystkie własnej fabryki; z mechaniką jak najdoskonalszą; z poręczeniem kilkuletnim. Wszelkie żądania i zlecenia nadesłane franco, też fabryka dopełnia z pośpiechem i akuracnością największą; nabyte u niej fortepiany pakuje najdokładniej, a na żądanie podejmuje się i przesyłki tychże. Właściciel fabryki, będąc sam muzykalnym, dopełnia wybór fortepianów dla osób zaufaniem go zaszczycających, stosownie do życzenia ich, z największą sumiennością i zadowoleniem tychże”.

94 Dodatek do KW 18 (1858) nr 28 z 11 IV, s. 244: „W nowo urządzonej Księgarni i Magazynie muzycznym pod firmą Józefa Zawadzkiego na Wielkiej ulicy w domu obywatela Sew. Romera (dawniej Wagnera) znajdują się do nabycia fortepiany palisandrowe fabryki Warszawskiej Kralla i Zejdlera mechaniki Wiedeńskiej”.

95 KW 22 (1862) nr 35 z 4 V, s. 285.

96 KW 20 (1860) nr 71 z 9 IX, s. 762.

97 Zob.: KM, list 318 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 14 II 1859 r., s. 324–343.

[...] niektóre osoby pragnąc również zrobić zamówienia, zapytują wprzód listownie czy prawdą jest, że nasza fabryka zaprzestała egzystować. Łatwo nam odgadnąć, z jakiego źródła wieści te pochodzą, a które następnie doszły do osób zamieszkałych w miejscach oddalonych od Warszawy, a tym samym niemogących przekonać się o prawdziwości. Z tego powodu i oceniając doznawane względów osób dających nam zlecenia, poczytujemy za obowiązek donieść, że fabryka nasza jak dawniej tak i teraz egzystuje w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej w domu własnym pod nr. 1372 [...]»⁹⁸.

Bezpośrednio przed wybuchem powstania styczniowego swoje wyroby reklamowała w *Kurjerze Wileńskim* także manufaktura Antoniego Hofera, eksponując „ceny nader adekwatne” oraz dostosowanie instrumentów do potrzeb klientów⁹⁹. Popularne i obecne w dyskursie były także instrumenty wyprodukowane w Petersburgu¹⁰⁰, jednak zdecydowanie ustępowały one miejsca pod względem ilościowym (i zapewne: jakościowym) fortepianom warszawskim. Można zatem powiedzieć, że warszawscy wytwórcy odgrywali w kolejnych dekadach okresu międzypowstaniowego coraz większą rolę na wileńskim rynku fortepianowym. Trudno określić dokładnie moment, w którym instrumenty sprowadzane ze stolicy Królestwa zdominowały produkcję lokalną, jednak z całą pewnością istotną rolę w tym procesie odegrali niecodzienni aktorzy w fortepianowej sieci: wileńscy księgarze.

KSIEGARZE NA FORTEPIANOWYM RYNKU

Od lat dwudziestych XIX w. sprzedaż instrumentów muzycznych równolegle do sprzedaży nut zajmowały się wileńskie księgarnie. Nie była to w Europie sytuacja typowa, szczególnie w połowie stulecia, a już na pewno nie w przypadku księgarzy, którzy skupiali się na dystrybuowaniu beletrystyki. Wobec postępującej specjalizacji rynku muzycznego w kolejnych dekadach XIX w. reprezentanci pola literatury niezwykle rzadko podejmowali aktywność na rynku instrumentów. Pewnym wyjątkiem było tutaj najstarsze europejskie wydawnictwo muzyczne, oficyna Breitkopf & Härtel. Założona w roku 1719 spółka dopiero w 1807 r. podjęła trud wytwarzania instrumentów, które cieszyły się na rynku europejskim dużym uznaniem, włączając

98 KW 20 (1860) nr 71 z 9 IX, s. 762, i dalej pisali: „[...] ciągłymi ulepszeniami instrumentów w miarę nowych wynalazków oraz stałą ceną i skrupulatnym wypełnianiem otrzymywanych zleceń stara się [firma] dochowywać i nadal to zaufanie i opinię jakie zjednała sobie tą drogą od wielu lat. [...] Krall i Seildler właściciele fabryki fortepianów w Warszawie”.

99 A zatem – „ujednostkowienie”, o którym wspominałem już wcześniej, zob.: KW 23 (1863) nr 3 z 11 I, s. 11: „Fabryka fortepianów J. Hofer et. Comp. W Warszawie przy ul. Krakowskie przedmieście n. 391 wprost Saskiego pałacu w domu pp. Wizytek. Wyrabia fortepiany z mechaniką angielską i wiedeńską, według najnowszej metody, po cenach nader umiarkowanych. Zgłaszającym się listownie fabryka udziela szczegółowe opisy i ceny, a będąc pewną dobroci wyrabianych u siebie instrumentów takowe osobom nie mogącym przybyć do Warszawy przesyła, z tym zaręczeniem, że wszystkie wymagania kupujących, bez najmniejszego zawodu, jak najakuratniej spełnione zostaną”.

100 Dodatek do KW 3 (1843) nr 83 z 15 VI, s. 2; Dodatek do KW 18 (1858) nr 5 z 17 I, s. 44.

w to rekomendacje samego Liszta czy Klary Schumann¹⁰¹. Można podejrzewać, że aktywność wileńskich księgarzy na rynku muzycznym wynikała z kilku czynników, jak słabo rozwinięte wytwórstwo, brak profesjonalnych instytucji muzycznych oraz prowincjonalizm lokalnej kultury.

Handel instrumentami zapoczątkowali wśród wileńskich księgarzy Teofil Glücksberg i Maurycy Orgelbrand¹⁰². Mieli swe przedstawicielstwa w Warszawie, skąd sprowadzali instrumenty¹⁰³. Z największą energią na polu sprzedaży instrumentów w Wilnie okresu międzypowstaniowego działała jednak spółka rodziny Zawadzkich. Ich przedsiębiorstwo księgarsko-wydawnicze rozwinęło swoją agendę jeszcze przy Uniwersytecie Wileńskim. W 1838 r. schedę po seniorze rodu i obrotnym księgarzu warszawskim, Józefie, przejął jego syn, Adam¹⁰⁴. Magdalena Stolzman trafnie charakteryzowała go jako „wykształconego patriotę, prawdziwego człowieka oświecenia, który umiejętnie łączył funkcję przedsiębiorcy, producenta i handlowca z troską o wysoki poziom estetyczny swoich wytworów oraz z poczuciem swoistej misji organizatora kultury, dbającego zarówno o własny zarobek, jak i krzewienie wiedzy i czytelnictwa”¹⁰⁵. Dbłość o szeroki asortyment księgarni, jak również rosnąca zasobność drukarni przekładająca się na jej możliwości produkcyjne, sprzyjały stałemu rozszerzaniu oferty handlowej i kontaktów Adama Zawadzkiego, także poza Wilnem¹⁰⁶. Kolejne podejmowane przez niego decyzje były pragmatyczne i racjonalne, dzięki czemu szybko zdominował on wileński rynek wydawniczy okresu międzypowstaniowego.

Handel fortepianami rozpoczął nie senior rodu, Józef (jak moglibyśmy zasadnie podejrzewać w kontekście jego związków z Uniwersytetem Wileńskim), lecz jego syn Adam. Od początku lat czterdziestych okazjonalnie sprowadzał do Wilna instrumenty zagraniczne¹⁰⁷. W 1858 r., na fali rosnącego fortepianowego popytu, perspektywy infrastrukturalnego rozwoju Wilna (budowana od początku lat pięćdziesiątych sieć

101 Więcej na ten temat zob.: Rudolf Elvers, *Breitkopf & Härtel 1719–1969. Ein historischer Überblick zum Jubiläum*, Wiesbaden 1968. Warto nadmienić, że instrumenty Breitkopfa & Härtela były także w okresie międzypowstaniowym importowane do Wilna.

102 M. Azizbekova, *Fortepiannoe iskusstvo*, s. 26. Teofil Glücksberg, najstarszy syn warszawskiego księgarza Natana Glücksberga, uznawany był za znawcę gustów publiczności. Autorytet swojej księgarni próbował budować na literaturze pięknej. Apogeum działalności jego przedsiębiorstwa przypada na lata czterdzieste, w latach pięćdziesiątych jego firma podupadła. Wówczas – około 1853 r. – usamodzielniała się księgarnia Maurycego Orgelbranda, który niejako „wszedł na miejsce” pozostawione przez Glücksberga, zob.: M. Stolzman, *Nigdy od Ciebie miasto*, s. 68, 72–73, 76. Księgarnię Glücksberga wykupił w 1859 r. Kirkor, zob.: M. Stolzman, *Czasopisma wileńskie*, s. 90.

103 KW 22 (1862) nr 35 z 4 V, s. 285.

104 Zob.: M. Tyrowicz, „Organizacja redakcji w prasie”, s. 15. Adam Zawadzki prowadził księgarnię aż do śmierci w 1875 r., pozostawił przedsiębiorstwo w spadku młodszemu bratu, Feliksowi. Księgarnia Zawadzkich działała nieprzerwanie aż do wybuchu I wojny światowej.

105 M. Stolzman, *Nigdy od Ciebie miasto*, s. 61; por. też: M. Kosman, *Uniwersytet Wileński*, s. 49.

106 M. Stolzman, *Nigdy od Ciebie miasto*, s. 64.

107 Dodatek do KW 3 (1843) nr 54 z 20 IV, s. 138.

połączeń kolejowych) i zapewne w jakiejś mierze dzięki zachętom i przy wykorzystaniu kontaktów poznanego jeszcze w latach czterdziestych Stanisława Moniuszki, księgarz postanowił otworzyć własny, profesjonalny skład fortepianów zagranicznych. Trudno stwierdzić, czy to kompozytor zwrócił się z ofertą pośrednictwa do wileńskiego księgarza i wydawcy, czy na odwrót, jednak obaj panowie na zawiazanej co najmniej rok wcześniej współpracy skorzystali¹⁰⁸. Niezależnie od osobistych relacji Adama Zawadzkiego ze Stanisławem Moniuszką, na inaugurację sklepu z fortepianami zagranicznymi należy patrzeć z perspektywy biznesowego pragmatyzmu – pierwszy z wymienionych nie podjąłby tego organizacyjnego trudu, gdyby mu się to najzwyczajniej nie opłacało. Z kolei fakt, że import fortepianów zagranicznych do Wilna był dla księgarza intratnym finansowo przedsięwzięciem, jest kolejnym świadectwem zwiększonego popytu pod koniec lat pięćdziesiątych. Zjawisko to potwierdzają liczne prasowe wzmianki o kolejnych regularnych dostawach nowych instrumentów do niedawno otwartego sklepu¹⁰⁹. Być może Adam Zawadzki w naturalny sposób wypełnił lukę powstałą po lokalnych wytwórcach instrumentów, którzy zakończyli swoją działalność w latach czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku.

W swoim składzie księgarz oferował początkowo instrumenty „eleganckiej konstrukcji i nader stratnego wykończenia”, zarówno o mechanice wiedeńskiej jak i angielskiej. To właśnie Adam Zawadzki po raz pierwszy na łamach wileńskiej prasy opublikował w 1858 r. anons o sprzedaży pianina. Pojawienie się w Wilnie dopiero pod koniec szóstej dekady XIX stulecia instrumentu wynalezonego w połowie lat trzydziestych świadczy o sugerowanym przeze mnie wcześniej zapóźnieniu miasta względem większych fortepianowych centrów ziem polskich, zarówno w warstwie wytwórstwa instrumentów, jak ich importu¹¹⁰.

Należy ponadto zaznaczyć, że skład instrumentów zagranicznych Zawadzkiego prezentował na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych najszerszą ofertę różnorodnych instrumentów w Wilnie, importowanych m.in. z Warszawy, Drezna, Berlina, Lipska, Wiednia i Paryża. W ciągu niecałych dwóch lat od założenia w 1858 r. skromny składzik Adama Zawadzkiego rozrósł się do imponujących rozmiarów – w lutym 1860 r. informowano w anonsach prasowych o „znacznym wyborze palisandrowych fortepianów zagranicznych oraz pianinów [sic!], nader dokładnego i wytwornego wykończenia z doskonałą mechaniką angielską”, w tym – poza instrumentami Kralla i Seidlera – o dostępności instrumentów z warszawskich manufaktur Hofera

108 O tym, że Moniuszko współpracował z Zawadzkim już w 1857 r., świadczy m.in. list kompozytora do żony, zob.: KM, list 260, do żony, Warszawa, 26 XI 1857, s. 285–286: „Jak skoro tylko nadejdą melodykony do Zawadzkiego (o co się pilnie dowiaduj), zabierz jeden do siebie, ten co dla mnie przeznaczony, a natychmiast napisz pięknie do pana Ignacego Germana, donosząc mu o tym. Notabene: Zawadzki nie wie, że to dla Germana”.

109 Dodatek do KW 18 (1858) nr 86 z 4 XI, s. 934.

110 Dodatek do KW 18 (1858) nr 28 z 11 IV, s. 244, a także: Dodatek do KW 18 (1858) nr 95 z 5 XII, s. 1024.

i Zdrodowskiego, w cenach od 350 rubli wzwyż¹¹¹. Najprawdopodobniej to za pośrednictwem Moniuszki Zawadzki próbował nawiązać handlowe relacje z co najmniej kilkoma innymi wytwórcami niż ci, którzy ostatecznie pojawiają się w anonsach prasowych *Kuriera Wileńskiego*, jak Antoni Hurko¹¹² czy Antoni Hofer¹¹³.

Zrozumiałe w perspektywie rachunku ekonomicznego jest, że kolejnym warszawskim wytwórcą fortepianów, którzy wkraczali na prowincjonalny rynek fortepianowy Wilna, zależało na wyłączności: tylko ona pozwalała wyeliminować rosnącą konkurencję. Tymczasem priorytetem wileńskich składów fortepianów zagranicznych było zapewnienie amatorom muzyki jak najszerszej oferty różnorodnych instrumentów wielorakiego pochodzenia. W tym właśnie kontekście rozpatrywać należy zerwanie przez Kralla i Seidlera stosunków handlowych z Zawadzkim w grudniu 1859 r., z powodu rzekomych spekulacji księgarza¹¹⁴. Nie przeszkodziło to właścicielowi składu fortepianów w dalszej dystrybucji instrumentów cenionych warszawskich rzemieślników. Notabene, zmagający się z kłopotami finansowymi Moniuszko zdawał się miotać między potencjalnym zyskiem płynącym z relacji z Krallem i Seidlerem, a współpracą z Zawadzkim, która wiązała się z pośrednictwem w handlu wyrobami także innych wytwórców¹¹⁵.

111 KW 20 (1860) nr 13 z 12 II, s. 148: „Nowo urządzony przy księgarni Józefa Zawadzkiego w domu obywatela Seweryna Romera naprzeciw Wielkiej remizy skład fortepianów, tudzież innych instrumentów muzycznych, w ostatnich czasach zaopatrzony został w znaczny wybór palisandrowych fortepianów zagranicznych, oraz pianinów, nader dokładnego i wytwornego wykończenia z doskonałą mechaniką angielską; jako też i z najlepszych fabryk warszawskich, jako: Kralla i Seidlera, Hofera, Zdrodowskiego, z mechaniką wiedeńską, z płytą i bez płyty, na różne ceny poczynawszy od rs. 350. O wartości takowych instrumentów pod względem muzycznym publiczność łatwo się przekonać może na miejscu”.

112 Hurko otworzył swoją warszawską fabrykę instrumentów w 1854 roku. W liście do Adama Zawadzkiego z Warszawy w 1859 r. Moniuszko pisał: „Pospieszam uprzedzić Pana, że po obejrzeniu instrumentu z fabryki Hurki – nie mogłem dość się nadziwić, dlaczego wcześniej o Pańskim żądaniu nie byłem uprzedzony? Z wielką biedą, wspólnie z Apolinarym Kątskim, ze złych wybraliśmy najdoskonalszy, ale mahoniowy. Na ten raz nie będzie straty, ale na później radziłbym szczerze trzymać się firm więcej ustalonych”, KM, list 355 do Adama Zawadzkiego, Warszawa, 25 IX 1859 r., s. 369.

113 KM, list 317 do Józefa Sikorskiego, Warszawa, II (?) 1859 r., s. 341.

114 KM, list 368 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 10 XII 1859 r., s. 378: „Trafiłiśmy bardzo pomyślnie na chwilę zerwania stosunków tej fabryki z Zawadzkim. Mojej więc opieki więcej dziś niż kiedy potrzebuje. Nie rozumiem drobnych spekulacji i jak Zawadzki, dla kilku rubli różnicy, zamienia Kralla na kogoś drugiego. Prawda i to, że na tym tylko nabywca traci! Gdzież głowa moja!”. Tak czy inaczej, za pośrednictwem Moniuszki Ilcewicz nabył instrument fabryki Kralla i Seidlera, najwyraźniej poza Zawadzkim, zob.: KM, list 368 do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 10 XII 1859 r., s. 378: „Fortepian Krallowski No. 1718, rzadkiej siły dźwięku, wyjeżdża z Warszawy niezwłocznie. – Kwit załączam”. Notabene, nie był to ani pierwszy, ani jedyny instrument, który został przez warszawską fabrykę sprzedany za pośrednictwem Moniuszki w Wilnie i okolicach.

115 KM, list 363 do Adama Zawadzkiego, Warszawa, 18 XI 1859 r., s. 373: „W tej chwili otrzymuję Pański list i spieszę do Zdrodowskiego, ażeby tu dołączyć odpowiedź. [...] Otóż wróciwszy do Zdrodowskiego, przekonałem Pana Feliksa [Zawadzkiego], i że Zdrodowskiego instrumenta są bardzo dobre. Ceny są różne i instrumentów gotowych kilka. Preiscourantów nie ma. Więc choć zdam pokrótce sprawę. Mahoniowy ceni 315 rubli z upakowaniem. Takiego wcale bym nie życzył. Ale są palisandrowe, z całą płytą, wybornego tonu i do grania dogodne, na 345 rs. z upakowaniem i na tych ustępuje rs. 45.

W kwietniu 1861 r. do oferty składu Zawadzkiego włączone zostały fortepiany zagraniczne „różnych rozmiarów, palisandrowe i orzechowe, z mechaniką angielską, francuską lub wiedeńską, z celniejszych fabryk”. Do pocztu „celniejszych fabryk” współpracujących z Zawadzkim dołączyła wytwórnia Rosenkraura w Dreźnie, Irmlera w Lipsku, Prombergera w Wiedniu oraz Hofera w Warszawie¹¹⁶. Być może, że na opisywane rozszerzenie oferty składu Zawadzkiego – i innych wileńskich – wpłynęło otwarcie połączeń kolejowych z Dyneburgiem (4 IX 1860 r.), Petersburgiem (15 III 1862 r.) oraz z Warszawą (6 IX 1862 r.), umożliwiające znacznie tańszy, szybszy i bardziej bezpieczny transport instrumentów¹¹⁷. O postępującej specjalizacji w fortepianowej branży oraz konsekwentnym rozwoju przedsiębiorstwa Zawadzkiego świadczy ogłoszenie z grudnia 1861 roku. Wówczas prasowe anonse księgarza i właściciela składu fortepianów na łamach *Kuriera Wileńskiego* stają się bardziej szczegółowe i profesjonalne. Poza zwiększeniem liczby dostępnych instrumentów („liczny zapas”), w ogłoszeniu prasowym zamieszczona zostaje informacja o typie mechaniki, „bardzo sumiennym i wykwiutnym wykończeniu” oraz większym zróżnicowaniu cenowym, od 300 do 525 rubli. W ofercie pojawia się także więcej pianin¹¹⁸. W kwietniu 1862 r. Zawadzki zaczął różnicować ofertę na „doskonałe wielkie fortepiany koncertowe” oraz „mniejsze, salonowe”. Szczególnie interesującym ruchem Zawadzkiego wobec amatorskiego profilu wileńskiej kultury muzycznej wydaje się włączenie do oferty skrzydłowych instrumentów koncertowych. Wobec pragmatyzmu właściciela spółki księgarsko-forte-pianowej można podejrzewać, że w jakiejś perspektywie musiał być to dla niego ruch opłacalny ekonomicznie, ponieważ trudno wyobrazić sobie, ażeby sam prestiż związany z posiadaniem fortepianów koncertowych rekompensował znaczne koszty związane z ich nabyciem, transportem i utrzymaniem w przypadku braku popytu. Warto nadmienić, że w kwietniu 1862 r. skład zaopatrzył się także w instrumenty lipskiej fabryki Blüthnera, „którego wyroby patentowane ogromną wziętość w ostatnich czasach za granicą zyskały”. A zatem – w ciągu czterech lat oferta księgarza, powołującego się na „dawne obznajomienie z fachem muzycznym”, rozszerzyła się z kilku instrumentów – przede wszystkim polskich – do kilkunastu fortepianów z wiodących fabryk krajowych i zagranicznych. Specjalizacja szła w parze

Zdaje mi się więc, iż bez namysłu warto zaaprobować. W wyborze i dalszych stosunkach z fabrykami tutejszymi proszę się mną rozporządzać JAK NAJŻYCZLIWSZYM DLA CAŁEGO ICH Domu”.

116 KW 21 (1861) nr 30 z 14 IV, s. 290.

117 W ramach opisywanej siatki połączeń inaugurowano także bezpośrednie pociągi do Kowna i Królewca, zob.: M. Jackiewicz, *Wilno znane i nieznanie*, s. 434.

118 KW 21 (1861) nr 96 z 8 XII, s. 928: „Skład fortepianów zagranicznych Zawadzkiego zaopatrzony jest stale w znaczny wybór doskonałych fortepianów z mechaniką angielską oraz angielsko-niemiecką (*Rapertitions Mechanik*) palisandrowych lub z orzecha hiszpańskiego, bardzo wykwiutnego i sumiennego wykończenia, a pochodzących z najlepszych fabryk niemieckich, jako Rosenkranza w Dreźnie, Irmlera w Lipsku (jednej z najdawniejszych i najsłynniejszych w Niemczech) i innych, na ceny od rs. 430–525. Pianina palisandrowe z mechaniką angielską na cenę rs. 300 i 350. Wreszcie posiada liczny zapas fortepianów wiedeńskich orzechowych i palisandrowych z płytą żelazną i bez na cenę od rs. 325 do rs. 365”.

z cenami, których przedział rozszerzył się i zwiększył do zakresu 420–600 rubli¹¹⁹. W dniu wybuchu powstania styczniowego skład Zawadzkiego opublikował na łamach *Kuriera Wileńskiego* kolejną reklamę. W informacji o tym, że oferowane przez sklep instrumenty można znaleźć „we wszystkich znaczniejszych składach fortepianowych po miastach stołecznych”¹²⁰, pobrzmiewają echa doświadczenia peryferyjności, które w coraz większym stopniu stawało się udziałem wileńskiej publiczności.

O zaskakującej wręcz dynamice wzrostu popytu na fortepiany pod koniec okresu międzypowstaniowego w Wilnie świadczy także otwarcie drugiego składu fortepianów zagranicznych, który stanowił dla Zawadzkiego konkurencję – magazynu Augusta Mrongowiusa. Uruchomienie tego składu stanowiło zapewne owoc powodzenia interesu braci Emila i Augusta Mrongowiusów w Kownie, gdzie równoległe do fortepianów handlowali galanterią¹²¹. Pierwsze wzmianki o sklepie litewskiego przedsiębiorcy pojawiają się w lutym 1861 roku. Wówczas Mrongowius pisał na łamach *Kuriera Wileńskiego*, że do założenia składu instrumentów skłoniły go „niejednokrotne dopytywania się o instrumenty najlepszych zagranicznych fabryk”. Pragmatycznie rzecz ujmując – można podejrzewać, że poza rosnącym popytem na wileńskim rynku dodatkową okoliczność sprzyjającą przedsięwzięciu Mrongowiusa stanowiło nawiązanie stałej współpracy handlowej z Ernstem Irmlem¹²². Właściciel składu rekomendował nabywcom wytworzone w Lipsku instrumenty szczególnie przez wzgląd na ich „dobroć i trwałość” (il. 3)¹²³. Dzięki „nawiązanym stosunkom” Irmle miał dostarczać do wileńskiego składu „tylko najlepsze roboty, aby zbić i przewyższyć renomy znanych dotąd fabrykantów”¹²⁴. Kiedy tylko fortepiany Irmlera zostały nagrodzone złotym medalem na londyńskiej Wystawie Światowej w 1862 r., Mrongowius niezwłocznie donosił o tym fakcie czytelnikom *Kuriera*¹²⁵. Ceny sprowadzanych przez przedsiębiorcę instrumentów plasowały się w przedziale analogicznym do oferty Zawadzkiego: od 350 do 550

119 KW 22 (1862) nr 27 z 3 IV, s. 217.

120 KW 23 (1863) nr 6 z 22 I, s. 12.

121 Zob.: KW 21 (1861) nr 67 z 29 VIII, s. 668, a także 22 (1862) nr 2 z 5 I, s. 16 oraz nr 95 z 4 XII, s. 767: „Magazyn galanterijny Emila Mrongowiusa w Kownie oferuje m.in. biżuterię damską, czarną i stalową, czapki, rękawiczki, koszulki i szaliki ciepłe, lampy stołowe, wazony, albumy do fotografii i portrety do nich osób znakomitych, fortepiany Ernsta Irmlera sławnej fabryki”.

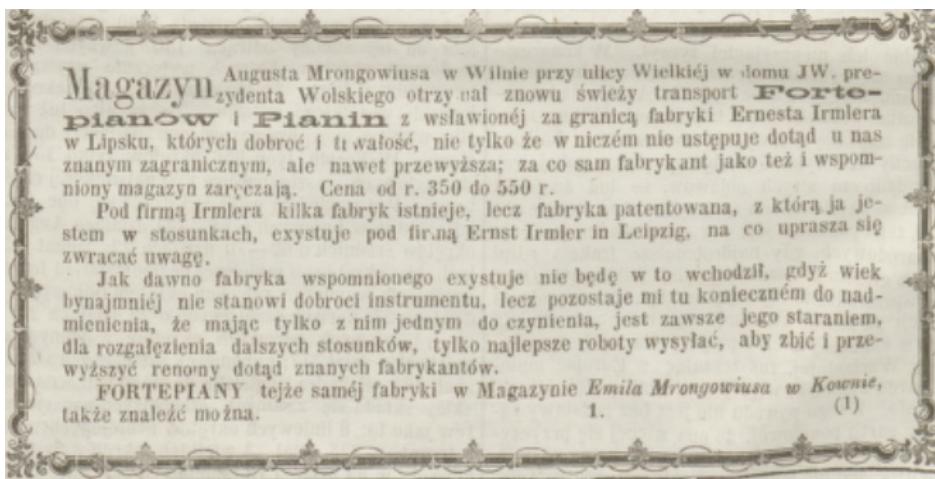
122 KW 21 (1861) nr 41 z 26 V, s. 414.

123 KW 21 (1861) nr 17 z 28 II, s. 154: „Niejednokrotne dopytywania się o instrumenty lepszych zagranicznych fabryk spowodowały mię do założenia: składu fortepianów z jednej ze sławnych fabryk zagranicznych, za których dobroć i trwałość mechaniki fabrykant i moja firma solennie zaręczamy oraz przyjmuję wszelkie obstalunki na pianina i tym podobne instrumenta, wykonane w tejsze fabryce. Wspomniane fortepiany, każddocześnie oglądać można w magazynie moim w domu W. Dąbrowskiego przy ulicy Wielkiej. August Mrongowius”, zob. też: KW 21 (1861) nr 42 z 26 V, s. 413. Skład Mrongowiusa „w domu Dąbrowskiego” nie miał związku z inaugurowanym w 1874 r. przy ul. Niemieckiej składem K. Dąbrowskiej, notabene – w tym samym domu, w którym mieszkał wcześniej Moniuszko.

124 KW 22 (1862) nr 2 z 5 I, s. 16.

125 KW 22 (1862) nr 96 z 7 XII, s. 776.

rubli w l. 1861–62¹²⁶. Można stwierdzić z dużym prawdopodobieństwem, że to właśnie składy Zawadzkiego i Mrongowiusa wiodły prym na wileńskim rynku fortepianowym w ostatnich latach okresu międzypowstaniowego.



Il. 3. Ogłoszenie składu Mrongowiusa: *Kurier Wileński* 22 (1862) nr 2 z 5 I, s. 16

CUDZE CHWALICIE, SWEGO NIE ZNACIE?

Chociaż Zawadzki i Mrongowiusz byli przedsiębiorcami „krajowymi”, sprowadzali przede wszystkim instrumenty zagraniczne. Tym samym mimowolnie wpisywali swoją działalność w ramy trwającej niemal od dekady, burzliwej dyskusji o konkurencyjności przemysłu krajowego względem obcego. W Warszawie pierwsze składy fortepianów zagranicznych pojawiły się w 1851 roku¹²⁷. Koncept tej formy działalności na fortepianowym rynku bardzo szybko zyskał dużą popularność, co nie pozostawało bez związku z powstaniem większych niemieckich fabryk fortepianów, m.in. Augusta Förstera (1859), Juliusa Blüthnera (1853) i Carla Bechsteina (1853), jak również z restrukturyzacją i reorganizacją produkcji wielu austro-węgierskich i pruskich przedsiębiorstw założonych wcześniej. Owa popularność przekładała się na szybkie rozprzestrzenienie się sieci rzeczonych składów, także poza Warszawą. W związku z tym to właśnie u progu lat pięćdziesiątych przez warszawską prasę przetoczyła się pierwsza fala polemik związanych z otwarciem pierwszego składu fortepianów zagranicznych¹²⁸.

126 KW 21 (1861) nr 67 z 29 VIII, s. 668.

127 M. Bruliński, *Fenomen fortepianu*, s. 277.

128 Zob.: KW 31 (1851) nr 46 z 18 II, s. 238. Jej argumenty wybrzmiały także wcześniej, zainicjowane przez artykuł Carola Seymoura Schiffa na temat produkcji fortepianów w Warszawie. Angielski pianista stwierdzał po serii warszawskich koncertów, że polskie fortepiany dlatego „[...] po największej części zagranicznym wyrównać nie mogą, że ich fabrykanci nie sztukę, ale wyłącznie sam zysk tylko mają

Handlarze-importerzy konsekwentnie posługiwali się argumentem o niskiej jakości krajowych instrumentów. Ów argument, jak zauważał Benjamin Vogel, można było odnieść raczej do małych warsztatów, które nie zawsze miały najwyższej jakości surowce i często były zmuszone korzystać z zamienników, podczas gdy większe przedsiębiorstwa (np. wspomniany Krall i Seidler) oferowały instrumenty w pełni satysfakcjonujące pod względem zarówno jakości, jak i estetyki wykonania¹²⁹. Argumentacja właścicieli składów fortepianów zagranicznych spotykała się z gniewem środowiska rodzimych wytwórców, którzy wytykali handlarzom tendencyjność oraz – niekiedy słusznie – brak znajomości przedmiotu. Konkluzję owej dyskusji formułował jeden z najważniejszych autorytetów muzycznego świata Warszawy okresu międzypowstańowego – Ignacy Feliks Dobrzyński, który traktował inaugurację kolejnych zagranicznych składów fortepianów jako:

[...] cios, chociaż nie od razu śmiertelny, wymierzony przeciw naszym fabrykantom, którzy włożywszy znaczne kapitały w swoje zakłady, z sercem pełnym ufności, spodziewali się błogiej przyszłości, nie przewidując nowego współzawodnictwa, które by zatruło ich przedsięwzięcia, trudy i usiłowania [...] ¹³⁰.

Kompozytor obawiał się, że w wypadku, gdyby:

[...] pociąg do zagranicznych wyrobów w całej sile swojej utrzymał się jak dotąd po większej części u nas bywało: fabryki nasze zwolna zaczął upadać! A to, co pracą i kosztem było nabyte, runęłoby pod ciężarem zatrważającego losu i nieuleczalnej obczyzno-manii¹³¹.

Jako że pierwsze składy fortepianów zagranicznych otwarto w Wilnie około sześć lat później niż w Warszawie – analogiczna dyskusja odbyła się w nieco skromniejszych ramach także na łamach *Kuriera Wileńskiego* w odniesieniu do składów Zawadzkiego i Mrongowiusa. Autor artykułu zatytułowanego „Przegląd miejscowy” w listopadzie 1862 r. pisał:

W społecznym życiu tutejszych prowincji dwa postrzegamy obozy, dwie przeciwne partie. Są to [...] tak zwani konsumenci i producenci, czyli innymi słowy kupujący i zbywający [...]. Pierwsi powstają na niedoskonałość krajowych wyrobów, na ich wygórowane ceny, na ogromne ich wady, tak pod względem utylitarnym, jak estetycznym. Drudzy zaś wyrzucają pierw-

na celu”. Z tego powodu w produkcji wykorzystywać mieli rzekomo „zły materiał, surowe drewno i nieodpowiednią skórę”, przez co struny nie trzymają stroju, mechanika „nie wydaje się dobrze pod palcami”, a skrzynia jest słabej budowy, zob.: Carol Seymour Schiff, „O fabrykacji fortepianów w Warszawie”, *Korespondent Handlowy, Przemysłowy i Rolniczy* 3 (1843) nr 22 z 18 III s. 1, a także komentarze do artykułu w nr. 24 z 29 III, s. 2–3.

129 B. Vogel, *Fortepian polski*, s. 87.

130 KW 11 (1851) nr 150, s. 783.

131 Ibid.

szym ich zapatrywanie się na wszystko z punktu widzenia cudzoziemszczyzny, nieuleczalną manię wyrzucania swoich pieniędzy za granicę, ich wreszcie uprzedzenie, że we własnym kraju nikt nie może być prorokiem, że tylko epitety – Paryż, Londyn, Berlin są rękojmą już nie przedniości, lecz doskonałości wyrobu [...]”¹³².

Autor artykułu zauważał ponadto, że krajowi wytwórcy nie zawsze troszczą się o jakość i materiał. Obywateli „zamożniejszej klasy” oskarżał natomiast o snobizm, skutkujący upadkiem rodzimego przemysłu¹³³. Ponadto postulował „wydźwignięcie ubogiej a licznej klasy [rodzimego przemysłu] ze stagnacji, w jakiej jest pogrążona, postawienie na nogi naszego przemysłu”, co miało się ziścić dzięki „miłości bliźniego, miłości społecznego porządku, miłości sprawiedliwości”. Jego nadzieje okazały się niestety płonne. Warto nadmienić, że echa analizowanych dyskusji odnaleźć można także w prywatnej korespondencji Stanisława Moniuszki, który w 1857 r. zwracał uwagę Edwardowi Ilcewiczowi, że „[...] w kupowanie zagranicznych pokus wcale nie radzę się wdawać. Są to tanie ogryzki cudzoziemskiej konsumpcji”¹³⁴.

Wspominając o składach instrumentów zagranicznych w Wilnie, nie można pominąć prasowych wzmianek o międzymiastowej sieci magazynów Karola Haasa w Petersburgu, Odessie i Kijowie. Reklamowane także w wileńskiej prasie składy posiadały imponującą ofertę instrumentów, „akuratnie transportowanych i opakowywanych na koszt własny”. Były to fortepiany wyprodukowane:

W Londynie – Collard et Collard, Broodwood, Erard; w Paryżu – Erard, Pleyel, Herz, Kruigelstein, Gaveau, Blondel, Angecheidt; w Wiedniu – Streicher, Bosendorfer, Scheighofer, Ast, Toberer, Tomaschek w Marsylii – Boisselot, w Lipsku – Breitkopf et Haertel, w Berlinie – Bechstein [...]. Oprócz fortepianów – pianinos, pianos mechaniques, pianos doubles (czyli fortepiany z podwójną mechaniką Pleyela, na tym fortepianie można robić zadziwiające pasaże w oktawach), pianos orgues, harmonicordes, harmonims Debaina w Paryżu i Scheidmagera w Stutgardzie. Gatunki i ceny tych instrumentów znajdujących się w magazynach są rozmaite, od r[ubli] sr[ebnych] 375 do 1400¹³⁵.

132 Mściśław K., „Przegląd miejscowy”, KW 22 (1862) nr 93 z 27 XI, s. 746.

133 Pisał: „Nie ulega żadnej wątpliwości, że u nas panowie majstry robią, aby odbyć, aby wypuścić zamówiony wyrób w świat, bynajmniej nie troszcząc się o materiał, z którego został zrobiony [...]. Z drugiej strony musimy wyznać, że pomiędzy zamożniejszą klasą społeczeństwa [...], jest nieco owych maruderów starego autoramentu, co zawsze w obczyźnie widzą jakąś ziemię obiecaną [...]. Łatwo każdy dostrzeże, że rezultatem tych nieporozumień może być zupełny upadek krajowego przemysłu i handlu, czyli innymi słowy wyczerpanie soków krajowego organizmu, rozprężenie solidarnych jego części [...]. Zapatrując się ze stanowiska czysto utylitarne, nie możemy zaprzeczyć, że szansa korzyści przechyla się na stronę możniejszych, że wypisywanie mebli, strojów i fortepianów z zagranicy jest dla nich pod każdym względem dogodniejsze, że wreszcie mniejszy lub większy rozwój krajowego przemysłu albo mało, albo też wcale nie obchodzi pojedyncze indywidua [...]”, zob.: *ibid.*

134 *Ibid.*

135 KW 22 (1862) nr 73 z 18 IX, s. 592.

Haas podkreślał, że nie tylko jako importer, ale także wytwórca fortepianów może ręczyć „[...] za rzetelny i sumienny wybór instrumentów jak swojej fabryki, tak też i innych fabryk”¹³⁶. Tak sformułowana oferta, na którą składały się fortepiany faktycznie najbardziej popularnych i pokupnych wytwórni europejskich, musiała dostarczać zmartwień składom wileńskim o znacznie mniejszych możliwościach importowych. Ekspansji większych przedsiębiorstw na fortepianowym rynku Cesarstwa sprzyjał rozwój sieci kolejowej, który w znacznym stopniu kształtował wileńską podaż fortepianową od początku lat sześćdziesiątych.

Lektura *Kuriera* daje także pewien ogłęd krążenia fortepianów w obiegu towarowym nieodległego (a mniejszego od Wilna) Mińska. Przez wzgląd na słabość wytwórstwa, amatorski profil kultury muzycznej (i praktyk fortepianowych), napływ instrumentów zagranicznych, nieodległe położenie geograficzne oraz wizerunek „miast prowincjonalnych” możemy domniemywać, że fortepianowe „rynki” Wilna i Mińska były ze sobą w pewnym stopniu powiązane. Odpowiednikiem wileńskich składów fortepianów zagranicznych Zawadzkich i Mrongowiusa był miński skład instrumentów warszawskich przy księgarni Aleksandra Walickiego¹³⁷. Rzekomo nie ustępował on „żadnemu w większych miastach i wiele lat istniejącym”¹³⁸. Także w przypadku Walickiego odnaleźć można „trop moniuszkowski” – fragment listu Moniuszki do mińskiego księgarza świadczy o tym, że kompozytor pośredniczył w relacjach handlowych Kralla i Seidlera z Walickim przez co najmniej dziesięć lat¹³⁹.

W Mińsku okresu międzypowstaniowego działały dwie manufaktury fortepiano-we – niejakiego Totka (nie znamy imienia) i Jana Bielawskiego¹⁴⁰. Pierwszej z wymienionych nie wzmiankuje niestety nawet Beniamin Vogel w żadnej ze swoich prac – pozyskanie informacji na jej temat wymaga dalszych badań. O drugiej pisał natomiast na łamach *Kuriera Wileńskiego* Stanisław Moniuszko, rekomendując czytelnikom wyroby „zacnego i gorliwego pracownika osiadłego od kilkunastu lat w Mińsku”. Ów „pracownik”, z wykształcenia budowniczy organów – zajął się konstruowaniem fortepianów z życiowej konieczności, („rozstać się musiał z obranym z zamiłowania zawodem, a zwrócić się do robienia fortepianów”¹⁴¹). Jeden z instrumentów Bielawskiego zachował się w Muzeum Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu – jest to fortepian żyrafa z siedmioma oktavami i dwoma pedałami. Prawdopodobnie Bielawski, podobnie jak Mutreich i Skokowski (a inaczej niż Johanson), zajmował się przede wszystkim produkcją instrumentów przeznaczonych dla muzycznych amatorów.

136 Ibid.

137 KW 20 (1860) nr 73 z 16 IX, s. 780.

138 KW 20 (1860) nr 40 z 20 V, s. 390.

139 KM, list 353 do Aleksandra Walickiego, Warszawa, 23 IX 1859 r., s. 369: „Krall już dawno jakoby wysłał do Ciebie zamówiony instrument”, zob. też: KM, list 390 do Aleksandra Walickiego, Warszawa, 6 I 1869 r., s. 386: „O Kralla bądź spokojny, jak on o Ciebie”.

140 KW 20 (1860) nr 40 z 20 V, s. 390.

141 KW 21 (1861) nr 69 z 5 IX, s. 682.

CHARAKTERYSTYKA KRĄŻENIA FORTEPIANÓW W WILEŃSKIM OBIEGU TOWAROWYM

„Towar” stanowi kategorię rzeczy o określonej wartości wymiennej, wprowadzonej do ekonomicznego obiegu dystrybucji i redystrybucji dóbr materialnych, określanego zazwyczaj jako „rynek”. Uczestnikami wileńskiego rynku fortepianowego (a zatem przestrzeni, w której wymieniano instrumenty na równowartość pieniężną bądź inne dobra materialne) byli w okresie międzypowstaniowym wytwórcy instrumentów – lokalni, warszawscy i zagraniczni, właściciele księgarń, którzy pod koniec lat pięćdziesiątych otworzyli własne składy fortepianów zagranicznych oraz oczywiście stosunkowo szeroka grupa odbiorców prywatnych. Wyżej wymienione podmioty można podzielić na dwie kategorie: grupę „profesjonalną” (wytwórcy instrumentów, księgarze muzycy, nieliczni wirtuozi) oraz amatorską (osoby prywatne, czyli tzw. „amatorzy muzyki”, sprzedawcy i importerzy innych towarów).

W dziale ogłoszeń *Kuriera Litewskiego* i później *Kuriera Wileńskiego* zamieszczało przede wszystkim oferty zbycia instrumentu¹⁴². W kontekście przeprowadzonych przeze mnie wcześniej analiz w pewnym stopniu uzasadniona wydaje się hipoteza, jakoby fortepianowa podaż w Wilnie okresu międzypowstaniowego nie tyle stanowiła bezpośrednią odpowiedź na popyt, co raczej owoc stymulacji i antycypacji rynkowych potrzeb przez wytwórców i sprzedawców instrumentów. Fortepiany różnej jakości i proveniencji pojawiały się w ogłoszeniach o licytacjach komorniczych, szczególnie w latach trzydziestych, co można wiązać z konsekwencjami represji po powstaniu listopadowym. Licytowano zarówno instrumenty pozostałe po prywatnych posiadaczach¹⁴³, jak i po zamkniętych instytucjach¹⁴⁴. W obiegu towarów pojawiały się także instrumenty pozyskane przez właścicieli niejako przypadkowo, w wyniku spekulacji lub windykacji zadłużenia¹⁴⁵.

142 Podczas kwerendy udało mi się dotrzeć tylko do jednego ogłoszenia prasowego osoby zainteresowanej kupnem instrumentu, która poszukiwała „fortepianu palisandrowego lub mahoniowego z dobrą mechaniką, dobrze zbudowanego”, zob.: Dodatek do KW 19 (1859) nr 30 z 10 VII, s. 616. Nie można wykluczyć, że popyt znajdował informacyjne ujęcie w innych kanałach, np. w kontaktach bezpośrednich.

143 KL 38 (1833) nr 117 z 4 X, s. 6: fortepian „[...] po cudzoziemcu Giren, oceniony przez ocenszczyka na 225 rubli asygnacyjnych”.

144 Np. KL 40 (1835) nr 127 z 5 VI, s. 536–537: „Wskutek zalecenia Rządu Wydziału Naukowego Białoruskiego będą się sprzedawały [...] rzeczy zostały po b. Seminarium dla parafialnych nauczycieli i organizmów, mianowicie dwa fortepiany i różne książki; na jakowe targi wzywają się życzący kupić pomienione rzeczy”. Szczególnym przypadkiem było w tym kontekście mienie zamkniętego Uniwersytetu Wileńskiego oraz placówek edukacyjnych, jak np. pensja żeńska przy Wileńskim Instytucie Szlacheckim, zob.: KL 37 (1832) nr 44 z 13 IV, dodatek, s. 2: „Zwierchność Wileńskiego Instytutu Szlacheckiego niniejszym ogłasza, że z powodu zamknięcia Wileńskiego skarbowego pensjonu wzorowego dla szlachetnych panien, będzie się odbywała licytacja [...] i wyprzedaż ruchomości do tego zakładu należącej, a mianowicie: fortepianów, różnego rodzaju mebli, stołowego, kuchennego i kredensowego naczyń, łóżek żelaznych etc.”.

145 Dodatek do KL 40 (1835) nr 111 z 17 V, s. 472: „Podpisany przez zaszle układy z Józefem Hartmanem z Wiednia fabrykantem fortepianów, stał się właścicielem dwóch pantalionów wiedeńskiej mechaniki, które za przyzwotą w stosunku wartości cenę są do zbycia [...]. Chaim Jankielowicz Anglin”.

W drugiej połowie lat czterdziestych na łamach *Kuriera Wileńskiego* pojawiły się pierwsze ogłoszenia o „obstalunkach na fortepiany” w przedsiębiorstwach meblarskich¹⁴⁶. Po raz pierwszy zatem na wileńską „podaż fortepianową” zaczęły wpływać grupy rzemieślników i handlarzy, którzy nie byli bezpośrednio związani z wytwórstwem instrumentów. Z kolei w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XIX w. szansę na zysk dostrzegli w importowaniu fortepianów do Wilna handlarze towarami uchodzącymi za luksusowe, jak galanteria skórzana¹⁴⁷ czy alkohole¹⁴⁸, a nawet przedsiębiorcy zajmujący się obrotem maszynami rolniczymi¹⁴⁹. Jest bardzo mało prawdopodobne, aby byli oni w stanie dokonać profesjonalnej oceny sprowadzanych instrumentów, toteż można domniemywać, że jakość oferowanych przez nich na wileńskim rynku fortepianów nie zawsze była wysoka. Fakt, że kupcy niezwiązani ze światem muzycznym rozwijali w Wilnie handel fortepianami zdaje się potwierdzać hipotezę dotyczącą miernej jakości lokalnego wytwórstwa instrumentów. Równoległe do wyżej opisanych ofert w wileńskiej prasie zaczęły się pojawiać pierwsze ogłoszenia tzw. „kantorów stręczeń”, czyli instytucji z zagranicznymi kontaktami, które sprowadzały różnorodne towary i załatwiały w imieniu zainteresowanych „rozmaite sprawunki”. Pierwszy taki kantor w Wilnie otworzył w 1857 r. Gabriel Wołkoff¹⁵⁰, który konkutował z ofertą kantorów warszawskich¹⁵¹. Działalność kantorów w przemożnym stopniu wpływała na dynamikę fortepianowego rynku jeszcze w przededniu powstania styczniowego, co można zaobserwować na podstawie ogłoszeń zamieszczanych w *Kurierze Warszawskim*: w 1862 r. jeden z kantorów

146 Dodatek do KW 6 (1846) nr 48 z 1 V, s. 142: „Niżej podpisany niniejszem ma honor zawiadomić łaskawą Publiczność, że życzący nabyć lub obstalować meble w najnowszym guście, po umiarkowanej cenie mogą adresować się do magazynu mojego w domu Minkiewicza przy ulicy Sawicz, gdzie przyjmują się obstalunki, i znajdują się w gotowości meble i Forte-piany rozmaite do sprzedania lub najęcia”.

147 Dodatek do KW 19 (1859) nr 91 z 20 XI, s. 1062: „Magazyn F.R. Helbinga w domu Poznańskich naprzeciw Nowego Teatru ma zaszczyt zawiadomić JW. Obywateli ziemskich, że nie tylko ma zamiar przyjmować obstalunki na wszelkie maszyny rolnicze, ale dla wygody nabywających urządził przy tymże magazynie kompletny skład tychże maszyn, które każdego czasu obejrzone i zamawiane być mogą. Tenże magazyn zaopatrzył się w najnowszą galanterię francuską tudzież w materiały, w aksamity Lyon-skie, korthy i sukna francuskie. Sprowadza także meble i fortepiany zagraniczne. Tamże się sprzedaje najnowszej formy faeton budowy Berlińskiej. FR Helbing”. Ogłoszenie tej samej treści także w: KW 20 (1860) nr 8 z 26 I, s. 64.

148 Dodatek do KW 18 (1858) nr 10 z 4 II, s. 87: „Handel mój składający się z wina, sukna i innych towarów, powiększyłem przez otworzenie składu Forte-pianów zagranicznych. Oprócz kilkunastu zapasnych fortepianów będących zawsze do wyboru, wypisywać mogą za obstalunkiem i inne instrumenta każdego rodzaju, najcenniejszych fabryk Europy. Jak to i wykonywam nieustannie i z winną gorliwością wszelkie powierzone mi komisy. Gub[ernator] M[iasta] Mińska, Tadeusz Więckowski”.

149 KW 22 (1862) nr 43 z 5 VI, s. 349: „Skład maszyn rolniczych pana Teodora Kuhlich przyjmuje obstalunki na urządzenie większych maszyn wszelkiego rodzaju, jak to: maszyn parowych, wodnych i parowych młynów, urządzenie budowli i browarów, również obstalunki na maszyny rzemieślnicze, muzykalne i inne instrumenta, wypełniając takowe zlecenia jak najprędzej i najtaniej”.

150 Dodatek do KW 17 (1857) nr 19 z 8 III, s. 166.

151 Kantory warszawskie prowadziły handel hurtowy, nie podając szczegółowej charakterystyki sprzedawanych instrumentów, zob.: KWar 40 (1860) nr 47 z 17 VI, s. 462.

informował o dostępności trzydziestu instrumentów, kilka miesięcy później – już siedemdziesięciu dziewięciu¹⁵².

FORTEPIAN JAKO PRZEDMIOT DYSTYNKTYWNY

Ogłoszenia prasowe świadczą o tym, że równolegle z instrumentami bardzo często wprowadzano do rynkowego obiegu dobra związane z transportem (np. konie czy powozy¹⁵³), luksusowe meble (np. powleczone adamaszkiem)¹⁵⁴, srebra, naczynia i serwisy kryształowe, obrazy, lampy, zegary, najlepsze gatunki wina i rzeźby¹⁵⁵. Powyższe przedmioty reklamowane były w prasowych anonsach najczęściej jako „wyborne”¹⁵⁶, „zagraniczne” lub ewentualnie „warszawskie”¹⁵⁷. Z ogłoszeń można ponadto wyczytać kilka informacji o właścicielach opisanych konstelacji rzeczy: były to zazwyczaj osoby o bardzo wysokim statusie społecznym i ekonomicznym – wysocy rangą oficerowie¹⁵⁸, adwokaci¹⁵⁹ czy arystokraci¹⁶⁰. W prywatnych ogłoszeniach fortepiany były często zbywane w związku z wyjazdem ich właścicieli z miasta¹⁶¹. Już sam fakt odbywania zagranicznych podróży był elementem stylu życia grup społecznych o wysokich kapitałach kulturowych i ekonomicznych, toteż fortepian z perspektywy odbiorców takich ogłoszeń prasowych stawał się narzędziem dystynkcji społecznej¹⁶². W opisywanych anonsach fortepian był najczęściej jedynym wzmiankowanym instrumentem muzycznym. Stan ten związany jest z wartością ekonomiczną muzycznego narzędzia, które przynależało do wąskiej grupy najcenniejszych ówczesnie ruchomości¹⁶³. Fortepian w obiegu towarowym znajdował się zatem w bardzo określonej konstelacji statusowej – otaczali go aktorzy kojarzeni z określonym stylem życia oraz obiekty o bardzo wysokim potencjale dystynktywnym. Obecność fortepianu w sieci

152 Por.: KWar 42 (1862) nr 78 z 17/29 III, s. dod., nr 124 z 21 V/2 VI, s. dod.

153 Np. Dodatek do KL 40 (1835) nr 154 z 8 VII, s. 618: „Kocz fabryki Warszawskiej, najnowszego fasonu ze wszystkimi rekwiizytami podróżnymi tudzież fortepian nowy z mechaniką angielską są do sprzedania. Wiadomość bliższą powziąć można w księgarni T. Glücksberga”.

154 Dodatek do KW 18 (1858) nr 5 z 17 I, s. 44: „W domu Magnuszewskich na ul. S. Stefńskiej są meble rococo palisandrowe adamaszkiem powleczone, stoliki, szafy, zwierciadła i fortepiano Warszawskie do sprzedania, o cenie onych u Malinowskiego mieszkającego tamże na dziedzińcu, dowiedzieć się można”.

155 Zob.: KW 20 (1860) nr 29 z 12 IV, s. 290; 23 (1863) nr 2 z 8 I, s. 16 oraz nr 29 z 12 IV, s. 290.

156 Zob.: Dodatek do KW 8 (1848) nr 50 z 20 V, s. 150, nr 55 z 10 VI, s. 170; Dodatek do KW 18 (1858) nr 25 z 1 IV, s. 216; KL 37 (1832) nr 50 z 27 IV, dodatek, s. 3.

157 Dodatek do KW 5 (1845) nr 47 z 1 V, s. 198.

158 Ibid. Por. też: Dodatek do KW 18 (1858) nr 25 z 1 IV, s. 216.

159 Dodatek do KW 4 (1844) nr 131 z 7 IX, s. 470.

160 Dodatek do KW 19 (1859) nr 25 z 27 III, s. 286.

161 Np. Dodatek do KW 5 (1845) nr 79 z 20 VII, s. 136; Dodatek do KW 7 (1847) nr 1 z 2 I, s. 2, nr 30 z 1 IV, s. 136; Dodatek do KW 8 (1848) nr 37 z 24 IV, s. 110, nr 42 z 5 V, s. 122; Dodatek do KW 19 (1859) nr 25 z 27 III, s. 286.

162 Zob.: P. Bourdieu, *Dystynkcja*.

163 Jedyne wyjątek potwierdza w tym wypadku regułę – ze względu na wyjazd zagraniczny rodzina Platerów oferowała na łamach *Kuriera* skrzypce, ale nie byle jakie, bo Guarneriego i Amatiego, zob.: Dodatek do KW 19 (1859) nr 25 z 27 III, s. 286, por. też: Dodatek do KW 19 (1859) nr 26 z 31 III, s.p.

przedmiotów luksusowych wzmacniała jego konotacje statusowe i potencjał symboliczny nie tylko w oczach faktycznych posiadaczy instrumentu, lecz także szerokiej grupy odbiorców *Kuriera*, także tych, którzy nie należeli do grona amatorów sztuki muzycznej. Jest to o tyle istotne, że fortepian ten był w pierwszych dwóch dekadach okresu międzypowstaniowego przedmiotem stosunkowo młodym w kontekście społecznego odbioru, zaś jego symboliczne implikacje wciąż się klarowały. Taką hipotezę potwierdzają także wcześniejsze badania¹⁶⁴.

Kluczową rolę w fortepianowych reklamach i ogłoszeniach wileńskiej prasy, podobnie jak w całej ówczesnej Europie, odgrywał materiał okleiny skrzyni, który nie miał przełożenia na brzmieniową charakterystykę instrumentu. Udoskonalenie techniki cięcia drewna na forniry pozwoliło jeszcze pod koniec XVIII w. na powszechne w przemyśle meblarskim stosowanie oklein o różnym ułożeniu i kolorystyce, które dostosowywano do garnituru mebli w danym salonie. Zestawienie ofert sprzedaży fortepianu w prasie warszawskiej z prasą wileńską ujawnia w aspekcie fornirów znaczną różnicę. W obiegu wileńskim pojawiają się niemal wyłącznie instrumenty o okleinie mahoniowej¹⁶⁵ oraz nieco rzadziej i nieco później – palisandrowej¹⁶⁶, podczas gdy w prasie warszawskiej okresu międzypowstaniowego wymienianych jest kilkanaście różnych typów oklein¹⁶⁷. Wileńscy ogłoszeniodawcy niezwykle rzadko wzmiankowali także zdobienia instrumentu, jak np. inkrustacje¹⁶⁸, czy szczególne modyfikacje meblarskie¹⁶⁹. Nie znalazłem w trakcie kwerend ogłoszenia, w którym informacje o kunsztownych ornamentach odnosiłyby się do fortepianów lokalnej produkcji. Można założyć, że lokalni rzemieślnicy nie wytwarzali instrumentów, które moglibyśmy określić mianem „dzieł sztuki”, przede wszystkim ze względu na nieszczególnie zamożnych lokalnych odbiorców ich produkcji, jak również w perspektywie ograniczonej dostępności materiałów. Najbardziej zamożni uczestnicy fortepianowego rynku guberni wileńskiej najprawdopodobniej importowali instrumenty zagraniczne niezależnymi kanałami. Ze względu na wysokie koszty oraz unikatowość, które przekładały się bezpośrednio na potencjał dystynktywny, takie fortepiany były zazwyczaj wyłączane z obiegu towarowego.

164 Zob.: M. Bruliński, *Fenomen fortepianu*, s. 228–298.

165 Np. Dodatek do KW 3 (1843) nr 83 z 15 VI, s. 2; 8 (1848) nr 37 z 24 IV, s. 110.

166 Dodatek do KW 18 (1858) nr 25 z 1 IV, s. 216; 19 (1859) nr 20 z 10 III, s. 236.

167 M. Bruliński, *Fenomen fortepianu*, s. 230 i nast. W odniesieniu do symboliki mahoni w przemyśle meblarskim zob: Chaela Pastore, „Mahogany as Status Symbol: Race and Luxury in Saint Domingue at the End of the Eighteenth Century”, w: *In Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, red. Dena Goodman, Kathryn Norberg, New York 2007, s. 37–47.

168 Dodatek do KL 40 (1835) nr 131 z 11 VI, s. 554: „Pantalion wiedeński na sześć oktav, głosów pięć, nogi brązowane, jest do sprzedania. Cena ostateczna 270 rubli srebrnych”.

169 Dodatek do KL 40 (1835) nr 51 z 1 III, s. 232: „Fortepian mahoniowy, z galerijką około brązową w górze i na dole, z dwoma podziałami [sic] forte i piano, do nastrojenia z całym porządkiem sławnego majstra Leszczyńskiego w Warszawie, cena 120 czer. zł. Zupełnie nowy, nieograny, stoi w domu Pusier na ulicy Wileńskiej”.

Nieco większe, choć wciąż drugorzędne znaczenie z perspektywy praktyki muzycznej miała niezwykle często i regularnie wzmiankowana w anonsach prasowych szerokość klawiatury¹⁷⁰. Liczba oktav jest drugorzędna także w kontekście gabarytu instrumentu, który przybierał w kolejnych dekadach na znaczeniu¹⁷¹. W większości ogłoszeń pojawiały się fortepiany z klawiaturą obejmującą sześć¹⁷² lub sześć i pół¹⁷³ oktav. Dość późno, ponieważ dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych pojawiło się w Wilnie sporo instrumentów o siedmiu oktavach. Fakt ten można wiązać z przejmowaniem rynkowej inicjatywy przez składy instrumentów zagranicznych, o których pisałem wcześniej. Taka interpretacja stanowiłaby kolejny argument na potwierdzenie tezy o słabości i zapóźnieniu technologicznym wileńskiego ruchu wytwórczego.

Jedynym naprawdę istotnym parametrem w kontekście brzmienia instrumentów, który konsekwentnie pojawiał się w ogłoszeniach prasowych, był rodzaj mechaniki instrumentu. Warto jednak zauważyć, że z perspektywy czytelników ówczesnej prasy przymiotniki „wiedeński” czy „angielski” wprowadzały do narracji muzycznych przedmiotów nie tylko jakościową informację w odniesieniu do dźwiękowego obrazu, lecz także – czy raczej przede wszystkim – prestiżowy element oddalenia, pożądany przez „światowych obywateli”¹⁷⁴. Frapujące wydaje się, że już od lat trzydziestych w ogłoszeniach dominowały instrumenty o mechanice angielskiej, najczęściej skonstruowane w Warszawie¹⁷⁵ lub Petersburgu¹⁷⁶, zaś instrumenty z mechaniką wiedeńską praktycznie zniknęły z treści ogłoszeń *Kuriera Wileńskiego* po 1845 roku¹⁷⁷. Nawet jeśli rzeczywiście większość z nich produkowana w Wilnie i dostępna na lokalnym rynku miała mechanikę angielską – wysoce wątpliwe jest, aby były one konstruowane z myślą o profesjonalnych praktykach muzycznych. Uzasadniona wydaje się hipoteza, że ogłoszenia prasowe o sprzedaży instrumentów (a zatem: główny trzon

170 Przytłaczającą większość ówczesnego amatorskiego repertuaru pianistycznego można „zmieścić” maksymalnie w pięciu oktavach. Pozostałe dwie oktavę znacznie zyskują na istotności w kontekście praktyk profesjonalnych, które kształtowały wileński popyt w znikomym stopniu.

171 Kluczowym parametrem jest tutaj nieobecna w ogłoszeniach zamieszczanych w *Kurjerze Wileńskim* długość instrumentu, por.: M. Bruliński, *Fenomen fortepianu*, s. 251.

172 KL 38 (1833) nr 131 z 6 XI, s. 7; 40 (1835) nr 47 z 11 VI, s. 554; Dodatek do KW 6 (1846) nr 83 z 12 VIII, s. 306.

173 Dodatek do KW 4 (1844) nr 131 z 7 IX, s. 470; 5 (1845) nr 79 z 20 VII, s. 136; 8 (1848) nr 37 z 24 IV, s. 110.

174 Por.: Michał Bruliński, „Luksus, nowoczesność i duma narodowa: fortepian jako «wynalazek najokazalszy» na wystawach przemysłu Królestwa Polskiego w okresie międzypowstaniowym”, w: *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje*, t. 3, red. Ewa Bogula-Gniazdowska, Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula, Warszawa 2025 (w druku).

175 Dodatek do KL 40 (1835) nr 51 z 1 III, s. 232.

176 KL 38 (1833) nr 131 z 6 XI, s. 7: „W domu Malinowskiego na ulicy Subocz u W. Regnarda Antuszewicza można nabyć fortepian petersburski angielskiej mechaniki mahoniowy o 6 oktavach za pomierną cenę”. Zob. też Dodatek do KW 5 (1845) nr 79 z 20 VII, s. 136; 6 (1846) nr 83 z 12 VIII, s. 306; 18 (1858) nr 36 z 9 V, s. 322; 19 (1859) nr 20 z 10 III, s. 236.

177 Dodatek do KL 40 (1835) nr 131 z 11 VI, s. 554, nr 11 z 17 V, s. 472; Dodatek do KW 4 (1844) nr 131 z 7 IX, s. 470.

fortepianowej podaży) w Wilnie adresowane były przede wszystkim do tzw. „amatorów muzyki”, którzy praktykowali sztukę w ramach konwencji salonowych.

RYNEK PIERWOTNY I RYNEK WΤRNY

Wiek fortepianu w społecznym odbiorze zasadnie wiązano z jego stanem. Wobec braku należytej konserwacji kondycja instrumentu ulegała stopniowemu pogorszeniu, przez co – inaczej niż w przypadku skrzypiec – fortepiany z biegiem czasu traciły na wartości. Materiałowej degradacji instrumentów sprzyjały częste i radykalne zmiany temperatur i wilgotności w zależności od pory roku, typowe dla mieszkań w I poł. XIX wieku. Sama zaś konserwacja instrumentów była na ówczesnym stadium rozwoju fortepianowego rynku w Wilnie utrudniona. „Reperacją” zajmowali się zazwyczaj sami wytwórcy, dla których znacznie bardziej intratna, niż żmudna i czasochłonna konserwacja, była właściwa produkcja wytwórcza instrumentów.

W Wilnie można było zakupić zarówno instrumenty używane, jak i nowe, prosto z lokalnego warsztatu lub importowane. W przypadku instrumentów używanych ogłoszeniodawcy podkreślali kondycję instrumentu („w dobrym stanie”, „bardzo dobrze zachowany”, „mało używany”, „prawie nowy”)¹⁷⁸. Najbardziej pożądane były oczywiście instrumenty nowe – nawet jeśli pochodziły z rynku wtórnego¹⁷⁹. Istotne było także, aby dany instrument mieścił się w kategorii instrumentów „modnych”, tj. „w najnowszym guście”¹⁸⁰ – na tym elemencie najbardziej zależało wytwórcom lokalnym, których wyroby przez cały okres międzypowstaniowy porównywane były z fortepianami zagranicznymi, napływającymi do Wilna coraz bardziej wartkim strumieniem. Interesujące jest, że innowacje w zakresie mechaniki eksponowali w swoich ogłoszeniach przede wszystkim wytwórcy warszawscy, najwyraźniej przyzwyczajeni do znacznie większej konkurencji na tym polu¹⁸¹. W Europie I poł. XIX w. bardzo często prezentowano fortepian jako przedmiot nowoczesny i z nowoczesnością zwią-

178 Dodatek do KW 3 (1843) nr 54 z 20 IV, s. 138; 22 (1862) nr 88 z 9 XI, s. 710; 20 (1860) nr 29 z 12 IV, s. 290.

179 Np.: KW 9 (1849) nr 7 z 15 I, s. 27: „W domu Gimnazjalnym na rogu Zamkowej ulicy i Skopówki, sprzedaje się PANTALION nowy, powziąć wiadomość można u stróża domu”. Zob. też: KW 17 (1857) nr 98 z 13 XII, dodatek, s. 862, oraz Dodatek do KW 19 (1859) nr 20 z 10 III, s. 236.

180 Dodatek do KL 40 (1835) nr 91 z 3 IV, s. 387: „Niżej podpisany fabrykant fortepianów ma honor przez niniejszą zawiadomić prześwietną Publiczność, iż ma u siebie nowo zrobionych w najnowszym guście sześć pantalionów, za jakowych doskonałość i trwałość ręcząc i asekurować się w tym przyrzekając, oświadcza, iż za pomierną cenę życzący nabyć takowe u niego dostanie. Mieszkam na ul. Wielkiej w Wilnie obok Houbwachtu w domu Monastyrskim. A. Skokowski”. Zob. też: Dodatek do KL 40 (1835) nr 269 z 19 XI, s. 950: „U Wilhelma Ludwika Muthereicha Fabrykanta Instrumentów, znajdują się do sprzedania PANTALIONY w najnowszym guście i trwałości, kilka sztuk z mechaniką angielską lub wiedeńską jak kto sobie mieć życzy; również można żądanie oddać w arendę. Mieszka w domu Doroski na Dominikańskiej ulicy”.

181 Dodatek do KL 40 (1835) nr 91 z 3 IV, s. 387: „Maxymilian Hochhauzer fabrykant fortepianów w Warszawie przy ul. Gołębiej zamieszkały, przybył tu do tego miasta z fortepianami mahoniowymi nowej mechaniki, z głosem dobrym, o trwałości budowy zaręcza. Kto z kupujących życzyłby sobie takowe nabyć, zgłosi się na ul. Ostrobramskiej pod nr. 20 w domu byłym Jeleńskiej, a teraz Zabiney, na drugim piętrze”.

zany w immanentny sposób¹⁸². Przewaga w wileńskich prasowych anonsach elementów statusowych nad tymi, które powiązane były z nowoczesnością, jest specyficzna dla Wilna, w porównaniu choćby z Warszawą.

CENA A JAKOŚĆ

Na wartość rynkową fortepianów wpływało bardzo wiele czynników, m.in. stan ogólny, wygląd zewnętrzny i zdobienia, także marka oraz pochodzenie wytwórcy, rok produkcji, stopień zaawansowania konstrukcji i wprowadzonych innowacji, wielkość i kształt, jakość dźwięku i mechanizmu gry i wreszcie sposób oraz zasięg reklamy. W tej perspektywie ceny instrumentów stawały się często przedmiotem spekulacji sprzedawców. Niewielu spośród zainteresowanych kupnem instrumentu było w stanie dokonać pragmatycznej weryfikacji stosunku ceny do jakości danego muzycznego narzędzia. Fakt, że w anonsach zamieszczanych na łamach *Kuriera* rzadko podawana była dokładna cena instrumentu, świadczyć może o skłonnościach sprzedawców i nabywców zarówno do spekulacji, jak i do negocjacji¹⁸³. Chętnie wzmiankowano cenę „mierną”¹⁸⁴ lub „umiarkowaną”¹⁸⁵, co czynili najczęściej w zgodzie z obraną strategią rynkową wytwórcy lokalni¹⁸⁶. Najtańsze spośród reklamowanych fortepianów, których ceny były podawane do publicznej wiadomości w ogłoszeniach prasowych, kosztowały ok. 250 rubli i były to instrumenty krajowe¹⁸⁷ lub starsze, wiedeńskie¹⁸⁸. Średnie ceny importowanych instrumentów osiągały pułap ok. 400 rubli, podczas gdy najdroższe osiągały kwoty zawrotne – np. 1400 rubli w przypadku instrumentów luksusowych¹⁸⁹.

PODSUMOWANIE

Analiza ogłoszeń prasowych na łamach *Kuriera Litewskiego* oraz *Kuriera Wileńskiego*, jak również lektura korespondencji Stanisława Moniuszki, pozwalają dostrzec procesy związane z postępującą komodyfikacją fortepianu w kulturze Wilna okresu międzypowstaniowego. Przez komodyfikację w tym wypadku rozumieć należy nie tylko ilościowy wzrost fortepianów w cyrkulacji obiegu rynkowego, lecz także rozpowszechnienie w świadomości społecznej mieszkańców Wilna obrazu instrumentu o określonych parametrach, wartości wymiennej i potencjale symbolicznym.

182 M. Bruliński, „Luksus, nowoczesność”.

183 M. Bruliński, *Fenomen fortepianu*, s. 262–263.

184 KL 38 (1833) nr 131 z 6 XI, s. 6; Dodatek do KL 40 (1835) nr 287 z 10 XII, s. 1004.

185 KW 22 (1862) nr 40 z 22 V, s. 324.

186 Dodatek do KL 40 (1835) nr 52 z 2 III, s. 238, nr 91 z 3 IV, s. 387.

187 KW 22 (1862) nr 88 z 9 XI, s. 710.

188 „Wiedeńskie”, tj. produkcji wiedeńskiej, nie chodzi tutaj o mechanizm wiedeński, zob.: Dodatek do KL 40 (1835) nr 131 z 11 VI, s. 554.

189 KW 22 (1862) nr 73 z 18 IX, s. 560.

Fortepianowy obieg w przestrzeni ekonomicznej Wilna l. 1831–63 uległ konsekwentnej dynamizacji, której świadectwem jest systematycznie wzrastająca w kolejnych dekadach okresu międzypowstaniowego liczba fortepianowych ogłoszeń i ofert sprzedaży instrumentów. Wzmoczeniu dynamiki krążenia fortepianów w wileńskim obiegu towarowym – zarówno produkcji rodzimej jak importowanych – sprzyjały ponadto czynniki makroekonomiczne, jak znaczne zmniejszenie cel na materiały niezbędne do produkcji instrumentów muzycznych¹⁹⁰. Ilościowa kulminacja prasowych anonsów przypada na lata poprzedzające wybuch powstania styczniowego (1858–63). Mimo amatorskiego profilu wileńskiej kultury muzycznej, wzmocnienie rynkowej dynamiki pobudzało wzrost wymagań konsumentów w odniesieniu do jakości poszczególnych fortepianów, czego świadectwem jest wyklarowanie w lokalnym dyskursie podziału na fortepiany „salonowe” i „koncertowe”.

Swego rodzaju paradoksem w kontekście wzrostu popytu na fortepiany w Wilnie jest ilościowy i – jeśli wierzyć Moniuszce – jakościowy regres lokalnego ruchu wytwórczego. U progu lat sześćdziesiątych ogłoszenia o instrumentach produkowanych przez wileńskich fortepianmistrzów – mniej licznych niż w latach trzydziestych – zdawały się ginąć w masie prasowych ofert sprzedaży fortepianów importowanych z zagranicy. W świetle przebadanych przeze mnie źródeł uzasadniona wydaje się hipoteza, jakoby wileńscy rzemieślnicy nie wytwarzali ani instrumentów, które moglibyśmy określić mianem dzieł sztuki zdobniczej, ani fortepianów, które mogłyby sprostać jakościowym wymaganiom wirtuozów. Starali się raczej konkurować ze stale napływającymi do Wilna instrumentami zagranicznymi, stawiając w miejscowym dyskursie pytanie: po co kupować drogie instrumenty zagraniczne, skoro znacznie tańsze fortepiany krajowe nie ustępują im pod względem „najnowsze go gustu”. Czy tak rzeczywiście było – trudno ocenić wobec ograniczonego dostępu do nielicznych zachowanych instrumentów wileńskiej produkcji z badanego okresu. Przebadane przeze mnie ogłoszenia prasowe niezbicie dowodzą, że wiodący nurt wileńskiej produkcji wytwórczej związany był z instrumentami przeznaczonymi głównie na użytek domowy. Brak w nich bardziej złożonych technik i strategii reklamowych, które możemy zaobserwować w prasie warszawskiej okresu międzypowstaniowego. Warto przy tym nadmienić, że skromna lokalna produkcja fortepianów w pewnym stopniu zaspokajała jeszcze w latach czterdziestych potrzeby nie tylko guberni wileńskiej, lecz także przyległych rejonów.

Przyczyn krytykowanej przez Moniuszkę miernej jakości instrumentów wytworzonych w Wilnie mogło być kilka. Wilno nie było miastem przemysłowym, zaś po zamknięciu Uniwersytetu trudno mówić o klimacie intelektualnym, który sprzyjałby rzemiosłu i szeroko rozumianej modernizacji. Brak instytucji odpowiadającej za systematyczne kształcenie muzyczne – a zarazem sprawującej kontrolę nad jakością praktyk

190 Jak np. forniry, kleje i inne materiały przeznaczone do obróbki drewna, zob.: Dodatek do KW 17 (1857) nr 55 z 19 VII, s. 471.

performatywnych i wytwórczych na polu muzyki – nie pozostawał bez wpływu na świadomość wytwórców i odbiorców produkcji. Skąpe źródła dotyczące miejscowych wytwórców zdradzają brak chronologicznej ciągłości w działaniu ich warsztatów. Ta „efemeryczność” zapewne była związana czynnikami pokoleniowymi – brakiem synów, którzy kontynuowaliby rozwój manufaktury. Z kolei największa fala importu instrumentów zagranicznych przypadła w Wilnie dopiero na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku. W tym kontekście można domniemywać, że utrudniony ze względów celnych dostęp do zagranicznych konstrukcji i patentów wpływał niekorzystnie na jakość technologicznych rozwiązań stosowanych przez lokalnych wytwórców. Wreszcie – wileńskiemu ruchowi wytwórczemu nie sprzyjał zapewne ograniczony dostęp do surowców, pozyskiwanych w znacznej mierze z rynków zagranicznych.

Od 1833 do 1862 r. przybyło w Wilnie fortepianów, jednak ubyło zakładów je produkujących. Powstałą lukę wypełniali handlarze niezwiązani bezpośrednio z polem muzyki, co stanowiło cechę specyficzną wileńskiego rynku wynikającą z prowincjonalności kultury muzycznej. Szczególną i osobliwą cechą wileńskiego rynku fortepianowego w okresie międzypowstaniowym jest aktywna działalność lokalnych księgarzy. To oni, poprzez zakładanie składów instrumentów zagranicznych, w największym stopniu przyczynili się do rozwoju wileńskiego mikroświata fortepianowego. Najważniejszą rolę odegrał w tym kontekście Adam Zawadzki, którego skład zdominował miejscowy rynek w przededniu wybuchu powstania. Ważną rolę w ekspansji fenomenu fortepianu w Wilnie odegrał także w badanym okresie inny założyciel składu instrumentów zagranicznych, August Mrongowius. Zawadzki i Mrongowius prezentowali różne strategie dotarcia do klientów, oferując fortepiany z różnych miast i od różnych producentów. Istotną figurą na wileńskim rynku fortepianowym był Stanisław Moniuszko, w tym wypadku – nieustrudzony pośrednik handlowy i ambasador interesów warszawskiej spółki Kralla i Seidlera. Analiza jego roli w fortepianowych sieciach Wilna rzuca nowe światło zarówno na pewne elementy biografii twórcy, jak i możliwą agendę kompozytora z perspektywy socjologicznych analiz profesji muzycznej oraz ówczesnego pola muzyki w ogóle. Zasadna wydaje się hipoteza, że ekspansję społecznego i kulturowego fenomenu fortepianu w Wilnie katalizowały kolejne wydania Moniuszkowskich *Śpiewników domowych*, przeznaczonych przecież na głos z fortepianem. W kontekście Kralla i Seidlera należy natomiast zwrócić uwagę, że w Wilnie okresu międzypowstaniowego niekwestionowaną popularnością cieszyły się pośród importowanych instrumentów te sprowadzane z Warszawy, o czym świadczy ciągłość ich importu oraz konsekwentne poszerzanie oferty sprzedaży. Na podstawie źródeł uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że były to instrumenty znacznie przewyższające wyroby lokalnego rzemiosła. Warszawskie fortepiany stanowiły w prasowym dyskursie swoisty „wentyl dyskursywnego bezpieczeństwa” dla składów instrumentów zagranicznych, oskarżanych o brak patriotyzmu¹⁹¹.

191 KW 22 (1862) nr 35 z 4 V, s. 285.

Można odnieść wrażenie, że wobec postępującej w okresie międzypowstaniowym erozji życia kulturalnego Wilna¹⁹² w osnutej wokół fortepianu kulturze kanalizowano znaczną część potencjału artystycznego, ambicji artystycznych oraz potrzeb estetycznych miasta. Popyt na instrumenty (i muzykę fortepianową) rósł w Wilnie konsekwentnie mimo diagnozowanego przez wielu badaczy intelektualnego regresu. Trafnie konstatował w latach trzydziestych minionego stulecia Antoni Miller, pisząc, że mimo słabnącej liczby protektorów kultury muzycznej i obniżenia stopnia profesjonalizmu, muzyka fortepianowa stale rozbrzmiewała w wileńskich salonach, w których można było usłyszeć przede wszystkim nieskomplikowaną muzykę kameralną w opracowaniach na cztery ręce, w tym oczywiście liczne transkrypcje stylizowanych tańców lub fragmentów ulubionych oper lokalnej publiczności¹⁹³. Stopień profesjonalizacji wileńskiej „kultury fortepianowej” w okresie międzypowstaniowym oceniać można raczej w kategoriach peryferyjnych, co nie wpływało na znaczny wzrost popytu na instrumenty oraz na dynamikę społecznej i kulturowej ekspansji fenomenu fortepianu w tym mieście. Nawiązując do przytoczonych na początku artykułu tez Lachowicza, można zatem powiedzieć, że Wilno w okresie międzypowstaniowym rzeczywiście w pewnym sensie stawało się w coraz większym stopniu fortepianowym centrum, jednak w licznej lokalnej „fortepianowej wspólnocie” dominowały instrumenty i praktyki muzyczne odległe pod względem jakości od wiodących centrów muzycznych ziem polskich, jakimi były Warszawa, Kraków czy Lwów.

BIBLIOGRAFIA

- Abriszewski, Krzysztof. „Splatając na nowo ANT. Wstęp do «Splatając na nowo to, co społeczne»”. W: Bruno Latour, *Splatając na nowo*, przekł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, iii–xxxvi. Kraków: Universitas, 2005.
- Adelson, Robert. *Érard: A Passion for the Piano*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2021.
- Aleksandravičius, Egidijus, Antanas Kulakauskas. *Pod władzą carów. Litwa w XIX wieku*, przekł. Beata Kaleba. Kraków: Universitas, 2003 (= Biblioteka Literatury Pogranicza 7).
- Antonczyk, Wiktoria. „Polskie środowisko muzyczne Wilna w latach 1795–1863”. Praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, 2010.
- Azizbekova, Mariam. *Fortepiannoe iskusstvo v muzykal'noj žizni Vil'nusa (I-â polovina 19 veka)*. Vil'nyus: Mokslas, 1976.
- Azizbekova, Mariam. *Fortepijono menas Vilniaus muzikiniame gyvenime: XIX amžiaus pirmoji pusė*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1999.
- Bakutyte, Vida. „Karol Lipiński w Wilnie”. W: *Karol Lipiński, życie działalność, epoka*, red. Dorota Kanafa, Maria Zduniak. T. 4, 25–41. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2007.

192 Por.: T. Baranowski, „Moniuszko 1819–1872”, s. 39.

193 A. Miller, *Teatr polski*, s. 221–222.

- Bakutyte, Vida. „Muzikos kritika XIX a. Lietuvoje (iki 7-ojo dešimtmečio)”. *Lietuvos muzikologija* 2 (2001): 91–103.
- Beauvois, Daniel. *Wilno – Polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Bieliński, Józef. *Uniwersytet Wileński 1579–1831*. T. 1–3. Kraków: W.L. Anczyn i Spółka, 1899–1990.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przekł. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przekł. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przekł. Wiesław Kroker. Kraków: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2007.
- Bruliński, Michał. „Chopin i fortepian: kilka uwag o relacji człowieka z przedmiotem”. W: *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje*. T. 2, red. Ewa Bogula, Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula, red. pomocnicza Ewa Chamczyk, Jakub Chachulski, 287–310. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2022.
- Bruliński, Michał. „Fenomen fortepianu w kulturze polskiej okresu międzypowstaniowego (1831–1863): przedmiot – symbol – fetysz”. Dysertacja doktorska, Uniwersytet Warszawski, 2023.
- Bruliński, Michał. „Fortepian jako «wynalazek najokazalszy» na wystawach przemysłu Królestwa Polskiego w okresie międzypowstaniowym”. W: *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje*. T. 3, red. Ewa Bogula-Gniazdowska, Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, (w druku).
- Bruliński, Michał. „Lüksus, nowoczesność i duma narodowa: fortepian jako «wynalazek najokazalszy» na wystawach przemysłu Królestwa Polskiego w okresie międzypowstaniowym”. W: *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje*. T. 3, red. Ewa Bogula-Gniazdowska, Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula. Warszawa: NIFC, 2025 (w druku).
- Ciechowski, Witold. „Czasopisma polskie na Litwie”. *Kwartalnik Litewski* 2, t. 5 (1911): 101–124.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin et Pleyel*. Paris: Fayard, 2010.
- Elvers, Rudolf. *Breitkopf & Härtel 1719–1969. Ein historischer Überblick zum Jubiläum*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1968.
- Hamilton, Kenneth. „Mendelssohn and the Piano”. W: *Mendelssohn in Performance*, red. Siegwart Reichwald, 19–40. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Ilgiewicz, Henryka. *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005.
- Inglot, Mieczysław. *Polskie czasopisma literackie ziem litewsko-ruskich w latach 1832–1851*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1966.
- Jackiewicz, Mieczysław. *Wilno znane i nieznane. Czasy i ludzie*. Bydgoszcz: Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej, 2013.
- Jones, Andrew. *Archaeological Theory and Scientific Practice: Topics in Contemporary Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Keeling, Geraldine. „Liszt and the Érard Family: A Musical Friendship”. W: *Liszt et la France: musique, culture et société dans l'Europe du XIXe siècle*, red. Malou Haine, Nicolas Dufetel, 339–347. Paris: Vrin, 2012.
- Kolasa, Władysław Marek, Jerzy Jarowiecki. „Najważniejsze polskie gazety do wybuchu pierwszej wojny światowej w kontekście zabezpieczenia ich dla potomnych (charaktery-

- stryka, badania, zasoby)". W: *Gazety: zasoby, opracowanie, ochrona, digitalizacja, promocja informacji: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Poznań, 19–21 października 2006*, red. Artur Jazdon, Aldona Chachlikowska, 25–53. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2006.
- Kopytoff, Igor. *The Cultural Biography of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Kopytoff, Igor. „Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces”, przekł. Ewa Klekot. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, 249–274. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Kosman, Marcei. *Uniwersytet Wileński 1579–1979*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Ossolineum, 1981.
- Kroll, Mark. *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2014.
- Kroll, Mark. *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World*. Lanham–Toronto: Scarecrow, 2007.
- Kucharzewski, Jan. *Czasopiśmiennictwo polskie wieku XIX w Królestwie, na Litwie i Rusi oraz na emigracji. Zarys bibliograficzno–historyczny*. Kraków–Warszawa: G. Gebethner i S-ka, 1911.
- Latham, Michael. „The Development of the Streicher Firm of Piano Builders under the Leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823”. W: *Das Wiener Klavier bis 1850*, red. Beatrix Darmstädter, Alfons Huber, Rudolf Hopfner, 43–71. Tutzing: Schneider, 2007.
- Latham, Michael. „Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter”. *Early Music* 25, nr 3 (1997): 383–400. doi.org/10.1093/earlyj/XXV.3.383.
- Latham, Michael. *Pianos for Haydn, Mozart and Beethoven: Change and Contrast*, Munich–Salzburg: Musikverlag Bernd Katzbichler, 2016.
- Latham, Michael. *Towards a New History of the Piano: A Context for the Work of Johann Andreas Stein as a Piano Maker*. Munich–Salzburg: Musikverlag Bernd Katzbichler, 2019.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przekł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2005.
- Łojek, Jerzy, Jerzy Myśliński, Wiesław Władyka. *Dzieje prasy polskiej*. Warszawa: Interpress, 1988.
- Moniuszko, Stanisław. *Listy zebrane*, przygotował do druku Witold Rudziński, współpraca Magdalena Stokowska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969.
- Moniuszko. *Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golianek. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2020.
- Newton, Lucy. „«Made in England»: Making and Selling the Piano, 1851–1914”. W: *People, Places and Business Cultures: Essays in Honour of Francesca Carnevali*, red. Paolo di Martino, Andrew Popp, Peter Scott, 127–152. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017. doi.org/10.1515/9781782049425-011.
- Nowak, Tomasz. *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie: opinie i zachowania*. Warszawa: Instytut Muzykologii UW, 2005.
- Parkins, Robert. „Mendelssohn and the Erard Piano”. *Piano Quarterly* 32, nr 125 (1984): 53–58.
- Pastore, Chalea. „Mahogany as Status Symbol: Race and Luxury in Saint Domingue at the End of the Eighteenth Century”. W: *In Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, red. Dena Goodman, Kathryn Norberg, 37–47. New York: Routledge, 2007.

- Schnapper, Laure. *Henri Herz, magnat du piano: la vie musicale en France au XIXe siècle (1815–1870)*. Paris: Editions Ehes, 2011.
- Skowronek, Tilman. „Beethoven's Erard Piano: Its Influence on his Compositions and on Viennese Fortepiano Building”. *Early Music* 30, nr 4 (2000): 383–400.
- Stolzmann, Magdalena. *Czasopisma wileńskie Adama Honorego Kirkora*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973 (= Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie 26).
- Stolzmann, Magdalena. *Nigdy od Ciebie miasto... dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych*. Olsztyn: Pojezierze, 1987.
- Tomaszewski, Eugeniusz. „Prasa Królestwa Polskiego i ziem litewsko-ruskich okresu międzypowstaniowego (1832–1864)”. W: *Historia prasy polskiej*. Cz. 1, *Prasa polska w latach 1661–1864*, red. Jerzy Łojek, 110–150. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- Tyrowicz, Marian. „Organizacja redakcji w prasie i czasopiśmiennictwie polskim w I połowie XIX w.”. *Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego* 7, zesz. 2 (1968): 5–41.
- Vogel, Benjamin. *Fortepian polski*. Warszawa: Sutkowski Edition, 1995.
- Vogel, Benjamin. „Fortepiany Moniuszki”. W: *Muzyka fortepianowa XVII*, red. Monika Karwaszewska, Joanna Schiller-Rydzewska, 99–109. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 2023.
- Vogel, Benjamin. [książeczka do płyty] „Tobias Koch. La belle Époque”, NIFCCD 107. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2022.
- Zashtowt, Leszek. *Kresy 1832–1864. Szkolnictwo na ziemiach litewskich i ruskich dawnej Rzeczypospolitej*. Warszawa: Instytut Historii Nauki PAN, 1997.

VILNIUS BETWEEN THE 1830–31 AND 1863 UPRISINGS AS VIEWED FROM THE PERSPECTIVE OF THE PIANO'S SOCIAL BIOGRAPHY: CENTRE OR PERIPHERY?

This article is devoted to selected aspects of the piano's presence in Vilnius between the national uprisings of 1830–31 and 1863. The introduction presents the study's main goals, the sources (*Kurier Litewski*, *Kurier Wileński*, correspondence of Stanisław Moniuszko), the author's interdisciplinary method, key terms (network, field, distinction, biographies of objects, commodity and commodification), as well as an overview of existing literature (Azizbekova, Vogel). Also outlined is the historical context (culture in Vilnius after the closure of its university). Further sections analyse Moniuszko's correspondence and reconstruct his role as a middleman in piano-trade networks. The organisation of piano manufacturing in Vilnius is then discussed, and an attempt is made to verify the list of makers in light of available sources, profiling local production catering for musical amateurs. Attention then switches to issues specifically related to Vilnius's peripheral piano market, such as the large proportion of instruments imported from Warsaw (later also from abroad) and the part played by parties not directly involved in the structures of the field of music. In this context, Vilnius booksellers (Adam Zawadzki in particular) constituted a singular phenomenon. The operations of Zawadzki's foreign piano store, which he ran alongside his bookshop, are viewed in the discursive context of competition between the domestic and foreign industries. The

article's final sections are devoted to detailed issues relating to the piano market (its division into primary and secondary, types of circulation, profiles of instruments, status markers and distinctive qualities, etc.) The conclusion sums up the hypotheses put forward in the article, setting them in the context of the main thesis, which concerns the expansion of the social and cultural phenomenon of the piano in Vilnius between the uprisings, despite the evident decline of local culture in its institutional and practical dimensions.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Michał Bruliński – pianista, historyk, literaturoznawca, badacz społecznej historii muzyki. Ukończył studia w klasie fortepianu Ewy Pobłockiej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, historię oraz Kolegium Artes Liberales na Uniwersytecie Warszawskim. Jest także absolwentem Międzywydziałowych Studiów Doktoranckich UW (2023). Publikował m.in. w wydawnictwach IPN, NIFC, IS PAN, UMFC oraz kwartalnikach *Muzyka*, *Res Facta Nova* i *Kronos*. Od 2017 r. pracuje jako wykładowca na UMFC, od 2025 – jako adiunkt w Instytucie Muzykologii UW. Regularnie współpracuje także z NIFC, NIMiT oraz Polskim Radiem jako ekspert, popularyzator nauki i dziennikarz.
michal.brulinski@uw.edu.pl
